جماليات تشكيل الايقاع النغمي في شعر حمد الدوخي

أ.د. حسن غانم الجنابي
جامعة بابل/ كلية الآداب/قسم اللغةالعربية
hassan.aljanabi@uobabylon.edu.iq

أحلام قيس صبحي
جامعة بابل/ كلية الآداب/قسم اللغة العربية
art778.ahlamm.qyes@student.uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: (جماليات ، تشكيل الإيقاع، حمد الدوخي)

كيفية اقتباس البحث

الجنابي، حسن غانم، أحلام قيس صبحي، جماليات تشكيل الايقاع النغمي في شعر حمد الدوخي ،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، نيسان ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The aesthetics of forming tonal rhythm in the poetry of Hamad Al-Doukhi

Prof. Dr. Hassan Ghanem Al-Janabi
University of Babylon / College of Arts / Department of Arabic Language

Ahlam Qais Subhi
University of Babylon / College of Arts / Department of Arabic Language

Keywords : (Aesthetics, Rhythm Formation, Hamad Al-Dukhi)

How To Cite This Article
Al-Janabi, Hassan Ghanem, Ahlam Qais Subhi, The aesthetics of forming tonal rhythm in the poetry of Hamad Al-Doukhi,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, April 2026,Volume:16,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :

This research represents a procedural attempt, the purpose of which is to look at the poetry of (Hamad Mahmoud Al-Dokhi) and examine the rhythmic and tonal (vocal) structures, to know the aesthetics of the formation of these structures and their transformations in his five poetry collections, and from here it aims to answer a set of questions, including: Did the rhythmic formation in Al-Dukhi's poetry respond to aesthetic conditions, and to what extent was that aesthetic achieved? What distinguished Al-Dukhi's rhythmic structures from others, or were his structures consistent and consistent with what was common among other contemporary poets? And were his rhythmic structures traditional or did they have a modernist tendency?

In order to answer these questions, it was necessary to find out what was related to tonal rhythm, represented by its two axes known as external music and internal music. The research was divided according to two sections. In the first section, we dealt with external music represented by meter and rhyme, while in the second section we focused on rhythmic

phenomena related to internal music, which are represented by repetition, alliteration, counterpoint, and counterpoint. As phenomena whose presence presented aesthetic features in Al-Dukhi's poetry.

ملخص البحث

يمثل هذا البحث محاولة إجرائية، غايتها النظر في شعر (حمد محمود الدوخي) وفحص البنيات الإيقاعية النغمية(الصوتية) [١]، لتعرف جماليات تشكيل تلك البنيات وتحولاتها في مجاميعه الشعرية الخمس، ومن هنا فإن صار يستهدف الإجابة على مجموعة من الأسئلة منها؛ هل كان التشكيل الإيقاعي في شعر الدوخي مستجيبا لشروط الجمالية، وإلى أي مدى تحققت فيه تلك الجمالية؟؟، وما الذي ميَّزَ الأبنية الإيقاعية لدى الدوخي عن سواه أم كانت الأبنية لديه متفقة ومنسجمة مع ما كان شائعا عند غيره من الشعراء المعاصرين؟، وهل كانت الأبنية الإيقاعية لديه تقليدية أم هي ذات نزعة حداثية؟.

ولغرض الإجابة على تلك الأسئلة كان لابد من الوقوف على ما يخص الإيقاع النغمي متمثلا بمحوريه المعروفين بالموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، فكان البحث منقسما على وفق مبحثين تناولنا في المبحث الأول الموسيقى الخارجية ممثلة بالوزن والقافية، في حين ركزنا في المبحث الثاني على ظواهر إيقاعية تخص الموسيقى الداخلية وهي ما تتمثل بالتكرار والجناس والطباق والمقابلة. بوصفها ظواهر قدمت بحضورها ملامح جمالية في شعر الدوخي.

مدخل..

قبل الحديث عن جماليات التشكيل الإيقاعي بمظهره النغمي في شعر حمد محمود الدوخي، نرى من الضروري أن نتوقف قليلا عند مفهومات الجمال و الجميل والجمالية، فالجمال مفهوم يمثل أحد أهم الأسس الفكرية التي ترتبط بالفلسفة منذ القِدَم، إذ كان يُنظَرُ إليه على أنه فكرة متعالية تدور في فلك المُجرد والمُطلق الذي لا يمكن تصوره، وبمرور الأزمان وتعاقب الفلسفات جرت محاولات عديدة لمساءلة مفهوم الجمال و ربطه بالعلم، وذلك بالتعرض له بالتفتيش عن قِيَمِهِ وبإخضاعه لما يحقق القياس الجمالي القائم على الفحص والبرهان[(١)] والتدليل، التي تقوم عليها العديد من الانجازات الفنية، بوصفه مُعطَىً قيميا يبحث في شروط الجمال ومقاييسه وفي

[١] – تم تحديد البنيات الإيقاعية النغمية (الصوتية) لتمييزها عما بات يُعرف بالإيقاع (البَصَرِي)، و يراد به التشكيل الكتابي الخطِّي على فضاء الصفحة.

التذوق الفني وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية[٢]، وعلى هذا الأساس يكون البحث عن الجمالي منهجا يحدد الشكل والمضمون في الحكم على المنجز[٣] الفني والأدبي على حد سواء.

أما الجميل فقد بقي مفهوما ملتبسا إلى حد بعيد بالجمالي وكان يعبر بهما على أنهما شيءٌ واحد، ولكن بالبحث في الاصول الفلسفية لمفهوم الجمال صار مفهوم الجمال يعبر عن ما هو عام وغير مُتَعَيِّنٍ والذي يراد به التعبير عن الإشباع والرضا للنفس البشرية، في حين صار مفهوم الجميل هو الذي يفسر ويعين الكيفية التي صار بها الجمال مُشبِعا للنفس. وبهذا يكون الجميل هو المتعين والمُحدد مما هو جمالي عام[٤] .

وأما الجمالية فهي" طريقة تمثل الشيء الجمالي"[٥]، أي أنها ترتبط بالجميل، إذ لا يمكن تحديد الجميل و استخراجه إلا بالمعايير والإجراءات المنهجية ، و" الجمالية من أولويات التقدير والحكم على الجميل، بمعنى أنها الجهة التي من خلالها يترتب ويتناسق الجميل ثم يتم رصده داخل العمل الإبداعي"[٦],

وفي ضوء ما تقدم سنحاول أن نرصد الجمالي بشكله وما ينفتح عليه ذلك الشكل من مضامين، فضلا عن إبراز السمات الجمالية، التي يتمثل بها التشكيل الإيقاعي النغمي في شعر حمد محمود الدوخي .

الإيقاع النغمي:

ويُعنى بالإيقاع النغمي " حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاوز أصوات الحروف للفظة الواحدة وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها وعن انتظام وذلك كله شعراً في سياق الأوزان والقوافي "[٧]، وهو الذي عُرِفَ بـ(الايقاع الخارجي) فضلا عن الايقاع الناشئ عن تآلف بنيات لغوية على نحو خاص يحدث ما يصطلح عليه بـ(الايقاع الداخلي)، وعليه سنحاول رصد جماليات التشكيل الايقاعي في شعر حمد محمود الدوخي على النحو الذي يتمثل بمستويين هما؛ الموسيقى الخارجية ، والموسيقى الداخلية .

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)

الموسيقى الخارجية هي " حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية"[٨] .

وقد انقسم شعر الشاعر (حمد الدوخي) إلى الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وهو المعني بهذا البحث. وثمة نصوص كتبت على بنية (قصيدة النثر)، وقد شكل الشعر العمودي جزءً

مهما من نتاجه وإن كان أكثر نتاجه الشعري على نمط (شعر التفعيلة)، لكن موسيقاه الخارجية لم تسر على وتيرة واحدة ، فهي في بدايات نتاجاته الشعرية تختلف عن أواخرها، إذ إن أول مجموعة له سنة ٢٠٠٧م (مفاتيح لأبواب مرسومة)، ويبدو أنها تضم قصائد كتبت بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٦،وقد بدأها بالقصيدة العمودية التي تحمل عنوان(مفتاح ١)، وقد بلغ عدد نصوص الشعر العمودي في هذه المجموعة إحدى عشرة قصيدةً . أمّا في مجموعته الثانية(الأسماء كلها) التي نشرها سنة ٢٠٠٩م ، كان حضور شعر التفعيلة غالبًا على الشعر العمودي ، إذ سجل الشعر العمودي قصيدة واحدة تحت عنوان (ملصق صريح على القلب) ، التي كرّرها في المجموعة الثالثة (عذابات الصوفي الأزرق) التي طبعت سنة ٢٠١٢م ، وفي مجموعته الرابعة(مختارات عن الدفوف والمرايا) كان حضور الشعر العمودي فيها خمس قصائد، وهي مكررة جميعها عن مجموعته الأولى(مفاتيح...)، إلى أن استقر في مجموعته الأخيرة (لغة الخاتم) على شعر التفعيلة، وبعض من قصائد النثر، ولغرض الوقوف على جماليات التشكيل الايقاعي الخارجي في شعر الدوخي سنعرض لما يوفره ذلك الايقاع بمظهري الوزن، والقافية .

١ – الوزن :

يمثّل الوزن الركيزة الأساس في بنية الشعر العربي، إذ هو " مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين من المقاطع والكلمات التي تشمل على عددٍ ما من تلك المقاطع اللغوية"[٩] ، التي تسمّى بالبحور الشعرية .

سأحاول استعراض الأوزان الشعرية التي وظّفها الدوخي وأفاد من جماليات ذلك التوظيف، بما توفره من سمات نغمية في عموم مجاميعه الشعرية وبحسب شيوع ذلك التوظيف .

١–**البحر الكامل** ووزنه العروضي **هو:**

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن[١٠]

وقد عُرف هذا البحر بأنه " أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات "[١١]؛ لذا استعان به الدوخي وكان أكثر الأوزان توظيفا في شعره، ومن هذا التوظيف قصيدة تحت عنوان (**أجراس**)، إذ يقول فيها[١٢] :

هـــم يرحلـــون وركـــنُ ظلـــك ينظـــرُ هـــم يشمســـون وثلـــج وجهـــك يمطـــرُ
نفســـاً لنـــاعور بقلبـــك تصْـــفر ومنـــاجلا لـــزروع غيبـــك تبكـــرُ
وتـــراً ســـتعتب فـــي الـــبلاد مضـــيّعا شـــاخ المـــدى وبـــذيل ثوبـــك تعثـــر
حطبـــاً يلملمـــك الشـــتاء للـــيلهم ومواقـــداً ... هـــم يأنســـون وتغفـــر

وسـكبتَ عينيـك فـوق رمـل رحـيلهم وسـكبتَ عينيـك فـوق رمـل رحـيلهم

ففي النص أعلاه يوظف الشاعر هذا الوزن ؛ لتكون لديه مساحة للتعبير عن مشاعره تجاه بلده والافتخار به، وهذا الإيقاع قد شكّل جُزءً من جمالية النص ، فيتكلم الشاعر عن عظمة بلده وبقائه شامخاً أمام كل من يريد اذلاله، فيقول هم يرحلون، وتبقى أنت وجهك يمطر، فيجعل لبلاده وجهًا وقلبًا وثوبا وعينا ، وذلك للتعبير عن ما يريده الشاعر بصورة واسعة وفنية بما يلائم البحر الذي استعمله .

ومن القصائد أيضًا التي نظّمها الشاعر على البحر نفسه، هي قصيدة (البوح في حضرتك) ، التي يقول فيها[١٣]:

أبصـرتُ كـل الأرض عنـدك ... زرتهـا فتوسّـعتْ حـولي فكـان خـلاءُ
جـاءت جيـوشٌ لسـت أعرفهـا رمـتْ جثثـاً لـديكَ فهـل يـداك دواءُ
والقرمطـيُّ* أعـاد هيئـته لـه فتشـابهت بجـباهه السـيماءُ
لـي فـيك صـوتٌ عـنك أسـأله بـهِ فمـتى تشـكّلني؟! أنـا الأشـياءُ
هـذي المـآذن مـا تشـاء قصـيدتي فقصـيدتي مـن بعضـها الأسـماءُ
هـي نجمـةٌ سـمراء ضـيّعها السـ ـقوط الـى يـديّ ودليلهـا الشـعراءُ

ويبدو للباحثة أن القصيدة تعبر عن حالةٍ نفسية معينةٍ تعكس ألوانا من التجاذبات، فهي تحمل الكثير من المشاعر والأفكار التي يمكن لكل قارئ أن يجد فيها صدًى لما يشعر به. إذ يبدو شعور الوحدة والضياع والفراغ مهيمنًا على القصيدة لدرجةِ أنّ الشاعر يجد نفسه سائرًا في خلاء؛ بسبب صور الحرب والدمار التي جعلت الجثث تتناثر في كل الأنحاء دون رحمةٍ أو شفقةٍ، فيبحث عن هويته الحقيقية، ويرى أنّ قصيدته تتكون من أسماء الأشياء والأحداث التي تؤثر فيه.

ومن القصائد التي كتبت على البحر نفسه قصيدة (إلى الازرق البعيد)[١٤]:

قلبـي علـى وجهـي مريـدٌ سـائح شـوقاً إليـك وأنـت فـي موثّـقُ
قبلـي وصـلتَ ألـيَّ منـكَ نفخـتَ بـي وسـئلتَ عـن روحـي وقلـتَ ستشـرق
فحللـتُ بعـدكَ واغتربـتُ فقلـتَ لـي لا تخبـري الأنحـاء إنـك مطلـقُ
أخبرتنـي أنّ النسـاء قصـائدي وبـأنّ مـن وجهـي المواسـم تـورِقُ
و بـأنّ قافيتـي نهايـات المـدى وبـأنّ مـن جرحـي الطيـور تحلّـقُ

انسجمت طبيعة وزن البحر الكامل مع الموقف الشعري الذي عبّر عنه الشاعر، فالقصيدة صوفية، واستندت جلجلة في البحر الكامل ؛ لِتُجسد في ما في القصيدة من شطحات وهمسات

لتحاكي نقرات الدفوف وايقاعها ، وهي تستوفي العبارة عن تقديم صورة واضحة عن حالة الهيام والوجد الصوفي ، فالقصيدة بألفاظها لها معانٍ صوفية بحتة .

وفي قصيدة أخرى من مجزوء الكامل تحت عنوان: (أغنية الغريق)[١٥] نقرأ فيها:

فطيـــــورُ أحلامـــــي مُلَثَّمـــــةٌ ... وتطيـــر مـــن صَـــمْتي إلـــى أرَقـــي
تعتـــاش تأكـــلُ فـــيَّ مـــن جسَـــدٍ ... قـــد نـــام فـــي رأســـي ولـــم يفـــقِ
وبجرّتـــــي للرمـــــل مزرعـــــةٌ ... أســـرارها ترنـــو إلـــى رمقـــي
آمنـــت مـــن حطـــب فراشـــتها ... رؤيـــاي والنيـــران فـــي عبقـــي
بينـــي وبـــين الفجـــر معركـــة ... والـــنجم لا يمشـــي علـــى نســـقي
حتـــى يظـــل الغيـــب ســـيدهم ... لا تُخبـــري الأزمـــان عـــن قلقـــي

ففي النص أعلاه تعبّر القصيدة عن صراع داخلي عميق يعيشه الشاعر، وهي محمّلة بمعانٍ كثيرة، منها: الحلم والأمل، إذ يرمز النوم في رأس الشاعر الى حلمٍ أو أمل رسخَ في نفسه ولكنّه لم يتحقّق بعد، إذ أنّ الصعوبات التي تواجهه حالت دون تحقيق ذاك الحلم، إذ شبّه الحياة بمزرعة في الرمل وهذا يعكس طبيعة الحياة الصعبة والقاسية التي يواجهها. وقد جسّد الشاعر صراعًا بينه وبين الفجر ليوضّح صراعه من الزمن وتسارع الأحداث وعدم سيطرته عليها؛ بسبب محدوديته، لذا طلب من الأزمان الحفاظ على خصوصيته وعدم اخبارها عن قلقه ومخاوفه.

ومن القصائدِ التي وردت على هذا البحر(الكامل) نقرأ له قصيدةٌ تحت عنوان (**ممّا لا يحمله الماء**)[١٦]:

يـــا صـــاحبي فـــي الأرض فـــيّ توجّـــدُ ... فـــي خيمتـــي ليـــلٌ ونجمـــي مبعـــدُ
يـــا صـــاحبي إنـــي أدورُ علـــى دمـــي ... وأشـــكُّ فـــي ظلـــي فكيـــف أوكـــدُ
أأوكّـــدُ الأســـماء؟.. وهـــي إشـــارتي ... بينـــي وبـــين ملائـــكٍ لـــي سُـــجّدُ
يـا صاحبي فـي الأرض قـد سرقوا حريـرَ ... البـــوح مـــن لغتـــي لـــذا أتـــردد
هـــي ليلـــةٌ ضـــاع الحُـــداةُ بليلهـــا ... يـــا صـــاحبي، والصـــوتُ ضـــوءٌ أســـودُ

ففي النص أعلاه يُسهم الإيقاع الذي يشيده بحر الكامل بخلق جوّ الخفة ، وسلاسة التعبير عن بحثه المستمر ؛ لتأكيد وجوده وهويته في المكان ، وقد كتب به شعراً في غاية الروعة والإتقان ، عن طريق استعماله الطاقات التعبيرية المخبوءة داخل اللغة، لشعر أشبه بالأغنية ذات الألفاظ الخفيفة والوزن السلس ، وذلك عن طريق محاورة بينه وبين غيره ، الذي يمثل حديثًا روحيًّا داخليًا ، يعمد إليه الشاعر ليبث شكواه بطريقة غنائية .

٢-**البحر الوافر**: وزنه العروضي هو:

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن[١٧].

ويأتي هذا البحر بالمرتبة الثانية بحضوره في شعر حمد محمود الدوخي ومن استعمالات الشاعر لهذا البحر قصيدة تحمل عنوان: (من مزاغل البوح)[١٨]، التي يقول فيها:

سـيأخذني لبـابِ الله دفٌّ إذا مـا احـتجّ فـي الآفـاق رفٌّ
سـيأخذني لأتلـو مـا ببيتـي مـن الحسـرات حـين تمـدُّ كـفٌّ
لأتلـو خـيط أمـي حـين يحبـو يـذلُّ لإبـرة فـي القلـب ترفـو
وصـبراً قـد تكـوّم فـي شـغافي أترفعـه عـن الأكبـاد (أفٌّ)
سيسـرق بحـرك المكشـوف رشـفٌ ولـم يمـلأ كفـوف الحلـم غـرفُ
تنهَّـدْ أيهـا البلـد الأعـفُّ فـدربك نحـو بيـت الشـمس زحـفُ

ففي النص أعلاه يُبدي الدَّوخي لواعج الهيام في وطنه، إذ عبّر عن مشاعر الحُبِّ والتَّيمِ لتلك التربة التي نشأ وترعرع فيها، وقد ارتبطت روحه بأرضه ووطنه، إذ يستذكر ذكريات طفولته ويصف حنينه الشديد لتلك الذكريات ، وإن كان بمكانٍ آخر فهو يأمل بالرجوع والعودة لوطنه؛ فهو ملاذه الآمن وحضنه الذي يحميه. والشاعر خاطب بلده بفعل الأمر (تنهّدْ)، ليشير الى التعب والإرهاق ، إذ يطلب منه التحمّل والصبر، فطريق الوطن ودربه زحفٌ، وهذا يُعطي انطباعًا بصعوبة مسيرة الوطن بالتحديات التي تواجهه، ورغم التحديات وضع عبارة (بيت الشمس) وتدلّ على الامل والمستقبل، فهي مصدر الضوء والنور.

ومن توظيفاته للبحر الوافر أيضا نقرأ له قصيدة تحت عنوان(ملصق صريح على القلب)[١٩]:

أجـزْ مـدحي ففيـك حـلا المـديحُ أبـا الزهـراء إنّ النفـثَ ريـحُ
أجـزْ مـدحي فقافلـةٌ بصـدري أبـتْ إلا بظلّـك تسـتريحُ
وقـافلتي تسـيرُ بهـا الخطايـا ولـم يركـبْ بهودجِهـا مليـحُ
قصـدتك مادحـاً، ركبـي ذنـوبي بهـاجرةٍ وحاديهـا للجـروحُ
ثقـيلاتٌ علـى، عيسـى وأدري سـيغفرها إذا بـكَ تسـتميحُ
عصـا موسـى يـداكَ، وكـان يـدري ويـدري أنـكَ السـفان نـوح

يبدو أنّ الشاعر أدرك بحسّه الفطري تلك الخفة والسرعة التي يقدمها بحر الوافر للنص ، وإذا ما نظرنا إلى النص أعلاه نجده يعبر عن موضوع احتفائي بشخص الرسول الأكرم (صلى الله

عليه واله) ومن هذا نجد أنّ هذا الوزن اسهم بشكل ملحوظ ببلورة الجوّ الانفعالي الاحتفالي بصاحب الكرامة والمقام وهو النبي (صلى الله عليه واله).

وقد استعمل الشاعر هذا البحر ؛ ليلائم حالة المدح التي عبّر عنها، فقد عكست تفعيلة هذا الوزن معنى المدح والتوسل برسول الله (صل الله عليه وآله وسلم) ، فيبين الشاعر أن الرسول بالنسبة له هو مصدر ظل وراحة، ويتوسل به ليكون وسيطاً بينه وبين الله سبحانه لغفران خطاياه وذنوبه، التي اثقلت قلبه واتعبته ، ثم يبين مدى حبه لرسوله ونبيه، وأنه ماضٍ في الحب كما مضى به بلال.

٣-**البحر الطويل:** وزنه العروضي هو:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن(٢٠)

ومن القصائد التي جاءت على هذا البحر في مجاميع شعر (الدوخي) ، هي قصيدة تحت عنوان: (حكاية الذي بقي)(٢١)، من مجموعة (مفاتيح لأبواب مرسومة)، التي يقول فيها:

أظل فيك .. ولو قد غادرتك ربا وبايعتك وجوه شكلها ذهبا
أظل فيك.. فما آخيت من سفرٍ حقائبي تحمل الأموات والحقبا
أظل أرعى نساء قد زرعن دمي مناجلاً.. تحصد الأضلاع والقصبا
أظل أقص للآتين عن سبأ من دون طيرٍ وترجو القادمين نبا
أظل أقص عن بيتي وعن حلمي وعن أبي كيف في أرض الرغيف كبا
الغيم وجهي.. وقد ضاعت ملامحه لأنه في كؤوس الرمل قد سُكبِا

ويبدو للباحثة أنّ الشاعر اعتمد هذا البحر الشعري لغايةٍ في نفسه، وهي خلق تأثير في نفس القارئ، فوزن هذا البحر الممتد في تفعيلاته ساعده في التعبير عن أفكاره، ومشاعره بسهولة ويُسر، فالبحر الطويل أعطى للقصيدةِ وزنًا وأهميةً خاصين بإيقاعه القوي والمميّز. فالمعنى العام للقصيدة يُوحي أنّ الشاعر يعبّر عن حالة من الارتباط العميق والشعور بالانتماء الى شيءٍ ما، قد يكون شخصًا أو مكانًا أو حتى فكرةً، والشاعر رغم الظروف التي تحيطه يصرّح بأنّه سيبقى ملازما للمخاطَبِ رغم تعدّد الظروف والعلاقات الاجتماعية وتغيرها.

ومن القصائد الأخرى التي استعملها (حمد الدوخي) على البحر نفسه، وهو (الطويل)، قصيدة (التي أهدت ضفائرها للبحر)(٢٢)، التي يقول فيها:

سأفرش فوق الرمل ليل جدائلي وافتح للعشّاق باب منازلي

واغسل بالخمر الثياب لعلها ... تدلّ جميع السائلين قبائلي
وأترك نحل العابثين يطوف في ... أزاهير جسمي يستبيح خمائلي
وافتح ـ كي تأوي النوارس ـ شرفتي ... وأبسط ـ كي يأتي الشراع ـ سواحلي
واعصر خمري من دمي وتنهدي ... وأبعث في غابات ساقي نوادلي
واكتب مرثاتي الأخيرة عندهم ... واخنق شُبّاكي بوجه عواذلي

حاول الشاعر في هذه القصيدة التمرّد على القيود الاجتماعية من الانغماس في الملذات الحسية، وفي الوقت نفسه يذكر الموت بذكر لفظة (مرثاتي)، التي تُشير الى الموت فهو جزء طبيعي من الحياة، والشاعر يستعد له بكتابة مرثاته.

ومن الجماليات الدلالية للألفاظ مجيء ألفاظ كـ(الرمل)، الذي يُشير الى الحرية والانطلاق، و(الخمر) الذي يدلّ على النسيان والهروب من الواقع، و(النحل) الذي يدلّ على الانجذاب، و(النوارس)، التي تدلّ على الحرية والانطلاق.

٤-**البحر البسيط** وزنه العروضي، هو:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ... مستعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[٢٣]

ومن القصائد التي وردت على هذا البحر، هي قصيدة: (نداء)[٢٤]، في مجموعته الشعرية (مفاتيح لأبواب مرسومة)، التي يقول فيها:

أنا ابن حرفٍ، رحيل عن فم أبدا ... هل سوف تشفع في ترحالي النُّقَطُ
ساعدني الآن.. فالمجداف في شفتي ... والعابرون إلى أرواحهم .. رُبِطُوا
كفٌّ تلمُّ بريد الأرض تأخذني ... مِن حضن سنبلةٍ في الروح تغتبطُ
ما زلتُ أذكر عن أمي وإن يداً ... كانت تفكك حزناً فيّ يرتبطُ
طيف يعلّق في جدران جمجمتي ... أطلال ضحكتهم، أو درب ما مشطوا
ذكرى ترتيل ليل شوكةٌ بيدي ... حاولتُ أنزعها لكنّهم ضغطوا

حاول الشاعر في هذه القصيدة ترجمة مجموعة من المشاعر والأحاسيس المتعلقة بالفراق والرحيل، والحنين الى الماضي، وكيف أنّ هذه المشاعر تؤثر على الشاعر وتجعله يشعر بالوحدة والفقدان. فالفكرة الرئيسة تدور حول الشعور بالوحدة والفراق، وكأنّ الشاعرَ يتيم وحيد، فهو يفتقد حضن أمه وحنانها، ويشعر بالغربة حتى بين مَن حوله، فحنينه الى الماضي؛ بسبب استذكاره لأمه وكيف كانت تخفّف آلامه، إذ يتمسك بهذه الذكريات كوسيلةٍ للتغلب على حزنه، فشعور الضياع يتغلّب على نفسية الشاعر فهو لا يجد مكانًا يستقر فيه؛ لذا نجده يرغب بالهروب من الواقع الأليم الذي يعيشه؛ بحثًا عن مكانٍ جديد يجد فيه السلام والراحة.

ومن المفردات الدالة على الانفصال والضياع التي استعملها الشاعر في هذا النص (الرحيل)، فهي مفردة رامزة للفراق والوداع، والانفصال، وكذلك استعمل الشاعر (النقطتين)؛ للدلالة على نهاية مرحلة معينة في حياته، وللفظة (المجداف) معنًى يرمزُ للأمل والبحث عن مستقبل أفضل، إلا أنّ شاعرنا هنا يجد أنّ المجداف لا يقوده إلى أي مكان.

وفي قصيدة أخرى كتبها الدوخي على هذا البحر البسيط جاءت بعنوان (ورقة لها)[٢٥]، يقول فيها:

كـــــل النســـــاء طـــــيورٌ ... أرضـــــــــها شـــــــــفتي
والـــــــريح مـــــا وصـــــلت ... أطـــــــــراف جمجمتـــــــــي
بخـــــيط نـــــورٍ أجـــــرُّ ... الأرض مـــــــن دُبُـــــــرِ
والوقـــــت يســـــبح فـــــي ... شـــــــطآن محبرتـــــــي
الـــــــراحلون ... إلـــــى ... عينـــــــــيّ رحلـــــــتهم
والعـــــــائدون ... إلـــــى ... عينـــــــــيّ ســـــــيدتي
وراء وجهـــــــي تعالـــــــي ... وانظـــــــري صـــــــوراً
للعاشقين وصمت الغيب أغنيتي ...

نلحظ أنه قد عمد إلى تكسير البنية التقليدية بتشطير صدور الأبيات وأعجازها على نحو يحاكي الذات المتشظية للشاعر ففي هذه القصيدة يحاول أن يستل الحياة حين يربط بين المرأة /الطائر، وهي صورة شائعة في الشعر العربي للتعبير عن الرقة والجمال والحرية، لكنها(المرأة) عند الدوخي طائر مهاجر لا يعرف الاستقرار فلال أرض لها سوى ذكرها على شفته حين يرتل اسم الحبيبة بين الحين والحين، والريح التي لم تصل جمجمته إشارة إلى شوقه العميق لها. والشاعر يشبّه الزمن بسفينة تسبح في ذاكرته، فالراحلون والعائدون الى عينيه إشارة إلى ذكرياته وأحلامه التي تطفو على سطح وعيه. وهو يعيش في عالمٍ يخصّه وهو عالم العاشقين والصمت، إذ مزج بين الحقيقة والوهم وسخّرهما للتعبير عن حالته الشعورية التي تعتريه.

٥-**البحر السريع:** ووزنه العروضي هو:

مســـتفعلن مســـتفعلن مفعـــولات ... مســـتفعلن مســـتفعلن مفعـــولات [٢٦]

ومن القصائد التي وردت على هذا البحر قصيدة بعنوان :(مفتاح ١)[٢٧] :

مـــن صـــدرِ محـــزونٍ دمـــاً ينـــزفُ ... والكـــــلّ يـــــدري أنّـــــه يعـــــرفُ
يقـــصّ عـــن حـــربٍ وعـــن مـــوطنٍ ... أشـــــــلاؤهُ يجمعهـــــــا متحـــــــفُ

وعــن قطــار يحمــلُ الملتقــى فــات ومــا حــسّ بــهِ الموقــفُ
وعــن نســاءٍ غــبْنَ فــي وجهــهِ وموعــدٍ ظــلّ لــهُ يأســفُ

ففي هذا النص يوظّف الشاعر البحر السريع ، مستثمرًا عذوبة جريانه وسلاسة حركته في أبيات النص، الأمر الذي يسهم في تقديم صورة واضحة على الحزن والأسى ، فالشاعر يبين حزنه على وطنه وما عاناه من الحروب ، وما عانته الفئات الاجتماعية كافة ومنها المرأة ، إذ يوفر هذا البحر صورة تتلاءم تعبيره الخالي من التكلُّف والصعوبة.

وفي نص آخر تحت عنوان (**خوف**)[٢٨] :

يمشي لزرعٍ
في دمي منجل'
يمشي وتدمى
خلفه الأرجل'
تستل' صبري
شتلة شتلة
تستل والأيام
بي تشتل'
وبيدري ،
آه على بيدري
يصغي لمن يطفي
ومن يشعل

وهذه القصيدة يرسم لنا الشاعر لوحة فنيّة تحت تبدأ دالتها بالعنوان(خوف)، وقد أفاد من تقديم بنيتها الشكلية على نحو مُتَكَسِّرٍ حين عمد إلى تشطير صدور الأبيات وأعجازها وكأنه يريد أن يقدم لنا ذات الشاعر التي تطغى عليها مشاعر الخوف واضطراب حالته النفسية والشعورية ، وقد استعمل بحر الرجز لسهولة التعبير وخفته ، فضلاً عن التنوع بالقوافي الذي يدل على الحالة المضطربة للشاعر .في النص أعلاه ينجح الشاعر في رسم لوحة معبرة عن الحالة النفسية التي يجتاحها الخوف ، والاضطراب ، وقد أخذ إيقاع النص دورًا في بلورة العبارة عن تلك الحالة باختيار (بحر السريع) ذي الإيقاع السريع المتناسب ، والحالة الشعورية النازعة للخلاص من ذلك الشعور القلق .

٦-**البحر المتقارب : و وزنه العروضي هو:**

فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن( )

ومن قصائد الشاعر (حمد الدوخي) التي جاءت على هذا البحر قصيدة بعنوان:(محطات)( )، التي يقول فيها:

كتــــاب ســــيحمل أخــــبارهم وصــــبرك يقــــتات مــــاء ونــــار
لأنــــك تــــدري لمــــاذا تــــدور رقصــــت علــــى ميــــتة الجلــــنار
تشــدُّ علــى الأغنيــات الســراج وترحــل بــين النــدى فــي إســار

ففي النص أعلاه تبدأ القصيدة بإحساسٍ عميق بالفقد والحنين، ما يحمله على الانتظار لـ(كتاب سيحمل أخبارهم)، الكتاب الذي يحمل أخبار الغائبين، وهو وسيلته التي تُبقيه على تواصلٍ معهم، فالشاعر عبّر عن صبرٍ متأجج يقتات على مزيج من الماء والنار، ورغم الألم يبقى شاعرنا مشتعلًا بالأمل والشغف والإبداع، إذ يُشعل سراجه بالأغاني. وقد عبّر الشاعر عن شدة شوقه بهزّ النوافذ وهذا دليل على أنّه حبيسُ شوقه واشتياقه، وهذا الشوق يزداد ويختمر بمضي الوقت، فهو كعجينة اختمرت وطفحت من الإناء.

يتضح مما سبق انّ الشاعر (حمد محمود الدوخي) استعمل ستة بحور فقط من بحور الشعري العربي، والبالغ عددها ستة عشر بحرًا، وهي: (البحر الكامل، والبحر الوافر، والبحر الطويل، البحر البسيط، البحر السريع، البحر المتقارب) لنخلص إلى أن الدوخي كان أميلَ إلى استعمال البحور الخفيفة الوقع، ذات السمة الغنائية الرقيقة التي لا تحتاج إلى نفس طويل، ما ألجأه في بعض الأحيان إلى تشظية الأشطر الشعرية في بعض القصائد بما يعينه على محاكاة حالته الشعورية النازعة للعبارة عن الفقد والتحسر والقلق من المجهول.

٢ – القافية:

تعد القافية الوحدة البنائية الايقاعية الثانية من بعد الوزن في موسيقى الشعر العربي وذلك فيما يتعلق بالموسيقى الخارجية فهي " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و كانوا لا يسمونه شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[٢٩] ، فالقافية مجموعة أصوات تقع في أواخر الأبيات الشعرية أو السطر الشعري ، وتمثل الفاصلة الشعرية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة[٣٠].

ولا يتوقف دور القافية بانتهاء الأثر الإيقاعي بها ؛ إذ إنّها تحمل في طياتها قيمة دلالية ترتبط بفكر الشاعر والمعنى الذي يريد التعبير عنه، فالقافية " تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن تعبر

من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[٣١] ، لذلك توصف القافية بأنها التجسيد الحقيقي لحركة الروح الداخلية وطبيعة مضمونه فهي شريكة الوزن في علاقة التأثر والتأثير[٣٢].

وللقافية دورٌ مهمٌ عند الشاعرة (نازك الملائكة)، إذ اعتنت بالقافية، عندما تناولت الشكل الموسيقي داخل القصيدة ، وتناول عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، وهذا يعني ترتيب الأشطر والقوافي من خلال استعمال أسلوب التدوير والزحاف والوتد ، مما يخلق جوًا موسيقيًا معتمدًا على القافية الموحدة[٣٣] .

وللقافية في الشعر العربي نوعان من حيث حركة الروي، وهما؛ القافية المُطلقة، والقافية المُقيَّدة.

أ-**القافية المطلقة:** وهي التي تكون "متحركة الروي أي بعد رويها وصل بإشباع كما في الكلمات الأملِ والعملِ، والبطلِ بالكسر أو بالضم مثل: الأملُ، والعملُ، والبطلُ، أو بالفتح..."[٣٤].

• ومن مواطن مجيء قافية المطلقة بـ(الفاء المضمومة) على نحو مُشبعُ الحركة قصيدة (من مزاغل البوح)[٣٥]، التي يقول فيها:

سـيأخذني لبـابِ الله دفٌ إذا مـا احـتجّ فـي الآفـاق رفٌ
سـيأخذني لأتلـو مـا ببيتـي مـن الحسـرات حـين تمـدُّ كـفٌ

•ومن مواطن مجيء القافية المطلقة للهمزة المضمومة المشبعة الحركة في شعر الدوخي نقرأ قوله[٣٦]:

هـذي المـآذنُ مـا تشـاءُ .. تشـاءُ فاستسـقِ بـي مِـلءَ الغَمـامِ دِمـاءُ
أنـا مـن رُعـاةِ الليـلِ، ضـوئي قريـةٌ تمشـي إليـك، وخلفهـا الفقـراءُ
كبُـرت لغـاتُ الأرض حـول قصـيدتي فَتَغيَّـرتْ وتتَغيَّـرَ الإصـغاءُ

ومن أمثلة ورود القافية المطلقة في شعر التفعيلة في قصيدة بعنوان (كلام يخصُّ الفراشة)، يقول فيها[٣٧]:

هذا الكلامُ

يخصُّ الفراشةَ

حين تدلُّ إلى ما يعوزُ

السريرِ

وحين تنادي وراءَ

الصريرِ

إذن ليْ حاجةٌ بالكلام القديمِ

لكي أحتمي

بالبلاغةِ

من لوعةِ

العهدِ

ولي حاجةٌ بالكلامِ الجديدِ

لكي انتمي

للصياغةِ

في مُتعةِ

النقدِ

وبناء على ما تقدم بدا للبحث أن الدوخي كان أميل لاستعمال القافية المطلقة، وهي خصيصة تقليدية في الشعر العربي لكن ما يميزها عند الدوخي أنها كانت تأتي مشبعة الحركة، لتستوعب العبارة عن عمق الشعور والترويح عن النفس، بانفتاحها وامتداد الصوت مع ذلك الانفتاح.

ب- القافية المقيدة: وهي التي يكون فيها حرف الروي " غير موصول، ... ثم المقيد على ثلاثة أضرب: مقيد مجرّد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس"[٣٨]، فالقافية المقيدة تكون على ثلاثة أضرب هي:

❖**المقيدة المجرّدة:** وهي القافية التي يكون رويها ساكنًا وخاليًا من الردف والتأسيس[٣٩].

ووردت القافية المجرّدة في الشعر العمودي عند (حمد الدوخي) في قصيدةٍ واحدةٍ فقط بعنوان:(ملصق على يدي)[٤٠]، يقول فيها:

عندما تكتبُ

اسمي **شجرةْ**

افتحُ الركضُ

وراءَ **القُبُرةْ**

اشرحُ الغاباتِ

خلفَ امرأةٍ

شعرُها النهرُ

وعيناها قرى

لسؤالي

المستطيلِ

المنحني

مَنْ

إذا كانت إجاباتي **كرةْ؟؟!**

ومن مواطن مجيئها عند (حمد الدوخي) في شعر التفعيلة قصيدة بعنوان (الأسماء كلّها)[٤١]، إذ يقول في أولها:

كمينٌ قديييييمٌ لنا،

والعصافيرُ مخدوعةً

ما **تزالْ**

فيا صاحبي إنّها **المحبرةْ**

و يا صاحبي إنّها **المقبرةْ**

❖**المقيّدة بردفٍ:** وهي القافية التي يكون رويها ساكنًا ومردفًا بالألف، أو الواو، أو الياء[٤٢].

ومن قصائد الشاعر (حمد الدوخي) التي جاءت على القافية المقيدة في الشعر العمودي قصيدة واحدة فقط بعنوان:(محطات)[٤٣]، التي يقول فيها:

كتاب سـيحمل أخـبارهم

وصـبرك يقـتات مـاء ونـارْ

لأنـك تـدري لمـاذا تـدور

رقصـت على ميـتة الجلـنارْ

وقد وردت (القافية المقيدة بردفٍ) في شعر التفعيلة في مجاميع (حمد الدوخي)[٤٤]، ومن مواطن مجيئها قصيدة بعنوان (كلامٌ يخصُ الحَمامة..)[٤٥] :

في الكلامِ **الأخيرْ**:

إنَّ الحمامةَ تكبرُ في عينِ عاشقِها إذ **تطيرْ**

في الكلامِ **السَّريعْ** :

إنّ الحمامةَ تدخلُ في حضنِ عاشقِها إذ **تضيعْ**

في الكلامِ **الجميلْ** :

إنّ الحمامةَ تبلغُ غايتها إذ **تميلْ**

في الكلامِ **الجديدْ** :

إنّ الحمامةَ تنقرُ في جذعِ عاشقِها إذ **تريدْ**

❖المقيد بتأسيس: وهي القافية التي تكون مع رويها مؤسسة، والمقصود بالتأسيس مجيء ألف ملتزمة تقع في لفظة واحدة مع الروي يفصلها الحرف الدخيل الذي يلتزم بحركته[٤٦].

ولم ترد (القافية المقيدة بتأسيس) في الشعر العمودي بمجاميع (حمد محمود الدوخي)، أما في شعر التفعيلة فقد وردت ولكن بصورة أقل من أقسامها الأخرى. ومن موارد مجيئها قصيدة بعنوان: (قصائد واضحة له أو للحب أو للخوف أو للموت(٤) **إلى: حسين العادلي**)[٤٧]، يقول فيها:

يا سيدي ..

هل تقنعُ **العالمْ؟**

بأمةٍ

ضيّعَها **خاتمْ؟!**

يتضح مما تقدم أن للقافية المقيدة حضورا في شعر الدوخي، وهي في قصيدة التفعيلة أكثر حضورا، وربما افاد مما توفره تلك القافية من نهايات ساكنة مطمئنة أواخر الاسطر الشعرية..

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية :-

ترتبط الموسيقى الداخلية بالبنية الداخلية للنص، فهو يؤدي" دوراً أساساً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"[٤٨] . ويتمثل بمظاهر اللغة الصوتية ، التضاد والجناس والمقابلة والتكرار. ف " الإيقاع الداخلي قائم في النص، في حركة مكوناته ونسج علاقاته"[٤٩]، ومن توظيفات الإيقاع الداخلي في شعر حمد الدوخي :

١. التكرار : جاء في العين " الكَرُّ: الرجوع عليه، ومنه التَّكرار"[٥٠]، والتكرار هو مصدر (كرّر)، إذا ردد وأعاد، فـ" التَّكْرَار يَقع على إِعَادَة الشَّيْء مرّة وعَلى إِعَادَته مَرَّات"[٥١]، فالكر: الرجوع، ويقال: كرّ، وكرّ بنفسه، والكر مصدر (كرَّ)، كرّ عليه كرًّا وكرورًا وتكرارًا، ويقال: كرر الشيء تكريرًا، وتكرارًا: اعاده مرة بعد أخرى[٥٢]. أما في الاصطلاح فرغم تباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله، إلّا أن رؤيتهم لحقيقته ظلّت متقاربة إلى حدّ بعيد، فهي لم تخرج عن حدود إعادة اللفظ أو المعنى، فابن قتيبة (ت:٢٧٦هـ) خصّص له بابًا من أبواب كتابه " تأويل مشكل القرآن " مُطلقًا عليه باب تكرار الكلام والزيادة فيه[٥٣]، ويرى السيوطي (ت: ٩١١هـ) أنّه "عَلَى الْمُفَسِّرِ أَنْ يَتَجَنَّبَ ادِّعَاءَ التَّكْرَارِ"[٥٤].

وللأستاذ أمين الخولي رأيٌ في التكرار إذ يرى أنّ التكرار من أقوى طرق الإقناع وخير وسائط لتركيز الرأي والعقيدة في النفس البشرية على هَينة وهوادة ، دون استثارة لمخالفيها بالجدل أو المشادة[٥٥] .

ويعدّ التكرار من أبرز الأسس والظواهر الأسلوبية الجمالية في الخطابات الابداعية، فالمبدع إنّما يكرّر ما يُثيره وما يهتم به ، ويرغب بنقله وتأكيده في أذهان السامعين والمخاطبين[٥٦]. والتكرار من أهم الأسس الأسلوبية التي لها دورٌ في تكثيف التماثل في النصّ الشعري، فإذا كان الوزن والقافية يدرجان في القصيدة تماثلات دورية فالتكرار يسهم في تمتين الوحدة العضوية

للقصيدة[٥٧]، ولظاهرة التكرار حضورٌ جلي في شعر (الدوخي)، إذ جاء في مظاهر عدة متنوعة هي:

١.تكرار الحرف

٢.تكرار الكلمة

٣.تكرار العبارة

وساهم هذا التكرار بخلقِ ايقاعات موسيقية متنوعة تؤدي وظائف جمالية تحمل المتلقي على الانشداد للحدث الشعري المُكرر .

١. **(تكرار الحرف):** ونعني به تكرار حرف معين في بنية النص الشعري، وهو يؤدي وظيفة بنائية كالربط بين الألفاظ، وكثيرًا ما يظهر تكرار الحرف باستهلال الأسطر الشعرية مُحدثًا أثرًا إيقاعيًا جماليًّا فضلًا عن وظيفته الدلالية بربط الاسطر الشعرية ، فهو يسهم بشد عين المتلقي ويأخذ بها لمتابعة النص إلى نهايته.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة له تحت عنوان (**الشاعر يمشي في الاسواق !**)[٥٨] :

الشاعر يسمعْ

والشاعر أوسعْ

فهو الأروعْ

وهو الأقرب والأبعد والأرفعْ

....

كلُ صفاتِ التفضيلِ لديهِ هو المرجَعْ؛

لكنَّ الشاعرَ إنسان .. وصفات الشَّاعرِ :

*أزرقُ مثل الخبزِ

*وأبيضُ مثل الليلِ بقلب الموعدِ

*أحمرُ مثل الحسرةِ عندَ القبلةْ

*أسود ، أسود حين يخاصِمُ .. أسودُ مثل الدولةْ

لكنَّ الشاعرَ بشر عادي

فالشاعر يتبضَّع

يمشي في الأسواقِ ،

يغني ،

يكتب ُ شعراً سريالياً :

*للعمالِ،

*وللفقراءِ

* وللعشاقِ

فهنا عندما تكرر حرف بعينه وهو(**الواو العاطفة)** ، إنما يسهم في تأكيد حالة إيقاعية تمتّع المتلقي فضلا عن الوظيفة الدلالية مما جعلها تشكل معنًى إيقاعيًا في بنائها الأسلوبي الذي يجمع فيه وحدات النص (عباراته) بطريقة الضم والجمع بالعطف ، بعد أن كانت كل وحدة مستقلة ايقاعاً مختلفاً ومتناغماً في قوله: (والشاعر أوسع، وهو الأقرب والأبعد والأرفع ، وصفات الشعر ، وأبيض ، وللفقراء ، وللعشاق)، كما يريد أن يعكس حالة شعورية عاشها الشاعر بوساطة حرف (الواو)، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم والجرس الموسيقي إضافة إلى المعنى. فهذا التكرار جعل المتلقي يستشعر المعنى الذي جسّده الصوت بطريقة مباشرة في تجربة انفعالية ثائرة، وهذه الثورة عكسها باستعمال الواو؛ بسبب صفته الجهورية التي تجعل السامع ينشد وينجذب الى الشاعر.

وفي نصّ آخر تحت عنوان (**إلى الأزرق البعيد**) نقرأ قوله[٥٩]:

كذبوا عليكَ ..

وأنت تدري أنهم

كذبوا عليك..

وما تزال تصدق

***

دعني..

ستحملك الطيور إلى الفضا

وسيستريحُ

بظل سعفِك بيدقُ

دعني أموت ..

غداً تزوركَ إبرة

من ليل أمي ..

تشتريكَ وترتِقُ

وغدا ستلتفُّ البحيرةُ

حولنـــــا

وتتم أغنيتي وحقلي ينطق،

وغداً ستجمعني السنابل ُ

بيدراً

يبقى على كتفِ الربى

يتأنَّقُ،

وغداً

ستنفضح البلاد ُ جميعُها

بدمي القتيلةُ

والسنينُ

تُحقِّقُ

يواصل الشاعر تكراره لحرف الواو الواصلة بين مفاصل النص، وحرف السين المهموس في قصيدته المذكورة أعلاه إذ استغل الشاعر دلالة حرف السين المهموس المرقق[٦٠] ، لينشئ من خلال تكراره في القصيدة ايقاعًا حزينًا هادئًا ينسجم مع حالة تقلب الدهر التي تمر بها الذات كما يمر الشاعر بالأسى والأمل في الوقت نفسه، فهو يقول: (دعني أموت ، غداً تزورك إبرة ، من ليل أمي ، تشتريك وتريق ، وغداً ستلتف البحيرة حولنا ، وتتم أغنيتي وحقلي ينطق).

وقد استطاع الشاعر بمهارته أن يختار الجمع بين حرف السين المهموس وحرف (الواو) المجهور؛ ليُشعر القارئ أنّه في حالة تقلّب كتقلّب الدهر ودورانه، فتارةً يثور بصوت الواو المجهور، وأخرى يهمس مستعينًا بصفات حرف السين، ومما ساعد الشاعر على الانتقال من حالة الى أخرى صفة الانتقالية والازدواجية لحرف الواو[٦١].

٢ .**تكرار الكلمة:** نعني به اعتماد الشاعر تكرار كلمة معينة داخل بنية النصّ الواحد، ما يمنح النص خصيصة نغمية معينة، ومن مواطن تكرار الكلمة في شعر الدوخي ما نلحظه في قصيدة (عذابات)[٦٢]:

..... ملكوتك أنتِ

فلا تعطِ إذا لم تأخذْ

... **الليلة**

الليلة فليرقبني اليقطينْ

الليلة أطعم حوت الجوع تسابيح الفقراء

وأهدي قمر العيد الضائع

والليلة اعبد كلّ وصايا الناي

ففي النص أعلاه تعبر الأسطر الشعرية عن حالة من التأمل الروحي والبحث عن المعنى، فالشاعر يتساءل عن طبيعة الحياة والموت، ويعبّر عن رغبته في العيش بسلام ووئام مع نفسه والعالم من حوله، وقد ركّز الشاعر على تكرار كلمة (الليلة)؛ ليُشدد على الظرف الزماني بوصفه مطلبا مركزيا في بنية النص، ويجعله مستقرا في ذهن المتلقي، ويبدو أنّه مصرٌ على تحقيق غايته ومراده، فكلّ ما يصبو إليه ويريده مرهون بحلول تلك الليلة.

ومن المواطن الأخر لتكرار الكلمة قصيدة (تحولات الهدهد في مرايا العاشق)[٦٣]، التي يقول فيها:

(١)

أبصرتُ ببيت **الهُدهدِ**

نارًا،

ووقودُ النارِ بنفسج

فلهذا **الهُدهد**

في كلّ زمانٍ ومكان

يتوهج

(٢)

الهُدهد

من ورقِ التوتِ

جناحاهُ

والماءُ فضاءُ تنقُّلِهِ

وكلامُ التاريخِ هواهُ

الهُدهد والشاعر

حرفانِ التقيا

لتصيرَ الـ آهُ

ساعةَ يحكي **الهُدهد**

ففي النص أعلاه تتسلل كلمة (الهُدهد)من العنوان إلى مفاصل النص بوقعِها المكرور؛ الذي يعيد حضور (الهدهد) بوصفه كائنا حاملا ثيمة النبوءة ومشاركا الآخر الشاعر، بما يمتلكه من مقدرة لغوية إذ يحمل في داخله شرارة إبداع لا تنطفئ مهما كانت الظروف، لقد استطاع الشاعر

المزج بين البساطة والطبيعة مشيرًا إلى أنّ الإلهام يمكن أنْ يأتي من ملاحظة العالم من حولنا، إذًا استطاعت كلمة (الهدهد) الكشف عن شرارة الشاعرية وتحويلها الى قصائد بطرق مختلفة إذ إنَّ للفظة المكررة دورًا خاصًا ضمن سياق النص العام(٦٤).

وقد ورد تكرار الكلمة بصورة كبيرة في مجاميع الشاعر حمد الدوخي(٦٥).

٣. تكرار(العبارة): ونقصد بها تكرار عبارة مؤلفة من أكثر من كلمة، كقول الشاعر في قصيدة له تحت عنوان(حكاية الذي بقي) نقرأُ له(٦٦):

أظلُّ فيك..ولو قد غادرت رُبا		**وبايعتكَ وجوهٌ شكلُها ذهبا**
أظل فيك .. فما آخيتُ من سفَرٍ		**حقائبي تحملُ الأموات والحِقبا**
أظلُّ أرعى نساء قد زرعن دمي		**مناجلا .. تحصدُ الأضلاعَ والقصبا**
أظلُّ أقصُصُ للآتين عن سبأٍ		**من دون طيرٍ وترجو القادمين نبأ**

نلحظ تكرار عبارة (**أظلُّ فيك..**) في استهلال أبيات النص، وهي تؤدي باستقرارها ومعاودة تكرارها دورين؛ أحدهما نغمي بوصفها لازمة تستعيد الحركة الإيقاعية في ذلك الموضع، والثاني دلالي حين تؤكد مكوث الذات واستقرارها ومرابطتها للدلالة على ثباتها و وفائها لمبادئها.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (صرختان لأبي العلاء)(٦٧) نقرأ له:

يــا من رأى شاعرا.. لا صـوت يقبله

توسـل الـدرب عن آت ، يوصـِّلُه

يا من رأى شــاعرا مشــغولةً يـدُهُ

بكــل شـيء بـلا شيء فتشــغَلُهُ

يظـل يمشـي، يظـنُّ الأرضَ تسـكنه

لوحـده.. وهـو لا يـدري تـرحِّلُهُ

أضـاع سـنبلة الأحـلام فـي دمـه

وراح يسـأل حـول الارض مـنجله

يـا من رأى شـاعرا خانـته امرأة

وهـي التـي دائمـا كانـت تقـبله

خانـته امرأة كانـت تقـبله

خانـته امـرأة كانـت تطمئنه

أن لا عيـون لهـا في اللـيل تقتـله

يـا من رأى شـاعراً كان الغمـام له

وعـن سـواقيه كـان الـبحر يسـأله

في هذه القصيدة جسّد الدوخي في كل نمط منها نوعًا خاصًا من المعاناة النفسية، إذ شرح المعاناة من خلال تكراره لعبارة النداء:(يا من رأى شاعرا)، للتعبير عمّا يعتلج في نفسه وخاطره فتكون جملة النداء بمثابة وسيلة من وسائل الاستيعاب وتخفيف الهموم، إذ عبّر عمّا في أعماقه من خلال عبارة النداء مكررة أربع مرات .

كما استطاع الدوخي بهذا التكرار أنْ يحدث نغمةً موسيقية عِبر تكراره لهذه العبارة؛ وفي ذلك تقوية للمعنى وتأكيدًا لدلالة المظلومية عليها ، كفقدان الأمل والأسى العميق ، ولا شك في أنّ هذا التكرار أفاد شيئًا من المبالغة والتوكيد والتقوية في المعنى.

وهذا يعني إنّ التكرار في صيغة النداء (يا مَن) يسهم في معاودة الاتصال بالمتلقي وشد انتباهه ليشاركه هم الذات التي اضناها الفقد والحرمان ، وتحقق هنا في (مَن) وهي أداة معبّرة عن الذات العاقلة .

ومن مواطن تكرار العبارة عند الدوخي قوله في قصيدة: (آخر الدُّفوف)[٦٨]:

•**ينقرُ دفَّ** التاريخ

فتشفى مدن الطاعون

ينقرهُ فيفيضُ الزيتُ على قمحِ الفقراءِ

ويمتلئ الماعونْ

عندَ البابِ العالي؛

•**ينقرُ دفٌّ** رياحِ الصبحِ

فتمتدُ لقاحاً

لنباتاتِ الرعي،

فتشبعُ أغنامُ البدوِ

ويعلنُ خضرته الزيتون

عند الباب العالي؛

•**ينقرُ دفَّ** الخوفِ

فيصبحُ ذئبُ الفلواتِ

حمامةَ بستانٍ تعرفُ

أينَ فخاخُ الصيادِ المجنون

عند الباب العالي؛

•**ينقرُ دفّ** العشقِ

كرّر الشاعر عبارة (ينقرُ دفّ)؛ ليعبّر عن حالةٍ أراد إيصالها لنا بالنقرِ على مسامعنا بها وتكرارها، فصوت النقر بتكراره يشدّ السامع ويجعله على استعداد لتلقي رسالة المتكلّم؛ لذا استعان الشاعر بجانبٍ مطبوع في ذهن السامع ومعروف ومشترك لدى الجميع وهو (النقر) لتحقيق غاية ومراد ومقصد.

ولم يكتفِ بتكرار عبارة واحدة في هذه القصيدة، بل كرّر عبارة (عند الباب العالي)، وهي عبارة ترمز الى المكانة العالية أو السلطة، أو مرحلة مهمة بالحياة، وكأنّه في تحدٍ لصعود الباب العالي عند سماع نقر الدفّ.

٢.الجناس:

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦ / العدد ٤

قال ابن فارس (ت: ٣٩٥هـ) "الجيم والنون والسين أصلٌ واحد وهو الضَّربُ مِن الشَّيء. قال الخليل: كلُّ ضربٍ جِنْس، وهو من النَّاس والطَّير والأشياء جملة. والجمع أجْنَاس. قال ابن دريد: وكان الأصمعيّ يدفع قولَ العامّة: هذا مُجانِسٌ لهذا"[٦٩].

ويرى ابن منظور أنّ الجِنْسُ هو الضَّربُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، فيكون للنَّاسِ وللطير، وَمِنْ حُدُودِ النَحْوِ والعَرُوضِ والأَشياء جملةٌ[٧٠]، وفي الاصطلاح هو المشابهة والمشاكلة في الألفاظ والجنس، حتى يطلق عليه التجنيس والمجانسة، أي إنّها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجنس مصدر جانس ، أي مجانسة الشيء للشيء ، أي شاكله واتحد معه في الجنس[٧١] . وله نوعان، هما:

أ.الجناس التام : وهو ما كان طرفاه متفقين في أنواع الحروف، وأعدادها وهيئاتها وترتيبها[٧٢]. ولم يرد الجناس التام في شعر الدوخي على الإطلاق، وربما كان ذلك لأنه لم يتقصد الصنعة والتزويق اللفظي في عبارته الشعرية .

ب.الجناس غير التام ويطلق عليه الجناس الناقص، وهو الاختلاف الحاصل في الحروف والهيئات[٧٣]. وكثرا ما يرد هذا اللون من الجناس في شعر حمد محمود الدوخي، وكثيرا ما كان يأتي على نحو عفوي منسجم إيقاعيا، وهو يسهم في أداء المعنى والدلالة في بنية النصوص الشعرية، ومن صورِ مجيئه قصيدة بعنوان: (قصيدتُها)[٧٤]

إنني جاهزٌ.. جاهزون ؟

لكي نفتح الريح

إنني جاهزٌ.. جاهزون ؟

ففي النص أعلاه يأتي الجناس غير التام بين مفردتي (جاهز وجاهزون)، ويأتي على نحو بارد دلاليا إذ نلحظ تشابه بعض حروف الكلمتين، فالأولى تدل على المفرد، والثانية تدل على الجمع.

في حين نجد الجناس غير التام في نص آخر له تحت عنوان (ملصق على الذاكرة)، وقد حقق بنية جمالية ذات أبعاد دلالية عميقة إذ نقرأ له[٧٥]:

صهيل

إلى/ عمرو بن كلثوم

أكتبْ

ولا تحفلْ

بمن لغطوا

أنت

الصحيحُ

وكلهم غلط

فهذه القصيدة قالها الشاعر محاورا (عمرو بن كلثوم)، ويحثه على الكتابة بوصفها فعلا وجوديا صحيا مُنتجا يتجاوز القول الشفاهي الذي لا يعدو كونه (**لغطا**) يفضي حتما إلى (**الغلط**)، إذ عمل الجناس غير التام على إبراز حالة التكامل الدلالي بين ما يأتي من الذات الفرد (أنت أكتب، لا تحفل) و الجماعة (هم، لغطوا ، غلطُ) فقد عملت هذه المقابلات على إعطاء النص رونقاً، وتقوية العلاقة بين الألفاظ ومعانيها.

وجاء الجناس غير التام في قصيدة حملت عنوان : (درسٌ خصوصيٌ)[٧٦]

أخرج الصبح من **بيتنا**

باتجاه **مدارسنا**،

أفهم **طلابنا**

كيف تأتي العصافير

نحو **النوافذ**

كيف تغني **النواخذْ**؛

ينظم الشاعر قصيدة يعبّر فيها عن جمال الصبح والذهاب إلى المدارس، بلغة سهلة وإيقاع خفيف على الإذن، وقد استعمل الشاعر الجناس غير التام بين (نوافذ ونواخذ)؛ ليزيد هذا الإيقاع طراوة وحساً نغمياً مؤثراً، فالكلمة الأولى هي (نوافذ) التي تعني الشبّاك ، والكلمة الثانية هي نواخذ التي تعني قائد السفينة. وكان للجناس غير التام ظهورًا جليًا في مجاميع حمد الدوخي[٧٧].

وبنا على ما تقدم تبينت لنا إفادة الدوخي من تقنية الجناس بنوعه (غير التام) بوصفه معطى لفظيا إيقاعيا، لغاية دلالية وجمالية، ولم يكن للجناس التام حضور في شعره، ما يرشح عدم تقصده ذلك النوع من التلاعب باللفظ لغايات زخرفية.

٣. الطباق

جاء في اللسان:" تَطابَقَ الشيئَان: تساوَيا. والمُطابَقةُ: المُوافَقة. والتَّطابُق: الاِتِّفَاقُ. وطابَقْتُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ إذا جَعَلْتَهُمَا عَلَى حَذْو وَاحِدٍ وأَلزقتهما. وَهَذَا الشَّيْءُ وَفْقُ هَذَا ووِفاقُه وطِباقُه وطابَقُهُ وطِبْقُه"[٧٨]. وفي الاصطلاح " فالأمر مخالف ذلك أنّ العلماء عرفوا الطباق أو ما يقاربه من كلمات بأنّه الجمع بين معنيين متضادين، أو هو الجمع بين الشيء وضده مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد"[٧٩]

ومن موارد مجي الطباق قصيدة بعنوان: (آخرُ النوافذ..)[٨٠]

فالدنيا

مثل الباذنجانة

سوداءٌ جداً، لكن

في الداخل **بيضاء**

قالت . والقول لها .

يا شاعرنا

يا شاعرنا

الآن الفلاح يحاول ـ ثانية ـ صنع المزمار؛

ليبدأ عرس الليل

يصف الشاعر الدنيا وصفاً دقيقاً عن طريق توظيف الصورة التشبيهية، فيشبّه الدنيا بالباذنجانة في سوادها من الخارج وبياضها من الداخل، ويستعمل الشاعر مع هذه الصورة الفنية الطباق بين (السواد والبياض)؛ لتحديد الدلالة المعنوية الواضحة التي يقصدها الشاعر بهذا التشبيه للدنيا. واستعمل الشاعر (الباذنجانة) كرمز للمفارقة بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي، إذ تبدو الدنيا سوداء وقاتمة ومليئة بالصعوبات والتحديات لكنّ داخلها يحمل الخير والأمل.

ومن الطباق أيضًا قصيدة بعنوان (٢٣ آذار)[٨١]:

وآذار يشهدُ

آذار أقرب آذار أبعد

آذار بيتي وآذار أنتِ

ورد الطباق بين (أقرب وأبعد)، وهنا يتغنّى الشاعر بشهر آذار، وجماله في قصيدة طويلة تحمل الكثير من الأوصاف، وقد استعمل الشاعر الطباق مع التكرار؛ ليكون لهما دورٌ مائزٌ في إحداث التناغم الموسيقي في الشعري؛ لأن " الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ، ودقة تأليف، وانسجام حروف ، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج"[٨٢].

وللطباق صورٌ أخرى[٨٣] نكتفي بهذه الشواهد؛ لعدم الإطالة.

٤ .**المقابلة:** اشتقت (المقابلة) في المعاجم من " الشَّاة والناقة الْمُقَابلَة: ضد المدابرة. فالمقابلة: الَّتِي تشق أذنها من قبل وَجههَا والمدابرة: الَّتِي تشق أذنها من قبل قفاها"[٨٤].

فالمقابلة هي المواجهة[٨٥]، وفي الاصطلاح هي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"[٨٦].

ولم يرد أسلوب المقابلة في شعر الشاعر (حمد محمود الدوخي) بصورة كثيرة، سوى في بعض المواضع القليلة جداً، ما يعني أن حضور هذه التقنية جاء بصورة عفوية تسهم بدعم الدلالة ولا تُقصد بوصفها بهرجا وتزويقا نغميا. ومن ذلك قصيدة بعنوان (كلام يخص الفراشة) نقرأ فيه[٨٧]:

إذن ليْ حاجةٌ بالكلام القديمِ

لكي أحتمي

بالبلاغةِ

من لوعةِ

العهدِ

ولي حاجةٌ بالكلامِ الجديدِ

لكي انتمي

للصياغةِ

في مُتعةِ

النقدِ

ففي النص أعلاه نلحظ كيف وظف الدوخي تقنية المقابلة إيقاعيا ودلاليا، ففي حين أحدثت توازنا نغميا بين كل من عبارتيه الشعريتين (لي حاجة بالكلام القديم ...) و(لي حاجة بالكلام الجديد...) وما بعدهما، نلمس التوافق والتوازي الدلالي الذي تنفتح عليه العبارتان اللتان تختزلان الفارق التكاملي الدلالة على نحو جمالي بين (القديم/ الجيد، والاحتماء/الانتماء ، والبلاغة/الصياغة، واللوعةِ/ المتعة، والنقد/ العهد).

وفي نص له تحت عنوان (٢٣ آذار) نقرأ له[٨٨]:

وقال لهم:

•يأخذُ البحرُ

من مَشيِها

مَوجَه

•يأخذُ الشِّعرُ

من رِمشِها

نَهْجَه.

نلحظ كيف قُدِّمت العبارة الشعرية على نحو متقابل متوازن.. فـ(الأخذُ) فعل واحد مُسندٌ لفاعلين مختلفين هما(البحر والشعر) فيعود كل منهما لجهته مكتنزا، فيكون(مشيُها) واهبا للبحر (موجَه)، ويكون (رمشُها) مُلهِماً للشعر(نهجَه) .

نتائج البحث

بعد رحلة البحث هذه التي استهدفت رصد جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر حمد محمود الدوخي، توصلنا إلى جملة من النتائج نوجزها بما يأتي:

١-شهدت تجربة الدوخي تحولات في البنية الإيقاعية، إذ بدأ الكتابة بالشعر العمودي، ثم تحول إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

٢-يتضح مما سبق انّ الشاعر (حمد محمود الدوخي) استعمل ستة بحور فقط من بحور الشعري العربي، والبالغ عددها ستة عشر بحرًا، وهي: (البحر الكامل، والبحر الوافر، والبحر الطويل، البحر البسيط، البحر السريع، البحر المتقارب) لنخلص إلى أن الدوخي كان أميلَ إلى استعمال البحور الخفيفة الوقع، ذات السمة الغنائية الرقيقة التي لا تحتاج إلى نفس طويل.

٣-لجأ الدوخي في بعض الأحيان إلى تشظية الأشطر الشعرية وتكسيرها في بعض القصائد العمودية، وكأنه أراد بذلك ما يعينه على محاكاة حالته الشعورية النازعة للعبارة عن الفقد والتحسر والقلق من المجهول.

٤-بدا للبحث أن الدوخي كان أميل لاستعمال القافية المطلقة، وهي خصيصة تقليدية في الشعر العربي لكن ما يميزها عند الدوخي أنها كانت تأتي مشبعة الحركة، لتستوعب العبارة عن عمق الشعور والترويح عن النفس، بانفتاحها وامتداد الصوت مع ذلك الانفتاح.

٥- للقافية المقيدة حضور في شعر الدوخي وهي في قصيدة التفعيلة أكثر حضورا، وربما افاد مما توفره تلك القافية من نهايات ساكنة مطمئنة أواخر الاسطر الشعرية.

٦-لظاهرة التكرار بأنواعه حضور في شعر الدوخي، وقد أسهم ذلك برفد النص بطاقات جمالية ودلالية واضحة.

٧-أفاد الدوخي من تقنية الجناس بنوعه (غير التام) بوصفه معطى لفظيا إيقاعيا، لغاية دلالية وجمالية، ولم يكن للجناس التام حضور في شعره، ما يرشح عدم تقصده ذلك النوع من التلاعب باللفظ لغايات زخرفية.

الهوامش

(١) ينظر؛ مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية – مقاربة نظرية، مثنى محمد عبد الحسين، بحث منشور على الشبكة الألكترونية: ٥-٦ .

(٢) ينظر؛ في فلسفة الفن وعلم الجمال، بدر الدحاني، منشورات دائرة الثقافة ، الشارقة، د.ت: ٧ .

(٣) ينظر؛ مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية: ٩ .

(٤) ينظر؛ م. ن: ٧- ٨ .

(٥) الجماليات وسؤال المعنى، د. رشيدة التريكي، تر. ابراهيم العميري. ، الدار المتوسطية للنشر، بيروت-تونس / م٢٠٠٩: ٤٥.

(٦) مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية: ١٠.

(٧) المعجم المفصل في اللغة والأدب، بديع يعقوب، دار العلم للملايين ، ط١، بيروت : ٢٧٦

(٨) الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٩٠ : ١٦

(٩) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل مهندس، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤ : ٤٢

(١٠) بحور الشعر العربي ، عروض الخليل : ٩١ .

(١١) المرشد الى فهم أشعار العرب ، عبدالله الطيب ، مطبعة الكويت ، ط٣ ، الكويت ، ١٩٨٩ : ١/ ٧١ .

(١٢) مفاتيح لأبواب مرسومة : ٥٦

(١٣) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٨٧.

*القرامطة، أو الحركة القرمطية أو دولة القرامطة: هي دوله سياسية متطرفة وفرقة دينية متشددة انبثقت من الاسماعِليّة وكوّنت مفهومها الديني وأسلوبها الدعوي المشتق عنها لاحقًا. يُنظر: ar.m.wikipedia.org

(١٤) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٦٢، ويُنظر: عذابات الصوفي الأزرق :٥٦، والدفوف والمرايا:٢٥.

(١٥) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩٢.

(١٦) مختارات عن الدفون والمرايا، شعر حمد محمود الدوخي، دار الاستقلال للثقافة والنشر، ط١، فلسطين، ٢٠٢٠ : ٢١.

(١٧) بحور الشعر العربي عروض الخليل : ٧٨.

(١٨) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٥٢.

(١٩) . الأسماء كلها، حمد محمود الدوخي، مؤسسة شرق غرب، ط١، دبي، ٢٠٠٩ : ٤٣. ٤٤

(٢٠) يُنظر: بحور الشعر العربي عروض الخليل ، د . غازي يموت ،دار الفكر اللبناني ، ط٢ ، ١٩٩٢ : ٣٥.

(٢١) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٨.

(٢٢) مفاتيح لابواب مرسومة : ٤٥ .

(٢٣) بحور الشعر العربي عروض الخليل :٦٥.

(٢٤) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٧.

(٢٥) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩٣.

(٢٦) بحور الشعر العربي عروض الخليل: ١٤٥ .

(٢٧) مفاتيح لأبواب مرسومة:٧.

(٢٨) مفاتيح لأبواب مرسومة :٦٨ .

(٢٩) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، مطبعة السعادة ، القاهرة، ١٩٦٣: ١٥١

(٣٠). ينظر : فن التقطيع الشعري، صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ : ٢٤٥

(٣١) . القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار القلم، ط٤، دار غريب، مصر، ٢٠٠٤: ٥

(٣٢) يُنظر: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين إنموذجًا، علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٢م:٣٠٠-٣٠١، وشعر الشيخ حسن مصبح الحلي دراسة أسلوبية، زهراء عبد الكريم عبد الحسن، كلية الآداب، جامعة بابل، (رسالة ماجستير): ٤٤.

(٣٣) قضايا الشعر العربي المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٦٢م : ٦٩

(٣٤) دراسات في العروض والقافية، عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، السعودية، ط٣، ١٩٨٧م: ١١٢.

(٣٥) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٥٢.

(٣٦) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٨٧.

(٣٧) الأسماء كلها: ٩٥- ٩٦، ويُنظر: مختارات عن الدفوف والمرايا: ١٨.

(٣٨) الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٤م:١٤٦.

(٣٩) يُنظر: ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل أبو رغيف، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٨م: ٤٠-٤١.

(٤٠) الأسماء كلّها:٤١.

(٤١) الأسماء كلها: ٤٧، ويُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٢، وعذابات الصوفي الأزرق: ٢٤، ومختارات عن الدفوف والمرايا: ٣٥.

(٤٢) يُنظر: التشكيل الموسيقي في شعر ابن حجلة التلمساني، دراسات العلوم الانسانية الاجتماعية، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩: ٩٩-١١٥.

(٤٣) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٦٠.

(٤٤) يُنظر: عذابات الصوفي الأزرق: ٤٩-٥٠، ١١٧، والأسماء كلّها: ٨٧، لغة الخاتم: ٩٢.

(٤٥) لغة الخاتم: ٢٦، وينظر: ٤٥

(٤٦) يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٤٦.

(٤٧) الأسماء كلها: ٨٦.

(٤٨) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد : ٥٦

(٤٩) ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، ط١، بيروت، ١٩٩٣: ٣٢

(٥٠)العين: ٢٧٧/٥.

(٥١) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري،

(٥٢) ينظر : لسان العرب : ١٣٥/٥. مادة (كرر).

(٥٣) **تأويل** مشكل القرآن، ابن قتيبة ، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، د. ط، بيروت – لبنان، د. ت:١٤٨.

(٥٤)الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٧٤م: ٢٢٩/٤.

(٥٥) يُنظر: مناهج تجديد في النحو واللغة والتفسير والأدب، أمين الخولي : ٢١٠ ، ومعاني التراكيب دراسة تحليلية في مباحث علم المعاني، عبد الفتاح لاشين : ٢١٩.

(٥٦) ينظر : التكرار في شعر محمود درويش ، فهد ناصر عاشور : ٢١ .

(٥٧) يُنظر: جماليات التكرار في شعر أحمد مطر، م. معتز قصي ياسين، مجلة الخليج العربي، المجلد(٤٦)، العدد(١-٢)، ٢٠١٨م : ٢٠٩.

(٥٨) لغة الخاتم :٨٧ .

(٥٩)عذابات الصوفي الأزرق : ٦٢ .

(٦٠) يُنظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، د. ط، د. ت: ٦٧، والمصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ ، دار الفكر ، دمشق ، ط١، ١٩٩٨م : ١٠٨.

(٦١) يُنظر: الاصوات اللغوية: ٤٥.

(٦٢) مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٣-١٤، ويُنظر: عذابات الصوفي الأزرق:٢١.

(٦٣) لغة الخاتم: ٩٠-٩١.

(٦٤) كتابة الذات . دراسات في وقائعية الشعر ، حاتم الصكر : ٩٥ . ٩٦ .

(٦٥) يُنظر: الأسماء كلها: ٦٧-٧١، ١٢٥، وعذابات الصوفي الأزرق:٥٤-٥٥، ومختارات عن الدفوف والمرايا:٣٥-٣٦، ولغة الخاتم: ٢٧.

(٦٦) مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٨ .

(٦٧) مفاتيح لأبواب مرسومة : ٢٥ .

(٦٨) لغة الخاتم: ٩٦-٩٧. يُنظر: عذابات الصوفي الأزرق: ٢٩، ٦٤، ٨٩، ١٣٠، ومفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٨، الاسماء كلها: ١٠٧، ١٢٧، ومختارات عن الدفوف والمرايا: ٤٤، ٤٧.

(٦٩) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د. ط، ١٩٧٩م: ٤٨٦/١، مادة (جنس).

(٧٠) يُنظر: لسان العرب: ٤٣/٦ ، مادة (جنس).

(٧١) ينظر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، أحمد مختار ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١، ١٤٢٤هـ : ١/ ٤٠٥ .

(٧٢) ينظر : جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي : ٣٢٦ .

(٧٣) ينظر : جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي : ٣٢٦.

(٧٤) لغة الخاتم : ١٥

(٧٥) الأسماء كلها : ٢١

٧٦ . لغة الخاتم : ٦٣

(٧٧) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة : ٩٣، والأسماء كلّها :٨٤، ولغة الخاتم:٢٤-٢٥، ٥٥.

(٧٨) لسان العرب: ٢٠٩/١٠ مادة (طبق).

(٧٩) الألوان البديعية من خلال كتاب المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور/ عبد الله الطيب المجذوب، مريم مصطفى عثمان، جامعة أم درمان الاسلامية، السودان، ٢٠٠٧م: ٢٠١ (أطروحة دكتوراه).

(٨٠) لغة الخاتم : ٦٧.

(٨١) لغة الخاتم : ٧٦،

(٨٢) الإيقاع في الشعر العربي، الوجي عبد الرحمن، دار الحصاد ، ط١، ١٩٨٩ : ٧٤

(٨٣) يُنظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٢، ولغة الخاتم : ٨٧، والأسماء كلها : ٢٧، ٦٨، و عذابات الصوفي الأزرق: ١٠٠، ومختارات عن الدفوف والمرايا: ٣٢، ٥٩، ٧٧.

(٨٤) جمهرة اللغة، ابن دريد الأزدي، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٨٧م: ٣٧٢/١.

(٨٥) يُنظر: معجم ديوان الأدب، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي، تح: دكتور أحمد مختار عمر، مراجعة: دكتور إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، د. ط، القاهرة، ٢٠٠٣م: ٣/ ٢٧٩، والصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧ م: ٢٢٢٥/٦.

(٨٦) في البلاغة العربية علم البديع، د عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية، بيروت : ٨٦.

(٨٧) الأسماء كلها: ٩٥ –٩٦ . و للمزيد من أمثلة المقابلة ينظر؛ لغة الخاتم: ٧٦ .

(٨٨) لغة الخاتم: ٧٦– ٧٧ .

قائمة المصادر والمراجع

١. الإتقان في علوم القرآن ،جلال الدين السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٧٤م.

٢. الأسس النفسي للإبداع الفني، مصطفى سويف، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣.الأسماء كلها، حمد محمود الدوخي، دار الكتب والوثائق، ط١، بغداد، ٢٠٠٩.

٤.الاصوات اللغوية، أبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر. د.ط، د.ت.

٥.الألوان البديعية من خلال كتاب المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور/ عبد الله الطيب المجذوب، مريم مصطفى عثمان، جامعة أم درمان الاسلامية، السودان، ٢٠٠٧م: ٢٠١ (أطروحة دكتوراه).

٦.الإيقاع في الشعر العربي، الوجي عبد الرحمن، دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩.

٧.بحور الشعر العربي عروض الخليل، د. غازي يموت، دار الفكر اللبناني، ط٢، ١٩٩٢.

٨.تأويل مشكل القرآن، أبن قتيبة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت/ لبنان، د، ت.

٩. التشكيل الموسيقي في شعر أبن حجلة التلمساني، دراسات العلوم الانسانية الاجتماعية، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩.

١٠.التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن،ط١، ٢٠٠٤.

١١.جماليات التكرار في شعر أحمد مطر، معتز قصير ياسين، مجلة الخليج العربي، الجلد ٤٦، العدد(٢.١)،٢٠١٨م.

١٢.الجماليات وسؤال المعنى، د. رشيدة التريكي، أبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت_ تونس، ٢٠٠٩م .

١٣.جمهرة اللغة ابن دريد الازدي، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.

١٤.جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت،٢٠١٧.

١٥.دراسات في العروض والقافية، عبدالله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، السعودية، ط٣، ١٩٨٧م.

١٦.ديوان ضيوف في ذاكرة الجفاف، نوفل ابو رغيف، وزارة الثقافة بغداد. العراق ، ط١,١٩٩٨,١م.
١٧.السكون المتحرك، دراسة في البنية والاسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، علوي الهاشمي، منشورات أتحاد كتاب وأدباء الامارات، ط١، ١٩٩٢م.
١٨.شعر الشيخ حسن مصبح الحلي دراسة اسلوبية، زهراء عبد الكريم عبد الحسن، كلية الآداب، جامعة بابل،(رسالة ماجستير)٢٠٢٤.
١٩.الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ابو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، تح: احمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.
٢٠.عذابات الصوفي الازرق، حمد محمود الدوخي، بغداد . العراق، ط١ ، ٢٠١٢ .
٢١.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيد القيرواني، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣ .
٢٢.الفروق اللغوية، ابو هلال العسكري، تحـ لجنة إحياء التراث الغربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
٢٣.فن التقطيع الشعري، صفاء خلوصي، دار الشؤن الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ .
٢٤.في البلاغة العربية علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت، د.ط، د.ت.
٢٥.في فلسفة الفن وعلم الجمال، بدر الدحاني، منشورات دائرة الثقافة، الشارقة، د.ت .
٢٦.القافية تاج الايقاع الشعري، احمد كشك، دار القلم، دار غريب، مصر، ط٤، ٢٠٠٤ .
٢٧.القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،٢٠٠١.
٢٨.قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٢ .
٢٩.الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٤ م.
٣٠.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ط٣، بيروت، ١٤١٤ .
٣١.مختارات عن الدفوف والمرايا، حمد محمود الدوخي، درار الاستقلال للثقافة والنشر، ط١، فلسطين، ٢٠٢٠ .
٣٢.معجم ديوان الادب، ابو ابراهيم اسحاق بن ابراهيم بن الحسين الفارابي، تح: دكتور احمد مختار عمر، مراجعة : دكتور ابراهيم انيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، د. ط، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٣٣.معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل مهندس، مكتبة لبنان،ط٢، بيروت ١٩٨٤.
٣٤.المعجم المفصل في اللغة والأدب، بديع يعقوب، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، د،ت .
٣٥.معجم مقاييس اللغة، احمد بن فارس بن زكريا، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د.ط، ١٩٧٩م.
٣٦.مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، دمشق، ٢٠٠٧.
٣٧.المرشد الى فهم اشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة الكويت، ط٣، الكويت، ١٩٨٩ .
٣٨.مفهوم القيمة بين الجمال والجميل والجمالية، مقاربة نظرية، مثنى محمد عبد الحسين، بحث منشور على الشبكة الألكترونية.
٣٩.معاني التراكيب دراسة تحليلية في مباحث علم المعاني، د.عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠١٤.
٤٠.مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت، ط١ ، ١٩٦١.

List of Sources and References

1.Al-Itqan fi Ulum al-Qur'an (Mastery of the Sciences of the Qur'an), Jalal al-Din al-Suyuti, ed. Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Egyptian General Book Organization, n.d., 1974.

2.Al-Usus al-Nafsi lil-Ibda' al-Fanni (The Psychological Foundations of Artistic Creativity), Mustafa Suwaif, Anglo-Egyptian Library, 1st ed., Cairo, 1990.

3.Al-Asma' Kulluha (All Names), Hamad Mahmoud al-Dukhi, Dar al-Kutub wa al-Watha'iq (House of Books and Documents), 1st ed., Baghdad, 2009.

4.Al-Aswat al-Lughawiyya (Linguistic Sounds), Ibrahim Anis, Nahdat Misr Press, n.d.

5.Al-Alwan al-Badi'iyya min Khilal Kitab al-Murshid ila Fahm Ash'ar al-'Arab wa Sina'atiha (Rhetorical Devices Through the Book "The Guide to Understanding Arabic Poetry and its Craft") by Dr. Abdullah al-Tayyib al-Majdhub, Maryam Mustafa Othman, Omdurman Islamic University, Sudan, 2007: 201 (PhD dissertation)

6.Al-Iqa' fi al-Shi'r al-'Arabi (Rhythm in Arabic Poetry), al-Wajih Abd al-Rahman, Dar al-Hasad, 1st ed., 1989.

7.Buhur al-Shi'r al-'Arabi 'Arud al-Khalil (The Meters of Arabic Poetry: The Prosody of al-Khalil), Dr. Ghazi Yamout, Dar Al-Fikr Al-Lubnani, 2nd ed., 1992.

8.Ta'wil Mushkil Al-Qur'an (Interpretation of the Difficult Passages of the Qur'an), Ibn Qutaybah, ed. Ibrahim Shams Al-Din, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyah, n.d., Beirut/Lebanon.

9.Al-Tashkeel Al-Musakiyyah fi Shi'r Ibn Hajlah Al-Tilimsani (Musical Formation in the Poetry of Ibn Hajlah Al-Tilimsani), Dirasat Al-Ulum Al-Insaniyah Al-Ijtima'iyah (Studies in the Social and Human Sciences), vol. 46, no. 2, 2019.

10.Al-Takra' fi Shi'r Mahmoud Darwish (Repetition in the Poetry of Mahmoud Darwish), Fahd Nasser Ashour, Al-Mu'assasah Al-Arabiyah lil-Dirasat wal-Nashr, Jordan, 1st ed., 2004.

11.Aesthetics of Repetition in the Poetry of Ahmad Matar, Mu'taz Qasir Yassin, Al-Khaleej Al-Arabi (Arab Gulf) Magazine, vol. 46, nos. 1-2, 2018.

12.Al-Aesthetics wa Su'al Al-Ma'na (Aesthetics and the Question of Meaning), Dr. Rashida Al-Turki, Ibrahim Al-Amiri, Al-Dar Al-Mutawassitiyah lil-Nashr, Beirut-Tunis, 2009.

13.13. Jamharat al-Lughah by Ibn Duraid al-Azdi, ed. Ramzi Munir Baalbaki, Dar al-Ilm lil-Malayin, 1st ed., Beirut, 1987.

14.Jawahir al-Balaghah by Ahmad al-Hashimi, al-Maktabah al-Asriyah, Sidon-Beirut, 2017.

15.Dirasat fi al-Arud wa al-Qafiyah by Abdullah Darwish, Maktabat al-Talib al-Jami'i, Mecca, Saudi Arabia, 3rd ed., 1987.

16.Diwan Dhuyuf fi Dhakirat al-Jafaf by Nawfal Abu Ragheef, Ministry of Culture, Baghdad, Iraq, 1st ed., 1998.

17.Al-Sukun al-Mutaharrik: Dirasah fi al-Buniyah wa al-Uslub: Tajribat al-Shi'r al-Mu'asir fi al-Bahrain Anmudhajhan by Alawi al-Hashimi, Publications of the Union of Writers and Authors of the Emirates, 1st ed., 1992.

18.Shi'r al-Sheikh Hassan Musbah al-Hilli: Dirasah Aslubiyyah by Zahraa Abdul Karim Abdul Hassan, College of Arts, University of Babylon (Master's Thesis), 2024.

19. Al-Sihah Taj al-Lughah wa Sihah al-Arabiyyah, by Abu Nasr Ismail ibn Hammad

al-Jawhari, edited by Ahmad Abd al-Ghafur Attar, 4th edition, Dar al-Ilm lil-Malayin, Beirut, 1987.
19.The Torments of the Blue Sufi, by Hamad Mahmoud al-Dukhi, Baghdad, Iraq, 1st edition, 2012.
20. .Al-Umdah fi Mahasin al-Shi'r wa Adabihi wa Naqdihi (The Essence of Poetry, its Etiquette, and its Criticism), Ibn Rashid al-Qayrawani, Al-Sa'adah Press, Cairo, 1963.
21. .Al-Furuq al-Lughawiyyah (Linguistic Differences), Abu Hilal al-Askari, ed., Committee for the Revival of Western Heritage, Dar al-Afaq al-Jadida, Beirut, 1980.
22.Fann al-Taqti' al-Shi'ri (The Art of Poetic Scansion), Safa' Khulusi, Dar al-Shu'un al-Thaqafiyyah, Baghdad, 1987.
23. .Fi al-Balaghah al-'Arabiyyah 'Ilm al-Badi' (The Science of Rhetoric in Arabic), Abd al-Aziz Atiq, Dar al-Nahda al-'Arabiyyah, Beirut, n.d.
24. .Fi Falsafat al-Fann wa 'Ilm al-Jamal (On the Philosophy of Art and the Science of Aesthetics), Badr al-Dahani, Publications of the Department of Culture, Sharjah, n.d.
25.Al-Qafiyah Taj al-Iqa' al-Shi'ri (Rhyme is the Crown of Poetic Rhythm), Ahmad Kishk, Dar al-Qalam, Dar Gharib, Egypt, 4th ed., 2004.
26. .Al-Qasidah al-'Arabiyyah al-Hadithah bayna al-Bunyah al-Dilamiyyah wa al-Bunyah al-Iqa'iyyah (The Modern Arabic Poem Between Semantic Structure and Rhythmic Structure), Muhammad Sabir Ubaid, Publications of the Arab Writers Union, Syria, 2001.
27.. Issues in Contemporary Arabic Poetry, Nazik al-Mala'ika, Dar al-'Ilm lil-Malayin, Beirut, 1st ed., 1962.
28.Al-Kafi fi al-'Arud wa al-Qawafi (The Sufficient Guide to Prosody and Rhyme), al-Tabrizi, Maktabat al-Khanji, 3rd ed., 1994.
29.Lisan al-'Arab (The Tongue of the Arabs), Ibn Manzur, Dar Sader, 3rd ed., Beirut, 1414 AH (1993/1994 CE.)
30. .Selections on Tambourines and Mirrors, Hamad Mahmoud al-Dukhi, Dar al-Istiqlal for Culture and Publishing, 1st ed., Palestine, 2020.
31. .Mu'jam Diwan al-Adab (Dictionary of the Diwan of Literature), Abu Ibrahim Ishaq ibn Ibrahim ibn al-Husayn al-Farabi, ed. Dr. Ahmad Mukhtar Omar, reviewed by Dr. Ibrahim Anis, Dar al-Sha'b Foundation for Press, Printing and Publishing, n.d., Cairo, 2003.
32. Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Magdi Wahba and Kamel Muhandis, Library of Lebanon, 2nd ed., Beirut, 1984.
33.The Comprehensive Dictionary of Language and Literature, Badi' Ya'qub, Dar al-'Ilm lil-Malayin, 1st ed., Beirut, n.d.
34. .Dictionary of Language Standards, Ahmad ibn Faris ibn Zakariya, ed. Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar al-Fikr, n.d., 1979.
35. .Keys to Drawn Doors, Hamad Mahmoud al-Dukhi, Damascus, 2007.
36. .The Guide to Understanding Arabic Poetry, Abdullah al-Tayyib, Kuwait Press, 3rd ed., Kuwait, 1989.
37.The Concept of Value Between Beauty, the Beautiful, and Aesthetics: A Theoretical Approach, Muthanna Muhammad Abd al-Hussein, research published online.
38.. The Meanings of Structures: An Analytical Study in the Fields of Semantics, by Dr. Abd al-Fattah Lashin, Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo, 2014.

39.Approaches to Renewal in Grammar, Rhetoric, Exegesis, and Literature, by Amin al-Khouli, Dar al-Ma'rifah, Beirut, 1st edition, 1961.