الدلالة الصوتية في نونية ابن زيدون

مقاربة لسانية

في ضوء منهج النقد الصوتي

م.د. حسين مجيد رستم الحصونة قسم اللغة العربية / كلية التربية

توطئة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد النبيين محمد بن عبد الله وآله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين إلى يوم الدين ..

لكل عمل قولي/ نصي أساس يقوم عليه وينطلق منه في تحديد ثيماته ومهامه الأساسية ،والعمل الأدبي بأجناسه المختلفة تشكل اللغة وأدواتها التعبيرية والمعجمية ودلالاتها البلاغية والفنية عمادا لخطابه وأساسا لمنطلقاته الافهامية والتأويلية التي تحدد قدرته التواصلية والتعبيرية المشتركة بين الذات والآخر , والشعر فن من الفنون الجميلة و نوع من أنواع العمل الأدبي أساسه وجوهره (اللغة) بمعطياتها الصوتية والدلالية والجمالية والمعجمية والبلاغية .

وهذا يعني ان اللغة ركيزة النص الشعري وثيمته الميتاجمالية التي يشع بها جوهره وعرضه ، ووسيلته في التعبير الفني عن الأفكار والأحاسيس ، وحيثية من أهم حيثياته تبين مدى قدرة منتج النص في التصوير على وفق الأسس الجمالية ، وقد انمازت بميزات عدة من غيرها من أدوات التعبير والخطاب في الفنون الجميلة الأخرى ولا سيما الشعر, مثلما تُميز فن الشعر ذاته عن غيره من الفنون الأدبية , فضلا عن تميزها عصراً عن آخر وأسلوب شاعر عن آخر ، وموضوعاً عن موضوع بما تمتلكه من مقومات ومميزات تتلون بتلون غرض الشاعر من اللغة ووسيلته من اختيار ألفاظها، وما تحمله من معطيات تغني الخطاب الشعري في مهمته الايصالية والابلاغية والجمالية والافهامية ، وتخلق لدى متلقيها استجابة قوية تتجلى فيها براعة اختيار المبدع لمفرداته وتراكيبه التي يلقي بظلال انفعالاته وأحاسيسه عليها ، إذن فوظيفة اللغة في البناء النصي وظيفة تعبيرية انفعالية توصيلية افهامية امتاعية تعكس اثر المعطيات الثقافية والموضوعية التي تمد مضامينها بمعين ثر وطاقة معبرة عن دواعي التجربة الشعورية وبيان ابعادها. وهذا يعني ان أبنية اللغة في المنظور النقدي القديم/ الحديث كانت تقوم على أسس

معمارية محكمة، لذلك كان الشاعر لديهم يتمتع بقدر كبير من الحرية في اختيار الألفاظ والتركيز على جمالية الأداء التعبيري.

ومن هذا المنطق ولأهمية اللغة بوصفها كيانا حيا له خصائصه الفنية وفلسفته الأدائية التي ينطلق منها المبدع في تحديد دائرة تجربته الإبداعية ، وهي من دون أدنى شك تراكيب وانساق لغوية مصنوعة بأنساق تميزها عن سواها في البنية والمضمون، وانها لغة الأدب والفن وأداة من أدوات الجمال والاتصال بين الناس , فضلا عن ذلك فان اللغة الشاعرة جاءت حاملة لحضارة العرب الأولى الممتدة عبر الزمن ، ولذلك قيل الشعر ديوان العرب.

وسوف يعنى البحث بآلياته التطبيقية بجانب مهم من جوانب التحليل اللساني ألا وهو التحليل الصوتي للنص المنتج ومدى مساهمته في الكشف عن مواطن الإبداع وأسباب تألقها داخل الحقل الدلالي مؤسسا لمقاربة لسانية في ضوء منهج النقد الصوتي ،لان التحليل الصوتي(النقد الصوتي) والمصطلحاته المفهومية توافر المطلب الجمالي في التنسيق بين الشكل ومضمونه وهو جزء مهم من المناهج النقدية الحديثة / اللسانية التي تقف عن مستويات النص وأنساقه البنائية الذي تطورت آلياته وتعددت وسائله العلمية والمنهجية المستخدمة في الكشف عن أثره الكبير في بناء النسيج الشعري وتفاوت الشعراء في الإمكانيات والقدرات الإبداعية على الاستفادة من معطيات المنهج الصوتي وآلياته النقدية وانتقائها في تجسيد أبعاد أعمالهم الأدبية وترجمة معطياتها الدلالية والإيقاعية والجمالية في ذهن متلقيها. وهنا تتوافر إمكانية قراءة معطيات النص الأدبي ودلالاته قراءة لسانية من منظور النقد الصوتي لتحديد المعاير الجمالية والإدراكية وصلتها بالصوت / الفونيم اللغوي وأدائه الوظيفي.

المقدمة

قام البحث في ميدانه الاجرائي بدراسة واحدة من أشهر قصائد الشاعر ابن زيدون ــ التي ضربت في الإبداع بسهم ، واطلعت في كل خاطر ووهم [١] ،لم يقل مع طولها في النسيب ارق منها [٢] ،وقد جمعت أفانين شتى من الإجادة، وعبرت عن عاطفة صادقة[٣] بوصفها الينبوع الصافي الزلال المتفجر بالمعاني والعواطف والأساليب والإيقاع [٤] ــ دراسة صوتية لمعرفة المكونات الصوتية الأساسية التي بنيت عليها القصيدة ، ودلالاتها في بيان المعنى المقصودة وتجسيد تجربة المبدع الشعورية على وفق بعض آليات النقد الصوتي، بوصف الصوت أصغر وحدة في التركيب ، وآلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التأليف [٥] ، فضلا عن ذلك فللصوت قيمة سمعية في اللغة ترجع طبيعته في التنغيم فتثير فينا انتباها عجيبا [٦] ينتج عن طريق

ارتباطهما في ذهن المبدع / المتلقي عبر عملية التواصل فهما عميقا لوحدة التعبير المجسد للمعنى الذي يقف وراء استجابة المتلقي لجمالية النص الأدبي .

وبما ان القصيدة كل لا يتجزأ في الوحدة الايصالية والجمالية للمعنى العام وفهمه وتفسيره ومعرفة افانينه القولية والفنية ، فقد اجتزأت الدلالة الصوتية من بين المكونات الأخرى كاللفظ والتركيب والأسلوب والبناء، وخصصتها بالدراسة في هذا البحث لما لها من أهمية في دراسة لغة شاعر مثل ابن زيدون، وتجسيد كوامنه النفسية ، ومحاولة الربط بين ترجيع الأصوات ودلالاتها وحركة النفس المبدعة في إيضاح نقاط الالتقاء بين القيم التعبيرية الصوتية وقيم التأثيرات النفسية التي تضفيها إيحاءات المبدع الداخلية في وحدة النص وخطابه الشعري الذي يحدد طبيعة استجابة القارئ / السامع . وهنا تظهر أهمية الجانب الصوتي في توصيل المعنى وايضاح الدلالة وذلك لـ ((وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى))[٧] ,وقد اتخذت المساحة الصوتية أشكالاً متعددة في النص الأدبي مثل الدلالة على المعنى أو الوظيفة الموسيقية بأنواعها ومالها من أثر في الدلالة المعنوية والمضمونية ، متوخين بعض آليات النقد الصوتي في الكشف عن جماليات العمل الأدبي/ الإبداعي .

فالإبداع الشعري بناء لغوي يطوع فيه المبدع الحرف ويمنح قصيدته اكبر قدر ممكن من إمكانات اللغة الصوتية والإيحائية والوجدانية ، ويقتضي ذلك منه استخدام لغة خاصة للتعبير عن عواطفه وانفعالاته التي تتأتى من توافر قدر من الانسجام أو التآلف بين البنية اللغوية والمعنى ووحدة الإيقاع التي تنتظم في ((سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)) [٨] وتضع أيدينا على احد الأضواء اللاشعورية في أعماق المبدع وانفعاله الذاتي .

وقد استخدمت هذه الوسيلة في عملية إيصال الخطاب الشعري بين المبدع والمتلقي مكونة ببنائها اللغوي وظيفة إيصالية جمالية تتناسب وطبيعة العمل الشعري , إذ يعد الصوت ((أصغر الأجزاء في التيار المسموع)) [٩] , يقوم بنقل الدلالات النفسية والمعنوية إلى المتلقي محدثا انفعالا وجدانيا بحسب قانون العدوى الفنية [١٠] ؛ لأن الصوت المسموع هو الجزء أو المكون الرئيس للغة , تنتظم عن طريق اتحاده مع الأصوات الأخرى ألفاظ اللغة وعباراتها لتكون وسيلة لفظية ذوات معنى في عملية التفاهم والترابط والاتصال الإنساني

فللصوت أهميته في العمل الإبداعي مثلما له الأهمية نفسها في عملية نقد هذا العمل لما تترتب عليه من آثار نطقية معبرة ، وبهذا يكون ((عاملا هاما في تنسيق البناء الفني العام للقصيدة))[١١] ,بوصف اللغة ظاهرة صوتية والكتابة تعبيرا عن ذلك النظام الصوتي [١٢] فما

يختلج في نفس الشاعر (المبدع) يرسلها إلى المتلقي /القارئ فتترتب عليه آثار سمعية تفيد في عملية فهم الشعر ونقده , لأن الصوت ((عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن)) [١٣] ، فضلا عن ذلك فان للصوت قدرة إيحائية وتجريدية بما يكونه في نفس المتلقي من صور و رؤى يهتز لها السمع ، وتؤكد على مشاركة الصوت في تعزيز العملية الشعرية [١٤] . ، ولذلك يمكنا القول مطمئنين ان البنية الإيقاعية والصوتية هي احد ابرز ملامح الخطاب الشعري المجسد لعواطف الذات المبدعة والدال عليها .

وقد ظهر البناء الصوتي في نونية ابن زيدون ــ ذا قيمة رمزية و إيحائية تعبيرية تعمل على اثراء الأثر الجمالي موسيقى النص الشعري , وقيمة صوتية ذات دلالة نفسية ومعنوية ،وقيمة ميتاجمالية ، وقيمة تعبيرية ووظيفية يؤديها الصوت المسموع في افهامية المعنى وإيصاله. ــ في أشكال متعددة مثل التكرار وما يدخل تحته والقافية بوصفها آخر ما في البيت الشعري وعلامة توقف المعنى حسب مراد الشاعر وفهم المتكلم أو التناظر الإيقاعي ودواعي تقابله في البناء النصي. واعتمد البحث في عتبته النقدية على بعض آليات الاشتغال في منهج النقد الصوتي إذ ربط بين أبعاد الصوت / الفونيم الدلالية (قيمته التعبيرية) وتوظيفها في العمل الإبداعي والتلوينات الصوتية التي تتحكم بدرجات الجمال الصوتي وأثرها في أغناء الدلالة والإيحاء عند المتلقي ، والعدول الصوتي وتناوبه الإيقاعي الناتج عن تغير طرق الخطاب وتنوعها ، والترجيع الصوتي الذي يجسده التكرار بطرقه المختلفة ، فضلا عن التناظر البنائي النسقي والإيقاعي .

أولاً: القيمة التعبيرية للفونيم الصوتي ودلالته الوظيفية

تؤكد الدراسات الأسلوبية الحديثة على أن هناك علاقة وثيقة بين الصوت / الفونيم ودلالته المعنوية , فكل صوت من صوات اللغة له مدلول خاص يميزه عن غيره , وكذلك الحال بين اللفظ ومدلوله , ولهذا ((اقتضت الموضوعية العلمية إدراك العلاقة بين اللفظ ومدلوله والبحث في الجانب المحسوس من اللغة هو الصوت بوصفه وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى)) [١٥] . فضلا عن ذلك فان الكلمة صورة صوتية وتصور ذهني تحمل في الوقت اته قطب الصوت وقطب الدلالة ، وهذا يعني انها تصبح وتركيبها الصوتي إشارة حرة وتجربة جمالية يطلقها المبدع صوب لمتلقي [١٦] ، إذ تمثل الدلالة

لصوتية للخطاب الشعري نتيجة لوظيفة الصوت السياقية في عملية الإبداع الشعري وتكمن هذه الوظيفة في قيمة الصوت/ لفونيم التعبيرية وقيمته الموسيقية وأثرها في بناء القصيدة , والشعر بوصفه أداة الاتصال والإفهام والإمتاع بين المبدع والمتلقي يمثل الحقل الخصب الذي يوظف فيه الشاعر أصوات / فونيمات اللغة ودلالاتها وما تحمله من معان متعددة وما

تمتلكه من مساحات صوتية ومسافات توافقية تلعب دورا فاعلا في اثراء شعرية السياق ، فضلا عن تنويعها الموسيقي وتشكيلها الصوتي والنغمي ، فتحقق قدرا كبيرا من التوافق بين الدلالة والصوت يقود إلى إبراز القيمة الجمالية للنص لان ((عاطفة الشاعر تعمل على تلوين شعره برموز صوتية دالة على تنويع الدلالة الصوتية ، فيجيء المعنى متساوقا مع الرمز الصوتي)) [١٧]

ولعلنا نتفق مع من يرى ان رمزية الأصوات / الدلالة الصوتية أو القيمة التعبيرية لها تأتي بوجودها في كلمة والكلمة في سياق ،إذ لا قيمة للصوت خارج السياق إلا إذا وجد في نسق خاص يضفي عليه دلالة خاصة لأنه في النسق تبرز المناسبة بين الصوت والمعنى [١٨] وهذا يعتمد على المحاكاة الصوتية وأثرها في توجيه المعنى, و المجاورة هذه تظهر قيمة الصوت في دلالته أو إيحائه بمعناه طبقاً لطبيعة مخرج الصوت وصفاته التي يركز السياق على واحدة منها أو على عدد منها , إذ ان العلاقة بين الدال والمدلول في أغلب الحالات هي علاقة مجاورة مسننة [١٩] وبذلك يمكن توصيف رمزية/ دلالة الأصوات/ الفونيمات بأنها علاقة موضوعية لا تنكر وهي علاقة قائمة على ربط ظاهر بين مختلف الوسائل الحسية وخاصة بين الإحساسات البصرية والسمعية [٢٠] .

وقد وجدنا هذه الرمزية في قصيدة ابن زيدون النونية في أشكال مختلفة في الكلمة بين صوت / فونيم مفرد ومجاور لأصوات / لفونيمات أخرى فيها أو صوت / فونيم مكرر في نفسه .

قال: ابن زيدون في مطلع قصيدته التي وصف فيها حزنه وألمه [٢١]

أضحى التّنائي بَديلاً مِن تَدانينا وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

بدأ الشاعر قصيدته بصوت الهمزة المهموس الانفجاري الذي يتناسب مع عمق الحدث والحزن المنسجم مع الطبيعة الصوتية للهمزة الانفجارية , فكما توحي الهمزة بالانفجار والانتشار , يوحي الحدث المجسد لعواطف المبدع بالانفجار والتحسر واللوعة من الحزن والألم ، لما آلت إليه حالته من الفراق بعد القرب ، والتجافي بعد اللقاء ، فقد عبر صوت الهمزة عن حالة الاختناق التي يعيشها المبدع وهو يقاسي آهات البعد والنوى إذ ((تخنقه الآهات في صدره التي جسدتها الهمزة)) [٢٢] بوصفها من الأصوات الشديدة التي تمنع تهادي الصوت

وجريانه [٢٣] وتراكمها الصوتي في بنية الخطاب الشعري يوحي بالجهد النطقي المضاعف الذي ينغلق فيه المزمار تمام الانغلاق مع الوترين الصوتيين ، وبذلك استطاعت الهمزة التعبير عن جو القصيدة العام والكشف عن معاناة مبدعها في حبه ووصله وفراقه .

وقد استطاع الشاعر ان يوظف ألفاظه توظيفاً دلالياً مميزاً جاءت في أغلب تكوينها الصوتي مطابقة لمعانيها إذ قذف بنا في جو ألمه وحزنه وأوحى لنا بدلالاته النفسية ، فضلا عن الترصيع الذي منح النص الشعري إيقاعا صوتيا شدة من قوة التعبير عن طريق المعين الموسيقي والصوتي الذي يقوي دور القافية الموسيقية في الخطاب الشعري ويمنحه ركيزة إيقاعية إضافية تزيد من الانسجام الصوتي والنغمي وتحدث توترا إيقاعيا ملائما للإطار النفسي الكاشف عن تجربته الشعورية .

و مثل ذلك قوله [٢٤] :

أَلَا وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَين ناعينا

فقد اجتمع صوت الحاء المهموس الرخو الذي يصدر حفيفاً عند النطق به ، والألف المدية مع شدة وجهر النون والصاد والباء والحاء المضمومة التي توحي بشدة حزن الشاعر والحال التي صبحه بها البين , وقد دلت الدراسات الأسلوبية الحديثة على ان تواتر الحاء في النص الإبداعي متصل بالحالة النفسية للشاعر فرحاً أو حزناً والغالب انه يدل على الندب

[٢٥] . وقد أضفى صوت الحاء على النص الشعري دفقا صوتيا منسجما انسجاما تاما مع حالة العشق والشوق إلى تحت طئتها المبدع ، أوحى بحرارة المشاعر الإنسانية وحدة انفعالها وما حملته من آهات وحيرة، فكانت تلك الأصوات انعكاسا ذاته ومشاعره .

ويبقى الأثر النفسي ملازماً للشاعر وهو يجسد تجربته الشعورية الباكية ويذرف دموع الحسرة على فراق ولادة ففي قوله: [٢٦]

مَن مُبلِغُ المُليسينا بِانتِزاحِهِمُ حُزناً مَعَ الدَهر لا يَبلى وَيُبلينا

فجهر (الميم , والنون , والباء) مع تفشي السين وهمس الحاء دلت على الحزن المصاحب للشاعر على مدى الدهر ، فالحاء حرف مهموس منفتح واجتمع مع جهر الزاي والنون والتنوين [٢٧] إذ أسهمت هذه التراكمات الصوتية مجتمعة على تصوير حزن الشاعر الذي لا ينتهي ، فاجتماع الأصوات المهموسة مع المجهورة دلالة على تصوير حزن الشاعر وألمه.

وقال في ذكر الزمان الذي كان يضحكه عند القرب والذي أبكاه عند الفراق: [٢٨]

أنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا أنساً بِقُربِهِمُ قد عادَ يُبكينا

لقد كان لبعض الأصوات اثر في حدوث الدلالة وتجسيدها لدواعي التجربة الإبداعية ، إذ أكثر الشاعر من الأصوات المجهورة ، وأكثرها النون والزاي مما يدل على التعبير عن التوجع والتحسر اللذان أحس بهما الشاعر غير متناسين اجتماع صوت الباء المجهور المنفتح مع شدة القاف وتكرار الراء والمضافة إلى الضمير (هم) بصيغة الجمع ، إذ أسهمت هذه اللفظة بجرسها الثقيل بدلالة على شدة القرب وقوته التي كانت بينها إذ دلت على تلك الصراعات التي يعاني منها الشاعر لما آل إليه من الفراق بعد الود والقرب . فالتراكمات الصوتية أشاعت في بنية النص الشعري حسا صوتيا مميزا جسد حالة الشاعر الوجدانية وتجربته الشعورية.

وقد كانت الدلالة الصوتية المرتبطة بالحالة الشعورية واضحة في القصيدة , إذ استطاع الشاعر ان يوائم بين الأصوات / الفونيمات ومدلولاتها , ومن ذلك قوله [٢٩] :

غيظ العِدا مِن تَساقينا الهَوى قَدَعَوا بِأن نَغُصَّ فَقالَ الدَهرُ آمينا

فقد عبر الشاعر هنا عن لوعة الأسى والحزن ، فجهر العين وانفتاحها وتلاه الياء وهو صوت مدّ كان سبباً في إطالة النطق مع جهر الظاء وانطباقها ، أسهمت في تصوير عمق الدلالة في غيظ الأعداء من تصافي الود بينهما بقوله (تساقينا) ، فهمس التاء والسين وانفتاحها مع جهر الياء والنون ومدهما أضفت الجرس السلس الجميل في مشهد الهدوء ، والهمس والخفاء في تساقيهما الهوى ، إلا ان هذا الهدوء تحول إلى غصة لهما فاجتماع (الباء والنون والغين) وهي أصوات مجهورة مع همس الصاد وانطباقها قد أعطى دلالات إيحائية عبرت عن انقطاع الود وغصة أعقبت السقيا وجواب الدهر قد عمق دلالة ما يعاني منه الشاعر من اجتماع الأعداء والدهر عليه . وبذلك يمكننا ترديد قول من قال ان مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وان هذا الانفعال بطبيعته انما هو سبب في تنويع مخارج الصوت وترجيعاته المختلفة.[٣٠]

ومن أمثلة ألفاظ المحاكاة الدالة على معناها (انحل ,معقوداً ,انبت , موصولاً) في قوله [٣١] :

فَانحَلَّ ما كانَ مَعقوداً بِأنفُسِنا وَانبَتَّ ما كانَ مَوصولاً بِأيدينا

فانحل , أصل (حل العقدة ومنه قوله عز وجل : (وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي) [٣٢]) [٣٣] والبَتُّ : القطع المستأصل [٣٤] فهنا حاكت هذه الأصوات ما كان معقوداً وموصولاً من الود بين الشاعر ومحبوبته , لأن للصوت في اللغة الشعرية مدلولاً له علاقة بالمعنى ، لان الألفاظ أكثر فاعلية في التعبير الشعري , وأكثر دلالة على المعنى وقد ألمع ابن جني إلى دلالة الألفاظ على المعاني فقال : ((وإنما جعلت الألفاظ أدلة على إثبات معانيها لا على سلبها)) [٣٥] . واكبر الظن ان النونات الإضافية ساعدت على تكريس القيمة /الدلالة الصوتية التي شاعت في بناء النص وتجسيد معانيه الإبداعية . وقد استطاع ابن زيدون ان يوظف ألفاظه توظيفاً دلالياً مميزاً فجاءت بعضها مطابقة لمعانيها ومن ذلك قوله: [٣٦]

وَإذ هَصَرنا فُنونَ الوَصلِ دانِيَةً قِطافُها فَجَنَينا مِنهُ ما شِينا

فلفظة (هصرنا) تدل على معناها , فالهصر : عطف الشيء الرطب كالغصن ونحوه وكسره من غير بينونة وقيل :هو عطفك أي شيء كان , وهصرت الغصن إذا أخذت برأسه فأملته إليك , وأصل الهصر : ان تأخذ برأس عود فتثنيه إليك وتعطفه [٣٧] .

وقد نجح الشاعر في تصوير حالة الوصل بينهما فجنيا منه ما أرادا , مسترعيا انتباه المتلقين الى الصلة بين اللفظ ومدلوله ((وبدا من سحر الألفاظ في أذهانهم وسيطرتها على تفكيرهم أن ربطوا بينها وبين مدلولاتها ربطاً وثيقاً , وجعلوها سبباً طبيعياً للفهم والإدراك)) [٣٨] .

وتساءل ابن زيدون هل سرت أعداءه فهو لم يسر أعداءها , إذ قال :[٣٩]

يا لَيتَ شِعري وَلَم نُعتِب أعادِيَكُم هَل نالَ حَظّاً مِنَ العُتبى أعادينا

ما حَقَّنا أن نُقِرّوا عَينَ ذي حَسَدٍ بِنا وَلا أن تَسُرّوا كاشِحاً فينا

والذي يستشف هنا وجود حرف التاء وهو حرف مجهور شديد منفتح مرة ومضعفاً أخرى ، وحرف القاف من حروف القلقة الشديدة الجرس ، منحا النص جوا موسيقيا صاخبا وشديدا يجسد هول تلك المأساة الوجدانية مصورا شدة وقعها على نفس المبدع اثر فراق ولادة وانقطاع الوصل بينهما ، مع صوت الراء ذي الطبيعة التكرارية معبراً في القصيدة عن مختلف العواطف والأفكار ، إذ أعطيا دلالة وإيحاء قوياً عمق ابعاد الصورة الشعرية في نفس متلقيها مجسدة عواطف الذات العاشقة / المفارقة لمبدعها, والذي نلحظه ان الشاعر استعمل هذا الصوت استعمالاً موفقاً للمناسبة بين الصوت والدلالة واحتل مساحة صوتية أوسع منحت الخطاب الشعري إيقاعات متميزة تعمق من مضامين المعنى وترسخ دلالاته وأفكاره .

وقد برز الشاعر برموز / دلالات صوتية عهدهما كيف كان إذ سماه عهد السرور بقوله [٤٠]:

لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السُرور فَما كُنتُم لِأرواحِنا إلّا رَياحينا

ففي هذا البيت يعلو صوت السين في (ليسق, السرور) , وهو صوت رخو مهموس من أصوات الصفير و ((السين العربية عالية الصفير إذا قيست بها السين في بعض اللغات الأوربية كالانجليزية مثلاً)) [٤١] إذ وفر جرساً جميلاً ، وقد زادهُ صوت المد وضوحاً كما في (السرور) ، فالأصوات الصفيرية توحي باستكانة الشاعر وهدوئه[٤٢] ، وكأنه قد عاش الاستقرار في وصف ذلك العهد وتمني دوام السرور له . ولم يقتصر فيه على صوت السين بل زاده الجمع بين صوت الحاء , والنون في (أرواحنا , رياحينا) فهمس الحاء وانفتاحها مع جهر النون مع المد أضفى جمالاً وتصويراً رائعاً عن عاطفة الشاعر في عهدهم المنصرم .

وفي قوله: [٤٣]

إذا تَأوَّدَ آدَتهُ رَفاهِيَةٌ نومُ العُقودِ وَأدمَتهُ البُرى لينا

ينماز صوت الدال أنه صوت شديد مجهور انفجاري ففي (تأوَّد /آدته) نجد الدال المسبوقة بالمد إذ تصور لنا هذه الرموز لصوتية تمايل محبوبته من ثقل العقود والخلاخيل التي أدمتها، إذا تمايلت ولم تطق حمل الحلى الكثيرة لرقتها ولينها .

ثانيا :العدول الصوتي

ومن الدلالة / الرموز الصوتية العدول باللفظ من الأفراد إلى الجمع وهو مظهر أسلوبي يشيع في نونية ابن زيدون ، ويكاد يتفشى فيها ، فمخاطبة الواحد بلفظ الجمع معروف في كلام العرب , فيقال للرجل العظيم انظروا في أمري لأن السادة والملوك يقولون : نحن فعلنا , فعلى قضية هذا الابتداء يخاطبون في الجواب [٤٤] . إذ إن الأصل في كلام العرب ان يدل كل لفظ على ما وضع له ، ويرى سيبويه ان وقوع المفرد موقع الجمع خاص في الشعر [٤٥] , وقد عدَّ ابن فارس وقوع المفرد موقع الجمع من سنن العرب [٤٦] ,وقال عنه ابن جني ((وقوع الواحد موقع الجماعة فاش في اللغة)) [٤٧] وذلك لكثرة وروده ومجيئه في الكلام .

ومن مظاهر ذلك في نونية ابن زيدون نجده في الأعم الأغلب خاطب (ولادة) بصيغة الجمع وفي مواطن أخرى بصيغة المفرد لأنها تتطلب البقاء على العهد والوفاء له . ومن ذلك قوله [٤٨] :

أنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا ... أنساً بِقُربِكمُ قد عادَ يُبكينا

لم نَعتَقِد بَعدَكُم إلّا الوَفاءَ لكُم ... رَأياً ولَم نَتَقَلَّد غَيرَهُ دينا

بِنتُم وَبِنّا فَما إبتَلَّت جَوانِحُنا ... شَوقاً إلَيكُم وَلا جَفَّت مَآقينا

نَكادُ حينَ تُناجيكُم ضَمائِرُنا ... يَقضي عَلَينا الأسى لولا تَأسّينا

لا تَحسَبوا نَأيَكُم عَنّا يُغَيِّرُنا ... أن طالَما غَيَّرَ النَأيُ المُحِبّينا

والجمع في القصيدة مظهر أسلوبي أراد به الشاعر إحداث المشاكلة بين اللفظ والمعنى , إذ إن ((الألفاظ أدلة المعاني , وأمثلة للإبانة عنها , فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني)) [٤٩] . ويبدو لنقادنا القدماء ان هذا المظهر الأسلوبي لا يستعمل إلا في مقام المبالغة والتكثير.

فقوله : (بقربهم , أعاديكم ,بعدكم , بنتم ،إليكم تناجيكم , نأيكم ، يغيرنا) تبرق إلينا ان دلالة الجمع هنا تدل على التكثير ، والمبالغة ، والعدول عن الإفراد إلى الجمع فضلا عن دلالته الأسلوبية فان له دلالة صوتية يشكل التكثير أكثر أبعادها المعنوية التي تنسجم مع بنية القافية الصوتية ، فهذه الأصوات رموز دالة مع بنية الجمع إذ يوازي ذلك ما يود الشاعر نقله وتصويره عن طريق تلك الرموز / الدلالة الصوتية التي شكلت بؤرة الالتقاط الشعوري المنقسم بين الذات والآخر بين الشاعر والمحبوب ، ومحاولة المبدع في تجسيد ذلك عن طريق المبالغة والتهويل والعدول ، والانزياح في دلالات الصيغ ، وتعدد طرق الخطاب الشعري من اجل توافر مستلزمات الفهم والإدراك والإمتاع، ويبدو ان ابن زيدون كان موفقا في تصوير ذلك ..

ومن الإفراد قوله [٥٠] :

ولا استفدنا خليلاً عنك يشغلنا ... ولا اتخذنا بديلاً منك يسلينا

أما هواكِ فلم نعدل بمنهله ... شرباً وان كان يروينا فيظمينا

لم نجف أفق جمال أنت كوكبه ... سالين عنه ولم نهجره قالينا

نأسى عليك إذا حثت مشعشعة ... فينا الشمول , وغنانا مغنينا

دومي على العهد –ما دمنا – محافظة ... فالحر من دان إنصافاً كما دينا

أولي وفاء – وان لم تبد لي صلـــة فالطيف يقنعنا والذكـــر يكفينا

عليك منا سلام الله ما بقيـــــــت صبابة بـــك ِ تخفيـــها فتضفين

قد أفرد الشاعر ذكر حبيبته في الأبيات المتقدمة وكنى عنها بالضمير المتصل عن المفردة المؤنثة ، ونجد فـي قولـه : (دومي , أولي) قد وجه لها الخطاب بصيغة الأمر وأفرد ذلك حتى تكون مختصة به من دون غيرها فضلا عـن ذلـك فـان حروف المد زادت من المساحة الصوتية موافرة بعدا ملأ النفس المتلقية / النص المنتج صخبا كبيرا يصـف حالـة المبـدع الشعورية ومشاركة المتلقي الوجدانية لأبعاد تجربته الشعرية.

ثالثاً: التكرار

يعد التكرار بأنماطه المختلفة وأساليبه احد ابرز الظواهر الأدبية / الأسلوبية الصوتية التي اعتمدها الشعر العربـي فـي تاريخه الطويل , قديمه وحديثه في بنائه اللساني /الصوتي والإيقاعي , والتكرار لا يقتصر وقوعه في الألفاظ دون المعاني فحسب كما عبر عن ذلك بعض نقادنا القدماء[٥١] , وانما يعد أسلوباً فنياً / لغويا في وحدة القصـيدة البنائيـة والإيقاعيـة يمتلك الشاعر زمامه فيحركه كيف شاء , ومتى أراد بأسلوبه الخاص وفقاً لعواطف معينة يريد الشاعر إبرازها وتوضـيحها للسامع ، وبناءً على مقتضيات يتطلبها البناء الإيقاعي/الصوتي للنص الشعري .

وهناك من يعد حداثة ظاهرة التكرار لكثرة استعمالها في الشعر الحديث , الا ان لها جذوراً في التراث الشـعري العربـي القديم [٥٢] . وتكمن أهمية هذه الظاهرة الصوتية والبنائية في وحدة القصيدة العربية بوصفها ظاهرة موسـيقية إيقاعيـة معنوية تتجسد في تردد الكلمة ، أو البيت ، أو المقطع على شكل لازمة موسيقية , أو معنوية مرات متعددة ، فـتكمن فـي إعادة ألفاظه معينة في بناء القصيدة , يوحي بأهمية ما تكسبه تلك الألفاظ المعادة من دلالات ، مما يجعـل ذلـك التكـرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة [٥٣] . لان تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير الأدبي يشـكل نغمـا وإيقاعـا موسيقيا يتقصده الناظم في نظمه. [٥٤]

فالشاعر عندما ((يكرر حرفاً بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربتـه الشعرية فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه)) [٥٥] و تكراره عبارة معينة يعني إلحاحه على جهة هامة فيها , يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها , فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة , ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة [٥٦] .

أما صور التكرار التي يعمد إليها الشعراء فهي كثيرة , منها تكرار الحركات او الفونيمات ، وتكرار الحروف والكلمـات ، وتكرار العبارات ، وفائدة هذا التكرار مريحة للشاعر ((في ترجيح ذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيح مـن تنـاغم الجـرس وتقويته يشير في ذاته تشوقاً واستعذاباً أو ضرباً من الحنين والتأسي)) [٥٧]

وقد بدت ظاهرة التكرار واضحة في نونية ابن زيدون فمن ذلك تكرار حرف النون وقد جاء الصوت مكوناً إيقاعاً صـوتيا ودلالياً في قصيدة دلت قافيتها عليه ، الذي جعل من القصيدة تركيباً صوتياً بما يناسب موضوع القصيدة وما فيها من معاني ألم الفراق وذكرى الوصال والقرب , والنون هو حرف مجهور متوسط , ومخرجه من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا , وهو أنفي إذ يتسرب الهواء معه من الأنف مع اللثة العليا وامتداد النفس من الأنف , وللنون دلالات منها : نـون التوكيـد ونون الإناث , ونون الوقاية ,والنون الزائدة [٥٨] .

وقد تكرر صوت النون كثيراً في القصيدة بوصفه القافية وفي حشو الأبيات , وان تكرار النون والألف في كل بيت من لقصيدة يشعر السامع بصعود النغم وهبوطه عن طريق ألف المد وما يصاحبه من غنة في النون وقد جاءت الأفعال لمضارعة عاملاً مساعداً في إيضاح المعنى وتعمق الدلالة .

ومن ذلك قوله : (٥٩)

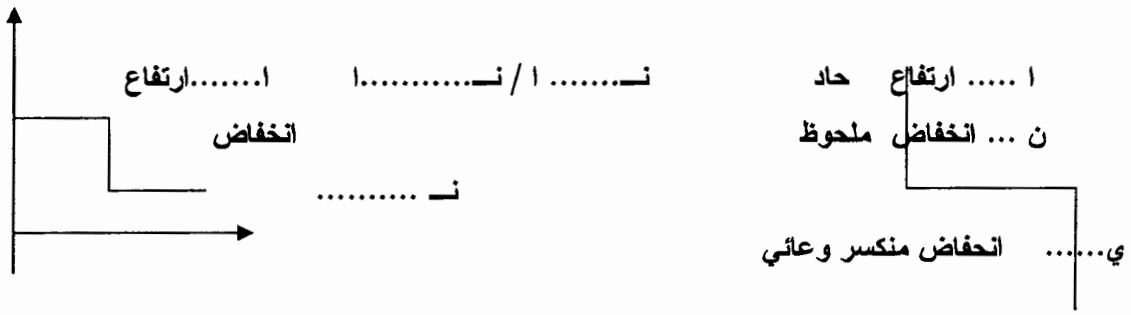
أضحى التّنائي بَديلاً مِن تَدانينا وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

ألَا وَقد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَين ناعينا

أنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا أنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكينا

ما حَقَّنا أن تُقِرّوا عَينَ ذي حَسَدٍ بِنا وَلا أن تَسُرّوا كاشِحاً فينا

ومما يلاحظ هنا حرص الشاعر على إقامة موازنة بين النون والتنوين الذي هو عبارة عن نون ساكنة كما في (بديلاً , أنساً , حسدٍ , كاشحاً) وتكرار النون مع التنوين ــ هنا ــ في نسقٍ متوازن يضيف إلى موسيقى الأبيات تناسقاً صوتياً خاصاً , ذلك ان النون احد الأصوات ذات الوضوح السمعي الظاهر بسبب ما تمتلكه من صفة الغنة التي ليست الا إطالة صوت النون مع تكرار موسيقي محبب فيها (٦٠) .الترسيمة الآتية تبين ذلك .



ومن ذلك تكراره حرف (الواو) في سياقات عدة منها قوله: (٦١)

وَاللهِ ما طَلَبَت أهواؤُنا بَدَلاً مِنكُم وَلا اِنصَرَفَت عَنكُم أمانينا

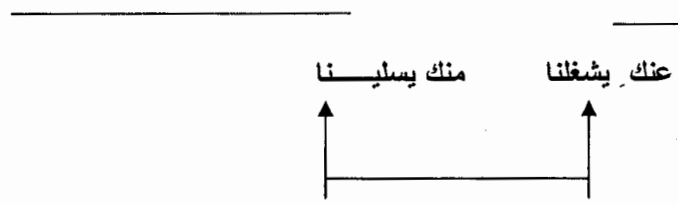
ولا استفدنا خليلاً عنكِ يشغلنا ولا اتخذنا بديلاً منك يسلينا

فقد كرر الشاعر حرف الواو أربع مرات ، ولا شك أن الترجيع الصوتي لهذا الحرف شكل جرساً موسيقياً وعمقاً دلالياً ، وإيحاء صوتيا عذبا لا يمل السامع تردده يتلاءم وطبيعة التركيب ، ووجهه في التأليف الذي ((يجري في السمع مجرى الألوان في البصر)) (٦٢) ، فالواو المفردة لها أقسام منها للقسم وهي بدل من الباء ولا يجوز ان تدخل على مضمر كما تدخل الباء (٦٣) فقالوا في قوله: (والله) تفيد القسم إذ ذكرها الشاعر أولاً لتوكيد كلامه الآتي بعده ، وتفيد العطف ومعناها مطلق الجمع فتعطف الشيء على صاحبه أو على سابقه أو لاحقة ، وكونها للمعية راجح وللترتيب كثيراً ، ويجوز ان يكون بين متعاطفيها تقارب أو تراخ (٦٤) فقوله : (ولا انصرفت , ولا استفدنا ولا اتخذنا) فعطف هذه الأفعال المنفية يجسد عمق العاطفة لدى الشاعر وتأرجحه بين الأمل والألم واليأس ، فهو لم يطلب بديلا عن هواها ، ولم تنصرف أمانيه عنها ، ولم يجعل له خليلا غيرها ، ولا أتخذ بديلاً يسليه عن فراقها .

فالبناء الصوتي الذي عمد إليه المبدع أصبح وحدة سيميائية / لسانية توحي بعلامات التأزم النفسي والشعوري ودلالاتهما الإيحائية التي يرسمها البناء النصي وما يوافره من مساحة صوتية تحاكي التركيب اللغوي .والترسيمة الآتية

تبين ذلك الترجيع الصوتي العذب الذي يولده توازن التراكيب والدال على قدرة المبدع في انتقاء الأصوات المعبرة عن تجربته الشعرية.

ما طلبَت أهواؤُنا ً وَلا اِنصرَفَت أمانينا ولا استفدنا خليلاً ولا اتخذنا بديلاً



ومنه تكرار السين والشين في قوله: (٦٥)

كَأنّنا لم نَبت وَالوَصلُ ثالِثُنـــا وَالسَعدُ قد غَضَّ مِن أجفانِ واشينا

سِرّان في خاطِرِ الظلماءِ يَكتُمُنا حَتّى يَكادَ لِسانُ الصُبحِ يُفشيـــنا

ففي البيت الأول تتكرر في الفاظه أصوات الصاد والسين والشين ، فالسين والصاد من أصوات الصفير والشين له صفة التفشي فهو صوت رخو مهموس (٦٦) . وتكرار الضاد في لفظة (غضّ) تعبير عن تكرار المعنى الذي تدل عليه الكلمة ، لما كانا عليه من الوصال والسعادة التي غضت جفون الأعداء والحاسدين ، ويستمر الشاعر في تكرار أصوات الصفير ويوظفها لخدمة المعنى العام للقصيدة ، فيذكر ان الظلام كان كاتما لسرهما لولا اندلاع الصباح الذي يفشي بهما , إذ ائتلفت أصوات هذه الكلمات لتدل في بنيتها على معنى دقيق , فالاستعمال الشعري للألفاظ ودلالاتها الصوتية في سياقها ينفي عنها الغرابة والتكلف النسقي ، إذ إن انسجام الصوت بطبيعته الفيزياوية مع المعنى وتناسقهما في المحاكاة /الدلالة الصوتية هو الفيصل في الحكم ، والدليل على قدرة المبدع على شعرنة السياق القولي ،وإضفاء لمسات موسيقية وإيقاعية تغني نسيج القصيدة الشعري .

ويحقق تكرار الكلمة إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه (٦٧) , وله أثر في نفس الشاعر والسامع إذ يعطي انطباعاً خاصاً للمعنى سواء أكان في معرض الغزل أو غيره ,ومن تكرار الكلمة في نونية ابن زيدون قوله: (٦٨)

كُنّا نَرى اليَأسَ تُسلينا عَوارِضُهُ وَقد يَئِسنا فَما لِليَأسِ يُغرِيـــــنا

لقد شكل تكرار لفظة (اليأس) معنى موسيقياً في دلالته على الحزن الذي ألمَّ بالشاعر عندما فقد حبيبته ، وكان يرى ان اليأس يسليه , ولكن يأسه زاده شوقاً على شوق وحنيناً إلى حنين . ولعل هذا التكرار الإيقاعي اللفظي ولد في النص لحن المناجاة ، وحول الخطاب اللغوي الموقع الى إنشاد ممسوق (٦٩) يستولي على لباب المتلقي ويرمي به في أحداث تجربة المبدع الوجدانية المنقسمة بين الذات والآخر .

ومن تكراره للكلمة تكرار الفعل بلفظه كذلك في قوله: (٧٠)

بِنتُم وَبِنّا فَما اِبتَلَّت جَوانِحُنا شَوقاً إلَيكُم وَلا جَفَّت مَآقيـــــنا

فقد كرر الفعل (بان) بلفظه ووزنه الصرفي الا ان الأول كان متصلا بضمير المخاطب وبصيغة الجمع والثاني معطوفاً عليه متصلا بضمير المتكلم وللجمع أيضاً مع ان المخاطب والمتكلم مفرد ، إلا ان الشاعر أراد ان يضفي سمة الحزن من

البعد والفراق ، وان مآقيه لم تجف من الدموع شوقاً إلى من يحب ، فضلا عن الموازنة اللفظية/ التماثل الصوتي بين(ابتلت) و (جفت) القائمة على التضاد المعنوي الذي تدق السمع وتوقظ الذهن وقد وفق المبدع في هذا التضاد التقابلي اللفظي عندما اختار نفي الابتلال عن الجوانح الظامئة لوصل الحبيبة وجفاف المآقي التي أعياها الفراق والوجد لبعد ولادة ، وبذلك يكون التقابل الضدي/ الجدلي الذي تقوم عليه القصيدة كلها والمتناوب الإيقاعي قد جسد معطيات العمل النصي ، ودفع بالمتلقي إلى دائرة المبدع الشعورية التي تصور ألفاظه المختارة بأدق الصور الموشاة أبعاد تجربته الوجدانية الحقيقية وتدل على صدقها العاطفي .

وفي قوله: (٧١) لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السُرورِ فَما كُنتُم لِأرواحِنا إلّا رَياحيـــنا

فقد كرر الشاعر لفظة (العهد) مرة مضافة إلى ضمير المخاطب مع ميم الجماعة ومرة مضافة إلى لفظة (السرور) وقد دلت اللفظة بصيغة الجمع على متانة العهد الذي كان بينهما ، ومن ثم إضافة اللفظة إلى السرور واصفاً إياه بأنه كان عهد سرور بالنسبة إليه ؛ لأنها كانت ريحانة لروحه إذ عبر عن روحه وعن حبيبته بالجمع لتقوية المعنى الدلالي الذي يريد ان يصوره وتعميقه في نفس المتلقي ؛ إذ ان الترجيع الصوتي في قوله (عهدكم , عهد السرور) في صدر البيت يصور لنا سرور الشاعر عندما كان الوصال بينهما ، وكيف كان موشحاً بالسرور والرياحين , لكنه أفاق عندما تذكر ان النأي والفراق قد حلّ بينهما , إذ قال: (٧٢)

لا تَحسَبوا نَأيَكُم عَنّا يُغيِّرُنا أن طالما غَيَّرَ النَأيُ المُحِبّينا

فقد نهى ابن زيدون وأجزم القول على ان فراق حبيبته وبعدها لا يغير من حبه لها ، وان كان الناي يغير المحبين ؛ لأنه لم يطلب بديلاً عنها ، ولم تنصرف أمانيه , إذ كرر ذلك المعنى عن طريق تكراره لأداة النفي (لا مع الفعل) بقوله: (٧٣)

وَاللهِ ما طَلَبَت أهواؤُنا بَدَلاً مِنكُم وَلا اِنصَرَفَت عَنكُم أمانينا

ولا استفدنا خليلاً عنكَ يشغلنا ولا اتخذنا بديلاً منك يسلينا

فهو قد أقسم على نفي ان يطلب هوى بديلاً عن هواها وجاءت الصيغ من لا النافية والفعل دليلاً ثابتاً على بقائه على العهد فقوله (ولا انصرفت , ولا استفدنا ، ولا اتخذنا) إذ ينفي ان ينصرف ، أو يستفيد خليلاً غيرها ، ويشغله عن حبه لها ولم يتخذ بديلا يسليه على فراقها . فالألفاظ أصبحت مركزا توليديا للمعنى ، وثيمة من ثيمات الذات الشاعرة / المتلقية ، فضلا عن ذلك فان استمرار المتواليات الصوتية المتناوبة في بنية النص موزعة بين صدره وعجزه تكسر من رتابة الإيقاع الصوتي ، وتحقق شعرية النص بما توافره من جو نفسي مهيمن وما تمنحه للنص من مساحات صوتية متنوعة تنظم العمل الشعري تنظيما مجسدا لدواعي التجربة وخلق بنيتها الجمالية.

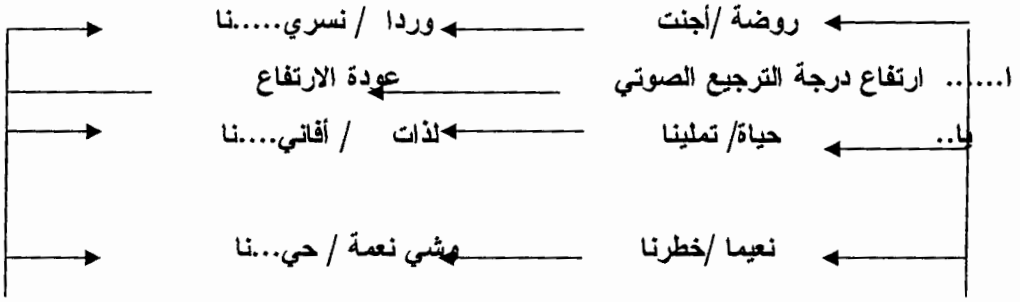
ومن صور التكرار التي نجدها في نونية ابن زيدون ما أطلق عليه بعض النقاد المحدثون بالتكرار الملحوظ الذي يسهم في تقوية المعاني الصورية إذ لا يكون بإعادة نفس اللفظ وتكراره وإنما بإعادة ألفاظ عدة تنتسب تحت عنوان واحد (٧٤) مثل قوله: (٧٥)

يا رَوضَةً طالما أجنَت لواحِظَنا وَرداً جَلاهُ الصِبا غَضّاً وَنَسرينا

وَيا حَياةً تَمَلَّينا بِزَهرَتِها مُنىً ضُروباً وَلَذّاتٍ أفانينا

وَيا نَعيماً خَطَرنا مِن عَضارَتِهِ في وَشي نُعمى سَحَبنا ذَيلَهُ حينا

ويلاحظ هنا استقطاب أداة النداء (يا) مع المنادى وتكرارها مما يشكل ترجيحاً صوتياً يزيد في النغمة الموسيقية للنص، ويمنح الخطاب الشعري القدرة على ترسيخ التجربة الشعورية وزيادة تأثيرها في المتلقي ، وقد شكلت أصوات المد أحسن وعاء صوتي حمله الشاعر اكبر شحنة من الإبعاد النفسية والصوتية [٧٦] ، وقد عمد الشاعر إلى أداة النداء (يا) لما لها من قدرة على مد الصوت وإطالته وأحداث الأثر في نفس المتلقي, فتكرار ذالعطف والنداء مع وصف الحبيبة بـ (روضة, حياة, نعيما) فضلاً عن ان هذه الأوصاف جاءت نكرة لتكون أعمق دلالياً .فهو لم يذكر اسمها وإنما كرر أوصاف شبهها بها ونسبها إليها لما لها من أثر عليه ، إذ شبهها بروضة جنت عيونه الورد منها وكذلك شبهها بالحياة والنعيم الذي عاش فيا عند الوصال وضروب من اللذة حيناً من الزمن وان تكرار اسم الحبيبة أكثر ما يأتي في الغزل والنسيب إذ ((لا يجب للشاعر ان يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستغراب إذا كان في الغزل أو نسيب)) [٧٧] . والترسيمة الآتية توضح الترجيع الصوتي والنغم الموسيقي المصاحب للمعنى الذي وافرته الصوتية الندائية .



وقد ذكر الشاعر سبب عدم ذكر اسم (ولادة) مع ان القصيدة خطاب لها ،وحكاية عن الألم والحزن بعد الأمل والوصل الذي كان يرفل به ابن زيدون معها , فيقول: [٧٨]

لسنا نُسَمّيكِ إجلالاً وَتَكرمَةً وَقدرُكِ المُعتَلي عَن ذاكَ يُغنينا

إذا إنقرَدتِ وَما شوركتِ في صِفَةٍ فَحَسبُنا الوَصفُ إيضاحاً وَتَبيينا

إذ يوحي لنا المشهد الذي رسمه الشاعر الذي عبَّر عن حالة الألم والحزن وجسدها ، بانه يخاطب شخصاً يسمع كلماته وهو يبرق لنا على دلالة القرب المعنوي بين الشاعر والمخاطب/ ولادة ، جعله يأتي بصيغة النداء التي يخاطب بها القريد وهذا يشير إلى براعة الشاعر وقدرته على التصوير الذي يحرك المشاعر ويرقق القلوب ويواسي الفاقدين لأن النداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة)) [٧٩] ، والنداء في أصل الاستعمال مد الصوت لنداء البعيد ، و خطاب بلا شبهة وكثير الدوران في كلام العرب , إذ يستعمل في أول كل كلام لعطف المخاطب على المتكلم , فهو أشبه يكون بالأصوات المستعملة في

التنبيه وإنما ((فعلوا هذا بالنداء لكثرته في كلامهم لأن أول الكلام أبدا النداء إلا ان تدعه استغناء بإقبال المخاطب عليك أول كل كلام لك به عطف المكلم عليك فلما كثر وكان الأول في كل موضع , حذفوا منه تخفيفاً)) [٨٠] . والمتكلم يلجأ إ النداء لتنبيه المخاطب وعطفه عليه , حتى تختصه من بين الناس بأمرك . وهناك التفاته أخرى يمكن ان يقرأها المتأمل

الذي كرر فيه (الأسى , تأسينا) إذ يعلو صوت السين وهو صوت رخو مهموس من أصوات الصفير اذ((صلح لمحاكاة الأشياء المتحركة وما تصدر عنها من أصوات)) [٩٤] فالشاعر إذا ناجاها على البعاد عصفت به الأحزان وكادت تقضي عليه لولا تعلله بالأمل ، فعبر عن (الأسى) بالاسم لثبوته لديه ، والتأسي بالفعل أي ان التأسي والتحمل لديه محدث وحزنه سرمدي على فراقها . وفي دعائه لها في قوله: [٩٥]

يا ساريَ البَرق غادِ القصرَ وَاسق بِهِ مَن كانَ صِرفَ الهَوى وَالوُدُّ يَسقينا

فقد كرر الفعل (أسق ، ويسقينا) مرة بصيغة الأمر الذي خرج إلى غرض الدعاء في مناداته البرق في ان يغادي قصر ولادة وينزل الغيث لأنها كانت تسقيه الود والهوى ، واسهم تكرار صوت القاف في الفعلين المسبوقة بالسين على تصوير المعنى الدلالي . فالقاف صوت انفجاري مهموس والسين رخو مهموس [٩٦] فانفجار القاف وهمس السين تصور العمق الدلالي لتكرار

الفعل (أسق به ويسقينا) فترتيب الأصوات بين الجهر والهمس يتناسب مع المعنى المراد من الفعل (سقى) الذي كرره مرة بصيغة الأمر والأخرى بصيغة المضارع الدال على الجمع .

وفي قوله: [٩٧]

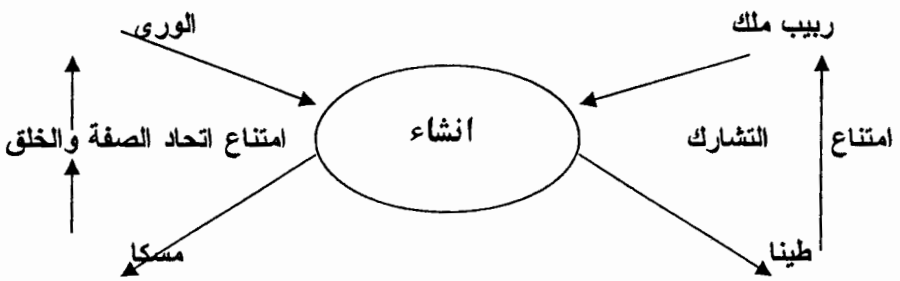
وَيا نَسيمَ الصَبا بَلِّغ تَحِيَّتَنا مَن لَو عَلى البُعدِ حَيّا كانَ يُحَيّينا

فقد كرر (تحيتنا , حيا , يحيينا) فقد كان الشاعر بعيداً عن حبيبته يتمنى منها تحية على البعد , وقد أفاد الشاعر من التغير في البنية الصرفية في (تحيتنا ويحيينا) . وقد كان لتكرار الصوتي قيمته الموحية المعبرة عن حالة الاقتران الشعوري وارتباطه بالآداء النغمي المتهيئ لاستيعاب أثار التجربة الشعرية والقدرة على تصوير تدفقها النفسي والوجداني المتنامي داخل الذات المبدعة /المتلقية المجسدة لطبيعة التجربة الذاتية والشعرية بما تحويه من صدق شعوري.

وقد جانس بين الفعل والمصدر في قوله: [٩٨]

رَبيبُ مُلكٍ كَأنَّ اللهَ أنشَاَهُ مِسكاً وَقَدَّرَ إنشاءَ الوَرى طينا

فصور الشاعر المعنى عندما أراد وصف محبوبته على أنها سليلة بيت ملكي , وكأن الله خلق جميع الورى من الطين وخلقها من المسك على وجهة المبالغة والإيغال في ذلك التصوير والغلو في افتنانه بها , وقد أكد الشاعر هذا المعنى عن طريق المصدر في قوله : (أنشأه , إنشاء) .ليؤكد عدم تشاركية الخلق وعدم تساوي الصنعة والصفة بين المحبوبة وجميع الورى ، والتفضل الواضح بينهما مسكا /طين ، والترسيمة الآتية تمثل بؤرة المفارقة النصية والمبالغة في التصوير وشدة افتتان الشاعر بمحبوبته وغلوه في رسم ذلك .



ففي الأبيات السابقة نجد الجمال الإيقاعي الناتج عن التردد لهذه التوقعات الصوتية , و نلمس العمق الدلالي الذي يهدف إليه الشاعر من وراء تكرارها , في تصوير حالته قبل فراق

حبيبته وبعدها .فالتجنيس هو تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي ، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه [٩٩] .

ومن التكرار تكرار مجموعة من الأصوات في تركيب معين وهو تكرار الجملة أو العبارة , أو تكرار النسق البنائي أو التناظر الإيقاعي الذي يسود في الشكل الشعري عبر تراكيب ذات علاقات ثنائية متناظرة في تجسيد المعنى وخلق البنية الإيقاعية داخل انساق النص ((بوصفها مهيمنة إيقاعية تحرك [الذات] وتدفع باتجاه تأمل [تبعاتها] الدلالية عبر البنية الصوتية)) [١٠٠] ومثل ذلك قوله: [١٠١]

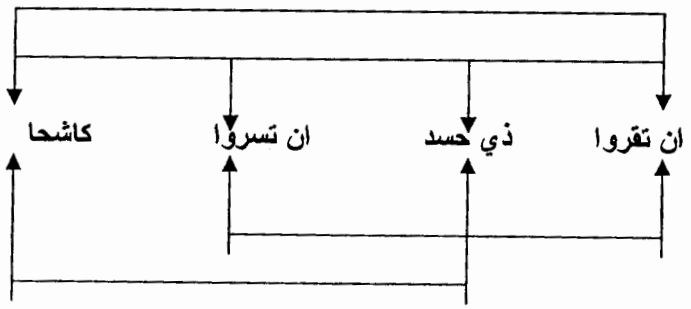
وَقد نَكونُ وَما يُخشى تَفَرُّقُنا فاليَومَ نَحنُ وَما يُرجى تَلاقينا

فـ (ما يخشى تفرقنا , وما يرجى تلاقينا).

ومنه قوله: [١٠٢]

ما حَقَّنا أن تُقِرّوا عَينَ ذي حَسَدٍ بِنا وَلا أن تَسُرّوا كاشِحاً فينا

والملاحظ ان تكرار العبارة حصل في الشطر الأول (أن تُقِرّوا عَينَ ذي حَسَدٍ) مع قوله : (أن تَسُرّوا كاشِحاً فينا) في الشطر الثاني, ولم يترك الشاعر التكرار ينساب كاملاً ليولد في النفس المتلقية الملل ، وإنما يفاجئ السامع/ القارئ حين يغير كلمة في البيت الشعري بما يخدم المعنى والتنوع الموسيقي [١٠٣] , فهناك تبادل مواضع بالنسبة الى الكلمات فبعد ذكر (ان تقروا) في الشطر الأول ذكر (ان تسروا) في الشطر الثاني وكذا قوله : (عين ذي حسد) مع قوله : (كاشحاً) . و أسهم هذا التناظر الإيقاعي في تنوع البنية الصوتية وعدم استقرارها على إيقاع معين بذاته وتحقيق تناوبا موسيقيا مثير يشد من انتباه المتلقي على أبعاد التجربة الإبداعية ، فضلا عن ذلك لعبت التناظرات الإيقاعية دورا كبيرا في خلق آفاق جمالية معبرة عن المعنى ومجسدة لأبعادها الدلالية لان علاقة الجرس بخصيصة الجمال لا تتركز في الصوت فحسب وانما في ما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان[١٠٤] وبهذا يكون التناظر الإيقاعي بين الأنساق البنائية قد غير الإيقاع الصوتي وخلق شعرية السياق . والترسيمة الآتية توضح هذا التناظر الإيقاعي:



وفي قوله: [١٠٥]

ولا استفدنا خليلاً عنكِ يشغلنا ولا اتخذنا بديلاً منك يسلينا

القصيدة وهي عدم التصريح باسم الشخص المقصود بل المح إليه تلميحاً وكناية وهو من أروع الأساليب التي قصدها الشاعر في خطابه الشعري .

ومن مظاهر التكرار في قوله: (٨١)

دومي عَلى العَهدِ ــ ما دُمنا ــ مُحافِظَةً فَالحُرُّ مَن دانَ إنصافاً كَما دينا

(دومي) هنا أمر ومعناه في أصل اللغة معروف وهو نقيض النهي (٨٢) , فالأمر طلب لإيقاع الفعل (٨٣) وهو ((صيغة تستدعي الفعل , أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء)) (٨٤) . وقد استعملت صيغة الأمر هنا على سبيل التلطف والالتماس ، لأنه قول لمن يساويه في الرتبة بدون استعلاء (٨٥) .

فقوله (دومي على العهد ما دمنا محافظة) هو طلب بتلطف ان تبقى حبيبته على عهده محافظة لأنه باقي ومستمر على عهده لها لأن معنى (ما دام) بقى واستمر (٨٦) .

ومن أنواع التكرار الذي نجده في القصيدة تكرار التجنيس ، أو تكرار التماثل الصوتي ، وهو ترديد صوتي موسيقي يقوم على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر مختلفتين أو متشابهتين في المعنى ، وهو من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير يبلغ بالسامع حد الانجذاب محدثا في نفسه ميلا كبيرا إلى الإصغاء والتلذذ بنغمه العذب المعاد (٨٧) .ومنه ما يسمى بالجناس الاشتقاقي , وعدَّ من التكرار لأن ((القيمة اللفظية به هي ذات القيمة في التجنيس الحقيقي لاتفاق الحروف في اللفظتين ولا يختلف إلا الوزن فالتجنيس حادث فيهما بترجيح جرس الحروف المتماثلة)) (٨٨) . يعني ((أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة)) (٨٩) ، وهو لا ينتج لضعف لدى الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيره مما يخدم أفكاره ومشاعره وإنما هو أسلوب فني تعبيري له دلالته الإيحائية . وهو يدل على ثقافة الشاعر اللغوية في ربط دلالات الأصوات بالمعاني , ومنه قوله: (٩٠)

أَلا وَقد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَينِ ناعينا

فـ (حان , وحين , وللحين , وصبح , وصبحنا) خلقت إيقاعاً موسيقياً فضلاً عن تكرار صوت النون فيها إذ أدى النسق الصوتي لحرف النون عن انبثاق عن لوعة الشاعر لما في الحرف من غنة تعبر عن شدة الألم ، وانه كان يتمنى ان يلاقي مصرعه قبل ان يحصل الفراق ، فضلا عن ذلك نلحظ ان التقابل اللفظي اندفع ليضيء تلك الومضات النفسية التي توارت خلف بريقها اللمحة الفنية السائدة ، ولعلنا لا نجانب الحقيقية إذا اتفقنا مع من قال ان تكرار حرف النون وتآزره مع نون القافية منح النص دفقا موسيقيا رائعا وتلاحما نغميا مثيرا ناتجا عن غنة صوت النون وما أثاره من إيقاع شجي عذب (٩١) يدل على الحالة النفسية للمبدع وما يمور في خلجاتها الوجدانية .

وقوله: (٩٢)

كُنّا نَرى اليَأسَ تُسلينا عَوارِضُهُ وَقَد يَئِسنا فَما لِليَأسِ يُغرينا

فكرر (يئسنا – اليأس) , فهو كان ينتظر راحة في اليأس ولكن يأسه زاده شوقاً وحنيناً ووجود صوتي الهمزة والسين يصور حالة اليأس عند الشاعر عندما كان ظنه ان اليأس يخفف عنه ، فالهمزة صوت انفجاري حنجري والسين مهموس رخو يتناسب مع تصوير حالة اليأس التي مرَّ بها الشاعر , إذ كما توحي الهمزة بالانفجار كذلك الحالة التي وصل إليها الشاعر كما ان همس السين أضفى إيقاعاً صفيرياً على تصوير المعنى .ومنه قوله (٩٣)

نَكادُ حينَ تُناجيكُم ضَمائِرُنا يَقضي عَلَينا الأسى لولا تَأسّينا

فالشطر الأول مواز معنا ولفظا للشطر الثاني فيؤدي إلى تنوع في المعنى وفي الجرس الموسيقي للبيت الشعري بما يتسم به تكرار الجملة أو الشطر من كثرة عدد تكرار الأصوات المحتوية في الكلمات ، فيكون التكرار قد شغل مساحة صوتية أوسع في البيت الشعري ، أكبر مما يشغلها تكرار الصوت أو الكلمة , وهو الجزء من البيت أو الشطر , وإلى جانب أثرها المعنوي فان لها أثرا أسلوبيا بإضفائه إيقاعاً واضحاً على النص [١٠٦] .ويمكن ان نلحظ هذا التوازي في البيت الشعري بشكل الآتي :

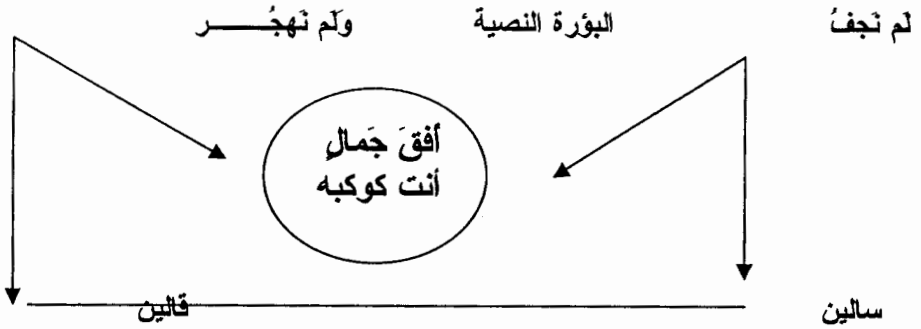
ولا // استفدنا // خليلاً // عنكِ // يشغلنا //

ولا // اتخذنا // بديلاً // منك // يسلينا //

وفي قوله: [١٠٧] :

لم نجفُ أفقَ جَمالٍ أنتِ كَوكَبُهُ سالينَ عَنهُ ولَم نَهجُـــرهُ قالينا

فقد كرر المعنى في قوله : (لم نجف , ولم نهجره) ، الذي يعطي هذه الألفاظ جرساً صوتياً كما ان للحالة النفسية عند الشاعر أثراً في هذا التكرار فألفاظ (نجفوا , نهجر) واضحة الدلالة على المعنى المراد منها ، ولذلك آثرها الشاعر فهي أنسب لهذا الموقف ؛ لأن الجفوة والهجر مكره عليه ومفروض ، وهذا متجسد بأداة الجزم (لم) إذ نفي وأجزم الشاعر ان هذا ليس باختياره . وقد شكلت الألفاظ المتناوبة ترجيعا صوتيا ونغميا إيقاعيا يمنح الخطاب الشعري قدرة على ترسيخ طبيعة التجربة الشعرية وتأثيرها في نفوس متلقيها .ويبدو ان البؤرة النصية (أفق الجمال) عامل مشترك بين معطيات النص الدلالية التي جسدتها لفظتا(لم نجف /لم نهجر) والترسيمة الآتية توضح ذلك



و غني عن البيان ان أهمية التكرار بأنواعه تكمن في خصوصيته وقدرته على منح التعبير الشعري نغما وإيقاعا صوتيا يزيد من قوته النغمية وأساليبه الموسيقية فضلا عن تنوعها ، وهذا التنوع بذاته يمنح الإيقاع العام للنص الشعري أبهى ويكسوه رونقا ويبعد الملل عن متلقيه الذي يضفيه الوزن العروضي الخليلي برتابته وهندسته المعروفة وتوزيع علائقه الصوتية ، ثم انه يعكس شعور المنتج الداخلي ، ويجسد أبعاد تجربته الوجدانية ، وبذلك يكون التكرار أداة شعورية وجدانية تمسك الخطاب الشعري وتحرك بنائه الموسيقي الداخلي بوصفها وسيلة ايصالية جمالية بلاغية تتطلبها طبيعة الخطاب الشعري ومستلزماته المتنوعة

رابعا :التقابل الدلالي

معنى المقابلة أو التقابل في اللغة ضم شيء إلى شيء آخر , وقابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالاً : عارضه والمقابلة المواجهة والتقابل مثله [١٠٨] .

أما في الاصطلاح فهو ((أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام)) [١٠٩] . وهو ((وجود لفظتين تحمل احدهما عكس المعنى الذي تحمله الأخرى , مثل : الخير والشر والنور والظلمة والحب والكراهية , والصغير والكبير , وفوق وتحت , يضحك ويبكي ...)) [١١٠] .

فهو يعني وجود علاقة ضدية بين الألفاظ (وهذه القضية لم تلق اهتمام اللغويين العرب ولم يخصوها بتأليف مستقل ولكن عقدت لها بعض كتب الأدب فصولاً مثلما فعل صاحب الألفاظ الكتابية) [١١١] .

الذي سمى العلاقة التي تجمع بين هذا النوع من الألفاظ (بالأضداد) ومثّلَ لها بتسعة وخمسين زوجاً من الألفاظ المتقابلة منها : (الصداقة والعداوة, الربح والخسران , العدل والجور , الرفعة والضعة , النور والظلمة ...)[١١٢] . ومن مظاهر التقابل الدلالي التي يمكن ان نجدها في القصيدة :

١. تناظر النسق البنائي

النسق في أول معطياته يقوم على توزيع محكم لأجزاء الكلام على أساس من الدلالة والصورة , وإقامة التناسب فيما بينها مع دقة التنسيق مع الإيقاع [١١٣] . فتناظر النسق البنائي التقابلي مهما كان حجمه يرتبط بتغير الوظيفة والهدف ومن ثم فان التغير في التحول الفني يكتسب جمالياته الخاصة به , علماً ان النسق التناظري من أفضل أبواب جماليات التقابل في التصوير الفني [١١٤].

وفي إطار التناظر النسقي في البنى التركيبية التقابلية قول : الشاعر [١١٥]

غيظ العِدا مِن تَساقينا الهَوى قَدَعَوا بأن نَغصَّ فقالَ الدَهرُ آمينا

فالنسق في ظاهره قد يوحي لنا بأن هناك مقابلة خلافية بين الشاعر وحبيبته من جهة ، وبين الأعداء وبين تساقي الهوى والغص به من جهة أخرى , لهذا فان التناظر التقابلي وقع في نسق لغوي متواز ومتلائم في الوظيفة والهدف بوصف العناصر البنائية التي يقوم عليها وما تختزنه من تكثيف دلالي ممتع ومفيد [١١٦] فالأفعال المضارعة (تساقينا نغص) تختزن صوراً في الذاكرة تسهم في جمالية التقابل تعبيراً ودلالة وإيحاء وتكثيفا في منح الخطاب سمته الشعرية .

١. التضاد التقابلي

ويراد به المعنى الرئيس للتقابل وهو وجود لفظتين تحمل احدهما ضد المعنى الذي تحمله الأخرى [١١٧] ان هذا النوع عريف اصطلاحي , فالألفاظ المتقابلة مختلفة منها الأسماء والأفعال والحروف , فمن الأسماء كقوله تعالى : (هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ) [١١٨] ,ومن الأفعال كقوله تعالى : (ثُمَّ لا يَمُوتُ فِيهَا وَلا يَحْيَى) [١١٩] , ومن حروف كقوله تعالى : (وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ) [١٢٠] . وهذا الشكل يرتقي في أسلوب التقابل عن أن يكون جرد منتم إلى مفهوم الطباق اللفظي بين كلمتين على جهة التغاير والتقابل بالضد أو الإيجاب , أو بين تركيبين لغويين لاغيين يتعارضان لفظاً ومعناً , ويعرفان عند البلاغيين بأسلوب المقابلة ،فهو آلية فنية وجمالية تقوم بعملية ربط لفظي معنوي بين أنساق أسلوب التقابل ثنائية كانت أم أكثر [١٢١] .

ويمكن ان نجد هذا النوع من التضاد التقابلي في قول الشاعر: [١٢٢]

أنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحكُنا أنساً بِقُربِهِمُ قد عادَ يُبكينا

فَانحَلَّ ما كانَ مَعقوداً بأنفُسِنا وَانبَتَّ ما كانَ مَوصولاً بأيدينا

وَقد نكونُ وَما يُخشى تَفَرُّقُنا فاليَومَ نَحنُ وَما يُرجى تَلاقينا
حالت لِفقدِكُمُ أيّامُنا فغَدَت سوداً وكانَت بِكُم بيضاً لياليـنا
لا عَروَ في أن ذكَرنا الحُزنَ حينَ نَهَت عَنهُ النُهى وتَرَكنا الصَبرَ ناسينا
أمّا هَواكِ فَلَم نَعدِل بِمَنهَلِهِ شُرباً وَإن كانَ يُروينا فَيُظمينا

ان الأبيات الشعرية المتقدمة تبين لنا معنى التقابل , فقد جاءت فيها كلمات متقابلة ترسم معناها عن طريق علاقة التقابل القائمة بينها , ففي البيت الأول كان التقابل بين (يضحكنا , ويبكينا) فالضحك علامة الفرح للقرب بينهما والبكاء علامة الحزن لبعدهما وفراقهما الذي شكل ثنائية التنائي /التداني في البناء النصي ، فهناك حذف في السياق تقديره (ببعدهم) , وفي البيت الثاني (انحل , معقود انبت , موصول) وفي البيت الثالث (تفرقنا , تلاقينا) والرابع (سوداً , بيضاً) والخامس (ذكرنا , ناسينا) والسادس (يروينا , فيظمينا) .

وفي تقابل الألفاظ نجد ان قسماً منها استخدام بطريقة أحادية , بمعنى ان اللفظة كانت تؤدي معناها العرفي أو الوضعي مثل (يضحكنا ويبكينا) و(تفرقنا , تلاقينا) و (ذكرنا وناسينا) , وان هناك استخدام آخر بطريقة المجاز (انحل , معقود , انبت , موصول) وهما يعطيان معنى (الوصال , والفراق) و(سوداً وبيضاً) و(يروينا , فيظمينا) فالظمأ والارتواء لشرب الماء .و قد منح هذا النسق الإيقاعي التقابلي النصوص الأدبية قيمة شعرية وسعى الى تعزيزها عندما جسد في ملمحه الأسلوبي والإيقاعي ذي الجمالية السمعية والذوقية مكنونات المبدع وخوالجه النفسية

فأسلوب التضاد/ الجدل والتقابل في الأبيات السابقة ليس مجرد شكل بلاغي طباقي أو زينة أو شيء عرضي , وليس مجرد عدد إحصائي يمكن ان يضفي بعض الاتجاهات الفنية أو يمكن الاستغناء عنه ، إنه بنية فنية جمالية رائعة تتجاوب مع آليات النسق كله ليرسم صورة دلالية جذابة وفاعلة صنعتها مجموعة ألفاظ النص التي عمد المبدع تغير مواقعها بأداء متلاحم يستفز المتلقي منذ اللحظة الأولى ، ويوافر مساحة تأويلية واسعة يلعب فيها البناء الإيقاعي دورا كبيرا في خلق دلالة عميقة للمعنى المراد تحقيقه في نفس المتلقي عن طريق شحن الإيقاع الشعري بهذا التبديل والتغير في مواقع الألفاظ ، وخلق إطار جمالي للمعنى الشعري [١٢٣]، وتعزيز وسائلة التعبيرية ، ومن أساليب التقابل المبنية على مفهوم السلب وإلا يجاب قوله: [١٢٤]

من مبلغ ألملبسينا بانتزاحهم حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا

ان لفظي (لا يبلى , ويبلينا) لا يمثلان ثنائية ضدية ولكن بدخول (لا) النافية حولت المعنى إلى سلب وإيجاب لذلك عدَّ هذا النوع من طباق السلب ، وقد حصل التجاور بين لفظي الطباق وكان الفاصل بينهما بـ (الواو). وقد ضاعف النسق التقابلي الطاقة الشعورية وجمالية التعبير عن طريق التحول الدلالي والإيقاعي الذي أوجدته صيغة التلاعب اللفظي في بنية النص وأفاق

الرؤية الشعرية ((ليخلق جوا إيقاعيا يحافظ على أفق يوصل الفكرة عن طريق تحقيق شرطين أساسيين هما التحويل الدلالي والإيقاعي)) [١٢٥].

٣. البنية الإيقاعية التقابلية

يقع التقابل بين صورتين متضادتين ترسمان موقفاً نفسياً معيناً أو تبرزان منحى جمالياً أو تعالجان موقفاً خاصاً لتكونا ذا أثر بالغ في المستوى الشعوري للمتلقي من خلال القيم التعبيرية الفائقة والمتميزة .

ففي قوله تعالى : (أَفَمَنْ يَمْشِي مُكِبّاً عَلَى وَجْهِهِ أَهْدَى أَمَّنْ يَمْشِي سَوِيّاً عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ) [١٢٦] تقابل بين صورتين الأولى صورة الشقي المنكود الضال عن طريق الله فهو أبدا في تعثر وابداً في عناء , وابداً في ظلال [١٢٧] والثانية صورة السعيد المهتدي إلى الله المتمتع بهداه [١٢٨] , وعن طريق هاتين الصورتين المتقابلتين ترسم حياة الإيمان , وترسم حياة الكفر . لذا فان لدراسة البنية اللغوية الإيقاعية بوصفها ظاهرة أسلوبية موسيقية منتظمة تعطي مذاقاً خاصاً ولاسيما في اعتمادها على أساليب بلاغية عديدة مثل الموازنة ، وفيما تقوم عليه من نسقية تقابلية متناظرة ، ومقسمة على غاية من الدقة والإتقان شكلاً ودلالة , فضلاً عن عظمة المؤثرات العاطفية التي تؤسسها في نفس المتلقي , سواء كانت البنية النسقية ثنائية أو أكثر [١٢٩] . ومن ذلك قوله: [١٣٠]

أضحى التّنائي بَديلاً مِن تَدانينا وَنَابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

فمن يتأمل فن التقابل الإيقاعي/ اللفظي الواقع بين مفردات البيت الشعري يدرك قيمة البنية الإيقاعية وقدرتها على الدلالة والتأثير والإيحاء والتعبير , وفي هذه البنية تتجسد فكرة الازدواج وحسن التقسيم بين (التنائي والتداني واللقاء والتجافي , وأضحى وناب) ولعل الاتزان والازدواج بوصفها بنية إيقاعية ولغوية مع دقة التقسيم وتجزئته يزيد من قدرة البناء النصي على إيصال طبيعته ووظيفته إلى متلقيه بأحسن صورة عن طريق بنائه الإيقاعي والصوتي , إذ جسد لنا الشاعر صورتين متقابلين صورة القرب والتداني وطيب اللقاء ، وصورة التنائي والبعد والتجافي ، فارتسمت في خيالنا عن طريق ذلك صورتان متقابلتان تبرز كل منهما وتصف الصورة الأخرى ليؤكد الشاعر الآمال والآم ،والفراق والبعد والتحافي عن طرق الصورتين المتقابلتين.

فضلا عن ذلك فقد ابحرت انفعالات المبدع في مرسى سفنه بما اختاره لها من نمط ايقاعي احذ توقيعات البحر البسيط المتناقضة وتفعيلاته بطبيعتها التكوينية الشائعة بين الانقباض

والانبساط مستفعلن /ــ ــ ب ــ ، فاعلن /ــ ب ــ ، ليجسد التناقض النفسي الذي ألقى ظلاله على طبيعة المبدع النفسية وحالته المتأرجحة بين الماضي (الوصل /القرب /اللقاء) وحالة الحاضر التي ينأى المبدع تحت تأثيرها النفسي (الانقطاع / والبعد / والفراق) وبذلك يكون النمط الإيقاعي / الصوتي مستفعلن / فاعلن قد جسد الهول العميق للفراق والانقطاع ورسم جو المشهد المهيب له في مدارك متلقيه المشارك للمبدع في تحسس مواطن تلك الحالة الفراقية والانقطاعية المؤلمة ،ف(فعلن) التي بنى ابن زيدون قصيدة الابداعية على نمطها الايقاعي تدل على شدة الهيام واللهاث والشعور الوجداني وتعبر عن حالة الغض والكبت النفسي والعاطفي.

الخاتمة

تعد اللغة ركيزة النص الأدبي (الشعري خاصة) , ومادته الأولية , وهيأته الشكلية اللغوية والفنية وتجربة الشاعر الأدبية , لأن اللغة صورة الفكر والعواطف الإنسانية . فتجعل القارئ أو السامع منفعلاً بانفعالها فاهماً مقصدها ودلالاتها عن طريق ما تعكسه عن عالم الشاعر الخاص المجسد لذاته ودواعي تجربته الوجدانية .وإذ يصل البحث الإجرائي الى نهاية مطافه في مسيرته مع نونية ابن زيدون فقد جد جملة من الاستنتاجات هي :

١. ان عاطفة الشاعر عملت على تلوين شعره برموز صوتية دالة على تنويع في الدلالة الصوتية , فيجيء المعنى متساوقاً مع الرمز/الدال الصوتي , إذ إن المعنى الذي يدركه المتلقي / القارئ معنى ناشئ عن طبيعة النغمة الموسيقية وترجيعها الصوتي , فإذا كانت على صورة ما أفهمت الحزن , وإذا كانت على صورة أخرى أفهمت الفرح .

٢. إمكانية قراءة معطيات نونية ابن زيدون ودلالاتها قراءة لسانية من منظور النقد الصوتي لتحديد المعايير الجمالية والإدراكية فيها وصلتها بالصوت / الفونيم اللغوي وأدائه الوظيفي المجسد لأبعاد التجربة الشعورية

٣. ان الربط بين أبعاد الصوت / الفونيم الدلالية (قيمته التعبيرية) وتناظرها البنائي الإيقاعي وتوظيفهما في العمل الإبداعي ماينتج عنهما من تلوينات الصوتية تتحكم بدرجات الجمال الصوتي وأثره في أغناء الدلالة والإيحاء عند المتلقي .

٤. ان مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وان هذا الانفعال بطبيعته انما هو سبب في تنويع مخارج الصوت وترجيعاته المختلفة.

٥. الصوت الشعري / اللغوي واحد من أهم عناصر الإيحاء والإبداع والخلق في نتاج النص الأدبي الشعري.

٦. ان علم الأصوات وحده لا يفسر دائماً العلاقات الصوتية , فالذوق عامل مهم في الحكم على جمالية النص فضلاً عن ان الحكم على الألفاظ والأصوات خارج سياقها يعرض النص إلى تفتيت النظم وإحالته إلى أفكار غير مترابطة .

٧. التكرار بأنواعه له أهمية في الشعر , وما يندرج تحته من فنون بلاغية ذات فائدة موسيقية ومعنوية وقد استخدمه ابن زيدون ليبعد الملل عن متلقيه / قارئه بما تضفيه رتابة الوزن العروضي بتفعيلاته على الأسماع , إذ يكون التكرار عنصر الحركة الموسيقية في البناء الداخلي للقصيدة , وأحد مستلزمات الشعر بما يحتوي من أساليب متنوعة ينوع فيها الشاعر حسب متطلبات المعنى ودلالاتها التي يسعها عن طريقها الى ترجمة حالته الشعورية ونفسيته

٨. ان سيرورة التضاد التقابلي أو التقابل الجدلي تحتل مكان الصدارة قي بيان أنواع التقابل في القصيدة وذلك ناشئ من طبيعة اللغة ذاتها وطريقة تصنيفها وان استخدام الطرائق الفنية للتعبير عن التقابل مثل (المجاز) وغيره تمنح اللغة زخماً تعبيرياً وطاقة إبداعية تسهم في بيان طبيعة اللغة وسعة امتدادها.

٩. توقيعات البحر البسيط المتناقضة وتفعيلاته بطبيعتها التكوينية الشائعة بين الانقباض والانبساط مستفعلن /ـــ ـ ب ـ ، فاعلن /ـ ب ـ ، التي اختارها الشاعر نمطا إيقاعيا لرائعته جسدت التناقض النفسي الذي ألقى ظلاله على طبيعة المبدع النفسية وحالته المتأرجحة بين الماضي الحاضر .

والحمد لله رب العالمين

هوامش:

١) ينظر : المغرب في حلى المغرب :٦٦/١.

٢)ينظر : نفح الطيب : ٣/ ١٩٤

٣) ينظر : في الأدب الأندلسي : ٢١١

٤) ينظر : الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه : ٢٠٢

٥) ينظر : البيان والتبيين :١/ ١٧٩.

٦) ينظر : البناء الصوتي في البيان القرآني : ٦

٧) ينظر : دور الكلمة في اللغة : ٨١.

٨) ينظر : نظرية الأدب : ٢٠٥.

٩) في علم اللغة العام : ١٣٨.

١٠) ينظر : النظرية الرومانتيكية : ٢٩٦.

١١) البناء الصوتي في قصيدة الحماسة العباسية :٢٣٥.

١٢) ينظر : علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة : ٢٣.

١٣) اللغة العربية معناها ومبناها :٦٦.

١٤) ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة : ٦٢،٦٣.

١٥) الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق : ٦٨.

١٦) ينظر : تشريح النص : ١٧.

١٧) البناء اللغوي لشعر أبي تمام : ٢٢.

١٨) ينظر :بنية اللغة الشعرية :٧٥.و : لغة الشعر عند عبيد بن لأبرص : ٣.

١٩)ينظر: قضايا الشعر :٥٤ : لغة الشعر عند عبيد بن الأبرص :

٢٠)ينظر : المصدر نفسه :٥٤.

٢١) الديوان: ١٦٧.

٢٢) الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية :١٩٦

٢٣) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها : ١٣٧.

٢٤) الديوان: ١٦٧.

٢٥) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات : ٥٤.

٢٦) الديوان: ١٦٧.

٢٧) المخل إلى علم أصوات العربية : ١٩٢.

٢٨) الديوان: ١٦٧.

٢٩) المصدر نفسه: ١٦٧.

٣٠) ينظر : البناء الصوتي في البيان القرآني : ٣٩

٣١) الديوان: ١٦٨.

٣٢) طه: ٢٧.

٣٣) المفردات: ٢٥١.

٣٤) ينظر : لسان العرب : ١ / ٣١٧.

٣٥) الخصائص:٣ / ١٠٠.

٣٦) الديوان: ١٦٩.

٣٧) ينظر : لسان العرب : ٩ / ٩٨.

(٣٨) دلالة الألفاظ : ٦٢.

(٣٩) ديوانه:١٦٨

(٤٠) الديوان: ١٦٩.

(٤١) الأصوات اللغوية: ٧٤-٧٥.

(٤٢) ينظر : في علم اللغة : ١٤٣، و دارسة الصوت اللغوي : ١٠٨ .

(٤٣) الديوان: ١٧٠.

(٤٤) ينظر : تأويل مشكل القرآن : ١٧٩, والصاحبي : ٣٥٣.

(٤٥) ينظر: الكتاب :١ /٩٠.

(٤٦) ينظر : الصاحبي :٢١١.

(٤٧) ينظر : المحتسب في وجوه شواذ القراءات : ١ / ٢٠٢.

(٤٨) ينظر: الديوان : ١٦٧-١٦٩.

(٤٩) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :٢٥٠/٢ .

(٥٠) الديوان: ١٦٩-١٧٣.

(٥١) ينظر: العمدة ٧٢/٢.

(٥٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر :٢٦٤.

(٥٣) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة :٣٣٨.ولغة الشعر عند عبيد بن الأبرص:١٨

(٥٤) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها :٢٩٣

(٥٥) الأسلوبية الصوتية:٧٣.

(٥٦) ينظر : قضايا الشعر المعاصر :٢٤٢.

(٥٧) جرس الألفاظ :٢٦٣.

(٥٨) ينظر: المعجم الوسيط:٨٩٥/٢.

(٥٩) الديوان:١٦٧ ــ ١٦٨.

(٦٠) ينظر: الأصوات اللغوية:٧٠.

(٦١) الديوان: ١٦٩.

(٦٢) البناء الصوتي في البيان القرآني : ٩ .

(٦٣) ينظر : معاني الحروف :٧٠.

(٦٤) ينظر: معني اللبيب: ٦٦٥/١.

(٦٥) الديوان:١٧٢.

(٦٦) ينظر: الأصوات اللغوية :٧٤-٧٧.

(٦٧) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة :٣٤٠.

(٦٨) الديوان:١٦٨.

(٦٩) ينظر : تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة :٢٢٠.

(٧٠) الديوان:١٦٨.

(٧١) المصدر نفسه:١٦٩.

(٧٢) المصدر نفسه :١٦٩.

(٧٣) المصدر نفسه : ١٦٩.

(٧٤) ينظر : المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها :٥٢٢.

(٧٥) الديوان:١٧١.
(٧٦) ينظر :التحليل في ضوء علم الدلالة :٦٨ .
(٧٧) العمدة :٢/٧٤.
(٧٨) الديوان : ١٧١.
(٧٩) عروس الإخراج , شروح التلخيص :٢/٣٣٣.
(٨٠) الكتاب:٢/٢٠٨.
(٨١) الديوان :١٧٣.
(٨٢) ينظر : لسان العرب :مادة (أمر) .
(٨٣) ينظر: المرتجل :٢١٥.
(٨٤) الطراز:٣/٢٨١-٢٨٢.
(٨٥) ينظر : أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين :٢١٣.
(٨٦) ينظر : شرح ابن عقيل : ١/٢٦٨.
(٨٧) ينظر :البديع في ضوء أساليب القرآن :١٥٥.
(٨٨) جرس الألفاظ :٢٧٤-٢٧٥.
(٨٩) نهاية الأرب في فنون الأدب : ٧/٩٥.
(٩٠) الديوان :١٦٧.
(٩١) ينظر : الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية : ١٩٩.
(٩٢) الديوان: ١٦٨.
(٩٣) المصدر نفسه : ١٦٩.
(٩٤) الأسلوبية الصوتية :٧٤.
(٩٥) الديوان :١٧٠.
(٩٦) المدخل إلى علو أصوات العربية :١٩٢.
(٩٧) الديوان :١٧٠.
(٩٨) الديوان :١٧٠.
(٩٩) ينظر : موسيقى الشعر :٤٤-٤٥.
(١٠٠) المستويات الجمالية في نهج البلاغة : ٨٤.
(١٠١) الديوان :١٦٨.
(١٠٢) المصدر نفسه: ١٦٨.
(١٠٣) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة :٣٣٤.
(١٠٤) جرس الألفاظ ودلالاتها : ٣١٠
(١٠٥) الديوان:١٦٩.
(١٠٦) ينظر : الإيقاع في القرآن الكريم :٦٤.
(١٠٧) الديوان :١٧٢.
(١٠٨) ينظر: لسان العرب : مادة
(١٠٩) الطراز: ٢/٣٧٧.
(١١٠) ظاهرة التقابل في علم الدلالة :١٥.
(١١١) علم الدلالة , د. أحمد مختار عمر: ١٩١.
(١١٢) ينظر: الألفاظ الكتابية : ٢٩٧.
(١١٣) ينظر : التقابل الجمالي في النص القرآني : ١٤٦.
(١١٤) ينظر : التصوير الفني في القرآن : ٩٩-١١١.
(١١٥) الديوان : ١٦٨.
(١١٦) ينظر : التقابل الجمالي في النص القرآني : ١٤٦.
(١١٧) ينظر : ظاهرة التقابل الدلالي في اللغة العربية :٨١.
(١١٨) الحديد :٣.
(١١٩) الأعلى :١٣.
(١٢٠) البقرة:٢٢٨.
(١٢١) ينظر : التقابل الجمالي في النص القرآني : ١٥٦.
(١٢٢) الديوان : ١٦٧-١٧٢.
(١٢٣) ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة : ٦٤ـ٦٥.
(١٢٤) الديوان :١٦٧
(١٢٥) ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة: ٧٤.
(١٢٦) الملك :٢٢.
(١٢٧) ينظر : في ظلال القرآن :٨ /٢٠٤.
(١٢٨) ينظر : صورة بخيل الجاحظ الفنية: ١٠٠.
(١٢٩) ينظر : التقابل الجمالي في النص القرآني :١٩٥-١٩٦.
(١٣٠) الديوان : ١٦٧.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم .

١. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه : د. مصطفى الشكعة ، دار العلم الملايين ،بيروت ، ط٤/١٩٧٩ م.

٢. أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين : الدكتور قيس إسماعيل الأوسي , جامعة بغداد , بيت الحكمة ,١٩٨٨م

.

٣. الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق : د. ماهر مهدي هلال مجلة آفاق عربية , كانون الأول –السنة السابعة عشر , ١٩٩٢.

٤. . الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية في القرن الخامس الهجري: جملية محمد عبد ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب /

جامعة بغداد ، ٢٠٠٤م .

٥. الأصوات اللغوية : الدكتور إبراهيم أنيس , الطبعة الرابعة مكتبة الأنجلو , مصر ,١٩٨٧م.

٦. الألفاظ الكتابية : عبد الرحمن بن عيسى الهمذاني , اعتنى بطبعه وتصحيحه , الأب لويس اليسوعي , د.ت.

٧. الإيقاع في القرآن الكريم أنماطه ودلالاته (ماجستير) :عبد الواحد زيارة جامعة البصرة , كلية الآداب ,١٩٩٦م .

٨. البديع في ضوء أساليب القرآن : د. عبد الفتاح لاشين ، دار المعارف ، القاهرة ،ط١، ١٩٧٩م .

٩.البناء الصوتي في البيان القرآني : د. محمد حسن شرشر ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة، ط١/ ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م

١٠ . البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية : د. سعيد حسون العنبكي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط ، ١، ٢٠٠٨م

١١. البناء اللغوي لشعر أبي تمام د. سامي علي جبار أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب / جامعة البصرة، ١٩٩٧م.

١٢. بنية اللغة الشعرية : جان كوهن , ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , المغرب الطبقة الأولى ١٩٨٦م

١٣.البيان والتبيين : الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ،(د.ت).

١٤. تأويل مشكل القرآن : أبو محمد عبد الله بن مسلم المعروف بابن قتيبة ، علق عليه إبراهيم شمس الدين , الطبعة الأولى , دار الكتب العلمية , بيروت لبنان ٢٠٠٢م

١٥. التحليل في ضوء علم الدلالة : احمد نصيف الجنابي ، (بحث) مجلة الأقلام ، العدد/ ١٢، سنة ٢، ١٩٨٥م .

١٦. تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة (دراسة في شعر ما بعد الستنيات)، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط١ / ٢٠٠٠م

١٧. تشريح النص : عبد الله الغذامي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٦م

١٨. التصوير الفني في القرآن : سيد قطب , د.ت

١٩. التقابل الجمالي في النص القرآني (دراسة جمالية فكرية وأسلوبية) : حسين جمعة , الطبعة الأولى , دار النمير , دمشق ,٢٠٠٥م.

٢٠. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عن العرب : د. ماهر مهدي هلال , دار الرشيد للنشر , بغداد ١٩٨٦م.

٢٠. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : د. صالح أبو أصبع , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , الطبعة الأولى , ١٩٧٩م.

٢١. الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني , تحقيق : محمد علي النجار , الطبعة الرابعة الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ١٩٩٩م.

٢٢. خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ,١٩٨١م.

٢٣. دراسة الصوت اللغوي : د. احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢٤. دلالة الألفاظ : الدكتور إبراهيم أنيس , الطبعة الثانية , مكتبة الأنجلو , مصر ,١٩٦٣م.

٢٥. ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح وتحقيق علي عبد العظيم , الكويت ٢٠٠٤م.

٢٦ . دور الكلمة في اللغة : ستيفن اولمان ، ترجمة د. كمال محمد بشير ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

٢٧. شرح ابن عقيل : بهاء الدين ابن عقيل , تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد , الطبعة الثامنة , مطبعة أمير , قم ,د.ت.

٢٨. شروح التلخيص: طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر , عروس الأفراح لبهاء الدين السبكي .

٢٩. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء : أحمد أميريك , آفاق عربية , تونس ,١٩٨٦م.

٣٠. الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها : ابن فارس ,تحقيق أحمد صقر , مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه القاهرة ,١٩٧٧م.

٣١. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلوي , منشورات مؤسسة النصر , طهران , د.ت .

٣٢. ظاهرة التقابل في علم الدلالة : الدكتور أحمد نصيف الجنابي مجلة آداب المستنصرية , العدد (١٠) لسنة ١٩٨٤م.

٣٣. ظاهرة التقابل في اللغة العربية : عبد الكريم محمد حافظ ألعبيدي جامعة المستنصرية , كلية الآداب ,١٩٨٩ (ماجستير).

٣٤. علم الدلالة : الدكتور أحمد مختار عمر , الطبعة الخامسة , عالم الكتب القاهرة ,١٩٩٨م.

٣٥. علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة : د. محمود فهمي حجازي المكتبة الثقافية النهية المصرية العامة ١٩٧٠م.

٣٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني , تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد , الطبعة الرابعة , دار الجبل بيروت لبنان ١٩٧٢م.

٣٧. في الأدب الأندلسي : د. جودة الركابي ،دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٧٠م .

٣٨. في ظلال القرآن : سيد قطب , دار الشروق , بيروت الطبعة السابعة ,١٩٧٨م.

٣٩. في علم اللغة : د. غازي مختار طليحات ، مطبعة أطلس ، دمشق /سوريا ،ط٢، ٢٠٠٠م .

٤٠. في علم اللغة العام : الدكتور عبد الصبور شاهين , مؤسسة الرسالة بيروت , الطبعة الخامسة ,١٩٨٨م.

٤١. قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة , دار العلم للملايين بيروت , الطبعة السادسة ,١٩٨١م.

٤٢. كتاب سيبويه : سيبويه أبو بر عمرو بن عثمان , تحقيق عبد السلام هارون , الطبعة الرابعة , مكتبة الخانجي , القاهرة ٢٠٠٤م.

٤٣. لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين أبن منظور , دار صادر , بيروت د.ت.

٤٤. لغة الشعر عند عبيد بن الأبرص :جهان عبد الواحد شغاتي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة . ١٩٩٧م.

٤٥. اللغة العربية معناها ومبناها : الدكتور تمام حسان , الطبعة الرابعة , عالم الكتب , القاهرة , ١٤٢٥هـ /٢٠٠٤م

٤٦. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة البابي الحلبي ، مصر .

٤٧. المحتسب في شواذ القراءات والإيضاح عنها : أبو الفتح عثمان بن جني , تحقيق علي النجدي وآخرون لجنة إحياء التراث الإسلامي , القاهرة ,١٩٦٩م.

٤٨. المدخل إلى علم أصوات العربية : الدكتور غانم قدوري الحمد مطبعة المجمع العلمي بغداد ,٢٠٠٢م.

٤٩. المرتجل : لأبي محمد بن الخشاب , تحقيق علي حيدر دمشق ,١٩٧٢م.

٥٠. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها في الجرس اللفظي: عبد الله الطيب , مطبعة الكويت , الطبعة الثالثة الكويت ,١٩٨٩.

٥١. المستويات الجمالية في نهج البلاغة (دراسة في شعرية النثر) نوفل أبو أرغيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط٢٠٠٨/١

٥٢. معاني الحروف :أبو الحسن علي بن عيسى الرماني , تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي , دار ومكتبة الهلال بيروت , ٢٠٠٨م.

٥٣. المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون , الطبعة الثانية مجمع اللغة العربية , دار الدعوة , د.ت.

٥٤. المغرب في حلى المغرب : صنفه بالموارثة ستة من أهل الأندلس ، تحقيق شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ منقحة (د.ت) .

٥٥. مفردات ألفاظ القرآن: الراغب الأصفهاني , تحقيق صفوان عدنان داودي , الطبعة الرابعة , قم ,١٤٢٥هـ .

٥٦. المغني اللبيب عن كتب الاعاريب : ابن هشام الأنصاري قدم له حسن حمد , الطبعة الأولى , دار الكتب العلمية , بيروت ،لبنان ,١٩٩٨م.

٥٧. موسيقى الشعر : الدكتور إبراهيم أنيس , مكتبة الأنجلو المصرية , مصر , الطبعة الرابعة , ١٩٨٢م.

٥٨. نظرية الأدب : أوستن وارين ورينه ويلك ، ترجمة محيى الدين صبحي ، مطبعة خالد طرابيشي ، ١٩٧٢م

٥٩. النظرية الرومانتيكية في الشعر : كولردج ، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ،١٩٧١م ٤٣.

٦٠. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: تأليف احمد بن المقري التلمساني ، تحقيق د. أحسان عباس ، دار صادر ، الطبعة الجديد ، ٢٠٠٤م .

٦١. نهاية الأرب في فنون الأدب : شهاب الدين النويري نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب , وزارة الثقافة والإرشاد القومي القاهرة ,١٩٥٥م

الملاحق

جدول رقم (١) التضاد في المفردات دلاليا

الكلمة	ضدها
التنائي	التداني
سودا	بيضا
الظلماء	الصبح
مسكا	طينا
معقودا	موصولا

جدول رقم (٢) التضاد في التركيب (الجمل)

لقيانا	تجافينا
لا يبلى	يبلينا
يضحكنا	يبكينا
تساقينا	بان نغص
ما يخشى تفرقنا	ما يرجى تلاقينا
يروينا	يظمينا
ابتلت جوانحنا	ولاجفت مآقينا
في الدُنيا اللِقاءُ بكُم	في مَوقِفِ الحَشر تلقونا
ذكرنا	نسينا

جدول رقم (٣) النسق التقابلي والتناظر الإيقاعي

فَانحَلَّ ما كانَ مَعقوداً	وَانبَتَّ ما كانَ مَوصولاً
ما حَقَّنا أن تُقِرّوا عَينَ ذي حَسَدٍ	وَلا أن تُسُرّوا كاشِحاً فينا
وَاللهِ ما طَلَبَت أهواؤُنا بَدَلاً مِنكُم	وَلا اِنصَرَفَت عَنكُم أمانينا
ولا استفدنا خليلا عنك يشغلنا	ولا اتخذنا بديلا منك يسلينا
يا جَنَّةَ الخُلدِ أبدِلنا بسِدرَتِها	زَقوماً وَغِسلينا
فَما اِستَعَضنا خَليلاً مِنكِ يَحبسُنا	وَلا اِستَفدنا حَبيباً عَنكِ يَثنينا
فَالطَيفُ يُقنِعُنا	وَالذِكرُ يَكفينا