

مظاهر الأداء الصوتي في المولودية النبوية الجزائرية

(قراءة أسلوبية صوتية في مولودية الثغري "ق8هـ")

**Phonetic Performance Profiles
in the Algerian Mawlidiat of the Prophet
(Stylistic acoustic reading in Mawlidia Al-Thaghri "8th C.H")**

معتوق جميلة

¹ جامعة أحمد دراية – أدرار، maatdja@yahoo.com

2024/04/15 تاريخ النشر	2024/03/05 تاريخ القبول	2023/01/01 تاريخ الارسال
Abstract		الملخص
The concomitance of the delivery attribute of Mawlidia al-Nabawiya reinforces the need for them to be present with a verbal performance that embodies phonetic connotations in accordance with the requirements of the meanings associated with their subjects, which express the purposes of their religious systems on the anniversary of the Prophet's birth. The study, therefore, aims only to seek out phonetic phenomena that contribute to conveying the connotations and to discover the areas of their phonetic connotations in Mawlidia of Al-Thaghri, focusing on the phenomena of tones and tuning. Its findings showed that Mawlidia had a high correlation with oral text; Sound features are required to interact with the recipient and require procedural mechanisms that measure sound and adjust changing frequencies to contextual requirements, thus driving critical studies towards the vocal performance		إن ملازمة خاصية الإلقاء للمولديات النبوية تعزز من ضرورة حضورها أداءً كلامياً يُجسد الدلالة الصوتية وفق مقتضيات المعاني المرتبطة بمواضيعها التي تعبر عن مقاصد نظمها الدينية في ذكرى المولد النبوي الشريف، ولذلك تهدف الدراسة* إلى البحث عن الظواهر الصوتية المساهمة في تبليغ دلالة المعاني واكتشاف مواطن أدائها الصوتي في مولودية الثغري، مركزة على ظاهري النبر والتنغيم،** ومما توصلت إليه من نتائج أن للمولديات ارتباطاً كبيراً بالنص الشفاهي؛ إذ لابد من سمات صوتية تساعد على التفاعل مع المتلقي وتحتاج إلى آليات إجرائية تعمل على قياس الصوت وتضبط تموجاته المتغيرة حسب مقتضيات السياق، وهذا ما يدفع الدراسات النقدية صوب الأداء الصوتي للمولديات وعلاقته بالإنشاد

of al-Mawlidia and its relation to recitation and reception.	والتلقي.
Keywords: Al-Thaghri, Mawlidia al-Nabawiya, Recitation, Phonetic Performance, Tone, Tuning.	كلمات مفتاحية: التَّغْرِي؛ المولدية النبوية؛ الإلقاء؛ الأداء الصوتي؛ النبر؛ التنغيم.

المؤلف المرسل: معتوق جميلة، الإيميل: maatdja@yahoo.com

1. مقدمة:

حين يقف الشاعر معبرا عن مكنون خاطره اتجاه موضوع معين، فإنه يستعين بكل الأدوات اللغوية والظواهر الصوتية التي تعينه على توصيلها للمتلقي والتأثير عليه، ومن مهمته حتى يصل بمتلقيه إلى منتهى التأثير ومبتغاه، أن يكون متقنا لفنون الأداء الصوتي، وعلى دراية بسمات تلويناته وتقنيات تطريزه، فلا يمكنه أن يصل لذلك بنقل المشاعر والأحاسيس في ذهن السامع على وتيرة واحدة في الصوت، إنما لابد من شدّ السمع وجذب الانتباه ومحاولة الإبقاء على وصل التلقي، ولذلك لابد أن يجيد اللّعب على المشاعر بالتهدئة أو الحماسة بالفرح أو الحزن، ليظهر المتلقي بدوره إعجابا واستحسانا بهز الرأس ورفع الصوت والتعبير بالصياح والتصفيق.

وفي سبيل تجسيد المظهر الجمالي للأداء الصوتي رأى العلماء المختصون ضرورة البحث في عناصر التأثير الصوتي من منطلق أن «الكلام ليس مجرد رصف كلمات بعضها بجوار بعض، كما أنه ليس عبارة عن هيئات وتراكيب معينة تقوم بدور الرموز المصطلح عليها لمعان معينة، بل إنه شيء أكثر من هذا»¹، إنه مرتبط بعناصر أدائية وموسيقية كفيلة ببثه في حلّة صوتية إبداعية جمالية تتمثل في ظاهري النبر والتنغيم. وهذا ما تتميز به النصوص الشعرية على العموم خاصة تلك التي تعرف بحضور أدائي؛ حيث تستعير خصائصها مما تعرف به النصوص الشفاهية من توظيف دلالة الأصوات وتمثّل معانيها انطلاقا من المواضيع التي تطرحها والسياق الذي ترتبط به، وستقف الدراسة عند لون من ألوان المدائح النبوية الذي ارتبط انتشاره في تاريخ نشأتها بخاصية الإلقاء متمثلا في المولديات النبوية المعروفة بسياقها الديني بمناسبة ذكرى مولد الرسول p.

لقد تمّ التركيز على مدونة المولودية النبوية الجزائرية في العهد الزباني قديما مع أبرز شعرائها في نظم المولديات النبوية، محمد بن يوسف القيسي التلمساني أبو عبد الله المعروف بالتغري² الذي عاش في أواخر القرن الثامن الهجري، وأوائل القرن الخامس عشر ميلادي³، ذكره المقرئ في نفح الطيب⁴، والتنسي في

كتابه تاريخ ملوك بني زيان⁵، ويحيى ابن خلدون في الجزء الأول من بُغية الرّواد⁶، وابن عمار في رحلته⁷، وقد أجمعوا على حضوره الملفت في إلقاء المولدات النبوية لكلّ احتفال بالمولد النبوي الشريف طيلة حكم الدولة الزيانية، وهذا ما أوضحه الدكتور عبد الله حمادي؛ حيث كان من الملقين البارعين إلى جانب السلطان أبي حمو موسى الزياني* «فإلى جانب السلاطين فقد خلّد شعراء البلاط معظم مراسيم هذه الاحتفالات، ولعل شاعر الدولة الزيانية الكبير أبو عبد الله بن يوسف القيسي الثغري، هو أبرز الممثلين لهذا الحدث في قصائده المولدية»⁸؛ ومنها مولديته النبوية "سرّ الحجة"؛ ميمية يبلغ عدد أبياتها (88) بيتاً، يستهل فيها حديثه عن حنينه للأراضي المقدسة ومدى شوقه لها، ثم ينتقل لمدح النبي ﷺ ومعجزاته يوم مولده، ثم يختم بمدح السلطان أبي حمو موسى الزياني مشيداً بالاهتمام الكبير الذي يمنحه لهذه الذكرى، وقد أوردها التنسي في كتابه "تاريخ بني زيان ملوك تلمسان"⁹، يقول في مستهل أبياتها:

سرّ الحجة بالدموع يترجم ** فالدمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم
كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفن ينم بكل سرّ يكتّم¹⁰

وستقف الدراسة على الأثر الأدائي للتطريز الصوتي الموظف أثناء إلقائها في المتلقي والتركيز على أثر ذلك في التذكير بعظمة أخلاق الرسول ﷺ وتبليغها بطرق أسلوبية صوتية متنوعة، والإشكالية المطروحة هنا عما مدى تأثير شاعر المولدات، وهو يلقي مولديته في سياق الاحتفال من خلال الأداء الصوتي على نفس المتلقي؟ وفيما تتمثل التلوينات الصوتية الأدائية التي لها الوقع الكبير أثناء عملية إلقاء المولدات؟ وكيف تتحقق مقاصد التأثير في توصيل الرسالة التبليغية والتذكير بمقام الرسول ﷺ والتأسي به وأخذ الموعدة، وكذا الإشادة بصنيع السلطان وتحضيره لمراسم الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف.

في إلقاء المولدات ما يعبر عن موضوعاتها انطلاقاً من الانتقاء المناسب للصوت المعبر وكيفيات تركيبه في الجمل والعبارات؛ فالكلام في هذا السياق لا يتوقف عند سلامة النطق في حال إرساله للمتلقي (الجمهور) من طرف المتكلم (الشاعر) إلقاءً؛ «فعندما نستمع إلى قطعة من الكلام الجيد تنقل أفكار صاحبها إلينا وتعبّر تعبيراً صادقا عن إحساسه ومشاعره، فإننا نتأثر بها ونفعل مع كل جزء فيها بالصورة التي يهدف إليها المتكلم»¹¹، ولذلك يحتاج إلى مسوغات تحوير الصوت وتلويينه بما يدعو للاتساق والانسجام الإيقاعي وتجسيم المعنى في التناسق الموسيقي ودمجها في صيغ مقطعية تتمثل في الكلمة أو

العبارة أو الجملة، وإعمال النغمة النبرية وفق المواقف المختلفة وتوزيع كل ذلك بشكل متسق نلتمس منه جمالا فنيا في الكلام.

من هنا تتوضح منطلقات الدراسة في محاولة استنطاق مظاهر التلوين الصوتي لميمية الثغري انطلاقا من ملامح الأداء الصوتي المتمثلة في النبر والتنغيم والوقفات والتزمين والطول، وسيتم التركيز على النبر والتنغيم نظرا لطول الدراسة، وهذا من خلال القراءة الأسلوبية الصوتية التي تعتبر فرعا من علم الأسلوبية - Stylistics المهتمة بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الأدبية، « وتسعى [...] إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، تلك المواطن الموجودة في إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية (Phonetic أو phonologic)، ثم تقوم بعد ذلك برصدها ووصفها وتصنيفها »¹²، من خلال الكلام إنتاجا وسماعا ونصّا، ولإبراز ذلك تمت الدراسة وفق الخطوتين الآتيتين في الدراسة:

- المولديات النبوية وعلاقتها بخاصية الإلقاء.

- مظاهر الأداء الصوتي في ميمية الثغري

2. المولديات النبوية وعلاقتها بخاصية الإلقاء:

لطالما ارتبطت المولديات النبوية بذكرى مولد الرسول ρ ، واعتبرت مظهرا من مظاهر الاحتفالات؛ يُعظم فيها شأن هذا اليوم عند المسلمين، ولذلك كان لها مكانة خاصة عند السلطان أبي حمو موسى الزباني والشعراء الذين عرفوا بها للدفاع عن الدين الإسلامي وحفظه من الضياع «يحتفل لليلة مولد رسول الله ρ غاية الاحتفال كما كان ملوك المغرب والأندلس في ذلك العصر وما قبله يعتنون بذلك ولا يقع منهم فيه إغفال»¹³، فكانوا يعملون على إحياء هاته الليلة ليُذكّروا الجمهور الحاضر بأهمية الدين والمحافظة عليه وضرورة الرجوع إلى الأخلاق والتذكير بها من خلال حياة الرسول ρ في جو روحاني ومشهد يحمل الجمهور الحاضر على أخذ العبر، وهذا بنقلهم لما تحتويه المولديات النبوية عن طريق الإلقاء من مواضيع لها علاقة بسيد المرسلين ρ والإشادة طبعاً بالسلطان الذي يرجع له الفضل في إقامة هذا الاحتفال، وحتى تتحقق هاته المقاصد الدينية عمد الشعراء إلى التأثير في نفوس الحاضرين بإلقاء مولدياتهم وتمثل معانيها للتأثير والاستمالة.

فالمولديات النبوية هي «المنظومة في مدح رسول الله والإشادة بميلاده وذكر معجزاته ثم التخلص إلى مدح السلطان وذكر خلاله وإطراء تحفيّه بهذه الدعوى»¹⁴، تُعنى بيوم مولد النبي ρ ، وتستمد تسميتها من

ذكرى مولده، وهذا ما يميزها عن المديح النبوي رغم التداخل بينهما؛ يستهل الشاعر في بنائها «بالحنين إلى الحجاز ثم يتغنى بفضائل الرسول ومعجزاته الباهرة وينهي المولدية غالباً بمدح السلطان الذي أقيم الاحتفال النبوي في عهده»¹⁵، ويعتمد الشاعر لتشكيل مواضيع مولدياته على التصوص المقدسة والتصوف والقصيدة القديمة، وتركز أكثر على يوم مولده¹⁶.

جرى إلقاء المولديات النبوية على تقاليد احتفالية عرفت بها الدولة الزيانية، فقد كان يفتح السلطان أبو حمو موسى الزياني مراسيم الاحتفال أولاً كونه شاعراً بارعاً في نظم المولديات النبوية، ويرجع له فضل الاحتفاء بالمولد؛ حيث «كانت فترة حكمه أغنى وأثري فترة في هذا المجال مجال المدائح النبوية والمولديات، وهي فترة حكم رجل شاعر سياسي منحك حكم البلاد قرابة الثلاثين عاماً مما سمح له بترسيخ تلك الاحتفالات على المستوى الرسمي والشعبي»¹⁷، ثم يليه في الإلقاء مباشرة شعراء المولدية النبوية؛ «فما من ليلة مولد تمر في أيامه إلا ونظم فيها قصيداً في مدح المصطفى، أول ما يتبدئ المسموع في ذلك الحفل العظيم بإنشاده، ثم يتلوه إنشاد من رفع إلى مقامه العليّ في تلك الليلة نظماً»¹⁸، وكان من الشعراء الذين يلقون بعده الثغري صاحب الميمية وغيره ممن عرفوا بذلك كأبي زكريا يحيى ابن خلدون* و محمد بن أبي جمعة بن علي التّالاسي أبو عبد الله*.

وما لا شك فيه أنهم كانوا يعدون عدّتهم الأسلوبية ويجهزون طاقتهم الصوتية على وتيرة تناسب طبيعة موضوعاتها والسياق الاحتفالي، فيساعد ذلك في استقطاب المتلقي، وهنا تبرز حاجة شاعر المولديات للعلامات الصوتية في الإلقاء-Diction الذي يعتبر «فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويُعنى خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص»¹⁹؛ فهو أسلوب يقوم على الانتقاء المحكم للكلمات التي تُلقى بنبرة حسب المعاني ومقتضيات المقام، فهو ينماز «بأسلوب الإلقاء واختيار الكلمات مصحوب بنبرة مميزة»²⁰، تساعد على حصول استيعاب ما يُلقى من خلال سلامة مخارج الحروف في التعبير الصوتي وتوصيل العبارات المحملة بالعاطفة للمتلقي والتأثير فيه، وكذا العمل على إبراز مظاهر التناغم في الكلام وتمثل الأساليب المعبرة على انفعالات.

إن الدراسة الصوتية بالنسبة للمولدية النبوية ومجريات أحداث إلقائها في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف مناسبة؛ لأنها تعبر عن منطوق لغوي يبحث على آذان صاغية عند الجمهور، ولذلك يرى محمد الصالح الضالع أنه لا بد من التفريق بين العمل الفني باعتباره حدثاً لغوياً وبين أدائه وإلقائه أو تمثيله وتقديمه بصورة أكثر تعبيراً لإبراز ما يمكن إبرازه من طاقة وإمكانات جمالية متعلقة بالنص²¹؛ «فأي حدث

كلامي يتطلب متكلما ومستمعا وموضوعا، ولكلّ منطوق لغوي هذه الأوجه الثلاثة: إصدار المتكلم للكلام ويمثل مستوى التعبير، واهتمام المتلقي لاستهلاك النص ويمثل مستوى القبول، وعرض المبدع لموضوع الكلام في سياق صوتي ويمثل مستوى التشكيل»²²، ولذلك لا بدّ من تحري المحاكاة الصوتية التي اتخذت أشكالاً في محاولة استقطاب الجمهور والتأثير فيه من خلال التطرق إلى ملامح الأداء الصوتي وتنوع صوره.

3. ملامح الأداء الصوتي في ميمية الثغري:

في هذا الجزء من الدراسة سنبحث عن الملامح الأدائية التي فرضت معالمها في تأدية المعنى واستنطاقه على صور متعددة انطلاقاً من مقتضيات السياق وتداعياته التي تطبّأها مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف والأجواء الإيمانية والعواطف الدينية والروحية التي كانت تعمّ المكان، من خلال مفاهيم مصطلحات الأداء الصوتي المتجسدة في الظواهر الصوتية للتنغيم والنبر.

1.3 النبر في المولودية النبوية الثغرية:

يطلق على النبر (Accent - Stress) الارتكاز والتطريح والبروز والجهارة والضغط؛ في اللغة «صيحة الفزع، ونبرة المغني رفع صوته عن خفض...، والنبرة وسط النقرة وكل شيء ارتفع من شيء»²³، والمقصود به الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة أو كلمة من كلمات الجملة؛ «فنبرت الشيء رفعته، ونبر فلان نبرة؛ نطق نقطة بصوت رفيع»²⁴؛ فعقب خفض الصوت يرفع بعد ضغط، والنبر اصطلاحاً «الضغط على مقطع خاص من كل كلمة لجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة أو رفع الصوت في كلمة أو عبارة أو وضع علامة تحتهما لإبراز أهميتهما»²⁵، ويظهر «عندما تستمع إلى كلمة أو قطعة من كلام في أداء جيد فإنك تحسّ أن بعض أجزائها أوضح من غيرها وأقوى في السمع من مجاورها بحيث تجذب انتباهك وتثير في نفسك الاهتمام بها»²⁶، وإذا تكرر في مقطع أو في كلمة يسمى بـ "مجموعة النبر - Stress group" أو ما يسمى بالقدم الصوتي²⁷، وهو يساعد في الكلمات على وضوح دلالاتها وتكشف مقاصدها وأثر وقعها في نفس السامع المتلقي.

وهذا ما يتناسب مع مشاعر حبّ النبي ρ التي طغت على مشهد الاحتفاء بمولده الشريف وتجسدت بما يناسبها من أداء وانسجام مع موقف الشاعر الإلقائي في محاولة منه لنقلها للمتلقي، وهو يث كل حنينه النبوي، وقد عمد إلى توظيف النبر في المولودية، وهذا أمر طبيعي في أيّ نص شعري، وله أنواعه²⁸، ويقع على حروف المد أو اللين وهو نبر الطول، وعلى الهمز وعلى تضعيف الصوت²⁹، وهذا ما يسهم في تجويد الأداء الصوتي ويعطيه بعداً تلوينياً من شأنه أن يُبرز المعنى عند أقصى غاياته³⁰، وذلك

حين يزداد في طوله على أصل ست حركات، وكلما زيد فيها زاد تمثلها في السَّمْع؛ حيث يتجاوز المدة الزمنية للنطق الطبيعي، ومن خلال الإلقاء تمثلت ملامح النبر في المولدية بشكل ملفت للسمع في مواضع تستدعي الوقوف لتبيان دلالاته النفسية عند الشاعر؛ لأن العبرة في النبر بروزه في السَّمْع أكثر من غيره لأمر تحكمه الدلالة، وهذا ما ظهر على مستوى النبر المقطعي³¹، في كلمة (آه) من البيت الخامس "آه وفي شكوى الصَّبابة راحة" قوله:

آه وفي شكوى الصَّبابة راحة ** لو أنني أشكو إلى من يرحم³²

وفي كلمة (وا حيرتي) في البيت التاسع "وا حيرتي بين الصَّبابة والصَّبَا"، قوله:

وا حيرتي بين الصَّبابة والصَّبَا ** لا هذه تُنسى ولا ذي تنسم³³

وفي كلمة (إيه) البيت العشرين "إيه حديث لبانة من دوها" في قوله:

إيه حديث لبانة من دوها ** بيداء تنجد بالركاب وتنتهم³⁴

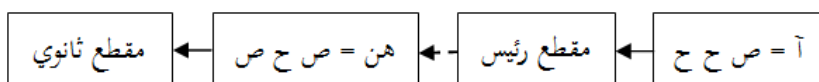
وفي كلمة (يا من) البيت الثلاثون، "يا من له قبل الولادة وبعده"، وهذا في قوله:

يا من له قبل الولادة وبعده ** آيات إرشاد لمن يتوسم³⁵

وحتى نتبين مواضع النبر في المقاطع السابقة ذكرها، نحلل مقطعي التراكيب التالية:

1. التركيبة النحوية اسم الفعل (آه): فتقطيعها المقطعي يتكون من مقطع منبور نبرا رئيسا ومقطع

ثانوي إضافي على الصيغة الآتية: (ص ح ح / ص ح ص) = (آ + هن) على الشكل رقم 01.



الشكل رقم 01: يبين صورة النبر في تركيبة النحوية (آه)

فالمقطع منبور، وهو على مستوى المقطع الأول الذي يبرز في السَّمْع أكثر وأوضح من غيره في الجزء الأول (آ = ص ح ح)؛ ف(آه) اسم فعل مضارع بمعنى (أتوجع وأتألم)، وللتعبير عن معنى الألم؛ انتقى الثغري هاته الكلمة لتساعده على التعبير عن مواقع الفقد والشوق المحمدي، وهذا لما تحتويه على حركات من خلال نطقها في الإلقاء وإخراج نَفَس الألم عن طريقها (آه)؛ حيث يبرز الصوت ويبقى لمدة زمنية أكثر من النطق الطبيعي للمدّ في (آ)، وبالتالي عبّرت عن مقام الألم والمواقع.

2. التركيبة النحوية (واحيـري): وهي مركبة من حرف النداء (وا) وكلمة (حيـري)، وتبرز الظاهرة

اللغوية التي تجسم معنى الحيرة في نبر هذا المقطع على مستوى الجزء الأول والأخير من المقطع (وا+تي)؛ ويتم تقطيعها نبرا على الصيغة التالية:

$$(ص ح ح/ص ح/ص ح ح) = (وا + حي + ر + تي)$$

هذا المقطع متكون من حرف النداء الخاص بالندبة (وا)، أي بمعنى التفجع والتوجع والتعبير عن الحيرة متبوعة بألم وحرقة، ولذلك يحدث النبر على مستوى أداة النداء ويبرز في السّمع نطقا، وكانت مدة النطق بحرف المدّ هنا تزيد على طبيعتها متجاوزة (وا = ص ح ح)، وهو نبر رئيس، وهذا لتمثل معنى الحيرة والتّيه بين أمرين أحدهما أمرٌ من الثاني، ولذلك تحتاج إلى جهد عضلي وأدائي في نطقها.

أما عن الجزء الرابع من المقطع المنبور (تي= ص ح ح)، فهذا النبر لم يأت جزافا، إنما لمقاصد كبيرة حاول أن يوصلها الثغري للمتلقى الجمهور الحاضر في الاحتفال، ويدفعه لاستشعار حيرته؛ وهي تبرز في الأداء مبينة أن هاته الحيرة تخصّه وحده لأنه مشتاق للحرمين، وهذا ما جاء على مستوى الحرف الأخير من كلمة حيرة مع الصائت الطويل (ي)، للتعبير الذاتي عن مشاعر الحيرة للحبّ المحمدي.

3. التركيبة النحوية اسم الفعل (إيه): حين انتقل الشاعر للحديث عن الرسول p بعدما وقف

وقف على القسم في إثبات شوقه لأرض النبي p؛ يستهل مدحه للنبي p، وهو يخاطب المتلقي أن استزد وامض في الحديث عن أرض الرسول p، وأن الحديث لا يكون إلا بذكر مواطن متنزل وحيه p، فقد لخص هذا كلّ وعبر عنه بتوظيفه لاسم الفعل (إيه)، هو اسم فعل أمر بمعنى زدّ وامض في الحديث؛ فالحديث لا يُملّ، وقد جاء على مستوى مقطعي منبور (ص ح ح/ص ح ص)؛ فيحدث النبر في الجزء الأول من المقطع بالزيادة في نطق الحرف بمعنى كم وكَم من الأخبار تنتظر أن تسرد في حضرة النبي p.

4. التركيبة النحوية (يا من) المتكونة: من حرف النداء والمنادى المتمثل في اسم الموصول للعاقل

(من)، وهي (يا + من)، وقد اعترأها التبرّ على مستوى الجزء الأول، ويصاغ على الشكل التالي مقطعا على الصيغة الآتية: (ص ح ح/ص ح ص) = (يا + من).

وهو مقطع يعبر عن اندهاش الشاعر لمعجزات الرسول p زمن ولادته والعلامات التي نبأت بفتح جديد يخرج البشرية من الظلمات إلى النور، موظفا صيغة السرد في ذلك بنبرة خطابية؛ فبعد سرد الوقائع التي ظهرت زمن المولد، أراد أن يمدحه على طريقته فنادى الرسول p، مخاطبا حضرته أنك تفردت عن

البشرية بآيات معجزات وبوقائع قبل الولادة وبعدها؛ وقد جاء النبر في الجزء الأول من المقطع (يا= ص ح ح)، والنداء هنا يدل على النبرة التخاطبية، وفيه من التعظيم والتبجيل لتفرد على العالمين بمعجزات ربانية حباه الله بها، ولذلك يتميز النداء بهاته الخاصة التي هي مفعمة بجلب التفاعل وضرورة الاحساس بهذا الموقف ونقله للمتلقي.

2.3 التنغيم في المولودية النبوية الثغرية:

التنغيم Intonation- Melody، هو «تحميل الصوت أو تحسينه في القراءة والغناء على لحون مختلفة في رفع الصوت وخفضه»³⁶، وعنصر أدائي يمثل مستوى من مستويات الهندسة الوصفية للصوت، من خلال التماثل الصوتي الذي يحدث إيقاعاً صوتياً في النص الشعري، ويتمثل في حالات ارتفاع درجة الصوت وانخفاضه في النص الشعري، وهو يختلف من شخص لآخر وفق مستوى أدائه الصوتي للنص المنطوق ويطلق عليه بموسيقى الكلام، ويعتبر من الظواهر الصوتية التي تعين على تحديد المعنى في الجملة؛ فتغيّر النغمة كفيل بتغيير الدلالة في اللغات، إذ يميّز بين الجمل التقريرية أو الجمل الاستفهامية، فهو «تغيرات موسيقية تنتاب الصوت من صعود إلى الهبوط ومن هبوط إلى صعود تحدث في اللغة لغاية وهدف يرمي إليه المتكلم وحسب الحالة التي يكون عليها»³⁷، و يحدث على مستوى المقطع. إنّ صور التنغيم في المولودية النبوية الثغرية كثيرة إذا ما تعلق الأمر بنقل الأفكار والمشاعر نقلاً مباشراً يحتاج إلى الإلقاء الذي لا بد أن تعمل فيه السمات الأسلوبية الصوتية وتجويدها، وذلك للدلالة على «ما يجيش في نفس المتكلم من فرح أو غضب ومن دهشة أو تأمل أو غير ذلك من الانفعالات النفسية»³⁸، وهي تعمل على الإعلان والإفصاح عن مقاصد المعاني الموظفة، والقيام بالدور الحقيقي والأداء لتمثيل المعنى في أحسن وجوه انطلاقا من التلون النغمي وفق مقتضيات السياق، وبما أن التنغيم يتجسد على مستوى التعبير فإن مواطنه تكمن في «جميع التعابير التي هي من الكلام العادي Natural speech ومختلف أنواع الكلام المستعمل في اللغة مثل الجمل الخبرية والطلب والنداء والاستفهام وغيرها»³⁹، وسنتبين ظاهرة التنغيم وفق هذا المنحى ووفق ما يتطلبه الموقف.

تنوعت الظاهرة النغمية في المولودية النبوية حسب أشكالها التي تظهر بها، ومما ساعد على استخراج هاته المواطن النغمية عمدنا لقراءة المولودية ومعاودة إلقائها من طرف الشاعر عبد القادر بن عبيد من ولاية أدرار*، وبمساعدة الدكتور بلالي مبارك مختص في علم الصوتيات بجامعة أدرار، وفي الجدول المرفق هنا

سنلخص ونوضح كل مظاهر التنعيم وصوره الصاعدة والهابطة والمتوسطة التي وظفها الثغري، وذلك وفق ما يظهر في كامل أجزاء المولودية النبوية في الجدول رقم 01.

أشكال التنعيم وفق أبيات المولودية النبوية وشطريها					
البيت	النغمة الهابطة	البيت	النغمة المتوسطة	البيت	النغمة الصاعدة
ص5	لو أنني أشكو إلى من يرحم	ص5	آه وفي شكوى الصباة راحة	ص16	قسما ...
		ع16	من رحمة ذاك الحطيم وزمزم	ع24	صلوا عليه وسلموا
		ص16	...بزمزم والحطيم وما حوى	ص30	يا من له قبل الولادة وبعدها
		ع34	لم تبق من شك لم يتوهم	ص34	لك يا رسول الله كل دلالة
				ص47	ياخاتم الرسل الكرام وخير من
				ص54	يا رب عفواً عن ذنوبي كلها
				ص63	يا أيها الملك التقي ومن له

جدول رقم 01: يبين مواطن التنعيم في ميمية الثغري

من خلال الجدول يظهر انتشار النغمة الصاعدة (↘) في نص المولودية النبوية، ولهذا مفسراته النفسية وحسب مقتضيات السياق الإلقائية أمام حضرة السلطان والجمهور الحاضر في مشهد الاحتفال، وما يلاحظ على مواضع النغمة الصاعدة أن معظمها أساليب إنشائية تبرز في جملة القسم والأمر والنداء، وقد كثرت في صدور الأبيات، إلا في البيت الرابع والعشرين (24)، فكانت على مستوى العجز.

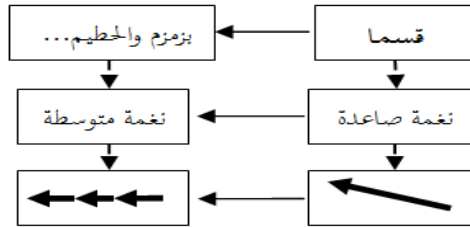
أما الأساليب الخبرية فتتوزع استعمالها بين شطري البيت مع نوع النغمة الهابطة (↙) والنغمة المتوسطة (↔) وما يلاحظ أن هاته الأساليب في نوع النغمة المتوسطة متعلقة بنوع النغمة الصاعدة؛ لأن الصور الغالبة في التعبير الأدائي هي ورود نوع النغمة المتوسطة عقب نوع النغمة الصاعدة، وهذا يعني أن الأساليب الخبرية أكثر ما ترد بعد الأساليب الإنشائية، والتنعيم يأتي على هذا الشكل (↘↗) صاعدة هابطة حيث يجمع بين النغمتين.

1. التنعيم في جملة القسم:

الموقف القسمي الذي أبداه الثغري في صدر البيت السادس عشر بعدما نقلنا إلى عالم مشاعره الروحية والدينية في حبه للنبي P، وأشرك الجمهور في معاناة الشوق والحنين لم يقف عند هذا الحد، إنما أراد أن يصدقنا المشاعر حين وقف تلك الوقفة الانفعالية التي بث فيها كل المؤكدات لحرقته واكتواء أحاسيسه نار فراق الأحبة هناك، فيقول:

قسما بزمزم والخطيم وما حوى ** من رحمة ذاك الخطيم وزمزم
وبحرمة الحرم الشريف ورفعته ** البيت المنيف ومن بنجد خيموا
ومقام إبراهيم والركن الذي ** تحمي به الآثام ساعة يلثم
لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شوقا يشب على الضلوع ويضرم⁴⁰

ويظهر من خلال انفعال الشاعر، وهو يردد القسم ظهور النغمة الصاعدة التي تنتقل دلالاتها التأكيدية إلى الجمهور، ثم يلاحظ في تتابع الصوت النزول إلى النغمة المتوسطة، حين انتقل في جملة القسم إلى المقسم به معددا إيّاه في ثلاثة أبيات وكلها مقسمات مرتبطة بشعائر الله المكانية التي تدل على أن الشاعر متأثر روحيا بهذه الأماكن مما يدل على تعجيله اللقاء، والتوضيح في الشكل رقم 02.



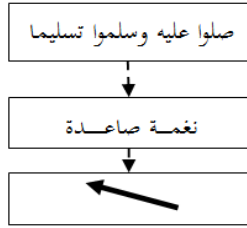
الشكل رقم 02: يبين تحول النغمة من الصعود إلى المتوسط

2. التنعيم في جملة الأمر:

وفي الأبيات التي كان يمهّد بها للدخول إلى المديح النبوي بمشاعر الشوق للنبي p كان انتقاله من التعبير عن هذه العواطف إلى المديح، وهو يدعو الجمهور أن (صلوا عليه وسلموا)، وهذا في قوله:

هل من سبيل للسرى حتى أرى ** مغنى به لأولي السعادة مغنم
مغنى يتيم كلّ سال حسنه ** قل كيف يسلو عن هواه متيم
متنزل الوحي الذي يتلى فلا ** سمع يمل ولا لسان يسام
يتنزل الروح الأمين به على ** خير الورى صلوا عليه وسلموا⁴¹

ولذلك جاءت دعوة التصليّة والتسليم في عجز البيت الرابع والعشرين، بدلالة تدل على رفع الصوت؛ لأنه يدعو تعظيماً لحضرة المصطفى p ، فكان ما يناسبها تصعيد النطق والتشهير به (نغمة صاعدة) على هذا الشكل رقم 03.



الشكل رقم 03: صعود النغمة في صيغة الصلاة على النبي

فالصلاة على النبي من أوجب الواجبات التي لا بد أن يرددها المسلم، وهي من سمات المديح النبوي، فكان المادح يصلي على النبي p في إطار مدحه وذكره لخصاله وصفاته، ولكن ما يلاحظ أن شعراء المدح النبوي، نقلوا صيغة التصلية من كونها خاصة بالشاعر كمتكلم مفرد إلى إشراك الجمهور بذلك، ما يمثل ذلك في توظيف ضمير المخاطبين الجماعة، وهو ما تعرف به القصائد المدحية النبوية، وذلك يفسر ورود النغمة الصاعدة (↙) في صيغة الصلاة على النبي بصفة دائمة مصحوبة بانفعال وتأثر.

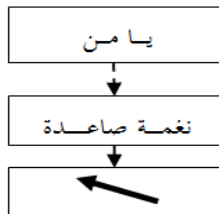
3. التنعيم في النداء:

على مستوى المدحيين كثرت حاجة الشاعر إلى جملة النداء في المولدية، فكلما وظف صيغة النداء تتمثل علامات الأداء النغمي الصاعد، ثم ينتقل إلى النغمة المتوسطة، وهذا ما ظهر أولاً في مدح الرسول p على ثلاث صيغ ندائية تدل على استحضر الشاعر لحضرة النبي في المشهد الاحتفالي:

أ. في قوله: (يا من له قبل الولادة وبعده) في صدر البيت الثلاثين؛ الشاعر مندهش من تلك المعجزات التي صحبت الرسول p منذ زمن مولده، وهي آية من آيات الله عز وجل على نبيه الكريم؛ وهذا في قوله:

يا من له قبل الولادة وبعده ** آيات إرشاد لمن يتوسم⁴²

وحتى يعبر عن اندهائه برزت في أدائه النغمة الصاعدة في مقطع (يا من)، في الشكل الآتي:



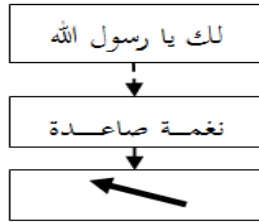
الشكل رقم 04: صعود النغمة في صيغة النداء

ب. في قوله: (لك يا رسول الله كل دلالة) صدر البيت الرابع والثلاثين؛ وهذا بعد ما أكد الثغري ثبوت المعجزات الربانية للرسول p في ثلاثة أبيات قبلها (31-32-33) في قوله:

لك ردّ قرص الشمس بعد غروبها ** وانشق بدر الأفق وهو متمم
لك جنّ جدع النخل إذا فارقتة ** شوقا كما حنت عشار روم
لك أنطق الله الجماد ولم يكن ** لولاك يفصح بالخطاب ويفهم⁴³

ثم يأتي ببيت يقرّ فيه ثبوت ما أورده في الأبيات السابقة، وذلك على وجه الإقرار والتسليم، وهنا يظهر الشاعر في أدائه الصوتي المشتغل على نوع النغمة الصاعدة ليعبر عن ذلك، وفيها من الانفعال ما يجعله يزيد من وتيرة الإشادة بهذا التعظيم (يا رسول الله)، وهذا في قوله:

لك يا رسول الله كل دلالة ** لم تبق من شكّ لمن يتوهم⁴⁴

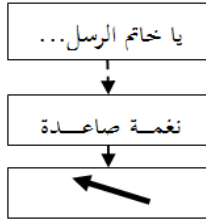


الشكل رقم 05: صعود النغمة في صيغة النداء

ج. في قوله: (يا خاتم الرسل الكرام...) صدر البيت السابع والأربعين؛ وهنا وبعد أن أنهى من مدح المصطفى ومدحه لا ينتهي، نادى الشاعر بنغمة صاعدة جاءت على مستوى أداة النداء والمنادى (يا خاتم الرسل)، وهذا في قوله:

يا خاتم الرسل الكرام وخير من ** يبدأ به الذكر الجميل ويختتم
ما لي سوى حي إليك وسيلة ** ونظام مدح في علاك ينظم⁴⁵

وفيها من إقرار العظمة، وهي على هذا الشكل الآتي:



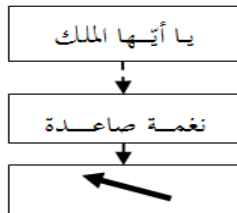
الشكل رقم 06: صعود النغمة في صيغة النداء

والغاية من النداء أن يقرّ الثغري حبّه للنبي p ، وأنه لا يملك سوى هذا الحب وسيلة للتقرب منه لنيل شفاعته، وهنا يظهر تقصير الشاعر ويتوجه لمخاطبة نفسه بأن ترجع لجادة الطريق.

د. قوله (يا أيّها الملك التقى) في صدر البيت الثالث والستين؛ فيه دلالة على انتقال الشاعر من المديح النبوي إلى مدح السلطان موظفا النداء ليخاطب به أبا حمو موسى الزياتي، فهاته النقلة من موضوع لآخر احتاجت منه أن يزيد من الوتيرة النغمية في ندائه حتى يلفت انتباه السلطان والجمهور؛ وذلك للإشادة بإنجازاته في خدمة الدين والاهتمام بيوم المولد النبوي الشريف والاستعداد له دائما في كل موسم وعلى مدار ثلاثين سنة، في قوله:

يا أيّها الملك التقى ومن له *** شرف على سمك السماك مخيم⁴⁶

فجاءت نوع النغمة هنا صاعدة في (يا أيها الملك)، وهي في الشكل رقم 07.



الشكل رقم 07: صعود النغمة في صيغة النداء

وفي كل هاته الصور يظهر الشاعر بأدائه النغمي حسب السياق كما رأينا؛ فالنغمة الصاعدة تدل على أحوال نفسه المنفعلة اتجاه الحبّ النبوي والوقوف أمام حضرته مادحا إيّاه؛ إذ ملامح العظمة بادية والاندهاش والإشادة، لاسيما في إثباته لشوقه وحنينه، كما أن النغمة الصاعدة في سياق القسم تتطلب نشاطا فيزيولوجيا من أعضاء النطق، يتولد عنه جهد عضلي يبذله الشاعر أو الملقّي، وهي تفوق كل المواضع لما تتطلب من مضاعفة الأداء، والدليل على ذلك أنه أتى بالمصدر الذي ينوب عن فعل القسم ليطلق به عنان الصوت ويعطيها أكبر طاقة نطقية تبرز للعلن (قسما)، بالإضافة إلى تردد المقسم به وتعدده

الذي أتاح مساحة للصوت تعبر عن مشاعر الشوق، والنغمة الصاعدة في هذا المقام تتناسب والجمل الإنشائية التي تعين على مواقف الإصرار والحماسة والتأكيد والتفخيم والتعظيم والافتخار، ولذلك ناسب الجملة القسمية انفجار الصوت وتناسبها مع هذا النوع من النغمات.

خاتمة:

إن دراسة الظواهر الصوتية في المولدية النبوية تحتاج إلى إعادة النظر في إجراءات تحليلها تحليلًا يقوم على آليات تقويم الصوت وكشف مواطن تغيراته في محابر خاصة بدراسة الصوت من طرف أهل الاختصاص، وذلك بواسطة أجهزة مخصصة لتفقد تموجاته واهتزازاته حسب المواضيع والسياق وغير ذلك، وما توصلت إليه الدراسة كمنطلقات لآفاق الدرس الصوتي من خلال تركيزه على النص المولدي نتائج تمثلت في النقاط الآتية ذكرها:

1. ارتباط المولديات بالإلقاء يدفعها لأن تستمد الصفات الصوتية للنص الشفاهي وتهتم بمظاهر الأداء الكلامي حتى تتم المقاصد التبليغية، فلا يتوقف التحليل الأسلوبي لظواهرها الصوتية عند مجرد تحليل صوتي في إطار الأسلوبية الصوتية فحسب، إنما يتطلب مجهودات أدائية لمعرفة مواطن التلونات الصوتية التي من شأنها تجسيد ما يود البوح به الباث وتأثيره على المتلقي.

2. ما يلاحظ أن البنى التركيبية النحوية والبلاغية وحتى الموسيقية الإيقاعية تسهم مساهمة كبرى في تمثيل هاته العناصر الصوتية التي بها يتم التعرف على مواقع الظواهر الصوتية وتحليلها مقطعيًا في تصاعدها أو هبوطها البروز أو الخفوت، الجهر أو الهمس والتعبير عن كل ذلك بالعلامات غير اللغوية.

3. إن العلامات اللغوية في المولديات النبوية تبقى حبيسة الكتابة ما لم يتم الإلقاء ليفضي بها معبراً عن لسان حال مقامها بالإجراء الصوتي والأداء النطقي الذي يناسب وضعها السياقي، ولذلك تجد موقف النبر والتغيم وغيرها من عناصر الأداء الصوتي مرتبطة بالشفاهة في النطق والكلام.

4. تنظر الدراسات الأسلوبية الصوتية التي تعنى بسمات الصوت ووظائفه في تشكل النص الشعري إلقاءً إلى العناية الكبرى بربط تحليل الخطاب الشعري صوتًا بآليات قياس الصوت وخصائص ضبط تغيراته وفق مقتضيات المعنى والسياق، ولذلك من المهم اهتمام الدراسات الصوتية بالدلالة ومعنى الصوت دون أن يجرّد من سماته الأدائية انطلاقًا من دراسة تحليلية علمية مخبرية باستعانة الأجهزة التي تعنى بإظهار تموجات الصوت وتغيراته.

5. آفاق الدرس في كل ذلك مستقبلا تتوجه صوب الأداء الصوتي للخطاب الشعري المولدي النبوي مؤكدة على ضرورة الاهتمام بالإنشاد وعلاقته بالتلقي في إيصال الرسالة التبليغية التي يحملها جمالا وإيقاعا، والوقوف عند قضية السيرة الخاصة بالتلقي من خلال العناصر الأدائية الصوتية التي تعمل على تأثير مستمر غير منقطع على المتلقي وفيه.

الهوامش

* تمت هذه الدراسة وما يتعلق بالتحليل الصوتي للظواهر الصوتية الأدائية في دراسة المولدية النبوية الثغرية، بتوجيه من الأستاذ مبارك بلالي، متخصص في الدراسات اللغوية والصوتية بجامعة أدرار، الجزائر.

** هذه الدراسة متممة لمقال (الدلالة الصوتية في ميمية الثغري التلمساني)، مجلة صوتيات، مج(15)، ع(2)، ديسمبر 2019، جامعة البليدة، الجزائر: <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/105975>

1- علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، (1430هـ - 2009م)، علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، (د،ط)، ص316.

* الثغري من مدينة تلمسان، ومن أبرز الشعراء البارعين في المولديات النبوية الجزائرية القديمة في الفترة الزبانية القرن الثامن الهجري.
3- نويهض، عادل، (1400هـ - 1980م)، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر - بيروت - لبنان، ط2، ص254.

4- المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، (1408هـ - 1988م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج(7)، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د،ط)، ص121.

5- التنسي، محمد بن عبد الله، (2007م)، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، تح: محمود بوعيايد، وزارة الثقافة، (د،ط)، ص168.

6- ابن خلدون، أبو زكرياء يحيى، (2007م)، بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، تح: بوزيان الدراجي، دار الأمل للدراسات، (د،ط)، ص110.

7- ابن عمار، أبو العباس سيدي أحمد، (1320هـ - 1902م)، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فوتانة، الجزائر، (د،ط)، ص132.

* أبو حمو موسى الزباني الثاني، سلطان الدولة الزبانية، ولد سنة 723هـ بغرناطة عاصمة بني الأحمر، وهو ابن يوسف بن عبد الرحمان بن يحيى يغمراسن بن زيان مؤسس الدولة العبد الوادية، نشأ بتلمسان وعاش حياة البلاط والقصور، درس على أشهر العلماء

- ونال من العلم حظاً كبيراً، وقد حصل من العلوم العربية والمبادئ الدينية، وهو من جدّد الدولة الزيانية هناك في القرن 8هـ، وأقامها على مبادئ الدين الإسلامي.
- 8- حمادي، عبد الله (1406هـ-1986م)، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للنشر والتوزيع، ط1، ص253.
- 9- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169-178.
- 10- المصدر نفسه، ص169.
- 11- علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، علم الصوتيات، ص315.
- 12- الضالع، محمد صالح، (د،ت)، الأسلوبية الصوتية، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، ص18.
- 13- المقرئ التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، (1358هـ - 1939م)، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا- إبراهيم الأبياري- عبد الحفيظ شلي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د،ط)، ص243.
- 14- الخطيب، لسان الدين، (د،ت)، نفاضة الجراب في علالة الإغتراب، ج(3)، تق، تح: د. السعدية فاعية، (د،ط)، ص279.
- 15- عمراني، فاطمة، (1432هـ - 2011م)، المدايح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، ص140.
- 16- حمداوي، جميل، (2007م)، شعر المديح النبوي في الأدب العربي، مقال بالشبكة المعلوماتية، منتدى ديوان العرب للثقافة والفكر والأدب، يو 7 يوليو، 2007م، الموقع: <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680>.
- 17- موساوي، أحمد، (2008)، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، موفم للنشر والتوزيع، (د،ط)، ص91.
- 18- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.
- * كان حياً في (778هـ-1376م)، اشتهر بالفقه والنظم وله ديوان يضم قصائد عدّة منها المديح النبوي، منها ما نظم في المولد النبوي الشريف، وهو أخ قاضي القضا عبد الرحمن بن خلدون صاحب المقدمة.
- * لا يُعلم تاريخ ميلاده، وتوفي بعد (767هـ-1362م)، هو من أهل تلمسان، كان طبيباً وقرّبه السلطان أبو حمو موسى الزياني الثاني، واتّخذ طبيباً لنفسه ولدولته الزيانية، وهو شاعر وأديب عرف بالمولديات النبوية والقائما في الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف في الدولة الزيانية.
- 19- عبد النور، جبور، (د،ت)، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان (د،ط)، ص34.
- Dictionary of Current English Sixth ,Oxford Advanced Learner's Dictionary- 20
Edition, p. 366.
- 21- الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، ص18.
- 22- المرجع نفسه، ص17.
- 23- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، (د،ت)، لسان العرب، مادة (نر)، ج(14)، المكتبة التوفيقية للطباعة، (د،ط)، (د،ط)، ص18.

- 24- الزحشري، جابر الله أبي القاسم محمود بن عمر، (1341هـ - 1923م)، أساس البلاغة، ج(2)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، (د،ط)، ص 414.
- 25- وهبة، مجدي - المهندس، كامل، (1984م)، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، ص400.
- 26- علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، علم الصوتيات، ص327.
- 27- مختار، أحمد، (1418هـ - 1997م)، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د،ط)، ص162.
- 28- العبيدي، رشيد عبد الرحمن، (1428هـ - 2007م)، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1، ص200.
- 29- علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، ص340.
- 30- للتفصيل ينظر علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، علم الصوتيات، ص340.
- 31- أنيس، إبراهيم، (د،ت)، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د،ط)، ص102.
- 32- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص175.
- 33- المصدر نفسه، ص175.
- 34- المصدر نفسه، ص175.
- 35- المصدر نفسه، ص172.
- 36- العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم الصوتيات، ص201.
- 37- الفاخري، صالح سليم عبد القادر، (د،ت)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، (د،ط)، ص197.
- 38- علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، علم الصوتيات، ص322.
- 39- العاني، سلمان حسن، (1403هـ - 1983م)، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الثقافي جدة السعودية، ط1، ص139.
- * الشاعر عبد القادر أحمد أعبيد من مواليد 1974 بقصر أولف، ولاية أدرار، صدر له عدة دواوين شعرية.
- 40- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص170، 171.
- 41- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171.
- 42- المصدر نفسه، ص172.
- 43- التنسي، محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص172.
- 44- المصدر نفسه، ص172.
- 45- المصدر نفسه، ص173، 174.
- 46- المصدر نفسه، ص175.

المصادر والمراجع:

1. أنيس، إبراهيم، (د،ت)، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د،ط).
2. التنسي، محمد بن عبد الله، (2007م)، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، تح: محمود بوعيداد، وزارة الثقافة، (د،ط).
3. حمادي، عبد الله (1406هـ - 1986م)، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للنشر والتوزيع، ط1.
4. الخطيب، لسان الدين، (د،ت)، نفاضة الجراب في علالة الإغتراب، ج(3)، تق، تح: د. السعدية فاعية، (د،ط).
5. ابن خلدون، أبو زكرياء يحيى، (2007م)، بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، تح: بوزياني الدراجي، دار الأمل للدراسات، (د،ط).
6. الزمخشري، جابر الله أبي القاسم محمود بن عمر، (1341هـ - 1923م)، أساس البلاغة، ج(2)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، (د،ط).
7. الضالع، محمد صالح، (د،ت)، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط).
8. عبد النور، جبور، (د،ت)، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان، (د،ط).
9. العبيدي، رشيد عبد الرحمن، (1428هـ - 2007م)، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط1.
10. علام، عبد العزيز أحمد - محمود، عبد الله ربيع، (1430هـ - 2009م)، علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، (د،ط).
11. ابن عمار، أبو العباس سيدي أحمد، (1320هـ - 1902م)، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط).
12. عمراني، فاطمة، (1432هـ - 2011م)، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1.
13. العاني، سلمان حسن، (1403هـ - 1983م)، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الثقافي جدة السعودية، ط1.
14. الفاخري، صالح سليم عبد القادر، (د،ت)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، (د،ط).
15. مختار، أحمد، (1418هـ - 1997م)، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د،ط).
16. المقرئ التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، (1358هـ - 1939م)، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا - إبراهيم الأبياري - عبد الحفيظ شلي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د،ط).
17. المقرئ التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، (1408هـ - 1988م)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج(7)، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د،ط).
18. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، (د،ت)، لسان العرب، المكتبة التوفيقية للطباعة، (د،ط).
19. موساوي، أحمد، (2008)، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزبانية، موفم للنشر والتوزيع، (د،ط).
20. نويهض، عادل، (1400هـ - 1980م)، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر - بيروت - لبنان، ط2.

21. وهبة، مجدي - المهندس، كامل، (1984م)، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2.

1. Oxford Advanced Learner's Dictionary, Dictionary of Current English Sixth Edition, p: 366.

المواقع الإلكترونية:

1. حمداوي، جميل، (2007م)، شعر المديح النبوي في الأدب العربي، مقال بالشبكة المعلوماتية، منتدى ديوان العرب للثقافة والفكر والأدب، 7 يوليو، 2007م، الموقع:
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680>