

## الفضاء الصوتي في سينية ابن الأبار

م.م علي هاشم طلاب  
جامعة المثنى / كلية التربية

عن العلاقات المورفيمانية ، وهذه الوحدات هي أكبر الوحدات الصوتية<sup>(١)</sup> 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))<sup>(٢)</sup>

ويأتي التجانس ( homogeneousness ) في مقدمات الخصائص الجمالية في الفضاء الصوتي للشعر العربي ، إذ أنه يعني في حقيقته إبحاح الناص على جهة في العبارة يعنى 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<sup>(٣)</sup> ، وكذلك فنية إذ تكون هناك حالة ارتباط بين الإطار النفسي الذي يمر به الشاعر وغرضه .

التمائل لفونيمي phoneme homogeneousness للأصوات وظيفية تتجسد بوساطة وجود الصوت في موقعه من المفردة والتركيب وهذا ما جعل دراسي الصوت ينظرون إلى الوحدة اللسانية من جوانب عدة منها موقع الفونيم بالنسبة لسياق، وعلاقة المقصود بين الفونيمات ، ومعنى الصوت من زاوية اتصاله بالحالة النفسية للناصر إذ إن هناك اتجاهاً نفسياً يسيطر على الناص ومثلما قرر علم النفس (( إن القدرة يجب أن تكون نواة أولى في المركز الدماغى لإحداث الاستعداد البيولوجي للفكر المنتج ، وبعد أن تصير القدرة استعداداً فكرياً وظيفياً ، يظهر عنصر الرغبة ليحدد نوع هذا الاقتدار واتجاهه))<sup>(٤)</sup> ، ثم تتوالى العوامل الأخر حتى تصل إلى التنفيذ والذي يمثل التماثل الفونيمي احد مراحل المهمة في عمل أدبي فني هو- قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى ، من هنا تكمن قيم الفونيم التمييزية ، فالناصر يحاول أن يحقق قيمة مستقلة في النص ذلك أن الصوت في حد ذاته ليس له تأثير جمالي وإنما تتحقق الاستقلالية له بمعاكسة الوظيفة التمييزية وبإقامة

توطئة

الشعر أكثر أنواع النصوص ارتباطاً بالموسيقى ، وهي كذلك خاصة 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 شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى ، وربما إن البنى تتشابه إيقاعياً ، ثم قد تتعارض دلاليًا ، 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<sup>(٥)</sup> .

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 مركبة مع البعض الآخر ، إذ نستطيع بوساطة تلك الدلالة اللفظية أن نجعل الوحدة اللسانية توحى بمعان عدة ، فضلاً عما تكتسبه الوحدة من موسيقى شعرية إذ تتماثل تلك الدلالة لتوحى بدلالات عدة ، فضلاً

أحاط بغرض الناص من النص ، إذ إن ثنائية الجهر والهمس في الوحدة الساتية تُشخص توتر الشاعر والمتمثل في هذا الاختلاف اللساني الذي ينبع من الإطار النفسي ، وقد تؤدي شدة التأثير بالسباعث الصوتي على (توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى))<sup>(١١)</sup>.

إن مثل هذا التكرار (يضع في أيدينا مفتاحاً 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))<sup>(١٢)</sup>، إذ إن هنالك ضغط شعوري على الناص جاء نتيجة الاحتلال وجسد ذلك بواسطة إلحاحه على هذه الفونيمات وتكرارها في نصه ، إذ أراد أن يوحي بالغرض المقصود وهو الاستغناء من الاحتلال ، أي أن الشاعر صادق التجربة ، مبعوث العاطفة ، قوي الانفعال ، وفي ضوء ما يؤديه تكرار الفونيمات المتماثلة ( phonemes homogeneous ) 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 يغفل الذائقة الجمالية وحثها على التوقف إزاء هذه المظاهر الصوتية والتي أسهمت في منح النص صوتية متميزة جعلته متكاملًا صوتياً وجماليًا<sup>(١٣)</sup> . مما تقدم يمكن توصيف هذه المظاهر بأنها أبرز مكونات البنية الصوتية ، التي يسرت وصول المعنى بطريقة جمالية ميزتها ظواهر النص .

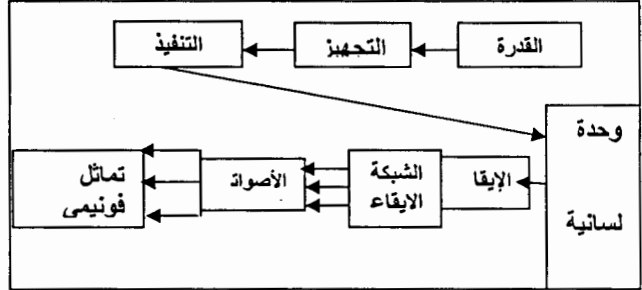
وقد يتكئ ابن الأبار في سنته على فونيم دون آخر إذ قال:<sup>(١٤)</sup>.

فمن دساكر كانت دونها حرسا  
ومن كنانس كانت قبيلها كُنسا  
يا للمساجد عادت للعدا بيعا  
وللنداء غدا أتناها

جَرسا

لهفي عليها إلى استرجاع فانتها

التمائل الفونيمي<sup>(١٥)</sup> ، الذي يلجأ إليه الناص بدافع شعوري لتقرير الإيقاع (rhythm) في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله<sup>(١٦)</sup>، فضلاً عن ذلك فهو يؤدي إلى المزيد من الموسيقى بين أجزاء النص وهذه خاصية ينفرد بها الشعر عن غيره من أنواع الكتابة<sup>(١٧)</sup> ، فيبدو العمل متكاملًا بأشكال عدة :



قد تركزت الدراسات الصوتية في الحقول الأدبية حول بيان القيمة التعبيرية للحرف (( إذ لم يعنهم من كل حرف إبه 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 مستقل ببيان خاص مادام مستقل بإحداث صوت معني ، وكل حرف له ظل وإشعاع إذا كان لكل حرف صدى وإيقاع ))<sup>(١٨)</sup> ، ولهذا نجد أنه يستخدم أصواتاً في موقع وغيرها في موقع آخر ، لأن الجرس يناسب هذا الموقع ولا يناسب غيره وهذا ما تجده في سينية ابن الأبار ، إذ يقول :<sup>(١٩)</sup>

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا

إن السبيل إلى متجاتها درسا  
وهب لها من عزيز النصر ما التمت  
فلم يزل منك عز النصر ملتسا

إن التماثل الفونيمي (phoneme homogeneous) واضح وهما فونيم (phoneme) (السين ، الزاي) إذ إن الناص ألح إلحاحاً واضحاً على الصوتين اللذين يشتركان في الصغير 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

الوحدة ، فضلاً عن أسلوب النفي ، لا يمكن أن يكون مصادفة فهذا التكرار والتماثل يقرر قيمة تنغيمية جلية تزيد من ربط الأداء بالمضمون<sup>(٢٢)</sup> ، 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 المكلمة ، 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<sup>(٢٣)</sup> . فالناصر كرر هذا الفونيم (phoneme) في الوحدة الألسنية لينبئ بوساطته عن المعنى الذي يريد إظهاره للمتلقى ، وهي العواطف الصادقة ، والحنين للأرض السليبية 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 قريباً من تأدية معنى الإنكار للحدث ، أي أن الطاغى 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 ، فالإحاح على صوت أو أسلوب أو لفظة أو عبارة (( يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإحاح في نفس الشاعر ))<sup>(٢٤)</sup> . كما يُعد ذلك إضاعة في النص يمكن للباحث أن ينمي تحليلاته بوساطة هذا الملمح التعبيري (( للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعرية ومحاولة فك رموزها ، ووضع الأصبع على بؤر حساسة يجلوها التكرار ))<sup>(٢٥)</sup> .

ومما يؤكد ارتباط الصوت بحالة الشاعر النفسية ، وما يلج بداخله من لواعج شعورية ، فضلاً عما يزيد من أكساء القصيدة بمسحة موسيقية ، إلهام ابن الأبار في سينيته على صوت ( القاف ) في وحدات النص الذي هو كما هو معلوم صوت انفجاري يدل على المفاجأة والمقاومة ، وهذا يفيض

مدارساً للمثاني أصبحت دُرُسا في هذه الوحدات نجد الناص فضلاً عن إلهامه 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 أنه أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن الألم والخشوع ، ويوحي بالحركة من الخارج إلى الداخل وهو النفاذ في الأشياء<sup>(١٥)</sup> . وقد لا تختلف

مع القائلين : إن صوت النون من أصوات الغنة<sup>(١٦)</sup> ، فهو في هذا وذاك تعبير عن مشاعر صادقة قد تكون في مواضع مختلفة حزينة كانت أو مفرحة ، وقد يكون التنغيم بأمجاد العرب في الأندلس والصورة التي وصلوا إليها .

وقد أسهم فونيم (النون) الوارد عشر مرات ، في تعزيز الإيقاع الذي يضح 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<sup>(١٧)</sup> ، 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<sup>(١٨)</sup> ، وبهذا تكتمل الجوانب الجمالية للنص والتي لا ترتكز في حسن الصوت فحسب (( وإنما في ما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإحسان ، لأن أثر الكلمة الملفوظة لا يتحدد في إثارة حاسة السمع وإنما في الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان ))<sup>(١٩)</sup> ، لتكشف أمام المتلقي الصورة الواقعية للأندلس وما حل بها من تشريد وخراب وتحول واقعي في معنويات الأشياء وكنائها .

ويتجه ابن الأبار بصوته اتجاه نفسياً محاولاً الربط بين حركة الصوت وحركة النفي لإيجاد نقاط التقاء بين القيم التعبيرية وقيم التأثير النفسي الذي تضيفه الإحاعات الداخلية على دلالة النص<sup>(٢٠)</sup> ، إذ يقول<sup>(٢١)</sup> :

محا محاسنها طاغ أتيج لها

ما نام عن هضمها حيناً ولا نسا

إن تكرار صوت (الحاء) الذي

استفرغه الشاعر ، وبثه في هذه

إذ تركز الوحدة اللسانية على نظام متوازن يوحي بتشابه فوناميتي يسيطر على الوحدة اللسانية :

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

تعمل هذه المماثلة الصوتية (phonetic homogeneity) 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 النذب ، والإبعاد ، والنفور ، فالنص اختار هذين العنصرين المتماثلين في الوحدة اللسانية لأكسابها بالموسيقى الشعرية ما أضفى نغماً واسع الطيف في النص ، فالعلاقات الدلالية التي أوجدها النص أسست للمشابهة الفوناميتية داخل الوحدة الألسنية .

ونجد ابن الأبار يقول: (٣١)

صل حبكها أيها المولى الرحيم فما

أبقى المراس لها حبلاً ولا مرسا  
يمائل 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 ( حبلاً ، حبلاً ) إذ نجد في هذه الوحدة أن الناص أراد أن يحدث تأثيراً للأصوات المتجاورة بعضها مع بعض مما يؤدي إلى التقارب في الصفة والمخرج تحقيقاً للانسجام الصوتي ، وتيسيراً لعملية النطق واقتصاداً في الجهد اللفظي (٣٢) ، فضلاً عن موحيات الأصوات التي تجعل الناص

به إلى أحاسيس لمسية من القساوة ، والصلابة ، والشدة ، وإلى أحاسيس بصرية وسمعية من فقاعة تنفجر أو فخار تتكسر (٣١) . فالناصر يبدو أنه رأى الاحتلال كيف دحر البلاد الإسلامية ومحا معالمها وأثارها الإسلامية ، ولم تسلم حتى المآذن المكسوة بقطع الفخار ، إذ نجد أن الناص أستطاع أن يقيم علاقة بين الصوت والقيمة الموضوعية .

ويستفق البحث مع ما قاله الدكتور العزاوي من قيمة الصوت تنبع من الوظيفة الدلالية التي تحدد بوساطة موقعها السياقي وتآلفها مع الأصوات الأخرى (٣٧) ، ونجد ذلك في سنية ابن الأبار ، إذ يقول: (٣٨)

كانت حدائق للإحداق مونة قنة

فصوح النضر من أدواها وعسا....  
وانصر عبيداً بأقصى شرقها شرقت

عيونهم أدمعاً تهمي زكا وخسا\*  
نلحظ التماثل والتكثيف الصوتي لفونيم القاف الذي يطلق عليه أحياناً 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 فإن أصوات الحروف عندما تنبعث من الناص قد تحدث وقعاً في الناص، فضلاً عن الوقع الذي تحدثه في نفس المتلقي المؤدي إلى تفاعل نفسي ينتج عنه تنوع درجة الصوت (٣٩) .

التمائل الصوتي

phonetic homogeneity

الناصر المبدع ينشئ قواعد اختيارية صوتية داخل النص ينسجها بنسيج النص ليعبر بوساطتها عن إichاءات توفيق في التعبير عن إحساس الناص ، ويتفاعل معها المتلقي ، ولا تكون كذلك إلا حين تلائم السياق وتتفاعل مع غيرها فتجعل النص أكثر ثراءً ، فالتكرار في الشعر له لذة خاصة مصدرها الوقع في إذن السامع ، وتشيع أنغاماً تصبح جزءاً أساسياً في معنى القصيدة ، وقد يوحى تماثل الكلمات بقرابة معنوية (٣٠) ، وهذا ما نجده في سنية ابن الأبار إذ يقول: (٣١)

فأين عيش جنيناه بها خضرأ

وأين عصر جليناه بها سلسا

، فظاهرة تماثل الأصوات هي نظير نسق الطولوجيا في الفلكلور ، بمعنى أن التماثل في هذه الحالة يقوم في ذاته بدور جمالي<sup>(٣٧)</sup> ، ولكن هذا التماثل قد أسهم في إشاعة أجواء التنغم والاتساق الداخلي للوحدة اللسانية ( البيت الشعري) التي تمثل وحدة إيقاعية تكافح من أجل الاستقلال عن غيرها في القصيدة إلا أنه في الوقت ذاته يحتفظ بعناصر داخلية فيه تجعله جزءاً لا يتجزأ عن بنية القصيدة الإيقاعية والدالية<sup>(٣٨)</sup>

وإذا أنعمنا النظر في الهندسة الإيقاعية لسينية أبن الأبار 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 إيجاد 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<sup>(٣٩)</sup> ، وهذا ما نجده في سينية أبن الأبار إذ يقول<sup>(٤٠)</sup> :

في كل شارقة المأم بانقصة

يعود مأتها عند العدا عرساً

وكل غاربية إجحاف نائبة

تثنى الأمان حذاراً والسرور أسى

إن الوحدة الأسنية هنا تتخذ سيرة جديدة من أجل الوصول إلى أكبر ما يمكن من عناصر الإيقاع دون الصوت ، فالبنى المتشابهة استطاعت أن تكون داخل الوحدة الأسنية تركيبة إيقاعية لونت النص بتشكيل إيقاعي من تجانسها المورفولوجي ، واشترك الألفاظ في الوحدات الأسنية في هذا النص بوساطة الفونيمات المتشابهة أعطى قيمة تنغيمية جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون . مما تقدم يمكن القول إن بوساطة توازن العناصر إيقاعياً أفضى ذلك التوازن إلى ربط الوحدة الأسنية بالأخرى ، وهو ما أسماه

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<sup>(٤١)</sup> ، فالناصر كان يعاني من وطأة الاحتلال النصراني الذي جعل المدن الإسلامية الأندلسية تنهوى ويأفل نجمها ، فأطلق صوته يستغيث بعرب إفريقية محملاً تلك الصرخات قيماً صوتية معبرة عن واقعهم المؤلم والمهدد بالخطر النصراني الإسباني .

وكان لعلاقة الكلمات بعضها مع بعض الدور البارز في أكساء البيت الشعري موسيقاه بوساطة عمل الناص في إقامة علاقة خفية بين الكلمة وما يحيط بها من كلمات بحيث يجعل الكلمة ذات معانٍ توحى بها من دون أن تشخصها تماماً وبما يحيطها من جو يؤثر فيها ويكسيها أبعاداً جديدة<sup>(٤٢)</sup> ، وكان هذا التركيز جليلاً عند ابن الأبار على تلك الكلمات إذ يقول<sup>(٤٣)</sup> :

أيام صرت لنصر الحق مستبقاً

وبت من نور ذلك الهدى مقتبسا

نلحظ في هذه الوحدة تشابه

(resemblance) ، ومماثلة صوتية بين

العنصرين ( مستبقاً، مقتبسا ) من حيث نوع

وعدد الفونيمات ، وقصد الناص هذه

المماثلة الفونيمية ، لينبئ عن مماثلة

معنوية بين العناصر المتماثلة

والمختلفة دلالياً ، إذ جاء العنصر

الأسنى الأول ( مستبقاً ) ذو الحركة الإستباقية

السريعة التي يبثها الناص في شطر

الوحدة ( البيت الشعري ) بوساطة رفته

بالفعل ( صار) الذي يدل على الحركة

والتحول والصرورة، أما عنصر المماثلة

الآخر ( مقتبسا ) فقد جاء بعد

الفعل ( بات ) لنلحظ فيه السكونية

والركود على الرغم من أن العنصرين متماثلين

فونيمياً لكنها مختلفين دلالياً وهذا خرق في المبدأ

اللساني لنظام 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 تكررأ

لقد استوعب الناص كل تجليات الحركة الإيقاعية ذات المرودية الصوتية داخل الوحدة الأسنوية ، وقد جعل ( كانت ) تفتح على تلك التقابلات الدلالية والتركيبة والإيقاعية ، فجاءت هذه الوحدة مموسقة و متحوّرة 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 تلامم غرضه وانفعاله ، إذ نلاحظ إن الشاعر يتعامل سايبكولوجياً مع البحر الذي يلجأ إليه ، مناسبة لنوع الانفعال الموجود ، ولم تكن مصادفة عند ابن الأبار في سينيته أن يكون البحر البسيط هو التنغيم الإيقاعية الانفعالية ذات المقاطع المتعددة ، والذي يمكن بوساطته أن يعبر عن انفعالاته

وعواطفه ولاسيما إن الشاعر قد جمع بين الاستنجاد والثناء والمديح والاستعطاف ، وهذا التعدد يحتاج إلى مساحة صوتية واسعة تتناسب مع تعدد الأغراض وحالة الألم والوجع التي أصابت الشاعر ، فاستنجد بأخريين للخلاص من الاحتلال النصراني الذي دحر كل شيء إذ يقول: (٤٢)

أدرك بخيلك خيل الله أندلساً

إن السبيل إلى متجاتها درساً

وهب لها من عزيز النصر ما التمس

فلم يزل منك عز النصر ملتمسا

وحاش ممّا تعانيه حُشاشتها

فطالما ذقت البلوى صباح مساً

كان الاستعطاف جريئاً إذ كان للصيغة الطليبية

مكان الصدارة وبذلك يكون قد خالف قواعد

البناء الفني للقصيد 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 )) (٤٣) ، فتتوفر المساحة الصوتية

لدى الناص في التنوع داخل القصيدة الواحدة

فضلاً عن (( الانسياب الإيقاعي الراقق

الكامن في بنية تشكيل إيقاع هذا البحر من

العرب بالتضمنين ( including ) وهذا يدل على إن الوحدة لا تمثل وحدة إيقاعية دائماً تكافح من أجل الاستقلال عن غيرها في القصيدة لوجود العناصر الداخلية التي جعلت الوحدة الأسنوية جزء من بنية القصيدة الإيقاعية :

في كل شارقةٍ إمام بائقةٍ

يعود ماتمها عند العدا عرساً

وكل غاربةٍ إجحاف نائبة

تثني الأمان حذراً والسرور أسي

لقد أستطاع الناص أن يجعل البيت الشعري مموسقا بوساطة إقامة علاقة إيقاعية بين البنى المورفولوجية ( morphology structur ) المتجانسة صوتياً ، فضلاً عن العلاقات المورفيمائية التي بثها الناص إذ هي وحدات في بنية اللغة أكبر من الوحدات الصوتية ، كل هذه العوامل أعطت الأبيات الشعرية في سينية ابن الأبار توازناً صوتياً للإيقاع النصي ، فلا يكون خفياً طائشاً فيتجلجج به القول ، ولا ثقيلارتيباً ومؤذياً .

وأستطاع ابن الأبار 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 حرساً

من كنانس كانت قبلها كُنْساً

إن الكلمة المولدة للتوازن في الوحدة

الأسنوية ، هي الفعل الماضي المسند إلى تاء

التأنيث الساكنة التي جعلها أساس

التقابل الفضائي ، ومحور العنصر السلساني

فهي (( النواة الدلالية للمقطوعة ، فتتمتد الأصوات

والدلالات المتفرعة منها في جنبات المقطوعة )) (٤٢)

، فتكون نقطة ارتكاز باعثة ورابطة في الوقت ذاته:

فمن دساكر

دونها حرساً

ومن كنانس

قبلها كنسا

كانت

فيها من زخافات وعلل لنتناسب والحالة التي كان عليها , إذ إن (( شدة الانفعالات يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة , أي سرعة في الأداء والرغبة بتوصيل المعنى والتنفس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي الهادئ وغير المنفعل ))<sup>(٤٨)</sup> .

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

يا للجزيرة أضحي أهلها جزراً

للحادثات وأمسى جدّها تعسا

كان المنادى مندوباً وهو ما يلائم حالة الناص وأحوال الجزيرة , ولم يجذ غير (الياء) في النداء ملاذاً يلوذ به , لأنها توفر تنغيماً صوتياً بوساطة مدّ الصوت بالألف , وبذلك توافرت لدى الناص المساحة الصوتية الواسعة في النداء والثناء والتوجع في آن واحد<sup>(٥٠)</sup> , إذ إن الناص يخرج بالنداء من معناه الحقيقي إلى وسيلة إخبارية إبلاغية تداولية , يستطيع بوساطتها أن يوحى بمعان عديدة , منها الاستنجاد والتحسر والتوجع وهذا ما ناسبه صوتياً وإيقاعياً وموضوعياً وفنياً في الوحدة اللسانية , وقد يخرج إلى الاستغاثة 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 الزمكاني والذات وحالة الفونيم , قائلاً: (٥١)

وفي بآتسية منها وقرطبة

ما ينسف النفس أو ما ينزف النفسا

نلاحظ إن انفعالات الناص تهادأ تدريجياً بعد الاضطرابات التي خالجه ولم يستقم ذلك إلا بترديد لفظة (النفس) , وترديدها دليل على إظهاره لذاته , إذ إن لفظتي ( النفس , النفسا ) يوفران احتباساً وصغيراً صوتياً لاسيما إن الحالة التي رافقتهما ( النفس , والنزف ) مما يجعل النفس منفصلة عن الذات , وهو ما يولد فتوراً زمانياً ومكانياً في آن واحد , فضلاً عن فونيم (السين) وهو صوت صغير رخو مهموس مرقق<sup>(٥٢)</sup> .

استغل الناص معنى الانفصال بعد أن كانت النفس متصلة إذ إنه عاش في لحظة من الوعي بأزمة الذات المتجرد

جهة , وللاحتلاف الوظيفي لإيقاعه , مع طبيعة انفعالاته . ومدى تفاعلها مع هذا القلب الإيقاعي في حيز النص من جهة أخرى ((<sup>(٥٥)</sup>) وما وجود الزخافات و العلل إلا دليلاً لتحقيق المساحة الكافية في التنوع والتحرر , فقد حققت تنوعاً إيقاعياً صوتياً , وكانت القافية المطلقة في خاتمة كل بيت تظافراً انسيابياً صوتياً في مقابلة الحدث والاستمرار في موقف التحدي الذي وقف به أمام حاكم إفريقي أبي زكريا يستصرخه طالباً منه بأسلوبه المباشر (الأمر) أن ينجذ بلنسية من ملك برشلونة النصراني<sup>(٥٦)</sup> .

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: (٥٧)

وهب لها من عزيز النصر ما التمس

فلم يزل منك عز النصر مئتمسا

وحاش مما تعانیه حُشاشتها

فطالما ذأقت البلوى صباح مساً

لقد قطع الناص الوحدات اللسانية إلى مساحات صوتية متفرقة كل واحدة قائمة بذاتها

ورابطة للأخرى ومستأنفة لها فكانا (الواو , والفاء) يؤديان دوراً وظيفياً صوتياً في الربط والاستئناف إذ وفراً نغماً خاصاً , كان 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 استنجاداً ويكاد الثاني أن يتكون غرضاً آخر كالممدح , كأن الناص جمع الغرضين وبهذا تشكلت مساحة صوتية كبيرة في الوحدة اللسانية .

وليس غريب أن يفتتح ابن الأبار سينيته بهذا الأسلوب الطلبي لأن المصيبة والحزن والاضطراب والتسارع بين الذات والزمن الذي بدأ ينفذ تدريجياً جعلته لا يملك إلا 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

فقد أدرك إن الاستنجد المباشر هو أقرب إلى حالته النفسية وأكثر تأثيراً بقلب مادحه، بل يجعل الجميع راجياً معه، قائلًا: (٥٧)

هذي رسائلها تدعوك من كئيب

وأنت أفضل مَرَجُو لمن ينسا....

تؤم يحيى بن عبد الواحد ابن أبي

حفص مُقْبَلَة من تربيته القدسا

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

إن السعيد امرؤ ألقى بحضرته

عصاه محترماً بالعدل محترسا

يا أيها الملك المنصور أنت لها

علياءً 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

١- ينظر: البنية الإيقاعية لشعر حميد سعيد:

٥، وبنية الخطاب الشعري: ١٩٦، وعلم

الدلالة: ٧٦.

٢- ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: ١٤٧، وظواهر

أسلوبية: ٨٠.

٣- نقلًا: عن ظواهر أسلوبية: ٢٧١.

٤- ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.

٥- نقد الشعر في المنظور النفسي: ١٦٢.

٦- ست محاضرات في الصوت والمعنى: ٥٩،

ونظرة الأدب: ٢٠٥-٢٠٦،

وأسلوبية البناء الشعري: ٥٨-٥٩.

٧- ينظر: لغة الشعر المعاصر: ١٤٤.

٨- ينظر: النص الأدبي تحليله وبنائه: ١٠٢.

ليصلح من شأنه - حتى إن لم يكن الانفصال حقيقياً - بعد أن كان مضطرباً منفعلاً متأماً (٥٢)، وهذا التردد (( لم يكن دالاً على معنى الانفصال إلا بقدر ما كان أسلوباً اقتضاه المعنى، ولم يكن مولداً للصغير بقدر ما كان من مقتضيات الصغير )) (٥٤).

لقد أثبت الناص بوساطة أسلوب انفصال الذات والفضاء الزمني وفونيم (السين) ومورفيم (ينسف النفس)، (ينزف النفس) 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 توحى بالتأزم والتلاشي والضياح، 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 حاكها - الرثاء - ليجعل من صوته المتدفق أكثر انتشاراً في الأفق الذي ينشد به النص.

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

أيام صرت لنصر الحق مستيقاً

وبت من نور ذلك الهدى مقتبسا

وقمت فيها بأمر الله منتصراً

كالصارم اهتز أو كالعارض أنجسا

تمحو الذي كتب التجسيم من ظلم

والصبح ماحية أنواره الغلسا

وتقتضي الملك الجبار مهجته

يوم الوغى جهرة لا ترقب الخلسا

لقد أستدرك الناص في هذه الوحدات

اللسانية المديح، ولم يجد غير

خصال الإسلام يستصرخ فيها صاحب إفريقية

، وإنه الوحيد القادر على أخذ ثار المسلمين،

وكان الله اختار له 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



- ٩٠٤ — تحاليل أسلوبية : ٩٥  
 ٥٥ — ينظر : علم الدلالة : ٣٩  
 ٥٦ — نوح الطيب : ٤ / ٥٨  
 ٥٧ — م. ن. : ٤ / ٥٨  
 ٥٨ — م. ن. : ٤ / ٥٩  
 ٥٩ — ينظر : م. ن. : ٤ / ٥٧
- المصادر والمراجع**
- ١ — الأدب الجاهلي ، د. محمد النويهي ، ج١ ، القاهرة ، ( د.ت. )  
 ٢ — أسلوبية البناء الشعري ، أرشد علي محمد ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٩ م.  
 ٣ — الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق ، د. ماهر مهدي هلال ، مجلة أفاق عربية ، كانون الأول ، ١٩٩٢ م.  
 ٤ — الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٤ ، ١٩٧١ م.  
 ٥ — بارتون جونسون ، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، ترجمة : سيد بحرأوي مجلة الفكر العربي ، ك٢ ، ع٢٥ ، السنة ٤ ، ١٩٨٣ م.  
 ٦ — البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس ، علي عبد الحسين الحداد (رسالة ماجستير) ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١ م.  
 ٧ — البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن أفرغري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ م.  
 ٨ — بنية الخطاب الشعري ، محمد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣ م.  
 ٩ — بنية اللغة الشعرية جان كوهين ، ترجمة : محمد المولى ، محمد العمري ، دار توبقال المغرب ، الدار البيضاء ط١ ، ١٩٨٦ م.  
 ١٠ — تحاليل أسلوبية ، د. محمد الهادي الطربلسي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٢ م.  
 ١١ — تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر (الثقافة - الفضاء - التفاعل) ، د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٠ م.  
 ١٢ — تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) ، د. محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٦ م.  
 ١٣ — تكرر التراكم وتكرار التلاشي (في نماذج من الشعر العراقي الحديث) ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة أفاق عربية ، أيلول ، ١٩٩٢ م.  
 ١٤ — التنغيم اللغوي في القرآن الكريم ، د. سمير إبراهيم وحيد العزاوي ، عمان ، دار الضياء ، ٢٠٠٠ م.  
 ١٥ — ثلاث قضايا في إعجاز القرآن الكريم ، نعيم الباقي ، مجلة التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع١٥ ، ١٩٨٤ م.  
 ١٦ — جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، سلسلة دراسات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠ م.
- ٩١ — دراسات في فقه اللغة : ١٤٢  
 ١٠ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ١١ — دور الكلمة في اللغة : ٨١  
 ١٢ — قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢ - ٢٤٣  
 ١٣ — ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة : ٦٤  
 ١٤ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ١٥ — خصائص الحروف العربية : ١٦٠ - ١٦١  
 ١٦ — ينظر : من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم : ٩٢  
 ١٧ — ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة : ٦٦ - ٦٧  
 ١٨ — ينظر : الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق : ٧٣  
 ١٩ — جرس الألفاظ ودلالاتها : ١٣٦  
 ٢٠ — ثلاث قضايا في أعجاز القرآن الكريم : ١٠٠  
 ٢١ — نوح الطيب : ٤ / ٥٨  
 ٢٢ — ينظر : الأدب الجاهلي : ٥٦  
 ٢٣ — ينظر : خصائص الحروف العربية : ١٨٣  
 ٢٤ — تكرر التراكم وتكرار التلاشي : ١٢٣  
 ٢٥ — م. ن. : ١٢٣  
 ٢٦ — ينظر : خصائص الحروف العربية : ١٤٤ ، والعلاقة بين الصوت والمدلول : ٤٤  
 ٢٧ — ينظر : التنغيم اللغوي في القرآن الكريم : ١٠٢  
 ٢٨ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧ — ٤٦٠ \* زكا الزوج ، والخسا : الفرد  
 ٢٩ — ينظر : التنغيم اللغوي في القرآن الكريم : ١٠٢  
 ٣٠ — بنية اللغة الشعرية : ٧٥ - ٧٦ ، وظواهر أسلوبية : ٨٧ - ٨٨  
 ٣١ — نوح الطيب : ٤ / ٥٨  
 ٣٢ — م. ن. : ٤ / ٥٨  
 ٣٣ — ينظر : لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية : ٢٤٥  
 ٣٤ — ينظر : ثلاث قضايا في أعجاز القرآن : ١٠  
 ٣٥ — ينظر : الصومعة والشرفة الحمراء : ١٤٧  
 ٣٦ — نوح الطيب : ٤ / ٥٨  
 ٣٧ — ينظر : أسلوبية البناء الشعري : ٥٩  
 ٣٨ — ينظر : بارتون جونسون ، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر : ١٥٥  
 ٣٩ — ينظر : قدامه بن جعفر والنقد الأدبي : ٢١٣  
 ٤٠ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ٤١ — م. ن. : ٤ / ٥٧  
 ٤٢ — تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) : ١٩٠  
 ٤٣ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ٤٤ — فن التقطيع الشعري والقافية : ٧٥  
 ٤٥ — البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس : ٥٤  
 ٤٦ — نوح الطيب : ٤ / ٥٦  
 ٤٧ — م. ن. : ٤ / ٥٧  
 ٤٨ — تحولات الشجرة : ٢٢١  
 ٤٩ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ٥٠ — ينظر : الكتاب : ٢ / ٢٣١  
 ٥١ — نوح الطيب : ٤ / ٥٧  
 ٥٢ — ينظر : الأصوات اللغوية : ٧٥  
 ٥٣ — ينظر : تحاليل أسلوبية : ٩٥

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