جَمَالِيَّاتُ التّوازي في ديباجــةِ مُطوَّلَةِ مَوْلَوِيْ (الفَضِيْلَة)

ID No. 221

(PP 55 - 68)

https://doi.org/10.21271/zjhs.26.5.4

علي عبدالرحمن فتاح

كلّية اللغات/ جامعة صلاح الدين-أربيل

ali.fattah@su.edu.krd

الاستلام : 2022/03/09

القــبول : 2022/05/22

النـــشر : 2022/10/25

ملخص

يتناول هذا البحث ظاهرة التّوازي في (ديباجة) مطولة الشاعر الكردي (مَوْلَوِيْ) بعنوان (الفضيلة)، والتي تبلغ أبياتها ألفاً وثلاث مائة واثنين وثلاثين بيتاً، وهي مليئة بالفنون البلاغية والأسلوبية، وتستحق أكثر من دراسة مطولة، لكنها لم تُدْرَسْ ــ حسب علم الباحث ــ من الناحية الأدبية، فدَرَستُ جميع أنواع التّوازي فيها، وهي تأبى أن تعطيَ كلَّ ما لديها من كنوز أدبية لدراسة واحدة، فدرستُ ما سمحتْ به المساحة المتاحة لبحث أكاديمي، متناولاً التّوازي الصوتي والصرفي المعجمي والتركيبي والدلالي، حائراً بين الأمثلة الكثيرة التي ترفض الانصياع لذوق الباحث حين يوازن بينها باحثاً عن الأجمل والأرقى، فكلُّ مثال أجمل من سابقيه وأرقى مما يليه، وقد يجد الباحث في بيت واحد جميع أنواع التّوازي، وهذه حقيقة يُدركها كلُّ باحثٍ متمعِّنٍ في القصيدة، لذا حاول الباحث عَصْرَها بكلِّ ما أوتيَ من خبرة ودراية، معتمداً على أهم المراجع المكتوبة المتوفرة في هذا الميدان، مُقَسِّماً البحث على أربعة مباحثَ بحسب أنواع التّوازي معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي في سبرِ أغوار الأمثلة، مُستخرجاً ما يسمح به الذوق والقريحة دُرَراً بلاغية وأسلوبية دالّة على المعاني العميقة في الدين والعقيدة وعلم الكلام والفلسفة، مبتدءًا.

بالكلمات المفتاحية؛ الجماليات، التّوازي، الفضيلة، مولوي.

المقدمة

التّوازي لغة:

نجد في قواميس اللغة العربية معاني متعددة لمادة (وزي)، منها: الموازاة تعني المقابلة والمواجهة، والمحاذاة والاجتماع والانقباض. (ابن منظور، 15/مادة:وزي، وينظر::ابن فارس، 1997م، 107/6).

التّوازي اصطلاحاً:

التّوازي هو التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شعرية. وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين من حيث الشكلّ في التسلسل والترتيب. وهي ظاهرة تساهم في التعبير عن الحالة الشعورية الّتي يكابدها الشّاعر؛ فالتّوازي - إذن- له معنيان، الأول: المعنى اللغوي؛ ويُقصد به المحاذاة أو المجاورة، والثّاني: وهو المعنى الأدبي، ويشير إلى عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية. (ربابعة، 1995م، 230) . وقد عرَّفه بعض النقاد بأنه "تشابه البنيات واختلاف في المعاني". (مفتاح، 1997، 259). وهذه الأجزاء المتشابهة تتوالى على النظام الصّرفي نفسه، أو القاعدة النحوية نفسها، مكرِّرة لإيقاعاتٍ متطابقةٍ كلّيّاً أو جزئياً، إيقاعات صوتية، أو صرفية، أو نحوية، أو دلالية من خلال تعادل المباني، أو تماثلها في أشطر أو أبيات متطابقة من خلال توزيع دقيق للثوابت والمتغيرات، فالتّوازي قد يكون أبنية ذات صفات صوتية متطابقة، أو متقاربة، ودلالات متقاربة، أو مختلفة أو متضادة. فهو التوالي الزمني الّذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، ويشمل العناصر الصّوتية، والتّركيبية، والدلالية، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء، ويفرض عادة إنَّ الطرفين متعادلان في الأهَمِّيَّة، (الشيخ، 1999م، 7-8). وهو معينٌ قويٌّ على التّواصل، والتّتابع، والتّرابط بين الأجزاء، خصوصا في القصيدة العموديَّة بسبب وحدة الوزن والقافية، والاعتماد على البديع تجسيداً لجماليات اللغة. وكلّ هذا لخلق الشّعرية المناسبة الّتي هي الفيصل الفارق بين الشّعر والنثر، إذ يرى بعض الدارسين أنَّ ورود التّوازي علامة على الملمح

الشّعري، وغيابه دليل على حضور الملمح النثري، ومنهم (جاكبسون) الّذي يـذهب إلى أنَّ: "المسـألة الأساسـية للشـعر تكمـن في التّوازي، وقد لا نخطئ حين نقول: إنَّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر". (1988م، 105-106). والتّوازي والصورة المتشكلّة منه يُشبه إلى حدّ كبير المرآتين المتوازيتين اللّتين "تُقدِّمان صورا لا نهائية لكـلّ مـا يقـع بيـنهما في متاهـةٍ خدَّاعـةٍ ووهميـة". (حمـودة، 1996م، 6). وهذه الصُّور لا تـُسَـلّمِ نفسها للقراءة الأولية، بل تتوالى معانيـها المتعدِّدة مع القراءات الثواني والثوالـث؛ فالأبيـات الّتي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية هي "أكثر الأبيات الشّـعرية امـتلاء بـالمعنى وأكثرهـا حيويَّـة". (إسـماعيل، 1992م، 305). فيكون تأثيرها على المتلقّي قويًّا وفعّالا، وهذا ما يجده القارئ في هذه القصيدة. ولا تخلـو البلاغـة العربيـة القديمـة مـن مفهـوم التّوازي، ولكن تحت مسميات أخرى، فعلى سبيل المثال لا الحصر، يقول قدامة بن جعفر (337هـ) : "وأحسـنُ البلاغـةِ: الترّصـيعُ، والسَّجعُ، واتّساقُ البناء، واعتدالُ الوزنِ، واشتقاقُ لفظٍ من لفظ، وعكس ما نُظِمَ من بناءٍ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتَّمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحّة التقسيم باتفاق النُّظوم، وتلخيص الأوصـاف بنفـي الخـلاف، والمبالغـة في الرصـف بتكريـر الوصـف، وتكـافؤُ المعـاني في المقابلـة، والتّوازي، وإرداف اللّواحـق، وتمثيـل المعـاني". (قدامـة، 1979م، 3). وذكر مفهومَ التّوازي كلٌّ من (أبو هلال العسكري 395هـ). الذي قال في باب السـجع والازدواج: "وإن أمكـن أيضـاً أن تكون الأجزاء متوازية كان أجمل" 0 (الصناعتين، 1984م، 288). و كذلك (ابن الأثير 637هـ). (ينظر: المثل السائر، 1981م، 398). وغيرهم.

قـد يكون التّعريف بهذا الشّاعر الكردي ـ قبل الوقوف على أشكال التّوازي في شـعره ـ مفيـداً للقـارئ العـربيّ الّـذي لا يعرف الكثير عن حياته وانتاجــه. هو السيد عبدالرَّحيم بن الملّا سـعيد مـن سـلالة الملاّ يوسـف جـان بـن الملاّ أبـوبكر المصـنِّف الجوري، وهو من سلالة السيد محمد زاهد المشهور بـ(پير خضر الشاهوئي) الّذي ينتهي نسبه إلى سيد الشهداء الإمام حسين بـن علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، ورضي الله عنهم أجمعين.

ولد سنة (1221هـ) من أسرة دينية محترمة في قرية (سَرْشَاتَهْ) من منطقة **(تاوگۆزی)** في قضاء حَلَبْجَـهْ التابعـة لمحافظـة السليمانية، لقبُه الشّعري (المَعْدومي) وفي الوسط الأدبي وبين عامة الناس كان معروفاً بـ (مَوْلَوي). يُعتبر أكبرَ الشّعراء الكـورد في كلّ المراحل الّتي مرّ بها الأدب الكردي، وأشعاره الكرديّة تُعد من روائع الأدب الكردي؛ وذلك لعمق غورها، ودقة وصفها، وحســن لفظها، وجرس حروفها، وانسياب كلّماتها، وورود ظلالها، وتجسم صورها الخيالية، وحركتها مما يجعل القارئ المـتمكن ينسـجم معها ويعيش التجربة الشعورية.

أما أشعاره العربيّة والفارسيّة سواء منها التعليميّة أوالغزليّة أو الصـوفيّة فهـي الأخـرى آيـات في الجـمال، وتـدلُّ دلالـةً واضحةً على طول باعِهِ، وعلوِّ كعبه في هاتين اللُّغتين وأساليبهما البيانيّة، كما تدلّ على سعَّة اطِّلاعه على مفردات اللُّغة وقواعـدها وتمكُّنه منها؛ فاللّغةُ طوعٌ بنانه يصنع منها ما يشاء ويصوغ ما يوحي إليه خياله الواسع العميق. (المدرّس، 1972م، 827-830).

أشكال التّوازي في الديباجــة:

أما أنواع التّوازي في الدِّيبـاجة فهي متنوِّعة وكثيرة ومكثَّفة، حيث نجد أكثر من نوع واحد داخـل البيـت الواحـد، وقـد لا نبالغ إذا قلنا داخل شطر واحد، وهذا ما سيظهر للقارئ في متون صفحات البحث؛ فالتّوازي يهيمن على النص كلّه عـلى المسـتوى الصّوتي والصّـرفي والمعجمي والتّركيبي والدّلاليّ، فيطغـى التنـاغم الموسـيقي عليـــه، وتتماسـك أجـزاؤه. وينقسـم الـتّوازي في الديباجة إلى خمسة أنواع :

ا - التّوازي الصّوتي ب - التّوازي الصّـرفي ج- التّوازي المعجمي د - التّوازي التّركيبي هـ - التّوازي الدلاليّ

ا- التّوازي الصّوتي (أو التّوازي الفونيمي) :

إنَّ عنصر الانسجام الصّوتي يُسـاهم في إغناء الطَّاقة التَّخيّـليَّة للشعر. ويتكوّن التّوازي الصّـوتي بـتردد عنـاصر صـوتية منسجمة بشكلّ جزئيّ أو كلّي، وتكون الأصوات متوازنة في إيقاعهـا، ومتماثلـة في بنيتهـا الشـكلّيّة. وبتأمُّـل هـذا الـتّوازي نكتشـف وحدات صوتية تخضع لانسجام صوتي، لتقاربها في المخرج أو الصّفة. فـ (ليس البحث في مختلف الجوانـب الجماليـة للمسـتوى الصوتي أمراً منعزلاً عن الدلالة العامة للنص الشـعري). (بديـدة، 2013م-2014، 48). كـما نجـد في الـتّوازي الحاصـل في تكـرار صوت (اللام) في قوله : (المدرّس، 1972م، 38).

وَظَـــلّ ظِـــلُّـــهَا لَنَـا ظَـــلِيْـلا وَذُلِّـــلَـتْ قُـطُـــوْفُـهَـا تَـــذْلِيْـلا

إذ ورد صوت اللام اثنتي عشـرة مرة مقسمة بشكل متوازٍ بين الشطرين؛ 7 // 5 . يجد المتلقّي في البيت توازياً صوتياً في هذا التكرار الدقيق ساعد في إغناء موسيقى البيت، متضمّنا لصورة يشعر بها المتلقّي، وهي صورة جـمال الجنـة وظلالهـا الوارفـة

وقطوفها الدانية، إنَّ سهولة النطق بهذه اللامات تؤدي إلى إيقاع يطرب السمع ويجعل المتلقي في حالة شعورية راضية للاستماع إلى تلك المشاهد المصَوَّرة من خلال هذه الموسيقى الرّنّانة، وكأنّها تصوير لساكني الجنة الذين يترنمون بالإيقاعات المعبرة عن الفرح الذي لا حدود له، فتشكِّل صورة صوتيَّة للحالة الّتي يمرُّ بها الشَّخص المسرور؛ ومما نؤكِّد به هذا الزعم قول الشّاعر: (المدرّس، 1972م، 14).

كَمَا بَنَى لَهُ إلَيْهِ سُلَّمَا صَلَّى عَلَيْهِ رَبُّهُ و سَلَّمَا

إذ كرر صوت (اللام) بشكل متواز في البيت أربع مرات في الصدر وخمس مرات في العجز، فأغنى إيقاع البيت، وأكسبه نوعاً من الترنيم المحبب لدى المؤمن حين يصلي ويسلم على رسول الرحمة. وهو عند القدماء من الأصوات الذلقية، وعدّه إبراهيم أنيس مع الراء والنون مجموعة صوتية متميزة، والتي تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، بل هي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، وهي ليست شديدة، لأنها لا يُسمع معها انفجار، وليست من الأصوات الرخوة، لذا عدها القدامى من الأصوات المتوسطة بين الشدّة والرخاوة، وهو صوت مجهور. (أنيس، 1975م ، 63-64).

ويصوّر في بيت آخر حال العاشق الولهان السهران في حبّه سبحانه مُتَحَدِّثاً عن فوحان الصبا مثل المسك والعنبر في المجلس البهي، وظهور الصّباح وذهاب الساقي بعيداً، فيطلب من صاحبه الوفيّ إحضار كأسٍ جديدٍ لكي يجدِّدوا به العشق العتيق، فيقول: (المدرّس، 1972م،13).

فَاحَ الصَّبَا، لَاحَ الصَّبَاحُ ، رَاحَا صَبُّوحُنَا ، قُمْ صَاحِ هَاتِ رَاحَا

في هذا البيت نرى أكثر من توازٍ، منها:

1- التّوازي الصّوتي لصوت (الألف) الّذي تكرّر إحدى عشرة مرة؛ ست مرّات في الصّدر، وخمس مرّات في العجُز، 6 // 5 فشكّل توازياً صوتياً بين الشطر الأول والشطر الثاني، والتّوازي الصّوتي بين تَكرار صوت (الحاء) الّذي تكرّر أربع مرّات في صدر البيت، وثلاث مرّات في العجُز، 4 // 3 وتَكرار صوت (الحاء) شكّل انسجاماً صوتياً بين الموسيقى الخارجيّة (القافية وحرف الروي) والموسيقى الداخليّة. والتّوازي الصّوتي بين صوت (الصّاد) ثلاث مرّات في الصّدر ومرّتين في العَجُز، 3 // 2 وهذا التّوازي يُطْرَبُ السمع له، ولا يمتلك الجسد إلاّ أنْ يتمايل معه، فهو السّيمفونية الّتي تتشكَّل من الآهات الّتي تنطلق بتكرار صوت (الألف).

2- التّوازي الصّرفي بين كلّمات (فاح، لاح) و(راحا، راحا) و(الصبا، الصباح، صبوح، صاح). أضاف إيقاعاً داخليّاً إلى الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) مُشَكِّلاً طرباً مليئاً بالسّرور، لطلوع الشّمس وانقضاء الظُّلمة، وظهور يومٍ جديدٍ بما يحمله من سعادة، فنجد علاقةً بين دلالة الفرح والموسيقى الرّاقصة للبيت.

3- التّوازي التّركيبي بين:

أ- (الفعل الماضي + الفاعل) = (فاح +الصّبا)، (لاح+ الصباح)، (راح + صبوحُنا).

ب- (فعل الأمر + الفاعل + التّكملة) = (قم + صاح)، (هات + راحا).

إنَّ الموسيقى الّتي تتشكّل داخل هذا البيت تتولّد من تَكرار الصّوت اللغوي، والمقطع الصّوتي، والمفردة وإيحاءاتها، والتركيب النحوي وتناسقه، بشرط مراعاة موضعها في السياق؛ "لأنَّ ذلك هو الخيط الّذي نستمد منه أهمية الأصوات والمقاطع والكلّمات المفردة". (شادي، 1998م، 19). وقد يتعدى التّوازي الصوتي أكثر من حرف واحد، كما نجد في قوله : (المدرس، 1973م، 15).

وُجِدَ لَا فَوُجِدَ، أَوْ ثُمَّ وُجِدْ وَجَبَ فِيْهِ كَوُجُوْبِهِ وُجِدْ

إذ وازى بين صوتي (الواو والجيم) بتكرارهما معاً ست مرات؛ ثلاث في الصدر وثلاث في العجز، فخلق توازناً بين الشطرين بانياً سمفونية موسيقية أغنت بها إيقاع البيت، وأشار بهذا التوازن إلى التوازن الكَوْني من خلال إدارة دقيقة ومتقنة من قبل قوة كانت موجودة وبقوة، ومسيطرة قبل الوجود. وقد كرر هذا الأمر في بيت آخر : (المدرس، 1973م، 19).

لكِنَّهُ لِكُنْهِ ذا الفَضْلِ البَهِيِّ لُكْنَةُ لَوْكِ دَرْكِنِا لا تَنتَهي

فخلق إيقاعاً رنّاناً من خلال الجمع بين صوتي (الكاف والنون) أربع مرات؛ مرتين في الصدر ومرتين في العجز. وقد نجد أكثر من توازٍ صوتي في بيت واحد، فنجد توازياً من خلال تكرار صوت (اللام) ثماني مرات؛ خمس في الصدر، وثلاث في العجز، ووازى بين صوت (النون) من خلال تكراره ست مرات؛ ثلاث في الصدر ومثله في العجز، وكرر صوت (الكاف) خمس مرات فبنى به

توازياً قائما على التقسيم بين الشطرين؛ مرتين في الصدر وثلاث مرات في العجز، إنَّ الإيقاع يوحي بـ (لكنة) الذي يحاول التشدق بكلام لا يليق بالذات العلية من إيجاد مثال له بالأدلة المتاحة للدرك البشري، دون الرجوع إلى الوحي الذي اختصر لنا الطريق لكي ندرك من خلاله ما يصعب علينا إدراكه بالاعتماد على العقل المجرد.

وفي بعض الأحيان يتجاوز المبدع التّوازي الفونيمي المبني على حرفين فيحاول إغناء الإيقاع أكثر من خلال توازٍ صوتي مبنيٍّ على ثلاثة أحرف، مثل قوله : (المدرس، 1973م، 36).

فَهَلْ مَعِيْ، ذِهْنٌ يَعِي، يَا أَلْمَعِي؟ مَسِيْلَ سَيْلِ هَمْعِ دَمْعِيْ مَدْمَعِيْ

إذ كرر المجاميع الصوتية (ميم عين ياء) خمس مرات، وزعها بين الصدر والعجز للحصول على توازن موسيقي يُطرب سمع المتلقي قبل فكره، هذا إذا أشبعنا كسرة لفظة (همعِ) أثناء القراءة للحصول على إيقاع قريب من الكمال، ومما زاد موسيقية البيت أكثر هذه القافية الداخلية أو الترصيع بين المقاطع الثلاثة الأولى في الصدر (فَهَلْ مَعِيْ // ذِهْنٌ يَعِيْ // يَا أَلْمَعِي؟) والسجع بين ألفاظ العجز (هَمْعِ // دَمْعِيْ // مَدْمَعِيْ). وكذلك فعل في قوله : (المدرس، 1973م، 19).

سِرِّي يَقولُ فِيْهِ مِلأَ فِيْهِ عَقْلُكَ لا يَكْفِيْهِ بَلْ يَنْفِيْهِ

إذ وازى بين كل من (الفاء والياء والهاء) من خلال تكرارها أربع مرات؛ مرتين في الصدر من خلال الجار والمجرور في (فيه) الأولى، والمضاف والمضاف إليه في (فيه) الثانية، وفي العجز هي جزء من جملة الفعل والفاعل والمفعول به (يكفيه) وكذلك الحال في (ينفيه). فصنع إيقاعاً إضافياً إلى الوزن والقافية من خلال قافية داخلية أو ما سمي قديماً التصريع:

(سِرِّي يَقولُ فِيْهِ // مِلأَ فِيْهِ) و (عَقْلُكَ لا يَكْفِيْهِ // بَلْ يَنْفِيْهِ).

التّوازي الصّرفي: هو التّوازي الّذي يتشكلّ بتكرار أبنيةٍ لفظيةٍ متشابهةٍ أو متطابقةٍ من حيث الوزن، والمختلفةِ من حيث المعنى والدلالة، كالصّيغ الاشتقاقية لإغناء الجانب الإيقاعي. مثل التّوازي بين (غدا) و(صدى) و (ندا) و (بدا) و (غدا) في قوله: (المدرّس، 1972م،10).

مَوْعِدُكِ الصُّبْحُ أَلَيْسَ؟ بَلْ غَدَا يَعْلُوْ صَدَا نِدَا بَدا رَوُا الْغَدَا

لجأ الشّاعر إلى التّوازي للتّعبير عن فكره العميق عن قضيةٍ خالدةٍ شغلتْ الإنسانيةَ منذ زمنٍ بعيدٍ جدّاً، وهي قضية الزّمن ومرورُه السّريع الّذي يمثّل طاحونةً دورانُها يطحن البشر وقد أشار القرآن الكريم إلى المرور السريع للحياة (حياة الفرد وحياة الجماعة) ودنو يوم الميعاد: { إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ}. (هود، 81). فاستخدمها الشّاعر مُذكّراً نفسَه الغافلةَ بها: (موعدك الصبح، أليس؟) ملتجئاً إلى الاستفهام الّذي يجعل المتلقّي يبحث عن الجواب، مُشَغّلاً فكرَه أكثر، باحثاً عن مصيره المحتوم، والاستفهام أبلغ من الإخبار.

إنَّ إيمان الشّاعر العميق بسرعة مجيء الصبح دفعه إلى الإتيان بجواب الاستفهام في الشّطر الأول مباشرة، وعدم الانتظار حتى مطلع الشّطر الثّاني، بل استخدم (بل) للاضراب عن قرب حصوله ببيان حلوله. ودلَّ على سرعة حصول الحدث باستخدام أفعال ثلاثية متوازية (غدا، يعلو، بدا، روا)، وتكرار هذه الأفعال يُشعِر المتلقّي بحركات سريعة تُوحي بحدوث الحدث الجلل، وهو ظهور "صباح يوم الأجل والرّحيل، أو صبح يوم القيامة والوقوف بين يدي الملك الجليل". (المدرّس، 1972م، 11). وبحثاً عن الإيجاز والسّرعة والتّكثيف تماشياً مع سرعة الزمن وفجاءة الحدث الرهيب جاء بفعلين اثنين يتنازعان على لفظ واحد، كأنَّ ضيقَ المقام يُجبر الشّاعر على ذلك، فلا يستطيع الإتيان بجملتين لأداء الخبر، كأن يقول: (بدا الغدُ فأبصروه). بل يقول : (بدا روا الغدا)، أي ظهر الصبحُ فانظروا إليه. ونجد توازيا صرفيا من خلال استخدامه للجناس الناقص بين أسماء (صدا، ندا، غدا)، والجناس التام باستخدام لفظتي : (غدا، غدا). والأمثلة كثيرة على التّوازي الصّرفي المكثف داخل بيت واحد، ومنها: قوله: (المدرّس، 1972م، 11).

إلَى مَتَى تَخْلُفِيْ عَنْ قَوْمِيْ ؟ يُوْمِيْ إلَى نَوْمِي أَذَانُ يَوْمِيْ

إنَّ قراءة هذا التّوازي الصّرفي في هذا البيت توحي بحالة النَؤُم الّذي يشعر بالتعب والملل والنّعاس، بسبب التّكاسل والتّعود على النّوم الطّويل، فتكرار حروف العلّة في هذه الكلّمات (الأربع) (قومي/يومي/نومي/يومي)، (عشر- مرات) من أصل (ستة عشر) حرفا توحي بالمرض والضّعف والعلّة الّتي تؤدي إلى النّوم الطّويل، والّذي استخدمه الشّاعر كرمز للغفلة عن الحقيقة الكبرى، وهي غفلة بني البشر عن مصيرهم المحتوم، لكن الشّاعر أضاف جرعات زائدة لهذه الحقيقة الّتي يعرفها أغلب النّاس

حين استخدم ضمير المتكلّم وجعل الأمر حواراً نفسياً داخلياً، لائماً نفسَه، مُوَبِّخاً لها عن طريق الاستفهام. مُغْنياً إيقاع البيت من خلال التّوازي الصّرفي بين الكلّمات (قَوْمِيْ ، نَوْمِي ، يَوْمِيْ ، يُوْمِيْ) بالإضافة إلى الهندسة الدّقيقة في الشّطر الثّاني، إذ يبدأ بـ (يومي) وينتهي بـ (يومي). ويبني في بيت آخر صرحاً إيقاعياً جميلاً من خلال التّوازي الصّرفي المتضمن للجناس التام مرّة، والجناس النّاقص مرّة أخرى: (المدرّس، 1972م، 13).

إذْ كَانَ عَقْلُنَا لَنَا عِقَالا مِنْ عَاقِلٍ أَوْ نَاقِلٍ عِ قَالا

إنَّ المتمعِّن في هذا البيت يرى استخداماً دقيقاً للتّوازي بشكلّ هندسي لا يخلو من المهارة، إذ شَكّل الشّاعر توازياً بين أربعة أضلعٍ مقسّمةٍ على الشّطرين بالتّساوي. فجاء بجناس يجمع بين أربعة أطراف (عقلنا، عقالا، عاقل، عِ قالا) تدور حول محور واحد، وهو (ع،ق،ل)، وهذه التّوازيات وغيرها من التّكرارات للأصوات القويّة الرّنّانة مثل تكرار (العين) أربع مرات، والقاف خمس مرات، بالإضافة إلى تكرار النون مع التنوين سبع مرات) تخلق إيقاعاً قويّاً دالاً يدك العقول الخاملة وتُحفِّزها إلى الّتدبّر والتّفكّر ابتغاء الوصول إلى الحقيقة المرجوة، إما عن طريق العقل أو النقل. وأجمل ما في البيت التصريع الّذي تَشكلّ بين الاسم (عِقالا) في نهاية الصّدر، والجملة المكوَّنة من فعل وفاعل ومفعول به (عِ قالا) في نهاية العجُز، إذ شكلّا توازياً صرفيّاً من خلال الجناس التّام، وتجاور التّوازي الصّرفي بين (عاقل وناقل) في وسط العجُز. "فالتّوازي وخصائصه يمكنه أن يصير منهاجية وصفية وتحليليّة للخطاب الشّعري". (مفتاح، 1994م، 157).

كما نجد التّوازي الصّر في بين (مُبَسْمِلاً / مُحَمْدِلاً / مُصَلِّيــاً / مُسَلِّمــاً / مُسَلّيــاً / مُصَلِّـياً / مُحوقِــلاً / وسائلاً / وسائِـلاً / مبتهلاً) في قولـه: (المدرّس، 1972م، 12).

مُبَسْمِلاً مُحَمْدِلاً مُصَلِّيــاً مُسَلِّمــاً مُسَلّيــاً مُصَلِّيــاً
مُحوقِلاً وسائلاً وسـائِـلا مبتـهلاً بـاسـط كــــفٍّ قائِلا

نجد في هذين البيتين توازياً عجيباً؛ إذ تتوازى الألفاظ كلّها أفقياً وعمودياً، أفقيـاً فـإنَّ الألفـاظ الثلاثـة المُشَـكلّة للصّـدر تُوازي الكلّمات الثلاث المشَكلّة للعجُز، أما عمودياً فإنَّ أغلب الألفاظ في صدر البيت الثّاني يوازي الكلّمات في صدر البيـت الأول، وكذلك الحال بالنسبة إلى عجز البيت الثّاني مع عجز البيت الأول. وهذا الأمر يذكرنا بقول (روبيرت لوث 1753) عندما تحـدث عـن التّوازي بقوله : هو تناسب البيت مع غيره "عندما يرسم عنصر أسلوبي ثان بجوار العنصر الأول أو قبله ويكون مناسباً أو معارضاً من ناحية المعنى، أو يكون قريباً إليه من ناحية البناء النحوي، أتحـدث إذن عـن البيـت المـتوازي، أمـا الكلّـمات أو التّراكيـب الّـتي تتجاوب من بيت لآخر فأسمِّيها كلّمات متوازية". (الغزالي، 2003م، 82). كما نجـد توازيـاً بـين صـيغة الاسـم وصـيغة الفعـل مـع الفاعل والمفعول، إذ يقول : (المدرس، 1973م، 37).

تَــفُــوْقُ مـا وُسِـــمَ سَـلْـسَـبِـيْـلا لِـلْـشُـرْبِ والـغِـسْـلَةِ، سَــلْ سَـبِـيْـلا

حيث جاء بـاسم (سلسبيلا) في نهاية الصدر وبجملة (سلْ سبيلا) في نهاية العجز، وتكرارهما يشكل توازياً صرفياً وجناساً تاماً وتصريـعاً دقيقاً، وكلّ هذه الأمور أضافت إلى القافية قوة ونشاطاً، لأنها اتفقت في سبعة حروف وسبع حركات، ونادراً ما نـرى في الشعر رؤية هذه الأصوات والحركات مجتمعة في قافية واحدة، لهذا نرى تفرداً دقيقاً في إيقاع البيت. وقد يكـون مصـدر هـذا الإيقاع الراقص لاوعي المبدع الذي أحس بأفراح أهل الجنة المترنمين بنعم الله الكثيرة في الجنـة. وقريبـاً مـن هـذا الإيقـاع ولكـن بصيغة فعل الماضي نرى الشاعر في بيت آخر يقول : (المدرس، 1973م، 34).

فَــزُلْــزِلَــتْ أَرْضُ الـحَـشَـا وَ رَجَّــتِ تَــرَجْــرَجَــتْ مَــدِيْـنَــتِــيْ وَ ارْتَــجَّــتِ

إذ أقام توازنا وتناظراً بين اللفظة الأولى في العجز واللفظة الأولى في العجز؛ وكلاهما على وزن (فَعْـلَـلَ)، وكذلك فعل مع الكلمة الأخيرة في الصدر (رَجَّــتْ)، والكلمة الأخيرة في العجز (ارتجَّت)، وكلهـا أفعـال ماضـية قويـة رنانـة ذات إيقـاع قـوي يوحي بحالة الشاعر الصوفي الذي أمره شيخه بكتابة هذه القصيدة في العقيدة الإسلامية ولم يقبل منـه أيَ اعـتذار، فـاهتز كيانـه لهذا الأمر الجلل، فعبر عن اضطرابه الداخلي من خلال الموسيقى القوية لهذه الأفعال التي يوحي إيقاعها (زلزل / رجـرج) بحدوث حدث جلل بالإضافة إلى شدّة الـ (جيم) في فعلي (رجَّــت / ارتـجَّــت).

التوازي المعجمي : إن الديباجة مليئة بهذا النوع من التوازي بكلّ أنواعه، منها (التجنيسي والتصريعي والترصيعي، ورد العجز على الصدر والتكرار)، لكننا سنتناول التوازي التجنيسي لأنّه يشكّل ظاهرة فيها. إذ جاء التوازي التجنيسـي الـتام (22) مـرة، والنـاقص (37) مرة، وهذا كثير بالنسبة إلى مقدمة قصيدة واحدة ونتناول معه توازي التصـريع وندمجهما معاً طلباً للاختصار وعدم الإطالة. ومما لفت انتباه الباحث ورود جناس تام ترد فيه ثلاث كلمات بدل كلمتين في قوله : (المدرس، 1973، 35).

تُـفِـيْـضُ عَـيْـنَـيْـنِ على عَـيْـنَـيْـنِ نَـفْـسِـيْ من مِـيْـزَابِ العَـيْـنَـيْـنِ

لقد جانس بين ثلاثة أسماء جناساً تاماً، ففي الشطر الأول وردت كلمة (عينين) مرتين، الأولى بمعنى (نبعين من الدموع)، والثانية بمعنى (الخدين الـذين يشـبهان صـفيحتي ذهـب مـن فـراق الأحبـة). والثالثـة الـواردة في الشـطر الثـاني بمعنـى (العينـين المبصـرتين). وهناك تصريع التوازي المحـقَّق بين تكرار كلمتي (العينين) في نهاية الشـطرين المغنيـين لإيقـاع القافيـة. ونجـد في هذه الأبيات الأربعة المتتالية ثلاثة متوازيات من الجناس التام وردت كلها في قافية الأبيات : (المدرس، 1973م، 33).

قُـلُّ وَ فُـلَّ الـفَـهْـمِ لا زَمَاني مَـهْـلاً، أَبَـى ، فَـقُـلْـتُ لا زَمَـانِـيْ
صَـلَى عَـصَا وُ جُـوْدِيَ السَّـقِـيْمَـا بِـنَـارِهِ أَيْ لَـسْـتَ مُـسْـتَـقَـيْـمَـا
قَـذَفَـنِـيْ قَـعْـرَ حَـمِـيْمٍ آنٍ كَـيْفَ ؟ مَـتَـى ؟ أَشَـدَّ كُـلَّ آنٍ
مِـنْ حَـرَّهِ حَـرَارَتِـيْ وَهَـجَـتِ بِـهِـجَـةٍ ذَمَّـتْ لَـظَـى و هَـجَـتِ

فوازى في البيت الأول بـين جملـة (لازمـاني) الأولى أي سـيطرا عـلي، ولا زمـاني الثانيـة، أي لا أفعـل فزمـاني قـد أحـرق وجودي، فشكلتا جناساً تاما طويلاً بين جملتين تتكونان من سبعة حروف وسبع حركات وتصـريعاً بـين الشـطرين، فاكتسـب البيـت بهما إيقاعاً مميزاً وتماسكاً نصياً وحواراً ودلالة واسعة يصعب على غير (مَوْلَويْ) أدائها في هذه الكلـمات القليلـة، إذ ينقـل للمتلقـي ضعف الفهم لديه، وطلبه من شيخه مهلة، والشيخ يأبى، وهو يُلِّح بقوله : لا، وينـقل ما فعله الزمان به. أما في البيت الثالـث فقـد كرر لفظة (آن) مرتين، الأولى بمعنى (شديد الحرارة)، والثانية بمعنى (حين)، فأغنتا إيقاع البيـت وكثفتا الدلالـة، إذ يُسـألُ سـؤالين اثنين في شطر واحد؛ فيجيب عليهما في الشطر نفسه؛ (كيف ؟ أشَّد. متى؟ كلَّ آن) ويستمر في الرابع في هذا المنحى والمبالغة في وصف النار الواقع بها من خلال تواز تجنيسي دقيق في قافية الشطرين مُشَكِّلاً بهما تصـريعاً أضاف إيقاعاً وتماسكاً للبيـت، فـذكر في الشطر الأول فعل (وَهَجَت) أي (توقدت)، أما الثانية فتعني (الهجاء)، أي ذمت وهجت وقللت من لظى نـار جهـنم. ويبني في مكان آخر توازياً تجنيسياً تاماً يوضح به قصور عقول البشر عن الوصول إلى الكمال الإلهي، فيركـز عـلى لفظـة (الكـمال) ويجعلهـا قطب الرحى ببناء صياغتين منها، إذ يقول : (المدرس، 1973م، 20).

مَـا بَـلَـغَـتْ أَوْهَـامُـنَـا كَـمَـالَـهُ فَـلَـيْـسَ مَـا لِـغَـيْـرِهِ كَـمَـا لَـهُ

فشكَّل توازياً وتصـريعاً وجناساً تاما بين (كماله) أي الكمال الذي لا نقص فيه، و(كما لـه) أي مـثلما لـه، فخلـق موسـيقى إضافية في القافية التي تطابقت حروفها الستة مع إشباع الهاء، فرمز بكمال القافية التي تزيد من اللازم وتشـكل لـزوم مـا لا يلـزم إلى كماله جلَّ في علاه. ويقول أيضاً : (المدرس، 1973م، 17).

إِنِّـيْ أَنِـيْ فِـيْ شُـكْـرِهِ إِنْ تَـسَـلْ سَـلْ مِـنْ ذَا الألا الـشُـكْـرُ فَـقَـدْ تَـسَـلْـسَـلْ

وازى بين جملتين مكونتين من فعلين وفاعلين (تسل سلْ) بمعنى إذا أردت السؤال فاسأل، وبين فعـل (تسلسـل) بمعنـى استمر، فجاء بجناس تام، وصرَّع البيت، وألزم نفسه بما لا يلزم، فعبر بهذا التكرار والتسلسـل سلسـلة أنعـم اللـه الـتي لا تنتهـي والتي تحتاج سلسلة من الشكر التي لا تنتهي. ومما زاد إيقاع البيت تناغماً وجمالاً الجناس الناقص بين (إِنِّـيْ و أَنِـيْ)، وتكرار لفظة شكر في الشطرين. وهناك أمثلة أخرى كثيرة. (ينظـر : المـدرس، 1973م، 5، 13، 15، 17، 20، 21، 26). أمـا الـتوازي المعجمعـي الذي يتكون من الجناس الناقص فإنَّ المقدمة تمتلئ به، وكان له الأثر الأكبر في إغناء إيقاع القصيدة وتماسكها وتناغمها وسلاسـتها وتوضيح ما فيها من أفكار دقيقة. وقد لا أكون مغالياً إذا زعمتُ بأنني وجـدت أنواعـاً مـن الجنـاس النـاقص لم أرَهُ سـابقاً في شـعر الشعراء الذين اطلعت عليهم، على سبيل المثال نجد توازياً يتكون من خمسة ألفاظ يجمع بينها الجناس الناقص داخل بيت واحد : (المدرس، 1973م، 21).

بِـجَـاهِ مَـنْ نَـجَّـاهُ وَاجْـتَـبَـاهُ نَـحَّـاهُ عَـنْ شَـوْكِ الـسِـوَى اجْـتَـنَـاهُ

فجاء في الشطر الأول بـ (نجَّاه) متجانسة مع (نحَّاه) في الشطر الثاني، مختلفتين في حرف واحد فقط وبـ (اجتباه) في الصدر متجانسة مع (اجتناه) في العجز، والاختلاف في حرف واحد فقط. أما الألفاظ الخمسة (بِـجَـاهِ / نَـجَّـاهُ / اجْـتَـبَـاهُ / نَـحَّـاهُ / اجْـتَـنَـاهُ) فإنَّها تختلف في بعض الأحرف والحركات، لكن أغلبية حروفها متشابهة. فخلق إيقاعاً رائعاً ترتاح النفوس لاستماعه. والأمثلة المذكورة في متن البحث لا تخلو من هذا النوع. وقد يأتي بثلاث كلمات متجانسة داخل بيت واحد : (المدرس، 1973م، 21).

فَـرَّبُـنَـا فَـرَّ بِـنَـا مِـنْ خِـزِيِـهِ قَـرَّ بَـنَـا مِـنْ جُـنْـدِهِ وحِـزْبِـهِ

حيث جاء بكلمات متجانسة مُوَزعة بين الشطرين (فَـرَّبُـنَـا / فَـرَّ بِـنَـا / قَـرَّ بَـنَـا)، فجعل البيت ذات إيقاع رنان يُطرب سمع القارئ قبل وجدانه من خلال تكرار أصوات متشابهة وخاصة الراء المشددة التي توحي بفرار المسلم السريع من الآثام وابتعاده عن الهوى والشهوات الدنيوية. والأمثلة كثيرة جداً، لا نأتي بها مخافة الإطالة. فقد راجعت المقدمة عشرات المرات فوجدت في كل صفحة جناساً ناقصاً أو اثنين أو أكثر. وهذا زعم يشهد به كلُّ من اطلع على هذه المقدمة المحيّرة؛ لهذا لم أذكر أرقام الصفحات.

التّوازي التّركيبي:

إنَّ الشّعر بمفهومه عند النّقاد المحدثين خاصة (ياكوبسون) الذي أخذ هذا التعريف من (هوبكانس) "هو خطاب يكرِّر كلاّ أو جزءًا نفس الصورة الصوتية".(كوهين،1986م، 52-53). أي لابدّ من وجود عناصر تكراريّة فيه، وإنْ كانت تلك العناصر ليست مكرّرة على وجه التّحديد المباشر الدّقيق، فإنَّها عبارة عن تكرارات غير مباشرة، فيما قد نُطلق عليه التشاكلّ. (كوهين،1986م،53). هذا يعني أنَّ التّوازي يقوم بين تركيبين اثنين من تراكيب اللغة، يقومان على أساس من التماثل والتجانس النّحوي والصّرفي، مع الإشارة إلى احتمالية التَّكرار في عناصر المتعاقبتين اللّغويتين، أو ربمَّا وقع بعض التّحول في الجانب الشكلّي للوحدة الكلاّميّة، مع المحافظة على النّسق التّركيبي العام، دون اشتراط التّماثل الصّوتي بين المتعاقبتين. (كنوني، 1999م، 80). والتّوازي التّركيبي عند الدكتور صلاح فضل هو "من أشكال النظام النّحوي الّذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب". (فضل، 1992م، 98). وسماه بعض الدارسين (التكرار الجراماتيكي)، وهو عندهم "تكرار لنظم الجمل بكيفية واحدة، أي تكرار للطريقة الّتي تبنى بها الجملة وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية الّتي تتألّف منها الجمل". (حجازي، 1995م، 46). حيث تبنى بشكلّ متوازٍ في الشّعر أساساً، وفي النثر وفق هذا المفهوم "وإذا حاولنا الربط بين مفهوم التكرار الجراماتيكي ومفهوم التّوازي فإنَّ تكرار نظم الجملة يُعدُّ نوعاً من التّوازي في هذا المستوى". (قطب، 1996م، 186). وثمة أنواع من التّوازي التّركيبي في الديباجة، منها :

التّوازي الأفقي الكلّي بين التراكيب:

وهو توافق تركيبي نحوي تام بين مفردات الشّطر الأول كلّها مع مثيلاتها في الشّطر الثّاني، كما نجد في هذا البيت: (المدرّس، 1972م، 5).

مُعْطِيْ جَلاَئِلَ الْعَطَايَا وَالنِّعَمْ مُولِيْ دَقَائِقَ المَزَايَا وَالْكَرَمْ

خبر لمبتدأ محذوف	مفعول به لاسم الفاعل	مضاف إليه	حرف العطف	المعطوف
معطي	جلائل	العطايا	و	النعم
مولي	دقائق	المزايا	و	الكرم

نرى استخداما للتّوازي التّركيبي الكلّي بين الشّطر الأول والشّطر الثّاني، وهو يشكلّ أدقَّ أنواع التّوازي الصّرفي أيضاً، إذ تتساوى -إيقاعيا- لفظة (معطي) لكلّمة (مولي) وزنا (0/0/) وقافية (ي/ي)، وكذلك كلّمتا (العطايا/المزايا) تتفقان وزناً وقافيةً، أما

لفظتا (جلائل/دقائق) فتتَّفقان وزناً مع اختلاف الحرف الأخير فيهما، بينما كلّمتا (والنعم/والكرم) تتَّفقان في الحرف الأخير مع اتّفاقٍ تامٍ في الحركات والمقاطع. والملاحَظ أن كلّ الحركات في الصدر تتّفق مع حركات العجز حرفاً حرفاً من أوّل حرفٍ إلى آخر حرف، فالفتحة تُقابَل بالفتحة، والضّمة بالضّمة، والكسرة بالكسرة، والسّكون بالسّكون. وكلّ هذا لخلق الشّعرية المناسبة الّتي هي الفيصل الفارق بين الشّعر والنثر، فالتّوازي هنا يتّفق تماماً مع التّعريف القائل بأنَّ "التّوازي عبارة عن تماثلٍ قائمٍ بين طرفين من السّلسلة اللّغويّة نفسها، وقد فُسِّر ذلك بأنّ هذين الطّرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها بحيث تكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد". (كنوني، 1999م، 79). وهذا ما يسمّى في البلاغة القديمة بـ (الترصيع)، وهو أن تكون كلّ لفظة في الشّطر الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الشّطر الثّاني في الوزن والقافية، من غير مخالفة أحدهما للثّاني في زيادة ولا نقصان. ويقول في مكان آخر: (المدرّس، 1972م، 20).

في كُنْهِهِ ضَوْءُ الْفُهُوْمِ مُنْطَفٍ فِيْ شَأنِهِ دَرْكُ الْعُلُوْمِ مُنْتَفٍ

ويجد المتلقّي توازياً تركيبياً تامّاً في هذا البيت، إذ يجد أنَّ كلّ كلّمة في الصدر توازي الأخرى في العجز صرفياً ونحوياً، بهذا الشكلّ:

حرف جر	اسم مجرور وهو مضاف	مضاف إليه	مبتدأ وهو مضاف	مضاف إليه	خبر
في	كنهـــ	ــه	ضوء	الفهوم	منطف
في	شأنـ	ــه	درك	العلوم	منتف

في / كُنْهِهِ / ضَوْءُ / الْفُهُـــوْمِ / مُنْطَفٍ
فِيْ / شَأنِهِ / دَرْكُ / الْعُلُوْمِ / مُنْتَفٍ

فحرف الجرّ (في) في الصدر يوازي حرفَ جرٍ (في) في العجز، والاسم المجرور (كنه) في الصدر يوازي اسماً مجروراً (شأنِ) في العجوز، وكذلك المضاف إليه (ــه) يوازي مثيله، والمبتدأ المؤخر (ضوء) في الشّطر الأول يوازي المبتدأ المؤخر في الشّطر الثّاني (درك)، والمضاف إليه (الفهوم) في الصدر يوازي المضاف إليه (العلوم) في الشّطر الثّاني، والخبر في الصدر (منطف) يوازي الخبر في العجز (منتف)، ولا يقتصر الأمر على التّوازي التّركيبي فقط، بل ثمّة توازيات إضافية تُغني القضية أكثر؛ إذ نجد حرف الجرّ (في) في كلّا الشّطرين، أما الاسمان المجروران فهما على الوزن نفسه (/ ٥ /)، وكذلك وزن المبتدأ في الشّطرين هو (/٥/)، وتتوازى المضافان (الفهوم) مع (العلوم) وزناً وقافية (/ ٥ / / ٥ /)، وكذلك الخبران متوازيان وزناً وقافية، بل ويشكلّان جناساً ناقصاً يقترب من دائرة الجناس التام، بسبب قرب صوتي (الطاء) و(التاء). ولينظر المتلقّي في كلّ هذه الأنغام المتداخلة في بيت واحد، ثم يحكم في القوّة الشّعريّة الكامنة في التّوازي. "إذن التّوازي هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلّمات، أو العبارات، قائمة على الازدواج الفنّي وترتبط ببعضها، وتسمّى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة، أو المتوازية". (الشيخ، 1999م، 24) إنَّ الشّاعر لم يلجأ إلى كلّ هذه المتوازيات إلاّ ليخبر المتلقّي بأنّ العلم والفهم يتساويان في عدم إدراك حقيقته سبحانه إذا بحثا عن ذاته، ولم يبحثا عن آثار عظمته في الكون وفي النفس البشرية.

فنلاحظ من خلال هذا المثال بأن التّوازي " بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصّرفي والنحوي المصاحب بتكرارات وإيقاعات صوتية أو معجمية ودلالية". (كنوني، 1999م، 80). وما جاء الشّاعر بهذا التّوازي إلاّ ليقول بأن ضوء العقل يساوي الانطفاء حين يحاول درك الذات العلية، وأن العلوم قاصرة عن فهم حقيقة الوجود للذات الإلهية.

أما البيتان التاليان فإننا نجد فيهما وصفاً للنّبي ﷺ انطلاقاً من قوله : كنتَ نبياً وآدم بين الطين والماء. أي أنَّ أمر خلقه ونبوته سابق على خلق آدم عليه السلام، والشّاعر صوّر ذلك من خلال توازٍ تركيبي تام، إذ بنى عالمين مختلفين تمام الاختلاف من حيث الدلالة، ومتفقين صوتاً وإيقاعاً، فوازى دلالياً بين (عالم الأمر) و(عالم الخلق)، وكذلك بين عبارتي (أبو الأجداد) و(من الأولاد)، إذ يقول: (المدرّس، 1972م، 23).

فِيْ عَالَمِ الأَمْرِ أَبُوْ الأَجْدَادِ فِي عَالَمِ الخَلْقِ مِنَ الأَوْلادِ
أَخَذَ مِنْ مَشْرَعَةِ اللاهُوْتِ ثَجَّ على مَزْرَعَةِ النَّاسوْتِ

ففي البيت الأوّل نلاحظ توازياً كلّياً بين الجار والمجرور، والمضاف والمضاف إليه، والخبر الّذي يتكوَّن في (الصدر) من (شبه الجملة) المضاف والمضاف إليه، وفي العجز من (شبه الجملة) الجار والمجرور، والأهم أنَّهما يتوازيان حتى في المبتدأ المحذوف (هو): ولعلّ هذا الجدول يوضح الأمر أكثر:

مبتدأ محذوف	حرف الجر	الاسم المجرور	مضاف إليه	الخبر (شبه جملة)
هــو	في	عالم	الخلق	أبــو الأجداد
هــو	في	عالم	الأمر	مــن الأولاد

ونجد التّوازي التّركيبي الكلّي في البيت الثّاني بهذا التركيب:

فعل+ فاعل	حرف الجر	الاسم المجرور	مضاف	مضاف إليه
أخذ	من	مشرعة	مشرعة	اللاهوت
ثجَّ	على	مزرعة	مزرعة	الناسوت

التّوازي الأفقي الجزئي بين التراكيب:

في هذا النوع نجد توازياً تركيبياً بين أغلب عناصر الشّطرين الشّعريين، لكنه لا يصل إلى مستوى التّوازي التّركيبي الكلّي، إذ قد نجد اختلافاً قليلاً بين التراكيب، حيث يقول: (المدرّس، 1972م ، 21).

في بَصَـرِ الظَّـاهِـرِ بَـاطِـنٌ، وفي بَـصِـيْرَةِ البَـاطِنِ ظَـاهِـرٌ وَفِيْ

يجد الباحث في هذا البيت المليء بالإيقاع والنغم والتناقض والتضاد حقيقة عرفانية معتمداً على التّوازي الصّـرفي والتّركيبي مبيناً أنَّ الله سبحانه يَخفى على الناظر بالعين المجردة القاصرة عن إدراك الكثير من الحقائق، لكنه جلّ شأنه ظاهر وساطع للناظر ببصيرة الباطن؛ أي لمن يرى ويبصر بعين القلب والفؤاد والعقل. فوازى بين شبهي الجملة (في بصر) و(في بصيرة)، وكذلك بين المضاف والمضاف إليه (بصر الظاهر) و(بصيرة الظاهر)، ووازى بين الخبرين (باطن) و(ظاهر) تركيبياً وصرفياً ودلالياً، ومن كلّ هذا يتبين بأنَّ التّوازي هو "نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية". (الخطيب، 1982م ، 229). وهذا الجدول يساعد في توضيح القضية أكثر:

مبتدأ محذوف	حرف جر	اسم مجرور وهو مضاف	مضاف إليه	خبر
هو	في	بصر	الظاهر	باطن
هو	في	بصيرة	الباطن	ظاهر

لكن الجدير بالوقوف والتأمل أن البيت يبدأ بـ (في) وينتهي الصدر بـ (في)، وينتهي العجز بــ (في) وهـو جـزء مـن كلّمة (وَفِيْ) من الوفاء، وهذا الأمر زَيَّن البيت بإيقاع صوتي جميل، وهندسة دقيقة في معمارية البيت. بالإضافة إلى أنَّ المفردات المتوازية تأخذ بأعناق بعضها البعض؛ فـ (بصر) توازي (بصيرة) صوتياً ودلالياً، وكذلك موازاة (الظاهر) لــ (الباطن) صرفياً؛ فكلّاهما على وزن فاعل، وتركيبياً فكلّاهما مضاف إليه، ودلالياً؛ فالظاهر ضد الباطن. وكذلك الحال في (باطن) و(ظاهر).

الجدير بالملاحظة أنَّ المبدع استخدم في بيت قصير التضاد بين الظاهر والباطن أربـع مرات؛ فالظاهر الأول يتطابق مع الباطن الأول مرة ومع الباطن الثّاني مرة أخرى، وكذلك الحال مع الباطن. ولنا أمثلة أخرى لا تقل جمالاً من سابقاتها، (المدرّس، 1972م ، 6).

إنَّ الديباجة تخلو من التّوازي العمودي الكلّي بين التراكيب، أما التّوازي العمودي الجزئي بين التراكيب فهو موجود بشكلّ لا بأس به.

التّوازي العمودي الجزئي بين التراكيب: وهو أنْ تتوازى التراكيب جزئياً في البيت الأول مع التراكيب في البيت الثّاني تركيبياً، كما نجد في هذا المثال: (المدرّس، 1972م ، 8).

كَـيْـفَ الـصّـلاةُ تَـا الّتِيْ تَـوالَى مِـنْ مُـنْـتَـهى جَمَـالِـهِ تَـعَـالَى
كَـيْـفَ الـسَّـلامُ ذا الّـذي حُبى بِـهِ مِـمّـا اخْـتَـفَـى لِلْحِـبِّ مِنْ حَـبِيْبِـهِ

إذ يعجز الشّاعر عن كيفية الصلاة على النبي الكريم، خشية أن لا تكون صلاته لائقة؛ فيلجأ إلى الاستفهام، لكي يوسع دائرة الجواب ويشرك المتلقّي في التفكُّر في القضية؛ إذ الاستفهام يحتاج إلى فترة من التأمل والتفكر والروية للمسؤول عنه للإتيان بالجواب المقنع، وهو استزادة ابلاغية، ورغبة في الحصول على معرفة غائبة، والاستفهام يحوِّل الأجوبة إلى أسئلة جديدة، وبذلك يتخلى عن حالات الاطمئنان المعرفي والوجداني؛ فصناعة الأسئلة تُبعد النص الشّعري عن التقرير النثري. فوازى بين (كيف/ كيف) و(الصلاة/ السلام) و(تا/ ذا) و(التي/ الذي) و(توالى/ حبى به).

والملاحظ في البيت الأول حَشْدُ مجموعةً من التّاءات يبلغ عددها في الصدر خمساً - لكن التاء الأولى من فعل تـتوالى محذوفة – وفي العجز مرتين فيدّل بذلك على كثرة الصّلاة على الرّسول الأمين، والتاء صوت "شديد مهموس... ففي تَكَوّنِ التاء لا يتحرك الوتران الصّوتيان، بل يتّخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللّسان بأصول الثّنايا العليا فإذا انفصلا انفصالا فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري". (أنيس، 1984م، 61). والتّوازي الصّوتي بين هذه الأصوات الشديدة المهموسة والإنفجارية يكاد يُصيب القارئ بنوع من التأتأة والتلعثم حبّاً بهذا الذِّكر الرَّبّاني وشغفاً به.

التّوازي الدلالي:

إنَّ التّوازي يشكلّ بنية القصيدة، فـ"هناك نسق من التناسبات على مستويات متعددة، في مستوى تنظيم البنى التّركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال النحوية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التّطريزية وترتيبها، وهذا النّسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاماً واضحاً وكبيراً في الآن نفسه". (جاكوبسن، 1988م، 106). وكلّ هذه التّوازيات تحيلنا إلى التّوازي الدلالي الّذي يتكون من أنواع، فيكون "أحياناً مترادفاً؛ بحيث يعيد الجزء الثّاني الجزءَ الأول في تعابير أخرى، ويكون أحياناً متضاداً؛ بحيث يضاد الجزء الثّاني الجزء الأول، ويكون أحياناً توليفياً بحيث يحدد الجزء الثّاني الجزء الأول". (مفتاح، 1996م، 97). ولا يمكن حصر وظيفة التّوازي في القصيدة على المستوى الإيقاعي فقط؛ فهو "ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد" (أبو أصبع، 2009م، 410). فالبعد الصّوتي له دور كبير جداً في إنجاز البعد الدلالي. (الملائكة، 1978م، 291،263). فهو - إذن- ينقسم إلى ثلاثة أقسام، هي:

1- التّوازي الدلالي القائم على الترادف.
2- التّوازي الدلالي القائم على التضاد.
3- التّوازي الدلالي القائم على التناسب.

1 - التّوازي الدلالي القائم على الترادف:

وهو تكرار التركيب الّذي يؤكِّد فيه المتواتران المعنى نفسَه، فهو ذات وظيفة تأكيدية للدلالة، أو هو ــ كما يقول محمد مفتاح ــ "يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى" (التشابه والاختلاف، (د.ت) : 97). مثل قول الشّاعر: (المدرّس، 1972م، 20).

حَقِيْقَةٌ لِلْمُجْتَنِيْ أَنْ يَجْتَنِيْ أَنِيْقَةٌ لِلْمُقْتَنِيْ أَنْ يَقْتَنِيْ

نجد في هذا البيت توازيا دلالياً ترادفيا تاما، إذ كلّ لفظة في الشّطر الأول توازيها كلّمة مترادفة في الشّطر الثّاني توازياً دلاليا قائماً على الترادف، فكلّمة (حقيقة) توازي دلالياً كلّمة (أنيقة)، وكلّاهما بمعنى جديرة ولائقة بأهل الجنة أن يحصلوا على كل ملذاتها، وتوازي عبارة (للمجتني) عبارة (للمقتني) بمعنى أهل الجنة الداخلين إليها برحمة ربهم. وتوازي (أن) مع (أن) ، وتوازي جملة (يجتني) مع جملة (يقتني). هذا بالإضافة إلى التّوازي الصرفي القائم بين الشطرين؛ فكل لفظة في الشطر الأول توازي صاحبتها في الشطر الثاني من حيث الوزن والقافية، ولا تخالف معها في أبسط حركة. وكذلك نجد فيه توازياً تركيبياً كلياً؛ إذ كل حالة إعرابية في الصدر توافق أختها في العجز دون أدنى اختلاف، مما أعطى موسيقى إضافية للبيت، عملت على إيجاد منظومة متناسقة النغم والموسيقى، "فليس أوفق من الشعر الموزون من العبارات الّتي تنتظم فيها حركات الإعراب...فإنَّ هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقرورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع" (العقاد، 2012م، 17). ويقول أيضاً: (المدرّس، 1972م، 13).

عَوْنَاً لِحِفْظِ العَهْدِ وَالأَيْمَانِ صَوْنَاً لِلإعْتِقَادِ وَالإِيْمَانِ

فبالإضافة إلى التّوازي الصّرفي والتّركيبي نجد توازياً دلالياً ترادفياً، إذ كلّ كلمة في الصدر تـتوازى مع مثيلاتها في العجز، فـ(عوناً) توازي (صونا) وكلّاهما يدلان على وجوب حفاظ بني آدم على عهده وإيمانه وفاء، و(لحفظ العهد) توازي (للاعتقاد) وتدلّان على العهد الذي اعترفت به الأرواح، حين خاطبها ربها: ألست بربكم؟ فقالت بلى، و(الأيمان) في الصدر توازي (الإيمان) في العجز، إنَّ هذا الجرس الموسيقي، "الّذي يُعدُّ جزءاً من المعنى ومن الكيان الفني عامة يُقوِّي إحساسنا بالتناغم

والتناسق، ويغمرنا إحساس بالنشوة لما قدمته لنا هذه اللوحة الفنية الجميلة، وتلك هي الغاية القصوى للفن حيث إنه يقدم أكثر مما يعلم". (الشيخ، 1999م ،3).

2 – التّوازي الدلالي القائم على التضاد :

حيث يحاول المبدع تأكيد المعنى وتعميق الدلالة من خلال بنية متضادة باستخدام ألفاظ أو تعابير يكون ظاهرها طباقاً، بينما الباطن الخفي يكون تعضيدا للمعنى الذي أراده، كما نجد في التضاد الحاصل بين (بتصوير رحمته وبركته لأصحابه والمؤمنين) و(قوته وصلابته أمام الأعداء الذين حاربوه وحاربوا الله) في قوله : (المدرّس، 1972م، 28).

بِـوَعْـظِـهِ عَـنَّـا الـعَـنـا أُمِـيْـطَـتِ بِـلَـحْـظِـهِ أَعْـدَى الـعِـدَى أُمِـيْـتَـتِ

إذ يوازي الشّطر الأول الشّطر الثّاني ، فعبارة (بوعظه) أي : برحمته وتعاليم دينه توازي عبارة (بلحظه) أي : بنظرته الثاقبة للأعداء، توازياً قائماً على التضاد، و(عنا العنا) في الشّطر الأول يوازي (أعدى العدى) في الشّطر الثّاني توازياً قائماً على التضاد. وكلمة (أميطت) تعني زوال العناء، أما لفظة (أميتت) فتعني موت الأعداء. مُدَلِّلاً بذلك على أمرين مختلفين تمام الاختلاف ومشيراً إلى عالمين متباينين: أشداء على الكفار رحماء بينهم. لجأ المبدع - لأداء هذه الدلالة المتضادة - إلى هذا النوع من التّوازي ، فوازى بين أمرين مختلفين تماماً، فكان معيناً ثراً لأداء المعنى على أكمل وجه بكلّمات معدودات، وهندسة دقيقة مكثفة في البناء المتوازي، يُطرب سمع المتلقّي قبل إحساسه وفكره، فيُهيِّؤُه لاستقبال دلالة الرسالة متلهفاً. فقد جعل التّوازي الصّرفي والتّركيبي التام مصباحا يُنير محور الدائرة وهو الدلالة والمعنى. ويقول في مكان آخر : (المدرس، 1973م، 27).

صَـدِيْـقُـهَـا فِـي غَـايَـةِ الـرِّضَـاءِ فَـلْـيَـكُـنِ الـعَـدُوُّ ذَا الـبَـغْـضَـاءِ

أما في هذا البيت فيتوازى أغلب الكلّمات والعبارات توازياً قائماً على التضاد، مثل (الصديق) بمعنى صديق الشريعة الإلهية، و(العدوّ) بمعنى الكفار والمشركين، وعبارة (في غاية الرضاء) توازي عبارة (ذا البغضاء)، إنَّ دلالة الصداقة والعداوة عرضَها المبدعُ معتمِداً بناءً متوازياً يدور حول نقطةٍ محوريةٍ وهي الدلالة، إنَّ هذا البيت قائم على عناصر متوازية أساسية، كالتكرار، والتقطيع الصّوتي، وتلاؤم المعاني، واستواء مقادير الجمل بدون تكلّف يتسبب في خلخلة البناء الجمالي للصورة الفنية، فجاء إيقاعه خفيفاً على السمع، وسياقاً يقبله الطبع السليم. وهذا هو بالضبط ما قصده (ابن رشيق ت 456هـ) بقوله: "ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه". (ابن رشيق، 1981م، 15). حينما تحدث عن بيت النابغة الجعدي: (الجعدي، 1998م، 188).

فتى تَمرَّ فيه ما يَسُرُّ صديقَهُ على أنَّ فيه ما يَسوءُ الأعاديا

بقوله: "فقابل يسرّ بيسوء وصديقه بالأعادي، وهذا جيد؛ ولو كان كل مقابل على وزن مقابله في هذا البيت والبيت الذي أنشده قدامة أولاً لكان أجود". (ابن رشيق، 1981م، 16). ويبني التّوازي الترادفي القائم على التضاد معتمداً على مصطلحات الفلاسفة في توضيح ذات الحق سبحانه الذي لا ابتداء له لأنه أزلي، ولا انتهاء له لأنه أبدي، إذ يقول : (المدرس،1973م، 14).

مَـا وَصَـلَ الأَزَلُ لِابْـتِـدَاهُ وَمَـا انْـتَـهَـى الأَبَـدُ لِانْـتِـهَـاهُ

فجاء بتوازٍ تركيبي كلّي ظاهره تضاد كلّي بين كلّ لفظة في الصدر ومقابلها في العجز، فعبارة (ما وصل) في الصدر تقابل عبارة (ما انتهى) في العجز، ولفظة (الأزل) في الصدر تطابق مع لفظة (الأبد) في العجز، و(الابتداء) ضد (الانتهاء). فأغنى به موسيقى البيت وخاطب السمع وجذب انتباهه قبل مخاطبةِ الفكرِ ودَعْوَتِهِ إلى التأمل. ويقول أيضاً : (المدرس، 1973، 21).

لَـهُ رِقَـابُ مَـا سِـوَاهُ تَـحْـتَ رِق لَـهُ حَـشَـا أَهْـلِ هَـوَاهُ تَـحْـتَـرِق

لقد شيَّد توازياً دقيقاً قائماً على التضاد بين معنى الصدر ودلالة العجز؛ فرقاب كل المخلوقات تحت رحمته وهم خاضعون لقوته وجبروته شاؤوا أم أبوا، طوعا أو كرهاً، بينما أهل هواه وحبه يحترق فؤادهم في حبه وشوقاً إلى لقياه؛ فوازن بين هذين المعنيين من خلال تنظيم وتنسيق دقيقين إذ وازى بين (رقاب) أي: رقاب العبيد، و (حشا) أي : فؤاد الأولياء، و (سواه) و (أهل هواه) و شبه الجملة (تحت رق) أي : خاضعون لعظمته و جملة (تحترق) أي : تذوب شوقاً.

3 - التّوازي الدلالي القائم على التناسب:

إذ يكون الجزء الثاني متناسباً مع الجزء الأول؛ فيكون توضيحاً له أو توليفاً أو تحديداً، كما نجد في قول الشاعر: (المدرّس، 1972م، 15).

وَكَـانَ آنَ كَـانَ ((كَـانَ)) لَـيْـسَـا ثَـوَى بِـحَـيْـثُ لَـيْـسَ ((حَـيْـثُ)) أَيْـسَـا
مَـتَـى ((مَـتَـى)) حَـتَّـى أَتَـى عَـلَـيْـهِ مِـنْ أَيْـنَ ((أَيْـنٌ)) يَـنْـتَـمِـيْ إِلَـيْـهِ

إذ استخدم التّوازي القائم على التناسب موَضِّحاً قضية فلسفية بمصطلحات الفلاسفة وأهل الكلاّم موضِحاً ما جاء في الّتوازي القائم على التراف القائم على التضاد (**مَا وَصَلَ الأَزَلُ لِابْتِدَاهُ وَ مَا انْتَهَى الأَبَدُ لِ نْتِهَاهُ**؛ فذكر بأن الله كان موجوداً وما كان هناك وجود قبل الزمان، أي ما كان الفعل الماضي الناقص (كان) موجوداً، وفي الشطر الثاني أكّد هذا المعنى بقوله : بأنه كان موجوداً قبل خلق السماوات والأرض؛ إذ استوى وما كان هناك وجود لظرف المكان (حيث)، فكرر في الصدر لفظ (كان) ثلاث مرات، وكرر في العجز لفظ (حيث) مرتين، فبنى توازياً مبنياً على الّتوازي التناسبي. ، وكذلك الحال في البيت الثاني؛ حيث أكد أنه كان موجودا قبل وجود اسم الاستفهام (متى) المستفهم به عن الزمان، وقبل وجود اسم الاستفهام (أين) المستفهم به عن المكان؛ فكرر اسم الاستفهام (متى) في الصدر مرتين، واسم الاستفهام (أين) في العجز مرتين. وكلّها لإثبات دلالة واحدة، وهي وجود الله قبل وجود الزمان والمكان. فكلّمة (كان) المكررة ثلاث مرات توازي كلّمة (حيث) المكررة مرتين توازياً تناسبياً، وتتوازى الكلّمتان (متى) المكررة مرتين في صدر البيت الثاني وكلمة (أين) المكررة مرتين في العجز، هذا بالإضافة إلى الجناس الناقص المتشكل بين كل من (ليسا و أيسا) و (متى و حتى و أتى) و (عليه و إليه) الذي يُغني إيقاع البيتين أكثر، وهذا التّوازي الغني بالإيقاع والموسيقى لم يأتِ إلاّ لتوضيح الدّلالة الملحَّة على فكر الشّاعر ووجدانه، وهي توجيه العقل إلى التفكير والتأمل والتعمق والاغتراف من هذه المعادلة للوصول إلى الاعتراف بوجوب وجوده تعالى قبل خلق الزمان والمكان. ويشير مرة أخرى إلى عدمية الزمان بالنسبة إليه معتمداً على خلق توازٍ بين أربعة أضلاع، إذ يقول : (المدرس، 1973م، 17).

نَارُ خَلِيْلٍ ، رِيْحُ عَادٍ ، مَعَ مَا نُوْحٍ ، بِمَثْوَىً مَعْ تُرَابِ آدَمَا

فنجد توازياً دلالياً قائما على التناسب بين (نار خَلِيْلٍ) و(رِيْح عَادٍ) و (ماء نُوْحٍ) و(تُرَابِ آدَم). والّذي يُشير إلى عدمية الزمان بالنسبة إليه تعالى، فالأزمنة كلّها تتساوى عنده، يقول الشارح: "ولما كانت الأزمنة بالنسبة إليه تعالى هكذا فلا تفاوت لما وقع فيها أيضاً، ولذا قال (نار) صارت برداً وسلاماً على سيدنا إبراهيم (الخليل)، و(ريح) هلك الله به قوم (عاد) العليل، مع ماء طوفان أغرق فيه قوم (نوح) الجليل (بمثوى) ومنزلة (مع تراب) خلق الله منه سيدنا (آدما) على نبينا وعليهم السلام، فإنَّ تلك الوقائع، وإنْ كان بينها تراخ، وكلّما حدث منها شيء في وقته تعلق به علمه تعالى بحسبه، ولكنها في علمه الحضوري المحيط موجودة أزلا وأبداً قبل حدوثها وحينه وبعده". (المدرّس، 1972م، 17). وللدلالة على عدمية التراخي الزماني عنده تعالى لم يستخدم الشّاعر أياً من حروف العطف؛ لا الحروف الّتي تدل على التعاقب ولا الّتي تدل على التراخي، ليُصَرِّح من خلال خطابه المتوازي بحقيقة ساطعة؛ وهي أنَّ الأزمنة كلّها عنده مثل زمن واحد أو مثل اللازمن. أما الكلّمات المتوازية تناسبياً فهي مصطلحات فلسفية (نار، ريح، ماء، تراب) والّتي تشكلّ العناصر المكوِّنة للوجود، لكنها خاضعة خضوعا كلّياً لذاته تعالى، فهو المتحكِّم بها وهو القادر على حرمانها من صفاتها الملازمة لها، إذ يُجَرِّد النار من وظيفة الإحراق والإماتة (نار خليل)، ويُلبس الجامدَ لباس الروح والحياة (تراب آدم)، ويجعل مصدر الحياة والوجود كلّه (الماء) مصدرَ الموت لكلّ حي (ماء نوح)، ويُحَوِّل الريح الّذي يُشكلّ دوران الحياة؛ فهي الحاملة للسحاب إلى الأماكن البعيدة لِتَهَبَ لها الحياةَ من جديد، وهي المسؤولة عن دورة التزاوج النباتي من خلال نقل البذور بين الأماكن المختلفة، لكنَّها تتحوَّل إلى وسيلة الخراب والدمار والقتل (ريح عاد). كلُّ هذه المتوازيات تدور حول محور واحد، وهو قدرة الله سبحانه وعدمية الزمان عنده بطرق مختلفة يجمع بينها التناسب. ويقول في ربط دقيق بين حقيقة الدين الإسلامي والطريقة الصوفية النقشبدية : (المدرس، 1973م، 28).

بِهِ بَدَتْ حَقِيْقَةُ الطَرِيْقَةِ وَعُبِدَتْ طَرِيْقَةُ الحَقِيْقَةِ

فنجد توازياً قائما على التناسب إذ تحدَّث عن أمرين متعانقين عند الصوفية، وهما الطريقة والشريعة؛ فأوضح أن الطريقة لا تختلف عن العقيدة الإسلامية، فناسب العجز صدر البيت، وهذا من خلال توازٍ بين (بدت) و(عبدت)، و(حقيقة و الحقيقة) و (الطريقة و طريقة). فخلق تناغما موسيقياً وضَّح به فكرته من خلال معادلة دقيقة بين شطرين متوازيين شكَّل صورة صوتية توحي إلى طرفي القضية وتعانقهما معا.

النتائج:

بعد معايشة الباحث لهذه الدّيباجة لأكثرَ من سنتين توصَّل إلى أنَّها تستحق دراساتٍ مطوَّلةٍ تستوفيها حقَّها؛ فهي تشكِّل جانباً مضيئا من الأدب العربي المكتوب من قبل الأدباء الكورد الذين خدموا لغة القرآن بإخلاصٍ وتجربة شعورية صادقة تـنمُّ عـن إيمانهم العميق وحبِّهم الشَّديد لهذه اللغة التي شرَّفها اللهُ بالقرآن. أما النتائج فنُلَخِّص أهمَّها في النّقاط التّالية:

- إنَّ مـا يميَّـز هذه القصيدة هو موسيقاها الشّعرية، سواء أكانت داخلية أو خارجية.
- يجد القارئ المتمعِّن في هذه القصيدة أكثرَ من توازٍ داخل شطرٍ واحدٍ، بل يجد كـلَّ أنـواع الـتّوازي داخـل بيـت واحـد، وهذه الحقيقة مذكورة في متن البحث أكثر من مرة.
- لقد بلغت عناصر التّوازي قيمتها الجمالية في الأسلوب الشّعري في هذه القصيدة، بسبب القيمة الفنية الجمالية النابعة من حسن السبك، وجودة التأليف، وخفَّته على الأذن مما يُطرب سمعَ المتلقّي فيهشُّ لها عند سماعها.
- إنَّ المتلقّي حين يقرأ كلّ هذه التّوازيات الّتي لعب الشّاعر في اختيار ألفاظها وجمعها، وتوزيعها، وتقديمها، وتأخيرهـا، بحثا عن الإيقاع، ودقة المعاني لا يشعر مطلقاً بأيّ نوعٍ من التكلّف، بل جاءت التّوازيات كلّها مطبوعةً يرقص لها القـارئ طرباً.
- لقد لعب التّوازي دوراً هامّا في تنمية الصّور الفنيّة واطِّراد نموها، وحيويتها، فهيّأ لإبراز التّجربة الفنيّة للشاعر والوصول إلى الهدف الأساس الّذي أُنْشئت القصيدة من أجلها، بل كان عاملاً رئيساً لتجميع الجزئيات وتوحيدها.
- إنَّ التّوازي في هذه القصيدة ساعدَ على إبراز النّواحي التّوقيعيّة النّابعة من الموسيقى الدّاخلية للتركيب الفنّي المنبعثـة من التكرار، والتّوقيعات الصّوتية الّتي تشبه القوافي الدّاخلية الّتي تُبرز جمال النص الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع :

الكتب:

- ✓ ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط2، 1981م.
- ✓ ابن جعفر، قدامة (ت 337هـ)، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1985م.
- ✓ ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.
- ✓ ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ت: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة-مصر، ط 1.
- ✓ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر-بيروت، ط3.
- ✓ أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948 – 1975، دار البركة للتوزيع والنشر، الأردن، 2009م.
- ✓ أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
- ✓ إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1992م.
- ✓ أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1984م.
- ✓ جاكوبسون، رومان، قضايا الشّعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
- ✓ الجعدي، النابغة، ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه : د. واضح الصمد، دار صادر، ط1، 1998م.
- ✓ حجازي، محمود فهمي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، دار غريب – القاهرة، 1995م.
- ✓ حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1996م.
- ✓ الخطيب، إبراهيم، نظرية المنهج الشكلّي نصوص الشكلّانيين الـروس، الشركة العربيـة للنـاشرين المتحـدين – مؤسسـة الأبحـاث العربيـة، ط1، 1982م.
- ✓ شادي، محمد إبراهيم، البلاغة الصّوتية في القرآن، دار الرسالة، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
- ✓ الشيخ، عبدالواحد حسن، البديع والتّوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية-مصر، ط1، 1999م.
- ✓ العقاد، عباس محمود، اللغة الشّاعرة، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة،2012م، (د.ط).
- ✓ الغزالي، عبدالقادر، اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار، سوريا – اللاذقية، ط1، 2003م.
- ✓ فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (164)، 1992م.
- ✓ قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.
- ✓ كوهين، جان، بنية اللغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986م.
- ✓ المدرّس، عبدالكريم محمد، الوسيلة في شرح الفضيلة في علم أصول الدين للعلامة السيد عبدالرحيم الكردي الملقب بالمولوي، ط1، 1392هـ ـ 1972م، مطبعة الإرشاد ـ بغداد.
- ✓ مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- ✓ مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م.
- ✓ الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م.

الدوريات:

- ربابعة، موسى، ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية، مج 22، ع:5.
- كنوني، محمد، التّوازي ولغة الشّعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثّانية، العدد18، 1999م.
- مفتاح، محمد، مدخل إلى قراءة النص الشّعري، مجلة فصول، مج:16، ع1، 1997م.

الأطاريح:

- بديدة، يوسف، جمالية التّوازي في شعر نزار قباني نحو مقاربة سيميائية أسلوبية، دكتوراه بكلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، 2013م – 2014.
- قطب، مصطفى، دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات، دكتوراه بكلّية دار العلوم، تحت رقم 1077، عام 1417 – 1996م.

ئیستاتیکای هاوشانبوون (تەوازی) لە پێشەکی (فەزیلە)ی (مەولەوی) دا

علی عبدالرحمن فتاح

کۆلێژی زمان، زانکۆی سەلاحەددین-هەولێر

پوختە

لە ژێر ناو نیشانی (ئیستاتیکای هاوتەریب بوون (التوازی) لە هۆنراوەی (الفچیلە) ی (مەولەوی) دا تـوێژەر هەوڵیـداوە خوێنـدنەوەیەکی ڕەوانبێـژی بۆ پێشەکی دیوانی فەزیلە بکات؛ کە جیهانێکە لە هونەرەکانی ڕەوانبێژی وشێوازگەرایی کە شـایانی چەنـدین تـوێژینەوەی ئەکـادیمییە، بەڵام لەم بـوارەدا تەنها یەک توێژینەوەشی لە سەرنەکراوە، هەر بـۆیە تـوێژەر هەوڵیـداوە تـوێژینەوەیەکی شایسـتە بەم گەنجینـە نـاوازەیە پێشـکەش بکـات وبەشـێک لە جوانییەکـانی ڕەوانبێژی تیایـدا بخـاتە ژێـر ڕونـاکی بـاس ولێکـۆڵینەوە؛ کە خـۆی لە دیـاردەی هاوتەریـب بـوون (التـوازی)دا دەبینێـتەوە بە هەمـوو جۆرەکـانییەوە (دەنگـی و مۆرفۆلۆجی و داڕشتن و واتایی)؛ کە دێـڕی وا لەخـۆ دەگرێـت هەمـوو ئەم جـۆرانەی تێـدایە بە شـێوەیەک تـوێژەر سەرسـام دەبێـت کـامە هەڵبژێرێـت وکـامە بەجێبهێڵێت وهەوڵبدات بەدوای جوانییە بنیادگەراییەکەیدا بگەڕێت بە بێ لە بیرکردنی مانا قوڵ و وردەکانی لە بواری بیر وباوەڕ و زانستی کەلام وفەلسـەفە دا بە پشتبەستن بە نوێترین سەرچاوەی بەردەست لەم بوارەدا.

کلیلی توێژینەوە : ئیستاتیکا ، فەزیلە ، مەولەوی ، هاوشانبوون (تەوازی)

The symptom of parallelism in Mawlawi's Preamble, Lengthy poem *Al-Fathila*

Ali Abdulrahman Fattah

Department of Arabic Language, College of Languages, Salahaddin University-Erbil

Abstract

This research paper is entitled as "The symptom of parallelism in Mawlawi's Preamble, Lengthy poem *Al-Fathila".* It is about a thousand and three hundred and thirty –two verses. It is characterized by being full of stylistic and eloquent arts which justify such length. These arts, due to the researcher's knowledge have not been covered from literary point of view. The researcher has studied almost all kinds of parallelisms, but it doesn't limit all its literary treasures to one study only, the very reason that led the researcher to take into considerations much area allowed for an academic to study. Among such parallelisms are: the phonetic, structural, semantic and morphological, though astonished among all these samples that reject to gain the agreement of the researcher when search for the best and the most beautiful one. Each sample is more beautiful than the previous. Some of the verses contain different types of parallelisms and this is a fact every researcher is aware of. For these reasons, the researcher tried to summarize due to his skill and experience depending on most important available references in this field. The research is in four sections due to each kind of the parallelism, depending on the analytical, descriptive approach in exerting the stylistic, feature that denote depth of meaning of the religion, philosophy of logic.

Keywords: Aesthetics, parallelism, *Al-Fathila* and Mawlawi.