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(semantic) 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

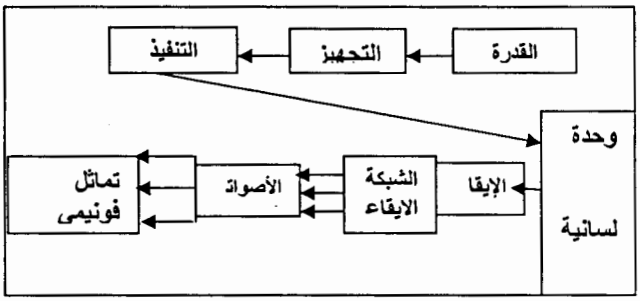
أكانت مفردة أم مركّبة مع البعض الآخر ، إذ نستطيع بوساطة تلك الدلالة اللفظية أن نجعل الوحدة اللسانية توحي بمعان عدة ,فضلاً عما تكتسبه الوحدة من موسيقى شعرية إذ تتماثل تلك الدلالة لتوحي بدلالات عدة ، فضلاً عن العلاقات المورفيمانية ، وهذه الوحدات هي أكبر الوحدات الصوتية[٢] . فالألفاظ هي ((وحدات مادية تتكون 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 لفونيمي phoneme 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,وعلاقةالمقصودبين 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 منْجاتها درَسا
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 حياً 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 وجمالياً [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 بيعاً
وللنداء غدا أثناءها جَرَسا
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 وآثارها 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 مونقة
فصوّحَ النضر من أدواحها وعسا....
وأنصر عبيداً بأقصى شرقها شرقت
عيونهم أدمعا 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 فونامياتي 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 الألسني (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 الفونامياتية داخل الوحدة الألسنية .

ونجد أبن الآبار يقول: [٣٢]

صلْ حبلُها 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 ألأسني 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 فونيميا 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 متشابهة 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 حذاراً 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 :

في كلّ شارقةٍ إلمام بائقةٍ

يعود مأتمها عند العدا عُرسا

وكلّ غاربةٍ إجحاف نائبة

تثني الأمان حذراً والسرورَ أسى

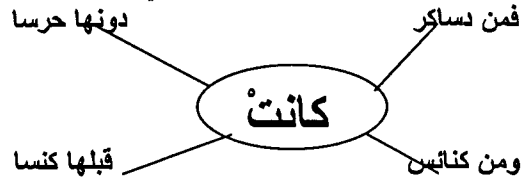
لقد أستطاع الناص أن يجعل البيت الشعري ممسوقاً بوساطة أقامة علاقة إيقاعية بين البنى المورفولوجية (morphology structur) المتجانسة صوتياً ، فضلاً عن العلاقات المورفيماتية التي بثها الناص إذ هي وحدات في بنية اللغة أكبر من الوحدات الصوتية ، كل هذه العوامل أعطت الأبيات الشعرية في سينية أبن الآبار توازناً صوتياً 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 الموقعي 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 موسوقة 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 , مناسبة 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 أندلسا

إنّ السبيلَ إلى منْجاتها درَسا

وهَبْ لها من عزيز النصر ما التمست

فلم يزل منك عزُّ النصر مُلتمسا

وحاش ممّا تُعانيه حُشاشتَها

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
وحاش ممّا تُعانيه حُشاشتَها
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 الطلبي 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 بَلنْسية منها وقُرطبة
ما ينسفُ النفسَ أو ما ينزفُ النفسا

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 , النفسا)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 النفسا) 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 (primary onomatopoeia) [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 .

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 انبجسا
تمحو الذي كتبَ التجسيم من ظُلَم
والصبح ماحية أنوارهُ الغلَسا
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 الله اختاره 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 كثبٍ
وأنت أفضل مَرْجُوٍ لمن ينسا....
تؤم يحيى بن عبد الواحد أبن أبي
حفص مُقبّلة 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 .

الهوامش

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

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

المصادر والمراجع

١ ــــ الأدب الجاهلي ، د. محمد النويهي ،ج١ ، القاهرة ،(د.ت) .
٢ــــ أسلوبية البناء الشعري ، أرشد علي محمد ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٩م .
٣ــــ الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، د. ماهر مهدي هلال ،مجلة أفاق عربية ، كانون الأول ، ١٩٩٢م .
٤ــــ الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ،مكتبة الانجلو المصرية ، ط٤ ، ١٩٧١م .
٥ــــ بارتون جونسون ،دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ،ترجمة : سيد بحراوي مجلة الفكر العربي ، ك٢ ،ع ٢٥ ،السنة ٤ ،١٩٨٣م .
٦ــــ البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس ، علي عبد الحسين الحداد(رسالة ماجستير) ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١م .
٧ــــ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ،حسن ألغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م .
٨ ــــ بنية الخطاب الشعري ،محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، ط ١، ١٩٩٣م
٩ــــ بنية اللغة الشعرية جان كوهين ،ترجمة: محمد المولى ،ومحمد العمري ، دار توبقال المغرب ،الدار البيضاء ط١ ،١٩٨٦ م .
١٠ــــ تحاليل أسلوبية ، د.محمد الهادي الطربلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٢م .
١١ــــ تحليل الخطاب الشعري ،البنية الصوتية في الشعر (الكثافة – الفضاء – التفاعل) ،د. محمد العمري ،الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٠م
١٢ــــ تحوّلات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحوّلاتها) ، د. محسن أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،٢٠٠٦م
١٣ــــ تكرار التراكم وتكرار التلاشي (في نماذج من الشعر العراقي الحديث)، د. عبد الكريم راضي جعفر ،مجلة أفاق عربية ،أيلول ،١٩٩٢ م
١٤ــــ التنغيم اللغوي في القرآن الكريم ، د.سمير إبراهيم وحيد العزاوي ،عمان ،دار الضياء ،٢٠٠٠ م
١٥ ــــ ثلاث قضايا في إعجاز القرآن الكريم ،نعيم الباقي ،مجلة التراث العربي ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشـــــق ،ع ١٥ ،١٩٨٤ م .
١٦ــــ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ،دار الرشيد للنشر ،سلسلة دراسات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠م .

١٧ـــ خصائص الحروف العربية ،عباس حسن ، منشورات إتحاد الكتاب العربي ،١٩٩٨ م. ١٨ـــ دراسات في فقه اللغة ،صبحي الصالح ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط٦، ١٩٧٦. ١٩ـــ دور الكلمة في اللغة ،ستيفن أولمان ،ترجمة :د. كمال محمد بشير ،القاهرة, ١٩٧٥م . ٢٠ـــ ست محاضرات في الصوت والمعنى ، رومان ياكبسون ،ترجمة :حسن ناظم ،وعلي حاكم،
المركز الثقافي ,ط١ , ١٩٩٤م .
٢١ـــ الصومعة والشرفة الحمراء ،نازك الملائكة ،دار العلم للملايين بيروت ط٢ ،١٩٧٩ م. ٢٢ـــ ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن (دراسة وتحليل) د. أحمد قاسم الرمز ,
صنعاء , ط١ , ١٩٩٦م .
٢٣ـــ العلاقة بين الصوت والمدلول ،عبد الكريم مجاهد ،مجلة المورد , ع ١ ،١٩٨٥ م .
٢٤ـــ علم الدلالة , أحمد مختار عمر, مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع , الكويت , ط١ ,
١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م .
٢٥ـــ علم الدلالة ، نور الهدى لوشن ،جامعة تونس ،بنغازي ،ط١ ,١٩٩٥م .
٢٦ـــ فن التقطيع الشعري والقافية , د. صفاء خلوصي , , دار الشؤون الثقافية العامة ,
بغداد , ط٦ , ١٩٨٧م .
٢٧ـــ قدامه بن جعفر والنقد الأدبي ، د. بدوي طبانه , مطبعة الرسالة مصر ،ط٢ ،١٩٨٥ م.
٢٨ـــ قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة ،مكتبة النهضة ،بغداد ، ط٢ , ١٩٦٥م .
٢٩ـــ الكتاب , سيبويه ,تح : عبد السلام محمد هارون , مكتبة الخانجي , القاهرة , ط٣ ,
١٩٨٤م.
٣٠ـــ لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية ،عبد العزيز مطر ،دار المعارف ،مصر ,
ط١ , ١٩٩٦م .
٣١ـــ لغة الشعر المعاصر ،عمران خضير الكبيسي ،وكالة المطبوعات الكويت ،ط١، ١٩٨٢م.
٣٢ـــ المستويات الجمالية في نهج البلاغة (دراسة في شعرية النثر)،نوفل أبو رغيف ،ط١ ,
بغداد , ٢٠٠٨م .
٣٣ـــ من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، د.محمد سليمان العبد،المجلة العربية
للعلوم الإسلامية ،جامعة الكويت ع ٣٦،م٩ ،١٩٨٩ م .
٣٤ ـــ النص الأدبي تحليله وبناؤه(مدخل إجرائي) , د . إبراهيم خليل , دار الكرمل , عمان ,
ط١ , ١٩٩٥م .
٣٥ـــ نظرية الأدب ،رينيه ويليك ،أوستن وارين ،ترجمة :محي الدين صبحي ،مراجعة د. حسام
الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،ط٣،أيلول ،
١٩٦٢م .
٣٦ـــ نفح الطيب من غض الأندلس الرطيب ،أحمد بن محمد المقري التلمساني ،تح: أحسان
عباس ،دار صادر بيروت ،مجلد ٤ ،١٩٦٨ م
٣٧ـــ نقد الشعر في المنظور النفسي ،د. ريكان إبراهيم ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد,