الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة و المناهج المعاصرة

مقاربة تحليلية تقييمية

الأستاذة: راضية واكي

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة الجلفة

مدخل:

" الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، و إنّما يتضافر الوزن مع مكوّنات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه و تناسقه، ليحدث التأثير الجمالي و الفنّي لدى المتلقي "[1] و التي تعرف بالإيقاع الداخلي الذي يتحقّق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون متنافرة، تحدث نشازاً حيث يختار ما يتناسب و خلجات نفسه، و يستكمل بالموسيقى ما لم تستطع المعاني استكماله من أحاسيس و مشاعر، فتصبح البنية الصوتية الإيقاعية موظّفة لخدمة الدلالة و إبراز الحالة الشعورية للمبدع الذي " لا ينطق بشعره فحسب بل يحاول أن ينغم ألفاظه، و عباراته حتّى ينقل سامعيه و قارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في لغتهم اليومية إلى اللغة الموسيقية ترفعهم من عالمهم الحسّي إلى عالمه الشعريّ "[2] السحري.

الإيقاع جنس و الوزن و الموازنات الصوتية عنصران أساسيان في إطار هذا الجنس؛ إذ يشتمل الإيقاع على المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة و المستحدثة، و توزيع الحزم الصوتية و درجات تموّجها و علاقاتها، كما تشمل ما يسمّى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني(التناغمي) الكامل للنص الشعري[3] ممثّلا في الموازنات بما فيها مدى انتشار القوافي و نظام تبادلها و مسافاتها، و التي سنتدرج في شرحها من الأعم إلى الأخص في المطالب الآتية:

المطلب الأوّل: مفهوم الموازنات:

بدأ الاهتمام بالموازنات الصوتية في العصر الحاضر حيث ازداد الوعي بأهمية الإيقاع، فقد أصبح من أبرز القضايا التي تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، وتصدى المجددون منهم إلى الخوض فيها. وربما كان عمل أو.بريك (الإيقاع والنظم) الذي ظهر ضمن حلقة جماعة الأبوياز سنة 1920، فاتحة للحديث عن أهمية الموازنات في الإيقاع الشعري، وهو الحديث الذي لم يتوقف بعد ذلك، ولم يعرف الكلل. إذ تغيرت النظرة إلى الإيقاع الذي أصبح لا يعتبر كملحق صوتي خارجي على سطح الخطاب، و أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر[4]. وقد ظل الشكلانيون الروس يضيفون إلى نظرية الإيقاع عبر امتداداتهم المتنوعة والخصبة حتى انتهى جاكبسون إلى ***مفهوم التوازي*** الذي اعتبره من أهم مقومات الخطاب الشعري. صحيح أن الإيقاع أشمل من الوزن، ولكن جاكبسون يقول: " ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا"[5].

واعتبر هنري ميشونيك أن الإيقاع في النص الشعري مستوى متميز لا يقل أهمية عن مستوى الدلالة أو مستوى التركيب أو الصرف أو غيره[6]. واهتمّت الدراسات الأسلوبية بفكرة التكرار عبر هذه المستويات؛ فانطلق قطبها يوري لوتمان من قناعة مفادها أن ***التكرار الإيقاعي*** ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر[7]. وبلغ من تأكيد لوتمان على أهمية الإيقاع أن استشهد بإنشاد الأطفال، بحيث اعتبر أن مجرد التمييز بين "الشعر" وبين "ما ليس شعرا" يعد في حد ذاته شيئا ذا دلالة، بل يعتبر أهم من محتوى الشعر ذاته[8]. ولم يتساءل لوتمان فقط عن كيفية تنظيم إيقاع النص الشعري، ولكن أيضا عن وظيفة التقطيع الإيقاعي، منتهيا إلى أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرا خاصا بها[9]. إن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب[10]. و أهم هذه الدوال الموازنات (التوازن)؛ الذي" .. يتألف من عناصر لغويّة مشخصة، فهو عبارة عن تردّد الصوامت(التجنيس) و الصوائت(الترصيع) اتّصالا و انفصالا في مستويات من التمام و النقص حسب تعبير القدماء "[11]. و تشكّل القافية جزءاً من هذا النظام باعتبارها تكرار صائت و صامت على الأقل.

ترتكز دراسة الإيقاع في هذا المبحث على دراسة الموازنات الصوتية، أي دراسة التماثل و التشابه عبر رصد الخواص الإيقاعية للصوت المفرد و الألفاظ و الجمل، و التي يشكّل فيها التكرار و التوازي العنصران الفاعلان في ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللغة الشعرية، لأنّهما يسمحان بتكرار أصوات أو صيغ صرفية أو تركيبية بعينها على مسافات زمنية محددة، و في أماكن معيّنة تنتج نوعا من التناغم الصوتي، أو الترجيع الإيقاعي الذي يكثّف من الوظيفة الشعرية للقول. للموسيقى الداخلية دوراً مهما في تنغيم القول الشعري، حيث تدعم موسيقاه الخارجية، و تسدّ الخلل الذي قد يحدث في حال غيابها.

يمكننا أن نقول الموسيقى الداخلية في الخطاب الشعري تظهر كصور متعددة من التماثل و التشابه في الأصوات أو في الصيغ أو في التراكيب، بحيث يعتبر هذا التماثل العنصر المولّد للموازنات بشقيها التوازي و التكرار:

التماثل الصوتي: يتحقق عبر هندسة الأصوات و توزيعها، و إشباع الحركة، ثمّ عبر السجع و التكرار.

التماثل اللفظي والصيغي: يتحقق من خلال بنية الترديد، و ردّ الأعجاز على الصدور، ثمّ عبر الجناس، و عبر اتفاق البنية الصرفية و اختلاف الصوامت، ثمّ عبر الترصيع السجعي و عبر التصريع.

التماثل المقطعي: يتحقق عبر تكرار اللازمة في القصيدة، و عبر تكرار بناء التركيب النحوي عموديا أو أفقيا في القصيدة الواحدة.

" و يتمّ ذلك كلّه في إطار حوار بين الصوت و الدلالة: بين الانسجام الصوتي و الاختلاف الدلالي، و بين التمفصل الدلالي و التقطيع النظمي من جهة ثانية؛ فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات و اختلاف الدلالة و هو التعريف الذي أعطاه القدماء للتجنيس "[12].

الموازنات[13] سلّم كثير الدرجات نرصد منه:

1. الموازنة بين طرفي الكلمة المفردة حيث يكسبها رونقا ويخفف من ثقلها مثل (دهدق)[14].
2. الموازنة بين الصوائت؛ أي بين أنواع المدّ و أنواع الحركات(الترصيع)
3. الموازنة بين أنواع الصوامت(التجنيس).
4. الموازنة بين الحركات و السكنات(التفعيلات في الأوزان العروض)

5. الموازنة في المقطع الأخير نهاية الكلمات (السجع) و نهاية الأبيات(القافية و الروي).
6. الموازنة بين مقاطع القصيدة كما في الموشحات مثلا بين الأقفال و الأبيات[15].

يمكن حصر مجموعة من المصطلحات البديعية المتعدّدة تدخل في زمرة (الموازنات)[16] في النقاط التالية:

1. اتّفاق الصوائت و الصوامت(المادة و الصورة)= مطابق/ مماثل/ تام/ كامل.
2. استعارة اللّفظ بسبب المجاورة= المزاوجة/ المحاذاة /المشاكلة/المقابلة.
3. تجاور المتجانسين = المجاورة/المزدوج/المكرّر/المردّد/الترجيع.
4. اختلاف الصوائت = المحرّف/المختلف.
5. تكرار كلمة منسوبة إلى جهتين مختلفتين= الترديد/الشّج/ المضاف/التعطّف.
6. اتفاق المركّب خطأ = الموافق/ المتشابه/ المشتبه.
7. اختلاف المركّب الخطأ = المفارق/ المفروق.
8. تركيب طرفين = الملفّق/التلفيق.
9. إعادة كلمة آجر البيت في أوّل الذي يليه: التسبيغ/تشابه الأطراف
10. مجانسة كلمة القافية لأخرى من البيت = رد العجز على الصدر/ التصدير.
11. رجوع المتجانسين إلى أصل واحد في الاشتقاق = الاشتقاق/ المجانس(قدامة)/المقابلة(العسكري)/المناسبة(الرمّاني)/المطابق(أبو طاهر).
12. ما يشبه الاشتقاق و يلتبس به و ليس هو= شبه الاشتقاق/إيهام الاشتقاق/المشابهة/الاشتراك/المضارعة/المغاير/المغايرة.

إنّ أهم وظيفة للموازنات الصوتية هو تحقيق الهندسة الصوتية: " و هي عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة و سياق ملائم خاص و عام "[17]؛ فالأصوات في اللغة لا قيمة لها إن جاءت مفردة، بيد أنّها تحمل دلالات مختلفة ما نسجت داخل الشبكة التي يشكلها الكلام، و لكلّ حرف المخرج الذي يساهم في منحه صفته من همس و جهر، و من تفخيم و ترقيق، و استعلاء و إطباق، لذا يحملنا تداعي الأصوات و اتكاء الشاعر على حرف بعينه على البحث في معنى هذا الحرف، و علاقته في إنتاج الدلالة لأنّ لبعض الأصوات اللغوية إيحاء خاص في بعض السياقات المعينة، فحروف المدّ مثلا في سياقات معينة تقوّي من إيحاء الكلمات و الصور.

ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ الوظيفة الشعرية لهندسة الأصوات تعدّ ظاهرة أسلوبية يتمّ من خلالها الإسهام في محاصرة المعنى العام للقصيدة؛ فالأصوات هي البنى الأساسية المشكّلة للغة الخطاب الشعري، و هي التي تشكّل التمايز الدلالي للكلمات و تحدّد الفروق بين الدوال و المدلولات، و بالتالي لها وظيفة مزدوجة : تناغم البنية الموسيقية و الإيحاء الدلالي.

لقد أصبحت الدراسات الصوتية "..تحتل مكاناً مرموقاً في المقاربات الشعرية [المعاصرة] سواء أكانت الأصوات مكتوبة على الصفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلّم من أصوات أثناء تلفظه، و النوعان معاً: المواد الصوتية و/أو الكتابية، يستثمران في دراسة الخطاب الشعري، فإذا ما استغلت كيفية النطق بالأصوات فذلك ما يدعى " بالأسلوبية الصوتية ". و إذا ما حاول القارئ أن يعزو معاني للوقائع الصوتية و/أو الكتابية فذلك هو " الرمزية الصوتية "[18] أو ما يعرف عند السيميائيين بـ "رمزية تشاكل الصوت ".

الرمزية الصوتية هي القيمة التعبيرية للصوت،" و مجمل الأمر أن للأصوات قيمة تعبيرية، أحيانا تأتيها من خصائصها الفيزيائية(الطبيعية) و الأكوستيكية (السمعية) و من التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية(ب م) لصوت الريح... ،و تشكّل صورة دائرة أو زاوية أثناء التلفّظ كالإشمام، و كالتشابه في الخط مثل (يفترع- يقترع) "[19] .

سنقسّم الموازنات حسب التعريفات السابقة و حسب ما درجت عليه الدراسات البنيوية و الأسلوبية إلى عنصرين هما: التوازي و التكرار.

المطلب الثاني: التوازي

حظي نسق[20] التوازي بأبحاث ودراسات متعددة وكان لكل فريق تفسيره الذي تمليه عليه رؤيته ، إلا أن هذه البحوث والدراسات تلتقي في المقاصد النهائية إلى شبه إجماع في فهمها لنسق التوازي ، وسنحاول في هذه الصفحات تأصيل مفهوم التوازي وتحديده بمعناه الدقيق انطلاقاً من معناه اللغوي.

التوازي لغةً:مادة (وزي) في المعاجم العربية معانٍ متعددة والذي يهمنا من هذه المعاني الموازاة بمعنى المقابلة والمواجهة[21] .

للتوازي تعاريف كثيرة فعُرِفَ بأنه : عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها ، وقد فُسِرَ ذلك بان هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها ، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم أما على أساس المشابهة، أو على أساس التضاد[22] كما عُرِّفَ بأنه:" بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية (دلالية) "[23]. وهناك من عرَّفه بأنه:" تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[24] .وعُرِّفَ أيضاً بأنه:" توازن المنطلقات على مستوى التطابق أو التعارض "[25].كما عرِّفَ بأنه:" نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما . ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية "[26]. وجاء في المعجم الفلسفي:" الموازاة عند الحكماء هي الاتحاد في الوضع وتسمى بالمحاذاة أيضاً "[27] . و " بالرجوع إلى معاجم الآداب الأجنبية تبين أن للتوازي معنيين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي ، أما المعنى اللغوي فيقصد به المحاذاة أو المجاورة ، وأما المعنى الاصطلاحي للتوازي فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية "[28]

يمكننا أن نعرّف التوازي بقولنا:" هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، ترتبط ببعضها و تسمى عندئذ بالمتطابقة ، أو المتعادلة، أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، و يوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري و آخر"[29] .

التوازي عند العرب القدماء:

عُرِفَ التوازي في الكتابات النقدية والبلاغية العربية القديمة ومن ذلك ما جاء على لسان قدامة بن جعفر (ت337هـ) :" وأحسنُ البلاغةِ : الترصيعُ ، والسَّجعُ ، واتّساقُ البناء ، واعتدالُ الوزنِ ، واشتقاقُ لفظٍ من لفظ ، وعكسُ ما نُظِمَ منْ بناءٍ ، وتلخيص العبارةِ بألفاظٍ مستعارةٍ ، وإيراد الأقسام موفورة بالتَّمام ، وتَصحيح المُقابلة بمعانٍ

متعادلةٍ ، وصحّةُ التقسيم باتفاقِ النُّظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلافِ ، والمبالغة في الرصف بتكرير الوَصف ، وتكافؤُ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإردافُ اللَّواحق ، وتمثيل المعاني"[30].

غير أن كلام قدامة بن جعفر (ت 337هـ) جاء كلاماً عاماً تحدث فيه عن البلاغة وذكر قوانين تتعلق بالمعاني وأخرى بالألفاظ ولم يحدد مفهوم التوازي ، لذلك سنحاول الكشف عن هذا المفهوم وإبراز مزاياه عند النقاد والبلاغيين العرب الذين جاؤوا بعده.

ذهب أبو هلال العسكري (ت 395 هـ)[31] وابن الاثير (ت 637هـ)[32] والنويري (ت733 هـ)[33] والقزويني (ت 739 هـ)[34] والطيبي (ت 743 هـ)[35] والعلوي (ت 745 هـ)[36] وابن القيم إمام الجوزية (ت 751 هـ)[37] والسيوطي (ت 911 هـ)[38] إلى أن التوازي قسم من أقسام السجع ، قال النويري (ت 733هـ) : " والسجع أربعة أنواع وهي : الترصيع ، والمتوازي ، والمطرف ، والمتوازن. أما الترصيع : فهو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز ، كقوله تعالى : (إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ ۞ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ) [الغاشية :26.25] ...، وأما المتوازي : فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما ، كقوله عز وجل : (فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ ۞ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ)[الغاشية :14.13] ...، و أما المطرف : فهو أن يراعي الحرف الأخير في كلمتي قرينتيه من غير مراعاة للوزن ، كقوله تعالى : (مَا لَكُمْ لا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَاراً۞ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَاراً) [نوح :13 .14]...، و أما المتوازن : فهو أن يراعي في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما، كقوله تعالى : (وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ۞ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ)[الغاشية:15. 16] "[39].

إنّ الأهم في هذا النص هو مصطلح المتوازي الذي يجمع بين المطرف و المتوازن، و الذي يبدو أنّ المتوازي يؤدي في النثر الوظيفة نفسها التي تؤديها القافية في الشعر ، نظراً لامتلاكهما الوظيفة الجمالية نفسها الناجمة عن وجود مبدأين متلازمين هما : مبدأ الجناس الصوتي أي اتفاق الفواصل في الحرف الأخير ، ومبدأ التجانس الخطي أي اتفاق الفواصل في الوزن.

و مِن الذين لم يأخذوا بهذا التقسيم قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي اعتمد على المفهوم اللغوي للتوازي أي : (المواجهة والمقابلة) قال في حديثه عن تصحيح المقابلة:" فيؤتَى في الموافقة بالموافقة ، وفي المضادة بالمضادة ، كقوله : (أهل الرّأي والنُّصحُ ، لا يُساوِيهم ذوو الأَفْنِ والغشّ ، وليس مَنْ جمعَ إلى الكفاية الأمانة ، كمن جمع إلى العجز الخيانة) ، وإذا تُؤمّلت هذه المُقابلاتُ وُجِدَت في غاية المعادلة : لأنّه جَعل بإزاء الرّأي الأَفْن ، و بإزاء النُّصح الغشّ ، وفي مقابلة الكفاية العجز ، وفي مقابلة الأمانة الخيانة "[40]

أما العسكري (ت395هـ) فقد استعمل التوازي على أنّه جزءاً من السجع ولكنه هنا حاول أن يتوسع في مفهوم التوازي فجعل التوازي مرادفاً للتعادل ومن ذلك قوله :" و السجع على وجوه . . . فمنها أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الأخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه "[41].كما شرح التعادل بالتساوي في قوله :" فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على حرف واحد "[42]، و بعد ذلك شرح التساوي بالتوازي في قوله:"... فهذه الفواصل متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض بلى في القليل منها وقليل ذلك مغتفر "[43].و قوله:" وإن أمكن أيضاً أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل و إن لم يمكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول "[44].فهو يساوي بين التوازي و التعادل و التساوي و استعملهم استعمالاً واحداً، كما

استعمل الموازنة بمعنى المعادلة[45] و ذلك في قوله :" أن تكون الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد كقول بعض الكتاب : (إذا كنت لا تؤتي من نقص كرم . وكنت لا أوتي من ضعف سبب . فكيف أخاف منك خيبة أمل . أو عدولاً عن اغتفار زلل . أو فتوراً عن لمّ شعث . أو قصوراً عن إصلاح خلل) ، فهذا الكلام جيد التوازن "[46].

و تبع ابن الأثير (ت637هـ) العسكري في استعمال التوازي بمعنى التساوي و قال: " فمما جاء من هذا النوع منثوراً قول الحريري في مقاماته:" فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، و يقرع الأسماع بزواجر وعظه، فانه جعل ألفاظ الفصل الأول مساوية لألفاظ الفصل الثاني وزناً وقافية ، فجعل (يطبع) بإزاء (يقرع) و(الأسجاع) بإزاء (الأسماع) و (جواهر) بإزاء (زواجر) و (لفظه) بإزاء (وعظه) "[47].

إلا أن ابن الأثير (ت 637هـ) اختلف عن العسكري (ت 395هـ) بأنه جعل الترصيع الشكل العام وجعل التوازي جزءاً منه قال في الترصيع:" و هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية "[48].أما العسكري (ت395هـ) فقد اخرج القرينتين الأخيرتين من الترصيع و اقتصر على حشو البيت قال في الترصيع :" وهو أن يكون حشو البيت مسجوعاً "[49]، فالتوازي يتداخل مع الترصيع كما يتداخل التوازن مع التماثل قال السيوطي :" فهو أي المتماثل بالنسبة إلى المرصع كالمتوازن بالنسبة إلى التوازي "[50]. على أنّه يمكننا الفصل بينهم وان كان هناك بعض الاختلاف بين العسكري و ابن الأثير، و شبه إجماع على حدِّه عند النويري، و القزويني، و الطيبي و العلوي، و الإمام إبن القيم الجوزية و السيوطي؛ " فالتوازي : أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان وزناً وتقفيةً ، أما الترصيع : فأن تتفق الفاصلتان وزنا وتقفية ولكن في حشو البيت ، أما المتوازن فهو أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان في الوزن من دون التقفية ، أما المتماثل أن يتساويا في الوزن دون التقفية في حشو البيت "[51]. و مما سبق نجد أنهم اتفقوا على أن التوازي اتفاق الفاصلتين الأخيرتين في الوزن والتقفية ، أما حشو البيت فاختلفوا فيه فمنهم من عدّه توازياً و منهم من عدّه ترصيعاً ، كما نجد أنهم قد استعملوا التوازي وصفاً للألفاظ المركبة[52].

و كانت نظرة الكفوي (ت1094هـ) للتوازي مختلفة فلم يجعله قسماً من أقسام السجع و إنما نظر إليه على أنّه اتفاق الشيئين في الخاصة و في الكيفية و في الكمية و في النوعية ، فعنده " المشاكلة : هي اتفاق الشيئين في الخاصة، كما أن المشابهة اتفاقهما في الكيفية ، والمساواة اتفاقهما في الكمية ، و المماثلة اتفاقهما في النوعية... و الموازاة اتفاقهما في جميع المذكورات "[53].

التوازي في الدراسات الحديثة:

أما التوازي في الدراسات الحديثة فقد شهد تطوراً في المفهوم و اتساعاً و أخذت القافية و السجع يكوِّنان جزءاً منه، و عدّه بعضهم قانوناً من قوانين الإيقاع[54]؛ فالتوازي عندهم " تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن ، أما التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية، حيث يتكرر إيقاع كل شطر منهما في كل بيت منهما و يستمر حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع "[55] و" التوازي قد ينظر إليه باعتباره ضرباً من التكرار لكنه تكرار غير كامل "[56].

و أخذ التوازي يشمل مستويات عدة منها الصوتي والنحوي والبلاغي والمعجمي[57]، و امتد ليشمل أنواعاً كثيرة، و اقترح بعضهم التوازي وسيلة للتحليل وحُللتْ التوراة في ضوء ثلاثة مظاهر من التوازي هي : التوازي الترادفي و التوازي الطباقي و التوازي التوليفي[58].

❖التوازي الترادفي: درس فيه الترادف و التكرار و التوكيد.

❖التوازي التوليفي: مظهر ملازم – و بصفة دائمة- للغة الشعرية حيث أن الأساس في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية، و يعتبر التوازي بهذا المعنى امتدادا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ، و للناحية الإعرابية، و الدلالية للتعبير، و من ثم تعتبر اللغة الشعرية هي أكثر الأنماط و الأشكال وضوحا للتقابل و التوازي.

❖التوازي التقابلي: المظهر الثالث للتوازي، أنه يشير إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة، و سائدة للتعبير في اللغة الشعرية، و بذا يصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية، وخاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية سلسلة لفظية متتابعة، فتكون لها الأفضلية في التعبير"[59].

و من هذه المظاهر قسّم التوازي إلى مستويات حسب مستويات اللغة:

1- التوازي الصوتي: و هو " التوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعري، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم"[60].

2- توازي اللّغوي التركيبي: التوازي الخاص ببناء الجملة (التوازي النحوي)

3- التوازي الدلالي(الافرادي المعجمي) وحدة الجذور، أي الأصول الثلاثية للكلمات، و الترادف و التضاد.

و لما كان التنسيق الصوتي في التوازي يتم عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للأصوات، سواء في الجمل المتصلة ببعضها، أو في المرتّبة على بعضها عن طريق التضاد أو التشابه في المعنى، أو في الصياغة النحوية فإنه يتلاقى مع البديع[61]، أو بعبارة أخرى هو إعادة تنظيم لأقسام البديع العربي كما يلي:

1. المحسنات البديعية اللّفظية الصوتية: قائمة على الناحية الصوتية التقطيعية، و هي الجناس، الترصيع، التكرار، التسميط، التصريع، السجع، لزوم مال يلزم.
2. محسنات الإيقاع الجملي: تقم على كيفية انتظام الجمل و تقسيم وحداتها، و توازن الوقفات، وهي التسهيم، رد العجز على الصدر، الإرصاد.
3. محسنات الإيقاع الدلالي: يقوم على توظيف المعنى عن طريق التقابل و التوازي المبني على التضاد، أو التقابل بين الألفاظ المفردة، و الجمل المركبة، ذلك مثل الطباق، و المقابلة، و التكافؤ، و الترديد.

ومنه يمكننا أن نعتبر التوازي في الإيقاع إعادة تصنيف لمادة البديع وفق مبادئ التماثل و التجاور و التكثيف؛ فأغلب الظواهر المرصودة و المدروسة تفطن لها التنيظر النقدي القديم، إلا أن اكتفى بتسميتها فحسب و أغفل بيان وظيفتها حين أعطاها إطارا جانبيا كماليا هو التحسين اللفظي فقط ، و قد ألحقها بمجالات لا تعلق لها بالإيقاع و إنما بالبلاغة و البديع على وجه الخصوص مثل الجناس و الموازنة(التقطيع) و التصدير و التذييل....

المطلب الثالث: التكرار

"❖بين التوازي و التكرار:

يفترق التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، في حين التوازي يتطلب التماثل و التجاور و التقابل، و هكذا يصير التكرار أعم من التوازي و التوازي أخص من التكرار ، و ذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي، نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، و تكون العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت و المتغيرات. و كلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي و التكرار أكبر"[62].

التكرار هو المظهر الأساسي لاتحاد الدال و المدلول في النّص الأدبي، و هو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها، في موضع آخر أو مواضع أخرى في سياق نص أدبي واحد[63].

و يعدّ التكرار الأدبي من الظواهر الأسلوبية المُحدِثة لفاعلية الأثر الشعري حيث يتحقّق عبرها جملة من الوظائف أهمّها إثارة انتباه المتلقي و تكثيف الإيقاع الموسيقي في النّص الشعري، و توكيد الظاهرة المكرّرة و التعبير عن مدى أهميّتها بالنسبة للمتلقي[64]. ففي التكرار دلالة على الهوس بالشيء، فما لم ينطبع في مركز الذات يمر مروراً عابرا، أما ما يرسب فيها و يتجذر من أشياء فإنها تعاود الظهور بصورة ملحة.

يرى جاكبسون أنّ التكرار يمثل خاصية بنيوية ملازمة لطبيعة الشعر تعبّر عن الاستمرارية الدلالية للنّص الشعري فـ " التكرار الذي يتم بغرض مبدأ التعادل لا يجعل الأجزاء المتكررة هي وحدها ذات الطابع الترجيعي بل ينسحب على الرسالة الشعرية بأكملها و هذه الكفاءة الترجيعية سواء أكانت مباشرة أم مكتسبة في الرسالة الشعرية مكوّناتها تحيلها إلى شيء مستمر"[65].

و الذي يهمّ في هذا المقام هو ما يصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ إنّ جميع أنماط التكرار ترتبط ارتباطا وثيقاً و مطلقاً بقيمة سمعية ترفد الإيقاع[66]؛ لذلك قال بعض الباحثين: " التكرار بشتى أنواعه يُحدث نوعا خاصا من الإيقاع، تستلزمه العبارة، لأغراض فنية و نفسية و اجتماعية و دينية "[67].

التكرار عند العرب القدماء:

❖ كرّر لغة معناها ردّد و أعاد، و هو (تَفعال) بفتح التاء أي (تَكرار)[68].

التكرار كظاهرة أسلوبية درست بحفاوة كبيرة جدّاً من طرف العلماء الأقدمين، و السبب في ذلك " ما وجّه على القرآن المجيد من طعن بكثرة التكرار فيه "[69]، فكان حديث الكثير من النقاد و النحاة و البلاغيين و المفسرين و دارسي الإعجاز حول هذا السبب، و لدرء هذه الشبهة، ببيان الداعي إلى وجودها، و الاستشهاد لها من مأثور الشعر العربي.

أوّل من تكلّم في التكرار الجاحظ(ت255هـ) و الذي كان من أظهر سمات أسلوبه التكرار الذي لم يعتبره عيّاً " مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبيّ أو الساهي...[و] ما لم يجاوز مقدار الحاجة و يخرج إلى العبث "[70]. و يقول في الحيوان:" و ضبط الحاجة إلى الترداد و التكرار غير ممكن، لأنّه أمر يتّصل بأقدار المستمعين، و من يحضر الحديث من العامة و الخاصة "[71]. و لاختلاف المستمعين التكرار ".. ليس فيه حدّ ينتهى إليه، و لا يؤتى على وصفه"[72].

يمكننا أن نستنتج من أقوال الجاحظ أنّ التكرار و الترداد هو كالمثير النفسي، و الغاية منه تنبيه المستمع و تحريك وجدانه.

و لعلّ ابن قتيبة(ت276هـ) أول من ناقش ظاهرة التكرار في القرآن الكريم، يقول في كتابه تأويل مشكل القرآن:" و للعرب المجازات في الكلام و معناها: طرق القول و مآخذه، ففيها الاستعارة، و التمثيل، و القلب، و التقييم، و التأخير، و الحذف، و التكرار.."[73] و قد تحدّث عن الباعث من تكرار أخبار القرآن و قصصه في قوله:" و أمّا تكرار الكلام من جنس واحد و بعضه يُجزئ عن بعض كتكراره في (قل يا أيّها الكافرون) و في سورة الرحمن بقوله:(فبأيّ آلاء ربّكما تكذّبان) فقد أعلمتك أنّ القرآن نزل بلسان القوم و على مذاهبهم ومن مذاهبهم التكرار، و إرادة التوكيد و الإفهام "[74].

يذكر الخطابي(ت288هـ) البواعث النفسية الموجبة للتكرار فيقول:" و إنّما يحتاج إليه و يحسن استعماله في الأمور المهمّة، التي قد تعظم العناية بها، و يخاف بتركه وقوع الغلط و النسيان فيها و الاستهانة بقدرها "[75]؛ فالاهتمام، وخوف الغلط و النسيان و الاستهانة علل نفسية تدعو إلى تأكيد الكلام بتكراره[76].

وافق ابن فارس(ت295هـ) في كتابه (الصاحبي في فقه لغة) آراء سابقيه من أنّ التكرار من سنن العربية إرادة في الإبلاغ بحسب العناية بالأمر[77] لكنّه اعتبره آية من آيات الإعجاز القرآني إعلاما بأنّهم "..عاجزون عن الإتيان بمثله بأيّ نظم جاء، و بأيّ عبارة عُبّر، فهذا أولى ما قيل في هذا الباب "[78].

أما عند ابن جنّي(ت302هـ) فالباعث على التكرير هو التوكيد و نجده في الفخر و الوعظ و المدح و الهجاء..، ورد في الخصائص في باب الاحتياط:" اعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته و احتاطت له، فمن ذلك التوكيد، و هو على ضربين: أحدهما تكرير الأوّل بلفظه...أمّا الثاني هو تكرير الأوّل بمعناه..."[79] و قد أطال في أمثلته لكلّ من الطرفين.

حذا أبو هلال العسكري(ت395هـ) حذو ابن قتيبة، فنقل كلامه مع شيء من الاختصار، و ليس له من إضافة تذكر سوى استشهاده لرأيه في أنّ التكرار المتعدد في سورة الرحمن لتنوّع المتعلّق، أي المكرر ثانيا متعلّق بغير ما تعلّق به الأول و هكذا[80].

أدرج ابن سنان الخفاجي(ت466هـ) تكرار الحروف و الكلام من ضروب القبح، و اعتبره يذهب بشطر من الفصاحة[81]. اللّهم إلاّ أن يأتي التكرار في بيت شعري لا يتمّ المعنى إلاّ به "...سهل الأمر فيه و كان البيت مرضيّاً غير مكروه، و على ذلك يجب أن يحمل كلّ تكرار يجري هذا المجرى "[82].

و يبدو أنّ ابن رشيق القيرواني(ت456هـ)كان أكثر البلاغيين و النقاد العرب القدامى التفاتا إلى هذ الظاهرة، و حديثا عنها، و قد خصّص لها باباً كاملاً في كتابه العمدة سمّاه (باب التكرار)، و ليس معنى ذلك أنّ ابن رشيق قام باستيعاب جميع أساليب التكرار بل ركّز على تكرار الكلمة المفردة و التي قسّمها إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللّفظ دون المعنى و هو الأكثر، و تكرار المعنى دون اللّفظ و هو الأقل، و تكرار اللّفظ و المعنى، و قد حكم عليه بالخذلان بعينه[83].

أما المواضع التي يحسن فيها التكرار فهي: التشوّق و الاستعذاب، التنويه بالمكرر تفخيما له في المدح، التقرير، التوبيخ، تعظيم المحكي عنه، الوعيد و التهديد في عتاب موجع، كما يحسن في الاستغاثة، و يقع في الهجاء على سبيل التشهير و الازدراء و التهكّم[84].

في القرن الخامس الهجري صنّف تاج القرّاء أبو القاسم محمود الكرماني(ت505هـ) كتابا حول أسرار التكرار في كلّ السور القرآنية ، و ذكر أنّ التكرار فيها لا يكون حرفيا " و لكن وقع في بعضها زيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير أو إبدال حرف مكان حرف ذاكرا السبب في التكرار و الفائدة في الإعادة و الموجد للزيادة و النقصان، و الحكمة في التخصيص "[85].

يرى ابن الأثير(ت637هـ) تكرار الألفاظ و المعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه، و حدّه عنده:" دلالة اللفظ على المعنى مردّدا "[86]، و قد قسّم التكرار إلى ما يوجد في اللّفظ و المعنى، و إلى ما يوجد في المعنى دون اللفظ، ثمّ قسّم كلاّ منهما لإلى مفيد و غير مفيد.كما أنّنا لا نجد في تلخيص القزويني زيادة عمّا ذكر من آراء سابقيه.

اهتمت كتب علوم القرآن بهذه الظاهرة التي نجدّ لها ذكرا موسعا في باب التوكيد في كتاب البرهان في علوم القرآن للزركشي(ت 794ه) و تلخيصه الإتقان للسيوطي(ت911هـ) في النوع السادس و الخمسين(الإيجاز و الاطناب)، و رأيهما أن التكرير أبلغ من التوكيد لأنّ " الكلام إذا تكرّر تقرّر "؛ و قد يكون التكرار للتأكيد و بالتالي لا يزيد التكرير عن ثلاثة مرات في الموضع نفسه بدون فصل، و قد يكون لتعدّد المتعلّق و هذا ما يسمّى ترديداً و هو يزيد عن الثلاثة مع وجود فصل بين المكررين؛ أي ذكر المكرّر في مقامات متعدّدة و للتكرار فوائد عديدة منها التقرير، التأكيد، زيادة التنبيه، التعظيم و التهويل، الوعيد و التهديد، لتعدّد المتعلق (الربط بالترديد)، تكرار الأوامر و النواهي، تكرار الإضراب(الإبطال باستعمال بل بعد كلام موجب)، تكرار الأمثال و القصص[87].

التكرار عند المحدثين:

لقد ظهرت دراسات معاصرة على قدر كبير من الأهمية حول ظاهرة التكرار، و لعلّ من أهمّها – فيما نعلم- دراسة "يوري لوتمان " المتضمنة في كتابه (بنية النّص الفنّي)(*La structure du texte artistique*) و سنستعين ببعض الأفكار و المبادئ التي صاغها في كتابه:

- إنّ كلّ نصّ يتكوّن باعتباره تأليفا تركيبيا لعدد محدود من العناصر(الحروف مثلا)، لهذا فإنّ التكرار يصبح أمرا لا مفر منه[88].
- عندما نعتبر النّص نصا فنيا، فإنّ كلّ العناصر المكوّنة له و طريقة انتظامها داخله تصبح دالة، و يجب افتراض الدلالة المعنوية فيها، و تأسيسا على هذا، فإنّ التكرار أي تكرار لا يمكن أن يكون شيئا زائدا أو عارضا بالنسبة للبنية، و لذا، فإنّ تصنيف مختلف أنواع التكرار و انتظامها داخل النّص يصبح أمراً ضروريا لإدراك الخصائص الأساسية التي تميّز بنية النّص[89].
- تنشأ ظاهرة التكرار من تكرار صوت، تكرار كلمة، تكرار صيغة صرفية أو تركيب نحوي أو العبارة، لذلك التكرار مستويات: تكرار صوتي، و لفظي، و صرفي، و تركيبي، ودلالي معنوي، و إيقاعي وزني، و هناك التكرار الخالص، و التكرار الجزئي، الاستبدالي، و شبه التكرار[90].

❖يتعيّن على الدارس وصف كلّ مستوى على حدة أوّلا، ثمّ مقابلة التكرارات في مختلف المستويات و ربطها ببعضها البعض لإبراز وظيفة كلّ جزء، ليس في حدّ ذاته، بل في علاقته و تداخله و تراكبه مع الأجزاء الأخرى المكوّنة لظاهرة التكرار في كليّتها، و التي تسهم في انبثاق معنى النص و دلالته[91].

❖***التكرار الصوتي***: المستوى الأدنى في بنية النّص الأدبي، لكنّه يمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستويات أعلى مثل: الجناس، أو البنية ردّ الأعجاز على الصدور، أو القلب، أو يكون بتكرار أوزان صرفية متساوية كما في التصريع، أو سجعات القوافي..الخ و يتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتلّه في النّص الشعري.

لكن ما علاقة التكرار الصوتي بالبنية المفهومية للنّص؟

إنّ أيّ صوت(حرف) عندما نأخذه وحده، لا يمتلك معنى خاصا مستقلاّ، و إنّ تأويل الصوت في الشعر كما - يرى لوتمان- لا ينبثق من طبيعته الخاصة، بل هو أمر مفترض بالاستنتاج، و نحن بالإضافة إلى هذا، نواجه في الشعر بتكرار غير عادي للأصوات، و إنّ جهاز التكرار يبرز هذا الصوت أو ذاك في الشعر، لكنّه لا يبرزه في الكلام العادي خاصة و أنّ القارئ الذي يفرّق بين أنواع القول، و هو تفريق اتّفاقي، سيقابل تلقائيا بين النّص الشعري و الكلام العادي على الأساس التالي: نص منتظم(régularisé) و نص غير منتظم(non régularisé) و سينظر إلى النّص الشعري باعتباره نصاً على درجة عالية من الانتظام، من هنا تنشأ امكانية تأويل إضافي للأجزاء المكوّنة له، فيبدأ القارئ في ملاحظة الظواهر المنتظمة، و التي قد تبدو عارضة في نصّ من نوع آخر، و محاولة منحها دلالة أو وظيفة ما[92].

❖الشاعر قارئ أيضا و هو مثله، مسلّح بتلك الفكرة الاتفاقية التي تفترض أنّ التنظيم الصوتي تنظيم ذو معنى، لذا يلجأ إلى تنظيم نصّه، و في ذهنه ذلك المعنى المفترض لتلك الأصوات و عندما يحظى التكرار الصوتي باهتمام الشاعر يؤدي ذلك إلى اكتساب تلك الأصوات في أذهاننا معنى ما. و تولّد الرغبة في منحها دلالة موضوعية، و يرقى الحرف- الصوت عندها إلى مستوى العلامة(signe)، بل يصبح كلمة من نوع خاص[93].

و رغم أنّه من الواضح أنّ الربط بين الأصوات و المعاني هو ربط ذاتي، إلاّ أنّ تكرار و دوام محاولات الربط تلك هي ظاهرة لافتة للنظر، و لا تسمح لنا أن نرفض بكلّ بساطة كلّ التأكيدات على دلالة هذا الحرف أو ذاك، كما لا نستطيع أن نرفض دلالة اللون الأبيض للسلام و الأسود للحزن[94].

❖تكرار القافية: القافية تكرار صوتي يؤدي دوراً تنظيميا في القصيدة، و القافية تنظم الإيقاع لأنّها إشارة تعلم نهاية البيت و هي من ناحية أخرى تربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللّفظي في موضع متميّز(نهاية البيت)، و في هذا المستوى يكون التمييز بين الصوت و المعنى أمرا مستحيلا، فالجرس الموسيقى في الخطاب الشعري هو نمط خاص من أنماط توصيل المعلومات، أي المضمون، و لا يجب معارضة عنصر الموسيقى المتآتي من التكرار اللّفظي أو الوزني بمختلف أنماط التوصيل اللغوي الأخرى باعتبارها نظاما سيميائيا.

إنّ الالتقاء و التشابه الصوتي هو أداة من الأدوات التي تسمح بإبراز اختلاف المعنى، فالقافية في البيت تحيل المتلقي إلى قافية البيت أو الأبيات السابقة، ثمّ اللاحقة بفعل التشابه بينهما: إنّها لا تثير في ذهن المتلقي ظاهرة الجناس فحسب، بل كذلك معنى الكلمات في القوافي السابقة فتحدث مقابلة الكلمة بالكلمة التي تشترك معها في القافية، و هكذا فإنّ هاتين الكلمتين اللتين قد لا نجد بينهما علاقة نحوية أو معنوية مباشرة، يؤلف بينهما الاشتراك الصوتي في وحدة من نوع خاص تبرز بقوّة التشاكل الذي هو تناظر و تباين في الوقت نفسه[95].

❖تكرار الكلمات/ الصيغ الصرفية / الجمل:

هل يعني تكرار الكلمة أو البنى الصرفية للكلمات أو بعض الجمل التي تعرف باللازمات تكراراً آلياً للمعنى نفسه؟ هل يعتبر هذا التكرار حشواً أو تسطيح للنص و تنميطه (Uniformation)؟

يرى يوري لوتمان أنّ أي تكرار للكلمات و الجمل يضيف معنى مختلفا جديدا أكثر تعقيداً من المعنى الأوّل؛ فالعناصر نفسها(أي المتكرّرة) ليست متماثلة دلاليا و وظيفيا، إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية، و كلّما كان هناك تشابه، كلّما كان هناك اختلاف و تنوع، لأنّ تكرار العناصر المتماثلة يكشف البنية من خلال إبراز تباين العناصر المختلفة و تنشيط وظيفتها في بناء المعنى، و هو ما يؤكد لنا القاعدة التي وضعها لوتمان و صاغها بالطريقة التالية:(كلّما كان عدد العناصر و المظاهر المتماثلة كبيرا في مقاطع من نصوص لا تتكرّر حرفيا، كلّما ازداد النشاط و الأهمية الدلالية للعنصر المتباين)[96].

لكن ماذا عن الجمل المكرّرة تكراراً حرفيا؟ هل يعني هذا تكرار للمعنى تكراراً تاما؟ فتكون عندئذ بإزاء ضرب من ضروب الحشو المستقبح؟ الواقع أن التطابق النّصي يكشف الاختلاف الموقعي و هو ما يؤثر في دلالات النّص الكلية لأنّها في كلّ موقع تولّد معنى آخر غير مصرّح به، و لكنّه منبثق من البنية التكرارية خاصة إذا ربطنا تلك الجملة المكرّرة بالهيكل العام للنّص[97].

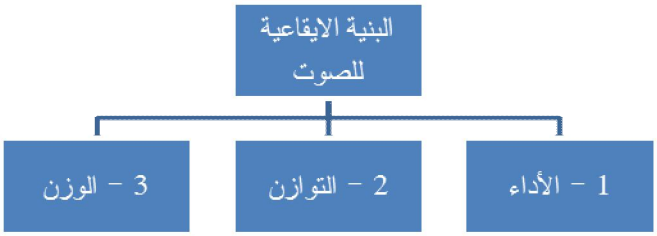
خاتمة:

يمكن تلخيص أهم نتائج البحث في النقاط التالية:

1❖تعتبر الدراسة الصوتية من العلوم الأولى التي اهتم بها العرب لاتصالها المباشر بتلاوة القرآن الكريم، وما يتضمن من أحكام، و لم يسبق العرب سوى الهنود القدماء الذين درسوا لغتهم السنسكريتية لغة كتابهم المقدس (الفيدا). و مع ذلك يعتبر العرب هم أوّل من نبّه إلى أنّ للصوت قيمة دلالية وجمالية وإيقاعية ويشكل لبنة من لبنات التأثير في المقاطع اللغوية خاصة في النص الشعري المنطوق بها أثناء الإنشاد، و النصوص القرآنية أثناء التلاوة، كما أن الصوت هو المادة الخام للكلام، والوحدة الأساسية لتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية والإيقاعية وعلى حد تعبير الجاحظ " الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت "[98].

2❖إنّ الدراسة الحديثة والمعاصرة عند الغرب مع أهم الاتجاهات النقدية(البنيوية و الأسلوبية و السيميائية) تعتبر الصوت أحد لوازم النص الأدبي، وتركز على التحليل من الصوت إلى النص دراسة دقيقة في مستوياته الدلالية والأسلوبية والإيقاعية ، حتى أنّ أول دراسة نقدية بواسطة وسائل لسانية كانت لرومان جاكبسون هي دراسة مورفولوجية الأصوات في قصيدة القطط لبودلير[99]...

3❖ البنية الإيقاعية للصوت في الشعر عامة والعربي خاصة تتكون من ثلاثة عناصر حسب التشجير التالي[100]:



4❖ للموازنات الصوتية مزية جليلة في تكوين إيقاع نسيج النّص لغويّا، و لذلك أولاها النقاد المعاصرون عنايتهم، و اعتبروها أحد أركان الإيقاع، و قد استأثرت الحظ الأوفر من حجم الدراسات الشعرية وفق المنهج الأسلوبي، و بهذا اتّسعت رقعة الإيقاع لتشمل جميع المقومات الصوتية للنسيج اللغوي، و شكّلت مع الإيقاع العروضي البنية الإيقاعية للشعر العربي[101].

5❖إنّ تخصيص الموازنة بالمادة الصوتية يجعلها نوعاً من الأوزان الجزئية تكوّنها وحدات معجمية ذات بناء صوتي متماثل، أو هي تناظر طرفين " كلّياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي "[102]، و هذا التعريف الأخير يجعلها مفهوما واسعا يستوعب جميع المقومات الصوتية في البلاغة العربية، خاصة المدرجة في باب البديع[103].

6❖إنّ القصيدة لا تعتمد على الوزن والقافية فحسب، وإنما على انسجام الوحدات اللغوية مع المقاطع الصوتية لتجسيد التكامل الموسيقي، ويتجلى ذلك في مدى التفاعل بين الصور الشعرية المستخدمة وبين الإيقاعات المختلفة المتجاوبة مع حالة الشاعر، وكل ذلك يعكس تقوية أثرها في نفوس المتلقين (السامعين) وتقريبها إلى مشاعرهم وأمزجتهم.

نقول في الأخير:

لم يكتف النقّاد قديما أو حديثا بتعريف الظاهرة، بل أشاروا إلى مردودها الصوتي، و فاعليتها في إغناء الإيقاع لحظة التلقي لما تحمله من قدرة على جذب انتباه السامع/القارئ و إثارته و توجيهه نحو الاستخدام اللغوي الموظّف شعريّاً[104]، كما أنّهم نظروا للظاهرة في علاقتها بالذات المبدعة، و نشاطها العقلي و النفسي لحظة الكتابة معتبرين " العقل البشري ينظم اللغة بصورة إيقاعية توفّر التوازن بين عناصر الكلام من حيث الموسيقى و المعنى، فلا يظهر في الجملة عنصر مستقل "[105]، بل الموسيقى تستدعي المعنى و المعنى يستدعي الموسيقى، و كلّ ذلك يخرج الإيقاع من الفكر اللغوي البحت و يدخله في دائرة الذوق و اللاشعور أيضاً.

الهوامش:

---

[1] د.محمد صلاح أبو حميدة(***الخطاب الشعري عند محمود درويش***(دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزّة(فلسطين)، ط1، 1421هـ-2000م،ص326.

[2] د. شوقي ضيف، ***في النقد الأدبي***، دار المعارف، القاهرة ط1971، ص113.

[3] ينظر: د. صلاح فضل، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، بيروت(لبنان)، ط1995م، ص22.

[4] إبراهيم الخطيب، ***نظرية المنهج الشكلي*** (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين،الرباط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982م ، ص53.

[5] رومان ياكبسون،، ***قضايا الشعرية***، ترجمة: محمد الولي و مبارك الحنون، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، ط1988م،ص108.

[6] ينظر: Hénri Méschonnic, ***Critique du rythme***(Anthropologie historique du langage), édition Verdier,France, , janvier 2009,p38.

[7] يوري لوتمان،***تحليل النّص الشعري(البنية القصيدة)***، ترجمة:محمد فتّوح أحمد، دار المعارف، القاهرة(مصر)،ط1995م،ص73.

[8] المرجع نفسه،ص83.

[9]ينظر: Louri Lotman, ***La structure du texte artistique***, traduit du russe sous la direction d'Hénri Méschonnic,Ed,Galimard,France,1973, p 173-174.

[10] ينظر:محمّد بنيس، ***الشعر العربي بنياته و إبدالاتها***(الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، الرباط(المغرب)، ط1، 1990م،ص107- 147.

[11] محمد العمري، ***الموازنات الصوتية(في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية)***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت (لبنان)،ط2001م،ص9.

[12] المرجع نفسه، ص11.

[13] هذه الموازنات تندرج تحت اسم التكرار الشعري عند يوري لوتمان.

[14] اينظر: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، ***كتاب العين***،ج2، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ط1981م ،ج1، ص60- 61.

[15] ينظر: محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص21.

[16] ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[17] د.محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري(البنية الصوتية في الشعر)، ،***تحليل الخطاب الشعري***(البنية الصوتية في الشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1990م، ص63.

[18] د.محمد مفتاح،***تحليل الخطاب الشعري***(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992م، ص32.

[19] د.محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص35- 36.

[20] النسق: مصطلح بنيوي معناه " نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكّل كلاّ موحّدا، و تقترن كليّته بآنية علاقاته التي لا قيمة لها للأجزاء خارجها" ،أديث كيرزويل، ***عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو***، ترجمة: جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد(العراق) 1985م،ص291.

[21] ينظر: الفيروابادي، ***القاموس المحيط***، (و/ز/ي)، باب الياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1399هـ 1979م،القاموس المحيط مادة (و/ز/ي)،ج4، ص402.

[22] محمد كنوني، ***التوازي و لغة الشعر***، مجلة فكر و نقد، السنة الثانية،ع18، 1999م،،ص79.

[23]المرجع نفسه،ص80.

[24] محمد مفتاح، ***مدخل إلى قراءة النّص الشعري***، مجلة فصول، مجلّد16، ع1، 1997م،ص259.

[25] د.فهد محسن فرحان، ***التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة***(شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية)، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر،بغداد1998م،ص29.

[26] إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص229.

[27] جميل صليبا، ***المعجم الفلسفي*** (بالألفاظ العربية و الفرنسية و الإنكليزية و اللاتينية)،دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط2، 1982 م، ص237.

[28] موسى الربايعة، ***ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء***، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، مجلّد 22، ع5، 1995م،ص 2030.

[29] عبد الواحد حسن الشيخ ،***البديع و التوازي***، مكتبة و مطبعة الإشعاع، القاهرة، مصر ،ط 1999م،7- 8، نقلا عن
Fox James . The Comparative Stady of Parallisme, p 60-61

[30] أبو الفرج قدامة بن جعفر، ***جواهر الألفاظ***، تحقيق: محيّ الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 1399هـ- 1979م، ص3.

[31] ينظر: أبو هلال الحسن العسكري، ***كتاب الصناعتين***(الكتابة و الشعر)، تحقيق:د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط2، 1404هـ- 1984م، ص287.

[32] ينظر: ضياء الدين بن الأثير، ***المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر***،تحقيق و شرح:أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، ط2، 1403هـ- 1981م، ج1، ص291- 293.

[33] ينظر: شهاب الدين أحمد النويري، ***نهاية الإرب في فنون الأدب***، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب مع استدراكات و فهارس جامعة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة والطباعة و النشر، القاهرة(مصر)،(د،ت)، ج7، ص104- 105.

[34] ينظر: جلال الدين محمد القزويني، ***الأيضاح في علوم البلاغة***،تحقيق و شرح: محمد البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت(لبنان)، (د،ت)،ص389- 399.

[35] ينظر:شرف الدين الحسين الطيبي، ***التبيان في البيان***، تحقيق: توفيق الفيل و عبد اللطيف لطف الله، طبع و تصميم ذات السلاسل للطباعة و النشر، الكويت، ط1، 1986م، ص420.

[36] ينظر: يحي بن حمزة العلوي اليمني، ***الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز***، ضبط و تدقيق مجموعة من العلماء من طرف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)، ط1982م، ج3، ص18.

[37] ينظر:شمس الدين أبي عبد الله محمد المعروف بابن القيّم إمام الجوزية، ***الفوائد المشوّقة إلى علم القرآن و علم البيان***، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،(د،ت)، ص226- 227.

[38] ينظر:أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن السيوطي:

- ***معترك الإقران في إعجاز القرآن***، ضبطه و صحّحه و كتب فهارسه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ط1، 1408هـ- 1988م، ج1،ص39.

❖***الإتقان في علوم القرآن***، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب، ط1978م، ج 3، ص356.

❖***التحبير في علم التفسير***، تحقيق: زهير عثمان علي النوري، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، قطر، (د،ت)،ص499- 500.

[39] النويري، نهاية الإرب ، مرجع سابق، ج7، ص104- 105.

[40] قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، مرجع سابق،ص5.

[41] العسكري، الصناعتين، مرجع سابق ،ص287.

[42] المرجع نفسه، ص 288.

[43] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[44] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[45] محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص16- 18.

[46] العسكري، كتاب الصناعتين،مرجع سابق، ص288.

[47] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، مرجع سابق، ص277.

[48] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[49] العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص 416.

[50] السيوطي، معترك الإقران، مرجع سابق،ج1، ص40.

[51] خير الدين الزركلي، ***من العرب و المستعربين و المستشرقين***، مطبعة كوستاتسوماس و شركاه، بيروت(لبنان)، ط2، 1379هـ- 1956م، ج7، 17.

[52] ينظر: محمد العمري، الموازنات، مرجع سابق، ص 17.

[53] أبو البقاء الكفوي، **الكلّيات** (معجم في المصطلحات و الفروق اللّغويّة)، ضبطه و وضع فهارسه:د.عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت(لبنان)، ط2، 1412هـ- 1998م، ص843.

[54] ينظر:عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص221 و ما بعدها.

[55] مجيد عبد الحميد، ***الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية***، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت(لبنان)،ط1، 1404هـ- 1984م،ص59.

[56] أحمد قاسم الزمر، ***معالم أسلوبية عند ابن الأثير***، مجلة المورد، ع2، 2002م، ص36.

[57] ينظر:فاضل ثامر، ***مدارات نقدية***(في إشكالية النقد و الحداثة و الإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد(العراق)،ط1، 1987م،ص242- 243.

[58] محمد الكنوني، التوازي و لغة الشعر، مرجع سابق، ص79.

[59] عبد الواحد حسن الشيخ ،البديع و التوازي، مرجع سابق، ص9- 8.

[60] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[61] ينظر: المرجع السابق، ص28.

[62] [62] Roman Jakobson, ***Huit questions de poétique***, (Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie),édition Seuil, paris, 1977, p91.

[63] ينظر: فؤاد زكريا، ***التعبير الموسيقي***، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1980م، ص21.

[64] ينظر: نور الدين السد، ***المكوّنات الشعرية في بائية مالك بن الريب***، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1420هـ- 1998م، ص38.

[65] د. صلاح فضل، ***علم الأسلوب*** (مبادئه و إجراءاته)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(مصر)، ط2، 1985م،ص219.

[66] د. عزّ الدين علي السيّد، ***التكرير بين المثير و التأثير***، عالم الكتب، بيروت(لبنان)، ط2، 1986م، ص291 و293.

[67] د.حسين نصّار، ***التكرار***، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة(مصر)، ط1، 1423هـ- 2003م، ص70.

[68] ينظر: القاموس المحيط مادة (ك/رّ)،ج2 ، مرجع سابق، ص124 .

[69] د.عز الدين علي السيّد، التكرير بين المثير و التأثير، مرجع سابق، ص86.

[70] أبو عثمان عمرو الجاحظ، ***البيان و التبيين***، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، ط3، 1968م.، ج1، ص104.

[71] أبو عثمان عمرو الجاحظ، ***الحيوان***، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة(مصر)، (د،ت)،ج1،ص92.

[72] الجاحظ،البيان و التبيين، مرجع سابق،ج1،ص105.

[73] ابن قتيبة، ***تأويل مشكل القرآن***، تحقيق: السيّد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة (مصر)، ط2، 1393هـ- 1983م، ص20.

[74] المرجع نفسه، ص233 و ما بعدها.

[75] الخطابي ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، مرجع سابق،ص52.

[76] ينظر: المرجع نفسه،ص49 و ما بعدها

[77] أبو الحسين أحمد بن فارس، ***الصاحبي في فقه اللغة***، مكتبة السلفية، القاهرة(مصر)، ط1328هـ، ص177.

[78] المرجع نفسه،ص177

[79] أبو الفتح عثمان ابن جني، ***الخصائص***، تحقيق: محمد علي النجّار، المكتبة العلمية، القاهرة(مصر)، (د.ت) ،ج3، ص101- 102.

[80] أبو هلال العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص199 و ما بعدها

[81] أبو محمد عبدالله ابن سنان الخفاجي، ***سرّ الفصاحة***، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ط1402هـ- 1982م، ص102.

[82] المرجع نفسه، ص103.

[83] ابن رشيق، العمدة، ج2، مرجع سابق، ص 72.

[84] المرجع نفسه، ص73 و ما بعدها.

[85] ينظر:أبو القاسم محمود الكرماني، ***أسرار التكرار في القرآن***(البرهان في توجيه متشابه القرآن لما فيه من الحجّة و البيان)، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة، م ع السعودية، (د.ت)، ص64.

[86] ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، ج2، ص345.

[87] ينظر: ❖ بدر الدين محمد الزركشي، البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق،ج2، ص8- 29.

❖جلال الدين السيوطي، الإتقان، مرجع سابق، ج2،ص144- 150.

[88] ينظر: Louri Lotman, La structure du texte artistique, p163.

[89] ينظر: Ibid,p163.

[90] ينظر: Ibid,p163.

[91] ينظر: Ibid,p164.

[92] ينظر: Ibid,p165

[93] ينظر: Ibid, p165-166

[94] ينظر: Ibid,p 166

[95] ينظر: Ibid,p167

[96] ينظر: Ibid,p 168

[97]ينظر: Ibid,p 169

[98] ينظر: الجاحظ، البيان والتبين، مرجع سابق، ج1، ص79.

[99] ينظر: Roman Jakobson, Huit questions de poétique, p163-188

[100] ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية، مرجع سابق، ص9.

[101] يذهب د.محمد العمري إلى أنّ المقوّم الإيقاعي في الشعر يتألف من ثلاثة أقسام رئيسية:1- الوزن العروضي 2- الموازنات الصوتية 3- الأداء، ينظر: محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، مرجع سابق، ص3.

[102] المرجع نفسه، ص11.

[103] ينظر: المرجع نفسه، ص23- 25.

[104] د.موسى ربابعة، ***قراءة النّص الشعري الجاهلي***، دار الكندي للنشر و التوزيع، إربد(الأردن)، ط1988م، 141- 142.

[105] مصطفى الجوزو، ***في التوازن اللغوي***(المعادل الإيقاعي و المعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت(لبنان)، العدد:68- 69، سبتمبر- أكتوبر، 1989م، ص103.