Année Universitaire : 2022/2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللّغة والأدب العربي الشعبة:الدراسات اللغوية

الاختصاص: **صوتيات وعلوم اللسان.**

من إعداد:

ميـــار غريـب

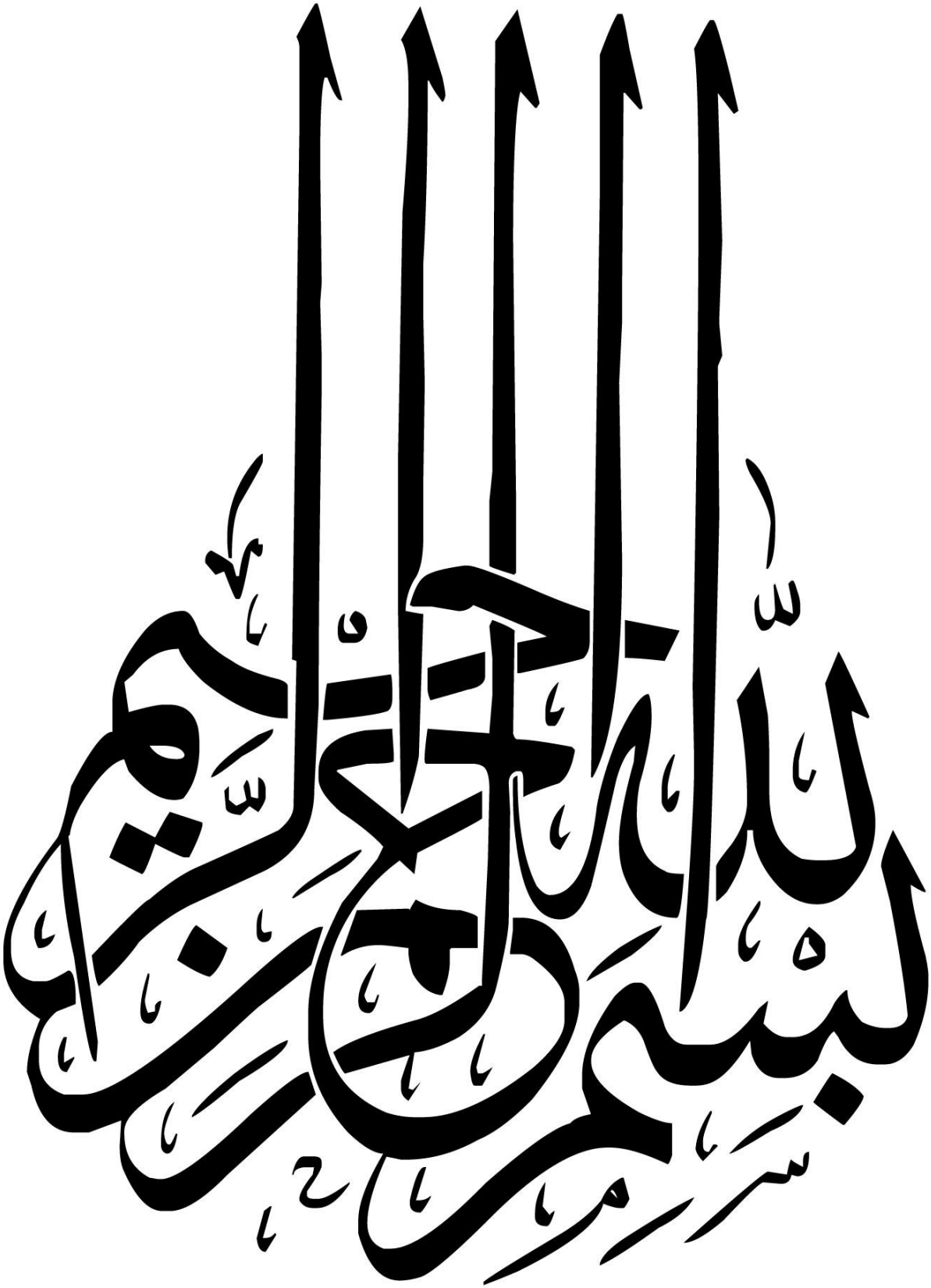
بعنوان

الموازنـات الصّوتية بين التّكرار والتّـوازي في الشعر الجزائري المعاصر من سنة 2000 إلى يومنا هذا -دراسة أسلوبية صوتية-

بتاريخ:.**2023-11-16** أمام اللّجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: .وردة معلـــم.	أستاذة تعليم عالي.	جامعة 8 ماي 1945 –قالمة–	رئيسا
السيدة:وردة بويـــران	أستاذ محاضر "أ	جامعة 8 ماي 1945 –قالمة–	مشرفا ومقررا
السيد: .ربيعـــة برباق	أستاذة تعليم علي	جامعة. العربي التبسي –تبسة–	ممتحنا
السيد: .عبد الحميد شكيل	أستاذ تعليم	جامعة باجي مختار –عنـــابة–	ممتحنا
السيد: إبراهيـم براهمـــي	أستاذ تعليم عالي	جامعة 8 ماي 1945 –قالمة–	ممتحنا
السيد : .أسماء حمـايديـــة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة 8 ماي 1945 –قالمة–	ممتحنا

السنة الجامعية:**2024/2023**


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي به تتم الصالحات له وقفة إجلال وإكبار على ما أمدّه لنا من قوة وصبر وعزيمة خلال بحثنا هذا، فما كان توفيقنا إلا بإذنه جلّ علاه.

أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان إلى والديّ الفاضلين اللذين كانا لي سندا طيلة المشوار البحثي،،، وكلّ الشكر والتقدير إلى المشرفة الدّكتورة **"وردة بويران"** التي كانت لي سندا علميا بامتياز، بإرشاداتها وتوجيهاتها في كل حرف من حروف البحث حتى استوى على سوقه.

كما الشكر موصول إلى الأستاذ الدكتورة **"ربيعة برباق"** التي كانت الداعم المعنوي.

والشكر موصول إلى القسم النابض عائلتي كلّ باسمه ووسمه،،،

كما الشكر إلى أعضاء قسم اللغة والأدب العربي كل باسمه،،،

والسلام على الحبيب المصطفى.

العصمة للقلم

على درب المعالي، استقم

افرش بساط المجد من العدم

فالعلم ثورة تعلو بنا نحو القمم

لا ينالها إلا أصحاب الهمم

-فريدة بلفراق-

الإهداء

قال تعالى: وقضى ربّك ألّا تعبدوا إلّا إيّاه وبالوالدين إحسانا"

إلى من علّمني أنّ الدّنيا كفاح سلاحها العلم والمعرفة "أبي"

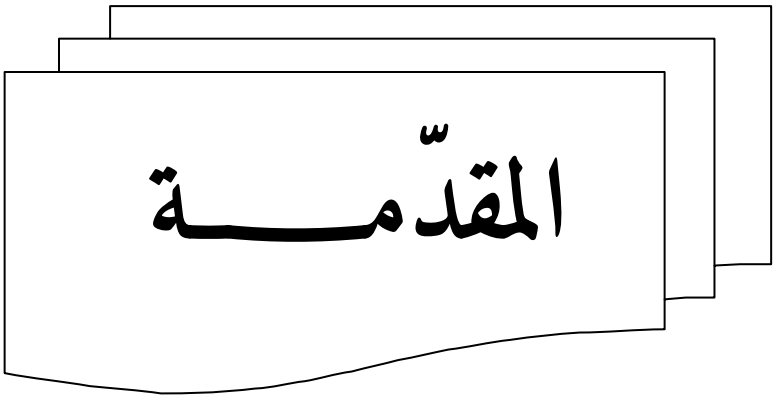
إلى من علّمتني أنّ بعثرة الحياة يلزمها الصّبر، وأنّ النّجاح يولد من رحم الألم "أمّي"، إلى من كانوا طوقا لنجاتي عائلتي كل باسمه وصفته ومعزّته،

إلى كتاكيت البيت ميمي، نبيل، قايا، انس الدين، رفه، نزار...

إلى كلّ من ساندني وكان داعما لي "وليد"؛؛ إلى خليلة الروح (*)، إلى كلّ صديقاتي.

إلى -نادية- تغمّدها الله برحمته الواسعة

إلى نفسي المثابرة الكادحة والمُجدّة.


المقدّمـــــة

لا شكّ أن التكرار طبيعة كامنة في كلّ ما يعيشه الإنسان في الكون والحياة، وأنّه عنصر لا انعزال له عن واقع الشاعر وإبداعه، بيد أنّه يتلون في بنية الشعر بلونه الخاص على أشكال صوتية وبلاغية يوجّهها الإيقاع الشعري ويحتكم لها في الآن معا، دليلنا في ذلك الموازنات الصوتية وإيقاعاتها المتوازية كمّا وهندسة من جهة، والمتوازنة دلالة وتموجا نفسيا من جهة أخرى.

يفرض الإيقاع الشعري سلطته على لغة الشعر على الرغم ممّا آل إليه الشعر العربي في عصرنا الحاضر من تنوع أشكاله وتعدد إيقاعاته تحت مسمّيات: الشعر الحر، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر أو الومضة...، وكلّ ما عرفته الساحة الأدبية والشعرية من نتائج التجريب والتجديد عند الأدباء والشعراء المعاصرين الجزائريين على وجه الخصوص.

من المسلّم به حقيقة مفادها؛ إنّ الشعر الجزائري المعاصر لم يكن في انفصال عمّا تشهده الساحة الشعرية العربية من آليات التجريب وقوالب التجديد في لغة القصيدة وأساليبها، وأنّ من آثار ذلك كلّه أن ينتحي الشاعر نحوه إلى العمل بطريقة دون أخرى، فيعرف بنمطه العمودي – على شاكلة القدماء– أو أن يعرف بالشاعر المجدّد بنمطه المستحدث، وقد يزاوج بين الجديد في ثوب الشعر الحرّ والقديم في قالب الشعر العمودي بأوزانه المعروفة وقوافيه.

ولعلّ القاسم المشترك بين اللغة الشعرية –بخواصها الفنية المتعارف عليها – والإيقاع على اختلاف تمظهراته ليس إلاّ دليلا على أنّ الشعر لا وجود له بعيدا عن عنصر التكرار، وأنّ هذا الأخير معادل موضوعي لبنيته وكينونته؛ فهو قبل كل شيء أصواتٌ تتكرر على انتظام خاص، ومقاطع متتابعة يلونها النبر والارتكاز في قالب التفعيلات والهندسة الخاصة ببنية الشعر من خلال توازي وحداتها المستمر– بتعبير رومان جاكبسون– على أنساق صوتية تتماثل أو تتقابل أو تتجانس، وعلى أجزاء تتعادل وتتوازن في ما يتبدّى في صور الترديد، والترصيع، والموازنة، والتناسب، والمقابلة، والمماثلة، والمشاكلة، والتشطير، والتجنيس،وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والطباق، والمناسبة،وغيرها مما عُدّ من الظواهر البديعية، التي شغلت أذهان علماء البلاغة ونقادها.

من هنا يمكن القول: إن مزية نظرية التوازي *parallélisme* أنّها أكسبت الدارس اللساني المعاصر رؤية جديدة لإعادة البحث في قيمة الموازنات الصوتية وأثرها في بنية الشعر، في صلب مبدأيْ التكرار والتوازي بعدّها نظاماً إيقاعيا يحكمه الكّم الصوتي وهندسته المخصوصة، التي لا تنفصل واقع التجربة الشعرية المعاصرة وثرائها.

من هنا يتبدّى فضولنا لدراسة نماذج من الشعر الجزائري المعاصر بأشكاله وقضاياه، على ضوء ما توافر من أشكال متوازنة وقوالب متوازية تصنع هندسة القصيدة الجزائرية المعاصرة، وحنكة الشعراء في اختيار ما يمكّنه ممن تحقيق التأثير والتكثيف الدلالي بمعاوِل بلاغية وإيقاعية ودلالية في آن معاً.

ومنه اقتضت الدراسة المنهج الوصفي في تحديد عينات الدراسة وتصنيفها، ومن ثمّ تحليلها باستثمار ما توافر من الإجراءات التحليلية والوسائل الإجرائية للمنهج الأسلوبي، بعدّ الموازنات الصوتية أسلوبا بلاغيا وخيارا لغويا قبل كلّ شيء.

ولأنّ الموازنات قالب لغوي خاص، وأسلوب في التعبير له أصوله ومقتضياتهّ، وجدنا في لسانيات النصّ ضالتنا؛ من خلال نظرية التوازي ونهجها الوظيفي؛ بمقتضى ما تأسّست عليه القيم التمييزية بين الأزواج الدّنيا (بالاصطلاح الوظيفي) المتكرّرة في توازٍ وانسجامٍ، بجامع الصوت ومؤدّاه الذي يُلائم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة المراد تجسيدها صوتيا في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة.

عمادا على هذا، جاء موضوع بحثنا موسوما بـ: "**الموازنات الصوتيّة بين التّكرار والتّوازي في الشّعر الجزائري المعاصر من سنة 2000 إلى يومنا هذا – دراسة أسلوبية صوتية–**.

الدراسات السابقة:

قد أفدنا في بحثنا من بعض الدراسات والمقالات الأكاديمية السابقة ذات الصلة بالموضوع، من حيث اعتنت بالموازنات من مختلف زوايا النظر، من أبرزها نذكر:

–حميد يعكوب نعيمة الصّافي: قصيدة الشّعر العراقية –دراسة في جماليات التّشكّل الإيقاعي–، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، سنة 2013.

-سماح الرواشدة: التّوازي في شعر يوسف الصّائغ وأثره في الإيقاع والدّلالة، مقال منشور في مجلّة أبحاث، اليرموك، سنة 1998.

-إنصاف عبد الله الحجايا: التوازي التّركيبي الصّرفي في القرآن الكريم –دراسة في الأساليب النّحوية- رسالة ماجستير، سنة 2016.

-سلاف بومحلايس: إيقاع التوازن الصوتي في "صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي، مجلّة العلوم الإنسانيّة، قسنطينة، الجزائر، مج أ، عدد 48، سنة 2017.

-بلقاسم بودنة: الموازنات الصوتية في الشّعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي، مجلّة القارئ للدّراسات الأدبية واللّغوية، مج05، العدد01، سنة 2022.

وعن مجمل الملاحظات حول الدراسات السّابقة ما يأتي:

-إنّ كثيرا من الباحثين لم يقوموا بدراسة الموازنات الصوتية بحيثياتها، فكانت الدراسة بالتجزئة، على نحو ما وجدنا في رسالة الماجستير "لإنصاف عبد الله الحجايا" التي تمحورت حول دراسة الأساليب التّركيبيّة والصّرفية فقط، ومقال"بلقاسم بودنة" التي ركّز على عنصر التكرار في القرآن الكريم، أمّا مقال سلاف بومحلايس الموسوم بإيقاع التّوازن الصّوتي في "صحوة الغيم للشاعر عبد الله العشي" الذي ركّز على أهميّة المقوّمات الصّوتية في الشّعر.

أمّا دراستنا فتختلف عن الدراسات السابقة في إعادة دراسة الموازنات برؤية جديدة تلامس أبعادها الإيقاعية في صلب الصوت المحمّل بتجارب الشعراء وقضاياهم، ولاسيما أنّ جلّ الدراسات التي تناولت الموازنات لم تبتعد كثيرا عن نهجها البلاغي الذي ينتهي بها إلى كونها مادة للزينة والتكلّف.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية بحثنا في أنّنا حاولنا إخراج الموازنات من تلك الرؤية البلاغية والنقدية الضيقة إلى التعرف على موقعها من الوحدات الصوتية المجتمعة مقطعيا ولفظيا في علاقتها ببنية القصيدة قاطبة بعيدا عن الحكم عليها بالتكلّف والصنعة.

ومن ثمّة تمثّلت إشكالية البحث الجوهرية في تساؤل مفاده: **كيف تسهم الموازنات الصوتية وأشكالها في صلب التوازي والتكرار في تحقيق الاتساق والانسجام داخل الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر؟**

وهو إشكال يحيلنا إلى تساؤلات فرعية أبرزها:

- **ما موقع الموازنات الصوتية من الأساليب التي انتهجها الشاعر الجزائري المعاصر؟**
- **ما طبيعة الموازنات التي ارتكز عليها كل من النمطيْن العمودي والحر؟**
- **هل لذلك أثره الإيقاعي في موسيقي الشعر ووقعه في المتلقي؟**

فرضيات الدراسة:

تلخّصت فرضيات الدراسة في أنّ لظاهرة التّوازي الصّوتي دورها في تفعيل الموسيقى الدّاخلية للنّص الشّعري، وتحرير ما فيه من تناغم وانسجام بين الأصوات المتقابلة، والمتماثلة، والمتطابقة، وكذا المتشابهة، وأنّ للتّكرار دور في التّأثير والتكثيف الدلالي، وكذا أثره الإيجابي في بناء الهندسة الصّوتية التي تحقّق للفضاء الشّعري مشروعيّته وشعريّته.

يعود اختيارنا للموضوع إلى سببين:

الأول: ذاتي عائد إلى شغفنا بحبّ الاطّلاع على البحوث الصّوتية وتطبيقاتها الحديثة.

الثاني: سبب موضوعي يكمن في إثراء المكتبة الجامعية بما هو جديد فيما يخص استخدام الدّرس الصوتي وإسقاطه على النّصوص الشعرية برؤى جديدة، وكذا زيادة المعرفة بالنّص الشّعري خاصّة، بما يمكن أن يحدثه الإيقاع الصوتي من تأثيرات ذات بعد فني وجمالي.

هدف الدراسة:

أمّا الهدف الرئيس من الدّراسة فتمثّل في مكاشفة جملة الدلالات والإيحاءات التي يعطيها النص الشعري من خلال عنصري التوازي والتكرار،ففي ظلّ التقدم المعرفي أخذ مفهوم التّوازي حظّه من الوزن العلمي الذي بات أساسا في الدّرس الصّوتي الحديث بما فيها من تطبيقات لسانية وأخرى بديعيّة، ذلك لما يحتويه الخطاب الشعري من دور هام يسهم في زخرفة المعاني والدّلالات التي تمسّ

العناصر المتوازية والمتقابل في النّص، باعتبار هذا الأخير صناعة إبداعية يندرج تحتها وسائل وأساليب لها دورها الفعال في بناءه وتكوين دلالاته التي يحدثها الجانب الصوتي بإيقاعاته المختلفة، لتحقيق الانسجام الذي يفرضه الجنس الأدبي، ولا يتحقق ذلك في انعزال عن عنصري التوازي والتّكرار باعتبارهما ركيزة هذه الظاهرة الأسلوبية وعماد اختلاف الرؤية إليها بين الدرس البلاغي القديم والأسلوبية المعاصرة في ظلّ ما يعرف بنظرية التوازي .

وسندنا العلمي لإنجاز هذا البحث مجموعة من المراجع الهامّة ذات الصّلة الوثيقة بالبحث نذكر أهمّها:

-كتاب: قضايا الشّعرية لرومان جاكبسون.

-كتاب: الموازنات الصّوتية في الرّؤية البلاغيّة لمحمد العمري.

-كتاب: تاريخ جديد للبلاغة والشعر لمحمد العمري.

-كتاب: الأسلوبية الصوتية: لمحمد الصالح الضالع

-كتاب: البديع والتّوازي لعبد الواحد حسن الشيخ.

-كتاب:الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية لإبراهيم جابر علي

ولتحقيق الأهداف المبتغاة من بحثنا ارتأينا أن تجيء خطة البحث في مقدّمة تتبعها أربعة فصول ومنتهاها خاتمة.

ففي المقدّمة تمّ عرض ما وقفنا عنده من تقاسيم البحث والحيثيات التي احتواها البحث.

فقد جاء **الفصل الأول** نظريا بحتًا لنعرّب من خلاله عن العديد من ذات الصلة بالموازنات، سواء على صعيد التعدد المصطلحي وما أفضى إليه، نحو قولنا: المحسنات البديعية أو المجانسات وما شاع منها في ساحة النقد والبلاغة؛ أو ما نتج عن تعدد الأشكال- ائتلافا أو اختلافا- ، وهنا ترتكز الموازنات الصّوتية بالأساس على المستوى الصوتي كأداة لتبيانِ أشكال التماثلِ والتّناظرِ بين الثّنائيات، ذلك لما يحقّقه عنصر الاتّساق والانسجام في النّص الشعري من خلال مكاشفة إيقاعاته الدّاخلية، وما للبلاغة من دور فيه متمثّلة في عنصري التجنيس والتّرصيع، فالصّوت هو الوسيلة الأساسية

والفعّالة في مكاشفة معاني الخطاب شعرا كان أم نثرا، حيث تتضافر أصوات اللّغة في تقابل موزّعة توزيعا متوازيا في اتّساق وانسجام محدثة بذلك إيقاعا موسيقيا، يحدثه التّكرار الذي يبيّنُ الإيقاعات الجماليّة والفنّية، ويعطي القيم الصّوتية وزنها ويكسبها قابلية تأويل النّص الشعري وتبيان معانيه.

أمّا **الفصل الثّاني** فجاء نظريا تطبيقيا بعنوان: "**الأبعاد الصوتية والأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**" بيّنا فيه عنصر التّجنيس ودور الصّوتيات الوظيفية في تحقيق الموازنات الصّوتية في ضوء اتّفاق أصول الدّال واختلاف أصول المدلول، على ما يتحقّق بتوازي الأصوات المتباعدة المخارج والتي يجسّدها الجناس اللّاحق، والمتقاربة المخارج ويجسّدها الجناس المضارع من خلال تقارب مخارج الأصوات المتقابلة، إلى جانب ما يوجد من جناس مصّحف، ومحرّف، وجناس القلب، محقّقا بذلك هندسة صوتية إيقاعية يحقّقها التّوازي بوساطة التّكرار على مستوى النّص الشّعري.

أمّا **الفصل الثّالث** الموسوم بعنوان: " **الموازنات الصوتية وموسيقى الشعر**" فجاءت العناية فيه بالموسيقى الشعرية وبيان أشكالها، وما ينجلي منها من خصائص صوتية إيقاعية على مستوى النّص الشّعري؛ كموسيقى المقاطع التي تتمثّل في عنصر التّصدير بصوره المختلفة ومواضعه، حسب ما ورد على مقطع البيت وما يوجد من تكرار في مواضع أخرى من البيت، ويكون بتكرار اللّفظة ذاتها، أو يكون بالتّجانس أو الاشتقاق.

أمّا على مستوى موسيقى المطالع والتي تتمثّل في التّذييل الذي يعدّ ضربا من الإطناب، باعتباره من أكثر الصّور التي تزيد من فاعليّة وحركيّة الإيقاع الدّاخلي على مستوى البيت الشّعري ويكون في حشو البيت لا في مقطعه، بما يحتويه من الكمّ الصّوتي يتحقّق بوساطة التّكرار، إلى جانب ما يمكن أن يكون من ترديد أو تكرار لتحقيق هذه النّوع من الموسيقى، إضافة إلى موسيقى الحشو ففصّلنا فيها عن التّرصيع وما يحقّقه من توازي، وتطريف، وتوازن.

أمّا الفصل الرّابع فجاء بعنوان: "**الأنساق الصوتية المتوازية في الشعر الجزائري المعاصر**"، وبيّنا فيه أنّ الموازنات الصّوتية تنبني على الوحدات اللسانية المتساوية والمتناظرة سواء في الشّعر العمودي أو الشعر الحر الذي كان له نصيبه من التّقابل الكمّي والكيفي، سواء أكان توازٍ من جهة الجانب

التّركيبي فيهتمّ بالنّظم الجملي المتوازن مرتبط بالدّلالي، إذ يكون التوازي بين جملة فعلية وأخرى، أو جملة اسمية وأخرى أو أي نوع آخر من الجمل المهم من ذلك أن تحقّق التساوي بين المتواليات المتناظرة، حيث يؤدي التّكرار دوره في تحقيق هذه الموازنة، ومن جهة أخرى يهتم بمختلف أنماط التوازي الصّوتي؛ كالمزدوج والتّراكمي والتّرادفي، ناهيك عن الظّواهر التّطريزيّة التي لها وقعُها في التّوازي، من ذلك الارتكاز في النّص الشّعري، ويكون وقعه على المقطع المتوسّط المغلق **ص ح ص** أو المقطع الطويل مفتوح **ص ح ح**، ويكون على السّاكن من التّفعيلة العروضية، وبذلك يسعى التّوازي إلى جانب التّكرار إلى يناء صورة هندسية لمجمل المقاطع التي تحقق التّوازن في الخطاب الشّعري، وما يتعدّد من موازنات تعدّدت صورها وتباينت معانيها في صلب هندسة الصوت والإيقاع- أفقيا وعموديا-، وما تنساق إليها من علاقات الاتّساق والانسجام، تحت مسمّى التوازي والتكرار؛ مثل: التّوازي التّركيبي والازدواجي والتّراكميّ، وما يمكن أن تؤول إليه تلك التآلفات والمخالفات من ظواهر التّطريز؛ كالنّبر والتّنغيم وسمتهما الموسيقية والإيقاعيّة ذات الصلة بالكثافة الصوتية والدلالية على حد سواء والمقامة على الوزن التّفعيلي في القصيدة العربية العموديّة، مع الاستعانة ببرنامج برات(**praat**، باعتباره برنامجا حاسوبيا يعمل على قراءة الملفات الصوتية؛ الهدف منه تحديد القيمة الزمنية للموضع النبري.

في الختام أتوجه بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "**وردة بويران**"، كما نرجو أن يكون بحثنا قد استوفى من الوزن العلمي ما يستحق، وقدّم الجديد الجدير بالنّظر، كما نرجو تثمين هذا العمل تحت إشرافكم.

نتمنّى أن يكون هذا العمل بداية لمطارحات جديدة يعوّل عليها الباحث مستقبلا، ولئن وفقنا فبعون الله تعالى، إنه نعم المستعان، وإن أخطانا فإنّ الكمال لله وحده.

فصل أوّل:

الموازنات الصوتية: ضبط مصطلحي ومفهومي

توطئة

أولاً/ الإيقاع الصوتي وتمظهراته:

1- في ضوء مبدأي التكرار والتوازن.

ثانيا/نظرية التوازي (parallélisme).

ثالثا/ الموازنات الصوتية (مفهومها وأهميتها).

1- مفهومها

2- أهميتها

رابعا/ الموازنات الصوتية بين البلاغة والدّرس اللّساني الحديث والمعاصر.

1-الموازنات الصّوتية والتّراث البلاغي.

2-الموازنات الصوتية والدّرس اللّساني الحديث والمعاصر.

خامسا/ أثر اللّسانيات في الدرس الصوتي الحديث.

1- الموازنات الصوتية في ضوء نظرية التوازي.

2- التوازي الصوتي والتكرار.

3- الهندسة الصّوتية الإيقاعيّة.

توطئــة

تتأتّى مكانة الموازنات الصّوتية من خلال عنصر التّوازي الذي يمنحه التّكرار الصّوتي فعالية وانسيابية أكثر تحقّق بدورها هندسة صوتية متوازنة في ضوء تجليات الرؤية الأسلوبية التي تُعطي للنّص الإبداعي الشّعري الجمالية والفنية وكذا عنصر التّشويق والإمتاع،حيث يؤدّي الإيقاع وظيفته لإحداث التناغم بين الألفاظ داخل الجملة، كأن تكون هناك هندسة صوتية تتيح إحلال صامت محل آخر، أو تكرار صامتين في البيت عدة مرات في القصيدة، أو تغيير مواضع الحروف في قافية البيت باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحدات المتوازنة، مما يُحدث ذلك إيقاعا أو وقعا موسيقيا سمعيا يزيد من جمالية النص الشعري، ويجذب انتباه المتلقي ويطربه، من خلال ما تمّ من توظيف للطّاقات الإيحائية سبرا لحوامل المعنى، على اعتبار أنّ الإبداع الشعري يلون بألوان صوتية متميزة تلاءم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يريد الشاعر تجسيدها صوتيا ممّا يُكسب النص اتّساقا وانسجاما أكثر.

أولاً/ الإيقاع الصوتي وتمظهراته:

حظي مصطلح الإيقاع بالعناية والاهتمام في كل من الثقافتين الغربية والعربية، على وجه الخصوص لدى الباحثين اللذين عنوا بالدراسات اللغوية والأدبية على حد سواء، وذلك لارتباطه الشديد بالموسيقى، وخاصة ما يخدم مجال الخطاب الشعري.

1- الإيقاع في ضوء مبدأي التكرار والتوازن:

الصّوت هو الوسيلة الأساسية والفعّالة في مكاشفة معاني الخطاب شعرا كان أم نثرا، حيث تتضافر أصوات اللّغة في تقابل موزّعة توزيعا متوازيا في اتّساق وانسجام محدثة بذلك إيقاعا موسيقيا، يحدثه التّكرار الذي يبيّنُ الإيقاعات الجماليّة والفنّية، ويعطي القيم الصّوتية وزنها ويكسبها قابلية تأويل النّص الشعري وتبيان معانيه.

من الناحية اللغوية في لسان العرب **لابن منظور** (**ت711هـ**)وقع على الشيء ومنه يقع وقعًا ووقوعًا أي سقط، والموقع والموقَعةُ موضع الوقوع، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وسمّى **الخليل ابن أحمد الفراهيدي** (**ت175هـ**) كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع[1].

وورد في القاموس المحيط **للفيروز أبادي** (**817هـ**) أنّ "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو يوقّع الألحان ويُبيّنها"[2].

يرتبط الإيقاع في المعاجم اللّغوية باللّحن والغناء والموسيقى وكذا الإنشاد، فلا يبتعد مفهومه عن الجانب المصطلحي، ويعدّ **ابن طباطبا** (**ت348هـ**) من الأوائل الذين استخدموا مصطلح الإيقاع،

---

[1] جمال الدين محمّد بن مكرم ابن منظور, *لسان العرب*, عبد الله الكبير وآخرون) دار المعارف، القاهرة، مصر، 1 ,(.s. d) , 4897.

[2] مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي, *القاموس المحيط*, أنس الشامي وزكرياء جابر أحمد (دار الحديث، القاهرة، مصر، ج1, 2008), 1773.

وذلك في كتابه عيار الشّعر في معرض حديثه عن الشّعر قائلا: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه" [1].

وقد توسّعت دائرة الإيقاع عند الفلاسفة، ومن ذلك نجد **ابن سينا (ت428 هـ)** في كتابه فنّ الشعرالذي يعطيه تعريفا دقيقا فيقول: "الشّعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية (...)"[2].

وفصّل الإيقاع فعدّه "تقدير لزمان النّقرات، فإن اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلق"[3].

ليس الشّعر إلّا وسيلة للتعبير عمّا يجيش في النّفس الإنسانيّة من انفعالات ومشاعر، وفي مواجهتها الدّائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب[4]؛ يعدّ الإيقاع من أخصّ خصائص النص الشعري، لذلك يتعدّى البحث فيه معرفة البحر وموسيقاه من حيث يمتدّ إلى المكان والوقفة والتّكرير، فهو وإن كان معلوما عند الشاعر تخيّره ليسوق شعره داخل قالبه الصوتي[5]، ففي العلاقة بين إيقاع الموسيقى وإيقاع الشّعر يقول **ابن رشيق (ت463هـ)**: "...ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة"[6].

فالإيقاع بذلك عنصر أساس تُبنى عليه المعاني وتتأتّى، فهو النُّقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، ويتَّحدُ عندها الشَّكل والمضمون، وهذا لابدَّ أن يُحدث أثرا في نفس المتلقي يساعده على إحداث نوع

1ابن طباطبا, « عيار الشعر », 53.

[2]ابن سينا, *فنّ الشعر*, عبد الرحمن بدوي (مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط, 1953), 161.

[3]ابن سينا, *الشفاء الرياضيات 3-جوامع علم الموسيقى*, زكريا يوسف (المطبعة الأميرية، القاهرة, 1956), 81.

[4]بومدين المير, « الإيقاع في الشعر العربي الحديث », مجلة إشكالات في اللغة و الأدب 3 (9 décembre 2014): 112. , n° 3

[5]أحمد مداس, » *لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري* (عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2, 2009), 200..

[6]سيد خضر, *التكرار الإيقاعي في اللغة العربية* (دار الهدى للكتاب، مصر، ط1, 1998), 50

مماثل من التّوازن بين القوى النّفسية للوصول إلى حالة الاعتدال والتّوازن والانسجام، أي أنّ دراسة الإيقاع عند العرب القدامى تتمحور حول الجانب العروضي.

أمّا حديثا فتأخذ دراسة الإيقاع اتّجاهات مختلفة فكلمة (**Rhytm**) تعني الإيقاع، وهي مصطلح انجليزي اشتقّ أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتّدفّق، ثمّ تطوّر معناها بتطوّر العصور حتّى أصبحت مرادفة لكلمة "**measur**" الفرنسية المعبّرة عن المسافة الموسيقية، يتّفق هذا مع تعريف **فنست داندي**(**Dundy Vincent**) الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة"، وكان **كولردج** (**Colredj**) في القرن **19** قد أرجعه إلى عاملين اثنين: أوّلهما: التّوقّع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقية معيّنة، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظنّ التي تنشأ عن النّغمة المتوقّعة كما تولّد الدّهشة.

وردّه **ريتشاردز**(**Richards**)إلى عاملي التّكرار والتّوقّع، فآثاره تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أولا يحدث، وعادة لا يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص (...) يهيء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، أي أنّ الإيقاع لا يتولّد عن الصّوت الواحد أو العنصر الشّكلي المفرد، بل يتولّد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى، وهذا ما أكّده سوريو، حين عرّف الإيقاع بأنّه "تنظيم متوالٍ لعناصر تغيّر كيفيا في خطّ واحد، بصرف النّظر عن اختلافها الصّوتي"[1].

إنّ كُلًّا من **فنست داندي**(**Vincent dindy**) وأصحاب الموسيقى يرون أنّ التّكرار هو العنصر الحيوي الذي يحقّق الإيقاع على مستوى الأبيات الشعريّة، من خلال التّكرارات المتوالية التي تحقّق بدورها عنصر التوازي والتّوازن.

لا اختلاف حول الدّور الفعّال الذي تعطيه الموسيقى وحركتيّها من أهميّة لأركان الخطاب الشّعري عبر مستويين هامّين هما: مستوى الإيقاع الخارجي وأبرز عناصره الوزن والقافية، ومستوى الإيقاع الدّاخلي بعناصره المتعدّدة، حيث تقوم بنية الوزن في القصيدة بتجسيد الإيقاع الخارجي الذي يحتوي التّجربة الشّعرية من جهة، ويمنحها خصوصيّتها الفنيّة من جهة ثانية، ممّا يضمن تكرار الكمّ الصّوتي

[1] أحمد حمدان ابتسام, « الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي », 21.

نفسه في صورة التّفعيلات، ويخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات[1]، وهنا تتمثّل بنية الإيقاع الدّاخلي للقصيدة في تجلّيات البنية الصوتيّة المتنوّعة والمنتظمة التي تعكس انتظام النّص الشّعري بجميع أجزائه، أو في سياقات جزئيّة تلتئم في سياقها الكلّي المتّصل بغيره من بُنى النّص الأساسية والجزئيّة،فالانتظام يعني بمختلف علاقات التّكرار والمزاوجة والمفارقة والتّوازي والتّداخل والتّنسيق وكذا التّآلف والتّجانس، ممّا يعطي انطباعا عن سلطة قانون خاصّ على بنية النّص، وعادة ما يكون عنصر التّكرار الأكثر وضوحا من غيره فيها، خاصّة أنّه يتّصل بتجربة الأذن المدرّبة على التقاطه، وبذلك تتحوّل العناصر الصّوتية المكرّرة بانتظام، مفردة أو متكافئة[2] إلى نسيج إيقاعي يعمل على إبراز مظاهر التّوازن في فضاء القصيدة.

ممّا لا شكّ فيه أنّ أهمّ الوظائف الفنيّة للبنية الوزنيّة والإيقاعيّة تتجلّى في توزيع النّص إلى وحدات متماثلة، لذا عَمَدَ الشّاعر في العصر الحديث إلى أن يجرِّب الأصوات المتباينة، ويعيد استخدام إيقاعات جديدة، كما أتاح الإيقاع للشّاعر الفذّ إمكانات واسعة لاستخدام تشكيلاته المعبِّرة عن الجوِّ النَّفسي المطلوب، باعتباره الرُّوح التي تسري في القصيدة[3].

من هذا المنطلق، فالمتتبّع لآراء الدّارسين والمنظّرين لماهية الإيقاع من المنظور المعاصر يخلص إلى حقيقة مفادها؛ أنّ التّكرار من أكثر القوانين أهمّيّة وأشدّها وضوحا[4]، إذ يرتبط ملمح الإيقاع بالتِّكرار الذي يحظى بوظيفة فنيَّة ذات صلة بموضوع القصيدة ونفسها الشّعري، ذلك أنّ الكمّ الصّوتي يُساق إلى السّامع في شكل ذبذبات صوتية منتظمة تحتكم إلى سلطة الإيقاع، وتترجمها حواسّ الشّاعر وانفعالاته.

وعلى الرّغم من أنّ التّكرار يتحقّق في أربعة مستويات؛ هي الصوت والكلمة والجملة والمقطع، فللمعاني الدّور الأكبر في ذلك، إذ تنتظم في نسق من أصوات اللغة، تتحوّل معه نبرة الصّوت

---

[1] رابح بن خوية, التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة (عالم الكتب الحديث. إربد, 2017), 13.

[2] يوري لوتمان, « تحليل النص الشعري بنية القصيدة », 1995, 82.

[3] رمضان الصباغ, « الموسيقى والإيقاع فى الشعر الحر », الحوار المتمدن.

[4] محمّد شاكر قاسم مقداد, « البنية الإيقاعية في شعر الجواهري », 2010, 26.

وارتكازه من مجرّد قالب جاهزٍ تقتضيه التّفعيلة وقوانينها إلى كمّ صوتي له أثره الجمالي وقيمته التّعبيريّة وكثافته في السياق.

ولمّا كان التّكرار العنصر الأبرز في بناء إيقاع الشّعر وموسيقاه فحريٌ بنا أن نفصّل في أنواعه كما يأتي:

أ-تكرارية الصّوت الواحد: أو الصّوت المفرد، ويتمّ فيه تكرار صوت معيّن من شأنه أن يمنح المقطع الشّعري جرسا موسيقيا في ظلّ تضافره مع الأصوات السّابقة أو اللّاحقة، وقد يتكرّر على مستوى المفردة الواحدة، وعلى مستوى الألفاظ المتجاورة المكوّنة للجملة، ذلك أن لتكرار الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى ذهنية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها[1] ممثّلة في حرف "الراء"، نحو قول النّابغة الذّبياني[2]:

مَــن مُبلــغُ عمــرو بنَ هنـدٍ أيــةً ... ومِــنَ النَّصيحــةِ كثــرةُ الإنـــذارِ

لا أعــرفنّــك عارضا لرمـاحـنــا ... فــي جُــفٍّ تغــلب وادي الأَمـــرارِ

يــا لهــف أمّــتي بعـدَ أسـرةِ جَعْـوَلٍ ... ألا أقيــهُــم ورهــــطَ عـــرارِ

يشكل تكرار الحرف بعدا أسلوبيا يكاشف الأبعاد الدلالية والنفسية في النص الشعري، ناهيك عمّا يحدثه من إيقاع.

ب-تكرارية الأصوات المتتابعة: ويتكرر وفقها أكثر من صوت واحد في شكل متتابع ومنتظم[3] ممثّل في صوت "**الميم**"، ومنه قول عنترة بن شدّاد[4]:

هل غــادرَ الشّعــراء مــن مُتــردّمِ ... أمْ هــل عرفــت الـدّارَ بعد تــــوهّ

أعـيَــاك رْسـمُ الــدّارِ لمْ يتكلّــمِ ... حتَّى تكلَّــم كالأَصــمِّ الأعـجــمِ

ولقــد حبست بــــه طويــــلا ... أشكـــو إلى سُفــع رواكــد جثّــم

---

[1] فضيلة مسعودي, « التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع انموذجا », 2008, 21 ,

[2] النابغة الذبياني, *ديوان النابغة الذبياني*, عباس عبد الستار (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3, 1996), 91 ,

[3] فضيلة مسعودي.21 ,

[4] عنترة بن شداد, *ديوان عنترة*, تح: مُحَمَّد سعيد مواوي (المكتب الإسلامي، القاهرة, 1964), 92.

ج–تكرارية الصيغة: تسمى كذلك تكرارية القالب الصّوتي، حيث تتطابق حركات القوالب الصوتية المتكررة وسكنات بشكل يجعلها سهلة الحفظ، شديدة العلو بالنفس[1] في الشطر الأول من الأبيات الثلاث "**يا خليلي ناديا لي كليبا**"، نحو قول المهلهل بن ربيعة[2] (الخفيف):

يـا خليليّ ناديـــا لـــي كُليبـــًا واعلـــمـــا أنّـه مُـــلاقٍ كفـــاحَـــا

يـا خليليّ ناديـا لـــي كُليبًـــا ثّـــمّ قُـــولَا لـه نعمتَ صباحَـــا

يـا خليليّ ناديَـا لـــي كُليبًـــا قبـلَ أن تُبصِـــرَ العيُـونَ الصّبَاحـــا

للتّكرار الصّوتي إيقاعه الرنّان الذي يصنع بدوره الوزن المعنوي والمادّي للدّلالة على ما يظهر من توازنات صوتية على مستوى النّص الشّعري، وما فيه من جوانب إبداعية تشكّل المسار الهندسي للأبيات الشّعريّة بتكرار صوت واحد أو مجموعة من الأصوات في الكلمة أو الصيغة.

وممّا لا ريب فيه أنّ للتّكرار اتّصالا قويا ببنية التّوازي، وهو مكوّن من مكوّناته الأساسة، حيث تبرز على السّطح أشكال عديدة من التّكرارات الصّوتية والمعجمية، وهذا ما تحيل إليه الموسيقى الدّاخلية وتتمحور عليه، إذ هي – أي الموسيقى الدّاخلية – فهي "تلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدىً ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقّة في التّأليف، وانسجام الحروف، وبعد عن التّنافر وتقارب المخارج". فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلّف نسيجا مبتدعا، يهبه الشّاعر ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدىً مباشر لانفعال الشّاعر بتجربته، في صيغة فذّة تضعك أمام الإحساس في تشعّب موجاته الصّوتية في شعاب النّفس"[3]؛ على اعتبار أنّ الشعر اليوم أصبح يشتمل على خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق[4].

---

[1] فضيلة مسعودي..22

[2] مهلهل بن ربيعة, « ديوان مهلهل بن ربيعة », 24.

[3] عبد الرحمن الوجي, *الإيقاع في الشعر العربي* (دار الحصاد، دمشق، ط1, 1989), 79.

[4] الصباغ, « الموسيقى والإيقاع فى الشعر الحر.«

يمكننا أن نقول أنّ للموسيقى الدّاخلية دورها البنّاء في تجسيد بنية صوتية إيقاعي على مستوى النّص الشّعري، من خلال ما يكمن فيه من توازنات صوتية يمثّلها عنصر التّكرار بالتماثل والتشابه في الأصوات أو الصيغ أو في التراكيب بحيث يعتبر هذا التماثل العنصر المولد للموازنات بشقيها التوازي والتكرار.

وإذا كان الشّعر العربي في جوهره هو شعر غنائي، فإنّه ظلّ لصيقا بصناعة الألحان، نظما وإنشادا، فقديما كان نظما (ليحسن التفريق بينه وبين المنثور) موديا قائما على ركنين أساسيين هما: الوزن، والقافية إذ هو "كلام موزون ومقفى يدلّ على معنى"، وهو مرتبط بثوابت الإتباع لعروض الخليل، والخروج عنه إفسادا له، وانّ كلّ ما يمسّ

قواعد الموسيقى الخارجية، فلا شعر بدون إيقاع عروضي فهو ركن أساسي تقوم عليه القصيدة العربية[1]، ففي الشّعر تسيطر علاقات التّماثل والتّوازن العروضي والتّناغم الصّوتي للقوافي التي تفرض مسألة التّماثل والتّقابل الصّوتي[2]. على اعتبار أنّ الإيقاع الشّعري لا ينتج من الوزن فحسب، وإنّما يتضافر الوزن مع مكوّنات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه ليحدث التّأثير الجمالي، والفنّي لدى المتلقي، والتي تُعرَف بالإيقاع الدّاخلي الذي يتحقّق عندما يحسن الشّاعر اختيار كلماته، فلا تكون حيث يختار ما يتناسب وخلجات نفسه، ويستكمل بالموسيقى ما لم تستطع المعاني استكماله، فتصبح البنية الصّوتية الإيقاعية موظّفة لخدمة الدّلالة، وإبراز الحالة الشُّعورية للمبدع الذي لا ينطق بشعره فحسب، بل يحاول أن ينغم ألفاظه، عالمه الشعري[3]، على اعتبار أنّ الموسيقى الدّاخلية من مكمّلات الموسيقى الخارجيّة نتيجة التّكرارات المتتابعة والمتساوية الأزمنة، حيث تُسهم بشكل أو

[1] بلقاسم بودنة, « الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي », القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية 356.5 :(30 mars 2022) 1 n° ,

[2] فاطمة الطبال, النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون, 1993, 60.

[3] راضية واكي, « الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة و المناهج المعاصرة مقاربة تحليلية تقييمية », مجلة الحقوق والعلوم الانسانية 208.6 :(14 mai 2013) 1 n° ,

بآخر في تفعيل حيويّة ومرونة النّص الشعري، مشكّلة بذلك هندسة صوتية مبنية على أساس التوازي، وما يوجد من حسن في الرصف على مستوى فضاء القصيدة.

ثانيا/ نظرية التوازي (parallélisme):

تظهر خصوصية الدّرس البلاغي وما له من جماليات شكلية وضمنية مجسدة في النص الشعري برؤية أسلوبية جديدة من خلال النقلة النّوعية للموازنات من باب البديع إلى تمثّلها في شكل أبنية لسانية صوتية متوازية لها خواصها الإيقاعية؛ تتأسّس لمكاشفة الموازنات الصوتية وما يندرج تحتها من هندسات وتفاعلات إيقاعية ذات نَفَسٍ تحت ما يُسمّى بنظريّة التّوازي.

إنّ الحديث عنْ التّوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال واعتنوا بها لأجل تفسير الظّاهرة الجماليّة، وأهمّها على الإطلاق مبدأ التّناسب أو الوحدة في التّنوعِ، وقد حافظ هذا المبدأ على حضوره عند دارسي الأسلوب والأدب، حيث لاحظ هؤلاء أنَّ العناصر اللّغويَّة في النُّصوصِ الأدبيّة تَتشكّل وِفقَ عَلاقاتٍ شتَّى، وهي قوام الأسلوب فـَ "من الواضح أنَّ الأسسَ الأُسْلوبِيّة (**التَّطَابق والتَّقابُل**) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين مِن الجَمال، وهُمَا الانْسجام والاخْتلاف"[1].

وتعدّ دراسة **روبرت لوث** (**R.lowth**) فِي القرنِ الثَّامن عشر، من أولى الدّراسات التي ارتكزت على تحليلِ نصوص التَّورَاة المتضمّنة تَماثلا قَائما علَى علاقة التَّرادف أو التَّضاد بْن جملتين لَهما نفس البنية من أهمّ الدِّراسات المبكّرة في موضوع الازدواج والتّوازِي، وهي أول الدِّراسات التي تنَاولتْ أسلوبَ التّوازِي في التُّراث العِبري[2]، حيث وجّه بحثَه بِصورة مباشرة مسار النَّقد الانجليز في عصره[3] .

فالتَّوازي بهذا المعنى خاصيَّة لصيقةً بكُل الآدابِ العالميّةِ قديمِها وحديثِها، فهوَ عنصرٌ تأسِيسي وتنظِيمي في آنٍ معا، إذْ تناولها البلاغيون والنّقاد العرب القدامى، وخصَّها كبار المنظِّرين للشِّعرية المعاصرة بالعناية[4] أمثال **رومان جاكبسون** (**R.Jakobson**) الذي وسَّع بنظريته حول التَّوازي

---

[1] مسعود بودوخة, *الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية* (عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2011), 48.

[2] نصار جهاد عبد القادر حسين, « التوازي في المقامة الجاحظية : أنساقه ودلالته » 12.4 :(2020) 1-2 n° ,

[3] عبد الواحد حسن الشيخ, *البديع والتوازي* (مكتبة الإشعاع، مصر، ط1, 1999), 11,

[4] محمّد مفتاح, *التلقي والتأويل مقاربة نسقية* (المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1), 149-150.

قدرتها على التّحكم في المكوّنات اللّغوية لتشمل كل مكوّنات العمل الشعري وأنظمته اللّفظيّة والدلاليّة[1] ؛ ذلك أنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمرّ على حد قول **جيرار مانلي هوبكنس(Jirarmanlihupkins1889–1844)**[2]، وذلك بإبراز التّجربة الفنيّة للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي نُظمت القصيدة لأجله، بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزيئات ويوحّدها[3]، فالشّعر العربي على وجه الخصوص بِنيةٌ بيّنةٌ لذاك التوازي بما تختصّ بها لغته وإيقاعاته من خواص تنبني على وتَدَيْ الوزن والإيقاع، ومن ذلك كلّه تنشأ شعريّته، التي تتأسّس عند "**جاكبسون** " في إسقاط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التّنسيق[4]، فشعريّة النّص –من هذا المنطلق– ناتجة عن ذلك الاتّساق الحاصل بين الأبنية اللسانية المتوازية بنيويا عبر التّكرار، والمنسجمة دلاليا في ضوء الائتلاف أو الاختلاف أو التّقابل أو التّماثل، والموازنات بهذا المعنى أساليب تتعدّى التزيين والصّنعة—كما عُرفتْ قديما– إلى أدوار تعبيريّة في لغة الشّعر العربي المعاصر التي تستدعي تأمّل المتلقي في هندستها الصّوتية.

ولما كان التّنسيق الصّوتي في التّوازي يتم عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للّفظ أو الصّوت، سواء في الجمل المتّصلة ببعضها أو المترتّبة على بعضها، عن طريق التّضاد أو التّشابه في المعنى أو الصّياغة النّحوية، فإنّه يلتقي مع البديع،الذي يقوم أيضا على الانسجام الصّوتي والتّركيب اللّغوي، فمحسناته توظِّف الصّوت لخدمة البناء الفنّي وتوحي إلى المعنى بطرق فنيّةٍ سواء عن طريق تركيب الجمل، أو تلوين الدّلالة بالتّطابق أو التّقابل، أو التّوازي

---

[1] مرابطي صليحة, « بلاغة الرّؤية السردية في رواية الأمير لواسيني الأعرج », *اللّغة العربية* 19 :(2017 mars 1) 2 n° , .167.

[2] رومان جاكبسون, *قضايا الشعرية* , تح: مُحَمَّد الولي، مبارك حنون (دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب), 105-6.

[3] حسن الشيخ, *البديع والتوازي*, 24.

[4] فاطمة الطبال بركة, *النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون* (المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1, 1993), 76.

القائم على التّلوين الصّوتي والموسيقي المتناغمة، خاصَّة في المحسِّنات القائمة على التّوازي المقطعي في منظومة توحي بالمعنى إيحاءً وتدليلا[1].

فكلّما كان التّوازي واضحا في تكوينه ,نغمته تولَّد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني[2] ، من خلال خصائص صوتيّة بلاغيَّة تؤدِّي إلى إثراء الصّياغة الشّعرية بنغمات أخَّاذة، وإيقاعٍ عذبٍ يُقري العينَ جمالًا والأذنَ بيانًا، فيبعث في النَّفس السَّكينة والطّمأنينة[3]، هذا الإيقاع الذي لا بدّ أن يُحدث أثرا في نفس المتلقي، ويُسعفه إلى تحقيق التوازن بين الإيقاع والأحوال النّفسية للمتلقي، وبالتّالي الشّعور بالرّاحة، والمتعة التي يخلفها التّنسيق المتوازن، عِمادًا على فنيّةِ الموازنات وخواصها الموسيقية وقدرتها على تجسيد تجربة الشّاعرِ ذلك أنّ التّعامل مع النّص الشّعري ليس مجرّد تعامل مع تراكيب لغوية داخل إطار موسيقي وحسب، وإنّما هو تعامل مع نظام متكامل يقوم على مجموعة من التّوازنات [4]. في ضوء اشتغاله على فضائيْ الدلالة والإيقاع في القصيدة العربية قديمها وحديثها، ولعلّ هذا ما دفع النقاد والدارسين إلى العناية بوظائف التوازي عندما جعلوه البنية الأساسيّة لبناء القصيدة الفني،[5] فضلا عن كونه يؤكّد على ظواهر بديعية في البلاغة العربية من قبيل التجنيس و**التّرصيع والسّجع والمقابلة–التّوافق والتّضاد– والتّقطيع**...، ومن ثمّ يتّجه الشّاعر الحديث نحوَ البحث في سبلِ تعزيزِ دور الكلمة وهندستها بوضع تصاميم شكلية متوازية مع مضمون الكلمات لتشييد بناء قصيدته[6]؛ فلا تتبدَّى هندسته الصوتية إلّا من خلال انتظامها الخاص في قالب إيقاعي أخصّ.

---

[1] حسن الشيخ, *البديع والتوازي*, 28-50.

[2] مُحَمَّد صابر عبيد, *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية* (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،, 2001), 25..

[3] رابح بوحوش, *اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري* (،دار العلوم، عنابة، دط, 2006), 93.

[4] أبو زيد فيومي, *التوازن في عملية إبداع النص الشعري* (دار العلم والإيمان، دمشق، ط1, 2009), 03.

[5] الخفاجي، سعود أحمد يونس، التوازي في شعر عبد الوهاب إسماعيل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد (s)، المجلد 2013، الصفحات14، جامعة الموصل، العراق، سنة 2013.

[6] عبد القادر فيدوح, « بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر », 01.

وعلى هذا فإنّ التّوازي أو منظومة الموازاة الشعريّة لها من الطّاقة التّعبيريّة والتّأثيريّة ممّا يجعلها قوّة تحليليّة ضاغطة وسمة أسلوبيّة على قدر كبير من قابليّة التّأويل والدّراسة.

ثالثا/ الموازنات الصوتية (مفهومها وأهميّتها):

لما كان علم البلاغة من أجلِّ العلوم وأدقّها سرا، وبه تُستصاغ دقائق العربية وأسرارها،فإنّا نجدها حيث تحاول الدراسات البلاغيّة استقصاء ما في اللغة من طاقات وإمكانات تعبيريّة ترتقي بالعمل الشّعري إلى مصاف الأعمال الفنيّة والإبداعيّة، من ذلك نجد الموازنات الصّوتية –القديمة الحديثة– التي عُنيت بالدّراسة والاهتمام من قبل البلاغيين والنّقاد المحدثين، إذ نجدها قد أضحت بابًا مهمّا من أبوابِ الدّرس الصّوتي والأسلوبي خاصّة، ممّا يوفّر الانسجامَ والاتّساقَ بين العناصر الصّوتية المتفاعلة فيما بينها، استنطاق الدّلالات وترجمةً للإيحاءات، كأنْ تكون هناك هندسة صوتية تتيح إحلال حرف صامت محل آخر، أو تكرار حرفين صامتين عدّة مرات في القصيدة، أو تغيير مواضع الحروف في قافية البيت باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحدات الصوتية، يحققها التوازي والتّكرار، على ضوء ما تقدّمه الرّؤية الأسلوبيّة التي تكسب النّص انسجاما واضحا غرضه إمتاع القارئ، وتجعله يُكاشف أغوار اللغة الشعرية بإيقاعاتها المتنوّعة.

وقبل التّفصيل في الموازنات الصّوتية لا بدّ أن نعرّج على دلالة مصطلح الموازنات وضبطها وضعا واصطلاحا أوّلا، ثمّ تِبيان مدى حضور هذا المصطلح في الدّراسات البلاغية عموما، وفي الدّرس اللّساني الحديث والمعاصر على وجه التّحديد.

1–مفهوم الموازنات:

حظي مصطلح الموازنات بالعناية والاهتمام منذ القدم من طرف أهل العلم والاختصاص،فلم تكن كتب البلاغة العربية القديمة، بمنأى عن الإشارة إلى هذه الظّاهرة، فقد تحدّث النّقاد العرب عمّا يماثل هذا المفهوم تحت مظلة الترصيع والتّصريع، والتطريز، وتشابه الأطراف، وردّ العجز إلى الصّدر

والعكس، والمقابلة والطّباق، والمناسبة، والموازنة[1]، وغيرها من المصطلحات التي أثارت جدلا بين النّقاد، إذ نجدها أخذت عدّة مفاهيم تتقارب وتتباين وجهات النّظر فيها من الناحية اللّغوية والاصطلاحية على حدّ سواء، وهذا بطبيعة الحال راجع إلى تنوع الخلفيات والتخصصات المنطلق منها .

وفي المعاجم العربية تحمل الموازنات دلالات جدُّ متقاربة، منها ما جاء في معجم مقاييس اللغة **لابن فارس(ت395هـ)** قد وردت في مادّة **(وزن)** "الواو"و"الزّاي"و"النّون" تدلّ على تعديل واستقامة، ووزنتُ الشيء وزناً، والزِّنةُ قدَرُ وزن الشيء، وهذا يوازِنُ ذلك، أي هو محاذيه، ووزين الرّأي معتدله[2].

وجاءت في معجم **لسان العرب لابن منظور (ت711هـ)**، مادة **(وزن)**، وهيمن وزن يزن وزنا وزنة، والميزان العدلُ، وازنه أي عادله وقابله، وقد وزن وزانة إذا كان مثبّتا، والموازاة المقابلة والمواجهة، ويقال وزن فلانٌ الدّراهم وزنا بالميزان، وإذا كاله فقد وزنهُ، والوزنُ المثقال، والجمعُ أوزانٌ[3].

أمّا في **المعجم الوسيط** فقد جاء هذا المصطلح في **"باب الواو"** بمعنى: وزن الشيء يزنُ وَزْناً رجح، ووزُنَ يَوْزُنُ وَزانةً كان مثبّتا وزينُ الرّأي، ووازَنَ بين الشّيئين موازنةَ ووِزانا، والشيء الشيء: أي ساواه في الوزنِ، وعادله وقابله وحاذاه، والموزونُ شيء موزون، أي جرى على وزن أو مقدار معلوم، وتوازى الشّيئان وازى أحدهما الآخر[4].

تتّفق التّعريفات اللّغويّة وتتقارب في المضمون الذي تحويه لفظة "موازنة" فلا يعدو المعادلةَ والموازاةَ والمحاذاةَ، وكذا المقابلة والمواجهة والتّساوي في قدرِ الشّيء وتماثله، كما هو بيّن من خلال ما تقدّم فلا يبتعد مفهوم الموازنات اصطلاحا عن التّعريف اللغّوي.

---

[1] عبدالفتاح أحمد عبده الحيدري, « فاعليَّة التَّوازي في شعر مُحَمَّد عبده غانم », *مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية* 1 1 n° , (27 mai 2021): 114, https://doi.org/10.53286/arts.v1i1.226.

[2] أبو الحسين أحمد ابن فارس, مقاييس اللغة (دار الفكر, 1975), 107.

[3] ابن منظور, *لسان العرب*, 4828-29.

[4] مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط (مكتبة الشروق الدولية، ط1، مصر), 1029-30.

أمّا مفهوم الموازنة من النّاحية المصطلحية؛ فنجده لا يبتعد عن التعريف اللّغوي، إذ يظهر عند القدامى من خلال ثلاثة تصوّرات نوجزها في الآتي[1]:

-اعتبار الموازنة بابا كبيرا من أبواب علم البيان بمعناه العام، على حدّ قول ابن أبي الحديد.

-اعتبار الموازنة توازنا غير مسجوعا، وهو المفهوم الذي حدّده البديعيين المتأخّرين.

-اعتبار الموازنة نوعا من المقابلة، وهذا رأي ابن رشيق.

اشترط **ابن الأثير** في الموازنة أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا، وعلّق على ذلك بقوله: وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السّجع ولا تماثل في فواصلها، فيقال: إذا كلّ سجع موازنة، وليس كلّ موازنة سجعاً[2]،فقد أسّس ابن الأثير مفهومه للموازنة على عاملي التّساوي في الفواصل واعتدالها في الوزن.

من خلال التّصوّرات الثّلاثة سالفة الذِّكرِ، واصطلاح البلاغيين القدامى لمفهوم الموازنات يتبّين أنّها جزء لا يتجزّأ من علم البديع، وهذا ما نجده عندما أدرجوا تعريفات البلاغة معرّجين من خلالها على مصطلح الموازنة والتّوازي بالمفهوم نفسه، فتعني بذلك التساوي والموازاة والتوازن وكذا المقابلة.

أمّا حديثا فيعدّ معجم التّعريفات من أبرز المعجمات التي وضعت تعريفا للموازنات في علاقتها بالتّوازي، الذي يأتي عند **الشريف الجرجاني (ت366هـ)** على معنى "السّجع الذي لا يكون في إحدى القرينتين أو أكثر مثل: ما يقابله من الأخرى"[3].

ونجد مصطلح المتوازن عند **أحمد مطلوب** ويقصد به"أحد أنواع التّسجيع أو السّجع، وهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتّفاق الحرف الأخير منهما"[4].

أي أنّ مفهوم الموازنات الصوتية حسب مفهوم البلاغيين المحدثين من أنواع السّجع باعتباره وجها فعّالا لتحقيق التّقابل والتّناظر، ومنه تحقيقا للإيقاع في النّص الشعري.

---

[1] مُحَمَّد العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية (إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط), 15.

[2] ضياء الدين ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (دار نهضة، مصر), 115.

[3] الشريف الجرجاني, معجم التعريفات (دار الفضيلة، القاهرة، د ط), 167.

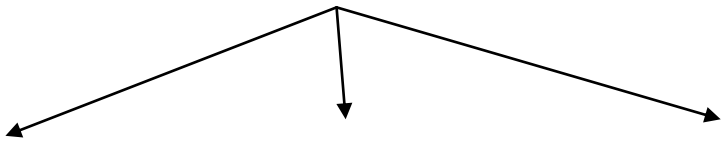
[4] أحمد مطلوب, معجم المصطلحات البلاغية (الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1), 191.

ومن يرجع إلى المعاجم اللغوية والمصطلحية والمعاجم التاريخية للأدب يرى أنّها تختلف في تعريفها للتوازي وتحديد خصائصها، ولكنّها تكاد تتّفق على أنّه: "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية"[1].فهذه التعريفات لا تبتعد عن منظور الباحثين الغربيين أمثال **البولندي أوسترليتز (Austerlist)** في مفهوم التوازي بعدّه"كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل في كلّ منهما نفس الموقع تقريبا))[2]. إذ يتمحور التّوازي حول العناصر المتماثلة المتّفقة جزئيا أو كليا على مستوى الخطاب الشعري باتخاذ التكرار عنصرا فعالا لتحقيقه.

ومن تعريفات القدامى والمحدثين يتبيّنُ أنّ الموازنات الصّوتيّة من الظّواهر الجمالية البديعيّة التي تهتمّ بالجانب الصّوتي والدّلالي للكلمة، وتزيده إيقاعا تطرب له الأذن، ذلك من خلال التّناظر الكلّي أو الجزئي، أو عن طريق التّساوي والتّوازي تحقيقا للجانب الإيقاعي في النّص الشّعري على عنصرين متقابلين

ويمكننا أن نحدّد موقع الموازنات في الشجرة الصوتية-الإيقاعية كما يأتي[3]:

البنية الصوتية في الشعر



الأوزان العروضية **الموازنات الصوتية الأداء** **أو التأويل الشفوي**

يظهر عنصر الإيقاع الصّوتي من خلال هذه الخطاطة ويتحقّق من خلال تساوي تفعيلات بحر النّص الشّعري، والأخذ بعين الاعتبار على مستوى الاتّزان الصّوتي الذي يتحقّق بالتّجنيس والتّرصيع وهذا ما تُحيل إليه الموازنات الصّوتية، فضلا عن الإنشاد الشّعري التّنغيمي وما يوقّعه من رصف للدّلالات والمعاني في البنية الصّوتية الإيقاعية.

---

[1] مُحَمَّد مفتاح, التشابه والاختلاف (المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان), 97.

[2] يوري لوتمان, *تحليل النص الشعري بنية القصيدة*, مُحَمَّد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة, 1995), 129.

[3] مُحَمَّد العمري, الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر (الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1), 12.

2- الموازنات الصّوتية (الأهمية والأثر):

يقوم التوازي في الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص على التقطيع المتساوي لإيقاعات الخطاب الشعري من خلال تجزئة سلسلة كلامية إلى مقاطع متساوية، بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي، على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء الفني دون فاصل نحوي بينها، والظاهر أنّ هذه الخاصية البنوية أو النصية تحقق سمتي الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب ومبانيه في اتساقه(**cohésion**)، ولعلّه من أهم الظواهر النصية انتشارا في الشعر العربي الحديث[1]، بوصف التوازي النصي (**textue parallélism**)ساحة التوازنات الصوتية على صعيد التركيب. وإن اختصّت دلالته الموسيقية بعض الشيء إلا أنّه يحقق غرضين هما: ثبات الموقف الشعري من جهة، وربط اللاحق بالسابق من جهة ثانية، ممّا ينبّه القارئ إلى الأجزاء التي يستهدف الشاعر إنتاجها دلاليا[2].

يضطلع التوازي بوظيفة بنائية وتركيبية تفضي بأجزاء النص إلى التلاحم والترابط داخل دائرة التكرار، الذي يعمل بدوره على تحقيق انسجام البنى الصوتية واتّساقها، حيث يميز علماء اللسان بين أنواع من التكرار على الصّعيديْن التام والجزئي، من قبيل التكرار بالتماثل على مستوى اللفظة أو العبارة، أو على مستوى البنيات الموزونة، وتجانس الصوائت، فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبية النص فإنّها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصّيتها[3].

تجدر الإشارة إلى أنّ الاتّساق مفهوم دلالي على حدِّ قول مُحَمَّد خطابي ذلك أنّه "يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النّص، والتي تحدّده كنص[4]. حيث لا يقتصر على أمر محدد بذاته، وإنّما يتشكّل من مجموعة من الرّوابط النحوية، والمعجمية، والدّلالية[5]، من حيث هي مستويات متعدّدة يمكن توزيعها على: مستوى تنظيم البنى التركيبيّة وترتيبها، ومستوى تنضيد المقولات النّحويّة

---

[1] نعمان بوقرة, *مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري* (عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2008), 86-87.

[2] الحيدري, « فاعليَّة التَّوازي في شعر مُحَمَّد عبده غانم », 697.

[3] بوقرة, *مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري*, 83-84.

[4] مُحَمَّد خطابي, لسانيات النص مدخل الي انسجام الخطاب (المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1), 15.

[5] خوالدة رزق فتحي, تحليل الخطاب الشعري: ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان « أحد عشر كوكبا » (دار أزمنة، عمان).

وتصنيفها، وكذا على مستوى تنظيم الترادفات المعجميّة، وتطابقات المعجم التّامة، فضلا عن مستوى تنظيم الأصوات وترتيبها في صلب الهياكل التّطريزيّة، وهذا النّسق يُكسب الأبيات المترابطة بوساطة التّوازي انسجاما واضحا، وتنوُّعا كبيرا في الآن نفسه، ممّا يؤكّد أنّ الموازنات الصّوتية لا تحقّق غايتها ما لم تتناظر داخل الكلمات أو الجمل؛ لأنّ هذا التّناظر هو الكفيل بإبراز العناصر الإيقاعيّة في النّص، فالتّوازي مكوّن إيقاعي دينامي، ينبني على تناظر الوحدات اللسانيّة، وهو ما يضمن للشّعر قوّته المغناطيسيّة الآسرة[1]، وبالتالي فهناك هندسة يحقّقها التوازي في فضاء القصيدة ويعطيها لونا جماليا يحقّقه تناسب الألفاظ وانسجامها وتقابل الأصوات وتساويها، بدءً من الموسيقى الدّاخلية وصولا إليها.

رابعا/– الموازنات الصوتية بين البلاغة والدرس اللساني الحديث والمعاصر:

نرى أنّ مفهوم الموازنات الصّوتية قد أخذ مفاهيم عدّة تتباين فيما بينها وتتقارب مضمونا في الكتب النّقْدية عامّة والبلاغيّة خاصّة، فنجد الطّرح في هذا الشأن باختلافات جزئيّة فيما بينها، مراعية في الوقت نفسه المضمون المتمثّل في أنْ تكون عناصر البيت الشّعري متساوية من النّاحية الصّوتية والتركيبية على حد سواء كي يتحقق التوازي بين أجزاء القصيدة.

1– الموازنات الصّوتية في التّراث البلاغي:

أخذ مفهوم الموازنات الصّوتية مفاهيم عدّة تتباين فيما بينها وتتقارب مضمونا في الكتب النّقْدية عامّة والبلاغيّة خاصّة، فنجد الطّرح في هذا الشأن باختلافات جزئيّة فيما بينها، مراعية في الوقت ذاته أن تكون عناصر البيت الشّعري متساوية من النّاحية الصّوتية والتركيبية على حد سواء كي يتحقق التّوازي بين أن أجزاء القصيدة، فمن الأوائل الذين درسوا هذه القضيّة البلاغِيّين القدامى، وتناولوها بطريقة غير مباشرة ضمن مصنّفاتهم، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء به **قدامة بن جعفر(ت337هـ)** عندما عرّف البلاغة قائلا: "أحسن البلاغة التّرصيع والسّجع، واتِّساق البناء،

[1] سعيد العوادي, حركية البديع في الخطاب الشعري من التجنيس إلى التكوين (دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1), 124.

واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ(...)، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحّة التّقسيم باتّفاق المنظوم(...)، والمبالغة في الرصف بتكرير في الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتّوازي(...)"[1].

ذهب **أبو هلال العسكري (ت395هـ)** و**ابن الأثير (637هـ)** و**القزويني (ت739هـ)** و**السّيوطي (ت911هـ)** وغيرهم من علماء البلاغة إلى أنّ التّوازي قسم من أقسام السّجع[2]، قال **شهاب الدين النويري (ت 733هـ)**: السّجع أربعة أنواع هي"التّرصيع، والمتوازي، والمطرّف، والمتوازن"[3].

وإذا أردنا تتبُّع استعمال كلمة "الموازنة" ومشتقّاتها، والمجال المفهومي الذي تحرّكت فيه منذ البداية، فإنّ أبا "هلال العسكري" يسعفنا بمادّة مناسبة لا شكّ أنّه استقاها من تيّار البديع والبيان الذّي حاول الجمع بينهما في نسق واحدٍ، فيظهر من كلام العسكري أنّ الموازنة كانت صفة لمقوّمات صوتيّة أبرزها السّجع والازدواج، وكل مظاهر التّوازن بين الصّيغ والقرائن، إذ نراه يشترط في السّجع "أن يكون الجزآن متوازيين، وأن تكون الفواصل على زنة واحدة"، ويعلّق على ما تحقّقه في ذلك بقوله: "وإن لم يكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التّعادل والتّوازن"[4]، أمّا **ابن الأثير** فيرى أن التّوازي جزء لا يتجزّأ من التّرصيع مشترطا في ذلك: (أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثّاني في الوزن والقافية)، في حين نجد السّيوطي يعبّر عن مصطلح التّوازي بالمماثلة مبيّنا ذلك بقوله: "أن يتساويا في الوزن دون التّقفية والمتماثل يقارب المرصّع كالمتوازن بالنّسبة للمتوازي"[5]. أي أنّ السيوطي أشار إلى التوازي باصطلاح التّساوي والمماثلة.

---

[1] قدامة بن جعفر, *جواهر الألفاظ*, مُحَمَّد محي الدين، مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان, 1979), 03.

[2] راضية واكي, « الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة و المناهج المعاصرة مقاربة تحليلية تقييمية », مجلة الحقوق والعلوم الانسانية 212.6 :(14 mai 2013) 1 n° ,

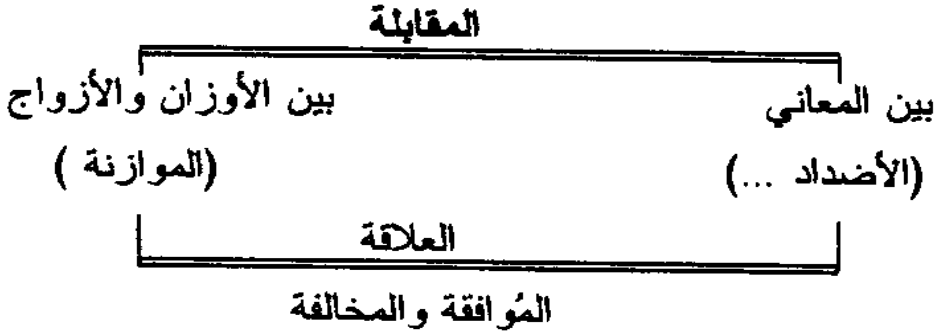
[3] ظافر عبيس الجياشي, *الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة* (الدار المنهجية، عمان، ط1, 2016), 229,

[4] أبو أبو هلال العسكري, *الصناعتين* (دار الفكر العربي، بيروت، ط2), 262.

[5] عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين السيوطي, معترك الأقران في إعجاز القرآن (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1, 1988), 40.

وعلى هذا فإنّ علماء البلاغة رصدوا عدّة مصطلحات عبّروا بها عن مصطلح التوازي، فاستعملوا التساوي، والمماثلة، والتعادل، واعتبروها من الأجزاء التي يتحقّق بها السجع، فلم يفصِلوا بينه وبين التوازي، فضلا عن تلك المصطلحات التي أدرجها البلاغيون في خانة "الموازنات الصوتية"، نظير مُصطلحَيْ المقابلة والتّقسيم عند ابن رشيق؛ فالمقابلة عنده تضمُّ عناصر دلاليّة وعناصر صوتية، يقوم التّناظر فيها على الموافقة والمخالفة، وهي "إيراد الكلام، ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[1].

ونبيّن ذلك في الخُطاطة الآتية:



والعنصر الثّاني الذي استخدمه ابن رشيق مصطلح التّقسيم، فعلى منوال إلحاق الموازنة بالمقابلة، يُلحق التّقطيع، والتّرصيع.[2] وأمّا المصطلح الآخر الذي استخدمه البلاغيون فهو المناسبة أو التّناسب، وهو مصطلح استخدمه **ابن سنان الخفّاجي (ت 466 هـ)**، حيث أدرج مصطلح التّناسب على مستويين هما[3]:

[1] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 18-24.

[2] العمري, 18-29.

[3] أبو سنان الخفاجي, سر الفصاحة (مكتبة الخانجي، مصر، ط1), 162.

1- على المستوى الصوتي:

ويتسع ليشمل جميع الموازنات التّرصيعية والتّجنيسية، بل يتعدّى الموازنات ليشمل الوزن العروضي والتّوازي التركيبي، وينقسم هذا المستوى إلى مستويين[1]:

أ-مستوى التّجنيس، ويشمل[2]:

1- التّناسب بين الألفاظ المتجانسة.

2-المناسبة بين الألفاظ في الصّيغ والسّجع.

ب- مستوى التّرصيع: ويضمّ:

-التّرصيع.

- الازدواج والمناسبة في المقدار، وهذا في الشّعر محفوظ بالوزن، فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطّول والقصر، ويمكن أن يحفظ هذا التّناسب أيضا بتناظر الألفاظ وتوازيها.

- تناسب القوافي وتجنُّب الإقواء فيها.

2- على المستوى الدّلالي:

يفضي هذا المستوى إلى تناسب الألفاظ من طريق المعنى كأن يكون معنى اللّفظين متقاربا، ا وان يكون أحد المعنيين مضادا للآخر أو قريب من المضاد[3].

يقول **ابن سنان الخفاجي**: المتضاد من معاني الألفاظ، وهو المطابق حسب اصطلاح أصحاب صنعة الشعر، وينقسم المتضاد إلى قسمين هما[4]:

-**المطابقة**: وهو تضاد لفظتين من حيث المعنى كالسواد والبياض.

---

[1] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 29-30.

[2] الخفاجي, سر الفصاحة, 163-176-181-83.

[3] الخفاجي, 188.

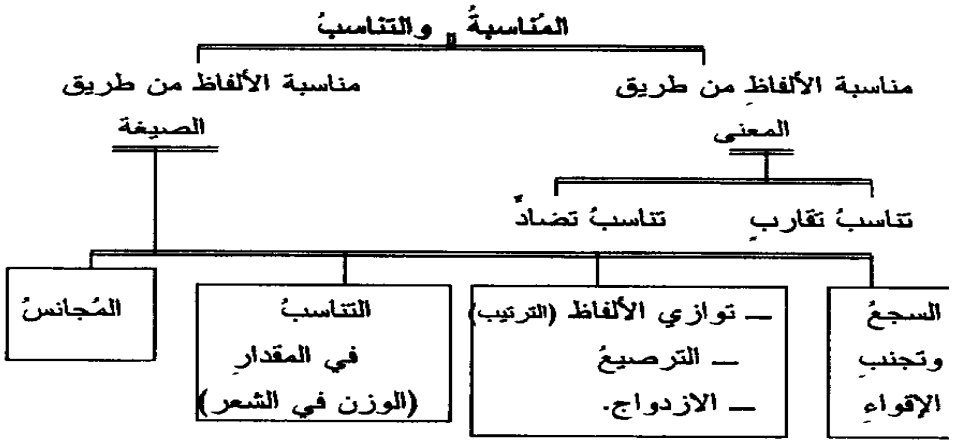
[4] قوجيل جميلة, « التناسب بين ابن سنان الخفاجي وحازم القرطاجني - المفهوم والتّجليّات - », المدونة 3 (31 mars 2016): 28-29-30. , n° 2

–المقابلة: تقابل المعاني، والتّوفيق بين بعضها البعض، حتى تأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصّحة نحو:

أسَرْنـاهُـم وأنعَمْنـا عليهِـمْ أسْـقَينـا دِماءَهُـم التّرابَـا

فمَـا صَبـرُوا لبَأسٍ عِندَ حـربٍ ولا أدُّوا لـحسنِ يـدٍ ثوابـا

ويمكننا توضيح مبدأ التّناسب عند **ابن سنان** كما يأتي[1]:



إذن فمفهوم الموازنات الصّوتية عند البلاغيين القدامى يُعنى بتزيين الكلام لفظا ومعنى، وهذا ما قصد إليه علماء البديع حينما أدرجوا عنصر التّوازي ضمن السّجع واصطلحوا عليه باصطلاحات عدّة.

أمّا حديثا فقد أصبح لمفهوم الموازنات قيمته الجليّة، بين الدّراسات النّقدية والبلاغية عامّة واللّسانية على وجه التّحديد،إذ نجدها أخذت نصيبا وافرا من الدّراسة والعناية، فنراها اليوم تستمدُّ مرجعيّتها من مفهوم التّوازي الذي جاء به رومان جاكبسون، وقد سمّي هذا المفهوم ب: **الموازنات الصّوتية**، لأنّ الجانب المهيمن والمؤسس هو الصّوت، والعنصر المنسَّق الذي يعطي المقوِّم هويَّته المميَّزة التي تبرِّر تسميته، فلا يقتصر على الوزن، والإيقاع، والأداء فقط، بل يشتمل على كل صور تكرار

[1] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 29.

الصّوامت والصّوائت، مستقلّة، أو ضمن كلمات[1]. منطلقا في ذلك من أنّ كل متوالية شعرية محدّدة بتكرار منظّم للوحدات المتساوية[2]والمتقابلة على حدّ سواء تحقّق التوازي الصوتي.

يأتي مُحَمَّد العمري في مقدّمة النّقاد المعاصرين الذين عرّفوا الموازنات الصّوتيّة واعتنوا بدراستها فهي عنده "عبارة عن تردّد الصّوامت (التّجنيس)، والصّوائت (التّرصيع)، اتّصالا وانفصالا في مستويات من التّمام والنّقص، أو هي الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصّوتي. كما يرى أنّ اللّغة الشّعرية تُحقِّق هدفها من خلال حركيّة العناصر الصّوتية ومدى تفاعلها داخل النّص، حيث يتكوّن المقوّم الصّوتي الإيقاعي في الشّعر من ثلاثة عناصر هي: الوزن، والتّوازن، والأداء[3]. في حين يعرّفها **تبرماسين** بأنّها" كلّ ما له علاقة بمستوى البديع على توازن الأصوات اللّغوية في الجملة النّحوية، أو في البيت الشعري بنوعيه التّقليدي والحرّ[4].

ولتوضيح ذلك يمكننا أن نحدّد خصائص التوازي في أنّه مركب ثنائي التكوين لا يُعرف أحد طرفيْه إلّا من خلال الآخر، وهو يرتبط بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه[5]، وعن طريق تكافؤ الصّوت أو توازيه والنبر وصوره والقافية يُنمذج الشّعر اللغة[6]، ذلك أنّ التوازي كامنٌ في العلاقات الوثيقة بين البُنى التنغيمية والتركيبية والإيقاعية، وفي التّطابق المماثل بين البنيات الأسلوبية[7].

وللأهمية الـمُعطاة لشق الموازنات الصوتية وخصائصها في الوقت الحاضر كاد الدارسون يجمعون على حداثة مفهوم التوازي مقارنة بالمفاهيم المتواضع عليها في البلاغة العربية، ذلك أنّ التوازي بديل

---

[1] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 65-66.

[2] مُحَمَّد القاسمي, *التكرارات الصوتية في لغة الشعر* (عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2010), 11 , https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb234647-213586&search=books.

[3] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 09.

[4] عبد الرحمان تبرماسين, « عبد الرحمان تبرماسين: التّوازنات الصّوتيّة التّوازي-البديع-التّكرار », 2004, 109.

[5] لوتمان, تحليل النص الشعري بنية القصيدة, 1995, 129.

[6] ترانس هوكز, *البنيوية وعلم الإشارة*, تحقيق: مجيد الماشطة (دار الشؤون الثقافية العلمية ، بغداد، العراق, 1986), 74.

[7] لوتمان, تحليل النص الشعري بنية القصيدة, 1995, 64.

لساني يتضمّن كلّ أعمال التوازي والتّناظر البلاغية، وغير البلاغيّة اللفظية، وهنا اكتسب هذا المصطلح حدوده المميّزة نتيجة تطبيق مباحث علم اللغة على النّصوص الشّعريّة[1]،إذ يتبيّن الدّور الريادي لتحليل السطح في الكشف عن عمق الخطاب بصفة قويّة في الخطاب الشعري، حيث يهيمن الجانب الزّخرفي الذي يصقل بنية الشعر، ويغذّيها بأبنية تسمح باستمرار التّوازي، الذي تتمظهر أبنيته في أشكال تفصلها عن غيرها من أبنية الخطابات الأخرى، لأنّ كلّ زخرف يتلخّص في مبدأ التوازي[2]، فقد تنبّه رومان جاكبسون إلى أنّ اللّغة الشعريّة تحتوي على عمليّة أساسيّة هي الرّبط بين عنصرين معا ربطا اتّحاديا من ناحية المقارنة، من ناحية إعادة التشكيل اللغويين، مستخدما في ذلك مبدأ التقابل الثنائي الذي طبّقه في تحليل الظواهر اللغوية، وانتهى إلى نوعين من التوازي؛ توازٍ صوتي، وتوازي غير صوتي، وهو ما يرتبط بالإيقاع الذي تؤديه عناصر صوتية وظيفيّة أهمّها التّكرار[3]، على أنّ هذا الأخير الأخير يخضع للقوانين الخفية التي تتحكّم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كلّ عبارة طبيعية نوع من التّوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها[4]، مشكلة هندسة لفظية تضمّ دقائق القصيدة الشعرية.

يذهب**أبو حيّان التّوحيدي (ت 1034 هـ)** في تعريفه للشّعر بأنّه "كلام رُكِّبَ من حروف ساكنة ومتحرّكة بقواف متوازية، ومعانٍ معتادة، ومقاطع موزونة..."، ففي الشّعر تسيطر علاقات التّماثل والتّوازن العروضي، والتّناغم الصّوتي للقوافي التي تَفرض مسألة التّماثل والتّقابل الصّوتي[5].

وإذا تدبّرنا الأمر في البديع رأيناه يقوم أيضا على الانسجام الصّوتي والتّركيب اللّغوي، توظّف محسّناته الصّوتية لخدمة البناء الفنّي، ومن ثمّة فإنّه يوحي بالمعنى على طرق فنيَّة خالصة، سواء عن

---

[1] جهاد عبد القادر حسين, « التوازي في المقامة الجاحظية : أنساقه ودلالته », 12.

[2] الطاهر بومزبر, *التواصل اللساني والشعرية* (الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1, 2007), 60.

[3] بودوخة, *الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية*, 34.

[4] نازك الملائكة, *قضايا الشعر المعاصر* (دار النهضة، مصر، ط1, 1962), 243-44.

[5] فاطمة الطبال بركة, *كتب النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون* (المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1, 1993), 1993), 60.

طريق التّطابق أو التّقابل أو الازدواج الفنّي، أو التّوازي القائم على التّلوين الصّوتي، والموسيقى المتناغمة، خاصّة في المحسّنات القائمة من النّاحية التقطيعيّة الصّوتيّة وما تُفضي إليه إيحاءً[1].

وعليه فإنّ مفهوم التوازي مفهوم قديم من ناحية التّنظير والنّقد بلاغيا، وحديثٌ على صعيد البحث اللّساني في إطار ما توصّلت إليه اللّسانيات من نظريات ومقولات تطبيقية ذات الصّلة. ونخصّ بذلك ما طبّقه النّقاد على النّصوص الشعرية العمودية والحرّة، مرتكزين في ذلك على المستوى الصّوتي باعتباره أولى المستويات التي تطلّبُها دراسة اللّغة، وعلى عنصر التّكرار ودوره في تحقيق التّوازنات الصّوتية

خامسا/ أثر اللّسانيات في الدرس الصوتي الحديث:

ثمّة علاقة جدلية بين الحقلين (الصّوتي واللساني) تنطلق عكسيا وطرديا، من حقل لغوي إلى آخر، فمتى كانت الصوتيات قيد التطبيق العملي، يكون الحقل اللساني في حالة المطاوعة، ويكون حينئذ مدّ التّأثير متّجها من الحقل البلاغي النّقدي إلى الحقل اللساني، حتى يتشبّع المجال الأخير من معطيات المجال السابق فيبلغان حدود التكافؤ والتّكامل بعد التّجاوز، ومن ثم ينبري الحقل اللساني بدوره إلى العمل والتطبيق فيتشوّف آفاقا أبعد يخطّط لها نظريا انطلاقا من واقع الدرس الصوتي الراهن بغية تطويره[2]، ولأنّ المستوى الصّوتي أولى المستويات وأهمّها على الإطلاق، كان من الطّبيعي أن يمتزج بكثير من العلوم اللسانية وغيرها من المعارف النّقدية.

1- الموازنات الصوتية في ضوء الدّرس الصوتي:

تتجسّد الموازنات الصوتية في التّعادل والتّقابل بين مختلف الألفاظ والعبارات ضمن أداء صوتي مبين، تتنازع فيه الدّوال شكلا صوتيا، فيكون التّناظر بين طرفي الدوال كليا أو جزئيا في عناصر

[1] حسن الشيخ, البديع والتوازي, 30.

[2] روقاب جميلة, « التفاعل المعرفي بين الصوتيات واللسانيات – تجلياته النظرية واستخداماته التطبيقية– », آفاق للعلوم، الجلفة 1 , n° 4 (1 septembre 2016): 115.

تكوينهما الصّوتي[1]؛ فالأصوات في اللغة لا قيمة لها إنْ جاءت مفردة بيد أنّها تحمل دلالات مختلفة ما إن تُنسج داخل الشّبكة التي يشكّلها الكلام، من حيث مخارج الأصوات وصفاتها؛ من همس وجهر، ومن تفخيم وترقيق واستعلاء وغيرها من الصّفات، فالصّوت كما يرى **الجاحظ** (**ت255هـ**)"آلةُ اللّفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التّقطيع، وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلّا بظهور الصّوت"[2]. ويتبدّى دور الصّوت وقيمته من تعريف سوسير **(Saussure)** للغة **(language)** بأنّها"نظام من الرّموز الصّوتيّة الاصطلاحيّة في أذهان الجماعة اللّغويّة..."[3]؛ من حيث يأخذ الصوت جانبا مهما ومركزيا في تشكيل الجانب اللغوي والأدائي، له دوره في بلوغ المعنى وتحقيقه.

وإذا كانت الخاصية الصوتية العروضية مهمة في بناء الشعر وتكوين وحدته العضوية والموسيقية، فإنّ هناك نسق بنيوي أسلوبي يفرض وجوده عن طريق العلاقات الصوتية بين المقاطع والوحدات الدلالية لتصبح نغمات صوتية، تعضد الموسيقى الخارجية[4]،يظهر عنصر التّوازي والتّكرار بشكل جلي في المقطع الصّوتي بعدّه الوحدة الأساس التي تسهِم في تشكيل الوحدات الكلاميّة المقطعيّة، من خلال التّوزيع المتساوي للمقاطع، مشكّلا بدوره هندسة صوتيّة في بناء القصيدة، فإذا كان المقطع في واقعه اللغوي تجمّعا لعدد من الصوامت والصوائت وفق القاعدة التركيبية والوظيفية لكلّ لغة، يمثّل مرتبة أعلى من الوحدة الصّوتية (الفُونيم) في الدّرس الصّوتي، فإنّه في الأدب يقدّم خدمات مهمّة في توقيع النّص الأدبي، ممّا يمنحُ الأديب خصوصيّةً أكثر لتوظيف أشكالٍ معيّنة تكون كفيلة بتجسيدِ ما يريده، ولأنّ الكلمات عبارة عن مجموعات منفصلة من المقاطع المتتابعة، وأنّ لكلّ مقطع منها صفاته الصّوتية التي يتميّز بها، كان ترتيب هذه المقاطع في الكلمات وتواليها على نسقٍ معيّن ذا أثر كبير في

---

[1] بلقاسم بودنة, « الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي », القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية 358.5 :(30 mars 2022) 1 n° ,

[2] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ, *البيان والتبيين*, عبد السّلام مُحَمَّد هارون (مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7, 1998), 79.

[3] مُحَمَّد مُحَمَّد داود, *العربية وعلم اللغة الحديث* (دار غريب، القاهرة, 2001), 43-44.

[4] بودنة, « الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي », 356.30 ,mars 2022

إحداث نوع من الموسيقى الدّاخليّة التي تتناسب والأفكار المعبّر عنها[1]، فالمقطع من النّاحية الأكوستيكية هو "قطاع من تيار الكلام يحوي صوتا طبيعيا ذا حجم أعظم، محاطا بقطاعين أضعف أكوستيكيا"[2]. أي أنّه يتحدّد بقوة الإسماع ووضوحها، أمّا من النّاحية الفونولوجية فقد عرّفه **ديسوسير** بأنّه" الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها"[3]. على اعتبار أنّ السّلسلة الكلاميّة عناصر متشابكة مترابطة لا يمكن تجزئتها

وممّا لا شكّ فيه الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، يضفي على بيت القصيدة مسحة جمالية تلوّنه، من خلال تقابل الثنائيات في النّص الشعري، حيث يعطيه التّقطيع الكمّي (الصّوتي) وزنه داخل النّسيج الإبداعي، والتّوازي المقطعي كما حدّده **تبرماسين**: "هو عبارة عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"[4]. أي إنّ هذه الأجزاء المتساوية هي التي تحدّد لنا كميّة المقاطع، ومهما توسّع مفهوم الموازنة والتّوازن، فإنه لا يعدو التّعادل والتّقابل بين الأنساق الزمنيّة القائمة على الكمِّ المجرّد (الوزن العروضي)، أو الكمِّ المشخَّصِ المتجلِّي في الأنساق التّرصيعيّة القائمة على التّقابل بين أنواع الحركات والمدّ[5]، فضلا عنْ ما يوقّعه عنصر التوازي من حركة وانسيابية داخل النّص الشعري.

2-التّوازي الصّوتي والتّكرار:

يعتمد التّوازن الصّوتي في النّص الشّعري على مبدأي التّوازي والتّكرار الصّوتيين، ذلك أنّ الوزن هو الذي يفرض التّوازي لأنّ البيت الموسيقي، والوحدة النّغمية، وتَكرُّر البيت، والأجزاء العروضيّة التي تكوِّنه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحويّة والمعجميّة توزيعًا متوازيًا، فكلّما كان التّوازي عميقا متّصلا

---

[1] رابح بن خوية, *في البنية الصوتية والإيقاعية* (عالم الكتب الحديث، الأردن, 2013), 79.

[2] أحمد مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي (عالم الكتب ، القاهرة، ،), 284.

[3] مختار عمر, 285.

[4] عبد الرحمان تبرماسين, « التوازنات الصوتية التوازي- البديع- التكرار », مجلة المخبر' أبحاث في اللغة والأدب الجزائري n° 1 , 1 (1 août 2004): 111.

[5] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 18.

بالبنية الدّلالية كان أحفل بالشّعرية، إلى جانب التّكرار الذي يعينُ على استمرار الوحدة النّغمية، فهو بذلك مفهوم يتلخَّص في معاينة الأبنية اللّغويّة التي تقوم بينها علاقات تقابل أو تآلف بناءً على مبدأ التَّوزيع اللُّغوي في البنية التركيبيّة، ما يصنع نوعًا من التّوازي الهندسي بين عناصر البنية المبرزة أنساقًا من الازدواج، الذي يشمل أدوات شعريّة تكراريّة منها الجناس والقافية، والسّجع، والتّرصيع، والتّطريز، والتّقسيم، فالتّوازي بهذا عنصر هام من عناصر الاتِّساق لأنّه يسهم في تماسك الخطاب، فإذا كان البديع بهذا يعتمد على قاعد أساسيّة تحكم جميع أشكاله، سواء أكانت تلك التي يغلب عليها التّناسق الصّوتي، أم التّقابل أو التّماثل الدّلالي، فإنّ التّكرار هو الممثِّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع[1].

لا شكّ أنَّ للتِّكرار اتِّصالا قويا ببنية التَّوازي، وهو مُكوّن من مكوِّناته الأساسيَّة، متمثّلا في التّكرارت الصّوتيّة، والمعجميّة، والتركيبيّة، وكذا الدّلاليّة[2]، كما نجد التّوازي يفترق عن التّكرار الذي يتطلّب التّماثل فقط، في الوقت الذي يتطلّب عنصر التّوازي التماثل والتّجاور والتّقابل، وهكذا يصير التّكرار أعمّ من التّوازي، وهذا الأخير أخصّ من التّكرار[3]، ومن ثمّة فالتّوازي ضرب من التّكرار، وأنّه ناتج عن نماذج متشابهة تتألّف من ثنائيات متكرّرة تتّضح ملامحها عند الكشف عن الهدف النهائي عند الشاعر مرورا بالمعنى المراد توقيعه في ذهن المتلقي[4].

---

[1] وردة بويران, « التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيَلية – دراسة في أساليب البديع العربية–El », – "التواصلTawassol" 37.23 :(29 décembre 2018) 4 n° ,

[2] بويران, 37.

[3] واكي, « الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة و المناهج المعاصرة مقاربة تحليلية تقييمية », 14 mai 2013, 215.

[4] نور الدين زين العابدين متولي أحمد, « مستويات التوازي في شعر وضّاح اليمن », – Pdf مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية 1352.121 :(2020) 31 n° ,

وإذا كان الخطاب النثري يتفادى التكرار حرصا على توصيل محتوياته الفكرية، فإنّ الخطاب الشعري لا يوصل رسائله الجمالية أو العاطفية إلّا باعتبار التكرار أداته الفعالة لتِبيان أوجه التقابل والتشابه التي يوفرها عنصر التوازي، وهنا تظهر العلاقة الجدليّة بين التّوازي والتّكرار[1].

وبهذا فالتّوازي والتّكرار عنصران أساسيّان لا يتجزّآن، كونهما يساهمان في تحقيق التّوازنات الصّوتية في النّص الشّعري، من خلال ما ينجلي من أصوات متوازية وفق هندسة صوتية وإيقاعية تقوم على التّكرار المتوازي إفضاءً إلى الجانب الجمالي والفنّي فالدّلالي الذي تتأتّى مضامينه بالإيقاع الموسيقي، ممّا يمنح النّص طاقات صوتيّة متجدّدة ذات أبعاد فنية تغذي أسلوب النص وتؤثر في قارئه.

3- الهندسة الصّوتية الإيقاعيّة:

يقوم الشعر المعاصر على القولبة والتّجديد وكذا التلاعب بالأصوات المشكلة للسطر او السّطور الشعرية كيفما شاء صانع الشعر، إذ نراه أصبح يتأسّس على هندسة صوتية، من منطلق التكرار الصوتي الذي له يسهم بدوره في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة.

يبدو أنّ دراسة الأصوات الإيقاعية قد احتلّت مكانة كبيرة في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة تدرس من خلال مشاهدة الدّارس لشكل الحروف اللّغوية المكتوبة، أو تُدرس من خلال مشاهدة الدّارس لشكل الحروف اللغوية المكتوبة، أم كانت الأصوات متعلّقة بما ينتجه المتكلّم من أصوات أثناء نطقه، سواء كان هذا النّاطق هو مبدع النّص ومنتجه أو قارئ النّص قراءة قصدية[2].

فلا نُغفل أثر الصّوت في تشكيل المعنى في الهندسة الإيقاعية للنّص الشّعري، كما لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها؛ إذ تتشكّل هذه الأخيرة للنّص الشعري تبعا لشكل القصيدة؛ ذلك أنّ شكل القصيدة العمودية يفرض هندسة معيّنة إلى جانب الشّعر الحرّ الذي يفرض بدوره هندسة مغايرة تلاءم طبيعة تموّجات النّص الشّعري؛ ذلك أنّ الهندسة الصّوتية الإيقاعية تأتي متوافقة مع الهندسة الشّكلية

---

[1] محمّد الولي, « البنيات المتوازنة في الشعر », 2004, 16.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك, *جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغيير* (دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1, 2010), 08.

لأنّ هذا التّوازي والتّقابل المتعدّد الأبعاد فضائيا، يوازيان آليا توازيان آخرين على مستوى التّحقّق الزّماني في الأداء الشّفوي، بحيث يؤطّر الأوّل الثّاني ويحدّ من امتداده منظّما له في توازٍ هندسي تُقدّمُه عناصر النّص في نظام مشاكل، هذا إضافة إلى أنّ هذا الإيقاع الهندسي المتناسب والمنتظم في القصيدة العمودية يتوافق والحالات الشّعورية والنّفسية، أي يكون له في أثر في تشكيل المعنى للمتلقي، ولذلك يقول **حازم القرطاجني**: "وكلّما وردت أنواع الشيء وقع فيها الموقع الذي ترتاح له، على حين انّ الهندسة الصّوتية الإيقاعية في قصيدة الشّعر الحرّ (**free verse**)، تأتي متوافقة أيضا مع شكل القصيدة فلا تنتظم الهندسة الصّوتية فيها انتظاما متوازيا أو متقابلا، لكنّها تتابع تتابعا غير منتظم وفقا لطول السّطور الشّعرية وقصرها، باعتمادها على تماثل الوحدات الصّوتية الإيقاعية وفقا لهذا الشّكل غير المنتظم للنّص الشّعري[1].

وهنا يتّضح الإطار الخارجي للقصيدة المعاصرة في قالب هندسي مشكل من سطور شعرية قد تتخالف مرارا وتكرارا، حيث تتضح معالمها من خلال التقسيم البصري لأجزائها وسطورها وقد ينحصر في كلمة واحدة أو حرف او جملة، أمّا متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة

فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والمنتوجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة، ومن أجل ذلك برزت في لشعر الجديد ليستغني عن القافية لكنه لا يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور؛ وهنا تلعب القافية دورا رئيسا في تحقيق جمالية الإيقاع لما تضفيه من حركية صوتية على القصيدة العربية عامة والمعاصرة خاصة، لأنها تتألف من عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر من القصيدة وتكررها[2]، على اعتبار أنّ الشعر المعاصر يعتمد أساسا على البنية الإيقاعية التي تزخرف بناء القصيدة من حيث الشكل أوّلا وانتظام الفواصل الموسيقية بالتناوب ثانيا، بالأخذ بعين الاعتبار مساحة البياض والسّواد اللذان يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحالة الشعورية، كما يعتبران محددان صوتيا وإيقاعيا ودلاليا لما لهما من أبعاد في بناء القصيدة؛ ذلك أنّها تعتبر متوالية هندسية متشابكة الخطوط تقوم على ثنائيات ضدية أهمّها الصّمت والصّوت، والبياض والسواد، وفي هذه الحالة فإنّ معيار

---

[1] مبروك, 12-14-15.

[2] طيب حمايد, « هندسة القصيدة العربية المعاصرة », *التحبير* 3.39-38 :(31 décembre 2021) 4 n° ,

القدرة على التّشكيل وإيلاج البياض في السواد وإيلاج السواد في البياض –كما يقول مُحَمَّد مفتاح– هو التجربة الشعرية لا غير، ومن ثمة فغنّ صياغة المعنى لا تختلف عن صياغة الصوت[1].

إنّ الشاعر المعاصر مدوّن موسيقي، موزّع لألحان قصيدته ومهندس يرسم الخطوط العمودية والمستقيمة والمنحنية؛ فهو فنان تشكيلي يوزّع الألوان بحسب تجاربه ومهاراته ومقاصده وكذا أهدافه[2]، وهذا ما يجعل الشاعر المعاصر يتفنّن في تصيير قصيدته هندستها منطلقا في حسن تحكّمه في وظيفة الصوت داخل البناء الإيقاعي الذي يتحقق بالتكرار.

قامت القصيدة العربية المعاصرة على دور انفجار قواعد الخليل العروضية التي عبّدت الطريق أمام الشاعر المعاصر لنظم قصائده على هذا المنوال الجديد، فالتقسيم غير المتناسق من حيث الأبعاد الفيزيولوجية؛ ذاك أنّ الشعر المعاصر قد أحدث فجوة في قلب البحور الشعرية المتداولة الذي انتقى من ركامها في اغلب الأحيان جزئيات وحاول تضميدها، وإعادة هيكلتها ليعيدها لحالتها الطبيعية السابقة ففي أغلب المرات لا يتّضح نوع البحر الذي تبنى عليه القصائد المعاصرة من الوهلة الأولى، وانما يحتاج ذلك إلى تداركه بالانتقال من سطر لآخر قصد تكوين ولم شمل شظايا الاوزان لإنتاج البحر الشعري الذي يحدد طبيعة إيقاع هذه القصائد ونمط تشكيلها الصوتي المتضارب[3]. ومنه تتجسّد هندسة صوتية توقيعية يحقّقها ما يتواجد من توازنات وتكرارات صوتية على مستوى النص الشعري.

---

[1] بشير ضيف الله, أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة مقاربة أسلوبية –إحصائية البنية الإيقاعية– (دار من المحيط إلى الخليج، عمان, 2018), 98-100.

[2] ضيف الله, 100.

[3] حمايد, « هندسة القصيدة العربية المعاصرة », 39-40.

فصل ثانٍ

الجناس وأبعاده الصوتية والأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر

توطئة

أولا/ مفهوم الجناس بين الوضع والاصطلاح:

1- الجناس وضعا.

2- مصطلح الجناس في الدرس البلاغي القديم.

3- الجناس في الدّرس الصّوتي الحديث.

أولاً/ في ضوء اتفاق أصول الدال والمدلول:

1- الجناس التّام.

2- الجناس التّام المستوفي.

ثانياً/ في ضوء اتفاق أصول الدال واختلاف المدلول:

1- الجناس اللاحق.

2- الجناس المضارع.

3- الجناس المحرّف.

4- الجناس المقلوب.

5- الجناس المصحّف.

توطئة:

وقف العلماء كثيرا على تأليف الكلمة العربية وتشكيلها، ونظروا في أصولها، ليبيّنوا أنّ الكلمة العربية تتألّف من أصوات يكون ترتيبها بحسب الذّوق النّطقي سواء أكانت هذه الأصوات متقاربة في المخرج أو متباعدة[1]، فهي تحقّق اتّساقا وانسجاما متفاعلا على مستوى الكلمة، تحت مسمّى الجناس أو التّجنيس الصّوتي، إذ نرى أنّ العلوم تتضافر فيما بينها كعلم الأصوات والبلاغة والأسلوبية لتدرس مواطن الجمال في النّص الأدبي عامّة والنص الشعري خاصة، لتعطيه حُلّة ذات طراز فني، حيث يسهم عنصر البديع إسهاما كبيرا في تزيين الألفاظ وإعطائها رونقا، ومن ذلك الجناس الذي يعطي بدوره التقابل والتطابق، فينتج إيقاعا داخليا (الموسيقى الداخلية)، ويمنح للقيم الجمالية وزنها على مستوى الشكل والمضمون من خلال ما يوجد في الخطاب الشّعري من توازنات صوتية، ومن ذلك نجد الجناس بنوعيه التّام والنّاقص.

الجناس من العناصر التي لاقت عناية اللغويين عامّة وعلماء البلاغة خاصّة، لما في ذلك من ملامح صوتية جمالية تميّز الكلمة عن غيرها في اللغة العربية، بوساطة استبدال صوت بآخر يقاربه مخرجا أو يباعده فتختلف الدّلالة من سياق إلى آخر، مُوقّعا تفاعلا بين الأصوات المتجاورة والمنسجمة صوتيا.

[1] علي حسين خليف, « التجنيس الصوتي في اللغة العربية », مجلة العمدة، العراق 11.63-262 :(2022) 41 n° ,

أولا/ مفهوم الجناس بين الوضع والاصطلاح:

1- الجناس وضعا:

تعدّدت التعريفات وتقاربت من حيث المضمون لغويا، ومن أهمّها ما ورد في معجم المقاييس **لابن فارس (ت395 هـ)**:"الجيم والنون والسين أصل واحد، وهو الضرب من الشيء"[1].

وممّا جاء في لسان العرب **لابن منظور (711هـ)**كل ضرب جنس، وهو من الناس، ومن الطّير،ومن حدود النحو، والعروض الأشياء جملة، والجمع أجناس. والجنس أعمّ من النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيسُ، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله، وكان الأصمعي يدفع قول العامة هذا مجانسًا هذا إذا كان من شكله[2].

تُحيل لفظة الجناس في المعاجم العربية القديمة على أنّه التّفاعل والاتّحاد والعلاقة بين شيئين من نفس الجنس. أمّا المعاجم الحديثة فإنّا نجد المعجم الوسيط لا يبتعد عمّا جاء في المعجمين سالفَيْ الذّكر، فقد ورد "أنّ الجناس من جانسه؛ أي شاكله واتّحد في جنسه، ويقال جنَّس الأشياء؛ أي شاكل بين أفرادها، ونسبها إلى أجناسها، وتجانسا أي اتّحدا في الجنس، والجنس هو الأصل في اصطلاح المناطقة"[3].

ومنه نلحظ أنّ مفهوم الجناس متداخل في المعاجم العربية قديمها وحديثها، فهو يعني الاتّحاد والمشاكلة في الجنس والشيء وكأنّهما الشيء نفسه.

2- مصطلح الجناس في الدرس البلاغي القديم:

أخذ مصطلح الجناس من النّاحية الاصطلاحية من معين الاصطلاح الوضعي له، في ما تعارفت عليه لغة العرب قديمها وحديثها، ولذلك نجد المعنى الاصطلاحي للجناس لا يكاد يبتعد كثيرا عمّا أشرنا إليه ودليلنا إلى ذلك أنّ المحدثين في قواميسهم ومعاجمهم المتخصّصة انطلقوا في تحديد مفاهيمه وضبطه مصطلحا قارا من اندراجه في باب البديع من البلاغة العربية، فالتجنيس أحد أهم ألوان

---

[1] ابن فارس, مقاييس اللغة, 486.

[2] ابن منظور, لسان العرب, 700.

[3] مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, 140.

البديع الذي عُنِيَ بدراسته النّقاد والبلاغيون، فساقوا فيه الشّواهد ونوّعُوها بأصناف مختلفة تُضفي على القوالب اللّغوية مسحة فنّية وجمالية تزيّن المعاني والدّلالات، إذ تصرّف العلماء من أرباب هذه الصّناعة فيه، فابتعدوا عن مجاري الكلام ومحاسن مداخله، وقد سمّي هذا النوع جناسا لما فيه من المماثلة اللّفظيّة، تعدّدت تعريفاته واختلفت عن علماء البلاغة، حيث نجد أوّل من وضّحه منهم **ابن المعتز(ت296هـ)** بقوله هو: "أن تجِيء الكلمة تجانس أخرى بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1].

وعرّفه **أبو هلال العسكري (ت395هـ)** بقوله أن: "يورد المتكلّم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[2]. وعرّفه **السّكاكي (ت626هـ)** بأنّه: "تشابه الكلمتين في اللّفظ"[3]. أمّا **ابن الأثير (637هـ)** فيبدو أنّه زاد على تعريف ما سبق ذكره فقال: "التّجنيس يحصل بين بتشابه لفظتين في الحروف الأصلية، وإن كانت في إحداهما زوائد ليست في الأخرى"[4].

يتّضح لنا من تعريفات اللّغويين القدامى للجناس أنّه لا يخرج عن نطاق التّشابه في اللّفظ المكرّر وإن كانت هناك زوائد.

وأمّا تعريف الجناس عند المحدثين فنجده أكثر دقّة عندهم فهو عبارة عن:" تشابه اللفظين نطقا ويختلفان معنى"[5].

نرى أنّ مفهوم الجناس سواء أكان عند القدماء أو المحدثين يعني إجمالا أنّه المطابقة والمشابهة بين الوحدات الصّوتية، ذلك لما يوجد من تناسب وانسجام بين الأصوات لكن بدلالة مختلفة بين المعاني تخضع لمجموعة من القوانين الصّوتية ذات الأهميّة في الخطاب الشّعري الإيقاعي والمتوازي.

---

[1] عبد العزيز عتيق, *في البلاغة العربية علم البديع* (دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط), 195.

[2] أبو هلال العسكري, *الصناعتين*, 321.

[3] ابن أبي بكر محمّد بن علي السكاكي, *مفتاح العلوم* (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1, 1983), 429.

[4] ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, 04.

[5] محمّد قاسم قاسم et محي الدين ديب, *علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»* (المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط), 114.

3- الجناس في الدّرس الصّوتي الحديث:

يظهر الجناس في مباحث اللسانيات تحت مصطلح و(***polysemy***)، و(***homonym***)حيث يرى علماء اللسانيات، ومنهم (***zagusta***)، بأنّ هذين المصطلحين صورتان لظاهرة لسانية واحدة هي تعدّد المعنى، أو المشترك اللفظي[1].

وهنا تشغل الفونولوجيا وظيفة النّظر في الأصوات بوصفها أشكالا وأنماطا عامّة، وهذه الأنماط نفسها كثيرا ما يطلق عليها الفونيمات(***phonemes***)حيث تتحدّد الملامح والسّمات التي يتميّز بها الصّوت وتُفسّر التغيّرات الطّارئة على الصّوت، وهي في الحقيقة من المعالم الرئيسيّة في التّحليل الفونولوجي تقوم على أساس مُفاده أنّه ثمّة تطابق بين أكثر السّمات في الأصوات المتناظرة، وانّ ثمّة اختلافا في سمة واحدة بين كلّ صوتين متناظرين، حيث يتمّ تحديد الفونيمات في لغة معيّنة وفق الاتّجاه الوظيفي بالاعتماد على عمليّة التّبديل (***commutation***)، وذلك بوضع صوت مكان آخر في الرّتبة ذاتها من الكلمة نفسها، على نحو ما أشار إليه ابن جني الذي أدرك بعبقريّته الفذّة أنّ للأصوات دورا كبيرا في تحديد الدّلالات، ناهيك عن إبدال الصّوامت التي ينتج عنها تغيير في الدّلالة، ومثال ذلك عن معاني (قضم) و(خضم) قائلا: فالخضم لأكل الرّطب كالبطّيخ والقثاء، وما كان نحوهما من أكل الرّطب، والقضم للصّلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها، وكذلك حديثه عن (النّضح) و(النّضخ) في قوله: "فالنّضح للماء ونحوه، والنّضخ أقوى من النّضح، فابن جني بهذا يكون قد بيّن أنّ للأصوات دورا تمييزيا بين الكلمات، حيث أقام صوتا مكان آخر، فتغيّرت دلالة الكلمة، وهذا هو الأساس الذي اعتمدته نظرية الفونيم الحديثة لدى علماء الغرب [2].

وعلى هذا نرى أنّ ركّزت الدّراسة الفونولوجية الحديثة قد ركّزت على الوظائف الدّاخلية للعناصر الصوتية في علاقتها ببعضها البعض، وتقسيمها إلى عدد محدّد من العناصر فتظهر متزامنة على محور

---

[1] عبد القادر عبد الجليل, *الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية* (دار صفا، عمان، ط1, 2002), 572.

[2] ربيعة برباق, علم الأصوات (دار قانة، باتنة، الجزائر، ط1, 2016), 155-56.

الاستبدال كما يرى **جاكبسون**(**roman**وأندري مارتيني (**jakopson**) (**andri martinet**)الفونولوجيَّين [1]، على اعتبار أنّ الفونيم هو أصغر وحدة مميّزة لمعنى من معنى، يمكن تحديدها داخل السّلسلة الكلاميّة، فالجناس مهارة فنية وقدرة عالية لتطويع الوحدات اللغوية، إذا أحسن المنشئ توجيهها لخدمة النص الفنّي[2]؛ لما له من دوره في تحديد الصفات التي تميّز كلمة من أخرى باتّخاذ العنصر الصّوتي وسيلة عملية لتقويم الجناس وتفعيله.

وبالتالي تتجلّى آلية المؤالفة والمخالفة في اشتغال الموازنات الصوتية كونها تقوم على تآلف الأصوات وتخالفها، وبها تتباين مستويات التآلف وأشكاله التي هي أساس تمييز بعض أنواع الجناس عن أخرى، فنجد بعضها قائما على التّآلف الصوتي التّام، ونجد بعضها الآخر قائما على التّآلف الصّوتي الناقص، كما تعتبر هذه الآلية من آليات اشتغال الجناس، وتختلف أشكالها بحسب طبيعتها ومستواها وحجمها [3]، باعتبار الفاعليّة التي يرسمها عنصر الإيقاعي بوساطة التّكرار الذي يعمل بدوره تكثيف النّسج الموسيقية داخل البنية الصّوتية بصور متوازية ومتوازنة في الخطاب الشّعري.

---

[1] برباق, 167-68. (الفونيم: أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التّفريق بين المعاني)، ينظر: دراسة الصّوت اللغوي: أحمد مختار عمر، ص179.(ترجم مصطلح إلى العربية بمصطلحات مختلفة ولكنّها تدلّ على شيء واحد منها: فونيم، صوتيم، صوتم، مستوصت، لافظ، صوت مجرّد) ينظر: ربيعة برباق: علم الأصوات، ص148.

[2] عبد الجلي576.

[3] عبد العزيز جاب الله et حسين كتانة, « الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة مُحَمَّد العمري وعبد الحيد زاهيد أنموذجين » مج290.08 :(2019) 02 n° ,

ثانيا/ الجناس وأقسامه:

إنّ من يعود إلى ما جاء به اللغويون يجد أنّهم قسّموا الجناس أو التّجنيس إلى عدّة أقسام تداخلت وتباينت حسب وجهات النّظر، فقد قسّمه ابن المعتزّ إلى قسمين اثنين هما:

– أن تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتقّ منها، نحو قول الشاعر:

يوما خلَجَت علَى الخليجِ نُفوسَهُم عَصْبا وَأنتَ لِمِثلِها مُسْتهـــام

أي خلجت أي جذبت، والخليج بحر صغير يجذب الماء من بحر كبير؛ فهاتان اللّفظتان متّفقتان في الصّيغة واشتقاق المعنى والبناء.

– أن يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى.

وذهب **قدامة ابن جعفر** إلى أنّ الجناس التّام المماثل: من المطابقة، فأمّا الجناس عنده فهو" اشتراك المعاني في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"، ويؤخذ من أمثاله أنّ الاشتقاق يشمل المطلق، وعلى هذا يكون متفقا مع ابن المعتز في تقسيمه الجناس إلى هذين الأصلين، ومخالفا له في غير مما مثل له ابن المعتز ولم يذكره باسمه. كما قسّمه أبو هلال العسكري إلى قسمين كما فعل ابن المعتز، ولكنّه زاد عليه بالتمثيل لأنواع أخرى من الجناس: كالناقص، والمعكوس، والمضارع، واللاحق، وذكر القاضي الجرجاني للجناس أنواعا هي: المطلق، والتام، والمستوفي، والناقص، والمحرف، وأضاف نوعا آخر سمّاه المضاف[1].

وأمّا ابن الأثير فقسّمه إلى قسمين هما:

– تجنيس على الحقيقة، وهو ما يعرف بالجناس التام أو الحقيقي.

– تجنيس المشابهة، كأن تكون الحروف متساوية في تركيبها مختلفة في وزنها نحو قول النبي صل الله عليه وسلّم: "اللهمّ كما حسّنت خلقي حسّن خُلقي"، أو كقول **البحتري**:

وقّــر الخائــن المغــرورُ يرجـــو أمــانًـــا أيَّ ساعــةٍ مــا أمــانِ

[1] ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, 268.

– أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التّركيب بحرف واحد لا غير[1]،كقوله تعالى:" وُجُوهيومئذنَاضِرَةٌ ﴿٢٢﴾ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَة﴿٢٣﴾ "[2].

– أن تكون الألفاظ مختلفة في الوزن والتّركيب بحرف واحد[3]، كقوله تعالى: ﴿وَٱلۡتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ﴿٢٩﴾ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوۡمَئِذٍ ٱلۡمَسَاقُ ﴿٣٠﴾﴾[4] .

في حين نجد **السّكاكي** قد قسّمه إلى تام وناقص، ومذيّل، ومضارع، ومطرّف، ولاحق، ومزدوج أو مكرّر أو مردّد، ومشوّش[5].

من الواضح جدا أنّ تقسيمات اللغويين من أهل الاختصاص جاءت متداخلة فيما بينها ومتفاوتة، لكنّها في الوقت ذاته تؤدّي مضمونا واحدا هو تحقيق التّجانس في الأصوات والاختلاف في المعنى، وذلك ما نبتغيه في دراستنا للموازنات الصّوتية بوساطة عنصر التّجنيس الذي يتحقّق في ضوء التّكرار.

أولا/ الجناس في ضوء اتّفاق أصول الدال والمدلول[6]:

وهنا سيكون اهتمامنا على مدى ما يكون من التّطابق والتّقابل بين الوحدات الصّوتية المتجانسة والمنسجمة فيما بينها على نحو ما وجدناه من نماذج شعرية معاصرة، على اعتبار أنّ الشعر المعاصر حركة تجديدية ذو صياغة أكثر حيويّة شكلا ومضمونا على نحو ما نجد:

1– الجناس التّام:

يعدّ الجناس التّام من أبرز موازنات التّجنيس القائمة على المخالفة الدّلالية والمؤالفة البنويّة، إذ تتوفّر فيه شروط التّتمة بالنّسبة للفظة، يشترط فيه عند **السّكاكي**" أنْ لا يتفاوت المتجانسان في

---

[1] ابن الأثير, 268.

[2] »القرآن الكريم «, سورة القيامة، الآيتان 22–23.

[3] ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, 269.

[4] »القرآن الكريم «, سورة القيامة، الآيتان 29–30.

[5] علي الجندي, *فن الجناس* (دار الفكر العربي، مصر، ط1), 57-60.

[6] يقصد بأصول الدال وأصول المدلول: الاتّفاق في أمور أربعة هي:(الأصوات، وشكلها، وعددها، وترتيبها) ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص62.(الدّليل اللغوي (أو الإشارة اللغويةLe signe Linguistique)هو وحدة مكوّنة من شكل يسمى الدّال ومعنى يسمّى مدلول) ينظر: مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، ص09.

اللفظ"[1]، وهو ما عبّر عنه ابن الأثير بالجناس الحقيقي بأن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها[2]، كقوله تعالى: ﴿ويوْم تَقُومُ السَّاعَةَ يقْسِمُ المجرِمُونَ مَا لَبثُوا غَيرَ سَاعَةٍ﴾[3].

إنّ الحديث عن التّجنيس في لغة الشّعر عند المحدثين ترتكن إلى الفعالية الإيقاعية بعدّها ركنا مهما في بناء القصيدة، بوصفه كلا متكاملا، ولا ريب أنّ الإيقاع له شأن كبير؛ في علاقته بالجناس، فنظرة سريعة في تكوينه اللّفظي أو المعنوي تجعلنا ندرك أنّه يقوم أساسا على نُظُمٍ إيقاعيّة مُمثّلةً في عناصر يمكن أن تلتقي عند مبدأي التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوّع كالتّقابل والتوازي والتّوازن والتّشابه والتّماثل والتّضاد.. الخ، كل ذلك إنّما هو ناتجُ العلاقة العضوية بين الدّال والمدلول، واستشراف لغوي يفتّق آفاق الدّلالات الإيحائية، وهذه خطوة لها أصولها عند عبد القاهر الجرجاني وذلك في موقفه من التقسيم حين قال: "إنّ ما تتّحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنّه النّمط العالي، والباب الأعظم (...) واعلم أنّ ممّا هو أصل يدقُّ النّظر، ويغمض المسلك في توخّي المعاني التي عرفت، أن تتّحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منا بأوّل وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النّفس وضعا واحدا"[4].

هنا يبيّن عبد القاهر الجرجاني مكانة الاتّحاد اللّفظي في تحديد المعاني المراد توجيهها، وإن اختلفت وتفاوتت مضمونا.

ووضّحه **فضل حسن عبّاس**أكثر بقوله: "أن تتّفق الكلمات في أربعة أشياء هي: نوع الحروف، والشكل، والعدد، والتّرتيب"[5]، فالجناس التّام، بحسب ما تقدّم، يعني التماثل والتّطابق الكلي بين الكلمتين على اختلافهما في المعنى، باعتماد عنصر التّكرار الذي يحقّق التّوازن الصّوتي.

---

[1] السّكاكي: مفتاح العلوم، ص429.

[2] ابن الأثير, المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, 263.

[3] »القرآن الكريم «, سورة الروم، الآية 55.

[4] ابتسام أحمد حمدان, *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي* (دار القلم، سوريا, 1997), 289-90.

[5] فضل حسن عباس, *البلاغة فنونها و أفنانها* (دار الفرقان، القاهرة، ط1, 2007), 299.

أ- الجناس المماثل:

تُحيلنا لفظة المماثل على الكمال المطلق بما في ذلك من ماثلة الشيء بمثله، وهو كما قصد **عبدالحميد زاهيد**:"الاتّحاد الكلي أو الجزئي في مكوّنات المادّة الصوتيّة (الصوامت/الصوائت)". فإن كان الاتّحاد بين الكلمتين في الصّوامت والصّوائت كان التّماثل كليا، وإن كان الاتحاد في الصوامت دون الصوائت كان التماثل جزئيا[1]، حيث يتمّ تقريب الصّورة السّمعية في الذّهن قصد ملامسة المعاني وتفكيك شفراته، على نحو ما نجده في السّطرين الشّعريين من قصيدة خالديةّ جاب الله[2]"**خلف أسوار الذّهاب**"[3]:

تَارِكِينَ الجُرْحَ جُرْحًا

البَقَايا للبَقَايَا

التّشكيل الصّوتي للألفاظ المتجانسة:

جُرْحَ//جرْحَ: ص ح ص ص ح // ص ح ص ص ح

بقايا//بقايا: ص ح ص ح ح ص ح ح//ص ح ص ح ح ص ح ح

من الملاحظ أنّ كلمة (**جُرحَ /جرحًا**)، و(**بَقايَا/ بَقايَا**) تتكوّن من وحدات صوتيّة متوافقة من حيث الصوت، والشّكل والعدد والتّرتيب، لكنّها مختلفة في الدّلالة، فـ "**جُرحَ**" الأولى تدلّ على الجرح المادّي الملموس، و"**جرْحَ**" الثانية تعني الجرحَ النّفسي للشاعرة جرّاء ما تعانيه من ظلم وقهر، وقد بيّنت الشّاعرة ذلك بتكثيف المقاطع المتوسّطة المغلقة من نوع (**ص ح ص**)، وفتحتها بمقطع قصير من نوع(**ص ح**)، وقد تضافرت المقاطع فيما أفضت إليه من معاني الحسرة والعجز مع طبيعة الأصوات المجهورة والمهموسة، فالجيم والراء صوتان مجهوران، بينما الحاء مهموسة، وبين الهمس والجهر نفسٌ تتأرجح بين الاضطراب والضّعف.

---

[1] جاب الله et كتانة, « الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة مُحَمَّد العمري وعبد الحيد زاهيد أنموذجين », 286.

[2] خاالدية جاب الله من مواليد 1979 بوهران، باحثة أكاديمية أستاذة تعليم عالي، ذاع اسمها من خلال برنامج أمير الشعراء لها عدّة مشاركات علمية وإبداعية، لها ديوان للحزن ملائكة تحرسه، ولها ديوان خرافة وهو قيد الطبع.

[3] خالدية جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه (دار القلم, 2017), 14.

أمّا الثّنائية الثّانية (**بقايا/بقايا**)، فالأولى من الأزواج الدّنيا قد عبّرت بها الشاعرة عن المتبقّى والمطروح من فُتات الحياة، بينما دلّت الثّانية على مَن تبقّى من النّاس الذين يقتاتون من ذاك الفُتات؛ ولعلّها إشارة إلى سخط الشّاعرة في هذه الوحدات الصّوتية ارتبط الجانب الحسّي بالحسّي لتقريب الصورة من مدركات المتلقي حتى يحسُنَ فهمها من خلال التجانس التامّ بين الثنائيات المكرّرة أفقيا، وكذا توضيحا للتجربة الشعرية من خلال التّكرار الذي حقّق بدوره التّمايز الإيقاعي والمتناغم بين الأصوات المتتابعة، مجسّدا بذلك أثرا فنيا وجماليا من خلال تتابع المقطع الصوتي المفتوح للتنّفيس أو ربّما للتّقليل من الانفعال النفسي الذي تعانيه.

وورد في قصيدة "**نخلة أورقت حزنا**"من نفس الديوان[1]:

وأنّـــكِ يـا نخـلـــةَ العُمـــرِ خنـــتِ ولَـمْ تـــعـــدْ الـــدّار دار أمـــانِ

التّشكيل الصوتي للألفاظ المتجانسة:

دارُ//دارُ: ص ح ح ص ح// ص ح ح ص ح

قبل الخوض في التحليل لا بدّ من الإشارة إلى أنّ القصيدة المعاصرة تنبني على عدّة عناصر أبرزها الرّمز بعدّه من الظّواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشّعر الجديد عند الشعراء المعاصرين؛ فقد حظيت التجربة في طريق تبلورها خطوات فساحا، فعندما يستخدم الشّاعر كلمات مثل ((البحر، والرّيح، والقمر، والنخلة، والشجرة ...الخ)، فإنّه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية وربّما كانت بعض هذه الدّلالات مشتركة بين معظم النّاس، لكن استخدامه لها لن يكون له قوّة التّأثير الشّعري ما لم يحسن الشّاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرّمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة، فالرّمز الشّعري مرتبط كلّ الارتباط بالتّجربة الشّعوريّة التي يعانيها الشّاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهمّمن أيّ شيء آخر إلّا بالنّسبة للنّفس وهي بؤرة التّجربة[2].

---

[1] جاب الله, 31.

[2] عزّ الدين إسماعيل, *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (دار الفكر العربي، ط3, 1994), 193-195.

نلحظ أن هناك تجانسا بين الثنائية (**دَارُ/دَارُ**)، فلقد كان الحسّ الإيقاعي بيّن مستساغ بين الوحدتين المتجانستين دون فاصل بينهما، بصورة تعكس وتؤكّد قمّة الخيبة التي أصابت وهيمنت على نفسيّة الشاعرة وما يتدافع من انفعالاتها الدّاخليّة، مجسّدة ذلك بالتّجانس الذي حقّقه عنصر التّكرار الصّوتي للفظة، واقترانها بكلمة "**أمان**" لتوضيح لمفارقة الضّديّة وتعميق الإحساس وتصوير الحالة الشعوريّة التي تشهدها شاعرتنا في غربتها عن وطنها وإحساسها بالوحدة وفُقدانها الراحة والطّمأنينة التي كانت تحسّها وهي في وطنها باعتباره الأمن والأمان بالنّسبة لها وكان المقطع الطّويل المفتوح ص ح ح هاهنا لزيادة الإحساس بالألم.

وجاء الجناس التّام أيضا في قصيدة "**أُعِدُّ شَجنِي** ...." لياسين بن عبيد[1]:

ونــادَى مُنــادِي الرّيح هــبَّ أنـينُـهــا فَحَــنَّ لها بَعْضِــي وبعْضِــي لهَا لبّــى[2]

من الملاحظ جدّا أنّ الجناس التّام يظهر على الوحدة اللسّانية (**بعْضِي/بعْضِي**) بالتّقابل في أصول الدّال مع اختلافهما دلالة، فقد دلّت الأولى "بعض" الأولى على العين، بينما دلّت الثّانية على القلب، وهذا التّتابع المتوازي صيّر لنا الموسيقى الدّاخلية وجعلها تطفو فتزيد من فاعليّة الإيقاع وتناغمه، عبّر من خلالها الشّاعر على رهافة حسّه وما يختلج بداخله من أحاسيسَ تؤثّر في السّامع صوتا ودلالة؛ على اعتبار أنّ القيمة الفنية في الجناس تتمثل باعتماده على بنية تحقق قوة التعبير خلال اصطدامها بالمبدأ الذي يرى أنّ كل مفهوم منطوقا واحدا ليس غير، إذ يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي، حتى يتوهّم أنّه أمام معنى مكرر، أو لفظ مردد لا يجنى، فإذا ما اعمل فكره توصل إلى غاية هذه البنية، او هذا اللفظ، فيجد نفسه أمام معنى مستحدث يغاير ما سبقه كل المغايرة[3].

---

[1] ياسين بن عبيد أكاديمي جزائري، شاعر وناقد ومترجم، وباحث مختصّ في الفكر الصّوفي والتّصوّف المقارن، له دواوين شعرية نذكر منها: الوهج العذري 1995م، ديوان أهديك أحزاني، 2000م، وكذا ديوان حدائق المعنى 2020م، ارتبط اسمه بموسوعة العلماء والأدباء الجزائريين.

[2] ياسين بن عبيد, ديوان حدائق المعنى (دار الأوطان، الجزائر, 2020), 13.

[3] عبيس الجياشي, الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة, 209.

ب–الجناس الاشتقاقي:

ويسمّى المطابق أيضا عرّفه البغدادي بقوله" وأمّا التّجنيس فهو أن يأتي الشّاعر بلفظتين في البيت إحداهما مشتقّة من الأخرى، ويسمّونه المطابق"[1]. على نحو ما نجد من أنماط هذا النّوع في الشّعر الجزائري المعاصر من ديوان "**كوكتال السياسة**" لفريدة بلفراق[2] في قصيدة "**كوكتال السياسة**"[3]:

للسِّياسَة أحْكامٌ

السِّياسِيُ مغرمٌ مدمنٌ يشربُ الكؤوسَ الفارغَةِ

التّشكيل المقطعي للألفاظ المتجانسة:

السِّياسَة//السِّياسِيُ: ص ح ص ح ح ص ح ص ح// ص ح ص ح ح ص ح ص ح

تتّفق الأزواج الدّنيا (**السِّيَاسَة/السِّياسيُ**) المكوّنة لأصول الدّال والمدلول، حيث دلّت الأولى على الحياة السياسية وممارساتها، ودلّت الثانية على الشّخص الذي يمارس هذه السياسة، والتوازن الصّوتي هنا خلق إيقاعا موسيقيا بتكرار الصّوت المهموس السين صوّرت شاعرتنا من خلاله تجربتها الشعورية، إذ نراها تحاول الشاعرة تبيان القضية السياسية عندما لا تُعرف أصولها وتقنياتها، حيث يموت الجانب الإنساني والتواصل الروحي طمعا وحبا في جمع الأموال، والعلاقة بين السياسة والسياسي هي علاقة الكل بالجزء–عموم وخصوص–

ونجد وهيبة بن سيلين ترصف نمط الجناس الاشتقاقي في قصيدة "**سهم الهوى**" من ديوان "**لهيب الصّمت**"؛ فتقول[4]:

---

[1] إنعام فوال عكاوي, *المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني*, أحمد شمس الدين (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3, 2009), 512.

[2] فريدة بلفراق من مواليد 1962/11/07م، أستاذة التعليم العالي بكليّة الحقوق والعلوم السياسية بجامعة باتنة، لها عدّة مؤهّلات علمية منها دكتوراه في القانون الدّولي والعلاقات الدّولية، من مؤلفاتها: كتاب حول تقرير المثير، الإرهاب الدّولي، ...الخ، لها دواوين شعرية نذكر منها كوكتال السياسة، وهمسات الوطن، وكذا ديوان شعري باللغة الفرنسية " amoure etterrorisme ».

[3] فريدة بلفراق, ديوان كوكتال السياسة (دار الماهر، سطيف, 2017), 22.

[4] وهيبة بن سلين: ديوان لهيب الصمت، دار الأمير، 2022، ص27–28.

يَا أنْـتْ يـا مَـن عِشقُــه فِي خَافـقِــي قــــدْ عيـلَ صـبْـري جـاوز الأسْقامَــا

دَعْـنــي أرتّــبُ سَفرَ أشــعَـارِي التــي نبَـضــتْ وفــاءً صَــادقًـا وكَلامًــا

دَعْنــا نــرمّــمُ شِعْـرنــا وشعَــارنَــا نبْنِــي صُروحًــا جَـاوزتْ أحْـلامًــا

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

شِعْرِ//شِعَارَ: ص ح ص + ص ح // ص ح + ص ح ح + ص ح

جسّدت الحركة الانتقالية للتّذييل في الوحدة الصّوتية (**شعر/شعارنا**)، ذات التّشكيل المقطعي المتكوّن من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومقطع قصير (**ص ح**)، والثانية على التّشكيل المقطعي مقطع قصير **ص ح×2**، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**)؛ ففي هذا السياق يوحي المقطع المتوسط المغلق بسمات الراحة والهدوء، بينما المقطع الطويل المفتوح فعلى الاستمرارية، ممّا شكّل نغما موسيقيا في انسجام وتناسقٍ بين اللّفظتين معنًى ومبنًى، حيث ساهم ذلك في خدمة المستوى الدّلالي، إذ نجد الشاعرة قد عمدت إلى شحذ هم الشّعب نحو التّرميم والإصلاح، كي يتسنّى لهم الوقوف من جديد.

ج- الجناس الطباقي:

ونقصد بالمطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى على حدّ قول قدامة ابن جعفر، على نحو قول زياد الأعجم[1]:

ونُبئـهـم يستـنـصـرون بكـاهـلٍ واللّـومُ فيـهـم كـاهـلُ وسنـامُ

الطّباق السّالب:

ونقصد بالتّقابل اللّفظة ونظيرتها على وجهٍ من التّضاد السّالب في السّطر الشّعري أو البيت، على نحو ما ورد في قصيدة "جماد" من تقابل في السّطر[2] على نحو:

أنالا أنا

[1] أبو هلال العسكري, الصناعتين, 307.

[2] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 24.

التّشكيل المقطعي للألفاظ المتجانسة:

أنا//أنا: ص ح ص ح ح//ص ح ص ح ح

نلحظ أن أصول الدّال والمدلول (**أنا/أنا**) متجانسة ومتوافقة من حيث نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها، لكنّها تختلف دلالة، فالأولى تدلّ على إدراك الذّات والثّانية تدلّ على جانب التّغييب لتلك الذّات، وهنا اكتسى التّضاد بالنّفي رونقا وبهاءً زيّن اللّفظة بتواز في المبنى والمعنى، واستخدمت الشّاعرة الضمير المنفصل "أنا" لتجسّد عنصر الأنا وتعبّر عن معاناتها التي لا تنتهي جراء ما خلّفته الذّكريات من حسرة على ما فات، والحقّ أنّ شاعرتنا لجأت إلى استخدام هذا النّوع من التّوازي لإبراز الملمح الصوتي الذي شكّل إيقاعه وزاد من الطاقات الفنية والجمالية بوساطة المدّ الذي له وقعه في نفس الشاعرة.

كما نجد هذا النّوع في قصيدة "**هامش الفرح**" في قولها[1]:

كُنْ وَجهَكَ الآنَ لا وجْهكَ المُستعَار...

التشكيل المقطعي للألفاظ المتجانسة:

وجهك//وجهك: ص ح ص ص ح ص ح//ص ح ص ص ح ص ح

تتوافق أصول الدّال والمدلول (**وجهك/وجهك**) وتتجانس نوعا وعددا وترتيبا وشكلا، بضرب من التّكرار الصّوتي، لكنّهما يختلفان في المعنى، حيث عبّرت الأولى علن الحقيقة، في حين دلّت الثانية عن الفرار من وجه الحقيقة (الجانب المزيّف)، حيث عمدت الشّاعرة إلى بيان خيط الأمل والأمنيات التي لا تنقطع، وكأنه السبيل الذي يجب علينا وصله مهما كانت ندوب ممرات الحياة ومآسيها فالمواجهة هي طريق النّجاة، والموازاة هنا بين اللّفظتين المتجانستين لها أثر في نفس المتلقي ووقع موسيقي وزيادة في الطاقات الإيحائية على مستوى الشّكل والمضمون.

ويتجسّد **طباق الايجاب** في قصيدة عبد الرحمن بوزربة[2] "**لا أحد في الرّحام**"[3]:

ولست أريد سوى الفرق

---

[1] جاب الله, 37.

[2] عبد الرحمن بوزربة شاعر معاصر من مواليد 2 جوان 1969، بالطاهير "جيجل"، له الكثير من الأعمال الإبداعية والشعرية: منها ديوان شايات ناي، وديوان من يسبق الجراد إلى القمح..الخ.

[3] عبد الرحمن بوزربة, ديوان من يستبق الجراد إلى القمح (دار ومضة، جيجل، الجزائر, 2020), 34.

بين الحضور

وبين الغياب

ولكنّني واقفٌ ههنا..

منذ رمل ورمل

ولا أحد دلّني

نحو باب إلى الماء

يظهر الطّباق هنا بين الوحدات اللّسانية (**الحضور/الغياب**)، يوقّع إيقاعا موسيقيا تطرب له أذن المتلقي، مبتغيا تجسيد بؤرة الحيرة التي تنتابه وكأنّه أصبح مغيّبا عن ذاته فلا يعرف طريق الحياة من بوساطة تكرار الدّلالة بطباق سلبي ظاهر على مستوى السّطر الشّعري.

كما نجد هذا النّمط قد ورد "**قصيدة فقراء البلد**" من الديوان ذاته[1]:

ومَضَى خافيًا فِي اللَّهيبِ

مضَى عاريا في الرّماد

ياوم موتا

قدِيمًا جَديدًا

كثيرَ العددِ

لغة واصطلاحا..

وهم آخر العائدين مساءً

وهو أوّل الخارجين إليها صباحا

إنّهم داخلون إلى شمسهم

خارجون من المحتشد

[1] بوزربة, 39-43-45.

من الملاحظ أنّ أبيات النّص الشّعري مليء بالتّوازنات الصّوتية **(قديما/جديدا)**، **(عائدين/خارجين)**، **(داخلون/خارجون)**، هذا ما وقّع في هذا السياق هندسة صوتية ملؤها التّوازن الذي يستدعي الدّلالات والمعاني، فيبرز لنا الشّاعر من خلالها رصد أوضاع بلده المحرقة للوجدان.

وورد في قصيدة **"على معبر الذّكريات"**[1]:

يعرفُه الذّاهِبُونَ إلى المَوتِ

يعرِفهُ القَادِمُونَ منَ الصّمْتِ

في النّموذج الشّعري مقابلات ضدية حقّقت توازنا صوتيا على مستوى السّطرين الشّعريين بين الوحدات اللّسانية **(ذَاهِبُونَ/قَادِمُونَ)**، ليبرز لنا الأيام الخوالي وما فيها من حياة تقوم على الأمل، فلم يتبقّ منها إلّا الرُّفّاة، وهنا تحقّق التوازي الصوتي بوساطة تكرار وزن اسم الفاعل **(ذاهب)**، بإيقاع موسيقي بنّاء.

وعلى نفس المنوال نجد نسق التقابل –إثباتا ونفيا–على نحو قول الشاعر في قصيدة**"مرونة"**[2]:

كان أكثرَ قربًا من الدِّفءِ

أكثرَ بُعداً عن النَّـارِ

فِي جبْهة التَّضْحِياتِ المُدَاسَهْ...

كان أكْثرَ قربًا من المَاءِ

أكثر بعدًا عن البئرِ

والإخْوَة الأشْقياءِ..

ساهمت المقابلة الضدية في هذا النموذج بالزيادة في حركية الإيقاع دورانه بين السطور، بالإثبات والنفي **(أكثر قربًا/أكثر بعدا)** مع التكرار، لتنجلي بعد ذلك جمالية التجربة الشعرية وفنيتها على مستوى القصيدة.

---

[1] بوزربة, 75.

[2] عبد القادر رابحي, ديوان فيزياء (منشورات ليجوند، برج الكيفان، الجزائر، ط1, 2010), 62.

2- الجناس المستوفي:

وهو نوع مهمّ من أنواع الجناس التّام من خلال ما يخلقه من تشاكل بين اللّفظين المتجانسين ويقصد به: "وهو أن يكون ركناه من نوعين مختلفين كاسم وفعل، واسم وحرف، وفعل وحرف، وسمّي بذلك لاستيفاء كلّ من اللّفظين أوصاف الآخر وإن اختلفا في النّوع"[1]، إذن فالجناس المستوفي من خلال تحديد العلاقة بين الفعل أو الاسم أو الحرف، وهو نمط من الخداع في السّياق الكلامي للمتلقي لا يتنبّه إليه إلّا الفطن.

ويظهر هذا النّمط من الجناس في قصيدة **"تدلّى القمر"** من ديوان **"الحواس الستّ"**[2]:

هُنَا"عادِلٌ" وهنَا العَصرُ

في كفّهِ عِنبٌ يُعتصرُ

تكرّرت أصول الدّال والمدلول في الثنائيّة(**العصرُ/يُعتصَرُ**)،فكان التّجانس بين الاسم والفعل، لكنّهما يختلفان في تأدية الدّلالة، فالوحدة الأولى تعني الوقفة الزمنية الآنية، والوحدة الثانية عبّرت عن الحنين إلى الماضي ولهفة العودة إليه، ذلك لتوضيح رغبة الشاعر في إحياء الماضي بما فيه من رواسب جميلة تستدعي التّذكّر، لذلك لجأ الشاعر للتعبير عن ذلك بالاسم والفعل ليُدرج كميّة المشاعر والانفعالات التي تجول في صدره، "ذلك أنّ التناسب في هذا السياق هو وليد الدلالة التعبيرية الخاصة والتي يفرضها السياق بمقتضى ربط الشاعر الاسم المسمى سواء أكان اسم علم أم لا"[3]؛ وقد استخدم شاعرنا الصوت المجهور الصّاد في اللّفظتين المتجانستين للتّنفيس عن نفسه، من خلال الأصوات المجهورة للغالبة هنا لزيادة الصّوت الدّاخلي للنّفس الشّاعرة تكثيفا للحالة الشعورية وخلق جو موسيقي منغّم.

---

[1] الجندي, فن الجناس, 71.

[2] ابراهيم بشوات بشوات, بشير عروس et ,يونس وآخرون قريب, ديوان الحواسّ السّتّ (دار الألمعيّة، قسنطينة, 2013), 104.

[3] مُحَمَّد الهادي الطرابلسي, *خصائص الأسلوب في الشّوقيات* (منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1, 1981), 71 ,

وفي قصيدة "**إلى من تسحبُ قلبها خلف الجدار**"لأسامة رزايقية[1]:

وتحرّكي كالرّيحِ

قُولي أيَّ شيءٍ...قدْ يُرِيحُ القلبَ[2]

إنّ الأزواج الدنيا في السطرين الشعريين (**الرّيحِ/يُرِيحُ**)، متوافقتان في أصول الدّال مختلفتان في الدّلالة، فالريح اسم،وبه شبّه الشاعر الحبيبة بالرّيح الذي بحركته يبعث نسمات الهواء العليل، ولعلّ الحركة التي قصدها الشاعر إنّما هو الكلام الباعث على الرّاحة والطّمأنينة، ولعلّ التّقابل بين الاسم والفعل المضارع قد أنتج جناسا مستوفيا، قد لا يكون الشّاعر قاصدا إليه قصدا بيد أنّه أكسب السيّاق الشعري موسيقى داخلية أفضت بظلالها الدّلالية إلى انتباه القارئ إليها والاستئناس بها.

وفي قصيدة "**التّحية**" من ديوان "**نبراس الأوراس**" للشّاعر عيسى دهّان[3]:

ولـــــدَى الكـــافِ كـــفُـــونـــا شـــــرَّ أعْـــداءٍ طـــغَـــوْا[4]

يظهر الجناس على الأزواج الدنيا (**الكاف= اسم، وكَفى= فعل ماض**)المتوافقين في أصول الدّال والمختلفيْن في المدلول، فالأولى اسم دلّ على اسم علم (**الكاف**)[5]، بينما الفعل كفونا من الفعل الماضي (**كفى**) فتدلّ على حماية المجاهدين الملتجئين إليهم، وهنا حاول شاعرنا تسليط الضّوء على فترة تكافل الشعوب العربية ونخص بالذّكر الجزائر وتونس في محاربة الاستعمار الفرنسي الذي عاث فسادا في بلداننا، وقد أسهم هذا التّوازي بالجناس المستوفي في سلاسة الأسلوب وطلاوته على أذن السّامع، ولاسيّما أنّها رسائل مقتضبة يبتغي الشّاعر تبليغها في أيسر تعبير وأوجز تصيير.

---

[1](أسامة رزايقية؛ من مواليد 1993، ببلديّة بئر العاتر، تبسة، من مؤلفاته: سحب من الورق المقوى، وديوان بأعلى صمت – مخطوط–).

[2]أسامة رزايقية, ديوان سحب من الورق المقوى (دار الحمراء، سيدي بلعباس, 2016), 19.

[3]عيسى دهّان: من مواليد تاملوكة ولاية قالمة في الفاتح من أفريل 1930 لديه ديوان "نبراس الأوراس" الذي حقّقه وأخرجه مُحَمَّد رقطان.

[4]عيسى دهّان, ديوان نبراس الأوراس (دار المعارف ، الجزائر، ط1, 2018), 66.

[5]دهّان, 66.

وجاء الجناس المستوفي بتقابل الأزواج الدّنيا بين الفعل واسم الفاعل نظير قول الشّاعر في قصيدة "**أعد شجني** ...." لياسين بن عبيد[1]:

ونــادَى مُنــادِي الرّيــح هــبَّ أنِينُـها فَحــنَّ لهَا بعْــضِي وبعْــضِي لهَا لبــّى

يظهر الجناس المستوفي في هذا البيت بين الأزواج الدّنيا (**نَادَى/مُنَادِي**)، حيث نجد التوازن الصّوتي بين الفعل واسم الفاعل، وتكرار الأصوات المجهورة في اللفظتين المتجانستين كان لتكثيف عنصر الإيقاع الموسيقي ما أضفاه من تنغيم لزيادة وقع الموسيقى الدّاخلية وفاعليّتها، وما زاد الخطاب الشّعري سلاسة في الإيقاع وتضافره مع الجناس التّام الذي أشرنا إليه فيما مضى، فشاعرنا في هذا المقام يجسّد لنا حنينه إلى الأهل والأحبّة وأيام الصّبا والشّباب.

يتّضح لنا ممّا تقدّم أن الجناس التّام وما يتفرّع منه من تماثل كلي أو جزئي بين اللّفظتين، أو من خلال علاقة الجزء بالكلّ، أو بالمقابلة التي تتحقّق عبر التّناظر، أو من خلال الجناس المستوفي، كلّ هذه من الأنماط التي تندرج تحت الجناس التّام تقوم بدورها الإيقاعي المبنيّ على عنصر الاتّحاد والتّفاعل والمشاكلة والتّناسب يحقّقه مبدأ التّكرار بالتّوازي، وما في ذلك من اتّساق وانسجام صوتي مع اختلاف في الدّلالة، ممّا يجعل المتلقي أو المستمع يتمتّع بما تُضفيه السّمات التّمييزيّة للأصوات، فتجعله يبحر في عمق مضامينها بوساطة عمليّة الاستبدال الفونيمي أو الإبدال الصّوتي، وإذا كان الجناس التّام يتمحور حول اتّفاق أصول الدّال واختلاف المدلول، فهناك نوع ثاني يهتمّ باختلاف أصول الدّال والمدلول معا وهو الجناس النّاقص.

ثانيا/الجناس في ضوء أصول الدال واختلاف المدلول:

إذا كان النّوع الأوّل من الجناس يُعنى باتّفاق أصول الدّال والمدلول، فالجناس الناقص يُعنى باتّفاق أصول الدّال دون المدلول، وسمّي كذلك، لأنّ به خللا في أحد الشّروط الأربعة، ويُعرَّف بأنّه وقوع تجانس "اللّفظين من الحروف والحركات مع الاختلاف في عدد الحروف"[2]، على اعتبار أنّ للاختلاف

[1] بن عبيد, ديوان حدائق المعنى, 19.

[2] الجندي, فن الجناس, 93.

دوره في بناء تجربة شعرية وشعورية يجسّدها التّكرار الصّوتي المتوازي، ومن الصّور التجنيسيّة التي أبانت أنواع الجناس الناقص ما يلي:

1- الجناس اللّاحق:

يندرج الجناس اللّاحق في خانة الموازنات التي تتّفق فيها أصول الدّال وتختلف أصول المدلول، وقد عرّفه **الرّازي (ت606هـ)** في قوله:" وأما إن كان الاختلاف بحرفين غير متقاربين، فيسمّى التّجنيس اللّاحق"، ووافقه في ذلك كلّ من **ابن الزّملكاني (ت1328م)،والنويري (ت1333م)، والحلبيّ (ت1777م)** وغيرهم[1]، ويشترط **الرّازي** في الحكم على الجناس اللّاحق وطبيعته –من حيث الأزواج الدّنيا–أنْ تتباين في الدّلالة، وتختلف في الوحدات الصّوتية من حيث النّوع، والتّباعد في المخرج، ويكون في الأوّل، والوسط، والآخر[2]، ويأتي تفصيل أنماط الجناس اللّاحق كالآتي:

- **اختلاف الوحدات الصّوتيّة المتجانسة في الأوّل:**

وهو أن تتفق الوحدات الدّنيا من حيث الوزن وتخالف إحداهما الأخرى في الصّوت الأوّل، وأن يختلف الصوتان مخرجا وصفة، وجاء على هذا المنوال ما يأتي:

تقول خالديّة جاب الله في قصيدتها"**نورس يأتي قبل الإبحار بقليل**"[3]:

وطعْمُ الهُروبِ

ولحْني الطَّروبِ

نجد الثنائيّة (**هُروبِ/طَروبِ**)، قد تماثلت صوتًا واختلفَت في الوحدات الصّوتية، فكانت الأولى بصوت الهاء وهو صوت مهموس، مخرجه من وسط الحلق كمخرج "العين"، بينما جاءت ابتدأت الوحدة الثانية بصوت "الطّاء" الشديد المهموس، وهو من الأصوات الطّبقية[4]، ليؤذن بذلك التّقابل

---

[1] فوال عكاوي, المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني, 489.

[2] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 72.

[3] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 20.

[4] إبراهيم أنيس, *الأصوات اللغوية* (مكتبة نهضة، مصر, 1975), 53-76. (عند النّطق بصوت الهاء يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرّك الوتران الصّوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار، ويتّخذ الفم عند

بين الوحدتين المراد منه إحداث الإيقاع المتوازن، والذي منحه لونه الخاص عبر الترصيع في السّطرين الشعريين، وبه عمدت شاعرتنا إلى التّعبير عن مدى عمق جِراحاتها الموغّلة، والملامسة جراحات الوطن المعنّى بقيود الظلم والاستبداد والقهر، فجاءت الأزواج الدّنيا بإيقاعاتها الموسيقيّة على تتابع واحد متوازٍ شكّل هندسة صوتية توجّه القارئ نحو البحث في معانيها.

وفي قصيدة "**جماد**" لخالدية جاب الله، نجد[1]:

وأمْضِي

مَواسِمَ مِلحٍ بأكْمَلِها تَسْتفِزُّ دَمِي

وتلوك حَياتِي

فَيفقدُ وجْهِي مَداهُ

أضَاع هُداهُ

نجد الاختلاف الصوتي بين الثنائيّة (**مَداهُ/هُداهُ**)، في صوت الميم والهاء المتباعدان في المخرج، فالأول شفوي، والثاني حلقي[2]، أسهم بشكل جذري في رسم هندسة الإيقاع، وقد استخدمت الشاعرة صوت "الميم" و"الهاء"لقدرتهما على الإيحاء بواقع الشاعرة المتّصل بحالة الوجع الدّاخلي حنينا وحسرة على الماضي البعيد، وما عايشته من ظروف قاهرة جعلت منها قطعة هشّة يعتصرها الألم فاستخدمت في هذا المقام المدّ الذي يعبّر عن الطّاقة الشعورية والنّفسية للشّاعرة.

ويتمثّل هذا النوع من الجناس في السّطرين السّابع والثّامن من قصيدة "**لعبة الكلام**" لفريدة بلفراق[3] وهي تقول:

قَالَ المَوتُ حُرْقةٌ

النّطق به نفس الوضع الذي يُتّخَذُ عند النّطق بأصوات اللين) ينظر المرجع نفسه، ص76، (الصّوت المهموس: حرف أُضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفس معه، وعكسه الصّوت المجهور: وهو حرف أُشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النّفس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت) ينظر: سيبويه: الكتاب، ج4، 334.

[1] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 24.

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 47-76.

[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 75.

قُلتُ المَوتُ فُرْقةٌ

ففي هذا المقام تختلف الوحدتان الصّوتيّتان المتجانستان(**حُرْقةٌ/فرْقةٌ**)في أوّل الكلمة، إذ وقع الاختلاف بين صوت "الحاء" المهموس ومخرجه الحلق(***pharynx***)، وبين صوت الفاء الأسناني الشفوي ومخرجه من بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا[1]، فالوحدتان تتجانسان صوتيا، وتتوازيان في الوزن على وزن فُعلة، ولكنّهما تختلفان من حيث الدّلالة، فالوحدة الأولى تعني الاحتراق النّفسي وعذاباته، بينما الوحدة الثّانية فتعني البعد والبيْن، وهنا حاولت الشّاعرة تجسيد ما يعتريها من الحنين والإحساس بالوحدة، فنراها تعبّر عن هذا بالجهر والهمس في اللّفظتين المتجانستين بالتّوازي.

ومن نفس القصيدة نجد الجناس اللّاحق في السّطر[2]:

قالَ: ألم الغُايةٌ

قُلتُ: ألم الرُايةٌ

تمثّل الجناس في الأزواج الدّنيا (**غَايةٌ/رَايةٌ**)، بين صوت الغين رخو مجهور، مخرجه من أدنى الحلق، وبين صوت الرّاء وهو من الأصوات المتوسّطة بين الشّدة والرخاوة مجهور مكرّر، مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى[3]،تختلف الثّنائيّة صوتا في نوع الحروف، كما تختلف دلالة فدلّت لفظة غاية على المكسب والرّزق، أمّا اللّفظة الثانية فعبّرت عن ما يحدثه المال من مكانة مرموقة، ذلك أنّ المال وسيلة لحفظ الكرامة والرّفاه، والذي يجعل المال غاية فهو من عبيد الدّرهم يعقبه القلق فيجعل المرء يشقى لتجميعه لا غايةً في حدّ ذات وإنّما وسيلة للحياة.

وفي قصيدة "**صولْ وترنيمة الفرحْ**" من ديوان" **بأعلى صمت**"لأسامة رزايقية[4]:

فَرحْ...فرحْ...فرحْ

---

[1]أنيس, الأصوات اللغوية, 76-48. (الأصوات الشفوية الأسنانية: هي الأصوات التي تشترك في الثنيتان العليتان مع الشّفة السفلى (الفاء) ينظر: أصوات اللغة: محمود عكاشة، ص45.

[2]بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 76.

[3]أنيس, الأصوات اللغوية, 75-58.

[4]أسامة رزايقية, ديوان بأعلى صمت.04 ,s. d., ,

قَلبُكِ أغْلقتهُ ذاتَ غفلةٍ من البراءةِ التي تحْتاجُها قُلوبُنا

لَكِنّهُ انفتحْ

أُقرِئُه نبْضِي وقبْضِي

فإذَا بهِ كأسطورةِ جدّي

سِرُّه انْشرَحْ

أدّى الاختلاف بين الثّنائيتين (**نبضِي/قَبضِي**) بتباعد مخرج النون والقاف، فالصّوت الأوّل مخرجه الذّلق، أمّا الثاني فمخرجه من أقصى الحنك[1]. وهذا بدوره أسهم في تغيير الدّلالة حدّ التّضاد والتّقابل من حيث دلّت الوحدة الأولى على الحياة بوجود النّبض، فيما دلّت الثّانية على العكس من ذلك أي الموت، وقد أدى هذا التوازن بالجناس اللّاحق إلى ملامسة أذن القارئ والتّأثير في نفسه، فضلا عن توكيد معنى العطاء وانفتاحه على ساحة السّلام الدّاخلي والثّقة في الآخر.

وفي سياق آخر من في قصيدة فضيلة زياية[2]:

وليْلٌ مرْتعِبٌ، يَخافُ منَ الشَّفقْ

وَإلَى عذَابَاتِي، يَسيرُ بِي النَّفقْ[3]

يظهر الاختلاف بين الأزواج الدّنيا (**شفقْ/نفَقْ**)، في صوت الشين الاحتكاكي المهموس والنون، برغم تقاربهما في المخرج، فالأول غاري والثاني لثوي[4]، فهذا الانسجام الصوتي والإيقاعي أحدث تواز على مستوى الصّوت وهما على وزن فَعَلْ، واختلاف الأزواج الدّنيا غيّر المعنى، فعنت الأولى على الخراب، والثّاني الحصار الدّاخلي، حيث عمدت الشّاعرة إلى تكثيف الدّلالة عن طريق التّكرار

---

[1] أنيس, الأصوات اللغوية, 54-58-71-72.

[2] فضيلة زياية شاعرة المعروفة باسم الخنساء من مدينة قسنطينة أستاذة تعليم عالي لها عدّة مؤلفات علمية وإبداعية منها ديوان "دمغة لبريد الشيطان".

[3] فضيلة زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان) منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط17.1 ,(.s. d) ,

[4] خليل ابراهيم عطية, *في البحث الصوتي عند العرب* (دار الحرية، بغداد، د ط, 1983), 20.

الصّوتي للإيحاء بالدّلالة وبلورة التّجربة الشّعرية لشدّة المآسي والفراغ الرّوحي الذي يعانيه الشّعب العربي في وطنه.

قصيدة "**أعباء حلم**" لصليحة نعيجة نحو[1]:

منْ صَميمِ العِبءِ

تطيرُ فرَاشاتُ الحلمِ الوضِيء

تَهْربُ مِنْ أفُقِي

وضاعة البصر الجرِيء.

ويَلتَفتُ اعترافِي

يلْقنُ دفعات الشَّوقِ البريء

ورَحيلًا لِلأمَانِي[2]

تتجانس الأزواج الدنيا في لفظة (**الجريء/البريء**)؛ حيث يتّضح الإيقاع الذي أحدثه عنصر التّكرار بالتوازي بين السّطرين الشّعريّين؛ بموسيقى داخلية تنعكس بدورها على المعاني، حيث نرى شاعرتنا تبتغي وصف مشاعرها الوجدانية حيث قُتل الأمل والتّأمّل بالتّراخي الذي أصبح مستمرا.

وورد في قصيدة "**لوعة العقيدة الفاخرة**"[3]:

هلُمَّ إليَّ .. لقتلِ الفراغ وذاكَ السَّأْمِ

إليَّ.. بتَاريخِ علم وأحْلافِ ذِمَمِ

إلى لغَات تكْسر أطْوَاقِي للأندم

إلى فلْسفَة حِرْفةِ الأسْئلَة وتَرمِيمِ الهِممِ

---

[1] صليحة نعيجة: من مواليد 20 جوان 1972 بقسنطينة، أستاذة التعليم الثانوي، لها ديوان شعري "الذّاكرة الحزينة" لها مجموعة شعرية تحت الطّبع بعنوان: "زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر" ولها عدّة أعمال إبداعيّة.

[2] صليحة بونعيجة, ديوان زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر (منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر، ط1, 2009), 13.

[3] بونعيجة, 31.

يقع الجناس اللّاحق في هذا النّموذج بين الوحدات اللّغوية المتجانسة (**ذِمَمِ/هِمَمِ**)، بين صوت "**الذّال**" و"**الهاء**"، المتباعدان في المخرج، المجسّدان للموسيقى الدّاخلية بتكرار متتابع يحقّق التوازي، أرادت شاعرتنا من خلاله كسر الروتين الرّوحي الذي ينتابها بين الحين والآخر ممّا زاد من قلقها واضطرابها

- **اختلاف الوحدات الصّوتيّة المتجانسة في الوسط:**

وهنا سيكون اهتمامنا على الكلمات المتجانسة مع اختلاف في صوت يتموقع وسط الكلمة فيوجّه الدّلالة بالاختلاف، وذلك ما نجده وفي قصيدة "**خِضابٌ، لكفِّ اليَاسْمِين**" من ديوان "**دمغة لبريد الشيطان" لفضيلة زيايةتقول**[1]:

جُرحِي يئنّ علَى الرّصِيفْ

يَا فَتْكةَ الأشْواقِ بِالقلْبِ الرَّهيفْ

إنّ أوّل ما نلحظه في السّطرين توازٍ وتوافقٌ بين الأزواج الدّنيا في السّطرين الشّعريّين، حيث نجد الثّنائيّة (**الرَّصِيفِ/الرَّهِيفِ**)متجانسة صوتيا، مع اختلافها في التّشكيل الصّوتي من أول الكلمة، فصوت الصّاد يتباعد مخرجا عن صوت "**الهاء**"، فالأوّل أسناني لثوي، والثاني حنجري[2]، فدلّت الوحدة الأولى على قمّة الانتظار، والثانية على الصّدق، وكل من الوحدتين على وزن "فعيل"، حيثشكّل الإيقاع المستمر من خلال المدّ المكسور الذي جسّد حقيقة حالة الذّعر والجِراحات التي فتكت بالشّاعرة فجعلتها تتأوّه وتتحسر، فلم تعد تمتلك غير التّلاشي.

ومن في ديوان همسات الوطن نجد قصيدة "**نهاية التّاريخ والسياسة**" لما فيها من اختلاف بين الوحدتين في وسط الكلمة على النّحو الآتي[3]:

مَالي أرَى العصر تَوقّفْ

والشَّياطِينُ صَارتْ تُوَظّفْ

---

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 12-13.

[2] محمود عكاشة, *أصوات اللغة* (دار المعارف، القاهرة، ط2, 2007), 46-52 ,

[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 47.

نلحظ أنّ وجه التّجانس بيّن الأزواج الدّنيا(**تَوقّفْ/تُوَظَّف**)، لكنّها تختلف في الوحدات الصّوتية في وسط الكلمة في صوت "**القاف**" و"**الظّاء**"، فالأوّل لهوي(***Uvular***)شديد مجهور، أمّا الثّاني فلثوي مجهور[1]، هذا الاختلاف في الوحدات الصوتية أدّى إلى اختلاف في الدّلالة، فالأولى دالّة على السّكون، بينما دلّت الثانية ذلّت على صفة الاستغلال، وبالتّالي فشاعرتنا تطرح نفورها غاضبة من حال البلاد وما فيها من ظلم وقّعه القوانين الجائرة.

وفي قصيدة "**خَلْفَ أسْوارِ الذَّهَابِ**" نجد[2]:

أَسْقطتْ أسْنَانهُ الصَّفراءُ

إِيهْ يَا صَحْراءُ...

تختلف الوحدتان (**صَفْراءُ/صَحْراءُ**) صوتيا في وسط الكلمة، حيث يقع الاختلاف على صوت "**الفاء**" و"**الحاء**"، فالأوّل شفوي أسناني وهو صوت رخو مهموس، أمّا الثّاني فحلقي صفته الرّخاوة[3]، على وزن فعلاء، ما أكسب الاختلاف الصوتي سمة تمييزية أسهم في إنتاجها التّكرار، فنرى الأولى تدل على الضّعف والهشاشة والوهن، والثّانية تحيل على حالة الفراغ الروحي والقلق الوجودي، الذي حاول الشاعر الجزائري المعاصر التّعبير عنه في ظلّ صراعه مع عذابات الحياة.

- **اختلاف الوحدات الصّوتية المتجانسة في الآخر:**

في هذا القسم سنبحث في الكلمات المتجانسة المختلفة الأصوات في الآخر على نحو ما نجد في قصيدة "**كوكتال السياسة**" من ديوان "**كوكتال السياسة**"لفريدة بلفراق[4]:

ليفْترشَ السِيَاسيُ قبْرا من رُخامٍ

---

[1]أنيس, الأصوات اللغوية, 72-74-49-50. (الأصوات اللهويّة: هي الأصوات التي تخرج من اللهاة بمشاركة مؤخّرة اللسان، ولا يوجد منها إلا صوت القاف) ينظر: محمود عكاشة: أصوات اللغة، ص54.

[2]جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 15-16.

[3]أنيس, الأصوات اللغوية, 48-74.

[4]بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 23.

سَلَاطينُنا أَلِفُوا عَيْشَ الرَّخاءِ

اختلفت الوحدات الصّوتية(**رُخامٍ/رَخَاءِ**) في صوت "**الهمزة**" و"**الميم**" المتباعدان في المخرج، فالهمزة مخرجها المزمار، والميم صوت شفوي[1]،حيث أدّى الاختلاف الصوتي إلى اختلاف الدّلالة، تبدو العلاقة بين الوحدتان الرخاء والرّخام علاقة التّآلف بيد أنّ السياق الشّعري وما يضفي إليه يحيلنا إلى علاقة التّضاد والمخالفة بين حياة الرّخاء للسياسيين والسّلاطين، وافتقادهم لشبر من الأرض يفترشونه.

في تمام هذا الباب نلحظ أن الجناس اللاّحق يتحققّ بوساطة تغاير الأصوات واختلافها في المخرج بالتّباعد، وهو قد يأتي في أوّل الكلمة أو وسطها أو في آخرها، والمهم من ذلك أنْ يحقّق وجه التّوازي بالنّسبة للأصوات ليشكّل بعدها توازنا إيقاعيا منغّما يستسيغه سمع المتلقي ويأنس به ويطرب، وإذا كان الجناس اللّاحق يُعنى بتجانس الألفاظ المتباعدة المخرج فهناك نوع آخر يتمحور حول الأصوات المتجانسة في الكلمة بتقارب مخرج أصواتها تتقارب مخرجا من ذلك الجناس المضارع.

[1] أنيس, الأصوات اللغوية, 48-77.

2 –الجنـــــاس المضارع:

يتحقق الجناس المضارع بأن" يختلف بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج" على مستوى الوحدات الدّنيا، كقولك **دامس وطامس، كثب وكثم، ما خصصتني وإنّما خسستني**[1]...الخ. ويتحقّق في مواضع مختلفة من الكلمة، ويكون في أوّلها أو وسطها، مثلما سنجد في مجموعة من النّماذج الشّعرية التي تمثّل هذا القسم من الجناس المضارع كما يأتي:

- **اختلاف الوحدات الصوتية المتجانسة في الأوّل:**

وهنا سيكون اهتمامنا على الكلمات المتجانسة مع تقارب مخارج الأصوات التي تحقّق الاختلاف الدّلالي في الموضع الأوّل من الكلمة، قول فريدة بلفراق في قصيدة **"لولا السياسة"**[2]:

إنّ عُصُورَ الثلْجِ عادَت

تنبضُ مِنْهَا الشَّراسةُ

نثرَ الدَاء غبَاءًا

يومَ ماتتْ الفَراسةُ

تتجانس الثّنائيّة (**شَراسَةُ/فَراسَةُ**) صوتيا، وتختلف في أوّل الكلمة في صوت "الشين" و"الفاء"، ولكنّهما تتقاربان في المخرج، إذ يخرج الأوّل من وسط الحنك مهموسا، فيما يتموقع الثاني بين الشّفة والأسنان[3]، وهما صوتان متقاربان من حيث المخرج، لكنّها أدّيا إلى اختلاف الدّلالة وتغذية السّياق الشّعري بهندسة التّقابل على المستوى المعجمي أوّلا؛ فالشّراسة تستدعي عادة القوّة والخشونة التي تذهب بصاحبها مذهب التّسرّع، وهو العكس ممّا نراه في المعنى الذي تُحيل إليه الوحدة الثانية (الفراسة) وما تستدعيه من معاني التّدبّر والرّزانة.

---

[1] السكاكي, مفتاح العلوم, 429.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 81.

[3] أنيس, الأصوات اللغوية, 69-48.

لعلّ الملفت للنّظر في هذا المقام اتّساع السياق الشّعري بهذا المعنى وانحصاره تحديدا عند ذلك التّقابل بين "الشين" بصفاته الشّديدة مع "الفاء" بصفتها المهموسة الهادئة، وهي هندسة صوتية على ما يبدو لها فاعليّتها الدّلالية والإيقاعيّة في إطلاق الدّلالة وتحرّرها

وفي قصيدة "**رحيل الأنبياء**" من ديوان "**همسات الوطن**" لفريدة بلفراق نجد البيتين[1]:

مِـن طلــوعِ الفَجـرِ قـدْ كانُـوا عَبِيـدًا فاسْألُــوا فِرعَـــون إنْ سمــعَالنِّـدَاء

عبَــروا التَّــاريــخَ الغَريـق حُشـــودًا اخمـدوا الثَّـورات بَعـدَ ما كَـان الفِـداء

في هذا المثال نجد الاختلاف بين الوحدتين الصّوتيّتين(**نداء/فداء**)قيمة تمييزية بين في صَوتيْ "**النّون**" و"**الفاء**" متقاربان في المخرج، فالأوّل من حافّة اللّسان[2]، وهو صوت مجهور متوسّط بين الشدّة والرّخاوة، والثّاني شفوي رخو مهموس[3]، المتّفقان في الوزن "فِعال".

ومن حيث الدّلالة فهما مختلفان، فالوحدة الأولى من الأزواج الدّنيا (النّداء) دلّت على الأنّات المتحسّرة التي لم تتجاوز حدود الشّفة فبقيت حبيسة يعضدها صوت "**الفاء**" في "**فداء**" التي نراها تدلّ على روح التّضحية المعبّر عنها بالضّعف والانكسار اللّذان تُحيل عليهما "**الفاء**" بصفتها.

كما ورد في قصيدة "**من دونك اليوم**" من ديوان "**شقائق الرّغبة**" عبد الفتاح غريبي[4]:

لـن أرهـقَ الشّـعرَ فِـي كفّيـكِ سيّدتـي لا الحـبُّ آلفنَـا، لا الحــرف لا فمُــهُ

يَـا مَـن تَردّيـــــن بالأوجَــاعِ معْــذِرةً مَــا عَــادَ لي لغَـة ينسابُهَـــا دمُــهُ[5]

تتجانس الوحدتان الصّوتيان (**دمُهَ/فمُهُ**) الواقعتان في مقطع البيتين بين صوت "**الّدال**" و"**الفاء**" المتقاربتان في المخرج؛ من حيث جاء الأوّل أسنانيا لثويا انفجاريا[6]، بينما جاءت "**الفاء**" أسنانية

---

[1] فريدة بلفراق, *ديوان همسات الوطن* (دار الهادي، باتنة, 2019), 25.

[2] عصام نور الدين, *علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا* (دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1, 1996), 212.

[3] أنيس, الأصوات اللغوية, 58-48.

[4] عبد الفتاح غريبي من مواليد 11 نوفمبر 1976 بالحروش؛ سكيكدة، له عدّ دواوين شعرية ديوان "لحظات آسر"، و"ديوان سيرتا التي تندم على شفتي"، و"ديوان مسام القصيدة"، وكذا ديوان شقائق الرغبة".

[5] عبد الفتاح غريبي: ديوان شقائق الرّغبة، ص43.

[6] مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي, 316-17.

شفوية، مخرجها من بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا[1]، وقد أبانت الطّبيعة الانفجارية الجامعة بين الصّوتين عن اتّحادهما عند الوظيفة اللّسانية؛ إذ تتّفقان حول فعل اللّفظ للحرف من الفم في الأولى، وعند الوجع اللّافظ دمه من الثانية، ولعلّها صورة تُبين عن ذلك التّنفيذ الفردي للغة على صعيد النّفس الشّعري.

وفي السياق ذاته، تحاورنا "**صليحة نعيجة**" في قصيدة "**غربة وأبّهة**" من ديوانها "**زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر**" قائلة[2]:

جِئْتِني منْ شتَّى أمْصَار الحُروبِ

تسأل هُدنتِي بكُلّ رِفقٍ

بيْنَ رَاحَتِي..

حَطَّتْ رِحَالكَ كُلَّ فيَافِي الهُروبِ

تكشف العلاقة بين صوتيْ "**الحاء**" و"**الهاء**" الحلقيّتان، من الوحدتيْن المتوازنتيْن، عن صلة السّبب بمسبّبه؛ على أنّ الهروب سببه الحروب، وهو في الآن ذاته ناتجٌ عنه، ومن ثّم لم تأتِ المجانسة عبثا، وإنّما لداعٍ يقتضيه سياق القصيدة في إطار الجناس المضارع، ثمّ إن اللفظتيْن المتجانستيْن بالمضارعة على الحلق تكشف عن أثر الاتحاد بينهما لاتحاد مخرج الصوتين المتخالفيْن فيهما، ولاسيما أنّ كلا من الحاء والهاء صوتان يبينان عن ألم غائر في أعماق الشاعرة.

وتلوّن الجناس المضارع بلونه الخاص في قصيدة "**شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف**" لعبد الحليم مخالفة[3] في قوله:

وطنِي مداس العرض مصلوبا مذلاّ...

---

[1] أنيس, الأصوات اللغوية, 76-48. (الأصوات الشفوية الأسنانية: هي الأصوات التي تشترك في الثنيتان العليتان مع الشّفة السفلى (الفاء) ينظر: محمود عكاشة: أصوات اللغة، ص45.

[2] بونعيجة, ديوان زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر, 126-28.

[3] عبد الحليم مخالفة من مواليد 28 نوفمبر 1980 بولاية قالمة، أستاذ بقسم اللغة والأدب العربي؛ جامعة قالمة، له عدّة مؤلفات نقدية منها "تجليات الأسطورة في أشعار نزار قباني سنة 2012م، ودواوين شعرية "سنظلّ ننتظر الربيع 200، ديوان صحوة شهريار، ومخطوط شعري بعنوان" وشوشات أسوار غجرية".

(من كان...) ما عادت تفيدْ

يَا أيُّها المَلكُ السَّعِيدُ

فالحبّ أخرسه الرَّدَى

والزهر فارقه النَّدَى[1]

ورد الاختلاف في اللفظتيْن المتجانستيْن(**الرَّدَى/النَّدَى**) بالمضارعة بين صوتيْ "**الراء**" و"**النون**"، المتقاربتين في المخرج؛ فالراء بصفتها صوتا متوسطا بين الشّدة والرخاوة مجهور مكرّر، مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى[2]، يتّحد مخرجا مع النون المنبعثة من أقصى اللسان في اللّفظتين المتجانستين، ولعلّ الهندسة العمودية الناتجة عن التوازي العمودي بين المتجانسات قد أفضت إلى ذلك التقابل الدلالي بين الرَّدَى والنَّدَى، من حيث تتضاد الأولى مع الثّانية، بيّن أن السياق الشعري وما يُحيل إليه يحوّل العملية إلى العكس من ذلك؛ فيصبح الرّدى القاتل للحب هو ذاته الندى المميت للزهر عند انقطاعه، وهي العلاقة التي تكشف عنها صفتا الانحراف في الراء والغنة في النون المفضيتان في الغالب الأعم إلى معاني الفقد والفِراق.

وفي قصيدة "**اعترافات شهيد**" تقول[3]:

فـي دُعـاءِ القُـــدْسِ مِـن النَّكبَـاتِ أيْنعَـــتْ بالحِقـــدِ كُـــلَّ صِـفَاتِـــي

هَـــلْ تُـراك المَـوت قـدْ دعَـا يَجـنـي مِـنْ قُبـــورِ اللّيـلِ جَمْـع رفاتـــي؟

نلحظ أن التجانس بين الأزواج الدنيا (**صِفَاتِي/رُفَاتِي**) قد تمثّل بين صوت "**الصّاد**" وهو من الأصوات الصّفيريّة وكنا قد أشرنا إليه في مثال سابق بأنه من الأصوات الأسنانية اللّثوية، بينما صوت الراء فمجهور مخرجه من طرف اللسان، وممّا لا شكّ فيه أنّ شاعرتنا جمعت بين الصّاد والراء في هذا التّجانس أولا كي تجعل الإيقاع الحركي وموسيقاه أكثر فاعلية مع انسيابية الانتقال للمعنى، فنراها أحسنت تصوير ما يوجد في بلاد القدس من دمار وموت في صرخة غاضبة، عبّرت بالوحدة الأولى

[1] عبد الحليم مخالفة, ديوان صحوة شهريار (الفردوس للنشر والتوزيع، جندوبة، تونس, 2020), 30.

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 75-58.

[3] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 13.

عن الغضب الروحي، أمّا في الوحدة الثانية فعبّرت عن البقايا، وبالتّالي فالنّفس الشاعرة تسرد ما يعانيه الفلسطيني من جور الاستعمار وممارساته المدمّرة.

كما لم يكن الشّعر الشّاعر الجزائري المعاصر في انعزال عن واقع الوطن وهموم الشعب، ولاسيما وهو يصور أبشع صور الإرهاب والألم الذي اعتصر قلوب الأمهات الثكلى، نحو قول عبد القادر رابحي[1] في قصيدة **"نيران صديقة"** من ديوانه **"حنين السنبلة"**[2]:

هي تلْك القُرى

علّمتها الجراحات نسيان هذا الأَلِم...

حِينَ تسْتقْبِلُ الأُمّهَات الصَّنادِيق

مَلفُوفةٌ بالعَلم...

وقد جاء التجانس بين (**الألم /العلم**) بالمخالفة بين الهمزة والعين، وهما صوتان حلقيان يتّصفان بالجهر والشدة، وهما بذلك يتلاءمان إلى حد ما في سريان النفس الشعري المعبّر عن الألم المتحفظ عليه كما هو الحال في هذا المقام الواصف لمصاب الأمهات الثكلى وهنّ يستقبلن فلذات أكبادهن في صناديق الشهادة، ولعلّها صورة كثيرا ما تكرّرت في شعرنا العربي قديمه وحديثه، إلاّ أنها في اتصالها بالتجربة الجزائرية تشكّل قطب التمركز عند عديد الشعراء ولاسيما المعاصرين منهم ممّن عايشوا سنوات الجمر ومذابح التسعينات من القرن الماضي.

وإذا ما عدنا إلى التوازي الصوتي من خلال الجناس المضارع بين اللّفظتيْن (**العَلمِ/الأَلِم**) نلحظ ذلك الاتفاق في الكم الصوتي شكلا وحركة، فضلا عن تموقعهما في المقطع الشعري من السطر، وذلك يزيد الارتكاز الإيقاعي كثافة صوتية ومرونة ذات أبعاد شجية في أذن السامع ونفسه.

---

[1] عبد القادر رابحي شاعر وأستاذ جامعي من مواليد 28أكتوبر 1959م بمدينة تيارت، من إصداراته (النّص والتّعقيد، دراسة في البنية الشّكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار المغرب، وهران، 2003م، له العديد من القصائد في الجرائد والمجلات الجزائرية العربية.

[2] رابحي، عبد القادر, *ديوان حنين السنبلة* (منشورات الاختلاف،, 2004), 54.

وقد عمدت شاعرتنا إلى هذا النّوع من الجناس لتكاشف كميّة الطّاقة الدّاخلية التي تحرّك عواطفها الإنسانية وتشدّ انتباه المتلقي إليها لسبر أغوار معانيها.

وفي السياق ذاته يقول الشاعر[1]:

أيُّها العُمرُ تجمَّلْ

لَم يعدْ بإمْكَانِي المزيد

مرّتِ الأيَّامُ..مَهْلًا

لمْ يكُنْ الأَمرُ سَهْلًا

حينَ كانَ المكرُ جَهْلًا

يتجلّى الجناس في هذا النّموذج بتوازي الأزواج الدّنيا (**مَهْلًا/سَهْلًا/جَهْلًا**) عبر التكرار على أنساق تتوازن كميا وصوتيا مع اختلاف طفيف في الصوت الأول المشكّل للألفاظ الثلاثة، إذْ أنّ التكرار " يعين على استمرار الوحدة التنغيمية ويحقق التوازي في العلاقات الوثيقة بين البُنى التركيبية والإيقاعية وفي التطابق بين السمات الأسلوبية "[2]، ويتّضح هذا الوقع الصوتي المرافق لما يحدثه من أثر في نفس المتلقي من خلال تشابه الأجزاء اللغوية القائمة بينها علاقات تآلف بنوي في صلب الاختلاف الدلالي، ولعلّ لمبدأ التوزيع دوره في بناء هندسة الإيقاع الكاشف عن عناصر الاتساق والتماسك النصي بفعل التكرار والتوازي، فكلّما" كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية[3].

كما ورد في قصيدة "**موت السلطان**" لفريدة بلفراق[4]:

وَطني يصَارعُ منْ أجْلِ البقَـــاءِ تحـتَ أطْلالِ الطِين ولوْحاتُ الخَزَفْ

يُقـبّـِلُ الـــروم فينْـــسَى العَـزاءَ يسـكِـــرُ الليـلَ ساعـات التَّـــرفْ

---

[1] بوزربة, ديوان من يستبق الجراد إلى القمح, 55.

[2] لوتمان, تحليل النص الشعري بنية القصيدة, 1995, 64.

[3] بويران, « التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيَلية – دراسة في أساليب البديع العربية – », 37.

[4] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 67-68.

وَينْسَى عرُوقَه فِي بُورصَـــاتِ البغَـــاءِ أخي خذْ كلَّ مَالِي وأعْطِينِي الشّـــرفْ

يتمظهر الجناس المضارع بين الأزواج الدنيا (**تَرَفْ/شَرَفْ**)، باختلاف المادة الصوتية "**التاء**" و"**الشين**" مع توافقهما في الوزن "فعلْ"، على نسق واحد بالتوازي والتقابل يحقّقه التّكرار بإيقاع جلي على مستوى البيتين في اتّساق وانسجام بين الأصوات تحقيقا للمعنى الذي تريده الشاعرة، فدلّت الوحدة الأولى على وقت الرّفاه واللهو، ودلّت الثانية على العزّة والكرامة، وهو وجه تنبني من خلاله االرّزانة والرّصانة الدّاخلية.

- **اختلاف الوحدات الصّوتية المتجانسة في الوسط:**

وهو نمط آخر نجد له صداهُ في لغة الشعر الجزائري المعاصر لما له من أضغاث المعنى وامتداداته وأبرز مقاماته ما يأتي:

على نحو ما نجد في قصيدة "**عناقيد الغضب**"تقول فريدة بلفراق[1]:

وطَني اغتِيلَ وخلَّف أيتَامْ

هلْ أَعْظمَ مِنْ ذَاك عَجبْ؟؟

ابتسَامتِي فِي ضَمّةِ السّجونِ

حَاصَرتْهَا دَهَاليزَ السُّكونِ

أوّل ما نلحظه أنّ بين السّطرين توازيا بين الأزواج الدّنيا (**سجُونِ/سُكونِ**) اللّتان قد تماثلتا صوتًا مع اختلافهما في التّأسيس للّفظة، وعلى هذا كانت الأولى بصوت "**الجيم**"، وهو صوت شديد مجهور مخرجه من وسطِ اللّسان من الحنك، والثانية بصوت الكاف الذي هو صوت شديد مهموس مخرجه من أقصى الحنك[2]، ويبدو أن التّقابل هنا كان لإحداث عنصر الموسيقى الدّاخلية للمقطع الشعري، من حيث جاءت الوحدتان النّسق ذاته (فُعول) باستثناء التقابل الحاصل بين الجيم والكاف، ممّا

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 12.

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 69-70-71.

أعطى تلوينا صوتيا من خلال تضافره مع ظاهرة الترصيع المتوازي في نهاية السّطرين من المقطع الشعري.

أمّا من ناحية المضارعة اللّفظية على صعيد الجناس فحاصلة بفعل التوازي الدلالي بين السجن بأبعاده الواقعية والنفسية والدهليز بمعادله الموضوعي المفضي إلى الوحشة والظلام الساكن، ولعلّها صورة تتجاوز حدود التعبير الصوتي إلى الكشف عن المشاعر الوجدانية والإنسانية لمتكلّمٍ نراه يُعايش هدنة مصطنعة مع جرّاء انتكاسات الحياة ومآسيها.

يقول **مُحَمَّد خليل عبو**[1] في قصيدة **"سيرة الرّجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ"**، والتي سمي الديوان باسمها[2]:

مِدادُ البَحرِ حَاورْنِي...وَرقًا

وأرسِلْ شَهْقَةً...وسَمَا، وَدَقًا

يظهر وجه التّجانس في هذا النّموذج بين الثّنائيّة **(وَرقًا/وَدقًا)** من وسط الوحدات في صوت **"الرّاء"** و**"الدّال"**، فالأوّل بصوت الراء من لفظة ورق المشبعة بالمد إشارة إلى الكلمات التي يرسلها البحر وحواره مع الشاعر، وهو صوت متوسّط بين الشّدة والرخاوة مجهور مكرّر، مخرجه من طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى[3]، بينما صوت الدال من لفظة "ودق"، بوصفه صوتا أسنانيا لثويا انفجاريا[4]، يتلاءم إلى حد ما مع أبعاد المعنى المفضي إلى رسائل موج البحر وتكرارها مع تعداد اللّجج وارتطامها، كما تتسق الدال بصفتها اللثوية الانفجارية مع معنى الودق، وهي زخّات المطر الخفيف التي تتناثر وقت ارتطام الموج على الشاطئ: وتوازيها من حيث الدلالة مع تماهي أحاسيس الشاعر

[1] مُحَمَّد خليل عبو من مواليد شهر نوفمبر من ولاية الجلفة، عامل بالتربية والتعليم، له عدّة مشاركات إبداعية كالقراءة والرسم، له ديوان "سيرة الرجل الذي لبس البحرين" وغيرها من الأعمال.

[2] مُحَمَّد خليل عبو, ديوان سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ (دار الكلمة، المنصورية، الجزائر، ط1, 2016), 07.

[3] أنيس, الأصوات اللغوية, 75-58.

[4] مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي, 316-17.

وانسيابها في كلمات على صفحات الورق، وهي أبعاد إيحائية تعكس التزمين الذي يحدثه الارتكاز بالتّوازن على صوتيْ "**الدّال**" و"**الرّاء**" وأثر ذلك في نسج موسيقى قريبة إلى حسّ المتلقي وروحه.

كما ورد هذا النّوع من الجناس في قصيدة "**موت السّلطان**"[1]:

فِي دوور اللّهْوِ وقاعَاتِ المَسَارحْ

أنهَكُوا التّاريخَ حمقًا والمَصَالحْ

نجد الجناس المضارع في السّطرين بين (**مَسَارحْ/مَصَالحْ**)،من حيث اتّحاد المخرج، فالسين والصّاد كلاهما أسناني لثوي، وهو اتّفاق أدّى إلى تباين الدّلالة فالوحدة الأولى دلّت على دلّت على أماكن اللهو واللّعب، ودلّت الثّانية على الحقوق المنتهكة، حاولت شاعرتنا تِبيان ما في الوطن العربي من معاناة حيث يأكل القوي الضّعيف ويسلبه حقوقه دونما صوت منه أو ردّة فعل، فضلا عمّا نلحظه من تواتر سجعي للفظتين في اتّساق وانسجام إيقاعي موسيقي ظاهر على صعيد المقطع الشعري.

وفي قصيدة "**رحيل الأنبياء**"[2]:

فمَـا كَـــان الأعْـــرابِـيّ يومًـــا إلّا عبْـــدًا للنّهـــد والغِنـــاءِ

لحظةَ الأعرافِ لَا تُجْدي سيُوفًا ذلّتْ الفرْسانَ في سجن الغَباءِ

يحضر التّعادل بالتّجانس في هذا المقام بين الأزواج الدّنيا(**غِناءِ/غَباءِ**)، المتماثلة إيقاعيا حيث تتحقّق الموازنات الصّوتية بوساطة الاتّفاق العمودي بين الوحدتين المختلفتين في المصوّت من وسط الكلمة، فكان صوت "**النون**" من وسط الوحدة اللغوية ومخرجه من أقصى اللسان[3]، أمّا صوت "**الباء**" من الوحدة الثانية فهو شفوي كما عرّجنا في مثال سابق، أمّا من ناحية الدّلالة فالنّفس الشاعرة تعيش أزمة انكسار التي سبّبها التقاعس واللامبالاة مع القضايا العادلة للإنسان الذي يبتغي

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 43.

[2] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 21.

[3] أنيس, الأصوات اللغوية, 59.

العيس في أمن وطنه وسلام روحه فيه، كما تبين عن غضبها بما آلت إليه قضايا الأمّة العربية في ضمائر من نصبوا أنفسهم متحدّثين باسمهما على طاولات السياسة والغباء.

كما جاء أيضا الجناس المضارع في قصيدة **"متعب"** لبشير عروس[1]:

عيْنـاكِ .. مـا عَينـاكِ؟ يـا لحَماقتـي إنّـــي لَأسْـألُ عـــن جنـونٍ عاقـلِ

أهْــواهُمَـا..أخْشاهُمـــا..بتَــمـرّدِيبتــفـرّدِي..بتــقرّبـي..بتجاهُلِـي..[2]

من الملاحظ أنّ الجناس المضارع بيّن الأزواج الدّنيا **(تمرَّدِي/تفَرّدِي)**، والتواؤم بين الميم والفاء المتقاربين في المخرج يحيل بشكل ما على معاني التشتّت والضياع أمام عينيْ الحبيبة وما يمكن أن تحيل عليه هي ذاتها؛ أمّا أو أختا أو وأرضا، إذْ يقوم الجناس على أساس من التّعالق النّصي والتّماهي الفكري بين ألفاظ اللغة العربية بعدّها" لغة شاعرة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية"[3]، وقد أسهم الجناس المضارع على هذا المستوى – في ظل اتفاق مخارج الأصوات أو تقاربها – في تلوين السياق الشعري بلونه الإيقاعي المؤثّر في نفس القارئ وتصوره الذهني.

وفي سياق آخر يقول الشاعر **بغداد السايح**[4] في لازمة قصيدته **"قناديل منسية""** من الديوان المسمّى باسمها:

قُولي جزائرُ ما تـقـولُ لـنا الـوُرودْ

قُولي المحَبّة سوفَ يَسْمعُـكِ الوُجـودْ

للكِ حُبّنا والـمجدُ كلّهُ.. والخُلودْ[5]

---

[1] بشير عروس من مواليد 20 أكتوبر 1975م ببئر العاتر، تبسة، أستاذ جامعي له عدّة قصائد بالعاميّة، من أعماله الأدبيّة ما نُشر بمجلّة الوعي الإسلامية الكويتيّة، ومن اعماله الإبداعية في ديوان الحوسّ السّتّ.

[2] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 26.

[3] محمود العقاد, *اللغة الشاعرة* (مكتبة نهضة، مصر، ط1, 1995), 08.

[4] بغداد السايح شاعر جزائري من مواليد 1983/07/10 بمدينة مغنية، كتب العديد من المؤلفات الشّعرية برزت في العصر الحديث من دواوينه "قناديل منسية".

[5] بغداد السايح, ديوان قناديل منسية (منشورات ليجوند، برج الكيفان، الجزائر، ط1, 2011), 61.

توازت اللفظتان المتجانستان (**الوُرُودْ/الوجُودْ**) من خلال الجناس المضارع بوساطة التقابل الصوتي صوتيْ بين "**الراء**" و"**الجيم**"، المتقاربتين في المخرج؛ فالراء المتوسطة بين الشّدة والرخاوة مجهورة مكرّرة تنسجم صوتيا في صلب التوازي مع الجيم الشديد المجهور الخارج من وسطَ اللّسان من الحنك، وهو جناس يعكس تحكم للشاعر السّلسْ في مادته التعبيرية، فضلا عن ثراء معجمه الشعري المحيل في الغالب إلى تأثّره بشاعر الثّورة مفدي زكريا وهو يستخدم هذه اللازمة المتكررة التي تتبع مجموعة أبيات على البحر المتقارب.

وفي ديوان "**همسات الوطن**"لفريدة بلفراق قصيدة "**نوفمبر يعود...ما قبل الحراك**"[1]:

كُنتَ رَمزًا للقريب والبَعِيدْ

لماذا صَار الشَّعبُ اليومَ بلِيدْ

نجد الاختلاف في وسط الأزواج الدّنيا (**بعِيدْ/بَلِيدْ**)، بين صوت الباء واللّام المختلفين في المخرج، فالأوّل صوت مجهور، مخرجه من وسط الحلق، والثّاني صوت "**اللام**" مجهور، مخرجه من الذّلق[2]، تتوافق الوحدتان الصّوتيّتان وتتجانسان في العدد والشّكل والهيئة لكنّهما تختلفان في نوع الأصوات، ممّا أدّى إلى اختلاف في الدّلالة، حيث دلّت الوحدة الأولى على المثالية والاقتداء، بينما دلّت الثّانية على صفة الخمول والكسل، عمدت الشّاعرة إلى استخدام المدّ المكسور لتدلّ على حالة الحيرة التي انتابتها نتيجة بلادة شعبها ولا مبالاته لما هو آتٍ.

حقّق الإيقاع الموسيقي هاهنا هندسة موسيقية بفعل التّكرار على مستوى السّطور الشّعرية، ذلك أنّ تعطيه القيم الّصوتية على اختلافها من طاقات موسيقيّة تخلق البعد الفنّي والجمالي، وكأنهما على نسق واحد.

وعلى نفس المنوال قصيدة "**الصّوت الأبكم**" لصليحة نعيجة نحو[3]:

يا صوتُ أهذي بالقدسِ تحرّرِهَا أشْبالُ المقَاومةِ الحَالية.

---

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 60.

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 75-54.

[3] بونعيجة, ديوان زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر, 68.

مَا صَارتْ الفَلْسَفاتُ تهمُّني

مَا صَارَتْ النَّكَبَاتُ تهزُّني

نجد التّجانس بين الوحدات اللسانية في القصيدتين؛ ففي النموذج الأوّل يقع التّجانس على لفظة (**تهمّني/تهزّني**) بين صوتي "**الميم**" و"**الزاي**"؛ وهنا حقّق نمط الجناس ضرب التوازي بتقارب الأصوات في المخرج من جهة، ولتلائمها الوضعي الدّلالي من جهة ثانية.

وإن كان هذا النوع من الجناس يقوم على توازي الأصوات في حدود الاتفاق أو التقارب، فإنّ الجناس المحرّف نمطٌ آخر يهتمّ بالأصوات المشكّلة للفظتين المتجانستيْن على مستوى الصوامت والصوائت (الحركات)كوجه فارق يميّز كل واحدة عن الأخرى.

3-الجنـــــاس المحرّف:

من بين أنواع المحسنات البديعية الجناس المحرّف الذي يُعنى في الغالب بأنّه الخروج عن الصّواب، عرّفه أسامة بن منقذ: ((هو أن يكون الشّكل فرق بين الكلمتين))[1]، وسمّي بالمحرّف لانحراف هيئة احد اللّفظين عن الآخر وأطلق عليه جناس التّحريف والجناس المغاير وكذا المختلف، وسمّاه **الرّازي** و**السّكاكي** وبعض أتباعه والوطواط بالجناس النّاقص من أجل الاختلاف في الحركة[2]، والحركة عند علماء الأصوات "الصّوت المجهور الذي يحدث أثناء النّطق به أن يمرّ الهواء طليقا خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، دون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا م شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا[3]. ويوضّحها **ابن جنّي (ت 392 هـ)** بقوله: "اعلم أن الحركات أبعاض الحروف، حروف المدّ واللّين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاثة وهي الفتحة والكسرى والضمّة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء والضمّة بعض الواو"[4] .

أي للحركات دور وظيفي لتوجيه الدّلالة وتغييرها فتُحدث إيقاعا موسيقيا منغّما.

ومن أمثلة ما وجدناه من هذا النمط قول سيف يعيش[5]في قصيدته **"فاتحة الماء"**:

هلْ في بَقاءِ الإنسِ مِن أُنسِ[6]

إذْ يتجسّد الجناس المحرّف ههنا في المخالفة الحاصلة بين الأزواج الدّنيا بين لفظتيْ "إِنْسِ وأُنسِ"، حيث كان التّوازي بين الحركات على صعيد المخالفة بين الضم في الهمزة الأولى والكسر في الهمزة الثانية، ولعلّ التوازي بهذا الشكل يُبينُ بصدق عن أنّه دعامة مركزية في لغة الشعر الحر وإيقاعاته

---

[1] فوال عكاوي, المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني, 495.

[2] الجندي, فن الجناس, 86.

[3] كمال بشر, *علم الأصوات* (دار غريب، القاهرة، مصر, 2000), https://www.noor-book.com-151 , pdf.

[4] أبي الفتح عثمان ابن جني, *سر صناعة الإعراب*, حسن هنداوي (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان, 2000), 17 , https://www.noor-book.com/-pdf.

[5] سيف يعيش من مواليد 1993، قسنطينة، الجزائر، ماستر أدب عربي حديث ومعاصر، له ديوان سيرة الهامش/النّص).

[6] سيف يعيش, ديوان سيرة الهامش/النص (دار الماهر، سطيف، ط1, 2019), 08.

المنوّعة، وأنّه "المبدأ المُنظّم للغة الشعر"[1]، والطريف في الأمر أنّ الجناس المحرّف يندرج في جلّ أشكال التماثل والتوازن بين الأزواج الدنيا، سواء على صعيد الأسطر في شعر التفعيلة (كما هو الحال في هذا السطر من قصيدة سيف يعيش) أو على صعيد المقاطع في قصيدة النثر، وفي النوعيْن تتجلّى حركية الجناس وموقعه من صناعة الموسيقى البديلة لإيقاع الوزن العروضي في الشعر العمودي.

إن هذا التّكرار للصورة الصوتية واختلافها الطفيف بين الضم والكسر أبان –ولا شكّ– عن قيام الجناس المحرّف على فكرة القيمة التمييزية– عند سوسير– والناتجة عن الاختلاف بين الصوائت في ظل اتفاق الصوامت، ثمّ إنّ الأثر الدلالي وراء ذلك واضح من سياق النص وأبعاده؛ فلفظة "**إنس**" تمييزية لنوع البشر من بقية المخلوقات، بينما دلّت "**أُنس**" على لحظات الفرح والسرور التي يأنس فيها المرء إلى أحبائه ورفقائه ممن يجد فيهم الأنيس وقت الضيق، ولعلّنا نستشفّ من المخالفة بين الوحدتين نبرة حزينة متحسّرة على افتقاد الشاعر للأنس في غياب الإنسان بمعناه والأنيس الحقيقي بمعادله الموضوعي في نفسه.

وفي ديوان"**زغاريد النّدم**" قصيدة "**كان في القلب عابر يشبهك**" لحسناء بن نويوة[2]:

وتشربُ قهوتك مُرّةً

ولأوّل مَرّةٍ[3]

تجانست الوحدات اللغوية من الأزواج الدّنيا(**مُرّةٍ/مَرّةٍ**) من خلال تماثلها في الأصوات وعددها وشكلها وتغايرت في نوع الحركات، وهذا وجه خلافي أدّى إلى تغير المعنى، فقد دلّت الوحدة الأولى بضمّ الميم على طريق الحياة، ودلّت الوحدة الثانية بفتح الميم على فترة زمنيّة معيّنة قد مرّت، عمدت الشّاعرة من خلال هذا التوازن المتجانس تحقيقا للانسجام والاتّساق والتّوافق الصّوتي بين الوحدتين إلى تِبيان التّجربة الشعورية للنّفس الشّاعرة.

كما ورد في قصيدة "**شقية**" خالدية جاب الله[1]:

---

[1] جاكبسون, *قضايا الشعرية*, 147.

[2] حسناء بن نويوة من مواليد 7 ديسمبر 1986م ببلدية عين آزال بولاية سطيف، مؤلفاتها "ديوان زغاريد النّدم، ويتلو الصّبار".

[3] حسناء بن نويوة, ديوان زغاريد النّدم (دار الخيال، برج بوعريريج، الجزائر،, 2021), 26.

يَا قلْبَكَ الآتي حَديثًا متعبًا

يَا مَا حَديثُكَ القيّ صَاغَنِي

اتّحدت الثّنائيّة (**حَدِيثَ/حَدِيثُ**) المتجانسة صوتيا في الصّوامت وعددها وترتيبها، لكنّها اختلفت في نوع الصّوائت، حيث قابلت الفتحة على الحاء الفتحة على الصّامت نفسه، وقابلت الكسرة على الدّال الكسرة على نفس الصّامت، وقابلت الفتحة على الثّاء الضّمة على الصّامت نفسه، من الملاحظ أنّ الوحدة الأولى دلّت على كلّ ما هو جديد، في حين دلّت الثاني على اللغوي في الكلام، تحقّقت الموازنات الصّوتية في السّطرين وشكّلت زخرفة بديعية بنغم موسيقي بشحنته الدّلالية أرادت به شاعرتنا تصوير حالة الحسرة وانفعالاتها النّفسية بقدرة أدائية بنّاءة تُضفي على اللّفظ جانبا جماليا وفنّيا للحسّ الإيقاعي.

وفي قصيدة "**صرخة حضارة**" لفريدة بلفراق[2]:

وفِي نوَادِي رومَا

لِأَنّهَا تعلَّمَتْ شُرْبَ الرُّومِ

نلحظ في السّطرين توازي الأزواج الدّنيا (**رومَا/الرُومْ**)، حيث قابلت الضّمة على الرّاء الصّامت نفسه من الوحدة الثانية (ر و م: شراب شديد الإسكار، يُستخرج من تخمير عصارة قصب السكّر وتقطيرها)[3]، حيث قابل المدّ المدّ، واختلفت حركت الصّامت الأخير فكانت الأولى بالفتح، والثانية بالسّكون، فمن ناحية الدّلالة دلّت الأولى على اسم مكان، بينما الثانية فعُني بها أنواع الخمور، نرى أنّ شاعرتنا قد أحسنت رصف الفرق بين بلاد روما التي ملؤها العادات والتقاليد البعيدة عن الإسلام، من منطلق ما تخضع له البلاد من فقدان الأمن الروحي.

إذن الجناس المحرّف يقوم المفارقة بين الكلمة باعتبار حركة الكلمة التي تساهم إسهاما في تغير الدّلالة وحسن توجيهها في قالب هندسي صوتي. إلى جانب هذا نجد الجناس القلبي الذي يحافظ

---

[1] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 38.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 86.

[3] مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, 384.

الحروف التي تشكّلت منها الكلمة لكنّه يتغاير في ترتيبها بين الكلمتين المجانستين فتتغيّر الدّلالة تحت ما يسمّى جناس القلب.

4- الجناس المقلوب:

جناس القلب من المحسّنات البديعية التي تساهم في تزيين اللّفظ وزخرفته بواسطة الاختلاف التّرتيبي لنوع الحروف، ويشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في التّراكيب، أو هو ما تساوت حروف ركنيه عددا واختلفت ترتيبا[1]، على نحو ما نجد في بعض من النّماذج التي جسّدت هذا النّوع من الجناس كالآتي:

ورد هذا النّوع من الجناس في قصيدة "**أرضنا المقدّسة**"[2]:

البَطّالُ والطَّبّالُ والدَّجالُ

يظهر وجه التّجانس والتوازي في هذا السّطر بين الثنائيّة (**البَطّالُ/الطَّبّالُ**)، حيث نلحظ أنّ اختلاف في ترتيب الصّوامت، فنجد صوت الباء في بطّال يقابل الطّاء في لفظة طبّال، وقابلت واللام في لفظة البطّال الألف واللام في لفظة الطّبال، وقابلت الباء الطّاء، وقابلت ألف المدّ ألف المد في الوحدة الثانية،كما قابلت لام الوحدة الأولى لام الوحدة الثانية، فالموازنات الصّوتية هنا واضحة في هذا التّشكيل الصّوتي وهنا تتلاعب شاعرتنا بالكلمات فتعرض تجربتها الشّعورية مخيّبة الأمل تعيش حالة من البؤس والدّمار النّفسي للأوضاع التي آل إليها وطنها والظّروف المأساوية وما فيها من تغييرات فرضها المستعمر، فعبّرت بمعانٍ حزينة تحمل بدورها ثوب الكلمة من خلال تجانس قلب البعض لتقرّب للمتلقّي المعاني المضمرة، لانّ الوطن عموما هو رمز وهويّة يتغنّى بها المواطن الحرّ في بلده.

وورد هذا النّوع من جناس قلب البعض أيضا في قصيدة "**نورس يأتي قبل الإبحار بقليل**" السّطرين الشعريين[3]:

تسلّل من تحت هذِي الكرُوبْ

كيِما تجيءُ النّوَارسِ وقتَ الرّكُوبْ

---

[1] عبد القادر حسين, *فن البديع* (دار الشروق، مصر،), 118.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 123.

[3] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 21-22.

يتّضح أنّ هناك توازن صوتي بين الأزواج الدّنيا (**كُرُوبْ/زُكُوبْ**) المتجانسة في بعض الحروف، حيث نجد اختلال الأصوات في صوت الكاف والرّاء، مما أدّى إلى تغيير المعنى فقد دلّت الوحدة اللغوية الأولى على الفوضى النفسية، بينما دلّت الوحدة الثانية على السّفر، ومن خلال هذا التّجانس بين اللّفظتين تجسّد ترابط الموسيقى الدّاخلية بين السّطرين من خلال ما بينهما من ترصيع متوازٍ وكانّ هناك حركة انتقالية أضفت على المعنى رونقا وبهاءً، أمّا من الناحية الدّلالية فقد عبّرت النّفس الشّاعرة وأحسنت تجسيد صورة بلادها المنكسرة وما تعانيه من شحوب آلام وجِراحاتٍ وما يدلّ على ذلك اعتمادها على ألفاظ من قبيل "ملطّخة بالذّنوب- ظلام القلوب- رماد... بلادي..بلادي .."[1] إلى غير ذلك، عارضة الفوضى الروحية التي جعلتها حبيسة أفكارها حزينة.

كما نجد أيضا جناس قلب البعض في قصيدة"**بكاء الجزائر**" لفريدة بلفراق[2] نحو:

فِي كَبدِ السَّماءْ

كمَوجِ البحرِ اقتربَ منْه المسَاءْ

بالرّغم من تكرار أصول الدّال في الثّنائيّة(**السَّمَاءْ/المسَاءْ**)، إلّا أن هناك اختلاف في التّرتيب الذي أدى بدوره إلى تغيير الدّلالة، فدلّت السماء، أمّا المساء فهي فترة زمنية من النّهار، عمدت الشاعرة على استخدام هذا التّكرار الصوتي لتوقيع الإيقاع الدّاخلي والأهمّ من ذلك لفت انتباه القارئ.

وفي قصيدة "**عودة الخريف**" ليونس قريب[3]:

علَى مَوْجِها يسْترِيحُ الرّحِيقُ

تَنَاثرَ فِي غَابةٍ حَرِيقْ

تتبيّن الموازنات الصّوتية من خلال الجناس القلبي بين الأزواج الدّنيا (**رَحِيق/حَرِيقْ**)، حيث كان الاستبدال الفونيمي بين الأصوات، فكان صوت "**الحاء**" المهموس أكثر بروزا إلى جانب الأصوات المجهورة الأخرى، ليعطي بذلك نفسا عميقا تستأنس به الروح، ممّا ساهم في تكثيف عنصر الموسيقى

[1] جاب الله, 19-20.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 30.

[3] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 48.

من خلال التكرار في مواقع متباينة، أمّا من ناحية الدلالة فالشاعر في هذا المقام يستحضر ماضيه متحسّرا على ما فات من ذكريات بهيجة وروحه التي كانت مفعمة بالحياة والحيويّة بدليل قوله: "وتضحكُ عند الأصيل الدّروب" أمّا الآن فهو المتعب المخذول لم يتبقّ له سوى الذّكريات متنفّسا.

من خلال ما تقدّم ذكره نستنتج أنّ جناس القلب يتميّز بتغاير فونيمي سواء أكان بالتّقدم والتأخير للأصوات سواء صوتين أو أكثر بما يتواءم والحسّ الإيقاعي للخطاب الشّعري الغاية منه خلق دفقة موسيقيّة بنّاء للمعنى الجمالي والفنّي بين الألفاظ المتجانسة صوتيا، يخدمها عنصر التّكرار والتّوازي لتشكيل هندسة صوتية تشكّلها التّوازنات الصّوتية.

وورد هذا النّمط ف يالنّموذج الشعري من قصيدة "**وحيُ الملحَمة**" فريدة بلفراق نحو[1]:

سيَذكُـر التـاريـخ اسْـــمَ عيُوبـــَنـا وسيشـهـد العُـرسَ منَّـا مـآتمَـا

مَهْمـا رَفعنـَا النَـارَ فَـوْقَ رمُوشَنـا مهْمـا قرأنـا في الـزّوَايـا تمَائِمـا

نلحظ أنّ جناس القلب يقع على آخر البيت في الثنائية الصوتية (**مآتم/تمائم**)، فقد دلت الوحدة الأولى على "العزاء" بينما الثانية فدلت على تمام الشيء، وتكرار الأصوات حقّق إيقاعا داخليا يجلب الدّلالة ويبينها؛ من خلال التوازي الصوتي المكرّر للأصوات؛ ذلك أنّ فريدة بلفراق قد أحسنت وصف تضحيات شعبها بكثير من القوّة وكثير من الألم والوجع.

نستطيع أن نقول جناس القلب هو عبارة عن نمط تكراري الأصوات ذاتها مع اختلاف مواضعها في الكلمة، بطريقة يستطيع الشاعر من خلاله أن يخلق جوا موسيقيا يؤثّر في المتلقي ويشدّ انتباهه إلى المعاني والإيحاءات من خلال نصه الشعري لما فيه من متوازيات صوتية يحققها عنصر التكرار ويكون جناس القلب تاما بقلب جميع الأصوات، أو يكون بقلب بعض الأصوات من الكلمة. إلى جانب هذا النّوع هناك نوع آخر يهتمّ بالنّقط على الكلمة فيغيّر دلالتها كالجناس المصحّف.

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 48.

5- الجناس المصحّف:

هو بعكس الجناس المحرّف، وهو ما خالف أحد ركنيه الآخر بإبدال حرف على صورة المبدّل منه في الخطّ، ليكون النّقط فارقا بينهما في تغايره غالبا[1]، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في النّقط فقط[2]،تناولته اللسانيات في معالجتها للنّظم الخطيّة للغات، حيث تجعل للخط وحدة أساسيّة، تقابل الوحدة الصّوتيّة في علم الأصوات، اصطلح اللّسانيين على تسميتها ب (**Graphem**)، وهي الوحدة الخطيّة الدّنيا التي تدخل في تكوين نظام الكتابة[3]، وهذه الخطيّة تخلق بدورها توازنا صوتيا على مستوى اللّغة الشعرية فتبرز الجانب الجمالي والفني وما تحمله اللفظة من مضامين تتحقّق بوساطة التّكرار، ومن النّماذج الشعرية التي تتلاءم وهذا النّمط من الجناس على نحو ما جاء في السّطرين الشّعريين من قصيدة "**الرّئيس والهويّة**"[4]:

فنثرُوا الرَّمادَ فَوقَ ظهَرْي

ونَالُوا مِنْ سَذاجَتي وطُهْرِي

إنّ أوّل ما يلاحظ على ما يوجد من موازنات صوتية بين الأزواج الدّنيا (**ظهري/طُهري**)تلك الوحدات الخطيّة التي تباينت شكلا واختلفت معنًى، فقد جاءت الظّاء منقطة، والطّاء عارية من النّقط، لتبرز دلالة اللفظة فتُحيل الأولى على الموت، بينما الوحدة الثانية تدلّ على العفّة والطّهارة، فالنّفس الشّاعرة هنا تعرض ظلم شعبها وما يتحمّله من لآلام في سبيل الوطن فوضّحت ذلك بلفظة "الرّماد" لتوقّع المعنى لوعة الانكسار وانفجاره المحتوم.

وفي قصيدة"**سراب الغروب**" نحو[5]:

كَمْ مِنْ حِبالٍ السَّرابِ قَطَعتْ؟

---

[1] صفي الدين الحلي, *شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع* (دار صادر، بيروت، لبنان، ط1, 1982), f.65 ,

[2] عتيق, في البلاغة العربية علم البديع, 210.

[3] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 77.

[4] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 93.

[5] بلفراق, 102.

كَمْ مِنْ جبالٍ الحُلمِ صَنَعتْ؟

يتمثّل الجناس المصحّف في الوحدة الخطيّة (**حِبَالٍ/جِبَالٍ**)، بين صوت الحاء والجيم، فكان الصّوت الأوّل دون تنقيط بينما الثاني منقّطا، وهنا أخذ الاستبدال الفونيمي دوره في طرف الخلاف بين المعنيين فدلّت الوحدة الأولى على واستبدال الوحدات واختلاف يغيّر المعنى فالأولى تدلّ على السّبل والطّرق التي تؤدي إلى أرض الوطن، والثّانية تدلّ على خيط الأماني المنقطع، صوّرت شاعرتنا حنينها إلى وطنها وما تعانيه من غربة فتكت بها مستخدمة في ذلك اسم الاستفهام "كم"، وجاءت الوحدتين الخطّيّتين على وزن فِعال لعرض وجهٍ من المبالغة مؤدّية دورها الجمالي والبديعي من خلال الموسيقى الداخلية المتوازية.

وفي قصيدة"**قبضة السّامري**"[1] نجد السّطر:

تسرّعَتْ أخيرًا واحتَرقتْ

واخترقتْ تجَاويفَ الظّلامِ

وقع الجناس المصحّف في السّطرين بين الثنائيّة(**احْتَرقَتْ/اخْتَرقَتْ**)، الأولى خالية من النّقط والثانية منقوطة، هذا التّباين في النّقط أدّى إلى اختلاف في المعنى فالاحتراق هنا شدّة النّدم، بينما الاختراق دلّ على لوعة الضّياع ونتائجه التي تخترق دهاليز العتمة، جرّاء فرط التّسرّع والحكم على الأشياء، وقد ارتبطت الأزواج الدّنيا بحرف الواو المكرّر لتِبيان الاختلاف الدّلالي بين الوحدتين، مما أحدث إيقاعا موسيقيا متوازنا يستشعره القارئ المتفاعل مع اللّغة الشعرية لما فيها من جمال وبديع.

وفي قصيدة "**العاترون**" من ديوان"**بأعلى صمت**" لأسامة رزايقية نجد[2]:

واسْمُنا العاتِرُونَ

وتُخجِلنا التَّاءُ يَا: (عَاثِرونَ)

---

[1] بلفراق, 119.

[2] رزايقية, ديوان بأعلى صمت, 47.

نلحظ الاختلاف بين الأزواج الدنيا (**عاترون/عاثرون**)في صوت التاء والثاء، ممّا أدّى إلى اختلاف الدّلالة فدلّت الأولى على أبناء منطقة بئر العاتر، أمّا الثانية فدلّت على المفسدين في المنطقة، والتتابع بين الوحدتين على نفس الوزن أحدث إيقاعا هادفا للمعنى الذي أراد الشّاعر وصفه مبرزا وضع منطقته المهمّشة وأهلها عارضا الظّروف الحياتيّة القاهرة ومحاولة مجابتها.

وفي قصيدة "**أحزان جندي عائد إلى كربلاء**" يقول الشاعر [1]:

ألعَراقُ أنَا

وأنَا البيْتُ

والصَّدْرُ

والقَافِيةُ

وأنا بؤْرةُ الوَجَعِ الانْكِسَارِي

والَمَددِالأنْكِشارِي

والنّهْر

والمُدُن الَّنائَية[2]

يستخدم الشاعر في صلب الجناس المصحف أسلوبه في اللعب على أوتار المتلقي عبر المخالفة بين صوتي السين والشين، وهما صوتان للتشفي، وما يلفت النظر أنّ الشاعر ربط بين اللفظتين وناغم بينهما بالنظر إلى المعنى الخاص الذي تخرج إليه لفظة الإنكشاري، بعدّها دالة على فيلق من العسكر، الذي يحيل في هذا المقام إلى الانكسار والدمار الذي أودى بالعراق وأهله، كما أودى الإنكشاريون

[1] لفظة تركية عثمانية تعني الفرقة العسكرية المنظمة والمدربة، وقد عرف الإنكشاريون بكفايتهم القتالية ووفرتهم العددية، وضراوتهم في الحرب والقتال، وكانوا أداة رهيبة في يد الدولة العثمانية في كل حروبها التاريخية، وكان لنشأتهم العسكرية الخالصة وتربيتهم الجهادية على حب الشهادة واسترخاص الحياة أثر في اندفاعهم الشجاع في الحروب واستماتتهم في النزال، وتقدمهم الصفوف في === طليعة الجيش. ينظر: موقع ويكيبيديا، على الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki، آخر تعديل لهذه الصفحة كان يوم 1 أبريل 2023، الساعة 10:05

[2] عبد القادر رابحي: ديوان حنين السنبلة، ص23.

وهو ثلة من العبيد المدربة إلى دمار الإمبراطورية العثمانية وذهب بتاريخها، فالتوازي هاهنا ليس عبثيا بل جِيءَ به للدلالة على معنى في نفس الشاعر يريد الإحالة إليه بالجناس المصحف كما رأينا.

قصيدة **"العودة"** من ديوان **"محطّات"** لنور الدين درويش[1]:

كنت في حضرة الموت والملكين

كَانَ يومئِذٍ بصَرِي مِن حَدِيدْ

بعْدَ مَا قُلتُ هَا أنذا قدْ نَسيت

هَا أنا قدْ شُفيتْ

هَا أنَا أرتمِي جَدِيدْ[2]

يظهر التّوازي بين الوحدات اللّسانية بالتّجانس بين لفظة (**حَدِيدْ/جَدِيدْ**)، بوقع موسيقي داخلي على نفس الوزن "فعيل" بني على تكرار الأصوات المشكّلة للوحدة البنائية، وهي هندسة صوتية ساهمت في زيادة الفاعلية الوجدانية للشاعر كي يطرح ويفجّر مشاعره بأسلوب يجذب انتباه المتلقي فيرتشف من معين التوازي الصوتي الدّلالات.

وورد في قصيدة **"الغربة الأولى"** ديوان **"غربة العائدين من المجاز"** لأحمد بوفحتة[3]:

ما زلت

مذْ صار اللّقاء سرابًا

للأنَا بِي ظَمأَ لماءِ عيُونُها

لا ماءَ لِي

---

[1] نور الدين درويش شاعر جزائري من مواليد 1962، بقسنطينة، إصدارته الأدبية: (الدواوين: البذرة واللّهب، محطّات، خماسيات الحجر والحراك، وكذا رواية وميس).

[2] نور الدين درويش, ديوان محطّات (دار الأوطان، الجزائر, 2019), 15.

[3] أحمد بوفحتة المعروف باسم "أمير الشّعراء" جزائري الأصل، باحث دكتوراه في النّقد له دوانين "غربة العائدين من المجاز" و"هكذا تحدّثت عيناها".

إلّا الدُّموعَ شَرابًا[1]

يظهر الجناس في هذا النّموذج بين الوحدات اللّسانية (**سَرابًا/شَرابًا**)، بين صوت "**السين**" و"**الشين**"، وهذا التّكرار المتتابع بين الصّوتي أحدث موسيقى داخلية جليّة نستبين من خلالها المعنى الذي أراده الشّاعر مبرزا جانبه المضطرب ووجدانه الحائر بين الظّلال التي يعيشها، حزينا لغياب الحبيبة، والتّكرار هنا ودقّة الرّصف كانت تكوينا لمعالم الانتفاض الرّوحي والنّفسي.

نستنتج من خلال ما عُرَض من الجناس المصحّف أنّه هو نمط تمييزي للفونيم الذي يميّز كلمة عن أخرى بتغيير النّقط في الحروف المتشابهة، فلا يبق الفارق إلّا النّقط على الحروف.

وفي قصيدة "**رغم الجراح**" فريدة بلفراق نجد[2]:

نمــوتُ وتجْـهَــر بالصَّبـاحِ نفُــوسنَــا ولــوْ تَجمَّـدتْ فــي أهـدابنــا الأحقَـادْ

جزَائــرُ تُغْتــالُ مِـن شَظايَـا جُروحِنَا ويَبصُـقُ فــوْقَ جَبينَــهــا الأحْـفـادْ

عبّرت الشاعرة بوجه من التّجانس بين الأزواج الدنيا (**أحقادْ/أحْفاد**)، لتحقّق التّجربة الشّعرية التي تبتغيها موقّعة موسيقى داخلية تتجلّى من خلالها المعان؛ إذ نجدها قابلت صوت "**القاف**" و"**الفاء**" مع اختلاف نقطهما، حيث نجدها أحسنت الوصف باستنطاق الأوضاع المتدهورة للبلاد وما ساءها من قلة التّدبير الوضعي.

[1] أحمد بوفحتة, ديوان غربة العائدين من المجاز (دار موفم للنشر، الجزائر, 2019), 91.

[2] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 40.

نتائج الفصل

من أهمّ النتّائج التي توصّلنا إليها من النّاحية النّظرية والإجرائية ما يأتي:

النّتائج النّظرية فتتمثّل في:

-أنّ الجناس من المحسّنات البديعية والجمالية، ويعني في العموم الاتّحاد الكلي أو الجزئي أو هو المشاكلة تشابها في النّطق واختلاف في المعنى على حدّ قول اللّغويين من أهل الاختصاص.

-لعلم وظائف الأصوات نصيبه في هيكلة عنصر التّجنيس من خلال عمليّة الاستبدال بين الفونيمات الصّوتية، فعلى اختلافها تتغيّر دلالة اللفظة المتجانسة، حيث يندرج هذا العنصر من الحسنات البديعية تحت ما يسمّى بالموازنات الصّوتية التي تتحقّق باتّساق الأصوات وانسجامها بشكل من التآلف أو الاختلاف.

وأمّا النّتائج التّطبيقية فإنّا نجد أقسام التّجنيس، وقد قسّمه اللغويون إلى قسمين اثنين هما:

أوّلا الجناس التّام: ويعمد هذا النّوع إلى الاتّفاق والتّآلف بين الأصوات في الشكل والعدد والتّرتيب والهيئة، ويتحقّق بدوره بوساطة تّماثل، ربط الكل بالجزء، المقابلة، بالاستيفاء —الجناس المستوفي-.

ثانيا الجناس النّاقص: ويعتمد على اختلاف الأصوات سواء أكان في قرب المخارج أو بعدها، المهمّ في ذلك أن يحقّق توازنات صوتية وموسيقى داخلية تتبدّى من خلالها الدّلالات والمعاني، فمن ذلك نجد الجناس اللّاحق ويدور حول تجانس الأصوات المتباعدة في المخرج.

ب-الجناس المضارع هـ بعكس الجناس اللّاحق ويهتمّ بالأصوات المتقاربة المخارج.

ج-الجناس المصحّف ويعمد إلى الاختلاف حركات الأصوات المتجانسة، وبعكسه الجناس المحرّف ويقوم على ضرب المغايرة في الشّكل (النّقط) للأصوات المتناظرة والمتجانسة.

د-جناس القلب: ويقوم هذا النّوع على القلب الكلي أو الجزئي لأصوات الكلمة.

وبالتّالي يمكننا القول بأنّ الجناس من المقومات الصّوتية التي تقوم عليها الموازنات الصّوتية في الخطاب الشّعري بإيقاعاته المتنوّعة.

فصل ثالث

الموازنات الصوتية وموسيقى المقاطع والمطالع في الشعر الجزائري المعاصر

أولاً/ موسيقى المقاطع بين التكرار والتوازي (التصدير):

1- التّصدير التّامّ.

2- التصدير الناقص.

ثانياً/ موسيقى المطالع بين التكرار والتوازي (التذييل):

1-ما كان اللفظ المكرر صدر صدر البيت.

2-ما كان اللفظ المكرر آخر صدر البيت.

3-ما كان اللفظ المكرر وسط عجُز البيت.

ثالثا/ موسيقى الحشو بين التوازن والتوازي (الترصيع):

1- الترصيع المتوازي.

2- الترصيع المطرّف.

3- الترصيع المتوازن.

تـــوطئـــة:

إذا كنّا سنتحدّث عن الموسيقى فمن الطّبيعي أن نربط بينها وبين الصّوت، لأنّ الموسيقى في كُنهها رنّات وأصوات، وكلاهما يبحث في جوهر الصّوت، فأساس الشّعر موسيقى، فكان لابدّ لها أن تطفو على السّطح مؤذِنة بفحواها في أذن السّامع وإلّا فالشّعر ضرب من النّثر، وهنا تقوم الأصوات بدور بالغ الأهميّة لتأليف الوزن والإيقاع بما يمتلكه كلّ صوت، وبما يترشّح من تجاور صوتين مختلفين من صفات جديدة تظهر في أحدهما أو كليهما، وما يحقّقه التّوافق الصّوتي في بنية المفردة اللغوية كوحدة موزونة إيقاعيّا تحملها الأصوات لتؤدي دلالة ما على اعتبار أنّ الإيقاع يحتلّ محورا جوهريا في القصيدة العربية بشتى أنماطها ومن ذلك نجد موسيقى المقاطع والمطالع، وموسيقى الحشو، وموسيقى الشعر الحر، كلّ هذه الموسيقى لها دور فعّال في إحياء المعاني وبعثها من جديد في ذات المتلقي وجعله يتغنّى بالقيم الجمالية ذات الحسّ الإيقاعي ناهيك عن الجانب الدّلالي التي تُحدثه مُجمل الإيقاعات المتنوّعة.

أوّلا: موسيقى المقاطع بين التّكرار والتّوازي (التّصدير):

يعدّ المقطع قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، فسبيله أن يكون محكما، وقفلا كما كان المطلع مفتاحا، وأن يكون ما وقع فيه من الكلام أحسن ما اندرج في حشو القصيدة، ويحترز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس، لذلك وجب الاعتناء به لأنّه منقطع الكلام وخاتمته، فقد أطلق النّقاد على الخاتمة اصطلاح "المقطع"، ونظروا من خلالها إلى المطلع من حيث الاهتمام بالسّامع والمخاطِب[1]، ومنه نجد التّصدير بعدّه لونا بديعيا وفنيا يضفي على النصّ الإبداعي—سواء أكان شعريا أم نثريا–إيقاعا داخليا تتغنّى به الأذن، فيحدث عنصر الإثارة والتّشويق.

1–مفهوم التّصدير عند القدماء:

يُعدّ **ابن المعتزّ (ت296هـ)** أوّل من تكلّم عن هذا الفنّ الذي عدّه في كتابه أحد فنون البديع الخمسة الكبرى، وسمّاه ((ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها))، أمّا المتأخّرون من أصحاب البديع، فمنهم من سمّى هذا الفنّ ((ردّ العجز على الصّدر))، ومنهم من سمّاه ((التّصدير))؛ فاصلة منقوطة لأنّ هذه التّسمية في نظرهم أدلّ على المطلوب وأليق بالمقام وأخفّ على المستمع، فيما عرّفه **ابن رشيق (ت456هـ)** الذي وسع دائرة تحديده بقوله: "أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالمتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه"[2].

أمّا التّصدير عند **أسامة بن منقذ (ت 584هـ)** فبمصطلح "التّرديد" حيث قال فيه: "اعلم أن التّرديد هو ردّ أعجاز البيوت على صدورها، أو ترد كلمة في النّصف الأوّل في النّصف الثّاني[3]، فالردّ صرف الشيء ورجعه، سمّاه معظم البلاغيين مثل التبريزي والبغدادي "ردّ الكلام على صدره"[1].

---

[1] يوسف حسين بكار, *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث* (دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2, 1982), 229-

[2] الجندي, فن الجناس, 216.

[3] أسامة بن منقذ, *البديع في نقد الشعر*, أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد (الجمهورية العربية المتحدة، مصر، ط1, 1982), 51.

أمّا **الخطيب القزويني** (ت**739**هـ) بقوله: ((أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو آخره، أو صدر المصراع الثاني))[2].

ومن الجدير بالذّكر أيضا تحديد التّقارب بين رد العجز على الصّدر والاشتقاق كما نوّه بذلك العلوي في ردّ العجز على الصدر والاشتقاق على أنهما متقاربان، كي لا يقع وجه الالتباس والغموض بينهما، كأنْ يكونَ الأوّل واردا في التساوي، بخلاف الاشتقاق الذي يكون واردا فيما اختلف لفظة وبينها جامع الاشتقاق[3].

نستنتج من هذه تعريفات القدماء تحديدا صريحا للموقع الذي يحتلّه التصدير من البيت الشعري، من حيث يتّضح الاهتمام بطبيعة التّصريع وإيقاعه في علاقة الشّطر من البيت عبر إحداث حركة انتقالية للمعنى بوساطة الإيقاع الموسيقى.

2-مفهوم التّصدير عند المحدثين:

إذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث نجد اهتماما كبيرا بالموازنات الصوتية وأثرها في بنية الإيقاع الشعري، فنظروا إليه نظرة توفيقية جمعت بين النظرة البلاغية القديمة والرّؤية الصّوتية الحديثة في إطار نظرية التّوازي وغيرها، إذ توضحه **إنعام فوّال عكّاوي** بقولها: "وحقيقة هذا الجنس هو أن يختتم الشّاعر أبياته بما افتتحها به))[4].

كما عرّفه أحمد الهاشمي بـ "أن يكون أحدهما في آخر البيت، إمّا في المصراع الأوّل، أو في حشوه آو في آخره"[5].

نلحظ من خلال التّعريفين أنّ التّصدير يأخذ مواضع محدّدة في البيت ويتجسّد بوساطة التّكرار.

---

[1] مطلوب, معجم المصطلحات البلاغية, 21.

[2] عتيق, في البلاغة العربية علم البديع, 225-26.

[3] الجندي, فن الجناس, 216.

[4] فوال عكاوي, المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني, 483.

[5] أحمد الهاشمي, *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع* (المكتبة العصرية، بيروت، ط1, 1999), 333.

إذن التّصدير حسب القدماء والمحدثين يقوم على مقطع البيت وما يوجد من تكراره في مواضع أخرى في البيت ويكون بتكرار اللّفظة ذاتها، أو يكون بالتّجانس أو الاشتقاق.

بعد الحديث عن ماهية التصدير نُدرج القيمة التي يؤديها، وتتمثّل في تحريك الموسيقى الدّاخلية للشعر وتفعيلها، إذ يكسبه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة[1]بضرب من التكرار والتوازي الذي يحقق الإيقاع الشعري.

نلحظ مما تقدّم أنّ الآراء تتباين وتتضارب حول ضبط مصطلح التصدير فنجدها على اختلاف وجهات النظر من رد العجز على الصدر والتصدير والترديد، لكنّها في المقابل تصب في قالب واحد، لأنّها تؤدي غاية التّوافق بين الصدر والعجز بترديد اللفظة نفسها في البيت الشّعري سواء أكان بالمماثلة أو المجانسة أو بالاشتقاق.

ولعلّ لكلّ ذلك أثرا في توقيع الإيقاع الصّوتي من خلال ما يوظّفه الشّاعر من مقوّمات أساسها المقطع وتكرارها في أي موضع من البيت، فتحقّق التوّازن الصّوتي، وتزيده جمالا وتكثيفا لدلالته المنشودة، كما ينقسم بدوره إلى قسمين تامّ وناقص.

ثانيا/ أنواع التصدير:

تشغل موسيقى المقاطع –التّصدير– دورا هاما في تحريك الموسيقى الداخلية وخلخلتها في البيت الشعري من خلال توظيفه أوّلا وآخرا بالتوازي، ولهذا قُسّم إلى قسمين اثنين هما:

1– التّصدير التّامّ:

وهو تماثل بين أطراف البيت الشّعري، حيث كون على نفس الصّيغة والهيكلة الصّوتية التي تتحّقق بالتّوازي التّصديري المقطعي، يقول **إبراهيم جابر علي** في هذا الصّدد: "في نمط من التوازي تصدر العبارة بكلمة وتختتم بنفس الكلمة أو بإحدى مشتقاتها، ولعلّ تصدير العبارة وختامها بنفس الدّلالة

[1] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 80.

أي كونها محاصرة ومحكمة بين الطّرفين يعمل على تقييد الدّلالة والدّفع بها في شكل تقرير لا يقبل النّقاش ولا الجدال"[1].

قبل التّمثيل الإجرائي للنّموذج الشّعري لهذا النّمط كان لزاما علينا أن نشير إلى قلّة ورود عنصر التّصدير التّام في الشعر المعاصر الذي يكثر بدوره في الشّعر القديم، وعلى هذا ارتأينا أن نأخذ نموذجا واحدا يمثّل هذا القسم من التّصدير.

ورد في قصيدة "**أَنَبْكِيكِ..**"؟ من ديوان "**دموع ليست للبيع**" للشاعر مُحَمَّد مباركي[2]:

أَنَبْـكِيـكِ وَالقَـضَـاءُ مُـبْـرَمٌ عَلَـى البَرِيَّـةِ كُلَّـهَـا، فَلِمـاذَا نَبْكِيـكِ؟[3]

التّشكيل المقطعي للدّوال المكرّرة:

نَبْكِيكِ// نبْكِيكِ: ص ح ص + ص ح ح + ص ح//ص ح ص + ص ح ح + ص ح

لعلّ ما يُلفت الانتباه في هذا البيت التّكرار على النّسق الأفقي الواقع على آخر البيت وأوّله، في لفظة "**نبكيك**"، حيث ارتبطت الأولى بأداة الاستفهام (**الهمزة**) لطرح التّصوّر ومحاولة تِبيانه، وارتبطت الثانية بأداة الاستفهام (**لماذا**)، مع ارتباطهما بالضّمير المنفصل (**نحن**)، وتكرار الفونيمات الصّوتية المجهورة نفسها كالنون والباء والياء، والمهموسة منها كالكاف، فضلا عن هذا فهناك توازٍ في المقاطع الصّوتية فكلاهما يحتوي مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**)، ومقطع قصير (**ص ح**)، وهذا التّكرار المتقابل المتساوي في الكمّ المقطعي قد حقّق التّوازي على مستوى البيت الشّعري، حيث حاول الشّاعر التّنفيس عن روحه الحزينة والمتأوّهة لمفارقته الخليلة مع يقينه أنّ الموت هو القدر المحتوم والمحسوم أمره لا محالة، ممّا ساعد ذلك على إنتاج الدّلالة وتعميقها كشفًا عن انسيابية الإيقاع ذات الجرس العالي وبروزه على مستوى البيت الشّعري الذي وقع فيه

---

[1] ابراهيم جابر علي, *المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري* (دار العلوم والإيمان، ط1, 2009), 686-

[2] أحمد مباركي من مواليد 16 جانفي 1952م ببلدية بئر العاتر، تبسة، أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة والأدب العربي منذ سنة 2004م، له ديوان دموع ليست للبيع وهو عبارة عن مخطوط لم ينشر بعد، له عدّة مشاركات علمية-ملتقيات وطنية، ودولية، وعدّة مؤلفات تحت الإنجاز .

[3] مُحَمَّد مباركي, ديوان دموع ليست للبيع. 16 ,.s. d , .

التّصدير حيث يتولّد ويتبلور إذا كان اللّفظ الأوّل منه يحتلّ صدارة البيت وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللّفظ الأوّل منه في آخر الصّدر، فالتّصدير بهذا عملية رصد ينطلق فيها الشّاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنًى ومعنًى[1]، وبذلك يخرج البيت فضلا على ما يضفيه من موسيقى تحقّق هندسة صوتية تستقطبها أذن المتلقي.

وفي قصيدة "**أنت قتلت حمامتي**"[2]:

يَـا قَـاتـلِي، أنـتَ القتيـلُ وهـا أنـا بـكَ حيّـةٌ، رفقًـا بنَفْسـكَ، قـاتِلِـي

يظهر التّصدير في هذا البيت بتكرار الدّال الذي قد وقع على مقطع البيت وأوّل الصّدر وحشوه على المادّة اللّغويّة (**قاتلي/القتيل**)، وهو في الحقيقة ضرب صوتي إيقاعي حقّق التّوازي بين الأصوات المجهورة كالقاف واللام والمدّ، كما وقع التوازي بين الصّوت المهموس التّاء، فكان التّكرار على مستوى الصّدر والعجز لتكثيف الدّلالة في قالب شعري يحافظ على الوحدة البنائية والإيقاعية للبيت الشّعري وما لوّنه التّكرار الصّوتي من جماليات بديعيّة، لتطفوَ بعد ذلك طاقات تجيش بشجن النّفس الشّاعرة وما يعتريها من ألم، وإذا كان التّصدير التّام يتّضح من خلال ما يوجم من تمام الأصوات بين مقطع البيت وأوّله فهناك أيضا التّصدير النّاقص يكون لفظه الأوّل في مقطع البيت ولفظه الثّاني في أي موضع من مواضع البيت بالتّمام أو بالتّجانس أو بالاشتقاق.

2- التّصدير النّاقص:

وهو ما استلزم أن يكون أحد الطّرفين مخالفا للآخر بوجه من الوجوه سواء أكان بالتّجانس أو الاشتقاق بشرط محافظته على موضعه في البيت الشّعري، وهذا ما سنُوضّحه من خلال مجموعة من النّماذج الشّعرية التي جسّدت هذا النّوع من التّصدير على نحو ما يأتي:

1-ما يوافق آخر كلمة من العجز آخر كلمة من الصدر:

جاء على هذا المنوال قصيدة "**دمغة لبريد الشيطان**"[1]:

---

[1] الطرابلسي, خصائص الأسلوب في الشّوقيات, 92.

[2] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 49.

كَفــى خُطَبًا عَمْيَــاءَ، مَلّــتْ سَمَاعَنَــا وَإنْ خَــابَ رَعْدِيدٌ، فَلْتَكُنْ أَرْهَفَ سَمْعًــا

"حــذاءٌ عـراقـيٌّ"، يطِــيرُ بصــلعــةٍ وَكَـمْ يَحْفَـظُ التَّـارِيـخُ فِي جَوْفتهِ صَـلْعَــا

إنّ النّاظر في البيت الثّلاثين يجد أنّ تكرار الدّال قد وقع على مقطع البيت وآخر الصّدر، على المادّة اللّغويّة "**سماعنا**" بوزنها الصّرفي "**فَعال**" وعلى "**سَمْعًا**" التي علوزن "**فَعل**"، فالأولى متعلّقة بالفعل الماضي "**مَلّتْ**"، ممّا يدلّ أنّ الشّاعرة تطرحُ انطباعَها وغضبها على كثرة التّمويهات التي استخدمها المستعمر لإخماد يقظة الشّعبِ، والثّانية دلّت على حاسّة السّمع مرتبطة بالفعل الماضي "**أَرْهَفَ**" هي الأخرى لتُنوّه أنّ الشّعب لم يعد يستمع للوعود الكاذبة، ذلك حينما ربطت ذلك بالبيت الخامس والثّلاثين في لفظة "**صلعةٍ**" على وزن "فَعلةٍ" و"**صَلْعَا**" على وزن "**فعل**"، ولعلّ الذي يثير الانتباه أنّ أكثر الحروف ورودا هنا حرف "**العين**" الذي هو صوت حلقي احتكاكي مجهور[2]، هذا بالإضافة إلى بروز الأصوات المجهورة المتجاورة في ثنائيات كالميم والعين، والميم واللام، محاولة بذلك توقيع الموسيقى الإيقاعيّة من خلال التّوازي القائم على تكرار الأصوات، لقرع المعنى وشدّ انتباه المتلقي أكثر باستخدام المدّ في آخر البيت، فضلا عن الأصوات الصّفيرية كالسين والصّاد للتّنفيس عن روحها المتعبة.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النوع من التصدير يمثل للبيت وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين هما: آخر الصدر وهو نهاية لها، وآخر العجز وهو نهايتها الثانية[3].

وفي قصيدة "**مرّ، أنين الورد** " نجد[4]:

وَالفــوْزُ مِــنْ عَــيْنِ التَّجَــلّـِي قَــادِمٌ لِيُـرصّــع الأغـلــى، ببســمــةِ مُقْــدمِ

لَا لسْــتُ مُــذْنبَـة، إِذَا لــمْ تَفْـهَـمُــوا مِـن عِفّـَةِ الأُنْـثَى نَظِـيرُ تَـفــهُّمِــي

التّشكيل المقطعي لعناصر التّوازي التّصديري في البيت:

---

[1] زياية, 61.

[2] بشر, علم الأصوات, 304.

[3] الطرابلسي, خصائص الأسلوب في الشّوقيات, 88.

[4] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 67.

قادم//مُقْدِمٌ: ص ح ح + ص ح + ص ح ص// ص ح ص + ص ح + ص حص

تَفْهَمُ//تَفَهُّمِ: ص ح ص + ص ح +ص ح//ص ح + ص ح ص + ص ح ص ح

يبدو أنّ الشّاعرة قد استخدمت التّوازي في لفظة **"قادمٌ"** ذات التّقطيع الصّوتي المشكّل من مقطع طويل مفتوح **(ص ح ح)**، ومن مقطع قصير **(ص ح)**، ومن مقطع متوسّط مغلق **(ص ح ص)**، على صيغة **(اسم الفاعل)** التي وقعت خبرا للمبتدأ **"الفَوْزُ"**، واستخدمت اسم المفعول في آخر البيت **"مُقدمٌ"** ذات التّقطيع **ص ح ص + ص ح +ص ح ص**، لتبيّنّ أنّ النّصر والفوز قادم لا محالة لتعمّ الفرحة في المسجد الأقصى الذي عبّرت عنه بلفظة **(الأغْلَى)** لما له من أهميّة بين الأمم العربية، مبيّنة أنّه لابدّ من الدّفاع عن الأرض المقدّسة عارضة أوجه التّخريب والفساد، وكذا تحالف قوى الشرّ والطّغيان، ذلك أنّ التّقابل في البيت الموالي حينما قالت: **"لَا لَستُ مُذْنِبة"**[1]، مرتبطة بالتّوازي الصّوتي بين الثّنائية اللّغويّة **(تَفْهَمُ/تَفَهُّمِ)**، الأولى منها ذات التّشكيل المقطعي؛ مقطع متوسّط مغلق **(ص ح ص)** ومن مقطع قصير **ص ح ×2**، بينما الثانية فتختلف في المقاطع فتتكوّن من مقطع قصير **ص ح**، ومن مقطع متوسّط مغلق **(ص ح ص)**، من مقطع قصير **ص ح ×2**، لتجسّد انفعالاتها وتجربتها الشّعرية.

وجاء في قصيدة **همهمات الصّباحات النّدية"** نجد[2]:

إنْ كـــان قبلتي: كيفَ تَهْـــذِي يـابِسًـــا فـالأنـــتَ معْطـوبٌ، وذهْـــنُكَ أيْبـــسُ

التّشكيل المقطعي لعناصر التّوازي التّصديري في البيت:

يابِسَ//أيْبسٌ: ص ح ح ص ح ص// ص ح ص ص ح ص ح

يظهر التّصدير في هذا النّموذج في الثّنائيّة اللّغوية **(يابسٌ// أيبسٌ)** بتكرار أصول الدّال في مقطع البيت وآخر صدره، حيث تشكّلت الوحدة الأولى من مقطع طويل **(ص ح ح)** ومن مقطع قصير ×2، بينما تشكّلت الوحدة الثانية من مقطع طويل متوسّط ×2، ومن مقطع قصير **(ص ح)**.

[1] زياية, 67.

[2] زياية, 70.

وجاء على هذا النّمط أيضا قول مُحَّد حراث في قصيدته "أحببتكِ عبر البشرية" [1]:

من صرصرِ الرّيحِ عَادٌ أُتلفَتْ وقضتْ وحبّكُم بِفُؤادِي مَاكثٌ فِيه

وراح قلْبي إذَا مَا سَار في صَمَمٍ عن صيحةِ القوم لا أبواقَ تُصْميهِ

إمَّا يُذكّى لهِيبُ الشّوقِ يخمدهُ دمعُ الشؤون، لَعلَّ الدّمَعَ يُطفِيهِ

نَارُ الهَوى بفُؤادِي إنْ ذكرتُكُم تغدُو سَلامًا وبرْدًا ليْسَ تكويهِ

وفي قصيدة "**وحي من نوفمبر**" يقول الشاعر[2]:

إنّ الجزائرَ والثُّوارُ بُناتَا لَمَّا تزَلْ تُثنِي علَى بانِيها

-التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

بُناتا: ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح ح

بانيها: ص ح ح +ص ح ح + ص ح ح

من الملاحظ أنّ الدّال المكرّر يتكوّن من خلال التّقطيع الصّوتي إلى مقطعين قصيرين (**ص ح**)، ومن مقطع طويل **ص ح ح×5**، فتكرار أصوات متشابهة أو مختلفة اختلافا محدودا يؤدّي إلى تشكيل إيقاع معيّن في السلسلة الصّوتية، ينعكس على المستوى الإدراكي في توازنٍ صوتي تدركه الأذن[3]، حيث يُسهِمُ التّوزيع التّكاملي للمقاطع الصّوتية المكرّرة في زيادة إيقاعيّة بنّاءة تحقّقه الأصوات المتجاورة، كالباء وهو من الأصوات الشّفويّة شديد مجهور، والنون التي مخرجها الذّلق، أمّا الهمزة فمن الأصوات الحلقية مخرجها المزمار[4]، عطفا أنّ الوحدة اللّسانيّة الأولى (بُناتا) على الوزن الصّرفي (فُعال) والمتعلّقة باسم إنّ (الثّوار)، والدّال المكرّر في آخر المِصراع نجد (بانيها) على وزن (فاعل) والمتعلّقة هي الأخرى بحرف الجرّ، وتكرار الدّال هنا بالصّيغتين وتكرار المصوّتات فيهما كان لإبراز الجوانب الدّلاليّة من خلال ما أُثير من موسيقى إيقاعية تشدّ انتباه المتلقي إلى مجمل الجهود التي بذلها المجاهدون في

[1] مُحَّد حراث, ديوان في غيابات الحب (دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، ط1, 2019), 6-7.

[2] دهّان, ديوان نبراس الأوراس, 87.

[3] عبد الحميد زاهيد, علم الأصوات وعلم الموسيقى دراسة صوتية مقارنة (دار يافا، عمان، الأردن،ط1, 2010), 45-46.

[4] أنيس, الأصوات اللغوية, 47-58-77.

سبيل حماية أرض الوطن—الجزائر- وحفظها مِن كلّ مَن يحاول تدنيسها ذاكرا فضلهم في بنائها مشيدا بالثّورة النّوفمبرية المجيدة.

2- ما يوافق آخر كلمة من العجز أخرى مكرّرة في حشو الصّدر:

وجاء على هذا المنوال قول فضيلة زياية في قصيدتها **"وهذه ...كُليها مساءً"**[1]:

قـالـوا لوجــهي، عَبُـسٌ قمْـطرِيـرُ أسًـى والله كـرّم فـــي التّنزيـــلِ مَــن عبَسَــا.

التّشكيل المقطعي لعناصر التّوازي التّصديري في البيت:

عَبسٌ//عبَسَا: ص ح ص ح ص//ص ح ص ح ص ح

يظهر وجه التّوافق التّصديري هنا في لفظة (**عَبسَا/ عبَسٌ**)، وهو توازٍ صوتي تكرّرت فيه أصول الدّال والمدلول، فخطّ لنا إيقاعا جليا وقّعه التّكرار الصّوتي، ودلّ به على عمق وحدتها وما يشحن تجربتها الشّعرية، وكأنّ سهام الآهات تفتكّ ما فيها من نفسٍ، لتنحت بعد ذلك شعرها على واجهة جدران وطنها وجِراحاته، ولعلّ لوقع السين أثرها في بيان المعنى وشحذه.

وورد في قصيدة **"في حضرة قاسية القلب"**[2]:

وأرى بـعيـنـي أنّ دمــعـتـهـا همَـــتْ ولهَـــا بخَـدّي كاللّـظَـــى مـجْـــرانِ

وكَـأنّـهَـا –والجَفنُ كـان مبيتُـهـا– مَـلّـت مـقَـامـتَـهـا بـذِي الأجْـفَـانِ

وُثِّق في هذا البيت هندسة صوتية تستقطب الأسماع إقرارا للمعنى في نفس المتلقي، بموسيقى داخلية تسهم في انسيابية الأسلوب ووضوحه؛ بوساطة عنصر التّكرار الذي حقّق توازيا صوتيا بين مقطع البيت وحشوه، وهنا يستطيع شاعرنا مشاعره اتّجاه الحبيبة ويفصح عنها، بدليل عدم احتماله رؤية دمعها؛ فعند ألمها يحترق هو كمدًا، فلا يحتمل وجعها، حيث جمع بين المفرد والجمع "**الجفن/الأجفان**"، بطريقة تعرض جمال الموقف.

كما ورد هذا النمط في قصيدة عبد الغاني خشه[1] بعنوان "**هذا الطفل هذا الشعر سيان**"[2]:

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 108.

[2] حراث, ديوان في غيابات الحب, 52.

إنِـّي، وإنْ تعـبـــت كـــل الدنـا أمـــدا مَـن الذي أبـدا مـــن ملَّـهُ الـتَّعـب

كم جئتني تطربني الأشعـــارُ تُنْعِـشُـنـي شَهـادَة أنـــديـةٍ، مـــا أروع الطّـرب

يظهر التّصدير في النّموذج الشعري بين لفظة (**تعبت/التّعب**)، وبين لفظة (**تطرب/الطّرب**)، الواقعتين في مقطع البيت وحشو الصّدر، موقّعتان إيقاعا موسيقيا يُضفي على السياق جمالا فنيا، يدلي بالمشاعر الوجدانية التي يريد شاعرنا من خلالها التّأثير في ذات القارئ.

وكذا ورد هذا النّمط في قصيدة نور الدين رقعي"**وطني**"[3]التي يقول فيها الشاعر:

بـَطْأُ الـــذُّرَى بِـعـزِيمَـةٍ أنّـى لهَـــا أنْ يَقْـــهـرَ التَّـارِيـــخُ عَـــزْمَ الثَّـائـــرِ

مَا عَـــاد يرهبُـه الرّصَـاصُ مُـــلعْـلعًـــا بيْـــتنَ الـوهَـادِ ولَا دِمَـــاءُ مَـجـَازِرِ

وَأنَـــتا أُبَـالِـــغَ إنْ بتَـــرْتُ قَـصَائِـدِي فـــجَـزائـريٌ أبَـدَ الزّمـانِ جَـــزائِـريُ

من الملاحظ جدّا أنّ التّصدير وقع على مقطع البيت وأوّل العجُز منه بوساطة تكرار لفظة (**جَزَائِرِيُ**) بالتّوازي الذي يحقّق الإيقاع الموسيقى، فتبرز بعد ذلك موسيقى داخليّة تحرّكها المعاني والدّلالات على مستوى البيت الشّعري، ويظهر لنا الشّاعر من جهة ثانية تغنّيه بوطنه إقرارا بالواقعة الثّوريّة التي شهدتها الجزائر، جسّد بذلك صور التّماسك الثّوري، محافظا على صورة الكفاح الجزائري، وبتر القصيدة لا يعني اكتفاء إبراز للمواقف الجزائرية إبان الثّورة وأنّه شعب لا يقبل الذلّ ولا المهانة أبيٌ حرٌّ توضّأ بدماء الشّهداء.

وفي قصيدة "**قهقهة الطّابور الخامس**[4]:

يَـــا"نَـــائحَ الطّـــلحِ النّضيـدِ"، نِفَاقـهُ عَبثًـــا: سَتنْسَـــانـي...ولَنْ تنْسَـــانِـي

---

[1]عبد الغاني خشه: من مواليد 10 جانفي 1970م بولاية قالمة، أكاديمي أستاذ مساعد بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة، وشاعر له عدّة دواوين ورقية وأخرى إلكترونية، منها: ديوان كلمة وغنوة1990م، وديوان عرس الفتوحات 1997م، وكذا ديوان ويبقى العالم أسئلتي 2003م، وله ديوان إلكتروني بعنوان "افتراءات شعرية.

[2]عبد الغني خشّه, ديوان ويبقى العالم أسئلتي (منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر, 2003), 50.

[3]نور الدين رقعي, *ديوان إفريقياي* (دار تمكين للطباعة والنشر، الجلفة الجزائر, 2020), 97-98.

[4]زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 48.

يقع التّصدير في هذا النمّوذج بين اللّفظة المكرّرة (**ستَنْسَاني/تنْسَانِي**) والتّوازي الصّوتي بالتّقابل بين الأصوات المجهورة منها والمهموسة، ممّا يشكّل صفيرا بتكرار صوت السين الصّفيري وما يوجد من تناظر في كمّ مقاطع الوحدة اللّسانية، محدثا –أي التّكرار– إيقاعا تطرب له الأذن، فيُضفي على الجانب الدّلالي بهاءً وزينة تلوّنه بألوان بديعية محيلا إلى المعنى الذي تبتغي شاعرتنا إنشاده لتعرض حرقتها اتّجاه وطنها المضطهد تريد حريتها الرّمكانية.

وورد في ديوان نور الدين رقعي قصيدة "**إفريقياي**""**مَعْنَى**"[1]:

فـي الحُسْـنِ ليْـس كمَـا تهْـوَى وإنْ خَطـرتْ بالبَـالِ مِنـكَ ألَا لتَـرفُـض الرَّفْضَـا

عَلَـى صَـدَاهَا رآهَـا الظـلُّ فابتَسَـمَـتْ غَـرِيبةَ الجَـاهِ زادتْ رَمْضَهـا رَمْضَـا[2]

يظهـر التّصـدير بكثافـة في هـذا النّمـوذج علـى مقطـع البيـت (**الرَّفضَـا/تَرفُضِ**) وعلـى الثّنائيّـة (**رَمْضاَ/رَمْضَهَا**)، لتوقيع الإيقاع الموسيقي فيتأكد المعنى من خلال تكرار لفظة المقطع التي تتوازى مع أخرى في عجُز البيت من جهة، وليبرز لنا الشّاعر محاسن الحبيبة التي استعصى عليه وصفها، على اعتبار أنّ الكلمات التي عبّر بها فيها تقصير فلم تنل منها كلّ الحقّ بدليل قوله "**ترْفُض/الرّفضَ**"، وهنا حق لها الرّفض، إلّا أنّ الشّاعر استعان للبوح عن جمالها بابتسامة الظلّ وغزارة الخير أيّان طلوعه؛ فعبّر "**رمْضَ/ رمْضَ**"، وهنا ثُبِّتت الموسيقى الدّاخليّة منعكسة على المعنى الذي أراد شاعرنا وصلُه.

نستنتج ممّا تقدّم أنّ التّصدير أو قل ردّ العجُز على الصّدر يُعنى بموسيقى المقاطع، ويتحقّق بتكرار مقطع البيت وترديده في موضع آخر من مواضع البيت، فيكون تامّا بالتّطابق، وناقصا إذا اختلّ التّطابق أو تردّد بالاشتقاق أو التّجانس، فلا يُلغي بذلك الغاية من تجسيد موسيقاه وإيقاعيّتها على مستوى النّص الشّعري.

---

[1] رقعي, *ديوان إفريقياي*, 92-93.

[2] الرَّمْضَ: المطر الذي يأتي قبل الخريف فيجد الأرض حارّة محترقة، أو الشيء الذي اشتدّ حرّه.(ينظر: المعجم الوسيط، ص373).

ثانيا:موسيقى المطالع بين التّكرار والتّوازي (التّذيــيل):

بعد الحديث عن موسيقى المقاطع، كان لا بدّ لنا أن نبيّن أيضا أنماط موسيقى المطالع وفيم تتمثّل خاصة وأنّها حظيت باهتمام علماء الأدب وناقديه سواء أكان في القديم أو الحديث[1]، فلم يُغفل المعاصرون المطلع، وهم يتحدّثون عن تجاربهم الشّعريّة[2]، ومن ذلك نجد نمط التّذييل الذي يعدّ ضربا من الإطناب، وهو من الصور التي تزيد من فاعلية التوازي، باعتباره كمّا موسيقيا بنّاءً للإيقاع بوساطة تكرار اللّفظة ذاتها من البيت على غير موقع.

قبل الحديث عن مصطلح التّذييل نظريا وإجرائيا كان لزاما علينا أن نقف عند المفهوم اللّغوي الذي يحتلّه هذا المصطلح من أهميّة في الخطاب الشّعري فنتبيَّن جذوره اللّغوية، فقد ورد التّذييل في باب"**الذال**" من معجم مقاييس اللغة **لابن فارس(ت395هـ)**: **الذال** و**اللام** في التضعيف والمطابقة أصل واحد يدلّ على الخضوع والاستكانة، يقال: ذلّل القِذف تذليلا، إذا لان وتدلّى[3]، وذيّل كلامه تذييلا، وجرّ ذيله وأذياله وذيوله[4].

وجاء في **المعجم الوسيط**: من مادة "**ذال**" ذيلا، أي صار له ذيل وذال ذيله، وذيّله أطاله وطوّله، ويقال ذيّل كتابه أو كلامه أي أردفه كالتّتمّة له، والتّذييل في علم المعاني: تعقيب جملة بأخرى تشتمل على معناها تأكيدا لها، والذّيل آخر كلّ شيء[5]. يظهر التّذييل من الوجهة اللغويّة ذلك الشيء الزّائد عمّا قبله مطابق له في المعنى وإلّا التبس مع الجناس.

وبالعودة إلى النّاحية المصطلحيّة فإنّا نبدأ بالأوّلين الذي عرضوا التّذييل **كالباقلاني (ت403هـ)** الذي عرّف التّذييل فقال: "التّذييل" وهو ضرب من التّأكيد..."[6].

---

[1] عبد الحليم حنفي, *مطلع القصيدة الغربية ودلالته النفسية* (الهيئة المصرية، مصر، د ط, 1987), 04.

[2] بكار, بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث, 204-205.

[3] ابن فارس, مقاييس اللغة, 345.

[4] الزمخشري, *أساس البلاغة*, مُحَمَّد باسل عيون السود (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2, 1998), 322-23.

[5] مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, 318.

[6] مُحَمَّد بن الطيّب أبو بكر الباقلاني, *اعجاز القران* (دار المعارف، مصر، د ط, 1997), 102.

واشترط السيوطي "أن يُؤتى بجملة عقب جملةٍ والثّانية تشتمل على المعنى الأوّل، لتأكيد منطوقه أو مفهومه ليظهر المعنى لمن لم يفهمه ويتقرّر عند مَن فهِمَهُ"[1].

وأتى **أسامة بن منقذ** بتعريف يقاربه فقال:"أن تأتي في الكلام جملة تحقّق ما قبلها مستشهدًا في ذلك بقول أبي نواس حينما قال[2]:

عَـرُمَ الزَّمــانُ عَلَـى الذِيـن عهـدتهـمْ بـكَ قــانِطِيــنَ، وَالــزَّمَـانِ عُرام

ونجد من المحدثين **أحمد خليل** الذي يرى أنّه " تعقيب الكلام يشتمل على معناه وتوكيدا له"[3].

كما عرّفه **جرمانوس فرحات** في كتابه بلوغ الأرب في علوم الأدب قائلا: "هو أن يحقّق المتكلّم كلامه المتقدّم التّامّ بجملة زائدة عن أصل كلامه وتلك الجملة تنقسم إلى قسمين، فالقسم الأوّل: هو ألا تزيد الجملة عن معنى البيت، ولكن يُؤتى بها للتّأكيد والتّحقيق، ومثّل له بقول عنترة "الكامل":

ودَعُــوا نَـزَالِ فـكُـنْـتَ أوّل نــازِلٍ وَعَـلَامَ أَرْكَــبــهُ إِذَا لَــمْ أَنْــزِلِ

فالنّصف الأخير تذييل حسن مؤكّد معنى البيت ومحقّقه، والقسم الثاني: هو أن يخرج المتكلّم الجملة مخرج المثل السّائر لتحقّق به ما قبله بما يتضمّن من زيادة المعنى، ومن شواهده قول النّابغة "الطّويل"[4]:

"الطّويل"[4]:

ولستُ بمُستبقٍ أخًـا لا تلمهُ على شَعَثٍ أيُّ الرّجالِ المهذَّب

ومن هذا المنطلق فالتّذييل زيادة في اللفظ وتكراره، بها يحصل الفهم والإثبات ويتقرّر في نفس المتلقي، إذ يعدُّ التذييل ضربا من التردّد الصوتي يتمثل في استعمال اللفظ الأول في صدر البيت وتكراره في أي موضع من البيت الشعري ما عدا المقطع[5]، وله على حدّ قول **أبي هلال العسكري** موقع جليل ومكان شريف خطير، لأنّ المعنى يزداد به انشراحا، فالتذييل إعادة الألفاظ المترادفة على

---

[1] جلال الدين السيوطي, معترك الأقران في إعجاز القرآن, 279.

[2] بن منقذ, البديع في نقد الشعر, 125.

[3] أحمد خليل السيد, *البلاغة العربية أصلها وأصولها* (دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط, 1969), 155.

[4] فوال عكاوي, المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني, 300.

[5] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 84.

المعنى بعينه، حتى يظهر لمن يفهمه ويتأكّد عنده من فهمه، فمن شروطه أن يُستعمل في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة[1]؛ أي أنه يعمل على بيان المعاني وتوكيدها ثم تحقيقها وتقريرها في النفس كي لا يحدث اللبس والغموض، وهو على قسمين:

1-جارٍ مجرى الأمثال لاستقلال معناه، واستغناؤه عمّا قبله كقول **طرفة**:

كُـلُّ خليـلٍ قـدْ كنـتَ خـاللـتـه لا تـرْكَ الله لَـهُ واضـحَـهُ

كُلّـكـُم أروغُ مِـنْ ثـعـْلَـبٍ مـَا أشْبـَهَ اللّيلَـةَ بالبَارِحَـة

2-غير جارٍ مجرى الأمثال لعدم استغنائه عمّا قبله، ولعدم استقلاله بفائدة المعنى المراد كقول النّابغة[2]:

لَـمْ يبـقَ جُـودك لِي شيئًـا أؤملُـهُ تركتَـني أصْحَـبُ الدُّنيَـا بِلا أمَـل

وممّا لا شكّ فيه أنّ التّكرار حينما يدخل في المجال الفنّي، فإنّ قدرته على التّأثير تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني، ليتّحد مفهومه في الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة[3]، كأن يكون اللّفظ المكرّر في صدر البيت أو آخره كما يكون في أوّل العجز أو وسطه محقّقا موسيقى المطالع فلا يكون في المقطع كالتّصدير، وسنقف على ما لعب في التّذييل وترديد للأصوات من دور دلالي لا ينحصر في مجرّد التّرديد، بل يصل إلى ضبط الدّلالة لانّ لفظ الصّدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشّاعر في بيته[4]، وعلى ذلك نجد مجموعة من النّماذج المختارة التي تجسّد أسلوب التّذييل بمواضعه المختلفة على نحو:

1- ما كان اللّفظ المكرّر في صدر البيت:

ويتجسّد هذا النّمط من التّذييل بتكرار الوحدة اللّسانية في صدر البيت على نحو قصيدة **"اعترافات شهيد"** من ديوان"**همسات الوطن**" لفريدة بلفراق[5]:

---

[1] أبو هلال العسكري, الصناعتين, 374.

[2] الهاشمي, جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع, 205.

[3] عبيد, القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية, 192.

[4] الطرابلسي, خصائص الأسلوب في الشّوقيات, 92.

[5] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 11.

لا تَعـدُمُـــوني فإنّـــي أعــدمْــت رُوحـــي تُنَـــادِي مِـــنْ بُـــؤرةِ النِّـسْيـــانِ

التّشكيل المقطعي للدّال التّصديري المكرّر:

تعْدمُ: ص ح ص + ص ح + ص ح

أعْدمْتُ: ص ح ص + ص ح ص + ص ح

ارتبط أسلوب التّذييل الصّوتي هنا بالتّوكيد في صدر البيت، ذلك بإعادة النّظر في لفظة (**تَعْدمُونِي/أعْدمْت**)، حيث زاوجت الشّاعرة بين أداة النّهي والأمر لجزم ونفي فعل الإعدام، فعبّرت مجازا بذلك حينما قالت: "**فإنّي أعدمت روحي**"[1]، ذلك أنّ التّذييل يتمثّل في استعمال اللّفظ في صدارة البيت وتكراره في حشوه[2]، إذ عبّرت آنذاك عن المأساة الإنسانيّة والصّراع النّفسي الذي يعيشه كلّ مغترب في وطنه جرّاء ما فعله المستعمر المتمرّد في الوطن العربي، بالإضافة إل الاضطهاد والاستبداد السّلبي، وقد جاء التّذييل في صدر البيت فدلّ بذاته على ذاته، بعنصر التّكرار الذي أضفى تلوينا صوتيا بجمال أسلوبي ساهم هو الآخر في إبراز التّفاعلات الصّوتية مع اختلافها في كمّ المقاطع التي تشكّلت منها، إذ نجد الأولى تكوّنت من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير **ص ح×2**، في حين نجد الثانية تتكون من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص×2**، ومن مقطع قصير (**ص ح**)، ليُفضي بعد هذا إلى المعاني الجمالية المؤازرة لمعنى القصيدة وتدعيم طاقاتها الشعرية.

وفي قصيدة "**همسات الوطن**"[3]:

لَـكَ أنْ تعـــودَ لِكَيْ تعُـــودَ مواجِعِـــي لَا حُـلْـــمَ حِيـــنَ يُغَـــادر الإِصْـــرارَ

التّشكيل المقطعي لعناصر التّوازي التّصديري:

تعُودَ = تعُودَ: ص ح + ص ح ح + ص ح = ص ح + ص ح ح+ ص ح

[1] بلفراق, 11.

[2] الطرابلسي, خصائص الأسلوب في الشّوقيات, 92.

[3] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 20.

تردّدت لفظة (**تعُودَ**) صوتيا في صدر البيت المسبوقة بأدوات النّصب "**أنْ**" و"**كي**"، وكان التّطابق هنا لأنهما على نفس المعنى وهو (**العَوْدَة**)، ستعود الأوجاع والآهات التي تجعل من النّفس الشّاعرة تتوّجع وتحترق ولا تبرح مكانها، حيث شكّل التّكرار في هذا السّياق إيقاعا صوتيا متوازيا على مستوى الصّدر تجسيدا للمعنى، منعكسا بذلك على الجانب الإدراكي باصطناع توازن صوتي أعطى بدوره القيمة الموسيقيّة في إطار عنصري عنصر التماثل والتساوي بتكرار اللّفظ نفسه، والتّشكيل الصّوتي والمقطعي ذاته مقطع قصير **ص ح×2**، ومقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**).

وفي قصيدة "**همهمات الصّباحات النّديّة**" لفضيلة زياية[1]:

فَـهُدومُـــهاكَـهُـدومِ قَلـــبٍ مُنـافـقٍ عشــقُ الطِّـلاء كـمَـا النِّسَـاء تـدلّـس

كَـــم بِعْـــت حرفا غـير حرفــك طامعًا فـي الصّـفـــع واليـد بالوضـوء تقـدّس

جُـــرمُالجرائمِ، إنْ بـرزتْ بجهْلكَ الباغي بِـحـــــلَـــسٍ رداءة تـــتـلبّـــــس

التّشكيل المقطعي لعناصر التّوازي التّصديري:

هُدُومُ = هُدُومُ: ص ح ص ح ح ص ح= ص ح+ ص ح ح +ص ح

حَرْفَ= حَرْفِ: ص ح ص+ ص ح= ص ح ص+ ص ح

جُرْمُ// جَرَائِمِ: ص ح ص + ص ح// ص ح + ص ح ح + ص ح + ص ح

يظهر التّذييل في الدّوال المكرّرة أفقيا في الثّنائيات (**هُدومُها /كهُدومِ**)، و(**حَرفًا** غيرَ **حَرْفكِ**) بالتّرديد، وكذا (**جُرْمُ الجَرائِمِ**) تذييلا في وسط صدر البيت، على اختلاف مقاطعها الصّوتية، فنجد الوحدة الأولى تتكوّن من مقطع قصير صح ومن مقطع طويل صحح ومن مقطع قصير (**ص ح**)، والوحدة الثانية تتكوّن من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**) ومن مقطع قصير(**ص ح**)، أمّا الثنائيّة الثالثة فتكوّنت لفظة "**جرم**" من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير (**ص ح**)، ولفظة جرائم مكوّنة من ثلاث مقاطع قصيرة (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**) ومن

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 71-73.

مقطع قصير (**ص ح**)؛ وهذا الاختلاف والتّنوع في المقاطع يدلّ على حالة الاضطراب والانفعال للنّفس الشّاعرة من خلال انفتاح المقاطع أو انغلاقها.

والتّرديد الصّوتي والانسجام الإيقاعي المتتابع باستخدام التّشبيه يثبت ويؤكّد المعنى مزيلا للشكّ والغموض موحيا في هذا المقام بلورة التّجربة الشّعرية، وشدّ انتباه المتلقي وزيادة توقّعه، مثيرة عنصرا الإثارة والتّشويق فالاستجابة للجماليات الفنّية وبلاغتها، ذلك استدراجا للمعنى الذي تروم الشاعرة إيصاله، من عبارة (**حَرْفًا غَيْرَ حَرْفكَ**) لتوضّح وجه الخديعة الذي لا محال منها من الطّرف المخادع، ثم أوجزت بلفظة (**جُرْمُ الجَرَائمِ**) لتؤكّد بعنصر التّذييل وجه المرارة الدّاخلية التي تعيشها، وكأنّ هناك تدنيسا وتلويثا دون وجه حق، وبهذا عبّرت "**فضيلة زياية**" عن معاناة أهل غزّة وما تلقّوه من سجعاتِ الرّصاص المستمرّة وما خلّفه ذلك من مجازر فَتكَتْ بالعراق وأهلها.

وفي قصيدة "**لوْ خَانكَ اللَّيْلُ**" لياسين بن لعبيد[1]:

طـــالَ الطّريـــقُ هـل الأشـواقُ طَـــائلةٌ وحْـــدِي علَـى عَتْبـــةِ الإمْكَـانِ أَبْتهِـــلُ

أتلـــو مـــن التِّيـهِ آيـــاتٍ فيعبُرُني نجـــمٌ رضِيـــعٌ رعـــاهُ الشّعرُ والطّلَـــلُ

نلحظ في البيتين أنّ هناك تذييلا على مستوى الشّطر الأوّل من البيت بين الوحدات اللّسانية (**طال/ طائلةٌ**)، عبّرت الأولى عن بعد المسافة ومعها استطالة الزّمن النّفسي الذي تشوّق حرقة لنيل المطالْ الذي جاء به الشّاعر على صيغة اسم الفاعل "**طائلة**" والمقصود به منتهى الطّريق. ولقد أسهم التّذييل هنا على توثيق الصّلة بين الفعل والهدف منه، وكذا العمل على تكثيف المعنى واقتصاده في أدقّ تعبير أوجزه.

وفي قصيدة "**داليةَ الضّوءِ**.... لياسين بن عبيد[2]:

أيُّنـــا السّـــربُ...أيُّنـا مـــا تبقّـــى مـــنْ ضفـــافٍ تعيدنـــا أشـــــــلاءَ

هَـــل مـــراقٍ ...وهل نزيفُـــك جـــرحٌ مستبّـــدًا إذا احتـــضنتَ الفـــضـــاءَ

[1] بن عبيد, ديوان حدائق المعنى, 03.

[2] بن عبيد, 18.

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

أيُّنَا = أيُّنَا: ص ح ص + ص ح + ص ح ح= ص ح ص + ص ح + ص ح ح

هَلْ= هَلْ: ص ح ص= ص ح ص

من الملاحظ أن هناك توازٍ أفقي بتكرار الدّوال في البيتين فالأوّل قد وقع على أوّل الصّدر بأداة الاستفهام (**أيُّنَا**)، المكوّنة من **أيُّ +** الضمير المنفصل (**نَحْنُ**)، الأولى مقترنة بالمبتدأ (**السِّرْبُ**)، والثانية فمقترنة باسم الموصول (**مَا**)، أمّا في البيت الخامس فوقع على الأداة (**هل**) الاستفهاميّة أيضا، بهدف إزالة اللّبس والغموض الذي ينتاب الشّاعر هاهنا بتكرار الشّاعرَ هاهُنا بتكرار أداة الاستفهام لتنبثق دلالة البناء الشّعري وموسيقاه الإيقاعيّة التي أوقعها التّكرار بالتّوازي أفقيا على مستوى البيتين فأضفى هندسة صوتية متوازنة صوتا ومقطعا، لتقوية نشاط الإيقاع وفعاليّته في السّلسلة الكلاميّة فتحدث متعة الموازنات الصّوتية.

أمّا من الناحية الدّلالية فنرى شاعرنا يصف أوجاعه الكثيرة وفقدانه لنفسه ببعد الحبيبة التي هي الأمن والأمان بالنّسبة له إثراءً للدّلالات وتعميق الأفكار تِبيانا لحالة اليأس.

2- مـــا كـــان الـــلفظ المـــكرّر آخـــر صدر البيت:

– قصيدة "**سنفونية، لعزيف الجنّ**" فضيلة زياية[1]:

ويصْقِـلُنـــــي لـظَـــاها فِـــي لَظاهَـــا يُـــدثّـِرُنـــي بهَا عِـــزٌّ حَصِـــين

التشكيل المقطعي للوحدة الصّوتية:

لَظَاهَا/لَظَاهَا: ص ح + ص ح ح + ص ح ح= ص ح+ص ح ح + ص ح ح

جاء التّذييل في البيت بتكرار لفظة (**لَظاهَا**) في آخر صدر البيت، المتكوّنة من التّشكيل الصّوتي مقطع قصير مفتوح (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مفتوح **صح ح×2**، حاولت الشّاعرة أن تجسّد الحرقة التي تنتابها وهي ترى شعبها يجابه المخاض العسير مع المستعمر الغاشم، من خلال التّكرار

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 25.

الذي أسّس بدوره نظاما وتناسقا صوتيا متجاوب النّغم متوازي الإيقاع، فولّد طاقات دلالية ناتجة عن دقّة الوصف لمخلّفات الرّدود الغاضبة وكأنّ لهيب النّار قد أحرق ما تبقّى منها فغدت دون أشلاء روحية.

كما نجد قصيدة **"مرّ، أنين الورد"**[1]**!!!**:

طُهْـرُ البـــرَاءةِ، ظـــلَّ يصْقــل طُهْـرَهُ والــدُّرةُ العصْمَــاءُ، عَـرْضَ المُبَسّــمِ

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

طُهْرَ= طُهْرَ: ص ح ص + ص ح= ص ح ص + ص ح

استعانت الشّاعرة هنا بترديد لفظة **"طُهْرَ"** في آخر الصّدر لتنبّه أسلوبيا على المستوى الصّوتي والدّلالي المكثّف، والمتساوي في التشّكيل المقطعي أيضا، فنجد كليهما متكوّنا من مقطع متوسّط مغلق **(ص ح ص)**، ومن مقطع قصير **(ص ح)**، فتؤكّد من خلال ذلك على مدى صلابة الشّعب الفلسطيني ومجابهته العدوّ، فجاءت الكلمة الثانية لتؤكّد الأولى وتقرّرها في نفس المتلقي، وتجسّد الطّهرُ والعفّة التي لا تنتهي مُحدثةً بذلك إيقاعا دلاليا موحيا بالمعنى نتيجة التّكرار الصّوتي على مستوى صدر البيت الشّعري بتوازي الأوّل مع الآخر، فأحدث وقعًا موسيقيا نتيجة التّماثل الحاصل بين الوحدات الصّوتية المتوازية والمتقابلة في الكمّ والمقطع بانغلاق المقاطع **ص ح ص** ثم انفتاحها **(ص ح)** تجسيدا لعمق المأساة.

ونجد وهيبة بن سيلين تستخدم نمط التّذييل في قصيدة **"أبــياتي المتواضعة"**[2]:

كـمْ جئت أحبُو ببعْـضِ السَّعـدِ طامِعـةً ورُحــتُ بالــذُّلِ كــلَّ الحـقِّ تغْتــصِــبُ

كــمْ حـلِمــتُ بـأيّــامٍ ستُفرحُــني وفــي الفُــؤادِ لظَـى النِّـيـرانِ تلتَهــبُ

فنَـالَــني أرقٌ مَــا بــــعــدَهُ أرقٌ فـاستعْظِــم الحُــزْنَ حتَّى ساخَتِ الرُّكَـبُ

[1] زياية, 66.

[2] وهيبة بن سيلين: لهيب الصمت،ص41.

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

أرق= أرق: ص ح + ص ح ص = ص ح+ ص ح ص

أحسنت الشاعرة وأوجزت في وصف تعبها الرّوحي مستخدمة التّماثل بين العناصر اللغوية (**أرق**) المكرّرة في آخر صدر البيت، والمتكافئة في الكمّ المقطعي للوحدة اللّغويّة، حيث تكوّنت من مقطع قصير (**ص ح**)، ومن مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، في آخر صدر البيت، بيد أنّها أعطت قيمة صوتية مميّزة تقوم أساسا على توضيح المعنى المبني على الإيقاع الصّوتي، والغاية هنا ملامسة الجانب الدّلالي، ويمكن أن نستشفّ ذلك من خلال ما قالته في عبارة: "**فسَأُعظمُ الحُزنَ حتَّى سَاختِ الرُّكَبِ**"، تعبيرا عن شدّة حزنها وحسرتها، محاوِلةً التّنفيس عمّا أصابها من فشل روحي جرّاء المخلّفات الحزينة.

وفي قصيدة "**بورتريه شعري**"[1]:

أسَـــدٌ وفـــي أرضـي كـبُرْت أُسَـامـــة لَـــمْ أخْـــشَ وِزْرَ مَـلامـــةٍ ونَـدامـهْ

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

أسدٌ: ص ح+ ص ح+ ص ح ص

أسامة: ص ح+ ص ح ح+ ص ح + ص ح

ممّا لا شكّ فيه أنّ البيت الشّعري يعتمد على نوع من أنواع التّوازي ألا وهو توازي التّرادف الذي يستخدم فيه الشاعر مفردات تحقّق المعنى الواحد أو الدّلالة الواحدة المرجوة[2]، حيث اتّصل التّكرار الصّوتي بالوحدات اللسانية في شكل ثنائيات ترادفيّة (**أسد/أسامة**)، فمن ناحية التّشكيل المقطعي نجد الاختلاف بين الأولى التي تكوّنت من مقطعين قصيرين مفتوح (**ص ح+ ص ح**)، ومن مقطع متوسّط مغلق (**ص حص**)، والوحدة الثانية فتشكّلت من ثلاث مقاطع قصيرة (ص ح × 3)، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**)، حيث نجد أنّ التّوازي قد تحقّق في هذا المقام عن طريق التّقابل

[1] رزايقية, ديوان سحب من الورق المقوى, 07.

[2] نور الدين زين العابدين متولي أحمد, *مستويات التوازي في شعر وضّاح اليمن*.1358 ,2020 ,vol. 31 ,

لتأكيد المعنى وتوثيقه بصيغة تعبيرية مختلفة شكلا ومتّفقة مضمونا، هذا الوجه التّرادفي قد حقّق إيقاعا داخليا ذات قدرة إبداعية تستجيب لها النّفس وتستسيغه الأذن لتُكاشف خباياه، وهذا ليس من قبيل الصّدفة، أمّا على المستوى الدّلالي العميق فالشّاعر هاهنا يبتغي تعظيم شأنه ومكانته، وكأنّه الشّخصية القوية الواثقة من قوتها فلا تُهزم.

3- ما كان اللفظ المكرّر وسط عجز البيت:

جاء في قصيدة "**إلى بطل مجهول**"[1]:

واغسِـــلْ رُفاتـــكَ منْ صَهيـــلِ مُـعاصرنَـــا الله شـــاءَ وشـــاءَ المـــوتُ والقَـــدرُ

التّشكيل المقطعي للدّال المكرّر:

شاء=شاء: ص ح ح ص ح

اتّصل أسلوب التّرديد في الوحدة اللّغويّة (**شاء**) لتكثيف المعنى وتجسيده على مستوى البيت الشّعري، مرتبطة في ذلك بالفاعل (اسم الجلالة الله) المتقدّم على الفعل شاء، والأخرى مرتبطة بالفاعل (الموت)، وهذا التّوازي الأفقي بين الدّوال المكرّرة أحدث نظما إيقاعيا وأعطى القيمة الفنيّة والجماليّة من خلال تكرار الدّال، فمن ناحية الدّلالة نجد شاعرنا يسلّم بأقدار الله التي لا مفرّ منها، ذلك أنّ الموت يبقى النّهاية المفزعة والقدر المحتوم.

وفي قصيدة أخرى "**سنفونية، لعزيف الجنّ**"[2]:

ففِي يُـــسرايَ، نـافـحـةٌ وحَـــقّ ومـــــنْ يُمـنـــاي، تنفـجـــرُ الفـنُـونُ

تَبسَّـــمْ شَـــاعِـــري أأَراك تبْـكِـــي لِتَـجرحَنـــي فـــيبكِـــي يَـــاسِمِيـــن

دمُ الأحْـــرارِ مـــنْ عرنـــين عـــــزٌّ ولَـــولَا العـــــزّ مَـــا نُصِـبَ الكَمِـين.

نلحظ أنّ الأبيات مليئة بالتّوازنات الصّوتية الإيقاعية تحقّقت من خلال التّقابل والتّماثل، فنجدها استخدمت توازِ الضّد في الوحدة الصّوتية الأولى (**يسراي/يمناي**) على الوزن الصّرفي **فعلاي**،

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 50.

[2] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 26-27.

(**تَبكِي/يَبكِي**)، وفي (**عزٌّ/ عزِّ**)، ليولّد ذلك تناسقا صوتيا وتتابعا بين الدّوال، حيث حاولت الشّاعرة أن تعبّر عن معاناة شعبها وهو تحت نيرِ الاحتلال وما يعانيه من ألم وعذاب، تِبيانا للقيمة المعنوية التي أرادت شاعرتنا وصفها لما يعتريها من صراع نفسي وانفعال على ما فعله بنو صهيون بوطنها فيعتصرها الألم والوجع، وقد تمّ استخدام التّوازي بالضّد في البيت الأول لتجسّد لنا وجه الحصار والضّياع، ونراها في المقابل تتغنّى بأبناء وطنها وتعتزّ بسعيهم إلى حماية الوطن.

وفي قصيدة "**وميض الرّؤى المخمليّة**"[1]:

فلـومُكَ العَـدلُ، فـي دُنْيايَ عذّبـــنِي ولَســتُ أجـدِي، ولَــو يَنـزُو دَمِــي أسَفَـــا

"طــيرُ (*) البراءةِ"، يشْدُو لحــنُ قَافِيــتِي يُصــوّتُ شــدْوًا يَظــلُّ الرَّوضــةَ الأنْفَـــا

هــذِي القصيدةُ، قُلـتُّ من غَضَا أَرَقِــي فـألبسـتْ مـــن دُمُـوع الفَــجْـرِ مَلتَحِـفَـــا

يجْتــاحُ أوردَتــي خـــــفَــق، يرتّلُـــهُ بـــوحَ المَدَى، حَـــينَ خفّاق الجَــوَى رجْفَـا

لولَاكَ يـــا حزنُ، ما نَـاحتْ قصَائـدُنَـا لــولا التّلوّع، ما كَانَ، ما كـانَ الفــؤادَ هفـــا

يظهر التّرديد بالتّوازي على مستوى البيتين فنجده في البيت الأول بين الفعل المضارع (**يشدو**)، والمفعول المطلق (**شَدْوًا**) لتأكيد الفعل وتوثيقه من الناحية الصّوتية والدّلالية، فنرى التّوافق الصّوتي في أصول الكلمة بين الوحدتين الصّوتيّتين فالأولى بوزن صرفي "يفعلْ" يختلف عن الثّاني "فَعلْ".

أمّا البيت الثاني نجد الفعل (**خفق**) ذات التّشكيل المقطعي مقطعين متوسّطين (**ص ح ص**)، على وزن (**فعلٌ**)، والوحدة الثانية بتقطيع مقطعين قصيرين (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص حح**)، وفعل المبالغة (**خفّاق**) المتكوّن هو الآخر من مقطعين قصيرين (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**)، ومن النّاحية الدّلالية فإنّ شاعرتنا تجسّد الحالة النّفسية التي تعتريها وما تحمله من تفجّع وحسرة على ما أصاب وطنها الحبيب وما يعجّ به من ظروف قاسية بأصناف العذابات المتنوّعة واصفة نفسها الكئيبة، ذلك من خلال استخدام وجه التّوافق بين الوحدات (**يشدو/شدوا**)،

[1] زياية, 90-92.

و(**خفق/خفّاق**) لتبرز أحزانها الشّجية الصّارخة قصد التّنفيس، علاوة على يحقّق التّكرار الصّوتي للدّوال من تأكيد وإقرار للمعاني تثبيتا للوحدات الإيقاعية والجمالية الفنية.

وجاء في قصيدة "**محاولة لكتابة معلّقة عاتريّة**"[1]:

أنَــا الحُلــمُ فــي شِعْــرِي يَصِيــرُ حَقِيقَــةً فَلُــوذِي بِشِعــرِي فــي الرُّؤَى وَتوَسّــدِي

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذا البيت ترديد للوحدات اللّسانية (**شِعري/شِعري**) بنفس التّشكيل الصّوتي والمقطعي؛ مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص**، ومن مقطع طويل مفتوح **ص ح ح**، يظهر الاختلاف في حركة صوت "الشين" فكانت الوحدة الأولى بالفتح بينما الثانية كانت بالكسر، ليؤكّد شاعرنا الخصاصة الشّعرية التي يتميّز بها من خلال حسن استخدام موقع الدّال المكرّر قصد التّكثيف الدّلالي النّاجم عن التّوازي الإيقاعي المنسجم لزيادة قوّة التّعبير تكثيفا للمعنى، وتِبيانا للقيمة المعنويّة للخطاب الشعري، إذْ يُخاطب الشاعر في ذلك محبوبته التي تشغل تفكيره مستخدما لفظة (**لوذي بشعري**) حتّى يحسُنَ فهمُها.

وفي قصيدة "**على هامش التّاريخ**"[2]:

وليْــــسَ لنَــــا غَيــــرَ الدّمــــوعِ شفَــاعــــةٌ ألَا بئــسَهــــا عنــدَ الشَّفاعــةِ أنْ تحْـرَى

شفاعةٌ: ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص

شفاعةِ: ص ح ص ح ح ص ح ص ح

يتّضح أنّ تكرار الدّال يقع على الوحدة اللّسانية (**شفاعة**) المكرّرة في وسط عجز البيت، لتُوضّح الموازاة الإيقاعية التي يوقّع عليها التّكرار، فتتّجه الدّلالة نحو الوضوح الذي يبعد القارئ عن اللّبس النّاتج عن الإضمار السّابق لها (الهاء في بئسها)، ذلك أنّ الدّموعَ متنفّسٌ وراحةٌ للشاعر، فهي التي تشفع وقت الألم الرّوحي.

ورد في قصيدة "**دموع ليست للبيع**" لمحمد مباركي[1]:

[1] رزايقية, ديوان سحب من الورق المقوى, 10.

[2] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 17.

فمَـا يـدوم فـي الدّنْيَـا حـالٌ الـذِي شـأنٍ ولا يـدوم مَـن غرّةُ الثِّقَـلُ

أتَـى مِـنَ اللهِ أمـرٌ لا مَـردَّ لَـهُ فَـحَار الكُـلُّ وحَارَ العَقْـلُ والنُّقَـلُ

أوْ أخْسَـرُ عُمْـرا مـن طول مـدّتـه والخيـرُ كـلُّ الخير فـي طول العمر فالنُّقـلُ

من المتأمّل أنّ التّماثل الصّوتي عبر التّوازي قد أحدث تكرار الدّال هنا دفقة إيقاعيّة بين المتتاليات المتّفقة معنى ومبنى في الوحدات اللّغوية بالتّرديد (**يدوم /يدوم**)، و(**حار/ حار**)، و(**عمرا/ العمر**) بالتّذييل، فمن النّاحية الدّلالية يوضّح شاعرنا أنّ دوام الحال من المحال **قال تعالى**: "كلّ من عليها فان" سورة الرحمن الآية[2]. هذا بالإضافة أنّه وَجَبَ علينا بالتّسليم بأمر الله والرضا بقدره خيره وشرّه، وقد استخدم الشّاعر هذه المتوازيات لتكثيف المعنى الدّلالي وتعميقه مع انسجامه في نفس المتلقي مُحدثا بذلك إيقاعا صوتيا على مستوى الأبيات وكأنّ الشاعر في هذا المقام يجعل من التّكرار المتوازي متنفّسا لروحه المتعبة.

وفي قصيدة أخرى **بعنوان "أراك عصيَّ الدّمع"**[3]:

هَـلْ تُـوّبَ العَبْـدُ فـي تَوْبـةٍ نَصُـوحٍ؟ وهَـلْ تُـوّب فـي كُـفـرٍ

اتّصل أسلوب التّذييل المنسجم مع الترديد هنا بأداة الاستفهام "**هَلْ**" لإزالة الشكّ والرّيب، ومرتبطة بفعل التّوبة النّصوح لإثارة تنبيه أسلوب جمالي بتكرار لفظ في الوحدة "**توبة**" مصحوبا بدلالات صوتية عميقة على مستوى المعنى، يروم الشّاعر هنا توضيح فكرة أنّ من تاب توبةً نصوح لا يعود إلى ما اقترفه من ذنب، وهنا تبيّن منزلة النّدم من توبة العبد لربّه عزّ وجلّ.

وممّا سبق ذكره نخلُص إلى أنّ موسيقى المطالع كالتّذييل، والتّكرار، والتّردي؛ تسهم بشكل أو بآخر في تحقيق الموازنات الصّوتية من خلال عنصر التّذييل والتّرديد والتّكرار الأسلوبي لرسم هندسية

---

[1] مباركي, ديوان دموع ليست للبيع, 01-03-05.

[2] »القرآن الكريم «, سورة الرحمن الآية 26.

[3] مباركي, ديوان دموع ليست للبيع, 08.

صوتية توثّق الإيقاع الشّعري من خلال ما في الأبيات من متوازيات لسانية على مستوى الصّدر وحشوه أو حشو العجز.

ثـــالثـا/ موسيقى الحشو بين التّكرار والتّوازي (التّرصيع):

الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، تضفي على بيت القصيد مسحة جمالية تلونه، من خلال تقابل الثنائيات في النّص الشعري، حيث يعطيه التّقطيع الكمّي (الصّوتي) وزنه داخل النّسيج الإبداعي؛فمن بين الأنماط التي تسهم في تزيين الشّعر، وتعمل على تبيان جماليّاته الفنّية وتفعيلها. التّرصيع الذي يعدّ أحد أهمّ أشكال التّوازي في الشّعر، وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التّصريف))، أو ((هو أن يكون حشو البيت مسجوعا (...)، وأصله من قولهم –رصعت العقد– إذا فصلته))[1].

والتّرصيع في الشّعر كالسّجع في النّثر، وهو من حيث الوزن، والرّوي ثلاثة أقسام المتوازي والمطرّف والمتوازن، وقد تقلّبت هذه التّسميات تقلّبات كثيرة من حيث الحدّ، ومن حيث الزّيادة والنّقصان في بعض أقسامها حتّى استقرّ بها الحال على هذه الصّورة[2]، تتّفق في الوزن والروي وتختلف فيهما، وهنا يحدّد التّرصيع بعنصريين أساسيّين هما التّماثل أو التّشابه بين العنصرين، أي أنّه يتأسّس على مبدأ التّناسب الصّوتي تحقيقا لشكل التّرصيع وبنيته الصّوتية الإيقاعية.

1– الترصيع المتوازي:

وهو أن تتّفق فيه الكلمات في الوزن، والرّوي[3]، أي أنّه يتطلّب مراعاة فاصلة الكلمتين الأخيرتين من البيت أو السّطر الشّعري مع اتّفاقهما في الحرف الأخير، ومن النّماذج الشّعرية التي اخترناها لتمثيل هذا النّوع من التّرصيع ما نجده فيما يأتي:

---

[1] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 92.

[2] بوحوش, 93.

[3] بوحوش, 93.

ديوان للحزن ملائكة تحرسه قصيدة "**خلف أسوار الذّهاب**[1]:

هؤلاءِ النَّاسِ حَوْلِي

والمَدَى مِنْ غيرِ أيدِي

وصديقِي كانَ ليلًا

طَافِحًا بِاليَأسِ دَوْمًا

غَائِماتٌ..شَاحِنات كالبَغايَا

أ –المطابقة بين كلمات القرائن صوتيا:

–حَوْلِي/ أَيْدِي: ص ح ص+ص ح ح// ص ح ص+ص ح ح=فعلي//فعلي.

–ليلًا/ دومًا: ص ح ص+ص ح ح//ص ح ص+ص ح ح، تتعادل اللفظتان وتتساوى في الوزن، حيث نجد كلاهما على وزن **فَعْلَنْ**.

–غائمات/ شاحنات: ص ح ح+ص ح+ ص ح ح+ص ح ص// ص ح ح+ص ح+ ص ح ح+ص ح ص

ومن ناحية الوزن فهي على وزن "فاعلاتن"، رويّها **"التّاء"** التي تقابل التّاء في اللفظة الثانية.

يظهر من خلال ما ورد في السّطور الشّعرية السّالفة الذّكر، أنّ هناك تعادلٌ وتساوٍ بين كلمات القرائن في الوزن والرّوي، مع التوافق في المقاطع الصّوتية ودقّة تقسيمها بين الوحدات، إذ نجدها تتراوح بين مقاطع قصيرة مفتوحة وأخرى متوسّطة مغلقة **(ص ح ص)**، ومن مقاطع طويلة **(ص ح ح)**، وتوظيف الأصوات المنسجمة صوّر العناصر الفنية المتناغمة بالتّتابع، كلّ هذا من شأنه تفعيل الكثافة الدّلالية لتِبيان مدى حضور التّوازنات الصّوتية المقطعية والعروضيّة في القصيدة، يقول الحريري في هذا الصّدد: "يطلع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"[2]، تجسيدا لهندسة صوتية تتحقّق من خلال ما ينبعث من الإسقاط الإيقاعي الدّاخلي على مستوى السّطور الشّعرية، تعبيرا وتجسيدا

[1] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 13-14.

[2] محمّد عبد المطلب, *البلاغة والأسلوبية* (لونجمان، القاهرة، مصر، ط1, 1994), 293.

لعذابات روحها وحاجتها إلى الأمان الدّاخلي الذي يأنس فراغها الرّوحي، باستخدامها للمدود التي توحي بالنّفس العميق الحزين فتنبعث المتعة والذوّق الفنّي والجمالي.

وفي ديوان "**كوكتال السياسة**" لفريدة بلفراق "**قصيدة عناقيد الغضب**"[1]:

35- فَوْقَ سَماءِ بِلادِي غَضبْ

36-تَحْتَ وَقْعِ أقدَامِي لَهَبْ

-المطابقة بين كلمات القرائن صوتيا:

غَضَبْ/لَهَبْ: ص ح+ ص ح ص//ص ح+ ص ح ص

- المطابقة بين كلمات القرائن وزنا ورويا:

غضبِ//لهبْ: فعلْ// فعلْ، بْ//بْ.

ورد التّرصيع المتوازي بين كلمة (**غَضَبْ/لَهَبْ**)، اللتان تكوّنتا من نفس المقاطع الصّوتية مقطع قصير مفتوح (**ص ح**)، ومن مقطع متوسّط مغلق (**ص حص**)، وهما على الوزن نفسه (**فَعلْ**) والرّوي ذاته "**الباء**" وهو من الأصوات الشديدة المجهورة مرقّق ينطق بضمّ الشّفتين ورفع الطّبق[2]، ثمّ إنّ هذا التساوي والتّطابق في المقطع والوزن شكّل توازيا على مستوى الكلمة المتوازية، وتماثل المتواليات التّركيبية بالتّناظر بين السّطرين، توثيقا لبناءٍ موسيقي للمادة الصّوتية بتوافق وتآلف الأصوات إضافة إلى توازيها فتكوّنت بذلك هندسة صوتية إيقاعية، أمّا من ناحية الدلالة فالشاعرة تبتغي تحقيق قيما شعورية وتوثيق اللّحظات المؤلمة للبلاد العربية وما آلت إليها من قهر وظلم، فعبّرت بذلك بتسكين آخر الحرف لشدّ انتباه المتلقي إلى ما يوجد من الضّغوطات التي تسكن ذات الشّاعرة.

وفي قصيدة "**العشق والموت**"[3]:

لا يكفّ الهيجانِ

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 11.

[2] عكاشة, أصوات اللغة, 44.

[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 15.

لا يجفّ الفيضان

-مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

هيجان//فيضان: ص ح+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح// ص ح+ ص ح+ ص ح ح+ ص ح

-مطابقة كلمات القرائن في الوزن والرّوي:

هيجان// فيضان: فعلان// فعلان، ورويّهما **النّون**.

نرى أن الثنائيّة (**هيجان/فيضان**)، تتوافق في المقطع الصوتي، فتكوّنت من ثلاث مقاطع قصيرة مفتوحة (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مفتوح (**ص ح ح**)، على وزن "**فعلان**" وهو من المصادر التي تأتي على مثال واحد حين تقاربت المعاني فدلّت على الاضطراب والتّحرّك[1]، وفي هذا المقام تطرح الشاعرة فريدة بلفراق اضطراباتها وانفعالاتها التي لا تبرح روحها المتعبة، إلى جانب التّركيب الذي نراه جاء مساهما في إضفاء رنّة موسيقية تُمثّلها التّوافقات الصّوتية والإيقاعيّة المتتابعة لتعزيز الجانب الجمالي وفنّيّته، وهذا ما نستشفّه من توازي (لا يكفّ ولا يجفّ)[2]، وكأنّ شاعرتنا بهذا تبتغي محاكاة الوضع النفسي ورصد الحلول الواجب فعلها كي تلتئم روحها المتعبة.

وفي قصيدة "**ذاكرة التّاريخ**" من ديوان "**همسات الوطن**"[3]:

عَلَى نزقِ الحبِّ والتَّاريخِ ثَوَى ... جُرحِي يُردِّدُ صمْتَ المشانقِ

رسمت فوق أحزاني ابتِسامةٌ ... عدت وفي قلبي أنين البنَادقِ

خنقت دموعتي لأصْنَع ملحمةٌ ... وأُشعل ثورة في خمدِ الحَرائقِ

أصحُو على حلمٍ يُراوِدُ ذاكرتي ... حينما سكت البركان فِي الخَنادقِ

فملّت حروف الحزن تقطنُ معْبدِي ... في معاجمها تتلى آياتٍ خَوارقِ

ولِي فِي مآق اللّيلِ أسطُورةٌ ... تَسابقَتْ فوق أمْواجها الزَّوارقِ

---

[1] أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه, *الكتاب*, عبد السّلام هارون (مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط2, 1982), 14.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 15.

[3] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 05.

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

مشانق//بنادق//حرائق//خنادق//خوارق//زوارق: ص ح ص ح ح ص ح ص

مطابقة كلمات القرائن وزنا ورويا:

مشانق//بنادق//حرائق//خنادق//خوارق//زوارق: فواعل، والرّوي هو القاف.

إنّ المتأمّل في أبيات القصيدة يلحظ أنّها غنيّة بتوازنات صوتية شكّلت هندسة إيقاعية بشكل عمودي تمثّلت في التّشكيل الصّوتي للوحدات اللسانيّة الآتية: **(مشانق، بنادق، حرائق، خنادق، خوارق، زوارق)** من صوت قصير **(ص ح)**، ومقطع طويل مفتوح **(صح ح)**، ومن مقطع متوسّط مغلق **(ص ح ص)**، تحريكا لانسيابية وانتقالية الموسيقى المتوازية وإيقاعها إيحاءً للجوانب الدّلالية، فقد ارتبطت المقاطع الصّوتية وطريقة رصفها في هذه المقامات بالاضطراب النّفسي والانفعال الذي تعانيه النّفس الشّاعرة المشحونة بصفعات الخذلان لحال الوطن، موضّحة ذلك بصيغة منتهى الجموع **(فواعل)** المكرّرة في فواصل الأبيات دقيقة في تصوير الماضي وانصهاره المأساوي وما خلّفه من آثار جانبية، على الرّغم من أنّ الشّاعرة تجابه وتصارع حزنها ونفاذ صبرها.

وجاء في قصيدة **"الرّاهب والقدّيسة"**[1]:

لـنْ يغْـتـري القَـبابِ والحبِّ مـاثـلٌ صـدأُ السِّنـيـنِ والنَّـكبـاتِ

لنْ تنْقضِي دموعُ الشّـوقِ فـي أحْشائِهـا إنَّهَـا محْـفـورَةٌ فِـي السَّـمَـواتِ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

نَكَباتِ//سَمَواتِ: ص ح ص ح ص ح// ص ح ص ح ص ح ص ح

مطابقة كلمات القرائن في الوزن والروي:

نَكَبَاتِ//سَمَواتِ: فعلاتِ//فعلاتِ، التاء//التّاء.

من الواضح أنّ الفاصلتان **(نَكباتِ/سَمَواتِ)** تتوافقان صوتا ووزنا ورويا، فنجدهما تتشكّلان من ثلاث مقاطع قصيرة **(ص ح)** ومن مقطع طويل **(ص ح ح)**، كلاهما على الوزن الصّرفي "فعلاتِ"

[1] بلفراق, 09.

وعلى الرّوي ذاته هو التّاء، وهذا التساوي والتّتابع المتوازي المتقابل يشكّل بدوره إيقاعا داخليا بانسجام الأصوات واتّحادها في الدّلالة، حيث عبّرت فريدة بلفراق عن اضطرابها المعنوي

وفي قصيدة "**همسات الوطن**"نجد[1]:

إلـى أيْـــنَ أمْـــضِي فـــوْقَ الجَـلِيـــدْ وكُـــلُّ القُـــلُـوبِ صَـــارتْ صَـــديـــــدْ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

جليدْ//صَدِيدْ: ص ح+ص ح ح ص//ص ح+ص ح ح ص

مطابقة كلمات القرائن في الوزن والروي:

جلِيدْ//صَدِيدْ: فعيل//فعيل، د//د.

نجد التّطابق واضحا في البيت بين فاصلة الصّدر والعجز في الوحدة اللّغوية (**جَلِيدْ/صَدِيدْ**)، باتّفاق من ناحية التقطيع الصوتي فنجدهما يتكوّنان من مقطع قصير مفتوح (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مغلق بصامت (**ص ح ح ص**)، أمّا من النّاحية الصّرفية فهما على الوزن الصّرفي "فعيل" حيثحصل التوازي بين صيغة الاسم (**الجليد**) وصيغة الصفة المشبهة "فعيل" في (**صديدْ**)،وهو توازٍ أنتجانفعالا صوتيا تواءم مع إيقاعه بفعل التّظافر للأسلوب الحاصل بين الوحدات اللغوية الدّالة، وكمّ موسيقي هندسي يستقطب انتباه المتلقي، ذلك أنّ الشّاعرة هنا تُحاول محاكاة الواقع بحقيقته عارضة الظّروف القاهرة التي سلبت روح البراءة والوطنيّة من القلوب، نتيجة سياسة التّعنيف القاتلة التي اعتمدها المستعمر، مخلّفا بدوره فوضى عارمة في البلاد أساسها الانتصار إلى الأنا دون الآخر.

وفي قصيدة "**عبرات الحصار**"[2]:

سَـــأصْنَـــعُ مـــنْ بِـــلادي ملـحمـــةٌ وإنْ لفـــظَتْـــنِـي الأسْطـــورة والجُـذورُ

سأبْنِـــي للطّـفـــولـــة صـــوامـعَـــا إذا تهـــدّمـــت القـــلاع والجُســـورُ

وأغْـــرسُ فـــي التّـــراب مـــلامِحِـــي إن هبّـــت الرّيـــاح وانشقّتِ الصّـدورُ

[1] بلفراق, 17.

[2] بلفراق, 30-31.

فيَـا زمـنَ القِـيتـارِ والأهْـيـارِ أيْـنمَا ولّيـْتَ عـانقتْكَ العُطُـورُ

إنْ نـصَّبـوكَ وزيـرًا لإيمَـائهـمْ ستأكـلُـكَ الأثـداءُ والصّـقُـورُ

وإنْ فـوَّضـوكَ لتـتـلوا مرَاسِيمهـمْ ستَجـلْـدكَ بِأسْـواطِـهَـا الثّغُـورُ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

جُذُورُ/جُسورُ/صُدورُ/عُطورُ/صقُورُ/ثُغورُ: ص ح ص ح ح ص

يقع التّرصيع المتوازي بين الثّنائيات الصّوتية (**جُذُورُ، جُسورُ، صدُورُ، عُطُورُ، قُصورُ، ثُغورُ**) المتوافقة في الفواصل مع توازي المقاطع الصوتية المشكّلة من **ص ح ص ح ح ص**، كما أنّ هناك توازٍ على مستوى الرّوي (**الرّاء**)، ناهيك على أنّ الوحدات تقوم على الوزن الصّرفي "فُعول"، هذا بالإضافة أنّ كلّ من الوحدات البنائية للأبيات جسّدت ركودها النّفسي باتّساق الفواصل وانسجامها صوتيا محقّقة إيقاعا موسيقي يُضفي على الدّلالة رونقا وبهاءً ، عمدت شاعرتنا إلى عرض انتفاضها الموجع وسمات آهاتها المتلوّنة للقوانين التي تقوم على التّمويه والنّكران، فلا يأخذ المسؤول زمام أمور بلده بالتّفاني، وذلك ما عبّر عنه توازي الفواصل بموسيقى متواترة يمثّلها التّكرار الصّوتي.

وفي قصيدة "**سبات البحر**"[1]:

سُبَـاتُ البَـحْـرِ غيـمٌ أعـزّره جُفـونٌ تُـخـتزّنُ الأوْحَـال بالعَـفَـنِ

بِأعْيَـانِ فِلسْطيـنَ التـي ذُبـحـتْ قُبلـةُ المَـوتِ وانشَقّـتْ مـن الكَفَـنِ

المطابقة بين كلمات القرائن صوتيا:

عَفَنِ//كَفَنِ: ص ح ص ح ص ح// ص ح ص ح ص ح

المطابقة الكلمات في الوزن والروي:

عفنِ//كفنِ: فعلِ//فعلِ، ن//ن.

يتبيّن من الوهلة الأولى أنّ كلمات القرائن (**عفنِ/كفنِ**) قد تساوت من خلال تقابل المقاطع الصّوتية، فتكوّنت من مقطع قصير ×3، ومن رويّ واحد هو (**النّون**)، هذا التّساوي للوحدات

[1] بلفراق, 36.

الصوتية المتتابعة والمتماثلة بالتّوازي قد وضّح لنا إيقاعا مرصوفا من خلال التّوظيف الصّوتي المتناغم بصياغة فنّية ترصد لنا تجربتها الشّعرية ناظرة في واقع فلسطين وما يتساقط من أرواح بسجعات رصاص المستعمر التي لا تنتهي فأصبحت تُقبّل الموت تريد الخلاص

وفي قصيدة "**رحلة إلى الجنون**" على نحو[1]:

كفَـــاني افتخَـــارا، أنّنـــي "ابنة معبـــدٍ" وهنّ سكّـــة "الشّعـــر الأصيل" فلم أملْ

فشعـــر "القدامـــى"، فالأغـــانـي عقيمـة ومـــا كانت الألحـــان، أو عـــرف الزّجـــلْ

وربّ خيـــال، فـــي السّمـــاء مجنّـــح لينـــحت صخـــر الشّعـــر من قمّة الجبـلْ

وهجـــر تـــراث الأوّليـــن، جنايـــة وليـــس عـــدوّ الشـــيء غير الذي جهـــلْ

كواعـــظ أهل البيت، إن يلـــق فرصـــة يعـــرّج علـــى الأحصـــان، مرتشف القبـــلْ

بربـــك خبّرنـــي الحقيقـــة، يـا فـتـــى فأيـــن بريق الشّعـر، يا.."حضرة البطـــلْ؟

رويـــــدَك، يا مغْرُور...لست بخـــالِـــدٍ سَيهْـوي بحجر "الصّفر"مَنْ ظنّ أن وَصـــلْ

رقِيـــت على أكتـــاف مَـــن ثُرتَ ضِدّهم فأصبَحـــت مشهُـورًا، وفي مضرب المثـــلْ

سَمَـــاتُ علَيل الـــذّوق ينحـــى بلَومِـــه على كـــلّ ممْتـــازٍ، ويستمـــرئُ"الخلـــلْ"

ولكِـــن إذا دَراتْ علـــيه دوَائـــــــر يجـــرّ ثيـــاب العَـــار، ربّاه ما العمـــلْ؟

فتشب عَن رخْيـــصْ الذّوق، يكـــفي تطفّلا فشعـــري صرْحَ ليس يخشـاكَ مِن بلـــلْ

وقـــوم لسَـــان الضّـــدِ ثمّ تَحـــدُّنـــي وربّـــكَ–ذُو الإكرامِ– جَلّ عن الزّلـــلْ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

زجل/جبل/جهل/قبل/بطل/خلل/عمل/بلل/زلل: ص ح + ص ح ص ح

من المتأمّل جدا في هذا النّموذج الشّعري أنّه قائم على مجموعة من التّوازنات الصّوتية القائمة عل التّماثل والتّوازي الصّوتي في كلّ من الوحدات اللّغوية (زجل، وجبل، وجهل، قبل، بطل، وخلل، وعمل، بلل، زلل)، حيث تتساوى من النّاحية المقطعية فتتكوّن من مقطع ثلاث مقاطع قصيرة **ص**

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 23.

ح،كما تتوازى في الوزن "فعل" على نفس الرّوي "اللّام"، مشكّلة بذلك هندسة صوتية عمودية تتضافر من خلالها الوحدات في اتّساق وانسجام صوتي يستدعي التّغني بالموسيقى الدّاخلية بصداها وانعكاسها على المتلقي، ذلك أنّ شاعرتنا حافظت على توالي وتوازي النّهايات المعاني في انسجام وتماسك للوحدات البنائية المتوازية، فعبّرت افتخارا بقلمها الذي لا ينبض إلّا شعرا منتقدة أسلوب معاصري الشّعر وكتّابه.

وفي قصيدة "**سنفونيّة، لعزيف الجنّ**" من نفس الديوان نجد[1]:

إِذَا قُـــلْتُ القَصِـــيـدة، زِمّـــلُـوني ليحْمِـينـِـي بِهَـــا دِرْعٌ مَتِـــيـــنْ

ويصْـقِلُنـــي لَظاهَـــا، فـــي لظَاهَـــا يُـــدثِّـــرُني بِهَـــا عزٌّ حَصِـــيـــنْ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

–متِينْ/حصِينْ: ص ح+ ص ح ح ص//ص ح+ ص ح ح ص

ومن ناحية الوزن فهماعلى وزن **فعيل**/ رويّهما **النون**.

يتّضح التّرصيع المتوازي في الثنائية (**متينْ/حصينْ**) في هذا البيت بتوازي الوحدات اللّسانية في الصّوت والوزن وكذا الرّوي، حيث تتكوّن الثنائية مقطع قصير هي الأخرى (**ص ح**)، ومن مقطع طويل مغلق بصامت(**ص ح ح ص**) وهي على وزن "**فعيل**".

ولعلّ التّتابع بين الوحدات اللغوية له إيقاعه الخاص على مستوى السّطور الشّعرية ذات التّكثيف الصّوتي، مصحوبا بدلالات معنوية تحاول الشّاعرة من خلالها عرض حالة النّفس المكلومة متأوّهة والوجع لما آلت إليها بلاد العراق من دمار وخراب، بعاطفة تفيض بالحزن العميق، وما تواجهه من جرم واستبداد المستعمر الغاشم الذي لا يرحم، متّخذة الصّبر والصمود في وجه العدوّ هو السّبيل الأنجع للنّجاة.

وورد في البيت **الأربعين** من قصيدة "**مرّ أنين الورد**" !!![2]:

[1] زياية, 25.

[2] زياية, 68.

يُبــدون فــي وجــــهِ الجَليسِ بشاشــة مِــنْ غمرةِ، لـدَغــتْ سُــمَّ الأرقــمِ

عَرشَ مخــالبَهم تُضــــيءُ بــغــابـةٍ لَا رجــلَ لا يــدَ! غَيرَ فـكِّ الأعظــمِ

-مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

أرقم//أعظم: ص ح ص+ ص ح+ ص ح //ص ح ص+ ص ح+ ص ح

-التوازن بين كلمات القرائن:

أرقِم//أعظِم: **أفعلْ//أفعلْ**، م//م.

نلحظ أن كلمات القرائن تتعادل وتتطابق في التّقطيع الصوتي، إذ نجدها على مقطعين، متوسط**ص ح ص** ومقطع قصير **ص ح**، أمّا من ناحية الوزن الصّرفي فهي على صيغة "**أفعل**"، الأولى متعلّقة نحويا بالاسم المجرور، والثانية متعلّقة بالمضاف إليه، رويها نفسه هو "**الميم**"، بوساطة توازي الوحدات الذي أحدث تناغم بين أجزاء البيت المترابطة لتِبيان الجمالي الفني والهندسة الموسيقية من خلال التّتابع الوزني، ذلك أنّ الشّاعرة تبتغي عرض الوجه الحقيقي للخائن وما يبديه من خبث وسمّ يريد بثّه في أرجاء الوطن.

وورد في قصيدة "**همهمات الصّباحات النّديّة**"[1]:

بــــلَ أَيــنَ قُرطــكِ، يا خنّــاث، و"غــــزّةَ" مـــن تحتِ ظَــلفِك في ريَائــكَ تطمــسْ؟

ذِكــــرُ النِّعَــــام"، ولا مُــــروءَة بعــــدَهَــا لبُّ الرّجولـــــةِ "عنْــــتــــراتٍ" تَعْــبــسْ

-مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

تَطْمسَ//تَعْبسَ: ص ح ص+ ص ح ص//ص ح ص+ص ح ص

- التوازن بين كلمات القرائن:

تطمس//تعبس: تفعلْ//تفعلْ، س//س.

الثنائيّة اللّسانية (**تطمس/تعبس**) تتطابق صوتيا وفي الكمّ المقطعي، إذ نجدها تتكوّن من مقطعين متوسّطين مغلقين من نوع **ص ح ص** الذي دلالته هنا عرض ثورة الخوف والارتباك الدّاخلي، وعلى

[1] زياية, 70.

نفس الوزن **تفعلْ**، ورويها "**السين**" وهو من الأصوات الصّفيرية، استخدمته الشّاعرة قصد التّنفيس عما يجيش في داخلها من ألم جرّاء ما فعله الاحتلال الصّهيوني لطمس الهويّة العربيّة ومحاولة القضاء عليها، وما يقابل ذلك من صمود أهل غزّة كرجل واحد يجابه الآخر، محاولة بذلك التوعية بالقضية الفلسطينية التي أصبحت قضية عالميّة تستحقّ الاهتمام وروح المدافعة عن المسجد الأقصى من الأعمال الإسرائيلية المغتصِبة.

كما نجد توازي التّرصيع فيقصيدة "**طعنة بقلب اللّوز**" !!!علنحو[1]:

ودولارُ خـــزيٌ، أرَاق السَّـــجـــايَـــا وأطْـهـــرَ مـنـهُ، ســـدُول الخِمـــارِ

ومطعَـــمُـــه، كَشـرابِـــه سُـــــمَّ مـتن السّحـــت! وهُـو سليـلُ القمَـارِ

فأمّـــا حرمـــت طـعامًـــا هنيئـــا ولـــم أتَـلَـــذّذ فـــرِيـحُ القِـتـــارِ

إذَا مَـــا الغرابِيـــبُ، فَـــازتْ "نعِيقًـا" فمَـــاذا نكّنـــي بِصـــوتِ الهـــزِار

-مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

خمار//قِمار//قِتار//هِزار: ص ح+ ص ح ح + ص ح

التوازن بين كلمات القرائن:

خمار//قمار//قِتار//هِزار: فِعال//فِعال، ر//ر.

تتوازى الثّنائيات (**خمار-قِمارِ- قِتار- هِزار**) وتتطابق صوتيا في فواصل الأبيات، فنجدها تتكوّن من مقطع قصير **ص ح**، ومن مقطع آخر طويل مغلق بصامت، وزنهما الصّرفي **فِعال** ورويّهما **الراء** وهو صوت متوسّط مجهور يميّزه تكرّر طرق اللسان للحنك عند النّطق به، الحنك، في حين فإنّا نجد صوت "الخاء" رخو مهموس والقاف شديد مهموس والهاء رخو مهموس، بينما صوت "الميم" صوت شفوي مجهور والتّاء صوت شديد مهموس، بينما صوت "الزّاي" فرخو مجهور[2]، نلحظ من هذا أنّ شاعرتنا عمدت استخدام هذا الانسجام بين مخارج الأصوات، حيث ارتبط المدّ بهذه الأصوات

[1] زياية, 98.

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 48-76.

الثّلاث لتبعث في النّفس الرّاحة والهدوء في نفس المتلقي، فالوحدات اللّغوية المتساوية أوقعت إيقاعا داخليا موحيا بالمعاناة العميقة لجِراحات الوطن المفتعلة، وكميّة الآهات التي لا تُسمع ولا تُغني من جوع، سوى أنها وجدت متنفّسا في طَرْقِ أبواب الوجع وفتحها.

وفي قصيدة جلالة "**الجنديّ**" من ديوان "**سحب من ورق**" أسامة رزايقية نجد[1]:

لا خائـــفٌ مـــن مـوتـــه ومُبَـشّـــرٌ تُتْـلـــى الشّهـــادةُ والرّصـاصـــةُ مسرعـــة

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

شهادة//رصاصة: ص ح+ ص ح ح+ص ح+ ص ح//ص ح ص ح ح +ص ح+ ص ح

مطابقة كلمات القرائن في الوزن والرّوي:

شهادة//رصاصة: فعالة//فعالة، ت//ت.

تتوافق الفاصلتان (**شهادة//رصاصة**)، فنجد كلاهما يتكوّن من ثلاث مقاطع صوتية قصيرة من نوع **ص ح**، ومن مقطع واحد طويل مفتوح **ص ح ح**، على نفس التّكرار الوزني "**فَعالة**"، رويّهما واحد هو (**التاء**)، وهذا التّوازي وثّق بدوره موسيقى إيقاعية نغمية متتابعة، فهنا أوجز الشّاعر في هذا المقام المقاومات الشّعبية مستخدما الوحدة اللغوية السالفة الذّكر رمزا للتّضحية في سبيل الوطن –الجزائر– مطالبين بالاستقلالية والحرية واسترجاع الهوية السيادة الوطنيّة.

وعلى هذا المنوال جاءت قصيدة "**تبسّة**" لنور الدين رقعي[2]:

وتأبَـــى جِـــراحٌ قادمـــاتٌ مـــن المَـدى ولـــي جُـرحُ رومَـــا مِـن حَنايَ طالِـعُ

كصـــوتٍ بمهمـــسِ النّـــايِ يأْتـي مغرّبًـا فيَسرِي بعمـــقِ الآهِ تبكـــي الشـــوَارِعُ

وتَبكِـــي الأثَـافـي فـي الزوايا بحرقـــةٍ وتـــبكـــي السّواقـــي مـا لهـــنّ دَوَافـعُ

كما يقول الشاعر في قصيدة "**دمشق**" من الديوان نفسه[1]:

[1] رزايقية, ديوان سحب من الورق المقوى, 24.

[2] رقعي, *ديوان إفريقياي*, 47.

وجُـــرحٌ نـــــازفٌ يتلـــــــوه جُـــرْحٌ إذا خفــق الفــؤادُ رمـــــاه خـــفْـــــقُ

إلى بـــــرِّ الأمَـــــــانِ ظننـــــتُ أنّـــي أنَـــا بَـــرُّ الـــــــدّلالِ أنـــا دمَـــشـقُ

أتيـــــتُ مـــــن المـــــواجعِ مستحيـلًا وفـــــي الأعمـــــاقِ بـــي صَهدٌ وحـــرْقُ

ومن ذلك أيضا نجد قصيدة "**أم البواقي**" لصليحة نعيجة[2]:

يوم أعلنت حرقا ذاك الكفَنْ؟

تريّثْ

قربَك.. ما صار لي ذاك الوثَنْ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

شوارعُ//دوافعُ: ص ح ص ح ح ص ح ص ح //ص ح ص ح ح ص ح ص ح

خفْقُ//حرقُ: ص ح ص ص ح// ص ح ص ص ح

كفنْ//وثنْ: ص ح ص ح ص// ص ح ص ح ص

نلحظ أنّ كلّ من هذه النّماذج الشعرية تحوي ترصيعا متوازيا على مستوى الإيقاع مع تماثلٍ في الروي، فالنّموذج الأوّل توازت لفظة (**شوارع/دوافع**) على وزن فواعل، وفي النموذج الثاني وقع التوازي على الوحدة اللغوية (**خَفْقُ/حَرقُ**) على وزن فعْلُ، بينما الوحدة الثالثة فتوازت لفظة (**كفنْ/وثنْ**) على وزن فعَلْ.

وفي الحقيقة أنّ الترصيع المتوازي قد شكّل حركة انتقالية بين العناصر المشكّلة للأبيات عامّة وللقصيدة خاصّة، ممّا زادها فعالية أكثر لتبيان المواطن الجمالية والفنية التي يبتغي بوساطتها الشاعر تفجير الطّاقات الدّاخلية الإيقاعية وقرع أجراس المسامع؛ فاستخدام أسماء المدن له أبعاده الدّلالية؛ ففي القصائد الثلاث وصف دقيق للمخلفات التي بقيت طابعا رمزيا يستذكره الفرد.

---

[1] رقعي, 55.

[2] بونعيجة, ديوان زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر, 68.

نخلص إلى أنّ توازي التّرصيع الصّوتي يتمثّل في تكرار أصوات من نمط معيّن متكامل في الوحدة البنائية للكلمة على أن تكون هذه الأخيرة متساوية ومتماثلة في الوزن والرّوي، متكوّنة من نفس التّقطيع الصّوتي كما وضّحنا في النّماذج التي تمّ عرضها، والغاية من هذه الموسيقى الإيقاعيّة تحقيق المعنى في نفس السّامع.

2- الترصيع المطـرّف:

وهو بعكس المتوازي ويُعنى باتّفاق كلمتي القرينتين في الرّوي لا الوزن، وهو وسيلة من وسائل الإبلاغ التي تنشّط المتلقي، وتحدث لديه لذّة الارتياح والانشراح[1]، حدّده **الشّريف الجرجاني** في كتابه التّعريفات بأنّه: السّجع الذي اختلفت فيه الفاصلتان في الوزن[2]. وعلى هذا ما نبتغي تبيانه من خلال النّماذج الشّعرية التي سيتمّ عرضها في مجموعة من القصائد نحو:

قصيدة **"عناقيد الغضب"** لفريدة بلفراق[3]:

أيُّهَا القَائدُالمخدوعُ

هلْ ستبقَى رَاكعٌ

في قانونِالسُّكوتُ؟

ضعْف صوْتكَ المَكْبوتُ

اختلاف كلمات القرائن صوتيا:

مخدوع//راكع: ص ح ص+ ص ح ح ص//ص ح ح+ ص ح ص

سكوت//مكبوت: ص ح+ ص ح ح ص//ص ح ص+ص ح ح ص

اتّفاق كلمات القرائن في الرّوي دون الوزن:

مخدوعُ//راكعُ: مفعول//فاعل، ع//ع.

[1] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 95.

[2] الجرجاني, معجم التعريفات, 183.

[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 09-11.

سُكوتُ//مَكْبوتُ: فعول//مفعول، ت//ت.

اختلفت فواصل كلمات القرائن واتّفقت في الرويّ، فالثنائيّة الأولى **(مخدوعُ/راكعٌ)** تتكون من النّاحية المقطعية من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص**، مقطع طويل مغلق بصامت **ص ح ح ص**، نجد كلمة راكع تتكوّن من مقطع طويل مفتوح **ص ح ح**، ومن مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص**، يختلف في الفواصل فالأولى على وزن **مفعول** والثانية على وزن **فاعل**، وفي المقابل يتّفق في الروي الذي هو **صوت العين**، أمّا الثنائيّة الثانية **(سكوت/مكبوت)** فتختلف هي الأخرى كالأولى مقطعا ووزنا وتتّفق رويا، فتتكوّن كلمة سكوت من المقطع القصير المفتوح **ص ح** ومن مقطع طويل مغلق بصامت **ص ح ح ص**، وهي على وزن **"فعول"**، أمّا الثانية مكبوت فتتكوّن من مقطع طويل مغلق **ص ح ص**، ومن مقطع طويل مغلق بصامت **ص ح ح ص**، وهو على وزن مفعول، إذا يختلفان وزنا ويتّفقان في الروي صوت **"التاء"**، عبّرت الشّاعرة في هذا المقام عن حالة الانصهار التي ولّدها المستعمر في بلاد العراق وما أصبحت تعانيه من قتل ومجاز على مدار اليوم، وحالة ركود الشّعب، حيث نجد الشاعرة قد عبّرت حقيقة الوضع في الأمة العربية أجمع وفي العراق على وجه الخصوص فنراها أحسنت وأوجزت في وصف حالات الدّمار والاستبداد التي تعرّضت لها البلاد. في قصيدة **"براءة الرّحم"**[1]:

شُوهدَ دمِ القدّيسِين في الشَّوارِعِ

يحْملُ الأصْواتَ والدُّموعَ

-اختلاف كلمات القرائن على مستوى المقطع الصّوتي:

شوارع/دموع: ص ح+ ص ح ح+ص ح ص//ص ح+ص ح ح ص

-اتّفاق كلمات القرائن في الرّوي دون الوزن:

شوارع/دموع: فواعل//فعول، ح//ح.

[1] بلفراق, 18.

تختلف كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي، فنراها في كلمة **شوارع** على وزن "**فواعل**"، وكلمة **دُموعَ**على وزن **فعُول**، أمّا الروّي فثابت وهو حرف العين الذي هو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق[1]، ومن ناحية المقطع الصّوتي فنجد كلمة شوارع تتكوّن من مقطع قصير **ص ح**، ومن مقطع طويل مفتوح **ص حح**، ومقطع متوسط مغلق **ص ح ص**، في حين نجد كلمة دموع تتكوّن من مقطع قصير مفتوح **ص ح**، ومن مقطع طويل مغلق بصامت **ص ح ح ص**، ناهيك عن تكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا خاصا يوحي بمعان معيّنة، لأنّ المعنى العام للقصيدة يصيّره بناء الكلمات من أصوات أكثر ممّا يوقّعه بناء الكلمات كمعان، وذلك تكشّفا للمعنى الذي تشعر به في أيّة قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة بناء الأصوات، حيث أحدث التّكرار في هذا السياق جمالا صوتيا تولّد عن النّغمة الموسيقيّة، ممّا جعل الوحدات الصّوتية تتّسع معنًى فيما بينها عن طريق التّوازي والتّوافق وكذا التّناسق.

وفي قصيدة **كوكتال السّياسة من ديوان "كوكتال السياسة"** نجد[2]:

حياة بلا مجاديف

حب اغتالته أيادي الخريف

1-اختلاف كلمات القرائن في على مستوى الصّوت:

مجاديف/خريف: ص ح+ ص ح ح+ ص ح ح ص//ص ح+ ص ح ح ص

2اتّفاق كلمات القرائن في الرّوي دون الوزن:

مجاديف/خريف: **مفاعيل**// **فعيل**، والروي: "**الفاء**" الذي هو صوت رخو مهموس، شفوي أسناني مخرجه من بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا[3].

[1] إبراهيم أنيس: أصوات اللغويّة، ص75.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 24.

[3] أنيس, الأصوات اللغوية, 48.

تختلف الوحدة الصّوتية (**مجاديف/خريف**)، في مقاطعها الصّوتية، حيث تتكوّن الأولى من مقطع قصير **ص ح** ومن مقطع طويل مفتوح **ص ح ح**، وكذا من مقطع طويل مقفل بصامت **ص ح ح ص**، وهي على وزن **مفاعيل**، في حين نجد الوحدة الثّانية تتكوّن من مقطع قصير **ص ح**، وآخر طويل مغلق بصامت **ص ح ح ص**، وهي على وزن **فعيل**، وبالمقابل يتّفقان في الروي "**الفاء**"، وهذا هو فحوى الترصيع المطرّف –الاختلاف في الوزن والاتّفاق في الرّوي–، استعانت الشّاعرة بهذا التّنويع لزيادة حركيّة الإيقاع وتفعيله في فضاء القصيدة ليعطيها الجمال الفنّي والرّونق الذي يزيد من كثافة المعنى.

وفي قصيدة "**الرّئيس والهوية**"[1]:

حَضْرةَ الرّئيسْ، شَعبُكَ مذْبوحٌ

وَطَنكَ أثْقلَتهُ جُروحٌ

اختلاف كلمات القرائن صوتيا:

مذبوح/جروح: ص ح ص+ص ح ح+ص ح ص//ص ح+ص ح ح+ص ح ص

اتّفاق كلمات القرائن في الرّوي دون الوزن:

مذْبوحٌ/جُروحٌ: مفعول/فعول، ورويّهما: ح//ح.

نلحظ من خلال ذلك أن الوحدة (**مذبوح/جروح**)، تختلف صوتيا في الكمّ المقطعي فنجد الأولى تتكوّن من مقطع طويل مقفل×2، والثانية من مقطع قصير مفتوح **ص ح**، ومن مقطع طويل مفتوح **ص ح ح**، وكذا من مقطع طويل مقفل **ص ح ص**، مختلفان في الوزن فالأولى على صيغة **مفعول** والثانية على وزن **فعول**، لكنّها تتوافقان رويا على صوت "**الحاء**"، أمّا من النّاحية الدّلاليّة فتريد الشّاعر تصوير حالة نفور الشّعب من الأوضاع السّياسيّة المطبّقة وتأثيرها عليهم.

3- التّرصيع المتوازن:

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 91.

وهو نوع ثالث للتّرصيع يختلف عن المتوازي والمطرّف كونه يهتم بالوزن دون الرّوي، ويُعنى به أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن، والتّوازن بمفهومه البلاغي هو قسم من أقسام التّرصيع ضبط أبو الوليد استخدامه، فحقّق به التّنوّع الإيقاعي والدّلالي، ذلك أنّه إذا كان التّوازي توافق أعجاز القرائن في الوزن والرّوي، وإن كان التّطريف اتّفاقا في الرّوي دون الوزن، فإنّ التّوازن هو اتّفاق في الوزن دون الرّوي[1].فمن بين النّماذج التي ارتأينا أنّها تمثّل هذا النّوع من التّرصيع ما يأتي:

وفي قصيدة "**ذاكرة التّاريخ**" من ديوان "**همسات الوطن**"نجد[2]:

سَـأعبُـرُ المـوتَ فـوقَ أجْـسادِهـمْ وأفْتـحُ للتَّاريـخِ صفحـاتَ الزَّنابـقِ

مطابقة كلامات القرائن صوتيا:

أعبُرُ//أفْتحُ: ص ح ص+ ص ح + ص ح// ص ح ص+ ص ح + ص ح

مطابقة كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي:

أعبُرُ//أفْتحُ: أفعل//أفعل، ر≠ح.

يبدو لنا أنّ هذا النّموذج قد حقّق التّرصيع المتوازن في البيت موسيقى تأثيريّة ذات بعد دلالي بين الفعل المضارع (**أعبُرُ/أفْتحُ**)، فنجد الاتّفاق والتّماثل واضح في التّشكيل الصّوتي، مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطعين قصيرين (**ص ح**)، كلاهما على صيغة المبالغة "**أفعل**" على اختلافهما رويا، كما اتّصلت موسيقى المقاطع هنا بالجزء الأول من القرينة، فتبتغي في هذا المصاف إبراز الحالة الشّعورية مجسّدة قوّتها وقدرتها على التحكّم في زمام الأمور.

وورد في ديوان "**همسات الوطن**" قصيدة "**مزامير الظلام**"[3]:

لا تضـــرمـــوا فـــي جفـــون الزهـــر محرقـــة لا تصلبونـــي أمـــام النّـــاس أثوابـــا

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

[1] بوحوش, اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري, 98.

[2] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 06.

[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 11.

تضرم//تصلب: ص ح ص ص ح ص ح//ص ح ص ص ح ص ح

اتّفاق كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي:

تضرم//تصلب: تفعل//تفعل، م//ب

حقّق التّرصيع المتوازن في الوحدة البنائية (**تضرم//تصلب**)، توازيا على مستوى الوزن كلاهما عل وزن تفعل، أمّا من ناحية تقطيع الأصوات فتتكوّن من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص**، ومن مقطعين قصيرين **ص ح**.

والروي مختلف فالأولى بصوت "الميم"، والثانية بصوت "الباء"، عمدت الشّاعرة في هذا المقام استخدام الأصوات المجهورة **كالضاد، الراء، الميم،اللام، الباء**، لتعطي قوّة الصّوت الصّاخب والصّور الانفعالية المضطربة والمشاعر الوجدانية، وما يمكن أن يحصل لابن الوطن في مواجهته للمستعمر مع بشاعة القتل والتّعذيب الذي يتلقاه.

وفي قصيدة "**اعترافات شهيد**" نحو[1]:

أيَن أَعْبُر رماد دام الحصَار؟ أين أرْحَل من رَحَى خُطواتِي؟

كُنتُ غيمًا في المَنابرِ أسمُوا كنتُ طَيرًا هَمّ الصّلوات

مِن أسَى الجُبنِ ذَابتْ شموعِي من عِنَادِ البحْرِ والطُّغَاةِ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

أعَبرَ//أرْحلَ: ص ح ص + ص ح + ص ح// ص ح ص + ص ح ص + ص ح

غيمًا//طيرًا: ص ح ص + ص ح ص// ص ح ص + ص ح ص

جُبنِ//بحْرِ: ص ح ص + ص ح // ص ح ص + ص ح

مطابقة كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي:

أعْبرَ//أرْحلَ: أفعل//أفعل، ر≠ل

غَيمًا//طَيرًا: فعلَ//فعلَ، م≠ر

[1] بلفراق, 15.

جُبنِ//بحرِ: فعلِ//فعلِ، ن≠ر

تتماثل الوحدات اللغوية (**أعبر/أرحل**)، (**غيم/طير**)، (**جبنِ/بحرِ**) صوتيا، حيث نجد الأولى تتكوّن من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير **ص ح** ×**2**، رويّهما الراء واللام، والوحدة الثانية مشكّلة من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير **ص ح**، رويهما صوت "الميم"، أمّا الوحدة الثالثة فتكوّنت من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير (**ص ح**)، رويّهما النون والراء، وحتّى من النّاحية التّركيبية فإنّ نجد أنّ الوحدات المتساوية فالأولى فعل مضارع متعلّق بأداة الاستفهام "هل"، لتبيّن تذبذب روحها واضطرابها، وفي الثانية وقعت خبرا للفعل النّاقص "**كان**" تجسيدا للقوّة التي كانت عليها قبل الحرب والحال التي وصلت إليها الآن، وفي الثالثة فقد وقعت الوحدة مضافا إليه، ثم إنّ الحركة انتقالية بين الوحدات على اختلافها إلّا أنّها تصبّ في مصبّ واحدٍ، هو ما تُعايشه شاعرتنا الآن من ذعر وخوف تدفّق في روحها مثيرة في ذلك مثيرة انتباه السّامع بكثرة استخدامها للمقاطع القصيرة المغلقة والمفتوحة بالتّواتر في كلّ موقع، ممّا زاد في تناغم الوحدات الإيقاعية المشكّلة للأسلوب.

وفي قصيدة "**همسات الوطن**"[1]:

لَا تَسْـــكنْ فـــي ضلُوعـــي رَواسبًـــا لا تَـــرْكُـــضْ فـــوقَ خـــرائِـــطي ندمًـا

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

تَسْكُنْ//تركُضْ: ص ح ص + ص ح ص //ص ح ص + ص ح ص

مطابقة كلمات القرائن في الوزن واختلافها رويا:

تَسْكُنْ//تَرْكُضْ: تفعُلْ//تفعُلْ //ن ≠ ل

يظهر التّرصيع المتوازن في الوحدة الصوتية (**تسكن//تركض**)، المتكوّنة من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص** ×**2**، وبالمقابل اختلافهما رويا الأولى **بالسين** والثانية **باللام**، حيث تستحضر النّفس الشّاعرة ما بذله الشعب الجزائري من جهود للمحافظة على الهويّة الوطنية الجزائرية.

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 20.

وفي قصيدة "**رحيل الأنبياء**" من ديوان "همسات الوطن" نجد[1]:

فارتَحَـــلْ مـــن بينِ أشْجَـــانـــي غَريقًـــا وافتـــرِشْ بالرَّمـــلِ أحْضـــانِ اللِّقَـــاء

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

ارتحل//افترش: ص ح ص + ص ح ص //ص ح ص + ص ح ص

مطابقة كلمات القرائن وزنا واختلافهما في الرّوي:

ارتَحَلْ//افترِشْ: افتعل//افتعل، ل≠ش

يتمثّل التّرصيع المتوازن في لفظة (**أرتَحَلْ// افترِشْ**)، المكوّنة من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص**، ومن ثلاث مقاطع قصيرة مفتوحة **ص ح**، ويختلفان في الرّوي ل≠ش، عطفا على ذلك أنّ الشّاعرة تبتغي التّغني بوطنها، موضّحة أنّ ابن الوطن سيحافظ على أمنه وأمانه الدّاخلي، لأنّ غياب حبّ الوطن هو فقط شعور بالانسلاخ وعدم الانتماء الشّعوري.

وفي قصيدة "**قلادتي في دمشق**"[2]:

حقّـــرِي مَـــنْ قـــدْ خابَ فيهـمْ ضميـــرْ يذبـــــحُ الأنبيـــاءَ فـــي عيـــدِ صفـــح

سَفِّهُـــوا "مَريـــمَ البَتـــولْ"، وأَعْـــلـــوا ساقـــطـــاتٌ إلى النُّهَـــى، فوقَ "رُمْـــح"

ظَـــلَّ فيهِـــم صَوتَ الإبَـــاء، غَبَـــاء فَاقْتُفُـــوا الوحْـــشَ: بيـــنَ صكٍّ ونَطـحِ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

ظلّ//صكّ: ص ح ص+ ص ح // ص ح ص + ص ح

مطابقة كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي:

ظلّ//صكّ: فعْل//فعْل، ل ≠ ك

تتعادل الثّنائيات (**ظلّ/صكّ**) صوتيا، فنجد كلاهما على مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، وعلى مقطع قصير (**ص ح**)، يختلفان رويا الأولى بصوت "اللّام" والثانية على صوت "الكاف"، استعملت

[1] بلفراق, 24.

[2] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 78.

شاعرتنا التّشديد لزيادة الحسّ الإيقاعي والمتعة الفنيّة والجمالية تعبيرا عن حالتها النّفسية متغنية بآلامها وشعبها مرتّلة بوحها بالتّشديد على الكلمات المتوازنة والمتساوية.

قصيدة إلى **"وجه أمّي"** من ديوان **"سحب من الورق المقوى"** لأسامة رزايقية[1]:

ويُغـــمَـــدُ شـــوقٌ أسَـــالَ دُمـوعِـــي ويُـــرْكَنُ حُزنِـــي بأعْـــلَـــى الرُّفُـــوفِ

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

يُغمَدُ//يُركَنُ: ص ح ص + ص ح + ص ح// ص ح ص + ص ح + ص ح

مطابقة الكلمات في الوزن دون الرّوي:

يُغمَدُ//يُركَنُ: يُفعَلُ//يُفعَلُ، د≠ن

تتساوى الفاصلتان (**يُغمَدُ/يُركَنُ**) في الوزن **"يُفعَلُ"**، وعلى نفس التّقطيع الصّوتي، إذ نجدهما يتكوّنان من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير **ص ح×2**، لكنّهما يختلفان في الروي الوحدة اللّسانية الأولى رويّها صوت **"الدّال"** بينما الثانية رويّها صوت **"النّون"**، وكان التوازي أيضا من ناحية التّركيب فكلاهما مبنيٌ للمجهول، قد عمد الشّاعر هنا إلى وصف شوقه وحزنه لفرقته لأمّه وبعده عنها واصفًا تفاصيلها الدّافئة التي لا تنتهي ليعمّق دلالة الفراق والابتعاد محدثا أثرا على نفسية الشّاعر.

ونجد في قصيدة **"السّمراء"** أيضا على نحو[2]:

نصِـــي يخـــافُ علَيـــكِ مـــنْ إفصَـــاحِنـــا هـــلْ ينفـــعُ الإدْغَـــامُ والإخفَـــاءُ؟

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

إدغام//إخفاء: ص ح ص+ ص ح ح ص// ص ح ص+ ص ح ح ص

مطابقة كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي:

إدْغَامُ//إخفَاءُ: إفعال// إفعال، م≠ء

[1] رزايقية, ديوان سحب من الورق المقوى, 08.

[2] رزايقية, 43.

تتوازن الفاصلتان (**إدغام//إخفاء**) في الوزن"**إفعالُ**"، وتختلفان في الرّوي (**م≠ء**)، مع تساويهما في عدد المقاطع، مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع طويل مغلق بصامت (**ص ح ح ص**)، وهذا التّماثل الصّوتي من شأنه أن يمنح البيت طاقة موسيقية من خلال تتابع الوحدات الصّوتية عن إيقاعي أحدثه توالي الوحدات الصّوتية النّغمية، أمّا من الناحية الدّلالية؛ فالشّاعر يصرّح بمشاعره اتّجاه الحبيبة.

وفي قصيدة "**وهذه...كُليها مساءً...**"[1]:

يظــلُّ يَهــمِسُ فــي الآذَان دَنــدَنــتــي ويسْكُــبُ السِّحــرَ فــي قلْــبي: صَباحَ مسَا

مطابقة كلمات القرائن صوتيا:

يَهمِس//يسْكُب: ص ح ص + ص ح + ص ح// ص ح ص + ص ح + ص ح

مطابقة كلمات القرائن وزنا دون الروي:

يَهمِس//يسْكُبُ: **يفعَلُ//يفعلُ**، س≠ب

ورد ضرب التّرصيع المتوازن في الوحدة البنائيّة (**يَهمِس/يسْكُبُ**)، على نفس التّتابع وزنا وصوتا، فمن ناحية الوزن نجد كلاهما على وزن **يفعلُ**، أمّا صوتيا فتتشكّل الوحدة البنائيّة من مقطع متوسّط مغلق (**ص ح ص**)، ومن مقطع قصير ×2، يختلفان في الرّوي "السين" و"الباء"، ومن ناحية الدّلالة جسّدت فضيلة زياية ما يتخللها من تأزّم نفسي.

نستنتج أنّ عنصر التّرصيع يتمحور على ثلاثة أشكال هي:

التّرصيع
- **المتوازي**: ويُعنى يتطابق كلمات القرائن وزنا ورويا
- **المطرّف**: ويُعنى بتطابق كلمات القرائن في الروي دون الوزن
- **المتوازن**: ويُعنى بتطابق كلمات القرائن في الوزن دون الروي

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 110.

نتائج الفصل:

نرصد أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذا الطّرح النّظري التّطبيقي ما يأتي:

– أنّ موسيقى المقاطع تتحقّق على مستوى البيت من الشّعر العمودي، ذلك ما يسمّى تصديرا يتحقّق بتكرار أو ترديد لفظة تُذكر في آخر البيت وتتكرّر في أي موضع من المواضع وتكون تامّة أو ناقصة.

– موسيقى المطالع التّذييل وتتحقّق عندما تكون اللّفظة المكرّرة في البيت عدا المقطع وإلّا كان تصديرا، كأن يكون في صدر البيت أو آخره، أو يكون في أوّل العجز ووسطه، والتّذييل أن يؤتى بجملة تؤكّد ما قبلها لإنتاج الفائدة وتقريرها في نفس المتلقي. دفقة موسيقية يحقّقها تكرار نفس اللفظة أو مرادفها أو ضدّها المهم أن تؤكّد ما قبلها وتقرّرها في نفس السّامع.

– التّرصيع من الألوان البديعية التي لها تأثير جمالي يزيّن المعنى من خلال تقابل تتعادل الوحدات البنائيّة للكلمة، يشمل التّرصيع المتوازي الذي يتحقّق باتّفاق صوتي في المقطع والوزن والروي، ومطرّف باختلاف في الوزن دون الرّوي، ومتوازن متّفق في الوزن دون الرّوي.

وهذه الموسيقى الشّعرية تتحقّق من خلال التّكرارات المتوازية، لتنبني بعدها هندسة صوتية تحقّق التّناغم الجمالي والفنّي، فضلا عن الدّلالة التّعبيرية وما يكتنفها من ضلالات وإيحاءات.

فصل رابع

الأنساق الصوتية المتوازية في الشعر الجزائري المعاصر

أولا/ التوازي وأثره في بنية النص الشّعري:

1-التّوازي التّركيبي (**syntactial parallélisme**)

2-التوازي الازدواجي

3-التوازي التّراكمي

ثانيا/ -الموازنات الصوتية والظواهر فوق مقطعية -ظاهرة الارتكاز أنموذجا-

1-مفهوم النبر أو الارتكاز (**stres**

2-التوازي المقطعي ودوره في موسيقى الشعر

3-الارتكاز في الشعر الجزائري المعاصر

تـوطئــة

ممّا لا شكّ فيه أنّ الموازنات الصّوتية تنبني على الوحدات اللسانية المتساوية والمتناظرة سواء في الشّعر العمودي أو الشعر الحر الذي كان له نصيبه من التّقابل الكمّي والكيفي، سواء أكان توازٍ من جهة الجانب التّركيبي فيهتمّ بالنّظم الجملي المتوازن مرتبط بالدّلالي، إذ يكون التوازي بين جملة فعلية وأخرى، أو جملة اسمية وأخرى أو أي نوع آخر من الجمل المهم من ذلك أن تحقّق التساوي بين المتواليات المتناظرة، حيث يؤدي التّكرار دوره في تحقيق هذه الموازنة، ومن جهة أخرى يهتم بمختلف أنماط التوازي الصّوتي؛ كالمزدوج والتّراكمي والتّرادفي، ناهيك عن الظّواهر التّطريزية التي لها وقعها في التّوازي، من ذلك الارتكاز في النّص الشّعري، ويكون وقعه على المقطع المتوسّط المغلق **ص ح ص** أو المقطع الطويل مفتوح **ص ح ح**، ويكون على السّاكن من التّفعيلة العروضية، وبذلك يسعى التّوازي إلى جانب التّكرار إلى يناء صورة هندسية لمجمل المقاطع التي تحقق التّوازن في الخطاب الشّعري.

1-التّوازي التّركيبي وأثره في بنية الشعر الحر:

يعدّ التركيب من أكثر المقوّمات التي تقوم عليها اللغة العربية ، من حيث يؤسّس للجملة معناها ومبناهاداخلسياق معيّن،تترابط وتتماسك وحداته بعضها ببعض في اتّساق وانسجام،فتحكمها مجموعة من القواعد النحوية التي تحقّق الوحدة البنائية للتّركيب،وله اعتباره في الدّرس الحديث، خاصّة أنّه يعدّ أحد المكونات الإيقاعية التي لها أثرها في توجيه دلالة الخطاب الشّعري تحت مسمّى التّوازي التّركيبي، ذلك لما فيه من متواليات تركيبية متناظرة لها الوظائف النّحوية نفسها بصيغهاالمتماثلة أو المتغايرة، لتتشكّل بعد ذلك هندسة صوتية مبنية على عنصرالتوازي والتكرار بين التّراكيب بالإسناد النّحوي والإحالة المرجعيّة.

التّوازي التّركيبي (syntactial parallélisme):

حظي مصطلح التّوازي التّركيبي باهتمام النّقاد قديما وحديثا ولم تقتصر دراستهم على البلاغة القديمة وحسب بل تعدّت إلى الأسلوبية الحديثة، فقد اهتمّ الأسلوبيين بالتّوازي من حيث أثره في التّراكيب والعمل الأدبي ككل وجعلوا منه محور اهتماماتهم، فمن خلاله تتحقّق جمالية النّص وتأثيره في المتلقي بإيقاعه الصّوتي وإيحائه الدّلالي[1]،عبر تكوين مجموعة العلائق التي تعمل على هيكلة الجانب التّركيبي باعتباره جانبا مهمّا يمكن أن تقوم عليه اللغة في بناءٍ متّسق الأركان.

فلا يمكن النظر إلى أيّة وحدة كلامية بمعزل عمّا يجاورها من الوحدات الكلامية الأخرى، فالكلمة تحقّق ذاتها عبر فعاليّتها في السّياق، ذلك أنّ معنى الجملة ليس إلا مجموع السياقات التي تشكّل الكلمة جزءًا منها، وليست دلالاتها إلّا مجموع التّأليفات المتحقّقة لكلمة ما، وأنّ البنية المتشكّلة في النّمط التّركيبي المناسب تتوزّع فيه وظيفة الكلمة بمقتضى دلالتها، حيث يتأثّر المعنى الدّلالي بطبيعة البنية ويرتبط بها، وموقع الكلمة في الجملة يكشف عن حقيقة المعنى، لأنّ المعنى اللغوي يختلف ويتعدّد نتيجة توظيف الوحدات التّركيبية وتموقعها، فاختلاف البنى التّشكيلية والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي وفقا لحالات الاستعمال، على اعتبار أنّ العلاقة النّاظمة بين وحدات الكلام المختلفة

[1] حلاب نور الهدى, « التوازي التركيبي في ديوان "فجر الندى" للشاعر الجزائري "ناصر لوحيشي" – دراسة أسلوبية ولسانية نصية– », مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية 01.4 :(4 mars 2016) 7 n° ,

لا تحمل أيّ معنى إلّا من خلال علاقاتها ببعضها البعض[1]، وهنا يأخذ هذا النّوع من التوازي وظيفتين أساسيّتين؛ كونه يخدم الجانب الإيقاعي من خلال تكرار التركيب بانتظام أوّلا، وإبلاغ رسالة ما ثانيا، فإذا كانت الأوزان الشّعرية هي مرتكز هذا التوازي على المستوى الصّوتي، فإنّ أنماط الجمل النّحوية وأطوالها وعلاقاتها ومواقع عناصرها، هي التي تعدّ مظهرا تحقّقه على المستوى النّحوي، وبذلك يكون التوازي التركيبي تأليفا لمجموعة من الثّوابت والمتغيّرات، وعلى هذا يعرّفه **مولينو (Molino) وتامين (Tamine)**بأنّه "بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي...المصاحب بِتكرارات، أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية"، لما تحتويه النصوص الشعرية على جملة من الثنائيات المتقابلة والمتوازية قصد بلورة ظاهرة التوازي وحسن تطبيقها.

يُفهم من ذلك كلّه أنّ نظريّة التوازي على المحور التّركيبي يقتضي تعاقبا خاصّا تبعًا للمواقع التي تقتضيها الجملة من حيث التّرتيب إيرادا للمعاني المنشودة في السّطر الشّعري بموسيقاه الإيقاعية، ويتحقّق هذا التّوازي في النّموذج الشّعري بتوقيع هندسة من خلال ذلك التّتابع التّركيبي المتناظر.

وعلى هذا يمكننا عرض ما ورد في بعض النّماذج الشّعرية التي سنُوضّح من خلالها صورة التوازن التّركيبي النّحوي بما فيه من تتالٍ وفاعليّة إيقاعية على مستوى النّص الشّعري.

1-الاستفهام:

ويقصد به طلب الفهم، وهو بمعنى الاستخبار، من أدواته: الهمزة، هل، وما، ومن، وأيّ، وكم، وكيف، وأين، وأنّى، ومتى، وأيّان، على نحو ما نجد في قصيدة "**خلف أسوار الذّهاب**" لخالدية جاب الله[2]

-أينَ بعضِي.. أينَ كلّي؟[3]

[1] الحجايا إنصاف عبد الله, « التوازي التركيبي الصّرفي في القرآن الكريم(دراسة في الأساليب النّحوية) » (رسالة ماجستير, كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة, 2016), 10.

[2] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 15.

[3] جاب الله, 15.

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	أينَ	بعضِي
	أينَ	كلّي
المحل الإعرابي	اسم استفهام	مبتدأ مرفوع وهو مضاف والياء مضاف إليه

تساوت وتوازت الثّنائيّة اللّغوية (**أينَ بعضِي.. أينَ كلّي؟**) على مستوى السّطر الشّعري إيقاعا وتركيبا، حيث نلحظ تماثل الوحدات التّركيبية المشكّلة للجملة بشكل أفقي حيث نجد: أين (اسم استفهام مبني على الفتح في محلّ نصب على الظّرفية المكانية متعلّق بمحذوف خبر مقدّم) + بعضي (مبتدأ مرفوع بالضمة المقدّرة على ما قبل الياء منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة+ والياء مضاف إليه مضاف).

ترتبط المتواليتان بأداة الاستفهام (**أين**) المكرّرة في كلا الوحدتين، وهذا ما يُعبّر عنه بالتّوازي النّسقي وهو "عبارة عن تواتر الأنساق اللغوية على صيغ جملية متماثلة أو متساوية سواء أكانت هذه الأنساق مكرّرة أم لا، المهمّ أن يثير التّوازي دلالات ورؤى جديدة تنعكس على مسارها الإبداعي، محقّقة وظيفة فنيّة ما ترتبط بالرّؤية الشّعرية التي تبنّتها القصيدة"[1]، وهذا التّوازي أحدث بدوره نوعا من الاتّساق والانسجام على مستوى السّطر الشّعري، تجلّى فيه الإيقاع الدّاخلي بوقعها النّغمي، وزاد من صدق التّجربة الشّعرية من خلال تساوي الكمّ الصّوتي الذي تآلف مع التوازي المقطعي؛ فكلّ وحدة صوتيّة (**أين**) تكوّنت من مقطع متوسّط مغلق **ص ح ص×2**،ومن مقطع قصير **ص ح×2** في المتواليتين، هذا بالإضافة إلى أن كل الأصوات جاءت مجهورة لتعبّر عن انفعالاتها وما يتملّكها من صخب داخلي وصولا إلى الخوف والإحساس بالنّقص والفراغ الذي ينتاب النّفس الشّاعرة، وكأنها مسجونة مكبّلة الأيدي، فاستخدمت كلمة البعض والكلّ (علاقة الجزء بالكلّ) عن طريق التّقابل بالضدّ الذي أضفى بدوره هندسة صوتية على مستوى السطر الشّعري.

في سياق آخر يعمل الاستفهام قصيدة "**عيناك**" لعبد الحليم مخالفة نجد قوله من السّطر[2]:

---

[1] عصام شرتح, « التوازي في القصيدة المعاصرة », مجلة الكلمة, 2019 , http://www.alkalimah.net/Articles/Read/8869.

[2] مخالفة, ديوان صحوة شهريار, 21.

فعلامَ أجْهشُ بالأسَى...

وعلامَ أقترفُ الحَنينَ إليهِما

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي

الأطراف المتوازية	الفاء	عَلامَ	أجهشُ
	الواو	علامَ	أقترفُ
الموقع الإعرابي	حسب ما قبلها	اسم استفهام	فعل مضارع

وردت أطراف التّوازي من المتواليات في السّطر:

أداة ربط استئنافية+ **علام** (على+ ما الاستفهامية حذفت ألفها لاتّصالها بحرف الجر مبنية على سكون مقدّر على الألف المحذوفة في محل جرّ، والفتحة دليل على الألف المحذوفة) + **أجهشُ**(فعل مضارع مرفوع والفاء ضمير مستتر تقديره أنا) + **بالأسى** (شبه جملة متعلقة بالفعل أجهش).

(على+ ما الاستفهامية حذفت ألفها لاتّصالها بحرف الجر مبنية على سكون مقدّر على الألف المحذوفة في محل جرّ، والفتحة دليل على الألف المحذوفة) + **أقترف** (فعل مضارع مرفوع والفاء ضمير مستتر تقديره أنا) + **الحنينَ** (مفعول به منصوب) + **إليهما** (جار ومجرور متعلقان بالفعل أقترف).

يحاول الشّاعر من خلال هذا التقابل العمودي بين التركيبين الاستفهاميين المبتدئين بأداة الاستفهام (**عَلامَ**) المركّبة من حرف الجرّ على وما الاستفهامية طرح ما تفيض به روحه مستحضرا ذكرياته مع الحبيبة التي لم يتبقّ منها غير أيامها الخوالي، فيبتغي تحقيق الأُنس الروحي لذاته مطمئنا، كما أنّ تتابع الوحدات التركيبية الصّوتية وتساويها قد منح التّناغم موسيقي بتكرار أداة الاستفهام، فضلا على أنّ وقع الأصوات المجهورة وتشاكلها مع الأصوات المهموسة أنتج نفسا أعمق يقلّ انفعاله، كما أدّى إلى تضافر الأصوات وحسن تركيبها في هذا السياق.

2-الجملة الفعلية:

ويظهر هذا النّوع من التّوازي في قصيدة "**وشم على السّطر الأخير**" في السّطرين[1]:

1-أتْقنْتُ وجْهكَ

5-أتْقنْتُ جرْحكَ

[1] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 56.

جدول يوضّح التوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	أتْقنْ	تاء المتكلم	وجهَ	الكاف
	أتْقنْ	تاء المتكلم	جرحَ	الكاف
الموقع الإعرابي	فعل ماض	ضمير متّصل (فاعل)	مفعول به مضاف	مضاف إليه

يتكوّن السّطر الأوّل من وحدة تركيبيّة تتمثّل في:

أتْقنْتُ (فعل ماض) + تاء الفاعل (ضمير متصل) + **وَجهَ** (مفعول به) + **كَ** (مضاف إليه).

أمّا السّطر الخامس فيعدّ بمثابة تكرار بنائي ونحوي موازٍ للسّطر الأوّل على نحو: **أتْقنْتُ** (فعل ماض) + تاء الفاعل (ضمير متّصل) +**جُرْحَ** (مفعول به مضاف) + **كَ** (مضاف إليه).

نلحظ أنّ المتواليات قد تساوت في كل من السّطرين صوتيا، وتماثلت تركيبيا من حيث المكوّنات التّركيبية المشكّلة للجملتين المتوازيتين من خلال أدائها لنفس الوظيفة النحوية، فكلاهما زمنهما الماضي مرتبطان بالضمّير المنفصل (**أنا**)، وهذا النّوع من التّوازي يعبّر عنه بالتّوازي التّركيبي بالمشابهة؛ ذلك لاتّحاد المواقع الإعرابية في كلا السّطرين، هذا بالإضافة إلى أنّ عنصر التّكرار في هذا المقام قد أكسب الدّلالة ثراءً وكثافة من خلال تكرار الفعل الماضي (**أتقنت**) لتِبيان فعل **الإتقان**، ممّا يؤكّد بؤس النّفس الشّاعرة وما يجتاحها من ضيق وتأزّم وضياع روحي، حيث يظهر التّماسك بين العناصر التركيبية باتّساق وانسجام صوتي تتساوى مقاطعها الصوتية في كلا الوحدتين بموسيقى داخلية تتبدّى من خلالها التجربة الشعرية داخل الخطاب الشّعري.

كما نجد التّوازي التّركيبي ماثلا أيضا في قصيدة "**هامش الفرح**" في السّطر الشّعري كما يأتي[1]:

خَلفَ السَّماءْ وخَلفَ البِحارِ

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي

الأطراف المتعادلة	خَلفَ	السَّماءِ
	خَلفَ	البِحارِ

[1] جاب الله, 37.

الموقع الإعرابي	مفعول فيه ظرف مكان منصوب، وهو مضاف	مضاف إليه

يلحظ أنّ هناك توازيا نسقيا في السّر الشّعر؛ حيث توازنت الوحدات الكلاميّة في هذا النّموذج على أساس من التّكامل التّركيبي من خلال العلاقة الإسنادية في الجملتين المتحقّقتين بالتّقابل الأفقي، فكلاهما يتكوّن من:

مفعول فيه ظرف مكان منصوب+ مضاف إليه.

يتبيّن من خلال هذا التّماثل التّركيبي أنّ هناك علاقة تبادل بين العناصر التركيبية والعناصر الدلالية على مستوى السّطر الشّعري، حيث يتمّ اكتساب المعاني من العلاقة النّاظمة للجملة صوتا وتركيبا، فيظهر التّرابط العلائقي بين الجملتين باستخدام حرف العطف "**الواو**"، فضلا عن ملامح الاتّساق والانسجام الصّوتي من ناحية البنية الشّكلية في نسق متتابع شكّله تكرار الظّرف المكاني "**خَلفَ**" ليزيد من فاعليّة المقاطع الصّوتية وانسيابها بين الوحدتين المتماثلتين، ممّا يوقّع بدوره هندسة صوتية وإيقاعية بما يوجد من توازٍ بين الثّنائيات المتقابلة.

أمّا من الناحية الدّلالية فنجد الشّاعرة خالدية جاب الله تعبّر عن الوجه الآخر لروحها التي يعمّها الفرح والأمل محاولةً طرح ما تجيشُ به خوالجُها من أمل في الغد وصولا إلى برّ الأمان الذي تبتغيه النّفس الشّاعرة وتتمنّاه.

وعلى منوالٍ آخر حدث التّوازي التّركيبي على صعيد الجملة الفعلية المضارعية نحو قول خالدية جاب الله في قصيدتها "**نورس يأتي قبل الإبحار بقليل**"[1]:

وأشْحدُ سُورَ بلْدتِنا

وأرسمُ سُورَ حَديقَتنَا

تتماثل المتواليات التّركيبية في هذا النموذج كالآتي:

جدول يمثّل التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتعادلة	و	أشحدُ	سورَ	بلدةِ	نا
	و	أرسمُ	سور	حديقةِ	نا
المحلّ الإعرابي	حسب	فعل مضارع	مفعول به	مضاف إليه	الضمير

[1] جاب الله, 21.

	ما قبلها	مرفوع+ فاعل مستتر(أنا)	وهو مضاف	وهو مضاف	المتّصل محلّ جرّ مضاف إليه

نلحظ أنّ الجملتان المتوازيتان عموديا متماثلتان في المكوّن التّركيبي (الواو حسب ما قبلها + فعل مضارع + الضمير المستتر (فاعل) + المفعول به + مضاف إليه + الضمير المتّصل في محلّ جرّ بالإضافة)

نلحظ أنّ هناك تركيبا متوازيا بين السّطرين الشّعريين فهُما على نفس الصّورة والموقع الإعرابي، حيث تستهلّ المتواليتان بحرف "**الواو**" للابتداء يليها الفعل المضارع (**أشْحذُ**) في الوحدة الأولى مع الفعل المضارع (**أرْسمُ**) من الوحدة الثانية وكلاهما مرتبطتان بالضمير المنفصل "**أنا**" الذي تكرّر بدوره في المتواليتين لإضفاء الاتّساق والانسجام بين الدّلالات؛ إذ نرى أنّ كلّ موقع منها يوازي موقع الأخرى على الوظيفة النّحوية ذاتها، لوجود نوع من التّوازن الصّوتي الموسيقي المتولّد عن عنصر التّماثل من ناحية الإسناد النّحوي، وهذا التّناسق الكمّي أسهم في إثراء الإيقاع الدّاخلي ودقّة توقيعه فتأثيره على المتلقي.

تبتغي شاعرتنا من خلال تراكيبها تجسيد مأساتها الإنسانية أملا في استرجاع وطنها بعدما تمّ الاستيطان عليه، هذا إلى جانب ما يوجد من توازي صرفي في الوحدة (**أرْسمُ / أشْحذُ**) على وزن "**أفعل**" فيمنح بدوره التّوفيق في السّلسلة الكلاميّة المتوازنة.

وفي قصيدة "**يداكِ...النّارُ ...والشّواطئُ الخضراءُ....**"[1]:

وتَكــوَّمتْ شَمــسُ النَّهــارِ كطـفـلـةٍ بيَــــدي يعَــانــقُ سِرُّهــا أسْــــرارِي

وتنهّــدتْ رئــــةُ الصَّبــــاحِ بنِسـمــةٍ عُلويّــــةٍ حَلّــــتْ عُــــرا أشْــعَــاري

جدول يبيّن التوازي التّركيبي:

الأطراف المتعادلة	و	تكوَّمتْ	شَمسُ	النَّهارِ	الكاف	طِفلةٍ
	و	تنهَّدتْ	رئةُ	الصَّباحِ	الباء	نِسمةٍ
الموقع	حسب ما	فعلٌ ماضٍ	فاعل	مضاف	أداة تشبيه	اسم مجرور

[1] بن عبيد, ديوان حدائق المعنى, 61.

الإعرابي	قبلها	+ والتاء للتأنيث	مرفوع مضاف	إليه مجرور	جارة/ حرف جرّ	

استند التّوازي هنا على الأساس التّركيبي على نحو:

الواو (حسب ما قبلها) + **تكوَّمتْ** (فعل ماض والتاء ضمير متصل مبني على السكون لا محلّ له من الإعراب) + **شمسُ** (فاعل)+ النّهار (مضاف إليه مجرور) + **الكاف** (أداة تشبيه) + **طفلةٍ** (مضاف إليه مجرور).

الواو (حسب ما قبلها) + **تنهَّدتْ** (فعل ماضي والتاء ضمير متّصل مبني على السّكون لا محلّ له من الإعراب) + **رئةُ** (فاعل)+ **الصّباحِ** (مضاف إليه مجرور) + **ب** (حرف جرّ) + **نِسمةٍ** (اسم مجرور).

من الملاحظ أن المتواليات تتقابل وتتماثل في قيامها بوظائفها النّحوية، فقد قابل الفعل تكوّنت الفعل تنهّدت وتقابل الفاعلان (**شَمسُ/رِئةُ**)، كما المضاف إليه (**النّهار/الصّباح**)، سوى أنّها اختلفت في المتوالية (**كطفلة**) أداة التّشبيه + مضاف إليه، وفي متوالية (**بنسمةٍ**) حرف الجر+ اسم المجرور، حيث ساهم هذا الاختلاف المتوازي في تماسك الوحدات البنائية للمكوّنات التّركيبية وزادها اتّساقا من خلال هذا التّوازي المتوازن بتناظر المواقع الإعرابية في المتواليات.

3-الجملة الاسمية:

ورد التّوازي التّركيبي جملة اسمية في قصيدة "**الثّورة السّلميّة**" لفريدة بلفراق في السّطرين على نحو[1]:

نحنُ الشَّعبُ

نحنُ الوطنُ

بني التّوازي التّركيبي على تماثل الجمل على أساس التّركيب على نحو:

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	نَحنُ	الشَّعبُ
	نَحنُ	الوَطنُ
المحلّ الإعرابي	ضمير منفصل مبني على الضم في محل رفع مبتدأ	خبر مرفوع

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 61.

تماثلت المتوليات من المواقع الإعرابية بصيغ متقابلة عموديا ومتوازنة متكوّنة من ضمير منفصل مبتدأ + خبر (**نحن**)، فكلتاهما متعلّقتان بالضمير المنفصل "**نحن**" إذ أدّى وظيفة المبتدأ هاهنا وأُرفق بالخبر، فقد عمدت شاعرتنا إلى هذا التتّابع لترسم لنا الروح الوطنية والهوية التي ينتمي إليه الفرد من الشعب، ووازت بين التّركيب الصّوتي الأول والثاني كي تعطي الجماليات الفنية التي يمكن للمتلقي أن يطرب بها بإيقاع موزون، حيث يحدث ذلك الأثر الفنّي تعبيرا عن القوّة.

ورد توازي الجملة الاسمية الخبر فيها شبه جملة نحو قصيدة "**موت السّلطان**"[1]:

عَابِرون في وادِي البُكاءِ

عَاكِفونَ في قَلبِ العناءِ

تتماثل المتواليات من النّاحية التّركيبية وتتوازى نحو:

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي

الأطراف المتوازية	عَابِرونَ	في	وَادِي	البُكاءِ
	عَاكِفونَ	في	قَلبِ	العَناءِ
المحلّ الإعرابي	خبر لمبتدأ محذوف تقديره هم	حرف جر	اسم مجرور مضاف	مضاف إليه

يتألّف النّموذج التّركيبي من: مبتدأ+ حرف حرّ+ اسم مجرور مضاف+ مضاف إليه.

يظهر انسجام الوحدات وتماسكها بتقابلها وتأديتها للوظيفة النّحوية ذاتها بحكم التّقابل بين الصّيغ الإعرابية المتماثلة والمتوازنة صرفيا، وقد عبّرت الشّاعرة من خلال ذلك عن أوضاع الشّعوب وما تعانيه من اضطهاد في كلّ مكان على الصّعيد الدّاخلي والخارجي.

ورد في قصيدة "**اعترافات شهيد**"[2]:

لَيْـــس عنـــدِي غيـــرَ حُطـــامَ جِسمِـــــي لَيْـــسَ عنـــدِي غيـــرَ قُنبلتِـــي ورُفاتـــي

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي

الأطراف المتعادلة	ليس	عندي	غير	حطام	جسمي

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 39.

[2] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 45.

	ليس	عندي	غير	قنبُلتي	الياء
المحلّ الإعرابي	فعل ماضٍ ناقص مبني على الفتح	ظرف مضاف + والياء مضاف إليه والجملة الظرفية متعلقة بمحذوف خبر ليس	اسم ليس مؤخر وهو مضاف	مضاف إليه وهو مضاف	مضاف إليه

ليس عندي غير: ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح

ليس عندي غير: ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح

عمدت الشّاعرة إلى تكرار العبارة (**ليس عندي غير**) الواقعة في أوّل صدر البيت وتكرارها في أوّل العجز بنفس العبارة المبتدأ بها، النّفي يقابل النّفي ومُوازٍ له شكلًا ومضمونًا لرسم هندسة صوتيّة بتوازي المقاطع الصّوتية، لتُكسِبُ السّياق الشّعري إيقاعا واضحا في مبناه، وحتى على مستوى التّركيب النّحوي تتساوى وتتوازى، وهي غايةٌ أرادت بها الشّاعرة من خلال التّكرار أن تعرض حالة الوحدة والانكسار النّفسي المفعم بالحزن والألم الذي فتّت روحها بالرّغم من الخطوات النّضاليّة ومحاولة الدّفاع عن أرض الوطن؛ حيث جسّدت ذلك بقولها: "ليس عندي غير حطام جسمي، غير قنبلتي وفاتي"[1].

4-شبه الجملة:

نموذج شبه الجملة في التوازي التركيبي من قصيدة "**الوهم..قاتلي المأجور**"[2]:

بالدَّمعِ واليَأسِ المُعتّقِ

[1] بلفراق, 45.

[2] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 28.

في الحُروفِ البأكياتِ

أقْتاتُ من شجن الهَديلِ علَى عريشِ حَديثِنا

تساوت المتواليات في هذا النّموذج في السّطر (17) و(18) كالآتي:

جدول رقم يبيّن التوازي التّركيبي

الأطراف المتوازية	الباء	الدّمع
	في	الحروف
	من	شجن
الموقع الإعرابي	حرف جر	اسم مجرور

تتماثل المتواليات (شبه الجملة) من حيث المكوّنات التّركيبية على النّحو الآتي:

حرف جر+ اسم مجرور

نلحظ كلّ عنصر من عناصر حروف الجر يقابله حرف آخر مختلف عنه في طرف من أطراف المتواليات المتوازية تركيبيا، فنجد المتوالية الأولى تبتدئ بحرف الجرّ **"الباء"** ويفيد التبعيض، وفي المتوالية الثانية نجد حرف الجر **"في"**، وفي المتوالية الثالثة أيضا نجد حرف الجر **"من"**، أمّا المتوالية الرابعة فعلى حرف الجرّ **"على"**.

أمّا عن تقابل الاسم المجرور في المتواليات فنجد كلّ كلمة (**الدّمع، الحروف، شجنٍ، عريشٍ**) قد وقعت اسما مجرورا، كما نجد أنّ التّتابع في استخدام الكسرة في كلّ متوالية من المتواليات المتقابلة قد صوّر انعكاسا للحالة الشعورية للنّفس الشاعرة وما تعانيه من حزن نتيجة الانكسار الرّوحي والانتفاضي تكثيفا للتّجربة الشّعرية ومن ناحية أخرى توقيعا للجانب التّأثير والجمالي على نفس النّسق.

وفي قصيدة **"ليالي تائه"** لبشير عروس[1]:

عن الأَمسِ والأمَلِ المُشرقِ

عن الشِّعرِ والحبِّ والزَّورقِ

جدول يمثّل التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	عن	الأمس	الواو	الأمل

[1] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 30.

	عن	الشّعر	الواو	الحبّ
المحل الإعرابي	حرف جرّ	اسم مجرور	حرف عطف	اسم معطوف

استند التّوازي التّركيبي في هذا النّموذج على المكوّنات التّركيبية الآتية:

حرف الجرّ+ اسم المجرور+ حرف العطف+ المضاف إليه.

الوحدة المركزية للمتواليات حرف الجرّ **"عن"**، حيث تقابلت المواقع فكان اسم المجرور "الأمس" يوازي الاسم المجرور "الشّعرِ"، ويتماثل حرف العطف **(الواو)**، كما يتماثل المضاف إليه **"الأمل"** المضاف إليه "الحبّ" من الجملة الثانية، فشاعرنا يسرد لنا مأساته الأليمة وهو خلف قضبان السّجن فليس له غير الكلمة ينشرح بها صدره وتخفّف من وجعه، معبّرا عن تجربته الشّعورية وهو سجين باتّساق عبر المتواليات المتوازنة في الوظائف النّحوية.

يتمثّل نموذج التّوازي التّركيبي في قصيدة **"موعدٌ في المسرى"** ليونس قريب[1]:

قد كنتُ هنا، منْ قبل فطامِ الحقدِ

وبعدَ فِطامِ الحقدِ،

وحين كسُوفِ الشَّمسِ

جدول يبيّن التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	قبل	فِطامِ	الحقدِ
	بعدَ	فِطامِ	الحقدِ
	حين	كسوفِ	الشّمسِ
الموقع الإعرابي	ظرف زمان	مضاف إليه وهو مضاف	مضاف إليه مجرور

تتماثل المتواليات من النّاحية التّركيبية على النّحو الآتي:

ظرف زمان منصوب+ مضاف إليه+ مضاف إليه.

نلحظ أنّ المقوّم الذي قامت عليه المتواليات التّركيبية هو جملة **"قد كنتُ هنا"** لترتبط بها ظروف الزّمان **"قبل، بعد، حين"**؛ المفضية إلى الزيادة في عنصر الجمال والبهاء، من خلال التّشاكل بين

[1] بشوات, عروس et ,قريب, 57.

الماضي والمستقبل والحاضر في مواقع متماثلة في أداء وظيفتها النّحوية قصد تأكيد المعنى وتقريره في نفس المتلقي، أمّا دلاليا فإنّا نرى شاعرنا يظهر لنا عمق حزنه لفِراق أخيه الذي تبقّت منه إلّا رفاة الذّكريات التي لا تموت، ممّا يزيده انكسارا؛ بدليل استخدامه للظروف الزمانية هنا؛ فيستذكره الأيام الخوالي التي عاشها برفقته؛ إذ أصبح الحياة من بعد موت بطيء.

5-النّداء:

النّداء "طلب الإقبال بالحرف **"يا"**، أو هو توجيه الدّعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلّم"[1]،ومن نماذج التّوازي التّركيبي في النّداء ما نجده في قصيدة **"عناقيد الغضب"** في السّطر[2]:

أيُّها القائدُ الضَّائعُ

أيُّها البطلُ المخْدوعُ

من الملاحظ جدا أنّ عنصر التّوازي بني على الصّورة نفسها في تشكّل الوحدات التّركيبية على نحو:

جدول يمثّل التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	أيُّ	الهاء	القَائدُ	الضَّائعُ
	أيُّ	الهاء	البَطلُ	المخْدوعُ
المحلّ الإعرابي	منادى مبني على الضمّ في محل نصب	للتنبيه	نعت مرفوع (لأنّه مشتقّ)	نعت مرفوع (لأنّه مشتقّ)

تماثلت الوحدات البنائية للتّركيب في تماسك وانسجام على مستوى السّطرين الشّعريين، وأخذت الوظائف عينها، حيث تأسّست من منطلق التّركيب: منادى مبنى على الضمّ في محلّ نصب أداة النّداء المحذوفة تقديرها الياء +الهاء للتّنبيه مبنية على السّكون لا محلّ لها من الإعراب + بنعت مرفوع لأنّه مشتق + نعت مرفوع لأنّه مشتق.

ارتبطت الوحدة الأولى بـ **"اسم الفاعل""القائدُ"**، والثانية **"باسم المفعول" "المخدوعُ"**، ممّا يُظهِرُ بناءً صوتيا مبيّنا مواطن الاتّساق والانسجام الإيقاعي حقّقه توالِ وتتابع الوحدات من التّركيب لبناء وحدة

[1] فوال عكاوي, المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني, 663.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 09. قال الزّمخشري وغيره: "كرّر في القرآن النّداء بـ "يا أيّها" دون غيره، لأنّ فيه أوجها من التّأكيد وأسبابا من المبالغة". ينظر: السّيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ص340.

المتتاليات المتوازنة في المواقع الإعرابية وتماثلها فالمنادى هنا هو مركزية البناء المتوازي لتشاكل الأصوات، ممّا يجعل العمل الفنّي يتناسب مع الغرض الذي أرادته الشاعرة لوصف معاناة البلاد العربية ومواجهتها للعدوّ المستعمر، فتَعرِضُ غضبها الصّاخب النّاجم عن وجه الخديعة التي تعرّض لها أبناء الوطن.

وورد النّداء بالتّوازي في قصيدة "**جلّاد ظالم لأخي**" لفضيلة زياية[1]:

يـا قبلـَةَ الإجــرامِ، إنّـَــك فاشــلٌ متهتّــكٌ ومهلْهــلٌ وعقِــيــم

يَـا بسْــمةَ الجُرحِ الفصِيـحِ، استبشــرِي الجــرحُ أنــتِ، وقلبُــكِ المكِـلُــومُ

تتوازى المتواليات على نحو:

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتعادلة	يا	قِبلةَ	الإجرام
	يا	بسمةَ	الجُرحِ
الموقع الإعرابي	أداة نداء	منادى منصوب مضاف	مضاف إليه

يظهر توازي الوحدات اللّسانية بتقابل الوظائف النّحوية أداة نداء+ منادى منصوب مضاف+ مضاف إليه.

استند التّوازي في هذا النّموذج التّركيبي على مركزية أداة النّداء "**أنا**" باتّخاذ المواقع ذاتها، فوقّع موسيقى داخلية تظهر بوساطة تكرار النّسق التّركيبي المتوازن في انسجام إيقاعي متماسك الوحدات مُتراصًا في الأبعاد الدّلالية والجمالية الفنّية؛ فمن خلال الوحدات اللسانية (**الإجْرامِ /الجُرحِ**)، نرى أنّ شاعرتنا تطرح الفيض الدّاخلي فتقوم صارخة بصوتها المكسور فلا تجد غير القلم يخطّ آلامها ثائرا على الآخر الظّالم والمستبدّ.

6-الأمـر:

الأمر هو طلب فعل غير كفّ، وصيغته "افعل" و"لْيفعلْ"[2]، ومن نموذج فعل الأمر نجد قصيدة "**عند باب السّماء**" لعادل سلطاني نجد التّوازي التّركيبي على النّحو الآتي[1]:

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 54-57.

[2] جلال الدين السيوطي, معترك الأقران في إعجاز القرآن, 336.

اعزفي العمرَ..

هُزّي الصّدى

أذيبِي المدائن حولي

أزيحِي على قبر ذاكرتي

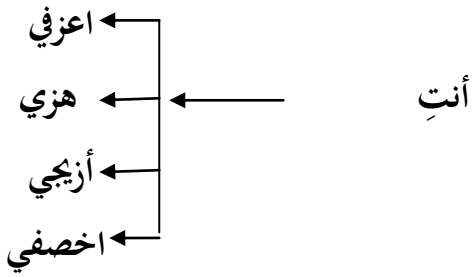
شَاهدَ الصّمتِ ..

ولْتُشْرِقِي في الخَواءِ ..

طفِقتُ إلى حَيثُ عُرْبِي..

اخصِفي واخصِفي[2]

بُني توازي المكوّن التّركيبي أساسا على أداة المخاطب (**أنتِ**) منطلَقا لكلّ متوالية كالآتي:



نجد الاتّفاق والتّماثل في النّظام التّركيبي بيّن في السّور الشّعرية على نحو يجعل المتلقي يعيد الاستقراء والتّمحيص، فنجد شاعرنا يتلاعب بالألفاظ والتّراكيب محيلا إلى الدّلالة والتّجربة الشّعرية، فاستخدم فعل الأمر "**اعزفي**" المتعد ببنيته دون زيادة، واستخدم الفعل "**هُزّي**" وهو فعل متعد بالتّضعيف، وكذا فعل الأمر "**أذيبي**" متعد بزيادة الهمزة، إضافة إلى فعل الأمر "**أزيحِي**" فعل لازم متعد بالزيادة (**الهمزة**).

إنّ توازي الوحدات اللسانية بشكل تتابعي في هذا النّموذج قد شكّل هندسة صوتية على مستوى سطور القصيدة، وما تطرحه من موسيقى إيقاعية يُظهرها عنصر التّكرار للضّمير المخاطب (**أنتِ**) بالإضمار، الذي حقّق تماثلا في الوظائف النّحوية وتقابلها في الصّيغ على (**أنتِ**) بالإضمار لكنّه

---

[1] عادل سلطاني من مواليد 10 ماي 1967 ببئر العاتر، تبسة له عدّة أعمال إبداعية منها: ذاكرة السّهم، والجِرارُ الحزينة، وسيرين، وديوان جماعي الحواسّ السّتّ وغير ذلك من الكتابات.

[2] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 70-71.

يظهر في سياق السّطور الشعرية بشكل جلي من خلال ما حقّقه التّتابع المتّسق والمنسجم تجسيدا للحسرة التي تنتاب النّفس الشاعرة وما يعانيه من حنين للحبيبة بعد فراقها.

وتمثّل التّوازي التّركيبي أيضا في قصيدة "**سكوت...جنازتي تمرّ**"[1]:

ارحَلْ بعيدًا، يا فَتايَا

ارحَلْ وحِيدًا، لا تشوّش حَسرتِي

بعيدا (ظرف مكان)

ارحل فعل أمر مبني على السكون

وحيدا (حال منصوبة)

نلحظ في هذا النّموذج من التّوازي التّركيبي أنّ المتواليات هنا تتماثل في مواقع أدائها لوظائفها النّحوية المتقابلة، كما تشترك في نواة التّركيب فعل الأمر "ارحل" الذي شكّل بدوره هندسة صوتية متناغمة مع اتّساق وانسجام بين الوحدات البنائية في السّلسلة الكلامية وكذا نجد توازنا صرفيا بين الثّنائية (**بَعِيدًا/وَحِيدًا**) على وزن "فعيل"، إضافةً إلى التوازي في كمّ المقاطع الصّوتية ص ح ص ح ح ص ح ص، فقد جسّدت فضيلة زياية من خلال ذلك على ضرب الفِراق والألم الذي يخلّفه الشّهيد تاركا وراءه حسرة ما تبقّى من رفاة الحي الموجوع؛ وقد كرّرت شاعرتا فعل الأمر "**ارحل**" في كلا السّطرين لتوقّع تجربتها الشعرية وتؤثّر في المتلقي.

وفي قصيدة "**رحيل الأنبياء**"[2]:

اِرْتَحِلْ مِنْ سُبَاتِ اللَّيْلِ فِينَا وارْتَحِلْ مِنْ كُلّ الأَقْطَارِ الفناء

ممّا لا شكّ فيه أنّ هناك توازٍ بين أوّل الصدّر وأوّل العجُز بتكرار الدّال (**ارتحل**)، وهذا تكرار إيقاعي يعكس الحالة الانفعالية والداخلية للنّفس الشّاعرة، لتُحيل المتلقي إلى حالة الانتفاض الرّوحي الذي تعيشه الأمّة العربية وما تعانيه من هلعٍ وخوفٍ دائم، آملة التخلّص من المستعمر، مستخدمة في ذلك فعل الأمر لتعرض مجمل التراكمات النفسية والمعاني الجمالية لتأكيد المعنى وتدعيمه لطاقات اللغة الشعرية.

[1] زياية, ديوان دمغة لبريد الشيطان, 32.

[2] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 49.

7-النّفي:

قصيدة "**العشق والموت**" لفريدة بلفراق نجد السطرين الشّعريين[1]:

لا يكفُّ عن الهيَجانِ

لا يجفُّ منَ الفَيَضانِ

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي:

الأطراف المتوازية	لا	يكفُّ	عن	الهيَجانِ
	لا أداة نفي	يجفُّ	منَ	الفيَضانِ
المحلّ الإعرابي	لا محل لها من الإعراب	فعل مضارع ضمير مستتر "هو" (فاعل)	حرف جرّ	اسم مجرور

نلحظ أنّ المتواليات قد شكّلت توازيا نحويا ارتكزت فيه الوحدات التّركيبية على توازنٍ إسنادي مُمثّلٌ في:

أداة نفي+فعل مضارع+ الضمير المستتر هو (فاعل)+حرف جر+اسم مجرور.

تتماثل المتواليات في مواقعها المتقابلة والمتوازنة شكليا من خلال انتظام صورها النّحوية إلى جانب ما نجد من توازٍ على المستوى الصّرفي بين لفظتي (**هيجان /فيضان**) على وزن "**فعلان**"، وهو في الحقيقة توافق صرفي دلّ في هذا السياق مردّه القلق الوجودي والاضطراب النّفسي الذي تُعايشُه شاعرتنا، وقد عمدت هنا إلى تكرار أداة النّفي (**لا**)في السّطرين مع الفعل المضارع (**يكفُّ" /يجفُّ**) فاعلهما ضمير مستتر تقديره "هو"، لاستجلاء الدّلالة وتقوية المعنى وتأكيده في نفس المتلقي، ذلك تحقيقا للاتّساق والتّماسك تكثيفا للإيقاع الموسيقي وتفعيل حركيّته بين وحدات بناء السّطر الشّعري من القصيدة.

كما نجد هذا النّموذج مُمثّلا أيضا في قصيدة "**براءة رحم**"[2]:

أنَا لَا أعْرِفُ منْ قُتلَ في السَّفينةِ

[1] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 15.

[2] بلفراق, 19.

ولَا أعْرفُ منْ كانَ وراءَ السِّتارِ

بني التّوازي التّركيب هاهنا على تقابل المتوليات بأخذها الوظائف النّحوية ذاتها مستهلّة بالضمير المنفصل **"أنا"** ليدلّ الخطاب على الذّات المتكلّمة، مرفقة بأداة النّفي **"لا"** النّواة المركزية، فتكوّن الأساس التّركيبي من:

في المتوالية الأولى: **أنا** (ضمير منفصل مبتدأ) + **لا** (أداة نفي لا محلّ لها من الإعراب) + **أعرف** (فعل مضارع مرفوع والفاعل مستتر أنا) + **من** (اسم موصول مبني على السكون في محل نصب مفعول به) + **قُتل** = جملة فعلية ماضوية (فعل ماضي مبني للمجهول+ نائب فاعل مستتر تقديره هو+ شبه جملة جار ومجرور متعلّقة بالفعل) وكلّها صلة موصول لا محل لها من الإعراب)

في المتوالية الثانية: **أنا** (ضمير منفصل مبتدأ) + **لا** (أداة نفي لا محلّ لها من الإعراب) + **أعرف** (فعل مضارع مرفوع والفاعل مستتر أنا) + **منْ** (اسم موصول مبني على السكون في محل نصب مفعول به) + **كان وراء الستار** = جملة اسمية منسوخة (فعل ماضي ناقص+ اسم كان محذوف + وراء الستار شبه جملة (ظرف مضاف ومضاف إليه) متعلقة بمحذوف خبر كان. والجملة الاسمية المنسوخة (كان وما بعدها) صلة موصول لا محل لها من الإعراب.

من الملاحظ أنّ التّوازي هنا قد أحدث رنّة إيقاعية بتكرار الوحدة اللّسانية **(لا أعرف)** مرتبطة بالضمير المنفصل **"أنا"** كي تجسّد التّراص البنائي للوحدات اللّسانية؛ فنرى التّنوع في السياق المقامي بين جملة فعلية وأخرى اسمية مع ترابطها باسم الموصول "منْ"، وهنا أضفى التّمايز وحسن الرّصف التّنوّع جمالا فنّيا محقّقا للتّوازي بشكل منتظم؛ ممّا المنتظم صوّر لنا هندسة صوتية تحيل إلى أنّ شاعرتنا تعيش الصّخب الواقعي الذي تشهده الأمّة العربية في العصر الحاضر عصر الاستغلال والتّرف.

8-النّهي:

من بين الأساليب التي وجدناها تحقّق التّوازي بالتّكرار أسلوب "النّهي" ويقصد به طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع مع "لا" النّاهية[1] على نحو ما نجد في قصيدة **"مزامير الظّلام"**[2]:

لَا ترْجُمُــوا حُطــامَ اللّيــلِ مغْـفــرةً ولا تجعَلُــوا مــن لغَــةِ الأطفــالِ أخْشابـا

[1] الهاشمي, جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع, 76.

[2] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 12.

لَا تحْملُــوا سخَافـةَ الملـــوكِ هَديَّـــةً فـإنّ الـــدّمَ فـــي عُيـــونِهـــمْ تُرابَـــا
لَا تَحسَبـــوا مـزاميـرَ الظّـلامِ أغنيـــــةً بَلـْهـاءُ والعُـمـرَ فيهـــا قـــدْ طَـــابَ

تتماثل المكوّنات التّركيبية في هذا النّموذج كالآتي:

جدول يوضّح التّوازي التّركيبي

الأطراف المتوازية	لَا	تَرْجُمُوا	حُطامَ	اللّيلِ	مَغفرةً = مفعول لأجله
	لا	تحْملُوا	سَخافةَ	الملوكِ	هَدِيَّةً
الأطراف المتعالة	لا	تَحْسَبُوا	مَزامِيرَ أغنيةً	الظّلَامِ	مفعول أول مفعولٌ ثانٍ
	أداة نهي لا محل لها من الإعراب	فعل مضارع مجزوم بحذف النون من الأفعال الخمسة + والواو فاعل	مفعول به مضاف	مضاف إليه	اختلاف الموقع الإعرابي

ممّا لا شكّ فيه أنّ أشطر الأبيات جاءت متساوية متوازية ومتوازنة صرفيا، فتكوّنت من: أداة نهي (لا)+ فعل مضارع + الفاعل (ضمير مستتر تقدير أنتم) + مفعول به+ مضاف إليه+ تمييز.

وعلى ذلك نجد أنّ الأطراف المتوازنة قد أخذت الوظيفة النّحوية عينها في كلّ من الأشطر الثّلاث، إضافة إلى أنّها متوازنة صرفيا فتشكّلت من الوزن تفعلُ+ فعال+ فعْلِ+ مفعلةً؛ ناهيك عن التّساوي في كمّ المقاطع الصّوتية فكلّ متوالية تكوّنت من: ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص.

والتّوافق هنا بين التّراكيب والأوزان الصّرفية وفي كمّ المقاطع قد وقّع لنا بدوره موسيقى داخلية تُضفي عل المعنى جمالا فنّية فتثير في المتلقي عنصرا الإثارة والتّشويق، مُبديةً حالة الانكسار والانفعال التي توصّلت إليهما الشّعب وهو في اضطهاد يعاني الوجع في صمت فعبّرت عن ذلك ب: "**والجرحُ ملحمة والصّمْتُ أبواباً**" آملة الخلاص من الله.

وفي قصيدة "**بُحَّة عراقية**..."ليوسف الباز بلغيث نجد[1]:

50-فلا تسألوا الشّمس عن حرّها يا رفاقْ،،

51-ولا تسألوا النّهر عن حاله بعد كلّ دَفاقْ،،[2]

تتوزّع المكوّنات التّركيبية وتتماثل في هذا النّموذج كما في الجدول الآتي:

الأطراف المتوازية	ف	لا	تسألوا	الشّمس	عن	حرّ	الهاء
	و	لا	تسألوا	النّهرَ	عن	حالِ	الهاء
المحلّ الإعرابي	حسب ما قبلها	أداة نهي لا محل لها من الإعراب	فعل مضارع مجزوم بحذف النون من الأفعال الخمسة + والواو فاعل	مفعول به	حرف جرّ	اسم مجرور مضاف	الهاء ضمير متّصل (في محل جر بالإضافة)

يمكننا أن نستشفّ من خلال الجدول السّالف ذكره أنّ هناك تماثلا بين الوحدات الكلامية المشكّلة لبناء الجملة في السّطرين المسبوقة بأداة النّهي "**لا**" المتّصلة بالفعل المضارع المجزوم، حيث نرى توقيعا لعنصر الإيقاع الموسيقي الذي يفضي بدوره إلى مسحة بنائية متراصّة في المعنى، حيث يبتغي الشاعر في هذا المقام وصف حال غزّة وما تعانيه في تواجد المستعمر الظّالم، وفيه يعرض الشاعر أشكال النّضال التي ينتهجها الشّعب محاولا النّفاذ بوطنه إلى برّ الأمان بقوّة وشجاعة.

[1] يوسف الباز بلغيث من مواليد 21 جوان 1974 بيرن، الجزائر، أستاذ مكوّ ن بسلك التعليم، له عدّة دواوين نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ديوان الهودج، ديوان نبضات تحت القصف، ديوان للنّخلة دين علي، ومجموعة قصصية أحلام بالتّقسيط، وغيرها من المؤلفات.

[2] يوسف الباز بلغيث, ديوان للنّخلة دين علي (دار شهرزاد، عمان، ط1, 2017), 138.

عطفًا على ما سبق طرحه يمكننا القول أنّ التوازي التّركيبي يقوم تماثل الوحدات في السّلسلة الكلامية، حيث يتمّ استمداد المعاني من علاقة التركيب النّاظمة للجملة بتوازي المواقع الإعرابية، هذا بالإضافة إلى ملامح الاتّساق الصّوتي والانسجام التي يُفرزها التّكرار النّحوي لاستنطاق ما في السّطور الشّعرية من إيحاءات ودلالات لها وقعها الإيقاعي والموسيقي وأثرا في نفس المتلقي من خلال من يُبديه عنصر التّوازي التّركيبي من هندسة صوتية ترصف مكوّنات المتواليات المتوازية في مختلف الأنماط التي تناولناها كالاستفهام والجمل الفعلية والجمل الاسمية، النّفي والنّهي، النّداء، شبه الجملة، إضافة إلى أسلوب الأمر، ناهيك عن أنواع أخرى يتحقّق بها التّوازي كالمزاوجة والتّراكم.

2-التّوازي المزدوج:

من أنماط التّوازي الهندسي الازدواج، وهو أن يأتي الشّاعر في بيته من أوّله إلى آخره بجمل، كل جملة فيها كلمتان مزدوجتان، وكل كلمة إمّا مفردة م أو جملة وأكثر، يقول **ليفن (lévin)** عن أهميّة الازدواج في الشّعر: "إنّ المزاوجة باعتبارها أداة شعريّة مطلوبة في الشّعر لكونها بانية لوحدة القصيدة، تقتضي أن تحقق صيغا متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة..."[1]؛ أي إنّ الازدواج مبنيٌ على تكرار عنصر وأكثر على مستوى الأبيات أو السّطور الشّعريّة القائمة أساسا على التوازي، ومثال ذلك في قصيدة **"أين نلتقي"** من ديوان **"كوكتال السياسة"** لفريدة بلفراق[2]:

في القبور التي كَانتْ بنَظرَاتهَا تُشيّعنا

في القُبورِ التي كَانتْبأهْدَابهَا تهمِسُ للغِربَان

في القبور التي كانت ← بنظراتها تُشيّعنا

← بأهدابها تهمس للغربان

إنّ تكرار جملة **(في القبور التي كانت)** فيكلّ السّطر الحادي عشر والسّطر الثّاني عشر أحدث توازيا مزدوجا، وهذا التّكرار بدوره أدّى إلى زيادة الوقع الإيقاعي والموسيقي، وعزّز المعنى الذي تريد الشّاعرة

[1] القاسمي.13-12-41 .

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 84.

إيصاله تعبيرا وتجسيدا لموقفها من الفِراق، باستخدامها جملة الاستفهام(**أين نلتقي؟**)، إذ ترصُد تجربتها الشّعرية في خضمّ انفعالاتها النفسية، وهذا ما يوقّعه التّوازن في صلب التماسك بين الوحدات البنويّة وانسجامها الدّلالي في السياق الشّعري.

كما نجده متجسّدا في قصيدة "**الرّئيس**"[1]:

إنّهُم لا يَرقدُون ولا يلْعبُون

إنّهُم لا يأْكلُونَ ولا يحمِلونَ

إنّهم ← **لا يرقدون ولا يلعبون**

إنّهم ← **لا يأكلون ولا يحملون**

عملت الشّاعرة على تجسيد توازي الازدواج في عبارة (**إنّهم لا يَرقدُونَ/إنّهُم لا يأكَلونَ**)، باعتمادها على مبدأ التّقابل والتّوازن الصّوتي لإثراء الموسيقى الدّاخليّة وتفعيلها بالتّكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية تثير انتباه التلقّي وتحليه للمعنى، حيث عبّرت الشاعرة عن الظّروف القاهرة التي يعيشها الشّعب ولا يستطيع إيصال صوته لسلطة البلاد.

ومنه نجد قصيدة "**هامش الفرح**" من ديوان **للحزن ملائكة تحرسه** لخالية جاب الله[2]:

17-غُرورًا سَنلبسُ هذَا التّحَدّي

18-غُرورًا نُشرّعُ قانونَ غابْ

سنلبس هذا التّحدي ← **غرورا**

نشرّع قانون غاب ←

إنّ آلية التّوازي المزدوج واضحة الأفق في السّطرين الشّعريين بتكرار لفظة (**غُرورًا**) في بداية كل من السّطرين، تأكيدا على قوّة التّحدّي والعزيمة التي في نفس الشّاعرة مجاراةً لجانب الحزن، ومحاولة تغليبها للجانب الإيجابي على السّلبي باستخدامها عناصر القوّة والتّحدي، فتفيض روحها بالتّسويف في لفظة (**سنلبس**).

---

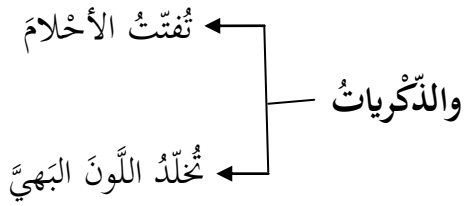
[1] بلفراق, 91.

[2] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 37.

وفي قصيدة "**ذكريات**"لخالدية جاب نحو[1]:

والذّكرياتُ تفتّتُ الأحْلامُ

والذِّكريَاتُ تُخلّدُ اللّونَ البَهيَّ



عمدت الشّاعرة إلى تكرار لفظة (**والذِّكرياتُ**) في بداية السّطرين، لتجسّد الحنين ما تحمله الأيّام الخوالي، هذا التّكرار للفظة حقق ازدواجا متوازيا على مستوى السّطرين لإبراز وتأكيد ما يخالج نفس الشّاعرة من ذكريات وكأنّها وعاء نعود إليه كلّما احتجنا.

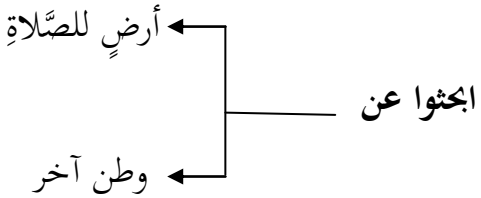
كما نجد هذا النّوع من التّوازي في قصيدة "**نهاية التاريخ والسياسة**" في الأسطر الشّعريّة الآتية[2]:

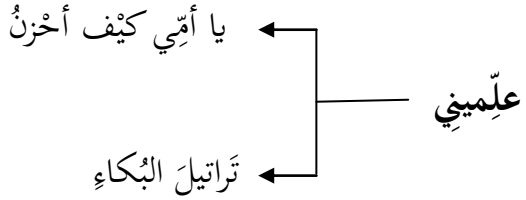
ابحَثُوا عنْ أرضٍ للصّلاةِ

ابحَثُوا عنْ وطنٍ آخرَ

علّمِيني يَا أمّي كَيفَ أحْزنُ

عَلّمِيني تراتيلَ البُكاءِ





[1] جاب الله, 52.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 49-50.

يبرز توازي الازدواج بين في كل من السّطر **60–61** في لفظة (**ابحثوا**)، وبين السّطر 76–78 في لفظة (**علّميني**)، هذه التّوازيات المزدَوَجة أسّست هندسة المعنى وجسّدته بالتّكرار، وأثْرت النّغمة المنبعثة من الإيقاعات الدّاخليّة، أمّا من النّاحية الدّلالية فالشّاعرة تبتغي توقيع الحالة التي آلت إليها الأمّة العربية المستعمرة من دمار وتجبّر العدوّ الصّهيوني، باحثة في ذلك عن طريق النّجاة باستخدامها لفظة **ابحثوا**، في بداية السّطرين المتواليين ولفظة "**علّمِيني**" كذلك لتجسّد وتجد الحل للتخلّص من المستعمر المتعصّب الضمير والمبدأ باستخدام فعل الأمر في كلّ مرّة.

3– التّوازي التّراكمي:

ويضمّ كلّ الشّعر الذي تتقدّم فيه البنية التّوازنية على البنية الدّلالية، على اعتبار أنّ إحدى السّمات الأساسيّة لشعر التّراكم التّوازني هي الاهتمام بالموقع وتنظيم الفضاء[1]، وهنا يتحدّد التّكرار التّراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكرار غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معيّنة سوى لوظيفة كلّ تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي[2]. من ذلك ورد هذا النّوع من التّوازي في قصيدة "**براءة الرّحم**"[3]:

مَنْ علَّمكُم أنْ تهرَبُوا منَ القَدَر
مَنْ أعْطاكُم مَفاتِيحَ الحِصَار
مَنْ أجْبرَكُم علَى الذُّل والانْكسَار
مَنْ صَيّرَكُم عَبيدًا وَأنتُم الأحْرار؟

عمدت الشّاعرة إلى تكرار أداة الاستفهام (**مَنْ**) أربعة مرّات، كونها من الأساليب التي تحرّك انتباه المتلقي، لتحيله إلى التّصوّر والتّساؤل، وكأنّ أداة الاستفهام تستدعي التّفكير والإجابة في نفس الوقت، حيث ساهم هذا التّرديد التّراكمي للأداة في بناء إيقاع فنّي على مستوى السّطور الشّعرية الأربعة، حيث تورد الشاعرة بصورة بليغة لقصّة مريم عليها السّلام ونفسيّتها إثباتا لعقيدة تربوية

[1] العمري, الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية, 166-72.
[2] عبيد, القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية, 219.
[3] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 17.

وأخلاقيّة (**الموت/الحياة**)، حيث تميّزت لغة الشّاعرة الحواريّة بالثّراء والتّنوع حينما قالت: يا أولاد المراعي، واستخدامها لضمير الاستفهام، و يتحقّق التّوازي التّراكمي من خلال اعتماد عنصر التّكرار، الذي يزيده أكثر وقعا وحسا إيقاعيا أكثر، وكذا تسديدا للمعنى المنشود وتعميمه.

وفي مقام آخر نجد التوازي التّراكمي متمثّلا في قصيدة "**نهاية التاريخ والسياسة**":

هَلْ ستنْتهِي السِّياسَة

هَلْ ستَجِفُّ العيُون

هَلْ تحجُم الدِّماءَ عن السَّيلَان

هَلْ ستُعفَى القلوبث منَ الخَفقَان

وفي ديوان همسات الوطن "**قصيدة نوفمبر يعود...ما قبل الحراك**" لفريدة بلفراق[1]:

نوفَمبرْ يعودُ كلَّ عام

نوفمبر يبحث عنا تحتَ الرَّكام

نوفَمبرْ ..عدتَ ليَعودَ الشُّهدَاء

نوفَمبرْ..لم تتغيّرْ أحوالَ البؤسَاء

نوفَمبرْ رهنوا البلاد في سوقَ النخّاسَة

نوفَمبرْ..شَهرُ الثَّورةِ والشَّهَيد

تكرّرت لفظة نوفمبر ست مرّات لتحقّق هندسة متوازية على مستوى المضمون، ليظهر تراكم اللّفظة ويطفو المعنى مبيّنا من خلال ما يوجد من تكرارات متوازية بالازدواج؛ تأكيدا على اضطرابات الثورة الجزائريّة، ومدى حضور ذكرى أوّل نوفمبر في كل عام إحياءً للتّضحيات التي قدّمها أبناء الوطن.

ومن نفس النّمط نجد قصيدة "**البحث عن الأيام**" فريدة بلفراق نحو[2]:

أبحثُ عن الأيّامِ التي ليس لها يوم

أبحثُ عن الأقلامِ التي لمْ تعد أقلَام

أبحثُ عن تعبٍ في عُيونِ الضَّباب

أبحثُ عن الكلِماتِ التي تَتمَنّى النَّدم

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 59-60.

[2] بلفراق, ديوان كوكتال السياسة, 56-57.

أبحثُ عن الضَّوء في نظَراتِ الظّلَام

أبحثُ عن المُرِّ في رائحةِ الزّهُور

ساهم تكرار لفظة "**أبحث**" في كامل القصيدة إلى توليد حركة إيقاعيّة تأثيريّة، من خلال الدّور الذي يشغله التّكرار الصّوتي التّراكمي في بلورة التّجربة الشّعوريّة ومحاولة تجسيدها، هذا بغضّ النّظر عن تغطية المفردة المكرّرة فضاءً واسعا من القصيدة من أوّلها إلى آخرها وهذا يدلّ على امتدادها وانسيابها في طول السّطور الشّعريّة، مما شكّل الزّخرفة الصّوتيّة النّاتجة عن التّكرار، فتخضع بذلك إلى نوع من الهندسة اللفظية الدّالة على الكثافة وقوّة التّأثير الجمالي والفنّي.

كما نجد هذا النّوع من التّوازي أيضا ماثلا في قصيدة "**الثورة السلميّة**" لفريدة بلفراق نحو[1]: في السطر:

نحن الشّعبُ

نحنُ الوَطنُ

نحنُ أبناءُ الثَّورةُ السِّلمِيّةُ

نحنُشَبابَ الحراكِ

نحنُطيرَ أبَابيلَ الجَزائرَ

نلحظ في السّطور الشّعرية تكرارا تراكميا للضمير المنفصل (**نحن**)؛ الذي تكرّر خمس مرّات، حيث أكسب القصيدة بعدا هندسيا خاصا على مستوى التّوزيع وبلاغة البياض، التي زيّنت فضاء القصيدة بانتشارها فمنحتها بعدًا بصريا يجسّد المعنى بطريقة ذكيّة في صورة تكرارية منحنية.

ثانيا/الموازنات الصّوتية والظّواهر فوق المقطعيّة:

1-التّناغم الإيقاعي من المقطع إلى التّفعيلة (الارتكاز أنموذجا):

قبل التّطرق إلى ظاهرة الموازنات الصّوتية وما ينطبق عليها من ظواهر تركيبية مؤسِّسة لهندسة صوتية على مستوى النّص الشعري وما فيه من ارتكاز، كان لِزامًا علينا أن نعرّج على التّنوعات الصّوتية التي من شأنها تحقيق هذه الهندسة والإيقاع الموسيقي على ما يوجد من التّتابعات المتّسقة والمنسجمة بالتّوازن الكمّي الصّوتي والتّفعيلي العروضي، نجد الظواهر فوق المقطعية (**البروسودات**).

[1] بلفراق, ديوان همسات الوطن, 61.

أ-النّبر أو الارتكاز stress:

النّبر من الظّواهر التّمييزيّة في اللّغة العربية عُني باهتمام اللّغويين منهم والمتخصّصين في علم الأصوات الذي دقّق فصائله وحدّد مواضعه سواء على مستوى الكلمة (نبر الكلمة) أو الجملة (نبر الجملة)، وسنعرض أهمّ ما ورد فيهمن تعاريف في المعاجم اللغوية التي لا تبتعد وجهات النّظر المصطلحية على نحو ما نجد.

جاء في لسان العرب **لابن منظور**: مادة نبر، النّبر بالكلام الهمزُ، والنّبرُ مصدر نبر الحرف، ينبره نبرا همزه، ويقال المنبور المهموز، والنّبرة الهمزة، وفي الحديث قال رجل **للنّبي (ص)** يا نبئ الله، فقال لا تنبر باسمي أي لا تهمز، ونبر الرّجل نبرةً إذا تكلّم بكلمة فيها علو[1].

وفي **المعجم الوسيط** ورد النّبر على أنّه إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النّطق، والنّبرة كلّ مرتفع من الشيء[2].

أمّا النّبر اصطلاحا فلا يبتعد عن التّعريف اللغّوي، حيث نجد تداخلا وتقاربا في المضمون، فهو من النّاحية الفونولوجية على سبيل المثال لا الحصر نذكر تعريف النّبر عند **ماريو باي** المتمثّل في:"أنّ مقطعا من بين مقاطع متتابعة يعطي مزيدا من الضغط أو العلو (نبر علوي**stress accent**)، أو يعطي زيادة أو نقصا في نسبة التردد (نبر يقوم على درجة الصّوت**pitch accent**)[3].

وعرّفه **إبراهيم أنيس**بـ "أنّه نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النّشاط"[4].

ومن النّاحية الفيزيولوجية فإنّا نكتفي بأنّه: "إبراز مقطع من المقاطع في الكلمة أو الجملة عن طريق قوّة الضّغط للهواء المصاحب للعمليّة الصّوتيّة واستمراره وارتفاعه"[5].

---

[1] ابن منظور, لسان العرب, 4323.

[2] مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, 897.

[3] ماريوباي, *أسس علم اللغة*, أحمد مختار عمر (عالم الكتب، القاهرة، ط8, 1998), 93 ,

[4] أنيس, الأصوات اللغوية, 169.

[5] عبد الفتاح البركاوي, « مقدمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني », مكتبة عين الجامعة, 22 ,195 ,avril 2020

إذن تتّفق التّعريفات اللّغوية والاصطلاحية—الفونولوجية والفيزيولوجية–أنّ النّبر هو عبارة عن عمليّة إبراز أو ضغط بقوّة على مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة، فتتميّز سمعيا بالأخذ بعين الاعتبار درجة علو الصّوت ذات الأثر.

أمّا مفهوم الارتكاز في الشّعر فيمكن إدراجُه تحت مسمّى الارتكاز كما وضعه النّقاد في مُجمل دراساتهم كونه يتعلّق بمواطن الضّغط على أحد المقاطع العروضية في النّص الإبداعي، يعرّفه **كمال أبو ديب** بأنّه "فاعلية فيزيولوجية تتّخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة"[1]؛ أي أنّه يقوم على قوة بروز الصوت، وما يكون من موسيقى إيقاعية بنّاءة، ذلك أنّ الارتكاز عنصر أساسي في الشّعر العربي بل عنصر غالب فيه، ومن تردّده يتولّد الإيقاع يقول **مُحَمَّد مندور** في هذا الصّدد: والذي يبدو لنا هو أنّ هناك ارتكازا على المقطع الثاني من التّفعيل القصير "فعولن"، وأمّا التّفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان، أحدهما: أساسي على المقطع الثاني، والآخر: ثانوي عل المقطع الأخير في"مفاعيلن" ... [2].

وهنا يبيّن مندور دور الإيقاع الشّعري الذي ينبع من التّتابع الأفقي للنّوى (**––0**)، (**–0**)، (**–– –0**)، ومن تتابع أي نواتين من النّوى يخلق عنصرا آخر في الكلمة العربية والشعر العربي هو النّبر الذي يرتبط باتّجاه العلاقة بين النّواتين المؤسّستين للوحدة الإيقاعيّة، كما أنّ العربية تفيد من الاختلاف التّركيبي لعناصرها المؤسّسة في خلق الصيغة الوزنية، أو الكتلة التي يفعل النّبر من خلالها ويخلق الطّبيعة الإيقاعيّة[3]، فلا يأخذ بعين الاعتبار الكمّ فيقول: "ليست العبرة باختلاف كمّ المقاطع بل بوجود مقاطع تحمل ارتكازا...وأخرى لا تحمله".

يتّفق إبراهيم أنيس مع مندور على أنّ الأساس الكمّي يستقلّ بإعطاء الشّعر العربي موسيقاه التي تميّزه عن النّثر، بل لا بدّ معه من عامل آخر الذي يضيفه ليس الارتكاز كما يقول مندور بل نغمة موسيقيّة خاصة يراعيها منشد الشّعر، ويدلّ عليها أنيس بالاصطلاح الانجليزي (intonation)[4]، ذلك أنّ الإنشاد يضبطه النّبر وبه تظهر بدايات الوحدات الإيقاعية ونهاياتها، يقول مصطفى حركات في هذا الصّدد: "لا شكّ أن الشّعر العربي يتعامل مع النّبر أو قل مع الثّقل والخفّة، وذلك لأنّ

---

[1] أبو ديب, *البنية الإيقاعية فى الشعر العربى* (دار العلم للملايين، لبنان، ط1, 1974), 220.

[2] مُحَمَّد مندور, *في الميزان الجديد* (مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط, 2017), 198.

[3] أبو ديب, *البنية الإيقاعية فى الشعر العربى*, 210.

[4] شكري عياد, *موسيقى الشعر العربي* (دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2, 1972), 35.

الإنشاد الذي هو أساس الملكة الوزنية...، فالنّبر الشّعري موجود في شعرنا تُعرف معالمه صوتيا بواسطة التّركيز في بعض المواضع والتّخفيف في بعضها الآخر"[1].

يبدو أنّ علاقة النّبر بالتّنغيم وثيقة، فكلاهما يمكن أن يعدّ ملمحا تمييزيا للمعاني الدّقيقة، أحدهما على مستوى ما في تشكيل صوتي معيّن للجملة (السلسلة الكلاميّة المتّصلة، أو العبارة كلّها فهو التّنغيم والرابط بينهما يكمن في أنّ النّبر (وإن كان ضغطا صوتيا، على مقاطع الكلمة المنفردة، فهو تتابع على مستوى نسيج كلامي، ممّا يولّد أنبارا متعدّدة عل مقاطع الكلمة الواحدة، وحصيلة هذه الأنبار يتشكّل التّنغيم[2] بالزّيادة في زمن النّطق بالكلمات في البيت الشّعري ومقطعه الطّويل.

يرى عبد الرحمن أيوب أنّ العنصر الأساسي الذي يميّز الصوت عن الآخر هو قوّة إسماعه التي تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجة سرعته"؛ أي أنّ هناك مجموعة من العوامل الموضوعية على نحو الجهد المبذول في إخراج الصّوت بما يترتّب عليه من حجم كميّة الهواء المضغوط من الرئتين إفضاءً للمواضع التي يمرّ بها الهواء في الجهاز الصوتي؛ فينتج عن ذلك علو الصوت (**Loundess**)، درجة الصوت (**pitch**)، نوع الصّوت (**Timbre**).

فمن خصائص النّبر الشّعري أنّه لا يتطابق مع أي نظام نبري يمكن أن توصف به العربية، يقول حركات: "النّبر الشّعري لا يتطابق في العربية مع أي نبر لغوي مهما كان نظامه، سواء أكان نبرا كالذي اقترحه إبراهيم أنيس ومن حذا حذوه، أو كان نبرا مرتبطا بالمدّ والتّضعيف (الطول الزّمني للصوامت والصّوائت) ويجمع مختلف خصائص هذا النّبر قائلا: "كل ما قيل حول هذا النّبر الشّعري يجعلنا نضع أسسا نظرية لها عناصرها تتلخّص في:

1-النّبر الشّعري هو تركيز على مقاطع معيّنة من الوزن.

2-للنّبر الشّعري ثلاث وظائف أساسيّة هي[3]:

أ-وظيفة تحديدية لعناصر الوزن تبرز بداية ونهاية التّفاعيل والأشطر والأبيات.

ب-وظيفة تقابلية تبرز التّكافؤ في الوحدات المتشابهة.

---

[1] رضا زلاقي, « نبر التفعيلات في القصيدة العربية العمودية –قراءة في ضوء الدراسة المختبرية- », الصوتيات 15 21) 1 n° , avril 2019): 78.

[2] أحمد سلامة الجنادبة, « نبر الاسم الجامد والمشتق -دراسة فيزيائية نطقية- » (أطروحة دكتوراه, جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان, 2014), 64.

[3] زلاقي, « نبر التفعيلات في القصيدة العربية العمودية –قراءة في ضوء الدراسة المختبرية- », 78.

ج-وظيفة تمييزية تجعلنا نفرّق بين الأوزان.

د-النّبر الشّعري لا يتعارض مع اللغة فهو لا يستطيع أن يقع على المواقع القصيرة.

هـ-النّبر مختلف الشّدة.

أمّا من المستشرقين الذي عُنوا بدراسةً النّبر فنجد**فايل**(**file**) الذي ينصبّ اهتمامه على الوتد باعتباره موضعا للنّبر -محور التّفعيلة (**core**)-، كونه يعطي الخاصية الإيقاعيّة المتميّزة، ويعتمد على أنّ الأسباب (**قد، لك**) لا تحمل نبرا، بينما الأوتاد مثل (**لقد، وقت**) النّبر، يتّفق هذا مع قول **الفارابي**: " (النّبرات)...هي نغم قِصار أطول مدّاتها في مثل زمان النّطق بوتد، وتبتدئ هذه النّغم بهزّات خِفاف". وفي المقابل فإنّا نجد **ستانلاس جويار (Guyar stanislas)** قد أقام فهمه لإيقاع الشّعر العربي عامّة، ولقضيّة النّبر خاصّة على الأساس الموسيقي لا اللّغوي، واتّخاذه نقطة انطلاق يحدّد من خلالها مواضع النّبر في التّفعيلات[1]، فالصّوت المنبور أطول منه حين يكون غير منبور وانسجام الكلام في نغماته يتطلّب طول بعض الأصوات، وقصر البعض الآخر، إذ يميل الصّوت المنبور إلى القصر إذا وليه صوت غير منبور، وذلك تحقيقا لرغبة الكلام في أن تقارب المقاطع المنبورة بعضها من بعض[2].

وبالرّغم من التّداخل بين أراء الدّارسين في موضوع النّبر الارتكاز، حدّد **كمال أبو ديب** ضوابط لتوزيع النّبر على مستوى البيت الشّعري كالآتي[3]:

1-حين تنتهي الوحدة الإيقاعية (أو الكلمة) بالنّواة (**– 0**) أو النّواة (**– – 0**) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة التي تسبق هاتين النّواتين مباشرة.

2-حين تنتهي الوحدة بثلاث نوى من النّوع (**– 0**) ولا تكون وحدة أخيرة في هذه الحالة تحمل النّواة الأخيرة نبرا قويا.

3-حين تنتهي الوحدة الإيقاعية للنّواة (**– – – 0**) فإنّ النّبر القوي يقع على الجزء السابق مباشرة للتّتابع (**– – 0**) من النّواة المذكورة.

---

[1] سيد البحراوي, *العروض وإيقاع الشعر العربي* (الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر, 1993), 116-116-20 ,

[2] أنيس, الأصوات اللغوية, 82.

[3] أبو ديب, البنية الإيقاعية فى الشعر العربى, 337.

4- حين تنتهي الوحدة بالتّتابع (**– 0**) فإنّ النّبر يقع عليه سواء أكان مستقلا أو جزءا من نواة أكبر[1].

وبالتالي فالنّبر الإيقاعي في الشّعر يعتمد على الأوتاد أساسا لتحديد موضع الارتكاز في التّفعيلات إلى جانب ما يوقّعه الإيقاع من موسيقى داخلية منغّمة تقوم على التّتابع.

2-التوازي المقطعي ودوره في موسيقى الشّعر:

للموازنات الصّوتية المقطعية أهميّة جليلة في تحقيق هندسة صوتية تتحقّق بوساطة التّكرار المتوازي للمقاطع الصّوتية المتوازنة، من ذلك المقطع الذي أخذ عدّة مآخذ عرّج عنها أهل الاختصاص، أوّل من تحدّث عنه **ابن جني** حينما قال: "اعلم أنّ الصّوت عرضٌ يخرج م النّفَسِ مستطيلا متّصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشّفتين مقاطع تُثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفًا، وتختلف أجراسُ الحروف بحسب اختلاف مقاطعها، وإذا تفطّمن لذلك وجدتَه على ما ذكرتَه لك، ألا ترى أنّك تبتدئ الصّوت من أقصى حلقك ثمّ تبلغ به أيَّ المقاطع شئت فتجد له جرسًا ما...))[2] .

عرّفه **جان كانتينو** (**jean cantinou**) بأنّه "الفترة الفاصلة بين عمليّتين من عمليّات غلق جهاز التّصويت سواءً أكان الغلقُ كاملًا أو جزئيا هي التي تمثّل المقطع"، وعرّفه **مُحَمَّدالأنطاكي** بـ " أنّه وحدة صوتيّة أكبر من الصّوت المفرد، وتتألّف هذه الوحدة من صوت طليق واحد قصيرًا كان أو طويلًا، معه صوت حبيس أو أكثر"[3] .

ويرى إبراهيم أنيس أنّ "المقاطع الصّوتية نوعان متحرّك (**open**) وساكن (**closed**) والمقطع المتحرّك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل".

ومع تطوّر الدّرس الصّوتي أضحت أهميّة الدّراسة الصّوتية القائمة على المقطع الصّوتي تُشكّل فكرة أساسية من أفكار الدّرس الصّوتي الحديث، نظرا إلى ما يشكّله المقطع من أثرٍ في بنية المفردة في

---

[1] أبو ديب, 337.

[2] ابن جني, سر صناعة الإعراب, 06.

[3] صباح عطيوي عبود, المقطع الصوتي في العربية (دار الرضوان، عمان، ط1, 2014), 17-19.

التّركيب اللّغوي إنّ موازين الشّعر تعتمد على التّحليل المقطعي قبل كلّ شيء، ففي الكثير من اللّغات يقوم الوزن على عدد المقاطع[1].

حظي مصطلح الإيقاع بالعناية والاهتمام لارتباطه الشديد بالموسيقى، وخاصة ما يخدم الخطاب الشعري من الناحية التقطيعية في علمي العروض والأصوات، إذ يتمّ تقطيع الأبيات العشرية أوّلا إلى مقاطع حيث يتمّ التّميّز بين أنواع المقاطع، ومن ثمّ يتمّ تجميع هذه الإيقاع بناءً على أسس إيقاعية معيّة وفي وحدات أكبر تسمّى "تفعيلات"، ذلك أنّ موازين الشعر تعتمد على التّحليل المقطعي قبل كلّ شيء، فالعروض العربي قائم على الإيقاع الناشئ من تساوي عدد المقاطع في كلّ بيت، ويتجلّى عن طريق ثلاثة عناصر كما حدّدها **شكري عيّاد**: أوّلها المقاطع: التي تستغرقكمّا من لزّمن في أثناء النطق بها، وثنيهما التّنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التّكلم من إخبار واستفهام...الخ، وآخرها النّبر الذي يساعد على إبراز ما يعبّر عن المتكلّم على انّه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة، وتختلف هذه العناصر في درجة بروزها من لغة إلى أخرى. ولا تكتمل صورة التّشكيل الصوتي الإيقاعي إلّا إذا ارتبط بإيقاع نفسي[2]، ذلك أنّ تكرار الوحدات الإيقاعية ممثّلة في التّفعيلات والأشطر والقوافي يشكّل الأساس الذي ينهض عليه التوازي القائم في أصله على مبدأ التّكرار في النّص الشعري[3]، لذا فإنّ الشاعر في العصر الحديث صار بإمكانه أن يجوب الأصوات المتباينة، ويعيد خلق أصوات جديدة، ممّا يساعد على تفعيل عنصر الموسيقى وتحقيق انسيابية المعنى الذي يريده الشّاعر ويبتغيه مؤسّسا بذلك هندسة صوتية توج التّجربة الشعرية في النّص الإبداعي.

ومن هذا المنطلق سنعرض مجموعة من النّماذج الشّعرية لمجموعة من الشّعراء توضّح موضع الارتكاز، بالاستعانة ببرنامج برات (praat)[4] لتحديد القيمة الزمنية للارتكاز، على نحو ما نجد في النّموذج الأوّل من قصيد ة **"نخلة أورقت حزنا"** لخالديّة جاب الله من بحر **المتقارب**[5]:

---

[1] عطيوي عبود, 24-26.

[2] ابتسام أحمد حمدان, *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*, 140.

[3] علوي عبد الجبار, « بنية التوازي في شعر البارودي », *آفاق للعلوم* 12.2 (1 mars 2017): n° 7 ,

[4] برنامج برات هو برنامج مجاني لتحليل معالجة الموجات الصوتية، حيث يمكن وصف أي صوت بسيط وصفا كاملا عن طريق تحديد ثلاث خصائص: درجة الصوت وارتفاعه، أو كثافته، او قياس كمية الطاقة الصوتية لصوت ما بالنسبة إلى كمية طاقة صوتية ثابتية تستعمل مرجعا. ينظر: فؤاد كاظم طاهر: طريقة عمل برنامج برات وتحليل القصائد صوتيا ومخبريا، ص02-09.

[5] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 31.

تَغـــرَّبَ وَجْهـــي وَلَسْـــتُ أَرَانـــــي سِـــوى مَوْجَـــةٍ شرَّدَتْـــهَـا المَوَانـــــي

أنـــــادي على وِجهةٍ مـــن حنيـــنٍ تـــرعْـــرعَ فـي رُبـعِـهـــا عُنفـوانـــــي

الكتابة العروضية للبيت:

تَغْرْرَ بَ وَجْهي وَلَسْتُ أَرَانِي سِوَى مَوْ جَتِنْ شَرْ رَدَتْهَلْ مَوَانِيْ

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

فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

أناديْ علىْ وِج هتِنْ من حنيْنِنْ ترعر ع في رب عهاْ عُن فوانيْ

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

التّحليل المقطعي للبيت[1]:

تغرّب وجهي ولستُ أراني

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ح

سوى موجةٍ شرّدتها الموانِي

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ح ص ص ح ص ح ح ص ح ح

أنادي على وجهةٍ من حنينٍ

ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص

[1] **المقطع**: توزيع للطاقة الصوتية، ويتم التوزيع على أساس التباين الكائن بين الصوامت والصوائت وأنصاف الحركات(ينظر: الأصوات اللغوية –رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: سمير شريف إستيتية، ص300)..

ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص

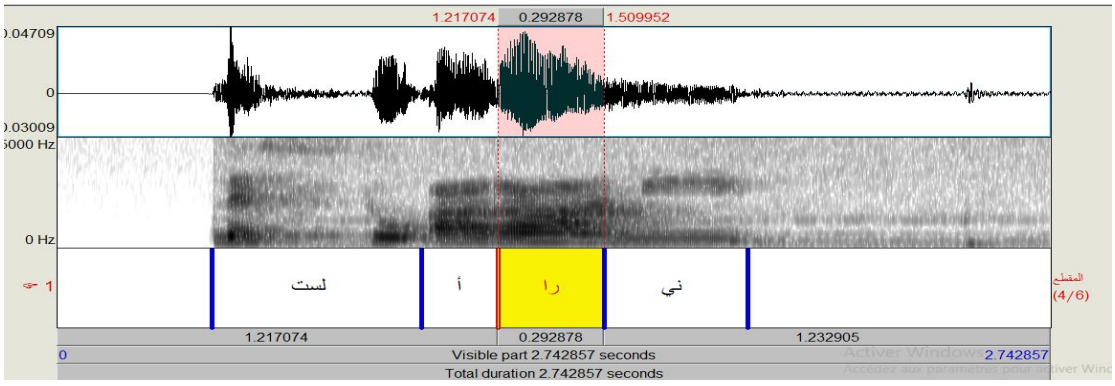
ترعرع في ربعها عنفواني

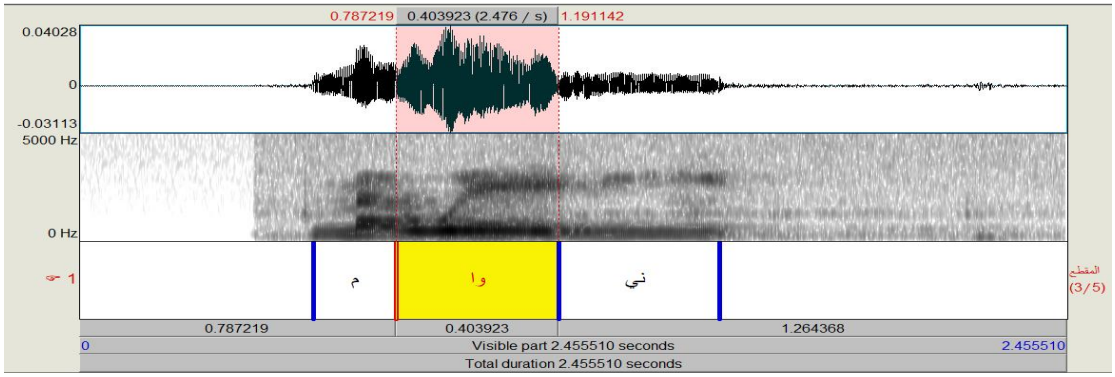
ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ح

جدول يوضّح الارتكاز في البيت:

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للارتكاز
أراني	عو	ص ح ح(cvv)	را	**0.29**
موانى	عو	ص ح ح (cvv)	وا	**0.4**

مخطط يبين طول الارتكاز





إنّ أوّل ما نلحظه من خلال التّحليل العروضي والمقطعي للصّوت، أنّ هناك تساور بين الصّوت والوزن وحتى في القيمة الزّمنية لكل مقطع من المقاطع التي يقع عليها النّبر، وقد وجدنا أنّ التّوازي يقع بين التّفعيلة "**أراني**" والتّفعيلة "**موانِ**" المتقابلتين، فكلاهما يتكوّن من التّفعيلة "**فعولن**"، حيث يقع الارتكاز القوي على المقطع الثاني منها في "**را**" أي على المقطع "**عو** //**0**"على المقطع السّاكن التّفعيلة "**فعولن**"، بينما اللّفظة الثانية فيقع النّبر الشعري القوي على المقطع الثاني "**وا**" أي على المقطع العروضي "**عو** //**0**"، كما نلحظ التماثل قائما أيضا في الكمّ الصّوتي فكلّ من الوحدة "**را**" و"**وا**" تتشكّل من نفس المقطع الصّوتي **ص ح ح**؛ أمّا طول الارتكاز فنحدّد الأول بـ **0.29** من الثانية. ، والثاني بـ **0.4** من الثانية.

بينما يقع الارتكاز الثانوي وهو أقلّ قوّة من سابقه فيقع على المقطع الثالث "ني" من الوحدة نفسها أي على "**لن** /**0**" السّبب الخفيف من التّفعيلة "**فعولن**"، حيث يعكس المدّ الصّوتي هنا غربة شاعرتنا ومدى تحسّرها بانقباض نفسي فلا تَأْلفُ وحدتها بعد ذلك.

أمّا من النّاحية الدّلالية فإنّ شاعرتنا تعرض في هذا المقام غربتها وما تعانيه من حسرة وانقباض روحي فلا تألف وحدتها لا تستحسنها.

إذن الارتكاز القوي وقع على المقطع نفسه "**عو** //**0**"، كما وقع الارتكاز الثانوي "**لن** /**0**" على نفس المقطع بالتّوازي، حيث حقّق هذا الأخير هندسة صوتية شكّلها الاتّساق والانسجام من خلال التّتابع الصّوتي والتّوازن العروضي، ممّا خلق لنا موسيقى داخلية منغّمة يطرب لها المتلقي.

وفي قصيدة "**نشيدُ الشّمال**" من بحر المتقارب[1]:

غـــدا ســـوفَ نفتَـــكُّ مَـــا هُـــوَ غَـــالٍ بِرغْـــمِ الضَّـــحايَـــا وقهْـــرِ الأَهَـــالـــي

الكتابة العروضية للبيت:

غَدَنْ سَوْ فَنَفْتَكْ كُمَا هُوَ غَالِنْ بِرغْمِن ضَحَايَا وقهْرلْ أهالي

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

التّحليل الصّوتي للبيت:

غدا سوفَ نفتَكُّ مَا هُوَ غَالٍ

---

[1] .دهّان, ديوان نبراس الأوراس, 45

ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص

ح ح ص ح ص

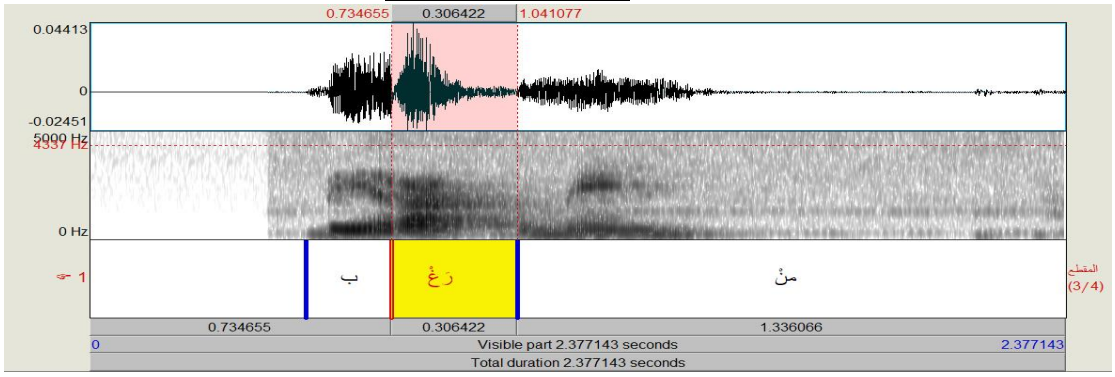
بِرغْمِ الضَّحايَا وقهْرِ الأَهَالِي

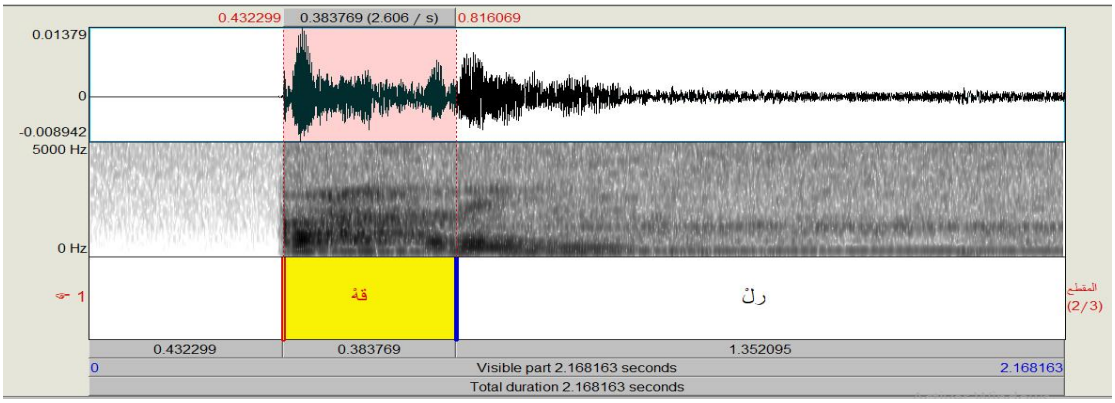
ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص

ح ح ص ح ح

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للارتكاز
رَغْمِ	عو	ص ح ص (cvc)	غْـ	0.31
قهْرِ	عو	ص ح ص (cvc)	هْـ	0.39

مخطط يبين طول الارتكاز





نلاحظ من خلال المعطيات السّالفة الذّكر أنّ الارتكاز الشّعري يظهر عجُزِ البيت (برغْمِ الضَّحايا وقهْرِ الأهالي)، على الوحدة اللّسانية "رَغْمِ" في "رَغْ" و" أي على **"عو" /0** من التّفعيلة **"فعولن"** ويقع عل السّاكن **"الغين"**، كما يظهر الارتكاز في الوحدة الثانية "قهْرِ" على المقطع **"قهْ" عو /0** من التّفعيلة **"فعولن"** هي الأخرى ويقع على السّاكن منه.

وممّا لا شكّ فيه أنّ المواضع الصّوتية التي وقع ليها الارتكاز هنا متقاربة المخرج فكلاهما مخرجهما الحلق إلّا أن الصّوت الأوّل مجهور أمّا الثاني فمهموس، أمّا من ناحية طول الارتكاز فيبلغ الأوّل **0.31** من الثانية، ويبلغ الثاني **0.39** من الثّانية.

لقد تحقّق التوازي بتماثل الثّنائيّتين في الوزن والمقطع ممّا شكّل لنا إيقاعا صوتيا من خلال التّتابع المقطعي الذي شكّل لنا بدوره هندسة صوتية تقوم أساسا على ضربٍ من التّكرار، وانغلاق المقاطع وانفتاحها ليجسّد الوقائع القاهرة التي كانت قد ألمت بالمغرب العربي وما خلّفته من جثث هامدة آملا استرجاع الهوية الوطنيّة وتحرير الوطن.

النموذج02: قصيدة **"مرثية فقيد"** من بحرالخفيف[1]:

أمْ تَوالـتْ صَواعِـقُ الـرّعـدِ هَـولًا فَـهـوَى البـدرُ والنّـجـومُ سَـواءُ؟

الكتابة العروضية للبيت:

أم توالت صواعقُرْ رَعدِ هولنْ فهولْبد ر ونْنُجُو مُ سواءو

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

فاعلاتن مُتفْعلن فاعلاتن فعلاتن متفْعلن فعلاتن

التحليل المقطعي للبيت:

أم توالت صواعقُ الرّعدِ هولًا

ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص

[1] دهّان, 23.

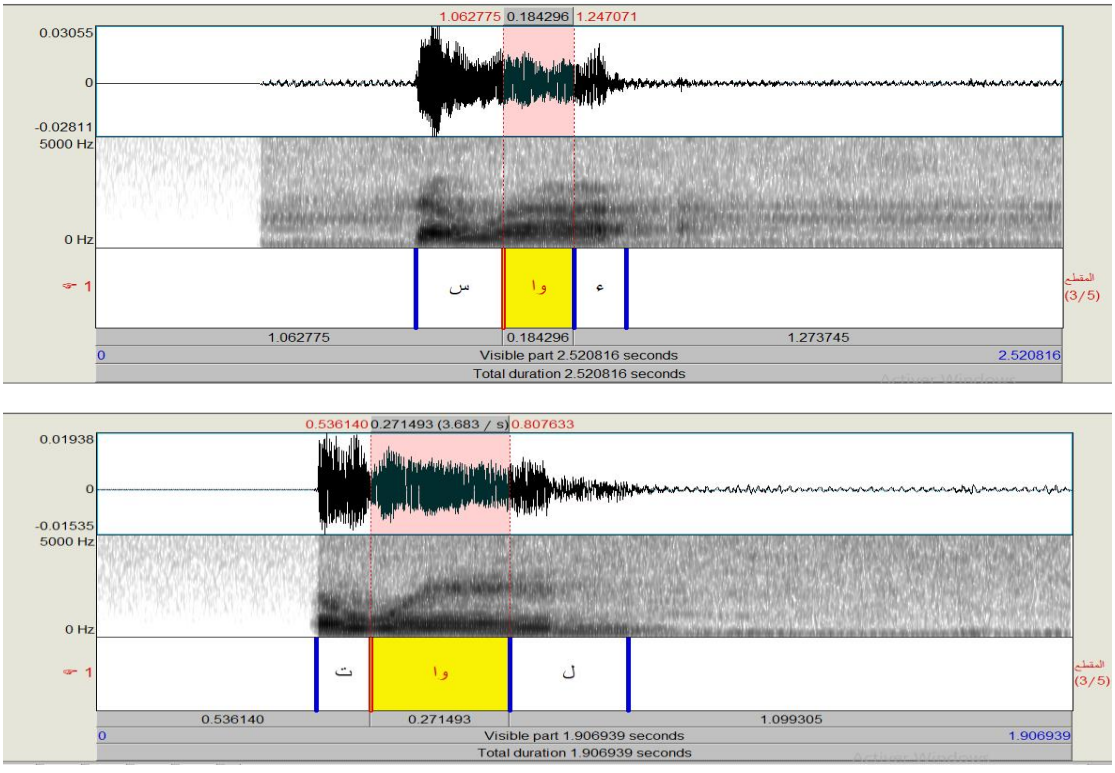
فهوى البدرُ والنّجومُ سواء

ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح

جدول يوضح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للنّبر
توال	لا	ص ح ح (cvv)	وا	0.18
سواء	لا	ص ح ح (cvv)	وا	0.27

مخطط يبين طول الارتكاز



يظهر وجه الارتكاز في هذا النّموذج في لفظة **أَمْتوالِ** على وزن **"فاعلاتن"** أمّا لفظة **مُسَواءُو** على وزن **"فعلاتن"** أصابها زحافي سمّي **"زحاف الخبن"** وهو حذف الثاني السّاكن من التّفعيلة فتصير "فاعلاتن" "فعلاتن"[1]، حيث نجد أن الارتكاز القوي يقع على المقطع الطّويل صحح في كلّ من **"وا"** أي **"لا" /0** من التّفعيلة **فاعلاتن**، و**"ما"** أي **"لا" /0** من التّفعيلة **فاعلاتن** ويقع على المقطع الساكن، كما نلحظ أن زمن النّطق هنا يبلغ **0.18** من الثانية، بينما يبلغ طول الثاني **0.27** من الثانية في اللّفظتين، ومع اختلاف الارتكاز هنا نلحظ أنّ هناك توازٍ بين المقاطع الصّوتية المتماثلة؛ فكلاهما يتكوّن من مقطع طويل مفتوح من نوع **ص ح ح**، وهذا التّكرار في المدّ وقّع إيقاعا تنغيميا على مستوى البيت الشّعري وكأنّ هنالك تواترا صوتيا متتابعا، فلقد تحقّق التوازي هنا بتقابل وتماثل وتشابه الوحدتين عروضا وصوتا، وقد عمد شاعرنا إلى هذا التوازي ليجسّد انفعالاته النفسية وما يحسّه من تفجّعٍ فيرثي فقيده مبرزا شدّة تأثّره.

وورد الارتكاز في قصيدة **"ابنة اللّيل"** من بحر الخفيف أيضا[2]:

يــا ابنــة اللّيــل هــا سنــاالصّبحِ لاحَ فــي الــرّوابــي يــبــدّدُ الأشبــاحْ

الكتابة العروضية:

يَبْنَةَ لْلَيْ لِ هَا سَنَصْصُبْحُلاحَ فِرْرَوَابِيْ يُبَدْدِدُلْ أَشْبَاْحْ

00/0/ 0//0// 0/0//0/ /0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفعِ لن فاعلاتُ فاعلاتن مُتَفْعِ لُ فالاتْ

التّشكيل المقطعي للبيت:

يا ابنة اللّيل ها سنى الصّبحُ لاحَ

---

[1] مُحَمَّد بن حسن بن عثمان, *المرشد الوافي في العروض والقوافي* (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1, 2004), 28 , https://www.noor-book.com/-pdf.

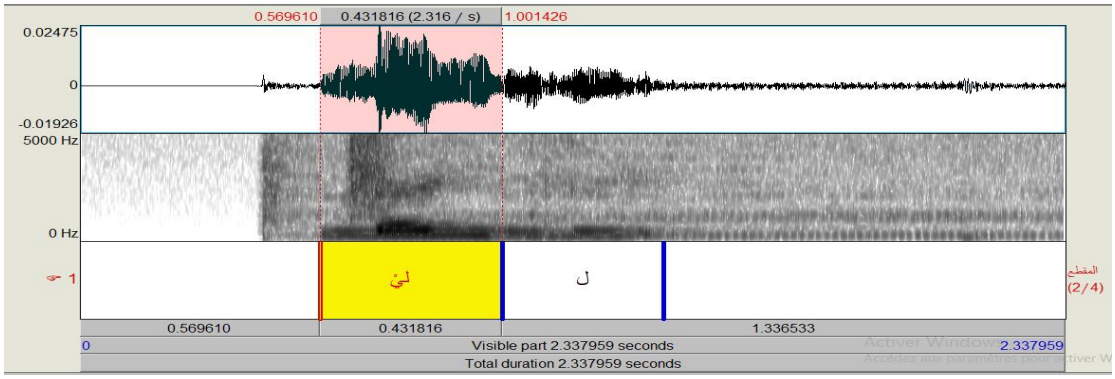
[2] دهّان, ديوان نبراس الأوراس, 31.

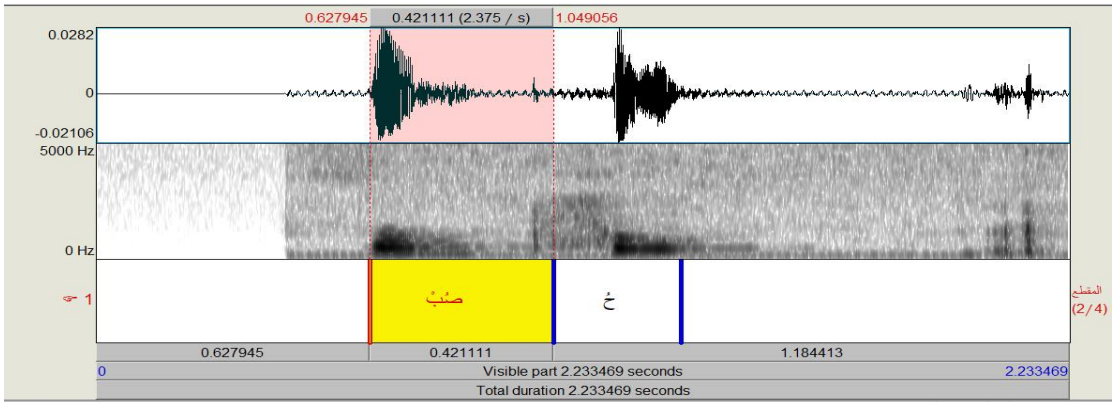
ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص

جدول يوضّح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز	القيمة الزّمنية للنّبر
لَيْلِ	تن	ص ح ص (cvc)	يْـ	0.43
صُبْحُ	فا	ص ح ص (cvc)	بْـ	0.42

مخطط يبين طول الارتكاز





يقع الارتكاز هنا على ليل وصبح، ففي التّشكيل العروضي "**يَبْنَتَلْلَيْ**" على وزن التفعيلة "فاعلاتن" يظهر الارتكاز على المقطع "لَيْ" أي "تنْ" /0 من التفعيلة ويقع على السّاكن منه، ويقابلها التّشكيل العروضي "**صُبْحُلَاحَ**" الذي جاء على الوزن العروضي "**فاعلاتُ**" التي أصابها زحاف الكفّ ويُعنى به حذف السابع السّاكن من آخر تفعيلة "فاعلاتن" فتصير "فاعلاتُ" وهنا ارتكاز على المقطع

"**صُبْ**" أي على المقطع "**فا /0**" من التفعيلة فاعلاتُ فيقع النّبر ، أمّا من النّاحية التّشكيل المقطعي فإنّا نجد أنّ هناك توازٍ بين لفظة ليلِ وصُبْحُ فكلاهما يتكوّن من مقطع متوسط مغلق من نوع **ص ح ص** ومن مقطع قصير مفتوح من نوع **ص ح**،، وتقبلها مقطع النّبر في لفظة "**صُبْحِ**" فيقع الارتكاز على " **صُبْ**" على المقطع "**فا /0** السبب الخفيف من التفعيلة "**فاعلاتن**" أيأنّ الارتكازيقع على الساكن من التّفعيلة، أمّا طول النّطق بالمقطع المنبور فنجده جد متقارب الأول بـ **0.43** من الثانية، والمقع الثاني **0.42** من الثانية.

أمّا من ناحية التّشكيل الصّوتي المقطعي فكلّ من (**ليْلِ/صُبْح**) يتشكّل من مقطع متوسّط مغلق من نوع **ص ح ص** ومن مقطع قصير من نوع **ص ح**يتوافقان في الكمّ الصّوتي ويختلفان في الصفة الصّوتي فالوحدة الأولى أصواتها مجهورة بينما الثانية مهموسة مبتدئة بصوت الصّاد الصّفير المهموس، والانتقال من الجهر إلى الهمس في هذا التتّابع الصّوتي يدلّنا على مُجمل الأحداث المأساوية التي كانت تعانيها مدينة تونس في فترة الحرب وما خلّفته من أثار بشرية أدمت قلوب الشّعب، فقد شكّل لنا هذا التّوازي وقعا دلاليا إيقاعيا على مستوى البيت الشّعري.

النموذج 03: قصيدة "**رقصة**" من بحر الرّجز[1]:

فَتَّـحْـــتُ بـــابًـــا مُـــوْصَـــدًا أَدْخـــلْـت أَرْضًـــا بَـــــــاردَهْ

الكتابة العروضية للبيت:

فَتْتَحْتُ بَابْ بَنْ مُوْصَدَنْ	أدْخَلْتُ أرْ ضَنْ بَارِدَهْ
0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0/ 0//0/
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن

التّحليل المقطعي للبيت:

فتّحتُ بابًا مُــوْصدا

[1] جاب الله, ديوان للحزن ملائكة تحرسه, 35.

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص

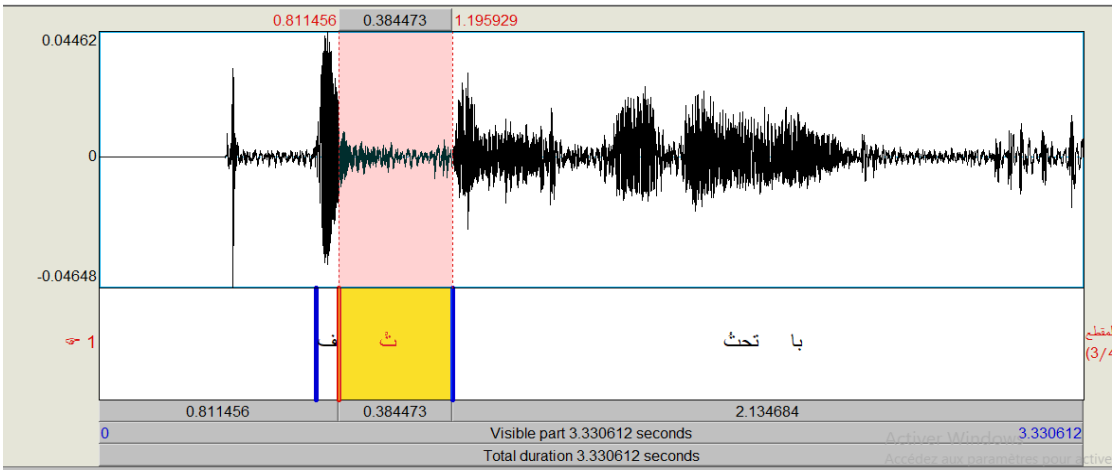
أدخلت أرضا بارده

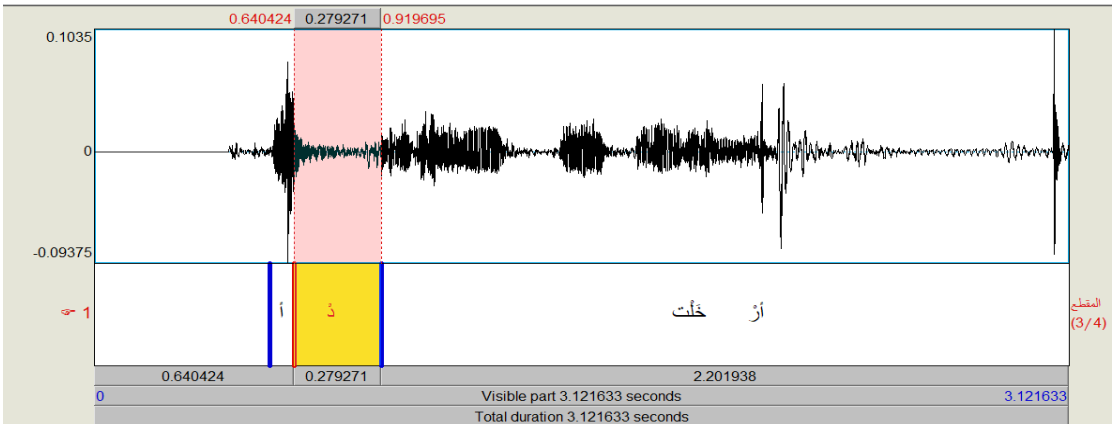
ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص

جدول يوضّح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصوتي	موضع الارتكاز	القيمة الزمنية للارتكاز
فتّحْ	مُسْ	فتْ: صحص CVC	تّـ	0.38
أدخلْ	مُسْ	أدْ: صحص CVC	دْ	0.28

مخطط يبين طول الارتكاز





-فتّحْ/أدخَلْ: فتْتَحْ//أَدْخَلْ: /0/0 مُسْتَفْعِلن من التفعيلة (مُسْتَفْعِلن) ←

ص ح ص=ص ح ص

يقع الارتكاز هاهنا على صوت "**التاء**" الساكنة من المقطع "**فَتْتَحْتُ بَأْ**" أي على المقطع "**فَتْ /0**" أي على المقطع "**مُسْ**"من التفعيلة "**مُسْتفْعلن**"، ويقابلها في الوحدة الثانية "**أدْخَلْتُ أرْ**" حيث يقع الارتكاز المقطع "**أدْ /0**" ويقع فيها الارتكاز أيضا على "**مُسْ /0**"من نفس التّفعلية هي الأخرى، كما يقع على صوت "**الحاء**"التي على من المقطع "**تحْ**" من الوحدة الأولى وما يقابلها من ارتكاز على المقطع "**خَلْ**" من الوحدة الثانية؛ ويقع الارتكاز هاهنا على المقطع "**تفْ /0**"من التّفعيلة "**مُستفْعلن**"، كما نجد أنّ هناك موازاةً في المقاطع الصوتي في كليهما فنجد الأولى تتكوّن من مقطعين قصيرين مغلقين بصامت من نوع **ص ح ص** ويبلغ زمن الارتكاز في المقطع الأول بـ **0.38** من الثانية، بينما المقطع الثاني فيبلغ طوله **0.28** من الثانية، فتجسّد لنا بذلك خالديّة جاب الله تجربتها الشّعرية وما تحسّه، وما تحاول تجسيدها بتكثيف المقاطع الصوتية المغلقة.

النموذج 04: قصيدة "**مع الخالدين**" من بحر المجتثّ[1]:

بـــاللّيـــلِ ثـــمّ تنـــــادوا فـــخـــرّ صـــالـــحُ خـــــدّا

الكتابة العروضية للبيت:

[1] دهّان, ديوان نبراس الأوراس, 69.

بِلْلَيْلِ ثُمْ مَ تنادوا فَخَرْرَ صا لِحُ خَدْدَا لِيْ ←––خَرِ

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

مُستفعلن فعلاتن مُتفعلن فعلاتُن

التّقطيع الصّوتي للبيت:

باللّيلِ ثمّ تنادوا

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح

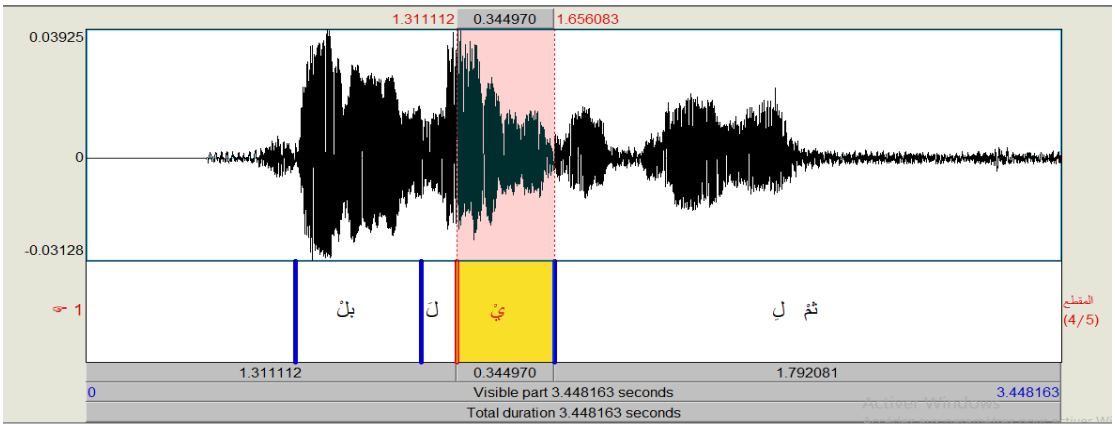
فخرّ صالحُ خدّا

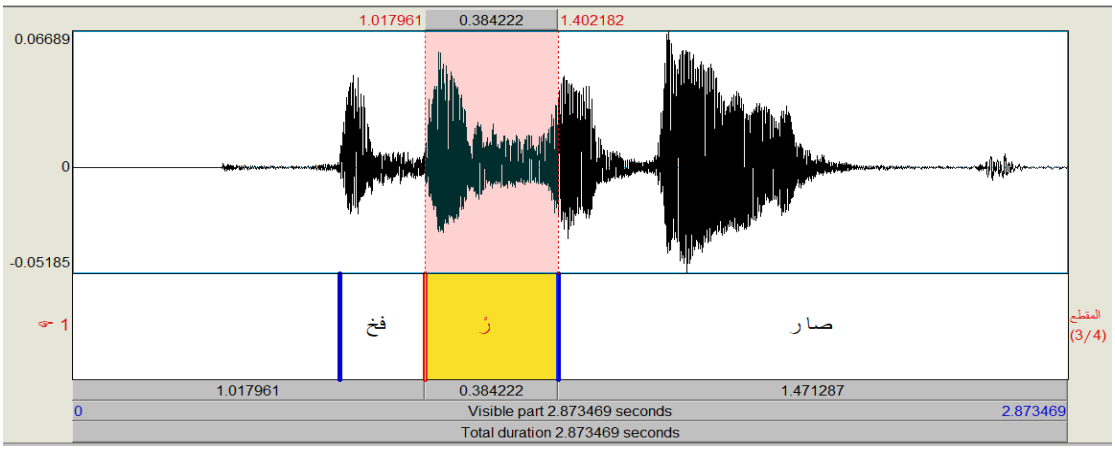
ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح

جدول يوضح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصوتي	موضع الارتكاز	القيمة الزمنية للارتكاز
ليلِ	تفْ	لِيْ: ص ح ص CVC	يْـ	0.34
خرَّ	تفْ	خرْ: ص ح ص CVC	رْ	0.38

مخطط يبين طول الارتكاز





ممّا لا شكّ فيه أن الارتكاز في البيت يقع على المقطع العروضي " بِلْلَيْلِثُمْ" في المقطع "**لِيْ /0 تف**" أي على السّاكن من التّفعيلة "**مستفعلن**"،كما يقع النّبر الشعري في المقطع العروضي "**فَخَرْرَ صا**" على المقطع "**خَرْ**" أي **تَفْ /0** على السّاكن من التّفعيلةُ "**متفْعلن**" المخبونة، ومن ناحية التّشكيل المقطعي فنجد أنّ ضرب التّوازي بيّن في لفظة "**لَيْلِ /خرَّ**" فكلاهما على مقطع **ص ح ص ص ح**، حيث يختلف المقطعين في طول الارتكاز؛ فالأول يبلغ طوله **0.34** من الثانية، بينما الثاني فيبلغ طوله **0.38** من الثانية.

النموذج 05: قصيدة "**الرسالة الباكية**" من بحر الكامل[1]:

ليـــــلايَ، وجـــودي عــن فتـًـى يهــواكِ وإذا ظنـنـــــتِ فحسبُـــــهُ ذكـــــراكِ

الكتابة العروضية للبيت:

لَيْلَايَ، وُجُو دِي عَنْ فتَنْ يَهْوَاكِي وَإِذَا ظَنَنْ تِ فَحَسْبُهُو ذِكْرَاكِي

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

مُتْفاعل متْفاعلن متْفاعِل متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلْ

التّشكيل المقطعي للبيت:

[1] دهّان, 30.

ليلايَ، وجودي عن فتًى يهواكِ

ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص

ص ح ص ص ح ح ص ح

وإذا ظننتِ فحسبُهُ ذكراكِ

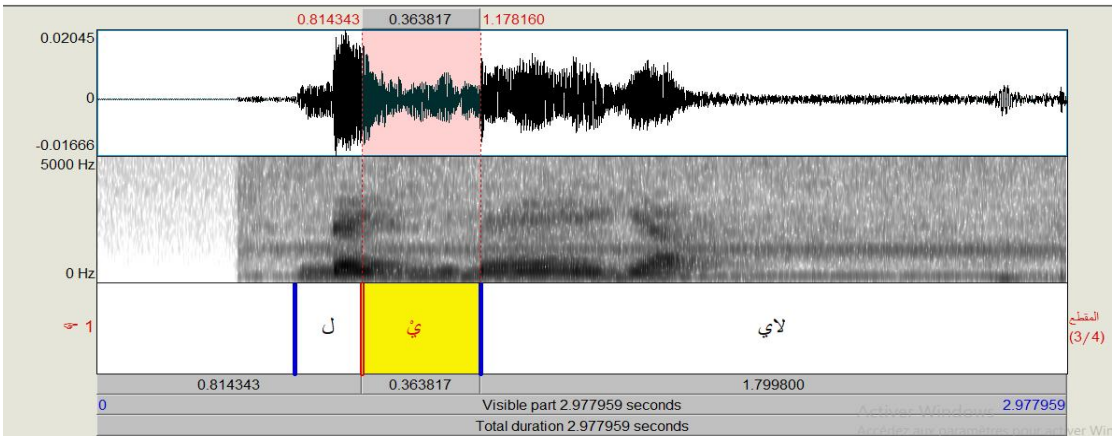
ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح

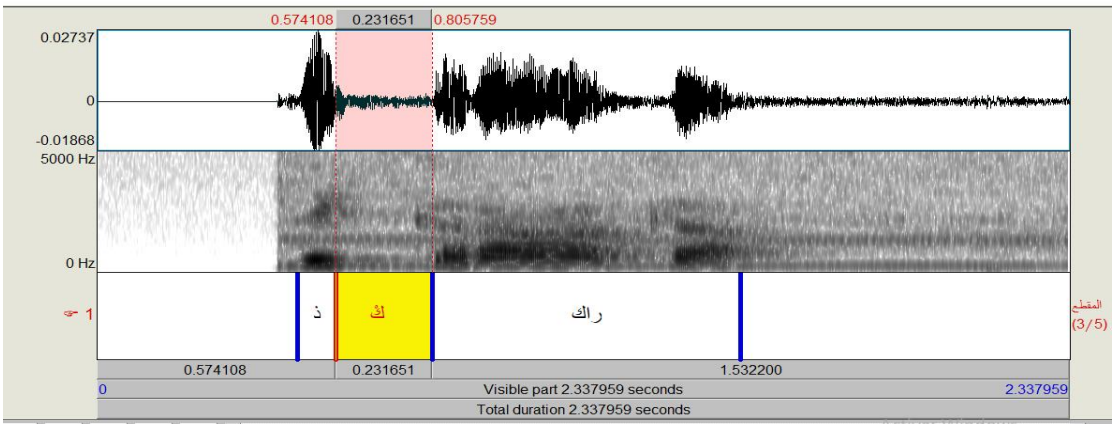
ص ح ص ص ح ح ص ح

جدول يوضّح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للنّبر
ليلايَ وُ	مُتْ	ليْ: ص ح ص (cvc)	يْـ	0.36
ذكراك	مُتْ	ذكْ: ص ح ص (cvc)	كْ	0.23

مخطط يبين طول الارتكاز





ليلاي//ذكراك: /0 و0/ (**مُتْفاعِ** من التفعيلة **متفاعلن**)

الكم الصوتي: ص ح ص + ص ح ح + ص ح= ص ح ص + ص ح ح + ص ح

نلحظ من خلال من التّحليل العروضي أنّ الارتكاز يقع على لفظة (**ليلاي**) على "**لَا أي فا /0**" على الساكن أي على السبب الخفيف من التفعيلة (**متْفاعلن**)، ويقابلة في لفظة (**ذكراك**) النبر على (را /**0 مُتْ** من التفعلية**مُتْفاعلْ**)المقطوعة ونعني بالقطع حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، كما يقع الارتكاز على المقطع الطويل من كلمة **ليلاي وذكراك** في كلّ من المقطع "**لا**" و"**را**" **أي** على "**فا /0**"من التفعيلة **متفاعلن**)، أمّا ناحية الكم المقطعي فهناك تساوٍ فكلاهما يتكون من مقطع طويل مفتوح من نوع **صحح**، لكنهما يختلفان في زمن الارتكاز؛ إذ نجد الأول يبلغ طول النق به **0.36** من الثانية، بينما الطول الثاني فيبلغ **0.23** من الثانية.

ويدلّ الانتقال في هذا المقام من المقطع المتوسّط المغلق **ص ح ص** إلى المقطع الطّويل **ص ح ح** المفتوح على عدد الآهات التي يكتمها شاعرنا بتجرّعه كأس الذّكرى والليالي الخوالي التي راحت واندثرت فلم يبق منها إلّا رُفاتها.

وورد في قصيدة "**وحي من نوفمبر**" من بحر الكامل[1]:

[1] دهّان, 86.

حـــــيِّ الجـزائـــر فـــاخـرًا حيّـيـهـــا يـــا شـعـــبُ مـحـتـفلًا بِعـيـدٍ فيهـــا

الكتابة العروضية:

حيْيِلْ جزا ئرَ فأخرنْ حيْيِيها يا شعبُ مُح تفلنْ بعِي دِنْ فيها

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

مُتْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ متْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلْ

التّحليل المقطعي للبيت:

حيِّ الجزائر فاخرًا حيّيها

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح

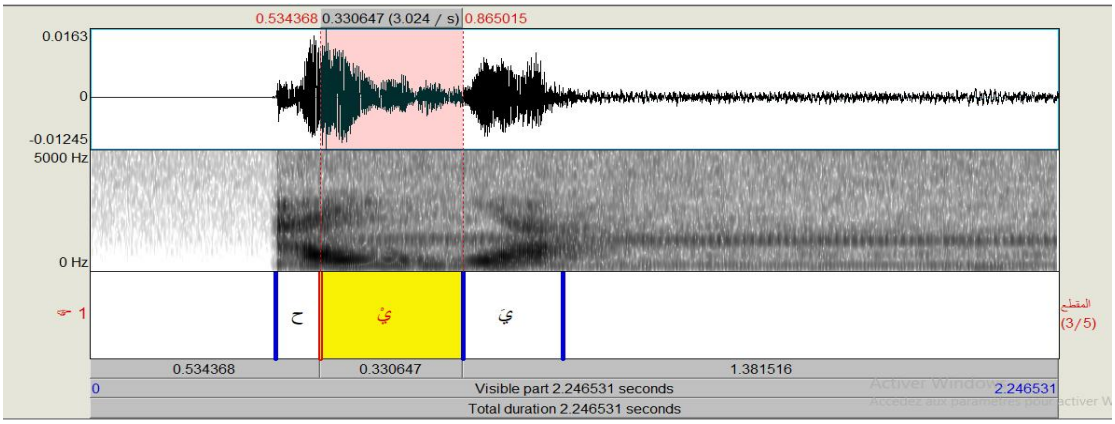
يا شعبُ محتفلًا بِعيدٍ فيها

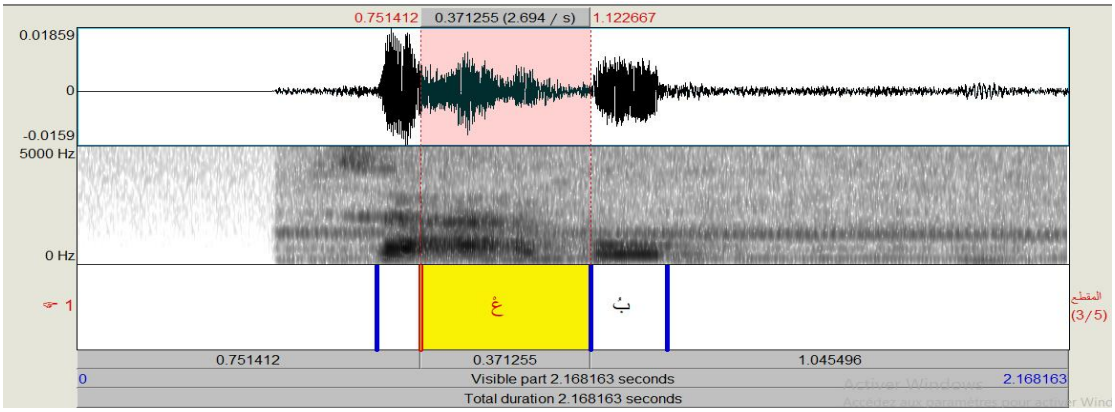
ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح

جدول يوضّح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للارتكاز
حيِّ	مُتْ	حيْ: ص ح ص (cvc)	يْـ	0.33
شَعْبُ	فَا	شع: ص ح ص (cvc)	عْ	0.37

مخطط يبين طول الارتكاز:





حيّ حيْ-أي **مُتْ /0** من التفعيلة "مُتْفاعلن" ⟵ ص ح ص

شعب شَعْ-أي **فا /0** من التّفعيلة "مُتْفاعلن" ⟵ ص ح ص

يقع الارتكاز في البيت على كل من اللّفظة "**حيّ /شعب**"، حيث يظهر الارتكاز في اللّفظة الأولى ذات الكتابة العروضية "**حَيْ /0**؛ أي الارتكاز القوي على المقطع الأوّل "**مُتْ**" من التّفعلية "**مُتْفاعلن**" ويقع على السّاكن منها، حيث يقع الإضمار في التّفعيلة فتصير تفعيلة "مُتَفاعلن متْفاعلن"، بينما نجد الارتكاز الشّعري في الوحدة الثانية يظهر على المقطع العروضي "**يا شَعْبُمُحْ**" ذات الوزن "**متْفاعلن**" هي الأخرى مع اختلاف في موضع الارتكاز فيها؛ حيث نجد الارتكاز يقع على "**شَعْ /0** أي على **فا**" من التّفعيلة "**مُتْفاعلن**"؛ أمّا في تحديد قيمة الارتكاز الزمنية فالمقطع الأول يبلغ **0.33** من الثانية في "حيْ"، ويبلغ المقطع الثاني **0.37** من الثانية في "**شعْ**" من الثانية،

وفي المقابل نجدهما على نفس التّشكيل المقطعي، مقطع متوسّط مغلق من نوع **ص ح ص** ومن مقطع قصير من نمط **ص ح**، وقد دلّ انغلاق المقطع ثمّ انفتاحه في هذا المقام ليبيّن شاعرنا اعتزازه وتغنّيه بأبطال شعبه الشّجعان لدفاعهم عن أرض الوطن.

النّموذج 06: قصيدة "**هامش التاريخ**" بشير عروس من البحر الطّويل[1]:

وليـــسَ لنَـــا غـــير الدّمُـــوعِ شفاعـــةٌ ألا بِئسَـــهـــا عنـــدَ الشّفـاعةِ أنْ تحـــرَى

وليس لنا غير دْ دُموعِ شفاعتن ألا بئسها عنْد شْشَفاع تِأنْ تحرى

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

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

التّشكيل المقطعي للبيت:

وليس لنا غير الدّموع شفاعةٌ

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح

ألا بئسها عند الشّفاعةِ أن تحرى

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ح

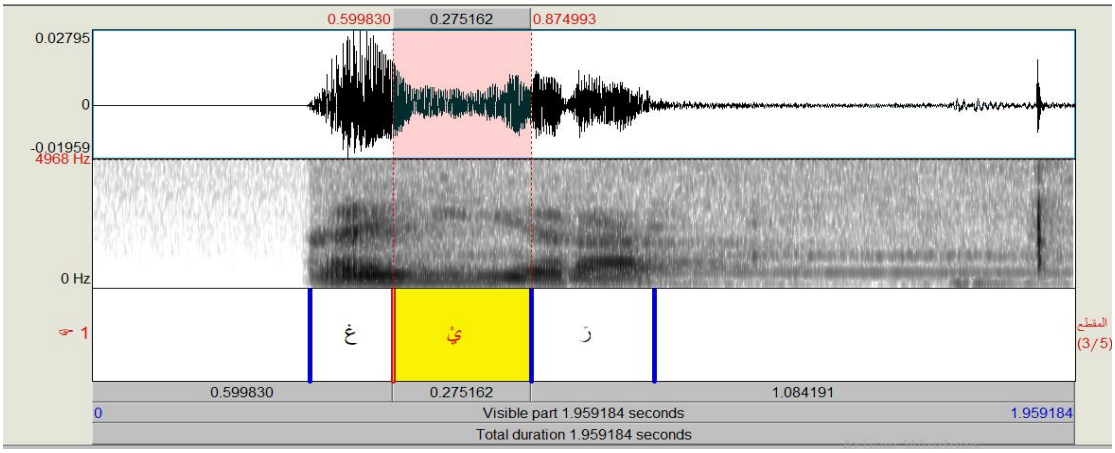
جدول يوضّح االارتكاز في البيت

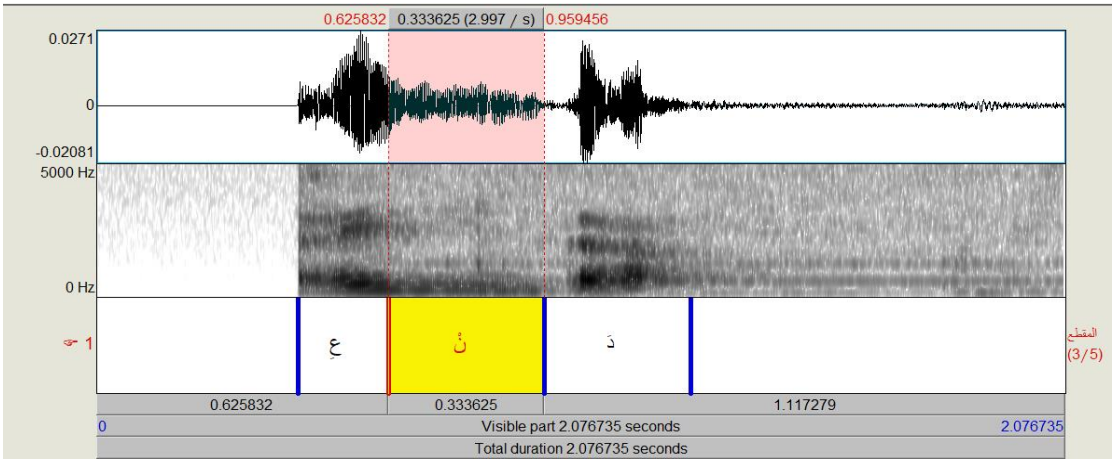
القرينة	المقطع التّفعيلي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزمنية للارتكاز
غير	عي	ص ح ص	يـْ	0.28

[1] بشوات, عروس et ,قريب, ديوان الحواسّ السّتّ, 17.

عند	عي	ص ح ص	نْـ	0.33

مخطط يبين طول الارتكاز





يقع الارتكاز الشّعري في هذا النّموذج للبحر الطّويل على التّفعيلة "**مفاعيلن**" في شطر البيت "**وليس لنا غير الدّموع شفاعةٌ**" على المقطع "**لنا غير دْ** " ذات التّفعيلة "**مفاعيلن**" ويتّضح النّبر على المقطع "**غَيْ**" أي على "**عي**" السبب الخفيف /0 من التّفعيلة "مفاعيلن" ويقع على السّاكن منها، بينما نجد الشّعر أيضا مُمَثّلا في صدر البيت "**ألا بئسها عند الشّفاعةِ أن تحرى**" على المقطع "**بِئْسَهَا عِنْدَ**" ذات التّفعيلة "**مفاعيلن**"، ويظهر الارتكاز فيها على المقطع الثالث "**عِنْ**" أي على "**عي**" السبب الخفيف /**0** من التّفعيلة التي تماثل الأولى ويقع أيضا على السّاكن منها.

أمّا من ناحية الكمّ الصّوتي فإنّا نجد هناك تماثلا مقطعيا فكلاهما على المقطع القصير المغلق من نوع **ص ح ص** ومن مقطع قصير مفتوح من نوع **ص ح**، حيث بلغ طول المقطع الذي وقع عليه الارتكاز الأوّل **0.28** من الثانية، بينما الارتكاز الثاني فيبلغ طوله **0.33** من الثانية.

وفي قصيدة "**إلى الضّوء**...." لياسين بن لعبيد من بحر الطّويل[1]:

وأنــتَ الـذي أنــتَ القوافـــي جُيوشُــه طَلائـعُهــا مـا لسْــتُ أدرِي ومَــا أدرِي

الكتابة العروضية للبيت:

وانتَلْ لَذِي أنتلْ قَوافِي جُيُوشُهو طلائ عُهما لسْ تُ أدري وما أدري

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن

التّحليل المقطعي للبيت:

وأنتَ الذي أنتَ القوافي جيوشُه

ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح

طلائعُها ما لستُ أدري وما أدري

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح

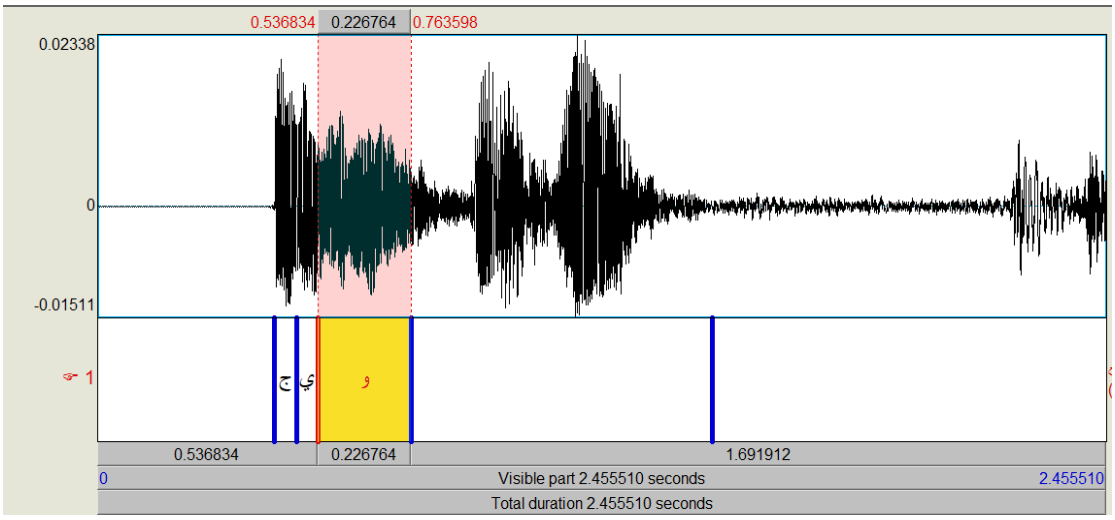
جدول يوضح الارتكاز في البيت

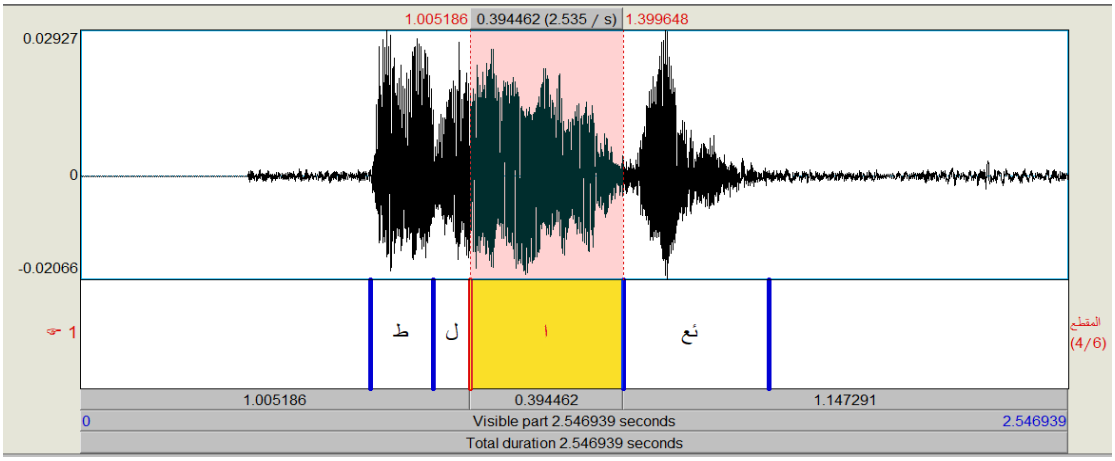
القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز في الشّعر	القيم الزّمنية للنّبر

[1] بن عبيد, ديوان حدائق المعنى, 39.

جيوشه	فا	يو: ص ح ح cvv	الواو المدية	0.23
طلائع	القرينةعو	لا صحح cvv	ألف المدّ	0.39

مخطط يبين طول الارتكاز





ممّا لا شكّ فيه أنّ الارتكاز في هذا النّموذج يتأسّس على ما يكون من تواز بين التّراكيب الصّوتية التي وقع عليها الضغط، فنجد شطر البيت (**وأنت الذي أنت القوافي جيوشه**)، الارتكاز يقع على لفظة جيوشه في المقطع العروضي "**يو**" الذي يتشكّل من "**فا/0**" من التّفعيلة مفاعلُ، ويقابله النّبر في عجُز البيت (طلائعُها ما لسْتُ أدري وما أَدْرِي)، في لفظة "طلائع" حيث نجد الارتكاز يتبيّن على المقطع "**لا**" أي على "**عو /0**" من التّفعيلة "فعولن" ويقع على السّاكن منها، كما نلحظ التّوازي المقطعي بين الوحدتين، فالوحدة الأولى تتشكّل من مقطع قصير **ص ح** ومن مقطع طويل **ص ح ح**

ومن مقطع قصير **ص ح**×2، وتقابلها الوحدة الثّانية على نفس التّشكيل مقطع قصير **ص ح** ومقطع طويل مفتوح **ص ح ح** ومن مقطع قصير **ص ح**×2، إلى جانب هذا التّساوي في المقاطع نجد أنّ طول المقطع الذي وقع عليه الارتكاز **"يو"** يبلغ **0.23** من الثانية، في حين المقطع الثاني **"لا"** يبلغ **0.39** من الثانية في الارتكاز الثاني.

النّموذج 07: قصيدة **"الملحمة الشّعرية"** من بحر الرّمل[1]:

جنَّـــةُ الأَحْـــلامِ منـــذُ الأرضُ كَـــانتْ دَوْحَ أُنْـــسٍ وبـــهِ العَيـشُ رَبِيـــعْ

الكتابة العروضيّة للبيت:

جَنْنَتُلْأَحْ لامِ مُنْذُ لْأَرْضُ كانت دَوْحَ أُنْسِنْ وبِهِلْعَيْ شُ رَبِيْعْ

00/// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ

فعلاتْ = مقطع مغرق في الطول منتهٍ بصامت ص ح ح ص.

التّحليل الصّوتي للبيت:

جَنّةُ الأحلامِ منذُ الأرضُ كانت

ص ح ص ص ح ص ص ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص

دَوْحَ أُنسٍ وبهِ العيشُ رَبيعْ

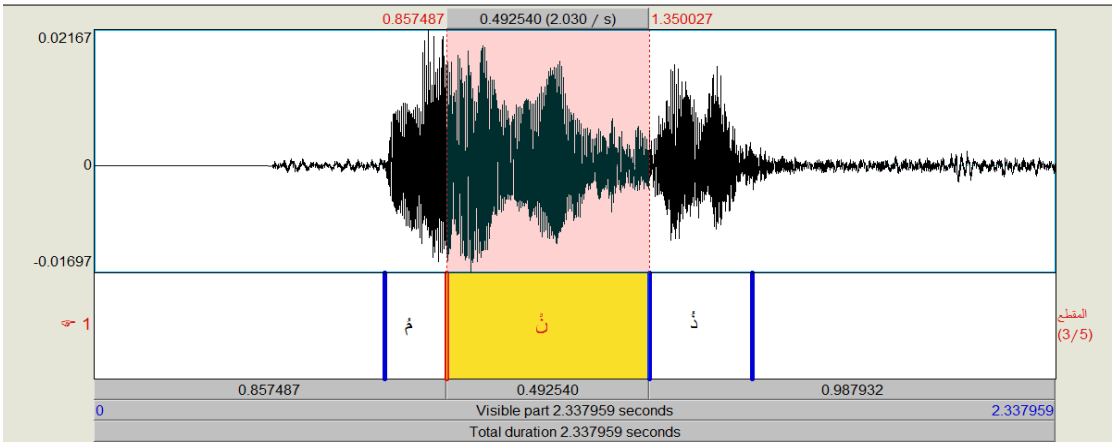
ص ح ص ص ح ص ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح ص

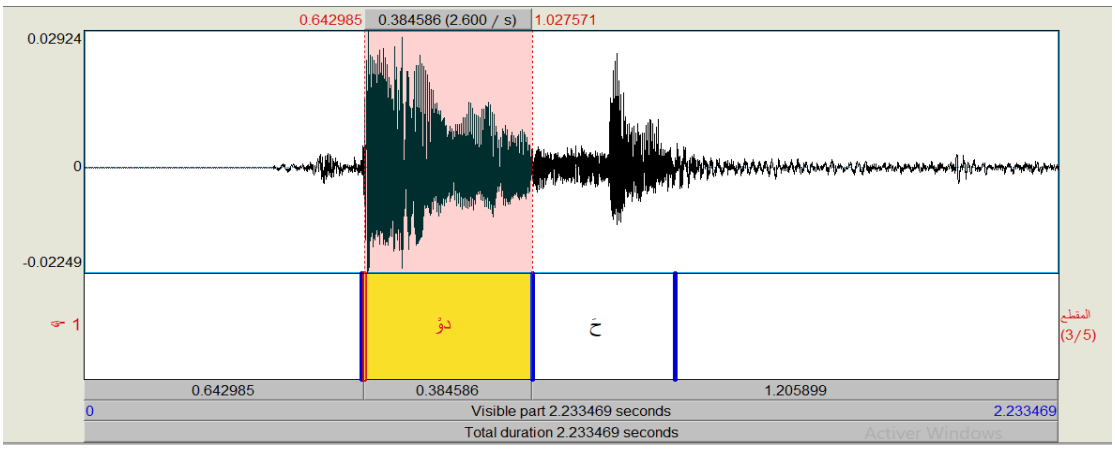
[1] دهّان, ديوان نبراس الأوراس, 92.

جدول يوضّح الارتكاز في البيت

القرينة	المقطع العروضي	المقطع الصّوتي	موضع الارتكاز الشّعري	القيمة الزّمنية للارتكاز
مِنْذُ	لا	ص ح ص (cvc)	نـ	0.49
دَوْحَ	فا	ص ح ص (cvc)	دوْ	0.38

مخطط يبيّن طول الارتكاز





منذُ ⟵ **"مُنْ"** أي **"لا /0"** من التّفعيلة **"فاعلاتن"** ⟵ **ص ح ص**

دَوْحَ ⟵ **"دَوْ"** أي **"فا /0"** من التّفعيلة **"فاعلاتن"** ⟵ **ص ح ص**

يظهر الارتكاز في صدر البيت على المقطع العروضي **"لام منذُ"**، وعلى عَجُز البيت في **"دَوْحَ أُنسٍ"**؛ حيث نجد الارتكاز في الأوّل يقع على منْ أي على **"لا"** من التفعيلة ويقع على الساكن منها، بينما يقع الارتكاز على المقطع **"دَوْ"** على **فا /0** من التّفعيلة **"فاعلاتن"** ويقع على المقطع الأوّل السّاكن منها، ويبلغ طول الارتكاز بـ **0.49** من الثانية في الأول، بينما الارتكاز الثاني فيبلغ طوله **0.38** من الثانية ، كما يظهر الارتكاز على المقطع **"دَوْ"** على **"لا /0"** من التّفعيلة فاعلاتن ويقع على السّاكن منها.

ومن ذلك نستطيع أن نخلص إلى أنّ الارتكاز له دوره في تبيان المواضع التي يستغرقها النطق بالمقطع الصوتي، مرتبطا بالجانب العروضي؛ حيث وجناه يقع على المقاطع المفتوحة والمغلقة، منعكسا بدوره على التجربة الشعرية ومحاولة تبيانها.

نتائج الفصل:

نستخلص في هذا الفصل أنّ الأنساق الصّوتية المتتابعة من الأنماط الهامّة التي تجسّد لنا هندسة صوتية تقوم أساسا على عنصر التّوازي الذي لا يتحقّق إلّا بالتّكرار، لها أثرها في توقيع موسيقى إيقاعيّة بنّاءة للمعنى على نحو ما وجدنا:

-التّوازي التّركيبي الذي يحقّق بدوره نظم الإيقاع المتتابع من خلال ما يوجد من تقابل وتماثل بين المتواليات اللّسانية التي تأخذ الوظيفة النّحوية ذاتها، تترابط فيما بينها يكون لها أثرها في توجيه الدّلالة، فضلا عمّا تطرحه من هندسة صوتية متساوية في الكمّ الصّوتي في أغلب الأحيان مبنية على التّكرار والتّوازي بالإسناد النّحوي والإحالة المرجعية في النّموذج الشّعري إيرادا للمعاني المنشودة في السّطر أو البيت الشّعري على نحو: التّوازي في الجملة الاسمية والفعلية بزمنها الماضي والمضارع، والتّوازي في الأساليب الإنشائية كالاستفهام، والنّداء، والنّفي، والنّهي، وكذا أسلوب الأمر.

-التّوازي الازدواجي ويقوم على المزاوجة بين السّطور الشّعرية بتقابل وتناظر صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا مبنية أساس على عنصر التّكرار.

-التّوازي التّراكمي ويقوم على تراكم مجموعة من المفردات المكرّرة سواء أكان على مستوى الحروف أم الجمل...الخ، محقّقا بدوره صياغة مستوى إيقاعي ذي دلالة.

أمّا فيما يخص الموازنات الصّوتية والظّواهر فوق المقطعية فإنّا وقفنا عند النّبر أو الارتكاز في الشّعر إلى جانب النص الإنشادي أو التّنغيمي؛ حيث يتحقّق ذلك بالنظر إلى ما يوجد من أوتاد، وقد قمنا بتحديد زمن الارتكاز باستخدام برنامج برات (**praat**).

الخاتمـــــة

بناءً على ما تمّ عرضه في بحثنا كانت غايتنا مكاشفة التّوازنات الصّوتية في النّص الشّعري إبرازا الخاصية الصّوتية والوظيفية الجماليّة والفنّية في ضوء مبدأي التّوازي والتّكرار، ومن أهمّ النتّائج التي توصّلنا إليها من النّاحية النّظرية والإجرائية ما يأتي:

-أنّ الشعر الجزائري المعاصر شعر التوازنات الصوتية، من خلال استحداث أساليب جديدة تحقّق نظرية التوازي إلى جانب عنصر التكرار باعتباره وسيلة أسلوبية تقوم على انسجام الوحدات اللغوية التي تصوغ للنص موسيقيته.

- أنّ مصطلح التوازي أصبح في العصر الحديث نظرية مستقلة بذاتها، بالأخذ من مَعين البلاغة العربية بما وُضع من قواعد وأحكام مضبوطة.

-أنّ ظاهرة التوازي تتأسس في الشعر المعاصر على ذلك التوازي الناتج عن الهندسة الصوتية.

-أنّ التركيز على الأصوات المتشابهة والمتعادلة يخلق تجانسا يلفت انتباه المتلقي.

-تتحقّق موسيقى المقاطع على مستوى التّصدير في البيت الشعري للقصيدة العموديّة، بتكرار لفظة تُذكر في مقطع البيت وتتكرّر في أي موضع من المواضع وتكون تامّة أو ناقصة.

-تعكس موسيقى المطالع في ضوء التّذييل فعالية التوازي اللفظي في تأكيد المعاني المستهدفة من لدن الشاعر، وقدرته على الاختيار الحرّ لتوافر إمكاناته اللغوية وأساليبه التعبيرية.

- أبان الترصيع على مستوى موسيقى الحشو عن تأثيره الجمالي، ودوره في تقريب المعنى وتأكيده في ذهن السامع، من خلال مبدأي التقابل والتعادل بين الأزواج الدنيا، وقد كشف بأنواعه الثلاثة (المتوازي والمطرّف والمتوازن) عن أن موسيقى الشعر تتحقّق من خلال التّكرارات المتوازية، لتنبني بعدها

هندسة صوتية تحقّق التّناغم الجمالي والفنّي، فضلا عن الدّلالة التّعبيرية وما يكتنفها من جوانب دلاليّة.

– شكّلت الأنساق الصّوتية المتتابعة في الشّعر الجزائري المعاصر في القصيدة العمودية والحرّة هندسة صوتية تقوم أساسا على عنصر التّوازي الذي لا يتحقّق إلّا بالتّكرار وأثره في توقيع موسيقى إيقاعيّة بنّاءة للمعنى على نحو ما وجدنا في النماذج التي تناولناها.

– حقّق التّوازي التّركيبي بدوره نظما إيقاعيّة متتابعة من خلال ما يوجد من تقابل وتماثل بين المتواليات اللّسانية التي تأخذ الوظيفة النّحوية ذاتها، إذْ تترابط فيما بينها ليكون لها أثر في توجيه الدّلالة، وكذا من خلال التّوازي بالإسناد النّحوي والإحالة المرجعية في النّموذج الشّعري إيرادا للمعاني المنشودة في السّطر أو البيت الشّعري على نحو: التّوازي في الجملة الاسمية والفعلية بزمنيْها الماضي والمضارع، أو على لأساليب الإنشائية كالاستفهام، والنّداء، والنّفي، والنّهي، وكذا أسلوب الأمر.

– قام التّوازي الازدواجي في ما تناولناه من النماذج على المزاوجة بين السّطور الشّعرية بتقابل صيغ متماثلة وتناظرها صوتيا.

– تأكّد دور لتّوازي التّراكمي من خلال المفردات المكرّرة؛ سواء أكان على مستوى الحروف أو الجمل أو ما أشبه ذلك.

– للارتكاز الشعري وظيفته البناءة في رصد إيقاعية البيت الشعري، ولاسيّما أنّه يقع على الوتد التفعيلة وعلى يقع على المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة والمتوسطة المغلقة، وهو ما حاولنا بيانه من خلال برنامج التحليل الصوتي (برات) وفاعليته في تحديد موضع الارتكاز وقياس طوله.

–معاينة الدرس الأسلوبي للمسائل الصوتية وتبيان قيمتها على مستوى النص الشعري المعاصر.

-الربط بين القيمة الجمالية والدلالية للأبنية الصوتية من خلال منح الظواهر البلاغية أبعادا أسلوبية وجعلها بارزة في النص الشعري.

-لم تقتصر وظيفة التكرار عند الشاعر الجزائري المعاصر على الجانب الإيقاعي فقط بل تعدّته إلى الجانب البنائي من اتساق وانسجام بين الابيات أو السطور الشعرية لاستكمال أبعاد الصورة الشعرية.

ثبْتُ المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أبو ديب. البنية الإيقاعية فى الشعر العربى. دار العلم للملايين، لبنان، ط1, 1974.

أبو هلال العسكري, أبو. الصناعتين. دار الفكر العربي، بيروت، ط2.

أنيس, ابراهيم. الأصوات اللغوية. مكتبة نهضة، مصر, 1975.

إسماعيل, عزّ الدين. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار الفكر العربي، ط3, 1994.

إنصاف عبد الله, الحجايا. « التوازي التركيبي الصّرفي في القرآن الكريم(دراسة في الأساليب النّحوية) ». رسالة ماجستير, كلية الدراسات العليا، جامعة مؤتة, 2016.

ابتسام أحمد حمدان. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. دار القلم، سوريا, 1997.

ابن الأثير, ضياء الدين نصر الله. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. دار نهضة، مصر.

ابن جني, أبي الفتح عثمان. سر صناعة الإعراب. حسن هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان, 2000.

ابن سينا. الشفاء الرياضيات 3-جوامع علم الموسيقى. زكريا يوسف. المطبعة الأميرية، القاهرة, 1956.

ابن سينا، فنّ الشعر. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط, 1953.

ابن فارس, أبو الحسين أحمد. مقاييس اللغة. دار الفكر, 1975

ابن منظور, جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. عبد الله الكبير وآخرون. دار المعارف، القاهرة، مصر، s. d.1 ,

الباقلاني, محمد بن الطيّب أبو بكر. اعجاز القران. دار المعارف، مصر، د ط, .1997.

البحراوي, سيد. العروض وايقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر,1993.

البركاوي, عبد الفتاح. « مقدمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني ». مكتبة عين الجامعة, 22.

الجاحظ, أبي عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين. عبد السّلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7, 1998.

الجرجاني, الشريف. معجم التعريفات. دار الفضيلة، القاهرة، د ط, 2004.

الجنادبة, أحمد سلامة. « نبر الاسم الجامد والمشتق –دراسة فيزيائية نطقية– ». أطروحة دكتوراه, جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان, 2014.

الجندي, علي. فن الجناس. دار الفكر العربي، مصر، ط1.

الحلي, صفي الدين. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع. دار صادر، بيروت، لبنان، ط1, 1982 .

الحيدري, عبدالفتاح أحمد عبده. « فاعليَّة التَّوازي في شعر محمد عبده غانم ». مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية , nº 1 (27 mai 2021): 112-35. 1 https://doi.org/10.53286/arts.v1i1.226.

الخفاجي, أبو سنان. سر الفصاحة. مكتبة الخانجي، مصر،.

الذبياني, النابغة. ديوان النابغة الذبياني. عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3, 1996.

الزمخشري. أساس البلاغة. محمد باسل عيون السود. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2, 1998

السايح, بغداد. ديوان قناديل منسية. منشورات ليجوند، برج الكيفان، الجزائر، ط1, 2011.

السكاكي, ابن أبي بكر محمد بين علي. مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1, 1983.

السيد, أحمد خليل. البلاغة العربية أصلها وأصولها. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط, 1969.

الصباغ, رمضان. « الموسيقى والإيقاع فى الشعر الحر ». الحوار المتمدن.

الطبال بركة, فاطة. كتب النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1, 1993.

الطبال بركة, فاطمة. النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1, 1993

الطرابلسي, محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشّوقيات. منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1, 1981.

العقاد, محمود. اللغة الشاعرة. مكتبة نهضة، مصر، ط1, 199.

العمري, محمد. الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر. الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1, 1995.

.الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط, 1999.

العوادي, سعيد. حركية البديع في الخطاب الشعري من التجنيس إلى التكوين. دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، ط1, 2014.

الفيروز آبادي, مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط. أنس الشامي وزكريا جابر أحمد. دار الحديث، القاهرة، مصر، ج1, 2008.

القادر, رابحي، عبد. ديوان حنين السنبلة. منشورات الاختلاف،, 2004.

القاسمي, محمد. التكرارات الصوتية في لغة الشعر. عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2010.

»القرآن الكريم .«

الملائكة, نازك. قضايا الشعر المعاصر. دار النهضة، مصر، ط1, 1962.

المير, بومدين. « الإيقاع في الشعر العربي الحديث ». مجلة إشكالات في اللغة و الأدب 3 3 n° , (9 décembre 2014): 112-24.

الهاشمي, أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. المكتبة العصرية، بيروت، ط1, 1999.

الوجي, عبد الرحمن. الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد، دمشق، ط1, 1989.

الولي, محمد. « البنيات المتوازنة في الشعر »,, 2004.

برباق, ربيعة. علم الأصوات. دار قانة، باتنة، الجزائر، ط1, 2016.

بشر, كمال. علم الأصوات. دار غريب، القاهرة، مصر, 2000.

بشوات, ابراهيم بشوات, بشير عروس et ,يونس وآخرون قريب. ديوان الحواسّ السّتّ. دار الألمعيّة، قسنطينة, 2013.

بكار, يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2, 1982.

بلغيث, يوسف الباز. ديوان للنّخلة دين علي. دار شهرزاد، عمان، ط1, 2017.

بلفراق, فريدة. ديوان كوكتال السياسة. دار الماهر، سطيف, 2017.

ديوان همسات الوطن. دار الهادي، باتنة, 2019.

بن جعفر, قدامة. جواهر الألفاظ. محمد محي الدين، محمد محي الدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان, 1979.

بن خوية, رابح. التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة. عالم الكتب الحديث. إربد, 2017.

. ن خوية, رابح في البنية الصوتية والإيقاعية. عالم الكتب الحديث، الأردن, 2013 .

بن شداد, عنترة. ديوان عنترة. تح: محمد سعيد مواوي. المكتب الإسلامي، القاهرة, 1964ودراسة

بن عبيد, ياسين. ديوان حدائق المعنى. دار الاوطان، الجزائر, 2020.

بن عثمان, محمد بن حسن. المرشد الوافي في العروض والقوافي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1, 2004..

بن منقذ, أسامة. البديع في نقد الشعر. أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد. الجمهورية العربية المتحدة، مصر، ط1, 1982.

بن نويوة, حسناء. ديوان زغاريد النّدم. دار الخيال، برج بوعريريج، الجزائر،, 2021.

بوحوش, رابح. اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري. ،دار العلوم، عنابة، دط, 2006

بودنة, بلقاسم. « الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي ». القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية 5 ,

nº 1 354-66.

بودوخة, مسعود. الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية. عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2011.

بوزربة, عبد الرحمن. ديوان من يستبق الجراد إلى القمح. دار ومضة، جيجل، الجزائر, 2020.

بوفحتة, أحمد. ديوان غربة العائدين من المجاز. دار موفم للنشر، الجزائر, 2019.

بوقرة, نعمان. مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1, 2008.

بومزبر, الطاهر. التواصل اللساني والشعرية. الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1, 2007.

بونعيجة, صليحة. ديوان زمن لانهيار البلاهة وعهد قيصر. منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر، ط1, 2009.

بويران, وردة. « التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيَلية – دراسة في أساليب البديع العربية "El-Tawassol" .« – التواصل" 36-50.23 :(29 décembre 2018) 4 nº ,

تبرماسين, عبد الرحمان. « التوازنات الصوتية التوازي– البديع– التكرار ». مجلة المخبر' أبحاث في اللغة والأدب الجزائري 1.35-109 :(1 août 2004) 1 nº ,

جاب الله, خالدية. ديوان للحزن ملائكة تحرسه. دار القلم, 2017.

جاب الله, عبد العزيز et ,حسين كتانة. « الجناس في الدراسات البلاغية الحديثة محمد العمري وعبد الحيد زاهيد أنموذجين » مج08.(2019) 02 n° .,

جاكبسون, رومان. قضايا الشعرية. تح: محمد الولي، مبارك حنون. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

جلال الدين السيوطي, عبد الرحمن بن أبي بكر. معترك الأقران في إعجاز القرآن. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1, 1988..

جميلة, روقاب. « التفاعل المعرفي بين الصوتيات واللسانيات – تجلياته النظرية واستخداماته التطبيقية– ». افاق للعلوم، الجلفة 20.1-115 :(1 septembre 2016) 4 n° ,

جميلة, قوجيل. « التناسب بين ابن سنان الخفاجي وحازم القرطاجني – المفهوم والتّجليّات – ». المدونة 40.3-23 :(31 mars 2016) 2 n° ,

جهاد عبد القادر حسين, نصار. « التوازي في المقامة الجاحظية : أنساقه و دلالته » 4 2-1 n° , (2020): 10-30.

حراث, محمد. ديوان في غيابات الحب. دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، ط1, 2019.

حسن الشيخ, عبد الواحد. البديع والتوازي. مكتبة الإشعاع، مصر، ط1, 1999 .

حسن عباس, فضل. البلاغة فنونها و أفنانها. دار الفرقان، القاهرة، ط1, 2007.

حسين, عبد القادر. فن البديع. دار الشروق، مصر.

حمايد, طيب. « هندسة القصيدة العربية المعاصرة ». التحبير 3 (31 décembre 2021): 30-43. , n° 4

حنفي, عبد الحليم. مطلع القصيدة الغربية ودلالته النفسية. الهيئة المصرية، مصر، د ط, 1987..

خشّه, عبد الغني. ديوان ويبقى العالم أسئلتي. منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر, 2003.

خطابي, محمد. لسانيات النص مدخل الي انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي، بيرزت، ط1, 1991.

خليف, علي حسين. « التجنيس الصوتي في اللغة العربية ». مجلة العمدة، العراق 11 41 n° , (2022).

داود, محمد محمد. العربية وعلم اللغة الحديث. دار غريب، القاهرة, 2001.

درويش, نور الدين. ديوان محطّات. دار الأوطان، الجزائر, 2019.

دهّان, عيسى. ديوان نبراس الأوراس. دار المعارف ، الجزائر، ط1, 2018.

رابحي, عبد القادر. ديوان فيزياء. منشورات ليجوند، برج الكيفان، الجزائر، ط1, 2010.

رزايقية, أسامة. ديوان بأعلى صمتd .s ,

.ديوان سحب من الورق المقوى. دار الحمراء، سيدي بلعباس, 2016.

رزق فتحي, خوالدة. تحليل الخطاب الشعري: ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان « أحد عشر كوكبا ». دار أزمنة، عمان, 2006.

رقعي, نور الدين. ديوان إفريقياي. دار تمكين للطباعة والنشر، الجلفة الجزائر, 2020..

زاهيد, عبد الحميد. علم الأصوات وعلم الموسيقى دراسة صوتية مقارنة. دار يافا، عمان، الأردن،ط1, 2010 .

زلاقي, رضا. « نبر التفعيلات في القصيدة العربية العمودية –قراءة في ضوء الدراسة المختبرية– ». الصوتيات 15.96-75 :(21 avril 2019) 1 n° ,

زياية, فضيلة. ديوان دمغة لبريد الشيطان. منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط1.d .s ,

سيبويه, أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. الكتاب. عبد السّلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط2, 1982.

سيد خضر. التكرار الإيقاعي في اللغة العربية. دار الهدى للكتاب، مصر، ط1, 1998.

شرتح, عصام. « التوازي في القصيدة المعاصرة ». مجلة الكلمة, 2019.

صليحة, مرابطي. « بلاغة الرّؤية السردية في رواية الأمير لواسيني الأعرج ». اللّغة العربية 19 2 n° , (1 mars 2017): 163-78.

ضيف الله, بشير. أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة مقاربة أسلوبية –إحصائية البنية الإيقاعية–. دار من المحيط إلى الخليج، عمان, 2018.

طباطبا, ابن. عيار الشعر.

عبد الجبار, علوي. « بنية التوازي في شعر البارودي ». آفاق للعلوم 2 :(1 mars 2017) 7 n° , 11-19.

عبد الجليل, عبد القادر. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفا، عمان، ط1, 2002.

عبد المطلب, محمد. البلاغة والأسلوبية. لونجمان، القاهرة، مصر، ط1, 1994.

عبو, محمد خليل. ديوان سيرة الرجل الذي لبس البحرين وعاش في البرزخ. دار الكلمة، المنصورية، الجزائر، ط1, 2016.

عبيد, محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،, 2001.

عبيس الجياشي, ظافر. الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة. الدار المنهجية، عمان، ط1, 2016.

عتيق, عبد العزيز. في البلاغة العربية علم البديع. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط

عطية, خليل ابراهيم. في البحث الصوتي عند العرب. دار الحرية، بغداد، د ط, 1983.

عطيوي عبود, صباح. المقطع الصوتي في العربية. دار الرضوان، عمان، ط1, 2014.

عكاشة, محمود. أصوات اللغة. دار المعارف، القاهرة، ط2, 2007.

علي, ابراهيم جابر. المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري. دار العلوم والإيمان، ط1, 2009.

عياد, شكري. موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2, 1972.

فاطمة الطبال. النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون, 1993.

فضيلة مسعودي. « التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع انموذجا », 2008.

فوال عكاوي, إنعام. المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني. أحمد شمس الدين. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3, 2009.

فيدوح, عبد القادر. « بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر-https://www.noor ..« - book.com

فيومي, أبو زيد. التوازن في عملية إبداع النص الشعري. دار العلم والإيمان، دمشق، ط1, 2009.

قاسم, محمد قاسم et ,محي الدين ديب. علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني». المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط .

يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة. محمد فتوح أحمد. دار المعارف، القاهرة, 1995 .

ماريوباي. أسس علم اللغة. أحمد مختار عمر. عالم الكتب، القاهرة، ط8, 1998 . https://www.noor-

مباركي, محمد. ديوان دموع ليست للبيع.s. d ,

مبروك, مراد عبد الرحمن. جماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغيير. دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1, 2010 .

متولي أحمد, نور الدين زين العابدين. مستويات التوازي في شعر وضَّاح اليمن .2020 ,31 .Vol . https://journals.ekb.eg/article_146792.html.

مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية، ط1، مصر, 2004.

مخالفة, عبد الحليم. ديوان صحوة شهريار. الفردوس للنشر والتوزيع، جندوبة، تونس, 2020.

مختار عمر, أحمد. دراسة الصوت اللغوي. عالم الكتب ، القاهرة، ,, 1997 .

مداس, أحمد. » لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري – أحمد مداس. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2, 2009.

مطلوب, أحمد. معجم المصطلحات البلاغية. الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1, 2006.

مفتاح, محمد. التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان, 1996.

.التلقي والتأويل مقاربة نسقية. المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1.

مقداد, محمد شاكر قاسم. « البنية الإيقاعية في شعر الجواهريمق », 2010.

مندور, محمد. في الميزان الجديد. مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط, 2017.

مهلهل بن ربيعة. « ديوان مهلهل بن ربيعة .«

نور الدين, عصام. علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1, 1996.

نور الهدى, حلاب. « التوازي التركيبي في ديوان ''فجر الندى'' للشاعر الجزائري ''ناصر لوحيشي'' – دراسة أسلوبية ولسانية نصية– ». مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية 4 mars 4) 7 n° , 2016): 187-205.

هوكز, ترانس. البنيوية وعلم الإشارة. تحقيق: مجيد الماشطة. دار الشؤون الثقافية العلمية ، بغداد، العراق, 1986.

واكي, راضية. « الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة و المناهج المعاصرة مقاربة تحليلية تقييمية ». مجلة الحقوق والعلوم الانسانية 29.6-214 :(14 mai 2013) 1 nº 1 ,

يعيش, سيف. ديوان سيرة الهامش/النص. دار الماهر، سطيف، ط1, 2019.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ

فصل أول: الموازنات الصوتية ضبط مصطلحي ومفهومي

توطئة

أولا/ الإيقاع الصوتي وتمظهراته

1-الإيقاع في ضوء مبدأي التكرار والتوازن.....10-16

ثانيا/نظرية التوازي (parallélisme).....16-20

ثالثا/الموازنات الصوتية (وضعا واصطلاحا).....20

1-مفهوم الموازنات 20-24

رابعا/الموازنات الصوتية بين البلاغة والدرس اللساني الحديث والمعاصر.....25

1-الموازنات الصوتية في التراث البلاغي.....25-31

2-التوازي الصوتي والتكرار.....35-34

3-الهندسة الإيقاعية.....36-38

فصل ثان: الجناس وأبعاده الصوتية والأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر

توطئة

أولا/مفهوم الجناس بين الوضع والاصطلاح.....45

2-مصطلح الجناس في الدرس البلاغي القديم.....45-46

3-مصطلح الجناس في الدرس الصوتي الحديث..... 47-48

4-أقسام الجناس.....49-51

أولا: الجناس في ضوء اتفاق الدال والمدلول.....52

1-الجناس التام.....50-59

2- الجناس المستوفي..... .60-62

ثانيا-الجناس في ضوء اتفاق أصول الدال واختلاف المدلول.....62

1-جناس الطباق.....63-70
2-الجناس المضارع.....71-82
3-الجناس المحرّف.....83-86
4-الجناس المقلوب.....87-89
5-الجناس المصحف.....90-94
نتائج الفصل.....95

فصل ثالث: الموازنات الصوتية وموسيقى الشعر

توطئة

أولا/موسيقى المقاطع بين التكرار والتوازي (التصدير).....101-103
1-التصدير التام.....103-105
2-التصدير الناقص.....105
2-1-ما يوافق آخر كلمة من العجز آخر كلمة من الصدر.....105-109
2-2- ما يوافق آخر كلمة من العجز أخرى مكررة في حشو الصدر...109-111
ثانيا/موسيقى المطالع بين التكرار والتوازي (التذييل).....112-114
1-ما كان اللفظ المكرر في صدر البيت.....114-118
2-ما كان اللفظ المكرر آخر صدر البيت.....118-121
3-ما كان اللفظ المكرر وسط عجز البيت.....121-124
ثالثا/موسيقى الحشو بين التكرار والتوازي (الترصيع).....125
1الترصيع المتوازي.....125-137
2-الترصيع المطرف.....138-141
3-الترصيع المتوازن.....141-147
نتائج الفصل.....148

فصل رابع: الأنساق الصوتية المتوازي في الشعر الجزائري المعاصر

توطئة

أولا/التوازي التركيبي وأثره في بنية الشعر الحر.....-169

1-التوازي التركيبي.....169-189

2التوازي المزدوج.....189-192

1- 3-التوازي التراكمي.....192-194

ثانيا/ الموازنات الصوتية والظواهر فوق المقطعية.....194

1-مفهوم النبر أو الارتكاز strees.....195-198

2-التوازي المقطعي ودوره في موسيقى الشعر.....199-225

3-الارتكاز في الشعر الجزائري المعاصر.....201-225

نتائج الفصل.....226

خاتمة.....227-228

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص

ملخص

يندرج موضوع بحثنا الموسوم بـ" الموازنات الصوتية بين التكرار والتوازي في الشعر الجزائري المعاصر من سنة 2000 إلى يومنا هذا – دراسة أسلوبية صوتية– في خانة الدراسات اللسانية التطبيقية التي باتت مجالا رحبا لإعادة قراءة مختلف الظواهر اللّغوية والبلاغية التي يزخر بها تراثنا العربي، ولاسيما البلاغي والنقدي منه، ولعلّ الموازنات الصّوتية– بمختلف أشكالها– هي من أبرز تلك الظواهر البلاغية التي لم تخرج من عباءة الدرس البلاغي والنقدي، إلاّ فيما ندر، وقد نالت حظّها من البحث والدراسة على هذا المستوى إلى أن بلغت بالفعل مبلغ التشبع والأدلجة، فانتقلت بذلك من كونها مادة للتعبير والأسلبة لتصير حلية للتزيين والصنعة عند عديد النقاد، بعد أن فقدت ألقها الدلالي وأثرها الإيقاعي وباتت قالبا جاهزا للشاعر والناثر في آن معا.

عمادا على هذا التحول الذي أصاب الرؤية النقدية، والبلاغية تحديدا، لظاهرة الموازنات وأنماط تشكّلها تأتي أهمية موضوع بحثنا والأهداف المرجوة منه، ولعلّ أبرز تحدٍّ قد نواجهه هو البحث في كيفية إعادة قيمة الموازنات ودورها في لغة الشعر– على وجه الخصوص– من خلال مكاشفتها من زاوية جديدة تعيد النظر إليها بما استجدّ من البحث النقدي والدرس اللغوي الحديث والمعاصر.

ولأنّ الموازنات قالب لغوي خاص قبل كل شيء، وأسلوب في التعبير له أصوله ومقتضياتهّ، وجدنا في اللسانيات الوظيفية ضالتنا؛ بمقتضى ما تأسّست عليه الموازنات من الوظيفية التمييزية بين أزواجها الدّنيا، ولاسيّما بين دفّتيْ التوازي والتكرار، وهما سمتان بارزتان لا استقامة لهذه الظاهرة الأسلوبية دونهما، كما لا مناص من مكاشفتها بوصفها ظاهرة صوتية وإيقاعية قبل كل شيء، وعليه كان المنطلق صوتيًا بعُرى الوظيفة، والمنتهى كذلك.

وكأيّ بحث يستوجب العناية بالمصطلح وضبطه، جاء الفصل الأول نظريا ليُعرب عن عديد المصطلحات ذات الصلة بالموازنات، سواء على صعيد التعدد المصطلحي وما أفضى إليه، نحو قولنا: المحسنات البديعية أو المجانسات، وهما ما شاع منه في ساحة النقد والبلاغة؛ أو ما نتج عن تعدد الأشكال– ائتلافا أو اختلافا– من قبيل: الجناس بأنواعه، والتذييل بأنماطه، والتصدير بصوره...، وأغلبها مصطلحات عرفنا لها علمًا من علوم البلاغة العربية يُسمى باسمها، هو علم البديع، هذا الأخير الذي وضع أسس الموازنات وأحْكم قواعدها في لغة الأداء الفني ولاسيّما الشعر، بيد أنّ النقلة

النوعية التي أحدثتها اللسانيات التطبيقية ومناهجها اتّجهت بالموازنات اتجاها مغايرا، بات الحكم بموجبه عليها من زاوية الصوت وإيقاعاته، في علاقة الجزء بالكل، وتباين أصول الدال والمدلول، واختلاف المعنى في صلب الكمّ الصوتي الموحد، وكذا ائتلافه في حدود وحدة الكم وتوازيه مع آخر... وكلّ ذلك تحدّثنا عنه في إطار رؤية جديدة مفادها؛ واقع الموازنات الصوتية من منظور الدرس اللساني الحديث والمعاصر، وقد شكّلت نظريتا التوازي والتكرار قطب الرحى الذي دارت في فلكه رؤيتنا الصوتية والإيقاعية للموازنات، مسترشدين بما تيسر لنا من المعرفة البلاغية حول الموضوع.

ومن هنا جاءت الفصول الثلاثة تطبيقية اعتنينا فيها بأشكال الموازنات الصوتية في صلب التوازي والتكرار، كما أفدنا من عديد النظريات اللسانية وتطبيقاتها في محاولة تفجير الطاقة التعبيرية لها في نماذج مختارة من شعرنا الجزائري المعاصر، على أشكاله القديمة (الشعر العمودي) وفق ما اصطلحنا عليه بموسيقى المقاطع والمطالع؛ تذييلا أو تصديرا، وكذا ما أكّدت عليه أنماط الشعر الحداثي (الشعر الحر، وشعر التفعيلة، شعر الومضة...) من موازنات تعدّدت صورها وتباينت معانيها في صلب هندسة الصوت والإيقاع- أفقيا وعموديا-، وما تنساق إليها من علاقات الاتّساق والانسجام والترديد، تحت مسمّى التوازي والتكرار؛ من مثل: التّوازي التّركيبي والازدواجي والتّراكميّ، وما يمكن أن تؤول إليه تلك التآلفات والمخالفات من ظواهر التّطريز؛ كالنّبر والتّنغيم وسمتهما الموسيقية والإيقاعيّة ذات الصلة بالكثافة الصوتية والدلالية على حد سواء.

وبما أنّنا بصدد دراسة نصوص يحتكم إلى زمانها الخاص وبيئتها الجامعة ومدونتها المحدّدة، فقد عمدنا في ذلك كلّه إلى اتخاذ المنهج الوصفي أداة للبحث مستثمرين إجراءات المنهج الأسلوبي وآلياته الإجرائية، لمكاشفة الأبعاد الدلالية للموازنات الصوتية وأثرها في نفس المتلقي لشعرنا الجزائري المعاصر.

Résumé :

Le sujet de notre recherche, étiqueté « Équilibres phonétiques entre répétition et parallélisme dans la poésie algérienne contemporaine de l'an 2000 à nos jours - une étude stylistique du son - une étude stylistique dans des modèles choisis - s'inscrit dans la catégorie des études linguistiques appliquées, qui sont devenues un vaste champ de relecture des diverses disciplines linguistiques et phénomènes rhétoriques qui abondent dans notre patrimoine arabe, notamment les phénomènes rhétoriques et critiques, et peut-être les équilibres phonétiques- sous diverses formes -C'est l'un des phénomènes les plus marquantsrhétoriquece Elle n'est pas sortie du manteau ale çonrhétorique et critique Sauf rarement, Etpeutêtre Avoir de la chanceunHa de la recherche et de l'étude à ce niveau àqui a déjà atteintmontantsaturationidéologie,Fj'aiéménagédoncd'être un sujet d'expressionetstylisationDevenir un ornement de décoration et de fabrication pour de nombreux critiques,après avoir perdu son éclatLa sémantique et son effet rythmiqueEt c'est devenu un modèle prêt pour le poète et la prose en même temps.

- une étude stylistique dans des modèles choisis - s'inscrit dans la catégorie des études linguistiques appliquées, qui sont devenues un vaste champ de relecture des diverses disciplines linguistiques et phénomènes rhétoriques qui abondent dans notre patrimoine arabe, notamment les phénomènes rhétoriques et critiques, et peut-être les équilibres phonétiques- sous diverses formes -C'est l'un des phénomènes les plus marquantsrhétoriquece Elle n'est pas sortie du manteaulaleçonrhétorique et critiqueSauf rarement, EtpeutêtreAvoir de la chanceunHa de la recherche et de l'étude à ce niveau àqui a déjà atteintmontantsaturationidéologie,Fj'aidéménagédoncd'être un sujet d'expressionetstylisationDevenir un ornement de décoration et de fabrication pour de nombreux critiques,après avoir perdu son éclatLa sémantique et son effet rythmiqueEt c'est devenu un modèle prêt pour le poète et la prose en même temps.

En fonction de cette transformation de la vision critique, et rhétorique en particulier, du phénomène des équilibres et des schémas de leur formation, vient l'importance du sujet de notre recherche et des finalités souhaitées de celui-ci. dernières recherches critiques et études linguistiques modernes et contemporaines.

Et parce que les équilibres sont avant tout un gabarit linguistique particulier, et un mode d'expression qui a ses origines et ses exigences, nous avons trouvé notre but dans la

linguistique fonctionnelle. Conformément à ce sur quoi reposent les équilibres en termes de fonctionnalisme discriminant entre ses paires inférieures, notamment entre les deux masses du parallélisme et de la répétition, qui sont deux traits saillants sans lesquels ce phénomène stylistique est incohérent, tout comme il est inévitable de le révéler comme un phénomène sonore et rythmique avant tout, et donc le point de départ était phonétique avec les boucles de la fonction, et la fin aussi. .

Et comme toute recherche qui nécessite un soin et un contrôle du terme, le premier chapitre est venu théoriquement exprimer de nombreux termes liés aux budgets, tant au niveau de la pluralité terminologique que de ce à quoi elle aboutit, comme notre dicton : Al-Muhsinat Al-Badi 'iyyah ou Homonymes, qui sont ceux qui ont été popularisés dans le domaine de la critique et de la rhétorique ; Ou ce qui résultait de la multiplicité des formes - une coalition ou une différence - telles que : allitérations de toutes sortes, appendices avec ses motifs, et export dans sa forme..., et la plupart sont des termes pour lesquels nous connaissons une science de les sciences de la rhétorique arabe appelées par son nom, c'est la science d'Al-

Badi', ce dernier qui a posé les bases des budgets et la plus ferme

de leurs règles Dans le langage de la performance artistique, en particulier la poésie, cependant, le virage qualitatif a apporté par la linguistique appliquée et ses approches ont orienté les équilibres dans un sens différent, selon lequel ils sont jugés sous l'angle du son et de ses rythmes, dans le rapport de la partie au tout, et le contraste des origines du signifiant et le signifié, et la différence de sens au cœur de la quantité sonore unifiée, ainsi que sa coalition .Dans les limites de l'unité quantique et de son parallèle avec une autre... Et tout cela dont nous avons parlé dans le cadre d'une nouvelle vision qui dit ; La réalité des gammes vocales du point de vue de l'enseignement linguistique moderne et contemporain Les théories du parallélisme et de la répétition constituaient le centre de la meule autour de laquelle tournait notre vision vocale et rythmique des gammes, guidée par les connaissances rhétoriques dont nous disposions sur le sujet.

Par conséquent, les trois chapitres ont été appliqués, dans lesquels nous nous sommes occupés des formes d'équilibres sonores au cœur du parallélisme et de la répétition, et nous avons également bénéficié de nombreuses théories linguistiques et de leurs applications pour tenter d'en faire exploser l'énergie expressive dans des des modèles de notre poésie algérienne contemporaine, sur ses formes anciennes (poésie verticale) selon

ce que nous avons appelé la musique des syllabes et de la lecture ; en annexe ou en avant-propos, ainsi que ce que soulignaient les styles de la poésie moderniste (poésie libre, poésie activatrice, poésie flash...) en termes d'équilibres dont les images étaient nombreuses et les significations variées au sein de l'ingénierie sonore et le rythme - horizontalement et verticalement -, et les relations qui s'y rattachent en termes de cohérence, d'harmonie et de réverbération, sous le nom de parallélisme et de répétition ; Tels que : le parallélisme compositionnel, duplicatif et cumulatif, et ce à quoi ces combinaisons et irrégularités peuvent conduire à partir des phénomènes de broderie ; tels que l'accent et l'intonation, et leurs caractéristiques musicales et rythmiques liées à la fois à l'intensité vocale et sémantique.

Et Puisque nous sommes en train d'étudier des textes qui font appel à leur époque spécifique, à leur environnement universel et à leur blog spécifique ,Dan stout cela, nous avons pris l'approche descriptive comme outil de recherche, investissant les démarches de l'approche stylistique etses mécanismes procéduraux. ,Révéler les dimensions sémantiques des équilibres sonores fSon impact sur le destinataire de notre poésie algérienne contemporaine.

Abstract

The subject of our research, tagged with "Acoustic Balances in Contemporary Algerian Poetry from The years 2000 To The present day -a Stylistic Study of Sounds - falls within the category of applied linguistic studies, which has become a wide field for re-reading the various linguistic and rhetorical phenomena that abound in our Arab heritage, especially the rhetorical and critical ones, and perhaps the balances Vocals - in various forms - It is one of the most prominent of those rhetorical phenomena that did not come out of the cloak of rhetorical and critical study, except in what is rare, and it had its share of research and study at this level until it actually reached the amount of saturation and ideology, so it moved thereby from being a material for expression and stylization to become an ornament for decoration and workmanship for many critics After losing its semantic brilliance and rhythmic effect, it became a template ready for the poet and the prose at the same time.

Depending on this transformation of the critical and rhetorical vision in particular, of the phenomenon of balances and the patterns of their formation, the importance of the subject of our research and the desired goals of it outcomes.

A new one that is reconsidered with new modern critical research and contemporary linguistic study.

And because balances are a special linguistic template above all, and a method of expression that has its origins and requirements, we found our goal in functional linguistics. In accordance with what balances are based on in terms of discriminatory functionalism between its lower pairs, especially between the two hefts of parallelism and repetition, which are two prominent features without which this stylistic phenomenon is inconsistent, just as it is inevitable to reveal it as a sound and rhythmic phenomenon above all, and accordingly the starting point was phonetic with the loops of the function, and the end as well.

As any research that requires attention and control of the term, the first chapter came theoretically to express many terms related to budgets, both in terms of terminological plurality and what it led to, such as our saying: Al-Muhsinat Al-Badi’iyyah or Homonyms, which are what were popularized in the arena of criticism and rhetoric; Or what resulted from the multiplicity of forms - combination or difference - such as: alliteration in its types, appendixes in their patterns, and export in their forms...,

Most of them are terms for which we have come to know a science of Arabic rhetoric called by its name. It is the science of Al-Badi'. The angle of sound and its rhythms, in the relationship of the part to the whole, and the contrast of the origins of the signifier and the signified, And the difference of meaning is at the core of the unified sound quantum, as well as its coalition within the limits of quantum unity and its parallel with another... All of this we talked about within the framework of a new vision that is; the reality of vocal scales from the perspective of the modern and contemporary linguistic lesson. The theories of parallelism and repetition constituted the center of the millstone around which our vocal and rhythmic vision of the scales revolved, guided by the rhetorical knowledge available to us on the subject.

Therefore, the three chapters came as applied, in which we took care of the forms of sound balances at the core of parallelism and repetition, and we also benefited from many linguistic theories and their applications in an attempt to explode the expressive energy of them in selected models of our contemporary Algerian poetry, on its ancient forms (vertical poetry) according to what we have termed the music of the syllables. and reading; appendix or export.

Likewise, the styles of modernist poetry (free poetry, taflih poetry, flash poetry...) emphasized the many forms of balances and varied meanings in the core of sound geometry and rhythm - horizontally and vertically -, and the relationships of consistency, harmony and reverberation that flow to them, under the name of parallelism and repetition; Who like: Compositional, duplicative, and cumulative parallelism, and what these combinations and irregularities can lead to in terms of embroidery; such as stress and intonation and their musical and rhythmic characteristics related to both vocal and semantic intensity.

And since we are in the process of studying texts that refer to their own time, their comprehensive environment, and their specific blog, we have taken the descriptive approach as a research tool, investing the procedures of the stylistic approach and its procedural mechanisms, to reveal the semantic dimensions of vocal balances and their impact on the soul of the recipient of our contemporary Algerian poetry.

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté:Littérature et langues
Département:Langue et littérature arabes
Laboratoire de domiciliation:Etudes linguistiques et littéraires

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN 3ème CYCLE

Domaine : Langue et littérature arabes Filière :Etudes linguistiques

Spécialité : Phonétique et linguistique

Présentée par

MayarGhrieb

Intitulée

Équilibres acoustiques entre répétition et parallélisme dans la poésie algérienne contemporaine de 2000 à nos jours -Une étude stylistique vocale-

Soutenue le :2023-11-16 Devant le Jury composé de :

Nom et Prénom	Grade	
Mr Bouzid saci hadef	**Prof Univ. 8 mai 1945 -guelma-**	**Président**
Mr OuardaBouirane	**MCA Univ. 8 mai 1945 -guelma-**	**Encadreur**
Mr Rabiia Berbag	**ProfUniv.el arbi tebessi-tebessa-**	**Examinateur**
Mr Abed el Hamide Chekil	**Prof Univ . Badji Mokhtar -annaba-**	**Examinateur**
Mr IbrahimBrahmi	**ProfUniv. 8 mai 1945 -guelma-**	**Examinateur**
Mr Asmaa Hamaidia	**MCA Univ. de 8 mai 1945 –guelma-**	**Examinateur**

Année Universitaire : **2023 /2024**