المجلد: 16 العدد: 02/ سبتمبر 2020
ص: 153 - 170
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

دور حال المتكلّم في تلوين الإيقاع: قصيدة " يا طائر البان" لعنترة أنموذجا

The role of the state of the speaker

أ. د الحمراوي محمد الصالح *

المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة - جامعة المنار (تونس)

mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/06/07	تاريخ القبول:2020/07/21	تاريخ النشر: 2020/09/01

ملخص: سنتحدّث في هذا المقال عن دور حال المتكلّم في تلوين الإيقاع، بإكسابه وسوما متغايرة داخل النّصّ الشّعريّ الواحد. إذ وقفنا عند الدّراسات الّتي اهتمّت بهذا المبحث بدءا بالأوائل وصولا إلى أيّامنا هذه. وتبيّن أنّ مدوّنة النّقد قديما قد ركّزت على دور المخاطب مهملة المتكلّم. إلاّ أنّنا حاولنا تقصّي ما حبّر حول حال الذّات. واجتهدنا في ربط المبحث بالإيقاع وبالمعنى، مقتصرين على ما يفيدنا في هذا المجال، ومنه صلة الوزن والقافية والرّويّ بما يعايشه الشّاعر من ضنى. وأثرينا هذا الجهد بصيغ الفعل الدّالّة على الخفّة والثقل، وبالأصوات المفردة المفصحة عن القوّة والضّعف، وبدرجات النّغم صعودا وهبوطا، تدلالا عن ذات تراوح مكانها ارتياحا وتوتّرا. وتوصّلنا إلى تجاوب هذه الحال مع بقية العناصر الأخرى عروضا وأصواتا، وأفعالا ومعاجم، للتّوصّل إلى عقل معنى بعينه وللكشف عن إيقاع ثريّ متنوّع له صلة وثيقة بالذّات أساسا.

الكلمات المفتاحيّة: حال المتكلّم، همس، جهر، شدّة، ضعف، خفّة، ثقل، تغاير، تمايز، ارتياح، توتّر، وسم إيقاعيّ، تنغيم، نغمة صاعدة، نغمة هابطة.

Abstracat: In this article, we will talk about the role of the speaker in coloring the rhythm, by using it and contrasting characteristics within the same poetic text. If we stood at the studies that were concerned with this topic, beginning with the early days and reaching to our days, and it was found that the code of criticism in the past focused on the role of the addressee neglecting the speaker, we tried to investigate what was inked about the state of the self, and we worked hard to link the topic to the rhythm and meaning, confined to what benefits us in this field, and from it the link of weight, rhyme and narration to what the poet is experiencing in terms of hardship and we have enriched this effort by the formulas of the verb to lightness and heaviness, and by the singular voices of strength and weakness, and the degrees of tune up and down, as an indication of the same place that was relaxed and tension, and we came up with the response of this case with the rest of the other elements to performances and voices, and actions and dictionaries, to come up with a specific mind and to discover a rich and varied rhythm, essentially closely related.

Key words: The state of the speaker, whispering, speaking out, intensity, weakness, lightness, confidence, heterogeneity, differentiation, relief, tension, rhythmic marking, toning, ascending tone, downward tone.

1.المقدّمة:

لقد كان اهتمام النّقد العربيّ قديما منصبّا على أحوال المتلقّين وبردود أفعالهم، باعتبار القارئ شريكا فاعلا في عمليّة تلقّي المنتج النّصّيّ وضمان انتشاره. وهذا ما يبرّر هيمنة سلطة الجماعة سياسيّا وثقافيّا على

* المؤلف المرسل

الفرد. فكان على المبدع أن يصدّق الآخر ويكذّب ذاته، بركوبه لأوزان ادّعي أنّها علامة فحولة الشّاعر مثل الطّويل والبسيط. وتمّ الاعتراض على أخرى، حتّى أصبحت من المخذول المرذول. وقنّنت بنية القصيدة. فلا يحلو مدح إلاّ متى قدّم نسيبه ووقف الشّاعر وبكى الرّبع بدموع ساجمة استمالة للقراء، لما في طبع العربيّ من إلف للشّجن وسرعة تأثيره فيه، ليضرب أعناق الإبل شقّا لكبد الصّحراء والدّخول في الغرض، إيهاما بتفضيل الممدوح على المعشوقة[1]. وظلّت سلطة المخاطب تفرض سطوتها على القارئ العربيّ وتوجّه قراءته صوب البحث عن معايير دقيقة للكتابة شعرا ونثرا يُستوْجَبُ وجودُها ليكتمل الفعل القرائيّ.

ولذلك، تطلّب وعي المبدع بأهمّيّة المخاطب الإتيان بكلام بليغ، معتدل الوزن، وحسن الموقع وسهل المخرج. وبات مدركا أنّ كلّ ما يحتاجه الشّاعر ومنتهى غايته « معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشّعر ومغزاه الّذي تفاوت النّاس وبه تفاضلوا، وقد قيل: لكلّ مقام مقال»[2]. إلا أنّ هذا لا يعدم الولع بحال الذّات المتكلّمة، على إقرار بعض الدّراسات أنّ اهتمام السّابقين بها « محلّ نظر لدى المعاصرين؛ حيث ذهب عدد من البلاغيّين والنّقّاد المعاصرين إلى القول بإهمال السّابقين لحال المتكلّم، وأنّ اهتمام البلاغة العربيّة القديمة منصبّ على مراعاة حال المخاطب، ولذا فإنّ الدّواعي البلاغيّة الّتي يرجع إليها البلاغيّون أسرار التّعبير ودقائقه – حسب هذا الرّأي – ترجع في معظمها إلى مراعاة حال المخاطب»[3]. وهذا محفّز لتعديل هذه الرّؤى بالوقوف عند حال المتكلّم باعتباره « صاحب النّصّ ومنشئه، والمطابقة بين حال المتكلّم وبيانه دليل وعيه لمقامات البلاغة السّامية، إذ إنّ رعاية مقتضى الحال (حال المخاطب، وحال المتكلّم) إحدى المقاييس الكبرى الّتي يقاس بها الإبداع الفنّيّ»[4].

ولنا أن نبرهن على التفاتة الأسلاف إلى هذا المتلفّظ باعتماد قول الجاحظ الرّائيّ إلى أنّه «ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[5]. وهذا قول يعلّق بأهمّية مراعاة حال المتكلّم في إثراء معنى النّصّ وإيقاعه.

ويؤيّد السّكاكي هذه الرّؤية بدعوته المنشئ إلى إدراك أنّ « مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشّكر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية، ومقام المدح يباين مقام الذّم، ومقام التّرغيب يباين مقام التّرهيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السّؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكلّ لبيب. وكذا مقام الكلام مع الذّكيّ يغاير مقام الكلام مع الغبيّ، ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر. ثمّ إذا شرعت في الكلام فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام »[6].

ويبدو أنّ نقّاد الحداثة قد حاولوا فكّ تشعّب هذا المبحث ودقّقوا النّظر فيه، وسدّوا خلّة سها عنها الأسلاف. وحجّته ما دلّ عليه جهد كيربرات أوريكيوني في كتابها « فعل القول من الذّاتيّة في اللّغة»[7] وكتاب « سياسة الإيقاع، سياسة الذّات»[8] لهنري ميشونيك، و كتاب « الذّاتية»[9] لميشال زنك، عند الغربيّين. أمّا عند العرب فيحسن الوقوف عند بعض الأعمال الوثيقة الصّلة بالمبحث دون غيرها، منها شهادة الكفاءة الموسومة بـ « قراءة جديدة للشّعر العربيّ من خلال نماذج مختلفة»[10]، و« مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث»[11]، و« من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الذّات قراءات في ضوء لسانيّات الخطاب»[12]لأحمد الحيزم، و« في الذّاتيّة: عنترة أنموذجا»[13] للباحث محمّد معز جعفورة. واصطفينا مقالا يتيما للباحث توفيق بكّار وسم بـ« الشّعر بين المعنى والمعنى" ضمن كتاب « شعريّات عربيّة الجزء الأوّل»[14]. وهو مقال يمكّن دارسيه من الاستئناس بالأصوات المفردة لفضح حال الشّاعر الولهى بمعشوقة سالية. وسنقرن الحديث عن حال المتكلّم بشاعر جاهليّ عاش الضّيم، تبرّما من قبيلته الّتي أنكرته لنسب أمّه ولسواد لونه، باعتماد مقطوعته « يا طائر البان»[15] الّتي قالها عند فقد عبلة حينما هرب بها أبوها إلى بني شيبان قائلا:

يا طائِرَ البانِ قَد هَيَّجتَ أَشجاني	وَزِدتَني طَرَباً يا طائِرَ البانِ
إِن كُنتَ تَندُبُ إِلفاً قَد فُجِعتَ بِهِ	فَقَد شَجاكَ الَّذي بِالبَينِ أَشجاني
زِدني مِنَ النَوحِ وَاِسعِدني عَلى حَزَني	حَتّى تَرى عَجَباً مِن فَيضِ أَجفاني
وَقِف لِتَنظُرَ ما بي لا تَكُن عَجِل	وَاِحذَر لِنَفسِكَ مِن أَنفاسِ نيراني
وَطِر لَعَلَّكَ في أَرضِ الحِجازِ تَرى	رَكباً عَلى عالِجٍ أَو دونَ نَعمانِ
يَسري بِجارِيَةٍ تَنهَلُّ أَدمُعُـــــه	شَوقاً إِلى وَطَنٍ ناءٍ وَجيرانِ
ناشَدتُكَ اللَهَ يا طَيرَ الحَمامِ إِذ	رَأَيتَ يَوماً حُمولَ القَومِ فَاِنعاني
وَقُل طَريحاً تَرَكناهُ وَقَـــد فَنِيَت	دُموعُهُ وَهوَ يَبكي بِالدَمِ القاني

وسيكون مدار مقاربة هذا المبحث بالتّركيز على صلة العروض بحرا وقافية ورويّا بهذه الحال وتغيّراتها، مثنّين بالأصوات المفردة، معرّجين على دلالة صيغ الأفعال على المزاوجة بين الخفّة والثّقل، لنختم بقدرة التّنغيم على البوح بتقلّب هذه الحال قوّة وضعفا، وارتياحا وتوتّرا، بالبدء بـ:

2 - صلة العروض بحال المتكلّم:

ادّعى بعض الدّارسين أنّ العروض ينمّط الإيقاع ويعدم في النّصّ إمكانات إيقاعيّة، لأنّه يعوّد المبدع على الجري وراء المستحسن من البحور والأروية والقوافي، وما استساغت ذائقة القرّاء تقبّله دون غيره[16]. إلاّ أنّنا حاولنا التّمرّد على هذا الزّعم لاختبار فاعليّة هذا العروض في الكشف عمّا تعيشه الذّات المبدعة من تقلّبات بين القوّة والارتخاء، والارتياح والتوتّر بالوقوف أوّلا عند:

1.2.صلة البحر بحال المتكلّم:

استحسن النّقّاد أوزانا عروضيّة واستهجنوا أخرى. وقد نبّهوا إلى ضرورة التّناسب بين تفاعيل الخليل وأغراض القصائد. وهذا ما أشار إليه حازم قائلا: « ولمّا كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يقصد في الجدّ والرّصانة وما يقصد به الهزل والرّشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم وما يقصد به التّحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو استخفافيّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد. وكانت شعراء اليونانيّين تلتزم لكلّ غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره»[17]. ويبدو أنّ هناك تناسبا بين بحر البسيط وغرض الغزل في هذه القصيدة الّتي تتقاطر حرقة، أسفا على فراق المعشوقة وتأبينه بدموع ساجمة. ونستدلّ لرؤيتنا بالقول الرّائي إنّ رقّة هذا البحر« من النّوع الباكي فهي تظهر في باب الرّثاء كما في رائيّة الخنساء ولاميّة جرير في سوادة، وتظهر في كلّ ما يغلب عليه عنصر الحنين والتّحسّر على الماضي فالبكاء على الأوطان المسلوبة يدخل في هذا القبيل»[18]. وهذا محفّز إلى التّبصّر بمدى مطابقة هذا الوزن لحال المتكلّم.

وسنختبر التّناسب بين الوزن العروضي ونفسية الذّات المتكلّمة باعتماد الإحصاء للنّظر في ما لحق هذا البحر من تغيّر في صورته الوزنيّة وللاحتجاج لما نودّه. فقد أثبت العدد أنّ أغلب مطالع الأبيات قد قامت على الثّقل. إذ حافظت خمسة منها على الصّورة العروضيّة الحقيقيّة لـ" مستفعلن" وخالفت ثلاثة هذه الصّورة. ونلاحظ أنّ أربعة تغييرات من ثمانية قد احتلّت مطالع الأعجاز. وقد استحسن إبراهيم أنيس وسابقوه ورود هذا التّغيير في أوّل الأشطر ورأوا أنّه « حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه. ويظهر أنّ جميع الشّعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا من هذا البحر. فلا يجيزون أيّ تغيير في المقياس " مستفعلن" إلاّ إذا وقع في أوّل الشّطر، أمّا في غير هذا الموضع فيبقى على حاله دائما»[19]. ويبدو أنّ "فاعلن " قد وردت " فعلن " في التّفعيلة الثّانية أربع مرّات في حشو الصّدور وأعجازها، أي بنسبة قدّرت بـ 50 %. وهو ما « تستريح إليه الأذن وتطمئن إليه»[20]. ويمكن استحسان ورود تفعيلة مستفعلن في مطلع صدور البيت الخامس والسّادس والثّامن على وزن " متفعلن". وتمّت المحافظة على هذه الصّورة العروضيّة في فاتحة أعجاز البيتين الأوّلين والبيتين الختاميين، باعتماد الوتد المجموع. وهذا يدلّ على تنكّر الشّاعر لحاله. وهذه السّنة كانت « مؤهّلا لبدايات البحور وأساس ثبات إيقاعها رغبت فيه العرب ووصفته بالإيقاع الصّاعد وكانت هذه التّسمية لما يحمله الوتد المجموع من تركيبة مقطعيّة تنتهي عند مقطع لغويّ طويل، وتلك طبيعة في الشّعر العربيّ لأنّه

نشأ على الإنشاد في المحافل والأسواق، فقد كان للعرب أن تؤثر هذا الإيقاع الّذي لا حدود لامتداده نظرا لقوّته»[21].

وهكذا، أمكن مجاراة القول الرّائيّ أنّ « الزّحاف حيّز إيقاعيّ يمنح حريّة المطاوعة وثراء التّنويع في إنشاء الشّعر الّذي يسمح بتعديل التّدفّق الصّوتيّ»[22]. و لوحظ أنّ الأعاريض كلّها قد أصابها تغيير مسّ تفعيلة " فاعلن" لتصبح " فعلن" في كافّة الأبيات عدا البيت الطّالع. فكأنّ المتلفّظ قد تفطّن إلى ثقل مطالعه وما يشعر به من معاناة. و تجاوبت الأضرب كلّها مع بعضها. فجاءت على صورة عروضيّة واحدة وهي " فعلن". وهذا صالح مقبول يهزّ الآذان وتستريح إليه الأنفس. ونقدّر أنّ هذه الصّورة راشحة عن عاشق قد أخذ منه العنت مأخذه. ولذلك، يمكن القول إنّ ما لحق بهذه القطعة من زحافات وعلل له صلة وثيقة جدّا بحال المتكلّم. وستزاد نجاعته بدراسة الرويّ والقافية في إثراء هذا المبحث في الآتي.

2.2 – صلة الرّوي والقافية بحال المتكلّم:

دعا النّقاد إلى إيلاء موسيقى الإطار أهميّة بالغة لأنّها « لم تنل هي نفسها حظّها الكافي من الدّرس، والقوافي في ذلك أقلّ حظّا من البحور، بالإضافة إلى قلّة الّذين انصرفوا إلى هذا الضّرب من البحث، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج»[23]. إلاّ أنّ هذا لم يمنعهم من دعوة الشّاعر المجيد إلى تخيّر مقاطع قصائده باصطفاء الأروية والقوافي ووضعها موضعها حتّى لا تكون نافرة. ويبدو أنّ عنترة قد أجاد تخيّر رويّ قصيده[24]. إنّه النّون الّتي تعدّ حرفا مستحسنا شاع استعماله بكثرة في قوافل القصائد النّماذج. وقد أشار باحث إلى سرّ كثافة بعض الحروف مثل اللاّم والميم والنّون والرّاء واحتلالها لمقاطع القصائد إلى وضوحها في السّمع وقربها إلى طبيعة الحركات[25]. وسيتمّ الاحتكام إلى الكلمات الّتي حوت هذا الرّويّ. ومنها(البان، أشجاني، أجفاني، نيراني، نعمان، جيران، انعاني، القاني). ويبدو أنّ التصاق النّون بمفردات صانعة لمعجم التّفجّع يفضح حال هذا المتكلّم الّذي عاشقا « شفّه الوجد وأبلاه الكمد». فكلّ الأصوات هادفة إلى تكثيف نبرة الأنين الّذي عبّرت عنه النّون المكسورة وزادته الكسرة الطّويلة فسحة زمنيّة طويلة لتصنع إيقاعا بطيئا متثاقلا لدلالة نفسيّة الشّاعر المأزومة. وهذا ما تقصّد إظهاره في الكلمات التّالية (أشجاني، أجفاني، نيراني، انعاني، القاني). وهذه الكثافة لورود الرّويّ في زيّ مقطع طويل في خمسة أبيات، خلافا لثلاثة أبيات حاوية لرويّ قائم على مقطع طويل لمساعدة المتكلّم على امتلاك فرصة زمنيّة للبوح بمعاناته. وهذا ما يسنده قول باحث إنّ « وفرة المقاطع اللغوية الطّويلة يطلق العنان للنّفس للتّجوّل عبر خيالها الواسع فيتّسع ويتوسّع وتمتدّ أزمنة المقاطع اللّغويّة مع امتداد الخيال الشّعريّ، فتتحسّس النّفس لذلك وتتذوّق هذه المتعة غير المنتهية بفعل الإيقاع، وتعتبر الممدود هو المؤهّل لذلك»[26]. ونقدّر أنّ هذه الحال قد أدّت إلى ندرة المقاطع القصيرة في قافلة الأبيات فغابت السّرعة وكثّف البطء، وطال المدى الزّمنيّ. والغاية هي جعل « درجة الانفعال والتّأثّر أوسع»[27]. والحديث عن فاعليّة الرّويّ إيقاعيّا يفتح شهيّة القول إلى الإقرار بأهمية القافية في البوح بما يعتمل في دواخل الذّات الشّاعرة.

لقد أكّد النّقّاد أنّ القافية سمة مميّزة للقصيدة وقد لازمتها عبر الأزمن[28]. واشترط لتحقيق ملاحتها أن تخضع لنظام تعاودي، خاضع لأمداء زمنيّة منتظمة لأنّ « الشّعر كالنّغم الموسيقيّ، والقافية رسته أو قراره فحيثما جاء النّغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه في الأذن وانشرح له الصّدر وطربت له النّفس»[29]. وسبق هذا الرّأي بتبرير كلف الأوائل بالقافية وبموقعها باعتبارها « أشرف عندهم من أوّلها والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهمّ. وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»[30]. ويبدو أنّ التّعريف الآتي مناسب لما نودّه. إذ يراها ناقد آخر« توقيعات نفسيّة يلجأ إليها الشّاعر حين تستوفي الشّحنة النّفسيّة قدرتها على ما تموج به نفسه في مقطوعة موسيقيّة. فالقافية هي المقطع المتكرّر الّذي يتنزّل في آخر الأجزاء الكلاميّة من البيت، فيغلقه الشّاعر ويقفله على الشّعور الّذي ينتابه وعلى المعنى الّذي يرومه، فتبقى آخر نغمة صوتيّة يريد أن ينقلها – في ختام كلّ حالة نفسيّة يعيشها- للمتلقي؛ ليكسب انتباهه وتشويقه، ويمنحه قدرا كبيرا من الإيحاء والقراءة التّأويليّة»[31]. وقد أوردها الشّاعر وفق بنية مقطعيّة دقيقة ذات وضوح سمعيّ. فهي المقطعان الطّويلان. وهذا ما لازم الشّعر عبر تاريخيّته قديما وحديثا. وسنقف عند البنية الصّوتيّة لقوافي أبيات هذه القطعة وتغاير أمدائها الزّمنيّة باعتماد الجدول الآتي:

البيت	القافية	صورتها الصّوتيّة
الأوّل	بان	مقطع طويل ومقطع قصير
الثّاني	جاني	مقطعان طويلان
الثّالث	فاني	مقطعان طويلان
الرّابع	راني	مقطعان طويلان
الخامس	مان	مقطع طويل ومقطع قصير
السّادس	ران	مقطع طويل ومقطع قصير
السّابع	عاني	مقطعان طويلان
الثّامن	قاني	مقطعان طويلان

فهذه الصّورة الصّوتيّة للقوافي تظهر بعض التّغاير إيقاعيّا. إذ يبدو البيت الطّالع مباينا للاحقيه عدا البيتين الخامس والسّادس. فأغلب قوافي الأبيات قائمة على المقطعين الطّويلين لتسم الإيقاع بالارتخاء والثّقل تعبيرا عن حال باثّ قلق إزاء رحيل المعشوقة، على أنّ النّقاد الأوائل قد استساغوا هذه الصّورة الصّوتيّة وأبانوا أنّه « إذا نطق بالشّعر على سبيل الحداء والغناء والتّرنّم، فقد أجمع على إلحاق الألف والواو والياء، لأنّ التّرنّم يمدّ فيه الصّوت أكثر من مدّه في النّشيد»[32]. إلاّ أنّ القوافي الثّلاث المميزة ختمت بمقطع قصير فيراوح المتكلّم بين الطّول والقصر، أي بين الارتخاء والسّرعة. وهذا مظهر لتباين في حال الشّاعر الحيرى إزاء رحيل المعشوقة. وبدت كافّة المقاطع موسومة بالثّقل. وهو ما تستسيغه كلّ الثّقافات الّتي ترى أنّ هذا اللّون الإيقاعيّ لائط بحال قد أضناها بعاد المعشوقة وأخذ منها نفسها. فوافقت قوافل الأبيات ذاتا قد أخذ منها

الألم مأخذه. ويرفد دور القافية في تلوين الإيقاع بتغيّر حال المتكلّم تجاوبها مع مخارج الحروف وصفاتها ودرجات انفتاحها. وهذا ما سنتدبّره في الآتي:

3 - صلة الأصوات المفردة بحال المتكلّم:

للأصوات القدرة على التّعبير عن حال المتكلّم. ولذلك، تمّ الاعتماد منها على ما يوافق لحظات قوّته وضعفه. فـ« ليس يخفى أنّ مادّة الصّوت هي مظهر الانفعال النّفسيّ، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنويع الصّوت، بما يخرجه فيه مدّا أو غنّة أو لينا أو شدّة، وبما يهيّء له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب النّفس من أصولها»[33]. وسنعتمد في الحديث عن فاعليّة الأصوات المفردة على ثنائيّة الهمس والجهر، والشّدّة والرّخاوة، ومخارج الحروف[34]، لبيان الصّلة بينها وبين أحوال الذّات والبوح بالدّلالة. إذ تمّ التّنبيه إلى أنّ « جهاز النّطق عند الإنسان بصورة عامّة مرتبط بالانفعالات النّفسيّة »[35]. وقد اصطفينا جملة من الكلمات دون غيرها قدّرنا أنّها تفيدنا في ما نروم النّبش فيه، باعتماد تواتر الحرف وقدرته على تبئير المعنى مثل كثافة حرف النّون والجيم، والطّاء والحاء، تقصيّا لدورها في إظهار تبدّل الوسوم الإيقاعيّة بتبدّل حال الذّات الباثّة. وسيتمّ البدء بالحروف الثّلاثة الأولى لارتباطها بصفة الجهر في الآتي:

1.3.- صلة الجهر بحال المتكلّم:

بيّن الصّوتيّون أنّ الكلام تهيمن عليه الحروف المجهورة. ونستدلّ لهذه الرّؤية بالقول الآتي: « الجهر أقوى من الهمس (...) وبعد الجهر والهمس في الأهمّيّة تأتي الشّدّة والرّخاوة والشّدّة أقوى من الرّخاوة والأصوات الشّديدة والأصوات الشّديدة أقلّ عددا من الأصوات الرّخوة»[36].

وقد احتكمنا إلى تقديم الكلمات الحاوية لحرف النّون، أوّلا، لكثافتها. ومنها (البان، أشجاني، البان، تندب، البين، نفسك، أنفاس، نيراني، نعمان، وطن، ناء، جيران، ناشدتك، فانعاني، فنيت، الفاني، حزني)، ونضيف حرف الجيم في (هيّجت، أشجاني، فجعت، شجاك،أشجاني، أجفاني، الحجاز، عالج، جارية، جيران)، وذيّلنا الحرفين السّابقين بحرف الطّاء الّذي عرف بزعامته لحروف القوّة في (طائر، طربا، طر، طريحا، طائر).

ونقدّر أنّنا متى اعتمدنا مخارج هذه الحروف وصفاتها وقفنا عند تمايزات إيقاعيّة تتغاير بتغاير حال المتكلّم. فالنّون حرف يخرج من طرف اللّسان وما يحاذيه من غار الحنك الأعلى وله صفات منها الجهر والمراوحة بين الشّدّة والرّخاوة، والاستفال والانفتاح، والإذلاق. وسيتمّ اختبار فاعليّة هذا الحرف إيقاعيّا بالعودة إلى مواقعه من القصيدة. إذ لوحظ أنّ ثمانية منه قد قفّت مقاطع الأبيات، وأنّ اثنين قد احتلاّ تفعيلة عروض البيت الطّالع والبيت الثّالث، وأنّ سبعة قد احتلّت أحشاء القصيدة، بخمسة منها في الأعجاز. وهذا التّباين في المواقع فضح معاناة المتكلّم وانفعالاته، وزادت الصّفة القول ببعض السّهولة في النّطق، وكأنّ الشّاعر يتعمّد البوح عن مكنوناته وما يعايشه من ألم. ففكّت عقد لسانه باعتماد الإذلاق لينساب الكلام معبّرا عن الأنين والرّنين باعتماد النّون[37]. إلاّ أنّ المدّ الّذي لحق هذا الحرف أطلق قوافي الأعجاز وأكسب إيقاعها ضعفا

لامتداد زمن النّطق بالكلام. وهذا يستوي دليلا على تجسيد آهات الشّاعر المترامية في الزّمن فتعطى الوقت لتتدفّق دفعة واحدة. ولهذا صلة وثيقة بغزّال بدويّ أدماه البعد. ولوحظ أنّ هذا الامتداد قد أطّر بكسرة وعيا بمحاسن الحركات عند القدامى فـ« من تأمّل الشّعر العربيّ، وجد أرقّ قصائده مكسورات الرّويّ في الغالب»[38].

والبيّن أنّ المتكلّم قد أكسب شجنه رقّة متعمّدة لجعل القول مستساغا مقبولا. ولهذا الحرف مواضع أخرى في أحشاء الأعجاز وقد تجاوبت مع المعجم تدلالا عن البين والنّأي وتحرّق الأنفاس والرّغبة إلى وصال الحبيبة السّالية. ولكن ندرة المدّ فيها خفّف الوطء وكشف عن حال أقلّ ضعفا من الحال المقدودة من امتداد النّون المكسورة الّتي تجعل القول أكثر وضوحا وتنغيما وأناقة في السّمع وبطءا في الزمن. وتعضد النّون طاء من أقوى الحروف في عرف الصّوتيّين. وهي أعلى مرتبة فيها. وقد احتلّت مواقع المطالع في الصّدور والأعجاز. وزادها الشّاعر قوّة باحتلالها لموقع الصّدارة في الكلمات (طائر، طر، طربا، طريحا)، ممّا جعل بقيّة الحروف الواردة بعدها خادمة لهذه القوّة، مثل الباء والرّاء. ونقدّر أنّ للمتكلّم خطّة في ركوب هذا الحرف لوعيه بأنّ « البداية هي الّتي توجّه ما يتلوها ويتولّد عنها»[39]. ولكنّ اتّصال الطّاء بالمدّ " طائر" أضعف هذه القوّة وأكسبها الارتخاء فتتمايز عن " طر" التي أثقلتها صيغة الأمر. إلاّ أنّها بدت أقلّ ضعفا من لفظة " طائر" و" طريحا" التي ذيّلت طاؤها براء طويلة وبحاء في قافلتها في زيّ حرف ساكن تعبيرا عن الانكسار الذي فضحته الغنّة والأنّة. فالطّاء المتجاوبة مع الحروف المجاورة تمنح الإيقاع وسوما إيقاعيّة متغايرة وتظهر حال المتكلّم متبدّلة بين ألم وإفراط فيه.

أمّا الجيم فقد احتلّت بطن الكلمات. وهذا ما زاد في استغراقها لحيّز زمنيّ هامّ. إذ جاءت ممدودة في الكلمات التالية: (أشجاني، جيران، جارية، شجاك) ليتمّ تكثيف وسم الارتخاء الّذي أوهن القوّة وصنع معنى الشّجن وفرط الحزن. ولعلّه ما يوحي بطبيعة الغزّال البدوي الّذي يتسلّح بمعجم بعينه، ليبدّل ملامح الحروف الموسومة بالقوّة والشّدّة فيكسوها ضعفا لتطيع حاله وتفصح عن وسم إيقاعيّ بديل، فيه زفرات عاشق متألّم. فوهن إيقاعه لوهنه الّذي يبلغ أقصاه متى توسطّت الجيم الكلمة مثل (أشجاني، شجاك). و هاتان كلمتان تتضوّعان ألما. و تغاير هذه الحروف المجهورة الحروف المهموسة إيقاعيّا. وهذا ما سيدرس في الآتي:

2.3 - صلة الهمس بحال المتكلّم:

نرصد في هذه القصيدة ندرة الحروف المهموسة قياسا إلى الحروف المجهورة. وتمّ تعقّب صلة الهمس بالدّلالة، فمنه (الهمس) ومن الرّخاوة تأتي أضعف الأصوات. وسنقتصر على الكلمات الحاوية لحرف الحاء الميّالة إلى الضّعف. وهي أدناه درجة مثل السّين والتّاء والهاء. ولنا منها ما يلي: (النّوح، حزني، الحجاز، الحمام، حمول، طريحا). ومن صفات هذا الحرف أنّه يخرج من وسط اللّسان ويمتاز بهمسه ورخاوته، وإصماته الذي يحدث ثقلا ويفصح عن ضغط نفسيّ راشح عن شاعر يعايش الضّياع. وقد أخصبت الرّخاوة الإيقاع ببعض التّنوّع . إذ مكّنت المتكلّم من أمداء زمنيّة اتّسعت معه الأنفاس للوشاية بحال حيرى. ولذلك بدت هذه الحاء

أقدر على التقاط حال عاشق منكسر ذلول. وقد وردت في قافلة كلمتين وهما " النّوح" و" طريحا" لإظهار اليأس. إذ تحوّل البكاء إلى نحيب وفقدان القدرة على الحركة. وقد تمايزت حاء بقيّة الكلمات الأخرى عن سابقيها موقعا باحتلال الصّدارة في الكلمات التالية: (حزني، حجاز، حمام، حمول). وتبدو هذه الحاء أقلّ وقعا من الكلمتين السّابقتين، على ورودها متعلّقة بعالم المتكلّم من حزن فركب ينأى بالمعشوقة، إلى رسول يبثّ الوجع. إلاّ أنّنا نتدبّر وسما راشحا عن ضعف عند عقد صلة تجاوب بين الحروف همسا ومعجما. إذ نكاد لا نعثر على كلمة محلاّة بالحاء إلاّ ناطقة بآهات الشّاعر وزفراته لتبين ضعفه. وقد كلّفنا جهدنا مزيد تعقّب هذا التّمايز الإيقاعيّ بإدارة الرّقاب إلى دور صيغ الأفعال في الإبانة عن حال الذّات في الآتي:

4 - صلة صيغ الأفعال بحال المتكلّم:

للكلمة في هذه القصيدة صلة حميمة بالمعنى. فللاسم دلالته ووسمه الإيقاعيّ الّذي يقتضيه، وللأفعال بصيغها ماضيا ومضارعا وأمرا تباين في الوسوم الإيقاعيّة. وقد فصّل العيّاشي القول في طيّات كتابه " نظريّة إيقاع الشعر العربيّ"[40]. إذ دلّ على ذلك بقوله:« وأمّا حركة الأفعال المختلفة باختلاف الزّمان فمرجعها إلى أسباب نفسيّة واجتماعيّة.

- فأمّا الماضي المعلوم والمجهول فيبدأ بمقصورين (...) خفيفين. وذلك للدلالة على أنّ الحركة قد وقعت وانتهت. وتدلّ خفّة المقاطع على الشّعور بالارتياح للفراغ من العمل. وإنّ كلّ عمل يفرغ منه خفيف وإن كان يبدو قبل بدئه ثقيلا.

- وأمّا المضارع المعلوم والمجهول فيبدأ بممدود (...) ثقيل. وذلك للدلالة على أنّ الحركة بصدد التّنفيذ والإنجاز. ويدلّ ثقل المقطع الأوّل على الشعور بالتعب وثقل وطأته وقت القيام بالعمل. وإن كلّ عمل وقت إنجازه يكلّف مشقّة ويجرّ تعبا. ولكنّه دون الأمر ثقلا لأنّ الانهماك في إنجاز العمل مؤذن بالفراغ منه.

- وأمّا الأمر فيتألّف من ممدودين (...) ثقيلين وذلك للدّلالة على أنّ الحركة لم تبدأ وأنّ العمل لم يشرع فيه. وتوالي الثّقيلين يدلّ على خوف العاقبة وهول المصير كما يدلّ على التّثاقل عن الشّروع في العمل وتوقّع المعارضة والمقاومة والامتناع»[41]. وسنعتمد جدولا نظهر فيه الفعل وصيغته ووسمه الإيقاعي في الآتي:

الفعل	صيغته	وسمه الإيقاعي وموقعه
قد هيّجت	الماضي	إيقاع صلب/ الوسط
زدتني	الماضي	إيقاع صلب/ مطلع العجز
تندب	المضارع	إيقاع ثقيل/ الوسط
قد فجعت	الماضي	إيقاع صلب/ نهاية الصّدر
قد شجاك	الماضي	إيقاع صلب/ مطلع العجز
زدني	الأمر	إيقاع ثقيل/ البداية
اسعدني	الأمر	إيقاع ثقيل/ الوسط

قف	الأمر	إيقاع ثقيل/ البداية
لتنظر	المضارع المنصوب	إيقاع ثقيل/ البداية
احذر	الأمر	إيقاع ثقيل/ مطلع عجز
طر	الأمر	إيقاع ثقيل/ البداية
يسري	المضارع	إيقاع ثقيل/ البداية
ناشدتك	الماضي	إيقاع ثقيل لارتباطه بالمستقبل/ البداية
انعاني	الأمر	إيقاع ثقيل/ النهاية
قل	الأمر	إيقاع ثقيل/ البداية
قد فنيت	الماضي	إيقاع صلب/ نهاية مقطع صدر البيت الختام
يبكي	المضارع	إيقاع ثقيل/ حشو عجز البيت الختام
تنهلّ	المضارع	إيقاع ثقيل/ حشو صدر البيت السّادس
لا تكن	المضارع المنصوب	إيقاع ثقيل/ حشو صدر البيت الرّابع

يبدو هذا الجدول مفصحا عن تباين الملامح الإيقاعيّة الراشّحة عن تغاير في كثافة صيغ الأفعال المستعملة في هذا القصيد. وقد ارتأينا تقصّي مواقع هذه الصيّغ الّتي تكشف عن تمايز في حال الذّات المتكلّمة وهي تعيش ألم البين بالبدء بالوسم الإيقاعيّ الآتي من الفعل الماضي، لنثنّي بأثر كثافة الأفعال المضارعة والأمر للبوح بثقل إيقاعيّ وفق الآتي :

1.4 - ندرة الأفعال الماضية ندرة لوسم الخفّة:

تمّ الاهتمام بدور الفعل إيقاعيّا. ولذلك دلّ الفعل اللاّزم على الخفّة والفعل اللازم المقترن بالفاء على سرعة السّرعة والمقترن بثمّ على بطء الحركة. ومتى احتكمنا إلى الجدول السّابق رصدنا ندرة ورود الأفعال الماضية في هذه القصيدة. فقلّ وسم الخفّة تأثّرا بحال شاعر قد وهنت حركته وساءت حاله جرّاء فراق معشوقة تتلذّذ بفراق العاشق. وهذه العيّنات المختارة تعطي إيقاعنا وسما مناسبا لحال الذات الحيرى. إذ وردت الأفعال الماضية متماثلة الدّلالة والشكل الواردة عليه. فهي صيغة مقترنة بـ" قد". وهذا مذهب للخفّة ومحدث للصّلابة. فنصادف صلابة إيقاعيّة في المطلع أو في مقاطع الصّدور. ولهذا تكثّف الصّلابة في البدايات وتنعدم في قوافل الأبيات. وتجاوبت هذه الصّلابة مع زيادة في صيغ الأفعال. فـ" هيّجت" قد وردت على وزن " فعّل" لدلالة المبالغة والتّكثير فنحصل على إيقاع موسوم بصلابة الصّلابة. ولهذه الرّؤية ما يرفده في قول أحمد بشارات: " أمّا في صيغ الأفعال فأبنية الثّلاثي هي الأساس، وكلّ زيادة في المبنى يرافقها زيادة في المعنى، ويمكن القول تتناسب الزيادة في الأبنية طرديّا مع زيادة في المعاني، وهذا يتناسب مع قانون الطّاقة؛ إذ كلّما زاد وزن الجسم زادت طاقته الوضعيّة"[42]. وتنشدّ هذه الصيّغة إلى معاجم التّفجّع والفناء (قد فجعت، قد شجاك، قد فنيت) فتتضاءل الصّلابة لتخصب بالوهن والانكسار جرّاء اليأس من الظفر بمعشوقة قد عزّ

لقاؤها. وتعضد هذه الوسوم الإيقاعيّة أخرى راشحة عن تجاوب الأفعال المضارعة مع أفعال الأمر سترصد في الآتي:

2.4 - كثافة صيغ الأمر والمضارع كثافة في الثّقل:

نقف في هذه القصيدة على تغاير في وسم الثّقل ذاته. فالأفعال المضارعة صانعة لثقل خفيف لأنّ الفعل بصدد الإنجاز والنّفس متعلّقة بإتمامه، أي إنّه لم يبق إلاّ بعض الجهد للفراغ منه. أمّا أفعال الأمر فمعقود بناصيتها صناعة الثقل. فالعمل لم يشرع فيه بعد. وهو هاجس يحيّر فكر المنجز. والمثير للتّدبّر أنّ الأفعال المضارعة قد احتلّت أحشاء الصّدور والأعجاز. ولذلك، بدا الثّقل فيها يسيرا على الباثّ واقتصر على الإبانة على حال بكّاءة شكّاءة تعلّقت همّتها ببلوغ المعشوقة المفارقة. أمّا أفعال الأمر فقد تغايرت مواقعها لتكشف عن ثقل البداية صدرا وعجزا مثل (زدني، قف، طر، قل). ولعلّ هذا ما يفضح حال متكلّم مضطربة فثقل كلامها ووسم إيقاعا بالبطء، احتذاء لمناويل قديمة حسن تقبّلها. فقد ألف المتلقّون إيقاعا حزينا تدبّج به مطالع القصيدة عند القدامى. ويزداد الثقل في قافلة البيت السّابع (فانعاني). إذ زاد المدّ القول ارتخاء. فتمّت المزاوجة بين الثّقل والضّعف الذي صيغ بكسرة جعلت معاناة الشّاعر مستحسنة، آسرة للآذان. وتتجاوب صيغ الفعل مع درجات النّغم لتلوين الإيقاع ومنح القصيدة إمكانات إيقاعيّة هائلة، والبوح بما يعتمل بدواخل الذّات المتكلّمة ليصبح الإيقاع خادما للمعنى ولائطا به. و هذا ما سنكشفه في الآتي.

5 - صلة التّنغيم بحال المتكلّم:

للتّنغيم دور في تلوين الإيقاع بحسب مقام الكلام وما يحيط به لحظة تلفّظه. فهو « تغييرات موسيقيّة تتناوب الصّوت من صعود إلى هبوط، أو من انخفاض إلى ارتفاع؛ تحصل في الكلام والأحاديث لغاية وهدف، وذلك حسب المشاعر والأحاسيس الّتي تنتابنا من رضى وغضب ويأس وأمل وتأثّر ولامبالاة، وإعجاب واستفهام وشكّ ويقين، ونفي أو إثبات»[43]. ولذا، فهو « يعطي الكلام روحا ويكسبه معنى: إنّه يدلّ على الحالة النّفسيّة للمتكلّم، كما يعدّ عاملا مهمّا من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها، ويميّز أنماط الكلام بعضها من بعض»[44]. وتمّ الاستئناس به في التّمييز بين الأسلوب خبرا وإنشاء، معتمدين جدولا توضيحيّا للوقوف عند تغاير درجة النّغمات صعودا وهبوطا واستواء والوقوف عند مواقع هذا الفونيم التي تحدّد حال الشّاعر توتّرا وارتياحا:

البيت	الأسلوب المستعمل في الصدور ودرجة نغمته	الأسلوب المستعمل في الأعجاز ودرجة نغمته	صلة النغمة بحال المتكلّم
الأوّل	يا طائر البان (إنشاء: النّداء): (نغمة صاعدة) قد هيّجت أحزاني (أسلوب خبري: تأكيد) (نغمة هابطة).	وزدتني طربا (أسلوب خبريّ) (نغمة هابطة) يا طائر البان (نداء: إنشاء) (نغمة صاعدة)	تراوح بين القوّة والضّعف
الثّاني	إن كنت ... قد فجعت (شرط) (نغمة	فقد أشجاك ...أشجاني(أسلوب	الضّعف

	هابطة)	خبريّ: تأكيد) (نغمة هابطة)	
الثّالث	زدني من النّوح (إنشاء: أمر) (نغمة صاعدة) اسعدني على حزني (إنشاء: أمر) (نغمة هابطة)	حتى ترى عجبا من فيض أجفاني (أسلوب خبري) (نغمة هابطة)	ضعف وثقل
الرّابع	قف لتنظر ما بي (إنشاء: أمر) (نغمة هابطة) لا تكن عجلا(إنشاء: نهي) (نغمة صاعدة)	واحذر لنفسك من أنفاس نيراني (إنشاء: أمر) (نغمة هابطة)	ضعف وثقل
الخامس	طر (إنشاء: أمر) (نغمة هابطة)	لعلّك ... نعمان (إنشاء: التّرجي) (نغمة هابطة)	ضعف وثقل
السّادس	يسري ...جيران (أسلوب خبريّ) (نغمة هابطة)		ثقل
السّابع	ناشدتك الله (أسلوب خبري) (نغمة هابطة) يا طير الحمام (إنشاء: نداء) (نغمة صاعدة)	إذا رأيت...فانعاني (شرط)	ضعف
الثّامن	وقل: طريحا تركناه (إنشاء: أمر) (نغمة هابطة) وقد فنيت دموعه (أسلوب خبري: تأكيد) (نغمة هابطة)	وهو يبكي بالدم القاني (أسلوب خبري) (نغمة هابطة).	ضعف وثقل وصلابة

نقرأ في هذا الجدول دورا للتّنغيم في تلوين الإيقاعات. وقد رصدنا حضورا لنغمتين متابيتين هما النّغمة الصّاعدة والنّغمة الهابطة. ولوحظ أنّهما ارتبطتا بحال الشّاعر التي بدت متوتّرة أحيانا فتصل في هذه الصّفة أقصاها. وسنبيّن فاعليّة هذا الفونيم فوق المقطعيّ باختبار صلته في البوح بالدّلالة بالبدء بـ:

1.5 - صلة النّغمة الصّاعدة بحال المتكلّم:

عرّفت النّغمة الصّاعدة بكونها الدّالّة على«أنّ الكلام لم يكتمل ويحتاج إلى إجابة وغالبا ما يكون استفهاميّا»[45]. ويعمّق باحث هذه الرّؤية بالتّركيز على الأمر والتّرغيب، والتّعجّب والاستفهام، والإثارة والتّضرّع، والإهانة[46]. ومن آياتها في هذه القصيدة أنّها دبّجت البيت الطّالع الذي افتتح بالنّداء واختتم به[47]. وهو ما أكسب القول طاقة تعبيريّة محمّلة بشعور بالحدّة. فاستبدّت النّغمة الصّاعدة بالمطلع والمقطع معا. وهو أسلوب قد فرض نغمة مناسبة لحال المتكلّم الذي استبدّت به الحيرة لفراق معشوقته. فانشطر إلى ذاتين. فهو الصّوت والصدى. وقد جعل من طائر البان ظلاّ له يناجيه ويناغيه. ونقدّر أنّ هذه النّغمة تركّزت أساسا على هذا البيت الذي اكتنز المعنى وحال المتكلّم، وإن أوهمنا الشّاعر بأنّ ما أتاه جري على سنة القصائد المناويل بافتتاح القول بالنّداء وبتجميل القول بالتّصريع ، شدّا للصدر والعجز إلى النغمة عينها. ويبدو أنّ استدناء هذا الطّائر موح بفضح حال الشّاعر. فهو « لا يرى في الطائر المخاطب إلاّ ما يشعر به هو نفسه، فهو يرى فيه عاشقا حكم عليه بالفراق والبين»[48]. ولهذه الحال الحيرى صلة بدرجات النّغم هبوطا وصعودا. ونشير إلى أنّ درجة الصّعود قد احتلّت مواقع بعينها. إذ رصدنا أنّها مسّت مطالع الأبيات منها البيت الطّالع والبيت الثّالث، والرّابع والخامس، والبيت القفل. ونجد صدى لهذه الصّعود في مقطع البيت السّابع. وتبيّن أنّ الدّرجة الصّاعدة لا تبلغ قمّة صعودها، لأنّنا لا نقرأ الجمل الحاوية لهذه الأساليب بتنغيم مرتفع في قمّة صعوده ولا بهبوط مدرك، وإنّما بتوسّط بين الدّرجتين هبوطا وصعودا. وهكذا، فقد الأمر دلالته على الاستعلاء ليصبح الخطاب أفقيّا، لأنّ الشّاعر يلتمس من الطّائر بنبرة انكسار تبليغ المعشوقة ما يعيشه من شوق إلى لقائها. ونقدّر أنّ هذه الأساليب من نداء وأمر هادفة إلى الاحتجاج لمعاناة غزّال شكّاء بكّاء. ولعلّه ما استدعى نغمة أخرى لتفضح هذه الحال سنوضّح فاعليّتها الإيقاعيّة وصلتها بحال المتكلّم في الآتي:

2.5.صلة النّغمة الهابطة بحال المتكلّم:

للنّغمة الهابطة صلة وثيقة بذات المتلفّظ لاقترانها بالتّمنيّ والتهكّم، والأسف والحزن[49]. ونجد ما يرفد هذا الحدّ قول باحثة تصف فيه هذه النّغمة بكونها « نغمة آخر مقطع وقع عليه النّبر بالهبوط في نهايته، وتستعمل في التّقرير لإفادة المعنى»[50]. وقد ارتكز القول في هذه القصيدة على تكثيف معنى التّفجّع. ولذلك، وردت الجمل جميعها مكتملة التّركيب والدّلالة. فتكاثفت الألفاظ (فجعت، شجاك، البين، أشجاني، النّوح، أدمعها، دموعه، يبكي، الدّم القاني) لصنع إيقاع موسوم بالضّعف. وكأنّه قد اعتلّ لحال الذّات الكلمى بفراق معشوقة بدويّة تجد لذّتها في عذاب عاشقها. ويبدو أنّ هذه النّغمة قد احتلّت كافّة المواقع في هذه القصيدة. فإذا هي تحتّل مقطع صدر البيت الطالع لتذيّل مقطع البيت الختام. ونرصد هبوطا للنغمات في بطن هذه القصيدة. فالأبيات، وإن أوحت بدايات مطالعها بنبرة صعود، كثّفت من هذا الهبوط في ذيلها، تدلالا على الوهن وعلى استنفاذ المتكلّم لطاقة النفس العاديّ التي تمنحه الرّاحة ليحلّ الأرق جرّاء اليأس من قرب المعشوقة التي باتت حلما مشتهى يجافي الواقع لقاؤها. وهكذا، بان أنّ لهذه النّغمة صلة حميمة بالإبانة عمّا يعيشه الشّاعر من حرقة بين. وهو ما تفضحه كثافة التّنغيم الهابط المقترنة بالتّألّم، لأنّه « يخفي نوعا من الحزن، والأنين على تأخّر مجيء المطلوب مع اندفاع تامّ من المتكلّم ورغبة صادقة في حصوله على وجه

السّرعة، فالمتكلّم يستبطئ، ويتحسّر لهذا الاستبطاء، ولا بدّ أنّ مثل هذه المعاني تتلاءم مع التّنغيم الهابط، وتأسّفه، وتستبطن نوعا من العتاب في طيّاتها»[51]. ولهذا الشّاهد صلة عميقة بما يعايشه عنترة من فراق معشوقة قد زاده همّا وغمّا. ويبدو أنّه ينير سبيل الباحث للوقوف عند أهميّة التّنغيم إيقاعيّا. فاصطفاء النّغمة الهابطة في هذه القصيدة مراع لمقام القول الّذي تحوّل فيه الشّاعر من غزّال إلى متفجّع قَدَّ كلماته من نحيب حوّل البكاء دموعا إلى البكاء دما قانيّا استدرارا لعطف معشوقته واستمالة للقارئ الذي تتشوّف آذانه في القصائد النّماذج إلى جزع عاشق وسلوّ حبيبة. ولذا، وهنت حال المتكلّم ووهن الإيقاع . وهذا مستساغ مقبول تستريح له نفوس المتقبّلين الّذين يطربون لأنّات العاشق البدويّ ويرقّون لحاله معا.

على سبيل الختم:

نتوصّل في قافلة هذا المقال إلى أنّ لحال المتكلّم قدرة على تبديل الوسم الإيقاعيّ قوّة وضعفا، وخفّة وثقلا، وصلابة ولينا. وقد عقدنا صلة لها بالعروض. إذ أبان استعمال البحر البسيط الّذي يعدّ من النوع الباكي الشّاكي عن حال جزعة، شكّاءة بكّاءة وجدت فيه ما يستوعب تفجّعها ونحيبها الّذي لوّن بالدّم القاني. وتمّ الاستئناس بالزّحاف والعلل بحثا عن خفّة البداية والنّهاية، عطفا على عاشق قد تعلّقت همّته بالوصال عزّ منالاه وسعيا إلى التّخفيف من آلامه. إلاّ أنّ النّهايات قد فاقت البدايات في هذا الوسم، جريا على سنن مشتهاة، وبحثا عن متنفّس بعد ثقل البدايات صدورا وأعجازا. ولوحظ أنّ المعاجم قد قدّت من نوح ونحيب لتصنع إيقاع الضّعف. و تتجاوب معها درجة النّغمات التي لوّنت بالصعود والهبوط. وقد ندر استعمال الأساليب الصّانعة للقوّة فاكتملت المعاني ورسمت صورة الغزّال البدويّ المتذلّل الذي أضناه البعاد وقد انشطر إلى ذاتين ليبرز عمق حيرته. ويعمّق هذه الحال أسلوب الأمر الدّالّ على أنّ الحدث قد مثّل هاجسا يقلق راحة المتكلّم وقد تجاوبت صيغتا الأمر والمضارع مع الجمل الاسميّة لدلالة ثقل الوطء على الشّاعر وكثّفت الزيادة في الصّيغة وأساليب التّوكيد الكلام صلابة. فصار إيقاعه متمازج الثقل والصّلابة معا. ولئن أوهمنا المتكلّم باستئناسه بالحروف المجهورة والشديدة لاختزال المدّة الزمنيّة للنطق بحثا عن القوّة وإن كانت موهومة مصنوعة من صفات الحرف فحسب، فإنّ استعماله للمدّ يضاعف المدّة الزمنية للنطق بهذه الحروف في قوافل أبياته. فيتمطّط الكلام ويتلطّط لنتحسّس شاعرا منكسرا تنبعث من طيّات قوله آهات ذات معذّبة.

لإحالات والهوامش:

[3] - ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق مصطفى السّقا، مصر، المكتبة التّجاريّة الكبرى، 1932، صص 14-15

[2] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، ج1، حقّقه، وفصّله وعلّق حواشيه محمّد محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل، ط5، 1981، ص 199

[3] - العصيلي، حمود، حال المتكلّم في البلاغة والنقد، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، 1434 – 1435، ص 5.

4- م ن، ص3

[5] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمّد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط7، 1998 ، صص138- 139.

[6] - السّكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 1987، ص 168

[7]- Orecchioni. C. K, L' enonciation de la subjectivité dans le langage, Armand colin, Paris, 1980

[8]- Meschonnic, Henri, Politique du rythme politique du sujet, Edition vardier lagrasse, 1995

[9]- Zink. M, La subjectivité litteraire, P. U. F eciture, 1985

10 - الحيزم، أحمد، قراءة جديدة للشعر العربي من خلال نماذج مختلفة، شهادة الكفاءة في البحث تحت إشراف توفيق بكّار، جامعة تونس 1، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس، 1977.

11- الخولي، ابراهيم، مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث، القاهرة، دار البصائر للطّباعة والنشر والتوزيع، 2007.

12- الحيزم، أحمد، من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الذّات قراءات في ضوء لسانيّات الخطاب، مطبعة ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016.

13- جعفورة، محمّد معز، في الذّاتيّة: عنترة أنموذجا، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2013.

14- بكّار، توفيق، شعريّات عربيّة الجزء الأوّل، تونس، دار الجنوب للنّشر، 2000، ص 19- 35

15- عنترة، الدّيوان، طبعة دار صادر، د. ت، ص 226

16- ينظر إلى محمّد العيّاشي في استهجانه لعلم العروض قائلا إنّه: « قائم على أسس واهية متداعية وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط ومنوّعة للعيوب» ضمن كتابه " نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ"، تونس، المطبعة العصريّة، 1976، ص 23. ويؤيّده قول خميّس الورتاني عن المقاربة العروضيّة التي يرى أنّها " أخطر المقاربات على الإطلاق لأنّها توهم، بشكل كبير، الدّارس والمتلقي بقدرتها على الإمساك بجوهر الإيقاع وتعيين مكوّناته وتحديد خصائصه في النّصّ الشّعريّ، وقد وجد هذا الوهم في ما رتّب من تاريخ الممارسة النّقديّة ما يقوّيه إلى حدّ أنّه أضحى من مجال اللامفكّر فيه وارتقى إلى مستوى المصادرة والبديهة"، ضمن كتابه " الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث خليل حاوي نموذجا"، ج1، سوريّة، اللاّذقيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 2005، ص 169.

17- القرطاجنّي، حازم، تونس، دار الكتب الشّرقيّة، 1966، ص266

18- الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة جمهورية الكويت، ط2، 1989ص: 530

19- أنيس، ابراهيم، موسيقى الشّعر، لبنان، بيروت، دار القلم، 1972، ص 8

20- م ن، ص ن

21- بن شهدة، خديجة، البنية الإيقاعيّة للمقاطع اللّغويّة في الشّعر الجزائريّ الحديث،أطروحة دكتورا، الجزائر، جامعة وهران 1- أحمد بن بلّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2017 – 2018ص 63.

22- بن شهدة، خديجة، البنية الإيقاعيّة للمقاطع اللّغويّة في الشّعر الجزائريّ الحديث، ، ص 67.

23- الطّرابلسي، محمّد الهادي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981 ، ص 20

24- ينظر إلى حديث محمّد الهادي الطّرابلسي عن موسيقى المطالع والمقاطع. إذ عرّف المطلع والمقطع قائلا : « المقطع هو المفرد المتخيّر لختام البيت الإطار الذي يحتضن كلّ عناصر القافية أو بعضها، وهو يلفت الانتباه إلى عدّة نواح، منها موسيقاه.

والمطلع، هو المتخيّر لصدارة البيت، وهو كذلك يلفت الانتباه إلى عدّة نواح، إلاّ أنّ الجانب الموسيقيّ أضعف ما فيه عادة» ضمن كتابه " خصائص الأسلوب في الشّوقيّات"، ص 87.

25- م ن، ص 46. وينظر أيضا إلى رأي إبراهيم أنيس في كتابه " الأصوات اللّغويّة"، مصر، مطبعة نهضة مصر، د ت، ص 28. وصورته القول الآتي: « من النّتائج الّتي حقّقها المحدثون أنّ اللاّم والميم والنّون أكثر الأصوات السّاكنة وضوحا».

26-بن شهدة، خديجة، البنية الإيقاعيّة للمقاطع اللّغويّة في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص 52.

27- م ن، ص 59

28-ينظر إلى قول الباحث هاني محمّد في الآتي: « لا مراء في أنّ القافية تاج الإيقاع الشّعريّ؛ إذ إنّها تختزل دلالة الوزن ودلالة السّكتة أو الوقفة ، بالإضافة إلى دلالة القافية ذاتها، كما أنّها علامة شعريّة يستخدمها الشّاعر لتحقيق دلالات إيحائيّة، ولعلّ أبرز وظائف القافية ما تقدّمه من قوّة دفع/ تحفيز للمتلقي لاستكمال قراءة النّصّ» ضمن كتابه " شعر محمّد محمّد الشهاوي دراسة أسلوبيّة، القاهرة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط1، 2009، ص 70.

29-عبد الرّؤوف، محمّد عوني، القافية والأصوات العربيّة، مصر، مكتبة الخانجي، 1977، ص 95. ويرفد هذه الرّؤية قول الباحث محمّد الماكري في حديثه عن القافية الّتي يرى أنّها « تلعب دور المنبّه الصّوتي في الشعر من خلال انتظامها وتردّدها النّمطيّ أيضا. وهي في تفاعلها مع النّفس الإيقاعيّ النّمطي تميّز الشّعريّ عن النثريّ بمسحة موسيقيّة تفتقد في الثاني، وتسهّل الأداء الإنشاديّ للأوّل» ضمن كتابه " الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي"، المغرب، الدّار البيضاء،المركز الثقافي العربيّ، ط1، 1991، ص 134.

30- م ن، ص 89. وينظر أيضا إلى الحبيب الدريدي، مقاطع الأبيات في ديوان ابن زيدون، شهادة الكفاءة في البحث تحت إشراف محمّد الهادي الطّرابلسيّ ، جامعة تونس 1، كليّة الآداب بمنّوبة، قسم اللّغة العربيّة، س/ج: 1990- 1991، ص 18.

31- نجّار، منال، قراءة براغماتيّة مقاميّة لموسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى نموذجا، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث للعلوم الإنسانيّة، مج 31، ع9، 2017، ص 1615.

32- التّنوخي، القاضي، كتاب القوافي، تحقيق محمّد عوني عبد الرّؤوف، مصر، مكتبة الخانجي، ط2، 1978، ص 156.

33- الرّافعي، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، ط9، 1973، صص 215، 216.

34- ينظر إلى قول أحمد بشارات في الآتي: " اعتمد آخرون على مخارج الحروف لتسويتها من حيث القوّة والضّعف، وقسّموا مخارج الحروف إلى مهموسة ومجهورة ومذلقة ومصمتة وشديدة ورخوة وما بين الشّديدة والرخوة ومطبقة ومفتوحة ومستعلية ومنخفضة ومعتلية، والرّخوة حروف ضعيفة، وهناك حروف بين الشدّة والرّخوة، وهي ليست مفرطة في الصّلابة ولا ظاهرة في الضّعف" ضمن مقال " قضيّة القوّة والضّعف وأثرها في التّعليل اللّغويّ، مجلّة الثّقافية والتّنمية، ع48، سبتمبر 2011، ص 9.

35- كريم، ظاهر، و فؤاد، نيان، سيميائيّة الأصوات في النّصّ الشّعريّ، العراق، مجلّة تكريت للعلوم الإنسانيّة، ع10، مج 17، كانون الأوّل ، 2010، ص 153.ويرفد هذا قول موري فاتحة في الآتي: « يحاول الشّعراء إضفاء جوّ موسيقيّ معيّن على قصائدهم من خلال ميلهم إلى توظيف أصوات وحركات معيّنة، لبعث هذا الجوّ الموسيقيّ، ولما كان للمعاني انقسام إلى قويّة ورقيقة، قسّمت الأصوات تبعا لذلك إلى ما يتوافق مع كلّ معنى. ولقد كانت الحروف الحلقيّة، والنّطعيّة واللّهويّة أنسب للمعاني العنيفة ، نظرا للجهد العضليّ الّذي تتطلّبه عند نطقها. أمّا الأحرف الذّلقيّة والشّفويّة والأسليّة، فتوصف بسهولتها وكثرة تكرارها، ممّا يضفي جوّا موسيقيّا رائعا على البيت الشّعريّ. وبالتّالي تكتسب هذه الأصوات قيمة لغويّة كبيرة في العربيّة» ضمن « القيم الخلافيّة للأصوات اللّغويّة في محوري الاستبدال والتركيب في قصيدتي " الحدث الحمراء" للمتنبي، وفتح عمّوريّة» لأبي تمّام، رسالة الماجستير، كليّة الآداب واللّغات والفنون، س/ج: 2013 – 2014 ، ص 29.

36- الهواري، قارة، أهميّة مخارج الحروف وصفاتها في إعجاز القرآن، أطروحة دكتورا، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، الجزائر، جامعة وهران، السّنة الجامعيّة: 2010 – 2011، ص 335.

37- ينظر إلى قول زهراء محمّد لحظة حديثها عن فاعليّة حرف النّون قائلة إنّه « يوحي بجوّ من الشّجن المشحون بالعواطف الجيّاشة، والأمل، وأنّ صوت النّون من الأصوات الأنفيّة المائعة، وهو صوت يبدأ شديدا وينتهي رخوا لجذب الانتباه إلى أفكار الشّاعر، ومشاعره وإخراج شحنات الحزن، والاشتياق العميق الكامن في تفسه، ووصولها إلى المتلقي الّذي يؤدّي إلى نوع من المشاركة الوجدانيّة للشّاعر من قبل المتلقي، وهو من الأصوات الواضحة في السّمع ويدلّ على المعنى الخفيّ في باطن الإنسان يجعل الصّوت في مرحلة انتقال تلائم ما يمرّ به الشّاعر من انتقال أفكاره ومشاعره بين الحين والآخر» ضمن رسالة الماجستير الموسومة بـ" شعر سعد علي مهدي دراسة صوتيّة "، كليّة الآداب، جامعة ذي قار ، ص 219.

38- الطّيّب، عبد اللّه، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989، ص 88

39- مفتاح، محمّد، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة: اللغة – الموسيقى، الحركة، مبادئ ومسارات، ج1، المغرب، المركز الثّقافي العربيّ، ط1، 2010، ص 234.

40- العيّاشي، محمّد، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 1976

41 - م ن، ص 155

42- نقلا عن أحمد بشارات، قضيّة القوّة والضّعف وأثرها في التّعليل اللّغويّ، مجلّة الثّقافة والتّنمية، ع48، سبتمبر 2011، ص 9.

43- استيتيّة، سمير، منهج التّحليل اللغويّ في النّقد الأدبيّ، دمشق، منهج التحليل اللغويّ في النقد الأدبيّ، دمشق، مجلّة التّراث العربيّ، ع15، يناير 1985، ص 154. ويعضد رؤية هذا الباحث اعتبار زهراء محمّد التّنغيم تبئير « المعاني الّتي يقصدها المتكلّم تماما، ويريد أن يضع إصبع السّامع عليها؛ لأنّ المتكلّم قد يهدف بحديثه – بصورة تنغيميّة معيّنة- إشعار السّامع معنى العتاب أو لفت النظر أو الامتعاض أو الحثّ على أمر مقصود أو إظهار الرضا أو الغضب أو اليأس أو الأمل أو التّأثّر أو اللاّمبالاة أو الإعجاب» ضمن رسالتها " شعر سعد علي مهدي دراسة صوتيّة، ص 261.

44- بشر، كمال، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000، ص 534. وينظر أيضا إلى عبد الرّحيم الهبيل، الاستفهام في البلاغة العربيّة – دراسة في البنية والدّلالة، مجلّة البحوث والدّراسات التّربويّة الفلسطينيّة، ع19، يونيو 2012، ص 20 وما بعدها.

45- فيران، نجوى، قصيدة طاسيليا لعزّ الدّين مهوبي دراسة دلاليّة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، س/ج: 2007 – 2008، ص 64

46- بشر، كمال، علم الأصوات، صص 536- 537. وينظر أيضا إلى رشيدة بودالية، دلالة الظّواهر فوق مقطعيّة في توجيه الخطاب القرآني، أطروحة دكتورا، الجزائر، جامعة أحمد بن بلّة 1 وهران، 2016 -2017، ص 246 – 248.

47- ينظر إلى القول الآتي: " يستهلّ الشاعر البيت الأوّل بنداء الطائر (طائر البان) ويختتمه بنفس اللفظة جاعلا من هذا البيت عالما مغلقا حدوده الانطلاقية والنهائية (طائر البانر). وبذلك يكون هذا الطائر هو الذي يعطي معنى لعالم الشاعر، فهو الذي يدفعه للكلام ولولاه لبقي الشاعر صامتا" عن أحمد الحيزم، قراءة جديدة للشعر العربي من خلال نماذج مختلفة، ص 12.

48- م ن، ص 14

49- بشر، كمال، المرجع المذكور سابقا، ص 534 - 536. وينظر إلى رشيدة بودالية، المرجع المذكور سابقا، صص 245 – 246.

50-فيران، نجوى، قصيدة طاسيليا لعزّ الدّين ميهوبي دراسة دلاليّة، ص64

51- محمّد، زهراء، شعر سعد علي مهدي دراسة صوتيّة، ص 261

قائمة المصادر والمراجع:

*** المؤلّفات:**

- أنيس، ابراهيم، موسيقى الشّعر، لبنان، بيروت، دار القلم، 1972

– أنيس، ابراهيم، الأصوات اللّغويّة، مصر، مطبعة نهضة مصر، (د ت).

- بشر، كمال، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2000.

- بكّار، توفيق، شعريّات عربيّة الجزء الأوّل، تونس، دار الجنوب للنّشر، 2000.

- التّنوخي، القاضي، كتاب القوافي، تحقيق محمّد عوني عبد الرّؤوف، مصر، مكتبة الخانجي، ط2، 1978.

- الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط7، 1998.

- جعفورة، محمّد معز، في الذّاتيّة: عنترة أنموذجا، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2013.

- الحيزم، أحمد، قراءة جديدة للشّعر العربيّ من خلال نماذج مختلفة، شهادة الكفاءة في البحث تحت إشراف توفيق بكّار، جامعة تونس 1، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس، 1977.

- الحيزم، أحمد، من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الذّات قراءات في ضوء لسانيّات الخطاب، مطبعة ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، ط1، 2016.

- الخولي، ابراهيم، مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنّقد الحديث، القاهرة، دار البصائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2007.

- السّكّاكيّن، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، لبنان، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط2، 1987.

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1،حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه محمّد محي الدّين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط5، 1981.

- الطّرابلسي، محمّد الهادي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، تونس، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981 .

- الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، مكتبة جمهورية الكويت، ط2، 1989

- عبد الرّؤوف، محمّد عوني، القافية والأصوات العربيّة، مصر، مكتبة الخانجي، 1977.

- عنترة، الديوان، طبعة دار صادر،(د . ت).

- ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق مصطفى السّقا، مصر، المكتبة التّجاريّة الكبرى، 1932.

- القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، دار الكتب الشّرقيّة، 1966.

- مفتاح، محمّد، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة: اللّغة – الموسيقى، الحركة، مبادئ ومسارات، ج1، المغرب، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1، 2010

- العيّاشي، محمّد، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 1976

- الورتاني، خميّس، الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث خليل حاوي نموذجا، ج1، سوريّة، اللاّذقيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، 2005.

* البحوث الجامعيّة:

- بودالية ، رشيدة، دلالة الظّواهر فوق مقطعيّة في توجيه الخطاب القرآني، أطروحة دكتورا، الجزائر، جامعة أحمد بن بلّة 1 وهران، 2016 - 2017.

- الدريدي، الحبيب، مقاطع الأبيات في ديوان ابن زيدون، شهادة الكفاءة في البحث تحت إشراف محمّد الهادي الطّرابلسي ، جامعة تونس 1، كليّة الآداب بمنّوبة، قسم اللغة العربيّة، س/ج: 1990- 1991.

- بن شهدة، خديجة، البنية الإيقاعيّة للمقاطع اللّغويّة في الشّعر الجزائريّ الحديث، أطروحة دكتورا، الجزائر، جامعة وهران 1- أحمد بن بلّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2017 – 2018.

--العصيلي، حمّود، حال المتكلّم في البلاغة والنّقد، رسالة الماجستير، المملكة العربيّة السّعوديّة، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، السّنة الجامعيّة: 1434 – 1435

- فيران، نجوى، قصيدة طاسيليا لعزّ الدّين ميهوبي دراسة دلاليّة، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، س/ج: 2007 – 2008

- الهواري، قارة، أهميّة مخارج الحروف وصفاتها في إعجاز القرآن، أطروحة دكتورا، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، جامعة وهران، السّنة الجامعيّة: 2010 – 2011.

*المقالات:

- كريم، ظاهر، و فؤاد، نيان، سيميائيّة الأصوات في النّصّ الشّعريّ، العراق، مجلّة تكريت للعلوم الإنسانيّة، ع10، مج 17، كانون الأوّل ، 2010.

- نجّار، منال، قراءة براغماتيّة مقامية لموسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى نموذجا، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث للعلوم الإنسانيّة، مج 31، ع9، 2017.

- الهبيل، عبد الرّحيم، الاستفهام في البلاغة العربيّة – دراسة في البنية والدّلالة، مجلّة البحوث والدّراسات التّربويّة الفلسطينيّة، ع19، يونيو 2012.

*** المراجع الأجنبيّة:**

- Orecchioni. C. K, L' enonciation de la subjectivité dans le langage, Armand colin, Paris, 1980

- Meschonnic, Henri, Politique du rythme politique du sujet, Edition vardier lagrasse, 1995

- Zink. M, La subjectivité litteraire, P. U. F eciture, 1985