الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي –سعيدة–

كلية: الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها.

شعبة: أدب عربي.

مذكـرة تخرج لنيل شهادة ليسانس دراسات أدبية بعنوان

الموازنات الصوتية وأثرها الدلالي

في الشعر نموذج لفدوى طوقان

"قصيدة الفدائي والأرض"

إشـــراف الدكتور:

– حاكمي لخضر.

من إعداد الطالبتين:

– بكيري خولة.

– قوراري آمال.

السنة الجامعية:1438–1439هـ/ 2017– 2018م

شكـــــر وتقدير

الحمد لله جلال وجهه و عظيم سلطانه و له

الحمد و الشكر على نعمة التي لا تعد و لا تحصى و هو الذي قدرنا

على شرب جرعة من هذا العلم الوافر.

إلى معلم البشرية و منبع العلم نبينا محمد صلى الله عليه و سلم.

إلى كل من شجعنا في رحلتنا إلى التميز و النجاح و كل من ساندنا

و وقف بجانبنا.

إلى كل ينابيع العطاء الذين زرعوا في أنفسنا الطموح و المثابرة

و الجد إليك خصوصا أستاذنا الدكتور حاكمي

إلى من ناقشنا في عملنا فبارك الله فيه و رعاه

و أخيرا نعيد الشكر لله سبحانه و تعالى.

إهـــــــداء

أشكرك إلهي الذي لا يطيب الليل إلا بشكرك و لا يطيب النهار إلا بطاعتك و لا تطيب اللحظات إلا بذكر و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك "الله جل جلاله".

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة إلى من حصد الأشواك على ربي ليمهد لي طريق العلم إلى القلب الكبير أبي عبد المؤمن.

إلى من نذرت عمرها في أداء الرسالة طرزها من أوراق الثبر و طرزقها في ظلام القهر على سراج الأمل بلا فتور أو كلل إلى من أرضعت الحب و الحنان صاحبة القلب الناضج بالبياض "أمي سعدية".

إلى من علموني أن الأعمال الكبيرة لا تتم غلى بالصبر و العزم و الاصرار إلى أخوتي "بلعيد عباس، نصر دين و أيمين.

إلى من دعموني دائما "أخواتي و إلى الصغير الجميل "تاج الدين" وأختي "آية".

إلى كل الأهل والأقارب كبيرا و صغيرا و إلى أهل الزملاء و خاصة خولة شريكتي في هذا العمل إلى اللسان المعلم للفصاحة الدكتور حاكمي.

إلى كل هؤلاء اهدي هذا العمل المتواضع الذي طلما تمنيت تقديمه في أحلى طبقة

أمـــال

إهـــــــداء

إلى ربي و خالقي و مولاي

إلى حبيبنا محمد صلى الله عليه و سلم

إلى من وهباني الحياة و سهرا على تحقيق ما أنا عليه اليوم أبي العزيز محمد و أمي الغالية فاطمة

إلى من فرحو لفرحي و وقفوا غلى جانبي إخوتي و أخواتي إبراهيم، طيب، كريمة، أمال، و إلى جدتي و خالاتي و الأحباء

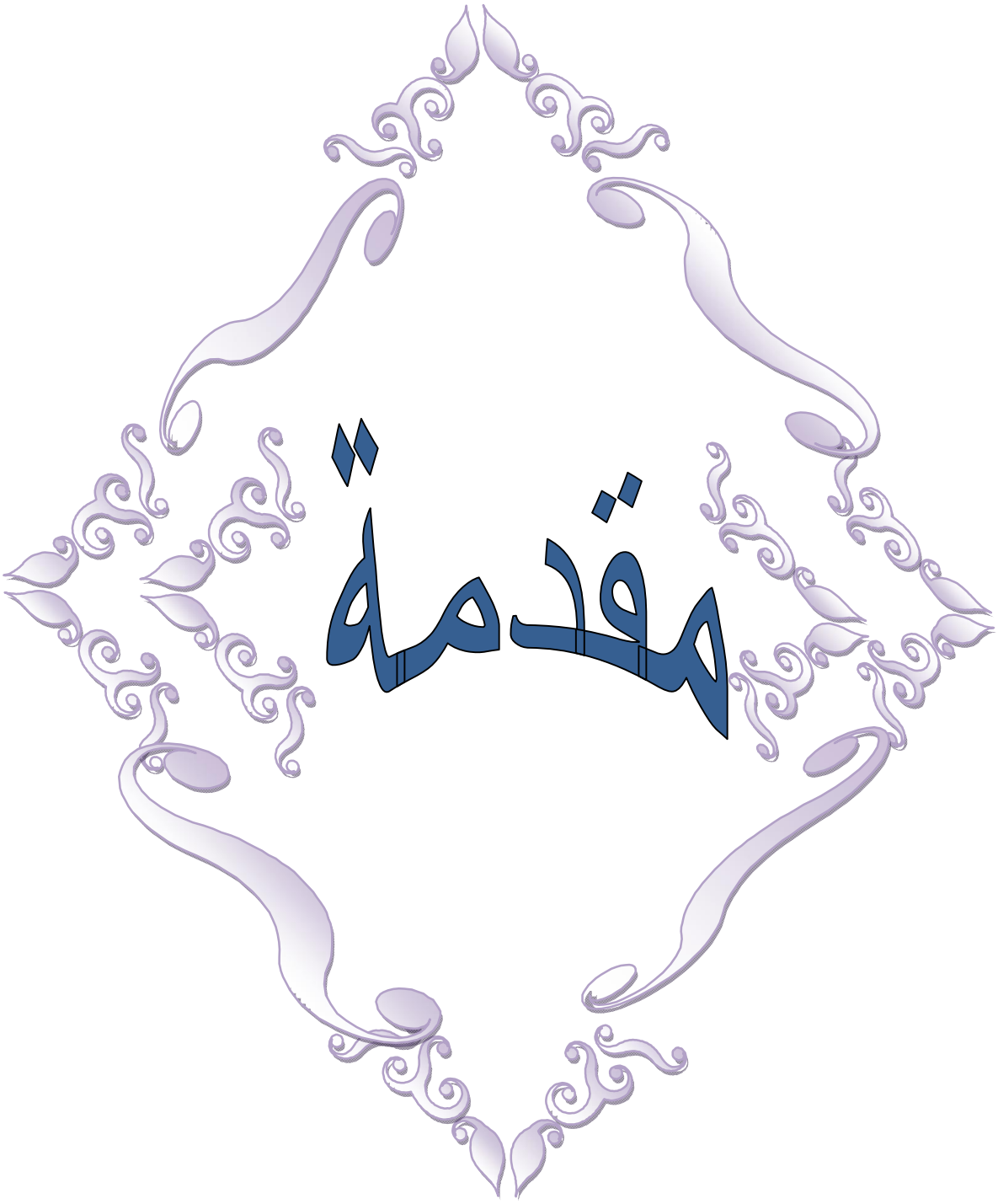
إلى شريكي في الحياة و رفيقي في الدرب أمين.

إلى كل صديقاتي الأعزاء و أمال أنت التي تعرفين جيدا قيمة هذا الجهد

إلى أستاذي المشرف حاكمي لخضر

إليكم جميعا اهدي هذا الجهد المتواضع.

خولة


مقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم المصالحات و بتوفيقه تتحقق المقاصد و الغايات و بعد لقد أدى إنفتاح الباحثين العرب المعاصرين على المشاريع و النظريات و المناهج الغربية إلى إغناء الدرس البلاغي العربي حيث أعادوا الاعتبار لخصوصيات التراث البلاغي و ما فيه من جماليات شكلية ومضمونة بعد أن ظل البحث فيه أسيرا المقاربات الشكلية التي اعتمدت غالبا مقولات لأن تجزئيية معيارية على الرغم من أثراء مباحثه الاصطلاحية و المفاهمية.

إن الشعر له حساسية انفعالية راقية و تمثل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية و الدلالية يفرض بالآليات المجازة على اللغة الخرافا يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها و كشف طاقاتها الكامنة والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار و الحيوية و التأثير و ربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، و من هذا المبدأ أكان لابد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين و هكذا تجاوزا مرحلة اللغة اليومية الحادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية و لكنها غير موزونة و من هؤلاء المبدعون الذين بحثوا في ناحية الصوتية نذكر الدكتور "محمد العمري" الذي يعد من أبرز بلاغي عربي أعاد البلاغة إلى وضعها الطبيعي كنظرية في الكتابة و سلطة إبداعية و حجاجية ونظرية في القراءة وتحليل الخطاب.

لقد ظهر عنده الاهتمام بمقولات البلاغة المعاصرة من خلال دراسته المبكرة حول بعض مظاهر الاقتناع في الخطابة العربية القديمة أو من خلال ترجماته المتعددة لبعض رواد التيار

الحجاجي، أو اهتماماته الطموحة لإعادة رسم خريطة عامة للبلاغة العربية القديمة روافدها اتجاهاتها امتداداتها و خصائصها.

و تمثل الدراسات البلاغية و النقدية كشف عما يتميز به صاحبها من تشبع بالتراث وتحكم في النظريات و المناهج الغربية و تسرب من مقولات الدرسين اللساني و البلاغة المعاصرين.

و في بحثنا قمنا بدراسة الموازنات الصوتية التي لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها وأسئلة الأداء المؤول لها حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشرات النص المتكهن بمقاصد المؤلف ويتم ذلك في إطار حواريين الصوت والدلالة، بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة و بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة و هو التعريف نفسه الذي أعطاه القدماء للتجنيس فكتاب الموازنات الصوتية هو كتاب إشكالي، ينتمي إلى خانة المشاريع و الأسئلة وبذلك فهو ينطوي على نقد مضمون غير مباشر لواقع التاريخ الأدبي في الجامعات العربية حيث يهيمن احترام أخبار الشعراء و العصور من جهة ولوك الأمثلة البلاغية المكررة من جهة أخرى و عليه سنستوضح الموازنات أو التوازن صوتي و الذي يتألف من عناصر لغوية مشخصة فهو عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) و الصوائت (الترصيع) اتصالا و انفصالا في مستويات من التمام و لنقص حسب تعبير القدماء.

لقد استثمر الباحث دكتور محمد العمري المكتسبات المنهجية الجديدة ولاسيما مكتسبات اللسانيات في قراءته للبلاغة العربية فجاءت قراءته قراءة تركيبية تعتمد النظرة الشمولية كما أنه استغل مقترحات جمالية للتلقي فضلا عن المعالجة البنيوية.

كما وقد تناولنا في بحثا هذا قصيدة قدوى طوقان بدراسة "الفدائي و الأرض" إنها من بين أجمل القصائد في الشعر العربي الحديث و قد نظمتها فدوى طوقان في الثلاثين من سبتمبر حيث اندلعت واحدة من أشيد معارك المقارمة في روابي طوباس محافظة نابلس تعتبر واحدة ومن أهم قصائدها لقد اخترنا هذه القصيدة الرائعة لفدوى طوقان و قمنا بدراستها دراسة أسلوبية.

انطلاقا مما سبق حق لنا و نحن نعالج هذا الموضوع أن نتساءل عن الموازنات الصوتية ولن يأتي ذلك إلا من خلال إثارة حملة من التساؤلات نوجزها فيما يلي:

- كيف عرف البلاغيون الموازنات الصوتية؟
- فيما تمثلت الموازنات الصوتية في النظرية اللسانية؟
- ما هي الدراسة الأسلوبية لقصيدة فدوى طوقان في الرؤية البلاغية و رؤية اللسانية؟

و قد اقتضت ضرورة البحث أن أتخذ من المنهج الأسلوبي منهجا لهذه الدراسة مع الاستعانة بالوصف و التحليل و كان سبب اختياري لهذا البحث رغبة في التطلع حول هذا الموضوع و إعداد مذكرة لنيل شهادة ليسانس و لما كانت الخطة لازما من لوازم البحث جاءت أفاق هذا البحث منتظمة في مقدمة و فصلين و خاتمة و ذيل بملحق عرق بالشاعرة تعريفا موجزا.

أما عن الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان الموازنات الصوتية في الرؤية النقدية قد شمل مبحثين درس الأول الموازنات الصوتية في لرؤية البلاغية ممثل في مفهوم الموازنات الصووتية و الموازنات في النسق لعدم الصوتي و الدلالي "أما ثانيها فخصصته لدراسة الموازنات الصوتية في الرؤية اللسانية ممثل في النظرية العامة للسانيات و قسميها الأول لأصوات و الثاني الدلالة ونماذج التواصل اللساني نموذج لفردیناند دوسوسير ونموذج رومان جاكيسون وأيضا مبادئ عامة عند رومان جاكيسون التي تمثلت في العلاقة بين الشكل و المضمون والقونولوجيا.

و عنونت الفصل الثاني الذي كان تطبيقي حول القراءة أسلوبية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان و قد شمل مبحثين درس الأول الرؤية البلاغية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان الممثل في الشكل الأسلوبي في الوزن و الثقافية و وضحنا الموازنة الصوتية في التشبيه و الاستعارة و الجناس.

أما ثانيها الذي هو الرؤية اللسانية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان الذي تضمن عدة عناصر منها ما يلي:

إحصاء أصوات القصيدة التي تهدف إلى التوصل إلى الأصوات التي استعملت كثيرا وأيضا الجهر و همس في أصوات القصيدة و الانفجار و الاحتكاك في أصوات القصيدة والأصوات المميزة بقوة أسماعها.

و ختم البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائجه و قد اعتمدت في انجاز هذه الدراسة على مصادر و مراجع و بعض مواقع الانترنت و مهما يكن من أمر فإنه لا يخلو أي بحث من

صعوبات من بينها كثرة المصادر و المراجع و عدم معرفة التنسيق بينهم لكنني أرجو أنني وفقت في الإجابة عن إشكالية البحث على نحو ما تشكله واجهة العنوان.

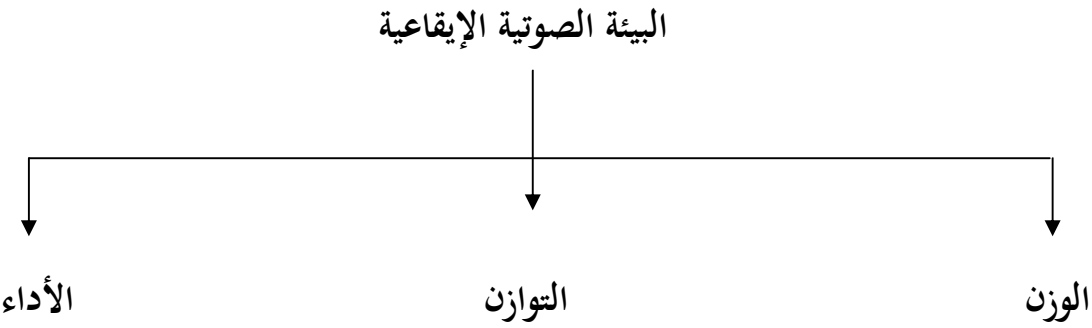
الفصل الأول: الموازنات الصوتية في الرؤية النقدية.

- ✓ المبحث الأول: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية.
  - 1- مفهوم الموازنات الصوتية.
  - 2- الموازنات الصوتية في النسق العام "الصوتي الدلالي":
- ✓ المبحث الثاني: الموازنات الصوتية في الرؤية اللسانية.
  - 1- النظرية العامة للسانيات.
  - 2- نماذج التواصل اللساني.
  - 3- المبادئ العامة عند رومان جاكسون.

المبحث الأول: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية.

1-1 مفهوم الموازنات الصوتية.

ينطلق الباحث في للموازنات الصوتية من تصور محمد العمري لها، فقد تناول العمري الموازنات الصوتية ببحث عميق دقق فيه مفاهيمها منظما موادّ البلاغة العربية المتعلّقة بالصناعة الصوتية في ضوء مفاهيم الشعرية الحديثة، وبنى رؤية عامة للمقوّم الصوتي الإيقاعي على النحو التالي:



والوزن بينة عروضية مجردة "ويقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو الفضاء الفضاع المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن"[2]، والتوازن الذي يضم "كل صور تكرار الصوامت

[1] د. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2011م، ص 9.

[2] نفسه، ص 9.

والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"[1] والأداء "وهو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا (التضمين)، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف".[2]

وعلى وفق هذه الرؤية العامة للمقوم الصوتي بنى العمري رؤية خاصة للموازنات الصوتية، فرأى –بعد استقراء المنجز البلاغي– أنه "مهما توسع مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب فإنه لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرد (الوزن العروضي)، والكمّ والمشخص المتجلي في الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمدّ، ولم يشمل جانب التماثل الجرسي التجنسي إلا في نطاق ضيق، أي باعتباره حلية للترصيع والسجع".[3]

وعلى هذا فإن "المقومات الصوتية في البلاغة، العربية تعود –مهما تنوّعت– إلى أصل واحد وهو: الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي"[4]، ويصل العمري من هذا التحديد والتدقيق المفهومين إلى القول، "ونحن في عملنا هذا –ولا مشاحّة في الاصطلاح– نستثمر معنى التعادل والتقابل في أصل كلمة (الموازنة) لنجعلها تتسع أيضا لأنواع التجنيس الذي يقوم هو الآخر، على توازن طرفين لغويين في صوامتهما، ووقوعهما في مواقع

[1] د. محمد العمري، تحليل الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 199.م، ص 11.

[2] د. محمد العمري، الموازنات الصوتية، المرجع نفسه، ص ص 10، 11.

[3] د. محمد العمري، الموازنات الصوتية، المرجع السابق، ص 18.

[4] نفسه، ص 21.

متقاربة تحقق المقابلة"،[1] ومن هنا فإن الموازنة هي كلمة وردت في التراث البلاغي العربي متأرجحة بين النعت اللغوي العام[2] والاصطلاح البلاغي المحدد في مستوى الاستعمال اللغوي نجدها وصفا عاما لكل كلام لفظا أو معنى.

وفي مستوى الاصطلاح يمكن التمييز بين ثلاثة تصورات:

أ- اعتبار الموازنة بابا كبيرا من أبواب "علم البيان" بمعناه العام، نجد هذا التصور عند ابن أبي الحديد في فصل خاص عقده للحديث عنها، وهي تضم عنده المقابلة بين الصيغ الصرفية والتفعيلات إنها تطابق مفهوم الترصيع عندنا (بل كما حدده قدامة نفسه)، يقول ابن أبي الحديد مفرقا بين الموازنة والسجع: والموازنة أعم من السجع لأن السجع تماثل أجزاء الفواصل لدورها على حرف واحد، نحو القريب والغريب والنسيب، وأما الموازنة فنحو القريب والشديد والجليل وما كان على الوزن، وإن لم يكن الحرف الآخر بعينه واحدا، وكل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعا"[3]

ب- وقريب من المفهوم السابق اعتبار الموازنة توازنا غير مسجوع، وهذا هو المفهوم الذي حدد لها عند البديعيين المتأخرين.[4]

---

[1] نفسه، ص ص 18، 19.

[2] مفهوم الموازنة في المعجم ومفهومها الإجرائي في مقدمة كتاب تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر.

[3] ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، دار الفكر، 1979، ص 3/153-154 وهذا تعريف غير متداول عند البلاغيين.

[4] أنظر: ابن أبي الأصبع، تحرير الخبير، القاهرة، 1983، ص 386.

ج- اعتبار الموازنة نوعا من المقابلة حين تعتبر الأخيرة جنسيا أعلى، كما هو شأنها عند ابن رشيق وتضم جانبا من البناء الصوتي، كما سيتضح فيما بعد.

هذا على الإجمال، أما إذا أردنا تتبع استعمال الكلمة ومشتقاتها والمجال المفهومي الذي تحركت فيه منذ البداية فإن أبا هلال العسكري يسعفنا بمادة مناسبة لا شك أنه استقاها من تياري البديع والبيان اللذين حاول الجمع بينهما في نسق واحد، فيظهر من خلال كلامه أن الموازنة كانت صفة لمقومات صوتية هي: السجع والازدواج وكل مظاهر التوازن بين الصيغ والقرائن.

يشترط العسكري في السجع "أن يكون الجزآن متوازيين"[1]، وأن تكون الفواصل على زنة واحدة.[2] ويعلق على ما تحقق فيه ذلك بقوله: "فهذا الكلام جيد التوازن"[3]، ومن كلامه أيضا وينبغي أن تكون الفواصل على زنة واحدة، وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن كقول بعضهم: اصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المِصاع، ومداومة المراس".[4]

"ومن السجع أن يكون الجزآن كتوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"[5]

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، 1981، ص 287، نقلا عن الدكتور محمد العمري الموازنات الصوتية.
[2] نفسه، 289.
[3] نفسه، 288.
[4] أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص 289.
[5] نفسه، 287.

يبدو من حديث العسكري أن مفهوم التوازن صار الخاصية الحاسمة المميزة للسجع، وإن قضية اتحاد الحرف في المقطع قد صارت حلية وليست جوهرا.

على أن هناك تعليقات تدعو إلى الاعتقاد بوجود فرق بين السجع والموازنة خاصة حين يراءان معا وصفا للبيت من الشعر، مثل قوله: "هذا البيت جيد، وقد سلم من سائر العيوب إذ لم يتكلف فيه السجع ولم يتوّخ الموازنة.[1]

وكما دعمت الموازنة في كلام العسكري بالمعادلة، فقد شرحت كذلك بـ "التوازي" يقول: "فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض"[2]، وإن أمكن أيضا (مع الازدواج والتوازن) أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل.[3]

واستمر استعمال التوازن والتوازي والتعادل وصفا للألفاظ المركبة خاصة عند أبي طاهر في قانون البلاغة[4] وابن الأثير في المثل السائر[5]، في حين حال بعض البلاغيين إلى رفع الموازنة إلى مستوى الاصطلاح، وهكذا جعلها ابن رشيق جنسا وسطا متفرعا عن جنس أعلى هو المقابلة والموازنة عنده جانبا كبيرا من المكونات الصوتية.

[1] نفسه، ص 42، وهذا يدل على الاحساس المبكر بما سيميل إليه البلاغيين المتأخرون من ربط الموازنة والتوازن بالترصيع.
[2] نفسه، 287.
[3] نفسه 288.
[4] أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة، بيروت، 1981، ص 28، 29.
[5] ضياء الدين ابن أثير، مثل السائر، مصر، 1939، ص 378/1..

ومع هذا النقص في التصور الذي جعله يفصل الترصيع عن الموازنة، فإن اتجاهه مهمّ فهو الوحيد، الذي وسع مفهوم الموازنة إلى حد استيعاب عدة مكونات صوتية، أي جعله جنسا متوسطا مولدا.

ولم يتح لهذا المصطلح أن ينمو، بعد ذلك، ويفرض نفسه ليكون أصلا تتولد عنه جميع المقومات الصوتية القائمة على تعادل الأطراف وتقابلها، فقد أدركته النزعة البديعية التجزيئية التي فتتت التوازن التوازن الصوتي إلى أبواب صغيرة لا تفصل بينهما فواصل حقيقية، ولا يصل بينهما رابط وظيفي أو بنائي، ولا أدل على ذلك من الضيق والحرج الذي أصبحت هذه الكمية تعانيها عند ابن أبي المصبع، إذ تنازعهما كلمات مثل التجزئة والترصيع والمماثلة تخومٍ لا تُتبيَّنُ معالمها.[1] كما أن صفة "التوازن" قد اتجهت عند البلاغيين المتأخرين إلى نوع من أنواع السجع

1-2 في النسق العام الصوتي الدلالي:

اتجه بعض البلاغيين العرب إلى البحث عن مفهوم التوازن والتناسب في مستويات مختلفة صوتية ودلالية، نجد هذا الاتجاه بارزا عند نقاد وبلاغيي القرن الخامس وما بعده، نذكر منهم ابن رشيق (ت463هـ) وابن سنان (ت466هـ)، دون أن ننكر وجود بوادر دالة سابقة لهذا العنصر، كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري نفسه (ت395هـ)، فمع هؤلاء البلاغيين

[1] ابن ابي أصبع، تحرير التحبير، القاهرة، 1983، ص 386.

ظهرت نزعة التركيب في هذا المجال، وستغذّى فلسفيا لتصل إلى أقوى صورها صرامة عند حازم المنهاج والسلجماسي في المنزع البديع، ولا غرابة، فإن الفلاسفة المسلمين أنفسهم قد خاضوا في الموضوع وقدّكوا تصورا تركيبيا بالنسبة للبلاغيين ذوي النزوع الفلسفي.

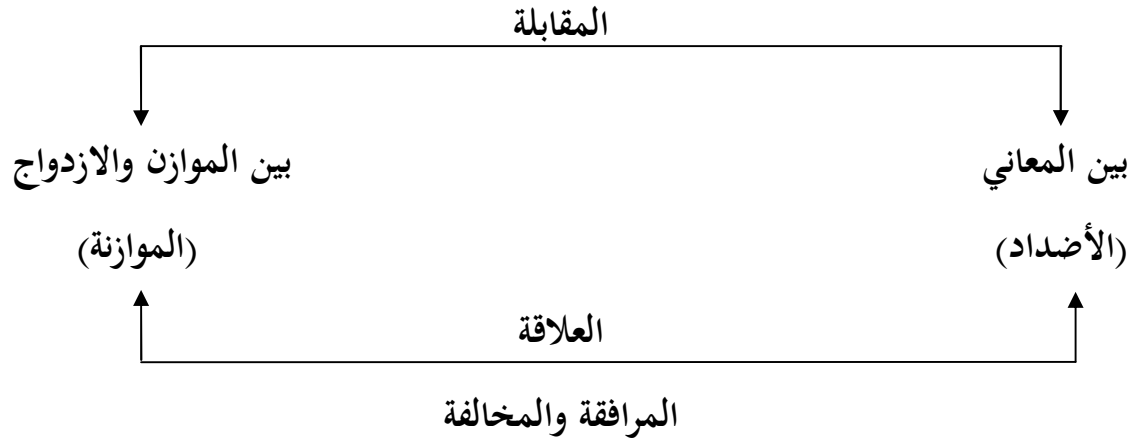
1-2-1 ابن رشيق: المقابلة والتقسيم.

أ- المقابلة:

إن أحد المفاهيم المولدة عند ابن رشيق هو مفهوم المقابلة، فهي تضم عناصر دلالية وعناصر صوتية، ويقوم التناظر فيها على الموافقة والملخالفة، مع مراعاة الموقع في التقديم والتأخير، فأصلها (أي المقابلة) ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويؤتى في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف.[1]

وأجلى صور المقابلة الدلالية ما كان بين الأضداد قال: وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد[2]، أما المقابلة الصوتية فتكون في الأوزان والازدواج ويخصها بمصطلح مميز ملائم لها هو الموازنة، وكلامه في ذلك جليّ: ومن المقابلة ما ليس مخالفا ولا موافقا، كما شرطها إلا في الوزن والازدواج فقط فيسمى حينئذ موازنة.[3]

[1] الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأبه، دار الجيل، بيروت، 1972، ص 15/2.
[2] نفسه، 15/2.
[3] نفسه، 20/2.



ويبدو هنا أن ابن رشيق يجعل مركز المقابلة هو الدلالة، ثم يلحق بها الموازنة الصوتية بالتبعية والاشتراك في مفهوم الموافقة والمخالفة.

وهو في ذلك بخلاف ابن سنان، الذي يبدو ميالا في استعمال كلمة "مناسبة"، إلى الجانب الصوتي المتوازن في الجرس والمقدار، ثم ألحق به الجانب الدلالي لما في المقابلات الدلالية من معنى التناسب ومنطلق ابن سنان من الأصوات وتقديمه للفظ يفسر اختياره، في حين يحتاج ابن رشيق إلى تأمل، وربما كان تابعا في عمله لتصور العسكري الذي سبقه إلى استعمال المقابلة باعتبارها مكونا يشمل عناصر صوتية وأخرى دلالية، لقول العسكري في ذلك: "المقابلة إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة فأما ما كان منها في المعنى، فهو مقابلة الفعل بالفعل... مثاله **قول الله تعالى: "فتلك بيوتهم خاوية بما ظلموا"**[1] ومنه:

[1] أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص ص 371، 372.

وَمَن لو أرَاهُ صَادياً لسقَيْتُه ومن لوْ رآنِي صاديًا لَسَقانِي

وَمَن لَوْ أرادُ عانياً لفَدَيتُهُ وَمَنْ لَوْ رآنِي عَانياً لَفَدانِي

فهذه مقابلة باللفظ والمعنى، وأما ما كان منها بالألفاظ فمثل قول عدي:

ولقد تَبِيتُ يدُ الفَتاةِ وِسادَةً لِي جَاعلاً إحْدَى يَديَّ وِسادَتِهَا

وكثيرا ما كان المنال عند البلاغيين الأدباء مثل ابن رشيق أقوى دلالة وأكثر تمثيلا لما يريدون، ولذلك سنحاول تحليل بيت مثل به الموازنة، لنبرز مجموع إمكانيات الموافقة والمخالفة التي رشحت هذه البيت وقدمته على غيره.

البيت لأبي الطيب المتنبي:

نَصِيبُك في حَيَاتِكَ مِن حَبِيبِ نصِيبُكَ في منامِكَ مِنْ خَيَالِ

فالنظرة الشمولية إلى البيت ككل تسمح بتمييز بنيتين كبيرتين إحداهما موافقة، والثانية مخالفة بالنظر إلى الأولى، بنية الموافقة هي:

الشطر 1: نصيبك في ... من ...

الشطر 2: نصيبك في ..... من .....

وبنية المخالفة هي.....حياتك....حبيب

.....منامك....خيالك

فالبنية الأولى تشكل أرضية تسعى إلى زرع السكون في البيت، في حين تكون البنية الثانية تحريكا وخلخلة لذلك السكون، ومن هذه المخالفة كنشأ الفاعلية الإيقاعية، أما إذا انتقلنا من العموم إلى الخصوص فسنجد في بنية الاختلاف في مستوى بنائها الداخلي[1]، تشاكلين:

- الحياة والحبيب.

- (وَ) النوم والخيال.

فهناك إذن موافقة بين الحياة والحب، وبين النوم والخيال.

وهناك مخالفة قوية بين الحياة والنوم، باعتبار النوم أخا للموت، كما هو شائع بين الناس، فهما بهذا الاعتبار ضدان، ومخالفة يقويها السياق، بين الحبيب والخيال.[2]

ب- التقسيم:

وقسيم المقابلة عند ابن رشيق "التقسيم" فهو الآخر ذو شقين: دلالي وصوتي، وكان بوسع ابن رشيق أن يدمج أحدهما في الآخر ليكونا مفهوما واسعا شاملا، ولكنه لم يفعل، وربما كان له عذر فيما يخص التمييز بين المقابلة الدلالية والتقسيم الدلالي لقيام المقابلة على التضاد، وما إلى ذلك، في حين أن العلاقة بين أجزاء التقسيم لا تسمو إلى هذا المستوى.

[1] أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص 373.
[2] نفسه، ص 374.

فالتقسيم هو استقصاء الشاعر أقسام ما ابتدأ به[1] ويمثل ذلك بالبيت المشهور لنصيب:

فقال فريق القوم لا، وفريقهم نعم وفريق قال ويحك ما ندري

وعلى منوال إلحاق الموازنة بالمقابلة يلحق التقطيع بالتقسيم: ومن أنواع التقسيم التقطيع[2] "كما يلحق به الترصيع: وإذ كان تقسيم مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامه".[3]

والتقطيع حسب المثال الذي أورده هو تقسيم الشطر تقسيما عروضيا، أي بناؤه على التام والمشطور دون تقفية، كما في التبيين:

ولله عيناً من رأى أهل قبةٍ أضر لمن عادَى، وأكْثَرَ نَافِعاً

وأعْظَمَ أَحْلاَماً، وأكْبَرَ سيداً وأفْضلَ مشغوفاً، إليه وشافعاً

ولم ينتبه إلى أن أكثر هذه القرائن مسجوع بالمد أو نون التنوين:

[1] حسن ابن رشيق القيرواني، المرجع السابق، ص 20/2، نقلا عن: د. محمد العمري، الموازنات الصوتية، المرجع السابق، ص 36.
[2] القيروايي، المرجع نفسه، ص 25/2.
[3] نفسه، ص 26/2.

- أضرَّ لمن عادى.

- وأكثر نافع (نْ).

- وأعظمَ أحلام (ن).

- وأكبر سيد (نْ).

- وأفضل مشفوع (نْ).

ومن هنا يكون تفريقه بين التقطيع والترصيع غير جوهري، فالتقطيع هو أحد أنواع الترصيع.

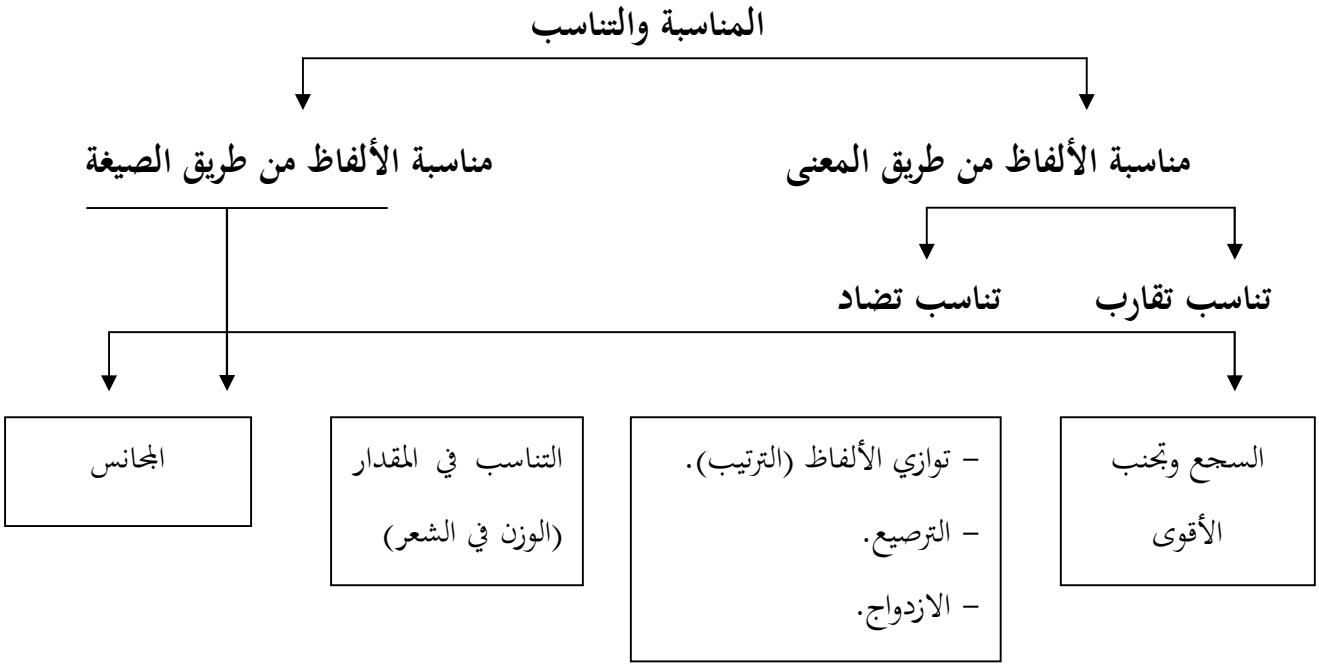
1-2-2 ابن سنان: المناسبة والتناسب.

أ- المناسبة:

هي إحدى المفاهيم الكبرى المولدة، أو هي حسب المفاهيم المنطقية الموظفة عند بلاغي آخر (السجلماسي) جنس أعلى، تتفرع عنه أجناس وسطى وفروع دنيا، ويكسب كلام ابن سنان انسجاما بانطلاقه من اللفظ في معناه وبنائه الصوتي، يقول في ذلك: من شروط الفصاحة المناسبة بين اللفظين من طريق الصيغة، والمناسبة بينهما من طريق المعنى...[1].

وانطلاقا من هذا النص الذي تناول فيه ابن سنان المناسبة ببعديها الدلالي والصوتي نضع الخطاطة التالية:

[1] محمد العمري، سر الفصاحة، مجلة الدراسات الأدبية، عدد 04، 1986، ص 169.



فيتبين من هذه الخطاطة:

1- أن المناسبة ذات مسويين: صوتي ودلالي.

2-أن المستوى الصوتي يتسع ليشمل جميع أنواع الموازنات الترصيعية والتجنسية.

3- أما المستوى الدلالي من التناسب اللفظي فيرجع إلى ائتلاف المعاني واختلافها فكلاهما يحدث الأنس ويشعر بالألفة.

فأمال تناسب الألفاظ من طريق المعنى فإنها تتناسب على وجهين: أحدهما أن يكون معنى اللفظين متقاربا، والثاني أن يكون أحد المعنيين مضاءا للآخرين أو قريبا من المضاد فأما إذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بمناسبة.[1]

[1] محمد العمري، المصدر السابق، ص 199.

ونجد أصداء هذه النزعة المركبة، بعد ذلك، عند ابن الأثير فيما أسماه التناسب بين المعاني،[1] فإن تفريغ هذا التناسب يستلحق، في أحد فروعه القصوى، ما سمي بالمواخاة بين المباني[2]، وهي مقابلة الشيء بمثله: المفرد بالمفرد والجملة بالجملة[3].

ولم يكتب لهذه النزعة المركبة أن تهيمن على المباحث البلاغية العربية، فسرعان ما طغت نزعة التجزء على الدراسات البديعية، التي قصرت همها على المكون الصوتي الحرّ وقطعت كل علاقة بينه وبين المكون الصوتي المنتظم (الوزن والقافية).

لقد صارت أقسام المقوم الصوتي الواحد وفروعه، مثل الترصيع، تقدم باعتبارها مقومات قائمة الذات فتعقد لها أبواب مستقلة، وانقطع ذلك الخيط الرابط بين عناصر المكون الصوتي الإيقاعي.

[1] المثال السائر 143/3، نقلا عن محمد العمري للموازنات الصوتية.
[2] نفسه، 153/3.
[3] نفسه، 161/3.

المبحث الثاني: الموازنات الصوتية في الرؤيا اللسانية.

1- النظرية العامة للسانيات:

1-1 القسم الأول (الأصوات).

يقع على عاتق النظرية العامة إعطاء نظرية خاصة بفونيمات (أصوات) اللغة التي أن ندرسها، وهذه النظرية تسمى النظرية العامة للفونولوجيا (النظرية العامة للأصوات)، والهدف منها هو أن يتمكن اللساني من القيام بالعمليات الجوهرية:

أ- أن يسجل صوتيا كل الجمل المنطوقة.

ب- أن يحدد بدقة أنواع الإشارات السمعية التي تنطبق على جملة من الجمل الممكنة الحدوث في أي لغة من اللغات الإنسانية.

ج- أن تعنيه على القيام بعملية الفرز بين الأصوات، بحيث يصبح قادرا على وصف الإشارات السمعية اللغوية ليفصل بينهما وبين الإشارات السمعية غير اللغوية (كالأصوات التي تحدثها الآلات، أو السيارات، أو الحيوانات، أو الموسيقى، ...إلخ، ولكي نستطيع أن نفصل بين الصوت الموجود في جملة تنتمي إلى لغة إنسانية وصوت آخر، علينا أولا وقبل كل شيء أن نصنف بناء الجملة الخارجي وصفا صوتيا، ونفسره مستعينين في ذلك بمصطلحات النظرية العامة، يشرط أن تكون هذه قادرة على إبراز المظهر الصوتي للجملة، والمقصود بالنظرية العامة للفونولوجيا، هو ذلك الجانب الذي تتضمنه قوانين النظرية

اللسانية، ولئن كان هذا الجانب اليوم يقوم في الأساس على التحليل الفيزيائي، إلا أنه يجب أن يعني:[1]

- بتسجيل كل العناصر الصوتية التي يمكن أن تضطلع بدور في اللغات الإنسانية.

- وبتحديد القوانين العامة التي بها تكوين هذه العناصر لتظهر في تراكيب ممكنة الحدوث في لغة من اللغات.

وعلى هذا المستوى يمكننا أن نقول إن الدراسات الأسلوبية قد استفادت من اللسانيات في تحديد قدرة المتكلم على استعمال الأصوات للدلالة أو لدلالة الفنية فالصوت "إيه" قد يفيد معنى الحسرة، والصوت "آه" معنى الألم والصوت "ألو" معنى الاستمرار...إلخ.[2]

مما يستعمل في كثير من عمليات الإيصال، ولكن ثمة حقول أخرى تتعلق بتغيير شكل الكلمات الصوتي فصيغها كالتورية حيث تؤدي الكلمة الواحدة معنيين: الأول قريب، والثاني بعيد، والسجع الذي تتوطأ فيه الكلمات الأخيرة للجمل على فواصل صوتية واحدة وتتشابه فيها الحروف والحركات، وكذلك إن الأثر الصوتي لا يقف عند حدود الكلمة، بل يتعداها إلى النص عن طريق إحداث اتساق صوتي بين بعض الجمل، وهذا ما سماه البلاغيون العرب "الموازنة" كقول القائل: "يدعها فتجيبه ويأمرها فتطيعه"، وثمة أصوات أخرى يحدثها النبر، أي

[1] د. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص 11.
[2] نفسه، ص 12.

الإلحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة، مما هو مستعمل في الأعمال الفنية والأدبية.

1-2 القسم الثاني (دلالة).

يقع على عاتق النظرية العامة أن تعطي نظرية تختص بالمعاني كعلم للغة المراد درسها وتسمى هذه النظرية (علم الدلالة العامة).[1]

إن كانت نظرية الفونولوجيا تعني بوصف بناء الجملة وتفسيره من وجهة نظر صوتية، فإن نظرية علم الدلالة تعني بوصف بناء الجملة وتفسيره من وجهة نظر دلالية، غير أننا نريد أن نسوق تحذيرا في غاية الأهمية: إن نظرية علم الدلالة خلافا لنظرية الفونولوجيا، لم تتم بعد أي إعدادها لم يأخذ بعد شكلا نهائيا عنه للسانيين، وإننا لنرى أن الأقدام على إعطاء رأي نهائي هنا إنما يعد من قبيل المجازفة وليس من قبيل الدقة العلمية ولكن يجب أن لا يحول هذا التحفظ بيننا وبين البحث، حتى وإن كنا سنرتكب بعض الأخطاء إن أخذنا جملة فسنجدها تحتوي على شيئين أو تتكون من شيئين:

- البنى الخارجية أو الشكلية.
- البنى الداخلية أو الضمنية.

[1] د. منذر العياشي، المرجع السابق، ص ص 13، 14.

لقد ذكرنا أن الفونولوجيا تدرس البنى الخارجية للجملة دراسة صوتية، ونضيف هنا أن علم الدلالة يدرس أو يتعلق بالبنى الداخلية، ولكي تصبح النظرية ذات صفة علمية أو تطبيقية فيجب أن تعرض على محك التجربة، ولذا فإننا سنشترط ثلاثة شروط ضده لزاما عليها أن تستوفيها في دراسة البنى الداخلية:

- أن يكون الإسناد المعنوي فيها محددا.
- أن تصبح البنى الداخلية بنى خارجية وذلك بإجراء عملية تحويلية نحوية من غير أن يخل بالمعنى الأساسي.
- أن تنطبق هذه البنى على مجموع الشروط الشكلية التي حددتها الأصول النحوية، إن على النظرية من ناحية أخرى أن تؤخذ بعين الرعاية نقطتين:[1]

النقطة الأولى:

وتتلخص في أن طرق التركيب النوعي هي التي تحدد:

أ- الوظائف النحوية.

ب- نظام العناصر المؤلفة ضمن الجملة.

[1] د. منذر العياشي، المرجع السابق، ص ص 14، 15.

النقطة الثانية:

وتتلخص في أن اتجاهات النص التي تكونت بدخول الألفاظ الأولية وانتظامها هي البنى التي تعين الشروط التي تستطيع معها الألفاظ الزائدة والجديدة أن تضاف إلى هذه البنى.

لعلنا نلاحظ ما لهذا من أهمية في فهم النص الأدبي – شعرا أو نثرا – وتحليل بناه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي.

ذلك على أن النص يتحرك ضمن دلالاته ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوى الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة إلى التحليل الأسلوبي، حيث لا غنى للجمل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر يعني في أحد وجوهه ضرورة تداخل هذين العلمين الإمساك بالمتغيرات الدبلية.

1-3 نماذج التواصل اللساني:

من خلال عرض أشكال الاتصال والانفصال بين اللسانيات ونظرية التواصل يتبين أن عملية إبلاغ الرسائل، خاصة اللفظية منها تحتل موقعا أساسيا في العلمين وقد توصلت اللسانيات إلى صياغة نماذج تجسد عناصر التواصل اللساني ومختلف آليات الإبلاغ والتلقي، ويعتبر نموذج رائد اللسانيات الحديثة فرديناند دوسوسير من أهم النماذج التي صيغت في هذا

الإطار، إضافة إلى نموذج رومان جاكسون الذي يكتشف من خلاله مختلف مستويات التعبير اللغوي.

1-3-1 نموذج فرديناند دوسوسير:

يتأسس هذا النموذج على التمييز الواضح بين اللغة والكلام، فإذا كانت اللغة تمثل مخزونا جماعيا مشتركا بين أفراد الجماعة اللسانية فإن الكلام هو تحقيق وإنجاز فعلي لهذا المخزون في مقامات كلامية تحكمها شروط خاصة، إن هذا التمييز بتعبير دوسوسير يجعلنا نفرق في نفس الوقت بين:

أ. ما هو اجتماعي وما هو فردي؟.

ب.ما هو جوهري إضافي أو على الأقل خاضع للصدفة.[1]

إن عملية تمثيل شكل الاتصال اللغوي تتم في مستوى الكلام، أي على صعيد الفعل الفردي، وتستلزم طريقة تبادل الرسائل اللفظية (شخصين على الأقل)، ويجسد هذه الآلية تيار الاتصال الذي يأخذ نقطة انطلاقه، كما يشير دوسوسير، من عقل (الشخص أ) وتمثل هذه العملية مفاهيم مشتركة مع العلامات اللسانية أو صور السمعية، وهذه ظاهرة فيزولوجية بواسطتها تنشر الموجات الصوتية من فم (الشخص أ) إلى أذن (الشخص ب)، ويقوم هذا

[1] فرديناند دوسوسير،محاضرة في اللسانيات العامة، 19/2، نقلا عن عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، ص 30.

الأخير بإحالة الصورة السمعية إلى عقله، وبنفس الطريقة تتم عمليتنا إصدار التلقي عندما يصبح المتلقي مصدرا والمصدر متلقيا.

ونستخلص من نموذج فرديناند دوسوسير الطبيعة المزدوجة في كل فعل كلامي، والتراكب بين هاتين الطبيعتين، وهكذا يمكن أن نجزئ تيار الاتصال كما يقول فرديناند دوسوسير أيضا إلى:

أ- جزء خارجي (ارتجاج الأصوات الصادرة من الفم إلى الأذن)، وجزء داخلي يتضمن الباقي.

ب- جزء نفسي وآخر غير نفسي، ويتضمن الأخير الأفعال الفيزيولوجية، التي تعتبر الأعضاء مركزها، وكذا الأفعال الفيزيقية الخارجة عن الفرد.

ج- جزء فاعل وجزء منفعل، ويقصد بالجزء الفاعل كل ما ينطلق من مركز تجميع أحد الذوات إلى أذن الذات الأخرى، والجزء المنفعل كل ما ينطلق من أذن هذا الأخير إلى مركز التجميع.[1]

إن افتراض فرديناند دوسوسير القائم على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول تجعل المفاهيم والصور السمعية تختلف عن مقولة الأسماء والأشياء، وقد تعرض هذا الافتراض لانتقادات عدة سنقف مع رومان جاكسون عند أبرز ملامحها.

[1] عبد القادر الغزالي، المرجع السابق، ص 29.

1-3-2 نموذج رومان جاكسون:

يقترب نموذج التواصل الذي يصوغه رومان جاكسون من نموذج التواصل المصوغ في نظرية التواصل، والمكونات الستة التي لا يمكن لأي تواصل الاستغناء عنها، فإضافة إلى المرسل والمرسل إليه يضيف جاكسون مفهوم السياق Contexte ولا ينبغي لمن يصف التواصل أن يخلط بين تبادل الرسائل اللفظية واستخلاص الأخبار من العالم الفريقي.[1]

إن السياق كما يحدده جاكسون هو المضمون الذي يتمثله المرسل إليه، وهو المضمون يكون إما لفظيا أو قابلا لأن يصير كذلك، ويستلزم التواصل أيضا اتصالا Contact أي قناة فيزيقية، وربطا نفسيا بين أطراف التواصل، بهذا المعنى نلاحظ: "أن الأبحاث التي جربت بناء نموذج اللغة دون أية علاقة بالمتكلم والمستمع تجمد السنن المفكك للتواصل وتقترب من اختزال اللغة إلى وهم مدرسي".[2]

ويتمثل السنن Code أحد المكونات الجوهرية في كل سيرورة تواصلية لفظية، ويمكن أن نميز هنا بين التسنين Encodage وفك التسنين Décodage باعتبارهما عمليتان مختلفين تضاف عليهما عملية أخرى هي إعادة للتسنين Recodage، فسيرورة التسنين: تنطلق بشكل عام من المعنى إلى الصوت، ومن المستوى النحوي والمعجمي إلى المستوى الفنولوجي،

[1] رومان جاكسون، اللسانيات العامة، نقلا عن عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، ص ص 37، 38.
[2] نفسه، ص 95.

بينما يمثل فك السنن اتجاها معاكسا أي أنه ينطلق من الصوت إلى المعنى ومن العناصر إلى الرموز".[1]

ويشتمل السنن العام المركزي على سنن دنيا تعطي لكل رسالة خاصيات مميزة، إن هذه المكونات الأساسية يمثلها رومان جاكسون في الخطاطة الآتية:

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

اتصال

سنن

ويشير هذا النموذج إلى كل مكونات ومراحل تحقق التواصل، ونظرا لطبيعته الشاملة من جهة وتمثيليته الواقعية من جهة أخرى، فإنه ينفتح على كل التنوعات الممكنة للغة، كما أن فحص كل مكون من هذه المكونات يفتح آفاقا لاكتشافات جديدة، ويعتمد رومان جاكسون على هذا النموذج ليكتشف وظائف اللغة المختلفة، وبهذا يجسد عملية وصل خلاقة بين اللسانيات ونظرية التواصل، يؤسس من خلالها الشعرية كعلم متضمن في اللسانيات باعتبارها دراسة البنيات اللغوية عامة.

[1] عبد القادر الغزالي، المرجع السابق، ص 93.

1-4 المبادئ العامة عند رومان جاكسون

1-4-1 العلاقة بين الشكل والمضمون:

إن الشعرية الجديدة تهتم بالشكل والعلاقات، وها هو جاكسون يقول مع "براك": "أنا لا أؤمن بالأشياء بحد ذاتها بل أؤمن بالعلاقات القائمة بينها".[1]

يعتبر جاكسون أن تحليل الكلام بمعناه السوسوري يقوم على الصفة الدلالية للغة وذلك يعني أن اللغة تقدم لنا وسائل تحديد عناصرها الدلالية (كالكلمات مثلا)، والتحديد يعني وضع معادلة بين مضمون تعبيرين ألسنيين.

وبذلك نستطيع أن نرتب الابتناءات (موضوع-عبارة-كلمة) في أصناف معادلة تبعا لتوزيعها النحوي، فاللغة الفرنسية ليست سوى إعادة صياغة المفهوم الدلالي للكلمات، ويشدد جاكسون على فكرة أنه ليس باستطاعتنا أن نحلل اللغة أو النظام النحوي دون الرجوع إلى دلالة الأشكال (المضمون).[2]

إن الدراسات اللغوية التي لا تدخل البنية الدلالية في عملية التحليل لن تجد النجاح، لأن كل تحليل لشكل رمز من الرموز الدلالية هو في الوقت عينه تحليل المضمون المرجعي الخالص، فلو افترضنا مثلا وجود "لغة" للمطبخ، يمكن تحليلها تبعا للطرق الألسنية فذلك يعني إفتراض أن عناصر المطبخ تقسم القيمة الدلالية كما في عناصر الكلام.

---

[1] عبد القادر الغزالي، المرجع المرجع، ص 214.

[2] فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، الحمراء، 1413هـ/1993م، ص ص 29، 30.

فإذا كان المطبخ مماثلا فعلا للغة تكون الموازاة كاملة، وعندئذ يجب أن يرتكز التحليل على الصفة الدلالية لهاتين المرتبتين.

أضف إلى ذلك أن وظيفة الكلام تؤخذ بعين الاعتبار السياق الاجتماعي للبث، ومن ضمنها أهداف المرسل والأوضاع الاجتماعية للمساهمين في عملية التواصل، فالكلام يتخذ شكلا معينا تبعا لتموقعه في المجتمع، وبالتالي تختلف الوظيفة السينمائية بين موقف آخر.

فالعلاقة إذن هي وطيدة بين الشكل و المعنى، أي بين الشكل والمضمون، فنحن نرى أن الشكل في الشعر يختلف عنه في النثر من حيث القافية والتكرار اللفظي والعروض والأوزان وغيرها من الوسائل التي تعطي للشعر شكله وتحدد معناه وبالتالي دلالته.

وينتهي جاكسون إلى القول أن كل فصل بين أقسام الدراسة اللغوية ما هو إلا تقسيم مصطنع، فنحن لا نستطيع أن ندرس المستوى الشكلي بغض النظر عن المستوى الدلالي، فلا يمكن أن نقول عن كلام لا نعرف شيئا عن دلالته.[1]

1-4-2 الفونولوجيا:

يستعمل دوسوسير لفظة "فونيتيك Phonétique" للدلالة على ذلك الفرع من علم اللغة الذي يدل على دراسة تطور الأصوات وتغيراتها عبر الأجيال، فعدة لذلك علما تاريخيا يدرس أحداثا وتطورات تحدث عبر الزمن، وهو بالتالي أحد الأقسام الأساسية لعلم اللغة، أما الفونولوجيا Phonologie فتقوم في نظرة على دراسة العملية الميكانيكية للنطق، وهي تقع

[1] Jakobson, Essais, Paris, Minuit, 1963,Tome I, p 26..30 نقلا عن رومان جاكبسون، النظرية الأندلسية، ص

خارج حدود الزمان لأن جهاز النطق يبقى دائما هو نفسه، فالفونولوجيا ليست سوى نظام مساعد لعلم اللغة ولا يظهر إلا عند الكلام.[1]

أما مدرسة براغ الألسنية فقد استعملت مصطلح "الفونولوجيا" في عكس ما استعمله دوسوسير، وأرادت به ذلك الفرع من علم اللغة الذي يعالج الظواهر الصوتية من حيث وظيفتها اللغوية، وها هو جاكبسون يعترف أن لفظة "فونولوجيا" تطلق على مجموعة الوظائف اللغوية التي يؤديها الصوت، في حين تهدف الفونيتيك إلى جمع المعلومات حول المادة الصوتية الخام من حيث خصائصها الفيزيائية والفيزيولوجية.[2]

لعل المساهمة الكبرى التي قدمها جاكبسون في مجال العلوم اللغوية تكمن في نظريته الصوتية، وعلى الأخص في ميدان التراثية التي تكلم عنها في دراسته للأصوات اللغوية، فهو لا يكتفي بالتكلم عن طبيعة الأصوات (الفونيماق) التي تتكون منها اللغة بل يذهب إلى اعتماد مستويات تراشية من التعبير الصوتي يكون الفونيم فيها أحد مكوناتها الأساسية، فقد أدخل في هذا المجال مفهوم "السمة التمايزية" التي تقع خلف الفونيم وفي أساس بنيته، كما وضع نظرية الكليات الفونولوجية التي أدت إلى تكوين ما يسميه علماء اللغة بالنظرية الجاكبسونية، ويقع مفهوم السمة التمايزية والكليات الفونولوجية في أساس البنية اللغوية عند الإنسان فهما كما

[1] فرديناند دوسوسير، محاضرة السانيات العامة، باريس، 1979م، ص ص 55، 56.
[2] رومان جاكبسون، المرجع السابق، ص 31.

يقول جاكبسون أول ما يكتسب عند الطفل من البنيات اللغوية، وآخر ما يفقده المرء بفعل تقدم السن أو بفعل إصابته باضطراب الحسية اللغوية.[1]

وقد اقام جاكبسون نظريته الفونولوجية من مبدأ السمات التمايزية معتمدا على مبدأ التوزيع الثنائي، ويمثل ذلك خطوة أصلية ومتطورة في الدراسات الفونولوجية المعاصرة.

[1] Bertit Malmbreg, Analyse du Langage aux xx,S Paris, P.u.f, 1983, P102. نقلا عن رومان جاكبسون، ص 31.

الفصل الثاني: قراءة أسلوبية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان.

- ✓ **المبحث الأول: الرؤية البلاغية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان للموازنة**
  - 1- **التشكيل الأسلوبي للموازنة في الوزن و القافية**
  - 2- **التشكيل الأسلوبي للموازنة في التشبيه و الاستعارة و التجنيس**
- ✓ **المبحث الثاني: الرؤية اللسانية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان.**
  - **01- إحصاء أصوات القصيدة.**
  - **02- الجهر و الهمس في أصوات القصيدة**
  - **03- الانفجار و الاحتكاك في أصوات القصيدة**
  - 04- **الأصوات المميزة بقوة سماعها**

المبحث الأول: الرؤية البلاغية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان

إن الحديث عن المكونات الشعرية و من بينها الموازنات يقتضي إعادة النظر في مفهوم البلاغة العربية.

ذلك أن البلاغة التي يتجه عليها القارئ العربي الحديث كلما طرق هذا اللفظ مسامعه هي تلك التركيبة التي جمعها كتاب "علوم البلاغة"[1] من مصدرين معينين:

الأول مفتاح العلوم للسكاكي و ما دار حوله من شروح و تلخيصات إن البلاغة تساوي عند السكاكي "علم المعاني" أي تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة و ما يتصل بها من استحسان و غيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره[2] و ليس علم البيان غير شعبة من علوم البلاغة لا ينفصل عنه إلا بزيادة إعتبار[3] فهو يجري منه مجرى المركب من الفرد فعلم البيان إن أنحاز إلى الإهتمام بمستويات وضوح الدلالة فلكي يحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام التمام المراد منه[4] فهما يلتقيان في الجانب المقصدي سواء تسمي مراعاة الأحوال أو مراعاة للمراد من الكلام.

و تنزوي الموازنات الصوتية خارج نظرية المعنى لتكون جزءا من "علم البديع" الذي ألحق القسم الثالث المخصص أساسا لمعلمي المعاني و البيانات.

---

[1] نقصد كتاب علوم البلاغة لمصطفى المراغي و هو أشهر الكتب المدرسية و لم يتعنف التأليف المدرسي في البلاغة بعد من خطته

[2] مفتاح العلوم 161 أبو يعقوب السكاكي بيروت، 1983.

[3] نفسه

[4] نفسه

1- التشكيل الأسلوبي للموازنة في الوزن و القافية:

1-1- الوزن:

يعد الوزن الإطار العام للموسيقى الخارجية للقصيدة و هو جملة التفعيلات التي تنظم فيها الكلمات فنحدد نوعه.

تتأسس قصيدة الغذائي و الأرض للشاعرة فدوى طوقان من ثمانية و تسعين سطرا شعريا جاء موزع على البحرين الصافيين الآتيين المتدارك و الرجز من خلال الجدول الآتي:

البحر	تفعيلته	المقطع	التكرار	التفعيلة السالمة	التفعيلة المتغيرة	عدد الأسطر
المتدارك	فاعلن	الأول	35	0	35	10 أسطر
		السنة المئوية	%13.75	%	%100	
الرجز	مستفعلين	الثاني	165	32	133	72 سطر
		السنة المئوية	%64.70	%19.39	%80.66	
المتدارك	فاعلن	الثالث	%55	02	53	16 سطر
		السنة	%21.56	%3.63	%96.36	

				المئوية		
98 سطرا	221	34	255	**المجموع**		
	%86.66	13.33	%100	**النسبة المئوية**		

من خلال قراءة أولية لهذا الجدول يتضح الإطار الموسيقي الذي تنتظم داخله القصيدة كما[1] يبين الجدول أن البنية العروضية المهيمنة على قصيدة "الغذائي و الأرض" لفدوى طوقان بمقاطعها الثلاثة هي:

أ) الرجز:

يأتي الرجز بإيقاع "مستفعلن" سالمة أو متغيرة مهيمنا هيمنة مطلقة

تقول الشاعرة في المقطع الثاني[2]:

ماض أنا أماه

ماضن أنا / أماه

0/0/0//0//0/0/

تفيعلته مستفعلن / مستفعل

[1] د. يوسف أبو العروس، الإسلوبية الرؤية و التطبيق ص 262.

[2] فدوى طوقان الديوان دار العودة بيروت ط1، 1978، ص 505-506.

ماض مع الرفاق

ماضنن هو / رفاق

رموزه /0/0/1/0//0/0/

تفعيلته مستفعلين / فعولت. ← نلاحظ بنية صوتية تجنيسية (ماض، ماض).

ب) المتدارك: يأتي المتدارك بإيقاع "فاعلن" سالمة أو صغيرة بعد بحر الرجز

تقول الشاعرة في هذا المقطع:[1] تتدلع تدمدم في الربوات

تندل / ع تدم / دم فر / زبوات

رموزه: /0// ///0///0/0/0

تفعيلته: فاعل / فعلن / فعلن / فعلانن.

تلهت حلف النفس الضائع.

تلهت / خلفت / نفسض / ضائع.

رموزه: /0//0 0//0//0////0/0/0

تفعيليته: فاعلن فعلن فعلن فاعلن.

[1] فدوى طوقان، الديوان ص 509-510.

1-2- القافية

أ- تعريف القافية:

تعتبر القافية ركن من أركان الشعر العربي و هي[1] لا تقل أثر عن موسيقى الوزن من حيث أهميتها للتصوير الشعري و التشكيل الجمالي.

استخدمت الشاعرة بشكل متنوع على النحو التالي:

طوباس وراء الربوات.

//0/0/ قافية مطلقة.

آذان تتوتر في الكلمات.

//0/0/ قافية مطلقة.

43- لكن يجيء بعدنا الفرح } موازنة صوتية تضم توازن.

44- لابد من مجيئه هذا الفرح } الصوائت و تجانس الصوامت (التجنس).

و تتجلى الموازنة من خلال الجناس و هو جناس نام حيث إشتركنا الكلمتين في الحروف والعدد و الهيئة و الترتيب.

[1] محمد الهاء صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة بي7.69% النسبة الدلالية و النسبة الإيقاعية، ص 32.

ب- قراءة أحرف الروي المستخدمة في القصيدة:

الجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي في القصيدة

حرف الروي	التكرار	النسبة المئوية	عدد القرافي المطلقة	عدد القرافي المعيدة
التاء	15	%23.7	10- مطلقة 5- موصولة بتنوين	02 مقيدة
الباء	09	%13.84	01- موصولة بباء 03- موصولة بهاء 03- مطلقة	02 مقيدة
الدال	06	%9.23	04- موصولة بياء	02 مقيدة
الضاء	05	%7.69	04- مطلقة	01 مقيدة
الهاء	05	%7.69	01- موصولة بألف	04 مقيدة
اللام	04	%6.15	04- مطلقة 01- موصولة بياء	00
النون	04	%6.15	04- مطلقة	00
الميم	04	%6.15	02- مطلقة	02 مقيدة
القاف	03	%4.61	01- مطلقة 02- موصولة بياء	00
العين	03	%4.61	03- مطلقة	00
الكاف	03	%4.61	03- مطلقة	00
الهمزة	02	3.07	02- مطلقة	00
الحاء	02	%	02- مطلقة	00
المجموع	65	%100	%80/52	%20/13

2- التشبيه:

1.2 تعريف التشبيه:

لغة:

هو مصدر مشتق من الفعل شبه فقد جاء في لسان العرب "التشبيه و الشبيه المثل و الجمع أشباه و أشبه الشيء بالشيء ماثله "في المثل" من أشبه أباه فما ظلم و الشبيه هو التمثيل.[1]

اصطلاحا:

هو ربط علاقة بين شيئين اشتراكا في صفة أو أكثر بواسطة أداة[2] و قد جاء في كلام العرب بغير أداة[3]

و لا تتبنى تلك العلاقة بين طرفي التشبيه على التطابق و إنما على المقارنة لأنه لو طابق المتشبه به من جمع جهاته لكان إياه[4].

أي أن العلاقة بينهما علاقة مقارنة لا علاقة اتحاد و تفاعل[5]

و للتشبيه الحظ الكبير من التعريفات في التراث النقدي البلاغي و لكنها لا تحديد في معناها عما جاء به التعريف السابق فهي جميعا تصب في قالب واحد هو أن التشبيه هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة أداة التشبيه الكاف و نحوها.

---

[1] ابن منظور لسان العرب، م8، مادة شبه ص 18.

[2] ينظر الخطيب الغزو بي الإيضاح في علوم البلاغة ص 205.

[3] نفسه ص 18.

[4] أبو هلال العسكري كتاب الصناعيين تح على محمد البحاوي و محمد أبو الفضل ابراهيم المكتبة العصرية صمدا بيروت 1986، ص 261.

[5] ابن رشيق القي49رواني العمدة ص 261.

و على هذا نستطيع القول "إن التشبيه يقوم على أربعة عناصر"

- المشتبه
- المشتبه به
- أداة التشبيه
- وجه التشبيه

و العشرات إلا و لأن هما طرفان التشبيه و هما الأساس لبناء التشبيه أما العنصر الثالث و الرابع فهما فرعيان يمكن الاستفادة منهما دون أن يحدث خلالها في التشبيه بل إنه يزداد عمقا في البلاغة.

2.2 التشبيه في القصيدة:

وظف التشبيه في هذه القصيدة إثنتا عشر (12) مرة أي بنسبة 23.52% من مجموع الصدر البلاغية البالغ 51 صورة بلاغية.

السطر الشعري	التشبيه	نوعه
8-9-10	كل الكلمات اليوم ملع لا يورق أو تزهر في هذا الليل	تشبيه مؤكد
15	و هي مازن الفتى الشجاع	تشبيه بليغ
19	ماض أنا أماه	تشبيه بليغ

21-20	ماض مع الرفاق لموعدي	تشبيه بليغ
24-23	أحمله كصغيرة مشدودة بعنقي حقي هنا منطقي	تشبيه تام
29-28	مهرا فما أعز منك يا أماه إلا الأرض	تشبيه بليغ
49	حوطته أمه سبورتي فأن	تشبيه مؤكد
51	عوزته باسم الله و الفرقان	تشبيه مؤكد
52	كان مازن الفتى الأمير سيد الفرسان	تشبيه مؤكد
54-53	كان مجهدا و كبريائها و كان عطاءها الكبير للأوطان	تشبيه مؤكد مكرر بالعطف
82-81	إذهب مجدها كبيريائها و كان عطاءها الكبير للأوطان	تشبيه بليغ
المجموع	12	/
التام	البليغ	المؤكد
01	05	06

نلاحظ في السطر الثامن و لتاسع و العاشر تشبيه مؤكد في:[1]

08- كل الكلمات اليوم

09- ملح لم يورق أو يزهر

[1] فدوى طوقان، الديوان ص 504.

لقد شبهت الشاعرة الكلمات و هي قعل الفداء بالملح الذي لا يورق أو يزهر و حذفت الأداة.

فالتصوير التشبهي في السطرين السابقين لم تكتمل فيه عناصر التشبيه الأربعة في ترتيبها الأصلي فالمشتبه هو "فعل الفدائي" المذكور في السطر الثامن الكلمات و أداة التشبيه (محزوفة) و المشتبه به "ملح" و وجه التشبيه لا يزهر.

و في السطر الخامس عشر تشبيه بليغ في "الفتى الشجاع" من باب إضافة المشبه إلى المشبه به فقد شبهت الفتى "مازن" بالشجاع و حذفت الأداة و وجه الشبه.

و في التاسع عشر تشبيه آخر في "أنا أماه" وهو تشبيه بليغ فالمشبه "أنا" أي الذات الشاعرة ممثلة "لأنا الجمعي" و المشبه به "أماه".

و الأم هنا تعود على الوطن و معنى هذا أن الذات الشاعرة متوحدة مع وطنها و جزء منه كالواقفة أمام المرآة إذ هما شيء واحد و ليس أحدهما يشبه الآخر و في السطر الثالث و العشرون و الرابع العشرون تشبيه تام في[1]:

23- أحمله كصغيرة مشدودة بعنقي

24- حق هنا منطقي

فقد شبعت حب المرض كصغيرة المشدودة بعنقى فالعلاقة بين الأرض والصخرة هي اشتراكهما في القوة الثبات و هذا التشبيه يكشف لنا عن شعور معين تحس به الذات الشاعرة

[1] أبو هلال العسكري الصناعتين ص 295.

و أخيرا نخلص إلى تسجيل الملاحظات التالية:

الأولى:

كثرة ظهرة التشبيه في هذه القصيدة و يمكن أن تعد تلك الكثرة سمة أسلوبية في هذه القصيدة.

الثانية:

استعمال أداة واحدة و هي الكاف

3- الاستعارة:

يقترب معنى لاستعارة مجازا في معناها حقيقة فالرجل يستعير من الرجل بعض ما ينفع به ما عند المعير و ليس عند المستعير و يشترط تمام هذه العملية أن يكون بين الطرفين المعير و المستعير تعارف و تعامل يقتضيان استعارة أحدهما من الآخر وهو حكم ينطق على الإستعارة المجازة فلا بتغير أحد اللفظين لآخر إذا توافر التعارف المعنوي.

يعرف أبو هلال العسكري بقوله الاستعارة نقل العبارة عن موقع استعمالها في أصل اللغة لغرض و ذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عند تأكيده و المبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللفظ و لحسن الغرض الذي يبرز فيه"[1]

تطلق الإستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه فيسمى المشبه به مستعار منه والمشبه مستعارا له اللفظ مستعارا.

[1] أبو هلال العسكري الصناعتين ص 295.

فالمستعار له: و هو اللفظ الذي تستعار من أجله الكلمة أو الصفة أو المعنى و هو يقابل المشبه به في أسلوب التشبيه.

المستعار منه: و هو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو المعنى و هو يقابل المشتبه به في أسلوب التشبيه.

المستعار: و هو المعنى الجامع بين طرفي الإستعارة أي المستعار له المستعار منه و هو يقابل في أسلوب وجه الشبه.

و قد بالغ البلاغيون المتأخرون في تقسيم الإستعارة من زاوية المستعار له و المستعار منه إلى تصريحه و هو يقابل في أسلوب وجه الشبه.

1.3 الاستعارة في القصيدة:

و قد وظف الاستعارة في هذه القصيدة (19) مرة و هذا الجدول يحدد مواصفها و يبين نوعها:[1]

السطر الشعري	الاستعارة	نوعها
12	اضاء قنديل الهي حنايا قلبه	
17	كلهم أرضه و شعبه	تصريحية
18	كل أشتات المعنى المبعثرة	تصريحية
26-25	كل ما لدي كل النبض و الحب و الأيثار و العبادة	تصريحية
30	يا ولدي	تصريحية

[1] الدكتور رابح بوحوش اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري دار العلوم للنشر و التوزيع عنابة 2006.

31	يا كبدي	تصريحية
32	أما مركب الفرح	تصريحية
35	يحد و خطاه المجد	مكنية
37 38 39 40	يا ..... تحزني إذا سقطت قبل موعد الوصول قدر بن طويلة و شقيقه	مكنية
43	تعبرها على مشاعل الدماء	مكنية
44	لكن يجئ بعدنا الفرح	مكنية
46	فيتساوي الأخذ و العطاء	تصريحية
58 59 60	رفعت إلى السماء وجهها و كانت السماء نطق بالنجوم و الألغاز	مكنية
68-67	اكتشفت معنى وجودها في درة الحليب	مكنية
74	من أجله ولدتك	مكنية

4- الجناس: (التجنيس)

لقد قسم علماء البلاغة المحسنات البديعية إلى محسنات معنوية و محسنات لفظية[1] ويعد الجناس في القسم الثاني و عرف بأنه "تشابه الكلمتين في اللفظ و اختلافهما في المعنى"[2]

[1] ينظر الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة تصحيح راجعة الشيخ بهيج غزاوي دار حياء العلوم بيروت ط1، 1988، ص 354

[2] ينظر عبد الله المعتز كتاب البديع اعنني بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي دار المسيرة بيروت ط3، 1982، ص 181.

و نحن في محاولتنا دراسة التجنيس في قصيدة الفدائي و الأرض" لفدوى طوقان حيث أننا نحاول الإهتمام بدوره في إحداث الإيقاع المتميز يقوم بربط الدال بالمدلول و قد وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في القصيدة في تسعة مواضع.

ورد أول جناس في السطر السادس و السابع[1]

06- هل أحمي أهلي بالكلمة؟

07- هل أنقد بلدي بالكلمة؟

فكلمنا "الكلمة" و "الكلمة" تتقارب في الحروف العدد و الهيئة و الترتيب ونلاحظ أنهما إحتلتا الموقع نفسه التفعيلة الرابعة من السطر السادس و السابع مما يحدث نوعا من التوازن الصوتي في السطرين الشعرين وهذا النوع من التحسين يطلق عليه التام و في السطر السابع و الثامن.

07- هل أنقذ بلدي بالكلمة؟[2].

08- كل الكلمات اليوم.

09- ملح لا يورق أو يزهر.

10- في هذا الليل.

نلاحظ في السطر السابع و الثامن وقوع الجناس في كلمتي "الكلمة" و "الكلمة" ترجعان إلى المادة الاشتقاقية "ألم".

[1] فدوى طوقان الديوان ص 504.

[2] نفسه ص 505.

و تمر إحدى عشر سطرا دون أن نجد أثر لظاهرة التجنيس أي إلى غاية السطر تسعة عشر (19) و السطر (20) و السطر (21)[1].

19- ماضي مع الرفاق

20- لموعدي

21- راض عن المصير

حيث وقع الجناس في كلمتي "ماض" و "راض" فالاختلاف بين الكلمتين كان في حرق واحداهيم و الراد و تبرز فعالية هذا الجناس فيما يصيب به المنلقي من صدمة تتجسد في خيبة توقعه من أن يؤدي التماثل في الشكل إلى التماثل في الدلالة و هنا يتحول الجناس إلى منيه التماثل في الشكل إلى التماثل في الدلالة و هنا يتحول الجناس إلى مينه تعبيري يؤدي إلى تفصيل الموقف الشعري.

أما الموضع الثالث في التجنيس: ففي السطرين:[2]

43- لكن يجئ بعدنا الفرح.

44- لاب من مجيئه هذا الفرح.

تجد الجناس بين يجئ و مجيئه و هذا الصنف الواقع بين اسم فعل يدعى الجناس المستوفى و بين "الفرح" و القرح هووجناس تام حيث اشتركنا الكلمتين في الحروف و العدد و الهيئة والترتيب.

[1] فدوى طوقان الديوان ص 505.

[2] نفسه ص 502.

و آخر موضع التي تفرض لها ما جاء في السطرين الخمسين والواحد و الخمسين:

50- عودته باسم الله و الفرقان.

51- كان مازن الفتة الأمير سيد الفرقان.

حيث وقع الجناس في كلمتي "الفرقان" و الفرسان: هو جناس ناقص فالاختلاف بين الكلمتين كان في حرف واحد القاف و السين و قد وقفت فدوى طوقان و قد وقفت فدوى طوقان في توظيف هذا الجناس الذي أسهم في تكثيف الإيقاع و من جهة أخرى عمق المعنى.

و هذا الجدول يبين الجناس و مواضيعه في هذه القصيدة:

السطر الشعري	الجناس	نوعه
7-6	الكلمة / الكلمة	جناس تام
8-7	الكلمة / الكلمة	جناس إشتقاق
20-19	ماض / ماض	جناس تام
22-20	ماض / راض	جناس ناقص
44-43	يجئ / مجيئه	جناس مستوى
44-43	الفرح / الفرح	جناس تام
51-50	الفرقان / الفرسان	جناس ناقص
62-61	طيب مطيبة	جناس مستوفى

72-71	وليد / كبدي	جناس ناقص
98-97	الموت / الموت	جناس تام

نلاحظ من خلال الجدول ظهور أنواع الجناس كلها: الجناس التام الجناس الناقص الجناس الاشتقاقي الجناس المستوفي و هو يؤدي إلى موازنة صوتية تلفت الانتباه أو تؤدي إلى ارتكاز المعنى فيها.

المبحث الثاني: الرؤية اللسانية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان.

الإيقاع الداخلي هو "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من النوافق الموسيقي بين الكلمات و دلالتها أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر"[1].

فهو الإيقاع النفسي القائم على النغم الخفي الرائع و الجرسى الموسيقي في النص الشعري من الحرف كان تاو من اللفظة أو من العبارة.

بأني للإيقاع الداخلي متفاعلا مع الإيقاع الخارجي مكملا له و متحد معه لإبراز جماليات النص الشعري فيصبح الشعر بالإضافة غلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكلفه التفعيلية العروضية مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية و في ذلك الإيقاع الناشئ على تساوق الحركات و السكنات مع الحالة الشعور به لدى الشاعر"[2].

إن دراسة الأصوات المعزولة لا يمكن أن تكون لذاتها بل لابد من ربطها بموضوع القصيدة و صوتها الشعر به فالشاعر قد يعصر إلى تكرار صوت معين ليرسم به الصورة التي يريد[3].

كما أنه قد ينتفي صوتا دون غيره للكشف عن مشاعره و عواطفه.

1- إحصاء أصوات القصيدة:

كونت قصيدة الفدائي و الأرض من تسعة عشر و مئتين وألف 12191 صوتا حسب الجدول التالي:

[1] إبراهيم عبد الرحمن قضايا الشعر في لنقد الأدبي دار العددة بيروت دط 1981 ص 03.
[2] عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للآداب ص 62.
[3] ينظر إبراهيم أسني موسيقى الشعر ص 188.

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	اللام	95	%08.12
2	النون	68	%05.51
3	الباء	62	%05.08
4	الراء	61	%05.00
5	الميم	95	%07.79
6	الواو	67	%05.49
7	التاء	61	%05
8	الباء	57	%04.67
9	الهمزة	70	%05.74
10	العين	40	%03.28
11	الدال	42	%03.44
12	الفاء	31	%2.54
13	الهاء	67	%05.49
14	القاف	25	%02.05
15	الكاف	38	%03.11

16	السين	15	%01.23
17	الحاء	26	%02.13
18	الجيم	23	%01.88
19	الطاء	13	%01.06
20	الضاء	00	%00
21	الغين	03	%0.24
22	الحاء	06	%0.49
23	الشين	12	%0.98
24	الصاد	10	%0.82
25	الزاي	06	%0.49
26	الذال	12	%0.98
27	الثاء	04	%0.32
28	الظاء	23	%1.88
المجموع	1219 صوتا		

جدول ترتيب أصوات اللين الطويلة.

الصوت	عدد تكرارها	النسبة المئوية
الألف	125	%12.25
الواو	13	%1.06
الباء	45	%3.69
المجموع	183	%13.01

و نحن عندما نهتم بإحصاء أصوات القصيدة إنما تهدف غلى التوصل إلى الأصوات التي قد تكون قد استحصلت استعملا كثيرا على نسبة الاستعمال العادي في اللغة العربية فيكون ذلك ملمحا أسلوبيا يحتاج إلى تفسير أو تلك التي قل استعمالها عن الاستعمال العادي بحيث تكون ملمحا أسلوبيا بقلتها[1]

2- الجهر و الهمس في أصوات القصيدة:

إن بنية الصوت في القصيدة الفدائي و الأرض لفدوى الطوقان هي إحدى الأنظمة المشكلة لها و المتشابكة فيما بينها ضمن بين هذه الأصوات ما هو مجهور و ما هو مهموس فالصوت المجهور هو: "اهتزاز الوثر بين الصوتين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا"[2].

[1] ينظر محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوفيات منشورات الجامعة التونسية ط1، 1981 ص 11.

[2] جلال الدين السيوطي الاتقان في علوم القردات تحقيق محمد أب فضل دار التراث ط5، القاهرة ص 261.

أما الصوت المهموس "فهو الذي يهتز معه الوترات الصوتيات و لا يسمع لهما رنين حين النطق به"[1].

و لكن المرء يهمس الصوت هو سكون الوتر بين الصوتيين معه رغم أن الهواء في أثناء اندفاعه مع الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء خارج إلى حاسته السمع فيدركها المرء من أجل هذا"[2].

و في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان حضور كثيف لملمحي الجهر و الهمس وكلاهما مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعرة النفسية و الجسمية بالرجوع إلى احصاء أصوات القصيدة يمكننا أن نستخلص الأصوات المجهورة مرتبة ثم الأصوات المهموسة مرتبة أيضا.

جدول الأصوات المجهورة:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	الباء	107	%08.77
3	اللام	99	%08.12
4	النون	68	%05.57
5	الراء	61	%05.00

[1] إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية دار لطباعة لحديثة القاهرة دط 1961 ص 20.

[2] إبراهيم أنيس الأوصات اللغوية ص 22.

6	الواو	80	%06.56
7	الميم	95	%7.79
8	الباء	57	%04.67
9	العين	40	%03.28
10	الدال	42	%03.44
11	الجيم	23	%01.88
12	الضاء	00	%00
13	الغين	03	%0.24
14	الذال	12	%0.49
15	الزاي	06	%1.88
16	الظاء	23	%68.99
المجموع		841	%68.99

جدول الأصوات المهموسة:[1]

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	التاء	61	%05

[1] الدكتور مكي درار المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ط2 2006 دار الأديب للنشر و التوزيع وهران ص 64.

2	الهمزة	70	%05.74
3	الفاء	31	%2.54
4	الهاء	67	%5.49
5	القاف	25	%2.05
6	الكاف	38	%3.11
7	السين	15	%1.23
8	الحاء	26	%2.13
9	الطاء	13	%1.06
10	الخاء	06	%0.49
11	الشين	12	%0.98
12	الصاد	10	%0.82
13	الثاء	04	%0.32
المجموع		378	%31.00

من خلال الجدولين السابقين نلاحظ تفاوت نسبة الأصوات المجهورة المقدرة بـ 68.99 معلى نسبة الأصوات المهموسة و لمقدرة بـ 31.00%.

فهذه النسبة تعكس لنا حالة الشاعرة النفسية التي راءت أن تهجرها و إيصال صداها إلى المستمع أو القارئ فهي لذلك تستعمل تلك الأصوات المجدهورة بكثرة فهي تقول في المقطع الشعري:[1]

01- أجلس كي أكتب ماذا؟

02- ما جدوى القول؟

03- يا أهلي يا بلد يا شعبي

04- ما أحقر أن أجلس كي أكتب

05- في هذا اليوم

06- هل أحمي أهلي بالكلمة؟

07- هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

لقد نجحت شاعرتنا في الدلالة الموسيقية (الموزنة) لتكرار حرف الباء اللام و هما من الحروف المجهورة فأنشأ من التكرار الصوتي لهما ايقاعا.

ترد الباء في حرف النداء "يا" و في آخر الكلمة مثل "يا أهلي" "يا بلدي" و في حرف الحر "في" مرتين في المقطع و في الفعل المضارع في أول الكلمة "يورق، يزهر و ظرف الزمان" اليوم "الليل".

[1] فدوى طوقان، الديوان، ص 504.

و ترد اللام في أواسط المفردات مثل أجلس أهلي بلدي بالكلمة لكلمات ملح و في آخر المفردات مثل القول ليلي كل.

إن هذا التردد اللاشعوري لهذين الحرفين يؤدي وظيفته صوتية إضافة إلى المعنى يتم عن قدرة الشاعرة على توظيف هذين الحرفين ليخدما بصفتها لم جهورة الحالة النفسية للساعرة فهي تشعر بتوتر حادي في نفس الفذائي فالشاعرة هنا تصف لنا الحالة أو اللجظة القلقة التي يعيشها مازن أبو غزالة مع نفسه.

3- الانفجار و الاحتكاك في أصوات القصيدة:

"الصوت الانفجاري هو الذي في أثناء النطق به اعتراض قوى يحبس الهواء"[1] و الأصوات العربية لانفجارية هي "التاء و الباء و الكاف و الدال و القاف والهمزة و الطاد و الضاء"[2]

أما الأصوات الاحتكاكية هي "الفاء و الهاء و السين و الحاء و الجيم و العين و الخاء والسين و الصاد و الزاي و الذال و التاء و الطاء"[3]

و في قصيدة الفدائي و الأرض حضور كثيف لملمحي الانفجار و الاحتكاك مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعرة النفسية و الجسمية.

و بالرجوع إلى جدول إحصاء أصوات القصيدة يمكننا أن نستخلص الأصوات الانفجارية الشديدة مرتبة ثم الأصوات الاحتكاكية "الرخوة" مرتبة أيضا.

---

[1] محمود فهمي حجازي مدخل إلى علم اللغة دار قباء القاهرة دط 1998، ص 54.

[2] ابراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص 25.

[3] عبد القادر عبد الجليل الأصوات اللغوية دار الصفاء للنشر و التوزيع عمان الأردن ط1 1998، ص 144.

جدول الأصوات الانفجارية:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	التاء	61	%19.93
2	الباء	57	%18.62
3	الكاف	38	%12.41
4	الدال	42	%13.72
5	القاف	25	%8.16
6	الهمزة	70	%22.87
7	الطاء	13	%04.24
8	الضاء	0	0
المجموع		306	%54.93

و بإلقاء نظرة إحصائية على هذا الجدول نصل إلى أن الأصوات الانفجاري قد حازت فيها الهمزة على نسبة 22.87% أي بتكرار (70) مرة ثم تليها التاء نسبتها 19.93% أي بتكرار (61) مرة و بالمقابل نجد أن الباء قد حازت على نسبة 18.62%.

و بتكرار (57) مرة و صوت الدال نسبة 13.72% أي بتكرار (42) مرة في حين أن المرتبة الأخيرة كانت للضاء بنسبة 0% و بتكرار (0) مرة.

جدول الأصوات الاحتكاكية:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الفاء	31	%12.35
2	الهاء	67	%26.69
3	السين	15	%05.97
4	الحاء	26	%10.35
5	الجيم	23	%9.16
6	الغين	03	%1.19
7	الخاء	06	%2.39
8	الشين	12	%9.78
9	الصاد	10	%3.98
10	الزاي	06	%2.39
11	الذال	12	%4.78
12	الثاء	04	%1.59
13	الظاء	23	%9.16
المجموع		251	%45.06

أما الأصوات الاحتكاكية فهي تعتبر لونا من ألوان التشكيل الصوتي "و تحدث عند التقاء عضوي النطق التقاء غير محكم يسمح للهواء المندفع من الرئتين بالمرور مع إحداث نوع الخفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق كالسين و الصاد"[1].

4- الأصوات المميزة بقوة سماعها:

1.4 أصوات اللين الطويلة "الصوائت الطويلة" الصائت الطويل:

تعرف الصوائت بأنها حركات طويلة أو قصيرة تتميز عن غيرها "بطريقة التطبيق ففي التلفظ بها يمر الهواء عبر جهاز النطق بطلاقة"[2].

يرى الدكتور عبد الله بوخلخال أن: "الصوائت ست ثلاثة طويلة هي الألف فيها فتحة والياء قبلها كسرة و الواو قبلها سنة"[3]

إن ما بهما في دراسة أصوات المد "الصوائت الطويلة" في هذه القصيدة هو ما تحدث من تأثير نفسي شبه بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي[4].

[1] عبد القادر عبد الجليل الأصوات اللغوية ص 194.

[2] مصطفى حركات الصوتيات و الفيزيولوجيا دار الأفاق الجزائر العاصمة دط، دت ص 49.

[3] عبد الله بوخلخال البحث الصوتي عند الغويين و النحاة مخطوط جامعة قسنطينة ص 18.

[4] شكري محمد عباد موسيقى الشعر العربي (مشروع دار السنة علمية) ص 123.

و فيما يلي إحصاء يبين نسبة ورود الصوائت الطويلة في القصيدة

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	الياء	45	%03.69
3	الواو	13	%1.06
المجموع		183	%15.01

عند استقرار الجدول لوحظ أن الألف قد تكررت (125) أي نسبة 10.25% من أصوات القصيدة و هي نسبة مهيمنة مقارنة مع الواو و الياء و هو ما يضغى على القصيدة وضوحا سمعيا و قوة فهي نقيد العلو و القوة و الرفع بفضل ما يسحبه من ارتفاع للصوت.

لجأت إليه الشاعرة لما فيه من وضوح سمعي فلم تستخدم صائتا ضعيفا نهار في مقام يحتم عليها المباشرة و الصراحة.

و تأتي الياء في المرتبة الثانية بكونها صوت مدولين فتكررت (45) مرة أي نسبة 03.69% من أصوات القصيدة حيث تمركز في مواضيع حركية و اللاسكون كما أنها تحتل الرتبة ذاتها من حيث اتساع المخرج كما مر في قول سيبويه.

و رافقت قصيدة الفذائي و الأرض في المقطع الأول بثلاث عشر (13) مرة أي أكثر من الألف التي وردت بسبعة (7) مرات ففي هذه الأسطر من القصيدة تمتاز أكثر بالحركية و التفاعل ضمنتها الشاعرة شوقها لوطنها و التحسر على إنقاذ وطنها منها قولها:[1]

03- يا أهلي يا بلدي يا شعبي

04- ما أحقر أن أجلس كي أكتب

05- في هذا اليوم

06- هل أحصي أهلي بالكلمة؟

07- هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

08- كل الكلمات اليوم

09- ملح لا يورق أو يزهر

10- في هذا الليل

و أما الواو فوردت (13) مرة أي بنسبة 1.06% من أصوات القصيدة و هي نسبة قليلة جدا مقرنة بالألف و الياء و هي تحل آخر في ترتيب توظيف الصوائت الطويلة في القصيدة كما أنها أضيفها مخرجا.

[1] فدوى طوقان الديون ص 504.

و مما سبق يمكن أن نسجل ملاحظتين إثنتين:

أولهما:أن الصوائت الطويلة 'الألف، الياء، الواو" جاءت في القصيدة (183) مرة أي بنسبة 15.01% من مجموع أصوات القصيدة.

ثانيها: أن ترتيب توظيفها في القصيدة كان حسب درجة إتساع مخرجها "الألف ثم الياء ثم الواو"

و هاتان الملاحظتان تعطيان مؤشرا على ميل القصيدة إلى لوضوح السمعي الإسماع "حيث أرادت الشاعرة التنفيس عن مكبوتات النفس عن طريق هذا الامتداد الصوتي المصاحب للصوائت.

2.4 الأصوات شبه اللينة و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة:

أ- أنصاف الصوائت و أشباه الصوائت:

إذا وكانت الصوائت تتميز عن الصوائت بخاصية الوضوح السمعي فإننا نجد أصواتا لغوية لا يمكن تصنيفها لا مع الصوائت و لا مع الصوامت إلا أنها أقرب إلى الأولى منها إلى الثانية غذ لا تعد الصوامت لأنها تعمل خاصية الوضوح السمعي[1].

و لا تعد صوائت الآن نسبة الوضوح السمعي فيها أقل بكثير من نسبتها في الصوائت لذلك أطلق البحث الوصتي على بعض هذه الأصوات مصطلح إنصاف الصوائت و على بعضها أشباه الصوائت.

[1] يسميها إبراهيم أنس: في كتابه الأصوات اللغوية ص 42 أشباه أصوات اللين

ب- أشباه اللين الطويلة أنصاف الصوائت:

تسمى أيضا بالأصوات الشبه اللينة و هي الواو و الياء و من النتائج التي حققها المحدثون إن الواو و اليائ صوتين شبه لينين و هما المرحلة الانتقالية التي يمكن أن ينتقل عندها صوت الساكت إلى صوت لين[1]

ج- الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة "أشباه الصوائت":

و هي "الام الميم و النون الراء"

و مم سبق يمكن أن نتبين درجة الوضوح السمعي في قصيدة الفدائي و الأرض لفدوى طوقان من خلال إحصاء الصوائت الطويلة و انصاف الصوائت و ترتيبها في الجدول التالي:

جدول أصوات اللين الطويلة و الأصوات الشبيه اللينة و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة:

الترتيب	الحرف	عدد	النسبة المئوية
1	الألف	125	%10.25
2	اللام	99	%8.12
3	الميم	95	%7.79
4	النون	68	%5.52

[1] إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص 40.

5	الواو	67	%5.49
6	الياء	62	%5.08
7	الراء	61	%5.00
8	الياء اللينة	45	%3.69
9	الواو اللينة	13	%1.06
المجموع		635	%52.09

و من هذا الجدول يمكننا تأكيد أن نسبة 52.09% من الأصوات الطويلة و الأصوات شبه لينة و الأصوات الأقرب إلى طبيعة الأصوات اللينة و هي كلها أصوات مجهورة كفيلة باحتواء النسبة الرائدة من الأصوات المهموسة البالغة 31.00%.

و بذلك تحتفظ القصيدة بالوضوح السمعي أو بقوة إسماعها و مما يؤكد ذك أيضا أنه بالرجوع إلى جدول ترتيب أصوات القصيدة نجد أن الأصوات شبه اللينة "إنصاف الصوائت" و الأصوات الأقرب إلى شبه اللينة "أشباه الصوائت" قد احتلت المراتب الست الأولى و من خلال دراستنا للصوت المعزول في هذه القصيدة نرجو أن نكون قد تمكنا من كشف عن أهم الأصوات التي قامت في تشكيل إيقاعها الداخلي و نلخص ذلك في الآتي:

أن قوة الوضوح السمعي في القصيدة لم تعتمد الجهود الهمس و الانفجار و الاحتكاك أساسا و إنما وكلت المهمة غلى أصوات اللين الطويلة "الصوائت الطويلة" المتخصصة في تلك

الصفة و أزرقها الأصوات شبه اللينة أنصاف الصوائت و الأصوات الأقرب إلى أصوات اللين الطويلة "أشباه الصوائت".

خاتمة

أملت إشكالية المذكرة قراءة و تحليل للنتائج الآتية:

- تعتبر الموازنة بابا كبيرا من أبواب علم البيان كما أن كل سجع موازنة و ليس كل موازنة سجعا فالموازنة نوع من المقابلة.
- اتجه بعض البلاغيون إلى البحث عن مفهوم التوازن و التناسب على مستوى الصوت ودلالة و من أبرزهم نذكر إلى رشيق و ابن سنان.
- تضم المقابلة عناصر صوتية و الدلالية فالمقابلة الدلالية هي ما كانت بين الصدد أما المقابلة الصوتية متكون في الأرذواج و الأوزان تختص بمصطلح مميز هو الموازنة.
- أما التقسيم هو أيضا و شيقين دلالي و صوتي و من أنواعه التقطيع هو تقسيم الشطر تقسيما عروضيا.
- تعتبر المناسبة إحدى المفاهيم الكبرى و هي حسب المفاهيم المنطقية الموظغة عبد بلاغي جنس أعلى تتفرع منه أجناس وسطى و فروع دنيا.
- يستلحق التناسب في أحد فروعه القصوى ما سمي بالمواخاة بين المباين و هي مقابلة الشيء بمثله يعني المفرد بالمفرد و الجملة بالجملة و سرعان ما طعن هذه النزعة على الدراسات البديعية.
- كان الهدف من النظرية اللسانية هو أن يتمكن اللساني من القيام بعمليات جوهرية و هي تسجيل صوتيا كل الجمل المنطوقة واحدا في اتساق صوتي بين بعض الجمل و هذا ما سماه البلاغيون العرب "الموازنة".

- من بين نماذج التواصل اللساني نموذج فردين من دوسوسير الذي يميز بين اللغة و الكلام فإذا كانت اللغة تمثل مخزونا جماعيا فالكلام هو تحقيق و إنجاز فعلي لهذا المخزون في مقامات كلامية من الميادين العامة عند رومان جاكيسون العلاقة بين الشكل و المضمون و أيضا الفونولوجيا التي تدل على دراسة تطور الأصوات و تغيراتها عبر الأجيال.
- تعد الموازنات الصوتية أحد المكونات الشعرية فهي تنزوي في خارج نظرية المعنى لتكون جزء من "علم البيان".
- على الرغم من أن الوزن ما هو غلا عنصرا من عناصر الإيقاع الشعري إلا أنه اختيار الجربية الصافيين الرجز المتدارك بكثرة انزياحاتها يعد سمه أسلوبية لهذه القصيدة فقد وفرا حيزا صوتيا مناسبا للتعبير عن دفقاتها العاطفية.
- غلبة التفعيلة المتغيرة لـ"مستفعلن" و هذا يعد انزياحا عروضيا
- نوعت فدوى طوقان في القافية
- وفرة التشبيه و الاستعارة و الجناس في قصيدة فدوى طوقان.
- قوة الانفعال في القصيدة لم تعتمد الجهر و الهمس أساسا و إنما أوكلت المهمة إلى الأصوات الانفجارية و الأصوات الاحتكاكية المتخصصة في تلك الصفة و آزرقها الصوائت الطويلة و أشباه الصوائت و أنصاف الصوائت في طبيعتها حيث أسهم في هذا الانفعال في الوظيفة الأسلوبية للقصيدة.

تكمن فائدة الموازنة الصوتية في أنها تلفت انتباه المستمع و القارئ على حد سواء بسبب حرسها الموسيقي المتوازن و بالتالي تجعله يقف عند حدود الموازنات الصوتية على اختلاف أشكالها: فلا يرى المعنى الامتلاك عندها.

الملاحق

ملحق 01: التعريف بالشاعرة والقصيدة.

أ) تعريف بالشاعرة[1]:

هي فدوى عبد الفتاح أغا طوقان شاعرة فلسطينية و تحمل الجنسية لأردنية من أشهر شاعرات العصر الحديث ولدت في مدينة نابلس سنة 1917 في أسرة ذات نفوذ سياسي و اقتصادي كبير تلقت تعليمها الابتدائي في مسقط رأسها، ثم تقفت نفسها حتى تفوقت في صنع ذاتها و نقلهما من هامشي اللاشيئية و العدمية إلى رؤوس الصفحات و منابر العظماء، اعتمدت في صقل مواهبتها على القراءة و الإطلاع في كتب الآداب العربية بات شعراء عالمها الجديد التحقق بدورات اللغة الانجليزية و الأدب الانجليزي و قد كانت في الأساس رومانسية، ثم تحولت إلى ركب لحداثة الشعرية و بعد نكسة 1967 خرجت شاعرتنا من قوقعتها التشارك في الحياة العامة بنابلس، قيد أن بحضور المؤتمرات و اللقاءات و الندوات التي كان يعقدها شعراء الفلسطينيون البارزون من أمثال محمود درويش و توفيق زيادة.

حصلت على العديد من الجوائز الشعرية العربية و العالمية منها: جائزة رابطة الكتاب الأردنيين 1983، جائزة الزيتونة القضية من إيطاليا، و وسام الفلسطين وجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود الباطين للإيداع الشعري 1994.

توفيت فدوى طوقان في مساء السبت الثاني عشر من شهر ديسمبر عام 2003م عن عمر يناهز السادسة و الثمانين عاما قضتها مناضلة بكلماتها و أشعارها في سبيل حرية فلسطين.

[1] ينظر سائدة سلامة خليل في شعر فدوى طوقان جامعة جزائر 1978 ص 37.

ب– القصيدة: [2]

01- أجلس كي أكتب ماذا أكتب؟

02- ما جدوى القول؟

03- يا أهلي يا بلدي يا شعبي

04- ما أحقر أن أجلس كي أكتب

05- في هذا اليوم

06- هل أحمي بلدي بالكلمة؟

07- هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

08- كل الكلمات اليوم؟

09- ملح لا يورق أو يزهر

10- في هذا الليل

11- في بهرة الذهول و الضياع

12- أضاء قنديل غلهي حنايا قلبه

13- وسع في العينين وهج جمرتين

14- و أطبق المفكرة

15- وهب مازن الفتى الشجاع

[2] فدوى طوقان، الديوان دار العودة بيروت ط1، 1978م ص 504.510.

16- يحمل عبء حبه

17- و كل هم أرضه و شعبه

18- و كل أشتات المنى المبعثرة

19- ماض أنا اماه

20- ماض مع الرفاق

21- لموعدي

22- راض عن المصير

23- أحمله كصخرة مشدودة بعنقي

24- فمن هذا منطلقي

25- و كل ما لدي كل النبض

26- و الحب الأيتار و العبادة

27- أبذله لأجلها للأرض

28- مهرا فما أعز منك يا

29- أماه إلا الأرض

30- يا ولدي

31- يا كبدي

32- أماه موكب الفرح

33- لم يأت بعد

18- لكنه لابد أن يجئ

35- يحدو خطاه المجد

36- يا ولدي

37- يا.....

38- لا تحزني إذا سقطت قبل

39- موعد الوصول

40- فدربنا طويلة شقية

41- موعد الوصول ترتمي على المدى

42- سواحل الليل الجهتمية

43- نعبرها على مشاعل الدماء

44- لكن يجيء بعدنا الفرح

45- لابد من مجيئه هذا الفرح

46- فيتساوى الأخذ و العطاء

47- يا ولدي

48- اذهب

49- و حوطته أمه بسورتي قرآن

50- اذهب

51- و عودته باسم الله و الفرقان

52- كان مازن الفتى المميز سيد الفرسان

53- كان مجدها و كبريائها و كان

54- عطائها الكبير للاوطان

55- في خيمة الليل

56- و في رحابة الحراء

57- قامت تصلي

58- ورفعت إلى السماء وجهها

59- و كانت السماء

60- تطفح بالنجوم و الألغاز

61- .....

62- يا يوم أسلمته للحياة

63- عجينة صغيرة مطيبة

64- بكل ما في أرضنا من طيب

65- يا يوم ألقمته تديها الخميي

66- و عانقت نشوتها

67- و اكتشفت معنى وجودها

68- في درة الحليب

69- .....

70- .....

71- يا ولدي

72- يا كبدي

73- من أجل هذا اليوم

74- من أجله ولدتك

75- من أجله أرضعتك

76- من اجله منحتك

77- دمي و كل النبض

78- و كل ما يمكن أن تمنحه أمومة

79- يا ولدي يا غرسة كريمة

80- اقتلعت من أرضها الكريمة

81- اذهب، فما أعز منك يا

82- بني إلا الأرض

83- ((طوباس)) وراء الربوات

84- آذان تتوتر في الكلمات

85- و عيون هاجر منها النوم

86- الريح وراء حدود الصمت

87- تندلع، تدمدم في الربوات

88- تلهت خلف النفس الضائع

89- تركض في دائرة الموت

90- .....

91- يا ألف هلا بالموت

92- و احترق النجم الهاوي و مرق

93- عبر الربوات

94- برقا مشتعل الصوت

95- زراعا الإشعاع الحي على

96- الربوات

97- في أرض لن يقهرها الموت

98- أبدا لن يقهرها الموت.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

01- إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية دار الطباعة القاهرة ط 1961.

02- إبراهيم أنيس موسيقى الشعر

03- إبراهيم عبد الرحمن قضايا الشعر في نقد الأدبي دار عودة بيروت دط 1981.

04- ابن أبي المصيع تحرير تحبير القاهرة 1983

05- ابن منظور لسان العرب

06- أبو يعقوب السكاكي مفتاح العلوم بيروت 1983.

07- جلال الدين السيطي الإتقان في علوم القراءة ط6، القاهرة .

08- الحسن بنور شيق القيرواني العهدة في محاسن الشعر و أدبه نقده بيروت 1972.

09- الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة

10- دكتور أبو هلال العسكري، الصناعتين دار الكتب علمية 1981

11- الدكتور رابح بوحوش اللسانيات و تطبيقات على الخطاب الشعري دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2006.

12- الدكتور مكي درار المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية ط2، 2006.

13- سائدة سلامة خليل في شعر فدوى طوقان جامعة الجزائر 1978.

14- شرح نهج البلاغة ابن أبي الحديد دار الفكر 1979.

15- شكري محمد عباد موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)

16- عبد القادر الغزالي اللسانيات و نظرية التواصل دار النشر والتوزيع سوريا ط1، 2003.

17- عبد القادر عبد الجليل الأصوات اللغوية دار الصفاء للنشر و التوزيع عمان ط1، 1998.

18- عبد الله بوخلاخال البحث الصوتي عند اللغويين جامعة قسنطينة

19- عبد المعتز كتاب البديع بيروت ط3، 1982.

20- عز دين إسماعيل التفسير النفسي للدب

21- فاطمة طبال بركة النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون الناشر للمؤسسة الجامعية بيروت ط1، 13-14-1993.

22- فدوى طوقان الديوان دار العودة بيروت ط1، 1978.

23- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية إفريقيا شرق المغرب 2001.

24- محمد العمري، تحليل الخطب الشعري، البنية الصوتية للشعر دار البيضاء المغرب 1990.

25- محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوفيات منشورات الجامعة التونسية ط 1981.

26- محمد صابر عبيد القصيدة الوتبة الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية

27- محمد فهمي حجازي مدخل إلى علم اللغة دار القباء القاهرة دط 1998.

28- مصطفى المراعي علوم البلاغة.

29- مصطفى حركات الصوتيات و الفينولوجيا دار الأفاق الجزائر العاصمة دط ، دت.

30- منذر العياشي الأسلوبية و تحليل خطاب مركز الناشر الإنماء الحضاري 2002.

31- يوسف أبو العروس الأسلوبية الرؤية و التطبيق

32- Jakobson Essais Paris PR inuit 1963 Tome Berti Pralmborg Analyse Du Langage aux Paris 1983.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة.

شكر وعرفان.

إهداء.

مقدمة.....أ–هـ

الفصل الأول: الموازنات الصوتية في الرؤية النقدية.

المبحث الأول: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية.....07

مفهوم الموازنات الصوتية.....07

الموازنات الصوتية في النسق العام "الصوتي الدلالي".....12

المبحث الثاني: الموازنات الصوتية في الرؤية اللسانية.....21

النظرية العامة للسانيات.....21

نماذج التواصل اللساني.....25

المبادئ العامة عند رومان جاكسون.....30

الفصل الثاني: قراءة أسلوبية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان.

المبحث الأول: الرؤية البلاغية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان للموازنة.....35

التشكيل الأسلوبي للموازنة في الوزن و القافية.....36

التشبيه و الاستعارة و التجنيس.....41

المبحث الثاني: الرؤية اللسانية للموازنات الصوتية في شعر فدوى طوقان.....52

إحصاء أصوات القصيدة.....52

الجهر و الهمس في أصوات القصيدة.....55

الانفجار و الاحتكار في أصوات القصيدة.....60

الأصوات المميزة بقوة سماعها.....63

خاتمـة.....71

الملاحق.....75

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس المحتويات.