مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي
ISSN 1112-9255
المجلد8، العدد 02 – جوان 2021

فاعلية التناغم بين الصوت والدلالة في ديوان "كأني أرى" لعبد القادر الحصني

The effectiveness of the harmony between sound and significance in Abdul Qadir Al Husni's collection "As I See"

د. دنيا بن قسمي*، المركز الجامعي ميلة، الجزائر.

ibrahim.dounia@hotmail.com

تاريخ التسليم:(2020/10/29)، تاريخ المراجعة:(2021/01/31)،تاريخ القبول:(2021/04/13)

ملخص :

يهدف هذا البحث إلى إثبات فاعلية التناغم بين الصوامت ودلالاتها في ديوان "كأني أرى"، انطلاقا من العلاقة بين صفات الأصوات ودلالاتها.

ويحاول البحث الإجابة عن الإشكالية التالية: هل هناك ارتباط وانسجام بين الصوامت والدلالة في الخطاب الشعري؟ وهل بإمكان الصوت أن يكون حاملاً لدلالات إضافية تزيد من كثافة المعنى؟

ويتوخى تحقيق نتائج أهمها: قيمة الدلالة الصوتية ودورها الفاعل في فهم معاني النص وكشف دلالاته انطلاقا من الظواهر الصوتية (جهر، همس...).

الكلمات المفتاحية: الدلالة الصوتية، الصوامت، صوت مجهور، صوت مهموس

Abstract :

This study attempts to bring the evidence on the effectiveness of consonant harmony and their meanings in the collection of "As I See" based on the connection between the characteristics of the sounds and the meaning they carry. and tries among other things to answer the following problematic: is there a connection and a harmony between the consonants and the signification in the poetic discourse? and could the sound carry other meanings which could make the meaning more dense?

This study finally tries to arrive at the value of the phonitic meaning and its important role in the understanding of the meaning of texts, and the unveiling of their meanings, starting from the phonitic phenomena (whisper - declaration).

Keywords: Acoustic Semantic, Consonants, Sonorous (voiced), Voiceless.

* المؤلف المراسل: د. دنيا بن قسمي ،الإيميل: ibrahim.dounia@hotmail.com

مقدمة:

إن العلاقة بين أصوات الكلمات ومعانيها هي علاقة تفاعلية، إذ تعدّ نوعاً من الموسيقى الداخلية، وهذه الموسيقى مرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخّضة عن التّجربة النّفسية المسيطرة على الشاعر أثناء عملية الإبداع، وهذا من أهم مميزات لغة "الحصني" التي تعتمد على التناغم والتآلف المحقق بين الأصوات وصفاتها في كثير من الأحيان كوسيلة بلاغية تزيد المعنى وضوحاً، وتضفي على الكلام طابعاً جمالياً وموسيقياً متميزاً.

2. بين يدي الديوان: في ديوان "كأني أرى" يُخيّل للشاعر الحصني أنه يرى، والمفارقة هنا أن الرؤية واضحة لديه، ولكنه يرى ولا يرى!، كما نوّه إلى هذا في الإهداء الذي بثّه في الصفحات الأولى من الديوان: «واحدة من ألعاب الطفولة كانت تلك: كنا نسدل أجفاننا قليلاً ونزمّها، ثم نرمش بأهدابنا لنرى ما نرى مكسّراً ومتداخلاً مع ما حوله [...] كبرنا، وكففنا عن هذه اللعبة [...] غداً نكبر أكثرَ، فيشحُّ بصرنا قليلاً، فتُلجِئنا الحياة إلى اللعبة إيّاها من جديد» (عبد القادر الحصني، 2006، ص 05)

لقد ركّز "الحصني" في بعض قصائده على لفظة المرآة: (من كتاب المرايا، مرايا لذاكرة الروح، مرآة الجنون)، وذلك لثقته بأن المرايا تعكس الصورة الحقيقية للأشياء الماثلة أمامها.

3. ترجمة الشاعر: "عبد القادر الحصني" شاعر وكاتب سوري معاصر، ولد في حمص عام 1953، عضو في اتحاد الكتاب العرب وكذا جمعية الشعر، صدر له: بالنار على جسد غيمة (شعر 1976)، الشجرة وعشق آخر (شعر 1980)، سر المدينة النائمة (قصص للأطفال 1985)، ماء الياقوت (شعر 1994)، أحلى أشعار الحب (مختارات شعرية 1994)، مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية (دراسة 1995)، ينام في الأيقونة (شعر 2000)، أوقفني الورق وقال لي (كتابات 2005)، كأني أرى (شعر 2006)، ماء الياقوت (شعر 2008)...

4. مفهوم الدلالة الصوتية: يحدّد الدارسون الدلالة الصوتية بأنها: «هي التي تستمد من طبيعة بعض الأصوات» (إبراهيم أنيس، 1976، ص 46)، إذ يتم التوصل إلى الدلالة الصوتية من خلال طبيعة الأصوات اللغوية المستخدمة.

وتتحقق الدلالة الصوتية «في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة، وتسمى بالعناصر الصوتية الرئيسية، والتي يرمز لها بالحروف الأبجدية: أ، ب، ت...، ويشكل منها مجموع حروف الكلمة التي ترمز إلى معنى معجمي» (محمود عكاشة، 2011، ص 17).

وهذا النوع من الدلالة عرّفه علماء اللغة القدامى، ومنهم العلاّمة "ابن جني" (ت 392 ه) الذي أطلق على هذا النوع من الدلالة الصوتية اسم "الدلالة اللفظية"، يقول في هذا الشأن: «اعلم أن كل واحد من هذه الدلائل معتدّ مراعًى مُؤثّر؛ إلا أنها في القوّة والضّعف على ثلاث مراتب: فأقواهنّ الدلالة اللفظية، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية» (ابن جني، 1952، ص 98). فالدلالة الصوتية عند "ابن جني" أقوى الدلالات لأن التشكيل الصوتي له كبير الأثر في الكلام العادي عامة والخطاب الشعري خاصة؛ ذلك أنه

عملية تقوم على التأمل وإعادة القراءة من أجل كشف المعاني المعقدة، ويعود هذا التعقيد إلى المواقف الغامضة المتداخلة التي تكتنفه، الأمر الذي يوجب على الباحث اللغوي استنطاق النص الشعري وفك مغاليقه.

إن الوحدات الصوتية تمثل «المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، كما أنها بمثابة اللّبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير» (زين كامل الخويسكي، 1985، ص 278). وذلك نتيجة لتفاعلها بعضها مع بعض داخل النسيج اللغوي، وليس التفاعل بين الأصوات وتجاورها في السلسلة الكلامية صالحاً دوماً، لأن هناك اعتبارات تحدّد ورود صوت معين في موقع محدد أو عدم وروده، فمخرج الصوت وصفاته العامة والخاصة من الأسس الهامة التي تحدّد التشكيل الصوتي داخل الكلمة المفردة أو التركيب اللغوي.

5. تعريف الجهر والهمس: لقد قُسّمت الأصوات اللغوية إلى قسمين: قسم له ضد، وقسم لا ضد له، ومن بين الصفات التي لها ضد نجد صفتي: الجهر والهمس.

1.5 الجهر:يعرّف "سيبويه" (ت 180هـ) المجهور على أنه «حرفٌ أُشْبِعَ الاعتمادُ في موضعه، ومَنَعَ النَّفَسَ أن يجريَ معه حتى ينقضي الاعتماد عليه، ويجري الصوت» (سيبويه، 1982، ص 434). في حين يعرفه "ابن يعيش" (ت 643هـ) أنه «إشباعُ الاعتماد في مخرج الحرف، ومنعُ النَّفَس أن يجري معه» (ابن يعيش، 2001، ص 522).

«حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظل تسمح بمرور الهواء خلالها، فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع فإنه يهزّهما اهتزازاً منتظماً، ويُحدِثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب عدد هذه الهزّات، أو الذبذبات في الثانية كما تختلف شدّته حسب شدّة الاهتزازة الواحدة. وعلماء الأصوات اللغوية يسمّون هذه العملية بجهر الصوت» (إبراهيم أنيس، 1975، ص ص 19، 20).

«والأصوات الساكنة (consonants) المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن، يضاف إليها كل أصوات اللين (vowels) بما فيها الواو و الياء» (المرجع نفسه، ص 21).

2.5 الهمس: عرفه "سيبويه" بقوله: «وأما المهموس فحرفٌ أُضعِف الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفَسُ معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرتَ فردَّدتَ الحرف مع جَرْيِ النّفَس» (سيبويه، 1982، ص434).

فالصوت المهموس يحدث حينما «ينفرج الوتران الصوتيان مفسحين مجالا للهواء أن يمرّ خلالهما دون أن يواجه أي اعتراض» (صالح سليم عبد القادر الفاخري، (د.ت)، ص 141).

«في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ» (إبراهيم أنيس، 1975، ص 21).

وستعتمد الدراسة على المنهج الأسلوبي المدعّم بآليتي الإحصاء والتحليل في الجانب التطبيقي، من أجل رصد الأصوات المجهورة والمهموسة ودلالاتها في المدوّنة المقترحة.

6. دلالة الصوامت المجهورة في ديوان "كأني أرى": سنقوم أولاً برصد الأصوات المجهورة في ديوان "كأني أرى" للشاعر "عبد القادر الحصني" ومن ثم البحث في دلالة هذه الأصوات.

1.6 صامت الباء: بعد القيام بعملية إحصائية دقيقة نجد أن صامت "الباء"«فهذا النوع من الأصوات الانفجارية هو ما اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الشديد وما يسمّيه المحدثون انفجاريًا» (إبراهيم أنيس، 1975، ص 23)، قد احتل الصدارة بنسبة 18.56% من مجموع الصوامت المجهورة والتي تكررت بنسبة أكبر في القصائد التالية تبعا لطول القصيدة:

- عبد الله وأمة الله: 103 مرة
- من كتاب المرايا: 62 مرة
- ماء كوثر : 60 مرة
- سقف العالم 54 مرة.

يقول "عبد القادر الحصني" في مقطع من قصيدة (عبد الله وأمة الله) التي احتل فيها هذا الصامت المجهور الصدارة:

«شَيْخِي أَرْسَلَنِي: أَوصَاني، وَهُوَ عَلَى بَاب قِيَامَتِهِ
الصُّغْرَى بالحُبّ وَقَلْبي، وَبِصُحْبَةِ
أَرْبَاب الأَحْوَالِ، فَهَلْ تَقْبَلُني.
هَلْ تَقْبَل أَنْ أُصْبحَ ظلّكَ؟
أَوْ أَنْ أُصْبحَ عَبْدَكَ؟
أَوْ مَحْضَ أَجيرٍ يَعْمَلُ عنْدَكَ؟» (عبد القادر الحصني، 2006، ص 72)

تكرر صوت "الباء" في أغلب الكلمات المكونة للمقطع السابق (باب، الحبّ، قلبي، بصحبة، أرباب...)، ويقوم عدد من قصائد الديوان على ما يدعى في لغة الصوفية بـ "المكاشفة"، ولكن هنا مع (الآخر/ المتلقي)، والسرّ الأكبر الذي يكاشف فيه هو العشق وما يعتمده الشاعر من حوار مع الآخر في هذه المكاشفة هو ما يجعل القصيدة تنزع فيه إلى تحقيق التناغم بين (الذات/ الآخر)، ولذلك جاء المخاطَب محذوفًا جسّده فقط صوت "الكاف" المتصل بالكلمات: "ظلّك، عبدك، عندك" و«الحذف ظاهرة أسلوبية تعتدّ كل الاعتداد بالمتلقي وتجعله يهيم بعقله رغبة في إدراك ذلك المحذوف» (رمضان صادق، 1998، ص 123) فكان الاعتماد الأكبر على صامت الباء لإبراز هذه الدلالات العميقة.

يقول الحصني في مقطع من قصيدة (من كتاب المرايا):

«أَرَى في كتَابِ المَرَايَا حَقيقَةَ شَمْسي التي تُسْفرُ
أُقَلّبُهُ مَوْجَةً مَوْجَةً كُلَّ يَوْمٍ، كَمَا تَفْعَلُ الرّيحُ وَالأَبْحُرُ
فَيُفْجؤُني أَنَّ هَذي الحَيَاةُ
تُزَخْرفُ أَسْمَاءَهَا وَالصّفَات

وَتَسْكُبُ غَيْرَ الَّذي تَعْصرُ». (الديوان، ص 44).

تكرر صوت "الباء" المجهور في الكلمات التالية: (كتاب ، أقلّبه ، الأبحر، تسكب...) وقد أسهمت السّمات التي يتّسم بها هذا الصوت في بلورة تشاكل صوتي، ساهم إلى حد كبير في تحديد الجو النفسي العام لقصيدة (من كتاب المرايا) وكذا أغلب قصائد الديوان. فالشاعر هنا يتعجب من تقلّب حال الدنيا وتلوّنها كل يوم بلون، فيحاول أن يستغرق في الدلالات والرموز الصوفية من خلال الأوصاف والمشاهد واللقطات الحسيّة المباشرة، الّتي تمّ اقتناصها من جزئيات أو عناصر الطبيعة (شمسي، موجة، الريح، الأبحر)، وإكسابها دلالات ما ورائية تنمّ عن عمق التجربة الشعرية لديه، فكان مشدوهاً لقدرتها الهائلة على زخرفة أسمائها وصفاتها، لينكسر أفق التوقع لديه ويصل إلى حقيقة صادمة مفادها أن الحياة بعد كل تقلباتها تسكب غير الذي تعصر.

2.6 صامت اللام: نجد لصامت "**اللام**" حضوراً قوياً أيضاً في الديوان، إذ أسهم بنسبة 12.37% واللام صامت انحرافي جانبي مجهور، وهو من حروف الذلاقة «وسميت حروف الذلاقة لأنه يُعتمد عليها بذلَق اللسان، وهو صدرهُ وطرفه» (عبد المعطي نمر موسى، 2014، ص 60)، كما أنه «صوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مفخم ومرقق» (عبد القادر عبد الجليل، 2014، ص174). وقد تكرر بنسبة أكبر في القصائد التالية:

- عبد الله وأمة الله: 155 مرة
- من كتاب المرايا: 115 مرة
- ماء كوثر: 71 مرة
- ليست صورتها تلك: 61 مرة.

وهذا ما تؤكده المقاطع التالية:

«**يَا اللهْ:**

فَجِّرْ منْ هَذَا الرَّمْلِ عُيُوناً

لاَ يُعْقَلُ أَنْ يَتَخَلَّى الأَهْلُ عَن الطّفْلِ إذَا تَاه.

"**كُونَا ماءً**":

قَالَ اللهُ لفَاغرَتَيْنِ منَ الرّمْل المَجْنُونِ،

فَهَمَتا حَتَّى بَلَّلْتَاهُ..

بَلَّلْتَاهُ بمَاءٍ ملْحٍ

يُظْمئُهُ أَكْثَرَ منْ ذي قَبْلْ،

فَهَاتَان الفَاغرَتَان منَ الرَّمْل، إذاً، عَيْنَاهُ».(الديوان، ص 66، 67).

تكرر صامت "اللام" في الأسماء التالية: (الرمل، الأهل، الطفل، وكذا الأفعال: يعقل، يتخلى، بلّلتاه)، إذ يتضافر مع بقية الأصوات الأخرى لينتج لنا صورة شعرية ملؤها التساؤل والاستغراب

والاستنكار؛ إذ يستنكر الشاعر فعل التخلي عن الطفل من طرف أهله إذا تاه، ومعروف أن صامت اللام ناتج عن وجود عقبة في وسط الفم مع ترك منفذ للهواء عند إحدى حافتي اللسان، ولكن هذه العقبة الصوتية النطقية تعكس عقبة سياسية واجتماعية، والانحراف الهوائي ما هو إلا انحراف عن الوحدة والتماسك، وقد وظف الشاعر أسلوب النداء "يا الله"، «ولكن يبقى هناك دافع أعمق لهذا النداء يمكن أن يكون الشعور بالوحدة أو القلق» (رمضان صادق، 1998، ص 94)؛ لأن الظمآن لإيجاد ابنه المفقود أو أبنائه يظمأ أكثر فأكثر، لحرقته ولهفته لسماع أي خبر عن فلذة كبده التي لا يعلم عنها شيئاً، أو حتى إذا كان حيّاً أو ميتاً، وإذا مات فإنه يُحرم حتى من معرفة مكان قبره، وهذا ما يجعل القلق مصاحباً له دائماً.

يقول الحصني في مقطع من قصيدة (من كتاب المرايا):

«أَنْتَ مريضٌ
وَقَلْبُكَ أُرْجُوحَةٌ، لَا أَشُكُّ بِأَنَّ المَلَائِكَةَ الطَّيِّبِينَ
عَلَى سِدْرَةِ المُنْتَهَى عَلَّقُوهَا، وَأَنَّ رَنِينَ الخَلَاخِيلِ
فِي أَرْجُلِ الحُورِ، مِنْ تَحْتِهَا يُسْمَعُ
وَلَكِنَّ قَلْبَكَ هَذَا المَرِيضُ الَّذِي مَلَّ مِنْ سِجْنِهِ
الأَضْلُعُ
سَيَأْخُذُهُ الحُبُّ ذَاتَ صَبَاحٍ، فَيَمْضِي بَعِيداً،
وَلَا يَرْجِعُ».(الديوان، ص 35).

تكرر صوت اللام في المقطع السابق 15 مرة، وقد دلّ على الضياع والفقد، حيث وظّف الشاعر عدة مصطلحات تتناسب مع المنحى الصوفي الديني للقصيدة مثل (الملائكة الطّيبين، سِدرة المنتهى، الحور)، ليؤكد لنا أن سبب العلّة وما جعل القلب أرجوحة هو الابتعاد عن الدين والانحراف عن الطريق الصحيح؛ حيث توحي كلمة أرجوحة إلى كثرة الاهتزاز وعدم الثبات، فالعلّة هنا تسكن القلب وليس عضواً آخر، وهي كناية عن الحسرة والألم النفسي نتيجة تأنيب الضمير لكثرة الانحراف عن سبيل الهداية والحق. وقد بلغت شدة المرض لدرجة أن الأضلع التي تحمي القلب أصبحت بمثابة السجن الذي يلفّه بملل، ليؤكد الشاعر أن هذه الحالة من الضياع والألم واللاّستقرار ستنتهي إذا ما صحَا القلب ذات صباح، لأن حب الله تعالى هو الوحيد الذي سيأخذ هذا القلب المريض بعيداً ولن يرجع.

يقول عبد القادر الحصني في مقطع من قصيدة (ماء كوثر):

«أَفَقْتُ عَلَى خَطْوِهِ فَوْقَ وَجْهِ المِيَاهِ
وَقَدْ حَالَ لَوْنُ النُّجُومِ إِلَى فِضَّةٍ
والضَّبَابُ يُحَاوِلُ تَبْدِيلَ أَشْكَالِهِ فِي الطُّيُورِ
لِكَيْ أَتَذَكَّرَ فِيهِ المَلَائِكَةَ الطَّيِّبِينَ

وَلَكِنَّني لَمْ أَكُنْ أَتَذَكَّرْ». (الديوان، ص 09).

ينقل لنا الشاعر صورة شعرية في زمن الليل، حيث حال لون النجوم إلى فضّة، وقد تكرّر صوت اللام 12 مرّة، وذلك من خلال الكلمات (حال، لون، يحاول، تبديل...) حيث تجتمع كلها تحت دلالات التحوّل والتغيّر، أما الرؤية الضبابية التي عبّر عنها الشاعر هنا، ماهي إلاّ دلالة صارخة منه على أنّنا في العالم العربي بتْنا نتعمّد عدم رؤية الأمور بوضوح؛ فقد أفاق الشاعر على خطوة فوق وجه المياه التي حوّلت صور النجوم المنعكسة فيها إلى فضّة، وحيث الضباب يحاول تبديل أشكاله في الطيور؛ إذ ينقل لنا الشاعر صورةً للّيل انطلاقاً من حسّه المرهف الذي يرفض كل الإشارات السّوداوية، ومن هنا انطلق إلى منجاة القديم الذي كان "ماء كوثر"، أتت عليه الحضارة المستوردة، فلوّثته وغيّرت أبسط تفاصيله الجميلة لدرجة أصبح فيها الشاعر يحاول تذكّر تلك الملامح الجميلة، ولكنه للأسف لم يستطع أن يتذكّر.

3.6 الصوامت الغنّاء أو الأنفية: صامت "**النون**" من الصوامت التي لها حضور قوي أيضاً في الديوان بنسبة 11.98%، والنون من الصوامت المجهورة الغنّاء، ويتكون هذا الصوت بوقف الهواء وقفاً تامّاً، بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، وينخفض الحنك اللين، وبهذا يتمكن الهواء الخارج من الرئتين بسبب الضغط من أن ينفذ عن طريق الأنف، «وهذا ما يتسبّب في تذبذب الوترين الصّوتيين في أثناء نطق الصوت، مما يكسبه صفة الجهر» (محمود السّعران، (د.ت)، ص 135).

يمتاز النّون بقوّة الوضوح السمعي وسهولة الانتشار، وقد تكرّر بنسبة أكبر في القصائد التّالية:

- عبد الله وأمة الله: 134 مرة
- من كتاب المرايا: 105 مرة
- ليست صورتها تلك: 78 مرة
- ماء كوثر: 72 مرة.

لقد حقّقت النون قيماً دلالية مختلفة ومتفاوتة في قصيدة (عبد الله وأمة الله)، يقول الحصني:

«**مَا أَضْيَعَنِي!**
كَانَ أَقَلَّ عَنَاءً أَنْ أَشْرَبَ مِنْ دَمْعِ العَيْنَيْنِ، وَلَا
أَصْحَبَ هَذَيْنِ المَجْنُونَيْنْ». (الديوان، ص 74).

يمثّل المقطع مونولوجاً داخلياً، حيث يحدّث الشاعر نفسه ويخاطبها، متعجباً من شدّة ضياعه وقلّة إدراكه الجيد للأمور (ما أضيعني!)، وسبب إحساسه هذا هو مصاحبته للمجنونيْن (عبد الله وأَمَةُ الله)، وقد جاء المقطع السابق كنتيجة حتمية اهتدى إليه الشاعر بعد حوار وجدل سبق هذا المقطع مباشرة أشار إليه في قصيدة (ليست صورتها تلك):

«**لَيْسَ بِإِمْكَانِي أَنْ أُصْبِحَ شَخْصاً آخَرَ يَا مَوْلَايْ**
فَأَنَا أَحَدٌ مِثْلُكَ، لَكِنْ لَمْ يُدْرِكْنِي المَعْنَى،
فَبَقِيتُ كَمَا أَبْنَاءِ النَّاسِ جَمِيعاً:

يَسْحَبُنِي مِنْ جَفْنَيَّ نُعَاسِي،
وَيُدَلِّينِي فِي بِئْرِ النَّوْمِ،
وَيُغْلِقُ خَلْفِي بَابَ نَعِيمٍ لاَ يَفْنَى..
فَامْنَحْنِي نِعْمَةَ أَنْ أَحْلُمَ». (الديوان، ص 23).

ضمّ المقطع السابق عدة كلمات تحتوي على صوت النون حيث تكرر 20 مرة، وقد عمل صوت النون على إبراز دلالات صوفية جسّدتها خاصة كلمة "مولاي" الذي هو في منزلة أعلى وأرقى من منزلة الشاعر، كما صاحبته دلالات الحزن والحرقة والأسى التي يعيشها أبناء الناس جميعاً، وقد نفّس الشاعر عن تلك الحرقة بصوت النون الغنّاء النوّاح الذي طالما يحضر في مواقف الكرب والخطْب، فاقترن بدلالات سلبية جعلت النوم بئراً يختفي خلفه الجميع، هذا البئر الذي يغلق خلفه باب نعيم لا يفنى، ليطلب الشاعر من مولاه طلباً يبدو بديهياً للوهلة الأولى، ولكنه يطلب من مولاه أن لا يحرمه نعمة الحلم موظّفا فعل الأمر"امنحني" الذي يجعل دلالة الطلب مقترنة بالرفق واللين لكي ينال عطف مولاه، محاولا أن يجد فيه متنفّساً من الحصار والضّغط اللذان يحياهما في يقظته.

4.6 الصوامت المكرّرة أو التردّدية:كما نجد كذلك صامت "**الراء**" قد تواجد في الديوان بنسبة 11.11%، والراء يسمى بـ"الصوت المكرّر"، «وهو يمتاز بخصائص صوتية فكأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً ينسجم انسجاماً وثيقاً بالمعنى» (رابح بوحوش، 1993، ص 57).

والراء من الأصوات كثيرة الشيوع في الكلام، فهو صوت واضح سماعياً، فـ«جرسه يفيد تكرار الحركة والحدث، ويرسم صورة صوتية لتجدد الفعل» (حشلاف عثمان، 1986، ص 155).

وقد تكرر هذا الصوت بنسبة أكبر في القصائد التالية:

- من كتاب المرايا: 115 مرة
- عبد الله وأمة الله: 99 مرة
- ماء كوثر: 84 مرة
- طائر البرق: 50 مرة

وفيما يلي بعض المقاطع التي أسهم صوت الراء في بناء كلماتها ومعانيها، يقول الشاعر في قصيدة (من كتاب المرايا):

«أُرِيدُ نَدَامَايَ:
وَحْدَ نَدَامَايَ مَنْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ الَّذِي يَتَفَتَّحُ فِي
الرُّوحِ لَيْس شَقَائِقَ نُعْمَانِهَا،
بَلْ حُرُوقُ
وَوَحْدَهُمُ يَعْرِفُونَ حَقِيقَةَ مَا يَعْتَرِينِي مِنَ الوَقْتِ،
حِينَ مَعَ الوَقْتِ لَا يُسْتَبَانُ غُرُوبٌ،

وَلَا يُسْتَبَانُ شُرُوقُ،
وَحِينَ يُشَبَّهُ لِي أَنَّنِي أُبْصِرُ
كَمَا لَوْ أَفَقْتُ عَلَى الوَقْتِ أَزْرَقَ، ظَلَّلَهُ غَبَشٌ أَسْمَرُ».(الديوان ، ص 41).

إن تكرار صوت "الراء" في المقطع السابق يعطي للنّص ميزة موسيقية خاصّة؛ إذ يرسم الراء نغمة صوتية توحي بتجدّد الفعل، وتكرار الحدث على مستوى الأفعال التالية (أريد، يعرفون، يعتريني، أبصر)، فدلالات الإرادة والرغبة المرتبطة بمصاحبة النديمين هي دلالات متجدّدة، كما أنّه في بقية الأفعال قد أوحى بالفاعلية والحركية والتجدّد أيضاً، وكذا ديمومة الحدث في محاولة دينامية من الشاعر صناعة رموزه بالطريقة التي يشاء، ومضاعفة تأثيرها، وتشفيرها اللاّمتناهي الذي يبقى منفتحاً على قراءات وتأويلات عديدة، وهذا ما يرومه الشعر المتفرد؛ كما في الفعل "أبصر" لأن من صفات الراء أيضا أنه «يدل على التكرار وديمومة الحدث في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة» (صالح سليم عبد القادر الفاخري، (د.ت)، ص 150).

كما تكرر صوت الراء في المقطع التالي من قصيدة (طائر البرق)، وهو المقطع الذي ختم به الشاعر ديوانه "كأني أرى":

«**وَجْهُ أُمِّي لَنْ يَرَانِي جَسَداً،**
وَفِي جَسَدِ الأَرْضِ يَنَامْ
وَجْهُ أُمِّي سَيَرَانِي طَائِرَ البَرْقِ الجَدِيدْ
يَأْخُذُ القُدْسَ إِلَى بَرِّ الشَّامْ
بِجَنَاحٍ مِنْ عِرَاقٍ
وَجَنَاحٍ مِنْ يَمَنْ
وَيَرَى فِيَّ الوَطَنْ
يَتَخَطَّى مِنْ وَرَاءِ النَّهْرِ أَسْوَارَ الزَّمَنْ
سَاكِباً مِنْ مَشْرِقِ الشَّمْسِ لَهِيباً
فِي عُبَابِ الأَطْلَسِيّ
وَيَرَانِي طَائِرَ البَرْقِ...
بُرَاقاً فِي الفَضَاءِ العَرَبِيّ».(الديوان، ص 126، 127).

جاء المقطع السابق حاملاً لنظرة مستقبلية مشرقة وتفاؤلية بغدٍ أجمل، حيث يمجّد الشاعر الشهادة، وهذا التمجيد هو تمجيد أزلي، كان ومازال وسيبقى دائماً؛ فالشاعر يتكلم على لسان الشهيد "محمد الدُّرَّة" الذي كان رمزًا حيًّا لمعاني الشهادة بكل بطولة وشجاعة. وقد تكرر صوت الراء في الفعل "يرى" في دلالات زمنية مختلفة (يراني، سيراني، يرى)، وفعل الرؤية هو فعل دائم متجدد سواء اقترن بالماضي أو الحاضر أو المستقبل، مصاحب لحياة الإنسان ويقظته. وقد قدمت شبه الجملة "في الأرض" على الفعل

اللازم "ينام" ليشير إلى أن استشهاده لن ينتهي باحتواء الأرض لجسده، بل سيكون بمثابة بداية جديدة حاملة لبشارة ستتحقق في المستقبل، وهذه البشارة هي القيامة العربية ضد الظلم والطغيان، التي ستكون من المحيط إلى الخليج.

إن تكرار صوت "الراء" أضفى على المقطع حركية وفاعلية، تنامت معها الأحداث وتحركت بسرعة البرق، ليكون بمثابة البُراق الذي كان وسيلة تنقّل نبينا "محمد صلى الله عليه وسلم" في حادثة "الإسراء والمعراج"، وكذلك الشهيد "محمد الدرّة" الذي سيكون سبباً لثورة أكبر تجمع شتات الوطن العربي.

7. دلالة الصوامت المهموسة في ديوان "كأني أرى":

1.7 صامت التاء:بعد القيام بعملية إحصائية نجد أن صامت "التاء" قد احتل الصدارة من بين الأصوات المهموسة بنسبة 20.22%، والتاء «صوت أسناني، لثوي شديد مهموس منفتح» (صالح سليم عبد القادر الفاخري، (د.ت)، ص 143)، كما يوصف أيضاً بأنه «صوت شديد مهموس مرقق مصقل» (حلمي خليل، 2000، ص 62). وقد ورد بنسبة أكبر في القصائد التالية:

- ماء كوثر: 184 مرة
- من كتاب المرايا: 118 مرة
- عبد الله وأمة الله: 103 مرة
- ليست صورتها تلك: 78 مرة.

وفيما يلي بعض الأمثلة التي تبيّن علاقة هذا الصوت بالدلالة، يقول الشاعر في قصيدة (ماء كوثر):

«تَذَكَّرْتُ قَلْبِي
تَذَكَّرْتُ أَنِّي رَأَيْتُكِ..
قَلْبِي تَذَكَّرْ
تَذَكَّرْتُ شَمْسَكِ.. عَبَّادُ شَمْسِكِ هَذَا الَّذِي يَعْتَرِينِي.
بِرُوحٍ يُبَلِّلُهَا النُّورُ أَلْتُمُ مَا يَتَسَاقَطُ مِنْ رَطِبِ الجَمْرِ،
حِينَ تُغَطِّينَ بِالقُبُلَاتِ جَبِينِي
سَأَلْتُكِ: لَا تَتْرُكِي حَجَراً نَائِماً وَحْدَهُ فِي العَرَاءِ،
وَلَا تَتْرُكِي الأَرْضَ تَرْنُو إِلَى زَهْرَةٍ وَحْدَهَا فِي الإِنَاءِ،
وَلَا تَتْرُكِي عَاشِقًا، لِيَقُولَ: "كَأَنِّي غَرِيبُكِ بَيْنَ النِّسَاءِ"
وَلَا تَتْرُكِينِي».(الديوان، ص 18).

تكرر صوت "التاء" في أغلب الكلمات المكوّنة للمقطع السابق، وبخاصة في الأفعال "تذكرت، رأيتك، يعتريني، يتساقط، تغطيني، سألتك، تتركي، تتركيني، ترنو"، وقد اعتمد الشاعر على تكرار الفعلين "تذكرت، تتركي" كسمة بارزة للربط بين أبيات المقطع السابق التي تراوحت عباراته بين الطول أحياناً والقصر أحياناً أخرى، لنجد الشاعر يتلاعب بالكلمات مرّة ويراقصها أخرى، لتكوّن دلالات النّيه

والاغتراب والعيش في غربة الواقع "لا تتركيني". وقد جسّد هذه الدلالات صوت "التاء" وعمّقها أكثر في النص، من خلال تجاذب الأحداث بين طرفين هما: الماضي "تذكرت قلبي"، والحاضر "لا تتركيني"؛ فالشاعر في الماضي قد نسي قلبه، وهو هنا كناية عن حبيبة حاضرة معه في اليقظة والحلم، أما في الحاضر فيريد الشاعر من خلاله التشبث بقوة بحبيبته كي لا يضيعها مرة أخرى ويتوسّلها ألاّ تتركه، حتى لا يحسّ بالغربة والضياع مرة أخرى.

يقول الشاعر في قصيدة (طائر البرق):

«أَيُّهَذَا البَشَرِيُّ
أَنْتَ يَا مَنْ تُطْلِقُ النَّارَ عَلَى جِسْمِي الصَّبِيّ
أَنْتَ.. هَلْ تَقْرَأُ؟
هَلْ تَكْتُبُ؟
هَلْ تَرْسُمُ؟
هَلْ تَعْزِفُ؟
هَلْ تَشْرَبُ شَايَاً؟
هَلْ تَلُفُّ الزَّيْتَ وَالزَّعْتَرَ بِالخُبْزِ الطَّرِيّ؟» (الديوان، ص 123).

لقد اتصلت "التاء" بكل الأفعال الواردة في المقطع السابق (تطلق، تقرأ، تكتب، ترسم، تعزف، تلف"، وإن كانت غير أصلية في الفعل، وإنما هي تاء للمضارعة فقط، ومع ذلك فقد أكسبه وضع التجاور لأصوات أقوى وأشد صفة الشدة له أيضاً مثل (تطلق، تكتب)، فقد استمد صامت التاء القوة والحدة من صوامت: القاف، الطاء، الكاف... وهذا ما يسمى بـ"التجانس الصوتي"؛ «والمتجانسان هما الحرفان اللذان اتفقا في المخرج واختلفا في بعض الصفات» (عبد الفتاح السيد عجمي المرصفي، 1979، ص 221)، حيث يتحول المهموس إلى مجهور نتيجة لفعل التجاور والجمع بينهما.

يحمل توظيف الشاعر لصوت "التاء" المهموس دلالات تقترن بالدهشة والاستنكار والاستغراب، وكان مقترناً بأسلوب الاستفهام بغرض الاستبعاد، وقد تكرّر هذا الأسلوب ليؤكد على تجرّد الإنسان من كل صفات البشرية، أو أنه يمارس حياته طبيعياً ككل البشر من قراءة وكتابة وأكل...، وإن كانت الأفعال التي وظفّها عادية لا توحي بالعنف ولا بالقوة ولا بالسلب، إلاّ أن أسلوب الاستفهام عَكَس لنا بوضوح عمق الألم النفسي والاضطهاد الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، ويصوّر المعاناة والوحشية التي يواجهها من طرف العدو، ممّا جعله يشك حتى في بشريته.

2.7 صامت الهاء: صامت الهاء من الصوامت التي برز حضورها بقوة في الديوان، حيث نجده بنسبة 12.94% من إجمالي الأصوات المهموسة، «والهاء صامت حنجري، رخو، مهموس، مرقّق، يتم النطق به عند احتكاك الهواء الخارج من الرئتين بالتضييق الحاصل في الأوتار الصوتية، فيحدث حفيفاً يسمع

في أقصى الحلق، أو داخل المزمار دون أن يحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية عندما تكون مهموسة، كما يرتفع الطبق فيسدّ المجرى الأنفي» (مناف مهدي محمد الموسوي، 1998، ص88).

إذن فمخرج الهاء يصدر من أعماق الجهاز الصوتي، لذلك فقد ارتبط دلالياً بمعان صادرة من أعماق الشاعر. يقول "الحصني" في قصيدة (من كتاب المرايا):

«كَمَا لَوْ أَفَقْتُ عَلَى الوَقْتِ أَزْرَقَ، ظَلَّلَهُ غَبَشٌ أَسْمَرُ
وَأَلْقَيْتُ فِي النَّاسِ عَيْنَيْنِ حَائِرَتَيْنِ:
أَهَذَا مَسَاءٌ تَأَخَّرَ
أَمْ فَلَقٌ صُبْحُهُ مُبكِرُ؟
عَلَى حَافَّةِ اللَّيْلِ أَمْ قُرْبَ بَوَّابَةِ الفَجْرِ
هَذَا الهَوَاءُ الذِي يَتَنَهَّدُ بَيْنَ حِبَالِ الغَسِيلِ». (الديوان، ص 33).

لقد تكرر صامت الهاء بكثرة في المقطع السابق، وأبرز قيماً دلالية واضحة، لعلّ أبرزها دلالات الحيرة والضياع، فالشاعر لا يستطيع تحديد الوقت الذي هو فيه، أهو مساء تأخر أم فلق صبح مبكر. كل هذه الحيرة وهذا الغموض زادهما عمقاً الفعل "يتنهّد" الذي يدل على عمق إخراج الهواء، أو خروجه من أقصى الحلق مع اهتزاز القفص الصدري أثناء القيام بالفعل، فإذا خرج الهواء خرج بحرقة مع ألم وآهات، ولهذه الدلالات ارتباط بالحالة النفسية المتوترة التي يعيشها الشاعر والتي أكّدتها "مقابلة التوتر، «وتجمع تحت معنى التوتر كل مقابلة احتفظ فيها كلّ من المتقابلين بمنزلته من ضدّه، فلم ينزع المتقابلان في تحركهما إلى الالتقاء والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لإبراز التوتر فيخضعهما لنقطة واحدة يلتقيان فيها» (محمد الهادي الطرابلسي، 1981، ص123)

يقول شاعرنا في قصيدة (ماء كوثر):

«ومَسِّحْ قَوَامِي بِزَيْتِ يَدَيْكَ اللَّتَيْنِ تَذُوبُ عَلَى
سِحْرِهِنَّ يَدَايْ
وَلاَ تَتَنَهَّدْ بِغَيْرِ شِفَاهِي إِذَا صِرْتَ نَايْ،
وَلَا تَتَغَيَّرْ». (الديوان، ص20).

تكرر الفعل "تنهّدْ" في المقطع السابق، والذي جاء كإشارة من الشاعر إلى التغيير؛ فالتنهّد هنا لم يحدث بحرقة وألم، وإنما هو دليل على الراحة وإخراج مكبوتات النفس، وخاصة أنها ارتبطت بآلة الناي، حيث دعا الشاعر وطنه إلى الاستيقاظ من سُباته، من خلال مناجاته بقوة معتمدًا على الأسلوب الطلبي، «فكأن النص هنا يرفض أن تأخذ الدلالات التقليدية مكانتها بامتياز في النّص فيحمّل الدوال دلالات جديدة لم تك فيها من ذي قبل» (عبد الملك مرتاض، 1986، ص263)؛ حيث طلب منه أن يبقى على عهده ولا يتغير، لأن الحضارة المستوردة قد لوّثته لدرجة أنها أصبحت على وشك القضاء على القديم الذي يحمل كل دلالات الأصالة والوطنية.

3.7 صامت القاف: يتردد صوت القاف بكثرة في الديوان، حيث نجده بنسبة 11.49 % من إجمالي الأصوات المهموسة، «والقاف صامت لهوي، شديد، مهموس، مرقق، منفتح، ويعدّ من أصوات القلقة والاستعلاء» (مناف مهدي محمد الموسوي، 1998، ص 83).

وقد ورد صوت القاف بنسبة أكبر في قصيدتي (ماء كوثر): 70 مرة، و(عبد الله وأمة الله): 66 مرة.

ويمتاز صامت القاف بخصائص صوتية معينة، أكسبته دلالات تعبيرية وظفها الشاعر في نصّه، إذ يتّصف بعمق مخرجه، ولذلك فإن استخدامه يولد موسيقى قوية وعنيفة، يقول الشاعر في قصيدة (ماء كوثر):

«رَأَيْتُ، وَلَكِنَّ قَيْظَ الظَّهِيرَةِ سَيْلُ زُجَاجٍ مُكَسَّرْ
وَأَنْتَ تُحَاوِلُ تَفْرِيقَ هَمِّي عَلَى النَّاسِ،
مَالِي وَمَا لِلْمُلُوكِ وَ (هَمَلْتْ)،
وَبَائِعِ وَرْدِ الضُّحَى، وَالقَمِيصِ
الَّذِي قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فِي (الحَرَمْلِكْ)
يَعِيشُ المَلِكْ
مُهَرِّجُهُ مُرْتَبِكْ
وَحَاشِيَةُ القَصْرِ طَقَّتْ مَرَارَاتُهُمْ، كَالبَوَّالِينْ
مِنْ خُزْنِهِمْ وَالضَّحِكْ».(الديوان، ص 15، 16).

لقد اتصل صوت القاف بأغلب الكلمات في المقطع السابق، وبخاصة في الأفعال "قُدَّ، طَقَّتْ"، حيث أضفى دلالات الشق والانشطار الناتج عن الفعل (قُدَّ) الذي يعني (تمزّق أو انشق)، وكذا (طَقَّتْ) بمعنى (انفجر)، وهو معنى مجازي ناجم عن شدة الحزن وكثرة الضحك، فهذان النقيضان ساهما في إحداث التمزّق بقوة، وقد كثّف الشاعر من آلية الربط بحرف العطف "الواو"؛ لأن هذه المعطوفات تسير في سياق واحد أو حقل دلالي واحد، لذا أسرع الشاعر في إلقائها متتابعة دون فواصل معتمدًا على أداة العطف المناسبة لخدمة السياق الدلالي.

4.7 صامت السين: لقد أضفى صوت "السين" على الديوان طابعاً خاصاً، حيث عزّز حضوره بنسبة 11,07% موسيقى القصيدة، لأنه من الأصوات الصفيرية، وهو «صوت أسناني لثوي، رخو مهموس منفتح» (صالح سليم عبد القادر الفاخري، (د.ت)، ص 143).

ولهذا الصوت وظيفة دلالية؛ فكأن الصفير خارج من أعماق نفس الشاعر ليدل على حالته النفسية، حيث نستنطق دلالته من خلال المقطع التالي الوارد في قصيدة (عبد الله وأمة الله):

«مَا أَعْرِفُهُ أَيْضَاً أَنَّ لِأَنْهَارِ العَالَمِ أَسْرَاراً
تَأْخُذُ قَسْراً بِنَوَاصِيهَا..
تَسْحَبُهَا مِنْ أَحْضَانِ مَنَابِعِهَا،

وَتَجُوسُ بِهَا فِي جَنَبَاتِ الأَرْضِ».(الديوان، ص 66).

لقد حرص الشاعر على تكثيف صوت السين في الديوان، من أجل تصوير حالة التأزّم التي يمرّ بها العالم العربي، ولذلك «تحوّل الصفير في المقطع إلى علامة توحي بالتأزّم وكل تأزّم يتحوّل إلى علامة توحي بالصّفير» (محمد الهادي الطرابلسي، 1992، ص93). وقد جسدت الكلمات التالية هذا المعنى: (قسراً، تسحبه، تجوس، أسراراً).

فمثلاً كلمة (قسراً) توحي بالقوة وتأزم الوضع، لأنها ارتبطت بأنهار العالم ذات الأسرار، هذه الأسرار التي تسحبها من أغصان منابعها، والفعل (سحب) لا يوحي بالانسيابية، بل يدل على مقاومة الفعل، وكذلك الفعل (تجوس) الذي يوحي بالسرعة الفائقة مع القوّة، فهي تسحب وتجوس، «ولذلك وظف الشاعر صوت الصّفير "السين" ليزيد من قوة التخييل، لأن الصّفير يقوّي جهاز النص الإيقاعي». (المرجع نفسه، ص 106، 108).

خاتمة:

ممّا تقدّم نستنتج أهمية الجانب الصوتي وفاعليته المباشرة في الكشف عن المعاني الخفية في ثنايا الديوان، من خلال ارتباط كل صوت بجملة من المظاهر الدلالية التي تؤدي دوراً بارزاً في إنتاج دلالات معينة، أبرزها أزمة الحاضر وطموح المستقبل بخاصة فيما يتعلق بمعاني الحرية والسيادة والعزة والكرامة للإنسان.

عمد الشاعر إلى توظيف أصوات بعينها ليؤدي دلالة معيّنة بغرض تصوير الموقف، معتمداً في ذلك على ما تتميز به من صفات صوتية مكثّفة من جهة، وعلى ما تحقّقه من تناغم موسيقي و دلالي يسهم في إبراز المعنى وإيضاحه من جهة أخرى.

نلمس بوضوح أنّ الحالة الشعورية لـ"عبد القادر الحصني" كان لها أثر كبير في إظهار دلالة تكرار بعض الأصوات في قصائده، إذ تدل الأصوات المجهورة على الجهر بما يعانيه الشاعر من ضياع وألم ضمن هذا الواقع المتسلّط بقيمه المرفوضة لديه. أما الأصوات المهموسة فتحمل دلالات فنية لها علاقة بالغربة والحيرة لما يلاقيه العالم العربي من تأزم واغتراب.

قائمة المراجع:

- أنيس، إبراهيم.(1975)، الأصوات اللغوية، ط5، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- أنيس، إبراهيم.(1976)، دلالة الألفاظ، ط3، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- بوحوش، رابح.(1993)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، بن عكنون– الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- عبد الجليل، عبد القادر.(2014)، الأصوات اللغوية، ط2، عمان – الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان.(1952)، الخصائص، ج3، تح : محمد علي النجار، سلسلة القسم الأدبي، ط2، القاهرة: المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية.
- حشلاف، عثمان.(1986)، التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية)، بن عكنون – الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
- الحصني عبد القادر.(2006)، ديوان كأني أرى، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- خليل، حلمي.(2000)، مقدمة لدراسة علم اللغة، ط3، الإسكندرية – مصر: دار المعرفة الجامعية.
- الخويسكي، زين كامل.(1985)، الجملة الفعلية في شعر المتنبي (منفية واستفهامية ومؤكدة)، تقديم: محمد مصطفى هدارة، الإسكندرية – مصر: دار المعرفة الجامعية.
- السّعران، محمود.(د.ت)، علم اللّغة (مقدمة للقارئ العربي)، (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- سيبويه، أبو بِشر عَمرو بن عثمان بن قَنْبر.(1982)، الكتاب، ج4، تح وشر: عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة: مكتبة الخانجي، الرياض: دار الرفاعي.
- صادق، رمضان. (1998)، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، سلسلة: دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الطرابلسي، محمد الهادي.(1992)، تحاليل أسلوبية، سلسلة مفاتيح، تونس: دار الجنوب للنشر.
- الطرابلسي،محمد الهادي.(1981)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مج:20، تونس: منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.
- عكاشة، محمود.(2011)، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية)، ط2، القاهرة: دار النشر للجامعات.
- الفاخري، صالح سليم عبد القادر.(د.ت)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، (د.ط)، الإسكندرية – مصر: المكتب العربي الحديث.
- مرتاض، عبد الملك. (1986)، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، ط1، بيروت – لبنان: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع.
- المرصفي، عبد الفتاح السيد عجمي.(1979)، هداية القاري إلى تجويد كلام الباري، مج1، ط2، المدينة المنورة: مكتبة طيبة.
- موسى، عبد المعطي نمر.(2014)، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ط1، عمان – الأردن: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع.
- الموسوي، مناف مهدي محمد.(1998)، علم الأصوات اللغوية، ط1، بيروت – لبنان: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع.

- ابن يعيش، أبو البقاء بن علي.(2001)، شرح المفصّل للزمخشري، ج5، تح: إميل بديع يعقوب، ط1، بيروت – لبنان: دار الكتب العلمية.