الجمالية الأسلوبية للقصيدة النسائية المعاصرة في المغرب شعر أمينة المريني نموذجا

ذ. محمد نفاد أ.د.سعيد حنين
(مختبر العلاقات الثقافية المغربية المتوسطية)
الكلية متعددة التخصصات- تازة
جامعة سيدي محمد بن عبد الله- فاس

ملخص البحث:
يحاول التحليل الأسلوبي الوصول إلى الآليات التي يعتمدها الإبداع في التعبير عن الرؤيا، وإذا تعلق الأمر بأسلوبية الشعر الصوفي فإن البحث يتجشم عناء تفكيك البنية ونحصها أسلوبيا للوصول إلى فنية الممارسة الشعرية، وفي تجربة أمينة المريني – قيد الدراسة- سنحاول ربط الأسلوب والتركب بباقي مكونات "الشعرية" والوقوف على مدى كشفها للعمق الروحي الوجداني الذي ميز التجربة الصوفية للمبدعة .
الكلمات المفاتيح:الجمالية- الأسلوبية- القصيدة البنائية- الشعر المعاصر- المغرب- أمينة المريني.

Résumé de la recherche:
L'analyse stylistique essaye d'accéder aux techniques utilisées par la création dans l'expression de la vision, mais quand cela touche la stylistique de la poésie mystique (du soufisme). La recherche prend en charge de démonter la structure pour atteindre la pratique poétique artistique, Dans l'expérience d'Amina Lmrini -sujet de notre étude- nous allons essayer de lier le style et la composition aux autres composantes poétiques afin de détecter la profondeur émotionnelle de l'âme qui caractérise l'expérience mystique de la grande poète
Les mots clés:
L'esthétique- la stylistique- le poème structurel- La poésie moderne- Maroc- Amina Lmrini.

الأسلوب:
قراءة شعر أمينة المريني من زاوية القراءة التأويلية الكاشفة عن بنى متوارية خلف حُجُبِ اللغة تُفصح أو طوعا أو كرها أنها تخفي وراء المنظومة الأسلوبية مَعَان لا يمكن الوصول إليها إلا بتفكيك الصياغة التركيبية للجملة، واستجلاب المعاني المعبر عنها بعيدا عن معيارية الخطاب والنفاذ إلى ما تمنحه اللغة في بناء الشعرية دلاليا وفنيا.
وننطلق من فرضية جزئية للموضوع مفادها أن الأسلوب في العمل الشعري _المدروس_ ليس مجرد ترف لغوي، وقصد فني بعيد عن المدلول، بل هو مدخل من مداخل الإدراك المساعدة على فهم وتأويل الدلالة، وهو مستوى من مستويات تلقي شعرية أمينة، كما أن الظاهرة الأسلوبية عنصر كشف وجدان الشاعرة ومكون شخصها الثقافية، لأن من فرضيات قراءة مستوى الأسلوب أنه وسيلة للتعبير عن الأفكار والصور الذهنية.
ولا يهمني في هذه الدراسة الوقوف على تعريفات الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها وتاريخها... مما تحفل به الكتابات على المستوى النظري، وإنما نتطلع إلى المعاينة القرائية للصياغة الفنية لأسلوبية الشاعرة فهما وتأويلا.

وإذا كانت العناصر الأسلوبية ميزة اللغة الشعرية، نفتح باب التأويل لما تتبع في خرق أفق انتظار القارئ، فإننا نطمع في الشعر الصوفي المغربي المعاصر عند أمينة المريني أن تكون آفاقها أرحب، لأن الفضاء الدلالي للتعبير الصوفي أوسع برمزياته وإيماءاته. وسنجعل من دراسة بعض النماذج مجالا قرائيا نقف من خلالها على فنية البعد الأسلوبي.

ولتحقيق هذه المرامي نحاول مقاربة بعض التجليات الأسلوبية الأصيلة في لغتنا العربية، ومنها بعض أساليب «المعاني» وسنتناول ملامح من الإنشاء الطلبي وهي الأساليب التي «تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل»[1]، وأخرى من الإنشاء غير الطلبي، وهو «ما لا يستدعي مطلوبا وقت الطلب»[2]

وستكمن أهمية تناولها في أننا لن ندرسها بمعناها اللغوي الصرف، ولكن في خروجها على مقتضى الظاهر عن معانيها الأصيلة إلى لازم الفائدة، ومنها:

1) الإستفهام:

الاستفهام هو «طلب الفهم بمعنى الاستخبار»[3] أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما بأداة خاصة[4]، والاستفهام يخرج عن معناه الأصلي إلى معان يحددها السياق ومقصدية المتكلم.

وقبل دراسة النماذج نشير إلى أن هذا التركيب الأسلوبي يثير قراءة المتلقي/الدارس نظرا لتواتر فالشعر المريني أولا، ولأنه وارده جاء في سياقات تركيبية مختلفة، وبمعناه متغيرة، غير أنها _جميعها_ ترتدي الرداء الصوفي الوجداني وتحمل خبايا كامنة في القول الشعري، هذا الأسلوب لا نقول كثير في شعر أمينة بل نجده في بعض المواطن يتزاحم بشكل يخلق إمكانية واسعة للخلق الدلالي.

وقد ورد بصور عديدة نرصدها كالآتي:

أ- الاستفهام البسيط:

وهو استفهام توظف فيه أداة استفهام فقط، وهو خلاف المركب الذي تنظاف إلى بنيته الاستفهامية أدوات أخرى غير الاستفهام حتى يتسع قضائها دلالات ومعاني منفتحة ومتجددة[5]

البـــــاب عنـــــدك موصـــــد
-مـــــن أيـــــن أدلـــــف
نحـــــو ذلـــــك المنتهـــــى
والمشـــــتهى دومـــــا
بعيد ؟؟!!
مـــــن أيـــــن أختـــــزل
المســـــافة في دمـــــي
بـــــين العبـــــارة
والإشـــــارة
ثم أســـــري لا تـــــأرقني
الحـــــدود؟[6]

الاستفهام في هذا المقطع من قصيدة (شهود) مفتاح رؤية صوفية، وظفته الشاعرة لخرق المألوف وتجاوز المعهود، فالأداة (أين) التي تستعمل عادة للسؤال عن المكان، واستعمالها في المقطع تغريب للمكان الصوفي، فقد مكن الاستفهام من الإيغال في رحلة روحية تجسد حالة الاغتراب الذي هو صفة ملازمة للإنسان الصوفي، ورغم كل المعانات ومكابدة، فالسير في الطريق

السُّرَى الروحية تمثل (المشتهى) لا تعبأ ببعد الشقة (لا تؤرقني الحدود)، وقد وظفت الشاعرة الاستفهام البلاغي للإحاطة بهذه المعاني والتعبير عن تعجبها من صد الباب في وجهها رغم التعطش والرغبة في الوصول إلى (المنتهى/المشتهى)، وكما أن الرحلة مَسْلُوكَة مَكَانًا، فهي مَرْجُوَّةٌ في النفس والتخلص من دَرَنِ الجسم (الطين)، نستسق من الاستفهام التال:

هـــــــل يســـــــعف هـــــــذا الطـــــــين

البـــــــائس يومـــــــا

أن يرتـــــــــاح كمـــــــــا ارتـــــــــاح

أحبتـــــــــه حـــــــــين تشـــــــــف

كـــــــــــــؤوس

وتخـــــــــف مـــــــــدام؟

هـــــــل يـــــــذهل هـــــــذا

القلـــــــــب الغـــــــــر

بمـــــــا في القـــــــرب

مـــــن الصـــــفح

ومـــــا في الصـــــفح

مـــــن الـــــروح

مـــــتى فـــــر صـــــحابي

مـــــني

وأشـــــــــــــتاق إلي

طـــــــلّ الســـــــدر

ببـــــــاب ورغـــــــام؟؟[7]

أداة الاستفهام (هل) التي يراد بها التصور أو التصديق في البلاغة خرجت عن الطابع المعياري إلى التعبير عن القلق الوجداني للشاعرة، والتنازع بين الروح والمادة، حيث توغل الاستفهام في البنية النفسية المحاصرة بعائق الجسد، لذلك ارتادت الشاعرة جاهد الأسئلة المورثة للكيان الإنساني المتطلع إلى الخلاص من مهاوي الماديات والشهوات، ويلاحظ أن الشاعرة في الاستفهام الثاني من النص أثبتت علامتين استفهاميتين للدلالة على حجم القلق الذي يعتري نفسها، واستفحال العائق الذي يحول دون السمو الروحي.

وقد وظفت (كم) الدالة معياريا على العدد للتعبير على هول حجم المكابدة في طريق التزكية الروحية وهجرة قيد الجسم/المادة، تقول:

تنـــــــازلني رغبـــــــة في الخـــــــروج
فتشـــــــده ســـــــاقي ولا تنطلـــــــق
وأصـــــــغر في رقعـــــــتي بـــــــدرة
يؤججهـــــــا الشـــــــوق أو تحـــــــترق
إلا كـــــــم أكابـــــــد هـــــــذا اللظـــــــى
ومـــــاؤك في الطيـــــف ســـــلس دفـــــقّ؟!![8]

إن الاستفهام الوارد في هذه الثلاثية «فسيلة» جاء في سياق تجاذب قوتين اثنتين:

تنازعني رغبة في الخروج # تشده ساقي ولا تنطلق

وهنا ينبثق الاستفهام بـ (كم) التي خرجت عن معنى السؤال إلى استعظام الحال وتقدير المقام بما يفيد التعجب بدلالة إثبات علامة تعجب غضب علام الاستفهام التي اقتضتها (كم) الدالة على استكثار الشيء واستعظامه في سياق الثلاثية. فالاستفهام استنكاري لأنه خرج من المعنى الحرفي إلى معنى ثان مستفاد من النص، ويهمنا نهج الكتابة الشعرية بالمفهوم الخطي والذي اعتمدته الشاعرة لمساعدة القارئ على التلقي وكأنها توجه فهم الدارس إلى مقصدية الخطاب من علامة الترقيم (؟!) للتنصيص على أن السؤال ليس مجرد بنية لغوية لإثارة ذهن المتلقي بطلب تحصيل المعرفة، وإنما آلية إبداعية لتقاسم المشاعر والإفصاح عن الإحساس.

ب- الاستفهام المركب:

أشرتُ قَبْلُ إلى أن المقصود بالاستفهام المركب هو الذي يُطعم بنيته اللغوية بأدوات أسلوبية أخرى، وبذلك يجتمع السؤال بأسلوب آخر مما يفتح أفق أرحب للتعبير، ومما يمكن الاستشهاد به من نماذج ما يلي:

هـــــــل يســـــــعف هـــــــذا الطـــــــين
البـــــــائس يومـــــــا
أن يرتـــــــاح كمـــــــا ارتـــــــاح
أحبتـــــــه حـــــــين تشـــــــف
كـــــــؤوس
وتخـــــــف مـــــــدام؟[9]

اقتضت التجربة الشعرية في هذا المقطع أن يتعضد الاستفهام في السطر الأول بأسلوبية بلاغية أخرى من علم البيان «أن يرتاح كما ارتاح...»، وذلك للبوح بالضعف والعجز عن تجاوز الشرط البشري، والاتصال بالأصل الإلهي، فهو تساؤل وجودي يسائل إمكانات تجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب، تساؤل يتعالى على قانون الزمن ولا يؤمن بحدود المكان، وتوسط (يوما) أسلوبي الاستفهام والتشبيه بصفة التنكير حددت صفة استعلاء المتكلمة/الشاعرة على الزمان، لأن الفكر

الصوفي له فلسفته في التعامل مع الزمان والقائم أساسا على الطي والخرق، والاستفهام جعل «الدلالة متصرفة إلى زمان مطلق، يتحدد خارج التاريخ»[10]، ومن هنا يعتبر الاستفهام من مداخل التجربة الروحية عند الشاعرة أمينة المريني، كاشفا حالة ذهول في "مقام الذهول"، تقول في استفهام تكثيفي:

فـــــؤادك مـــــن يـــــا تـــــرى

أرقـــــــــــه؟
وجمعـــــه بالـــــذي لـــــو همـــــى

فرقـــــــــــه؟
ودمعـــــك خلـــــف رقيـــــق الســـــتور

علـــــــى ورق عاشـــــــق
رقرقـــــــــــه؟

هذا الاستفهام في المقطع مركب من حيث تسلسل الاستفهامات، مما يمكن معه القول الانتقال من السؤال إلى التساؤل ومن خاصية التساؤل الإشارة وليس انتظار جواب، وهو مركب من حيث ارتباط الصياغة اللغوية بأدوات أسلوبية أخرى كالنداء (يا ترى) والشرط (لو همى فرقه)، وهي أسلوبية قدمتها الشاعرة لتعميق الاستفهام وجلب المتلقي إلى حالة الكمد والأرق التي تعيشها تعشق في ذات المحبوب، فالاستفهام المركب في النص كما في نصوص عديدة تقنية فنية جمالية تحمل مقصدية استقطاب القارئ إلى الصور الذهنية للشاعرة.

وقد تصدر أدوات الاستفهام في النماذج التي قدمنا (الهمزة وهل)،وهما أداتا استفهام للاستخبار أو التوكيد، «وهذا طبيعي فالصوفي لا يسأل عن الماهية فيستخدم (ما) لأن ماهية محبوبه معروفة بالنسبة له، كما أن ماهية لائمه على الحال نفسه من المعرفة، والزمان لا يعني الكثير بالنسبة للصوفي، وهو ليس بحاجة للسؤال عن حال غيره لأنه مشغول بحاله وبوصفها»[11] ومن تقنيات التعامل مع أسلوب الاستفهام عندها أن تورده دون أداة وهو ما نخصه بمحور مستقل.

ج- الاستفهام دون أداة:

ساقت الشاعرة في دواوينها مجموعة من التراكيب تتضمن الاستفهام، لكنه دون استعمال أداة تدل عليه، وهو ملمح أسلوبي بأبعاد فنية ودلالية، ومنه هذين المقطعين:

لقيـــــــــــت علـــــــــــى دروب

الـــــذات
إنســـــــــــاني
فنـــــــــــــادا ني:
تـــــــــــراك أضـــــــــــعت
في التطـــــــواف

عنـــــواني

****

تـــــــــرى أنـــــــــت الفـــــــــتى

الوهـــــــــــــاج والأشـــــــــــــقر؟

وأنـــــــت الكـــــــوثر
المـــــــواج بـــــــالعنبر؟
وأنـــــــت الفينـــــــق
المرصـــــــــــــود في إحراقـــــــــــــه

الأكـــــــبر؟[12]

تكمن الأسلوبية في العديد من التجليات التركيبية في العمل الإبداعي، ومنها توظيف أسلوب معين دون اعتماد الأداة الدالية عليه، فيترك العمل الإبداعي السياق وغيره من المداخل للتنصيص عليه وقيادة ذهن المتلقي لا التقاطه، والاستفهامات الثلاثة في المقطعين كلها محذوفة الأداة، وهذا وجه من أوجه صياغة الاستفهام وبنائه، لأنه «يؤدى بأداة ويؤدى بفعل، وُيؤدَّى بنغمة موسيقية صوتية، وكل من هذه العناصر يؤدي معناه»[13]، والدلا على أسلوبية الاستفهام في المقطعين كما هو الحال في بعض المواطن الأخرى عند الشاعرة هو "النبرُ"، والطابع الإيقاعي الذي يأخذ صفة الحركة ارفاعا وتصاعدا عند قراءة الأسطر، كما ينص عليه علامات الترقيم (؟) التي ختمت الجمل الشعرية الثلاثة فيما يشبه إشكالية فلسفية/وجودية، أخرجت القول من نطاق "الخبر" إلى مدلول الاستفهام الوجودي لتقوية فاعلية المعاني الصوفية في الديوان وفي التجربة الشعرية عموما عبر الأداء التعبيري، وقد مهد الفعل (تراك- ترى) الذي استهلت به الشاعرة الجملتين الاستفهاميتين لإفادة خروج الخبر على مقتضى الظاهر إلى لازم الفائدة «الاستفهام» وهو استفهام مستغرق معاني الحيرة والشك والقلق للوجدان الصوفي، ويمكن القول أن الأداء الفني في هذين المقطعين يمثل نوعا من التكثيف الجمالي والفني والدلالي، والذي حاولت المبدعة امتصاص فائضه من خلال حذف أداة الاستفهام، ثم إنها بثت مريبة ذهن المتلقي وأخرجت اليقين مخرج الشك في صورة شعرية جمالية تحيل من الجمالية الشعر الكثير.

2) النداء:

اعتمدت الشاعرة أمينة المريني في عملها أسلوب "النداء" تِقْنِيَتا أسلوبية لاختزال الرؤيا ونقل التجربة. وهو عند البلاغيين «طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو»[14].

ويحضر هذا النوع من الأساليب بشكل كثيف في نصوص أمينة المريني غير أنه في الغالب الأعم يخرج عن وظيفة التنبيه إلى معاني أخرى نستشفها من سياق النصوص.

ونشير بَدْءًا أن أسلوب النداء غالبا ما يرد مركبا منسجما مع أسلوب أو أساليب أخرى تقوي خِصِّيصَتَهُ الفنية والدلالية، لذا لا أرى جدوى من تقسيمه إلى بسيط ومركب كما كان الشأن مع الاستفهام.

وإذا كان النداء يفيد طلب إقبال المخاطب بذهنه، فإن أمينة المريني وظفته لأغراض أخرى لبناء رؤاها والتعبير عن مواجيدها، ومنه مقطع استهلالي لقصيدة "دمعة":

كـــــل ابـــــن آدم مفقـــــود ومُفْتَقَـــــدُ
ووارد مـــــن حيـــــاض مـــــا لهـــــا نَفَـــــدُ
يســـعى إليهـــا ومـــا عـــن وردهـــا صـــدر
وللمنيـــــــــة في كاســـــــــاتها رصـــــــد
يا حسرتا لم تزل في الخلق صائلة
لم يُـــــوهِ منكبهـــــا نعـــــش ولا أَبَـــــدُ[15]

هذه القصيدة نظمت رثاءًا لفقيد العلم بفاس العالمة سيدي عبد الكريم الداودي، التأبيني الذي نظمته كلية الشريعة بمدينة فاس، وقد القارئ لا يجد عناءا في تحديد معنى النداء في النص ودلالته، لأن كلمة (حسرتا) التي أعقبت أداة النداء (يا) قد حددت المعنى تصريحا لا تلميحا، وهو التعبير عن الحسرة والتفجع وهول فَقْدِ واحد من أعلام المالكية في الغرب الإسلامي، وقد وظفت الشاعرة (يا) المشتركة بين نداء القريب والبعيد، والسياق كفيل بدلالتها على البعيد، نظرا لمكانة الفقيد ومقامه العلمي، فالبعد هنا معنوي دال على علو شأن الهالك، وقداحة الفاجعة على فاس:

يـــا فـــاسُ صـــبرا فمـــا مـــات الألى نضـــدوا
عـــــزّا علـــــى غـــــرّة الحـــــوزاء يقتعـــــدُ
يـــــا خـــــير أمٍّ يهـــــزّ المهـــــد في يـــــدها
محـــــافلا ببِنَـــــاةِ المجـــــد تحتشـــــدُ[16]

وإذا كان النداء في الأبيات السابقة أفاد الحسر فإنه في هذين البيتين أفاد:

يا فاس صبر ⟵ المواساة

يا خير إمّ ⟵ المدح

وورد المنادى في المثال الأول علما مفردا، وفي الثاني معرفة بالإضافة، وقد جاء ملفوفا بأساليب كالأمر (صَبْرًا) والنفي (ما مات الأُلى) وتجلى الانزياح الأسلوبي في إنزال غير العاقل منزلة العاقل حيث نادت المدينة كجماد محسوس (فاس) وفيه نكتة بلاغية مفادها أن الفاجعة حلت بكل فاس إنسانا وجمادا، وذلك للتعبير عن رؤيا وجودية مثقلة بالفجيعة والانكسار، فموضوع "الموت" الذي تضمنه تركيب النداء أثقل التعبير بالإحساس بالفناء.

كما ورد للتعبير عن احتقار النفس واستعراضها، مثل:

حـــتى دنـــا وتـــدلى الســـر مـــن خلـــدي
يـــا غفلـــة الطـــين مـــا سَـــاوَيْتُ مثقـــالا[17]

وتنوعت التقنيات الأسلوبية المقوية عَضُدَ النداء بين النفي والإثبات.

دنا وتدلى السر من خلدي ⟵ يا غفلة الطين ⟵ ما ساويت مثقالا

ويُلاحظ أن النداء يشكل قطب الرحى التركيبي بمساندة أسلوبية منوعة لإمتاع المتلقي واستشعاره خطورة الركون إلى النفس البشرية، المجبولة على منَازع التشهي، وهذه وظيفة انفعالية من الوظائف الأسلوبية عند أمينة المريني.

ومن جميل النداءات قولها:

أزورك (يـــــا علـــــيٌّ) وبي اشـــــتياق

إلى مـــــرآك لـــــو سمـــــح الحجـــــاب

فـــــألقى بيننـــــا ســـــبعا وضـــــاء

تـــــدافعني ويعجـــــزني الـــــتراب[18]

حرصت الشاعرة على تأطير النداء ولفت الانتباه إليه بإجراء خطي يضعه بين قوسين، واستعملت فيه (يا) لأن المنادى هو الله سبحانه وتعالى نادته باسم من أسمائه الحسنى، فاختارت من الأدوات ما يلبك بمقامه المقدس، وهو نداء يوحي "بالتمني" للوصول إلى الرؤية (بي اشتياق إلى مرآك)، وقد اختارت الشاعرة نموذجا عامليا متكامل الأركان والعناصر:

أ- الـــذات: الشـــاعرة ب- الموضـــوع: طلـــب الرؤيـــة

ج- المســـاعد: الشـــوق د- المعيـــق: الحجـــاب- يعجـــزني الـــتراب

إن فاعلية المعيق هي ما حوَّل معنى النداء من "الرجاء" إلى "التمني" لأن الموضوع مرغوب فيه، لكنه غير ممكن التحقق بفاعلية المعيق، وقد ارتبط النداء بأسلوب الشرط (بي اشتياق إلى مرآك لو سمح الحجاب)، وعلى ما سلف تكون الصورة قد اتسعت بالتواشج الأسلوبي (إثبات، نداء، شرط) لتبيان حقيقة الوجدان الصوفي المعاصر المغمور بحب الله سبحانه.

وقد سخرت الشاعرة النداء لغاية هذا الحب ومنتها وهو "الخروج" بما يَحمل من رمزية، تقول:

فيـــــا أيهـــــذا الخـــــروج

تَمَـــــدَّدْتُ فيـــــك

خيـــــوط عَنَاكِـــــبَ

هـــــب لي

وجـــــوهي اللـــــواتي

تعـــــددن فيـــــك

لأخـــــرج في وجهـــــي

المشـــــتهى

الســـــرمدي

إلى منتهـــــاي[19]

إن أسلوب النداء مَغْشِيٌ بما هو صوفي طامع في الخروج الذي هو بذل من (ذَا) الذي ينزل منزلة النكرة المقصودة، المرتبط بهاء التنبيه، وقد حملت هذه الصياغة التركيبية مقصد الصوفية في التخلص من سجن الجسد والخروج والنواميس البشرية والوصول إلى رحابة الفناء في العشق السماوي، فالنداء خرج عن النمط اللغوي إلى انزياح دلالي يفيد التمني.

الملاحظ في أسلوبية النداء عند الشاعرة أنها اعتمدت الأداة (يا) في كل نداءاتها إلا ما قلّ، فقد وجدت فيها الأداة المعبرة عن بعد طموحها ووسيلة كشف عن ما في مكنونها. كما نسجل أنها نوعت في نوع المنادى واستثمرت إمكانات اللغة، فورد: نكرة- مضاف- علم مفرد- لفظ (أي)...، وخدم أسلوب النداء القصائد من نواحي عديدة منها الجانب الدلالي خاصة في خروجه على مقتضى الظاهر، وقوى ارتباط لُحْمَة النص، لأن الأسلوب نجده ممتدا بن مجموعة من الأسطر، أو تربط عضويا بين السطر والعجز، كما لعب دورا في إغناء النصوص بأجواء موسيقية نابعة من النغم النفسي للشاعرة وانعكاسه في مدود حرف النداء.

3) الأمر:

أسلوب الأمر واحد من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو عند البلاغين «طلب الفعل على وجه الاستعلاء»[20] وله صيغ أربعة يؤدى بها وهي: «فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر»[21] ولا يرد دائما بمعناه الحرفي اللغوي، وإنما «قد يخرج عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال»[22].

وقد استعملت أمينة "الأمر" في غير معناه الحرفي، وإنما استدعته التجربة في سياق المعاني البلاغية، ومن النماذج نختار هذا المقطع من ديوان المكابدات:

تَرَفَّـــــقْ حبيـــــــبي

ففيـــــك اللَّظَـــــى والخـــــزفْ

تَحَـــــــنَّنْ

إذا مـــــــا رفعـــــتُ ســـــــتوري

وقـــــــدّ جنـــــــوني

قمـــــــيص تقـــــــاك

*****

تَجَـــــــرَّد فتـــــــايَ الشـــــــفيف

ترابـــــــــا ونـــــــــارا

ومـــــــــاء[23]

أدت الشاعرة الأمر في هذا النموذج بثلاث صيغ جمعها بفعل الأمر (ترفّقْ- تحنّنْ- تجرّدْ)، واسترسال أسلوبية الأمر في النص خدمت الوحدة العضوية للنص في مقام بوح، وقد جاء الأمر مدعما بأسلوب النداء محذوف الأداة (حبيبي، فتايَ)، ويوحي أسلوب الأمر بحرقة الحب التي تصطلي بها الشاعرة وهي تطلب وتستجدي الرفق، والتحنن بدفقة عاطفية ضمنها أسلوب الأمر للكشف عن حالها القلبي وما تعانيها من ضبابات الهوى، إن المطلوب والمرجو في الأفعال الأمرية الثلاثة تختزل ألما نفسيا

منسجما مع عنواني: القصيدة (السجينة- المكابدات)، لأن الشاعرة في سعي حثيث إلى الوصال، وبما أن الأمر هو المحبوب الإلهي، فإنه (أي الأمر) خرج عن المتواضع عله لغويا ليفيد وإظهار الضعف والخضوع، وارتقت الشاعرة بأسلوبية الأمر في سياق عرفاني عميق في قصيدة السجينة2:

تبريـــــــــت منـــــــــك...

تَبَـــــــرَّيْ

تَحَـــــــــرَّيْ سِـــــــــوَايَ

تَشَـــــــهَّي

تلظّـــــي بغـــــيري

تشـــــــظي مرايـــــــا

تَـــــدَلَّي أبـــــاريق عِشْـــــقٍ[24]

ارتأت الشاعرة في أسلوب الأمر المتوال في الأسطر الشعرية (تَبَرَّيْ- تَحَرَّيْ- تَلَظَّيْ- تَشَظَّيْ- تَدَلَّيْ) انفتاحا على التجربة الصوفية بتأنيث فعل الأمر المسند إلى ياء المتكلمة المجزوم بحذف النون لأنه من الأفعال الخمسة، وهي أفعال تحمل معاني الرياضة والمجاهدة الضرورية «لتصل النفس الإنسانية إلى الغاية الأسمى وهي أن تصل إلى عالم القدس»[25] وهي غاية مدفوعة بعامل الجمال في السطر الشعري: (تشظي مرايا)، لأن فكرة الجمال كثيرا ما ترتبط _في الشعر الصوفي وتلقفت ذلك أمينة المريني في شعرها_ برمز "المرآة" لأن الجمال ظهور وتكشف وتَجَلٍّ، وسبق أن أشرنا إلى ذلك في مبحث الحب الإلهي وعلاقته بتجليات الجمال.

ونوعت أمينة المريني من الصيغ اللغوية لأداء معنى الأمر سيما بدلالته البلاغية الانزياحية. ومنها الأمر بالفعل المضارع المقترن بلام الأمر:

كَأْسًـــا ســـرابها مـــن غســـلين صـــافحةٌ

فَلْـــيَهْنَ بالشـــرب مـــن ذاقـــوا ومـــن كَرَعُـــوا[26]

كما الأمر بآلية "اسم الفعل"، ومثله:

وهلمـــــــوا، لا تبـــــــالوا بقـــــــروض

إن أردتم أن تعيشـــــــوا وجهـــــــاء...»[27]

وتحضر صيغة أخرى من دلائل الأمر وهي المصدر النائب عن الفعل المحذوف:

فبشـــــراك يـــــومُ ســـــلام عمـــــيمٍ

يـــرى العُـــرْبُ فيـــه، قـــرون الحَمَـــلْ!![28]

هذه الصيغ الثلاثة الأخيرة لأسلوب الأمر دلت على "السخرية" و"التهكم"، وانطلق الإبداع الشعري من حالة توثر حادة على صعيد الحالة الشعورية بسبب «خرافة» السلام التي يُوهِمُ بها الكيان الصهيوني بعض الكَرَاكِيز السياسية العربية، فالصيغ

الأسلوبية للأمر في الأبيات الشعرية ارتبطت بشبكة علاقات ضمن بنية السياق لتكشف رمزية الصورة اللغوية ودورها الثوري والنضالي ضد واقع مأزوم في الأريضي المباركة (القدس)، فالبنية التركيبية ساعدت على إنشاء صورة شعرية تتخذ من أسلوب الأمر محركا لها لتأسس على ضوء ذلك بنية خطابية وحوارية .

والذي يمكن الانتهاء إليه بخصوص هذه النماذج من الإنشاء الطلبي هو أن النص الشعري عند أمينة المريني يصوغ معانيه ضمن صياغة لغوية/جمالية تكشف إحاطة واسعة بأسرار اللغة، والقدرة على تطويعها وفق من تتيح من إمكانيات من تصريف القوة الخيالية للتجربة الشعرية.

أسلوب الشرط:

هو تركيب لغوي يتكون من جملتين، الأولى: جملة الشرط، والثامية: جواب الشرط، تتصدرهما أو تتوسطهما أداة شرط، وهذا التركيب يساق لربط وقوع حدث متعلق بآخر[29]، وأدواته قسمها النحاة إلى جازمة وغير جازمة ومنها ما دل على العاقل ومنها ما يدل على غير العاقل[30]، وبعيدا عن قواعد النحو التي أطرت التركيب الشرطي في اللغة العربية، نحاول ملامسة الشرط كأسلوب فني بأبعاد تعبيرية كاشفة عن المغزى الروحي في شعر أمينة المريني.

وتبوأ أسلوب الشرط في المدونات الشعرية المدروسة مكانة لا بأس بها، سواء بكثافة وروده أو نسقية اشتغاله ضمن منظومة أسلوبية ورؤيوية، ومن النماذج التي يمكن تقديمها القصيدة الأخيرة من أعمال الشاعرة في ديوانها الأخير، حيث نقطب منها هذه الأسطر:

مشـــكاةُ بيتـــك يـــا حـــلاجُ وهَاجَـــهْ

مـــــن يخـــــرق البيـــــت إن أحكمـــــتَ مزلاجـــــهْ؟

وذي الجنـــــان الـــــتي حلتـــــك حَضـــــرتها

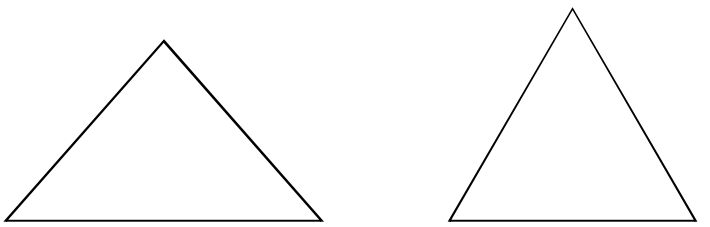
تحيـــــا عصـــــافيرها في الـــــروح مواجـــــة

وومضـــــتة الحـــــب لا تخفـــــى علـــــى دنـــــف

مـــــتى اســـــتقل إلى المحبـــــوب معراجـــــه

تحقق الشرط في موقعين من المقطع

الأداة (إن) الأداة (متى)



جملـــــة الشـــــرط جواب الشرط جملة الشرط - ومضة الحب لا

(أحكمت مزلاجه) (من يخرق البيت) استقل إلى المحبوب تخفى.

إذا كان الشرط تعلق أسلوب بآخر وقطع واحد إلا بتلازم الثاني، فإن الشاعرة سخرته للتدفق الشعوري الصوفي، ووظفته في سياق الحوار والتخاطب النفسي مستحضرة روح (الحلاج)، واستحضار المعجم الموظف (المشكاة- وهاجة- بخرق البيت- الحلاج- المحبوب- معراجه...) يُمَكِّنُ القولَ أن الشاعرة تجاوزت العلاقة السببية في الشرط إلى إثبات الرغبة وتحقيق المراد رغم استجابة التركيب إلى العناصر التركيبية والنحوية، وقد ساعد إثبات هذه الغاية تقديم الشاعرة جواب الشرط في المثال الأول على جملة الشرط وأداتها، كما أنها لم تفرده أسلوبا مستقلا وإنما جاء في سياق الاستفهام للتحقيق الشعرية الأسلوبية، وقد يلحظ المتلقي الدور البنائي للشرط في القصيدة بحكم المساهمة في ترابط أسطر المقطع وهذا من شأنه تحقيق الشعرية والجمالية.

ولعل الأسلوب يحمل صورة شعرية مفعمة بالتطلع إلى معانقة المطلق والجوهر من خلال ما يكشفه جواب الشرط:

- من يخرق البيت؟
- تحيا عصافيرها في الروح مواجة.
- ومضة الحب لا تخفى على دنفٍ.

إنها صورة شعرية ضمنية تختزل صوفية الشاعرة.

ومن النماذج:

أنـــا مـــن فنيـــت إذا مـــا فنيـــت

وأدخلـــــني في الجمـــــال الـــــذهول

أقمـــت لقلـــبي أعـــراس وجـــد

علـــى شـــط صـــمتي

مـــتى انكســـرت في الـــديباجي القفـــول

جاءت الجملة الشرطية في ديوان «المكاشفات» للكشف عن الحقائق الربانية.

- فنيت + أدخلني في الجمال الذهول.
- إذا.
- ما هويت.

تبدو الجملة الشرطية في صياغتها مختلفة عن الممارسة اللغوية، ومغايرة لقواعد التركيب حيث أسرعت الشاعرة إلى الإتيان بشق جواب الشرط وتأخير شرطه الثاني إلى ما بعد الأداة وحيلة الشرط، لأنها جنحت إلى تحقيق الفائدة والأخيار وإدخال المتلقي معها في حضرة الفناء الصوفي، وإذا كان الأصل أن تخضع المعاني لمتطلبات القواعد التركيبية، فإن الشاعرة أخضعت التركيب لمتطلبات الدلالة.

ورغم دلالة الأداة (إذا) على الظرف الزمني المستقطع للمستقبل فإن توسطها بين فعلين ماضيين (فنيت- هويت) أكسبها إقرار المعاني ولس طرحها على سبيل الشرط والسببية، كما يثيرنا في هذا الأسلوب ارتباطه بضمير المفرد المتكلم (تاء الفاعل) لارتباط اللغة والتركيب بتجربة معاشة واقعا وممارسة، فاللغة التركيبية لأسلوب الشرط منحت الحب تصورين لتجربة أمينة؛ الأول ربطه بالجمال وهو من تصور ابن عربي للحب والوصل المتين بين الحب والجمال[31] لأن «الحب سببه الجمال»[32] ثم

الوصل بين الحب والتجربة الذوقية الوجدانية إذ أن الحب هو الذي يُسْلِمُ العبد إلى الفناء (فنيت إذا ما هويت). وبذلك فإن أسلوب الشرط عند أمينة كان وسيلة لغوية وآلية تعبيرية للربانيات والحقائق الذوقية.

التوكيد:

التوكيد هو إحكام الشيء وتوثيقه ومناطه عن اللغويين هو تقوية الكلام ورفع الشك عن ذهن المخاطب كما يرى بذلك الزمخشري «وجدوى التوكيد، أنني إذا كررت فقد قررت المؤكد وما عَلَقَ به نفس السامع ومكنته في قلبه، وأمطت شبهة ربما خالجته»[33].

وإذا كان التوكيد مقامات التخاطب يصرف إلى ترسيخ أفكار وإقناع المتلقي، فإن الفاعلية الشعرية تسمُو وتتجاوز المخاطب المتلقي إلى عوامل نفسية تحرك أسلوبية الخطاب وتصنعها وفق الدفقة الداخلية لذات الإبداع. وأركز في هذا العنوان على آليات الاشتغال وتنوع التشكيل، أما دلالته فإننا ننطلق من مُسَلَّمَةٍ وهي التعبير عن المدلولات الروحانية/الصوفية، كما ننطلق فَرَضًا أن أسلوب التوكيد يولد دلالات نفسية وفكرية تهدف التأثير على المتلقي حسيا أكثر من مجرد الإقناع. ومن آلياته:

أ- التوكيد بالحروف:

اعتمدت الشاعرة على حروف التوكيد للتعبير عن المضامين الصوفية، وتعددت الأدوات الموضفة حسب السياق والمقام لأن (حروف التوكيد) تدخل ضمن حروف المعاني التي تَوَلِّد الدلالة وتقود إليها، ومن هذه التلوينات نذكر:

- فقلـــــت: إن معـــــي ربي يعصـــــمني

ألـيس يهـزم جـيش الظلمـة الفلـق[34]

- قـــــد آن للطـــــين الســـــري

فـــــاطرح هنـــــاك زخرفـــــه[35]

- أجـــر تـــوبي علـــى الأفـــلاك مختـــالا

كـــأن بـــالكف إخصـــابا وإمحـــالا[36]

- لـــــن أقْـــــبَلَنْ نصـــــحا

ممـــــن وشـــــى ولحـــــا[37]

- وحســـــبي أنـــــني عبـــــد حفـــــي

بمـــن أهـــوي وعيـــني لا تـــراه[38]

استقراء هذه الأبيات الشعرية المنتقاة من ديوان "سآتيك فردا" يُبين أن الأدوات التي انْتَقَتْهَا الشاعرة للتوكيد هي: (إن- أن- قد- كأن- نون التوكيد الخفيفة)، وهي أدوات تنتمي لتيمات صوفية تتوزعها مواضيع كالسفر الصوفي، والخلاص من قيد المادة، الحب الإلهي... وقد أدت الأسلوبية التوكيدية بالحرف أدوار مزدوجة، فمن جهة القول تدل على توكيد الخطاب، ومن جهة المتلقي تؤثر عليه وتوقض اليقضة والانتباه لتلقي القول والتفاعل مع تَأَثُّرًا.

ب- التوكيد اللفظي والمعنوي:

التوكيد اللفظي والمعنوي من التوابع التي تهدف إزالة الشك أو الوهم الذي قد يكون حَلَّ بالمستمع.

فاللفظي هو ما كان بتكرار اللفظ نفسه، سواء أكان اسما أو فعلا أو حرفا أو ضميرا أو جملة.

والمعنوي يتحقق بألفاظ خاصة هي (نفس- عين- جميع- كل- كلا- كلتا).

وربما نجد الشاعرة قد اشتغلت هذا الملمح الأسلوبي في قصائدها بدرجة متفاوتة، وإن لم تَرْقَ الظاهرة إلى مستوى بعض الأساليب الأخرى التي فرضت علاماتها الحضورية على المتلقي القارئ/والسامع.

ومن الأمثلة التي يمكن الاستئناس بها:

- فأنـــــت حبيـــــبي كلـــــي وبعضـــــي

وكونا عشقه قبل العلق[39]

- فمـــــا العشـــــق عنـــــدي، يـــــا وردتي

لغـــيرك أنـــت، أبنـــت الخيـــال[40]

- وعشـــــــقي كبـــــــيرٌ

كبـــــــــــيرٌ

كبـــيرْ...[41]

- ومـــــا زلـــــت...

أشـــــهد

أشـــــــــهد...

أني قبلـــــــــــك

بعـــــــدك في الشـــــــعر

لم أُوجَـــــــــــد...[42]

يتمثل التوكيد في هذه النماذج في المعنوي (كل) المسند إلى ياء المتكلم، واللفظي (أنت المؤكد لكاف الخطاب- كبير- أشهد)، وقد استوحت الشاعرة هذا التلوين الأسلوبي من الحال والمقام الصوفيين لِتَبْئير وتمركز الدلالة، فمن خلال المزج بين التوكيد اللفظي والمعنوي في الخطاب تَعَيَّت الشاعرية إرسالية رسالة روحية ثقيلة لا يتحملها إلا قوة التوكيد لتجسيد الرؤيا.

التوكيد ببعض الصيغ الصرفية:

في سياق توليد المعاني ف مقامات والتواصل الإبداعي لجأت الشاعرة إمكانات أسلوبية توكيدية مما تتيحه اللغة من صيغ صرفية قادرة على المساهمة في تشكيل الخطاب، وسأقتصر على نموذج (الصفة المشبهة) كمكون لساني يختزل معاني الفعل بنوع من التوكيد والاستمرار في الزمن.

ومن أمثلة الصفة المشبهة في شعر أمينة المريني نورد ما يلي:

أنـــت الجميـــل الـــذي أهفـــو لطلعتـــه

بالحســـــن ممتـــــدح بالمجـــــد منفَـــــرِدُ

أنـــت البـــديع الـــذي أحيـــا بنضـــرته

إذا تجلـــــى لعيـــــني وجهُـــــهُ الفـــــردُ[43]

عبرت الشاعرة عن ارتباط تيمة الحب الإلهي بالجمال بتوظيف صفتين مشبهَتين"

- الجميل.
- البديع.

وقد وَرَدَتَا معرفتين بأل الدالة على شيء معلوم مخصوص والتأكيد على صفة الموصوف. مَكَّنَت الصيغة الصرفية من ربط العشق بأسبابه ودواعيه:

فنيـــت في عشـــق مـــن نـــادى فـــأرقني: الجميـــــــل. / البـــــــديع.

ومثله قصيدة (توبة):

فنيـــت في عشـــقِ مـــن نـــادى وأَرَّقَـــني
فقلـــتُ: «لبيـــك أنـــت الـــذُّخْرُ والسَّـــنَدُ
وأنـــــت الـــــرحيم وأنـــــت الغـــــني
وإني ضـــــــعيف أخـــــــو ذلّـــــــة
وأنـــــت الســـــميع إذا مـــــا دعـــــوت
إلهـــــي أغثـــــني أجِـــــبْ دعـــــوتي

الصفة المشبهة في البيتين بدلالتين مختلفتين:

أ) مـــا يـــدل علـــى الله ســـبحانه: الرحيم- الغني- السميع.
ب مـــا يـــدل علـــى الشـــاعرة: ضعيف.

التوكيد بالصفة المشبهة خلق بنية "التقابل" بين ذات إلهية (الغني...) وذات في مقام التوبة (ضعيف) تنشد الأوبَة والانابة والغيث...

وفي توالي الصفة المشبهة المتعلقة بأسماء الله ثلاث مرات مقابل صفة (الضعف) المتعلقة بالشاعرة مرة واحدة إيحَاءٌ بالأمل في رحمة وسعت كل شيء، وتَحْوِيلُ (الضعف) إلى قوة باطنية تحرك القصد والإرادة إلى تحقيق الارتباط بالمخاطَبِ.

إن أسلوبية التوكيد في نصوص أمينة المريني أدخلت القارئ في الباطن الروحي، وبَيّنت المعنى والإشارة الصوفية، وكسفت الحال والمقام.

أسلوب التعجب:

التعجب هو انفعال يحدث في النفس عند الشعور باستعظام فعل ظاهر الميزة، وله صيغتان قاسيتان هما:

- ✓ مَا أَفْعَلَ
- ✓ أَفْعِلْ بِهِ[44]

ويأتي كذلك بصيغ سماعية تفهم من سياق الكلام.

وسيمكننا هذا الأسلوب النفاذ إلى نفسية الشاعرة على ضوء التركيب.

ومن صور التعجب القياسي عند أمينة المريني هذا المقطع الذي توالت فيه ثلاثة أساليب تعجبية:

فيـــــا رب مـــــا أعـــــدلك!!
حـــــين أيقظتـــــني
حـــــين خَلَّصْـــــتَنِي
حـــــين وجـــــدتني مرايـــــاك
يـــــا رب مـــــا أجملـــــك!!

حـــين أدنيتـــني مـــن مقـــام الجمـــال

ويـــــا رب...

يـــــا رب...

مـــا أكملـــك...!![45]

المقطع كُلٌّ متكامل يجسد صورة فنية نابعة من الوجدان ولا تُتَذَوَّقُ إلا به، شخصت الشعور بطريقة تكثيفية لأن المعاني المعبر عنها لا يمكن طرحها بأسلوب خبري مباشر.

- ✓ رب ما أعدلك!!
- ✓ رب ما أجملك!!
- ✓ ما أكملك...!!

هذا الأسلوب التركيبي منح التعبير بعدا تأمليا في عدل الله وجماله وكماله، وخاطب (أي أسلوب التعجب) المتلقي بانفعال شعوري ليخلق لديه مجالا ذهنيا لاستيعاب مغزى الرسالة.

وقد استثمرته الشاعرة أشكالا لغوية أخرى للتعبير عن واحد من المعاني الواردة في المقطع السابق (العدل)، لكن بصيغة غير قياسية، جاءت في أسلوب نداء؛

يا ما كان أعدله![46]

وقد كان بإمكان الشاعرة صياغته قياسيا لولا إدخال (كان) بين (ما) والمتعجب منه (أعدله) ، غير ان الرغبة في التعبير عن أزلية الصفة حالت دون الالتزام بقواعد التركيب، كما نجدها في مواطن أخرى تعبر عن استعظام فعل ما في نفسها عن طريق الاستفهام، أو بالأحرى عن طريق إخراج الاستفهام من معناه اللغوي/الحرفي إلى دلالة أسلوب الاستفهام نحيل عليها في موطنها تجنبا للقول المعَادي المكَرَّرِ[47].

والخلاصة التي يمكن الانتهاء إليها في المحور هي:

- ✓ الأسلوب وسيلة تعبيرية إيجابية لكشف المعاني الذهنية في شكل صور شعرية.
- ✓ توظيف الإمكانات الأسلوبية يدل على مدى إحاطة الشاعرة أمينة المريني بأسرار اللغة وتلوينات استعمالها.
- ✓ علاقة اللغة بنفسية الشاعرة واستثمارها لتصريف المكنون الوجداني.
- ✓ رقي اللغة الأسلوبية عند الشاعرة وترفعها على حرفية التركيب وتطويعها لخدمة المعنى والدلالة.
- ✓ خضوع اللغة إلى الذوق والدفقة الشعورية.
- ✓ جمع الأسلوبية الشعرية المرينية بين القوة الدلالية والمزية الجمالية في النص الشعري.

المصادر والمراجع

---

[1]- الإيضاح في علوم البلاغ، الخطيب أبو المعالي القزويني، ص 227، الطبعة السادسة، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1985م.

[2]- نفسه.

[3]- مفتاح السعادة، طاش كبرى زاده، ج1، ص 449، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م.

[4]- شرح التلخيص القزويني، ص 83، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[5]- ينظر: ديوان الهدلين _دراسة أسلوبية_ ص 131، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إنجاز الطالب، عز الدين النملي، تحت إشراف: سعيد الأيوبي، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، السنة الجامعية 2002/2001.

[6]- ديوان مكاشفات، أمينة المريني، ص 22-23، منشورات حلقة الفكر المغربي، فاس، الطبعة الاولى، 2008م.

[7]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، أمينة المريني، ص 92-93، مطبعة وراقة بلال، فاس، الطبعة الاولى، 2015م.

[8]- ديوان سآتيك فردا، ثلاثياث أمينة المريني، ص 44، إميديا، فاسن الطبعة الاولى، 2001م

[9]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 92.

[10]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، في ضوء وحدة التصوف وتاريخه، محمد بن الطيب، ص 88.

[11]- شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، ص 102، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.

[12]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 14-15.

[13]- في التحليل اللغوي، د.خليل أحمد عمارة، ص 148، مكتبة المنار، الأردن 1987م.

[14]- شرح التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، ص 90.

[15]- ديوان ورود من زناتة، أمينة المريني، ص 109، دار السلمي الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، 1997م.

[16]- نفسه، ص 111.

[17]- ديوان سآتيك فردا، ص 48.

[18]- نفسه، ص 33.

[19]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 32-33.

[20]- البلاغة الواضحة، عل الجازم ومصطفى أمين، ص 179، دار المعارف، بيروت، لبنان.

[21]- نفسه، ص 179.

[22]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، السيد أحمد الهاشمي، ص 49، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[23]- ديوان المكابدات، أمينة المريني، ص 13-14، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة إميديا، فاس، 2005م.

[24]- ديوان المكابدات، ص 20-21.

[25]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، في ضوء وحدة التصوف وتاريخه، محمد بن الطيب، ص 145.

[26]- ديوان ورود من زناتة، ص 70.

[27]نفسه، ص 66.

[28]- نفسه، ص 64

[29]- ينظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج2، ص 53، محمد الأنطاكي، الطبعة 3، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان.

[30]- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، ج 2، ص 59، المكتبة التوفيقة، القاهرة.

[31]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، محمد بن طيب، ص 253.

[32]- الفتوحات المكية، ج 3، ص 594، (ط. دار الفكر).

[33]- المفصل في علم العربية، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، ص 111، دار الجيل، الطبعة الشانية، بيروت 1423هـ.

[34]- ديوان سآتيك فردا، ص 50.

[35]- نفسه، ص 30.

[36]- نفسه، ص 48.

[37]- نفسه، ص 35.

[38]- نفسه، ص 34.

[39]- ديوان سآتيك فردا، ص 23.

[40]- ديوان ورود من زناتة، ص 170.

[41]- نفسه، ص 144.

[42]- ديوان المكابدات، ص 84.

[43]- ديوان ورود من زناتة، ص 28.

[44]- شرح ابن عقيل، ج 2، تحقيق الفاخوري، ص 160، دار الجيل، بيروت.

[45]- ديوان مكاشفات، ص 12-13.

[46]- ديوان مكاشفات، ص 137.

[47]- يُنظر مبحث الاستفهام من هذا المقال على سبيل الاستئناس.