

The Aesthetics of Vocal Formation in Saif Al-Quds Diwan

Yahia Ghbn *

Abstract

The research deals with the aspects of vocal formation in Saif al-Quds's Diwan, and it aims to reveal the aesthetics of vocal formation in the poems of the Diwan, and measuring the effectiveness of sounds and syllables in revealing the intentions of the poetic text. It answers the following questions: What is the importance of vocal formation in revealing the poetic text and its implications? Does the difference in voices affect making the stylistic difference?

The research uses the stylistic approach, and in some cases, it uses the descriptive approach in analyzing the poems.

The research deals with some vocal formation issues: rhyme sounds, vocal ranges, vocal succession, vocal substitution, spatial inversion of sounds, and stress on syllables.

Main results:

- The audio material has a great impact on recalling the meaning or gesticulating with it.
- The sound formation of the poem contributed to linking its parts, and also gave it a tinge of consistency and harmony.
- The subjectivity of the poets was reflected in their creative production. This was evident through the vocal formations in the poems that carried various meanings and expansive connotations.
- Poets used the technique of vocal succession, which created tonal rhythms that were included in the textual fabric of the poems, affecting the recipient and directing his visions.
- The poets used the phenomenon of phonetic and syllabic substitution to express their poetic intentions, and the phenomenon of spatial inversion of sounds revealed the structures of significance in the text.
- The poets varied in the mechanisms of stress and intonation on the vocal syllables.

The research recommended the study of the rhythmic structure and the collection and study of modern Arabic poetry.

Keywords: poetic composition, contemporary poetry, stylistics, accent and intonation, linguistic sounds.

* Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, Alaqsa University, Palestine. beatlahia@gmail.com

Submitted: 20/12/2022, **Revised:** 2/4/2023, **Accepted:** 16/6/2023.

<https://doi.org/10.34120/0117-042-166-003>

To cite this article / الإشارة المرجعية للبحث

غبن، يحيى: "جماليات التشكيل الصوتي في ديوان سيف القدس"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 166، 2024، 79-111.
Ghbn, Yahia: "The Aesthetics of Vocal Formation in Saif Al-Quds Diwan", *Arab Journal for the Humanities*: 166, 2024, 79 - 111 .

جماليات التشكيل الصوتي في ديوان سيف القدس

يحيى أحمد غبن *

الملخص

تناول البحث مظاهر التشكيل الصوتي في ديوان سيف القدس، وهدف البحث إلى الكشف عن جماليات التشكيل الصوتي في قصائد الديوان، وقياس فاعلية الأصوات والمقاطع الصوتية في الكشف عن نوايا النص الشعري في الديوان، وتحدد مشكلة البحث في التساؤلات الآتية: ما أهمية التشكيل الصوتي في الكشف عن مكامن النص الشعري ودلالاته؟ وهل لاختلاف الأصوات من أثر في صنع الفوارق الأسلوبية؟

اتبع الباحث آليات التحليل وأدواته المتعلقة بالمنهج الأسلوبي، كونه المنهج الأنسب لدراسة البنى الصوتية في النصوص الأدبية.

تناول البحث قضايا التشكيل الصوتي الآتية: أصوات القافية، والتراوح الصوتي، والتتابع الصوتي، والإبدال الصوتي، والقلب المكاني للأصوات، والنبر على المقاطع الصوتية.

وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج أهمها:

- المادة الصوتية لها أثر بالغ في استدعاء المعنى أو الإيحاء به، وتبعث على الإحساس باللذة الفنية لدى المتلقي.
- أسهم التشكيل الصوتي للقصيدة في الربط بين أجزائها، كما أضفى عليها مسحة من الانساق والانسجام.
- انعكست ذاتية الشعراء في ديوان القدس على إنتاجهم الإبداعي، وبرز ذلك من خلال التشكيلات الصوتية في القصائد التي حملت المعاني المتنوعة والدلالات المتسعة، وكان الباعث على هذه المعاني مناسبة فن القول الشعري وسياقاته.
- لجأ الشعراء إلى استعمال تقنية التتابع الصوتي، ما أحدث إيقاعات نغمية تضمنها النسيج النصي للقصائد، أثرت في المتلقي ووجهت رؤاه وتصوراته.
- استعان شعراء ديوان سيف القدس بظاهرة الإبدال الصوتي والمقطعي للتعبير عن مقاصدهم الشعرية، وكشفت ظاهرة القلب المكاني للأصوات عن بنى الدلالة في النص كبنية (الدهشة، والمقابلة، والتضمين،...).
- نَوَّع الشعراء في آليات النبر والتنغيم على المقاطع الصوتية في ديوان سيف القدس، وتمكنوا من التعبير عن قضاياهم ورؤاهم الخاصة.
- وأوصى البحث بدراسة البنية الإيقاعية في ديوان سيف القدس، فضلاً عن جمع الشعر العربي الحديث المتفاعل مع قضايا الأمة الجامعة ودراسته.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الشعري، الشعر المعاصر، الأسلوبية، النبر والتنغيم، الأصوات اللغوية.

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى، فلسطين. beatlahia@gmail.com

الاستلام: 2022/12/20، التعديل النهائي: 2023/4/2، إجازة النشر: 2023/6/16.

<https://doi.org/10.34120/0117-042-166-003>

الإشارة المرجعية للبحث / To cite this article

غبن، يحيى: "جماليات التشكيل الصوتي في ديوان سيف القدس"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 166، 2024، 79-111.
Ghbn, Yahia: "The Aesthetics of Vocal Formation in Saif Al-Quds Diwan", Arab Journal for the Humanities: 166, 2024, 79 - 111 .

المقدمة

تتعدد مستويات التعبير التي تنهض بها اللغة، فتعبر عن حاجات الإنسان الفسيولوجية في أدنى مستوياتها كما تعبر عن حاجته القيمة، والمعرفية، والفكرية في المستويات الأخرى؛ لذا فعلاقة الإنسان بالأصوات وثيقة جداً، يحاكي بها انفعالاته النفسية المختلفة يقول الفارابي: "ومن فصول النغم (الصوت) الفصول التي تصير دالة على انفعالات النفس مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللذة والأذى... فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة (صوت) تدل بواحد منها على عارض من عوارض نفسه، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها"⁽¹⁾.

تفاعل الشعراء العرب مع قضايا الشعب الفلسطيني وحقوقه الوطنية والقومية والاجتماعية، فالتفتوا إليها وتنبهوا لها، وعبروا عن مشاعرهم تجاهها تعبيراً جميلاً تنتمي إلى الفكر الإنساني النبيل، ومن القضايا التي تناولها الشعراء تلك المعركة غير المتكافئة التي اعتدى فيها العدو على المسجد الأقصى المبارك، فيما عرف فلسطيناً بمعركة سيف القدس.

ومن هنا انطلقت فكرة البحث بدراسة التشكيل الصوتي في ديوان (سيف القدس) لمجموعة من الشعراء العرب، محاولاً أن يكشف عن خطابهم الشعري، وقضاياهم الرؤية.

أسباب اختيار الموضوع

- لم يحظَ الديوان بأي من الدراسات النقدية، فهو حديث النشر.
- اشتغال النص على ظواهر صوتية متعددة.
- الرغبة في الوقوف على جماليات التشكيل الصوتي في القصيدة العربية المعاصرة.

أهداف البحث

- الكشف عن جماليات التشكيل الصوتي في قصائد ديوان القدس.
- قياس فاعلية الأصوات والمقاطع الصوتية في الكشف عن نوايا النص الشعري في ديوان (سيف القدس).

أهمية البحث

- إظهار أثر التشكيل الصوتي في إنتاج الدلالة.
- تضمّن البحث لمجموعة من القصائد الشعرية التي تبرز الانتماء العربي للقضايا الوطنية والقومية.

تساؤلات البحث

- يجيب البحث عن التساؤلات الآتية:
- ما مدى أهمية التشكيل الصوتي في الكشف عن مكان النص الشعري ودلالاته؟
- هل لاختلاف الأصوات الأثر في صنع الفارق الأسلوبي؟

منهج البحث

استعان البحث بالمنهج الأسلوبي؛ كونه المنهج الأنسب لدراسة البنى الصوتية في النصوص الأدبية، مستخدماً المنهج الوصفي أحياناً في تحليل القصائد الشعرية في الديوان، كما استخدم الإحصاء أداة مساعدة في الكشف عن بعض الظواهر الصوتية.

الدراسات السابقة

لم يخضع ديوان (سيف القدس) لأي من الدراسات الأدبية والنقدية على حسب اطلاع الباحث، بينما هناك العديد من الدراسات النقدية التي تناولت موضوع التشكيل الصوتي رجع إليها الباحث، وأثبتها في متن البحث ومراجعته.

تمهيد

أولاً: التشكيل الشعري

الإبداع مظهر من مظاهر اللغة، ونمط من أنماطها، وما اللغة إلا أصوات ينتجها جهاز النطق في الإنسان، تؤدي وظيفة تعبيرية إبلاغية، وموقف الإنسان منها لا يتعدى أمرين هما: الإنتاجية والتلقي، وقد فرّق النقاد بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، ووضعوا حدوداً فارقة تميزهما عن بعضهما، ورأوا أن اللغة الشعرية هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري، بما يشتمل عليه من أصوات متألّفة، ومفردات لغوية وصور شعرية وبنيات تركيبية وأخرى إيقاعية، تشاكلت مع بعضها، ومنحت النص الشعري الجمالية وأدخلته في دائرة الإبداع⁽²⁾.

ينتمي مصطلح التشكيل في أصل وضعه إلى فن الرسم، فالرسام يستعين بالريشة والألوان؛ ليشكل صورة فنية معبرة تحاكي الواقع، والأمر نفسه يفعلهُ الشاعر عند نظمهِ للقصيدة، فهو يعتمد على عناصر فنية قوامها الأصوات المنسجمة مع الألفاظ والصور التي تشكل عملاً فنياً خاصة يحتوي على إشارات دلالية عميقة تنقل الواقع عبر صور ذهنية متعددة.

ارتبط مفهوم التشكيل عند البلاغيين القدماء باللغة وأصواتها وتراكيبها، يادرنّا قول الجرجاني في إطار حديثه عن مفهوم التخييل وعلاقته بالشكل البلاغي "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنفوس"⁽³⁾، ويرى عز الدين إسماعيل أن التشكيل عبارة عن: "كيان حي قادر على خلق الانسجام الداخلي الذي من شأنه أن يحقق الوظيفة الجمالية للقصيدة الشعرية"⁽⁴⁾.

ثانياً: الأصوات

الصوت في اللغة الجرس: "والجمع أصوات، ويقال صَوَّتَ تصوّيتاً فهو مُصَوِّت؛ وذلك إذا صَوَّتَ بإنسان فدعاه، ويقال صَاتَ يَصَوْتُ، فهو صَائِتٌ، معناه صائح، وكل ضرب من الغناء صوت"⁽⁵⁾، ويقال: "الصَّيْتُ: الذكر الحسن في الناس"⁽⁶⁾.

ويرى ابن سينا أن الصوت: "تموّج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان، الذكر الحسن الجميل، وهو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات من اهتزاز جسم ما، كيفية قائمة بالهواء يحملها إلى الصماخ"⁽⁷⁾، والصوت حركة تذبذبية تصدر عن جسم مصوّت "فتنتقل هذه الذبذبات عبر وسط سائل أو غازي أو صلب ليصل إلى الجهاز السمعي"⁽⁸⁾، ويعرفه إبراهيم أنيس من خلال أثره السمعي الذي يحتوي على ذبذبة مستمرة مضطردة حتى لو لم يكن مصدره جهازاً صوتياً حياً"⁽⁹⁾.

فالصوت أثر سمعي تحدثه ذبذبات خاصة يصدر عن اهتزازات جسم معين، ينتقل عبر وسيط خاص حتى يصل إلى الأذن فتدركه، وتثبت عن هذا الإدراك دلالات متعددة، ذات مقاصد إبلاغية أو إشارية، وترسم الأصوات في العربية على صورة الحروف المشكلة للكلمات والعبارات، وقسّم علماء العربية أصوات الحروف إلى قسمين: مجهور ومهموس، أما المجهور فهو: "حرف أشبع الاعتماد في موضعه وضع النفس أن يجري

معه، حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت⁽¹⁰⁾ وعددها تسعة عشر حرفاً فيها الهمزة والألف، وأما المهموس فهو: "حرف أضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى النفس معه"⁽¹¹⁾، وعددها عشرة أحرف هي: (ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت).

والتشكيل الصوتي متعلق بالنسيج اللغوي المكون من الكلمات المتألّفة مع بعضها، والمؤدية للدور المنوط بها، أو هو تلك "القواعد التي بواسطتها يتم التأليف بين أصوات اللغة الواحدة لإنتاج الكلمات وفق نظام تلك اللغة"⁽¹²⁾.

سأتناول في هذا البحث جماليات التشكيل الصوتي في ديوان (سيف القدس)، وفاعليته في إنتاج الخطاب الشعري، وذلك من خلال طرح قضايا متعلقة بالتشكيل الصوتي تتمحور في اتجاهين يدرسان جماليات تشكيل الأصوات والمقاطع الصوتية.

أولاً: أصوات القافية

تعد القافية عنصراً مهماً في التشكيل الصوتي للنص الشعري، وتنبع هذه الأهمية من "كون الروي يعدّ محور الارتكاز في القافية إذ يضاف على الخطاب مزيداً من الكثافة الإيقاعية"⁽¹³⁾، وقد نوع شعراء ديوان سيف القدس في استخدامهم لحروف الروي بين المجهور والمهموس، وقد استخدم الشعراء في الديوان أحد عشر حرف روي ضمن قواف متعددة، وبيانها في الآتي:

الروي المهموس	عدد القصائد	الروي المجهور	عدد القصائد
ح	(1)	ب	(1)
س	(3)	د	(3)
ف	(1)	ر	(5)
ك	(1)	م	(2)
هـ	(2)	ن	(5)
		و	(1)

ومّا سبق يرى الباحث أن الشعراء مالوا إلى استعمال الحروف المجهورة في القوافي؛ حيث سيطرت حروف الروي المجهورة على القصائد، فاعتمدت سبع عشرة قصيدة على الحروف المجهورة، بينما اتكأت ثمان قصائد فقط على الروي المهموس،

وهذه الغلبة تشير إلى حالة التأزم النفسي الذي أصاب الشعراء أثناء متابعتهم لمعركة سيف القدس، فأضحت تلك الأصوات ترجمة حقيقية للحياة القاسية، والتجربة المريرة التي مر بها الغزيون إبّان المعركة، إنها شعرية تقود إلى الحق والتعبير عنه، أضحت الأصوات العالية التي صدحت بها حناجرهم مرادفاً معنوياً مجابهاً لأسلحة العدو الصهيوني الموجهة إلى صدر الفلسطيني.

يبرز مفتتح الديوان بنونية تحكي قصة نرف زيتونة درية ساردها الشاعر حسن العبد الله، وهي قصة موشحة بالحزن العميق على حال القدس التي تبدو في صورة طفلة مسجاة على نعشها، تطرزها رصاصات الغدر في كل نواحي جسدها، ويرسم الشاعر قصة ممثلة بالتصوير الواقعي لحال هذه الشهيدة، عبر سلسلة تراكيب لغوية شكلت علامات دلالية اتفقت مع إشارات صوت النون، وعبر هذه العلامات المكلمة يواصل الحديث عن أشجارها وورودها وفتيانها فيقول:

زيتونها الدرّي بوح نازف والورد فيها بالنجيع ملون
أسماء فتيتها، ملامح أهلها أمل كبير مستحيل ممكن⁽¹⁴⁾

ويستمر الشاعر في هذه المسرودة، ماراً بالأجراس الحائرة والأصفاد المسلسلة، غير أن هذا الإطار الحزين لا يستمر طويلاً؛ إذ تعلو صيحاته التي تكسر القيود، وتعيد المساءات الحميمة بفعل سيف القدس.

للقدس سيف لا ينام بغمده مستنفر، متبصر، متمكن⁽¹⁵⁾

وقد ساعد صوت النون المجهور المتكرر المنفتح⁽¹⁶⁾ على تأجيج الانفعالات الخاصة بالشاعر، فأضحت مصادر أنين دفعت الشاعر إلى البوح مع فقدانه للثقة بدالات: (المزمن، تسجن، تلغن، متفرعن، ديدن، تكفنوا).

يطل الشاعر حمزة حسين في صباح القدس عبر أثير الجراح، مستحضراً جرح العراق، بشعره المنهك، وحرفه المتعب، مسترفداً ألم الأمة النازف، متأسياً بثبات القدس قرنفة الصابرين.

يستعين الشاعر بالأفعال المضارعة: (يختزل - يغمس - تلملم) معبراً عن حالة التعب التي ما زالت القدس تمر بها، مستلهماً صورة غزة الثائرة.
وما أجمل القدس في الساميات وغزة تبني لها مسجداً⁽¹⁷⁾

اتكأ الشاعر على حرف الدال المتبوع بالألف الصائتة، ذلك الحرف المجهور اللثوي الانفجاري⁽¹⁸⁾، عند النطق به ينضغط الهواء مدة من الزمن ثم ينفجر تاركاً نقطة الالتقاء، فاتسم الخطاب الشعري في القصيدة السابقة بالوصفية المفعمة بالرغبة في الانطلاق نحو التحرر، غير أنه ما زال ينتظر ساعة الانفراجة، وقد أسهم صوت الألف في ترسية هذا المعنى لما يتضمنه من سمة الانتشار لِسْعَةً مخرجها "والمخرج إذا اتسع انتشر الصوت ولان، وإذا ضاق انضغط في الصوت وصلب، إلا أن الألف أشد امتداداً واستطالة إذ كان أوسع مخرجاً"⁽¹⁹⁾.

يباغتنا عبد السميع الزاوي بمظاهر انكساره عبر مناقضة معنوية لمفتتح نشيد أبي تمام في فتح عمورية، (السيف أصدق أنباء من الكتب)⁽²⁰⁾ مستبدلاً الصديق بالكذب، يدفعه صوت الباء الانفجاري المجهور (الذي يتوقف عند الشفتين المنطقتين انطباقاً كاملاً، ثم ينفجر محدثاً خلخلة في الأوتار الصوتية التي توجب أن يحرك بصوت القلقلة) إلى الانطلاق نحو إحداث هزة صاخبة في الكيان الصهيوني، مستحضراً هبة غزة التي قامت لتكتب التاريخ من جديد، عبر رميها الشهب المتفجرة في أنحاء (تل أبيب) يقول:

يا غزة حميت عند الوطيس دجي قامت لتكتب تاريخاً من العجب

لم ترم حيث رمت لكن رب رمى شهباً بتل أبيب رمية تثب

فاحتار عقل بني صهيون كيف لهم؟ أن يرفعوا شهباً صرحاً لمغرب⁽²¹⁾

تعبقت القصيدة بحركة ثورية عالية متدفقة، امتلأت بالصيحات والعزيمات، والتكبيرات والتهليلات، استحضر الشاعر دلالات عميقة للأشعار الراقصة، والطروس المطرزة بتواشيح الانتصارات، واستخدم تقانات التكثير عبر النداءات المتكررة، والاستفهامات المجازية....

تكرر استعمال الشعراء لصوت الراء في قوافيهم، وحاز على النسبة الأعلى في الحضور من بين أصوات الحروف، ولاحظ الباحث تردد الإيقاع الصوتي في رثايات الديوان بين الانخفاض والارتفاع؛ حيث اتسقت الدلالة الأدبية، فالحس الخطابي ينخفض بإظهار معامل الحزن والتحسر في حال الشعور بالظلم والاستبداد، ويشعر بالارتفاع والحماسة في حال الشعور بالتححرر أو الإثخان في الأعداء، يستهل الشاعر فؤاد عليّ مقبل باشا رائيته بافتتاحية ملحمية يقول فيها:

تستل غزة بنت النور والنار سيفاً من القدس هزّ العالم الضاري
من ثغره النصر اليوم لاح مبتسماً يطوف بالأرض من دار إلى دار⁽²²⁾

يستحضر الشاعر ملامح هذا النصر الذي أدى إلى شعوره بالقرار والافتخار على حد سواء، فيرى أن الظلم تبدد بهمم المجاهدين، وألبست الأمة ثوباً من العزة والكرامة، فتغيرت أحوالها وتبدلت من العتمة إلى الإشراق، ومن العمى إلى الإبصار، وأضحت سحائب الانتصارات تروي ترب الأقطار العربية؛ ما يؤكد تواشج مشاعر العروبة الممتلئة حباً للقدس مع الفلسطينيين، التي جعلته يستحضر بدمراً وعمورية وحطين ومعارك القسام في أحراش يعبد، وينخفض وتر القصيدة حين ينزاح الشاعر إلى تصوير مشاهد العدوان والتخبط الصهيوني من قصف للآمنين المطمئنين في بيوتهم وشققهم، فهم يتقمصون قانون الضباع في غابة الإنسانية، والذي من شواهد قتل الطفولة يقول:

ذبح الصغار على أنصاب خستهم طبع يلزمهم بالخزي والعار⁽²³⁾

يعقد الشاعر موازنة توحى بهذا التغيير، الذي تعرضت له روح الشاعر بعد أن يعرض لمشاهد هذا التردد بين درجتي الانخفاض والارتفاع في اختتام القصيدة فيقول:

من غيب الموت من أقصى احتضاراتي عادت حياتي وعادت روح أشعاري⁽²⁴⁾

في إطار آخر لجأ بعض الشعراء إلى استعمال الأصوات المهموسة في قوافيهم، وهي أصوات لا يهتز معها الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنين حين النطق بها، فالمراد بهمس الصوت، سكون الأوتار الصوتية معها، غير أن الهواء حين جريانه أثناء اندفاعه يحملذبذبات خفيفة تتمكن الأذان من سماعها.

احتل روي السين المهموسة المرتبة الأولى من حيث الظهور في القوافي المهموسة، ورد ظهوره ثلاث مرات، تبعه في ذلك حرف الهاء، ثم الحاء والفاء والكاف. يتميز حرف السين بالصفير العالي⁽²⁵⁾، المتناسب مع دلالات النفس القلقة، فهو حرف يتصل عادة بالحرقة، والانحدار، والعلو، وتناسبت الدلالة الصوتية لحرف السين مع جو الخطاب الشعري في القصيدة الحربية المنتجة في معركة سيف القدس، يستهل الشاعر علام صبح قصديته بقوله:

حطمت قيدك واستنهضت من جلسوا وألف ناب بذاك الغصن ينغرس⁽²⁶⁾

مفتتح متوتر ينقل صورة من الحرقة والقلق النفسي، يدفع بالنفس إلى الثورة على الطغيان، ويعقد في ثنایا القصيدة مشاهد للثائرين وأخرى للمتقاعسين في مفارقات حالية تصويرية جسدت واقع الأمة، تظهر لواعجه الحرى في مناقشاته الواقعية، التي استحضرت فيها الشرط والتعليل والقصر بوصفها أدوات حجاجية تظهر فراغات الروح وعذاباتها من عجز بني جلدته يقول:

هم هادنوك لأن الآخرين رأوا ماء العزيمة من كفيك ينبجس
هم واهمون إذا حاججتهم عجزوا هم كالخرافة لا أصل ولا أسس
سل الحجارة لو ساءلتها نطقت تعاتب العرب كيف استأنسوا ونسوا⁽²⁷⁾

تحتل الهاء المرتبة الثانية، وصوت الهاء رخو مهموس، عند النطق به يصل المزمар منبسطة دون أن يتحرك الوتران الصوتيان⁽²⁸⁾، لكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق، وتدل الهاء على الاهتزاز والاضطراب والشقاء والحزن، وقد ورد التعبير بالهاء في القوافي متخبطاً مع أخواتها من الحروف المهموسة كالفاء، الذي هو صوت احتكاكي⁽²⁹⁾ يرتبط بدلالات القوة والجبروت، وباتحادهما تختلط المشاعر، وتتواشج الدلالات، يقول الشاعر أحمد الريفي أكثر من تساؤلاته المتكررة في قصيدة عنونها بسلوا القدس:

سل القدس هل سارت إليك زحوفها ولبت نداء الهاتفين سيوفها
فكم ساجد فيها استبيح سجوده وكم حرة عنها أميط نصيفها
فهل غادرت دنيا العروبة شمسها وقد ذاق طعم الذل فيها شريفها⁽³⁰⁾

فنفس الشاعر معذبةٌ هائمة، تستحضر مشاهد الخوف، والاضطراب، والقلق، والحزن المرتبطة بتقلبات الزمن، وإشارات الماضي، وقد امتلأت القصيدة في سياقها التعبيري بالكثير من المشاهد الأليمة التي تواسجت الدلالة (الهائية) مع هذه العبارات المنكسرة.

انتقل الشاعر فقوّم هذا الانكسار باستدعائه للقاء الملتصقة بالهاء، تناسبت مع استدعاء القصيدة للهبّة الغزيّة في نصره الأقصى، فكانت للقدس سيفاً لا ينكسر، وكهفاً حصيناً لا تصل إليه يد الرماة، وتبدلت المشاعر المنهزمة إلى مشاعر سادها الاعتداد بالذات المتلذذة بانهدام بيت العنكبوت، وعادت الثقة إلى نفس الشاعر وأضحى يمتشق سيفه القولي يعضد به سيف غزة الحربي إذ يقول:

سللت يراعي وامتشقت قصائدي سيوفاً كسيف القدس ناراً حروفها⁽³¹⁾

انعكست ذاتية الشعراء في ديوان القدس على إنتاجهم الإبداعي، وتمحورت الدلالات الشعرية من خلال أصوات القافية حول قضايا متعددة، دل عليها النص، فصار مقارباً للواقع، معبراً عنه، فقد جمع الشعراء في نصوصهم أصوات الأنين، والظلم، والاستبداد، كما جمعوا بين ضمائر الكلام (مخاطب، غائب، متكلم) مستحضرين مشاهد الواقع الممتدة عبر الوطن العربي الكبير، محاولين أن يوقظوا الضمائر النائمة، وأن يعيدوا الأمل إلى النفوس الخاضعة، غارسين فيها عناصر ثورية، رُويت بطاقات معنوية تحمل ثيمات الصمود في وجه الأعداء وجبروتهم، وتزيح الظلمة المحيطة بمقدسات المسلمين. ولم تخل القصائد من ارتدادات نحو الماضي واستلهاهم حوادثه وأيامه، فاستحضرت مواقف بدر، وحطين، وعين جالوت، وتمترست حول أشجار الجميز والزيتون المعبقة بمشاهد التاريخ الفلسطيني.

ثانياً: التابع الصوتي

يتتابع صوت النون في قصيدة نزع زيتونة درية ثمان وأربعين مرة، وطال هذا التتابع الأسماء والأفعال والحروف، ومن أمثلة ورودها⁽³⁵⁾:

-	صورة طفلة تتأبن	-	بوح نازف
-	يرسمها الرصاص المزمّن	-	بالنجيع ملون
-	فيها الندى متوطن	-	جائثم متفرعن
-	تعلن ما تشاء وتسجن	-	بجراحها تنزين
-	وجهها متدين	-	ولها الكرامة ديدن

واستغراق صوت النون في هذه القصيدة، وتتابعه في الأفعال المضارعة: (تتأبن - تعلن - تسجن - تترين-...) وفي الأسماء الاشتقاقية الموصوفة التي تحمل معنى المضارع: (نازف - مزمن - متوطن - متفرعن - متزين....)، يكشف عن هذا الحزن الذي

استقر في كل دوال النص الشعري؛ إنه حزن مستمر متواصل ممتد عبر العصور، يصاحب الشاعر وينتقل من ذاكرته إلى حاضره وواقعه يأمل بأن ينتهي ويزول، عزف الشاعر؛ على أيقونة الألم بألفاظ شجية، فأحدث صوت النون المتتابع نغمة موسيقية شحنت النص بالحنين والأنين.

ومن هنا يظهر التتابع الصوتي بوصفه قانوناً "فعلياً يكتسب حتميته من (الفونيمات) في أية لغة، ومن القدرة على الانشجان بالدلالة رغم هذه المحدودية، ومثول الذهن الشعري وراء هذه الأنماط الصوتية يجنبها الاقتران الاعتباري بالدلالة" (36)

ومن أمثلة التتابع في ديوان (سيف القدس) تتابع صوت التاء؛ حيث ورد سبباً وستين مرة في قصيدة أسائل الليل، حمل فيها الشاعر رسالة إلى دعاة التطبيع، ولا شك أنه صوت يوحى بالإجهاد في تكرارته وتتابعه، فصوته يجهد النفس كونه انفجارياً مضطراً معه لإخراج الهواء وكأنه محبوس (37)، يحتوي هذا الصوت في مجمل دواله المذكورة على ثيمات الحزن والبكاء، ويوحى بالتعب والمعاناة، كما يوحى صوت التاء بقوة الظهور وسرعة الانبثاق (38).

ومن أمثلة ورود التاء في الأنساق التعبيرية للقصيدة (39):

- الحزن يأتلف - تحسبهم غزى
- أسوارها شهقت - فكان الكون يكتشف
- تغزل النجم - أستار خلوته
- تصافح الفجر - وقبل تربها
- إذا نظرت تحال الكف أبنية - تحضن الكرم

ارتكز الشاعر في قصيدته على صوت حرف التاء، وجعل منه أداة ينتقل بها من دلالة إلى أخرى، واحتوت الأفعال الكلامية المتصلة به على التوجيهات والأمريات والالزاميات، وبرز ذلك من خلال حركة الأفعال المتضمنة لصوت التاء في النص: (يأتلف - شهقت - تحسبهم - تصافح - تحال...)، واتخذ النص من هذه البنى الكلامية بنى حجاجية، استطاع بواسطتها التعبير عن غضبه واستيائه من دعاة التطبيع الذين تناسوا وطناً قد دُئس، ولفه الحزن، وشهقت أسواره ضجراً وحزناً.

يكرر الشاعر خالد حكيمي صوت اللام في قصيدته مائة وثمان وستين مرة، وهو من علامات التعريف، فضلاً عن كونه منحرفاً؛ لأن اللسان ينحرف عند النطق به⁽⁴⁰⁾، وهذا يتطابق تماماً مع عنوان القصيدة (قاوم غموضك)، كما يتطابق مع انحراف شكل القصيدة الحداثيّة عن القيود التي وضعها الأقدمون في ضبط نظام الشعر الشكلي وفقاً للأوزان العروضية.

جاءت القصيدة معبّقة بدوال الأسى والحزن والتحدي، وهي تصوّر موقف الشاعر وارتباطه بالوطن، وقيم العروبة بالأنسجة النصية في القصيدة التي منها⁽⁴¹⁾:

- أولى قبلة للعشق
- لا تقبل الرمل المموه بالضلال
- باب الفجر تنتظر الولادة
- ليس لهم ظلال
- ویراعة التاریخ عاطلة
- مثل الكتابة في الرمال
- مثل الهوامش بل أقل
- لكن ظلك مثل عاصفة لعاصمة الزوال
- كالنقش حيا لم يزل
- قاوم بحلم الشعر أضغاث الخيال

استعان الشاعر بالصور الفنية السابقة، التي قامت في بنية نسيجها النصي على البنى الاستعارية والتشبيهية، متكئاً على صوت اللام، عبر انزياحاته المفعمة بمعنى التحدي يكرر الشاعر معاني الحياة، وينشد أناشيد المقاومة، ويرتل ترانيل الثبات، مختتماً قصيدته بنتيجة مشرقة تعبر عن أمل الواثق بحلول الضياء وزوال الظلمة التي تتمثل في قوله: "لقد رحل الذي سرق الحضارة يا بلال!".

حمل التابع الصوتي للحروف معاني دلالية انبثقت تعابيرها من إشاراتها الصوتية، فحملت معنى الألم المفعم بالأمل، والحنين إلى صناعة الماضي.

كان الباعث على هذه المعاني مناسبة فن القول الشعري مضافاً إليها تقنية التابع الصوتي، الذي أحدث إيقاعات نغمية تضمنها النسيج النصي للقصائد، أثرت في المتلقي ووجهت رؤاه وتصورات.

ثالثاً: التراوح الصوتي

يحدث التراوح الصوتي في النصوص الشعرية كلها، فالدوال بذاتها تتوزع ما بين الجهر والهمس، على الرغم من أن المهموسات في العربية تقتصر على بعض الوقفيات،

وبعض الاحتكاكيات، غير أنها قليلة العدد بالنسبة للحروف المجهورة، فالمزجيات، والأنفيات، والجانبيات، والتكراريات، والانزلاقيات، والصوائت كلها تتصف بالجهر⁽⁴²⁾، فالوصول إلى الاتساق في النسيج النصي يكمن بالمزج والانتقال السلس بين المجهور والمهموس، والشديد والرخو، وغيره فالصوت "الذي ينظم حركة الألفاظ في النسيج الشعري ويمنحها موقعاً دلاليًا تتفرع بظلاله داخل النسيج ككل"⁽⁴³⁾.

ويبلغ عدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية ثلاثة عشر صوتاً في مقابل اثني عشر صوتاً مهموساً، وعلى الرغم من كون النسبة متقاربة إلا أن الواقع اللغوي يرفض ذلك؛ حيث إن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخمس في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من الأصوات المجهورة، ومن هنا فإن وجدنا ارتفاعاً في الأصوات المهموسة في النص الشعري فإن ذلك له دلالة على الباحث أن يستكشفها⁽⁴⁴⁾.

وإذا نظرنا إلى دوال الأفعال أو الأسماء في النصوص الشعرية لديوان العودة تتضح مظاهر الفاعلية للتراوح الصوتي في الكشف عن نوايا النصوص، تقول الشاعرة شيماء يوسف:

إننا نرابط ههنا

والقدس تبقى قدسنا

لسنا نفرط ثانية

مهما يطول عناؤنا

أيام نصر آتية

ريح لنا هزت ديارك كلها

والخوف جاءك من رياحي العاتية

جاءت الدوال في الصياغة الشعرية السابقة متراوحة ما بين الجهر والهمس على النحو الآتي:

1 - دوال أصواتها مجهورة: وهي: (نرابط، تبقى، نفرط، يطول، ذقت، اركض، يقدم، انزع، ارفع) منها أفعال تشي بإحساس داخلي (ذقت)، يضاف إليها الحركة الظاهرة في الأفعال: (نرابط، اركض، يقدم...)، وهي حركة مبنية على تقوية الحس الثوري الكفاحي في سبيل تحرير القدس، واحتوت على توجيهات جسدت الإصرار وقوفاً أمام التحديات، وهو إصرار تستدعيه الذات المبدعة.

2 - دوال كانت الغلبة فيها للأصوات المهموسة: وهي: (هزت، كنت، خسأت، لست، كثرت)، تعكس الأفعال إحساساً داخلياً ماثلاً في الفعلين: (هزت، لست)، وحركة ظاهرة في: (كثرت، خسأت)، وهذه الدوال التي وقعت تحت سطوة الهمس لم تمكنها الأنساق الإشارية من التعبير عن دلالات متفردة عن تلك التي غطتها الأصوات المجهورة المسيطرة على النص، غير أنها أدت وظيفة إبلاغية متممة لمدلولات الإصرار والتشبث بالحق الفلسطيني؛ إذ قررت الشاعرة جملة من الحقائق المتصلة بالقدس، وحضت الشعوب العربية على الثبات، والوقوف في وجه المحتل، فرياح النصر آتية وإن طال العناء. ومن أمثلة التراوح بين المجهور والمهموس قصيدة (عروج)⁽⁴⁵⁾ للشاعر عبد الحميد عبد الله؛ حيث اتكأ البناء النصي فيها على حوارية الأفعال في كل دفقة من دقاته الشعورية، ويمكن تقسيم الدوال على النحو الآتي:

1 - الأفعال المجهورة جهراً خالصاً

قل -	← (للرياح - للسحاب - للليالي - للبراءة - للرصيف...)
شدّ -	← شهقته جبل النواح
أضاع -	← المسك محبرة
ظلّ -	← متقدماً
ليعبق -	← الوقت تاريخاً

يتبدى من خلال إلحاحية نوايا النص الحاجة إلى صخب ممتد، وحركة دائبة اقتضتها طبيعة الحوار المتكرر حول دال الفعل (قل)؛ فهو يخاطب الرياح والسحاب والليالي والرصيف وكل شيء تقع عليه عينه في خطابية عالية، ويردف في جملة القول أفعالاً غلب عليها الطابع التوجيهي.

اتسمت الأفعال السابقة في بعدها الزمني بالمضارعة والاستمرارية، فالنداء يتلوه رد، والرد يتطلب حجاجاً وتعليلاً كما في قوله: "ليعقب الوقت تاريخاً على الجسد".

2 - أفعال تعادل الجهر والهمس فيها

- تسطر ————— (الحرب) في الأجواء راجمة
- تفيض ————— في زمن الصحراء (بالمدد)
- تسامر ————— (القلب) إذ يمضي بلا أحد
- تهوي ————— (البيوت) بلا عدد
- تسمو ————— (البراءة) في الزيف شذى
- تشكو ————— (المسافات) غصة البدد

اتكأ الشاعر في الصياغة الفعلية السابقة على المراوحة بين الهمس والجهر، مستعملاً ظاهرة التقديم والتأخير لمسندات هذه التراكيب الفعلية، بغرض الحصر فالأسماء بين الأقواس مقدمة على الفعل، وقد نتج عن هذا الحصر بنى متعددة كبنية الدهشة، والحوار، والاستنكار، والشكوى، والحنين، وغيرها.

تطلب المشهد من الشاعر أن يبنى أفعاله على المعادلة بين الجهر والهمس ليتوافق مع جوه النفسي الواقع بين الألم والأمل، والحزن والفرح، والمساندة والممانعة.

إنه نمط من الاعتراض القائم على الموازنة بين حالات الفلسطيني الثائر، والعربي المناصر، والصهيوني الغادر، ويدفع إلى تطور مفهوم المناصرة العربي إلى صيغة المفاعلة والمشاركة في الفعل الثوري.

3 - أفعال تراوحت أصواتها بين الجهر والهمس لكن الغلبة فيها للجهر، وهي كثيرة منها:

- تربو ————— (البلاد) على مهل
- لا تلوي ————— (الجراح) على كبد
- ترنو نوافذ ————— (السحاب) على البيوت المهدمة
- ضاقت ————— (عقدة) المسد

- تمادى ————— (نصل) صرخة الرياح

- يكيل ————— (الفضاء) الضوء بالرمد

توزعت حركية الأفعال التصويرية بين بنى النفي وضده، في إشارة إلى صورة المأساة والحزن التي تلفع بها الفلسطيني، وقد وردت دوال: (الجراح - العقدة - الصرخة - الرمد - المهدمة) لتؤكد مشاهد الأنين الفلسطيني.

أراد المبدع أن يوزع بين همسية هذه الأصوات وجهريتها، لكن الغلبة كانت للأصوات المجهورة؛ لأن خطاب النص أراد أن يؤسس جهرًا أعمق يظهر في أفعال القول التي بني النص عليها؛ إذ الخطاب يتضمن في جملته بنى استعارية ابتداء بمخاطبة: (الرياح - السحاب - الرصيف) وليس انتهاء بإضافة الفعل إلى: (الجراح - الفضاء - نصل الرياح).

كما اعتمد النَّاص على بنية التقديم والتأخير في النص من خلال تقديم الفاعل على الفعل تارة، أو تقديم المفعول على الفاعل تارة أخرى - كما هو موضح في الكلمات التي بين الأقواس أعلاه - مما يبعث بطاقات دلالية تتسع في أحواز غير متناهية في السياق التعبيري العام.

4 - أفعال تراوحت أصواتها بين الجهر والهمس لكن الغلبة فيها للهمس:

- يسكن ————— (الرصيف) بخار الحزن

- سكنت ————— (عيونهم) في القدس

- تستفيق ————— (خطى) عذراء راعفة

- تستحيل ————— (غيوم) في انتباهتها

- كسرت ————— (السنابل) أسطورة الزبد

يأتي استعمال هذه الأفعال في إطار الوصف للحال النفسية التي سكنت الذات الشاعرة في الفضاء النصي، إذا على طول ملابسة الفلسطيني لقضيته سكن الحزن في نفسه، ف شعر لوهلة أنه على هامش الحياة والقول والفعل كما في المثال الأول فناسب أن تكون الغلبة للأصوات المجهورة، تعبيرًا عن هذه الإقامة لفعل الحزن.

أما في ما يلي المثال الأول من أمثلة فقد تتابعت في اختتام القصيدة، وقد بدأت القصيدة ثائرة وانتهت واصفة لمشاهد انكسار الأعداء، فسنبال الخير حطمت غطاء السيل وزيدته، وسلاالم المعالي حطمت غرور المعتدين، واستفاقة الثائرين زلزلت كيان الغاصبين.

من هنا أضحي لهذه المراوحة بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة فاعلية كبيرة في كشف الخطاب الشعري، وإزاحة الغموض عن نوايا النص؛ إذ أتت متوائمة مع جوّ مشحون بالحركة التصويرية لمعالم معركة سيف القدس.

رابعاً: الإبدال الصوتي

الإبدال في اللغة: جعل شيء مكان شيء آخر⁽⁴⁶⁾، واتخاذة عوضاً عنه وخلفاً له⁽⁴⁷⁾، وفي الاصطلاح: "وضع صوت ليس من الأصوات الأصول في الكلمة مكان صوت آخر من الأصوات الأصول في أثناء الكلام لضرورة لفظية"⁽⁴⁸⁾.

يترتب على هذا الاستبدال الحرفي تغيير في المعنى، وبهذا يكشف عن دور الحرف في التفريق بين المعاني، ويشكل رافداً من روافد الدلالة، ويعطي نسقاً جمالياً صوتياً⁽⁴⁹⁾، "فضلاً عن كون الألفاظ تكسب دلالاتها من جرس أصواتها، فالأصوات تمثل المفتاح لشفرة النص وفصائه الشعري خاصة إن الخطاب الشعري قائم على الصوت، كما إن بنية القصيدة تتمظهر بوضوح عبر رمزية الأصوات"⁽⁵⁰⁾.

ورد الإبدال الصوتي في ديوان (سيف القدس) في مواطن متعددة منها ما ورد في قصيدة نرف زيتونة درية:

بالياسمين تدججت نسوانها فرص الشذا بعذوبة تتحين
فيها المساءات الحميمة مرأة بالنجم رغم جراحها تتزين⁽⁵¹⁾

تضعنا الصياغة الشعرية في المقطع السابق في فضاء شعري مفعم بالطاقات الدلالية التي تصوّر كفاح المرأة الفلسطينية الثائرة المصابرة، تندمج بالياسمين المعبق برائحة البطولة، وتزين بالنجوم اللامعة ببريق الجراحات الناتئة في المساءات الحميمة.

يعقد الشاعر هذه المفارقات الشاعرة متخذاً من إيقاعات الإبدال الحرفي بين حرفي: (ح - ز)، يعينه ذلك على انطلاق شعريته التصويرية وانسيابيتها في رسم صورة المرأة الفلسطينية البطلة، كما انطلقت بؤرة الدلالة الاستعارية في المقطع السابق من الفعلين: (تترين - تتحين)؛ ما أحدث هذا الاتساق بين المعنى التعبيري والمعنى الدلالي في النص، وانسجم هذا الشعور الوجداني مع إحالات صوت الغنة في النون؛ إذ أضحي أكثر تأثيراً باتصاله بحرف الياء المضعّف فغنة النون تظهر "فيزيائياً وإدراكياً مع الياء أوضح منها مع الواو وذلك بسبب التضييق في نطق الواو"⁽⁵²⁾، ومن هنا أضحت "بنية القصيدة تتمظهر بوضوح عبر رمزية الأصوات كما يرى ياكوبسون حيث تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية أكثر قوة"⁽⁵³⁾.

يسير النمط البنائي في قصيدة صباح القدس للشاعر حمزة حسين على البناء الخبري ما استدعى من الشاعر أن يركز في إيقاعات قافيته على ظاهرة الإبدال الصوتي فبرزت بصورة جلية في ألفاظه التي منها:

صباحك أنت صباح الندى	سأشدوك ما شوق صب شدا
فمنهك شعري يحوب الحروف	يضيق عليه رحيب المدى
فما كان أحلاك إذ أفتديك	وما أعبق اليوم جمع الفدا ⁽⁵⁴⁾

فالإبدال الصوتي الوارد في: (الندى - المدى - الفدا)، أنتج مجموعة من الدلالات، ففي مفتتح القصيدة نمط استفتاحي يشدو بجمال المدينة يتفق مع إشارات العنوان، ويتقل عبر الدال الثاني إلى الحديث عن مظاهر الشوق، وتباريح الصبابة التي تضيق عن الأمكنة المتسعة، والأزمة المنفتحة، فقيد الشاعر رحابة المدى باتساع الهم، الذي نتج عنه الشعر المنهك فضاق عليه الأفق، ينتقل إلى دال ثالث تعلق بفعل الثورة والفداء؛ إذ يردنا إلى مفهوم الندى والرحابة المرتبط بروح الفداء، واستثمر الشاعر الضرورة الشعرية في إبدال الألف الممدودة بمقصورة لتتناسب مع الدلالة الصوتية والإيقاعية للنص.

يستثمر الشاعر أحمد الريفي في قصيدة (سلوا القدس) جملة من الإبدالات الصوتية التي تثبت قوة الردع الفلسطينية، واستعمل لفظتي: (خفيف - وحفيف) في تصوير شدة

الردع يقول:

لنا قوة الردع الأشد ضراوة ولم يبد للأعداء إلا خفيفها
ندك بها البنيان رغم قبابهم فليس بمجد في الدفاع حفيفها⁽⁵⁵⁾

انطلق الناص في بنيته الدلالية من دال: (خفيفها) المرتبط بإظهار القوة وإبرازها مستحضراً مشهد الضرر اللاحق بالأعداء على كثرته، ثم يرى أن العدو ما هو إلا كالطفل المنهك الذي لا يقوى على الحراك، لا يستطيع الرد أو إحداث الأذى براجمات المجاهدين، فما القبة الحديدية إلا نمط عبثي لا يجدي حفيفه، وبهذا نجح الشاعر في التعبير عن قوة الردع من خلال دوال التفعيلة الأخيرة في أبيات المقطوعة السابقة: (خفيفها - خفيفها).

يتبدّى في نص: (أيقظ صلاحك) للشاعر جلال قصابي ميله إلى استخدام الإبدال الصوتي بين دوال: (خطايانا - سجايانا - حنايانا) في المقطع الصوتي الأول في كل دال، ونسج جملة من المعاني والإشارات بإحداثه لهذا النمط الإبدالي في القصيدة يقول:

كل المدائن بعد القدس جافية فلا كأم الندى ذاقت حنايانا
ماذا أقول ودرب العرب مفترق وبين أقطاره تمشي خطايانا
يا قبله النبض عذرا فالضياع أنا ونحن في غفلة نامت سجايانا⁽⁵⁶⁾

تأتي الصوائت في مقاطع هذه التفعيلات بوصفها نظاماً باعثاً للتنفيس الروحي، فالنص ممتلئ بالحسرة والقهر، والشاعر يتساءل عن خطايا الافتراق، وسجايانا الغفلة، مستحضراً مكانة القدس التاريخية والدينية والقيمية في نفوس العرب.

ويتنقل من معنى إلى معنى عبر دوال الإبدال الصوتي، فأفئدة الناس تشاق إلى مكارم القدس عبر عن ذاك بقوله: (حنايانا)، ويستمر في التعريض بخطيئة العرب بلفظة مباشرة: (خطايانا)، وهي منبعثة من التركيب الأول ذاته، لتشي بالألم في الباطن وفي الظاهر، وتستمر القصيدة على هذا النمط البكائي مما وصلت إليه أحوال القدس.

يستحضر الشاعر الخضري محمد عبد السيد في قصيدة: (نهاية الصبر)، بعض الملامح التاريخية المتمثلة بشخصية بلال بن رباح الصحابي الجليل الذي لم يؤذّن بعد

رسول الله - صلى الله عليه وسلم - إلا في القدس، ويستحضر شخصية الفاتح الملك الصالح صلاح الدين الأيوبي الذي صلى صلاة الفتح في ساحات المسجد الأقصى المبارك، وبين هاتين الشخصيتين تنتظم درر القصيدة فيقول:

وإن الدين عرض والجناح فجرد سيف قدسك يا صلاح
فطعم النصر عز وانشرح فأذن للشهادة يا رباح⁽⁵⁷⁾

ويتنامى هذا النمط من الإبدال الصوتي في المقاطع اللاحقة في القصيدة التي أفعمت بطعم النصر، واستدعاء الشهادة، مستلهماً سيف القدس الباتر، وثبت الله القادر، فلولاه لأضحت القدس مستباحة ضائعة، وقد ملأ الاسترجاع التاريخي النص حيوية وعنفواناً، وكان للإبدال الصوتي وإيقاعيته دورٌ بارزٌ في تثوير السياق، وتهيج إشاراتهِ وتعبيراته، خاصة أن الصياغة النصية بنيت على أسلوب النداء، وبنية النداء تجمع الشخصي بالفني، وتتحول لتأخذ بعداً ثورياً، وآخر وصفيًا بالتناسب مع السياق الحكائي.

استعان شعراء ديوان سيف القدس بظاهرة الإبدال الصوتي الحرفي أو المقطعي للتعبير عن مقاصدهم الشعرية، وللكشف عن نواياهم الخطابية، بما يتناسب مع سياقات النص المتعددة.

خامساً: القلب المكاني للأصوات

القلب في اللغة: هو تحوّل الشيء عن وجهه، وقلب الشيء أي جعل أعلاه أسفله، أو يمينه شماله، أو باطنه ظاهره⁽⁵⁸⁾، وصورة القلب المكاني في العربية تكمن في تقديم بعض حروف الكلمة على بعض، أو تغيير ترتيب أصول الكلمة الأصلية، ومثل له الخليل في معجمه "شس يشأس شأسا، ويقول مقلوبا شاسئ جاسئ أي يابس"⁽⁵⁹⁾، ومثل عليه ابن جني بقوله: "أيست من كذا"، فهو مقلوب من يئست⁽⁶⁰⁾.

ومن نماذج القلب المكاني للصوت في ديوان سيف القدس قول الشاعر حسن العبد الله:

جدرانها والناس عشق حمامة بيضاء تعلن ما تشاء وتسجن

أطفالها اليمشون قلب حجارة تنهال فوق الغاصبين وتلعن⁽⁶¹⁾

يمكن أن يعد استبدال الحروف وتنقل أصواتها في الكلمات أحد مظاهر التكرار للأصوات كما في: (تعلن - تلعن)، ما يحدث ترنيمه موسيقية تستدعي انتباه المتلقي للضمير (هي) العائد على القدس، فنحن أمام إرادة خاصة تعكس علاقة الذات الشاعرة بالعالم المحيط: (القدس)، يرسم عبر بنية الوصف صورة جدران القدس المرتبطة بسكانها بحبل العشق والوداد، على الرغم من حالة السجن التي تحيط بهذه العلاقة غير أنها بادية معلنة بلا خوف أو وجل، وفي مباحثة إبلاغية ينتقل الشاعر من فعل السجن إلى فعل امتلاك الإرادة والغلبة على الأعداء فتتحقق اللعنة، وهو ما أظهر قيمة القلب المكاني للأصوات وأثره في إنتاج الدلالة.

ومن صور القلب المكاني للأصوات قول الشاعر أحمد أحمد :

فيما أرى... والقدس نافذة الرؤى

وخطاي نحو رؤاي تبلغ موطئا

حدقت بالرؤيا

وحدق صاحبي

ما قد رأيت - كأنه - ما قد رأى⁽⁶²⁾

تبدأ هذه القصيدة بصيغة إشهارية تتضمن رؤية الذات المبدعة لطبيعة الصراع مع الآخر، يستدعي رؤاه من إلهامات القدس وانعكاساتها الفكرية على ذهن الشاعر ويبدو للشاعر أنه المتفرد في هذا الإلهام الفكري غير أنه يكتشف غيره قد وصل إليها، والفاعل المحفز هو: (القدس)، وينتقل المبدع تحت ظلال: (رأى) البصرية، و(أرى) اليقينية؛ ليعبر عن خطابه الشعري الخاص، وعن ذاته المنتجة للنص، على حد سواء، واثكاً على عناصر المماثلة والمشابهة الوجدانية المنعقدة بين (ذاته / والآخر).

ومن صور القلب المكاني الصوتي قول الشاعر عبد السميع الزاوي:

واسمع عدي لهذا الشعر عند دعي العز بالمجد لا بالسيف والعطب⁽⁶³⁾

بنيت الصياغة الشعرية في القصيدة على أسلوب الأمر، وتوشحت القصيدة ببيت أبي تمام في بائيته المشهورة، يبدو الأثر الأدبي بارزاً في القصيدة؛ إذ يترنح الشاعر بين أناشيد أبي تمام، وحماسات المهلهل في ثأره من قتلة أخيه وائل، وهو هنا يعقد مقارنة غير متكافئة بين عدي الشعر الذي هلك الشعر وجوده؛ وبين دعي الشعر المزيف لحقائقه؛ إذ يدعي المجد دون أن يشهر له الحراب والسيوف وآلة العراك.

ومن هنا برزت مكانة القلب المكاني للأصوات، وقدرتها على إنتاج دلالة فُهمت عبر الموازنة الخاصة باستحضار مفارقات تصويرية في مشاهد تراثية وأخرى معاصرة.

تقول الشاعرة شيماء يوسف :

كل الجوارح للنجاة ملية

إنا نرابط ها هنا

...

هذي يداك

تلطخت بدمائنا

لسنا الجنة وإنما

خسئت يداك الجانية

يتكئ النسق التعبيري على بنية المفارقة التصويرية بين مشهدين معاصرين، ابتدرها بالجوارح الإنسانية المكلمة التي تلبي نداء النجاة من غطسة المحتل، وانتقل إلى صورة القتل المرتبطة بالفعل العدواني من الجنة، وهو هنا يريد المقابلة بين لفظتي: (الجنة - النجاة)، وبرز بذلك دور الأصوات المستبدلة في إحداث بنية المقابلة وسمة التضاد بين الفعل وردة الفعل، ويتناسب هذا مع الدور الحماسي الذي تبثه الذات الكاتبة في النص.

كشفت ظاهرة القلب المكاني للأصوات عن بني النص: (كالدهشة، والمقابلة، والتضمين،...) ونجحت في إبراز التجربة الفلسطينية على صعيد الفعل الإنساني، والفعل المقاوم.

سادساً: المقاطع الصوتية

المقطع في اللغة: إبانة بعض الشيء من بعض، يقال قطعه واقتطعه، وانقطع، وتقطع بتشديد الطاء للكثرة⁽⁶⁴⁾، وفي الاصطلاح "قمة إسماع، غالباً ما تكون حركة مضافاً إليها أصوات أخرى عادة ولكن ليس حتماً أن تسبق القمة أو تلحقها"⁽⁶⁵⁾، ويرى إبراهيم أنيس أنه حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة⁽⁶⁶⁾، فالأصوات طبقاً لدرجة النطق بها ثلاث درجات: قوية، ومتوسطة، وضعيفة، تظهر في الكلام متشابكة متلاحمة⁽⁶⁷⁾.

ومن المعلوم أن الحروف (الصوامت) تتجمع مع الحركات (الصوائت القصيرة)؛ لتكون المقاطع، والمقاطع تشكل مجموعات وجمالاً ودوائر كلامية، واجتماع الأصوات على هذا النحو يجعل بعضها يؤثر في بعض، ولها فإن علم وظائف الأصوات لا يقوم على الصوت (الفونيم) فقط بل يتعداه إلى دراسة الفونيمات التطريزية (فوق التركيبية)⁽⁶⁸⁾ وتنقسم المقاطع الصوتية إلى قسمين: قصير ومفتوح، وهي خمسة أنواع وفق الآتي⁽⁶⁹⁾:

- 1 - مقطع قصير مفتوح.
- 2 - مقطع طويل مفتوح.
- 3 - مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة.
- 4 - مقطع طويل مغلق بحركة طويلة.
- 5 - مقطع زائد في الطول.

وبناء على هذه الأقسام تتحدد مواطن النبر وفقاً لصورة المقطع الصوتي، ويعرف النبر بـ "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام"⁽⁷⁰⁾.
نوع الشعراء في آليات النبر على المقاطع الصوتية في ديوان (سيف القدس)، يكاد هذا التنوع يصيب أبيات الديوان كلها، ومن الأمثلة قول الشاعر جلال قصابي:
أبكي وأصرخ : واقدساه وابلدا وأشبك العشر فوق الرأس حيرانا⁽⁷¹⁾

فمن خلال التقطيع الصوتي لهذا البيت، يتضح النسيج المقطعي لدواله، وكذلك المقطع المنبور وفقاً لقواعد النبر كالآتي:

- أبكي ————— المقطع المنبور (كي)
- مقطع طويل مغلق بحركة طويلة (ص ح ح)
- وأصرخ ————— المقطع المنبور (رُ)
- مقطع قصير مفتوح (ص ح)
- واقدساه ————— المقطع المنبور (سah)
- مقطع طويل مغلق بحركة طويلة (ص ح ح ص)
- وابلدا ————— المقطع المنبور (دا)
- مقطع طويل مغلق بصامتتين (ص ح ص ص)
- وأشبك ————— المقطع المنبور (أش)
- مقطع متوسط (ص ح ص)
- العشر ————— المقطع المنبور (عشر)
- مقطع طويل مغلق بصامتتين (ص ح ص ص)
- فوق ————— المقطع المنبور (فوق)
- مقطع طويل مغلق بصامتتين (ص ح ص ص)
- الرأس ————— المقطع المنبور (رأس)
- مقطع طويل مغلق بصامتتين (ص ح ص ص)
- حيرانا ————— المقطع المنبور (را)
- مقطع متوسط (ص ح ص)

يلاحظ في البيت توزع النبر على المقاطع الصوتية، وغالباً ما وقع النبر في منتصف هذه الدوال؛ مما يعني اتصال النبر الوثيق بالمقاطع الصوتية السابقة واللاحقة، وقد دل هذا على تواشج العبارات الدلالية وتضافرها، فالشاعر ينوِّع في استخدام دالات العويل

والبكاء والحزن والشقاء ويواصل الاستغاثة، وكل هذا من خلال النبر المقصود الذي يناسب موقف الاستغاثة بأداة النداء للبعيد (وا)؛ إذ تمثل مقطعاً صوتياً منفرداً بذاته، ومن خلاله تنشظى دلالات القصيدة بمجملها.

يبدو المشهد أكثر تعبيراً عن الحدث الأدبي في ضوء وصف حركة الجسد وإشاراتها الدلالية؛ حيث تشبيك الأصابع ووضعها على الرأس، وجثيانته على الأرض متحسراً ومنكسراً، وبهذا النبر ارتسمت المشاهد الوجدانية الحائرة في النص، وارتبطت به كفكرة كلية جامعة.

في ضوء ما سبق، أسهم النبر على المقاطع الصوتية في إنتاج دلالات النص، والكشف عن مقاصده وبلاغاته، وبهذا أضحي التشكيل الصوتي في المقاطع المتعددة أداة عارضة لجماليات النص.

الخاتمة

في ختام هذا البحث الموسوم بـ: (جماليات التشكيل الصوتي في ديوان سيف القدس)، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

- أسهم التشكيل الصوتي في إثراء البنية الدلالية للنص الشعري في ديوان (سيف القدس)، وكان للتجربة النفسية أثر في تنظيم الأنساق الصوتية اللغوية المعبرة عن مواقف الشعراء.

- أسهم التشكيل الصوتي للقصيدة في الربط بين أجزائها، كما أضفى عليها مسحة من الاتساق والانسجام.

- أكسب التشكيل الصوتي للنصوص في ديوان (سيف القدس) إيقاعاً نغمياً مكثفاً، وهو ما ولد بعداً جمالياً نابغاً من اتحاد الوزن والقافية مع الحرف والكلمة.

- نَوَّعَ شعراء ديوان سيف القدس في استخدامهم لحروف الروي بين المجهور والمهموس، وقد استخدم الشعراء في الديوان أحد عشر حرف روي ضمن قواف متعددة.

- مال الشعراء إلى استعمال الحروف المجهورة في القوافي؛ حيث سيطرت حروف الروي المجهورة على القصائد، فاعتمدت سبع عشرة قصيدة على الحروف المجهورة،

بينما اتكأت ثماني قصائد فقط على الروي المهموسة، وهذه الغلبة تشير إلى حالة التأزم النفسي الذي أصاب الشعراء أثناء متابعتهم لمعركة سيف القدس.

- انعكست ذاتية الشعراء في ديوان (سيف القدس) على إنتاجهم الإبداعي، وتمحورت الدلالات الشعرية من خلال أصوات القافية حول قضايا متعددة، دل عليها النص، فصار مقارباً للواقع، معبراً عنه.

- حمل التابع الصوتي للحروف معاني دلالية انبثقت تعابيرها من إشارات الصوتية، وكان الباعث على هذه المعاني مناسبة فن القول الشعري مضافاً إليها تقنية التابع الصوتي، الذي أحدث إيقاعات نغمية تضمنها النسيج النصي للقصائد، وأثرت في المتلقي، ووجهت رؤاه وتصورات.

- أتت ظاهرة المراوحة بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة متوائمة مع جو مشحون بالحركة التصويرية لمعالم معركة سيف القدس.

- استعان شعراء ديوان (سيف القدس) بظاهرة الإبدال الصوتي والمقطعي للتعبير عن مقاصدهم الشعرية، وللكشف عن نواياهم الخطابية، بما يتناسب مع سياقات النص المتعددة.

- كشفت ظاهرة القلب الصوتي عن بني النص: (كالدهشة، والمقابلة، والتضمن،...) ونجحت في إبراز التجربة الفلسطينية على صعيد الفعل الإنساني، والفعل المقاوم.

- نَوَّع الشعراء في آليات النبر على المقاطع الصوتية في ديوان (سيف القدس)، وأسهم النبر على المقاطع الصوتية في إنتاج دلالات نصية جديدة، وبهذا أضحت التشكيل الصوتي في المقاطع المتعددة أداة عارضة لجماليات النص.

كما يوصي الباحث بدراسة البنية الإيقاعية في ديوان (سيف القدس)، فضلاً عن جمع الشعر العربي الحديث وتفاعلاته مع قضايا الأمة الجامعة ودراسته.

الهوامش والمراجع

- (1) الفارابي، محمد بن محمد: الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، القاهرة: دار الكتاب العربي، 1967م، ص 1071.
- (2) عبابو، نجية: "جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري"، مجلة فصل الخطاب، الجزائر: العدد 20، ديسمبر 2017م، ص 264.
- (3) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط3، مصر: دار المنار، 1946م، ص 71.
- (4) "إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العودة، 1981م، ص 126.
- (5) ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق: عامر حيدر، ج2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2002م، مادة صوت، ص 64.
- (6) ابن زكريا اللغوي، أحمد بن فارس: مجمل اللغة، تحقيق: زهير سلطان، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1986م، ص 306.
- (7) ابن سينا، الحسين بن عبد الله: أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد الطيان، ويحيى علم، ط1، القاهرة: مطبعة المؤيد، 1983م، ص 6.
- (8) زاهيد، عبد الحميد: الصوت في علم الموسيقى العربية، ط1، مراكش: دار دليل للطباعة والنشر، 1999م، ص 17.
- (9) حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، القاهرة: عالم الكتب، 2009م، ص 66.
- (10) سيبويه، عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج4، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1988م، ص 434.
- (11) الكتاب، ص 434.
- (12) الأنطaki، محمد: المحيط في أصوات اللغة العربية، ج1، ط3، بيروت: دار الشروق العربي، د.ت، ص 30.
- (13) القعود، فاضل أحمد: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، عمان: دار غيداء للنشر، 2012م، ص 267.
- (14) مجموعة من الشعراء العرب: ديوان سيف القدس، غزة: رابطة الأدباء والكتاب الفلسطينيين، 2021م، ص 10.
- (15) ديوان سيف القدس، ص 11.
- (16) الأغبر، بسام: الأصوات اللغوية، بيروت: دار الكتب العلمية، 2019م، ص 219.
- (17) ديوان سيف القدس، ص 13.
- (18) عكاشة، محمود: أصوات اللغة، القاهرة: مكتبة دار المعرفة، 2007م، ص 45.
- (19) أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط5، القاهرة: دار الطباعة الحديثة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979م، ص 116.
- (20) أبو تمام، حبيب بن أوس: ديوان أبي تمام، تحقيق: عطية شاهين، بيروت: دار الكتب العلمية، 1999م، ص 10.
- (21) ديوان سيف القدس، ص 50.
- (22) ديوان سيف القدس، ص 104.
- (23) ديوان سيف القدس، ص 106.
- (24) ديوان سيف القدس، ص 106.

- (25) الحمداني، نجم: النقد الصوتي، عمان: دروب ثقافية للنشر والتوزيع، 2022م، ص 236.
- (26) ديوان سيف القدس، ص 107.
- (27) ديوان سيف القدس، ص 108.
- (28) علي، نجا: النطق بالأصوات اللغوية العربية، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2019م، ص 62.
- (29) النوري، محمد: علم الأصوات، بيروت: دار الكتب العلمية، 2019م، ص 181.
- (30) ديوان سيف القدس، ص 19.
- (31) ديوان سيف القدس، ص 19.
- (32) هلال، ماهر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م، ص 240.
- (33) سعيد، لقمان: الاتساق الدلالي في قصص القرآن الكريم، إربد: دار الكتاب الثقافي، د.ت، ص 45.
- (34) العلمي، عبد الجبار: الإيقاع في الشعر العربي الحديث - البحث عن أشكال جديدة - دراسة في ديوان براعم لعبد المجيد بن جلون ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2020م، ص 369.
- (35) ديوان سيف القدس، ص 9-11.
- (36) السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية: منشأة المعارف، (د.ت)، ص 33.
- (37) الجبوري، محمد: مفهوم القوة والضعف في الأصوات العربية، بيروت: دار الكتب العلمية، 2006م، ص 45.
- (38) السلولي، الجوهرة عبد الله: الأصوات والألفاظ والسرد، ط 1، (د. م): ريد بيلشر، 2020م، ص 365.
- (39) ديوان سيف القدس، ص 22-26.
- (40) حسين، علي: منهج الدرس الصوتي عند العرب، بيروت: دار الكتب العلمية، 2011م، ص 140.
- (41) ديوان سيف القدس، ص 33-36.
- (42) الخولي، محمد: الأصوات اللغوية، عمان: دار الفلاح، 1990م، ص 130.
- (43) البرسيم، قاسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 2000م، ص 85.
- (44) جمعة، عايدي: شعر خليل حاوي - دراسة فنية، ط 1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006م، ص 216.
- (45) ديوان سيف القدس، ص 44-49.
- (46) لسان العرب، مادة بدل.
- (47) المعجم الوسيط، مادة بدل.
- (48) الأصوات اللغوية، ص 220.
- (49) هارون، حنان: نوايا النص الشعري، ط 1، فلسطين: دار الكلمة، 2023م، ص 45.
- (50) هلال، ماهر مهدي: "الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق"، مجلة آفاق عربية، العراق: العدد 12، 1992م، ص 69.
- (51) ديوان سيف القدس، ص 10.
- (52) فشل، ميرفت محمد أحمد: "الغنة في حالة إدغام النون في الباء والواو في قراءة القرآن الكريم دراسة تجريبية"،

- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: مجلد 17، عدد 65، سنة 1999م، ص 68.
- (53) البرسيم، قاسم: *منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري*، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 2000م، ص 86.
- (54) ديوان سيف القدس، ص 12-14.
- (55) ديوان سيف القدس، ص 21.
- (56) ديوان سيف القدس، ص 32.
- (57) ديوان سيف القدس، ص 64.
- (58) لسان العرب، مادة (قلب).
- (59) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: *العين*، تحقيق: محمد مخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج 4، بيروت: دار ومكتبة هلال، 2008، ص 382.
- (60) ابن جني، عثمان: *الخصائص*، تحقيق: محمد علي النجار، ج 2، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006م، ص 72.
- (61) ديوان سيف القدس، ص 64.
- (62) ديوان سيف القدس، ص 27.
- (63) ديوان سيف القدس، ص 64.
- (64) لسان العرب، مادة (قطع).
- (65) عبد التواب، رمضان: *المدخل إلى علم اللغة*، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1980م، ص 103.
- (66) أنيس، إبراهيم: *موسيقى الشعر*، القاهرة: مكتبة الإنجلو المصرية، 1981م، ص 146.
- (67) عمارة، خليل: "رأي في بعض أنماط التركيب الجملي للغة العربية"، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، جامعة الكويت: مجلد 2، العدد 8، 1982م، ص 58.
- (68) القرني، مكي: *اللسانيات قضايا وتطبيقات*، عمان: مركز الكتاب الأكاديمي، 2020م، ص 34.
- (69) أنيس، إبراهيم: *الأصوات اللغوية*، مصر: مكتبة النهضة، 1975م، ص 106.
- (70) بشر، كمال: *علم اللغة العام*، مصر: دار المعارف، 1980م، ص 210.
- (71) ديوان سيف القدس، ص 32.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

- (1) Ibn Jinnī, 'Uṭmān : al-ḥaṣā'is, Edited by: : Muḥammad 'Alī al-Najjār, Vol.2, Cairo:: al-hay'ah al-āmmah li-qūṣūr al-ṭaqāfah, 2006.
- (2) Ibn Zakarīyā al-luḡawī, Aḥmad ibn Fāris : muḥmal al-luḡah, Edited by: Zuhayr Sulṭān, 3rd ed., Beirut: : mu'assasat al-risālah, 1986.
- (3) Ibn Sīnā, al-Ḥusayn ibn 'Abd Allāh : asbāb ḥudūt al-ḥurūf, Edited by: : Muḥammad al-Ṭayyān, and Yhyā 'ilm, 1st ed., Cairo:: maṭba'at al-mu'ayyad, 1983.
- (4) Ibn manzūr, Muḥammad ibn Makram : lisān al-'arab, Edited by: 'Amir Ḥaydar, Vol.2, 1st ed., Beirut: dār al-kutub al-'ilmīyah, 2002.

- (5) Abū Tammām, Ḥabīb ibn Aws : dīwān Abī Tammām, Edited by: 'Aṭīyah Šāhīn, 1st ed., Beirut : dār al-kutub al-'ilmīyah, 1999.
- (6) Ismā'īl, 'Izz al-Dīn : al-šī'r al-'arabī al-mu'āšir, 4th ed., Beirut : dār al-'awdah, 1981.
- (7) Al-Aḡbar, Bassām : al-ašwāt al-luḡawīyah, Beirut : dār al-kutub al-'ilmīyah, 2019.
- (8) Al-Anṭākī, Muḥammad : al-muḥīṭ fī ašwāt al-luḡah al-'arabīyah, Vol. 1, 3rd ed., Beirut : dār al-šurūq al-'arabī.
- (9) Anīs, Ibrāhīm : al-ašwāt al-luḡawīyah, 5th ed., Egypt : maktabat al-nahḍah, 1975.
- (10) Anīs, Ibrāhīm : al-ašwāt al-luḡawīyah, 5th ed, Cairo: dār al-ṭibā'ah al-ḥadīthah, maktabat al-anjlū al-mšrīh, 1979.
- (11) Anīs, Ibrāhīm : mūsīqā al-šī'r, Cairo:: maktabat al'njlw al-mašrīh, 1981.
- (12) Al-Barsīm, Qāsim : manhaj al-naqd al-šawtī fī taḥlīl al-ḥiṭāb al-šī'rī, Beirut: dār al-kunūz al-adabīyah, 2000.
- (13) Bišr, Kamāl : 'ilm al-luḡah al-'āmm (al-ašwāt), 6th ed., Egypt : dār al-ma'ārif, 1980.
- (14) Al-Jubūrī, Muḥammad : mafhūm al-qūwah wa al-ḍīf fī al-ašwāt al-'arabīyah, 1st ed., Beirut: dār al-kutub al-'ilmīyah, 2006.
- (15) Al-Jurjānī, 'Abd al-Qāhir : dalā'il al-i'jāz, Edited by: : Muḥammad Rašīd Riḍā, 3rd ed., Egypt : dār al-manār, 1946.
- (16) Jum'ah, 'Āyidī : šī'r ḥalīl ḥawī – dirāsah fannīyah, 1st ed., Cairo: al-hay'ah al-'āmmah li-quṣūr al-ṭaqāfah, 2006.
- (17) Ḥassān, Tammām : al-luḡah al-'arabīyah ma'nāhā wa mbnāhā, 6th ed., Cairo: 'ālam al-kutub, 2009.
- (18) Ḥusayn, 'Alī : manhaj al-dars al-šawtī 'inda al-'arab, 1st ed., Beirut: dār al-kutub al-'ilmīyah, 2011.
- (19) Al-Ḥamdānī, Najm : al-naqd al-šawtī, Amman : durūb ṭaqāfīyah lil-našr wa al-tawzī', 2022.
- (20) Al-Hūlī, Muḥammad : al-ašwāt al-luḡawīyah, 1st ed., Amman : dār al-falāḥ, 1990.
- (21) Zāhīd, 'Abd al-Ḥamīd : al-sawt fī 'ilm al-mūsīqā al-'arabīyah, 1st ed., Morocco: dār dlyly lil-ṭibā'ah wa al-našr, 1999.
- (22) Al-Sa'danī, Muṣṭafa : al-binyāt al-uslūbīyah fī Luḡat al-šī'r al-'arabī al-ḥadīṭī, Alexandria : munša'at al-ma'ārif.
- (23) Sa'īd, Luqmān : al-ittisāq al-dalālī fī qaṣaṣ the Holy Quran, 1st ed., Irbid: dār al-kitāb al-ṭaqāfī, 2018.
- (24) Al-Salūlī, al-Jawharah 'Abd Allāh, al-ašwāt wa al-alfāz wa al-sard, 1st ed., read publisher, 2020.
- (25) Sībawayh, 'Amr ibn 'Uṭmān : al-kitāb, Edited by: : 'Abd al-Salām Hārūn, Vol. 4, 3rd ed., Cairo: maktabat al-ḥanjī, 1988.
- (26) 'Bābw, Najīyah : jamālīyāt al-taškīl al-šawtī fī al-naṣṣ al-šī'rī, Faṣl al-ḥiṭāb Journal, Algeria: No.20, December,2017.
- (27) 'Abd al-Tawwāb, Ramaḍān : al-madḥal ilā 'ilm al-luḡah, Cairo: maktabat al-ḥanjī, 1980
- (28) 'Ukāšah, Maḥmūd : Ašwāt al-luḡah, 1st ed., Cairo: maktabat dār al-ma'rīfah, 2007.
- (29) Al-'Ilmī, 'Abd al-Jabbār : al-tiqā' fī al-šī'r al-'arabī al-ḥadīṭī- al-baḥṭ 'an aškāl jadīdah- dirāsah fī dīwān barā'im li-'Abd al-Majīd ibn Jallūn, 1st ed., Beirut: dār al-kutub al-'ilmīyah, 2020.
- (30) 'Alī, Najāt : al-nuṭq bāl-šwāt al-luḡawīyah al-'arabīyah, 1st ed., Cairo: al-dār al-mašrīh al-lubnānīyah, 2019.

- (31) 'Amāyirah, Halīl: ra'y fī ba'ḍ anmāṭ al-tarkīb al-jamalī lil-luġah al-'arabīyah, Arab Journal for the Humanities, Kuwait University: Vol. 2, No. 8, 1982.
- (32) Al-Fārābī, Muḥammad ibn Muḥammad : al-mūsīqā al-kabīr, Edited by: Ġaṭṭās Hašabah, 1st ed., Cairo: dār al-kitāb al-'arabī, 1967.
- (33) Al-Farāhīdī, al- Halīl ibn Aḥmad : al-'ayn, Edited by: : Muḥammad Maḥzūmī and Ibrāhīm al-Sāmarā'ī, Vol. 4, Beirut: dār wa maktabat hilāl, 2008.
- (34) Faṣal, Mīrfit Muḥammad Aḥmad : al-ġunh fī ḥālat idġām al-nūn fī al-yā' wa ālwāw fī qirā'at the Holy Quran "dirāsah tajrībīyah", Arab Journal for the Humanities, Kuwait University: Vol. 17, No. 65, 1999.
- (35) Al-Quranī, Makīn : al-lisānīyāt Qaḍāyā wa taṭbīq, Amman : markaz al-kitāb al-akādīmī, 2020.
- (36) Al-Qa'ūd, Fāḍil Aḥmad: luġat al-ḥiṭāb al-šī'rī 'inda Jamīl Buṭaynah, dirāsah uslūbīyah binā'īyah, Amman: dār ġaydā' lil-našr, 2012.
- (37) Majma' al-luġah al-'arabīyah : al-mu'jam al-wasīṭ, 1st ed., Cairo: maktabat al- šurūq, 2004.
- (38) Al-Nūrī, Muḥammad: 'ilm al-ašwāt, Beirut: dār al-kutub al-'ilmīyah, 2019.
- (39) Hārūn, Ḥanān : nawāyā al-naṣṣ al-šī'rī, 1st ed., Palestine: dār al-kalimah, 2023.
- (40) Hilāl, Māhir Maḥdī, al-uslūbīyah al-šawṭīyah fī al-naẓarīyah wa al-taṭbīq, Iraq: Majallat Āfāq 'Arabīyah, No. 12, 1992.
- (41) Hilāl, Māhir : jaras al-alfāz wa dalālatuhā fī al baḥṭ al-balāġī wa al-naqdī 'inda al-'arab, 1st ed., Iraq: dār al-rašīd lil-našr, 1980.