مستويات التوازي في شعر وضَّاح اليمن

د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد
أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد
بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

مقدمة

ما من شكٍّ أن الإيقاع يمثل جزءا أصيلا وركنا ركينا من لغة الشعر، وبدونه يفقد القاريء التواصل المأمول مع نصه بطريقة فاعلة ومؤثرة، بل إنه بدون الإيقاع لا يوجد نص شعري يمكن القبول به أو الاطلاع عليه قراءة أو نقدًا .

ومن هذا المنطلق؛ فإن التوازي باعتباره تقنية أسلوبية إيقاعية من أكثر المفاهيم الأسلوبية الألسنية البلاغية شيوعا، وهو من التقنيات التي يعمد إليها الشاعر لرسم صورة إيقاعية تحتفي بالدينامية؛ لتكون معبرة عما يختلج صدره في لحظة من اللحظات الشعورية، وتؤدي إلى تماسك النص وسبكه على المستويين الأفقي والرأسي.

وإذا كان الشعراء الحداثيون هم من تبنوا تلك التقنية في أعمالهم الشعرية؛ فإن ذلك التبني لا يسقطه عن الشعراء القدامى؛ بل إنه يمكننا الذهاب بالقول: إن من الشعراء القدامى من غلبت على ذهنيته حداثة الإيقاع الشعري بما يتضمنه من فكر ولغة شعرية وتقنيات سابقة الزمن.

ويعد الشاعر وضَّاح اليمن من الشعراء الذين زينوا أشعارهم بتقنيات غلب عليها الحداثة عبر تقنية التوازي الظاهر عبر الوزن والقافية، والخفي منها عبر المحسنات القائمة على التكرار الصوتي وكذلك التوازي التركيبي (التام والجزئي) المتعلق بالجانب النحوي والصرفي وغيرها من الثنائيات المتوازية التي تصب في النهاية في معين الإبداع الإيقاعي عند الشاعر.

ومن ثم؛ فإن للتوازي قيمة فنية كبرى وجمال بيِّن يثري منعطفات النصين: الشعري والنثري في آن بما له من قوة وسلطة تجبر القاريء على الخضوع لمتوالياته النسقية ومنعرجاته التعبيرية بهدف الكشف عما يخفيه النص أو صاحبه في نفسه؛ وتلك القراءات الجديدة هي التي تحافظ على ديمومة النص القديم عبر إحداثيات الأسلوب الجديد.

إطلالة على المصطلح بين المفهومين الغربي والعربي:

إن التوازي يحقق للنص حالة من التوهج الإيقاعي بين ثناياه؛ إذ إنه من خلاله وغيره من أنماط الموسيقى الشعرية ما بين لفظية تركيبية أو مجازية تسهم بحظٍ وافر في قراءة النص

بطريقة أكثر عمقا وأشد تأثيرا في المتلقيين. لكن هذا الأمر مرده الأساس – كما أشار د محمد حماسة عبد اللطيف – هو قدرة الناظم في الأصل على (اختيار المفردات وتوزيعها)[١]؛ لكي يتمكن القاريء من التقاط تلك الاختيارات وارتباطها وفقا لصورها التي تشكَّلت فيها وبها عبر ذلك التوزيع والتلاقي الدلالي.

ينظر كثيرٌ من الباحثين والنقاد إلى أن التوازي هو ضرب من التكرار، وأنه نماذج متشابهة تتألف من ثنائيات متكررة، وتتضح ملامحها عند الكشف عن الهدف النهائي عند الشاعر، مرورًا بالصورة الشعرية المراد رسمها في ذهن المتلقي؛ وفي ذلك يقول يوري لوتمان " التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تبايُن مطلق، ومن ثم؛ فإن الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ؛ ولأنهما –في نهاية الأمر– طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما."[٢] إذن؛ وفقا للوتمان؛ فإنه ينفي التطابق التام بين الجزءين المتوازيين، لكنه لا ينكر انعكاس الجزء الثاني على الأول.

وذلك الانعكاس يفضي بنا – لا شك–إلى الترادف والتكرار والتناقض أو كما قال تودورف" في كل مستويات اللسان يكمن جوهر التقنية الفنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة"[٣] وتلك الرجوعات يُقصد بها– بناء على السياق الحاكم– تلك المتكررات التي يفيد منها الشاعر أو يبني عليها منطقه الشعري والشعوري.

أما ياكبسون فقد ذهب إلى أن التوازي لا يمكن الاستغناء عنه في الفن الأدبي فيقول:" التوازي عنصر هام، وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي...إن التوازي تأليف ثنائي (وهو) تماثل وليس تطابقا"[٤] فياكبسون كذلك ينكر التطابق التام لكنه يؤكد قيمته الفنية

---

[١] **وذلك لأن" توزيع الكلمات مع وظائفها محكوم بقواعد الاختيار التي تجعل لكل فعل مثلا أنماطا معينة أو مجالات معينة من الأسماء التي تصلح أن تكون فاعلا، وهنا يقوم الخيال بدور كبير في سبيل الربط عن طريق المجاز بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع، ويقيم علاقات نحوية تعد في ظاهرها صدمة للمألوف من أمر العلاقات اللغوية والفكرية" د محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة – مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي، دار الشروق، (القاهرة -بيروت)، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ،ص٢٩**

[٢] **يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: ترجمة د محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ١٧٧-١٧٨**

[٣] **تودورف : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠، ص٦٤**

[٤] **رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ ص ١٠٣**

في البناء الإيقاعي للشعر، ولكنه في الوقت ذاته لا ينكر التكرار وقيمته في البناء الكلي للنص الشعري اعتمادا على ما يعرف (بالأسلوبية التسلسلية)[٥] التي أشار إليها جورج مولينيه في كتابه الأسلوبية. ورأى مولينيه أنه " لا يمكن إدراك وجود التحديد الأسلوبي إلا في جدلية المتكرر والمفرد"[٦] وفي تلك الجدلية تكمن في حياة النص ولذته بكل تفصيلاته؛ فهي عملية نظامية تكرارية تحاكي الواقع بمقتضياته؛ ومن ثم انطلقت من النص ذاته قراءتُنا الثانية؛ وكما قال جيرار جينيت فإن للنص قراءتين:" قراءة تغلق النص وتقف به على زمن معين، وقراءة تفتح النص وتجعله على الدوام محايثًا. وبين هاتين القراءتين تقع مسألة الحداثة"[٧] وتلك هي الغاية الكبرى التي أود أن أصل من خلالها إلى تجليات التوازي عند شاعرنا.

وقد أشار جان كوهين إلى تلك التماثلات أو الثنائيات التركيبية في تفرقته بين الشعر والنثر بقوله: "فبقدر ما تتجه القصيدة إلى نقل رسالة؛ فإنها تعمل بالمخالفات شأن النثر، وبقدر ما تكون شعرا بقدر ما تعتمد على التماثلات...وعلى المنشد أن يساوي بين كفتي الميزان؛ عليه أن يُشعر بالنظم ويشير إلى المعنى في آن"[٨]

وبالانتقال إلى مصطلح التوازي في المفهوم العربي فإن المصطلح لا يختلف كثيرا عما ذكره الغربيون؛ بل إنه يمكننا أن نشير إلى بعض الإضافات، فقد ذهب د محمد مفتاح إلى أنه" التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية"[٩] ومن ثم؛ فإن التكرار يطل علينا بعنقه وبجناحيه من جديد في الاصطلاح العربي وقد (كان التكرار مما يعيب الشعر)[١٠] قديما وكذلك حديثا إلا لعلة بلاغية أو دواعٍ نفسية.

---

[٥] هدفها كما أشار مولينيه " وضع سلسلات من الوقائع اللغوية ودراستها من منظور الأدبية" جورج مولينيه: الأسلوبية: ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص ١٨٤-١٨٥

[٦] جورج مولينيه: الأسلوبية، ص ١٨٥

[٧] جيرار جينيت: لذة النص، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص١٤

[٨] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٤ ص٩٠.

[٩] د محمد مفتاح : التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي(بيروت، لبنان-الدار البيضاء المغرب) ١٩٩٥، ص ٩٧

[١٠] قال د محمد عبد المنعم خفاجي في ذلك وتعقيبه على ظاهرة التكرار وكونه عيبا في الشعر كما ذكره صاحب الإيضاح، فيقول د خفاجي :" فكلامهم بالنظر إلى أن التكرار معيب، وإن كان منه حسن من جهة ما فيه من رد العجز على الصدر، ولهذا قالوا: الأحسن في رد العجز على الصدر أن لا يؤدي إلى التكرار بأن لا يكون كل من اللفظين بمعنى الآخر" القزويني(المتوفى: ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣، ١٨٥/٣

وقد ذهب د عدنان بن ذريل إلى أن التوازي هو " تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد، اسمي أو فعلي، في جملتين متتاليتين أو أكثر ويقصد إلى تأكيد الدلالة... بواسطة التجنيس والمطابقة"[١١]وبناء على ذلك فإن د ذريل ينظر إلى التوازي من الناحية التركيبية بإيعاذ الأمر إلى التخطيط الإسنادي في السياق اللغوي ونسقه النظامي من حيث بنيته الفعلية أو الاسمية.

وفي السياق ذاته أشارد عبد الواحد الشيخ إلى أن التوازي له مظهر ملازم للغة الشعرية منوها إلى أن "الأساس في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منطومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية...ومن ثم تعتبر اللغة الشعرية هي أكثر الأنماط والأشكال وضوحا في التقابل والتوازي"[١٢]

وما لا يمكن تغافله في هذا السياق الاصطلاحي للتوازي وعلاقته بالإيقاع، ما ذكره د صلاح فضل أولا عن قيمة الإيقاع في الشعر من ناحية، وعلاقته بتلك المنظومة اللغوية من ناحية أخرى بقوله عن الإيقاع " هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته...فاختفاء الإيقاع... يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية"[١٣] وكذلك في حديثه عن علاقة التوازي (بالتكرار)[١٤] فيقول" إن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات أو الأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أونغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني"[١٥] ومن هنا يباهي د فضل بقيمة التكرار وقوة حضوره وتأثيره الجلي في بروز تقنية التوزاي في النص الشعري وما يتمخض عن هذه التقنية من إيقاع متراسل ومتناوب بين أنساق النص وسياقاته اللغوية. إذن ومن تلك المنطلقات فإنه إذا أردنا أن تكون لتقنية التوازي أثر فاعل فإنه لابد أن تتصل اتصالا وثيقا بدلالاتها المتمخضة عن توظيفها في النسق اللغوي. وهنا نضيف أن : "التوازي قيمة جمالية إن ارتبط بالدلالة، وجاء لغاية جمالية أو فنية، وليس مجرد مَوْسقة، أو تنظيم للنص ومحاوره ومقاطعه"[١٦] فكم من توازيات

---

[١١] د عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص٢٧٨

[١٢] د عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي،مطبعة الإشعاع، الإسكندرية،الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص٨

[١٣] د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٥٠

[١٤] فرق ابن أبي الإصبع بين الغاية من التكرار و الغاية من الترديد "والفارق بين الترديد والتكرار أن اللفظة التي تتكرر في التكرار لا تفيد معنى زائداً، بل الأولى هي تبيين للثانية وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى غير معنى الأولى منهما، واشتقاقهما مشعر بذلك" ابن أبي الإصبع(ت٦٥٤هـ): تحرير التحبير، تحقيق د حفني محمد شرف، طبعة لجنة إحياء التراث، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة،د.ت.ص٢٥٤

[١٥] السابق: ص٢٦٢

[١٦] د عصام شرتح: اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي،دارالخليج،عمان،الأردن،ط١، ٢٠١٩ ،ص٢١

قد عرقلت لغة النص وأخلت بمسيرته وأثقلت كاهل دلالته، ولم تقدم أو تدعم لغته الشعرية أكثر مما قد أخذت وسلبت؛ فالعبرة ليست بالتقنية بل بالتوظيف ومراعاة الأنساق وأماكنها وحسن توزيعها.

مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن:

المستوى الدلالي: ويتضمن الترادف وهو ما يعرف بالملائمة بين كلمتين أو جملتين؛ كما يتضمن التضاد ويعني الإتيان بالأضداد بين كلمتين أو جملتين.

المستوى التركيبي: ويتضمن جانبيه التام والجزئي، وكذلك النحو وما ينطوي عليه من مواقع إعرابية، والصرف وما يشمله من أوزان تكون لها علة موسيقية تضخ إيقاعها في ميدان التوازي؛ وذلك وفق ما تمليه البنى التركيبية التي عول عليها الشاعر، بل ويمكن التأسيس عليه ليتجاوز ما تم التعرف عليه من قواعد اللغة العادية؛ بحيث ينزاح عما هو مألوف، شريطة التكرار ليتحقق التوازي، وهو يتجاوز الجمل ليمتد إلى النص بأكمله؛ وبذلك يكون النص وحدة واحدة يربطها خيط الإيقاع عبر تلك التقنية.

المستوى الإيقاعي: ويتضمن الموسيقى التعبيرية من أصوات متكررة أو متجانسة وأفعال وسواكن ومتحركات وكل ما يشكل حركية النص وديناميته.

وعن سبب اختياري للشاعر وضَّاح اليمن؛ فإن السبب الأول يكمن في عدم قطع خيوط التواصل والاتصال بالشعر القديم انطلاقا من أهمية القديم وأثره في الحديث. وهناك سبب ثانٍ هو مكانة الشاعر وقيمته الأدبية والفنية في الفترة الأموية خاصة في خلافة الوليد بن عبد الملك.

أما فيما يتعلق بالسبب الثالث فيكمن في كونه من فحول الشعراء الذين قد هضم حقهم في الدراسات الأدبية والنقدية.

وعن السب الرابع فإنه يتجلى لنا في خصوصية التوازي وأنماطه في شعره؛ ومحاولة سبر أغواره واستنطاق مستويات التوازي عنده، وبنيته الأسلوبية بعيدا عن لي عنق النص الشعري الذي ينزاح أحيانا بالتفسير والتأويل إلى مناطق ليس لنا عليها من حُسبان. ناهيك بتلك الحداثة التي سبق بها عصره–كما أرى– وجعلته من شعراء الحداثة القدامى. وقد كان لتلك النزعة الإيقاعية دور بارز في الكشف عن قوته اللغوية ومعرفته الفنية الدفينة التي نود أن نشق غبارها في هذه الدراسة.

كما أود الإشارة إلى أن الشعر الذي بين أيدينا لا يمكننا أن نقر إقرارا دامغا بأنه كل إنتاجه الأدبي؛ نظرا لما نراه في لغته الشعرية من سهولة وقرب مأخذٍ، رغم أنه عاصر عددا من فحول الشعراء من مثل: الأخطل وجرير والفرزدق الذين عُرف عنهم جزالتهم وقوة بيانهم.

وانتقالا إلى المنهج فإنني سأعول على المنهج الأسلوبي التحليلي، وكذلك الانفتاح على بقية المناهج التي تخدم البحث وتجعله في صورة مقبولة يفيد بها الباحثون.

ونظرا لما يتشح بها النص القديم من هالات فنية تتطلب بحثا وتنقيبا؛ فإن قيمة دراستنا تنبع من التقصي عن مكنونات النص القديم، لذلك فإن تلك التقنية قد أخذت بتلابيب عقلي وذهبت بانتباهي إلى ضرورة الغوص في بحر وضاح للخروج بتلك الدرر التي لم تلفت انتباه كثير من الدارسين؛ ولعل ذلك مرده أن شاعرنا لم تُكتب له الشهرة كغيره من الشعراء.

وفيما يتصل بالدراسات السابقة فهناك دراسة ثرية بعنوان (بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية –للدكتور إبراهيم الحمداني) ودراسة قيِّمة تحت عنوان (التوازي ولغة الشعر لمحمد كنوني) وكذلك دراسة (البديع والتوازي للدكتور عبد الواحد الشيخ) أضف إلى ذلك الإفادة من (دراسة جان كوهن بنية اللغة الشعرية) وغيرها من الدراسات التي أسهمت بحظ وافر في تعالق المصطلح بغيره من المصطلحات من مثل كتاب(جنان الجناس– للصفدي)وما جاء من تجنيس مصطلحات البديع وتداخلها في كتاب (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للسجلماسي)

وحقا– لا أبالغ في القول: إن أهم التحديات التي واجهتني في هذه الدراسات تكمن في قلة (المصادر)[١٧] والمراجع والدراسات التي تناولت شعر وضاح اليمن بطريقة منهجية علمية؛ ولعل هذا التحدي بمثابة الدافع نفسه لدراسة شعره والغوص في تقنياته وظواهره.

أما عن الديوان فلقد كان ديوان وضاح اليمن من تحقيق الدكتور محمد خير البقاعي الصادر عن دار صادر– بيروت وهو تحقيق يستحق الثناء لأنه مذيل بكتاب آخر (مأساة الشاعر وضاح) تأليف د محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات لكشف الظنون التي دارت حول حياته ومقتله.

[١٧] **والشاهد على ذلك أن كثيرا من الأشعار الواردة بين دفتي الديوان كانت مستقاة من كتاب الأغاني وقد أثبت ذلك الأمرَ المحققُ في شرحه وتعليقه على الأبيات.**

التعريف بالشاعر:

روت كثيرٌ من المصادر أن السبب وراء اسم وضاح إنما جاء لجماله وبهائه وأنه كان يستتر أحيانا من النساء فقال الأصفهاني" وضاح لقب غلب عليه لجماله، واسمه عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبدكُلال بن داذ بن أحمد... "[١٨]"كان يهوى امرأة من كندة يُقال لها روضة فلما اشتهر أمره معها خطبها فلم يُزوِّجها ، وزوجت غيره."[١٩] وقد تشبب بأم البنين زوجة الوليد بن عبد الملك وهي (بنت عبد العزيز بن مروان)[٢٠] فقتله الوليد (لتصريحه بها في شعره)[٢١] في رحلة كانت إلى مكة إلى الحج وكان وضاح في ذلك الوقت مع كُثيِّر وقد نهى الوليد الشعراء عن التشبيب بنسائه. "وقيل إن أم البنين المذكورة كانت تهوى وضاح اليمن الشاعر...وكانت ترسل إليه فيدخل إليها ويقيم عندها، وإذا خافت وارته في صندوق عندها وأقفلت عليه..."[٢٢] ولما بلغه علاقته بها أهال عليه التراب في (صندوق)[٢٣] وكان ذلك في عام (٩٣ هـ)[٢٤] كما ذكر وأشار ابن تغري بردي.

---

[١٨] **أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،تحقيق دمحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة هيئة الكتاب،القاهرة، ٢٠١٠، ٢٠٩/٦**

[١٩] **السابق ٦/ ٢١٧**

[٢٠] **ذكر الصفدي عن نسب أم البنين "قَال البلاذري أم الْبَنِينَ صَاحِبَة وضاح الْيمن لَيست ببنت عبد الْعَزِيز بن مَرْوَان وَإِنَّمَا هِي أم الْبَنِينَ بنت الْمحرم من حمير من أهل الْيمن وَكَانَت جميلَة عَشِقَهَا وضاح وعشقته فَتَزَوجهَا وَخرج بهَا إِلَى مَكَّة وَطَلَقها فحج الْوَلِيد وَهِي بِمَكَّة فَبلغه حسنها وجمالها فتَزوجهَا وَخرج بهَا إِلَى الشَّام وخرج وضاح خلفهَا فَفعل بِهِ الْوَلِيد مَا فعل" ولكنه في النهاية قال إنه في حيرة من نسبها وقال"وَالله أعلم بِحَقِيقَة الْحَال فِي ذَلِك" الصفدي: الوافي بالوفيات: تحقيق أحمدالأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠، ٧١/١٨**

[٢١] **وفي ذلك قصة وردت في غير مصدر منها الأغاني والوافي بالوفيات وكذلك في فوات الوفيات " ولما استأذنت أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان الوليد بن عبد الملك في الحج أذن لها وهو خليفة، وهي زوجته، وكتب الوليد يتوعد الشعراء جميعاً أن يذكرها أحد منهم، أو يذكر أحداً ممن معها، فقدمت مكة...ووقعت عينها على وضاح اليمن فهويته، وأنفذت إلى كثير عزة وإلى وضاح اليمن أن انسبا بي، فكره ذلك كثير وشبب بجاريتها غاضرة، وذلك في قوله: شجا أظعان غاضرة الغوادي ... أما وضاح اليمن فإنه صرح، فبلغ ذلك الوليد فقتله." شاكر بن هارون (صلاح الدين): فوات الوفيات: تحقيق دإحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٧٤، ٢٧٣/٢**

[٢٢] **ابن خلكان (ت ٦٨١هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، تحقيق، د إحسان عباس ، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٤٥/٢**

[٢٣] **وأغلب الظن أن قصة الصندوق هذه- رغم انتشارها في كل المصادر القديمة تقريبا- فإنها مبتدعة. وهو ما اطمئن إليه د محمد خير البقاعي محقق الديوان – في مقدمته. وأتفق معه في ذلك الرأي تماما.**

[٢٤] **تغري بردي (المتوفى: ٨٧٤هـ): النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر د.ت. ٢٢٦/١،**

أما عن دراستنا فيمكننا أن نقسمها إلى ثلاثة مستويات – كما ذكرنا– جعلته في ميدان شعراء الحداثة القدامى الذين يمكننا أن نطبق على شعرهم المصطلحات الحداثية بطريقة سلسة تنأى بنا عن توجيه دلالة النص.

أولا: المستوى الدلالي

وذلك المستوى يتضمن– في تطبيقنا– التوازي بالترادف والتوازي بالتضاد.

قبل الشروع في تصنيف التوازي ومستوياته وكذلك أنماطه الفرعية المتمخضة عن تلك المستويات أود التأكيد على أن التوازي يعد تقنية أسلوبية تعتمد اعتماد كبيرا على ظاهرتي التجنيس[٢٥] والتكرار سواء أكان ذلك التجنيس تجنيسا كليا أم جزئيا؛ وكذلك إن كان التكرار جزئيا أو كليا أو أفقيا كان أو رأسيا ،ولا تؤثر نسبة التساوي في وجود التوازي من عدمه، إنما يُعول عليها في مركزية الدلالة وقيمتها لدى الشاعر؛ لأن هاتين الظاهرتين البديعيتين هما أيقونة التوازي وأدواته الأساسية التي لا غنى عنهما عندما نتطرق لهذا النمط الإيقاعي المنهجي .

التوازي بالترادف، ويستخدم فيه الشاعر مفردات تحقق المعنى الواحد أو الدلالة الواحدة المرجوة؛ ومن ثم فالشاعر هنا يعمد إلى التكرار الدلالي ارتكانا إلى الاختلاف اللفظي. ويفرق د أحمد مختار عمر بين (الترادف وأشباه الترادف)، وما يعنينا في هذا المقام هو الترادف التام أو الكامل "وذلك حين يتطابق اللفظان تمام المطابقة، ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما، ولذا يبادلون بُحرية بينهما في كل السياقات"[٢٦] وإن كنا لن نغض الطرف عن الأشباه وفقا لحاجة السياق إلى ذلك؛ وذلك (بناء على وظيفته التوضيحية للغة ذاتها)[٢٧] .

---

[٢٥] **"هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" ابن المعتز ت ٢٩٦ هـ : البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢ ص٢٥ وأطلق عليه قدامة بن جعفر اسم المُجانس " وأما المجانس؛ فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق" قدامة بن جعفر ت٣٣٧هـ: نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية،تركيا، الطبعة الأولى، ١٣٠٢هـ، ص٦١ . وقد جمع الصفدي الألفاظ التي تدور حول معنى المصطلح من جناس وتجانس ومجانسة وتجنيس؛فقال " وسمي هذا النوع جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة" صلاح الدين الصفدي ت ٧٦٤هـ: جنان الجناس في علم البديع، قدم له وشرحه ووضع فهارسه د صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص٢٥**

[٢٦] **د أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣، ص٢٢٠ ويدخل في أشباه الترادف :التقارب والتداخل والتقارب الدلالي والاستلزام.**

[٢٧] **هناك علاقة تبادلية انتقالية لآلية توضيح اللغة للسياق أو العكس وذلك لأن اللغة " تكون مرجعا له(للسياق) لأنها تحويه، ويكون مرجعا لها؛ لأن ما يعتمد فيه عليه من حيث هو موقف لا يلفظ به ، فتُبَادل المرجعية بينهما يكون على نحو يكون فيه الموقف مرجعية مطلوبة في حالات الغموض وعدم الوضوح تبعا للظروف المحيطة بالقناة (الاتصالية) " رَدة الطلحي: دلالة السياق، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور عبد الفتاح البِركاوي، كلية اللغة العربية ،جامعة أم القرى ، ،المملكة العربية السعودية، ١٤١٨، مجلد ١ ص١٤٧**

ويبدو هذا النوع من التوازي في شعر وضاح في غير موضع، فقال متشببا لفراق أم البنين من البحر الخفيف:

صدعَ البينُ والتفـرُّق قلبي وتولت أم البنيـــن بلُبي
ثوبِ النفسُ في الخمول لديها وتولى بالجسـمِ مني صحبي
ولقد قُلتُ والمدامــع تجري بدموعٍ كأنها فيضُ غرْبِ
جزَعًا للفراقِ يومَ تولَّت: حسبي الله ذو المعارج حسبي[٢٨]

ما من شك أن المقطع السابق ينطوي على أسى شديد وحزن عميق بل شجن قد غلف المقطع من بدايته إلى نهايته. ونود الإشارة إلى أن البنية الإيقاعية في المقطع السابق قد برزت في غير موضع أهمها: الموائمة الدلالية التي تحققت في توظيف الشاعر للكلمات المترادفة في (البيْن– التفرُّق) (المدامع تجري– دموع) (الفراق – التفرق) ناهيك بذلك التجنيس المتوازي بين (تولت – تولى). إن تلك الترادفات الأفقية والتوازيات الرأسية شكلت حيزا إيقاعيا كبيرا عند قراءة النص للمرة الأولى؛ إذ استطاع الشاعر أن يعمق دلالة الفراق بتلك المترادفات المنسجمة دلاليا وخطيا ومختلفة تركيبيا وبنائيا وذلك التعميق تمخض عنه (التأقلم الدلالي)[٢٩] .

وبالنظر إلى قوله: المدامع تجري بدموع ؛ فإن الشاعر لم يضف شيئا من الناحية التركيبية لكنه أبان وكشف الحال عن هيئته؛ فلا غرو أن المدامع لن يخرج منها سوى الدموع، لكنه أراد أن يهيء بتلك الحالة لمشهد جديد عبر التشبيه الكامل الأركان بين شدة الدموع ومشهد الفيض. ومن ثم فكانت تلك المتوائمات سبيلا جيدا لتشكيل تواز دلالي كشفت المترادفات النقاب عنه، ناهيك بالقافية المكسورة (بِ) وقد جعلها الشاعر مطلقة حرة؛ بأن جعل حرف الروي مكسورا ممتدا مطلقا منطلقا ليناسب حالته ويتفاعل مع حالته ، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك ما وشح به الشاعر صدر البيت وعجزه بذلك التصريع (قلبي– لبي) الذي أحالنا إلى عالم موسيقي من البداية.

ومن شواهد التوازي الدلالي المتمظهر بالترادف ما قاله وضَّاح من المديد:

---

[٢٨] **وضاح اليمن: الديوان، تحقيق د محمد خير البقاعي، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢، ص ٣٣**

[٢٩] **يأتي التأقلم كما عرفه جوزيف فندريس من تعرض الكلمة للتغير " وكلما زاد استعمالها وكثر ورودها في نصوص مختلفة؛ لأن الذهن في الواقع يوجه كل مرة في اتجاهات جديدة وذلك يوحي إليه بخلق معانٍ جديدة" ج. فندريس: اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، تقديم فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص٢٥٤**

أيها الناعبُ[٣٠] ماذا تقولُ فكلانا سائلٌ ومسُــولُ
حين تُنبي أن هندًا قريبٌ يُبلغُ الحاجاتِ منها الرسولُ
ونأت هندٌ فخبرتَ عنها أنَّ عهدَ الوُدِّ سوف يزول[٣١]

بمطالعتنا للنص السابق، فإنه يمكننا أن نستدل على الدلالة الكامنة قبل الولوج في شرح الأبيات وتحليلها وتفصيل مضمونها؛ إذ إن الناعب(الغراب) هو الطائر الأوحد الذي حفظت العرب عن ظهر قلب معنى نعيبه قبل حدوث فعل أو وقوع واقعة، وعندما ينعب الغراب فهو إيذان بفراق ولوعة وحزن عميق؛ هذا من ناحية دلالة الاسم وانعكاسه على الموقف، أما إذا ما سبرنا النص باحثين عن التوازي الكامن فيه فإنه توازٍ قد بزغ في عدد من المفردات المترادفة التي تصب في معين الدلالة النهائية بل ويمكن لهذه المفردات أن تضيف بعدا آخر ومعنى موازيا يختلج نفس الشاعر ويؤرق مضجعه ألا وهو أثر البيئة المحيطة فيه وعليه . وهنا يمكننا استجلاء التوازي الأفقي بين: (تُنبي- يُبلغ) ثم جاءت اللفظة المرادفة على المستوى الرأسي في (خبَّرتَ) المتصلة بضمير الرفع المتحرك للخطاب (أنتَ) الموغل في يقينية حدوث ما يقوله الغراب. وقد تمخض عن هذا الإنباء شيء متوقع وراسخ في العقلية العربية ألا وهو (النأي والزوال) ويمكننا القول: إن توظيف الشاعر للنأي في (نأت) و(عهد سوف يزول) يعد من التشاكل الدلالي المتوائم مع ما سبقها من ألفاظ؛ إذ إن ما يتمخض عن إنباء الغراب يكمن في الذهاب والفراق. وقد مكن الشاعر لدلالته المُرامة بأن وظف حرف الاستقبال (سوف) للدلالة على أن ما لا يحدث الآن فإنه واقعٌ وحادث لا محالة مستقبلا. ومن ثم فقد كان للتوازي الدلالي -عبر الترادف- دور مشع في توضيح قصدية الشاعر المرتكنة إلى عادات العرب وعلاقتهم بالطبيعة وما يدور في فلكها وتأثرهم بها في الحالات كافةً. إذ إن مخاطبة الشاعر للطائر لا تختلف كثيرا عن استدعاء الأصحاب لجعلهم متلقيي شعره وخطابه؛ ولا يختلف كثيرا عن وصف الناقة وكلب الصيد في رحلته؛ لأن كل ذلك يعد من العوامل المؤثرة في تشظي الحالة الشعورية وتدفقها وانسيابها بين حروف الكَلِم ومناسبتها لموقف المتكلم وحال المستمعين.

ومن شواهد التوازي بالترداف الأفقي كذلك قوله من الطويل:

أضاءت له الآفاق حتى كأنما رأينا بنصفِ الليل نورَ ضحى الغدِ[٣٢]

---

[٣٠] **الناعب: الغراب والنعيب هو صوته الذي ينذر بالفراق.**
[٣١] **الديوان : ص٧٥**
[٣٢] **الديوان: ص٣٨**

فالنور والضوء والضحى كلها ألفاظ متوائمة متفقة الدلالة الكلية وكلها تصب في معين دلالي واحد ألا وهو النور. ورغم اختلاف البنى التركيبية لكل مفردة فإنها أكسبت البيت شعاعا بعيدا ونورا منتظرا في الغد؛ ومن ثم كان هذا التكثيف الترادفي بمثابة إعداد العتاد والتزود بالطاقة ليضيء النورُ الآفاقَ كلَّها، ليس في الحال فقط بل حتى اليوم التالي وذلك بحمل المعنى على الدلالة القريبة، أو المستقبل بالحمل على الدلالة البعيدة.

ومن شواهد التوازي بالترادف والتضاد في آن معا ما وجدناه عند شاعرنا في عتابه أخية سماعة من الطويل:

وأمستْ بقصرٍ يضربُ الماءُ سورَه وأصبحتُ في صنعاء ألتمس الندى
فمن مُبلِّغ عني ســـماعةَ ناهيا فإن شئتَ فاقطعنا كما يُقطع السَّلى
وإن شئت وصل الرَّحمِ في غير حيلةٍ فعلنا وقـلنا للذي تشتهي بلى
إن شئت صرما للتفرُّق والنوى فبـــعدا، أدام اللهُ تفرقةَ النوى[٣٣]

يبدو لنا التوازي الدلالي المرتكن إلى الترادف في قوله (فاقطع– صرم) (التفرُّق– تفرقة– النوى) هذا ما كنى به الشاعر عن رغبته في القطيعة– إن شاء سماعة ذلك، فقد أدت هذه المفردات إلى نوع من الملائمة المعنوية تلك التي تمخض عنها توازيا دلاليا أفقيا غير مُنكرٍ.

أما من ناحية التوازي بالتضاد أو بالمقابلة فقد تمظهر ذلك في(إن شئت فاقطعنا – إن شئت وصل الرحم – إن شئت صرما) إذ صرخت الدلالة عبر تلك العبارات بين حالة من التوزاي القائم على التقابل المرتكز على الاختيار لا القهر والإجبار، فكانت تلك المتضادات المترددة بين الذهاب والعودة والوصل والقطع بمثابة انعكاس لحال وضَّاح مع أخيه؛ فهو يهتم أيما اهتمامٍ بالوصل لكنه في الوقت ذاته يحفظ كرامته ويصون نفسه. ولا ينبغي أن نهمل قيمة القافية الممتدة بحرف المد الضارب في الآفاق وكأنه يريد أن يُسمع العالمين موقفه، كما كان للجناس بين (الندى والنوى) حالة إيقاعية طربت لها القلوب قبل الآذان. ناهيك بالمقابلة الفعلية بين (فعلنا وقلنا) وارتباطهما بـ (نا)الفاعلين من قِبل الشاعر ليدلل على شمولية الموقف وعموميته إن اشتهى أخوه تلك الفرقة. كما كان للفعلين المسندين إلى تاء التأنيث (تْ) وضمير الرفع المتحرك (تُ) في (أمستْ– أصبحتُ) قد تحقق بهما التفاتٌ رائعا من الغائب إلى المتكلم، ثم الانتقال إلى الخطاب(شئتَ) وتلك الانتقالات المتتابعة تحمل في طياتها معاني العتاب عبر تقنية السرد المتتابع.

[٣٣] **الديوان: ص٩٩-١٠٠**

ومما قاله شاعرنا في التوازي الدلالي المتمظهر بالتضاد ، وكما هو معلوم فإن الضد يظهر حسنه الضد، فقال من الكامل:

أغدوتَ أم في الرائحين تروحُ أم أنتَ من ذِكر الحسانِ صحيحُ
إذ قالت الحسناءُ: ما لصديقنا ؟ رثُّ الثياب وإنه لمليـــحُ
لا تسألِنَّ عن الثيابِ فإنــني يوم اللــقاء على الُكماةِ مُشيحُ
أرمي وأطعنُ ثم أتبعُ ضــربةً تدع النساءَ على الرجالِ تنوحُ [٣٤]

الشاعر في المقطع السابق واضح الغرض بيِّن الدلالة لا يحتاج إلى إعمال فكر ولا جهد عقلي (فمسلكه ظاهر)[٣٥] وهدفه سامٍ جليٍّ، فوضاح يباهي بنفسه من حيث كونه شجاعا مغورا يوم الحرب (اللقاء) إذ لديه القدرة على نحر الأبطال (الكماة) في مواقعهم ولا يقوى عليه أحد من الأعداء؛ لأنه حذِرٌ ويقظٌ (مُشيح) . لقد استطاع الشاعر أن يقيم توازيا دلاليا مقومه الأساس هو التضاد البارز بين الكلمات (غدوت– تروح) (رث– مليح) (النساء– الرجال) ناهيك بذلك التجنيس الناقص الذي أضفى إيقاعا مميزا على البيت الأول. وليس هذا فحسب بل كان للتصريع دوره في تنويع الإيقاع وتماهي عناصره حتى إننا لا نكاد نحدد التوازي الدلالي المنبني على النقيض وما تمخض عنه من إبراز الموسيقى التعبيرية حتي يصرخ فينا الشاعر في البيت الأخير راسما صورة رائعة مبرزة كيف يكون حاله يوم الوغى مرتكزا على الفعل المضارع الحركي المتوثب من مكان لمكان (أرمي وأطعن وأتبع) تلك الصورة استطاعت أن تجعلنا نرى الشاعر وحده في ميدان المعركة وكأنها كاميرا شخصية تراقبه أو تلك الكاميرا العنكبوتية التي تطير يُمنة ويسُرة من أجل المتابعة وتوثيق كل الأحداث. ولا نغفل في هذا المقام قيمة المناسبة أو التناسب بين الأفعال وثمرتها فقد كان نتيجة الرمي والطعن والضرب أن ناحت النساء على الرجال وذلك التناسب الفعلي يعد نوعا من (التطريف).[٣٦]

---

[٣٤] **الديوان: ص٣٦**

[٣٥] **في المنهج العام الذي ارتاده وضاح في نظم شعره نتبين أنه لم يرهق قارئه ولم يناور مستمعيه بل كان نهجه مستقيما وله مذهب حسن في الشعر. وقد أشار شيخ النقاد عبد القاهر الجرجاني إلى وضوح الحجة والمسلك المتزن في الشعر بقوله على صيغة الاستفهام الموغل في التقرير والمغلف بالموافقة:" وهل شيء أحلى من الفكرة إذا استمرت وصادفت نهجا مستقيما، ومذهبا قويما، وطريقة تنقاد، وتبين لها الغاية فيما ترتاد؟". عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود أحمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص١٤٧**

[٣٦] **ذُكر معنى التطريف عند أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) فقال فيه "أن تكون الكلمة مجانسة لما قبلها أو لما بعدها أو مطابقة لها أو متعلقة بها بسبب من الأسباب، كقول أبي تمام: السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبْ ... في حده الحدُ بين الجدّ واللعبِ" أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي، والدكتور حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الجمهورية العربية المتحدة.د.ت، ص ١٢٩**

وإذا كان التوازي بالتضاد كان حاضرا على المستوى الأفقي في المشهد؛ فإن التوازي بالترادف كان ماثلا أمامنا كذلك في: (الحسناء – الحسان) (صحيح – مليح) فكانت كل هذه العناصر بمثابة خلايا نحل تعمل معا في آن بُغية رسم صورة حقيقة للمشهد وأحداثه المتتابعة. ولا ننسى دور الحوار في تتمة المعنى ويقين الشاعر بشجاعته وما انطوى عليه من أسلوب (الالتفات)[٣٧] عبر التنقل بين الضمائر من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطب مرة أخرى (أغدوتَ– قالتْ – لا تسألن) قد أضاف لإيقاعية المشهد وتوازياته بعدا آخر تجلى في فن الحرب وحكمتها.

ومن شواهد التوازي بالتضاد بالسلب في قوله من مجزوء الكامل:

يا مرحبا ألفا وألفا بالكاسـرات إليَّ طَرْفا

أنكرنَ مَركبيَ الحِما رَ وكن لا ينكرن طِرفا[٣٨]

يبدو لنا في البيت الثاني التضاد بجلاء في (أنكرن– لا يُنكرن) ويمكن توسعة الدلالة لتكون مقابلة بين الشطرين المتقابلين. وقد اشتمل البيت على كناية يمكن وصفها بالموائِمة؛ وذلك لأن من يركب الحمار ليس كمن يركب الطِرف (الجواد) فالأول يناسب كبار السن والشيوخ وكل من خارت قواه ولا يقوى على مجاراة الفرس؛ فكنى الشاعر بركوب الِحمار عن الشيخوخة. أما الثاني فهو كناية عن الشباب؛ فالجواد يحتاج ترويضه إلى قوة وشجاعة وقدرة على التصرف وكذلك طاقة متجددة تمكنه من امتطائه والتصرف وقت التعرض للمخاطر. كذلك كانت المقابلة على مستوى الحركة بين الشيخ والشاب وبين الحمار والجواد فالأول منهما على عمومه بطيء والثاني على عمومه سريع. ومن ثم فكان التوازي التقابلي الأفقي عبر صدر البيت وعجزه قد أضفى نوعا من الشمول والعموم بين مرحلتين عمريتين وما يوائمهما من طاقة وقوة.

---

[٣٧] **أشار المبرد في "الكامل" إلى أسلوب "الالتفات". قال: "والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب" القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،١٨٣/٢. وذهب صاحب الطراز(ت٧٤٥هـ) إلى أن "معناه فى مصطلح علماء البلاغة، هو العدول من أسلوب فى الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول" ويفضل يحيى بن حمزة العلوي التعريف السابق عن غيره من التعريفات؛ لأنه شامل ويتضمن الغيبة والخطاب والماضي والمضارع وكل أنواع الالتفاتات. العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٣، ٧١/٢**

[٣٨] **الديوان : ص ١٠١**

ومما جذَّر هذا التوازي ما وجدناه في التوازي الرأسي بين (طَرْفا –طِرْفا). كمان كان لذلك التردد بين (الأصوات المجهورة والمهموسة)[٣٩] دور في استجلاء الدلالة؛ فكان لصوت الراء(ر) المجهور المكرر خمس مرات في (أنكرن – مركبي– الحمار– ينكرن– طرفا) دور حيوي في تنشيط الدلالة وذلك بما يعبر به الشاعر عن حيويته وقدرته على البوح والجهر حتى وإن كان يفخر بنفسه في وقت الشباب. وكذلك صوت الكاف (ك) المهموس المكرر أربع مرات في (أنكرن– مركبي– وكن– ينكرن) فيه من الدلالة على الحركة المتأنية التي تناسب سياق الحدث وموقفه من الفخر بما مضى.

وبناء على ما تقدم فقد لعب التوازي بجناحيه (الترادف والتضاد) دورا لا يخفى في بسط رؤية الشاعر على النص ووضوح مأربه من ذلك التوظيف المقنن في قدرته على الاستخلاص من اللغة ما يحاكي غرضه الشعري وما يحقق في ذات الوقت به شاعريته المتدفقة.

ثانيا: المستوى التركيبي

ما يُقصد بالتوازي التركيبي التام هو أن يتساوى شطرا البيت الواحد أو البيتين المتتاليين بعلاقة أفقية أو رأسية ويكون هناك تشابه في البنية التركيبية والوظيفة النحوية التي تؤديها تلك المتكررات البنائية وكما قال د محمد مفتاح إنه " تشابه البنيات واختلاف في المعاني "[٤٠] بغية إحداث دفقة شعورية يغلفها الإيقاع الذي يتجاوز السطر الشعري إلى القصيدة برمتها، وذلك التشابه ليس بالضرورة أن يكون كليا بحيث يكون صدر البيت مساويا لعجزه البنائي، بل من الممكن أن يكون جزئيا مع بعض الإبدالات التي قد تكون بالزيادة أو الحذف البنائي، وهو ما يطلق عليه التوازي التركيبي الجزئي.

ومن شواهد التوازي التركيبي التام على المستوى الأفقي التقابلي ما قاله وضاح في فاطمة بنت عبد الملك ، وكانت زوج عمر بن عبد العزيز – من الكامل :

بنتُ الخليفةِ والخليفةُ جدُّها أختُ الخليفةِ والخليفةُ بعلُها

---

[٣٩] **ذكرها د إبراهيم أنيس بقوله " والأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها أصوات اللين بما فيها الواو والياء . في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ" د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥، ص٢١**

[٤٠] **د محمد مفتاح: مقال مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، عدد ١، ١٩٨٨، ص ٢٥٩**

فرِحتْ قوابلُها[٤١] بها وتباشرت وكذاكَ كانوا في المسرَّةِ أهلُها[٤٢]

يبدو لنا التوازي التركيبي المنطوي على البنية الصرفية والحالة النحوية بجلاء في البيت الأول كما يوضحه الشرح الآتي:

لقد بنى الشاعر بيتيه على جمل اسمية مثبتة، وذلك غايته التأكيد والتقرير المرتكن إلى الحقيقة الكائنة؛ خاصة أنه في موقف مدحي وصفي يتطلب منه توظيف كل ما ألهمته قريحته إياه من بلاغة لغوية وحسن بيان .

بنتُ الخليفةِ = أختُ الخليفة : مبتدأ (مضاف) + مضاف إليه، والخبر محذوف تقديره (هي) أو لفظة (بنت) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هي) وكذلك كانت البنية النحوية والصرفية والدلالية في (أخت الخليفة) نفسها.

والخليفةُ جدُّها= والخليفةُ بعلُها: الواو حرف استئناف + (الخليفة) مبتدأ +(جدها) (جد)خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة + (ها) ضمير متصل مبني في محل جر مضاف إليه. وكذلك كانت البنية النحوية والصرفية في (والخليفة بعلها) انعكاسا لما أشع به صدر البيت على عجزه.

ومن موجبات التشاكل الدلالي الذي رسخ ما استهل به الشاعر بيته الأول وأكده ما نجده في مفردات البيت الثاني (فرحت– تباشرت– المسرَّة) وكلها ألفاظ تصب في معين السعادة والفرح والسرور. (ورغم اختلاف لفظة (قوابل) عن السياق التركيبي)[٤٣]؛ فإن الشاعر استدعى الحالة التي تكون عليها القوابل بعد انتهاء وضع مولودهن وما يحيط بالحضور من التفاؤل بالوليد الجديد. ومن ثم كان التوازي التركيبي القائم على (التجاور)[٤٤] عاملا مهما في حيوية الإيقاع وغنائيته وحركيته التي وشحت البيتين بحالة من الطرب والسرور.

---

[٤١] **القوابل هن النساء اللاتي يشرفن على الولادة. وقوابل الأمر: أوائله ، ويقال: أشرفت القابلةُ على ولادة المرأة: أي السيدة التي تساعد الحامل عند الولادة وتتلقى وليدها عند الوضع. والبيت كله كناية عن التفاؤل والمسرة التي تنتاب المرأة ساعة الوضع ولحظة رؤية وليدها بين يديها.**

[٤٢] **الديوان: ص ٨٢**

[٤٣] **أشار عبد القاهر الجرجاني إلى حذق التصوير في الجمع بين المختلفات التي يجمعها سياقٌ واحدٌ وصورةٌ واحدةٌ، بقوله:" وذلك بيِّن فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجبَ، والحذقُ لمصورها أوجبَ" أسرار البلاغة، ص ١٤٨.**

[٤٤] **التجاور أو المجاورة تعني "تردد لفظتين فى البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها" أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ): الصناعتين : تحقيق د علي محمد البجاوي ود محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ص ٤١٣**

ومن شواهد التوازي التركيبي القائم على التشاكل الدلالي ما نجده فيما قاله في معشوقته روضة من السريع:

يا روضُ جيرانُكم الباكرُ ... فالقلبُ لا لاهٍ ولا صابرُ
قَالَت أَلا؛ لَا تَلِجَنْ دَارنَا ... إن أَبَانَا رجل غائرُ
قلت: فَإِنِّي طَالب غِرَّة ... منه وسَيفي صارمٌ باترُ
قَالَت: فَإِن الْقصر من دُوننَا ... قلتُ: فَإِنِّي فَوْقه طَائِرُ
قَالَت فَإِن الْبَحْر من دُوننَا ... قلت: فَإِنِّي سابّح ماهرُ
قَالَت: فحوْلي إخوةٌ سَبْعَة ... قلت فَإِنِّي غالبٌ قاهرُ
قَالَت: فليثٌ رابضٌ بيننَا ... قلت: فَإِنِّي أَسد عَاقِرُ
قَالَت: فَإِن الله من فَوْقنَا ... قلت: فربي رَاحِم غَافِرُ
قَالَت :لقد أعييتنا حجَّة ... فأت إذا مَا هجعَ السامرُ
واسقُط علينا كسقوطِ الندى ... لَيْلَة لَا ناهٍ وَلَا آمُرُ[٤٥]

من الوهلة الأولى عند الاطلاع على القصيدة السابقة ومحاولة قراءتها بطريقة مثلى لا ريث فيها ولا عجل، يمكننا أن نلحظ ذلك التدفق الشعوري الذي صهر بين عاطفتين متباعدتين وجعلهما يتماهيان في شعور واحد نابع من مركزية العاطفة وصدق التجربة. وقد كان لطبيعة الخطاب ونوعه لدى الشاعر دور بارز في استجلاء (ما وراء تلك اللغة الخطابية)[٤٦] من دلالات مستترة قد تضيف جديدا وتزيد النص ثراء وفكرا عبر اللغة الحوارية التي أضفت بعدا تشاركيا دلاليا بين المحبوبة والشاعر. وسيبدو لنا ذلك عند التعرض لتحليل النص وأثر التوازي وبنياته فيه.

وقد كان للإيقاع المنبني على التراكيب في القصيدة دور بارز في تحقيق تلك الدفقة الشعورية المتتابعة التي أحدثت حوارا وقتيا غير معد مسبقا . فقد استطاع شاعرنا أن يناوب بين التوازي التركيبي التام والجزئي؛ فمن التام ما وجدناه في قوله:

قَالَت: فَإِن الْقصر من دُوننَا ... قلتُ: فَإِنِّي فَوْقه طَائِرُ

---

[٤٥] **الديوان: ص٤٦-٤٨**

[٤٦] **يقول (بارت) عن قيمة الخطاب ومكوناته وأثر بنيته وخصوصيتها في تحديد الدلالة المستترة " للخطاب وحداته وقوانينه ونظامه القاعدي، ولهذا فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها وراء الجملة وإن كان مؤلفا من جمل فقط"رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٣١.**

قَالَت فَإِن الْبَحْر من دُوننَا ... قلت: فَإِنِّي سابِّح ماهرُ

لقد بنى الشاعر تراكيبه على عدد من الجمل الاسمية المثبتة التي تقر بالحقيقة وتملأ جنبات الموقف بقدرة الشاعر على الوصول إلى محبوبته، وقد تجلى ذلك التوازي في:

البيت الأول :

صدر البيت –الشطر الأول: (قالت) فعل ماض متصل بتاء التأنيث + حرف الفاء الاستئنافي المتبوع بإن المؤكدة+ اسم (القصر)+ حرف الجر (من) + شبه الجملة (ظرف المكان (دون)+ ضمير متصل في محل جر مضاف إليه (دوننا) .

عجز البيت – الشطر الثاني (قلتُ) (فعل + فاعل فعل ماض متصل بضمير رفع متحرك (تُ) + (فإني) فاء الاسئناف+ حرف التوكيد والنسخ (إن)+ضمير متكلم (ي) متصل ب(إن) في محل نصب اسمها + شبه الجمله (فوقه) واتصاله بهاء الإضافه+ اسم الفاعل (طائر) وهو خبر (إن) مرفوع. أضف إلى ذلك التشاكل الدلالي بين(قلتُ)و(إني) في ترابط الضميرين المتكلمين(تُ–ي) الدالين على الثبات والثقة. ناهيك بما أحدثه ذلك التقابل بين (دوننا) (فوقه) من حالة شمولية دالة على السيطرة والإحكام. ولم يكن الاكتفاء ب(فوقه) فقط، بل كان هناك اسم الفاعل المتجذر في السرعة والانتقال والحركة ألا وهو (طائر) فكانت جملة (فوقه طائر) بمثابة أجنحة تدل على الضرب بقوة والفعالية في التمكن الذي لا يشير الشاعر إليه حسب بل يؤكده كثيرا بالجمل الاسمية المثبتة المصدرة بحرف التوكيد المتصل بضمير المتكلم (إنني) الدال على التأكيد والقدرة والثقة.

البيت الثاني

صدر البيت : هو بمثابة تكرار بنائي ونحوي وهو موازٍ لصدر البيت الأول .

فعل ماض+ ت التأنيث+ فاء الاستئناف+ إن الموكدة الناسخة+ اسم إن (البحر)+ حرف الجر (من)+ شبه الجملة المتصل بضمير نا (دوننا).

عجز البيت: فإني سابح ماهر: لقد حدث اختلاف في البناء التركيبي بين عجز البيت الأول وعجز البيت الثاني، وذلك الاختلاف كان محدودا، فقد أبدل الشاعر البناء التركيبي من شبه الجملة (فوقه) إلى اسم صريح مباشر على وزن فاعل (سابح)؛ لذلك كان الشطر الأول من البيت الثاني انعكاسا للشطر الأول من البيت الأول، وكان عجز البيت الثاني انعكاسا لعجز البيت الأول بنسبة تتعدي (٩٠%)ورغم ذلك فإن التدفق الحواري المستمر يمكنه أن يجعلنا نغفل ذلك الاختلاف البنائي الذي لم يؤثر بأي حال على البنية الكلية للتوازي التركيبي، رغم

ظهور النمط الجزئي فيه بالاستبدال ومن ثم كان المعنى الأساس والدلالة الكلية المركزية جلية لا تقبل التأويل.

ويمكننا أن نطالع البيتين الآتيين لاستجلاء التوازي التركيبي منهما عبر التوازي الصرفي المنبني على عدد من الجمل المثبتة:

قَالَت: فحوْلي إخوةٌ سَبْعَة ... قلتُ: فَإنِّي غالبٌ قاهرُ

قَالَت: فليثٌ رابضٌ بيننَا ... قلتُ: فَإنِّي أَسد عَاقِرُ

صدر البيت الأول: (قالت) فعلٌ ماض متصل بتاء التأنيث الساكنة+ حرف الاستئناف (ف)+ ظرف مكان (حول)+ (ياء المتكلم – الضمير)+ ي+ اسم (مبتدأ مؤخر) إخوة+ نعت (سبعة) وشبه الجملة (حولي) متعلق بمحذوف خبر مقدم.

صدر البيت الثاني: (قالت) فعل ماض+ ت التأنيث الساكنة + ف+ جملة اسمية مؤلفة من (خبر– ليث)+ (نعت– رابض)+ (ظرف مكان + نا) والمبتدأ محذوف تقديره (هذا) وأصل الجملة (فهذا ليث بيننا رابض).

نلحظ في الصدرين السابقين أن هناك توازيا جليا على مستوى التركيب والنحو والإعراب باستثناء ذلك الاستبدال الترتيبي الذي وقع بين (الصدر الأول: شبه الجملة –حولي إخوة سبعة) وبين الجملة الاسمية (ليث+ رابض +بيننا) لكن الجانب الإيقاعي المتلاحم عوض ذلك التبادل بأن جعل الشاعر شبه الجملة (حول) مقابلة لشبه الجملة (بين) وذلك أدى إلى نوع من الإحاطة والشمولية التي غلبت على البيتين.

وبالانتقال إلى عجزي البيتين:

عجز البيت الأول: (قلتُ: فإني غالبٌ قاهر) فعل ماض+ ضمير رفع متحرك في محل رفع فاعل+ ف الاستئناف+ إن الناسخة + ضمير متكلم (اسم إن) + خبر إن + نعت مرفوع لخبر إنَّ .

عجز البيت الثاني: يمكننا القول إنه صورة للعجز السابق من ناحية البناء والنحو التركيب ، ناهيك بذلك الجانب الصرفي الذي أشاع نوعا من القدرة والفاعلية والثقة بالنفس عند الشاعر؛ وقد بدت تلك الدلالة في توظيفه اسم الفاعل (فاعل) سبع مرات في الكلمات الآتية: (طائر– سابح – ماهر– غالب قاهر– رابض–عاقر) علاوة على قافية الأبيات وذلك الجرس الساحر لصوت الراء المجهور الذي أطلق لنفسه العنان مع حركة الواو (رُ) فكأن الشاعر لا يخشى أحدا حتى إن تلك الشجاعة لم تتوقف عند قدرته على مجابهة إخوتها

وأبيها المغوار بل إنه أرد الجهر والتصريح عبر قافيته الممتدة والضاربة في سكون الليل . فكان لكل ذلك دور قوي في استجلاء الإيقاع بشكل عام والتوازي التركيبي والنحوي بشكل خاص.

ومنه كذلك قوله من الوافر :

أبعدَ هُمامِ قومكِ ذي الأيادي أبي الوضَّاح رتَّاق الفتوقِ

تؤمَّل أن تعيش قريرَ عينٍ وأين أمامِ طلَّابٍ لحوقِ[٤٧]

كان للتوازي التركيبي الصرفي في البيت الأول (رتَّاق الفتوق) والبيت الثاني (طَلَّاب لحوق) وظيفة فاعلة في استظهار التوازي الجزئي عبر توظيف صيغة المبالغة (فعَّال) التي وشت بالقدرة على الفعل، وهنا كانت القدرة منسوبة إلى طرفين؛ الأول منهما :هو (الأب) الذي كان يستطيع رتق الفتوق أي قادر على حل المعضلات من الأمور كما يفعل الراتق الذي يصلح الملابس في ملابسه ، والطرف الثاني قد تجلى في (الموت) ولبيان قوة القدر على الإنسان لم يكتفِ وضاح بأن يجعل الموت طالبا للأعمار والأنفس فحسب بل جعله (لحوف) فلا مفر منه فكان تذييل البيت بهذه الكلمة فيه من الدلالة القاطعة على أنه لا أحد ستستمر حياته ولا مناص من ملاقاته؛ فكانت الاستعارة في البيت الأخير رائعة عمقت الدلالة بأن الموت لا يكل ولا يمل، رغم أنه لم يذكر لفظة الموت من (باب الإخفاء)[٤٨] بل ذكر العيش وجعل الموت كامنا في مطاردة العيش وهذا من باب التحسين المعنوي في شعر وضاح اليمن.

ومن الشواهد الدالة على التوازي التركيبي الجزئي عبر التطابق بين الطرفين المتوازيين من الناحية النحوية وبعض الاختلاف بالزيادة أو النقصان أو الاستبدال من الناحية التركيبية. ذلك النمط نجده في مدحه الوليد بن عبد الملك فيقول من الكامل:

ما بالُ عينكَ لا تنامُ كأنما طلبَ الطبيبُ بها قذىً فأضلَّهُ

بل ما لقلبك لا يزال كأنه نشـــوانُ أنهلهُ النديم وعلَّه.[٤٩]

---

[٤٧] **الديوان : ص٦٤**

[٤٨] **قال الشيخ عبد القاهر الجرجاني في قيمة الإخفاء وعدم التصريح: " واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زِدتَ إرادتك في التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسنا" عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، د محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٤٥٠**

[٤٩] **الديوان: ص ٨٠**

بالنظر إلى البيتين السابقين يمكننا أن نستجلي التوازُي التركيبي خلال صدري البيتين ، وذلك عبر الجملة الإنشائية المصدرة بالاستفهام في البيت الأول وما تلاها في البيت الثاني من توظيف حرف العطف الدال على الإضراب والمخالفة (بل) الذي كنا نتوقع أن يكون ما بعده مغايرا لما قبله لكنه كان استفهاما مؤكدا لسابقه عملا على تبئير الدلالة وتركيزها وخلق حالة من التشظي الانفعالي عبر الاستفهام.

ولتوضيح التوازي النحوي بشكل أكثر جلاء يمكننا أن نخط تلك الخريطة الحسابية لعلها تساعدنا في بيان هندسية المقطع الشعري وتبيينه. وتدليلا على ذلك فقد صدر شاعرنا المقطع باسم الاستفهام (ما)+ ثم أردفه بالاسم (بال) وهو إضافة ثم أتبعه بالمضاف إليه (عيني) المتصل بحرف الحطاب (ك)+ وبعده بالجملة الحالية (لا تنام) ثم اختتم الصدر بحرف التشبيه (كأن)+ ما الزائدة.

وعلى الشكل المتوازي الهندسي نلحظ أن وضاحا صدر البيت الثاني بحرف الإضراب(بل) وهو وحدة بنائية زائدة عن سابقه في البيت الأول. ثم عمق استفهامه باسم الاستفهام المكرر (ما) + ثم قفاه بحر الجر الزائد (لِ) وهو كذلك يمثل وحدة بنائية زائدة عما سبقه. وبعد الاسم المجرور المتصل بحرف الخطاب المكرر (قلبك) ثم جاء بجملة الحال (لا يزال) وهي تشاكل دلاليًا ونحويًّا جملة الحال في السطر الأول (لا تنام) لكن الاختلاف في التذكير والتأنيث المرتبط بالتعليق الإسنادي في العين والقلب. ثم اختتم صدر البيت بنفس البنية التركيبية (كأن+ (هـ) ضمير متصل في محل نصب اسم كأن) مع بناء استبدالي جديد؛ إذ استبدل في البيت الثاني الضمير (هـ) ب(ما).

إضافة إلى ما تقدم ذكره؛ فقد تأصل التوازي التركيبي في تلك الصورة التشبيهية في عجزي البيتين؛ فكان في الأول تشبيه حال العين ومرضها وعدم الوصول لعلاجها كالطبيب الذي لم يستطع التوصل إلى سبب ذلك القذى، فكان الضلال وعدم الوصول لنتيجة أو علاج هو وجه الشبه بين طرفي التشبيه فصورة المناسبة والموائمة قائمة بين الصدر والعجز.

أما في البيت الثاني فكان تشبيه حال قلبه من التخبط بحال ذلك النشوان الذي أفقدته الخمر وعيَه، فوجه الشبه بين طرفي التشبيه هو السير في الضلال وعدم الهدى ، وهنا كذلك الصورة رائعة والتناسب الدلالي يشكل فيها المحور الأبرز.

ومن شواهد التوازي التركيبي الضاربة بجذورها في شعر وضاح اليمن ما نجده في قوله عن أم البنين حين علم أنها مرضت. فيقول من الكامل :

حتَّامَ نكـــتمُ حُزننا حتَّاما وعَلامَ نستبقي الدموع علاما
إن الذي بي قد تفاقم واعتلى ونما وزاد وأورث الأسقاما
قد أصبحت أم البنينِ مريضةً نخشى ونشفق أن يكون حِماما
يا ربِّ مَتِّعْني بطول بقائها واجبر بها الأرمال والأيتاما
واجبر بها الرجل الغريب بأرضِها قد فارق الأخوال والأعماما[٥٠]

في المقطعة السابقة يمكننا أن نلتقط التوازي بنمطية الأفقي والرأسي؛ لأنه يطل علينا بعنقه ويصرح بنفسه من دون خجل أو مواربة. وذلك نجده في البيت الأول الذي وظَّفَ فيه وضَّاح تلك القراءة العكسية للبيت فيمكننا أن نقرأ البيت من اليسار إلى اليمين هكذا:

علاما الدموع نستبقي علاما وحتاما حزننا نكتم حتاما

وبتلك القراءة لن يختل المعنى ولن يصيبه عطب ولا فساد. وتلك البنية التركيبية المتسقة المتزنة قد انعكست على الدلالة التي يريدها الشاعر ألا وهي دلالة الحزن المستغرق؛ فهو لن يقوى على حبس الدموع؛ لأن أم البنين مريضة وحتما عليه أن يكتم حزنه لكي لا تتكشف لوعة فؤاده وحزنه عليها. وقد لعب التوازي التركيبي الأفقي دوره البليغ في إيصال تلك الدلالة المعصوبة بالشجن، فكان شطر البيت الأول على النحو الآتي:

حتَّامَ (مصدر) منصوب+ نكتم (فعل مضارع مرفوع) + حزننا (حُزنَ) مفعول به منصب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة + (نا) ضمير متصل مبني في محل جر مضاف إليه + حتاما (مصدر منصوب) وقد كان للتكرار في لفظتي (حتامَ) الدور الجلي في إبراز حالة الحزن المسيطرة على الشاعر.

وننتقل إلى عجز البيت:

(و)حرف استئناف + علام (على) حرف جر مبني لا محل له من الإعراب + ما (اسم استفهام مبني في محل جر + نستبقي (فعل مضارع مرفوع بضمة مقدرة منع من ظهورها الثقل + الفاعل ضمير مستتر تقديره (نحن) + الدموع (مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة) + على (حرف جر) + ما (اسم استفهام). كذلك لعب التكرار دوره الإيقاعي في تأصيل اليقين من جدوى عدم إطلاق سراح الدموع حزنا على أم البنين. كما كان لتوظيف صيغة المبالغة المكررة (حتام) لها من الدلالة على القهر والإجبار من أجل كتمان الحزن . ومن ثم كان التوازي هنا توازيا تركيبيا جزئيا بالاستبدال بين الفعلين (نكتم –

[٥٠] **الديوان: ص ٨٣**

نستبقي) وكذلك (حزننا – الدموع) ورغم أن الوجه الإعرابي للفظتين واحد فإن البنية الصرفية كان لها اليد الطولى في تأصيل تلك الحالة الاستبدالية.
وبالانتقال إلى البيتين الرابع والخامس يمكننا رصد التوازي التركيبي الرأسي بين:
(واجبرْ بها الأرمالَ والأيتاما)
(قد فارق الأخوالَ والأعماما)
انطوي التوازي على بنية صرفية استبدالية بين (اجبر + بها) (قد + فارق) فالأولى (فعل أمر مبني على السكون لا محل له من الإعراب+ الفاعل ضمير مستتر تقديره لفظ الجلالة العائد على يا ربِ(أنت) + بها جار ومجرور) أما البنية الثانية فكانت (قد –حرف تحقيق مبني على السكون لا محل له من الإعراب + فعل ماضٍ مبني على الفتح لا محل له من الإعراب وفاعله مستتر تقديره (هو) أما (الأرمال والأيتاما) فالكلمة الأولى مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة واللفظة الثانية معطوفة على الأولى. وذلك ينسحب كليةً على لفظتي (الأخوال والأعماما) فقد تقابلا معا على التوازي التركيبي النحوي والصرفي، أضف إلى ذلك بزوغ التوازي الصوتي المنبني على الصيغة الصرفية الصوتية (الأفعالَ والأفعالا). وما من شك أن كل ذلك جعل البيتين متوازيين على المستوى التركيبي الجزئي (النحوي والصرفي) وليس الكلي للأسباب السابقة.
مما سبق نتبين دور التوازي التركيبي بنمطية الكلي والجزئي في إيضاح دفقة الشاعر ورؤيته التي كان يصبو من توظيفها إلى إشراك المتلقي معه في حالته النفسية عبر إيقاعية البيت الشعري منفردا أو عبر الوحدة النفسية للقصيدة كليةً.

ثالثا: المستوى الإيقاعي

غني عن البيان أن الإيقاع يعني كل ما يؤدي إلى حركة موسيقية منتظمة تطرب بها الآذان. وتلك الحركة ينبغي أن تكون مغلفة وموشحة للنص بأكمله، ولا نتحدث بالضرورة عن تلك الالتزامات الموسيقية المتجلية في الوزن والقافية، وإن كانت ولازالت وستظل عنصرا مهما من عناصر تشكيل الإيقاع المنتظم ولا شعر بدونها. "فالشعر ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هونا، بل يقف عندها الشاعر طويلا، يهذب، ويدقق، ويحذف؛ حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويُحكم نسيجها، وتحسن في الأسماع"[٥١] وغاية القول هو إننا لا يمكننا أن

[٥١] **عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد،دمشق، سوريا ، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص٥١**

نفصل أي عنصر من عناصر الإيقاع عن بنية النص الكلية ويعبر عنه (بالموسيقى التعبيرية)[٥٢] ويطلق عيه أحيانا الصورة الإيقاعية. وعندما نتحدث عن الإيقاع فنحن نتحدث عما يؤثر في النفس ويعبر عنها بطريقة تخرج عن آليات الترصيع والقصدية الموسيقية التي تقدم المغالاة على القيمة الفنية للنص المقروء.

وما من شك أن الشاعر القديم استطاع أن يوظف موسيقاه بشكل يوائم طبيعته وحالته وغرضه الشعري وكما يقول د علي عشر زايد" لقد اتسع الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الموروثة لأبعاد تجربة الشاعر العربي واستطاع هذا الشاعر أن يبدع في إطار هذا الشكل أروع القصائد وأبقاها"[٥٣]

ويمكننا أن نبدأ هذا المستوى بذلك التوازي الصوتي الذي يعني " بتكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات في البيت الشعري أو المقطوعة، وبيان الدور الذي تلعبه هذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقي للمقطوعة أو البيت" [٥٤] وقد بدا ذلك النمط من التوازي في الشاهد الآتي في قوله من الكامل:

حيِّ التي أقصى فؤادِك حلَّتْ عَلِمـتْ بأنك عاشقٌ فادلَّتِ
وإذا رأتك تقلقت أحشاؤها شـوقًا إليكَ فأكثرت وأقلتِ
وإذا دخلتْ فأغلقت أبوابها غـرَمَ الغيورُ حجابها فاعتلَّتِ
وإذا خرجت بكت عليـك صبابةً حتى تبُلَّ دموعها ما بلَّتِ
إن كنتَ يا وضـاحُ زُرتَ رحُبتْ عليـك بلادنا وأظلَّتِ[٥٥]

إن المُطالع للأبيات السابقة وإن كان من غير المختصين باللغة يمكنه أن يشعر ويعبر عما اكتنفها من إيقاع انبنى على (الجرس اللفظي)[٥٦] الذي لا يخفى على أذن الأصم ولا عين الكفيف؛ لأن الإيقاع قد نما وعانق المقطعة من أولها حتى آخرها. فإذا تتبعنا الأصوات

---

[٥٢] وعن الموسيقى التعبيرية فيراها د السعيد الورقي بأنها حالة من حالات الإلحاح الإيقاعي التي تصاحب الانفعال وإذا كان د الورقي يتحدث عن الشعراء الحداثيين والمعاصرين فإن ما أشار إليه ينطبق لا شك على وضاح اليمن الذي عاش ومات في القرن الأول الهجري، ولإيضاح تلك الموسيقى عند الشعراء القدامى فقد "اتجه الشعراء إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقي الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي،كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال "د السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣ص ٢٤٨

[٥٣] د علي عشري زايد: عن بنية القصيدةالعربية الحديثة،مكتبة الآداب،القاهرة،الطبعة الأولى،٢٠٠٨،ص ١٦٧

[٥٤] د إبراهيم الحمداني: بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، كلية التربية جامعة الموصل، العراق، العدد١٣، إيلول ٢٠١٣. ص٦٧

[٥٥] الديوان : ص٣٤

[٥٦] وقد عرفه د إبراهيم أنيس بأنه " نوع من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقية إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى... ومدى هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان " د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثاينة، ١٩٥٢، ص٤٢-٤٣

وجدناها في ذلك (التصريع البديعي)[٥٧] البادي في نهاية صدر البيت الأول مع ما يناسبه من الكلمة المذيل بها عجز البيت نفسه بين كلمتي (حلت – دلت). ولم يكن الصوت قائم على حرف الروي فقط في نهاية الكلمتين بل كذلك في بنيتها الصرفية والشكلية، ناهيك بوقوع الجناس المنسجم فيها، وقد توسط هذا وذاك الفعل الماضي (علمت) فكان بمثابة نقطة ارتكاز لمراعاة التوازي الصوتي التقابلي بين شطري البيت. أما من ناحية المكونات الإيقاعية الأخرى التي ضربت بسهم في التوازي الصوتي الخطي فنجده في تلك البنية التركيبية المتوازية التي بدأت من البيت الثاني إلى البيت الرابع على النحو الآتي: (إذا رأتك تقلقلت) (وإذا دخلت فأغلقت) (وإذا خرجت بكت)؛ إذ بدأ الشاعر باستخدام الظرف المستقبلي (إذا + الفعل الماضي المتصل بتاء التأنيث الساكنة وهو فعل الشرط + فعل جواب الشرط المتصل بتاء التأنيث الساكنة كذلك) ومن ثم فإن هذا البناء الإيقاعي قد أحدث ضجة إيقاعية متوازية تروق لها آذان، ومن نافلة القول ما نراه في التوازي التقابلي الظاهر بين (وإذا دخلت) و(وإذا خرجت) . ثم ننتقل إلى توازٍ آخر أطل علينا بعنقه في تلك البنية الإيقاعية، فكان ذلك في تلك الكتل الصوتية المتوازية الآتية : (أحشاؤها – أبوابها – حجابها – دموعها) في الأبيات الثاني والثالث والرابع، مع اختلاف الوضع الإعرابي في كل مقام وسياق ولكن الذي أشع سناه بين جنبات النص هي تلك الكلمات وغيرها مما ورد في البيت توظيف الفعل الماضي على وزن (أفعلَ) في الأبيات: الأول والثاني والثالث (أقصى– أكثر– أغلق) فمن ناحية البنية؛ فالبنية واحدة في الصياغة الصرفية، ومن ناحية الصوت فإن بين (أقصى وأكثر) ما يشد الآذان من تقارب ين صوتي القاف والكاف. أضف إلى ذلك ما وجدناه في البيت الثالث من تواز رأسي بين (وإذا دخلت) وما يقابله في المعنى في البيت الرابع

[٥٧] يقرق ابن أبي الإصبع بين نوعين من التصريع (العروضي- والبديعي) أما العروضي فهو ان يتساوى عروض البيت مع ضربه في كل شيء: الوزن والإعراب والتقفية " والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتفقيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر، وهو في الأشعار كثير، لا سيما في أول القصائد" تحرير التحبير: ص٣٠٥

(وإذا خرجت) وما تمخض عن تلك المقابلة اللفظية من نتيجة يطلق عليها (الموائمة والتناسب) [٥٨] بين الألفاظ ومعانيها ودلالتها وذلك نجده كذلك بين (بكت عليك) وما ينتج عن البكاء من (الدموع). ومما أصَّل لتلك الموسيقى ما نجده في ذلك الضرب من التجنيس في البيت الرابع بين (تُبل– بلت).

وننتقل إلى توازٍ صوتي آخر تجلى في البيت الرابع حيث (بكت عليك) وما يناظرها في البيت الخامس (رحُبت عليك) ناهيك بالتجنيس الأفقي بين (مرحبا – رحبت) في البيت نفسه . وما أود أن أنهي به تحليلي لهذه المقطعة وما جعل التوازي الصوتي متجذرا فيها هو ما نجده في ذلك التوازي المعنوي القائم على المفارقة بين البيتين الأول والثاني؛ فالمفارقة قائمة على أن المحبوبة تعلم بأنه يعشقها ورغم ذلك فتتمظهر بالدلال والغنج هذا في البيت الأول، أما البيت الثاني فإن المحبوبة عندما تراه أمامها يتغير حالها من الثقة إلى التردد النفسي الذي ينعكس على حالتها العامة من حرارة الشوق، وذلك التردد يتجلى في أنها لا تستقر على حالٍ بين الإقلال والإكثار من التعبير عن شوقها.

وكان وضاح مقيما عند أم البنين – كما ذكر الأصفهاني– فورد عليه نعي أخيه وأبيه، فقال يرثيهما من الوافر:

أراعكَ طائرٌ بعــد الْخفوقِ ... بفاجعةٍ مُشَنَّــعة الطُّـروق
فأغناهُم كأعدمِــهم إذا ما ... تقضَّت مدةُ العيش الرقيقِ
كذلك يُبعثنَ وهــم فرادى ... ليومٍ فيه توفــيةُ الحقوقِ
أبعدَ هُمامِ قومكِ ذي الأيادي ... أبي الوضَّاح رتَّاق الفتوقِ
وبعدَ عبيدةَ المحمــود فيهم ... وبعدَ سماعة العــود العتيقِ

[٥٨] **لقد عدَّ أبو محمد القاسم السجلماسي (ت ٧٠٤هـ) باب الموازنة والترصيع من التوازي وإن لم يذكر اللفظة ا(لتوازي) مباشرة وذلك لقدم العهد ، لكنه أعمل مصطلح الموازنة التي عرفها بإعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين" أما الترصيع عنده " فهو إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا هو فيهما متفق النهاية بحرف واحد" كما فرق بين مصطلحي الترصيع والتصريع بأن الأول من موضوع علم البلاغة أما الثاني فهو من موضوع علم العروض. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق د علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص ٥٠٩- ٥١٤. ومن ثم فإن المصطلحين عنده مما يضاهي التوازي الذي يعد التجنيس والتكرار من بين مكوناته كما ذكرنا في بداية الدراسة. وقد عرف صاحب الصناعتين الترصيع قوله: "وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصّعت العقد، إذا فصّلته" وهو يعني لنا التزيين بتكرار الصوت في نهاية اللفظتين. أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ): الصناعتين ، ص ٣٧٥ . ويمكن الرجوع إلى بحث محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر ، مجلة فكر ونقد،المغرب، العدد ١٨ ، إبريل، ١٩٩٩ ص١**

وبعد ابن المفضل وابن كافٍ هما أخواكَ في الزمن الأنيقِ
تؤمَّل أن تعيش قريــرَ عينٍ وأين أمامِ طلَّابٍ لحــوقِ
ودنياك التي أمسيتَ فيها مُزايلةُ الشقيقِ عن الشقيقِ[٥٩]

في البداية ينبغي الإشارة إلى أن الشاعر قد ارتكز علي تفعيلة البحر الوافر:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فُعُولُنْ

وهو- لاشك- من الأبحر التي تحقق جرسا موسيقيا وإيقاعا متزنا متوازيا بعيدا عن سبر غور الإيقاعات المتوارية، ناهيك بالقافية التي جعل الشاعر رويها(ق) وجعل (حركة حرف رويها)[٦٠] الكسرة (قِ) تعميقا لانعكاس حزنه القلبي والنفسي على قافية شعره .

ومن التوازي الوامض الخاطف ما نجده عبر تقنية (الاطراد)[٦١] البديعي بذكر أسماء قومه الذي أسهم في إحداث إيقاع مرن متسلسل صب في معين التوازيات الصوتية، وقد كان للسجع والتصريع والتجنيس (خفوق- طروق) في البيت الأول دورهما في القيادة الإيقاعية منذ البداية دون هضم حق البنية الصوتية للوزن الصرفي(فاعِل)في (طائِر- فاجِع) التي ارتقت بالصوت عاليا بصوت المد في اللفظتين.

وما يمكن التحليق حوله والالتقاط من بستانه لاستخلاص التوازي ما نجده في ذلك البستان الصوتي الذي تجلى في عدد غير قليل ما بين الأصوات المهموسة والمجهورة، وكذلك ما كان منها أفقيا وما كان رأسيا. ولنبدأ بذلك التوازي الصوتي في البيت الأول إذ تكرر صوت ال(ع) المجهور "وهو من الأصوات اللينة بين الشدة والرخاوة"[٦٢] تكرر أربع مرات في ألفاظ ((أراعكَ- بعد- فاجعة – مشنَّعة) وفي البيت الثاني جاء مرتين في (أعدمهم- العيش) وفي البيت الثالث ورد مرة واحدة (يُبعثن) وفي البيت الرابع مرة واحدة (أبعد) وفي البيت الخامس خمس مرات في (بعد- عبيدة- بعد- سماعة- العود- العتيق) وفي البيت السادس مرة

---

[٥٩] **الديوان : ص ٦٣-٦٤**

[٦٠] **يميز د إبراهيم أنيس بين نوعين من حركة حرف الروي فهناك "حركة المطلقة: وهي التي يكون فيها الروي متحركا، ومقيدا: وهي التي يكون فيها الروي ساكنا" د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٢٥٨**

[٦١] **"وهو أن تطرد للشاعر أسماء متتالية يزيد الممدوح بها تعريفاً، لأنها لا تكون إلا أسماء آبائه تأتي منسوقة صحيحة التسلسل غير منقطعة، من غير ظهور كلفة على النظم، ولا تعسف في السبك، بحيث يشبه تحدرها باطراد الماء لسهولته وانسجامه، فمتى جاءت كذلك دلت على قوة عارضة الشاعر وقدرته" ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ٥٢/٣ – لكن شاعرنا هنا ارتكز على تتتالي الأسماء من بال الفخر بقومه ، وكذلك تعميقا لدلالة الحزن نتيجة فقد الأخ والأب.**

[٦٢] **" وضعف حفيفها يقربها من الميم والنون واللام، ويجعلها من هذه الأصوات التي هي أقرب إلى طبيعة أصوات اللين" د إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٨٨**

واحدة (بعد) وفي البيت السابع ورد مرتين (تعيش– عين) وفي البيت الثامن مرة واحدة في (عن).

لقد وقع التوازي الصوتي بشقيه الأفقي والرأسي في كل الأبيات حتى إن كانت بعض الأبيات قد ورد فيها صوت (ع) مرة واحدة فقد كان ذلك الصوت بمثابة الرابط الإيقاعي على المستوى الرأسي للقصيدة من البداية حتى النهاية. ولا ننسى دور أصوات اللين التي كان لها الحظ الوافر في الأبيات السابقة ما بين أصوات قصيرة (الفتح – الضمة –الكسرة) وما يلائمها من أصوات اللين الطويلة المتجلية في المد بـ(الألف – الواو– الياء). وبالتركيز على أصوات المد سنجدها تكررت كثيرا فتكرر الألف ثماني عشرة مرة في ثمانية أبيات وذلك في ألفاظ البيت الأول: (أراعك– طائر– فاجعة). والبيت الثاني في: (أغناهم –إذا – ما) وفي البيت الثالث في: (فرادى) وفي البيت الرابع في:(همام – الأيادي– الوضاح– رتَّاق). وفي البيت الخامس: (سماعة) وفي البيت السادس: (كاف– أخواك). وفي البيت السابع (أمام– طَلَّاب) وفي البيت الثامن (دنياك– مزَايَلة) وقد كان لذلك المد دلالة الامتداد المفعم بالصراخ لبيان حالته النفسية في ذلك الموقف الجلل وما أشد من الموت ابتلاء. أما المد بالواو فقد تكرر ست مرات في خمسة أبيات ففي البيت الأول (الخفُوق – الطرُوق). وفي البيت الثالث(الحقُوق). وفي البيت الرابع (الفتوق). وفي البيت الخامس (المحمُود). وفي البيت السابع (لحُوق) وقد تجلت دلالته – كما أرى– في تعميق الحالة النفسية الحزينة (فالواو) له دلالة الاحتواء والجمع المُتلمَّس من المحيطين في حال التشتت. ناهيك بتكرار (أبعد) وما انطوت عليه اللفظة المركبة من (حرف الاستفهام + بعد) من سؤال معمقا بنفي ما بعده، وقد أحدثَ توازيا صوتيا رأسيا تتابعيا في الأبيات الرابع والخامس والسادس مما قد عمق أثر التجربة في نفوسنا وخلع علينا حزنه بالأسلوب التكراري. ومن ثم كان الجمع بين هذا الأنماط المختلفة من الإيقاعات لها دور بليغ في استجلاء التوازي الصوتي بتمظهراته المختلفة الأفقية منها والرأسية.

ومن التوازي الصوتي كذلك ما نجده في قول الشاعر من الوافر:

يقينًا ما نخاف وإن ظنَّنا به خيــرا أراناه يقينا
نميلُ على جوانــبه كأنَّا إذا ملنا نمــيلُ على أبينا
نُقلبه لِنُخبِر حالتــيه فنُخبَر منهما كرما ولينا [٦٣]

[٦٣] **الديوان: ص٩٢**

في الأبيات السابقة بُنيت البنية الإيقاعية والصوتية على تقنية التوازي الذي اتضح بجلاء في اتفاق تصدير البيت الأول مع خاتمته وقد أطلق عليها ابن أبي الإصبع (رد الإعجاز على الصدور)[٦٤] وأطلق عليها ابن المعتز التصدير وكان ذلك بين كلمتي (يقينا – يقينا). وفي البيت الثاني قد عزف الشاعر بأوتار التكرار على الأذن في كلمات (نميل – ملنا – نميل) وكذلك في البيت الثالث بين (نُخبِر– نُخبَر) مع التغيير في حالة الإسناد النحوي ما بين الفعل معلوم الفاعل والفعل المبني للمجهول.

ومما عمق المستوى الإيقاعي عبر تقنية التوازي الصوتي هو ما يعرف ب(الانسجام)[٦٥] بين الألفاظ والمعاني وتحدرها وانسيابها من بيت إلى بيت . ولعل هذا ما دفعنا إلى القول بأن وضاح اليمن كان شاعرا أسلوبيا وليس ناظما فقط؛ لأنه اهتدى مبكرا إلى النمط الحداثي في كتابة الشعر بقطع النظر عن (الوعي الكامل)[٦٦] بتقنيات الأسلوبية والأسلوب في كتابة الشعر كما هو منصوص عليه في الدراسات الحديثة.

ومن (الشواهد)[٦٧] التي انبلج فيها التوازي الصوتي بوضوح من مجزوء الكامل:

أفنَى شبابي فانقــضى حِلفُ النساء تَبِعنَ حِلْفا
أعْطيتــهُنَّ مودتي فجرينـــني كذبا وخُلفا
وقصائـــد مثل الرُّقى أرسلتهُــنَّ فكُنَّ شُغفا
أوْجَعْـنَ كلَّ مُغازلٍ وعصفنَ بالغيرانِ عَصفا[٦٨]

---

[٦٤] **"وقد قسمه ابن المعتز ثلاثة أقسام الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره، أو كانت مجانسة، والثاني ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، والثالث ما وافق آخر كلمة من البيت بعض كلماته في أي موضع كان" ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير،ص ١١٦ وورد كذلك في البديع، لابن المعتز ص: ٤٧-٤٨**

[٦٥] **"وهو أن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره" ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص ٤٢٩**

[٦٦] **في هذا المقام يفرق ريفاتير بين مهمة اللساني ومهمة الأسلوبي فيقول" وإذا كانت مهمة اللساني (بالبسيطة نسبيا) هي تجميع كل سمات الخطاب وسمات مُبلِّغه دون أن يُلقي بواحدة منها؛ فإن الأسلوبي ينبغي أن يختار فقط تلك السمات التي تَبثُ المقاصد الأكثر وعيا عند المؤلف (وهو مالا يعني أن وعي المؤلف يحيط بكل سمات الخطاب) " ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات د حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص٣٤ . وهذا يذهب بنا إلى إمكانية توظيف العلوم الأخرى في تفكيك النص من الناحية النفسية والمجتمعية وما يتصل بواقع الشاعر وحياته.**

[٦٧] **روى المحقق أن هذه الأبيات تنسب كذلك لبشار. انظر الديوان : ص ١٠١**

[٦٨] **الديوان: ص ١٠٢**

يفاخر الشاعر بشبابه وأن النساء يأتين جماعات بحيث تخلفُ إحداهن الأخرى؛ حتى إنه لم يبخل على إحداهن بقصائده، التي تشبه التمائم وتكون كالرقية للمريض، فإذا قرأها شُفى وذهبت علته وأوجاعه. ومن البيِّن أن وضاح اليمن قد بنى موسيقاه على التوازي المتزن من أول حرف في كل بيت(باستثناء البيت الثالث الذي صدره بحرف العطف الواو لكن أخَّر الفعل (أرسل) وصدر به عجز البيت وأتبعه بجواب الطلب – فكن شغفا) وهو الهمزة المفتوحة أو لنقل بصيغة الماضي (أفعل) في (أفنى – أعطى – أوجع) مع تذييل كل بيت بحرف الروي المطلق (ف) إذ جعله الشاعر مطلقا بحركة المد الضاربة في الآفاق(فا). وفي الوقت نفسه هو صوت مهموس لخفاء الصوت فيه؛ فكان التوازي مستويا متزنا من البداية إلى النهاية، ليس هذا فحسب بل كان للأصوات الداخلية دور في إشاعة ذلك الإيقاع عبر التجنيس بين (حِلفا– في البيت الأول وخُلفا –في البيت الثاني). ومن موجبات التوازي ما وظفه الشاعر من إخبارية تقريرية تجلت في عدد من الجمل المثبتة (أفنى شبابي– فانقضى حلف النساء) – (أعطيتهُنَّ – فجزينني) (أرسلتهُن – فكن). ومما أصل للتوزاي الصوتي في الشاهد السابق ما نراه من تكرار صوت الفاء الذي حضر في الأبيات بكثافة (عشر مرات) في كلمات (أفنى – فانقضى– حلف – حلفا – فجزينني– خُلفا – فكن – شُغفا – عصفن– عصفا) علما بأنه قد ورد في البيت الأول وحده (أربع مرات) وهذا فيه من الدلالة القاطعة على أثر ذلك الصوت في نفس الشاعر من التشتت والبعثرة والانتشار ...بما يحاكي بعثرة النفس لحظة خروج صوت الفاء ضعيفا واهيا"[٦٩] ولعل (السياق الأسلوبي)[٧٠] يعبر لنا عن تلك الدلالة التي رسمها الشاعر بصوت الفاء في إطار بنية التوازي الصوتي، وذلك تحت مظلة الإيقاع المتناغم المناسب للغرض الشعري المغلف بالفخر لكن في الوقت نفسه يتشح بالوحدة المعنوية؛ نظرا لفقده محبوبتيه روضة وكذلك أم البنين. وقد بزغ التناقض بين ما يقوله الشاعر وما يبتغيه في قوله:

(أفنى شبابي – فانقضى حِلف النساء– تبعن حِلفا)
(أعطيتهن مودتي – فجرينني – كذبا وخُلفا)

[٦٩] **حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا، ١٩٩٨، ص١٣٣**

[٧٠] **يعرفه ريفاتير بأنه " نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي" ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ص ٥٦ .**

إذن؛ فالشاعر يتأذى ويتألم من ردة الفعل غير المنتظرة من معشوقاته، فرغم كثرة ما يبذله لهن من عطاء ووُد فإنهن يكذبن ويخلفن المواعيد. وقد وظف الشاعر(تَبِعن حلفا) بعد (انقضى حلف النساء) وذلك لبيان ما يتحصل عليه العاشق الذي أفنى شبابه غراما وهُياما بالنساء ورغم ذلك فإنهن لا يحفظن ميعادا. ولعلنا نجد أن هذا البيت نتيجة ثانية مُقدَّمَةٌ على السبب (أعطيتهن) ليشارك شاعرُنا قُرَّاءَه ومتلقيي شعره عِظم ما قدمه لهن. ورغم ذلك فيسير وضَّاح في ركب الفخر اعتزازا وتأكيدا على أنه مازال مطلوبا من النساء ومحبوبا، فإنهن كما يذهبن جماعات فإنهن يأتين إليه كذلك شغوفات.

وذلك كله يضفي إلى البنية الأسلوبية الكبرى قيمة فوق القيمة التي قصدها شاعرنا متخطيا عصره وزمانه بحداثته المبكرة.

نتيجة الدراسة

بعد أن انتهينا من تلك الدراسة الموسومة بمستويات التوازي في شعر وضاح اليمن يمكننا أن نرصد عددا من النتائج التي تمخضت عنها تلك الدراسة يمكن إيجازها فيما يأتي:

- يعد وضاح اليمن من الشعراء الحداثيين فكرا وشعرا؛ إذ تمكن من توشيح شعره ببعض التقنيات الأسلوبية الحداثية التي تجلت عنده في عدد من المستويات ما بين دلالي وتركيبي وإيقاعي وقد طبقنا على كل منها بعدد من الشواهد الشعرية.
- إن شاعرنا طوَّع الإيقاع ومنه التوازي بأنماطه المختلفة من أجل التعبير عما يدور في ذهنه وما يعبر به عن حالته الشعورية والمزاجية بطريقة سهلة بسيطة مرنة بعيدة عن التكلف والتعقيد والمبالغة التي تفسد الشعر وتخرجه عن هدفه المراد تحقيقه.
- استطاع وضاح اليمن عبر شعره أن يلقينا – إلى حد ما– في رحاب الفترة الأموية وكذلك كشف لنا النقاب عن علاقته بمحبوبتيه (روضة وأم البنين) وما دار حولهما من أقاويل؛ وفي الوقت نفسه لم تبح لنا أشعاره عن خصوصية علاقته بهما وخاصة أم البنين وما دار حولها من قصص وروايات عن علاقته بها.
- أماط شاعرنا لنا اللثام عن لغة صافية راقية سلسة جزلة بعيدة عن التعقيد وقد أسهمت إلى حد بعيد في استقراء شعره بطريقة طيعة خالية من الركاكة.
- الإيقاع بأنواعه المختلفة عند وضاح اليمن هو المعبر عن حالته النفسية سواء أكان ذلك على مستوى الوزن والقافية أم على مستوى الصور المتوازية أم البديع بأجناسه

المتعددة، وقد كان لذلك الاختلاف البيِّن أثر جليٌّ لا يخفى على عين راءٍ ولا أذن سامعٍ.

- كشف لنا الديوان عن شاعر قديم جديد في آن ؛ إذإنه عوَّل على قصدية محددة أضاءت لنا الطريق، وأنارت لنا الدروب الأدبية القديمة خاصة في الفترة الأموية التي كانت مقصورة على عدد قليل من الشعراء من مثل الفرزدق وجرير ؛ تلك القصدية جعلت شعره يميل إلى المباشرة بعيدا عن الإلغاز والغموض وتلك الأحاجي التي لا تغني ولا تسمن من جوع.
- يمكن أن نطلق على وضاح اليمن ونصفه بأنه شاعر أسلوبي نظرا لما فصَّلنا القول فيه، وكذلك نظرا لحداثة شعره وقربه من قلوب مستمعيه.

التوصيات :

يمكننا أن نوجز التوصيات التي انبثقت عن هذه الدراسة في عدد من النقاط :

- الفترة الأموية تحتاج إلى مزيد من الدراسات التي تقشع الضبابية النقدية عنها ومحاولة تغيير مسارات الدراسة عن المشهورين من الشعراء إلى عدد آخر– مثل شاعرنا– يستحق شعرهم البحث والتنقيب لاحتوائه على درر أدبية ونقدية ودراسات بحثية يمكنها أن تسهم في استجلاء خصوصية شعره وغيره من الشعراء.
- مما أُوصي به أن يدرس شعره دراسة تحليلية نقدية يكون مرتكزها تحليل الخطاب الشعري في شعر وضاح اليمن، وما ينطوي على ذلك الخطاب من صور وأساليب وأغراض وجهت دفة شعره إلى اتجاه يختلف عن غيره من الشعراء المعاصرين له .
- يحتاج شعر وضاح اليمن إلى دراسة بنية السرد فيه وما ينطوي عليه من حوار مباشر وغير مباشر أسهم إلى حد كبير في تبيين قيمة الحوار في تلك الفترة.
- لقد كان للحكمة في شعره دور بليغ استأثر بها القلوب، فكان كثيرا ما يقطع قصيدته على مثل سائر أو تناص أدبي.
- كذلك أُوصي بدراسة التناص في شعر (وضاح اليمن) نظرا لوجود عدد غير قليل من الشواهد التي تلاقت وشواهد شعرية أخرى لقدامى الشعراء ومعاصريه.
- فلسفة الموت برزت لنا في دراستنا ومن ثم يمكن استجلاء خصوية صورة الموت في شعره بالتماس مع ظروف الفترة الأموية وأحداثها ما بين سياسية واجتماعية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- ابن أبي الإصبع: عبد العظيم بن الواحد العدواني المصري (ت:٦٥٤هـ):
١- تحرير التحبير، تحقيق د حفني محمد شرف، طبعة لجنة إحياء التراث، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.
- أسامة بن منقذ: أبو المظفر مؤيد الدولة أسامة بن مرشد (المتوفى: ٥٨٤هـ)
٢- البديع في نقد الشعر، تحقيق: الدكتور أحمد أحمد بدوي، والدكتور حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.
- ابن تغري بردي: جمال الدين يوسف بن تغري بردي (ت: ٨٧٤هـ):
٣- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر د.ت.
- ابن خلِّكَان: أحمد بن محمد البرمكي الإربلي(ت: ٦٨١هـ):
٤- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق، د إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- السجلماسي: أبو محمد القاسم بن عبد العزيز الأنصاري (ت: ٧٠٤هـ)
٥- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق د علال الغازي ، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
- ابن شاكر الكتبي: محمد بن شاكر بن هارون (ت: ٧٦٤هـ)
٦- فوات الوفيات: تحقيق د إحسان عباس، دار صادر بيروت، ١٩٧٤.
- الصفدي: صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله (ت: ٧٦٤هـ)
٧- جنان الجناس في علم البديع، قدم له وشرحه ووضع فهارسه د صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
٨- الوافي بالوفيات: تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠.
- عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت: ٤٧١هـ)
٩- أسرار البلاغة، تحقيق محمود أحمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
١٠- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، د محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ٢٠٠٠.
- العلوي: يحيى بن حمزة بن إبراهيم الحسيني الطالبي المؤيد بالله (ت: ٧٤٥)
١١- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢٣.
- أبو الفرج الأصفهاني: علي بن الحسين بن محمد الأموي القرشي (ت: ٣٥٦هـ)
١٢- الأغاني، تحقيق د محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة هيئة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.
- قدامة بن جعفر: قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، أبو الفرج(ت: ٣٣٧هـ)
١٣- نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، تركيا، الطبعة الأولى، ١٣٠٢هـ.
- القزويني: محمد بن عبد الرحمن، أبو المعالي، جلال الدين الشافعي(ت: ٧٣٩هـ)
١٤- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣.

- ابن المعتز: عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد (ت: ٢٩٦ هـ):
١٥- البديع: تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢
- أبو هلال العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت: ٣٩٥هـ):
١٦- الصناعتين: تحقيق د علي محمد البجاوي ود محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
- وضَّاح اليمن: عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كُلال (ت: ٩٣هـ)
١٧- الديوان: تحقيق، د محمد خير البقاعي، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٢.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية

- د إبراهيم أنيس :
١٨- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥.
١٩- موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثاينة، ١٩٥٢.
- د أحمد مختار عمر:
٢٠- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣.
- حسن عباس:
٢١- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا، ١٩٩٨
- د السعيد الورقي:
٢٢- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣
- د صلاح فضل:
٢٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.
- د عبد الواحد حسن الشيخ :
٢٤- البديع والتوازي،مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية،الطبعة الأولى، ١٩٩٩
- د عدنان بن ذريل:
٢٥- النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩
- د عصام شرتح:
٢٦- اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي،دارالخليج،عمان، الأردن،ط١، ٢٠١٩
- د علي عشري زايد:
٢٧- عن بنية القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
- د محمد حماسة عبد اللطيف:
٢٨- النحو والدلالة – مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي، دار الشروق، (القاهرة - بيروت)، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- د محمد مفتاح:
٢٩- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي(بيروت، لبنان-الدار البيضاء، المغرب) ١٩٩٥.

ب. المراجع المترجمة

- تودورف:
٣٠- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠.

- جان كوهن:
٣١- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٤
- جورج مولينيه:
٣٢- الأسلوبية: ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- جوزيف فندريس:
٣٣- اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، تقديم فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤،
- جيرار جينيت:
٣٤- لذة النص، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- رولان بارت:
٣٥- مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- رومان ياكبسون :
٣٦- قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- ريفاتير :
٣٧- معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات د حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
٣٨- يوري لوتمان:
٣٩- تحليل النص الشعري: ترجمة د محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

ثالثا : الدوريات

- د إبراهيم الحمداني:
٤٠- بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، كلية التربية جامعة الموصل، العراق، العدد١٣، إيلول ٢٠١٣.
- رَدة الطلحي :
٤١- دلالة السياق ، رسالة دكتوراه بإشراف الدكتور عبد الفتاح البِركاوي، كلية اللغة العربية ،جامعة أم القرى ، ،المملكة العربية السعودية، ١٤١٨.
- محمد كنوني:

٤٢- التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ١٨، إبريل، ١٩٩٩
- د محمد مفتاح:
٤٣- مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٨٨.