مجلة رفوف – مخبر المخطوطات – جامعة أدرار – الجزائر ـــــــــــــــــ المجلد: 11 / العـدد:01 (جانفي 2023) ص 250– 271
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 Legal Deposit: 2013-6352

# أهمية الصّوت في تشكّل دلالة النصّ –دراسة إحصائية دلالية لصوت الياء – في بعض من النماذج الشعرية لعز الدّين جلاوجي

# The Importance of the Sound in Forming the Meaning of the Text – A Statistical Semantic Study of the Sound yaa - In Some of the Poetic Models of Izaa Al Din Jalawji

زهور قاصب، فاطمة ولد حسين
Fatima Ould hocine, Zehour Gaceb
جامعة الجزائر 2 (الجزائر)، zhour.gaceb@univ-alger2.dz
جامعة الجزائر 2 (الجزائر)، Ouldhocinef.univ2alger@gmail.com

| تاريخ الاستلام: 2022/10/17 | تاريخ القبول: 2023/01/06 | تاريخ النشر: 2023/01/22 |
|---|---|---|

**الملخص** : ينهض هذا البحث للوقوف على البعد الدّلالي الصّوتي من خلال إبراز أهمية الصّوت في المستوى التّركيبي، وقدرته على خلق الدلالة بفعل مصاحبته للأصوات الأخرى وتلاؤمها في ظلّ السّياق، فتسفر لنا عن ركام لغويّ ينضوي على مدلولات باطنية تعبّر في ذلك عن نفسية الكاتب فتخلق بذلك تفاعلا بين القارئ والنصّ. وفي سبيل ذلك ركّزنا على صوت الياء من خلال دراسة مواضع وروده بعد إحصائها وتقصّي دلالاتها في السّياق بالنظر إلى ما يجاورها من أصوات، ولعلّ تركيزنا عليه يرجع إلى كونه من الأصوات الانتقالية ذات الطّبيعة المزدوجة باعتباره صوتا صامتا وصائتا، إلى جانب أنّه صوت استمراري يتّسع مجرى الهواء عند النطق به، فكان بذلك الأنسب للتعبير عن المقاصد الضّمنية الّتي يريد الكاتب إخراجها عن طريق مدّ الصّوت.

**الكلمات المفتاحية:** الأصوات – الدّلالة – التركيب – المقاصد- الأبعاد

**Abstract:**

This study attempts highlighting phonetic semantic dimension by indicating the importance of sound at the structural level and its ability to create significance with other sounds compatible with the context, resulting linguistic competence of esoteric meanings that reflect the writer's psychological state, leading to a reader-text interaction. Accordingly, we focused on the sound of yaa by studying cases where it occurred after counting them, exploring their meaning and the sounds which come next to it. We emphasis on yaa since it is a transitional sound of a dual nature, a vowel and a silent sound simultaneously, and a continuous sound, which when pronounced, leads to an expansion of the airway, making it a suitable for an expression of implicit meanings.

**Keywords**: sounds- significance- synthesis- implicit meanings- dimensions.

**المؤلف المرسل**: زهور قاصب، **الإيميل**: zhour.gaceb@univ-alger2.dz

## 1. مقدمة:

يعتبر الصّوت « آلة اللّفظ والجوهر الّذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف »(الجاحظ، دون تاريخ، صفحة 79)، إذ يمثّل إحدى المستويات الرئيسة الّتي يتشكّل من خلالها البناء اللّغوي، فتتبدّى دلالته من خلال القيمة التعبيرية الإيحائية للصوت، وذلك بخلق الإثارة لدى القارئ، وجعله يبحث عن المعنى المصاحب له بوساطة الكشف عن التوظيف الصّوتي ومعرفة القيمة الجمالية وراء تلك البنى. وعليه؛ يصبح الحجر الأساس الّذي يفهم في غماره النصّ، ويقف أمام تأويلاته. وفي سبيل ذلك ركّزنا بعد الدراسة الإحصائية للأصوات المشكّلة للمدوّنة على صوت الياء محاولين في ذلك الإجابة عن إشكالية رئيسة تمثّلت في:

**كيف تجلّى البعد الدّلالي الصّوتي لصوت الياء في مؤلّف عز الدين جلاوجي؟**

وقد تفرّعت تحتها عدّة تساؤلات:

**– ما هي المواضع الّتي تكرّر فيها الصّوت؟ وما دلالة هذا التكرار؟**

**– ما هي الخصائص والصّفات الّتي ركّز عليها الرّاوي عند توظيفه للصّوت في المقاطع الشّعرية؟**

**– ما هي الأبعاد الدّلالية الّتي حملها الصّوت في ظلّ مرافقته للأصوات المجاورة؟**

ومن ثمّ: **كيف استطاع صوت الياء بتنوّعاته أن ينقل الدّلالة إلى القارئ؟**

**أهداف البحث ومنهجيته:** حاولنا تقصّي الأبعاد الدلالية في المستوى الصّوتي وبالتحديد صوت الياء، كونه من الأصوات المتواترة بكثرة في النصّ الشعري رغبة منّا في إبراز مقاصد الكاتب المضمرة من خلال تقصي هذه الأصوات، ثمّ إحصائها والبحث عن دلالتها في التركيب، وفي ضوء مرافقتها للأصوات الأخرى ودراسة التأثير الناتج عن هذا الاقتران الصّوتي. أما منهج الدراسة فاعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي، وذلك بوصف لغة عزّ الدين جلاوجي، وملاحظة الأصوات المشكلة للمدوّنة ورصدها بعد إحصاء شامل، ثمّ دراسة دلالة صوت الياء عن طريق تحليل مواضع وروده مع تبيّن مقاصده.

## 2. دراسة إحصائية دلالية للأصوات المشكّلة للمدوّنة :

### 1.2. جدول توضيحي شامل لنسبة الأصوات المشكلة للمدوّنة:

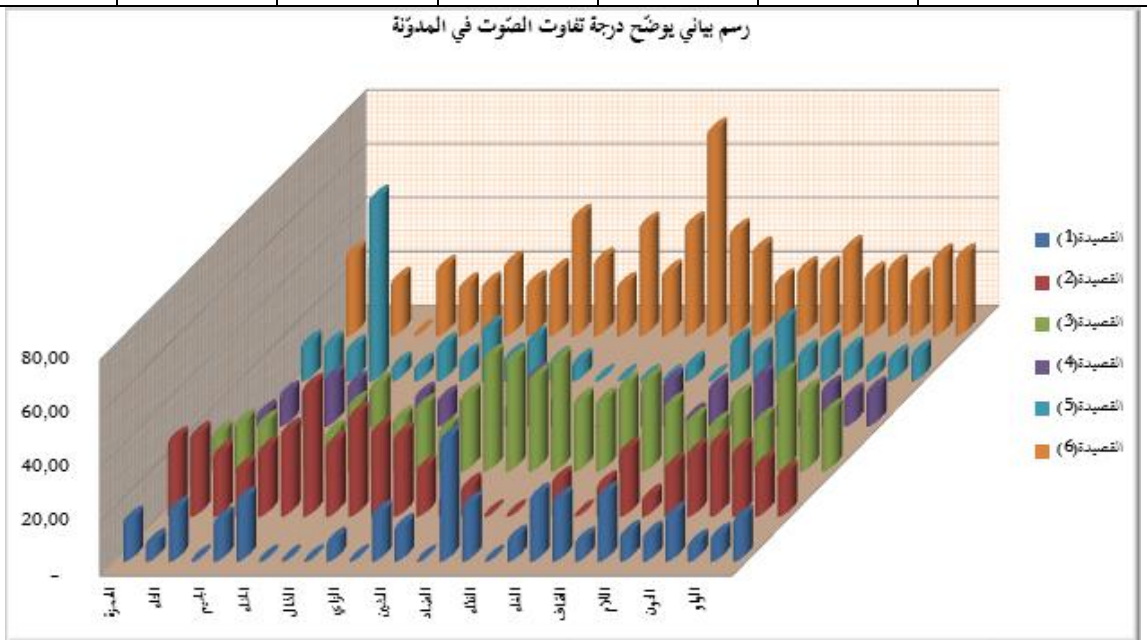
| الصّوت | المجموع |
|---|---|
| الهمزة | 55 |
| الباء | 65 |
| التاء | 72 |

| | |
|---|---|
| الثاء | 06 |
| الجيم | 21 |
| الحاء | 46 |
| الخاء | 17 |
| الدال | 39 |
| الذال | 11 |
| الراء | 75 |
| الزاي | 07 |
| السين | 30 |
| الشين | 17 |
| الصاد | 10 |
| الضاد | 09 |
| الطاء | 05 |
| الظاء | 04 |
| العين | 40 |
| الغاء | 13 |
| الفاء | 37 |
| القاف | 30 |
| الكاف | 34 |
| اللام | 131 |
| الميم | 79 |
| النون | 107 |
| الهاء | 87 |
| الواو | 121 |
| الياء | 163 |
| المجموع الكلي | =1331 صوتا |

**جدول يوضّح النسبة المئوية لتفاوت الأصوات في المدوّنة الواحدة:**

| الصوت | القصيدة(1) | القصيدة(2) | القصيدة(3) | القصيدة(4) | القصيدة(5) | القصيدة(6) |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الهمزة | 14,55 | 27,27 | 12,73 | 3,64 | 12,73 | 29,09 |
| الباء | 6,15 | 29,23 | 16,92 | 10,77 | 12,31 | 24,62 |
| التاء | 18,06 | 22,22 | 16,67 | 12,50 | 11,11 | 19,44 |
| الثاء | – | 16,67 | – | 16,67 | 66,67 | – |
| الجيم | 14,29 | 23,81 | 19,05 | 14,29 | 4,76 | 23,81 |
| الحاء | 21,74 | 30,43 | 13,04 | 13,04 | 4,35 | 17,39 |
| الخاء | – | 47,06 | 23,53 | – | 11,76 | 17,65 |
| الدال | – | 25,64 | 30,77 | 10,26 | 7,69 | 25,64 |
| الذال | – | 36,36 | 18,18 | 9,09 | 18,18 | 18,18 |
| الراء | 6,67 | 30,67 | 22,67 | 9,33 | 8,00 | 22,67 |
| الزاي | – | 28,57 | 14,29 | – | 14,29 | 42,86 |
| السين | 16,67 | 16,67 | 26,67 | 6,67 | 6,67 | 26,67 |
| الشين | 11,76 | 5,88 | 41,18 | 17,65 | 5,88 | 17,65 |
| الصّاد | – | 10,00 | 40,00 | 10,00 | – | 40,00 |
| الضاد | 44,44 | – | 33,33 | – | – | 22,22 |
| الطاء | 20,00 | – | 40,00 | – | – | 40,00 |
| الظاء | – | – | 25,00 | – | – | 75,00 |
| العين | 7,50 | 12,50 | 25,00 | 12,50 | 5,00 | 37,50 |
| الغاء | 23,08 | – | 30,77 | 15,38 | – | 30,77 |
| الفاء | 21,62 | 10,81 | 32,43 | 2,70 | 13,51 | 18,92 |
| القاف | 6,67 | 23,33 | 23,33 | 13,33 | 10,00 | 23,33 |
| الكاف | 23,53 | 5,88 | 17,65 | 8,82 | 20,59 | 23,53 |
| اللام | 9,16 | 17,56 | 16,03 | 16,79 | 9,16 | 31,30 |
| الميم | 8,86 | 22,78 | 26,58 | 7,59 | 12,66 | 21,52 |
| النون | 15,89 | 26,17 | 17,76 | 5,61 | 10,28 | 24,30 |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الهاء | 5,75 | 22,99 | 34,48 | 12,64 | 4,60 | 19,54 |
| الواو | 8,26 | 18,18 | 28,10 | 9,92 | 7,44 | 28,10 |
| الياء | 14,72 | 14,72 | 20,86 | 12,27 | 9,20 | 28,22 |




**2.2 جدول توضيحي يبرز دلالة صوت الياء في المدوّنة:**

من خلال الجدول والرسم البياني الموضّح في الأعلى نلاحظ حضورا قويّا للأصوات المجهورة، المتوسطة الشدّة والرخاوة ونذكر بالتّحديد صوت الياء ممثّلا في:

| صوت الياء | مرتبته في المقاطع الصّوتية | مخرجه | صفته | دلالته | البعد الإيجابي أو السلبي |
|---|---|---|---|---|---|
| القصيدة 1 | الثالثة | الحنك | الاستفالة<br>الجهر | الخفاء والانفعالات الداخلية<br>إضافة إلى المعاناة والصّراع<br>الانكسار والخضوع<br>الأمل رغم السّواد | –<br>+ |
| القصيدة2 | الرابعة | الصّلب | الجهر | التماسك والالتصاق | + |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | الاستفالة<br>الانفتاح | | اتّساع الفجوة<br>الألم والضّياع<br>التّملّك وشساعة الأحاسيس | –<br><br>+ |
| القصيدة3 | الثانية | الجهر | | التمسّك | + |
| القصيدة4 | الخامسة | الجهر | | الظهور<br>امتداد لمشاعر الحب | + |
| القصيدة5 | السادسة | الجهر | | التّماسك والالتصاق | + |
| القصيدة6 | الأولى | الاستفال | | الألم والضّياع | – |

**3. الأبعاد الدّلالية لصوت الياء:**

**1.3 دلالة صوت الياء صامتا:** من خلال الدراسة الاستقرائية الموضّحة في الجدول الأول نلاحظ حضورا قويّا بصفة شاملة لصوت **الياء** الّذي احتلّ المرتبة الأولى في **163 موضعا.**

اعتمد الكاتب على هذا الصوت انسجاما مع دلالته الّتي تصلح للتعبير عن المعاني الباطنية والأفكار العميقة؛ حيث يعدّ من أشباه الصّوامت« فإذا صادف الهواء الصادر من الرئتين بضغط من الحجاب الحاجز عائق يمنع عبوره كليا أو جزئيا إلى الخارج في موضع ما عرف هذا الصّوت » (سعاد، 2016، صفحة 165)، الّذي يعدّ من الأصوات اللينة المجهورة القويّة الّتي تحمل معها قوّة النفس واتّساعا في النطق ووضوحا في الجهر، محدثة بذلك أكبر كمّ من الصّوتية جعلت منها عنصرا هاما في التشكيل الجمالي الصّوتي، و في توضيح ما يسمّى بالتآلف اللّحني للشعر ومعرفة قيمه (إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، 2002 –2003، صفحة 23)، هذه الفعالية الجمالية تتأتّى من النغمة المميّزة الّتي حقّقها هذا الصّوت تفاعلا مع دلالته الطبيعية الّتي توحي إلى المشقّة والجهد (حسن عباس، 1998، صفحة 99). فما بين ألم وأمل تغرق ذات الشاعر في التصوّرات والآمال، وهو الأمر الّذي تجسّد من خلال توظيف البنى الصّوتية عن طريق الوقفة الخارجية الّتي يقصد منها انقطاع الصوت بقصد أو بغيره، يولّد تضخّم الصوت أو الصائت الأخير قصد دلالة معيّنة (محمد محمد أبو موسى، 1408هـ – 1987م، الصفحات 200–201).

ففي بداية الترنيمة يعتمد الكاتب على تركيبة صوتية تنهي السطر الثاني تمثّلت في قوله:

**ليتنا يا حوبتي غيمتان** (عزالدين جلاوجي، 2017، صفحة 8)

هنا نقف أمام ثلاثة مكوّنات دلالية في البنية اللّغوية الواحدة:

**المكوّن الدلالي الاسمي الأوّل** ممثّلا في أسلوب التّمني الّذي يعدّ من الأساليب الإنشائية الطلبية، ويقصد منه « طلب حصول الشيء على سبيل المحبة »(محمد محمد أبو موسى، 1408هـ – 1987م، صفحة 194) يتحقّق بواسطة حرف الناسخ **ليت** الّتي تعدّ «الأداة الأصلية الموضوعة للتّمني »(السيد محمد محمد، 2019، صفحة 22).

و من خلال قراءتنا لهذا المكوّن ورد صوت الياء كمكوّن أساس في المكوّن الدّلالي توافقا مع خصائصه؛ حيث يعدّ من الحروف البصرية (حسن عباس، 1998، صفحة 94) (حبيب مونسي، 2009، الصفحات 37–38)، الّتي توحي إلى الخفاء والانفعالات الداخلية، وهو ما يتوافق مع الدلالة الكلية والمركزية للكلمة؛ حيث أراد الكاتب أن يصوّر لنا قمة الأمل الّذي ارتكز في دلالة الناسخ **(ليت)** الّذي انسلخ من المعاناة والحفرة العميقة المليئة بالأحداث السلبية الّتي عايشها الروائي، فأراد أن يبلغ لنا هذا المعنى من خلال المكوّن الأساس الياء في البنية اللغوية الكلية.

**المكوّن الدلالي الثاني** والمتمثّل في أسلوب النداء **يا حوبتي** الّذي يعدّ هو الآخر من الأساليب الإنشائية الطلبية الّتي تتضمّن تنبيه المخاطب، وحمله على الالتفات والاستجابة ليقبل على المنادى بحروف مخصوصة (ابن سراج ، 1417هـ–1996م، صفحة 329) (موفق الدين ابن علي بن يعيش النحوي، دون تاريخ، صفحة 120) (مهدي المخزومي، 1406هـ–1986م، صفحة 301). يتشكّل من مكوّن أساس: حرف النداء الياء الّذي يعدّ أصل حروفها وأم الباب (الرماني، 1401هـ–1981م، صفحة 92) لكونها تصلح لكلّ أنواع النداء، والّتي تتشكّل من صوتين: صوت الياء الّذي يتشكّل « في جوف الفم مترافقا مع حركة الفك السفلي باتّجاه الصّدر مما يشير إلى تحت، وألف ليّنة يشكّل صوتها في جوف الفم مع حركة الفك العلوي إلى الأعلى مما يشير إلى فوق، فيوحي إلى العلو والامتداد »(حسن عباس، 2000م، صفحة 15).

وفي هذا التشاكل الدّلالي أفاد هذا الصوت نداء الدعوة الّذي يقصد منه إقبال المخاطب بكامل جسده وفكره لقبول الدعوة (محمد الأنطاكي، دون تاريخ، صفحة 298)، ومن خلال هذا الاقتران حمل دلالة الاتساع بوساطة صوت الألف الّذي استطاع التنفيس عن كل المشاعر والعواطف الهيجانية المختزلة في صوت الياء. ومكوّن آخر تشكّل في المكوّن الدلالي **حوبتي** باعتباره مفعولا به لفعل محذوف تقديره أنادي أو أدعو (محمد الأنطاكي، دون تاريخ، صفحة 297).

والمتأمّل لهذه البنية اللغوية الإفرادية يجد نفسه أمام معنيين؛ فحوبتي مأخوذ من الحُوبُ وهو الإثم والهلاك (عبد الهادي ثابت، دون تاريخ، صفحة 92)، وفي معجم قاموس المحيط حَوبَةٌ وحُوبَةٌ وحِيبَةٌ قرابة من الأمّ، والحَوبَةُ: رقّة فؤاد الأمّ والهمّ والحاجة والحالة كالحيبة والحَوبُ: الحزن والوحشة (الفيروز أبادي، 1429هـ-2008م، الصفحات 331-332).

وهنا نقف أمام قراءتين لهذا المكوّن الدّلالي: فهنا حوبتي قد تدلّ على فترة الظلام الدامي الّذي تعيشه الجزائر فهي بالنسبة للكاتب تمثّل الحزن والأسى والهمّ، وقد تدلّ من خلال السياق اللّغوي الّذي ورد في المقاطع الصّوتية على الحبيبة والأنس، ويتوضّح ذلك من خلال اقترانه بياء المتكلّم الّذي دلّ على المجاملة واللطف واللّين والرفق والأدب الجميل (قيس إسماعيل الأوسي، 1988م، صفحة 246) والخلق، كما حمل دلالة التوسّل واستعطاف المخاطب وباقترانه بصائت الكسرة الطويلة أفاد دلالة الخضوع والانكسار له.

**ومكوّن دلالي ثالث** تمثّل في **غيمتان** القائم على علاقة إسنادية تقوم على مفهوم الثبات الّذي تأتّى من إسناد ضمير المتكلّم نحن بالمسند غيمتان.

ومن خلال رؤيتنا للبنية التركيبية الكلّية الممثّلة في المقطع الصّوتي المشكّل في السّطر الثاني:

ليتنا يا حوبتي غيمتان (عزالدين جلاوجي، 2017، صفحة 8)

نلاحظ تقدّم المنادى (يا حوبتي ) لموقعه في نفس القارئ، ولدرجة تلهّفه للخبر الّذي يريد إبلاغه له، فتعمّد في تقديمه ليجذب نظر القارئ إلى الأهم، وهو المركّب الإفرادي غيمتان.

وأثناء قراءتنا الثانية لهذا السطر لاحظنا أنّ هناك وقفة خارجية مستمرة حدثت بين المركّب الإسنادي ليتنا وغيمتان. هذه الوقفة برزت أكثر في صوت الياء الّذي يعدّ من الأصوات المجهورة، وصوت التاء الّذي يعدّ من الأصوات المهموسة، وكل الأصوات تشترك في صفة الاستفال الذي يتأتّى من « انخفاض اللسان إلى قاع الفم عند النطق بالحرف »(أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي، دون تاريخ، صفحة 64) لتحمل بذلك دلالة الألم والأسى المعتصرة في الذات تكابد مأساتها، وتتخبّط في صراع مرير بين ألم كبير وبين أمل صغير.

أما البنية الثانية فقد اقترنت الياء الساكنة بصوت الميم؛ الّذي يعدّ من الأصوات المجهورة الّتي تحدث نتيجة ضمّ الشفتين الواحدة إلى الأخرى (جان كونتينو، 1966، صفحة 22)، ولعلّ ما يميّزها صفة الغنّة الّتي تحدث حينما يحتبس الصّوت في مخرج الميم ثمّ يجري في الخيشوم (مجدي إبراهيم محمد إبراهيم، 2011، صفحة 74). وظّفه الكاتب مقترنا بصوت الياء تماشيا مع قوّته، و لعلّ ما جعل عزّ الدين جلاوجي ينحو إلى هذا التوظيف صفة الغنّة؛ الّتي تعدّ من علامات قوّة الحرف (أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي، دون تاريخ، صفحة 70) لما

تحتويه من تأكيد على الأمل المتبقي والمستمر، ومن إخراج الآهات متتابعة تعكس طول الصراع والأنين الّذي عانته حوبه، ولهذا وظّف صوت الغين الّذي يعدّ من الحروف اللهوية الّتي « تقرع بضمّ اللسان إلى غشاء الحنك واللّهاة »(جان كونتينو، 1966، صفحة 23). من خصائص هذا الفونيم الجهر، الاستعلاء، الانفتاح والإصمات يوحي إلى الغموض والعدم والإمّحاء (حسن عباس، 1998، صفحة 126)، وهو الأمر الّذي جعل الراوي يختاره كفونيم أوّلي يقع في بداية البنية الصوتية تناسبا مع قصّة الصّراع، الّتي تمثّلت في سلب حرّية حوبه، وتشريد أبنائها، واغتصاب نسائها، والقضاء على كلّ ما يخصّ الهوية الوطنية. فهنا اختيار التشكيلة اللّغوية كان له بالغ الأثر في خلق دلالتين، حملت الأولى الأمل والألم في نفس الوقت، وحملت الثانية دلالة التحوّل؛ فالغيوم بنصاعتها تحمل العطاء والخير، والهروب من عالم الخطيئة من خلال الماء الّذي هو البداية، ولد من رحم الغيوم، فأسقطت لنا مطرا ازدهرت به الطبيعة، وتجدّدت واستمرت.

فصوت الياء هنا شكّل الحفرة والبؤرة المركزية في التركيبة الصّوتية ليدلّ على الأمل رغم السّواد الّذي تواجد في صوت الغين إلّا أنّ هناك أمل لحوبه.

ويستمر هذا الصّوت في تشكيل الدلالة من خلال المكوّنات الدّلالية الآتية: (**ليـ**تني، حبـ**يبتي**، حلوتـ**ي**، تناغـ**يني**) ففي المكوّن الدّلالي الأوّل نجد تكرارا لبنية لغوية واحدة تمثّلت في المركّب الاسمي الّذي تواجد في أوّل المقطع الصّوتي، وتوارد في المقطع الأخير من السطر الرابع، ولكن هذه المرّة بواسطة ضمير المتكلّم أنا، الّذي تكرّر في جميع المكوّنات الدّلالية الأخرى.

وباعتبار أنّ هذا الصوت من الأصوات الانفتاحية الّتي تتأتّى من انفراج ما بين اللسان والحنك الأعلى وخروج الريح من بينهما عند النطق بالحرف (محمد مكي نصر الجريسي، 2011م، صفحة 73) بحيث أنّه لا ينحصر بينهما، اتساع لفسحة التعبير عن كل مشاعر الانكسار والخضوع والتعلّق الّذي تأتى أوّلا: من صائت الكسرة الطويلة المرقّقة الّتي تحدث عندما تكون « الشفتان مفتوحتان قليلا وبتوتّر، ومشدودتان كثيرا إلى الخلف، الفكّان مبتعدان قليلا عن بعضهما، قمّة اللسان مرتكزة تماما على اللثة والأسنان السفلى، مقدم ومؤخّر اللسان متقوّسان تماما إلى أعلى، ومتوازيان تماما مع سقف الحلق الصّلب واللثة، والأسنان العليا، سقف الحلق الرخو منخفض قليلا لفتح تجويف الأنف »(البيّه، 1994م، صفحة 1695)، وثانيا من مصاحبة الصوت للأصوات الانفجارية الّتي تتأتّى من « التحام تام بين عضوين من أعضاء النطق، بحيث لا يسمح للهواء بالنفوذ إلا بعد أن ينفصل العضوان انفصالا فجائيا، فيندفع الهواء عندئذ في شكل فرقعة قويّة، الّتي تتأتى من الحبس ثمّ الإمساك ثمّ الانفجار »(محمد

الأنطاكي، دون تاريخ، صفحة 15)، وفي هذا دلالة على قوّة التمسّك بحوبه، وضخامة المشاعر السلبية المتبادلة بينهما، والّتي تتّضح في المكوّن الدلالي الفعلي ( تناغيني)؛ أوّلا من خلال دلالة الاستمرار الّتي اقترنت بزمن الفعل الّذي يعدّ ركنا مهمّا في بناء الجملة العربية (بوتخيلي عائشة، 2020م، صفحة 69)، عبّر عن زمن الحاضر المستمر من خلال المكوّنات التركيبية ( تلهوان، تسبحان، تضحكان، تناغيني)، الّتي عبرت عن استمرارية الأحداث. وزمن المستقبل البسيط الّذي توضّح في المركّب الاسمي ليتنا وليتني باعتبار أن هذا الحرف يتعلّق بالمستحيل غالبا (السيد محمد محمد، 2019، صفحة 22).

وثانيا من خلال البنية الصّرفية؛ تشكّلت من الفعل الرباعي المزيد بثلاثة أحرف التاء والنون والياء مأخوذة من الفعل المجرّد [ناغى] الّذي يدلّ في معناه على المحادثة، فنقول« ناغى الصّبي: كلّمه بما يعجبه ويسرّه »(عبد الهادي ثابت، دون تاريخ، صفحة 488) « وناغى يناغي مناغاة الصّبي: كلّمه بما يسرّه ويعجبه غيره. حادثه بكلام لا يفهم–الرجل: باراه–غالبه–داناه »(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 1188)، جاء على وزن تفاعلني والّذي أفاد معنيين:

المعنى الأوّل: المطاوعة الّتي تعني التأثّر وقبول أثر الفعل، وعدم الامتناع عليه باعتبار المطاوع في الحقيقة هو المفعول به الّذي صار فاعلا (الاستراباذي، 1402هـ–1982م، صفحة 103)؛ فهنا الحكايا تناغي الكاتب فيناغيها هو الآخر.

المعنى الثاني: المشاركة الّتي تكون بين اثنين بحيث يأتي كلّ منها فاعلا ومفعولا في المعنى (صفية مطهري، 2003م، صفحة 86)، والّتي تظهر في السياق اللّغوي من خلال أوّلا: الفعل المضارع تناغيني، والّذي يؤكّد على هذه المشاركة المضاف إليه؛ الّذي ورد مقترنا في لفظة حضن، وهي علاك المأخوذة من علكٌ، وهو صمغ يُعلَكُ من لبان وغيره، فلا سبيل (ج) عُلُوكٌ، وأَعلَاكٌ، واحدته علكَةٌ. وعَلكٌ: العَلكُ هو اللزج يقال: طعام علك أي لزج شديد الممضغة .(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 694) «وعلك العلك: مضغه وأداره في فمه يعلك علكا »(عبد الهادي ثابت، دون تاريخ، صفحة 302)، وهو بهذا الاقتران يفيد الالتصاق الّذي يفيد مشاركة الكاتب الحكايا.

عند قراءتنا للقصيدتين الغزليتين المتواجدتين في المدوّنة، لاحظنا حضورا قويّا لصوت الياء بصفة شاملة مكرّرا في بنية صوتية واحدة تمثّلت في:

| القصيدة الثالثة | القصيدة الرابعة |
| --- | --- |
| يا ناس خافوا ربّي لا تلوموني<br>عينيها يا خاوتي جواهر تلمع | صوتها لحن مشكّل لالي يا لالي<br>عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي |

| | |
| --- | --- |
| هنا حدث تكرار في أسلوب النداء من خلال حرف النداء **الياء**، الّذي استعمل في معنيين من خلال المعنى العام المجسّد في المنادى (ناس)، والمعنى الخاصّ المجسّد في المنادى (خاوتي)، من خلال تنوّعات الياء كصامت في حرف النداء وكصائت مضاف إلى المنادى.<br>هذا التشكّل استطاع أن يخرج مقدار الشوق والحب والحنين الّذي امتزج في الحفرة العميقة الداخلية، الّتي تتواجد في منطقة الأنا العميق، فهو يريد أن يعبّر عن كلّ هذه الأحاسيس ويظهرها إلى العالم الخارجي، ولهذا عمد إلى اقتران الياء بالصائت الطويلة ليبرز استمراريتها وشساعتها. | هنا حدث تواز واضح من خلال تكرار الأصوات الآتية: صائت أوّلي تمثّل في صائت الفتحة الطويلة الّذي يمتاز بشدّة الوضوح السّمعي من خلال سمة الامتداد بسبب سعة مخرجه، واندفاع الهواء في مجرى مستمر دون أن يكون هناك عائق (ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي، 1998م، صفحة 14).<br>وصامت وسطي يتمثّل في صوت اللام؛ الّذي يعدّ من الحروف الإيمائية الّتي توحي إلى التماسك والالتصاق (حسن عباس، 2000م، صفحة 30) و (حسن عباس، 1998، صفحة 80)، يليه فونيم الكسرة الطويلة ممثّلا في صوت الياء، الّذي يوحي إلى التملّك توافقا مع خاصية اللام (حسن عباس، 2000م، صفحة 30). |

وفي سياق وطني برز صوت الياء في التشكّلات التركيبية الآتية: ( **يخرّب، يدمّر، يهدّم، يذبح، يزرع**) الّتي تدور كلّها حول معنى مركزي واحد، تجسّد في الفرقة الّتي اعترت صفوف الثورة، والّتي أحدثت بدورها فجوة عميقة بينها وبين الشعب. هنا جاء صوت الياء كمكوّن تحويلي في المكوّنات الدلالية الّتي تجسّدت في الأفعال المضارعة الثلاثية المزيدة بحرفين وحرف واحد « فخَربَ المكانُ بمعنى خلا فهو خَربٌ، يخرُبُ خَرَابًا »(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 305)، « ودمَّر يُدمّرُ تدميرا الشيءَ: أباده »(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 346)« وهدَمَ يَهدمُ هَدمًا البناء، أسقطه ونقضه– الثوب أبلاه ورقّعه، القتيل: أهدر دمه »(عبد الهادي ثابت، دون تاريخ، صفحة 531)، وذَبَحَ « يذبحُ ذَبحًا الحيوانَ: قطع حلقومه– الشيءَ: شقّه »(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 355)، « وزَرَعَ يَزرَعُ ازرَع زَرعًا وزرَاعَةً الحَبَّ:

طرحه في الأرض، ألقى فيها البذر– الله النبات: أنبتهُ ونمّاه »(هادية، البليش، و بن الحاج، 1411هـ،1991م، صفحة 424).

وهنا باقتران صوت الياء مع هذه المكوّنات الدّلالية أحدث تغيّرا دلاليا وقع في زمن الفعل من خلال نقل الفعل من الزمن الماضي إلى الحاضر المستمرّ، كما أكسب الصيغة الصّرفية تفعّل دلالتين:

دلالة التجنّب والترك من خلال تجنّب الهدم والدّمار والخراب، ودلالة التكثير من خلال كثرة الذبح والقتل.

أمّا في المكوّن الدلالي يزرع الّذي ورد بصيغة يفعل؛ فقد حمل دلالة الفعل المجرد بمعنى زرع، وهو في اقترانه بصوت الياء حمل دلالة التأكيد على الاستمرارية السلبية من خلال المركّب الإسنادي يزرع الذّل ويمكن تمثيله في:

صوت الياء ← حرف زائد في الفعل المجرّد أدّى معنى التأكيد والانتقال الزمني ليؤكّد ديمومة الفعل في الزمن الحاضر المستمر، كما حمل دلالة المشقّة والجهد. أفاد البعد السلبي من خلال إسناده إلى الصّفة المشبّهة الّتي جاءت على صيغة فعل بضمّ الفاء دلّت على الإهانة والتحقير.

وفي أثناء قراءتنا للمدوّنة لاحظنا اعتماد الشاعر لبنية صوتية واحدة تكرّرت في أوّل القصيدتين (عزالدين جلاوجي، 2017، صفحة 36 و 188)، تمثّلت في:

**يا خاوتي** هذا الفرقه علاه الثّوره **يا خاوتي** تناديكم

هنا تكرّر **صوت الياء** خمس مرات بتنوّعاته الصّوتية باعتباره صامتا من جهة، وصائتا من جهة ثانية. حمل هذا الصّوت دلالة الحزن والألم والحسرة في المركّب الدّلالي الأوّل؛ ففي مدار المقطع الصّوتي الأوّل يصف لنا الكاتب حالة الضياع الناجمة عن الفرقة، والتفكّك الّذي حدث في صفوف الشعب الجزائري، وفقدان ثقتهم في حزب الثورة نتيجة تداخل أيدي الخونة الّذين استطاعوا القضاء على اللحمة الداخلية، وتضعيف العصمة الوطنية، وكل هذه المعاني تجسّدت في صوت الياء؛ حين ربط الروائي بين كل هذه المدلولات توافقا مع خصائص هذا الدال؛ الّذي يعدّ من الحروف البصرية والهيجانية الّتي تعبّر عن الانفعالات الباطنية الموجودة في الأنا العميق الّذي يوحي إلى المشقّة والجهد (حسن عباس، 1998، صفحة 99)، وهو بهذا يؤكّد على الذّات الّتي تعيش في واقع مرير، وتغرق في هوة سحيقة من الضياع.

أما في المركّب الثاني فلقد اعتمد عز الدّين جلاوجي على هذا الصوت توافقا مع صفة الجهر الّتي تكتسب قوّتها من كميّة الهواء الخارج من الصّدر بقوّة، وهو ما حمّل دلالة الاعتصام والتماسك والالتصاق والأخوّة، الّتي يريد الرّوائي أن تتحقّق في الجبهة. فهذه التضحيات لا قيمة لها ولا فائدة لها إن لم يكن هناك اتّحاد.

فهنا الياء من خلال هذا المكّون الدّلالي الّذي تكرّر تقريبا في متن المدوّنة:

| القصيدة الثانية | القصيدة الخامسة | القصيدة السادسة |
|---|---|---|
| **يا** خاوتي هذا الفرقه علاه | الثّورة **يا** خاوتي تناديكم | **يا** خاوتي ذا قلبي مجروح |

جسّد الاستمرارية الدّلالية الّتي تحقّقت من خلال: صفة الاستفال؛ الّتي تحمل دلالة الانحطاط، توافقا مع «انخفاض أقصى اللسان عن الحنك العلوي عند النطق بالحرف »(السودي نجيب علي عبد الله، 2013م، صفحة 167) تناسبا مع دلالة الألم، والضياع نتيجة المواقف المتعدّدة الّتي تخدم الأغراض الشخصية ممّا جعل الشّعب لا يثق في الثورة، فانقسم هو الآخر بدوره إلى مؤيّد ومعارض، وفي هذا الانقسام ضياع نتج من عدم وجود الاستقرار.

وصفة الانفتاح الّتي تحمل دلالة الافتراق الناتج عن « انفراج ما بين اللسان والحنك العلوي عند النطق بالحرف، بحيث لا ينحصر الصوت بينهما »(السودي نجيب علي عبد الله، 2013م، صفحة 169) تناسبا مع عمومية المشكلة واتساعها بسبب الاختلاف الفكري، وعدم وجود حوار هادف ومُجد بين الطرفين تأتّى من حجم الفجوة الموجودة بينهما، الأمر الّذي أدّى إلى استمرارية الألم من خلال تفاقم الوضع، وتتابع الأحداث المأساوية؛ انطلاقا من موت مسعود بولقباقب إلى استشهاد سلافة إلى اختفاء الطاهر وابني عيّوبه إلى مجزرة الثامن ماي، إلى موت سوزان.

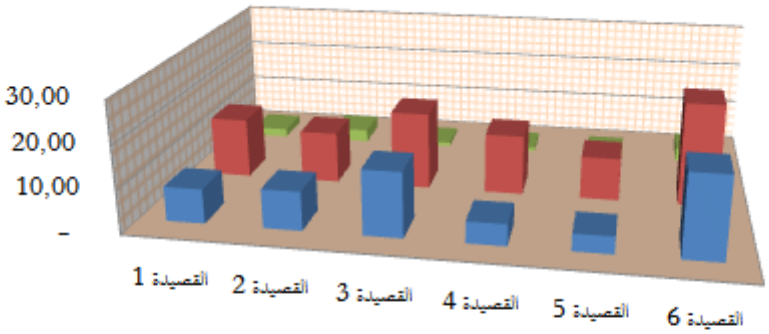
كلّ هذه الدّلالات اختزلت في صوت الياء، انسجاما مع طبيعة الصّوت الّتي تتأتّى من الانفعال العميق الموجود في بواطن الأشياء (حسن عباس، 1998، صفحة 98).

بعد الدراسة الدّلالية لصوت الياء بصفة شاملة، نتأمّل المخطّط البياني الّذي يوضّح لنا تنوّعات هذا الصّوت باعتباره صوتا صامتا من جهة، وصائتا من جهة أخرى.

**جدول يوضّح درجة ورود صوت الياء من خلال تنوّعاته الثلاثة في المدونة:**

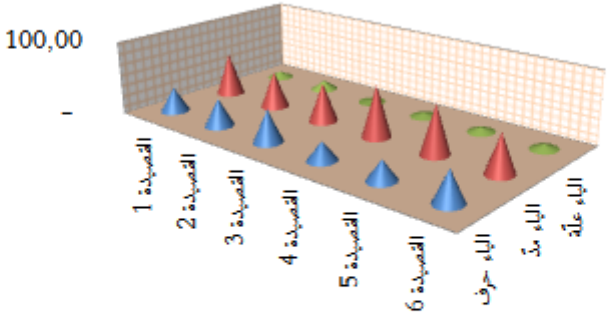
| رقم القصيدة | الياء حرف | الياء مدّ | الياء علّة | المجموع |
|---|---|---|---|---|
| 1 | 08 | 14 | 02 | **24=** |
| 2 | 09 | 12 | 03 | **24=** |
| 3 | 15 | 18 | 01 | **34=** |
| 4 | 05 | 14 | 01 | **20=** |
| 5 | 04 | 10 | 01 | **15=** |
| 6 | 19 | 24 | 03 | **46=** |

رسم بياني يوضح درجة ورود صوت الياء من خلال تنوّعاته الثلاث في المدوّنة




| | القصيدة 1 | القصيدة 2 | القصيدة 3 | القصيدة 4 | القصيدة 5 | القصيدة 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الياء حرف | 8,00 | 9,00 | 15,00 | 5,00 | 4,00 | 19,00 |
| الياء مدّ | 14,00 | 12,00 | 18,00 | 14,00 | 10,00 | 24,00 |
| الياء علّة | 2,00 | 3,00 | 1,00 | 1,00 | 1,00 | 3,00 |

رسم بياني يوضّح نسبة ورود صوت الياء من خلال تنوّعاته الثلاث في المدوّنة




| | القصيدة 1 | القصيدة 2 | القصيدة 3 | القصيدة 4 | القصيدة 5 | القصيدة 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الياء حرف | 33,33 | 37,50 | 44,12 | 25,00 | 26,67 | 41,30 |
| الياء مدّ | 58,33 | 50,00 | 52,94 | 70,00 | 66,67 | 52,17 |
| الياء علّة | 8,33 | 12,50 | 2,94 | 5,00 | 6,67 | 6,52 |

نلاحظ من خلال دراستنا الاستقرائية للجدول والرسم الموضّح في الأعلى حضورا قويا لصوت الياء صائتا أكثر من حضوره صامتا.

### 2.3 دلالة صوت الياء صائتا:

في أثناء قراءتنا للمدوّنة لاحظنا حضورا قويّا لهذا الصائت في **القصيدة السادسة** الّتي يصوّر فيها الكاتب أحزانه ومأساته، الّتي تمزّق كيانه نتيجة وفاة زوجه سوزان بمرأى عن عينيه، وحتّى ينحت لنا عزّ الدين جلاوجي هذا الواقع اعتمد على صائت أمامي مستعلى مرقّق نتج من انفتاح الشفتين قليلا، وشدّهما قليلا إلى الخلف، حيث يكون الفكّان مبتعدان، وقمّة اللسان مرتكزة تماما على اللثّة والأسنان السّفلى، مقدّم اللسان مرتفع قليلاإلى أعلى، ومواز لسقف الحلق الصلب، سقف الحلق الرخو منخفض كثيرا لفتح تجويف الأنف »(البيّه، 1994م، صفحة 1655).

ويمكن توضيح دلالة هذا الصائت في الجدول الآتي:

| البنية اللغوية | الصّامت السابق | دلالته | الصّائت اللاحق صائت الكسرة الطويلة | دلالته | بعده |
|---|---|---|---|---|---|
| يا خاوتي | صوت التاء | يعدّ من الحروف اللمسية الّتي «توحي بإحساس لمسي مزيج من الطراوة واللين (حسن عباس، 1998، الصفحات 55-56) »، حمل دلالة الرقّة والضعف الجسدي والتأزّم النفسي، كما دلّ على الشدّة والقساوة والصلابة الّتي تأتّت من معايشة هذا الوضع | صائت الكسرة الطويلة (الياء) | وضّح لنا هذا الصائت دلالة الانكسار والألم الّذي تجسّد في الحفرة العميقة والواد السّحيق في صوت الياء ،كشفت عن صميم المعاناة النفسية الّتي يعيشها الفرد الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي. ومن خلال المكوّن الدّلالي وصائت الكسرة الطويلة الملحقة كمكوّن تحويلي أدّت نداء الاستغاثة الّتي تتمثّل في« دعوة من يعين على دفع البلاء والشدّة »(محمد الأنطاكي، دون تاريخ، صفحة 317) | – |
| قلبي | الباء | من الحروف الشّفوية الّتي « تقرع نتيجة ضمّ الشفتين الواحدة إلى الأخرى بشيء من الشدّة حبسا للنفس »(جان كونتينو، 1966، صفحة 22). | صائت الكسرة الطويلة (صوت الياء) | باعتباره صائتا قويّا مجهورا حمل دلالة الانكسار والانخفاض. وباقترانه مع الفونيم السابق دلّ على شمولية الألم والتمزّق النفسي والضياع الشّديد، ولتصوير هذه المعاناة عمد على الجملة الاسمية | – |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | تدلّ على الحفر والبقر والتوسّع، والشدّة والصّلابة (حسن عباس، 1998، صفحة 101). وهي في هذا السياق والتركيب الدلالي حملت دلالة اتساع الألم ومدى التصاقه في قلب الكاتب. | | المركّبة من: ذا قلبي مجروح. فذا: مبتدأ (مسند إليه) قلبي: مركّب إضافي مجروح: خبر (مسند) واعتماده على نمط الجملة الاسمية الثابتة أكّد على دلالة صوت الياء الّذي تجسّد في استمرارية الألم النفسي وديمومة الجرائم، وبقاء حوبة دائما محاصرة | |
| تبكي | الكاف | من الأصوات البصرية المهموسة الشديدة، ومن الحروف الأقصى حنكية الّتي تقرع بضمّ ظهر اللسان إلى الجزء الخلفي من الحنك (جان كونتينو، 1966، صفحة 23). دلّت على ضخامة الموقف وعبّرت عن حرارة الدموع الّتي ذرفها العربي موستاش | صائت الكسرة الطويلة (صوت الياء) | باعتباره من الأصوات الهوائية المشبّعة المخرج، تمتاز بالخفاء الّذي يعدّ من صفات الضعف (عبد الكريم محمد علي، 2015، الصفحات 424-425). انسجمت مع صوت الكاف ليدلّ على الضعف الّذي تملّك العربي الموستاش لحظة موت سوزان، فهو يريد أن يخفي هذه الدموع الّتي لا تطاوعه إلا بالنزول بحرارة. فهذا الاقتران شخّص لنا ضخامة الموقف الّذي كان فيه العربي وهو يرى سوزان تموت بين يديه. | – |

واستمرّت دلالة الحزن في كامل القصيدة من خلال توظيف عز الدين جلاوجي هذا الصّائت مقترنا بالصّوامت المهموسة، على سبيل المثال: (غزالتي، فيهم...). اقترن مرّة بصوت التاء الّتي تعدّ كما سبق القول من الأصوات الانفجارية المهموسة التي تحدث من التقاء طرف اللسان وأصول الثنايا العليا ثمّ انفصالهما فجأة (إبراهيم أنيس، دون تاريخ، صفحة 53)، لتدلّ على الاضطراب والتوتّر والتخبّط والضلال.

وباقترانها مع صائت الياء الطويلة حملت دلالة تخبط حوبه أمام الجرائم المستمرة من جهة، ودلالة ضياع الراوي

بسبب تزامنية الأحداث المؤلمة؛ من فقدان أعزّ شخص لديه، ورؤية الضلال يعمّ حوبه نتيجة تفرّق أبنائها، وكل الأحداث المؤلمة التي تزامنت في فترة واحدة من تقتيل الآلاف من الأبرياء وانتهاك حرمات النساء واستشهاد الأقرباء والأحباء.

ومن ثمّ، فإنّ الياء بتنوّعاتها استطاعت أن تنقل لنا الاستمرارية الّتي تأتّت من توظيفها تقريبا في متن المدوّنة مكرّرة في مكوّن دلالي واحد (يا خاوتي)، (حوبتي)؛ لتبرز لنا عمق الهوّة الموجودة بين الكاتب وحوبة من جهة، ولتؤكّد على الاصرار والاعتصام وضرورة النهوض بحوبة من جهة أخرى، وهو الأمر الّذي تجسّد في الترنيمة الخالدة في السطر الثاني من المقطع الصّوتي الأوّل (ليتنا يا حوبتي غيمتان) (عزالدين جلاوجي، 2017، صفحة 8).

## 4. خاتمة:

–ركّز عزّ الدين جلاوجي على الأصوات الاستمرارية المجهورة الّتي يمتدّ معها الصّوت ليحاكي في ذلك امتداد الألم والمأساة، الّتي يعانيها المواطن الجزائري في الماضي والحاضر، فركّز على صوت الياء الّذي بلغ **163 موضعا** وبنسبة توظيف قدّرت بـ **12.24** من مجموع الأصوات المشكّلة في المدوّنة. وكما لاحظنا أنّ اعتماده على هذا الصّوت راجع إلى: خاصيته النطقية؛ إذ يشكّل الحفرة العميقة الّتي تنبثق منها ذات الفاعل، فتعبّر عن رفض الواقع محاولة في ذلك الخروج من حالة الذلّ والهوان بحثا عن الحلول، إلى جانب الجهر الّذي يبرز لنا قوّة الحدث السّلبي، فيقدّم لنا دلالة القسوة والبؤس والحرمان.

–مرافقته للأصوات المجاورة وارتكازه على صفات الضعف والقوّة في الصوت، إلى جانب خصائصه الصّوتية الموضّحة في الشكل الصّوتي للحرف؛ حيث برز كمكوّن أساس في المكوّن الدّلالي **[ليت]**؛ إذ ورد حرفا وسطيّا بين صوتي اللّام والتّاء معتمدا في ذلك على صفات القوّة في الحرف موضّحة في الجهر **[صوت اللّام]** والانفجار **[صوت التاء]**، إضافة إلى أنّه ركّز على خاصية الالتصاق لإبراز مدى تمكّن الألم وتغلغله في صفوف الثّورة. وهو ما وافق الدلالة المركزية فصوّر لنا قمّة الأمل الّذي توضّح في دلالة الناسخ **ليت**، الّذي انسلخ من المعاناة والحفرة العميقة المليئة بالأحداث السّلبية.

في حرف النداء **[يا]** الّذي أخرج فيه الرّاوي لواعجه، ونفّس عن كلّ المشاعر والعواطف الهيجانية.

برز كمكوّن تحويلي تمثّل أوّلا: في صائت طويل مرقّق صاحب الأصوات الانفجارية، والّتي برزت أكثر مع صوت **التّاء**. عبّرت عن مشاعر الانكسار والخضوع إضافة إلى التعلّق بحوبة، فاستطاع في ذلك أن يخرج للقارئ مقدار الشوق والحب والحنين، الّذي امتزج في الحفرة العميقة الّتي تتواجد في منطقة الأنا؛ فهو يريد أن يفصح عن كلّ هذه الأحاسيس ويظهرها إلى العالم الخارجي.

ثانيا: أحدث تغيّرا دلاليا في زمن الفعل؛ حيث نقل الفعل من الزمن الماضي إلى الحاضر المستمرّ. إضافة إلى أنّه أكسب الصّيغ الصّرفية دلالتين؛ التجنّب والترك من خلال تجنّب الهدم والدّمار، ودلالة التكثير توضّحت في كثرة الذبح والقتل.

–تكرار الصوت كصامت من جهة وصائت من جهة ثانية؛ صامت حمل دلالة الحزن والحسرة عن حالة الضّياع الناجمة عن التشرذم الّذي حدث في صفوف الثّورة ممّا أفقدها ثقة الشعب، وصائت حمل دلالة الاعتصام والتماسك الّذي في الحقيقة ما هو إلّا هدف يريد الرّاوي تحقيقه.

–أفضى هذا الصّوت إلى الاستمرارية الدّلالية بوساطة الصّفات الضّعيفة ممثّلة في: **الاستفال** الّذي حمل مدلول الانحطاط تناسبا مع دلالة الألم والضّياع نتيجة المواقف المتعدّدة الّتي تخدم الأغراض الشخصية ممّا أفقد ثقة الشعب بالثّورة، والانفتاح تناسبا مع عمومية المشكلة واتّساعها انطلاقا من موت مسعود بولقباقب إلى استشهاد سولافة الرّومية إلى اختفاء الطاهر وابني عيّوبه إلى مجزرة الثامن ماي.

وعليه يمكن القول أنّ صوت الياء من خلال توظيفاته المتنوّعة جسّد لنا أبعادا دلالية عميقة كان أبرزها البعد الدّلالي السّلبي.

## 5. قائمة المراجع:


- ✓ إبراهيم أنيس. (دون تاريخ). الأصوات اللغوية (الإصدار دون طبعة). دون بلد: مطبعة نهضة مصر.
- ✓ إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب. (2002 –2003). البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح دراسة تاريخية وصفية تحليلية (رسالة ماجستير). 23. قسم اللغة والنّحو كليّة الآداب، دون بلد: جامعة غزّة.
- ✓ أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني. (1401هـ–1981م). معاني الحروف (الإصدار 2). دون بلد: دار الشروق.
- ✓ أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي ابن البناء المراكشي. (1990م). عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل (الإصدار 1). بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- ✓ أبو الفتح عثمان ابن جني. (دون تاريخ). الخصائص (الإصدار دون طبعة، المجلد ج3). دون بلد: المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية.
- ✓ أبو بكر محمد بن السري بن سهل ابن سراج. (1417هـ–1996م). الأصول في النحو (الإصدار 3، المجلد ج1). بيروت، لبنان: مؤسسة الرسالة.
- ✓ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. (دون تاريخ). البيان والتبين (المجلد ج1). دون بلد: دون دار النشر.

- ✓ أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي. (دون تاريخ). الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة (الإصدار 1). دون بلد: مؤسسة قرطبة.
- ✓ الخليل بن أحمد، ابن السكّيت، والرّازي. (1402هـ–1982). ثلاثة كتب في الحروف (الإصدار 1). القاهرة، دون بلد: سلسلة روائع التراث اللغوي، مكتبة الخانجي.
- ✓ السودي نجيب علي عبد الله. (2013م). الدلالة الإيحائية لصفة الصوت في النص القرآني. مجلة الدّراسات الاجتماعية (36)، الصفحات 158–220.
- ✓ السيد محمد محمد. (2019). أسلوب التمني في القرآن الكريم بأداته الأصلية ليت دراسة تحليلية موضوعية. حولية كلية أصول الدّين والدعوة الإسلامية، 11(11)، الصفحات 1–112.
- ✓ الصفار أسامة رشيد. (جمادى الأولى، 1437هـ–2016م). ال في التراث اللغوي. مجلّة العميد، 5(17)، الصفحات 193–213.
- ✓ بلعباس سعاد. (1 ديسمبر، 2016). صوائت العربية: دراسة وصفية في ضوء علم الأصوات الحديثة. مجلّة جسور المعرفة، 2(8)، الصفحات 164–181.
- ✓ بوتخيلي عائشة. (2020م). الدلالة الزمنية للفعل المضارع. مجلّة الممارسات اللغوية، 11(3)، الصفحات 65–82.
- ✓ جان كونتينو. (1966). دروس في الصوتيات العربية (الإصدار 1). دون بلد: نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية.
- ✓ حبيب مونسي. (2009). تواترات الإبداع الشعري سلسلة الدراسات (18) (الإصدار دون طبعة). دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- ✓ حسن عباس. (1998). خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة– (الإصدار دون طبعة). دون بلد: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- ✓ حسن عباس. (2000م). حروف المعاني بين الأصالة والحداثة –دراسة– (الإصدار دون طبعة). دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- ✓ دائرة المعارف. (أبريل– ماي، 1980م). صوتية. مجلّة الفيصل (36)، الصفحات 150–154.
- ✓ دندوقة حنان. (سبتمبر، 2017م). أثر البنية الصوتية للعنوان في توجيه الدلالة، ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش أنموذجا. مجلّة العلوم الإنسانية (48)، الصفحات 55–70.
- ✓ رابح بحوش. (دون تاريخ). اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري (الإصدار دون طبعة). دون بلد: دار العلوم للنشر والتوزيع.
- ✓ سفيان حجافي. (2016–2017). التنوعات الدلالية للصوائت العربية في مستويات اللغوية (أطروحة دكتوراه). 38. وهران، كليّة الآداب والفنون، الجزائر: أحمد بن بلّة.

- ✓ صفية مطهري. (2003م). الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية (الإصدار دون طبعة). دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
- ✓ عبد الكريم محمد علي. (2015). الأصوات العربية بين القوة والضعف عند شمس الدين أحمد بن سليمان بن كمال باشا في كتاب فلاح شرح المراح. مجلّة البحوث المحكمة (2)، الصفحات 409–438.
- ✓ عبد الهادي ثابت. (دون تاريخ). اللسان العربي الصغير (الإصدار دون طبعة). قسنطينة، الجزائر: دار الهداية.
- ✓ عزالدين جلاوجي. (2017). الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال (الإصدار 1). الجزائر: دار المنتهى للطباعة والنشر.
- ✓ علي بن محمّد بن علي الشريف الجرجاني. (دون تاريخ). معجم التعريفات (الإصدار دون طبعة). القاهرة: دار الفضيلة.
- ✓ علي بن هادية، بلحسن البليش، ويحي بن الحاج. (1411هـ،1991م). القاموس الجديد للطلاب (الإصدار 7). الجزائر، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- ✓ علي جاسم سلمان. (2003). موسوعة معاني الحروف العربية (الإصدار دون طبعة). عمّان، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.
- ✓ عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي سيبويه. (دون تاريخ). الكتاب (الإصدار 1، المجلد ج4). بيروت: دار الجيل.
- ✓ قيس إسماعيل الأوسي. (1988م). أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين (الإصدار دون طبعة). جامعة بغداد: بيت الحكمة.
- ✓ مجدي إبراهيم محمد إبراهيم. (2011). في أصوات العربية دراسة تطبيقية (الإصدار 1). الإسكندرية: دار الوفاء.
- ✓ مجمع اللغة العربية. (1429هـ–2008م). المعجم الوسيط (الإصدار 4، المجلد 1). دون بلد: مكتبة الشروق الدولية.
- ✓ محمد الأنطاكي. (دون تاريخ). المحيط في الأصوات العربية ونحوها وصرفها (الإصدار دون طبعة، المجلدات ج1–ج2). بيروت، لبنان: دار الشرق العربي.
- ✓ محمد بن الحسن رضي الدين الاستراباذي. (1402هـ–1982م). شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده (الإصدار دون طبعة، المجلد القسم الأول ج1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- ✓ محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز أبادي. (1429هـ–2008م). معجم القاموس المحيط (الإصدار 3). بيروت، لبنان: دار المعرفة.

- ✓ محمد محمد أبو موسى. (1408هـ – 1987م). دلالة التراكيب دراسة بلاغية (الإصدار 2). عابدين، مصر: مكتبة وهبة للنشر.
- ✓ محمد مكي نصر الجريسي. (2011م). نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد (الإصدار 4). القاهرة، مصر: مكتبة الآداب.
- ✓ محمود السّعران. (دون تاريخ). علم اللغة مقدمة للقارئ العربي (الإصدار دون طبعة). بيروت: دارالنهضة العربية.
- ✓ ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي. (1998م). القيمة الوظيفية للصوائت دراسة لغوية (الإصدار دون طبعة). دار المعرفة الجامعية.
- ✓ مهدي المخزومي. (1406هـ–1986م). في النحو العربي نقد وتوجيه (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الرائد العربي.
- ✓ موفق الدين ابن علي بن يعيش النحوي. (دون تاريخ). شرح المفصل (الإصدار دون طبعة، المجلد ج8). مصر: دار النشر إدارة الطباعة المنيرية.
- ✓ نرمين غالب أحمد. (2 12، 2019م). أثر الصوائت العربية في المستويات اللغوية. المجلة العربية للنشر العلمي AJSP (14)، الصفحات 376–391.
- ✓ وفاء محمّد البيّه. (1994م). أطلس أصوات اللغة العربية، موسوعة طب الصونيات العالمية (الإصدار 1). دون بلد: الهيئة المصرية العامة للكتاب.