بنية التوازي في قصيدة يزيد بن الحكم الثقفي " تكاشرني كرها"

د٠ نوال بنت محمد بن حمد الصيخان (*)

المقدمة :

تعد القوالب التي تتشكّل فيها النصوص الشعرية جانبًا مهمًّا في بناء النص، وتحفيز التلقي من خلال منظومة من الأساليب التي تخلق طاقة إبداعية داخل النصوص.

والتوازي أحد هذه القوالب التي تقوي الدلالة، وتساعد على إيصال المعاني والأفكار، وتؤسس للإيقاع الموسيقي الداخلي، وعليه تبنى كثير من النصوص ذات الطوابع الخاصة التي لا تزال تنشد الشيء وضدّه، حتى تتشكّل الصورة المعبرة، ويتّضح المعنى المراد.

أهمية الدراسة: يرتكز النص على مقاطع ذات بنى لغويّة ومعنويّة، تنمو وتتجدّد وفقا لبنية التوازي في النص، سواء أكان مصدرها تركيبا فاعلا في معنى النص، أم جماليّا في شكل النص، وهذا بدوره يجعلنا نقف عند ماهية التوازي، لنجيب عن سؤال مفاده، للتوازي بنية داخلية، تنمو داخل جسد النص، لتشكّل أطرافه الإبداعية، أم هو قالب خارجي يخدم الموسيقا، ويبرز النغم، ويؤطر الإيقاع؟

من القراءة الأولى للنصّ يسترعي سمعنا قافيته النافرة، فنظنّ أنّها مصدر الإيقاع، وروح الموسيقا، فإذا تعمّقنا في البحث؛ نجد أنّ هناك آليات وأدوات

(*) أستاذ الأدب المشارك في قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب بعنيزة – جامعة القصيم.

تنسجم مع القافية الإيقاعية، وتتّسق مع موسيقاها، وتتفاعل مع الوزن والقافية؛ لتخلق بنية التوازي.

وقد جاء البحث في تمهيد، ومبحثين، وخاتمة تتضمّن أبرز النتائج التي توصل إليها.

ودرس النص كنسق لغوي مغلق، وعلاقة الألفاظ بعضها ببعض، والتوازي كبنية ساعدت على فهم النص من الخارج وهو العتاب الذي يصل إلى حد الهجاء. وجاءت الدراسة وفق المنهجية البنيوية التوليدية.

الدراسات السابقة: لم أجد فيما وقفت عليه من مصادر من أفرد التوازي بتأليف مستقلّ، غير أنه نال نصيبًا موفورًا من الدراسات النقدية التطبيقية على شعر عدد من الشعراء، ومن هذه الدراسات:

١) ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، عبد الرحيم محمد الهبيل، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد ٣٣، ٢٠١٤ م.

٢) التوازي في شعر السياب وأثره في البنية الشكلية والدلالية قصيدة " الأسلحة والأطفال" نموذجا، د. فتحي محمد رفيق، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٣٧، ٢٠١٧ م.

٣) أنواع التوازي في شعر محمود درويش، للباحثين: إيثار النعمي وعارف الريشاوي، جامعة الأنبار، مج٢٩، ٢٠١٨ م.

٤) التوازي في شعر الشماخ، نهى محمد عمر، مجلة آداب ذي قار، ٢٠٢٠ م.

٥) التوازي في المقامة الجاحظية، أنساقه ودلالته، جهاد عبد القاهر حسين نصار، مجلة أنساق، جامعة قطر، مج ٤، ٢٠٢٠.

ومع تعدد هذه الدراسات إلا أنها تتفق على أنّ لكل شاعر تفاعله الخاص مع آلياته، ليخرج لنا نصًّا مغايرًا لغيره، وإن اتفق معه في الموضوع، على الرغم من كثرة تعاطي الشعراء في مختلف العصور مع التوازي كبنية أساسية للنص.

التمهيد

التوازي[١] أحد المفاهيم التي عرفت قديمًا، ونالت عناية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة وتحليل الخطاب، وقد تداوله النقاد القدماء بأسماء قريبة لمعناه الحديث، وجاء مفهوم التوازي عند العرب القدماء متداخلا مع غيره من المفاهيم البلاغية؛ كالتوازن والتناسب وحسن التقسيم وحسن النسق والتلاؤم.

غير أنّ الدراسات الحديثة ذهبت إلى أنّ التوازي "بديل لساني يتضمّن أشكال التوازن والتناظر البلاغية، وغير البلاغية، اللفظية والمعنوية"[٢].

وكان "ر. بوث" أوّل من تعاطى مع التوازي كأداة لتحليل الخطاب في نصوص التوراة[٣]، ملتمسا من أشكال التوازي جذوته التي تضيء عمله.

وعرفه ياكبسون بأنه تأليف ثنائي، يكسب الأبيات انسجاما من خلال تنوّع الأشكال النحوية والصوتية والمعجمية[٤].

والنصّ موضع الدراسة قاله يزيد بن الحكم بن أبي العاص الثقفي –من شعراء الدولة الأموية–، في عتاب ابن عمه عبد الرحمن. وقد ذكره البغدادي في خزانة الأدب كاملا، عند ذكره للشاهد الثمانين بعد المائة[٥] رواية عن أبي علي

---

(١) التوازي مأخوذ من مادة "وزى" وهي التي من معانيها الموازاة والمقابلة، يقال: وازى الشيء ساواه وعادله وقابله. انظر: لسان العرب : مادة وزى.

(٢) جهاد عبد القادر حسين نصار، التوازي في المقامة الجاحظية، أنساقه ودلالاته، مجلة أنساق، مج٣، دار نشر جامعة قطر، ٢٠٢٠م، ص١٢.

(٣) انظر: محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع ١٨، ١٩٩١م.

(٤) انظر: ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، الدرار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٥) انظر: البغدادي، عبد القادر، خزانة الأدب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م، ج٣، ص١٣٢.

الفارسي. ومثبت جزء منه في الأغاني[1] حين ترجم له، وأورده نوري حمودي القيسي عندما ترجم له وجمع شعره في كتاب (شعراء أمويون)[2].

وقد بُني في مجمله على صورتين متضادتين، تحكمان النصّ، وتوجّهان صوره، وتدفعان نموّه وتكاثفه؛ صورة الشاعر المثالية التي تتجذّر بالخير، ويتفرّع منها العطاء، وتغدق بالوصل، وصورة ابن العم الجاحدة الناكرة التي تقطع علائق الخير وحبال الوصل.

وكأنّ الشاعر التمس إلى بيان صورته أقصى ما تحمله الصورة من متناقضات، إذ الضدّ يظهر حسنه الضدّ، فالنصّ حافل بأشكال التوازي التي تعاضدت فيما بينها لرسم هاتين الشخصيّتين المتناقضتين.

والنصّ أحد النصوص التي قامت على بنية التوازي، فالتشاكل الذي يقوم عليه موضوع النص، يتطلّب من الشاعر مزيدًا من الإيضاح من خلال التقابل والتضاد، وما يعاضدهما لتدعيم صورة العتاب التي أراد الشاعر أن يشكل من خلالها جانبا من علاقاته مع أقاربه، وبخاصة أبناء عمه، وهي واحة من قصائد العتاب التي تشغل حيزا من شعره.

فالشاعر في نصّه أراد أن يعاتب ابن عمه عتابًا يحمل الكثير من اللوم والتقريع، وإن جاز لنا أن نقول عنه إنه عتاب لاذع، تطرّف فيه الشاعر، حتّى حام حول حمى الهجاء؛ فوقع فيه.

---

(١) انظر: الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٧م، ج١٢، ص٢٩٥.

(٢) انظر: القيسي، نوري حمودي، شعراء أمويون، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٢م، ج٣، ص٢٧٤

المبحث الأول

أشكال التوازي

تعددت أنساق التوازي في النص وتداخلت في بنائه لتنتج الدلالة الأدبية، وتدفع به إلى توازن في الشكل والمضمون، فليس التوازي إطارًا شكليًّا، بل هو إضافة للتقنيات داخل النص، وظهرت أشكال عدة للتوازي في نص يزيد بن الحكم الذي مطلعه:

تُكاشِرُني كُرهاً كَأَنَّكَ ناصِـــحٌ وَعَينُكَ تُبدي أَنَّ صَدرَكَ لي دَوي
لِسانُكَ لـــي أَريٌ وَغَيبُكَ عَلقَمٌ وَشَرُّكَ مَبسوطٌ وَخَيرُكَ مُلتَـــــوي

أولا: التـوازي التركيبـي: يتمحور التوازي التركيبي حول العلاقة بين الأفعال والأسماء والجمل وأشباه الجمل، ومدى تساوقها لبناء نسق متوازن، يشكّل البنية العامّة للنصّ، فالتقارب الدلالي ينتج عن نسق من التوازي النحوي من خلال مواقع الجمل المتوازية، والمراوحة بين الجمل الفعلية والاسمية في النص(١)؛ ليخلق نوعًا من التساوق والتوازن، ففي البيت الأول على سبيل المثال:

تُكاشِرُني كُرهاً كَأَنَّكَ ناصِحٌ وَعَينُكَ تُبدي أَنَّ صَدرَكَ لي دَوي

بدأ بجملة فعلية، وهي: "تكاشرني كرها"، بينما بدأ بجملة اسمية في البيت الثاني:

لِسانُكَ لي أَريٌ وَغَيبُكَ عَلقَمٌ وَشَرُّكَ مَبسوطٌ وَخَيرُكَ مُلتَوي

وقد ينتج التوازي من تكرار الوحدة التركيبية ذاتها، نحو قوله:

تُفاوِضُ مَن أَطوي طَوى الكَشحِ دونَهُ وَمَن دونِ مَن صافَيتُهُ أَنتَ مُنطَوي
تُصافِحُ مَن لاقَيــتَ لي ذا عَـــداوَةٍ صِفاحاً وَعَنّي بَينُ عَينِكَ مُنـــزَوي

(١) انظر: قضايا الشعرية، ص ٥٥.

"تفاوض من أطوي"، و"تصافح من لاقيت"، فالبداية بفعلين على الوزن "تفاعل"؛ يخلق توازيا وتشاكلا وإيقاعا، ثم يتبعها بالاسم الموصول" من"، ثم يأتي بعدها بجملة فعلية مثبتة في البيتين.

ومثله قوله: "**أراك إذا استغنيت عنا**"، وقوله: "**أراك إذا لم أهو أمرا**"، فالملاحظ هو تكرار التركيب النحوي، وهذا أحدث توازيا في البناء الشعري للنص، من خلال تناوب الإثبات والنفي في الجملتين الفعليتين، وأنتج توازنًا أيضا.

ومن التوازي التركيبي، توازي الإسناد الاسمي[1] حيث يكون المبتدأ نكرة، والخبر شبه جملة، مثل "**لسانك لي أري**" و"**إليك انعوى**" و"**بك مقتوي**".

ومن البنى التركيبية التي تخلق نوعًا من التوازي، التقديم والتأخير، ويشكل المرتكز الأكبر الذي تقوم عليه بنية التوازي في الأبيات. فعلاوة على ما للتقديم والتأخير من قيمة في إقامة الوزن الشعري؛ نجد له دورًا فاعلًا في رسم المشهد الضدي، المتمثّل في موقف الشاعر، وموقف ابن عمّه، فالشاعر عندما يجري شيئًا من التغيير في التكوين الترتيبي للجملة ويتلاعب في نظامها، فإنّه يهدف إلى ذلك تحقيقا لغاية ما، تخدم المعنى، فمن غير الممكن أن يكون ذلك دون جدوى، إذ الوحدات المتحركة عن نسقها تخلق نوعًا من الدلالة التي عمد إليها الشاعر[2]، وهي تقديم من ينصبّ عليه الاهتمام، كتقديم المتعلقات، وأشباه الجمل والضمائر، ففي قوله: "**وعينك تبدي أن صدرك لي دوي**" فيها أكثر من تقديم وتأخير، والصياغة بترتيبها: "**وتبدي عينك أنّ صدرك دوي لي**"، لكنَّ الصياغة المرتبة وفق موضعها التركيبي الصحيح لا تحقّق القيمة البلاغية والمعنوية؛ ومن ثمّ يكون التقديم والتأخير هو الأنسب والدالّ والباعث للتوازي.

---

(١) انظر: التوازي في المقامة الجاحظية، أنساقه ودلالته، ص ١٧.

(٢) انظر: فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص٧٨.

ويحدث التوازي من خلال الموازنة في تقديم الضمائر، والجارّ والمجرور في النصّ، وبخاصّة ضمائر المتكلّم العائدة على الشاعر، وضمائر المخاطب العائدة على ابن العمّ، فالملاحظ أنه يقدّم ضمير المتكلم؛ إذا كان هو موضع الاهتمام، نحو قوله: "**صدرك لي دوي**" وقوله: "**لسانك لي أري**"، وتقديم ضمير المخاطب في حال كان يريد أن يسلط الضوء على فعل ابن العم؛ كقوله: "**ومن دون من صافيته أنت منطوي**"، وقوله:" **وأنت إلينا عند فقرك منضوي**" وقوله: "**وأنت عدوي ليس ذاك بمستوي**".

فالشاعر من خلال هذا النهج السابق، بنى نسقا من التوازي التركيبي، وكأنّه قسّم النصّ إلى متكلّم ومخاطب، ووازن بينهما في بناء نصّه، وكوَّن اتساقا، يوحي بإيقاع داخلي، يتنامى داخل النصّ، وكثيرا ما يتقدم الجارّ والمجرور الفاعل أو المفعول به، فمن تقدّمها على الفاعل قوله: "**فيدحو بك الداحي**"، ومن تقدّمها على المفعول به قوله: "**لاقيت لي ذا عداوة**". ويحدث تركيب الجار والمجرور توازيا من خلال تكرارهما في البيت ففي قوله:

تَملَّأتَ مِن غَيظٍ عَلَيَّ فَلَم يَزَل بِكَ الغَيظُ حَتّى كِدتَ في الغَيظِ تَنشَوي

ففي البيت جاء الغيظ مجرورا مرتين، بأداتين مختلفتين من أدوات الجر؛ "**من غيظ**" و"**في الغيظ**".

وأيضا من خلال توازيها في الأبيات، فالبنى التركيبية مكوّنة من حرف جرّ وضمير في محلّ جرّ بحرف الجرّ، نحو: "**إليك وإلينا**" و"**منّي وعنّي**". وكذلك توازي بنى الجرّ بالإضافة، والتي تتكوّن من اسم وضمير، مثل: "**نصحي – مالي**" و"**عهده – عهدك**" و"**شكلك – شكله**".

ومن صور التوازي التركيبي، الموازنة بين النفي والإثبات، وهذا يكثر في النص؛ ومن ذلك قوله:

أراكَ إذا لَم أَهوَ أَمراً هَويتَهُ وَلَستَ لِما أَهوى مِنَ الأَمرِ بِالهَوِي

فالنفي في "لم أهو" مقابله "هويت"، وهذا يدلّ على شدّة المفارقة بين موقفه وموقف ابن عمه.

ومثله كذلك قوله:

إلَيكَ انعَوَى نُصحِي وَمالي كِلاهُما وَلَستَ إلى نُصحي وَمالي بِمُنعَوي

فالتوازي التركيبي واضح في البيتين السابقين؛ حيث إنّه وازن بين النفي والإثبات، على أساس أنّ كلّا منهما نقيض الآخر، فهذه المفارقة خلقت توازيًا، وصل إلى حدّ الضدّ في توازي المواقف، وتوازي الصياغة على حد سواء.

ومن التوازي التركيبي الذي يسهم في توليد النص، ما يلحظ من تعدّد الأساليب الإنشائية والخبرية، وتنوعهما، ففي أحد مقاطع النص يصوّر الشاعر موقف ابن عمه من الخير الذي يحلّ به بأسلوب خبري، ثم يعقبه التمنّي أن يكفيه خيره وشره، ثم الرجاء بأن تبعد أرضه، ثم الأمر له باتخاذ خليل غيره، معلّلا ذلك بنفيه اتفاقهما، يقول:

أَراكَ اجتَوَيتَ الخَيرَ مِنّي وَأَجتَوي أَذاكَ فَكُلٌّ مُجتَوٍ قُربَ مُجتَـــــوي

فَلَيتَ كَفافاً كـانَ خَيرُكَ كُلّـــــهُ وَشَرُّكَ عَنّي ما ارتَوى الماءَ مُرتَوي

لَعَلَّكَ أَن تَنـــأى بِأَرضِكَ نِيَّـــةً وَإِلّا فَإِنّـــي غَيرَ أَرضِكَ مُنتَـــوي

تَبَدَّلْ خَليـــلاً بي كَشَكلِكَ شَكلُـــهُ فَإِنّي خَليـــلاً صالِحاً بِكَ مُقتَـوي

تدرّج الشاعر في رسم الصورة؛ فبدأ بالملاحظة من خلال قوله: "**أراك**" فقد لاحظ عليه أنّه يخالفه فيما يحبّ، ويكره له الخير، ثم أتبع الملاحظة بالتمنّي بقوله: "**فليت**" عاطفا بالفاء التي تفيد التعقيب، واستخدم "**ليت**" كدلالة على رغبة

الشاعر في أن يكفّ ابن عمّه خيره وشرّه عنه، وإن كان هذا الأمر عسيرا بعض الشيء[١]، فهي آمال في نفس الشاعر، يتوق لتحقيقها وإن صعبت[٢].

وإن لم يكن هناك بعد في المكان، فهو شعور يولّد في النفس الاطمئنان ببعد من هو مصدر للأذى، فلما تسرّب للشاعر إحساس بقدرته على مفارقته لابن عمه، ورغبته في أن يتمّ ذلك حقيقة، كان أكثر وضوحا، فعبر بالترجي " **لعلّك**"، لأنّ الترجّي لا يكون إلا في الممكن القريب الوقوع[٣]، فكأنّ تركه للأرض التي هو فيها سهل وقريب الحدوث.

وتتطوّر الصورة، وينمو الموقف، ليأتي فعل الأمر "**تبدّل**" قاطعا لكلّ العلائق بينهما، فيسلك حينئذ مسلكًا متوازنًا في إنهاء علاقته به من طرف واحد؛ وذلك لأنّه لقي العنت في بقائها، فكانت هذه الخطوات المتدرّجة من الشاعر في حلّها.

ثانيا: التوازي البلاغي: لعل من أكثر الأنساق التي يظهر فيها التوازي سواء في بنية النص كاملا أو في أبياته المفردة، التوازي البلاغي؛ فالنصّ بشكل عامّ يُبنى على التقابل بين قيمتين، قيمة المثالية التي يتمثّلها الشاعر، وقيمة الخذلان التي يتمثّلها ابن عمه، ومن هاتين القيمتين تنبعث بنى التقابل في النص، وتأخذ هذه البنى أشكالا عدة، فتارة تأخذ معنى التضادّ المعنوي؛ كقوله:

تُصافِحُ مَن لاقَيتَ لي ذا عَداوَةٍ صِفاحاً وَعَنّي بَينُ عَينِكَ مُنزَوي

فالمعنى في الشطر الأول، يضادّ المعنى في الشطر الثاني، وينطلق هذا التضادّ من موقف ابن العمّ، حين يلقى أعداء الشاعر بالصفح والمصافحة، بينما ينقبض، ويقطّب حاجبيه عند لقاء الشاعر.

---

(١) الأنصاري، ابن مالك، (١٩٨٠م)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الندوة، بيروت، ج١، ٢٣٨.

(٢) أبو موسى، محمد محمد، (١٩٨٧)، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ص١٩٩.

(٣) حسن، عباس، (١٩٧٥)، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ج١، ٦٣٥.

ويلحّ الشاعر على تصوير الموقف المتناقض المتكرّر الذي يفعله ابن العمّ معه ومع عدوّه، ويجعل من البنى المتوازية طريقًا لبيان حجم التضادّ في كيفية تعاطيهما للأحداث، والأشخاص، وذلك حين يقول:

عَدُوُّكَ يَخشى صَولَتي إن لَقيتُهُ وَأَنتَ عَدُوِّي لَيسَ ذاكَ بِمُستَوي

وكذلك يأتي التضاد لفظيا في بعض الأبيات، نحو قوله:

أَراكَ إِذا استَغنَيتَ عَنّا هَجَرتَنا وَأَنتَ إِلَينا عِندَ فَقرِكَ مُنضَــوي

فالتضادّ بين "**استغنيت وافتقرت، وبين الهجر والانضواء**"، وبين "**عنا وإلينا**"، شكّل وحدة تضادّ لفظي؛ ولّدت توازيًا على مستوى البيت كاملا.

وقد يكون التضادّ عن طريق المفردات، والطباق بين الكلمات، كقوله:

لِسانُكَ لي أَريٌّ وَغَيبُكَ عَلقَمٌ وَشَرُّكَ مَبسـوطٌ وَخَيرُكَ مُلتَوي

فالطباق بين "**شرك وخيرك**" أظهر التضادّ، ووضّح المعنى وأكّده، وبين "**أري**" و"**علقم**" فالأري هو العسل، والعلقم نبات مرّ، وبين العسل والعلقم تضادّ لفظي، وإن كانا من غير الجنس الواحد، ومثلها "**لسانك**" و"**غيبك**" في دلالة على السر والعلن.

وكذلك الطباق بين الكلمتين في حالتي النفي والإثبات؛ مثل: " **لم أهوَ** " و"**هويته**".

ومن أشكال التوازي البلاغي ما سعى إليه الشاعر من الجناس الذي أدى دورًا بارزًا في إحداث توازٍ في النص، حيث تشيع الألفاظ المتجانسة في البيت الواحد، من ذلك قوله: "**أطوي – طوى – منطوي**"، و"**انضوى– منضوي**"، و "**اجتويت – اجتوى – مجتوي**"، و"**ارتوى – مرتوي**"، و"**شكلك – شكله**"، و"**يغوي – الأغوى– الغي – منغوي**".

ومن أشكال التوازي البلاغي التصدير، أو ردّ العجز على الصدر، بأن يجمع في بيت واحد لفظين مكرّرين أو متجانسين، يجمع بينهما اشتقاق(١)، ويكثر هذا في النص كقوله:

إِلَيكَ انعَوَى نُصحِي وَمالي كِلاهُما وَلَستَ إِلى نُصحي وَمالي بِمُنعَوي

وقوله:

فَلَم يُغوِني رَبّي فَكَيفَ اصطِحابُنا وَرَأسُكَ في الأَغوى مِنَ الغَيِّ مُنغَوي

وقوله:

فَدَيتَ امرأ لَم يَدوَ لِلنَّأيِ عَهدَهُ وَعَهدُكَ مِن قَبلِ التَّنائي هُوَ الدَّوي

ولعل ميل الشاعر إلى وحدة البيت، جعلته يسعى إلى انتهاء المعنى في البيت ذاته، إذ المعنى قائم على موقفين متوازيين، اختار الشاعر أن يكون صدر البيت موقفًا، وعجزه موقفًا آخر، فيرد المعنى على المعنى مستخدمًا لفظين متحدين أو مشتقين من بعضهما.

ومن الأساليب البلاغية التي تغذي بنية التوازي؛ ميل الشاعر إلى التقسيم والتذييل والتعدية واستخدام المترادفات، وهي أساليب شاعت في النص، فنجد التقسيم متمثلا في قوله:

لِسانُكَ لي أَريٌّ وَغَيبُكَ عَلقَمٌ وَشَرُّكَ مَبسوطٌ وَخَيرُكَ مُلتَوي

ونجد التذييل متمثلا في قوله:

إذا ما بَنى المَجدَ ابنُ عَمِّكَ لَم تُعِن وَقُلتَ أَلا بَل لَيتَ بُنيانَهُ خَوِي

فالمعنى هنا انتهى عند "**لم تعن**"؛ لإظهار مزيد من الإيضاح في موقف ابن عمه المتخاذل، فقد بسط في موقفه عندما قال "**لم تعن**"، بل زاد في إظهار تخاذله وتأكيده، عندما تمنّى سقوط مجده بقوله: "**بل ليت بنيانه خو**"؛ وهنا ظهر توازٍ في المعنى والمبنى، وهو تصوير لتعدي ابن العم ومبالغته بالعداء.

---

(١) انظر: الهاشمي ، أحمد، جواهر البلاغة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م، ص٤١٢.

ومن التذييل قوله:

أَفْحشاً وَخِبًّاً وَاختِناءً عَلى النَّدى كَأَنَّكَ أَفعى كُدْيةٍ فَرَّ مُحْجَوي

فالشطر الثاني تفصيل لخلال ابن عمه من خلال تشبيهه بالأفعى المنطوية على أرض صلبة، وجاء التشبيه على سبيل إيضاح الحال، وجرى التذييل مجرى الحكمة والمثل في قوله:

بدا مِنكَ غِشٌّ طالَما قَد كَتَمتَهُ كَما كَتَمَتْ داءَ ابنِها أمُّ مُدَّوي

عمد الشاعر إلى استخدام الأمثال للاستفاضة في الوصف، ورسم أفقًا واسعًا من الانزياح؛ ليحدث توازيًا داخل البيت، فيكون قائمًا بذاته متوازنًا، لا يحتاج إلى امتداد لبيت آخر. وهذا التوازن بين اللفظ والمعنى كثّف فيه التعبير عن طريق التشبيه، "**فأمّ مدوي**" مثل يضرب لمن غشّ بكتمان حقيقة، والشاعر وظّف المثل في إحداث توازن مع ترك مجال لاتّساع النصّ على قصّة هذا المثل. وينتج التوازي أيضا من خلال الصورة الممتدّة لأكثر من بيت، ففي قوله:

تَملَّأتَ مِن غَيظٍ عَلَيَّ فَلَم يَزَل بِكَ الغَيظُ حَتّى كِدتَ في الغَيظِ تَتشَوي

فَما بَرِحَت نَفسٌ حَسودٌ حُشيتَها تُذيبُكَ حَتّى قيلَ هَل أَنتَ مُكتَوي

صوّر الغيظ نارًا تشوي جسد ابن عمه، ثم امتدّت الصورة في البيت الذي يليه، لتصوّر نفسه الحاسدة وهي تذيبه، فتعاقب الغيظ والحسد على جسده ونفسه حتى أهلكاها، وهنا وصل التوازي مداه؛ عندما امتدّ حتى طرق الهلاك.

وتشكّل الكناية نسقًا من أنساق التوازي البلاغي، ففي قوله: "وعينك تُبدي أنّ صدرك لي دويّ" كنّى عن العلانية بالعين، وعن السرّ والخفاء بالصدر. وكذلك الكناية في قوله: " لسانك لي أري وغيبك علقم"، فقد كنّى عن اللطافة في المقابلة بالعسل، وكنّى عن البغض في الغيب بالعلقم.

ومن التوازي الصوري، توزيع التشكيل الصوري الذي اعتمد فيه على الحواسّ والخيال[١]، ففي النصّ تتنوّع الصور الشكلية أو الحسية "التي تصف الشكل" أو الفعلية أو القولية، ففي قوله: "تكاشرني" و"قوله: "بين عينيك منزوي" صور لا تتضح إلا بالرؤية. وقوله: "لسانك لي أري وعينك علقم" صورة تصفه حال اللقاء والغياب، وهي تفصيل لما يقوله عند رؤيته، وما يقوله عند غيابه، ولبشاعة ما يقول، عبر بكلمتين "أري وعلقم". ومن الصور التي اعتمدت على الخيال صورة غيظ ابن عمه منه، حتى تخيّل أنّ الغيظ جمر ينشوي به، بما في ذلك من خيال يتّسع ليشمل تغير الجلد وظهور الرائحة وتقلب الحال، ومثلها صورة ذوبانه من الحسد بما تحمله من وصول إلى حالة الانصهار التي حولته من مادة إلى مادة أخرى.

وقد يقوم التوازي على العطف الذي يقتضي المغايرة باجتماع المعطوفات، وذلك كما في قوله:

كَأَنَّكَ إِن قيلَ اِبنُ عَمِّكَ غانِمٌ شَجٍ أَو عَميدٌ أَو أَخو مَغلَةٍ لَوي

فالشطر الثاني بيان لموقف ابن العم من غنم الشاعر، فهو "حزين، أو عمده المرض، أو موجوع الجوف"، فالتوازي في الموقف أنتج اختلافًا في التعبير، فردّة الفعل السلبي من ابن العمّ على غنم الشاعر، تتنامى في النص، وتولد مجموعة من ردود الأفعال؛ لترسم لنا صورة متوازية لموقف متضادّ، فكلما كان حجم الغنم كبيرا لدى الشاعر؛ زادت معه الأحزان والأحقاد والآلام لدى ابن عمه للدرجة التي تعددت معها المواقف، حتى توازن حجمها.

إن موضوع الفكرة الواحدة، يحقق الوحدة العضوية[٢]، والوحدة العضوية هي جزء من الوحدة العضوية إلى جانب وحدة الأفكار، ووحدة الجو النفسي، فنجد

(١) مبروك، مراد، من الصوت إلى الصورة، ص٢٢٦.

(٢) العاكوب، عيسى علي، (٢٠٠٢)، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق، ص ٩١.

العاطفة في النص تسير إلى جانب الترابط العضوي في النص، ومهما نجد من تفاوت في مستوى المشاعر عمقا واتّساعا؛ تظلّ المشاعر دائرة في فلك واحد المعنى؛ وهي دائرة العتاب التي تشكّل وحدة عضويّة واحدة في النص؛ وهذا – في حد ذاته – ينتج توازيًا في الموضوع والعاطفة في النص الأدبي.

ثالثا: التوازي الإيقاعي:

يمتدّ الإيقاع إلى أكثر من بنية، فهو بنية بلاغية؛ تنتج إيقاعا صوتيا من خلال الجناس والتكرار، وتنتج إيقاعا دلاليا من خلال الطباق والتقابل والتناقض، وهو بنية نحوية، تظهر في التقديم والتأخير، وتمتدّ إلى علاقة الأفعال والأسماء والجمل، وما تولّده من إيقاع داخليّ لهذه البنى والعلاقة بينها.

ولمّا كانت أشكال التوازي السابقة، تصبّ في جدول التوازي الإيقاعي ختمنا به، كونه محلّ التقاء بنى التوازي. ويحسن بنا أن نقسم التوازي الإيقاعي إلى توازٍ داخلي، وتوازٍ خارجي.

فالنوع الأول منهما يتّخذ من البيت الشعري بتركيبه النحوي والصرفي والدلالي والبلاغي طريقًا لتكوينه، ومن أشكال الإيقاع الداخلي، ينتج التوازي بنية التكرار، وتتعدّد بنى التكرار في النصّ، منها تكرار بدايات الأبيات الشعرية في النصّ، نحو تكرار "**أراك**" في ثلاثة أبيات:

أَراكَ إِذا اِستَغنَيتَ عَنّا هَجَرتَنا وَأَنتَ إِلَينا عِندَ فَقرِكَ مُنضَوي

أَراكَ إِذا لَم أَهوَ أَمراً هَويتَهُ وَلَستَ لِما أَهوى مِنَ الأَمرِ بِالهَوي

أَراكَ اجتَوَيتَ الخَيرَ مِنّي وَأَجتَوي أَذاكَ فَكُلٌّ مُجتَوٍ قُربَ مُجتَوي

فهذا نوع من التكرار النغمي، يخدم النغم بالدرجة الأولى، ويدعم الوزن، فلو حذفنا "أراك" لم يتأثر السياق، وقد عدّ عبدالله الطيب هذا النوع من التكرار مقويا للنغم(١).

وكذلك تكرار لفظين متتاليين في البيت الواحد؛ نحو قوله:

إلَيكَ انعَوَى نُصحِي وَمالي كِلاهُما وَلَستَ إلى نُصحي وَمالي بِمُنعَوي

فتكرار "نصحي ومالي" أضاف نوعا من التوازي الإيقاعي داخل البيت، أو تكرار الكلمات مع اختلاف المعنى كقوله:

تُفاوِضُ مَن أَطوي طَوى الكَشحِ دونَهُ وَمَن دونِ مَن صافَيتُهُ أَنتَ مُنطَوي

فأطوي الأولى، جاءت بمعنى أخفي، وأطوي الثانية، جاءت بمعنى الخمص والجوع.

ومن تكرار الألفاظ قوله:

أَراكَ اجتَوَيتَ الخَيرَ مِنّي وَأَجتَوي أَذاكَ فَكُلٌّ مُجتَوٍ قُربَ مُجتَوي

فالاجتواء هنا يعني الكراهية، وامتدادها في البيت بشكل مكرّر يشيع نوعًا من التوازن، ويمنح البيت إيقاعًا داخليًّا، مصدره الانسجام اللفظي الناتج من تكرار المفردة؛ وذلك مثل تكرار لفظ الغيظ في قوله:

تَملَّأتَ مِن غَيظٍ عَلَيَّ فَلَم يَزَل بِكَ الغَيظُ حَتّى كِدتَ في الغَيظِ تَنشَوي

وكان لتكرار الشاعر للجناس حينًا، وتكرار استخدام اللفظ في البيت الواحد حينا آخر، دور في إشاعة نوع من التوازن الإيقاعي الداخلي الناتج عن تكرار الحرف أكثر من مرة؛ ليشكّل نمطا إيقاعيا رتيبا؛ يزيد من كثافة الموسيقا الداخلية للبيت الواحد، ويكاد يكون هذا اللون موجودًا في كلّ الأبيات. ففي البيت الثالث على سبيل المثال، ينتشر حرف الطاء، نتيجة الترصيع في قوله: " **أطوي – طوى –**

---

(١) انظر: المجذوب، عبد الله بن الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩م، ج٢، ص٥٩.

منطوي". ومثله البيت السابع في قوله: "**أهوَ – هويته – أهوي – الهوي**"، وكذلك البيت الثاني عشر "**يغوني – الأغوى– الغي – منغوي**". وفي البيت الخامس والعشرين "**يدحو – الداحي – مدحوي**". فهذا النوع من الجرس الصوتي الناتج من تكرار الحروف؛ يحدث موسيقا إيقاعية، تمتدّ إلى أبعاد دلالية(١).

فمقابلة الحروف والألفاظ بالأحداث التي تصوّرها نهج عرفه القدماء، وساروا عليه، وهو نوع من التماثل يسمى بالتماثل الصوتي؛ وذلك حين "يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها"(٢)، ففي كلمة " **تكاشرني**" على سبيل المثال فصل بين الكاف والشين بالألف؛ ليحدث المدّ نوعا من التوازن بين حرف الكاف الانفجاري، وحرف التفشّي الشين، ومثله الموازنة بين الحروف المطبقة والحروف غير المطبقة، ففي قوله:

تفاوض من أطوي طوى الكشح دونه ومن دون من صافيته أنت منطوي

نجد أن حرفيْ "الدال" و"التاء" يخفّفان من وقع الحروف المطبقة "الضاد" و"الطاء"، وكذلك مجاورة الحروف "النون والميم والواو"، تخفف من حدّة الإطباق(٣)، فتستسيغ الأذن النطق بتلك الكلمات.

وينتج الإيقاع الداخلي أيضا من حسن التقسيم في بعض الأبيات، كقوله:

لسانك لي أري وغيبك علقم وشرّك مبسوط وخيرك ملتـــوي

وكذلك الموسيقا الناجمة من صيغ التخيير، كما في قوله:

كأنك إن قيل ابن عمك غانم شجٍ أو عميدٌ أو أخو مَغْلة لَوِي

أمّا على مستوى النص، فإنّ وحدة البيت ساعدت على إيجاد نوع من التوازي المعنوي الذي انعكس على موسيقا البيت، وتنامى حتّى استوى في النص كاملا،

---

(١) انظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، عالم الكتب، القاهرة، ت.ط ١٩٩٣م، ص٤٧.

(٢) ابن جني، عثمان الموصلي، الخصائص، تح: محمد النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ت.ط ١٩٥٢م، ج٢، ص ١٥٧.

(٣) انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، ١٩٥٢م، ص٢٨.

وحقّق نوعًا من الإيقاع الشامل، مصدره تناسب الأفكار مع الأبيات، والتفاعيل المتناسبة مع الموضوع، فالنصّ على بحر الطويل من دائرة المختلف التي "راعت التوازن في بحورها بين المتحركات والسواكن"(١)، فتناوب التفاعيل "فعولن مفاعيل فعولن مفاعيل" في بحر الطويل، وتكررها في الشطر الثاني بنفس الإيقاع؛ سمح للشاعر أن يعبّر عن حالة العتب الحاد الممزوج بالهجاء، وذلك بما يحويه من تفاعيل كثيرة، فبحر الطويل يتناسب مع مواقف الهجاء والفخر(٢).

وهذا النصّ مزيج بين الفخر والهجاء، فهو يشكّل خطين متوازيين؛ أحدهما عتب حادّ على ابن عمه، والآخر فخر بنفسه، فالشاعر حمل بين هذين الخطين انفعالا شديدا، أحتاج فيه إلى بحر، يستوعب هذا الانفعال، ويمتصّ مشاعر الغضب والعتب التي يمور بها قلبه نحو ابن عمه. فبحر الطويل يستوعب الكثير من هذه المعاني، ويتسع لأغراض جمة، كالفخر والحماسة وسرد الحوادث ووصف الحال(٣)، وإخراج ذلك الانفعال الذي تملكه، بدليل تلك المقدمة الانفجارية الحروف "**تكاشرني كرها كأنك ناصح**".

كما أن تخيّر القافية "وي" أوجد نوعا من التوازي الإيقاعي بينها وبين الموضوع، وقد نبّه القدماء إلى العلاقة بين القافية والغرض، وما يحدثه ارتباطها من موسيقا شعرية. ففي صحيفة **بشر بن المعتمر**، ضمن نصيحة قدمها للشاعر، حثه فيها على أن يحضر المعاني والأفكار في فكره، ثم يطلب لها وزنا، يحتمل تلك المعاني، وقافية تناسبها(٤).

---

(١) الخريشة، خلف، جماليات التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجوف، ٢٠١٤م، مج ٢١، ص٧٩.

(٢) انظر: موسيقى الشعر، ص ١٩١.

(٣) انظر: هوميروس، الإلياذة ، ترجمة: سليمان البستاني مطبعة الهلال، مصر، ١٩٠٤م، ص٩١.

(٤) انظر: الجاحظ، عثمان بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج١، ص١٣٩.

فقافية النصّ، صنفت من القوافي النفر[١]، وهي تناسب التنافر الكامن بينه وبين ابن عمه، فقد رسم الشاعر تصورا خارجيا لشكل العلاقة القائمة بينهما[٢]، وأرى أنّ القافية جزء من براعة الشاعر، لا تقلّ في قيمتها عن اختياره لبحر الطويل، فقد اختار الشاعر قافية نافرة، دلّت على براعة الشاعر وقدرته ومعرفته باللغة[٣] ، ففيها لزم قافية الواو المكسورة التي أشبعت إلى حرف يناسبها، وهو الياء؛ فأنتجت صوت "وي" كأحد أصوات النواح والتأوه والعويل.

والقافية النافرة مفتاح النص المصوّر للعواطف المتنافرة بينه وبين ابن عمه، وشتان بينه وبين المقنّع الكندي، حين عاتب إخوته وأبناء عمه، قائلا:

يعاتبني في الدين قومي وإنما ديوني في أشياء تكسبهم حمدا

فعلى الرغم من اتحاد الموضوع والبحر الشعري، نجد أنّ القافية المختارة لكل شاعر أظهرت تباينا بين النصين، فكان اختيار القافية مؤثرًا في اختيار كلمات النص، حيث مالت في نص يزيد إلى الجزالة والمتانة والقوة؛ وهذا ولّد تمايزا بين العتابين، فعتاب يزيد جاء جافّا جلفا، ظهرت فيه نبرة الهجوم أكثر من العتاب، على حين غلّف المقنع عتابه باللوم، دون أن يشتدّ في العتب والهجوم، الأمر الذي انعكس على القافية، فجاء اختيار المقنّع لحرف الدال قافية لنصّه مناسبا مع مستوى عتابه، فالدال من القوافي الذلل، وكأني به من خلال القافية، يترك الباب مفتوحا بينه وبين بني عمه، لعودة صافية، بعد أن تنقشع سحابة عتابه، بينما اختار يزيد بن الحكم حرف الواو المكسورة، في إيحاء إلى نهاية مسدودة، وعلاقة توشك أن تنقطع بينه وبين أبناء عمه.

---

(١) انظر: المعري، أبو العلاء، اللزوميات، دار صادر، بيروت، ج١، ص٧٩.

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٧٩.

(٣) انظر: عبد الرؤوف، محمد، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م، ص٩٦.

المبحث الثاني

تجسيد الشخصيات المتوازية

إن بناء النص على التوازي جسد لنا شخصيتين متوازيتين، كانت الشخصية الأولى شخصية الشاعر، والشخصية الثانية شخصية ابن العم، وقد وظف الشاعر أشكال التوازي في تقريب صورتهما، وكأنه أمسك قلما ليرسم خطين متوازيين التقيا في حبر القلم ثم افترقا إلى الأبد.

١) شخصية يزيد بن الحكم داعمة للتوازي:

يتأثّر العمل الفنيّ بشخصية الفنّان "الشاعر" الذي ينتج العمل الأدبي، والعوامل المؤثرة في حياته، والظواهر المشكّلة لشخصيّته، ولا يمكن أن ندرس نصًّا بمعزل عن قائله، إذ النصّ ينقل شيئًا من نظرة الشاعر، ويعكس قيمه وسلوكياته، على الرغم من محاولة الشاعر الالتزام بالموضوعية في طرحه.

إنّ الوقوف على جوانب من شخصية **يزيد بن الحكم بن أبي العاص الثقفي** يفسّر لنا شيئا من تكوين شخصيته، والعوامل التي دفعت إلى التوازي في النص. فيذكر عنه المؤرخون أنّه عالي الطبقة من أعيان العصر الأموي، وذو حسب رفيع، كان لأسرته سيادة في الجاهلية، حيث كان والده حاكما على البحرين(١)، وكذلك قُدِّر في الإسلام، وذلك عندما ولاه الرسول ﷺ صدقات قومه، وبقي واليًا عليها في عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم. أمّا أمّه فهي ابنة الصحابي "**الحصين بن بدر التميمي**" الملقب بالزبرقان، الذي كان شاعر قومه في وفد تميم إلى الرسول ﷺ (٢).

---

(١) انظر: القرطبي، ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الصحاب، تح: علي البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٩٢٢م، ج١ ص ٣٥٨.

(٢) انظر: العسقلاني، ابن حجر، الإصابة في تمييز الصحابة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥م، ج٢، ص٧٣.

وهذه المكانة العالية؛ جعلته معتدّا بنفسه، يظهر ذلك من بعض مواقفه من الخلفاء والولاة؛ فتذكر الروايات أنّ الحجاج ولّاه كورة فارس، وحصل بينهما مغضبة، أعقبها استرداد الإمارة منه، بيد أنّ الشاعر لحق بالخليفة **سليمان بن عبدالملك**، ومدحه بقصيدة، وذكر له قصّته مع الحجاج، فأجرى له مالا دائما، يعادل ما كان سيتقاضاه نظير إمارة فارس(١).

أما من الناحية الأدبيّة، فالشاعر من شعراء عصره الفحول، فقد شهد له "الفرزدق" بالفحولة، حين مرّ في مجلس وسمعه ينشد، فقال: "من هذا الذي ينشد شعرا كأنّه من أشعارنا؟"(٢)، فقوله: "من أشعارنا" إشادة بتفوّقه وارتفاع كعبه في الشعر؛ حتى عدّه **الفرزدق** من طبقته.

ومثل هذه الشهادات ترفع من حالة الثقة بالنفس لدى الشاعر؛ فيقدر لنفسه قدرًا عاليًا، ومكانة عظيمة. ويظهر أنّه كان متأثرا بجدّه لأمّه "الزبرقان بن بدر"، بدليل أنّ الفرزدق لمّا علم أنّ المنشد هو **يزيد بن الحكم** عقب بقوله: "أشهد بالله أنّ عمّتي ولدته"، وأمّ يزيد بكرة بنت الزبرقان بن بدر(٣)، غير أنّ هذا التأثر لم يكن في البراعة الأدبية فحسب، بل امتدّ إلى التأثّر النفسي، والعلاقات بين الآخرين، وبخاصّة أبناء العم، فللزبرقان قصيدة يعاتب فيها ابن عمه، بناها على نسق التوازي والمقابلة بينه وبين ابن عمه، مطلعها:

ولي ابن عم لا يزا ل يعيبني ويعين عائب(٤)

فتكون هذه النظرة لابن العم نظرة متوازية متجذّرة في ذهنية الشاعر؛ وهذا يهيئ لتكوين شخصيّة الشاعر الباعثة على مثل هذا النص؛ فقد عرف عنه التوجّه

(١) انظر: الأصفهاني، الأغاني، ج١٢، ص٢٨٧.

(٢) السابق، نفس الجزء والصفحة.

(٣) انظر: السابق، نفس الجزء والصفحة.

(٤) المعيني، عبد الحميد، شعر بني تميم في العصر الجاهلي، منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة، ١٩٨٢م، ص١٩٦.

نحو اللوم والعتاب والهجاء في شعره، فله أكثر من نصّ في العتاب، بعضها لأخيه وبعضها لابن عمه.

فمن القصائد في العتاب، قوله:

أخي يسر لي الشحناء يضمرها حتى ورى جوفه من غمرة الداء[١]

وفي عتاب ابن عمه:

ومولى كذئب السوء لو يستطيعني أصاب دمي يوما بغير قتيل[٢]

إن علوّه في الطبقتين الاجتماعية والأدبية؛ زاد لديه نسبة الاعتداد بنفسه، لذلك يظهر من مواقفه أنّه يتصدّى لأيّ تصرّف فيه انتقاص له، ولا يقبل أيّ مساس بكرامته؛ ومن ثمّ لن يكون سهلا عليه أن يمرّر هفوات الآخرين، وربما هذا النص جزء من دائرة الثأر للكرامة نحو هفوات ابن عمه وأخطائه التي فسّرها الشاعر على أنّها لؤم وخسة.

إن التشكيل النفسي لشخصية الشاعر، جعلته يترسّم المثالية، ويدعو إلى مجموعة من القيم التي افتقدها في الآخرين[٣] من خلال نصوصه، غير أنّي لا أميل إلى إضفاء صفة المثالية على الشاعر؛ فليس من المثالية كثرة العتاب واللوم والهجاء، والانتقادات المتتالية، وإن كان الشاعر يعاتب من حوله، ليدافع عن المثل والقيم، فقد كان الأحرى به ألا يطرق باب العتاب الحاد الذي أدخله دائرة الهجاء والحدّة والقسوة.

وقد ذهب "نوري القيسي" إلى هذا الرأي أيضا بقوله:" إنّ انصراف الشاعر لتوجيه الطعون إلى خصومه، لا يعني تبرئته من مواقف خاطئة"[٤]. فالقصائد

---

(١) الأغاني، ج١٢، ص ٢٩٥، وخزانة الأدب، ج١، ص١١٦.

(٢) الأغاني، ج٢، ص ٢٩٤.

(٣) انظر: التمساحي، عادل نصورة، ملامح الشخصية المثالية في شعر يزيد بن الحكم الثقفي، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، جامعة المجمعة، ع٢١، ٢٠٢٠م، ص٣٣.

(٤) القيسي، نوري حمودي، شعراء أمويون، ج٣، ص٢٤٥.

المتتالية في عتاب أخيه وابن عمّه؛ تجعلنا نقف عند نظرة الشاعر القلقة نحو المجتمع عامّة، ونحو أقاربه الأقربين خاصة، فليس من المقبول أو المعقول أن يتعدّد المعاتبون المخطئون، والمعاتِب واحد. فكيف لشخص أن يجتمع عليه الناس والأقارب على وجه الخصوص بالأذى، وأن يشتركوا بالإساءة إليه، دون أن يكون هناك جانب خفيّ في شخصية الشاعر لم يظهر لنا.

إن المثالية التي ادّعاها الشاعر مثالية ناقصة خافتة، تضيء من جانب المتكلّم وحده، لكنّها حالكة السواد من جانب مَن حوله؛ فهل من المثالية تعداد مثالب الآخرين والحطّ منهم وذكرهم بالسوء، حتى لو كان ذلك على سبيل العتب واللوم؟!

ويبدو أنّ التفسير الأقرب للمثالية التي يدَّعيها الشاعر، ما يراه في نفسه من مميزات تتّكئ على أصله ونسبه، ومنزلة والده، وشرف نسب أمّه؛ وهذا جعله يتطلّع إلى مزيد من التقدير ممّن حوله، ولمّا لم يجد ما يصبو إليه مال إلى التقليل من شأنهم من خلال اتّهامهم بكرهه ومحاربته.

وقد يكون ذلك جانبًا من جوانب الفخر الذاتي، حين يسبغ الشاعر على نفسه صفات المثالية، مقابل الحطّ من شأن الآخرين، وابن عمّه أحد هؤلاء الآخرين.

والتساؤل الذي يفرض نفسه هنا ما المبرّر الذي يؤدّي إلى محاربة ابن عمّه له؟! فعمّه عبد الرحمن بن عثمان بن العاص، ولّاه عمر بن الخطاب رضي الله عنه على عمان والبحرين، فقام عثمان بتوجيه أخيه الحكم على البحرين، أي أنّ عثمان والد عبد الرحمن المعاتب كان أكبر شأنا من أخيه وأعظم منزلة ومكانة، وهو المتفضّل على والد الشاعر، حين وجّهه إلى البحرين هناك.

فإذا كان الأمر كذلك؛ فلماذا يظهر ابن عمه حقدا عليه؟ ولماذا يتمنّى زوال نعمه، وهدم بيته، وهو في مكانة أعلى منه، ومنزلة ابن عمه أرفع من منزلته؟!

وعندما يعاتب أخاه عبد ربه، يسلك مسلكًا وعرًا في العتاب، وكأنّه يعاتب عدوًّا لا أخًا، ومن ذلك قوله:

أخي يسرّ ليَ الشحناءَ يُضمرها حتّى وَرَى جوفَهُ مِنْ غِمْرِهِ الداءُ

حرَّانُ ذو غُصَّة جُرِّعْتُ غُصّتَــهُ وقد تعرَّض دون الغُصَّة الماءُ(١)

ثم إنّ الحثّ على المثاليّة والدعوة إليها يستوجب من الداعي التلطّف في المسألة، والتأنّق في العرض، واستخدام المفردة اللينة الخالية من العنف والقسوة، والتقديم للموضوع بودّ. وهذا الأسلوب يخفي خلفه رسائل العتاب المبطنة، وليست البداية القاسية الشديدة، المحمّلة بالعتب الممزوج بالغضب الشديد، وينشب مخالبه في صدر النص؛ ليقطر منه دم الغضب والهجاء للطرف الآخر.

ويوضّح مطلع النصّ الذي بين أيدينا هذا الأمر، وذلك التحامل؛ يقول:

تُكَاشِرُني كُرْهًا كَأَنَّكَ نَاصِحٌ وعينُكَ تُبْدِي أنّ صَدْرَكَ لِي دَوِي

فهذا البيت فيه مكاشفة واتّهام، وهو أكثر من العتب والمثالية.

وتشبيه ابن عمّه بذئب السوء في مطلع نصّ آخر يعاتبه فيه، يبعده كلّ البعد عن صلة الرحم والدعوة للمثالية؛ يقول:

ومولى كذئب السوء لو يستطيعني أصاب دمي يوما بغيــر قتيــل

والحقيقة أنّ الشاعر اعتقد المثالية بلسانه، ولمّا يطمئنّ قلبه إليها، ويترجمها سلوكه، يقول:

وما خير من لا ينفــع الأهــل ماله فإن مات لم تحزن عليه أقاربه

وإلا فما حاجة الأهل للمال، وقد طعن كرامتهم، وسدّد لهم التهم، فشتّان بين عتاب يزيد بن الحكم لإخوانه وابن عمه، وعتاب المقنّع الكندي لإخوته وقومه، يقول:

يعاتبني فــي الديــن قومــي وإنّما ديونيَ في أشياء تكسبهم حمدا

٢) التوازي، وبناء شخصية ابن العم:

(١) الأغاني، ج١٢، ص٢٩٥، خزانة الأدب، ج١، ص١١٦.

منذ العصر الجاهلي والقبيلة هي المتحكّم في العلاقات بين أفراد الأسرة والأقارب، فقد جعلت القبيلة سلوكيات الفرد هي الأولى في الحبّ والعداء، وكان التنافس داخل القبيلة الواحدة، ويحتلّ المراكز العليا بين فرسانها وشعرائها وخطبائها، وربّما يمتدّ التنافس؛ ليشكّل نوعا من الخصومة والعداء في سبيل التسيُّد أو التمركز في القبيلة؛ ولذا ظهر الفخر الذاتي وتعداد المحامد والمناقب، وكان بناء الذات وحبّ الظهور بابًا للنيل من الآخرين، والحطّ من شأنهم بالهجاء، وتصيد الأخطاء والتعريض، وجاء الأهل في مقدّمتهم؛ ونال ابن العمّ القدح المعلّى من هذه العلاقة المتوترة(١)، بحكم التنافس على الغلبة، والسمعة، والثناء من رؤساء القبائل وأعيانهم.

وجاء العصران الإسلامي والأموي امتدادًا لهذه العلاقة المتوترة، إذ مازالت القبيلة تبسط نفوذها، ويستظلّ الأفراد تحت كنفها. (٢)

وعلى حين تتّسع دائرة عتاب أبناء العمّ في العصرين الجاهلي والأموي، تضيق تلك الدائرة في العصر العباسي في مؤشّر لضعف وشائج القربى والقبيلة؛ ليحلّ الصديق محلّ ابن العمّ(٣).

---

(١) يقول المزرد:

وإني للباس على المقت والقلى بني العم منهم كاشح وحسود

أذب وأرمي بالحصى من ورائهم وأبدأ بالحسنى لهم وأعود

ديوان المزرد الغطفاني، تح: خليل العطية، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٢م، ص٧١.

(٢) ومن العتاب لابن العم والأهل قول الهيثم النخعي:

بني عمنا إن العداوة شرها ضغائن تبقى في نفوس الأقارب

تكون كداء البطن ليس بظاهر فيبرا وداء البطن من شر صاحب

الأصفهاني، الراغب، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ٢٠٠٠م، ج١، ص٤٣٧.

(٣) يقول إبراهيم بن العباس الصولي في عتاب محمد بن عبدالملك الزيات:=

إنّ تفاعل الشاعر مع النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه يجعله يستند إلى النظرة المجتمعية في بناء نصه، فيكون محكوما بروح القبيلة، وإطار القرابة. بل نذهب إلى أنّ بناء القصائد العربية القديمة تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي الذي يعيشه العرب(١). فالتقنيات والآليات التي بنيت عليها النصوص، ما هي إلا نتاج تأثّر الشاعر بمجتمعه. غير أنّ ما يعنينا في هذا المجال، قصائد العتاب التي قيلت في عتاب أبناء العم، وهي التي تبنى على مثالية الشاعر، وتحليه بالصفات الحميدة والمثل العليا، وفي المقابل غدر ابن العم، وما يمور في قلبه من حسد وحقد.

وإذا نظرنا في بنية هذه القصائد، وجدناها تقوم على المقارنة بين موقفين: موقف الشاعر، وموقف ابن عمه؛ وهذا يهيئ قيام التوازي في هذه النصوص، ويساعد الشاعر على إبراز كل أشكال التوازي وبنائها وتجسيدها، كالتوازي التركيبي، وما يشتمل عليه من لغة ونحو وصرف، والتوازي البلاغي بأشكاله المختلفة كالطباق، والمقابلة، والجناس، وردّ العجز على الصدر، والتوازي الإيقاعي المشكّل من الموسيقا والجرس الصوتي، والإيقاع الداخلي والخارجي.

فمن خلال بنية التوازي، تظهر شخصية ابن العم مراوغا مخاتلا، يضمر الشرّ ويظهر الخير، فهو شخصية انتهازية مراوغة، تقترب عند الحاجة، وتنساب هربا بعد انقضائها، وهي شخصية معاندة، تعمل ضدّ ما يتوقّع منها.

=وكنت أخي بإخاء الزمان فلما نبا صرت حربا عوانا
وكنت أذم اليك الزمـــان فأصبحت فيك أذم الزمانا
وكنت أعدك للنائبـــات فها أنا أطلب منك الأمانا

الميمني، عبدالعزيز، الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٣٧م، ص١١٦.

(١) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ١٩٧٤، ص٣١٥.

هذه الملامح التي يرسمها الشعراء لشخصية ابن العم من خلال بنية التوازي؛ تنبئ بمستقبل الحال الذي سيكون عليه مع ابن عمّه، فنصّ يزيد بن الحكم أحد هذه النصوص التي صوّرت ابن العمّ، وهو يتصيّد الفرص للإضرار به، والإساءة إليه، والنيل منه، وهدم أمجاده، واشتعال قلبه غيظًا وحسدًا وحقدًا عليه.

إنّ مثل هذه النصوص التي أفادت من بنية التوازي، وجعلت من الشيء ونقيضه أنموذجا لرسم علاقة اجتماعية رئيسة في الحياة، وهي علاقة أبناء العمّ التي تصوّر مثالية الشاعر، وخلاله الرفيعة، وسعيه إلى سدّ خلل في ثغر العلاقات الأسرية، بينما ابن العمّ حاقد حاسد، يهدم المجد، ويفكّ علائق المودة.

فمضت الشخصيتان تسيران في البناء الموضوعي بصورة متوازية، حين أعطى الشاعر لنفسه صفات الإيجاب، وجعل لابن عمه صفات السلب، ليقنع المتلقي بمثاليته من جانب، وسوء ابن عمه من جانب آخر، وإن لم يكن الأمر في حقيقته بهذه الصورة.

ويمكن أن ندرس أيّ نصّ بني على التوازي من خلال هذه النظرة، ونتفاعل معه وفق هذا التصوّر، لنخرج بدراسة واعية لشخصيّات النص، ونقف على كيفية تصرف الشاعر بها، بتحويلها إلى شخصيّات سيّئة من خلال تجسيدها بصور سلبية[1] مضادّة لشخصيته المثالية.

ولا شكّ في أن نجاح التوازي في هذه البنية، كان على حساب صورة ابن العمّ المظلمة وكرامته المهدرة، وعرضه المهتوك، فسعى الشاعر في رسم جزء من الصورة، كسر إطار المودّة، وأحال ألوان القرابة الزاهية إلى رمادية، وقطع علائق الرحم، حين أبان عن أمر كان الأولى به أن يسعه بحلمه، ويتغاضى عنه بفضله.

(١) يمكن أن يدرس التوازي في قصائد المتنبي في كافور، وكيف حوّل شخصيته إلى شخصية سيئة، كما تدرس نقائض جرير والفرزدق، للوقوف على أثر التوازي في تصدير الذائقة النقدية المناصرة لجرير.

الخاتمـــة

في نهاية البحث نخلص إلى أبرز النتائج:

١) التوازي وإن عرف مصطلحا في النقد الحديث غير أنه يمتد تطبيقا إلى النصوص القديمة لذا أوصي بالرجوع إلى التراث الأدبي القديم، ودراسته وفق مفاهيم النقد الحديثة، فهو مازال منتجًا ثريًّا.

٢) التشاكل والاتساق بين بنية التوازي الخارجي وبنية النص الموضوعية، يدفعان بمقاطع النص نحو النموّ وفق بنى متعددة.

٣) امتاز هذا النوع من النصوص بالقصر والدخول إلى الغرض مباشرة، دون تقديم أو مطلع، فالنص الذي بين أيدينا بدأ بداية مباشرة، فيها مكاشفة وتقريع، وتسليط الضوء على خلل ابن العم، ومراوغته، وتصوير لشخصيته المتقلبة، حين يقول: "تكاشرني كرها كأنك ناصح"، وهذا يجعلها ذات وحدة موضوعية.

٤) على الرغم من تتعدد أنساق التوازي في النص؛ نجد أنها تتداخل في بناء النص لتنتج الدلالة الأدبية، ويدفع به إلى توازن في الشكل والمضمون، فليس التوازي إطارًا شكليًّا، بل هو إضافة للتقنيات داخل النص.

٥) على الرغم من كثرة تعاطي الشعراء في مختلف العصور مع التوازي على أساس أنه بنية للنص؛ نجد أنّ لكل شاعر تفاعله الخاص مع آلياته، ليخرج لنا نصًّا مغايرًا لغيره، وإن اتفق معه في الموضوع.

٦) يؤدي موضوع النصّ دورا فاعلا في بنائه، فالمواقف المتضادّة تقف إزاء بعضها، وتتقابل، فهما خطان متوازيان يسيران جنبًا إلى جنب، لا يتقاطعان إلا في نصّ الشاعر، حين يجمعهما في أبياته.

٧) التوازي يدعم المبالغة في الوصف لدى للشاعر، وذلك عندما يصف متضادين، فلا سبيل أمامه إلا المبالغة في الصفات؛ حتى تتّضح الأضداد، وتتمايز؛ ولذلك جاءت بنية التوازي موطئة لكنف المبالغة التي سعى إليها الشاعر.

المصادر والمراجع

- ابن جني، عثمان الموصلي (١٩٥٢م)، **الخصائص**، تح: محمد النجار، المكتبة العلمية، القاهرة.
- أبو موسى، محمد محمد، (١٩٨٧)، **دلالات التراكيب دراسة بلاغية**، مكتبة وهبة، القاهرة.
- إسماعيل، عز الدين،(١٩٧٤)، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الأصفهاني، أبو الفرج، (١٩٩٧)، **الأغاني**، الهيئة المصرية للكتاب، ج١٢.
- الأصفهاني، الراغب، (٢٠٠٠)، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء**، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت.
- الأنصاري، ابن مالك، (١٩٨٠م)، أوضح **المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الندوة، بيروت.
- أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢م)، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو، مصر.
- البغدادي، عبد القادر، (١٩٨٩م)، **خزانة الأدب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- التمساحي، عادل نصورة، (٢٠٢٠م)، **ملامح الشخصية المثالية في شعر يزيد ابن الحكم الثقفي** ، مجلة العلوم الإنسانية والإدارية، جامعة المجمعة، ع٢١.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت.
- حسن، عباس، (١٩٧٥)، **النحو الوافي**، دار المعارف، القاهرة.
- الخريشة، خلف، (٢٠١٤م)، **جماليات التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجوف.

- العاكوب، عيسى علي، (٢٠٠٢)، **العاطفة والإبداع الشعري**، دار الفكر، دمشق.
- عبد الرؤوف، محمد، (١٩٧٧م)، **القافية والأصوات اللغوية**، مكتبة الخانجي .
- العسقلاني ابن حجر، (١٩٩٥م)، **الإصابة في تمييز الصحابة**، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الغطفاني، المزرد، (١٩٦٢م) **ديوان**، تح: خليل العطية، مطبعة أسعد، بغداد.
- فضل صلاح، (١٩٩٢م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت.
- القرطبي، ابن عبد البر، (١٩٢٢م)، **الاستيعاب في معرفة الصحاب**، تح: علي البجاوي، دار الجيل، بيروت.
- القيسي، نوري حمودي، (١٩٨٢م)، **شعراء أمويون**، مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- كنوني، محمد، **التوازي ولغة الشعر**، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع ١٨، ١٩٩١م.
- مبروك، مراد عبد الرحمن، (١٩٩٣م)، **من الصوت إلى النص**، عالم الكتب، القاهرة.
- المجذوب، عبدالله بن الطيب، (١٩٨٩م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت.
- المعري، أبو العلاء، (د.ت.)، **اللزوميات**، دار صادر، بيروت.
- المعيني، عبد الحميد، (١٩٨٢م)، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة.
- الميمني، عبد العزيز، (١٩٣٧م)، **الطرائف الأدبية**، دار الكتب العلمية، بيروت.

- نصار، جهاد عبد القادر، (٢٠٢٠م)، **التوازي في المقامة الجاحظية أنساقه ودلالاته**، مجلة أنساق، مج٣، دار نشر جامعة قطر.
- الهاشمي، أحمد، (٢٠١٧م)، **جواهر البلاغة**، مؤسسة هنداوي.
- هوميروس، (١٩٠٤م)، **الإلياذة**، ترجمة: سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر.
- ياكبسون، رومان، (١٩٨٨م)، **قضايا الشعرية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

* * *