التَّوازن الصّوتي في ديوان " للحزن ملائكة تحرسه" لخالديّة جاب الله – مقاربة أسلوبيّة-

The phonetic balance in the book “sorrow’s guardian angels” by khaldiya jaballah -a stylistic approach-

ميار غريب
جامعة 8 ماي 1945 (قالمة)
Ghrieb.mayar@univ-guelma.dz
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

وردة بويران
جامعة 8 ماي 1945 (قالمة)
bouirane.ouarda@univ-guelma.dz
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

تاريخ الإرسال: 2022/05/04	تاريخ القبول: 2022/06/19

الملخص:

التّوازن الصّوتي ظاهرة أصيلة في لغة الشّعر العربي تتأتَّى قيمتُها مِنْ ذلك التَّوازي النَّاتج عن التّكرار الذي يُكسب النّصَ مزيدًا من الإيقاعِ والنّغمِ، وتحقيقًا للاتّساق والانْسِجَام على حدّ سواء، كما تعملُ على إبراز جماليّاتها الموسيقيّة وشحنِها البلاغي، اعتمادا على ما تنضوي عليه المُوازنات من تكرارات في ضوء الرُّؤية الأسلوبيّة التي تمنحُ المتلقي متعةً تَجعلهُ يُكاشِف مَضَامينَ النَّص الشّعري المعاصر وشعريته، ويأتِي مَقالُنا الموسوم بـ: التَّوازن الصّوتي في ديوان " للحزن ملائكة تحرسه" لخالديّة جاب الله – مقاربة أسلوبيّة- لتسليطِ الضّوء على ما تُضيفُه هذه الظّاهرة - على مستوَى التّوازي الصّوتي والإيقاعي- مِن دلالاتٍ، وتبِينُه من أبعاد لها صلة بطبيعةِ الشِّعر النِّسائي الجزائري المُعاصِر.

الكلمات المفتاحية: التّوازن،التّوازي، الإيقاع، التّكرار، الشّعر الجزائري المعاصر.

Abstract:

Sound balance is an authentic phenomenon in Arabic poetry. Its value comes from that duplicate parallel which gives the text more rhythm, tone, consistency and harmony. It also highlights her musical aesthetics and her rhetorical shipment. Depending on the frequencies of the balances in the light of the stylistic vision that gives the recipient pleasure to reveal the contents of the contemporary poetic text and its poetry. Our article, tagged " sorrow’s guardian angels " by Khaldiya Jaballah- A Stylistic Approach To shed light on the implications of this phenomenon - at the level of sonic and rhythmic parallelism - and to identify it as relevant to the nature of Algerian contemporary poetry.

Keywords: Balance, parallelism ,the rhythm, Repetition, Contemporary Algerian poetry.

المؤلف المرسل: ميار غريب

مقدمة:

يعدّ النّص الشعري صناعةً إبداعيّة تنطوي على وسائل وأدوات خاصّة تُسهم في تكوينهِ وبناءِ دلالَته وتحْقيقِ تنَاغُمهِ الإيقاعِي، بوصفِ الإبداع الشّعري جنسًا أدبيا يتلوّن بألوان صوتيّةٍ وإيقاعيّةٍ تتلاءمُ وطبيعة الفكرة أو الصّورة أو العاطفة المُراد تجسِيدَها، وذلكَ باتّخاذ ظاهرة التّوازن النّاتجة عن التِّكْرار والتَّوازِي عيّنةً للدّراسة وما تُفضِي إليهِ منْ معانٍ لها أبْعاد نَفْسيّة وجمَالِية تصِل رباطَ الشّاعرِ والمتلَقي في آنٍ، معتمدين على المنهج الوصفي استنادا على الآليات التّحليلية والوسائل الإجرائيّة للأسلوبية، إجابة على إشكاليّة مفادُها: كيف تُسهِمُ الموازنات الصّوتية وأشكالها-من خلال ظاهرتَيْ التّوازي والتّكرار- في تحقيق اتّساق النص الشّعري للدّيوان وانسجامه مع مرامي الشّاعرة وإيقاعاتِها؟

1-التّوازي الصّوتي (المصطلح والمفهوم):

إنّ الحديث عنْ التّوازي يعود بنا إلى المَبادئ التي أشار إليها علماء الجمال واعتنوا بها لأجل تفسير الظّاهرة الجمالِيّة، وأهَمّها على الإطلاق مبدأ التّناسب أو الوحدة في التّنوعِ، وقد حافظ هذا المَبدأ 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 بِجنسين 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 المُتضمِّنة تَماثلا قَائما علَى علاقة التَّرادف أو التَّضاد بْن جملتين لَهما نفس البنية من أهمّ الدِّراسات المُبكّرة في موضوع الازدواج والتّوازِي، وهي أولَ 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 قدرتها على التّحكم في المكوّنات اللّغوية لتشمل كل مكوّنات العمل الشعري وأنظمته اللّفظيّة والدلاليّة[5]؛ حيث يرى أنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمرّ[6]، وذلك بإبراز التّجربة الفنيّة للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي نُظمت القصيدة لأجله، بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزيئات ويوحّدها[7]، فالشّعر العربي على وجه الخصوص بِنيةٌ بيِّنةٌ لذاك التوازي بما تختصّ بها لغته وإيقاعاته من خواص تنبني على وتَدَيْ الوزن والإيقاع، ومن ذلك كلّه تنشأ شعريّته، التي تتأسّس عند "جاكبسون "على إجراء لساني يتمثّل في إسقاط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التّنسيق، وحينها يغدو الأسلوب على أنه تطابق لجدول الاختيار على جدول التّوزيع"[8]، 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.

ولمَّا 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 البعض أو المترتّبة على بعضها، عن طريق التّضاد أو التّشابه في المعنى أو الصّياغة النّحوية، فإنّه يلتقي مع البديع،[9] 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 الدَّلالة بالتَّطابق أو التَّقابل، أو التَّوازي القائم على التّلوين الصّوتي والموسيقي المتناغمة، خاصَّة في المحسِّنات القائمة على التّوازي المقطعي في منظومة توحي بالمعنى إيحاءً وتدليلاً[10].

فكلّما كان التّوازي واضحا في تكوينه ,نغمته تولَّد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني[11]، من خلال خصائص صوتيّة بلاغيَّة تؤدِّي إلى إثراء الصّياغة الشّعرية بنغمات أخَّاذة، وإيقاعٍ عذبٍ يُقري العينَ جمالًا والأذنَ بيانًا، فيبعث في النَّفس السَّكينة والطّمأنينة[12]، 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 وقدرتِها 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[13].

للتوازي آفاقٌ لا حدود لها تكمن في 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[14] فضلا عن كونه يؤكّد على ظواهر بديعية في البلاغة العربية من قبيل التجنيس والتّرصيع 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[15] فلا تتبدَّى هندسته الصوتية إلّا من خلال انتظامها الخاص في قالب إيقاعي أخصّ.

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.

2-التّوازي الصّوتي والكمّ المقطعي[16]:

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، ويمثّل 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 لتجسيدِ ما يريده الشّاعر، 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 إحداث نوع من الموسيقى الدّاخليّة التي تتناسب والأفكار المعبّر عنها[17]، فالمقطع من النّاحية الأكوستيكية هو "عبارة عن قمّة الإسماع النّاتجة عن فتح جهاز النّطق في موقع معيّن من الكلام" ، أمّا من النّاحية الفونولوجية" فهو وحدة صوتيّة في إطار التّحليل الفونولوجي"[18]، على اعتبار أنّ السّلسلة الكلاميّة عناصر متشابكة مترابطة لا يمكن تجزئتها.

1-2 التّوازي المقطعي ودوره في موسيقى الشّعر:

حظي مصطلح الإيقاع بالعناية والاهتمام لارتباطه الشّديد بالموسيقى خاصّة ما يخدم الخطاب الشعري، من الناحية التقطيعية، في علمَي العروض والأصوات، إذ يتمّ تقطيع الأبيات الشعرية أوّلا إلى مقاطع، حيث يتمّ التّميز بين أنواع المقاطع، ومن ثمّ يتمّ تجميع هذه المقاطع بناءً على أسس إيقاعية معيّنة وفي وحدات أكبر تسمّى "تفعيلات"، ذلك أنّ موازين الشعر تعتمد على التّحليل المقطعي قبل كل شئ، فالعروض العربي قائم على الإيقاع الناشئ من تساوي عدد المقاطع في كلّ بيت، وينجلي من خلال ثلاثة عناصر كما حدّدها **"شكري عيّاد"** أولها المقاطع: التي تستغرق كمّا من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيهما التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار واستفهام...الخ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعبّر عن المتكلم على أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة، وتختلف هذه العناصر في درجة بروزها من لغة إلى أخرى، ولا تكتمل صور التشكيل الصوتي الإيقاعي إلا إذا ارتبط بإيقاع نفسي[19]، ذلك أن تكرار الوحدات الإيقاعية ممثّلة في التّفعيلات والأشطر والقوافي يشكّل الأساس الذي ينهض عليه التّوازي القائم في أصله على مبدأ التّكرار في النّص الشعري[20]، لذا فإن الشاعر في العصر الحديث صار بإمكانه أن يجرب الأصوات المتباينة، ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة للشاعر الفذ إمكانيات واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي المطلوب، باعتباره الروح التي تسري في القصيدة[21]، أي إن مصطلح الإيقاع ثوب فضفاض يتسع الوزن(التفعيلات)، والإيقاع الداخلي للأبيات[22].

2-2 الكم المقطعي والتوازن الصوتي: إنّ الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، يضفي على بيت القصيد 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 عصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية". أي أن 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 المتجلّي في الأنساق التّرصيعيّة القائمة على التّقابل بين أنواع الحركات والمدّ، لم يشمل جانبَ التّماثل الجرسي التّجنيسي، إلّا في نطاق ضيّق، أي باعتباره حليّة للتّرصيع والسّجع،

وفي هذا الصّدد يقول محمد العمري: "...نستثمر معنى التّعادل والتّقابل في أصل كلمة "موازنة"، لنجعلها تتَّسع أيضا لأنواع التّجنيس، الذي يقوم هو الآخر على توازن طرفين لغويين في صوامتهما، ووقوعهما في مواقع متقاربة تحقق المقابلة"[23]، ذلك لما لعمليّة التّوازن الصّوتي من دور في زيادة حركيّة الإيقاع بتكرار المقاطع الصّوتية والعروضيّة من ناحية الكمّ تعمل على تمظهر ديناميكيّة عنصر الإيقاع التّكرار وحركيّتهما، من خلال توازي المقاطع في الأزواج الدنيا في دورهما في التّوازي.

نجد التّوازن الصوتي المقطعي كمّا وعروضا في قصيدة "خلف أسوار الذّهاب" من بحر "الرّمل"[24]:

وصديقي كان ليلاً
طافحاً باليأس دَوماً
وَصَدِيْقِيْ كَاْنَ لَيْلَنْ
0/0/ /0/ 0/0///
فعلاتن فاعلاتن
ليلا دوما
لَيْلُنْ دَوْمَنْ
0/0/ لاتن 0/0/ لاتن
ص ح ص ص ح ص / ص ح ص ص ح ص

تتكوّن الثنائيّتان (ليلا/دوما) من نفس المقاطع وهي على نوع واحد " المقطع القصير المغلق" وهذا دلالة على التوافق الصوتي، ومتساوية في الكمّ العروضي فكلاهما على وزن "لاتن".

وفي قصيدة جماد نجد[25]:

45- على الجماد يلملم وجه السّماء
الجماد
ص ح ص /ص ح/ ص ح ح/ ص ح
سْسَمَاءَ
ص ح ص /ص ح/ ص ح ح/ ص ح

تساوت الوحدتين الصّوتيّتين من ناحية الكمّ المقطعي وتكوّنا من مقطع قصير ومقطع طويل ومقطع قصير مغلق، أمّا من ناحية العروض فكلاهما على ذات الوزن.

وفي السّطر 49 من القصيدة نفسها[26]:

49- ويهزأ بالصّبر والدّمع
بِالصَّبرِ
بِصْصَبْرِ
ص ح ص ص ح ص ص ح
وَالدَّمْعِ

وَدْدَمْعِ

ص ح ص ص ح ص ص ح

تماثلت الوحدات الصّوتية في ثنائيّتي (بالصّبر/والدّمع) مقطعيا، فكلاهما يتكوّن من مقطع قصير مغلق ومقطع قصير، وعروضيا، كما تقابلا بالضدّ من ناحية الدّلالة، فكلمة "الصّبر" تدلّ على قوةّ الإيمان في الغالب، أمّا كلمة "الدّمع" ففيها الكثير من التأوه والتّألّم الذي في نفس الشّاعرة.

وفي قصيدة هامش الفرح من بحر "المتقارب"[27]:

22- وخلف السّماء، وخلف البحار

وخلف السّماء

وخلف سسماء

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح

أمّا عروضا فتكن على الشّكل الآتي:

/0// 0//0/

فعولن فعولُ

وخلف البحار

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح

وعروضا على الشّكل الآتي:

/0// 0//0/

فعولن فعولُ

تساوت الثّنائيات (وخلف السّماء/ وخلف البحار)، وتماثلت فكلاهما تكوّنت من: مقطع قصير مغلق + مقطع طويل + مقطع قصير، كما تماثلت عروضا فكانت على وزن

نجد في هذه الثنائيّات تساوٍ وتوازٍ في الكمّ المقطعي للأصوات فنجد في الثنائية الأولى (لَيْلًا/دَوْمًا) نفس الكّم الصوتي فكلاهما يتكوّن من مقطع واحد (المقطع القصير المغلق أو المتوسّط)، وعلى نفس الوزن العروضي، أمّا الثنائية الثانية (بِالصَّبْرِ/وَالدَّمْعِ) فتتكوّن هي الأخرى من نفس الكم المقطعي (مقطع قصير مغلق أو متوسّط+مقطع قصير)، أمّا الثّانية الثّالثة (وخَلْفَ السَّمَاءِ/ وخَلْفَ البِحَارِ) فتتكوّن من (مقطع قصير مغلق+ مقطع طويل+ مقطع قصير)، هذه المقابلات التي تتطابق مقطعيا من شأنها إحداث هندسة صوتية بإيقاع منغّم، مشكّلا بذلك وحدة بنائية بتوازنٍ صوتي يقوم على أساس علاقات كمية بين المقاطع الصّوتيّة والعروضيّة المتتالية على مستوى السّطر الشعري.

3-2 التّوازي الصّوتي المقطعي[28] في النّص الشّعري:

يظهر النّسق الصّوتي على مستوى المقاطع في قصيدة "مهابة الكلمات" المبنية على بحر "الكامل"[29]:

حلم يسافر في دمي متوهجا رقصت على عتباته الأفكار

في الشعـر خبـأت المحبـة كلهـا أشـــدو وإن أدمتـني الأقـــدار
وهنـا تـطـل مواســم مجنـونـة في وجههـا تتعـاقـب الأقـــدار
يـــا أنت... بـــوحي غـــابة مطريـة وأصابـعي خلـــف المدى أوتـــار
مشطت في الحزن الندي قصائدي فاعشوشبت وسط النهى أشجار
قد جئت، حلمي مشرع ومطامحي مغروســة في آيهـــا الأزهـــار
عشـرون عامـا والقصيـد مدلـل طـفـل زهـت في دربـه الأقمـار
ملك إذا هبـت على سلطـانـه أحـلامنـا، وترنـحـت أعمـار
قديـــس حـرفي لم يزل محرابنـا في هـــدْأة تسمـو بـه الأذكـار

ويتضح توزيع المقاطع الصوتية على الشكل الآتي:

السطر	مقطع قصير (ص ح)	مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)	النسبة
الأول	16	4	%8
الثاني	7	2	%14
الثالث	11	5	% 8
الرابع	10	3	%10
الخامس	9	3	%13
السادس	10	4	% 9
السابع	8	4	%12
الثامن	9	6	% 11
التاسع	3	4	%15
المجموع	67	35	%100
النسبة المئوية	**% 33.16**	**% 17.32**	**% 49.50**

الجدول رقم (01): توزيع المقاطع الصّوتية

نلحظ من خلال الجدول كثرة تكرار المقاطع الصوتية على نحو التالي:

-تكرار المقطع القصير عشر مرات في الأبيات (4-6)، وتكرار نفس المقطع تسع مرات في الأبيات (5-8).

-تكرار المقطع الطويل المفتوح أربع مرات في الأبيات (1-6-7-9)، وتكرار نفس المقطع ثلاث مرات في الأبيات (4-5).

-تكرار المقطع المغلق بصامت ثمانية مرات في الأبيات (1-3).

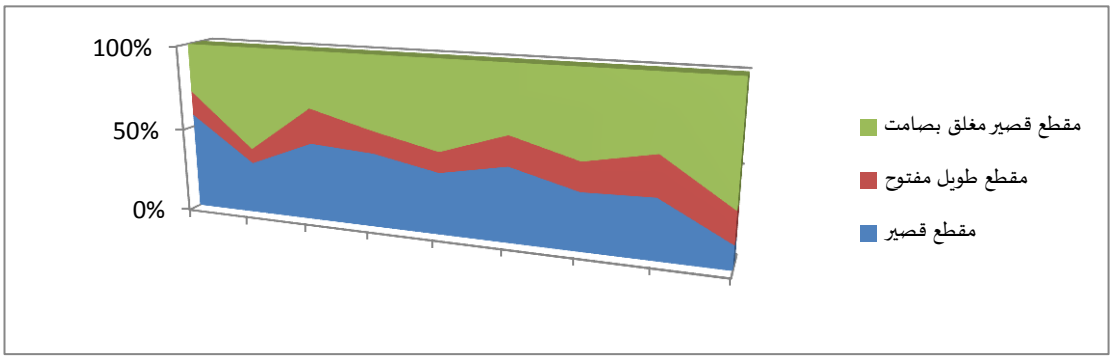
يؤدي تكرار أصوات متشابهة أو مختلفة اختلافا محدودا إلى تشكيل إيقاع معين في السلسلة الصوتية، فينعكس على المستوى الإدراكي بخلق توازن صوتي تدركه الأذن[30]، حيث يسهم التوزيع التكاملي للمقاطع الصوتية المكررة في زيادة إيقاعية الأصوات وتشاكلها، هذا مع ما نلحظه من تكرار في القافية على كامل القصيدة في كلمة: الأفكار- الأقدار- الأسفار- أوتار- أشجار- الأزهار- الأقمار- الأعمار-الأذكار، حيث لعب هذا الأخير دورا كبيرا في التعبير على ما ينوء به فؤاد الشاعرة من

اضطراب في عاطفتها المتغلغلة، ممّا أدى إلى خلق مسحة موسيقية وشعورية تطرب لها أذن السامع، فمن خلال التماثل أو التساوي بالتقارب (التقارب الكمي) الذي نلحظه في كامل السطور الشعرية، نجده قد أضفى نوعا من الهندسة الصوتية من خلال تتابع الأصوات والمقاطع، مما أدى إلى إبراز تيار إيقاعي ذو نغم، خاصة وأن القافية بقيت نفسها في كامل القصيدة ولم تتغير متمثلة في حرف الراء، إذ نجد أن المقطع القصير قد تكرر 67 مرة، والمقطع الطويل المفتوح تكرر 35 مرة، في حين المقطع القصير المغلق بصامت فتكرر 100مرة.

أما النسبة المئوية للمقاطع في قصيدة "مهابة الكلمات" تمثلت نسبة 33.16% للمقاطع القصيرة، ونسبة 17.32% للمقاطع القصيرة المفتوحة، أما المقاطع القصيرة المغلقة بصامت فبنسبة 49.50%.

نسبة تردّد المقاطع الصّوتية

3-أوجه التّجانس بين الثنائيّات الصّوتيّة:



وهنا سيكون الاهتمام منصبا على مدى التطابق والتقابل من ذلك "**الجناس التام**"، على نحو ما نجد في السّطر (12) من قصيدة "**أسوار الذّهاب**":

12-تَارِكِينَ الجُرْحَ جُرْحًا

13-البَقَايَا للبَقَايَا[31]

تتكوّن كلمة (**جُرحَ /جُرحًا**)، و(**بَقايَا/ بَقايَا**)، من وحدات صوتيّة متوافقة في الصوت، والشّكل، والعدد، التّرتيب، لكنّها مختلفة في الدّلالة، فـ "**جُرحَ**" الأولى تدلّ على الجرح المادّي الملموس، و"**جرح**" الثانية فتعني الجرحَ النّفسي للشاعرة لما تعانيه من ظلم وقهر، أمّا الثّنائية الثّانية (**بَقَايَا/بَقَايَا**)، فتعني الأولى النّاس الباقين، والثّانية تعني النّاس للآخرين، 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.

وفي السّطر (15) والسّطر (18) من قصيدة نورس يأتي قبل الإبحار بقليل نجد الثنائيّة (**الهبوب/الطّروب**)، قد تماثلًا صوتًا واختلفَا في الوحدات الصّوتية، فكانت الأولى بحرف الهاء وهو صوت مهموس، مخرجه من وسط الحلق كمخرج "**العين**"، والثانية بحرف "**الطّاء**" الذي هو صوت شديد مهموس، من الأصوات الطّبقية[32]، يبدو أن التّقابل هنا كان لإحداث عنصر الإيقاع التجنيسي

الذي أعطى تلوينا صوتيا من خلال الترصيع في السّطرين الشعريين متمثّلا في كلمة (**الهبوب والطّروب**) نحو:

15-ويتّسع الجرح مثل الهبوب...

18-ولحني الطّروب

وفي السّطر (7) من قصيدة شقية نجد الثنائية:

7-أبكي وتبكي رفقتي هذي الدّني

تختلف في الوحدات الصّوتية (**أبكي/تبكي**)، من حيث النّوع والتّباعد في المخرج، فمخرج "**الألف**" المزمار، وهو صوت شديد، أمّا صوت "**التّاء**" فمن الأصوات اللّثوية، وهو صوت شديد مهموس،[33] لكنّها تتباين دلالةً، فتدلّ بذلك على (**أبكي**) الأولى على البكاء الدّاخلي للشّاعرة، والوحدة الثانية (**تبكي**) فعبّرت مجازا عن بكاء الدّنيا، وكان هنا التّكرار الإيقاعي لكلمة بكاء تعميقا وتجسيدا للدّلالة العميقة التي أرادت الشاعرة تبيانها، وهذا ما يسمّى بالجناس اللّاحق.

وفي قصيدة نبي نجد ظاهرة التوازي ماثلة في السّطر 12 على نحو:

12- شَاهِقًا كُنْتُ وكَانَتْ[34]

يظهر وجه التّجانس في الثنائية: (**كُنتُ/كَانَتْ**)، وهي صور بلاغية متجانسة في أصول الدّال، متّحدة الأصوات (الصّوامت) من حيث العدد واختلفت في الشّكل (الصّوائت)، فقابلت الضمّة على الكاف الفتحة على الصّامت نفسه، وقابل السكون على النّون الفتحة على الصّامت نفسه، وكذا قابلت الضّمة على التّاء السّكون على نفس الصّامت، إضافة إلى تقابل الضّمير سياقيا (ضمير الحاضر "**أنا**" وضمير الغائب "**هي**")، فعلاقة التّجانس تظهر حتى على المستوى الدّلالي، وهذا الشّكل يعرف بالجناس المحرّف[35] الذي تتّفق فيه المتجانسات في نوع الصّوامت وتختلف في الصّوائت.

وفي قصيدة "**نخلة أورقت حزنا**"

9-وأنّك يا نخلة العمر خنتِ ولم تعد الدّار دار أمانٍ[36]

نلحظ أن هناك تجانس اشتقاقي بين الثنائية (**الدّار/دار**)، فلقد كان الحسّ الإيقاعي بتكرير الوحدتين المتجانستين دون فاصل بينهما، بصورة تعكس وتؤكّد على قمّة الخيبة التي أصابت وهيمنت على نفسيّة الشاعرة، عن طريق التّجانس بين اللفظتين، واستخدام كلمة "**أمان**" للمفارقة الضّديّة لتعميق الإحساس وتصوير الحالة الشعوريّة.

4- التوازي النّسقي:

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 تبنّاها القصيدة[37].

يتمظهرُ هذا النّوع من التّوازي في قصيدة "**إفترقنا**" المبنية على بحر "**الكامل**" في السّطر:

1- افترقنا

2- كيف عدنا فالتقينا؟

4-فانتهينا[38]

يتمظهر هذا النّوع من خلال تقابل الثنائيات(**التقينا/انتهينا**)/ مُحقّقا توازيا نسقيا بإيقاعه، مجسّدا نقطة الانطلاق والنهاية المعنى الذي تريد الشاعرة تجسيده.

وفي قصيدة هامش الفرح فنجد التوازي متجسّدا في السطر **(15) نحو:**

15-بين البياض، وبين السّواد[39]

يبرز التّوازي في السّطر **15** من القصيدة في الثّنائيّة **(البياض/السّواد)** المبنيّة على المقابلة الضّدية، حيث حقّقت هذه الأخيرة توازيًا وتماثلًا على مستوى السّطر الشّعري، وهو ما يُعرفُ بالتّوازي الأُحَادي.

5-لتّوازي التّركيبي:

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 وتامين**" بأنّه:" بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي...المصاحب بتِكرارت، أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية"[40].

يتجسّد التوازي التّركيبي في النموذج الشّعري على نحو قصيدة "**خلف أسوار الذّهاب**" في السّطر **(40)** كالآتي:

40-أين بعضي.. أين كلّي؟[41]

أين(اسم استفهام مبني على الفتح في محلّ نصب على الظّرفية المكانية)+**بعضي**(مضاف إليه مجرور بالكسر المقدّرة على الياء منع من ظهورها الثّقل)

اسم استفهام+مضاف إليه

أين(اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب على الظّرفية المكانية)+ **كلّي**(مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة المقدّرة على الياء منع من ظهورها الثّقل).

اسم استفهام + مضاف إليه

تساوت الثنائية **(أين بعضي.. أين كلّي؟)** في قصيدة **"خلف أسوار الذّهاب"** على مستوى السّطر 41 صوتا وتركيبا، حيث تماثلت المواقع الإعرابية، هذا التماثل أو التوازي عن طريق المقابلة بين الجملتين الاستفهاميّتين أحدث نوعا من الاتّساق والانسجام على مستوى السّطر الشّعري، تجلّى فيه الإيقاع الدّاخلي حيث أعطى وقعا نغميا، وزاد من حركيّة اللغة الشّعرية، تعبيرا عن هاجس الخوف والإحساس بالنّقص والفراغ الذي ينتاب الشّاعرة، وكأنّها مسجونة مكبّلة الأيدي، فعبّرت بكلمة البعض والكلّ **(علاقة الجزء بالكلّ)** عن طريق التّقابل بالتّضاد.

ويظهر هذا النوع من التوازي أيضا في قصيدة "**وشم على السطر الأخير**" في السطرين:

1-أتقنت وجهك

5-أتقنت جرحك[42]

أتقن(فعل)+**ت**(فاعل)+**وجهَ**(مفعول به)+**ك** (مضاف إليه).

فعل + فاعل (ضمير متصل)+ مفعول به + مضاف إليه

أتقن(فعل)+**ت**(فاعل)+**وجهَ**(مفعول به) +**الهاء**(مضاف إليه)

فعل+فاعل(ضمير متّصل)+مفعول به +مضاف إليه

ففي السّطر (1): أتقنتُ: فعل ماض + **ت:** الفاعل(ضمير متصل) + **وجهَ:** مفعول به + **ك:** مضاف إليه.

وفي السّطر (5) نفس المكوّن الذي يعدّ بمثابة تكرار بنائي ونحوي موازي للسّطر **1 نحو: أتقنتُ:** فعل ماض+ **ت:** الفاعل (ضمير مستتر) +**جرحَ:** مفعول به + **ك:** مضاف إليه.

تساوت المتواليات في كل من السّطر **1 و5** صوتيا، وتماثلت في المواقع الإعرابية، مما أدّى إلى خلق وتحقيق الانسجام والاتّساق والتّرابط النّاتج عن التّوازي، أمّا عن تكرار المتوالية الصّوتية **"أتقنت"** في بداية السّطرين فكانت لتبيان فعل **"الإتقان"** عن طريق التّناغم النّحوي الإيقاعي.

كما نجده ماثلا أيضا في قصيدة **"هامش الفرح" في السطر (22):**

22-خلف السّماء/ وخلف البحار على الشّكل الآتي:

وخلف السّماء

و(الواو حسب ماقبلها)+**خلف**(فعل ماض)+ **الضّمير المستتر**(فاعل)+السّماء(مضاف إليه).

وخلف البحار

و(الواو حسب ماقبلها) + **خلف**(فعل ماض)+**الضمير المستتر**(فاعل)+البحار(مضاف إليه).

توازت الأزواج الدّنيا في الوحدات الكلامية على أساس من التّكامل التّركيبي النّحوي من خلال العلاقة الإسنادية في الجملتين، فكلاهما تتكوّن من نفس الشّكل الإعرابي، أي أنّ هناك علاقة تبادل بين العناصر التركيبية والعناصر الدلالية على مستوى السّلاسل الكلامية المتساوية أفقيا، حيث يتمّ استمداد المعاني من علاقة التركيب النّاظمة للجملة ، بالإضافة إلى ملامح الاتّساق الصّوتي والانسجام من ناحية البنية الشّكلية، على مستوى السّطر الشّعري.

خاتمة:

بناءً على ما تمّ عرضه بالجانب النّظري والجانب التّطبيقي نستخلص:

-أنّ التّوازي يدلّ على التّساوي، والتّعادل والمشابهة، والتّقابل والتّطابق، ويتحقّق هذا الأخير بواسطة التّكرار، فكلّما كان هناك تكرار كان هناك توازٍ محدثًا إيقاعًا داخليا على مستوى النّص الشّعري، وما لعلمِ البديع من دورٍ في تبيان هذا الملمح الجمالي.

-أنّ الموازنات الصّوتية تعتمد العنصر الصّوتي أداةً لتبيانِ التماثلِ والتّناظرِ، ذلك لما يحقّقه عنصر الاتّساق والانسجام في النّص الشعري من خلال استخراجِ إيقاعاته الدّاخلية، وما للبلاغة من دور فيه متمثّلة في عنصري التجنيس والتّرصيع.

-التّوازي المقطعي يعتمد المقطع الصّوتي والعروضي من خلال التّوزيع المتساوي للمقاطع.

-التّوازي النّسقي يعتمد على الثّنائيات المماثلة المتكرّرة بشكل دوري على مستوى السّطور الشّعريّة، فتكون على نسق واحد.

-التّوازي التّركيبي يعنى بالجانب النّحوي لتحديد وجه التّماثل بين الجمل الإعرابية.

الإحالات:

[1] بودوخة، مسعود، سنة 2011، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص48.

[2] جهاد عبد القادر، حسين نصّار: سنة 2020، التّوازي في المقامة الجاحظيّة أنساقه دلالته، مجلّة أنساق، جامعة قطر، قطر المجلد 4، العدد 1-2، ص12.

[3] ينظر:حسن الشيخ، عبد الواحد، سنة 1999، البديع والتّوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ص11.

[4] ينظر: مفتاح محمد، سنة 1994، التّلقي والتّأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ص149، ص150.

مرابطي، مرابطي: سنة 2017، بلاغة الرؤية السردية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة اللغة العربية، الجزائر، [5] العدد36، ص167.

[6] رومان، جاكبسون: قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص106.

[7] حسن الشيخ، عبد الواحد، البديع والتوازي، ص24.

ينظر: بجاح، محمد: سنة 2018، نسق التّوازي في شعر المهلهل –دراسة أسلوبية، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، [8] العدد14، الصفحات 4، ص74.

[9] ينظر: حسن الشيخ، عبد الواحد، البديع والتّوازي، ص28.

[10] ينظر: بودوخة، مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص50.

عبيد، محمد صابر، سنة 2001، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتاب العرب، [11] دمشق، ص25.

[12] بوحوش، رابح، سنة 2006، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنّابة، ص93.

[13] بيومي، أبو زيد، سنة 2009، التوازن في عملية إبداع النّص الشّعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ص03.

[14] 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.

[15] https://portal.arid.my ينظر: فيدوح، عبد القادر، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، ص20،2022/02/01، سا: 10.30.

[16] - تتكون اللغة العربي من خمسة مقاطع هي: المقطع القصير المفتوح ويتألف من صوت صامت وحركة قصيرة (ص ح)، والمقطع القصير المغلق ويتألّف من صامتين تتوسّطهما حركة ويرمز له ب: (ص ح ص)، ومن المقطع الطّويل المفتوح الذي يتألّف من صامت وحركة طويلة (ص ح ح)، كما تتألف من مقطع طويل مغلق بصامت حيث يتألف من صامتين تتوسّطهما حركة طويل(ص ح ح ص)، ومن مقطع طويل مغلق بصامتين حيث يتألف من صامت وحركة قصيرة متلوّة بصامتين (ص ح ص ص)، ينظر: الغازي، إنعام الحق، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي،ص218، ص219، ص219.

[17] ينظر: بن خوية، رابح، سنة 2013، في البنية الصوتية الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص79.

[18] ينظر: برباق، ربيعة، سنة 2016، علم الأصوات دليل الطال الجامعي، دار قانة، باتنة، ص193، ص194.

[19] ينظر: أحمد حمدان، ابتسام، سنة 1997، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في لعصر العباسي، دار القلب العربي، حلب، ص40.

[20]علوي، عبد الجبار، سنة 2017، بنية التّوازي في شعر البارودي، مجلّة آفاق للعلوم، الجلفة، العدد 7، ص12.
: الصباغ، رمضا، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في ينظرhttp//:m.ahewar.org
[21]الشعر الحر، 2022/03/02، سا14.00.
متولي، نعمان السميع، سنة 2013، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي-الشعر الحر-قصيدة النثر، دار العلم والإيمان،
[22]ص133.
ينظر:العمري، محمد، سنة 2001، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، افريقيا الشرق، المغرب،
[23]ص18، ص19.
[24]جاب الله، خالدية، سنة 2009، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر، ص14.
[25]المصدر نفسه، ص26.
[26]المصدر نفسه، ص26.
[27]المصدر نفسه، ص37.
[28]المقطع: توزيع للطاقة الصوتية، ويتم التوزيع على أساس التباين الكائن بين الصوامت والصوائت وأنصاف الحركات(ينظر: الأصوات اللغوية –رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: إستيتية، سمير شريف، ص300).
[29]ينظر: جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص42،43.
[30]ينظر: زاهيد، عبد الحميد، سنة2010، علم الأصوات وعلم الموسيقى، ت: مبارك حنون، دار يافا، عمان، ص45، ص46.
[31]جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص14.
[32]ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، ص ص 53- 76.
[33]ينظر: المرجع نفسه، ص ص49، 53، 78.
[34]جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص44.
[35] الجناس المحرّف(هو ما تماثل فيه اللّفظان في الحروف، وتغايرا في الحركات) ينظر: أحمد قاسم، محمد، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص118.
[36]جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص31.
[37] شرتح، عصام، سنة2017، التوازي في القصيدة المعاصرة، مجلة الكلمة، (النّسق: من العناصر المتفاعلة فيما بينها، وتكون متماسكة ارتباطا، ومتكاملة حركيا، ومتكافئة وظيفيا، ومتناغمة إيقاعيا) ينظر سؤال النّسق في كتب أبي حيان الغرناطي، ناعيم، مليكة، ص39.
[38]جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص48.
[39]المصدر نفسه، ص37.
[40]مفتاح، محمد، سنة 147هـ، التوازي التركيبي في الجمل المتشابهة تركيبيا ودلالة في الحديث النبوي-دراسة نصية في رياض الصالحين-، مجلة العلوم العربية، جامعة الفيوم، العدد21، ص68، ص69.
[41]جاب الله، خالدية، للحزن ملائكة تحرسه، ص15.
[42]المصدر نفسه، ص56.

المراجع:

- أحمد حمدان، ابتسام، سنة 1997، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في لعصر العباسي، دار القلب العربي، حلب.
علوي، عبد الجبار، سنة 2017، بنية التّوازي في شعر البارودي، مجلّة آفاق للعلوم، الجلفة، العدد 7.
- أحمد قاسم، محمد، سنة 2003،علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة الكتاب، لبنان .
- إستيتية، سمير شريف، سنة 2003، الأصوات اللغوية –رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمان.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر.

– بجاح، محمد: سنة 2018، نسق التّوازي في شعر المهلهل –دراسة أسلوبية، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، العدد14،
– برباق، ربيعة، سنة 2016، علم الأصوات دليل الطال الجامعي، دار قانة، باتنة.
– بن خوية، رابح، سنة 2013، في البنية الصوتية الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن،
– بوحوش، رابح، سنة 2006، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنّابة.
– بودوخة، مسعود، سنة 2011، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن.
– بيومي، أبو زيد، سنة 2009، التوازن في عملية إبداع النّص الشّعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق.
– جاب الله، خالدية، سنة 2009، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر.
– جهاد عبد القادر، حسين نصّار: سنة 2020، التّوازي في المقامة الجاحظيّة أنساقه دلالته، مجلّة أنساق، جامعة قطر، قطر المجلد 4، العدد 1-2.
– حسن الشيخ، عبد الواحد، سنة 1999، البديع والتّوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر.
– 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.
– رومان، جاكبسون: قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
– زاهيد، عبد الحميد، سنة2010، علم الأصوات وعلم الموسيقى، ت: مبارك حنون، دار يافا، عمان.
– شرتح، عصام، سنة2017، التوازي في القصيدة المعاصرة، مجلة الكلمة، العدد119.
– الصباغ، رمضان، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في الشعر الحر، 2022/03/02، سا14.00، http://m.ahewar.org.
– عبيد، محمد صابر، سنة 2001، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق.
– العمري، محمد، سنة 2001، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، المغرب.
– الغازي، إنعام الحق، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي.
– فيدوح، عبد القادر، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، ص01،2022/02/20، سا10.30http://portal.arid.my.
– متولي، نعمان السميع، سنة 2013، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي-الشعر الحر-قصيدة النثر، دار العلم والإيمان.
– مرابطي، صليحة، سنة 2017، بلاغة الرؤية السردية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد36.
– مفتاح محمد، سنة 1994، التّلقي والتّأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثّقافي العربي، بيروت.
– مفتاح، محمد، سنة 147هـ، التوازي التركيبي في الجمل المتشابهة تركيبيا ودلالة في الحديث النبوي-دراسة نصية في رياض الصالحين-، مجلة العلوم العربية، جامعة الفيوم، العدد21.
– ناعيم، مليكة، سنة 2014، سؤال النسق في عناوين كتب أبي حيان الغرناطي، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد9.