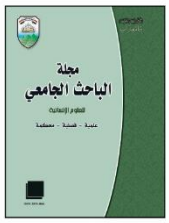
جامعة إب
مجلة الباحث الجامعي
ISSN: 2079-5068 ISSN (online): 2663-



شعرية التوازي في ديوان بلبل الأفراح للشيخ عبد الهادي السُّودِي

طاهر سيف غالب منصور *

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة إب، اليمن

***Email**: Tahersaif1972@gmail.com

الكلمات المفتاحية:

الشعرية، التوازي، البنى المتماثلة، البنى المتغايرة.

الملخص:

هدفت الدراسة إلى الكشف عن شعرية التوازي في ديوان بلبل الأفراح للشيخ عبد الهادي السُّودِي من خلال الوقوف على البنى المتماثلة والبنى المتغايرة، ومعرفة أهميتها ووظيفتها الجمالية والدلالية في نصه الشعري، وقد اعتمدت الدراسة المنهج الأسلوبي في ضوء طروحات الشعرية، واقتضت طبيعة المنهج تقسيم الدراسة على مبحثين يسبقهما مقدمة وتمهيد ويتبعهما خاتمة، اشتمل التمهيد على التعريف بمفهوم الشعرية ومفهوم التوازي، وتناول المبحث الأول: شعرية التوازي في البنى المتماثلة، في حين تناول المبحث الثاني: شعرية التوازي في البنى المتغايرة، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها: شكل توازي البنى المتماثلة والبنى المتغايرة ظاهرة بارزة في ديوان السُّودِي، إذ شاع في نصوص الديوان بشكل لافت على المستويين الأفقي والرأسي، وتمثلت شعرية توازي البنى المتماثلة صوتياً أو صرفيا أو نحويا فيما تحمله من قيمة جمالية إيقاعية ودلالية، فهي تسهم في تماسك أجزاء النص الشعري ومضاعفة إيقاعه الموسيقي وتعميق أثره الدلالي، كما تمثلت شعرية توازي البنى المتغايرة فيما تحمله التوازيات التقابلية والبنى المتضادة من دلالة المفارقة بين نقيضين بما يعكس التجربة الشعرية ورؤية الشاعر وموقفه من الحياة والوجود.

شعرية التوازي في ديوان بلبل الأفراح للشيخ عبد الهادي السُّودِي

The Poetics of Parallelism in Sheikh Abdul-Hadi Al-Sudi's '*Bulbul Al-Afrah*' Collection of Poems [Diwan]

Taher Saif Ghalib Mansour

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Ibb University, Yemen

***Email:** Tahersaif1972@gmail.com

Keywords:

Poetics, Parallelism, Symmetrical Structures, Asymmetrical Structures,

Abstract:

This study aims to explore the poetics of parallelism in '*Bulbul Al-Afrah*' collection of poems [Diwan] by Sheikh Abdul-Hadi Al-Sudi through examining both symmetrical and asymmetrical structures, and identifying their aesthetic and semantic significance and function within his poetic text. For the study purposes, the stylistic approach was adopted. The study is divided into two main sections, preceded by an introduction and a preliminary section, and followed by a conclusion. The preliminary section defines the concepts of poetics and parallelism. The first section addresses the poetics of parallelism in symmetrical structures, while the second section discusses the poetics of parallelism in asymmetrical structures. The study results revealed that the parallelism of both symmetrical and asymmetrical structures constitutes a prominent phenomenon in Al-Sudi's Diwan, appearing strikingly in the texts on both horizontal and vertical levels. The poetics of parallelism in symmetrical structures, whether phonetic, morphological, or syntactic, carries rhythmic aesthetic and semantic value which contributes to the cohesion of the poetic text's parts, enhances its musical rhythm, and deepens its semantic impact. Meanwhile, the poetics of parallelism in asymmetrical structures is manifested through antithetical parallels and contrasting structures, signifying the juxtaposition of opposites. This reflects the poet's experiential journey, worldview, and stance on life and existence.

المقدمة:

يعد الشيخ عبد الهادي السُّودِي (تـ 923هـ) شاعر الصوفية الأكبر في اليمن كما يصفه عبد العزيز المقالح في القراءة النقدية التي كتبها لتقديم أعماله[1]، كما يعد ديوانه "بلبل الأفراح" من أهم الدواوين الشعرية التي تمثل شعر الصوفية في اليمن في القرن العاشر الهجري، وتأتي أهمية الديوان من أهميته التاريخية ومن قيمته الأدبية التي تتمثل في ما اشتمل عليه الديوان من ظواهر أسلوبية وقيم فنية أصيلة، ومن تلك الظواهر الأسلوبية ظاهرة التوازي التي تشكل ظاهرة بارزة في نصوص الديوان، مما يجعل منها مادة غنية تستحق الدراسة والاهتمام، وصالحة للتناول على وفق طروحات الشعرية كونها الأنسب في تحليل مكامن الإبداع في توظيف التوازي، وهو ما دفع الباحث إلى القيام بهذه الدراسة التي تتمثل إشكاليتها في أسئلة مفادها: ماهي البنى التي يتشكل منها التوازي في ديوان السُّودِي؟ وكيف تتشكل شعرية التوازي في تلك البنى؟ وماهي قيمة التوازي الجمالية ووظيفته الدلالية؟

وتمثلت أهداف الدراسة في: البحث عن التوازي وشعريته في ديوان الشاعر بوصفه ظاهرة أسلوبية أغنت النص الشعري، ومنحته طاقة من الفاعلية والانفتاح الدلالي المفضي إلى الشعرية، ويأتي ذلك من خلال الكشف عن توازي البنى المتماثلة والبنى المتغايرة على المستويين الأفقي والرأسي في نصوص الديوان، وتحليل شعريتها وبيان قيمتها الجمالية ووظيفتها الدلالية، وقد اعتمد الباحث في سبيل ذلك المنهج الأسلوبي مستفيداً من نظرية الشعرية وطروحاتها.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها جديدة في موضوعها إذ لم يسبق لأحد أن درس ديوان السُّودِي، أو تناول شعرية التوازي في شعره، كما تكمن أهميتها فيما يتوقع الباحث أن يصل إليه من نتائج مثمرة تفيد الباحثين للاستضاءة بها في دراسة الديوان وإثرائه من جوانب أخرى، مثل دراسة شعرية الوصف وشعرية الصورة وشعرية التكرار وغيرها.

وقد اقتضت طبيعة البحث والمنهج المستخدم تقسيم الدراسة على مبحثين يسبقهما مقدمة وتمهيد ويلحقهما خاتمة، تناول التمهيد التعريف بالشعرية من حيث المصطلح والمفهوم، ثم التعريف بمفهوم التوازي، وتناول المبحث الأول تحليل شعرية التوازي في البنى المتماثلة، في حين اختص المبحث الثاني بتحليل شعرية التوازي في البنى المتغايرة، وتضمنت الخاتمة تلخيصاً لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الدراسات السابقة:

هناك دراسات كثيرة تناولت موضوع الشعرية بصفة عامة أو شعرية التوازي لدى بعض الشعراء أو بعض قصائدهم بصفة خاصة، ومن تلك الدراسات ما يلي:

1. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى صالح ربابعة، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج 22 (أ) ع (5)، 1995م.

2. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، مصر، ط1، 1419هـ، 1999.

3. التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية–دراسة في أساليب البديع العربية، وردة بويران، مجلة التواصل في اللغات والآداب، مجلد(23)، عدد(52)، ديسمبر 2017م.

4. الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظري ودراسة تطبيقية، بغداد يوسف، أطروحة دكتوره، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017–2018م.

5. فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، عبد الفتاح أحمد عبده الحيدري، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد(1) لسنة 2019م.

6. التكرير والمظاهرة عند السجلماسي على ضوء شعرية التوازي، سعيدي امحمد، د. داود امحمد، مجلة سيميائيات، الجزائر، مجلد (17)، العدد (1)، مارس 2021م.

7. شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)، علي حمود السمحي، عيسى محمد مقبل الغراب، مجلة الباحث الجامعي للعلوم الإنسانية، العدد (47) سنة 2022م.

غير أن هذه الدراسات لا تتعلق بموضوع الدراسة الحالية بشكل مباشر، إذ لم يسبق لأحد أن درس شعرية التوازي في ديوان (بلبل الأفراح)، مما يجعل هذه الدراسة جديدة في موضوعها.

تمهيد نظري:

أولاً: الشعرية – المصطلح والمفهوم:

الشعرية "poetics" مصطلح ظهر في أكناف الثقافة الغربية والنقد الغربي بدءًا مع أرسطو ووصولاً إلى الشكلانيين الروس، ثم تبلور بشكل واضح عند رومان جاكبسون الذي يعد المؤسس الحقيقي للشعرية الحديثة poétique أو هو بتعبير أدق أوّل من حاول تحديد مفهوم الشعرية، بوضعه الأدوات الخاصة في ميدان الدراسة الشعرية[2]، ثم صار المصطلح أكثر شيوعاً وتداولاً واتساعاً عند النقاد الذين جاؤوا فيما بعد، أمثال جان كوهن وجيرار جينيت وتزفيتان تودوروف، بغض النظر عن تفاوتهم واختلاف وجهات نظرهم حول وظيفة الشعرية فيما إذا كانت تقتصر على الشعر فقط أم تتحدد بحدود الأدب أم تمتد لتشمل الخطاب بشكل عام.

والشعرية مصطلح جديد على الساحة العربية وإن كان قديماً من حيث الدراسة والبحث، إذ تناوله النقاد العرب القدامى تحت مسميات، مثل: الفصاحة والطبع والصنعة، وما يسمى بعمود الشعر، وقضية النظم واللفظ والمعنى[3]، لكن إشكالية المصطلح في النقد العربي ظلت محيرة، فلفظة" الشعرية" وإن كانت قد وردت صراحة عند بعض الفلاسفة والنقاد، أمثال: الفارابي وابن سيناء وابن رشد وحازم القرطاجني، إلا أنها لا تمتلك مقومات الاصطلاح، ولا يمكننا أن نعدها

مصطلحاً ناجزاً لاختلاف المعاني التي تحيل عليها لفظة "الشعرية" عند هؤلاء الفلاسفة والنقاد، فهي عند الفارابي393هـ تعني السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معين، يقول: "... والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"[4].

وعند ابن سينا427 هـ تعني علل تأليف الشعر، إذ يرجع السبب المولد للشعر إلى شيئين، الأول: الالتذاذ بالمحاكاة، والثاني: حب الناس للتأليف المتفق مع الألحان والأوزان المناسبة للألحان، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية"[5].

وترد عند ابن رشد595هـ بمعنى الأدوات التي توظف في الشعر، فيرى أن بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن لا تمثل الشعرية، وينقل قول أرسطو: "وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن"[6]، وهكذا تختلف المعاني والدلالات التي تحيل إليها لفظة "الشعرية" عند هؤلاء، ولعل حازم القرطاجني684هـ أكثر النقاد العرب القدامى وضوحاً في تفسير معنى الشعرية، فهو يشير إلى معنى للفظة "الشعرية" يقترب نوعاً ما من معناها العام المتمثل في قوانين الأدب ومنه الشعر[7]، وإن كان أحياناً يستخدمها بدلالة استخدامها لدى الفلاسفة السابقين[8].

ولأن مصطلح "Poétique " "الشعرية" واسع الاستخدام كونه مصطلحاً وافداً من النقد الغربي فهو مصطلح مشكل، لذلك فقد تعددت ترجماته ومقابلاته لدى النقاد العرب المحدثين، إذ يترجمه سعيد علوش إلى "الشاعرية"[9] , ويقترح عبدالله الغذامي كلمة" الشاعرية" لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر[10], ويترجمه المسدي إلى "الإنشائية"[11] , ويترجمه آخرون إلى "فن النظم" أو إلى "الفن الإبداعي" أو "علم الأدب"[12] , والترجمة الأخيرة لـ "poetics" إلى "الشعرية" وقد تبنى هذه الترجمة كثيرون منهم: محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما لكتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية)[13], وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما لكتاب تودوروف (الشعرية)[14] وعبد السلام المسدي في الأسلوبية والأسلوب[15]، أما عبد الملك مرتاض فلا يرى صواب ترجمة المصطلح إلى الشعرية أو الإنشائية، ويفضل ترجمته بـ "الشعريات"[16]، ويرى الباحث أن ترجمة المصطلح إلى الشعرية هو الأنسب كونه أكثر شيوعاً واستخداماً لدى الباحثين.

والشعرية من حيث المفهوم مختلفة ومتنوعة تبعاً لتنوع المنهجيات اللسانية والأسلوبية، وتبعاً لعلاقتها بالعلوم الأخرى كالبلاغة الجديدة والسيميائيات، فهناك الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية والشعرية البلاغية والشعرية السيميائية والشعرية السردية[17]، فاللساني يعرفها من منظور لساني وكذلك يفعل البلاغي والأسلوبي، كما ارتبطت الشعرية بالمواقف الفكرية والتجارب والعقائد الأيديولوجية ورؤيا العالم، ومن ثم أصبح

مفهومها فضفاضاً واسعاً[18], والشعرية بوصفها باحثة عن الجمالية بين عناصر الخطاب اللغوي في مختلف المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وغيرها تعد شاملة في مباحثها ما صعب من مفهومها وتداخل علاقاتها مع حقول أخرى[19], إذ يتسع عند بعض الاتجاهات النقدية ليتضمن معنى الكشف عن القوانين الإبداعية بصفة عامة التي لا تنحصر في مجال الأدب، بل تتسع لتشمل فنوناً إبداعية أخرى، مثل الفن التشكيلي والفن السينمائي، بل اتسع هذا المفهوم ليشمل شعرية الأشياء الواقعية والتصورات الذهنية[20], وهو ما يصعب معه ضبط هذا المفهوم بتعريف جامع مانع.

ومن هنا نلحظ تباين وجهات النظر لدى النقاد الغربيين في تحديد مفهوم الشعرية ووظيفتها، إذ يرى جان كوهن أن الشعرية يجب أن تهتم بالشعر فقط، لذلك يعرفها بأنها "علم موضوعه الشعر"[21].

فهو ينطلق من فكرة أن الشعر ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر: بل هو نقيض النثر الذي يحطم اللغة العادية ليعيد بناءها، فالشعر يختلف عن النثر بخصوصيات على المستوى الصوتي وعلى المستوى الدلالي، وما ذهب إليه كوهن من كون الشعرية تختص بالشعر يتوافق في جانب ما مع ما سبق إليه جاكبسون في تعريف الشعرية وتحديد وظفيتها بالقول: "يمكن للشعرية أن تُعَرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"[22] فهو وإن كانت الشعرية عنده تعني (علم الأدب) إلا أنه يراها تختص بالشعر أكثر من غيره.

في حين يرى جيرار جينيت أن الشعرية "هي تلك النظرية العامة للأشكال الأدبية"[23], وأن موضوع الشعرية يكون في مجموع الخصائص لأصناف الخطاب والأجناس الأدبية، فهي تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصاً وليس أثراً أدبياً على اعتبار أن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي أما النص فينتجه المؤلف الضمني(القارئ)، يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[24].

والشعرية عند تودوروف فن مستقل موضوعه الأدب، فهي تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وليس موضوع (علم الأدب) هنا هو الأدب؛ بل هو الأدبية، بمعنى تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي[25] أو ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً[26]، إنها تسعى إلى البحث عن أدبية الخطاب الأدبي بعيداً عن الخطابات الأخرى ذات الطابع التاريخي أو الفلسفي كون العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا لها هي علاقة تنافر[27].

إذن هل الشعرية هي (علم الشعر) كما فسرها كوهن؟ أم هي (علم الأدب) كما يراها ياكبسون وجينيت وتودوروف وكمال أبو ديب؟[28].

إن الشعرية من حيث المفهوم الشائع هي محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظياً، إذ إنها تعمل على استنباط القوانين التي يتوجه بموجبها الخطاب اللغوي وجهة أدبية، فهي إذن

"تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات"[29].

وعلى هذا فالشعرية من المنظور الغربي:" هي دراسة البنية اللغوية للعمل الأدبي بطرق لسانية مع التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر، ومحاولة الكشف عن طرق الانزياح وأساليبه المتعددة"[30]، فهي تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، أي أنها تقتصر على أدبية العمل الأدبي وخصائصه التي تميزه عن غيره، ولا تهدف إلى دراسة الأدب بوصفه تصويراً لحياة الأدباء وبيئاتهم وعصورهم؛ بل تركز على الخصائص التي تحيله أدبا متجاوزة المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية إلى البحث في نظام النص وأسلوبه وطبيعة العلاقة بين وحدات بنيته الداخلية، وهي أيضاً كذلك من المنظور العربي لدى النقاد الحداثيين العرب.

وعلى الرغم من هذا التعدد والتنوع في التعاريف إلا أنه وبحسب تعبير حسن ناظم: "سيكون من الأجدى جمالياً أن نعد الشعرية قضية مسكوتاً عنها، لكي نفتح في النهاية أفقاً جديداً للاستكشاف" [31].

ويمكن بعد كل هذا أن نخلص إلى القول إنه مهما تعددت التعاريف التي تحاول ضبط مفهوم الشعرية وتحديد وظيفتها؛ إلا أنه يصعب الإتيان بوصف جامع مانع لها، وتبقى الشعرية هي الشعرية بما لها من أبعاد وآفاق وأعماق وشمول واتساع.

ثالثاً: مفهوم التوازي

تدور معاني التوازي في معاجم اللغة حول التعدية والتماثل والتناظر والمحاذاة والمقابلة والمواجهة، وتوازى الشيئان: وازى أحدهما الآخر[32]، أما التوازي في الاصطلاح فيعرف بأنه " تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة شعرية ":[33] أو تماثل قائم بين طرفين في سلسلة لغوية ما يقوم على "تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[34] وبتعبير آخر "هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة"[35]، فهو يقوم على التناسق الصوتي أو التوازن التركيبي النحوي أو الصرفي من خلال توزيع الألفاظ في الجملة أو النص توزيعاً متعادلاً صوتياً أو إيقاعياً.

ويمثل التوازي مظهراً من مظاهر الاتساق، أي التطابق التام في البناء اللغوي للجمل المتوازية، إذ يقوم المنتج/ المبدع بتقطيع هذه الجمل تقطيعاً متساوياً يجعلها تتفق في بنائها اللغوي اتفاقاً تاماً سواء اتفقت في الدلالة أم لا[36]،

أي أنه يتمثل في "الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات تقابل أو تآلف بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية، ما يصنع نوعاً من التوازي الهندسي بين عناصر البنية المبرزة أنساقاً من الازدواج"[37]، والتوازي عبارة عن علاقة تماثل بين طرفين أو أكثر، هذه العلاقة تبنى على مبدأين: التشابه والتضاد، وهو ما يصطلح عليهما السجلماسي بـ الملائمية والمنافرية[38].

ويذكر موسى ربابعة أن للتوازي في معاجم الأدب الأجنبية معنيين: معنى لغويٌّ يراد به المحاذاة أو المجاراة، ومعنى اصطلاحي يتشكل في كونه عنصراً بنائياً في النص الشعري يرتكز على تكرار أجزاء متساوية[39] وهو في الوعي النقدي الغربي عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل الذي لا يعنى التطابق[40] فهو بمثابة آليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية.

ويرى جيرار هوبكنس أن المسألة الأساسية في الشعر تكمن في التوازي، يقول: "إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[41] وهو عنصر مهم في العمل الأدبي بحسب رومان ياكبسون إذ يقول إنه" عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي"[42]، ويمثل المبدأ الباني في الشعر، وهو في ذلك يتبنى وجهة نظر هوبكنس ويردد دائما مقولته: إن الجانب في الشعر أو الشكل الصناعي كله يرجع إلى مبدأ الموازاة؛ فبنية الشعر تتميز بتوازن مطرد من الموازاة التقنية وهي عند هوبكنس لا تقتصر على الوزن والإيقاع **والتجنيس** والقافية؛ بل تتسع لتشمل التوازي الدلالي القائم على التشابه والتعارض والطباق[43].

والتوازي عند ياكبسون يشمل عدة مستويات" البنى التركيبية والصيغ والمقولات النحوية والمترادفات والمتطابقات المعجمية، وأخيرا تأليف ورصف التشكلات الصوتية والأشكال التطريزية[44] وهو ما سيعتمده البحث الحالي في الدراسة التطبيقية لشعرية التوازي في شعر عبد الهادي السُّودِي والتي ستكون من خلال مبحثين على النحو الآتي:

المبحث الأول: شعرية التوازي في البنى المتماثلة:

المقصود بـ البنى المتماثلة: التماثل أو التشابه الصوتي أو التركيبي في بنى الجمل المتوالية سواء اتفقت في الدلالة أم لا، وفي الصفحات التالية سيحاول الباحث الوقوف على تلك البنى المتماثلة في ديوان بلبل الأفراح للشاعر عبد الهادي السُّودِي في محاولة للكشف عن قيمتها ووظيفتها، ومعرفة كيف تتحقق من خلالها صفة الشعرية:

أولاً: شعرية التوازي التركيبي:

التكرار (بفتح التاء وكسرها) إعادة الشيء بعد ذكره، جاء في لسان العرب: كَرَّرَ الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. وكرَّرتُ عليه الحديث... رَدَّدْتُه عليه... والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار[45]. وجاء في المنزع البديع "والتكرير هو مثال أول لقولهم (كرر تكريرا: ردّد وأعاد) والتكرار فيه هو بِنْيَةُ مبالغة وتكثير"[46]، والتوازي التركيبي

يقوم على تكرار الصورة النحوية نفسها، فهو عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها أو متواليتين فأكثر لنفس النظام الصرفي النحوي يكون بينهما علاقة متينة تقوم على المشابهة أو التضاد.

وإذا كان التوازي عبارة عن تماثل بين طرفين أو جملتين فأكثر في النظام الصرفي أو النحوي واختلاف في الدلالة؛ فإن شعرية التوازي تكمن فيما يحدثه تماثل تلك البنى من تناغم إيقاعي مع انزياحه صوتاً ودلالة عن أن يكون تكراراً خالصاً، فهو يقوم على التناسق الصوتي أو التوازن التركيبي النحوي أو الصرفي من خلال توزيع الألفاظ في الجملة أو النص توزيعا متعادلا صوتياً أو إيقاعياً، ومثل هذا النوع شائع في ديوان عبد الهادي السُّودِي، على شاكلة قوله:

ما أحيلا الوصال في ظُلَم الليل
وقد غال كل واشٍ رُقادُ
ذاك أهنى الوصال لا شك فيه
هكذا هكذا يكون الوداد[47]

يأتي التوازي التركيبي على المستوى الرأسي بين(ما أحيلا الوصال/ ذاك أهنى الوصال) ليحدث تناغماً إيقاعياً مع اختلاف الدلالة، باختلاف الجزء الأول من الجملتين صوتاً ودلالةً (ما أحيلا/ ذاك أهنى)، على الرغم من اتفاقهما في الوظيفة النحوية، والتوازي في (أحلى الوصال/ أهنى الوصال) أسهم في زيادة الإيقاع وتأكيد دلالة تعلق الشاعر بالمحبوب، ورغبته الشديدة بوصاله، لا سيما في وقت السكون والهدوء بعيداً عن الرقباء والعذال (في ظلم الليل)، كما ان تكرار التركيب(هكذا هكذا) يضاعف من إيقاع البيت الشعري، ويؤكد دلالياً على المعنى المقصود.

فهذا التوازي التركيبي والتكرار أفاد– إلى جانب وظيفته الإيقاعية– تأكيد الدلالة على نشوة الشاعر أو انتشائه بذاك الوصال، ويحمل دلالة إظهار الإعجاب والاندهاش بذلك المستوى العالي من الارتقاء والترقي في الوداد، ذلك المستوى الذي هو خاص ومميز، ليس مما يجيده عامة الناس أو يعرفونه؛ بل هو فريد من نوعه لا يصل إليه إلا الأصفياء، ولا يبلغه إلا الأنقياء، ولا يتقنه إلا العارفون(هكذا هكذا يكون الوداد)

وقوله:

ألا هكذا هكذا يا نديمُ
أدرها إلى أن تراني أهيمْ
وشنِّف لي الكأسَ كي أرتوي
وأشفِ فؤادي فإني سقيمْ
ورَقِّق لي القول يا منشدي
ولَوِّح بذكر الحمى والنسيمْ[48]

نجد التوازي التركيبي على المستوى الرأسي في البيتين الثاني والثالث (شنف لي الكأس= رقق لي القول)، فكل جملة مكون من: فعل (شَنِّفْ/ رَقِّقْ)+ فاعل(ضمير مستتر)+ جار ومجرور(لي/لي)+ مفعول (الكأس/ القول)، إذ تتماثل البنى في الجملتين في الوظيفة النحوية، والإيقاعية مع اختلاف الدلالة، ثم تتوازى وتتوالى رأسياً وأفقياً الأفعال المتماثلة في الصيغة وفي الوزن الصرفي (شنِّفْ/ رقِّقْ/ لوِّحْ) على وزن(فَعِّل) لتخلق نوعاً

من التوازن الإيقاعي والتركيبي مما يسهم في ترابط الأبيات ومنحها صفة الشعرية صوتياً ودلالياً، كما أن تكرار اللفظة (هكذا) قد أحدث أثره الصوتي والدلالي" فللتكرار في حد ذاته دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، وإلا لكان ذلك تحصيل حاصل، وكانت اللغة في حل منه، ولكنها تحمل معنى إضافياً هو مبرر وجودها، وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير "[49]، فجاء التوازي التركيبي والتكرار المتماثل مناسباً لما أراده الشاعر من دلالة التأكيد في طلب إدارة الكأس وإعادة تقديمه للشاربين، وتكرار الإنشاد والتغني بالمحبوب والتلويح بذكر الحمى والنسيم.

ومن التكرار التركيبي في شعر السُّودِي ما نجده في قوله:

أسائل الريح عنهم كلما عبرت
وأسأل الركب هل مروا على الإبل
فهم حياتي وهم سمعي وهم بصري
وهم مرادي من قبل انقضا أجلي[50]

تنتظم تراكيب الجملتين (أسائل الريح/ أسأل الركب) بشكل متوازٍ فهما تتماثلان من حيث الموقع في بداية الشطرين، ومن حيث التركيب فكلاهما مكون من عامل(أسائل= أسأل)+ فاعل ضمير مستتر (أنا)+ معمول (الريح= الركب)، وتوازي الجملتين الناتج عن تماثلهما في الموقع وتشابهما في الوظيفة النحوية والشكل التركيبي يخلق توازنا إيقاعياً، لكن هذا التشابه ينطوي على اختلاف من حيث الدلالة، وهو ما يولد الشعرية

وفي البيت الثاني تنتظم أفقياً تراكيب الجمل الاسمية المكونة من مبتدأ وخبر (فهم حياتي= هم سمعي= هم بصري= هم مرادي)، لتشكل نوعاً من التوازي التركيبي والتماثل الوظيفي النحوي مما يسهم في زيادة إيقاع البيت الشعري، لكن هذا التشابه والتماثل في التركيب مصحوب باختلاف الدلالة تبعا لاختلاف بنية الخبر في كل جملة، وهنا مكمن الشعرية، فتكرار الضمير(هم) يحمل دلالة التأكيد على شخوص الأحبة وتحديدهم دون غيرهم، كما أفاد تكرار الخبر (حياتي/ سمعي/ بصري/ مرادي) دلالة الكلية والشمول، فهم يمثلون كل أحاسيسه وجوارحه ومشاعره، بل هم غاية رجائه وطلبه، وهكذا فإن هذا التوازي التركيبي أسهم في تأكيد القيمة الدلالية وأضفى على الأبيات قيمة موسيقية مثيرة ومؤثرة.

وفي قوله يمدح أحد مشايخ الصوفية جمال الدين الغيثي المقبور برباط المعاين قرب مدينة إب:

منيع الحمى بحر الندى ملجأ الورى
عظيم القِرى ليث الشُّرى طيب الذكر
كريم السجايا معدن الزهد والتقى
وكهف البرايا واسع الحال والقدر[51]

تحتشد مجموعة من الصيغ والتراكيب المتماثلة التي تنتظم في البيتين رأسياً وأفقياً لتشكل توازياً تركيبياً تكرارياً وتوازناً صرفياً يمنح النص قيما جمالية إيقاعية ودلالية، مثل صيغ الصفة المشبهة واسم الفاعل، فالتوازن الصرفي واضح في (منيع/ عظيم/ كريم) إذ هي على وزن (فعيل)، وهي متناظرة في صدارة الأشطر، وتحتل مواقع

متماثلة وتؤدي الوظيفة النحوية نفسها، فهي تتماثل في تشكيل التوازي التركيبي النحوي في الجمل المتوالية التي تتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو+ مضاف إليه (منيع الحمى= عظيم القرى= كريم السجايا= واسع الحال= طيب الذكر)، يزاد عليها توازي الجمل التي ألحقت بواو العطف والمعطوف (معدن الزهد والتقى= واسع الحال والقدر)، فكلا الجملتين مكون من: خبر لمبتدأ محذوف(هو) + خبر المبتدأ(معدن/واسع)+ مضاف إليه(الزهد/ الحال)+ معطوف بالواو(والتقى/ والقدر)، وبهذا " تتحقق شعرية التوازي المتماثل في التعديد بما يخلقه من لذة جمع هذا النمط بين التماثل الشكلي الجامع بين مفردات التعديد صرفيا ونحويا والمختلف دلالياً"[52], إذ أكسب النص إيقاعاً متوازناً يمتع الأذن، فضلا عن القيمة الدلالية في تعديد صفات المدح وتأكيد اتصالها بالممدوح.

والملاحظ أن نصوص الشاعر عبد الهادي السُّودِي في أغلبها تتميز بطابع خاص في الأسلوب، فهو يجمع بين سهولة الألفاظ وبساطة التركيب وعمق الدلالة من خلال ما يجري بين ألفاظه وتراكيبه من تماثلات صوتية وتوازيات تركيبية تسهم في تماسك النص الشعري، وتحدث أثرها في نفس المتلقي إيقاعياً ودلالياً، مما يمنح تلك النصوص صفة الشعرية، من ذلك ما نجده في قوله:

يا حادي العيس بالألحان والنغم
عرِّج بخيف منى من أيمن العلم
واسكب دموعك في أوطان كاظمة
وانزل على جيرة حلوا بذي سلم
فهم أحيباب قلبي لا عدمتهم
وهم مرادي في صمتي وفي كلمي
وهم صيامي وهم فرضي ونافلتي
وهم شفائي من الأمراض والسقم
بهم غرامي بهم سقمي بهم ولهي
بهم سروري بهم وجدي بهم عدمي[53]

تتشابك في النص كثير من المتوازيات التركيبية التي تثير توقع القارئ وتسهم في مضاعفة التنغيم الموسيقي للأبيات، وتؤكد المعاني المطروحة في النص، إذ نجد توازياً في تكرار الطلب أفقياً ورأسياً بصيغة فعل الأمر (عَرِّجْ/ اسكُبْ/ انزِلْ) لتأكيد معاني الارتباط بتلك الأماكن (خيف منى/ أيمن العلم/ أوطان كاظمة/ ذي سلم) والتشوق إليها وإلى ساكنيها، كما نجد التوازي التركيبي في الجمل الاسمية على المستويين الرأسي والأفقي (هم أحيباب/ هم مرادي/هم صيامي/ هم فرضي/ هم شفائي) و(بهم غرامي/ بهم سقمي/ بهم ولهي/ بهم سروري/ بهم وجدي/ بهم عدمي) وهي تراكيب تجمع بين التماثل والتوازن التركيبي النحوي، الذي يسهم في مضاعفة الإيقاع، وبين الاختلاف الدلالي المبني على المغايرة (هم مرادي/ هم شفائي) أو المبني على التضاد (هم شفائي/هم سقمي)(هم سروري/ هم ولهي)(هم وجدي/ هم عدمي)، وهذه التوازيات التركيبية والصوتية والدلالية تسهم في تماسك أجزاء النص، وتزيد من تنغيمه الإيقاعي وتعمق

أثره الدلالي، وهنا تكمن الشعرية.

ومثله ما نجده في قوله:

لهفي على ذاك الزمان وطيبه
لو كان يرجع مثل طيف الزائر
كنا نجدد فيه أثواب الصّبا
ونلذّ فيه بوصل ظبية عامر
هي بغيتي هي منيتي هي فتنتي
هي راحتي هي غايتي هي حاضري
هي ملجئي في شدتي هي مقصدي
هي عمدتي هي باطني هي ظاهري
هي سلوتي هي محنتي هي منحتي
هي قبلتي هي أولي هي آخري
هي لهجتي هي مهجتي هي همتي
هي فرحتي بل سرُّ سرِّ سرائري[54]

يتشكل النص من كثير من التوازيات التركيبية التي تنتظم وتتكاثف على المستويين الأفقي والعمودي لا سيما في الأبيات الأربعة الأخيرة، إذ تتكرر الجمل الاسمية المكونة من مبتدأ (ضمير الفصل/هي) الذي يتكرر عمودياً وأفقياً مع كل الجمل + خبر المبتدأ(بغيتي/ منيتي/ فتنتي...إلخ) وهذه الجمل الاسمية المتكررة تشكل توازياً في تركيبها النحوي، بصور مختلفة من التوازي، فأحيانا على سبيل التكرار الترادفي(هي بغيتي/ هي منيتي/ هي غايتي) وأحياناً على سبيل تكرار التجانس (هي محنتي/ هي منحتي)(هي لهجتي/ هي مهجتي) وأحياناً على سبيل التكرار التقابلي (هي غايتي/ هي حاضري)(هي باطني/ هي ظاهري)(هي أولي/ هي آخري)، والملاحظ أن بنية التوازي التي تبدو في تماثل الجمل المتوالية لا تقف عند البعد الشكلي؛ بل تمتد لتشمل البعد المعنوي من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها وتعدد الصفات المراد إثباتها للموصوف وتنوعها، فعندما يتنامى التوازي فإن دلالة الكلمة(هي) تتعمق في الثانية والثانية تتكثف في الثالثة وهكذا، وهذه الجمل المتوازية وإن اتفقت شكلاً وتركيباً نحوياً إلا أنها تختلف في الدلالة باختلاف بنية الخبر في كل جملة، إذ يتولد عن التماثل التركيبي تعدد دلالي، إذن فبنية التوازي ليست بنية شكلية فحسب؛ وإنما بنية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى والدلالة بالدرجة الأولى، فالشاعر يكرر لغرض دلالي هو تعديد الصفات وتأكيد إثباتها للموصوف(ضبية عامر)، وهنا تتحقق الشعرية، إذ يكتسب النص تلاحماً وترابطاً موضوعياً ودلالياً، ويتضاعف أثره الإيقاعي في نفس المتلقي.

ومن التكرار التركيبي الذي يتسم بالشعرية قوله:

حويدي الجِمَال إلى سوحكم
يحب الجَمَالَ ويهوى الطرب
ويسعى إليكم على رأسه
ويقضي لكم في الهوى ما وجب
وينشد في حبكم جهرة
بدمعٍ جرى وبقلبٍ وجب[55]

إذ نلحظ تكرار التوازي التركيبي النحوي في (يحب الجمال= يهوى الطرب) إذ تم تقسيم الشطر إلى قسمين متعادلين أو جملتين متساويتين وهما مكونتان من: فعل مضارع (يحب/ يهوى) + فاعل

(ضمير مستتر) + مفعول(الجمال/الطرب)، وبين (يحب) و(يهوى) تناغم في الإيقاع والدلالة، كما نلحظ التوازي في (يسعى إليكم= يقضي لكم) فعل مضارع+ فاعل+ جار ومجرور، وكذلك (بدمعٍ جرى= بقلبٍ وجب)، وهذه التوازيات تسهم في ترابط أجزاء النص، وتعلي أثره الإيقاعي، وتعمق أبعاده الدلالية.

وقد تنتظم صور التوازي في بعض المقاطع الشعرية في شعر السُّودِي لتشكل نوعاً من التكثيف في التماثل والتشابه التركيبي مع الاختلاف الدلالي، بما يكسبها صفة الشعرية على شاكلة قوله:

بريق الحمى الغربي من أيمن الخبا
شرى فنفى نومي وذكَّرَني الرُّبى
وهيَّجَ أشواقي وفتَّت مهجتي
وأوما إلى عهد الصَّبابة والصِّبا
وجدد وُجدِي بعدما كان باليا
ومزَّق قلبي مثلما مُزِّقت سبا
رعى الله أيامًا مضت في رُبُوعِهم
فما كان أصفاها وأحلى وأطيبا[56]

إذ تنتظم في النص كثير من البني المتماثلة التي تشكل مجموعة من التوازيات الصوتية والتركيبية والدلالية، والتي يتداخل فيها التماثل التركيبي والتجانس الصوتي والاختلاف الدلالي، بحيث تسهم جميعها في تماسك أجزاء النص وتلاحم بنائه، وتضاعف من إيقاعه الموسيقي وأثره الدلالي، فنجد التوازي التركيبي المتماثل نحويا في الجمل (هيَّج أشواقي/ فتَّت مهجتي/ جدَّد وجدي/ مزَّق قلبي) إذ تتكون جميعها من: (فعل ماضي+ فاعل(ضمير مستتر)+ مفعول)، وهذا التماثل في التركيب يحدث نوعا من التوازي الإيقاعي مع اختلاف في الدلالة، وتوحد الفاعل الضمير(هو) في كل الأفعال يسهم في تماسك النص الشعري، كما أن تماثل صيغة الفعل الماضي مضعف العين(هيَّج/ فتَّت/ جدَّد/ مزَّق) على وزن (فَعَّلَ) أحدث توازنا صوتياً وتأكيداً دلالياً على قوة الأثر، فتوازي الأفعال من ذوات الصيغة الواحدة " يسهم في توليد علاقة تأسيس دلالي بين الأبيات الشعرية المتوازية"[57] وهناك التوازي الصرفي في صيغة التعجب ما كان (أصفى/ أحلى/ أطيب) هذا التوازن الصوتي والترادف الدلالي يفيد تأكيد المعنى المراد، كل هذه التوازيات التركيبية النحوية والصرفية وتوازي الصيغ المتماثلة يحقق نوعا من التوازن الصوتي والتأكيد الدلالي، كما أنَّ التجانس الصوتي في (الصبابة/ الصَّبَا)(جدد/ وجدي)(مزَّق/ مزِّقتْ) قد أسهم في مضاعفة الإيقاع الداخلي للأبيات مع اختلاف في الدلالة،فضلا عن أن التقابل الدلالي بين (جدد/ باليا) قد عكس حال الشاعر ومشاعره المتذبذبة المضطربة لحظة رؤيته (بريق الحمى).

لقد كانت هذه اللحظة فارقة شكلت محور ارتكاز في بناء النص وتسلسل أحداثه، فـ(بريق الحمى) الذي لمع من جهة الأفق الغربي كان هو الشرارة التي أشعلت وجدان الشاعر، إذ ذكره بالأحبة، ثم توالت بعد ذلك سلسلة من صور المعاناة (نفى نومي، ذكَّرني الربى، هيَّج أشواقي،

فتَّت مهجتي، جدَّد وجدي، مزَّق قلبي)، هذه التوازيات المتماثلة التي تشكلت في النص على المستويين الأفقي والرأسي أكسبت النص صفة الشعرية بما حققت فيه من قيم فنية وجمالية على المستويين الإيقاعي والدلالي.

ومن صور التوازي التركيبي في ديوان السُّودِي أن يقيم توازيات تركيبية متماثلة تماثلاً دقيقاً، من خلال تكرار النفي والاستثناء، كما في قوله:

ما لاح بالأبرقين برقٌ
إلا وأطنبْتُ في بكائي
ولا سرى لي نسيم نجدٍ
إلا تشوَّقتُ للقاء
ولا شدتْ في الغصون وُرْقٌ
إلا شجا سجعها حشائي
ولا تنشَّقتُ ريح حزوي
إلا تَنَعَّمتُ بالشَّذاءِ[58]

إذ نلحظ بناءً هندسياً دقيقاً يتشكل منه نسيج النص في صورة متوازيات تنتظم عمودياً وأفقياً، ويأتي أسلوب النفي والاستثناء ليكون هو اللبنة الأساسية في هذا التشكيل، بحيث يتصدر النفي في بدايات الأبيات عموديا بشكل منتظم، وفي المقابل تتصدر أداة الاستثناء(إلا) في بدايات الشطور الثواني (ما لاح /إلا وأطنبت، ولا سرى/ إلا تشوقتُ، ولا شدت/ إلا شجا، ولا تنشقت/إلا تنعمتُ)، وهذا التوازي الهندسي الدقيق يغني النص إيقاعياً ودلالياً، إذ يقوم على تماثل الأفعال (ما لاح/ ولا سرى/ ولا شدت) وهي أفعال ماضية منفية بأداتي النفي(ما/ لا)، وتتحد في الفاعل ضمير الغائب المستتر (هو/هي)، وفي المقابل تماثل الأفعال(إلا و**أطنبْتُ** /إلا **تَشّوَّقتُ** / **إلا تَنَعَّمتُ**)، هي أفعال ماضية بعد أداة الاستثناء (إلا)،وتتحد في الفاعل ضمير المتكلم المستتر(أنا)، وهكذا فإن المجموعة الأولى من المتواليات تتماثل في مواقع متقابلة في علاقتها بالضمير الغائب (هو/هي), والمجموعة الثانية تتماثل في مواقع متقابلة في علاقتها بضمير المتكلم(أنا) وبين ضمير الغائب وضمير المتكلم علاقة توازي تقابلي.

وكل هذه المتواليات تتماثل في مواقع متوازنة لأدائها الوظائف النحوية نفسها, إذ اعتمدت على أداة الاستثناء (إلا), وأدى تكرار أداة الاستثناء على المستوى النحوي وظيفة مهمة لخدمة التماسك النصي, ذلك أن "التوازي المكاني للمفردات المكررة يكشف طاقتها الشعرية ودورها في البناء والدلالة"[59] فجاء التوازي خادما للدلالة يثير دهشة القارئ، ويحدث توترا على المستوى الإيقاعي والتركيبي والدلالي، فعلى المستوى الإيقاعي تتكرر رنة إيقاعية متساوية، وفي التركيب تتماثل الكلمة في بدايات الشطور الأول والثواني (ولا/ إلا)، وأما دلالياً فإنها تعكس الهاجس الانفعالي للشاعر، إذ هي ترسخ دلالة الشوق للأحبة كلما لاح بَرْقٌ من جهة الأبرقين، أو شدا وُرْقٌ فوق الغصون، أو هب نسيم من ناحية نجد، كما أن توالي الأفعال من ذوات الصيغة الواحدة (تشوقتُ/ تنشقتُ/ تنعمتُ) يضاعف من القيمة الإيقاعية والأثر الدلالي.

ثانياً: شعرية الجناس:

إذا كان التوازي التركيبي قد مثل سمة بارزة من سمات الشعرية التي تشكلت في نصوص الشاعر عبد الهادي السُّودِي فإن الجناس قد مثل صورة من صور التوازي وشكل لبنة أساسية ومهمة في نسيجه الشعري.

وإذا كان التوازي يشتغل على مستويات اللغة جميعا: صوتاً وصرفاً ونحواً ودلالةً بما يؤكد أن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية منتظمة في نسق لغوي[60] فإن الشعر يكتسب السمة المسماة "وظيفة شعرية" بفضل إسقاط المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، وينتج عن ذلك ما يسمى التوازي الذي يشمل عند ياكبسون أدوات شعرية تكرارية منها الجناس[61]

والجناس أو التجنيس: أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبها في تأليف حروفها[62] ويعد أفضل ظاهرة يتضح فيها التماثل الصوتي أو المماثلة، وينقسم إلى نوعين: تجنيس المماثلة، وهو" إعادة اللفظ الواحد بالعدد باختلاف المعنى مرتين فصاعدا"[63] وتجنيس المضارعة، وهو" إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حرف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطاً"[64]، وتعمل شعرية الجناس على إحداث الملاءمة بين الألفاظ المتجانسة في الجوانب الصوتية والتركيبية والدلالية لتحقيق المفارقة، من خلال التناغم الصوتي والغموض الدلالي.

ويمثل توازي الجناس ملمحاً واضحاً من ملامح الشعرية لدى السُّودِي، بل إنه ليشيع بصورة واسعة على المستويين الرأسي والأفقي في كثير من نصوصه، كما في قوله:

الحب في مهجتي نار الهوى قدحا
والحب ناولني من راحة قدحا
فلا سبيل إلى صحوي وقد جُلِيَتْ
ولا أبالي بمن في شربها قدحا[65]

أول ما يثير القارئ الجملتان المتوازيتان الواقعتان بشكل متناظر في بداية شطري البيت الأول (الجب في مهجتي/ الحب ناولني)، لكن ما يشده أكثر هو تلك البنى المتجانسة المتماثلة صوتياً التي تنتظم بشكل متوازٍ في نهايات الأشطر الأول والثاني والرابع وهي تأتي ضمن تراكيب متوازنة (نار الهوى قدحا/ من راحة قدحا/ في شربها قدحا) تكسب النص إيقاعا متناغماً مع اختلاف في الدلالة، إذ تتكرر كلمة (قدحا) ثلاث مرات، وفي كل مرة تحمل دلالة مختلفة، فهي في الأولى مأخوذة من قدح الزند: ضربه بحجر ليجرج النار منه، وفي الثانية تعني: إناء الخمر، وفي الثالثة تعني: الطعن والذم، وبالنتيجة فإن التوازي القائم على الجناس أضفى على البيتين قيمة جمالية صوتية ودلالية، إذ يكسر أفق التوقع لدى المتلقي باختلاف الدلالة في كل مرة وهنا تتولد الشعرية.

ومن النصوص التي تعكس الشعرية في توازي الجناس ما جاء في قوله:

قلبي على عهدكم مُقيمُ
والشوق لي مقعدٌ مُقيمُ

ومن عدول الشهود أني
مؤذنٌ في الهوى مُقِيمُ[66]

تنتظم البنية (مقيم) بشكل متوازٍ في نهايات الأشطر الثلاثة وتحتل مواقع متماثلة من حيث الوظيفة النحوية في تركيب الجمل الاسمية التي تنتظم فيها، تتكرر كلمة (مقيمُ) ثلاث مرات على سبيل الجناس التام، وهي تتشابه من حيث الصيغة الصرفية (اسم فاعل) والنحوية (خبر) والصوتية (تتفق فيها الأصوات) مما يشكل توازياً تركيبياً وإيقاعياً متناغماً موحداً يثير في المتلقي المتعة البصرية كما يثير المتعة السمعية، إلا هذا التماثل الشكلي الصوتي ينطوي على اختلاف من حيث الدلالة، إذ هي في الأولى مأخوذة من الإقامة في المكان أي البقاء فيه، يقال أقام في البلاد: اتخذها مقاما له، فهو مقيم فيها، وهي هنا تدل على الوفاء أو البقاء على العهد، أما الثانية فهي من القيام الذي هو ضد القعود (مقعد مقيم)، والثالثة بمعنى: مقيم للصلاة، أي قائم بها لوجود قرينة موجهة هي كلمة (مؤذن)، وهنا تكمن شعرية التوازي في تكرار الجناس، بما يضاعف- صوتياً- من الأثر الموسيقي للنص من جهة، وبما يعمق دلالياً- الفجوة- مسافة التوتر لدى المتلقي من جهة أخرى، فهو في كل مرة يكتشف معنى جديداً للكلمة.

ومثله ما جاء في قوله:

مراسيل شوقٍ نحو ليلى رسائلي
وكتمان وجدي من أجلِّ وسائلي
ولكن جرى دمعي ونَمَّ بما جرى
فتحقيقُ جارٍ عند جارٍ وسائلِ[67]

تنتظم البنى (رسائلي/ وسائلي/ وسائلِ) لتشكل في البيتين توازياً تكرارياً متجانساً على المستوى الأفقي والرأسي، إذ تتفق تلك البنى المتجانسة صوتياً، وتختلف دلالياً، فالأولى: جمع رسالة وهي تشكل جناسا ناقصا مع الكلمة الثانية(وسائلي) التي تعني: جمع وسيلة وهي الأسلوب أو الطريقة، والثالثة اسم فاعل من (سأل)، وتعني: الفقير، أو المستفهم الباحث عن إجابة، وهذا التوافق الصوتي والاختلاف الدلالي هو ما يمنح النص صفة الشعرية، كما أن التجانس في البنى (جرى/ جرى، جار/ جار) يضاعف من الأثر الإيقاعي والدلالي، فكلمة (جرى)، الأولى: من الجريان والسيلان، وهي تشكل تجانسا مع الثانية التي بمعنى: حدث أو حصل، كذلك (جارٍ) الأولى: بمعنى مستمر ومتجدد، والثانية: بمعنى الجار: الملاصق في الدار، وهذا التوازي في الجناس والتجانس في البني المتوالية يمنح النص قيمة جمالية إيقاعية ودلالية، إذ تتضاعف من خلاله درجة الإيقاع الموسيقي للأبيات، كما أن تنوع الدلالة واختلافها يثير لدى المتلقي عنصر الدهشة والمفاجأة، وهنا مكمن الشعرية.

والملاحظ أن توازي الجناس بنوعيه التام والناقص أو التجنيس بشقيه المماثل والمضارع يشكل سمة بارزة وظاهرة إيقاعية ودلالية مميزة وملفتة في شعر السُّودِي إذ يشيع هذا اللون بكثرة

تتحول معه نصوص الشاعر إلى أيقونات نغمية، مشحونة بدلالات متنوعة ومثيرة، على شاكلة قوله:

لولاكِ يا زينة الوجود
ما طاب عيشي ولا وجودي
ولا شجاني وميض برقٍ
ونقر دف وصوت عودِ

إلى أن يقول:

فيا ليالي الرضا علينا
عودي ليخضر منك عودي[68]

تنتظم في النص التوازيات القائمة على الجناس بشكل متوال، يأتي في مطلعها تجانس التصريع بين قافيتي الشطرين في البيت الأول(الوجود/ وجودي) ليشكل توازياً أفقيا يحدث تناغماً إيقاعياً ناتجا تماثل بينهما في الصوت وفي الموقع البنائي، مع اختلاف في الدلالة، إذ الأول بمعنى الكون والثانية بمعنى الحياة، وهناك التوازي الإيقاعي الناتج عن تشابه البنى المنفية (ما طاب عيشي/ ولا وجودي/ ولا شجاني)، وكذلك التوازي التركيبي الإيقاعي المتماثل في(وميض برقٍ/ونقر دفٍّ/ وصوتُ عودِ) فقد أحدث هذا التماثل النغمي إيقاعا منسجما يضاعف من الموسيقى الداخلية للأبيات مع اختلاف في الدلالة.

ثم تتشكل التوازيات القائمة على الجناس في (عودِ/عودي/عودي) إذ يأتي التوازي التجانسي على المستوى الرأسي بين قافيتي البيتين الثاني والثالث (عودي/عودي) فبينهما تماثل صوتي يضاعف من إيقاع القافية مع اختلاف الدلالة، فالأولى تعني: آلة موسيقية، والثانية تعني: عود الخشب، والمقصود بها هنا (الجسد)، وهذه الثانية تشكل بدورها توازياً أفقياً في البيت الثالث مع نظيرتها، إذ يتوازى بداية الشطر الثاني مع نهايته (عودي/عودي) فيحصل توافق صوتي يزيد من تنغيم البيت الشعري مع اختلاف الدلالة، فالأولى بمعنى: ارجعي، والثانية بمعنى: البدن أو الجسد.

وهذا التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي في توازيات الجناس هو الذي يولد الشعرية ويمنح النص قيمة جمالية بما يحدثه من إثارة في المتلقي على عدة مستويات، فهناك إثارة على مستوى الفضاء البصري، إذ تتوزع تلك البنى المتجانسة في التشكيل التركيبي للنص بشكل متوازٍ مثير، وهناك إثارة على مستوى الفضاء السمعي، فالتشابه الصوتي والإيقاعي الناتج عن تماثل البنى يمنح الأبيات إيقاعا متناغماً يضاعف أثرها في المتلقي، وهناك إثارة على مستوى الفضاء التركيبي، إذ تسهم تلك التجانسات في ترابط أجزاء النص، وهناك إثارة على مستوى الفضاء الدلالي، إذ تختلف دلالة البنى المتجانسة في كل مرة مما يحدث الفجوة– مسافة التوتر، ويكسر أفق التوقع لدى القارئ، وهنا تكمن الشعرية.

ولا يخفى ما في هذا التوازي القائم على الجناس من إيقاعية غنائية تكاد تشي بلحنها من خلال القراءة العادية بما يعكس تلقي الصوفية القائم على الإنشاد والتغني.

ومن توازي الجناس المتسم بالشعرية ما نجده في قوله:

سادتي مَرّ في فمي كلُّ حالي
بعدكم يا صلاح قلبي وحالي
يا أُحيبابُ بلبل البين قلبي
صار جسمي من التبلبل بالي[69]

يكتسب البيت الأول بعداً موسيقيا داخليا من خلال اللجوء إلى التصريع والجناس الذي يعد شكلاً من أشكال التوازي بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة إذ تصبح نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية من خلال تكرار البنية (حالي) بشكل متناظر لتشكل توازياً صوتياً ودلالياً، فهي تتشابه صوتياً لتمنح البيت قوة موسيقية مؤثرة، إلا أنها تختلف دلالياً لتثير نوعاً من الدهشة والمفاجأة الممتعة لدى المتلقي، فكلمة(حالي) في الموضع الأول اسم فاعل من (حَلَى)، فهي من الحلاوة المتصلة بالطعم والتذوق باللسان وهي تشكل مع (مّرَّ) توازياً تقابلياً، أما في الموضع الثاني فتعني الحال أو الشأن أو الأمر، يقال: حال الإنسان: ما يختص من أموره المتغيرة الحسية والمعنوية، وعلاوة على ذلك يقابلنا توازي الجناس الناقص على المستوى الرأسي بين (حالي/ بالي) في البيت الأول والثاني، وتكرار المتجانسات على المستوى الأفقي في البيت الثاني(بلبل– التبلبل– بالي)، كل هذا التوازي والتكرار المتجانس المتمثل في التشابه الصوتي والاختلاف الدلالي هو ما يولد الشعرية في النص، يسهم في تماسك أجزائه ويضاعف من تأثيره الإيقاعي والدلالي في المتلقي.

ويكثر التوازي القائم على التجنيس والذي ينتظم ويتوزع عمودياً وأفقياً في مثل قوله:

فهمتُ الرمز والمعنى
فهمتُ وهاج تذكاري
حبيبٌ زارني ليلا
فَذُكَّت منه أطواري
وحيَّاني فأحياني
وهنَّاني بأوطاري
يُغنِّيني فيُغنيني
عن المزمار والطَّار[70]

في النص مجموعة من صور التوازي القائم على الجناس التام أو التجانس في الألفاظ، مثل: (فَهِمتُ/ فَهِمتُ) إذ ينتظم هذا التركيب المتماثل القائم على الجناس بشكل متواز في مواقع متناظرة من الشطرين الأول والثاني فيحدث نغمة موسيقية متكررة تضاعف الموسيقى الداخلية للبيت، كما أن هذا التماثل في الشكل والصوت والموقع ينطوي على اختلاف في الدلالة وهو ما يضاعف القيمة الوظيفية للتوازي ويكسبه صفة الشعرية، فالأولى من الفهم والثانية من الهيام، وبينهما علاقة ترابط دلالي، إذ الأولى سبب والثانية نتيجة، فالهيام كان بسبب الفهم ونتيجة له.

ومثل ذلك توازي الجناس المقلوب (أطواري/ أوطاري)على المستوى الرأسي، تماثل في الصوت مع اختلاف في الدلالة، فالأولى جمع طور بمعنى الحالة أو الهيئة، والثانية جمع (وَطَر) بمعنى الحاجة والبُغْيَة، فضلا عن التجانس بين (حَيَّاني/أَحيَاني) و(يُغَنِّيني/يُغْنِيني)، هذه التوازيات

في البنى المتجانسة تسهم في تماسك أجزاء النص، وتثير توتر القارئ على المستويين الإيقاعي والدلالي.

والملاحظ أن بعض النصوص الشعرية في ديوان السُّودِي تتحول إلى توازيات متوالية تنتظم من خلال الجناس في النص كاملاً، من ذلك ما نجده في النص الذي يفتتحه بقوله:

نسيم نجدٍ سرى وهناً فأشجاني
وبات يبعث لي همي وأشجاني

يقول فيه:

وملتُ ميل غصون البان في كُثُبٍ
لا بل تمايل من في أوسطِ الحانِ
فهمتُ لما فهمتُ الرمز من فمه
كأنني سامعٌ تلوين ألحانِ
هذا سروري ببشراهم فكيف بهم
فالله يجلو بهم همي وأحزاني
إني لأفرح بالبشرى وإن بعُدَتْ
منهم وفي ذكرهم تسهيل أحزانِ[71]

وهكذا يستمر النص من أوله إلى آخره تنتظم وتتوالى التوازيات المتجانسة في النص عمودياً وأفقياً على مستوى القافية وعلى مستوى الأجزاء الداخلية للنص، بما يكسبه قيمة إيقاعية ودلالية، ويتمثل ذلك في الثنائيات المتوازية (أشجاني/ أشجاني.)(الحَانِ/ أَلحَانِ) (فَهِمتُ/ فَهِمتُ) (أحزاني/ أحزانِ)، إذ تشكل الثنائية (أشجاني/ أشجاني) في البيت الأول نوعاً من التوازي الأفقي القائم على الجناس والتصريع يكسب البيت بعداً موسيقيا داخليا بما يشكله من نغمة متماثلة متكررة في مواقع متناظرة في نهاية الشطرين، ولا تقف قيمة التوازي هنا عند البعد الشكلي والإيقاعي فحسب؛ بل يمتد إلى البعد المعنوي إذ ينطوي هذا التشابه الصوتي على تباين دلالي، فأشجاني الأولى بمعنى: أطربني، والثانية: جمع شجن وهو الحزن، ومثلها ثنائية(فَهِمتُ/فَهِمتُ)، الأولى: من الفهم، والثانية: من الهيام، وهو ما يثير توتر القارئ ويكسر نسق توقعه ويكسب النص صفة الشعرية.

وعلى المستوى الرأسي تأتي ثنائيات (الحان/ أَلحان) الأولى: مقصف الخمر، والثانية: جمع لحن وهو النغم الموسيقي، و(أحزاني/أحزان) الأولى: جمع حُزن (بضم الحاء)، وهو الهم، والثانية: جمع حَزْن (بفتح الحاء)، وهو ما صَعُبَ أو غَلُظَ أو خَشُنَ من الأرض أو الأمر، فكل هذه التوازيات المتجانسة المتوالية والتجانسات المصاحبة (مِلْتَ/ميل/ تمايل) تكسب النص قيما جمالية ودلالية، تلاحماً وتماسكاً بين أجزائه، وزيادة في التنغيم والإيقاع الصوتي وثراء في التنويع الدلالي مما يعظم أثره في نفس المتلقي.

المبحث الثاني: شعرية البنى المتغايرة (المتضادة أو المتقابلة):

التضاد أو الطباق هو" الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة"[72] والمقابلة: إيراد الكلام ثم مقابلته في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة[73]، وقد اتخذ في النقد العربي القديم عددا من المسميات، مثل: المطابقة والمقابلة والتكافؤ[74].

وإذا كان مفهوم التضاد قد اقتصر في النقد العربي القديم على الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو القصيدة[75] فإنه قد توسع في النقد الحديث ليشمل جميع اشكال المغايرة والتمايز بين الأشياء في اللغة وفي الوجود[76]، وقد أشار بعض النقاد القدامى إلى القيمة الوظيفية التي يكتسبها النص من التضاد أو التقابل فيرى حازم القرطاجني أن المعاني المتقابلات يكون لها موقع من النفس عجبا[77] ويرى عبد القاهر الجرجاني أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعدَ ما بين المشرق والمغرب، ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين[78]، وللتقابل دور مهم في الكشف عن العناصر المتصارعة في بنية القصيدة، فهو الذي يبرز" الحركة التي تموج بها المعاني داخل النص عندما يصبح النص تقابلا بنائيا يتكئ عليه النص في مكوناته وعلاقاته" [79]، ويكتسب قدرا من الغنى الجمالي والحيوية الدلالية، فالتقابل أو التضاد يشكل في النص قيمة وظيفية مهمة، وهو بحسب بعض النقاد المحدثين يعد مبدأ "من المبادئ الحاسمة في التحليل البنيوي"[80] والمتأمل في شعر السُّودِي يلحظ شيوع التضاد والتقابل بصورة ملفتة مثيرة تجسد الشعرية، ويمكن أن نلحظ ذلك في كثير من المواضع في شعره كما في قوله:

إذا اشتقت رؤياهم فقلبي محلهم
ولست على الأحباب أخشى من الفقد
ومنذ عرفت الحب ما رمت غيرهم
وفيهم مذاق المرِّ عندي كالشهد
عذابهم عذبٌ وسخطهمُ رضا
وجورهم عدلٌ وكالوصل لي صدي[81]

للشاعر فلسفته الخاصة في التعبير عن الأحبة والشوق إليهم، فإذا اشتاق إليهم اطمأن لرؤيتهم؛ لأنهم قد حلوا في قلبه، ومن ثم فهو لا يخشى فقدهم، وبحسب تعبير المقالح: هكذا هو الصوت الصوفي يضعنا في قطب من الكون يختلف عن القطب الذي يتحرك فيه الناس المسطحون[82]، ففي قوله (فقلبي محلهم) دلالة على المعنى المضاد المسكوت عنه، وهو أن قلبه يخلو من غيرهم، فلا يسكنه أحد سواهم، يؤيد ذلك ما جاء في البيت الثاني (ما رمت غيرهم)، وفي ظل هذا الإحساس العميق بالعشق والتعلق بالأحبة فإن المتضادات تتساوى في حبهم، وفيهم يصبح مذاق المر مستلذا أشبه بطعم العسل، وعذابهم مستعذب، ولا اعتراض على سخطهم وجورهم فهو بمقام الرضا والعدل، وما يصدر عنهم من صد وهجران يصبح مستطابا لذيذا كلذة الوصال، وهكذا تنتظم في النص البنى المتغايرة الضدية (المر≠ الشهد، عذاب≠ عذب، سخط≠ رضا، الوصل≠ الصد) لتشكل توازياً تقابلياً يمنح النص صفة الشعرية بما يعمق فيه من قيم جمالية إيقاعية ودلالية، وهذا النوع من التوازي يقوم على توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتنغيم الصوتي والموسيقي "اعتمادا في ذلك على التقابل والتوازي عن طريق التضاد بين البنى والجمل وما ينتج عن

ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية"[83].

وتلك البنى المتوازية وإن كانت في الظاهر تحمل دلالات تضاد أو تقابل؛ إلا أن الشاعر يجعلها مجازا تتساوى في الدلالة، إذ مهما يصدر عن الأحبة من ظلم أو سخط وتعذيب وصد وهجران فإنه يبقى في نظره متقبلا، بل مستلذا مستعذبا، وتلك مفارقة عجيبة تعكس رؤية الشاعر وموقفه.

والملاحظ أن البنى المتغايرة المتضادة تشكل لبنة أساسية حاضرة في بناء النص الشعري في ديوان السُّودِي، إذ تمثل ظاهرة بارزة ومميزة في شعره، على شاكلة قوله:

يا منى قلبي و يا سكني
فيك سِرّي صار كالعلن
وكثير فيك أحسده
وكثير فيك يحسدني
قمت في شرع الهوى ألفاً
بفروض الحب والسنن[84]

يتضمن النص مجموعة من الصيغ والتراكيب التي تشكل توازياً تقابلياً يرتكز على ما بينها من علاقة تضاد أو تقابل، مثل: (فيك سري/ صار كالعلن)(أحسده/ يحسدني) (الفروض/ السنن)، وهذه التقابلات تمنح النص خاصية إيقاعية فضلا عن الدلالة الضدية في ظاهر الألفاظ، لكن الشعرية لا تقف عند هذا المستوى الظاهر فحسب؛ بل تمتد إلى الدلالة العميقة التي تكمن في عمق هذا التوازي، وهي دلالة تساوي الأضداد، فالسر في دلالته الأصلية يقابل العلن، لكنه هنا تساوى مع العلن، فالحب الذي كان سرا من صفاته الخفاء والكتمان صار ظاهراً بارزاً (كالعلن)، فقد بدت علاماته فكشفت ما كان مستورا، ومثل ذلك يمكن قوله في التوازي بين (أحسده/يحسدني)، إذ لم يعد هناك طرف حاسد وآخر محسود بل تشابه الطرفان، إذ صار كلاهما حاسد ومحسود في آن معاً، أحسده على جماله ويحسدني على عشقي لهذا الجمال والتفاني فيه، وفي البيت الثالث يتماهى الضدان ويتساوى المتغايران(الفروض/ السنن)، فالسنن يثاب فاعلها ولا يعاقب تاركها والفروض يجب القيام بها، ويعاقب تاركها، لكن هذه الثنائية المتغايرة تستوي في نظر الشاعر، فهو في شرع الهوى يستعد للقيام بسنن الحب ويؤديها تماما كما يؤدي الفروض لا فرق، وذلك دليل إخلاص واجتهاد، وهكذا تنتظم هذا التوازيات التقابلية لتعكس الهاجس الانفعالي للشاعر، إذ ترسخ دلالة عشق الجمال الإلهي وشدة التعلق به والوفاء والإخلاص له.

وتتجلى شعرية التوازي التقابلي في مثل قوله:

ياغائباً وسويدا القلب مأواه
وحاضراً كل من في الكون يهواه[85]

يتضمن البيت السابق تقابلات متوازية تنتظم في مواقع متناظرة في شطري البيت، تتمثل في (غائبا/حاضرا)، فالغياب ضد الحضور ونقيضه، فإذا غاب الشيء انتفى حضوره وإذا حضر انتفى غيابه، لكن أن يجتمع له الغياب والحضور معا

فتلك مفارقة عجيبة ومثيرة، استطاع الشاعر من خلالها أن يثير توتر القارئ، فهو ينادي المحبوب الغائب الحاضر البعيد القريب في آن، فهو (البعيد/ يا غائبا)(القريب/سويد القلب مأواه)، وهو (الحاضر/ وحاضرا)(الغائب/ كل من في الكون يهواه) صعب المنال بعيد الوصال، "ومن هذا الجمع بين المؤتلف نحويا المختلف دلالياً تتكثف حالة التوتر لدى المتلقي ما يستدعي منه حركة الذهن... لإدراك كنه هذا الجمع بين المتقابلين في نسق واحد"[86]، إذ استطاعت هذه التقابلات أو الثنائية الضدية أن تنقل المشاعر القلقة المتوترة وتصور الواقع النفسي للذات المشتتة بين الحضور والغياب (الرغبة في الوصل /الخوف من القطيعة)، وهذه الدلالات العميقة الناشئة عن تقابل الأضداد هي التي أكسبت البيت صفة الشعرية، ومنحته قيمة جمالية على المستويين الإيقاعي والدلالي.

وفي قوله:

لا تحسبوا يا قوم قلبي خافقاً
لكنه طرباً عليه يُصَفِّقُ
حجي وتعميري مواسم قربه
ونواه فتقٌ ما له من يرتُقُ
كلفي به خُلُقٌ قديمٌ راسخٌ
وهوى سواه تصَنُّعٌ وتَخَلُّقُ[87]

تشكل البنى (خافقا/ طربا) (قربه/ نواه) (كلفي به خلق قديم/ هوى سواه تصنُّع) توازياً تقابلياً ناشئاً عن العلاقة الضدية في الدلالة، وهذا التوازي التقابلي يمنح النص تلاحماً وتماسكاً بين أجزائه من حيث الموضوع، وتناغماً إيقاعياً من الناحية الصوتية وعمقاً من جهة الدلالة، بما يحقق معنى الشعرية فـ (خفقان القلب) حالة مشتركة بين ضدين: الخوف والفرح لكن كلمة(طربا) أتت لتوجه الدلالة، كما أن الجمع بين (القرب والنوى) عَمَّقَ دلالة التمزق بين حالتين، فالقرب من المحبوب مواسم حج وعمرة بالنسبة للشاعر بجامع الطمأنينة وصفاء النفس واغتنام النوال، وهو في مقابل (النوى) الباعث على القلق وتكدر النفس، ومثل ذلك التقابل بين (كلفي به خلق قديم/ هوى سواه تصنُّع) التي تصور المفارقة بين نقيضين، بين كَلَف الشاعر بمحبوبه الذي هو خلق صادق راسخ متأصل في النفس، وبين الكلف الزائف بغيره، فهو تَكَلُّفٌ وتَصَنُّع، وفرق بين الكلف والتكلف والخلق والتخلق، فالبنى المتضادة ولدت نغمات إيقاعية معبرة عن الموقف الفكري والنفسي للشاعر، كما عمقت دلالة القلق والتوتر والمغالبة النفسية بين شعورين متقابلين، الشوق للقرب والوصال والخوف من البعد والقطيعة، كما عمق دلالة الفرق بين هواه الأصيل والهوى الزائف تجاه غيره.

ومن صور البنى المتقابلة التي تحقق معنى الشعرية في شعر السُّودِي ما نلحظه في قوله:

ذلي لعزك يا حبيبي لائقُ
وبك الوصال من القطيعة أليقُ
حاشاك منقطعي وفضلك شاملٌ
للعالمين وكأس وصلك يُدهَقُ[88]

ترتبط البنى (ذلي/ عزك)(الوصال/ القطيعة) (منقطع/ وصلك) بعلاقات ضدية لتشكل توزياً

تقابلياً على المستويين الأفقي والرأسي، يحقق معنى الشعرية بما تضفيه من قيمة إيقاعية ودلالية، فالتقابل بين (بك الوصال/من القطيعة)(حاشاك منقطعي/ كأس وصلك) رأسياً وأفقياً في البيتين يسهم في تماسك النص، أما على المستوى الإيقاعي فإن هذا التقابل يُحْدِثُ نوعاً من التوازي النغمي المؤثر في أذن السامع، وعلى المستوى الدلالي يعكس الهاجس الانفعالي للشاعر ويرسخ دلالة الخضوع والامتثال للمحبوب، ويعمق معاني الشوق للوصال، فتذلل الشاعر لائق به أمام عز المحبوب الذي هو بعزته وجلاله ومقامه الرفيع جدير بذلك التذلل، وفي المقابل فإن ذلك المقام وتلك العزة التي للمحبوب تحتم عليه أن يكون رفيقا بمحبيه، فهو أليق بأن يمنحهم القرب والوصال بدلا من القطيعة، فحاشاه أن يقطع وصله عن محبيه في حين أن فضله شامل قد عم جميع الخلق، فهذه الثنائيات الضدية أضفت على النص نغمة إيقاعية تراتبية، ويفهم المتلقي من خلالها أن الشاعر قبل بالذل مقابل أن يحظى بوصال المحبوب.

ومن شواهد التوازي التقابلي التي تتصف بالشعرية قوله:

حاضر في القلب لم يَغِبِ
لَذَّ لي في حبه تعبي
مِحَنِي في عشقه مِنَحِي
لم يلمني فيه غير غبي
سقمي من سقم مقلته
والشفا في ذلك الشنب[89]

يلحظ القارئ اطِّراد ثنائيات البنى المتضادة في معجمها اللغوي، والتي تحتشد في الأبيات السابقة مشكلة توازياً تقابلياً يعزز من الإيقاع النغمي للنص، ويجعل القارئ أمام مفارقات دلالية مثيرة تعكس رؤية الشاعر وموقفه الفكري والنفسي، فالشاعر هنا يعبر عن علاقته بالحضرة الإلهية إن جاز التعبير أو عشقه وتعلقه بالجمال الإلهي الذي هو حاضر لا يغيب عن قلبه، يستلذ في سبيله التعب، ويستطيب في عشقه الألم، ويستمد الشفاء مما فيه من سقم، لكنه ينقل هذه المعاني والدلالات من خلال البنى المتقابلة المتوازية (حاضر/ يغب) (لذ لي/ تعبي)(محني/ منحي)(سقمي/ الشفا)، التي يجتمع في بعضها الطباق والجناس (محني/ منحي)، وهي تنتظم في مواقع متناظرة، إذ تأتي (حاضر) في بداية الشطر الأول لتقابلها موقعاً ودلالةً في نهاية الشطر(يغب) فتشكلان توازياً تقابلياً بين بداية الشطر ونهايته، ومثلهما ثنائية (لذَّ/ تعبي) في الشطر الثاني، وهو ما يضاعف من الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، ويعكس رؤية الشاعر وموقفه، ومثل ذلك تناظر (محني/ منحي) في البيت الثاني، و (سقمي/ الشفا) في البيت الثالث، وهذه الثنائيات تغني النص بإيقاعات نغمية ناشئة عن الدلالات المتضادة، وعن توازي التكرار الترادفي والتقابلات والتجانسات، إذ تأتي ألفاظ (الحضور، اللذة، المنحة، الشفاء) لتمثل توازياً ترادفيا دالاً على المتعة أو اللذة المعنوية، في مقابل ألفاظ (الغياب، التعب، المحنة، السقم) لتمثل توازياً ترادفياً دالاً

على المعاناة أو الألم النفسي، وكل مجموعة تمثل بنى متقابلة مع المجموعة الأخرى بحيث تحمل في مجموعها دلالة المفارقة وصورا من التضاد التي تفصح عن رؤية الشاعر وتكشف عن الأنساق المتضادة التي تحدد موقفه ومشاعره.

ومن النماذج التي تتشكل فيها توازيات تقابلية ما نجده في قوله:

ليس لي إلا بكم يتم السرورُ
يا عُرَيباً هم بقلبي حُضُورُ
أنتم الأغنياء حُسناً ولكن
أنا صَبٌّ إلى الوصال فقيرُ
فاسمحوا لي ولو بطيف خيالٍ
إن نفع القليل منكم كثيرُ[90]

يفتتح الشاعر المقطع بجملة (بكم يتم السرور) بعد النفي والاستثناء الذي يفيد الحصر والقصر، إذ حَصَرَ تمام السرور وقَصَرَه على الأحبة دون غيرهم، وهذا ينطوي على معنى مضاد مسكوت عنه، وهو أنه بغيرهم أو من دونهم لا يتم السرور؛ بل يحصل ضده، ثم تتوالى التوازيات التقابلية في (أنتم الأغنياء/ أنا فقير)(نَفْعَ القليل/ منكم كثير) لتشكل توازيات تقابلية تمنح النص تنغيما مثيرا من خلال التقابل الدلالي، فهم أغنياء بحسنهم وجمالهم، وهو في المقابل فقير محتاج إلى وصل ذلك الحسن والجمال، لذلك فإن القليل من الأحبة (ولو كان طيف خيال) يساوي عنده كثير، فالغني إذا أعطى مما يملك ولو قليلا فإن ذلك القليل يغني الفقير ويكفيه، لأنه بطبيعة الحال لا يطمح بأكثر مما يسد حاجته الضرورية، لقد عكست تلك البنى المتقابلة دلالة التمزق النفسي والصراع الداخلي الذي يحسه الشاعر بين رغبته في القرب ورهبته من البعد، بين الشوق الذي يجعله دائما في أمل طامح لوصل الأحبة وبين واقع المعاناة الذي يجعله يعيش مرارة الحرمان وطمع دائم في الوصال.

ومن صور شعرية التوازي التقابلي في شعر السُّودِي ما يتمظهر في قوله:

كل الهوى إلا هواها علةٌ
أسمعتَ يا مفتون أم لم تسمعِ
لو لاح أدنى بارقٌ من حسنها
للكون صار إلى الفناء المفظعِ[91]

يستثمر الشاعر فاعلية التضاد أو التقابل للتعبير عن موقفه من الحياة والوجود وتعلقه بالذات الإلهية، ويمكن أن نلحظ ذلك في البنى التي تحمل دلالات متضادة أو متقابلة، كما في (سمعت/ لم تسمع)، فهما متقابلتان متوازيتان في بداية الشطر ونهايته، وسواء أكان التقابل الدلالي ناشئ عن تقابل الإيجاب والسلب كما في الثنائية السابقة، أو ناشئ عن تقابل (الحضور/ الغياب) كما في التركيب (لاح بارق) الذي يقتضي الحضور، يأتي في مقابل (صار إلى الفناء) الذي يقتضي الغياب، أو ناشئ عن تقابل بين المعنى الظاهر في اللفظ المذكور وبين المعنى الخفي المسكوت عنه المضاد له المتولد عنه، كما سنبينه في البيت الأول بعد قليل، فإن هذه التقابلات تشكل توازياً يثير توتر المتلقي من الناحية الصوتية والدلالية ويمنح النص صفة الشعرية.

إن ما يمكن أن نلحظه في مطلع البيت الأول (كل الهوى إلا هواها علة)، أن الجملة تنطوي على معنى خفي يقابل المعنى الظاهر، إذ يأتي المطلع في سياق جملة مثبتة للتعبير عن رؤية الشاعر وموقفه من الحياة والوجود والحب، وإثبات الشيء نفي لضده، والعكس بالعكس، فهو يرى أن كل حب أو تعلق بشيء في هذه الحياة يعد مرضا عضالا فتاكا(علة)، باستثناء حب الله والتعلق بجمال الذات العلية (إلاهواها)، هذا المعنى الظاهر يقود إلى دلالة بعيدة مضادة مسكوت عنها، أي أنه إذا كان كل هوى هو علة (إلا هواها) فإن المعنى المتولد المضاد هو أن هواها صحة، فهو صحة للأرواح والعقول والأبدان، وهذه الحقيقة أو الفكرة التي يعتقدها الشاعر ويعتنقها يؤكد عليها من خلال الاستفهام في البنية التقابلية (أسمعت أم لم تسمع) هذا التقابل أفاد دلالة التأكيد على ضرورة الاستماع لما يقوله لأهميته، وهو التخلي عن كل هوى والتمسك بحبل الحق والتعلق بهوى الخالق والانشغال بجمال الله وجلاله، الذي هو مصدر الوجود والفناء، فلو لاح لمح من هذا الجمال على الكون لصار إلى الفناء، والشاعر قد وظف تقنية التقابل لمعالجة فكرته وتقديم رؤيته، فهي تفصح عن رؤيته في الكشف عن الأنساق المتضادة التي تحدد موقفه من قضايا الحياة، ومن ثم فإن هذا التقابل ليس مجرد تناظر في الألفاظ أو تضاد في الدلالات؛ بل تعبير عن الوجود من خلال العلاقات التي يقيمها الشاعر، فالوجود يتحقق في علاقة الأشياء بعضها ببعض.

ومن التوازي التقابلي الذي يتصف بالشعرية ما نجده في قوله:

حكمت بسلطان الجمال على قلبي
وحققتَ لي التلقيب بالهائم الصَّبِّ
وأظهرت وجداً طالما قد كتمته
وصيَّرْتني في الحب أحير من ضبِّ

يقول:

فدمعيَ لم أفقدْ ونوميَ لم أجدْ
فيا ليت شعري ما الذي كان من ذنبي
فبالله يا ليلَ التواصلِ عُدْ لنا
بكل الذي نهوى و يا فاتني عُجْ بي

وواصل كليمَ الشوقِ والبينِ والنوى
وخَلِّ دلالَ العُجْبِ حاشاكَ من عُجْبِ
فيا عُرْبَ نجدٍ أنتمُ كل بغيتي
وغاية آمالي وحسبي لكم حبِّي
وودِّي لكم فرضٌ ووُدُّ سواكمُ
عليَّ حرامٌ كيف يوصفُ بالنَّدْبِ
وفي كل حين أنتم نُصب ناظري
وأذكركم في حالة الأكل والشربِ[92]

يتوافر النص على مجموعة من التوازيات التقابلية التي تنتظم بشكل متوالٍ وفي مواقع متناظرة من التركيب لتمنح الأبيات إيقاعاً موسيقياً متناغماً وأثراً دلالياً مثيراً للمتلقي، ففي البيت الثاني يلقانا التوازي التقابلي في(أظهرتَ/ كتمتُ) إذ يتماثل التركيب في الجملتين ويتناظر في بداية الشطر ونهايته ويتشابه من حيث الوظيفة النحوية، فكلا الجملتين مكون من فعل+ فاعل مع تقابل في

الدلالة، فالظهور يأتي في مقابل الكتمان، كما أن الفاعل في (أظهرتَ)وهو ضمير المخاطب(أنت) يأتي في مقابل ضمير المتكلم (أنا) في (كتمتُ).

وفي البيت الثالث نجد التوازي التركيبي القائم على المقابلة الضدية، إذ تم تقطيع الشطر الأول إلى قسمين متساويين في جملتين متماثلتين من الناحية التركيبية والوظيفية(دمعي لم أفقد) (نومي لم أجد)، فهما مكونتان من مبتدأ+ مضاف إليه ضمير المتكلم (دمعي= نومي)+ جملة خبرية مكونة من أداة جزم(لم= لم)+ مضارع مجزوم (أفقد = أجد)+ فاعل ضمير مستتر(أنا)، وهذا التشابه والتماثل الشكلي الصوتي والتركيبي الناتج عن تماثل البنى يمنح الأذن إيقاعاً متساوياً متوازناً متوازياً يضاعف من التأثير الموسيقي للبيت الشعري، إلا أنه تماثل ينطوي على تضاد وتقابل دلالي بين (لم أفقد/ لم أجد)،فهما على النقيض، وحضور البكاء(نومي لم أفقد) يقابل غياب النوم(نومي لم أجد)، وهذا التضاد والتقابل يفضي في النهاية إلى دلالة التأكيد على معنى شمولي وهو سيطرة الحزن والألم على الواقع النفسي والانفعالي للشاعر، وهنا مكمن الشعرية، كما نلحظ تماثلا في التركيب النحوي في شطري البيت التالي،(يا ليل التواصل عد لنا = يا فاتني عج بي)، إذ نجد تماثلا في التركيب والوظيفة النحوية وتقابلاً في الدلالة، إذ الأول نداء لغير العاقل والثاني نداء للعاقل وهما على طرفي نقيض.

وفي البيت الخامس يأتي التوازي التقابلي المتماثل في التركيب والوظيفة النحوية بين (واصل كليم الشوق) في بداية الشطر الأول وبين ما يناظره في الشطر الثاني (خل دلال العجب)، فكلا الجملتين مكون من فعل أمر (واصل= خلّ) وفاعل (ضمير مستتر/أنت) ومفعول (كليم= دلال) ومضاف إليه (الشوق= العجب)، لكن هذا التماثل الشكلي في التركيب والوظيفة النحوية وفي التموضع من الشطرين ينطوي على تقابل دلالي، ففي الجملة الأولى دعوة إلى الالتزام أو إلى البقاء على الوصال (واصل)، وفي الثانية دعوة إلى الترك والتخلي عن العُجْب (خلِّ)، والالتزام نقيض التخلي.

وفي قوله (أنتم كل بغيتي) في البيت السادس دلالة باطنة عميقة مسكوت عنها تتمثل في الدلالة المعاكسة لدلالة اللفظ المعلن، فإذا كانت دلالة اللفظ المعلن إثبات وتأكيد أن الأحبة بالنسبة إلى الشاعر هم كل مقصده وغايته، فإن الدلالة المعاكسة المستوحاة هي نفي أن يكون له أي مطلب أو مقصد في غيرهم، وهذا النوع من التوازي أو التقابل الدلالي لا يفهم من ظاهر اللفظ؛ بل يحتاج إلى تعمق في الوصول إليه، لذلك يكون أحفل بالشعرية، لأنه " كلما كان التوازي عميقا كان أحفل بالشعرية"[93].

وفي البيت السابع نجد توازياً أفقياً بين (ودِّي لكم/ وِدّي سواكم) على سبيل التقابل لإظهار موقف الشاعر وشعوره المتباين تجاه طرفين (الأحبة/سواهم) وتتضاعف دلالة التوازي من خلال المقابلة بين (فرض/حرام) إذ يمثلان أقصى درجات المفارقة بين النقيضين، فوِدُّهم (فرض)،

والفرض يقتضي الوجوب والإلزام، كما أن في أدائه أجر وثواب، وفي تركه إثمٌ وعقاب، وفي المقابل وعلى النقيض فإن ودَّ سواهم (حرام)، والحرام يقتضي المنع والاجتناب، ففي ممارسته إثمٌ وعقاب وفي تركه أجرٌ وثواب، والشاعر يستعير هذه الألفاظ من الحقل الديني ليصور رؤيته وفكرته وليعبر عن موقفه وتعلقه بالأحبة الذين سكنوا نجد، أو دفنوا في تلك البقاع، فمحبتهم واجبة في نظره لأنهم سبل هداية، والتعلق بغيرهم لا يدخل حتى في باب الندب والاستحباب، بل هو حرام، لأن مثل هذا التعلق قد يفضي إلى الانشغال بغير المفيد، والابتعاد عن الطريق الموصل إلى الجنة والرضوان والقبول عند الله. ويشتمل البيت الأخير على تقابل معنوي مسكوت عنه، مستوحى من منطوق الشاعر (أنتم نصب ناظري)، فالمعنى المقابل المسكوت عنه هو(سواكم غائب عن خاطري)، إذ يتشكل غياب الآخر في مقابل حضور الأحبة فهو لا ينسى ذكرهم حتى في لحظات الانشغال بالأكل والشرب، وبين (الأكل/ الشراب) تقابل دلالي يفيد معنى الدوام والشمول والاستغراق الزمني.

وهكذا فإن هذه التموضع المتماثل والتشابه في التركيب والوظيفة النحوية مع التقابل الدلالي في البنى المتوازية هو الذي يحقق معنى الشعرية في الأبيات، بما يضفيه من تلاحم بين أجزاء النص وزيادة تنغيمه الإيقاعي وأثره الدلالي في نفس المتلقي.

والسُّودِي في كثير من نصوصه يحرص على بناء توازيات تقابلية دقيقة تمنح نصه الشعري قيمة صوتية مؤثرة وبعداً دلالياً عميقاً يحقق معنى الشعرية في مثل قوله:

فإذا شهدت جمال ليلى بادياً
فاسجد لبهجتها سجود مودعِ
ولِحَانِ قهوتها فَصَلِّ مواصلاً
واخضع لساقيها تنل ما تدعي
وإذا سقى فاشرب وإن غنى فطبْ
واطرب ومن وجد عذارك فاخلعِ
واجعل مكان الصحو سكرا دائما
واسكن جنان الوصل أنزه موضعِ[94]

الشاعر يستعير الرموز (ليلى– الحان– القهوة– الساقي) ليكني بها عن عالم المحبوب على طريقة شعراء الصوفية، فالشرب والغناء والحب والطرب لا ينتمي إلى عالم الجسد بل إلى عالم الروح، فالجمال هنا هو جمال الذات الإلهية، والغناء والطرب إنما هو التغني والسرور والارتياح بذلك الجمال، والشرب إنما هو شرب من كأس الإيمان الذي يخامر قلوب العارفين وعقول العاشقين لجلال الله حتى لا يرجون صحواً لسكرهم ذاك، والسكر هنا لا يغيب صاحبه عن الوعي بل يزيده صفاءً وحدة وتوقداً وتحليقاً في فضاء الجمال وكشفاً للحقائق الإلهية، ويصبح الصحو منه غفلة وانشغالا عن الحق بمتع الدنيا، وفيه غياب عن الحقيقة المهمة، هذه المعاني والدلالات يقدمها الشاعر في صور متنوعة من التوازيات التركيبية الترادفية والتقابلية التي تنتظم في النص على

المستويين الأفقي والرأسي فتثريه إيقاعياً ودلالياً، إذ يقابلنا في البيت الأول والثاني نوعٌ من التوازي التركيبي المتمثل في تكرار جمل الشرط المكونة من أداة الشرط+ جملة الشرط+ جملة الجواب المقترنة بالفاء(إذا شهدتَ... فاسجد/ إذا سقى فاشرب/ إن غنى فطب واطرب)، وتنتظم فيها أفعال الماضي(شهد/سقى/ غنى) لتشكل فيما بينها نوعا من التوازي المتماثل في الصيغة، ومثلها التماثل في أفعال الأمر (اسجد/ اشرب/ طب/ اطرب) لتشكل نوعا من الترادف الصوتي والتأكيد الدلالي، فتكرار الجمل الفعلية على المستوى النحوي يؤدي وظيفة مهمة لخدمة التماسك النصي, ويكون التوازي خادما للدلالة(95).

كما أن تكرار صيغة فعل الأمر على مستوى النص (اسجد/ صلِّ/ اخضع/ اشرب/ طب واطرب/ اخلع/ اجعل/ اسكن)، أوجد نوعا من التماثل الصوتي والترادف أو التشابه الدلالي، إذ إن تكرار الطلب يفيد دلالة تأكيد الإلزام بالفعل، ويمنح النص قيمة إيقاعية متجانسة، إذ جاء توحد إسناد الأفعال إلى الفاعل المستتر (أنت) في كل الأفعال, من أجل التماثل الذي يخدم التوازي, هذا الالتزام بالفاعل الواحد أسهم في ترابط الأبيات الشعرية وتماسكها فخلق انسجاماً ماتعاً، ونلحظ نوعا من التجانس الصوتي والترادف الدلالي أو المعنوي بين (صلِّ/اسجد/ اخضع) فهي تتماثل من حيث الصيغة كونها أفعال أمر، وتتشابه من حيث الدلالة كونها تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو الحقل الديني.

لكن الذي يهمنا هنا أنَّ الجمل الشرطية السابقة تحمل نوعاً من التوازي المركب الذي يجمع بين التعادل الصوتي والتماثل التركيبي والتقابل الدلالي، ففي الجملتين (إذا سقى فاشرب وإن غنى فطب) نجد تماثلا في التركيب وتقابلا في الدلالة بين الشرط والجواب، إذ إن أفعال الماضي تشكل توازياً تقابلياً مع أفعال الأمر، فهي تمثل تقابلا دلالياً بين حدثين وزمنين متقابلين– الفعل وزمن الفعل– (الماضي/ المستقبل)، كما يأتي الفاعل الضمير المستتر (هو) في أفعال الماضي بدلالته على الغياب ليشكل تقابلاً دلالياً مع الضمير المستتر(أنت) الدال على الحضور في أفعال الأمر، وتنتظم التقابلات الدلالية في المقطع الشعري من بدايته إلى نهايته، ففعل السجود يأتي في مقابل مشاهدة الجمال واستجابة له (إذا شهدتَ... فاسجد) (الفعل ورد الفعل)، والشرب في مقابل السقي (إذا سقى فاشرب)، وبين الساقي والشارب تقابل، فالأول معطي والثاني آخذ، وحصول الطرب يكون في مقابل الغناء وردة فعل له (وإن غنى فطب واطرب)، وفي البيت الأخير تقابل دلالي بين (الصحو والسكر)، إذ ينطلق الشاعر في دعوة صريحة إلى النشوة بجلال الله وجماله والتحليق الدائم في فضاء ذلك الجمال المستور (واجعل مكان الصحو سكرا دائما)، ويختم بالاستعارة في قوله (واسكن جنان الوصل) فيجعل الفعل(اسكن) الذي هو خاتمة أفعال الأمر دالاً على الغاية النهائية المرجوة، وهي تأكيد الرغبة في الوصول إلى السكنى في جنان الوصل، فالاتصال

بالذات الإلهية هو هدف الشاعر وغايته، بل جنانه التي يبتغي وصالها، ويجاهد نفسه في الوصول إليها، أما القيمة الجمالية فتكمن فيما تحدثه الاستعارة من انزياح دلالي يكسر أفق توقع القارئ وَيُحْدِثُ الفجوةَ- مسافةَ التوتر مما يدفعه للبحث عن الدلالات العميقة.

وهكذا فإن التوازيات التي تتشكل في النص الشعري سواء على سبيل التماثل أو التغاير التركيبي وما ينتج عنها من الاختلاف أو التقابل الدلالي بين الألفاظ والجمل وما يتداخل معها من تجانسات صوتية وانزياحات دلالية وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتنغيم الصوتي والتوزيع الإيقاعي كل ذلك يسهم في تماسك النص وتلاحم أجزائه، ويثريه إيقاعياً ودلالياً فيكتسب صفة الشعرية.

الخاتمة: توصل البحث إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- أصالة التراث الشعري الذي خلفه الشاعر عبد الهادي السُودِي، وقيمته الفنية والجمالية.

- اتسم أسلوب الشاعر بسمة الشعرية، فهو يجمع فيه بين سهولة الألفاظ وبساطة التركيب وعمق الدلالة من خلال ما يجريه من تماثلات صوتية وتوازيات تركيبية تسهم في تماسك البناء في النص الشعري وتعمق أثره الصوتي والدلالي.

- تبرز شعرية التوازي من خلال الانسجام الصوتي وما يترتب عليه من القيمة الإيقاعية والوظيفة الدلالية والجمالية الناتجة عن تماثل أو تقابل البنى في النص الشعري.

- يشكل التوازي –بشقيه المتماثل والمتغاير– ظاهرة بارزة ومميزة تشيع في شعر السُودِي، إذ تنتظم البنى المتماثلة والبنى المتقابلة عموديا وأفقيا في النص الشعري لتحدث نوعا من الترابط والتلاحم بين أجزاء النص وتضاعف من قيمته الإيقاعية والدلالية.

- تتمثل شعرية التوازي في البنى المتماثلة صوتياً أو نحويا أو صرفيا فيما يحدثه ذلك التماثل في تركيب النص الشعري من قيم صوتية إيقاعية وما يؤديه من وظيفة في إثراء الدلالة وتأكيدها.

- تكمن شعرية توازي الجناس فيما تحمله تلك البنى المتجانسة من قيمة جمالية إيقاعية ودلالية، إذ تتحول معها نصوص الشاعر عبد الهادي السُودِي إلى أيقونات نغمية مشحونة بدلالات متنوعة ناتجة عن تشابه الأصوات واختلاف الدلالات، مما يثير الدهشة ويعمق الفجوة– مسافة التوتر لدى المتلقي، وهنا مكمن الشعرية.

- تظهر شعرية التوازي في البنى المتغايرة من خلال المفارقة الدلالية الناشئة عن الجمع بين الأضداد أو التوازيات التقابلية التي تنتظم أبيات النص الشعري عموديا وأفقيا والتي تعكس عمق التجربة وتجسد رؤية الشاعر وموقفه من قضايا الحياة والوجود.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: العارف بالله عبد الهادي السودي شعره – رسائله– مناقبه، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء،1425هـ، 2004م، ص5.

(2) ينظر: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الحمراء– بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص5، 9، 10، 11، 72.، وينظر: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء– بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص29، ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م ص35.

(3) ينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، ص26، قضايا الشعريات، عبد الملك مرتاض، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009م ص22–62، نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010م ص52، 59، 60.

(4) كتاب الحروف، أبو نصر الفارابي، حققه وقدم له وعلق عليه محسن مهدي، دار المشرق– بيروت، لبنان، 1970م ص141.

(5) ينظر: أرسطو طاليس فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص172.

(6) ينظر: المصدر نفسه، ص204.

(7) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني تـ684هـ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م، ص28.

(8) ينظر: المصدر نفسه، ص119.

(9) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ، 1985م، ص127.

(10) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص21.

(11) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص25، ص171.

(12) ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص16.

(13) ينظر؛: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،،ط1، 1986م، ص9،،ص14، ص16، ص25.

(14)ينظر: الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص9 وما بعدها

(15) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، د.ت، ص117.

(16) ينظر: نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، ص64 وما بعدها، ص94.، قضايا الشعريات، ص73،72، 76..

(17) ينظر: الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظري ودراسة تطبيقية، بغداد يوسف، أطروحة دكتوره، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017–2018م ص93 وما بعدها.

(18) المصدر نفسه، ص46.

(19) المصدر نفسه، ص46.

(20) ينظر: مفاهيم الشعرية، ص5.

(21) بنية اللغة الشعرية، ص9.

(22) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ص78..

(23) الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السد،ج2، دار هومه، 2010م، ص38.

(24) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة،" آفاق عربية" بغداد، دار توبقال، د.ط، د.ت، ص 5.

(25) ينظر: الشعرية، تزفتان تودوروف، ص23.

(26) ينظر: المصدر نفسه، ص84.

(27) ينظر المصدر نفسه، ص: 24-.

(28) الشعرية في التصور الذي طرحه كمال أبو ديب وظيفة من وظائف ما يصطلح عليه أو يسميه: الفجوة – مسافة التوتر. ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص20-21، وهو يرى أن الشعرية ليست صفة أو وظيفة مختصة بالشعر فحسب؛ بل إن ثمة إمكانية لوصف الشعرية في النثر. ينظر: المصدر نفسه، الصفحات 17، 66- 68، 85- 93، 116.

(29) مفاهيم الشعرية، ص9.

(30) الشعرية من المنظورين العربي والغربي، دراسة في المصطلح والأصول، ابراهيم دحمان، مجلة المفكر، جامعة الجزائر، العدد(6) السنة ربيع الآخر 1441هـ/ ديسمبر 2019م، (ص67-81)، ص75.

(31) مفاهيم الشعرية، ص10.

(32) ينظر مادة (وزي)، القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي الشيرازي، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ، 2005م، ومعجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، 1399هـ، 1979م.

(33) التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1996م، ص97.

(34) مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، مجلد (16) عدد(1)،1997م،(ص248-267) ص259.

(35) البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، مصر، ط1، 1419هـ، 1999م، ص24.

(36) ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، أربد، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 1429هـ، 2009م، ص101-102.

(37) التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية-دراسة في أساليب البديع العربية، وردة بويران، مجلة التواصل في اللغات والآداب، مجلد(23)، عدد(52)، ديسمبر 2017م، (ص36-50)، ص37.

(38) ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1401هـ، 1980م، ص167، ص170..

(39) ينظر: ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى صالح ربابعة، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج 22(أ) ع (5)، 1995م، ص(2029- 2050)، ص2030، وينظر: الشعر الجاهلي مقاربات نصية: قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، الأردن، 2002م، ص127.

(40) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص103.

(41) المصدر نفسه، ص105- 106.

(42) المصدر نفسه، ص103.

(43) ينظر: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص28- 29.

(44) ينظر: المصدر نفسه،ص29.

(45) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، مادة (كَرَرَ)، حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني، محمد مقبل عامر، ص 150-53.

(46) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص476.

(47) ديوان بلبل الأفراح، عبد الهادي السُّودِي، ضمن كتاب العارف بالله عبد الهادي السُّودِي شعره- رسائله- مناقبه، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة- صنعاء، 1425هـ، 2004م، ص133.

(48) ديوان بلبل الأفراح، ص118.

(49) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، ص 278.

(50) ديوان بلبل الأفراح، ص99.

(51) ديوان بلبل الأفراح، ص156.

(52) شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)، علي حمود السمحي، عيسى محمد مقبل، مجلة الباحث الجامعي للعلوم الإنسانية، العدد(47)، لسنة 2022م، ص177.

(53) ديوان بلبل الأفراح، ص151-152.

(54) ديوان بلبل الأفراح، ص126-127.

(55) ديوان بلبل الأفراح، ص147.

(56) ديوان بلبل الأفراح، ص116-117.

(57) فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، عبد الفتاح أحمد عبده الحيدري، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد(1)، ديسمبر 2019م، ص121.

(58) ديوان بلبل الأفراح، ص160-161.

(59) ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، عبد الرحيم محمد الهبيل، مجلة جامعة القدس، العدد 33، فلسطين، 2014م، ص112.

(60) ينظر: أثر التوازي التركيبي في بنية المفارقة دراسة نصية في عهد أمير المؤمنين عليه السلام لمالك الأشتر، لمى عبد القادر خنياب، مؤسسة علوم نهج البلاغة في العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، العراق، ط1، 1438هـ، 2017م، ص13.

(61) ينظر : قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص7-8.

(62) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ، 1953م، ص321.

(63) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص282.

(64) المصدر نفسه، ص485.

(65) ديوان بلبل الأفراح، ص146.

(66) ديوان بلبل الأفراح، ص184.

(67) ديوان بلبل الأفراح، ص187.

(68) ديوان بلبل الأفراح، ص22.

(69) ديوان بلبل الأفراح، ص158.

(70) ديوان بلبل الأفراح، ص129.

(71) ديوان بلبل الأفراح، ص124- 125.

(72) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص232.

(73) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص337.

(74) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب جلال الدين القزويني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، مج (2) ج(5)، ط3، 1993م، ص6-7، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي(ت749هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج(2)، 1980م، ص377.

(75) ينظر: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص307.

(76) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص45.

(77) ينظر: منهاج البلغاء، ص44- 45..

(78) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، 1991م، ص132.

(79) في البنية والدلالة، رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت ص41-42.

(80) ينظر: رؤيا حكيم محزون قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، كتاب دبي الثقافية، مجلة دبي الثقافية، الإصدار(45)، دبي، ط1، مارس 2016م، ص279.

(81) ديوان بلبل الأفراح، ص134.

(82) العارف بالله عبد الهادي السودي، تحقيق عبد العزيز سلطان، ص7.

(83) التكرير والمظاهرة عند السجلماسي على ضوء شعرية التوازي، سعيدي امحمد، د. داود امحمد، مجلة سيميائيات، الجزائر، مجلد (17)، العدد (1)، مارس 2021م ص272-282ص272-282، ص278.

(84) ديوان بلبل الأفراح، ص113.

(85) ديوان بلبل الأفراح، ص117-118.

(86) شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدرالمنظوم لذوي العقول والفهوم)، ص181.

(87) ديوان بلبل الأفراح، ص137.

(88) ديوان بلبل الأفراح، ص138.

(89) ديوان بلبل الأفراح، ص163.

(90) ديوان بلبل الأفراح، ص146

(91) ديوان بلبل الأفراح، 111.

(92) ديوان بلبل الأفراح، ص101-102.

(93) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص199.

(94) ديوان بلبل الأفراح، ص111-112.

(95) ينظر: التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى للشاعر الجزائري ناصر لوحيشي _دراسة أسلوبية ولسانية نصية_, نور الهدى حلاب, مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية, , العدد7، جامعة المسيلة 2016م.، ص8.

المصادر والمراجع:

1. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، 1991م.
2. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، د.ت.
3. الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في القد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السد،ج2، دار هومه، 2010م.
4. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب جلال الدين القزويني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، مج (2) ج(5)، ط3، 1993م.
5. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، مصر، ط1، 1419هـ، 1999.
6. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، عدد (164)، 1992، ص
7. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،،ط1، 1986م.
8. تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
9. التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1996م.
10. التكرير والمظاهرة عند السجلماسي على ضوء شعرية التوازي، سعيدي امحمد، د. داود امحمد، مجلة سيميائيات، الجزائر، مجلد

(17)، العدد (1)، مارس 2021م ص272-282.

11. التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية-دراسة في أساليب البديع العربية، وردة بويران، مجلة التواصل في اللغات والآداب، مجلد(23)، عدد(52)، ديسمبر 2017م، ص36-50.
12. حجاجية التكرار الاستهلالي في ديوان (من أرض بلقيس) لعبدالله البردوني، محمد مقبل عامر، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار، اليمن، مجلد 5، عدد 3، 2023م.
13. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
14. ديوان بلبل الأفراح، عبد الهادي السودي، ضمن كتاب العارف بالله عبد الهادي السودي شعره- رسائله- مناقبه، تحقيق عبد العزيز سلطان المنصوب، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة- صنعاء، 1425هـ، 2004م.
15. رؤيا حكيم محزون قراءات في شعر صلاح عبد الصبور، جابر عصفور، كتاب دبي الثقافية، مجلة دبي الثقافية، الإصدار(45)، دبي، ط1، مارس 2016م.
16. شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)، علي حمود السمحي، عيسى محمد مقبل، مجلة الباحث الجامعي للعلوم الإنسانية، العدد(47)، لسنة 2022م.
17. الشعر الجاهلي مقاربات نصية: قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، الأردن، 2002م.
18. الشعرية من المنظورين العربي والغربي، دراسة في المصطلح والأصول، ابراهيم دحمان، مجلة المفكر، جامعة الجزائر، العدد(6) السنة ربيع الآخر 1441هـ،/ ديسمبر 2019م، ص67-81.
19. الشعرية والنقد الأدبي عند العرب مدخل نظري ودراسة تطبيقية، بغداد يوسف، أطروحة دكتوره، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2017-2018م.
20. الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.
21. ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، عبد الرحيم محمد الهبيل، مجلة جامعة القدس، العدد 33، فلسطين، 2014م.
22. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى صالح ربابعة، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج 22(أ) ع (5)، 1995م، ص(2029- 2050).
23. فاعلية التوازي في شعر محمد عبده غانم، عبد الفتاح أحمد عبده الحيدري، مجلة الآداب

للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، العدد(1)، ديسمبر 2019م.

24. فن الشعر، أرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.
25. في البنية والدلالة، رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.
26. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
27. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي الشيرازي، دار الجيل، بيروت، لبنان.
28. قضايا الشعريات، عبد الملك مرتاض، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009م.
29. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
30. كتاب الحروف، أبو نصر الفارابي، حققه وقدم له وعلق عليه محسن مهدي، دار المشرق- بيروت، لبنان، 1970م.
31. كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1371هـ، 1953م.
32. كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي(ت749هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج(2)، 1980م.
33. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ.
34. مدخل إلى قراءة النص الشعري، محمد مفتاح، مجلة فصول، مجلد (16) عدد(1)،1997م، ص248-267.
35. مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النقد، محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء- بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
36. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، أربد، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 1429هـ، 2009م.
37. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش،دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ، 1985م.
38. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

39. مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، 1392هـ، 1972م.
40. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الحمراء– بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
41. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1401هـ، 1980م.
42. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني تـ684هـ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م.
43. نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومه، الجزائر، ط2، 2010م.