الفضاء الصوتي في سينية أبن الآبار

م.م علي هاشم طلاب
جامعة المثنى / كلية التربية

توطئة

الشعر أكثر أنواع النصوص ارتباطاً بالموسيقى ، وهي كذلك خاصية من خصائصه همساً أو إلقاءً ، والبنية الإيقاعية الصوتية (morphologic) لا تنفك ولا يمكن أن تتجزأ عن البنيات الأخر ، إذ لا يمكن تصور دراسة بنية من دون سابقة للأصوات التي تضطلع بهذه الدلالة ، ذلك أن كل عمل أدبي فني هو قبل كل شئ سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى ، وربما إن البنى تتشابه إيقاعياً ، ثم قد تتعارض دلالياً ، وهذا يمنح النسيج جمالاً ، والخطاب قوة ، والدلالة (semantics) عمقا ، وتكون بين الأصوات والمدلولات واضحة جلية إذا اتصلت بعض الكلمات بالحالة النفسية المشتركة بين جميع الناس [١].

ولهذا نجد أن علماء اللسان عنوا بالنظام اللغوي (linguistics system) الذي يجعل الرموز الصوتية (phonetic symbols) المستعملة تقوم بإيصال المعلومات والأفكار والمشاعر من الناص إلى

الآخر (المتلقي) سواء أكانت تلك الرموز الصوتية تنغيماً أم تشابهاً بين الحروف أو نظام الوحدة أو التناظر أو دلالة

صوتية يطلق عليها النبر(accent) الذي هو عامل مهم من عوامل التوصيل ، وكذلك الألفاظ وعلاقتها الدلالية سواء

أكانت مفردة أم مركّبة مع البعض الآخر ، إذ نستطيع بوساطة تلك الدلالة اللفظية أن نجعل الوحدة اللسانية توحي بمعان عدة ،فضلاً عما تكتسبه الوحدة من موسيقى شعرية إذ تتماثل تلك الدلالة لتوحي بدلالات عدة ، فضلاً

عن العلاقات المورفيمانية ، وهذه الوحدات هي أكبر الوحدات الصوتية[٢] . فالألفاظ هي ((وحدات مادية تتكون من مواد صوتية وتمثل في أحجام معينة وتصاغ في أبنية صرفية تجعل منها أدوات للجمع

والترتيب ، والخزن والتأليف ، والعد والإحصاء))[٣]

ويأتي التجانس (homogeneousness) في مقدمات الخصائص الجمالية في الفضاء الصوتي للشعر العربي ، إذ أنه يعني في حقيقته إلحاح الناص على جهة في العبارة يعتني بها أكثر من عنايته بسواها ، وبوساطة التماثل يستطيع أن يسلط المبدع الضوء على نقطة حساسة، ويكشف عن اهتمامه بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة [٤] ، وكذلك فنية إذ تكون هناك حالة ارتباط بين الإطار النفسي الذي يمر به الشاعر وغرضه.

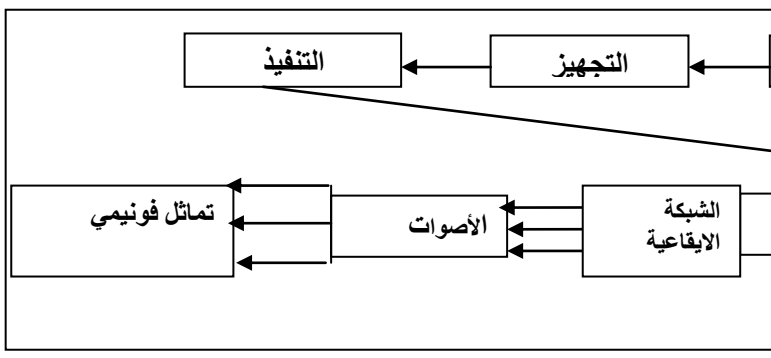
التماثل لفونيميphoneme homogeneousness

للأصوات وظيفة تتجسد بوساطة وجود الصوت في موقعه من المفردة والتركيب وهذا ما جعل دارسي الصوت ينظرون إلى الوحدة اللسانية من جوانب عدة منها موقع الفونيم بالنسبة للسياق،وعلاقة المقصود بين الفونيمات ، ومعنى الصوت من زاوية اتصاله بالحالة النفسية للناص إذ إن هناك اتجاهاً نفسياً يسيطر على الناص ومثلما قرر علم النفس ((إن القدرة يجب أن تكون نواة أولى في المركز الدماغي لإحداث الاستعداد البايلوجي للفكر المنتج ، وبعد أن تصير القدرة استعداداً فكرياً وظيفياً ، يظهر عنصر الرغبة ليحدد نوع هذا الاقتدار واتجاهه))[٥] ، ثم تتوالى العوامل الأخر حتى تصل إلى التنفيذ والذي يمثل التماثل الفونيمي احد مراحله المهمة في عمل أدبي فني هو- قبل كل شيء – سلسة من الأصوات ينبعث منها المعنى ، من هنا تكمن قيم الفونيم التميزية ، فالناص يحاول أن يحقق قيمة مستقلة في النص ذلك أن الصوت في حد ذاته ليس له تأثير جمالي وإنما تتحقق الاستقلالية له بمعاكسة الوظيفة التميزية وبإقامة التماثل الفونيمي [٦] ، الذي يلجأ إليه الناص بدافع شعوري لتقرير الإيقاع (rhythm) في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله [٧] ،فضلاً عن ذلك فهو يؤدي إلى المزيد من الموسيقى بين أجزاء النص وهذه خاصية ينفرد بها الشعر عن غيره من أنواع الكتابة [٨] ، فيبدو العمل متكاملاً بأشكال عدة :

قد تركزت الدراسات الصوتية في الحقول الأدبية حول بيان القيمة التعبيرية للحرف((إذ لم يعنهم من كل حرف إنه صوت ،وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض وأن الكلمة مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة ،فكل حرف منها يستقل ببيان خاص مادام يستقل بإحداث صوت معني ،وكل حرف له ظل وإشعاع إذا كان لكل حرف صدى وإيقاع)) [٩] ،ولهذا نجد أنه يستخدم أصواتاً في موقع وغيرها في موقع أخر ،لأن الجرس يناسب هذا الموقع ولاينا سب غيره وهذا مانجده في سينية ابن الآبار ،إذ يقول : [١٠]

أدرك بخيلكَ خيل الله أندلسا
إنّ السبيلَ إلى مَنْجاتها دَرَســـا
وهَبْ لها من عزيز النصر ما التمست
فلم يزل منك عزُّ النصر مُلتمسا

إن التماثل الفونيمي (phoneme homogeneousness) الشاخص في الوحدتين واضح وهما فونيم(phoneme (السين ، الزاي) إذ إن الناص ألحَّ إلحاحاً واضحاً على الصوتين اللذين يشتركان في الصفير والهمس ، لكن الزاي مجهور إذ إن حدة صوته توحي بالشدة والفاعلية ، فضلاً عن إيحائه بالاضطراب والتحرك والاهتزاز ، وقد أشاع الصوتان في الوحدتين موسيقى تتلاءم مع الإطار النفسي الذي أحاط بغرض الناص من النص ، إذ إن ثنائية الجهر والهمس في الوحدة اللسانية تُشخص توتر الشاعر والمتمثل في هذا الاختلاف اللساني الذي ينبع من الإطار النفسي ، وقد تؤدي شدة التأثير بالباعث الصوتي على ((توليد الكلمات إلى مايكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعني)) [١١].



إن مثل هذا التكرار ((يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها ، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما)) [١٢] ،إذ إن هنالك ضغط شعوري على الناص جاء نتيجة الاحتلال وجسد ذلك بوساطة إلحاحه على هذه الفونيمات وتكرارها في نصه ، إذ أراد أن يوحي بالغرض المقصود وهو الاستغاثة من الاحتلال ، أي أن الشاعر صادق التجربة ، مبثوث العاطفة ، قوي الانفعال ، وفي ضوء ما يؤديه تكرار الفونيمات المتماثلة (phonemes homogeneousness) في النص تتمثل معانيه تمثلاً حيـــاً نابضاً ، فهو حينما نظمه لم يكن بعواطف باردة بل كان متقد الإحساس قاصداً تلك الفونيمات ، وعلى الرغم من ذلك لم يغفلْ الذائقة الجمالية وحثها على التوقف إزاء هذه المظاهر الصوتية والتي أسهمت في منح النص صوتية متميزة جعلته متكاملاً صوتياً وجماليا [١٣] . مما تقدم يمكن توصيف هذه المظاهر بأنها ابرز مكونات البنية الصوتية ، التي يسرت وصول المعنى بطريقة جمالية ميزتها ظواهر النص .

وقد يتكئ ابن الآبار في سنيته على فونيم دون آخر إذ قال: [١٤]

فمن دساكر كانت دونها حرسا
ومن كنائس كانت قبلها كُنُسا
يا للمساجد عادتْ للعدا بيعـــاً
وللنداء غدا أثناءها جَرَســا
لهفي عليها إلى استرجاع فائتها
مدارساً للمثاني أصبحت دُرُسا

في هذه الوحدات نجد الناص فضلاً عن إلحاحه على فونيم (السين) يركز على فونيم (النون) الذي يعد من الفونيمات الشعورية لأنه يعبر عن دواخل الأشياء والصميمية ،أي أنه صوت ينبعث من الصميم للتعبير عن الألم العميق ،إذ انه أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن الألم والخشوع ، ويوحي بالحركة من الخارج إلى الداخل وهو النفاد في الأشياء [١٥] . وقد لا نختلف مع القائلين :إن صوت النون من أصوات الغنة[١٦]، فهو في هذا وذاك تعبير عن مشاعر صادقة قد تكون في مواضع مختلفة حزينة كانت أو مفرحة،وقد يكون التغني بأمجاد العرب في الأندلس والصورة التي وصلوا إليها .

وقد أسهم فونيم (النون) الوارد عشر مرات ، في تعزيز الإيقاع الذي يضج به النص ، لاسيما في الحضور الذي نلحظه للنونات المشددة التي ساعدت على تكريس القيمة الصوتية التي تملأ النص حتى على صعيد الحركات الإعرابية من قبيل الفتح والتشديد والتنوين ،التي تكررت لترسيخ النسق التكراري في النص [١٧] ، فتكرار الناص لهذا الفونيم له مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربته الشعرية فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة إذ يخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويته [١٨] ، وبهذا تكتمل الجوانب الجمالية للنص والتي لا ترتكز في حسن الصوت فحسب((وإنما في ما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان ، لان أثر الكلمة الملفوظة لا يتحدد في أثارة حاسة السمع وإنما في الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان)) [١٩] ، لتكشف أمام المتلقي الصورة الواقعية للأندلس وما حل بها من تشريد وخراب وتحول واقعي في معنويات الأشياء وكناها .

ويتجه أبن الآبار بصوته اتجاهً نفسياً محاولاً الربط بين حركة الصوت وحركة النفي لإيجاد نقاط التقاء بين القيم التعبيرية وقيم التأثير النفسي الذي تضيفه الإيحاءات الداخلية على دلالة النص[٢٠] ، إذ يقول[٢١] :

محا محاسنها طاغٍ أتيحَ لها
ما نامَ عن هضمها حيناً ولا نعسا

إن تكرار صوت (الحاء) الذي استفرغه الشاعر ، وبثه في هذه الوحدة ، فضلاً عن أسلوب النفي ، لا يمكن أن يكون مصادفة فهذا التكرار والتماثل يقرر قيمة تنغيمية جلية تزيد من ربط الأداء بالمضمون[٢٢] ، ويؤدي إلى المزيد من التواصل الموسيقي بين أجزاء النص ، إذ أنه صوت يوحي بالحرارة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال ، ويُعد أغنى الأصوات عاطفة ، وأكثرها حرارة ، وأقدرها على التعبير عن صدق انفعال الناص ، وانعكاس لصدى نفسه المكلومة ، واستجابة لعاطفة حملت آهاته وحيرته ورفضه للواقع الذي تمر به الأندلس ، ليتحول هذا الصوت من البحة الحائية في طبقاته العليا إلى ذوب من الأحاسيس، وعصارة من عواطف الحب والحنين [٢٣] . فالناص كرر هذا الفونيم (phoneme) في الوحدة الألسنية لينبئ بوساطته عن المعنى الذي يريد إظهاره للمتلقي ، وهي العواطف الصادقة ، والحنين للأرض السليبة التي يرى مدنها تتهاوى وتكراره يعزز تلك الدلالة (semantics) وقد عزز ذلك أسلوب النفي في الحادثة المقترنة بالماضي (ما نام) ، فضلاً عن تكرار النفي مرة أخرى ، وهو ما يكون قريبا من تأدية معنى الإنكار للحدث ،أي أن الطاغي كان قاسياً وهو يدمر ويمحو محاسن المدن الجميلة في الأندلس ، إذ كان تكرار الصوت وتكرار أسلوب النفي من العوامل النفسية المعبرة عن مأساة وألم الناص ، فالإلحاح على صوت أو أسلوب أو لفظة أو عبارة ((يشد الانتباه إلى أهمية هذاالالحاح في نفس الشاعر)) [٢٤]، كما يُعد ذلك إضاءة في النص يمكن للباحث أن ينمي تحليلاته بوساطة هذا الملمح التعبيري ((للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعرية ومحاولة فك رموزها ، ووضع الأصبع على بؤر حساسة يجلوها التكرار)) [٢٥]

.

ومما يؤكد ارتباط الصوت بحالة الشاعر النفسية ، وما يلج بداخله من لواعج شعورية، فضلاً عما يزيده من أكساء القصيدة بمسحة موسيقية ، إلحاح ابن الآبار في سينيته على صوت (القاف) في وحدات النص الذي هو كما هو معلوم صوت انفجاري يدل على المفاجأة والمقاومة ، وهذا يفيضان به إلى أحاسيس لمسية من القساوة ، والصلابة ، والشدة ،والى أحاسيس بصرية وسمعية من فقاعة تنفجر أو فخار تتكسر[٢٦] . فالناص يبدو أنه رأى الاحتلال كيف دحر البلاد الإسلامية ومحا معالمها وأثارها الإسلامية ، ولم تسلمْ حتى المآذن المكسوة بقطع الفخار ، إذ نجد أن الناص أستطاع أن يقيم علاقة بين الصوت والقيمة الموضوعية .

ويتفق البحث مع ما قاله الدكتور العزاوي من قيمة الصوت تنبع من الوظيفة الدلالية التي تحدد بوساطة موقعها السياقي وتآلفها مع الأصوات الأخرى[٢٧] ، ونجد ذلك في سنية أبن الآبار ، إذ يقول : [٢٨]

كانت حدائق للإحداق مونقـــة
فصَوَّحَ النضر من أدواحها وعسا....
وأنصر عبيداً بأقصى شرقها شرقت
عيونهم أدمـــعا تهمي زكا وخسا*

نلحظ التماثل والتكثيف الصوتي لفونيم القاف الذي يطلق عليه أحيانا بالرمزية الصوتية ،إذ أن تكراره يعني ارتباطه بصورة أو بمعنى في لاوعي الشاعر ، وهذا أثبتته الأسلوبية الصوتية في تكرار الحرف وما يعطيه من دلالة ، فضلاً عن ذلك إنه قد أثرى الإيقاع الداخلي وجعل البيت عاجاً بجرس صوتي عالي النبر والوضوح ، وبهذا فأن أصوات الحروف عندما تنبعث من الناص قد تحدث وقعاً في الناص،فضلاً عن الوقع الذي تحدثه في نفس المتلقي المؤدي إلى انفعال نفسي ينتج عنه تنوع درجة الصوت[٢٩] .

التماثل الصوتي

phonetic homogeneousness

الناص المبدع ينشئ قواعد اختيارية صوتية داخل النص ينسجها بنسيج النص ليعبر بوساطتها عن إيحاءات توفق في التعبير عن إحساس الناص ، ويتفاعل معها المتلقي ، ولا تكون كذلك إلاّ حين تلائم السياق وتتفاعل مع غيرها فتجعل النص أكثر ثراءً ، فالتكرار في الشعر له لذّة خاصة مصدرها الوقع في إذن السامع ،وتشيع أنغاماً تصبح جزءاً أساسياً في معنى القصيدة ، وقد يوحي تماثل الكلمات بقرابة معنوية[٣٠] ، وهذا ما نجده في سينية ابن الآبار إذ يقول:[٣١]

فأين عيشٌ جنيناهُ بها خضراً
وأين عصرٌ جليناهُ بها سلسا

إذ ترتكز الوحدة اللسانية على نظام متوازن يوحي بتشابه فونيميتي يسيطر على الوحدة اللسانية :

فأين عيش ⟵ وأين عصر
جنيناه ⟵ جليناه
بها خضر ⟵ بها سلسا

تعمل هذه المماثلة الصوتية(phonetic homogeneousness)داخل الوحدة لتزيد البيت تموسقاً داخلياً يرتقي به إلى تفاعل الإيقاع والجرس في إصدار نغم لهذه العناصر ومن ثم تجعل هذه المماثلة الجرس الصوتي قوياً واضح النبر مؤثراً في الإيقاع ، فضلاً عن وجود العنصرين في هذه الوحدة (جنيناه ، جليناه) ومالهما من دلالة متقاربة إذ نستطيع القول إنها دلالة متماثلة تشد العنصرين بعضهما لبعض من حيث ارتباط العنصرين بالحدث والزمن ، وكذلك العنصر ألألسني (جنيناه) يخزن بداخله دلالة استيعابية الشيء والتمكن منه والتمحور حوله ، على العكس من العنصر (جليناه) الذي يختزل دلالة النبذ ، والإبعاد ، والنفور ، فالناص أختار هذين العنصرين المتماثلين في الوحدة اللسانية لأكسائها بالموسيقى الشعرية مما أضفى نغماً واسع الطيف في النص ، فالعلاقات الدلالية التي أوجدها الناص أسست للمشابهة الفونامتية داخل الوحدة الألسنية .

ونجد أبن الآبار يقول: [٣٢]

صلْ حبْلها أيها المولى الرحيم فما
أبقى المراس لها حبلاً ولا مرسا

يماثل الناص في هذه الوحدة بين (مراسا ، مرسا)عن طريق استعمال الفونيمات نفسها في العنصرين باختلاف موقع الفونيم (الألف) بالنسبة للعنصرين ،الذي أضفى خاصية الامتداد في الزمان والمكان ، فضلاً عن تكراره للعنصر (حبلها ، حبلاً) إذ نجد في هذه الوحدة أن الناص أراد أن يحدث تأثيراً للأصوات المتجاورة بعضها مع بعض مما يؤدي إلى التقارب في الصفة والمخرج تحقيقا للانسجام الصوتي ، وتيسيراً لعملية النطق واقتصاداً في الجهد اللفظي [٣٣] ،فضلاً عن موحيات الأصوات التي تجعل الناص المبدع يتجه إليها بدافع نفسي محاولاً الربط بين حركة الصوت وحركة النفس باحثاً عن نقاط التقاء بين القيم التعبيرية الصوتية وقيم التأثير النفسي التي تضيفه الإيحاءات الداخلية على دلالة النص [٣٤] ، فالناص كان يعاني من وطأة الاحتلال النصراني الذي جعل المدن الإسلامية الأندلسية تتهاوى ويأفل نجمها ، فأطلق صوته يستغيث بعرب إفريقية محملاً تلك الصرخات قيماً صوتية معبرة عن واقعهم المؤلم والمهدد بالخطر النصراني الاسباني .

وكان لعلاقة الكلمات بعضها مع بعض الدور البارز في أكساء البيت الشعري موسيقاه بوساطة عمل الناص في أقامة علاقة خفية بين الكلمة وما يحيط بها من كلمات بحيث يجعل الكلمة ذات معان توحي بها من دون أن تشخصها تماما وبما يحيطها من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة [٣٥] ، وكان هذا التركيز جلياً عند ابن الآبار على تلك الكلمات إذ يقول : [٣٦]

أيام صرتَ لنصر الحق مستبقاً
وبتَّ من نور ذاك الهدي مقتبسا

نلحظ في هذه الوحدة تشابه (resemblance) ، ومماثلة صوتية بين العنصرين (مستبقا،مقتبسا)من حيث نوع وعدد الفونيمات ، وقصد الناص هذه المماثلة الفونيمية ، لينبئ عن مماثلة معنوية بين العناصر المتماثلة والمختلفة دلالياً ، إذ جاء العنصر ألألسني الأول (مستبقا) ذو الحركة الإستباقية السريعة التي يبثها الناص في شطر الوحدة (البيت الشعري) بوساطة رفده بالفعل (صار) الذي يدل على الحركة والتحول والصيرورة، أما عنصر المماثلة الآخر (مقتبسا) فقد جاء بعد الفعل (بات) لنلحظ فيه السكونية والركود على الرغم من أن العنصرين متماثلين فونيمياً لكنها مختلفين دلالياً وهذا خرق في المبدأ اللساني للنظام الصوتي – الذي هو فروق صوتية ترتبط بفروق دلالية – إذ تكون فروق دلالية من دون فروق صوتية ، على العكس من المستوى التكراري الذي يحقق تماثلاً صوتياً ودلالياً وتأثيره الجمالي قائم بذاته بوصفه تكراراً ، فظاهرة تماثل الأصوات هي نظير نسق الطوطوجيا في الفلكلور ، بمعنى أن التماثل في هذه الحالة يقوم في ذاته بدور جمالي [٣٧] ، ولكن هذا التماثل قد أسهم في إشاعة أجواء التناغم والاتساق الداخلي للوحدة اللسانية (البيت الشعري) التي تمثل وحدة إيقاعية تكافح من اجل الاستقلال عن

غيرها في القصيدة إلا أنه في الوقت ذاته يحتفظ بعناصر داخلية فيه تجعله جزءاً لا يتجزء عن بنية القصيدة الإيقاعية والدلالية[٣٨]

وإذا أنعمنا النظر في الهندسة الإيقاعية لسينية أبن الآبار نجد كثيراً من عناصر الربط الصوتي والتنغيم الموسيقي داخل الوحدة اللسانية ، بل أحيانا تغدو شبكة موسيقية موزعة داخل مفاصل القصيدة لتعطي فضاء صوتياً موحياً ومعبراً عن مضمون القصيدة .

توازن التراكيب structure parallelism

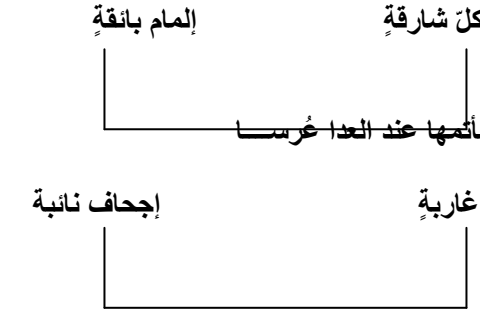
أن ما يشيع الإيقاع ويسهم أسهاماً فاعلاً في فضاء القصيدة الصوتي هو ما يسعى إليه الناص من أيجاد تراكيب تصير مقاطع أجزاء على سجع أو شبهه أو من جنس واحد في التصريف ، أي أن هذا النوع من الإيقاع ينشأ من استخدام الناص جملاً متشابهةً من حيث عدد الكلمات ومتطابقة من حيث الجرس الصوتي ، وقد يتداخل توازن التراكيب بتوازن الألفاظ [٣٩] ،

وهذا ما نجده في سينية أبن الآبار إذ يقول [٤٠] :

في كلّ شارقة إلمامُ بائقةٍ
يعود مأتمها عند العدا عُرُسا
وكل غاربةٍ إجحافُ نائبة
تثني الأمان حذراً والسرورَ أسى

إن الوحدة الألسنية هنا تتخذ سيرة جديدة من أجل الوصول إلى أكبر ما يمكن من عناصر الإيقاع دون الصوت ، فالبنى المتشابهة استطاعت أن تكون داخل الوحدة الألسنية تركيبة إيقاعية لونت النص بتشكيل إيقاعي من تجانسها المورفولوجي ، واشتراك الألفاظ في الوحدات الألسنية في هذا النص بوساطة الفونيمات المتشابهة أعطى قيمة تنغيمية جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون .

مما تقدم يمكن القول إن بوساطة توازن العناصر إيقاعيا أفضى ذلك التوازن إلى ربط الوحدة الألسنية بالأخرى ، وهو ما أسماه العرب بالتضمين (including) وهذا يدل على إن الوحدة لا تمثل وحدة إيقاعية دائما تكافح من أجل الاستقلال عن غيرها في القصيدة لوجود العناصر الداخلية التي جعلت الوحدة الألسنية جزء من بنية القصيدة الإيقاعية :



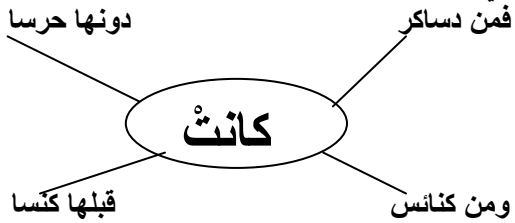
تثني الأمان حذراً والسرورَ أسى

لقد أستطاع الناص أن يجعل البيت الشعري مموسقاً بوساطة أقامة علاقة إيقاعية بين البنى المورفولوجية (morphology structur) المتجانسة صوتياً ، فضلاً عن العلاقات المورفيماتية التي بثها الناص إذ هي وحدات في بنية اللغة أكبر من الوحدات الصوتية ، كل هذه العوامل أعطت الأبيات الشعرية في سينية أبن الآبار توازناً صوتياً للإيقاع النصي ، فلا يكون خفياً طائشاً فيتلجلج به القول ، ولا ثقيلاً رتيباً ومؤذياً .

وأستطاع أبن الآبار أن يقيم علاقة صوتية أخرى يتكئ بها على التقابل ألموقعي الفضائي مؤازراً بالتوازن النحوي ، فضلاً عن الكلمة المولدة للتوازن ، إذ يقول [٤١] :

فمن دساكر كانت دونها حرسا
من كنائس كانت قبلها كُنُسا إن

الكلمة المولدة للتوازن في الوحدة الألسنية ، هي الفعل الماضي المسند إلى تاء التأنيث الساكنة التي جعلها أساس التقابل الفضائي ، ومحور العنصر اللساني فهي((النواة الدلالية للمقطوعة، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرعة منها في جنبات المقطوعة)) [٤٢] ، فتكون نقطة ارتكاز باعثة ورابطة في الوقت ذاته:



لقد استوعب الناص كل تجليات الحركة الإيقاعية ذات المردودية الصوتية داخل الوحدة الألسنية ، وقد جعل (كانت) تنفتح على تلك التقابلات الدلالية والتركيبة والإيقاعية ، فجاءت هذه الوحدة مموسقة و متمحورة حول ذاتها لتعطي في خاتمة الأمر التوازن الصوتي الإيقاعي الدلالي .

المساحة الصوتية phonetic space

يحتاج الشاعر في الأعم الأغلب أن يلجأ إلى بحر خاص ذو تفعيلات وزواحف تلائم غرضه وانفعاله ، إذ نلحظ إن الشاعر يتعامل سايكلوجياً مع البحر الذي يلجأ إليه ، مناسبةً لنوع الانفعال

الموجود ، ولم تكن مصادفة عند ابن الآبار في سينيته أن يكون البحر البسيط هو التنغيمة الإيقاعية الانفعالية ذات المقاطع المتعددة ، والذي يمكن بوساطته أن يعبر عن انفعالاته

وعواطفه ولاسيما إن الشاعر قد جمع بين الاستنجاد والرثاء والمديح والاستعطاف ، وهذا التعدد

يحتاج إلى مساحة صوتية واسعة تتناسب مع تعدد الأغراض وحالة الألم والوجع التي أصابت الشاعر ، فاستنجد بآخرين للخلاص من الاحتلال النصراني الذي دحر كل شيء إذ يقول: (٤٣)

أدرك بخيلكَ خيل الله أندلســـــا
إنّ السبيلَ إلى مَنْجاتها دَرَســـا
وهَبْ لها من عزيز النصر ما التمست
فلم يزل منك عزُّ النصر مُلتمسا
وحاشِ ممّا تعانيه حُشاشَتَها
فطالما ذاقت البلوى صباحَ مَسا

كان الاستعطاف جريئاً إذ كان للصيغة الطلبية مكان الصدارة وبذلك يكون قد خالف قواعد البناء الفني للقصيدة العربية الذي يحتاج في مثل هذه المواقف أن يكون مادحاً ومن ثم يجد الطريق المناسب للاستنجاد وبعيداً عن أفعال الأمر التي تكون في الأعم الأغلب من الأعلى إلى الأدنى ، وبهذا يكون قد خالف ما ذهب إليه الآخرون عندما يلجأون إلى الاستنجاد ، وقد ساعده في ذلك المساحة الصوتية للوزن و الفونيمات التي استعملها ، إذ إن للبحر البسيط جوازات كثيرة يستطيع بوساطتها الناص أن يتحرر كثيراً من القيود العروضية لوجود ((أربع أعاريض وسبعة أضرب))(٤٤) ، فتتوفر المساحة الصوتية لدى الناص في التنوع داخل القصيدة الواحدة

فضلاً عن ((الانسياب الإيقاعي الرائق الكامن في بنية تشكيل إيقاع هذا البحر من جهة ، وللائتلاف الوظيفي لإيقاعه ، مع طبيعة انفعالاته ، ومدى تفاعلها مع هذا القالب الإيقاعي في حيز النص من جهة أخرى))(٤٥) وما وجود الزحافات و العلل إلاّ دليلاً لتحقيق المساحة الكافية

في التنوع والتحرر ، فقد حققت تنوعاً إيقاعياً صوتياً ، وكانت القافية المطلقة في خاتمة كل بيت

تظافراً انسيابيا صوتياً في مقابلة الحدث والاستمرار في موقف التحدي الذي وقف به أمام حاكم

إفريقيا أبي زكريا يستصرخه طالباً منه بأسلوبه المباشر (الأمر) أن ينجد بلنسية من ملك برشلونة النصراني (٤٦) .

ونجد أن الشطر المفرد من الوحدة اللسانية هو مساحة صوتية قائم بذاته ذلك أن الفاء تقوم بدور الرابط مع إن المساحة الصوتية قد اكتملت في الشطر الأول ، وكان الشطر الثاني وحدة لسانية صوتية قائماً بذاته، قائلاً : (٤٧)

وهَبْ لها من عزيز النصر ما التمست
فلم يزل منك عزُّ النصر مُلتمسا
وحاشِ ممّا تعانيه حُشاشَتَها
فطالما ذاقت البلوى صباحَ مَسا

لقد قطع الناص الوحدات اللسانية إلى مساحات صوتية متفرقة كلّ واحدة قائمة بذاتها ورابطة للأخرى ومستأنفة لها فكانا (الواو ، والفاء) يؤديان دوراً وظيفياً صوتياً في الربط والاستئناف إذ وفرا نغماً خاصاً، كأن الناص يسأل الحاكم ، ثم يستدرك بوساطة الفاء للإجابة من ذاته ، فالأسلوب الإيقاعي الصوتي جعل الوحدة اللسانية قائمة بذاتها ، بل إن الشطر الواحد مستقل بذاته ، إذ إن الشطر الأول كان استنجادا ويكاد الثاني أن يتكون غرضاً آخراً كالمدح ، كأن الناص جمع الغرضين وبهذا تشكلت مساحة صوتية كبيرة في الوحدة اللسانية .

وليس غريب أن يفتتح ابن الآبار سينيته بهذا الأسلوب ألطلبي لأن المصيبة والحزن والاضطراب والتسارع بين الذات والزمن الذي بدأ ينفذ تدريجياً جعلته لا يملك إلاّ العبور

مباشرة إلى غرضه الذي جاء من أجله باحثاً عن المساحة الصوتية المناسبة له ، إذ إن معماريته الهندسية لهذا النص كانت مضطربة . ويبدو لي أن الناص كان قاصداً تماماً هذه الموسيقى الشعرية وما فيها من زحافات وعلل لتتناسب والحالة التي كان عليها ، إذ إن ((شدة

الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة ، أي سرعة في الأداء والرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي الهادئ وغير المنفعل))(٤٨) .

ويتواصل تهدج الصوت وانكسار الناص وقلقه وشدة انفعاله فيندب الجزيرة قائلاً :(٤٩)

يا للجزيرة أضحى أهلُها جزَرَاً
للحادثات وأمسى جَدُّها تَعسا

كان المنادى مندوباً وهو ما يلائم حالة الناص وأحوال الجزيرة ، ولم يجدْ غير (الياء) في النداء ملاذاً يلوذ به ، لأنها توفر تنغيماً صوتياً بوساطة مدّ الصوت بالألف ، وبذلك توافرت لدى الناص المساحة الصوتية الواسعة في النداء والرثاء والتوجع في آن واحد (٥٠) ،إذ إن الناص يخرج بالنداء من معناه الحقيقي إلى وسيلة إخبارية إبلاغية تداولية ، يستطيع بوساطتها أن يوحي بمعان عديدة ، منها الاستنجاد والتحسر والتوجع وهذا ما ناسبه صوتياً وإيقاعياً وموضوعياً وفنياً في الوحدة اللسانية ، وقد يخرج إلى ألاستغاثة التي كانت جلية قاصداً لها ، وما كان هذا التنوع ليتحقق لولا وجود المساحة الصوتية المناسبة بوساطة البحر والأدوات التي اشتغل عليها الناص وإمكانيته لغوياً وفنياً .

إن المساحة الصوتية عند الناص بدأت تتسع رويداً رويداً لتشمل الفضاء الزمنكاني والذات وحالة الفونيم ، قائلاً: (٥١)

وفي بَلَنْسية منها وقُرْطبة

ما ينسفُ النفسَ أو ما ينزفُ النفَسا

نلحظ إن انفعالات الناص تهدأ تدريجياً بعد الاضطرابات التي خالجته ولم يستقم ذلك إلاّ بترديد لفظة (النفس) ، وترديدها دليل على إظهاره لذاته ، إذ إن لفظتي (النفسَ ، النفَسا) يوفران احتباساً وصفيراً صوتياً لاسيما إن الحالة التي رافقتهما (النسف ، والنزف) مما يجعل النفس منفصلة عن الذات ، وهو ما يولد فتوراً زمانياً ومكانياً في آن واحد ، فضلاً عن فونيم (السين)وهو صوت صفير رخو مهموس مرقق[٥٢] .

استغل الناص معنى الانفصال بعد أن كانت النفس متصلة إذ إنه عاش في لحظة من الوعي بأزمة الذات المتجرد ليصلح من شأنه – حتى إن لم يكن الانفصال حقيقياً – بعد أن كان مضطرباً منفعلاً متألماً [٥٣] ، وهذا الترديد ((لم يكن دالاً على معنى الانفصال إلاّ بقدر ما كان أسلوباً اقتضاه المعنى ، ولم يكن مولداً للصفير بقدر ما كان من مقتضيات الصفير)) [٥٤] .

لقد أثبت الناص بوساطة أسلوب انفصال الذات والفضاء الزمنكاني وفونيم (السين) ومورفيم (ينسفُ النفسَ) ، (ينزفُ النفَسا) عن مساحة صوتية كبيرة وتأثير صوتي مباشر ، وذلك إذا كانت كل منهما يدل على بعض الأصوات أو الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي ويسمى هذا النوع المحاكاة الصوتية الأساسية (onomatopoeia primary) [٥٥] ، وقد تحولت إلى إشارة سيميائية توحي بالتأزم والتلاشي والضياع، إذ رافقه ذلك في الوحدات اللسانية التي رثى بها بلنسية وقرطبة ومعالمهما الإسلامية والحضارية ، إذ وفر لذاته المساحة الصوتية الكافية التي سخرها في خدمة المعاني التي حاكاها- الرثاء – ليجعل من صوته المتدفق أكثر أنتشاراً في الأفق الذي ينشد به النص ٠

ونجد إن الناص يتحول إلى المديح بعد أن أستنفد الاستنجاد والرثاء،إذ إنه الوسيلة المباشرة للولوج إلى قلب المتلقي (الحاكم) والوصول لمبتغاه وهو تحرير بلنسية ، قائلاً :[٥٦]

أيام صرتَ لنصر الحق مستبقاً
وبتَّ من نور ذاك الهدي مقتبسا
وقمت فيها بأمر الله منتصراً
كالصارم اهتز أو كالعارض انْبجسا
تمحو الذي كتبَ التجسيم من ظُلَم
والصبح ماحيةٌ أنوارهُ الغَلَسا
وتقتضي الملكَ الجبّار مهجته
يوم الوغى جهرة لا ترقُبُ الخلسا

لقد أستدرك الناص في هذه الوحدات اللسانية المديح ، ولم يجدْ غير خصال الإسلام يستصرخ فيها صاحب إفريقية ، وإنه الوحيد القادر على أخذ ثأر المسلمين ، وكأن اللّه اختارله هذا التكريم والقدر ، وسوف ينشر العدل ، ويمحو الظلم ،وأن يسمو إلى أقرانه بكرم خصاله

ويحثه من طرف خفي على أن يكون كما وصفه ، ولكن سرعان ما يعاوده الاضطراب والحسرة

فقد أدرك إن الاستنجاد المباشر هو أقرب إلى حالته النفسية وأكثر تأثيراً بقلب مادحه ،بل يجعل الجميع راجياً معه ، قائلاً :[٥٧]

هذي رسائلها تدعوك من كثَبٍ
وأنت أفضل مَرْجُوٍ لمن يئسا....
توْم يحيى بن عبد الواحد أبن أبي
حفص مُقَبّلة من تربه القدسا

كان الرجاء جلياً عند الناص ، إذ إن الأسلوب المباشر البسيط الواضح غدا وسيلته في الاستنجاد ،وتستمر السينية على هذه الشاكلة حيث الاضطراب الانفعالي وتعدد الأغراض من استنجاد إلى رثاء إلى مديح إلى استعطاف ، إذ يقول : [٥٨]

إن السعيد امرؤ ألقى بحضرته
عصاه محتزماً بالعدل محترسا
يا أيّها الملك المنصور أنت لها
علياءُ توسع أعداء الهدى تعسا

ويمكننا القول بعد كل ذلك أن الذي تحقق عند الناص من تعدد الأغراض والانفعالات

واختلاف الأسلوب والتنوع ، ما كان ليتحقق لولا المساحة الصوتية التي لجأ إليها بوساطة الوزن (البحر البسيط) وقافيته (السين) – من الصوائت في اللغة – والتي وفرت له مساحة انفعالية مشفوعة ببعض الفونيمات والمورفيمات تتناسب وحالته النفسية .

وبقي أن نقول إن الناص على مقدرة وكفاية في علوم اللغة فهو صاحب كتاب (التكملة) و (أعتاب الكتاب) وغيرهما[٥٩] ، فالعلاقة لم تكن عفوية بقدر ما كانت القصدية متوافرة لدى الناص ، واعتقد – بهيأة الجازم- إن اضطراب الناص وتعدد موضوعاته مولوداً قبل وصوله إلى صاحب إفريقية ، وهذا ما جعله يعتني بالمساحة الصوتية ٠

الهوامش

١- ينظر:البنية الإيقاعية لشعر حميد سعيد : ٥ ، وبنية الخطاب الشعري :١٩٦ ، وعلم الدلالة :٧٦
٢- ينظر :الصومعة والشرفة الحمراء :١٤٧ ،وظواهر أسلوبية :٨٠
٣- نقلا : عن ظواهر أسلوبية :٢٧١
٤- ينظر: قضايا الشعر المعاصر :٢٤٢
٥- نقد الشعر في المنظور النفسي :١٦٢
٦- ست محاضرات في الصوت والمعنى :٥٩ ، ونظرية الأدب :٢٠٥-٢٠٦ وأسلوبية البناء الشعري: ٥٨-٥٩
٧- ينظر: لغة الشعر المعاصر :١٤٤
٨- ينظر:النص الأدبي تحليله وبناؤه :١٠٢

٩ـ دراسات في فقه اللغة : ١٤٢
١٠ـ نفح الطيب :٤ /٤٥٧
١١ـ دور الكلمة في اللغة :٨١
١٢ـ قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢- ٢٤٣
١٣ـ ينظر: المستويات الجمالية في نهج البلاغة :٦٤
١٤ـ نفح الطيب : ٤/٤٥٧
١٥ـ خصائص الحروف العربية :١٦٠-١٦١
١٦ـ ينظر: من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم :٩٢
١٧ـ ينظر: المستويات الجمالية في نهج البلاغة :٦٦-٦٧
١٨ـ ينظر: الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق :٧٣
١٩ـ جرس الألفاظ ودلالتها :١٣٦
٢٠ـ ثلاث قضايا في أعجاز القرآن الكريم :١٠٠
٢١ـ نفح الطيب : ٤/٤٥٨
٢٢ـ ينظر: الأدب الجاهلي :٥٦
٢٣ـ ينظر: خصائص الحروف العربية :١٨٣
٢٤ـ تكرار التراكم وتكرار التلاشي :١٢٣
٢٥ـ م . ن : ١٢٣
٢٦ـ ينظر: خصائص الحروف العربية :١٤٤، والعلاقة بين الصوت والمدلول :٤٤
٢٧ـ ينظر: التنغيم اللغوي في القرآن الكريم :١٠٢
٢٨ـ نفح الطيب : ٤ / ٤٥٧ ـ ٤٦٠ * زكا : الزوج ، والخسا :الفرد
٢٩ـ ينظر: التنغيم اللغوي في القرآن الكريم :١٠٢
٣٠ـ بنية اللغة الشعرية :٧٥- ٧٦ ، وظواهر أسلوبية :٨٧-٨٨
٣١ـ نفخ الطيب : ٤ / ٤٥٨
٣٢ـ م .ن : ٤ /٤٥٨
٣٣ـ ينظر: لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية :٢٤٥
٣٤ـ ينظر: ثلاث قضايا في أعجاز القرآن :١٠
٣٥ـ ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء : ١٤٧
٣٦ـ نفح الطيب :٤ /٤٥٨
٣٧ـ ينظر: أسلوبية البناء الشعري :٥٩
٣٨ـ ينظر: بارتون جونسون ،دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر :١٥٥
٣٩ـ ينظر: قدامه بن جعفر والنقد الأدبي :٢١٣
٤٠ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٧
٤١ـ م .ن : ٤ / ٤٥٧
٤٢ـ تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) :١٩٠
٤٣ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٧
٤٤ـ فن التقطيع الشعري والقافية : ٧٥
٤٥ـ البنية الإيقاعية في شعر أبي نوّاس :٥٤
٤٦ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٦
٤٧ـ م .ن :٤ / ٤٥٧
٤٨ـ تحولات الشجرة : ٢٢١
٤٩ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٧
٥٠ـ ينظر : الكتاب : ٢ / ٢٣١
٥١ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٧
٥٢ـ ينظر : الأصوات اللغوية :٧٥
٥٣ـ ينظر : تحاليل أسلوبية : ٩٥
٥٤ـ تحاليل أسلوبية :٩٥
٥٥ـ ينظر : علم الدلالة : ٣٩
٥٦ـ نفح الطيب :٤ / ٤٥٨
٥٧ـ م .ن : ٤ /٤٥٨
٥٨ـ م .ن : ٤ /٤٥٩
٥٩ـ ينظر: م .ن : ٤ /٤٥٧

المصادر والمراجع

١ ـ الأدب الجاهلي ، د. محمد النويهي ،ج١ ، القاهرة ،(د.ت) .
٢ـ أسلوبية البناء الشعري ، أرشد علي محمد ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٩م .
٣ـ الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، د. ماهر مهدي هلال ،مجلة أفاق عربية ، كانون الأول ، ١٩٩٢م .
٤ـ الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ،مكتبة الانجلو المصرية ، ط٤ ، ١٩٧١م .
٥ـ بارتون جونسون ،دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ،ترجمة : سيد بحراوي مجلة الفكر العربي ، ك٢ ،ع ٢٥ ،السنة ٤ ،١٩٨٣م .
٦ـ البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس ، علي عبد الحسين الحداد(رسالة ماجستير) ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١م .
٧ـ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ،حسن ألغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م .
٨ ـ بنية الخطاب الشعري ،محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ط ١، ١٩٩٣م
٩ـ بنية اللغة الشعرية جان كوهين ،ترجمة: محمد المولى ،ومحمد العمري ، دار توبقال المغرب ،الدار البيضاء ط١ ،١٩٨٦ م .
١٠ـ تحاليل أسلوبية ، د.محمد الهادي الطربلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٢م .
١١ـ تحليل الخطاب الشعري ،البنية الصوتية في الشعر (الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل) ،د. محمد العمري ،الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٠م
١٢ـ تحوّلات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحوّلاتها) ، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،٢٠٠٦م
١٣ـ تكرار التراكم وتكرار التلاشي (في نماذج من الشعر العراقي الحديث)، د. عبد الكريم راضي جعفر ،مجلة أفاق عربية ،أيلول ،١٩٩٢ م
١٤ـ التنغيم اللغوي في القرآن الكريم ، د.سمير إبراهيم وحيد العزاوي ،عمان ،دار الضياء ،٢٠٠٠ م
١٥ ـ ثلاث قضايا في إعجاز القرآن الكريم ،نعيم الباقي ،مجلة التراث العربي ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ع ١٥ ،١٩٨٤ م .
١٦ـ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ،دار الرشيد للنشر ،سلسلة دراسات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠م .
١٧ـ خصائص الحروف العربية ،عباس حسن ، منشورات إتحاد الكتاب العربي ،١٩٩٨ م. ١٨ـ دراسات في فقه اللغة ،صبحي الصالح ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط٦، ١٩٧٦. ١٩ـ دور الكلمة في اللغة ،ستيفن أولمان ،ترجمة :د. كمال محمد بشير ،القاهرة، ١٩٧٥م . ٢٠ـ ست محاضرات في الصوت والمعنى ، رومان ياكبسون ،ترجمة :حسن ناظم ،وعلي حاكم، المركز الثقافي ،ط١ ، ١٩٩٤م .
٢١ـ الصومعة والشرفة الحمراء ،نازك الملائكة ،دار العلم للملايين بيروت ط٢ ،١٩٧٩ م. ٢٢ـ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل) د. أحمد قاسم الرمز ،

صنعاء ، ط١ ، ١٩٩٦م ٠
٢٣ـ العلاقة بين الصوت والمدلول ،عبد الكريم مجاهد ،مجلة المورد ، ع ١ ،١٩٨٥ م ٠
٢٤ـ علم الدلالة ، أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١ ،
١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م ٠
٢٥ـ علم الدلالة ، نور الهدى لوشن ،جامعة تونس ،بنغازي ،ط١ ،١٩٩٥م ٠
٢٦ـ فن التقطيع الشعري والقافية ، د٠ صفاء خلوصي ، ، دار الشؤون الثقافية العامة ،
بغداد ، ط٦ ، ١٩٨٧م ٠
٢٧ـ قدامه بن جعفر والنقد الأدبي ، د. بدوي طبانه ، مطبعة الرسالة مصر ،ط٢ ،١٩٨٥ م٠
٢٨ـ قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة ،مكتبة النهضة ،بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥م ٠
٢٩ـ الكتاب ، سيبويه ،تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ،
١٩٨٤م٠
٣٠ـ لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية ،عبد العزيز مطر ،دار المعارف ،مصر ،
ط١ ، ١٩٩٦م ٠
٣١ـ لغة الشعر المعاصر ،عمران خضير الكبيسي ،وكالة المطبوعات الكويت ،ط١، ١٩٨٢م٠
٣٢ـ المستويات الجمالية في نهج البلاغة (دراسة في شعرية النثر)،نوفل أبو رغيف ،ط١ ،
بغداد ، ٢٠٠٨م ٠
٣٣ـ من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، د.محمد سليمان العبد،المجلة العربية
للعلوم الإسلامية ،جامعة الكويت ع ٣٦،م٩ ،١٩٨٩ م ٠
٣٤ ـ النص الأدبي تحليله وبناؤه(مدخل إجرائي) ، د . إبراهيم خليل ، دار الكرمل ، عمان ،
ط١ ، ١٩٩٥م ٠
٣٥ـ نظرية الأدب ،رينيه ويليك ،أوستن وارين ،ترجمة :محي الدين صبحي ،مراجعة د. حسام
الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،ط٣،أيلول ،
١٩٦٢م ٠
٣٦ـ نفح الطيب من غض الأندلس الرطيب ،أحمد بن محمد المقري التلمساني ،تح: أحسان
عباس ،دار صادر بيروت ،مجلد ٤ ،١٩٦٨ م
٣٧ـ نقد الشعر في المنظور النفسي ،د. ريكان إبراهيم ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،