جامعة إب
مجلة الباحث الجامعي
ISSN: 2079-5068 ISSN (online): 2663-3930

شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)

علي حمود السمحي*، عيسى محمد مقبل الغراب
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة إب، اليمن
*Email: alsamhiali@gmail.com

الكلمات المفتاحية:
شعرية التوازي، البنى المتماثلة، البنى المتغايرة، الشعرية، تلقي الصوفية،

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مكامن شعرية التوازي في ديوان عبد الله بن علوي الحداد الموسوم بـ (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)، ولتحقيق هذا الهدف استفاد البحث من طروحات الشعرية... إلخ؛ كونها الأنسب في تحليل مكامن الإبداع في توظيف التوازي، وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يسير البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين، أما التمهيد فعني بتقديم تصور نظري عن الشعرية اصطلاحا ومفهومًا وتوجه المبحث الأول لتحليل شعرية التوازي في البنى المتماثلة والمبحث الثانية شعرية التوازي في البنى المتغايرة. وتوصل إلى جملة من النتائج أبرزها: أن التوازي في ديوان الحداد يمثل ظاهرة مهيمنة؛ إذ تجلت على المستوى الأفقي وعلى المستوى العمودي، كما تنوعت بنى التوازي ما بين البنى المماثلة والبنى المتغايرة. وتنوع البنى يشير إلى تنوع مكامن شعرية التوازي في ديوان الحداد. وأن التوازي بما فيه من طاقة إيقاعية متوازنة إنما جاء ليدعم الإيقاع الخارجي، فضلًا عن كونه يتوافق مع تلقي الصوفية الشفوي الإنشادي، ويراعي الشرط التعليمي الوعظِ؛ ذلك أن أغلب قصائد الديوان إما توسلات وإما نظمًا لتعليمات التصوف وإما وصايا وتحذيرات من مخالفة النهج الروحي.

شعرية التوازي في ديوان الإمام الحداد المسمى (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)

The poetic parallelism in the collection of poems by Imam Al-Haddad, titled "The Organized Pearl for Those with Minds and Understandings."

Ali Hamoud Al Samhi*, Issa Mohammed Mukbel alghurab
Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Ibb University, Yemen
*Email: alsamhiali@gmail.com

Keywords:

lattice parallelism, symmetrical structures, heterostructures, lattice, receiving alsuwfiat

Abstract:

This research aims to reveal the poetic sources of parallelism in the collection of Abdullah bin Alawi Al-Haddad, entitled (Al-Durr Al-Manzoum for Those with Intellects and Understandings). To achieve this goal, the research made use of poetic propositions...etc. It is the most appropriate in analyzing the potentials of creativity in employing parallelism. The nature of the topic required that the research proceed in an introduction, a preface, and two sections. As for the introduction, it meant presenting a theoretical conception of poetics, both in terms and concepts. The first section directed the analysis of the poetics of parallelism in similar structures, and the second section, the poetics of parallelism in heterogeneous structures. He reached a number of results, the most prominent of which are: that parallelism in the poetry collection represents a dominant phenomenon; It was manifested on the horizontal and vertical levels, and the parallel structures varied between similar structures and heterogeneous structures. The diversity of structures indicates the diversity of poetic parallelism in Diwan Al-Haddad. The parallelism, with its balanced rhythmic energy, came to support the external rhythm, in addition to being compatible with Sufi oral chanting reception, and taking into account the educational and preaching requirement. This is because most of the poems in the collection are either entreaties, or codifications of the instructions of Sufism, or commandments and warnings against violating the spiritual approach.

المقدمة:

يعد ديوان (الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم)، للشاعر عبد الله بن علوي الحداد الحضرمي، (ت: 1138هـ)؛ من أهم دواوين الشعر الصوفي في اليمن في القرن الثاني عشر الهجري، ويمتاز، فضلًا عن أهميته التاريخية، بتنوع الظواهر الأسلوبية والقيم الفنية، ومنها: ظاهرة التوازي التي تتمثل إشكاليتها في أنها تشكل ظاهرة بارزة في هذا الديوان، بحاجة إلى الدراسة؛ ما دفعنا إلى تناولها في هذا البحث؛ بهدف الكشف عن مكامنها في قصائد الديوان. وتأتي أهمية البحث من نواح عدة: في مقدمتها جدته؛ إذ لم ينل هذا الديون وفقًا لعلمنا أي دراسة علمية، ناهيك عن تناول شعرية التوازي فيه، فضلًا عن أن ما يتوقع أن يخرج به البحث من نتائج عن شعرية التوازي في هذا الديوان يجعل منه إضافة علمية يمكن أن تسهم في تقديم مفاتيح للباحثين لاستكشاف جوانب من شعرية الديوان كشعرية التكرار وشعرية الأساليب التركيبية وشعرية الصورة. أما عن منهجية التناول فقد استدعت طبيعة الموضوع الاستفادة من بعض طروحات الشعرية؛ وفقا للخطوات الآتية:

- تتبع بنى التوازي المتعددة وتحديد موقعها في القصيدة، أفقيًا ورأسيًا.
- إبراز العلاقات التركيبية التي تحكمها.
- الكشف عن مكامن شعرية التوازي على المستوى الداخلي والمستوى الخارجي.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يسير البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين فخاتمة، أما التمهيد فعني بتقديم تصور نظري عن الشعرية اصطلاحا ومفهوما، وتوجه المبحث الأول لتحليل شعرية التوازي في البنى المتماثلة، واهتم المبحث الثاني بتحليل شعرية التوازي في البنى المتغايرة.

تمهيد نظري

أولا: الشعرية: المصطلح والمفهوم

الشعرية -بوصفها مصطلحا- قديمة، تعود في أوَّل انبثاق لها إلى أرسطو الذي سمى كتابه بـ(poetics) الذي يقابل، في العربية، الشعرية، والشعرية عنده "محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الإيقاع والانسجام واللغة"[1].

وقد هيمنت شعرية المحاكاة الأرسطية في العقل النقدي الغربي قرن الثامن عشر، بعد ذلك جاءت محاولات تحمل المصطلح ذاته[2]، مستفيدة من شعرية أرسطو ومضيفة إليه، ولم تنل الشعرية من العمق على المستوى النظري والإجرائي إلا مع الشكلانيين الروس، لاسيما جهود ياكبسون، ثم تلاه جان كوهن وتودوروف وآخرون.

أما الشعرية في النقد العربي الحديث فهي أحد المصطلحات الإشكالية في المفهوم والتطبيق؛ إذ تعددت -على مستوى التداول- المقابلات العربية لمصطلح (Poetics)[3] من الشاعرية، إلى الإنشائية، إلى فن الشعر، إلى الشعرية[4].

ومع هذا التعدد فقد ملنا إلى استعمال مصطلح الشعرية؛ كونه أكثرها ذيوعًا في الدراسات النقدية الحديثة.

أما من حيث المفهوم فقد اختلف الدارسون في تعريف الشعرية لاختلاف توجهاتهم النقدية واختلاف زوايا النظر؛ إذ يعرِّفها ياكبسون بأنها: ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب؛ وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر؛ إذ تعطي الأولوية لهذه الوظيفة الشعرية.[5] فهي عنده تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، وفي الشعر على وجه الخصوص.[6]

ويعرف تودوروف الشعرية بأنها:" معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل... وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[7]؛ فكلمة شعرية تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا؛ بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية[8]؛ إذ يقول:" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[9]. ويستشهد على ذلك بقول فاليري: "يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسمًا لكل ما له صلة بإبداع."[10]

وعرَّف جون كوهن الشعرية بأنها علم موضوعه الشعر[11]، ودراسته للشعرية تمتاز بأمرين: الأول تسليط الضوء على الشعر بوصفه موضوعًا للشعرية، والثاني دراسة القوانين النوعية التي من خلالها تكون دراسة الخطاب الشعري دراسة علمية موضوعية[12]؛ وبهذا فشعرية كوهن شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب.[13]

كما يتضح أن هناك شعرية تبحث عن أدبية الأجناس الأدبية من شعر ونثر، وشعرية تبحث في الشعر، والفرق بينهما يتمثل في أن الشعرية التي تدرس خصائص الأدب تدخل تحتها كل القوانين التي من خلالها نستطيع معرفة جماليات الأدب وفنونه ومنها الشعر، أما الشعرية التي موضوعها الشعر فإنها تبحث في الشعر فقط وخصائصه الفنية، وتكون محدودة بهذا الاتجاه, وهذه الشعرية ترجع جذورها إلى أرسطو، أما الشعرية التي تعم كل الأجناس الأدبية فهي شعرية حديثة؛ انطلقت في القرن العشرين، وقد انطوت تحتها كل الفنون الأدبية، ليكون معنى الشعرية هنا: البحث في أدبية الأدب.[14]

يحصر رولان بارت الشعرية بوصفها منهجًا في أنها تبحث عن السمات المميزة لخطاب أدبي عن الخطاب العادي؛ يقول:" الشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال: ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملًا فنيًا؟ إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه البلاغة، وبذلك أتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده، وكذلك أؤكد حقيقة

ما نهتم به وهو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعرًا ونثرًا"[15].

يتضح مما ذكره بارت أمران: الأول أنه سمى العنصر النوعي البلاغة، الذي يجعل من الاتصال اللغوي عنصرًا فنيًا، والثاني أن الشعرية هي مجموعة الخصائص اللغوية التي تحدد شعرية الأشكال الأدبية.[16].

الشعرية في النقد العربي:

في تراثنا النقدي يقترب تصور حازم القرطاجني للشعرية من المفهوم العام للشعرية- بوصفها القوانين التي تحكم الإبداع- إذ يقول في معرض مناقشته رأي قدامة بن جعفر:" وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم ولا موضوع."[17] ، ولم يكتف برفض فهم قدامه بن جعفر؛ بل قدم تصوره للشعرية، بقوله: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلًا للأقاويل الشعرية, لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا بخطابية يُنْحَى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية؛ إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[18].

ومن النقاد العرب الذين عنوا بالشعرية تنظيرًا وتطبيقًا كمال أبو ديب، فالشعرية –التي يطلق عليها:(الفجوة: مسافة التوتر) – تستند إلى أساسين هما: العلائقية، والكلية؛ فالشعرية " خصيصة علائقية؛ أي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[19].

وتحدد طبيعة (الفجوة: مسافة التوتر) على مستويات متعددة: تصورية، ودلالية، وصوتية، وتركيبية، وإيقاعية، وتشكليه، ولكن الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلاقات التي هي جسده وكينونته الناضجة، التي هي شرط وجوده أيضًا في الشعرية[20].

أما صلاح فضل فالبحث عن الشعرية عنده يقوم على" مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر"[21]. ويعتمد في التحليل عبر الشعرية على جهاز مفاهيمي يسمح بوضع التجارب الشعرية على سلَّم نقدي خماسي أطلق عليه: سُلَّم الدرجات الشعرية،[22] ممثلة في: درجة الإيقاع، درجة النحوية، درجة الكثافة، درجة التشتت، درجة التجريد[23].

وفي ضوء ما سبق؛ يمكن القول: إن الشعرية الحديثة قد تبلورت في مصطلحها العلمي على يد

ياكبسون، ومن جاء بعده من النقاد الغربيين، وعن هذه الشعرية أخذ النقد العربي، كما أن الشعرية الحديثة تكتسب شمولية؛ إذ يمكن في ضوئها تحليل كل الفنون الأدبية النصية كشعرية الرواية وشعرية القصة وشعرية المسرحية وشعرية الفنون الأخرى كالفن التشكيلي، وفن العمارة وفن الموضة.. إلخ.[24]. وهكذا لا يمكن الاستغناء عن التوازي سواء كان النص شعريًا أم نثريًا، فهو عنصر مهم كما يرى ياكبسون وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي[25].

ثانيًا: التوازي وشعريته

التوازي–كما يعرفه محمد مفتاح– هو: "إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"[26].

ولما كان التوازي يبرز في تماثل بنى جملتين أو أكثر في المواقع الإعرابية والصيغية واختلافٍ في المعنى، فإن شعريته تنبثق مما يحدثه من نوع من التناغم الإيقاعي المرتكز على التماثل بين هذه البنى، إلى جانب أن له شعرية خاصة على المستوى الداخلي (النصي)، تتمثل في انزياحه عن التكرار الخالص صوتًا ودلالة؛ إذ إن "التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، يعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تمامًا"[27]. فضلا عن أن لشعرية التوازي منبعا آخر يتمثل فيما يتولد عنه من تفاعلية بين النص والمتلقي ناجمة عن أن التوازي في جمعه بين المؤتلف(شكلا) والمختلف(دلالة) في نسق واحد، يسهم في إحداث هزة لدى المتلقي بفعل كسر أفق توقعه. علاوة على أن تواتر التوازي عبر أبيات القصيدة يسهم في ترابطها، وهو ما يمثل منبعا من منابع شعريته هي شعرية التماسك والانسجام.

ولتحليل شعرية التوازي يمكن اعتماد الإجراءات الآتية:

- تتبع أنماط بنى التوازي المتعددة
- تحديد تناميها التدريجي؛ بدءا من المستوى الأفقي في نطاق البيت، إلى امتدادها على المستوى الرأسي في نطاق القصيدة.
- الكشف عن العلاقة التركيبية للتوازي سواء تماثلية كانت أم تخالفيه.
- تحليل شعرية التوازي بوصفها خصوصية داخلية (الانزياح).
- تحليل شعرية التوازي من المنظور الخارجي (مسافة التوتر بين النص والمتلقي).

والمتأمل في ديوان عبد الله بن علوي الحداد يجد التوازي يمثل قيمة مهيمنة ذات حضور على المستوى الأفقي والمستوى الرأسي، ويتجلى ببنى متعددة تتراوح بين البنى المماثلة والمتغايرة، ولهذا يمكن تناول شعريته وفقًا للشكلين اللذين تجلى فيهما؛ وهما: توازي البنى المماثلة، وتوازي البنى المتخالفة.

المبحث الأول: شعرية التوازي في البنى المماثلة

يقوم هذا النوع من التوازي على مبدأ التماثل، وأساس قيامه هو الاستناد إلى بنى نحوية وصرفية منتظمة[28]، وعلى الرغم من أن هذا التماثل يؤول إلى المشابهة ظاهريًا، فإن التأمل فيه يؤدي إلى إدراك عنصر المفارقة المستكن في جوهره[29].

_ شعرية التوازي المتماثل في التكرار:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار ألفاظ بعينها، توزع في النص؛ إذ إن التوزيع المكاني للمفردات المكررة يكشف عن طاقتها الشعرية، ودورها في البناء والدلالة،[30] ولهذا النوع من التوازي حضور في ديوان الحداد، من ذلك قوله:[31]

أَرَى الحَقَّ بينَ النَّاسِ قد صارَ خَافِيًا
وقَد دَرَسَت أَعلامُهُ ومَسَالِكُه
أَرى مَربَعَ الأَحبَابِ قَد ظَلَّ خَاوِيًا
وفَارِقَهُ فُرسَانُهُ وعَوَاتِكُه

يتجلى التوازي بين التركيب:(أَرَى الحَقَّ/ بينَ النَّاسِ/ قد صارَ خَافِيًا) والتركيب: (أَرى مَربَعَ/ الأَحبَابِ/ قَد ظَلَّ خَاوِيًا)؛ وذلك لما بين التركيبين من تماثل نحوي في المواقع الإعرابية بين مكونيهما: ف (أرى الحق) يماثل (أرى مربع)؛ لأن كلا الجملتين تتألف من: فعل مضارع – فاعل – و(قد صار خافيا) يماثل (قد ظل خاويا) نحويا وفي الصيغة الصرفية. فكلا الجملتين تتألف من: فعل ناقص – سمه – خبره.

ولئن أشار الفعل (أرى) الذي تكرر في بداية كل بيت إلى أن العلاقة بين رؤية الحق، و رؤية مربع الأحباب قائمة على التماثل؛ فإن بين التركيبين المتوازيين تغايرًا في الدلالة؛ فالرؤية في التركيب الأول تشير إلى أن الحق –وهو أمر معنوي– قد تحقق ضياعه بين الناس بعد أن كان بارزًا في معاملاتهم، يعزز هذا الاختلاف ما ينطوي عليه (صار) من دلالة على التغير، فضلًا عن إشارة الجملة التي أكملت البيت إلى امحاء ملامح الحق الحسية، وتحديدا بإسناد الفعل الماضي (اندرس)– الدال على تحقق الإمّحاء– إلى أعلام الهداية والمسالك الواضحة، وتأكيد ذلك ب(قد) الدالة على التحقق. بينما الرؤية في التركيب الثاني تشير إلى أن مربع الأحباب – وهو أمر حسي– قد أخذ في الضياع ومازال مستمرًا، هذا الفرق بين التركيبين في الدلالة –على الرغم من تعادلهما نحويا– نابع مما في الفعل(ظل) من دلالة على الاستمرار في الخواء، علاوة على ما جاء في سياق تكملة البيت من جملة تأكيدية لهذا المعنى(وفارقه فرسانه وعواتكه)؛ ما يشير إلى أن هذا المَرْبَع آخذ في الضياع – مكانًا ووجودًا إنسانيًا وحبًا– ومازال الخواء مستمرًا؛ وذلك بفضل استعمال الفعل(فارق) –الدال على التحول ولكن ليس تحولًا نهائيًا– إلى قطبي فعل المحبة فرسانه(الذكور) وعواتكه (النساء)، ولكن أسباب الحب لم تنته تمامًا؛ لأن التحول في المكان بفراق ساكنيه وليس بالإمَّحاء والزوال. والجمع بين هذين المعنيين –عبر هذا التوازي– يجسد صورة الضياع

الذي يهيمن على هذا الواقع. وهذه الصورة التأملية للصوفي تتناص –على نحو خفي– مع صورة الشاعر الجاهلي– في الوقفة الطللية/ مقدمة القصيدة الجاهلية– وهو يقف على بقايا الديار الدارسة– في مقدمة القصيدة(الوقفة الطللية)– متذكرًا وباكيًا الحياة العامرة في أزمنة الوصال بالأحبة في الماضي، وتتعمق الدلالة عبر هذا التوازي بما انطوى عليه من تحوير للمتناص معه(الوقفة الطللية)؛ وذلك بنقل الوقفة الطللية من تصوير ضياع الحسي في سياقها الشعري الجاهلي إلى تصوير ضياع المعنوي ليناسب ضياعًا وفراقًا من نوع آخر يعيشه الصوفي في ديار الإسلام بعد ابتعاد أهلها المسلمين عن قيمتين مركزيتين: الحق والحب؛ فما جدوى بقاء الناس مادام الحق ضائعا فيهم وما جدوى الحياة مادام الحب ليس فيها،

وبهذه المفارقة في المعنى بين التركيبين المتماثلين نحويًا؛ تتحقق شعرية التوازي؛ لأن ما حدث في هذا التوازي من اختلاف في المؤتلف؛ ينزاح به عن التكرار في تطابقه التام بين الصوت والمعنى إلى أن يغدو أقرب إلى التكرار الناقص؛ فالتوازي المماثل يفقد ما في التكرار من تساوي الدالين تساويًا مطلقًا؛ إذ إن التماثل فيه عملية ذهنية خفية، فعندما يرد الدال مرة أخرى يرتد الذهن داخليًا–عبر الحدس – للمدلول– لإدراك مدى المطابقة أو عدمها– لا إلى الدال[32].

وإذا كان التوازي المتماثل في التكرار في القصيدة المستشهد بها آنفًا قد جاء على مستوى بيتين؛ فقد يأتي في قصيدة على مستوى البيت من ناحية، ويمتد بتتابع في بداية كل بيت من أبياتها من ناحية أخرى، كما في قوله:[33]

أَلا يَا نَفْسُ ويحَكِ كَمْ تَوَانِي
وكَمْ طُوْلِ اغْتِرارٍ بِالمُحَالِ
وكَمْ شُغْلٍ بِمَا لا خَيْرَ فِيهِ
وكَمْ حِرْصٍ عَلَى شَرَفٍ ومَالِ
وكَمْ سَهْوٍ وكَمْ لَهْوٍ وَهَزْلٍ
وكَمْ مَيْلٍ إِلَى دَارِ الزَّوَالِ
وَكَمْ تَلْوِيْنَ عَنْ مَحْمُوْدِ فِعْلٍ
وَكَمْ تَقْعِيْنَ فِي قُبْحِ الفِعَالِ
وَكَمْ ذَا تَرْكَنِيْنَ إِلَى الدَّنَايَا
وَكَمْ تَتَقَاْعَدِيْنَ عَنِ المَعَالِي
لَعَمْرِي دَلَّ هَذا الفِعْلُ مِنْكِ
عَلَى نِسْيَانِ شَأنِ الارْتِحَالِ

فـي هذا النص يبرز التوازي المماثل في التكرار على مستويين:

المستوى الأول: أفقي تجلى فيه التوازي في البيت الشعري، وذلك في كل من الأبيات (الثاني والثالث والرابع والخامس)، على النحو الآتي:

– (كم شغل بما / كم حرص على) تواز أفقي بين شطري البيت الثاني.

– (كم سهو/ كم لهو/ كم ميل) تواز أفقي في البيت الثالث،

– (كم تلوين عن محمود فعل/ كم تقعين في قبح الفعال) تواز أفقي بين شطري البيت الرابع.

– (كم ذا تركنين إلى الدنايا/كم تتقاعدين عن المعالي) تواز بين شطري البيت الخامس.

أما التوازي على المستوى العمودي فقد تجلى على النحو الآتي:

(كم شغل) في مستهل البيت الثاني يتوازى مع (كم سهو) في مستهل البيت الثالث.

(كم تلوين) في مستهل البيت الرابع يتوازى مع (كم ذا تركنين) في مستهل البيت الخامس.

إن تواتر حضور(كم) الخبرية وما جاء بعدها؛ في النص إحدى عشرة مرة مرتبطة بهذا التركيب يسهم في تصوير حجم الغفلة عن الحياة الباقية الذي تعيشه النفس التي خوطبت في مطلع هذه القصيدة (ألا يا نفس...) بتحسر على ما تمارسه من صنوف أفعال الغفلة متعددة جسدتها أبيات القصيدة، واختزلت في البيت الأخير بهذه العبارة التي ختمت بها القصيد (دل هذا الفعل منك على نسيان فعل الارتحال). وبهذا تغدو النفس مرتكزا ضوئيًا استدعى ذلك التراكم من التوازيات المتماثلة أفقيًا ورأسيًا؛ إذ يصبح كل فعل من الأفعال التي تمارسها هذه النفس وعبر عنه ببُنى نحوية وصرفية متماثلة؛ مندرجًا في معنى الغفلة؛ ومن هنا يأتي التماثل في المعنى بين كل تركيب من التراكيب المتوازية عبر(التكرار)التي تواترت بتتابع أبيات القصيدة؛ بحيث تصور كل جملة من الجمل المتوازية فعلًا من أفعال هذه النفس، وبمجموعها تتشكل صورة النفس الغافلة، ومن ثم تغدو القصيدة صورة كلية لغفلة النفس عن الموت؛ وبهذا يسهم التوازي في تلاحم النص وترابطه، وبهذه الوظيفة يكتسب التوازي شعرية خاصة هي شعرية التماسك والانسجام؛ إذ إن "هذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة لتوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه"[34].

- شعرية التوازي المماثل في الجناس:

يعد الجناس أحد أشكال التوازي المتماثل، في ديوان الحداد، كما في قوله[35]:

*بِئسَ هذا الفِعلُ **فاعدِلْ***
***عنه** للفعلِ الجميلِ*
واتَّقِ الرَّحمن واعقِلْ
***واعدُ** عن قالٍ وقِيلِ*

يلاحظ الجناس في (فاعدلْ عنه/ واعدُ عن)؛ إذ يظن القارئ أن الجملة الثانية تكرار للجملة الأولى بينما هي مجانسة للأولى جناسًا ناقصًا؛ إذ أنقص حرف اللام من الفعل (فاعدل)؛ فصار (واعدُ)، ونتيجة هذا النقص حصل تغيير كامل في المدلول على الرغم من تماثل بقية الأصوات بين الفعلين؛ ما يولد التوافق والتخالف في آن واحد[36]. هذا من حيث البنية الصرفية للفعلين مجردين، أما على مستوى دخولهما في تركيب كما في البيتين فإن بين هذين الفعلين (فاعدلْ عن، واعدُ عن) تماثلًا في المعنى؛ لأن (عدل عن) يرادف (عدا عن)، فهما بمعنى البعد لكن بينهما في العمق اختلافا؛ فهو في الأول بعد عن الفعل القبيح، وفي الثاني بعد عن قول الغيبة. ومن هنا تبرز شعرية التوازي المماثل بالتجنيس من طبيعة الجناس التي تجمع بين المماثل شكلًا والمختلف في المعنى في نسق واحد؛ ما يسهم في توليد الدهشة لدى المتلقي بسبب أن (الفجوة: مسافة التوتر) فيه أكثر حدة

وبـروزًا؛ وأكثـر خلخلـة لبنيـة التوقعـات لـدى المتلقي[37].

ومـن أشـكال التـوازي فـي البنـى المماثلـة فـي الجناس قوله:[38]:

يَا سَيِّدِي يَا سَنَدِي يَا عُمْدَتِي
***يَا عُدَّتِي** فِي عُسْرَتِي وَيَسَارِي*
يَا مَفْزَعِي عِنْدَ الكُرُوْبِ وَمَلْجَئِي
***عِنْدَ الخُطُوْبِ** وَخَشْيَةِ الإِضْرَارِ*

إذ يبرز التوازي المتماثل في الجناس–أفقيًا– في البيت الأول بين (يَا سَيِّدِي، يَا سَنَدِي) وبين (يَا عُمْدَتِي، يَا عُدَّتِي)، في التماثل الموقعي لبنى التركيب الذي يتمثل في جملة ندائية (حرف نداء – منادى– مضاف إليه) في كل منها، فضلًا عن تماثل في الصيغة؛ فسيدي في صيغته يماثل سندي، وعمدتي يماثل عدتي. ومع هذا التماثل في البنية صرفيًا ونحويًا فإن ثمة اختلافًا في المعنى بين كل ثنائية تماثلية؛ فكل جملة تتجه إلى صفة في المستغاث به. وفي البيت الثاني يبرز التوازي المتماثل في الجناس–أفقيًا– بين (مفزعي عِنْدَ الكُرُوْبِ / ملجئي عِنْدَ الخُطُوْبِ)؛ وذلك في التماثل الموقعي لبنى التركيب الذي يمثل جملة ندائية (حرف نداء– منادى– مضاف إليه – شبه الجملة الظرف والمضاف إليه)، فضلًا عن تماثل في الصيغة الصرفية بين مكونات التركيبين؛(مفزعي تماثل ملجئي والكروب تماثل الخطوب)، ومع هذا التماثل الصرفي والنحوي فإن بين التركيبين اختلافًا في المعنى؛ إذ إن الاستغاثة بالله في الجملة الأولى استغاثة من خوف داخلي(الكروب)، بينما في الأخرى استغاثة بالله من خوف خارجي (الخطوب)، والجمع بين الاستغاثتين إشارة إلى شمول فزع المؤمن إلى الله في كل ما ينغص حاله سواء أكان من أحوال داخلية أم خارجية. والجمع بين هذا النمط من التوازي في البيتين (يا سيدي) في مستهل البيت الأول، و(يا مفزعي) في مستهل الثاني يشير إلى حضور التوازي على المستوى العمودي، ومع ما بينهما من تماثل نحويا في أن كلا منهما جملة استغاثية (حرف استغاثة – مستغاث مضاف – مضاف إليه) فإن بينهما فرقًا في الدلالة؛ إذ المستغاث في مستهل الأول (يا سيدي) صفة عامة؛ تقال في كل حال من عسر أو يسر، بينما هي في مستهل البيت الثاني (يا مفزعي) استغاثة في حالة بعينها هي حالة الكرب والخطب.

هكذا تتبع شعرية التوازي المتماثل في الجناس من جمع التراكيب المبنية على هذا الشكل بين المؤتلف والمختلف في نظام واحد؛ فضلًا عن أن التماثل الصوتي الذي يتجلى في التجانس الناقص بين (يا سَيِّدِي، يا سَنَدِي) وبين(يَا عُمْدَتِي، يَا عُدَّتِي) وبين (عِنْدَ الكُرُوْبِ، عِنْدَ الخُطُوْبِ)؛ يولد ترجيعًا صوتيًا يؤثر في السامع، علاوة على ما في هذا النمط من التوازي من مكمن آخر للشعرية يتمثل بما في التوازي المتماثل في الجناس من اختلاف دلالي يعمل على كسر أفق المتلقي بعد أن كان يحسبه تماثلًا؛ بناء على ما يبدو له في البيت أو الأبيات– بفعل بناء

التراكيب على التوازي المتجانس– من تماثل نحوي وصرفي، وهو ما يدفعه إلى التفكير بما يزيح هذه الصدمة بالبحث عن الدلالة المختلفة؛ وبهذه المراوحة بين التماثل والاختلاف تحصل اللذة.

- شعرية التوازي المماثل في التعديد:

يعد التعديد من أشكال التوازي المماثل؛ إذ يعتمد على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة كالصيغ الاشتقاقية مثل اسم الفاعل، فالتعديد الإمساك بعدة حقول دلالية يتوزعها النص الشعري، ويعمل على أن يجمع فيها أكبر قدر من المفردات المعجمية سواء أكان بين هذه المفردات تآلف أم تنافر. ومما جاء على وفق هذا الشكل في ديوان الحداد قصيدة طويلة مضمونها الثناء على العلماء الذين يقتدي بهم الشاعر، وهي مبنية مقطعيًا على شكل رباعيات، تشترك في كل رباعية الأشطر الثلاثة في روي، بينما قافية الشطر الرابع تتوافق مع قافية القصيدة الأصلية، من ذلك[39]:

المُخلِصُون الصَّادِقُون الأبرارْ
الطَّيِّبُون الطَّاهِرون الأخيارْ
العارِفُون الذائِقُون الأحرارْ
الكُلُّ مِنهُم مُخبِتٌ وأوَّابْ

في هذه الرباعية يقوم التوازي المتماثل في التعدد على تماثل البنى النحوية لكل شطر من الأشطر الثلاثة، فضلًا عن تماثل الصيغ الصرفية لكل عنصر من مكونات البنى النحوية:

المُخلِصُون /الصَّادِقُون/ الأبرارْ
الطَّيِّبُون /الطَّاهِرون/ الأخيارْ
العارِفُون / الذائِقُون/ الأحرارْ

فالمتأمل في هذه الأشطر يجد أن التوازي المتماثل في التعدد يجمع بين الائتلاف والاختلاف؛ أما الائتلاف التركيبي فيتضح في تماثل المواقع الإعرابية بين بنى الجمل الثلاث، فكل شطر يمثل جملة اسمية متعددة المبتدأ وخبرها الجملة الاسمية في الشطر الرابع (الكل منهم مخبت وأواب). ويمكن أن نعد بنى الأشطر الثلاثة أخبارًا متعددة لمبتدأ محذوف تقديره (هم)؛ أي: هم المخلصون هم الصادقون...الخ، فضلًا عن تماثل في الصيغة الصرفية بين مكونات الجمل الثلاث؛ يتمثل في عمومية (صيغة اسم الفاعل) الجامع بين هذه المفردات المتماثلة: (المُخلِصُونَ، الصَّادِقُونَ، الطَّيِّبُونَ، الطَّاهِرون، العارِفُون، الذائِقُون)، ومن حيث الدلالة، فبنية التماثل في التعديد الوارد هنا تقوم على التراكم الكمي لهذه الصفات، تنطلق من نقطة أولية، هي (المخلصون)، ثم ينمو السياق تراكميًا بتداع لهذه المفردات المتتابعة المتماثلة صرفيًا ونحويًا للدلالة على أن كل ملفوظ منها يماثل الآخر في القيمة، لذلك لا يحتاج إلى عناصر ربط فيما بينها كحروف العطف مثلًا؛ لأنها تخلق ترابطها ذاتيًا إلى أن ترسو كل هذه الصفات في الشطر الرابع (الكل منهم مخبت أواب).

وأما الاختلاف فيتمثل في أن هذه الأشطر الثلاثة –مع ما فيها من تماثل في مكوناتها صرفيا

ونحويا– متباينة في معانيها؛ بفعل ما دخل في بنية جملة كل شطر من عنصر مختلف في صيغته الصرفية عن صيغتي الكلمتين السابقتين المتماثلتين صرفيًا، هذه البنى المخالفة تتمثل في كلمات قواف الأشطر الثلاثة فكل من (الأبرار، الأخيار، الأحرار) مخالفة لما قبلها على المستوى الأفقي في الصيغة والوزن؛ فالمخلصون الصادقون صفتان تتعلقان بالأبرار، والطيبون الطاهرون صفتان تتعلقان بالأخيار، والعارفون الذئقون صفتان تتعلقان بالأحرار, فهناك نوع من العلاقة بين طرفي التوازي على المستوى الأفقي ينبني على التماس مشابهة بين هذه المدلولات تتمثل في توليد صورة عن هذه الفئة القريبة من الشاعر.

وعلى المستوى العمودي؛ فإن كلمة (الأبرار) وكلمة (الأخيار) وكلمة (الأحرار) في نهاية كل شطر من الأشطار الثلاثة، فيها تماثل نحوي وصرفي، أما من حيث التماثل النحوي فإن هذه الكلمات نعوت لقوم الشاعر، وأما التماثل الصرفي فكل واحدة من هذه الكلمات هي جمع تكسير على وزن (أَفْعَال) لكنها تختلف في دلالتها؛ ما يوحي بتعدد صفات أولئك القوم المثالية؛ فهم مثال في البر وفي الخير وفي الحرية، وهي تشكل بمجموعها صورة المؤمن المثالي. وبهذا تتحقق شعرية التوازي المتماثل في التعد بما يخلقه من لذة جمع هذا النمط بين التماثل الشكلي الجامع بين مفردات التعديد صرفيًا ونحويًا، والمختلف دلاليًا، فكل كلمة تحمل معنى مختلفًا؛ وهذا ما يدفع المتلقي إلى معاودة القراءة للمربعة مرة أخرى بعد قراءة التماثل؛ ليصل إلى هذا الاختلاف بعد أن كان يظن اندراج هذه البنى المتعددة في نطاق الترادف وهذا الانتقال يولد لديه متعة.

المبحث الثاني: شعرية توازي البنى المتخالفة

يقوم هذا الشكل من التوازي على أساس التخالف والتناقض الحاصل بين تركيبين متقابلين بنيةً بالقدر الذي يسهم في إنتاج تقابل دلالي بين هذين التركيبين في النص؛ "أي أن تكون اللفظة الأولى مخالفة للثانية على نحو شبيه بالتضاد مع ملاحظة وجود تناسب بين الطرفين، فهو تخالف من جانب وتناسب من جانب آخر"[40]. ومثال ذلك التوازي الحاصل بين النفي والإثبات وبين الذكر والحذف وبين الاسم والفعل، ويكون في بعض الأحيان وفقًا للصورة النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوالية نحويًا مختلفة دلاليًا[41]. وقد جاء هذا الشكل من التوازي في ديوان الحداد بأنماط متعددة، يمكن تناولها على النحو الآتي:

- شعرية التوازي في التضاد

يعد التضاد من أهم مرتكزات التوازي المتخالف؛ فقد تكون اللفظة الثانية مخالفة تضاديا للفظة الأولى، وقد يمتد التضاد إلى مستوى بيت شعري بجعل عجزه يضاد صدره؛ إذ يناظر كل لفظ في صدر البيت لفظًا يقابله في عجز البيت. من ذلك قوله:[42]

قبَّحَ اللهُ ذا الزَّمانَ فَكَم قَد
هدَّ للأكْرَمينَ سُوْرًا ورُكنا
وبَنَــى للِّئَامِ دُورًا وسُـورًا
وأشَادَ لهُم رِباعًا وحِصْنا

يتجلى التوازي بين:(هدَّ للأكرمين سُورًا وركنا/ وبنى للئام دورًا وسُورًا)؛ إذ تتماثل المواقع الإعرابية بين مكونات كلا الجملتين (فعل – فاعل– جار ومجرور– مفعول به– معطوف عليه)، فضلا عن تماثل صيغي ف(هد) في صيغته يماثل (بنى) (وسورا) تماثل (دورا) لكن بين هذه المكونات المتماثلة تخالفًا؛ فالفعل (هدّ) يدل على خراب المباني وسلب عوامل القوة والمنعة من الإيذاء والضرر وهو هدم متعدد ومتتابع ومتحقق بدليل (كم) الخبرية التكثيرية، و(قد) الدالة على التحقيق؛ ما يشير إلى أن الحياة لم تعد صالحة لبقاء الكرام فيها، ويخالفه الفعل(بنى) المليء بالحياة والطاقة الفاعلة لممارسة الحياة.

كما أن هناك تضادًا بين الاسمين (الكرام واللئام) كالتضاد بين الفعلين (هد وبنى) وهذا التقابل الدلالي تجسد في بنية تماثلية (في المواقع النحوية)، وما حرف العطف (الواو) الذي ربط بين الفعلين (هد، بنى) إلا مجرد تأكيد لتعادلهما السياقي؛ لأن المستوى التركيبي في الشعر يبنى على المستوى الدلالي[43].

وتتضح الشعرية في المفارقة الناتجة عن إيقاع فعل ال(هد) على (الكرام) وإيقاع فعل ال(بنى) على(اللئام)، فضلا عن أن إسناد فعل الهد للزمن الذي يوقعه على الكرام يشكل صورة استعارية تشخص الزمان بطاغية جائر لا يستهدف بأذاه إلا الكرام، وهو ما يشير – إن راعينا سياق ما قبل التوازي التقابلي؛ أي جملة (قبح الله ذا الزمان) – إلى التبرم والسخط. ويشير وصف ما يتعرض له الكرام: (كم قد هد للأكرمين) إلى الضعف والإحساس بالغبن وسوء الحظ، بقدر ما يجسد– وصف ما ينال غير الكرام من فعل مضاد للهد– بالمقابل –مظهرًا آخر من مظاهر ظلم الكرام؛ وذلك برفع مكانة اللئام وإعلاء شأنهم. وهو ما يخلق صدمة لدى المتلقي وتوترًا، باعثه حصول هذا التبرم من شخصية متدينة صوفية يتوقع منها التحلي بالصبر والرضا بأقدار الله وعدم سب الزمان؛ ما يدفعه إلى إعادة قراءة التوازي التقابلي بغية استيعاب هذه الصدمة بما يبعدها عن التأويل الذي تحصل لديه في القراءة الأولى ويدرجها في إطار الرضا؛ إذ يمكن أن تأويل المفارقة في عيش هاتين الفئتين المعبر عنها بالتوازي المتضاد انطلاقًا من سياق القصيدة الوعظِ؛ وبهذا تنتفي دلالة السخط، وتغدو نصح للكرام بعدم الاكتراث بفعل الزمان؛ فديدنه مع الكرام– والكرام هنا جامع لكل معاني العظمة – الأذى والخفض من مكانتهم بمقابل الرفع من شأن غيرهم، ومن ثم فعندما يدركون أنهم محط جور الزمان بسبب عظمتهم وإيمانهم وأنه يصافي الآخرين لحقارتهم وضعف رصيدهم الروحي، تتولد لديهم الطمأنينة والرضا بتعويض الآخرة، ما يدفع إلى التصبر. وبهذا التأويل تزول الصدمة التي ولدتها القراءة الأولى، وبالانتقال إلى هذا المعنى الذي يولد اللذة، تتحقق شعرية هذا النمط من. التوازي.

ولعل النظر إلى الزمان هنا بوصفه رمزًا للسلطة الجائرة، لم يستطع التصريح بها والدليل على ذلك استعارة صورة البطش للزمان/ رمز السلطة، والبناء والتشييد للئام والجهلة المنشغل بتقريبهم. ومن ثم تخرج المربعة عن دلالة التبرم والسخط إلى دلالة الهجاء والسخرية من سلطة الجور التي تحكم الحياة، لم يستطع التصريح بها مباشرة خشية أن يتعرض لأذاها؛ فالزمان/ السلطة قادر على قلب الأمور ما يستدعي توخى الحذر منه، وبهذا تغدو المربعة نصيحة لإخوانه من الشيوخ والمريدين/معتنقي النهج الصوفي بأن لا يطمئنوا للحكام ولا يطمعوا في الاقتراب منهم؛ لأن ذلك سيكون على حساب المكانة الروحية والحياة الباقية في الآخرة. وفي هذا التحول ما يسهم في خلق انزياح عن الدلالة المباشرة للزمان إلى دلالة ضمنية عبر ما يرمز به إلى جور السلطة التي تحكم المجتمع.

وهكذا مع ما في التوازي المتخالف بالتضاد من إشارة- بما في شكله من تماثل- إلى الانسجام في البنية السطحية للنص، فإن البنية العميقة الكامنة خلف ما يحويه التوازي من صورة، تفصح عن تناقض الحياة، واختلال موازينها، والانتقال إلى المعنى العميق هو مبعث لذة للمتلقي.

ومن مواضع توظيف التوازي المتخالف في التضاد في شعر الحداد القصائد ذات النزعة الوعظية؛ من ذلك قوله:[44]

اِلْزَمْ فَرَائِضَهُ وَاتْرُكْ مَحَارِمَهُ
وَاقْطَعْ لَيَالِيْكَ والأَيَّامَ فِي القُرَبِ

في البيت السابق يتجلى التوازي المتخالف في التضاد على النحو الآتي:

اِلْزَمْ /فَرَائِضَهُ

وَاتْرُكْ /مَحَارِمَهُ

إذ تماثلت الجملتان بناءً نحويًا كل منهما على: (فعل أمر+ وفاعل مستتر+ مفعول به وضمير مضاف إليه)؛ ومع هذا التماثل في بنى الجملتين فإن بينهما تخالفا في المعنى؛ ففي الأولى أمر بالتزام فعل الفرائض، وفي الأخرى أمر بترك فعل المحارم، وبهذا أسهم التوازي المتخالف في التضاد في اختزال صورة الحياة عند المؤمن ب (فعل الخير وترك الشر)؛ بالقدر الذي أسهم في تصوير حالة الصراع الداخلي الذي يتنازع النفس بين صوت الخير وصوت الشر، ومن ثم توافق التوازي المتقابل بين التركيبين الفعليين مع سياق النصح الذي يوجب الجمع بين الفعلين ففعل الالتزام يستدعي فعل الترك؛ لأن كلا منهما يستدعي ضده، فلا يكفي في النصح حث المخاطب على فعل الخير فحسب ليكون على النهج القويم. وبهذه الطاقة الاختزالية والتصويرية المتوافقة مع النصح تتجلى شعرية التوازي المتخالف بالتضاد.

- شعرية التوازي في الإيجاب والسلب

يمثل التوازي في الإيجاب والسلب أحد أنماط توازي البنى المتخالفة، ومن ذلك قوله:[45]

وإنْ تَرضَ بالمقْسُومِ عِشتَ مُنعَّمًا
وإن لم تَكُن ترضى بِهِ عِشْتَ في حَزَنْ
وصَلِّ بقلبٍ حاضِرٍ غَيرِ غافِلٍ
ولا تَلهُ عن ذِكرِ المقابِرِ والكَفنْ

وما الدَّارُ إلا جنةٌ لمَنِ اتَّقى
ونارٌ لِمَن لَمْ يَتَّقِ اللهَ فاسْمَعَنْ

يتجلى التوازي في التماثل النحوي بين الجملتين اللتين تشكلان شطري البيت الأول: (وإن ترضَ بالمقسوم عشت منعمًا/ وإن لم تكن ترضى به عشت في حزن)؛ فكلاهما جملة شرط، جاءت الأولى بصورة إثباتية، بينما الأخرى –وإن تماثلت مع الأولى في البنية النحوية– سالبة بفعل دخول النفي (لم) عليها، ومن ثم تتولد بين الجملتين علاقة تخالفية بين إيحاب وسلب؛ ومن ثم إنتاج دلالة ضدية.

ثم يستمر التخالف في شطري البيت التالي بين كلمة(غير) في البيت الثاني التي جاءت بوصفها وسيلة تعبيرية لإحداث المفارقة، وبين ما بعدها الذي جاء مخالفًا لما قبلها.

وفي البيت الأخير تأتي أداة السلب (لم) مرة أخرى؛ لتصنع التخالف بالسلب بين الطرفين؛ إذ يمثل البيت كله تقابلًا دلاليًا بين من اتقى الله تعالى ومن لم يتقه، وبين جزاء الأول وجزاء الثاني، وفي ذلك ارتباط بالتقابل الحاصل في البيت الأول بين جزاء الراضي بأقدار الله وجزاء الساخط، في الدنيا –المعبر عنه بالتوازي المتخالف بين الإيجاب والسلب– لتصوير امتداد الحياتين وارتباطهما الوثيق بالعدالة السماوية؛ فالرضا بأقدار الله في الدنيا يعقبه رضا في الأخرى بدخول الجنة، وعدم الرضا في الأولى يعقبه في الآخرة عدم رضا بدخول النار، وفي هذا تخويف من سوء المآل في الحياة الأخرى إن ساء تصرف المرء في الأولى، وبهذا أسهم التوازي المتخالف بالإيجاب والسلب على المستوى الرأسي في تصوير امتداد المفارقة بين صنفي الناس في الحياة الدنيا، إلى مفارقة الجزاء في الآخرة. والجمع بين المفارقتين في الحياتين عبر هذا التخالف في التركيب يستدعي من المتلقي حركة في الذهن للمقارنة بين سلوكين في العمل مختلفين وجزاءين مختلفين في المآل، بموازاة الانتقال عبر الوقائع اللغوية التي تحتوي على مفردات متقابلة متوازية، وهي في مجملها تقدم موقفين لا يتوافقان من حيث الظاهر ومن حيث الباطن(46).

وهكذا تنبثق شعرية التوازي في التخالف القائم على اتصال الإيجاب والسلب في التراكيب؛ من الأثر الذي تحدثه لدى المتلقي من مفارقة تسهم في تعميق فجوة التوتر؛ ما يستلزم منه التنقل بين المنطوق والمفهوم؛ وفي هذا ما يضفي على النمط التخالفي حيوية بين البعد المنطقي الذهني والبعد العاطفي النفسي(47).

– شعرية التوازي في التقابل:

إذا كان الشعر يُعنى بالربط بين العالم ورؤية الشاعر الذاتية، فإن هذا الربط غالبًا ما يتم برصد عمليات التوحد والتصادم؛ ما يخلق لغة تقابلية بالضرورة، وفي هذا التقابل مكمن من مكامن شعرية التوازي في البنى المغايرة، من ذلك قوله:(48)

فَيُصْبِحُ كُلُّ حيٍّ في سُكُونٍ
ويُمسِي كُلُّ مُؤْذٍ في انْزِعَاجِ

فبين شطري البيت تماثل في الموقع الإعرابي بين مكونات الجملتين المتوازيتين؛ إذ كل منهما فعل ناقص واسمه وشبه الجملة (خبره), لكن البيت

من حيث المعنى يمثل توازيًا تقابليًا بين جملة صدر البيت وجملة عجزه؛ فكل كلمة في صدر البيت تناظرها في عجر البيت كلمة في الموقع الإعرابي والصيغة الصرفية وتضادها في المعنى، فكلمة (يصبح) تضاد كلمة (يمسي) وكلمة (حِب) تضاد كلمة (مؤذٍ)، وكلمة (سكون) تضاد كلمة (انزعاج)؛ ومن ثم فالعلاقة القائمة بين هذه الثنائيات الضدية تسهم في تصوير تمثل حالتين متقابلتين هما: حالة السكون للحِب وحالة الانزعاج للمؤذي؛ فهذا التوازي لا يتسنى معه فهم النص بحسبانه إيماء إلى وجود حالتين شعوريتين في مزاج المبدع، مختلفتين مفترقتين؛ بل إن كلتا الحالتين تطرحان نفسيهما داخل النص بوصفهما عنصرين متخالفين متفاعلين, ومن ثم يشكل السكون والانزعاج بنية تكاملية مركبة.[49] وهو ما يتناسب مع تمركز القصيدة–التي جاء فيها هذا البيت– على الحنين إلى الماضي؛ حيث طيب العيش في الوادي (حضرموت) بين الأحبة؛ فرارًا من سوء الحاضر؛ حيث الشدة والضيق والاضطراب بسبب العيش بين المؤذين بعيدا عن الوطن؛ ومن ثم فالبيت يجسد في الغياب أن الحاضر على خلاف الماضي؛ أي كل حب في انزعاج وكل موذ في سكون؛ ما يشير إلى أن التغير المأمول في المستقبل بديلًا عن الحاضر يتمثل في استعادة الماضي؛ حيث كل حب في سكون وكل موذ في انزعاج. وفي ضوء ما سبق تتجلى شعرية هذا البيت من كثافة هذه الثنائيات الضدية، و" كلما زاد التضاد كبر التوتر " [50]، ومن هذا الجمع بين المؤتلف (نحويا) والمختلف (دلالة) تتكشف حالة التوتر لدى المتلقي ما يستدعي منه حركة في الذهن بموازاة انتقاله بين الوقائع اللغوية التي تحتوي على مفردات متقابلة معنويًا متماثلة نحويًا، كونها في مجملها تقدم موقفين لا يتوافقان في الظاهر والباطن؛ حتى يدرك كنه هذا الجمع بين المتقابلين في نسق واحد، ما كان وراء الصدمة وهو تصوير الصراع بين عالمين عالم الغربة وعالم الوطن والحركة بين العالمين عبر الزمن بهدف تغيير الحاضر، وفي أثناء هذا التنقل تتولد لديه اللذة التي هي مكمن الشعرية.

إن الصراع الذي يعيشه الشاعر بين الداخل والخارج بوصفهما حياتين متعارضتين ومتقابلتين قد برز في توظيف التوازي بوصفه تماثلًا نحويًا وصرفيًا، يخفي وراءه تخالفًا دلاليًا، من ذلك قوله:[51]

إِنْ أَقْبَلَتْ طَابَ لِيْ الزَّمَنْ
أَوْ أَدْبَرَتْ ضَاقَ بِي الوُجُودْ

ففي هذا البيت توازٍ يتمثل في التماثل النحوي بين جملتي شطري البيت؛ إذ إن كليهما جملة شرطية؛ فضلًا عن أن كل مكون نحوي في الجملة الأولى يتماثل _في صيغته الصرفية_ مع مكون يناظره في الجملة الثانية، غير أنهما في الدلالة متقابلتان، وبهذا فالتوازي هنا يقوم على التخالف عبر التقابل؛ فكل كلمة في صدر البيت تقابل وتخالف كل كلمة في عجز البيت، وهذا التخالف

يصور معاناة الشاعر النفسية إزاء تقلبات الحياة، وصراعه معها؛ إذ إن التخالف في دلالة البيت صوت نفسه وصرخة روحه.

وبهذا فإن التخالف الدلالي في البيت يضيف إيقاعات جديدة_ إلى التوازن الإيقاعي الناجم عن التماثل التركيبي والصرفي _ لأن وجود التناقض في التركيب إنما يحقق في النهاية نوعًا من التناسب؛ ومن ثم فإن التقابل تتمثل فيه عناصر الإيقاع المعنوي.[52] وهنا مكمن شعريته؛ إذ "كلما كان التوازي عميقا متصلا بالدلالة كان أحفل في الشعرية، وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري" [53]

ومن أشكال التوازي في البنى المتخالفة، التضاد المعنوي، من ذلك قوله:[54]

الشَّكُّ والوَهْمُ رَأسُ الشَّرِ والحَذَرِ والجِدُّ والصَّبرُ بَابُ الفَوزِ والظَّفَرِ
والعَزْمُ والحَزْمُ لا ينجِي من القَدَر سَلِّمْ هُدِيتَ لِمَاضِي الحُكمِ واصْطَبِرِ
واسْأَلْ من اللهِ كشْفَ البُؤسِ والضَّرَرِ

في هذا النص يبرز التوازي المتخالف في (الشَّكُّ والوَهْمُ رَأسُ الشَّرِ والحَذَرِ) الذي يتماثل في بناه الصرفية والمواقع الإعرابية مع (الجِدُّ والصَّبرُ بَابُ الفَوزِ والظَّفَرِ), ومع ذلك التماثل النحوي والصرفي فإن بين التركيبين تضادًا؛ إذ إن الشك والوهم ضد الجد والصبر في المعنى، والشر والحذر ضد الفوز والظفر في المعنى، وهذا النوع من التوازي يقوم على تكرار الصورة النحوية نفسها المستندة على الجملة الاسمية فتكون الجملتان متماثلتين في مكوناتهما، متباينتين في معنيهما، فالبيت الأول تتشابك فيه ثنائية تخالف بين (الشك والوهم) وبين (الجد والصبر)، ثم يتولد عن هذا التخالف ثنائية أخرى بين كلمة الرأس في الشطر الأول وما أضيف إليها وبين كلمة الباب في الشطر الثاني وما أضيف إليها، وهذا التخالف ينضوي تحت تقابل أوسع بين الترك والإتيان. وفي البيت الثاني جاء التخالف بين الترك في الشطر الأول وبين الإتيان والتسليم والصبر في الشطر الثاني.

وتنبثق شعرية التوازي المتخالف عبر التضاد في النص من تماثل البنى التركيبية واختلاف معانيها فالتقابل يشكل أنساقًا تكون أعمق من الدلالة السريعة التي تظهر في سطح النص،[55] وهذا التضاد يخلق في ذهن القارئ أفكارًا لا تستطيع هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها، وإنما تستعين بهذا التقابل الأفقي الذي يعد وسيلة لإظهار شعرية التوازي الذي يكسب الأبيات المترابطة انسجامًا واضحًا وتنوعًا في الآن نفسه[56].

النتائج:

توصل **البحث** إلى جملة من النتائج؛ تتمثل في الآتي:

- شكل التوازي ظاهرة بارزة في ديوان الحداد إذ لم يقتصر توظيفه على المستوى الأفقي

في نطاق البيت الواحد؛ بل تجاوزه إلى المستوى العمودي عبر توالي أبيات القصيدة. كما تجلى بأشكال متعددة منها التوازي في البنى المماثلة، والتوازي في البنى المتخالفة، وكل شكل تضمن وسائل مختلفة، ما يشير إلى وعي الشاعر بالتنوع الإيقاعي الذي يتضمنه التوازي؛ لذلك أكثر من توظيفه في ديوانه، ما أسهم في جعل التوازي بهذا الحضور النصي مرتكزًا أساسًا لشعرية الديوان.

- لما كانت بنى التوازي في ديوان الحداد تجمع بين بنى التماثل والتغاير؛ فقد تعددت تبعا لتلك البنى مكامن شعرية التوازي؛ إذ عملت البنى المتماثلة في تعميق التناغم الإيقاعي مساندة بذلك الإيقاع الخارجي؛ وهو ما يشير إلى أن شعرية التوازي لا تنحصر في خصوصيته على مستوى الداخل النصي؛ وإنما تستدعي ضرورة تفاعل الداخل النصي مع الخارج النصي ممثلًا في المتلقي الخاص؛ إذ يراعي التوازي مقصدية خاصة تتمثل في أن أغلب قصائد الديوان إما توسلات وإما نظم لتعليمات التصوف وإما وصايا وتحذيرات من مخالفة النهج الروحي؛ أي إن التوازي بما فيه من طاقة إيقاعية متوازنة إنما يتوافق مع التلقي الشفوي الإنشادي، ومراعاة الشرط التعليمي المؤسس على الحفظ.
- أما توازي البنى المتغايرة التي كان لها حضور في ديوان الحداد فتتبع شعريته من الداخل النصي بما خلقه من انزياح؛ بفضل قدرته على الجمع بين المؤتلف والمختلف في نسق واحد؛ ما أسهم في خلق الدهشة؛ التي تعمل على كسر أفق التوقع لدى المتلقي ما يدفعه إلى إعادة القراءة بحثًا عن تأويل؛ ليملأ تلك الفجوة ويستعيد الانسجام. كما تنبع شعرية هذا النمط من التوازي من حيوية التفاعل بين النص والقارىء؛ وذلك بما يتطلبه من ضرورة التنقل بين المنطوق والمسكوت المعنوي، حتى يصل إلى المكنون النفسي المتواري خلف التوازي.
- كان لحضور التوازي على مستوى البنية الكلية في بعض قصائد ديوان الحداد أثر في توليد شعرية للتوازي خاصة تتمثل في شعرية التماسك والانسجام.

الهوامش:

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص40.

(2) مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء، 1994, ص11.

(3) للتوسع في بعض الملابسات المصاحبة لترجمة العرب لمصطلح (Poetics)، والإشكالات التي تعتري هذا المصطلح, و ما آل إليه من التشابك في دلالاته، سواء من ناحية تاريخية أم من ناحية اشتقاقية لغوية, أم من ناحية توليدية مستحدثة؛ فقد جاءت التسميات التي اقترحها النقاد مقابلا للشعرية متفاوتة ومتباينة، على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تتحكم بالإبداع. ينظر: المصطلح النقدي، عبد السلام المسدي, مؤسسات عبد الكريم عبدالله للنشر، تونس، 1994 ص87.

(4) ترجمها سعيد علوش إلى (الشاعرية) في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) الدار البيضاء, المغرب,

1984. واقترحها عبدالله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير)، نادي جدة الأدبي الثقافي، جدة 1985. ص 21–22. ورأى عبد السلام المسدي أن الأوفق ترجمتها إلى الإنشائية ينظر : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982ص171. وترجمها إلى (فن الشعر) يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة إدوارد ستاكيفينج (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة) مجلة الأقلام, ع11 –12 بغداد 1989، ص28. وترجمها إلى (الشعرية) كثير من النقاد منهم محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن (بنية اللغة الشعرية), دار توبقال, الدار البيضاء، 1986، ص9. ويمكن مراجعة رصد د حسن ناظم لهذه المقابلات ص15–17.

(5) ينظر: قضايا الشعرية, رومان ياكبسون, تر: محمد الولي ومبارك حنون, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط1/1988م, ص35.

(6) ينظر: المصدر السابق ص31. أما الشعرية –بوصفها منهجًا علميًا– فقد انبثقت على يد رومان ياكبسون, الذي انطلق في فهم الشعرية من مبدأ لساني؛ خصوصًا نظريته عن التواصل؛ إذ جعل الشعرية إحدى وظائف الاتصال المتمحورة حول النص،وذلك في أثناء توصيفه أركان الحدث التواصلي ووظائفه. ينظر: قضايا الشعرية, ص27 وما بعدها.

(7) الشعرية، تزفيطان تودوروف، تر: شكري المبخوت, ورجاء بن سلامة, دار توبقال, الدار البيضاء, ط2/ 1990م, ص23.

(8) ينظر: المصدر السابق, ص24.

(9) الشعرية, ص23.

(10) المصدر السابق , الصفحة نفسها.

(11) ينظر: بنية اللغة الشعرية, ص9.

(12) ينظر: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي), راشد فهد القثامي, دار أروقة, القاهرة, ط1/2014م, ص23.

(13) ينظر: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم), ص130.

(14) ينظر: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي), ص31 وما بعدها.

(15) اللغة والخطاب الأدبي، رولان بارت، مجموعة مقالات لنقاد غربيين، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص54.

(16) ينظر: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي), ص 19 وما بعدها.

(17) منهاج البلغاء وسراج الأدباء, حازم القرطاجني, تح: محمد الحبيب بن الخوجة, الدار العربية للكتاب, تونس, ط3/ 2008م, ص28. عرف قدامة الشعر بأنه" قول موزون مقفى" نقد الشعر،تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت ص64.

(18) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص119.

(19) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م, ص14.

(20) ينظر: المصدر السابق, ص21,15, وما بعدها.

(21) أساليب الشعرية المعاصرة, صلاح فضل, دار الآداب, بيروت لبنان, ط1/ 1995م, ص11.

(22) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة, ص7.

(23) ينظر: المصدر السابق, ص21.

(24) شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبيتي), ص20.

(25) ينظر: قضايا الشعرية, ص103.

(26) التشابه والاختلاف, محمد مفتاح, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, 1996م, ص99.

(27) تحليل النص الشعري (بنية القصيدة), يوري لوتمان, تر: محمد فتوح أحمد, دار المعارف, القاهرة, 1995م, ص177, 178.

(28) ينظر: التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى للشاعر الجزائري ناصر لوحيشي(دراسة أسلوبية لسانية نصية), نور الهدى حلاب, مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية, العدد7/ جامعة المسيلة, 2016م, ص4.

(29) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة, ص315.

(30) ينظر: ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي, عبدالرحيم محمد الهبيل, مجلة جامعة القدس, فلسطين, العدد33/ 2014م. ص112.

(31) الديوان, ص486.

(32) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة, ص315.

(33) الديوان, ص497, 498.

(34) قضايا الشعرية, ص106.

(35) الديوان, ص41, 42.

(36) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة, ص335.

(37) ينظر: في الشعرية, ص37.

(38) الديوان, ص341.

(39) الديوان, ص74. المخبت: الخاشع.

(40) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص232.

(41) ينظر: التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى, ص4, 5,

(42) الديوان, ص697.

(43) ينظر: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ص118.

(44) الديوان, ص56.

(45) الديوان, ص668, 669.

(46) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص256.

(47) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص247.

(48) الديوان, ص150.

(49) ينظر: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة), ص129, 130.

(50) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار الفكر القاهرة د.ت2/57.

(51) الديوان، ص196.

(52) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان، لبنان،1994، ص291.

(53) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص199.

(54) الديوان، ص241.

(55) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص147.

(56) ينظر: قضايا الشعرية، ص106.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. ديوان الإمام الحداد المسمى الدر المنظوم لذوي العقول والفهوم، الحبيب عبدالله بن علوي بن محمد الحداد، نشره عبد القادر جيلاني سالم الخرد، ط 8 د. ت.

ثانيا: المراجع:

1. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب, بيروت لبنان, ط1/ 1995م.
2. البديع والتوازي, عبد الواحد حسن, مكتبة الإشعاع, مصر , ط1/ 1999م.

3. بلاغة التوازي في السور المدنية, العربي عبدالله, رسالة ماجستير, جامعة وهران أحمد بن بلة, الجزائر, 2014-2015م.
4. البلاغة والأسلوبية, محمد عبد المطلب, مكتبة لبنان, لبنان, ط1/ 1994م.
5. بناء الأسلوب في شعر الحداثة_ التكوين البديعي _, محمد عبد المطلب, دار المعارف, القاهرة, ط2/1995م.
6. البنية القصصية في رسالة الغفران, حسين الواد, الدار العربية للكتاب, تونس, 1988م.
7. بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, تر: محمد الولي, محمد العمري, دار توبقال, الدار البيضاء, ط1/1986م.
8. تحليل النص الشعري _ بنية القصيدة_, يوري لوتمان, تر: محمد فتوح أحمد, دار المعارف, القاهرة, 1995م.
9. التشابه والاختلاف, محمد مفتاح, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, ط1/ 1996م.
10. التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية _ دراسة في أساليب البديع العربية_ وردة بويران, مجلة التواصل في اللغات والآداب, المجلد 23, العدد 52، جامعة باجي مختار 2017م.
11. التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم _ دراسة في الأساليب النحوية_, إنصاف عبد الله الحجايا, رسالة ماجستير, جامعة مؤتة, 2016م.
12. التوازي التركيبي في ديوان فجر الندى للشاعر الجزائري ناصر لوحيشي _دراسة أسلوبية لسانية نصية_, نور الهدى حلاب, مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية, , العدد7، جامعة المسيلة 2016م.
13. التوازي ولغة الشعر, محمد كنوني, مجلة فكر ونقد, المغرب, العدد18/ 1999م.
14. الخطيئة والتكفير, عبدالله الغذامي, النادي الأدبي الثقافي بجدة , جدة ,1998.
15. شعرية الإيقاع _ بحث في قصيدة محمد الثبيتي _, راشد فهد القثامي, دار أروقة, القاهرة, 2014م.
16. الشعرية والنقد الأدبي عند العرب_ مدخل نظري ودراسة تطبيقية_, بغداد يوسف, رسالة دكتوراه, جامعة جيلالي ليباس/سيدي بلعباس, 2017,2018م.
17. الشعرية, تزفيطان تودوروف, تر: شكري المبخوت, ورجاء بن سلامة, دار توبقال, الدار البيضاء, 1990م.
18. ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي, عبدالرحيم محمد الهبيل, مجلة جامعة القدس, العدد 33 فلسطين 2014م.
19. فن الشعر البنيوي وعلم اللغة, إدوارد ستاكيفينج, تر: يوئيل يوسف عزيز مجلة الأقلام, العدد 11/ 1989م.

20. في الشعرية, كمال أبو ديب, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت لبنان, 1987م.
21. قضايا الشعرية, رومان ياكبسون, تر: محمد الولي ومبارك حنون, دار توبقال الدار البيضاء, 1988م.
22. لسان العرب, محمد بن مكرم جمال الدين ابن منظور, دار صادر, بيروت ، 1414هـ.
23. اللغة والخطاب الأدبي, رولان بارت, مجموعة مقالات لنقاد غربيين, تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, بيروت, 1993م.
24. المصطلح النقدي, عبد السلام المسدي, مؤسسات عبد الكريم عبدالله للنشر, تونس, 1994م.
25. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, سعيد علوش, الدار البيضاء, المغرب, 1984م.
26. معجم مقاييس اللغة, أحمد بن فارس, تح: عبد السلام محمد هارون, دار الفكر, دمشق, 1979م.
27. مفاهيم الشعرية _ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم _, حسن ناظم, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 1994م.
28. منهاج البلغاء وسراج الأدباء, حازم القرطاجني, تح: محمد الحبيب بن الخوجة, الدار العربية للكتاب, تونس, 2008م.
29. نظريات نقدية وتطبيقاتها, أحمد رحماني, مكتبة وهبة القاهرة, 2004م.
30. النقد الأدبي والعلوم الإنسانية, جان لوي كابانس, تر: فهد عكام دار الفكر, دمشق, 1982م.
31. نقد النقد, تزفيطان تودوروف, تر: سامي سويدان, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986م.