



قصيدة "الحلزون" للشاعر "عمر أزراج"
مقاربة أسلوبية

"The Snail" Poem by the Poet "Omar Azraj":
A Stylistic Approach

سليمانى نجا

جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف (الجزائر)، nadjat.slimani@gmail.com

ملخص:

تحفل دواوين الشعر الجزائري المعاصر بفتيات القول الشعري وجمالياته، التي تستدعي اهتمام الدارسين والباحثين ودراستها وفق مناهج تحليلية موضوعية بعيدة عن الذاتية والانطباعية، وهو ما يميز المناهج النقدية المعاصرة، التي تعرف تطبيقا واسعا في الساحة المعرفية الأدبية عامة، ومن أبرزها المنهج الأسلوبي، وبناء عما تتمتع به الدراسات الأسلوبية من أهمية بالغة في الآونة الأخيرة، تؤكد تلك الدراسات المتعددة والمتعاقبة على تطبيقها، فإن هذه الورقة البحثية تهدف جاهدة إلى دراسة قصيدة "الحلزون" للشاعر "عمر أزراج" ومقاربتها أسلوبيا، والإلمام بكل ما تحويه من إجراءات أسلوبية تحليلية، رغبة في استظهار ما تبنى عليه من جمالية فنية أسلوبية وثراء دلالي، وذلك انطلاقا من دراسة مستوياتها اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية المعجمية، وتبيين أثرها في إثراء بنائها اللغوي والدلالي والأسلوبي والفني الجمالي.

كلمات مفتاحية: مقاربة أسلوبية؛ قصيدة الحلزون؛ المستوى الصوتي؛ المستوى الصرفي؛ المستوى التركيبي؛ المستوى الدلالي؛ الجمالية.

Abstract:

Contemporary Algerian poetry collections are rich in poetic techniques and aesthetics, which attract the attention of scholars and researchers who analyze them objectively using analytical methodologies that are far from subjectivity and impressionism. This distinguishes contemporary critical approaches, widely applied in the literary field. One of the prominent methodologies is the stylistic approach, which has gained significant importance in recent times. This research paper aims to meticulously study the poem "Al-Hilzoun" by the poet "Omar Azraj" and approach it stylistically, familiarizing oneself with its stylistic analysis procedures. The objective is to highlight its artistic beauty, stylistic richness, and semantic depth, starting with the examination of linguistic, phonetic, morphological, syntactic, and lexical levels and determining their impact on enriching its linguistic, semantic, stylistic, and aesthetic structure.

Keywords: Stylistic approach, Al-Hilzoun poem, phonetic level, morphological level, syntactic level, lexical level, aesthetics

1. مقدمة:

يدرك المتمعن في المتن الشعري الجزائري المعاصر، مدى ثرائه بفنيات القول الشعري المستجدة في الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة، ممّا يجذب انتباه الباحثين والدّارسين للاهتمام بدراسته وتحليله، قصد الكشف عمّا ينعم به من قيم جمالية وفنية، واستكناه دلالاتها الإيحائية، وذلك وفق مناهج نقدية تتميز بالموضوعية والابتعاد عن الذاتية والانطباعية وقد نلمس هذه الخاصية في المناهج النقدية المعاصرة التي تشهد مؤخراً تطبيقاً واسعاً في الدّراسات اللّغوية والأدبية، كالمناهج الأسلوبية والبنوي والسيميائي، والتداولي، وغيرها.

وانطلاقاً ممّا تعرفه الدّراسة الأسلوبية من أهمية كبيرة في الدّراسات النقدية المعاصرة، باعتبارها «بحث في طبيعة الشكل الذي يتضمّنه النصّ الشعري، وما يحيل عليه من دلالات إيحائية، ويؤدّي هذا البحث إلى فهم جديد للنّص»¹، وبالتّالي استجلاء الرّؤى الجمالية والفنية التي يبني عليها العمل الأدبي الإبداعي، واستلذاذ ظواهره اللّغوية فإنّ هذه الورقة البحثية تسعى إلى دراسة قصيدة "الحلزون" للشّاعر "عمر أزراج" ومقارنتها أسلوبياً، قصد استظهار وسمها الأسلوبية الذي يميّزها عن غيرها من القصائد

المعاصرة، وذلك من خلال تحليل مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية المعجمية، سيما وأنّ الأسلوبية تشكّل « مجموعة الإجراءات التي ترتبط فيما بينها، بحيث تؤلّف نظاماً استشعارياً يتحسّس البنى الأسلوبية في النصّ »²، هذا فضلاً عن اعتنائها بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، ووقوفها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النوعي³، وبهذا تسهم في إثرائها أسلوبياً ودلالياً.

ويقتضي استظهار الوسم الأسلوبي الذي يميّز الخطاب الشعري الأزرّاجي، معالجة الإشكالية الآتية: فيم تتجلّى المستويات اللغوية التي تبنى عليها قصيدة الحلزون؟ وكيف أسهمت في تقوية بنائها الأسلوبي والجمالي الفنيّ والدلالي؟ وما مدى تأثيرها في المتلقّي؟ وذلك باتّباع المنهج الوصفي التحليلي، والاستعانة بالمنهج الأسلوبي الإحصائي لأنّه يساعد في الوصول إلى نتائج تأويلية موضوعية، خاضعة للدقّة والتركيز، وبعدة عن دلالات انطباعية، ممّا يساعد على تخطّي الحواجز التي تمنع الخوض في بنياته الأسلوبية وتذوّق قيمها الجمالية، خاصة وأنّ كلّ قصيدة تحقّق شخصيتها الجمالية الفنية من خلال خصوصية بنيتها الأسلوبية، ويتعمّق هذا المفهوم تبعاً للاهتمام الكبير الذي ينتقل بالظاهرة الأسلوبية من قيمتها البنائية إلى قيمة أرق وأسمى وأدقّ، تظهر في التميّز الفنيّ أو البصمة الفنية المتفرّدة في بنيتها اللغوية والتعبيرية.

2. التعرّف بالقصيدة والدلالة الإيحائية للعنوان:

قصيدة "الحلزون"⁴ للشاعر "عمر أزرّاج" * من الشعر الحرّ، أو ما يعرف بشعر التفعيلة، كتبت بتاريخ 16-06-1975، وإنّ أول ما يشدّ القارئ ويثير انتباهه في القصيدة، لاسيما من الناحية البصرية، شكلها الطباعي وكيفية كتابتها وتوزيعها على صفحات الديوان "الجميلة تقتل الوحش"، إذ تمّ توزيع سطورها الشعرية -وفقاً للطبعة التي بين أيدينا- بشكل مغاير عمّا ألفناه، فالقصيدة تتألّف من مائة وثلاثة أبيات خطية ورّعت على خمسة عشر صفحة، وتختلف كلّ صفحة عن غيرها فيما تتضمنه من أسطر شعرية، حيث احتوت بعض الصفحات سطرين أو ثلاثة أسطر شعرية فقط في حين تجاوزت صفحات أخرى ثلاثة عشر سطرًا شعريًا، ممّا يؤمّن بأنّ هناك صراع بين البياض (الفراغ) والسّواد (الكتابة).

والظَّاهِرُ أَنَّ هذا البَيَاضَ لم يترك اعتباطاً، وإنَّما للإيحاء والدَّلالة على الوقف والاستراحة الَّتِي تفرض على القارئ أثناء التَّلَفُّظِ بالخطاب الشَّعْرِيِّ للتأمل والتَّلَذُّذِ لأنَّ «الفراغ رمز للوقف أو الصَّمت»⁵؛ بل إنَّ للبَيَاضَ دلالة قد لا يكشف عنها السَّواد فهو أكثر تعبيراً وإيحاء من الكتابة، وامتدَّ هذا الصَّراع حتَّى في الصَّفحة الواحدة كما في الموقف الشَّعْرِيِّ الآتي:

وَضَحَكَةُ الْأَمَانِ تَوْبَةُ الْقِفَارِ

هَـا هُوَ هَـا

يَحْلُمُ بِالْجَنَاحِ

يُقِيمُ عُرْسَهُ عَلَى سَرَادِقِ الرِّيحِ⁶

وقد تتولَّد في ضوء هذا الصَّراع بين البَيَاضِ والسَّوادِ، جمالية فَنِيَّةٌ إيقاعية تثير بصر المتلقِّي من خلال تلك الزَّخرفة الهندسية الَّتِي يبدعها، كما تعبَّرَ عمَّا يحسُّه الشَّاعر من فراغ وصراع نفسي.

أما الدَّلالة الإيحائية للعنوان، فقد تكون مستوحاة من الدَّلالة المعجمية للفظه الحِلْزُونِ، وهي مشتَّقة من الفعل حلز، "وحلز حلزا توجَّع قلبه حزنا، والحلزون دويبة تكون في الرَّمْثِ، حيوان بحري رخو يعيش في صدفة، وبعضه يؤكل والشَّكل الَّذِي يأخذه السِّلْكُ أو غيره إذا ما لفَّ حول محوره، ليكون دوائر بعضها فوق بعض"⁷، فالواضح أنَّ عنوان القصيدة كان وليد انفعالات نفسية صاخبة، وناقمة عمَّا تعيشه الجزائر من خيانة بفعل أبنائها الَّذين لا يتمتَّعون بالروح الوطنية، وما يعانيه قلب الشَّاعر من وجع وحزن اتَّجاه بلاده، إذ اتَّخذ من لفظ الحِلْزُونِ رمزاً لذلك، وراح يشبِّههم بالحلازين الرِّخوة الَّتِي تنام وتختبئ تحت قوقعتها وتلتف حول نفسها، وهو كلُّه أمل في بعث روح اليقظة داخلهم.

واختار الشَّاعر لفظ "الحلزون" المعرفة بـ (ال) للتأكيد عمَّا يحسُّه، عنواناً لقصيدته، لأنَّها كلمة مشحونة بالدلالات الموحية والظَّلَالِ الرَّمْزية، وذلك لإثارة المتلقي وإغرائه للغوص في أعماقها، والبحث عن دلالتها التَّأويلية، سيما وأنَّ العنوان هو بوابة

الخطاب الشعري أو المدخل لفكّ شفراته، إذ من خلاله يكشف المتلقّي أو القارئ عن هويته وبالتالي الإبانة عن أبعاده الجمالية والفنّية، وهذا ما يميّز القصيدة المعاصرة.

3. المقاربة الأسلوبية لقصيدة "الحلزون":

يستدعي إجراء مقارنة أسلوبية لقصيدة "الحلزون" دراسة وتحليل مستوياتها اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية المعجمية، وتبيين مدى أثرها في إثراء بنيتها الأسلوبية والدلالية.

1.3 المستوى الصوتي:

يعبّر المستوى الصوتي عن جوهر التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، إذ يعنى فيه بدراسة الظواهر الصوتية والإيقاعية، والكشف عن أبعادها الجمالية، باعتبار أنّ «التحليل الصوتي يقوم أساساً على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ثمّ ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي، لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أنّ الصوت والتّطق يمكن أن يكونان طبيعة انفعالية»⁸ أي الاهتمام بدراسة أصوات القول الشعري وتحديد خصائصها واستظهار بنيته الإيقاعية، وما تنبني عليه من عناصر، كإيقاعات الأوزان الشعرية والقافية، والتكرار وغيرها، واستجلاء ما تحمله من إحياءات دلالية، وتوضيح أثرها في تنمية أبعادها الجمالية وتقوية سماتها الأسلوبية.

1.1.3 البناء الإيقاعي:

يتراءى من خلال التقطيع العروضي لقصيدة "الحلزون"، أنّها تبنى على مزيج من إيقاعات الأوزان الشعرية الصّافية، وهي التي تتألف من تفعيلة واحدة تتكرّر أربع مرات أو ست مرات، أو ثمان مرات، وتتمثل في: (الهزج، الرّجز الرّمل، الوافر، الكامل المتقارب والمتدارك)، وقد أقام الشاعر أسطره الشعرية الأولى، والتي تبدأ من مطلع القصيدة حتّى السّطر السادس والخمسين على إيقاع وزن الرّجز وتفعيلاته (مستفعلن 6x) باستثناء السّطر الشعري السادس عشر الذي يبدأ بتفعيله الرّجز وينتهي بتفعيلات الهزج (مفاعلين 4x)، ثمّ انتقل إلى إيقاع وزن الرّمل وتفعيلاته (فاعلاتن 6x) من السّطر الشعري السابع والخمسين حتّى السّطر الشعري الثامن والسبعين، في حين بدأ السّطر

الشَّعري التاسع والتَّسعين بتفعيلة إيقاع وزن الوافر (مفاعلتن 6x)، وأنهاه بإيقاع وزن الكامل، وتفعيلاته (متفاعلتن 6x)، واستمرَّ على وزنه حتَّى السَّطر الشَّعري الرَّابع والثَّمانين، ومن ثمَّ استعمل إيقاع وزن المتقارب وتفعيلاته (فعلولن 8x)، من السَّطر الشَّعري الخامس والثَّمانين حتَّى السَّطر الشَّعري السَّادس والتَّسعين، وعاد في الأسطر الشَّعرية الأخيرة إلى استعمال إيقاع وزن الرِّجْز ليختم به قصيدته.

واللَّافت للانتباه هو أنَّ الشاعر لم يتوقَّف عند حدِّ المزج بين إيقاعات أوزان الشَّعر في عدد من الأسطر الشَّعرية للقصيدة فحسب؛ وإنَّما تجاوز ذلك إلى التَّدخل بين أكثر من وزن في السَّطر الشَّعري الواحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

رَكِبْتُ على سَبْعٍ، فزَرْتُ العقاربُ⁹

0/0//0/ 0// 0/// 0// /0//

مفاعلتن متفاعلتن فاعلاتن

يمزج الشَّاعر في البيت الخطِّي بين ثلاثة أوزان شعريَّة (الوافر، الكامل، الرَّمَل) لأنَّ الموقف الشَّعوري المأساوي الَّذي يعانيه، استدعى هذا التَّلوين الإيقاعي الَّذي يوحى بمدى الاضطراب والقلق والغضب الَّذي يمرُّ به، جزاء ما يتعرَّض له الوطن من اضطهاد وخيانة.

وهكذا، استطاع الشَّاعر باعتماد ضرب من المنوابة والتَّبديل والتَّدوير بين مواقع المقاطع العروضية للتَّفعيلات الشَّعرية التي بنيت عليها إيقاعات الأوزان، مستفعلن (0//0/0/)، فاعلاتن (0/0//0/)، مفاعلتن (0/0/0//)، متفاعلتن (0//0//0//)، فعولن (0/0//)، أن يوشح بين ستة أوزان شعريَّة في القصيدة، لأنَّه يتَّجه " نحو التَّعبير الدَّرامي، الَّذي يقتضي كتابة قصائد طويلة يستقلَّ كلَّ مقطع منها بوزن يستوعب بعداً من أبعاد التَّجربة الفكرية الشَّعورية الَّتِي تنقلها القصيدة ضمن إطار كَلِّي متناغم"¹⁰، وعليه ينتقل بالخطاب الشَّعري من صفوته نحو التَّعقيد والغموض، وبالتالي تعقيد المعنى، لأنَّ هذا ما قد يتطلَّبه الموقف الشَّعوري الانفعالي المأساوي الَّذي يعيشه سيما وأنَّه مغترب عن الوطن، وبهذا فإنَّ مأساته الدَّاتية تسيطر على شعره، وإذا عبَّر عن هموم وطنه، فهو يعبِّر عن همومه الخاصة، وهذا ما قد يفسِّر عدم استقراره

على إيقاع وزني واحد، وتلك ميزة الشّعر المعاصر، وأحدث بذلك تلويحاً نغمياً متجانساً إيقاعياً له أثره الفعّال في إثارة سمع المتلقّي وشده، هذا فضلاً عن بعده الدّلالي والإيحائي الذي أثرى القصيدة فنياً وأسلوبياً.

وإذا تميّزت إيقاعات الأوزان الشّعريّة التي نظمت عليها القصيدة بالخفة تارة والثقل تارة أخرى، فإنّ الشّاعر عمل جاهداً على إثقال حركة الأوزان الخفيفة (الرجز الهزج، الرّمل، المتقارب)، وتخفيف حركة الأوزان الثقيلة (الكامل الوافر) وذلك باستخدام تغيّرات إيقاعية ثرية، تمثلت في الزّحافات والعلل¹¹، فهما يمثلان جوهر موسيقى الشّعر، وقد بلغت نسبتهما في القصيدة حوالي (65.26%)، فبلغت نسبة الزّحاف (40.35%)، في حين بلغت نسبة العلة (24.91%).

ويظهر أنّ الشّاعر يتّمتّع بكفاءة إبداعية، سمحت له بالإقبال على فنيّ الزّحاف والعلّة دون أدنى تخوّف ممّا يحدثه ذلك الخروج من أثر هدام لبنية الخطاب الشّعري وأكثر أنواع الزّحاف استعمالاً في القصيدة هي: الخبن، والطّي، والقبض والإضمّار، إذ أصاب الخبن، وهو حذف الثّاني السّاكن من تفعيلة **مستفعلن** فتحوّلت إلى **متفعلن** وتفعيلة **فاعلاتن** فتحوّلت إلى **فعلاتن**، في حين أصاب الطّي، وهو حذف الرّابع السّاكن من تفعيلة **مستفعلن** فتحوّلت إلى **مستعلن** أمّا الإضمّار، فقد أصاب تفعيلة **متفاعِلن** وهو إسكان الثّاني المتحرك من التّفعية فتحوّلت إلى **مستفعلن** وأصاب القبض، تفعيلة **فعولن**، وهو حذف الخامس السّاكن من التّفعية، فتحوّلت إلى **فعولن**.

واستعمل الشّاعر العلة بنوعها الزّيادة والنّقصان، كعلة التّذييل، وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، والتي أصابت تفعيلة **مستفعلن**، فتحوّلت إلى **مستفعلن**، و**متفاعِلن** فتحوّلت إلى **متفاعِلان**، وعلة القطع وهي حذف آخر ساكن وإسكان آخر متحرك في التّفعية التي آخرها وتد مجموع، والتي أصابت تفعيلة **مستفعلن** فتحوّلت إلى **مفعولن**، وقد اجتمع زحاف الخبن مع علة القطع في تفعيلة **مستفعلن** فتحوّلت إلى **فعولن**، كما أصابت علة القطع تفعيلة **فاعلاتن**، فتحوّلت إلى **فاعلاتن** وتفعيلة **فعولن** أصابتها علة القصر، وهي حذف آخر ساكن وإسكان آخر متحرك من التّفعية التي آخرها سبب خفيف، فتحوّلت إلى **فعولن**، وغيرها من العلل التي أثّرت المحلّ الإيقاعي في القصيدة.

وباعتماد هذا التلوين من التغيرات الإيقاعية التي أدت إلى إثقال الحركة الإيقاعية أحيانا، وتخفيفها أحيانا أخرى اتّسمت القصيدة بثناء إيقاعي ودلالي، إذ أتت الشّاعر الوفرة التعبيرية القائدة إلى إصابة بديع البلاغات الإيقاعية والإيحائية، كما اتّسع المحلّ الإيقاعي الواحد، وانفتح على فضاء تركيبى استثنائي، أملتة الحالة الشعورية والعاطفية المتشائمة والمساوية التي يعانها الشّاعر، ممّا يوحى بوعيه التّام بفاعلية التّنوع والتلوين الإيقاعي في إكساب القصيدة جمالية فنية غنية بالإحياءات الدّلالية.

ويتبيّن أنّ الشّاعر كان كثير الولوع بتنوع القافية، بوصفها عنصرا إيقاعياً حيوياً إذ جنح إلى استعمال القافية المتتالية المتناوبة المتعدّدة الرّوي¹²، ممّا سمح له بإبداع تلوينات نغمية تجسد حركة إيقاعية أساسها صراع الأصوات الناتج عن الشّعور بالخيبة الاضطهاد، ويتجلّى ذلك في الموقف الشعوري الآتي:

لأنّ هذا التّهرّقصُ الزّمانُ

برغمٍ من رَمادٍ يأسِه فَحاصِرُ المَكانِ

ها هو يأتِي ... وَرَدّةُ السَّيْلِ

يَمْنَحُها أَساورُ النّدى

يَسْكُنُها صَوْتُ المِزَامِيرِ، يُحوِّلُ الحَصَى خَوَاتِمَ

- لِتَدْخُلِي مَدِينَةَ الحُلُمِ¹³

نوع الشّاعر في القافية وحرف الروي (النون، الميم، اللام، الدال)، ولكلّ حرف سماته الدّلالية وتأثيراته الإيقاعية، وكانت القافية إمّا عبارة عن مقطع مغرق في الطول (00/)، وهو ما يعرف بالقافية المترادفة، ممّا أحال على حركة إيقاعية هادئة ومسترخية بعيدة عن كلّ انفعال وتعصّب، وإمّا عبارة عن مقطع طويل مغلق (0/)، يوحى بحركة إيقاعية مثقلة تتميز بالعنف والصّخب، ومفعمة بالنّغم الموسيقي، فتراوحت القافية ما بين القيد المناسب للحالة الشعورية السّاكنة والهادئة التي يحياها الشّاعر لحظة سرد الأحداث، والإطلاق أحيانا لملاءمته لحالته النّفسية الغاضبة واليائسة والمستاءة من الوضع المرير الذي يمرّ به الوطن.

أمّا استخدام المحسّنات البديعية كمحسنات إيقاعية في القصيدة، فقد كان قليلاً، ومن أمثلتها الجناس الناقص الحاصل بين اللفظتين (يبتعد يرتعد)، الذي خدم المعنى وزاده قوّة، ويسمّى هذا اللون من التّجنيس مضارعاً، إذ حصل الاختلاف بين حرفي الباء والرّاء، ومخارجهما الصّوتية متقاربة، فالباء من الأصوات الشّفوية، والرّاء من الأصوات اللّثوية وقد أبدع هذا التّقارب ترديدا صوتيا قويا، أسهم في إثراء الحركة الإيقاعية للخطاب الشّعري وجعل نغماتها الموسيقية أكثر فاعلية.

2.1.3 البناء الصّوتي:

وتعنى الدّراسة في هذا المستوى بدراسة المقاطع الصّوتية¹⁴ التي يبني عليها الخطاب الشّعري، وتوضيح أثرها في إنماء بنائه اللّغوي ودراصة الأصوات وتبيين خصائصها باعتبار أنّ الأسلوبية الصّوتية «تعتمد على مفهوم المتغيّرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حريّة التّصرف ببعض العناصر الصّوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللّغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية»¹⁵، وقد يعتمد التّكرار كظاهرة أسلوبية إيقاعية، تساعد على إبراز تلك العناصر الصّوتية، وذلك من خلال ما يضيفه التّرديد الصّوتي وترجيّعاته من جمالية فنيّة متنامية، مفعمة بقوة المعنى وحيوية الإيقاع وقد يكون التّكرار على مستوى الصّوت واللفظ والعبارة.

وقد أدّت عملية إحصاء المقاطع الصّوتية في قصيدة الجلزون إلى تحقيق النسب

المبيّنة في الجدول الآتي:

المقطع القصير	النسبة المئوية	المقطع الطويل المغلق	النسبة المئوية	المقطع الطويل المفتوح	النسبة المئوية	المقطع المغرق في الطول	النسبة المئوية
425	%39.64	387	%36.10	210	%19.58	50	%04.66

ويتبيّن من البيانات المتوصّل إليها بعد الإحصاء والمثبتة في الجدول، أنّ الغلبة كانت للمقاطع الطّويلة بمختلف أنواعها، المغلقة والمفتوحة والمغرقة في الطّول، إذ وردت بنسبة 60.34%، وقد قدرّت نسبة المقاطع الطّويلة المغلقة بـ 36.10%، والمقاطع الطّويلة المفتوحة بـ 19.58%، والمقاطع الطّويلة المغرقة في الطّول بـ 04.66%، وعليه فإنّ طغيان

المقاطع الطويلة على اختلاف نغماتها الصوتية ومواقعها النّبرية مؤشّر على حيوية العناصر الإيقاعية الأكثر انفعالا، وبالتالي تأثيراً ودلالة في البناء اللّغوي للقصيدة هذا فضلا عن إيجائها بثقل الحركة الإيقاعية التي تتناسب مع المواقف الشعورية الانفعالية المتوترة والغاضبة التي يعانها الشّاعر بفعل ما يجري في وطنه من خيانة وغدر.

أمّا المقاطع القصيرة، فقد وردت بنسبة 39.64%، وهي تلائم التّعبير عن احتمالات ودلالات عقلية محضة بعيدة عن كلّ انفعال وتوتّر، وعليه فإنّ الموقف الشعوري الذي تضمّنته القصيدة، دلالة طلبية محدودة ما بين التّعبير بالحسّ والعاطفة، والتّعبير بالتّعقل والهدوء.

وانتهت عملية إحصاء الأصوات إلى أنّ الأصوات الأكثر تردّدا في القصيدة، هي حروف المدّ المجهورة (الألف الواو، الياء)، فقد تكرّرت حوالي مئتين وسبعة وخمسين مرّة (257)، باعتبار أنّ المدود تحيل على انفعالات نفسية باطنية يعانها الشّاعر، بسبب شعوره بالخيبة والحزن والغضب، ولذا كثّف من استعمالها للتّعبير عن الجوّ الكئيب الذي يذيعه في القصيدة عامّة، ممّا أسهم في إثقال حركتها الإيقاعية، وتقوية معانيها.

ويثنّى على أصوات المدّ صوت الرّاء الذي تكرّر مائة وثلاثة عشر مرّة (113)، وهو صوت تكراري لثوي مجهور وبتريديد صوت الرّاء، أحدث الشّاعر ترجيعاً صوتياً يوحى بالمرارة والحسرة التي يحسّها، وبذلك أبدع تنغيما موسيقيا ثريا بالدّلالة، خاصة وأنّ «الصوت في الحقيقة الأمر صدى للمعنى»¹⁶، يلي صوت الرّاء حرف النّون الذي تكرّر ثلاثة وتسعين مرّة (93)، ثمّ صوت الميم الذي تكرّر ثلاثة وثمانين مرّة (83)، وهما من حروف الغنة التي تبرز قيمتها الصوتية خلال عملية النّطق أو التّلفظ، في حين تردّد صوت الياء أربعة وسبعين مرّة (74)، وهو من الأصوات المجهورة المناسبة للتّعبير عن حالة اليأس التي يمرّ بها، ومن الأصوات الأكثر تردّدا أيضاً، صوت التّاء والهاء والسّين والحاء والهمزة إذ تكرّر كلّ صوت أكثر من خمسين مرّة، وهي أصوات مهموسة، توحى باسترخاء الشّاعر وهدوئه بعد انفعال ظلّ مسيطراً عليه مدّة من الزّمن، وبتكرار هذه الأصوات، يزداد إيقاع القصيدة نماء، ومعناها قوّة.

أمّا الصّفة الغالبة على الأصوات الأكثر تردّداً في القصيدة، فهي صفة الجهر إذ قدّرت نسبتها بـ 64.47% في حين لم تتعدّ نسبة الهمس 35.52%، ممّا يدلّ على أنّ الوقع الإيقاعي الغالب على السّمع، هو الجهر، باعتباره يتلاءم مع الحالة الانفعالية التي يعيشها الشّاعر، جرّاء إحساسه بثقل الحمل عليه، بوصفه ضمير الأمّة الحيّ الذي يشعر المسؤولية اتّجاه وطنه، بيد أنّ القلب المرفه الحسّ لا يستطيع إغفال ذلك الرّنين الهامس الرّاحف في أوصال القصيدة.

وقد أثرى التّكرار اللفظي الوارد في القصيدة فضاءها بالنغم المتردّد، وشغل المكان بحركة إيقاعية نشيطة، ومنحها جمالية فنيّة إبداعية، إذ يقول الشّاعر:

بَكَيْتُ الضِّياعُ

الضِّياعُ

الضِّياعُ¹⁷

ويقول أيضاً: وَأَفْرَعُ جَرَسَ الْوَداعُ

لأَرْضِ الضِّياعُ

الضِّياعُ¹⁸

فالشّاعر إذاً، لم يكتف بالنغم الموسيقي الناتج عن تكرار لفظة (الضّياع) أكثر من مرّة؛ بل عمد إلى تزيين فضاء خطابه الشّعري بجماليّتها، فمنحها بعداً بصرياً يجسّد الشّعور بالضّياع والاعتراب في شكل عمودي.

وعمد الشّاعر إلى اعتماد تكرار بعض العبارات في القصيدة لتحقيق غاية دلالية وإيقاعية، كعبارة (موسمي ليس صراحاً) التي ترددت ثلاث مرّات، وعبارة (يا زهرة الأجراس) التي تكرّرت مرّتين، وقد أبدع بفعل هذا التّكرار زخرفة هندسية نوعية يدركها البصر، ويتحسّس وقعها السّمع، باعتبارها تبنى على مبدأ المعاودة، وتبثّ جوّاً من الحيوية القائمة على نظام النّفي والمناداة، لأنّ الشّاعر يرفض أن تكون رغبته في تحرير وطنه من بطش الخونة وقهرهم مجرّد محاولات فاشلة، ولذا ألحّ على ترديد العبارة، بغية التّأكيد على المعنى، وإثارة أحاسيس المتلقّي ولفت انتباهه.

2.3 المستوى الصّرفي:

فإذا كان المستوى الصّوتي يهتمّ بدراسة كل ما يرتبط بالصّوت مفرداً فإنّ المستوى الصّرفي يعنى بدراسة بنية الكلمة مفردة، فعلا كانت أم اسماً أم حرفاً والمراد ببنية الكلمة هيئتها¹⁹، أي شكلها، والحرص على تبين معناها وتوضيح أثرها في تقوية البناء العام للخطاب الشعري، وإثرائه بالدلالات الموحية، وذلك انطلاقاً من الصّبيغ الصّرفية التي تبنى عليها وما قد يلحقها من زوائد، باعتبارها تسهم في شحن الصّيغة الصّرفية الأصلية بالدلالة والإيحاء.

والملاحظ في قصيدة "الحلزون" أنّ الشّاعر عمد إلى توظيف الأسماء أكثر من الأفعال، إذ ورد فيها مائتين وثمانية عشر اسماً (218)، أي ما قد يعادل نسبة 71% وذلك لأنّ الأسماء أكثر تعبيراً عن حالات الهدوء والاستقرار والثّبات التي يعيشها، جرّاء ما يعانيه الوطن من خيانة وغدر، وكأنّه في حال جمود وسكينة، بسبب الحزن والوجع والهّمّ وقد يجسّد الموقف الشعوري الآتي ذلك، إذ يقول:

طَلْقَةُ صَارِخَةٍ تَقْطَعُ ظَهْرَ الصَّمْتِ ا تَرْحَلْ

في صُدُورِ الْخَوْنَةِ

مَوْسِي لَيْسَ صُرَاخاً

جَارِحٌ يَا شُعْرَاءَ

أَنْ تَرَوْا الْخَائِنَ فَحَلَا لِنِسَاءِ الشُّهَدَاءِ²⁰

يتّضح أنّ الشّاعر استخدم الاسم على هيئات مختلفة، أو صبيغ صرفية متنوعة كالمصدر واسم الفاعل، وكلّهما مشتقة من الفعل الثلاثي مثل: (جارح، صارخة، خائن صراخاً، الخونة، الصّمّت، شعراء، فحلا، شهداء)، لأنّه بصدد تقرير الحقائق والإفصاح عنها، فجاءت هذه الأسماء مشحونة بالدلالات الموحية بشدّة معاناة الشّاعر ويأسه من الوضع الذي آل إليه الوطن، ممّا أكسب معنى القصيدة قوة ونماء، وأثرى بناءها الأسلوبية.

بيد أنّ الشّاعر سرعان ما تتغيّر حالته العاطفية الهادئة، وتتحوّل إلى انفعال شديد وغضب صاخب، يقتضي استعمال الأفعال بمختلف أزمنتها (مضارع، ماضي أمر)، إذ ورد في القصيدة تسعة وثمانين فعلاً (89)، أي ما قد يعادل نسبة 28.99% إلا أنّ الغلبة كانت للفعل المضارع، إذ ورد واحد وستين (61) فعلاً مضارعاً، أي ما يعادل نسبة 68.53%، باعتباره يعبر عن التّفاؤل والأمل والاستمرارية في مواجهة الخونة والتّفاعل مع الحدث، ومن أمثله (يمنح، يسكن، يمشي، يمضي، يسدل، يسرج، تفترس تسوق، تعدو، أصبح، ... إلخ)، في حين استعمل الفعل الماضي بنسبة 24.71%، وذلك بهدف بعث حركة إيقاعية متنامية وبناء لغوي متماسك في الخطاب الشعري لأنّ «الأفعال الماضية هي التي تؤسّس نسيج النصّ وحركته»²¹، كما أنّها تساعد على إثبات الأحداث الحاضرة، وتفاعل المتلقّي معها ومن أمثلتها: (حاصر قال، غيّ، رأى، عشقت نامت، جئت، ... إلخ).

ووظّف فعل الأمر بنسبة ضئيلة تقدر بـ (6.74%)، وذلك حين كان في مقام النصّح والإرشاد والتّوعية مثل: (اعبروا، احرثوا، تشابكي، تقاتلي، ... إلخ)، فالشّاعر يتمنّى أن يتخطّى الوطن هذه المرحلة العصبية، ويعود أبنائه إلى وعيمهم، وبهذا التنوع في أزمنة الأفعال، تكتسي القصيدة ثراء أسلوبياً ودلالياً.

أمّا استخدام صيغتي التّعريف والتّنكير، فقد كانت الغلبة لصيغة التّنكير أو الأسماء النكرة، لأنّ الموقف الشعوري الذي يعيشه الشّاعر اتجاه الخونة، يستدعي حضورها في الخطاب الشعري، باعتبارها توحى بمدى احتقار الشّاعر لهم، ومن أمثلة ذلك: (يأس، صوت، خواتم، غيمة، ضلوع، طوفان، رمح، قوافل، ... إلخ)، كما وظّف بعض الأسماء النكرة المعرفة تعريفاً إضافياً، كالإضافة إلى الضمير المتّصل مثل: (موسمي، فرسي، بلدي، حلبي، جسدي، اسمي دمّي، ...)، فجاءت هذه الأسماء مركّبة من اسم نكرة زائد ضمير متّصل تقديره ضمير المتكلم (أنا)، وذلك للدلالة على العلاقة القوية التي تربط الشّاعر بوطنه الأم الجزائر، ممّا منح الخطاب الشعري أبعاداً دلالية وأسلوبية ثرية زادت من جماليته الفنّية.

3.3 المستوى التركيبي:

ويعنى فيه بدراسة الجمل والتراكيب التي تسهم في بنائية الخطاب الشعري وتجعله لحمة فنية متكاملة وقد يتجسد ذلك من خلال رصد حجم الجملة طولاً وقصراً وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات التي يستعين بها المبدع، كأدوات العطف والجرّ وأدوات الشرط والاسناد والنفي والاستفهام²²، بالإضافة إلى استظهار بنائها التركيبي المجازي، وتوضيح أثره في تقوية معاني القصيدة.

والواضح أنّ الشاعر استأثر التعبير بالجمال القصيرة والبسيطة البعيدة عن التعقيد التركيبي، وكانت الجملة الاسمية هي الغالبة في القصيدة، باعتبارها توحى بالهدوء والاستقرار الذي يستدعيه سرد الأحداث وتقرير الحقائق، بغية التأثير في المتلقي وإشراكه في مواقفه الشعورية التي يعانها.

أما ظاهرة التقديم والتأخير، فقليلة في القصيدة، لأنّ الشاعر في حال مواجهة الخونة مباشرة، ومن نماذجها قول الشاعر:

وَأَنَا مِنْ ضَلْعٍ نَارٍ قَدْ خَرَجْتُ²³

فيتبين أنّ الشاعر أخر المسند (الفاعل الضمير المنفصل أنا)، لضرورة شعرية تهدف إلى عدم الإخلال بالبناء الوزني، وإضفاء جمالية بلاغية على الخطاب الشعري، والأصل في الكلام: (وقد خرجت أنا من ضلع نار). وزاد هذا التقديم والتأخير من حلاوة التعبير المشحون بالمعاني البليغة، وإن كان الأسلوب الغالب على القصيدة هو الأسلوب الخبري التقريري، لأنّه يتناسب مع موقف سرد الأحداث، إلا أنّ الشاعر انزاح بين الحين والآخر نحو التعبير بالأسلوب الإنشائي الذي ينشد من خلاله إثارة انتباه المتلقي، وتحفيزه للمشاركة في التعبير، والتّصدي للخونة فاستعمل أسلوب الاستفهام، إذ يقول:

فَأَيُّ مَجْرَى يَا ضِفَافَ الرُّوْبَعَةِ؟

فَأَيُّ مَجْرَى يَسْلُكُ الْجُنُونُ؟²⁴

وأرفق الشاعر الأسلوبين الاستفهاميين بنغمة نبرية متصاعدة، نابعة من أداة الاستفهام (أي)، التي حاول من خلالها التّعريف على طريق الخلاص والانتصار، وبهذا انتقل الإيقاع من الثبات والسكينة إلى الانفعال والنشاط المستمر الذي أضفى على بنائها اللغوي قوة ودلالة.

ويتجلى أسلوب النداء في العبارات الآتية: (يا زهرة الأجراس، يا امرأة تصعد رمح الوجد، يا امرأة تغتال صوت عاشق، يا نهرنا الجريح)، فالشاعر يستخدم أسلوب النداء الذي يعدّ أداة من أدوات اللغة الانفعالية، والمتمثل في الأداة (يا)، رغبة في لفت انتباه المنادى الذي عبّر عنه برمز المرأة وزهرة، وهو كلّ أمل في أن يساعده في تحقيق ما يطمح إليه اتجاه الوطن، وأسهمت هذه الأساليب في تقوية البناء الأسلوبى للقصيدة، وجعله أكثر بلاغة ورصانة.

أما التركيب المجازي، فنجد القصيدة غارقة في الغرابة والغموض اللغوي، إذ راح الشاعر يبني سطور الشعريّة، وفق تفكيرية تمعينية معقّدة وغامضة، يصعب أن تخضع للمنطق والعقل، وعليه فلا تخلو جميع أبياتها الخطيّة من الغرابة والغموض في صوّرها الشعريّة، التي لا يربط بينها أيّ رابط واقعي، وإنّما يربط بينها رابط شعوري محض، وتلك خاصيّة قارّة في الشعر المعاصر، فهو لا يسمّي الأشياء بمسمّياتها، وإنّما يرمز إليها ولم تعدّ الصّورة تلتصق من خلال الاستعارات والتّشبيّهات والكنيات والمجازات اللّغوية وإنّما من الموقف والرّؤية، وممّا يعادلها موضوعياً، إذ لا يواجه الشاعر المتلقّي بأفكاره بشكل مباشر؛ بل يصوّرها بما يعادلها من عناصر الطّبيعة أو ما يرتبط بها، وما عليه إلّا أن يستخدم ذكائه وفطنته ليستشفّ الحالة النّفسيّة والانفعاليّة التي سيطرت على الشاعر أثناء الكتابة، وقد يتجسد ذلك في الموقف الشعوري الآتي:

وَأَنَا السَّكِينُ وَالتُّفَاحَةُ الْخَجَلَى بِلَادٌ نَائِمَةٌ

مُؤَسَّسِي لَيْسَ صُورًا، الصَّحَّارِي قَائِمَةٌ

وَأَنَا مِنْ ضَلَعٍ نَارٍ قَدْ خَرَجْتُ

وَوَلَجْتُ الرَّمْلَ / أَبْصَرْتُ زَمَانِي

مِنْ سَرَادِيْبِ الْقُبُولِ²⁵

فالملاحظ أَنَّ الشَّاعِرَ، لا يواجه المتلقِّي بأفكاره مباشرة، وإنَّما استعاض عنها بما يعادلها من الطَّبِيعَةِ، فموقفه الشعوري الانفعالي المثلث بالأحزان والأوجاع، هو الَّذِي أبدع هذه اللوحة الفنِّية البارعة التَّصْوِيرَ، وإن اجتمع فيها التَّشْبِيهِ البليغ (أنا السَّكِين والتَّفَاحَةُ)، والكناية (وأنا من ضلع نار قد خرجت)، وغيرها من الصُّور، بيد أَنَّ جماليَّتها الفنِّية لا تبرز إلَّا كصورة متكاملة البناء الدَّلالي والإيحائي، لتعبّر عن رؤية الشَّاعِر وما تملِّيه حالته النَّفْسِيَّة، والقصيدة غنية بمثل هذه المواقف، ممَّا أثري لغتها أسلوبيا وزاد معانيها قوة وبلاغة وجماليَّة. ومال الشَّاعِر إلى استخدام الرَّمز، باعتباره طاقة خصبة، تفسح مجال الإيحاءات أمام المتلقِّي، كما تسهم في إغناء البناء الدَّلالي للخطاب الشعري، ومن أمثلته: المرأة الحلازين، الرِّيح، التَّهْر، وردة السَّبيل، زهرة... إلخ.

4.3 المستوى الدَّلالي والمعجمي:

وقد سعت الدِّراسة إلى الجمع بين البنيتين الدَّلالية والمعجمية، لتداخلهما الكبير سيما من ناحية الحقول الدَّلالية، وتهدف إلى استخراج أهمِّ الحقول الدَّلالية الَّتِي تضمَّنَتْها قصيدة "الحلزون"، وذلك لمعرفة الحقل المعجمي الغالب عليها، خاصة وأنَّ الحقل الدَّلالي يتشكَّل من مجموعة الألفاظ الَّتِي ترتبط فيما بينها دلاليا، وتجمع تحت كلمة واحدة تعبّر عنها²⁶، وقد يتَّسع الحقل الدَّلالي، ليشمل الكلمات المتضادَّة ويسهم هذا في تقوية البناء اللِّغوي المعجمي الدَّلالي العام للخطاب الشعري.

والحقول الدَّلالية الأكثر بروزا في القصيدة، حقل الطبيعة، وحقل الحزن، وحقل أعضاء جسم الإنسان، وحقل الحيوان، وحقل الحرب، ولكلِّ لفظة من الألفاظ المعجمية الَّتِي احتوتها هذه الحقول دلالتها الإيحائية البليغة عن الموقف الشعوري الانفعالي المأساوي الحزين الَّذِي يعانيه الشَّاعِر، وهي كالآتي:

حقل الطبيعة: التَّهْر، وردة، السَّبيل، النَّدى، الحصى، غيمة، الرِّيح، المنحنى

الدَّرب، شوك، ليل، الرَّعد، طوفان، الغيوم، النَّار، النَّسغ، الصَّحاري، الرَّمْل، السَّيول.

حقل الحزن: يأس، يبكي، الجريح، صيحات، صراخ، محزن، جرح، الحنين الضيّاع، الوداع، البكاء، تحرق رماد، الحلم، الغربة.

حقل أعضاء جسم الإنسان: القلب، ضلوع، النبض، ركبتيه، ظهر، العيون الأصبع، ضلع، جسدي.

حقل الحيوان: الحلزون، الخيول، الفرسان، اليمامة، الغزالة، الحملان، الفرس العقارب، سبع.

حقل الحرب: أساور، دمّ، تفتّرس، رمح، القوس، الشّهداء، الخائن، سجون الخونة، حرّية.

ولا مرأ أنّ المعجم اللّغوي الذي تضمّنه الخطاب الشعري ثري بالإيحاءات الدّلالية، وقد يتجسّد ذلك فيما وظّفه الشّاعر من حقول دلالية متميّزة، إذ كل حقل دلالي احتوى ألفاظاً قوية مشحونة بالمعاني المعبّرة، عمّا يلمّ به من أحزان وأوجاع اتّجاه وطنه وما يعانيه من خيانة واضطهاد، وهو بعيد عنه بسبب الاغتراب، وعليه فهي تتلاءم مع سياقه لاسيما من خلال ما تنتجه من دلالات ومعاني.

ولجأ الشّاعر إلى استعمال المتقابلات الضدّية، باعتبارها من أبرز الطّواهر الأسلوبية المساهمة في بنائية الخطاب الشعري، إذ بفعل تلك الثنائية من الألفاظ القائمة على التّضاد والتّناقض، يكتسي أبعادا دلالية، وجمالية، وصوتية إيقاعية، ومن أمثلة ذلك: ملاك ≠ شيطان، واضحاً ≠ غامضاً، تسلّقت ≠ سقطت، الغناء ≠ البكاء، محزن ≠ زهو يمضي ≠ لا يمضي، نائمه ≠ قائمه، وقد يسعى الشّاعر من وراء هذه التّناقضات اللفظية التي أثّرت البناء الأسلوبي للقصيدة وزادت معانيه قوة وجمالية إلى إيجاد نقيض للوضع المأساوي الذي يعيشه، وهو العودة إلى أرض الوطن والقضاء على الخونة، وإعادة بناء الجزائر.

4. خاتمة:

وفي ختام هذه الدّراسة التي هدفت إلى مقارنة قصيدة "الحلزون" أسلوبيا، وذلك من خلال دراسة مستوياتها اللّغوية الصّوتية والصّرفية والتّركيبية والدّلالية المعجمية

وتبيين أثرها في تنمية بنائها اللغوي والدلالي والأسلوبي، واستظهار مدى تأثيرها في المتلقي أدركنا أنّها تشكّل لحمة فنية متكاملة البناء اللغوي والأسلوبي والإيقاعي والدلالي، وتتمتع بخصوبة دلالية، وثراء جمالي فني، وعليه فهي أكثر ملاءمة لمقروئية العصر، وما يقتضيه الخطاب الشعري المعاصر من تقنيات فنية مستحدثة في الساحة الأدبية عامّة والشعرية خاصة، وهذا ما أكّده "خلدون الشّمة" حين قال: «إنّها طاقة شعرية طازجة ومن خلالها أحسّ بأنّ الشعر الجديد بدأ يخرج من تقليديته»²⁷، وبالتالي فهي تمثل أنموذجا حيّا عن تطوّر الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

مراجع البحث وإحالاته:

1. ينظر: د/حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص34.
2. المرجع نفسه، ص30.
3. ينظر: د/ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، دت، ص41.
4. ينظر: عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص: 85-99.
- * عمر أزراج: هو شاعر وكاتب جزائري معاصر، ولد بتاريخ 1949 بمدينة بجاية، له عدّة أعمال شعرية، نذكر منها: وحرسني الظلّ، العودة إلى تيزي راشد، الجميلة تقتل الوحش.
5. جون كوهن، النظرة الشعرية (بناء لغة الشعر)، ترجمة: د/ أحمد درويش، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت ص77.
6. عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص90.
7. إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله أحمد، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، 2004، ص192.
8. د/ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، 1994، ص206.
9. عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص97.
10. ينظر: د/حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص63.
11. الزحاف: هو تغيير اختياري يصيب ثواني الأسباب، ويكون بتغيير حركة أو حذف. والعلة: هي تغيير يصيب أسباب وأوتاد عروض وضرب البيت الشعري دون الحشو، وتكون لازمة، إلّا أنّها في الشعر

المعاصر قد تقتصر على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري. وللاطلاع أكثر على الزحاف والعلّة وأنواعهما، ينظر: د/أحمد كشك، الزحاف والعلّة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، مكتبة النهضة المصرية، دت، ص 21-38. وينظر: د/مصطفى حركات، نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)، دار الأفاق، 2005 ص 94-104.

12. ينظر: محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط2، مكتبة دار المعرفة، 2006، ص 21.

13. عمر أزرّاج، الجميلة تقتل الوحش، ص 85-86.

14. المقاطع الصوتية عند المحدثين أربعة أنواع: مقطع قصير: وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة، مثل ل، ومقطع طويل مفتوح وهو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة، وهو حروف المد، مثل: لا لولي، ومقطع طويل مغلق: وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة ووليه حرف ساكن، مثل: لن، ومقطع مغرق في الطول، وينقسم إلى نوعين: مترادف، مثل: نُور، ومصمت مثل: عبء. ينظر: د/حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ط1، الدار الثقافية، القاهرة، دت، ص 16. وينظر: د/إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص 134.

15. بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز النماء الحضاري، 1994، ص 60.

16. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 54.

17. عمر أزرّاج، الجميلة تقتل الوحش، ص 97.

18. المصدر نفسه، ص نفسها.

19. ينظر: د/عبد الرّاجعي، التطبيق الصّرفي، دط، دار النهضة العربية، دت، ص 07.

20. عمر أزرّاج، الجميلة تقتل الوحش، ص 94.

21. أدونيس (أحمد علي سعيد)، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، 1989، ص 44.

22. ينظر: د/محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 207.

23. عمر أزرّاج، الجميلة تقتل الوحش، ص 95.

24. المصدر نفسه، ص 92.

25. المصدر نفسه، ص 95.

26. ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دت، ص 219.

27. ينظر: خلفية غلاف ديوان الجميلة تقتل الوحش.

قائمة مراجع البحث:

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999.

- 2- إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله أحمد، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية القاهرة، 2004.
 - 3- أدونيس (أحمد علي سعيد)، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، 1989.
 - 4- أحمد كشك، الزحاف والعلّة (رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع)، دط، مكتبة النهضة المصرية، دت.
 - 5- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دت.
 - 6- حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
 - 7- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ط1، الدار الثقافية، القاهرة، دت.
 - 8- حسن ناظم، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002.
 - 9- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1994.
 - 10- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط2، مكتبة دار المعرفة، 2006.
 - 11- مصطفى حركات، نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)، دار الأفاق، 2005.
 - 12- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، دت.
 - 13- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دط، دار النهضة العربية، دت.
 - 14- عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.
- المراجع المترجمة:**
- 1- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز النماء الحضاري، 1994.
 - 2- جون كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، ترجمة: د/ أحمد درويش، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
 - 3- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.