

الموسيقى الدّاخلية و أثرها الدّلالي في الشّعر الجزائري الحديث "التّكرار الصوتي" في شّعر محمد الصّالح باويه أنموذجاً.

Internal music and its semantic effect in modern Algerian poetry, "vocal repetition" in Mohammed poetry.

عبد القادر سعيداني.

كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة. saidaniaek2021@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2024-08-09. تاريخ القبول: 2025-08-12 تاريخ النشر: 2025-12-17

ملخص:

الملخص: النصّ الشعري الجزائري الحديث على غرار موجة الحداثة العالمية مزج بين الاستخدامات التراثية والحداثيّة المنطلقة من روح العصر وثقافته، والأنا الشاعرة، والذات المبدعة، فقد وظّف الموسيقى الدّاخلية في شكل تكرار صوتي للثنائية اللفظية، والتي وجدت بناءً على اختيارات معجمية مركّبة، ومنظمة لأسطر شعريّة ذات أبعاد إيحائية، وفنية، وجمالية، ودلالية خاصّة، والتي تستشفّ من خلال التحليل الصوتي الدّلالي بالقيم الأسلوبية للأصوات المكرّرة والمشاركة بين لفظي التّكرار، ليجسد الشّاعر بها قضية الالتزام بوضوح، معبراً ومعالجاً لقضايا اجتماعية وسياسية، وإنسانية بصدق وقوة، فاتحاً أفق القراءة على مصراعيه بدافع الإثارة الموسيقية وقوة التحريك العاطفي، والتّفسي المتعلّق بحساسية القضايا المعالجة.

الكلمات المتاحية: النصّ الشعري، الحداثة، الموسيقى، التّكرار الصوتي، الدّلالة الصّوتية.

Abstract: Modern Algerian poetry texts similar to the wave of global modernism blend heritage and modernist uses of the zeitgeist with culture. And the poetic ego, the creative selves, he hired internal music in the form of an acoustic repetition of verbal duality. which was found based on compounded lexical choices, and regular for poetic lines with suggestive dimensions and artistic, aesthetic, and special connotation, which is explored through the semantic soundtracking of the stylistic values of repeated and common voices to reflect the issue of commitment clearly in terms of social and political issues. Genuinely humane and powerful, the wide-ranging horizon of reading is motivated by musical excitement and the power of emotional, psychological and sensitivity-related issues addressed.

Keywords: poetic text, modernity, Algerian, music, vocal repetition.

1. مقدّمة:

الشّعر عبارة عن حالة من التّلوّن التّفسي والعاطفي والرّوحي، تعتري المبدع طبقاً لتأثير عوامل خارجية وداخلية، تتبلور في شكل فكرة ذهنية وفق متطلّبات هذا التّلوّن، حيث تقوم اللّغة على صياغتها في قوالب ترتيبيّة صوتية منتظمة، وموزونة، يكون للإيقاع الصّوتي فيها الدور الأبرز في الجذب، والاستمالة، والتّنبية، والتّأمل، وما يتولّد عنه

من نغمات وتموجات موسيقية تنبعث من التكرار الصوتي الحرفي بين جملة الكلمات، وخاصة النظام الكلمي الثنائي الذي نعتمده في هذا البحث.

لذلك فالشعر يقوم على بنية موسيقية تعدّ من أهمّ العناصر والوسائل التي تمتلك سمة الحضور والمشاركة الفعلية في هيكله لغته وتركيبها، باعتبارها حدًا فارقًا بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

وبناءً على هذا التصدير المتضمن للبنية الموسيقية للشعر، وتأسيساً عليه، يمكننا طرح إشكالية نصّها: هل الموسيقى الشعرية تقف عن حدّ الضرورة التمييزية، والعنصر الفارق للعمل الشعري عن غيره، أم تعدّاه إلى كونها تمثل وسيلة إنتاج للدلالة والأثر الجمالي؟

لابدّ أن نشير قبل خوض غمار الإجابة عن الإشكالية إلى أنّ الموسيقى الشعرية تنقسم إلى قسمين اثنين: خارجية وتشمل القافية، والوزن، والزوي، وداخلية -وهي مناط دراستنا في هذا البحث- وهي أصعب وأعقد من الموسيقى الخارجية، لكونها تشمل عملية اختيار أسلوبية، يقوم بها الشاعر لألفاظه، وصوره وأخيلته، لإيجاد الانسجام، والتوازن، والتناغم بين أجزاء وبنيات الجملة الشعرية لتحقيق الكفاية الموسيقية الدالة، وقد تمّ اختياره العنصر التكراري الصوتي الحرفي ضمن نطاق الكلمة على مستوى الثنائيات التكرارية الصوتية.

2. التكرار:

يعدّ التكرار أصل الإيقاع بجميع صوره، وهو عنصر مهمّ من عناصر البناء الفني لموسيقى الشعر، وهو يتمثل في استخدام بنيات متطابقة في الأجناس الأدبية⁽¹⁾، أي توظيف تلك البنيات لتسبق استخدامها في موضع آخر من النصّ.

وللتكرار أهمية كبيرة بالنسبة للشعر فهو يهدف إلى تحقيق جملة من المقاصد والأغراض تكون مرتبطة بالملقي والمتلقي والنصّ فنياً وجمالياً ودالياً، فالتكرار له دور مهمّ في إظهار الدلائل النفسية المرتبطة بالشاعر، وكيفية تشكّلها من خلال البنية من أجل خلق أثر في نفس المتلقي، فهو يهدف إلى "توظيف مجال صوتي من خلال الانسجام التناسبي بين الأصوات، وذلك لبعث نغمات موسيقية صوتية مثيرة ومؤثّرة، هدفها جذب المتلقي، وتنبهه وجعله طرفاً فعالاً في العملية التواصلية والتداولية⁽²⁾، فالتكرار يهدف إلى إشراك المتلقي في عملية توصيل العملية الشعرية. فالشعر يستمد قيمته من قدر الأثر الذي يبقيه في نفوس مُتلقيه، عندما يقوم بإذكاء شرارة العقل فيتوقّد، ويستيقظ، ويلتمس حاجات النفس، فحينئذ يكون له وقع السحر على متذوّقيه، والسبب هو الإيقاع (الموسيقى الداخلية) الذي يعدّ فاعلاً أساسياً في ذلك، بما لا يدع مجالاً للشكّ في أنّ شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً، يتركز عليه ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته، "إذ إنّ المعنى لا يتحوّل من نثريّ إلى شعريّ مطلق إلاّ من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحوّل الخطير في شكل اللغة، وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات، وأيّ خلخلة في هذا السياق الإيقاعي يصاحبه شرح في شعرية القصيدة، والذي يؤدّي إلى اضطراب نظمها وقوانينها، وشعر محمد الصالح باويه مفعم بإيقاعاته الصوتية، وموسيقاه الداخلية

لتنوّع مضامينه وأشكاله، ووفّره الكميّة ممّا جعله مادّة صالحة استخدمه الشّاعر للتّعبير عمّا يريده، وبخاصّة ظاهرة الإيقاع الصوتي في شعره، التي دفعت بنا إلى دراسة الموسيقى الدّاخلية في شعره، وذلك لأن الإيقاع الموسيقي من أكثر الموضوعات التي تحدث تأثيراً فعّالاً في بلورة التشكيل الجمالي للنصّ الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعاً يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية، التي تميل إلى كلّ ما يثير فيها إحساساً، ويدغدغ فيها أوتار شفافيّتها، ومن نماذج الإيقاع الصّوتي المحسّنات البديعية التي تعتبر وسيلة من الوسائل التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه للتأثير في النفس، والتي لها حضور فعّال في تشكيل الموسيقى الدّاخلية عند **محمد الصّالح باويه** بسبب زينتها اللفظية، وزخرفها البديعي، ومن هذه المحسّنات التّكرار الذي يعدّ من أهمّ الوسائل اللّغوية التي يلجأ إليها الشّاعر في تشكيل الموسيقى الدّاخلية لخطابه الشّعري، وإحداث نغم إيقاعيّ، يضيف لمسة فنيّة جمالية، يتركها ذلك في الخطاب، كما إنّه يضيف على القصيدة انسجاماً صوتياً، يترجم دقات شعورية، أو لا شعورية، ينتج عنها تكرار الحرف أو اللفظ أو حتّى العبارة، ويعرّف التّكرار بأنّه:

توظيف الحرف الذي يتردّد في نصّ الشّعري من دون أن يحسب له حساب، فيضيف عليه ذلك الاستعمال سمات سمعية، وأخرى فكرية، حيث تتمثّل السّمة الأولى في الموسيقى الصّادرة عن هذا الصّوت المكرّر، والسّمة الثّانية في المعنى النّاتج من تكرّره.

ومن غير الممكن أن يلج الشّاعر نصّاً دون الاعتماد على الصّوت الذي يعتبر في الأصل من العناصر الفاعلة في تكوين بنيته الكلّية، والذي ينتج بارتباطه، وتكراره، وإيقاعاته ألواناً من المعاني، فالاعتماد على الأصوات أمر منطقيّ وقانون حتميّ تفرضه عملية الإبداع، وكثيراً ما يصادف المتلقّي تكرار أصوات معيّنة محدّدة تقريباً بذواتها داخل النصّ الشّعريّ الواحد، حيث يشير ذلك إلى ظاهرة أسلوبية تبيّن مدى تضافر هذه الأصوات المنتقاة والمكرّرة فيما بينها للتّعبير عن دلالات خاصّة، حيث تعدّ هذه الأصوات نواصير إشارية، تبرز بالإيقاع النغمي الذي يدركه عقل المتلقّي، ويترجم وقعه الخاصّ إلى دلالات معيّنة، تكون محبوة وراء ذلك الإيقاع والصّدى.

2.1 مفهوم التّكرار الصّوتي: يعدّ التّكرار من بين الظواهر التي تتسم به اللّغات عموماً ولغتنا العربيّة خصوصاً، وهو وجه من وجوه البلاغة، وهو عنصر من عناصر التّكوين الإيقاعي في النّصوص الشّعريّة، فضلاً عن دلالاته المعنويّة التي تضيف على النصّ جرساً ونغماً، يؤدّي إلى تقويّة المعنى وإيضاحه.

والأسلوبية الصّوتية لكلّ مبدع حقيقي، تؤثّر ثمارها لدى المتلقّي إذا كان منطلقاً من فطرة المبدع السّليمة الخالية من التّكلّف، والتّابعة من حاجة المبدع إلى الكلام في وقته المناسب التي تواشج بين الدّلالة والأصوات التي يختارها⁽³⁾، إذ تشكّل حلقة تداخل، وقاسماً مشتركاً بين المتكلّم والمتلقّي، جزءاً من تمامها بينهما، هو نقل الحدث النّفسي وما يدور في ذهن الباث قبل الخطاب، أو في أثناءه إلى ذهن السّامع وتفاعله معه نفسياً وشعورياً عند سماعه للخطاب، أو قراءته له⁽⁴⁾، يعبّر الكتابة صورة من صور الإسماع غير المباشر فالنّصوص الخطابية تعكس الجمال اللّغوي الذي

نظمت به أصواتها، وما ينتجه النظام الصوتي، هو أن يسترعي الانتباه ويحرك داعية الإقبال في كل إنسان، فهذه القيمة الصوتية تصاحبها قيمة دلالية، تجعل المتلقي يسر أغوار النص، ويفهم معانيه المختلفة، فلإيقاع الصوتي علاقة وثيقة بالدلالة، إذ لا يمكن تحقيق الأثر عند المتلقي بالموسيقى الإيقاعية وحدها، بل يحتاج الإيقاع للمعنى الذي يعدّ صده، فتكرار الأصوات في الكلمات شرط في تولّد الموسيقى، وتحقيق أثرها وتأثيرها في المتلقي وتوافقهما مع المعنى العام للنص.

3. الأثر الدلالي للموسيقى الداخلية بآلية التكرار في شعر محمد الصالح باويه، دراسة تطبيقية تحت نماذج تطبيقية على الشائيات التكرارية الصوتية من قول الشاعر (5):

عَانَقِينَا وَادْفَعِينَا يَا رِيَّاح
وَأَخْبِرِي الْأَقَمَارَ عَنَّا وَالصَّبَاح.
عَانَقِينَا وَادْفَعِينَا يَا رِيَّاح "

الشاهد المعني بالنظر هنا، تمثّل في مادّي (عانقينا وادفعينا)، كبنية صوتية تكرارية (***) طرفها الأول (عانقينا)، فالعناق يدلّ على الحب، ويكون بين شخصين عادة، ويتمّ بتوجّه الحبيب نحو المحبوب، وضمّه لحدّ التلاصق، المفضي إلى السكون، والشّعور بالأمان والحنان، والرعاية، مع إمكانية تلبية طلباته؛ بيد أنّ هذه الدلالة المعجمية تتحوّل بحكم السياق، وعلاقة المجاورة، والترتيب بين عناصر الجملة إلى طلب موجّه إلى الرياح، كرمز للقوة، سواء بشرية، أو مادية، أو معنوية، في صفتها القومية الذاتية الداخلية، أو الإنسانية الحرة التي يمكنها المساعدة، أو أن تكون مصدرا للإلهام والتماسك، فلفظة "عانقينا" باستخدام الضمير المقدّر "نحن" الدال على الجمع الحاضر المستفاد من التّون الممدودة، كمفعول به، والذي أمر بوقوع فعل العناق (6) عليه، أي الاحتضان، والرعاية والاهتمام، وموافقته في الرّؤى والأفكار، وقبول احتواء همومه، وآلامه، وعناقتها، لتتمكّن منها وإزالتها، وقد تمّ هذا الطلب على جهة التّمني لا الاستعلاء لكون الشاعر في هذا المقام، يعدّ بمثابة الأمر المتساوي مع المأمور المتلقي وقد يكون أقلّ منه، بسبب أنّه لا يملك من أدوات الضّغط، ووسائل تنفيذ القرارات والطلبات والأوامر، غير قوة الكلمة وسحرها، وبراعة التصوير، ودقّة التعبير، والقدرة على الإقناع.

وتحقيقاً للنظرة الشمولية للنصّ، وعلاقتها بالمعنى من الناحية الأسلوبية لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الشاعر قبل حديثه عن قضية العناق والدفع، تكلم عن علم الفلك، مركزاً كلامه عن القمر الذي تمّ صعود سطحه، كما رمز به إلى كلّ ما هو جميل، ثم عاد أدراجه إلى الواقع الأليم، متمنياً كلّ التّمني حصول فعل الرعاية والاهتمام، في تحدّ صارخ، وصريح، وواضح للواقع الفاسد، والظلم، المسلّط على الإنسان الجزائري، عازماً سلوك كلّ سبيل ناجع للتّغيير، عاطفاً الطّرف الثانية "ادفعينا" على الأول "عانقينا" (*) باستخدام الواو "كأهمّ أداة للعطف (7)**)، والذي أفاد الجمع بين طريي الشكل الصوتي المكرّر في الحكم والمشاركة فيه"، لأنّ فعلي العناق والدفع يتمّ بواسطة الرّيح (***) كرمز للقوة والأمل المخلّص، حتّى يكتمل الغرض، ويتمّ حصول المقصود، وظّف محمد الصالح باويه لفظي "عانقينا

وإدفعينا"، وقد اشتركتا في ثلاثة أصوات في آخر كلّ منهما الياء المدّية، والتّون والألف المدّية(****)، فنتج عن ذلك إيقاعاً تنبعث منه نغمة موسيقية، - بسبب توالي هذه الأصوات، وانتظامها، وتشابها، وتكرارها - تصل إلى البقاع، وتطرب السّماع، وتلج الأعماق، وتهزّ النّفس، وتدفع الملل والسّامة والفتور، وتحفّز على الحيوية، والحركة والإيجابية، كي تتحقّق أهداف الرّسالة الشّعريّة في الواقع، وتشوّق المتلقّي لتصيّد الدّلالات، والتي من أجل التّعبير عنها (الدّلالة) استخدم صوت الألف المدّية بطبيعتها الصّوتية التي تحافظ على خاصيّتها المدّية، لانتفاء وجود حركة قبلية مخالفة لجنسه (8)، لذلك وظّفها الشّاعر لإحداث نفسٍ لأطول مدّة ممكنة، وبهذا يتسّى له التّعبير عن مشاعره، وإخراجها من العمق، ولجوفية الألف أيضاً - مع تلك الرّفات الحارة المكهربة، الملونة بالألم والحسرة، جرّاء الواقع الفاسد الموسوم بالتخلّف، والغياب التّام للدّات الجزائرية عن دورها الحضاري والعلمي، إضافة إلى فقدان أبسط الحقوق الصّورية للحياة الإنسانيّة، بسبب الاستعمار الفرنسي، وفي غمرة هذه الأجواء الخاصّة والأحاسيس المرهفة، والتّفسيّة المتوتّرة، نلاحظ بأنّ الشّاعر قد تمكّن من إدخال المتلقّي في دائرة التّأمل، والتّفكير الجديّ المتروّي الهادئ بسبب قيام عنصر المدّ في إنتاج الإيقاع، وبّنه بشكل متأنّ في سمع المتلقّي (9)، فيتيح له الفرصة في التّتبّع، والتّركيز، والفهم، والتّفاعل، كما نجد بأنّه انسجم مع نظرة المبدع، ورؤيته الفكرية، وتصوره لحلّ إشكالية التخلّف، والفساد، والهيمنة، والغياب، كما أظهر المدّ بالألف توتّر الشّاعر وانفعاله، نظراً للضغط المتولّد من مجموعة تراكمات قبلية سلبية، طال أمدها، واستفحل شرّها، وعظّم ضررها، فأنتجت واقعاً فاسداً متناقضاً، جعلته ينظم شعره للتّوعية، والتّحفيز، واستثارة الحميّة، متّكاً على الشّكل البلاغي التّكراري الصّوتي في هذا النموذج، - وغيره من النماذج - مركّزاً كلّ التّركيز على "الألف المدّية" التي لا ينظر إليها على أساس علّتها في الكلمة فحسب، بل يتعامل معها من منظور التّعليل المعنوي (المدّ المعنوي) الذي يفضي إلى توليد جملة من الوظائف، أبرزها الأثر الانفعالي النّفسي (10)، هذا الانفعال الذي برّز جلياً في شكل أوامر مصحوبة بالمدّ كـ "عانقينا وإدفعينا"، والنداء وتأكيد الحضور، كما يوحي مدّ صوت الألف "بالإصرار في تحصيل نيل الشّيء" (11) نظراً لوصول الأوضاع إلى درجة جدّ متقدّمة من التّعنّن، لا يمكن بحالٍ التّقاعس عن علاجها، أو التّسويق والتّأجيل، بل الواجب التّخطيط، والإعداد، وحسن استغلال كلّ الإمكانات المتاحة، وإزالة العوائق، للوصول إلى الأهداف المسطّرة، والتي من أهمّها تحرير الأرض والعرض والإنسان، وبناء مجتمع جديد، بمواصفات حضارية علمية، وفق القيم الوطنيّة القوميّة الأصيلة، فهذه المبرّرات كانت منطقية وكافية، للاعتماد على حروف المدّ (الألف) للمبالغة في الطّلب، والإلحاح فيه خاصّة، وأنّ حروف المدّ الثلاثة، وخاصّة الألف، فإنّها تعتبر أداة لتجنّب الاستخدامات الصّوتية ذات الكلمات المتميّزة بالغرابة والتّقل (12)، لذلك لجأ إليها الشّاعر، اتقاءً - في هذه الظّروف - لكلّ ما هو ثقيل ومكلّف، ومتوجّها نحو التّعامل مع ما هو أقلّ كلفة في إطار ضابط الموازنة والتّرجيح، وحتىّ ينتفي عنده الجمع بين ثقل الأوضاع - المعقّدة المتشعّبة، بسبب الاستعمار الفرنسي - وثقل الحروف مع إشارته إلى دلالة مفادها أنّ الإنسان، وهو في طريق بناء مشاريعه، عليه أن يضع أمامه مجموعة اختيارات، وبعد الدّراسة يمكنه الأخذ بالأصلح، والأقلّ كلفة، والأكثر فاعلية ونجاعة، والأغلب ظنّاً في تحقيق الهدف

المرسوم، كما تشير خفة "الألف" (*) إلى إشعار جمهرة المتلقين، أنّ مهمة تغيير الأوضاع التي أسندت إليهم بمقتضى الرسالة الشعرية، تعدّ في متناولهم، وأصبح بمقدورهم القيام بها، وأنّ التّضحيات الجسام التي تنتظرهم، والعواقب والأهوال التي تعترض طريقهم، تعدّ خفيفة جدّاً، وميسورة، ولا تساوي شيئاً في نظير الحرّية والاعتناق، والأمن، والعيش في كنف العدالة، والكرامة، والسيادة، والعزة واستعادة المجد التّليد، والماضي الجميل، وجعله منطلقاً لحياة قادرة على الأخذ، والبذل والعطاء، والمنافسة، وقد تمكّن المبدع من إيصال هذه الرسالة ذات الأفكار الإيجابية، والأبعاد الحضارية الرّاقية إلى الجميع وبقوة، بسبب الصّفات والخصوصية المناسبة لهذا المقام، التي يمتلكها "الألف" حيث تتميز الأصوات المجهورة - متمثلة في الحركات سواء كانت قصيرة أم طويلة - بقوة الإسماع ⁽¹³⁾، وخاصّة الألف، والتي تكتسب أهمّية دورها من خلال وجودها في التّركيب الاستعمالي الذي وردت فيه، كما تكتسب أهمّيتها أيضاً بوجود الأحرف التي استعملت قبلها بزيادة التدفق الدّلالي مع الامتداد الصّوتي ⁽¹⁴⁾، فصول النّون المفتوحة الذي يسبق الألف في طرقي التّركيبية الصّوتية التّكرارية "عانقينا" و"ادفعينا"، ينتمي إلى الأصوات الأسنان، أي أنّه يخرج ما بين الأسنان العليا أو السفلى، وأسلّة اللّسان، فهو أسناني لثوي ⁽¹⁵⁾، فهذا المخرج المتصدّر ترتيباً للمخارج - على قول المحدثين والمعاصرين - بعد الشّفتين يُفيد أنّ هموم المجتمع وآلامه، ومحاولة الإصلاح والتّغيير نحو الأفضل، تنصدّر كلام الشّاعر في حلّه وترحاله، وأنّها من أولى اهتماماته، مع ما صاحب هذه الرسالة من سرعة الإبلاغ والتّداول، بحكم مخرج "النّون" القريب من الشّفتين، وفي هذا تساق، وتضافر فعال مع الألف ودوره، الذي ليس له حواجز تمنع مرور الهواء أثناء النّطق به، رغم مخرجه الجوفي، كما كان لحرف النّون المتّصف بالجهر دور مهمّ في الإسماع مع التّطريب الموسيقي الجميل، الصّادر من الأنف، والذي يتلقّاه المتلقّي بالقبول، والأنس المفضي إلى الميل والاهتمام، والتّساؤل عن المعاني والكيفيات، والوسائل والأهداف، المتعلّقة بدلالية، وكُنّه طرقي هذه البنية الصّوتية المكرّرة، التي وردت في أسلوب الأمر، بصيغة ضمير الجمع الحاضر، وأثرها على النّص الأدبي من متلقّ نوعيّ تميّز.

أمّا التّركيبية الصّوتية المكرّرة الموالية، فهي مرتبطة عضويّاً بالسّالفة التي سبق دراستها، خاصّة الطّرف الأوّل منها "يا رياح"، وهذا الشّكل البلاغي الصّوتي المكرّر، تمثّل في صوتي الحاء من كلمتي (رياح، الصّباح). ففي السّطر الشعري الأوّل، "عانقينا وادفعينا يا رياح"، والذي تمثّل مضمونه في أنّ الشّاعر، قد طلب الاحتضان والرّعاية والمساعدة، بغرض اجتياز العقبات، والأمواج المتلاطمة، والتّمكن من السّير في اتّجاه تحقيق الهدف، بواسطة وسيلة تمكّنه من ذلك، انطلاقاً من الدّات الجزائرية الخالصة، إلى الآخر ممّن يملك صفة وقيم الإنسانية النبيلة، وقد تبين وتأكّد من خلال السّياق وموضوع النّص، أنّ هذه الوسيلة النّاجعة، قد تمثّلت في القوة، التي رمز إليها بلفظة "رياح" بصيغة التّكرة التي تفيد العموم، وهذا يفيد بأنّ عملية التّغيير التي يسعى إليها الشّاعر، تحتاج إلى صناعة القوّة بكل أنواعها، عسكرية، وعلمية، ومالية، وبشرية، وسياسية، ومعنوية، ومن كلّ إنسان حرّ كريم، وقد قدّم الشّاعر الأمر المنادى من أجله، وأخّر المنادى "الرياح"، وهذا لغرض لفت الانتباه، وجلب الاهتمام، وطلب السرعة، والمباشرة في القيام بالفعل، ومن باب تقديم القيمة قبل الدّات للتّشويق، وأيضاً لغرض اختيار موقع مناسب لللفظة

"رياح" في آخر السّطر الشعري، لإنهاء المدّ عند حرف "الحاء"، بعد أن أدّى وظيفته الدّلالية، ولإضفاء طابعٍ نغميٍّ موسيقيٍّ وجذاب، على كامل السّطري الشعري، وتحيّته لبناء صوتمكّرر بقافيةٍ حائيةٍ بين "رياح وصباح".

أمّا الطّرف الثّاني في التّركيبة الصّوتية المكرّرة، فتمثّل في مادّة "صباح" في سياق السّطر الشعري، و"أخبري الأفتمار عنا والصّباح"⁽¹⁶⁾، على مستوى صوتي الحاء الذي بعد إمعان النّظر فيه، وجدنا بأنّ الشّاعر، أراد الخروج بعد استجماع القوّة، وتوفير أسبابها، وضبط المعطيات، والنّظر في المخرجات والمآلات - من التّخلف والظلم تدريجيّاً، بداية من الظّلمة الحالكة المتمثّلة في الرّضوخ للواقع الفاسد من استدمار، وتخلف، إلى ضوءٍ نسبي، هو ضوء القمر ليلاً، والذي يمثّل انطلاق الشّعلة، والهبة الثّورية التّعبيرية، ثمّ الرّسو على شاطئ الصّباح، كأدقّ رمز لتجاوز العقبات، وحلّ الإشكالات، والدّخول في عالم جميل، سمته الحرّية والاستقرار، ولولوج حالٍ تهيّئ لبناء حضاريٍّ، يسرّ النفس، ويبهج الخاطر.

وبناء على ما سلف ذكره، لا بُدّ لنا - لغرض تأكيد ما سبق من المعاني وإيضاحها، والنّظر في نوعية العلاقة بينهما، والكشف عن مزيدٍ من الدّلالات، - من تفحص الشّكل الصّوتي المكرّر بطرفيه معاً، وقد لاحظنا وجود اشتراكٍ بينهما في صوت الحاء المسبوق بالألف المدّية، والتي تنتمي إلى الحروف الحلقية، لكون مخرجها من "وسط الحلق"⁽¹⁷⁾، والذي يمثّل منطقة لسان المزمار، وهو ما يعني "مقدّمة الحنجرة"⁽¹⁸⁾، وهذا المخرج يشير إلى وسطية واعتدال مضامين الرّسالة الشعريّة، في جانبها الوصفي والإبلاغي، والإقراي، والإمتاع، والفني، بأوامرها، وتوجيهاتها، ومطالبها، وذلك بدليل كون تلك الأفكار والتّصورات والرّؤى، تولّدت من منطلق السّعي الدّؤوب، للحصول على حقٍّ مغتصبٍ مسلوب، ومحاولة تغيير وضعٍ فاسدٍ، والتّحوّل إلى حال، تسود فيه قيم الحرّية والعدالة والكرامة، كما يوحي المخرج الحلقى على صدق الشّاعر في العملية الوصفية الإخبارية الواردة في نصّه، والمتعلّقة بالأوضاع السّائدة المتّسمة بآثار الاستدمار من وتخلف، وضياح، والممزوجة بأهات الحسرة والأسف والتّوجع، والتي خرجت من أعماقه، معبراً بها عن حرارة تلك الأحداث، ومرارة الأوضاع، وحدّتها ومأساويتها، وتجذّرها وطول أمدّها.

وإذا ما ربطنا العلاقة بين "الحاء" والألف المدّية السّابقة لها، نجد بأنّها كانت عنصراً فاعلاً في إيصال الانفعالات الدّاخلية الشّاعر، كما اتخذها أداة ومرتكزاً حقيقياً للتّعبير عمّا اختلج الأنا العميق"⁽¹⁹⁾، لذلك تصاعدت النّغمة الموسيقية إلى حدّ ذروتها - نظراً لطول الألف وقوّة إسماعها، واتّصافها بالجهر - لتتخفّف إلى مستوى يُناسب حرف "الحاء" الساكنة، وهو ما ينبّه المتلقّي، ويثيره كي يتتبع الأحداث، ويهتمّ بمضامين وأهداف الرّسالة الشعريّة، فيعمل وفق توجيهاتها، ويحاول تحقيق ما تصبو إليه، إضافة إلى سعيه السّير وراء العلامات الموصلة إلى الدّلالات والمعاني والمقاصد، أمّا صوت "الحاء" بصفته الاحتكاكية، فقد أفاد صعوبة الواقع، وضيق الحال وكثرة العقبات والمثبّطات، وإزاء هذا الوضع المتشعّب المعقّد، دعا الشّاعر إلى التّكيف معه بالصّبر ورباطة الجأش والاستمرار في ممارسة الفعل التّعبيري، هامساً(*) في أذن المتلقّي، منبّهاً إيّاه ومؤكدّاً له، بأنّ الفرج حاصل لا محالة، وهذه الدّلالة قد تضمّنّها الطّرف الثّاني من التّركيبة الصّوتية "الصّباح"، والتي وظّفها الشّاعر، مختاراً لها آخر السّطر الشعري، لغرض التّشويق

بأنّها توحى بالإشراق والابتسامة، والتّفاؤل والأمل، وقد أوحى مخرج حائها على أنّ رياح التّغير، قد بدأت فعلاً في شكل حركة دؤوبة، مستمرة مسترسلة نحو الأمام، استرسال الهواء المسهم في تكوين صوت "الحاء" بهدوء وصمت، لأنّ المواقع السّاخنة والأوضاع الصّعبة، تتطلّب الفعل الإجرائي الميداني القوي الثّابت، الهادئ المركز، وفق خطة دقيقة محكمة الضّبط، وهذا ما يناسب صفة الهمس في "الحاء".

وبهذا نكون قد قمنا بسير أغوار ما أمكن من دلالة خاصّة بالشّكل البلاغي الصوتي المكرّر (رياح، صباح)، وذلك بالدراسة الصوتية الدّلالية - في إطار الأسلوبية الصوتية - للأصوات المشتركة أي الفاصلة الصوتية المكررة، لنباشر على إثرها دراسة اللفظتين معاً، مستنطقين الأصوات غير المكررة، فيما يأتي:

بعد النّظر المتمعن، لاحظنا وجود علاقة دلالية بين طرفي التّركيبية التّكرارية الصوتية، وذلك بالتأثير الفعّال لصوت "الصّاد الشّبيه بصوت الرياح، كما نلاحظ وجود تناسب بين صفة الصّاد متمثلة في القوة والاستعلاء والجوّ العامّ الموصوف بقوة الرياح الهائجة. (20) المنطلقة من اتّجاهات مختلفة، والتي تعدّ مصدر تغيير إلى حال أفضل، فهي المسهمة في جلب الأمطار وتلقيح النّبات إلى غير ذلك من الفوائد التي لا تخفى على عاقل، فضلاً عن عالم متخصص، وقد أطلقها الشّاعر، وأراد بها القوّة الثّورية التّغييرية في مختلف المجالات وعلى جميع الأصعدة - وهذا ما يوحي به مخرج "الرّاء" ممّا بين اللّثة، وذلق اللسان مع انفتاح الشّفتين وانفراجهما، أي أنّه قريب من الفضاء الخارجي - والتي تبدّد الظّلام الحالك، وتؤذن بطلوع أوّل صباح مشرق هادئ جميل، كبداية زمنية للنّهار، والتي يصبح الإنسان فيها يقظاً قوياً مرتاحاً، بدنياً، ونفسياً، وتباشر الحياة حركتها متناغمة مع مقتضيات الصّباح، الذي اتّخذ منه الشّاعر رمزاً للانعتاق والتّحرّر، آملاً بلوغ يوم يصير فيه الشّعب الجزائري حرّاً طليقاً، يعيش في كنف الأمن والسّلامة، والعدالة والكرامة، فيوجّه فكره وجهده للبناء الحضاري، ساعياً في استرجاع أمجاد ماضيه الجميل، كما تدلّ صفة "الرّاء" التّكرارية في لفظة "رياح" على أنّ التّجدّد الزّمني السنّي، والتّوالي الفزيائي للصّباح بصفة دائمة وثابتة، هو تجدّد للإرادة والعزيمة، والفاعلية، وانبعث للطّاقة الإيجابية، وتحفيز على التّفكير، وبعث لروح العمل، والمبادرة الفردية والجماعية، فأسلوب التّكرار كان عاملاً مهمّاً في صناعة وإفادة جملة دلالات منها: التّنبية، والتّأكيد، والتذكير، والتّحفيز، وهي ما كان المتلقّي بحاجة إليها في هذا المقام الموسوم بالاختلال في التّوازن، والغياب عن الإسهام الحضاري، بسبب الاستضعاف المسلّط الذي كان ينتظر هبوب رياح تمضي به إلى الصّباح.

نلاحظ بأنّ التّركيبية الصوتية "عانقينا وادفعينا"، وردت في شكل محسن معنوي، تمثّل في الطّباق، والذي ينتمي إلى زمرة التّناييات الضّدية، والتي عمد الشّاعر إلى توظيفها في إطار اختياراتها اللفظية والتّركيبية، كمؤشّرات أسلوبية مهمّة، ولبناء ثنائية ضدية ذات سمة صوتية تكرارية، تكون أكثر قدرة على جلب انتباه المتلقّي، وإثارة اهتمامه، فتتولّد الحركية في النّصّ بطرح التّساؤلات، واختلاف النّظرات، والرّؤى، ونتائج التّحليل، ممّا ينعكس إيجاباً على المنحى الدّلالي، ويذهب بعيداً في فتح مجال توارّد المعاني، بسبب هذا التّضافر الدّاتي بين الصوتية والضّدية، فأما الصّوت فقد أظهرنا دلالاته ومعانيه، وأما الضّدّ المتمثّل في العناق والدّفع في صورة فعل أمر بالضمّ والإرسال - على جهة

الالتماس، والنّصح، والإرشاد، والتّمني—في شكل ثنائية متتالية عددية تربيبية تكاملية، فالضّم بما فيه من الرّعاية المادية والمعنوية والأدبية، والتّكوين على ممارسة الفعل الميداني المناسب لطبيعة الأحداث، والمراحل والأزمنة، والأماكن، ونوعية الأشخاص، والمتغيّرات، ثم تلاه فعل الأمر بالدفع باتجاه ممارسة الفعل التّغييري بغرض تحقيق الطّموحات والوصول إلى الأهداف، لذلك يبدأ فعل الدّفع بانتهاء فعل العناق، فيحصل اجتماع وحضور ذهنيّ للضّدّ بضدّه تلقائيّاً، وفي هذا تهيئة داخلية ذهنية نفسية للتّحوّل المنظّم، أو الفجائي بين الأضداد المتلازمة، أو المتنافرة، يقابله غياب الضّدّ بحضور ضده في الواقع، كي تحصل عملية التّكامل، والتّناغم، والانسجام، والتّجدّد بين المتشابهات، بل بين المتضادات⁽²¹⁾، إضافة إلى ما تشيعه هذه الثّنائية الضّدية من حركة وسرعة بالغة "فالفعل كحدث زمنيّ يعدّ مصدر الحركة في التّركيبية الكلامية⁽²²⁾."

كما اختار الشّاعر ألفاظاً غاية في الدّقة، وأداء المعنى كما بني تركيبته الصّوتية المكرّرة من فعلين هما "عانقي"، "ادفعي"، وهذا ما يوحي بالحالة النفسيّة للشّاعر، والمتّسمة بالحركة والانفعال، نتيجة الأوضاع المزريّة، وموقف ودور المتلقّي اتّجاهها، كما أنّ تضافر حركة الأفعال ودلالية التّضاد، وما نتج عنهما من دلالية التّكامل، والتّبادل، والتّجدّد، والحركة مع طول التّفكّر في الألف المدّية، وما صاحبها من استغراق زمنيّ أفاد احتياج الفعل الإجمالي الحركي إلى زمن كافٍ للإنجاز، إضافة إلى التّغمة الموسيقية الجميلة النّابعة من النّون المدّية المكرّرة، ومدى تأثيرها في المتلقّي الذي تضعه في موضع حسن، من النّاحية العقلية والنفسية والروحية فتؤهلّه إلى التّجاوب النّوعي الإيجابي مع رسالة الشّاعر، سواءً في جانبها المضموني العميق، أو من ناحية الشّكل البنائي للنّص —باعتبار مصدر التّأثير يكون من الشّكل والمضمون بالسماع والنّظر— والذي بلغ ذروة الدّقة، والإبداع، والجمال المفضي إلى الإقناع، والإمتاع خاصّة، وأنّه "الشّاعر" قد استخدم اللّغة الوصفية التّفسيرية قبل وبعد التّركيبية الصّوتية، بل في التّركيبية ذاتها، وبصورة ضمنية لكون الطّلب جاء بناءً على وصف قائم لوضع استثنائيّ يتطلّب التّغيير.

الخاتمة:

وانطلاقاً ممّا سبق بيانه فيما يتعلّق بالشّكل البلاغي الصّوتي المكرّر، يمكننا القول: بأنّ التكرار الصّوتي لا يعدّ تحميلاً وتحسيناً شكلياً مجرّداً، بل هو ذلك الأثر المترتب عن العملية الإيقاعية، وما تضيفه على البنى التّركيبية اللّغوية، لتصبح محطّ تركيز نظر المتلقّي وسمعه، مثيرة إعجابه، منبهة عقله للتّفكير، والبحث والتّساؤل، محرّكة نفسه بتلك التّغمات والتّموجات الصّوتية والموسيقية المتنوّعة، وبذلك التّناسق الهندسي الشّكلي الكتابي للأصوات، فتتكوّن لديه النّظرة الجمالية للأشياء، ويتمرّن على تحويل غير المرغوب فيه إلى جميل مشوّق مطلوب، فتصير نفسه ذوّاقة توّاقة، تنظر إلى معايير الجمال نظرة إنسانية كونية في إطار الثّنائية الضّدية التّكاملية (الجمال والقبح)، كما يعدّ التكرار الصّوتي آلية منتجة للدّلالة، وذلك بسلوك منهج تحليل التّكرارات الصّوتية، والوقوف على مخارجها وصفاتها، وحتى طريقة تكوين الصّوت، فيتمّ إنتاج الدّلالة، واستخلاص المعاني بتكليف تلك النّتائج والمخرجات المتعلّقة بالأصوات المكرّرة مع الجملة، ومضمونها ونوعية الاختيار المعجمي من جنس اللفظة، أو اسم، أو فعل، أو صفة، أو موقعها

الترتيبي بين عناصر الجملة، لكون أنّ هذا الأسلوب قد استخدم بطريقة قصدية هادفة دالة، لا عفوية اعتباطية مع مراعاة السمات التفسيرية المتضمنة في الجملة الصوتية، وأثرها على المعنى، وصناعته، لأنّ كلّ خاصية أدبية تنطلق من خاصية نفسية، مع تفعيل دور التكرار والوقوف على إفادته الأسلوبية الدلالية، لكونه ثنائيات صوتية تعدّ بمثابة قافية صوتية داخلية دالة.

تولّد المعنى، وتؤدّيه، وتوضّحه، وتنبّه في ذهن السامع، كما أنّها تضفي على البنيات اللسانية للأسطر الشعرية لمسات الجمال، والفنّ، والإبداع المنطلق من واقع مرّ أليم، ارتفعت فيه النشوة الحسية، وعربد السعار المجنون لدى العدو الصليبي الفرنسي، وهو يستمتع بعذابات الإنسان الجزائري، وتراقص على صرخات آلامه التي يمارسها جنوده، وضباطه، وزبائنه، فكان الشعر الجزائري الحديث، متمثلاً في **محمد الصالح باويه**، ملتزماً بالردّ القوي المفحم، وتوجيه نداءاته الخالدة للشعب، كي يقوم بدوره التنويري وتحريري، مستخدماً الثنائيات اللفظية، التي ولدت موسيقى داخلية نابعة من عمق الأنا الشاعرة، والذات المكشوفة، المعبرة بصدق عن عمق المأساة، لتتخلّلها بين الفينة والأخرى نغمات هادئة خافتة هامسة، حزينة، ودالة، وأخرى صاعدة قوية مدوية مجهزة، تعبّر عن التحدي، والإباء، وتشد من إزر الشعب الصابر المحتسب، والمقاوم، الجلد، السميع، الثقّف، اللقن؛ وبهذا يكون النصّ الشعري الجزائري، قد وظّف الموسيقى الداخلية، توظيفاً دلاليّاً جماليّاً، نابعاً من عمق الحداثة، بلمسات تراثية، ليقدم للمتلقّي نصّاً جزائريّاً بقيم دينية واجتماعية وإنسانية بسمات أسلوبية مفتوحة الأفق للقراءة والتلقّي.

الهوامش:

- (1) - ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د. ط 1914، ص 413.
- (2) - ينظر: عبد الرحمن كنون، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبو رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2002، ص 290.
- (3) - ينظر: ماهر هلال، الأسلوبية الصوتية، مجلة آفاق عربية، ع 12، سنة 1992، ص 74.
- (4) - ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، 37، 38.
- (5) - محمد صالح باويه، ديوان أغنيات نضالية، موفم للنشر الجزائر، د ط، 2008، ص 86. من قصيدة الشاعر والقمر.
- (**) - نلاحظ بأن الشاعر **محمد الصالح باويه** استخدم العديد من التكرارات لصوتية، وقد انعكس وقعها على المتلقّي لما لها من سحر وجاذبية وأسر للنفس الإنسانية من ناحية "الملفوظ والمنظور" ينظر: حازم القرطاجي تح، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد حبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986م، ص 222.
- (6) - محمد مارك، فقه اللغة، دراسة تحليلية للكلمة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، دون بلد النشر، ط 2، 1978.
- (*) - عانقينا والعين يذُل على الاستتار والغيب والحفاء إذا كان في أول الكلمة مثل غاب، ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة ص 151.
- (**) - ينظر: حروف العطف ومعانيها، إسرائ أنجليلية <https://mawdoo3.com> تاريخ الدخول يوم 4-9-2023 على الساعة: 12:40.
- (***) - جاء ذكر الرياح مجموعة في القرآن الكريم دائماً مع الرحمة (مبشرات، حاملات، ناشرات، ذارئات، لواقح) وإنّ كلّ مرة ذكر فيها "الريح" مفردة تكون مقترنة بالعذاب (عاصف، قاعف، عقيم، صرصر، إلّا في سورة يونس في قوله تعالى: ﴿وجرين بهم بريح طيبة﴾ الآية 22، وفي سورة يوسف من الآية 94 قوله تعالى ﴿ولما فصلت العير قال أبوها إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون﴾ لمزيد من المعلومات انظر: المهندس أحمد العريبد، بحث مفصل

عن الرياح ما هي الرياح وما أنواعها وكيف فسرهما القرآن الكريم، المركز العربي للمناخ <http://www.atab4climate> تاريخ الدخول 4-9-2023 على الساعة 14:10.

(****) -الألف لمدية تتيح للشاعر فرصة إيصال مكوناته الداخلية من عواطف وأحاسيس ومشاعر وخبرات وتجارب، إضافة إلى نظراته ورؤيته لجمهرة المتلقين فيتكوّن بين الباث والمبثوث له عبر النص نوع من المشاركة الوجدانية الشعورية فكلّيهما يمكن له استحضار الآخر كلّما اجتمعت الأسباب والدواعي -استحضاراً فكرياً وإيديولوجياً واجتماعياً وثقافياً وإنسانياً، هذا الاستحضار الذهني المجزّد يفضي إلى وضاعة لحمّة في الأنا الباطني وفي الضمير الجمعي تُترجم إلى واقع عملي كالمعمل كمقتضى الرسالة الأدبية وإثرائها قراءة من متلق خاص.

(8) - ينظر: عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي الأردن، ط1 د ت، ص 165.

(9) - ينظر: صلاح عبد الصبور، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعره دار هومو الجزائر، د.ط، د.ت، ص 93، 94.

(10) - ينظر: عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، ص 177، 178، 180، 181.

(11) - ينظر: المرجع نفسه، ص 177، 178، 180، 181.

(12) - ينظر: بشار حمود سيف الدين، أثر أصوات المدوّالين في بناء الكلمة العربية، رسالة ماجستير السنة الدراسية 2017، 2018م، ص 20.

(*) - نلاحظ بأنّ الفتحة القصيرة للنون التي سبقت "الألف قد تساوقت معه في صياغة وتأكيّد وتوضيح مراد الشاعر باعتبار أنّ "الفتحة أسلس مخرجاً وأقل مرونة على اللسان والشفتين من الجّمة والكسرة، فالفتحة تخرج من حرف الفم بلا كلفة، ويستثقل الضم والكسر لأنّ لمخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين"، وللتوسع أكثر ينظر: الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى دار عبد المعطي نمر موسى، الكندي ص 185.

(13) - ينظر: أبو عبد الرحمن، أصوات اللغة، مكتبة الشباب، مطبعة الكيلان، القاهرة، ط2 1986 م، ص 135.

(14) - ينظر: مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 92.

(15) - زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية-الضمّة - الفتحة- الكسرة- دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 149.

(16) - محمد الصالح باويه، ديوان أغنيات نضالية ص 86.

(17) - زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية -الضمّة - الفتحة- الكسرة- ص 159.

(18) - ينظر: مصطفى أكرور، المخارج والصفات العربية عند جمهور علماء التجويد، دار الخلدونية، القبة، الجزائر، ط1، 1434هـ، 2013م، ص 17.

(19) - ينظر: رجاء عيد، الشعر والنغم، دار الثقافة، القاهرة، د ط، 1975م، ص 17.

(*) - الكلام المهموس يكون عادة للقرب والتخصيص مما يوحي وجود اهتمام بالمهموس له لتنبه كي يعمل عقله عساه أن يقتنع بتوجيهات الشاعر، وسعيّاً الشاعر أيضاً لتحصيل دلالة الاستمالة بغرض إثارة عاطفة المتلقي وتحفيز شعوره على التفاعل مع معاني النص، وإيقاظ جانب الحسّ فيه.

(20) - ينظر: عبد السميع خميس العوايد، دلالة نسبة صفات الحروف على المعنى، مجلة الحكمة، ص 243.

(21) - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة ط 1 1969م، ص 107.

(22) - ينظر: أحمد محمد علي، ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني، مجلة نزوى، مجلة ثقافية أدبية فصلي، مؤسسة عمان للثقافة 2008، ص 45.

المصادر والمراجع:

- 1- أبو عبد الرحمن، أصوات اللغة، مكتبة الشباب، مطبعة الكيلان، القاهرة، ط2، 1986م.
- 2- أحمد محمد علي، ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني، مجلة نزوى، مجلة ثقافية أدبية فصلي، سنة 2008، ص 45.
- 3- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (ترتيب ألفبائي)، تح: عبد الحميد هندائي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، باب الكاف، ج 4.
- 4- بشار حمود سيف الدين، أثر أصوات المدّ واللين في بناء الكلمة العربية، رسالة ماجستير السنة الدراسية 2017، 2018م.
- 5- رجاء عيد، الشعر والنغم، دار الثقافة، القاهرة، د ط، 1975م.
- 6- زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية-الضمّة - الفتحة- الكسرة- دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر، د ط، د ت.
- 7- سليم كرام، الطبيعة في الشّعر الجزائري الحديث، أحمد سحنون أنموذجا، دار بوسعادة للنشر، د.ط، د.ت.
- 8- صلاح عبد الصبور، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعره دار هومو الجزائر، د.ط، د.ت.
- 9- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمتة، بيروت، لبنان، د.ط 1980.
- 11- عبد الرحمن كنون، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبو رزاق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2002.

- 12- عبد السميع خميس العواييد، دلالة نسبة صفات الحروف على المعنى، مجلة الحكمة.
- 13- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989، ج2.
- 14- عبد المعطي نمو موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي الأردن، ط1 د ت.
- 15- علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2000.
- 16- ماهر هلال، الأسلوبية الصوتية، مجلة آفاق عربية، ع12، سنة 1992.
- 17- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د. ط1914.
- 18- محمد صالح باوي، ديوان أغنيات نضالية، موفم للنشر الجزائر، د. ط، 2008.
- 19- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة ط1، 1969م.
- 20- مصطفى أكرور، المخارج والصفات العربية عند جمهور علماء التجويد، دار الخلدونية، القبة، الجزائر، ط1، 1434هـ، 2013م.
- 21- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.
- 22- محمد مارك، فقه اللغة، دراسة تحليلية للكلمة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، د. ط، دون بلد النشر.