الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
RépubliqueAlgérienneDémocratiqueetPopulaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

ظاهرة التوازي في معلقة زهير بن أبي سلمى - دراسة أسلوبية دلالية -

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

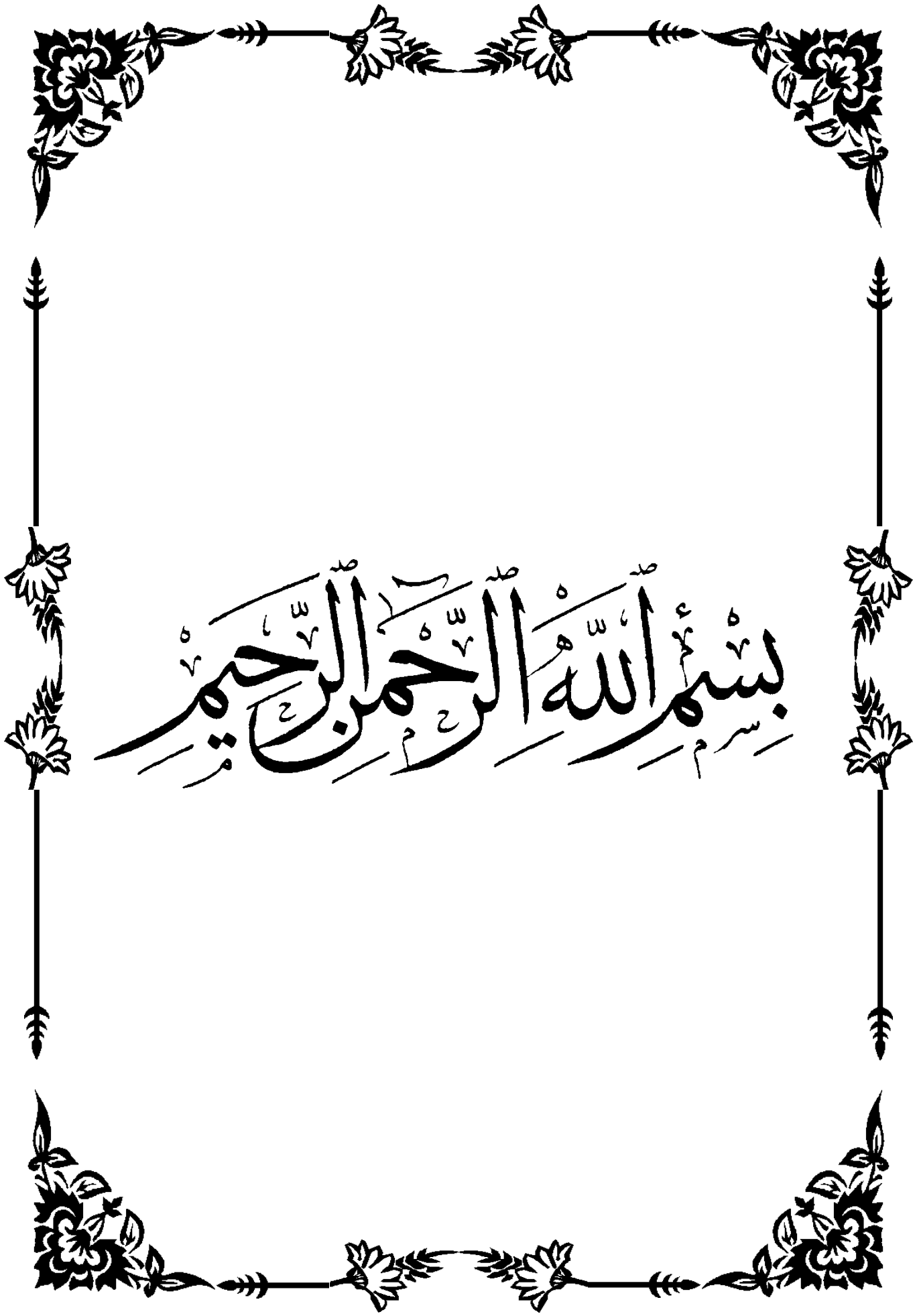
الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: اللسانيات التطبيقية

إعداد الطالبين:
*-إدريس بن حمادة
*- عبد السلام بريكة

إشراف الأستاذ:
*- خير الدين هبال

السنة الجامعية: 2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الشكر والحمد لله دائمين أبدين ما دمنا على قيد الحياة ونسأله أن يوفّقنا ويسدد خطانا وينور عقولنا بالفهم الصحيح والسليم إن شاء الله.

و من شكر الله، إلى شكر من أجرى على يده التيسير والتوفيق

نتقدّم بخالص الشكر و بالغ الامتنان إلى:

الدكتور" [illegible] " الذي تكرّم بالإشراف على هذا العمل

وإسداء ملاحظاته العلمية والمنهجية فنسأل الله أن يجازيه عنّا خير الجزاء.

كما نشكر كلّ الأساتذة على توجيهاتهم القيمة والمثمرة.

وكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد، ولو بكلمة طيبة، لإتمام هذا العمل.

إدريس / عبد السلام

مقدمة

ظاهرة التوازي في معلقة زهير بن أبي سلمى – دراسة أسلوبية دلالية –

إنّ التوازي ظاهرة وخاصية فنية تميز النص الشعري عن غيره من النّصوص الأدبية فهو ظاهرة خطابية رافقت الإنسان منذ أن بدأ يتواصل بواسطة اللغة، ولاتزال ماثلة في خطابه اليومي إلى وقتنا هذا، ويرجع سر وجودها إلى الطبيعة اللغوية المائلة أساسا إلى التناسب والتطابق والتساوي، فكان التوازي معنى جامع لعلوم لغوية وأدائية شتّى.

وقد اخترنا دراسة التوازي؛ هذا الموضوع وعلى أهميته لم ينل حقّه من الدراسة والاهتمام، ومن ثمّة كان دافعنا إلى الخوض فيه، ورغبة منّا في تقديم الإضافة في هذا الموضوع، ووقع اختيارنا على معلّقة " زهير بن أبي سلمى" نموذجا للتّطبيق، لقيمة المعلّقات عامة ومعلّقة زهير بخاصة في الأدب العربي والعالمي، باعتبارها نصوصا راقية صالحة لدراسة أيّ ظاهرة بلاغية وأسلوبية، أمّا الإشكالية التي يطرحها هذا البحث فهي: ما مدى أهمية التوازي في بنية النص الشعري، وطرائق اشتغاله؟ وما هو دوره ووظيفته في تحقيق الانسجام بين الإيقاع والدلالة في القصيدة الشعرية؟

وقد تفرّعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات أهمها:

- ما هي أنواع وأشكال التوازي من خلال نص المعلقة؟
- كيف استخدم زهير بن أبي سلمى التوازي لتحقيق الانسجام والاتساق في معلقته؟
- ما مدى تأثير التوازي على بنية القصيدة؟، وما دوره في تحقيق التكامل بين الإيقاع ودلالة أبيات القصيدة؟

أمّا عن خطة البحث فقد بنينا دراستنا على فصلين سبقتهما مقدمة وتمهيد وأتممناها بخاتمة:

الفصل الأول الموسوم: "**التوازي، المفهوم الأنواع والأهمية**"، مثّل الجانب النظري للدّراسة، تناولنا فيه مفهوم التوازي بين اللّغة والاصطلاح، وأصّلنا للمفهوم في الدراسات القديمة والحديثة، العربية منها والغربية، ثمّ تحدّثنا عن مستويات وأنواع التوازي، لنتطرّق بعدها إلى العلاقة بين التكرار والتوازي، ونختم هذا الفصل بتحديد أهميّة ظاهرة التوازي في النص الشعري.

أمّا الفصل الثاني الموسوم: " **أشكال التوازي في معلقة زهير**" والذي مثّل الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، فقد بدأناه بتقديم حول المعلّقات وما تعلّق بعددها، أصحابها والشروح عليها، ثم تكلّمنا عن زهير بن أبي سلمى ومعلّقته، لنبدأ بعدها في تحليل القصيدة ورصد أشكال التوازي وتأثيراتها من خلال دراسة كل مقطع على حدا.

ختمنا بحثنا بحوصلة في نقاط هي نتائج لهذه الدراسة.

استلزمت دراستنا الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع عربية وغربية؛ نخص بالذكر :

- البديع والتوازي، لعبد الواحد حسن الشيخ، ط1، 1999.
- المنزع في تجنيس أساليب البديع للسجماسي، تح: علال الغازي، ط1، 1980.
- التشابه والاختلاف لمحمد مفتاح، ط1، 1996.
- قضايا الشعرية لرومان جاكوبسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، 1988.
- مقال التوازي ولغة الشعر لمحمد كنوني، مجلة فكر ونقد، ع18، 1999.
- شرح المعلقات للزوزني، تق: عبد الرحمن المصراوي، ط2، 2004.

أمّا فيما يخص المنهج المتّبع، والذي فرضته طبيعة البحث فقد كان المنهج الأسلوبي والمنهج اللساني النّصي، ولكي تكون المقاربة أكثر دقّة تمّت الاستعانة ببعض الإجراءات كالوصف والتحليل، للوقوف على طرائق اشتغال التوازي في النص، والكشف عن دوره

ووظيفته في تحقيق الانسجام والتماسك بين وحدات النّص، إلاّ أنّ ظاهرة التوازي على أهمّيتها لا يمكن أن تُدرس بمعزل عن مجمل العمل الفنّي، لدى تطلّبت منّا عملية التحليل الاعتماد على النظرة الكلية للنّص، وتناوله على أنّه بنية متكاملة ترتبط فيها العناصر فيما بينها.

وقد واجهتنا أثناء إعدادنا لهذا البحث بعض العوائق، ولكن لم تكن عوائِقَ بقدر ما كانت دوافع أيقظت نبض الهمّة فينا، ولعلّ أهمّها صعوبة الموضوع خاصة في بدايته، وافتقار مكتباتنا إلى المراجع والدراسات التطبيقية حول ظاهرة التوازي، حيث إنّ غالبية المراجع التي كانت لتخدم بحثنا لم تكن متوفرة لا ورقيا ولا إلكترونيا ولا حتى بالمجّان.

في الختام نتمنى أن نكون قد وُفقنا في عملنا هذا، ليكون منطلقا لأعمال ودراسات لاحقة في موضوع التوازي، نظرا لأهميته وضرورته التي تتنامى يوما بعد يوم باعتباره وسيلة فعّالة لتحليل النّصوص.

تمهيد:

بين البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة علاقة وثيقة؛ إذ تشكل الأسلوبية الحديثة بفنونها ومبادئها امتدادا للبلاغة القديمة، كما يعتبرها الكثيرون الوريث الشرعي لذلك العلم الذي كان يهتم بالكلام الحسن ومواطن الجمال فيه، أو المسمّى بعلم البلاغة.

البلاغة هي: « تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلّاب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه، والأشخاص الذين يخاطبون»[1] والبلاغة بفنونها الثلاثة (المعاني، البيان، البديع) وسائر الفنون الأدبية التي نبّه عليها الأدباء العرب وغيرهم من الشعوب الأخرى، ليست إلّا بحوث وتتبّعات لاكتشاف عناصر الجمال الأدبي في الكلام، ومحاولات لتحديد معالمها ووضع قواعدها.

أمّا الأسلوبية فهي فرع لساني جديد، يهدف من خلال جميع أبحاثه ودراساته إلى إيجاد مبررات فلسفية لموضوعه "الأسلوب" بجميع تقنياته وآلياته الإجرائية والجمالية، يعرّفها شارل باليه بأنّها: « دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام، والأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري»[2]، وتُعنى الأسلوبية بدراسة مجال التصرّف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللّغة، وتسعى إلى تحديد الخصائص اللّغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية.

الأسلوبية من المنظور الحداثي منهج نقدي يلج إلى داخل النص ومكنوناته ليصل إلى فهم أعمق لحقيقة النص الأدبي، وهي بذلك تعد تعبيرا جديدا للبلاغة العربية وفق صيغ

---

[1]– علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع) للمدارس الثانوية، 1999، دار المعارف لبنان، ص08.

[2]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1 1998، دار هومة، الجزائر، ص16.

ومبادئ جديدة أيضا، وإن كان هناك من يخلط بين الأسلوبية والبلاغة فهذا يعود إلى مدى تداخلهما واشتراكهما في معرفة البناء الحقيقي الذي يقوم عليه النص الأدبي.

إنّ الصلة بين الأسلوبية الحديثة والبلاغة القديمة هي التي سوغت لكثير من الباحثين البحث عن أوجه القصور في البلاغة القديمة التي مهدت لأن تحلّ محلّها الأسلوبية، خاصة وأنّ محور البحث في كل منهما هو الأدب، فكلاهما يبرز مواطن القبح والجمال في النص الأدبي، وبالتالي الحكم عليه بالحسن والرداءة، وكلاهما ينشدان التأثير في المتلقي.

يعدّ التوازي من مظاهر التلاقي بين الأسلوبية والبلاغة العربية؛ فهو مصطلح أسلوبي من حيث التسمية، كما له امتدادات في التراث البلاغي العربي، حيث عُرف عند العرب تحت مسميات ومفاهيم متعددة، لكنّها كانت تصبّ في المعنى العام والمقصِدية نفسها التي يعبّر عنها المصطلح الأسلوبي الحديث وهي " المقابلة والمواجهة".

الفصل الأول:

التوازي: المفهوم الأنواع والأهمية

1/ مفهوم التّوازي:

حظي مفهوم التّوازي بأبحاث ودراسات متعددة، وكان لكل فريق تفسيره الذي تمليه عليه رؤيته، إلّا أنّ هذه الأبحاث والدّراسات تلتقي في المقاصد النهائية إلى شبه إجماع في تصوّرها لمفهوم التّوازي.

1-1/ لغة:

لمادّة (وَزِيَ) في المعاجم العربية معانٍ متعددة، حيث جاء في مقاييس اللغة لابن فارس: « (وَزَا) الواو والزاي والحرف المعتل أو المهموز أُصَيْلٌ يدل على تجمع في شيء واكتناز يقال للحمار المجتمع الخلق: وزيً، وللرجل القصير وزيً، وهذا غير مهموز أما المهموز فقال أبو زيد: وزأت الوعاء توزيئا وتوزئة، إذا أجدت كنزه»[1]، والمستوزي المنتصب المرتفع وأوزى ظهره إلى الحائط أسنده، ووزيَ فلانا الأمر غاضه، والوزي الطيور والموازاة المقابلة والمواجهة.[2]

وجاء في لسان العرب: « والأصل فيه الهمزة، يقال آزيته إذا حاذيته».[3] وفي محيط المحيط: « وزى الشيء يزي وزياً (يآتى) اجتمع، وازاه موازاتا حاذاه وجاراه، كآزاه موازاتا وذكر في أزى، وأوزى ظهره إيزاءً أسنده، ولداره جعل حول حيطانها الطين وتوازَ الشيئان توازيا تحاذيا، فهما متوازيان (...) والموازاة مصدر وازى ».[4]

---

[1]–أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، ج 6، 1972، دار الفكر بيروت، لبنان، ص107.

[2]– ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط، د ت، دار الجيل، بيروت، لبنان ص402.

[3]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ط3، 1994، دار صادر، بيروت لبنان، ص391.

[4]– المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، 1987، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ص968.

1-2/ اصطلاحا:

انتقل مصطلح التوازي من ميدانه الأصلي، وهو ميدان الهندسة إلى حقل الأدب بعامة والشعر بخاصة، وكانت له تعاريف عديدة، فقد عرّفه عبد الواحد حسن الشيخ قائلا: «التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر».[1]

وعُرّف أيضا بأنّه: «عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللّغوية نفسها وقد فسّر ذلك بأنّ هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إمّا على أساس المشابهة، أو على أساس التضاد».[2]وفي تعريف آخر التوازي هو « نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية».[3]

أمّا منير وليد فيرى أنّ: « التوازي بمعنى من المعاني، هو تقليب القول على وجوهه المتناظرة، أو المتشابهة، سعيا إلى تعديد الدلائل عبر السطوح المختلفة للتّعبير الكلامي».[4] ويقول أيضا: « إنّ التوازي بعد من أبعاد الإطناب الذي ينتقل تدريجيا بالكلام من خلال التكرار والتماثل من موضع إلى موضع، ومن مناسبة إلى أخرى»[5]، ويذهب محمد مفتاح إلى

---

[1]- عبدالواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، 1999، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ص 7.

[2]- محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع 18، 1999، المغرب، ص79.

[3]- فهد محسن فرحان: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، 1998، بغداد، ص 29.

[4]- منير وليد: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، ط1، 1997، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص ص128-129.

[5]- منير وليد: نفسه، ص128.

أنّ: « التوازي هو التشابه، الذي هو عبارة عن تكرار بنوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية».[1]

2/ التوازي في الدراسات العربية:

2-1/ التوازي عند العرب القدماء:

مفهوم التوازي من المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، وإن كان هذا المفهوم غربيا في تسميته، إلّا أنّ له حضورا في الدراسات العربية القديمة، حيث تناوله النقّاد والبلاغيون العرب القدماء تحت مسميات متعددة، وأشكال اصطلاحية مختلفة تبعا للبيئة البلاغية السائدة في ذلك الوقت، فقد عرفوا التلاؤم، والتناسب، والازدواج، والسجع والجناس، والترصيع، والمناسبة، والتشطير، ورد العجز على الصدر، والانسجام، وحسن النسق، والاطراد، وغير ذلك من المسميات والاصطلاحات.

إنّ العرب عرفوا التوازي منذ بدايات الشعر العربي في العصر الجاهلي، حين سيطر الشعراء على الأوزان والقوافي واتّخذوا التكرار والإيقاع سُبلا في شعرهم، حتى العصر العباسي حين كثر البديع في أشعار العرب.

يقول قدامة بن جعفر(ت337هـ): « وأحسن البلاغة: الترصيع، والسجع، واتّساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ (...) وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة (...) والتوازي وإرداف اللّواحق، وتمثيل المعاني»[2]، وأبو هلال العسكري (ت394هـ) قال في باب السجع والازدواج: « وإن أمكن أيضا أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل»[3]، ومن الدارسين العرب

---

[1]- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنانص97.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، 1985، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ص3.

[3]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيدة قميحة، ط2، 1984 دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص288.

من عدّ التوازي قسما من أقسام السجع، « فالمتوازي وفيه تتفق اللّفظة الأخيرة من الفاصلة أو القرينة (أي الفقرة) مع نظيرتها في الوزن والرويّ (أو القافية) ».[1]

وذكر البلاغيون العرب القدماء " المشاكلة " وعرّفوها بمصطلحات عديدة منها: المزاوجة والتصدير، ورد الأعجاز على الصدور، والترديد، والمقابلة، ومنهم من قصد بها: التناسب في النظم والتلاؤم في الألفاظ مع السياق.[2]

ومن أنواع التوازي في التراث البلاغي العربي " التجنيس" حيث جاء في " المثل السائر" لابن الأثير: « اعلم أنّ التجنيس غرّة شادخة في وجه الكلام، وقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه فغرّبوا وشرّقوا لاسيما المحدثين منهم، وصنّف النّاس فيه كتبا كثيرة (...) وإنّما سمّي هذا النوع من الكلام مجانسا لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته أن يكون اللّفظ واحدا والمعنى مختلفا ».[3]

كما عرف العرب مفاهيم أخرى للتوازي، منها ما سماه ابن رشيق بالتسهيم وسماه قدامة بالتّوشيح، ومثاله البيت التالي لجنوب أخت عمرو ذي الكلب:

فَكُنتَ النَّهَارَ بِهِ شَمسَهُ وَكُنتَ دَجِيَّ اللَّيلِ فِيهِ الهِلَالَا.[4]

---

[1]– محمود أحمد المراغي: في البلاغة العربية وعلم البديع، ط1، 1991، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ص130.

[2]– ينظر: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، 1986، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 93.

[3]– أبو الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ج1، د ت، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ص246.

[4]– أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، 2000 مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ص32.

ففي هذا البيت تماثل بين مكونات كل شطر مع مكونات الشطر الآخر، مما يحيلنا إلى توازي تركيبي تام:

ف كنت النهار به شمسه.

و كنت دجى الليل فيه الهلالا.

وقد تحدّث القاضي الجرجاني في " الوساطة بين المتنبي وخصومه" عن أصناف مختلفة شبيهة بالظواهر المدروسة من مناسبة وترصيع ومقابلة... منها " المطابقة " التي لم يُعرّفها إلّا من خلال النماذج الشعرية التي أوردها، وحاول أن يبرّر صعوبة رصد مختلف أشكالها بقوله: « وأمّا المطابقة فلها شُعب خفية وفيها مكامن تَغمضُ، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلّا للنّظر الثاقب، والذهن اللّطيف، ولاستقصائها موضع هو أملك به»[1].

كما ساق حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أمثلة عن المطابقة، وتحدث عن " التقسيم" و"جمع الأوصاف"، وكلها أشكال متعددة لظاهرة التوازي.[2]

وقد عرفت البلاغة العربية شكلا آخر من أشكال التوازي من خلال ظاهرة التكرار، الذي هو مظهر من مظاهر التوازي، ونعني بهذا الشكل " تكرار الصدارة"، وهو أن يبدأ البيت بما خُتم به سابقه، ويسميه النقاد الغربيون " توازي الذروة"، حيث يتم المعنى بشكل تصاعدي[3] ولقد كان الجاحظ من السبّاقين إلى رصد ظاهرة التكرار وقد سماه " الترداد"[4].

---

[1]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، 2006 المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص ص47–48.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، 1986، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص ص49–50.

[3]– ينظر: حاتم الصكر: كتابة الذات في وقائعية الشعر، ط1، 1994، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ص91.

[4]– ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط7، 1998، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ص104.

ومن البلاغيين العرب الذين اهتموا بالتوازي نذكر السّجلماسي، وهو من القدماء المتأخرين، فقد وسّع مفهوم المصطلح حتى أنّه ليمكن القول أنّ الدراسات الغربية متفرعة عنه، نظرا للتشابه الكبير بينهما، فهو لم يُخرج مصطلح التوازي من حيز السجع، غير أنّه قرنه بالمعادلة والمناسبة، ولعلّ جنس " التكرير" في كتابه " المنزع البديع " يلخص بعض ما تفرق في كتب البلاغيين السابقين عليه.

وأمّا " المعادلة " عند السجلماسي: « هي إعادة اللفظ الواحد بنوع الصور فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعدا»[1]، وهي عنده تحت جنسين: (الترصيع) و(الموازنة) وقد عرّف الترصيع بأنّه: « إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا، هو فيهما مختلف النهاية بحرف واحد»[2]؛ وهنا يكون الاتّفاق في الوزن والتّقفية، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿*إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ خُلِقَ هَلُوعًا ١٩ إِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ جَزُوعًا ٢٠ وَإِذَا مَسَّهُ ٱلۡخَيۡرُ مَنُوعًا ٢١﴾ المعارج، 19-21. إذ أنّ الترصيع في الآية الكريمة نجده في قوله تعالى (هلوعا/جزوعا/منوعا) لانتهائها بحرف واحد واتفاقها في الوزن. في حين نجده يعرّف الموازنة بقوله: « إعـادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدا، هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين وذلك أنـه تصير أرجاء القـول متناسبة الوضع متقاسمـة النظم معتدلـة الـوزن متوخى في كـل جزء منهـا أن يكون بزينة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحدا»[3]؛ فهنا يكون القول مقسما إلى جزأين، وتكون ألفاظ كـل جزء على وزن وتقفية واحـدة يختلفـان عـن وزن وتقفية الألفاظ فـي الجزء الآخـر، ومثاله قول الله تعالى: ﴿فَٱصۡبِرۡ صَبۡرٗا جَمِيلًا ٥ إِنَّهُمۡ يَرَوۡنَهُۥ بَعِيدٗا ٦ وَنَرَىٰهُ قَرِيبٗا ٧ يَوۡمَ تَكُونُ ٱلسَّمَآءُ كَٱلۡمُهۡلِ ٨ وَتَكُونُ ٱلۡجِبَالُ كَٱلۡعِهۡنِ ٩﴾ المعارج5-9. نلاحـظ أنّ الآيـة الكريمـة

[1]– السجلماسي : المنزع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، 1980، مكتبة المعارف، المغرب، ص508.

[2]– السجلماسي: نفسه، ص509.

[3]– السجلماسي : نفسه، ص514.

على جزأين، ألفاظ الجزء الأول(جميلا/بعيدا/قريبا) على وزن وتقفية واحدة، ألفاظ الجزء الثاني(المهل/العهن) على وزن وتقفية واحدة مخالفة لها في الجزء الأول.

أمّا " المناسبة "، فعرّفها السجلماسي بأنّها: « تركيب القول من جزأين فصاعدا كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، ومنسوب إليه بجهة ما من جهة الإضافة، ونحو ما من أنحاء النسبة»[1].

والتوازي عُرف عند البلاغيين العرب بأشكاله المختلفة وأشاروا إليه بمسميات عديدة منها ما فصّلنا فيه في الأمثلة السابقة ومنها ما لم نعرج عليه، كالتصميط والتطريز والانسجام[2] وهذا ينفي ما ذهب إليه (موسى ربابعة) في قوله: « لم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة مفهوم التوازي بنصه وحرفه»[3]، والجدير بالذكر أنّ البلاغة العربية عرفت المصطلح في الممارسات التطبيقية، وذكرت مصطلحات عديدة تصبّ كلها في مفهوم التوازي.

2-2/ التوازي عند العرب المحدثين:

لقد نظر دارسو الشعر إلى التوازي باعتباره علامة على الشعرية في النص، ورأوا أنّ غيابه دال على حضور الملمح النثري.

يعدّ التكرار من أبرز تجليات ظاهرة التوازي، ويرجّح حاتم الصكر في كتابه الذات أنّ نازك الملائكة هي من قام بإجراء «أوّل مراجعة منهجية منظمة للتكرار أسلوبا ودلالة »[4] وذلك في فصلين من كتابها قضايا الشعر المعاصر، على الرغم من أنّ الظاهرة معروفة

---

[1]- السجلماسي: المنزع في تجنيس أساليب البديع، ص518.

[2]- ينظر : السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دت، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر ص331-333.

[3]- موسى ربابعة : ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، مج 22، ع 05، 1995، الأردن ص 2030.

[4]- حاتم الصكر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، ص107.

لدى بعض الحضارات القديمة، « فقد شاعت نظرية التوازي في الأدب الصيني انعكاسا للمجتمع الصيني القديم القائم على الثنائية الطبقية ».[1]

شهد التوازي في الدراسات الحديثة تطورا واسعا، وأخذت القافية والسجع يكونان جزءا منه وعدّه بعضهم قانونا من قوانين الإيقاع[2]، وهو عند المحدثين ظاهرة دلالية أشد عمقا، وهو أعم من التوازن الذي قصدوا به « تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج، أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن، أمّا التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية حيث يتكرر إيقاع كل شطر منهما في كل بيت منها ويستمرّ حتّى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة يوازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع ».[3]

وأخذ التوازي يشمل مستويات عِدّة منها الصوتي والنحوي والبلاغي والمعجمي، وامتدّ ليشمل أنواعا كثيرة، واقترحه بعضهم وسيلة لتحليل النصوص، فكان عند المحدثين من أهم الظواهر الموسيقية الدلالية المعتمد عليها في بناء تراكيب النصوص الأدبية، ويرى محمد مفتاح أن الشعر العربي هو شعر التوازي، إذ يمثل عنده « المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللّفظي»[4]، ويعرفه بأنّه « تنمية لنواة معينة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة».[5]

---

[1]– عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي، ص46.

[2]– ينظر: عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط3، 1974، دار الفكر العربي مصر، ص223.

[3]– حلاب نور الهدى: التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى للشاعر الجزائري ناصر لوحيشي، رسالة ماجيستير، جامعة البويرة، الجزائر 2015/2014، ص13، نقلا عن محمد عبد المجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ص59.

[4]– غانم الصالح سلطان: التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ج11، ع02 2011، جامعة الموصل، العراق، ص362.

[5]– غانم الصالح سلطان : نفسه، ص362.

التوازي له أهمية كبيرة في بناء النص الشعري فهو ظاهرة موسيقية معنوية، ودراسته تساعد في الكشف عن دور البعد الصوتي الإيقاعي في إنجاز البعد الدلالي، أقرّ محمد مفتاح ذلك بنفسه حين قال: « وما قدّمناه ليس إلّا مقترحات، تتوافق مع ما كُتب في المفهوم حيناً وتختلف معه أحياناً أخرى(...) وهذا الافتراض هو الذي جعلنا نختلف عن الدراسات المعروفة، وندفع بمفهوم التوازي خطوات إلى الأمام»[1]، ولقد قسّم التوازي إلى قسمين أساسيين: التوازي الظاهر وعرّفه بقوله « ما تكافأت بنيته ومعناه تكافؤا كليا أو جزئيا»[2] وهذا النوع يمكن للقارئ ملاحظته في تشابه الفقرات بالعين المجردة، أما القسم الثاني فهو التوازي الخفي الذي يقوم على بصيرة المتلقي والذهن اللّطيف، ومن خلاله نتجاوز « ما هو ظاهر إلى ما هو خفي، وما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام »[3] ودراسة هذا النوع تكشف عن الوحدة العضوية أو الموضوعية التي يُبنى عليها النص.

ومن النقاد العرب الذين أسهموا في توسيع مفهوم التوازي نجد الدكتور عبد المالك مرتاض الذي تناول المفهوم أثناء تحليله لقصيدة " أشجان يمنية "، وتحدث عن بنية الخطاب الشعري الإيقاعية، فوجد أنّ الإيقاع اتّخذ شكلين في القصيدة هما: الإيقاع المركب وهو مزيج بين الوزن والقافية مع حروفها، والإيقاع المفرد الذي عُرف عند القدماء تحت مصطلح "المماثلة" وهو المشكل لسابقه، إذ لا يمكن تأليف الإيقاع الشعري إلّا من خلال تشابه وتماثل البنى الداخلية والخارجية ما ينتج إيقاعا متوازيا يخدم المعاني والتراكيب.[4]

---

[1]– محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ط1، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص159.

[2]– محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ط1، 1999، المركز الثقافي المغربي، المغرب، ص161.

[3]– محمد مفتاح: نفسه، ص164.

[4]– ينظر: العربي عبد الله: بلاغة التوازي في الصور المدنية، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران الجزائر، 2015/2014، ص ص38–39.

التوازي في الدراسات النقدية الحديثة يتجاوز أنظمة اللّغة وصيغ الخطاب، ما يجعله حاملا لأبعاد وظيفية، لكنّه لا يؤدي وظيفته الجمالية إلّا إذا أحسن الأديب الإفادة منه في تأليف البنية الإيقاعية للنص، ومن النقاد من ينظر إليه على أنّه ضرب من التكرار، لكنّه تكرار غير كامل، فالتّكرار هو تماثل الوحدات وإعادتها لتوكيد المعنى، أمّا التوازي فيتجاوز ذلك إلى التراكيب والدلالات الناتجة عنها، ليسهم في ترجمة الحالة الشعورية للأديب ونقلها للمتلقي، وفي ذات السياق يقول الدكتور محمد الحسناوي: « والتوازي ... يصير أحياناً إلى القانون السابع (التكرار) حين لا يقتصر على التشابه في صيغ التركيب وترتيب الأجزاء، بل يعيد النسق بحروفه، وأحياناً يتحول إلى التوازن حين يضيف إلى ترتيب الأجزاء ووحدة الصيغة، وحدة الوزن، ومع ذلك تبقى جسور متصلة بين الأنواع جميعا».[1]

التوازي بمفهومه الحديث عرف تطورا واسعا خرج به من حيز التماثل وإعادة رصف وحدات التركيب، إلى المعاني والدلالات العميقة المتداخلة التي تجعل من النّص الأدبي مترابطا متماسكا.

3/ التوازي في الدراسات الغربية:

ظاهرة التوازي من الظواهر التي شاعت قديما ولا تزال حاضرة في مختلف الآداب العالمية، فلم تقتصر على أدب دون آخر، وقد عرفت البلاغة الغربية القديمة هذه الظاهرة مند البدايات الأولى في التنظير للشعر وللأدب عامة.

وقد تحدث خطباء اليونان عن ظاهرة التوازي قبل غيرهم، ففي دراسات أرسطو البلاغية والنقدية حديث عن " أجزاء القول"، فقد عقد في كتابه " فن الشعر" فصلا تكلم فيه عن أقسام الكلمة وعن الفروق بين أقسامها والمقاطع والحروف والأصوات وغيرها من المسائل التي رآها

[1]– محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، ط2، 2000، دار عمار، عمّان، الأردن، ص238.

ضرورية في البلاغة[1]، كما تعرّض في كتابه الآخر " الخطابة" إلى الجمل وما يراعى فيها من روابط، كما تحدث كذلك في المقالة الثالثة من الكتاب عن " الأسلوب المفضل" و"الأسلوب المقطّع" وأشار إلى مبدأ مهم في بناء الجمل وهو مبدأ " التشاكل".[2]

هذه الظاهرة طالما لقيت عناية واهتمام الدارسين –فيما بعد– للنصوص الخطابية، حيث أشار بعضهم إلى قضية التوازن الكمّي بين المسند والمسند إليه في الجملة التي تحقق التوازي بين الجمل.[3]

ويظهر تنظير أرسطو للتوازي حين اعترض على " الوزن" بوصفه أداة شعرية، وترحيبه بالإيقاع؛ أي التوازي باعتباره أداة مناسبة للخطابة، « فأمّا شكل القول المقصود بالخطابة فينبغي ألّا يكون ذا وزن ولا دون إيقاع، فإنّه يفتقر للإقناع، لأنّه يبدو متكلّفا وفي نفس الوقت يصرف انتباه السامع، إذ يوجّهه إلى ترقب عودة سياق الوزن».[4]

وبالرّجوع إلى القرن الثامن عشر نجد أنّ مفهوم التوازي من بين المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، ومن خلال التسمية يظهر جليّا ارتباط مصطلح التوازي بالمجال الهندسي، ولكنّه تعرّض للنقل مثل ما نُقل الكثير من المفاهيم والمصطلحات الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى، ومنها ميدان الأدب، وتشير الدراسات إلى أنّ أول من اقترح التوازي وسيلة للتّحليل هو الراهب " روبرت لوث(1753م) " الذي حلّل الآيات التوراتية في ضوء هذا المصطلح[5]، ومنطلق لوث في تحديد التوازي هو أنّه عبارة عن تماثل قائم بين

---

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط1، 1992، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة مصر، ص43.

[2]– ينظر: أرسطو طاليس: الخطابة " الترجمة العربية القديمة "، تر: عبد الرحمان بدوي، 1979، دار القلم، بيروت، لبنان ص ص 185–188.

[3]– ينظر: بشير أحمد شريف: جدلية الموت ورؤيوية الحياة في خطبة هاني بن قبيصة الشيباني، المجلة الثقافية، ع47 1999، الجامعة الأردنية، الأردن، ص169.

[4]– محمد الولي: البنيات المتوازية، دت، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص18.

[5]– ينظر: محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ص97.

طرفين من نفس السلسلة اللّغوية، وقد فسّر " هوك بلير" أحد معاصري لوث ذلك: « هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إمّا على أساس المشابهة أو على أساس التضاد»[1]، وتمّ استغلال هذا المفهوم لاحقا في تحليل النصوص الشعرية، ثمّ أتى بعد لوث " جيرار مانلي هوبكنس" الذي عدّ التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر.[2]

لكن الأثر الكبير في تحديد مفهوم التوازي يرجع إلى التقاطع الحاصل في الدرس النقدي الحديث بين اللسانيات والشعرية، ويرتبط المصطلح باسم " رومان جاكوبسون" الذي أراد أن يضع الخصوصيات المميزة للشعر، بحيث يكون التوازي هو القضية الجوهرية المطروحة في الشعر، وقد استند في تأسيسه لنظرية التوازي على إرث سابقيه "لوث" و"هوبكنس"، خاصة مقولة هوبكنس الشهيرة التي طالما استشهد بها: « إنّ الجانب الزخرفيّ في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر ...».[3]

ويعرّف جاكوبسون التوازي بقوله: « إنّه الترابط الموجود بين الثّابت والمتحول، ففي أحد القطبين نجد استعادة ثابت يمثّل تكرارا خالصا، وفي قطب آخر نجد غياب الثابت وهو بمثابة اختلاف خالص، إنّ التوازي هو ذلك الشيء المقيم بين هذا الثابت وذلك المتحول»[4] فجاكوبسون ينظر إلى التوازي على أنّه حالة وسطى بين الثابت والمتحول، وينشأ في شعريّته

---

[1]– محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص33.

[2]– أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر الجزائر، 2005–2006، ص48.

[3]– رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، 1988، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ص ص105–106.

[4]– خالد سليكي: من النص المعياري إلى التحليل اللساني " الشعرية البنيوية نمودجا "، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 1+2 1994، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص392.

عن مفهومه الذي يقضي بأنّ « الوظيفة الشعرية تُسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف»[1]، ولتحقيق التوازي لابد من تعادل بين محوريه وهما عنصرا (الاختيار والتأليف)، وهذا التعادل هو النواة لبناء نص شعري، وفق مستويات الصوت والتركيب والنحو والدلالة ... وغيرها من مستويات التحليل.

والتوازي بمفهومه العام لا يرتبط بالشعر فقط –في نظر جاكوبسون– فهو ليس خاصا باللغة الشعرية، إذ يقول: « إنّ هناك أنماطا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي ... ومهما يكن الأمر فإنّ هناك فارقا تراتبيا ملحوظا بين توازٍ في الشعر وبينه في النثر...».[2]

لعب التوازي دورا هاما في التشكيل الشعري، ونظرا لأهميته فقد استرعى اهتمام علماء الأسلوب ومنظريه إذ لا يقل أهمية عن مبدأ الانزياح، وفي هذا السياق يُجري " هنري بليث " مقاربة بين التوازي والانزياح، معتبرا كلا منهما شكلا من أشكال اللّعب بالكلمات، ويربط بين التحقيق الفعلي لهذه الأشكال الفنية وبين تحقق شاعرية الاستعارة، ويقول: « تزداد درجة شاعرية الاستعارة كلّما صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجية أو تركيبية، وذلك حال اللّعب بالكّلمات أو التوازي»[3]، ويرى جاكوبسون في التوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرسالة الشعرية، وأكد على هذا المبدأ بعد تحليل مئات من القصائد في خمس عشرة (15) لغة مختلفة، فخلص إلى أنّ التوازي هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كل دلالات النص[4] فالتوازي يعمل على تنظيم عناصر اللغة في سياقها الشعري، وفقا لمستوياتها الصرفية

[1]– رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص33.

[2]– رومان جاكوبسون: نفسه، ص 108.

[3]– هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم: محمد العمري، 1999، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ص86.

[4]– ينظر: مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، 2011، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص49.

والتركيبية والدلالية محققا بذلك مزاوجة بين الإيقاع المنتظم والدلالة المصاحبة، فينتج خطاب شعري فاعل يتجاوز المستوى الإخباري إلى التأثير في المتلقي.

تشمل بنية التوازي عند جاكوبسون «أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع ...، ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز، ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمّها ...».[1]

وقد شغل التوازي حيزا هاما في دراسات رومان جاكوبسون، الذي لخّص مفهومه في علاقة ترابط بين طرفين، أحدهما ثابت والآخر متحول، أمّا " يوري لوتمان " فيحدّد طبيعة هذه العلاقة، ويعرف التوازي بأنّه: « مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يُعرف إلّا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه... ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أوّلهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما».[2]

عرفنا سابقا أنّ التوازي يشمل مختلف مستويات النص الأدبي، ويعرّفه كل من " مولينو " و" تامين " بأنّه: « بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي–النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية، أو معجمية–دلالية »[3]؛ فالتوازي في نظرهما ظاهرة تتعلق بدرجة أكثر بالمستوى الصرفي النحوي، وبدرجة أقل بالمستوى المعجمي الدلالي.

---

[1]– رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص ص7–8.

[2]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، 1995، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص129.

[3]– محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص3، نقلا عن:.MolinoTamine, Introdiction, p 20.

أمّا إيفانوكس فيرى أنّ التوازي: « شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي».[1]

مما سبق نخلص إلى أنّ هناك شبه توافق بين نظرة البلاغيين العرب القدامى للتوازي وبينها عند علماء الأسلوب والنقاد الغربيين المحدثين، ويذكر محمد مفتاح أنّ تعريفات السجلماسي السابقة تشترك مع التعريفات الأجنبية في أنها: « إعادة اللفظ أو تكراره، التوازن بين الأقوال، التوازي الشامل لكل مستويات التعبير، التوازي له أنواع».[2]

4/ بين التوازي والتكرار:

قبل الحديث عن العلاقة بين التوازي والتكرار، نعرّج على مفهوم هذا الأخير، فالكرُّ في اللغة: « الحبل الغليظ، وهو أيضا حبل يُصعد به على النخل... والكرُّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار... والكرُّ: مكيال لأهل العراق، ولكرُّ نهر يقال أنّه في أرمينية»[3]، والكرُّ: « مصدر كريكر كرًّا... والكرُّ: حبل شراع السفينة».[4]

إذا التكرار« مأخوذ من كلمة الكرُّ بمعنى العود، والتكرير من باب التفعيل، إعادة الشيء مرارا، ولدى التأمل نجد أنّ بين التكرار والتكرير فرقا دقيقا؛ فالتكرير قصد الإعادة وهو يفيد التكثير، والتكرار هو الاسم فهو يشبه العموم من حيث التعدد»[5]، وبذلك نجد أنّ لكل لغة عدد محدد من الحروف هي التي تُعطي المعاني للغة، وتؤدي إلى تكوين الكثير من الكلمات التي يستعملها الإنسان في حياته.

---

[1]– مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص49، نقلا عن: إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية.

[2]– محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص97.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرّائي، ج5، دت، سلسلة المعاجم والفهارس بغداد، العراق، ص277.

[4]– أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تح: عبدالسلام هارون، ج9، دت، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر ص422.

[5]– عبد الله محمد الجيوسي: التعبير القرآني والدلالة النفسية، ط1، 2006، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، سوريا ص320.

وقد ورد التكرار عند القدماء بمسميات منها (الترديد) كما هو الحال عند ابن رشيق ويريد به: « تكرار اللفظ بعينه مع اختلاف دلالي جزئي في اللفظ الثاني لا وجود له في الأول»[1]، وعرّفه الزركشي: « إعادة اللفظ أو مرادفه لتقرير معنى خشية تناسي الأول لطول العهد به».[2]

وتشير نازك الملائكة إلى أنّ ظاهرة التكرار في الشعر العربي ليست جمالا يضاف إلى القصيدة، وإنّما هو أسلوب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه في القصيدة وأن يتلمّسه الشاعر لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته على إحداث الإيقاع، يستطيع أن يضلّل الشاعر، فهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة، وإن لم يُحسن الشاعر استخدامه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة، كما هو الحال عند بعض الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة.[3]

والتكرار استرعى اهتمام النقاد والأسلوبيين المحدثين من العرب والغربيين، باعتباره عنصرا هاما في التشكيل الأدبي والشعري بالخصوص، فيعرّفه كل من " هاليداي" و " رقية حسن " بأنه « شكل من أشكال الاتساق المعجمي، ويتطلب إعادة ذكر عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلق أو اسم عام».[4]

وقد انتبه عدد من دارسي الأسلوب إلى أهمية التكرار في بناء النص، إذ الشعر يقوم على أساس من البنى المتماثلة الصوتية والتركيبية، ويعتمد على التكرار بشكل لافت، يقول جون كوهن: « لا شيء يُظهر الطبيعة اللّاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر، أفضل من ظاهرة

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص333.

[2]– أبو عبد الله بدر الدين محمد الزركشي: البحر المحيط في أصول الفقه، ج3، د تح، ط1، 1994، دار الكتبي، القاهرة مصر، ص10.

[3]– ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، 1967، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة دار التضامن، القاهرة مصر، ص ص230–231.

[4]– محمد خطابي: لسانيات النص، ط1، 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص24.

التكرار، الذي هو محظور بشدة في النثر... شائع في الشعر»[1]، أمّا عن وظيفة التكرار فهي « انتعاش الذاكرة وهو يوضح علاقة السابق باللّاحق»[2]، فالتكرار يساهم في تحقيق التماسك النصي، ويعزز العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، وعلى هذا الأساس يكون التكرار أحد أهم الأساليب التعبيرية التي تعين الناص على تأكيد كلامه والتركيز على أفكاره.

من خلال حديثنا عن مفهوم التوازي ثم عن مفهوم التكرار، نخلص أنّ التوازي تكرار ولكنّه غير كامل، فالتكرار « يتطلب التماثل فقط »[3]، ويركّز على العناصر المتشابهة سواء كانت صوتية أو دلالية، وهو يشكل ركيزة أساسية في بنية التوازي، ويعتبر من أهم الظواهر المجسدة له، لاسيما في مظهره الصوتي.

ويربط بعض الباحثين النصيين بين مفهومي " التوازي" و " التكرار النحوي" الذي يقصد به تكرار نظم الجملة، أي تكرار الطريقة في البناء دون تكرار الوحدات المعجمية المكونة للجملة، وفي هذا السياق يقول محمد قطب: « وإذا حاولنا الربط بين مفهوم التكرار النحوي ومفهوم التوازي، فإنّ تكرار نظم الجملة يُعد نوعا من التوازي في هذا المستوى، ويبقى نوع آخر يتم في مستوى الوحدات الدلالية –الفقرة– فالفقرات تنظم التوازي من خلال المضمون الدلالي لكل فقرة أو وحدة دلالية».[4]

يفترق التوازي عن التكرار في كونه أعم منه والتكرار أخص منه، ذلك أنّنا عند دراسة التوازي في النصوص الأدبية، نهتم بالعلاقات التكرارية، فأيّ شكل من التوازي يقوم على

---

[1]– جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط4، 2000، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ص456.

[2]– تمّام حسّان: البيان في روائع القرآن "دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني"، ط1، 1993، عالم الكتب، القاهرة، مصر ص109.

[3]– عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص18.

[4]– محمد قطب: دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات، رسالة دكتوراه، قسم اللغة والدراسات السامية والشرقية، جامعة القاهرة، مصر، 1996، ص185.

توزيع الثوابت والمتغيرات، وكل ما كان ذلك أدق كان التفريق بين التوازي والتكرار أوضح وأسهل.

5/مستويات التوازي في الشعر:

من الأنساق التي تسهم في انتظام النص نسق التوازي، الذي يعتبر عنصر« تأسيسي وتنظيمي في آن واحد»[1]، ويتجلّى في نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا؛ فالتوازي يتمظهر في كل مستويات النص الشعري، حتى كانت « بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر».[2]

5-1/ المستوى الدلالي:

يرى مولينو وتامين أنّه بإمكاننا تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية، وذلك بالتمييز بين أربع علاقات أساسية[3].

تلك العلاقات تنسجم أيّما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدّد في ضوئها السجلماسي جنس المناسبة[4]، وتلك العلاقات هي:

- علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف؛ أي الإتيان بالشيء وشبيهه.
- علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد؛ أي الإتيان بالشيء ونقيضه.
- علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي؛ أي الإتيان بالشيء وما يستعمل فيه، وهذه العلاقة تكون إمّا بين لفظين أو بين سلسلة من المترادفات.

---

[1]- محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص149.

[2]- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص106.

[3]- محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص5، نقلا عن: Molino – tamine, pp214-215.

[4]- ينظر: السجلماسي: المنز البديع، ص ص518-519.

- علاقة تنبني على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات؛ أي الإتيان بالأشياء المتناسبة، فإمّا أن يكون التناسب في الوضع أو التناسب في الجنس.

5-2/ المستوى الإيقاعي:

تشكل البنية الإيقاعية مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري من الناحية الإبداعية أو من ناحية التلقي، لذلك اهتم بعنصر الإيقاع علماء الشعر قديما، واعتبروه أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر.

ويقصد بالإيقاع: « وحدة النغمة التي تُكرَّر على نحو ما في الكلام أو البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة »[1]، ويمكن أن نميز بين ضربين من الإيقاع: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

ويلخّص المستوى الإيقاعي " هنري ميشونيك" الذي يقول: « إنّ الوعي الشعري هو أساسا منذ النظم الإسكندراني إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي، إذ الإيقاع وكما عبّر عن ذلك " جيرار مانلي هوبكنس" هو حركية الكلام في الكتابة»[2]، ومن جهة يُعد التوازي عنصرا من العناصر المشكلة لبنية القصيدة، فلا يمكننا الحديث عن الإيقاع دون الحديث عن التوازي باعتباره سمة إيقاعية قلّما يخلو أيّ شعر منها، فهو يحتوي طرفي الإيقاع الرئيسيين وهما: التماثل والاختلاف، من هنا يكون التوازي خاصا بالإيقاع عاما في تأسيس النص الشعري.

وتُعد الوظيفة الشعرية أبرز تجليات النص الشعري، الناتجة عن عنصر التوازي، وتستلزم بنية النسيج الشعري عنصرَي الاختيار والتأليف، اللذين يعدّان محورَي بنية التوازي –حسب جاكوبسون–.[3]

---

[1]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، 2001، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص22.

[2]– محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص8، نقلا عن: H.Meschonnic, pour la poetique, p68. .

[3]– ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية،ص33.

5-3/ المستوى التركيبي:

المستوى التركيبي أهم مستويات التوازي؛ لأنّها كلّها تجتمع فيه، ومعلوم أنّ اللّفظة لا معنى لها خارج سياقها، إذ «الألفاظ لا تفيد حتى تُألف ضربا خاصا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[1]، ويقصد بالتركيب انضمام كلمة إلى أخرى، وهو كالترتيب، لكن ليس لبعض أجزائه نسبة إلى بعض تقدما وتأخرا، وهو جمع الحروف البسيطة ونظمها لتكون جملة.[2]

الشعر هو كلام منظوم مُقفى، فهو نسق يتخطّى قواعد اللغة العادية، والنحو الشعري يخضع لضرورات إيقاعية، فحسب " أو. بريك" توجد علاقة في الشعر بين الإيقاع والتركيب حيث قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع، الشيء الذي ينتج العديد من صور المتوازي[3]، وقد سعى " ليفين" إلى تأسيس نحو خاص بالشعر يتجاوز حدود الجملة إلى عدة جمل، وعبّر عن ذلك بمفهوم (الازدواج)، وفي ضوء هذا المفهوم يمكننا تفسير عديد القضايا المتعلقة بالتوازي النحوي.[4]

التوازي من أهم الظواهر التي تربط النص وتنظمه وتؤسس تراكيبه على دلالات متشابكة متناسقة، ويتجلّى في الشعر بتكرار وحدات التركيب في بيت أو في عدة أبيات من القصيدة.

6/ أنواع التوازي:

كثر الحديث عن أنواع وأشكال التوازي في دراسة النصوص الأدبية، فمنهم من حدّد أنواعه بحسب مستوياتهّ، ومنهم من قسّمها بحسب بنية التوازي الشكلية، ونحن سنعتمد التقسيم الأكثر شيوعا

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، دت، دار المدني، جدة، السعودية، ص4.

[2]- ينظر: الشريف الجرجاني: التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، ط1، 2007، شركة القدس للتصوير، ص98.

[3]- ينظر: محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، ص10.

[4]- ينظر: محمد كنوني: نفسه، ص10.

6-1/ التوازي الدلالي:

وهو خاص بدلالات الألفاظ، والأساس فيه هو وحدة الجدر الثلاثي للمفردات المكررة في التركيب.[1]

ويقصد به ما يتكون من مفردتين أو أكثر، تنتمي إلى حقل دلالي واحد وتشكل سلسلة متصلة الحلقات، تتداخل فيما بينها في التعبير عن نواة دلالية واحدة.

يسهم التوازي الدلالي في انسجام النص، بخلق سلسلة من المترادفات التي تثري المعجم الشعري وتغذيه، كما يسهم أيضا في عملية ترابط مباشر بين المفردات والجمل، وبين البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية وذلك لإثبات وحدة رسالة النص.

ويتجسد التوازي الدلالي في النص في عدة أشكال منها: التكرار، التقابل، التجنيس والتصريع.[2]ومن أمثلة التوازي الدلالي، يقول الإمام الشافعي:[3]

اصبر على مرّ الجفى من معلم فإنّ رسوب العلم في نفراته

ومن لم يذق مرّ التعلم ساعة تجرع ذلّ الجهل طول حياته

ومن فاته التعليم وقت شبابه فكبّر عليه أربعا لوفاته

وذات الفتى –والله– بالعلم والتقى إذا لم يكونا لا اعتبار لذاته

الشاعر لجأ إلى تكرار ألفاظ ذات أصل واحد(المعلم/العلم/المتعلم/التعليم) فكانت لغاية دلالية، استطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يقيم ثنائيات أساسها التضّاد (الصبر/النفرات)، (العلم/الجهل)، (الشباب/الوفاة)، (تحقيق الذات/غياب الاعتبار)، مما

---

[1]– ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص21.

[2]– ينظر: عبد الرحيم محمد الهبيل: ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس، فلسطين، ع33 2014، ص ص112-120.

[3]– أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي: الديوان، جمعه وعلّق عليه، محمد عفيف الزعبي، ط3، 1974، مكتبة المعرفة ودار العلم للطباعة والنشر، سوريا وجدّة، ص29.

خلق نوعا من التوازي الدلالي تتصاعد فيه الدلالة نحو القمة تدريجيا، أو ما يسمى التوازي الذروي التصاعدي.[1]

6-2/ التوازي العمودي:

التوازي العمودي هو أن يشترك بيتين فما فوق في صيغة واحدة يبدآن بها، حيث يخضع البناء النصي إلى تكرار بنيوي لعناصر صدر أو عجز البيت تكرارا عموديا متتاليا، فتتردد بذلك بنية إيقاعية متشابهة تعزز من ترابط النص، صوتا ودلالة.[2]

وكمثال عن التوازي العمودي، يقول البارودي:[3]

فإذا أصبن أخا الشباب سلبنه ورمين مهجته بطرف أصيد

وإذا لمحن أخا المشيب قلينه وسترن ضاحية المحاسن باليد

فهذين البيتين بدآ بنفس الصيغة (فإذا–وإذا)، وكان هناك تكرار لنفس عناصر التركيب في صدر البيت الأول في صدر البيت الثاني بنفس الترتيب والوظائف النحوية ذاتها (فعل+فاعل+مفعول به(مضاف)+مضاف إليه+فعل+فاعل+مفعول به)، وذات الشيء حدث في عجزي البيتين.

وثمة أنماط أخرى من التوازي العمودي، منها ما يقع بين أبنية مفردة الوزن، يتحقق بفضلها نوع من الموازنة يزيد من تكثيف الإيقاع، من ذلك قول البارودي:[4]

الطّاعمون الطّاعنــو ن القائلون بكلّ نادي

الكاشفون الضّر و الـ ـعافون عن ذنب العباد

[1]– ينظر: غانم صالح سلطان: التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين، ص369.

[2]– ينظر: عبد الجبار علوي: بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، ع7، 2017، الجزائر، ص13.

[3]– محمود سامي البارودي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، 1998، دار العودة، بيروت، ص130.

[4]– ديوان البارودي، ص191.

حدث التوازي في البيتين على مستوى الصيغة الصرفية (الفاعلون)؛ فالمفردات في بداية صدري البيتين وعجزيهما جاءت متحدة الوزن مما شكل تناسقا صوتيا وإيقاعيا خدم دلالة البيتين.

6-3/ التوازي الأفقي:

هو توازٍ يتحقق على مستوى الشطر أو البيت، ويمكن حينئذ أن نسميه توازيا شطريا أو توازيا أحاديا.[1]

6-3-1/ التوازي الشطري:

المقصود به تعادل الشطر صدرا كان أو عجزا مع نفسه[2]، محققا بذلك التعادل تناسبا في الإيقاع بين أجزائه، ويولد ترابطا وانسجاما داخليا دلاليا بين العبارات والجمل ما يساعد في خلق السياق الأدبي، تبعا للعلاقات الكائنة في ذهن المبدع من جهة، وتبعا لقدرته على الربط بين عناصر الموجودات في شكل صياغة جمالية، تعتمد على التضاد والتماسك والتفاعل، لا على مجرد الجمع والرص من جهة ثانية. ومن ذلك قول البارودي:[3]

فالصبح/والظهر/والعشايا والوهن من ليلها سواء

6-3-2/ التوازي الأحادي:

يعتمد أساسا على التوازي بين شطري البيت؛ أي بين صدره وعجزه، لتحقيق التعادل والتوازن الإيقاعي المطلوب[4]، ويصحب عادة هذا النوع من التوازي تقابل دلالي يزيد منتأثير الرسالة اللغوية. ومثال ذلك قول البارودي:

---

[1]- عبد الجبار علوي: بنية التوازي في شعر البارودي، ص15.

[2]- ينظر: محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص103.

[3]- ديوان البارودي، ص45.

[4]- ينظر: محمد مفتاح: نفسه، ص103.

فمن يباريك في فضل ومكرمة ومن يدانيك في حزم وتدبير [1]

هنا حدث توازي على مستوى شطري البيت، تمثل في تكرار التركيب الاستفهامي بنفس العناصر ونفس الوظائف النحوية.

6-4/ التوازي الصوتي:

« يعنى به الصوت المفرد، ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى للإحساس».[2]

تعتمد دراسة التوازي الصوتي على كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحيانا وكثافتها، وكيفية توزيعها، ودورها في تعميق الدلالة وتحقيق الإيقاع الموسيقي، من خلال المناسبة بين دلالة المعنى العام للنص والحروف السائدة فيه، إذ يجمع الدارسون على أثر الصوت البالغ في تشكيل بنية التراكيب في النص، لأنّ الترابط بين الأصوات اللغوية يعطيها إمكانات تعبيرية كامنة، تنفجر حيث ما يقع التوافق بين الأصوات المتقاربة والمتشابهة.

ولكنّ ذلك لا يعني التوقف عند كل تماثل أو تخالف صوتين وإنّما رصد الحالات البارزة التي تعكس الجانب النفسي والانفعالي لدى الشاعر، وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة في شعره.

يقول الشافعي:[3]

ولا ترى للأعداء قط ذلا فإنّ شماتة الأعداء بــلاء

ولا ترج السماحة من بخيل فما في النار للظمآن مــاء

[1]- ديوان البارودي، ص214.

[2]- عبد الوحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص21.

[3]- ديوان الشافعي، ص16.

ورزقك ليس ينقصه التأني وليس يزيد في الرزق العناء

ولا حزن يدوم ولا سرور ولا بؤسعليك ولا رخـــاء

إذا ما كنت ذا قلب قنوع فأنت ومالك الدنيا سواء

ومن نزلت بساحته الـمنايا فـلا أرض تـقيه ولا سماء

المقطوعة السابقة تكشف بوضوح تكرار حروف محددة؛ فالشافعي يكرر الأصوات على نحو متقارب تارة، وتارة أخرى على نحو متناظر، حيث كرّر صوت اللّام ثمانية وعشرون مرة وصوت السين ثمان مرات، صوت التاء تسع مرات، صوت الياء خمسة عشر مرة وصوت الواو أربعة عشر مرة، فالواضح أنّ حضور الحروف المجهورة يفوق الحروف المهموسة بكثير، وهذا نابع من نفسية الشاعر، وسعيه لتحقيق مقصديته، حيث احتاج لأصوات قوية لتبليغ مواعظه ووصاياه وضمان وصولها إلى المتلقي.

6-5/ التوازي الصرفي:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة، كالصيغ الاشتقاقية (اسم الفاعل، اسم المفعول،...)، لتعزيز الجانب الإيقاعي في بيت واحد أو عدة أبيات من القصيدة.

وهنا يكون الشاعر حرا في اختياراته للأوزان والصيغ الصرفية، التي تعينه أكثر في تحقيق مقصديته والتعبير عن نفسيته، ذلك أنّ كل زيادة في المبنى تصحبها بالضرورة زيادة في المعنى، يقول ابن الأثير: « اعلم أنّ اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان، ثم نقل إلى

وزن آخر أكثر منه، فلا بدّ أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمّنه أولا ...، فإن زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني ».[1]

وكمثال عن التوازي الصرفي، يقول الإمام الشافعي:[2]

صديق ليس ينفع يوم بؤس قريب من عدو في القياس

فاللفظتان (صديق/قريب)على وزن "فَعِيل" ومتناظرتان، فكلمة صديق جاءت في صدارة الشطر الأول وكلمة قريب في صدارة عجز البيت، ما أوجد تناظرا وتناسبا صوتيا أسهم في توازي البيت.

6-6/ التوازي التركيبي:

لا يمكن فهم أيّة كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات ذات الصلة بها والتي تعين معناها، ومعنى الجملة يتألف من عدة معان جزئية، وبهذا تكون الجمل وسيلة تتحقق بها الوحدة الدلالية للنص.

ومن العناصر التي تؤدي الدور المهم في انتظام النص، نجد عنصر التوازي الذي يتجلى في نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة، ولايمكن أن تكون بنية التوازي بنية شكلية فقط، إذأنّها بنية ترتبط بالمعنى والدلالة.[3]

التوازي النحوي أوالتركيبي من أهم أنواع التوازي وأبرزها، وأكثرها تأثيرا، ويتمثل هذا التوازي في « تقسيم الفقرات بشكل متماثل الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرز

---

[1]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص167.

[2]- ديوان الشافعي، ص50.

[3]- ينظر: عبد الله خليف خضير عبيد الحياني: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، مجلس كلية التربية جامعة الموصل، العراق، دت، ص ص11-12.

عناصر متماثلة في مواضع متقابلة في الخطاب»[1]، حيث تكون وحدات التركيب النحوي متساوية في شقيه، فيكون الثاني منتظما الانتظام ذاته الموجود في الأول، سواء أكان ذلك التعاقب أفقياأمرأسيا وذلك لتأدية وظيفتين: أولاهما هي خدمة البعد الإيقاعي، والثانية هي تبليغ رسالة ما.[2]

يسهم التوازي التركيبي في الالتحام العضوي بين الأبيات، بشكل هندسي، يقوم على هندسة متشابكة الأجزاء، بحيث يصبح شكلا مفتوحا يؤطر الموقف أو الرؤية الكلية، التي تشتمل عليها القصيدة.

ومن أمثلة هذا التوازي، يقول الشاعر الجزائري " ناصر لوحيشي":[3]

أَحِنُّإلى كَفِّ ذاك المُعَلِمِ ،،

صَافَحَنِي مَرَّةً ،،

كُنْتُ حَلَقْتُ في الجَوِّمُنْتَشِياً،،

وجَوَابِي كَانَ الدَّلِيلَ

قَابَ قَوْسَيْنِ كُنْتُاقْتَرَفْتُ الّذِي بَارَكَتْهُ السَّمَاءُ

اعتمد التوازي في هذا المثال على أساس تركيب مكون من (كان+اسمها+خبرها) تعزز التماثل بين المتواليات المتوازية بواسطة التكرار، إذ تكرر الفعل (كنت) في المتوالية الأولى والثالثة.

---

[1]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع164، 1992، الكويت، ص2015.

[2]– ينظر: محمد سيلمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ط2، 2015، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع عمّان، الأردن، ص116.

[3]– ناصر لوحيشي: ديوان فجر الندى، ط1، 2007، منشورات أرستريك، الجزائر، ص101.

ويقسّم التوازي التركيبي على نوعين هما:

6-6-1/ توازي البنى المتشابهة:

تتم المتواليات في هذا النوع «وفق الصورة النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوازنة»[1]، ويقوم على التماثل غير التام، ويستند إلى بنى صرفية ونحوية منتظمة.

6-6-2/ توازي البنى المتغايرة:

يقوم على «أساس التناقض الحاصل بين طرفين متقابلين»[2]، ومثاله التوازي الحاصل بين النكرة والمعرفة، والتوازي بين النفي والإثبات...

يتحقق التوازي التركيبي بثلاث صيغ، تبرز الوظيفة الدلالية هي: التوازي الترادفي والتوازي الطباقي والتوازي التأليفي.[3]

7/ أهمية التوازي:

التوازي له أهمية بارزة في الكشف عن جماليات النص الشعري، ويمكن أن « يصير منهجية وصفية وتحليلية للخطاب الشعري»[4]، وتوافر التوازي في النص إلى جانب عناصر إيقاعية ودلالية أخرى يسهم بشكل رئيس في التشكيل اللغوي للنص، وهذا ما أكد عليه هوبكنس بقوله: « قد يجوز القول بأنّ الشكل الصناعي للشعر كله يرجع إلى مبدأ الموازاة »[5] وذلك أنّ تكرار الوحدات الإيقاعية من تفعيلات وقوافي يشكل الأساس الذي ينهض عليه التوازي، القائم في أصله على مبدأ التكرار البنيوي في النص.

---

[1]- محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، 1997، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ص118.

[2]- محمد كنوني: نفسه، ص271.

[3]-ينظر: العربي عبد الله: بلاغة التوازي في الصور المدنية، رسالة ماجيستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر 2015/2014، ص ص52-53.

[4]- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص157.

[5]- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري-البنية الصوتية في الشعر-، ط1، 1990، الدار العالمية للكتاب، المغرب ص29.

ويقرّ جاكوبسون على لسان بعض النّقاد ويؤكد أهمية التوازي حين يقول: «وقد لا نخطئ القول حين نقول إنّ بنية الشعر هي بنية التوازي».[1]

لهذه الأهمية صار للتوازي مكانا عليا في دراسات الناقدين، ولم يقتصر الإبداع فيه على أدب دون آخر، بل صار « خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أو مكتوبة، إنّه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد»[2]، ويعد التوازي من بين أهم مقومات الأدبية عند علماء الأسلوب ومنظريه، إذ لا يقل أهمية عن مبدأ الانزياح؛ فهو نتيجة من نتائج هذا الأخير، والحديث عن التوازي يعود بنا إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظاهرة الجمالية.

وهناك من نظر إلى التوازي على أنّه عبارة عن صيغة يتحقق من خلالها نظام من التوازن الصوتي والدلالات الصوتية، تنتظم تحت مصطلح ما يُسمّى توازي التناسب الذي هو من أهم مبادئ الجمالية، والتوازي يعبّر عن الانحرافات الأسلوبية، وعن تزامن الأشياء وتجاورها مما يُؤدي في تزامنها إلى خرق أنظمة اللغة العادية.[3]

فعلى هذا يكون التوازي جامعا لعلوم شفوية وخطية، إذ تنسجم فيه الأساليب والسياقات النحوية إضافة إلى الانسجام الإيقاعي، ويمكن القول أنّ التوازي استطاع أن يكون امتدادا تزامنيا للفنون البلاغية الزخرفية والشكلية، والصور البيانية المتمحورة في بنية البلاغة العربية، ومنذ القديم ومذ عرف العرب التشبيه والاستعارة وغيرهما من الفنون، التي اندرجت تحت مفاهيم منها التناسب الذي يمثل جوهر الانسجام النصي، سعيا إلى تحقيق الشعرية التي اتّضحت معالمها بمفهوم التوازي، الذي يتضمن كل العناصر البلاغية، كالسجع والقافية والجناس والترصيع وغيرها.

---

[1]– رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص ص105–106.

[2]– محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص149.

[3]– ينظر: وداد مكاوي محمد: التوازي في القرآن الكريم، 2013، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص3.

الفصل الثاني:
أشكال التوازي في معلقة زهير

المعلقات:

المعلقات لغة، من العِلْقِ: المال الذي يكرم عليك، تضن به، تقول: هذا عِلْقُ مضنة وما عليه عِلْقَةٌ إذا لم يكن عليه ثياب فيها خير[1]، والعِلْقُ هو النفيس من كل شيء، وفي حديث حذيفة: « فما بال هؤلاء الذين يسرقون أعْلاقَنَا» أي نفائس أموالنا.[2] والعَلقُ هو كل ما عُلِّق.[3]

وأمّا المعنى الاصطلاحي فالمعلقات: قصائد جاهلية بلغ عددها السبع أو العشر –على قول– برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتى عُدّت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية.[4]

1/ إشكالية عدد المعلقات ونسبتها لأصحابها:

تفاوتت آراء الرواة والمؤرخين في عدد هذه القصائد، وأسماء أصحابها، « وأما عددها فهي عند ابن سلام الجمحي (ع) و(7) وعند ابن عبد ربه والزوزني، وابن رشيق، وابن خلدون. و(9) عند ابن النحاس و(10) عند التبريزي».[5]

وتابعهم في ذلك بعض المحدثين، معللين ذلك بأنّ العدد سبعة، له ميزة خاصة عند الساميين عامة وعند العرب خاصة « فالسماوات سبعة، وأيام الأسبوع سبعة، والطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والأنغام الموسيقية سبعة».[6]

---

[1]– ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج1، ص 162.

[2]– جمال الدين أبو الفضل محمد ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ج 9، دت، دار المعارف مصر، ص 362.

[3]– ابن منظور: نفسه، ج 9، ص 359.

[4]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط 2، 1984، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص 257.

[5]– أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تق: عبد الرحمان المصطاوي، ط 2، 2004، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 9.

[6]– أحمد محمد عبيد: دراسات في الشعر العربي القديم، 2001، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص 66.

وممّن أشار إلى أنّ المعلّقات سبعة ابن الأنباري في كتابه " شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات " والزوزني في كتابه " شرح المعلّقات السبع الطوال"، فاختار السبع الذين ذكرهم ابن عبد ربه، وهذه المعلّقات « لأمرئ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، عمرو بن كلثوم، عنترة بن شدّاد والحارث بن حلزة »[1]، أما ابن النحّاس فعدّ المعلّقات تسعا، إلّا أنّه أشار بوضوح إلى القصائد السبع بعد انتهاء معلّقة عمرو بن كلثوم إذ قال: «فهذه آخر السبع المشهورات على ما رأيت أكثر أهل اللّغة يذهبوا إليه منهم أبو الحسن بن كيسان(...)، وقد رأيت من يذهب إلى أنّ قصيدة الأعشى وهي: ودع هريرة ، وقصيدة النابغة وهي: يا دار مية، من القصائد وقد بيّنا أنّ هذا لا يؤخذ بقياس (...) فحدّنا قول أكثر أهل اللغة على إملاء قصيدة الأعشى وقصيدة النابغة لتقديمهم أيّاهما، وإن كانتا ليستا من القصائد السبع عند أكثرهم»[2]؛ فإنّ النحّاس ذكر السبع المتفق عليها وما بعدها فهي فريدة كما أنّ هناك من أوصل عدد هذه القصائد إلى عشر، فالتبريزي جمع بين هذه الآراء محاولا التوفيق بينها، إذ أضاف بعد قصيدة الأعشى والنابغة الذبياني قصيدة لعبيد بن الأبرص مطلعها:

أَقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب[3]

أمّا أبو زيد القرشي صاحب " جمهرة أشعار العرب " فقد سمّى المعلّقات بالسموط وهي عنده سبع، وأصحابها هم: (امرؤ القيس، زهير، النابغة، الأعشى، لبيد، عمرو بن كلثوم طرفة وجعل عنترة وعبيد بن الأبرص من أصحاب المجمهرات).[4]

---

[1]– أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر واخبار شعرائها، تقديم: فايز الترحيني، 2002، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، ص 6.

[2]– ابن النحاس أبي جعفر أحمد بم محمد بن إسماعيل بن يونس: شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ص 125.

[3]– أبي زكريا بن علي التبريزي: شرح القصائد العشر، ضبط وتصحيح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العالمية، بيروت 1997، ص 365.

[4]– ينظر: أبي زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، مج 1، دار نهضة مصر، مصر، 1981، ص430.

بينما اتفاق الروّاة والمؤرخين كان على الشعراء الستة الأوائل وهم « امرؤ القيس، زهير طرفة، لبيد، عمرو بن كلثوم وعنترة، وأنّ سابع هؤلاء الشعراء هو الحارث بن حلزة عند أكثر الرواة »[1]، والخلاف يكاد ينحصر في عنترة والحارث، إذ أنّ المفضّل الضبي أخرجهما ووضع مكانهما النابغة والأعشى.

ومع تباين الآراء والفِرَق التي اختلفت في عدّ أصحاب المعلقات، فإنّ الأصح هو سبع معلقات حسب رواية حمّاد وبالاتفاق مع المفضّل الضبي، وهذا هو المشهور، مع اختلاف في أسماء أصحابها، فالمفضل أخرج الحارث وعنترة ووضع مكانهما الأعشى والنابغة والاتفاق كان على الشعراء الستة الأوائل.

2/ الشروح على المعلقات:

المعلقات وما لها من أهمية، استرعت اهتمام العلماء والنقّاد إلى دراستها وتوضيح ما غَمُض منها وشرحها، فكان هناك العديد من الشروح عليها، مثل شرح ابن كيسان، وشرح أبي علي القالي، وشرح عاصم بن أيوب، وشرح أبي سعيد الضرير، إلّا أنّ أشهر تلك الشروح هو شرح ابن الأنباري وشرح أبي جعفر النحّاس وشرح الزوزني وشرح التبريزي.[2]

وهذه الشروح تختلف من شارح إلى آخر، فمنهم من أطال في إيضاح المعلّقات وإعطاء الأمثلة والشواهد كما فعل ابن الأنباري، ومنهم من تعامل معها تعاملا لغويا (نحويا وصرفيا) كما عند أبي جعفر النحّاس، ومنهم من اكتفى بإيضاح البيت ومعانيه والمقصود منه كما عند الزوزني، واعتمد التبريزي بقية الشروح وأخذ منها، وعلى الرغم من هذا كان لديهم منهجا متكاملا، ولعلّ أولى خطواته الأخذ عن الرواة المشهود لهم بالثقة، من أمثال أبي عمرو بن

[1]– يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط 5، 1986، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ص 112.

[2]– ينظر: يحيى الجبوري: نفسه، ص 68.

العلاء والمفضّل الضبي، أو من تلاميذهم من أمثال الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عمرو الشيباني وابن الأعرابي.

وكان هؤلاء الشرّاح متأثرين بالمنهج العقلي، يبحثون في كل قول عمّا يثبته أو يشكك به فالفعل "زعم" يدل على شكهم كقول: « فيما زعم أبو عبيدة قوله : طبخ الهواجر لحمها »[1] كما أنّهم رفضوا بعض الآراء وفاضلوا بين الروايات كقول أبي جعفر: « والرواية الجيّدة مقاذف »[2]، وأشاروا إلى الجوازات كقولهم: « ويجوز نجز رؤوسهم بالجيم والزاي»[3]، واستمدوا الشواهد القرآنية والأمثلة فكانت بمنزلة المقياس للصواب والغلط، ويبدو أنّ هذه الشروح في أساسها لغوية، لأنّ شرّاحها كانوا لغويين، وللتوجيه النحوي أثر في اختيار الرواية لديهم؛ فابن الأنباري تناول مسائل لغوية وكان أكثر الشرّاح استعمالا للشواهد الشعرية والقرآنية.

أما ابن النحّاس فكان أكثرهم تطرقا للقضايا النحوية والصرفية والعروضية في أبيات هذه القصائد، واختصر ما فيها من لغة وتفسير، في حين كان الزوزني قليل الأخذ عن الروّاة وقليل الإسناد؛ يبيّن المعاني ويشرح البيت ولا يتركه إلّا بعد أن يبيّن معناه والمقصود منه أمّا التبريزي فكان يختصر شرح ابن الأنباري، ويستعير توجيهات ابن النحّاس النحوية.

هذه الشروح تمثل حلقة كاملة، فكل شارح تعامل مع المعلقات على حسب تخصصه وتوجهه، ودرسها في جانب من جوانبها اللغوية والفنية.

لقد شغلت المعلّقات حيزا كبيرا في دراسات القدامى، وكان لعلم البلاغة النّصيب الأوفر في هذه الدراسات، الأمر الذي جعل البلاغة مقياسا نقديا لا يمكن الاستغناء عنه في تقويم النص الإبداعي، فاهتموا بالجوانب البيانية والبديعية لبيان قواعدهم من خلالها، فالقصيدة

[1]– أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 5، د ت دار المعارف، مصر، ص 126.

[2]– ابن الأنباري: نفسه، ص277.

[3]– ابن الأنباري: نفسه، ص367.

الجاهلية « تزخر بالتشبيهات، والإستعارات، وتتناثر فيها من حين إلى آخر ألوان من المقابلات والجناسات».[1]

والتوازي أحد الظواهر البلاغية والأسلوبية التي تزخر بها المعلّقات، وفي هذه الدراسة نحاول رصد هذه الظاهرة في واحدة من هذه القصائد، وهي معلقة زهير بن أبي سلمى وتبيان أثرها على الإيقاع والبنية التركيبية والدلالة فيها، من خلال التمثيل لكل نوع من أنواع التوازي بما أمكن من نماذج.

3/ زهير بن أبي سلمى ترجمته ومعلقته:

3-1/ ترجمته:

هو زهير بن أبي سلمى، واسم أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني من مزينة بن أدبن طابخة بن إلياس بن مضر، وكانت محلتهم في بلاد غطفان: « وسُلمى بضم السين وليس في العرب سُلمى بضم السين غيره. ورِياح بكسر الراء وبعدها مثناة تحتية ».[2]

زهير شاعر مضري عاصَر الحرب التي نشبت بين عبس وذبيان (داحس والغبراء) ويعد زهير حكيم الشعراء في الجاهلية، ومن أئمة الأدب من يفضّله على شعراء العرب كافة وهو صاحب الحوليات، وقد تُرجم كثير من شعره إلى اللُّغة الألمانية.[3]

يُعدّ زهير من المتقدمين من الشعراء بالاتّفاق، وإنّما الاختلاف كان حول أشعرهم، ففي الجمهرة لابن خطّاب باب ذُكر فيه أنّ أبا عبيدة قال: « أشعر النّاس أهل الوبر خاصة وهم امرؤ القيس وزهير والنابغة، ولم يذكر صاحب " الأغاني" الأعشى مع هؤلاء»[4]، وسأل

[1]– شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط 3، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 13.

[2]– أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر واخبار شعرائها، ص 53.

[3]– ينظر: الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص107.

[4]– أحمد بن الأمين الشنقيطي: نفسه، ص 53.

معاوية الأحنف بن قيس عن أشعر الشعراء فقال: زهير، قال وكيف ذاك؟ قال كفّ عن المادحين فضول الكلام. قال بماذا؟ قال بقوله:[1]

ومَا يَكُ من خَيْر أتَوه فَإنَّما تَوَارَثَه آبَاء آبَائهِم قَبل.

وقد عُرِفَ زهير بحكمته وعفّته في شعره، وإيمانه بالبعث، فكان أقلّ الشعراء مدحا للأسياد والملوك، ومن القلائل الذين مدحهم: هارم بن سنان والحارث بن عوف اللذين حقنا دماء عبس وذبيان، فقد نال كثيرا من عطاياهما، ونالا كثيرا من شعره الذي بقي مُخلّدا مع الأيام.[2] ويُقال أنّ زهيرا عمّر ثمانين سنة، وقد عرف الشعر منذ صغره، فقد نشأ في بيت شعري عريق: فكان أبوه شاعرا وخال أبيه بِشامة شاعرا، وأوس بن حجر زوج أمّه شاعر مضر، وأختاه سلمى والخنساء شاعرتين.[3]

3-2/ معلّقته:

معلقة زهير تُعدّ من روائع الشعر العربي الجاهلي على ما شهد به النقّاد قديما وحديثا حيث أجاد فيها زهير إجادة حسنة شكلا ومضمونا، وهي على البحر الطويل، تمتدّ عبر ثلاثة وستين بيتا شعريا، ويمكن تقسيمها إلى أربعة مقاطع أو أجزاء:

- المقطع الأول: خصّصه الشاعر وقوفا على الطلل، حيث مضى في وصف ديار المحبوبة.
- المقطع الثاني: بداية من البيت السابع نرى الشاعر يجيد في وصف الظعائن مصورا كل حركاتها وسكناتها.

[1]- ينظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي: نفسه، ص 54.

[2]- ينظر: الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 107.

[3]- ينظر: الزوزني: نفسه، ص 108.

- المقطع الثالث: ينتقل فيه إلى الغرض المنشود من المعلقة، وهو الإشادة بمساعي السيدين إلى الصّلح بين قبيلتي عبس وذبيان وإنهاء الحرب بينهما.
- المقطع الرابع: وهو آخر جزء من المعلقة ينتقل فيه الشاعر إلى موضوع النّصح والإرشاد والحكمة.

تميزت معلّقة زهير بالقصر مقارنة بالمعلّقات الأخرى، وكان غرضه منها مدح "هرم بن سنان" و"الحارث بن عوف" وتثمين جهودهما في إطفاء نار الحرب بين قبيلتي عبس وذبيان.

4/ التوازي في المعلقة:

4-1/ التوازي الصوتي:

يتداخل إيقاع النّص مع المستوى الصوتي للأبيات، ويمكن رصد الضوابط المتحكمة في الإيقاع، وبالتالي الانتظام الصوتي، على الرغم من أنّ النّص محكوم مسبقا بوحدات ثلاث:

- وحدة البحر: والبحر الطويل هو الذي يحكم القصيدة، والمتكون من التفعيلات (فعولن مفاعيل).
- وحدة القافية: وحرف الروي هو الميم.
- وحدة البناء العام للنص: حيث تتوالى الأبيات في شكل عمودي لا تحيد عنه.

يقول زهير:[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمانَــة الــدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّــمِ
وَدارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنّــهَا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَـلأيَـاً عَرَفْـتُ الدَّارَ بَـعْدَ تَـوَهُّــمِ
أَثَافِيَّ سُفْعَـاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْيَاً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّــمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَـا: أَلا انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَـمِ

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 109-111.

يتجلّى التوازي الصوتي في المعلقة من خلال تراكم لأصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة بأتمّها، ذلك التراكم يعطي دلالات معينة، وانطلاقا من البيت الأول نجد أنّ أكثر الأصوات ترددا فيه هي الهمزة والميم، بالنسبة للأبيات الخمسة التي تليه، والممثلة للوقوف على الطلل، فعندما يقترب الشاعر من الأشياء التي تذكره بالأحبّة والأماكن تتردد الهمزة أكثر: في البيت الأول ثلاث مرات، في البيتين الثالث والخامس مرتين، في البيت السادس أربع مرات، بينما تقل مرة واحدة عندما ينظر إلى تلك الأشياء من بعيد في البيتين الثاني والرابع، وباعتبار الهمزة حرفا حلقيّا[1]، فهذا التراكم يعبّر عن غصّة في نفس الشاعر ولوعته، وهو يتأوّه كلّما يقترب أكثر ممّا يثير أشجانه.

أمّا عن صوت "الميم" فيتفق مع حرف الرويّ –وهو ميم أيضا– وهو موزّع بشكل غير منتظم: في البيت الأول ثمان مرات، في البيتين الثاني والثالث خمس مرات، في البيت الرابع مرتين، في البيت الخامس أربع مرات، في البيت السادس ثلاث مرات، ولمّا كانت الميم شفوية[2]، فكأنّها حرف الذّات، وصوت للنّفس، كما نلاحظ أنّ الميم جاءت مكسورة فكان صوتها منخفضا، ليوافق ذلك الخفض دلالة النسج؛ وهي تلك الحميمية التي نراها في بداية القصيدة أو المقدمة الطّللية، يعبّر فيها الشاعر عن شوقه وحنينه إلى الأحبّة والدّيار، ولو كان حرف الرويّ (الميم) مضموما، لكان رمى بكل شيء إلى الخارج ولألقى بكل القيم الدلالية نحو العدم، لكنّ هذه الميم خُفضت، فكان خفضها من أجل إرسال تلك القيم نحو الأسفل، إلى القلب والذات.

ويقول زهير:[3]

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دت، مكتبة نهضة مصر، ص 74.

[2]– ينظر: إبراهيم أنيس: نفسه، ص 48.

[3]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 112–115.

جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَـهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الـــدَّمِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَـهُ عَلَيْهِـنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّـــمِ
بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْن بِسُحْـرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَـــمِ
وَفِيهِنَّ مَلْـهَىً لِلَّطِيفِ وَمَنْظَـرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّـــمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِـهِ حَبُّ الْفَنَا لَمْ يُحَطَّـــمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقَاً جِمَامُـهُ وَضَـعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَـهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِـيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ

يكمن التوازي الصوتي في هذه الأبيات على مستوى الصوت المنخفض، حيث نجد تراكما ظاهرا للكسرة، يصل ذروته في البيت التاسع حيث تكرّر الكسر اثنا عشرة مرة، وهذا البيت يُعدّ بؤرة هذا الجزء صوتيا، والملاحظ أنّ الكسر لم يرد فقط في أواخر الكلمات بل في أوائلها ووسطها أيضا، ومن خلال هذا التراكم أسهم التوازي الصوتي في الكشف عن حالة الرقّة والليونة والجمال وتكثيفها، هذه الحالة استحضرها الشاعر لتمحو صورة الأطلال القاتمة والصوت المكسور غالبا يحيل على الماضي الغابر؛ فالشاعر وهو يصف الظعائن يسرد أحداثا وذكريات من الماضي.

ويقول:[1]

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُـــمِ
يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيدَانِ وُجِدْتُمَـــا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْـرَمِ
تَدَارَكْتُما عَبْسَـاً وَذُبْيَانَ بَعْدَمَـا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَـمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَـمِ

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 116.

يستمر التراكم كأبرز مظاهر التوازي الصوتي في هذا النّص، حيث ينتشر حرف السّين في هذه الأبيات بشكلٍ غير مكثّف، ولكنّه دال قويّ من ناحية النّبر على أكثر الكلمات: (فأقسمت، السيدان، سحيل، عبس، السلم، واسعا، نسلم) ويبلغ حرف السين قمّته في البيت التاسع عشر الذي يجسّد قمّة الدعوة إلى السّلام وموقف الوسيطين، لينتهي إلى سلام ممتد وواسع، وقد أسهم التوازي الصوتي في التعبير عن ذلك السلم المنشود من خلال تكرار حرف السين، الذي يستمر حضوره حتى البيت الخامس والعشرين، وحروف أخرى هي حروف مدّ دالة: (واسعا، بمال، معروف، قلتما، أصبحتما، عقوق، عظيمين، عليا، هديتما، تُعفى ينجّمها، مغانم...) هذه الحروف تمثل امتدادا صوتيا يعبّر عن الرّغبة في استمرار السلم خاصة بعد أن طالت الحرب وعانى القوم منها كثيرا، وهو ما يوحيه البيت الثامن عشر.

يُتمّ الشاعر مدحه للوسيطين وشكره لسعيهما نحو السلم، ثمّ يسترسل في الحديث عن الحرب وما ستؤول إليه، إذ يقول:[1]

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُككُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ
فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

ويظهر التوازي الصوتي في هذا الجزء من المعلّقة ببروز نتوءٍ كبيرٍ يتجلى في انتشار ملحوظ للسكون، الذي يتوالى في أواسط الكلمات وأواخرها: (علمْتمْ، ذقْتمْ، تضرْ، ضرّيْتموها تعْرككم، عِرْك، تلْقحْ، تنْتجْ، تُتْئم، أشْأم، ترْصعْ، تغْللْ، أهْلها، درْهم)، وهذا السكون لا يدل على الزمن المعلّق ولا على الهدوء بقدر ما يُمثّل الحدّة والقساوة التي تتوافق مع سياق الكلام وهو الحرب وويلاتها.

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 120–121.

ونجد " التضعيف" مظهرا من مظاهر التوازي الصوتي في هذا الجزء، حيث تتردد أصوات مضعّفة مما يقوي الإحساس بالشدّة والبأس، ويبدأ البيت الثامن والعشرين بجملة استثنائية قوية (إلّا ما علمتم وذقتم)، ثم تتوالى الحروف المضعّفة: (ضرّيتموها، المرجّم الرّحى،...)، هذا التضعيف يخدم دلالة الأبيات، فهو يكثّف لحظة الوعظ والنّصح، إذ أنّ الشاعر يصف الحرب وما تؤول إليه من خراب وخسارة، ويدعو قومه للتمسك بالصلح.

تفقد الأصوات المكررة قيمتها الأصلية وتكتسب وضعا آخر نتيجة التكرار ومجاورة الحروف الأخرى، حيث نجد حروفًا مهموسة مثل (التاء)[1]، تُصبح شديدة بسبب تكرارها ومجاورتها لحروف أقوى وأشد، وفي هذه الأبيات يتردد حرف التاء بمعدل أربع مرات في البيت، هذا إن لم نضف حرف الثاء الذي يمثل المقابل الرخو لحرف التاء.

وما يقال عن حرف " التاء" يقال عن حرف " الميم" الذي يأخذ قوّته من خلال مجاورته لحروف مجهورة وشديدة ويبرز هذا التكرار في البيت الثلاثين، ويستمد " الميم" قوته من حرف الضّاد وهو حرف شديد مجهور.

نفس البيت يقدّم لنا تشكيلا آخر يمثّله حرف " الكاف"، حيث يتردد أربع مرات ويبرز في الجناس بين (تعرككم، عرك)، ويكتسب قوته من خلال مجاورته لحرف مجهور (الرّاء) الذي يمتاز بالسيولة والانتشار والحركة.

يقول زهير:[2]

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَـيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ بِمَا لاَ يُوَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ
وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَـا وَلَـمْ يَتَـقَدَّمِ
وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ
فَشَدَّ وَلَمْ يُفْـزِعْ بُيُوتاً كَثِيَـرةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ
لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَـذَّفٍ لَـهُ لِبَـدٌ أَظْفَـارُهُ لَـمْ تُقَلَّـمِ

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 53.

[2]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 122–125.

جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ
رَعَوْا ما رعوا من ظمئهم ثم أَوْرَدُوا غِمَاراً تَفَرَّى بِالسِّلاحِ وَبِالدَّمِ
فَقضوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلى كَلإٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمِ
لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ دَمَ ابنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيلِ المُثَلَّمِ
وَلا شَارَكَتْ في الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ المُخَزَّمِ

يظهر التوازي الصوتي في هذه المقطوعة ابتداءً من البيت الثالث والثلاثين، حيث نجد اسم العلم (حصين بن ضمضم) وفيه الحروف " ص" و" ض" وكأنّها توحي بجفائه وغلظته، حيث يقول زهير « أقسم بحياتي لنعمت القبيلة جنى عليهم حصين بن ضمضم وإن لم يوافقوه في إضمار الغدر ونقض العهد»[1]، وهذا ما تحدده مكانته في النص ناقضا للصلح قاتلا.

ويستمر التوازي الصوتي في الأبيات، حيث تسيطر " الشدّة " على أهم الكلمات ذات النبر القويّ: (الحيّ، جرّ، مستكنّة، يتقدّم، أتّقي، ثمّ، عدوّي، فشدّ، أمّ قشعم)، وتبرز الهمزة حادّة، لاسيما في البيت السادس والثلاثين: (سأقضي، أتّقي، ألف، ورائي)، والهمزة صادرة من الحلق، فهي تعبّر مباشرة عن رغبة عميقة في الاعتداء والعدوان.

ويظهر التوازي الصوتي في البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين من خلال تشكيل غير منظّم للأصوات (د، ذ، ظ)، وهي حروف متقاربة المخرج[2]، وتتناظر فيما بينها من حيث الشدّة والرخاوة والإطباق والانفتاح، ويتردد حرف "الدال" أربع مرات، وحرف "الذال" مرة واحدة، وحرف "الظاء" خمس مرات، ومن الواضح أنّ صوت "الذال" خافت وباهت، ولكن جميع الأصوات مجهورة مع تفاوتها في القوة (الشدّة/د، الرخاوة/ذ ظ، الانفتاح/ذ د الإطباق/ظ).

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 122.

[2]– ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 49.

وقد اكتسبت "الذال" قوتها بالرّغم من خُفوتِها، من حرف "الدال" المكرر أربع مرات وحرف "الظاء" المكرر خمس مرات، بالإضافة إلى ما في هذين البيتين من قوة، فهما يمثلان صورة لحركة دائرية للحروف نفسها، أو لحروف متقاربة المخارج، ويستمر النتوء في الهمزة التي توحي بكل ما هو نابع من العمق من حزن ودمار: (أسد، أظفاره، جريء، إلّا)، هذه القوة الصوتية دلالة على ضراوة وقوة حصين بن ضمضم، حيث يشبّهه الشاعر بأسد جاهز للقتال لم تُقلم براثنه، وهو شجاع سريع في الردّ على من يظلمه، وحتى وإن لم يُظلم يَظلِم النّاس.

يستمر التوازي الصوتي في لعب دوره في كل الأبيات، ففي البيتين (40 و41) تبرز الهمزة وتتردّد الشدّة: (أصدروا، كلأ، أوردوا، ظمئتم، فقضّوا، ثمّ، متوخّم، ثمّ، تضرّى السّلاح، الدّم)، هذا بالإضافة إلى تكرار "الراء" خمس مرات وهو صوت ذلقي مكرّر[1]، هذا التراكم من الأصوات القويّة يعبّر دلاليا ويوحي بضراوة الحرب واستمرارها وسيلان الدّماء فيها.

في البيتين (41 و42) يأخذ التوازي شكلا آخر، حيث نجد تجميعا لأسماء الأعلام: (غبن، نهيك، قتيل، نوفل، واهب، ابن المحزم)، وتسيطر على هذه الأسماء الكسرة الدّالة على الرقّة والليونة، كما يتحدّد ضعف هؤلاء الأشخاص من خلال طبيعة الأصوات في أسمائهم من جهة، ومن حيث الكسر وصيغة (فعيل) من جهة أخرى، وهذه الأسماء من القتلة ضحايا نقض الصلح، بمقابل حصين بن ضمضم بكل فخامته الصوتية.

ويقول:[2]

فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَـهُ صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ
لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ إِذا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 57.

[2]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 125–126.

كِرَامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ وَلا الجَارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ

في نهاية الجزء المخصّص للحرب تستمر الهمزة بارزة، ثم يقع تحول صوتي حيث تسيطر الكسرة بالتدريج على أغلب كلمات الأبيات: (قومٍ، لقومٍ، صحيحاتٍ، مالٍ، طالعاتٍ بمخزمٍ، ليحيي، حلالٍ...)، هذه السيطرة للكسر لها دلالتها، فالشاعر في نهاية وصفه للحرب، يبدأ الحديث عن الدّيات ومدح الوسيطين الكريمين، هذا ما يُفسّر ميلان النص إلى هذه الرقّة وهذا الضعف.

في الأبيات الختامية من المعلقة، والمخصصة للحكم والمواعظ لا نجد إمكانيات شعرية كبيرة، وبالتالي لا قيمة لرمزية الأصوات فيها، وإن كانت تحمل تشكيلات صوتية وفيرة ولكنّها متشابهة وغير موحية.

4-2/ التوازي الصرفي:

إنّ نسج الأسلوب العربي ينهض أساسا على النظام الاسمي على حساب النظام الفعلي عكس اللغات الأوروبية، وحتّى بعض اللغات الشرقية، فهو قادر على الاستغناء عن الفعل من حيث لا يستطيع الاستغناء عن الاسم، وأمّا عن الشعر الجاهلي الذي يعكس حياة الجاهليين، فكان يغلب عليه النظام الاسمي الذي يفيد الثبات والسكون، المعبران عن الرتوب الذي كان يحكم حياة العرب آن ذاك، بحيث كانت أسفارهم الطويلة قليلة، إقاماتهم أو تنقلاتهم القصيرة كثيرة، لا تغير في نظام العيش، ومنه كان النظام الاسمي في نسج اللغة في المعلّقات امتدادا للحياة الجاهلية بكل مظاهرها[1]، ونستثني منها معلقة زهير التي تغلب فيها النظام الفعلي على النظام الاسمي، وذلك راجع لمقصدية الشاعر وغرضه من نظم معلّقته، فقد عمد إلى بث الحكمة وإرسال الأمثال، وتذكير بمآسي الحرب وتصوير لبشاعتها وترغيب الناس في الصلح والسلم، وكان هذا النظام الفعلي موزعا على أبيات القصيدة في

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، 1998، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سويا، ص ص 169-170.

شكل متوازيات وتراكم لصيغ صرفية معيّنة على المستوى الأفقي والرأسي، ذلك التراكم له دلالات متعددة، تخدم الإيقاع والمعنى العام للنص.

يقول زهير:[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمانَــةِ الــدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّــمِ
وَدارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنّــهَا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَـلأيَـاً عَرَفْـتُ الدَّارَ بَـعْدَ تَـوَهُّــمِ
أَثَافِيَّ سُفْعَاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْيَاً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّــمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: أَلا انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ

يتمثل التوازي الصرفي في هذه الأبيات في النسبة الكبيرة للأسماء مقارنة بالأفعال: (أمّ أوفى، دمنة، حومانة الدرّاج، المتثلم، دار الرّقمتين، مراجع، وشم، نواشر معصم، العين الأرآم، خلقة، أطلاؤها،...)، ويمكن تفسير هذه الهيمنة الإسمية على هذا الجزء بما يلي:

- بطء حركة النص في لحظة الوقوف على الطلل.
- هدوء الذات الشاعرة، إلّا في لحظات محدودة تمثلت في لحظة التعرّف على الدار.
- هذا الجزء هو المقدمة الطللية للقصيدة، إذ ينحو فيه الشاعر منحى الشعراء الجاهليين في الوقوف على الأطلال، وينصاع إلى ما يُسمى عمود الشعر وبناء القصيدة فالمقدمة الطللية ما هي إلّا ذكر لأسماء الأماكن والطرق والأشياء التي يتغنى بها الشاعر معبّرا عن شوقه وحنينه لها.

والملاحظ على هذه الأسماء أنّها جاءت معرّفة، « والمعارف نكرات اكتسبت التعريف»[2] وفي هذا دلالة؛ فمعظم الأسماء التي وردت في هذا الجزء هي أسماء لأماكن صارت أطلالا

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 109–111.

[2]– عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي: المعاني الصرفية ومبانيها، موقع المؤلف: رحى الحرف، www.1raha.com 2007، ص 139.

بعد طول مدّة، ولكنّ الشاعر عمد إلى تعريفها من أجل تحديدها جغرافيا من جهة، ولما لها من أهمية وقيمة معنوية عنده من جهة أخرى.

ويتّضح التوازي الصرفي أيضا من ناحية الزمن السائد في هذه الأبيات، حيث يطغى الزمن الماضي بصيغتيه: الماضي البسيط والمضارع الدّال على الماضي بواسطة القلب: (لم تكلم، لم يتثلم) هذا الزمن النحوي الذي ينسجم مع ما يليه من أفعال تدل على انصرامهما في الزمن في لحظة بسيطة محددة مثل: (وقفت بها، عرفت، قلت)، هذا السياق هو الذي يمنح للأفعال المضارعة السابقة زمنها الماضي السياقي، هنا يبرز دور التوازي بين الأفعال الماضية والأفعال المضارعة في الدلالة على زمن سياقي واحد هو الماضي، الذي عاد الشاعر إليه بذاكرته ليتفكر الديار والأحبّة ويروي ما كان يحدث.

ويتعزّز إيقاع هذا الجزء من خلال تكرار صيغة " فِعْلَة " في الأبيات الأربعة الأولى: (دمنة، خلفة، حجّة)، وجاءت هذه الكلمات متماثلة في مواقع متوازنة.

يقول زهير:[1]

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَـهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَـاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الـــدَّمِ
وَوَرَّكْنَ في السُّوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَـهُ عَلَيْهِـنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّـــمِ
بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْـرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَـــمِ
وَفِيهِنَّ مَلْـهَىً لِلَّطِيفِ وَمَنْظَـرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّـــمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَا لَمْ يُحَطَّـــمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقَاً جِمَامُـهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَـهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِـيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 121–115.

يتمثل التوازي الصرفي في هذه المقطوعة في شكل آخر يختلف عن الشكل السابق حيث يطغى الفعل الماضي بشكل متتالي عمودي بين الأبيات: (تحمّلن، جعلن، علون ورّكن، بكرن، استحرن، وردن، وضعن، ظهرن، جزعنه)، فالشاعر يصف الظعائن ويسرد أحداث رحلتهن، فغرضه هو الإخبار والسرد لا أكثر، ويتضح التوازي بارزا في مجيء صيغة الفعل الماضي في مستهلّ كل الأبيات، وهي تابعة لفعل الجملة الكبرى (تحمّلنَ)، ما أدّى إلى إحداث توازي في الإيقاع العام للأبيات، وعلى المستوى الدلالي، فالأبيات التالية على البيت السابع، جاءت مرتبطة به ومكملة له بشكل تصاعدي نحو الذروة.

ويستمر حضور الأسماء المعرّفة: (العلياء، فوق جرثم، القنان، أنماط عتاق، حواشيها السوبان، متنه، النّاعم المتنعم، وادي الرّس، اليد، الفم، اللّطيف، الناظر، المتوسم، فتات العهن، حب الفنا، الماء، الحاضر)، حيث أنّ الشّاعر وهو يصف الظعائن، لازال في وقفته التأملية التفكرية، فلا يغفل عن ذكر أيّ شيء وأيّ مكان يذكّره بماضيه وأحبّته.

ودلالة هذه الزيادة في نسبة الأفعال مقارنة بالجزء الأول، هي تلك الانفعالية والحركة الداخلية في نفس الشاعر لحظة تعرفه على الديار ودعوته للتملّي برؤية الظعائن، هذا التغير بداية من البيت السابع، فكلمة "تحمّلنَ" تعبّر عن الارتحال، وتحيل على حركة ووقوع حدث بعد سكون وثبات.

كما نجد التوازي الصرفي واضحا في هذه الأبيات من خلال تكرار الصيغة الصرفية "فِعَال– فَعَال" على المستوى الأفقي والرأسي: (القنان، عِتاق، وِراد، فتات، جِمام)، وصيغة "مُتَفعِّلْ" على مستوى القافية، وصيغة: (المتنعّم، المتوسّم، المتخيّم)، كما تكررت صيغة "فَعِيلْ" : (خليل، يمين، لطيف، أنيق، قشيب)، هذا التكرار لصيغ صرفية معيّنة، ساهم في ربط الأبيات وتحقيق انسجام وتوازي بينها، كما خدم الإيقاع من خلال تقوية وتكثيف القافية.

يقول زهير:[1]

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَهُ رِجَالٌ بَنَـوْهُ مِنْ قُرَيْـشٍ وَجُرْهُـمِ
يَمِينًـا لَنِعْـمَ السَّيـدَانِ وُجِدْتُمَـا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ
تَدَارَكْتُما عَبْسَاً وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَـمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ
فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ بَعِيدَيْن فِيهَا مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ
عَظِيمَيْنِ في عُلْيَا مَعَدٍّ هُدِيْتُمَا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزَاً مِنْ المَجْدِ يَعْظُمِ
تُعَفَّى الْكُلُـومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْـرِمِ
يُـنَجِّمُهَـا قَـوْمٌ لِقَـوْمٍ غَـرَامَـةً وَلَمْ يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ
فَـأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمُ مِنْ تِلاَدِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّـمِ
أَلاَ أَبْلِغِ الأَحْلاَفَ عَنِّـي رِسَالَـةً وَذُبْيَـانَ هَلْ أَقْسَمْتمُ كُلَّ مُقْسَـمِ
فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَـمِ
يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ في كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَـمِ

في هذا الجزء يستمر التوازي الصرفي في شكله الغالب على النّص، حيث تتراكم الأفعال تراكما يرتبط بالحدث ويطابقه، وبمقصد الذات الشاعرة، فيظهر تتالٍ للأفعال الماضية (نحويا) تعبر عن الماضي الشرعي مثل: (وأصبح يجري)، والماضي البسيط وهو الغالب: (تبزّل، وجدتما، تفانوا، دقّوا، أقسمت، تداركتما، قلتما، أصبحتما، هديتما)، ونجد جملتين شرطيتين تحملان الزمن المضارع (صرفيا) وتبقى دلالة السياق النحوي هي الماضي، حيث يُقيّد المضارع بفعل الجملة الكبرى، ويُضفي عليه دلالته النحوية: (قلتما إن ندرك نسلم /قلتما إن أدركنا سلمنا)، (هديتما ومن يستبح يعظم/ هديتما ومن استباح أعظم)، فالصيغ الصرفية للأفعال تتكسر وتهتز لتفقد دلالتها الصرفية التي تصبح صورية فقط، فلا دلالة للماضي أو للمضارع صرفيا، وإنّما يفرض السياق النحوي نفسه حيث يتحول البيت إلى وحدة منسجمة

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 116–120.

زمنيا على الرّغم من تباينها الصرفي، ليتوازى مع الأبيات التالية عليه حيث تتردد هذه الظاهرة في جلّ أبيات القصيدة.

ونلحظ هذا النوع من التوازي أيضا من خلال تكرار صيغ صرفية معيّنة على مستوى البيت الواحد وعلى مستوى مختلف الأبيات، صيغة "فعل" بفتح الفاء وكسرها: (البيت، لنعم حال، عبس، عطر، السلم، مال، القول، خير، كنزا، المجد، قوم، مِلء)، وصيغة "مفعل" بضم الميم وفتحها وكسرها، وذلك على مستوى القافية: (مبرم، منشم، مأثم، مجرم، محجم مزنم، مقسم)، ما أكسب الأبيات انسجاما وترابطا، وقوة ونشاط في القافية وبالتالي تعزيز الإيقاع العام للنص.

كما تظهر صيغة المبني للمجهول في هذه الأبيات، وهو «إسناد الفعل إلى مفعوله، مع عدم تسمية الفاعل، ويكون مقصودا»[1]، ومن ذلك: (وُجدتما، هُديتما، يُؤخر، يوُضع،...) هذه الصيغ توحي دلاليا على الخلفية الفكرية العقائدية للشاعر، فهو يُؤمن بوجود إله لهذا الكون يسيّره، هو الذي هدى وبعث السيدين ليكونا وسيطين في إبرام الصلح وتحقيق السلام وهو الذي يراقب النّاس ويكتب أعمالهم ليحاسبهم في يوم لا يعلمه سواه أو يعجّل لهم الحساب في دنياهم، وهذا ما يعبر عنه البيت السابع والعشرون صراحة.

يقول زهير:[2]

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُككُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ
فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

[1]– عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي: المعاني الصرفية ومبانيها، ص 72.

[2]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 120-121.

يستمر التوازي الصرفي من خلال تراكم ملحوظ للأفعال في الزمنين الصرفيين الماضي والمضارع، ويبقى السياق النحوي يفرض نفسه، فهو يُلغي الزمن الصرفي، خاصة عندما يتدخل الزمن الافتراضي ليعكس ارتباط فعلين ببعضهما مثل: (متى تبعثوها، وتضر، إذا ضريتموها، فتضرم)، ويظهر الماضي البسيط خاصة في البيت الثامن والعشرين، حين يُذكر الشاعر بالحرب التي عرفها النّاس سابقا وذاقوها، فهي ليست بجديدة عليهم، وتتوالى الأفعال المضارعة في الأبيات الموالية، فهي تعبّر عن الحاضر والمستقبل، إذ أنّ الشاعر ينبّه قومه ويحذّرهم ممّا قد يحدث في حاضرهم أو مستقبلهم إن أضرموا الحرب وخاضوا فيها.

إلى جانب تكرار الأفعال تتكرّر أدوات تربط بين الأبيات لتصب في دلالة واحدة، وهي واو الربط والفاء السببية، وقصد الشاعر أنّ كل ما يحدث وسيحدث سببه واحد هو الحرب وهذا التوازي بين الأبيات من خلال تكرار الأفعال، أسهم في التعبير عن ذلك التغيّر الذي يلحق بحياة النّاس ومستقبلهم إن خضعوا إلى أهوائهم وأشعلوا الحرب.

يقول زهير:[1]

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ بِمَا لاَ يُوَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ
وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ
وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ
فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بُيُوتاً كَثِيرةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ
لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ
جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ
رَعَوْا ما رعوا من ظمئهم ثم أَوْرَدُوا غِمَارَاً تَفَرَّى بِالسِّلاحِ وَبِالدَّمِ
فَقضوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلى كَلإٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمِ
لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ دَمَ ابنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيلِ المُثَلَّمِ
وَلا شَارَكَتْ في الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ المُخَزَّمِ

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 122–126.

فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُـوا يَعْقِلُونَـهُ صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ
لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُمُ النَّاسَ أَمْرَهُـمْ إِذا طَرَقَتْ إِحْدَى الَّليَالِي بِمُعْظَمِ
كِرَامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَـهُ وَلا الجَارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ.

في الأبيات الأولى من هذا الجزء يتكرر حرفا النفي "لم" و"لا": (لا يؤاتيهم، فلا هو أبداها، لم يتقدم، لم يفزع، لم تقلّم)، وجاءت حروف النفي هذه مقترنة بأفعال، لتدل على أنّ نقض الصلح من فعل فاعل، ويستمر التوازي الصرفي في مظهره الطاغي على النّص وهو تكرار الأفعال بصيغتها الماضي البسيط، والمضارع الدّال على الماضي حسب السياق النحوي، وتستمر هذه الأفعال في علاقاتها ببعضها، لتُؤدّي وظيفتها في التعبير عن مقصدية الشاعر الذي يخبر ويسرد الأحداث المتوالية.

من البيت الأربعين حتى البيت الرابع والأربعين تتوحد القافية في صيغة "مفعّل–مفعل" (مثلّم، مخزّم، محزم، معظم، مسلم) ما يوحّد هذه الأبيات على مستوى النغم والإيقاع.

يقول زهير:[1]

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَياةِ وَمَنْ يَعِـشْ ثَمَانِينَ حَـوْلاً لا أَبَـا لَـكَ يَسْـأَمِ
وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَـهُ وَلكِنّني عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَـمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِـبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْـرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصَانِـعْ فـي أُمُورٍ كَثِيـرةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَـأْ بِمَنْسِـمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَـمِ
وَمَـنْ يَـكُ ذَا فَضْـلٍ فَيَبْخَـلْ بِفَضْلِـهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَـمِ
وَمَـنْ يُوْفِ لا يُذْمَـمْ وَمَـنْ يُهْدَ قَلْبُـهُ إِلـى مُطْمَئِنِّ الْبِـرِّ لا يَتَجَمْجَـمِ
وَمَـنْ هَـابَ أَسْبَـابَ المَنَـايَا يَنَلْنَـهُ وَإِنْ يَـرْقَ أَسْبَـابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَـنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِـهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَمـاً عَلَيْهِ وَيَنْـدَمِ
وَمَـنْ يَعْصِ أَطْـرافَ الـزِّجَاجِ فَإِنَّـهُ يُطِيعُ العَـوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـذَمِ

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 126–130.

وَمَـنْ لَـمْ يَـذُدْ عَـنْ حَوْضِـهِ بِسِـلاحِـهِ يُـهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَـمِ
وَمَـنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَـدُواً صَدِيقَـهُ وَمَـنْ لا يُكَـرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ
وَمَهْمَـا تَكُنْ عِنْدَ أمرِيءٍ مَـنْ خَلِيقَـةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ
وَكَائِن تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِـبٍ زِيَادَتُـهُ أَو نَقْصُـهُ فِـي التَّكَلُّـمِ
لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُـؤَادُهُ فَلَـمْ يَبْـقَ إِلا صُـورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ
وَإِنَّ سَـفَـاهَ الشَّيْـخِ لا حِلْـمَ بَعْـدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ
سَأَلْنَـا فَأَعْطَيْتُـمْ وَعُدْنَـا فَعُدْتُـمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآلَ يَوْماً سَيُحْـرَمِ

تستمر هيمنة المركّبات الفعلية كأجلى مظاهر التوازي الصرفي في هذا النص، ففي هذا الجزء الختامي نجد الأفعال بنسبة كبيرة، بمعدل ثلاثة إلى أربعة أفعال في البيت، ويبرز الزمن الافتراضي في هذه الأبيات حيث يعبّر عن الزمن مطلقا ولا يعبّر عنه بأداة أو بظرف زمان، وإنّما بأداة شرط تنوب عن كل ذلك وهي "من" في أغلب الجمل، وإذا كان اسم "من" جاء في العربية للدلالة على العقلاء؛ فلِأَنّ النّاص كان يريد من وراء هذا الاستعمال إلى مخاطبة العقلاء حقا، والتأثير فيهم فيعدل بهم عمّا كانوا فيه من جهالة، وما كانوا يخبطون فيه من حروب هوجاء.

يتطابق الزمن الصرفي (المضارع) هنا من حيث الظاهر مع السياق النحوي، حيث يفيد الاستمرار والدوام، وبالنظر إلى طبيعة الخطاب الموجّه في الحكميات، الذي يقدم نفسه كخطاب مطلق للماضي والحاضر والمستقبل، ونجد دلالة الزمن الصرفي تضمحلّ وتغيب أحيانا، وتتقيد الجمل المتشابهة بفعل الجملة الكبرى (رأيت) فتكتسب إطلاقها.

بعد تحليل المعلقة على المستوى الصرفي وجدنا أنّ زهير خالف الشعراء وغيّر من طبيعة النسج اللّغوي المعتاد في الشعر وفي اللّغة العربية عامة، لينزاح بذلك عن أسلوب سابقيه ومعاصريه، ذلك أنّ الفكرة التي نهضت عليها معلقة زهير كانت تقتضي فيضا من هذه الأفعال، كأنّه ليصف بها بشكل غير مباشر معارك الحرب، وأهوال الموت، ومناظر

العذاب والخراب، فكأنّ زهير لا يصفها في اللّغة، ولكنّه كان يصفها باللّغة، لغته، وكأنّها حركات الفرسان وهم يتقاتلون ويتطاعنون.

ولم يقف زهير عند هذا الحد فجاوز ذلك إلى التغيير في شكل القافية، حيث ينتهي كثير من أبيات المعلقة بأفعال مضارعة، إذ ألفينا اثنين وعشرين بيتا منتهية بأفعال أغلبها مضارعة، وهذا ما اقتضاه نظام النّسج في المعلّقة، وهي سيرة ليست عادية تميّز بها حكيم الشعراء عن غيره.

4-3/ التوازي المعجمي الدلالي:

يتمظهر التوازي الدلالي في المعلقة من خلال الحقول المعجمية المختلفة التي تتوزع على أجزاء النص لتكوّن المعجم العام له، ففي الجزء الأول يطغى المعجم الطبيعي، والمعجم المعنوي يظهر في الجزء الثاني والرابع، أمّا معجم الحرب وما يرتبط بها فيتردد في أغلب أجزاء المعلقة باستثناء الجزء الأول، ليظهر في الجزء الثاني، خاصة المعجم المعتقدي، الذي يعكس اتّجاه معتقد ما قبل الإسلام، في حين نجد المعجم الاقتصادي المالي في الجزء الخاص بالحديث عن الدّيات بشكل مباشر وغير مباشر.

يقول زهير:[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَثَافِيَّ سُفْعَاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْيَاً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ
تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 109-111.

جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَـهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الـــدَّمِ
وَوَرَّكْنَ في السُّوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَهُ عَلَيْهِـنَّ دَلُّ النَّاعِـمِ المُتَنَعِّــمِ
بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُـنَّ وَوَادِي الـرَّسِّ كَالْيَـدِ لِلْفَـمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَىً لِلَّطِيفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيـقٌ لِعَيْنِ النَّاظِـرِ المُتَوَسِّــمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِـهِ حَبُّ الْفَنَـا لَـمْ يُحَطَّــمِ
فَـلَمَّـا وَرَدْنَ المَـاءَ زُرْقًـا جِمَامُــهُ وَضَـعْنَ عِصِـيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَـهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْـأَمِ

يظهر التوازي الدلالي في الترابط المعجمي بين كلمة "دمنة"، وهي طلل مكان، والكلمات التي ترادفها أو تشرحها وهي (حومانة الدّراج، المتثلّم، ديار الرّقمتين) والتي بذاتها تتدرج لتتفرع وتتوالد إلى كلمات تدل كليا أو جزئيا، صراحة أو ضمنا على المكان.

تمثّل بنية المكان النواة الدلالية الأساسية في هذا الجزء، ويرتبط بها معجم خاص بالزّمان فنجد كلمات تدل على الدوام والاستمرار: (مراجع، خلفة، عشرين حجة، لأيّا، بعد)، وأخرى تدل على اللحظة العابرة: (وقفت، تبصّر، منظر، بكرن، بكورا، استحرن، بسحرة، ظهرن، ثم فلمّا)، وكما نجد اختلافا في الزمان بين الثبوت والحركة نجد مثله بالنسبة للمكان، ما يحيل إلى مكان بارز آخر متحول متغير، ومن داخل هذا التقسيم العام تظهر جزئيات تآلف المعجم التي ينبني عليها التوازي الدلالي حيث نجد:

- **الترابط المقيد:** (استحرن بسحرة، بكرن بكورا، نواشر معصم).
- **الترابط عن طريق التقابل:**(بكرن/استحرن، بكورا/بسحرة، محلٍ/محرم، ينهضن/مجثم).
- **الترابط الحر:** (ملهى للّطيف، منظر أنيق، الناظر المتوسم).

من خلال هذا الترابط المعجمي بين الكلمات لعب التوازي الدلالي الدور الأساسي في تماسك وترابط الأبيات دلاليا.

يقول زهير:[1]

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَـهُ رِجَالٌ بَنَـوْهُ مِـنْ قُـرَيْشٍ وَجُرْهُـمِ
يَمِينًـا لَنِعْـمَ السَّيـدَانِ وُجِدْتُـمَـا عَلَى كُـلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْـرَمِ
تَـدَارَكْتُما عَبْسَـاً وَذُبْـيَانَ بَعْدَمَـا تَفَانَـوْا وَدَقُّـوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَـمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعـاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَـمِ
فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِـنٍ بَعِيدَيْن فِيهَا مِـنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَـمِ
عَظِيمَيْنِ فـي عُلْيَـا مَعَدٍّ هُدِيْتُمَـا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزَاً مِنْ المَجْدِ يَعْظُمِ
تُعَفَّـى الْكُلُومُ بِالْمِئِيـنَ فَأَصْبَحَـتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْـرِمِ
يُنَجِّمُهَـا قَـوْمٌ لِقَـوْمٍ غَـرَامَـةً وَلَمْ يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَـمِ
فَأَصْبَـحَ يَجْـرِي فِيـهِمُ مِنْ تِلاَدِكُـمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّـمِ
أَلاَ أَبْـلِـغِ الأَحْـلاَفَ عَنِّـي رِسَـالَـةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتمُ كُلَّ مُقْسَـمِ
فَـلاَ تَكْتُـمُنَّ اللهَ مَا فِـي نُفُوسِكُـمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَـمِ
يُؤَخَّـرْ فَيُوضَـعْ فـي كِتَـابٍ فَيُدَّخَـرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَـمِ

في هذا الجزء يستند التوازي الدلالي على الآليات نفسها التي تحكم تآلف المعجم:

- **العموم والخصوص:** (البيت، طاف، أقسمت، قريش، جرهم، بنوه).
- **الترابط عن طريق التقابل:** (السحيل/المبرم، مال/ معروف، يؤخر/ يعجل).
- **الترابط المقيد:** (عبسا، ذبيان، يدخر، يوم الحساب، إفال، مزنم).

يتضمن هذا الجزء كل ماله صلة بالقيم والسلوك والمبادئ والمعنويات: (أقسمت، لنعم تداركتما، السلم، معروف، نسلم، خير موطن، عقوق، مأثم، عظيمين، عليا، هديتما، المجد مجرم، ينجمها، تكتم، نفوسكم)، ويظهر المعجم الديني الخاص بالمعتقد في الأبيات (27/26/25) يضاف إلى ما سبق لتعزيز الاتّجاه القيمي المعنوي الطاغي على هذا الجزء.

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 116-120.

ينبني التوازي الدلالي في هذا المقطع على الترابط والتداخل بين الحقول الدلالية المختلفة، فتكون هناك حركة دلالية دائرية، حيث نجد في تضاعيف مدح الساعيين إلى السلم حديثا عن الحرب وويلاتها، فمثلا كلمة " تداركتما" في البيت الثامن عشر تعبّر عن تدارك الوسيطين للموقف وإبرام الصلح، واللّاتدارك يعني استمرار الحرب ضمنيا، وهو ما يعبّر عنه البيت نفسه(بعدما تفانوا) والشيء نفسه يقال عن(العقوق، المجد) وغيرهما.

ويتمظهر هذا النوع من التوازي في شكل آخر، من خلال ورود أكبر عدد من أسماء الأعلام في هذا المقطع: (البيت، قريش، جرهم، السيدان، عبسا، ذبيان، منشم، معد) ومعظم هذه الأسماء، تثير فينا إحساسا سلبيا: (عبسا–العبوس، ذبيان–الذوبان، معد–الاعتداء)، وهذا يتناسب مع مقصدية الشاعر؛ إذ أنّه وأثناء مدحه للسيدين يتذكر أشياء سلبية، وهي الأحداث والمعارك التي جرت بين القبيلتين.

يقول زهير:[1]

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتمْ وَذُقْتُمُ ... وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً ... وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُككُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا ... وَتَلْقَحْ كِشَافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا ... قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ ... بِمَا لاَ يُوَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ ... فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ

وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي ... عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ

فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بُيُوتاً كَثِيرَةً ... لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَذَّفٍ ... لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ ... سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 120–126.

رَعَوْا ما رعوا من ظمئهم ثم أَوْرَدُوا غِمَـارَاً تَـفَـرَّى بِالسِّـلاحِ وَبِالــدَّمِ
فَقضـوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْـدَرُوا إِلــى كَـلإٍ مُسْتَوْبـلٍ مُـتَوَخِّـمِ
لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ دَمَ ابـنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيـلِ المُثَلَّـمِ
وَلا شَارَكَتْ في الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ المُخَـزَّمِ
فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُــوا يَعْقِلُونَــهُ صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ
لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُـمُ النَّـاسَ أَمْرَهُـمْ إِذا طَرَقَتْ إِحْدِى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ
كِرَامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَـهُ وَلا الجَارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ.

يستمرّ التوازي الدلالي في شكله السائد على نص القصيدة، وهو الترابط والتداخل بين الحقول المعجمية، ويطغى معجم الحرب وما يتّصل بها على هذا المقطع: (ذميمة، تضر ضرّيتموها، تضرم، تعرككم، عرك، مستكنّة، أسد، عدوي، فشدّ، أمّ قشعم، شاكي السلاح مقذّف، أظفاره، يظلم، منايا، مستوبل، متوخم، غمارا، تعزي، الدّم، رماحهم، قتيل، الموت).

وتتداخل مع معجم الحرب حقول دلالية جزئية مثل حقلي الإنجاب والأمومة: (تلقح كشافا تنتج، تتئم، غلمان، ترضع، تفطم)، ويستند التوازي الدلالي على آليات تآلف المعجم نفسها:

- **الترابط المقيد:** (الرحى عرك ثفالها، تلقح تنتج تتئم غلمان).
- **التقابل:** (ترضع/ تفطم).
- **المجاز والكناية:** (أمّ قشعم الحرب، طوى كشحا تدبر أمرا).
- **الجناس:** (تضر، ضرّيتموها، تضرم) .

في هذا المقطع عبّر الشاعر عن معجم الحرب مباشرة، واستعار من حقول دلالية أخرى (طبيعية، اجتماعية)، وهو الجزء الأكثر لجوء إلى التصوير في النّص كله، ويرتبط هذا المعجم بمعجم آخر هو المعجم الاقتصادي المالي، وذلك أثناء الحديث عن الديّات: (تغلل تغل، قفير، درهم، كلأ، أصدروا، أوردوا، يعقلونه، ألف، غرامة، مال)، من خلال هذا التداخل

في الحقول المعجمية ساهم التوازي في التعبير عن الدلالة العامة للأبيات مجتمعة، كما نتج عنه توازي من نوع آخر هو التوازي الإيقاعي.

يقول زهير:[1]

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَياةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ
وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلكِنّني عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فـي أُمُورٍ كَثِيرةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ
وَمَنْ يُوْفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُهْدَ قَلْبُهُ إِلى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنَايَا يَنَلْنَهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَماً عَلَيْهِ وَيَنْدَمِ
وَمَنْ يَعْصِ أَطْرافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ
وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ
وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواً صَدِيقَهُ وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ
وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرِيءٍ مَنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ
وَكَائِن تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نَقْصُهُ فِي التَّكَلُّمِ
لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ
وَإِنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ
سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَعُدْنَا فَعُدْتُمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآلَ يَوْماً سَيُحْرَمِ

في هذا المقطع الخاص بالحكم يبرز القاموس القيمي المعنوي بشكل أقوى: (سئمت يعلم، يصانع، يذد، يظلم، هاب، يعص، يطيع،...)، وحقل إنساني يتصل بالحقل المعنوي:

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص126-130.

(تكاليف، يعش، المنايا، تمته، يعمر، يهرم، عميّ، يضرس، يوطأ، يذمم، يغره، ...)، وبهذا التداخل يعبر التوازي الدلالي عن انتظامية المجتمع الحكمي، بواسطة آلياته:

- **التقابل:**

حيث يلعب دورا مهما في تأليف معجم هذا الجزء: (تصب/ تخطئ تمت/يعمر، اليوم/ الأمس، أعلم/ عميّ، فضل/ يبخل، يعص/ يطيع، الزجاج/العوالي عدوا/ صديقه، تخفى/ تعلم)، ويستمر الترابط عن طريق التقابل بشكل ضمني أو مباشر، حيث تستخدم حروف كأدوات لتأدية المعنى المقابل، خاصة حروف النفي التي تقلب معنى الكلمة: (لا يصانع/ يضرس، لا يتق/ يشتم، لا يذد/يهدم، لا يظلم/ يظلم، يوف/لا يذمم، لا يكرم/يكرم).

- **الجناس:** بنوعيه التام ولناقص: (أسباب–أسباب، نال–ينلنه).

- **التكرار:**

–عن طريق الإعادة: (فضل فضل، المنايا المنايا، الناس الناس).

–عن طريق الاشتقاق: (يشتم الشتم، يظلم الظلم، أعلم علم).

ومن خلال هذه الآليات أسهم التوازي في تكوين معنى ودلالة الأبيات، كما نتج عنه أنواع أخرى من التوازي (صوتي، صرفي).

استخدم الشاعر التوازي الدلالي وسيلة في تشكيل الدلالة العامة للنص، من خلال التنوع في الحقول الدلالية وتداخلها في مختلف أجزاء المعلقة، هذا التنوع البارز يخفي أهم بنية محددة لهذا النص من خلال معجمه، هي بنية " التعارض"، ونمثل لها بثنائيات:

- **السلبي والإيجابي:** وتتحدد سلبية وإيجابية الكلمات بشكل مباشر أو عن طريق القلب والنفي(لا يظلم/ لا يتجمجم)، أو عن طريق السياق(تغلل، الحرب).

إضافة إلى أنّ معظم أجزاء النص تبتدئ بكلمات سلبية(دمنة، الحرب، سئمت)، إلاّ أنّ الجزء الرابع الخاص بالحكم يعرض الكلمات السلبية لتحقيق الإيجاب(ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم، ومن يذد عن حوضه بسلاحه لا يهدم).

- **المادي والمعنوي:**

– الجزء الأول من المعلقة يطغى عليه المعجم المادي الطبيعي والظعائن وما يرتبط بها، يصل ذروته في البيتين الخامس والثامن.

– الجزء الثاني يسود فيه البعد المعنوي، مع حضور للمعجم المادي.

– الجزء الثالث الخاص بالحرب يطغى فيه المعجم المادي.

– الجزء الختامي يعود فيه البعد المعنوي القيمي.

- **القاتم والمشرق:**

يتناوب هذان المعياران في الجزء الأول حيث قتامة الأطلال، مع استثناء البيت السادس وهو الموصل بالإشراق المتمثل في وصف الظعائن.

– الجزء الخاص بمدح السيّدين يتميّز بالإشراق، ومثله الجزء الأخير الخاص بالحكم والمواعظ.

– الجزء الخاص بالحرب يتميّز بالقتامة.

وهكذا يضاف إلى قانون " التغيّر والتحوّل" المتحكّم في النص، قانونٌ آخر ينبني على "التنوع والاختلاف والتعارض".

4-4/ التوازي التركيبي:

التشاكل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين؛ فيخدم البعد الإيقاعي بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب، ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما، ومن هنا لا يمكن أن تكون البنية شكلية فقط، إذ أنّها بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطا وثيقا، وتكرار وظيفة معينة يُنتج لنا توازيا دلاليا.

يتجلّى التوازي التركيبي في نسق من التّناسبات المستمرة على مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وتكرار أساليب معينة على مستوى البيت الواحد، أو على مستوى أبيات متعددة، وهذا النسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه.

يقول زهير:[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَثَافِيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْيَاً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ
تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ
وَوَرَّكْنَ في السُّوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّمِ
بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَىً لِلَّطِيفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَا لَمْ يُحَطَّمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقَاً جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْأَمِ

ينبني التوازي التركيبي في هذا المقطع على تشكيلات تركيبية تطرد على مر الأبيات وتسود بيتين أو أكثر، لتترك المجال لتشكيل آخر، كحالة الإضافة: (حومانة الدرّاج، مراجع

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 109–115.

وشم، نواشر معصم، جذم الحوض، معرس مرجل، فوق جردم، مشاكهة الدّم، عين النّاظر دلّ الناعم، بعد توهمي)، وينتج لنا بواسطة هذه التعادلات توازيا صوتيا وصرفيا وتركيبيا وحالة الإضافة هنا جاءت لإكساب النكرات تعريفا، وهذا للدلالة على قيمة وأهمية الأشياء والأماكن بالنسبة للشاعر، وتأكيدا منه على أنّه لايزال يعرفها جزءا بجزء رغم طول مدة الغياب.

ويستمرّ التوازي التركيبي في تشكيل ثاني، حيث تتردد الصفات بشكل منظم مع موصوفاتها أو بدونها (أنماط عتاق، كلة وراد، منظر أنيق، الناظر المتوسم، محل، محرم قين، قشيب، مفأم، الناعم المتنعّم، الحاضر المتخيّم)، فالشاعر بصدد الوقوف على الأطلال ووصف رحلة الظعائن، فهو احتاج إلى توظيف الكثير من الصفات وموصوفاتها لتقريب الصورة التي يراها إلى القارئ والتعبير ببلاغة عن حالته النفسية.

ويظهر أسلوب الوصل شكلا من أشكال التوازي التركيبي، ففي الأبيات الطللية لجأ الشاعر إلى استعمال عناصر وصلية ربط بها بين الجمل، بلغ عددها أحد عشرة عنصرا وصليا جاءت على النحو التالي: (فالمتثّلم، ودار كأنّها، والأرآم، وأطلاؤها، بعد عشرين فلأيا، بعد توهّم، ونؤيا، فلمّا، واسلم)، والملاحظ أنّ الشاعر قد استخدم الرّبط بالواو في خمسة مواضع، وبالفاء في ثلاثة مواضع، وكلها عناصر تدخل في إطار الوصل الإضافي للجمع، فقد وجد الشاعر في الواو الوسيلة المثلى للرّبط، وذلك لبساطته وسهولته كحرف خفيف على اللسان، وتعدّ الواو أعلى أدوات الرّبط والاتّساق والتماسك النّصي، والكلام نفسه يقال عن الفاء ولكن بدرجة أقل، ومن خلال هذه العناصر الوصلية يكون التوازي قد أسهم في الكشف عن حالة الشاعر النفسية، والعلاقة الوطيدة بينه وبين الحيّز الذي عاش فيه، إذ وهو ينتقل بين الأطلال من دار المحبوبة الخربة إلى الظباء التي سكنتها والحوض المتهدم لم يجد غير حرف الواو ومعه الفاء وسيلة يجمع بها بين تلك الأشياء المتشتتة، والتي مَثَّلت له مصدر حزن وهم.

ويستمرّ زهير في اعتماده على أسلوب الوصل في الأبيات المخصّصة للحديث عن الظعائن، حيث بلغ عدد العناصر الوصلية خمسة عشر عنصرا، كلّها أسهمت في اتّساق هذه الأبيات وترابطها، وبالتالي اكتمال الصورة ومتانة الأسلوب وجزالة التعبير، فتحقّق الغرض من هذا المقطع؛ وهو تصوير الشاعر لحزنه العميق، حيث يصف الرحلة كعادة شعراء العصر الجاهلي، وينقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي.

في هذا المقطع من القصيدة نجد تكرارا لتراكيب نحوية معيّنة على مستوى الأبيات المتوالية، حيث يستند التوازي على البناء النحوي المكوّن من فعل وفاعل وقد يتعدى إلى مفعول به، فنجد الأبيات استهلت بـ (فعل ماضي+ فاعل مستتر)، كما بنيَ التوازي على أساس التماثل بين الأفعال، وذلك في دلالتها على الزمن الماضي، وهي مرتبطة بدلالة الفعل الرّئيس في الجملة الأولى (تحمّلن)، وتكرار الجمل الفعلية على المستوى النحوي أدّى وظيفة مهمة لخدمة التماسك النصي، فجاء التوازي التركيبي خادما لدلالة الأبيات.

من جهة أخرى اعتمد التوازي على توحد الفاعل المستتر (هنّ) في كل الأفعال، وجاء هذا التوحد من أجل التماثل بين الأفعال، كما أسهم في التماسك والترابط لبناء وحدة الأبيات ووحدة المعنى والحكم.

كما بنيَ التوازي على دلالة التأليف، إذ تتابعت المتواليات وتم الانتقال في الحديث من دلالة إلى أخرى: (تحمّلن بالعلياء، جعلن القنان، حزنه، علون بأنماط، ورّكن في السوبان بكرن بكورا، استحرن بسحرة، نزلن به، وردن الماء، وضعن عصيَّ الحاضر، ظهرن من السوبان، جزعنه)، وهذا التماثل بين المتواليات غير تام؛ ففي كل المتواليات كان الفاعل المستتر (هنّ)، والاختلاف يكمن في ما بعد الفعل والفاعل، حيث نجد في المتواليات (2-3-9-10-12) المفعول به، وفي المتواليات المتبقية جاء بعد الفعل وفاعله جار ومجرور باستثناء المتوالية السادسة حيث نجد المفعول المطلق، جاءت هذه المغايرة لتخلق التنوع في المتواليات، وبهذا يلغي التوازي الرتابة والسكون اللذان لا يعبّران عن سياق الكلام.

يقول زهير:[1]

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَـهُ رِجَالٌ بَنَـوْهُ مِـنْ قُـرَيْشٍ وَجُرْهُـمِ
يَمِينًـا لَنِعْـمَ السَّيـدَانِ وُجِدْتُـمَـا عَلَى كُـلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيـلٍ وَمُبْـرَمِ
تَـدَارَكْتُما عَبْسَـاً وَذُبْـيَانَ بَـعْدَمَـا تَفَانَـوْا وَدَقُّـوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَـمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعـاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَـمِ
فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِـنٍ بَعِيدَيْن فِيهَا مِـنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَـمِ
عَظِيمَيْنِ فـي عُلْيَـا مَعَدٍّ هُدِيْتُمَـا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزَاً مِنْ المَجْدِ يَعْظُـمِ
تُعَفَّـى الْكُلُومُ بِالْمِئِيـنَ فَأَصْبَحَـتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْـرِمِ
يُنَـجِّمُهَـا قَـوْمٌ لِقَـوْمٍ غَـرَامَـةً وَلَمْ يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَـمِ
فَأَصْبَـحَ يَجْـرِي فِيـهِمُ مِنْ تِلاَدِكُـمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّـمِ
أَلاَ أَبْـلِـغِ الأَحْـلاَفَ عَنِّـي رِسَـالَـةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتمُ كُلَّ مُقْسَـمِ
فَـلاَ تَكْتُـمُـنَّ اللهَ مَا فِـي نُفُوسِكُـمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَـمِ
يُؤَخَّـرْ فَيُوضَـعْ فـي كِتَـابٍ فَيُدَّخَـرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

يتمثل التوازي التركيبي في هذا المقطع في تكرار أساليب نحوية وعناصر تركيبية بشكل أفقي وعمودي، منها أسلوب الوصل، حيث استعمل الشاعر عديد العناصر الوصلية، ربط بواسطتها بين الجمل: (ومبرم، وذبيان، بعدما تفانوا، ودقّوا، وقد قلتما، ومعروف، فأصبحتما ومأثم، ومن يستبح، فأصبحت، ولم يهريقوا، فأصبح يجري) إذ أنّ الشاعر يصف ممدوحيه "هرم" و"الحارث" بشتى الصفات الحميدة، التي رصفها رصفا جيّدا وصاغها في جمل مرتّبة ترتيبا رائعا، ثم ربط بين تلك الجمل بعناصر وصلية كان حرف الواو أكثرها استعمالا ويكون التوازي عنصرا مهما في التعبير عن دلالة السياق وهي مدح السيدين.

كما اعتمد التوازي التركيبي على تشكيل نحوي مكون من فعل ماضي وفاعل، حيث تتماثل الأفعال في الدلالة على الزمن الماضي، حتى يبلغ التوازي ذروته في الأبيات (18-

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص116-120.

19-20)، وتلك الأفعال ترتبط دلاليا بالفعل الأول (وُجدتما)، واستند التوازي على توحد الفاعل المستتر "أنتما" في كل الأفعال، هذا التوحد أوجد تماثلا بين الأفعال التي أسندت إلى ضمير المخاطب "أنتما" لتشترك في خطاب واحد، فالشاعر يمدح السيدين ويوجه خطابه إليهما شخصيا دون واسطة، كما أنّ تكرار نفس الفاعل المستتر أوجد توازيا صوتيا بين الأبيات ما خدم الإيقاع والنغم في هذا المقطع.

وفي شكل آخر ينبني التوازي التركيبي على تكرار مركبات نحوية مختلفة، كالمركب الظرفي والمركب الإضافي:

- **المركب الظرفي:** اعتمد التوازي على مركب مكون من(ظرف/ مضاف+ مضاف إليه) يتوزع على مستوى الأبيات كلها: (بالبيت، حوله، من قريش، على كل حال
- من سحيل، بينهم، من القول، منها، على خير، من عقوق، في عليا، من المجد بالمئين لقوم، بينهم، فيهم، من تلادكم، من إفال، عنّي، في نفوسكم، في كتاب، ليوم الحساب) وظروف المكان هذه مختصة تدل على أحياز من الأمكنة محدودة مرسومة الأبعاد وظروف المكان أكثر إحاطة وأعظم شمولا؛ إذ تسع الأحداث والأشخاص والأشياء جميعا، لأنّها بأسرها بحاجة إلى مكان تقع فيه، وحيز تشغله، وهكذا يكون ظرف المكان صالحا للإخبار عن الذوات والمعاني متى استوفى سائر الشروط، عكس ظروف الزمان التي لا يُخبر بها عن أسماء الذوات[1]، والشاعر في هذا المقطع يخبرنا عن السيّدين وعن صفاتهما والقيم التي يدعوان إليها.
- **المركب الإضافي:** استند التوازي في هذا المقطع على مركب نحوي مكون من "مضاف +مضاف إليه"، وكان بشكل أفقي على مستوى شطري البيت الواحد وبشكل رأسي على مستوى الأبيات المتوالية: (حوله، كل حال، عطر منشم، خير موطن عليا معد، بينهم، ملء محجم، تلادكم، كل مقسم، نفوسكم، يوم الحساب)، وفي المركب الإضافي يكون الاسم

[1]- ينظر: إبراهيم عبد الهادي: التركيب النحوي في معلقة عبيد ابن الأبرص، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013، ص 2011.

الثاني من تمام الأول، ليصيرا اسما واحد، وهذا التركيب في دلالته يتناسب مع مقصدية الشاعر في تحديد المواضع وتوجيه الخطاب والكلام على أشخاص دون غيرهم، ويسهم أيضا في ترابط الأبيات وتماسكها على كل المستويات.

يقول زهير:[1]

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتمْ وَذُقْتُمُ ... وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً ... وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُككُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا ... وَتَلْقَحْ كِشَافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ ... كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ
فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا ... قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ
لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ ... بِمَا لاَ يُوَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ
وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ ... فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ
وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي ... عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ
فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بُيُوتاً كَثِيرَةً ... لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ
لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَذَّفٍ ... لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ
جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ ... سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ
رَعَوْا ما رعوا من ظمئهم ثم أَوْرَدُوا ... غِمَارَاً تَفَرَّى بِالسِّلاحِ وَبِالدَّمِ
فَقضوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْدَرُوا ... إِلى كَلإٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمِ
لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ ... دَمَ ابنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيلِ المُثَلَّمِ
وَلا شَارَكَتْ في الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ ... وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ المُخَزَّمِ
فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُ ... صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ
لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ ... إِذا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ
كِرَامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ ... وَلا الجَارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ.

[1]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 120–126.

في هذا المقطع يُبنى التوازي التركيبي على المركبات الفعلية، ويصل ذروته في أبيات تكاد أن تقتصر على الأفعال كالبيتين (30-31)، وهي هيمنة غير شاملة تركز في الأبيات (29-30-31-35-40)، وبهذا يسهم التوازي في التعبير عن حركية النص المتلائمة مع سياق الحال، إذ أنّ الشاعر يتحدث عن الحرب؛ أهوالها وأحداثها، كما أنّ لأسلوب الوصل دورا في تحديد هذه الدلالة، حيث تكثر الروابط (الواو، الفاء، ثم) لتنسجم مع حركية وانفعال المقطع، فتوجد نوعا من التعادل التركيبي والنحوي على الرغم من اختلاف الجمل طولا وتركيبا، مما يعكس تسارعا في الحركة، وتوالٍ للأحداث وشدتها، حيث يصل ذلك التعادل إلى الانتظام في تشكيلات جزئية (ثم تنتج فتتئم-ثم ترضع فتفطم، رعوا ثم أوردوا-قضوا ثم أصدروا، سأقضي- ثم اتّقي)، وقد يصل حالة التطابق الكامل بين الشطرين الأولين في البيتين (40-41): (رعوا ما رعوا من ظمئهم ثم أوردوا- فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا).

في الأبيات من (28) حتى (32) يظهر التوازي التركيبي في شكل آخر من خلال تكرار مكثّف للضميرين " أنتم" و" الهاء المتصلة"، تكرار ضمير المخاطَب " أنتم" متصلا بالأفعال: (علمتم، دقتم، تبعث، ضرّيتم، فتعرككم)، وتكرار الهاء المتّصلة بالأفعال والأسماء: (عنها تبعثوها، تبعثوها، ضريتموها، بثقالها، لأهلها)، حيث أنّ توحد الضمير "أنتم" في إحالته تارة على الفاعل وأخرى على المفعول به، أوجد تماثلا بين الأفعال لتشترك في خطاب واحد فالشاعر يخاطب قومه جميعا خطابه لشخص واحد، حيث أنّ الموضوع يهمّهم ويعنيهم كلّهم دون استثناء، كذلك الأمر بالنسبة لتكرار الهاء المتصلة، التي تحيل إلى الحرب وأحداثها وآثارها على حاضر الناس ومستقبلهم.

هذا التوحّد في الضميرين "أنتم" و"الهاء المتصلة" أوجد توازيا صوتيا إيقاعيا، وأدّى إلى تماسك وترابط الأبيات دلاليا.

من البيت(33) حتى البيت(45) ينبني التوازي التركيبي على تكرار ضميري الغائب "هو" و"هم" متصلين بالأفعال والأسماء، فتوحد الضمير "هو" يحيل إلى حصين ابن ضمضم الذي

يقصده الشاعر بكلامه، وهو الذي نقض الصلح وأغار على القوم الذين أشار إليهم بالضمير "هم".

كما اعتمد التوازي التركيبي على أسلوب النفي، وبنيَ على المخالفة، إذ أنّ المتواليات تضطرب لصالح خلق المغايرة فيها:

- المتوالية الأولى: " لا يؤاتيهم" (لا النافية+ فعل مضارع+ فاعل مستتر+ ضمير متصل مفعول به).

- المتوالية الثانية والثالثة والرابعة: (لم الجازمة+ فعل مضارع+ فاعل مستتر).

- المتوالية الخامسة: (ما+ فعل ماضي+ فاعل"تاء المتكلم").

- المتوالية السادسة: (لا النافية للجنس+ اسم منفي).

ويبرز توازٍ تركيبي بين البيتين (33) و(41) من خلال أسلوب القَسم، الذي هو زينة من زينات النسج الأدبي في الأدب العربي، وقد ورد هذا القسم في صورة :(لعمري، لعمرك) على لسان الشاعر نفسه، وهذا القسم لم يخرج عن الإطار المألوف للنسج الأدبي، فليس فيه خرق ولا انزياح، ذلك أنّ الشاعر بقسمه يعبّر عن رفضه لما حدث من غدر ونقض للصلح وسياق الحال لا يقتض التنميق في القسم والخروج به عن المألوف.

يقول زهير:[1]

سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَياةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ
وأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلكِنّني عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ
رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ
وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فـي أُمُورٍ كَثِيرةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ

[1]- الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 126-130.

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَـمِ
وَمَـنْ يَـكُ ذَا فَضْـلٍ فَيَبْخَـلْ بِفَضْلِـهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَـمِ
وَمَـنْ يُوْفِ لا يُذْمَـمْ وَمَـنْ يُهْدَ قَلْبُـهُ إِلـى مُطْمَئِنِّ الْبِـرِّ لا يَتَجَمْجَـمِ
وَمَـنْ هَـابَ أَسْبَـابَ المَنَـايَـا يَنَلْنَـهُ وَإِنْ يَـرْقَ أَسْبَـابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ
وَمَـنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِـهِ يَكُنْ حَمْـدُهُ ذَمـاً عَلَيْهِ وَيَنْـدَمِ
وَمَـنْ يَعْصِ أَطْـرافَ الـزِّجَاجِ فَإِنَّـهُ يُطِيعُ العَـوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـذَمِ
وَمَـنْ لَـمْ يَـذُدْ عَـنْ حَوْضِـهِ بِسِـلاحِـهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَـمِ
وَمَـنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَـدُواً صَدِيقَـهُ وَمَـنْ لا يُكَـرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَرَّمِ
وَمَهْمَـا تَكُنْ عِنْدَ امرِيءٍ مَـنْ خَلِيقَـةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ
وَكَائِن تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِـبٍ زِيَادَتُـهُ أَو نَقْصُـهُ فِـي التَّكَلُّـمِ
لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُـؤَادُهُ فَلَـمْ يَبْـقَ إِلا صُـورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ
وَإِنَّ سَـفَـاهَ الشَّيْـخِ لا حِلْـمَ بَعْـدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُـمِ
سَأَلْنَـا فَأَعْطَيْتُـمْ وَعُدْنَـا فَعُدْتُـمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآلَ يَوْماً سَيُحْـرَمِ

الشكل البارز في هذا المقطع للتوازي التركيبي هو تكرار وتمطيط لجملة نواة واحدة هي (من + يفعل + يفعل)، ويظهر هذا التعادل إمّا على مستوى البيت الواحد الذي يتضمن شرطي جواب:(من+ تصب+ تمته+ ومن+ تخطأ+ يعمر فيهرم)، أو أبيات بشرط واحد وجوابين: (ومن+ لا يصانع+ يضرس+ يوطأ)، أو على مستوى الشطر(ومن+ يغترب +يحسب، ومن لا يكرم+ لا يكرم)، أو تعادلات تتكون من أداة الشرط وفعل الشرط، أو المتعلق والجملة الاعتراضية وجواب الشرط: (ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم)، ونجد داخل هذا التعادل تعادلات أخرى ترتبط بالإثبات والنفي، وتلعب الدلالة المعجمية دورا تركيبيا هاما حسب مقصد الشاعر وحسب طبيعة الفعل أو معناه، سلبا أو إيجابا، حيث تتداخل(لا ، لم) لتفضي إمّا السلبية أو الإيجابية بنفي النفي(من لا يكرم لا يكرم)، أو إثبات الفعلين مثل (من يعش يسأم)، أو إثبات فعل الشرط ونفي جوابه (من يوف لا يذمم)

وإثبات الجواب ونفي الشرط (ومن لا يصانع يضرس)، ولا تتوتر بشكل مطرد، بل تنتشر عبر الأبيات وتتكرر لتترك المجال لتعادل آخر وأغلبها من التعادلات الترادفية؛ أي التي تقدم تقابلا معجميا، تركيبيا أو دلاليا، أمّا للشرح أو للتكامل: (يضرس بأنياب، يوطأ بمنسم/ ومن يجعل المعروف يفره ومن لا يتّق يشتم، ومن لا يذد عن حوضه يهدّم، ومن لا يظلم يظلم) ونادرا ما يحصل تعادل تناقض؛ أي تقديم دلالة مناقضة أو معارضة لدلالة أخرى: (من تصب تمته/ من تخطئ يعمّر).

وبهذا كان التوازي وسيلة استعان بها الشاعر في تحقيق الترابط والتماسك بين الوحدات على كل المستويات، وتكوين الدلالة العامة للنص بأكمله.

في هذه الأبيات الختامية يستند التوازي التركيبي وكسابق المقاطع، على تكرار العناصر الوصلية "الواو" و"الفاء" التي ناهزت الثلاثين عنصرا، جمع بواسطتها بين الجمل، ممّا جعلها تبدو جد مترابطة ومتماسكة، وكعادته كان لحرف العطف "الواو" الدور الكبير في ذلك الترابط، وقد تجلى واضحا من خلال قراءة بسيطة لهذا المقطع الدور الاتّساقي المهمّ الذي قامت به العناصر الوصلية في بناء وحدة النّص، وفي هذا السياق يقول صلاح فضل: «أدوات العطف تعد من أدوات التّماسك والانسجام داخل النّص، وبمعنى آخر فهي تعدّ أدوات ذات وظائف دلالية وبلاغية»[1]، وبهذا لعب التوازي من خلال أسلوب الوصل دورا بارزا في تماسك النص واتّساقه، إذ لا شك أنّ النّص من دون هذه العناصر الوصلية الرابطة بين الجمل يتحول إلى كلمات متناثرة، مما يُفقده قيمته وسحره.

[1]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، 1992، عالم المعرفة ، الكويت، ص 2016.

خاتمة

خاتمة:

تناولنا في هذه الدراسة ظاهرة التوازي، وحاولنا الإحاطة بها من كل جوانبها، وتقديم صورة أوضح عنها من خلال نموذج تطبيقي تمثّل في معلقة زهير بن أبي سلمى، لنصل في الختام إلى خلاصة لهذه الدراسة وهي في النقاط التالية:

- ليس التوازي إلاّ مصطلحا لممارسات جمالية عرفتها الشعوب بعامة، لدى فإنّ التوازي هندسة جمالية كامنة في كل نص أدبي.
- عرف العرب القدماء التوازي، ولكن مفهومه كان متداخلا مع مفاهيم أخرى كالمساواة والمماثلة والتساوي والتعادل، وجعله قسم من القدماء نوعا من أنواع السجع، أمّا مع المحدثين فقد تطوّر مفهومه واتّسع لتكون القافية والسجع جزءا منه، واتّخذه بعضهم وسيلة لتحليل النصوص.
- كان التوازي من أقوى السبل التي حققت السبك والانسجام في معلقة زهير، فتداخلت وتكاثرت أشكاله لتشمل مستويات التحليل الصوتية، الصرفية، الدلالية والنحوية.
- التوازي الصوتي كشف عن الدور الذي لعبته الموسيقى في خدمة المستوى الدلالي في المعلقة، من خلال تكرار لافت لأصوات وحروف معيّنة، وكذلك القافية، إذ أنّنا نجدها تتواشج مع البنية الدلالية للمقاطع الشعرية، خدمة للحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر.
- على المستوى الصرفي: استعمل الشاعر التوازي وسيلة ليحيد بها عن عادة العرب في لغتهم، وينزاح بها بأسلوبه عن أسلوب سابقيه، في نسج الكلام فكان التكرار البارز للأفعال وطغيانها على حساب الأسماء في معلّقته؛ السمة الأبرز التي كشفت عن لمسته وميزته على المعلاقيين الآخرين.
- التوازي الدلالي المعجمي في المعلقة جاء في شكل تلاق وتداخل لحقول دلالية مختلفة (حقل الطبيعة، حقل العقيدة والقيم، حقل الحرب، الحقل المادي...)، وهي

حقول معجمية تتناسب مع الحياة الجاهلية العادية التي كان يعرفها زهير، وبهذا فهو لم يحدث خرقا في تصويره لتلك الحياة ونقلها للمتلقي ببساطة.

- وضّح التوازي التركيبي في المعلقة ما تحمله الأشكال النحوية من دلالة، وبيَّن علاقة هذه الأشكال النحوية ببعضها، وتأثيرها على البنية الإيقاعية في نص المعلّقة.
- ساهم التكرار في بناء كثير من التوازيات في معلَّقة زهير فكان التكرار أجلى مظاهر التوازي.

ملخّص

ملخّص:

إذا كان التوازي قد برز حدثا على "رومان جاكوبسون"، فإنّ البلاغة العربية عرفت كثيرا من المصطلحات التي تعبّر عن جوهر التوازي، فالشّعر العربي لم يفارق التوازي وأشكاله لكن تفاوتت في الحضور عبر العصور.

وتهدف هذه الدراسة للكشف عن أهميّة التوازي، بوصفه ظاهرة موسيقيّة دلالية يتّكئ عليها الشاعر في بناء نصّه، وتنوّع أشكاله في معلّقة زهير، خدمة للفكرة النصّية، وهذا يكشف عن تعدد تقنيات النّص، وأساليبه الفنية.

الكلمات المفتاحية:

التوازي، الأسلوبية، الدّلالة، معلقة زهير.

Abstract:

If parallelism as a term has emerged recently by " Roman Jakopson", the Arabic historic has known a lot of terms that reflect the essence of parallelism, the Arabic poetry never left parallelism and its form, but it varied in existence through the ages.

This study aims at shedding light on the importance of parallelism and its various types in Zohir´s poem, this parallelism serves the textual theme, this enriches the text by its various techniques, and artistic styles.

key words:

Parallelism, Stylistic, Significance , Poem of Zuhair.

ملحق

نص المدوّنة (معلّقة زهير ابن أبي سلمى):

1 أَمِـنْ أُمِّ أَوْفَـى دِمْنَـةٌ لَـمْ تَكَلَّـمِ بِحَـوْمَـانَـةِ الـدرَّاجِ فَـالْمُتَثَلَّـمِ

2 وَدارٌ لَهَـا بِـالـرَّقْـمَتَيْـنِ كَـأَنَّـهَـا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَـمِ

3 بِهَـا العَيْنُ وَالأَرْآمُ يَمْشِيـنَ خِلْفَـةً وَأَطْـلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَـمِ

4 وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأْيَاً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

5 أَثَافِـيَّ سُفْعَـاً فـي مُعَرَّسِ مِرْجَـلٍ وَنُؤْيَاً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

6 فَلَمَّـا عَرَفْـتُ الـدَّارَ قُلْـتُ لِرَبْعِهَـا أَلا انْعِمْ صَبَاحَاً أَيُهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ

7 تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِـنْ ظَعـائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُـمِ

8 جَعَلْـنَ الْقَنَـانَ عَـنْ يَمِينٍ وَحَزْنَـهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْـرِمِ

9 عَلَـوْنَ بِـأَنْمَـاطٍ عِتَـاقٍ وَكِلَّـةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيهَـا مُشَاكِهَـةِ الـدَّمِ

10 وَوَرَّكْنَ فـي السُّوبَانِ يَعْلُـوْنَ مَتْنَـهُ عَلَيْهِـنَّ دَلُّ النَّاعِـمِ المُتَـنَعِّـمِ

11 بَكَـرْنَ بُكُـورًا وَاسْتَحَـرْنَ بِسُـحْـرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

12 وَفِيهِـنَّ مَلْهَـىً لِلَّطِيـفِ وَمَنْظَـرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِـرِ المُتَـوَسِّـمِ

13 كَـأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْـنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَـا لَمْ يُحَطَّمِ

14 فَلَمَّـا وَرَدْنَ المَـاءَ زُرْقَـاً جِمَامُـهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ

15 ظَهَرْنَ مِـنَ السُّوبَـانِ ثُـمَّ جَزَعْـنَـهُ عَلَى كُـلِّ قَيْنِيٍّ قَشِيبٍ وَمُفْـأَمِ

16 فَأَقْسَمْـتُ بِالْبَيْتِ الذِّي طَافَ حَوْلَـهُ رِجَـالٌ بَنَوْهُ مِـنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ

17 يَمِينًـا لَنِعْـمَ السَّيـدَانِ وُجِـدْتُمَـا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ

18 تَدَارَكْتُمـا عَبْسَـاً وَذُبْيَانَ بَعْدَمَـا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ

19 وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعـاً بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ

20 فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْـرِ مَوْطِـنٍ بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَـمِ

21 عَظِيمَيْـنِ فـي عُلْيَا مَعَـدٍّ هُدِيْتُمَـا وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزَاً مِنْ المَجْدِ يَعْظُمِ

22 تُعَفَّى الْكُـلُومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَـتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْـرِمِ

23 يُـنَـجِّـمُـهَـا قَـوْمٌ لِـقَـوْمٍ غَـرَامَـةً وَلَمْ يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ

24 فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهِمُ مِنْ تِلادِكُمْ مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّمِ

25 أَلاَ أَبْلِغِ الأَحْلاَفَ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانَ هَلْ أَقْسَمْتمُ كُلَّ مُقْسَمِ

26 فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللهَ مَا فِي نُفُوسِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

27 يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ في كِتَابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

28 وَمَا الحَرْبُ إِلاَّ مَا عَلِمتْمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ

29 مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

30 فَتَعْرُككُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافَاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

31 فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

32 فَتُغْلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِلُّ لأَهْلِهَا قُرَىً بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

33 لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ بِمَا لاَ يُوَاتِيهِم حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

34 وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَّةٍ فَلاَ هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمِ

35 وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرَائِيَ مُلْجَمِ

36 فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بُيُوتاً كَثِيرَةً لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

37 لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

38 جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

39 رَعَوْا ما رعوا من ظمئهم ثم أَوْرَدُوا غِمَارَاً تَفَرَّى بِالسِّلاحِ وَبِالدَّمِ

40 فَقضوا منايا بينهم ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلى كَلإٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمِ

41 لَعَمْرُكَ مَا جَرَّت عَلَيْهِمْ رِماحُهُمْ دَمَ ابنِ نَهِيكٍ أَو قَتِيلِ المُثَلَّمِ

42 وَلا شَارَكَتْ في الموْتِ فِي دَمِ نَوْفَلٍ وَلا وَهَبٍ مِنْهُم وَلا ابْنِ المُخَزَّمِ

43 فَكُلاً أَراهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُ صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ

44 لَحِيٍّ حِلالٍ يَعْصُمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ إِذا طَرَقَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ

45 كِرَامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ وَلا الجَارِمُ الجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ

46 سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الحَيـاةِ وَمَـنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَـوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ

47 وأَعْلَمُ مَـا فِي الْيَـوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلكِنّني عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ

48 رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِـىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْـرَمِ

49 وَمَنْ لَـمْ يُصَانِعْ فـي أُمُـورٍ كَثِيرةٍ يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِـمِ

50 وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

51 وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِـهِ عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

52 وَمَنْ يُوْفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُهْدَ قَلْبُهُ إِلى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لا يَتَجَمْجَـمِ

53 وَمَنْ هَـابَ أَسْبَابَ المَنَـايَـا يَنَلْنَـهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

54 وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَكُنْ حَمْدُهُ ذَماً عَلَيْهِ وَيَنْـدَمِ

55 وَمَنْ يَعْـصِ أَطْرافَ الـزِّجَاجِ فَإِنَّـهُ يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

56 وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَـمِ

57 وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواً صَدِيقَـهُ وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لا يُكَـرَّمِ

58 وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرِيءٍ مَنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

59 وَكَائِن تَرَى مِنْ صَامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ زِيَادَتُهُ أَو نَقْصُهُ فِي التَّكَلُّـمِ

60 لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُـؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالـدَّمِ

61 وَإِنَّ سَفَـاهَ الشَّيْـخِ لا حِلْمَ بَعْـدَهُ وَإِنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمِ

62 سَأَلْنَـا فَأَعْطَيْتُـمْ وَعُـدْنَا فَعُـدْتُـمُ وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسْآلَ يَوْماً سَيُحْرَمِ

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع

المصـادر والمراجـع:

- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دت، مكتبة نهضة مصر، مصر.
- أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر واخبار شعرائها، تق: فايز الترحيني، 2002، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- أحمد محمد عبيد: دراسات في الشعر العربي القديم، 2001، دار الانتشار العربي بيروت، لبنان.
- أرسطو طاليس: الخطابة " الترجمة العربية القديمة "، تر: عبد الرحمان بدوي 1979، دار القلم، بيروت، لبنان.
- أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تح: عبد السلام محمد هارون، ط5، دت دار المعارف، مصر.
- تمّام حسّان: البيان في روائع القرآن "دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني" ط1 1993، عالم الكتب، القاهرة، مصر.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط7، 1998 مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، 1984، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.
- جمال الدين أبو الفضل محمد ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ج9، دت، دار المعارف، مصر.
- جون كوهن: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط4، 2000، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
- حاتم الصكر: كتابة الذات في وقائعية الشعر، ط1، 1994، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3 1986، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
- أبوالحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، ج6، 1972، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرّائي ج5، دت سلسلة المعاجم والفهارس، بغداد، العراق.
- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1 1988 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- أبي زكريا بن علي التبريزي: شرح القصائد العشر، ضبط وتصحيح: عبدالسلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- أبي زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، مج1، دار نهضة مصر، مصر، 1981.
- السجلماسي : المنزع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط1، 1980 مكتبة المعارف، المغرب.
- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دت، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر.
- الشريف الجرجاني: التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، ط1، 2007، شركة القدس للتصوير.
- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط3،دت، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي –عرض وتفسير ومقارنة– ط3، 1974، دار الفكر العربي، مصر.
- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع) للمدارس الثانوية، 1999، دار المعارف، لبنان.
- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، 2000، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

- أبو الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دت، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، ط1 1985، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب ط3، 1994، دار صادر، بيروت، لبنان.
- فهد محسن فرحان: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، 1998، بغداد.
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، 2006، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، دت، دار المدني، جدة السعودية.
- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمان المصطاوي، ط2، 2004، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- أبو عبد الله بدر الدين محمد الزركشي: البحر المحيط في أصول الفقه، ج3، د تح ط1، 1994، دار الكتبي القاهرة، مصر.
- عبد الله محمد الجيوسي: التعبير القرآني والدلالة النفسية، ط1، 2006، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، سوريا.
- أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي: الديوان، جمعه وعلّق عليه: محمد عفيف الزعبي، ط3، 1974، مكتبة المعرفة ودار العلم للطباعة والنشر، سوريا وجدّة.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط، دت، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي: المعاني الصرفية ومبانيها، موقع المؤلف: رحى الحرف، www.1raha.com،2007.

- محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، ط2، 2000، دار عمار، عمّان الأردن.
- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر–، ط1، 1990 الدار العالمية للكتاب، المغرب.
- محمد الولي: البنيات المتوازية، دت، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة مصر.
- محمد خطابي: لسانيات النص، ط1، 1991، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- محمد سيلمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ط2، 2015، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.
- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية– حساسية الإنبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، 2001، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط1، 1992 الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر.
- محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، 1997، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.
- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ط1، 1994، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان.
- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ط1، 1999، المركز الثقافي المغربي، المغرب.
- محمود أحمد المراغي: في البلاغة العربية وعلم البديع، ط1، 1991، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
- محمود سامي البارودي: الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، 1998 دار العودة، بيروت.
- مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، 2011، عالم الكتب الحديث، الأردن.
- المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، 1987، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.

- عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها 1998، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا.
- أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تح: عبدالسلام محمد هارون، ج9، دت، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر.
- منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، 1986، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
- منير وليد: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، ط1، 1997، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط3، 1967، منشورات مكتبة النهضة مطبعة دار التضامن، القاهرة، مصر.
- ناصر لوحيشي: ديوان فجر الندى، ط1،2007، منشورات أرستريك، الجزائر.
- ابن النحاس أبي جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل بن يونس: شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان.
- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، 1998، دار هومة، الجزائر.
- أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تح: مفيدة قميحة، ط2، 1984، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم: محمد العمري، 1999، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، 1999، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر.
- وداد مكاوي محمد: التوازي في القرآن الكريم، 2013، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمّان، الأردن.
- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط5، 1986، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، 1995، دار المعارف القاهرة، مصر.

الدوريات والمجلات:

- بشير أحمد شريف: جدلية الموت ورؤيوية الحياة في خطبة هاني بن قبيصة الشيباني، المجلة الثقافية، ع47، 1999، الجامعة الأردنية، الأردن.
- عبد الجبار علوي: بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، ع7، 2017 الجزائر.
- خالد سليكي: من النص المعياري إلى التحليل اللساني " الشعرية البنيوية نموذجا " مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 1+2، 1994، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عبد الرحيم محمد الهبيل: ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس، ع33، 2014، فلسطين.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، ع164، 1992 الكويت.
- غانم صالح سلطان: التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج11، ع02، 2011، جامعة الموصل، العراق.
- محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999.
- موسى ربابعة : ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات العلوم الإنسانية مج 22، ع 05، 1995، الأردن.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

- إبراهيم عبد الهادي: التركيب النحوي في معلقة عبيد ابن الأبرص، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013 الجزائر.
- أحمد حساني: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006، الجزائر.
- العربي عبد الله: بلاغة التوازي في الصور المدنية، رسالة ماجيستير، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2015/2014، الجزائر.

- عبد الله خليف خضير عبيد الحياني: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، مجلس كلية التربية، جامعة الموصل، دت ، العراق.
- محمد قطب: دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات، رسالة دكتوراه، قسم اللغة والدراسات السامية والشرفية، جامعة القاهرة، 1996، مصر.
- نور الهدى حلاب : التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى للشاعر الجزائري ناصر لوحيشي، رسالة ماجيستير، جامعة البويرة، 2015/2014، الجزائر.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

- بسملة
- شكر وعرفان
- مقدمـــة ..... أ- ج
- تمهيـــد 4

الفصل الأول: التوازي: المفهوم، الأنواع والأهمية 6-35

- 1/ مفهوم التوازي 7
  - * 1-1/ لغة 7
  - * 1-2/ اصطلاحا 8
- 2/ التوازي في الدراسات العربية 9
  - * 2-1/ التوازي عند العرب القدماء 9
  - * 2-2/ التوازي عند العرب المحدثين 13
- 3/ التوازي في الدراسات الغربية 16
- 4/ بين التوازي والتكرار 21
- 5/ مستويات التوازي في الشعر 24
  - *5-1/ المستوى الدلالي 24
  - *5-2/ المستوى الإيقاعي 25

*5-3/ المستوى التركيبي 26

- 6/ أنواع التوازي 26

*6-1/ التوازي الدلالـي 27

*6-2/ التوازي العمودي 28

*6-3/ التوازي الأفقي 29

6-4-1/ التوازي الشطري 29

6-4-2/ التوازي الأحادي 29

*6-4/ التوازي الصوتـي 30

*6-5/ التوازي الصرفـي 31

*6-6/ التوازي التركيبـي 32

6-6-1/ توازي البنى المتشابهـة 34

6-6-2/ توازي البنى المتغايـرة 34

- 7/ أهمية التوازي 34

الفصل الثاني: أشكال التوازي في معلقة زهير 36-76

- المعلقـات .....,..... 37

- 1/ إشكاليـة عدد المعلقات ونسبتها لأصحابها 37

- 2/ الشروح على المعلقات .....,..... 39

- 3/ زهير بن أبي سلمى ترجمته ومعلقتـه 41

*3-1/ ترجمتـه 41

*3-2/ معلقتـه 42

- 4/ التوازي في المعلقة 43

*4-1/ التوازي الصوتي 43

*4-2/ التوازي الصرفي 50

*4-3/ التوازي المعجمي الدلالي 59

*4-4/ التوازي التركيبي 66

- خـاتمـة 77-79
- ملخـص.....81
- ملحـــق 83
- قائمـة المصادر والمراجع 87
- فهـرس الموضوعـات 95

ملخّص:

إذا كان التوازي قد برز حدثا على "رومان جاكوبسون"، فإنّ البلاغة العربية عرفت كثيرا من المصطلحات التي تعبّر عن جوهر التوازي، فالشّعر العربي لم يفارق التوازي وأشكاله لكن تفاوتت في الحضور عبر العصور.

وتهدف هذه الدراسة للكشف عن أهميّة التوازي، بوصفه ظاهرة موسيقيّة دلالية يتّكئ عليها الشاعر في بناء نصّه، وتنوّع أشكاله في معلّقة زهير، خدمة للفكرة النصّية، وهذا يكشف عن تعدد تقنيات النّص، وأساليبه الفنية.

الكلمات المفتاحية:

التوازي، الأسلوبية، الدّلالة، معلقة زهير.

Abstract:

If parallelism as a term has emerged recently by " Roman Jakopson", the Arabic historic has known a lot of terms that reflect the essence of parallelism, the Arabic poetry never left parallelism and its form, but it varied in existence through the ages.

This study aims at shedding light on the importance of parallelism and its various types in Zohir´s poem, this parallelism serves the textual theme, this enriches the text by its various techniques, and artistic styles.

key words:

Parallelism, Stylistic, Significance , Poem of Zuhair.