التوازي في الشعر العربي
(قراءة أخرى في الأنواع والأشكال)

حنان عبده أحمد النويرة
قسم اللغة العربية – كلية التربية– جامعة الحديدة – اليمن.
Emil:anhanan18@gmail.com
DOI: https://doi.org/10.56807/buj.v1i2.17

الملخص

يهدف هذا البحث إلى محاولة استقصاء وإعادة تقسيم أنواع وأشكال التوازي في الشعر العربي، ومحاولة إعادة تقسيمه بشكل آخر بوصفه ظاهرة لغوية إيقاعية بلاغية دلالية، يعتمد عليها الشاعر ولا يمكنه الاستغناء عنها في بناء نصه الشعري، وإكسابه جماليات ودلالات متعددة. وهو أنواع متداخلة ومترابطة؛ لذلك حاول هذا البحث تقسيمها؛ للتوضيح على الرغم من تداخلها وترابطها فهناك أنواع عدة منها ما يتعلق بالمستوى اللغوي الذي لا ينفصل عن الجانب الايقاعي والبلاغي، ومنها مايتعلق بالناحية الإيقاعية (الصوتية وغير الصوتية) التي لا تنفصل عن البلاغة، وبعضها يتعلق بالجانب البلاغي المجازي والبديعي الصوتي والمعنوي ويرتبط الكثير منه بالجانب الايقاعي، وجميعها لاتنفصل عن الجانب اللغوي والدلالي؛ لذلك سعى هذا البحث إلى إيجاد استقصاء للأنواع ومحاولة إيجاد تقسيم أكثر وضوحا مع التمثيل لكل قسم.

Abstract

This research aims to investigate and redistribute the types and forms of parallelism in Arabic poetry, and try to redistribute it in another way as a rhythmic rhetorical semantic rhetorical phenomenon, on which the poet can not do without in building his poetic text, and give it aesthetics and semantics. There are several types, which relate to the level of language that is inseparable from the rhythmic and rhetorical aspect, including those pertaining to the rhythmic (voice and non-voice) that is inseparable from rhetoric, and some related to the rhetorical side Metaphorical, creative, phonetic and moral, many of which are related to the rhythmic aspect, all of which are inseparable from the linguistic and semantic aspect; therefore, this research sought to find a survey of species and try to find a more clear division with representation for each section

المقدمة:

يُعد التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، ومن أنواعة التوازي الذي يُعد من الخصائص الفنية التي تُميز الشعر عن غيره من الأنواع ، وهو تكرار غير كامل (لبتز – 1961–439) و" مركب ثنائي التكوين أحد طرفية لايُعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، يعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولاتباين مطلق، ومن ثم فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول "(لوتمان–1972–129). ويتحدد التوازي في بنية النص حسب العلاقة التي تربط بين طرفيه، كما يتعدد أنواعه على وفق البنية الدلالية التي يؤديها. ويمكن القول إن التوازي يندرج فيه الكثير من القوانين الإيقاعية الصوتية كالتكرار الصوتي أو الصرفي أو التركيبي والتساوي والنظام والنبر والتنغيم والقافية وعدد التفعيلات، والإيقاعات غير الصوتية مثل الإيقاع الفكري وإيقاع البياض والسواد. كما يندرج فيه كل ما له علاقة بالبلاغة مثل التوازن والترجيع والترصيع والتصريع والاستعارات والتشبيهات والكنايات والرموز ورد العجز على الصدر والمشاكلة والتناسب والمقابلة والطباق والجناس والسجع(جاكسون–1988–67). ويكون التوازي بين الأصوات والألفاظ وأشباه الجمل والجمل، لعلاقة التضاد أو التماثل، لكن لايقصد هنا التضاد المطلق أو التماثل التام. ويلعب التوازي دوراً كبيراً في توليد وتوسيع الدلالات داخل النص الشعري. وكما يقول جيرار مانلي هوبكنس :"إنّ التوازي هو الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لانخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص

في بنية النوازي إنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر..." (جاكسون–1988–109) "

أنواع التوازي:–

يدخل التوازي في عناصر البنية الشعرية جميعها، وعلى مستوياتها البنائية المختلفة؛ فالشعر بنية فنية لذلك يتحتم أن تبدو فيه الصيغة اللفظية في وضع توازٍ مع الواقع اللفظي لصوت آخر أو لكلمة أو جملة أخرى، الأمر الذي ينتج عنه ارتباط الصيغتين برباط (المشابهة) (لوتمان–1972–130). وإذا كان التوازي ينخرط في جميع عناصر البناء الشعري فهذا يعني أنّ التوازي يكون في الإيقاع(صوتي أو غير صوتي) وفي البلاغة، فالإيقاع يشمل الصوت والأفكار (إيقاع غير صوتي)، والبلاغة تشمل المجاز بأنواعه المختلفة (التشبيهات والاستعارات والكنايات والرموز...إلخ) وعلم البديع، وقد يكون التوازي على مستوى الأصوات والألفاظ (معجمي أو صياغة) وأشباه الجمل والجمل، كما أنّه قد يكون على مستوى البيت الواحد أو على مستوى عدة أبيات وقد يتوسع ليشمل مقطعاً أو عدة مقاط(ربايعة–1995–2031).

فضلاً عن ما سبق فإنّ التوازي يكون أيضاً في الدلالة؛ فأنواعه جميعها تحيلنا إلى دلالات تباينية أو تماثلية وهي في الأخير تتكاتف وتتعاضد لتحقيق دلالة واحدة ممّا يدل على وجود توازٍ دلالي. ويُعد من الجدير بالذكر هنا أنّ القوانين البلاغية التي تسمى بعلم البديع تُعد أكثرها قوانين بلاغية إيقاعية (صوتية أو غير صوتية/ فكرية) أي: يتداخل فيها البلاغة مع الإيقاع، كالتكرار، والتوازن، والترجيع، والتوشيح، والسجع، والجناس، والطباق...إلخ، وهذه التوازيات جميعها هي لغوية في المقام الأول قبل أن تكون صوتية أو إيقاعية أو مجازية.

وبذلك نصل إلى أن أنواع التوازي كالآتي :

أ– توازٍ بحسب المستوى اللغوي:

1– توازٍ في الأصوات: كقول البردوني في قصيدة (عينة جديدة من الحزن)(البردوني–1977–23):

تسعل الأشجار، تحسو ظلها

تجمد الساعات من فرط الرتابة

فهنا تكرر حرف التاء في الفعل الأول من كل جملة (تسعل– تحسو– تجمد) وقد أعطى هذا التكرار إيحاءاً شديداً بالملل والرتابة وامتداداً في الوقت. أيضاً تنطوي هذه الأفعال الثلاثة على توازٍ لفظي ترادفي؛ فجميعها توحي بدلالة واحدة وهي: الملل والرتابة، وعندما اجتمعت حققت دلالة أقوى .

ومن التوازي الصوتي قول أبي تمام في قصيدة (فتح عمورية)(التبريزي –1988–40,41):

ما ربع مَيّة معموراً يطيف به

غيلان أبهى ربى من ربعها الخربِ

وقوله في القصيدة نفسها:

وحسن منقلب تبقى عواقبه

جآءت بشاشته من سوء منقلبِ

في هذين البيتين تكرر حرف الباء (11) مرة ست مرات في البيت الأول، وخمس مرات في البيت الثاني، وهو نفس حرف القافية ممّا أحدث توازياً وإنسجاماً صوتياً بين الإيقاع الداخلي للبيت والخارجي المتمثل في القافية، وهذا التوازي الصوتي الداخلي والخارجي مجتمعاً أثر في المعنى، وزاده قوة وتأثيراً في المتلقي لا سيّما أن الحرف المكرر هو حرف الباء، وهو حرف شديد مجهور الشدة، اختاره الشاعر لإضفاء قوة كان لا بد منها لإظهار وإبراز جمال المكان بعد فتح المسلمين له، وإحلال الأمن والأمان به، و أيضاً لإبراز التضاد الحاصل في النهاية لكل من المسلمين والنصارى بعد فتح عمورية .

2– توازٍ في الألفاظ (معجمي)، وفي صيغ الألفاظ (صرفي): في الألفاظ كتوازي التضاد بين (الشمس، القمر)،(الليل، النهار)،(الحزن ، الفرح) وكتوازي الترادف في قول أحمد الشامي في قصيدة (نشيد المهاجر)(الشامي–1429هـ–195) في سياق إظهار التماسك من أجل قهر الغربة التي يعانيها:

إذا كنت جباراً فحظك مُسعدُ

واسمك موهوبُ ونجمك زاهرُ

ففي قوله (حظك مسعد ونجمك زاهر) توازٍ ترادفي في معنى الألفاظ حظك ونجمك، مسعد و زاهر. وفي صيغ الألفاظ (صرفي) كقوله: (حَظُّكَ – نَجْمُكَ)، والغاية من هذا

التوازي هنا هو إظهار التماسك النفسي والقدرة على قهر الغربة، وهو مانسميه توازيَ الدلالة، وكأن الشاعر يحاول أن يمد نفسه بالطاقة المعنوية الكافية لقهر الغربة.

3- توازٍ في أشباه الجمل: كقول نزار قباني في قصيدة (آخر عصفور يخرج من غرناطة)(قباني-1999-79):

عيناكِ آخر ما تبقى من عصافير الجنوبِ
عيناكِ آخر ما تبقى من نجوم الصيفِ
آخر ما تبقى من حشيش البحرِ،
آخر ما تبقى من حقول التبغِ،
آخر ما تبقى من دموع الأقحوان
عيناكِ آخرُ زفةٍ شعبيةٍ.. تجري
وآخرُ مهرجان..

فهنا نجد في قول الشاعر(من عصافير الجنوب- من نجوم الصيف- من حشيش البحر- من حقول التبغ- من دموع الأقحوان) توازياً ترادفياً في أشباه الجمل، وقد استطاع الشاعر بهذا التوازي أن يجسد شدة حزن الشاعر المدرك بأنه قد يفارق حبيبته (بيروت) في أي لحظة، تلك الحبيبة التي أوشكت أن تضيع وتختفي، وأوشك أن يفقدها؛ فحروف الجر جميعها تؤدي دلالة واحدة وهي الإيحاء بقرب الانتهاء، وانعدام البقاء.

4- توازٍ في الجمل: يقول المقالح في قصيدة (رسالة إلى عمرو بن مزيقيا)(المقالح-2004-309):

تمرُّ
فتضحك منك الوجوه
وتهزأ منك الدُّروب
وأين ذهبت
وحيث ارتحلت
تموت الغريب، وتحيا الغريب
وتُدعى الغريب

ويقول الشامي في قصيدة (نشيد المهاجر)(الشامي-1429هـ -198):

ليتني كنت نغمةً يتغنى بها وَتَرْ
ليتني كنت نسمةً تتثنى على نَهَرْ
ليتني كنت خاطراً في نُهى شاعرٍ خَطَرْ

ويقول ابن خفاجة الأندلسي في قصيدة (كم منة لك) التي مدح فيها الأمير أبا الحسن(الأندلسي-220):

فما راعني إلا وميض لشيبةٍ
توقّد في قِطعٍ من الليل فاحمِ
ولا هالني إلا نذيرٌ برحلةٍ
مسحتُ له من روعةٍ جفنَ نائمِ

يوجد في الأولى توازٍ تباييني بين الجمل (تموت الغريب - تحيا الغريب)، والجملتان وإن دل معناهما الظاهري على التباين لكنهما تعطيان دلالة واحدة وهي الإحساس بالغربة، وألم الوحدة، والضغط النفسي الداخلي الذي يشعر به الإنسان بسببها. وفي القصيدة الثانية والثالثة توازٍ ترادفي من ناحية المعنى وتوازٍ في التركيب (ليتني كنت نغمةً – ليتني كنت نسمةً – ليتني كنت خاطراً)، (فما راعني إلا وميضٌ لشيبة – ولا هالني إلا نذيرٌ برحلة) .

ويجتمع في قصيدة (منزل رقم 17)(القيسي-1986-115,114) لمحمد القيسي التوازي اللفظي والتركيبي وتوازي أشباه الجمل وفيها يقول:

تسقط الأزهار في كوبي
تسقط الأوراق
خضراء أو صفراء
فيسقط القش الذي قد طيرته الريح في جفني
في كوبي
وليعتكر نبعي
وليكتمل شحوبي

ويقول فيها : *وليسقط الغبار*
على ملابسي وصدري
وليملأ الحصى طريقي
والشوك شرفتي
والموت باب الدار
عليك يا يدي
عليك يا قصائدي
عليك يا دروبي

وفيها نجد توازياً في الألفاظ (خضراء- صفراء) وهو توازٍ تضادي. أيضاً يوجد توازٍ ترادفي في التركيب (وليعتكرنبعي-وليكتمل شحوبي- وليسقط الغبار- وليملأ

الحصى طريقي). وتوازٍ في أشباه الجمل (عليك يا يدي – عليك يا قصائدي–عليك يا دروبي) .

ب– توازٍ بلاغي مجازي:

يُعد أقوى أنواع التوازي هو ذلك التي تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية بسبب العلاقة التي تنشأ بين طرفي التوازي (المادة و الصورة)، على اعتبار أن المعنى المجازي إنما ينبني على التماس المشابهة بين مدلولين، وهكذا تولد (الصورة الشعرية) والتي تُعد مظهراً من مظاهر التوازي. وقد تكون العلاقة بين (المادة والصورة) علاقة (تباينية) حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق.

1– التشبيهات: كقول كعب بن زهير في قصيدة (بانت سعاد)(الحموي–1985—60,28) التي قالها للاعتذار من الرسول صلى الله عليه وسلم، ومدحه :

وما سعاد غداة البينِ إذ رحلوا

إلا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

الأغنُّ هو من في صوته غنة، وهو صوت جميل يخرج من الأنف، وغضيض الطرف أي فاتره، والغض هو كسر الجفن وفتوره، والمكحول هو من كانت حدقة عينه كلها سوداء وليس فيها بياض، وجميع هذه الصفات يتصف بها الغزال. والشاعر في هذا البيت شبه محبوبته سعاد التي قد تكون حقيقية أومتخيلة بالغزال في غنة الصوت وجماله، واكتحال العينين، وغض الطرف إما من باب الحياء أومن باب ترك التحقق والبحث عن عثرات الآخرين)(الحموي–1985—60,28 &الفيروزابادي–1995). وهنا يوجد توازٍ ترادفي بين المشبه والمشبه به والغرض منه بيان شدة جمال صوت وعيون ممدوحته وتحريها لغض الطرف .

ويقول في نفس القصيدة:

إنّ الرسول لنورٌ يستضاءُ به

مهنّدٌ من سيوفِ الله مسلولُ

في هذا البيت شبه الشاعر الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالنور بجامع الهداية في كلٍّ، وهنا يوجد أيضاً توازٍ ترادفي الغرض منه بيان أهمية بعثة النبي– صلى الله عليه وسلم– للبشرية جمعاء.

2– الاستعارات: بنوعيها التصريحية والمكنية. ومن أمثلة هذا النوع قول المقالح في قصيدة (الماضي والأصدقاء)(المقالح –1986– 156):

لا تلتفت إلى الخلف

لن ترى سوى الأشلاء

منثورة على طريق الأسى في العراء

أشلاء حبّ غارق قديم

أشلاء أحلام تحطمت

فقد شبه الشاعر هنا التجربة الوجدانية التي مرّ بها مع أصدقائه، والأحلام المتحطمة نتيجة لذلك بإنسان تمزق إلى أشلاء متناثرة في الطرقات، وقد حُذف المشبه به وهو الإنسان وجاء الشاعر بما يدل عليه وهو قوله (أشلاء) التي ترتبط عادة بأجسام الكائنات الحية لا سيّما الإنسان. والغرض من هذا التشبيه الاستعاري هو الدلالة على شدة حزن الشاعر من أصدقائه الذين أحبهم وأخلص لهم. وفي الاستعارة عادة نجد توازياً ترادفياً بين المشبه والمشبه به لتوضيح الدلالة، وتعميقها، وزيادة أثرها في المتلقي، فمثلاً هنا يؤدي الترادف بين المشبه والمشبه به دلالة واحدة وهي بيان شدة الضياع في كلٍّ، وإثارة الحزن والأسى في القلوب .

3– الكناية والرمز: الكناية هي "أن تتكلم بشيء وتريد به غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه"(ابن منظور–د ت) مثل: (طويل النجاد، رفيع العماد، كثير الرماد) فهنا توازٍ

صرفي وتركيبي، وهذه التراكيب وإن اختلفت في المعنى الظاهري، لكنها اتفقت في المعنى الدلالي. حيث يمكن القول بوجود توازٍ دلالي بين المعانى المعجمية للتركيب (الظاهري) والمعانى الإيحائية (التأويلية) له، أي: بين طول حمالة السيف، وارتفاع عمود الخيمة وكبرها، وكثرة الرماد (معانى ظاهرية)، وبين طول وارتفاع القامة، وارتفاع مكانته بين قومه، وكثرة الطبخ لكثرة الضيوف (معاني تأويلية) فجميعها دلت على عظيم مكانة الممدوح وارتفاعه في قومه.

ويطلق عليها عند المعاصرين الرمز(عتيق-2006-154) فالرمز هو تطور للكناية إذ أنها ذات طابع جزئي، يقوم على علاقة حسية بين المكنى به والمكنى عنه، على حين أن الرمز"يكشف عن جانب مفهوم، وآخر يندُ عن الفهم"(الطاهر-2007-17) فالعلاقة في الرمز قد تكون حسية كالرمز اللفظي كقولنا: "طلعت الشمس وتبدد الظلام" فهنا الشمس رمز للثورة والحرية والظلام رمز للاستبداد والظلام، أو معنوية تعتمد على الإيحاء بمختلف معانيه وأوسعها، كالرمز التاريخي والأسطوري والديني والوطني. فالرمز يتخذ في الأدب، والشعر، على وجه الخصوص" وجهة أكثر تعقيداً إذ يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى محسوس أو مجرد"(أحمد-1948-36). ومن الأمثلة على الرمز قول المقالح :

من معجزاتك الكثيرة والكثيرة
أنك لا تموت
كطائر الفينيق لا تموت
تحرق في الفضاء عند النهر في البحر
ثم تغادر الرماد
هازئاً بالنار(المقالح-1986-130)

فهنا يوجد رمز أسطوري، حيث يتخذ الشاعر من أسطورة طائر العنقاء رمزاً للمجاهد الفلسطيني الصامد المتجدد الذي لا يُقهر، فكلما استشهد مجاهد فلسطيني، واحترق في معركتهم مع الصهاينة وُلد مجاهد آخر، فاستشهاد أحدهم هو بشارة بميلاد آخر، كطائر العنقاء الذي تقول عنه الأسطورة إنه طائر جميل بحجم النسر، وقد كان إذا أحس بدنو أجله يبني محرقته بنفسه، ويشعل فيها النار، ويحرق نفسه فيها حتى يصبح رماداً، ثم يتكون من الرماد نفسه شرنقة ينتج عنها طائر عنقاء جديد وهكذا؛ لذلك يُرمز بهذا الطائر دائماً للتجدد والاستمرار والانبعاث وعدم الفناء والقهر. ونلحظ هنا وجود توازٍ ترادفي فحال المجاهد الفلسطيني يشبه حال فينيق أي أنّ وجه الشبه واحد، وهذا التوازي الترادفي عمق دلالة التجدد والاستمرار ومقاومة الفناء .

ج- توازٍ بلاغي إيقاعي(صوتي): كالتوازن والترصيع والترجيع والسجع والجناس ورد الأعجاز على الصدور والتساوي وكالنبر والتنغيم والقافية وعدد التفعيلات...إلخ . وسنكتفي بأمثلة على بعضها .

1- التوازن: من أنواع التوازي، وهو: أن يراعي الشاعر في الكلمتين الأخيرتين من الشطرين الوزن، مع اختلاف الحرف الأخير منهما مثل قوله تعالى (ونمارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة) (سورة الغاشية 15-16) فإن راعى الوزن في الكلمات جميعها أو أكثرها، وقابل الكلمة فيها بما يعادلها وزناً كان أحسن كقول البحتري في قصيدة(سلام على الفتيان)(البحتري-د ت-132) التي قالها في مدح محمد بن يوسف:

أرى بين ملتف الأراك منازلاً،
مواثل، لو كانت مهاها مواثلا
فقف مسعداً فيهن، إن كنت عاذراً،
وسر مبعداً عنهن، إن كنت عاذِلاً

ففي البيت الثاني توازن في الصورة الصوتية للكلمات فكل لفظ في الشطر الأول يتوازن مع اللفظ المقابل له في الشطر الثاني (قِف- سِر)،(مُسْعداً- مُبْعداً)،(عَاذِراً- عَاذِلاً).

2- الترصيع: توازٍ بلاغي من أنواع التوازن والتوازن من التوازي، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الشطر الأول مساوية لكل لفظةٍ من ألفاظ الشطر الثاني في الوزن والقافية مع توافق الإعجاز أو تقاربها سواء

أكان ذلك على المستوى الأفقي أم الرأسي، ومن ذلك قول محمد عبده غانم في قصيدة (غريبان)(غانم-2004-132):

ووجهها الحالمُ يبدو للورى طلاسماً
وطرفها الساهمُ يجلو للرؤى عوالماً
وثغرها الواجمُ يتلو في الهوى ملامحاً

فهنا ترصيع على المستوى الرأسي (وجهها الحالم- طرفها الساهم- ثغرها الواجم)، ونلاحظ وجود علاقة ترادفية بين المعاني الثلاثة، فالشاعر هنا لم يجد أفضل من توازي الترصيع؛ ليقدم صورة نموذجية للموضوع (المرأة التي تعاني من الغربة مثله)؛ لتكون قادرة على إعطائه القدرة على التحمل وقهر الغربة التي يعاني منها.

3- الترجيع : يعتمد التوازي أحياناً على ترجيع لفظة في التركيب؛ ليشير إلى أهميتها ومحوريتها فيه مثل قول الزبيري في قصيدة (نقطة في الظلام(الزبيري-2004-437):

أنا زيفٌ،أنا أوهام ،أنا
حلمٌ طاش إلى حقل الوجود
أنا إثم قد نفاني التُّربُ عن
نفسه لكن إلى التُّربِ يعود

فهنا ترجيع الضمير المنفصل (أنا) أسهمت في إنتاج دلالة الضياع والتمزق؛ فالذات المغتربة يسيطر عليها الشعور بالعدمية والضياع والتمزق.

وقول ابن خفاجة الأندلسي في قصيدة (تخايلت بهم الجياد) التي يمدح بها بسالة ومروءة فرسان المسلمين(الأندلسي-د ت -68):

زحمت مناكبه الأعادي زحمةً
بسطتهم فوق البطاح بطاحاً .

يوجد هنا ترجيع في قوله (البطاح بطاحا) يأتي هذا النوع للإيحاء بدلالة المبالغة والتعظيم بذات الآخر (الممدوح)، والسمو بها .

4- السجع: وهو أن تتوافق الفاصلتان على حرف واحد في النثر، وفي الشعر أن تتوافق نهاية الشطرين على حرف واحد على رأي من يذهب إلى أنه في الشعر أيضاً، ومن ذلك قول أبي تمام(عتيق-د ت-218):

تجلى به رشدي وأثرت به يدي
وفاض به ثمدي وأورى به زندي

فهنا في قوله(يدي) و(زندي) سجع لتوافق أواخر الأشطر في الحرف الأخير. ويوجد بين هاتين الكلمتين توازٍ صوتي بلاغي .

5- الجناس: بنوعيه (التام والناقص) كقول أبي تمام في قصيدة (فتح عمورية)(التبريزي-1998-32):

السيف اصدق أنباء من الكتب
في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعبِ

ففي قول الشاعر (حدِّه - الحدُّ) جناس تام، والمقصود بحدِّه أي حد السيف، والحدُّ بمعنى الفصل بين شيئن. وهنا يوجد توازٍ ترادفي إيقاعي صوتي أكسب الكلام موسيقى مؤثرة، وتوازياً بلاغياً، ويأتي الترادف البلاغي في كون المفردتين وإن بدا اختلافهما في الظاهر إلا أنهما يكمّلان بعضهما ويتعاضدان ليؤديا دلالة واحدة وهي الفصل والقطع بين شيئين؛ فالحد الأول هو حد السيف الذي يُعد أداة للفصل والقطع، والحد الثاني بمعنى الفصل والقطع وهو هنا بمعنى الفصل بين الجد واللعب والذي تمّ باستخدام أداة الفصل(السيف) .

وقوله في القصيدة نفسها:

بيض الصّفائح لا سود الصّحائف
في متونهن جلاء الشك والريبِ

(الصفائح - الصحائف) جناس ناقص بسبب اختلاف ترتيب الحروف، ويوجد بينهما توازٍ صوتي إيقاعي وتوازٍ بلاغي.

6- التصدير (رد الأعجاز على الصدور): وهو أن يكون أحد اللفظين في الصدر والآخر في العجز، كقول أحدهم(عتيق-د ت-227):

تَمنت سُليمى أن أموت صبابةً
وأهون شيء عندنا ما تَمنتِ

فهنا بين (تمنت) في صدر البيت، و(تمنت) في عجزه توازٍ ترادفي إيقاعي (صوتي) وبلاغي، والغرض من هذا التوازي في الصدر والعجز تحديداً هو تنبيه المتلقي إلى أهم شيء في البيت وهو(الأمنية).

د- توازٍ بلاغي إيقاعي فكري (غير صوتي):
كالطباق والمقابلة والترادف، وغالباً مايستخدم الشعر المعاصر إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي؛ ليحقق الإنسجام والوحدة، وللتعويض عن فقدان الموسيقى الخارجية التي تقوم على الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية(موريه-1969-140). ويتضح ذلك بشكل كبير في قصيدة النثر التي لا يظهر إيقاعها إلا باستخدام موسيقى الفكر التي بدورها تعتمد على التوازي وعلى وجه التحديد االترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار، وهو إيقاع خفي يتشكل في ذهن المتلقي من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة، ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة (المدينة) لأدونيس(أدونيس-1971-482) فعندما نمعن النظر فيها سنجد توازياً فكرياً، يقول أدونيس:

نارنا تتقدم نحو المدينة
لتهد سرير المدينة
سنهد سرير المدينة
سنعيش ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذلك القناع المعلق بالصخرة الدائرة
حول دوامة الرعب
حول الصدى والكلام
وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وجنينه
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة
وسنعكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينة،
نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائرة
نارنا تتقدم نحو المدينة...

ففي القصيدة السابقة نجد توازياً فكرياً تباينياً أو تضادياً. فمفردة المدينة التي تتكرر في القصيدة سبع مرات تشكل المحور الرمزي الأساسي لها، فهي الجانب الرئيس في الصراع الفكري والحضاري والوجودي الذي نهضت عليه القصيدة، ويقابلها في الجانب الآخر (نارنا) المتكررة ثلاث مرات، وهي تكون باتصالها ب(نا) المتكلمين الضمير المعبر عن الكائن المجموع في عملية الصراع الفكري الدائر بينهما وبين (المدينة) ذات (الوجود المرقع). ويتأكد جزء كبير من إمكانية حسم الصراع لصالح ضمير المجموع ضد (المدينة) في هيمنة الجملة الاسمية (نارنا تتقدم)؛ إذ تتكرر مرة في بداية القصيدة ومرتين في خاتمتها، وهذا الصراع الفكري الذي تقدمه القصيدة لايمكن الوصول له باستعمال الوسائل الإيقاعية التقليدية التي تقوم على التصويت والغنائية العالية وإنمّا بوسائل الإيقاع الفكري . ومن التوازي الفكري قول أبي تمام(التبريزي- 1998-41):

وحسن منقلب تبقى عواقبه
جآءت بشاشته من سوء منقلبِ

فهنا يوجد توازٍ فكري تباييني فبينما كانت عاقبة المسلمين حسنة؛ لأنهم انتصروا واستطاعوا فتح عمورية التي كانت شديدة التحصين وانتصروا للمرأة المسلمة التي استغاثت بالمعتصم، ولغيرها من النساء المسلمات اللاتي تعرضن لما تعرضت له، كانت عاقبة النصارى وخيمة ونهايتهم سيئة، وهذا التوازي وإن كان ظاهره التباين إلا أنه يسعى في الأخير لتحقيق دلالة واحدة وهي أن الشر مهما امتدت جذوره وقويت شوكته لابد من انتصار الخير عليه في نهاية الأمر.

هـ - توازٍ بلاغي إيقاعي نفسي (صوت+ صمت): كتوازي إيقاع السواد والبياض في القصيدة المعاصرة، ويُعد السواد رمز الكتابة، والبياض رمز الصمت والتوقف عن الكلام، وللشاعر في القصيدة الحرية في تحديد مساحة البياض والسواد ويخضع هذا لـ " طبيعة التجربة وخواصها، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية "(عبيد-2001-48). والبياض يحمل الكثير من الدلالات (تأمل و تفكر/ حزن أوفرح/ أمل أوانكسار/ تأثر أوتعجب أوإحجام أوانتظار...إلخ)، فهو يخفي الكثير من الآراء والأفكار والمواقف التي يعجز أن يعبر عنها الشاعر عن طريق الكلمات، أو لايريد البوح بها عن طريق الكتابة (الاغاء-2002-28).

ومن أمثلة هذا النوع من التوازي قول معين بسيسو في قصيدة (إشارة مرور)(بسيسو-1981-323:321):

النور الأحمر
قفْ
النور الأخضر
النور الأحمر
والنور الأخضر
النور الأحمر
والنور الأخضر
قفْ
قفْ
قفْ
سرْ
سرْ
النور الأحمر
النور الأخضر
أين هو الأخضر...؟
امرأة حبلى في عربة
ولدت في العربة
كبر الطفل، أحب، تزوج في العربة
أنجب أطفالاً، قرأ مجلات وصحف العالم
في العربة
اعتقلوه....سجنوه في صندوق العربة
جند واستشهد خلف شبابيك العربة
دفنوه تحت دواليب العربة
والعربة ما زالت في الشارع
تنتظر النور الأخضر
تنتظر النور الأصفر
النور الأحمر
قفْ
النور الأخضر
سرْ

في هذه القصيدة توازٍ ترادفي؛ حيث يتوازى السواد (الكتابة) والبياض (الصمت أو الفراغ) ويتعاضدان لتأدية دلالة واحدة وهي التعبير عن تقييد الحريات وكبتها، والتلاعب بالأنظمة والقوانين كما هو الحال في كثير من البلدان العربية. ويستخدم الشاعر السواد – الذي لا يجد حرجاً في كتابته – ليشكل به مدخلاً وإضاءة لفهم البياض الذي لايريد التصريح به .

و- **توازٍ تناصي (داخلي وخارجي)**: فالداخلي هو ماكان في النص الواحد بين النص وعتباته التي يطلق عليها (النص الموازي أو المناص) وهي تساعد على التعريف بالكتاب، وفهم محتوى النص كـ(المقدمة – الإهداء– الحاشية – كل التعليقات والكتابات المنشورة حول النص– التمهيد – العنوان – صورة الغلاف – الشكر – العبارات والأقوال الإستهلالية المقتبسة التي يُفضل كثير من الكتّاب تصدير أعمالهم بها وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص – الخاتمة)، فالعلاقة بين النص وعتباته علاقة تفاعلية دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب عن الأخر. كما يكون التوازي الداخلي بين مجموعة نصوص لكاتب واحد.

أمّا التوازي الخارجي بين النصوص فهو ما كان بين نصين أو أكثر لكتاب متعددين .

وتأتي أهمية التوازي التناصي للأدب – لاسيّما الشعر– في كونه العملية التي يستطيع المتلقي من خلالها تأويل النصوص وتفسيرها بوساطة العودة للنصوص الأخرى المتناصة معها، وهو ضرورة لا مناص منها في الثقافات الإنسانية جميعها، وكلما طال عمر ثقافة معينة كان التعالق بين ماضيها وحاضرها، وبينها وبين الثقافات الأخرى أكثر.

الخاتمة

حاول البحث هنا استقصاء أنواع وأشكال التوازي في الشعر العربي، وإعادة تقسيمه بطريقة أخرى، بوصفه ظاهرة لغوية بلاغية إيقاعية دلالية. وقد توصل البحث إلى أنّ للتوازي أنواعاً وجدت عند القدماء، وأخرى وجدت عند القدماء وتطورت عند المحدثين، كما استخدم في الشعر المعاصر أنواع جديدة لم تكن موجودة عند القدماء كإيقاع البياض والسواد، وهذه الأنواع متداخلة ومترابطة فيما بينها، لذلك سعى البحث إلى إعادة تقسيمها بطريقة أكثر وضوحاً فكان التقسيم على النحو الآتي: توازٍ بحسب المستوى

اللغوي – توازٍ بلاغي مجازي – توازٍ إيقاعي بلاغي (صوتي) – توازٍ إيقاعي بلاغي فكري (غير صوتي)– توازٍ بلاغي إيقاعي نفسي(صوت + صمت)– توازٍ تناصي) .

الإحالات والهوامش

[1] ر. أوسنر لبتز، وارسو، (1961م) ، *التوازي في مجموعة دراسات بعنوان (فن الشعر)* .

[2] لوتمان، يوري ، (1972)م *تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)*، تر/ محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

[3] جاكبسون، رومان ،(1988م)، *قضايا الشعرية*، ط1، تر/ محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،المغرب.

[4] الحمداني، إبراهيم، *بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية*، ع(13)، كلية التربية، جامعة بابل، أيلول2013م.

[5] ربايعة ، موسى ، (1995م) *ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء*، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، مج(22)، ع(5).

[6] البردوني، عبدالله ،(1977م)، *ديوان(العيني أم بلقيس)*، ط4، ،دمشق.

[7] التبريزي، الخطيب، (1998م)، *شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي*ط3، ،مج(1)، تحقيق/ راجي الأسمر، دارالكتاب العربي، بيروت.

[8] الشامي، أحمد بن محمد،(1429)هـ، . *ديوان الشامي(الأعمال الكاملة)*، مج(1)، نشر/ عبد المقصود محمد سعيد خوجة، جدة.

[9] قباني، نزار(1999م) ،الأعمال *السياسية الكاملة*، ط2، ،مج(6) ،منشورات نزار قباني، بيروت.

[10] المقالح، عبد العزيز، (2004) ،*الأعمال الشعرية الكاملة*، مج(3)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء.

[11] لأندلسي ، ابن خفاجة، *ديوان ابن خفاجة الأندلسي*، ا، تح/ عمر فاروق الطبّاع، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت .

[12] القيسي، محمد،(1986م)،*كتاب الفضة*،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت.

[13] ينظر: الحموي، ابن خفاجة(1985م) *شرح قصيدة بانت سعاد*، ط1،تح/ علي حسين البواب، مكتبة المعارف، الرياض.

[14] القاموس المحيط، مادة غنّ–غضّ– كحل، تح/ يوسف الشيخ البقاعي، دار الفكر، 1415هـ/.

[15] المقالح، عبدالعزيز، (1986م)، *ديوان الأعمال الكاملة*، دار العودة، بيروت.

[16] ابن منظور، *لسان العرب*، ،مادة كني، إعداد وتصنيف/ يوسف خياط – نديم مرعشلي، بيروت، (د. ت).

[17] عتيق، عبد العزيز ،(2006م)، *علم البيان*،ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.

[18] الطاهر ،الطاهر محمد، (2007م)، *الرمز في الشعر العربي(دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب)*، ، جامعة 7أكتوبر، بنغازي.

[19] أحمد، محمد فتوح ،(1948م)، *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*،ط3، دار المعارف، مصر.

[20] أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي البحتري، *ديوان البحتري*، مج(2)، دار صادر، بيروت،(د. ت) .

[21] غانم، محمد،(2004)،*الأعمال الشعرية الكاملة*، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء.

[22] الزبيري، محمد محمود، (2004م) *الأعمال الشعرية الكاملة*، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء.

[23] عتيق، عبدالعزيز، *علم البديع*، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.

[24] ينظر: موريه، .س،(1969)*حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث*،ط1، تر/ سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة.

[25] أدونيس،(1971)م ، *الآثار الكاملة*، ط1، مج(1)، دار العودة، بيروت .

[26] عبيد، محمد صابر،(2001م)، *القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

[27] خضرالآغا، *البياض المهدور*، ط1،(2002) دار نينوى، سوريا.

[28] بسيسو، معين، (1981م) ، *الأعمال الشعرية الكاملة*،ط2 ، دار العودة، بيروت.