# النبر والتنغيم في الشعر العربي الحديث محمود درويش انموذجا

**ايثار شكري شاكر النعيمي** **عارف عبد صايل الريشاوي**
جامعة الانبار- كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة الانبار- كلية الاداب
قسم اللغة العربية قسم اللغة العربية

**الخلاصة**
يتناول هذا البحث دراسة النبر والتنغيم في الشعر العربي المعاصر واتخذ من شعر محمود درويش انموذجا للدراسة وقد هدف البحث الى ايضاح وظائف التنغيم وبيان قيمته التواصلية في النص، وبيان انواعه مع ذكر شواهد لذلك في شعر محمود درويش.
**الكلمات المفتاحية**:النبر،التنغيم.

# Naber and toning in the modern Arab poetry Mahmoud Darwish, a model

**Eathar Shukri Shaker al-Nuaimi** **Arif Abdul Sayel Rishawi**
Al-Anbar University - College of Education Al-Anbar Univ. - College of Arts

**المقدمة**

إن الوظائف التي يقوم بها التنغيم وظائف مهمة وقيمة في إقامة الإتصال، ولكن الذي جعلنا نسميها مؤازرة هي حقيقة تكوينها، فهي أصوات فوق مقطعية، ليس لها دال ولها مدلول، ودوالها السماع إذ لا يمكن أن يشار لها برمز مكتوب.

"ولو نظرنا في تأصيل المصطلح لوجدنا ابن جني من العرب الأوائل الذين تكلموا في هذا الباب. إذ نجده يتحدث في باب حذف الصفة التي تدل على الحال"[1]، بما يدل على ذلك الحذف من تنغيم فنجده يقول: "وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فنقول: كان والله رجلاً ! فتزيد في قوة اللفظ بـ "الله" هذه الكلمة وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها (وعليها)أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك"[2].

"فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير والتركيب الانشائي في اللغة العربية هو الاقدر على إنشاء هذه المعاني عند المنشئ وعند المتلقي" [3]، على حد سواء وذلك عن طريق توظيف أدوات الاستفهام وصيغ هذه الادوات التي قد تخرج من أسلوب الاستفهام الانكاري او التقريري إلى التعجب وذلك بما يمليه السياق والموقف اللغوي لفهم المعنى المراد ذلك الاستفهام.

" إما التنغيم فهو عبارة عن تتابع النغمة الموسيقية أو الايقاعات في حدث كلامي معين" [4]، ومن قوله إيقاعات يعني أن يبدأ الكلام بهبوط بالنغمة يتبعه صعود أو بالعكس حتى يستطيع المستمع من تمييز النغمة تقريرية كانت او اخبارية او توكيدية.

"إن النغمة او التنغيم، أي المنحى البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع أختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب"[5]، "فالمعتاد ملاحظة أن تنغيم الجملة الخبرية تنغيم تنازلي في حين أن تنغيم الجملة الاستفهامية تنغيم تصاعدي، إلا أن من الملاحظ إيضاً، ورود القوة الانجازية المستلزمة مقاميا في تحديد تنغيم الجملة الاستفهامية المقصود بانجازها مجرد السؤال يختلف اختلافا بيناً عن تنغيم الجملة الاستفاهمية المقصود بانجازها الإلتماس أو الاخبار أو الامر"[6].

فإن "تصاعد الطبقة الصوتية والذي يمكن به التفريق بين "إنها تمطر؟، و"إنها تمطر" يؤدي وظيفة تقابلية" [7]، وذلك لأنها تقابل بين معنيين مختلفين هما في الأول السؤال إذ ما كانت تمطر والثاني تقرير وإخبار بهطول المطر ويمكننا أن نجرب الفرق بمحاولة تطبيقها.

فعلى سبيل المثال جملة (جاء زيدٌ) لو حاولنا أن ننجزها بالأسلوب الاستفهامي (جاء زيدٌ؟) والأخرى بالاسلوب الاخباري (جاء زيدٌ) فالجملة في المرتين ليس في بنائها اختلاف، ولكن للتنغيم دورة المميز على مستوى التركيب، ليجعلها تارة ذات مدلول استفهامي وأخرى جملة ذات مدلول إخباري، وذلك لشدة المنحى الصوتي وبروزه في الأولى وإستقراره نسبياً في الثانية.

"ويتجلى دور المواقف الإنفعالية في ضبط الميزات التعبيرية المنسجمة مع طبيعة رسالة ما في وضع خطابي معين"[8].

إذ تختلف النغمة لا مناص في الجملة الاستفهامية ذاتها، لمجرد اختلاف طريقة إنجازها، والمثال السؤال عن قلم قد كسر هل أنت فعلت ذلك؟ للتأكد من أنه الفاعل أم لا وتكون النغمة تبدأ بالصعود ثم تختتم بالهبوط تدريجياً، بينما السؤال بالاستفهام التقريري يكون التنغيم فيه مختلفا يبدأ صاعداً وينتهي بالحدة نفسها، وذلك السؤال هو ليس للتأكد من أنه الفاعل ام لا، بل هو للتعجب مهما فعل ولماذا فعل وكيف؟!!

وفضلاً عن الوظيفية التقابلية التي يقدمها التنغيم، نجد أن جان كوهن يميز لنا بين نوعين من الانشاد وهي "قطب الانشاد التعبيري وقطب الإنشاد غير التعبيري، والانشاد التعبيري، هو الذي يموج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة. فتغيرات الصوت تعين السرعة والشدة والارتفاع خاصة"[9].

وهذا المعنى مرهون تميزه بالسياق، الذي من خلاله يمكننا تمييز النغمة فيما إذا كانت نغمة حزن بؤس أو عويل إو أنها نغمة فرح وزغارد وبهجة كل ذلك يمكن أن يتناول في الجانب التطبيقي للإيضاح، والذي من خلاله تزداد القيمة التواصلية للنص المنضوي على التنغيم. من خلال التنغيم يمكننا أن نميز الكثير من الرسائل الخفية الإيحاء الكامنة في النص.

وعلى غرار ما ارتفع بإمكاننا رصد أنواع من الامثلة التوضيحية لأنواع التنغيم التقابلي فضلاً عن التنغيم الانفعالي التعبيري في نصوص محمود درويش.

**عطشُ الرمال أنا.. واعصاب المواقد!**

**من يوصدُ الأبواب دوني؟**

**أي طاغية ومارد!!** **(10)**

فهنا الوظيفة التقابلية التي يقدمها التنغيم في النص عن طريق الاستفهام وإنجازه بالقوة التعجبية، تجعلنا نجرب تنغيم المقطع، فكأني والشاعر حال أنشاده إياها يهز بيده ورأسه من شدة التعجب، عن الجهة التي بإمكانها كبح نيران ثورته ولجمها، "ونتيجة لزيادة التوتر فإن الطبقات الصوتية تقوم بإثاره أرتفاعاً في بداية الكلام يتبعه انخفاضٌ في الطبقة الصوتية في أواخر الكلام نتيجة زوال ذلك التوتر وبصورة تدريجية"[11].

إذ إن الامثلة العربية القديمة التي وردت للنداء بدون حرف النداء أو الاستفهام بدون أداة الاستفهام كانت تعتمد على التنغيم للدلالة على هذا المعنى، ويكون وجود التنغيم في هذه الحالة هو المميز الوحيد[12].

**ما زال في صحونكم بقية من العسلْ**

**ردوا الذباب عن صحونكم**

**لتحفظوا العسْل!**

**ما زال في كرومكم عناقد من العنّب**

**ردوا بنات آوى**

**يا حارسي الكروم الكروم**

**لينضج العنب..** **(13)**

فهنا تبرز الوظيفة التقابلية للتنغيم على مستواها المميز في تغيير معنى الجملة التركيبي ما بين أن تكون الجملة استفهامية أو أخبارية تقريرية، وذلك إذا جربنا إنشاد.

**ما زال في صحونكم بقية من العسل؟**

بمعنى هل في صحونكم بقية من العسل، بأن تبدأ النغمة سريعة مرتفعة نسبياً وتهبط تدريجياً وكذلك السرعة، بينما في حال إنشادها بالأسلوب الاخباري ستكون النغمة اكثر وقاراً واستقراراً من بداية الجملة وحتى نهايتها.

وبهذه المقارنة التنغيمية "تؤدي النغمات وظيفة تميزية بالدرجة الأولى: فالنغمة لا توجد إلا إذا تقابلت على الأقل مع نغمة واحدة أخرى"[14].

**ليس من شوقٍ إلى حضنٍ فقدتهُ**

**ليس من ذكرى لتمثال كسرته**

**ليس من حزنٍ على طفل دفنته**

**أنا أبكي!**

**أنا أدري أن دمع العين خذلان..وملحُ**

**أنا أدري**

**وبكاءُ اللحن ما زال يلحُ**

**لا ترشي من مناديلك عطراً**

**لست اصحو..لست أصحو!** (15)

ليس هناك نصٌ يمكن أن نضربه مثلاً للتنغيم التعبيري أكثر ملاءمة تقدر هذا النص فهو مفعم بالانفعال والتأثر، لا يمكن لشخص أن يقرأ قراءة تخلو من النغمة الحزينة من أول المقطع حتى يصل إلى مرحلة الانفجار في (لست اصحو) فكأن الصوت ينطلق مرتفعاً من حسرة ليزداد الشعور بالمرسل اكثر ومعاناته، ايضاً اذ يكرر الشاعر (لست اصحو) مرةً أخرى فضلاً عن النقاط بين المرتين وعلامة التعجب التي تليها، هذهِ الاساليب التواصلية التي يضيفها الشَاعر في ثنايا نَصهِ تعزز من قوة المعنى وإن كانت مؤازرة.

**الصوتُ في شفتيكَ لا يُطرب**

**والنار في رئتيك لا تغلبْ**

**وأبو أبيك على حذاء مهاجرٍ يُصلب**

**وشفاهُها تُعطى سواك، ونهدها يحلبْ**

**فعلاما لا تغضب؟** (16)

إن مشاعر الغضب اللاذعة في النص لتبدو واضحةً جلية في حال إنشاده، فالشاعر من شدة التوتر يصب جام غضبه الدفعةً تلو الاخرى بأسلوبٍ متلاحق مستمر، إذ لم يستطع أن ينهي النغمة الانفعالية هذه حتى اختتم النص بتساؤل ينحدر بالنغمة إلى الانتهاء بقوله:

**فعلاما لا تغضب؟**

**والذكرياتُ تمرُّ مثلَ البرق في لحمي، وترجعني**

**إليك.. إليك. إن الموت مثل الذكريات كلاهما**

**يمشي إليك.. إليك، يا وطنَ تأرجح بين كل**

**حناجر الدنيا وخاصرة السماء** (17)

ما أن يقع ناضرنا على أول هذا المقطع إلا وستثار لدينا فكرة التأثر بالذكريات وتنغيم الكلمات بتموجات بما يناسب الموقف من اهتزاز وشدة وارتخاء الحزن واللوعة دافعها الوحيد.

وما سبق الشق الأول من المطلب، وثانية النبر وهو "إبراز مقطع واحد فقط داخل ما يشكل في احدى اللغات الوحدة النبرية unite accentuelle. وتتجسد الوحدة النبرية في معظم اللغات فيما نسميه بالكلمة"[18].

إذاً النبر هو فاعلية فيزيولوجية تولِّد وضوحاً نسبياً لمقطع من المقاطع في كلمة بالقياس إلى المقاطع المجاورة، والمقطع الذي ينطق قوياً إلى ما يجاوره يسمى مقطعاً منبورا، وذلك بإشباعه تقوية، إما بارتفاع موسقة الصوت أو بشدته وكذلك المد[19].

والنبر على مقطع ما من الكلمة سيدفع بتلك الكلمة إلى أن تكون مصدر جذب لسماع المتلقي لها بذهنية تواصلية أكثر وتركيز أكيد وبالتالي سيؤدي هذا البند قيمة دلالية متميزة لتلك الكلمة، هي بمثابة التأكيد، هذا النبر الذي يرسله المرسل إلى المتلقي سيساعد على رفع المؤشر الدلالي التواصلي للكلمة أكثر بالقياس لو أنها تفتقد هذا المقطع المنبور.

فإن من اهم جوانب الكفاية اللغوية مستواها الصوتي ونعني بها معرفة كيفية نطق الأصوات في حالة تحققها المادي[20]، وبذلك يقترب من مفهوم القيمة الأسلوبية، الذي يفترض "وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة نفسها، وهذا ما نسميه بالتغيرات الأسلوبية، التي تشكل كل واحدة منها طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته" [21] بحسب ما يستدعيه لسياق ويحققه الموقف، وبذلك فأن تأدية الجملة بعدد غير قليل من النبور لتؤدي تلك الفكرة فرحاً أو استفهاماً أو تقريراً، فيها من الشعرية ما يدفع النص قيمياً وتواصلياً.

وقد سبق وتكلمنا على وظيفتي التنغيم التقابلية والتعبيرية، بقي ان نعلم أن للنبر وظيفةً واحدة هي التميزية أو التباينية، أي أنه يساعد الكلمة أو الوحدة المنبورة لأن تتابين عن الوحدات الأخرى من النوع ذاته الموجودة في القول[22].

ويوضح لنا (اندريه مارتينيه) كيف أن النبر يستفيد إلى حد بعيد من الطبقة الصوتية، ويشترك النبر في هذه الخاصية الفيزيائية مع النغمات، مما يبرر لنا طرح السؤال فيما إذا كانت اللغة الواحدة تستطيع أن تشتمل على النبور والنغمات كواقعين لغويين منفصلين؟، ويقدم لنا تميزاً بسيطاً وهو أنه يتم التأكيد النبري لاحد المقاطع في كل وحدة نبرية على حساب امكانية التمييز بين النغمات في بقية المقاطع[23].

وعليه يمكننا القول بأن التنغيم أوسع نطاقاً من النبر وأشمل على مستوى الجملة، وبعبارة أخرى أنه بالإمكان أن يقوم التنغيم بدون أن يقوم نبر بينما لا يمكن أن يقوم نبر بلا تنغيم، وذلك أن التنغيم ممكن أن يكون شديدا ورخوا، نغمة هابطة وأخرى مرتفعة، بينما النبر لا يكون إلا زيادة في نطق المقطع سواء في الطول أو القوة.

ويقسم (بيرو جيرو) أنواع النبر على[24].

1. (النبر العفوي) غير الشعوري: يكشف عن الأصول الاجتماعية أو الريفية، وعن الميول النفسية البيولوجية في الوقت ذاته.
2. (النبر الإرادي): الذي يهدف إلى احداث انطباع محدد لدى المحادث، ويكون ذلك حين أعبر عن احترامي أو حزني، أو حين احدث أثراً مضحكاً (بتقليد لهجة من اللهجات).

بينما يقدم لنا د. إبراهيم محمود خليل طرحاً أخر عن أنواع النبر، إذ يقسم أنواع النبر فيه على[25]:

1. نبر التضعيف الشدة.
2. نبر النغمة الموسيقية: وهو الذي يتخذ معياراً للتعريف بين الأساليب كالاستفهام والتعجب والنفي وما إلى ذلك، نحو قولنا: ما اكبر هذا يكون النبر على الالف في ما، وقولنا معقول؟؟ يكون النبر على المقطع الأخير تعبيراً عن الدهشة.
3. النبر الزمني: وهو الذي يحتاج النطق به مد الصوت برهة، فيحس بذلك السامع بالفرق في نطق المقطع المنبور عن سواه، كقول القائل: يطلب من الطلبة الهدوء ... هدووووووء أو يصف شيئاً بالبطء فيقول: بطيييييء.

وكذلك هناك (النبر التلويني) و(النبر الفيزلوجي) وأيضاً هناك (نبر الجملة) وهو أقرب إلى التنغيم في وظيفته التقابلية منه إلى النبر.

أما الخصائص النبرية التي تستعمل عموماً للتأكيد النبري فهي:

شدة النطق الطبقة الصوتية، المد الفعلي أو المسموع للمقطع المنبور، ويميل المقطع المنبور في كثير من اللغات لأن يكون أشد نطقاً وأعلى طبقة وأطول مداً من المقاطع المنبورة المجاورة التي تتباين معه. ويتحقق تدرج النبرات داخل القول بمساعدة درجة الشدة والارتفاع والمد[26].

أما النبر فيقع في العربية غالباً على المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع من هذا النوع غلب وقوعه على ما يأتي:

1. المقطع الثاني من الأخير نحو استعان (اس – تَ – عا – ن).
2. المقطع القصير إذا لم يسبق بشيء قبله مثل: كَ، تَ، ب.
3. المقطع القصير إذا سبق بمقطع قصير مغلق نحو يك، تُ، ب.
4. على المقطع الثالث من الأخير بشرط أن يكون قبله مفتوح نحو قا، تَ، لو، هَمْ أو قصير مغلق أبْ، دَ، عو، ه.
5. إذا كانت الكلمة من مقطع واحد نحو بانْ وقع النبر على الحركة الطويلة وهي الألف.
6. إذا انتهت الكلمة بمقطع طويل مغلق او قصير مزدوج الإغلاق، وقع النبر عليه نحو نسد، تَ، عينْ [27].

كما ويؤكد (ماريو باي) صاحب (أسس علم اللغة) أنه "يوجد تنوع كبير بين الأفراد في ذلك، ومن الأسلم الا يحاول المرء وضع قانون صارم يحدد طريقة النطق" [28]، وهو يشير بقوله: (في ذلك) إلى النبر والتنغيم، وأنا في ذلك أشاركه الرأي فانا أجد أن كلا من الوقف والنبر والتنغيم لها ميزاتها الدلالية على الحدث الكلامي حين وقوعها، وأنها لا تقع

إعتباطاً، بل هو الموقف وحده والحاجة إليها ادعى في استدعائها في ثنايا الكلام، اما في ما يخص محاولة رصد بعض مواقع الكلام فالمحاولة باتت قائمة لكن لا يمكن تعميمها، أو أن يجعل في هذه القواعد أمراً باتاً لا يمكن تجاوزها.

وأجد أن من أبرز النبور وأعمها تلك التي تقع على حروف المد او العلة (الالف، الواو، الياء) مثل (عواء، حواء فطور، شكور، عويل، هرير) ماعدا ما وقع منها في بداية الكلمة مثل يذهب، يدرس، ضمن مقطع طويل، اما ما جاء منها في مقطع قصير فهي تمثل مركز نبر مثل (وَقَعَ، أَكَلّ) كالصوامت تماماً (كَتَب).

وبذلك يظهر النبر على نوعين:

الأول يعتمد على (القوة) ويظهر في الغالب في المقاطع القصيرة أما النبور التي تعتمد بادائها وبروزها على (الطول) فتظهر في الغالب في المقاطع الطويلة وعلى ذلك سنحاول رصد بعض الأمثلة في شعر محمود درويش.

**أخذوا طعامَهُ، والملابس، والبيارق**

**ورموه في زنزانة الموتى،**

**وقالوا: أنت سارق!**

**طردوهُ من كل المرافىء**

**اخذوا حبيبتهِ الصغيرة،**

**ثم قالوا: أنت لاجيء** (29)

فهنا النص مليء بالنبور فالنص مليء بحروف العلة لاسيما الألف وإن الإنشاد بحرارة يجعلك تشعر بكل تلك النبور، ولكن أبرزها هي تلك النبور المزدوجة في كل من (طردوهُ، رموهُ) فالمقطع (و، ه، و) في نهاية الكلمتين هي الأثقل نبراً والابرز في المقطع من النبور الأخرى ولا شك أن المعنى الذي كان الشاعر يؤديه في أثناء النبر ادى دوراً كبيراً في ثقل النبر وحدته، وبالمقابل كان النبر السفينة التي أوصلت تلك المعاني إلى المتلقي سلام، وهذا المثال من ابرز الأمثلة تمثيلاً للنوع الذي يعتمد على الطول لإزدواجه.

ويبدو من معالم توظيف الصوائت الطوال في انجاز التجربة جلياً في هيمنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت[30] الذي يمثل النبور الطويلة ومظهر من مظاهرها.

**عيناك، يا معبودي، هجرةٌ**

**بين ليالي المجد والإنكسار.**

**شردني رمشُكِ في لحظة**

**ثم دعاني لأكتشاف النهار**

**عشرون سكيناً على رقبتي**

**ولم تزل حقيقتي تائهه** (31)

فهنا حرف النداء (يا) بما يمتلكه من صوائت مدية واضحة قادرة على انجاز النبر بدون منافسة، مع إنتشار أنواع النبور الاخرى في النص، الذي استعمله الشاعر في إثارة الوظيفة التواصلية لدى المتلقي وتعزيز الإثارة الشعورية لديه والتعمق في حالة المبدع وتخيلها في حالة النداء.

**ظلُّ النخيل، وأخرُ الشهداء، والمذياع يرسل صورةً**

**صوتيةً عن حالة الأحباب يومياً، أحبُّك في**

**الخريف والشتاء** (32)

فهنا جعل المبدع مركز النبر في أول النص تحديداً على الياء في (النخيل) والنوع هو (الطويل) فكأنه يقول (النخيييل) هذا الامتداد الزمني في نطق الكلمة يجعلنا نشعر بأهميتها التي اراد الشاعر أن يخبرنا بها، والتي جعلها الشاعر ارتكازاً ينطلق منها إلى إنهيال الصور الواحدة بعد الأخرى وبنغم متواتر.

وكما أسلفنا إن من أبرز المواقع التي يمكن أن نرصد من خلالها (النبر القوي) على المقاطع القصيرة التي كما يبينها لنا الدكتور إبراهيم محمود خليل تقع في أول الكلمة ذات المقاطع القصيرة فقط مثل كَتب، وعلى التي يقع قبلها المقطع الطويل مثل يِكُتب، قاتِلوهم.

**لا تتركيني**

**قمراً تعيساً**

**كوكباً متسولاً بين الغصون**

**لا تتركيني**

**حُراً بحزّني**

**واحبسيني**

**بيد تصبُ الشمس**

**فوق كوى سجوني**

**وتعودي أن تحرقني،**

**إن كنتَ لي**

**شَغَفاً بأحجاري ؟؟؟**

**بشباكي ... بطينَي** (33)

فالنص يتوفر فيه من النبور الطويلة الكثير فضلاً عن النبور التي تتميز بالقوة والتي تقع على المقاطع القصيرة في أول الكلمة إذا لم تسبق بمقطع طويل ومثالها في النص (قمراً) و(شَغفاً) فالنبر في الكلمتين يقع على (قَ، شَ) بالتوالي.

**إذا سقطت على عيني**

**سحابةَ دمعة كانت تلف عيونك السوداء**

**سأحمل كل ما في الإرض من حزنِ**

**صليباً يكبر الشَهداء**

**عليهِ، وتصغر الدنيا** (34)

هنا النوع الثاني من النبور القوية التي تمثلها المقاطع القصيدة التي يقع قبلها مقطع طويل في النص في:

(يكبُرُ الشهداء) يقابلها بتوازي جميل في الشطر التالي (وتصغُرُ الدنيا)، فالأول مركز النبر على الباء في يكبر – U U / والثاني مركز النبر على (غُ) في تصغُرَ/ - U U هذا التوازي النبري الجميل، لابد من أنهُ سيولد شعرية جميلة وجذباً مركزياً يتقن انشاد السامع.

**أغمدتُ في لحم الظلام هزيمتي**

**وغرزت في شعر الشموس أناملي**

**والفاتحون على سطوح منازلي**

**لم يفتحوا إلا وعود زلازلي!**

**لن يبصروا إلاّ توهُّج جبهتي**

**لن يسمعوا إلا صدير سلاسلي** (35)

فهنا النبر يقع على المقطع الثالث من الأخر الذي يقع قبله مقطع طويل في (الفاتحون) - - U – U فالنبر يقع على (التاء) ومظهره القوة وليس الطول كما هو واضح.

**نُزْل على بحرٍ: زيارتُنا قصيدة**

**وحديثُنا نقطَ من الماضي المهشم منذ ساعة**

**من أي أبيض يبدأ التكَوين؟**

**أنشأنا جزيرةّ**

**لجنوب صرختنا. وداعاً يا جزيرَتِنا الصغيرة** (36)

فهنا مركز النبر القائم في (صرختنا) على (خ) كمقطع قصير يقع من الأخير ثالث مقطع وقبله مقطع طويل (- U U -)، ويتوازى معه أفقياً نبرٌ أخر من ذات النوع في (جزيرَتنا) فالنبر على (الراء) المقطع القصير الواقع ثالث مقطع من الكلمة من آخرها ويسبقها مقطع طويل (- U – U U -)، فالشعرية تظهر ليس من جمال النبور بل من توازيها إيضاً.

الخاتمة:

- للتنغيم دوره المميز في توجيه المعنى، اذ قد تختلف النغمة في الجملة الاستفهامية ذاتها ، لمجرد اختلاف طريقة إنجازها بان تكون مرة توكيدية واخرى تقريرية.
- تظهر في نصوص الشاعر انواع لوظائف التنغيم وهي التقابل التمييزي و الانفعالي التعبيري.
- التنغيم اوسع نطاقا من النبر واشمل على مستوى الجملة، وبعبارة اخرى انه بالإمكان ان يقوم التنغيم بدون ان يقوم نبر، بينما لا يمكن ان يقوم نبر بلا تنغيم.

**المصادر والمراجع**


- اسس علم اللغة، ماريو باي، ت احمد مختار عمر، عالم الكتب،ط9،القاهرة، 2010،
- الاسلوبية، بيروجيرو، ت، د.منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، للترجمة والنشر، 1972
- البنية الايقاعية، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص 168.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر،
- التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر يوسف الصائغ، إيثار شكري النعيمي رسالة ماجستير جامعة الانبار كلية الاداب 2008.
- التواصل اللساني والشعرية (مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون)، الطاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م
- الخصائص، ابي الفتح عثمان، ت محمد علي النجار، عالم الكتب، ج1، ط2، 2010،
- دراسة الصوت اللغوي، د احمد مختار عمر، عالم الكتب،ط4، القاهرة، 2006
- دروس في علم أصوات اللغة جان كانتنيو، ت صالح الفرمادي، الجامعة التونسية، نشر مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، 1966
- ديوان محمود درويش، المجلد الاول، دار العودة، بيروت، ط1، 2010، م1،
- في التشكيل اللغوي للشعر( مقاربات في النظرية والتطبيق)، الدكتور محمد عبدو فلفل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م
- الكفايات التواصلية والاتصالية (دراسات في اللغة والاعلام). د. هادي نهر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003
- اللسانيات الوظيفية ( مدخل نظري)، احمد المتوكل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طبعة 2، 2010،
- مبادىء اللسانيات العامة، اندريه مارتينيه، ت احمد الحمو، الطبعة الجديدة، دمشق، 1984-1985م

**الهوامش**

(1) التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر يوسف الصائغ، إيثار شكري النعيمي، ص 132 .

(2)الخصائص، ابي الفتح عثمان، ت محمد علي النجار، عالم الكتب، ج1، ط2، 2010، ص 551.

(3) في التشكيل اللغوي للشعر( مقاربات في النظرية والتطبيق)، الدكتور محمد عبدو فلفل، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م، ص 61–62.

(4) اسس علم اللغة، ماريو باي، ت احمد مختار عمر، عالم الكتب،ط9،القاهرة، 2010، ص 93.

(5) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ص،90 وينظر: مبادىء اللسانيات العامة، اندريه مارتينيه، ت احمد الحمو، الطبعة الجديدة، دمشق، 1984–1985م، ص 25.

(6) اللسانيات الوظيفية ( مدخل نظري)، احمد المتوكل، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طبعة 2، 2010، ص 62.

(7) مبادئ اللسانيات العامة، ص 54.

(8)التواصل اللساني والشعرية (مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون)، الطاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص 37.

(9) بنية اللغة الشعرية، ص 90. وينظر: مبادئ اللسانيات العامة، ص 54. وينظر: الكفايات التواصلية والاتصالية (دراسات في اللغة والاعلام). د. هادي نهر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 107.

(10)ديوان محمود درويش، المجلد الاول، دار العودة، بيروت، ط1، 2010، م1، ص11 ينظر: م2، ص 340,339,333.

(11) ينظر: مبادئ اللسانيات العامة، ص 26.

(12)دراسة الصوت اللغوي، د احمد مختار عمر، عالم الكتب،ط4، القاهرة، 2006، ص 367.

(13) ديوان محمود درويش، م1، ص 14، وينظر: م2، ص 127.

(14) مبادئ اللسانيات العامة، ص 58.

(15) ديوان محمود درويش، م1، ص 49.

(16) ديوان محمود درويش، م1، ص 56، م2، ص 166.

(17) المصدر نفسه، م2، ص 388.

(18) مبادئ اللسانيات العامة، ص 382، وينظر: أسس علم اللغة، ص 93.

(19) ينظر: دروس في علم أصوات اللغة جان كانتنيو، ت صالح الفرمادي، الجامعة التونسية، نشر مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، 1966م.ص 159، وينظر: البنية الايقاعية، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص 168.

(20) ينظر الكفايات الواصلية، ص 107.

(21) الاسلوبية، ص 52و 53

(22) ينظر: مبادىء اللسانيت العامة، ص 85 و ص 53

(23) ينظر المصدر نفسه، ص 84.

(24) ينظر الاسلوبية، بيروجيرو، ت، د.منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، للترجمة والنشر، 1972، ص 52.

(25) ينظر: في اللسانيات ونحو النص، ص 63 وما بعدها.

(26) ينظر: مبادئ اللسانيات العامة، ص 83، وينظر أسس علم اللغة، ص 94 .

(27) ينظر: في اللسانيات ونحو النص، ص 64.

(28) أسس علم اللغة، ص 92 وما بعدها.

(29) ديوان محمود درويش،م1، ص 12.

(30) ينظر: في التشكيل اللغوي للشعر، ص 58.

(31) ديوان محمود درويش، م1، ص 319، ينظر: 115، 216.

(32) المصدر نفسه، ص 386، ينظر: ص 59، 217.

(33) المصدر نفسه، ص 223.

(34)المصدر نفسه، ص 224.

(35)المصدر نفسه، ص 236.

(36)المصدر نفسه، م2، ص 233.