

حُدُودُ الْحَرْفِ، عَتَبَاتُ الْمَعْنَى

حسين بلهادي

أستاذ النقد المعاصر -

جامعة سعيّدة/ الجزائر .

* ملخص:

لا يروم هذا البحث تتبع الظواهر اللغوية التي قد يعسر الإحاطة بها لتنوعها وتعدد مداخيلها، لما يتطلبه ذلك من تحليل وتفصيل، وإنما غايته الأولى فهم - أو على الأقل - محاولة فهم كيفية اشتغال الحرف/الصوت في مقارنة الدلالة، واستجلاء تشعبات الخطاب وامتدادات المعنى. فقد استقرّ في إدراك المختصين من أهل العربية أنّ الحرف ليس يدلّ على معنى بذاته، وفي أيّ موضع من اللفظة وقع، إذ منفرداً، لا يُشكّل الدلالات ولا يُمحضها فهمًا و تأويلاً، أو لعلّه هكذا يتبدّى أوّل الأمر.

* الكلمات المفتاحية: الحرف، الصوت، الدلالة، النصّ، الخطاب، التأويل.

* مقدّمة:

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن حينها هو: هل هذا الذي وقف عليه الدارسون غاية هذا الباب و منتهاه أم أنّ تمّة استثناءات تخرق القاعدة؟ وتُعيد النظر فيما سلّم به الأوائل واستقرّوا عليه؟

وقد زعم محمود شاكر، وهو يتحدث عن معاني أصوات الحروف، أنَّ القُدَامَى "لم يحتفلوا لتقصيهِ و تتبُّعه واستظهار طرائفه، وهم حين أشاروا أو ألحوا أو نبذوا، لم يُلْمُوا إلَّا بأطرافه وحدوده" ¹. غير أنَّ ابن جنيّ، قبله بقرون، أكّد أنَّ العرب قد أبدعوا كلماتهم وصاغوا ألفاظهم وهم فطنون إلى أهميّة الصّوت/ الحرف في بنائها " وذلك أنَّهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيه أصواتها بالأحداث المُعبَّر عنها في ترتيبها، وتقديم ما يضاهاى أوّل الحدث، وتأخير ما يضاهاى آخره، وتوسيط ما يضاهاى وسطه سيرًا على سَمْتِ المعنى المقصود والغرض المطلوب" ² ، وفي ذلك إيحاءٌ إلى أنَّ الإنسان العربيّ كان يسعى إلى تصوير أحواله وأشياءه وما يحيطُ به بأصوات حروفه.

فاللغة " بفضل أصواتها و صرفها ذات وجود مستقلّ عن الأحوال النفسية للذات المتكلِّمة " ³ ، ومن ثمّ فهي أداة لا يمكن الاستغناء عنها لمُحوريَّتها في تشكيل المعنى العام للخطاب، هذا إن أحسن تطويعها لتكون خادمة له لا أن تكون مُقحَّمة، مُعَيَّقة وكأَنَّها جزءٌ خارج التّركيب، و عالّةٌ عليه. وقد ذهب أرسيبالد ماكليش

إلى أنَّ: " معنى القصيدة إنّما يُثبِّره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يُثبِّره بناء الكلمات كمعانٍ وذلك التّكثيف

للمعنى الذي نشعرُ به في آية قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات" ⁴ . و جعلت نازك الملائكة الانسجام الصّوتيّ للحروف

أحد أركان الإيقاع الداخلي التابع من " إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة " ⁵، وسمت ذلك تناغماً صوتياً.

يبدو السؤال - إذن - مشروعاً، بل ويستدعي جملة أخرى من الأسئلة أعقد وأشد التصاقاً بخصوصية حروف العربية أصوات ودلالات، أحياناً نختار اللفظة في تركيب ما، أنفعل ذلك لما تحمله من زخم معنوي وفائض في الدلالة يجعل الكلام أبلغ، والمراد إلى العقول أنفذ أم أننا نتخير اللفظة لشيء آخر فيها قد لا نتبه له، إذ يأتي عفواً الخاطر، ولا يفصح عن بعض أسرارهِ إلا حين يصل النص إلى تمامهِ؟ ذاك الشيء قد يكون الصوت/ الحرف اللغوي وما يختزنه من طاقات تقدح المعنى في الدهن، وتوقظ فيه غوامضه بما " يستطيع أن يحتمله (...) من المعاني النفسية التي يمكن أن تنبض بها موجة اندفاعه من مخرجه (...)، وليست المعاني النفسية - أو العواطف و الأحاسيس - هي كل ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف، بل هو يستطيع أن يحتمل أيضاً صوراً عقلية معبرة عن الطبيعة وما فيها من المادة، وما يتصل بذلك من أحداثها أو حركاتها أو أصواتها أو أضوائها " ⁶.

* الحرف والمعنى في شعر البحري:

ثم إنني بعد هذا وجدتي، وأنا أقرأ البحري المس افتتانه بوقع الحروف في شعره، وامتلاكه قدرة فائقة على تطويعه، فتساءلت إن

كان يفعل ذلك بوعي سابقٍ منه لِمَا لهذا الاشتغال من تأثير في المتلقي؟ وقبل ذلك في المعنى وامتداداته؟... ليس يُقرأ البحري إلا وفي الأذهان "سينيته" التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وكى لا أكون مُكرراً لما إليه انتهى التقاد قبلاً، وأشبعوه درساً وتحليلاً، أتوسم من هذا البحث أن يحمل إضافةً جديدةً في فهم بعض مكامن الإبداع التي لم يُلتفت إليها.

كان الوزن و الإيقاع من أوسع ما خاض فيه التقاد قديماً وحديثاً، فانتبهوا إلى الدور المحوري الذي تلعبه الحروف في هذا المضمار، حتى أنهم سمّوا القصيدة بالحرف الذي انتظمت به الأبيات، فقالوا: "ميمية، وعينية، ودالية، و.....، ورأوا إلى ما في البيت من نغم و توازنٍ على أساس الحرف، فكان منه المُصرعُ والمسجوع، وما يفعله ذلك بالوجدان، وما يثيره في النفس حتى إنه ليُبعث على الطرب والإنشاد، فالإيقاع "صورة الإنسان منقوشة في كلام الإنسان بأكمله، جسمه وروحه، عضلاته وفكره" ⁷، وتلك هي حال البحري المرسومة في السينية، حين تعانق الجسدان، جسداً: الشاعر والإيوان المنهكان تحت ضربات الأيام، فأفرغ على هذا الأخير صورة نفسه، وعكسها كما تفعل المرأة، مؤثرة شاخصة، زادت قدرته البحري على الوصف و التصوير دقة وبروزاً، فصارت صورة الجرماز والشاعر بعد ذلك مصبوغة بالألوان على امتداد القصيدة كلها:

يُظَنِّي من الكآبة إذ يبـ دُولِ عَيْنِي مصْبِحٍ أوْ مُنْسِي

مزعجا بالفراق عن أنس إلفٍ عزّ، أو مرهقا بتطليق عرس
عكست حظه الليلي، وبات المـ شتري فيه وهو كوكب نحس
فهو يبدي تجلّدا وعليه كل كل من كلال الدهر مرس⁸

فأنت ترى كيف أنّ البحرّي في هذه الأبيات يجعلك
تنجذب إلى النصّ من خلال تلك الإيقاعات الخفيّة التي تترج فيها
موسيقى الكلمات مع الحروف، مع الصّورة التي تتبادر إلى الدّهن
حال القراءة، مولّدة هذا الزّخم من العواطف التي تُثري إلى القلب
والعقل في آن، وذلك سرّ تفوّق البحرّي في صناعة الأصوات
وتوظيفها بهذه الجِدّة والقوّة، إذ " أنّ للوزن أقيسة إيقاعيّة تصاحب
إيقاع الكلام وتحدّد لشكّله مواقع موسومة ولكن قد يجري الإيقاع
أيضا، في ثنايا الكلام خارج تلك المواقع الموسومة " ⁹ ، أي خارج
المعتاد من تفعيلاتٍ وأوزان، ليكون لغيرها دور لا يستهان به
لإقامة الإيقاع، كمسألة التّناغم الصّوتي " الذي ينبغي أن يسم
الخطاب الشّعريّ حروفاً وألفاظاً فيشمل حروف اللفظة المفردة التي
ينبغي أن تتجانس تجانساً يتحقّق معها تناغمها وخفّتها كما يشمل
الألفاظ على مستوى بنية البيت وعلى مستوى بنية الخطاب كلّ
10 "

ولا يخامرنا شكّ في أنّ البحرّي كان بارعا في تتبّع تلك
الوسائل الصوتيّة التي تبعث في نصّه الهالة الشاعريّة التي يسعى دوما
إلى الحفاظ عليها، فيتخيّر لها من خبرته ما يجعلها تتفتّق عن كثير من
الأحاسيس والمشاعر، تبعث بها أصوات النصّ وإيقاعاته لتفيض

بالمعاني المتعاقبة التوالد مؤفراً بذلك " المتعة الجمالية صوتياً: بسبب شهرته في عالم الشعر، وبحثه عن الموسيقى والإيقاع الموسيقي... والإكثار من استعمال الحروف المهموسة والممدودة، وقد امتلأت أبياته بذلك ليجعل الآهات والتأوهات حري مستطيلة... مع توزيع الحروف من حيث مخارجها " ¹¹ ، بطريقة متجانسة على امتداد القصيدة تحفظ التوازن المتوخى منها، إذ العواطف والأشجان في حركة دائبة قد تعثف حيناً وتخفّ آخر، وقد ترقّ ثالثاً تبعاً للمعاني التي تختلج في النفس المهزوزة أمام الزمن وأمام الغادر اللّثيم، فقد ذهب مكليش إلى أن: " القصيدة كلّها إن هي إلا صرخة منغومة. " ¹² ، فالشاعر يستطيع نقل سامعيه من عالمهم الحسيّ إلى عالمه الشعريّ عن طريق الموسيقى. وإليك هنا بعض أمثلة من ذلك التناغم الصوتي والتفسي المتجدّد:

صنّت نفسي عما يدّس نفسي وترفعت عن جدّا كلّ جيس ¹³

فأنت في هذا البيت وحده أمام حدة الحركة التي ولدتها صدمة الخيانة، تجد أربعة سينات وصادا وهي حروف صغير تنفث إلى الخارج هموم النفس وآلامها، وزادتها التاءات الثلاث حرارة، ثم مدّ "نفسى" مرتين وكأنه يدفع ما بداخله إلى آخر زفرة، ليجمع ما بقي من قوة "ليضغط" على الفاء في "ترفّعت" متسامياً على الجبناء اللّثام صوتاً لكرامته:

ونماسكت حين زعزعي الدّه -ر التماسا منه لتعّسي ونكسي ¹⁴

وهنا أيضا يمكنك، وفي بيت واحد، أن تُعدَّ السَّينات والتَّاءات
والتَّونات الأربع، ثم اقرأ قوله:

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس¹⁵

لِثَرَى ما للصَّوت والحركة والحرف والمعنى من تلاقٍ وتمازج
يكثف الدَّلالة ويثريها، فصورة العراك تتطلَّب ذلك التَّجاذب بين
الحناء وارتقاء، وبين انحراف وتجنُّب ضرباتٍ، وسماع أصوات، وما
الصُّورة اللَّفظيَّة إلا "حصيلة تكامل مستويين صوتيين؛ هما الحرف
والحركة. والصَّوت في الأصل مظهر انفعاليّ. وللانفعال، كلّ
انفعالٍ، جذور شعوريَّة ضاربة في صميم الوجدان،... وهذا يعني أنَّ
اللُّغة أحد مظاهر الشَّخصيَّة، وأنَّ كلَّ صوت من أصوات اللُّغة جزء
من موقف وشريحة من رؤية".¹⁶ وهذا ما هو مهدي هلال يُوكِّدُ "
أنَّ لِصَوْتِيَّة الحروف فاعليَّة بنائيَّة تخضع في بعض الأحيان
لانتباعات فجائيَّة مبعثها ما يسمَّى بإيحاءات الأصوات، أو ما
يصطلح عليه بتداعي معاني الحروف حيث يُشكِّل الصَّوت في
النَّسق اللَّغويّ مُنطلقاً للوعي والتَّأثير، فالشَّاعر يُكرِّر حرفاً بعينه أو
مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخليّاً
للتَّعبير عن التجربة الشعريَّة فقد يتفوق الجرس الصَّوتيّ على منطق
اللُّغة فيخرج عن قيد الصَّوت المحض إلى دلالة تُحرِّك المعنى و تُقوِّيه
" 17

إنَّ ما رفع هذه القصيدة إلى مراتب الخالدات في الشَّعر

العربيّ يعود في درجة كبيرة منه إلى هذا الصّوت والإيقاع الفريد فيها، فقد كان البحرّيّ موقفاً " كلّ التوفيق باختيار حرف " السّين "وهو حرف همس يتناسب مع موضوعه، وموقفه، ونفسيّته،...، فالسّين" تولّدت من نفسيّة الشّاعر- دون اختيارها-... " ¹⁸، أيّ أنّها جاءت عفوّ خاطره، وأمكنته ذائقته الفنيّة، وحذقه بالعربيّة أن يُخرجها لنا في هذه الصّورة التي تتماهى فيها تلك النّفسية المكسورة مع قُدّرات صوت السّين على وضعنا في أجواء النّصّ وظروفه، لنعيش حالة مشابهة - على أقلّ تقدير- لما كان عليه وُجدان الشّاعر المقهور المكسور حينها. ويقول التّطايي إنّ البحرّي: " أجاد اختيار حرف الرّويّ السّين المكسورة التي تعطينا تلك الموسيقى الشّجيّة الحزينة، التي تتناغم مع الجوّ النّفسيّ للشّاعر، وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة". ¹⁹

يرتكز البحرّيّ في السّينية على كلّ حروف الصّفير تقريباً، لأنّها مناسبة لإخراج ما في النّفس من حُرْقِ الأسى، وتدفع ما في الصّدر من حرارة الالتياع، وأوّل هذه الحروف طرّقاً للسمع وأنت تقارب نصّه هو " السّين " الذي تردّد 89 مرّة دون احتساب المدغم منه، وهذا كمّ هائل بالقياس إلى عدد أبيات القصيدة السّنة والخمسين. ويتميّز السّين بأنّه " مهموس رخوّ... يوحى بإحساس لمسيّ بين النّعومة والملاسة. وإحساس بصريّ من الانزلاق والامتداد. وإحساس سمعيّ هو أقرب إلى الصّفير. يوحى بالتحرك والمسير. وعلى الخفاء والاستقرار. وعلى الامتداد إلى الأعلى. وعلى

اللّين والرّقة والضعف".²⁰ أو لَيْسَ الشّاعر، في غمرة الصّراع هذه، أحوج إلى طبيعة هذا الحرف؟ أو ليس محتاجا إلى الحركة والمسير للتّنفيس عن همومه؟ ثمّ أليس بحاجة إلى التّخفي عن أعين الجبس اللّيم؟ ثمّ أخيرا أليس فيه من الرّقة والعجز ورهافة الحسّ ما يجبره على الامتداد على مساحة ستّة وخمسين بيتاً، فإنّ " لبعض الأصوات قدرة على التّكيّف والتّوافق مع ظلال المشاعر في أدقّ حالاتها وترتبطُ الظّلال المُختلفةُ للأصوات باتّجاه الشّعور وهنا تُثري اللّغة ثراءً لا حدودَ له " ²¹، وهو ما نزعمه حادثاً في نصّ البحريّ هذا.

أمّا حروف الصّفير الأخر، فإنّ الصّاد أتى أربعة عشر مرّة، وهو حرف "مهموس رخو... [به]نعومة ملمس. وكالإعصار من الرّياح صرير صوت يقدح النّار... كما يدلّ على الصّفاء والتّقاء مادّيًا ومعنويًا.. " ²²، أمّا الزاي الذي أتى عشر مرّات فهو " مجهور رخويق وم على الاهتزاز الصّوتيّ. إنّهُ أحدُ الأصوات قاطبة. يوحى بالشّدّة والفعاليّة. يدلّ على الأصوات، على التّحرّك، التّدريج، والانزلاق. وعلى البعثرة، والتّناثر، والعنف". ²³ وإلى هذه الحروف نضيف التّاء الذي جاء أربعة وتسعين مرّة ومن خصائصه أنّه " مهموس انفجاريّ شديد. صوته يوحى بلمس من الطّراوة والليونة. يدلّ على الرّقة والضعف. كما يوحى بالشّدّة، والغلظة، والقساوة، والقوّة، وعلى الامتلاء والارتفاع " ²⁴، في حين أنّ الرّاء " مجهور متوسط الشّدّة. يوحى بمزيج من الليونة، والمرونة، والتماسك،

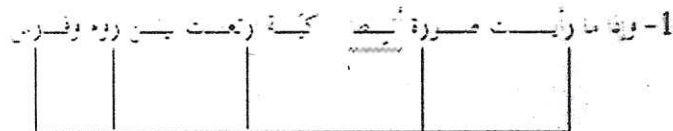
لَتَسْبَعُ ذَبْذَبَاتِ هَذِهِ الْأَصْوَاتِ وَتَمُوجَاتِهَا، اخْتَرْنَا الْآيَاتِ الَّتِي وَصَفَ فِيهَا صُورَةَ مَعْرَكَةِ أَنْطَاكِيَّةٍ، وَهِيَ الْمَمْتَدَّةُ مِنَ الْبَيْتِ الثَّانِي وَالْعِشْرِينَ إِلَى الثَّامِنِ وَالْعِشْرِينَ، يَقُولُ فِيهَا:

وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ "أَنْطَا" كَيْفَ ارْتَعَتْ بَيْنَ "رُومٍ" وَ"فَرَسٍ"
وَالْمَنَايَا مَوَائِلَ، وَ"أَنُوشَرَ" وَأَنْ "يُزْجِي الصَّفُوفَ تَحْتَ الدَّرَفَسِ"
فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصْدَافٍ فَرَّ يَخْتَالُ فِي صَيْغَةٍ وَرَسٍ
وَعِرَاكِ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ فِي خَفَوَاتٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضِ جَرَسٍ
مِنْ مَشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلٍ رَمَحٍ، وَمَلِيحٍ مِنَ السَّنَانِ بِحُرْسٍ
تَصِفُ الْعَيْنَ أَنَّهُمْ جَدَّ أَحْيَا لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةَ خُرْسٍ
يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَّى تَقْرَاهُمْ يَدَايَ بِلَمْسٍ²⁶

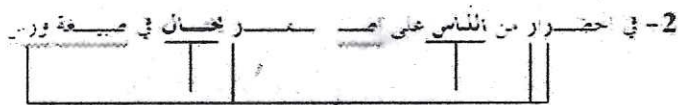
و لَكَ أَنْ تَلَاظِمَ مَعْنَا أَنْ الْفَارِقَ بَيْنَ كَلِمَتِي: صَوْرَةُ وَصَوْتِ
زِيَادَةِ حَرْفِ "الرَّاءِ"، وَهُوَ حَرْفُ رِبْطٍ وَضَمٍّ لِلْأَشْيَاءِ، وَفَوْقَ هَذَا
كُلُّهُ حَرْفُ رُؤْيَةٍ، "إِنْ هَذِهِ الرَّاءُ كَمَا وَصَفَهَا اللَّغَوِيُّونَ الْعَرَبُ قَدِيمًا
وَحَدِيثًا، صَوْتٌ مَكْرَرٌ مَجْهُورٌ، يَحْدُثُ حِينَ تَتَكَرَّرُ ضَرْبَاتُ اللِّسَانِ
عَلَى اللَّثَّةِ تَكَرُّرًا سَرِيعًا. وَيَبْدُو لَنَا أَنَّ هَذَا التَّكَرُّارَ الصَّوْتِيَّ عَلَى
صَعِيدِ الْمَبْنَى يَنْطَوِي عَلَى دَلَالَةٍ مُقَابِلَةٍ عَلَى صَعِيدِ الْمَعْنَى، إِذْ يَفِيدُ
أَيْضًا التَّكَرُّيرَ أَوْ الْإِعَادَةَ أَوْ الْاسْتِمْرَارَ، أَوْ مَا كَانَ مِنْ نَحْوِ ذَلِكَ
"²⁷، وَهَذَا مَا سَنَسْعَى إِلَى تَبْيَانِهِ مِنْ خِلَالِ مُقَارَبَةِ هَذِهِ الْآيَاتِ مِنْ
"السَّيْنَةِ". وَنَقُولُ قَبْلَ أَنْ نَنْطَلِقَ فِي التَّحْلِيلِ أَنْ:

*الصَّوت = أثر سماعي بلا صورة مرئية، يتدرّج من الخفوت إلى الضوضاء.

*الصُّورة = أثر مرئي بلا صوت مسموع، يتدرّج من الخفاء إلى التجلي.



5 زاعات = بداية رؤية الصورة

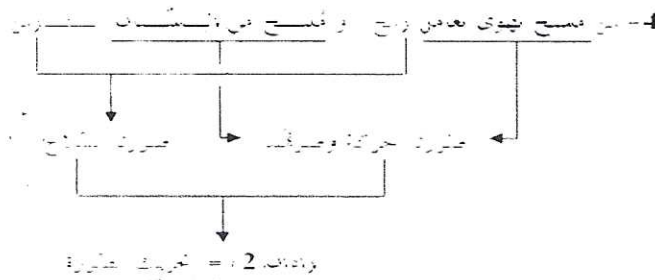


4 زاعات = بداية ق

صورة ← → صورة

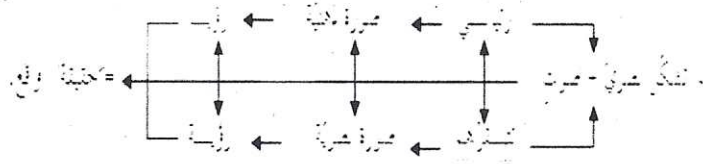


3 زاعات = بقاء صورة



ومن أبرز ما يشدّ الانتباه في هذا البيت، أن تنقسم كلمة "أحياء" بين الشّطرين: أربعة أحرف للشّطر الأوّل، وهو الذي غلبت عليه الصّورة والرّؤية، وحرف واحد فقط للشّطر الثّاني الذي فيه صوت مُلجَمٌ (مكتومٌ) في "إشارة خرس"، وهو حرف منونٌ "ء"، ليكون للتّردد والتكرار رَينيه/ صوته الخاصّ! إنّ غياب الصّوت عن الصّورة يسبّب الشكّ والارتباب، إذ الجنود في اللوحة "جدّ أحياء"، لذا راح البحتريّ يستعِض عن الصّوت الأخرس باللمس:

أما الرّاء ان في هذا البيت (ارتيابي و تتقرّاهم)، فهما صَوْتَان
لصُّورتين متباينتين:



لقد تأكّد لدى اللّسانيّين " أن الرّاء من أكثر الحروف دوراناً
على السنة العرب. كما أن ذلك يشير في الوقت نفسه إلى تنوع
وظائف هذا الحرف وتعددّها، على نحو يشمل العديد من اللغات
واللهجات عربيّها وأجنبيّها، وبذلك تتبدى الرّاء حرفاً متميّزاً له
خصائصه ودلالاته دون سائر الحروف.

إذ عمد الناس إلى إغناء لغتهم بالعديد من الألفاظ المستحدثة،
ومن ثم حشوها ببعض الحروف المجهورة وذات النبر والتكرير،
قاصدين بذلك ما يرمون إليه من دقة منشودة في التعبير عن غاياتهم
والإفصاح عن أفكارهم. وكان أن هداهم حسهم السليم وفطرتهم
الخالصة وذائقتهم المرفهة، إلى أن صوت الرّاء هو القادر على
إبلاغهم مقصدهم، فارتضوه دون سائر الحروف، ومن حيث لا
يقصدون، تبعاً لطبيعته الصوتية التكريرية ومن التكريريّة، وجعلوه
في صلب جملة من الكلمات وجمهرة من الألفاظ " ²⁸ وذاك - فيما
نرى - كان دأبَ البَحْثِريِّ في رائعتِه الخالدة.

* خاتمة:

لا يدعي هذا البحث الإحاطة بكل خصوصيات الحرف / الصوت وأهميته في تشكيل المعنى وبناء الدلالة، ولم تكن تلك غايته بدءاً. إنما سعى إلى فك بعض شيفراته التي بإمكانها فتح باب هذا المنهج في القراءة على آفاق أوسع، تُزاوج بين "علمية" الإجراءات المتاحة في أيامنا هذه، وإن بدت متنافرة، وبين التأويل الذي يقرأ النص من أوجه عدة تبغني الخلاص من حدود البلاغة القديمة، من غير أن تُلغيتها، فتقرب بذلك النص/ الخطاب إلى المتلقي، والعكس صحيح، فتجعله أقدر على فهم بنيات الإبداع واستمرائه.

* هوامش ومراجع البحث:

- 1 - محمود محمد شاكر، جمهرة المقالات، جمعها وقدم لها د/ عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ط، ص 708.
- 2 - أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص ج2، دار الكتب المصرية القسم الأدبي، نج: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د ط، دت، ص162، 163.
- 3 - lyrisme Arabe de l'Encyclopedie Universalis, t X, p:209، ينظر: الشعرية العربية، جمال الدين بن شيخ ص 273.
- 4 - أرشيبالد ماكليش، الشعر و التجربة، تر: سلمى خضراء الجيوسي، مر: توفيق الصايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م، ص 23.
- 5 - نازك الملائكة، الصومعة و الشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص148.
- 6 - محمود محمد شاكر، جمهرة المقالات، ص708.
- 7 - critique du rythme - Henri Meshonnic, p 648, نقلا عن أحمد حيزم، فن الشعر ورومان اللغة، بحث عن: في آليات الخطاب، دار محمد علي الحامي و كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط 1، جانفي 2001، ص39.
- 8 - البحري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الله، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار

- المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص 1159.
- 9 - أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللّغة، ص 42.
- 10 - زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القر 8 هـ، دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002م، ص 158 (بصيغة pdf).
- 11 - محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم/ محاولة تنظيرية وتطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص 98.
- 12 - مصطفى أبو شوارب، شعريّة التّصنّ، تقوم تحليلي للشعر في أمالي القالي، الملتقى المصري للإبداع و التنمية الإسكندرية، مصر، د ت، ص 125.
- 13 - الديوان، ص 1152.
- 14 - نفسه، ص ن.
- 15 - نفسه، ص 1156.
- 16 - محمود أحمد خليل، في التّقد الجماليّ، رؤية في الشعر الجاهليّ، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1996، ص 264.
- 17 - ماهر مهدي هلال، الأسلوبية الصوتية في النظرية و التطبيق، مجلّة آفاق عربيّة، كانون الأوّل، السنة السابعة عشرة، 1992م، ص 73.
- 18 - هاشم صالح منّاغ، البحريّ حياته وشعره، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط 2002، ص 177.
- 19 - عبد الله التّطاوي، القصيدة العباسيّة، قضايا واتّجاهات، دار غريب، القاهرة، مصر، د ت، ص 261.
- 20 - حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشعريّ (نحو رؤية داخلية للدّفق الشعريّ وتضاريس القصيدة)، دار الغرب للنشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002، 2001، ص 45.
- 21 - محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغويّ أسلوبي، ط 2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007م، ص 14.
- 22 - حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشعريّ (نحو رؤية داخلية للدّفق الشعريّ وتضاريس القصيدة)، ص 47.
- 23 - نفسه، ص 46.
- 24 - نفسه، ص 40.
- 25 - نفسه، ص 42.
- 26 - الديوان، ص 1157/1156.
- 27 - عمر الدّفاق، " حرف الرّاء دراسة صوتية مقارنة "، مقالة على موقع ملتقى أهل التفسير 02/01/1431 - 18/12/2009، 04:17 pm.
- 28 - عمر الدّفاق، م س.