التوازي في شعر القاضي الفاضل: مقاربة أسلوبية

د. سعد بن حسن العاطفي(١)

قدم للنشر: ١١/٨/ ١٤٤٦هـ قبل للنشر: ١٥/٩/ ١٤٤٦هـ

DOI: 10.63259/1765-010-002-010

المستخلص: تتناول هذه الدراسة – الموسومة بـ"التوازي في شعر القاضي الفاضل: مقاربة أسلوبية"– ظاهرة التوازي في شعر القاضي الفاضل عن طريق ذكر نماذج عديدة من شعر الشاعر، وأشكالها ومستوياتها المختلفة، بوصف التوازي تقنية أسلوبية ذات أثر مهم في جوانب متنوّعة، وسمة تضفي على الشعر أبعادًا مختلفة، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه السمة الأسلوبية، وإبراز ما تحقّق من أثر في شعر الشاعر، كالأثر الإيقاعي والدلالي والجمالي، مستعينًا بالمنهج الأسلوبي، الذي يهدف إلى استخراج سمات الخطاب الأدبي عن باقي مستويات الخطاب. وقد انتهت الدراسة إلى إثبات هذه التقنية الموجودة في شعر الشاعر، واعتماده عليها في مواضع كثيرة، بالإضافة إلى إسهامها الواضح في جمالية الشعر عنده، وتماسك النص، وتحقيق التلاؤم الإيقاعي، وإثراء الدلالة الشعرية نحو: التوكيد والتأثير.

الكلمات المفتاحية: التوازي، القاضي الفاضل، شعر، أسلوبية، التكرار.

(١) أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طيبة بالمدينة المنورة.

البريد الشبكي: Salatifi87@gmail.com .

Parallelism in the Poetry of Al-Qāḍī Al-Fāḍil: A Stylistic approach

Dr. Saad bin Hassan Al-Atifi[1]

Received: 10/05/2025 Accepted: 15/03/2024

DOI: 10.63259/1765-010-002-010

Abstract: This study explores the phenomenon of parallelism in the poetry of Al-Qāḍī Al-Fāḍil. By analyzing several examples from his work that exhibit various forms and levels of parallelism, the study presents it as a stylistic technique with significant impact across multiple aspects of poetic expression, and as a feature that adds new dimensions to poetry. The aim is to uncover this stylistic device and examine its effects on the poet's literary output—particularly its rhythmic, semantic, and aesthetic influences. Adopting a stylistic approach that seeks to identify the distinctive features of literary discourse and distinguish it from other types of discourse, the study demonstrates the frequent use of parallelism in Al-Qāḍī Al-Fāḍil's poetry and its notable contributions to the aesthetic quality, textual cohesion, and rhythmic harmony of his work. It also shows how parallelism enriches poetic meaning through emphasis and emotional resonance.

Keywords : Parallelisme, Al-Qāḍī Al-Fāḍil, Poetry, Stylistics, Repetition.

(1) Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic, College of Arts and Humanities, Taibah University, Medina
Email: Salatifi87@gmail.com

المقدمة

الصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فإن الشعر العربي يتضمّن أساليب تعبيرية عديدة، وخصائص متميّزة، وسمات ظاهرة، ومن هذه التقنيات التي أشار إليها النقاد، وذكروا أهميتها (تقنية التوازي)، التي تُعدّ من التقنيات التي تميّز الخطاب الأدبي بصورة عامة، وتجعله متغايرًا عن كثير من أنواع الخطاب؛ لما لها من أثر فاعل في جمالية الخطاب الأدبي؛ ومن هنا جاءت هذه الدراسة التي أماطت اللثام عن حضور هذه التقنية في شعر القاضي الفاضل بصورة لافتة؛ إذ تجلّت في شعره، وتنوّعت مستوياتها، وظل يتكئ عليها الشاعر في جوانب كثيرة من شعره؛ حتى يمكن عدّها سمة بارزة ذات حضور مهم في إبداعه الشعري. وأما ما يتعلّق **بأهمية الموضوع، وأسباب اختياره**؛ فتتمثّل فيما يأتي:

١. حضور تقنية التوازي في شعر القاضي الفاضل بصورة واضحة، وعدّها سمة أسلوبية، وظاهرة بارزة في شعر الشاعر.

٢. تعدد مستويات التوازي في شعر الشاعر بين التركيبي والصرفي والمعجمي والصوتي.

٣. تنوّع ما يقدمه التوازي من إثراء جمالي وإيقاعي ودلالي في شعر الشاعر.

أهداف الدراسة:

١. تتّبع التوازي في شعر القاضي الفاضل، وبيان حضوره في خطابه الشعري.

٢. الكشف عن مستويات التوازي ومواضعه في شعره.

٣. إبراز ما يُسهم به التوازي من أثر جمالي ودلالي في خطاب الشاعر، كالتوكيد، والتماسك النصي، والتأثير في المتلقي، وغير ذلك.

مشكلة الدراسة:

تدور مشكلة الدراسة حول مدى استفادة الشاعر من تقنية التوازي، بوصفها تقنية أسلوبية مهمة، وذات أثر في الخطاب الأدبي بصورة عامة، وبناء على ذلك يمكن طرح

السؤال الآتي: هل حضرت تقنية التوازي في شعر القاضي الفاضل؟ وإلى أي مدى استفاد الشاعر منها؟

حدود الدراسة:

تعلّقت هذه الدراسة بشعر القاضي الفاضل فحسب، وقد اختار الباحث عددًا من أبياته الشعرية التي تكشف عن ظاهرة التوازي واختلاف مستوياتها في شعره.

الدراسات السابقة:

بعد البحث والتتبع لم يجد الباحث – في حدود اطلاعه– دراسة خاصة عنيت بالتوازي، بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر القاضي الفاضل، وإنما وجد بعضًا من الدراسات المنوّعة عن شعره، ومن أقرب هذه الدراسات إلى موضوع الباحث الحالي:

١. الثنائيات الضدية في شعر القاضي الفاضل، لعلي الموسوي، حيث درس ثنائيات الرؤى الإنسانية والمعنوية، إضافة إلى دراسته للمضامين البديعية كالطباق والجناس وغيرهما، كما تناول أساليب الثنائيات الضدية في شعره. وهناك اختلاف واضح بين هذه الدراسة والدراسة السابقة، التي ركّزت على الثنائيات بوصفها آلية تقوم على الاختلاف، بخلاف التوازي الذي يُعدّ تقنية أسلوبية قائمة على مبدأ التشابه والتماثل في الأساس. وأما وجوه التشابه التي تقع بين الثنائيات الضدية والتوازي، فيكمن في وجود التوازي ببعض الثنائيات، وليس ذلك لازمًا.

٢. شعر القاضي الفاضل: دراسة نصية، لخالد الدولات. حيث تناول الباحث موضوعات شعر الشاعر، وتشكُّل الصور الفنية، وبعض الخصائص الموجودة في شعره كالسرد والاستطراد والتشخيص وغيرها، دون إشارة إلى التوازي.

منهج الدراسة:

استعان الباحث في هذه الدراسة بالمنهج الأسلوبي في دراسة التوازي، منطلقًا من اللغة في الأساس، فالأسلوبية – كما أشار ياكبسون– «بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية

مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا»[(١)]. ويستفيد الباحث في الوقت نفسه من الأسلوبية البنيوية التي تُعنى «بوظائف اللغة على حساب أي اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نصّ يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة»[(٢)].

خطة الدراسة:

اقتضت هذه الدراسة أن تأتي في: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة. أما **المقدمة** فعرضت أهمية الدراسة، وأهدافها، وحدودها، ومشكلتها، والمنهج الذي اتبعته، أما **التمهيد** فتكوّن من عنصرين، وهما:

أولًا: ترجمة موجزة عن الشاعر.

ثانيًا: مفهوم التوازي.

ثم جاءت الدراسة في ثلاثة مباحث، وهي:

المبحث الأول: التوازي التركيبي.

المبحث الثاني: التوازي الصرفي.

المبحث الثالث: التوازي المعجمي.

وأخيرًا أتت الخاتمة وفيها نتائج الدراسة وتوصياتها.

❁❁❁

(١) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٣، (تونس، الدار العربية للكتاب، د.ت)، ص٣٧.

(٢) نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث**، د.ط، (الجزائر، دار هومة، ٢٠١٠م)، ٨٦/١.

التمهيد

أولًا: ترجمة موجزة للشاعر:

هو: أبو علي عبد الرحيم بن علي بن الحسن اللخمي البيساني، وُلد في الخامس عشر من جمادى الآخرة، سنة ٥٢٩هـ بعسقلان، ونشأ بها، وتوفي في السابع من شهر ربيع الآخر سنة ٥٩٦هـ بالقاهرة. وزير صلاح الدين الأيوبي، اشتهر بالكتابة والإنشاء، وكان شاعرًا[(١)]. يقول عنه صاحب (سير النبلاء) مشيرًا إلى إتقانه كتابة الرسالة: «انتهتْ إِلَى القَاضِي الفَاضِلِ برَاعَة التَّرسُّلِ، وَبلاغَة الإِنشَاءِ، وَلَهُ فِي ذَلِكَ الفَنِّ اليَدُ البيضَاءُ، وَالمعَانِي المبتكرَةُ»[(٢)].

وقد نال أدب القاضي الفاضل ثناء وإشادة ممن ترجم له، فهذا ابن العماد يقول: «وأنا أوثر أن أفرد بنظمه ونثره كتابًا؛ فإنني أغار من ذكره مع الذين هم كالشُّها في فلك شمسه وذكائه»[(٣)].

ويقول صاحب (وفيات الأعيان): «وله في النظم أيضًا أشياء حسنة»[(٤)].

وفيما ورد من ترجمة موجزة للقاضي الفاضل؛ يتضح خوضه مجالي النثر والشعر، ولا ريب أن شهرته وبراعته في النثر غلبت على الشعر؛ ولعل ذلك ما جعل الأذهان تنصرف إلى معرفته بالنثر دون الشعر.

وقد اختلف النقاد حول شعره وتباينت الآراء فيه، ما بين مؤيد مادح لشعره، وواصف له بالتكلّف والقصور في الأغلب، وقد ورد في ترجمته بعض الآراء حول شعره أبانت عن

---

(١) ينظر ترجمته: أحمد بن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح: إحسان عباس، د.ط، (بيروت، دار صادر، ١٩٩٤م)، ٣: ٥٨.

(٢) شمس الدين الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تح: مجموعة من المحققين، ط٣، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ٢١: ٣٩.

(٣) عماد الدين الأصفهاني، **خريدة القصر وجريدة العصر**، نشره: أحمد أمين، وشوقي ضيف، وإحسان عباس، د.ط، (العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م)، ١٤ :٣٦.

(٤) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ٣:٦٠.

استحسانه، ويصف د. شوقي ضيف جملة شعره بالصنعة اللفظية، فيقول: «وأيًّا كان فشعر القاضي الفاضل واضح فيه التكلّف والتصنّع لألوان البديع ومصطلحات العلوم، وهو شعر في الجملة مصنوع، وقلما نجد فيه شعورًا أو جمالًا»(١).

ويُشير محقق ديوانه إلى ارتباط الصناعة اللفظية بشعره ونثره فيقول: «وشعره يمتاز كما يمتاز نثره بحب الصناعة اللفظية، فهو لا يكاد يتركها إذا تأتى لها استخدامه؛ ولكن هذه الصناعة لبراعته فيها لم تذهب بجودة شعره»(٢).

وبعد عرض بعض الآراء عن شعره؛ فإن الرأي المتعلّق بقول (صاحب الخريدة) يجنح نحو المبالغة في استحسان أدب الأديب بصورة عامة، ويبدو أن هذه الطريقة مسلك سلكه أصحاب التراجم في الاستحسان والإعجاب دون التأمل الدقيق والنقد الفاحص لشعره في عمومه.

وأرى أن رأي د. شوقي ضيف، الذي وصف شعره بالصنعة اللفظية في أغلبه بحاجة إلى التريّث والتأني والحكم الدقيق، فشعر الشاعر كثير، وجيده وارد وظاهر كما أشار إلى ذلك ابن خلكان وغيره، مع الإقرار بعنايته بالصنعة اللفظية التي لا تخلو في بعض منها من جماليات عديدة في العديد من القصائد، بالإضافة إلى رسائله ونثره بعامة، وهذا انعكاس متوقّع لطريقة الكاتب في الإنشاء.

ثانيًا: مفهوم التوازي:

حظي مصطلح التوازي باهتمام الباحثين والدارسين، ويُعدّ هذا المصطلح من المصطلحات التي عنيت بها الأسلوبية؛ بوصفها منهجًا يهتم بدراسة ما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب، فالتوازي من التقنيات التي تُسهم في تميّز الخطاب الفني، وقد صرّح

(١) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ص٩٤.

(٢) أحمد بدوي، **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، د.ط، (القاهرة، مكتبة نهضة مصر، د.ت)، ص٣٦١.

رومان ياكبسون بأهمية التوازي وارتباطه الوثيق بالشعر، فقال: «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»(١).

وعرّف ياكبسون التوازي بأنه: «تأليف ثنائي يُبنى على مبدأ التماثل الذي لا يعني التطابق»(٢). ويُشير هذا التعريف إلى أهمية الثنائية المتماثلة في مستويات عديدة دون اشتراط التطابق بينها. ويقول لوتمان: «التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه؛ نعنى أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق»(٣).

وبيّن مُحَمَّد مفتاح اختلاف المعاجم التاريخية للأدب في تعريفها لمصطلح التوازي، وأشار إلى اتفاقها في الدلالة العامة، وعرّفه بأنه: «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة من أبيات شعرية»(٤). والتوازي عند سعد مصلوح: «تكرار للمباني مع اختلاف العناصر التي يتحقّق فيها المبنى»(٥).

وفي البلاغة هناك إشارات وتعريفات تُلمح إلى بعض آليات التوازي وأثره في النص الأدبي، من قبيل الحديث عن بعض الفنون، وقد اهتمت البلاغة العربية القديمة بهندسة البيت الشعري، وراعت أن تكون أجزاء البيت الشعري الصوتية والتركيبية متساوية إلى حدٍّ بعيد(٦). ومن النصوص التي فيها إلماح إلى فكرة التوازي ما ذكره ابن الأثير عن الموازنة بقوله: «وهي

(١) **قضايا الشعرية**، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنون، ط١، (الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨م)، ص١٠٥، ١٠٦.

(٢) قضايا الشعرية، ص ١٠٣.

(٣) يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري بنية القصيدة**، ترجمة: مُحَمَّد فتوح، د.ط، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م)، ص١٢٩.

(٤) **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، د.ط، (المغرب، المركز الثقافي العربي، د.ت)، ص٩٧.

(٥) **في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة**، د.ط، (الكويت، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٣م)، ص٢٤٥-٢٤٦.

(٦) ينظر: إبراهيم الحمداني، **التوازي في قصيدة فتح عمورية**، مجلة كلية التربية الأساسية، (العراق، جامعة بابل، العدد١٣، ٢٠١٣م)، ص٢٣.

أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنًا»[1]. ولهذا لم تغب فكرة التوازي أو أثره في النقد العربي القديم، أو على المستوى التطبيقي في قول الشعر؛ إذ إن بنية الشعر التي تتأسس على مبدأ الوزن والقافية تعدُّ إدراكًا لأهمية التوازي، ولا يرى الباحث إشكالًا إن لم يُصرّح بذلك المصطلح، حيث إن هناك مصطلحات متقاربة نوعًا ما مع هذا المصطلح، نحو: التماثل والتشاكل، ولعل الفرق الذي يمكن استنباطه بين تناول النقدين القديم والحديث؛ ما يتعلّق بأثر التوازي في الخطاب الأدبي، وتفصيل الحديث عنه من حيث مستويات التوازي المختلفة، وتعميق النظر في كونه بنية مهمة يرتكز عليها الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة.

وهناك اتفاق بصورة عامة حول تناول النقد الحديث للتوازي، وما ينتجه من أثر، واستناده إلى التكرار والتماثل، وعدّهما جزئين مهمين لا يُستغنى عنهما، مع الأخذ في الحسبان أن التكرار يأتي على أشكال عديدة، نحو: تكرار المفردة، أو التركيب، أو ما يتعلّق بالجوانب الصوتية.

❁❁❁

(١) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت)، ٩١:١.

مدخل

تعدّدت مستويات التوازي في شعر القاضي الفاضل، وتنوّعت صورها، وقد تناولها الباحث في ثلاثة مستويات: المستوى التركيبي، والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي. ويرجع سبب عدم الإشارة إلى التوازي الصوتي في هذا المحور إلى ارتباط مستويات التوازي المختلفة بالتوازي الصوتي، سواء أكان ذلك التوازي الصوتي ظاهرًا أم غير ظاهر؛ ومعنى ذلك تواشج الأثر والتناسق الصوتي الإيقاعي الموجود في شعر الشاعر مع مستويات التوازي المختلفة كثيرًا. وسيُبيّن الباحث وجود التوازي الصوتي مع التوازي في المستويات المختلفة، مع بيان جماليته، وأثره في شعر القاضي الفاضل في بعض النماذج القادمة.

❁❁❁

المبحث الأول

التوازي التركيبي

التوازي التركيبي: «نوع من التكرار؛ ولكنه تكرار ينصرف إلى تكرار المباني، مع اختلاف العناصر التي يتحقّق فيها المبنى» (١). وبعد الاطلاع على المدوّنة الشعرية يمكن ملاحظة تنوّع شواهد التوازي التركيبي في شعر الشاعر، وظهورها بشكل جلي، وسيُورد الباحث ما يدلّ على هذه الخصيصة، ومن ذلك قول الشاعر مصورًا مقدار الحزن والألم الذي يشعر به:

وفّــرْ ســهامكَ قــد أصــبتَ مقــاتلي واغضـضْ جفونـكَ قـد عرفـتَ مخاتلي (٢)

يبرز التوازي التركيبي في هذا المطلع من خلال التماثل في تركيب الجملتين، ففي الشطر الأول يأتي فعل الأمر (وفّر)، وكذا في بداية الشطر الثاني (اغضض)، وبعدهما المفعول به في الشطرين (سهامك- جفونك)، ويأتي الحرف (قد) في كلا الشطرين، وكذا الفعل الماضي بعد ذلك في كلا الشطرين (أصبت، عرفت)، بالإضافة إلى المفعول به في آخر الشطرين (مقاتلي- مخاتلي)، حيث أسهم هذا التوازي في إضفاء قدر كبير من الإيقاع المتناسق من خلال التماثل في الترتيب الإعرابي للمتواليات، كما أن توازي فعل الأمر في كلا الشطرين؛ زاد من أهمية الأمر الموجّه، وأن نظرات من يحب ذات أثر واضح في ضعف مواقع القوة والأهمية لدى الشاعر، وهي: مقاتله التي تعدّ أجزاء رئيسة للإنسان، ومخاتله التي تعدّ وسائل مساعدة في كسب من يحب؛ فهي من أدوات الذكاء والمراوغة لدى الشاعر. كما أن وجود فعلي الأمر في بداية كل شطر يُعزّز من أهمية فكرة الشاعر، ورغبته الملحة في تحقيق ما يرجوه. ويمكن معاينة الأثر الإيقاعي للتوازي الصوتي الذي أسهم به التوازي التركيبي بعد تماثل الجمل؛ إذ أتي البيت وفق نمط بنية نحوية واحدة، وحقّق تناسقًا إيقاعيًّا منظمًا، بالإضافة إلى توافق

(١) سعد مصلوح، **نحو آجرومية للنص الشعري**، مجلة فصول، المجلد العاشر، (العددان: الأول والثاني، ١٩٩١م)، ص١٥٩.

(٢) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، تح: أحمد بدوي، وإبراهيم الإبياري، ط١، (القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦١م)، ص٥١١.

حرفي الروي (اللام) في نهاية كل بيت؛ مما يُسهم في تحقيق الانسجام، ويبدو أن حرف اللام يتوافق مع ما يكنّه الشاعر من إحساس بالإحباط والتعب، فاللام من خصائصها الجهر، وينزع الشاعر نحو الجهر بمشاعره، خاصة أن حركة حرف الروي (الكسرة)؛ تُعزّز ذلك التوافق مع الحالة الشعورية. ومن شواهد التوازي التركيبي قول الشاعر:

وَمـا الغَيـثُ إلّا مِـن دُمـوعيَ سـاكِبٌ وَلا الرَعــدُ إلّا مِــن حَنيــنِيَ نائِــحُ

وَلا العُمــرُ إلّا مِــن أَســىً مُــتَراكِمٍ وَلا الــبَرقُ إلّا مِــن زَفــيرِيَ لامِــحُ

يمـدونَ مـني الـذنبَ والـذنبُ كـامنٌ وتعمـونَ دون العـذرِ والعـذرُ لائـحُ[1]

يتكئ الشاعر على التوازي التركيبي في هذه الأبيات من خلال المتواليات المتماثلة، ويبرز الانسجام في التركيب النحوي في النفي (ما- لا)، والمبتدأ (هو- الغيث- الرعد- العمر- البرق)، وأداة الاستثناء (إلا)، وحرف الجر (من)، والاسم المجرور (قلبي- دموعي- حنيني- أسى- زفيري)، والخبر (ساكب- نائح- لامح)، ولا يخفى ما آل إليه ذلك التوازي في ترسيخ مدلول الأبيات، وتقوية الفكرة التي ينشدها الشاعر، وإقناع المتلقي بها، التي تدور حول بيان عِظم ما يعانيه ويقاسيه من ألم بسبب مشاعر حبه وعواطفه المتدفّقة. ويُلاحظ توظيف عناصر الطبيعة لخدمة الفكرة العامة؛ إذ وظّف طيران الطير؛ لتصوير تعلّق قلبه بمن يحب، وكأنه طائر يطير إليه في أثناء تذكّره إياه، كما أن عقله متعلّق أشد التعلّق به؛ حتى صار دون إدراك وشعور. وكذلك توظيف المطر، وربط هطوله بدموعه؛ لكثرة ما يُسكب منها، كما أن صوت الرعد الذي يتصف بالقوة متعلّق ببكاء الشاعر، وأما توظيف البرق؛ فللدلالة على تسارع زفير الشاعر، وكأنه يُوحي بتوالي ما يلمح من بروق في السماء. وبناء على ذلك؛ تتجلّى السمة التأكيدية المشار إليها أعلاه. ومن النصوص الدالة على حضور التوازي التركيبي قوله:

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص٢٢.

فَـأَوَّلَ مـا يَمشـي يُحاصِـرُهُ العُـلا وَأَوَّلَ مـا يَسـري يُطالِعُـهُ الفَجـرُ

وَأَوَّلَ مـا يُمسـي يُضـيءُ لَـهُ الـدُجى وَأَوَّلَ مـا يُضـحي يُطالِعُـهُ الزَهـرُ[1]

يبرز التوازي في هذه الأبيات عن طريق تكرار عدد من المتواليات، وتماثل التراكيب في كلا البيتين؛ إذ نجد تكرار (أوَّل) التي تقع موقع المبتدأ أربع مرات، ثم تكرار (ما) الشرطية أربع مرات أيضًا، ثم ذكر فعل الشرط (يمشي- يسري- يمسي- يُضحي)، ثم تماثل جواب الشرط مع الضمير الذي يقع في محل المفعول به في ثلاثة أشطر (يحاصره- يطالعه- يطالعه)، ويختم بالفاعل (العلا- الفجر- الدجى- الزهر).

ويظهر أثر التوازي التركيبي في إبراز الدلالة التي تتعلّق بمدح الممدوح هنا، فتكرار عبارة (أوَّل) إشارة إلى ارتباط صفات المدح بالممدوح ارتباطًا وثيقًا، فموقع المديح بالنسبة لمن وجه إليه هو في الموقع الأول، كما أن توازي فعل الشرط وجوابه؛ أسهم في تعزيز مديح الشاعر، ففي حال سير الممدوح، فإن العلا والمجد ومعالي الأمور تحيط به؛ بمعنى أنه بلغ مبلغًا عظيمًا في كسب هذه الصفات. ويستفيد الشاعر من عنصر الزمن في مدح الممدوح، ففي حال سيره ليلًا؛ فإن العلا وما يسعى إليه الإنسان تخاطب ودّه وتقبل إليه؛ إشارة إلى التصاق هذه الصفة به. والفجر الذي يكون فيه الجو مضيئًا واضحًا يطالع الممدوح؛ دلالة على رغبته في إيضاح طريق الممدوح، بالإضافة إلى ما يحمله الفجر من معاني الحيوية والتفاؤل. كما أنه في حال نومه؛ فإن الليل يقدّم له النور؛ بغية الراحة والطمأنينة للممدوح. والفكرة نفسها تتكرر في حال وقت الضحى، الذي يغلب فيه العمل؛ فإن الزهر الذي يحمل معاني الانشراح والصفاء تطالع الممدوح إعجابًا وتقربًا منه. وبناء على ذلك؛ فالتوازي كان ذا أثر في تعضيد فكرة المديح لدى الشاعر، إضافة إلى أثره في إقناع المتلقي عن طريق تماثل التراكيب؛ مما يُسهم في ترسيخ الفكرة وعلوقها بالذهن، وسهولة تداولها. ومن الأبيات التي يحضر فيها التوازي التركيبي الأفقي الكلي قوله:

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص٢٣٨.

أَيا نازِحًـــا أَفـــنى نَـــواظِرَنا نَزحـــا وَيا بارِحًـــا أَفـــنى خَـــواطِرَنا بَرحـــا[1]

حيث يتجلى في هذا البيت التوازي التركيبي بصورة واضحة؛ إذ وازى الشاعر بين أداة النداء، والمنادى (على وزن فاعل)، والفعل الماضي على وزن (أفعل)، والمفعول به على وزن فواعل، والتمييز في (نزحا- برحا)، بالإضافة إلى التشابه بين المنادى والتمييز في كلا الشطرين، وحقّق ذلك التوازي انسجامًا إيقاعيًّا عاليًا؛ نظرًا للتشابه بين الشطرين من حيث التركيب وتطابق الصيغ، كما أسهم في ترسيخ الفكرة التي يظهر أثرها في تبيين عمق الحزن لدى الشاعر في رحيل من له قيمة عنده، ويبرز ذلك من خلال اختيار الألفاظ التي تحقّق ذلك المعنى، فالنزوح يعني الهجر والفراق، ويرمز البارح إلى الشؤم الناتج من رحيل من يهتم به الشاعر، كما تدلّ استعانة الشاعر بصيغ الفواعل (نواظر- خواطر) على الكثرة، و(نا الفاعلين) على تهويل المصاب؛ بمعنى امتداد أثر الغياب والرحيل إلى نواظر وخواطر أناس غيره. ويبدو أن النداء بياء النداء جاء على معنيين، وهما: قرب المنادى ممن ينادي من حيث العاطفة والشعور، بالإضافة إلى البُعد من حيث المسافة. ويقول:

فَأَمّـــا الهَجـــرُ مِنـــهُ فَهـــوَ إِلـــفٌ وأَمّـــا الوَصـــلُ مِنـــهُ فَهـــوَ نَـــدرَهْ

إِذا مـــا سَـــرَّهُ قَتلـــي فَـــأَهلًا بِمـــا قَـــد ســـاءَني إِن كـــانَ سَـــرَّهْ

فَـــإِنَّ الحَـــربَ تَزرَعُهـــا بِلَفـــظٍ وَإِنَّ الحُـــبَّ تَجنيـــهِ بِنَظـــرَه[2]

يتضح في هذه الأبيات اتكاء الشاعر على التوازي التركيبي، واعتماده على نمط معين من التركيب النحوي، ففي البيت الأول يُلاحظ ذكر (أمَّا) الدالة على الاستفتاح في كلا الشطرين، ثم المبتدأ (الهجر- الوصل)، ثم الجار والمجرور (منه)، ثم الجملة الخبرية (هو إلف- فهو ندره). ويظهر أثر التوازي التركيبي عن طريق الجملة النحوية المتماثلة في ترسيخ عتاب

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص١٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٦.

الشاعر لمحبوبته، وأن الخبر (إلف- ندره) الذي جاء في نهاية كل شطر تأكيد لهذه الفكرة، وأن الشاعر يلحّ على أن يختم بهذا الخبر، وهو اعتياد الهجر من محبوبته، وقلة الوصل منها، ويتبدّى أثر التضاد في بيان الفجوة العميقة بين الهجر والوصل على مستوى الشكل، فالهجر غير مقبول، بخلاف الوصل الذي تميل إليه النفس؛ ومع ذلك فإن التوازي بين المتضادين كشف عن الاختلاف الواضح بينهما، وعمّق أثرهما في نفس الشاعر.

ويستعين الشاعر مرة أخرى بالتوازي التركيبي عن طريق تماثل التركيب النحوي، مستخدمًا (إنّ واسمها وخبرها)، الذي يتصل به الضمير على المفعول به، ثم الجار والمجرور كما في قوله:

إن الحـــــربَ تزرعهـــــا بلفـــــظ إن الحـــــبَّ تجنيـــــه بنظـــــرة

وقد حقّق التوازي هنا تأكيد مضمون الحكمة عن طريق توازي الجملة وتكرار (إنَّ)؛ إذ إن المشكلة تقع بسبب عثرة لسان، وكذا فإن الودّ والحب والتآلف يحصل من أول نظرة.

ويخاطب الشاعر المشيب بعد إقباله عليه فيقول:

أَتُقبِـــلُ نَحـــوي يا مَشـــيبُ مُخاطِبَـــا وَتَـــذهَبُ عَـــنّي يا شَـــبابُ مُغاضِـــبا

كَفـــانِيَ مـــا مُنِّعـــتُ قَبـــلُ بِصـــاحِبٍ سِوى صاحِبٍ لَم يُسمِهِ القَلبُ صاحِبا(١)

يُلاحظ في هذا البيت حضور التوازي الأفقي الجزئي عن طريق تماثل بعض التراكيب:

تقبل (فعل مضارع)، ويا (النداء)، والمنادى (مشيب)، والحال (مخاطبًا).

تذهب (فعل مضارع)، ويا (النداء)، والمنادى (شباب)، والحال (مغاضبًا).

وأفضى التوازي التركيبي هنا إلى تماسك الجملة وترابطها؛ مما حقّق إيقاعًا منسجمًا، وأثرًا دلاليًّا يمكن التماسه من خلال الحزن العميق واللحظة المفاجئة التي اتضحت من الاستفهام الدال على التعجب في قرب الشيب وما يتعلّق به من الضعف والهرم اللذين أحس بهما الشاعر، بالإضافة إلى ذهاب الشباب الذي لا يقبل رحيله، وغضبه من الشاعر، وكأنه صار عدوًّا له؛ مما يدلّ على العلاقة التي شابها التوتر بين الشاعر وسن الفتوة والشباب. ويظهر أن

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص ٤٩٨.

التوازي التركيبي عن طريق المتواليات المتضادة أبرز تلك الجمالية التي اتضحت من خلال التضاد أولًا، ووقوعهما في موقع واحد نحويًّا ثانيًّا. كما يبرز أثر توازي الفعل المضارع بالشطرين في تأكيد استمرار إقبال الشيب وذهاب الشباب في زمن الشاعر؛ بما يوحي بمكابدة الشاعر هذا الشعور الذي يعكّر صفو حياته، وما يصاحبه من ألم وحزن. ويتساءل الشاعر عن أثر الحب لدى المرسَل إليه، وأثر الموت بالنسبة إليه، قائلًا:

تــرى عِنــدَهُم أَنَّ العَــذابَ غَــرامُ كَمــا عِنــدَنا أَنَّ الفِــراقَ حِمــامُ[1]؟

يتضح في هذا المطلع التوازي الأفقي الجزئي:

أن العذابَ غرامُ وأن الفراقَ حِمامُ

ويمكن لمح الأثر الإيقاعي الذي آل إليه التوازي التركيبي، بالإضافة إلى أثر التصريع في (غرام- حِمام)، وأما ما يتعلّق بالأثر الدلالي الذي حقّقه التوازي التركيبي؛ فيتمثّل في تأكيد منطلق سؤاله التعجبي في استعذاب محبوبته ما يفسد مزاج الشاعر من هجر وفراق وغير ذلك، وأن ذلك موطن من مواطن التعجب والدهشة، وجاء الشطر الثاني المتوازي جزئيًّا؛ ليُحقّق الانسجام الصوتي والدلالي الذي حقّقه الشطر الأول، وتأكيد عدم تقبّل الفراق لدى الشاعر؛ بل ويعدّ الفراق بالنسبة له هلاكًا وموتًا. وقد كانت الجمل المتوازية هنا ذات أثر واضح في التأثير على المتلقي حول صحة تساؤل الشاعر من حب ما لا يحبذ واستعذابه إياه (العذاب غرام)، ومدى تعجبه الكبير؛ وبالمقابل حصول المتوقع، ووقوع أثره في الأنفس (الفراق حمام). كما يصوّر القاضي الفاضل شدة حنينه إلى من يحب؛ رغم قربه منهم، قائلًا:

وَمِــن عَجَــبٍ أَنّي أَحِــنُّ إِلَــيهِمُ وَأَســأَلُ عَــنهُم مَــن أَرى وَهُــم مَعــي

وَتَطلُــبُهُم عَيــني وَهُــم في سَــوادِها وَيَشــتاقُهُم قَلــبي وَهُــم بَــينَ أَضــلُعي[2]

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص١٠٣.

(٢) المصدر السابق، ص٤٩٢.

يبدو التوازي الأفقي الجزئي واضحًا في هذا البيت، وذلك في توازي فعل المضارع وما يتصل به من ضمير يعود على المفعول به (وتطلبهم- ويشتاقهم)، والفاعل المؤخر (عيني- قلبي) والمبتدأ (وهم).

ويوحي هذا التماثل في الفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر عند الشاعر، والضمير المقدم العائد على المفعول به في كلا الشطرين برغبة الشاعر الملحّة على ذلك المعنى، الذي يدور حول طلب قرب محبوبته منه؛ رغم قربها منه (في سوادها- بين أضلعي). ويبدو الأثر الجمالي لتوازي الفاعل المؤخر المضاف إليه ياء المتكلم في كلا الشطرين؛ إذ العين والقلب من حقل دلالي واحد؛ مما أدّى إلى تأكيد ما يشعر به الإنسان (القلب)، وما ينظر بواسطته (العين) عن طريق توازي الفاعل أولًا، وتماثل اللفظين اللذين ينتميان إلى حقل واحد. ومن شواهد التوازي التركيبي قوله:

وتقــدرُ ألا يخــرجَ اللفــظَ مــن فَمِــي وتعجزُ عن أن تخرجَ الحبَّ من قلبي(١)

يُعرب الشاعر في هذا البيت عن مقدار ارتباطه الوثيق بمحبوبته، وتعلّقه الشديد بها، مستفيدًا من تقنية التوازي في تأكيد تلك المضامين التي تثبت إحاطة هذه المشاعر به، وانقياده لعواطفه وحبه. ويتجلى التوازي الجزئي الغالب على الشطرين في وجود فعل المضارع (تقدر) ويقابله (تعجز)، وتكرار (يخرج- تخرج)، وتكرار حرف الجر (من)، وتوازي الاسم المجرور (فمي- قلبي). فالشطر الأول يفصح عن قدرة المحبوبة على التحكّم المطلق بما يريد الشاعر قوله؛ دلالة على ارتباط لسانه بمحبوبته، وحديثه التام عنها، ويُفصح الشاعر عن طريق التوازي عن تحكّم المشاعر والعاطفة الكامل بالشاعر، واستحالة نزع هذه المشاعر، ويُسهم التوازي النحوي في بيان عدم قدرة الشاعر على فعل أي شيء تجاه ما يحيط قلبه من مشاعر وحب، إضافة إلى جلاء الفجوة الكبيرة التي برزت من خلال التضاد المتوازي (تقدر- تعجز)، ويُسفر ذلك عن عجز الشاعر في كل حالاته. والتوازي الذي يأتي عن طريق

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، مصدر سابق، ص١٠.

التصريع يُشير إلى مراد المرسِل/ الشاعر في توطيد المدلول الذي يريد الإفصاح عنه للمتلقي من بداية النص الشعري. ويقول القاضي الفاضل:

مـــا حـــلَّ هـــذا الهـــوى إلا لأرتحـــلا ولا ســـرى الـــدمعُ إلا عـــن هـــوى نـــزلا

ولا أطعـــــتكمُ والحـــــيُّ يشـــــهدُ لي إلا وعزمـــي أن أعصـــي الـــذي عـــذلا

ولا بعثـــت خيـــولَ الـــدمعِ خلفكـــمُ إلا لتلحـــقَ قلبًـــا فـــيكم رحـــلا[1]

يستخدم الشاعر في هذه الأبيات أسلوب النفي والاستثناء، ويكرّره غير مرة، مستفيدًا منه في إبراز فكرته، ومستعينًا بالتوازي فيما يحقّقه من دلالة، فالنفي هنا جاء مكرورًا بصورة لافتة، وأظهر التوازي بالنفي والاستثناء إثباتًا لرأي الشاعر، وحقّق غرض القصر، فهو لم يرحل إلا بسبب الهوى، وكذا دمعه الذي ظهر بسبب الهوى، كما أن عصيانه لمن يحب؛ رغبة في عصيان العاذل الذي يرجو إفساد الوشائج وروابط التواصل بين الشاعر والمرسَل إليه؛ لذلك كان للتماثل وتكرار هذا الأسلوب تأثير في بيان عاطفة الشاعر المتقدة، وكان ذلك التوازي محققًا غاية التأثير والإقناع للمتلقي، عن طريق تسويغ ما يفعله مقابل ما يشير إليه من نفي، ويظهر في البيت الأخير استعارة الشاعر للخيل، وتوظيفه في بيان مقدار حزنه، فهو يبتغي من الخيول سرعتها ونشاطها لصالح دموعه وبكائه؛ للحاق بمن تعلّق بهم قلبه، حيث تظهر تلك الاستعارة ارتباط الشاعر الوثيق واتصاله العميق بمن يبكي عليهم. كما يقول:

رضـيتُ فمـا أبقيـتُ فـارضَ بمـا بقـي ومـا أتقيـكَ اليـوم قـد كنـتَ أتقـي

وأذكيـتَ أشـجاني فهـلْ أنـتَ محرقـي وأطلقـتَ أجفـاني فهـلْ أنـتَ مغرقِـي

بـذلتُ لـه رقـيّ فهـلْ هـوَ مـالكي وملكتـه قلـبي فهـلْ هـو معتقِـي[2]

تحوي الأبيات السابقة عددًا غير قليل من الدوال المتكررة التي تأتي متوازية ومتماثلة معجميًّا وتركيبيًّا، نحو: (رضيت- ارض- أبقيت- بقي- أتقيك- أتقي- هل أنت- هل

(١) القاضي الفاضل، **ديوان القاضي الفاضل**، المصدر السابق، ص٩٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٩٥.

هو). ويُلاحظ أن السياق الوارد هنا سياق عتاب وتبرم من الواقع الذي يعيشه المرسِل، وتساؤلات تبدو إجابتها مقررة في نفس الشاعر، وهو أن هواه أحدث لها ما لا يقبله، ويظهر أن الشاعر متأزم مما يكتنفه من مرارة في العيش، والرضا بواقعه المرير، إضافة إلى عدم رضا من وجّه إليه الخطاب، ويمكن بيان ذلك عبر إشارة الشاعر إلى عدم ثقته بها مرة أخرى (أتقيك- أتقي). وتتنامى في الأبيات المتوازية التالية، ويحضر ضمير المخاطب (أنت) في الشطرين، وكأن الشاعر يوحي بتقديم السؤال له مباشرة، وضرورة استماعه إليه؛ فهو سبب ما يكدّر حياته، متسائلًا سؤالًا تعجبيًّا دالًا على التقرير، واعتقاده أن الطرف الآخر هو السبب. ويستمر الشاعر في التوازي في البيت التالي عن طريق (ضمير الغائب)، ويوحي ذلك الانتقال والالتفات من المخاطبة إلى الغائب بعدم جدوى الخطاب مباشرة، والاستناد إلى الغائب، موحيًا أن المخاطب غائب بالفعل، وغير مدرك لأهمية الخطاب، ولا لحالة الشاعر، فهو لن يعتق الشاعر ولا قلبه، وسيكون أسيرًا في مرارته وأحزانه، وعلى ذلك نجد أثر التوازي غير غائب؛ بل كان فاعلًا في إبلاغ الشاعر رسالته الشعورية، واستثارة عواطف المتلقي، وتأكيد صحة ما فيها من مجريات وقعت للشاعر، وتبرير موقفه. ويقول الشاعر أيضًا:

أَمـــا المَشـــيبُ فَإِنَّـــهُ قَـــد أَبرَقـــا وَكَـــأَنَّني بِسَـــحابِهِ قَـــد أَغـــدَقا(١)

يقر الشاعر في هذا البيت بظهور الشيب عن طريق ذكر اللون الأبرق الدال على البياض، ويبدو أن شعوره محاط بالحزن، وعدم تحبيذ ذلك الظهور، ويظهر أنه بدا يتوجّس من كثرة ظهور الشيب، ويترقّب بألم انتشاره فيه؛ حتى شبهه بسحابة غزيرة الماء، فالشيب يتسم بكثرة ظهوره وسرعة انتشاره. وقد أتى التوازي التركيبي في الجملة الأخيرة في كلا الشطرين (قد أبرقا- قد أغدقا)، وكان ذا أثر فاعل في إيصال ما يختلج في نفس الشاعر، فالفعل الماضي الذي يتضمّن شيئًا من الأسى في نهاية كل جملة؛ أضفى على البيت مزيدًا من التأكيد على صعوبة تقبّله إياه، وشعوره بالضجر والأسى.

(١) الديوان، ص٤٤٨.

المبحث الثاني

التوازي الصرفي

يعتمد هذا التوازي "على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة"(١). وقد أتى هذا النوع من التوازي في شعر الشاعر مرات عديدة، ومن الأبيات التي تمثّل التوازي الصرفي عن طريق (أفعل التفضيل) قوله:

فعالــكَ في العليــاءِ أسمــى وأسمــحُ ووجهــكَ في الــلأواءِ أوضــى وأوضــحُ(٢)

يتضح التوازي الصرفي بهذا البيت في استعمال أفعل التفضيل على وزن (أفعل) في الدوال: (أسمى- أسمح- أوضى- أوضح)، وتوالي هذه المتواليات في الشطرين وتوازيها أظهر تناسقًا إيقاعيًّا، من خلال: تماثل موقع المتواليات في البناء النحوي؛ إذ جاءت في موقع الخبر (أسمى- أوضى)، والمعطوف (أسمح- أوضح)، بالإضافة إلى التقارب الصوتي بينها في تكرار (الحاء والسين والضاد والهمزة)؛ وذلك التكرار له الأثر في إضفاء جمالية على البيت، ويظهر في توالي تلك الحروف وتكرارها، وما يهم هنا تبيان أثر التوازي الصرفي الذي يمكن رصده في الثناء على الممدوح، والإشارة إلى بلوغ فعله المنزلة الأعلى من هذه الصفات المحمودة التي تتعلق بالسمو، والسماحة، إضافة إلى وضاءة الوجه وغياب العبوس عنه وقت الشدائد، وقد أظهر هذا التوازي الصرفي تأكيدًا واضحًا لما يتسم به الممدوح هنا. ومن الأبيات التي يتجلى فيها التوازي الصرفي (لاسم المفعول) قوله:

ومــن الغرائــبِ أن تســيرَ غرائــبُ في الأرضِ لم يعلــمْ بهــا المــأمولُ
كــالعيسِ أقتــلُ مــا يكــونُ لهــا الظمــا والمــاءُ فــوقَ ظهــورِهِ محمــولُ(٣)

(١) التوازي في قصيدة فتح عمورية، ص٧٣.

(٢) الديوان، ص ٣٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص٥١٠.

يتجلى في هذين البيتين توازي الصيغتين الصرفيتين في قافية كل شطر (مفعول)، بالإضافة إلى التوازي الصوتي من حيث نهاية كل لفظ بحرف (اللام)، وقد حقّق توازي الصيغتين إثراء للمعنى الذي يرومه الشاعر، وهو تعجبه وبيان غرابته من بعض الأمور التي لا يترقبها، ولا يعرف طريقها، واتخذ الشاعر من التناص مع الشعر[١] وسيلة لتأكيد فكرته، فالإبل قد تهلك بسبب عطشها دون أن تعرف الماء الذي تحمله، كما يرى الشاعر أن كثيرًا من الأمور التي توقع الشخص في عناء التفكير ومشقة البحث؛ قد لا يجد الشخص حلًّا لها، وفي الواقع يمكن أن تُحلّ. ويتساءل الشاعر عن أحزانه ودموعه وارتباطها بحنينه قائلًا:

تُـــرى لِحَنيـــني أَو حَنـــينِ الحَمـــائِمِ جَـرَت فَحَكَـت دَمعـي دُمـوعُ الغَمـائِمِ

وهَـــل مِـــن دُمـــوعٍ أَو رُبـــوعٍ تَرَحَّلـــوا فَكُـــلٌّ أَراهـــا دارِســـاتِ المَعـــالِمِ[٢]

يتحقق التوازي الصرفي في الصدر والعجز بهذه الأبيات، ويأتي على وزن (فعائل)، وأدّى التوازي هنا إلى تعميق أسى الشاعر، وتصوير مدى شعوره بالحزن، فهو لا يستطيع تحمّل شوقه وحزن الطيور التي يُهيّج حنينها وصوتها مشاعره وذكرياته، ويظهر الأثر الجمالي للتوازي الصرفي في (الحمائم- الغمائم)، عندما تجاوبت السحب معه فأمطرت دمعها؛ إشارة إلى البكاء من واقع الشاعر، مجسدًا إياها في صورة إنسان يتجاوب معه ويتعايش معه، وتدلّ صيغة (فعائل) المتوازيتان على الكثرة؛ دلالة على كثرة الاشتياق. وبالمقابل كثرة ما سقط من دمع جراء تفاعل السحب مع حنين الشاعر. وهناك حضور بارز لحرف اللام بصورة مكررة ومتوازية، ولعل الأثر الناتج من ذلك التوازي إحداث نوع من الجهر بحجم الحزن الذي يمر به الشاعر. كما يظهر التوازي الصرفي في نهاية الأشطر الآتية، حيث يقول الشاعر:

---

(١) وجد الباحث هذا البيت في ديوان سقط الزند للمعري بهذه الرواية: والعيس أقتل ما يكون لها الصدى ... والماء فوق ظهورها محمول. أحمد، المعري، ديوان سقط الزند، تح: السعيد السيد عبادة، د.ط، (القاهرة، معهد المخطوطات العربية، ١٤٢٤هـ_٢٠٠٣)، ص٣٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠١.

وَهَبـكَ نِلـتَ الَّـذي تَهـواهُ مِـن أَمَـلِ أَمـا وَراهُ الَّـذي تَخشـاهُ مِـن أَجَـلِ
مـا الأَمـرُ إِلّا مُبـينٌ واضِـحٌ وَجَلـي فَكَيـفَ أُصـبِحُ أَو أَمسـي عَلـى وَجَـلِ
إِنّي لأَعلَـمُ عُقـبى كُـلِّ عاجِلَـةٍ لَكِنَّـهُ خُلِـقَ الإِنسـانُ مِـن عَجَـلِ(١)

من الملحوظ توازي الصيغ الصرفية في نهاية الأشطر الآنفة، حيث جاءت على وزن (فَعَل)، وقد أدّى توازي هذه الصيغ إلى تماسك النص من جهة البناء، وأضفى علي الأبيات مزيدًا من التأكيد حول إحساس المرسِل/ الشاعر بالزوال، وأن شعور القلق يتجلى وقتئذ؛ إذ إن السعادة التي ينالها بعد حصول نواله سيتلوها واقع الموت الذي أفسد جمال السعادة الوقتية، ويؤكد الشاعر حقيقة ما يُشير إليه، وما يتعلّق برغبة الإنسان في التعجّل، وحصول ما يبتغيه سريعًا، وأن ذلك ليس غريبًا، ويلجأ الشاعر إلى الاقتباس من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿خُلِقَ ٱلۡإِنسَٰنُ مِنۡ عَجَلٍۚ سَأُوْرِيكُمۡ ءَايَٰتِي فَلَا تَسۡتَعۡجِلُونِ﴾ [الأَنبِيَاء: ٣٧] ﴿خُلِقَ ٱلۡإِنسَٰنُ مِنۡ عَجَلٍ﴾، مؤكدًا ما أشار إليه سابقًا، فالإنسان طُبع على استعجال الأمور. ومما يمثّل التوازي الصرفي قوله:

أَبى الـدَمعُ أَن يُشـفى بِـهِ هَـمُّ هـائِمِ وَلا رِيَّ إِلّا الرَشـفُ مِـن ظَلـمِ ظـالِمِ
يَضـيمُ اِصـطباري مَـن يَعِـزُّ بِبُعـدِهِ مَنـامي فَـوا لَهَفـي عَلـى ضَـيمِ ضـائِمِ
أَشـمُّ ثَراهـا أَو أَشـيمُ بُروقَهـا فَلَـم يَخـلُ رَبـعُ الحُـبِّ مِـن شـمِّ شـائِمِ
وَهَـذي دُمـوعي فيـكِ مِـن عَـينِ ناثِـرٍ وَهَـذا قَريضـي فيـكِ مِـن فَـمِ ناظِـمِ
لِيَ النَـوحُ حَقًّـا لا مَجـازًا بِرَبعِهـا وَسَـجعُ القَـوافي غَـيرُ سَـجعِ الحَمـائِمِ(٢)

عند إنعام النظر في هذه الأبيات، يُلاحظ توازي الصيغ الصرفية في نهاية عدد من الأشطر (همّ هائم- ضيم ضائم- ظلم ظالم- شيم شائم- ناثر- ناظم)؛ إذ جاءت على وزنين

(١) ديوان سقط الزند، تح: السعيد السيد عبادة، مصدر سابق، ص٤٧٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٩.

متوازيين متماثلين وهما: (فعْل- فاعلِ)، ولا يخفى أثر الترابط والتلاؤم الذي أحدثه التوازي الصرفي؛ مما كان له الأثر الملموس في تدعيم فكرة الشاعر، والتنفيس عن أحزانه، والتأثير في المتلقي وإقناعه بها، وذلك في الإلحاح حول عجز الشاعر عن الحب مع رغبته فيه بعد زوال شبابه وإدباره عنه، وهذا ما يفيده الاستفهام البارز في المطلع (مَن- هل) الدالين على النفي، حيث لم يبق إلا مشاعره المتناثرة في شعره ونثره؛ وبناء على ذلك يتضح أثر التوازي في تقوية المدلول الشعري. ويتعجب الشاعر من شدة ما وجده من الهوى فيقول:

وما سكنتْ رماحُك من طِعاني ولا جفَّت سيوفكَ من جِراحِي(١)

ففي هذا البيت توازٍ صرفي بين (طعاني- جراحي)، فهما على (فِعَال)، ويظهر اتفاق هاتين الصيغتين صرفيًّا والترادف بينهما؛ إذ يدور معناهما حول مادة واحدة تتعلق بالإيذاء؛ مما أسهم في تعزيز معنى التعجب والاستغراب من أذى الهوى والحب في نفس الشاعر، وأنه يرى أن ذلك كافيًا؛ محققًا معنى المفارقة التي تخالف المتوقّع وتحدث المفاجأة لدى المتلقي.

ومن الأبيات التي تبرز فيها مستويات التوازي الأربعة: (الصوتي والتركيبي والصرفي والمعجمي) قول الشاعر:

بينَ الضلوعِ جهنمُ من حبهمْ وودتهمْ لو يسمعونَ حسَيسَها

فمع الظلامِ الدمعُ كان طليقَها ومعَ الصباحِ الهمُ كانَ حبيسَها(٢)

يتجلى التوازي الصوتي التركيبي والصرفي والمعجمي في هذين البيتين عن طريق الجناس بين (حسيسها- حبيسها)، ولا غرو أن ذلك أسهم في ترابط البيتين، والتوافق الإيقاعي، فالشاعر يظهر توجّعه وألمه من جهة، وعدم إحساس من وجّه إليهم أبياته، ويُشير إلى شعوره بالنار داخله، ومعاناته في كل أوقاته من الهم والدمع، ويظهر أن حرفي (السين والهاء) - وهما من حروف الهمس- يتلاءمان مع الحالة الشعورية التي يشعر بها المرسِل، فالهمس يبدو منسجمًا

(١) ديوان سقط الزند، تح: السعيد السيد عبادة، مصدر سابق، ص٥١٧.

(٢) المصدر السابق، ص٥٤.

مع حالة الضعف والحزن التي تسيطر عليه. كما أن التوازي التركيبي أضفى في الشطرين نوعًا من تأكيد حزن الشاعر، وإفادة مصاحبة الدمع والهم إياه، ويبرز التوازي الصرفي بين (طليق وحبيس)، مع اختلاف دلالتيهما؛ إذ دلّت (طليق) على المبالغة، بينما جاءت (حبيس) بمعنى المفعول؛ وبالعموم فالتوازي الصرفي هنا عزّز من رغبة الشاعر الملحّة في تأكيد ما يشعر به، ويتضح التوازي المعجمي الذي أبانت عنه بعض الدوال المذكورة (جهنم- الظلام- الدمع- الهم) في دلالة البيتين العامة، واشتراكهما في دلالة واحدة تتعلق بمشقة الشاعر، ومقاساته لصنوف من الألم والعناء، ولا يخفى أثر الاقتباس مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا ۖ وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنفُسُهُمْ خَالِدُونَ﴾ [الأنبياء: ١٠٢]، ﴿لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا﴾ في إبراز دلالة اختلاف ظاهر المرسل عن باطنه، وعدم دراية محيطه بما يحسه.

❁❁❁

المبحث الثالث

التوازي المعجمي

يعدُّ التوازي المعجمي من أشكال التوازي التي تجلّت في شعر الشاعر، و«يتمثّل التوازي المعجمي بشكل أساسي في ترديد المفردات اللغوية على المستويين الألفي والرأسي»[(١)]. وبعد الاطلاع على شعر الشاعر تبيّن أن التوازي المعجمي يأتي على صور عديدة، وهي: (التكرار، والترادف، والجناس، والتصريع، ورد العجز على الصدر، والتقابل).

و**التكرار** من الآليات التي استحضرها الشاعر، وتدخل في التوازي المعجمي، وتُسهم في تكوين التوازي، فالتكرار من صور الاتساق المعجمي، ويحتاج إلى إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عام[(٢)]. ومن الأبيات الدالّة على هذه الآلية المعجمية قول الشاعر:

فريدُ هوى يبكي فريدَ ملاحةٍ فينثرَ من جفنيه عقدَ فريدِ[(٣)]

يوضح هذا البيت إصرار الشاعر، واتكاءه على الدال (فريد) وتكرارها غير مرة، بالإضافة إلى التوازي بين هذه الدوال في الشطرين، وغير خافٍ بروز سياق البكاء، وإظهار معنى الفقد؛ وبناء على ذلك، فإن هذا التوازي والتكرار لهذا الدوال المتوالية مع تغاير معناها؛ أبرزا معنى الجودة والتفوّق، وانقطاع نظير هذه الفرادة. وقد أسهم التوازي في تأكيد صدق هوى الشاعر، مرورًا بجمال المحبوبة، وختامًا بالدمع المنثور بسبب هذا البكاء، وكل ما ذكر يُفصح عنه هذا الدال (فريد)، ويفضي إليه. كما يقول:

سنَّ النسيمُ تعانقَ الأغصانِ أفلا يسنُ تعانقَ الخلَّانِ

---

(١) عبد الرحيم الهبيل، **ظاهرة التوازي في شعر الشافعي**، فلسطين، مجلة جامعة القدس، (العدد٣٣، ٢٠١٤م)، ص١١٢.

(٢) ينظر: محمد خطابي، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١)، ص٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص٣١.

هـــذا وبيـــنهم حـــديثٌ ســـاكتٌ ناجـــى خـــواطرهمْ بغـــير لســـانِ
فهمـــتْ قلـــوبهمُ فلمـــا لم يجـــبْ عنهـــا اللســـانُ أجابـــتْ العينـــانِ(١)

يلاحظ الناظر إلى هذين البتين التوازي المعجمي عن طريق التكرار البارز في عدد من الدوال (سنَّ- تعانق)، بالإضافة إلى التوازي بالترادف (حديث- ناجى)، و(ساكت- غير لسان). وهذا التوازي التكراري ذو فاعلية في تصديق تساؤل الشاعر عن مدى أحقية تعانق الأحباب عن طريق التوازي؛ وعلى ضوء ذلك يبدو أن الهواء - في رأي الشاعر- لا يضيره أن يقرّ بتعانق الأحباب ما دامت الأغصان ستتحرك، ويبدو أن السياق الشعري بيّن أن الأحباب معادل موضوعي للأغصان، فحركتهما وتقاربهما مع بعضهما جامع للتشابه بينهما. وينتقل الشاعر إلى التوازي بالترادف؛ ليؤكد غياب الصوت بينهما، وتخاطبهما عن طريق السكوت المفهوم، فلغة العينين كافية لإبداء المشاعر والعواطف؛ وبناء على ما ذكر فالتوازي كان ذا انعكاس وتأثير في تدعيم موقف الشاعر الوجداني، والقبول بمدى صحة فكرته بالتقارب بينه وبين محبوبته. ويقول القاضي الفاضل:

بكـــتْ مثلمـــا أبكـــي وفاضـــتْ دموعُهـــا ولم تفـــشِ أســـرارًا كفـــيضِ دمـــوعي(٢)

يبرز استخدام الشاعر تكرار مفردتين متوازيتين (دموعها- دموعي)، ولا يخفى أن المقام هنا مقام حزن وبكاء وشكوى، ويبيّن الشاعر اشتراكه مع محبوبته بالبكاء، وتوطيد المعنى والفكرة المتعلّقة بهذا المضمون الشعري للمتلقي، وأنهما يتبادلان تلك المشاعر، بالإضافة إلى تحقيق المبتغى الخاص بالشاعر، الذي يدور حول التنفيس عما ينتابه من مشاعر، والاختلاف الوارد هنا تمثّل في الإبانة عن سيطرة المحبوبة فيما يتعلّق بأسرارها، وإفشاء الشاعر لأسراره؛ إذ يتبدى إثر ذلك أثر في دموع الشاعر وعدم سيطرته عليها؛ مما يدلّ على حزن الشاعر البالغ وإحاطة الأسى به. ويقول كذلك:

(١) **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، مصدر سابق، ص ١١٢.
(٢) المصدر السابق، ص٤٤٣.

أمســـي وفي جنـــبي وســـواسُ الهـــوى وســـوايَ في أذنيـــهِ وســـواسُ الحِلِـــي

يتســـــاهمونَ الســـــهمَ في ألحاظـــــهِ وأحســـــهُ مـــــتغلغلًا في مقتلِـــــي(١)

يكرر الشاعر لفظة (وسواس)، التي تحمل معنى القلق والخوف والارتباك، مستعينًا بالتوازي في موقع هاتين اللفظتين، ويُلاحظ أن التوازي المعجمي هنا كان ذا فاعلية في إبراز التضاد العميق بين المعنيين؛ إذ إن الشاعر يعاني من ذلك بسبب حبه، فهو غير قادر على مواجهته بخلاف من يعاني لأجل الزينة الشكلية، وتحسين منظره؛ وبناء على ذلك لا يجد صعوبة في مقابلة ما يعاني منه، والتغلب عليه. وقد جاء البيت الثاني داعمًا لما يعاني منه الشاعر، فهو يحسّ أن سهام الهوى متجذّرة داخله، وهي دليل على معاناته، وإبرازه للمتلقي حقيقة ما يشعر به. كما يقول:

قـــد ســـلبتمْ مـــن الفـــؤادِ ســـويدا هـ وكنـــتمْ مـــن ناظـــرِي في الســـوادِ(٢)

يفصح الشاعر في هذا البيت عن حجم التضحية التي يقدّمها لمن يهواه هنا، ويلجأ إلى التوازي المعجمي عن طريق التكرار المرتبط باللفظ مع اختلاف المعنى؛ إذ كان التعبير بسويداء القلب في نهاية الشطر الأول دالًا على صدق محبته، وحقيقة شعوره تجاه من وجّه إليه الخطاب، فمكانه وقتئذ في أعماق قلبه، ويبدو أن الشاعر أراد أن يبيّن كثرة عطائه مقابل عدم عطاء من داخل قلبه، فالعبارة (سلب) تُوحي بمعنى التسلّط وعدم المبالاة، وتظهر مفردة (السواد) في نهاية الشطر الثاني لتوضح الجانب المرئي من حبه، فالمحبوبة تمثّل جانبًا مهمًّا من جوانب عينيه، فهي تقع في سوادها؛ دلالة على حصولها على أهمية كبرى من قِبل الشاعر. وفي كلا الحالين أظهر التوازي المعجمي للمتلقي ما قدّمه الشاعر من صدق وحب، إضافة إلى التأثير فيه عن طريق التكرار؛ وإقناعه بصدق حديثه. ويقول كذلك:

وبي غمـــرةٌ للشـــوقِ مـــن بعـــدِ غمـــرةٍ أخـــوضُ بهـــا مـــاءَ الجفـــونِ غمـــارَا(٣)

(١) **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، مصدر سابق، ص١٢٨.

(٢) المصدر السابق، ٤٨٦.

(٣) المصدر السابق، ص٤٨٩.

من الواضح تكرار دالة (غمرة) مرات عديدة مع اختلاف المدلول، وقد تحقّق التوازي المعجمي عن طريق التكرار في نهاية الشطرين الأول والثاني للفت انتباه المتلقي، وحثّه على التركيز في مدلول البيت، وترسيخ المضمون الشعري في ذهنه عن طريق إنهاء كل شطر بعبارة مكرورة. ويمكن الإشارة إلى أثر التوازي المعجمي هنا؛ فقد أحال إلى رغبة الشاعر الجادة والمُلحّة في الوقت ذاته لإبداء شدة شوقه وقوة تعلّقه؛ فهو حينئذ لا يبالي، ولا يهتم بما يؤول إليه ذلك الشوق والحنين من نتائج متوقّعة كالحزن والبكاء؛ إذ يصرح بأنه يواجه الدموع التي يتوقّع إحاطتها به؛ ولذلك كان التوازي المعجمي ذا تأثير في تقوية المدلول والفكرة التي تلحّ على الشاعر. ويقول أيضًا:

فأعيـــــدوا إلى فـــــؤادِي مـــــا غـــــا ب مـــن الأنـــسِ أو أعيـــدوا رقـــادِي[(١)]

يتجلى في هذا البيت حالة من حالات استرجاع الشاعر ذكرياته السابقة (ما غاب من الأنس)، وحنينه إليها؛ وعلى إثر ذلك يُطالب أن تعود هذه الذكريات التي وُصفت بالأنس إلى قلبه، ولعل ذلك غير ممكن الحدوث؛ لمطالبته أن تكون عودة ما يأنس به الشاعر إلى قلبه؛ ويبدو أن الشاعر يبتغي من ذلك تبيين حزنه العميق عن طريق تذكره للذكريات القديمة، بالإضافة إلى استحالة عودتها إليه؛ ولذلك يستعين بالتوازي المعجمي التكراري في نهاية الشطر بتكرار فعل الأمر مع اختلاف المفعول به (رقادي) بخلاف الفعل السابق، حيث أسهم ذلك التكرار في توضيح مقدار الأسى الذي يصاحب الشاعر، ورغبته في النوم؛ لنسيان ذكرياته ورجائه الراحة، ويظهر أن الشاعر أراد من التوازي إظهار عدم نواله لمبتغاه في كلا الحالين، وهما: عودة ما غاب من سعادة إلى قلبه، والنوم.

ويتحقّق التوازي المعجمي عن طريق **الترادف** بين الدوال، ويُعرف الترادف "بالألفاظ المفردة الدالة على معنى واحد"[(٢)]. ومن نماذجه قوله:

---

(١) **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب**، مصدر سابق ، ص ٤٨٦.

(٢) جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تح: فؤاد منصور، ط١، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨-١٩٩٨م)، ١:١٦.

وأعرضتُ لمَّا لمْ أكلم من ضنى وتَرديدُ أنفاسِ المحبّ كلامُ[1]

ويمكن أن يعدّ ذلك البيت من قبيل التوازي الترادفي، الذي تتآزر دواله المتفقة في المدلول في جلاء أثر المحبوبة في نفس الشاعر، ويظهر التوازي في (ترديد- كلام)، فكلاهما يحقّقان ذلك المعنى الصوتي؛ وبناء على ذلك ينطوي هذا البيت على الحكمة التي تأتي في سياق الغزل، مبرزًا الشاعر أهمية ترديد ما تتفوّه به من يهواها في حالة ضعفه وقلة جهده، فهي تعدُّ كلامًا مسموعًا؛ وهنا يبيّن الشاعر عن طريق الإفادة من التوازي الترادفي حجته في سبب سكوته، جالبًا في الوقت نفسه ما يمكن أن يحدث الغاية التواصلية بينه وبين المحب. ويجتمع الترادف مع التكرار والجناس في الأبيات الآتية التي يقول فبيها:

يا لمعةَ البرقِ بل يا هبةَ الريح روحي بجسمي إلى من عندهُ روحِي

خذي لهم من سلامي عنبرًا عبقًا وأوقديهِ بنارٍ من تباريحِي

ناشدتكُ اللهَ إلا كنتِ مخبرةً عنهم بأنهمُ ذكري وتسبيحِي[2]

يلاحظ تعدّد آليات التوازي المعجمي نحو: (الريح- روحي)، التي أسهمت في لفت انتباه المتلقي، وإثراء الدلالة المتعلّقة بالأثر الداخلي للمحبوبة في نفس الشاعر، فهي تماثل نسيم الرياح التي يوضّح السياق أثرها الداخلي في الشاعر، فهي باعثة بالسعادة والراحة له، إضافة إلى تصويره إياها بروحه، مبينًا أنها شيء لا يمكن أن يعيش الشاعر بدونه، وما يهم هنا بيان التوازي الترادفي الذي تجلى في: (مخبرة- ذكري- تسبيحي)، وكل هذه الدوال تتقارب مدلولاتها؛ إذ تعني الحديث أو الكلام الذي يُعدّ له قيمة، وهذا ما يمكن استبانته من الترادف بين (ذكري وتسبيحي)؛ محقّقًا التوازي بين المترادفين: تعزيز ارتباط ذكر المرسِل إليه على لسان الشاعر، وأن حديثه عنها مرتبط باشتياقه وحنينه إليها.

(١) القاضي الفاضل، الديوان، ص١٠٦.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧.

ومن التقنيات التي تحقّق التوازي المعجمي والصوتي في الآن ذاته **الجناس**، ومن النقاد القدامى الذين أشاروا إليه ابن الأثير بقوله: "وإنَّما سُمِّيَ هذا النوع من الكلام مجانسًا؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا"(١). ومن شواهد التوازي بالجناس والتصريع قول الشاعر:

تعـــاورَ قلـــبي نازلٌ بعـــد نازلٍ فمـــا خلتـــهُ إلا كـــبعضِ المنـــازلِ(٢)

يتضح في هذا البيت التوازي الصوتي عن طريق استخدام الشاعر الجناس والتصريع في تشابه حروف القافية مع حركة الروي، بالإضافة لاستناده إلى الجناس الناقص في (نازل- المنازل)، مراعيًا اختلاف المعنيين في كليهما، وفيما يظهر فإن جنوح الشاعر نحو هذا الأسلوب حقّق الانسجام والإيقاع المتلائم لدى المتلقي، إضافة إلى استمالة عواطفه، وتحريك إحساسه، وتعزيز مضمونه الشعري في ذهنه، وذلك في تصوير عدم هدوء قلبه، واستقرار حاله، فهو مقارب لحال المنازل التي اعتاد الناس زيارتها، فتوظيف النزول والمنزل وتوازيهما يؤدي إلى ترابط البيت من حيث مدلوله، وتأكيد مغزاه؛ إذ إن النزول والمنازل دلالاتان متعاضدتان، ويستخدمان في سياق واحد غالبًا. ويتكئ الشاعر على الجناس في بيت آخر فيقول:

حمـائمُ قـد حنَّـتْ زجاجـات أدمعـي فمـــا خلـــتُ إلا أنهـــنَّ حـــوائمُ(٣)

يظهر في هذا البيت بروز التوازي الصوتي بين (حمائم- حوائم)، عن طريق الجناس الناقص بينهما، ويُلاحظ أن حالة الشاعر يكتنفها الحزن الشديد، ويمكن التماس ذلك من وصف دمعه بالزجاجات، الذي يوحي بكثرة ما سُكب من دموع متفرقة. ويحقّق التوازي الصوتي انسجامًا إيقاعيًّا بارزًا عبر تكرار الحروف (الحاء- الميم- الهمزة- الألف)، كما أسهم التوازي

(١) المثل السائر، ٦٢/١.

(٢) الديوان، ص٨٧.

(٣) الديوان، ص١٠٧.

في تبيين تعجّب الشاعر الذي آل به الإحباط واليأس بعد فشله في تحقيق الارتباط بين دموعه وبين الحمائم التي اكتفت بالحوم والطيران فحسب؛ إذ تُسهم الحمائم – بحسب سياق النص– في تخفيف لواعجه وأحزانه، فهي قد تحمل أشواقه، أو تكون ذات تشارك بينها وبينه من جهة الحنين والشوق، وهذا ما لم يتحقّق هنا. كما يقول:

داءٌ ولكنـــــــــهُ داءٌ بـــــــــلا ألمِ شـــيبٌ ألمَّ بـــرغمِ العـــينِ باللمـــمِ

أمـا وقـد قيـلّ ضـيفٌ للمشـيبِ فـلا يلقـــاهُ واللهِ وجهـــي غـــيرَ مبتســـمِ(١)

يبدو واضحًا التكرار في الجانب الصوتي بهذا البيت عن طريق الجناس (ألم– ألمَّ– لمم)، وما في هذه الدوال المتوالية من انسجام صوتي من حيث تكرار حرف (الميم). وحديثه عن الشيب جاء في مقام الشكوى والتضجر، بالإضافة إلى استثقال الشاعر إياه، وعدم الترحيب به، واتكائه على هذا الدوال المتوازية؛ أبرز فحوى الخطاب بصورة واضحة، وأبان عن مراده، خاصة إيراده الدال (ألم)، حيث أراد الشاعر كشف معنى (ألمه المعنوي) من خلال الجناس في الدوال الأخرى. ويتناسق حرف الميم مع السياق الذي أتى فيه البيت؛ إذ إن من خصائصه الجهر، الذي يُحقّق التأثير في المتلقي، ويحثّه على التعاطف مع الشاعر. وكذا ما يتعلّق بالشاعر نفسه، فالتوازي الصوتي من خلال التعبير عن الشكوى يظهر أثرًا في التنفيس عما يكدر نفسه.

وكان **للتصريع** حضور بارز، علمًا أن جنوح الشاعر إليه لا غرابة فيه، فالتصريع سمة لافتة في الشعر العربي كله، وإنما الحديث هنا عن الأثر الذي يحدثه التوازي بالتصريع، حيث عرّفه القزويني بأنه: "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب"(٢). ولا يخفى الأثر الصوتي الذي يحدثه التصريع والتجانس الصوتي، خاصة أنه يأتي في مطلع القصائد؛ بما يضفي على البيت

(١) المصدر السابق، ص٤٤٩.

(٢) عبد المتعال الصعيدي، **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، ط١٧، (القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ٤ – ٥٩.

الشعري بُعدًا جماليًّا وتأكيد المدلول الشعري، ويظهر أنه يدخل في التوازي المعجمي؛ بوصفه تكرارًا إيقاعيًّا ودلاليًّا في الآن ذاته. ومن الشواهد التي يبدو فيها التصريع قوله:

نســـيمكمْ وهـــوَ العليـــلُ المعلـــلُ يهـيجُ الهـوى وهـو المـدلُّ المـدللُ[1]

ففي هذا البيت تواز صوتي عن طريق التصريع (المعلل- المدلل) من جهة، وعن طريق تكرار الدوال (العليل- المدل)؛ مما أنتج أثرًا صوتيًّا متآلفًا؛ إذ تحضر اللام تسع مرات في بيت واحد بصورة لافتة، فاللام من خصائصها الجهر، وهي حرف مسموع، ويتوافق توازي ذلك الحرف وتكراره مع سياق البيت الذي يتناسب مع الجهر بأثر المرسَل إليه المعنوي، الذي يُعدّ أثره كبيرًا في نفس الشاعر، إضافة إلى أن ذلك الأثر لا يتحقّق لأي شخص؛ وهذا ما يُشير إليه معنى (المدل) الذي يحمل معنى المنزلة والمكانة.

ومن الآليات التعبيرية التي تجلت في شعر الشاعر بصورة واضحة **التقابل**، وهو: "كل الأشكال التي تقيم مفارقات تتفاعل وتنسجم مع سياق النص"[2]. فالتضاد عنصر فاعل في تحقيق التوازي المعجمي عن طريق التقابل. ومن الأبيات التي يظهر فيها التقابل قول القاضي الفاضل:

وَمِـنَ الشَـبابِ خَلَعـتُ عَيشًـا أَخضَـرَا وَصَـحِبتُ مِـن شَـيبي عُـدُوًّا أَزرَقـا[3]

يفيد الشاعر من الطاقة اللونية في هذا البيت، ويستثمر التوازي المعجمي في حقول دلالية مختلفة: (الشباب- شيبي- عيشًا- عدوًّا- أخضرا- أزرقا)؛ خدمة لفكرته التي تبين عن معنى الحنين للشباب، والشوق إليه، واستنفار الشيب وكرهه إياه، فدلالة اللون الأخضر أفصحت عن دلالة الأمل والراحة والسرور، بالإضافة إلى أن دلالة الشيب اللونية كانت للون الأزرق الذي أفاد منه في إبراز دلالة استكراه صحبة ما وُصف بالعدو للشاعر، وأنها غدت ملازمة دون إذن من الشاعر. وكان للتوازي المعجمي أثر في تماسك البيت من حيث تماثل المفردتين

(١) القاضي الفاضل، الديوان، ص٩١.

(٢) التوازي في شعر الشافعي، ص١١٨.

(٣) المصدر السابق، ص٤٤٨.

معجميًّا، بالإضافة إلى تأكيد الدلالة الضمنية المنشودة في تبيين أثر الشباب والشيب في نفس الشاعر، والكشف عن الفجوة العميقة والمتضادة في الوقت نفسه. كما يقول:

والتلاقـــي في ظُلمـــةِ الليـــلِ ضـــوءٌ والنـــوى في ضـــيا الصـــباحِ ظـــلامُ(١)

أشار الشاعر عن طريق التضاد المتوازي في (التلاقي- النوى- ظلمة- ضياء- ضوء- ظلام) إلى أهمية اللقاء والتواصل بالمحبوبة، وتأثيره الكبير في النفس، بخلاف الفراق والبُعد الذي يكون أثره سلبيًّا، وقد أضفى توازي الدوال بالتضاد على البيت مزيدًا من توثيق المعنى في النفس، وكشف الاختلاف العميق بين أثر التواصل والهجر في كل الأوقات، فالزمن لا يؤثر في أثر الفعل لدى الشاعر؛ إذ إن استيحاش الظلام والسكون فيه؛ لا يُغيّر من نظرة الشاعر حول جمال اللقاء، والحال نفسه فإن البُعد حال حدوثه وقت التفاؤل والنشاط والعمل؛ إذ له أثر عكسي وسلبي لدى الشاعر. ويقول كذلك:

ونحـــنُ مـــنَ الحيـــاةِ لنـــا طريـــقٌ لنجعـــــةِ منـــــزلٍ يســـــعَ الجميعَـــــا

فإمـــــا أنْ يكـــــونَ لنـــــا مقيظَـــــا وإمـــــا أنْ يكـــــونَ لنـــــا ربيعَـــــا(٢)

ويبيّن الشاعر هنا نهاية مصير الإنسان، ويوضّح أن الموت آت لا محالة، وما يهمّ هنا إيضاح التوازي الدلالي عن طريق التضاد في البيت الثاني في (مقيظا- ربيعا)، وقد أسفر التوازي عن البون الشاسع بين المكانين، واختلاف مكنونهما، فالمقيظ إشارة إلى ما لا يرجوه الإنسان من تعب وشدة حر، بخلاف الربيع الذي يُبهج النفس والعين. ومن شواهد التوازي المعجمي عن طريق التضاد قول الشاعر:

فيـــا ربّ إن البـــينَ أنحـــتْ صـــروفَه علـــيَّ ومـــا لي مـــن معـــينٍ فكـــنْ مَعَـــي

علـــى قُـــربِ عـــذَّالي وبُعـــدِ أحبـــتي وأمـــواهِ أجفـــاني ونـــيرانِ أضـــلعِي(٣)

(١) الديوان، ص٩٤.

(٢) المصدر السابق، ص٤٧١.

(٣) المصدر السابق، ص٤٩١.

يبرز مقام الشكوى في هذين البيتين، ويظهر أثر ذلك في الدعاء، وإبداء الشكوى من أثر الفراق في الشاعر، وانعكاسه سلبيًّا عليه، وما يهم هنا بيان موضع التوازي المعجمي عن طريق التضاد في البيت الثاني (قرب- بُعد- عذالي- أحبتي- أمواه- نيران)، ويظهر أن التكثيف في الدوال المتضادة يُسفر عن مبتغى الشاعر في التعبير عن تفاصيل هذه الشكوى، وحقيقة ضررها عليه، فالتضاد يُسهم في الكشف عن تباعد المدلولات في المعنى العام، نحو: (غياب أحبته عنه- رؤية من لا يحب- كثرة بكائه- شعوره بالحزن الداخلي)، بالإضافة إلى تآزر هذه الدوال المتضادة في صالح المعنى العام، وهو الشعور بالأسى العميق والألم الظاهر، الذي جعله يلجأ إلى الشكوى والدعاء. ويقول القاضي الفاضل:

وقدْ كنتُ أشكو البُعدَ والقربُ يرتجى فكيفَ أكونُ اليومَ في اليأسِ والبُعدِ(١)

يبدي الشاعر حالة من صعوبة الواقع الذي سيعيشه وقتئذ؛ فهو في معرض رثاء أخيه، وبعامة نجد أن التوازي بالتضاد أسهم في إبراز حالة التفجع والصدمة من الخبر، والتعجّب من قادم الأيام؛ وهنا يظهر أثر الأسلوبين الخبري (أشكو البُعد والقرب)، والإنشائي بـ(كيف) في إبراز المفارقة المتحقّقة من رغبة الشاعر القرب ممن يرثيه، وشكواه من بعده، مع إمكانية تحقّق التواصل بينهما، وفي الوقت ذاته كشف الواقع المعيش في البُعد الدائم الذي ينقطع فيه التواصل بينهما. وبناء على ذلك؛ فالتوازي بين هذه المتضادات المتوالية كشف عن تلك الحالة التي يشعر بها الشاعر لغياب التواصل بينه وبين أخيه، علاوة على الأثر البالغ في ظهور اليأس لديه والحزن العميق.

ومن الأساليب التي جاءت في شعر الشاعر، وتخدم التوازي المعجمي (**رد العجز على الصدر**)، وهو: «أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني»(٢).

(١) الديوان، ص٣٩٢.

(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ٤: ٤٩.

ومن نماذج التوازي عن طريق رد العجز على الصدر قول القاضي الفاضل:

لا تَضـــجَرَنْ مِمّـــا أَتَيـــتُ فَإِنَّـــهُ صَـــدرٌ لِأَســـرارِ الصَـــبابَةِ يَنفِـــثُ

أَمّـــا فِراقُـــكَ وَاللِقـــاءُ فَـــإِنَّ ذا مِنـــهُ أَمـــوتُ وذَاكَ مِنـــهُ أُبعَـــثُ

حلـــف الزمـــانُ علـــى تفـــرق شملنـــا فمـــتى يـــرق لنـــا الزمـــان ويحنـــثُ

كَـــم يَلبَـــثُ الجِســـمُ الَّـــذي مـــا نَفـــ ـــسُهُ فيـــه وَلا اَنفاسُـــهُ كَـــم يَلبَـــثُ[1]

استند الشاعر على التوازي المعجمي، مستفيدًا من رد العجز على الصدر (كم يلبث)، ويظهر توجّعه من أثر الفراق، وأنه يعدّ موتًا بالنسبة له؛ دلالة على ما يولّده من نتيجة عميقة تؤول إلى الأسى والحزن في نفس الشاعر. وبالمقابل، فإن اللقاء بمن يحب يعدّ لديه حياة جديدة؛ مما يدلّ على حب الشاعر للتواصل وتقبله إياه، وقد أظهر التوازي المعجمي درجة عالية من إعلان الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر في صعوبة تقبّل ما لا تقبله نفسه ولا جسمه، وعدم تعايشه معها؛ مما أسهم في التأثير على المتلقي حينما كرر عبارتين في بداية الشطر ونهايته، وتأكيد ما يلاقيه الشاعر من معاناة داخلية.

❁❁❁

(١) القاضي الفاضل، الديوان، ص٤٨٤.

الخاتمة

وبعد هذا التطواف في ديوان الشاعر، والكشف عن ظاهرة التوازي في شعره، واستنطاق النصوص التي تجلّت فيها هذه التقنية، وعرض أثرها في شعر الشاعر؛ انتهت الدراسة إلى عدد من النتائج، يمكن إجمالها في الآتي:

١. بروز التوازي في شعر القاضي الفاضل، وتنوّع أشكاله ومستوياته من صوتي وتركيبي وصرفي ومعجمي، وحضوره في أغراض شعرية كالغزل والمديح والشكوى والرثاء.

٢. تحقيق الأثر الإيقاعي من التوازي في المستويات المختلفة، فالمستويات التي يظهر فيها التوازي يتجلّى فيها الأثر الإيقاعي من تناغم الجمل والكلمات والحروف وتناسقها.

٣. تداخل مستويات التوازي مع بعضها، وبالإمكان اجتماع جميع أشكال التوازي في بيت شعري، وهذا ما تجلى في شعر الشاعر.

٤. كان للتوازي التركيبي المعتمد على تماثل التركيب النحوي حضور بارز في شعر الشاعر، ولعله عمد إلى توازي التراكيب النحوية في خطابه الشعري؛ إدراكًا منه للأثر الجمالي في جمالية التوازي التركيبي وأثره في تماسك النص.

٥. تمثّل التوازي المعجمي في أشكال عديدة، نحو: التكرار، والتصريع، والجناس، والترادف، والتصريع، ورد العجز على الصدر، وحقّق التوازي بالتكرار تأكيد المضمون الذي يبتغي الشاعر إبلاغه.

٦. أظهر التوازي بأنواعه المختلفة تناسقًا وانسجامًا مع الحالة الشعورية للشاعر، وأثبتت الدراسة أن للتكرار المتماثل السبب في تلك النتيجة، فالتكرار يؤول إلى ترسيخ الفكرة في مضامين شعر الشاعر.

٧. كشف التوازي عن الأثر الفاعل في تحقيق التناسق الصوتي وتماسك النص المرتبطين بالإيقاع، وتأكيد المضمون الدلالي في المتواليات المتوازية.

٨. أوضح التوازي على المستويين التركيبي والصرفي قدرًا من الثراء الدلالي، عن طريق التناسق بين التراكيب النحوية والصيغ المتشابهة؛ بما يُسهم في جمالية الخطاب، وأنه سمة من سمات خطابه الشعري.

ويوصي الباحث بدراسة شعر الشاعر حسب بعض المناهج الحديثة، ومنها: المنهج التداولي الذي يهتم بدراسة اللغة من جهة التواصل، أو مقاربة شعر الشاعر مقاربة حجاجية.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

– **ديوان القاضي الفاضل**، تح: أحمد بدوي، وإبراهيم الإبياري، ط١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م.

ثانياً: المراجع :

–ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.

–الأصفهاني، عماد الدين، **خريدة القصر وجريدة العصر**، نشره: أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، د.ط، العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م.

–بدوي، أحمد، **الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام**، د.ط، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، د.ت.

–جاكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنون، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨م.

–الحمداني، إبراهيم، **التوازي في قصيدة فتح عمورية**، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، جامعة بابل، العدد١٣.

–خطابي، مُحَمَّد، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

–ابن خلكان، أحمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح: إحسان عباس، د.ط، بيروت، دار صادر، ١٩٩٤م.

–الذهبي، شمس الدين، **سير أعلام النبلاء**، تح: مجموعة من المحققين، ط٣، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م

-السد، نورالدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب في دراسة في النقد العربي الحديث**، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

-السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد منصور، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨_١٩٩٨م.

-الصعيدي، عبدالمتعال، **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، ط١٧، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

-ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ط٢، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

-لوتمان، يوري، **تحليل النص الشعري بنية القصيدة**، ترجمة: مُحَمَّد فتوح، د.ط، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥م.

-المسدي، عبدالسلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٣، تونس، الدار العربية للكتاب، د.ت.

-مصلوح، سعد، **في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة**، د.ط، الكويت، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٣م.

-مصلوح، سعد، **نحو آجرومية للنص الشعري**، القاهرة، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، ١٩٩١م.

-المعري، أحمد، **ديوان سقط الزند**، تح: السعيد السيد عبادة، د.ط، القاهرة، معهد المخطوطات العربية، ١٤٢٤هـ_٢٠٠٣.

-مفتاح، مُحَمَّد، **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، د.ط، المغرب، المركز الثقافي العربي، د.ت.

-الهبيل، عبدالرحيم، **ظاهرة التوازي في شعر الشافعي**، مجلة جامعة القدس، العدد٣٣، ٢٠١٤م.

❁❁❁

Bibliography

Firstly: Sources

- **Dīwān al-Qāḍī al-Fāḍil**, Edited by: Aḥmad Badawī, and-Ibrāhīm al-Ibyārī, Dār al-Ma'rifah, Cairo, 1st ed., 1961.

Secondly: References

- al-Aṣfahānī, 'Imād al-Dīn, **Kharīdat al-qaṣr wa-jarīdat al-'aṣr**, edited by: Ahmed Amin, Shawqi Deif, and Ihsan Abbas, N. E., Iraq, Iraqi Scientific Academy Press, 1986 AD.
- al-Dhahabī, Shams al-Dīn, **Siyar A'lām Al-Nubalā'**, edited by: A Group of Investigators, 3rd edition, Beirut, Al-Resala Foundation, 1405 AH/1985 AD.
- Al-Habil, Abdul Rahim, **Ẓāhirat Al-Tawāzī Fī Shi'r Al-Shāfi'ī**, Al-Quds University Journal, Issue 33, 2014 AD.
- al-Ḥamdānī, Ibrāhīm, **Al-Tawāzī Fī Qaṣīdat Fatḥ 'ammūrīyah**, Journal of the College of Basic Education, Iraq, University of Babylon, Issue 13, 2013.
- Al-Maarri, Ahmed**, Diwan Suqat al-Zind**, edited by: Al-Saeed Al-Sayyid Obada, D. I., Cairo, Institute of Arabic Manuscripts, 2003.
- Al-Masadi, Abdul Salam, **Stylistics and Style (in Arabic)**, 3rd edition, Tunisia, Arab House of Books, N.D.
- al-Ṣa'īdī, 'Abd-al-Muta'āl, **Bughyat Al-Īḍāḥ Li-Talkhīṣ Al-Miftāḥ Fī 'ulūm Al-Balāghah**, 17th edition, Cairo, Library of Arts, 1426 AH/2005 AD.
- al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn, **Al-Muz'hir Fī 'ulūm Al-Lughah Wa-Anwā'hā**, edited by Fouad Mansour, 1st edition, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1418_1998 AD.
- Badawī, Aḥmad, **al-ḥayāh al-adabīyah fī 'aṣr al-ḥurūb al-Ṣalībīyah bi-Miṣr wa-al-Shām**, N.E., Cairo, Nahdet Misr Library, N.D.
- Ḍayf, Shawqī, **Al-Fann Wa-Madhāhibuhu Fī Al-Shi'r Al-'arabī**, 2nd edition, Cairo, Dar Al-Maaref, D. T.
- Din Al-Sadd, Nour El-Din, **Stylistics and Discourse Analysis in a Study in Modern Arab Criticism**, 1st edition, Algeria, Dar Houma, 2010.
- Ibn al-Athīr, Ḍiyā' al-Dīn, **al-mathal al-sā'ir fī adab al-Kātib wa-al-shā'ir**, edited by: Ahmed al-Hofi, Badawi Tabana, N. E., Cairo, Dar Nahdet Misr, N. D.
- Ibn Khallikān, Aḥmad, **wafayāt al-a'yān w'nbā' abnā' al-Zamān**, edited by: Ihsan Abbas, N. E., Beirut, Dar Sader, 1994 AD.
- Jacobson, Roman, **Qaḍāyā al-shi'rīyah**, translated by: Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanoun, 1st edition, Casablanca, Toubkal Publishing House, 1988 AD.
- Khaṭṭābī, Muḥammad, **Lisānīyāt Al-Naṣṣ Madkhal Ilá Insijām Al-Khiṭāb**, 1st edition, Casablanca, Arab Cultural Center, 1991 AD.
- Lotman, Yuri, **Taḥlīl Al-Naṣṣ Al-Shi'rī Binyat Al-Qaṣīdah**, translated by: Muhammad Fattouh, D. T., Cairo, Dar Al-Maaref, D. T., 1995 AD.

- Maslouh, Saad, **Fī Al-Balāghah Al-ʻarabīyah Wa-Al-Uslūbīyah Al-Lisānīyah Āfāq Jadīdah**, N. E, Kuwait, Scientific Publishing Council, 2003 AD.
- Maslouh, Saad, **Taḥlīl Al-Naṣṣ Al-Shiʻrī Binyat Al-Qaṣīdah, Cairo**, Fosul Magazine, Volume Ten, Issues One and Two, 1991 AD.
- Muftah, Muhammad, **Al-Tashābuh Wa-Al-Ikhtilāf Naḥwa Minhājīyah Shumūlīyah**, N. E., Morocco, Arab Cultural Center, D. T .