

المجلد: 05 / العدد: 02 / (2021)، ص 424/410

تشكيلات الصامت ودلالاته في مراثية أبي ذؤيب الهذلي
-دراسة فونولوجية في مشهد الافتتاحية-

Silent formations and its connotations in the legacy of Abu Da'ib al-Hozali
-A phonetical study in the opening scen

د. منقور صلاح الدين
salah.najib15@gmail.com

جامعة ابن خلدون تيارت
(الجزائر)

تاريخ النشر: 2021/12/02

تاريخ القبول: 2021/08/03

تاريخ الاستلام: 2021/06/30

ملخص:

يتلخص مضمون هذا المقال في دراسة التشكيلات الصوتية في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، بالتركيز على إحصاء المخارج والصفات لصوامت لأبيات الشعرية المختارة، ثم تفسير نتائج الإحصاء والاستفادة منها لمعرفة الدلالة المركزية لهذه القصيدة. (وكذلك تذوق القيم الجمالية التي يصنعها الإيقاع الخاص لتجاوز الصوامت، والذي يرسم صورة الحزن والرتاء).

الكلمات المفتاحية: التشكيل الصوتي، الصامت، المخارج، الصفات، الدلالة المركزية.

Abstract:

The content of this article is about the study of the sound formations in the poem of Abu Da'ib al-Hozali, focusing on counting the exits and qualities of the verses of the chosen poetry, and then interpreting the results of the statistics and making use of them to know the central significance of this poem. (As well as taste the aesthetic values created by the special rhythm of the juxtaposition of the fast, which paints the image of sadness and lamentation).

Keywords: acoustic, silent configuration, exits, attributes, central indication.

توطئة:

يفتن الإنسان بما يتلقاه من صور بديعة في حياته، فالعين ترى الجمال وتتأثر به، والأذن تتلطف الأصوات وتطرب لها، ولا يقف مفهوم الصور عند حدود الرؤية البصرية، بل يتجاوزه إلى مفهوم الصور السمعية، "إذ يستطيع الإنسان أن يدرك بواسطته، أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر"¹، وإلى

تشكيلات الصوت اللغوي وصوره، تلك التي ازدانت بها العبارة العربية وتنوعت، وأغنت نظامها الصوتي بالقيم الوظيفية والجمالية.

فيتتبع بحثنا أشكال البنية الصوتية ووحداتها اللغوية المتميزة والمنظمة، وهذه الوحدات هي التي ندعوها الفونيمات بشقيها المقطعية وفوق المقطعية، "لأنّ الفونيمات تمتلك قيمة بنائية، تبنى منها الصيغ ووحدات الكلام، كما تمتلك أيضا قيمة دلالية². وتؤدي الفونيمات دورا فاعلا في التشكيل الصوتي للمفردة والجملة، بتألفها وتناسقها المدركان على مستوى اللسان من جهة وعلى مستوى السمع من جهة أخرى، وفق ما سماه الحاجظ بالقران حين يقول: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"³. فيحصل لاجتماع المفردات في الجمل والأشعار بهذه الطريقة المنتظمة أن يلبس الكلام جرسا موسيقيا جميلا، يمكنه من تحقيق دلالاته ومعانيه، تماما مثلما يحدث في المشاهد المسرحية والسينمائية التي يصاحبها إيقاع موسيقي، يحفز المتفرج على تفعيل سمعه لإستحضار المشهد واستشعاره، فتصبح المفردة وأداؤها والعبارة وتنغميمها، هما أساس ما أسميناه بالتشكيل الصوتي.

أضف إلى ذلك ما تتمتع به العربية من طاقة كامنة في أصواتها، وتنوع رهيب في شدة الصوت ودرجته ونوعه، ثم توزعه عبر كامل جهاز النطق، بدءا بالشفيتين ووصولا إلى أقصى الحلق، وما على المتكلم أو الناظم سوى تخيّر الألفاظ وانتقائها وفق ما يتماشى ومعانيه التي يريد، في غير تكلف أو عسر، إنما هي السليقة والدربة وحدهما ما يجعل الكلام العربي فطريا ساحرا، ويجعل اللغة الفنية إمناعا صوتيا مقترنا بالغرض الدلالي.

وأثناء دراستنا الفونولوجية لنص أبي ذؤيب في مراثيه لأولاده، حاولنا استغلال المواد الصوتية للأبيات الشعرية المختارة والتركيز على صوامتها بصورة خاصة، لرصد الإيقاع الخاص الذي تتشكل فيه الوحدات اللغوية، ثم المقاربة الفونولوجية لما يمكن أن تقدمه الصوامت وتجوّد به في قراءة دلالات النص الشعري، وذلك بإحصاء واستنطاق الكميات الصوتية (الصوامت) من خلال موقعيات الصوامت وصفاتها وتجاوراتها، وفق هندسة فونولوجية معينة اقتضاها التدفق الشعري لدى الشاعر، وأملتها حالته النفسية الموزعة بين الضجر والحزن والهدوء والانفعال.

الظرف الذي قيلت فيه مراثية أبي ذؤيب:

اسمه خويلد بن خالد بن محرت أبو ذؤيب، ولد في الجاهلية وأدرك الإسلام، فأسلم وحسن إسلامه، واشترك في الغزو والفتوح، من أشهر شعره عينيته هذه، التي رثى بها أبنائه الذين قضوا في عام واحد، وقد نظمت هذه القصيدة بعد الهجرة بما يقارب عقدين من السنين⁴، وهي نموذج عن الشعر الجاهلي بمضمونها الفكري والعاطفي، وأدائها الفني.

وتعد هذه المنظومة، واحدة من أمهات قصائد الرثاء في الشعر العربي القديم؛ فظمها كان استجابة لتجربة شاعر -مسن- تناهى لسمعه، نبأ موت أحد أبنائه، ثم ما لبث أن يتلوّه نبأ موت الثاني ثم الثالث، هذا إن لم يصدمه النبأ، بموتهم جميعا في وقت واحد.

ونستطيع أن نختبر صدقه في التعبير، حين نحسن النطق بالحروف والحركات، ونحترم أداء تنويعاتها الصوتية، ونسمح لأنفسنا أن تتجاوب مع اهتزازات الألفاظ، وتنغيمات الجمل، ونتقن الاستماع إلى ذلك كله، فتتمثل أمامنا البنية الصوتية لهذه المرثية، بشكل يجعل مدلولاتها المرافقة لدوالها، تستبد بالقارئ وتضعه ببعض ما أصاب الشاعر من حزن ومرارة.

قراءة في الإشكال والمنهج :

اخترنا من قصيدة أبي ذؤيب المقطع الأول منها، الذي يحتوي ثلاثة أبيات شعرية، واكتفينا بتحليله، لأنه المقطع الذي تكتمل فيه عاطفة الحزن، والتي تشكّل بدورها الدلالة المركزية لنص المرثية، كما أنه-المقطع الأول- المحور الدقيق الذي يشدُّ بقية لوحات العينية بعضها ببعض، ويبرز الخطوط العريضة لها، ويعطينا صورة واضحة عن المعجم الشعري الذي يتداوله الشاعر في باقي أبيات مرثيته، وقد اصطلحنا على تسميته بمشهد الافتتاحية كإجراء منهجي أثناء التحليل، والذي دار حوار بين الشاعر وأميمة، التي سعت أو كما تحيلها الشاعر إلى تهيج أحزانه ومحاولة استنطاقه، لينفث حزنه وألمه الدفين في فقده لأولاده.

لقد انطلقنا من التشكيل الصوتي من أجل قراءة الأفكار والعواطف، وبقدر ما همّنا الإجابة عن تساؤل منهجي فحواه: ما الذي أراد الشاعر قوله؟ لم يكن تساؤل آخر أقل إلحاحاً من الأول وهو: كيف عبّر الشاعر عما أراد قوله؟

وهما تساؤلان نابعان من إدراكنا أنّ: "قيمة القصيدة تكمن في عدم انفكاك أصواتها وإيقاعاتها عن معانيها الشعرية، وهو ما يهب شعوراً بالوحدة بين الدال والمدلول"⁵. فكانت البنية الصوتية لدوال المقطع الأول من عينية أبي ذؤيب، وسيلتنا لاستنطاق الدلالات المتعلقة بها.

وإلى جانب المنهج الوصفي فقد اعتمدنا على المنهج الإحصائي، لتفسير جملة الظواهر الصوتية الماثلة في القصيدة، ومع ما نعيه من مزالق الدراسة الإحصائية، التي قد تقتل روح النص وشعريته، لم يقتصر إجراؤنا الإحصائي على عزل الصوامت في هذا الفصل، وبيان كثافة تواترها وتواتر خصائصها، لأنّ في ذلك سكونية المعالجة، "ثم إن إحصاء الأصوات لا يكفي، بل لا بد من تجاوز ذلك، إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها، وإيجاءاتها، وإسهاماتها في المعنى العام، الذي هي إحدى مكوناته الأساسية، دون عزلها عن السياق الواردة فيه"⁶. فتجاوزنا هذه السكونية، وشقّعنا نتائج الإحصاء بتفسيرات فونولوجية تكشف عن دينامية المشاهد الجزئية في هذا المشهد الافتتاحي.

لقد وظّف الشاعر عدداً من الأصوات اللغوية وأهمّل توظيف أخرى، وعمد إلى أصوات بعينها يوظّفها بشكل لافت، يخرج عن تواتر استخدامها في الخطاب العربي العادي، وهذه واحدة ضمن عديد الظواهر الصوتية المثبتة في جسد هذه القصيدة، أمكن الإحصاء من رصدها، مع ما تنبئه ظواهر صوتية غيرها، أجبرتنا على قراءتها قراءة آنية بعد القراءة الخطية.

فكانت دراستنا للصوامت في هذه الأبيات المختارة، تحتكم إلى معياري الموقعيات والصفات، على مستوى البيت الشعري الواحد، ثم على مستوى المشهد الجزئي (الافتتاحية)، بما يقوي الترابط بين التجاوبات الصوتية للفونيمات المقطعية ومعانيها الشعرية؛ فنحافظ بذلك على مفهوم البنية والنظام -مجال

بحثنا- ونتقي بعض ما أسلفنا عن مزالق المنهج الإحصائي، من أن تغدو دراستنا كما وفاتنا من الصوامت لنص أصلي.

تقسيم المقطع الأول إلى ثلاثة مشاهد:

امتد فضاء هذا المقطع الأول من مرثية أبي ذؤيب الهذلي إلى خمسة عشر بيت، اخترنا منها ثلاثة أبيات الأولى للتحليل، ولكن لوضع هذه الأبيات في سياقها المشهدي العام، وتبرير اختيارنا للأبيات الأبيات الأولى كمشهد افتتاحي مستقل تحتم علينا تذكير القارئ بأبيات المقطع الأول لهذه القصيدة، وقمنا بتقسيمه المقطع الأول إلى ثلاثة مشاهد يتحرك فيها النص، من الحوارية إلى السرد، ليقف أخيراً عند لحظة العزاء، فكان المؤشر الفاصل بين المشهدين الأول والثاني، هو استئناف الحوار بعبارة (فأجبتها)، ثم يأتي المشهد الأخير حينما يبدأ الشاعر في عزاء نفسه، بالعبارة (وتجلّدي).

كان التقسيم بهذا الوصف، حين استعصى علينا إخضاع هذا المقطع، لمحددات مكانية أو زمانية واضحة، كما أن حركية الحدث وتنوعه غير واضحة، فلجأنا إلى محددات أسلوبية لترسم الحركات الكبرى لنص مدوّنتنا، من أجل تسهيل إجراءات الإحصاء في موادها الصوتية، ووضع القارئ في جو النص، بالشكل الآتي:

أ/ المشهد الأول: وأسميناه بالافتتاحية، ويشمل ثلاثة أبيات الأولى من القصيدة.

ب/ المشهد الثاني (ملابسات المساة): ويحتل أكبر فضاء من النص، لأنه يمتد من البيت الرابع إلى البيت الحادي عشر.

ج/ المشهد الثالث (التسليم والثبات): ومدّه ثلاثة أبيات شعرية، من البيت الثاني عشر إلى البيت الخامس عشر.

نص القصيدة :

1. أَمِنَ الْمُنُونِ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجَزَعُ.
2. قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِحِسْمِكَ شَاجِباً مُنْذُ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْقَعُ.
3. أَمْ مَا لِحَبْلِكَ لَا يُلَايِمُ مَضْجَعاً إِلَّا أَقْضَ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ.
4. فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ أَوْدَى بَنِي مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا.
5. أَوْدَى بَنِي وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لَا تُقْلَعُ.
6. سَبَقُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا هَوَاهُمْ فَتَحَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ.
7. فَعَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ وَإِخَالٌ أَيْ لَاحِقٌ مُسْتَسْبَعُ.
8. وَلَقَدْ حَرِصْتُ بَانَ أَدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَيْتَةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ.
9. وَإِذَا الْمَيْتَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْقَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ.
10. فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرَتُ دَمْعُ.
11. حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءٌ بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تُفْرَعُ.
12. وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمْ أَيْ لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ.

13. وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا فَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ.
14. فَلَيْنَ يَحْمُ فَجَعَ الزَّمَانُ وَرَيْبُهُ إِيَّيَّ بِأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمْفَجَّعُ.
15. كَمَ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مُلْتَمِئُ الْهَوَى بَاتُوا بِعَيْشٍ نَاعِمٍ فَتَصَدَّعُوا.

1. المشهد الأول (الافتتاحية) :

انزاح الشاعر في هذه الافتتاحية، عن مطالع القصائد الجاهلية، حين ابتداء قصيدته، بصيغة الاستفهام على لسان امرأة في شخص أميمة، تسائله عن سبب جزعه، وشحوب جسمه، "وقد كان لا بد للشاعر الجاهلي أن يقف على الطلل، إما حقيقة وإما منهجا وتقليدا فنيا"⁷، ولو تأملنا هذه الافتتاحية، لوجدناها مليئة بالتساؤلات، التي فتحت -بدورها- أمام الشاعر مجالا واسعا للمساءلة والتصوير، كما أن البنية الصوتية لصيغته الاستفهامية (أَمِنْ)، مكونة من حرف الاستفهام (الهمزة)، وحرف الجر (مِنْ)، وهذه الصيغة متوارثة بين شعراء العصر الجاهلي، فمثلا عبيد بن الأبرص⁸ يقول:

أَمِنْ مَنْزِلَ عَافٍ وَمِنْ رَسْمِ أَطْلَالٍ بِكَيْتٍ وَهَلْ يَكِي مِنَ التَّشَوُّقِ أَمْثَالِي.
وقد قال زهير بن أبي سلمى⁹:

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دَمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحُومَانَةِ الدَّرَاجِ، فَلَمْتَلَّمْ.

وتماشى هذه الصيغة الاستفهامية بموادها الصوتية، مع مشهد الألم الدفين الذي يخفيه الشاعر ولا يتمكن من دفعه، فصوت الهمزة -من أقصى الحلق- ينقل الألم في عمقه، أما صامتي النون والميم، فهما يسهمان في إشاعة نغم يوحى بالدعة والأمن، وهو مما يناسب صوت الوقار والحكمة في شخص الشاعر.

ويمكننا القول أن الاستفهامات التي توالفت في هذا المشهد، هي تشكيلات صوتية تسهم في رسم البنية الصوتية العامة لمشهد الافتتاح، وذلك أن الكلمات التي تتركب منها تقوم على بناء مزدوج، إذ تعتبر رموزا للمعاني وتعتبر أصواتا¹⁰، وتبقى الشروط اللازمة بين الصوت والمعنى غير واضحة، إلا أن هناك شرطا ضروريا، لكنه غير كافٍ، وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها، في البيت الشعري أو المقطوعة أو القصيدة، "لأن الصوت حين يتردد في نص أدبي، إن لم يكن مبالغا فيه، يكون مرتبطا -في الغالب- بعاطفة الأديب من قوتها وضعفها"¹¹، ومثل هذا التراكم بما يحققه من توافق صوتي، هو الذي يفرض وحدة حقيقية على الفكر، فيجعله يستحضر مدلولات دون أخرى، متى تشكّلت لديه البنية الصوتية لتلك المدلولات¹².

وقد وهبنا ذلك التراكم الصوتي فكرة إحصاء المواد الصوتية لأبيات المشهد الأول، مكثفين فقط بصوماتها وصوائثها- الفونيمات المقطعية- ثم التعليق عليها، فضلا عن است شمارها في قراءة فحوى الخطاب الشعري، مع مراعاة مؤشرات التأويل للرمزية الصوتية، ونشير هنا أن عزل هذه الصومات وإحصاءها في جداول، لم يحجبنا عن قراءة ضمن تجاوراتها السياقية، لأن المؤثرات الأخرى التي يضيفها السياق الكلامي، تعزّز بدورها وظيفة الصوت اللغوي، وتمنحه القدرة على التحرر من سلبيته المجردة.

جدول الموقفيات والصفات لصومات أبيات المشهد الأول (الافتتاحية) :

تشكيلات الصامت ودلالاته في مرثية أبي ذؤيب الهذلي
-دراسة فونولوجية في مشهد الافتتاحية-

الصفات	الأساسية الثانوية				عدد الصوامت	الموقعيات				الصوامت
						الشفة ين	اللسان	الها ة	الحلق	
					00					ا
		+		+	06	+				ب
		+	+		06		+			ت
	+		+		01		+			ث
		+		+	06		+			ج
	+		+		01				+	ح
	+		+		00				+	خ
		+		+	02		+			د
	+			+	03		+			ذ
+				+	02		+			ر
	+			+	01		+			ز
		+	+		00		+			ط
	+			+	00					ظ
		+	+		05			+		ك
+				+	15		+			ل
+				+	16	+				م
+				+	10		+			ن
	+		+		00		+			ص
	+			+	04		+			ض
+				+	07				+	ع
	+			+	00					غ
	+		+		01	+				ف
		+	+		02			+		ق
	+		+		02		+			س
	+		+		01		+			ش

هـ	+		+		02					
و				+	04	+				
ي				+	07		+			
ء	+			+	06					
المجموع	16	07	60	27	110	89	21	33	27	50
النسب	14.54%	6.36%	54.54%	24.54%	100%	80.9%	19.09%	30%	24.54%	45.45%

شرح النظام المعتمد في الجدول:

في تقسيمنا لأعمدة هذا الجدول، وزّعنا الموقعيات إلى أحياز أربعة هي: الحلق واللهاة واللسان والشففتين، وهي المخارج العامة للصوامت العربية¹³، أما الصفات فقد صنفناها إلى صفات أساسية، هي الجهر والهمس، وصفات ثانوية هي الشدة والرخاوة والتوسط¹⁴، ثم قمنا بإحصاء تكرار الصوامت في أبيات المشهد الأول، وبعدها قدمنا نتائج الإحصاء، ممثلة في النسب المئوية التي تعبر عن الموقعيات والصفات.

مع مكونات الجدول :

أ - قراءة أفقية في النتائج :

تبين أن عدد الصوامت التي بني عليها المشهد، هو 110 صامتا، تأخذ الحيز الأكبر منها، أصوات الميم (16 مرة) واللام (15 مرة)، ثم النون (7 مرات + 3 تنوينات)، يليها صوت العين (7 مرات). وتأتي في المقام الثاني من حيث استحواذ الصوامت، أصوات (الهمزة، الباء، التاء، الجيم، الكاف، الضاد)، ثم تليها بقية الأصوات بتوظيف أقل وهي (ر، ز، ث، ف، ح، د، ذ، ق، س، ش، هـ).

اعتمدت هذه الأبيات الثلاثة الأولى على أحد عشر صوتا، من أشباه الصوامت (و، ي)، وهذه الأصوات مخرجها يتسع لهواء الصوت أكثر من اتساع غيرهما¹⁵.

لا نجد في المواد الصوتية لوحات هذا المشهد بعض الصوامت، مثل حروف الإطباق (ص، ظ، ط)، إذا استثنينا منها حرف الضاد، الذي ورد بتعدد أربعة مرات، متقاربة كلّها في البيت الثالث، وعدم اعتماد حروف الإطباق ربما كان لتفادي ما فيها من إجهاد للجهاز النطق، إذ أن حركة إطباق اللسان مع الحنك الأعلى تحتاج جهدا كبيرا.

كذلك لا نجد من ضمن الصوامت الواردة، صامتي (الحاء والغين)، وهما أيضا صوتان حلقيان مجهدان.

ب- القراء العمودية :

تكشف نتائج النسب المئوية في الجدول، عن تقارب نسبي بين نسب شيوع الصفات وتوزيعها في هذا المشهد، مع نسب توزيعها في اللغة العربية. كما أنها تتفق في ترتيبها، مع ما ثبت في أبحاث إبراهيم أنيس¹⁶، وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

الصفات	عند إبراهيم أنيس	في الافتتاحية مشهد
الأساسية	الجهر	69.54%
	الهمس	30.45%
الثانوية	الشدة	31.45%
	الرخاوة	25%
	التوسط	33.07%
		45.45%

تفاوتت النسب المقدّمة في كلا العاملين، لكن نسبة شيوع الصفات تتساوى في كليهما، أي أنّ شيوع الأصوات المجهورة يبقى دائماً أكبر من شيوع الأصوات المهموسة، أما الصفات الثانوية فتتقدم فيها الأصوات المتوسطة ثم الشديدة وتليهما الأصوات الرخوة.

- ويمكن ملاحظة ارتفاع عدد أصوات الجهر في أبيات الافتتاحية، بنسبة عالية مقارنة بالأصوات المهموسة.

- مخارج حروف هذا المشهد متنوعة ومتباعدة، إذ توزّعت على امتداد الجهاز النطقي، وأنواع المخارج أغلبها ممثلة بحرف أو أكثر، على أن أكثر الأصوات ترددا هي اللسانية، "باعتباره يضم أكبر عدد من المخارج، وهو أكثر أعضاء النطق حركة"¹⁷، ثم تليها الأصوات الشفوية التي تدل على الحزن¹⁸.

التفسير الدلالي لشيوع بعض الصفات والموقعيات:

مع أن صفتي الجهر والشدة نسبتيهما مرتفعة في المشهد الأول؛ إلا أنه لا يمكن قصرهما في كل الظروف على مواقف الشدة والقوة، وذلك لأن موقف أُميمه في مطلع هذه القصيدة، يُنم عن ضعف ورقة وإشفاق على الشاعر، وهي تريد بهذه الأصوات الشديدة المجهورة، أن تنقذه من حيرته، فتدفعه دفعا لينفجر بألمه، ويوح بحزنه، فإن صرّح وباح زال عنه بعض ما به، من توجّع وجزع وتفجّع.

وفي الموقعيات، يقتصد الشاعر وينسب متفاوتة من حروف الحلق، وحروف أقصى اللسان، وحروف الإطباق، وكل هذه الحروف يعسر معها النطق، وتحتاج أثناءه إلى جهد عضلي¹⁹، وقد ردّ أنيس أسباب عسر النطق إلى عاملين اثنين، "أولهما الجهد العضلي وثانيهما قلة الشيوع"²⁰، وربما أمكننا أن نربط اجتناب أصوات هذه الموقعيات المجهدة، بتلك النفسية مهزوزة التي قد يبدو عليها الشاعر، وقد أرهقها كبر السن وموت الأولاد.

يسجل إحصاء آخر في الصفات التمييزية للصوامت، ارتفاع نسبة تردد أصوات الغنة (الميم والنون)، ويسهم حضور هذين الصوتين بصورة بارزة، عبر إشعاعهما دلاليا وإيقاعيا، على الألفاظ الحاضنة لهما والسياقات الواردة فيهما، في إشاعة إيقاع هادئ لطيف، على ظاهر هذا الحوار الحزين، "قصوت الميم يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيتها الشفتان، من الليونة والمرونة والتماسك"²¹، وكذلك صدى صوت النون، هو أنسب لمحاكاة الأنين والحنين والهنين والحنين²²، وفي ذلك كله ما ينقل تجربة الشاعر في هذه المرحلة الأولى من القصيدة.

صور التشكيل الصوتي ودلالاته في مشهد الافتتاحية:

لا تكفي الدراسة الإحصائية في المواد الصوتية لأبيات هذا المشهد، في قراءة معانيه والوقوف على دلالاته، لأن هذه المواد ممثلة في الفونيمات المقطعية- صوامت وصوائت- معزولة عن سياقاتها، تجعل البنية الصوتية تتعلق فقط بالقيمة الذاتية للصوت اللغوي، في حين أن هذه الأخيرة، هي من جملة العناصر التي تكون البنية الصوتية للخطاب الشعري، ذلك أن الموسيقى الكاملة له، تنشأ عن براعة الشاعر في المزاجية بين خصائص اللفظ الصوتية وظلال معانيه، لأن الصوت اللغوي تكتمل شخصيته وقيمه داخل السياق الكلامي.

وقد اقتضت منا الدراسة أن ننتقل إلى مرحلة أخرى من التحليل، لاستنباط العلاقة بين الصوت والدلالة، فننظر في مضمون كل بيت من فكرة وعاطفة، ثم نقصى أشكال وصور بنيته الصوتية في صوامتها، ثم نربط بين الطرفين ربطا عضويا حيا، لنقف في الأخير، على أثر كل بيت ودوره، في بناء المضمون الكلي لهذا المشهد.

ونبدأ بالبيت الأول الذي يقول فيه الشاعر:

1/ أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مِنْ يَجْرَعُ

لا نجد في هذا البيت شيئا من تلك التهويلات والمبالغات التي طالما استحضرها الشعراء، وعبروا بها في مثل مواقف الشدة والنكبات، بل هو تعبير هادئ صادق، ينسجم فيه البيت بين تقلبات أصواته وإيقاع جملة، وبين موجات عاطفته التي يجاهد في كبح جماحها، إلى جانبه امرأة (أميمة) تحاول أن تسلوه عن بعض مصابه.

ففي الشطر الأول من هذا البيت، يستعمل حجة دينية، وفي الشطر الثاني يأتي بحجة علمية، ومفاد الحجتين، أنّ الجزع من صروف الدهر ونكباته، من جهة أولى هو ليس في الدين من شيء، ومن جهة ثانية هوليس يفيد صاحبه فيعدل عنه الدهر ولن يصيبه مكروه.

وإن كانت المواد الصوتية التي تشكل شطري هذا البيت متساوية في الكمية، فإنّ الشطر الأول يخيّم على إيقاعه الخارجي نوع من الهدوء، بما تشيعه أصوات الغنة (الميم والنون)، أما الشطر الثاني، فتركز بنيته الصوتية على الضجيج والصخب بأصوات مجهورة شديدة، إذ تبدئنا بعد واو الاستئناف الدال المضعّفة بوقعها ودمدمتها، وهي تناسب أجواء الحماسة ومواقف الجِدِّ، ثم تفاجئنا حروف الصفيّر بممسها العنيف وزفيرها الحاد، ومثل هذا البيت الذي ابتدأ بالاستنكار وانتهى بالجزم اليائس، فإنّ "ظاهره الهدوء وتكلف الوقار، أمّا باطنه فيغلي بالانفعالات المكبوحّة كبها شديدا"²³، وهو كذلك، ما تعبّر عنه هاتين العينين

الناصعتين اللتين اختتم بهما الشطرين، في (تتوجّع) و(يجزع)، فالعين الأولى تزيد في مرارتها الجيم الشديدة قبلها، والثانية يكتّم من روعها صوت الزاي قبلها، ويكسبها قليلا من همسه الشديد بفعل مجاورتهما. لم يُطل الشاعر في سوق الحكم والحجج، بل انتقل إلى معنى آخر، دون تكرار لمعناه السابق، فيقول في البيتين الثاني والثالث:

2/ قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَدَلَتْ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

3/ أُمَ مَا لِحَنِيبِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ

إنّما قصة منزلية صادقة، ترينا كيف أقبلت عليه أُميمة تتصنّع معاتبته، على ما حلّ به من شحوب جسمه، وتبذل جهدها لتسري عنه بعض مصابه، بطريقتها الأنثوية الماهرة، في لهجة مزدوجة، تبدي الحدة والحزم والغضب على الشاعر، وتخفي حزنا ومرارة على موت الأولاد. كما تكشف لنا تشكيلات البنية الصوتية في هذه النبرة المزدوجة لهذا الحوار الجميل، عن لهجتين خطابيتين هما:

أ. نبرة الرقة: وتتجلى هذه الرقة، من خلال ذلك التوافق الإيقاعي بين القسمين الأخيرين، من شطري البيت الثاني:

..... ما لجسمك شاحبًا ومثل مالك ينفع.

فالأول منهما ينتهي برنين نون التنوين، والثاني ينتهي بلوعة العين المضمومة، ويتوسط كلا المقطعين، كاف الخطاب، وهي صوت شديد مهموس عميق(من أقصى الحنك)، وهو في انفجاره دفعة واحدة ينقّس عن حرقها القوية، والتي تحاول كبجها في وسط هذين المقطعين الصوتيين.

كما أنّ هيمنة صامتي الميم بـ(16 موقعا) و اللام بـ(15 موقعا)، يمكن استثمارها بما يستجلي نبرة رقيقة في هذا المشهد، " فحينما تتكرر بعض الأصوات اللغوية بتردد عال في بيت شعري واحد، أو بيتين متلاحقين، فإنّ ذلك يسهم في زيادة طاقة الأصوات، التي تؤسس مجتمعة الشكل الإيقاعي للقصيدة"²⁴.

إنّ تكرار جُرس الصوامت في أذهاننا مؤتلفة في مجاميع صوتية، يخلق ترديدات صوتية تستحضر بدورها مدلولات كنّا قد خبرناها في حياتنا اليومية؛ فحين يتكرر فونيمي (الميم) و(اللام) في هذه المجاميع: " مال جسمك... مثل مال ك... أم مال جنبك... لا يلا..."

ويتردّد صداها مع امتداد الصائت الطويل (الفتحة الطويلة) الذي يتوسّط الميم واللام، فإنّ ذلك يشكّل في أذهاننا الصورة السمعية لفعل "ولولة الانثى"، بهذه اللامات المتعاقبة في فترات متقاربة²⁵، وما يزيد في إعجابنا بموقف هذه المرأة، أنّها لم تخلق هذه المشاجرة وتلج في تساؤلها على الشاعر، إلّا لتعطيّه سببا لتكذيبها، ومن ثمة ينفجر بالسبب الحقيقي لجزعه وشحوبه.

ب- نبرة الخشونة والشدّة:

ويسهم في بناء إيقاعها، هذه المجاميع الصوتية،(مضجعا، أقض، ذاك، المضجع)، بانتظام أصواتها وعنف جرسها، وقد اخترنا أن نخصي مّوادها الصوتية (الصوامت منها) في هذا الجدول:

جدول الموقعيات والصفات في صوامت الصّبيغ المنتقاة:

الص	يغ	الموقعيات				عدد الصوام ت	الصفات			
		الحلق	اللهاة	اللسان	الشفيتين		الأساسية	الثانوية	الرخا وة	التوسط
مض جعا	1	00	2	1	04	04	04	00	01	02
أفصّر	1	1	2	0	04	04	03	01	02	00
ذاك	00	1	1	1	00	2	01	01	01	00
المض جع	1	0	3	1	5	5	05	00	02	02
المجم وع	03	02	08	02	15	15	13	02	06	04
النس ب	20 %	13.3 %	53.3 %	13.3 %	100 %	100 %	86.66 %	13.3 %	40 %	26.6 %

مكونات الجدول:

في الموقعيات يتصدّر اللسان بثمانية مواقع، ثم الحلق بثلاثة مواقع، وفي الصفات يهيمن الجهر بنسبة كبيرة، ويتراجع الهمس إلى أدنى مستوى، كما تقترب في الصفات الثانوية نسبة الشدة من نسبة التوسط، وتسود الرخاوة بستة مواقع.

ولاستنطاق هذه الكميات الصوتية، ما على القارئ سوى الإنصات للصورة السمعية المهولة، التي تنقلها هذه المجموعات متتالية، بمضضها(مضّ.. المضن) ووجعها(..جعا..جّع)، وجهر أصواتها (ترجيع الجيم ونصاعة العين)، ثم إن ارتفاع نسبة الأصوات الرخوة في هذه الصيغ يساعد في امتداد الصوت، وترديد صوت الضاد في أربعة مواقع، وتكاثفها في بيت شعري واحد (البيت الثالث)، يجهد اللسان أثناء الإطباق والاستطالة²⁶.

ينضاف إلى ذلك، تتابع نفس المجموعات الصوتية في كلمتي (مضجعا و المضجع)، بنفس الصورة السمعية، "إذ يسهم مثل هذا التتابع في إطلاق ترجيعات وترديدات صوتية مختلفة، على امتداد مساحة قصيرة من جسد النص الشعري"²⁷.

وليس علينا أن ندلّ قارئنا، إن هو أحسن الإنصات لهذه الكلمات الأربع، أن يكتشف اختناق صوت أميمة بالدّمع، الذي تجاهد في حبسه، ممّا يجعل صوتها أجشّ أبخ²⁸، ثم ما تلبث أن تنفجر به في أقصى صيحاتها، التي تعبر عن الحسرة والخيبة، بهذا التركيب الصوتي: " ..عليك ذاك.."، فكلّ اللفظتين تحتتمان بصوت الكاف، وهو انفجاري من اللهاة، ينقطع معه الصوت ولا يمتد، يزيد في حدّته شبه الصامت قبله (الياء) في الكلمة الأولى، ويرفع من صيخته، الصائت الطويل (ألف المد) الذي يسبقه في الكلمة الثانية، ولاستكمال مشهد الحزن الذي يحيم على دوال هذا المقطع الأول من العينية.

القيمة الذاتية و القيمة السياقية للروي:

يمثل الرّوي المظهر الإيقاعي والصورة السمعية، الأكثر بروزا وسطوعا في القصيدة، كما أنه الصامت المهيمن في المواد الصوتية التي تصنع التشكيل الصوتي لهذا الخطاب الشعري، بل إن البنية الإيقاعية قد تختزل عناصرها في هذا العنصر عند كثير من المتلقين، فلا يكادون يعرفون من السمات الإيقاعية غير هذا السمت، وذلك لأنه يتكرر في اختتام كل بيت شعري، بنفس الصورة السمعية "فهو الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالرويّ، فلا يكون الشعر مقفّى إلا بأن يشتمل على ذلك الحرف المكرر في أواخر الأبيات.

إضافة إلى أنه الصوت اللغوي الذي تنسب له القصائد أحيانا، فنقول: لامية الشنفرى وسينية البحري وعينية أبي ذؤيب.

وقد أثّرنا الإشارة إلى الدلالة الذاتية والقيمة السياقية لهذا العنصر الصوتي، دون غيره من العناصر البنائية الأخرى للقصيدة العربية القديمة لسببين، يتعلق أحدهما بما تقتضيه الدراسة الفنية، ويتعلق الآخر بما تقتضيه المنهجية.

أما الأول منهما، فيجعل من الرويّ أكثر عناصر النص الشعري ارتباطا بالصوت، وفي استغلال مادته الصوتية ما يكثف حديثنا عن الصامت وعلاقتها بالدلالة، أما العناصر البنائية الأخرى، كالقافية مثلا: فهي مصطلحات ترتبط أكثر بالإيقاع والعروض، وليس الجانب الإيقاعي هو غاية بحثنا.

وأما ثانيهما -السبب المنهجي- فإن دراستنا في هذا البحث، جاءت مقتصرة على الصوامت فقط في موقعياتها وصفاتها، وهو إراء اقتضته الدراسة والتحليل فقط، إذ الصوامت لا يمكن تحقق الصوامت صوتيا من دون صوائتها، فاخترنا في ختامه، أن نجمع بينهما -الصامت والصائت- في تشكيل مقطعي موحد، فما وجدنا إلا حرف الرويّ، يقدم لنا أصغر نموذج كامل عن اجتماع الصامت بالصائت، وهو العين المضمومة التي اختتمت بها أبيات المشهد الافتتاحي، والصورة السمعية لهذا المقطع هي: /ع/ + /أ/. .

لقد صنف إبراهيم أنيس حرف العين ضمن الحروف العربية، "التي ترد رويّا بكثرة في الأشعار، إلى جانب الراء واللام والميم والنون والباء والdal والسين".²⁹

فهو الصوت الأكثر معاودة على مستوى القافية، ويدخل في تحقيق النسيج الإيقاعي للنص الشعري، لأنه آخر صوت من القافية، وهي بدورها "فواصل موسيقية تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات، يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة"³⁰، لذلك نجده من معالم التأثير على المتلقي، ويمثل النقطة التي ينتهي عندها الزمن الإيقاعي للبيت الشعري، فيجسم بنيته، ويحدد طرفيها على مستوى النص الشعري، ويمكننا دراسته صوتيا من منظورين:

(أ- الدلالة الذاتية (القيمة التعبيرية لصوت العين): صوت العين متوسط الشدة، "ولابدّ لصوته النقي الناصع، أن يوحي بالشدة والفعالية والإشراق والظهور والسمو... وقد ظلّ هذا الصوت أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، وذلك لما يتمتع به من مرونة وعذوبة وصفاء ونقاء وفخامة".³¹

(ب)- **الدلالة السياقية:** يرد في هذا المشهد الافتتاحي صوت العين رويًا في ثلاثة مواقع ضمن المجاميع الصوتية (يجزغ، ينفغ، المضجع)، ويحتل ثلاثة مواقع ضمن البنية الصوتية لمواد المشهد ضمن المجاميع الصوتية (تتوجع، معتب، مضجع).

ويكشف المحور الدلالي للمقطع الأول من العينية، عن مشهد الحزن والألم ومحاولة التصبر، أما صوت العين فهو "صوت صادر من وسط الحلق"³²، وفيه نضاعة ووضوح، لذلك فإن الصورة السمعية التي تتكشف في سمع المتلقي، من صدى تكرار العينات متتابعة (أ غ غ غ غ) فيها استشعار لمعاني الحرقه والمرارة و الاعتصار، وحين نرفقها بصائت الضمة، فإن ذلك يرفع من مرارتها ويعمق الإحساس بالألم الذي يعانيه الشاعر، ومن هذا المنطلق، فقد عكس فونيم العين المضمومة في هذه المجاميع الصوتية، وقع الجزع والفجع، وكذا اهتزاز النفس مع هذا الفعل المضاعف (أتضعض)، كما تتقاطع الدلالة الذاتية للعين بدلالة السياق، لأن نطق صوت العين يدل أيضا، على حالات الاضطراب الشديد في أعماق النفس البشرية، ومن ثمة كان حرف العين، عينا -الحاسة- على أعماق النفس البشرية، حين يصيبها الحزن والخوف، ويصبح فؤاد صاحبها فارغا³³، وليس أنسب كالعين، لهذا اللحن المأساوي الحزين في شدته وقرعه وروعه.

نتائج الدراسة: يمكن أن نخلص من دراستنا لهذا المشهد الافتتاحي، أن تنقل الناطق أثناء تأدياته للفونيمات المقطعية -الصوامت- بمختلف تنويعاتها وكمياتها، وتأرجحه بين العلو والسقوط وبين الضم والكسر وبين الجهر والهمس، وتلقي السامع لصور سمعية موزعة بين القوة والضعف، وبين الظهور والخفاء، وبين الرقة والعنف، في الواقع ما هي إلا تشكيلات صوتية وإيقاعات خاصة، تجسم إحدى مظاهر نفس عزيزة أبية، تحاول أن تستجيب لنازعين، يفرض عليها أحدهما قوة وجلداً، وهو نازع الحكمة ووقار السن، بينما يأبى عليها الثاني، وهو نازع النفس البشرية في ضعفها وإشفاقها، إلا أن تنحني وتنكسر، وقد أرّها الألم في أعماقها، وزرع البتر أوصالها، فتأخذ ما شيء لها من النحيب والبكاء، بعيدا عن أعين الناس، هناك في أغوارها وغياهبها.

ولئن تقاطعت هذه التلوينات والكميات الصوتية، مع دلالات هذا المشهد - ما بدا لنا - فإنها قد تأخذ دلالة أخرى، في سياق كلامي آخر، وأبيات شعرية أخرى، فلسنا نجد الكسرة دائما ترتبط بالرفقة والضعف، ولا في الضمة ما يجعلها تقتصر فقط على مواقف القوة والرفعة والخشونة؛ كذلك ليست العين وحروف الحلق، دائما تدل على الحرقه والألم العميق، فالدمعة التي نقرأ فيها الحزن، هي نفسها -في موقف آخر- التي نقرأ فيها الفرح، وما أوتيّه الشاعر من سليقة وموهبة، هو الذي يضيء على الأداء خفة وسلاسة، يحسن معهما الربط والتضام بين الأداء الصوتي وظلال المعاني؛ بين البنية الصوتية وتشكيلاتها، وبين ما يرافقها من تلوينات في الدلالة.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- 1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.7، 1997.
- 2- إبراهيم أنيس الاصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.4، 1971.
- 3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح، الحامي فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1/1968.
- 4- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001.

تشكيلات الصامت ودلالاته في مرثية أبي ذؤيب الهذلي -دراسة فونولوجية في مشهد الافتتاحية-

- 5- جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح، فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1.
- 6- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2006، 1.
- رابع بوحوش، البنية اللغوية لردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993 .
- 8- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000.
- 9- طيب دبة، مباديء اللسانيات البنوية، دراسة تحليلية ابستمولوجية، ط1، 2001، الجزائر.
- 10 - نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، اللغة والأدب، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، ع8، 1996.
- 11- عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت 1992.
- 12- محمد بن موسى الشرويني، التوضيح لرواية ورش، دار هوم، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1997.
- 13- محمد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية، البربري للطباعة الحديثة، بيسون الغربية، ط3، 2005.
- 14- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1989.
- 15- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات الاتحاد الكتاب العرب.
- 16- مكي درار، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، رسالة ماجستير، 1985/1986.
- 17- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الافاق، الجزائر العاصمة، دت.
- 18- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، 2003، ج2.

الدواوين:

- 1- ديوان عبيد بن الأبرص، تح حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي، ط1.
- 2- ديوان زهير بن أبي سلمى، تح فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت 1981.
- 3- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح. أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003، ط1.

الهوامش:

- 1- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000، ص15.
- 2- ينظر: محمد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية، البربري للطباعة الحديثة، بيسون الغربية، ط3، 2005، ص 177-178.
- 3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح، المحامي فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1/1968، ج1/ص50.
- 4- ينظر: أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تح. أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003، ط1، ص07، 08.
- 5- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، ص74.
- 6- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، اللغة والأدب، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، ع8، 1996، ص103.
- 7- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، 2000، ص46.
- 8- ديوان عبيد بن الأبرص، تح حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي، ط1، 1957، ص55.
- 9- ديوان زهير بن أبي سلمى، تح فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت 1980، ص68.
- 10- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات الاتحاد الكتاب العرب، 2000، ص25.
- 11- رابع بوحوش، البنية اللغوية لردة البوصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص52.
- 12 - ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص26.

- 13- مُجَدِّد بن موسى الشرويني، التوضيح لرواية ورش، دار هومه، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1997، ص30.
- 14- ينظر: مكّي درار، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، رسالة ماجستير، 1986/1985، ص230.
- 15- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص109.
- 16- مُجَدِّد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1989، ص32.
- 17- الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنية، دراسة تحليلية ابستمولوجية، ط1، 2001، الجزائر، ص165.
- 18- ينظر: مُجَدِّد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص62.
- 19- ينظر: مُجَدِّد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص32.
- 20- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص28.
- 21- ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2001، ص79.
- 22- ينظر: جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح، فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص46.
- 23- مُجَدِّد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج2، ص666.
- 24- مُجَدِّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص45.
- 25- ينظر: مُجَدِّد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج2، ص681.
- 26- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص52.
- 27- مُجَدِّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص49.
- 28- ينظر: مُجَدِّد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج2، ص674.
- 29- مُجَدِّد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص248.
- 30- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.
- 78- ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 1998، الصفحات 210، 211، 212.
- 32- عصام نور الدين، الفونيتيكا، ص210.
- * 33- المعنى مأخوذ من قوله تعالى "وأصبح فؤاد أم موسى فارغا" الآية 10. سورة القصص.