# البنيات المتوازنة في الشعر

محمد الولي

## تقديم

تُعتبر لحظةُ الصياغة اللفظية أو اللغوية الجمالية لحظةَ الانتقال باللغة من مهمة الامتثال لصرامة القواعد اللغوية وقيود المناسبة المقامية إلى الاستسلام لنداء الوظيفة الجمالية، التي يمكن أن تتنكر للقيدين اللغوي والمقامي. إننا نلتقي هنا مع فعل استعمال اللغة استعمالاً يستدعي لفت الانتباه إلى المادة اللفظية، عبر انتزاعها من حال كونها مجرد دلائل (أي علامات وآثار وقرائن وأعراض ) على شيء آخر غير لغوي أي الفكر والمواقف والأغراض والأوامر أو النواهي هذه الحالة تجعل الكلمات تنفصل من مهمة التوصيل لكي تبرز الأداة اللفظية في ذاتها . هنا لا تصبح الكلمات خدماً للمعاني بل خادمة نفوقها. أحسن سِيسِرُونْ التعبير عندما قال وهو يصف هذه الحالة : «إن الزي الذي ابتكر تحت ضغط الحاجة لحماية الجسد من البرد قد تحول فيما بعد إلى أداة زينة . كذلك اللغة ابتكرت في البداية تحت ضغط الحاجة لتوصيل الفكر إلا أنها تحولت فيما بعد لكي تصبح مادة تزيينية»1 .

يبدو لي من الصعوبة التغاضي هنا عن مسألة الوظيفة التي يمكن أن تلعبها هذه التكرارات الصوتية. الوقت الذي يذهب بعض النقاد إلى أن دورها ينحصر في اكساب الـ نص صفة التماسك والتآلف والتجانس التلفظي، ونلتقي هنا بالجاحظ كما نلتقي برُومَانْ يَاكُبْسُونْ . نلتقي مع الأول حينما يقول الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير »2. حيث تدرك الأصوات في حد ذاتها بغض النظر عن المعنى والأشياء لأن هذه يعرفها العربي والعجمي، في حين أ ن المفخرة هنا هي تعطيل الكلمات لكي تغدو مظاهر رقص الجهاز الصوتي والسمعي وإدراك الرسالة في ذاتها ولذاتها، كما يقول ياكبسون، حيث لا تصبح الكلمات أدوات إحالة على العالم الخارجي ولكنها تغدو أدوات إحالة ذاتية، أي حيث تحيل الكلمات على نفسها بإثارة الانتباه إلى المادة اللفظية لا إلى المعنى أو المرجع الخارجي . ولأمر يعترض ياكبسون، ومعه الشكلانيون الروس في بداياتهم على اعتبار الخطاب الشعري خطاباً ذا إحالة ومتوالية لفظية شفافية وكاشفة عن العالم الخارجي وهذا يقلل من أهمية المادة اللفظية . والعكس هو الصحيح في رأي ياكبسـ ون. «إن إمكان التكرار هذا المباشر أو غير المباشر، وهذا التشيؤ للرسالة

الشعرية ولعناصرها المكونة، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم، كل هذا يمثل خاصية داخلية وفعالة للشعر» 3 .

## 1- التوازي والتكرار

إذا كان الخطاب النثري يتفادى التكرار حرصاً على توصيل محتوياته الفكرية، فإن الخطاب الشعري لا يوصل رسائله الجمالية أو العاطفية إلا باعتبار التكرار الأداة الفعاله في سبيل هذا . هذه الخاصية التكرارية سمة أساسية من سمات الشعر عند كل الأمم والأعراق . وهي تتجلى على المستويات الوزنوالقفوية والسجعية وا لترصيعية والجناسية وتكرار للألفاظ وللمقولات النحوية والهياكل التركيبية، الخ. لنتأمل هذا المثال لأبي الطيب المتنبي :

جَوابُ مُسَائِلِي أَلَهُ نَظِيرٌ؟ ولاَ لَكَ فِي سُؤَالك لا أَلاَ لاَ

هذا التكرار الصوتي نفّاذ في نقل هذه الشحنة العاطفية والجمالية . التكرار في الشعر أداة توصيل ممتازة، وهو يمثل سمة من سماته الأساسية.

من البديهي أن أي صوت منظوراً إليه منفرداً في الخطاب الشعري لا يتمتع بدلالة مستقلة . إن تأويل صوت ما في الشعر لا ينبع من طبيعته الخاصة ولكنه يفترض فيه على سبيل الاستنباط . إن جهاز التكرارات يبرز هذا الصوت أو ذاك في الشعروبصفة عامة في النص الفني ) ولا يبرزه في العلاقة اللغوية اليوميةذ اللحظة التي يظهر فيها مفهوم النص الممتلئ الانتظام، تتشكل فكرة التعارض : النص المنتظم ــ النص غير المنتظم »، ويبدأ النص الشعري في الوجود في ضوء هذه المتعارضة باعتباره منتظماً إمكانية تأويل إضافي يبدأ في التولد . يبدأ القارئ في ملاحظة الانتظامات التي كانت في السابق عفوية. إلا أن الكاتب هو أيضاً قارئ، وهو أيضاً مسلح بالفكرة المنطلق منها التي تقول بأن الانتظام الصوتي يحمل دلالة، يبدأ في تنسيقه تبعاً لمخططه البنائي. ويتابع القارئ هذا العمل وينتهي إلى تنظيم النص في علاقة مع أفكاره الخاصة . فمن اللحظة التي تصبح فيه التكرارات الصوتية موضوع انتباه الشاعر تتولد رغبة إعطائها معنى موضوعياً »4. والواقع أن هذه المعاني المنسوبة إلى تكرار الأصوات في الشعر يمكن أن تنسب أيضاً إلى تكرار الكلمات وتكرار المركبات.

فمن تكرار الكلمات هذه القولة لمحمود درويش:

سأَقطَعُ هذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ، وهذَا الطَّوِيلَ الطَّوِيلَ، إلى آخِرِهْ،
إلى آخرِ القلبِ أَقْطَعُ هذا الطريقَ الطَّوِيلَ الطَّوِيلَ الطَّوِيلْ5

إن هذا التكرار مستهجن في النثر، إذ هناك بدائل كثيرة تعوضه من قبيل المرادف واسم الجنس والصفة،والكن للنثر رسائله ومحتوياته ولغته، وللشعر محتوى يتعذر توصيله بغير هذا التكرار . وبعد هذا فإن الإحساس الذي يبعثه هذا القول لدرويش لا يمكن بعثه بغيره من أساليب النثر .

وقد يأتي هذا التكرار ترا دفياًلا أن هذه الترادفية تتحول بين أ يدي الشعراء الكبار إلى أداة لا تضاهى.لنتأمل قولة المتنبي:

ومَا مَاضِي الشَّبابِ بمُستَردٍّ وَلا يَومٌ يمُر بِمسْتَعَادِ.

ومن الترادف المجازي الاستعاري قول الحجاج بن يوسف الثقفي : «لأضربنكم ضرب غرائب الإبل ولأرقعنكم قرع المروة ». على الرغم من أن الأمر يدور هنا على مركبين فإنهما مترادفان ترادفاً استعاريا لا حرفياً .

يمكن أحياناً العطف بين كلمات تسلك كلها في نفس المعنى لا المترادفات، لكي يصبح هذا من قبيل التعداد. منه قول جبران خليل جبران :

«وسمعته متكلماً بشغف عن الأشْجَار وَالجَداوِل وَالزُّهورِ والنُّجُومِ»6

ومنه قول المتنبي:

عدَوِيَّة بَدويةٌ مِن دُونِهَا سَلبُ النُّفوسِ ونَارُ حَربٍ تُوقَدُ

وَهَواجِلٌ وصَواهِلٌ وَمَناصِلٌ وَذوَابِلٌ وَتَوعُّدٌ وَتَهدُّدُ7

ومن هذا أيضاً ذلك العطف المتدرج قول جبران:

«في هدوء ذلك الليل ارْتَجفَتْ أجفان الراقدين، وَجزَعتْ نساء الحي، وَذعرَتْ أرواح الأطفال إذ تبطنت ملابس الدجى بنُواحٍ مُوجِعٍ وبُكاءٍ مُرٍّ وعَويلٍ أليمٍ متَصاعِدٍ من جوانب قصر كاهنِ عشتروت»8.

وقد يلتبس بالتعداد التقسيم. ومثال هذا، قول المتنبي:

يقُولُ لِيَ الطَّبِيبُ أكَلتَ شَيْئاً وَداؤُكَ فِي الشَّرابِ أوِ الطَّعامِ

ليس عطف الطعام على الشراب من قبيل الترادف لأن معنيي الكلمتين مختلفان، إلا أنهما يسلكان ضمن نفس الحقل الدلالي. هذا تعداد أو تراكم .

إلا أن هذا التكرار قد يتخطى الأصوات والكلمات لكي يشـ ـمل التكرارات المركبة . وهذا المحسن الذائع يدعى التوازي . parallélisme

## 2- تنظير أرسطو للأدوار المتوازية

إذا اعتبر أرسطو في الكتاب الأول من الخطابة مسألة الصوت والتنغيم والإيقاع أموراً غير مفيدة للخطابة بمعناها الحصري، فإنه يعود في الكتاب الثالث لكي يتحد ث عن أمرين مختلفين ضمن الدائرة الصوتية:أولهما الوزن وثانيهما الإ يقاع. فإذا اعترض أرسطو على الوزن باعتباره أداة شعرية، فقد رحب بالإيقاع، أي التوازي، بوصفه أداة مناسبة للخطابة. يقول أرسطو:

فأما شكل القول المقصود الخطابة [ فينبغي ألا يكون ذا وزن، ولا بدون إيقاع. فإنه إن كان ذا وزن، فإنه يفتقر إلى الإقناع، لأنه يبدو متكلَّفاً، وفي نفس الوقت يصرف انتباه السامع، إذ يوجهه إلى ترقب عودة سياق الوزن، تماماً مثلما يصيح الصبيان : «قْلِيُونْ»حينما ينادي المنادون العموميون : «أى مولى يختار العبد المحرر؟»

وإذا كان بدون إ يقاع، فإنه يكون غير محدود، بينما ينبغي أن يكون محدوداً (كن لا بالزمن )، لأن ما هو غير محدود لا يسر ولا يمكن أن يعرف أي أن يُعَلِّمَ ]9. وكل الأشياء محدودة بالعدد، والعدد الخاص بشكل القول هو الإيقاع رِيثْمُوسْ ]، والأوزان (البحور)أقسام من الإيقاع .10ولهذا ينبغي ألا يلتزم هذا الإيقاع التزاماً دقيقاً، بل إلى حد ما فقط»11.

يميز أرسطو هنا بشكل واضح بين نمطين تكراريين : أولهما الوزن،ويدعى أ يضاً العدد، وهو مناسب للشعر، ووحدته هي البيت . هو تعاقب مطرد للمقاطع الطويلة والقصيرة ضمن تأليف لفظي ما يتوخى نهاية. (وهو مرتبأصلاً بحركة الرقص المتكررة إيقاعياً ). ولا ينبغي استعماله في النثر أو الخطابة. وثانيهما لإيقاع، وهو يناسب النثر أو الخطابة؛ وهذا ينبغي أن يتفادى النظم، أي الوزن المطرد، إذ إن الدور الإقناعي يمكن أن يتعثر في أداء وظيفته؛ فغايته هي تشكيل ممتع للمعنى، أي ت شكيل تعجيبي وتغريبي.

والواقع أن هذا المقابل الإيقاعي النثري للعدد الوزني الشعري هو التوازي، الذي يعتمد على العبارات الدوريةوالدور هو المكون الأولي للتوازي وهو يتعارض مع العبارة المتصلة . يقول أرسطو: وأقصد بالأسلوب المتصل continuousالأسلوب الذي ليس له نه اية في ذاته، وإنما يقف فقط حينما يتم المعنى.ليس بسَارٍّ، لأنه لا ينتهي، والناس جميعاً يتشوقون إلى رؤية النهاية . وهذا يفسر لماذا يفقد العداؤون أنفاسهم وقواهم حين يبلغون الهدف، بينما لا يبدون قبل ذلك عن علامات التعب، حين تكون النهاية في مدى النظر. وهكذا حال الأسلوب المتصل.

أما النوع الآخر من الأسلوب فيقوم في أدوار، وأقصد بالدور période جملة لها بداية ونهاية في ذاتها، ولها حجم يمكن إدراكه بسهولة. وما يكتب بهذا الأسلوب لذيذ، ويسهل تعلمه»12.

والعبارة الدورية حينما تنتظم في أزواج نحصل على المتوازي . إن العبارة «يحب العاقلون على التصافي» عبارة دورية في حين أن إضافة عبارة دورية أخرى«حب الجاهلين على الوسام » إلى الأولى نحصل على التوازي وهو بيت شعري لأبي الطيب:

يُحِبُّ العَاقِلونَ عَلَى التَّصافِي وحُبُّ الَجاهِلينَ علَى الوَسامِ.

التوازي عند أرسطو يقوم على تقسيمات متعادلة، أي دلالية اللغوية . ولهذا فهو يدعوه أسلوباً غير متصل، أي متقطع إلى أجزاء متناسبة ومتعادلة . إن المبدع يعمد إلى الرسالة فيخلع عنها كساءها المتصل أو السديمي بما يدخل عليها من تقطيعات تشعر بأنها متماثلة أو متعادلة. وهذا التقطيع من شأنه الإمتاع، لأن الإنسان يستمتع بما له نهاية مرتقبة، نهاية دورية مثل دورات الفصول . إلا أن هذه الوظيفة الإمتاعية تدعم وظيفة أخرى معرفية وهي أنها تسهل التعلم . ولن نفاجأ حينما نعرف أن الإنسانية كانت دائما تستعمل هذا الأسلوب الدوري وعاءاً لحمل تراثها . والمسألة ليست حكراً على المنظومات النحوية العربية .

والحقيقية هي أن كل البلاغيين بعد أرسطو اعتنوا بهذا الأسلوب الدوري أو المتوازي . فهذا البلاغي هُوكْ بْلِير يحدد الأسلوب الدوري بقوله : «تتألف الجمل في الأسلوب الدوري من عدة أطراف متكاملة لا نتمكن معها من المعنى تمكناً نهائياً إلا في الأخير . تمثل هذه الطريقة في الكتابة الطريقة الأكثر إشراقاً والأكثر تناغماً. إنها الطريقة التي تناسب أكثر فن الخطابة»13 .

و لم يتوقف أرسطو عند حدود تعيين الملامح الشكلية للعبارة الدورية وتعيين مميزاتها أ مام العبارة المتقطعة وإنما تناول هذه العبارة باعتبار المحتوى، فتحدث عن التقسيم والمقابلة أو الطباق والسجع . يقول أرسطو:

وأقسام الأسلوب الدوري مقسمة أو متقابلة : مقسمةمثلما في الجملة التالية : دهشت دائماً من أولئك الذين حشدوا الجمعيات العامة وأسسوا المباريات الرياضية. ومتقابلة حين يوضع كل ضد بقرب ضده في كل قسم من القسمين في الدور، أو إذا ربطت نفس الكلمة بكلا الضدين»14 .

فمن التقسيم قول المتنبي

أيَّ مَحلّ أَرْتقِي أَيَّ عظِيم أَتقِي.

ومن المقابلة أو الطباق. مثاله قول المتنبي أيضاً:

ومَا التَّأنيث لاسْمِ الشَّمسِ عَيْبٌ ولَا التَّذكيرُ فَخْر للْهِلَال .

ومن التوازي المقطع المسجع قول أبي تمام:

ومن فاحِمٍ جعدٍ ومنْ كَفَلٍ نَهْدِ ومنْ قَمَرٍ سَعْدٍ ومِنْ نائِلٍ ثَمْدِ

وكل هذه الأشكال، أي التقابل والمضارعة وتشابه النهايات يمكن أن توجد معاً في نفس الجملة الواحدة»15.

فَنَحْنُ فِي جَذَلٍ وَالرُّومُ فِي وَجَلٍ وَالبَرُّ فِي شُغُلٍ وَالَبحْرُ فِي خَجَلٍ

تلك هي إذن طبيعة التقابل antithesis. أما إذا كانت الأقسام متساوية فهذا يسمى مضارعة parisosis تشابه المقاطع الأخيرة في كل قسم يسمى السجع paromoiosis . ويجب أن يكون في بداية أو نهاية الأقسام . وفي البداية يكون التشابه ظاهراً دائماً في ألفاظ كاملة، وفي النهاية يكون التشابه في المقاطع الأخيرة أو تصاريف الكلمة نفسها، أو تكرار الكلمة نفسها»16.

ولم يفت أرسطو الحديث عن الوظائف النفسية والذهنية والحجاجية التي ينجزها التوازي . إنه لا يقتصر على تناول هذا المقوم من زوايا محايثة فقط بل يخرج من النص لكي يربطه بشروط وغايات التلقي الذهني والجمالي . وهو حينما يربطه بالتلقي فإنه يقف على الصلات الرحمية القائمة بين التوازي والحجة الخطابية من قبيل المضمر .

«كل هذه العبارات لها نفس التركيب الذي وصفناه سابقاً، ومثل هذا الشكل من الكلام يبعث على الرضا، لأن معنى الأفكار المتقابلة يدرك بسهولة، لا سيما إذا وضعت هكذا بعضها إلى جوار بعض، وأيضاً لأن لها تأثير الحجة المنطقية، فإن بوضعك نتيجتين متقابلتين إلى جوار بعضها بعضاً تبرهن على أن إحداهما كاذبة»17 .

## 3- التوازي عند المعاصرين

لا تبدو لي هذه الأفكار الأرسطية حول التوازي تقول شيئاً آخر غير ما يقوله الراهب رُوبِيرْ لُوث Lowth Robert في القرن الثامن عشر عن التوازي، أو توازي الأطراف parallelismus membrum. يقول لُوثْ إن تقابل بيت (أو سطر) مع آخر أدعوه توازياً . فحينما يتخذ عنصرٌ ثانٍ نصيٌّ موضعاً له إلى جانب عنصر أول أو تحته، ويكون معادلاً له أو مقابلاً له من ناحية المعنى أو يرتبط معه بقرابة ما من وجهة نظر التركيب النحوي، فإنني أتحدث حينئذ عن الأبيات المتوازية، وأدعو الكلمات أو المركبات المتجاوبة من بيت إلى آخر أطرافاً متوازية .

يمكن للأبيات المتوازية أن تتوزع على ثلاثة أصناف : توازي الترادف وتوازي التقابل وتوازي التركيب [... .ينبغي أن نلاحظ أن شتى أنواع التوازي تأتي مختلطة دوماً، وأن هذا الخليط يكسب البنية في مجموعها التنوع والجمال»18

ويعرض جَاكُبْسونْ رأي هُوبْكِينْسْ في التوازي بقوله:

«ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعاً ما من مسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي ويبدي هُوبْكِينْسْ هنا أ يضاً، في مقالاته وهو طالب سنة 1856 حدساً عجيباً عن بنية الشعر إذ يقول:

إن الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن، بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدإ التوازي. فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والإ يطالي والإنجليزي. إلا أن التوازي نوعان بالضرورة ـــ فإما أن يكون التعارض موسوماً بشكل واضح وإما أنه بالأحرى انتقالي تلويني . والنوع الأول فحسب، أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلق ببنية البيت ـــ بالإيقاع ( تكرار متوالية معينة من المقاطع ) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة ) وبالجناس وبالسجع وبالقافية . تكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة؛ ويمكننا القول، إجمالاً، ونحن نسجل أن الأمر يتعلق بتوقع أكثر مما يتعلق بنتيجة ثابتة، بأن التوازي الشديد الوسم في البنية (إما التوازي الناتج عن تحسين وإما التوازي الناتج عن التأكيد ) هو الذي يولد التوازي الشديد الوسم في الكلمة والمعنى ..وتنتمي الاستعارة والتشبيه والتمثيل الخ . إلى نوع التوازي المنقطع أو الموسوم، حيث يلتمس الأثر في تشابه الأشياء، وينتمي الطباق والتباين الخ. إلى ذلك النوع الذي يلتمس فيه الأثر في المغايرة»19.

للتوازي هنا معنى عام؛ إنه يشمل الوزن والسجع والجناس والقافية والمقاطع وترتيبها بل ويدرج هُوبْكِينْسْ المقومات البيانية ضمن التوازي إذ إن الاستعارة والتشبيه والتمثيل كثيراً ما اتخذت البيت المتوازي حيزاً لعرض طرفي التشبيه والاستعارة والتمثيل. على غرار قول المتنبي:

قواصِدُ كافُورٍ تَوارِكُ غَيْرِهِ ومنْ قصَدَ الْبَحر اسْتقلَّ السَّواقِيَا

حيث يمثل التوازي في البناء العروضي، إلا أن هذا الهيكل العروضي امتلأ بتشبيه . المشبه في الشطر الأول والمشبه به في الشطر الثاني.والواقع أن هذا توسيع بالغ لمفهوم التوازي . وهو يلتقي مع ذلك بتصور جَاكُبْسونْ لهذا المقوم حيث يقول:

هناك نسق كامل من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحو ية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة . وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيةوهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه إن القالب الكامل يكشف ب وضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية»20.

يعتبر جاكبسون التكرار جوهر الشعر يكمن جوهر التقنية الفنية، في الشعر، في أشكال الرجوع المتكررة»21. ويؤكد نفس الفكرة بالإحالة على عبارة شهيرة لجِيرَارْ مَانْلِي هُوبْكِينْسْ تعرف النظم باعتباره «خطاباً يكرر كلياً أو جزئياً نفس الصورة الصوتية»22.

ويحدد ملامح التوازي باعتباره شكلاً تكرارياً بقوله : «هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة . وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنويعاً كبيراً في الآن نفسه . إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية»23 .

ويمكن أن نعتبر تعريفه للوظيفة الشعرية تعريفاً للتوازي . إذ الشعرية عنده تتطابق مع كل المقومات اللفظية أو الصوتية المتكررة . والواقع أن هذه القشرة اللفظية أو الدالية هي التي تكسب الخطاب الشعري صفة الكثافة، وهي التي تحول الدلائل اللغوية إلى أشياء مكتفية بذاتها وحاجبة رؤية المرجع وراءها. هذه الاستراتيجية هي التي حددها الشكلانيون وحركة المستقبليين الروس شعاراً لهم ضد الاستخدامات الانتفاعية للإيديولوجيين في العشرينات من هذا القرن ولكن أيضاً استخدمت ضد بُوتِيبْنِيَا الذي اعتبر الشعر تفكيراً بالصور » وكأن الشعر حامل فكر ومشير إلى واقع خارجي شأنه شأن النثر، ولا يتميز عنه إلا بهذه الصُّوَرِيَّة، وضد الحركة الرمزية الروسية التي اعتبرت الشعر يوصل محتويات لا يمكن توصيلها بغيره . لقد كان بْيَاتْشِيسلاف إِيفَانُوبْ يعتبر الكلمة الشعرية بمثابة لُوغُوسْ أسطوري كاشف عن المعاني الخفية . والمقوم الشعري رمز ذو وظيفة للكشف عن التناسبات الخفية بين العالم الحسي والعالم العلوي المتسامي . والواقع أن الشكلانيين والمستقبليين ومعهم جاكبسون ينفرون من كل

هذه الإحالات الخارجية للشعر إن الشعر لا يحيل إلا على ذاته . وليكن مرة أخرى مثال المتنبي كاشفاً عن هذه الفكرة.

جَوابُ مُســـــائِلِي أَلـــــهُ نَظِــيرٌ ولا لكَ فِي سُؤَالِكَ لا أَلَا لا

إن القارئ يكتفي هنا بتمطق هذه التكرارت الصوتية اللذيذة ولا يتسا ءل عن الرسالة المحتملة التي يحيل عليها .بهذا تصبح الملكا أشياء ولا تعود مجرد علامات على العالم الخارجي أو الفكري . التوازي يضع حداً لهذه الإحالات الفكرية والواقعية.

وحينما نستعرض تحديد جاكبسون للوظيفة الشعرية نفاجأ بالتطابق التام بينها وبين التوازي . يقول جاكبسون:

يوضع «كل مقطع في الشعر في علاقة تماثل مع كل الم قاطع الأخرى لنفس المتوالية . ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر كلمة آخر؛ وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة؛ ويساوي حد الكلمة حد الكلمة، وغيا ب الحد يساوي غياب الحد؛ والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة . إن المقاطع تتحول إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال عن المجتزءات والنبور»24 .

ويختزل كل هذا الكلام في عبارته الشهيرة "إسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الا ختيار على محور التأليف»25.

وإذا كان أرسطو يعارض بين التوازي والوزن معارضة تامة، رابطاً بين التوازي والخطابة وبين الوزن والشعر، فإن جاكبسون، خلافاً لذلك، يعتبر التوازي مهيمناً في الشعر على كل المقومات الأخرى وينفر بذلك حتى عن مهمات التوصيل، ويعتبر التوازي في النثر مقوماً ثانوياً خاضعاً للمقومات السردية الأخرى. وجاكبسون لا يسعى هنا إلى أكثر من تعميم مفهوم المهيمنة الذي صاغه الشكلانيون:

ومهما يكن من الأمر فإن هناك فارقاً تراتبياً ملحوظاً بين تواز في الشعر وبينه في النثر . ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يـ فرض بنية التوازي : البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويحظى الصوت هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة . وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية . وفي هذه الحالة يؤثّر

توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فعال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السردية»26 .

والواقع أن جاكبسون، الذي يتفرغ هنا للمقارنة بين التوازي في الشعر وبينه في النثر، يعتبر الصوت يحظى هنا حتماً بالأسبقية على الدلالة » ويتمثل الصوت هنا في الأبنية التطريزية والنغمية وتكرار الأجزاء العروضية.لا يقف جاكبسون عند حدود التناول المحايث للتوازي بل إن تحليلاته كثيراً ما تخطت حدود النص وتقاطعت مع أبحاث الأنتوربولوجيين. ولهذا يقول:

«إننا نكتشف بفضل أبحاث الأنتروبولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهاجية اللسانية مثل جِيمْسْ فُوكْسْ وجود علاقة حميمية فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والميتولوجيا، وضمنها الطقس . إن الدور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانيات متجددة باستمرار وغير متوقعة، في الخصائص البنيوية للتوازي . فالبنيات الثنائية ...] تتدخل بشكل قوي على مستويات متعددة للأنتروبولوجية الثقافية . إن هناك، في هذا المجال، آفاقاً مغرية لدراسة متعددة الاختصاصات للتوازي»27

ولم يكن جاكبسون هو وحده الذي ربط بين التوازي والمعتقدات الإنسانية الكونية الأسطورية. إن عالم الشعرية الياباني الذائع جَابْلُونْسْكِي اعتبر التوازي المتعدد الأشكال الأبرز في الأسلوب الأدبي الصيني مرتبطاً ترابطاً قريباً جداً وبشكل متناغم، «مع التصور الصيني للعالم الذي يُعتبَر العالم بموجبه نظاماً من مبدأين متعاقبين في الزمان ومتعارضين في المكان . قد يجب القول تعاقب جنسين أكثر من القول مبدأين، إذ يعتقد في هذا التصور أن العالم منقسم إلى أزواج من الأشياء، ومن الصفات والمظاهر المتزاوجة والمتعارضة»28 .

«إن التنظيم التطريزي واللفظي الذي يظهر بالخصوص في القصائد الإنجيلية الأشد قدماً وفي الملاحم الكنعانية تجد أصولها على ما يظهر في تقليد كنعاني قديم ذي صلات مع النصوص الأكادية »29.

وأحصى كُوكَايْ أحد الباحثين في الشعر الصيني ثمانية وعشرين نوعاً من التوازي، بدل الثلاثة التي تحدث عنها لُــوثْ في التراث الإنجيلي . ووقف هِيكْـــــتُووِيرْ Hightowerعلى ستة أنماط من التوازي البسيط وهي: التكرار والترادف والتقابل و »المشابهة» (هي مشابهة نحوية ومعجمية) والتباين (مشابهة نحوية دون مشابهة معجمية «والأزواج الشكلية» ...] ويضيف إلى هذه مشاكل التوازي المعقد والتوازي العروضي والنحوي والصوتي»30.

## 4- التوازي في البلاغة العربية

يلتبس مفهوم التوازي بمجموعة من المفاهيم في البلاغة العربية، كالترصيع والسجع والمقابلة والتقطيع الخ. ليس غرضنا هنا استقصاء هذا الالتباس ولكن الغرض هو تقديم عرض مختصر عن التوازي كما تعرضه كتب البلاغة العربية . وسنعتمد هنا على كتاب مشهود له بالجدارة في البلاغة العربية، وهو كتاب العمد في محاسن الشعر وآدابه. يقول ابن رشيق:

«اختلف الناس في التقسيم : فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به، كقول بَشَّارٍ، يصف هزيمةً:

بضربٍ يَذوقُ الموتَ من ذاقَ طَعْمَهُ وَيُدْرِكُ من نَجّى الفِرارُ مَثالِبَهْ

فَراحَ فَرِيقُ القَومِ فِي الإِسَارِ، ومِثْلُهُ قَتِيلٌ، ومثلٌ لاذَ بالبَحْرِ هارِبُهُ

فالبيت الأول قسمإفا:موت وإما حياة تورِثُ عاراً ومثلبة، والبيت الثاني ثلاثة أقسامٍ : أسيرٌ وقتيل وهَاربٌ، فاستقصى جميع الأقسام، ولا يوجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذكر»31.

والتقسيم يدخل عند قدامة في نقد الشعر ضمن مجموعة من المفاهيم التي يقصد منها وصف صحة المعاني. فإذا كانت هذه المعاني متسقصية كما رأينا في السابق دعونا ذلك تقسيماً وإذا كانت متناقضة أو متعارضة دعونا ذلك مقابلة وهي «أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض أو المخالفة، فيأتي في الموافقبما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك، كما قال بعضهم:

فواعَجباً كَيفَ اتفَقْنَا فَناصِحٌ وفيٌّ ومَطْوِيٌّ علَى الغِلِّ غادِرُ

فقد أتى بإزاء كل ما وصفه من نفسه بما يضاده على الحقيقة ممن عاتبه، حيث قال بإزاء «ناصح»: مطوي على الغلِّ، وبإزاء وفي، غادر»32.

ويكمل قدامة ما دعاه نعوت المعنى بصحة التفسير، وهو عنده «أن يضع الشاعر معانيَ يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص، مثل قول الفرزدق:

لقَد خُنتَ قَوماً لو لجأْتَ إِلَيْهِمِ طرِيدَ دمٍ أو حَاملاً ثقْلَ مغْرَمِ

فلما كان هذا البيت محتاجاً إلى تفسير قال:

لألفيتَ فيهِمْ مُطْعِماً ومُطاعِناً وراءَكَ شَزراً بالوَشِيجِ المُقَوَّمِ

ففسَّر قوله «حاملاً ثقل مغ رم» بأنه يُلْفي فيهم من يعطيه، وفسر قوله «طريد دم» بقوله إنه يلفي فيهم من يطاعن دونه ويحميه»33 .

وبغض النظر عن سلامة هذا التناول للمعنى عند قدامة، فإننا نكتفي بالإشارة إلى أن المعنى يدرس هنا بمنأى عن اللفظ أو بعبارة أخرى فإن المدلول يتناول مستقلاً عن الدا ل. وهذا وجه القصور في هذه المعالجة لهذه المقومات . هذا علاوة على أن أى عبارة نثرية كانت أو شعرية تقتضي مثل هذا الاستقصاء للمعنى. بل ربما جاز القول إن هذه المقومات أشد التصاقاً بالخطاب النثري الذي يحرص على تفصيل المعنى وتدقيقه في. حين أن الشعر أميل إلى ترك ب عض الفراغات والكوى في جسد المعنى الشعري قاصداً بهذه الفراغات إلى تحريك مخيلة المتلقي . ومع هذا نعود إلى التقسيم لنتمم الحديث عنه إذ حينما يربط بين معناه ولفظه يكتسب علاقات وشيجة بالتوازي بل يصبح جنساً ممتعاً منه . يقول ابن رشيق:

«ومن أنواع التقسيم التقطيع، ...] وسماه قوم ـــ منهم عبد الكريم ـــ التفصيل وأنشد ذلك:

بيضٌ مفَارقُنا، تغلي مَراجِلُنا نأسو بِأموَالِنا آثَارَ أيدينَا

[...وقال أبو الطيب

فياشوْقُ ما أبْقَى، ويَالِي من الَّهوَى، ويَادمْعُ ما أَجْرى ويَاقَلْبُ ما أَصْبَى

ففصل كما فعل أصحابه، وجاء على تقطيع الوزن كل لفظتين ربْعُ بيت

وقال أيضاً :

للسبْيِ ما نَكَحوا، والقَتْلِ ما وَلَدوا، والنَّهبِ مَا جمَعوا، والنار مَا زرَعوا»34.

والواضع في هذه الأمثلة الثلاثة المتقدمة أن البيت ينقسم أربعة أقسام متوازية من حيث البناء التركيبي، بل والكم الحروفي، إلا أن الشاعر تخطى ذلك بجعل كل تلك العبارات الدورية المتوازية مفرغَةً في سبائك تتفق كل واحدة منها مع الهيكل العروضي المتكون من تفعيلتي بحر البسيط : مستفعلن فاعلن .

إلا أن ابن رشيق يعرض شكلاً آخر من التوازي التقطيعي وهو المسجوع .

«وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع، فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فضله وأطنب في مدحه إطناباً عظيماً، وأنشد أبيات الملثم يرثي صخرَ الخَيِّ:

لو كان للدَّهْر مالٌ عندَ مُتْلده لَكَانَ لدّهْرٍ صخرٌ مَالَ قُنْيان

آبِي الهَضيمَةِ نابٍ بالعَظِيمَةِ متْـــــــــــــــــــلافُ الكرِيمَةِ، لا سَقْطُ ولا وانِي

حامِي الَحقيقَة، سآل الوَديقَة معْـــــــــــــتاقُ الوَسيقَة، جلْدٌ غَيْرُ ثُنْيَان
ربَّاء مَرْقَبة، منَّـــــــــــاع مَعْـــــلَبَة رَكَّاب سَلْـــهـَبَة، قطاعُ أَقـــــــرْان
هبّاطُ أَوديّـــــــَة، حمال أَلْـــــوِيَّة، شَهّادُ أَنْديَّة، ســـــرْحانُ فتْـــيَان
يُعْطيكَ مَا لا تَكاد النَّفْسُ تُسْلِمُهُ مِنَ التِّـــــلاد، وَهُوبٌ غَيْرُ منَّان

وللقدماء من هذا النوع؛ إلا أنهم لا يكثرون منه كراهية التكلف»35.

إلا هللتوازي المسجع المرصع لا يشترط فيه الاتفاق مع التقطيع كما نرى في البيت الثاني الذي يعرض حالة توازٍ مرصع مسجع إلا أنه غير متفق مع التقطيعات العروضية؛ فالبحر هو البسيط، «مستفعلن فاعلن» تصادف خواتم التفعيلة أواسط الكلمات؛ بمعنى أن منطقي الوزن العروضي والتقطيع الدوري لا يلتقيان .وعلى العكس من ذلك ما نلاحظه في البيتين الرابع والخامس، حيث يلتقي التوازي والتقطيع والتسجيع أو الترصيع وهذا يمثل ذروة الصناعة الشعرية ولا نريد الإفاضة في الحديث . يمكن لمن يرغب في التفاصيل العودة إلى كتاب العمدة الذي يقدم كفاية من الأمثلة التي توارثها البلاغيون والنقاد.

ويقدم عبد الله الطيب صياغة لمادة التوازي، تنطلق بالأساس من كتاب العمدة . وإذا كان صاحب المرشد إلى فهم أشعار العرب يحتفظ بأغلب التقسيمات التي وضعها ابن رشيق، فإنه يضع تسميات جديدة لهذه المادة البلاغية الموروثة سنحاول هنا أن نعرض رأيه في الموضوع باختصار . وللقارئ الراغب في التفاصيل أن يعود إلى الكتاب المذكور وسيجد فيه مادة غزيرة مفيدة .

«إن التقسيم هو تجزئة الوزن إلى مواقف، يسكت عندها المرء أثناء التأدية للفظ البيت، أو يستريح قليلاً، كأنه يومئ إلى السكت فهذا التقسيم إما يكون خفياً، وإما يكون واضحاً . فالخفي هو ما لم يقسم الشاعر فيه الكلام إلى فقرات بينة، وإنما جاء بحيث تمكنك الاستراحة عند أجزاء منه إذا شئت. مثال ذلك قول تأبط شراً:

إني إذا خـــلّةٌ ضـــــــــنَّتْ بنـــائـــلها، وأَمْسكَتْ بضَعيف الوَصْل، أحـــــذَاق
نَجوتُ منها نَجَائي من بَجيلَةَ، إذْ ألقَيْتُ، لَيْلَةَ خَبتِ الرَّهْطث، أرْواقِي

[...فقد بينا أماكن الوقف بالفصلات، وكلها اختيارية كما ترى، ولعلك تختصر بعضها في الإلقاء .

التقسيم الواضح، ...] هو ما كانت المواقف اللسانية فيه ناصعة بينة، بحيث لا يمكنك تجاوزها أو تجاهلها، نحو قول زهير:

تقَاسَمها الْـــمَها شَبهاً، ودُرُّ البُحُور، وشَاكَهَتْ فيهَا الظبَاء

[...وقول عمر بن أبي ربيعة

وغَابَ قُمَيْرٌ كنتُ أَرجُو غُيوبَهُ، ورَوَّحَ رُعْيانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ

والتقسيم الواضح ضروب . فمنه ما يقع فقراً فقراً، لا يراعى فيها سجع ولا وزن عروضي أو كالعروضي مثل ...] قول طرفة:

ولا تجعَليني كامرِيءٍ، ليسَ هَمُّهُ كهمِّي، ولا يُغْنِي غنَائي، ومَشْهدِي

وهذا[ الصنف عزيز جداً، لأنه أقدم أنواع التقسيم الواضح جميعها فيما نرى . ودعنا نصطلح له اسم التقسيم المرسل[... .

والضرب الثاني هو التقسيم المفصل، ونسميه مفصلاً مستعيرين هذا اللفظ من تفصيل العقود والفضة، لا من التفصيل الذي هو نظير الإجمال وقرْنُهُ وضدهُ .والتقسيم المفصل نوعان : 1. ما نظر فيه الشاعر إلى ناحية الوزن . 2.ما نظر فيه الشاعر إلى ناحية القافية، ودعنا نسمي الأول التقسيم الوزني، والثاني التقسيم القافوي، وكلا القسمين يلتقيان في أنواع سنبينها.

والتقسيم الوزني نوعان : ما لم يراع الشاعر فيه مسايرة التفاعيل، ووضع المواقف في مكان التقطيع. وما راعى فيه الشاعر مسايرة التفاعيل، ووضع المواقف في مكان تقطيع الوزن، على حسب وحدات وزنه الظاهرة. ودونك أمثلة توضح الطراز الأول: قال امرؤ القيس:

مكرٍّ، مفَر، مُقْبِلٍ، مدبرٍ معاً كَجُلْمُودِ صَخرٍ حطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

الشاهد هنا تقسيم الشطر الأول إلى أجزاء هي فعولٌ فعولٌ فاعلٌ فاعلٌ فعلْ، وهذه تجزئة كما ترى لا تساير الأجزاء الطبيعية للبيت، وهي فعولن مفاعيلن، جزء فعولن مفاعيلن، جزء، وهكذا . وإنما كانت هذه تفعيلات طبيعية، لأن كل واحدٍ منها يساوي ربع البيت[... .

والنوع الثاني من التقسيم الوزني، وهو ما وضع الشاعر فيه مواقف اللسان الواضحة، مكان التقطيع الطبيعي، عرفه النقاد الأوائل وسموه التقطيع، ومن أمثلته قول عمر بن أبي ربيعة:

تحنُّ إِلَى نُعْمٍ، فَلا الشَّملُ جامِعٌ ولا نأْيُها يُسْلِي، ولا أَنتَ تُبْصِرُ

ومنه قول لامرئ القيس:

لهُ أَيطَلا ظبْيٍ، وَسَاقا نعامَةٍ، وإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

وقوْلُهُ:

وَلَيْسَ بِذي رُمْحٍ، فَيَطعَنُنِي بِهِ وَلَيْسَ بِذي سَيْفٍ، ولَيسَ بِنَبَّالِ

وأمثلة هذا كثير في الشعر

والتقسيم القافوي، منه ما ينظر إلى قافية البيت، فيسجع في داخل البيت بقواف مثلها، ومنه ما يسجع بقواف ليست مثلها . ومن تأليف هذين النوعين القافويين مع النوعين الوزنيين، تحصل عندنا الأقسام الثمانية الآتية:

1 .التقسيم الوزني من غير تقطيع.
2 .التقسيم الوزني من غير تقطيع، مع سجع مخالف للقافية.
3 .التقسيم الوزني من غير تقطيع، مع سجع يشبه للقافية .
4 .التقسيم الوزني التقطيعي.
5 .التقسيم الوزني التقطيعي، مع سجع مخالف للقافية.
6 .التقسيم الوزني التقطيعي، مع سجع يشبه للقافية.
7 .التقسيم القافوي بسجع كالقافية.
8 .التقسيم القافوي بسجع مخالف للقافية .

وهذان القسمان الأخيران، لا يحضرني شيء أُمَثِّلُ لهما به، ولا أحسب أنه يجيء في الشعر شيء منهما إلا تابعاً للوزن، ولعل هذا دليل قوي على أن القافية إنما جاءت بعد الـ وزن. فإذا حذفنا هذين القسمين ...]صارت الأقسام ستة[368] أزيد الخوض في تفاصيل الصيغة التي يقدمها عبد الله الطيب . إنما أكتفي بأن هذه النماذج المعروضة هنا من أرسطو إلى عبد الله الطيب مروراً بجاكبسون وابن رشيق لا تكاد تختلف إلا في بعض التفاصيل البسيطة وببعض الـ لتلوينات. ولا نستطيع هنا نهائياً أن نزعم أن القدماء مقصرون بالمقارنة مع المحدثين ولو تيسر لنا ما يكفي من الوقت لوقفنا عند هذه التلوينات . من قبيل ذلك أن القدماء كانوا يشددون على وظائف الإقناع الخطابي في التوازي، كما نلاحظ عند أرسطو وشراحه من العرب . ومن ذلك أيضاً أن البلاغيين العرب عمقوا وصف الصيغ البديعية والعروضية والقفوية والشعرية عموماً وأضاف المحدثون أبعاداً في المعالجة اللغوية التاريخية للتوازي . إلا أن ذلك لا يمكن أن يجعلنا نستبدل النماذج القديمة بالحديثة كما نفعل في العلوم التجريبية حيث ننفض يدنا من القديم مع حدوث أي تقدم في العلم. في البلاغة يتعايش القديم والحديث على قدم المساواة.

## 5- تطبيقات وإضاءات جديدة

وقد كان التوازي يسمى في البلاغة الغربية القديمة إيسُوكُولُونْ . ومعنى إِيسُو تَمَاثُل وكُولُونْ أجزاء الجملة. وسمي أيضاً بَارِيسُونْ، وهو يقابل في العربية التقطيع حسب مصطلح ابن رشيق أو

التفصيل حسب مصطلح عبد الكريم النهشلي 37. وذلك حينما يلتقي التقطيع المتوازي مع التقطيع العروضي.

سَأَطْلُبُ حَقِّي بِالْــقَنَا وَمَشَــايِــخٍ كَأَنَّهُمْ مِنْ طُولِ مَا التَثَمَوا مُرْدُ
ثِقَالٌ إِذَا لَاقُوا، خِفَافٌ إِذَا دُعُوا كَثِيرٌ إِذَا شُدُّوا، قَلِيلٌ إِذَا عُــــدُّوا

إن البيت الثاني يتألف من أربعة مركبات معطوفة وهي بالإضافة إلى التزامها نفس البناء الصرفي التركيبي ونفس الكم الحروفي فإن هذه المركبات المتآلفة تلتزم بنفس الهيكل العروضي لبحر الطويل فعولن مفاعيلن. وبالإضافة إلى هذا هناك خاصية الاختتام القفوي الداخلي السجعي.

ومنه أيضاً هذان البيتان الجميلان لأبي الطيب المتنبي:

قَلِيلٌ عَائِدِي، سَقِمٌ فُؤَادِي كَثِير حَاسِــــدِي، صَعْــــبٌ مَرَامِي
عَلِيل الجِسْمِ، مُمْتَنِعُ القِيَامِ شَــدِيدُ الْــسُّكْرِ، مِنْ غَيْرِ الــمُــدَامِ

ففي البيت يتطابق التوازي مع أواخر الأجزاء القفوية أو السجعية إلا أن الوزن لا تلتزم نهاياته مع نهايات المركبات المتوازية وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيت الثاني . التوازي هنا يتألف من أجزاء ثمانية قد نوع شيئاً ما بإدخال عنصر تغيير متمثل في ختم جزأين بحرف مغاير للأطراف الأخرى المصاحبة في كل بيت .

ومن أجناس التوازي ذلك الذي يعمد إلى تكرار نفس الكلمات وفيه يختلط التكرار أو الجناس بالتوازي أن هذا التكرار لا يندرج ضمن محسن التوازي إلا عندما يرد في بنيات تركيبية متوازنة . فلنتأمل هذا البيت :

وَكَيْفَ وَأَنْتَ مِنَ الرُّؤَسَاءِ عِنْدِي عَتِيــقُ الطَّــيْرِ مَا بَيْنَ الْخِــشَاشِ
فَمَا خَاشِيكَ لِلتَّكذيب رَاجٍ وَلَا رَاجِــيكَ لِلتَّخْيِيــــبِ خَاشِي

على الرغم من أن البيت الثاني هو من قبيل التوازي إذ أن هناك مركبين متماثلين نحوياً، إلا أن هناك حضور عامل تنويع قوي ينفي عن هذا التوازي ما قد يعتوره من رتابة . ويتمثل هذا في قلب ترتيب مجموعة من الكلمات المتكررة مع الاحتفاظ بنفس الهيكل الترتيبي . إن خاشي المتقدمة في الجزء الأول من الموازنة قد وردت متأخرة في الجزء الثاني منها .في حين أن التي تأخرت في الجزء الأول من التوازي قد تقدمت في الجزء الثاني منه. ومنه أيضاً قول المتنبي:

ووَضعُ النَّدى فِي مَوضِعِ السَّيف بِالعُلا مُضِرٌّ كوَضعِ السَّيفِ فِي مَوضِعِ الندَى

ومن الأمثلة على هذا التوازي المقلوب هذا البيت لأحيمر السعدي:

عَوَى الذِّئْبِ فَاسْتَأنَسْتُ بِالذِّئْبِ إذ عَوَى وَصوَّتَ إِنسَانٌ فَكِدْتُ أَطِيرُ

إن الكلمتين «الذئب» و«عوى» قد تكررتا بقلب نظامهما التركيبي الأول .

هذا مما يكسب هذا التوازي الكثير من الجمال والشعرية . وهذا النوع المقلوب من جنس التوازي كثيراً ما اتخذ أداة للتعبير عن محتوى طباقي أو تقابلي .

ويمكن للشعراء أن يتفننوا في هذا إلى غير غاية . بل إن رومَانْ يَاكُبسُونْ كثيراً ما عمد إلى عنونة مقالاته عنالتوازي عناوين متوازية . مثال ذلك نحو الشعر وشعر النحو »38ومنه أ يضاً عنوان مقالة لستيبرل التاريخ كشاهد والشاهد كتـ اريخ»39 ويبدو أن وضع مثل هذه العناوين مما يلفت النظر عند المعاصرين. ومما يشبه هذا البناء المقلوب قول أبي تمام :

مَطَرٌ يذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ وَبَعْدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ النضَارَةِ يُمْطِرُ

فقد قلب ترتيب الكلمتين مطر وصحو.

ومن هذا أيضاً قول أي الطيب:

صِلَةُ الهَجْرِ لِي وهَجْرُ الوِصَالِ

نَكسَانِي فِي السُّقم نُكْسَ الــْهِلال.

ومنه هذا البيت للمتنبي:

فَلا مجْدَ فِي الدُّنيَا لِمنْ قَلَّ مَالُهُ

ولَا مالَ فِي الدُّنيَا لِمَن قَلَّ مَجْدهُ.

ويدعى هذاالمحسن في البلاغة العربية العكس . يقول الخطيب القزويني : «العكس هو أن يقدَّم جزء من الكلام ثم يؤخَّر، ويقع على وجوه منها أن يقع بين طرفي جملة وما أضيف إليه نحو : عادات السادات، سادات العادات»40.

ويدعوه أبو بكر الباقلاني العكس والتبديل . يقول: العكس والتبديل كقول الحسين: إن من خوفك لتأمن خير ممن أمنك لتخافوكقوله : اللهم أغنني بالفقر إليك، ولا تفقرني بالاستغناء عنك، وكقوله: بع دنياك بآخرتك تربحهما جميعاً، ولا تبع آخرتك بدنياك فتخسرهما جميعاً»41.

ومن هذا القبيل أيضاً هذه المقطوعة للشاعر الشيلي بَابْلُو نِيرُودَا:

rosa.

rosa pequena.42

ومن هذا أيضاً هذه العبارة لفِذِيرِيكُو مَايُورْ:

De la raison de la force a la force de la raison 43

ينبغي التوقف مع آخر حالة التوازي نقصد به ذلك الذي لا يعمد إلى قلب الكلمات المتكررة وإنما ذلك الذي يعمد إلى قلب الفئات النحوية أو المواقع التركيبية، أو ما يسميه المعاصرون أجزاء الخطاب. فلنتأمل هذا العبارة الشعرية لشوقي بزيع أيضاً:

مضى كل شيء إلى البحر
مر المساء ومرت طيور المساء
وهاجرت الغيمة الذهبية في القلب
والشمس في آخر الأفق غابت44

إن ما نلا حظه هنا هو التوازي القائم على قلب الفئات النحوية والمواقع التركيبة فالفعل الذي كان متقدماً في الجزء الأول من التوازي قد أصبح متأخراً في الجزء الثاني منه . وكذلك الأمر بالنسبة إلى بقية الأطراف. وتم تقديم الاسم لكي يحتل موقع الفعل وكذلك الجار والمجرور .

ومن هذا النوع قول المثل الفرنسي:

Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera.45

ومنه أيضاً هذا البيت للمتنبي:

أنا صخرة الوادي إذا ما زوحمتْ
وإذَا نَطقْتُ فَإِنَّنِي الجَوْزاءُ.

هذا الحشد من الأدوات يستوعب الكثير من المقومات التي كنا نراها متميزة عن بعضها البعض، إلا أن شعرية جاكوبسون تجمعها كلها تحت هذا المقوم الكبير المدعو التوازي . وهي لمجرد أنها تتكرر في مواقع نحوية متماثلة تستوقف نظرنا وتشد انتباهنا إلى هذه المقومات . وإن الآثار الأشد بروزاً تتحقق على المستوى الصوتي بفضل التكرار الصوتي والقافية ونبور المقاطع الثابتة وتحقق نفس الصوائت والمقاطع بأكملها في مواقع بارزة صوتياً الخ . وعلى المستوى التركيبي بفضل التوازي والمقابلة والتكرار الافتتاحي الخ وعلى المستوى المعجمي بفضل علاقات الترادف والاستعارة والكناية والمجاز المرسل بين ألفاظ النص.46

والواقع أن هذا المقوم التكراري المتوازي هو الذي يكسب في نظر علماء الشعرية الذين يجدون في هذا المقوم الخاصية الشعرية الملازمة للخطاب الشعري . «إن التفسير الهام الذي يقدمه صَمْوِيلْ رُوبِيرْ لِيبَنْ لدوام القصيدة ، أي لكون البناء الشعري لا يموت بعد الحيا ة ، حسب عبارة بُولْ بَالِيرِي ، خلافاً لما يحدث للخطابات المعتادة التي يتم تعويضها في ذاكرة المستمعين مباشرة بعد تلقيها بالمدلول . إن تميز القصيدة بخاصية الدوام في الذاكرة ببنيتها اللفظية الملموسة تنتج جزئياً عن الازدواج ( أو التوازي)

الذي يكون نسيجها . إنكسير هذه الأزواج في أ ية نقطة من النص يعني تقويض الأثر الشعري، وهذه المقومات نفسها هي التي تسمح بالعودة إلـــى تشكيل الخطاب الشعري، بعد قراءته أو سماعه والعودة إلى تحقيق نفس الاختيارات في السنن اللغوي، باعتبار ذلك نتيجة ضغطه المطرد الخاص»47 .

الهوامش

1- Jose Gonsalez Vasquez, Sobre la imagen poetica, Universidad de Granada, 1980, p. 50

2- الجاحظ، الحيوان، ج. 3، تح. عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 8491، ص42

3- رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، منشورات توبقال، 8891. ص. 25

4- I. Lotman, La structure du texte artistique, ed. Gallimard, Paris,1970, pp 166-167

5- محمود درويش، وَرْدٌ أَقَلُّ، منشورات توبقال، البيضاء، 0991، ص. 5

6- جبران خليل جبران، عرائس المروج، دار العلم للملايين، 5991 ص. 86

7- أي من بني عدي، هواجل مفازات لا أعلام بها، الصواهل : الخيل، الذوابل : الرماح .

8- نفسه، ص. 81

9- «ما هو غير محدود لا يسر ولا يمكن أن يُعَلِّمَ» .

10- هذه ملاحظة مهمة تتمثل في اعتبار أرسطو الوزن نوعاً من الإيقاع.

11- الخطابة، ص ص. 211 ـــ 212

12- الخطابة، ص.ص. 412ـ512

13- Leçons de rhétoriques et de belles lettres, p. 190.

14- أرسطو، الخطابة، ص. 612

15- الخطابة، ص. 912 16- الخطابة، ص. 217 17- نفس الصفحة.

18- Roman Jakobson, 'Le parallelisme grammatical et ses aspects russes' in, Questions de poétique, Le Seuil, Paris, 1973. p. 235

19- عن، ر. جاكبسون، «اللسانيات والشعرية» ، في قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، منشوراتت توبقال، البيضاء، 8891، ص.ص. 74ـ 84

20- ر. جاكبسون، «التوازي»، في قضايا الشعرية، توبقال، البيضاء، 8891، ص. 601

21- in, Daniel Delas, Roman Jakobson, ed. Bertrand Lacoste, Paris, 1993, p. 64.

22- ر. جاكبسون، «اللسانيات والشعرية»، في قضايا الشعرية، توبقال، البيضاء، 8891، ص.43

23- ر. جاكبسون، «التوازي»، في قضايا الشعرية، توبقال، البيضاء، 8891، ص. 601

24- ر. جاكبسون، «اللسانيات والشعرية»، في قضايا الشعرية، توبقال، البيضاء، 8891، ص. 33

25- نفسه

26- ر. جاكبسون، «التوازي»، في قضايا الشعرية، منشورات توبقال، البيضاء، 8891، ص. 801

27- جاكبسون، "التوازي"، في قضايا الشعرية، منشورات توبقال، البيضاء، 8891، ص. 701

28- Roman Jakobson, 'Le parallelisme grammatical et ses aspects russes' p. 239

29- نفسه ص 237

30- نفسه ص 238

31- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار المعرفة، بيروت، 8891 ص. 995

32- ببغداد، 3691، ص. 251

33- نفسه ، ص.ص. 451ـــ 551

34- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص.ص.706ـــ806

35- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص.ص. 906ـ016

36- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، منشورات الدار السودانية، الخرطوم، 0791، ص.ص. 207ـ 217

37- ابن رشيق القيراواني، العمدة، تح .قرقزان، منشورات دار المعرفة، بيروت، 8891، ص. 706

38- رومان ياكبسون، «شعر النحو ونحو الشعر» في، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، منشورات توبقال، البيضاء، 8891، ص. 36 و ص. 77

39- Karlheinz Stierle, «L'exemple comme histoire et l'histoire comme exemple» in Poétique, n. 10, 1972.

40- الإيضاح، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت. ص. 853

41- أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، الطبعة الخامسة، تح. السيد أحمد صقر، منشورات دار المعارف، مصر، 5991، ص. 89

42- Pablo Neruda, Los versos del Capitan,ed.Bruguera. libro amigo, 1981, p.15

الترجمة الحرفية لهذه الأبيات :

وردة

صغيرة

صغيرة وردة .

43- من حديث صحفي أدلى به للقناة المغربية الثانية يوم الجمعة 19 فبراير 1999 ضمن البرنامج «Pour tout vous dire»

عناوين سريعة لوطن مقتول ) ص. 97) 44

45- André Jolles,Formes simples, ed. Seuil, Paris, 1972, p. 132 .

46- F. Lazaro Carreter, «La linguistica norteamericana y los estudios literarios en la década 1958_ 1968», in, Estudios de poética, ed. Taurus,Madrid, 1979, pp. 45_ 46