القيم الصوتية في النص الشعري

الطالب الباحث: بن شعيب خالد — إشراف الأستاذ الدكتور. بلحيا الطاهر

جامعة أحمد بن بلة 01 وهران ـ الجزائر — جامعة أحمد بن بلة 01 وهران ـ الجزائر

يحاول هذا المقال أن يقدم نظرة حول القيم التي تميز النص الشعري على النص النثري من خلال تحديد قيم تكسب أفضلية الأول عن الثاني، تمايز يضاف إلى الاختلاف الشكلي؛ فما هي القيم التي تجعل النص الشعري نصا متميزا وتكسبه بذلك شعرتيه؟. من خلال مبحث الكفاية اللغوية والأداء الكلامي تحول اللغة من مستوى الكفاية اللغوية إلى مستوى الأداء الكلامي. يبدأ النص في اخذ استقلاليته لينتقل "النص الشعري" إلى ارتداء ثوب الإيقاع وهي ظاهرة صوتية في الأساس وعلى هذا المبدأ ظل التفريق بين الشعر والنثر لدا القدماء والمحدثين على حد سواء مع اختلاف في النظر إلى مفهوم الإيقاع ومستوياته حيث تطور الإيقاع من وحدات صوتية تحكمها التفعيلات الشعرية وتبين عنه القافية إلى مظاهر صوتية أخرى متعلقة بالحروف وطبيعتها ثم علاقتها بالغرض أو المناسبة التي يضعنا فيها جو النص، وعليه فإن الانتقال من بينية ذهنية صورية تواضع عليها الشعراء إلى بنية صوتية يحددها الأداء الكلامي، من خلال هذه المحاولة أمكننا التطبيق على كثير من النصوص بشكل فعال يدمج بين جملة من العلوم اللغوية في مقاربة النص الشعري، وهي التجربة التي أضعها بين أيدي المهتمين من خلال هذه المحاولة المتواضعة.

الكلمات المفتاحية: النص، الشعر، الإيقاع، التفعيلة، التجربة الشعرية، البنية الصوتية.

Abstract

Through this article, we attempt to provide an overall glimpse on the values that characterize the poetic text from the prosaic text, highlighting the characteristic features of the first versus the second. Indeed, in addition to the formal specificity of the poetic text, what are the values that distinguish it by conferring its poeticism on it? This is achieved in fact by the principle of immanence and language performance: in fact through the transmutation of the language from the linguistic level to the performative one, the poetic text begins to gain autonomy by adopting a rhythm that specifies it. And this is in the case of an essentially phonic or sound phenomenon. Thus the distinction between the poetic text and the prosaic text by the ancients and the moderns has always conformed to this principle, with the only distinction

تاريخ تسليم البحث: 14 نوفمبر 2015.

تاريخ قبول البحث: 20 جانفي 2016.

concerning the conception of rhythm and its levels. In fact, this design evolved from regulated phonic units. And the rhyme to other sound phenomena related to letters and their nature as well as their relation to the objective conveyed by the text and its context. Thus, through the passage of an abstract mental structure that is the subject of unanimity on the part of poets towards a sound structure governed by linguistic performance. Thus, through this theoretical point of view, we evaluated several texts effectively, which integrates the whole of the sciences of language in view of the approach of the text of poetry. Or this modest experience we put in the hands of those who are concerned by the study of this textual genre.

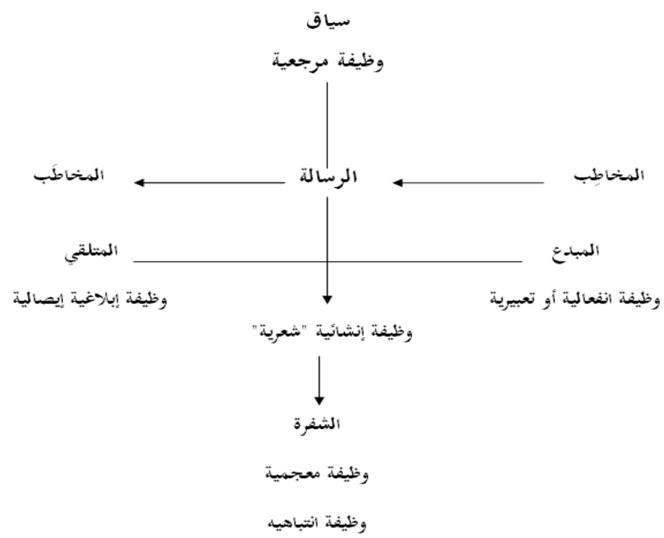
Keywords: Poetic text, prosaic text, regulated phonic, sound phenomena, language performance

القيم الصوتية في النص الشعري:

تحدد نظريات القراءة معنى النص من خلال الخواص الشكلية والبنائية التي تعمل كمفاتيح ثابتة للوحدات الجمالية القائمة بذاتها والمنغلقة على نفسها في داخل النّص ويقوم الناقد هنا بالقراءة المغلقة(Close Reading) التي تفصل النص كوحدة مركزية متكاملة مع خلفياته ليتوصل إلى قيمة النّص بتجاوزه مع الشفرات المستقلة به وبتفسير السمة الأدبية التي تتجلى بها البنية اللغوية في تركيبها من حيث هي نسق من العلاقات الداخلية وفي حال اعتبار النص محويا على المعنى، فعلى الناقد القيام بالتحليل الجزئي والكلي بشكل موضوعي لوحدة النص ولغته وقواعده الصرفية والنحوية وصوره الجمالية وتماسك بنيته وتناسق أجزائه وعلاقاتها بالكل[1].

بينما يرى الدكتور عبد السلام المسدي بأنّ الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك إذ ليست اللغة فيه مجرّد قناة عبور الدلالات، إنّما هي غاية تستوقفنا لذاتها وبينما يكون الخطاب العادي شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخنا غير شفاف يستوقفنا قبل أن يمكننا من اختراقه، فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أشعة البصر بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا تصدّ أشعة البصر عن اختراقه[2].

ويرى جاكبسون أنّ كلّ رسالة لغوية سواء كانت فنية أم غير فنية لا تتحقق إلاّ من خلال تحليل عملية التخاطب.



ومن ثم يمكننا القول بأنّ النص كائن فيزيائي منجز بينما الخطاب هو الوجه المتحرك من النّص ذلك لأنّ الخطاب هو شبكة سياقية معقدة تكشف عن أدبية النّص وقد حدّد جاكبسون الخطاب الأدبي "خطاب تركب في ذاته ولذاته".

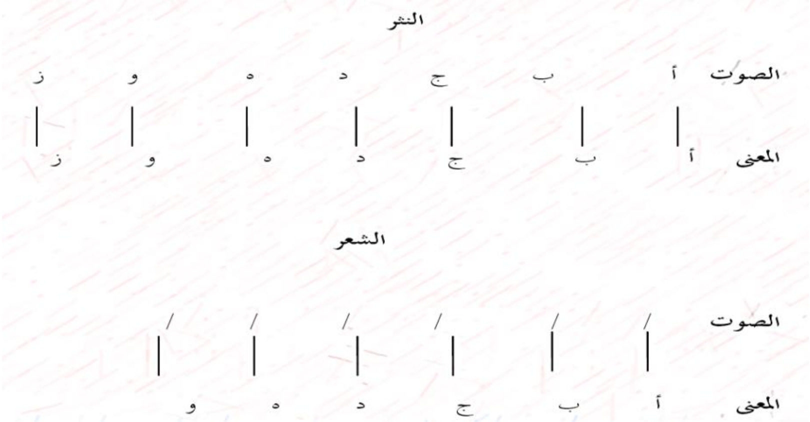
الشعرية في الخطاب الشعري:

الشعريةLa Poétique مصطلح ألسني جديد لم يجد في العربية بعد معادلا مقبولا فترجم بالإنشائية مرة وبالأدبية مرة أخرى.

الشعريةLa Poétique عند جاكبسون هي وظيفة اللغة الفنية التي بواسطتها يمكن أن يكون الخطاب عملا فنيا.

وقد وقفت المدارس الحديثة على تداخل بين النصوص النثرية والشعرية فهناك نصّ نثري يرقى إلى درجة القصيدة المنمقة في حين يسقط نصّ شعري في الخطابية والتقريرية المباشرة.

وتكمن صعوبة تحديد شعرية أي خطاب على المستوى الدلالي إذ لا يمكن لأي نصّ شعري أن يكون شعريا مطلقا(3)



وهكذا يظل الصوت في الشعر مشابها أو متحدا بحيث لا يكاد يتغير، وإنّما يكون في إطار الصوت الشعري أي المعايير الإيقاعية لهذا الفن الأدبي[4].

والمتصفح لتراث الأدب العربي القديم يقف على حقيقة يكاد يجمع حولها الجميع وهي طغيان، النموذج الشعري وعلى هذا التراث وتواتره ويدرك بأنّ الشعراء بذلوا جهدا عظيما في صقل القصيدة وتلوينها، بميزات تختلف من عصر إلى آخر لعنايتهم المفرطة بفن الشعر أو صناعته وتعلقهم به ولعل من الأسباب الجوهرية لهذا الاهتمام هو حرص الأنظمة السياسية على رعاية هذا الموروث والمحافظة على بقائه وديمومته مع تعليقهم بالثقافات الشعرية لأنّها الموروث الفكري والحضاري للحضارة العربية، وبه تفاخر أجدادهم وعنهم تلقوه ثم ظهور المجالس والنوادي في قصور الخلفاء والأمراء.

هذا يجعلنا نشعر بمدى التفوق الإمتيازي الذي كان الشعر يتطاول به على النثر في مجال الإبداع وواضح أنّ الشعر كان يمتاز على النثر التعليمي بخصائص لفظية ثابتة كالإيقاع الرتيب والإيجاز في اللفظ وتعليق المعنى والتأنق الشديد في اختيار العبارات[5].

وتبدأ هذه المعادلة في التلاشي مع العصر العباسي، نظرا لتفطن الأدباء إلى ضرورة النهوض بالنثر والابتعاد به عن اللغة التعليمية، ولغة التخاطب اليومية أي من الابتذال إلى الأدبية وهذا لا يعني بحال من الأحوال تقهقر الشعر أو تراجعه بل وعلة العكس من ذلك ظهرت خلال هذه الفترة حركة شعرية منقطعة النظير فعكف الشعراء على تجويد جملهم الشعرية تعددت أضرب الشعر وأغراضه، بل نقف على محاولات رائدة في التجديد والنزوع بالقصيدة إلى بناء حدثوي يحاول أن يتمرّد على المألوف ويخرج التجربة، عن النمطية والتبعية التي اتسم بها العصر الأموي، ولعلّ في الإشارة إلى أبي نواس وأبي العلاء المعري وابن الرومي، ما يغنينا على الإطالة في هذا الموضوع.

ولعل الفصل بين شعرية الخطاب الشعري، والخطاب النثري درب من المغامرة إذ بات مستحيلا أن نقصي شعرية هذا الآخر، لكنّه ومن باب المنهجية التعليمية "التربوية" يمكننا أن نؤسس هذا الفصل على ما يلي:

- شعرية الخطاب الشعري تتأسس على ضوابط صارمة تتفاعل فيما بينها ومن أهمها الإيقاع –خاصة(القصيدة العمودية).
- يسمح للشاعر ما لا يسمح به للناثر.
- اهتمام الناقد بمتابعة النّص الشعري ورصيد مساراته، دفع بالشعراء إلى الحرص على تجويد أشعارهم.
- صعوبة الممارسة الشعرية واهتمامها بالجانب العاطفي الذي كثيرا ما لا نستطيع أن نظهره بصورة واضحة أو نعجز عنه وحتى الشاعر نفسه هل يستطيع فعلا أن يبوح بكلّ ما يعتمل في نفسه؟
- النثر يتعامل مع الأفكار، يملك القدرة عن الإبانة، الإفصاح طيع سهل التشكل

فهذه كلّها نقاط يمكن أن نؤسس عليها شعرية الخطاب الشعري العربي القديم الذي يعتمد على ضوابط إيقاعية صارمة يلزم بها الشاعر إلزاما وبها يتمايز عن النثر في المفهوم الكلاسيكي على الأقل.

وتظل ماهية الشاعر هو الشعر الذي يحافظ فيه الشاعر على توافق وتناغم بين الصوتي والدلالي لأنّ الخطاب الشعري الحداثي يسعى إلى استشراق المستقبل(6).

الكفاية اللغوية والأداء الكلامي:

لقد تأسست نظرية تشومسكي-التحليل اللساني- على شرح اللغة وتعليلها من الداخل وليس من الخارج لذا وصفت هذه النظرية بالاتجاه الذهني أو الذهنية وعرفت بنظرية القواعد التوليدية التحويلية وتقوم على أساسين هما:

1. الكفاية اللغوية.
2. الأداء الكلامي

1. **الكفاية اللغوية:** هي المعرفة الضمنية لمتكلم اللغة المثالي بقواعد اللغة.
2. **الأداء الكلامي:** هو طريقة استعمال المتكلم للكفاية اللغوية بهدف التواصل في ظروف التكلم الآنية.

فمن الواضح جدا أنّ للجمل معنى خاصا تحددها القاعدة اللغوية وأنّ كل من يمتلك لغة معينة قد اكتسب في ذاته، وبصورة ما تنظيم قواعد تحدد الشكل الصوتي للجملة ومحتواها الدلالي الخاص.

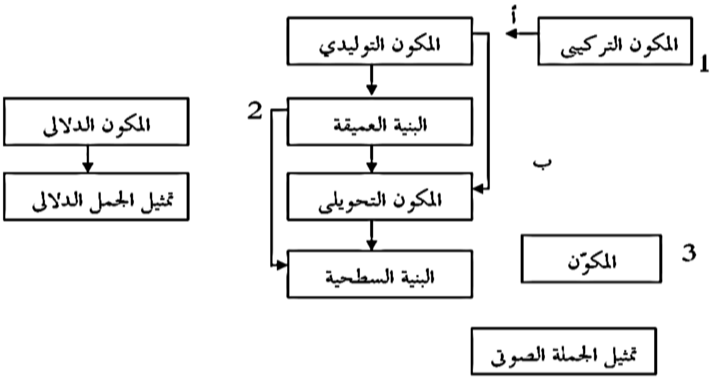
فهذا الإنسان قد طوّر في ذاته ما نسميه بالكفاية اللغوية الخاصة(...)[7] ، إذ إنّ الأداء أو السطح يعكس ما يجري في العمق من عمليات لغوية، أي يعكس الكفاءة اللغوية وعلى هذا الأساس فإنّ(بنية السطح) تقدّم لنا التفسير الصوتي.

أمّا الكفاية أي(بنية العمق) تقدّم لنا التفسير الدلالي، حيث يفرق التنظيم اللغوي بين الصوت اللغوي وبين المعنى على نحو مخصص ويمكن ترجمة امتلاك اللغة على الصعيد المبدئي، بالقدرة على تفهم ما يقال في اللغة، أي القدرة على إعطاء الأصوات الملفوظة معنى مختصا. وبالقدرة أيضا على إنتاج الإشارات الكلامية التي تحتوي على تفسير دلالي يراد التعبير عنه فحين يمتلك الإنسان لغة معينة وبصورة طبيعية يكون بإمكانه في واقع الحال استخدامها في مختلف الظروف الكلامية، وذلك من خلال إلمامه بالقواعد الذاتية للغة[8].

ومن خلال ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى أنّ تنظيم القواعد الضمني أو الكفاية اللغوية يكون بنية اللغة وواقعها القائم فهو الذي يربط مادة اللغة الدلالية الذهنية وبين مادتها الصوتية.

إنّ متكلّم اللغة ومن خلال معرفته الضمنية للغته "الكفاية اللغوية" وقدرته على الأداء الكلامي يجد نفسه ملزما بالتعبير عن جملة من الأفكار تحتم عليه تنظيمها وترتيبها حسب درجة أهميتها وهذه القدرة هي التي يسميها تشومسكي بـ"الحدس اللغوي" وهذا الضبط داخلي وهو ما يعرف بالبنية الداخلية أو العميقة لأنّها قائمة أساسا في ذهن المتكلّم وعند تطبيق القواعد اللغوية أي النظام النحوي والصوتي، تتحوّل البنية العميقة إلى السطح في التركيب الظاهري وهو ما يعرف بالبنية السطحية "القواعد التحويلية" والعلاقة بين البنيتين علاقة تداخل إذ لا يمكن فصل إحداهما على الأخرى حيث تقوم الأولى –البنية العميقة- عند التعبير عن الفكرة باعتبارها مجموعة من المعاني والتصورات بينما تعبّر الأخرى "السطحية" عن الشكل باعتبارها أصواتا ملفوظة.

فلا يمكن للأولى أن تظهر إلاّ من خلال الثانية ويمثل لهذه العلاقة كالتالي:



الإيقاع مفهومه ومستوياته:

الإيقاع: ما من شك أنّ أوّل ما يتلقاه السامع المتلقي مجموعة من الأصوات في أي خطاب أدبي فإذا تألفت هذه الأصوات وتجانست لقت إحسانا وإقبالا عند المتلقي، وإن تنافرت وتباعدت أعرض عنها وانصرف عنها وانصرف إلى غيرها مما تأنّس له الأذن ويطرب له الوجدان.

فسلسلة الأصوات هذه والمنسجمة والمتآلفة تؤكّد على الأدبية الخطاب بل من أهمّ روافده وبها يتمظهر النّص فيغري ومن دونها يخرس لذا فقد اهتمّ القدماء اهتماما واضحا بظاهرة الإيقاع فظهرت نظرية متكاملة مؤسسة في النقد العربي على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي وهي بادرة منقطعة النّظير ولنا فيما ألّفه القدامى ما يغنينا عن كلّ قول وقد أصبح في النقد الحديث العديل الحقيقي لهذا المصطلح هو الهندسة المعمارية للقصيدة العمودية فالإمتاع الموسيقي الذي يحدثه الإيقاع مرتبط أساسا بالإشباع النفسي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصر الوزن والقافية كشرطين أساسيين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلاّ دلالة على البعد الجمالي لها[9].

أمّا المفهوم الحداثي للإيقاع يذهب إلى استعمالات مختلفة فقد عد كلّ تكرار إيقاعا يشكّل هندسة صوتية هي ترابط الفونيمات، وهي تتعلق مباشرة بوجدان الشاعر ومعاناته والاهتمام بعلاقتها من حيث استنطاق أصواتها، وكذا نوع الحروف الصائتة وحركتها وإشكالها وتعلقها بالحروف الأخرى، أي ما يسمى بكيمياء اللغة مع ضرورة مراعاة البنية العميقة التي تحكم وحدتها التعبيرية.

الإيقاع أحد العناصر المكونة لبنية النّص الشعري، وهو في تفاعله مع غيره يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية، وأبعادها الفنية والجمالية التي تبرز دور الموسيقى في بنية النصّ وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولّد عنه ذلك أنّ مسارها في القصيدة متنوع مثل الوزن والقافية والشكل والجرس اللفظي والتكرار والصيغ الصرفية وغير ذلك فهي تساهم جميعها في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها[10].

مستويات الإيقاع: يقسم بعض الباحثين الإيقاع إلى مستويين "الإيقاع الداخلي"

- **الإيقاع الخارجي**: ويتعلّق بروي القافية وعلاقته بإيقاع القصيدة أو الوظيفة التي يكسبها داخل السياق.

- **الإيقاع الداخلي**: وهو البحث عن العلائق بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج عن ذلك ويتفاعل هذا المستوى من الإيقاع الذي يرتكز في نهاية سكر لكلّ بيت من حيث التماثل والتأثير، حيث يمكننا أن نقف من خلال هذا المستوى على عناصر فرعية تتفاعل فيما بينها وهي:

أ- التماثل الإيقاعي.

ب- البعد الجمالي للإيقاع الداخلي: وهي خاصية تنتج عن التماثل إذ الهدف من هذه المماثلة التأثير في المتلقي.

ج- البعد الدلالي: حيث ينجر عن العنصر المتعلق بالبعد الجمالي بعدا دلاليا وهي النقطة التي يلتقي عندها المبدع بالملتقي ليملأ المسافة بينهما من خلال القراءة التأويلية.

فالإيقاع الداخلي بمفهومه العام ليس الهدف منه تقديم تجزيئات عروضية على الطريقة البنائية في زحافتها وعللها وإنّما غايته التعبير عن هواجس الإحساس وعمقه(11).

ويميز الدكتور عبد المالك مرتاض بين شكلين من الإيقاع، الإيقاع المركب والإيقاع المفرد.

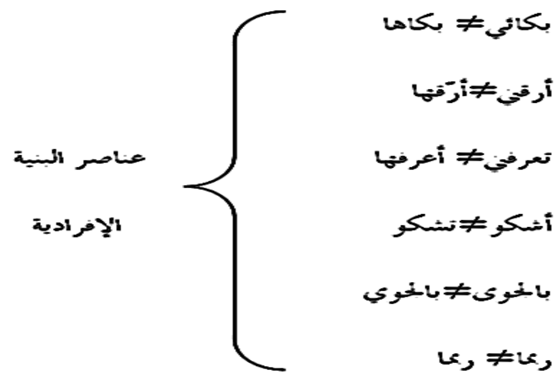
أ- الشكل الأوّل: هو الإيقاع المركب وهو الذي يعرف تحت مصطلح البحر.

ب- الشكل الثاني: هو الإيقاع المفرد وقد عرف لدى علماء البلاغة العرب تحت مصطلح "المماثلة".

ويرى الأستاذ مرتاض نفسه أنّ الإيقاع الانفرادي هو الذي يشكّل الإيقاع المركب إذ لا يكون تأليف الإيقاع الشعري إلاّ إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين(12) ويستدلّ على هذا بأبيات لشاعر من الشعراء القدامى متحدّثا عن هديل حَمَامة:

فبكائي ربما أرقها وبكاها ربما أرقني
ولقد تشكو فما أفهمها ولقد أشكو فما تفهمني
غير أني بالجوى أعرفها وهي أيضا بالجوى تعرفني

ويمضي في دراسة هذه الأبيات على النحو الآتي:



- تشابه العناصر وتجانس الأصوات وتكرارها

ونلاحظ ظاهرة أخرى تتمثّل في التقاء هذه الأبيات في الوسط.

ربما ربما

أشكو فما تشكو فما

بالجوى والجوي

ويقترح دراسة الإيقاع في مستويين:

1- المستوى الأول: الهيكل الإيقاعي الذي اتّخذه النّص لنفسه رداء ويشبه هذا الهيكل للغة الطريحة في المعاجم، وأخاله يعني بهذا الإيقاع المفرد- حسب ما فهمت-" البحر".

2- المستوى الثاني: وهو الذي لا يتمثل في الهيكل الماثل، وإنّما يتجسّد في الصوت المنشد[13]. أي يتعلّق هذا المستوى بطريقة الإنشاد أو المنشد (القارئ) ، (الملتقى) ، فلو أردنا أن نضع مقارنة بين هذين الموقفين في تحديد وضبط المستويات الإيقاعية لو وقفتم معي على مفاهيم من حيث التحديد، متقاربة مع اختلاف التسمية.

فما يسميه الأول إيقاعا خارجيا يسميه الثاني مفردا.

ويقترح الأستاذ فيدوح في الإيقاع الداخلي تفاعل مجموعة من المستويات منها التماثل الإيقاعي وهو نفس المفهوم الذي يقترحه الدكتور مرتاض تحت اسم المماثلة.

بل ونقف على نفس التسمية في نفس الكتاب، بنية الخطاب الشعري.

كيف كان الأمر يبلغ النصوص الشعرية أنّها لا ترضى بالصوت الخارجي الرتيب فتجاوزه إلى الإيقاع الداخلي التماسا منها لنيل أكبر طاقة صوتية وإيقاعية ممكنة[14] ، ولعلي فهمت من هذا القول بأنّ ما يقصده الدكتور بالصوت الخارجي هو الإيقاع الخارجي، ثمّ يقرر بعد ذلك بأنّ هناك بعض النّصوص لا ترضى بهذا الإيقاع الخارجي (وأقول بعض) فتجاوزه إلى إيقاع داخلي. وعلى هذا الأساس فالإيقاع الداخلي خاصية صوتية تتوفّر في بعض النصوص، وما لم يكن مطرد وظاهرة لا يمكن ب أو الاعتقاد به ذلك أنّ المنهج العلمي يحّم هذا الموقف ويدعو إليه.

بينما يرى الأستاذ صلاح الدين حسنين في معرف حديثه عن الإيقاع بأنّ الدارسين يميزون بين التفعيلة من حيث هي تركيبة نموذج والتفعيلة من حيث الأداء.

فالتفعيلة من حيث هي نموذج تتكوّن من الصوامت والحركات أو من عدد من الأسباب والأوتاد، وهو الموقف الذي يدعوا إليه الدكتور عز الدين إسماعيل حيث يرى بأنّ التفعيلة ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصوات ينظم بعضها في نسق بعينه. واختلاف هذا النّسق هو سبب اختلاف التفعيلات ولو أنّنا فحصنا كلّ التفعيلات المعروفة في العروض لماّ خرجت الأصوات الأساسية المستخدمة فيها عن صوتين هما الحركة المفردة(-) والحركة يليها ساكن(-0) ثمّ يخرج من التأليف بين هذين الصوتين صوت ثالث هو حركتين فساكن(- -0) [15] ويقدّم على ذلك مجموعة من الأمثلة:

فعولن=الصوت الثالث+ الصوت الثاني.

/ / 0***+*** / 0

مفاعيلن= الصوت الثالث+ الصوت الثاني مكرّرا

/ /*** 0*** +***/ 0*** / 0

مستفعلن=الصوت الثاني مكررا+ الصوت الثالث

*********/***0 + / 0 +*** / / 0

مستفع لن =الصوت الثاني مكرر+ الصوت الأول+ الصوت الثاني

***********/ 0 +*** /***0***+*** /***+ / 0

وهذا موقف من التفعيلة باعتبارها معطى صوري أو تركيبي نموذجي غير أنّ الأستاذ صلاح الدين حسنين يؤكّد بأنّ التفعيلة قد يطرأ علها ما يدعوا إلى تعديلها بحذف أحد مكونات التفعيلة، وهذا التغيير يكسب التفعيلة عذوبة موسيقية لأنّ الموسيقى العذبة تتحقق بأنغام تتفاوت بين الارتفاع والانخفاض(16). وهو رأي يبين عنه أكثر الأستاذ السد حيث يرى بأنّ الأوزان بتفعيلاتها المختلفة ليست لها خصائص ثابتة أو محددة فالحديث عن التفعيلات لا يمكنه أن يوصلنا إلى نتائج إيجابية في بحث موسيقى الشعر، ومن هنا يمكننا القول أنّ الأوزان ليست لها فاعلية موسيقية إلاّ إذا خرجت شعرا وهنا تتجلى طبيعتها الموسيقية في سياق القصيدة ويمكن أن تتحد مجموعة قصائد في وزن واحد، ولكنّ اتحاد الوزن لا يمنع من ظهور أنماط موسيقية مختلفة(...) [17]ويقدّم الدكتور نور الدين السد مجموعة من الأبيات لأبي نواس كدليل على موقفه وهي من المقتضب الذي لا يستعمل إلا مجزوء وجوبا كالمضارع والهزج.

يقول الشاعر:

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

أن بكى يحق له ليس ما به لعب

تضحكين لاهية والمحب ينتحب

تعجبين من سقمي صحتي هي العجب

كلّما انقضى سبب منك عادلي سبب (18)

ويعلق الدكتور السد على هذه المجموعة من الأبيات بقوله، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن أبيات أبي نواس تملك هذه الطاقة الإبداعية سواء على مستوى الموسيقى، أو على مستوى التشكيل اللغوي بصورة عامة فقد استغل الشاعر خصائص بلاغية كان رواجا، في عصره وهي التشكيل البلاغي فأورد عناصر من الطباق في قوله" الطرب≠البكاء"، تضحكين"≠ينتحب"، "سقمي≠صحتي"، انقضى≠عاد".واستغل عنصر التكرار من أجل إبراز الجوانب الموسيقية

والإيقاعية في النّص، فكرر "تعجبين=عجب، "سبب=سبب"[19] وأعتقد أنّه من خلال القراءة العابرة لهذا النّص "القول" يعلق في الذهن بأنّه نفس المفهوم الذي مرّ معناه سابقا يعاد طرحه مرّة أخرى.

فما كان في الموقف الأول تماثل إيقاعي أصبح في الموقف الثاني مماثلة هو الآن في الموقف الثالث تكرار.

ويخيل إلي بأنّه ليس من باب الصدفة أن يتفق الأساتذة ثلاثتهم على رؤية موحّدة، رغم اختلاف التسمية لولا وجود هاجس يحدوهم إلى التأكيد على هذا الجانب من النّص وهم رجال امتهنوا التعليم وجعلوا النقد صناعتهم.

ويبني الأستاذ صلاح الدين حسنين البنية الفنية للقصيدة حاشية على الجرح في نفس الدراسة التي أشرت إليها سابقا الروابط بين الجمل في النّص الشعري من الإيقاع الذي وضعه في العنصر ج، أما أ: فهو الوزن ويعتمد على تفعيلة معينة تتكرر بمعدّل معيّن، أمّا ب: القافية: ويرى بأنّ القافية تمتاز بأنّها تلتزم عند النقطة المؤذنة بالسكون التام بصوت معيّن يتكرر في نهاية كلّ بيت ويطلق عليه حرف الروي[20].

ويقسم هذه القافية إلى: قافية خارجية، قافية داخلية.

1- القافية الخارجية: العناصر الصوتية التي تقع في آخر كل بيت وتتكرر في كل بيت هذه العناصر قد تكون صوامت أو حركات.

أ- الصوامت: الصامت ويقصد به ما يقع في آخر كل بيت أو ما يعرف بالروي.

ب- الحركات: ويقصد به القافية المقيدة والقافية المطلقة.

2- القافية الداخلية: ويقصد بها العناصر الصوتية التي تقع قبل حرف الروي ففي الحركة المقيدة يقع الصامت قبل حرف الروي متبوعا بحركة أو غير متبوع بحركة، أمّا في القافية المطلقة فيقع الصامت بالحركة.

ويمكننا أن نتوقف هنا للحظة من أجل أن نقارب معا وللمرّة الثانية بين المفاهيم النّظرية التي رصدت في هذا العنصر فنحن من جديد أمام مقاربة تتحدد في المفهوم أو المعنى، وتختلف في التحديد أي مصطلح، فما كان إيقاعا خارجيا أصبح مع الموقف الثاني إيقاعا مركبا وهو الآن مجزأ إلى وزن وقافية خارجية وداخلية.

تقتضي ضرورة المناهج الحديثة الحرص على تحديد ماهية الأشياء بدقّة وتحديد المفاهيم خاصة وأنّ العرض يعتمد على نماذج تطبيقية. وحتى لا يختلط علينا الأمر، أجد نفسي مقحما في مغامرة غير آمنة العواقب وهي وضع تصور للإيقاع ومستويات من خلال ما تقدّم.

الإيقاع:

مفهومه اللغوي: عرّفه صاحب قاموس المحيط بأنّه إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان وأن يوقعها، أمّا ابن منظور فعرفه على أنّه من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقع الألحان ويبنها، أمّا في محيط المحيط فالإيقاع مصدر أوقع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء.

اصطلاحا: يعرفه جون ديبو(John Dubois) أنّ ما نسميه إيقاعا فهو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية[21].

ويرى الدكتور محمد مفتاح بأنّ الإيقاع إذا كان ترددا ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه فيمكن إذا الحصول عليه بواسطة وسائل جدّ مختلفة، منها الحالة النّفسية للسامع وليس المتكلّم فقط لأنّه إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله يدرك الصوت الكلمات وما فيها من دلالة وإحساس وشعور[22] ونقف من خلال هذه التحديات الاصطلاحية لمفهوم الإيقاع على تظافر جملة من العناصر.

1- تتابع منتظم لسلسلة من الأصوات.

2- هذا التتابع ينظم وفق تناغم زمني.

3- الحالة النفسية للمتكلم.

4- الحالة النفسية للمتلقي.

نستحضر مثلا الأبيات التي مرت معنا حينما أسقط الشاعر حالته النّفسية على هديل حمامة وراح يستنطق مشاعره من خلال هديلها ونحاول أن نقاربها بنموذجين آخرين، الأول للشاعر" أحمد شوقي" في قصيدة "شكسبير".

بمن أماتك قل لي كيف جمجمة غبراء في ظلمات الأرض جوفاء

كانت سماء بيان غير مقلعة شؤبوبها عسل صاف وصهباء

ويقول الحافظ:

وأقعدني عن وصف هاملت حسنها وفي مثلها تعي اليراعة والقلم.

يعلق الدكتور عز الدين إسماعيل على شعر حافظ وشوقي قائلا "صحيح أنّ عنصر الموسيقى عنصر لازم ومهم في العمل الشعري، ولكن ينبغي أن نفرق دائما بين موسيقى سطحية مصنوعة وموسيقى تنبع من النفس[23]. فهو يرى بأنّهما من ضمن الشعراء الذين يحتفلون احتفال كبيرا بالصنعة الشكلية ويصرفون أكبر جهدهم إلى تكوين أبيات رنانة التي تتمتع بواقع موسيقي كبير[24].

إذن فالاحتفال بتتابع الأصوات والحرص على التجويد الموسيقي ليس هو غاية الخطاب الشعري، إذا لا بدّ من أن يكون هذا التأثير المادي نابعا من التجربة الشعرية، ويتعلق بحالة

المبدع النّفسية حيث يمكن أن أسرّ القارئ ويحقق الخطاب مشروعيته على المستوى النفسي أولا ثمّ ينتقل بعدها إلى المستويات الأخرى فالمستوى النفسي هو لا وعي الكاتب(المبدع) ولا وعي الكاتب المتلقي فهو معطى لا يقبل التبرير العقلي لأنّه قبلي ينفذ إلى النفس قبل أن يتفطن سلطان العقل إلى محاكمته أو تهذيبه وأحيانا يجد قارئ الشعر متعة في ترديه بعض الأبيات بل وقد يسعى لقراءة قصيدة في ديوان من دواوين الشعر، ولو وقعت بين يديه نفس القصيدة مرة أخرى يعرض عنها ويرى بأنّها لا تلائم اللحظة الآنية وربما قد تعكّر صفوة فيعدّل عنها إلى غيرها.

فالقصيدة عقد يدان فيه المبدع لأنّه المفوض للتعبير عن مشاعرنا وعواطفنا ويجب أن يوافق هوانا ويمتع أسماعنا ووجداننا.

ويرى جريماس أنّ الموضوع ينقسم إلى ثلاثة عناصر أساسية هي ذات وحدث وعلاقة بينها، والزمن هو الذي يمثل العلاقة التي تربط بين الذات والحدث[(25)].

واقتطف نموذجا للشاعر صلاح عبد الصبور تفاعلت من خلاله كلّ العناصر التي تؤسس لمفهوم الإيقاع وفلسفته.

أواحدتي ربما تعجبين وقد تسألين
لماذا يا صديقي بنور عينيك فيض سرور وحب
حكاية هذا على طولها لا تثير السأم
سأحكي الحكاية من بدئها
لحد الختام
صباي البعيد
أحنّ إليه
...إلى أمي البرة الطاهرة
تخوفني نقمة الآخرة
ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين وللاعبين
وتهتف أن عثرت رجليه
وطننت نحلة حوليه
وأن أرمد الصيف أجفانيه
"باسم النبي"
وفي الليل كنت أنام على حجر أمي
وأحلم في الغفوة بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة

وبالسندباد وبالعاصفة

وبالغول في قصره المارد

فأصرخ رعبا............

وتهتف أمي "باسم النبي"[(26)].

فلو أمعنا النظر في قراءة هذه القصيدة للاحظنا دون شك بأنّ القراءة الأولى تختلف عن القراءة الثانية فكلّما أعدنا القراءة تحسّن أداءنا وزاد إحساسنا بالقصيدة أكثر لأنّنا نبحث في كلّ مرة عن رتم يلائم روح القصيدة هذا الرتم هو جوهر الإيقاع فكلّما كان أداء القارئ جيدا كلما فهمنا الجو النفسي للقصيدة أكثر، وهذا جوهر الإيقاع إذ نلتمس منذ الوهلة الأولى مستوى ظاهرا ونحسّ به وهو ما يعرف بالتفعيلة أو الوزن أو البحر في القصيدة العمودية وهو ما أصطلح على تسميته بـ" الإيقاع الخارجي"

ثمّ مستوى آخر ينتج من خلال الملاحظات التي يمكن أن نستنطقها من خلال القراءات المتعددة والممنهجة، المتعلقة باختيار الألفاظ وجرسها وتوافق أصوات الحروف وحركاتها وساكناتها وانسجامها، وتكرر بعض الأصوات ثم تتقابل هذه الألفاظ بالتماثل أو التضاد وهو ما يمكن أن نسميه "بالإيقاع الداخلي".

الإجراء الوظيفي الصوتي:

انكب علماء اللغة على دراسة الظاهرة اللغوية منذ أمد بعيد على اختلاف أجناسهم وألسنتهم، ولقد كان للجانب الصوتي منها النصيب الأوفر لأنّ الصوت هو الركيزة التي تقوم عليها اللغة، فظهرت الصوتيات بقسميها الفيزيولوجي والفيزيائي حيث اهتمّ القسم الأول بدراسة الأصوات من حيث مخارجها وصفاتها المميزة بينما ركّز القسم الثاني على الجانب الفيزيائي للأصوات غير أنّ هذين القسمين قد اهتما بالجانب الطبيعي للأصوات ولم يلقيا بالا لوظيفة الصوت كعنصر في تحديد المعنى ولذا ظهر علم آخر أكثر حداثة هو علم الأصوات الوظيفي أو ما ينعت بـ"الفونولوجيا".

وسنركز من خلال هذا الموضوع بشيء من التفصيل على مفهوم هذا العلم، وعلى كيفية نشوئه، وأهم الأسس القائم عليها، إضافة إلى آليات التحليل الفونولوجي، وبعض الظواهر اللغوية الوظيفية.

تعريف الفونولوجيا:

"الفونولوجيا" علم حديث أوّل ما ظهر مع" بودي ندي كورتني" الذي أدرك ضرورة التفريق بين صنفين من الدراسات الصوتية:

صنف متعلق بالأصوات العينية المحسوسة باعتبارها ظواهر لسانية معينة غير أنّ آراءه لم تقدر حق قدرها لأنّها واكبت الحرب العالمية الثانية، ولم يشرع في انتشار فكرة هذا التمييز إلاّ بعد انتهائها وذلك في أوّل مؤتمر عالمي لعلماء اللسانيات "لاهاي 1928م" أين عرض ثلاثة علماء روس برنامجا مختصرا احتوى على فصل دقيق وتميز واضح بين الصوتيات والفونولوجيا.

وقد صيغ هذا التمييز صياغة واضحة، وعلاوة على ذلك فقد نادى هذا البرنامج كل من "جاكبسون، كروسوفسكي، تروباتسكي".

والفونولوجيا هي علم أصوات اللسان أي إنّها العلم الذي يبحث في أصناف التعابير النطقية المتعلقة باختلاف الدلالة وتنوعها، أي هي دراسة الوظيفة اللسانية لأصوات اللغة، فكل نظام صوتي يتكون أساسا من وحدات صوتية تحدد هويته بمجموعة من المميزات التي تساهم في التمييز بين معاني الكلم وهذه الصفات المميزة هي التي يجب الاعتداد بها في التحليل الفونولوجي، ومن ثمّة نشأ مفهوم " الفونيم" أو الوحدة الصوتية اللغوية، فما هو تعريف الفونيم؟.

يعرفه "جاكبسون" بقوله: هو مجموعة أو حزمة من الصفات المميزة"، ويعرفه تروباتسكوي: "الفونيم هو وحدة وظيفية قبل كلّ شيء وعلى هذا نخلص إلى انّ الفونيم أو الوحدة الصوتية ليس صوتا في ذاته وإنّما كيان مجرّد.

الفرق بين الفونولوجيا والفونتيك:

الفونتيك أو علم الأصوات العام يعدّ قديما بالقياس إلى علم الأصوات الوظيفي، حيث بدأ هذا العلم ينشأ ويتطوّر منذ بدأ الاهتمام بملاحظة الظاهرة الصوتية في جانبها الفيزيائي والفيزيولوجي، وأخذ يكتمل بفضل توافر نتائج علمية في رحاب معارف إنسانية مختلفة، الأمر الذي ساعد الدارسين على تقديم وصف دقيق لعملية إنتاج الأصوات وموضوع هذا العلم الذي أخذ طابعه العلمي منذ 1850م، هو الصوت اللغوي المفرد البسيط الذي يمكن له أن يخضع للقياس والتحليل الآلي، ومن هنا فهو دراسة علمية موضوعية تهدف إلى تقديم التفسير الكافي للأثر الصوتي من الناحيتين الفيزيولوجية والفيزيائية أي عملية إنتاج الصوت من الناحية العملية وعملية انتقاله عبر الأثير أمّا موضوع علم الأصوات الوظيفي فهو الأصوات في تأليفها وتركيبها أثناء الأداء الفعلي للكلام أي الأصوات من حيث خصائصها الوظيفية في الخطاب الموجز ولذلك فإنّ العنصر الصوتي الذي يشكّل موضوع علم الأصوات هو الفونيم.

يتضح ممّا تقدّم ذكره أنّ التحليل الوظيفي للأصوات والكلمات مكمل للضرورة للتحليل الفيزيائي الفيزيولوجي للأصوات عامة وليس هذا بمعنى عن ذاك.

- هذا التحليل الوظيفي أي تحديد المميزات الصوتية بلغة من اللغات ووضع نظام الفونيم باللغة، ونظام الخصائص التي تعرض للفونيمات ووضع أسسها منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة جماعة من كبار اللغويين وهم المعروفون بمدرسة"براغ".

- والفصل الحاد بين الفونيتيك والفونولوجيا فصل ضروري دعت إليه ودعمته هذه المدرسة إذ اعتبرت العلم الأول علما طبيعيا يستخدم وسائل آلية والثاني علما لغويا ولا ينبغي أن يؤدي بنا هذا الفصل إلى اعتبار كل من هذين العلمين مستقلا ولا علاقة له بالآخر فهاتان الدراستان ينبغي أن تكونا في سيرهما متوازيتين، قال الأستاذ "بريت لمالمبرغ" إنّ الفونولوجيا تقرر عدد التقابلات المستعملة وما بينها من علاقات متبادلة، أمّا علم الأصوات اللغوية التجريبي، فهو يحدد بوسائل مختلفة الطبيعة الفيزيائية والفيزيولوجية لما لوحظ من تمييزات، إنّ الدارس التجريبي لن يعرف ما الذي ينبغي عليه أن يفعله دون التحليل اللغوي للنظم، ودون التحليل الفيزيائي والفيزيولوجي لجميع ظواهر النطق، إنّ هذين النوعين من الدراسة يعتمد أحدهما على الآخر وتبعا لهذا يحسن تجميع الدراستين ما تحت التسمية العامة التقليدية "علم الأصوات اللغوية".

مبدأ الفضيلة أو تمييز الذوات:

- مبدأ رئيس في التحليل الفونولوجي ومعناه أنّ كلّ فونيم يتميّز بصفات ذاتية يختصّ بها لوحده وهي التي تمنحه انفراده وتمايزه عن غيره من الفونيمات في النظام الفونولوجي الواحد، وعلى هذا الأساس ينبني التقاضي الذي تحصد به الفائدة في التبليغ حيث إنّ الدراسات اللسانية الحديثة تميز بواسطة هذا المبدأ، الحقائق الصوتية البنيوية عن الحقائق الصوتية المادية[27].

-فالشيء الذي يميّز الحرف هو صفاته الذاتية الملازمة له فإن زالت الصفات زال الحرف، وهذه الصفات هي التي تتدخّل في التبليغ والتمييز بين المعاني[28]. وهنا يجدر بنا التفريق بين الصوت اللغوي الحديثي المسموع وبين الحرف، فالحرف حسب المفاهيم اللغوية الحديثة هو صورة وهيأة لجميع الأصوات التي تتدخّل في جنس واحد أي إنّ الحرف ظاهرة مجرّدة ترجع إلى النّظام اللغوي وبينما الأصوات المختلفة هي ظواهر كلامية مادية.

وعلى هذا الأساس يكون الحرف مجموعة من الأصوات تصف بنفس الصفات[29].

غير أنّ هذه الصفات ليست كلّها متساوية فمنها الذاتية والعرضية فالذاتية هي التي تخصّ ذات الحرف، وتميزه كصفة الجهر في حرف الزاي في اللغة العربية وصفة الشفوية لحرف الباء وأمّا العرضية فهي صفات لازمة للحرف ولا مميّز لها، وهي تظهر عادة في الأداءات المختلفة،

ولا تؤدي وظيفة تبليغية وهذه الصفات لا يعيد بها في التحليل الفونولوجي عكس التحليل الصوتي المحض.

"وتستطيع الإشارة إلى صفة الحرف الذاتية بكلمة الفضيلة" كما فعل نحاة العرب حيث يقولون مثلا فضيلة الصاد عن السين هي الإطباق أو التفخيم أي الصفة التي تمتاز بها الصاد عن السين هي التفخيم[30] فالفرق بين صار وسار يكمن أساسا بين الصاد والسين وبالتحديد في صفة الإطباق، وهذا يكون ما يسمى اصطلاحا بالثنائية الصغرى وعلى العموم فإنّ مبدأ الفضيلة أساسي في كلّ اللغات حيث إنّ كلّ التحليلات الصوتية قائمة عليه.

آليات التحليل:

التحليل الفونولوجي أداة يقوم بها الباحث بالتعرف على فونيمات من اللغات حيث ينطلق من جمع مجموعة من النّصوص أو ما يسمى في اللغة بالمدونة ثمّ يعمد إلى كتابة صوتية تسمح بإعطاء رمز خاص لكلّ صوت في اللغة بعدها يقوم بتقطيعها ليصل إلى أصغر وحدة غير دالة "الفونيم" عندئذ يعمل على إحصائها وترتيبها من حيث التشابه والاختلاف سواء في المخرج أو الصفة أو كليهما فتتضح بذلك الفوارق الموجودة بينها اعتمادا على صفاتها الذاتية فتظهر أخيرا التقابلات الصوتية الوظيفية التي تشكّل النظام الصوتي للغة حيث تندرج فيه الحروف على محورين متعامدين "محور أفقي يمثل المخارج، ومحور عمودي يمثّل الصفات وعند تقاطعهما نحصل على إحداثيتي كلّ فونيم".

ويلجا الباحث عادة إلى تقنية "الاستبدال" التي يمكنه من معرفة ما إذا كان تعويض عنصر بآخر يؤدي إلى تغيير في المعنى وقد وضح" تروباتسكوي" مجموعة من القواعد يسهل على الباحث التمييز بين الوحدات الفونيمية وبين ما هو تأدية لها فقط.

القاعدة الأولى: إذا جاء صوتان مختلفان من اللسان نفسه في سياق واحد من الحروف ويمكنه استبدال أحدهما بالآخر دون أن يحصل أي تغير في المعنى فهذان الصوتان هما وجهان اختياريان لفونيم واحد، أي أنّ الوحدة الصوتية قد تحصل بطريقتين ومثال على ذلك حرفR. في الفرنسية الحديثة الذي يؤدي على طريقتين: فهناك من ينطقه مثل الراء العربية خاصة في جنوب فرنسا وهناك من ينطقه غينا خاصّة في باريس وضواحيها غير أنّ هذا الاختلاف في التأدية لا يؤدي إلى اختلاف في المعنى.

القاعدة الثانية: إذا جاء صوتان في نفس الموقع الصوتي ولا يمكن استبدال أحدهما بالآخر دون تغيير في المعنى حينئذ يكون هذان الصوتان صورتين واقعيتين لفونيمين مختلفين أي إنّ هذين التأديتين تمثلان حرفين مختلفين وأمثلة ذلك في العربية كحرفي الرَاء والغين فهما

صورتان مختلفان لحرفين مختلفين إذ استبدال أحدهما بالآخر يؤدي إلى تغيير المعنى فالريب ليس هو الغيب، وكذلك الأمر بين اللام والرّاء فرام يختلف عن لام.

القاعدة الثالثة: إذا كان صورتان متقاربتان مخرجا أو صوتيا(النطق أو السمع) لا يقعان أبدا في نفس السياق من الحرف فهما تأديتان تركيبيتان لفونيم واحد، ومعنى ذلك أنّ الوحدات الصوتية قد تختلف تأديتهما إذا جاورت حروفا معيّنة مثال ذلك فونيم النون في العربية الذي له صور متعددة تظهر كلّ واحدة منها في موقع معيّن، فالنون الساكنة قبل صوت أسناني تنطق أسنانية "إنشاء" النون الساكنة قبل صوت لهوي تنطق لهوية "انقباض" وهكذا.

وعلى هذا الأساس ينبغي التمييز بين الصوت والمخرج من جهة، وبين الفونيم من جهة أخرى، فالصوت المنطوق ناتج عن كيفية معينة في تأدية وحدة صوتية في وقت معيّن، وهناك كيفيات لا تحصى حسب الأقاليم واللهجات والأفراد، بل وحتى الفرد قد تتغيّر تأدياته للفونيمات لأنّه لا تثبت أحواله في مخاطباته. وهكذا يطرح في مسألة التنوع التي تكون تبعا للظروف الآنفة الذكر.

التنوع:

سبق القول بأنّه لتحديد الفونيم داخل النظام الفونولوجي نلجأ إلى تقنيات الاستبدال اعتمادا على مبدأ الفضيلة غير أنّ الواقع الكلامي يطرح حالات تخرج عن هذا النّظام، وهذا يتجسّد أساسا في مفهوم التنوع وهو نوعان:

أ- التنوع التركيبي: ويحصل عند تركيب الحروف في الكلمة فيؤثر كلّ صوت في الآخر داخل مدرّج الكلام ومثاله" عنبر" التي تنطق "عمبر" فالباء قد أثّرت في النون فصارت ميما أي" إنّ الصوتين المختلفين توزيعا متكاملا بحيث إنّ السياق الذي يظهر فيه أحدهما لا يصلح أن يكون سياقا للآخر وينتج عن ذلك استحالة الحصول على ثنائية صغرى لإجراء عملية التبديل في هذه الحالة نقول إنّ كلّ صوت من الصوتين نوع تركيبي لفونيم واحد، مثال في الاسبانية إذا وقع صوت"S"قبل صامت مجهور كما في كلمة"Mismo" فالفونيم "S" ينطق مجهورا أي "زايا" وهو نفسه ينطق مهموسا في سائر الحالات كما في "Casa" نقول عندئذ إنّ "S" و"Z"نوعان تركيبيان لفونيم واحد لأنّنا لا نستطيع استبدال"S"بـ"Z" على أساس التقابل بل السياق هو الذي فرض ذلك، أمّا في العربية فإنّ الرّاء المفخمة والرّاء المرققة تظهران في سياقات مختلفة حيث لا يمكن تعويض إحداهما بالأخرى فنقول "إنّهما نوعان تركيبيان لحرف الرّاء".

ب. التنوع الحر: قد يحدث أن يكون لصوتين مختلفين توزيع واحد بحيث إن كل سياق يظهر فيه أحدهما صالح للآخر ويحدث أن عملية في كل ثنائية صغرى لا تؤدي إلى اختلاف في

المعنى، ونقول في هذه الحالة إن كل صوت من الصوتين "نوع حر" للصوت الآخر، وينقسم التنوع الحر إلى قسمين:

1- **التنوع اللهجي**: وهو خاص بجماعة من الناطقين الذين يؤدون صوتا من الأصوات، بطريقة خاصة وغالبا ما ترجع أسباب هذا التنوع إلى عوامل اجتماعية وتاريخية، ومثال ذلك حرف القاف في العربية الذي يؤدي على عدة تأديات فهو "قاف" في مناطق وهمزة في أخرى، أما باقي المناطق فيبقى على حاله، غير أن هذا التنوع لا يؤدي إلى اختلاف المعنى.

2- **التنوع الفردي**: يتمثل في النطق الخاص بفرد واحد، فلكل فرد طريقته الخاصة في أداء الأصوات، وهذا شيء طبيعي إذ أن كل إنسان له عاداته اللفظية وهذا يتمثل في التنوع الأسلوبي غير أن هناك تنوعات فردية تعتبر عيوبا نطقية مرضية وتسمى في هذه الحالة لثغة كأن يستعصى على الفرد نطق الراء فيقبلها غينا أو الشين فيقبلها سينا.

مفهوم الإلغاء والفونيم الجامع:

إن التقابل الوظيفي إذا وجد بين فونيمين فلا يزول أبدا مها كان موقعهما في الكلمة وهذا هو الأصل في الفونولوجيا، غير أنه قد لوحظ في بعض المتقابلات يزول تقابلها إذا وقع أحد الحرفين في بعض المواقع من الكلم ومثال ذلك كلمتا: "Rad" (إشعار) وRat"(عجلة) في ألمانية، فالملاحظ أن التقابل القائم بين الدال والتاء شديد مجهور شديد مهموس يزول في هذه الحالة لوقوعهما في آخر الكلمة وينطق في كلا الحالتين "RAT" ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو: ما هي طبيعة الحرف الناتج بعد عملية الإلغاء: تنتج ثلاث حالات اختيارية هي:

الحالة الأولى: ينتج حرف ثابت يجمع بين صفتي الحرفين الملغيين ومثاله: الحروف المهجورة: B,d,G في الإنجليزية التي تكون دائما قليلة الضغط تقابلها المهموسة: p,t,k قوية الضغط فهذا التقابل يزول إذا وقعت بعد "s" وتنطق بها جميعا مهموسة ضعيفة، هو خليط بين الجهر الضعيف والهمس القوي.

الحالة الثانية: تؤدي جميع الحروف المقابلة بعد زوال التمايز بحسب الموقع داخل الكلمة، فالتقابل بين السين والشين في الألمانية يلغي دائما إذا وقع قبل حرف صامت إلا أن الفونيم الجامع الناتج عن هذا الإلغاء يؤدي شينا في بداية الكلمة (Stadt) تشاد ويؤدي سينا في وسطها Last) لاست).

الحالة الثالثة: يتغلب أحد المتقابلين على الآخر بعد الإلغاء في موقع من الكلمة مع بقاء التقابل في موقع آخر وذلك مثل: "D" "T" في الألمانية ففي آخر الكلمة يصير كل: "D" "تاء" بينما يبقى التمايز قائما في غير هذا الموقع.

ظواهر ما فوق التقطيع: les faits suprasegmentaux""

علم الفونولوجيا لا يقتصر على دراسة المصوتات وإنما تتعداها لذا سميت بالعناصر فوق القطعية، ومن خلال هذا يتضح أن الفونولوجيا في دراستها تعني بجانبين، جانب خاص بدراسة المصوت، وجانب آخر يتناول بالدراسة هذه الظواهر وهناك من سمى الدراسة الأولى الفونيميا أو فونيماتيك، واصطلح في الدراسة الثانية على "علم النغم" أو "prpsodie"[(31)] فونيماتيك، واصطلح في الدراسة الثانية على (علم النغم) فكلام أصوات مسموعة، وفيها الكثير من الأدلة التي ليس لها علاقة بالكلام كالنغمة مثلا (التي سيجيئ بسطها) فالغاضب إذا رفع صوته دلالة ليست كلامية كذلك الصوت الرقيق يدل على أن المتكلم امرأة أو طفل صغير ورفع النغمة دليل على أمر وخفضها دليل على أمر آخر؛ ذلك أن المستمع يستفيد بها من حيث هي أعراض للمتكلم، فنقول إذا دلت هذه الأصوات على معنى من معاني فهذا داخل في اللسان، ذلك أن الوظيفة الأساسية للسان هي التبليغ والبيان عن أغراض، ودلالة عن المعاني التي يريد صاحبها تبليغها.

النغم: (prosodie)

تتسلسل الوحدات اللغوية لتظهر الواحدة تلوى الأخرى فتشكل وحدات أكبر وفق ما اعتدنا تسمية بمدرج الكلام أو السلسلة الصوتية فهذه السلسلة مركبة من مصوتات وهي عناصر منفصلة منقطعة (unités discrète) وقالوا عنها أنها للعد بمفهوم الرياضي، فعندما نقول (سام) ، مرة ومرة (صام) فإنك لا تنتقل من السين إلى الصاد بصفة مستمرة، فأنت إما تفخم صراحة الحرف الأول فتتحصل على (صام) وإما لا تفخمه فتحصل على (سام) بخلاف عناصر النغم فإنها مستمرة.

فإنك عندما تستعمل التطويع في مقطع ما بدرجة ما فإنك قد تتحصل عنى دلالة وتعبير غير الذي تتحصل عليه لو فعلت في مقطع آخر أو في سلسلة كلامية لكن بدرجة أقل أو أكثر، فالنغم قد يكون له وجود مادي صوتي ولكنه ليس ظاهرا بالكيفية التي تظهر فيها الحروف والأصوات عند تركيبها ضمن التقطيع، والنغم يشمل أشياء كثيرة لها وظائف تمييزية أو تحديديه أو تعبيرية ومن هذه العناصر نجد "التنغيم" النغمات، والنبر "هذه العناصر قد تكون وظيفية في لغة وغير وظيفية في لغة أخرى، كالنبر في الإنجليزية والروسية والنغمات في الصينية والمطل أو المد في اللغة العربية، وغيرها مما سيأتي بيانه.

التنغيم: l'intonation

هو تغير في ارتفاع النغمة يخص سلاسل طويلة (على عكس النبر) فالتنغيم يخص الجملة، فبتغير طبقة الصوت يحصل تموج بين العلو والانخفاض وهو في الكلام المنطوق دون

المكتوب الذي تنوب فيه عن التنغيم علامات الإعجام[32] والتنقيط، فيخبرنا التنغيم عن هوية المتكلم، وعن جنسه، فالنساء لهن طبقة أرفع، وصوتهن أحد، كما يخبرنا عن سنه، فنغمة الطفل الصغير غير نغمة المسن ويخبرنا عن حالته النفسية (الغاضب، المتعجب، المستهزئ...). وعن حالته الجسمية، فعند الخطاب العادي والبسيط في جملة مثل "جاء الطفل" يكون الاتجاه في آخرها نحو ارتخاء طبيعي للعضلات، ويكون المنحنى النغمي متناقصا، أما في حالة الاستفهام "جاء الطفل؟ " فإن المنحنى يعرف ارتفاعا سببه ضغط متزايد في أعضاء النطق، وهذا الضغط هو خروج من طبقة صوتية إلى طبقة صوتية أخرى أرفع، والمنحنى النغمي في هذه الحالة يكون متزايدا، التنغيم هنا ينوب مناب "هل"، وفي عاميتنا الجزائرية مثل: لا تستعمل هذه الأداة ولا يمكن التعبير عن صيغة استفهام إلا بواسطة التنغيم وكذلك الشأن بالنسبة للغة الإسبانية، وذلك ما جعل اللغوي "برتيللمبرغ" يقول "إنه من الخطأ في رأينا الاعتقاد أن التنغيم ظاهرة هامشية، وأن تقابلات التنغيم ليست جزءا كاملا من البنية المزدوجة للغة.

وهنا ينبغي التمييز بين الوظائف المختلفة لهذا التنغيم ففي جملة: "هل جاء الولد؟" التنغيم هنا وهو مصحوب بحرف الاستفهام وظيفته تأكيد الاستفهام، أما الجملة "جاء الولد" فصيغتها التركيبية إخبارية لكنها إذا نطقت بنغمة صاعدة فإنها تتحول إلى الأسلوب الإنشائي ونقول هنا: "إن الوظيفة تمييزية لأنه ينوب مناب" "هل" (الأداة) ، ومقابل الصيغة الاستفهامية نجد صيغة الأمر مثلا "أخرج" وتكون الأداة فيها مصحوبا بمنحنى نغمي متقلص أكثر من منحنى الخطاب الإنشائي وبين هذين القطبين نجد عدة منحنيات متفاوتة في التزايد والتناقص تعبر عن الاستفهام الخفيف، ثم الشك، ثم المفاجأة، وتنتهي إلى الأمر الصريح.

ويظهر من هذا أن التنغيم هو أيضا أداة للتعبير عن العواطف (التعجب، الغضب) أي أن هذه العواطف لا تقل أهمية عن الوظيفة التبليغية البحتة[33].

أما إذا نظرنا إلى هذا التنغيم من وجهة نظر فونيتيكية فنقول إنه ينتج عن اهتزازات للأوتار الصوتية، وهذه الاهتزازات تفترض تشيخ هذه الأعضاء عندما يتشنج وترا تشنجا قويا فإنه يهتز على علامة مرتفعة، وعندما يكون التشنج ضعيفا فإنه يهتز على علامة خافتة وهذا هو الحال بالنسبة للأوتار الصوتية في الغناء، حيث يتم الارتفاع والانخفاض على درجات، وبما أن الأوتار الصوتية تهتز كل لحظة إلى درجة معينة يمكن رسم منحنى لدرجة اللحن لأي قول كان (وتظهر على المنحنى حركات غير دورية) ، وإن حركة المنحنى التنغيمي مشروطة إلى حد بعيد بضرورة تشنج الأوتار الصوتية، والتنغيم متواجد في كل كلام، وهي ظاهرة مشتركة لدى جميع البشر ولكن بأشكال يمكن أن تختلف من مجموعة بشرية إلى آخر.

وخلاصة القول: "إننا لا نستطيع نكران كل قيمة لسانية للتنغيم دون أن يدخل في نظام التقطيع لأن العلامة التي يمكن أن يمثلها ارتفاع اللحن أو انخفاضه لا تدخل في توالي الكلمات وهو في نفس الوقت لا يخص مقطعا بعينه أو كلمة بالذات، ولكنه يمس سلسلة من القول يمكن أن تكون الجملة كلها.

النغمات: "les tons"

تعتمد هي الأخرى على الطبقة، ولكنها تختلف في الارتفاع داخل الكلمة أو المقطع على وجه الخصوص على خلاف التنغيم الذي يحدث داخل الجملة، وهي في اللغات التي تستعملها تكون دائما وظيفية، أي إن دورها تمييزي في التبليغ والإفادة مثلما هو الحال في بعض اللغات الزنجية في إفريقيا جنوب الصحراء أو في اللغة الصينية فلغة "بيكين" مثلا تعرف أربع نغمات الأولى مرتفعة ثابتة، والثانية مرتفعة صاعدة، والثالثة منخفضة صاعدة والرابعة منخفضة نازلة بحيث إن كلمة "Ma" مثلا إذا نطق بها حسب التنغيمات الأربع فإنها تكتسي -حسب الترتيب- الدلالات الآتية: (الأم "ماما"، الكلأ، حصان، شتم "سب"). وإذا جئنا إلى اليابانية فإنها تعرف نغمتين فقط: إحداهما عادية والثانية مرتفعة فكلمة "hana" إذا نطقت بنغمتين عاديتين كان معناها (بداية) أما إذا كان الارتفاع يضمن المقطع الثاني فالمدلول يكون "زهرة" ويصبح هذا المدلول "أنف".

إذا خص الارتفاع المقطع الأول، كذلك الشأن بالنسبة للغة السويدية، والنورفيجية نجد نغمتين تستعملان في الكلمات التي تحتوي عنى مقطعين على الأقل فكلمة مثل: "Buren" لها معنيان "القفص" أو "رفع" وذلك حسب النغمة التي ينطق بها كل مقطع، فيستعمل هذا الواقع الفيزيائي لأغراض تمييزية على شكل وحدات مثل وحدات الصوتيات لكنها -كما أسلفنا- غير قابلة للتحليل، فالنعمة إذن مثلها مثل التنغيم ناتجة عن التغير في التواتر الصوتي من الارتفاع إلى الانخفاض أو العكس، ولكن يختلف عنه كونه يحدث على مستوى المقطع لا الجملة فنلمس وظيفة النغمة التميزية.

النبر: "l'accent":

هو وسيلة صوتية نبرز بواسطته عنصرا من السلسلة الصوتية قد يكون مقطعا أو لفظا أو جملة، ويكون النبر بواسطة اشتداد القوة الصوتية في موقع يحدد من خلاله في لغة معينة ما يسمى بالوحدة النبرية، يمكن أن تطابق هذه الوحدة الكلمة مثلها هو الحال في الألمانية، أو جزاءا من الكلمة مثلها هو الحال في الإيطالية أو الجملة أو التركيب في اللغة الفرنسية، ويبدو أن النبر في اللغة العربية مع المد في الحركات وإدغام الأصوات مما نرمز له في الكتابة بالشدة.

في اللغات التي تستعمل نبرا في موقع ثابت إذ أن النبر في اللغة التشيكية يقع دائما في أخر المقطع الأول دوره يكون مجرد دور تحديدي أي إنه يبرز حدود الوحدة اللغوية في حين أنه في اللغات التي ينتقل فيها من موقع إلى آخر يكون دوره دورا تمييزيا مثلما هو الحال في اللغة الإيطالية مثلما هو الحال في المثال التالي: "principe" نعني الأمراء وتقابل "principe" تعني البداية أو ما نجده في الإسبانية حيث "Término" تعني النهاية "وتعني أنهي وأخيرا وتعني يعني أنهيت.

ومن خلال ما سبق فدراسة النبر تقتضي تحديد نوعين من المقطع يتعديان المصوت أي:

1- تحديد القطع التي تقارنها، وهي الوحدات القابلة للنبرية وبما أن في معظم اللغات الوحدات القابلة للنبر.

2- تحديد القطع الذي يجري داخل داخلها التضاد هي المقاطع والوحدات النبرية، هي الكلمات فإن القضية تطرح عموما بالشكل الآتي 1- تحديد المقاطع، 2- تحديد الكلمات].

3— موقع النبر في مقطع من مقاطع الكلمة فمثلا [MUKA] الروسية هي الوحدة Hفي النبرية، والمقطعان [MU] [KA] هما وحدتان قابلتان للنبر، فإن وقع هذا الأخير على المقطع الأول حصلنا على MUKA بمعنى انشغال وإن وقع النبر على المقطع الثاني حصلنا على MUKA وهي الدقيق.

فالنبر إذن إبراز لقيمة صوتي واحد فقط فيما تمثله في لسان معين، الوحدة النبرية وهي اللفظة في أغلب الألسن، واستحال اليوم إهمال قيمة النبر، يقول: (Baylon) و(Fabre) في هذا المجال: إن العناية بها تجعلنا مضطرين إلى تغيير مفهومنا أو فهمنا اللغة حيث: «إذا تقصر مصطلح اللغة على أداة تبليغ تتقطع تقطيعا مزدوجا وذات مظهر صوتي ملفوظ، فإننا نعتبر أن هذه الظواهر الثانوية بالمقابل إذا اعتبرنا أن مدرج الكلام هو المعطي التجريب الوحيد فلابد أن نعني بالتركيبات الحاصلة ضمن هذا المدرج نفسه فآنذاك تصبح الظواهر التنغيمية والنبرية أساسية...من ثمة لا يمكن لنا أن نجرد إلا بصعوبة فائقة اللغة عن مسار الخطاب والقول والحديث، وقد لوحظ أن هذه الظواهر تضاف لكل مستويات التقطيع اللغوي حيث إنها تساهم في تدعيم انسجام اللام ولكنها في نفس الوقت تساعد على التعريف عن مواقف المتكلمين وعواطفهم وبالتالي تشخيص الوظائف الأخرى للسان من خلال تنوع ظهورها من لسان إلى آخر. ووظيفة النبر من الأساس تمييزية، أي أنها تساهم في تفريد اللفظ أو الوحدة التي تخصصها بالنسبة للوحدات الأخرى من نفس الضرب الموجودة في نفس القول، واللسان الواحد له نبرة وليس له نبرات، عندما توجد النبرة دائما في لسان ما، على المقطع الصوتي الأول أو الأخير للفظ يكون التفريد كاملا لأن اللفظ ينفرز في ذات الوقت عن ما يسبقها أو ما يتبعها».

وظائف الظواهر النغمية:

إذا علمنا أن وظيفة المصوتات تقابلية تمييزية، فإن الظواهر النغمية يمكنها أن تتحمل وظائف تباينية تمييزية، وهذا ما يقوم به النبر، فنقول عن عنصر صوتي ما: إنه يملك وظيفة تمييزية عندما يمكننا من تمييز وحدة دالة عن وحدة أخرى فالذي يميز "هم" و"هام" هو مدّ الفتحة "في العربية" مما يجعلنا نقول المد له وظيفة تمييزية في العربية كما من الوظائف، كذلك الوظيفة التحديدية أو التعليمية ونقول هذا عن عنصر صوتي ما إذا مكننا من معرفة حدود الكلمة أو غيرها من الوحدات فالهاء "H" في الإنجليزية لا تظهر مثلا في بداية الوحدات الدالة، وتتمتع.

إذن بهذه الوظيفة، وفي اللغة التشيكية يقع دائما على المقطع الأول من الكلمات مما يكون طريقة لمعرفة حدودها.

كما توجد كذلك الوظيفة التعبيرية التي ترشد السامع إلى الحالة النفسية للمتكلم وهكذا في لسننا العربي يمكن أن تؤول إطالة /ء/ وتضعيفها في "أهلا" كدليل على التهكم أو التظاهر به كما قد يعبر ارتفاع في طبقة الصوت على الغضب أحيانا أخرى، وهكذا...

مفهوم المقطع:

لقد اختلفت علماء الأصوات في النظر إلى المقطع، ومن ذلك اختلفوا في تعريفه فاعتمد بعضهم على دراسة الجهد المبذول لنطق مقطع معين فتبين لهم أن المقطع يبدأ بضغط عضلي يتصاعد إلى القمة ثم يهبط تدريجيا، واعتمد آخرون على دراسة نوعية المقطع فحدده على أنه «كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الابتداء بها، والوقوف عليها من وجهة نظر اللغة المعينة»، ويعرفه آخرون «على أفه مجموعة من الأصوات المتتابعة لها قمة، أو حد أقصى في الوضوح السمعي، وفي هذه القمة تقع بين حدين أقل منهما في الوضوح السمعي والخلاصة القول نستطيع أن تقول إن المقطع هو أصغر وحدة صوتية يمكن أن تتفصل في تركيب الكلمة".

انطلاقا من هذا التعريف وصف علماء الأصوات المقطع على أساسيين:

1. نهاية المقطع: الذي ينتهي بصوت صائت (قصير أو طويل) يسمى مفتوحا وذلك لأنه يقبل زيادة أصوات أخرى، أما المقطع الذي ينتهي بصوت صامت فهو مغلق.

2. طول المقطع أو مدة النطق به: يقوم هذا الأساس على طول النطق وهو ثلاثة أنواع:

أ. قصير: وهو المقطع الذي لا يزيد عن صوتين.

ب. متوسط: وهو المقطع الذي يتكون من ثلاثة أصوات أو صوتين أحدهما طويل.

ج. طويل: وهو المقطع الذي يتكون من أربعة أصوات أو ثلاثة احدهما طويل[34].

إن الدراسات الصوتية الحديثة قد تشعبت واتسعت آفاقها لتظهر في شكل جديد قائم على النظر القديمة الثابتة، فأصوات أي لغة من اللغات أصبح معلوما، أنها تتباين تأديتها وتختلف باعتبار تركيبها ضمن سلسلة معينة، أو باعتبار الأشخاص المؤدين لها أنفسهم، إن ما نسميه صوتا واحدا قد يتردد لأكثر من مرة في كلمة من الكلمات، ولكنه ينطق في كل مرة بصورة خاصة، فالفتحة الأولى في قولنا "تَطِرَ" مثلا غير الفتحة الثانية من الناحية الصوتية وغير الفتحة الثالثة، كما توجد اختلافات فردية بين متكلمي لغة بعينها مردها إلى اختلافات عضوية أو إلى عادات فردية، هذه الفتحات الثلاثة وهي مختلفة من حيث "الوظيفة اللغوية" التي نؤديها.

وهذا التطابق من ناحية هو الذي يرد الأصوات الكثيرة المستعملة في لغة من اللغات "محدودة" وهو الذي يمكننا من تحليل السلسلة الكلامية إلى وحدات متمايزة من حيث الدلالة اللغوية وهو التحليل المعرفي لظهور الشق من علم الفونولوجيا ألا وهو تلك الظواهر ما فوق القطعية، وفي هذا أثر للدرس اللساني على العموم.

ولعل الاحتذاء أخذ جاكبسون فيه مشقة وعناء، ومثقف مثالي نموذجي يستوعب اللغة، بل أدق ما في اللغة الإنسانية هذه الظاهرة التي تختمر فيها الزمن بالمكان والمعرفي بالشعبي، والاجتماعي بالثقافي، لكن اقتصار الجهود على دراسة لغة واحدة، أعتقد بأنه مشروع مضمون بمفهوم رأسمالي برغماتي خاصة إذا كانت يرفع اللغة من درب الممارسة الإمتاعية إلى ممارسة علمية.

ذلك أن الخطاب الشعري خطاب يومي ولا يتعرى، يوحي ولا يباشر كالموج يرتطم بالصخر فلا ينكسر ويبقى الصدى يتردد، فالخطاب الجميل خطاب خالد يتردد صداه مع الأجيال، وعلى القارئ أن يبين عما بحياء ومال يوحي به بتواضع ورهبة ويقرأ رجع الصدى فتكون القراءة رجعا للصدى ويبقى النص يتردد صداه ولا يهمه إن ترجم هذا الصدى على وجه حقيقته.

مراجع البحث وإحالاته:

1 - لامياء باعسن، نظرية قراءة، علامات، مجلد10، جزء39، ص: 116.

2- المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث، علامات، مجلد10، جزء 39، ص: 319.

3 - عبد المالك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص27.

4 -المرجع السابق، ص29.

5 - المرجع السابق، ص31.

6 - ماهية الشعر، عبد الله حمادي، علامات، مجلّد 10، جزء 40، ص312.

7 - ميشال زكريا، أنظر الألسنية التوليدية والتحويلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، ط1، - 1986- بيروت-لبنان.

8 - نفس المرجع، السابق.

9 - عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية-المطبعة الجهوية بوهران- 1993، ص: 139.

10 - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص139.

11 - عبدالقادر فيدوح، دلائلية النّص، ص46.

12 - عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص198.

13 - المرجع نفسه، ص200.

14 - ينظر بنية الخطاب الشعري، ص206.

15 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص83.

16 - صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النّص الشعري، علامات، المجلّد العاشر، ج39.

17 - نور الدين السد، الشعرية العربية، ص105.

18 - ديوان أبو نواس، ص227.

19 - الشعرية العربية، ص111.

20 - صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، ص45.

21 - ينظر: محمد رشاد الحمزاوي، مصطلحات اللغوية الحديثة- المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر- تونس-المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص204

22 - محمد مفتاح، في سيمياء السعر العربي القديم، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، 1972، ص270.

23 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4، 1968، ص: 120.

24 - المرجع السابق، ص121.

25 - صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النّص الشعري، ص74.

26 - عن فنون الأدب، نشرت بمجلة العالم العربي، عدد أكتوبر، 1953، ونشرت بعد ذلك في ديوان الناس في بلادي.

27 - أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 39.

28 - المرجع نفسه، ص: 50.

29 - عبد الرحمن الحاج صالح، محاضرات، مجلّة اللسانيات، 1972.

30 - المرجع السابق.

31 - مصطفى حركات، اللسانيات العربية، دار آفاق للنشر، ص: 31.

32 - خولة طالب إبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار هومة للنشر، 2000، ص: 56.

33 - مصطفى حركات، اللسانيات العربية، ص: 35.

34 - أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجماعية، ص: 93-94.