المقاربة اللسانية في الخطاب الصوفي – دراسة في نماذج شعرية لعبد المجيد فرغلي

الأستاذ الدكتـور: نور الدين دريم
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف- الجزائر

الملخص:

مثّل الخطاب الصوفي بشقيه الشعري والنثري معينا لا ينضب للدارسين، الذين أعملوا فيه فكرهم، ممتطين صهوة الآليات التحليلية المتنوعة التي مثّلت القراءة المتعددة منطلقا لها، فتعددت أفهامهم، وتكاثرت تأويلاتهم له، ولكن على الرغم من تعدّد القراءات للخطاب الصوفي، بقي الجانب اللغوي غفلا – نوعا ما -، فلم يلق العناية التامة من قبل الدارسين المحدثين في هذا الجانب (اللغوي)، ولم يقرأ الخطاب الصوفي على المستوى اللغوي بجميع جزئياته وتمظهراته إلا نزرا.

سأحاول من خلال هذه الدراسة أن نستشف دلالات الخطاب الشعري الصوفي، بالاستعانة بآليات لغوية، لأنّ الشاعر عبد المجيد فرغلي عمد في بعض قصائده، إلى استخدام الرمز الصوفي بكثرة، والوقوف على دلالاته لا يكون إلا بتضافر جملة من الآليات الكاشفة للمعنى، حيث سيتم استقصاء جزئيات البحث اللغوي بجميع أشكالها الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية في الخطاب الشعري الصوفي، باعتبارها موجّها من موجهات المعنى، تقف جنبا إلى جنب مع الموجهات الأخرى للوصول إلى الدلالة.

الكلمات المفتاحية: الخطاب؛ فرغلي؛ المقاربة اللسانية.

- مفهوم الخطاب

يعدّ الخطاب الصوفي جزءا من التراث العربي، وهو يمثّل شكلا من أشكال التعبير اللغوي عن تجارب عرفانية وأخرى وجدانية، وهو ضرب من الكتابة الإبداعية له خصوصياته الفنية والجمالية.

مفهوم الخطاب اصطلاحا: تعدد تعريفات الخطاب في الدراسات العربية والغربية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، ما يلي:

عند الغرب:

يقول عنه تودوروف إنّه " أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو أو مستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما "[1]، أي أنّه يقوم على دعامتين الملقي والمتلقي، والهدف تأثير الأول في الثاني أو إقناعه بشتّى الوسائل.

أمّا ميشال فوكو فالخطاب عنده هو " النصوص والأقوال كما تعطي مجموع كلماتها ونظام بنائها وبنيتها المنطقية أو تنظيمها البنائي"[2]. فهو بهذا يراعي البنية والغاية التي من أجلها أنشئ الخطاب. ويرى شولتر أن الخطاب هو " تلك الجوانب التقويمية والتقديرية أو الإقناعية أو البلاغية في نص ما، أي في مقابل الجوانب التي تسمى أو تشخص أو تنقل فقط"[3]، أي إنّه نص قائم على الإقناع في مختلف جوانبه.

عند العرب:

إنّ تعريفاته تنبني على المجال الذي ينتمي إليهن فيقال خطاب أدبي، وخطاب إعلامي، وخطاب سياسي، وخطاب رياضي... وغير ذلك من أنواع الخطابات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ المتامل في التعريفات السابقة يجدها تركّز على طرف واحد – دون إهمال الأطراف الأخرى -، وهو المتلقي، ويرجع السبب في ذلك، كونه معنيا بالخطاب، فلا بدّ أن يفهم المقصد الذي يصبو إليه، وأن يعمد إلى تمثّل الرسالة الدلالية التي يجملها؛ لأنّ الخطاب يحمل وظيفة تواصلية بجهازها الثلاثي (الملقي، والمتلقي، والنص)، فهو على هذا الشاكلة " وحدة لغوية تحمل مضمونا معنيا في شكل جمل متوالية موجهة من باث إلى متلق له نية التأثير فيه قصد إقناعه بمضمون الرسالة فهو تفاعل مباشر بين طرفي الإتصال "[4]

لا يخرج الخطاب الصوفي عن إطار الخطابات الأدبية الأخرى؛ لأنّه في مجمله فعل كلامي، يمتلك جملة من الآليات والشروط التي توفر له النصية، فيكتسب من خلالها أبعاد مختلفة ومتنوعة، تضمن له الانسجام والاتساق، وتحقق له الاتصال من خلال معايير التواصل في بيئة لغوية تتوفر فيها عناصر الخطاب المهمّة.

بفضل ما تميّز به المتصوفة في بيئاتهم المختلفة، وامتدادها عبر الزمن، أنتجوا " نصوصا حصلت تحصيلا كافيا لصيغتها الصرفية، وقواعدها النحوية وأوجه دلالات ألفاظها وأساليبها في التعبير والتبليغ"[5]. فأمكن ذلك من مقاربتها لسانيا من خلال الوقوف على لغتهم في مستوياتها المختلفة (الصوتي، والصرفي، والنحوي .... وغيرها).

وما يميّز الخطاب الصوفي استخدامه للرمز بصورة موسّعة، فلا يكاد نص صوفي يخلو من رمز، وخاصة النص الشعري منها، معلّلين ذلك بأنّ هذا الأخير يتيح لهم التعبير عن عوالمهم المختلفة، بخلاف اللغة العادية، فاللغة في التجربة الصوفية تتخذ منحنى ازدواجيا، حيث تجسد الدلالات التي يتبنونها أشكالا ذات بعد إشاري، تعكس ما تومئ إليه، فينتج ذلك معاني ودلالات للكلمات لم تكن تدلّ عليها هذه الأخيرة في وضعها المتعارف عليه، فكأنّما تفرّغ الكلمة من دلالتها الأولى وتشحن بدلالة صوفية جديدة، فتصبح الكلمة ذات دلالتين دلالة وصعية متفق عليها، ودلالة صوفية – إن صحّ التعبير - ، " ولهذا تتخذ لغة الشعر في التجربة الصوفية منهج الرمز الإشاري الذي يعتمد على اصطناع لغة تكسب الكلمات فيها غير ما كانت تحمل من دلالة وضعية، لكن هذه الدلالات ليست بعثا جديدا يكون السياق والرؤية الفنية أساس هذا البعد الدلالي الجديد، إنما أصبحت معادلة لفظية تستبدل أحد طرفيها بالآخر عن طريق ما قدمه الصوفيون من شروح وتفسيرات"[6].

تعدّ حدود اللغة وتحديداتها من أهم القضايا التي أعيت كاهل الشعراء والمبدعين، وبنسبة أكبر لدى الصوفيين في تجاربهم الشعرية حين أرادوا التعبير عنها والبوح بما يعانون، إذ " لم يعد بإمكان اللغة العادية أن تصوّر الدقائق الصوفية التي يودّ أهل الطريق البوح بها، وتفاقم ذلك الإشكال التعبيري حتى صار بمثابة أزمة "[7]، على مستوى اللغة التي سيعبّر بها.

يتصل الرمز الصوفي بذات الشاعر وحده، ولا علاقة له بالآخر أو المتلقي من العامة، يقول القشيري (ت465هـ) متحدّثا عن سبب نشأة الشعر الرمزي: " إنّ كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها انفردوا بها عن سواهم، وتواطأوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على محاسنهم بإطلاقها، وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن معانيهم لأنفسهم والإجماع والتستر على ما بينهم في طريقهم غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها "[8].

ولذلك عمد المتصوفة لاستعمال الرمز في نصوصهم الشعري بشكل واسع، ويعود سبب ذلك، " الحملة التي شنها الفقهاء على المتصوفة، فأخذ كل فريق يناوئ الآخر ويشنع عليه، فاضطر الصوفية إلى الرمز والتعمية في كلامهم"[9]. فأنتجوا مصطلحات خاصة بهم لا يدرك كنهها الحقيقي إلا مريدوهم؛ فسعيهم إلى البعد عن المألوف لبناء دلالات صوفية، " كان دافعا إلى صوغ مصطلحاتها وفق آليات لغوية مختلفة كاللجوء إلى المعنى اللغوي، ونقل المدلول الحسي إلى المدلول المعنوي والعكس، وقلب صيغ الجمل، وإضافة اللفظ إلى نفسه ونقله إلى نقيض معناه، وتقطيع الحروف وترتيب المعاني والمقابلة بينها، هذه الآليات اللغوية المختلفة لتوليد المصطلح الصوفي جعلته ينفرد بشدة التناسق بين عناصره وبقوة التعالق بينها "[10] ، فهذا النوع من المصطلحات بنى لغة خاصة لدى المتصوفة، حاولوا من خلالها البعد عن المألوف، شكّلت صعوبة لدى القراء ومنعتهم من فهم نصوصهم، ويظهر ذلك جليّا لكل متطلع على الخطاب الصوفي، فمعاجمه الشعرية تكاد تكون متماثلة من حيث مصطلحاتها اللغوية، فلا يكفي مع ذلك القراءة السطحية لها، بل لا بدّ من قراءة فاحصة متأنية عميقة لتلك النصوص للوقوف على مكنونات دلالاتها الخفية التي من أجلها ابتدع الصوفية هذا النمط من الكتابة وهذا الأسلوب اللغوي الذي ميّزهم عن غيرهم من المبدعين.

الإيقاع:

أبرز خاصية يتميز بها الشعر عن النثر، هي الموسيقى، لما تثيره من شعور وتحريك للوجدان، فنستشعر من خلالها الجمال الفني للعبارة اللغوية، من خلال انتظام الأصوات في القوالب الشعرية المختلفة، وهو ما اصطلح عليه أهل الصنعة بالإيقاع، وهو " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو الكلام أو في البيت "[11]، ممّا يجعل الأذن تطرب بسماع النصوص الشعرية.

تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر ؛ فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي يُنسِّق المشاعر و الأحاسيس و الأفكار في شكل موسيقي محدد ، لكونه يمثل " حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة و تركيبها الإيقاعي من جهة، و بطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى "[12].

ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة، فإن كل قصيدة شعرية، تمتلك نغمة خاصة متفقة وانفعالات الشاعر المنشئ، بحيث تستولي على آذان المستمعين. لذا فإنه يتوجب على الشاعر أن يختار لمنظومته الشعرية إيقاعا، يتناسب وموضوعه، تبعا لانفعالاته، لكي يجسد تجربته وموقفه. ولكن التجربة الشعرية عند المتصوفة تتميز بطبيعة خاصة، كونها لا تركز على التواصل والتوصيل بالمعنى المتعارف عليه، بل دافعها الأساسي هو التعبير عن معاناة من نوع ما.

فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى، يكون محورها انفعال الذات الباطنية لدى شعراء الصوفية؛ لأن وظيفة الإيقاع " قائمة على استنفاد الطاقة الشعورية التي تغوص في أعماق النفس، لتصحيها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من غفوتها بشعور خاص، وتجعلها جديرة الانتباه لها، قبل أن يتجه انتباهها نحو فك مغالق الألفاظ في السياق"[13]. ولكن الغالب على لغة القصيدة الصوفية أنّها لغة رمزية، وأصحابها(المتصوفة) يعتمدون في وصف أحوالهم على الاستبطان الذاتي.

لذا فإن الاختيار الإيقاعي الذي يتبناه الشاعر في خطابه الشعري ، لابد أن يكون دقيقا من حيث الانتقاء، فهو ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج ، وإنما هو عنصر داخلي يلتحم وينصهر مع العناصر الشعرية الأخرى . يكون الغرض منه تكثيف الدلالات، لأنه " ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك؛ مما يؤدي حتما إلى تعقيد في التفكير و الدلالات المجازية "[14]. وهذا ما يصبو إليه الشاعر المتصوف، بأن لا تدرك دلالات ألفاظه الشعرية إلاّ من من كان مريدا لاتجاهه.

ولعل اللغة في نطاقها الإيقاعي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطا بالوزن الشعري في تشكيل القصيدة ، و الأوزان هنا " ليست عنصرا مضافا إلى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقق إلا في داخلها، و الأوزان التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة و قيمتها، و ليس العكس، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحول في إطار اللغة الجديدة و تصبح عنصرا جديدا "[15]، وهذا ما ابتدعه الشعراء المتصوفون بأن نقلوا اللغة من إطارها العادي، إلى إطار آخر يصرحون فيه بمعاناتهم وآلامهم، وممّا يشكون منه مطلقا.

ويتحقق ذلك بورود نمطين: الأول يتضمن الإيقاع الداخلي وروافده، والثاني: الإيقاع الداخلي وروافده.

الإيقاع الداخلي

تؤدي الموسيقى الداخلية دورا هاما في إبراز فنية الخطاب الشعري ، ويعود السبب في ذلك إلى تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة ، كما تعد مقياسا دقيقا للتميز بين الشعراء و القصائد من جهة أخرى ، يقول شوقي ضيف : " ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، و ما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات ، و كان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف ، و كل حركة بوضوح تام ،و بهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء "[16].

فقد أشار الناقد إلى أن خلف الموسيقى الخارجية موسيقى داخلية خفية عجيبة، وهي كامنة في حسن اختيار الألفاظ و تلاؤم حروفها، وهي مناط التفاضل بين الشعراء .

فالموسيقى الداخلية الموجودة في الشعر أوسع من الوزن و النظم ، و هذا راجع إلى وجود علاقة وطيدة و "صلة وثيقة بين التجربة الشعورية و موسيقى الشعر الداخلية ، فكلما كان الشاعر منفعلا و كانت عاطفته ثائرة . كانت موسيقى شعره سريعة ، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أم غزلا "[17].

ويقصد بالإيقاع الداخلي " ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه ، و إنما يبتدعه الشاعر و يتخيره ليناسب تجربته الخاصة .فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها و يعزز رؤيا الشاعر "[18].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرار

يعد التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع ، خصوصا إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرادة، وهو من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا، وسمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصره. و قد حاز على اهتمام النقاد باختلاف ثقافاتهم لكونه يشكل في القصيدة جوا تناغميا له أثره على الصعيد الموسيقي.

ويتمتع التكرار كغيره من الأساليب بإمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة، إذا ما " استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ، و يستخدمه في موضوعه و إلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة "[19] .

ويتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. و هذا من شرط اتفاق المعنى الأول و الثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النفس و كذلك إذا كان المعنى متحداً، و إن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[20]، وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة.

كما يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليشكل نظاما موسيقيا ذا ميزة غنائية. تفيد في تقوية الصورة ، و جعلها تتحرك في النص بحيوية جذابة ، أو هو كما تقول نازك الملائكة : " إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها "[21] . ويركز عنايته على المكرر أو التلذذ بذكره، و تميزه من غيره، إلى جانب قيامه بمهمة الكشف عن القوة الخفية في المفردة، لارتباط معناها بشكلها الصوتي، و هذا كله نابع من صميم التجربة الشعورية الشعرية التي تفرض وجودا معينا و محددا للتكرار. وهي التي تسهم في توجيه تأثيره و أدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيا خاضعا لنظام تكرار معين.

و يدرس التكرار من عدة زوايا كما ترى إيمان الكيلاني[22]:

الأولى : زاوية موسيقية ترى أن تكرار- سواء أكان تكرار كلمات أم أبيات بأكملها – يحدث أثرا موسيقيا. و يخلق مجموعة من المحاور أو المرتكزات التي تغير من شكل التجربة، و تدور بها بضع دورات كاملة، أو منقوصة، على صعيد الإيقاع الموسيقي. و قد يكون لهذا الأثر الموسيقي الذي يحدثه التكرار ، دور بنائي في بلورة التجربة وتكثيفها . كما يمكن أن يؤدي إلى العكس. على المسافة الممتدة من الدور البنائي و نقيضه ،يقف منهجنا الجديد ليحدد مدى توفيق المشاعر أو إخفاقه في اللجوء إلى التكرار من هذه الزاوية.

- أما الزاوية الثانية فهي لفظية، لأن تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة، أو متغيرة، إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء، دون هذا التكرار، وعلى المنهج الجديد أن يحاول التعرف على مدى توفيق الشاعر في تكراراته أو إخفاقه فيها من هذه الزاوية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أمّا الزاوية الثالثة فهي قاموسية ، فالتكرارات تشارك في صياغة هذا المنهج إلى نقطة جديدة هي طبيعة البناء في القصيدة الحديثة . هذا البناء الذي لاحظنا ميله إلى التراكيب والتعقيد ، و جنوحه ، إلى التركيز و التثقيف. هو الذي جعله يميل إلى استخدام الكلمات بالطريقة التي تناولناها من قبل . وهو الذي دفعه إلى اعتماد الصورة بنية عضوية أساسية لبناء تجربته الشعرية .

ويضم التكرار إلى جانب وظيفته الإيقاعية وظيفتين اثنتين :

أولها : الوظيفة الدلالية، حيث " لم ينس الشاعر القديم المستوى الدلالي للتكرار أيضا إضافة إلى المستوى الصوتي فما من شك في أنه كان يكرر الكثير من الكلمات لدلالة معينة"[23]، و تقوم هذه الدلالة في إثراء الألفاظ المكررة ، و إكسابها بعدا معنويا له وقعة في النص الشعري ، و هذا ما يراه صلاح فضل من خلال قوله: " إن الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية . تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية "[24].

أما الثانية فإنها وظيفة نفسية مرهونة بموقف معين لتجربة خاصة للشاعر ، ومن شأنها أن تضع " في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، و هو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها "[25]. و لا يمكن أن تقف وظيفة التكرار عند حد من هذه الحدود ، بل تمتد إلى مساحات النص كله ، لأنه يمثل حلقة وصل بين جميع الوظائف .

وللتكرار خيارات عدة، و صور مختلفة تقوم على الإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي.فهو من الأسس التي تقوم على تمتين الوحدة العضوية في القصيدة وتكثيف التماثل الصوتي الذي يحقق الإيقاع ، و تسهم في إبراز دلالتها . لذلك فإن التكرار الشعري البارع الذي ينم على وعي فني متقدم، " يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر"[26].

يتميز التكرار بدور هام في الإيقاع ، فهو يحقق توازنا موسيقيا في النص يؤثر به على المتلقي، و لكي نوضح هذه الظاهرة و نبرز دورها في بعض قصائد الشاعر عبد المجيد فرغلي قصيدة نورد الأمثلة الآتية:

أ- التكرار الصوتي:

وهو يشمل تكرار أصوات القافية مثل الروي والوصل، وغيرهما مما يرتبط بذلك من أصوات تنجذب إلى بعضها، و " تتفاعل في السياق مساهمة منها في التعبير عن جزء من المعنى، سواء تجسد ذلك في ظواهر مثل الجناس أو تجسد في مجرد تراكم يظل ناتئا في السياق، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم: الموازنات الصوتية"[27].

ولا يشكل الصوت لذاته أي قيمة دلالية و إيقاعية لكونه يمثل " أصغر الوحدات التي يشعر بها على أنها غير قابلة للتقسيم أكثر عن طريق الشعور اللغوي"[28] ما لم يدخل ضمن المفردة، و التي تجعل له خاصية خاصة، لأنه " في أي كلمة يمكن أن يؤدي وظيفتين إحداهما إيجابية و الأخرى سلبية أما الأولى فحيث يساعد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، و أما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات و الكلمات الأخرى"[29].

تكرار صوت القاف في قصيدة مقلة خمرها الهوى:

يعدّ العنوان أول عتبة تواجه القارئ الذي يريد سبر أغوار النص الشعري، فهو بذلك معلم مهم لتحديد هوية النص، وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها، " ويركزها الشاعر في هذه العبارة الموجزة، وهي العنوان، ولذلك فقد احتل العنوان اهمية خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة،وخاصة في الدراسات السيميائية "[30]، فالعنوان وسيلة للكشف عن دلالات النص، باعتباره نصا مختزلا ومكثفا بالدلالات، وتسقط عنده مقولة اعتباطية الدليل اللغوي، والمتأمل في هذا العنوان، يجده يحيل مباشرة على موضوع النص، ويعلن عن نسبته إلى البعد الصوفي، ويفتح علاقة خصبة معه(النص)، فاختيار الشاعر عبد المجيد فرغلي لهذا العنوان، ينم عن استراتيجية واضحة، لأنّ العنوان هوية القصيدة كما عبّر بعض النقّاد، فالعنوان آخر ما يكتب الشاعر حين يخرج من حالة المخاض الإبداعي، ويتحرى في ذلك أن يكون خلاصة مضمون النص.

أمّا عن حروف القصيدة فقد غلب عليها حرف القاف بداية من عنوانها، وقد تكرّر في القصيدة اثنين وعشرين مرة (22)، ومن خصائص هذا الحرف الجهر والشدة، وبعد المخرج (لهوي)، فالمشقة التي تصاحب إنتاج هذا الحرف، تشبه المعاناة التي يحسّ بها الشاعر، وما يصبو إليه، وهو الانتقال من الحياة الدنيا إلى الذات العليا، ولكنّه لم يصرّح بذلك، بل استعمل ما يدلّ على ذلك(الشهادة، القتل...).

كما استخدم الشاعر أيضا الرمز في هذه القصيدة، فوظّف رمز الخمرة في قوله:

أما قتلته مقلة خمرها الهوى وإن كان مقتولا بها دون ديّة[31]

فالخمرة لدى الصوفية معادل موضوعي للخمر المادي، تحقق لهم الوصول إلى الحضرة الإلهية، لأنها تعبّر عن مرحلة الحضور، فالخمر المجرّد باصطلاح الصوفي يعني ذوق المحبة الإلهية.

ب - تكرار المفردات :

نجد الشاعر عبد المجيد فرغلي يكرر ألفاظا بعينها بأغراض شتى ملائمة للمعنى، فمرة يكرر اللفظ نفسه(جؤذر الحب) فقد اختاره عنوانا لقصيدته، وتكرّر فيها مرتين، ومثلها لفظة القلب التي تكررت في القصيدة خمس مرات، أو قد يكرر اللفظ بصيغة من صيغه المشتقة (عشقي، يعشق، تعشقتها، عشق، أعشق في قصيدة جؤذر الحب) وقد يتبادر إلى الذهن أنها في كل مرة تحمل نفس المعنى، إلا أنه مع إمعان النظر نجدها تكسب دلالة أخرى .

يقول علي صبح في هذا الصدد :" و الكلمة المكررة - في كل صورة أو في كل بيت – لها موقعها، و كلٌّ له موقعه من الصورة الكلية"[32].

وهذا النوع من التكرار يحمل بعدا تأكيديا في السياق، فالشعر في مجمله يتكون من كلمات، والقصيدة هي تجميع لألفاظ على نحو ما، لكن الأفضلية تظل في السياق لما يروم الشاعر أن يبرهن على أهميته،" و أحسب في ظاهرة التكرار – أن الشاعر – في عملية لا شعورية– إنه يكرر ألفاظه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو حتى لو أدرك ذلك فإن المعنى في نفسه لم ينته بعد، لذا تجده مستمرا في تكراره حتى تمتلئ نفسه، و تكتمل صورته ، و التكرار قد يكون للربط بين الأبيات أو فرصة ليستقصي الشاعر صورته ، أو يؤكد معانيه، أو يبين أقسام الأشياء"[33].

ويحقق هذا النوع بعدا إيقاعيا ،إذا ما جاءت المفردات المكررة باعثة للحيوية ومغنية في الدلالة " لأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار"[34]، وهذا ما يؤكده عبد الفتاح صالح بقوله : إن التكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل أو الفتور في النفس ، بل هو طبيعي يرتبط بها ارتباطا وثيقا"[35].

وإن كان لي من جؤذر الحب سكـــرة لدى رشاء منه رماني بمقلـــــة
تلقيتها في القلب عـــــطر محبـــة تمشي بأعماقي فأيقظ فكرتـــي
فيا مالكا قلبي ملكت مشاعـــــري وكنت أخا ودي وعشقي وصبوتي
تعشقتها من حيث ما القلب ما درى ولا خال من أي الجهات أهلـــت
ويعشق عشق الروح في صبواتـــه وفي خطرات القلب كيف أحلـت
فقلت أهذا جؤذر الحب صادنـــي بلفتة عينيه وأقتل رشقـــــة
أهيم بغزلان الفلاة وسحـــــــرها وأعشق طعم الحسن رام تحلّتي[36]

تمثل المفردات (**جؤذر الحب، العشق، القلب**) **تمثل** بؤرة الانطلاق الدلالي و عصب الحياة الرئيس التي يتشكل منها الوقع الإيقاعي في البيت، و هي مؤطرة بملمح كنائي ناجم عن بداية الحركة والحياة، فالمفردات الثلاث ذات رابط مشترك، تعكس الدلالة على مدى إصرار الشاعر على إبراز ما يكتم في قلبه من عشق، محاولا تجاوز عبوديته، وهذه المفردات مستقاة من معجم الغزل، الذي يمثل معين شعراء الغزل حين يعبرون عن الحب الإنساني، ولكنها تفترق عنها في هذه القصيدة؛ لأنّ جاءت في استخدام صوفي، واللغة الصوفية تتسم بالرمزية والمجاز، والعلاقة بين الحب الإنساني والحب الإلهي علاقة تشاكل وتشابه.

ج -تكرار بنية تركيبية:

وهذا النوع من التكرار في الشعر أكثر أهمية، لأن قدرته على ضبط الإيقاع قدرة كبيرة، و لأنه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، و ذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله ،كما هو الشأن في الأبيات الآتية وهي من قصيدة تائيتي وتائية ابن الفارض:

وإن يك فيه الشرق والغرب واحدا لدى علمها إذ خصّها بمزيّـــة
وإن يك هذا كان فهو كما بـــــدا لموسى بمغشاه لعلوي علـــة
وإن يك قد جاب الفلاة لمكّـــــة وجاور للبيت الحرام لفتـــرة
ألم تك عبت خمرة الإثم حقبـــة تمادت بلهو ثم ثنت بتوبـــة
وإن تك قد قالت عبدتك أبتغـــي رضاك بلا نار ولا نيل ولا جنـــة
فإن يك في يرنيس أمسى مكانـــه وإن كان في أرض المعادي بعدوة

نور الدين دريم
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ورد هذا التركيب مكرراً منتشرا على ساحة القصيدة (في بدايتها ووسطها ونهايتها)، ليكثف التركيز على الدلالة تارة، ويعطي حركة موسيقية هادئة للبيت تارة أخرى ، مبتعدا بذلك عن دائرة الملل والفتور التي تميت الصورة . فتكرار عبارة (**إن يك**) من الشاعر كانت عن وعي منه، متأثر بالعلم الصوفي ابن الفارض، ولا عجب في ذلك فقد عارضه بتائيته، فهو يرى نفسه وتجربته، وإيقاع حياته الروحية والاجتماعية والسياسية في شخص ابن الفارض الصوفي.

ربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير و حضور لها، إذ أسهمت كثيراً " في تثبيت إيقاعها الداخلي و تسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام و التوافق و القبول"[37]. لأن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر غير أن طبيعة التجربة الفنية – و لاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً و محدداً له، و هي التي تسهم في توجيه تأثيره و أدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين.

الإيقاع الخارجي

و يقصد بها الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي و القوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري.

الوزن

إنّ الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، و هو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، و هو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير " مادة و إيقاعاً " بتغير النوع.

و يعد من العناصر الجوهرية في بناء القصيدة الشعرية، إذ يحد من تبعثر القصيدة بالاعتماد على التناسب الصوتي المتوافق من حيث الزمن المتولد من ترديد التفعيلات الشعرية، و ما ينشأ عنها من موسيقى خاصة، كما يضيف " إلى كل تلك التوقعات التي يتألف منها الإيقاع، نمطا أو نسقا حينا، بحيث أن لكل ضربة من ضربات الوزن تثير وتبعث فينا موجة من التوقع، و ذلك لكوننا قد تحقق فينا نمطا معينا أو تنسقنا على نحو خاص "[38].

و يمثل الهيكل الخارجي للإيقاع، فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئا زائدا وإنما نابع من صميم القصيدة أولا، فهو " وسيلة تعين الشاعر على استجلاء حسه الفني وتدفعه لتنبل بواسطته أفكاره "[39]، بل إنه وسيلة إضافية تملكها اللغة كي تستخرج ما تعجز دلالة الألفاظ في نفسها و التركيب عن استخراجه من النفس البشرية.

و ينتظم الوزنُ الإيقاعَ من جهة البنية الذهنية المتولد عنها فينتمي إلى المجال النفسي مشكلا " الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات النفسية المتنوعة جدا و لحفظها فهو أساس الدينامية الحية و الدينامية النفسية"[40]. و بتوليده من هذه البنية الذهنية ينتمي إلى مجال موسيقى اللغة، و ذلك بتمظهره بصورة صوتية - سمعية قوامها الحروف و الكلمات .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و لا يضبط الطاقات النفسية و ينظم تنوعها فحسب، و إنما له قيمة تعبيرية عن الحالة النفسية، و قيمة تأثيرية منبثقة عنها. " فقد بينت تجربة عمد بها أحد علماء النفس إلى قياس مدى تأثير الوزن و النسيج الصوتي أن الوزن أكثر العناصر تعبيرا عن الحالة المزاجية يليه النسيج الصوتي بقيمه التعبيرية المتعددة و المختلفة "[41]. و لذلك يكون التنوع في الاستخدام تابعا للحالة الانفعالية و التوتر النفسي الذي يشعر بهما الشاعر الصوفي، فكلما كان هادئا و متزنا اختار لمنظومته بحورا طويلة ، و العكس خلاف ذلك، لذا فهو المسؤول عن طريق انفعاله بإعطاء " الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة ، و هو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ، و يحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه و الحركة الخارجية للقصيدة "[42].

فموسيقى اللغة هي بالأساس توقيع للطاقات النفسية وفق نظام محدد؛ و وزن يحكم توالي المقاطع الطويلة و القصيرة مشكلا عامل تجانس للقصيدة على المستويين النفسي واللغوي، والشاعر عبد المجيد فرغلي جاءت قصائده من البحور المشهورة المتداولة كالكامل والبسيط، والطويل؛ لما تميّزت به هذه البحور من اتساع تمنح الشاعر استخدام كميات كبيرة من السواكن والمتحركات. أضف إلى ذلك أنّ الوزن له علاقة مباشرة بالسماع والصوفية يولون اهتماما كبيرا به ويعولون عليه كثيرا في تحريك وجدانهم الديني، وأنّه أول ما صدر عن الوجود –حسب اعتقادهم-.

القافية

تشكل القافية في الشعر العربي القديم ركنا من أركان الإيقاع الخارجي ، التي تأتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، لتتم بها " وحدة القصيدة و تحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها "[43]. و هي مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها و حركاتها ، فهي عند الخليل بن أحمد " آخر ساكنين في البيت و ما بينهما و المتحرك قبل أولهما، و هي عند الأخفش آخر كلمة في البيت "[44].

وتعتمد في أساسها على الحروف و الحركات التي تختم اللفظة الواقعة في نهاية البيت، و الحرف الأخير الذي تسمى القصيدة في ضوئه فيقال مثلا (سينية مضمومة – دالية مكسورة) و هو الروي، و خصوصيته تكمن في كونه يمثل ثباتا إيقاعيا يربط أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصة ، لها وقعها و حضورها عند المتلقين حيث تجعلهم"لا يستمعون إلى شعر فحسب، بل يستمعون إلى موسيقى "[45].

و تتشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ،فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[46]. وتعد القافية حداً فيصلا بين الشعر و النثر لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى.

و للقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[47]، كما أنها تحقق "دوراً في اتساق النغم العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة "[48]، و تجعله خاضعاً لقانون إيقاعي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة.

و هناك وظيفة دلالية فنية تكمن في كونها وعاء تصب في المعاني و العواطف. فهي تؤدي دورا مهما في تأكيد المعنى إذا جاءت منسجمة مع السياق بوصفها النهاية البارزة للوزن [49].

و بهذا فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف و الاستبدال و التعديل؛ لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، و ما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"[50]. و بذلك فإن القافية تسهم في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة. ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعد القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات و السكنات، و أنها لذلك لها طابع التجريد للأوزان.

أدرك الشاعر عبد المجيد فرغلي أهمية القافية وتأثيرها في بعض قصائده ذات البعد الصوفي، وذلك لأنّها ارتبطت بالغناء والإنشاد، الذي يحرص عليه الصوفية للتعبير عن مواجيدهم وأحوالهم، والغناء لا بدّ له من القافية لأنّها تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات.

إنّ الملاحظ على أغلب قصائد الشاعر (خلي الذي أهواه، جؤذر الحب، هو العشق من روحي، مقلة خمرها الهوى، قتلت وأحياني الهوى، إحساس نفسي ملك ذاتي...)[51]جاءت قوافيها بروي واحد هو حرف التاء، وقد مزج الشاعر بين استخدام القافية المقيدة والقافية الحرة في قصائده، وفي ذلك دلالة على نفسية الشاعر التي تكون مرة صريحة مطلقة، وفي أخرى دالا على الكتمان. وربما اختار الشاعر استعمال حرف الروي التاء؛ لأنّ التاء " صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور؛ ففي التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم، حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا انفصالا فجائيا، سمع ذلك الصوت الانفجاري "[52]، فالشاعر من خلال هذه القصائد، يصف حالته التي تعج بالألم والحزن، لما تعرض له من صدود من معشوقته؛ أي من الذات العليا، وهذا كله ينسجم وحرف" **التاء**"، وهذا الحرف يناسب الغناء، خاصة إذا علمنا أن الصوفية يهتمون بالغناء والإنشاد، فهم يغنون وينشدون فضائل الذات الإلهية.

خاتمة:

بعد هذه الدراسة لنماذج شعرية للشاعر عبد المجيد فرغلي تبيّن لي ما يأتي:

- امتازت بعض النصوص لعبد المجيد فرغلي ببعد صوفي، وقد أكثر فيها من استعمال الرموز، وقد سار في توظيفها على نهج شعراء المتصوفة.

- لا ينكر دارس أهمية الإيقاع بنوعيه لدى شعراء التصوف، فالإيقاع يكمن في الصوت واختيار الكلمة ودلالات الألفاظ وإيحاءاتها، وتكرارها، في نسق لغوي، وارتباط وثيق بعاطفة الشاعر.

- تكمن جمالية الرمز الصوفي الذي وظّفه الشاعر عبد المجيد فرغلي في بعض قصائده، في نقله من دلالته المتواضع عليها، إلى دلالات أخرى يمكن الكشف عنها باستخدام جملة من الآليات اللغوية وغيرها، بمعنى مراعاة مستويات التلقي والقراءة، وإعمال مبدأ التأويل داخل الخطاب الشعري.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- إنّ الخطاب الشعري الصوفي لعبد المجيد فرغلي، لا يختلف عن الموروث الشعري العربي، بل هو جزء لا يتجزّأ منه، فلغته كلغة غيره من الشعراء ترقى إلى مستويات رفيعة.

الهوامش:

[1] اللغة والأدب في الخطاب الأدبي: تزفيطان تودروف ، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص48.

[2] حفريات المعرفة :ميشال فوكو ، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ص31.

[3] السيمياء والتأويل: روبرت شولتر ، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت، 1993، ص48.

[4] لغة الخطاب السياسي دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال: محمود عكاشة ، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005، ص40.

[5] تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة: آمنة بلعلى ، منشورات الاختبلف، ط1، 2002، ص19.

[6] لغة الشعر-قراءات في الشعر العربي المعاصر-: رجاء عيد ، منشأة المعارف الاسكندرية، د.ط، 2003، ص279.

[7] المتواليات دراسات في التصوف، يوسف زيدان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، ص15.

[8] الرسالة القشيرية في علم التصوف: أبو القاسم عبد الكريم القشيري ، تح: أحمد عناية ومحمد الأسكندراني، دار الكتب العلمية، لبنان، د.ط، 191/1.

[9] الأمير عبد القادر شاعرا ومتصوفا: فؤاد صالح السيد ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص227.

[10] أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، محمد زايد، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2011، ص123.

[11] أماني سليمان داود، الأسلوبية و الصوفية "دراسة في شعر الحسين ابن منصور الحلاج"، دار الفارس، الأردن، الطبعة الأولى،2006، ص35.

[12] - كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 3 ، 1987 ، ص 230 .

[13] - سامي شهاب الجبوري : شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2011 ، ص 134 .

[14] - أ . ف . تشيتشرين : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في النص الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 . ص 56 .

[15] - أحمد عبد المعطي حجازي ، مجلة الدستور ، العدد 391 ، مؤسسة العروبة ، لندن ، 1985 ، ص 48 .

[16] - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 97 .

[17] - أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر ، هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟ ، مجلة الأقلام ، ج 4 ، س 1 ، 1964 ، ص 126 .

[18] - إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر الساب ، دراسة أسلوبية لشعره ، ص 278 .

[19] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، ط 2 ، 1965 ، ص 231 .

[20] - أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، ج1، 370.

[21] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 242 .

[22] - ينظر: إيمان خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، ،ص 284 .

[23] - ماجد الجعافرة : في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى و الإيقاع – مجلة آداب الرافدين ، ع 27، 1995، ص104 .

[24] - صلاح فضل : شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيدة – دار الأدب ، القاهرة ، ط 1 ، 1999 ، ص 91 .

[25] _ ماجد الجعافرة : في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى و الإيقاع ، ص 101 – 102 .

[26] - يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة) مجلة الكرمل، العدد 2، 1982، ص147.

[27] - محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ط 1 ، 1990 ،ص 11

[28] - أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1976 ، ص 148 .

[29] - أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ،ص 152 .

[30] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص274.

[31] دموع تائب، عبد المجيد فرغلي، تحقيق عماد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص248.

[32] - علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية ، عند ابن الرومي ،مطبعة الأمانة ، القاهرة ،ط1 ، 1996 ، ص 53 .

[33] - إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، 2000 ص 120 .

[34] - محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت ، ع 288 ، مارس 1990 ، ص 58

[35] - عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى ، ص 59 – 60 .

[36] دموع تائب، عبد المجيد فرغلي، ص246.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[37] - عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة بغداد ، ص 5.

[38] - ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، لويس عوض ، مطبعة مصر، القاهرة ، ص 194 – 195 .

[39] - رجاء عيد : الشعر و النغم – دراسة في موسيقى الشعر – دار الثقافة ، القاهرة ، 1975 ، ص 9 .

[40] - باشلار غاستون ، جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص151 .

[41] - جيلفورد ، ميادين علم النفس ، ترجمة يوسف مراد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 489 – 490 .

[42] - عبد العزيز مقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 115 .

[43] - أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، القاهرة ، 1946 ، ص 3 .

[44] - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، 1984، ص 282..

[45] - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف مصر، ط 2 ، 1966 ، ص 102 .

[46] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، القاهرة ، ص 246.

[47] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985،ص 13 .

[48] - صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 179.

[49] - ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تحقيق : كمال مصطفى ، مطبعة السنة المحمدية ، مصر، ط 1 ، د.ت ، ص 165 .

[50] - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 74.

[51] ينظر نص هذه القصائد في ديوان دموع تائب، ص244. وما بعدها

[52] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة، 1979، ص21.

نور الدين دريم
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com