# الموازنات الصّوتية بين التّوازي والتّكرار في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر –مقاربة أسلوبية–

# Audio balances between parallelism and repetition in selected models contemporary of Algerian poetry - a stylistic approach-

**ميار غريب**[1]*

**جامعة 8 ماي 1945 قالمة، (الجزائر)/** (مخبر الدراسات اللغوية والأدبية)

ghrieb.mayar@univ-guelma.dz

**وردة بويران**[2]

**جامعة 8 ماي 1945 قالمة، (الجزائر)/** (مخبر الدراسات اللغوية والأدبية)

bouirane.ouardz@univ-guelma.dz

| تاريخ الإرسال:2022/08/28 | تاريخ القبول:2023/06/03 | تاريخ النشر:2023/12/31 |
|---|---|---|

**الملخص:**

لمّا كان علم البلاغة من أجلِّ العلوم وأدقها سرا، به تُستصاغ دقائق العربية وأسرارها، نجد النص الشعري الذي هو في الحقيقة عالم مليء بالأسرار الفنية والجمالية، كأنْ تكون هناك هندسة صوتية تتيح إحلال حرف صامت محل آخر، أو تكرار حرفين صامتين عدة مرات في القصيدة، أو تغيير مواضع الحروف في قافية البيت باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحدات الصوتية يحققها التوازي والتّكرار، على ضوء ما تقدّمه الرؤية الأسلوبية التي تكسب النص انسجاما واضحا غرضه إمتاع القارئ، وتجعله يُكاشف أغوار اللغة الشعرية بإيقاعاتها المختلفة.

ويأتي مقالنا الموسوم ب: الموازنات الصوتية بين التّوازي والتكرار في الشعر الجزائري المعاصر–نماذج مختارة– مقاربة أسلوبية، لتِبيان جملة الدلالات والإيحاءات التي يعطيها النص الشعري من خلال عنصري التوازي والتكرار، معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التّحليلي الذي يتواءم وطبيعة الدّراسة.

*ميار غريب

**الكلمات المفتاحية:** *الموازنات الصوتية، التوازي، التكرار، الإيقاع، الشعر الجزائري.*

**Abstract:**

The rhetoric science is secretly the most accurate and important one. It solicits the details of Arabic language and its secrets. The poetic text is actually a world full of artistic and aesthetic secrets. For instance; the sound geometry that allows a silent letter to be replaced by another, or the repetition of two silent letters several times in the poem, or the position change of the letters in the rhtyme of the lines, considering it an audio frequency in the last vocal units. Parallelism and repetition achieves iton the light of the stereotypical vision that gains the text in good harmony with the reader's pleasure and makes it reveal the frontiers of poetic language in its different rhythms.
Our article tagged by: Audio balances between parallelism and repetition in contemporary Algerian poetry - selected models -comes with a stylistic approach to illustrate the totality of connotations and annotations given by poetic text through the elements of parallelism and repetition, relying on the analytical descriptive curriculum adapted to the nature of the study.

**Keywords: Audio balances, parallelism, repetition, rhythm, Algerian poetry**.

## 1. مقدمة:

للخطاب الشعري دوره في تلوين المعاني والدلالات التي يحتويها النص، باعتباره صناعة إبداعية يندرج تحتها وسائل وأساليب لها دورها الفعال في بناءه وتكوين دلالاته التي يحدثها الجانب الصوتي بإيقاعاته المختلفة، لتحقيق الانسجام الذي يفرضه الجنس الأدبي، ولا يتحقق ذلك في انعزال عن عنصري التوازي والتّكرار باعتبارهما ركيزة هذه الظاهرة الأسلوبية وعماد اختلاف الرؤية إليها بين الدرس البلاغي القديم والأسلوبية المعاصرة في ظل ما يعرف بنظرية التوازي *parallelism*.

من هذا المنطلق نبتغي الإجابة عن إشكالية جوهرية مفادها: كيف تتحقق الموازنات الصوتية من خلال عنصري التوازي والتكرار؟ وما أثرها في توجيه الدلالة وتعميقها على صعيد الهندسة الصوتية للشعر الجزائري المعاصر؟

وقد تأسّست عن هذه الإشكالية على تساؤلات فرعية أبرزها:

– ما علاقة الموازنات الصوتية بالإيقاعيْن الصوتي والنفسي من المنظور الأسلوبي في صلب النص الشعري الجزائري المعاصر؟

– ما طبيعة التوازن الإيقاعي الحاصل في النص الشعري الجزائري المعاصر بين العمودي والحر؟

– كيف يتحقق ذلك التوازن الإيقاعي وما طبيعته في النّص الشّعري؟

### 1.1. فرضيات الدّراسة:

– لظاهرة التّوازي الصّوتي دورٌ في تفعيل الموسيقى الدّاخلية للنّص الشّعري وتوجيه ما يكتنفه من تناغم وانسجام بين الأصوات المتقابلة، والمتماثلة، والمتطابقة، وكذا المتشابهة.

– للتّكرار ميزته في التّأثير، وصناعة الهندسة الصّوتية التي تحقّق للفضاء الشّعري مشروعيّته وشعريّته.

– تتأسّس الرؤية الأسلوبية في مكاشفتها الموازنات الصوتية على التفاعل الإيقاعي والنفسي في صلب النص الشعري.

**2.1. أهداف الدّراسة:**

– الكشف من خلال الموازنات الصوتية عن خصوصية الدرس البلاغي وما له من جماليات شكلية وضمنية مجسدة في النص الشعري، وكذا الرؤية الجديدة للأسلوبية من خلال النقلة النوعية للموازنات من باب البديع إلى تمثلها في شكل أبنية لسانية صوتية، لها خواصها الإيقاعية المائزة في ضوء ما يُعرف بنظرية التوازي.

– تحقيق الاتساق والانسجام من خلال تطبيق ألوان الموازنات الصوتية على الخطاب الشعري، وتِبيان ما يكتنفها من دلالات تأثيرية في القارئ (المتلقي)، من خلال ما يمكن أن يحدثه الإيقاع الموسيقي.

وقبل التّفصيل في الموازنات الصّوتية لا بدّ لنا أن نعرّج على مصطلح "الموازنات" ونضبطه من الناحيتيْن اللغوية والاصطلاحية أوّلا، ثم تِبيان طبيعة حضور هذا المصطلح في الدّراسات البلاغية عموما، وما آلت إليه في الدّرس اللّساني المعاصر ، وذلك في ضوء الرؤية الأسلوبية.

**2.الموازنات الصّوتيّة (النشأة والتطوّر):**

حظي مصطلح الموازنات (المجانسات) منذ القدم بالعناية والاهتمام من لدن أهل العلم والاختصاص،ولم تكن كتب البلاغة العربية القديمة، بمنأى عن العناية بهذه الظاهرة، إذْ تحدث النقاد العرب والبلاغيون عمّا يماثل هذا المفهوم تحت مظلة **الترصيع والتصريع، والتطريز، وتشابه الأطراف، وردّ العجز إلى الصّدر والعكس، والمقابلة والطّباق، والمناسبة، والموازنة**[1]، وغيرها من المصطلحات التي أثارت جدلا بين النّقاد، إذ نجدها أخذت عدّة مفاهيم تتقارب وتتباين وجهات النّظر فيها من الناحية اللّغوية والاصطلاحية على حدّ سواء.

**1.2. لغة:**

تعدّدت التعريفات اللغّوية التي تحدّد كلمة "موازنة"، فنجدها في معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس (ت395هـ) قد وردت في مادّة (وزن) الواو والزّاء والنّون تدلّ على تعديل واستقامة، ووزنتُ الشيءَ وزناً، والزِّنةُ قدَرُ وزن الشيء، وهذا يوازِنُ ذلك، أي هو محاذيه، ووزينُ الرّأيِ مُعتدِلهُ[2].

وفي معجم "لسان العرب" لابن منظور (ت711ه) جاءت في: مادّة (و ز ن)، وهي من وَزَنَ يزِنُ وزْناً وزنةً، والميزان العدلُ، وازنه أي عادله وقابله، وقد وَزُنَ وزانةً إذا كان مثبّتاً، والموازاة المقابلة والمواجهة، ويقال وزن فلانٌ الدّراهمَ وزناً بالميزان، وإذا كاله فقد وزنهُ، والوزنُ المثقال، والجمعُ أوزانٌ[3].

**2.2 اصطلاحا:**

مصطلح الموازنات من الناحية المصطلحية لا يبتعد كثيرا عن التعريف اللغوي، فنجده عند القدماء يتمظهر من خلال ثلاثة تصوّرات نوجزها في الآتي[4]:

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

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

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

وهي عند ابن الأثير أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا، وعلّق على ذلك بقوله: وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السّجع ولا تماثل في فواصلها، فيقال: إذا كل سجع موازنة، وليس كلّ موازنة سجعاً[5].

من خلال التصورات الثلاثة سالفة الذّكرِ، واصطلاح البلاغيين القدماء لمفهوم الموازنات يتبين أنّها جزء لا يتجزّأ من علم البلاغة، وهذا ما نراه عندما يعرضون تعريفات البلاغة معرجين من خلالها على مصطلح الموازنة والتوازي بالمفهوم نفسه، فتعني التساوي والموازاة والتوازن وكذا المقابلة.

ومن المحدثين نجد الشريف يقصد بها: "السجع الذي لا يكون في إحدى القرينتين أو أكثر مثل: ما يقابله من الأخرى"[6]، وهي عند أحمد مصطفى المراغي: "أن تكون الفاصلتان متساويتان في الوزن دون التقفية"[7]، أي أنّ مفهوم الموازنات الصوتية حسب مفهوم البلاغيين المحدثين من أنواع السّجع باعتباره وجها فعالا لتحقيق التقابل والتّناظر، ومنه تحقيق الإيقاع في النّص الشعري.

**3.الموازنات الصوتية بين البلاغة والدرس اللساني المعاصر (بين الأصالة والتجديد):**

أخذ مفهوم الموازنات الصّوتية مفاهيم عدة تتباين فيما بينها وتتقارب مضمونافي الكتب النقّدية عامة والبلاغية خاصة، فنجد الطرح في هذا الشأن باختلافات جزئية فيما بينها، مراعية في الوقت ذاته أن تكون عناصر البيت الشعري متساوية من الناحية الصوتية والتركيبية على حد سواء كي يتحقّق التوازي بين أجزاء القصيدة، فمن الأوائل الذين درسوا هذه القضية البلاغيون القدامى، وتناولوها بطريقة غير مباشرة ضمن مصنفاتهم، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء به قدامة بن جعفر(ت337ه) عندما عرّف البلاغة قائلا: "أحسن البلاغة التّرصيع والسّجع، واتِّساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ

من لفظ...، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحّة التّقسيم باتّفاق المنظوم(...)، والمبالغة في الرصف بتكرير في الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي..."[8].

كما ذهب أبو هلال العسكري (ت395هـ) وابن الأثير (637هـ) والقزويني (ت739هـ) والسّيوطي (ت911هـ) وغيرهم من علماء البلاغة إلى أنّ التوازي قسم من أقسام السجع[9]، قال شهاب الدين النويري (ت 733هـ): السجع أربعة أنواع هي: "التّرصيع، والمتوازي، والمطرف، والمتوازن"[10].

وإذا أردنا تتبّع استعمال كلمة "الموازنة" ومشتقاتها، والمجال المفهومي الذي تحركت في مداره منذ البداية، فإن أبا "هلال العسكري" يسعفنا بمادّة مناسبة لا شكّ أنّه استقاها من تيّار البديع والبيان الذَي حاول الجمع بينهما في نسق واحدٍ، فيظهر من كلام العسكري أنّ الموازنة كانت صفة لمقوِّمات صوتيّة أبرزها السجع والازدواج، وكل مظاهر التّوازن بين الصيغ والقرائن، إذ نراه يشترط في السجع "أن يكون الجزآن متوازيين، وأن تكون الفواصل على زنة واحدة"، ويعلق على ما تحقّقه في ذلك بقوله: "وإن لم يكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن"[11]، أما ابن الأثير فيرى أن التوازي جزء لا يتجزّأ من الترصيع مشترطا في ذلك: (أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكل بلفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)، مستشهدا بقول الحريري في مقاماته: ((فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه))[12]، في حين نجد السيوطي يعبّر عن مصطلح التوازي بالمماثلة مبينا ذلك بقوله: ((أن يتساويا في الوزن دون التّقفية والمتماثل يقارب المرصّع كالمتوازن بالنّسبة للمتوازي))[13]. أي أنّ السيوطي أشار إلى التوازي باصطلاح التساوي والمماثلة.

وبالإضافة إلى مجمل المصطلحات التي أدرجها البلاغيون حول ما يسمى بـ: "الموازناتالصّوتيّة" نذكر المقابلة والتقسيم عند ابن رشيق، فالمقابلة عنده تضم عناصر دلالية وعناصر صوتية، يقوم التناظر فيها على الموافقة والمخالفة، وإذا أردنا أن نعرف المقابلة نقول بأنّها : إيراد الكلام، ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[14].

والعنصر الثاني الذي استخدمه ابن رشيق مصطلح التقسيم، فعلى منوال إلحاق الموازنة بالمقابلة، يُلحق التقطيع، والترصيع.[15]

أما المصطلح الآخر الذي استخدمه البلاغيون هو المناسبة أو التناسب، وهو مصطلح استخدمه "ابن سنان الخفّاجي"، حيث أدرج مصطلح التّناسب على مستويين هما:

–المستوى الصوتي: ويتسع ليشمل جميع الموازنات التّرصيعية والتّجنيسية، بل يفوق الموازنات ليشمل الوزن العروضي والتّوازي التركيبي.

–المستوى الدّلالي: فتناسب الألفاظ عن طريق المعنى، فإنها تتناسب على وجهين أحدهما: أن يكون اللفظان متقاربان، والثاني: أن يكون أحد المعنيين مضادا للآخر، أو قريبا منه.

يقول ابن سنان الخفاجي: "المتضاد من معاني الألفاظ، وهو المطابق حسب اصطلاح أصحاب صنعة الشعر"، وينقسم المتضاد إلى قسمين هما[16]:

–المطابق: وهو تضاد لفظتيْن من حيث المعنى كالسواد والبياض.

–المقابلة: تقابل المعاني، والتوفيق بين بعضها البعض، حتى تأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة[17]، وعليه فمفهوم الموازنات الصوتية عند البلاغيين تعني تزيين الكلام لفظا ومعنى، وهذا ما يحويه علم البديع حينما أدرجوا عنصر التوازي ضمن السجع واصطلحوا عليه باصطلاحات عدة، فكان لعلم البديع الدّور الأكبر في التلوين الصوتي من خلال ما أحدثه من توازن صوتي وانسجام، محققا بذلك الجمال الفنّي وتشخيصه.

أمّا في العصر الحديث فقد أصبح لمفهوم الموازنات قيمته الجلية، بين الدراسات النقدية والبلاغية عامة واللسانية خاصة، إذ نجدها قد أخذت نصيبا وافرا من الدراسة والعناية، فنراها اليوم تستمد مرجعيتها من مفهوم التوازي الذي جاء به رومان جاكبسون، وقد سمي هذا المفهوم ب: الموازنات الصوتية، لأن الجانب المهيمن والباني هو الصوت، والعنصر المنسق الذي يعطي المقوم هويته المميزة التي تبرر تسميته، فلا يقتصر على الوزن، والإيقاع، والأداء فقط، بل يشتمل كل صور تكرار الصوامت والصوائت، مستقلة أو ضمن كلمات[18]، فمن النقاد عرفها محمد العمري بأنّها: عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس)، والصوائت (الترصيع)، اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص، أو هي الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصّوتي. كما يرى أنّ اللغة الشعرية تُحقق هدفها من خلال حركيّة العناصر الصّوتية ومدى تفاعلها داخل النص، حيث يتكوّن المقوّم الصّوتي الإيقاعي في الشعر من ثلاثة عناصر، وهي تتمثل حسب العمري في: الوزن، والتوازن، والأداء[19]، في حين يعرّفها تبرماسين بأنّها: كلّ ما له علاقة بمستوى البديع على توازن الأصوات اللّغوية في الجملة النّحوية، أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحرّ[20].

أمّا من ناحية التّشكيل للموازنات الصّوتية فإنّنا نجد المستوى الصّوتي للغة قد شكّل قطب الرّحى، الذي دارت حوله جلّ الدّراسات اللّسانية القديمة والحديثة أكثر من غيره من مستويات اللّغة[21]، فالأصوات في اللغة لا قيمة لها إنْ جاءت مفردة بيد أنّها تحمل دلالات مختلفة ما إن نسجت داخل الشّبكة التي يشكّلها الكلام، ولكلّ حرف المخرج الذي يساهم في منحه صفته من همس وجهر، ومن تفخيم وترقيق واستعلاء وغيرها من الصفات، واللّغة كما عرّفها ابن جنّي(ت392هـ): " حدّها أصوات

يعبّر بها كل قوم عن أغراضه"[22]. أي أنّ اللّغة صوتية منطوقة بالدّرجة الأولى، وأنّ للجانب الصّوتي دوره في بلوغ المعنى وتحقيقه.

يكاد يجمع الدارسون على حداثة مفهوم التوازي مقارنة بالمفاهيم المتواضع عليها في البلاغة العربيّة، ذلك أنّ التوازي بديل لساني يتضمن كل أعمال التّوازي والتّناظر البلاغيّة، وغير البلاغية اللفظيّة والمعنويّة، حيث اكتسب هذا المصطلح حدوده المميّزة نتيجة تطبيق مباحث علم اللّغة على النصوص الشّعرية[23]، حيث يتبين الدور الريادي لتحليل السطح في الكشف عن عمق الخطاب بصفة قوية في الفنّ الشّعري، حيث يهيمن الجانب الزّخرفي الذي يصقل بنية الشّعر، ويغذّيها بأبنية تسمح باستمرار التوازي، الذي تتمظهر أبنيته في أشكال تفصلها عن غيرها من أبنية الخطابات الأخرى، لأنّ كلّ زخرف يتلخّص في مبدأ التوازي[24]، فقد تنبه رومان جاكبسون إلى أنّ اللغة الشعرية تحتوي على عمليّة أساسيّة هي الرّبط بين عنصرين معا، ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التّشكيل اللّغوي، مستخدما في ذلك مبدأ التقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظواهر اللّغوية، وانتهى إلى نوعين من التوازي توازي صوتي، وتوازي غير صوتي، وهو ما يرتبط بالإيقاع الذي تؤدّيه عناصر صوتية وظيفية أهمّها التّكرار[25]، بالإضافة إلى ذكر الأدوات التي توجد على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجميّة، وتطابقات المعجم التامة،وفي الأخير مستوى تنظيم وترتيب الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النّسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا، وتنوعا كبيرا في الآن نفسه، ممّا يؤكد أنّ الموازنات الصّوتية لا تحقق غايتها ما لم تناظر داخل الكلمات أو الجمل، لأنّ هذا التّناظر هو الكفيل بإبراز العناصر الإيقاعية في النّص، فالتوازي مكوّن إيقاعي دينامي، ينبني على تناظر الوحدات اللسانية، وهو ما يضمن للشعر قوّته المغناطيسية الآسرة[26].

وإذا تدبرنا الأمر في البديع لرأيناه يقوم أيضا على الانسجام الصّوتي والتّركيب اللّغوي، فمحسّناته توظّف الصّوت لخدمة البناء الفنّي، وبالتالي فإنّه يوحي المعنى بطرق فنيَّة خالصة، سواء عن طريق التطابق أو التّقابل أو الازدواج الفنّي، أو التوازي القائم على التلوين الصّوتي، والموسيقى المتناغمة، خاصّة في المحسنات القائمة على الناحية التقطيعية الصّوتيّة في منظومة توحي بالمعنى إيحاءً[27]، وبالتالي يعدّ مفهوم التوازي قديم من ناحية التنظير، حديث في جانبه التطبيقي البحت، وعلى وجه الخصوص ما طُبق على النّصوص الشعرية العمودية أو الحرّة، ارتكازا على الجانب الصّوتي باعتباره أولى المستويات التي تتطلبُها دراسة اللّغة.

**4.أنواع التّوازي:**

نتناول في هذا القسم أنواع التوازي المتنوعة والمختلفة، إذ يتميز كل نوع بخصائص تميزه من غيره، حيث يظهر عنصر التوازي والتّكرار بشكل جلي في المقطع الصّوتي بعدّه الوحدة الأساس التي تسهِم في تشكيل الوحدات الكلاميّة المقطعية، من خلال التوزيع المتساوي للمقاطع، مشكلا بدوره هندسة صوتية في بناء القصيدة، على اعتبار أنّ السّلسلة الكلامية عناصر متشابكة مترابطة لا يمكن تجزئتها، الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، يضفي على بيت القصيد مسحة جمالية تلونه، من خلال تقابل الثنائيات في النّص الشعري، حيث يمنحه التقطيع الكمّي (الصّوتي) وزنه داخل النّسيج الإبداعي.

**1.4. الكمّ المقطعي والتّوازن الصّوتي:**

الاهتمام بالموازنات في إطار التوازي والتوازن، وغيرها من ألوان البديع، يضفي على بيت القصيد مسحة جمالية تلونه، 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 الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية". أي أن هذه الأجزاء المتساوية هي التي تحدّد لنا كميّة المقاطع، ومهما توسّع مفهوم الموازنة والتوازن، فإنه لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكمِّ المجرد **(الوزن العروضي)**، أو الكمِّ المشخَّصِ المتجلّي في الأنساقالتّرصيعيّة القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمدّ، لم يشمل جانبَ التماثل الجرسي التّجنيسي، إلّا في نطاق ضيق، أي باعتباره حلية للتّرصيع والسّجع، وفي هذا الصدد يقول محمد العمري: "...نستثمر معنى التعادل والتقابل في أصل كلمة "موازنة"، لنجعلها تتسع أيضا لأنواع التّجنيس، الذي يقوم هو الآخر على توازن طرفين لغويين في صوامتهما، ووقوعهما في مواقع متقاربة تحقق المقابلة"[28]، ذلك لما لعمليّة التوازن الصّوتي من دور في زيادة حركية الإيقاع بتكرار المقاطع الصّوتية والعروضية من ناحية الكمّ تعمل على تمظهر ديناميكية عنصر الإيقاع التّكرار وحركيتهما، من خلال توازي المقاطع في الأزواج الدنيا.

نجد التوازي الصوتي المقطعي في قصيدة "عناقيد الغضب" من ديوان كوكتال السياسة لفريدة بلفراق في السّطرين**35و36:**

**35–فوق سماء بلادي غضب**

**36–تحت وقع أقدامي لهبْ**[29]

**غضب//لهب: ص ح ص/ ح ص = ص ح ص/ ح ص**

تماثلت الوحدات الصّوتية في ثنائيتي **(غضبْ/لهبْ)** مقطعيا، فكلاهما يتكون من مقطع قصير **(ص ح)**، ومقطع قصير مغلق بصامت **(ص ح ص)**، وتقابلا بالترادف من ناحية الدّلالة، فكلمة "غضب" و"لهب" تدلان على مدى القهر والظّلم، ذلك تعبيرا عن مدى تأوّه وتألم النفس الشاعرة نظرا لما تعانيه بلادُ العراقِ من القهر والاستعباد.

كما نجد التوازي الصّوتي المقطعي قد ورد أيضا في نفس القصيدة على نحو ما نجده في السّطرين:

**60- ابتسامتي في ضمّة السّجون**

**61- حاصرتها دهاليز السّكون**[30]

**السّجون//السّكون: ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ صح ح= ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح**

تماثلت الوحدتان الصّوتيتان **(السّجون/السّكون)**، وتساوت في الصّوت والمقطع، فتكونتا من مقطع قصير مغلق بصامت **( ص ح ص)**، ومقطع قصير **(ص ح)**، ومقطعين طويلين**(ص ح ح)**، وكأنّ الشاعرة من خلال الثّنائيتين تجسّد نوعا من المعاناة وتلونها بصفة **السّجون والسّكون** اللّتين تحيلان إلى كثير من الكبت والحرمان.

ونجد التوازي المقطعي ماثلا أيضا في قصيدة العشق والموت المبنية على بحر.. في السّطر نحو:

**26-لا يكفّ عن الهيجان**

28- **لا يجفّ من الفيضان**[31]

**الهيجان//الفيضان: ص ح ص/ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ص ح ص= ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ص ح ح/ص ح ص**

نلحظ من خلال الوحدتين الصّوتيّتين **(الهيجان/الفيضان)** أنّ هناك تماثل وتساوٍ وتوازن في الكمّ المقطعي، حيث فتكونتا من النّاحية الصّوتيّة من مقطعين قصيرين مغلقين بصامت **( ص ح ص)**، ومقطعين قصيرين **(ص ح)**، ومن مقطع طويل مفتوح**(ص ح ح)**، ومن ناحية الوزن فعلى وزن (فعلان)، أمّا من دلاليا فتقابلا ترادفا فدلتا على الحركة والتجدّد.

نجد في هذه الثنائيّات تساوٍ وتوازٍ في الكمّ المقطعي للأصوات، فنجد في الثنائية الأولى **(غضب/لهب)**، فتتكوّن من مقطع قصير مفتوح **(ص ح)**، ومقطع قصير مغلق بصامت **(ص ح ص)**، والثّنائية االثانية**(السّجون/السّكون)** تتكون من مقطع قصير مفتوح **(ص ح)**، ومن مقطع قصير مغلق بصامت **(ص ح)**، والثنائيّة الثالثة **(الهيجان/الفيضان)**، فتتكون من مقطعين قصيين مفتوحين، ومقطع قصير مغلق بصامت **( ص ح)**، وكذا من مقطعين طويلين **(ص ح ح)**، إنّ هذه المقابلات التي تتساوى وتتماثل في كل مقطع صوتي من شأنها إحداث هندسة صوتية بإيقاع منغّم، مشكّلا بذلك وحدة بنائية

بتوازنٍ صوتي يقوم على أساس علاقات كمية بين المقاطع الصّوتية والعروضية المتتالية، في انسجام صوتي يُعطي المزيد من الطّاقة التّخييلية على مستوى السّطر الشّعري

**2.4-أوجه التّجانس بين الثنائيات الصوتية:**

وهنا سيكون الاهتمام منصبا على مدى التطابق والتقابل من ذلك "**الجناسالتام**" **الذي** تتوافق أصول الدال والمدلول وتختلف.

على نحو ما نجدمنتوافق أصول الدال والمدلو لفي السطر **(12)** من قصيدة "**أسوار الذّهاب**"[32]:

**12-تَارِكينَ الجُرْحَ جُرْحًا**

**13-البَقَايا للبَقَايَا**

تتكوّن كلمة **(جُرحَ /جرحًا)**، و**(بَقايَا/ بَقايَا)**، من وحدات صوتيّة متوافقة في الصوت، والشّكل، والعدد، التّرتيب، لكنّها مختلفة في الدّلالة، فـ "**جُرحَ**" الأولىتدلّ على الجرح المادّي الملموس، و"**جرح**" الثانية فتعني الجرحَ النّفسي للشاعرة لما تعانيه من ظلم وقهر، أمّا الثّنائية الثّانية **(بقايا/بقايا)**، 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.

وعن اختلاف الدال والمدلول نجد السّطر 60 والسطر 61 من قصيدة "**عناقيد الغضب**" لفريدة بلفراق:

**60-ابتسامتي في ضمّة السّجون**

**61-حاصرتها دهاليز السّكون**[33]

نجد في السّطرين أنّ الثنائيّة **(السّجون/السّكون)**، قد تماثلًتا صوتًا واختلفَا في الوحدات الصّوتية، فكانت الأولى بحرف الجيموهي صوت شديد مجهور، مخرجها من وسط الحنك، والثانية بحرف **الكاف** الذي صوت شديد مهموس مخرجه من أقصى الحنك[34]، يبدو أن التّقابل هنا كان لإحداث عنصر الإيقاع التجنيسي الذي أعطى تلوينا صوتيا من خلال الترصيع في السّطرين الشعريين متمثّلا في كلمة **(السّجون والسّكون)**، وذلك ما يعرف بالجناس اللاحق.

كما نجد هذا النوع من الجناس في قصيدة **لعبة الكلام** من ديوان "**كوكتال السياسة**"**لفريدة بلفراق** السّطر السّابع والثّامن على نحو:

**07-قال الموت حرقة**

**08: قلت الموت فرقة**[35]

تختلف الوحدتان الصّوتيّتان **(حرقة/ فرقة)** المتجانستان، في أوّل الكلمة، فوقع الاختلاف بين صوت **الحاء** مخرجه الحلق**pharynx**، وهو صوت مهموس، وبين صوت **الفاء** أسناني شفوي مخرجه من بين الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا[36]، الوحدتان تتجانسان صوتيا، متوازيان في الوزن فكلاهما على وزن فُعلة، لكنّهما تختلفان دلالة، فالوحدة الأولى تعني الاحتراق والعذاب، بينما الوحدة الثّانية فتعني الفِراق.

وفي قصيدة "**أرضنا المقدّسة**" نجد السّطر:

**40-البطّال والطّبال والدّجال**[37]

يظهر وجه التّجانس والتوازي في الثنائية **(البطّال/الطّبال)**، وهي صور بلاغية متجانسة في أصول الدّال، متّحدة الأصوات (الصّوامت) من حيث العدد والشّكل، واختلفت في الترتيب، فقابلت الألف واللام في لفظة البطّال الألف واللام في لفظة الطّبال، وقابلت الباء الطّاء، وقابلت ألف المدّ ألف المد في الوحدة الثانية،كما قابلت لام الوحدة الأولى لام الوحدة الثانية، فعلاقة التّجانس تظهر حتى على المستوى الدّلالي، وهذا الشّكل يعرف بالجناس القلبي.

3.4. **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 تبنّتها القصيدة[38].

نجد هذا النوع من التوازي متجسّدا في ديوان **للحزن ملائكة تحرسه لخالديّة جاب الله**، في قصيدة "**هامش الفرح**" في السّطر (1) و(2)، والسّطر(15) من قولها:

**15-بين البياض، وبين السّواد**[39]

يبرز التّوازي في السّطر الأول والثاني في ثنائيّة**(الحزن/الفرح)**، وفي السّطر الخامس عشر في الثّنائيّة **(البياض/السّواد)**، إذ نجد أن الثنائيّتين مبنيّتين على المقابلة الضّدية، حيث حقّقت هذه الأخيرة توازيًا وتماثلًا على مستوى السّطر الشّعري من النّاحية الدّلالية، وذلك ما يُعرفُ بالتّوازي الأُحَادي.

ونجده أيضا في "**قصيدة البحث عن الأيام**" لفريدة بلفراق:

**12-أبحث عن الحياة في ابتسامة الموت**[40]

إنّ التّوازي الأحادي في السّطر الشّعري بين الوحدة الصّوتيّة **(الحياة/الموت)**، تحقّق عن طريق المقابلة بالضّد، حيث ربطت الشّاعرة بين الحياة والموت معبّرة عن روحها المنهكة، فبالرّغم من الضّعف

والخوف الذي تعانيه إلّا أنها لا تزال تبحث عن الحياة بنفس مليئة بالأمل والتّأمّل باستخدامها للفظة **(أبحث)** في كامل القصيدة.

وفي قصيدة **أرضنا المقدّسة لفريدة بلفراق**نجد السّطر (51) يحسّد لنا هذا التّوازي:

**50-أجسادها مكدّسة؟**

**51- ميلادها، اجتماعها، وفاتها**[41]

نلحظ أن التّوازي الأحادي النّسقي بيّنٌ في الثنائيّة **(ميلادها/اجتماعها/وفاتها)**، فكان التوازي بين الولادة والاجتماع والنهاية، وهنا تتبيّن العلاقة الوطيدة بين الوحدات الصوتية المتساوية صوتيا بتناغم البنية العميقة للمعنى من خلال التساوق والتعالق الدلالي الذي يساهم في تكثيف الدّلالة وتعميقها..

**4.4-التّوازي المزدوج:**

الازدواج هو أن يأتي الشّاعر في بيته من أوّله إلى آخره بجمل كلّ جملة فيها كلمتان مزدوجتان، وكلّ كلمة إمّا مفردة أو جملة وأكثر، يقول **ليفن** عن أهميّة الازدواج في الشّعر: "إنّ المزاوجة باعتبارها أداة شعريّة مطلوبة في الشّعر لكونها بانية لوحدة القصيدة، تقتضي كشرط ضروري وكافٍ تحقّق صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة..."[42]، أي أنّ الازدواج مبنيٌ على تكرار عنصر فما أكثر على مستوى الأبيات أو السّطور الشّعريّة..

قصيدة "**أين نلتقي"لفريدة بلفراق** السّطر:

**11-في القبور التي كانت بنظراتها تُشيّعنا**

**12-في القبور التي كانت بأهدابها تهمس للغربان**[43]

إنّ تكرار جملة **(في القبور التي كانت)** في كل من السّطر الحادي عشر والسّطر الثّاني عشر أحدث توازيا مزدوجا التّوازي، محدثا بذلك توازنا صوتيا، وهذا التّكرار بدوره أدّى إلى زيادة الوقع الإيقاعي والموسيقي، وعزّز المعنى الذي تريد الشّاعرة إيصاله تعبيرا وتجسيدا لموقفها في حالة الفراق، باستخدامها عبارة أين سنلتقي؟

كما نجد هذا النّوع من التّوازي في قصيدة "**نهاية التاريخ والسياسة**" في الأسطر الشّعريّة:

**60-ابحثوا عن أرض للصّلاة**

**61-ابحثوا عن وطن آخر**

**76-علّميني يا أمّي كيف أحزن**

**78-علّميني تراتيل البكاء**[44]

يبرز توازي الازدواج بين في كل من السّطر 60-61 في لفظة **(ابحثوا)**، وبين السّطر 76-78 في لفظة **(علّميني)**، هذه التّوازيات المزدوجة أسّست هندسة المعنى وجسّدته بالتّكرار، وأثرت النّغمة المنبعثة من الإيقاعات الدّاخليّة. أمّا من النّاحية الدّلالية فالشّاعرة تبتغي توقيع الحالة التي آلت إليها الأمّة العربية المستعمرة من دمار وتجبّر العدوّ الصّهيوني، باحثة في ذلك عن طريق النّجاة باستخدامها لفظة **ابحثوا** فيبدايةسطرين متواليين ولفظة "**علّميني**" كذلك لتجسّد وتجد الحل للتخلّص من المستعمر متعصّب الضمير والمبدأ.

وكذا نجده متجسّدا في قصيدة "**الرّئيس والهوية**" في السطر التّاسع والعاشر:

**09-إنّهم لا يرقدون ولا يلعبون**

**10-إنّهم لا يأكلون ولا يحملون**[45]

عملت الشّاعرة على تجسيد توازي الازدواج في عبارة **(إنّهم لا يرقدون/إنّهم لا يأكلون)**، من السّطر **09-10**، باعتمادها على مبدأ التّقابل والتّوازن الصّوتي لإثراء الموسيقى الدّاخليّة وتفعيلها بالتّكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية تثير انتباه التلقّي وتحليه للمعنى، حيث عبّرت الشاعرة عن الظّروف القاهرة التي يعيشها الشّعب ولا يستطيع إيصال صوته لسلطة البلاد.

**5.4- التّوازي التّراكمي:**

ويضمّ كلّ الشّعر الذي تتقدّم فيه البنية التّوازنية على البنية الدّلالية، على اعتبار أنّ إحدى السّمات الأساسيّة لشعر التّراكم التّوازني هي الاهتمام بالموقع وتنظيم الفضاء[46]، وهنا يتحدّد التّكرار التّراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكرار غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معيّنة سوى لوظيفة كلّ تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي[47].

ورد هذا النّوع من التّوازي نجده في قصيدة "**براءة الرّحم**"[48]:

**24-مَن علّمكم أن تهربوا من القدر**

**25-مَن أعطاكم مفاتيح الحصار**

**26-مَن أجبركم على الذّل والانكسار**

**27-مَن صيّركم عبيدا وأنتم الأحرار؟**

عمدت الشّاعرة إلى تكرار أداة الاستفهام **(مَن)** أربعة مرّات، كونها من الأساليب التي تحرّك انتباه المتلقي، لتحيله إلى التّصوّر والتّساؤل وكأنّ أداة الاستفهام تستدعي التّفكير والإجابة في نفس الوقت، حيث ساهم هذا التّرديد التّراكمي للأداة أدّى إلى بناء إيقاع فنّي على مستوى السّطور الشّعرية الأربعة،

حيث تورد الشاعرة بصورة بليغة لقصة مريم عليها السّلام ونفسيّتها إثباتا لعقيدة تربوية وأخلاقيّة **(الموت/الحياة)**، حيث تميّزت لغتها الحواريّة بالثّراء والتّنوع حينما قالت: يا أولاد المراعي، واستخدامها لضمير الاستفهام.

| التكرار التراكمي | العدد |
|---|---|
| مَن | أربع مرّات |

كما نجد هذا النّوع من التّوازي أيضا ماثلا في قصيدة "**الثورة السلميّة" لفريدة بلفراق** في السطر:

**1-نحن الشّعب**

**2-نحن الوطن**

**3-نحن أبناء الثّورة السّلميّة**

**4-نحن شباب الحراك**

**6-نحن طير أبابيل الجزائر**[49]

نلحظ في السّطور الشّعرية **(1-2-3-4-6)** تكرارا تراكميا للضمير المنفصل **(نحن)** الذي تكرّر خمس مرّات، حيث أكسب القصيدة بعدا هندسيا خاصا التّوزيع وبلاغة الفراغات التي زيّنت فضاء القصيدة بانتشارها فمنحتها بعدًا بصريا يجسّد المعنى بطريقة ذكيّة في صورة تكرارية عموديّة.

| التكرار التراكمي | العدد |
|---|---|
| نحن | خمس مرّات |

**6.4-التّوازي التّركيبي:**

يضطلع هذا النّوع من التوازي بوظيفتين أساسيّتين، فهو 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 ودلالية[50].

ويظهر التّوازي التركيبي (النّحوي) في قصيدة "**عناقيد الغضب**" ص09 في السّطر 13-14:

**13-أيّها القائد الضائع**

**14-أيّها البطل المخدوع**[51]

يتساوى السطران من الناحية الإسنادية (الإعرابية) ونجد التّوازي في التركيبين كالآتي:

أيّها (حرف نداء) +القائد(منادى)+الضائع(صفة).

أيّها (حرف نداء) +البطل(منادى)+المخدوع(صفة).

يتوازى إسناد التركيب هنا فيخلق بناءً صوتيا مبيّنا مواطن الاتّساق والانسجام الإيقاعي، ممّا يجعل العمل الفنّي يتناسب مع الغرض الذي أرادته الشاعرة باستخدام أداة النّداء أيّها، غايتها وصف معاناة البلاد العربية بإزاء مواجهتها للعدوّ المستعمر.

وفي قصيدة العشق والموت لفريدة بلفراق نجد السطر:

**26-لا يكفّ عن الهيجان**

**28-لا يجفّ من الفيضان**[52]

لا(أداةنفي)+يجفّ(فعل مضارع مرفوع)+الفاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+عن(حرف جرّ)+الهيجان(اسم مجرور).

لا(أداة نفي)+يكفّ(فعل مضارع مرفوع)+فاعل(ضمير مستتر تقديره هو)+من(حرف جرّ)+الفيضان(اسم مجرور).

شكّلت المتواليات توازيا نحويا ارتكزت على أساس تركيبي أداة نفي+فعل مضارع+فاعل+حرف جر+اسم مجرور، حيث تنتظم الصّور النّحوية في صيغ متوازنة إعرابيا، فتكرار أداة النفي غرضه تقوية المعنى وتأكيده.

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

**22-خلف السّماء وخلف البحار**[53]

خلف (ظرف مكان منصوب وهو مضاف)+ السّماء(مضاف إليه).

خلف (ظرف مكان منصوب وهو مضاف)+ البحار(مضاف إليه).

توازت الأزواج الدّنيا في الوحدات الكلامية على أساس من التّكامل التّركيبي النّحوي من خلال العلاقة الرابطة بين الجملتين بالعطف، إذْ تتوافر روابط التوازي التركيبي عبر علاقة التبادل بين العناصر التركيبية والعناصر الدلالية على مستوى السّلسلتان الكلاميتان المتساويتان أفقيا، حيث يتمّ اكتساب المعاني من علاقة التركيب النّاظمة للجملتيْن فضلا عن ملامح الاتّساق الصّوتي والانسجام الدلالي عبر الإيقاع النفسي الحاصل بينهما على مستوى السّطر الشّعري.

**خاتمة:**

بناءً على ما تمّ عرضه في الجانبيْن النّظري والتّطبيقي نخلص إلى:

–يدلّ التّوازي على التّساوي، والتّعادل والمشابهة، والتّقابل والتّطابق، حيث يتحقّق هذا الأخير بوساطة التِّكرار، فكلَّما كان هناك تكرار كان هناك توازٍ محدث إيقاعًا داخليا على مستوى النّص الشّعري، وهنا يتّضح دور البديع في تبيان هذا الملمح الجمالي والفنّي.

– ترتكز الموازنات الصّوتية بالأساس على المستوى الصوتي كأداة لتبيانِ أشكال التماثلِ والتّناظرِ بين الثّنائيات، ذلك لما يحقّقه عنصر الاتّساق والانسجام في النّص الشعري من خلال استخراجِ إيقاعاته الدّاخلية، وما للبلاغة من دور فيه متمثّلة في عنصري التجنيس والتّرصيع.

– يعتمد التّوازي المقطعي المقطعيْن الصّوتي والعروضي من خلال التّوزيع المتساوي لهما.

–لعنصر التّجنيس دورٌ في تحقيق التّوازي بين الأصوات المتقاربة والمتباعدة في المخرج.

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

–التّوازي الإزدواجي يكون بين صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة.

– يعمل التّوازي التّراكمي على تكثيف الدّلالة، ويعمل على زيادة الموسيقى الدّاخلية التي تشكّل الإطار العام للقصيدة.

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

**5. قائمة المراجع:**

[1]الحيدري عبد الفتاح أحمد عبده: فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، مجلة الآداب، العدد1،2019، ص 114.

[2]ينظر: بن فارس أبي الحسين: مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر، 1975، ص107

[3]ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تح: عبد الله على الكبير وآخرون، د ط، ص4828، ص4829، ص4830.

[4] ينظر: العمري محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط ، 1999، ص15، ص16

[5]ينظر: بن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر، القاهرة، ج1، ص114.

[6] الجرجاني الشريف: معجم التعريفات، تح: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د ط، 2004، ص167.

[7] المراغي أحمد مصطفى: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ط4، ص364.

[8] بن جعفر أبي الفرج قدامة: جواهر البلاغة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1979، ص03.

[9] واكي راضية: الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة والمناهج المعاصرة-مقاربة تحليلية تقييمية-، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، المجلد 6، العدد1، (2013). ص212.

[10]الجياشي ظاافر عبيسي: الانسجام الصوتي خطب نهج البلاغة، الدار المنهجية، الأردن، 2015، ص229.

[11]ينظر: المرجع نفسه، ص16.

[12]ينظر: بن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ص277، 278.

[13]ينظر: السّيوطي أبي الفضل جلال الدين عبد الرحمن أبي بكر: معترك الأقران في إعجاز القرآن، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1988، ص 40.

[14]ينظر: العمري محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ص18-24.

[15]ينظر: المرجع نفسه، ص18، ص19، ص23، ص24-29.

[16]ينظر المرجع نفسه، ص30،31.

[17]ينظر: قوجيل جميلة: التّناسب بين ابن سنان وحازم القرطاجني -المفهوم والتجليات-، مجلة المدونة، جامعة البليدة2، المجلد3، العدد2، 2016، ص28،29.

[18] ينظر: بوحوش رابح: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم، عنابة، دط، 2006، ص65، 66.

[19]ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرّؤية البلاغية والممارسة، ص09.

[20] تبرماسين عبد الرحمان: التّوازنات الصّوتيّة التّوازي-البديع-التّكرار، مجلّة المخبر، بسكرة، العدد1، 2004، ص109

[21] براخلي ناجي: الظاهرة الصوتية في الدرس اللساني الحديث قراءة في الدرس الصوتي عند إبراهيم أنيس، المجلد16، العدد1، (2018)، ص85.

[22]أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د ط، دت، ص33.

[23]ينظر: نصّار جهاد عبد القادر حسين: التّوازي في المقامة الجاحظيّة أنساقه ودلالته، مجلة أنساق، دار نشر جامعة قطر، العددان 1و2، 2020، ص12

[24]بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية -مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون-، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007، ص60

[25]ينظر: بودوخة مسعود: الأسلوبية وخصائص اللغة الشّعرية، دار الكتب الحديث، الأردن،2011، ص34.

[26]ينظر: العوادي سعيد: حركية البديع في الخطاب الشّعري من التّجنيس إلى التّكوين، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014، ص124.

[27]الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، مصر، ط1، 1999، ص30.

[28]ينظر: العمري محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، ص18،19.

[29] بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، دار الماهر، سطيف، د ط، 2017، ص11.

[30]المصدر نفسه، ص12.

[31]المصدر نفسه، ص15.

[32] جاب الله خالدية: للحزن ملائكة تحرسه، منشورات اهل القلم، الجزائر، 2009، ص14.

[33]المصدر نفسه، ص12.

[34]ينظر: أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975، ص67-70.

[35]كوكتال السياسة: فريدة بلفراق، الماهر، سطيف، الجزائر، د ط، 2017، ص75.

[36] أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص46.

[37] بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، ص123.

[38] شرتح عصام: التوازي في القصيدة المعاصرة، مجلة الكلمة، 207، (النّسق: من العناصر المتفاعلة فيما بينها، وتكون متماسكة ارتباطا، ومتكاملة حركيا، ومتكافئة وظيفيا، ومتناغمة إيقاعيا) ينظر سؤال النّسق في كتب أبي حيان الغرناطي، ناعيم ملكي، ص39.

[39] جاب الله خالديّة: للحزن ملائكة تحرسه، ص36.

[40] بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، ص55.

[41]المصدر نفسه، ص124.

[42]الحيدري عبد الفتاح أحمد عبده: فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، ص114.

[43]بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، ص27.

[44]ينظر: المصدر نفسه، ص49، 50.

[45]المصدر نفسه، ص91.

[46]ينظر: العمري محمد: الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة، ص166، ص172

[47] ينظر: عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص219.

[48] بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، ص17.

[49] بلفراق فريدة: همسات الوطن، دار الهادي، باتنة، 2019، ص61.

– [50]ينظر: مفتاح محمدعبد التواب محمد: التوازي التركيبي في بعض الجمل المتشابهة تركيبا ودلالته في الحديث النبوي: دراسة نصية في رياض الصّالحين، مجلة العلوم العربية، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، العدد41، (2016)، ص68، ص69.

[51] بلفراق فريدة: كوكتال السياسة، ص09.

[52] المصدر نفسه، ص15.

[53] جاب الله خالدية: للحزن ملائكة تحرسه، ص37.

**قائمة المراجع:**

- **المؤلفات:**


- أنيس إبراهيم،: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975.
- ابن فارس، أبوالحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، ( 1975)، مقاييس اللغة، دار الفكر.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ( 1981)، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف.
- أبو الفتح، عثمان ابن جني، الخصائص، المكتبة العلمية.
- أبو الفرج، قدامة بن جعفر، ( 1979)، جواهر البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية.
- أبو الفضل، جلال الدين عبد الرحمن أبي بكر السّيوطي، ( 1988)، معترك الأقران في إعجاز القرآن، بيروت، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- بلفراق، فريدة، ( 2017)، كوكتال السيسة، : فريدة بلفراق، سطيف، الجزائر، الماهر.
- بلفراق، فريدة،( 2019)، همسات الوطن، باتنة، دار الهادي.
- بن الأثير، ضياء الدين،( 2004)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، دار نهضة مصر.
- بوحوش، رابح، ( 2006)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، عنابة، دار العلوم.
- بودوخة، مسعود، ( 2011)، الأسلوبية وخصائص اللغة الشّعرية، الأردن، دار الكتب الحديث.
- بومزبر،الطاهر،( 2007)، التواصل اللساني والشعرية –مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون– الجزائر، الدار العربية للعلوم.
- جاب الله، خالدية، ( 2009 )، للحزن ملائكة تحرسه، الجزائر، منشورات اهل القلم.
- الجرجاني، الشريف، ( 2004)، معجم التعريفات، القاهرة، دار الفضيلة.
- عبد الواحد، حسن الشيخ، البديع والتوازي، ( 1999)، مصر، مكتبة الإشعاع.
- عبيد، محمد صابر، ( 2001)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، دمشق، اتّحاد الكتاب العرب.
- الجياشي عيسي، ظافر، ( 2015)، الانسجام الصوتي خطب نهج البلاغة، الأردن، الدار المنهجية.

- العمري، محمد، ( 1999)، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، المغرب، إفريقيا الشرق،
- العوادي، سعيد، ( 2014)، حركية البديع في الخطاب الشّعري من التّجنيس إلى التّكوين، الأردن، دار كنوز المعرفة.
- المراغي، أحمد مصطفى، ( 2007)، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، بيروت، دار الكتب العلمية.
- **المقالات:**
- براخلي، ناجي، الظاهرة الصوتية في الدرس اللساني الحديث قراءة في الدرس الصوتي عند إبراهيم أنيس، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد16، العدد1، (2018).
- تبرماسين، عبد الرحمن، التّوازنات الصّوتيّة التّوازي- البديع- التّكرار، مجلّة المخبر، العدد1، (2004).
- قوجيل، جميلة: التّناسب بين ابن سنان وحازم القرطاجني –المفهوم والتجليات–، مجلة المدونة، المجلد 3، العدد2، (2016).
- نصّار، جهاد عبد القادر حسين: التّوازي في المقامة الجاحظيّة أنساقه ودلالته، مجلة أنساق، العدد 1- 2، (2020).
- شرتح، عصام، التوازي في القصيدة المعاصرة، مجلة الكلمة، العدد119، (2017).
- الحيدري، عبد الفتاح أحمد عبده، فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، مجلة الآداب، العدد1، ( 2009).
- مفتاح، محمدعبد التواب محمد، التوازي التركيبي في بعض الجمل المتشابهة تركيبا ودلالته في الحديث النبوي: دراسة نصية في رياض الصّالحين، مجلة العلوم العربية، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، العدد41، (2016).
- واكي، راضية،: الموازنات الصوتية بين الدراسات النقدية القديمة والمناهج المعاصرة- مقاربة تحليلية تقييمية–، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، المجلد 6، العدد1، (2013).