العروض
من وجهة نظر صوتية(*)

دافيد أبر كرومبي **

ترجمة علي السيد يونس

أود أن أقــول – في مستهل حديثي – إني لا أهتم بالعــروض اهــتمام الهواة، إذ أراه من صميم تخصصي، ومــن ثم فأنا أدرسه دراسة المتخصص المحترف. والحق أن معظــم علماء الأصوات لا يلقون بالاً إلى العروض، كمــا أن العروضــيين لا يلقون بالاً إلى علم الأصوات. والســبب في هذا وذاك – على ما يبدو – أن الفريقين لم يتفقا على أسس معرفية مشتركة.

إن الذي يجعل النظم نظماً أن بعضاً من الظواهر اللغوية توظَّف وترتَّب بطريقة معينة ، وربما شمل ذلك أيضاً الحركات العضوية التي تؤدي إلى نطق تلك الأصوات؛ ولهذا أرى أن العروض جزء من تخصصي، فدراسة الأصوات اللغوية، ظواهرها والحركات التي تعمل على إصدارها، هو ميدان علم الأصوات. ومن الممكن أن تطبق تقنيات علم الأصوات لوصف بنية النظم وتحليلها، وأن تحقق في ذلك من النجاح ما حققته في دراسة سائر الظواهر اللغوية التي يؤدي الصوت فيها وظيفة ذات شأن.

ولذا أود أن أبدأ بعرض ما يتصل بموضوع الدراسة من جوانب النظرية الأساسية في علم الأصوات.

من المعروف أن الكلام يعتمد على التنفس، فتيار الهواء الخارج من الرئتين هو الذي ينتج الأصوات اللغوية؛ وهذا التيار لا يسير في مسار مستوٍ – كما كان يعتقد فيما سبق – بل يتخذ شكل (النبض)، فثمة حركة موجية (ذبذبة) مستمرة سريعة في ضغط الهواء ناتجة من توالي الانقباض والانبساط في عضلات الجهاز التنفسي، و"النبضة الصدرية" هي الانقباضة العضلية وما ينتج عنها

مـــن ارتفاع في ضغط الهواء (وقد وصفت بالصدرية لأن العضـــلات التي تقع بين الضلوع هي التي تحدثها)؛ وكل نبضة صدرية تؤدي إلى تكوين مقطع[1]. وتقوم الأصوات اللغوية على عملية إنتـــاج المقطع. وعلى نظام النبضات الصدرية.

وإلى جانب ما تقدم ثمة عامل آخر تعتمد عليه – جـــزئياً – عملية إنتاج التيار الذي نستعمله عند التكلم، هو نظـــام من الحركات العضلية الشبيهة بالنبض، يتكون من سلســـلة مـــن الانقباضات التي تقوم بها عضلات الجهاز التنفســـي، هـــي أقـــل حدوثاً وأشد قوة، وبين حين وآخر تـــتزامن واحـــدة منها مع واحدة من النبضـــات الصدرية وتدعمهـــا، فيؤدي ذلك إلى ارتفاع حاد مفاجيء في ضغط دفع الهواء. وهذه الحركات المدعمة هي التي تنشيء نظام الخفقـــات النـــبرية، وهـــو نظـــام يتحد عند الكلام بنظام النبضـــات الصـــدرية؛ ويـــتكون إيقـــاع الكلام من هذين الـــنظامين النبضيين، أي في طريقة اتحادهما لتكوين تيار الهـــواء الـــذي تنتج عنه عملية التكلم. وهذا الإيقاع – في حقيقـــة الأمـــر – يحـــدث فـــي تيار الهواء قبل أن تلتقي الصـــوائت والصـــوامت لتكوين الألفاظ. وهذان النظامان

النبضيان – في حدود علمنا – قائمان في كل لغات العالم، ولكـــن اللغات تختلف في كيفية التنسيق بينهما، وعلى ذلك يوجد في اللغات نوعان من التتابع الدوري: فالنبضات في أحد النظامين تحدث على مسافات زمنية متساوية، أي أن التتابع الدوري إما أن يكون في النبضات المنتجة للنبر أو فـــي النبضات المنتجة للمقاطع، وفي الحالة الأولى يكون النظـــام نبرياً زمنياً SRRESS - TIMED ، وفي الحـــالة الأخـــــرى يكون مقطعياً زمنياً SYLLABLE - TIMED (إن شـــئنا أن نســـتعمل هذيـــن المصطلحين اللذين شاعاً أخيراً)[2].

وهكـــذا تتقسم لغات العالم إلى قسمين، حسب نوع الإيقاع الذي يوجد في اللغة، فهو إما أن يكون نبرياً زمنياً أو مقطعيـــاً زمـــنياً، واللغة الإنجليزية مثال نموذجي للغة ذات الإيقـــاع الذي يقوم على التوقيت النبري، والفرنسية مـــثال نموذجي للغة ذات الإيقاع الذي يقوم على التوقيت المقطعي.

ولا يجـــتمع هـــذان الـــنوعان من الإيقاع في لغة واحـــدة، فوجود أحدهما لابد أن ينفي وجود الآخر، وربما لا يكون ذلك واضحاً للوهلة الأولى، لكنها الحقيقة؛ وعلى

ذلـــك فاللغة ذات الإيقاع النبري – كالإنجليزية – لا تكون النبضـــات الصـــدرية فيها على مسافات زمنية متساوية. ويمكن إيضاح ذلك بإيراد هذا المثال:

(THIS IS THE HOUSE THAT JACK BUILT)

تتضـــمن هذه العبارة – حسب نطقي لها – أربعة مواضع للنبر هي المقاطع:

BUILT – JACK – HOUSE - THIS

فـــإذا نطقـــت الجملة وأنا أضرب بقلم رصاصي عـــلى المنضـــدة عـــند كـــل نبرة، جاءت الضربات على مســـافات زمـــنية واضحة التساوي، دالة على أن النبرات تماثـــلها فـــي الانـــتظام. ولكن بالجملة سبعة مقاطع، إذا ضـــربنا ضـــربة عـــند نطق كل مقطع ظهر بوضوح أن الضـــربات على مسافات زمنية غير متساوية. وبقليل من التفكير ندرك السبب: ذلك أن المقاطع غير المنبورة ليست موزعـــة بأعداد متساوية بين المقاطع المنبورة، ومن أجل ذلـــك تنطق المقاطع غير المنبـــورة بسرعة متباينـــة كي تـــتلاءم مـــع المسافات التي تشغلها بين المقاطع المنبورة، فهـــي تضـــغط أحيانـــاً وتمد أحياناً أخرى، ومن ثم تتتابع بشكل غير منتظم (وعلى هامش هذا الحديث نذكر أن لدى

الفرنسيين خطأ نمطياً شائعاً عندما ينطقون أمثال هذه الجملة، إذ يجعلون النبضات الصدرية فيها تتوالى بانتظام).

الإيقاع النبري إذن هو أساس النظم في اللغة الإنجليزية، أما الإيقاع المقطعي فلسنا في حاجة إلى مزيد من الاهتمام به.

والأساس الإيقاعي للنظم هو ذاته الأساس الإيقاعي للنثر في اللغة الإنجليزية بوجه عام (ويشمل النثر لغة المحادثة). وسوف أذكر فيما بعد الفارق الحاسم الذي يميز – في رأيي – بين النثر والنظم، ولكني لا أعتقد أن بين الإيقاعين اختلافاً جوهرياً.

والحق أن أية مجموعة من الكلمات – ما لم تكن طويلة – إذا جاءت متتابعة في عمل منظوم يمكن أن تصبح جزءاً من محادثة، وكذلك أي جزء من محادثة – ما لم يكن كبيراً – يمكن أن يصبح جزءاً من عمل منظوم. ولهذا لا يحتاج الشعراء إلى نظرية عروضية ليتمكنوا من نظم الشعر، والمستمعون والقراء كذلك لا يحتاجون إلى معرفة خاصة لكي يتمكنوا من تذوق النظم؛ فكل ما يحتاجونه قائم بالفعل في خبرتهم اللغوية الطبيعية.

إن نظم الشعر - في رأيي - لا يقوم على الأصوات اللغوية نفسها بقدر ما يقوم على الحركات المنتجة لهذه الأصوات. وربما كانت الحركات العضوية هي أصل الإيقاع بمعناه العام. وعلى ذلك فإيقاع اللغة يتعلق بالمتكلم أكثر مما يتعلق بالسامع. إنه شيء ما ينبعث من حركات المتكلم، وبخاصة تلك الحركات التي تخرج تيار الهواء. ومن الطبيعي أن نتساءل هنا:

كيف إذن يشعر السامع بالإيقاع؟ الإجابة الموجزة عن هذا السؤال أن إدراكنا لإيقاع الكلام، وكذلك إدراكنا لملامح أخرى فيه، يعتمد إلى حد بعيد على إحساس السامع بالإندماج مع المتكلم. فنحن لا نستقبل الأصوات على أنها أصوات فحسب، بل على أنها أيضاً علامات تدل على حركات. أي أن الاستجابة الحسية للسامع هي التي تجعله مدركاً لحركات أعضاء النطق المختلفة عند المتكلم.

إن استقبالنا للكلام ذو طابع حسي. ولعل هذا ما قصده أي. إيه. ريتشاردز IA. RICHARDS عندما قال: إن الوزن (هو في استجابتنا للمثيرات، لا في المثيرات نفسها)[3].

ومـــن الواضـــح أن ذلـــك شـــبيه بالاستماع إلى الموسيقى، فقد ذكر بي. إي. فيرنون P.E. VERNON أن الإيقـــاع الموسيقي ذو طبيعة تميل إلى أن تكون عضوية أكثر من أن تكون سمعية، كما أوضح أن كثيراً من الناس يشعرون بالموسيقى عند وضع أيديهم على البيانو أو غيره من الآلات[4].

وربما كان هذا صحيحاً إلى حد ما إذا تحدثنا عن عـــازف الموســـيقى إذ يستمع إلى غيره وهو يعزف، فإذا كان الحديث عن اللغة فكلنا عازفون.

وينـــبغي أن أقرر هنا أمراً مهماً، ذلك أن الخفقة النبرية يمكن أن تحدث دون صوت يصاحبها. وثمة مثال عـــلى ذلـــك مشهور يستشهد به غالباً، كان دانيال جونز DANIEL JONES – فيمـــا أعتقد – أول من لفـــت إليه الأنظـــار[5]. هذا المثال هو عبارة (THANK YOU) التي إذا نطقـــت بصورة عفوية فغالباً ما يكون النطق (KKJU) إذا عـــبرنا عنه بالكتابة الصوتية حسب ما تستطيع الأذن أن تدرك. فالمقطع الأول – إذا أرهفنا السمع – يختفي من النطق، ومع ذلك يظل مقطعاً منبوراً.

وفـــي هذا المثال – بالرغم من الصمت الذي يحل

محـــل المقطـــع الأول، تصـــدر حركة من أعضاء النطق وكذلـــك مـــن عضـــــلات التنفس عند المتكلم؛ فهو فعلياً ينطق [K] طويلة في أول الكلمة. ومع ذلك قد تحدث خفقة نـــبرية في اللغة الإنجليزية في فجوة تقع داخل سلسلة من الكـــلمات المـــلفوظة دون أن يـــتحرك عضو من أعضاء النطق.

وهذا ما يحدث عند نطق مثل هذه العبارة:

(A FUNNY THING HAPPENED TO ME, ON MY WAY HERE THIS EVENING)

إذ يوجد في مثل هذه الجملة بين "ME" و"ON" ما يمكـــن أن يســـمى "بالخفقة النبرية الصامتة"، للتمييز بينها وبيـــن النـــبر الفعلي (النبر المصحوب بحركات نطقية). ونستطيع أن نقول بناء على ذلك إن هذه العبارة الملفوظة تتضمن ست نبرات، إحداها نبرة صامتة والنبرات الخمس الأخـــــرى مقطعيـــــة (-ME -WAY- EVENING HAPPENED- FUNNY) مـــثل هـــذه النبرات الصامتة ليســـت ناتجة عن المصادفة ولا غن هوى المتكلم، وهي جديـــرة بقـــدر من الدراسة اللغوية المستقصية أكبر كثيراً ممـــا حظيت به. وعندما ينصت المرء يدهشه أنها شائعة فـــي المحادثـــات، بل هي أكثر شيوعاً في النثر حين يقرأ

بصـــوت مـــرتفع. وزيادة على ذلك فهي – كما سنرى – أساسية في بناء النظم الإنجليزي.

ومـــن الآن ســـوف أستخدم كلمة نبر "STRESS" لـــتدل ببســـاطة على التردد الإيقاعي الناتج عن النبضات الصـــدرية المدعمة، ذلك النبر الذي قد يتزامن مع مقطع مـــلفوظ، وهو في هذه الحالة يعد مقطعاً منبوراً؛ وإلا فهو نبر صامت.

ولا ينبغي لأحد أن يفترض أن المقطع الصامت – لكونـــه صامتاً – لا وجود له عند السامع، فثمة نبر يشعر بـــه المتكـــلم بالـــرغم من أنه نبر غير مقطعي، والسامع يـــتقمص شخصـــية المتكلم فيشعر به كذلك لأنه إن تكلم فسوف يسلك السلوك نفسه.

أود أن أكون الآن تاريخياً لمدة لحظة كي أقول إن المؤثـــر الأقوى في النظريات العروضية في إنجلترا هو الـــنظريات العروضـــية الكلاســـيكية، اليونانيـــة أولاً ثم اللاتيـــنية؛ فحـــتى نهايـــة القرن الثامن عشر كان معظم الكـــتاب يـــرون أن المـــبادىء والأفكار التي تقوم عليها الـــنظرية العروضـــية اللاتينية يمكن تطبيقها على النظم الإنجـــليزي، أو على الأقل يمكن تطويعها لتصبح صالحة

للتطبيق على هذا النظم. بل اعتقد البعض أن هذه المبادىء والأفكار إن لم تقبل التطويع فينبغي أن يصاغ الشعر الإنجليزي صياغة تطوعه لهذا التطبيق. وقد أخفقت كل المحاولات التي بذلت لبناء الشعر الإنجليزي على أساس كم المقطع، وهو الأساس الذي بني عليه الشعر اللاتيني. ولكن النظريات العروضية تحولت تحولاً كبيراً منذ ظهرت المقدمة التي كتبها "كولردج" Christabel COLERIDGE (في سنة 1816)[6].

قال كولريدج: (إن الوزن في Chrisabel يقوم على أساس جديد، هو عدد النبرات لا عدد المقاطع في كل بيت). ومضى يقول: (إن النبرات في كل بيت ينبغي أن لا تزيد عن أربع).

وقد فهم من ذلك أتباع كولردج ومخالفوه على السواء أن نظام الوزن في الشعر الإنجليزي يقوم على عدد المقاطع المنبورة في البيت. ولكن "المبدأ الجديد" إذا صيغ على هذا النحو فسوف يتعذر تطبيقه، وفي Chrisabel نفسها يتضمن البيت الواحد غالباً أربعة مقاطع منبورة، كما في هذا البيت:

('Tis the 'middle of 'Night by the castle 'clock)

(أشـــرت إلى المقاطع المنبورة بالطريقة المعتادة، أي بوضـــع العلامـــة، قبل كل مقطع منبور). ولكننا نجد أحياناً ثلاث نبرات:

My 'sir is of a 'noble 'line

ولكـــي يكون "المبدأ الجديد" صالحاً للتطبيق ينبغي أن نقـــول عن بيت كذلك الذي جاء ضمن Chrisabel إنه يتضمن أربع خفقات نبرية لا أربعة مقاطع منبورة (وربما أمكـــن أن يعدّ ما ذكرته تأويلاً لما قاله كولردج). وبعبارة أخـــرى ينـــبغي أن نكون مهيئين لاعتبار بعض النبرات صـــامتاً. وفي البيت الذي أوردته فيما سبق – على سبيل المـــثال – يوجد نبر صامت بين "sire" و"is"؛ أي أن البيت يتضمن ثلاثة مقاطع منبورة، ولكنه به أربع خفقات نبرية، إحداهـــا صـــامتة ولكـــن لها حضوراً حسياً كغيرها من النبرات.

وإذا بحثنا في بيت من الشـــعر الحـــر الإنجليزي "BLANK VERSE" عـــن خمسة مقاطع نبرية فلن نجدها فـــي أغـــلب الأحيان، فإذا لم نجد المقاطع الخمسة فسوف نجـــد خمساً من النبرات، بعضها صامت، ولن نستطيع – في الغالب – أن نتجنب الإحساس بهذه النبرات.

وللتمثيل على ذلك نورد هنا بيتين مشهورين (سوف نستعمل هنا العلامة السهلة ^ للدلالة على أية سكتة أو وقفة تكون جزءاً لا تتجزأ من بناء البيت، وعلى ذلك فالعلامتان "'^ " تدلان على نبر صامت):

To be or 'not to be, '^ that is the 'question of 'man´s first dis 'bedience, '^ and the 'fruit

وتتابع خفقات النبر في البيت الشعري يبرز وحدات يمكن أن نحذو حذو الكثيرين في تسميتها بالتفاعل "feet".

ويقصد بالتفعيلة هنا المساحة الزمنية التي تبدأ بخفقة نبرية وتنتهي عند الخفقة النبرية التالية (دون أن تشمل الخفقة الأخيرة)، وفي إطار هذا التعريف يمكن القول إن عدد التفاعيل في بيت ما هو نفسه عدد النبرات في هذا البيت، وسوف أنحو هذا النحو من الآن فصاعداً.

فإذا استخدمنا الخط العمودي التقليدي لبيان حدود التفعيلة فسوف نستغني عن علامة النبر:

"Tis the | middle of | night by the | castle | clock | My | sire | ^ is of a | noble | line |

To | be or | not to be | ^ | that is the | question | of | man´s | first dis | bedience, | ^ and the | fruit

ومن الواضح أن النظم الإنجليزي يعتمد – كالنظم الكلاسيكي – على إيقاع زمني، أساسه التقسيم إلى وحدات زمنية. وعلى ذلك فالنظم الإنجليزي نظم كمي بمعنى من المعاني. ففي أي عينة من النظم الإنجليزي تتساوى كل التفاعيل في الطول أو الكم، شأنه في ذلك شأن النظم اللاتيني.

(ومن المثير للإهتمام أن التفعيلة بهذا المعنى الذي ذكرته سيكون لها شأن في دراسة الإنجليزية بصور أخرى متعددة).

وبقيت ثلاث نقاط ينبغي أن تعالج لتكملة هذا الرسم التخطيطي البالغ الإيجاز لبناء النظم الإنجليزي:

النقطة الأولى أن النبرات الصامتة أكثر شيوعاً مما يُظن في بادىء الأمر. وقد أخذ عدد من الكتاب في أزمان متفرقة بنظرية ثبات عدد التفاعيل في الأبيات في النظم الإنجليزي. فإذا وجدنا بيتاً كان يبدو من قبل شاذاً عن هذه القاعدة، فسوف نجد في نهايته دائماً نبراً صامتاً يجعله مساوياً للأبيات الأخرى في عدد التفاعيل. فالأبيات التي يفترض الكثيرون أنها تتضمن – على سبيل المثال – ثلاثاً أو أربعاً من التفاعيل، إنما تتضمن في الواقع أربعاً

أو خمساً منها. وعلى ذلك فالوزن المسمى بـ "الإيامبي الخماسي" يكون على النحو التالي:

There | was an old | man in a | tree | ^
Who was | horribly | bored by a | bee | ^
When they | said, does it | buzz,
He rep | lied, yes it | does,
It´s a | regular | brute of a | bee. | ^ |

(المقاطع غير المنبورة التي تقع في أول كل بيت تنضم إلى النبر الصامت في آخر البيت السابق لتكوين تفعيلة منقسمة بين البيتين، فيما عدا الزوائد anacruise التي تقع في أول الاستانزا).

النقطة الثانية تتعلق باختلاف التفاعيل نفسها، فالشيء الذي ينبغي مراعاته أن ما بالنظم الإنجليزي من أنواع التفاعيل أكثر مما في النظم اللاتيني، على سبيل المثال.

وثمة نوعان من الاختلاف بين التفاعيل: اختلاف في عدد المقاطع، واختلاف في كم المقاطع التي تتكون منها التفعيلة.

فعدد المقاطع يتراوح بين صفر (إذا كانت التفعيلة

صـــامتة تماماً) وأربعة، بل ربما زاد عن أربعة في بعض الأحيان؛ ففي هذا البيت:

Know them thy | Self, pre | sume not | God to scan | ^

توجـد تفعيـلة ثلاثية المقاطع، وثلاث تفاعيل كل مـنها ثـنائي، وتفعيـلة أحاديـة. على أن الطول النسبي لـلمقاطع مصدر آخـر للإختلاف بين التفاعيـل حتى إن تساوت في عدد المقاطع.

فكـم المقطـع – بعبارة أخرى – عامل لا يجوز تجاهلـه عند دراسـة تركيب النظم الإنجليزي، وإن كان هـذا الـتجاهل أمـراً معهوداً. فعندما تتكون التفعيلة من مقطعيـن – عـلى سـبيل المـثال – فـليس معنى هذا بالضـرورة أن زمن التفعيلة ينقسم إلى قسمين متساويين، فـربما انقسـمت التفعيـلة على هذا النحو، ولكنها ربما انقسـمت عـلى نحو آخر كأن تكون قسمين؛ أولهما ثلث التفعيلة والثاني ثلثاها تقريباً، وقد يكون أولها ثلثي التفعيلة والثاني ثلثها. ولنأخذ مثـلاً هذا البيـت من "L´Allegro" للشاعر ملتون Milton:

| Meadows | trim with | daisies | pide

فهو يتكون من ثلاث تفاعيل ثنائية، ولكنها تتباين

تبايناً واضحاً من حيث كم المقاطع، ففي التفعيلة \Meadows\ نجد أن المقطع الأول أقصر من الثاني، وفي | trim with | نجد أن الأول أطول من الثاني ، وفي \daisies\ يتساوى المقطعان في الطول (حسب نطقي على الأقل)، وينبغي أن نؤكد أن هذه المقادير ليست عشوائية بل تخضع لقواعد منضبطة لا مجال لتفصيلها الآن.

فإذا كانت التفعيلة ثلاثية أو رباعية فمجال الاختلاف أوسع وينبغي أن نتذكر أن كم المقطع في الإنجليزية ليس له أية علاقة بالنبر، فكلا العاملين مستقل عن الآخر تمام الاستقلال. وينبغي – بالإضافة إلى ما سبق – أن لا نخلط بين كم المقطع وكم الصائت؛ فما يسمى بالصائت "القصير" يوجد غالباً ضمن مقطع طويل (كما في "trim" التي وردت في المثال المذكور آنفاً).

النقطة الثالثة تتعلق بالبيت نفسه. إن التفعيلة وكم المقاطع المكونة للتفعيلة مقولتان صوتيتان يحتاج إليهما لوصف النثر الإنجليزي مثلما يحتاج إليهما لوصف النظم؛ أما "البيت" فوحدة إيقاعية لا توجد إلا في النظم. ففي النثر إيقاع دون وزن (كما قال أرسطو)، أما النظم فيجتمع فيه الإيقاع والوزن كلاهما، والتفعيلة هي الوحدة

الإيقاعيـــة فـــي النثر والنظم كليهما، أما البيت فهو وحدة الوزن في النظم.

فالفـــارق الحاسم بين النوعين أن التفعيلة في النثر لا تدخل في تكوين وحدة وزنية أكبر.

ومـــادام الـــبيت يقـــوم على النظم بوظيفة الوحدة فلابد بطبيعة الحال أن تدركه الأذن، ولابد أن تكون لـــه حـــدود واضـــحة. ويتحقق ذلك بوسائل متنوعة، يمكن أن تسمى بالعلامات الدالة على نهاية البيت.

ويـــبدو أن ثلاثـــاً منها تستخدم في النظم الحديث، وهـــذه العلامات الثلاث إما أن تستخدم كلها مجتمعة، وإما أن تستخدم منها اثنتان أو واحدة. هذه العلامات هي:

أ – القافية أو الجناس (ASSONANCE)[7].

ب – النبر الختامي الصامت.

ج – التفعيـــلة ذات المقطع الواحد التي تقع في آخر البيت دون أي موضع آخر فيه.

وقـــد اجـــتمعت هذه العلامات الثلاث في Elegy للشاعر جراي Gray:

The | curfew | tolls the | Knell of | parting | day, | ^
The | Lewing | herd wind | slowly | o'er the | lea, | ^
The | plow man | homeward | plods his | weary | way, | ^
And | leaves the | world to | darkness | ^ and to | me | ^

وهكذا يمكن أن يصير النظم الإنجليزي حقاً أكثر بساطة في تكوينه كما اقترح هوبكنز Hopkins. وأعتقد أن ما نجده فيه أحياناً من التعقيد يرجع من ناحية إلى ما ترسب فيه من تأثير العروض الكلاسيكي، ومن ناحية أخرى إلى نقص المعرفة بالحقائق الصوتية الأساسية التي يبنى عليها إيقاع الكلام.

الهوامش

* A Phonetician's View of Verse Structure.

** David Abercrombie

1) لمعرفة مزيد من التفصيلات انظر:

E. H. STETSON, MOTOR PHONETICS (AMSTERDAM 1951)

2) قدم هذين المصطلحين:

K.L. PIKE, THE INTONATION OF AMERICAN ENGLISH (AND ARBOR, 1946).

3) PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM (LONDON, 1924), P. 139.

4) IN THE PLEASURES OF , MUSIC, ED JACQUES BARZUN (LONDON, 1952) P. 173.

5) OUTLINE OF ENGLISH PHONETICS (CAMBRIDGE, 1932), P. 227.

6) T. S. Omond Rnglish Meterists (oxford, 1921), ch. 1v.

7) المترجم: ويقصد به هنا تشابه الكلمات في الأصوات، ولاسيما الصوائت.

* * *