التراكمُ الصوتي في شعرِ زيد الخيل الطائي

Sound accumulation in the poetry of Zaid Al-Khail Al-Tai

م.م. أفنـان أحمد محمد

الجامعة المستنصرية ـ كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة

Asst. Lect. Afnan Ahmed Mohammad

Al-Mustansiriya University – College of Physical Education and Sports Sciences

afnan.ahmed93@uomustansiriyah.edu.iq

المستخلص

إنَّ مفهومَ التراكم الصوتي من الظواهرِ الصوتيَّة ذات الأهمية في تعميقِ وإثراءِ الموسيقى الداخليَّة، التي تُضفي على النص الشعري زيادة في التنغيمِ، وتقوية الجرس الموسيقي، إذ أسهمَ التراكم في تشكيل البنية الإيقاعية لشعر زيد الطائي، ومَكَّنهُ من التعبيرِ عن انفعالاتهِ النفسيَّة التي صوَّرت تجربتهُ الشعرية؛ لِذا فإنَّهُ خلقَ تناسقًا صوتيًا بين الألفاظ في النص الأدبي والشعري بصفة خاصّة فيما يعد تراكم هذهِ الأصوات ظاهرة بارزة في شعرهِ، ولهذا أثرنا دراسة هذهِ الظاهرة من التشكيل الصوتي في شعر الطائي؛ لندرك مدى تأثير تراكم هذهِ الأصوات في شعرهِ معنويًا ودلاليًا .

الكلمات المفتاحية : زيد الطائي ، التراكم ، الصوت ، الموسيقى ، شعر .

Abstract

The concept of sound accumulation is an important audio phenomenon in deepening and enriching internal music, Which gives the poetic text an increase in intonation and strengthens the musical timbre, The accumulation contributed to the formation of the rhythmic structure of Zaid Al-Tai's poetry, and enabled him to express his psychological emotions Which depicted his poetic experience Therefore, it created phonetic consistency between the words in the literary and poetic text in particular The accumulation of these sounds is a prominent phenomenon in his poetry, That is why we chose to study this phenomenon of phonetic formation in Al-Ta'i's poetry, Let us realize the extent of the impact of the accumulation of these sounds on his poetry, morally and semantically

Keywords: Zaid Al-Tai, Accumulation, the sound, Music, Poetry

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرفِ المرسلين، سيّدنا محمَّد الصادق الأمين، وعلى آلهِ وأصحابهِ أجمعين .

أمّا بعدُ ...

يعد مصطلح التراكم الصوتي من بين المصطلحات النقدية الإجرائية والتحليلية التي يستثمرها التحليل الأُسلوبي على المستوى الصوتي، إذ يروم إلى تقديم تحليل أُسلوبي للنصوص الشعرية، فيرصدُ بِنية الأصوات والإيقاع، والتآصر بين الصوت والدلالة .

كما تُسفر أهمية المُكوّن الصوتي في كونهِ أول ما يقرع الأسماع قبل بلوغ الدلالة إلى أذهان المُتلقين؛ لِذا يعد أحد الركائز الأُسلوبية التي تُبنى عليها النصوص في تكاملٍ وتناغمٍ مع المكنونات الأُخرى .

فعندما تجيشُ عاطفة زيد الطائي، يتخذُ لها تراكيبًا وأصواتًا تصورُ تلك الأحاسيس، ومن ثم تَتَجسّدُ المعاني، وتَتَجاوبُ مع ما يختلجُ في نفسهِ من مكنوناتٍ شعورية، بارعًا في توظيف اللغة الشعرية بنبراتِ حُروفها، وإيقاعِ كلماتها، مُغتنمًا الطاقة الصوتية التي تختزنُها للتعبيرِ عن الفكرِ والإحساسِ معًا .

ولا شكَ في أنَّ لكل تجربة شعرية طريقة خاصّة في نبر الكلمات، وفي حشدِ النص بأصواتٍ معينة؛ ليعبر من خلالِها الطائي عن واقعهِ النفسي .

كما أنَّ موسيقى بِنية القصيدة (المُكوّن الصوتي) تعد من أهم حدود التجربة الشعرية فيها، إذ ينسابُ رنينها في مُهجةِ الشاعر أنغامًا ذات دلالة، وتوقظُ لديهِ التلوين الموسيقي الذي وظفهُ في النص، كما تخلقُ فيهِ الشُعور بجرسِ الكلمة ونبر اللفظ .

وهدفت الدراسة إلى تقديمِ دراسة أُسلوبيَّة صوتيَّة لشعر زيد الخيل الطائي، مُعتمدة في ذلك على تجلياتِ التراكمات الصوتية، وأبعادها الدلالية، وآثارها النفسية والمعنوية في النصوص الشعرية، وقد قسَّمتُ البحث على مباحث: المبحث الأول: سيرة الشاعر (زيد الخيل الطائي)، والمبحث الثاني: التراكم الصوتي، وأمّا المبحث الثالث: نماذج تطبيقية (التراكم الصوتي) .

المبحث الأول

سيرة الشاعر (زيد الخيل الطائي)

اسمه ونسبه

هو (زيد بن مهلهل بن يزيد بن منهب بن عبد رُضا ـ ورُضا: صنم كان لطيء ـ ابن محلس بن ثور بن نبهان، وهو طيء، وسميّ بذلك؛ لأنَّهُ كان يطوي المناهل في غزواتهِ) (الأصفهاني، الأغاني، ٢٠٠٥م، صفحة ٢٤٧/ج١٧) .

صفاته

كان زيد الخيل فارسًا مغوارًا مظفرًا شجاعًا بعيد الصيت في الجاهليةِ، وأدركَ الإسلامَ، ووفدَ إلى النبي (ﷺ) ولقيهُ وسُرَّ بهِ وسمّاه (زيد الخير)، وهو شاعرٌ مُقلٌ مخضرمٌ معدودٌ في الشعراءِ الفرسان، وإنَّما كان يقولُ الشعر في غاراتهِ ومغارتهِ ومغازيهِ وأياديهِ عند من مرَّ عليهِ وأحسن في قراه إليهِ (الأصفهاني، الأغاني، ٢٠٠٥م، صفحة ٢٤٨/ج١٧) .

ومما جاءَ في وصفهِ بقول الاصفهاني: (أقبلَ زيد الخيل الطائي حتى أتى النبي (ﷺ)، وكانَ زيدٌ رجلًا جسيمًا طويلًا جميلًا، فقال النبي (ﷺ): من أنتَ؟ قال: أنا زيد الخيل، قال: بل أنتَ زيد الخير، أما إنَّي لم أخبر عن رجلٍ خبرًا إلّا وجدتهُ دون ما أخبرت بهِ عنهُ غيرك، إنَّ فيك لخصلتين يحبهما الله عز وجل ورسوله، قال: وما هما يا رسول الله، قال: الأناة والحلم، فقال زيد: الحمد لله الذي جبلني على ما يحبُ الله ورسوله) (الأصفهاني، الأغاني، ٢٠٠٥م، صفحة ٢٥٣/ج١٧) .

ويعود سبب تسميتهُ بزيد الخيل؛ (لكثرة خيله، وأنَّهُ لم يكنْ لأحدٍ من قومهِ ولا لكثير من العربِ إلاّ الفرس والفرسين، وكانت لهُ خيلٌ كثيرة، منها المُسماة المعروفة التي ذكرها في شعرهِ وهي ستة: الهطال، الكميت، الورد، كامل، دؤول، لاحق) (الأصفهاني، الأغاني، ٢٠٠٥م، صفحة ٢٤٨/ج١٧) .

وفاته

يروى أنَّهُ حين أقطعَ النبي (ﷺ) فيدًا، وكتبَ لهُ بذلك، فخرجَ راجعًا، قال النبي (ﷺ): (إنْ ينجَ زيد من حمّى المدينة فإنَّهُ غالبٌ)، فأصابته الحمّى بماءٍ يُقالُ لهُ قردة، فمات بهِ (العسقلاني، ١٤١٥هـ، صفحة ٥١٤/ج٢) .

ومما يؤكد ذلك كلام أبي عمر حين قالَ: مات زيد الخيل بعد منصرفه من عند رسول الله (ﷺ)، حيث أخذتهُ الحمّى، وحين وصلَ إلى أهلهِ مات (ابن عبدالبر، ١٩٩٢م، صفحة ٥٥٩/ج٢) .

وقيل أيضًا: بل مات في خلافةِ عمر (العسقلاني، ١٤١٥هـ، صفحة ٥١٤/ج٢)، وقيل: بل توفي آخر خلافة عمر (علي الجزري، ١٩٨٩م، صفحة ١٤٩/ج٢) .

ومنهُ أيضًا ما قيل في اختلاف وفاته: توفي زيد بن مهلهل أبو مكنف الطائي في الفترة التي توفي فيها عبدالله بن سعد الأنصاري؛ وذلك بعد معركة تبوك، وأعطاهُ النبي (ﷺ) مائةً من الإبلِ، وكتب لهُ بإقطاعِ (الذهبي،

٢٠٠٣م، صفحة ٢٤٥/ج١). ويدلُّ هذا على أنَّ وفاتهُ (تأخرت حتى ممات النبي (ﷺ) وكان بينهُ وبين كعب بن زهير مُهاجاة) (العسقلاني، ١٤١٥هـ، صفحة ٥١٤/ج٢).

المبحث الثاني

التراكم الصوتي

التراكم لغةً: (الركم جمعك شيئًا فوق شيء حتى تجعلهُ ركامًا مركومًا كركام الرمل والسحاب، وارتكم الشيء وتراكم إذا اجتمع) (ابن منظور، ١٤١٤هـ)، وأيضًا: (تراكم السحاب إذا تكاثف) (الأزدي، ١٩٨٧م، صفحة ٧٩٨/ج٢) .

التراكم اصطلاحًا: هو (تَكريرُ حرف يُهيمنُ صوتيًا في المقطع أو القصيدة) (السعدني، ١٩٨٧م، صفحة ٣٠)، وإنَّ التَراكم (يكون اختياريًا في بعض الأحيان، وحينئذ فإنَّهُ من اللعب اللغوي، وقد يكون اضطراريًا تحتمهُ طبيعة اللغة نفسها المحدودة الإمكانات) (مفتاح، ١٩٩٢م، صفحة ٢٥) .

إذ يعد التراكمُ جُزءًا مُهمًا من التجربةِ الجمالية للقصيدةِ، وإطارًا للانفعال فيها ـ البُعد النفسي للشاعر ـ، فتتآزرُ في النفسِ دلالتا المعنى والموسيقى في وحدةٍ مُتآلفة ومُتناغمة (فيصبح الشعر بالإضافةِ إلى عنصرِ التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفلهُ التفعيلة العروضية، مُشتملًا على خاصية موسيقية جوهرية، وهي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، ولم تعدْ موسيقى الشعر بذلك مجرد أصوات رنَّانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسيَّة تنفذُ إلى صميم المُتلقي؛ لتهز أعماقهُ في هدوءٍ ورفقٍ) (اسماعيل، ١٩٩٤م، صفحة ٥٤) .

كما أنَّ (عودةَ النقرة على الوترِ تحدثُ التجاوب مع سابقتها، فتأنسُ الأُذن بازدواجها وتآلفها، فإنَّ عودةَ الحرف في الكلمةِ تكسبُ الأُذن هذا الأُنس لو لم يكنْ لعودته مزية أُخرى تعودُ إلى معناهُ، فإذا كان مما يُزيدُ المعنى شيئًا أفادَ مع الجرس الظاهر جَرسًا خَفيًا لا تُدركهُ العقل والوجدان وراء صورته) (السيّد، ١٣٩٨هـ، صفحة ١٤)؛ لأنَّ لغة الشعر (لغة تصويرية موسيقية، وكل كلمة فيها منغّمة ملحّنة تشعُ صوتًا موسيقيًا بجانبِ معناها أو مدلولها اللغوي، وهو معنى مزيد يتلافى بهِ الشاعر ما يحسهُ من قصور في أدائهِ للمعاني العاطفية، أو يزيد في بعد هذهِ المعاني ويعمقها، أو يصورها ويجسدها، وبذلك يستكملُ أداء انفعاله الوجداني، ويربطنا بهذا الانفعال ربطًا محكمًا) (المعتوق، ١٩٩٦م، صفحة ١٣٥) .

فلا شك أنَّ للتراكم الصوتي في الشعر دورًا مهمًا في الدلالة؛ لِذا يستحيلُ الفصل بين إيحاء الصوت وانفجار الدلالة، إذ يكتسبُ (الصوت في دخولهِ الشعري قيمة إيقاعية مضافة من خلالِ الفعاليات التي تنهضُ بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيمًا مدلولية معينة؛ لأنَّهُ لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي، وإذا كانت هذهِ العلاقة يكتنفها الكثير من الغموض والسرية في صورتها المجردة غير الشعرية، فإنَّها في الشعر تتجلى بكامل قوتها وعطائها، إذ إنَّ للشعرِ قوته في كشفِ سرية العلاقة، وإبانة غموض آلية التوصل بين معنى الصوت، وصوت المعنى فيها) (عبيد، ٢٠١٦م، صفحة ٩).

كما أنَّ التراكم الصوتي للحروف يُضفي على النصّ قوّة وفخامة من خلالِ الدلالة والإيقاع معًا، وهذا ما يؤكدهُ كمال بشر في قولهِ: (أنَّ وظيفة التعبير في الشعر لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ وحسب، بل تُضاف إلى هذهِ الدلالة مؤثرات أُخرى يكملُ بها الأداء الفني، وهي جزءٌ أصيلٌ من التعبير الأدبي، هذهِ المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشعها اللفظ، وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني) (بشر، ١٩٧٥م، صفحة ٢١٨/ج٢).

فلا بُدَّ للشاعرِ أنْ يستثمرَ القيم الإيقاعية والدلالية في النص الشعري، وهذا (يستلزمُ دراية بأسرارِ اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفًا تامًا على التناسبِ بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبعُ ذلك من تلميحٍ، وتركيزٍ، وسرعةٍ، وبطءٍ، وتَكرارٍ، وتوكيدٍ، وتنويعٍ في النغمِ، لا يمكن أنْ يوفق فيها إلاّ ذو رهف في الحسّ، وثقافة فنية ولغوية واسعة) (هلال، ١٩٩٧م، صفحة ٤٤٨) .

المبحث الثالث

نماذج تطبيقية (التراكم الصوتي)

ومن الشواهدِ الشعرية التي وردَ فيها التراكم الصوتي لحرف (الميم)، ما جاءَ في قولِ الشاعر: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ٦٧) .

أفي كلِّ عامٍ مَأتَمٌ تَبْعثونَه على مِحْمَرٍ عَوْدٍ أُثيبَ وما رُضَى
تَجِدّون خَمْشًا بعد خَمْشٍ كأنَّهُ على فاجعٍ مِن خيرِ قَوْمِكمُ نُعَى

في هذا النص الشعري يسخرُ الطائي من كل هذا الغضب والإثارة من أجل فرس لا يقوى على النهوضِ، فأقاموا لهُ مأتم وكأنهم فقدوا سادات أشرافهم، وإنَّ الشاعرَ في هذا الموقف كان لِزامًا عليهِ في الردّ على كعب

عندما عُرض لزيد ليسترجع فرسه الذي أهداه أباهُ (زهير بن أبي سُلمى)، فكان الغاية من ذلك العُرض استعادة الفرس، إذ إنَّ جوابَ زيدٌ كان استنكار على فعلتهم هذهِ ـ أنَّهم يقيمون المأتم على فرسٍ مُهجَّن، أي: يُشبه الحمار في جريهِ ـ من خلال همزة الاستفهام الدالّة على الاستنكارِ والتوبيخِ، أي: أنَّكم في كلِّ عام تقيموا مآتم لكم تُسدون فيه فرسًا ثوابًا لكم كَيوم فجيعة سيد من أقوامِكم، كما في قولِهِ: (كأنَّهُ على فاجعٍ من خيرِ قَوْمِكمُ نُعَى)، فقد ارتكزت البنية الصوتية للنص على تراكم حرف الميم في سبعة مواضع، إذ وردَ (١١ مرة)، كما في قولِ الشاعر: (مَأتَمٌ، مِحْمَرٍ، ما، خَمْشًا، خَمْشٍ، مِن، قَوْمِكمُ)، فيبدو أنَّ (الميمَ) صوتٌ مَجهور (يخرج الهواء أثناء النطق به من الأنف) (عبدالجليل، ١٩٩٨م، صفحة ١٥٥)، أي: أنَّهُ (صوت خيشومي) فيهِ غُنَّة، وكذلك (يوحي على القطع والاستئصال) (شاهين، ١٩٨٥م، صفحة ١٠٢)، أي: أنَّ زيدًا قاطعٌ وحاسمٌ في الردّ؛ لِذا فإنَّ بثَّ ذلك التراكم الصوتي للميم يخلقُ جوًا موسيقيًا مُرتبطًا بدلالةِ النص، فيبدو أنَّ زيدًا كان لا بدَّ لهُ من تبريرِ إهداء الفرس؛ لأنَّها عادة عندهم يَهِبون الفرس حُبًا، وإنَّ الفجيعة والحزن يجب أنْ يكون على سيد القوم لا على فرسٍ هجين .

وقد يعمد الطائي إلى المزاوجةِ بين حرفين (الميم والنون)؛ لخلق تآلف نغمي مُتكرر، كما في قولِ الشاعر: (الطائي، ١٩٨٨م، الصفحات ١١٠-١١١) .

ونحنُ هَزَمْنا جَمعَكم بمتالعٍ ففاءَ، ولم يَسْلَمْ، على شرِّ طائر
وكنتُ إذا أُلْقى غَنِيًّا سَقَيْتُها من السُمّ ما تَصْلي ظُنونَ المُحاذِر
قَتَلنا غنيًّا يوم سَفْحِ مُحجّرٍ مُجاهرةً؛ نفسي فداءُ المُجاهرِ

يصفُ زيد الطائي الوقعة التي حدثتْ بين قبيلتي طيء وبني عامر، وفرار فارسيهم: عامر بن الطفيل، وعلقمة بن علاثة، ورجوعهم بشؤمٍ وخسرانٍ؛ لأنَّهم أيقنوا في تلك الحرب تحقق ما كان يخشونهُ من الموت والذل ففروا منها، فمن خلال هذا النص يبدو أنَّ الشاعرَ تعمَّدَ التراكم النغمي لحرفي (الميم والنون)؛ لِيحقق جرسًا إيقاعيًا من خلالِ التناغم بين الالفاظ، مما يُضفي على النصِ الشعري إيقاعًا رنانًا تطربُ لهُ النفس لسماعهِ (ينظر: التميمي، ٢٠٠٨م، صفحة ٨) ، فقد وردَ صوت الميم (١٥ مرة)، وأمّا صوت النون وردَ (١١ مرة)، إذ إنَّ توزيع هذهِ الأصوات (الميم والنون) بين ألفاظ النص بصورةٍ مُتباينة؛ لِيُضفي على تلك الأبيات تنوعًا موسيقيًا، وإيقاعًا داخليًا متموجًا يتناغم مع موضوع النص ولغة القصيدة ، فكلاهما ـ الميم والنون ـ (مجهور متوسط الشدَّة) (عباس، ١٩٩٨م، صفحة ٧٢) ، فالأول: فيهِ غُنَّة تسترعي انتباه المُتلقي، وأمّا الثاني: فهو صوتُ رنان يوحي (بالانبثاق والخروج من الأشياء، تعبيرًا عن البطون والصميمية) (عباس، ١٩٩٨م، صفحة ١٦٠)، فيبدو أنَّ هناك ارتباط منطقي عميق بين صفة الصوت وبين إيحاءاته الدلالية البارزة في سياق النص بوصفهما صوتًا شديدًا؛ لِذا فإنَّ

هذا التراكم يُشكّلُ قمة الوضوح السمعي المُعبّر عن رغبةِ الطائي في الانتصارِ على الخصومِ الذين امتلئ جوفهم خوفًا وهلعًا من تلك الحرب، فقد أدّى التراكم نغمة موسيقية تنقلُ المُتلقي إلى جو النص الشعري، وإلى طبيعة الوقعة التي عاشها الشاعر .

ومنهُ ما جاءَ في حوار الطائي عن قبيلتهِ، ويحثها على التقدُّمِ لبلوغ مرادهم، يقولُ الشاعر: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١٠١).

وسيري إذ أردتِ إلى سُمَيْرٍ فَعودي بالسَّوائلِ والعهودِ

وحُلّوا حيث ورّثكم عديٌّ مَراد الخَيْلِ من ثَمْدِ الوُرودِ

إنَّ زيدًا يهيبُ برهطِ حاتم الطائي أنْ يتبَؤوا حيث شاؤوا من مسارح القبيلة، إذ كان شديدُ الاعتزاز بمنازلِ قومهِ ومرابعهم، ففي هذا النص أرادَ أنْ يوصفَ رهط القبيلة وخيولهم بأن يذهبوا ويعودوا بما لهم من ذمامٍ وحقوقٍ، ويحلّوا بتلك المسارح التي هي رياد الخيل، فيبدو أنَّ التراكم النغمي لصوت الدال قد مالَ إلى الشدَّة والرهبة وهي من صفات هذا الصوت، وعن طريقِ نطقهِ من مخرجهِ؛ لأنَّهُ صوتٌ (أسناني لثوي شديد مجهور مرقق، يُنطق بإلصاق طرف اللسان بداخل الأسنان العليا، ومقدمهُ باللثةِ، في نفس الوقت الذي يلتصقُ فيهِ مؤخر الطبق بالجدارِ الخلفي للحلق، وتحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية) (حسان، ١٩٩٠م، صفحة ٩٣) ، كما في قولِ الشاعر: (أردت، فعودي، العهود، عديٌّ، مَراد، من، ثَمد، الورود)، فهذهِ الألفاظ ترتكز على معاني الشدَّة والقوَّة في وقعِها الدلالي، كما نلحظُ أنَّ الشَّدةَ ليس في توظيفِ الأصوات المُنسجمة مع السياق العام للنص الشعري بل في توجيههِ بأفعالِ الأمر، كما في قولهِ: (سيري، عودي، حُلّوا)، فكرره ثلاث مرات، ليشدّ انتباه المُتلقي إليهِ والتأثير فيهِ من خلالِ تلك الأفعال؛ لأنَّ التَكرارَ وظيفةٌ مهمةٌ بوصفهِ جسرًا واصلًا بين أجزاء النص، بحيث يَجعلَهُ يُشكّلُ كُلًا مُتكاملًا، وبناءً مُتلاحمًا (ابو العدوس، ٢٠٠٧م، صفحة ١٣٣) ، أي: أنَّ الطائي قد عَمّدَ إلى تَكرارِ تلك الأفعال كنوع من التعبير والتأكيد على حالتهِ النفسية الممزوجة بالصلابةِ والرهبةِ والقوَّةِ، فمن خلالِ هذا النص الشعري يتجلّى للمُتلقي ذلك البُعد النفسي الذي يوظفه زيد الطائي عن طريقِ التراكم الصوتي لصوت الدال وأفعال الأمر التي أدّت غايتها الدلالي، ومما أضفى على صوت الدال شدّة هو مجاورته لصوت الياء الشديد في نسقهِ الصوتي؛ لأنَّ الأُذن تَنجرُّ إلى التَكرارات الصوتية قبل أنْ يُدرك المُتلقي معانيها؛ لِذا فإنَّ التراكمَ الصوتي أضفى لونًا موسيقيًا في التشكيل الموسيقي للنصّ الشعري من خلالِ الرنين والنغم المُنسجم الذي يتناوب بين الألفاظ (القاضي، ١٩٨١م، صفحة ٥١٥) .

ومما جاءَ في المُفاخرة بالنصرِ على الخصومِ، يقولُ الشاعرُ: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١١٠) .

أبَتْ عادةٌ للوَرْد أن يَكْره الوغى وحاجة رُمْحي في نُمَيرِ بنِ عامرِ

لا شك أنَّ توظيف الخيل في الشعر الجاهلي وتحديدًا زيد الطائي في الشعر الحربي أو التي تحثُ على الحربِ دلالة على أنَّها جزءٌ مهمٌ في ساحةِ الوغى؛ لأنَّ المُحارِب يعتمد على سيفهِ وخيلهِ في الحربِ، فيصفُ الشاعرُ في هذا الشاهد المُفاخرة في غزوةٍ بين طيء وبني عامر، ويُبين فرار فارسيهم، كما أنَّهُ يُشيرُ فخرًا بالنصرِ عليهم بمؤازرة فرسه (الوَرد)، فَنلحظُ التناغم بين الدالّ (عــادة) الفرس وحبه لساحة الوغى وبين الدالّ (حاجة) رمح زيد المُتمثلة بإبادةِ الخصم وهو نُمير بن عامرِ، فكان الوَردُ يعلم ما يعتملُ في قلبِ الطائي من خوض غمار الوغى ساعة قراع الخصوم بلا خوف وضعف فكذلك فرسه تأبى عادته أنْ يكره الوغى، وهذا يوافق التراكم المُحتشد لصوت الراء المُتوالي الذي أسهم في بناءِ مُتخيل شعري يُجسدهُ ذلك الجهر بالظفرِ والانتصارِ على الخصمِ، فإنَّ الراءَ حرفٌ (لثوي مُكرَر مُتوسط بين الشدة والرخاوة، مجهور مُفخّم مُرقق) (أنيس، ١٩٩٢م، صفحة ١٥٧)، كما أنَّهُ (يجري فيه الصوت لتكريره) (سيبويه، ١٩٨٢م، صفحة ٤٣٥/ج٤) ، فتوظيفَ التراكم لحرف الراء كان تنفيسًا عن مشاعرِ الفرح والبهجة، إذ إنَّ الوقعَ الموسيقي حَقّقَ تأثيرًا بارزًا في المُتلقي؛ لِما يتميز بهِ من رنينٍ عالي، فهو من الأحرف التي تُحدِث اهتزازًا عند النُطقِ بها، ويَنتجُ موسيقى مَصدرها التَكرير (ينظر: العطية، ١٩٨٣م، صفحة ٢٤) ، فتكرار الراء كان مُناسبًا لمشاعر الطائي في الفخرِ بالنصرِ؛ لِذا فقد وفقَ الطائي في استثمارِ التراكم الصوتي للراءِ بما أنتجه من إيقاعٍ مصدره التكرير الذي هو من سمات الحرف (الراء)، مما بعث الحركة والحيوية في النصِ، تلك الحركة كانت مُنسجمة مع ديمومة النصر والفخر بهِ، كما أنَّهُ أضفى على الإيقاع الشعري قوّةً وتواشجًا؛ لأنَّ الجرس الموسيقي الناشئ من تكرارِ الراء ينسجم مع دلالة الانتصار، أي: أنَّ التراكم الصوتي منحَ الصورة الشعرية قيمة جماليَّة ومعنوية .

ومنهُ أيضًا ما جاءَ في هجاءِ قوم تقاعسوا عن نصرةِ جارهم، يقولُ الشاعرُ: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١١٨).

وغَابَ من الخطّي وسطُ بُيوتِكم كأنَّ عَليهِ مِ الأسنةِ كالجَمْرِ
فلستُ بِهَاجِيْكُمْ ولكنَّ جارَكُمْ فقيرٌ إلى مَسْعَاتِكُمْ أيَّما فَقْرِ

يُصوّر الشاعر قومًا لديهم من الحبّ والشرفِ ومفاخر يدعونها مالًا كثيرًا ولكنَّهم لا ينصرون جارهم، فإنَّ زيد الخيل يهجوهم بسمةِ الشحَّة بالمعونةِ والمعروفِ؛ لأنَّ الجار الفقير لا يجد خيرًا فيهم، إذ إنَّهم يُقيمون لحماية أموالهم ويتخذونها عمادًا لهم، فَنلمحُ في السياق الصوتي أنَّهُ قد جنحَ إلى القوّةِ، ومالَ إلى السخطِ من الواقع

المضَّاء الذي يعيشه الطائي، وجاءَ كلهُ في شِدّة صوت الكاف (حنكيٌّ قصيٌّ انفجاريٌّ مهموس) (ينظر: عبدالتواب، ١٩٩٧م، صفحة ٥٣) ، الذي يوحي هذا الحرف بالقوّةِ المؤثرة والفعالية، وإذا (لفظَ بصوتٍ عالي النبرة، وشيء من التّفخيم والتّجويف يوحي بالضخامةِ والامتلاءِ والتجميعِ) (عباس، ١٩٩٨م، صفحة ٦٨) ، كما في قوله: (بيوتكم، كأنَّ، كالجمر، هاجيكم، لكن، جاركم، مسعاتكم)، فقد وردَ (٧ مرات) في هذا النص الشعري، إذ إنَّ الطاقة الدلالية المُخزنة في الأصوات المهموسة ـ ومنها الكاف ـ تبدو في أغلبها مُتعلقة بالمجهودِ الفيزيولوجي الذي يبذلـهُ المُتكلم فيها، كونها تَتَطلبُ قدرًا كبيرًا من هواء الرئتين أكثر مما تَتَطلبهُ نظائرها المجهورة؛ لِذا فإنَّ تَكرارَها في السياقِ النصّي يُفضي إلى مُضاعفة الجهد من جهةٍ، وتوجيه الاهتمام من جهة أُخرى، ومن ثمّ توليد دلالات جديدة (الطرابلسي، ١٩٩٦م، صفحة ٥٥) (بوحوش، ٢٠٠٦م، صفحة ٣٢) ، فَنلحظ أنَّ التراكم الصوتي لصوت الكاف يحملُ في طياتهِ الحرمان والعوز في المعونةِ المادية والمعنوية التي تُؤذي زيد في التعبيرِ عن واقعهِ المضَّاء، فضلًا عن مجاورتهِ ـ الكاف ـ لحرف الميم الذي يحملُ سمة الشدّة ذا التنغيم الصوتي العالي، مما أعانَ على اظهار المعنى المُتمثّل في استياءِ الطائي لذلك القوم الذين تقاعسوا عن نصرة جارهم في عالمٍ يسوده الفقر والحرمان، كما نلحظُ أنَّ الإحالةَ المُتمثلة في الضمائر المتَّصلة بالألفاظِ (بيوتكم، هاجيكم، جاركم) تعود على الجارِ المتقاعس عن العونِ، مما تُعطي ـ الإحالة ـ قوَّة إضافية تشدُّ مُتلقي النص؛ لبيان دنو مكانة المهجو ـ الجار ـ ورذالته (أحمد، ٢٠٢٣م، صفحة ٥) .

كما لجأ الطائي إلى تَكريرِ صوت (الباء) مُحدثًا بذلك التراكم نوعًا من الانسجام الإيقاعي، والالتحام الصوتي، وذلك ما جاءَ في الوقعةِ بين قوم زيد وبني كلاب، يقولُ الشاعر: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ٧٣) .

جَلَبْنا الخَيْل من أَجَإٍ وسَلْمى تَخُبُّ عوابسًا خَبَبَ الذئابِ
جَلَبْنا كلَّ طِرْفٍ أَعْوجيٍّ وسَلْهَبَةٍ كخافيةِ الغُرابِ

يرسمُ الطائي بملامحٍ خيالية صورة لخيله، فنجدهُ يعزز فروسيته، ويؤكد صموده في ساحات الوغى، إذ يصف حركة الخيل في الحربِ والقتالِ (تَخُبُّ) لكنَّهُ لم يكتفِ بذلك الوصف فعززهُ بإسنادِ سمة تُميزه وهي (عوابسًا)، وإنَّ سمة العبوسةَ مستعارة من سمات الكائن الحي (الإنسان)، فيبدو أنَّهُ بهذهِ السمة أرادَ إضفاء شُحنة من الصرامة والإصرار على بلوغِ الغاية المرجوة، فَتلك الدلالة تنسجمُ مع حرف الباء الذي ينمازُ بأنَّهُ صوتٌ (شفوي مجهور انفجاري شديد) (عبدالجليل، ١٩٩٨م، صفحة ١٥٦) ، الذي يخرج من الشفتين ويتصفُ بالشدّةِ (الاشبيلي، ١٩٨٤م، صفحة ٨٨) ، ونعني بالشدّةِ هي (قوّة الاعتماد ولزومه موضع الحرف حتى منع الصوت أنْ يجري معهُ) (الاشبيلي، ١٩٨٤م، صفحة ٩٣) ، فَنلحظُ ورده في النص الشعري (١٠ مرات)، كما في قولهِ: (جَلَبْنا،

تَخُبُّ، عوابسًا، خَبَبَ، الذئابِ، جَلَبْنا، سَلْهَبَةٍ، الغُرابِ)، كما أنَّ تَكرارَ هذا الصوت مُهم لإيقاعية النص؛ لِما لهُ من سعةٍ وانبساطٍ، وهذا يؤكّدُ على سِعة النفس والصدر الرحب الذي يتحملُ المصاعب والآلام، فهو شديدُ الصرامة كشدّة الحرف، وبسيطٌ كبساطة التعامل مع ما يُخالجُ الذات من مكنونات، إذ إنَّ حرفَ (الباء) يتناسبُ مع إعلان الحرب بزعامة الفرس (زيد الطائي) وفرسه، والجهر بالقوّةِ على الانتصارِ، أي أنَّهُ يتفاخرُ بجلبِهِ للعدو كُل خيل نفيس وغالٍ، ذي نسبٍ أصيل، وخفيف وسريع كالذئاب في سرعتهِ، وذا بِنية عظيمة .

ومن جمالية تجانس صوت (السين) مع الألفاظِ في التعبيرِ عن المُفاخرةِ بالنفسِ، يقولُ الشاعرُ: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١٠٨) .

أَخو الحرب إنْ عضّتْ بهِ الحرب عضَّها وإنْ شَمَّرت عن ساقِها الحربُ شمّرا

فلا تَسْأليني واسْألي: أيُّ فارسٍ إذا الخيلُ جَالتْ في قنًا قد تَكسَّرا

استهلَّ الطائي النصَ الشعري بالمُفاخرةِ بنفسهِ بقولهِ: (أخو الحرب)؛ لأنَّهُ أهلٌ لساحة الوغى، وتجتمعُ عندهُ الخبرة في فنون القتال والحرب، فالطائي أخو الحرب إنْ اشتدّت اشتدَّ لها، وإنْ شمرت شمر لها ولم يفرْ، فنجد أنَّ السياق الصوتي قد مالَ إلى الرفعةِ والسمو؛ وذلك لتَراكم صوت السين المهموس كما في قولهِ: (ساقِها، تَسْأليني، اسْألي، فارسٍ، تَكسَّرا)، وقد ورد (٦ مرات) في النصّ، وهو صوت (أسناني احتكاكي صافر) (العاني، ١٩٨٣م، صفحة ٨٥) ، فإنَّ الألفاظَ بهذهِ السمات توجه حركة المعنى نحو إشعاعات الدلالة التي يتضمنها اللفظ الدال، إذ إنَّ حرف (السين) ناسبَ القيمة الصوتية لنبرة الفخر المُهيمنة على النصّ؛ لأنَّ السين ينمازُ بطبيعة احتكاكية تبدو بارزة عند النطق بهِ، أي: أنَّ الشاعرَ أخضعَ الصوت (المهموس الاحتكاكي) للمعنى الذي يبتغيه الطائي (الفخر)؛ لِذا فإنَّ الطائي بشجاعتهِ أرادَ أنَّ يُعبّرَ عمّا يتغلغل في قلبهِ الصامد من انتصارٍ عظيم، وفخرٍ جم، فيبدو أنَّ زيدًا وظفَ صوت السين بدقةٍ مُتناهية مما أهَلها بإبرازِ الدلالة بدقةٍ واعية؛ لِترفد النص بصورةٍ تعبيرية موحية، وتُضفي جرسًا موسيقيًا رنانًا في المُفاخرةِ بالنصرِ على الأعداءِ، أي: أنَّهُ منحَ الألفاظَ جاذبية استحوذت على نفس المُتلقي .

كما نجدُ الطائي يستغل الطاقة الصوتية لصوت (العين)، كما في قولِ الشاعر: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١٥٣) .

أَلا هلْ أتاهَا والأحَاديثُ جمَّةٌ مُغَلْغَلَةٌ أنباءُ جَيْشِ اللَّهازم

فلستُ بوقّافٍ إذا الخيلُ أحجَمتْ ولستُ بكذّابٍ كقيْسِ بنِ عاصمِ
تخبّرُ من لاقيتُ أنْ قد هَزَمْتَهم ولم تّدْرِ ما سيماهُمُ لا وعَائمِ
بلِ الفارسُ الطّائيُّ فضَّ جُموعَهم ومَكَّةَ والبيتِ الذي عندَ هَاشِمِ
إذا ما دَعَوْا عِجْلًا عَجَلْنَا عَلَيْهِمُ بِمأْثورَةٍ تَشْفِي صُداعَ الجَماجِمِ

يكشفُ النص الشعري عن مُعاضدةِ زيد لتميم في غزاةٍ لهم، وزعيمهم قيس بن عاصم على بني عجل واللهازم حتى انتصروا عليهم، ولمّا طلبَ زيدٌ نصيبهُ من الغنمِ، أبى عليهِ قيس بن عاصم، فقد وظفَ الطائي التراكم الصوتي لحرف (العين) وهو (صوت مجهور احتكاكي) (عبدالرحمن، ٢٠٠٢م، صفحة ٥١) ، الذي يدلُ على (خلو الباطن وعلى الخلو المُطلق) (شاهين، في التطور اللغوي، ١٩٨٥م، صفحة ١٠٢) ، كما في قولهِ: (عاصم، عائم، جموعهم، عند، دعوا، عجلًا، عجلنا، عليهم، صداع)، فورد في هذا النص (٩مرات)، فإنَّ حرفَ (العين) يمتلكُ مرونة في النطقِ، وجمالًا في الوقعِ الموسيقي؛ لأنَّهُ ينمازُ بترددٍ عالٍ يؤثرُ في المُتلقي، إذ إنَّ تكرارهُ ـ العين ـ في النصّ يُضفي على الصوتِ وقعًا يُميزهُ، فيبدو أنَّ الطائي اختار صوت (العين)؛ لما فيهِ من قوّةٍ وجهرٍ؛ ليفصح بهِ عن كذبِ قيس بن عاصم الذي أنكرَ على زيدٍ أنَّهُ السبب في الصرامةِ والانتصارِ على بني عجل، فالطائي في هذا الموضع يُعيّرهُ ويُكذّبه ذلك الانكار .

ومنهُ أيضًا، ما جاءَ في توظيف صوت (التاء) عندما ذكرَ وقائعه في بني تميم وإيقاعه برجال منهم، يقولُ الشاعرُ: (الطائي، ١٩٨٨م، صفحة ١٥٥) .

سائلْ فوارسَ يَرْبوعٍ بِشدَّتنا أهَل رَأوْنا بسَفْحِ القاعِ ذي الأكَمِ
أَمْ هَلْ تَرَكْتُ نَهيكًا فيهِ نافذةٌ قَلّاسَةٌ تُنْفِذُ الطُلّاءَ بالغَذَمِ

نَلحظُ أنَّ الطائي يَسمو ويفخرُ بذكرِ القبيلة التي غارَ عليها، اعتقادًا منهُ أنَّ هذا الذكر يُشفي غليل صدره، ويبثُ الخبث والحقد في قلبهِ ضد الخصمِ، فقد استهلَّ النص الشعري بلفظةِ (سائل) فهي نوعٌ من الفخرِ القبلي، فكأنَّهُ يقول للخصمِ تأكّد من نحن؟ وما هي قوتنا؟ إنْ كنتَ تجهل ذلك، كما في قولهِ: (سائلْ فوارسَ يَرْبوعٍ) (الأندلسي، (د.ت)، صفحة ٢٢٤) ، والمراد بهم: بني تميم، أي: اسأل فوارس يربوع من شدَّةِ حملنا عليهم، رأونا مقاتلين معهم، ومؤازرين لهم، فمن خلالِ هذا النص يبدو لنا كثافة استعمال حرف (التاء) الذي بلغَ (٦ مرات)، وهو صوت (أسناني لثوي انفجاري مهموس) (عبدالجليل، ١٩٩٨م، صفحة ٨٦) ، كما في قولِهِ: (شدَّتنا، تَرَكْتُ، نافذةٌ، قَلّاسَةٌ، تُنْفِذُ)، فهي ألفاظٌ دالّة على قوّة الحدث المُتكرر والضجيج العالي، كما أنَّ هذهِ الكلمات المُكوّنة

للشعرِ تعدُّ أجزاء موسيقيّة بسبب حروفها الداخلية، وعن طريقِ تحركات هذهِ الحروف تُشكّلُ الكلمات في النهاية نغمات موسيقيّة تُغني البيت والقصيدة بأكملِها بانسيابية إيقاعية مُناسبة ؛ لِذا فإنَّ توظيفَهُ لهذا الحرف في هذا الشاهد ما هو إلّا إيمانه بقدرةِ حرف التاء على التعبيرِ عن الغرض الشعري (الفخر)، والتجربة التي تنتابُ الطائي (اثبات قوته في ساحة الوغى)، فهو مُضطربٌ لِما جَرى، ويقرُّ أنَّ ردَّةَ فعله مُستمرّة بدلالةِ تردد الحرف في البيتين الشعريين، أي: أنَّهُ مناسبٌ لتفجير مشاعر القوّة والفخر على الخصومِ الذين غاروا عليهِ، فيبدو أنَّ توظيفَ الشاعرُ للألفاظِ يعودُ إلى حُسن الاختيار، والدقة في غَربلة الألفاظ الدالَّة على الموقف النفسي عند الطائي، إذ منحَ التراكمُ النصَّ الشعري إثارةً، وتشويقًا، وبهجةً جماليَّة في تشكيلِ لوحة موسيقية يُدلي من خلالِها التأثيرُ في المُتلقي ((وهيب، ٢٠١٧م، صفحة ٤) .

الخاتمة

- إنَّ للتراكم الصوتي قيمة خلّابة في تقوية الجانب الدلالي، وإبراز الجانب الموسيقي، إذ جعلَ من ذلك التَراكم أداة جمالية تخدمُ النص الشعري، وهذا دليلٌ على براعة الطائي وذوقه الفني .
- أسهمَ التراكم في تكثيف الدفقة الشعورية، والدلالة الفنية، والنفسية التي أنتجتها النصوص الشعرية .
- برعَ الطائي في توظيفِ التراكم الصوتي في شعرهِ الذي يدلُّ على الحالةِ الشعورية، أي أنَّهُ كان ـ التراكم ـ يتدفقُ حسب الحالة النفسيّة التي يمرُّ بها؛ وذلك لإيصال فكرته وانفعالاته النفسية إلى المُتلقي .
- ينمازُ صوت الباء في قصائد زيد الخيل الطائي بدلالات معنوية؛ وذلك حسب موقعه في سياق النص الشعري، حيث أنَّ الصوت ـ الباء ـ قد جنحَ إلى القوّةِ والشدّة، مما ساعدَ على إظهارِ المعاني الدلالية للألفاظِ التي يقعُ فيها، كما أنَّ تَراكمه مهم في النصّ؛ لِما لهُ من سعةٍ وانبساطٍ، وهذا يؤكّدُ على سِعة النفس والصدر الرحب الذي يتحملُ المصاعب والآلام .
- لقد وفقَ الطائي في استثمارِ التراكم الصوتي للراءِ بما أنتجه من إيقاعٍ مصدره التكرير الذي هو من سمات الحرف (الراء)، مما بعث الحركة والحيوية في النصِ، تلك الحركة كانت مُنسجمة مع ديمومة النصر والفخر بهِ .
- ارتكزَ حرف التاء بكثافةٍ في النص الشعري، إذ إنَّ توظيفَ الطائي لهذا الحرف ما هو إلّا إيمانه بقدرتِهِ على التعبيرِ عن الغرض الشعري، والتجربة التي تنتابُ الشاعر، فيبدو أنَّهُ مناسبٌ لتفجير مشاعر القوّة والفخر على الخصومِ الذين غاروا عليهِ .
- إنَّ الطاقةَ الدلالية المُخزَّنة في صوت الكاف الانفجاري المهموس الذي أعانَ الطائي على اظهار المعنى المُتمثّل في استياءِ الطائي لذلك القوم الذين تقاعسوا عن نصرةِ جارهم في عالمٍ يسودهُ الفقر والحرمان .

المصادر والمراجع

١. إبراهيم أنيس. (١٩٩٢م). مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
٢. ابن حجر العسقلاني. (١٤١٥هـ). *الإصابة في تمييز الصحابة*. بيروت: دار الكتب العلمية.
٣. ابن حزم الأندلسي. (د.ت). *جمهرة أنساب العرب*. القاهرة: دار المعارف.
٤. ابن عبدالبر. (١٩٩٢م). *الاستيعاب في معرفة الأصحاب*. بيروت: دار الجبل.
٥. ابن منظور. (١٤١٤هـ). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
٦. أبي الأصمغ الاشبيلي. (١٩٨٤م). السعودية.
٧. أحمد محمد المعتوق. (١٩٩٦م). *الحصيلة اللغوية؛ أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
٨. اسماعيل. (١٩٩٤م). *التفسير النفسي للأدب*. القاهرة: مكتبة غريب.
٩. الأزدي. (١٩٨٧م). *جمهرة اللغة*. دار العلم للملايين.
١٠. الأصفهاني. (٢٠٠٥م). *الأغاني*. بيروت. دار الفكر.
١١. الذهبي. (٢٠٠٣م). *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*. دار الغرب الإسلامي.
١٢. السعدني. (١٩٨٧م). *البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث*. الاسكندرية: منشأة المعارف.
١٣. النعمان القاضي. (١٩٨١م). *أبو فراس الحمداني؛ الموقف والتشكيل الجمالي*. القاهرة: دار الثقافة.
١٤. تمام حسان. (١٩٩٠م). *مناهج البحث في اللغة*. مكتبة الانجلو المصرية.
١٥. حسن عباس. (١٩٩٨م). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٦. حيدر هادي أحمد. (٢٠٢٣م). *عناصر الإحالة في ميمية الفرزدق . مقاربة بلاغية* (المجلد ١). الجامعة المستنصرية / كلية التربية، مجلة المستنصرية للعلوم الانسانية.
١٧. خليل إبراهيم العطية. (١٩٨٣م). *في البحث الصوتي عند العرب*. بغداد: دار الثقافة.
١٨. رابح بوحوش. (٢٠٠٦م). *اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري*. دار العلوم.
١٩. رمضان عبدالتواب. (١٩٩٧م). *المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي*. مطبعة المدني.
٢٠. زيد الطائي. (١٩٨٨م). *ديوان زيد الخيل الطائي*. دار المأمون للتراث.

٢١. ساهرة عدنان وهيب. (٢٠١٧م). *الصورة البيانية ودلالتها المجازية في النص المسرحي النثري والاوبرالي لمحمد علي الخفاجي* (المجلد ٢٣). الجامعة المستنصرية، مجلة التربية الأساسية.

٢٢. سعد التميمي. (٢٠٠٨م). *الانفتاح الدلالي في سورة الشعراء دراسة بلاغية تحليلية* (المجلد ٣٤). الجامعة المستنصرية، مجلة آداب المستنصرية.

٢٣. سلمان العاني. (١٩٨٣م). *التشكيل الصوتي في اللغة العربية*. جدة: مطبوعات النادي الأدبي الثقافي.

٢٤. سيبويه. (١٩٨٢م). *الكتاب*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

٢٥. عبدالصبور شاهين. (١٩٨٥م). *في التطور اللغوي*. لبنان: مؤسسة الرسالة.

٢٦. عبدالقادر عبدالجليل. (١٩٩٨م). *الأصوات اللغوية*. عمان: دار صفاء.

٢٧. عزالدين السيّد. (١٣٩٨هـ). *التكرير بين المثير والتأثير*. بيروت: عالم الكتب.

٢٨. علي الجزري. (١٩٨٩م). *أسد الغابة*. بيروت: دار الفكر.

٢٩. كمال بشر. (١٩٧٥م). *علم اللغة العام. القسم الثاني (الأصوات)*. القاهرة: دار المعارف.

٣٠. محمد الهادي الطرابلسي. (١٩٩٦م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*. الهيئة المصرية.

٣١. محمد صابر عبيد. (٢٠١٦م). *القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. عمان: دار غيداء.

٣٢. محمد غنيمي هلال. (١٩٩٧م). *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر.

٣٣. مراد عبدالرحمن. (٢٠٠٢م). *من الصوت الى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري*. الاسكندرية: دار الوفاء.

٣٤. مفتاح. (١٩٩٢م). *تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية النص*. المغرب: الدار البيضاء.

٣٥. يوسف ابو العدوس. (٢٠٠٧م). *مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني . البيان . البديع*. عمان: دار المسيرة.