

شعرية التشكيل الصوتي والتركيبي في قصيدة "الفصول العاتية" لأحمد حمدي -مقاربة أسلوبية-

The poetic and synthetic composition of Ahmed Hamdi's "strong Season" poem.
—stylistic approach—

آمال عجال *

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر) adjalamel44@gmail.com

د. أحمد عراب

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر) adjalamel44@gmail.com

تاريخ النشر 2021/06/01

تاريخ القبول 2020/12/16

تاريخ الوصول 2020/10/13

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في أسرار شعرية بعض الظواهر الصوتية والتركيبيّة في قصيدة "الفصول العاتية" لأحمد حمدي، وأثرها في التشكيل الأسلوبي من خلال الكشف عن القوانين الجمالية التي ولّدتها، بغية إبراز قدرة وفاعلية هذه الظواهر في التعبير عن التجربة الشعرية، وكذا من أجل استخراج جملة من الخصائص الفنية التي أنتجت الرؤية الجديدة للشاعر المنفتحة على العالم.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الصوتي؛ التكرار؛ الأسلوبية؛ الدلالة؛ التوازي؛ التركيب.

Abstract:

This study aims to investigate the poetic secrets of some of the phonological and compositional phenomena in Ahmed Hamdi's poem "The Hard Seasons", and their effect on stylistic formation by revealing the aesthetic laws that generated them, in order to highlight the ability and effectiveness of these phenomena in expressing the poetic experience, as well as in order to extract A number of artistic characteristics produced by the poet's new vision, which was open to the world.

Keywords: Phoneme; Repetition; Stylistics; Connotation; Parallelism; Composition.

1. مقدمة:

استطاع النص الشعري الجزائري أن يواكب متطلبات الحداثة، ويكتب لنفسه حضورا مائزا في فضاء الإبداع الشعري العربي، سواء على المستوى اللغوي أو البنائي العام، حيث انتقل إلى مستوى فني لا يعترف بغير قوة اللغة وقدرتها على التصوير، محاولا تقديم نص مغاير يساير الحداثة العربية والعالمية، ولكي يحقق الشعر أثره الفاعل في المتلقي كان لابد من التركيز على الناحية الصوتية والدلالية والتركيبيّة التي تضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة، تخلق تماسكا نسيجيا داخل النص الشعري الذي يستمد كيانه من خصوصية المقومات التي تشمل

الإيقاع واللغة والصور ومختلف الظواهر التي تشكّل مقومات أسلوبية "لها أثر كبير في صناعة الشعر، والواقع أنّ الشعر عمل فني يقوم على أشياء متعدّدة لا على شيء واحد، فلا بدّ من الصور الفنيّة والموسيقى المؤثرة والمعنى البارح حتى يستطيع أن ينهض من الأرض ويخلّق في الآفاق العليا"¹، لذلك كان على الشاعر أن يتخيّر آلياته المناسبة لينقل لقارئه انفعالاته ورؤياه، ويحمّله على مشاركته عالمه الشعوري.

ولعلّ دراسة التشكيل الصوتي والتركيب عند الشاعر أحمد حمدي باعتباره أحد أبرز الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين أغنوا القصيدة الجديدة بخصب إيقاعي وتركيب واضح تميّط اللثام عن التمثيل للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة. ومن هنا يتبدّى إشكال هذا الموضوع فيما يأتي: كيف ينتج النص الشعري الجزائري المعاصر شعرية من خلال التشكيل الصوتي والتركيب الجديد؟.

يجب أن تحتوي مقدمة المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجية.

2. شعرية التشكيل الصوتي

تعتبر الموسيقى عمود الشعر وهيكله وألصق العناصر به منذ نشأته، وأبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، كونها تؤثر تأثيراً بارزاً في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، فتعاود الأصوات اللغوية وفق نظام خاص يحدث إيقاعات تنسجم مع مواقف الشاعر التي يريد الإفضاء بمكوناتها، ولا يتأتّى ذلك إلا بالإيقاع الذي تتطافر فيه الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية هذه الأخيرة الناجمة من تضافر الأصوات ببعضها وتعالق الكلمات والجمال، إضافة إلى تسخير الطاقات الجمالية للبنى التركيبية والدلالية وسنقف فيما يلي على بعض هذه الظواهر.

1.2 . موسيقى الحرف:

هي من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير، فالصوامت أساس النسيج اللغوي، ومنها تصاغ الألفاظ التي تكوّن مجتمعة نظاماً تركيبياً خاصاً، وتكرارها يسهم في تشكيل بنية النص، وبمنحها قيمة جمالية تضيف إلى العبارة حسّاً جديداً يعمل على تقوية المعنى، وما يميز الخطاب الشعري هو الإيقاع الذي ينتج الدلالة المنبعثة من الأصوات المكرّرة، ومهارة الشاعر تبرز في "حسن توزيع الحرف حين يتكرّر، كما يوزّع الموسيقيّ الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتّى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كلّ الحروف"²، وقد استغلّ أحمد حمدي القيم الصوتية لبعض الحروف في قصيدته "الفصول العاتية" من خلال تكرارها "فالشاعر حينما يكرّر صوتاً بعينه أو أصواتاً مجتمعة، إنّما يريد أن يؤكد حالة نفسية معينة، أو يبرز ظاهرة إنسانية ما بنسيج إيقاعي موسيقي تستحسنه الأذن"³، فهذه العملية تكسب النص جرساً موسيقياً تطرب له أذن المتلقي وتجعله يندمج مع النص، وبالنظر إلى شعر أحمد حمدي نجده مدركاً جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاع النص. وقد اخترنا نموذجاً لهذا التكرار مقطوعاً من قصيدته "الفصول العاتية" يقول:

أراك تدخل فارغ الكفين

تشرب قهوة، وتقول شيئا، في الزراعة،

والسياسة والحماسة في فصول القحط تكفر بانقلاب الوضع،

تعرض حلمك البدوي للصحف الغربية

تمتطي لغة القرار، أو الفرار 4

استطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يرسم بعض الصور التي تعادل فكره، والمشاعر المصاحبة له، ففي هذا المقطع من النص المكوّن من خمسة أسطر شعرية نلاحظ حضورا واضحا لحروف تراوحت بين الجهر والهمس، والقوّة والضعف، ومن أكثر الحروف تكرارا حرف اللام الذي تكرر ثلاث عشرة مرة في (تقول، فصول انقلاب، حلمك، لغة...)، والراء التي تكررت عشرة مرات (أراك، زراعة، تكفر، تعرض، غريبة...)، وتكرار هذان الحرفان يعدّ جزءا من التجربة الشعرية التي تدفع القارئ إلى الحركة والانفعال حيث أنّ هناك صلة قرى بين صوت اللام وصوت الراء، فالخليل جعلهما من مخرج واحد والراء واللام والنون ذوقية، لأنّ مبدأها من ذوق اللسان ووصف سبويه مخرجها الانحراف إلى اللام "5"، فهما صوتان أضفيا على النص الشعري إيقاعا خفيفا حزينا يصور تلك المعاناة وذلك الانكسار الذي تملك الشاعر فراح ينفث أنيه مع كلّ تكرار لكل حرف، وهما حرفان يتلاءمان مع الحالة النفسية للشاعر الذي يصرخ من أعماقه ويأمل في تغيير الواقع، كما نلاحظ تكرارا لحرف التاء الذي اتّصل بالأفعال المضارعة (تشرب، تقول، تكفر، تعرض، تمتطي)، وقد كانت هذه الأفعال أكثر قدرة على التصوير والتّشخيص والتعبير عن هذه التّسارعات الزّمانية حيث حملت أبعادا زمنية صوّر من خلالها الشاعر حالة الإنسان الذي يعيش حاضرا مرفوضا، ويتطلّع إلى مستقبل أفضل، وكلّها حروف ساهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيد، وقد اختارها الشاعر في مواضع مستغلا صفة التكرار فيها للدلالة على المعنى ورسم الصورة المقصودة، ولما لها من دور في إنتاج الدلالة التي يهدف إليها من خلال اختيار حروف دون غيرها مما يشيع وضعها موسيقيا خاصا نتيجة تلك الأصوات المكررة، ينسجم مع تلك الدفقات الشعورية والحالات النفسية التي تسيطر على المبدع وهو ما يدعوه إلى استغلال عنصر التكرار الصوتي بناء على مبدأ الاختيار وأبرز تلك المواضع قوله:

صور تمر / مرايا / أطفال بلا خبز

براكين من الأهوال / حلم مزعج

قدر كأسنان الفولاذ

تغيم ذاكرة تؤكد ماروته،

عن الجماعات المريعة 6

وظّف الشاعر في هذا النموذج حروف المدّ التي منحها دلالة خاصة في قصيدته، وهي ثلاثة (الألف والواو والياء) وهي حروف لين مجهورة "تساهم في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس من جرّاء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، من استدلالات نفسية موحية" 7، فشاعرنا عبّر عن آلام النفس وأحزانها

وآمالها، فوجد في هذه الحروف متنفسا أراح قلبه عندما نطق بها، كما ساهمت في إعطاء الأسطر الشعرية نغما موسيقيا داخلها مكثفا من خلال الكلمات المتعددة التي وردت فيها ومنها (صور، مرايا، بلا، براكين، أهوال، فولاذ، تغيم، تؤكد، ماروته...)، فرغم صفة المدّ المجهورة والقوية التي تعجّ بها هذه الكلمات إلا أنّها أتت في سياق يعبر عن حالة الحزن النفسية ويعكس معاناة الشاعر الموهلة في أعماقه، التي تشدّ القارئ لمعرفة أسرار هذه الأنغام الحزينة، فقد استطاعت أن تصوّر لنا سخط الشاعر وانتفاضته ضدّ الحالة الاجتماعية البائسة التي آل إليها الشعب جراء الانتهاكات التي مورست في حقه، وسلبت منه أبسط حقوقه.

2.2 الجرس اللفظي:

وهو الموسيقى الناجمة عن تكرار ألفاظ وعبارات معينة، "يتولّد عنها انسجام صوتي، وتآلف لفظي، واتّحاد خفي في إيقاع المفردات داخل التركيب اللغوي"8، مما يساعد على تعميق المعنى والدلالة الصوتية، كما يحدث إيقاعا نفسيا وبعدا صوتيا، "فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ أولا من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوّه مباشرة، وثانيا من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا، وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر"9، كما تنتج أيضا عن "تفنن الشاعر في ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الأذن بألفاظه كما يسترعي العقول والقلوب بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في تنظيمها وتنسيقها"10، ويقع الجرس اللفظي في مفردات أو عبارات معينة تتمثل في نظام تركيب له بنيته الخاصة، قادرة على رسم صور حيّة و تفجير طاقات النص، فجمال اللغة في الشعر خاضع لنظام المفردات وعلاقة بعضها ببعض، "فتناوب الألفاظ والعبارات وإعادتها في سياق التعبير يشكّل نغما موسيقيا"11، كون الشاعر ينتقي من الألفاظ ما يراه مناسبا ومعبرا عن حالته ويكرّرها، فانفعالاته وأحاسيسه تضغط على اختياراته الصوتية والدلالية والنحوية وغيرها، التي تعمل على إثراء المقاطع الشعرية بالإيقاع الموسيقي والدلالة المكثفة.

والناظر في قصيدة "الفصول العاتية" يجد أنّ الأسلوب الشعري فيها ينحو نحو الاعتماد على التكرار وتوظيف طاقاته، بغية إثراء بنيته الشعرية، فالتكرار له دور في التعبير عن حالات الانفعال التي يعيشها المبدع، وتعميق جمالية الصور لذا سنقوم بدراسة التكرار من حيث الأنماط التالية:

1.2.2 التكرار الاستهلاكي:

وهو أن يكرّر الشاعر مطلع القصيدة مباشرة في البيت الثاني وهكذا، أو هو تكرار يقع في الأسطر الشعرية الأولى من النص " يستهدف الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي"12، وهو ما ينتج قراءة متجددة ودلالات متعدّدة بالنسبة للمتلقى، كونه الأقدر على جذب انتباهه محاولا تحليل شيعه نفسيا

وجماليا من خلال تبيان علاقة هذا النمط من التكرار بالجانب النفسي للشاعر وقيمتها الفنية داخل العمل الإبداعي، ومن المقاطع التي جاءت وفق هذا النوع من التكرار قول الشاعر:

من كان يدري؛ أنّ هذا الفجر
يحمل وردة، أو زوبعة
من كان يدري؛ أنّ هذا الطفل
يحمل وعده، أو مصرعه
من كان يدري؛ أنّ قلبي
حبّه قد ضيّعه¹³

كرّر الشاعر حرف الاستفهام (من) ثلاث مرات، في الأسطر الشعرية الأولى، متبوعا بعبارة (كان يدري)، ليخلق عبر هذا التكرار الاستهلاكي ذي الإيقاع الاستفهامي المتسارع صورا متتابعة، ويفجر عدّة تساؤلات عن طريق إقامة حوار بينه وبين المتلقي مما يدفع هذا الأخير لتنشيط ذهنه محاولا البحث عن دلالات هذا التكرار، كونه استفهام غير حقيقي لا يحتاج إلى جواب، فهو في ظاهره سؤال وفي قرارته تأكيد على أنّ علم الغيب عند الله وحده ولا يمكن للإنسان أن يتنبأ بالمستقبل فيغيّر مالا يرغب بحدوثه، وشاعرنا مؤمن بقضاء الله وقدره وقدرته على تغيير الأحوال، فهو على يقين أنّ هذه المأساة التي يواجهها الشعب لن تدوم طويلا وستنجلي يوما ما، إلا أننا نلمس نبرة حزن واضحة في السطرين الأخيرين وخيبة أمل كبيرة لأنّ حبّه ضيع قلبه فيبدو أنّه كان متمسكا جدا به ولم يتوقع يوما أن يكون السبب في ضياعه .

فعواطف الحسرة والخوف من فقدان الحب والشعور بالضعف أمام قدر محتوم كلها حاضرة هنا، والتركيب التكراري الذي كرّره الشاعر استهلاكيًا ثلاث مرات جاء استجابة ملحّة لشحنات نفسية، ودفقات شعورية، ولدتها الجملة الاستفهامية وهذه الاستجابة لدى الشاعر تتلاءم وأفق التوقع لدى المتلقي، ليصل إلى معرفة الدلالات الخفية وراء كل لفظ تكرر فقد ولّد هذا النوع من التكرار دلالة إيقاعية، وطاقة تعبيرية مكثّفة، فحضوره لم يكن تلقائيًا بل كان مثقلا بالإيحاءات .

2.2.2 التكرار السطري للكلمة:

"يقصد به تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في كل سطر شعري عموديا، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم، وقد يأتي لتأكيد أمر في النفس على سبيل التشويق أو الاستعذاب" ¹⁴، فتكتسب صبغة إيجابية تكشف عن حالة شعورية عند الشاعر، وتؤدي وظيفة دلالية يرمي إليها الشاعر لتحقيق غاية ما، فكل تكرار يحمل في طياته دلالات نفسية، أو انفعالات عاطفية، تستدعيها التجربة الشعورية أو تتطلبها طبيعة السياق الشعري ولهذا النوع من التكرار عند أحمد حمدي بعد نفسي فحالاته الشعورية دفعت لتكرار كلمات بعينها، وهو بذلك يسعى إلى دفع المتلقي لمشاركته حالته، وهذا ما نجده مجسدا على سبيل المثال من خلال تكراره لكلمة "لعل" أكثر من مرة في قوله:

لعلّ ربحاً من سماء الله تأتي،

لعلّ هذا الوضع يأخذ شكله،

ولعلّ حلماً قد يجيء فجأة،¹⁵

إنّ تكرار الحرف المشبه بالفعل أو الناسخ (لعل) ثلاث مرات في بداية الأسطر الشعرية، له وظيفة دلالية فالشاعر وهو يكرّره يريد أن يسترعي انتباه المتلقي ليتفاعل معه وبأكثر حيوية ممكنة، تمكّنه في النهاية من التماس الدافع النفسي من وراء هذا التكرار، إضافة إلى تشكيل إيقاع خفيف يرّده السامع دون ملل، حيث عبّر من خلاله عن عدم يأسه وتفاؤله بالفجر الجديد، والغد المشرق، آملاً تغيير الأوضاع إلى الأحسن وانقضاء زمن الآلام والأحزان ، في انتظار بزوغ فجر أحضر جديد يعمّه الأمن والسلام والاستقرار.

3.2.2 التكرار المقطعي:

وهو الذي يقوم فيه الشاعر بتكرار السطر الشعري أو اللازمة، حيث يعمل هذا النوع من التكرار على تكثيف المعنى "لأنّ له حقّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة"¹⁶، وهذا النوع من التكرار واحد من أنماط التكرار التي وظفها أحمد حمدي في قصيدته لتوصيل رؤيته إلى المتلقي يقول:

وأنت يامن يستبدّ بك الحنين

تطالع الأمواج،¹⁷

أنت في الكتب الخبيئة،

أنت يامن يستبدّ بك الحنين.¹⁸

يا أنت ..

يامن يستبدّ بك الدوار¹⁹

المتأمل لهذه القصيدة يلفت نظره تكرار الشاعر للسطر الشعري (أنت يامن يستبدّ بك الحنين) ثلاث مرات لازمة على مدار القصيدة، وفي المرتين كان يكرّر نفس المقطع، أمّا في المرة الثالثة كرّر نفس بداية المقطع ثم غيّر نهايته، (يامن يستبدّ بك الدوار)، ما شكّل لازمة تكرارية استغرقت النص ككل ؛أضفى نعماً خاصاً " فالببت المكرّر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تمّ معناها، ومن ثمّ فإنّه يوقف التسلسل وقفة قصيرة، ويهيّء لمقطع جديد"²⁰، فقد قام هذا التكرار بربط أجزاء القصيدة وهو ما جعلها تتتابع في نسق صوتي صاعد، فتكرار الضمير "أنت" متبوعاً بحرف النداء "يا" هو ما يفتح على القارئ ماهية الأنت لتأتي بقية الكلمات وتبيّن ماهيته وحالته النفسية وهو تكرار استوعب دهشة الشاعر من الواقع الذي يعيش فيه الإنسان ويستبدّ به الحنين إلى الماضي فتتجاذبه دوامة لانهاية لها، فعمد الشاعر إلى لفت انتباهه محاولاً ردّه إلى الواقع والتخلص من التحوّل

وحالة الضياع التي يعيشها باستعمال أداة النداء، ورغبته في بث الإرادة لتغيير الأوضاع وكذا إيقاظ هذا الشخص الذي ما يزال متعلقا بالذكريات، فالشاعر يناشده باعتباره صاحب القرار والقادر على تغيير الأحوال .

3 موسيقى البديع:

تزخر اللغة بطاقات تعبيرية وإمكانات فنية كبيرة خاصة فيما يتعلق بالجانب الصوتي، وهو ما سماه البلاغيون بالمحسنات اللفظية ومن أهمها السجع والجناس والتصريع ... وهي محسنات جمالية تزخرف النص صوتيا وأسلوبيا كما أنها مرتبطة بموسيقى الشعر، وفي قصيدة الفصول العاتية نجد أنّ هذه المحسنات من خصائص أسلوب الشاعر وإن كانت لا تشكل ظاهرة بارزة عنده.

1.3.2 التصريع:

هو ظاهرة جمالية شعرية، يعرفه محمد العمري بأنه تماثل الصوائت "21"، وهو عنصر إيقاعي يتحدّد بتجانس الحركات في السطر الشعري، وفي تعريف آخر هو "عبارة عن تقفية داخلية تقتزن بأغراض فنية من بينها خلق فصل مؤقت بين التشكل الصوتي والتشكل الفعلي" 22، فهو وسيلة فنية يعمل على خلق الإيقاع الشعري مما يلفت انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه من خلال ما يوفّره من تماثلات صوتية أما النموذج الثاني للتصريع فهو في قول الشاعر:

فالطريق إلى الخيانة مستباح

والطريق إلى المهانة مستباح 23

ورد في هذين السطرين التصريع الذي يجمع بين كلمتي (الخيانة، المهانة) حيث تتوافق الكلمتان في البنية الوزنية والصوتية والدلالية مما أحدث توافقا موسيقيا عبّر عن خالهما الشاعر عن سهولة الخيانة والمهانة واستباحتهما في زمن كثرت فيه المجاعة والفقر . وقوله في موضع آخر أيضا:

قلبي سوف يرغمني على صبر طويل

سوف يرغمني على جرح خطير 24

نلاحظ من خلال هذا النموذج أنّ الشاعر قد منح السطرين الشعريين شكلا هندسيا متوازنا إذ قام بتكرار عبارة (سوف يرغمني) ثلاث مرات، كما نلاحظ التصريع بين (صبر) و(جرح) حيث تماثلت الكلمتان في الصوائت باستثناء الحرف الأول، كما تتماثل كلمتا (خطير) و(طويل) تماثلا تاما، إضافة إلى اتفاق هذين الأخيرين في الصيغة الصرفية وهو ما ساهم في تقوية الوشيجة الصوتية الإيقاعية بين الكلمتين الواقعتين في موضع القافية.

فالتصريع إذن أداة فعالة في يعمل على منح النص الشعري إيقاعات متنوعة، كما يساهم في رسم الصورة الفنية التي أرادها الشاعر. كما له دوره الواضح في خلق الإيقاع لما يوفّره من تماثلات صوتية .

2.3.2 التجنيس:

هو من المحسنات البديعية اللفظية، له وظيفة صوتية إضافة إلى إسهامه في تحقيق شعرية النص، يقوم على التشابه التام أو الجزئي بين الحروف داخل الكلمة، عرّفه ابن الأثير في قوله "إنما سمي هذا النوع من الكلام متجانساً؛ لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن تتشابه الكلمتين في المبنى، وتختلفان في المعنى، وعلى هذا فإنّه هو اللفظ المشترك، وما عداه فو ليس من التجنيس الحقيقي في شيء" 25، ويرى الأزهر الزناد أنّه "يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله، ولكن الجناس يشوّش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنها تخفي اختلافا في الدلالة فتكون للمتقبّل لذّتان: الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس والثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى الخفي وراء تشابك صوتي-صغي" 26 وقد قسّمه البلاغيون إلى قسمين هما: جناس تام: هو ما اتّفق ركناه لفظا واختلفا معنى بلا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما، والاتّفاق اللفظي يشمل أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، وحركتها.

جناس ناقص: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة 27.

ويعتبر الجناس من المكونات الفنيّة التي يوظّفها الشاعر فتثير جمال النص، وتخلق جرسا موسيقيا تطرب له الأذن؛ كما تمكّن القارئ من الوصول إلى معاني معيّنة تنمّ عن نفسيّة الشاعر وهو ما يؤكّده محمد الكراكي في قوله: "قد يكون للفظ المجانس، أيضا دور إيقاعي، يولّد أثرا موسيقيا تنجذب إليه النفس" 28، وفي محاولة لرصد هذه الظاهرة في القصيدة نلاحظ أنّ الشاعر وجّه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري، وإحداث توافق إيقاعي يستميل المتلقي ويدفعه إلى متابعة القصيدة ليصل إلى المعنى الن

مقصود، ومن صور الجناس التي لمسناها في متن الشاعر نجدها في قوله:

لم تكن تحت المطابع

والطوابع 29

في احتمالات الوصول

أو الحصول 30

ارتفاع الموج

غانية المروج 31

تمتطي لغة القرار، أو الفرار 32

إنّ الألفاظ المتجانسة لم يستقرّ لها مكان، وجدناها مبثوثة في ثنايا القصيدة، وذلك لأجل إحداث نغم إيقاعي بين الحين والآخر ينبّه المتلقي فيعمل الشاعر على "إحداث تلك الهزّة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ

المتلقي بعد تلقيه هزة الجناس في القافية" 33، و الألفاظ المتجانسة -جناس ناقص- جاءت كلها متطابقة من حيث الحركة والوزن رغم اختلافها في بعض الحروف : (المطابع، الطوابع)، (الوُصُول، الحُصُول)، ماعدا (الموج، المروج)، (القرار، الفرار) فإنها مختلفة، حيث استعملها كلها لغاية اجتماعية تعبر عن سوء الأحوال والرغبة في تغييرها وتحسينها إلى الأفضل. وللتجنيس وظيفة شعرية داخل القصيدة فقد ساهم في تقوية المعنى وتقريبه إلى المتلقي، وإضفاء جمالية على النص، كما حمل دلالة إيقاعية إذ إنه أثناء قراءة الأسطر الشعرية التي تتضمن هذه الظاهرة الفنية تتشكل نغمة خفيفة تطرب لها الأذن؛ ناجمة عن تكرار نفس الحروف في الكلمات داخل الأسطر الشعرية، حيث تبعث أصوات الحروف جواً مميزاً كالخزن الذي يبينه حرف الطاء والميم والراء الدال على الحالة النفسية المتأزمة للشاعر، لتحمل في طياتها دلالات التحدي في نفس كل حر يصرخ في وجه كل ما يُعيقه عن الحياة الكريمة والعيش الرغد.

3.3.2 التوازي:

يعرفه محمد مفتاح بأنه: " تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإرقام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية، ضمنا لانسجام الرسالة" 34، فالتوازي حسبه يتمظهر في كل مستويات النص الشعري، لأنه يشمل النص ككل حتى كانت "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر" 35، وللتوازي دور مهم إذ أنه يساهم في بناء وحدة النص ويكثف اللغة، ومن هنا تتجلى أهميته في النص الشعري، وفي محاورتنا لقصيدة أحمد حمدي، نجد أنه يلج على توظيف ظاهرة التوازي من خلال تكرارها له، مما يوحي بوعي الشاعر التام بهذه الظاهرة ومالها من وظائف تؤديها داخل النص، وسنحاول رصد التوازي الموجود في قصيدتنا يقول أحمد حمدي:

من كان يدري أنّ هذا الفجر

يحمل وردة أو زويدة؟

من كان يدري؛ أنّ هذا الطفل

يحمل وعده أو مصرعه؟ 36

يبدأ هذا البيت بأسلوب الاستفهام الذي منح النص نبرات متوازية متماثلة من خلال تكثيف هذا الأسلوب، والتّردّد بين وجوه الإجابات لمعرفة من الشخص الذي كان يعرف مصير هذا الطفل مستقبلاً أكان يحمل وعده؟ أم يحمل مصرعه؟ حيث شكّل هذا التكثيف نغماً موسيقياً يلفت انتباه المتلقي، إضافة إلى التكثيف الصوتي والدلالي الذي منحه للنص.

ومن أمثلة التوازي أيضاً ما نجده في المقطع التالي:

لم تدرك أنّك؛ تستبدّ بك الهواجس

تستبدّ بك العرائس

يستبدّ بك التّوهج، 37

هذا النموذج يتميّز بالتوازن لحد بعيد، ويحضر الترصيع كرافد إيقاعي حيث تتماثل الكلمات (الهواجس، العرائس، التوهج)، ويزداد هذا التماثل تأثيراً من حيث الإيقاع بسبب وحدة الموقع بالنسبة للكلمات المتماثلة صوائتياً، وتكرار الجملة الفعلية (تستبدّ بك) ثلاث مرات، هو ما أنتج نغماً موسيقياً داخلها ضيف إلى ذلك أنّ هذا التماثل يكرّس وحدة الدلالة وهي دلالة الضياع التي يعيشها الإنسان وسيطرت على حياته وحالّت بينه وبين الوصول إلى ما يطمح له.

4.2 شعرية التركيب:

تُقرأ تراكيب العمل الأدبي للوصول إلى تحديد السمات التركيبية، وهذا التحديد ليس بمنأى عن بقية المستويات اللغوية لأنّه يراقب اللغة في جميع مستوياتها في النصّ ليتلقى الأسلوب، لذا "فالتحديد السمات التركيبية النحوية يرتبط بالنتائج الدلالي للنتاج الأدبي الذي يرمي إليه المبدع" 38، مما يلزم علينا تناول التراكيب في سياقها الدلالي ومكاشفة الظواهر والعلاقات التي تشكّل نسقاً تتناغم بداخله مجموعة من السمات التي تمكننا من التعرف على نظام الكتابة، وكيفية تعامل الشاعر أحمد حمدي مع القواعد النحوية داخل مُنجزه، فكلّ عنصر نحوي يتحوّل إلى سمة داخل النصّ نتيجة وروده بصيغة مخالفة للمعيار النحوي .

1.4.2 التقديم والتأخير:

يعتبر التقسيم والتأخير مخالفةً للترتيب المألوف في نظام الجملة فهو تقنية من تقنيات العدول عن المألوف ، وذلك من خلال خرق نظام الرتبة في التركيب اللغوي لغرض فني جمالي " حيث يقوم المبدع بترتيب الألفاظ بخلاف ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني؛ وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معيّنة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله" 39، وما يشغل المحلل الأسلوب هو السرّ الكامن خلف تبديل عناصر الجملة العميقة التي ينتظرها المتلقي، فيخيّب المبدع انتظار المتلقي بإتيانه بجملة سطحية قدّم فيها فضلة على عمدة أو عمدة على عمدة كتقديم الخبر على المبتدأ، وهذا التقديم لم يأت تلقائياً وإنما لغرض بلاغي مقصود أو عروضي كالقديم للتخصيص، أو التأخير لضرورة عروضية مثل تأخير الفاعل على المفعول به- اسم ظاهر- لأنّ فيه حروف القافية" 40، فالشاعر بحاجة إلى تغيير نظام الجملة وكسر نمطيتها ليكسبها "قيمة تعبيرية أو منبهاً أسلوبياً" 41، وليتفطن المتلقي ويبحث عن السرّ خلف كسر النظام الترتيبي لعناصر الجملة. ومن أبرز مظاهر التقديم والتأخير- تقديم الجار والمجرور على الفاعل - الواردة في قصيدة الفصول العاتية ومنه قول الشاعر:

لم تدر أنّك: تستبدّ بك الهواجس

تستبدّ بك العرائس

يستحيل بك التوهج 42

عندما نصل إلى قول الشاعر (تستبدّ بك الهواجس)، (تستبدّ بك العرائس)، (يستحيل بك التوهج)، يستوقفنا الجار والمجرور (بك) المتقدّم، إذ إنّ الأصل (تستبدّ الهواجس بك)، (تستبدّ العرائس بك)، (يستحيل

التَّوَهُجُ بك)، فتقدم الجار والمجرور على الفاعل أخذ طابعا تصويريا مميزا، وعمل على تكثيف الدلالة، وجاء التقديم للجار والمجرور لإفادة التخصيص والقصر والاهتمام بالمتقدم والتنبيه عليه (الجار والمجرور) بما يحيل إليه من تخصيص النداء له هو بالذات، ولفت النظر إليه وتخصيص استبداد المواجه والعرائس والتوهج عليه هو لا على أحد غيره، لأنه يعيش حالة من الضعف والانكسار في ظل واقع مزر وظروف اجتماعية قاسية جعلته يدور في حلقة من الضياع تبته الشاعر من أجل تجاوزها والخروج منها. ويستمر أحمد حمدي في سلسلة التقديم والتأخير للجار والمجرور ومن نماذجه أيضا قوله:

والطريق إلى الخيانة مستباح

والطريق إلى المهانة مستباح⁴³

وعند إرجاع هذه الجملة الشعرية إلى بعدها المعياري تكون وفق الترتيب التالي: (والطريق مستباح إلى الخيانة)، (والطريق مستباح إلى المهانة)، فقد قدّم الشاعر الجار والمجرور (إلى الخيانة/ إلى المهانة) على الخبر (مستباح) ولعلّ السرّ وراء هذا التقديم هو إفادة التخصيص، وإبراز المعنى المقصود إلى المتلقي هو الذي فرض على الشاعر مثل هذا التقديم مما جعل الجملة أكثر شعرية، فموقع اللفظ أسهم في تفسير القيمة الفنية للتقديم؛ لأنّ تقديم وتأخير مفردة على أخرى يجعلها تحمل شحنة تصل للمتلقي، والحقيقة أنّ التقديم والتأخير "يرتبط بنفسية الشاعر، وما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر قد تكون من الأهمية له، فتشغله بحيث تتصدّر كلامه فيقدمها"⁴⁴، فتقدم الجار والمجرور على الخبر يدل على حرص الشاعر على تسليط الضوء على الخيانة والمهانة اللتان يستنكرهما كل مواطن حرّ يحبّ وطنه ويفرض أن يعيش مذلولا فيه فينتفض على الأوضاع المزرية ويأمل في التغيير، ويعمل جاهدا من أجل تطويره وتغيير أوضاعه إلى الأحسن.

وهناك نموذج آخر للتقديم والتأخير -تقديم شبه الجملة على الخبر- نلمسه في قوله:

إنّ الشوك دون الورد منتشر⁴⁵

لعلّ ربحا من سماء الله تأتي⁴⁶

فأصل الكلام وفق مقتضى الظاهر القول: إنّ الشوك منتشر دون الورد، فقد قدّم الشاعر شبه الجملة (دون الورد) على الخبر (منتشر)، أراد أن يبين العلاقة الوطيدة بين الشوك والورد رمزا لعلاقة الإنسان بوطنه فالشاعر أراد أن يعزّز الوعي بمكانة الوطن مفصحا عن العلاقة الوثيقة التي تربط المواطن بوطنه، وهذه المخالفة في الترتيب كشفت لنا انزياحا في التركيب يتبعه معنى دلالي أوسع مما لو جاء على الترتيب اللغوي العادي وذلك نظرا لقدرة الشاعر على استخدام اللغة بإمكاناتها المختلفة التي تتيح "الحرية للمبدع كي ينسق وينظّم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى، تحقيقا للتأثير الذي يريده"⁴⁷.

أما في السطر الشعري الثاني في قوله: لعلّ ربحا من سماء الله تأتي فقد قدّم الشاعر شبه الجملة الجار والمجرور (من سماء الله) على الخبر -خبر لعلّ- الذي ورد جملة فعلية (تأتي)، فالأصل في الجملة من حيث الترتيب: (لعلّ ربحا تأتي من سماء الله)، وبهذا يكون الشاعر قد خالف النظام اللغوي المألوف، حيث قدّم شبه الجملة الجار

والمجروح لإفادة التخصيص فهو متيقن أنّ الفرج يأتي من السماء أي من الله وحده لا من أحد غيره، وليبرز أنّه هو القادر على كلّ شيء فهو على ثقة أنّ الأوضاع ستتغير إلى الأحسن وسيبرز فجر جديد تتحقق فيه آمال الشعوب.

2.4.2 الحذف:

نعني به حذف عنصر من عناصر التركيب الكلامي لإضفاء الحسن والجمال عليه" وهو باب دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبَيّن"48، ويعتبر الحذف من القضايا المهمة التي تناولتها مختلف الدراسات البلاغية والأسلوبية والنحوية لارتباطه بنفسية المبدع وانفعالاته، وتعميق دلالة النص وجماليته.

كما يعدّ الحذف من مقتضيات العملية الإبداعية لأنّه يثير المتلقي، ويستمدّ أهميته من "حيث أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثمّ يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، ويجعله يتخيّل ما هو مقصود"49، فيكون المحذوف خيطاً يشدّ المتلقي إلى المبدع والنص معا إذ يغدو مشاركا في استكمال بنائه واستحضار المغيب من الألفاظ والجمل التي لم يسمح المقام للشاعر بإظهارها فتاب عنها غيرها. فغياب المبتدأ مثلاً يعمّق الدلالة أكثر من وجوده ولا يستغنى عنه-المحذوف- إلا بقريّة تدلّ عليه بالاعتماد على عنصر واحد وهو الخبر يقدر فيه المبتدأ المحذوف، لأنّ القاعدة تستدعي أن يكون لكلّ مسند مسند إليه، والحذف في قصيدتنا ورد في العديد من المواضع وسنقف عند عدد من الأمثلة التي تبين طبيعة الحذف، وكيف يؤدي دوره في بنية العمل الإبداعي ومن أبرز مظاهر الحذف حذف المسند إليه في قوله:

سوف يرغمني على جرح خطير

سوف يرغمني على عينيك..50

وردت جملة (سوف يرغمني) التي تعدّ خبراً لمبتدأ محذوف مرتين تعلن لنا عن غياب المسند إليه(قلي)، وهذه الجملة المكررة تتكئ في كلّ مرة على مبتدأ محذوف دلّ عليه السطر الشعري الذي قبله، وقد حذفه الشاعر تجنباً للتكرار باعتبار أنّه بات معروفا لدى المتلقي فالقلب هو العضو الوحيد الذي لا يستطيع الإنسان أن يتحكّم فيه فهو من يرغمنا على فعل أشياء قد تخالف العقل أحيانا .

وفي موضع آخر نجده يلجأ إلى حذف الفعل لتجنّب التكرار ومراعاة الوزن ومن نماذجه قوله:

من كان يدري أنّ هذا الفجر

يحمل وردة أو زوبعة؟

من كان يدري؛ أنّ هذا الطفل

يحمل وعده أو مصرعه؟51

ويقول أيضا:

أراك، تدخل فارغ الكفين
تشرب قهوة، وتقول شيئا، في الزراعة،
والسياسة والحماسة في فصول القحط تكفر بانقلاب الوضع،
تعرض حلمك البدوي للصحف الغربية
تمتطي لغة القرار، أو الفرار 52

الواضح أنّ الشاعر حذف الفعل في كلا المقطعين، حيث يتبدى الحذف في المقطع الأول في السطر الثاني والرابع، وهو حذف الفعل المضارع (يحمل) من الجملتين المعطوفتين اللتين اشتمل عليهما المقطع الشعري، وذلك بغرض الاحتراز عن البعث، والقصد إلى الإيجاز والاختصار، إضافة إلى أنّ حرف العطف "أو" يغني عن ذكر الفعل ويقوم مقامه. أما في المقطع الثاني يظهر الحذف في السطر الثاني والثالث والرابع ويمكن تقديره ب (أراك)، وذلك تجنباً للتكرار لأنّ ذكره يخلّ بالتركيب وشاعرية الجملة؛ ولأنّ جمال العبارة يكمن "في كثير من التراكيب إلى ما يعتمد إليه المتكلم من حذف لا يغمض به المعنى، ولا يلتوي وراءه القصد، وإنما هو تصرف تصفى به العبارة، ويشدّد به أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إبحاؤها، ويمتلئ مبناها" 53، وهو ما يجعل المتلقي يستحضر الغائب بالاعتماد على باقي أركان الجملة والسياق.

3.4.2 الالتفات:

يدور لفظ الالتفات في معاجم اللغة حول معاني التحول والانصراف فيقال: لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتا والتلّفت أكثر منه. وتلّفت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه (...). ولفته عن الشيء يلفته لفتاً: صرفه 54.

أما في الاصطلاح فحمل معنى دلالة اللغوية، فهو يدل على "التحول من معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب" 55، والالتفات لا ينحصر في الضمير فقط وإنما يتعدى إلى الانتقال من المذكر إلى المؤنث والعكس، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو إلى الجمع، ومن الالتفات أيضا الإخبار عن الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن المستقبل بصيغة الماضي 56، ويلجأ الشاعر إلى الالتفات بغرض شدّ انتباه المتلقي وحمله على إعمال عقله للوصول إلى مبتغى المبدع.

ومن صور الالتفات في قصيدة "الفصول العاتية" الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم ومنه قول أحمد حمدي:

يا نخلة الأحزان

قلبي سوف يرغمني على صبر طويل.

سوف يرغمني على جرح خطير
سوف يرغمني على عينيك
هذا الفجر حدثني عن امرأة من الأحلام
تخرج كالبنفسج لم تكن تحت المطابع 57

نجد الشاعر في هذا المقطع يتلاعب بالضمائر من المطلع الذي ينصرف فيه من مخاطبة نخلة الأحران التي يشكي لها همومه وآلامه فالشاعر لجأ إلى الطبيعة هروبا من الواقع الأليم المرير الذي تتخبط فيه بلاده، باعتبارها الوحيدة التي تستطيع أن تفهم همه وتشاركه أحزانه وتحقق عنه فكلاهما يشتركان في الحزن ذاته، إلى التكلم عن حال قلبه بضمير المتكلم "قلي"، قلبه الذي بات مثقلا بالآهات وهموم الحياة فهو سيرغمه على الصبر وتحمل الجراح وتحدي المصائب والحن، أملا في تحسن الأوضاع بعد طول انتظار، وسرعان ما يتحول إلى الغائب المذكر والمؤنث (حدثني، تخرج)، ليعبر أن الخلل والفساد الحاصل في المجتمع لن يدوم طويلا، وسينجلي عن قريب وينتشر الضباب ويزول الظلم والطغيان ليعيش الشعب حياة كريمة.

واستمّر الشاعر في التفاته من الغائب إلى المخاطب وذلك في قوله:
كالصباح تجيء في ورق التلاميذ الصغار
وأنت يا من يستبد بك الحنين، تطالع
الأمواج والقمر الخجول
لعل ريحا من سماء الله تأتي 58

التفت الشاعر مرة أخرى من ضمير الغائب "تجيء" إلى ضمير المخاطب، مستخدما الضمير "أنت" متبوعا بأداة النداء "يا" والأفعال المضارعة (يستبد، تطالع)، حيث استمر في خطابه لهذا شخص الذي يعيش حالة من الضياع ويستبد به الحنين فيرقب الفرج والفجر الجديد من كل صوب لبيت فيه الشاعر التفاؤل والأمل بحدوث التغيير فمادام رب السماء موجودا ليس هناك مستحيل لأن الأوضاع حتما ستتغير وتعود إلى سابق عهدها أو إلى أحسن مما كانت عليه، والأحلام ستتحقق بإذن الله.

ويعدل في موضع آخر من المخاطب إلى الغائب حيث يقول:
تكفر بانقلاب الوضع
تعرض حلمك البدوي للصحف الغريبة تمتطي لغة القرار أو الفرار
صور تمر - مرايا - أطفال بلا خبز
براكين من الأهوال - حلم مزعج - قدر كأسنان الفولاذ تغيم ذاكرة
تؤكد ما روته عن الجماعات الخطيرة
تحقيقات - شهود إثبات، وأعضاء من الفقر المسلح 59

رَآوَحَ الشاعر في هذا المقطع بين المخاطب حين استخدم الأفعال المضارعة (تكفر، تعرض، تمتطي) ليعبر من خلالها عن حالة المعاناة والانكسار الذي تملك كل مواطن حرّ لا يرضى بالإهانة والذلّ، فراح ينفث أنينه رافضاً الأوضاع الراهنة ويبحث عن حلول تخرجه من هذا التّيه الذي يعيشه، والتفت بعده مباشرة إلى أسلوب الغيبة فقال (تؤكد، روته) والمتأمل في هذا المقطع يجد أنّ هذا الالتفات يعبر به الشاعر عن الواقع المرير الذي يعيشه الناس من خلال رسم صور تعبر عن معاناة الشعب وحالة البؤس والشقاء التي يكابدها أبناء هذا الوطن في ظلّ تدني المستوى المعيشي وانتشار الفقر والمجاعة .

4. خاتمة:

يتبيّن لنا ختاماً أنّ أحمد حمدي في قصيدته "الفصول العاتية" أجاد التنسيق بين حروف الكلمات وانتقائها بعناية مما زادها تألفاً وانسجاماً، فاستطاعت أن تترجم قدرته على التلاعب بالكلمات من خلال وضعها في التركيب المناسب لها، فقد حاول أن يقوم بالتنويع الصوتي الذي ساعده في إظهار انفعاله العاطفي فهو في موقف توعية ومحاولة إصلاح للمجتمع، كما حاول قدر المستطاع أن يوصل رسالته إلى المتلقي من خلال أنماط التكرار التي وظفها ونوّع فيها وجعلها أهم روافد التشكيل الإيقاعي باعتبارها وسيلة بلاغية تساهم في إبراز المعنى، حيث استغلّ أحمد حمدي هذه المؤثرات الصوتية في قصيدته مما منحه مجالاً واسعاً للتعبير عن رفضه للأوضاع المزرية التي يكابدها الشعب محاولاً بثّ روح التّغيير ورفض الواقع المعيش، كما وظّف الشاعر في منجزه الشعري ظواهر نحوية -تقديم وتأخير وحذف والتفات- توظيفا جيداً ساهمت في إنتاج الدلالة وأظهرت براعة الشاعر في توظيف طاقات اللغة بما يتماشى مع مقصده، ويلبي مقتضيات لغته الشعرية من خلال إشراك المتلقي لاستدعاء الغائب في النص، وبهذا تكون هذه الظواهر نقطة التقاء المبدع بالمتلقي مما عزّز شعريته وميّز أسلوبه.

5. قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952.
3. ابن منظور، لسان العرب، ط4، المجلد الثالث عشر، دار صادر بيروت، لبنان، 2005.
4. أحمد حمدي، ديوان تحرير مالا يحرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت).
5. أحمد حمدي، ديوان تحرير مالا يحرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت).
6. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع اللغوي العراقي، بغداد، 1998.
7. الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
8. حسن الغري، حركية الإيقاع، (د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

9. رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
10. شوقي ضيف، في الشعر واللغة، د.ط، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
11. صبيحة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2009.
12. ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (د.ط)، تح: أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).
13. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، دار العربية للكتاب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، د.ت.
14. عبد القادر شارف، الإيقاع الصوتي في شعر ابن مسايب قصيدة يا الوشام نموذجاً، مجلة جسور المعرفة، العدد الثاني، جوان 20015.
15. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط1، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2007.
16. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007.
17. علي الجندي، فن الجناس بلاغة أدب نقد، دط، دار الفكر العربي، ملتزم الطبع والنشر، دت.
18. عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، د.ط، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982.
19. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دط، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، 2004.
20. قاسم مقداد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2008.
21. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ط، دار الرشيد للنشر، بغداد العراق، 1979.
22. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، 1971.
23. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، دط، عالم الكتب الحديث إريد، الأردن، 2011.
24. محمد سلطان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أوسنة وآخرون، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008.

25. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دط، دار الشروق العربي، بيروت، دت.
 26. محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2003.
 27. محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط4، مكتبة وهبة القاهرة 1996.
 28. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دط، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، 2005.
 29. موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016.
 30. ميشال جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1987.
 31. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967.
 32. نواره ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.
6. الهوامش:

- ¹ - شوقي ضيف، في الشعر واللغة، د.ط، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص 90.89.
- ² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص 60.59.
- ³ - ينظر: قاسم مقداد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2008، ص 153.
- ⁴ - أحمد حمدي، ديوان تحرير مالا يحرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت)، ص 33.32.
- ⁵ - ينظر: محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، دط، عالم الكتب الحديث إريد، الأردن، 2011، ص 114.
- ⁶ - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحرق، ص 33.
- ⁷ - عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، د.ط، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص 146.
- ⁸ - ينظر: عبد القادر شارف، الإيقاع الصوتي في شعر ابن مسايب قصيدة يا الوشام نموذجاً، مجلة جسور المعرفة، العدد الثاني، جوان 20015، ص 41.
- ⁹ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، 1971، ص 21.
- ¹⁰ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 43.42.
- ¹¹ - ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ط، دار الرشيد للنشر، بغداد العراق، 1979، ص 239.
- ¹² - موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 152.
- ¹³ - أحمد حمدي، ديوان تحرير مالا يحرق ص 31.
- ¹⁴ - ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع اللغوي العراقي، بغداد، 1998، ص 287.

- 15- أحمد حمدي، ديوان تحرير مالا يحرق ص 32.
- 16- نورة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص 184.185.
- 17- أحمد حمدي، ديوان تحري ما لا يحرق ص 32.
- 18- المصدر نفسه، ص 32.
- 19- المصدر نفسه، ص 33.
- 20- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967، ص 234.
- 21- صبيحة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، (د.ط)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2009، ص 94.
- 22- حسن الغري، حركية الإيقاع، (د.ط)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 44.
- 23- أحمد حمدي، الديوان، ص 33.
- 24- المصدر نفسه، ص 31.
- 25- ينظر: ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (د.ط)، تح: أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص 262.
- 26- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص 156.
- 27- علي الجندي، فن الجناس بلاغة أدب نقد، دط، دار الفكر العربي، ملتزم الطبع والنشر، دت، ص 62.93.
- 28- محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2003، ص 107.
- 29- أحمد حمدي، تحرير مالا يحرق، ص 31.
- 30- المصدر نفسه، ص 32.
- 31- المصدر نفسه، ص 32.
- 32- المصدر نفسه، ص 33.
- 33- محمد سلطان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أوسنة وآخرون، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008، ص 112.
- 34- عشتار داود، الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007، ص 58.
- 35- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 36- أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحرق، ص 31.
- 37- المصدر نفسه، ص 32.
- 38- ميشال جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1987، ص 39.
- 39- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دط، دار الشروق العربي، بيروت، دت، ص 114.115.

- ³⁹ - ينظر: مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2005، ص
- ⁴¹ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، دار العربية للكتاب، التونسية للطباعة وفنون الرسم، د.ت، ص6
- ⁴² - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحجر، ص32.
- ⁴³ - المصدر نفسه، ص33.
- ⁴⁴ - ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص331.
- ⁴⁵ - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحجر، ص33.
- ⁴⁶ - المصدر نفسه، ص32.
- ⁴⁷ - رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص113.
- ⁴⁸ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط1، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2007، ص177.
- ⁴⁸ - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دط، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، 2004، ص137.
- ⁵⁰ - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحجر، ص31.
- ⁵¹ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁵² - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحجر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت)، ص33.32.
- ⁵³ - محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط4، مكتبة وهبة القاهرة 1996، ص153.
- ⁵⁴ - ابن منظور، لسان العرب، ط4، المجلد الثالث عشر، دار صادر بيروت، لبنان، 2005، ص215.214.
- ⁵⁵ - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص223.
- ⁵⁶ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁵⁷ - أحمد حمدي، ديوان تحرير ما لا يحجر، ص31.
- ⁵⁸ - المصدر نفسه، ص32.31.
- ⁵⁹ - المصدر نفسه، ص33.32.