Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 50, No. 6, 2023

Deanship of Scientific Research

Phonemic Parallelism in the Poem of Balqis by Nizar Kabbani

Nedal Mousa Marzouq Jaqqamah *

Part-time lecturer, University Requirements Coordination Office, The University of Jordan, Amman, Jordan.

Received: 22/1/2022
Revised: 20/10/2022
Accepted: 7/12/2022
Published: 30/11/2023

* *Corresponding author:*
Njaqqamah@yahoo.com

Citation: Jaqqamah, N. M. M. (2023). Phonemic Parallelism in the Poem of Balqis by Nizar Kabbani. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *50*(6), 174–184.
https://doi.org/10.35516/hum.v50i6.230

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objective: Investigate phonemic parallelism in Balqis' poem as a representative of Nizar Kabbani's poetry, exploring its stylistic and semantic dimensions. Additionally, clarify the significance of phonemic-phonetic parallelism, its structural elements, and its role as a captivating artistic phenomenon enhancing the text aesthetically and suggestively.

Methods: The study adopted the descriptive-analytical method using statistical and heuristic reading based on digital readings of Balqis's poem by Nizar Kabbani and accurately indicating the phonemic distribution ratios to link them with the substantive, suggestive, and psychological connotations of the poet.

Results: The poet employed phonemic parallelism and drew a mosaic drawing, through which the musical rhythm of this sound formation fits with the meaning and psychological state that lived in the poet's heart, feelings, and pen, and collaborated to form vocabulary and sentences that harmonized with the intended meaning. Nizar Kabbani excelled in weaving phonemic parallels into his Elegy, which increased the aesthetic value and raised the distinctive sound rhythm with its sad and rebellious dimension. He was able to convey it to the recipient's ears and sense, to reflect this on the semantic formation that may wander his mind and thought while reading.

Conclusions: Balqis's poem exhibits artistic value through phonemic parallelism, showcasing the poet's creative language, semantic depth, and rhythmic harmony, contributing to the uniqueness and excellence of the work. The study suggests employing computer-based computational programs for statistical analysis to enhance understanding of sound distribution, phonemes, and their implications on semantics and aesthetic values in the poem.

Keywords: Phonemic parallelism, rhythm, Balqis poem, Nizar Kabbani.

التّوازي الفونيمي في قصيدة بلقيس لنزار قبّاني

نضال موسى مرزوق جقامة*

محاضر غير متفرغ، مكتب تنسيق متطلبات الجامعة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى دراسة التّوازي الفونيمي في قصيدة بلقيس كأنموذج من شعر نزار قبّاني، بُغية كشف الجماليّات الأسلوبيّة والأبعاد الدّلالية التي قامت عليها، مع إيضاح مفهوم التّوازي الفونيمي الصوتي، وبيان أهمّيته، والعناصر المشكّلة لبنيته، بوصفه ظاهرة فنيّة موسيقيّة دلاليّة تُضيء النّص جمالًا وإيحاءً.

المنهجية: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي مستعينًا بالقراءة الإحصائيّة والاستدلاليّة المبنيّة على قراءات رقميّة لقصيدة بلقيس لنزار قباني، وبيان نِسب التوزيع الفونيمي بدقّة لربطها بالدلالات المضمونيّة والإيحائية والنفسية عند الشاعر.

النتائج: وظّف الشاعرَ التوازي الفونيمي ورسم مرصوفة فسيفسائية، تناسب من خلالها الإيقاع الموسيقي بهذا التشكيل الصوتي مع الدلالة والحالة النفسية التي عاشت في قلب الشاعر ووجدانه وقلمه، وتآزرت لتشكّل مفردات وجُمل تناغمت مع المعنى المراد. وقد أبْدَع نزار قبّاني في نسج توازياتٍ فونيميّةٍ صوتيّةٍ في مرثيّته، زادت القيمة الجمالية ورفدت الإيقاع الصوتي المتميّز ببعديه الحزين والثائر، حيث استطاع أن يُوصله إلى مَسامِع المتلقي وإحْسَاسِه، لينعكس ذلك على التشكيل الدّلالي الذي قد يجول بخاطرهِ وفكره عند القراءة .

الخلاصة: التّوازي الفونيمي في قصيدة بلقيس قيمة فنّية كشفت عن لغة إبداعيّة خلّاقة لدى الشّاعر، حملت في بنيتها العمق الدّلالي والتّناغم الإيقاعي، مما حقّق لمُبدعها التفرّد والتّميز. توصي الدراسة بضرورة التحليل الإحصائي من خلال ابتكار برامج حسابيّة عبر الكمبيوتر، للمساهمة في تسهيل فهم التوزيع الصوتي في القصيدة ابتداءً من الفونيم، واستنباط دلالات التوزيع الصوتي والقيم الجمالية والنتائج المترتبة عليه..

الكلمات الدالة: التّوازي الفونيمي، الإيقاع، قصيدة بلقيس، نزار قباني.

توطئة

التوازي من المفاهيم اللّسانية التي يزخر بها الشّعر العربي الحديث، وهو عامل من عوامل الطّاقة الإيقاعيّة؛ إذ يُحقّق تجانسه الصّوتي والشّكلي؛ لذا فهو يعمل على صنع وظيفة جماليّة إيقاعيّة تعدّ خاصيّة جوهريّة في الشّعر.

يظهر التّوازي، في النص الشعري، كما في الأنواع الأدبية الأخرى على جميع المستويات: المستوى الصّوتي أو المستوى التّركيبي أو المستوى الصّرفي أو المستوى الدلالي، وهو التوالي الزمني الذي يفضي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، "فبنية الشّعر هي بنية التوازي المستمر (Jakobson وآخرون، 1988م)، المتمثلة بمستويات البناء الصوتي للعمل الشعري من العنصر الأصغر وهو الفونيم مرورًا بالمفردات والتراكيب، باحثًا عن أدق التفاصيل "وهو ما يسمح بالحديث عن نمطين اثنين؛ هما التّوازي الظّاهر والتوازي الخفي" (جمال وآخرون، 2011م).

تظهر أهمية التوازي، في بنيّة النص الشعري، لإبراز أثر العلاقات الصوتية في إيجاد انسجام مكوّناتها وترابطها، فضلا عن تقاربها الصوتي الإيقاعي والدّلالي؛ فالتوازي: "عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد (مفتاح وآخرون، 1994م) وقد أسهم في صنع عمل شعري مُتّسق متناغم ومتجانس، إذ أبعد الكثير من النصوص من دائرة الشّكل النثري، التي تتسم بالطابع السردي، وأعادها إلى مسارها النظمي وقالبها الشعري، وقد جاء البحث لبيان القيم الجمالية المتمثلة بالتوازي الفونيمي في قصيدة بلقيس لنزار قباني (قباني، 1973م) أنموذجًا.

وهو شاعر دبلوماسي سوري، ولد في دمشق عام 1923م من أسرة عريقة، حصل على البكالوريا من مدرسة الكلية العلمية الوطنية، ثم التحق بكلية الحقوق في الجامعة السورية وتخرج فيها عام 1945، حمل نزار لقب شاعر المرأة والسياسية والثورة، توفي عام 1998م عن عمر يناهز 75 عاما (إيليا، 1973م).

وقصيدة بلقيس مرثيّة شعريّة تُعدّ من أجمل المراثي في الشعر العربي المعاصر، ابدع نزار قباني في وصف مشاعره وحزنه وعلى فقيدته والقى جام غضبه وسخطه على الأمّة العربية ومااعتراها من هنات، نظمها الشاعر في رثاء زوجته " بلقيس الراوي" التي وافتها المنيّة في حادث تفجير السفارة العراقيّة في بيروت عام 1981 حيث كانت تعمل بها وقد ترك رحيلها أثرا نفسيا سيئا لديه.

التوازي لغة واصطلاحا

لم يستعمل العرب القُدامى مصطلح " التّوازي" بحرفيته، إنّما جاء بمعنى المُوازاة؛ فقد ورد في لسان العرب: "وزى الشّيء يزي: اجتمع وتقبض.... والموازاة: المقابلة والمواجهة قال البحتري: فوازينا العدو وصافيناهم. والأصل فيها الهمزة، يقال آزيته إذا حاذيته (ابن منظور وآخرون، 1994م) عرّف ابن فارس (395ه) الموازاة بأنّها: "تدل على تجمع في شيء واكتناز... والموازاة المقابلة والمُواجهة. (ابن فارس وآخرون، 1979م).

أمّا اصطلاحًا، فقد ظهرت له تعريفات كثيرة، انطلقت من كونه مصطلحًا هندسيًا في الأساس؛ يُعبّر عن العلاقة الثنائية بين كائنين هندسيين، مثل خطين مستقيمين أو مستويين. ثم ما لبث أن انتقل هذا المُصطلح من الدراسات العلمية إلى الأدبيّة ليتبلور مفهومًا أدبيًا نقديًا، له دلالته التي ارتسمت في فكرنا.

حظي هذا المُصطلح باهتمام الأدباء والنّقاد الحداثيّين. وقد تعدّدت التّعريفات التي تناولته؛ فمحمد مفتاح عرّفه بأنّه: "تشابه البنيات واختلاف في المعاني (مفتاح وآخرون، 1997م)، يكمن دوره في الكشف عن: "التشابه الذي هو تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة من الأبيات (مفتاح وآخرون، 1996م).

تظهر أهمّيته بالنّسبة إلى النص الشعري فهو: "سمة إيقاعيّة قلما يخلو أي شعر منها (الرواشدة وآخرون، 1998م) إنّه بمعنى آخر: "توازن المنطلقات على مستوى التّطابق أو التعارض (فرحان وآخرون، 1998م).

والتوازي: "تماثل أو تعادل المباني والمعاني في سطور مُتطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّي...، وتسمّى عندئذ بالمُتطابقة أو المُتعادلة أو المُتوازية أو المتقابلة (الشيخ وآخرون، 1999م)، وقد عدّه "كنواني": بمنزلة "متواليتين متعاقبتين أو أكثر للنظام الصرفي والنحوي نفسه... (إنّه) تكرارات وإيقاعات صوتية أو معجمية ودلالية (كنواني وآخرون، 1999م).

أما (Jakobson) فقد أشار إلى أنه: "نسق التقريب والمقابلة بين محتويين.. بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما، ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بوساطة معاودات إيقاعية أو تركيبية (Jakobson وآخرون، 1982م).

وقد عرّفه (Yuri Lotman) بأنه: "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من الآخر... (Lotman وآخرون، 1995م).

بالإشارة إلى مفهوم التوازي فإننا نرى تشابهًا بين دلالته النقدية، ومفهومه اللغوي؛ فالتوازي ظاهرة فنيّة في النّص الشعري، ورابط يعمل على تماسك النص وتداخله وتناغمه، "فالذي يدرس التوازي يكشف البعد الصوتي الإيقاعي في إنجاز البعد الدلالي (سلطان وآخرون، 2011 م).

ولا تقتصر أهميته على الحالة الإيقاعية فقط؛ بل يتجاوزها إذ يُعدُّ "ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة في آن واحد... إذ إنّ إعادة ألفاظ مُعيّنة في بناء القصيدة يوحي بأهميّة ما تكتسب تلك الألفاظ من دلالات، ما يجعل ذلك التكرار مفتاحًا في بعض الأحيان لفهم القصيدة (أبو إصبع وآخرون، 1979).

إذًا، فالتوازي يعمل على تحقيق موسيقى العمل الشعري، وذلك لجهة ضبط القافية والإيقاعات الموسيقية المتوازية والمتتالية والمتعاقبة؛ لذا فهو أساس البناء الشعري وهو قانون من قوانين الإيقاع الذي يُحقق جمالية سمعيّة لدى المتلقّي، ما يزيد من فرص تقبّله وتذوّقه فنّيا.

الفونيم في الدراسات الغربية والعربية

الفونيم مصطلح لسانيّ جاءت به الدراسات الغربية الحديثة، وقد كان لظهوره ثورة كبيرة في مجال علوم اللغة عامّة وعلم الأصوات خصوصًا؛ إذ يقول:(Kramasky) "إن اكتشاف الفونيم يُعدّ واحدًا من أهم الإنجازات التي حقّقها علم اللغة (عمر وآخرون، 1991م).

عرّف (Jean Bodin) الفونيم بأنه " الصورة العقلية للصوت". في حين عدّه (Saussure)، عنصرًا مركّبا من جانبين: جانب سمعي وآخر عضوي؛ وقد عرّفه بقوله: " هو مجموعة الانطباعات السمعية والحركات النطقية للوحدتين الكلامية والمسموعة، اللتين تشترط إحداهما الأخرى (Ferdinande، 1986م)، لذلك كان الاعتماد على السمع من أجل معرفة " الوحدات الصّوتية" وتمييز بعضها من بعضها الآخر، لأنّنا ندرك مباشرة في سلسلة الكلام المسموع، إن كان الصوت ممثلًا لصفاته أم لا (Saussure، 1985م)، في حين يُعرّفه (Troitsky) بقوله: " إنّ الفونيم هو أوّلا وقبل كل شيء مفهوم وظيفي (مؤمن وآخرون، 2005م).

لكن إن عدنا إلى جذور هذه النّظريات لوجدناها لدى علمائنا العرب القدامى؛ فنظرية الفونيم انبثقت من ملاحظات النّطق المختلفة، ووظائف الأصوات المتنوعة، ومن جذور وضع الألفبائيات للّغات المختلفة " لذلك رد بعضهم أولى التّصورات النظرية للفونيم إلى الزمن الذي اهتدى فيه الإنسان إلى الكتابة الألفبائية (عمر وآخرون، 1991م) فضلا عن مقاييس أخرى.

وعلى سبيل المثال لا الحصر: الترتيب الصوتي لدى الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ إذ يُلحظ أنّه رتب الأحرف في معجمه "العين" على أساس مخارج الأصوات، لا على أساس الترتيب الألفبائي (نور الهدى، 2000م).

وقد دار جدل كبير عن مصطلح الفونيم وتعددت الآراء فيه واختلفت التعريفات، وذلك لاختلاف المدارس الصوتية واختلاف وجهات نظر اللّغويين، ولسنا هنا بصدد التعمق في شرح هذه الخلافات والاختلافات، لذا سنقتصر على ذكر بعض التعريفات له:

عرّف عمر مختار الفونيم بقوله: "هو الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن تجزئة سلسلة التعبير إليها (عمر وآخرون، 1991م) في حين عرفه صلاح حسنين، بقوله، هو "كل صوت قادر على إيجاد تغيير دلالي (حسنين وآخرون،1981م).

أما عبد القادر عبد الجليل فقد عدّه "أصغر وحدة صوتية، من طريقها يمكن التفريق بين المعاني (عبد الجليل وآخرون، 2002م).

كما " قدم الدكتور تمام حسان في كتابه: "اللغة العربية معناها ومبناها" طرائق لأجل التمييز بين الأصوات والفونيمات (خليلي،1991م)، لذا فهو انعكاس صورة صوت الحرف في العقل، وهو صوت الحرف الخالص من غير أي مؤثرات التي تتغيّر بتغيّرها معاني المفردات وليس للفونيم معنى بمفرده إنما تتم المعاني بتمام ترابط الفونيمات لتشكيل صوت المفردات.

التوازي الفونيمي

يرتكز التوازي الصوتي الفونيمي على تناغم الفونيمات المُتشابهة أو المُتقاربة في النص من طريق التكرار، صانعة إيقاعات موسيقية بألوان متعددة تبعًا لاختلاف أصوات الفونيميات وتركّزها أو اختفائها في أركان العمل الشعري.. ويتمثل هذا النوع من توازي الصوت في القصيدة، بتكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت أو مجموعة من الأصوات في الأسطر الشعرية، وبيان دورها في تحقيق الإيقاع الصوتي..

من هنا، يُعدُّ التوازي الفونيمي انعكاسًا صوتيًا، ووعاءً حاملا للمعنى المراد، ونمطًا مهمًا من أنماط الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري؛ وقد استطاع الشّاعر نزار قبّاني بناء قصيدته ليُناسب فيها الشّكل مع الدلالة المطلوبة، كما أحسن اختيار الألفاظ الدقيقة التي تحمل المعاني المقصودة، ما أوجد جمالية موسيقية زادت من القيمة الفنيّة للقصيدة ومنحته طاقة هائلة وخلقت فيها جاذبية خاصة، ما يغري بإعادة قراءتها والاستمتاع إليها مرات ومرات...

وقد غدت هذه التنويعات الصوتية انعكاسًا عفويًا صادقا لنفسية الشاعر؛ إذ حملت لحنًا موسيقيًّا معبّرا، تواءم مع أبعاد القصيدة التي حملت مشاعر الغضب وهاجس الشوق لدى الشاعر.

التوازي الفونيم الصّوتي ودلالاته النفسية

استطاع نزار قباني تشكيل أصوات قصيدته "بلقيس" بأحرفها المتماثلة والمتشابهة والمتقاربة والمتنافرة، لصنع بناء صوتي موسيقي مُحكم، حاملًا الكثير من الأسرار الجمالية ناهيك روعةَ الإيقاع السحريّ؛ أما مفردات قصيدته فقد كانت مُشبعة بالإيحاءات التي جسّدت نفسية الشّاعر المتألمة؛ إذ نتلمّس صوتا بائسًا حزينًا شكّل بؤرة النّص الشّعري ومحوره الأساس، وصل صداه إلى إحساس القارئ الذي لمس صدق التّعبير لدى الشاعر المقهور.

يتميّز نزار قباني بقدرته على إبداع توازيات مختلفة في نصّه الشعري، بدءًا من الحروف المفردة وحروف المعاني وصولًا إلى التراكيب والجمل؛ وقد أتقن استخدامها في مجال الفونيم الصوتي الحاضر غالبًا في الإيقاعات الموسيقية في القصيدة.

سنغوص في أعماق قصيدة "بلقيس"، معتمدين القراءة الإحصائية التحليلية، بغية البحث منها عن نقاط الارتكاز والنغم الموسيقي المتكرر، ورصد

الظواهر الفونيمية في القصيدة، لنتمكن من استخلاص النتائج التي تؤكد التوافق بين اللفظ والمضمون (الدلالة والإيقاع)، انطلاقًا من الأصوات الفونيمية...

لذا نعرض بداية نسب توزيع أصوات الحروف في القصيدة، لننطلق منها في شرح دلالتها وموافقتها حالة الشاعر النفسية كما هو موضح بالجدول (1)، الجدول (2)، الجدول (3)، الجدول (4):

الجدول (1) توزيع أصوات الحروف (الألف، الياء، الواو)

الصوت	الألف		الياء			الواو		
	580		629			375		
التردد	وسط + آخر	المقصورة	مدية	غير مديّة		مدية	غير مديّة	
	539	41	337	292		139	202	
				اللينة 101	المتحركة 191		اللينة 34	المتحركة 202
النسبة	%8,64		9,37			5,58		
المجموع	1,584							
النسبة العامة	%23,6							

الجدول (2) توزيع أصوات الحروف (اللام، الهمزة، النون، التاء، الراء، الميم، الباء، القاف)

الصوت	اللام	الهمزة		النون	التاء	الراء	الميم	الباء	القاف
التردد	752	631		507	477	322	294	269	247
النسبة	11,2	همزة قطع	وصل						
		302	329						
		%9,4		%7,55	%7,1	%4,8	%4,38	%4	%3,67
المجموع	3499								
النسبة العامة	%52,13								

الجدول (3) توزيع أصوات الحروف (العين، الفاء، الكاف، السين، الهاء، الحاء، الدال، الشين، الجيم، الخاء)

الصوت	العين	الفاء	الكاف	السين	الهاء	الحاء	الدال	الشين	الجيم	الخاء
التردد	193	182	180	172	137	121	115	83	78	56
النسبة	%2,87	%2,7	%2,68	%2,56	%2,04	%1,8	%1,7	%1,2	%1,16	%0,8
المجموع	1317									
النسبة	%19,16									

الجدول (4) توزيع أصوات الحروف (الصاد، الطاء، الذال، الضاد، الزاي، الغين، الثاء، الظاء)

الصوت	الصاد	الطاء	الذال	الضاد	الزاي	الغين	الثاء	الظاء
التردد	59	55	47	39	39	33	29	11
النسبة	%0,87	%0,81	%0,7	%0,58	%0,58	%0,49	%0,43	%0,16
المجموع	312							
النسبة	%4,5							

الجدول (5) المجموع العام والنسبة

المجموع العام	7612
نسبته	%99,85

انطلاقًا من الأرقام الإحصائيّة في الجدول أعلاه، يُلحظُ تجمع الحروف في أربع فئات تباعًا:

الفئة الأولى: تكوّنت من حروف العّلة (الألف، الياء، الواو) كما هو موضح بالجدول (1)، وكانت نسبة ترددها (23,6%) أي ما يقرب ربع حروف القصيدة، وهي النسبة المركزيّة للنّص الشّعري، ثمّ **الفئة الثّانية** كما هو موضح بالجدول (2) وعددها ثمانية حروف وكانت نسبة تردّدها (52,13%)، **والفئة الثّالثة** كما هو موضح بالجدول (3) وعدد حروفها عشرة ونسبة ترددها (19,62%)، ثم **الفئة الرابعة** كما هو موضح بالجدول (4) وعدد حروفها ثمانية ونسبة ترددها ضئيلة جدا بلغت (4,5%).

توازي الفونيم الصوتي للفئة الأولى ودلالته النّفسية

كان لحرف (الألف) حضور مميّز في القصيدة بنسبة مرتفعة (8,64%) كما هو موضح بالجدول (1) من المجموع العام وبنسبة (36,61%) من نسبة تردّد حروف العلة في القصيدة، وحرف الألف من أحرف الصوائت المديّة، وهو أشدّ أحرف المدّ فهو صوت مدّ دائمٍ، يصدر "من اللفظ في لين من غير كلفة على اللسان (القيسي وآخرون، 1996م)، ينسلّ بكل سلاسة وبساطة وهدوء ومن دون تكلف وعناء.

أمّا دلالة حضوره بهذه الكثافة العددية، جاء ليعطي الشاعر نفسًا أعمق وأطول، ويسمح له بامتدادات صوتية تتواءم مع النغم المرتكز على الموسيقى الصوتية الصادرة من الأحرف المركزية الأخرى كاللام والنون، فهو من الحروف الصائتة الجوفيّة الهوائيّة المدّية، الذي يرتبط مع الحرف الذي قبله الذي بعده، ويأخذ من صفاتهما، لذا نستطيع القول: إن فونيم (الألف) أعطى الشاعر مساحة واسعة ليزيد من بث لواعج الألم والحزن والآهات المتشكلة داخله، لحزنه العظيم على مقتل زوجته، وغضبه من الواقع العربي المتردي الذي أدى لذلك العمل الوحشي.

وربما كان لهذا الحضور المكثّف لحرف الألف تفسيرا منطقيا من جانبين؛ يرتبط أحدهما بالمضمون ويرتبط الآخر بالحرف نفسه، أما المضمون فهو التعبير عن الحب المفقود بما يحمله من خوف وحزن وألم وآهات وتأوّهات.

هذه المشاعر أسبغت على الشاعر حالة نفسية قلقة ومضطربة، لذا فقد حاول قباني أن يبث لواعج نفسه وخبايا قلبه منها؛ وهكذا غدت الألف أداة طيّعة بين يديه وظفها بما يُلائم حالته النفسية.

الجانب الآخر الذي جعل الألف أكثر حضورًا في القصيدة، مرتبط بالحرف نفسه؛ فالألف حرف نشيط يقوم بعدّة أدوار في الكلمة؛ يكون علامة على التّعريف وعلامة على التأنيث، ويرد همزة قطع أو مدّ أو وصل، وهو حرف علّة، بالإضافة إلى مرونته في التحرك داخل الكلمة إذ يكتب مُستقلا أو متصلا، سواء أكان في بدايتها أم وسطها أم نهايتها، يقول "الجاحظ": "مكانة الألف التي لا تكاد تخلو منها خطبة أو رسالة، فهي أكثر ترددًا والحاجة إليها أشد (الجاحظ وآخرون، 1998 م).

ويمتاز فونيم الألف بالوضوح السّمعي وسهولة النطق، وهو ما جعله من الأصوات الموسيقية المنتظمة القابلة للقياس، والخالية من الضوضاء ما يمنحها قدرة على الاستمرار بجريان الصوت نظرا لمرونته.

أما حرف **الهمزة** كما هو موضح بالجدول (2) فقد تردّد (631) مرّة في القصيدة وبنسبة عالية بلغت (9,37%) وجاء تردده تقريبًا مناصفًا بين القطع والوصل (329/302).

وقد اكتسب فونيم الهمزة ملامحًا خاصة به، فهو صوت "لا بالمهموس ولا بالمجهور، هو الرأي الراجح؛ إذ إن وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس (بشر وآخرون، 2000م).

ويصدر هذا الصوت نتيجة اندفاع جريان الهواء من الرئتين إلى الخارج، وينقطع عند ما يسمى (فتحة المزمار) فيوقف جريان الهواء إلى خارج الحلق، ثم ينفرج ليُسمع صوت انفجاري (أنيس وآخرون، 1979م) لذا فهو صوت "رئوي، مستخرج، فموي، حنجري، انفجاري (النوري وآخرون، 1991م).

وقد اعتمدتُ همزة الوصل ورصدتها في الجدول الإحصائي بالرغم أن بعض الباحثين أسقطها، إلا أنها همزة مخففة وغير محققة مثل همزة القطع، وقد اجتلبتها العرب ونطقت بها حتى لاتبتدأ بساكن فهي إذن متحركة وصوت له فاعلية في الكلام لذا رغبت بذكرها فهي تُعدّ من الأصوات وإيقاعاتها.

أمّا **حرف الياء** كما هو موضح بالجدول (1) الذي تصدّر حروف العلة، بتردّد (629) مرّة وبنسبة (9,37%) من نسبة تردد حروف القصيدة على نحو عام و(39,7%) من نسبة تردد حروف العلة، وهي نسبة مرتفعة، إذ أضفى موسيقى متناغمة مع حرف الألف، من مدّ وإشباع. وفونيم الياء من الحروف الرخوة، وفيه قابلية للتطويل والمدّ، وهو منفتح وليس مطبقا، يتصف باللين، ما أعطى القصيدة صفة الامتداد الأفقي المتلائم مع بقيّة أصوات الأحرف المنتقاة بدقة وعناية.

وقد تجاور حرفا الألف والياء (104) مرات في القصيدة ليشكّلا توازيا فونيميًّا صوتيًا ساعد الشاعر في صنع موسيقاه الصوتية المنبعثة من أعماق قلبه حاملة تأوهاته ونداءاته المستمرة على الحبيبة الفقيدة التي انتقلت إلى العالَم الآخر؛ وهكذا، ساعد هذا الفونيم الشاعر على إيصال صوته للمنادى (الحبيبة).. فأطال، ومدّ الصوت، وأحدث الأثر النفسي الذي يُريده في المتلقي:

" بلقيسُ..
يا كَنْزَاً خُرَافيًّا..
ويا رُمْحَاً عِرَاقيًّا..
.....
"بلقيس
يا بلقيس... يا بلقيس
.....
وتتبعُها أيائِلْ..
بلقيسُ.. يا وَجَعِي..
ويا وَجَعَ القصيدةِ حين تلمَسُهَا الأناملْ
هل يا تُرى..
من بعد شَعْرِكِ سوفَ ترتفعُ السنابلْ؟
يا نَيْنَوَى الخضراءَ..
يا غجريَّتي الشقراءَ..
يا أمواجَ دجلةَ..
تلبسُ في الربيعِ بساقِها
أحلى الخلاخِلْ..
قتلوكِ يا بلقيسُ..
.....
يا عصفورتي الأحلى..
ويا أَيْقُونتي الأَغْلَى
ويا دَمْعَاً تناثرَفوق خَدِّ المجدليَّةْ"

أمّا حرف (الواو) كما هو موضح بالجدول (1) فقد احتلّ التّرتيب الثالث من بين حروف العلة، من جهة كثرة حضوره في القصيدة الشعرية، إذ تردّد (375) وبنسبة (5,58%) وهو صوت "رئوي، مستخرج، فموي، نصف صامت (أو نصف حركة)، طبقي أو (شفوي ثنائي)، مجهور (النوري وآخرون، 1991م) وقد جاء ليكمل دوره في تحقيق استمرارية المدّ في القصيدة، كما صنع كل من (الألف، والياء). ونحن نعرف أن كلًا من (الياء والواو) من أحرف المصوّتات الطويلة وأصوات المدّ، لكن هناك فرقًا بينها، فحرف الألف أشد مدّا منهما، فهو صوت مدٍّ دائمًا "إلا أن الواو والياء قد يخرجان عن المدّ إلى ما يشبه الصّحّة في حال تغيّر حركة ما قبلهما عن جنسهما (بن أبي طالب، 1996م).

الواو والياء إذا سكنتا خفّتا، وإذا تحرّكتا ثقلتا، وتسميان في هذه الحالة حرفا لين، وقد ورد، في الجدول السابق (1)،عدد مرات ورود الأحرف "مدّية أو غير مدّية" ليّنة ومتحرّكة، وقد اجتمعت حروف المدّ الثلاثة (أ، ي، و) لتعمّق الإحساس الموسيقي لدى الشاعر، إذ عوّل على الصوائت الطوال في قصيدته، التي حققت **توازيًا فونيميًّا صوتيًّا أسلوبيًّا**، استطاع منه التعبير عن انفعالاته وخيبة أمله من الواقع العربي المتردي، وأحاسيسه الحزينة لبشاعة العمليّة الإرهابيّة التي أودت بحبيبته، إذ يقول:

" ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
.....
ويا أَيْقُونتي الأَغْلَى
ويا دَمْعَاً تناثرَفوق خَدِّ المجدليَّةْ
.....
ويا قبرًا يسافر في الغمام

.....

ويا رمحًا عر اقيًا

.....

ويا زر افة كبرياء"

توازي الفونيم الصوتي للفئة الثانية ودلالته النّفسية

أما حرف (اللّام) كما هو موضح بالجدول (2) فقد تكرّر بنسبة عالية وصلت إلى (11,2%) وبتردد (756) مرة، وهو "مجهور متوسط الشدة، يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، وصوته يشكل من مرحلتين؛ هما التصاق اللسان بأول سقف الحنك قريبا من اللثة العليا، والثاني انفكاك اللسان عن سقف الحنك وانفلات النفس خارج الفم، فهو حرف لسانيٌّ صرفٌ، واللسان هو عضو الحاسة الذوقيّة، ويرى العلايلي أن معاني اللام: الملاصقة والمساس (حسن، 1998م).

وحرف اللّام كما هو موضح بالجدول (2) أقرب الحروف العربية مخرجًا من مخرج حرفي النون والميم، لذلك كان **التوازي الصوتي الفونيمي** بين حروف (اللام والنون والميم) من أكثر التوازيات في النص الشعري، إذ إنهما يتشابهان صوتيًا ويحقّقان معا لحنًا موسيقيًا غنائيًا، ينسجم مع الكلمات المفتاحية في القصيدة، مثل تلك الواردة في استهلاليته: "**شكرًا لكم، شكرًا لكم**"، على أنّ الصوت المنعكس من تنوين الفتح هو صوت النون.

وقد يكون حرفا (أ، ل) كما هو موضح بالجدول (1) و(2) هما أكثر حرفين مجاورة بين الأحرف، يحقق تجاورهما توازيا صوتيًا؛ لاسيّما أنّ أداة التّعريف (ال) كثُرت على نحو واضح في النص. وقد تكررتا 372مرة..

كما تكرر حرفا (ل، ا) ليُشكلا حرف النّهي (لا) المنتشر في أرجاء القصيدة 82 مرة..وقد ابدع الشاعر في صنع توازيًا صوتيًا في ما بينها، وإن اتسعت المسافة الفاصلة بين هذه الحروف (لا) إلا أنها شكلت مفاصل صوتيّة وارتكازات ضبطت الإيقاعات الموسيقية في النص الشعري. ومن شواهد ذلك:

" لا قَمْحَةٌ في الأرض..

تَنْبُتُ دونَ رأي أبي لَهَبْ

لا طفلَ يُوْلَدُ عندنا

إلا وزارتْ أُمُّهُ يومًا..

فِراشَ أبي لَهَبْ !!...

لا سِجْنَ يُفْتَحُ..

دونَ رأي أبي لَهَبْ..

لا رأسَ يُقْطَعُ

دونَ أَمْر أبي لَهَبْ.."

وكذلك قوله: " لا تتغيبي، لا تضيء، ولا ينام، ولا تروي، ولا أدري، ولا أحد..." وغيرها، ما أسبغ على النص هُويّة خاصّة ميّزتها عن غيرها، وحفّزت **التوازيات الفونيميّة** الناشئة من أصوات الأحرف.. وهكذا خلقت موسيقى إيقاعيّة ذات مضمون دلالي حزين شكّل توازنًا وتوافقًا بين الشكل الخارجي للقصيدة ومضمونها، أي الدّلالات التي أراد قبّاني إيصالها من بنائه الشّعري.

يبدو أنّ التزاوج بين الألف واللّام كما هو موضح بالجدول (1) و(2) ، ربما هو الأكثر حضورًا بين الأحرف، على نحو عام، لما لصوتيهما ودلالتيهما من استعمال دائم. وقد تجاور حرفا (أ، ل) على نحويهما (ال، لا) إن كانا متّصليْن أو منفصليْن مع الكلمة (454) مرة، ما حقّق **إيقاعا فونيميًا** مميّزًا في التّركيب الشّعري.

أمّا حرفا (النّون والتّاء) كما هو موضح بالجدول (2) فيبدو أنّهما متقاربان من جهة التّكرار والنسبة؛ فقد تردّد الأول (507) مرّات بنسبة (7,55%) وتردد الثاني (477) مرة، وبنسبة (7,1%) وهما من النسب العالية في العمل الشعري:

" في كُلِّ ركنٍ.. أنتِ حائمةٌ كعصفورٍ..

وعابقةٌ كغابةِ بَيْلَسَانٍ..

فهناكَ.. كنتِ تُدَخِّنِينَ..

هناكَ.. كنتِ تُطالعينَ..

هناكَ.. كنتِ كنخلةٍ تَتَمَشَّطِينَ.."

شكّل حرف (النون) كما هو موضح بالجدول (2) أهم نقاط الارتكاز والنّغم الموسيقي المتكرّر في النّصّ الشّعري؛ فعند "النطق بصوت النون يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة فيقف الهواء أو يحبس، وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور

عن طريق الأنف، وتتذبذب الأوتار الصوتية (بشر وآخرون، 2000م). لذا فالنون صوت "رئوي، مستخرج، أنفي، لثوي، مائع، ذو وضوح سمعي، مجهور (النوري وآخرون، 1991م). وهو صوت (أغنٌّ) وتعدّ هذه من علامات القوة (القيسي وآخرون، 1996م).

وقدد تكرر حضور فونيم النون في القصيدة غير مرّة، ومن أمثلة ذلك نورد:

" بلقيسُ..

مُشْتَاقُونَ.. مُشْتَاقُونَ.. مُشْتَاقُونَ.."

أسبغ تكرار هذا الحرف على النص لونًا موسيقيًا فيه نغم رنّان، ونجد في بعض المقاطع الشعرية في القصيدة تكثيفًا لهذا الحرف في غير مكان:

"ومن المرايا تطلعين

من الخواتم تطلعين

من القصيدة تطلعين

من الشموع

من الكؤوس

من النبيذ الأرجواني"

ولحرف النون إيقاع موسيقيٌّ؛ إذ إنّه من أكثر الحروف العربية نُطقًا، وهو حرف مجهور يمتاز بالغُنّة واللّطف والغنج، وربما جاءت الغُنّة لتنُاسب استهلالية القصيدة ولتعطي استمرارية لهذا اللون من اللحن الذي يشتدّ أحيانًا ويخفّ أحيانًا.

يقول الشّاعر: "شكرًا لكم.. شكرًا لكم"

لاشكّ أنّ الصّوت الصادر من التنوين يدخل في خانة حرف النّون؛ إذ إنّه " لا يوجد فرق على الإطلاق في الخصائص الصوتية لكلا نوعي النون؛ أي النون الساكنة، ونون التنوين (الركاوي وآخرون، 2002م).

وقد أسهم حضور حروف المدّ الثلاثة (الألف، والياء، والواو) كما هو موضح بالجدول (1) بكثافة عددية عالية مُقترنًا مع حرف النون، بمنح الشاعر القدرة على التعبير بامتدادات صوتية ذات مساحة طويلة، تتواءم مع النغم الفونيمي المرتكز على موسيقى الغنّة المُنبعثة من حرفي النون والتنوين.

وقد شكّل (النّون واللام) كما هو موضح بالجدول (2) توازيًا صوتيًا فونيميًا بنسبة (18,75)، وكما يبدو فإنهما يتشابهان صوتيًا ويُحققان معًا لحنًا موسيقيًا غنائيًا، ينسجمان مع دلالة الكلمات المفتاحيّة لا سيّما الواردة في الاستهلالية: **"شكرًا لكم.. شكرًا لكم".**

أما حرف (التاء) الذي جاء بنسبة (7,1%) وهي تساوي تقريبًا نسبة حرف (النون) فإنّه من الحروف المهموسة والحروف النطعيّة، وقد صّنفه حسن عباس في كتابه خصائص الحروف العربية ومعانيها بأنّه يأتي في زمرة الحروف اللّمسية، إذ يجمع بين الطراوة والليونة، يقول: "على الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدّة والانفجار وما وصف بالقرع بقوّة، فإن صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة والليونة، كأن الأنامل تجس وسادة من قطن، أو كأن القدم الحافية تطأ أرضًا من الرمل الجاف (عباس وآخرون، 1998م)

والتّاء حرف صوتي أسناني انفجاري لثوي مهموس. أكّد حضوره في القصيدة ما عمّق الصوت الانفعالي الصادر من المفردات المنتقاة، التي تمثل المشهد الذي أراد الشاعر أن يرسمه... وقد شكّل مركزه، المفردات الآتية: **" قتلت، بيروت، موت، اغتيلت..."** وهي التي تحمل دلالة الفاجعة التي حلّت به إثر موت زوجته بانفجار السفارة ببيروت.

ورد حضوره في القصيدة في غير كلمة وسطر شعري، نورد على سبيل المثال:

"فحبيبتي **قتلت**

....

وقصيدتي **اغتيلت**

...

إلا نحن **تغتال** القصائد

...

كانت أجمل **الملكات**

...

كانت أطول **النخلات**

...

فقبائل أكلت قبائل

وثعالب قتلت ثعالب

وعناكب قتلت عناكب

...

بيروت تقتل كل يوم واحدًا منا

...

والموت في فنحان قهوتنا

وفي مفتاح شقتنا

وفي أزهار شرفتنا "

كان لحضور حرف (التاء) بهذه الكثافة دور في تحقيق التوازي الفونيميّ الموسيقيّ مع حرفي (اللام والنون)؛ إنّه النغم الرنان والصوت الانفعالي الهادر المتميز بوقف وقطع عند نهاية الكلمة ليمثّل بذلك الانفجار البركاني في صدر الشّاعر.. وقد شكّل بذلك مزيجًا صوتيًا زاد من جمالية الإيقاع الموسيقي في القصيدة...

أما حرف (الراء) كما هو موضح بالجدول (2) فقد تكرّر بنسبة (4,8%) وقد يُظَنُّ أن وجوده جاء نشازًا موسيقيًا في النص، لكن حضوره ذو دلالة عميقة، فهو يُعبّر عن عمق الأسى المخبّأة في ذات الشاعر.

حرف الراء من الحروف المجهورة وحروف الزلق التي يتشارك معها (اللام والنون والراء أيضًا) وهي في حيّزٍ واحد. وصفه العلماء بالصوت المكرّر، يتمتع بوضوح سمعي كبير، "صوت رئوي، مستخرج، فموي، لثوي، مكرر أو لمسي، مجهور، مائع، ذو وضوح صوتي (النوري وآخرون، 1991م).

أمّا حرف (الميم) كما هو موضح بالجدول (2) فقد ورد بنسبة (4,38%). وهو من الحروف المجهورة الشفوية، طريقة نطقه قريبة جدًا من حرفي اللام والنون، لذلك كان لوجوده جمالية موسيقية حققت توازيًا فونيميًّا إيقاعيًا عذبًا.. ومن مثال ذلك:

"ومن المَرَ ايَا تطْلَعِينَ .. منلمر ايا

من الخو اتم تطْلَعِينَ .. منلخو اتم

من القصيدة تطْلَعِينَ ..منلقصيدة

من الشُّمُوعِ .. منلشموع

من الكُؤُوسِ .. منلكؤوس

من النبيذ الأُرْجُو اني " .. منلنبيذ

نلحظ في هذه المقطوعة الشعرية عدم ظهور صوت حرف الألف؛ إذ إنّه يختفي ويظهر صوت اللام مباشرة لذا يتحقق التجاور بين الحروف الثلاثة **"م.ن.ل"**، ومن دون فواصل صوتية وهي التي تحمل نغمًا صوتيًا متشابها ومتناغما لتشكل توازيًا في ما بينها كل على حدة وفي ما بينها وبين الحروف الثلاث مجتمعة.

ويُعدُّ حرف الميم من أكثر الفونيمات وضوحًا في السمع، وقد وصفه العلماء بأنه صوت لا بالشديد ولا بالرّخو، بل من الأصوات المتوسطة فهو صوت " ذو وضوح سمعي، مجهور" (المرجع نفسه).

كما تكرّر حرف (الباء) كما هو موضح بالجدول (2) بنسبة (4%) وهو صوت بصري شديد مجهور، متعدّد الوظائف حقّق إيقاعا صوتيًا في غير مكان في القصيدة:

" بلقيس .....

فقبائل أكلت قبائل

وثعالبٌ أكلت ثعالب

وعناكب أكلت عناكب

قسمًا بعينيك اللتين إليهما

تأوي ملايين الكواكب

سأقول يا قمري عن العرب العجائب

فهل البطولة كذبة عربية؟

أم مثلنا التاريخ كاذب"

لنلاحظ التوازي الصوتي بين أحرف الباء في الكلمات المُتلاحقة، وبينها وبين بقية الحروف في الكلمات التي جاء جرسها الموسيقي متقاربًا أو متضاربا متطابقًا أو متعارضًا من خلال المعاودات الإيقاعية المتتالية والمتعاقبة في النص الشعري.

لقد صنعت مُجتمعة توازيات صوتية أخرى عزّزت من جمالية الإيقاع الصوتي في القصيدة: **"قبائلٌ، ثعالبٌ، عناكبٌ، كواكبٌ، كاذبٌ..الخ".**

أمّا الحرف الأخيرة من الفئة الثانية هو حرف القاف كما هو موضح بالجدول (2)، فقد تكرّر بنسبة (3,67%) مُقاربًا بذلك نسبة تكرّر حرف (الباء)؛ إذ تشارك معه الحضور في عنوان القصيدة "بلقيس"، والقاف صوت سمعي مجهور، شديد، من الأصوات القلقة، كان لحضوره أثرٌ في زيادة جلجلة الإيقاع ليظهر معاناة الشاعر وانفعالاته من الحدث الأليم الذي ألمَّ به.

أما بقيّة الحروف "الفونيمات" في القصيدة فشكلت مانسبته 23,66% أي أقلّ من الربع بالرغم أن عددها بلغ 18 حرفا، وقد كان ذلك طبيعيًا لأن الشاعر ارتكز على إيقاعات موسيقيّة متشابهة متكررة في القصيدة من خلال مجموعات لفونيمات معينة وصلت نسبتها إلى ما يقرب 76% أبدع في انتقائها، إذ أوجدت دفقات إيقاعيّة صوتيّة مميزة، أصبغت على قصيدته جماليّة موسيقيّة أبعدتها عن الرتابة لتتناسب والحالة التي يعيشها الشاعر، ولتعطيه مساحة واسعة لتفريغ سخطه على الواقع العربي الذي أودى بحياة زوجته بتفجير بشع، معبّرًا بذلك عن أحزانه وهمومه بوساطتها.

خلاصة

كشفت الدّراسة عن أهميّة التّوازي الفونيمي في النّص الشعري؛ إذ إنّه يؤدي دورًا مهما في تمتين بنية النص وتلاحم مستوياته، وهو أداة فنيّة راقية يوظّفها الشّاعر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

أدت التوازيات الفونيمية الإيقاعية في قصيدة " بلقيس" دورها في خدمة الدلالة؛ إذ تواشجت معًا لكشف الحالة النفسية التي كان يعيشها نزار قباني بعد مقتل زوجته بلقيس؛ فقصيدته تخلو من السعادة ومظاهر الفرح، وتمتلئ بالشكوى والهم والحزن والألم، لذا فقد شكّلت الفونيمات الصّوتية صدى صادقا لمشاعر الشاعر منحته القدرة على بثّ همومه وتفريغ عواطفه.

نجح نزار قباني في توظيف التوازيات الفونيمية وجعلها فضاء واسعًا للتعبير عن آهاته وأوجاعه، فحققت قصيدته تجربة إبداعيّة، تلاحمت صورها ورموزها ودلالاتها وإيقاعاتها لتكشف عن شاعر فذ، منح قصيدته قيمة شكلية إضافة إلى قيمتها المعنوية.

المصادروالمراجع

القيسي، أ. (1996). *الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة*. (ط3). عمّان: دار عمار للنشر والتوزيع.

ابن منظور، ج. (1994). *لسان العرب*. (ط3). بيروت: دار صادر.

إيليا، ح. (1973). *الشعر العربي المعاصر، نزار قباني شاعر المرأة*. بيروت: دار الكتاب.

الجليل، ع.، والقادر، ع. (2002). *علم اللسانيات الحديثة*. عمان: دار صفاء للنشر.

الرواشدة، س. (1998) . التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة. *أبحاث اليرموك*، 16(2)، 9.

أنيس، إ. (1979). *الأصوات اللغوية*. (ط5). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بشر، ك. (2000). *علم الأصوات*. القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع.

الجاحظ، أ. (1998). *البيان والتبيين*. (ط7). القاهرة: مكتبة الخانجي.

بندحمان. ج. (2011). *الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري- التشعب والانسجام*. القاهرة: رؤية للنشر.

جاكبسون، ر. (1982). *نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس*. (ط1). بيروت: الشركة المغربية للناشرين ومؤسسة الأبحاث العربية.

جاكبسون، ر. (1988). *قضايا الشعرية*. (ط1). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

النوري، م. (1991). *فصول في علم الأصوات، فصول في علم الأصوات*. نابلس: مطبعة النصر التجارية.

حسن، ع. (1998). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*. (ط1). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

حسن، ع. (1999). *البديع والتوازي*. (ط1). القاهرة: مكتبة الإشعاع.

خليل، ص. (1979). *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948–1975 م*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليلي، ع. (1991). *اللسانيات العامة واللسانيات العربية*. (ط1). الدار البيضاء.

زكريا، أ. (1979). *معجم مقاييس اللغة*. (ط1). بيروت: دار الفكر.

صالح، ص. (1981). *المدخل إلى علم الأصوات: دراسة مقارنة*. دار الإتحاد العربي.

صالح، غ. (2011). التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق فلسطين. *مجلة أبحاث كلية التربيّة*، 11(2).

عبد العليم، ع. (2002). *مقدمة في أصوات اللغة العربية وفنّ الأداء القرآني*. (ط2). مصر: جامعة القاهرة.

فردیناند، د. (1986). *محاضرات في الألسنية العامة*. الجزائر: المؤسسة الجزائرية للطباعة.

فردیناند، د. (1985). *علم اللغة العام*. بغداد: دار آفاق عربية.

كنواني، م. (1999). التوازي ولغة الشعر. *مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء*، 18(80).
لوتمان، ي. (1995م). *تحليل النص الشعري، بنية القصيدة*. القاهرة: دار المعارف.
محسن، ف. (1998). *التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، شعر سامي مهدي: مقاربة تطبيقية*. بغداد: مهرجان المربد الشعري الرابع عشر.
محمد، م. (1997). مدخل إلى قراءة النص الشعري. *مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب*، 16، 259.
محمد، م. (1994). *التلقي والتأويل: مقاربة نسقية*. (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
محمد، م. (1996). *التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية*. (ط1). المركز الثقافي العربي.
مختار، أ. (1991). دراسة الصوت اللغوي. (ط1). القاهرة: عالم الكتب.
مومن، أ. (2005). *اللسانيات: النشأة والتطور*. (ط2). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
نور الهدى، ل. (2000). *مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي*. (ط1). القاهرة: دار هناء.

References

Khalili, A. (1991). *General linguistics and Arabic linguistics*. (1st ed.). Casablanca.
Alrakawi, A. (2002). *Introduction to Arabic voices and Qur'anic performing art*. (2nd ed.). Egypt: Cairo University.
Al-quisi, A. (1996). *Care to quality reading and achieve the word Al-Telawa*. (3rd ed.). Amman: Dar Ammar for Publishing and Distribution.
Ibn Manthoor, G. (1994). *The tongue of the Arabs*. (3rd ed.). Beirut: Dar Sader.
Al-Rawashda, S. (1998). Parallelism in Youssef Al-Sayegh's poetry and its effect on rhythm and significance. *Yarmouk Research, Irbid*, 16(2), 9.
Anis, I. (1979). *Linguistic sounds*. (5th ed.). Cairo: Anglo-Egyptian Library.
Al-Ja'ath, A. (1998). Statement and state. (7th ed.). Cairo: Khanji Library.
Ben Dahman, G. (2011). *Mental patterns in poetic discourse - complexity and harmony*. Cairo: A vision for publication.
Bishr, K. (2000). *The science of sounds*. Cairo: Dar Ghraib for Publishing and Distribution.
Hawi Elia, H. (1973). *Contemporary Arabic poetry, Nizar Qabbani is a poet of women*. Beirut: Dar al-Ketab.
Ferdinand, D. (1985). *General Linguistics*. Baghdad: Dar Afaq Arabia.
Ferdinand, D. (1986). *Lectures in public tongues*. Algeria: Algerian Printing Corporation.
Galilee. A., & Alkader, H. (2002). *Modern linguistics*. Amman: Dar Safaa for Publishing.
Al-Nouri, M. (1991). *Classes in the science of sounds, chapters in the science of sounds*. Nablus: Al-Nasr Commercial Press.
Hasan, H. (1999). *Exquisite and parallel*. (1st ed.). Cairo: Radiation Library.
Hassan, A. (1998). *The characteristics and meanings of Arabic letters*. Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
Jacobson, R. (1982). *The theory of the formal approach, the texts of the Russian formalists*. (1st ed.). Beirut: Moroccan Publishers Company and Arab Research Foundation.
Jacobson, R. (1988). *Poetic issues*. (1st ed.). Casablanca: Dar Topkal For Publishing.
Kanwani, M. (1999). Parallel and Poetry Language. *Think and Criticize Magazine, Casablanca*, 18, 80.
Khalil, S. (1979). *The poetic movement in occupied Palestine between 1948 and 1975*. (1st ed.). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
Lottman, Y. (1995). *Analysis of the poetic text, the structure of the poem*. Cairo: Dar Almaref.
Mohsen, F. (1998). *Parallelism in the language of the modern Iraqi poem, poetry by Sami Mahdi: Applied Approach*. Baghdad: Marbad Poetry Festival.
Momen, A. (2005). *Linguistics: Genesis and Evolution*. (2nd ed.) Algeria: Diwan of University Publications.
Muhammad, M. (1997). Entrance to reading poetic text. *Fusul journal, Cairo, Egyptian General Book Authority*, 16, 259.
Muhammad, M. (1994). *Receiving and interpreting: a coordinated approach*. (1st ed.). Casablanca: Arab Cultural Center.
Muhammad, M. (1996). *Similarity and difference, towards a holistic methodology*. (1st ed.). Arab Cultural Center.
Mukhtar, A. (1991). *Study of linguistic sound*. (1st ed.). Cairo: World of Books.
Nour al-Huda, L. (2000). *Research in Language science and language research curriculum*. (1st ed.). Cairo: Dar Hana.
Saleh, G. (2011). Parallel in the poem of Mahmoud Darwish, lover of Palestine. *Mosul University, Faculty of Education Research Journal*, 11(2).
Saleh, S. (1981). *Introduction to the science of sounds: comparative study*. Dar Alittihad Alarabi.
Zakaria, A. (1979). *Dictionary of language standards*. (1st ed.). Beirut: Dar Alfekr.