مستويات التوازي
في شعر السَّرِيِّ الرَّفَّاء

إعداد

أ م د/ أسامة لطفي الشوربجي أحمد

أستاذ الأدب العربي القديم المساعد

بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة قناة السويس

(العدد الخامس والثلاثون)

(الإصدار الأول)

(١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م)

مستويات التوازي في شعر السَّرِيِّ الرَّفَّاء

أسامة لطفي الشوربجي أحمد
قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، جمهورية مصر العربية.
البريد الالكتروني: osamalotfi546@gmail.com

ملخص البحث: ينهض التوازي على قاعدة أساسية، هي تكرار قوالب متشابهة وتوزيعها بشكل منتظم مع استبدال الوحدات الصوتية أو المعجمية، فالشاعر يصب في هذه القوالب مفردات وتراكيب متشابهة صوتيا ومتساوية في أجزائها، وبذلك يتكئ التوازي على التماثل والتباين في الوقت نفسه، يجسد التوازي براعة الشاعر في انتقاء ألفاظه وبناء جمله، بطريقة تحقق قدرا كبيرا من التماثل الصوتي والتشابه الإيقاعي، الذي ينشأ نتيجة ثبات البنية الصوتية أو القالب النحوي وتغير العناصر اللغوية، الأمر الذي يكشف عن ثراء معجمه اللغوي، ويبرز مقدرته الموسيقية والفنية، يهدف هذا البحث إلى دراسة مستويات التوازي في شعر السري الرفاء، بوصفه سمة أسلوبية ، تتردد بكثافة في شعره، فقد دأب الشاعر – بشكل لافت للنظر – على توظيف التوازي في بنية نصه الشعري بهدف إثرائه على المستويين: الإيقاعي والدلالي، وقد اعتمد على المنهج الوصفي في استجلاء هذه الظاهرة وبيان مستوياتها ووظائفها، تجلى التوازي في شعر السري الرفاء من خلال مستويات متعددة، تتداخل مع بعضها في نسيج النص الشعري، وهذه المستويات هي: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

الكلمات المفتاحية: التوازي، التكرار، الهندسة الصوتية، الإيقاع الداخلي، السري الرفاء.

Parallel levels in the poetry of the secret Rafa.

Osama Lutfi Al-Shorbagy Ahmed
Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Suez Canal University, Arab Republic of Egypt.
Email: osamalotfi546@gmail.com

Abstract: Parallelism is based on a basic rule, which is the repetition of similar templates and their regular distribution with the replacement of phonetic or lexical units. In selecting its words and constructing its sentences, in a way that achieves a great deal of vocal symmetry and rhythmic similarity, which arises as a result of the stability of the vocal structure or the grammatical template and the change of linguistic elements, which reveals the richness of its linguistic lexicon, and highlights its musical and artistic ability. This research aims to study the levels of parallelism in The poetry of Al-Sari Al-Rafa, as a stylistic feature, resonates heavily in his poetry. The poet has - remarkably - used parallelism in the structure of his poetic text in order to enrich it on both levels: rhythmic and semantic. Parallelism in the poetry of Al-Sirri Al-Rafa through multiple levels, which overlap with each other in the texture of the poetic text, and these levels are: the phonetic level, the morphological level, the structural level, and the semantic level.

Keywords: Parallelism, Repetition, Acoustic engineering, Internal rhythm, Secret rifa.

المقدمة

التوازي قاعدة مشتركة بين كل الفنون خاصة الشعر، الذي يعتمد عليه بشكل أساسي في تحقيق إيقاع خاص به، قائم على علاقة التماثل والاختلاف أو الوحدة والتنوع، التي تتجلى عبر اختيار وحدات لغوية متماثلة على مستويات عدة، وتوزيعها داخل بنية النص في مواقع متعادلة، فالتوازي يؤدي دورا فاعلا في بناء إيقاع موسيقي، ناتج عن تكرار بنى متشابهة، بجانب دوره في إبراز المعنى والربط بين أبيات القصيدة.

يجسد التوازي براعة الشاعر في انتقاء ألفاظه وبناء جمله، بطريقة تحقق قدرا كبيرا من التماثل الصوتي والتشابه الإيقاعي، الذي ينشأ نتيجة ثبات البنية الصوتية أو القالب النحوي وتغير العناصر اللغوية، الأمر الذي يكشف عن ثراء معجمه اللغوي، ويبرز مقدرته الموسيقية والفنية.

يسعى هذا البحث إلى دراسة مستويات التوازي في شعر السري الرفاء، بوصفه سمة أسلوبية ، تتردد بكثافة في شعره، فقد دأب الشاعر – بشكل لافت للنظر– على توظيف التوازي في بنية نصه الشعري بهدف إثرائه على المستويين: الإيقاعي والدلالي، وقد اعتمد على المنهج الأسلوبي في استجلاء هذه الظاهرة وبيان مستوياتها ووظائفها، وجاء في تمهيد وأربعة محاور وخاتمة.

تناول التمهيد مفهوم التوازي والعلاقة بينه وبين التكرار، ودوره في تعزيز التلاحم بين أجزاء النص، ومنح الشعر صبغة جمالية.

ويدرس المحور الأول التوازي الصوتي، الذي ينشأ من خلال توزيع الشاعر لكلماته بصورة تسمح بتردد أصوات معينة على نحو منظم.

ويختص المحور الثاني بدراسة التوازي الصرفي، الذي يتحقق من خلال تكرار شبه منتظم لبعض الصيغ الصرفية المتماثلة.

ويعرض المحور الثالث للتوازي التركيبي، الذي يتمثل في تكرار قوالب نحوية ،عبر جمل تتفق في البناء النحوي، سواء أكان اتفاقا تاما أم جزئيا.

وتحدث المحور الرابع عن التوازي الدلالي من خلال أهم العلاقات الدلالية القائمة بين العناصر المتوازية، وتمثلت هذه العلاقات في التوازي المتنامي، والتوازي التقابلي، والتوازي الترادفي. وجاءت الخاتمة لتشمل أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

عرف الشعر العربي ظاهرة التوازي منذ العصر الجاهلي، وتعددت الدراسات التي اهتمت بدراسة هذه الظاهرة في الأدب العربي، ومن أهم هذه الدراسات التي اعتمد البحث عليها كتاب "البديع والتوازي" للدكتور عبد الواحد الشيخ، وكتاب "التشابه والاختلاف" للدكتور محمد مفتاح ، ودراسة" ظاهرة التوازي في شعر الخنساء" للدكتور موسى ربابعة، كما أسهمت بعض رسائل الماجستير والدكتوراه في معالجة هذه الظاهرة، مثل: "بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي" للباحثة أسماء بالعيد ، رسالة ماجستير جامعة الشهيد حمة لخضر .

التمهيد

مفهوم التوازي

ينتمي مفهوم التوازي إلى المجال الهندسي، لكنه انتقل إلى ميدان الدراسات الأدبية والنقدية، مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى، وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث (١٧٥٣ م) هو أول من قام بدراسة مبكرة عن التوازي في التوراة(١)

وقد حاول بعض الباحثين المحدثين التأصيل لمفهوم التوازي من خلال التراث البلاغي العربي، وأشاروا إلى أن النقاد العرب القدامى تنبهوا لأشكال بلاغية كثيرة، تندرج تحت مفهوم التوازي، وتتصل به اتصالا كبيرا، مثل: السجع، والجناس، والترصيع، والتصريع، والتطريز، والتوشيح، والتفويف، والتكرار، ورد العجز على الصدر.(٢)

نستنتج من كثرة هذه المصطلحات أن النقاد العرب القدامى كانوا على وعي تام بخاصية التوازي، وأنهم أولوها عناية خاصة، وأن الأدب العربي شعرا ونثرا حافل بهذه الظاهرة، وأن لها حضورا بارزا فيه منذ العصر الجاهلي، لكن هذه الأشكال البلاغية وإن كانت تضيء جوانب كثيرة متعلقة بمفهوم التوازي، إلا أنها لم تستوعب جوانب أخرى، حيث كانت تتردد "في صورة جزئية منفصمة عن بعضها ، لم تتح لها أن تتبلور في نظرية أشمل، تعي الخاصية البنائية، التي يقوم عليها التوازي"(٣)

يؤكد ذلك د. محمد العمري في قوله "وليست هذه الحالة خاصة بالبلاغة العربية، بل هي طابع البحث القديم في التوازي ، كما ذهب إلى ذلك ياكبسون، الذي يرى أن مبحث التوازي مبحث لا يعدو عمل القدماء فيه ملاحظات واعدة سرعان ما نسيت"(٤)

وقد حظي التوازي باهتمام النقاد في العصر الحديث، ومن أبرز هؤلاء النقاد رومان جاكبسون، الذي تناول مفهوم التوازي عند دراسته للوظيفة الشعرية، التي تتحقق عبر إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف،

ومن خلال هذه العلاقة القائمة بين المحورين يتم تنظيم المتواليات وفق مبدأ التوازي، الذي هو تأليف ثنائي قائم على التماثل، فكل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية.(٥)

ويرى جاكبسون أن التوازي يظهر في النص من خلال مستويات متعددة، هي مستوى الأصوات، ومستوى الترادفات المعجمية، ومستوى البنى التركيبية، وأنه يكسب النص ترابطا وانسجاما وتنوعا كبيرا في الوقت نفسه، يقول "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه"(٦)

ويؤكد يوري لوتمان أن التوازي ضرب من التكرار، لكنه تكرار غير كامل، لأن العلاقة بين طرفيه قائمة على التشابه، وليس التطابق التام ، يقول "التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة، بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما –في نهاية الأمر– طرفا معادلة، وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما"(٧)

يعرف د. سعد مصلوح التوازي بقوله "التوازي في ذاته نوع من التكرار، ولكنه ينصرف إلى تكرار المباني مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى"(٨) فهو "تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة"(٩)

وهو بذلك ينماز عن التكرار المحض، الذي يقوم على إعادة المبنى نفسه دون اختلاف، لذلك فالتكرار الخالص لا يعد توازيا "فالتوازي وإن تضمن تكريرا

للبنية التركيبية –غالبا– إلا أنه ينطوي على تباين ما في بعض المفردات المتقابلة في التركيبين"(١٠)

والعلاقة بين التوازي والتكرار هي علاقة العام بالخاص "فالتوازي أعم من التكرار"(١١) حيث يتحقق التوازي من خلال إعادة البنى المتشابهة، لذلك يعد التكرار أهم خصائصه ومكونا أساسيا من مكوناته "حيث تبرز على السطح أشكال عديدة من التكرارات الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، ولكن في مقابل بنية التكرار أو التشابه تأتي المخالفة أو المقابلة، التي تحد من عملية الرتابة وضعف الجاذبية"(١٢)

يرتبط التوازي بالشعر ارتباطا وثيقا، "فبنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"(١٣) حيث يرى جاكبسون أن الوزن بطبيعته التكرارية هو الذي يمنح الشعر بنية التوازي، يقول "إن الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت، والأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا"(١٤)

يكسب التوازي النص تماسكا وانسجاما، ويسهم في إبراز رؤية الشاعر ، والكشف عن حالته الشعورية، شريطة أن يأتي طبيعيا لا تكلف فيه "لأنه عندئذ يساعد على تنمية الصورة الفنية واطراد نموها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي، الذي أنشئت القصيدة من أجله، بأن يكون عاملا مساعدا، يجمع الجزئيات ويوحدها"(١٥)

يؤدي التوازي دورا فاعلا في إثراء المستوى الإيقاعي، لذلك "يحتل موقعا مهما في تشكيل النص الشعري، ويقع الجزء الأساسي من مسئولية تحقيق المستوى الإيقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البعد الإيقاعي في الشعر"(١٦)

إن التوازي عبارة عن علاقة تماثل قائمة بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، وهذه العلاقة تنهض على مبدأين ، هما: التشابه والاختلاف، ما دام كل طرف يحتفظ رغم التشابه، بما يميزه عن الطرف الآخر.(١٧)

وقد جاء التوازي في شعر السري الرفاء عبر مستويات متعددة، وهذه المستويات تتداخل مع بعضها البعض في نسيج النص الشعري، بحيث يصعب الفصل بينها، لكن جاء الفصل من أجل الدراسة والتوضيح، وسوف نتناول في الصفحات التالية كل مستوى من هذه المستويات على حدة.

المحور الأول

التوازي الصوتي

ينشأ التوازي الصوتي من خلال تكرار صوت أو عدة أصوات بصورة منتظمة، حيث يتم توزيع الأصوات داخل نسيج النص توزيعا منظما لتحقيق وظائف إيقاعية ودلالية "فتكرار الحرف يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر، تسهم في تهيئة السامع للدخول إلى أعماق الكلمة الشعرية"(١٨) فتنظيم الشاعر لكلماته بطريقة تسمح بتردد أصوات معينة على نحو منظم لا يخلو من مغزى دلالي "فنوع الصوت وتنظيمه حمّال معانٍ كامنة وأفكار موافقة لدلالة النص الكلية"(١٩) حيث تلعب الأصوات "دورا في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاءات بإخراج المعاني الضمنية إلى الصوت"(٢٠) فاللغة الشعرية "تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي"(٢١) من أمثلة التوازي الصوتي قول الشاعر:

فُتُوحُكَ رَدَّتْ بَهْجَةَ المُلْكِ سَرْمَدَا وأَنْتَ حُسَامُ اللهِ فَلَّ بِكَ العِدَا

يُحَدِّثُ عنْكَ المَشرَفِيُّ مُجَرَّدًا ويُثْنِي عَلَيْكَ السَّمْهَرِيُّ مُسَدَّدَا

أعادَ وأبدى الفتحُ مِنْكَ مُعَوَّدًا قِراعُ العِدَا جَارٍ على ما تَعَوَّدَا(٢٢)

يتجلى التوازي الصوتي في الأبيات من خلال التصريع ، وتشابه نهايات الأشطر تشابها صوتيا ناتجا عن تكرار حرف الدال وإشباع حركته بألف المد، التي تتردد في نهاية كل شطر، الأمر الذي عمق التناغم الموسيقي بين الأبيات عبر خلق قواف داخلية، وقد استثمر الشاعر الخصائص الصوتية لحرف الدال، فهو صوت انفجاري شديد مجهور(٢٣) وكأن شاعرنا يجهر بقوة سيف الدولة وشجاعته، ويرفع صوته متغنيا بانتصاراته.

يرى ابن أبي الإصبع المصري أن التصريع يأتي "على ضربين: عروضي ، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون عروض البيت قد غيرت عن أصلها ، لتحلق نهاية الضرب في زنته، والبديعي استواء آخر جزء في الصدر وآخر

جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر... ووقوعه في الأشعار دليل على غزر مادة الشاعر"(٢٤)

ويعد التصريع "شكلا من أشكال التوازي، بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة، إذ تصبح نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية، ويتمثل من خلال التماثل الوزني والإيقاعي، الذي يضفيه التصريع على افتتاحية القصيدة، بما يوحي بنبرتها، ويصور التجاوب الموسيقي الداخلي القائم على التماثل، ليس في الرنة الموسيقية وحسب، وإنما في الموقع أيضا، وكأنه يشكل الصوت وصداه"(٢٥)

وقد تآزر التوازي التركيبي والصرفي في البيت الثاني مع التوازي الصوتي في الأبيات السابقة لإثراء الجانب الموسيقي وإبراز الفكرة، فصدر البيت وعجزه متماثلان في البناء النحوي، ويختتمهما الشاعر بكلمتين متطابقتين في الصيغة الصرفية "مجردا – مسددا" الأمر الذي كثف الإيقاع الموسيقي والانسجام الصوتي، الناتج عن تكرار البنية النحوية والصيغة الصرفية وتردد حرف الدال في نهاية الأشطر.

ويلجأ إلى توظيف التوازي الصوتي في مقدمة قصيدته، التي يمدح بها الوزير المهلبي متظلما من الخالديين، يقول:

لنا مِنَ الدَّهْرِ خَصْمٌ لا نُغالِبُهُ ... فما على الدَّهرِ لو كَفَّتْ نَوائِبُهُ

يَرتَدُّ عنه جَريحًا مَنْ يُسالِمُهُ ... فكيفَ يسلمُ منه مَنْ يُحارِبُهُ

ولو أَمِنتُ الذي تَجنِي أُراقِمُهُ ... عليَّ هَانَ الذي تَجنِي عقارِبُه

تَظلَّم الشِّعْرُ من لَيْثٍ يُساوِرُه ... إذا تَبرَّج أو صِلٍ يُواثِبُه

وحُجِّبتْ دونَ رائِيها بدائِعُه ... وقُيِّدتْ دونَ مَسَراها غرائِبُه(٢٦)

يؤسس شاعرنا التوازي الصوتي في هذه الأبيات على تكرار حرف الألف والهاء في نهاية الشطور الأولى ، بحيث يقعان في مواقع متماثلة لألف التأسيس وهاء الوصل في قافية الأبيات، وبذلك أحدث تجاوبا صوتيا بين نهايات الأشطر، يوازي إيقاع القافية، وكأنه صدى صوتي لها، ويمثل نقطة

ارتكاز، يتوقف عندها برهة قبل استكمال إنشاده بهدف تقوية النغم الموسيقي وعكس الموقف الانفعالي لشاعرنا، حيث وظف تكرار حرفي الألف والهاء في إطلاق صيحات الشكوى وإبراز حالته النفسية الحزينة "لأن في مد الصوت ملاذا للشاعر لتفريغ الآهات المكبوتة والأحزان التي تمور في أعماقه، إذ يمكنه نطق حرف الألف من فتح فاه إلى أبعد مسافة ممكنة... فتخرج أكبر كمية من الهواء خروجا حرا طليقا، وخروج الهواء بهذه الآلية يريح صدر المكروب"(٢٧)

ويوظف التوازي الصوتي في قوله مفتخرا:

نَدَامى تَرَاجَعَ عُذّالُنا عَنِ العَذْلِ وارتَدَّ نُصَّاحُنا
ثِقَالٌ لَدَى الوَزْنِ أَحلامُنا خِفافٌ لدَى القَصْفِ أَروَاحُنَا
تُخَضَّبُ بالكأْسِ أَيمانُنَا وتُصبَغُ بالدَّمِ أَرماحُنَا(٢٨)

يمثل تكرار "نا" المتكلمين بشكل متواز في نهاية الأشطر نقطة ارتكاز إيقاعية ودلالية، يكتمل عندها المعنى، وتربط بين الأبيات بإيقاعها الصوتي المتكرر في ختام كل شطر، وقد سعى الشاعر إلى تعزيز هذا الجانب الإيقاعي من خلال اتصال "نا" المتكلمين بأبنية صرفية متماثلة "عذالنا – نصاحنا، أحلامنا – أرواحنا، أيماننا – أرماحنا" كما عمد إلى التوازي التركيبي في البيت الثاني ، فالصدر يوازي العجز في البناء النحوي، وبذلك يتعاضد التوازي الصوتي مع التوازي الصرفي والتركيبي في تقوية النغم الموسيقي وإشاعته في الأبيات.

ويكرر حرف الواو بشكل متواز في مفتتح الأبيات ، يقول:

والشَّرْبُ قدْ صَبُّوا الصَّباحَ على الدُّجَا ما بَيْنَ ضَوْءِ سَوالفٍ وسُلافِ
والبَدْرُ يَظْهَرُ في السَّحابِ كأنَّهُ عَذْراءُ تنظُرُ منْ وَراءِ سِجَافِ
والرَّاحُ قدْ حَمَلَتْ لَها رِيحُ الصَّبَا نَفَحَاتِ مِسْكٍ بالعَبِيرِ مُذَافِ
وَتَنَاهَبَتْ كاساتُها ظُلَمَ الدُّجا نَهْبَ العُفاةِ نَدَى أبي العَطَّافِ(٢٩)

يتوزع حرف الواو في الأبيات على مسافات متباعدة ومتساوية، وأسهم الموقع الذي يشغله في بروزه، وإحداث تواز صوتي في بداية كل بيت، حيث جاء

أربع مرات متتالية في مفتتح الشطور الأولى، وجاء مرة واحدة في عجز البيت الأول، ليجمع بين كلمتي "سوالف – وسلاف" مساعدا على إبراز التجانس الصوتي بينهما، وقد أدى دوره في الربط بين الأبيات وشد بعضها إلى بعض، واستغله الشاعر في إظهار تعدد ألوان المتع والملذات، التي يشعر بها أثناء معاقرته للخمر، مركزا في كل مرة على جانب من جوانب الشعور بالنشوة والمتعة، حيث نجد اللون الأبيض يتداخل مع اللون الأسود في ملمح جمالي، ورائحة المسك والعنبر تملأ أرجاء المكان، وقد منح حرف الواو الأبيات تدفقا وانسيابية، مكنت الشاعر من التخلص الحسن والدخول إلى غرضه الأساسي، وهو مدح أبي العطاف.

ويرد التوازي الصوتي في سياق الغزل ، يقول:

يُريكَ قَوامَها الغُصْنُ الرَّطيبُ ولحظَ جُفونِها الرَشَأُ الربيبُ(٣٠)

نتج التوازي الصوتي في البيت عن تجانس الحروف بين لفظي "الرطيب – الربيب" وزاد من فاعليته اتفاق اللفظين في الموقع وتطابقهما في الصيغة الصرفية والانتهاء بنفس الصوت، الأمر الذي منح نهاية الشطرين نغما موسيقيا موحدا، ويرى د. الشيخ أن الجناس "هو أفضل نموذج للتوازي بكل أبعاده ومعاييره، كما أنه خير ما يمثل الناحية الصوتية التقطيعية"(٣١)

ويستغل الطاقة الصوتية لبعض الأصوات في خلق جو من التهويل والترويع ، يقول:

أَأَبناءَ الصَّليبِ تَواعدتْكُمْ قَواضِبُ تَنْثُرُ الهَامَ اقتِضابا

إذا طَارَتْ مُرَفْرِفَةً عليه عُقابُ الجوِ فانتظِروا العِقابا(٣٢)

يبدو التناغم الصوتي واضحا في البيتين من خلال التجانس الصوتي بين "قواضب – اقتضابا، عقاب – العقابا" حيث جمع الشاعر بين الجناس والتصدير، الأمر الذي أكسب البيتين إيقاعا موسيقيا ، وأسهم في تعميق الدلالة ، فالكلمات متفقة في الحروف ومختلفة في المعنى، وقد اعتمد في البيت الأول على الجناس الناقص بين كلمة القواضب بمعنى السيوف ، وكلمة

اقتضابا بمعنى القطع، وجاء الجناس التام في البيت الثاني بين كلمة عقاب بمعنى الراية، وكلمة العقاب وهو طائر من الجوارح، كما عمد إلى توزيع الدالين المتجانسين على مسافة قريبة، حيث كررهما في مفتتح العجز ونهايته، ليكثف الإيقاع الصوتي داخل عجز البيت، ويستثير ذهن المتلقي، الذي ما يزال صدى الكلمة الأولى يرن في أذنيه، حتى يفاجأ بعودة الكلمة مرة أخرى، تحمل دلالة مغايرة، الأمر الذي يثير انفعاله، ويدفعه إلى التفاعل مع هذا الزخم النغمي والانتباه له.

وقد لجأ الشاعر إلى انتقاء أصوات قوية، تقرع السمع بإيقاع مدوي، يوحي بالقوة والعنف، ليقذف الرعب والرهبة في نفوس الأعداء، كما يعكس رغبته في تدميرهم والقضاء عليهم "فمعنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء أصوات"(٣٣).

المحور الثاني

التوازي الصرفي

يتحقق هذا النمط من خلال "إعادة شبه منتظمة لبعض الصيغ الصرفية مع ملئها في كل مرة بعناصر معجمية جديدة، فينتج عن اطراد تكرارها استمرار في البنية الوزنية، وينشأ نوع من الترابط، يمكن أن نطلق عليه الترابط الصيغي، المتمثل في تكرار بعض الصيغ الصرفية"(٣٤)

يرى د. صلاح فضل أن التكرار المنتظم "للوحدات الصوتية المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خارجي للتعادل"(٣٥) حيث يحدث إيقاعا متساويا على الرغم من عدم توافق الحروف، كما أنه في الوقت نفسه يحدث رابطا بين الأبيات(٣٦)

يلجأ شاعرنا إلى التوازي الصرفي في مدخه لسيف الدولة، فيقول:

تَرَكْتَهُم بينَ مَصبوغٍ تَرائِبُه ... مِنَ الدِّماءِ ومَخْضوبٍ ذَوائِبُه

فحائِدٍ وَشِهابُ الرُّمحِ لاحِقُه ... وهَارِبٍ وذُبابُ السَّيفِ طالِبُه

يَهْوي إليهِ بمِثْلِ النَّجمِ طَاعِنُه ... ويَنتحِيه بمِثْلِ البَرْقِ ضَارِبُه

يكسُوهُ مِنْ دَمِهِ ثَوْبًا ويَسَلُبُه ... ثِيابَه فهوَ كاسِيهِ وسالِبُه(٣٧)

يعتمد التوازي الصرفي في هذه الأبيات على الإيقاع المتولد عن تكرار صيغتي "فاعل – مفعول" حيث جاءت صيغة مفعول في حشو شطري البيت الأول، ثم توالت صيغة اسم الفاعل في بقية الأبيات، فابتدأ الشاعر صدر البيت الثاني وختمه بهذه الصيغة، وعلى نفس النسق بنى عجز البيت، وتتماثل نهاية شطري البيت الثالث في نفس الصيغة، ويجسد البيت الأخير ذروة انفعاله النفسي، فتأتي صيغة "فاعله" مكررة ومتجاورة.

وقد ساهم التوزيع المكاني للصيغة الصرفية توزيعا متعادلا داخل الأبيات في إثراء الإيقاع الداخلي، وإبراز انفعال الشاعر وطربه بانتصار سيف الدولة، ونقل المتلقي إلى أجواء المعركة، وتعكس هيمنة صيغة فاعل في الأبيات سيطرة سيف الدولة على ساحة المعركة، فهو الفاعل المتحكم في ميدان

القتال، ولم تقدم صيغة مفعول سوى صورة القتل للأعداء، الذين احتوت جثثهم أرض المعركة، كما احتواهم البيت الأول في أحشائه، أو دفنوا في ثناياه بين الكلمات، الأمر الذي يعني أن تكرار الصيغة وتوزيعها المكاني ، لم يكن أمرا عشوائيا، فالتناغم الموسيقي ليس قائما على التماثل في الصيغة فقط، وإنما على التعادل في الموقع داخل نسيج الأبيات.

يعتمد على التوازي الصوتي في مدح آل الرسول، يقول:

الوارِثونَ كِتابَ اللهِ يَمنَحُهُمْ إرْثَ النبيَّ على رَغْمِ المُعادِينا

والسّابِقُونَ إلى الخَيْراتِ يُنْجِدُهُمْ عِتْقُ النِّجارِ إذا كَلَّ المُجَارُونا(٣٨)

حقق الشاعر توازيا صرفيا ، وشكل هندسة صوتية ، تقوم على بنية التماثل الصرفي والتنظيم الجيد لها، وذلك من خلال التكرار العمودي لصيغة اسم الفاعل في مفتتح صدر البيتين وفي نهاية عجزهما "الوارثون – السابقون، المعادونا – المجارونا" فهذه الكلمات ذات الصيغ المتطابقة تحمل دلالات متلائمة، فالوارثون كتاب الله تتلاءم دلاليا مع السابقين إلى الخيرات، وكذلك المعادونا تتلاءم دلاليا مع "المجارونا" ويختتم الشاعر صدر البيتين بتركيب لغوي متجانس ومتطابق في الصيغة الصرفية والبنية "يمنحهم – ينجدهم" ليعضد الانسجام الصوتي ، الذي أحدثه تكرار صيغة اسم الفاعل.

يمدح الأمير أبا العباس أحمد بن نصر معتمدا على التوازي الصرفي، يقول:

كم حَاسِدٍ رَحْبِ الفِنَاءِ ضَيَّقتْ عليهِ أسيافُ الأميرِ ما رَحُبْ

وحامدٍ يَسْحَبُ ذَيْلَ نِعْمَةٍ أعمّ منْ ذَيْلِ السَّحابِ المُنْسَحِبْ(٣٩)

يوظف الشاعر تكرار صيغة فاعل في بداية البيتين ، ليشكل بناء متوازيا، يقوم على التماثل الصرفي والتباين والدلالي، وذلك من خلال تجانس اللفظين "حاسد – حامد" بهدف استثارة المتلقي عبر التماثل في الوزن والاختلاف في الدلالة، فالممدوح لا يتعامل مع الحاسد بنفس الطريقة، التي يتعامل بها مع الحامد، فأسياف الأمير تضيق على الحاسد حياته، وتجعله يشعر بالضيق والاختناق، أما حامده فيغدق عليه نعما وعطايا، تفوق عطاء السحاب، وقد

اتكأ الشاعر على التوازي الصرفي في مفتتح البيتين بوصفه نقطة انطلاق لشرح فكرته.

ويشكل نسيجا متوازيا من اسم الفاعل واسم المفعول من الأفعال غير الثلاثية في مدحه لسيف الدولة، يقول:

فالغَزْوُ مُنتَظِمٌ والفَيءُ مُقتَسَمٌ والدِّينُ مُبْتَسِمٌ والشِّرْكُ مُصْطَلَمُ(٤٠)

توزعت صيغتا اسم الفاعل واسم المفعول في مواقع متعادلة داخل نسيج البيت الشعري، وشكلت نسقا متوازيا من خلال التماثل في الصيغة والتساوي في عدد الحروف، والاشتراك في السجع، "منتظم – مبتسم، مقتسم – مصطلم" وهذا اللون من التوازي أطلق عليه النقاد العرب مصطلح الترصيع، الذي عرفه قدامة بن جعفر بقوله " وهو أن يتوخى فيه (الوزن) تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"(٤١) ويهدف الترصيع "إلى خلق وحدات إيقاعية صغرى متشابهة في النغم، ومتساوية في الكمية داخل الوحدة الموسيقية الكبرى أي البيت، فهي توزع نغمي على المستوى الأفقي للنص"(٤٢)

وقد حققت القوافي الداخلية التي أحدثها الترصيع تناغما صوتيا وانسجاما موسيقيا ، من خلال توالي أربع جمل متساوية في البناء النحوي، مثلت كل جملة منهم لحظة توقف، تجذب انتباه المتلقي، ثم يواصل الشاعر إنشاده، ليكمل المعنى ويعمقه، ويمنحه قدرة أكبر على التأثير والفاعلية، فبنية التوازي "ليست بنية شكلية، وإنما هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطا وثيقا"(٤٣)

ويهجو شاعرنا الخالديين، ويتهمهما بالسطو على شعره، معتمدا على التوازي الصرفي لصيغة اسم المفعول، يقول:

بَاعَا عَرائِسَ شِعْرِي بالعِراقِ فلا تَبْعَدْ سَباياه مِنْ عُونٍ وأبكَار

مَجهولةُ القَدْرِ مَظلومٌ عَقَائِلُها مَقْسومةٌ بَيْنَ جُهَّالٍ وأغْمَارِ(٤٤)

يشيع تكرار حرفي العين والألف في البيت الأول توافقا صوتيا بين الوحدات اللغوية، التي تفضي دلالتها إلى حالة الحزن والألم، التي تسيطر على شاعرنا، والتي ينميها إيقاع صيغة اسم المفعول في البيت الثاني، حيث شكلت عنصرا طاغيا في نسيج البيت من خلال تكرارها ثلاث مرات، ونهضت بدور فاعل في بنائه بناء صوتيا متوازيا، وحملت دلالات سلبية، تعكس الحالة المأساوية لقصائد الشاعر، وتفسر حالته النفسية الحزينة ، وما يعانيه من ألم بسبب سرقة أشعاره،ومن ظواهر التوازي الأخرى في هذين البيتين تكرار تركيب العطف في نهاية العجز "عون وأبكار، جهال وأغمار" حيث تطابقت الكلمتان المعطوفتان في الصيغة الصرفية، واحتفظتا بحرف "الراء" روي القصيدة، وهذا التنظيم الهندسي أدى إلى تكثيف الإيقاع والانسجام الصوتي بين كلمات القافية.

حيث إن "الكلمة الأولى هي التي تستدعي الكلمة التالية المعطوفة، التي تتضاد أو تتماثل معها في المعنى، لتقوم بينهما علاقة من نوع ما، ومن شأن مثل هذا التركيب أن يردد في بنية النص توقيعات عذبة، فيحقق جمالا ناتجا عن تجاور منسجم بين الكلمات، يضفي إلى الدلالة المأمولة، ويقلل عناء البحث عن قافية مناسبة"(٤٥)

ويوظف الصفة المشبهة في سياق المدح، ليؤكد أن الكرم صفة ثابتة في نفس الممدوح ومتجذرة في أعماقه، يقول:

وَقُورِ السَّجايا في النَّدِيِّ رَكِينُها شَرُود العَطَايا في المُحُولِ خَلِيعُها(٤٦)

يمدح شاعرنا الوزير المهلبي بكرم النفس وسعة العطاء، فقد طبعت نفسه على الجود والسخاء، فلا يستخفه الثناء على عطاياه، التي أصابت سائر البلاد والعباد، معتمدا في ذلك على تكرار الصفة المشبهة في مواقع متماثلة، لتمثل مرتكزا صوتيا ودلاليا، وقد أسهم اختيار الشاعر كلمات متساوية في الوزن والموقع في إثراء البنية الإيقاعية والدلالية.

ويعتمد على الصفة المشبهة مرة أخرى، فيقول:

جَذْلانَ ليْسَ على المَكَارِمِ صَابِرًا يَقْظَانَ ليْسَ عن الكَريهةِ حَائِدا(٤٧)

نلحظ في هذا البيت انسجاما صوتيا ناتجا عن تكرار الصفة المشبهة وصيغة اسم الفاعل في مواضع متعادلة من البيت عبر التوازي الأفقي بين الشطرين، فقد وازى الشاعر بين "جذلان – يقظان" و"صابرا – حائدا" محققا بذلك تناغما موسيقيا بين مفتتح الشطرين ونهايتهما، واستطاع أن يبرز شمائل الممدوح في مواطن الخير وميادين القتال، وهي شمائل تثبت بشاشته وسروره عند العطاء، ويقظته وثباته عند الحرب.

وتعتمد بنية التوازي الصرفي على صيغة أفعل التفضيل في قوله:

يا أَسمحَ الناس نَفْسًا حُرَّةً ويَدًا وأَكرمَ الناس أمًّا بَرَةً وأَبا(٤٨)

يحوي البيت توازيا أفقيا دقيقا، يقوم على تنظيم الوحدات اللغوية في الشطرين تنظيما متعادلا، الأمر الذي أحدث نغمة موسيقية موحدة ومتوازية، ويعد اسم التفضيل المرتكز الأساسي، الذي بنى عليه الشاعر بيته، والذي اعتمد عليه في استقصاء الدلالة، حيث مثّل في مفتتح الشطرين منبها إيقاعيا، ينطلق منه، ليؤكد أفضلية الممدوح وتفوقه على سائر الناس بسماحة نفسه وعظم آبائه.

ويلجأ شاعرنا مرة أخرى إلى التوازي عبر اسم التفضيل، ليؤكد أفضلية الممدوح وتفوقه على الأبطال في ساحة النزال، يقول:

يا أَوسَعَ النَّاسِ صَدْرًا يوْمَ مَلْحَمةٍ وأَضْرَبَ الناسِ فيها هَامَةَ البَطَلِ(٤٩)

ويهجو رجلا بخيلا، يصفر لونه عند تقديم الشراب لضيوفه، يقول:

الكأْسُ تُهدِي إلى شُرَّبِها فَرَحًا فما لِهذا الفَتى صِفْرًا مِنَ الفَرَحِ

يَصفَرُّ إنْ صَبَّ ساقيهِ لنا قَدَحًا كأَنَّما دَمُهُ ينصَبُّ في القَدَحِ(٥٠)

يتجلى التوازي في هذين البيتين من خلال تشابه نهايات الأشطر ، المتمثل في التكرار اللفظي في نهاية الصدر والعجز، وهو أحد أشكال التصدير أو رد الأعجاز على الصدور، الذي يعرفه السكاكي بقوله " ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع

الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه"(٥١)

ويرى د. موسى ربابعة أن رد العجز على الصدر" قادر على الكشف عن جانب موسيقي، لأنه تكرار لكلمات متحدة في المعنى ومتفقة في الحروف"(٥٢) وقد حقق رد العجز على الصدر في البيتين توازيا صوتيا، وكأن اللفظة الثانية صدى صوتي للفظة الأولى، ومن شأن هذا الصدى الصوتي أن يشكل نغمة موسيقية تربط بين البيتين وتؤكد فكرة الشاعر.

ويعتمد على توازي أفعال متصلة بنون النسوة، فيقول:

كَمَلْنَ فأَطْلَعْنَ البُدورَ كَوامِلا وَمِلْنَ فأَبدَيْنَ الغُصُونَ مَوائِلا

غَدَوْنَ لنا بالوَصْلِ إنْسًا نَواضِرًا وكُنَّ مِنَ الهِجْرانِ وَحْشًا خَواذِلا

يُحَرِّكْنَ أعطافَ الغَليلِ صَبابَةً إذا حَرَّكَتْ أعطافُهنَّ الغَلائِلا

نَوَيْنَ نَوىً لمْ تَنْوِ نَقْضَ عُهودِنَا فَغَادَرْنَ أنواءَ الدُّموع هَوامِلا(٥٣)

يسطر على بداية الأشطر الشعرية توازي رأسي وتناسق إيقاعي، متولد عن تكرار أفعال مختلفة متصلة بها نون النسوة، ليضفي عليها الشاعر تشابها صوتيا ونغمة موسيقية متميزة، تتكرر في مفتتح أغلب الأشطر، وجعل هذه الأفعال مرتكزا أساسيا، ينطلق من خلالها إلى الحديث عن جمال هؤلاء النسوة، اللائي ملكن قلوب العاشقين، ويفاجئ المتلقي مع كل فعل بمعنى جديد وبالحضور الطاغي لهؤلاء النسوة، وعزز التوازي الرأسي في مستهل الأشطر توازي أفقي تركيبي بين شطري البيت الأول، حيث تتوزع الكلمات داخل البيت بشكل متواز، كما يتجلى في نهاية شطري البيت الثاني توازي أفقي ثنائي التكوين، يتكون من "أنسا نواظرا – وحشا خواذلا" حيث يتجاوب التنوين مع صوت النون، الذي يتردد بكثافة داخل نسيج البيت ، بالإضافة إلى تساوي التركيبين في الوزن وتوالي الحركات والسكنات، الأمر الذي أسهم في تقوية النغمة الإيقاعية.

المحور الثالث

التوازي التركيبي

يبنى هذا النوع على تكرار الصورة النحوية نفسها عبر تكرار جمل، تتفق في البناء النحوي، سواء أكان اتفاقا تاما أم جزئيا، فالتوازي التركيبي التام هو الذي تتكرر فيه البنية النحوية على نحو تام، والتوازي التركيبي الجزئي هو الذي يبنى على مبدأ التغاير في بعض مكونات البنى المتوازية بالزيادة أو النقصان (الحذف) أو الاستبدال.(٥٤)

ويعرفه خوسيه إيفانكوس بقوله "هو شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ، ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها، وهو ظاهرة رئيسة في الشعر"(٥٥)

ويرى د. جميل عبد المجيد أن التوازي التركيبي يؤدي إلى التوازي الصوتي وزيادة الإيقاع، يقول "ينتج عن التوازي النحوي –حتما – التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو تواز صوتي عروضي ، حين يكون في الشعر"(٥٦) فبنية الإيقاع هنا تؤكد "تداخل عمليتي الاختيار والتوزيع، بحيث يكون في وعي المبدع أن يختار ويوزع في لحظة واحدة، فيكون الناتج اللغوي بنيات متجاورة لا مجرد مفردات"(٥٧)

وتؤكد د.عزة شبل أن التوازي التركيبي يكفل اتساق النص وترابطه، لأن "تكرار البنى التركيبية يخلق ألفة لدى المتلقي على مستوى الشكل"(٥٨)

ومن أمثلة التوازي التركيبي التام قول الشاعر:

مَنْ لِي بِرَدِّ سَوَالِفَ الأحقَابِ ومآرِبٍ أَعَيَتْ عَلى الطُلابِ

أَتبعْتُها نَفَسَ المُحبِّ تَصَرَّمَتْ أَحْشاؤُهُ لِتفرّقِ الأَحْبابِ

أتبعْتُها نَظَرَ المَشوقِ تَجمعتْ زَفَراتُهُ لِتشاكيَ الأترابِ(٥٩)

أحدث الشاعر بين البيتين : الثاني والثالث توازيا عموديا على مستوى البناء التركيبي، يعتمد على تماثلهما في البنية النحوية، ولجأ إلى تكرار جملة "أتبعتها" في بداية صدر البيتين، ليربط بينهما، ويسمى هذا النمط بتماثل البدايات، وهو يشكل "تماثلا لا يقتصر أثره على مستوى الفضاء البصري للنص، وإنما يشكل توازيا على المستوى السمعي للمتلقي أيضا، إذ أن هذا اللون من التوازي يثير توقع القارئ، ويحدث توترا على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة"(٦٠) وأفصح شاعرنا عن حالة الحزن التي تسيطر على نفسيته، عندما يتذكر نعيم الأيام الخوالي، من خلال تضعيف عين الكلمة في "تضرمت – تجمعت" بهدف إظهار شدة معاناته وعمق شكواه، فمن المعلوم أن الزيادة في المبنى تؤدي إلى الزيادة في المعنى، ولعل الإتيان بهذين الفعلين في نهاية صدر البيتين يشكل توازيا صرفيا، وقد منح تكرار البنية النحوية نفسها للبيتين إيقاعا موسيقيا متشابها ناتجا عن تماثل التركيب، وتكرار كلمات متساوية في الوزن والصيغة والإعراب "نفس – نظر، تجمعت – تضرمت، الأحباب – الأتراب"

ويوظف التوازي التركيبي في مدحه لسيف الدولة، يقول:

نَادِيْكَ مِنْ مَطَرِ الإحْسَانِ مَمْطُورُ ومُرْتَجِيكَ بِغَمْرِ الجُودِ مَغْمُورُ

والبِيْضُ ظِلٌّ عَلَيْكَ الدَّهْرَ مُنْتَشِرٌ والنَّقْعُ جَيْبٌ عليْكَ الدَّهْرَ مَزرورُ(٦١)

منح التوازي التركيبي البيتين نغمة موسيقية متماثلة، ناتجة عن تكرار القالب النحوي نفسه في شطري كل بين، الأمر الذي يمثل توازيا أفقيا ، وقد تآلف المستوى التركيبي مع المستوى الدلالي في توثيق عرى الترابط بين شطري كل بيت، فكل شطر يقع في علاقة ترادف مع الشطر الموازي له، مما ساعد على تعميق المعنى وتجذر دلالة الكرم والشجاعة في نفس سيف الدولة، وقد سعى الشاعر إلى إحداث إيقاع داخلي وتنغيم موسيقي، قائم على اختيار وحدات لغوية ، بينها تماثل صوتي وصرفي، مثل "مطر – ممطور، غمر – مغمور– مزرور، بالإضافة إلى تشابه نهايات الأشطر عبر تكرار حرف الراء.

يصور لنا جمال المحبوبة معتمدا على التوازي، يقول

مُتردِّدٌ في الجَفْنِ ماءُ شُؤُونِه متحَيِّرٌ في الخَدِّ ماءُ شَبابِهِ

يَهتَزُّ غُصْنُ البانِ تحتَ ثِيابِه ويُضِيءُ بَدْرُ التَّمِّ تَحْتَ نِقابِهِ

فالحُسْنُ ما يُخفِيهِ من تُفَّاحِهِ خَفَرًا وما يُبدِيه من عُنَّابِهِ(٦٢)

بنى الشاعر أبياته معتمدا على التوازي الأفقي، فالبناء النحوي في البيت الأول ليس هو نفسه في البيت الثاني، يختلف في البيت الثالث عنه في البيتين السابقين، وقد سعى الشاعر من وراء عدم تكرار نسق نحوي ثابت في الأبيات الثلاثة إلى "كسر الرتابة والملل، المتولد عن تكرار نسق نحوي ثابت، وإحداث صدمة موسيقية جميلة لا تتحقق لو التزم الشاعر بنسق ثابت"(٦٣)

اعتمد التوازي في البيت الأول على العناصر النحوية للجملة الاسمية، حيث يتكرر البناء النحوي نفسه في الشطرين، واستند في البيت الثاني على توازي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع، واتكأ البيت الثالث على التوازي التركيبي الجزئي، حيث تتسق المتواليتان "ما يخفيه من تفاحه خفرا – وما يبديه من عنابه" في البناء التركيب والموقع الإعرابي، وذلك لتعلقهما بمركب اسمي واحد، هو "فالحسن" وقد حرص الشاعر على تدعيم التوازي التركيبي بألفاظ متماثلة في الصيغة، مثل " الجفن – الخد ، غصن – بدر، ثيابه – نقابه، يخفيه – يبديه" وذلك بهدف تكثيف الانسجام الصوتي وتقوية النغم الموسيقي.

يقول مفتخرا بثباته على خطوب الدهر ونوائبه:

لَقِينا مِنْ حَوَادِثه جُيُوشًا وخُضْنا منْ نَوَائِبِه غِمَارا

فلمْ نُظهِرْ له إلا قِراعًا ولم نَلْبَسْ له إلاّ وَقَارا(٦٤)

يستند شاعرنا في هذين البيتين على التوازي الأفقي، حيث حرص على مراعاة التماثل في البناء النحوي بين شطري كل بيت، فالصدر يتوازى مع العجز في الصورة النحوية، وقد تضافر التوازي التركيبي مع التوازي الصرفي في إحداث إيقاع موسيقي واحد في شطري كل بيت، حيث عمد الشاعر إلى اختيار بعض الكلمات المتطابقة في الصيغة الصرفية والموقع الإعرابي مثل "حوادثه – نوائبه، قراعا – وقارا" كما لعب أسلوب الاستثناء دورا بارزا في تأكيد المعنى وتعميقه.

ويتجلى التوازي التركيبي التام في قوله:

فَكَانَ لِجَوْهَرِ المَجْدِ انتِظَامٌ وكانَ لِجَوْهَرِ الحَمْدِ انتثارُ(٦٥)

جاء التركيب النحوي في البيت متماثلا في الشطرين، وبرز التماثل في تكرار الناسخ والجار والمجرور "كان لجوهر" في مفتتح الصدر والعجز، وتشابه المضاف إليه واسم الناسخ في الوزن والموقع الإعرابي مع استبدال العنصر المعجمي، فيما يعرف بتكرار الصيغة "المجد انتظام – الحمد انتثار" وقد منح كل ذلك البيت هندسة صوتية، ساهمت في تماسك الشطرين وانسجامهما، بالإضافة إلى تعزيز معنى تفرد الممدوح ورفعة منزلته.

ويصف نارنجة معتمدا على التوازي التركيبي التام ، يقول:

فَشُعاعُها من نَارِ وجْنتِها ونَسِيمُها من عِطْرِ نَكْهَتِهَا(٦٦)

يتضمن البيت توازيا تركيبيا تاما، يتمثل في إعادة البناء النحوي نفسه في الشطرين دون زيادة أو نقصان، وقد أدى تكرار ضمير الغائبة "ها" بطريقة متوازية في الصدر والعجز إلى خلق تماثل صوتي بين بعض العناصر اللغوية المكونة للبنية النحوية، مما زاد من التلاحم بين الشطرين، وقد تعاونت حاستا البصر والشم في رسم صورة النارنجة.

ويرسم صورة للمحبوبة موظفا التوازي التركيبي التام، يقول:

فَلِلْوَرْدِ خَدَّاها وَلِلْخَمْرِ رِيقُهَا وللغُصْنِ عِطْفاها وَلِلرئْم جِيدُها(٦٧)

تكونت البنية التركيبية للبيت السابق من أربع جمل اسمية قصيرة، متماثلة في بنائها النحوي تماثلا تاما، وأدى تتابع البنى المتوازي إلى تعميق الشعور بجمال هذه المرأة من خلال تنامي المعنى وامتداده عبر أربع صور متتالية، وأحدث تكرار ضمير الغائبة بموقعه الإعرابي الثابت توازيا صوتيا، استمر من بداية البيت حتى نهايته، الأمر الذي أكد كثافة حضور المحبوبة/ المرأة الغائبة، وزاد من تلاحم أجزاء البيت.

ويستخدم التوازي التركيبي التام معتمدا على بنية الشرط، يقول:

إذا احتَفَلَ النَّدِيُّ فأنتَ أَرْيٌ وإنْ حَمِيَ الحَديدُ فأنتَ صَابُ(٦٨)

يلجأ شاعرنا إلى التقابل الدلالي بين الشطرين ، ليكشف عن المنزلة السامية لسيف الدولة في وقت السلم وعند الحرب، وجاء تكرار الضمير أنت في صدر جملة جواب الشرط، ليعزز الإيقاع الموسيقي، ويعكس إلحاح الشاعر على إبراز تفرد سيف الدولة ، وتميزه عن غيره.

ويوظف بنية الشرط مرة أخرى في مدحه لسيف الدولة عبر التوازي التركيبي الجزئي، يقول:

إذا وَعَدَ السَّراءَ أنجَزَ وَعْدَهُ وإنْ وعَدَ الضَّراءَ فالعَفْوُ مانِعُهْ(٦٩)

من شيم سيف الدولة الصدق في الوعد والثواب، لكنه يخلف وعيده بالعقاب، فلا يصر عليه، فباب عفوه مفتوح دائما، وقد استخدم الشاعر فعلا في جملة جواب الشرط في الصدر "أنجز وعده" ليجسد صورة الوفاء بالوعد والتحرك لإنجازه، لكنه اعتمد على الجملة الاسمية في جواب الشرط في العجز "فالعفو ما نعه" ليوحي بحالة الثبات والامتناع عن الضرر.(٧٠)

ومن التوازي التركيبي الجزئي قوله:

يُفلِّقُ بالضَّربِ التَّرِيكَ وما حَوَى ويَخْرِقُ بالطَّعْنِ الدِّلاصَ المُسَرَّدَا(٧١)

يماثل صدر البيت عجزه في البنية النحوية تماثلا جزئيا، حيث يتفقان في افتتاح كل منهما بفعل مضارع وفاعله ضمير مستتر، يتبعه جار ومجرور، يليه المفعول به، ووقع استبدال بين جملة "وما حوى" في الصدر والصفة "المسردا" في العجز، وبذلك امتد التوازي، ليشمل معظم أجزاء الشطرين، الأمر الذي لم يؤثر في الإيقاع الموسيقي ، وقد أبرز الشطران قوة الممدوح عند مواجهة الأعداء، فالدروع التي يرتدونها لا تقيهم من ضرباته وطعناته.

ومن صور التوازي الجزئي بزيادة الجار والمجرور قوله:

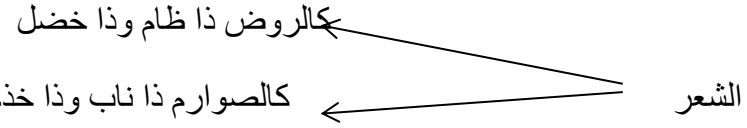
سَفَرتْ له فَأَرَتْهُ بَدْرًا طالِعًا وتمايَلَتْ فأرَتْهُ غُصنا مائِدَا(٧٢)

يشاكل صدر البيت عجزه في عناصر البناء النحوي باستثناء الجار والمجرور "له" في الصدر، وحرف الواو الذي يقوم بدور الرابط بين الشطرين، وقد مثّل الجار والمجرور بؤرة الارتكاز ، التي عكست استحواذ جمال المحبوبة على حاسة البصر لشاعرنا.

ويظهر التوازي التركيبي الجزئي في قوله:

والشِّعْرُ كالرَّوضِ ذا ظَامٍ وذَا خَضِلٌ وكالصَّوارِمِ ذا نابٍ وذا خَذِمُ(٧٣)

ينشأ التوازي في هذا البيت من خلال التماثل القائم على أساس المواقع المتقابلة، وتعلق المتواليات بمحور ثابت(٧٤) هو "الشعر" فكلمة "الصوارم" تقف في موقع مقابل لكلمة "الروض" حيث يتعلقان أو يرتبطان بكلمة "الشعر"، التي تستحضر ضمنيا في الشطر الثاني، وتشغل جمل "ذا ظام وذا خضل – ذا ناب وذا خذم" نفس المواقع الإعرابية، وبينهم تماثل من الناحية الدلالية والصيغ الصرفية، ويمكن توضيح التماثل بين المواقع المتقابلة من خلال الشكل التالي



وقد يأتي التوازي التركيبي في ثنايا البيت، بمعنى أنه لا يمتد ليشمل شطري البيت، لكنه يتم بين عناصر نحوية، تحتل مساحة من صدر البيت، وأخرى مماثلة لها، تحتل نفس الموقع في العجز، وبذلك يحدث الشاعر توازيا بين أجزاء من صدر البيت وأجزاء من عجزه، ومن ذلك قوله يمدح سيف الدولة:

مُظفّرُ الغَزْوِ لمْ تُحرَمْ صَوارِمُهُ ما أمَّلتْهُ ولمْ تُخْفِقْ عَواسِلُهُ(٧٥)

تأسس التوازي التركيبي على تماثل جزئي بين بعض العناصر المكونة لشطري البيت، وقد رافق هذا التوازي تواز صرفي، ناتج عن تكرار صيغة "فواعل" في نهاية الصدر والعجز، مما أدى إلى تكثيف النغم الموسيقي في ختام الشطرين، وتقوية دلالة أن النصر حليف الممدوح، فهو مظفر الغزوات دائما.

ومن ذلك اللون من التوازي قوله يصور فرار الشميشق:

ولَّى الشَمَيْشِقُ لا يهفو به طَرَبٌ إلى المَحلِّ ولا يَدْنُو بهِ سَبَبُ(٧٦)

وقد يتحقق التوازي التركيبي على مستوى الشطر، وليس على مستوى البيت الشعري، بحيث يتوازى شطران متتاليان، كما في قوله:

فكأنَّ أطْرافَ القَنَا حَدَقٌ تَرنُو إلى مُهَجِ العِدَا شَزْرَا

وكأنَّ سَابِغَةَ الدُّرُوعِ ضُحًا غُدُرٌ تَمُرُّ بِها الصَّبا مَرَّا(٧٧)

يتجلى التوازي التركيبي في صدر البيتين وذلك من خلال البنية النحوية نفسها، فالكلمات متعادلة في موقعها الإعرابي في الشطرين، ولجأ الشاعر إلى تكرار أداة التشبيه "كأن" في مفتتح البيتين، فيما يعرف بتوازي البدايات، ويرى د. موسى ربابعة أن "بنية التوازي الناتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنما تعمق البعد الدلالي، وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتتابعها"(٧٨)

وقد يأتي التوازي التركيبي في عجزي البيتين، كما في قوله يهجو أحد الخالديين:

فَخَفِ الإلهَ ومَا أظُنُّكَ حَائِفًا أنْ تَدَّعِي سُوَرَ الكِتَابِ المُنْزَلِ

فالنَّاسُ فِيكَ مُحيّرونَ تَخوُّفًا أنْ تَمْتَحِي سُنَنَ الرَّسولِ المُرْسَلِ(٧٩)

جاء التركيب النحوي في عجزي البيتين متماثلا تماثلا تاما، واستطاع الشاعر من خلاله أن ينال من المهجو، فالتماثل التركيبي يصاحبه تماثل دلالي بين الشطرين، فكليهما يبرز تجرؤ المهجو على السرقة ، وادعاء ما ليس له.

وقد يتحقق التوازي التركيبي داخل شطر البيت، فيما يعرف بالتوازي الأفقي الشطري، حيث يتوازى الشطر ويتعادل مع نفسه(٨٠) ومن ذلك قوله:

لمَّا رأتْ لِلْبَيْنِ رَائِعَةً تَطْوي الوِصَالَ وتَنْشُرُ الهَجْرا(٨١)

يبدو التوازي جليا في الشطر الثاني، الذي تشكلت بنيته التركيبية من جملتين فعليتين، يتفقان في البناء النحوي، ويتضادان في المعاني المعجمية، فالعلاقة بينهما علاقة تقابل دلالي، تظهر رؤية الشاعر لموقف البين والفراق، ويوحي الفعل "تطوي" بسرعة انقضاء أيام الوصل، ويشي الفعل "تنشر" بطول أيام الهجر وامتدادها.

المحور الرابع

التوازي الدلالي

لا يقتصر دور التوازي على البعد الإيقاعي، لكنه يؤدي دورا فاعلا في ترسيخ المعنى وإحكام التلاحم بين أجزاء النص "فكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية ، كان أحفل بالشعرية، وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته المتعددة"(٨٢) فالعلاقة بين طرفي التوازي هي "علاقة اقتضاء، إذ الطرف الأول يقتضي الطرف الثاني صوتيا ودلاليا وصياغيا"(٨٣)

فالعناصر المتوازية تفصح عن علاقات دلالية، وسوف نتناول في الصفحات القادمة أهم العلاقات الدلالية القائمة بين العناصر المتوازية في شعر السري الرفاء.

١- التوازي المتنامي

يرتكز هذا النمط على التراكم الدلالي للفكرة نفسها، ويقوم على تنمية المعنى والامتداد به عبر سلسلة من المتوازيات، حيث تفصّل المتوالية الثانية دلالة المتوالية الأولى وتعمقها ، وتزيد المعنى وضوحا.

فهو تنمية لنواة صوتية أو معنوية في عدة توازيات جديدة ضمانا لانسجام الخطاب، بمعنى أن هناك نواة معينة ذات صورة صوتية متوازية، يمنحها المرسل إمكانية التفصيل، لتتفتق عن توازيات نصية جديد(٨٤)

ومن ذلك قوله يرثي بعض إخوانه:

فَلِمَنْ أصونُ مَدَامِعِي مِنْ بَعدِه ... ولأيِّما أَبكيه منْ أَسبابِه

لِخِطابِه لجَوابِه لِصَوابِه ... لِحِفاظِه لِثَوابِه لِعِقابِه

لِلحَمْلِ عن مُنتابِه للنُصْحِ عنْ ... أَسبابِه لِلصَفحِ عن مُغْتابِهِ

للبيضِ منْ أثوابِهِ للزُهْرِ منْ ... آرائِه للغُرِّ من آدابِهِ

لِحجاه أمْ لنُهاه أمْ لِقراهُ أمْ ... لِعُلاه أمْ لِنَدَاه في أَصْحَابِه(٨٥)

أسهم التوازي المتنامي في إحكام الربط بين الأبيات وتعميق الدلالة من خلال تكرار البناء التركيبي، الذي أبرز الحالة النفسية الحزينة، التي يعيشها شاعرنا، وأضفى الترصيع على الأبيات بناء متوازيا، يوحي بالألم ، الذي يعتصر فؤاده، وشكل قوافي داخلية ، وأحدث توافقا إيقاعيا من خلال اتحاد نهايات الجمل أو الكلمات، وتعادل المقاطع الصوتية، الأمر الذي منح الإيقاع قوة وامتدادا، بالإضافة إلى كثرة تكرار ألف المد، الذي ساعد على امتداد صوت الشاعر المفعم بالهموم والأحزان.

وقد مثلت جملة "لأيما أبكيه من أسبابه" بؤرة النص، التي تدور حولها الأبيات، والتي سرعان ما انطلق منها الشاعر، ليفصل الخلال الكريمة، التي اتصف بها المرثي، ويسترسل في بيان تعدد أسباب بكائه، وقد تضافر التوازي العروضي مع البناء التركيبي للأبيات في إحداث قواف داخلية إضافية، حيث يساير الوزن العروضي نطاف الكلمات في البيت الثاني، ويزاوج الشاعر في البيتين : الثالث والرابع بين تجاوز الوزن نطاق الكلمة والالتزام بها، أما في البيت الأخير فيتجاوز الوزن العروضي نطاق الكلمة، وبذلك اعتمد الشاعر في بناء أبياته على ثلاثة أنساق عروضية متوازية، مثلت صورة هندسية منتظمة على المستويين: الأفقي والرأسي، وذلك من خلال مسايرة الوزن نطاق الكلمات أو تجاوزه ، وتراوح التفعيلة بين التمام والخبن ، يوضحها الشكل الآتي

لخطابه	لجوابه	لصوابه	لحفاظه	لثوابه	لعقابه
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
١	١	١	١	١	١
للحمل عن	مغتابه	للنصح عن	اسبابه	للصفح عن	مغتابه
للبيض من	أثوابه	للزهر من	آرائه	للغر من	آدابه
مثْفاعلن	مثْفاعلن	مثْفاعلن	مثْفاعلن	مثْفاعلن	مثْفاعلن
٢	١	٢	١	٢	١
لحجاه أم	لنهاه ام	لقراه ام	لعلاه ام	لنداه في	أصحابه

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن
٢	٢	٢	٢	٢	١

ويستخدم التوازي المتنامي في مدحه، يقول

مَلِكٌ إصَاخَتُهُ لأولِ صَارِخٍ وَسِجَالُ أَنعمُهِ لأولِ طَالِبِ

جَذلانُ يرغَبُ في العُلاَ فَتِلادُه مُصْغٍ لِدَعْوةِ راغِبٍ أوْ رَاهِبِ

كالغَيْثِ يَلْقَى الطَالِبينَ بِوابِلٍ سَحٍّ ويلقَى الحَاسِدِينَ بحَاصِبِ(٨٦)

بنية التوازي في هذه الأبيات بنية متنامية متراكمة، فدلالة البيت الأول تتعمق وتتكثف في البيت الثاني، ويرسخ البيت الثالث المعنى نفسه، ويأتي التشبيه، ليدعم فكرة كرم الممدوح وشجاعته، ويزيدها وضوحا وجمالا، وأدت صيغة "فاعل" على مستوى الموقع دورا كبيرا في تلاحم الأبيات، ومثلت في نهاية كل بيت منبها صوتيا ورنة موسيقية متساوية ومتكررة، وذلك من خلال استخدام الشاعر فن التطريز، الذي يعني " أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون كالطراز في الثوب"(٨٧)

ويعتمد على تنمية المعنى من خلال الثنائيات الضدية، يقول:

كالغَيْثِ يُحْيِي إنْ هَمَى والسّيلِ يُرْ دِي إنْ طَمَا والدَّهْرِ يُصْمِي إنْ رَمَى

شَتَّى الخِلالِ يَرُوحُ إمَّا سَالبًا نِعَمَ العِدَا قَسْرًا وإمَّا مُنْعِمَا

مِثْلُ الشِّهابِ أصابَ فَجًا مُعْشِبًا بحريقِه وأضَاءَ فَجًّا مُظْلِمَا

أوْ كالغَمَامِ الجَوْدِ إنْ بَعَثَ الحَيَا أحْيا وإنْ بَعَثَ الصَّواعِقَ أضْرَما

أوْ كالحُسَام إذا تَبسَّم مَتْنُه عبَسَ الرَّدَى في حَدِّهِ فَتَجهّما(٨٨)

تبدو قدرة الشاعر في الأبيات السابقة على تنمية المعنى والاستمرار به، إذ يمثل البيت الأول النواة، التي تدور حولها بقية الأبيات، حيث يحمل الفكرة الأساسية، التي تلح على ذهنه، ويقدم صورة للممدوح ، تتصل بسياق السطوة والسيادة من خلال الثنائيات المتقابلة، حيث تتوازى مظاهر الحياة والموت أو الرغبة والرهبة، إذ عمد إلى تعضيد المعنى وزيادته وضوحا من خلال التشبيهات المتتالية، التي لعبت دورا أساسيا في توسيع حيز الثنائيات الضدية

من خلال التوازيات المتنوعة، التي منحت النص تناغما موسيقيا وانسجاما صوتيا، كما وثقت عرى الترابط الدلالي بين الأبيات، وقد ساعد تنوع أنساق التوازي على كسر الملل والرتابة وإثارة انتباه المتلقي من خلال التنوع داخل الوحدة.

اعتمد الشاعر في البيت الأول على قوالب موسيقية متوازية " كالغيث يحيي إن همى – والسيل يردي إن طما – والدهر يصمي إن رمى" وقد ساعد الترصيع على "وصول النص في دفقات منتظمة إلى المتلقي"(٨٩) ويشكل البيت الثالث نسقا جديدا من التوازي، عبر ارتباط الجملة الفعلية بمحور ثابت ، هو "الشهاب" "أصاب فجا معشبا – أضاء فجا مظلما"، وتضبط جملة الشرط نسق التوازي في البيت الرابع من خلال ارتباطها بمحور ثابت ، هو "الغمام الجون" "إن بعث الحيا أحيا – وإن بعث الصوارم أضرما"، ويماثل البيت الخامس البيت الرابع في تشابه البدايات، حيث يتردد في مفتتح كل منهما حرف العطف "أو" وحرف التشبيه "ك"ويكشف هذا النمط "عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناء متلاحما، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وأن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه"(٩٠)

ويعتمد شاعرنا على علاقة التفصيل بعد الإجمال في تنمية المعنى، فيقول:

وكَفَّاكَ الغَمَامُ الجَوْدُ يَسرِي وفي أحشَائِهِ مَاءٌ ونَارُ

يَسَارٌ منْ سَجيَّتِها المَنايا ويُمنى مِنْ عَطِيَّتِها اليَسَارُ(٩١)

يحمل التشبيه في البيت الأول دلالة التعظيم للممدوح، ويترتب عليه نتيجتان متقابلتان، هما الموت والحياة، ويسعى الشاعر إلى ترسيخ دلالة التشبيه وتعميق المعنى والسير به خطوات عبر علاقة التفصيل بعد الإجمال في البيت الثاني، الذي تماثل صدره وعجزه في البنية التركيبية، وقد عمد إلى زيادة النغم الموسيقي عبر تضافر الجناس والتصدير، وذلك من خلال التكرار

الصوتي للفظي "يسار – اليسار" فقد اتفق اللفظان في الوحدات الصوتية، واختلفا في المعنى، الأمر الذي يلفت انتباه المتلقي، الذي تنتابه حالة من الدهشة، فقد كان يتوقع ترادفا بين اللفظين، لأنهما يتشابهان في الوحدات الصوتية، لكنه يشعر بلذة الاكتشاف عندما يدرك الاختلاف الدلالي بينهما.

"والمتتبع لهذا النوع من الجناس يلحظ ضربا من المراوغة والملاعبة، من حيث يتوهم المتلقي تكرار اللفظ على شكله ومعناه، بيد أن الذهن يدرك بعد التأمل والتروي، بأنهما لفظان يتشابهان في الشكل، ويختلفان في المعنى، فينتج عن تلك اللعبة اللغوية الاستحسان والأريحية بعد اكتشاف القصد من التجنيس"(٩٢)

٢- التوازي التقابلي

يتمثل هذا النمط في التقابل الدلالي بين طرفي التوازي، حيث يأتي الطرف الثاني معارضا لموقف الطرف الأول أو نافيا ما فيه من موقف(٩٣) ويعتمد هذا اللون من التوازي على "التقابل في المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات، ترتبط ببعضها مبنى ومعنى، لأنها قائمة على الازدواج الفني بعيدا عن التكرار المعيب، كل هذا أدى إلى لون من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة، شملت التعبير الفني كله"(٩٤)

وتكمن أهمية هذا اللون من التوازي "في أنه وسيلة فنية ، لا غنى للشاعر عنها، إذ عن طريقه يستطيع أن يولد الدهشة، ويحقق الإثارة لدى المتلقي، لما يحمله من رؤى فنية، تمنح النص أبعادا دلالية، وتشد أواصره المتباعدة"(٩٥)

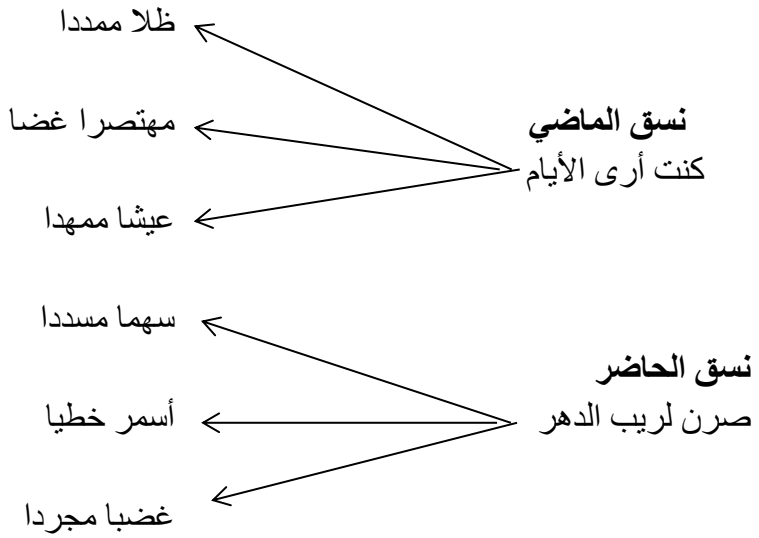
ويوظف التوازي في إبراز معاناته من غدر الزمن، يقول:

وكُنْتُ أرَى الأيَّامَ ظِلاًّ مُمَدَّدًا ومُهْتَصَرًا غَضًا وعَيْشًا مُمَهَّدا

وَصِرْنَ لِحرْب الدَّهْرِ سَهْمًا مُسَدَّدا وَأسْمَرَ خَطِيًّا وعَضْبًا مُهَنَّدَا(٩٦)

يعتمد التوازي في هذين البيتين على "تعلق المتواليات بمحور ثابت" عبر إقامة علاقة ثنائية، شكلت نسقا ثابتا وتوازيا نحويا وصوتيا، نشأ عن تتابع الألفاظ المنصوبة وتكرار الصيغة الصرفية لاسم المفعول، التي تآزرت مع الجناس

بالإضافة إلى تشابه نهايات الأشطر "ممددا – ممهدا – مسددا – مجردا" مما أدى إلى زيادة النغم والإيقاع الداخلي وتوثيق وشائج الترابط بين البيتين، وقد حقق التوازي وظيفة دلالية، هي وظيفة التضاد بين حال شاعرنا في الماضي وحاله في الحاضر، إذ تقوم متواليات البيت الثاني بنقض متواليات البيت الأول، وإبراز الانفصام بين الماضي السعيد والحاضر البائس.



ويعاني من صدود محبوبته وشوقه الدائم إليها، يقول:

صُدُودٌ في التَّقَارُبِ واجْتِنابُ وَشَوْقٌ في التَّباعُدِ وادِّكارُ

يَطُولُ إذا تَقَاصَرَتِ الأمانِي وَيَقرُبُ إنْ تَبَاعَدَتِ الدِّيَارُ(٩٧)

يماثل صدر البيت عجزه في البناء التركيبي، وفي نفس الوقت يتضاد معه دلاليا من خلال ثنائية: الدنو والبعد أو الصد والشوق، فإن دنت المحبوبة ، لم يحظ منها إلا بالصدود والاجتناب، وإن نأت عانى من شوقه إليها، وتذكره لها، ويكشف البيت الثاني من خلال التوازي عن حالة شاعرنا النفسية، وينم التقارب المكاني بين اللفظين المتضادين داخل البيت الشعري عن معاناته الدائمة واشتعال كوامن الشوق في قلبه، وشكل تكرار ألفاظ متطابقة في البنية الصرفية

"التقارب – التباعد، احتساب – ادكار، تقاصرت – تباعدت" إيقاعا موسيقيا ، أسهم في إبراز المعنى وتأكيده.

ويقدم صورتين للممدوح حال تعامله مع الأعداء والأصدقاء، فهو ينقص أعمار أعدائه، ويزيد أموال أصدقائه، يقول:

فأرى العَدُوَّ نَقِيصَةً في عُمْرِهِ وأرَى الصَّدِيقَ زِيادَةً في حَالِهِ

بِوَقائِعٍ للبأْسِ في أعدَائِهِ ووقائعٍ للجُودِ في أموالِهِ(٩٨)

زاد من فاعلية التقابل الدلالي في الربط بين أشطر البيتين أنه جاء ضمن جمل متوازية، كما جاء الفعل "أرى" في مفتتح صدر البيت الأول وعجزه بوصفه منطلقا دلاليا ثابتا، يقدم الشاعر من خلاله صورتين متقابلتين للممدوح، فهو يمتلك القدرة على حصد أعدائه وإغناء أصدقائه.

ويجسد من خلال المقابلة الدلالية مدى الألم الذي يعانيه بعد وفاة والده، يقول:

فارَقْتَنِي وَتَرَكْتَنِي غَرَضًا لأحْداثِ الدُّهُورِ

فَلَبِسْتُ أثوابَ الأسَى وَخَلَعْتُ أثوابَ السُّرُورِ(٩٩)

تفصح المقابلة الدلالية بين شطري البيت الثاني عن حالة الحزن، التي يعيشها نتيجة وفاة والده، فقد انقلبت حياته من سرور إلى أسى، وعكس تكرار ياء المتكلم وتاء الفاعل فكرة الشاعر بوصفه محور الحديث، الذي يعاني نوبات الألم جراء الانتقال الحاد بين حالتين متضادتين.

ويعقد مقارنة بين حاليه : عند قدومه إلى الممدوح وانصرافه عنه، بهدف لفت انتباه المتلقي إلى كرم الممدوح، الذي أحال شقاء شاعرنا نعيما، واعتمدت بنية التوازي على الجملة الفعلية، التي تكررت بكثافة داخل البيت الشعري، حيث جاءت أربع مرات متتالية، وذلك ليمنح صورته في الحالتين حركة وحضورا من خلال التقابل الدلالي بين الشطرين، يقول:

أتيتُ مُروَّعًا يَهْتَزُّ جأْشِي فأُبْتُ مُحَسَدًا يهتَزَّ عُودي(١٠٠)

ويستعين بالتقابل الدلالي بين الشطرين، ليؤكد مظاهر سطوة الممدوح وسيادته، فهو منبع خير وعطاء، وفي نفس الوقت مصدر منع وشقاء، وبذلك بنى بيته

على ثنائيات ضدية، وقد اعتمد على صيغة الفعل الماضي في مفتتح الشطرين، ليدل على أن معاني الكرم والبأس ثابتة للممدوح، ومتحققة على أرض الواقع، يقول:

فأسعَدَ جُودُهُ جَدًّا شَقِيًّا وأشقَى بأسُه جَدًا سَعِيدا(١٠١)

ويمدح الوزير أبا محمد الحسين بن محمد المهلبي معتمدا على التوازي التقابلي، يقول:

فإذا عَبَسْتَ فصَارِمٌ ومَنِيَّةٌ وإذا ابْتَسَمْتَ فَموعِدٌ وعَطَاءُ

وبَنُو قَبيصةَ مَعْشَرٌ أخلاقُهم سيلٌ فمنهُ حيًا ومِنْهُ دِمَاءُ

فإذا تَتَابَعَتِ النَّوائِبُ أَحْسَنوا وإذا تَشَاجَرَتِ الرِّماحُ أَسَاءوا(١٠٢)

تمكن الشاعر من خلال بنية الشرط أن يقدم صورتين للممدوح في موقفين متناقضين: الأول: في حالة الغضب والسخط، والآخر: في حالة الرضا والسرور، وتتعاون الصورتان في إبراز صورة الممدوح، الذي يتسم بالقوة والعنف والكرم والجود، ويسعى الشاعر إلى تأصيل هذه الصورة من خلال بنية الشرط في البيت الأخير، الذي يوضح أن الممدوح يسير على نهج أجداده في مواطن الإحسان وميادين القتال، وقد نهض أسلوب الشرط بتحقيق الترابط بين شطري كل بيت، وأسهم في تشكيل نغمة موسيقية منتظمة ، تتردد داخل البيت.

٣- التوازي الترادفي

يعتمد هذا النمط على الترادف الدلالي بين الطرفين المتوازيين، حيث يقوم الطرف الأول بعرض فكرة ما، ثم يكرر الطرف الثاني تلك الفكرة، وبذلك يعيد الطرف الثاني الطرف الأول في تعابير مختلفة.(١٠٣) ويسهم هذا اللون في تأكيد الفكرة التي يريدها الشاعر، وتقوية المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي.(١٠٤) "فالتماثل التركيبي المعزز – غالبا – بتكرير بعض الأدوات والحروف، يمهد السبيل نحو تماثل معنوي مفترض بين التركيبين"(١٠٥)

ومن أمثلة التوازي الترادفي قوله:

فَضَيْفُكَ لِلْحَيَا المُنْهَلِّ ضَيْفٌ وجَارُكَ لِلربيعِ الطَلْقِ جَارُ(١٠٦)

بنى شاعرنا بيته على أساس المماثلة في المعنى بين شطري البيت، فضيف الممدوح وجاره ينعمان بكرم الضيافة وحسن الجوار، ويشعران بالطمأنينة والسرور، وقد أسهم التوازي التركيبي المتماثل في كلا الشطرين في إظهار التناغم الموسيقي، وأدى دورا بارزا في تكثيف دلالة كرم الممدوح وعظيم جوده، "فعجز البيت ليس إلا تقريرا للمعنى الذي انطوى عليه صدره"(١٠٧)

ويستثمر دلالة الترادف في هجاء أبي العباس النامي الشاعر، يقول:

لَقَدْ شَقِيتْ بِمِدْيتِكَ الأضَاحِي كما شَقِيتْ بِغَارتِكَ القَوافِي

تَوعَّر نَهْجُها بِكَ وهوَ سَهْلٌ وكُدِّرَ وِرْدُها بِكَ وهوَ صَافِي (١٠٨)

يسخر شاعرنا من النامي، ويتخذ من مهنة الجزارة وسيلة للنيل منه، وأداة لتحقيره والانتقاص من شاعريته، فيرميه بالسطو على شعره، الذي يشبه المورد الصافي العذب، لكن النامي – لجهله بالشعر – أفسد المعنى الصافي ، الذي صاغه شاعرنا، ووعر اللفظ الرشيق، الذي أحكم نظمه، وقد حقق تماثل البناء التركيبي دورا مهما على المستوى الإيقاعي، بالإضافة إلى دوره في ترسيخ المعنى وإبرازه في شكل جلي عبر علاقة الترادف.

ويتوسل بعلاقة الترادف في غزله، فيقول:

إذا بَرَزَتْ كانَ العَفافُ حِجَابَها وإنْ سَفَرَتْ كانَ الحَياءُ نِقابَها

أُلاحِظُها لَحْظَ الطريدِ مَحَلَّهُ وأذكُرُها ذِكْرَ البَغيِّ شَبابَها(١٠٩)

المحبوبة امرأة محتشمة ذات خلق ودين، تعتصم بعفتها وطهارتها، قبل أن تحفظ جسدها عن العيون، فإذا برزت للناس، تحجبت بالعفاف، وإذا كشفت وجهها، تسترت بالحياء، وشاعرنا لا يستطيع الوصول إليها، وفي الوقت نفسه يشده الشوق إليها، ويجذبه الحنين ، ويشبه الحالة الشعورية التي يعانيها بآلام المطرود المبعد عن وطنه عند النظر إليه، وبتأثر البغايا عند حديثهم عن ذكريات الشباب، وقد نجحت علاقة الترادف أو التماثل الدلالي بين شطري كل

بيت إلى جانب تكرار الصورة النحوية نفسها في تعزيز الدلالة، وإبراز الموقف العاطفي للشاعر.

ويحن إلى موطنه الموصل ، ويتشوق إلى أيام الصبا مرتكزا على التوازي الترادفي، يقول:

فَفِي أيامِها حَسُنَ التَّصَابِي وفي أفيائِها خُلِعَ العِذَارُ(١١٠)

بنى الشاعر بيته معتمدا على التوازي التركيبي بين الشطرين، وكرر حرف الجر "في" في مفتتح الصدر والعجز، ليدل على تجذر ارتباطه بمدينته الموصل، التي احتوت زمن الصبا وأماكن اللهو والطرب، وأن صور ذكرياته في هذه المدينة متغلغلة في وجدانه، وقد تعاضدت علاقة الترادف القائمة بين شطري البيت في تعميق فكرته، فصدر البيت يتماثل دلاليا مع عجزه لتوضيح ألوان السعادة ، التي نعم بها في مدينته.

ويتردد في شعره كثيرا شوقه إلى مدينة الموصل وحنينه إلى أيام الشباب، التي قضاها في مرابعها موظفا التوازي الترادفي، حيث يحمل الشطران نفس الفكرة، يقول:

وأيامًا عهِدْتُ بِها التَّصابي وأوطانًا صَحِبْتُ بها الشَّبابا(١١١)

ويكرر المعنى السابق مرة أخرى، لكنه يجدد في تراكيبه، فالموصل هي محل الهوى العذري وزمن الشباب الغض، يقول:

مَحلُّ الهَوَى العُذْرِيِّ في خَيْرِ حُلَّةٍ وعهدُ الشَّبابِ الغَضِّ في خَيْرِ مَعْهَدِ(١١٢)

ويتجلى التوازي الترادفي في إشادته بشجاعة سيف الدولة، التي تجاوز حدها عالم البشر، الأمر الذي دفع أدوات القتال متمثلة في السيف والرمح إلى الحديث عنها والثناء عليها، وقد وظف الفعل المضارع ، الذي يفيد التجدد والاستمرار تعظيما لشجاعته وقوته وتحطيما لمعنويات الأعداء، يقول:

يُحَدِّثُ عنْكَ المَشرَفيُّ مُجَرَّدًا ويُثْنِي عَلَيْكَ السَّمْهَرِيُّ مُسَدَّدَا(١١٣)

وشاعرنا يكرر المعنى السابق مرة أخرى، لكنه يجدد في صوره وتراكيبه، الأمر الذي يشي بثراء معجمه اللغوي، يقول:

لهُ مِنَ البِيضِ خِلٌّ لا يُباعِدُه ومِنْ قَنا الخَطِ خِدْنٌ لا يُجانِبُه(١١٤)

الممدوح رجل شجاع، اتخذ من السيف والرمح صديقين له، لا يكادان يفارقانه في حله وترحاله، وقد تعاضدت علاقة الترادف بين شطري البيت في تكثيف المعنى وتعميق الفكرة، واستخدم أسلوب القصر، ليفيد اختصاص الممدوح بهذه الصفة، واقتصار ملازمة السيف والرمح عليه دون غيره.

الخاتمة

توصل البحث إلى جملة من النتائج، يمكن إيجازها في الآتي:

- ينهض التوازي على قاعدة أساسية، هي تكرار قوالب متشابهة وتوزيعها بشكل منتظم مع استبدال الوحدات الصوتية أو المعجمية، فالشاعر يصب في هذه القوالب مفردات وتراكيب متشابهة صوتيا ومتساوية في أجزائها، وبذلك يتكئ التوازي على التماثل والتباين في الوقت نفسه.
- يكشف شيوع التوازي في شعر السري الرفاء عن الوعي الشديد لشاعرنا بهذه الظاهرة، التي مثلت خاصية أسلوبية بارزة في شعره، يلح عليها كثيرا في معظم قصائده ومقطوعاته.
- تجلى التوازي في شعر السري الرفاء من خلال مستويات متعددة، تتداخل مع بعضها في نسيج النص الشعري، وهذه المستويات هي: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.
- لم يلتزم شاعرنا بتكرار نسق نحوي ثابت في أبيات متتالية من قصائده، بل عمد إلى التنويع، ليبعد عن شعره الرتابة والملل.
- استثمر شاعرنا التوازي في إثراء الموسيقى الداخلية لشعره، واستطاع أن يحقق هندسة صوتية، منحت أبياته نغما موسيقيا مكثفا، وأضفت عليها رونقا وجمالا، ونجحت في تعزيز تلاحم الأبيات وتماسكها.
- ارتبط التوازي في شعر السري الرفاء بالدلالة، فلم يكن بمعزل عنها، ولم يشكل سمة جمالية فقط، وإنما أدى دوره في تعميق المعنى وتأكيد الفكرة، وبذلك أسهم في تقوية البعد النغمي والبعد الدلالي.
- تنوعت العلاقات الدلالية بين المتوازيات في شعر السري الرفاء، وتمثلت أهم هذه العلاقات في التوازي المتنامي، والتوازي التقابلي، والتوازي الترادفي.

هوامش البحث

١- د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦، ص ٩٧، د. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، الإسكندرية، ١٩٩٩، ص ١١.

٢- انظر، د. إبراهيم منصور محمد الياسين، التوازي في شعر ابن الحداد الأندلسي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج٧٦،ج٢، ٢٠١٦،ص ٢٢،٢٣. البديع والتوازي ، ص ٣٠ :٥٣. أسماء بالعيد، بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي، دراسة لسانية نصية، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمة لخضر، الجزائر، ص ٣٠ :٣٣. د. جاسم سليمان محمد، بلاغة التوازي قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، مج٢٣، ع١،٤، ٢٠١٢ ،ص٣٦٠ . د. عبد الرحيم محمد الهبيل، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، العدد ٣٣ (٢) ، ٢٠١٤، ص ١٠٤، ١٠٥. د. موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية) مج ٢٢ (أ) ، العدد ٥ ، ١٩٩٥ ، ص ٢٣٠١ . د. نوال بنت ناصر بن محمد السويلم، التوازي في الأمثال العربية، دراسة في كتاب (مجمع الأمثال) للميداني، مجلة الدارة، العدد ٣ ، السنة الأربعون، ١٤٣٥ هـ ،ص ١١١:١١٣ .

٣- د. أحمد عبد العال سعيد، أسلوبية التوازي الصوتي في عهد الإمام علي (عليه السلام) إلى مالك الأشتر، مقاربة تطبيقية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد ٣٣ (٢) ، ٢٠١٤، ص٣٥.

٤- د. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، ط أفريقيا الشرق، ٢٠٠١، ص ٣٥

٥- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط الأولى، ١٩٨٨ ، ص٣٣.

٦- قضايا الشعرية، ص ١٠٣.

٧- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥، ص ١٢٩.
٨- د. سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، ط مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، ٢٠٠٣، ص ٢٤٥،٢٤٦،
٩- د . محمد خطابي، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط الثانية، ٢٠٠٦، ص ٢٢٩.
١٠- بلاغة التوازي قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، ص ٣٦٢.
١١- البديع والتوازي، ص٢٤.
١٢- وردة بويران، التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية، دراسة في أساليب البديع العربية، مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة عنابة، مج٢٣ ، العدد ٥٢، ٢٠١٧، ص ٣٧
١٣- قضايا الشعرية، ص ١٠٥،١٠٦.
١٤- المرجع السابق، ص ١٠٨.
١٥- البديع والتوازي، ص٢٤.
١٦- د. سامح رواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغات" مج١١، العدد٢، ١٩٩٨، ص ١١.
١٧- محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، ١٩٩٩، ص٧٩.
١٨- د. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات "العلوم الإنسانية والاجتماعية"، مج٥ ،ع١، ١٩٩٠، ص١٦٨.
١٩- د. ريحان إسماعيل أحمد المساعيد، فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري، خمرية أبي نواس النونية نموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج٤٤، العدد ٣، ٢٠١٧،ص ٧٧.
٢٠- د. عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٥٢٠.
٢١- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص٩٧،

٢٢- السري الرفاء (أبو الحسن السري بن أحمد بن السري الكندي الرفاء الموصلي)، ديوان السري الرفاء، ت.د. حبيب حسين الحسني ،دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨١ ،ج ٢، ص١١٥، المشرفي: السيف، السمهري: الرمح، معود: متعود ،أصبح عادة له.

٢٣- د.سيد عبيد، في علم الأصوات العربية، مكتبة العبير ، القاهرة، ٢٠١٩، ص ٤٦ .

٢٤- ابن أبي الإصبع المصري(أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد ت ٦٥٤ هـ) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت. د. حنفي محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٣، ص٣٠٥.

٢٥- ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، ص٢٠٣٢.

٢٦- ديوان السري الرفاء، ج١، ص ٣٢٠،٣٢١، يساوره: يثب عليه، الصّل: الحية، الأراقم: جمع أرقم: الحية التي فيها سواد وبياض.

٢٧- د. أحمد علي عبد العاطي، و مسعد عامر إبراهيم سيدون، ظاهرة التوازي الصوتي في شعر عبد العزيز المقالح، دراسة جمالية تحليلية، مجلة الراسخون، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، مج ٥، ع ٢، ٢٠١٩ ، ص١٩.

٢٨- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٧٢١.

٢٩- المصدر السابق، ج٢، ص ٤٠٦.

٣٠- المصدر السابق، ج١ ،ص٣٥٢، الرشأ: ولد الظبية.

٣١- البديع والتوازي، ص٣١.

٣٢- ديوان السري الرفاء، ج١، ص٤٠١،

٣٣- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة. توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص٢٣.

٣٤- د، شعبان قرني، دراسة لغوية لوسائل ترابط النص كما تبدو في كتابة إبراهيم عبد القادر المازني، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم ، جامعة الفيوم، ٢٠٠٥، ص ٣٢٨.

٣٥- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢، ص١٢٣.

٣٦- التكرار في الشعر الجاهلي، ص١٧٨.

٣٧- ديوان السري الرفاء، ج١، ص٣٧٦.
٣٨- المصدر السابق، ج٢ ، ص٧١٧، عتق النجار: كرم الأصل.
٣٩- المصدر السابق، ج ١، ص٣٤٢.
٤٠- المصدر السابق، ج٢، ص٦٧٤، مصطلم: مُستأصَل.
٤١- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت. د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ت. ، ص ٨٠ .
٤٢- د. محمد نجيب عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص٦٦.
٤٣- ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، ص٢٠٣٣.
٤٤- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٢٠٢، العون: جمع عوان من كانت في منتصف العمر، الأبكار: جمع البِكر.
٤٥- التوازي في شعر ابن الحداد الأندلسي، ص٤١.
٤٦- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٣٧٢، الركين: الرزين الثابت، شرود العطايا: سائرة في البلاد.
٤٧- المصدر السابق، ج٢، ص٩٦، حائدا: مائلا.
٤٨- المصدر السابق، ج١، ص٣٦١.
٤٩- المصدر السابق، ج٢، ص٥٦٤.
٥٠- المصدر السابق، ج١، ص٥٥.
٥١- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ت ٦٢٦ هـ) مفتاح العلوم،ت. د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٤١.
٥٢- التكرار في الشعر الجاهلي، ص١٧٧.
٥٣- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٥٩٣.
٥٤- بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي، ص٤٧.
٥٥- خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ت. د. حامد أبو أحمد، مكتبة دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩١، ص٢٠١.
٥٦- د. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨،ص ١٢٦.

٥٧- د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥، ص٣٦٣.

٥٨- د. عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩، ص١٣١.

٥٩- ديوان السري الرفاء، ج١، ص٣٠٨.

٦٠- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ص٢٠٣٣.

٦١- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص١٨٩.

٦٢- المصدر السابق، ج١، ص٣٧١، الشؤون: مفردها شأن: العِرْق الذي تجري منه الدموع.

٦٣- د. محمد صلاح زكي أبو حميدة، بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا هات لي عين السخط للشاعر علي الخليلي، مجلة العوم الإنسانية، جامعة الأزهر ، غزة، العدد٢٧، ٢٠١٦، ص١٤٧.

٦٤- ديوان السري الرفاء، ج٢،ص١٦٠.

٦٥- المصدر السابق، ج٢، ص٢٢٢.

٦٦- المصدر السابق، ج٢، ص١٦.

٦٧- المصدر السابق، ج٢، ص٧٧.

٦٨- المصدر السابق، ج١، ص٣٨٢، الأري: العسل، الصاب: شجر مر.

٦٩- المصدر السابق، ج٢، ص٣٦٨.

٧٠- د. صالح علي سليم الشتيوي، صورة سيف الدولة الحمداني في شعر السري الرفاء، مجلة المنار للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، مج٨، ع٢، ٢٠٠٢، ص١٤.

٧١- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص١١٥، التريك: مفردها تريكة: بيضة الحديد التي يضعها المحارب على رأسه، الدلاص: الدرع، المسرد: المنسوج.

٧٢- المصدر السابق، ج٢، ص٩٥.

٧٣- المصدر السابق، ج٢، ص٦٧٦، الخذِم: القاطع، خضل: ندي.

٧٤- انظر، سمويل .ر. ليفن، البنيات الأسلوبية في الشعر، ت. الولي محمد و التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ١٩٨٩، ص٢٧.

٧٥- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٥٧٠.

٧٦- المصدر السابق، ج١، ص٤٣٨، الشميشق: من قواد الروم.

٧٧- المصدر السابق، ج٢، ص٢٥٢، شزر: النظر بمؤخرة العين.
٧٨- ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، ص٢٠٣٣.
٧٩- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٥٥٢، تمتحي: تقتلع الشيء من أصله.
٨٠- التشابه والاختلاف، ص١٠٣.
٨١- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٢٥١، رائعة: من راع:فزع.
٨٢- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٩٩.
٨٣- أسلوبية التوازي الصوتي في عهد الإمام علي (عليه السلام) إلى مالك الأشتر، ص١٩١.
٨٤- المرجع السابق، ص١٧٩.
٨٥- ديوان السري الرفاء، ج١، ص٤٤٤، الزُّهر: الصافية القوية، القِرى: الضيافة، النهى: العقل، لحفاظه: أنفته.
٨٦- المصدر السابق، ج١، ص٣٠٥، الحاصب: ريح شديدة تحمل التراب وصغار الحجارة.
٨٧- أبو هلال العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري)، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر، ت. علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت،١٩٨٦ ، ص٤٢٥.
٨٨- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٦٥٧.
٨٩- أسلوبية التوازي الصوتي في عهد الإمام علي (عليه السلام) إلى مالك الأشتر، ص١٨٤.
٩٠- التكرار في الشعر الجاهلي، ص ١٧٩.
٩١- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٢٢١،٢٢٢، الجود: الغزير المطر.
٩٢- التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية، ص٤٥.
٩٣- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص٢٣.
٩٤- البديع والتوازي، ص٤٣.
٩٥- د. عبد الفتاح أحمد عبده الحيدري، فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ، جامعة ذمار، اليمن، ع١، ٢٠١٩، ص١٢٦
٩٦- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٨٥، المهتصر: ما يمسك من اللهو.
٩٧- المصدر السابق، ج٢، ص١٧٤.

٩٨- المصدر السابق، ج٢، ص٥٦٢.

٩٩- المصدر السابق، ج٢، ص٢٨٨.

١٠٠- المصدر السابق، ج٢، ص١٢٠، الجأش: رواع القلب عند الفزع، محسدا: محسودا.

١٠١- المصدر السابق، ج٢، ص٩٩.

١٠٢- المصدر السابق، ج١، ص٢٦٤، قبيصة: أحد أجداد الممدوح، الحيا: المطر.

١٠٣- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص٢١.

١٠٤- فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم ، ص١٢٩

١٠٥- بلاغة التوازي قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، ص٣٦٣.

١٠٦- ديوان السري الرفاء، ج٢ ، ص٢٢٣.

١٠٧- بلاغة التوازي قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، ص٣٦٤.

١٠٨- ديوان السري الرفاء، ج٢، ص٤١٩،٤٢٠، المدية: السكين، الأضاحي: جمع أضحية،

١٠٩- المصدر السابق، ج١ ، ص٣٣٨، الطريد: المطرود المبتعد.

١١٠- المصدر السابق، ج٢، ص١٧٤.

١١١- المصدر السابق، ج١، ص٤٠٠.

١١٢- المصدر السابق، ج٢، ص١٣٧.

١١٣- المصدر السابق، ج٢، ص١١٥.

١١٤- المصدر السابق، ج١، ص٣٧٨.

المصادر والمراجع

- د. إبراهيم منصور محمد الياسين،
التوازي في شعر ابن الحداد الأندلسي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج٧٦،ج٢، ٢٠١٦.
- د. أحمد عبد العال سعيد
أسلوبية التوازي الصوتي في عهد الإمام علي (عليه السلام) إلى مالك الأشتر، مقاربة تطبيقية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد ٣٣ (٢) ، ٢٠١٤.
- د. أحمد علي عبد العاطي، و مسعد عامر إبراهيم سيدون
ظاهرة التوازي الصوتي في شعر عبد العزيز المقالح، دراسة جمالية تحليلية، مجلة الراسخون، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، مج ٥، ع ٢، ٢٠١٩.
- أرشيبالد مكليش
الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوشي، مراجعة. توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣.
- أسماء بالعيد
بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي، دراسة لسانية نصية، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمة لخضر، الجزائر
- ابن أبي الإصبع المصري(أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد ت ٦٥٤ هـ)
تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت. د. حنفي محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٣.
- د. جاسم سليمان محمد
بلاغة التوازي قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، مج٢٣، ع١،٤ ،٢٠١٢.

- د. جميل عبد المجيد
البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس
نظرية اللغة الأدبية، ت. د. حامد أبو أحمد، مكتبة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،١٩٩١.
- رومان ياكبسون
قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط الأولى، ١٩٨٨.
- د. ريحان إسماعيل أحمد المساعيد
فاعلية الاتساق الصوتي في انسجام النص الشعري، خمرية أبي نواس النونية نموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج٤٤، العدد ٣، ٢٠١٧
– د. سامح رواشدة،
التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغات" مج١١، العدد٢، ١٩٩٨ .
– السري الرفاء (أبو الحسن السري بن أحمد بن السري الكندي الرفاء الموصلي)
ديوان السري الرفاء، تحقيق ودراسة .د. حبيب حسين الحسني ، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨١.
– د. سعد عبد العزيز مصلوح،
في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، ط مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، ٢٠٠٣.
– السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي ت ٦٢٦ هـ)

مفتاح العلوم، ت. د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

– سمويل .ر. ليفن

البنيات الأسلوبية في الشعر، ت. الولي محمد و التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ١٩٨٩.

– د.سيد عبيد

في علم الأصوات العربية، مكتبة العبير ، القاهرة، ٢٠١٩.

– د. شعبان قرني

دراسة لغوية لوسائل ترابط النص كما تبدو في كتابة إبراهيم عبد القادر المازني، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم ، جامعة الفيوم، ٢٠٠٥.

– د. صالح علي سليم الشتيوي

صورة سيف الدولة الحمداني في شعر السري الرفاء، مجلة المنار للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، مج٨، ع٢، ٢٠٠٢.

– د. صلاح فضل

بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ع١٦٤، أغسطس ١٩٩٢.

– د. عبد الرحيم محمد الهبيل

ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، العدد ٣٣ (٢) ، ٢٠١٤.

– د. عبد الفتاح أحمد عبده الحيدري

فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية ، جامعة ذمار، اليمن، ع١، ٢٠١٩.

– د. عبد الواحد حسن الشيخ،

البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، الإسكندرية، ١٩٩٩.

- د. عزة شبل محمد،

علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩.

- د. عمر محمد طالب

عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

- قدامة بن جعفر

نقد الشعر ، ت. د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د.ت.

- د . محمد خطابي

لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط الثانية، ٢٠٠٦.

- د. محمد صلاح زكي أبو حميدة

بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا هات لي عين السخط للشاعر علي الخليلي، مجلة العوم الإنسانية، جامعة الأزهر ، غزة، العدد٢٧، ٢٠١٦.

– د. محمد عبد المطلب

بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥.

– د. محمد العمري

الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، ط أفريقيا الشرق، ٢٠٠١.

– محمد كنوني

التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، ١٩٩٩.

- د. محمد مفتاح

التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

- د. محمد نجيب عبد العظيم

في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤.

- د. موسى ربابعة

التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات "العلوم الإنسانية والاجتماعية"، مج٥ ،ع١، ١٩٩٠.

ظاهرة التوازي في شعر الخنساء، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية) مج ٢٢ (أ)، العدد ٥ ، ١٩٩٥.

- د. نوال بنت ناصر بن محمد السويلم

التوازي في الأمثال العربية، دراسة في كتاب (مجمع الأمثال) للميداني، مجلة الدارة، العدد ٣ ، السنة الأربعون، ١٤٣٥ هـ.

- أبو هلال العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري) كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر، ت. علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، بيروت،١٩٨٦.

- وردة بويران،

التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية، دراسة في أساليب البديع العربية، مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة عنابة، مج٢٣ ، العدد ٥٢، ٢٠١٧ .

- يوري لوتمان

تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥.