



الملامح التطريزية في القصيدة العربية المغناة (قصيدة التلبية لأبي نواس أنموذجا) *Prosodic features in the Arabic singing poem (Talbiyah poem by Abi_Nawas as a model)*

د. عبد الصمد لميش

Abdessamed.lamiche@univ-msila.dz

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة_الجزائر

الملخص:

تكتسي مقاربة الملامح التطريزية للخطاب الشعري المغنی، وفق مناهج التحليل الألسني أهمية خاصة، كونها تجمع بين المستوى fonologique و مختلف الخصائص التي تحكم الإيقاع الشعري وموسيقاه. وقد تم اختيار واحدة من القصائد المغناة تعود لشاعر عباسي مشهور، وهو أبو نواس، وهي قصيدة التلبية، لتكون بمثابة أنموذج نسعي من خلاله الكشف عن نوع من النزوع إلى تغليب فئة من الملامح التطريزية على أخرى، حيث كان التركيز بصفة خاصة على كل من التبر والتتغيم والوقف والطول، علماً أن الصوتيات الحديثة قد أفردت كل تلك الوحدات بتتميّز وشرح كافيين كمعطى عام لفهم النسق اللغوي، لكنها تفتقر إلى جملة من الأدوات الإجرائية التي تمكننا من تطبيقها على القصيدة المغناة، ولأجل ملء هذا الفراغ حاول المقال تقديم مقاربة تحليلية لتلقي ذلك النص الواضح الذي يظهر جلياً أثناء عملية النقل الإجرائيالسابق ذكرها من خلال إستحضار مختلف الأدوات الالزمة لإبراز الملامح التطريزية في تفاعلها مع مختلف الخصائص الموسيقية للقصيدة المغناة.

معلومات المقال

تاريخ الإرسال:	2021/11/03
تاريخ القبول:	2022 / 06/20
تاريخ النشر:	2023/03/26
الكلمات المفتاحية:	<ul style="list-style-type: none"> ✓ الملامح التطريزية ✓ ابو نواس، شعر ✓ المقاربة اللسانية ✓ التبر والتتغيم ✓ الوقف والطول

Abstract :

The linguistic approach to prosodic features in Arabic singing poem has a specific importance, Because, It combines the phonological level and the various characteristics that govern the poetic rhythm and its music.

A sung poem belonging to a famous Abbasid poet, (Abu_Nawas), was chosen, which is the (Talbiyah) poem.to serve as a model through which we seek to reveal a kind of tendency to give priority to one category of prosodic features over another.The focus was on stress, intonation, pause, and duration.Note that modern phonetics have singled out all these units with sufficient scientific theorizing and explanation as a theoretical guide to understanding the linguistic pattern, but they lack a set of procedural tools that enable us to apply them to the sung poem.In order to fill this void, the article tried to present an analytical approach to avoid that obvious deficiency that appears evident during the aforementioned procedural transfer process by evoking the various tools necessary to highlight the prosodic features in their interaction with the various musical characteristics of the sung poem.

Article info

Received	03/11/2021
Accepted	20/06/2022

Keywords:

- ✓ prosodicfeatures
- ✓ Abu_Nawaspoem
- ✓ linguistic approach
- ✓ stress, intonation,
- ✓ pause, duration

1. مقدمة

تكتسي مقاربة الملامح التطريزية للخطاب الشعري المعنى وفق مناهج التحليل الألسني أهمية خاصة، كونها تجمع بين المستوى الفونولوجي ومختلف الخصائص التي تحكم الإيقاع الشعري وموسيقاه.

وقد تم اختيار واحدة من القصائد المغناة تعود لشاعر عباسي مشهور، وهو أبو نواس، وهي قصيدة التلبية، لتكون بمثابة أنموذج نسعى من خلاله الكشف عن نوع من النزوع إلى تغليب فئة من الملامح التطريزية على أخرى، حيث كان التركيز بصفة خاصة على كل من النبر والتنغيم والوقف والطول، علماً أن الصوتيات الحديثة قد أفردت كل تلك الوحدات بتنميط وشرح كافيين كمعطى عام لفهم النسق اللغوي، لكنها تفتقر إلى جملة من الأدوات الإجرائية التيتمكننا من تطبيقها على القصيدة المغناة، ولأجل ملء هذا الفراغ حاول المقال تقديم مقاربة تحليلية لتلقي ذلك النص الواضح الذي يظهر جلياً أثناء عملية النقل الإجرائي السابق ذكرها من خلال إستحضار مختلف الأدوات الالزمة لإبراز الملامح التطريزية في تفاعلها مع مختلف الخصائص الموسيقية للقصيدة المغناة.

2. الملامح التطريزية في القصيدة المغناة:

القصيدة المغناة هي نزوع قديم لدى الشاعر نحو إكساب نصه بعداً إضافياً وتائيراً مضاعفاً، وانتشاراً اجتماعياً، إذ هي محصلة مزج بين فنين؛ الشعر والغناء، وهي عند أحمد فرات، «نص شعري توافرت فيه عناصر الغناء، منها سهولة اللفظ، وانسيابه، ورشاقته، وطبيعة القالب الموسيقي المختار. حيث يتتجاوز هذا النص الذوق الخاص إلى الذوق العام، بغية إحداث حالة نفسية قوامها الإمتاع والإقناع، وليس بالضرورة أن يكتب النص لغرض الغناء، بل يمكن للمغني أو المغنية إجراء بعض التعديلات في النص الأصلي؛ لأسباب فنية أو دينية أو أخلاقية، أو ذوقية، أو سياسية، أو اجتماعية، حسب رؤية المؤدي نفسه، لا حسب الشاعر المبدع الأصلي للنص، وفي بعض الأحيان يكون برضًا الشاعر نفسه، أو بغير رضاه». (فرات، أحمد (2014)، ص 7).

لقد عرف العرب طريقهم إلى غناء القصيدة منذ جاهليتهم، وعرف منهم شعراء، أبرزهم الأعشى الذي كان يتغنى بشعره، حتى عرف بلقب "صنّاجة العرب"، إن المزية التي يمنحها الغناء للشعر أنه يمتد لشرائح اجتماعية أكبر، فميل النفوس إلى الطرب أكثر من ميلها إلى الشعر؛ لأن الشعر يظل فن النخبة، كما لم يكن الشعر العاطفي أو الوجданاني وحده فرس الرهان الوحيد، إذ ظهر ارتباط الشعر الوطني والسياسي في العصر الحديث، منذ دخول المجتمعات العربية معرك السياسة في مرحلة الهيمنة الاستعمارية حتى يومنا هذا. ولا تزال الأجيال الستينية والخمسينية تحرق شوقاً لسماع تلك النماذج الشعرية الوطنية التي تغنى بها مطربون عرب، أمثل: محمد عبدالوهاب، وأم كلثوم، وعبدالحليم حافظ، وسعاد محمد وسوهام. (المراجع نفسه، ص 9)

3. أبو نواس وقصيدة التلبية:

يعرف أبو نواس*(العباسي - ابن المعتر). (1976). ص(208). بأن الشاعر الذي تغنى بالخمرة وأطال في مدحها حتى بات يلقب بها، فقيل فيه بأنه شاعر الخمرة، لكن مسيرة هذا الشاعر الفنية، التي ملأت الآفاق، قد ختمها بمجموعة من القصائد الزهدية التي تركت وقعاً جميلاً عند من تلقاها، ومن تلك القصائد الزهدية قصيدة لا زالت تردد حتى يومنا هذا، حتى أخرجها البعض من المنشدين في حلة صوتية بهية في شكل مدح ديني، مما يدل على قوة إيقاعها، وموهبة الشاعر التي ما إن دخلت مجالاً إلا أبدعت وأينعت.

في هذا المقال حاول أن تطرق إلى واحدة من قصائده الشهيرة، والتي عرفت "بقصيدة التلبية" محاولين تقديم إضافة في الموضوع بما يخدم الهدف من هذا المقال الذي يجمع بين الجانب الفني باعتبار قصيده التي تم تأديتها في شكل يشبه الموسح المغني، والدراسات الصوتية والتطريزية التي انبثقت عن الدراسات الفنولوجية.

3.1. أبو نواس من شاعر الخمرة إلى شاعر الزهد

لقد تاب أبو نواس في آخر حياته، وقدم في هذه الفترة أبياتاً وقصائداً عبرت تعبيراً بلاغياً عن الحالة النفسية التي كان بعيشها الشاعر، وأفضل نموذج على ذلك هذه الأبيات التي صارت كالمثل السائر الذي تتناقله الألسن: (أبو نواس، الحسن ابن هاني، 2009) ص(631):

يَا رَبِّ، إِنْ عَظُمْتُ ذُنُوبِي كُثُرَةً ... فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ
إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُحْسِنٌ ... فَيَمِنْ يَلُوذُ، وَيَسْتَحِرُ الْمُجْرُمُ
أَذْعُوكَ رَبِّ كَمَا أَمْرَتَ تَضَرُّعًا ... فَإِذَا رَدَدْتَ يَدِي فَمَنْ ذَا يَرْحُمُ
مَا لِي إِلَيْكَ وَسِيلَةٌ إِلَّا الرَّجَا ... وَجَمِيلٌ عَفْوُكَ ... ثُمَّ أَتَيَ مُسْلِمٌ

هذه الأبيات عبرت تعبيراً صادقاً عن التحول الكبير في حياة الشاعر، الذي كان في يوم من الأيام يجاهر بفكرة الماجن، ويرد بشعره على من يغضبه وينصحه، وليس أقل شهرة في هذا الصدد من قصيده التي مطلعها:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءٌ ... وَدَوْنِي بِالَّتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

وهي قصيدة تروي في ما يمكن الإطلاع عليه من سياقها التي قيلت فيه، ومناسبتها حياة أبي نواس، الذي تحول من طالب للعلم والفقه إلى الغواية والمجون، حيث كان في أول أمره طالب علم، وأحقه أمه بحلقات العلم الشرعي في المسجد، أين درس الفقه على مذهب أهل السنة والجماعة وتعلم الأدب وأتقن الشعر. (البهبتي ، محمد نجيب (1950)، ص: 464).

ويروى أنه أصغى يوماً لحديث واصل بن عطاء رأس المعلولة، الذي كان متكلماً بارعاً، فتأثر بمنطقه وطريقة احتجاجه، ف تكونت له قناعة بخطأ أسانته وصحة منهج واصل، فترك جماعته ولزم واصل فترة من الزمن، لكنه وبعد فترة أصغى لأحد خطباء الخوارج، فدهش لمنطقه واحتجاجه بالأثر الذي حدث له مع واصل بن عطاء من قبل. وهنا ارتد على قناعته الأولى والثانية، وأيقن أن لا أحد من هؤلاء على الحق، وأن كل منهم يستعين بالقرآن الكريم ليخدم توجهه وموقفه من الآخر؛ فأهل السنة ينقضون مذهب الشيعة بالحجج والشيعة ينقضون مذهب الخوارج بالحجج، والمعلولة تنقض مذهب أهل السنة ويتحدون لذلك، والخوارج يكفرون كل الفرق وكل الفرق تجمع على تكفيرهم. فتأثر هذا الصراع الفكري في أبي نواس تأثيراً بالغاً، وترك بسببه العلم والفقه وانصرف للهو وأكب على شرب الخمر. حتى بلغ واصل بن عطاء من أمره ما بلغ، فأرسل إليه يعاتبه على انحرافه عن مذهب وانصرافه عن جماعته، مذكراً إياه بقناعاته السابقة، وما اتفق بينهما من توجه فكري.

*أبو نواس (الحسن بن هانيٌ: 200هـ) من الشعراء المُفَلِّقِين في العصر العباسي، وقد خَلَفَ ديواناً ضخماً، ورغم ما عُرف عن الشاعر من شعر المجنون، وشعر الخمر؛ فإنه تاب ورجع عن فُحشه، وقد كان أبو نواس - في صغره - يُقبل على مجالس الفقه والحديث، والمنطق وغيرها من العلوم، يقول عبدالله بن المعتر (فُتل 296هـ): "كان عالماً فقيهاً عارفاً بالاحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف، صاحب نظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشاربه"

فرد عليه أبي نواس بقصيده التي ذكرنا مطلعها آنفاً، وخص واصلاً فيها بالبيت الشهير (البهيتي، محمد نجيب 1950)، ص: 464).

فَقُلْ لِمَنْ يَدْعُ فِي الْعِلْمِ فَلَسْفَةٌ ... عَرَفْتَ شَيْئًا وَغَابَتْ عَنْكَ أَشْيَاءٌ

وهكذا عاش الشاعر أبو نواس دهراً من حياته في المجون وشرب الخمر والتغني بها وبما يناله من ذات، حتى كتب الله له في أواخر حياته أن يلتج بباب التوبة والزهد، ولذلك التوبة قصة لها صلة وثيقة بعلاقته بال الخليفة العباسي الأمين أخ الخليفة المأمون، حيث لما ثار الخلاف بين الأمين والمأمون، شاع بين الناس بأن الأمين مكب على شرب الخمر واللهو وأنه يتخذ من الشاعر الفاسق الماجن الزنديق أبو نواس نديماً له. وما إلى ذلك من إشاعات كان هدفها فض الناس من حول الأمين وتبرير انقلاب المأمون عليه وانتزاع الخلافة منه، بعد أن كان المأمون هو ولـي عهده، هذا ما دفع بالأمين إلى سجن أبي نواس حتى يسكن السنة الناس ويبيـن لهم في المقابل كذب أخيه عليه.

ووقع أبو نواس ضحية صراع الأـخـوـينـ، فـسـجـنـ بـلـاـ مـحاـكـمـةـ وـمـنـ غـيـرـ جـرـيـرـةـ. وـرـغـمـ الـمـحاـولـاتـ التـيـ بـذـلـهـاـ فـيـ اـسـتـعـطـافـ الـأـمـيـنـ مـنـ خـلـالـ أـشـعـارـ كـانـ يـرـسـلـهـ إـلـيـهـ، يـرـجـوـ فـيـهـ الإـفـرـاجـ عـنـهـ، إـلـاـ أـنـهـ بـاعـتـ بـالـفـشـلـ وـوـجـدـ الـشـاعـرـ نـفـسـهـ فـيـ حـالـةـ يـأسـ، وـهـكـذـاـ ضـاقـتـ الـحـلـقـاتـ وـاسـتـحـكـمـتـ، وـاسـتـبـدـ بـالـشـاعـرـ الـيـأسـ مـنـ الرـجـوعـ إـلـىـ حـيـاةـ الـخـمـرـ وـالـلـهـوـ وـمـجـالـسـ النـدـمـاءـ، وـهـنـاكـ أـجـمـعـينـ، فـكـانـ سـجـنـهـ فـسـحةـ لـمـرـاجـعـةـ الصـفـحـاتـ وـإـعـادـةـ الـحـسـابـاتـ، وـاسـتـسـلـمـ فـيـ الـأـخـيـرـ مـصـيـرـهـ الـمـحـتـومـ، وـهـوـ الرـجـوعـ إـلـىـ الـمـوـلـىـ عـزـ وـجـلـ كـاـشـفـ الـهـمـ وـمـفـرـجـ الـكـرـبـ. فـرـعـ رـأـسـهـ إـلـىـ السـمـاءـ مـعـلـنـاـ إـيمـانـهـ وـمـدـ كـفـيـهـ بـالـسـؤـالـ مـقـرـأـ بـقـدـرـةـ اللـهـ وـقـوـتـهـ فـوـقـ عـجـزـ الـإـنـسـانـ وـضـعـفـهـ، فـقـالـ:

يـاـ رـبـ إـنـ الـقـوـمـ قـدـ ظـلـمـونـيـ ... وـبـلـاـ اـقـتـرـافـ مـعـطـلـ حـبـسـونـيـ
أـمـاـ الـأـمـيـنـ فـلـسـنـثـ أـرـجـوـ دـفـعـةـ ... عـنـّـيـ فـمـنـ لـيـ الـيـوـمـ بـالـمـأـمـوـنـ.

ولما قتل المأمون أخاه وأآل الحكم إليه، خرج أبو نواس من السجن منهك القوى ضعيفاً، مختلف القناعات جديد الإيمان. فلزم توبته وأمضى ما بقي من عمره يستغفر لما مضى من ذنبه ، حتى إنه كتب هذه الأبيات في رقعة وأوصى أن تدرج في أكفانه:

إـلـهـيـ لـاـ تـعـذـبـنـيـ فـإـنـيـ ... مـقـرـرـ بـالـذـيـ قـدـ كـانـ مـنـيـ
وـمـاـ لـيـ حـيـلـةـ إـلـاـ رـجـائـيـ ... وـعـفـوـكـ إـنـ عـفـوتـ وـحـسـنـ ظـنـيـ

ورغم ما قيل في شأن توبـةـ أبيـ نـوـاسـ، وـاـخـتـلـافـ الـنـقـادـ فـيـ حـقـيقـتـهـاـ، فـإـنـ قـسـطاـ مـنـ شـعـرـهـ يـعـبـرـ تـعبـيراـ صـادـقاـ عـنـ هـذـهـ الـحـقـيقـةـ، أـيـ أـنـ أـبـيـ نـوـاسـ عـاـشـ حـالـةـ مـنـ التـوـبـةـ وـالـإـيمـانـ وـالـرـجـوعـ إـلـىـ اللـهـ عـزـ وـجـلـ.(البهيتي ، محمد نجيب 1950)، ص: 489.

يقول أحد النقاد في حق أبي نواس: "إن أبي نواس يجتمع فيه النور والظلمة، والخير والشر، والإيمان الغامر، والفسق المستهتر، وإذا كان أبو نواس قد قال ما قال في الخمر والمجون، وأبدى من نفسه ذلك الجانب العاري، فإنه أيضاً قد جد فأحسن الجد، وتعبد فأحسن العبادة، وتاب فأحسن التوبة". (المراجع نفسه، ص: 464). فلماذا تشك في توبـةـ أبيـ نـوـاسـ، إنـ كـانـ قـدـ قـالـ زـهـدـيـاتـهـ قـبـيلـ وـفـاتـهـ، كـمـاـ يـذـهـبـ بـعـضـ الـمـؤـرـخـينـ وـالـكـتـابـ، وـلـمـاـ تـشـكـيـ صـدـقـ إـيمـانـ أـبـيـ نـوـاسـ؟ـ". (المراجع نفسه، ص: 341).

3.2. التلبية في الحج والعمرة و"تلبية أبي نواس":

لقد حجَّ أبو نواس سنة 190 للهجرة، وحين جَنَّ الليل وأرخى سدوله، سمعه الناس وهو بملابس الاحرام، يلِّي بشعره ويحدو به ويطرُب، فغنَّ بهذه المناجاة الرائعة والتلبية الخاشعة، وتعني معه كلُّ من سمعه، وهو يقول: (أبو نواس، 2009) ديوان أبي نواس. ص (525)

إلهَنَا ، مَا أَعْدَلَكْ ... مَلِيكَ كُلَّ مِنْ مَلَكْ
لَبِيكَ ، قَدْ لَبَيَثْ لَكْ ... لَبِيكَ ، إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ
وَالْمَالِكَ ، لَا شَرِيكَ لَكْ
مَا خَابَ عَبْدُ أَمَلَكْ ... أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَأَلَكْ
لَوْلَاكَ يَارَبُّ هَلَكَ ... لَبِيكَ ، إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ
وَالْمَالِكَ ، لَا شَرِيكَ لَكْ
كُلُّ نَبِيٍّ . وَمَا لَكْ ... وَكُلُّ مَنْ أَهْلَ لَكْ
وَكُلُّ عَبْدٍ سَأَلَكْ ... سَبَّحَ ، أَوْ لَبَّى فَلَكْ
لَبِيكَ ، قَدْ لَبَيَثْ لَكْ ... لَبِيكَ إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ
وَالْمَالِكَ ، لَا شَرِيكَ لَكْ
وَاللَّيْلُ لَمَّا أَنْ حَلَّكْ ... وَالسَّابِحَاتُ فِي الْفَلَكْ
عَلَى مَجَارِي الْمُنْسَلَكِ ... لَبِيكَ ، إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ
وَالْمَالِكَ ، لَا شَرِيكَ لَكْ
يَا خَاطِئًا مَا أَغْفَلَكْ ... عَجَّلْ ، وَبَادِرْ أَجَلَكْ
وَاحْتَمِ بِخَيْرِ عَمَلَكْ ... لَبِيكَ ، إِنَّ الْحَمْدَ لَكْ
وَالْمَالِكَ ، لَا شَرِيكَ لَكْ

وإذا كان أبو نواس قد لهج لسانه بالتلبية منظومة، فإن التلبية في حقيقتها شعيرة من الشعائر المرتبطة بالحج، منذ أن نادى سيدنا إبراهيم عليه السلام في الناس داعياً إياهم لحج بيت الله تعالى، امتنالاً للنداء الذي ذكره المولى عز وجل في كتابه الكريم: (وَأَدِينَ فِي النَّاسِ بِالْحَجَّ يَأْتُوكُمْ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ) (سورة: الحج ، الآية: 27)

أما عبارات التلبية التي قام أبو نواس بمحاكاتها فترجع إلى ما قبل الإسلام؛ فلقد كان العرب يحجون في الجاهلية ويلبون، ولكنهم يلبسون حجّهم وتلبّتهم بما كانوا عليه من الشرك بالله فيرددون هذه العبارات: (اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب. 1960) ج 1 ص (296)

"لَبِيكَ اللَّهُمَّ لَبِيكَ،
لَبِيكَ لَا شَرِيكَ لَكُ،
إِلَّا شَرِيكًا هُوَ لَكُ
تَمْلِكَهُ وَمَا مَلَكَ".

لكن الغريب في الأمر أن السواد الأعظم من الناس لا يعلمون من الذي نظم هذا النداء بهذه الصورة أول الأمر. ولما جاء النبي الخاتم صلى الله عليه وسلم، حافظ على جزء من التلبية الذي لا يتنافى مع مطلب التوحيد، وزرع ما كان يدل على الشرك واستبدلته بما أثر عنه صلى الله عليه وسلم، وهي التلبية المعروفة:

"لَبِيكَ اللَّهُمَّ لَبِيكَ،
لَبِيكَ لَا شَرِيكَ لَكَ لَبِيكَ،
إِنَّ الْحَمْدَ وَالنِّعْمَةَ لَكَ
وَالْمَلِكُ لَا شَرِيكَ لَكُ".

فالتلبية إذن، من شعائر الحج العظيمة، وقد وردت بها النصوص الكثيرة من الكتاب والسنة، فروى الإمام أحمد في مسنده من حديث زيد بن خالد الجهني رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (جَاءَنِي جُبْرِيلُ، فَقَالَ: يَا مُحَمَّدُ مُرْ أَصْنَابَكَ فَلَيْزَفَعُوا أَصْوَاتُهُمْ بِالتَّلْبِيةِ؛ فَإِنَّهَا مِنْ شَعَائِرِ الْحَجَّ). وكان بعض الناس يزيد على تلبية رسول الله صلى الله عليه وسلم فلم ينكر عليهم ماداموا على التوحيد، ولكنه صلى الله عليه وسلم التزم بالعبارات الواردة في التلبية المذكورة آنفاً ولم يزد عليها، وفيها توحيد الله عز وجل ونفي الشريك عنه، وإثبات الحمد والنعمـة والملك لله وحده لا شريك له، (ابن كثير، الحافظ 1976). ص 599).

إن تلبية أبي نواس، بلا شك، تلبية مشتقة من تلبية الحجيج وهي أبيات ألقاها بتلقيائية ممزوجة بحالة إيمانية، لم يلتقط فيها الشاعر إلى الصور الفنية البلاغية وإنما انطلق فيها يردد التلبية كما يرددـها وفود الحاج؛ لكنه كان متـميزاً بـعفويته التي تـعبر عن موهبة شاعر ينشر الشعر ثـثرا.

بعد هذه الإلـمامـة بالجانـب المـوضـوعـي لـلـقصـيدة مـوضـوعـ الدـرـس، حتـى يـأخذـ القـارـئ لـهـذهـ الـدرـاسـةـ فـكـرةـ وـاسـعـةـ عـنـ الـدـلـالـاتـ وـالـعـامـةـ لـلـقصـيدةـ وـمـنـاسـبـتهاـ وـقـيـمـتهاـ فـيـ حـيـاةـ الشـاعـرـ، وـأـثـرـهـ النـفـسيـ، وـالـدـينـيـ عـلـىـ مـنـ تـلـقـاهـاـ مـنـهـ يـجـدـ بـنـاـ إـلـيـ الـدـرـاسـةـ التـطـريـزـيـةـ لـلـقصـيدةـ، وـالـتـيـ سـتـتـنـاـولـهـاـ فـيـمـاـ يـلـيـ.

4. الملامح التطريزية في القصيدة

من الأهمـيةـ بـمـكـانـ التـذـكـيرـ بـأـنـ استـجـلاءـ المـلامـحـ التـطـريـزـيـةـ لـلـقصـيدةـ مـوضـوعـ الدـرـسـ يـقـضـيـ التـطـرقـ إـلـىـ الـوـحدـاتـ الـفـونـولـوجـيـةـ، مـنـ خـلـالـ الـبـحـثـ فـيـ الـجـانـبـ الـفـونـيـمـيـ، وـالـبـحـثـ فـيـ اـبـتـداءـ فـيـ الـبـنـيـةـ الـفـونـولـوجـيـةـ لـلـقصـيدةـ.

4.1. الفونيمـاتـ المـقـطـعـيـةـ وـإـيقـاعـيـةـ التـكـرارـ

يـتـمـيزـ التـوزـيعـ الـفـونـيـمـيـ عـلـىـ مـسـتـوىـ الـمـقـاطـعـ بـخـاصـةـ التـتـالـيـ الذـيـ يـجـمـعـ بـيـنـ الصـامـتـ وـالـصـائـتـ، اوـ كـماـ قـالـ الـقـدـماءـ مـنـ عـلـمـاءـ الـعـرـبـيـةـ، السـاـكـنـ، وـحـرـفـ الـمـدـ اوـ الـلـيـنـ. (الـنـعـيـمـيـ حـسـامـ سـعـيدـ). صـ 82ـ (2003ـ).

إـنـ النـظـرـ فـيـ التـوزـيعـ الـفـونـيـمـيـ لـلـقصـيدةـ، نـجـدـ أـنـ أـبـاـ نـوـاسـ قدـ عـدـ فـيـ قـصـيـدـتـهـ إـلـأـيـ جـمـلةـ مـنـ الـاختـيـارـاتـ الـفـونـيـمـيـةـ. اـتـسـمـتـ بـالـتـكـرارـ الـمـلـحوـظـ، وـفـيـ هـذـاـ السـيـاقـ يـجـدـ بـنـاـ وـصـفـ هـذـاـ التـوزـيعـ الـفـونـيـمـيـ دـاخـلـ الـقصـيدةـ، مـنـ خـلـالـ الـعـلـمـيـةـ الـوـصـفـيـةـ الـإـحـصـاـيـةـ الـآـتـيـةـ:

بالـنـسـبـةـ لـلـبـنـيـاتـ غـيرـ الـمـكـرـرـةـ، فـهـيـ تـشـمـلـ الـمـقـاطـعـ الـآـتـيـةـ:

إـلـهـنـاـ، مـاـ أـعـدـلـكـ // مـلـيـكـ كـلـ مـنـ مـلـكـ // ماـ خـابـ عـبـدـ أـمـلـكـ // أـنـتـ لـهـ حـيـثـ سـلـكـ //
لـوـلـاـكـ يـارـبـ هـلـكـ ...
كـلـ نـبـيـ. وـمـلـكـ // وـكـلـ مـنـ أـهـلـ لـكـ // وـكـلـ عـبـدـ سـلـكـ // سـبـحـ ، أوـ لـبـيـ فـلـكـ ،
وـالـلـيـلـ لـمـاـ أـنـ حـلـلـكـ // وـالـسـابـحـاتـ فـيـ الـفـلـكـ، // عـلـىـ مـجـارـيـ الـمـنـسـلـكـ
يـاـ خـاطـئـاـ مـاـ أـغـفـلـكـ // عـجـلـ ، وـبـادـرـ أـجـلـكـ // وـاـخـتـمـ بـخـيـرـ عـمـلـكـ
 أماـ الـبـنـيـاتـ الـمـكـرـرـةـ فـهـيـ :

لـبـيـكـ ، قـدـ لـبـيـثـ لـكـ، (وـقـدـ تـكـرـرـتـ مـرـتـانـ)
لـبـيـكـ ، إـنـ الـحـمـدـ لـكـ، (وـقـدـ تـكـرـرـ 6ـ مـرـاتـ)
وـالـمـالـكـ ، لـاـ شـرـيكـ لـكـ، (وـقـدـ تـكـرـرـ 5ـ مـرـاتـ)

وـمـنـ تـتـبعـ لـلـتـكـرارـ الـفـونـيـمـيـ دـاخـلـ الـبـنـيـ الصـغـرـىـ عـلـىـ الـمـسـتـوىـ الـمـوـرـفـولـوـجـيـ، نـجـدـ أـنـ الشـاعـرـ قـدـ زـاـوـجـ بـيـنـ بـنـيـاتـ غـيرـ مـكـرـرـةـ هوـ جـوـهـرـ الـقـصـيدةـ، وـبـنـيـاتـ مـكـرـرـةـ هيـ جـوـهـرـ التـلـبـيةـ. كـمـ أـنـهـ وـلـلـحـصـولـ عـلـىـ اـنـسـجـامـ بـيـنـ الـجـزـءـ الـجـدـيدـ فـيـ الـعـلـمـ الـشـعـرـيـ غـيرـ الـمـكـرـرـ، قـامـ بـالـسـجـ عـلـىـ التـوزـيعـ الـفـونـيـمـيـ الـمـوـجـودـ فـيـ الـفـاظـ التـلـبـيةـ، وـخـاصـةـ الـفـونـيـمـاتـ الـآـتـيـةـ:

الكاف، اللام، اللذان تكررا بدرجة أولى، ثم اللام ، حيث جاءه هذه الفونيمات مسيطرة في القصيدة، وطبعت الجو العام، إذ إن أبي نواس اختارها كفاصلة صوتية، وخاتمة لمختلف المقاطع، الواردہ فيها.

تواجه الكاف واللام بعض النظر عن الترتيب في الكلمات أو المركبات ، (52 مرة)

تكرار تجاور اللام والكاف، بهذا الترتيب في الكلمات (تكرر 39 مرة)

تكرار تجاور الكاف واللام، بهذا الترتيب (تكرر 4 مرات)

تكرار الاختتم للمقاطع أو الأسطر الشعرية بكلمات تنتهي باللام والكاف (ورد 28 مرة)

لقد فرض هذا التكرار إيقاعاً مميزاً على القصيدة، وأبرز في المقابل كل الألفاظ والعبارات التي وردت دون تكرار، مما جعل الإيقاع يبرز موطننا في القصيدة تلتف الإنتماه وتبقى ذهن المتلقي مستيقضاً ومنتباً لورودها، ومتاثراً بمعانيها، من مثل: عبد،نبي، سبح، السابحات، خاطئ، عجل، اختم، ... وغيرها، وهو ما أبرز معها قائمة فونيمية مفارقة للتكرار الحاصل في باقي الألفاظ

4.2. الملامح التطريزية للفونيمات فوق-المقطعة (النبر والتنغيم):

4.2.1. النبر:

يعد النبر في اللغة متوافقاً معناه الاصطلاحي، فهو إن دل معجمياً على البروز والظهور، حيث اشتق منه المنبر في المسجد بما يتوافق مع بروز الخطيب، وارتفاعه للرأيين، تمهدلاً لبروز خطابه، إذ سيصدر منها من مكان بارز منبور، فإن حقيقة هذه الدلالـة متساوية مع المعنى الاصطلاحي، إذ إنه يدل على ظاهرة صوتية أدائية، تتمثل في نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلـى نسبياً من بقية المقاطع التي تجاوره .

كما يسميه بعض العلماء بالضغط على الحرف حتى تكمل حركته، ويتميز بما قبله و بعده بارتفاع الصوت وهذا الشيء قديم وهو تميز المعنى بطريقة الأداء .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد العلاقة بين النبر والدلالـة لما للفونيمات المقطعة من أهمية في دخول الوحدات الصرفية في تحديد المعاني، فإن الدارسين يؤكدون على أهمية هذه العلاقة خاصة في مجال القراءات القرآنية، ومن الأمثلة في القرآن الكريم قوله تعالى " واستبقا الباب" فيحسن النبر على "ف" لنفريق "استبقا" عن "استبـق" ، التي تدل على المفرد لا المثنى.(أحمد البابي. (2012). ج 01، ص 181)

وينبغي التنبه إلى أن مواضع النبر التي يذكرها عدد من علماء التجويد المعاصرـين، ليست من جنس القواعد العامة التي يقررها اللسانيون المعاصرـون، والتي تنسـب النبر إلى كل صيغة عربية على حدة، بل مواضع النبر عند علماء التجويد مختـصة بإزالـة اللبس وتميـز ما كان أصلاً في الكلمة بما كان زائداً فيها وحسب(المرجع نفسه، ص187).

أما في سياق دراستـنا هذه فإنـنا نستحضر أهمية النبر عند علماء العروض، وذلك لأنـه يحدد أحـيانـاً وزنـ البيت، إلى جانب معاييرـ أخرى تسـاهمـ في ذلكـ فيـ ماـ يـعـرـفـ بـعلمـ الـبـحـورـ الشـعـرـيـةـ، أوـ عـلـمـ الـعـرـوـضـ.

يمـكـنـ تقـسـيمـ ظـواـهرـ النـبـرـ الـوارـدـةـ فـيـ الفـصـيـدـةـ إـلـىـ نـمـطـيـنـ مـنـ النـبـرـ كـمـ سـيـأـتـيـ:

أولاً: النـبـرـ الجـمـليـ الإـيقـاعـيـ:

وهو: ضـغـطـ نـسـبـيـ عـلـىـ كـلـمـةـ مـنـ كـلـمـاتـ الجـمـلةـ أـوـ عـلـىـ مـاـ كـانـ فـيـ حـكـمـ الـكـلـمـةـ الـواـحـدـةـ لـيـكـونـ ذـلـكـ الـجـزـءـ المـضـغـوطـ أـبـرـزـ مـنـ غـيرـهـ مـنـ أـجـزـاءـ الـجـمـلـةـ.(مـفـتاحـ مـحـمـدـ. (2005) صـ49)

ويلاحظ ذلك جلياً، من خلال النبر على المقطع الأخير من الأسطر الشعرية المغناة بالتوافق مع الإيقاع وطول المقطع الغنائي، بحيث يحصل فاصل زمني بالتوقف عند نهايات هذه المقاطع.

إِلَهَنَا ، مَا أَعْدَلُكَ / مَلِيَّكَ كُلِّ مَنْ مَلَكَ / مَا خَابَ عَبْدُ أَمْلَكَ / أَنْتَ لَهُ حِيثُ سَلَفَ /
لَوْلَاقَ يَارَبُّ هَلَكَ

ثانياً: النبر الكلمي، وينقسم على:

أ - نبر الشدة، وهو: ضغط نسبي يستلزم علواً سمعياً لمقطع على غيره من المقاطع، ويسمى باحثون آخرون هذا النوع من النبر (النبر الزفيري) و(نبر التوتر) أو (النبر الديناميكي)، وهي تسميات تشتراك في دلالتها على قوّة النفس عند النطق بالمقطع المنور. (حنون مبارك. (2003) ص 37)

ويلاحظ أن هذا النبر قد تركز في القصيدة لإحداث بروز الكلمات التي وردت مرة واحدة، وعلى سبيل المثال نجد كلمات من مثل:

الخاء) خ اطئاً (الغين) أَغْ فَلَكْ (الجيم) لَجَّ

الباء (باء) **وَبْ** **لِدْر** **أَدْر** **وَبْ** **لِيَمْ** **أَخْاء** (باء) **وَاخْ** **لِيَاء** (باء)

وموقع نبر الشدة من الكلمة هو المقطع، ويقع عند كثير من الباحثين تساهل بنسبة هذا النوع من النبر إلى صامت المقطع لا إلى المقطع كله، حيث ينبغي التركيز على القيمة التمييزية، التي تحدث عنها رومان جاكبسون. (ياكسون رومان. 1994) ص(59)

ثالثاً: النبر الانفعالي، وهو: ضغط على جزء من الكلمة يصاحب انفعالات المتكلم وتعبيره عن عواطفه. وأبرز مجال للاحظة هذا النبر ما ارتبط من الكلام بالعاطفة وقصد إبرازها؛ مثل إلقاء الخطاب الحماسية والقصائد الشعرية، ويُخضع هذا النبر للطبيعة الفردية وقصدها التعبير عن غرض خاص.

ونجد هذا النبر متواافقاً مع نبر كلمات (لبيك)، لتوافقها مع عاطفة الإقبال على الله في مناسك الحج مع التعبير على معنى الاستجابة لنداء الله تعالى لأداء مناسك الحج وتحقيق ركن من أركان الإسلام، المتميز بمناسك خاصة

كما نجده أيضاً متواافقاً مع النبر الحاصل مع كلمتي (عجل)، و(بادر) وهما كلمتان، متساقتان مع معنى النصح والإرشاد الوارد بصيغة الأمر، مما يعطي انطباعاً متواافقاً مع خطورة الموقف، عظم الفرصة وأهمية المناسبة

4.2.2. التغيم:

يعد التنغيم فونينا فوق قطعي، وهو من حيث موقعه التطريزي، يحتل قمة الظواهر الصوتية التي تكسو المنظمة، كله

والتنفيم في الاصطلاح، هو موسيقى الكلام الذي ينظم في أثنائه جملة الظواهر الصوتية الأخرى مثل النبر والطول أو المطل. فتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية وتسمى نغمات الكلام. (حنون مبارك: 2003) (ص 152)

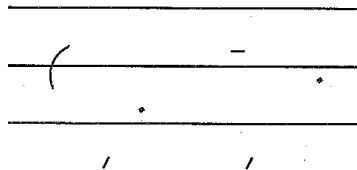
والتنعيم يعد من الفوئيمات الصوتية فوق مقطوعية أو الفوئيمات فوق التركيبية وهو أكثر الظواهر تطريزية بروزا في الكلام.(أحمد مختار، عمر (1997). ص 357).

وله أهمية كبيرة في إبراز حالة المتكلم النفسية، كما يعد عاملاً من عوامل توضيح الكلام وتقسيمه، إلى جانب ما يلعبه من دور في التمييز بين أنماط الكلام المختلفة، حيث للتغيير أن ينقل الكلام من الخبر إلى الإنشاء، مع ثبات العبارة وعدم تغير وحداتها. ولكي يؤدي هذه المهمة، يجب التنبية على أن المتكلم يرفق عملية النطق بالعبارة عدة أنماط من الأصوات وهي في الغالب ثلاثة أنماط:

أولاً: التنفيم الصاعد، أو المرتفع :Risingtone

ويتمثل في الصعود بنغمة الصوت أثناء النطق بالعبارة خاصة مع نهايته، (الأنطاكي محمد. 1971). ص 26)، ويساهم في بناء بعض الجمل الاستفهامية التي تستوجب الجواب بنعم أو لا، نحو:

محمود في البيت؟



وكذلك بعض العبارات الشرطية، تواجهون، نواجهه، وعلى نمط من أنماط الجمل المسماءة بالمعلقة.

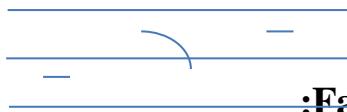
وللرسم البياني السابق توظيفه أهمية في محاولة نقل موسيقى الكلام إلى التمثيل البصري للأداء الصوتي، (كمال بشر محمد. (1971) ص533) حيث يتبع فيها الدارسون عادة ضوابط معينة وهي : رسم ثلاثة خطوط متوازية متساوية المدى فيما بينها

الإشارة إلى المقطع المنبور بـ (-) فترسم إما مستوية أو صاعدة أو هابطة وفقاً للنغمة المعينة

بالإشارة إلى المقطع غير المنبور بـ (٠) فترسم إما في مدى مستوى أو صاعد أو هابط

ومن أمثلة التنغير الصاعد في القصيدة قيد الدراسة، المرافق للتعجب، حيث يتضاعف الصوت في وسط العبارة وتحيديا مع النطق بماء التعجبية:

إِلَهُنَا، مَا أَعْدَلْتُ

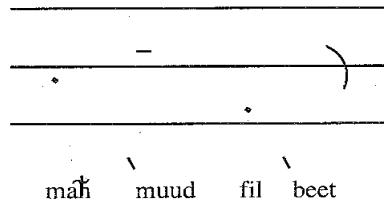


ثانیا: تنغیم منخفض Fallingtone

تغريم هابط : وسميت كذلك لاتصافها بالهبوط في نهايتها على الرغم مما تتضمنه من تلوينات جزئية داخلية .

1- الجمل التقريرية :

محمود في البيت



2- الجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة مثل (متى .. فين)

3- الجمل الطلبية مثل (اخرج من هنا)

وفي قصيدة التلبية نجد بعضاً من العبارات التي تم تغييمها بالتوافق مع لحن لازمة القصيدة، وبالتحديد في العبارة الأخيرة:

لبيك ، قد لبَّيْتُ لكْ ،
لبيك ، إنَّ الحمدَ لكْ ،
والمَلَكُ ، لا شرِيكَ لكْ ،

4.3. الملامح التطريزية للفونيمات فوق المقطوعية (الوقف، الطول)
أولاً: الوقف:

يعتبر الوقف صمتاً، أو توقفاً عن الكلام، ويلعب دوراً كبيراً في البنية التطريزية في الخطاب في نمطه العادي، فهو يضطلع بتحديد نهايات العبارات، ويؤشر لنهاية الخطاب، أو لاستئنافه مرة أخرى، ولكننا إذا جئنا إلى القصيدة المغناة، فإنه يقع دوراً مهماً في بناء الإيقاع، حيث عمل في قصيدة التلبية على وضع محطات بين طقة التلحين الخطابي، وبين محطات الأيقاع ولحن الموسيقي.

حيث كان الوقف مؤشراً تطريزياً للعبارات التي توالت في النقلات المتواقة في المعنى.(مصطفى بوعناني 2010، ص 127).

إلهَنَا ، ما أَعْدَلَكُ (وقف) مَلِيكَ كُلِّ مِنْ مَلَكٍ (وقف) مَا خَابَ عَبْدُ أَمَّالِكَ (وقف) أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَلَكَ (وقف) لَوْلَكَ يَا رَبُّ هَلَكَ (وقف)

لقد ساهم الوقف في ترتيب الإيقاع وتوزيع المقاطع الموسيقية على المقاطع اللحنية بشكل متناظر، فهو إذان بإدراج مقاطع صمت كلامي، يسمع للمتلقي بالاستماع إلى الإيقاع المرافق لعملية التغنى. على شكل مقاطع عنائية تليها مقاطع لحنية مقاطع غنائية.(أبو ديب كمال. 1974). ص 176 ()

ثانياً: الطول:

يتمثل الطول في إطالة زمن النطق بالصوت، ويسمى بعض الباحثين هذا النوع من النبر (نبر الزمن) و(النبر الزمني)، و(نبر المدة)، و(النبر المدي) و(النبر الطولي).

وإنما يندرج في مفهوم النبر تطويل الصوت لا طوله، ومعنى ذلك أننا نعني في سياق الحديث عن النبر بالتفريق بين الطول الأصلي للصوت والطول المكتسب الناتج عن نبر الطول، وبذلك يتضح الفرق بين مفهومي (الخصائص الأصلية) و(الخصائص الطارئة) للمقطع أو الصوت (أحمد مختار عمر. 1997) ص 233).

وينقسم نبر الطول على قسمين:

أ - **نبر الطول في الصوائف**، وهو: إطالة زمن النطق بالصائت، مثل تطويل الألف في (رائع) أو الواو في (هدوء) تعبيراً عن غرض كلامي ما.

وللقدماء عناية ببيان هذا النبر، وإن لم يكونوا أبانونا عنه بسمى (النبر)، فقد وردت تسمية إطالة زمن الصائت بـ(الإشباع) و(المد) و(المطل)، وقد تطور ذلك عند التجويديين وتعدّت أنواع مدد القرآن وألقابها، وتعدّت طرق قياس الصوائف عندهم، فذكرروا القياس زمن الصائت طرفاً عدّة.

ب - **نبر الطول في الصوامت**، وهو: إطالة زمن النطق بالصامت، مثل تطويل الحاء في (ثحفة) أو الدال في (مدهش) تعبيراً عن غرض كلامي ما.

وقد دعا إلى إثبات (نبر الطول في الصوامت) قسماً من أنواع النبر أمور: انتظام عموم مفهوم نبر الطول عليه، أن إثباته تتكافأ به التقسيمات وتناظر به أنواع النبر، أن في كلام عدد من المعاصرين إشارة إليه وإن لم ينصوا عليه صراحة.

وفي القصيدة التي بين أيدينا لعب الطول دوراً كبيراً في صياغة اللحن، وفيما يلي أكثر العبارات استيعاباً للطول الذي طبق القصيدة:

_____واليلى لم _____أن حلاك //
والسَّ _____ابحاث في الفلاك، // على مجاري
_____المنْسَاك

حيث يلاحظ تركيز النطق أثناء التغني على التوافق بين العملية النطقية الخاتمة الصوائب، لتتوفر إمكانية التمطيط، أو المطل، بحث يستوعب دفتين إيقاعيتين، أو ثلاث، حيث استواع نبر الطول مع (السابحت) ثلاث دفعات إيقاعية مقارنة مع نظيرتها في كلمتي (لم) و (مجاري) في المقطعين السابق واللاحق.

5. خاتمة:

لقد استعن هذا المقال ببعض الأدوات الإجرائية من أجل الوصول إلى الأهداف المعلن عنها في ديباجته، وقد تسنى لنا أن نصل إلى بعض النتائج المؤقتة التي نطرحها للنقاش لدى الباحثين، حيث نسردها فيما يلي:

أولاً: بالنسبة للكشف عن ظواهر النبر والتغييم في القصيدة المغناة، فإننا نرى أن الانتقال من البنية التطريزية للأداء العادي للخطاب إلى بنية تطريزية مغناة، أي تدخل طبقات صوتية مضافة على الطبقة الفونولوجية ينقل الطواهر الصوتية من مستوى ذوق وجهة تسترعى انتباه المخاطب، إلى وجهة تحاوب تحريك قولهاب تتعلق بتلقي الملفوظ الفني، ومن هنا وجب التنبيه إلى أن وظائف الخطاب التداوilyة تستدعي ملكات إظافية ضمن تواصل موارء لغوي والمقصود به التواصل الإبداعي الفني.

ثانياً: بالنسبة لتحليل ظواهر الوقف والطول، فإن الدراسة توصلت إلى إن الوقف لم يلتزم بقواعد الوقف الخطابي المعهودة، بل تعمد أن يضيف عناصر إضافية تمثلت في التمطيط الحاصل بين الوقت على مستوى النقلات، التي هي بنيات حملية تخدم قضية فحوى الخطاب، ولكن بطريقة مختلفة، حيث تنسى لنا التوصل إلى إدراج مقاطع لحنية وإيقاعية غير لغوية، ساهمت في إحداث توأزي بين البنية الحملية السابق ذكرها، وبنيات إيقاعية ولحنية موسيقية، وهو ما يعد مظهاً من مظاهر القصيدة المغناة، التي لا تكتفي بتوزيع الوقف (جمع وقف) على نهايات النقلات بل توظيف إليها بنية إيقاعية ولحنية موسيقية، قد تتساوى من حيث المدة أو تطول أو تقصر حسب الإيقاع العام الموسيقي المختار من المخرج والمنتج معاً.

وكخلاصة لهذه الدراسة، لا بد من وضع هذا المنتج الشعري الغنائي ضمن مشاريع أوسع قد تشمل دراسات معقمة في رسائل علمية، حتى يتسعى لنا الوصول إلى معايير شاملة قد تنسحب على عدد واسع من الخطابات الفنية المغناة، بغية تثبيت أدوات إجرائية بعينها تعين على تшиريح هذا النمط من الأعمال الإبداعية ومن ثم فتح المجال لتعليميتها لدى طلبة الفنون والأداب ومختلف الباحثين.

قائمة المراجع:

- القرآن الكريم ، (رواية حفص عن عاصم)
- ابن المعتز، العباسى. (1976). طبقات الشعراء المحدثين، القاهرة: دار المعارف
- ابن كثير، الحافظ. (1976)، السيرة النبوية، ط3، بيروت: دار الكتب العلمية
- أبو ديب كمال. (1974) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، بيروت، لبنان: دار العلم للملايين
- أبو نواس. (2009) ديوان أبي نواس. ط1 سوريا: دار مهرات للعلوم
- أحمد البابي. (2012) القضية التطرizية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، ج1، الأردن: عالم الكتب الحديث
- أحمد مختار عمر. (1997) دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، مصر : عالم الكتب
- بنقدور عبد الفتاح. (2012) اللغة دراسة تشيريحية – إكلينيكية ، ، الرباط، المغرب: دار أبي قراق للطباعة والنشر
- بوعناني مصطفى. (2009) في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونتيقي ونماذج التنظير، إربد الأردن: عالم الكتب الحديث
- جورج إليسرفاتي. (2012) النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعة، ترجمة محمد الراضي، ط1 ، بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة
- حنون مبارك. (2013) الصواتة المعرفية، والمسارات الذهنية للإنجاز اللغوية، إربد، الأردن: عالم الكتب
- // . (1987) مدخل إلى لسانيات سوسير، ط01، دار البيضاء: دار توبقال للنشر، المغرب
- // . (2003) في الصواتة الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ط1، الرباط: دار الأمان
- فرحات، أحمد. (2014). القصيدة المغناة في الشعر العربي - دراسة فنية أسلوبية. ط1، لبنان: مؤسسة الانتشار العربي
- كمال بشر محمد. (1971) علم اللغة العام، قسم الأصوات، القاهرة: دار المعارف
- مارتيني أندريله ، وماري آن بافو. (2010) مبادئ في اللسانيات العامة، المغرب: دار الافق
- المسدي عبد السلام. (1986) التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس: الدار العربية للكتاب
- مفتاح محمد. (2005) تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي

- ـ محمد نجيب البهبيتي. (1950) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مصر : مطبعة دار الكتب المصرية
- ـ النعيمي حسام سعيد. (2003) جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي، دبي: (مجلة آفاق الثقافة والتراث، ص ص 65_87)
- ـ الأنطاكي محمد. (1971) المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط03، بيروت، لبنان: دار الشرق العربي
- ـ ياكبسون رومان. (1994) محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، وعلى حاكم صالح بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي
- ـ اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب. (1960) . تاريخ اليعقوبيج1. بيروت: دار صادر ودار بيروت