مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 374 - 388 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البنيةُ الإيقاعيّةُ في قصيدَةِ "القلب الصّوفيّ" لأبي القاسِمِ سعدَ الله -دراسَةٌ جَماليّةٌ-

The rhythmic structure in the poem "the mystical heart" by Abu Al-Qasim Saadallah -an aesthetic study-

حاكمي حمزة[1] * / بن سعيد محمد[2]
Hakmi Hamza[1] / Ben said Mohammed[2]
جامعة وهران 1-أحمد بن بلّة- (الجزائر)
University of Oran 1-Ahmed Ben Bella - (Algeria)
ostadhamzahakmi@yahoo.com[1] / bensaid-m@hotmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/02	تاريخ النشر:2023/03/02

مُلخّصُ البَحث

تتكرّسُ البنيَةُ الإيقاعيّةُ كواحدةٍ مِنْ أهمّ البُنى المشكّلةِ للخطابِ الشّعريّ، وهي مقوّمٌ أساسيٌّ لجماليّته بحيث تمنحُهُ القدرةَ على التّأثيرِ والفعاليّةِ، وتنطَوِي على قيمٍ فنيّة وتعبيريّة خاصّة، وهيَ كذلكَ في قصيدة القلب الصّوفيّ لأبي القاسمِ سعد الله من ديوانه الزّمن الأخضر. ونحاول في هذه الدّراسة الكشفَ عن العلامات الجماليّة للبنية الإيقاعيّة الخارجيّة والدّاخليّة في هذه القصيدة، وذلك باتّباع المنهج الوصفيّ التّحليليّ.

وجماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في هذه القصيدة تتمحورُ أساسًا في جماليّة التّناسبِ في الوزن الشّعريّ الذي خلق محورًا جماليًا انسجمت فيه تفعيلات بحر الرجز، والتّوازن وتوافق الأجزاء في القافية والروي، والتّكرار الذي حقّقَ جماليّة الانتظامِ، ثمّ الأصوات وتحقيقها للانسجام، ومناسبتها لتجربة الشّاعر العرفانيّة في هذه القصيدة.

الكلمات المفتاحية : بنية إيقاعيّة، جماليّة، تناسب، انسجام، توازن، تكرار.

Abstract :

The rhythmic structure is considered as one of the most important structures formed for poetic speech, and it is an essential component of its aesthetics so that it gives it the ability to influence, and it involves special artistic values, and it is also in the poem of the Sufi heart of Abu Al-Qasim Saadallah from the Diwan of green time. In this study, we try to reveal the aesthetic signs of the rhythmic structure in this poem, following the descriptive-analytical approach.

The aesthetics of the rhythmic structure in this poem are mainly centered in the aesthetic of proportionality in the poetic weight, balance and compatibility of parts in rhyme

* حاكمي حمزة: ostadhamzahakmi@yahoo.com

and narration, repetition through the aesthetic of regularity, and then the sounds and their achievement of harmony, and their appropriateness to the poet's secular experience in this poem.

Keywords: rhythmic structure, aesthetic, proportion, harmony, balance, repetition.

مقدّمة :

يعدُّ الشّعر -مجملا- حالة من الحالات الانسانيّة التي تحتلّ أسمى المراتبِ في نظام الكلام المتصاعد الذي يبدأ من أبسط درجاتِ الكلام منتهيا إلى حالةِ الإتقان؛ والتي تشكّل ذروة الجَمال في عمليّة التّأليف[1]،وهو جميل في تخيّر ألفاظه وتوالي مقاطعه، وجميل في إيقاعاته بأنواعها، فهو « ذلك الكائن الوجدانيّ الغامض الخالد الذي يعكسُ الحالة الوجدانيّة والفكريّة والثقافيّة والإنسانيّة بشكل عام لإنسان كلّ حقبة من الحقب، ما يقبله وما لا يقبلُه، أو بصيغة أخرى ما يستصيغه ذوقه الأدبي وما لا يفعل، ما يراه سائدا محبّبا، وما يراه مستهجنًا»[2].

والخطاب الشّعريّ ما هو إلا امتداد وتمطيط لهذه التجربة والتي يصطلح عليها إجمالا بالتّجربة الشّعريّة على أنّها « الصّورة النّفسيّة الكاملة أو الكونيّة التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتيّ واخلاص فنّيّ، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة الخطاب بل ليغذّي شاعريّته بجميع الأفكار النّبيلة التي تشفّ عن جمال الطّبيعة والنّفس».[3] ولذلك هي تجربة تأخذ في الحسبان التأمّل كبداية للإنارة الشّعوريّة، ويمكن أن نستدلّ لهذا الحديث بالتّجربة الشّعريّة لأبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه الزّمن الأخضر، والتي هي تجربة فريدة من نوعها، باعتبار أنّ هذا الشّاعر أوّل من كتب قصيدة التّفعيلة في الجزائر ممثّلة في قصيدة طريقي التي كتبها سنة 1955، وهي ضمن ديوانه الزّمن الأخضر.

وفي هذا الدّيوان أيضا قصيدة القلب الصّوفيّ التي تعدّ واحدة من أجمل قصائد التّفعيلة عند الشّاعر، وقد امتزجت فيها التّجربة الشّعريّة مع محاولات الشّاعر العرفانيّة الصوفية لخلقِ تجربة شعريّة صوفيّة، انطلاقا من دلالات القصيدة وأبنيتها، وفي مقدمة ذلك البنية الإيقاعيّة التي ظهرت عليها الكثير من العلامات الجماليّة، وعليه فقد كانت إشكاليّة البحث كما يأتي: ما هي جماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في قصيدة القلب الصوفيّ؟ وما هي المعايير الجماليّة التي يمكن الاستناد عليها للوصول إلى نتائج ذات فعاليّة؟

وقد كانت الانطلاقة في هذا البحث من ضبط دقيق لمفهوم البنية الإيقاعيّة، ثمّ مفهوم الجماليّة، ثمّ تحديد المعايير الدّقيقة التي يمكن أن نقيس بها العمل الأدبيّ جماليّا، ثمّ تطبيق هذه المعايير على البنية الإيقاعية لقصيدة القلب الصّوفيّ بقسميها: الخارجيّة والدّاخليّة.

وفي سَعيِنَا إلى أهْدافِنا المَنشُودَة من هذا البَحث والتي تمحوَر أساسًا حولَ تَحديدِ المَظاهِرِ الجَماليَّة للبنية الإيقاعيّة في قصيدة القلب الصّوفي لأبي القَاسم سَعد الله، والكَشفِ عن تجلّيَاتِها، اتّبعنا المنهَج الوَصفيَّ التّحليليّ، الذِي يُساعدُ على دِرَاسَة العلاقَات والظّواهرِ كَمَا هِيَ موجُودَةٌ فعْلًا، وتصنيفِهَا وَتحلِيلِهَا وإخضَاعِهَا للدّرَاسة الدَّقيقَة.

أوّلا- البنيةُ الإيقاعيّةُ: للوقوف على ضبطٍ دقيقٍ لهذا المصطلَحِ لا بدَّ منَ التطرّقِ إلى تعريف الإيقاعِ لغة واصطلاحًا.

1- **الإيقاعُ لُغَةً:** تشتَرِكُ المعَاجِمُ اللّغويّة في تعريفها لمفهوم الإيقاع، والذي هو مشتقٌّ من الجذرِ (و،ق،ع)؛ وهو في لسَانِ العربِ: « منَ الفِعلِ وقعَ علَى الشّيء ومنهُ يَقعُ وقعًا وَوُقوعًا: سقط».[4]

والتوقيعُ: « إصابة المطر بعضَ الأرض وإخاؤُه بعضًا، وقيلَ: هوَ إنباتُ بعضِها دونَ بعضٍ؛ وقال اللّيثُ: إذَا أصَاب الأرضَ مطرٌ متفرّقٌ، والإيقاعُ مِن إيقاعِ اللّحنِ والغِناءِ وهوَ أنْ يوَقّعَ الألحانَ ويُبَيّنَهَا، وسَمَّى الخليلُ - رحمهُ الله- كتابًا منْ كُتبهِ في ذَلكَ المعنَى "كتاب الإيقَاع"» [5].

ومنهُ تَوقيعُ أصابعِ العازفِ علَى بَعضِ أوتارِ الآلة دونَ بعضِها، فينبَعِثُ منهَا إيقاعُ الموسيقَى.[6]

والإيقَاعُ: «كلمَةٌ مشتقَّةٌ من اليُونانيّةِ، بمعنَى الجرَيَان والتّدَفُّقِ، والمقصُودُ به عامَّةً هو التَّواتُرُ المتَتَابِعُ بينَ حَالتَيْ الصَّوتِ والصَّمتِ، أَو النّورِ والظَّلامِ، أو الحركَةِ والسُّكونِ، أو القوَّةِ والضُّعفِ، أو الضَّغطِ واللّينِ، أو القِصرِ والطُّولِ، أو الإسرَاعِ والإبطَاءِ، أو التَّوتُّرِ والإسترخَاءِ ».[7]

فالإيقاعُ من خلالِ هذه المعانِي اللّغويّة يعدُ عمليّةً حركيّة أو صوتيّة غير عشوائيّة، تحدُثُ جراء صوتٍ معيّنٍ دون آخرٍ، أو حركَة معيّنةٍ دون أخرى، ولهذا يصلُحُ أن يكونَ نظامًا قائمًا بذاتهِ؛ لهُ قواعِدُه التي تحكُمُهُ، وترسمُ خطّته.

2- **الإيقاع اصطلاحًا:** هو جزء من الموسيقى، وتَجدُرُ الإشارة إلى الاختلاف بين الإيقاع الموسيقيّ، والإيقاع الشّعريّ الذي يتعلّق أساسا بالشّعر؛ وينضوي تحته الوزن والتّكرار والتّبر والتّنغيم والقَافيَة والروي، وهذه كلّها لا تمثّل إلا عنصرا واحداً من عناصر الجرس حيث أنها جزء من حركةٍ أكبر هي الإيقاع.[8]

وَالإيقَاعُ هو: « ترديد لأنغام كَامِنَةٍ فِي الطَّبِيعَةِ وهو صُورَة مَنْطِقِيَّة لِحَيَاتِنَا الوجدانيّة بِمَا فِيهَا مِنْ انْفِعَالَاتٍ وَأَحَاسِيسَ وَاسْتِجَابَاتٍ وَعَوَاطِف، وَمَشَاعِر، وَرَغَبَات، ومؤثّرات وَمَظَاهِر اسْتِبْصَار»[9] وهُوَ الترديد المتواصلُ لِنِظَام مُعَيَّن، وحُسن تواصُله واستمراره وفقَ نسقٍ منسجم، وَعَلَى المتذوّق وَالنَّاقِدِ أن يَكْشِف عَنْ الْعَلاقَاتِ الإيقاعيّة على المستويين الخارجي والدّاخليّ الَّتِي بَنَى عَلَيهَا الْفَنَّانُ عَمَلَهُ.[10]

فالإيقاع يتشكّل عبر عناصرَ خارجيّة وداخليّة، « ودَرجاتُ الإيقاعِ تشملُ المستَوى الصّوتيّ الخارجيّ، المتمثّلِ في الأوزَانِ العَروضيّةِ بأنماطِهَا المألوفَةِ المسْتَحدَثةِ، ومَدى انتشَارِ القَوافِي ونِظامِ تَبادُلِهَا وَمسَافَاتِها، وتَوزيعِ الحُزمِ الصَّوتيَّة، وَدرجَات تَموُّجِها وعلاقَاتها. كَما تَشملُ ما يسمَّى عادَةً بالإيقَاعِ الدَّاخليّ المرتَبطِ بالنّظامِ الهَارمُونيّ الكَامل للنّصّ الشّعريّ».[11]

ويمكنُ القول إنَّ البنية الإيقاعيّة هيَ أوّلُ المظاهِر المادية المحسُوسَة التي تشكّلُ النَّسيج الشِّعريّ على مستوَيات الإيقاع المرتبط بالدّلالَة ،[12] وهيَ أهمُّ ما يعطي للشّعر شعريّته عبر مجموعة من التآلفات، والتوازيات بين عناصرها. وهيَ بمثابةِ القَاعدَةِ التي يَقومُ عَليهَا أيُّ عمليّة إبداعيّة في الفنّ أو الأدب، وَيستَطيعُ الفَنَّانُ أو الأديبُ أن يُحقّقها عليها باتّباع عدّة طرقٍ[13]؛ منها التّكرار، والتّعاقبُ، والتقابل، والوزنُ والقوافي، وغير ذلك.

ثانيا- الجماليّة: لا بُدَّ لكلّ عمليّة إبداعيّة أن تصلَ إلى درجةٍ معيّنة من درجات الجماليّة[14]، فهي عنصر أساسيّ في كلّ عمل إبداعيّ، ويختلف تعريف الجماليّة بين اللّغة والاصطلاح.

1- **الجماليّة لغة:** يقول "ابن منظور" في تعريف الجَمال: « الجَمال مَصدر الجَميل والفعلُ جَمُل. وقولُه عَزَّ وجلَّ: **(وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)** [النّحل، 06]،أيْ: بهاءٌ وحسنٌ، وحَسب ابن سِيدَه: الجَمال الحُسن يَكُونُ في الفِعل والخلْق. وقَدْ جَمُل الرَّجُلُ، بالضمّ، جَمالاً، فَهو جَميل وجُمّال، بالتّخفِيف»[15].

وذهبَ ابنُ فارس مذهبَ أهلِ اللّغةِ فقد عدَّ الحسنَ ضِدَّ القُبح، ولَم يَرد، ورَأى أنَّ الجِيمَ والمِيمَ واللام أصلان أحَدُهُما تَجَمُّعُ وعِظَمُ الخلق، والآخرُ الحسن. واعتبر أنّ الجمالَ بصفته مصدرا هو أصل مشتقّاته كلها، وقدْ خالفَهُم في هذا الجانبِ الصّرفيّ.[16]

وجاء في القاموس المحيط "للفيروز آبادي" أنَّ الجَمالَ هو: «الحُسنُ في الخُلق والخَلق، جَمُلَ ككَرُمَ، فهو؟ جَميل. والجَمْلاء الجَميلةُ والتَّامّة الجِسمِ مِن كُلِّ حَيوَان، وتَجَمَّلَ تَزيّنَ، وأجمل في الطّلَبِ: اتَّأَدَ واعتَدَل فلَم يُفْرط. وجَمَّلتُه تَجمِيلا أيْ زيّنتُهُ»[17]، فالجمال من خلال هذه المَعاني اللّغويّة هو ما تستَحسِنُه النَّفسُ، فلا ترى فيه قبحًا، ويكون سهلَ العبورِ إليهَا، لأنّها وجدت فيه مايتَنَاسب ويتواءم معَا. والجماليّة هي عمليّة تَحَسُّسِ ذلكَ الجمال انطلاقًا من العلامات والمعايير التي جعلتهُ جميلا.

2- **الجماليّة اصطلاحا:** الجماليّة في معجم المصطلحات الأدبيّة: «نزعة مثاليّة تبحثُ في الخلفيّات التشكيليّة للانتاج الأدبيّ والفنيّ، وتختزلُ جميع عناصرِ العملِ الفنيّ في جماليّاته، وترمي النّزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة، انطلاقا من مقولة: الفنّ للفنّ»[18]

والجَمالُ حسبَ ديمقريطس Democritus هو التّناسُب بين الأجزاء الماديّة والبنى الإيقاعيّة إحداها[19]، « والجَمال أحياناً في الأشيَاءِ وأحيْاناً في مَدَى مُوافَقَتِه لَنَا، أَو هُوَ في الخَير أو النَّافِعُ، والجمالُ في بعضِ المرّات يتمثَّلُ في الوزنِ والتّناسُبِ والانسِجَام والنِّظامِ الذي يَجمَع بينَ الأشتَاتِ والمتفرّقات»[20]

فالجَماليّة ليست عمليّة عشوائيّة وإنّما هي نظامٌ له أسس ومعايير يَقُوم عليهَا، من خلالِها يتأتَّى للنَّاقدِ أن يتتبّع جماليَّات العملِ الأدبيّ، وينتجَ أحكامه وفقَها. فهي عمليّة متكاملَة الجَوَانبِ تتعَامَل مع النصّ حسب فعاليّتِه ودرجة وصوله إلى القارئ، وبإيجاز : إنّها قياس لدرجَات الحُسنِ في العمَل الأدبيّ، وكشفٌ لنقاطِ الجمالِ فيه.

ثالثا- معايير الجماليّة: « إنَّ كُلَّ مَنْ يَتَلَقَّى الْعَمَلَ الْفَنِّيَّ سَوَاء أَكَانَ نَاقِدًا أَمْ مُجَرَّد مُتَذَوِّق لابُدَّ أَنْ يُصْدِر حُكْمًا تَقْوِيمِيًّا عَلَى هَذَا الْعَمَل، بِالاسْتِحْسَان أو الاسْتِهْجَان، وَمِن هُنَا تَبْدُو أَهَمِّيَّة وُجُود مَعَايِير لِلْحُكْمِ تُقَاس بِهَا التَّجْرِبَة الْجَمَالِيَّة بِأَبْعَادِهَا المختلفة»[21]، ومن هذه المعايير:

1- **الوحدة مع التّنويع:** هي أولى العَلامَات فِي الشَّيْء الْجَمِيل، «وهي صِفَة وَاسِعَة المدلول مَرِنَة التَّعْبِير يَدْعُونَهَا: "الْوَحْدَة"، وَالْوَحْدَة عِنْد الفلاسفة صِفَة الكمال أَو اكْتِمَال الذَّات ووحدانيّتها، أمّا الْفَنَّانُون فليسُوا أَقَلَّ تَوَسُّعًا فِي مَعْنَى الوحدة. إنّها عِنْدَهُمْ جَمِيعُ أنواع التَّرَابُط وتَمَاسُك الأجزاء. وهي أحد الأركان الَّتِي وَضَعَهَا أرسطو للتراجيديا (وحْدَةُ الزّمان والمكان والعمل)»[22].

والوحدة « عاملٌ أساسيٌّ يسهّل الفهم، والجمال التّام يَتَوَقَّف عَلَى تَكَيُّف الشَّيْءِ وَفْقًا لِما تَتَطَلَّبُه الحواس، وَالانْتِبَاه، وَقُوَى العقل التَّحْلِيلِيَّة والتفسيريّة. والعقل يَتَطَلَّب نَظْرَة مُجْمَلَة. شَامِلَة مُوَحَّدَة لأنّ التَّشْوِيش يُزْعِجَه وَيَثْبُطُه. وهي من أبرز صِفَات الشِعْر الْحَدِيثِ»[23]، فالوحدة لهَا أهميّة كبيرة حينَمَا تتحقّق على المستوى الإيقاعيّ أيضًا، فتأتي الإيقاعات الداخليّة والخارجيّة دفقةً واحدة، ومتحدةً، حتّى حينَ ينوّعُ فيها الشاعر.

2- **توافق الأجزاء:** ويكون فِي الْمُوسِيقَى والإيقاع وهو « تَلاؤُمُ الأصوات، وَفِي الشِعْرِ ائْتِلافُ الْمَعْنَى مَعَ اللَّفْظِ، وَحُسْنُ الْجَمْعِ بَيْنَهَا. فَاللَّفْظُ القَوِيُّ لِلْمَعْنَى الْقَوِيّ. وَالْمَعَانِي المتآلفة هِيَ الَّتِي يَسْتَحْضِرُ بَعْضُهَا بَعْضًا، كَالرَّبِيعِ يَسْتَحْضِرُ الْخُضْرَةَ وَالزّهْر، وَالْقَمَرُ يَسْتَحْضِرُ اللُّطْفَ وَالْبَهَاء. وَهِيَ الَّتِي تَتَوَافَقُ بِحَيْث لا يَجْتَمِعُ فِيهَا الْقَوِيُّ وَالضَّعِيفُ، والغثّ وَالسَّمِينُ»[24].

ولتوافقِ أجزاء البنية الإيقاعيّةِ أهميّة كبيرة في بناء النّسيج الشّعريّ، وإظهارِه في ثوب قشيبٍ، وبخاصّة حينما يتعلّق الأمرُ بقصيدة الشعرِ الحرّ والتي تعتمد معايير جمالها على مدى توافقِ أجزائها عامة، وأجزاء البنية الإيقاعيّة بالخصوص، ومن الأجزاءِ القوافي، والتّفعيلات المتوافقة في عدد تواترها في البيت الشعريّ الواحد.

3- **التَّنَاسُبُ:** «هُوَ اتِّبَاعُ قَانُونِ الْمُنَاسَبَةِ فِي الْحُجُومِ وَالْمَسَافَاتِ، وَهَذَا يَعْنِي تَنْوِيعَ الْمَسَافَاتِ بَيْنَ الأجزاء وَتَنْوِيعَ حُجُومِ هَذِهِ الأجزاء بحيث تَتَوَافَقُ مِنْ غَيرِ أن تَتَكَرَّر هِيَ نَفْسُهَا بِصُورَةٍ مُمِلَّةٍ. وكَانَ أساسُ التَّنَاسُبِ البنائِي عِنْدَ الْيُونَانِ اسْتِعْمَال الْمُسْتَطِيلِ بَدَلَ الْمُرَبَّعِ (لأنّه أكثر تنوّعا)»[25].

والتّناسبُ ضروريّ في الإيقاعات الشعريّة إذْ هو يتماشَى وحجوم الأحاسيسِ والعواطِف المتباينَة الشدّة والحضُور، ويتماشى معَ الدّلالة العامّة للقصيدة، وهو في البنية الإيقاعيّة أحدُ أهم معايير الجماليّة فيها، فالأصواتُ الشعريّة في القصيدَة من شأنِها أنْ تُعلِيَ من درجاتِ الجمالِ فيهَا حينَ يتحقّقُ فيها معيارُ التّناسبِ من حيثُ صفاتِ الحروف مثلا، أو مخارجها أو غير ذلك.

4- **التّوازن:** وهُوَ « تعَادُل القوى، وَتَقَابُل شَيْئَيْن بحيث يَتَنَازَعَان انْتِبَاهَ النَّاظِر أو السّامع بِمِقْدَار وَاحِد، والتَّوَازُن هُوَ الرَّاحَة، وهُوَ تَجَمُّع الأجزاء حَوْل مَرْكَز وترتيبها بِصُورَة تَجْعَل أحد الجانبين معادلا لِلآخَر فِي الْجَاذِبِيَّة. ونَرَى التَّوَازُن فِي الشِّعْر حَيْث يَتَقَابَل الضَّرْب وَالْعُرُوض في الشّعرِ العموديّ وحين توافقُ الضّروب بقيّة التّفعيلات في الشّعر الحرّ، وَتَتَقَابَل بَيْنَهُمَا التَّفَاعِيل، وَمِنْ أنواع التَّوَازُن التَّنَاظُر؛ وَهُو تَقَابُل الأجزاء المتساوية فِي الْحَجْم وَالشَّكْل »[26].

والتّوازُن في البنية الإيقاعيّةِ هو أحدِ العواملِ التي تعطي للإيقاعات الشّعريّة الخطيّة والاستمراريّة، وأيُّ اختلالٍ فيها من شأنه أنْ يعيقَ عمليّة التلقّي القائمِ على التذوّق الجماليّ لها، وهو أحدُ عناصرِ الجمالِ إنْ لم نقُل أبرزها وأهمّها على الإطلاقِ.

5- **التدرّج والتطوّر:** ونعني به عمليّات الصعود والهبوط، وهو لازم تمام اللّزوم للإيقاع وهو « يدخلُ فِي التَّنَوُّعِ لأنّه تَطَوُّر الأجزاء مِنْ الضَّعِيفِ إلى الأقوى، مِنْ دقّة إلى كَثَافَةٍ، وَمِنْ ضِيقٍ إلى اتّسَاعٍ، وَمِنْ مُؤَثِّرٍ إلى أشدّ تأثيرًا، وَهُوَ أيضا مِنْ أنواع الوحدة وَالتَّرَابُطِ، نَرَاهُ فِي القطع الموسيقيّة حَيْثُ تَتَدَحْرَجُ الأصوات صُعُودًا وَهُبُوطًا، وَفِي الشِّعْرِ والخطب والمسرحيّات والقصص حَيْثُ تَتَدَرَّجُ المؤثّرات والحوادث فتبدأ هَادِئَةً ثُمَّ تَتَعَقَّدُ وَتَتَأَزَّمُ حَتَّى تنحل بِخَاتَمَةٍ قَوِيَّةٍ، وَهَذَا التَّدَرُّجُ أساسُ كُلِّ تَأْلِيفٍ وَبِنَاءٍ فني» [27].

ويكونُ التدرّجُ في الأصواتِ والحروف، وقصيدةُ الشّعر الحرّ أحوجُ إلى هذا العاملِ ليتكمّلَ جمالُها الفنيّ، فالرتم الواحدُ يجعلُ منها فضفضةً تنتهي كما تبدأ، والتدرّجُ فيها كسرٌ للملل والرتمِ الواحدِ؛ وهو عينُه أحدُ أساسيّات الشعر الحرّ التي يقومُ عليها.

6- **التّكرار:** وَهُوَ « مِمَّا يُقَوِّي الوحدة وَالتَّمَرْكُز، والتكرار يعطي للإيقاع فاعليّته. وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تكرّر الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ. وَهُوَ التَّرْجِيعُ؛ تَرْجِيعُ البداية فِي النِّهَايَةِ، تَرْجِيعُ الْقَرَارِ فِي الْغِنَاءِ، رَدُّ الْعَجُزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشِّعْرِ، تَرْجِيعُ النُّوتَةِ الْوَاحِدَةِ فِي الموسيقى والعود المتواتر إلى شَيْءٍ بِعَيْنِهِ. وَالتَّكْرَارُ كَثِيرُ الشُّيُوعِ فِي الْفَنِّ وَقَلَّمَا نَجِدُ أثرا فَنِّيًّا لا تَتَكَرَّرُ فِيهِ أجزاء متقاربة وَمُتَبَاعِدَةٌ» [28]. و

ويحقّقُ التكرارُ انسجامًا إيقاعيّا خاصًا، ويزيدُ من ظهورِ المعاني وانكشافها، بل ومع كلّ تكرارٍ جديدٍ نغمةٌ جديدَة تصاحبُ الدّلالة المكررة لتؤدّيَ وظيفَةً تأكيديّة، والتكرارُ أحدُ أهمّ عناصر البنية الإيقاعيّة على المستوى الدّاخليّ، الوثيق الارتباط بالدّلالة.

رابعًا- جماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في قصيدَة "القلبُ الصّوفيّ":

تحملُ قصيدَة القلبِ الصّوفيّ لأبي القاسم سعدَ الله من ديوانِه الزّمن الأخضر عالما من التدبّر والتّأمّل يفضي فيه الشّاعر ضجيجَ ما يُحيط به في تجربة شعريّة تقتربُ كثيرا من التّجربة الشّعريّة الصّوفيّة، فالشّاعرُ إلى جانبِ عزلته يخاطبُ كلّ ما لا يُدرك، ويحاوِل العروجَ والفكاك من الواقع عبر مظاهر الطّبيعة التي سيطرت على أبيات هذه القصيدة من شعر التفعيلة.

ولما كان الشّعر والتّصوّف حقلان متقاربان في عالم معرفيّ واحد، هو عالم الرّوح القابع خلفَ مظاهر الواقع، فإنّ أبا القاسم سعد الله بحثَ عن الحقيقة بأدوات معرفيّة لا يقبلها المنطق المألوف والعقل العاديّ، فالشّعر والتّصوّف يصدران عن رؤية روحيّة للعالم، رؤية إشراقيّة حدسيّة لانهائيّة، وكما يتّفقان في الرؤية يتّفقان أيضا في الأسلوب؛ الصّورة والإيقاع؛ لتأتي الإيقاعاتُ الشّعريّة هادئة كقرع صوفيّ، أو آهات عرفانيّة تنبو عن تجربة شعريّة فريدة في نوعها.[29]

وأمام هذا الخطاب الشّعريّ المتميّز تظهرُ البنية الإيقاعيّة في ثوبٍ شاعريّ يحملُ الكثيرَ من العلاماتِ الجماليّةِ التي جمعت بينَ ما هوَ شعريٌّ، وما هو صوفيّ، لنكونَ بحاجة ماسّة إلى تأويلٍ جماليّ للحروفُ أو الأصواتِ ودلالاتها عند الصّوفية لنقتربَ كثيرًا من علامات الجمال في هذه القصيدة التي وردتْ في ديوان الزّمن الأخضر كما يلي[30]:

القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام
في رهبةٍ قدسيةِ الهيام
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينينِ
تمدُّ نحوهُ شعَاع
تُلقي بَسمَةً... قناع
* * *

ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير
يرفُّ في أعماقه، يطير
لكنَّ ريحا صرصرا تهبُّ
فتحطّم القيثار.. تطفىء الشُّعاع
وقاتلا ملوَّث اليدين
يذبح الدُّجى... يمزّقه
يغتال الرّاهب الولهان!
* * *

والتّجمة الزّانية العينين
تلقي عليه جمرتين
وتُسدل السِّتار

وبينَ ذلك وذاك، تكون البنية الإيقاعيّة عبر قسمين: الخارجيّ الذي يشمل الوزن الشّعريّ، والقافية بحرفها الأخير، ثمّ القسمُ الدّاخليّ الذي يشملُ التّكرار والأصوات.

1- البنيةُ الإيقاعيّة الخارجيّة:

أ- الوزنُ الشّعريّ:نظم الشّاعرُ أبو القاسم سعد الله قصيدته على بحر الرّجز(مستفعلن-مستفعلن-مستفعلن)، « وقد كثُر شعرُ الشُّعراء القدَامى في هذا البَحرِ، لسُهولتِه وعذُوبتِه، ولاتساعه وسماحه بالتصرّف

الكثير فيه، لأنَّه يَجوزُ حذف حرفين منْ كلّ جزءٍ فيهِ فتصبحُ مستعلن: متعلن، والرّجز مطيّة الشُّعراء الجدد أيضا، بل لعلَّه يكون وسيلتهم المفضَّلة التي لا تعدِلُها وسِيلةٌ أخرَى لنظمِ شعرهم الحرّ» [31].

وهذه الحريّة التي يتيحها بحر الرّجز تجعلُ الشّاعرَ حرّا في إطلاقِ إيقاعاته دونما حاجة إلى إعادة النّظر فيها أو تنظيمها، ومن التّفعيلات ما حقّقَ جماليّة التّناسبِ وبخاصّة في المقطع الأوّل، أينَ تناسبتْ التّفعيلات في السطرين الأولين ، ثمَّ تتناسبُ تفعيلات السطرين الأخيرين من المقطع الأوّل حين يقولُ الشّاعر [32]:

القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام
في رهبةٍ قدسيةِ الهيام
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينينِ
تمدُّ نحوهُ شعَاع
تُلقي بَسمَةً... قناع

وجماليّة التّناسب تظهرُ كما هو موضّحٌ في الجدولين الآتيين:

ألْقلْبُ صو	فيْيُنْ يُسَا	هِرُ ظْ ظَلامْ
0//0/0/	0//0/0/	00//0//
مستفعلنْ	مستفعلنْ	مُتفعلنْ
في رهْبتِنْ	قدْسيْية لْ	هُيامي
0//0/0/	0//0/0/	0/0//
مستفعلنْ	مستفعلنْ	مُتفعلْ

تلْقي عليْ	يمدّدْ نحْ	وْهُو شعاعْ
0//0/0/	0//0//	00// 0//
مستفعلن	متفعلن	متفعلن
هِ بسْمتِنْ	قناعي	
0//0//	0/0//	
متفعلن	متفعلْ	

ويظهرُ جليًّا التّناسُب في تفعيلة مستفعلنْ ضمن السطرين الأوّل والثّاني في الجدولِ الأوّل، والتّناسُبُ في تفعيلة متفعلُن ضمن السطرين الرّابع والخامس في الجدول الثّاني. وتحقّقَ التّناسُبُ في نهاية السطر الأول والرابع (متفعلن)، ونهاية السطر الثّاني والخامس (متفعل).

والأمرُ كذلك في بداية المقطع الثّاني حين يقولُ الشّاعر [33]:

والنّجمة الرّانية العينين

تلقي عليه جمرتين

وفي الجدولُ الآتي توضيح لجمالية التّناسب في بداية هذا المقطع:

وتْنجمةزْ 0//0/0/ مستفعلنْ تلقي عليْ 0//0/0/ مستفعلنْ	زانييةلْ 0//0/0/ مستفعلنْ هي جمرتينْ 00//0/0/ مستفعلنْ	عينيني 0/0/0/ مستفعلْ

ويظهر التناسب في تفعيلة مستفعلن في السّطر الأوّل والثّاني من هذا المقطع.

إنّ الإيقاعات التي حملتها تفعيلات بحر الرّجز في قصيدة القلب الصّوفيّ خلقتْ في القصيدة محورا موسيقيّا حقّقه التّناسب والتناظرُ في الأسطر الشّعريّة، وهي جماليّة يتيحُها بحرُ الرجز أكثر من غيره من البحورِ الشّعريّة، فهوَ يتلاءم مع التّجربة الشّعريّة المشحونةِ بالخطاب الصّوفيّ، فعبرَ تفعيلاته يكون العروج والأوبة، وعبر تكرّرها تتحقّق جماليّة التدرّج على نحو (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) بحيث يشحنُ الشّاعر كلَّ تفعيلة بشعور خاص قد لايقِف عندَ حدّ التأثير في باطِن الباثّ فحسب، بل يتعدّاه لينشُر جوًا تأثيريًا في المُحيطِ الخارجيّ قد يستشعِرُه المتلقّي الذوّاق، يقول الشّاعر في بداية المقطع الثّاني[34]:

ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير
يرفُّ في أعماقه، يطير

إنّ هذه الأسطر بتفعيلاتها التي تتدرج إلى أعلى تحقّق حركة مستمرّة، وإيقاعًا تطرَبُ له الأذن، وحالا من الصّعود الصّوفي الإيقاعيّ؛ وهو ما يعكس التّجربة الشّعريّة لهذا الشّاعر الخلاق.

ب- القافية: « تختلف القافية في الشّعر الحرّ عن قافية الشّعر العموديّ، وما يعنينا في الحديث عن قافية الشعر الحر هو الحديث عن قسمتها الى مطلقة ومقيدة، والحديث عنها هنا في هذين القسمين هو حديث عنها من حيث الوصف لا من حيث الحكم، فليس في الشعر الحر التزام بشيء منها إذ لا التزام في القافية بشيء مطلق»[35]

« والحديث الخاصّ بالقافية في الشّعر الحرّ هو الحديث عنها من حيث درجة وجودها فيه، فالقافية في القصيدة لا تخلو أن تكون مرسلة (مختلفة) أو موحدة أو متنوعة بانتظام، أو متنوعة بغير انتظام.»[36]

ولا يمكنُ دراسة القافية في قصيدة القلب الصّوفيّ كدراستنا لها في أيّ قصيدة عموديّة أخرى، والقافية في قصيدة أبي القاسم سعد الله جاءت مرسلة متنوّعة بانتظام، وهذا الانتظام حقّق الجماليّة المرجوّة من كلّ قافية في الشّعر الحر، وقد تنوّعت واختلفت لكنّها في خضمّ هذا التنوّع انتظمت وفق نسق إيقاعيّ متلائم، وهذا ما يظهره الجدول الآتي:

السّطر الشّعريّ	القافية
القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام في رهبةِ قدسيةِ الهيام	الظّلام الهيام
تمدُّ نحوهُ شعَاع تُلقي بَسمَةً... قناع	شعاع قناع
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير يرفُّ في أعماقه، يطير	صغير يطير
والنّجمة الزّانية العينين تلقي عليه جمرتين	العينين جمرتين

لقد تجسّد من خلال هذا الجدول مدى تَلاؤُم الأصوات، وتحقيق القصيدة لجماليّة توافق الأجزاء فِي ائْتِلاف الْمَعْنَى مَعَ اللَّفْظِ، وَحُسْنُ الْجَمْعِ بَيْنَهَا، فالظّلام متوافق مع العزلة الصّوفيّة العرفانيّة، والهيام حالٌ من أحوال الصّوفيّةٌ، وهو أسمى منزلة في الحبّ، من وصلها فقد عرف الله، وعرفه الله وذكره عنده[37]، وكذلك التّوافق الحاصل بين القافيتين (شعاع/قناع) مع سطريها الشّعريّين، والقافيتين (صغير/يطير)، فالألحانُ والعزف والأعماقُ كلّها معانٍ تأتلف ترميميًّا مع القافيتين، وكذلك بين فعل التّجمة والقافيتين (عينين/جمرتين).

وأمام هذا التنوّع المنتظم في القوافي المذكورة، فقد جاءت كلّ حروف رويها مجهورة، فالحروف (الميم/العين/الراء/النون) من حرُوف الجهرِ، وقد تلاءمت هذه الحروف مع التّجربة الشّعريّة لأبي القاسم سعد الله المفعمة بالخطاب الصّوفيّ.

فالعيّن في (شعاع/قناع) « من عالم الشهادة والملكوت. وله من المخارج، وسط الحلق، وله من عدد الجمل عقد السبعين. وله من الأسماء الذاتية: الغنى والأول والآخر، وله من أسماء الصفات: القوي والمحصي والحيّ، ومن أسماء الأفعال: النصير والنافع والواسع والوهاب ».[38]

والرّاء في (صغير/يطير) « من عالم الشّهادة والجبروت ومخرجها من ظهر اللسان وفوق الثنايا».[39]

والنّون في (عينين/جمرتين) « من عالم الملك والجبروت. مخرجه، من حافة اللسان وفوق الثنايا، وله الخلق والأحوال والكرامات».[40]

لقد حقّق أبو القاسم سعد الله الجَمَاليّات المرجوّة من القافية والتي « تَشْتَغِل عَلَى ثَلاثة مُسْتَوَيَات: مُسْتَوَى الشَّاعِر الَّذِي تَخَلَّص بِبرَاعَة مِنْ المأزق، وَمُسْتَوَى السّطر الشّعريّ، الّذِي كَان انْتَاجه فَوْق الضَّغْط الشّكليّ لِلْقَافِيَة، ومستوى القافية فِي ائتلافها ترميميا ودلاليا مَعَ السّطر الشّعريّ»[41].

2- **البنية الإيقاعيّة الدّاخليّة:**

أ- **التّكرار:** إنّ التكرار يعطي للإيقاع فاعليّته.وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تَكَرُّرِ الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ، ولقد استطاع الشّاعر أنْ يعرجَ بأفكاره ومشاعره في عالم عرفانيّ صوفيّ، واستطاع أن يوطّد فيه معالم هذه التّجربة عبر مجموعة من الإيقاعات الدّاخليّة وفي أوّلها التّكرار الذي حقّق جماليّة التكرار كعلامة فنيّة، وجماليّة الانسجام وتناسب والائتلاف مع معاني القصيدة، والجدول الآتي يبرز مظاهر التّكرار في قصيدة القلب الصّوفيّ:

التّكرار	الأسطر الشّعريّة التي ورد فيها
النّجمة / العينان	في قول الشّاعر: لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينين وقوله: والنّجمة الزّانية العينين
الشّعاع	في قول الشّاعر: تمدُّ نحوهُ شعَاع وقوله: فتحطّم القيثار.. تطفيء الشُّعاع
الوهْان / الرّاهب	في قول الشّاعر: يغيبُ فيه الرّاهبُ الوهْان وقوله: يغتال الرّاهب الوهْان

إنّ التّكرار في قصيدة القلب الصّوفيّ أحدُ أهم العناصر في البنية الإيقاعيّة وفي بناء القصيدة دلاليّا، فالنّجمة والعينان ينسجمان دلاليّا مع تطلّعات الشّاعر وشرود أفكاره، والشّعاع هو مصدر الإلهام، وهو الذي ينير قلب الشّاعر متى ما تسلّل إليه، والولَهُ حالٌ من أحوال أهل العرفان، والرّاهب من الرّهبة، فالشّاعر وصل إلى درجة من التدبر والعزلة جعلت في خلده كلّ هذه المعاني ومنها الرّهبانيّة.

لنقول أخيرا إنّ التّكرار حقّقَ الجماليّة المرجوّة والتي هي التّناسب مع دلالات القصيدة، فلا يوجد تكرار اعتباطيٌّ وعشوائيٌّ، بل إنّ الشّاعرَ استطاع أن يحقّق عبر هذا التكرار جماليّة التّوزان بين الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ عبر آلية التّكرار المنتظم.

ب- **الأصوات:** لعبت الأصوات دورًا بارزا في خلقِ جوٍ إيقاعيّ متناسب مع حقل القصيدة الدّلالي، وقد تكرّر الصّامتان الميم والنّون، وهما من أحرف الملك في الفتوحات المكية، وقد سيطر النّون على تقلّبات القصيدة فتكرّر حوالي ست عشرة مرّة، والقَصيدَة بصوتها النّونيّ تنبئ عن زفراتٍ نفسيّة وخَلجات متصادمةٍ في ذات الشّاعر، « فمرتبة النّون هي المرتبة المنزهة الثانية، وله الخلق والأحوال والكرامات، خالص له الذات»[42].

وقَد أسهَم القَرع النّونيّ العرفانيّ في بوح الشّاعر عَن مكنونَات صدرِه، وكانَ هذا الحرف اللّثويّ المتكرّر في أكثر من موضع أنسبَ الأصوات لتجربة الشّاعر أبي القاسم سعد الله في هذه القصيدة، والجدول الآتي يوضّح مواضع استعماله، والانسجام الذي حققه مع بقيّة الحروف:

موضع استعمال النّون	عدد المرات	الانسجام فيه
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينين	أربع مرّات	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والعين والزّاي والياء)
تمدُّ نحوهُ شعَاع	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الانفتاح (الحاء والواو والهاء)
ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الزّاي والميم)
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الواو واللام)
يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (اللام والهمزة)
لكنّ ريحا صرصرا تهبّ	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الانفتاح (الكاف والرّاء والصّاد)
وقاتلا ملوّث اليدين	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الياء والدّال)
يغتال الرّاهب الولهان!	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الواو واللام)
والنّجمة الزّانية العينين	أربع مرّات	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والعين والزّاي والياء والميم)
تلقي عليه جمرتين	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والميم والرّاء والياء)

إنّ الحديثَ الصّوفي والمناجاة العرفانيّة جعلتْ الشّاعر يكثّف من إيقاع صوت النّون اللّثوي الأسناني، الجهريّ الانفتاحيّ، وقد حقّق التّناسبَ مع خلجات الشّاعر التي يرومُ الجهر بها في العوالم التي يتخيّلُها ويأملها، فانفتحت أصواتُه وتدرّجت حسبَ الأحوال العرفانيّة التي يمرُّ بها الشّاعرُ إبّان البوح، فكَان الصّامت (النّون) في كلّ تقلّبات أبياتِ القصيدَة ما بين الأملِ واليأسِ والتّدبّر والتّذمّر مَصدَر ارتجَافٍ لوجدَانِ المتلقّي الحسّاس ولا شكَّ أنّه سيكونُ كذلكَ بالنّسبَة للباثّ أيضًا.

الخاتمة:

لقد عبّر أبو القاسم سعد الله في قصيدته المعنونة ب: القلب الصوفيّ في ديوانه الزّمن الأخضر عن حالة نفسيّة عرفانيّة متأرجحة بين التدبّر والتذمّر، رغبَ فيها الشّاعر الفكاكَ من الواقع المحيط به، ولقد اصطبغت القصيدة ببنيّة إيقاعيّة خارجيّة وداخليّة فريدة في نوعها، وفي طريقنا للكشف عن جماليّات هذا البنية الإيقاعيّة وصلنا إلى النتائج الآتية:

-جماليّة الإيقاعات الخارجيّة وعلى رأسها الوزن الشّعريّ ظهرت جليّا في معيار التّناسب الذي خلقَ محورا بنيتْ عليه تفعيلات بحر الرجز الذي استطاع أن يحتويَ تجربة الشّاعر، ويظهرها في شكلها الإيقاعيّ القشيب.

-ترميم القافية الدّلاليّ، ومناسبتها لمعاني القصيدة خلقَ جماليّة أخرى في الإيقاعات الخارجيّة وهي جماليّة توافق الأجزاء، وجماليّة التّوازن، إضافة إلى جماليّة التّناسب في حرف الرويّ الذي عبرّ عن الحالة العرفانيّة للشّاعر في القصيدة، فكان في التنوّع انتظام خلق لكلّ رويّ وقافيّة عالما خاصًا بأحوال الشّاعر.

- حقّقَ التّكرار الجماليّة المرجوّة والتي هي التّناسب مع دلالات القصيدة واستطاع الشّاعر أن يحقّق عبر هذا التكرار جماليّة التّوزان بين الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ عبر آلية التّكرار المنتظم.

-حقّقت الأصوات جماليّةً الانسجام في القصيدة، وقد أسهم حرف النّون الذي سيطرَ على كلّ تقلّبات القصيدة في تكوين قرع عرفانيّ هو صورة طبق الأصل للتّجربة الصّوفية العرفانيّة، فكانت البنية الإيقاعيّة في هذه القصيدة مزيجا من العلامات الجماليّة التي من شأنها أن ترفع العملَ الأدبيّ في مستويات التّعبير والتذوّق.

هوامش:

[1] ينظر: فينسينتي كانتارينو، علم الشّعر العربيّ في العصر الذّهبيّ، تر: محمد مهدي الشّريف، (2004)، دار الكتب العلميّة، (لبنان)، ص: 49.

[2] آمنة مصطفى حسن، النّقد الذّاتيّ في الشّعر المعاصر، (2021)، دار لوتس للنّشر الحرّ، (مصر)، ص: 12.

[3] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، (1997)، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (مصر)، ص: 363.

[4] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (لبنان)، المجلّد 08، ص: 402.

[5] المصدر نفسُهُ، ص:408.

[6] ينظر: نعيمة زواخ، البنية الإيقاعيّة في الخطاب القرآنيّ -دراسة صوتية أسلوبيّة لسورة الواقعة- (2012)، مؤسسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، (الجزائر)، ص: 17.

[7] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللُّغة والأدب، (1984)، مكتبة لبنان، (لبنان)، ص: 71.

[8] ينظر: علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (2015)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (الأردن)، ص: 51.

[9] ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، (1981)، دار المعارف، (مصر)، ص: 296.

[10] المرجع نفسُهُ، ص: 294.

[11] صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، (1995)، دار الآداب، (لبنان)، ص: 22.

[12] ينظر: المرجع نفسُه، ص: 21.

[13] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، المرجع السّابق، ص: 71.

[14] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (1985)، دار الكتاب اللبناني، (لبنان)، ص: 62.

[15]جمال الدين بن منظور، المصدر السّابق، المجلّد 11، ص: 126.
[16]ينظر: عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، (2013)، حدوس وإشراقات للنشر، (الأردن)، ص: 18.
[17]مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، (2008)، دار الحديث، (مصر)، ص: 295.
[18]سعيد علوش، المرجع السّابق، ص: 62.
[19]ينظر: عزت السيد أحمد، المرجع السّابق، ص: 18.
[20]عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1974)، دار الفكر العربي، ص: 63.
[21]منصور عبد الرحمن، المرجع السّابق، ص: 5.
[22]روز غَريب، النّقد الجَماليّ وأثره في النقد العربيّ، (1952)، دَارُ العلم للملايين، (لبنان)، ص: 22.
[23]المرجع نفسُهُ، ص: 23.
[24]المرجع نفسُهُ، ص: 24.
[25]المرجع نفسُهُ، ص: 24.
[26]المرجع نفسُه، ص: 26.
[27]المرجع نفسُه، ص: 27.
[28]المرجع نفسُه، ص: 28.
[29]ينظر: عبد الله العشّي، أسئلة الشّعرية (بحث في آلية الإبداع الشّعريّ)، (2009)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ص: 128.
[30]أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر، (2010)، عالم المعرفة، (الجزائر)، ص: 337-338.
[31]محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، (1973)، دار المعارف، (مصر)، ص: 54.
[32]أبو القاسم سعدَ الله، المصدر السّابق، ص:337.
[33]المصدر نفسُهُ، ص338.
[34]المصدر نفسُهُ، ص337.
[35]محمود علي السمان، المرجع السّابق، ص: 106.
[36]المرجع نفسُهُ، ص: 108.
[37]عبد الرزّاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفية، تح: عبد العال شاهين، (1992)، دار المنار، (مصر)، ص: 158.
[38]محي الدّين ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، (1985)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، الجزء 06، ص: 298.
[39]المصدر نفسُهُ، ص: 308.
[40]المصدر نفسُهُ، ص: 309.
[41]عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، (2020)، مركز الكتاب الاكاديمي، (الأردن)، ص: 217.
[42]الفتوحات المكية، المصدر السّابق، ص 308.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر، (2010)، عالم المعرفة، (الجزائر).

2- آمنة مصطفى حسن، النقد الذّاتيّ في الشّعر المعاصر، (2021)، دار لوتس للنّشر الحرّ، (مصر).
3- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (لبنان).
4- روز غَريب، النقد الجَماليّ وأثره في النقد العربيّ، (1952)، دَارُ العلم للملايين، (لبنان).
5- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (1985)، دار الكتاب اللبناني، (لبنان).
6- صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، (1995)، دار الآداب، (لبنان).
7- عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، (2020)، مركز الكتاب الاكاديمي، (الأردن).
8- عبد الرزّاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفيّة، تح: عبد العال شاهين، (1992)، دار المنار، (مصر).
9- عبد الله العشّي، أسئلة الشّعريّة (بحث في آلية الإبداع الشّعريّ)، (2009)، منشورات الاختلاف، (الجزائر).
10- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1974).
11- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، (2013)، حدوس وإشراقات للنشر، (الأردن).
12- علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (2015)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (الأردن).
13- مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، (2008)، دار الحديث، (مصر).
14- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللُّغة والأدب، (1984).
15- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، (1997)، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (مصر).
16- محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، (1973)، دار المعارف، (مصر).
17- محي الدّين ابن عربي، الفتوحات المكيّة، تح: عثمان يحي، (1985)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (مصر).
18- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، (1981)، دار المعارف، (مصر).
19- نعيمة زواخ، البنية الإيقاعيّة في الخطاب القرآنيّ -دراسة صوتية أسلوبيّة لسورة الواقعة- (2012).