التوازنات الصوتية في نماذج مختارة من الشعر النسائي الجزائري المعاصر

Phonetic Balances in Selected Models Contemporary Algerian Women's Poetry

طالبة الدكتوراه: غريب ميار

الدكتورة: بويران وردة

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة 8ماي 1945 قالمة- قالمة(الجزائر)

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة قالمة.

ghrieb.mayar@univ-guelma.dz

bouirane.ouardz@univ-guelma.dz

تاريخ الإيداع: 2022/10/01 تاريخ القبول: 2023/01/28 تاريخ النشر: 2023/03/15

ملخص:

تتأسّس ظاهرة التّوازن الصّوتي في الشّعر العربي المعاصر على التّوازي النّاتج عن الهندسة الصوتية للنص الشعري، في اتّساق وانسجام يُنْبئان بتموج العاطفة وتفاعلها مع التجربة الشعرية للشاعرات الجزائريات المعاصرات، ومن خلال ذلك نهدف إلى تسليطِ الضّوء على ما تُكاشفه هذه الظّاهرة مِن دلالاتٍ وأبعاد للتجربة الشعرية، معتمدين المنهجِ الوصفي تأسيسا على إجراءات الأسلوبية ووسائلها التحليلية في نماذج مختارة، للإجابة على إشكالية مفادُها: كَيفَ تُسهِمُ التوَازنَات الصَّوتِية وأَشْكالُها فِي تَحْقيقِ اتّساق الّنَص الشِّعري وانسِجامهِ معَ الإيقاعات الدّاخلية وأبعاد التجربة الشعرية؟

الكلمات المفتاحية: تّوازن صوتي؛ تّوازي؛ إيقاع؛ أسلوبية؛ شعر نسائي جزائري.

Abstract:

The phenomenon of phonetic balance in contemporary Arabic poetry is established on the parallelism that is resulting from the acoustic engineering of the poetic text. In consistency and harmony for tells the ripple of emotions and it's interaction with the poetic experience of Algerian poets. Through this, we aim to shed light on the connotations and dimensions of this phenomenon. Adopting the descriptive methodology based on stylistic procedures and analytical means in selected models, To answer the following problematic

How the phonetic balances and its forms contribute the consistency and harmony of the poetic text?

key words: Phonetic Balance; Parallelism; Rhythm; Stylistics; Algerian Women's Poetry.

1-- مقدّمة:

يعتبر النّص الشعري صناعةً إبداعيّة تنطوي على وسائل خاصّة تُسهم في تكوينهِ وبناءِ دلالَته، وهي تحقّق التنَاغُم الإيقاعِي للإبداع الشّعري؛ بوصفِه جنسًا أدبيا يتلوّن بألوان صوتيّةٍ وإيقاعيّةٍ تتلاءمُ وطبيعة الفكرة أو الصّورة أو العاطفة المُراد تجسِيدَها، وذلكَ بارتكازها على التّوازن الصوتي النّاتج عن التّكْرار والتَّوازِي، وعليه يستهدف المقال دراسة عيّنةٍ من الموازنات الصوتية، وما تُفضِي إليهِ منْ معانٍ لها أبْعاد نَفْسيّة وجمَالِية تصِل رباطَ الشّاعرِ والمتلَقي في آنٍ معا.

من هذا المنطلق نَبتغِي مُعالجة إشكالية مَفادُها: كَيفَ تُسهمُ المُوَازنَات الصَّوتِية وأَشْكالِها - مِن خلالِ ظَاهرتَيْ التَّوازي والتّكرار- فِي تَحْقيقِ اتِّساقِ النّص الشِّعري للدِّيوَان وانسِجامهِ معَ مرامِي الشّاعِرَة وإيقاعَاتِها؟

وتتفرع عن الإشكالية الجوهرية إلى إشكالات فرعية نوجزها فيما يأتي:

- كيف يتحقّق التّوازن الإيقاعي في النّص الشّعري؟

- ما طبيعة العلاقة بين التوازي والتكرار في إنتاج التوازن الصوتي؟ وما نواتجه على صعيد الدلالة والتجربة الشعرية؟

2 - التّوازي الصّوتي (المصطلح والمفهوم):

إنّ الحديث عنْ التّوازي (parallélisme) يعودُ بِنَا إلَى المَبادئ الأساسة التي أَشارَ إلَيْها عُلماء الجَمال واعتَنوا بِهَا لتَفْسيرِ الظَّاهِرَة الجَمَالِيّة، وأهَمُّها علَى الإطْلَاق مَبدأ التَّناسُب أو الوِحدة فِي التَّنوعِ، وَقدْ حافظ هذا المَبدأ علَى حضوره عِندَ دارسي الأُسلوب والأَدب، حَيث لَاحظ هَؤلاء أنَّ العَناصر اللُّغويَّة في النُّصوصِ الأدبيّة تَتشكّل وِفقَ عَلاقاتٍ شتَّى، وَهيَ قوام الأُسلوبِ فـَ "منَ الوَاضحِ أنَّ الأُسسَ الأسْلوبِيّة (التَّطَابق والتَّقابُل) تَرتبطُ اِرتباطًا وَثيقًا بِجنسين مِن الجَمال، وهُمَا الانْسجام والاخْتلاف"[1]، وذلك إبرازا للصّور الفنية والجمالية للنص الإبداعي.

وتُعدُّ دِراسَة روبرت لوث (R.lowth 1753) فِي القَرنِ الثَّامِن عشَر، من أولى الدّراسات التي ارتكَزت علَى تَحلِيلِ الآيات التوراتية المُتضمّنة تَماثلا قَائِما علَى ثلاثة أنواع من التوازي هي: التوازي الترادفي والتوازي الطباقي والتوازي التوليفي (التركيبي)؛ باعتبارها مِنْ أهَمِّ الدِّراسَاتِ

المُبكِّرةِ فِي موضُوعِ الازْدوَاجِ والتّوَازِي في التراث العبري[2]، حَيثُ وجّهَ لوث بَحثَهُ بِصورَةٍ مُبَاشرةٍ مَسارَ النَّقدِ الانْجليزي فِي عَصرهِ[3].

وقد ظهر التوازي تاريخيا ليعيد الاعتبار لظواهر تتعلق بأربع مستويات: صرف ونحو ومعجم ودلالة حسب مولينو وتامين الّذيْن عرّفا التوازي بأنّه: " بمثابة متتاليتيْن متعاقبتيْن أو أكثر، لنفس النظام الصرفي- النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية– صوتية أو معجمية- دلالية"[4]، لما تحتويه النصوص الشعري آنذاك من الثنائيات المتقابلة والمتوازية لبلورة ظاهرة التوازي وتطبيقها.

التَّوازي بهذا المعنى خاصيَّة لصيقةٌ بكُل الآدابِ العالميّةِ قديمِها وحديثِها، فهوَ عنصرٌ تأسِيسي وتنظِيمي في آن، تناوله البلاغيون والنّقاد العرب القدامى، وخصَّه كبار المنظِّرين للشِّعرية المعاصرة بالعناية[5]، إلّا أنّ بعض الاتّجاهات البنيوية حاولت أن تمنح اهتماما أكبر لموقع نسق التوازي بين الأنساق البنيوية الشعرية المختلفة[6]، وهذا ما سعى إليه رومان جاكبسون R.Jakobson حين وسَّع نظريته حول التَّوازي، وقدرتها على التّحكم في المكوّنات اللّغوية لتشمل كل مكوّنات العمل الشعري وأنظمته اللّفظيّة والدلاليّة[7]؛ ذلك أنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر على حدّ قول جيرار مالي هوبكنس[8]، ممّا ساعد ذلك على إبراز التّجربة الفنيّة للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي نُظمت القصيدة لأجله، بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزيئات ويوحّدها[9]، فالشّعر العربي على وجه الخصوص بِنيةٌ بَيّنةٌ لذاك التوازي بما تختصّ به 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"[10].

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.

ولمّا 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[11]، 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 التّلوينات الصّوتية والموسيقية المتناغمة، خاصَّة في المحسِّنات القائمة على التّوازي المقطعي، في منظومة توحي بالمعنى إيحاءً وتدليلاً[12].

فكلّما كان التّوازي واضحا في تكوينه ونغمته تولَّد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني[13]، من خلال خصائص صوتيّة بلاغيَّة تؤدّي إلى إثراء الصّياغة الشّعرية بنغمات أخَّاذة، وإيقاعٍ عذبٍ يُقري العينَ جمالًا والأذنَ بيانًا، فيبعث في النَّفس السَّكينة والطّمأنينة[14]، 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[15].

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 الفنيّ[16]، فضلا عن كونه يؤكّد على ظواهر بديعية في البلاغة العربية من قبيل التّرصيع والسّجع والمقابلة والتّقطيع...[17]، ومن ثمّ يتّجه الشّاعر الحديث نحوَ البحث في سبلِ تعزيزِ دور الكلمة وهندستها، بوضع تصاميم شكلية متوازية مع مضمون الكلمات لتشييد بناء قصيدته[18]، فلا تتبدَّى هندسته الصوتية إلّا من خلال انتظامها الخاص في قالب إيقاعي أخصّ.

ولهذا فإنّ التّوازي أو منظومة الموازاة الشعريّة لها من الطّاقة التّعبيريّة والتّأثيريّة ما يجعلها قوّة تحليليّة ضاغطة، وسمة أسلوبيّة على قدر كبير من قابليّة التّأويل والتّحليل.

3- التّوازي الصّوتي والكمّ المقطعي[19].

يظهر عنصر التّوازي والتّكرار بشكل جليٍّ 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 بتجسيدِ 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[20]؛ فالمقطع من النّاحية الأكوستيكية "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"[21]، على اعتبار أنّ السّلسلة الكلاميّة عناصر متشابكة ومترابطة لا يمكن تجزئتها.

3-1 التّوازي المقطعي ودوره في موسيقى الشّعر:

حظي مصطلح الإيقاع بالعناية والاهتمام لارتباطه الشّديد بالموسيقى، وخاصّة 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 شيء، فالعروض العربي قائم على الإيقاع الناشئ من تساوي عدد المقاطع في كلّ بيت، ويتجلىّ من طريق 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[22]، 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[23]، لذا فإن الشاعر في العصر الحديث صار بإمكانه أن يجرب الأصوات المتباينة، ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة للشاعر الفذ إمكانيات واسعة لاستغلال طاقات الإيقاع وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي المطلوب، باعتباره الروح التي تسري في أوصال القصيدة[24]؛ أي إنّ مصطلح الإيقاع ثوب فضفاض يسع الوزن (التفعيلات)، والإيقاع الداخلي للأبيات[25].

3-2 الكم المقطعي والتوازن الصوتي:

يضفي الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، على بيت القصيد مسحة جمالية تلوّنه بلونها، من خلال تقابل الثنائيات في النّص الشعري، حيث يمنحه التّقطيعُ الكمّي (الصّوتي) وزنَه داخل النّسيج الإبداعي، فالتّوازي المقطعي بوصفه قائما في الشّعر على تكرار أجزاء متساوية تحدّد كميّة المقاطع، وإنْ توسّع مفهوم الموازنة والتّوازن، فإنه لا يعدو أن يكون ذلك التّعادل والتّقابل بين الأنساق الزمنيّة القائمة على الكمِّ المجرّد (الوزن

العروضي)، أو الكمّ المشخَّصِ المتجلّي في الأنساق التّرصيعيّة القائمة على التّقابل بين أنواع الحركات والمدّ، إذْ لم يشمل جانبَ التّماثل الجرسي التّجنيسي إلّا في نطاق ضيّق 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"[26]، وذلك بيان لدور التّوازن الصّوتي في زيادة حركيّة الإيقاع عبر تكرار المقاطع الصّوتية والعروضيّة من ناحية، وما يمظهره من ديناميكيّة بفضل عنصر الإيقاع وتوازي المقاطع في الأزواج الدنيا، ودورهما في بناء النص الشعري، وهو ما سنراه ماثلا في النماذج الشعرية لشاعرات جزائريات معاصرات منهنّ خالدية جاب الله، في قولها من قصيدة خلف أسوار الذّهاب[27]:

وصديقي كان ليلاً
طافحاً باليأس دَوماً
وَصَدِيْقِيْ كَانَ لَيْلًا
0/0/ /0/ 0/0///
فعلاتن فاعلاتن
ليلا /0/0 =لاتن // دوما /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)، دلالةً على التوافق الصوتي، والتساوي في الكمّ العروضي، فكلاهما على وزن واحد.

وفي السّطر التاسع والأربعين من القصيدة تقول الشاعرة:

49- ويهزأ بالصّبر والدّمع[28]

الصَّبرِ= ص ح ص ص ح ص ح ص ح// وَالدَّمْعِ= ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح

وقد تماثلت الوحدات الصّوتية في ثنائيّتيْ (الصّبر/الدّمع) مقطعيا، إذْ تشكّلت– تواليا- من مقطع طويل مغلق ومقطع قصير مفتوح، 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.

4- التجنيس:

إنّ عنصر التّجنيس هو أفضل ما يمثّل التّمايز الفونيمي على مستوى الكلمة، بمعرفة المتغيّرات التي تسهم في تغيير الدلالات بتغيّر الصّوت؛ ذلك لأنه يبحث في الأصوات المتطابقة

والمتماثلة والمتشابهة بالزيادة والنّقصان، وسنعمد من خلال ذلك إلى استنباط ما في الخطاب الشّعري من سمات تمييزيّة واستنطاقها، حيث تتمّ العناية بمدى التطابق والتقابل، وذلك في ضوء النماذج الآتية:

1-4 المماثلة: وجاء على هذا المنوال من قصيدة "نخلة أورقت حزنا":

9- وأنّك يا نخلة العمر خنتِ ولم تعد الدّار دار أمانٍ[29]

نلحظ أن هناك تجانسا اشتقاقيا بين الثنائية (الدّار/دار)، فلقد كان الحسّ الإيقاعي بتكرير الوحدتيْن المتجانستيْن 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.

1-4- ربط الكل بالجزء:

وتتمّثل هذه الرابطة في ديوان "كوكتال السياسة" للشاعرة "فريدة بلفراق" في قولها:

للسياسة أحكام.

السياسي مغرم مدمن يشرب الكؤوس الفارغة.[30]

تتّفق الأزواج الدّنيا (السياسة/السياسي) المكوّنة لأصول الدّال والمدلول، حيث دلّت الأولى على الحياة السياسية وممارساتها، فيما دلّت الثانية على الشّخص الذي يمارس هذه السياسة، فهنا 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(العام والخاص).

3.4- التّقابل: ورد ذلك في قصيدة "جماد" السّطر الحادي والعشرين:

21- أنا لا أنا[31]

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 للذّات، فكان التّضاد والنّفي الذي أفضى على الأزواج الدّنيا رونقا وبهاءً زيّن اللّفظة بتواز في المبنى والمعنى، واستخدمت الشّاعرة الضمير المنفصل "أنا" لتجسّد انفعالاتها، وتعبّر عن ووجعها المستمر جرّاء ما خلّفته الذّكريات من حسرة وألم على ما فات، فبقيت حبيسة الذّكريات ورواسبها.

ونجد ذلك أيضا في قصيدة "هامش الفرح" نحو قولها:

27-كن وجهك الآن لا وجهك المستعار...[32]

في ثنائية (وجهك/ وجهك)، تتوافق أصول الدّال والمدلول وتتكرّر حروفهما نوعا وعددا وترتيبا وشكلا، بضربٍ من التّكرار الصّوتي، لكنّ الثنائيتان تختلفان في المعنى، حيث عبّرت الأولى على الحقيقة، في حين دلّت الثانية على الفرار من وجه الحقيقة (الجانب المزيّف)، حيث عمدت النّفس الشّاعرة إلى بيان خيط الأمل والأمنيات التي لا تنقطع، وكأنه السبيل الذي يجب علينا وصله مهما كانت ندوب ممرات الحياة ومطبّاتها.

5- التّذييل:

يعدّ التذييل ضربا من الترديد الصوتي يتمثل في استعمال اللفظ الأول في صدر البيت وتكراره في أي موضع من البيت الشعري ما عدا المقطع[33]، وله - على حدّ تعبير **أبي هلال** العسكري- موقع جليل ومكان شريف خطير، لأنّ المعنى يزداد به انشراحا، فالتذييل إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن يفهمه ويتوكّد عنه من فهمه، فمن شروطه أن يُستعمل في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة[34]، أي أنّه يعمل على بيان المعاني وتوكيدها، ثم تحقيقها وتقريرها في النفس، كي لا يحدث اللبس والغموض.

ورد هذا النّمط من التّذييل في قصيدة "اعترافات شهيد" من ديوان همسات الوطن لفريدة بلفراق في قولها:

لا تـعـدموني فإنّي أعـدمت روحـي

تنـادي من بـؤرة النّسيـان عتابـا[35]

ارتبط التّرديد الصّوتي هنا بالتّوكيد في وسط صدر البيت، ذلك بإعادة لفظة (لا تعدموني وأعدمت)، حيث زاوجت الشّاعرة بين أداة النّهي والأمر لجزم، وتأكيد فعل الإعدام بإنّ، فعبّرت مجازا بذلك حين قالت: "فإنّي أعدمت روحي"، إذ عبّرت آنذاك عن المأساة الإنسانية التي يعيشها كلّ من يتمرّد على الوطن العربي، بالإضافة إلى الاضطهاد والاستبداد السّلبي، فجاء التّذييل في صدر البيت ليدلّ بذاته على ذاته، بعنصر التّكرار الذي أضفى تلوينا صوتيا بجمال أسلوبي أسهم هو الآخر في إبراز التّفاعلات الصّوتية وربطها بالدّلالة.

كما تنشد في قصيدة همسات الوطن:

- لـك أن تعـود لكـي تعـود مـواجعي

لا حـلم حـين يغـادر الإصـرار[36]

وقد تردّدت لفظة (تعود) صوتيا في صدر البيت المسبوقة بأداة النّصب أن وكي، وكان التّجانس؛ لأنهما على نفس المعنى (العودة)، حيث شكّل التّكرار في هذا السّياق إيقاعا على

مستوى الصّدر، وانعكس ذلك على الجانب الإدراكي، من حيث أنتج توازنا صوتيا ومسحة موسيقيّة وشعوريّة، من خلال ما أضفاه عنصر التماثل والتساوي عبر التكرار.

وفي مقام آخر تقول الشاعرة المعاصرة فضيلة زياية:

- فهـدومـها كـهـدوم قلبٍ منـافقٍ
عشـق الطّـلاء كمـا النّـساء تدلـس
-كم بعـت حرفـا غـير حرفك طامعا
فـي الصّـفع والـيـد بالوضـوء تـقـدّس
- جـرم الجرائـم، إن برزت بجهلك الباغي
بـحلـس رداءة تـتـلبّـس[37]

إنّ التذييل في ثنائيتيْ(**حرفا / حرفك - جرم / الجرائم**) - في وسط صدر البيت، عبر التّرديد الصّوتي والانسجام الإيقاعي باستخدام التّشبيه - يثبت ويؤكّد المعنى، ويزيل الشّكّ والرّيب، وكأنّ الشّاعرة في هذا المقام تريد بلورة التّجربة الشّعرية، وتبتغي شدّ انتباه المتلقي وزيادة توقّعه، فتثير عنصرا الإثارة والتشويق واستجابة لجماليات التكرار وبلاغته، حيث عبّرت الشّاعرة عن معاناة أهل غزّة وما يواجهونه من الرّصاص المستمرّ، وما خلّفه ذلك من مجازر فتكت بأهلها، فالتذييل بهذا المعنى يزيد من فاعلية التوازي ويوقّع على تلك الدفقة الموسيقية، والمسحة النفسية المرافقة للإيقاع بما في الأبيات من تكرار.

5- التّرصيع:

الترصيع في الشّعر كالسّجع في النّثر، وهو من حيث الوزن والرّوي، ثلاثة أقسام: المتوازي، والمطرف، والمتوازن، وقد تقلّبت هذه التّسميات تقلّبات كثيرة من حيث حدّ حروف الترصيع، من حيث الزّيادة والنّقصان في بعض أقسامها، حتّى استقرّ بها الحال على هذه الصّورة[38]، وهنا يحدّد التّرصيع بعنصرين أساسيّين هما التّماثل أو التّشابه بين العنصرين، أي أنّ يتأسّس على مبدأ التّناسب الصّوتي، تحقيقا لشكل التّرصيع وبنيته.

1.5 – الترصيع المتوازي:

وهو أن تتّفق فيه الكلمات في الوزن، والرّوي (الحرف الأخير من الكلمة المرصّعة)، فالرّوي يتميّز بخصائص صوتيّة وبلاغيّة تؤدي إلى إثراء الصّياغة الشّعرية بنغمات نفسيّة أخّاذة، وإيقاع عذب يقري العين جمالا والأذن بيانا، فيبعث في النّفس السّكينة والطّمأنينة[39]؛ أي أنّه يتطلّب مراعاة فاصلة الكلمتين الأخيرتين من البيت أو السّطر الشّعري، مع اتّفاقهما في الحرف الأخير.

ومن النماذج الشّعرية التي تمثّل هذا النّوع من التّرصيع، ما نجده في ديوان للحزن ملائكة تحرسه وتحديدا في قصيدة "خلف أسوار الذّهاب "[40]:

01-هؤلاء النّاس حولي

02-والمدى من غير أيدي

14-وصديقي كان ليلا

15-طافحا باليأس دوما

18-غائمات.. شاحنات كالبغايا

ومن المعلوم أنّ التّرصيع المتوازي يُعنى بتوازي فاصلتي البيت أو السّطر الشّعري، وهذا ما سنبيّنه فيما يأتي:

-المطابقة بين كلمات القرائن صوتيا: من مثل:

-حولي/أيدي: ص ح ص+ص ح ح//ص ح ص+ص ح ح

-التّوازن بين كلمات القرائن وزنا ورويا: نظير قولها:

فعلي//فعلي، وياء//ياء

-ليلا/دوما: ص ح ص+ ص ح ح//ص ح ص+ ص ح ح

تتعادل اللفظتان وتتساوى في الوزن، حيث نجد كلاهما على وزن فَعْلَنْ.

-غائمات= ص ح ح+ص ح+ ص ح ح+ص ح ص.

شاحنات= ص ح ح+ص ح+ ص ح ح+ص ح ص.

يظهر من خلال ما ورد في السّطور الشّعرية (01-02-1-15-18)، أنّ هناك تعادلا وتساويا بين كلمات القرائن في الوزن والرّوي، مع التوافق في المقاطع الصّوتية ودقّة تقسيمها بين الوحدات، إذ نجدها تتراوح بين مقاطع قصيرة مفتوحة وأخرى مغلقة (ص ح ص)، ومن مقاطع طويلة (ص ح ح)، كلّ هذا من شأنه تفعيل الكثافة الدّلالية لتِبيان مدى حضور التّوازنات الصّوتية المقطعية والعروضيّة في القصيدة، ذلك من خلال ما ينبعث من الإسقاط الإيقاعي الدّاخلي على مستوى السّطور الشّعرية، تعبيرا وتجسيدا لعذابات الرّوح وحاجتها إلى الأمان الدّاخلي الذي تأنس إليه الروح الشّاعرة، باستخدامها المدود التي توحي بالنّفس العميق الحزين، فتبعث المتعة والذوّق الفنّي والجمالي.

ولعل في ديوان كوكتال السياسة لفريدة بلفراق من قصيدة "**عناقيد الغضب**" ما يوضّح ويفصح عن ذلك:

35- فوق سماءِ بلادي غضبٌ

36-تحت وقع أقدامي لَهبْ[41]

-المطابقة بين كلمات القرائن صوتيا:

غضب/لهب: ص ح+ص ح ص//ص ح+ص ح ص

2-التوازن بين كلمات القرائن وزنا ورويا:

غضبِ//لهبْ: فعلْ// فعلْ، بْ // بْ.

ورد التّرصيع المتوازي بين كلمة (غضب/لهب)، اللتان تتكوّنان من نفس المقاطع الصّوتية مقطع قصير مفتوح (ص ح)، ومن مقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)، وهما على نفس الوزن (فَعلْ)، وكذا الروي واحد هو الباء الساكن، هذا التساوي والتّطابق في المقطع والوزن شكّل توازيا على مستوى الكلمة محدثا بذلك بناءً موسيقيا للمادة الصّوتية بتوافق وتآلف الأصوات إضافة إلى توازيها، أمّا من ناحية الدلالة فالشاعرة تبتغي توثيق اللحظات المؤلمة للبلاد العربية وما آلت إليه من قهر وظلم، فعبّرت بذلك بتسكين آخر الحرف لشدّ انتباه المتلقي.

2.5 – الترصيع المـطـرّف:

وهو بعكس المتوازي، يُعنى باتّفاق كلمتي القرينتين في الرّوي لا الوزن، وهو وسيلة من وسائل الإبلاغ التي تنشّط المتلقّي، وتحدث لديه لذّة الارتياح والانشراح،[42] وقد حدّده الشّريف الجرجاني في كتابه التّعريفات بأنّه: السّجع الذي اختلفت فيه الفاصلتان في الوزن[43].

ومن أبرز النّماذج التي يمثّلها هذا النّوع من التّرصيع ما نجده في السطر (15-16-41-42) من قصيدة "**عناقيد الغضب**" لفريدة بلفراق:

اختلاف كلمات القرائن صوتيا:

15-أيها القائد المخدوع

16-هل ستبقى راكع

41-في قانون السكوت؟

42-ضعف صوتك المكبوت[44]

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:

مخدوع//راكع: مفعول//فاعل، ع//ع.

سكوت//مكبوت: فعول//مفعول، ت//ت.

اختلفت فواصل كلمات القرائن واتّفقت في الرويّ، فالثنائيّة الأولى (مخدوع/ راكع) تتكون من النّاحية المقطعية من مقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)+ مقطع طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص)، في نجد كلمة راكع تتكوّن من مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)+ ومن مقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)، يختلفان في الفواصل، فالأولى على وزن مفعول والثانية على وزن فاعل، في المقابل يتفقان في الروي الذي هو (العين)، أمّا الثائيّة الثانية (سكوت/مكبوت) فتختلف هي الأخرى كالأولى مقطعا ووزنا وتتّفق رويا، فتتكوّن كلمة سكوت من المقطع القصير المفتوح (صح)+ ومن مقطع طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص)، وهي على وزن فعول، أمّا الثانية مكبوت فتتكوّن من مقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)+ ومن مقطع طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص) على وزن مفعول، إذا يختلفان وزنا ويتّفقان في الروي (التاء).

وعبّرت الشّاعرة في هذا المقام عن الانصهار الذي ولّده المستعمر في العراق، وما أصبحت يعانيه الشعب من تقتيل ومجاز على مدار اليوم، وحالة ركود الشّعب، حيث نجد الشاعرة قد عبّرت حقيقة الوضع في الأمة العربية أجمع، وفي العراق على وجه الخصوص، فنراها حسنت وأوجزت بعبارات دقيقة، نظير قولها: في بلادي دم مراق...ووثبة العراق... دمار.... مجازر... المخدوع وراكع... وسكوت ومكبوت.... تدقيقا لما آلت إليه البلاد من دمار واستبداد.

في قصيدة "براءة الرّحم"[45] تقول بلفراق :

45-شوهد دم القدّيسين في الشّوارع

46-يحمل الأصوات والدّموع

1-اختلاف كلمات القرائن على مستوى الصّوت:

شوارع/دموع: ص ح+ ص ح ح+ص ح ص//ص ح+ص ح ح ص

2-اتّفاق كلمات القرائن في الرّوي دون الوزن:

شوارع/ دموع: فواعل//فعول، ح//ح.

تختلف كلمات القرائن في الوزن دون الرّوي، فنراها في كلمة شوارع على وزن فواعل، وكلمة دموع على وزن فعول، أمّا الروّي فثابت وهو حرف العين الذي هو صوت مجهور مخرجه من وسط الحلق[46]، ومن ناحية المقطع الصّوتي فنجد كلمة شوارع تتكوّن من مقطع قصير مفتوح (ص ح)، ومن مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)، ومقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)، في حين نجد كلمة دموع تتكوّن من مقطع قصير مفتوح (ص ح)، ومن مقطع طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص).

وفي قصيدة "كوكتال السّياسة" نجد[47]:

30-حياة بلا مجاديف

31-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: هو "الفاء" الذي هو صوت رخو مهموس، شفوي أسناني مخرجه من بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا[48].

تختلف الوحدة الصّوتية (مجاديف/خريف)، في مقاطعها الصّوتية، حيث تتكوّن الأولى من مقطع قصير مفتوح (ص ح) ومن مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)، وكذا من مقطع طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص)، وهي على وزن مفاعيل، في حين نجد الوحدة الثّانية تتكوّن من مقطع قصير مفتوح (ص ح)، وآخر طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص)، وهي على وزن فعيل، وبالمقابل تتّفق 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 جمال الفنّي والرّونق الذي يزيد من كثافة المعنى.

وفي قصيدة الرّئيس والهوية:

04-حضرة الرّئيس، شعبك مذبوح

05-وطنك أثقلته جروح[49]

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:

مذبوح/جروح: مفعولن/فعولن، ورويّهما: ح//ح.

نلحظ من خلال ذلك أن الوحدة (مذبوح/جروح)، تختلف صوتيا في الكمّ المقطعي فنجد الأولى تتكوّن من مقطعين قصيرين مغلقين بصامت (ص ح ص)، والثانية من مقطع قصير مفتوح (ص ح)، ومن مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)، وكذا من مقطع قصير مغلق بصامت (ص ح ص)، كما يختلفان وزنا؛ فالأولى على وزن مفعول والثانية على وزن فعول، لكنّهما تتوافقان رويا في حرف الحاء...

6- خاتمة:

بناءً على ما تمّ عرضه في الجانبيْن النّظري و التّطبيقي نستخلص ما يأتي:

يدلّ التوازي 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.

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

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

-التّذييل من الصور التي تزيد من فاعلية التوازي باعتباره دفقةً موسيقية بنّاءة للإيقاع، تتحقّق بوساطة التّكرار، من شروطه أن يكون في حشو البيت لا في مقطعه.

-التّرصيع من أهم الأشكال التي تحقّق التوازي، لما يحقّق من توافق وانسجام بين فواصل الكلم، يعمل على تزيين الشّعر وتِبيان جماليّاته الفنّية.

7- هوامش البحث:

[1] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط1، 2011، ص48.

[2] محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص143.

[3] ينظر: عبد الواحد حسن الشّيخ، البديع والتوازي ، مكتبة الإشعاع، ط1، 1999، ص11.

[4] المرجع السابق، ص 12.

[5] ينظر: التلقي والتأويل: محمد مفتاح، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص149، ص150.

[6] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص237.

[7] بلاغة الرؤية السردية في رواية الأمير لواسيني الأعرج: صليحة مرابطي، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد35، سنة2017، ص167.

[8] قضايا الشعرية: قضايا الشعرية، تج: مبارك حنون، ص105، ص106..

[9] البديع والتوازي: عبد الواحد وافي، ص24.

شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية: محمد العياشي كنوني، ص145.

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

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

[13] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتّحاد الكتاب العرب، د.ط، سنة 2001، ص25.

[14]اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري: رابح بوحوش، دار العلوم، عنّابة، د ط، سنة 2006، ص93.

[15]التوازن في عملية الإبداع الشّعري: أبو زيد بيومي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2008، ص03.

[16] سعود أحمد يونس الخفاجي: التوازي في شعر عبد الوهاب إسماعيل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد (s)، العراق، سنة 2013.

[17]البنيات المتوازية في الشعر: محمد الولي، ص25.

ينظر:: بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر فيدوح، https://portal.arid.my

[18]ص20،2022/02/01، سا: 10.30.

[19]- 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: إنعام الحق الغازي: المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي: ،ص218، ص219، ص219.

[20]ينظر: رابح بن خوية : في البنية الصوتية الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، سنة 2013، ص79.

[21]- ينظر: علم الأصوات دليل الطال الجامعي: ربيعة برباق، دار قانة، باتنة، ط 1، سنة 2016، ص193، 194.

[22]ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في لعصر العباسي، دار القلب العربي حلب، ط1، سنة 1997 ، ص140.

[23]عبد الجبار علوي، بنية التّوازي في شعر البارودي: مجلّة آفاق للعلوم، الجلفة، العدد 7، سنة 2017، ص12.

ينظر: رمضان الصباغ، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر: مركز الدراسات والأبحاث http//:m.ahewar.org

[24]العلمانية في الشعر الحر، 2022/03/02، سا14.00.

[25] نعمان السميع متولي : إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي-الشعر الحر-قصيدة النثر: ، دار العلم والإيمان، ط1، سنة 2013، ص133.

[26]ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، افريقيا الشرق، المغرب، د ط، سنة 2001، ص18، ص19.

[27] خالدية جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، سنة 2009، ص14.

[28]المصدر نفسه، ص26.

[29]خالديّة جاب الله: للحزن ملائكة تحرسه، ص31.

[30] فريدة بلفراق، كوكتال السياسة: دار الماهر، سطيف، سن 2017، ص22.

[31] للحزن ملائكة تحرسه، ص24.

[32]المصدر نفسه، 37.

[33] رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها في الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، د ط، 2006 ،ص84.

[34] أبو هلال العسكري: الصناعتان، ص374.

[35] فريدة بلفراق: همسات الوطن: الهادي للعلوم، باتنة، الجزائر، سنة 2019، ص11.
[36] المصدر نفسه، ص20.
[37] فضيلة زياية، دمغة لبريد الشيطان ، منشورات مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012، ص71، 73.
[38] ينظر: رابح بوحوش: للسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، ص92، 93.
[39] المرجع نفسه، ص 93.
[40] ينظر: للحزن ملائكة تحرسه: خالدية جاب الله، ص13، ص14.
[41] كوكتال السياسة: فريدة بلفراق، ص11.
[42] اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري: رابح بوحوش، ص95.
[43] معجم التّعريفات: الشريف الجرجاني، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، سنة 2004، ص183.
[44] ينظر: فريدة بلفراق: كوكتال السياسة، ص09، ص11.
[45] كوكتال السياسة، ص18.
[46] ا: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغويّة ، ص75.
[47] كوكتال السياسة ، ص24.
[48] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص48.
[49] المصدر نفسه، ص91.