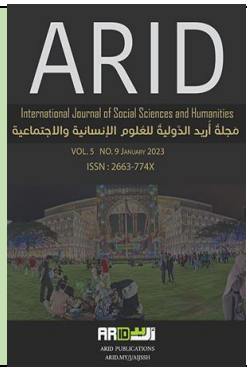
ARID Journals

ARID International Journal of Social Sciences and Humanities (AIJSSH)

Journal home page: http://arid.my/j/aijssh



مَجلةُ أُريد الدَّوليةُ للعُلومِ الإنسانية والإجتماعية

العدد التاسع، المجلد الخامس، كانون الثاني 2023 م

التوازي الصوتي في ديوان "من أرض بلقيس"
دراسة جمالية

مسعد عامر إبراهيم سيدون

وزارة التربية - الكويت

The phonetic parallelism in in a Diwan "from the land of Balqis"
Aesthetic study

Musaad Amer Ibrahim saidon

Ministry of Education - Kuwait

bj514@lms.mediu.edu.my
https://doi.org/10.36772/arid.aijssh.2023.5912

ARTICLE INFO

Article history:
Received 15/07/2022
Received in revised form 08/09/2022
Accepted 10/11/2022
Available online 15/01/2023
https://doi.org/10.36772/arid.aijssh.2023.5912

ABSTRACT

The research aims to study the phenomenon of phonetic parallelism in the poetry of Abdullah Al-Bardouni, who is one of the contemporary Yemeni poets who influenced the poetic and literary movement in the Yemeni cultural scene. The various capabilities of the language, and he employed them to serve the poetic content, and there is no doubt that the phonetic units have the deepest impact in the formation of the poetic language, and a diwan was chosen from the land of Bilqis, as one of his first poetic works in terms of arranging, As for the research method, it is the descriptive analytical method, which is based on tracking poetic texts, observing the phenomenon of phonemic parallelism, its formations in the text, and its impact on the semantic and aesthetic level. And finally, the poet employs rhythmic phenomena at the level of the sentence, and it appears at these levels the poet's desire to create a musical effect parallel to the external music represented in meter and rhyme. The research assumes a set of results, perhaps the most important of which is that the poet Abdullah Al-Bardouni employed phonetic parallelism in this text in an appropriate poetic manner, using the rhythmic and aesthetic aspect, and this extended to the moral aspect bearing the poetic content, and the literary message through the poetic journey through which he proclaimed.

Keywords: parallelism - sounds - poetry - al-Baradouni - Yemen.

الملخص

يهدفُ البحثُ إلى دراسةِ ظاهرةِ التّوازي الصّوتي في شِعرِ عبدالله البردّوني، وهو مِن الشّعراءِ اليمنيينَ المُعاصرين الذين أثروا الحركةَ الشّعرية والأدبيّة في المشهدِ الثّقافي اليمني، وتكمنُ مشكلةُ البحثِ في استجلاء ظاهرة التّوازي الصّوتي وعلاقتها ببنية النّص الشّعري على المستوى الصوتي الدلالي، حيثُ إنَّ البردّوني قد استفادَ من مختلفِ إمكانات اللُّغة، ووظّفها خدمةً للمضمون الشّعري، ولا شك إنَّ للوحداتِ الصّوتية أعمقَ الأثرِ في تشكيلِ اللُّغةِ الشّعرية، وقد تمَّ اختيار ديوان من أرض بِلقيس، بِاعْتبارهِ مِن أوائل أعمالِه الشّعريّةِ مِن حيث التّرتيب التّاريخي، أَمّا مَنْهج الْبحث فَهو المنْهجُ الوصفيّ التّحليلي، القائم على تتبع النّصوص الشّعرية، ورصدِ ظاهرة التّوازي الصّوتي، وتشكيلاتها في النّص، وأثرها على المستوى الدلاليّ والجماليّ، ويهدفُ البحثُ إلى استجلاء أنماط التوازي في هذا الديوان المذكور، بدءا بتكرار الوحدات الصوتية المفردة، ومرورا بالتوازي في المفردات، وانتهاء بتوظيف الشاعر الظواهر الإيقاعية على مستوى الجملة، وتبدو في هذه المستوياتِ رغبة الشّاعر في خلق الأثرِ الموسيقي الموازي لِلموسيقى الخارجيّة المتمثّلة في الوزنِ والقافيةِ. ويفترضُ البحثُ جملةً من النتائجِ، لعلَّ مِن أهمِها أنَّ الشاعرَ عبدالله البردّوني وظّفَ التّوازي الصّوتي في هذا النص توظيفاً شعريّاً مناسباً، فعّل به الناحية الإيقاعيّة والجماليّة وامتد ذلك إلى الناحية المعنويّة الحاملة للمضمون الشّعري، والرّسالة الأدبيّة التي بشّر بِها الشّاعر خلال مشوارهِ الإبداعي.

الكلمات المفتاحية: التوازي – الأصوات – الشعر- البردوني –اليمن.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد سيد الأولين والآخرين، وعلى آله وأصحابه الغر الميامين، وبعد:

فإنَّ الشَّعرَ تعبيرٌ عن خفقاتِ القلبِ، وتصويرٌ لمشاعرِهِ، وبوحٌ بِما يَسْري في الوجدانِ مِن فكرٍ وَرؤىً وَعاطفةٍ جيّاشةٍ، ثمَّ إنَّهُ مَلجأُ الإنْسانِ يَنفثَ بنايهِ همومَ نفسِهِ وهواجسِه في هذه الحياةِ.

فاتخذَّه الشُّعراءُ الْمُعاصرون وسيلةً يُصوِرون من خلاله صَمودهم ونضالهم، وجهاد شعوبهم في التغلُّب على مشكلاتِ الحياةِ، وفي أوّلِها التّخلُّف والاستبداد والظّلم، ويسلطون الضّوء على واقعِهم النَّفسيّ والاجتماعيّ، ولَقَد كانَ الشّاعرُ اليمنيّ عبدُالله البردّوني مِن الشُّعراء الأَعْلامِ الذين نافحوا بِشعرهِم، وسجّلوا قَضايا مجتمعِهِم، وسايروا بِأَشْعارِهم مُختلفِ مراحل الـمُجتمع اليمنيّ التّاريخية بدءاً مِن الإمامةِ والاستعمار، ومروراً بالثّورات والانقلابات، ووصولاً إلى عهدِ الوحدةِ الوطنيّة.

ولاشك أن البعد الصوتي من أهم أبعاد اللغة الشعرية، إذ بها يبتعد الشعر عن مستوى النثر، لما يتضمن هذا البعد من تتابع النسق الإيقاعي، يتمثل في تناظر الأصوات وتكرارها وترددها، وقد أسهمت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية في تحديد معالم هذا الدور الصوتي، وتظل جوانب إيقاعية رديفة تسهم بشكل فاعل في خلق الموسيقى الشعرية، ولعل من أبرز هذه الجوانب؛ التوازي الصوتي؛ لذا فإن هذا البحث يقصد إلى الوقوف على مظاهر التوازي الصوتي في أحد أعمال الشاعر اليمني الراحل عبدالله البردوني؛ وهو الديوان الموسوم بـ "من أرض بلقيس".

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في التعرض للتوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس للشاعر اليمني عبدالله البردوني، وعلاقته بالناحيتين الإيقاعية والدلالية.

أسئلة البحث:

- ما مظاهر التوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس؟
- ما أثر التوازي الصوتي على المستوى الجمالي والدلالي؟
- إلى مدى أسهمت الظواهر البديعية تشكيل التوازي الصوتي؟

أهداف البحث:

- التعرف على مظاهر التوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس للشاعر اليمني عبدالله البردوني.
- التعرف على الأثر الجمالي والدلالي للتوازي الصوتي على مستوى اللغة الشعرية.
- إدراك دور التوازي الصوتي في تقديم الصورة الشعرية بمقوماتها الفنية والتخيلية.

منهج البحث: لقد اعتمد البحث على المنهج التحليلي، وذلك لمناقشة ظاهرة التوازي الصوتي في نصوص الديوان المذكور، وتحليلها وإيجاد العلاقة بينها وبين الناحية الدلالية، علاقة هذه القيم الصوتية بالرسالة التي يروم الشاعر إيصالها المتلقي.

حدود البحث:

التوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس، والذي استهل به الشاعر أعماله الشعرية، الطبعة الرابعة 2009 من دار الإرشاد بصنعاء.

إجراءات البحث:

1 - الحديث في التمهيد عن ظاهرة التوازي الصوتي ودورها ومكانتها البلاغية، ثم تعريف موجز بالشاعر عبدالله الله البردوني.

2 - تتبع أثر الصوامت في النص وعلاقة صفاتها من همس وجهر واحتكاك وانفجار في تفعيل قيمة التوازي الصوتي.

3 - تتبع ظاهرة التوازي على المستوى اللفظي والذي تقوم به ظواهر بديعية من تصريع وتجنيس وترديد ومقابلة وغيرها.

4 - تلمس ظاهرة التوازي الصوتي على المستوى التركيبي، ويتمثل في توازي الجمل الشعرية.

5 - الإحالة على المصدر مجموعة ديوان عبدالله البردوني في الهامش بعبارة البردوني ص..دون ذكر رقم المجلد، حيث أن الديوان ورد في المجلد الأول من الديوان المطبوع.

الدراسات السابقة:

- بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، د.إبراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، أيلول/2013م [1]

- ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، د. عبدالرحيم محمد الهبيل مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات- العدد الثالث والثلاثون، حزيران 2014. [2]

-مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن، د.نورالدين زين العابدين متولي أحمد، مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية، العدد 121، المجلد32، الربيع2020. [3]

-جمالية التكرار في شعر البردوني، عبدالله علوان جمالية التكرار في شعر البردوني ... عبد الله علوان - موقع البردوني (albaradouni.com) [4].

هيكل البحث:

نهض خطة البحث على التقسيم التالي:

1-المقدمة وتتضمن مشكلة البحث وأهدافه، ومنهجه، والدراسات السابقة.

2-التمهيد، وفيه تعريف بالتوازي الصوتي، وتعريف موجز بالشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني.

3-المبحث الأول: التوازي الصوتي على مستوى الحرف المفرد.

4-المبحث الثاني: التوازي الصوتي على مستوى الكلمة.

5-المبحث الثالث: التوازي الصوتي على مستوى الجملة.

6-الخاتمة: وتضم نتائج البحث والتوصيات.

أسأل الله تعالى التوفيق والسداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

التمهيد

1-أسلوبية التوازي الصوتي:

من الجدير ذكره قبل الحديث عن أسلوبية التوازي الصوتي، الوقوف عند مفهومه اللغوي والاصطلاحي؛ فالتوازي الصوتي تركيبٌ وصفيٌّ يتكوّن من لفظين؛ هما "التوازي" و "الصوتي" لذا سنقف عند كل مفردة منهما، للخروج بتصوّر عام يحدد التوازي الصوتي، أما المفردة الأولى؛ وهي: التوازي؛ فقد جاء في لسان العرب أن"الموازاة: المقابلة والمواجهة، قال: والأصل فيه الهمزة، يقال آزيته إذا حاذيته".[5]

أما في اصطلاح أهل الفن من البلاغيين والنقاد؛ فالتوازي "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أول المعاني، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أم في النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل في الشعر فينشأ بين مقطع وآخر". [6]

ويعرفه الدكتور محمد مفتاح بأنه "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري، أو في مجموعة أبيات شعرية" .[7]

أما الجزء الثاني من التركيب، فهو الوصف" الصوتي" وهو اسم منسوب إلى "صوت" وهو في اللغة كما قال صاحب تهذيب اللغة: "صوت صيت: قال الليث: يقال: صوت يصوت تصويتا فهو مصوت، وذلك إذا صوت بإنسان فدعاه. ويقال: صات يصوت صوتا فهو صائت، معناه: صائح. وقد يسمى كل ضرب من الأغنيات صوتا، والجميع الأصوات. ورجل صيت: شديد الصوت". [8]

أما في الاصطلاح: ونقصد به الصوت اللغوي، ومبحثه علم الأصوات وهو دراسة أصوات الكلام المنطوق، وينقسم هذا العلم إلى: علم الأصوات العام " الفونيتيك": وهو العلم الذي ينظر في الأصوات، ويدرس صفاتها من حيث إخراجها، بل وحتى من حيث سماعها. وعلم وظائف الأصوات "فونولوجيا" : وهو علم يدرس الأصوات من حيث وظائفها في الاستعمال اللغوي". [9]

وعلي هذا فإن التوازي الصوتي بحسب ما هو ماثل في النصوص الأدبية هو "توازي الأنساق اللغوية في الأصوات والصيغ الصرفية، موازاة فاعلة في تجسيد النغم، وإبراز النسق التركيبي موقعا صوتا ودلالة" [10]وتبرز قيمته الفنية في "تحقيق التناغم وأواصر التفاعل بين الأنساق بغية تعميق الحدث، وإبراز شعرية الصورة، وتخليق نغمها المتواشج مع بينة الكلمة صوتا ودلالة" [11]، ويتجلى دور الشاعر في استمثار التناسقات الصوتية ليبوح من خلالها بالفكرة وليعبر عن شعوره "فالأصوات هي التي تشكل من خلال تناسق المعجم، أي أنها هي التي تحمل المعنى، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب إلا على التشابه الكامن في اللغة". [12]

في الواقع إن التوازي عامة يحظى باهتمام الدراسات النقدية العربية القديمة والمعاصرة، ففي النقد الأدبي القديم تتبلور دراسة النقاد للتوازي في أعطاف اهتمامهم "بالتناسب بوصفه من مبادئ تقويم الأسلوب، وهنا تحدثوا عن السجع والجناس، ومراعاة النظير، والاستطراد والمزاوجة، والتقسيم، واللف والنشر، وتشابه الأطراف، والطباق والمقابلة.. فالتناسب مبدأ جمالي يحتكم إليه الأسلوب.. ويشمتل على مقاييس تخص الألفاظ والمعاني والتراكيب والهيكل الكلي للنص".[13]

وإذا ما حاولنا الاقتراب أكثر من المصنفات البلاغية والنقدية القديمة، نجدها تعقد مباحث يُدرس من خلالها التوازي في كلام العرب شعره ونثره ضمن أبواب البلاغة، نجد ذلك عند أبي هلال العسكري (395هـ)، على سبيل المثال، ففي "كتاب الصناعتين" إذ يورد التوازي ضمن مباحث السجع والازدواج؛ في مثل قول الأعرابي" :سنة جردت، وحال جهدت، فرحم الله من رحم، فأقرض من لا يظلم، وقيل لأعرابي: ما خير العنب؟ قال: ما أخضر عوده، وطال عموده، وعظُم عنقوده" يقول العسكري بعد أن أورد هذه الفصول: فهذه فصول متوازية، لا زيادة في بعض أجزائها" [14]، أما في الباب الذي عقده تحت عنوان "المقابلة" نراه يورد تعريفا يتطابق مع التعريف الاصطلاحي السابق إلى حد ما، فالمقابلة هي: "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة". [15]

وفي كتاب " المثل السائر" لابن الأثير(637هـ) إشارة إلى ما يحققه التوازي الصوتي من تعادل يحدثه السجع، والمتمثل في مقاطع الكلام، يقول ابن الأثير:" واعلم أن الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع". [16]

أما في كتاب "تحرير التحبير" لابن أبي الأصبع المصري (654هـ)، فقد تميز بالتفريع والتنويع واشتقاق أبواب كثيرة تكرس لظاهرة التوازي الصوتي وعلاقتها الدلالية، ففيما يخص مبدأ التقابل، ففي باب صحة المقابلات يعرفه بأنه: " عبارة عن توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول، والثاني بالثاني، ولا يخرم من ذلك شيئا في المخالف والموافق". [17] وكذا ما نجده عنده في باب التسميط؛ وهو: أن يعمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت" [18]وكذا في التسجيع وغيره.

ويشير السجلماسي(704هـ)، إلى ما يحققه الترصيع من توازٍ صوتي يتمثل في مبدأ التناسب والتعادل والتماثل بين الأجزاء الكلامية، فهو :" أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدل الوزن متوخى في كل جزأين منهما أن يكون مقطعهما واحدا.." [19].

ويلاحظ الدارس أن هذه الظواهر البلاغية تندرج في مجملها ضمن المادة الصوتية من التعبير، وتكشف ما يحمله التعبير من دلالة "فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية

المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد اتساعا لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف".[20]

في الواقع إن الاهتمام بالجانب الصوتي في التحليل الشعري، يندرج تحت فرع رائد من الدراسات الأسلوبية الوصفية؛ وهو ما عرف لدى الباحثين بالأسلوبية الصوتية، فقد لاحظ الدراسون أن المعطى الصوتي من أبرز المعطيات التي يتعامل معها الأديب والاعر على السواء، فركزت الأسلوبية اهتمامها على الجانب الصوتي بغية استجلاء أثره والوقوف على تشكيلاته الأولى.

ربما كان بالي - وهو تلميذ دي سوسير - من أوائل من قدموا الدرس الصوتي في سياقه الأسلوبي، وحظيت الأسلوبية الوصفية باهتمام الدارسين على صعيد المدارس اللسانية والنقدية، فقد كان أصحاب المذهب الشكلاني " أول من أعتد في النقد الأدبي بمبدأ الخصائص المميزة في المخالفة الصوتية، ومن أمثلة ذلك – ما يُرى- في وصف بريك لبعض القصائد، حيث يقوم توزيع الحروف أو الفونيمات ذات الخصائص المخالفة بتشكيل بنية الشعر"[21] وتوسع تروبتسكوي[22] في شرح هذا الفرع من الأسلوبية؛ فحدد صور الأسلوبية الصوتية على النحو الآتي. [23]

-الصوتية التمثيلية: وقد سميت المفهومية، وهي تدرس الصوائت بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية.

-الصوتية الندائية: وقد سميت الانطباعية، وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.

-الصوتية التعبيرية: وهي التي تهدف إلى دراسة المتغيرات الناتجة عن المزاج، وعن السلوك التلقائي للمتكلم.

وبناء على هذا الأساس فالدراسة الصوتية أصبحت من الأهمية بمكان في فهم الخطاب الإبداعي، إذ أصبح أثرها جليا "في إظهار الفروق الوظيفية بين الأسلوبية الداخلية والأسلوبية الخارجية، والانطباعات العاطفية التي يستشعرها المتلقي.."[24] حيث تسعى إلى الكشف عن "التشكيل الصوتي واللغوي، والتشكيل الصوتي العروضي في النص، وتحاول استظهار الدلالات الكامنة في أصوات اللغة وفي بعض التراكيب"[25] مما يسهم في انتاج القيمة الدلالية؛ حيث إن "تغير القيم الصوتية في الشعر هي الانطلاق في وصف البنية الشعرية، وتشمل مقارنة استخدام الحروف المعينة بلغة التفاهم، ومبادئ تجميع الحروف وتكرارها، ومشاكل الإيقاع والنغم". [26]

وهذا ينهض التوازي الصوتي بدور فاعل في تفعيل تلك الخصائص، والدفع بها في إطار السياق الإيقاعي العام للنص الشعري يقوم على التماثل والتقابل بين عناصرها فبنية "الشعر هي بنية التوازي المستمر"[27]، ولعل مما يهيئ لذلك تميّز "لغة الشعر بوضوح مراتب قيمها وهو يعتبر الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى، وهي بنية النغم وتشكيلات الحروف في مقامات موسيقية.."[28] حيث "إن خاصية المتوازيات الأكثر إدهاشا هي أن تتعاقب وتبقى دوما على مسافة واحدة بعضها من بعض الآخر، وأن من الممكن على

هذا النحو إجراء مقابلة أحادية متبادلة بين نقاطها المتوالية.."[29] ولذا يخلص بعض الباحثين إلى القول: إن"الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستويات لغة الشعر بطريقة فعالة تتمثل في رسم شبكة توازي أبيتها المختلفة، وهو توازٍ متداخل متفاعل، فتأثير القافية لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية".[30]

2- عبدالله البردوني1346هـ-1420هـ/1928م-1999م[31]:-

- هو عبدالله بن صالح بن عبدالله بن الشحف البردوني، ولد في قرية البردون شرق مدينة دمار.
- أصيب بالجدري وفقد بصره ولما يزل طفلا في الخامسة من عمره.
- في الثامنه من عمره انتقل إلى مدينة دمار وهناك أكمل تعلم القرآن حفظا وتجويدا، وفي المدرسة الشمسية تعلّم القراءات، والنحو والفقه وأصول الدين.
- قال الشعر وهو في الثالثة عشرة، قضى في دمار عشر سنوات انتهت بدخوله السجن.
- غادر دمار إلى صنعاء، وهناك تفتحت نفسه على العلم والثقافة، وكانت صنعاء مختلفة بأهلها وبحياة العلم والمجالس الثقافية. وألتحق بحلقات العلم في الجامع الكبير وكلية دار العلوم.
- في الخمسينات مارس أعمالا كثيرة من تدريس وإذاعة.
- تعبر قصائده عن هموم الشعب، والأمة والناس، وإدانة الحكم الفاسد، والاستعمار البريطاني، وتغني بأمجاد اليمن التاريخية والحضارية.
- ترك العديد من الأعمال الشعرية: منها من أرض بلقيس، في طريق الفجر، مدينة الغد، لعيني لأم بلقيس، السفر إلى الأيام الخضر، وجوه دخانية، زمانية بلا نوعية، رواغ المصابيح، جواب العصور، رجعة الحكيم وغيرها، وقد جمعت هذه الأعمال في مجموعة شعرية في مجلدين، طبع عدة مرات.
- عُرِفَ البردوني أدبيا وناقدا أسهم في الحركة النقدية اليمنية، من أهم أعماله: رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، فنون الأدب الشعبي في اليمن.. وغيرها.

المبحث الأول

التوازي على مستوى الحرف

إن العملية الشعرية – كما يقرر النقاد - تنهض على وظيفيتين [32]:- الوظيفية التوصيلية وهدفها حمل الفكرة وتوصيلها للمتلقي، والوظيفية التشكيلية وهدفها طريقة عرض المادة الإبداعية أسلوبيا وجماليا بحيث تبدو في "صورة مقبولة ومعرض حسن" [33] وترتبط كل منهما بقدرة المبدع على التعامل مع الرصيد اللغوي، وتطويع المادة الصوتية المعبرة عن المقصود، وتشكل الأصوات في أطر كلامية معبرة ومؤثرة هي التي تؤدي المعنى المطلوب" فالأصوات تكتسب معناها من خلال دلالتها التعبيرية داخل التشكيل الكلامي الذي يخضع لجملة من القوانين؛ منها ما هو وضعي أي مرتبط بالناحية التنظيمية والتراتبية للجملة وهذا مرتبط بالمبدع، ومنها ما هو وظيفي يكتسب دلالته من خلال الوظيفة النحوية والصرفية للغة". [34]

وكما تقوم الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية بدور محوري في إيقاع القصيدة، فإن تشكيل الأصوات وتنظيمها وترتيبها وملاءمتها للدلالة، تحقق موسيقى داخلية مترددة، وتتمثل هذه الموسيقى في التوازن الصوتي، وما يتبعه من تعادل وتوازٍ، حيث إن " تحقق هذه القوانين الصوتية في العمل الأدبي يضفي عليه رونقا ويكون عاملا من عوامل حسنه". [35]

ويعتبر قانون التوازي من القوانين العامة التي يخضع لها الكلام الإبداعي في الشعر، ويعتمد بدرجة أساسية "على كم الأصوات المتشابهة والمتكررة والمتقابلة أحيانا وكثافتها وتوزيعها في بنية النص" [36] حيث تكشف عن ما توحي به من ظلال ومعنى، إذ إن "الصوت لكي يكتسب إيحاء تعبيريا يجب أن يتردد بدرجة تجعل له وجود بارزا لافتا" [37] وبناء على هذا الأساس فإن الدراس يجد في ديوان "من أرض بلقيس" أن الشاعر عبدالله البردّوني استغل هذا القانون في تشكيل المادة المعبرة للأصوات، وهي وإن وردت على متن النص من غير تقصّد، فأنها تبوح بكثير من المعاني الشعرية المتسقة من السياق.

فمن ذلك ما نلمسه في مطلع نص "من أرض بلقيس" حيث يقول الشاعر[من البسيط]:-

- مِن أَرْضِ بِلْقيسَ هذا اللّحنُ والوَترُ مِن جوّها هذه الأنسامُ والسّحرُ
- من صدرها هذه الآهات من فمها هذي اللحونُ؛ من تاريخها الذّكرُ
- من السعيدة هذه الأغنيات ومن ظلالها هذه الأطيافُ والصّورُ
- أطيافها حول مسرى خاطري زمرٌ من الترانيم تشدو حولها زمرُ
- من خاطر اليمن الخضرا ومهجتها هذي الأغاريدُ والأصداءُ والفكرُ
- هذا القصيد أغانيها ودمعتها وسحرها وصباها الأغيد النضرُ. [38]

فهذه الأبيات تكشف بوضوح عن تكرار حروف معينة؛ على النحو الآتي:

جدول(1)

الحروف	العدد الإجمالي	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الرابع	البيت الخامس	البيت السادس	صفات الحرف ومخرجه
الهاء	25	3	7	5	2	3	5	صوت حنجري احتكاكي مهموس
اللام	18	4	2	4	2	4	2	صوت أسناني لثوي مجهور
الميم	18	3	4	2	5	3	1	صوت شفوي أنفي مجهور
الراء	16	2	3	1	5	4	2	صوت لثوي مكرر مجهور
النون	16	4	4	3	2	2	1	صوت أسناني لثوي أنفي مجهور

يتبين من الجدول أن الشاعر في هذا المقطع يكرر الأصوات على نحو متقارب ومتناظر، ومن الواضح أن صوت الهاء من أكثرها ترددا، وهو صوت "احتكاكي حنجري مهموس"[39] أما بقية الأصوات فيلاحظ أنه من الأصوات البينية "ل، م، ر، ن" وهي أصوات مجهورة "تفصح عن شبه بالحركات أو الأصوات الصائتةVowels من حيث النطق والأداء الفعلي"[40] وأنها "من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[41] فهي إذن مناسبة للأداء الشعري والتغني بأرض بلقيس، فلو توقفنا عند البيت الأول

- من أرض بلقيس هذا اللحن والوترُ من جوِّها هذه الأنسام والسحرُ

نلمس توازيا صوتيا بين هذه الأصوات الذي فجر طاقتها الشعرية، فاللام تكرر 4، والنون تكرر 4مرات أيضا، الميم يلحق بها في نسبة التكرار؛3مرات، أعطى هذا التوازي مسحة صوتية واضحة تتناغم مع رغبة الشاعر في إظهار مشاعره نحو قضيته، أما في البيتين التاليين؛ فنلمسُ سيطرة صوت الهاء، وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس:

- من صدر**ها هذه** الآهات من فم**ها** **ه**ذي اللحونُ؛ من تاريخ**ها** الذّكرُ
- من السعيـــدة **هـــذه** الأغنيات ومن ظلال**ها هـــذه** الأطيافُ والصّورُ

يتناسب همس الهاء واحتكاكه مع الدلالة الشعرية؛ حيث أحال الشاعر من خلال هذه الصورة من التوازي إلى داخله النفسي والشعوري المتسق مع طبيعة الوضع في أرض بلقيس.

ربّما وهبت الأصواتُ الاحتكاكية الأبياتَ تلوينا موسيقياً متوائما مع الدلالة، مما جعل الأبيات الشعرية تبدو كمعزوفة موسيقية مبحوحة الصوت، نلمس ذلك في الأبيات التالية [من البسيط]:-

- يكادُ مِنْ طولِ ما غنّى خمائلَها يَفوحُ مِنْ كُلِّ حرفٍ جوُّها الْعِطْرُ
- يكاد من كُثْرِ ما ضمّتهُ أَغْصنُها يرفُّ مِنْ وَجْنتيها الوردُ والزَّهَرُ

- كأنّها من تَشكّى جُرْحها مقلٌ يـلُـحُّ مِـنها البُكا الدّامي وينحدِرُ
- يا أُمي اليمن الخضرا وفاتنتي منك الفتون ومنّي العشقُ والسّهَرُ .[42]

نجد في هذه الأبيات توازي على مستوى الأصوات الاحتكاكية "ينجم عن احتكاك تيار النفس بجدران الممرات الصوتية، نتيجة إعاقة جزئية للتيار"[43] فمما يشير إلى التناسب بين الأصوات والدلالة؛ ورود هذه الأصوات "الغين، والعين، والخاء، والفاء، والهاء، والثاء، والصاد، والزاء، والشين" في مفردات توحي بدلالتها، مثل غنى، خمائل، يفوح، عطر، الزهر، تشكى، يلحُّ، فاتنة ... حيث يشير ذلك إلى تربط الصورة الذهنية والسمعية للمفردات فـ"العلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها تعد نوعا من الموسيقى الداخلية للقصيدة، التي تجعل المتلقي في إقبال وانشداد كبيرين لجو القصيدة بفعل هذه العلاقة". [44]

ولعل مما يؤكد ما سبق؛ ما نجده في قصيدة "يقظة الصحراء" وفي الأبيات التالية يصور الشاعر بهجته بذكرى ميلاد خير البشر صلى الله عليه وسلم [من الرمل]:

- فارتعش يا وتر الشعر وذُب في كؤوس العبقرياتِ مُداما
- وتنقّل حولَ مهد المصطفى وانشد المجد أغانيك الرخاما
- زفّتِ البُشْرى معـــانيهِ كَما زفّتِ الأَنْسامُ أَنْفاسَ الخُزاما.. إلى أن يقول:
- ويـتـــيـماً فـتبـنته السَّما وتــبـنّى عـطفُــه كـلَّ اليتامى
- ورعى الأغنام بالـعدل إلى أن رعى في مرتعى الحق الأناما
- بدوي مدّن الصحــراء كما علّم الناس إلى الحشر النظاما
- وقضى عدلا وأعــلى ملةً تُرشد الأعمى وتعمي من تعاما .. .[45]

لعل الشاعر في هذه الأبيات "لا يتقصد أن يجعل في قصيدته أصواتا معينة يعد لها قبل الشروع بكتابة القصيدة، لكن تلك الأصوات تنثال ضمن العملية الإبداعية، تعطي للنص خصوصية إيقاعية ودلالية"[46] ويمثل ذلك في ما تُخلّفه الأصواتُ الشديدة والرخوة من أثر موسيقي دلالي. فإيثار الشاعر الأصوات الاحتكاكية عن غيرها في بعض الأبيات أسهمت في إثراء الدلالة الشعرية، تنوّع الموسيقى الخفية، تظهر في صوت متسع متناغم مصاحب للأداء الصوتي، على نحو ما نرى في قوله:

- زفّت البُشْرى معانيهِ كَما زفت الأَنْسامُ أَنْفاسَ الخُزاما..

حيث لعبت الأصوات الاحتكاكية؛ "الزاء، والفاء، والشين،والهاء، والسين، والخاء" دورا كبيرا في تقريب الدلالة الشعرية للبيت، ولونت موسيقاه بلون منوع يجمع بين الاحتكاك والجهر، والاحتكاك والهمس، ما يشبه صوت آلة العزف التي ينوع أنغامها؛ فيجتمع الصوت الناعم مع الصوت الخشن، في انتظام وتماثل. كما يمنح تكرار بعض هذه الأصوات في البيت الموسيقى الداخلية جرسا نغميا لافتا؛ يضيف لأبيات النص رونقها وجاذبتيها:

- وَرَعى الأَغْنامَ بِالعدلِ إلى أَنْ رعى في مرتعى الحق الأناما
- وقضى عدلاً وأعلى ملةً تُرْشدُ الأعْمى وتعمي من تعاما

حيث خلق تكرار صوت العين في هذه الأبيات بنيةً إيقاعيةً متجانسة؛ امتدت إلى المفردات "رعى ، مرتعى" و "الأعمى، تعمي، تعاما" والعين صوت مجهور مخرجه وسط الحلق [47] ويعتبر هذا الصوت "عند القدماء من الأصوات المتوسطة بين بين الشدة والرخاوة، ولعل السر في هذا هو ضعف ما يسمع لها من حفيف إذا قورنت بالغين، وضف حفيفها يقربها الميم والنون واللام، ويجعلها مثل هذه الأصوات، أقرب إلى طبيعة أصوات اللين"[48] وعند ما نتلمس التناسب الدلالي بين تكرار الصوت في كلمات الأبيات نجدها تنفتح على دلالة القيم النبيلة التي أرساها المصطفى صلى الله عليه وسلم في قلوب المؤمنين.

وفي نماذج أخرى يجد الشاعر في التوازي بين الأصوات المجهورة والمهموسة تناغما إيقاعيا يهب للمعنى الشعري تنويعا لافتا، نقف عن عند نص "عروس الحزن" [49]وهو نص ذو مسحة رومانسية، حيث يقول الشاعر[من الرمل]:-

- صَوْتُـــها دَمْـــعٌ وأَنْغامُ صبايـــا وابـــتســـامـــاتٌ وأنّـــاتٌ عـــرايا
- كُـلّـما غـنّـت جـرى مـن فمِها جـــدولٌ مـــن أُغـنـــياتٍ وشـــكـــايا
- أهـي تَـبْـكـــي أَم تـغنـّي أمْ لها نَـغمُ الـــطّيـــرِ وآهـــاتُ الـبـرايـا؟
- صوتُها يـبْـكـي ويـشـدو آه ما ذا وراَ الـصّوت مـــا خـلـف الطّوايا؟
- هـــلْ قـَـلـــبٌ ســعـيـدٌ ولـــها غـيـره قـلبٌ شـقـيٌ فـــي الرزايا؟... الخ

بما إن القيمة التعبيرية للعناصر الصوتية تكمن "في المفردات ذات الأصوات الدالة على المعنى أحيانا، وفي المفردات التي تؤدي معنى ما من خلال أصواتها"[50] فإنه وبالرجوع إلى الأبيات المذكورة يتضح للدارس إن ما تشكّله الأصوات المجهورة والمهموسة[51] ، في بنية الأبيات من تنويع دلالي، يتمثل في توظيف الشاعر للمفردات اللغوية الواردة في السياق الشعري: مثل "دمع، عرايا، جرى، جدول، شكاي، البرايا، يبكي، الطوايا، شقي، الرزايا ..الخ" والملاحظ أن هذه الكلمات تحمل قوة المعنى لذل غلب عليها الأصوات المجهورة.

بينما نجد في ألفاظ " صوتها، غنت، أغنيات، آهات ـ يشدو.." غلبة الأصوات المهموسة، لتناسب ألفاظها مع معنى الرقة، وإظهار الضعف.

ففي البيت الأول إخبار عن طبيعة صوت العروس الحزينة، وفيه تشكل مجموعة من الأصوات المهموسة شبكة صوتية متوازية فنيا، تكشف ما ينم عن بؤسها وشقاها: إذ تكررت هذه الأصوات (9) مرات في ألفاظ "صوتها، أنغام، صبايا، ابتسامات، أنات".

-صوتها دمعٌ وأنغام صبايا: في هذا الشطر من البيت الأول كشف لطبيعة الصوت الرقيق الحزين، الذي تلبس فيه الصورة البصرية بالسمعية، فيحيل إلى نغم حزين يهيج النفس.

-في الشطر الثاني من البيت: يكثف الشاعر الاخبار عن الصوت بما يعمق الصورة الحزينة، من خلال الجمع بين "ابتسامات" و"أنات" ووصف أنات بالنعت "عرايا" يكثف هذه الصورة الحزينة العارية.

وفي البيت الثاني: تكررت الأصوات المهموسة =8مرات؛ في "**غـنّــت، فـمـهـا، أغـنيات، شكـايا**" وقد وردت الأصوات هنا ضمن بنية تحيل إلى المشهد الهامس الحزين.

في الأبيات التي تليها هذين البيتين نجد دورا فاعلا للأصوات المهموسة في تشكيل الدلالة النصية العامة، ولعل في ذلك ما يفسر النظرة القائلة بأن "القصيدة بنية لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر".[52]

ولمزيد من التدليل على ذلك نقف عن نص " أمي " وفيه يرثي الشاعر أمه التي فقدها وهو في أمس الحاجة إليها في صغره، ومن المعلوم بأن البرودني عمي في صباه ولنقف عند المقطع الثالث منه حيث يقول الشاعر [الرمل]:

- آهَ يا أُمّي وأَشْواكُ الأَسى تُلهبُ الأَوْجاعَ في قلبي المُذابِ
- فيكِ ودّعتُ شبابي والصبا وانطوت خلْفي حلاوات التّصابي
- كيفَ أَنْساكِ وذكْراكِ على سِفْرِ أَيّامي كتابٌ في كِتابِ
- إنَّ ذكراك ورائي وعلى وجْهتي حيثُ مجيئي وذهابي
- كم تذكرتُ يديكِ وهما في يدي أو في طعامي وشرابي
- كان يضنيكِ نحولي وإذا مسّني البرد فزنداكِ ثيابي
- وإذا أبكاني الجوع ولم تملكي شيئا سوى الوعد الكذابِ
- هدهدت كفاك رأسي مثلما هدهدَ الفجرُ رياحين الرّوابي .[53]

تبين من خلال الأبيات الدور الوظيفي الذي قامت به كل من الأصوات الانفجارية مجهورها ومهموسها في توليد الدلالة الشعرية، ودعم الموسيقى الداخلية، ولعل من أبرز الأصوات المتوازية في الأبيات، صوت الكاف بوصفه بؤرة تنطلق منها البنية الدلالية للنص الشعري، فالشاعر يرثي أمه، وعليه فإنه يتوجه بالخطاب إليها، لذا من السهولة ملاحظة تردد صوت الكاف على نحو ما نجد في الألفاظ التالية "فيكِ، أنساكِ، ذكراكِ، يديكِ، يضنيكِ، زنداكِ، تملكي، كفاكِ" حيث أتاح التكرار في الأبيات جرسا ووقعا موسيقيا خفيا لا يكاد تخلو منه بيت منها، و "الكاف صوت مهموس شديد، يتكون بأن يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا، لا تصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدثا صوتا انفجاريا". [54]

ومن الأصوات التي نوّعت الوقع النغمي للأبيات صوت "الباء" المتردد في الحشو والقافية المطلقة، وهو صوت شفوي شديد مجهور يتشكل "بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين المنطبقتين انطباقا كاملا، فاذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى بالباء"[55] والملاحظ في قافية الأبيات تحرك الروي بالكسر، فالقافية المطلقة تتيح انسياب الهواء المصاحب لنغم القافية، والمعلن عن الحالة الشعورية الملائمة للإنشاد وبث الشكوى. مما خفف من حدة انفجار الصوت كما لو كان في القافية المقيدة الساكنة.

جملة القول في خاتمة هذا المبحث: أن التوازي الصوتي على مستوى الحرف يتشكل في الديوان، من خلال ما تقيمه الأصوات الوارد في السياق الشعري من فاعلية إيقاعية ناتج من تجاوب صفاتها الصوتية من همس وجهر، وشدة ورخاوة، وقد توقفنا على بعض النماذج الشعرية، ورأينا الأثر التشكيل الصوتي الممتد على المستويين الإيقاعي الدلالي.

المبحث الثاني

التوازي على مستوى الكلمة

لا شك إن التوازي الصوتي على مستوى الكلمة ينهض بوظائف مختلفة في الأداء الشعري، حيث إن "الوحدة الصوتية-الفونيم – لامعنى لها وحدها إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة، فإن الكلمة تعد أول جزء له معنى في البناء اللغوي".[56] ولعل هذه الأهمية هي التي دعت البلاغيين القدماء إلى الاعتناء بدراسة مظاهر الإيقاع المتحقق في المستوى اللفظي، وتفسير الجمال في الفن القولي بناء على ما توفره الكلمات من قانون إيقاعي يتمثل في التوازن الصوتي الذي يحقق "نظاما خاصا للأجزاء وتساويا لها وتوازيا من الناحية الصوتية الصرفة ..وقد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية في العمل الأدبي يضفي عليها رونقا ويكون عاملا من عوامل حسنه"[57] فاتجهت عناية

البلاغيين إلى "بعض التنويعات اللغوية التي تتأتى في مستوى السطح فتقدم الدلالة الفنية، ويكون ذلك من رصد التوافق او التخالف في الحروف والكلمات والجمل..".[58]

في الواقع إن الشاعر المعاصر استثمر الإمكانات اللغوية [59] التي تقدمها الظواهر البلاغية ليس في تحلية النص بوشي إيقاعي وجمال سطحي وحسب، وإنما في الوصول إلى المنطقة الدلالية واستثارة ذهن المتلقي، ولعل هذا ما اتضح في ديوان "من أرض بلقيس" للشاعر عبدالله البردوني. إذ نلمس استغلال الشاعر التوازي الصوتي على مستوى الكلمة في عملية الربط والتنسيق الشعري إيقاعيا ودلاليا، ويتجلى ذلك على النحو الآتي:

1-التصريع:

وهو عبارة عن "استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية"[60] ويمثل هذا اللون البديعي تقليدا في القصيدة العربية العمودية، بحيث "يكون عجز النصف من البيت الأول مؤذن بقافيتها، فمتى عرفت تصريعها عرفت قافيتها"[61] وبذلك يحقق التوازي الصوتي في مطلع النص القصيدة و "يدفع بها إلى بؤرة الاهتمام والسطوع فى ذهن المتلقى قبل أذنه، ليكون هذا التماثل الصوتي بمثابة العنوان، أو الاقتضاب المكتنز للب الدلالة والدفق الشعورى المتتابع، والمتباين خلال الأبيات".[62]

عندما ننظر إلى فاعلية التوازي الصوتي الذي يحققه التصريع في ديوان من أرض بلقيس" نجد أنها تنطلق من إيحاء المفردات المتوازية وما يتركه من ظلال تستمر إيقاعا ودلالة.

ففي النص الأول من الديوان يجسد الشاعر مفردات اللذة السماعية التي يصوغها احتفالا بأرضه وموطنه، يقول الشاعر: [من البسيط]

- مِن أَرْض بِلْقيس هذا اللحنُ والوَتَرُ مِن جوِّها هذهِ الأنسامُ والسَّحرُ .[63]

حيث يقدم التوازي بين " الوترُ" و " السّحرُ " تصويرا صوتيا لنغمات الوتر المتوالية المؤثرة فى وجدان السامعين ، فهى فى تتابع إيقاعها وانتظامه تماثل انتظام هذا التوازى، الذى يشكله تكرار المقطع الصوتي القصير " رُ " فى عروض البيت وضربه.

أما في نص "يقظة الصحراء" فيحقق التصريع توازيا صوتيا مشفوعا بمقطع طويل، يسمح بتردد النغم المطاوع للإنشاد، يقول الشاعر:[من الرمل]

- حـيَّ مِيـلادَ الهـُدى عـاماً فعاما واملأ الدّنـيا نشيداً مُسْـتهـاما
- وامضِ يا شعرُ إلى الْماضي إلى مُلتقى الوحي وذبْ فيهِ احتراما
- واحملِ الذكرى من الماضي كما يحمل القـلـب أمانيه الحساما. [64]

حيث ينشد الشاعر مسبشرا بميلاد سيد الأولين والآخرين صلى الله عليه وسلم، وقد استهلت القصيدة بالتصريع الذي يحقق التوازي الصوتي بين "عاما" و "مستهاما" وتكرر المقطع المفتوح "ص ص ح" في القافية المطلقة، مما يفسح للهواء المجال للانطلاق معلنا تشكل التكوين الصوتي الملائم للإنشاد، وتتضافر الوظيفة الصوتية للتصريع مع الوظيفة المعنوية، إذ ينبىء من بداية القصيدة بتكرار التحية بميلاد الهدى، وتجدد ذكره في كل عام عند المسلمين، فيغذو ذكره نشيدا مستهاما متردد في أرجاء الدنيا.

وقد لجأ البردوني إلى التصريع في معظم قصائده البالغة (61) قصيدة؛ حيث صرع الشاعر في (55) قصيدة أي بنسبة 90% وهذا يدلنا على رغبة الشاعر في استثمار التوازي الصوتي في تحقيق الفاعلية الإيقاعية المنتجة للدلالة.

أما تكرار الأبيات المصرعة داخل النص الشعريية في الديوان فنجد أن الشاعر لم يكثف هذه الظاهرة، إذ ورد في نص شعري واحد فقط، والذي هو بعنوان عودة القائد [65]43 بيتا، إذ تكرر التصريع في البيتين الآتيين [من الكامل]:-

- لِمَنِ الْجَموعِ تَموجُ موجَ الأَبْحُرِ وتَضُجُّ بَيْنَ مُهـلّلٍ ومُـكَبّرِ
- مولاتي الحسنا أطلّي وانظري من زهوةِ الأَجيال لم تنظري

ولعل هذا ما يفسر سمة الطبع والبعد عن التكلف في الذي قد يقع فيه الشعر في استغلال هذه الظاهر البديعية، فقد فضل النقاد عدم الاكثار من الجانب الزخرفي البديعي، وإنما أن يرد في لمسات فنية متناسبة الإيقاع والدلالة، يقول صاحب تحرير التحبير عن ذلك : "ووقوعه في الأشعار دليل على غزر مادة الشاعر، وحكمه في الكثرة القلة حكم بقية أنواع البديع، إذ كل ضرب من البديع متى كثر في شعر سمُج، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالبا، وكل ما جاء منها متوسطا من غير تكلف فهو المستحسن". [66]

2-**الجناس:** يعتبر الجناس في نظر النقاد من أجلّ الوسائل البديعية المؤثرة في تشكيل التوازي الصوتي، وتتمثل أهميته فيما يحدثه من توازٍ بين كلمتين في كل الحروف أو في أغليها مع اختلاف المعنى، وتكمن أهميته في تكرار صورة الكلمة في البيت الشعري، ووردها بأنماط مختلفة، من ثم اعتبر الجناس "أفضل نموذج للتوازي بكل أبعاده ومعاييره، كما أنه خير ما يمثل الناحية الصوتية المقطعية"[67] خصوصا إذا ربط بين اللفظ والمعنى، وتجاوز الصورة الحسية اللفظية إلى ما وراءها من ظلال وإيحاء وبذا يكون الشاعر "قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها" [68] فالعناية بالجناس "موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاعٍ موسيقي تطرب له الآذان، وتستمتع له الأسماع "[69] حيث إن "طبيعة الشعر طبيعة جرسية تقصد قصد الرنين والدندنة، والأصوات فيها تتداعي ويناغي بعضها بعضا.."[70] فيستدعيها الشاعر في لغته ويشكلها با يتفق والحالة النفسية والشعورية. هذا ويجد الناظر في ديوان "من أرض بلقيس" استغلال الشاعر للطاقة الشعرية التي يوفرها الجناس، إذ يرد ضمن الصورة الشعرية، متمما لأجزائها، كاشفها عن ما تحويه من دلالة:

2-1:تجنيس التماثل: وهو "أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما، وحركتهما، ولا يختلفان إلا من جهة المعنى".[71] وهو نادر الورود في الديوان، من ذلك ما ورد من نص "شباب الفدا" حيث يقول الشاعر:[من المتقارب]

- وننصبُّ كالموتِ مِن **مَشْهد** وَنَنقضُّ كالأُسُدِ من **مشهد** .[72]

نلاحظ تكرار كلمة "مشهد" تكررت في الصدر والعجز، وقد اتفقت في الموضعين في نوع الحروف وعددها، واختلفت في المعنى، وأفاد هذا الاختلاف المعنوي تنوع الدلالة، مع وحدة الوقع الصوتي في عروضة وضرب البيت.

2-2:**الجناس الاشتقاقي**:

يتشكل الجناس الاشتقاقي من اشتراك الكلمتين في الجذر المعجمي الواحد، وحده عن ابن المعتز باعتبار أن "الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منها"[73] وقد عده قدامة بن جعفر من باب ائتلاف اللفظ والمعنى، وتحقق صورته باشتراك المعاني "في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[74]، ويتجسد في هذا النمط –كما سيتضح من الأمثلة- استخداماتٌ أو اشتقاقاتٌ من مادة لغوية واحدة، وهو ما أطلق عليه ديبوجراند وديلسر التكرار الجزئيpartial Reccurrenc وهو وسيلة من وسائل السبك المعجمي".[75]

ففي نص "من أرض بلقيس" يقول الشاعر [من البسيط]:

- يا أُمّي اليمن الخضرا و**فاتنتي** منكِ **الفتون** ومني العشقُ السَّهرُ .[76]

نلحظ في هذا البيت التوازي الصوتي بين الكلمتين المشتقتين من أصل لغوي واحد **"فتن"** إذ توازت نفس المادة الصوتية في البيت بين شطريه، مخلقة بذلك تنوع صوتي ودلالي، يكثف الشاعر دلالة التعلق باليمن الخضراء، إذا تفتنه وتصبح مصدرا للفتنة والعشق والسهر.

في نص "هائم" نقرأ قوله [من الخفيف]:

- إنّــهُ ظــامــئٌ إلــى ريّــكِ **الــحــا نــي** مشوقٌ إلى الظِلالِ **الحواني**
- واسكبي الفجرَ في دُجاه و**رفّي** في شقا حُبِّــهِ **رفيفَ** الــجــانِ .[77]

نلاحظ في هذين البيتين التوازي الصوتي بين الكلمتين المشتقتين من مادة لغوية واحدة "الحاني – الحواني" و "رفّي – رفيف" فالجناس هنا إلى يضم إلى وظيفته الإيقاعية، وظيفة ربط الجمل الشعرية من الناحية المعنوية، وهي دلالة العطف والاسباغ الذي يجده الهائم في ريّ الحبيب وظلاله الممتدة في البيت الأول، أما البيت الثاني فتكرس الظاهر الصوتية دلالة النشوة والتسامي، متمنيا أن يتحول شقاء الجب الضيق وهذا رمز بطبيعة الحال إلى وضع نفسي وشعوري عام، أن يتحول هذا الشقاء إلى رفيف الجنان في السعة والخضرة

والسعادة، والبردوني كما هو واضح يميل إلى استخدام المعجم التيار الابتداعي الذي ساد في تلك الفترة إذ " بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية، ويهتمون بتصوير الانفعالات، ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة، ويربطون بينها وبين وجدانهم، وأخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم.." .[78]

ومن الموضوعات الشعرية التي أشغلت الشاعر، تصوير واقعه الاجتماعي، وما يشعر به من مرارة وأسى لحالة البؤس والفقر التي وصلت إليه بعض الأسر في المجتمع، يقول البردوني في نص "ليالي الجائعين" وقد استغل الجناس الاشتقاقي في رسم معالم الصورة الشعرية[الكامل]:

- هَذي الْبُيُوتُ **النَّائِماتُ** عَلى الطّوى **نــومَ** الْـعـلـيلِ عَـلى انْتِفاضَ الدَّاءِ
- وَدَجَـتْ لـيالُ **الْـجـائـعينَ** وَتـحتَها مُـهَـجُ **الْــجِيــاعِ** قَــتــيلــةُ الأَهواءِ
- الْـجائِعونَ **الصَّابِرون** على الطّوى **صَـبرَ** الـرُبــا لِلرّيــحِ لِلأَنـــــواءِ .[79]

في هذا المقطع تكرر توظيف الشاعر للجناس الاشتقاقي، نوع الشاعر في المشتقات التي تعود للجذر اللغوي الواحد، فالأصل "نوم" يتردد بين اسم الفاعل، والمصدر المبين لعامله: "النائمات/ نوم" وكذا في البيت الثالث "الصابرون / صبر الربا"، وفي البيت الثاني ينوع الشاعر الأصل اللغوي "جوع" ليرد موزعا بين أنواع الجموع، جمع المذكر السالم، وجمع التكسير، وفي الأبيات قمة التصوير الوجداني المرتكز على التعابير والتراكيب الرومانسية كالإضافة " البيوت النائمات" " نوم العليل" "ليالي الجائعين" "مهج الجياع: "صبر الربا" "فهذا البعد الصوتي يدخل الاشتقاق في مستوى آخر من السبك، وهو السبك النحوي، من ثم يكون الاشتقاق من حيث اتحاد الأصل المعجمي بين طرفيه مسهما في السبك المعجمي من حيث التكرار الصوتي، مسهما في السبك النحوي" .[80]

في نص "فلسفة الجراح" يقول الشاعر [من الكامل]:

- أَبْكِي فَتَبْتسِمُ **الْجراحُ** مِنَ الْبُــكَا فَكَـأَنَّها فـي كُلِّ **جَـارِحــةٍ** فمُ
- وأعارك الدنيا و**أهوى** صفوها لكن كما **يهوى** الكلام الأبكمُ . [81]

نلمس في البيتين الجناس الاشتقاقي بين "الجراح/جارحة" و"أهوى/ يهوى" أحدث توازيات صوتية تسهم في إيقاع الصورة الشعرية، إذ أنشأ التوليد الاشتقاقي في البيت الأول مقابلة تعكس نفسية الشاعر، بينما تشخص محاولة الشاعر المستمرة، في معركة الحياة، وتبرز جمالية التوازي هنا في وردوه ضمن الصورة الجزئية المتمثلة في التشبيه، واتساقه مع الصورة الكلية التي تقدم فلسفة الجراخ، الساخر من قدر الشاعر.

2-3:**جناس الترجيع** : ويتحقق حين "يوجد في إحدى كلمتيه حرف لا يوجد في الأخرى، وجميع حروف الأخى موجودة الأولى"[82]وقد تحقق هذا اللون من الجناس في الديوان منها:

مثل قوله في نص "أنا والشعر" [من البسيط]

- هاتي التّآويهَ يا قيثارتي **هاتي** وردّدي من وراءَ اللّيلِ **آهاتي** .[83]

نلاحظ أن بين الكلمتين صلة متمثلة في حرف الهاء والألف والتاء والياء، بينما اختلفت الكلمة الثانية بوجد الألف الممدوة في أولها، وبتالي تغيرت دلالة اللفظتين مع شبه اتفاقهما صوتيا.

مثل ذلك قوله في مطلع قصيدة "تحت الليل" حيث يقول الشاعر [من البسيط]:

- مِنْكِ الْـجَمَالُ وَمِنّي اللّحنُ وَ**الشّادِي** يا خَمْرةُ الْـحُبِّ في أَكْوابِ **إنْشادِي** .[84]

ففي الكلمتين المتوازيتين اتحاد المادة الصوتية "شدا" مع اختلاف بينهما بوجود النون في وسط الكلمة الثانية.

وفي نص "لست أهواك" نقرأ هذا اللون البديعي من التوازي الصوتي حيث يزيد الحرف في آخر الكلمة، يقول الشاعر[من الخفيف]:

- وَإذا صارَعَتْ **قُوى** الْعقلِ قَلْبا عَبْقَرِيّاً زَادَتْ قُواه **قواءَ** .[85]

حيث نجد الكلمتين متوازيتين في جميع الحروف، بينما زادت الكلمة الثانية في نهاية العجز الهمزة في آخرها.

2-3الجناس المصحف: وهو ما تماثل اللفظان في الخط، وتخالفا في النقط".[86] يقول البردوني في قصيدة "الشاعر"[من الخفيف]:

- وَفَنوناً أَلَذُّ مِنْ **بَسْمةِ** الطِّفلِ وَمِنْ **نَسْمةِ** الصَّباحِ الْعليلةْ.[87]

حيث اختلفت صورة الكلمتين المتوازيتين بإبدال حرف من حرف، وهما متشابهان في الرسم وتخالفا من حيث موضع النقط، ولعل ذلك يناسب المعنى الذي استدعاه الشاعر، وهو التقابل بين بسمة الطفل ونسمة الصباح العليلة في الخفة والوداعة والبراءة.

وكرر الشاعر هذا اللون من الجناس أيضاً في نص بعنوان "شعري" حيث يقول [من الكامل]:-

- لَمْ **يَسْتَكِنْ** وَتَري وَلَمْ **يَسْكُتْ** فَمِي فَلْتَخْرسِ الْأَفْواهُ وَالْأَقْلامُ . [88]

2-4: الجناس المحرف: وفي هذ اللون يكون الاختلاف "في هيئات الأحرف، أي في الحركات والسكنات، واتفقا فيما عدا ذلك من نوع الأحرف وعددها وترتيبها" [89] كقوله قصيدة "الشمس" [من المتقارب]:-

- وَوَزّعَـتِ النُّورَ فـي الْعالـمين وجَادَتْ عَلَى الْعَبْـدِ وَالسَّـيّدِ
- عَلى المُترفينَ عَلَى الْبائِيسينَ عَلى **المُـجتدَى** وعلى **المُجتدِي** .[90]

والجناس المحرف في الكلمتين المشتقتين "المجتدَي" و "المجتدِي" وردا في صورتين متماثلة خطيا، وقد صاحبه تنويعا دلاليا يكمن في معنى التساوي في جود الشمس وعطاءها النوراني للجميع بدون استثناء.

2-5: جناس العكس: "وتعريفه أن تكون إحدى الكلمتين عكس الأخرى بتقديم بعض حروفها على بعض" [91] كقوله في قصيدة "أمّي"[الرمل]:-

- تَـــرَكَـــتـــنـــي هاهُنَا بَيْـنَ الْعَذابِ وَمَضَتْ، يا طُولَ حُزْني وَاكْتِئابِ
- تَـــرَكَـــتنـــي لِلشّقا وَحْدِي هُنـــا وَاسْتَراحَتْ وَحْدَهَـــا بَيـــنَ التّرابِ
- حَيْثُ لا جَـــورٌ وَلا بَغْيٌ وَلا ذَرّةٌ **تُبنى وتُنبي** بالـــــخـــــراب .[92]

في البيت الثالث نرى الكلمتين المتوازيتين صوتيا تتماثل في عدد الحروف، وقد تم عكس الحروف الوسطى تقديما وتأخيرا، نتج عنه تغير الدلالة فيهما "تُبنى" و "تنبي" وقد أوحى هذا التجانس الصوتي إلى ما في الحياة من الشرور.

وفي قصيدة "شعري" يقول الشاعر موظفا هذا اللون من الجناس [من الكامل]:

- شِعْرِي تَناجَى الْحُسنُ فِيهِ وَالْهَوى وَتَـــنـــاغِـــتِ **الْآمالُ وَالآلامُ** .[93]

حيث اشتملت الكلمتين "الآمال/ الآلام" على عدد واحد من الحروف، ولكن عكس الترتيب، وقد أوحى التوازي الصوتي المتجسد في هذا التشكيل بما يتركه الشعر من انطباع نفسي يعبر فيه الشاعر خارطة الشعور، فيناجي الحسن ويترك للآمال والآلام فسحة تتناغى فيه.

3-رد العجز على الصدر:

وفي هذا النوع من التوازي يستهل البيت الشعري بكلمة، وينتهي بنفس الكلمة أو بما يشتق منها .. وفائدته تحقيق السبك المعجمي بين المفردات والألفاظ؛ إذ "يعد ضربا من الإحالة إلى سابقAnaphora؛ بمعنى أن الثاني منهما يحيل إلى الأول، من ثم يحدث السبك بينهما" [94] وربما يستمر هذا السبك على مستوى القصيدة، فيقدم النص باعتباره بنية متلاحمة الأجزاء. وقد ورد هذا اللون من التوازي في الديوان بصور مختلفة منها:

الصورة الأولى: وفيها ترد الكلمتان المتوازيتان، على طرفي البيت، حيث توافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه، وسماه ابن أبي الأصبع بـ "تصدير الطرفين".[95] ومنه قول البردوني في نص" يقظة الصحراء" [من الرمل]:

- و**يـتيمـاً** فتبـنـتـه السَّـمـا وتـبنـّى عـَطْـفَـهُ كُـلُّ **الْـيـتـامى**
- وَرَعى الْأَغْنامَ بِالْعَدْلِ إلى أَنْ رَعَى فِي مَرْتَعِ الحقِّ الْأَناما .[96]

حيث تتوازي الكلمتان "يتيما/ اليتامى" في هذاين الموضعين من طرفي البيت الأول، فأدى ذلك إلى توليد تردد صوتي دلالي، إذ يتصور عظمة هذا اليتيم صلى الله عليه وسلم الذي هو منبع الحنان والعطف والرحمة، ومما زاد من فاعلية هذه الدلالة التركيب الاسنادي في عجز البيت القائم على التقديم والتأخير، رغبة من الشاعر في الانسجام النصي المبني على القافية المطلقة.

نص " ليالي الجائعين" تقوم ظاهرة "رد العجز على الصدر" بتكثيف المعنى الشعري، من خلال ربط نهاية البيت بأوله وسبكه معجميا، من خلال التوليد والاشتقاق المصدري، عندما يقول الشاعر[من الكامل]:-

- **تَغْفو** عَلَى حُلُمِ الرَّغيفِ وَلَمْ تَجدْ إلّا خَـــيـالاً مِـنْـهُ فـِي **الْإِغْـــفـــاءِ.** [97]

حيث قام تصدير الطرفين بتحقيق ظاهرة التوازي الصوتي في البيت، كثف من خلالها الشاعر الصورة الشعرية التي أرد الشاعر تقديم صورة الجوع والانتظار لدى هؤلاء البؤساء.

وفي نص "لست أهواك" نلاحظ قيام هذه الصورة منه بوظيفة جمالية ودلالية في آن واحد، تتجاوز ما تتركه من إيقاع قائم على التكرار، لأن الشاعر يقصد من ذلك إلى تصوير العمق النفسي والشعوري، وهو يصور مشاعره[من الخفيف]:-

- و**يُكاءُ** الْـمُحِبِّ يَسْتَنْزِفُ الشَّو قَ نَشيجاً وَالذِّكْرياتِ **بُكاءَ** . [98]

إذا كان التكرار في النماذج السابقة جزئيا، فإنه في هذا البيت تكرارا تاما، تحقق في رد بنفس الكلمة "بُكاء " ببنيتها الصوتية قوم التوازي الصوتي المتشكل في رد العجز على الصدر في هذا البيت، إشارة إلى ما يتركه بكاء المحب من صدق وتأثير؛ حيث إنه يسنزف الشوق نشيجا، ويستزف الذكريات بكاء، وفي كلا الحالتين تكثيف للداخل النفسي قامت به ظاهرة التوازي في صورتها التكرارية المذكورة. لذا يرى الدكتور إبراهيم جابر أن هذه الظاهرة تحقق ثلاثة فوائد للبيت يتعانق فيها الصوت بالدلالة، وهي:

1-ربط أول البيت بآخره والعكس مما يحقق عنصر السبك في أجلى صوره.

2-إنتاج منتج صوتي مقيّد (القافية) متوازيا مع إيقاع النهاية في البيت السابق واللاحق.

3-يضع الجملة التي بين الكلمتين المتوازيتين بين حاصرتين مما يزيد من دلالتها المعنوية. [99]

الصورة الثانية: وفيها تكون الكلمة الأولى ضمن الحشو، بينما تظل الكلمة الثانية في نهاية البيت، وهو ما يعرف بتصدير الحشو عند ابن أبي الأصبع [100] وقد تحققت هذه الصورة في ديوان "من أرض يلقيس" مثل ما نجده في قوله من نص " أثيم الهوى"[من المتقارب]

- هوتْ **أصْبُعي** زهرةً حُلْوةً فلَوَّثْتُ مِن عطرِها **أصْبعي** . [101]

نلاحظ تحرك الكلمة الأولى الواردة في الصدر "أصبعي" إلى حشو البيت، بينما ظلت الكلمة الموازية لها صوتيا في موضعها من نهاية عجزة محافظة بذلك على نسق القافية المبنية على روي العين المكسورة.

وفي قوله من نص "هموم الشعر" [من الكامل]:-

يا شاعر الآلام كم تدمى وكم تبكي وتحتمل الهموم جِساما ..

- كم همتَ بـ**ـالآلام** تشدو باسمها وعلى الأنين تُدلِّلُ **الآلاما** .[102]

نلاحظ في البيتين تحرك القرينة الأولى إلى الحشو، بينما ظلت القرينة الثانية في موضعها من نهاية العجز، وأفاد التكرار لفت المخاطب إلى وقع الآلام من نفسه وحسه، وتعامله معها باعتبارها متلازمة لا ينفك عنها الشاعر الوجداني؛ حيث "تبدو الكآبة عند بعض هؤلاء الشعراء مزاجا فطريا ليس له سبب معلوم، وإن ربط الشاعر أحيانا بينه وبين أحوال المجتمع والحياة" [103] إذا ما علمنا أن الديوان المدروس ينتمي إلى الفترة التاريخية ذاتها من الشعر العربي المعاصر، لذا نهل الشاعر من المعجم الرومانسي الوجداني، ووظفها في سياقاته الشعرية.

وتكررت هذه الصورة في نص "مع الحياة" في إطار الحقل الدلالي عينه؛ حيث يقول الشاعر:[من الخفيف]

- لَمْ أَفُتْ **مـــأْتماً** مِنَ الْعُمرِ إلّا وَأُلاقي من بَعْدهِ أَلفَ **مـــأْتـــمْ.** [104]

الصورة الثالثة: وفيها تكون الكلمة الأولى في موضع نهاية الصدر(تفعيلة العروض) وتكون الثانية في نهاية العجز (تفعيلة الضرب) وأطلق عليها ابن أبي الأصبع "تصدير التقفية" [105] إذ فيها تكتمل الصورة الإيقاعية لشطري البيت بتحقيق التطابق عند نهاية كل شطر من البيت الشعري. ومن المواطن التي وردت فيها هذه الصورة من الديوان؛ قول الشاعر في نص "من أرض بلقيس"[من البسيط]:-

- أَضيافها حول مسرى خاطري **زُمُرٌ** من الترانيم تشدو حولها **زُمُرُ.**[106]

وفي نص "سحر الربيع"[من الرمل] يقول الشاعر:-

- فكأنَّ الجوَّ عزفٌ **مُسكِرٌ** والحياة الغضّةَ الممراحَ **سَكْرى** . [107]

أما في نص "ليلة الذكريات" [من المتقارب] فيقول الشاعر:-

- وما زالَ يتْعبني **مَضْجعي** ويُضنى تقلّبيَ **المضجعا** .[108]

ففي هذه الأبيات تحقق التوازي الصوتي من خلال تصدير التقفية، وقد أسهم هذا اللون في مد الموسيقى الشعري بتردد صوتي يعكس أثره على الدلالة المثلة في تأكيد الفعل الشعري.

الصورة الرابعة: وفيها تتقدم الكلمة الثانية إلى حشو العجز، وتكون الكلمة الأولى في أول الصدر "وفي هذه الصورة تقف الكلمة الثانية نتوءاً في منتصف العجز، حيث تقوم ببث إشارات صوتية تتجه أول الصدر" .[109]

مثل قوله من نص "هائم" [من الخفيف]:-

- إنّـهُ هـائـمٌ يعيشُ ويفـنـى بينَ جور الهوى وظُلم الزّمانِ
- **ميّتٌ** لَمْ يَمُتْ كَمَا يَعْرفُ النَّا سُ وَلَكِن **يَمُوتُ** في كُلِّ آنِ .[110]

حيث توازت الكلمتان "ميّت/ يموت" صوتيا، وصارت الكلمة الثانية أكثر تجسيدا لدلالة الموت المتكررة بسبب جور الهوى وظلم الزمان المشار إليهما في البيت السابق.

الصورة الخامسة: وفيها تتقدم الكلمة الأولى لمنتصف الصدر، والثانية في منتصف العجز، مثل قوله من نص "نار وقلب"[من الخفيف]:-

- يا ابنةَ الحُسْنِ وَ**الْجَمالِ** المـُدلّل أَنْتِ أَحْلى مِنَ **الْجَمالِ** وَأَجْمَل .[111]
- وفـؤادي **يـحنُّ** في صدري الدّا مي كّما **حَنَّ** في القيودِ المـُكبّل
- أنتِ دنيا **الجمالِ** نَمْنَمُها السّحرُ فَـأَغْـرى بها **الْـجَـمـالُ** وَأَذْهَلْ

فتردد الكلمات المتوازية في كل بيت من هذه الأبيات يجعل لها أثرا سمعيا واضحا في الأذن، حيث إنها تعادلت مكانا وصوتا، وهذا بدوره يكشف عن عمق الدلالة من خلال تأكيدها بالتكرار الصوتي.

ومن أمثلة هذه الصورة أيضاً قول الشاعرعن طائر الربيع [من الكامل]:-

- فـــي **صَوْتِــك** الـرّقراقِ فّنٌّ مُثْـرِفٌ لَـكِـن وَراءَ **الــصَّــوتِ** فَـنٌّ ثـانِي

- كَمْ تُرْسِـلُ **الْأَلْـحانَ** بِـيضاً إنَّما خَـلَـف **اللّحُـــونِ** دَمــعٌ قـــاني
- هَلْ أَنْتَ **تَبْكي** أم تغرّد في الرُّبا أَمْ فــِي **بُـكــاكَ** مَعـازِفٌ وَأَغـانـي
- وَتَذوبُ في عَرْشِ **الْجَمالِ** قَصائِدا خُــرْساً وَتَــسْتوحي **الْجَمَال** معاني
- لم تستكن **للصمت** لم تذعن له بل أنت فوق **الصمت** والإذعـــانِ .[112]

فالشاعر كما نرى يخاطب طائر الربيع، ويشاركه عواطفه وإحساسه، فهو ذو صوت مترف، ولكنه يخفي فن آخر يثير فيه مكامن الشعور، وهو يرسل الألحان العذبة، فتذكي جذوة الشعور، ثم نرى الشاعر يتساءل في البيت الثالث، حيث يستوي الغناء والبكاء عند طائر الربيع، بل عند الشاعر الذي يرى في كل معلم من معالم الطبيعة ما يثير شعوره ويعصف بوجدانه، نخلص من هذا إلى القيمة الجمالية التي خلفها التوازي الصوتي المتمثل في هذه الصورة من رد العجز على الصدر، إذ يتكامل البناء الصوتي مع البناء الدلالي في تقديم الصورة الشعرية، المعبرة عن دواخل الذات الشاعرة ونظرتها للطبيعة.

ومثل هذه الصورة قوله وقد كرر كلة "الطيور" في قوله[من الخفيف]:-

- علّمته **الطيور** أحْزانها البكـ ـما فغنّى معَ **الطيور** ورنّمْ .[113]

حيث تعادلت الكلمتان المتوازيتان صوتيا، فدفع بالناحية الإيقاعية والجمالية.

الصورة السادسة: وفيها تصل الكلمة الأولى إلى آخر الصدر، أي تحتل تفعيلة العروض، وتبقى الكلمة الثانية في منتصف العجز، مثل قوله عن الربيع [من الكامل]:-

- وَطَفُولةُ الأَغْصانِ راقِصةُ **الصّبا** فَرحاً وَدَنياها **صباً** وَأَماني .[114]

فالكلمتان المتوازيتان "الصبا / صبا " تحتلان موضعين متناظرين من البيت الشعري، حيث تكون الدلالة قريبة من الأذن بعض الشيء، مما يفسح للخيال بتمثل الصورة الطبيعة الجميلة.

ومن التوازي الصوتي المحقق في هذه الصورة قول الشاعر في قصيدة" هموم الشعر"[من الكامل]:

في قلبكَ المهموم ألفُ خميلةٍ تَلِدُ الهموم أزاهرا وخزامى

- جلّت همومُ الشعر إنّ **دموعها** فنٌّ يُديرُ من **الدموعِ** مُداما .[115]

ففي البيت الثاني نلاحظ التوازي الصوتي يهب البيت الشعري إيقاع مترددا يلفت المخاطب بتردد الكلمة، بما يكشف المعنى الشعري ويعمق.

أما في قصيدة "حيرة الساري" فتتوازى كلمة "موكب" لتكثف بذلك الصورة الشعرية، حيث يقول [من الرمل]:-

- يـا رفـيقـي هذهِ لـــيلـتُنا عـاقـرٌ سَـكْـرى بِآثـــم السّفاحِ
- والعفاريتُ عليها **موكبٌ** يرتمي في **موكبٍ** شاكي السلاحِ .[116]

الصورة السابعة: وفيها يتوازى طرفا الصدر والعجز، حيث تحتل الكلمة الأولى صدارة الصدر، والثانية صدارة العجز، وقد سماه ابن أبي الأصبع بـــ"تصدير الطرفين" [117]، ولعل ما تتميز به هذه الصورة أنه "يأتي في الصدارة منبها على ما يحتويه البيت من معانٍ بعد الكلمة الأولى والثانية، كما أنه يمثل نغمة تتكرر على بعد زمني واحد"[118] وبذلك يشبه التوازي الصوتي "الألحان التي يتكرر فيها صوت آلة على مسافة متساوية" [119] ومن نماذج هذه الصورة في الديوان:

قول الشاعر في قصيدة "سحر الربيع"[من الرمل]:-

- **أسفرت** دنياك للشعر كما **أسفرت** للعاشق المحروم عذرا .[120]

فنلمس في البيت أن المعنى الشعري يتولى على دفعتين في كل شطر، تبدأ كل دفعة دلالية بكلمة أسفرت، وبذلك جمعت التلوين الدلالي إلى التلوين الصوتي القائم على التكرار.

وفي قصيدة " طائر الربيع" نجد هذه الصورة من رد العجز على الصدر في قوله [من الكامل]:-

- **يَصْبو** وَدَنْيا الْحُبِّ في أَفْيائِهِ **تَصْبو** عَلى إِشْراقِهِ الْفتّانِ.[121،ص76]

قوله في قصيدة "ليالي الجائعين"[من الكامل]:-

- **ترنو** الأمل المولّى مثلما **يرنو** الغريق إلى المغيث النائي. [122]

وفي قصيدة "أم الكرم"[من الرمل]:-

- نَشْوةُ النّورِ وَأَحْلامُ الـــجـــنِانِ وَشَذا الأَنْســـامِ وَالجوّ الْيـمـاني
- **رَقَصَت** في الروضةِ الغنّا كما **تَرْقُصُ** الحورُ عَلى شَدو المثاني
- وَ**صَبتْ** مُعْجزةُ الحُسنِ بِها **صَبوةُ** السّكرِ بِأَعطافِ الْغواني. [123]

الصورة الثامنة: وفيها تتحرك الكلمة الأولى إلى حشو صدر البيت، بينما تظل الكلمة الثانية في موضعها من بداية العجز، وفيها يتحقق التقارب الصوتي اللفظي، ومن الشواهد على هذه الصورة، قول الشاعر من قصيدة "حين يشقى الناس"[الكامل]:-

- لَمْ أَسرْ من **غُربة** إلّا إلى **غربة** أَنْكى وَتَـعـذيبٍ أَشدّ . [124]

فنلاحظ التوازي الصوتي بين الكلمتين "غربة/غربة" حقق تتابع صوتي في البيت. ومن ذلك قوله في قصيدة " منبت الحب"[من الرمل]:-

- هذِهِ الْبُقعةُ **كـــمْ** تعرفنا؟ **كمْ** سقيناها ترانيماً عِذابا؟ . [125]

الصورة التاسعة: وفي هذه الصورة تتكثف ظاهرة التوازي في الشطر الواحد من البيت، حيث " تتقارب الكلمتان بحيث تصبحان في عجز البيت، تحتل الأولى بدايته والثانية نهايته، وهكذا يحمل العجز دلالة صوتية معنوية مسبوكة" [126] مثل قوله [من الخفيف]:-

- ظامئٌ يَشْرَبُ الْحريقَ الْمُدمّى وَ**يُعانى** مِن هَواهُ ما **يُعانى.** [127]

ومثل هذا قوله في نص "سحر الربيع"[من الرمل]:-

- وَصَبايا الْفَجرِ في حُضنِ السّنا **تَنْثُرُ**الْأَفْراحَ وَالْأَلْهامَ **نَثْرا** .[128]

في نص "حيرة الساري" [الرمل]:-

أَيْنَ تَمْضِي؟ والْقَضَا مُرْتَقِبٌ وَ**مُتاحٌ** والرَّجا غيرُ **مُتاحِ** . [129]

خلاصة الأمر أن صور رد العجز على الصدر في ديوان من أرض بلقيس مثلت عاملا صورة حقيقة من صور التوازي الصوتي على مستوى الألفاظ، وتضيف إلى البنية الجمالية بعدا إيقاعيا قائما على التناظر التماثل، مما جعل للقصيدة مظهرها الزخرفي الموشى بالتنويعات الصوتية المؤثرة في المعنى الشعري.

4-الترديد:

ومن بين أليات التوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس؛ أيضا ظاهرة الترديد وهو "أن يُعلّق المتكلّمُ لفظة من الكلام بمعنى آخر"[130] فهو مصدر من مصادر توليد المعنى و"مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية، على عكس ما يوحي به الظاهر" .[131] من تردد صوتي للألفاظ.

ففي نص "من أرض بلقيس" يردد الشاعر الضمير العائد على هذه الأرض التي يتغنى بها، قائلا [من البسيط]:-

- وَحَسبُ شاعرِها منها، إذا احتجبت عَـــنْ اللّـــــقـــا أَنَّـــهُ يـهوَى ويـــدّكرُ
- **وأنَّـها** فـي مـآقـــي شِـعرِه حُـلُـمٌ **وَأَنَّـــهـا** في دُجـــاهُ اللّـهـوُ والـسّـــمـرُ . [132]

تظهر جمالية الترديد جليا في البيت من خلال اندراجه ضمن بنية التوكيد، فالجملة المؤكدة المترددة تفجر طاقة دلالية مؤثرة، إذا تكشف دواخل الشاعر، وقد عمد الشاعر إلى عنصر التشخيص في البيت السابق، مما دفع بالحياة والحركة في البيتين، وترك للمتلقي فرصة تخيل لحظات الصدود واللقاء بين الشاعر ووطنه.

في نص "يقظة الصحراء" يقول الشاعر عن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم [من الرمل]:-

- **ورعى** الأغنامَ بِالعدلِ إلى أن **رعى** في مرتعِ الحقِّ الأناما. [133]

حيث أفاد الترديد في هذا البيت التقارب المعنوي الماثل بين الحقيقة والمجاز المتجلى في الفعل "رعى" فهو عليه الصلاة والسلام[134]، كما في السيرة رعى الأغنام في صدر حياته، أما المعنى المجازي فهو بينٌ في الشطر الثاني، وقد أخذ الترديد "طابعا متميز في قدره على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي"[135]

ويتشكل الترديد في الديوان بتكرار الحروف؛ وسمى ابن أبي الأصبع هذا النوع بـــ"الترديد المتعدد: وهو أن يتردد حرف من حروف المعاني، إما مرة أو مرارا" [136] على نحو ما نجده في قصيدة "طائر الربيع" حيث يقول الشاعر[من الكامل]:-

- والحبُّ يشدو في شفاه الزهر في لُغةِ الطّيورِ وفي فم الغُدرانِ. [137]

ففي هذا البيت يتردد حرف الجر في الدال على الظرفية، حيث كشف ترديد التوزيع الدلالي لمكان شدو الحب في الربيع، وقد البيت في توزيعه التصويري الذي قام الترديد.

وكذا في قصيدة "ليالي الجائعين" حيث يظهر الشاعر ألمه النفسي، وهو يحس بما يحس به البؤساء، فينشد قائلا [من الكامل]:-

- وَأَنـوحُ لِلمُستضـعـفينَ وَإِنّنـــي أَشْـقـى مِنَ الْأَيْـتـامِ وَالـضَّـعـفـاءِ
- وَأَحسُّهم **في** سَدِّ روحِي **في** دَمِي **فِي** نَبْضِ أَعْصابي **وَفِي** أَعْضائِي. [138]

حيث تولد من تكرار "في" الدلالة المتعددة ذات الطابع الإنساني، تظهر عواطف الشاعر، وإحساسه بالواقع المرير من حوله.[139]

نخلص إلى القول في ختام هذا المبحث: أنّ التوازي الصوتي على مستوى الكلمة يتشكل في الديوان عبر أنماطٍ بديعية، متعددة، يتمثل في التصريع، والجناس، ورد العجز على الصدر، والترديد، وهي أنماط تتوازي فيه مواضع الكلمة من البيت الشعري، فمنها ما يكتفي بمطلع

القصيدة كالتصريع، ومنها ما تقوم بنيته على تناظر الوحدات الصوتية كالجناس، ومنها ما يتصل بصدر البيت وعجزه كرد العجز على الصدر، ومنها ما ينهض بالتنوع الإيقاعي والتوليد الدلالي كالترديد.

وتشكل تنامي هذه التنويعات الصوتية امتدادات جمالية على مستوى البيت الشعري توازيات صوتية ذات وقع موسيقي، وبنية دلالية متنوعة، ولكن هذه التنويعات الصوتية تظل على مستوى الكلمات المتناظرة والمتماثلة، أي انها ربما لا توفر الغطاء الإيقاعي والدلالي على نحو ما توفره أبعاد التوازي على مستوى الجملة، وهذا ما ستناقشه الدراسة في المبحث التالي.

المبحث الثالث

التوازي الصوتي على مستوى الجملة

يعتبر التوازي الصوتي على مستوى الجملة من أكثر مستويات التوازي أهمية في تشكيل الأسلوب الصوتي المتوازي في النص الشعري "وذلك لأنه يشمل توازي جملة أو أكثر مع غيرها، وهذا التوازي يحقق قيمةً على مستوى واسع" [140] حيث إن"التوازي الصوتي أداة سبك نحوي، مما يعني ارتفاع درجة السبك.. معجميا ونحويا". [141]

ويمكن رصد ظاهر التوازي في هذا المستوى عن طريق التوازي القريب الذي يتشكل من خلال المماثلة الصوتية في مجموعة من الأبيات تمتد أفقيا ورأسيا، والتوازي البعيد الذي يظهر من خلال تكرار جملة في نهاية النص الشعري، كان الشاعر قد استهل بها قصيدته، أو تكرار جملة شعرية عبر عدة أبيات بما يشكل لازمة موسيقية مرددة الصدى اللحني في كل مرحلة من مراحل القصيدة أو الأنشودة.

أولا: التوازي القريب:

1-التوازي القريب الأفقي:

في الواقع إن القيمة الجمالية للتوازي تكمن في خلق سلسلة من المتواليات المتناظرة على مستوى الجمل الشعرية، حتى صرح الجاحظ قديما إن " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء"[142] وما ذلك إلا لما يخلقه هذا التماثل الصوتي من دعم متدفق للدلالة النص الشعري ، حيث "إن أنساق التوازيات في الفن اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التماثلات النحوية، ذلك أنه يمكن ..أن تزودنا بمفاتيح نفيسة لتأويل بناء لغة معطاة ولتأويل الأهمية النسبية لمكوناتها" .[143]

في نص " من أرض بلقيس" [من البسيط]

- **مِنْ أَرْضِ** بِلْقيسَ هَذا اللّحنُ والوترُ **مِنْ جوِّها** هذهِ الأَنْسامُ والسَّحَرُ
- **مِنْ صَدْرِها** هَذهِ الْآهاتُ **مِنْ دَمِها** هَذي اللّحونُ **وَمِنْ تارِيخِها** الذِّكَرُ

- **مِنَ السّعيدةِ** هي الأُغْنياتُ **ومِنْ ظِلالِها** هذهِ الأطيافُ والصّورُ. [144]

ففي هذه الأبيات التي أستهل بها الشاعر قصيدته وديوانه، يعلن الشاعر ميلاد الصرخة أو الصيحة، وكأنه يرغب من المتلقي الالتفات إلى تاريخه وماضيه، وعراقة حضارة أرض بلقيس المذكورة في القرآن، ولكن نلاحظ الشاعر يمزج اللحن والوتر والانسام والسحر في البيت الأول، بالآهات والدم في البيت الذي يليه، وبذلك بخلق المفارقة في ذهن المتلقي! هذه المفارقة التي تجمع بين الطرب والأسى، وكأنه بذلك يحيلنا إلى تجربة واقعية غارق فيها شعبه، وهي تجربة الظلم والقهر الذي ينبغي أن يُزاح عن موطنه موطن بلقيس. إن هذه القراءة السابقة تكشفت عن أنساق صوتية كررها الشاعر، وكأنه بهذا التماثل الصوتي يهز نفس المتلقي، تتجلى هذه الأنساق الصوتية في تكرار تركيب "من+..." : من أرض ، من جوها ، من صدرها، من دمها، من تاريخها، من السعيدة، من ظلالها.." لقد ساعدت تفعيلة البسيط المزدوجة في خلق معالم إيقاعية موازيه لهذا النفس الشعري المتكرر: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، حيث منح تكرار هذا الوقع الجرسي المتسق مع التماثل التركيبي، تناغما موسيقيا لوّن دلالة الأبيات، وصبغها بصابغ إنشادي ملائم للحالة النفسية والوجدانية المعبرة عن انفعال الشاعر بأرضه ووطنه أرض بلقيس.

وفي نص "ميلاد الربيع" [من الكامل] يتمثل هذا النمط الصوتي في هذين البيتين اللذين يصور الشاعر فيها الربيع الذي أسبغ جماله على الطبيعة فلا تستقصيه العين إذ:

- **وَبِكُلِّ سَفْحٍ عاشق** مترنمٌ **وَبِكُلِّ رابيةٍ لِسانٌ** قاري
- **وَبِكُلِّ مُنعَطِفٍ هَديلُ** حمامةٍ **وبِكُلِّ حانيةٍ نَشيدُ** هزارِ .[145]

ففي هذين البيتين يلتقط الشاعر صوراً متفرقة يكمل تضامها صورة الربيع، وسلطته على الطبيعة، وحولها إلى مهرجان جماعي تشترك فيه الأصوات البشرية مع أنغام الطير، وقد تشكلت هذه الدلالات من خلال تناظر تراكيب متساوية صوتية مع مطلع كل بيت، مما جعلها سلسلة متوالية تنضد الدلالة، وقد أسهمت تفعيلة الكامل "مُتَفاعِلُن" المتكررة، والتي قد يصيبها الإضمار فتصبح التفعلية"مُتْفاعِلُن" فيسرع إيقاعها نوعا ما، علاوى على الضرب المحذوف "متفاعل"، كل هذا التشكيل الوزني يسهم بشكل ملحوظ من الناخية الإيقاعية في التساوق مع التوازي الصوتي التركيبي، فيجعله مناسبا للإنشاد من ناحية، ومناسبا لإشاعة الجو الاحتفالي بالربيع من ناحية أخرى.

ومن قصيدة "فلسفة الفن" [من الرمل]:-

- لَك مِنْ أَنّاتِي اللَّحنُ وَلِي وَحْدِي أَنيني
- وَلك الثَّغريدُ مِنْ فَنّي وَلي جوعُ حَنيني.. [146]

ففي هذين البيتين تمثل الجمل وحدات تركيبية متماثلة متوازيه في خط أفقي، يعكس الشاعر بتصويره العاطفي ما يضمره في ذاته من أنين حزين، وإن بدا لحنا شجيا يسكب الشاعر فيه عواطفه على نغمة الأسى، فليكتفي رفيقه بالتغريد من فنه بنما ينطوي هو على جراحاته وجوع حنينة.

في نص "أخي يا شباب الفدا في الجنوب" يسبك التوازي الصوتي التركيبي ضمن بنية موضوعية تدور حول محور المقاومة والثورة، وقد أسهمت تفعيلة المتقارب [فعولن] في خلق هذا الوقع الموسيقي المتناظر في البيت الشعري؛ يقول الشاعر: [من المتقارب]

سنمشي سنمشي برغم القيود وغم وعود الخداع الردي

فَقَدْ آنَ لِلجورِ أَنْ يَنْتَهِي **وَقَدْ آنَ للعدلِ** أَنْ يَبْتَدِي. [147]

في البيت الثاني تمثل الجملة الخبرية وحدة تركيبية متوازية بين شطريه بخط أفقي متنامي الدلالة، وقد أنضج التقابل المعجمي بين مفرداتها "الجور/العدل" "ينتهي/ يبتدي" دلالة التحدي والمقاومة واستنهاض همم الشباب في عدم الخضوع للظلم والاستبداد.

قد آن ← للجور أن ينتهي
← للعدل أن يبتدي

في قصيدة "عودة القائد" [من الكامل] يقول الشاعر:

- أَرْضِي وَدارُ أَبـي وَجدِّي لَمْ تزلْ فـي قَـبْضـةِ الْمُتْوحـشِ الْـمتــنمّرِ
- تَــطوي علـى حُلُمِ الجهادِ عيونها وتَــئِنُّ تَـحْت الْـغـاصب المستهترِ
- لا حُرْمةُ الإنـسـانِ تَـــزْجُرُهُ ولا شرفُ الضميرِ ولا نُهى المتحضّرِ .[148]

تشكل "لا النافية" العاملة عمل ليس المتكررة ثلاث مرات في البيت الأخير توازيا صوتا، وقد ذكر الخبر في الشطر الأول من البيت وهو جملة فعلية "تزجره" التي أحال عليها في الشطر الثاني، وبذلك خلق التوازي الصوتي تضافرا دلاليا، يصور بشاعة المستعمر المتنمر.

لا + اسمها + خبرها

لا ← حرمةُ الإنسان + تزجره
← شرف الضمير + ...
← نهى الضمير + ...

حيث أفادت تكرار الجملة المنفية انتفاء القيم الإنسانية عند المستمعمر المتنمر، وقد أدى التوازي الصوتي التركيبي هذا التنسيق الدلالي، فأظهرها عبر متوالية من الجمل الشعرية.

ومن الأنماط البديعية التي تنهض بوظيفة التوازي الصوتي على مستوى الجملة في ديوان "من أرض بلقيس"؛ التجزئة: وهي مفهوم بديعي تقوم على تجزئة البيت أجزاءعروضية متوازنة، بيد أن الأجزاء الأول، والثالث، والخامس، تنتهي على مقطع مغاير لما تنتهي عليه الأجزاء: الثاني والرابع والسادس، وتارة أخرى يقسم البيت إلى جمل تتوازي وزنا ومقطعا" [149] وقد ورد هذا اللون من التوازي عند البردي في مثل قوله مخاطبا الإمام:[الكامل]

- يا خيرُ من لبّى ومن نودي ومن يغْشى الوغى كالليثِ الجري. [150]

تتشكل التجزئة بوضوح في الشطر الأول من البيت على النحو الآتي: **يا خير من/ لبي ومن / نودي ومن ،**

مُتْفَاعَلُن / مُتْفَاعَلُن /مُتْفَاعَلُن.

2-التوازي القريب الرأسي:

وفي هذا النمط من التوازي الرأسي تتحقق الصورة المتطابقة للتوازي الصوتي على مستوى الجمل، حيث إنه يتجاوز البيت المفرد، إلى البيتين والثلاثة، مما يمنح الأبيات نسيجا صوتيا مترابطا في صورته الشكلية، ونغمته الإيقاعية، وما يصحبها من ظلال ومعنى وإيحاء.

في نص "سحر الربيع" [من الرمل] يستدعي الشاعر هذا البناء من التوازي في رسم معالم الطبيعة الغنّاء التي تذب بالحياة والحبور، فيوظف هذا اللون من التوازي الصوتي بين الجمل، للتلوين الدلالة يقول الشاعر:

- **وكأنَّ الروضَ** في بهجته **شاعرٌ** يبْتكِرُ الأنغام زهرا
- **وكأنَّ الوردَ** في أشواكهِ **مُهَجٌ** أذكى عليها الحبُّ جمرا
- **وَكَأنَّ الفجر** في زهر الربا **قبلةٌ** عطرية الأنفاس حرى .[151].

يتكيء التوازي في هذه الأبيات على إيقونة مجازية، تتمثل في تكرار القالب التركيبي المتنامي نحويا ودلاليا، فالصورة النحوية ترد في التشكيل التالي " كأنَّ+اسمها +خبرها" ، أما الصورة الدلالية فهي صورة ناتجة عن التصوير الفني القائم على الصورة التشبيهية المستوفية الأركان "أداة التشبيه+ المشبيه+ المشبه به + وجه الشبه" والتي يتحقق من خلالها "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى" [51، ص237] وقد تضافرت أجزاء الصور الحسية في تلوين مشهد الربيع، وأبرزته في صورته متحركة تضج بالحياة.

مثل قوله في نص " فلسفة الفن" [[من مجزوء الرمل]:

- هـاهُـنا حـيـث ألاقـيـ ـكَ طباعا وسجايا

- حيث تهوي قطـع الظّـلْـ ـما **كأشلاء الضحايا**
- وتظـلُّ الـوحـشةَ الـخـر سا **كأجفان المنايا**
- والدُجى ينساب في الصمت **كأطياف الخطايا**
- والسّكـون الأســود الغــا **في كأعراض البغايا .**[152]

في نص "أنا" يستخدم الشاعر ضمير المتكلم "أنا" علامة محورية يتنمي في امتداداتها المعنى الشعري، يقول الشاعر: [مجزوء الكامل]

- **أنا** من أنا؟ الأشواق والــ ـحِرمانُ والشَّكوى أنا
- **أنا** فِـكرةٌ ولْـهَـى معـانيـ ـها التّضنّي والضّنى
- **أنا** زفْــرةٌ فــيــهــا بُـكا ءُ الفقرِ آثامُ الغنى.. [153]

ربما يجد القارئ في البيت الأول حدة متنامية ناتجة من تكرار الضمير "أنا" بصورة لافتة، مكثفة المعنى، ولعل الشاعر يريد من ذلك تصوير دور الشاعر في معايشة كبرى الأحداث والتأثر بها، فهو فكرة ولهى ، وزفرة فيها بكاء الفقراء، ونلاحظ هذا التوافق الصوتي بين استهلال البيت الثاني والثالث من هذا المقطع: أنا فكرة / أنا زفرة، ليشتركا مقاربة الحس والشعور، وتقديم صور البؤس التي مر بها الشاعر والتي يحسها في مجتمعه.

نخلص مما سبق أن التوازي الصوتي على مستوى الجملة يمثل "أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث لأنه يكون على مستوى التركيب، لا المفردة، وهو توازي صوتي عروضي يكون في الشعر" .[154]

ثانيا: التوازي البعيد:

ويمثل هذا اللون من التوازي الصوتي وسيلة صوتية تتكرر نغمتها على نحو متباعد، تقوم بدور فاعل في تماسك بنية النص، ويتمثل في الديوان بالصور الواردة في الآتي:

1-تكرار شطر البيت الأول آخر القصيدة: ويشكل هذا اللون ما سماه الدكتور إبراهيم جابر بـ"رد العجز على الصدر بشكل رأسي" [155].

تكرر هذا اللون في نص " من أرض بلقيس" (18)بيتا، افتتحه الشاعر بقوله: [من البسيط]:

- **من أرض بلقيس هذا اللحن والوترُ** من جوّها هذهِ الأنسام والسحرُ .[156]

وفي آخر بيت يقول:

- ما ذلك الشدو؟ من شاديه؟ إنهما **من أرض بلقيس هذا اللحن والوترُ**

حيث شكل هذا التكرار توازيا صوتيا قدم النص بينة متلاحمة الأجزاء شكلاً ومضمونا.

وتكرر هذا اللون في نص "أثيم الهوى"(27) بيت [من المتقارب] يقول الشاعر في مطلعه:

- جريحُ الإبا صامتٌ لا يعي وفي صمتهِ ضجّةُ الأَضْلعِ

أما البيت الأخير؛ فهو:

- فماذا يُعاني أَلا أَنَّهُ جريحُ الإبا صامتُ لا يعي. [157]

ونلمس تكرار هذا التوازي بصورة لافتة في "أنشودة الجنوب" [158] والتي بناها الشاعر على النمط الإنشاد الماثل في نمط المسمط وهو "الذي تختلف قافيته عن بقية قوافي القصيدة القسمة إلى مقطوعات، يتكرر هذا العمود بقافيته المتميزة فاصلا بين كل مقطوعة" [159].

يقول البردوني في المقطع الأول منها[من الرمل]:

- زَمْجري بالنَّار يـا أَرْضَ الْـجنوبْ والْهبي بِالْحقدِ حبّاتِ القلوبْ
- واقذفي الحقْدَ دُخـــاناً ولْـــــهيبْ زَمْجري للثأرِ يـا أَرضِ الجنوبْ
- واركبي الموتَ إلى المجدِ السليبْ.. زمجري
- واثأري يا أرض جدّي وأبي .. واثأري
- واعصفي بالغاصبِ الْـمُسْتعمرِ

ويختم الشاعر هذه القصيدة بقوله:

- زمجري بالنّارِ يا أَرْضَ الجنوب.. زمجري واعصفي بالغاصب المستعمرِ

وبذلك يتشكل من بناء القصيدة لحنها الصالح للإنشاد، إذ "يعدّ هذا النمط شكلاً من أشكال الألحان الموسيقية..إذ إن الشاعر/ الملحّن يبدأ بفتح قوسٍ متمثلا في التصريع الأول ثُم يبثُّ رسالته الشعرية الموسيقية، ثم يغلق في النهاية القوس بنفس آلية البداية". [160]

2-تكرار الجملة على أبعاد متساوية:

يتجسد في هذا النمط من التوازي تكرار الجمل الشعرية في القصيدة على نحو متساوي أو متقارب، مما يدفع بالوقع الموسيقي ويبرزه كنغمة متكررة على مستوى القصيدة عامة، ظهر هذا اللون بوضوح في قصائد عنده من الديوان، نختار منها القصيدة الأولى، حيث كرر الشاعر التركيب "من ...." نقرأ ذلك على التوالي [من البسيط]:-

- 1-منِ أرض بلقيس هذا اللحنُ والوترُ مـــن جـــوّهـــا هـــذه الأنسامُ والسّحرُ
- 2-من صدرها هذه الآهات من فمها هذي اللـــــحون، من تـــــاريخها الذكرُ
- 3-من (السعيدة) هذي الأغنيات ومن ظلالـــها هـــذِهِ الأطـــيافُ والـــصـــــورُ
- 5-من خاطرِ (اليمن) الخضرا ومهجتها هذي الأغـــــاريـــدُ والأَصْداءُ والفِكرُ
- 16-من هذهِ الأرض هذي الأغنياتُ، ومن ريـــاضـهـــا هـــذه الأنـــغـــامُ تـــنـــتـــثِرُ
- 17-من هذهِ الأَرضِ حيثُ الضوءُ يلثمها وحيـــثُ تعـــتنـــقُ الأنـــسام والشـجـــرُ . [161]

يعتبر حرف الجر "مِن" أيقونة صوتية تتكرر على أبعاد متساوية على متن القصيدة، وقد حقق هذا التكرار المتوازي تلاحما نصيا يربط أول القصيدة بآخرها، بالإضافة إلى تناغم المشهد الإيقاعي مع الجو المعنوي من التأكيد على بدء البوح الشعري عند الشعري، إنه من أرض بلقيس.

مما سبق نخلص إلى القول: إن التوازي الصوتي في قصائد الديوان يشكل علامة صوتية إيقاعية ذات بينة دلالية مكثفة، إذ ينشأ في بنية القصيدة "إما استيفاءً للمعنى أو تحسينا لصورته، أو أن صورته الواقعية تبدلت في الواقع فأعاد الشاعر صياغته".[162]

نتيجة البحث

يتضح مما سبق أن مظاهر التوازي الصوتي في ديوان من أرض بلقيس للشاعر اليمني عبدالله البردوني تمثل ظاهر أسلوبية وجمالية، وظفها الشاعر في إطار البنية الإيقاعية ذات الامتداد الدلالي، حيث أكسبت هذه المظاهر الصوتية النصوص الشعرية حيوية متجددة قادرة على توليد الدلالات المتنوعة، وتتمثل هذه المظاهر في التوازي الصوتي للحرف المفرد، والكلمة، والجملة.

كما اتضح من خلال نصوص الديوان الأثر الفاعل للتوازي الصوتي جماليا ودلاليا، فعلى مستوى الصوت المفرد، تبين إسهام الحروف بمخارجها وصفاتها من جهر وهمس، وانفجارٍ واحتكاك في تفجير الطاقة الشعرية للألفاظ، وتناسبها مع البينة الدلالية، فضلا عن دورها في الموسيقى الداخلية المؤازرة للموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية.

أما على مستوى الكلمة المفردة، تتشكل الفاعلية الإيقاعية من تكرار الوحدات الصوتية للكلمات، من خلال موقعها المهيأ للسمع بالتنبؤ بموسيقى القصيدة كما هو ماثل في التصريع، أو من خلال تناظرها مكانيا في البيت الشعري، أو ترددها كما هو واضح في التصدير ورد العجز على الصدر، أو تعرض بنيتها الصوتية لبعض التعديلات كما هو واضح في التجنيس، فكل هذه التنويعات تخلق بنى صوتية متوازية في القصيدة، تؤثر بشكل فاعل في خلق الموسيقى الداخلية، ويستغلها الشاعر في بث معانيه، فضلا عن استغلالها من قبل المنشدين والمغنين، ولعل هذا ما يفسر طواعية قصائد البردوني للغناء، زودت مكتبة الأغنية اليمنية بعدد من القصائد المغناة للشاعر.

وانعكس هذا الأثر أيضا على التوازي الصوتي في الجملة الشعرية، إذ اعتبره البحث من أهم مصادر السبك والتلاحم في قصيدة الديوان موضوع الدراسة، فنهضت التراكيب والجمل بدور فاعل في تشكيل البنية الجمالية للتوازي الصوتي، على اعتبار أن الجملة هي الوحدة الكبرى في الكلام، من ثم فإنها تحمل أكبر قدر من المعاني، كما لفت البحث في هذا المبحث بالذات إلى دور التوازي في النظر إلى النص بوصفه بنية كلية متلاحمة الأجزاء، تقوم الوظائف النحوية فيها بالربط والسبك. أما على مستوى دور الظواهر البديعية في تشكيل التوازي الصوتي، فقد أسهمت هذه الظواهر وبكل فاعلية فنية في تشكيل التوازي الصوتي، وقد توقف البحث عند بعض هذه الأنماط في الديوان وهي: التصريع، والجناس، ورد العجز على الصدر والترديد.

التوصيات: وبناء على ما سبق يوصي البحث بما يلي:

- دراسة ظاهرة التوازي الصوتي في بقية الدواوين الشعرية للشاعر عبدالله البردوني، وذلك بهدف الوقوف على مصادره وأسبابه.

- تقديم دراسات نصية لأعمال الشاعر، ولمعرفة دور التوازي في تشكيل بنياته النصية.

- دراسة أعمال الشاعر من منظور حجاجي.

- دراسة أعمال شعراء يمينيين آخرين دراسة جمالية، تقف عند الظاهر الجمالية رؤية وتشكلا.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] إبراهيم الحمداني، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، أيلول/2013م
[2] عبد الرحيم محمد الهبيل، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات- العدد الثالث والثلاثون، حزيران 2014.
[3] نزر الدين زين العابدين متولي أحمد، مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن، مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية، العدد 121، المجلد32، الربيع2020.
[4] عبدالله علوان، جمالية التكرار في شعر البردوني، جمالية التكرار في شعر البردوني ... عبد الله علوان - موقع البردوني (albaradouni.com)
[5] محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، بيروت ، دار صادر. ج15،ص391.
[6] عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، القاهرة ، مكتبة، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، 1999م. ص8.
[7] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996م. ص97.
[8] محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 2001م. ج12،ص156.
[9] جان كانتينو، دروس في علم أصوات اللغة، ترجمة: صالح القرمادي، تونس، الجامعة التونسية، 1966م. ص17.
[10] عصام شرتح، التوازي في القصيدة المعاصرة، موقع مجلة الكلمة العدد119مارس2007م.
[11]المرجع السابق.
[12] جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990م. ص98.
[13] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، عمان، دار الميسرة، 2007م. ص24.
[14] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دارإحياء الكتب العربية،1952م. ص260.
[15] المرجع السابق، ص338.
[16] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، القاهرة، دار الفجالة. ج1،ص212.
[17] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج1،ص179.
[18] المرجع السابق. ج2،ص295.
[19] أبو محمد القاسم السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط، مكتبة المعارف، 1980م. ص 509.
[20] أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، عمان، دار الميسرة، 2007م. ص101.
[21] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، 1998م. ص46.
[22] نيقولاي سركَي نيقولايفيتش تروبتسكوي،موسكو 15إبريل 1890-فيينا 25يونيو1938) عالم باللغات واللسانيات، وأحد مؤسسي حلقة براغ اللغوية.. ينظر m.marefa.org.
[23] بيرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، حلب ، دار الحاسوب للطباعة، 1994م. ص59.
[24] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، عمان، دار الميسرة، 2007م. ص101.
[25] عثمان حسن أبو زنيد، الأسلوبية الصوتية وأثرها في دلاة النص وفك شفراته، مجلة المخبر- العدد الحادي عشر2015. ص47.
[26] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، 1998م. ص81.
[27] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، 1988م. ص106.
[28] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، 1998م. ص81.
[29] آندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب أحمد خليل، بيروت- باريس، منشورات عويدات، 2001م. ص937.
[30] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، دار الشروق، 1998م. ص82.
[31] علي بن علي صبرة، وعلوان مهدي الجيلاني، الموسوعة اليمنية، صنعاء، مؤسسة العفيف، 2003م. ص498-506.
[32] عبدالمنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978م. ص110.
[33] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دارإحياء الكتب العربية،1952م. ص10.
[34] فائزة محمد محمود مشهداني، أثر التماثل الصوتي في التوازن الإيقاعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد(16)العدد(7) تموز2009م. ص270.
[35] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير وتقويم،القاهرة، دار افكر العربي، 1992م. ص193.
[36] عبدالرحيم محمد الهبيل، ظاهرة التوازي في شعر الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، المجلد (2)العدد33(2014م) ص107.

[37] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م. ص239.
[38] عبدالله البردوني، ديوان عبدالله البردوني الأعمال الشعرية، صنعاء، مكتبة الإرشاد، 2009م. ج1،ص57.
[39] كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب، 2000م. ص305.
[40] المرجع السابق، ص345.
[41] أنيس، إبرهيم ، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ص55.
[42] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص58.
[43] محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، 1982م، ص10.
[44] مصلح النجار وأفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة دمشق، المجلد23،العددالأول،2007م. ص123.
[45] عبدالله البردوني، المصدر السابق. ص63
[46] محمد جواد حبيب البدراني، النص بين سلطة الإيقاع وبوح الدلالة، عمان، دار مجدلاوي،2016م. ص41.
[47] إبرهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة نهضة مصر. ص75.
[48] المرجع السابق.
[49] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص82.
[50] إبراهيم عبدالله البعول، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، المجلد36،ع2 (2009م). ص326.
[51] الأصوات المجهورة هي: ب، ج، د،ذ، ر، ز،ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، بالأضوافة إلى حروف المد.
الأصوات المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ
[52] عبدالمنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978م. ص100.
[53] عبدالله الردوني، المصدر السابق، ص110.
[54] إبرهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة نهضة مصر. ص71.
[55] المرجع السابق، ص47.
[56] عبدالمنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978م. ص107.
[57] إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير وتقويم،القاهرة، دار افكر العربي، 1992م. ص193.
[58] عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، القاهرة، دار المعارف، 1995م. ص108.
[59] وقد دُرست هذه الإمكانات البلاغية البديعية وطبقت على الشعر العربي المعاصر، منها على سبيل المثال كناب الدكتور محمد عبدالمطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة، وهو بحث قيم وقف فيه على دور التشكيلات البديعية في لغة الشعر المعاصر وأنماطها الإيقاعية, وغيرها من الدراسات الحديثة سواء المؤلفة أم المنشورة في الدوريات. ولقد كانت دراستنا في مرحلة الدكتوراه تتعلق بهذه الناحية من لغة الشعر المعاصر، أقصد الدراسة المعنونة بالاتجاه الجمالي في شعر عبدالعزيز المقالح.
[60] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج2،ص305.
[61] يحي بن حمزة العلو، الطراز، تحقيق: عبدالحميد هنداي، صيدا –بيروت، المكتبة العصرية، 2002م. ج3،ص19.
[62] أحمد علي عبدالعاطي، الاتجاه الجمالي في الشعر الفاطمي في مصر، رسالة دكتوراه ، جامعة الزقازيق، 2005م. ص172.
[63] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص57.
[64] المصدر السابق، ص61.
[65] المصدر السابق، ص77.
[66] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج2،ص305.
[67] عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، القاهرة، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999م. ص42.
[68] أبوبكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، جدة ، دار المدني. ص8.
[69] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1952م. ص43.
[70] عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، دار الآثار الإسلامية. ج2،ص185.
[71] يحي بن حمزة العلوي، الطراز، تحقيق: عبدالحميد هنداي، صيدا –بيروت، المكتبة العصرية، 2002م. ج12،ص185.
[72] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص194.
[73] ابن المعتز، كتاب البديع، شرحه عرفان مطرجي، بيروت ، مؤسسة الكتب الثقافية، 2012م. ص36.
[74] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية. ص136.
[75] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص101.
[76] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص58.
[77] المصدر السابق، ص72.

[78] عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة الشباب، 1988م. ص350.
[79] عبدالله البردوني، المصدر السابق. ص90.
[80] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص101.
[81]عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص112.
[82] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج1،ص107.
[83] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص100.
[84] المصدر السابق، ص114.
[85]المصدر السابق، ص146.
[86] عبدالفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، القاهرة، دار الفكر العربي،1999م. ص146.
[87] عبدالله البردوني، ص93.
[88] المصدر السابق، ص149.
[89] فيود، بسيوني عبدالفتاح، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، القاهرة، مؤسسة المختار، 2015م. ص279.
[90] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص98.
[91] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج1،ص108.
[92] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص108.
[93] المصدر السابق، ص148.
[94] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص89.
[95] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1963م. ج1،ص117
[96] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص62.
[97] المصدر السابق، ص،89.
[98] المصدر السابق، ص146.
[99] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص311.
[100] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ج1،ص117.
[101] عبدالله البردوني، المصدر السابق،ص86.
[102] المصدر السابق، ص174.
[103] عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة الشباب، 1988م. ص303.
[104] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص137.
[105] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ج1،ص117.
[106] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص58.
[107] المصدر السابق، ص71.
[108] المصدر السابق، ص183.
[109] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص313.
[110] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص70.
[111] المصدر السابق، ص66.
[112] المصدر السابق، ص75.
[113] المصدر السابق، ص138.
[114] المصدر السابق، ص75.
[115] المصدر السابق، ص175.
[116] المصدر السابق، ص179.
[117] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ج1،ص117.
[118] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص314.

[119] المرجع السابق نفسه.
[120] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص71.
[121] المصدر السبق، ص76.
[122] المصدر السابق، ص89.
[123] المصدر السابق، ص128.
[124] المصدر السابق، ص92.
[125] المصدر السابق، ص120.
[126] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص316.
[127]عبدالله الردوني، المصدر السابق. ص70.
[128] المصدر السابق، ص71.
[129] المصدر السابق، ص178.
[130] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ج2،ص153.
[131] محمد هادي الطرابلسي، خصائص شعر الشوقيات، تونس، منشورت الجامعة التونسية، 1981م. ص62.
[132] عبدالله البردوني، المصدر السابق. ص58.
[133] المصدر السابق، ص63.
[134] يشير الشاعر إلى قوله عليه الصلاة والسلام: "ما بعث الله نبيا إلا رعى الغنم. فقال أصحابه: وأنت؟ قال نعم، كنت أرعاها على قراريط لأهل مكة" رواه البخاري، في الصحيح الجامع (2262) كتاب الإجارة، باب رعي الغنم على قراريط، ص539.
[135] محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون- الجيزة، الشركة المصرية العالمية لونجمان،1994م. ص300.
[136] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. ج2،ص253.
[137] عبدالله البردوني، المصدر السابق. ص75.
[138] المصدر السابق، ص91.
[139] عبدالله علوان، جمالية التكرار في شعر البردوني ... عبد الله علوان - موقع البردوني(albaradouni.com)
[140] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص326.
[141] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص96.
[142] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1423هـ . ج1، ص75.
[143] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، 1988م. ص67.
[144] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص57-58.
[145] المصدر السابق، ص171.
[146] المصدر السابق، ص65.
[147] المصدر السابق، ص194.
[148] المصدر السابق، ص80.
[149] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص127.
[150] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص127.
[151] المصدر السابق، ص72.
[152] المصدر السابق، ص64.
[153] المصدر السابق، ص135.
[154] عبدالمجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م. ص126.
[155] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص330.
[156] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص58.
[157] المصدر السابق، ص85-87.
[158] المصدر السابق، ص59.
[159] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، القاهرة، دار المعارف ، 1991م. ص75.
[160] إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، عمان، أمواج للطباعة والنشر، 2015م. ص330.
[161] عبدالله البردوني، المصدر السابق، ص57-58.
[162] عبدالله علوان، جمالية التكرار في شعر البردوني ... عبد الله علوان - موقع البردوني(albaradouni.com)