شعرية التكرار في ديواني "لا شعر بعدك" و"أغاني الزمن الهادئ" لسليمان جوادي

Poetics of repetition in the Collected poems " la chiara baadac" and "aghani azzaman alhadi" by Soulaiman Djaouadi

د. يوسف بديدة/ جامعة الشهيد حمه لخضر. الوادي

Bedida-youcef@univ-eloued.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/30	تاريخ القبول: 2021/05/03	تاريخ النشر: 2021/06/01

Abstract:

This research aims to follow up the forms of repetition and its significances in poetry of Soulaiman Djaouadi through both of his two collected poems: " la chiara baadac" and "aghani azzaman alhadi".This following up has tried to cover all linguistic levels, starting with phonem, ending in sentence, In an attempt to move from horizontal dimensions to its deep semantics.

It is important to note that this research did not assume a ready-made plan, as it sufficed with monitoring and follow-up, so that the corpus plays the role of preparing the plan, this is because the text is the beginning and the end on the way to reaching the significance and its forms.

***Key words*:** repetition – structure – significance – phenomenon.

مُلخّص البحث

يهتم هذا البحث بتتبع أشكال التكرار ودلالاته في شعر سليمان جوادي من خلال ديوانيه "لا شعر بعدك" و"أغاني الزمن الهادئ". و يحاول هذا الاستقصاء أن يمسح كل المستويات اللغوية ابتداء بالصوت وانتهاء بالجملة، في محاولة للانتقال من الأبعاد الأفقية إلى الدلالات العميقة لها.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذا البحث لم يفترض خطة جاهزة، حيث اكتفى بالرصد والمتابعة لتقوم المدونة الشعرية بدور إعداد الخطة؛ ذلك أن النص هو المبتدأ وهو المنتهى في طريق الوصول إلى الدلالة وأشكالها.

الكلمات المفتاحية: التكرار. البنية . الدلالة . الظاهرة.

مقدمة:

يؤمن عدد من الدارسين بإمكانية توظيف المباحث البلاغية القديمة في الوصول إلى الجماليات الشعرية للمدونة النصية المعاصرة, عبر دراسة النسيج النصي وحده, وذلك للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الحيادية النقدية من خلال عدم الاعتماد على المرجع الخارجي في قراءة النص الشعري إلا في حالة تقتضيها الضرورة المنهجية للبحث، ومن أكثر الظواهر البلاغية إلحاح ظاهرة التكرار التي تحولت في بعض النصوص إلى مكون أسلوبي، غير أننا لا نريد مقاربة المدونة المدروسة انطلاقا من مداخلها الأسلوبية، فبعض الدارسين يرى أن دراسة أسلوب الكاتب يتداخل فيها عمل الناقد الأدبي بعمل مؤرخ الأدب[1]، وبالنظر إلى هذا العامل آثرنا ألا نقارب المدونة المدروسة في إطار الشعرية الأسلوبية، وفضلنا الاتجاه نحو الشعرية البنيوية التي نرى فيها حيادا نقديا وموضوعية تشريحية نتوخى عدم الابتعاد عنها.

أ . التكرار الصوتي:

ليس التجريب ظاهرة محتكرة من طرف المبدعين, شعرا ونثرا, ولكنه يكاد يكون ظاهرة اجتماعية نفسية في الآن نفسه, يدل على ذلك هذا الاختيار من طرف الشاعر عندما كتب "جرّبي حظك" التي أخذنا منها هذا المقطع:

جرّبي حظك لا تبتئسي حاولي ثانية لا تيأسي

البسي في كل لقيا حلة ربما أغرى بحسن الملبس

غيّري تسريحة الشعر فكم أيقظ الشعر شعورا قد نسي

واضحكي في كل يوم ضحكة وإذا قابلتني لا تعبسي

فأنا والحزن سيان وهل يعشق المفلس جيب المفلس؟![2]

بالعودة إلى الموروث الصوتي العربي يتضح أن السين صوت دال على التعبير عن البطون في الأشياء, أي أنه يُستخدم للدلالة على "الصميمية" وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير الفطري عن الألم العميق[3], كما أنها في أغلب المصادر التي تنتهي به صوت دال على الخفاء والاستقرار والظلام[4], ويمكن الاستدلال على وجاهة هذا الاتجاه من خلال التقابل الذي يوضحه المثال التالي:

(تسريحة, سيان,..) و (البسي, المفلس,..)

كما أن القراءة الصوتية المتأنية لهذا المقطع تشير إلى تمازج واضح بين حضور الأصوات المهموسة والمجهورة, مما وسم النص بسمة العتاب الهادئ من خلال تكرار اللام 15 مرة, والسين 11 مرة, والنون 9 مرات, والحاء 8 مرات, وهو ما يشكل تناظرا بين الجهر والهمس; فاللام والنون بالفارق الطفيف الذي يكوّنه مجموعهما (24 ترددا) تتقابلان مع الحاء والسين (19 ترددا), وهو فارق له دلالته العميقة التي تشي بالانتقال من حالة الهمس المطلق, للاقتناع بعدم جدواه, نحو الجهر المحتشم الذي يحفظ خط الرجعة لدى الأطراف كلها في حالة الشعور بعقدة الذنب جراء الإفراط الافتراضي للجهر, وبخاصة إذا شعرنا بالتردد في الانتقال من خلال القرائن المعجمية التالية: جربي, حاولي, ربما, غيّري, أيقظ, فالبنية العميقة للمقطع إذن: مد وجزر بين الرغبة والنكوص.

وقد نجد أحيانا دلالة عميقة بين بنية العنوان وما تحيل إليه من دلالات مباشرة وغير مباشرة, مثلما نجده في هذا المقطع المأخوذ من قصيدة موسومة بـ: "أنت والحب", وهو يتكون من طرفين: أحدهما ذات بشرية والآخر قيمة إنسانية تجريدية:

قومي اخرجي من داخلي

من واقعي

قومي اهربي من حارتي

ومواقعي[5]

ليس من تفسير نواجه به تلازم حضور القاف مع الواو 4 مرات بعدد أسطر هذا المقطع, وبعدد أفعال الأمر الأربعة وبعدد الأسماء المضافة إلى ياء المتكلم كذلك, وكذا بعدد أدوات الربط ممثلة في واو العطف وحرف الجر "من" المكرر 3 مرات, سوى الدلالة الصوتية

المعروفة للقاف من حيث أنها صوت دال على القطع غالبا, لكنه كان عميقا هذه المرة لأنه كان يشكّل مع الواو مقاطع صوتية طويلة مفتوحة توحي بعمق القطع الذي حدث على مستوى البنية النفسية للذات الشاعرة التي تحاول مقاومة أثر هذا القطع, وهو ما يتفق ونظرة القدماء إلى الصفات الدلالية لصوت القاف من حيث أنه يأتي للمفاجأة التي تُحدث صوتا, كما قد يأتي للدلالة على المفاجأة كما يصفه الأرسوزي[6].

وإذا كان القطع قد تم على مستوى الصوت مفردا فإن التلازم العددي بينه وبين كافة البنى اللغوية, من أسماء وأفعال وحروف, قد يحمل دلالة انسحاب الحكم الدلالي للقيمة الصوتية التي تحملها القاف; فعلى مستوى المكوّن الفعلي لا نرى سوى مجموعة من القيم السلبية المتتالية من قيام يتبعه خروج فهروب, وهو ما يفسر الاتجاه القائل بأن القاف « من أعجز الحروف عن إثارة المشاعر الإنسانية»[7].

أما على مستوى المكوّن الاسمي فهناك صراع بين الواقع والداخل الخيالي, كما أن هناك انتقالا تدريجيا من الداخل إلى الخارج المعبّر عنه بالواقع, ثم من خارج الذات المتكلمة إلى الخارج المطلق, بداية من الحارة إلى ما عداها من المواقع التي ينسبها الشاعر إلى نفسه, إنْ على سبيل الحقيقة وإنْ على سبيل الافتراض.

ومن قصيدة "لخص حديثك" اخترنا المقطع التالي متابعة للدلالات المتوقعة من دراسة هذا الصوت أو ذاك, من خلال محاولة التقريب بين بعض ما جاء في الدراسات الصوتية المختلفة, قديمها وحديثها:

سأعيش ذكرى حبنا سأعيشها حلوا ومر

سأزور كل حديقة كانت لنا فيها ذكر

سألم كالأمس الورود وأنقش اسمك في الشجر

سأحب كالأمس الحياة أحب كالأمس البشر[8]

لا يخلو بيت في هذا المقطع من وجود صوتي السين والكاف اللذين تكررا 9 و 7 مرات على التوالي, وهو في مجمله حديث هامس أو مناجاة هادئة للنفس لارتباطها بـ: "الأمس", ولعل هذا الهمس المرتبط بالسين الدالة المستقبل القريب عند ارتباطها بالأفعال المضارعة يشي برغبة حزينة في تكرار الأحداث التي صنعت جمال الأيام الخوالي, مما يتناسب وتعريف العلايلي

الذي يرى أن السين للسَّعة والبسط بلا تخصص, بينما يرى الأرسوزي ارتباط الحرف بالحركة والطلب[9], وهو ما يتفق والمقاربة التأويلية التي اعتمدناها.

أما عن ارتباط السين بالشين المكررة 5 مرات فهو متصل بالبنية العاطفية للنص لأن « السين والشين من الأصوات المهموسة, وفي اجتماعهما يؤديان معنى العظمة الكاملة وقوة التحرك والانطلاق»[10].

أما الحاء التي يقول العلايلي بأنها صوت دال على التماسك، وبالأخصّ في الأمور المتعلقة بالمخفيات[11] فقد تكررت 6 مرات, ولدلالتها المتصلة بمخرجها الصوتي العميق فقد ارتبط حضورها بكلمات تشترك في ورودها ضمن الحقل الدلالي نفسه: (حبنا, حُلوا, حديقة, سأحب, الحياة, أحب).

ومن جهة أخرى يأتي ورود الحاء بهذا التردد لتعزيز الشعور بالهدوء الضروري في مثل هذه المواقف التي تتطلب السكينة باعتبار السياق الذي وردت فيه سياقا يختلط فيه العتاب بالذكريات الجميلة التي لا تخلو من حرقة مضمرة, وأعظم الحزن ما لم يتم اكتشافه إلا بوساطة رؤية عميقة تجيد القراءة بين السطور.

من قصيدة "زبدة الشعر" يقول سليمان جوادي:

زبدة الشعر أنت

وخاتمة الأغنيات

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك هل من حياة[12]

التاء صوت مهموس انفجاري شديد, ويرى بعض الباحثين أنه يستعمل للاضطراب في الطبيعة الملامس لها بلا شدة[13]. والمثير للانتباه حقا في هذا المقطع الإلحاح الشديد الذي يثيره الحضور القوي للتاء, مع مجيئها في آخر الكلمات بشكل يتناسب و"خاتمة الأغنيات".

ولعل تفاهة الحدث الذي يتحدث عنه الشاعر كان السبب الكامن وراء اختيار التاء رويا لأسطر هذا المقطع, وذلك مرتبط أساسا بالقيمة المعنوية الصوتية للتاء, ذلك أن هذا الصوت « لا يوحي بأي إحساس آخر أو بأية مشاعر إنسانية»[14]; ففي دراسة أجراها حسن عباس

على مدونة معجمية اعتمدت " المعجم الوسيط" أساسا لها, عثر الباحث على سبعة وتسعين مصدراً تنتهي بحرف التاء, منها ثلاثة وعشرون مصدراً تدل معانيها على الضعف والرقة والتفاهة[15].

وقد ترتبط الظاهرة البلاغية بقيمة نفسية عميقة في أكثر الأحيان, ومن هذه القيم: الشعور بالانتماء أو الشعور بعدمه, وهو قضية إنسانية قديمة جدا, ذلك أن العلاقة « بين الإنسان والانتماء علاقة تلازمية، يتنوّع فيها التلازم (الانتماء) بتنوع العلاقات الإنسانية في مكان وزمان محدّدين، فهو ظاهرة إنسانية قُدمَى يرقى تاريخها إلى بداية تاريخ الوجود الإنساني نفسه»[16].

ب . التكرار اللفظي:

ليس من الغريب أن يتجدد الحديث عن الموضوع بسبب تجدد أسبابه, وهذا التجدد يحيلنا إلى ظاهرة تكرار بعض الكلمات مما يشكل ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر, وهي إجراء فني متداول في الكثير من المدونات الشعرية والنقدية, والنص موضوع الدراسة يشي بشيء من ذلك, وهو مقطع مأخوذ من البيتين الأول والثاني والأخير من قصيدة موسومة بـ:"انتماء":

ناوليني تعاستي وعنائي

ودعيني أخض عباب شقائي

ناوليني قضيتي وهمومي

ناوليني براءتي ونقائي

ناوليني الخلود! هيا! أطيعي

وادخلي إن أردت قبر الفناء[17]

لقد تكرر فعل الأمر "ناوليني" 4 مرات بالتلازم مع تكرار التعاسة المنسوبة إلى الذات المتكلمة 4 مرات كذلك, ولكنه تكرار تحقق عن طريق الترادف: (تعاستي, عنائي, شقائي, همومي). وبين عناصر هذا الحقل الدلالي لا نجد من روابط غير واو العطف الدالة على عدم وجود أي فراغ زمني بين المفاعيل التي يود الشاعر الحصول عليها, وكأنه في عجلة من أمره, يدل على ذلك استعماله ما استطاع توظيفه من أدوات لغوية للحث والتحضيض: (هيا, أطيعي, إن أردت).

ولعل الخيبة الوجودية التي تحس بها الذات الشاعرة هي التي دفعته للتساؤل عن "قيمة الدنيا" وعن "مقدارها" حينما قال:

ما قيمة الدنيا وما مقدارها إن غبت عني وافتقدت هواكا

ما قيمة الأزهار حين ألمها ما قيمة الأشياء دون لقاكا[18]

هذا التساؤل المستمر يحيلنا إلى الحديث عن مصطلح وجودي هو "الأصالة", ذلك أن الوجود البشري يكون أصيلا « بالقدر الذي يمتلك فيه الموجود نفسه, وبالقدر الذي يشكّل فيه ذاته في صورته الخاصة»[19].

لقد تكرر التساؤل عن القيمة 3 مرات, بحيث ارتبط في إحداها بالدنيا, وارتبط في حالة أخرى بالأزهار كما ارتبط كذلك بالأشياء, وهو تثليث يذكّرنا بعناصر المحاكاة الثلاث عند أفلاطون: عالم المُثل, عالم الفن وعالم الواقع, وهو تعبير عميق عن ارتباك القيمة الفنية بالقيمة الفلسفية على اعتبار ارتباط البعد الجمالي بالوعي الإنساني, وهو التعبير الذي يدخل في صميم تعريف الاستيطيقا من المنظور الحديث للمصطلح.

ونزعم أن تلك التساؤلات الوجودية قد صبغت أغلب النتاج الشعري المختار لهذه الدراسة مما يفسر الاقتناع بعبثية " الحب والشعار والمواسم الجميله" التي تكررت مرتين في المقطع الخامس من قصيدة "فواصل للحب" التي يقول فيها الشاعر:

سيان عندي الحب

والأشعار

والمواسم الجميله

ما دمت يا حبيبتي

تحتكرين الحب

والأشعار

والمواسم الجميله...[20]

وفي سياق آخر، لا يمكن إنكار حضور النفَس النزاري في القصيدة التي تحمل عنوان الديوان: "لا شعر بعدك..."، ومن مظاهر ذلك الحضور توظيف التركيب (هل أعجبتك) الذي يذكّرنا بكلمته " هل أعجبك الشاي؟" المأخوذة من قصيدته "دعيني أصب لك الشاي":

تقولين يا للسذاجة:

هل أعجبتك المدينة

هل أعجبتك الشوارع

هل أعجبتك النساء

وأنت المدينة أنت الشوارع

أنت النساء

أنا لا أرى تونس الآن

تونس فيك اختفت

واعتراها الحياء[21]

في هذه النقطة نجد أنفسنا قد انعطفنا بشكل حتمي نحو الحديث عن الانزياح من وجهة نظر مختلفة، " فالانزياح ليس انزياحا عن قاعدة اللغة، بل هو انزياح عما يقتضيه عنصر آخر من عناصر البناء"[22] لكن المفارقة تكمن في أنوثة المعجَب والمعجب به: (المدينة, الشوارع, النساء) لتكون الحركة دائرية من خلال اندماج طرفي الفعل: أنت المدينة, أنت الشوارع, أنت النساء. ولهذا السبب اختفت "تونس" المكررة مرتين على مستوى النص لتكون "تونس" هي "المدينة الأنثى", وتكون الحبيبة هي "الأنثى المدينة" التي تختزل كل مظاهر الجلال والجمال.

ج . التكرار التركيبي:

في هرمونية جميلة جدا، يطل علينا نص شعري ذو ملامح قصصية تحمل من التضليل الفني قدْرا غير قليل بسبب لغته السهلة التي تتكئ على السرد لتصنع منه شعرية النص وشاعرية كاتبه. يقول الشاعر في مقطع من قصيدة موسومة بـ: "قصة":

وتفيض الأسئله

أين سعدى!!؟

. كلْ بني..

إنه أكل شهي

. أين سعدى!!؟

. كيف حال العسكريه!!؟

. أين سعدى!!؟

. أعرفتَ الآن مسك البندقيه؟

أين سعدى.. أين سعدى!!؟

. إنها قصة (أنف) وشرف..[23]

بين عنوان النص وشكله ومحتواه تطابق يكاد يكون كاملا, وبخاصة على مستوى البنية السردية التي تطبع النص بطابعها العام; من حيث الاستفهام المتتالي: " أين سعدى؟" المكررة 5 مرات, وكذا من حيث التقرير " إنه أكل شهي", " إنها قصة أنف وشرف", والتقرير لا يعني "النثرية" دائما, لأن « الكلمات ينعش بعضها بعضا, ويؤثر بعضها على بعض, وتفرض علينا طريقتها في الوجود»[24], وهو إجراء تمويهي يهدف إلى صرف الذهن عن الحقيقة الغائبة التي يحاول السؤال "أين سعدى؟" كشفها واكتشافها, للسائل والمسؤول معا.

وفي قصيدته المعنونة بـ:**" لو أنصفوني"** يتحدث الشاعر عن تعليقه للأحكام العاطفية التي أصدرها بسبب غياب الإنصاف. يقول الشاعر في بداية القصيدة:

لو أنصفوني لمارست الهوى علنا وصغت منك قصيدا ظل مختزنا

لو أنصفوني لكان الحب باخرتي في بحر عينيك تطوي الهول والمحنا

ثم يصل إلى البيت الأخير قائلا:

لو أنصفوني لصيّرت الهوى ملكا وصغت من مقلتيك الفرض والسننا[25]

لعل الفرق النحوي الوحيد على مستوى التناص بين حرف الامتناع "لو" ـ المكرر 3 مرات, في هذه القصيدة وفي قصيدة نزار قباني "رسالة من تحت الماء" ـ يكمن في اعتماد الزمن الماضي في القصيدة الأولى, بينما تعتمد القصيدة الثانية على الزمن المضارع : لو أنصفوني, لو أني أعرف.

ولعل تكرار "لو أنصفوني" بدلا من " لو أنهم ينصفونني" مردّه إلى قطع الرجعة بسبب عدم الرغبة في التفكير في إمكانية الالتفات مرة أخرى لأولئك الذي لم ينصفوه, نظرا ليأسه الشديد من احتمال التغيير المستقبلي.

القصيدة التي بين أيدينا "العمر لك..." تغيير لبوصلة الشاعر بمقدار 180 درجة, وقبل الحديث عن أية ملامح تكرارية على مستوى اللفظ, يفرض ضمير الخطاب "الكاف" نفسه على القارئ والمستمع معا, في إشارة إلى استسلام وجودي كامل للحبيب ظالما أو مظلوما:

الحب لك...

والعشق لك...

والعمر لك...

اهجر فمهما خنتني سأظل لك!

سأقول إن فارقتني ما أعدلك!

وأقول إن عذّبتني ما أبخلك

جد بالعذاب, فبالهوى سأجود لك

الحب لك...

والعشق لك...

والعمر لك...

إن خنتني أو بعتني لن أسألك

سأقول إن الحظ عني حوّلك

وأقول إنك لي, وإني لست لك

وأميت قلبي إن سلا أو بدّلك

الحب لك...

والعشق لك...

والعمر لك...

سافر وغامر في الهوى ما طاب لك

سأظل مهما خنتني سأظل لك

وإذا رجعت إلي سوف أقول لك

لا تعتذر فأنا وكل العمر لك

الحب لك...

والعشق لك...

والعمر لك...[26]

هذا "الحلول" المطلق في الذات المخاطَبة محاولة لتشكيل وجود الإنسان من حيث هو " نسيج من الواقع والإمكان، يحاك على نول الزمان"[27] ولعل الجديد في هذه القصيدة يتمثل في بعث الصياغة العربية القديمة على طريقة " قرّبا مربط النعامة مني", ولكن عن طريق تكرار بنوي يتوسل تقنية التوازي المتمثلة هنا في استعمال التركيب نفسه مع إجراء تعديل على مستوى المحور الاستبدالي:

الحب ⟵ العشق⟵ العمر.

كما أن استخدام "لك" بشكل مكرر لم يفقد النص شيئا من بريقه, تماما كما حصل مع قصيدة المجلس البلدي لمحمود بيرم التونسي, حيث كان "المجلس البلدي" لازمة تتردد في

نهاية كل بيت دونما شعور بالرتابة لدى القارئ, بشكل يشبه إلى حد ما توظيف مصطلح " البتاع" من طرف أحمد فؤاد نجم في القصيدة التي تحمل العنوان نفسه.

وكنا قد عزمنا على أن نفرد مبحثا خاصا بالتكرار على مستوى البنيات التركيبية, غير أننا وجدنا أن هذا الإجراء يشمل تقنية التوازي, وهو باب تكفل مبحث آخر بمدارسته تطبيقيا، فاكتفينا بالعناصر الثلاثة المدروسة، ونحسب أنها مكنتنا من الولوج إلى عالم شعري جميل لدى شاعر جميل جدا.

خاتمة:

يمكن أن نسجل . في نهاية هذا العرض . عددا من النتائج التي أفرزها فحص المدونة المدروسة، ويمكن إيجازها في ما يلي:

1 . هناك علاقة بنوية بين صفات الأصوات وبين الدلالات الناتجة عن توظيفها في سياقات تواصلية متنوعة؛ فصفة الصوت الفيزيائية تأكدت حينما اندرج في سيرورة تواصلية أو جمالية من خلال تناغمه مع الأصوات التي تؤلف عملية إبلاغية ما.

2 . إن الاختيارات الأسلوبية تولد متناسقة مع الاختيارات الإبلاغية، سواء أتعلق الأمر بالجانب الفكري منفصلا أم كان ذلك لاعتبارات جمالية فحسب.

3 . ترتبط الظاهرة البلاغية . التي تتم معالجتها أسلوبيا . بقيمة نفسية عميقة في أكثر الأحيان؛ فالبعد الذي استتر بالتضاعيف اللغوية للنص يمكن كشفه بشيء من الصبر المعرفي، عبر تأمل تقاطع المستوى السطحي مع المستوى العميق.

4 . كشفت بعض المداخل الأسلوبية وجود نَفَسٍ نزاري واضح على مستوى اللغة وعلى مستوى طريقة توظيفها، وكذا على مستوى القضية التي تتم معالجتها.

5 . تتنوع مصادر التأثر بالظواهر الشعرية العربية البارزة، حيث كان الانتقال من الشعر الجاهلي إلى الشعر الحديث أمرا عاديا وميسورا، مما يعكس أصالة الموهبة الشعرية التي كانت صنعتها تتمازج مع الطبع العربي الأصيل غالبا.

هوامش الدراسة:

[1] . ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، تر، د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د. ت)، ص21.

[2] . سليمان جوادي, لا شعر بعدك, منشورات أرتيستيك, ط1, الجزائر, 2007, ص59.

[3] . ينظر: حسن عباس, خصائص الحروف العربية ومعانيها, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1998, ص160.

[4] . ينظر: المرجع نفسه, ص112.

[5] . سليمان جوادي, المصدر السابق, ص79.

[6] . حسن عباس, المرجع السابق, ص144.

[7] . نفسه, ص145.

[8] . سليمان جوادي, المصدر السابق, ص83 . 84.

[9] . ينظر: حسن عباس, المرجع السابق, ص110.

[10] . ساجدة عبد الكريم, أثر الصوت في توجيه الدلالة, دراسة أسلوبية صوتية, مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية, المجلد 17, العدد 3, مارس 2010.

[11] . ينظر: المرجع نفسه, ص181.

[12] . سليمان جوادي, المصدر السابق, ص91.

[13] . ينظر: حسن عباس, المرجع السابق, ص55.

[14] . نفسه, ص56.

[15] . ينظر: المرجع نفسه, ص58.

[16] . فاروق أحمد اسليم, الانتماء في الشعر الجاهلي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1998, ص9.

[17] . سليمان جوادي, أغاني الزمن الهادئ, المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر, 1983, ص31 . 32.

[18] . سليمان جوادي, لا شعر بعدك, ص15.

[19] . جون ماكوري, الوجودية, تر: د. إمام عبد الفتاح إمام, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, العدد 58, الكويت, أكتوبر 1982.

[20] . سليمان جوادي, لا شعر بعدك, ص38.

[21] . نفسه, ص99.

[22] . محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، ط1، الدار البيضاء . المغرب، 1990، ص266.

[23] . سليمان جوادي, أغاني الزمن الهادئ, ص14- 15.

[24] . جون كوين, اللغة العليا . النظرية الشعرية , ترجمة وتقديم: أحمد درويش, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2. القاهرة, 1999.

[25] . سليمان جوادي, لا شعر بعدك, ص19 . 20.

[26] . نفسه, ص23.

[27] . عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، القاهرة، 1955، ص3.