المجلد(22)، العدد(2)،2026م.
ISSN :2520-7180| Online ISSN: 3005-2483.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

التَّوازي في شعر عبد الرحيم محمود وأثره في الإيقاع والدّلالة

ثامر إبراهيم المصاروة*

almasarweh86@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2025/12/1 تاريخ القبول: 2026/2/25

الملخّص:

يتناول هذا البحث ظاهرة التّوازي في شعر عبد الرحيم محمود بهدف الوقوف على أثره في الإيقاع والدّلالة، والكشف عن دوره في تحقيق التّماسك والتّرابط بين أجزاء النّصّ الشّعريّ. وقد اعتمد البحث المنهج الأسلوبي التّحليليّ لاستجلاء هذه الظّاهرة وبيان مستوياتها، وهو منهج قائم على استقراء الظّاهرة ورصد ملامحها وتحليلها وصولًا إلى النّتائج. وقد جاء البحث في أربعة مباحث، يسبقها تمهيد يعرض لمفهوم التّوازي، أمّا المباحث الأربع، فهي: التّوازي التّركيبيّ، والتّوازي الصّوتيّ، والتّوازي الصّرفيّ، والتّوازي الدّلاليّ. وقد توصل البحث إلى نتائج منها أنّ أنواع التّوازي تتداخل في شعر عبد الرحيم محمود بشكل لافت للنظر، ممّا يكشف عن وعي الشّاعر الشّديد بأهميّة التّوازي في إثراء الموسيقى الدّاخلية للنصّ الشّعريّ، وتحقيق الانسجام والتّماسك بين تراكيبه. ودوره– كذلك– في تعميق المعنى وتقوية الفكرة.

كلمات مفتاحية: التّوازي، عبدالرحيم محمود، الإيقاع، الدّلالة، الانسجام، التّماسك.

* أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد، شعبة اللغة العربية، مركز اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن.

© حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤته، الكرك، الأردن.

JJALL

Volume (22), Number(2), 2026.
ISSN :2520-7180| Online ISSN: 3005-2483.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

Parallelism in Abd al-Rahim Mahmoud's Poetry and Its Effect on Rhythm and Meaning

Thamer Ibrahim Al-Masarwa *

almasarweh86@yahoo.com

Received: 1 /12/2025 **Accepted: 25 /2/2026**

Abstract:

This study examines the phenomenon of parallelism in Abd al-Raḥīm Maḥmūd's poetry. It intends to identify its effect on rhythm and meaning to reveal its role in achieving cohesion and coherence poetic text. The study adopts the analytical stylistic approach that is based on surveying the phenomenon, identifying its features, and analyzing them to arrive at results. The study includes four sections, preceded by an introductory overview of the concept of parallelism. The four sections address: syntactic parallelism, phonetic parallelism, morphological parallelism, and semantic parallelism.

The findings indicate that different types of parallelism significantly overlap in Abd al-Raḥīm Maḥmūd's poetry, showing the poet's profound understanding of the significance of parallelism in enriching the internal music of the poetic text and achieving harmony and cohesion within its structures. The study also concluded that Parallelism plays an important role in deepening meaning and strengthening the central idea of the poetic text.

Keywords: parallelism, ʿAbd al-Raḥīm Maḥmūd, rhythm, meaning, harmony, cohesion.

* Assistant Professor of Modern Literature and Criticism, Arabic Language Division, Language Center, The University of Jordan, Jordan.

© Copyright reserved for Mutah University, Karak, Jordan.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

مقدمة:

يعد التّوازي أحد العناصر التي تثري النّصّ الشّعريّ وتظهر جماليته لما له من أثر في الإيقاع والموسيقى، فضلًا عن دوره في إبراز دلالات النّصّ الشّعريّ وتحقيق الاتساق والتّماسك بين أجزائه.

وقد شكل التّوازي ظاهرة بارزة عند الشّاعر الشهيد عبد الرحيم محمود؛ لذا جاء هذا البحث بهدف دراسة مستويات التّوازي في شعره، والوقوف على أثره في الإيقاع والدّلالة، والكشف عن دوره في تحقيق التّماسك والتّرابط بين أجزاء نصوصه. وقد اتخذ البحث من المنهج الأسلوبيّ التّحليليّ منطلقًا لدراسة هذه الظاهرة وبيان مستوياتها، وهو منهج قائم على استقراء الظاهرة ورصد ملامحها وتحليلها وصولًا إلى النتائج.

ولا شكّ أنّ الدّراسات السّابقة التي دارت في فلك الشّاعر الشّهيد عبد الرحيم محمود كثيرة، منها: بنية الإيقاع في شعر عبد الرحيم محمود لعبد الرحيم الهبيل، والتّكرار في شعر عبد الرحيم محمود لمهند أشتي، وغيرها. أمّا الدّراسات التي درست ظاهرة التّوازي في الشّعر فهي كثيرة أيضًا، منها: ظاهرة التّوازي في قصيدة للخنساء لموسى ربابعة، ومستويات التّوازي في شعر السري الرفاء لأسامة أحمد، وغيرها.

ويتميّز هذا البحث عند الدّراسات السّابقة في أنّه يتناول التّوازي في ديوان الشّاعر عبد الرحيم محمود، وهو ديوان لم يسبق لباحث أن تناول هذه الظّاهرة فيه، في حدود علم الباحث.

وقد جاء البحث في أربعة مباحث، يسبقها تمهيد يعرض لمفهوم التّوازي لغة واصطلاحًا، أما المبحث الأوّل فيقف عند التّوازي التركيبيّ الذي يتحقّق من خلال تكرار جمل تتفق في البناء النحويّ سواء أكان الاتفاق اتفاقًا تامًا أم جزئيًا على المستويين الرأسي والأفقي. ويعرض المبحث الثّاني للتوازي الصّوتيّ، الذي يُعنى بدراسة الأصوات المتشابهة المتكررّة وكثافتها وكيفية توزيعها في بنية النصّ الشّعريّ. ويدرس المبحث الثّالث التّوازي الصّرفيّ، الذي يتحقّق من خلال تكرار بعض الصّيغ الصّرفية المتماثلة وكيفية توزيعها في بنية النصّ الشّعريّ. أمّا المبحث الرّابع فيختصّ بدراسة التّوازي الدلاليّ، من خلال العلاقات الدلالية القائمة بين العناصر المتوازية، وقد تمثلت هذه العلاقات في التّضاد والتّرادف والتّناسب والتّكرار. يلي ذلك خاتمة تبين النّتائج التي توصلت إليها، ثم قائمة المصادر والمراجع التي اتكأ عليها البحث.

تمهيد:

مفهوم التّوازي

التّوازي لغة: لم تذكر المعجمات القديمة مفهوم التّوازي بمدلوله الحديث، والذي جاء فيها لا يخرج عما أورده ابن منظور في لسان العرب ، بقوله:" وزَى الشيءُ يَزِي: اجتَمع وتَقَبَّض. والوَزَى: مِنْ أَسماءِ الْحِمَارِ

المِصَـكِّ الشَّـدِيد. والوَزِى: القَصِـيرُ مِنَ الرِّجَالِ الشَّـدِيدُ. والمُسْـتَوْزِي: المُنْتَصِـب المُرْتَفِع. واسْـتَوْزَى الشـيءُ: انْتَصَـب. أوزى ظهره إلى الحائط: أسـنده. عير مسـتوز: نافر. وزي فلانا الأمر، أي غاظه، ووزاه الحسـد. والمُوازاةُ: المُقابلة والمُواجَهةُ، قَالَ: والأَصـل فِيهِ الْهَمْزَةُ، يُقَالُ آزَيْته إِذا حاذَيْتَه؛ قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: وَلَا تَقُلْ وازَيْته، وَغَيْرُهُ أَجازه عَلَى تَخْفِيفِ الْهَمْزَةِ وَقَلْبِهَا"[1].

أما المعجمات اللغوية الحديثة، فلم تضـف شـيئًا جديدًا، فقد جاء في المعجم الوسـيط:" وزي الشـيء يزي وزيًا: اجتمع وتقبض، ووازاه: قابله وواجهه، وتوازى الشـيئان: وازى أحدهما الآخر، واسـتوزى: اسـتبد برأيه، واسـتوزى: نفر، ويقال اسـتوزى العير والشـيء: انتصـب وارتفع، واسـتوزى في الجبل: صـعد فيه. والمتوازي: متوازي السطوح: في الرياضـة والهندسـة: جسم يحيط به ستة من متوازيات الأضـلاع، وجسم محدود بستة مستويات كل اثنين متجاورين منهما متقاطعان، وكل اثنين متقابلين متوازيان"[2].

يبدو لنا مما سـبق أنّ المعاني اللغوية للجذر (وزي) تتمحور حول: الاجتماع، والتقبض، والارتفاع، والانتصاب، والإسناد، والنفور، والغيظ، والحسد، والاستبداد بالرأي، والصعود، والمقابلة، والمواجهة، والمحاذاة، وبعض هذه المعاني–كالمقابلة– تقترب من المعنى الاصطلاحي للتوازي وتدخل في نطاق مفهومه.

التّوازي في التّراث النقديّ العربيّ

يذهب كثير من الباحثين إلى أنّ للتوازي جذورًا في التّراث النقديّ العربيّ،[3] فقد ذكره قدامة بن جعفر في أثناء حديثه عن البلاغة بقوله: "وأحسن البلاغة: الترصيع والسجع، ... وتكافؤ المعاني في المقابلة والتّوازي، ..."[4].

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت711هـ/1311م)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، د.ت: وزي.

[2] مجموعة من الباحثين، *المعجم الوسيط*، ط4، مجمع اللغة العربية، القاهرة، وزي، 2004.

[3] انظر: ربابعة، موسى، "ظاهرة التّوازي في قصيدة للخنساء"، *دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد22، العدد5، 1995، 2031. والهبيل، عبد الرحيم، "ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي"، *مجلة جامعة القدس المفتوحة*، فلسطين، العدد33، 2014، ص105–106. والمسيعدين، أحمد، والرفوع، خليل، " توازي الحروف في شعر أبي تمام"، *المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها*، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد 16، العدد 1، 2020، ص43–44.

[4] ابن جعفر، قدامة (ت337هـ/948م)، جواهر الألفاظ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1932، ص3.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

وأشار أبو الهلال العسكري إليه في أثناء حديثه عن أنواع السجع، وسماه الموازنة، يقول:" والسجع على وجوه، فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"[1]. وعرف العلوي الموازنة بقوله: "هي أحد أنواع السجع، فإنّ السجع قد يكون مع اتفاق الأواخر واتفاق الوزن، وقد يكون مع اختلاف الأواخر لا غير، فإن كل موازنة هي سجع وليس كل تسجيع موازنة"[2]. أما السجلماني فيعرف الموازنة بأنّها: "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخيًا في كل جزء منها أن تكون برتبة الأخر دون أن يكون مقطعاهما واحدًا"[3]. وعد النويري المتوازي والمتوازن من أنواع السجع، يقول: "والسجع أربعة أنواع الترصيع والمتوازي والمطرف والمتوازن، ... وأما المتوازي: فهو أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما كقوله تعالى: { فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ} [الغاشية:13-14] ...، أما المتوازن فهو أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما كقوله تعالى: {وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ} [الغاشية:15-16]"[4].

ويبدو مما سبق أنّ النقاد القدماء تداولوا مصطلحات -كالموازنة والمتوازي والمتوازن- تقترب في معناها من المعنى الحديث للتوازي، وتندرج ضمن مفهومه، إلا أنّها تبقى قاصرة عن الدلالة على مفهومه المتداول في الدراسات النقدية الحديثة، لكن ذلك لا يعني أنّ النقاد القدماء لم يكونوا على وعي بخاصية التّوازي، "فالبلاغة العربية عرفت التّوازي في الممارسات التطبيقية، وذكرت مصطلحات عديدة تصب في مفهومه، فقد عرفوا التلاؤم، والتناسب، والازدواج، والجناس، والطراد، وحسن النسق، والتشطير، والانسجام"[5].

مفهوم التّوازي وأهميّته في الدّراسات النّقديّة الحديثة

تعددّت تعريفات التّوازي وأنواعه تبعًا للمنطلقات النظرية لكل دراسة، ولعلّ أوّل من استخدم مصطلح التّوازي الراهب (روبرت لوث) في دراسته للتوراة في ضوء ثلاث مستويات، هي: التّوازي الترادفي، والتّوازي الطباقي، والتّوازي التوليفي. ومنطلق (لوث) في تحديد التّوازي، هو أنّه عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من

---

(1) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت395هـ/1004م)، كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952، ج1، ص292.

(2) علوي، يحيى بن حمزة (ت749هـ/1348م)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد المجيد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج3، ص22.

(3) السجلماسي، القاسم بن محمد (ت704هـ/ 1304م)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، 1981، ص514.

(4) النويري، شهاب الدين (ت733هـ/1333م)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، تحقيق محمد جابر وإبراهيم مصطفى، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1984، ج7، ص105

(5) الهبيل، "ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي"، ص106.

نفس السلسلة اللغوية.[1] ويفسر (بلير)– وهو أحد معاصري (لوث)– ذلك، بأنّ هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد.[2] ويعرف (مولينو) و(تامين) التّوازي بأنّه "بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي– النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية–دلالية"[3].

وقد خطا مفهوم التّوازي خطوات واسعة على يد (رومان ياكبسون) الذي يرى أنّ: "التّوازي تأليف ثنائي قائم على التماثل"[4]، وبنية تتمدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار وعناصر الدلالة الصوتية والنحوية والمعجمية؛ مما يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجامًا واضحًا، يقول: "هناك نسق من التناسبات على مستويات متعددة، في مستوي تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال النحوية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التطريزية وترتيبها، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجامًا واضحًا وكبيرًا في الآن نفسه، إنّ القالب الكامل يكشف بوضوح عن تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية"[5]. ويرى أنّ: "كل مقطع من الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر يفترض أن يكون مساويًا لنبر كلمة أخرى، وكذلك فإنّ المقطع غير المنبور يساوي المقطع المنبور، والطويل عروضيًا يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة، وغياب الحدود يساوي غياب الحدود، وغياب الوقف يساوي غياب الوقف"[6].

ويذهب يوري لوتمان إلى أنّ معالجة التّوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر، فيعرف التّوازي بأنّه: "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، ومن ثم فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنّهما في نهاية الأمر طرفًا معادلة وليسا متطابقين تمامًا فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"[7].

---

[1] كنوني، محمد، التّوازي ولغة الشعر، *مجلة فكر ونقد*، المغرب، العدد18، 1999، ص79.

[2] كنوني، التّوازي ولغة الشعر، ص79.

[3] كنوني، التّوازي ولغة الشعر، ص80.

[4] ياكبسون، رومان، *قضايا الشّعريّة*، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص103.

[5] ياكسبون، *قضايا الشّعريّة*، ص106.

[6] ياكبسون، *قضايا الشّعريّة*، ص33.

[7] لوتمان، يوري، *تحليل النص الشّعريّ– بنية القصيدة*، ترجمة محمود فتوح، ط1، دار المعارف، القاهرةن 1995، ص129.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

وقد تأثّر النقاد العرب بآراء النقاد الغربيين في تناولهم لمفهوم التّوازي، فعرفه الشـيخ بأنّه: "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سـطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضـها، وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة سواء في الشعر أو النثر الفني"[1]. وعرّفه مهند فرحان بأنّه:" توازن المنطلقات على مسـتوى التطابق والتعارض"[2]، أمّا موسـى ربابعه، فيرى أنّ التّوازي" عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"[3]، وهو "يشمل مستويات متعددة مثل البنى التركيبة والصيغ والمقولات النحوية، وتآليف التشكيلات الصوتية، والأشكال التطريزية"[4]. ويعرّف الرفوع والمسيعدين التّوازي بأنّه: "تكرار أجزاء متساوية على مستوى البيت الشّعريّ أو مجموعة أبيات شعرية صوتيًا، أو تركيبيًا، أو دلاليًا، من خلال التشـابه في الحرف أو الكلمة أو العبارة"[5]. ويرى الهبيل أنّ التّوازي" تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل بين طرفين بينهما علاقة مشابهة أو تضاد".[6] ويذهب مفتاح إلى أنّ التّوازي" يكشف عن التشـابه الذي هو عبارة تكرار بنيوي في بيت شـعري أو في مجموعة أبيات شـعرية، كما أنّه التّوالي الزّمني الذي يؤدي إليه توالي السـلسـة اللغوية المتطابقة أو المتشـابهة، وهو يشـمل العناصـر الصـوتية والتركيبية والدّلالية، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء الشّعريّ، كما أنّه يفترض في العادة أنّ الطرفين متعادلان في الأهمية"[7]. وقد قسمه إلى قسمين: التّوازي الظاهر، والتّوازي الخفي"[8].

ومهما تعددّت تعريفات التّوازي وتباينت فإنّها تكاد تتفق على أهمية التكرار في تحقيق التّوازي، بوصـفه "ركيزة أسـاسـية في أبنية التّوازي"[9]، ولكن لا يعنى ذلك أنّ التّوازي هو التكرار"، لأن التّوازي "ينصـرف إلى تكرار المباني مع اختلاف العناصـر التي يتحقق فيها المبنى"[10]. أما التكرار فيقوم على "إعادة المبنى نفسـه

---

(1) الشيخ، عبد الواحد، *البديع والتّوازي*، ط1، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 1999، ص7.

(2) فرحان، مهند، *التّوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية*، مهرجان المربد الشّعريّ الرابع عشر، بغداد، 1998، ص29.

(3) ربابعة، موسى، *قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي*، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، 2011، ص127.

(4) ربابعة، "ظاهرة التّوازي في قصيدة للخنساء، ص2030.

(5) المسيعدين والرفوع، *" توازي الحروف في شعر أبي تمام"*، ص45.

(6) الهبيل، *ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي*، ص104.

(7) مفتاح، محمد، *التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية*، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص97.

(8) مفتاح، محمد، "مدخل إلى قراءة النص الشّعريّ"، *مجلة فصول*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 1، 1997، ص259.

(9) الهبيل، *"ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي"*، ص104.

(10) مصلوح، سعد، *في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة*، ط1، مجلس النشر العلمي ، الكويت، 2003، ص245-246.

دون اختلاف"[1]، فالعلاقة بين التّوازي والتكرار هي علاقة العام بالخاص، فالتّوازي أعم من التكرار[2]، حيث يتحقق التّوازي من خلال إعادة البنى المتشابهة، لذلك يعد التكرار أهم خصائصه ومكونًا أساسيًا من مكوناته حيث تبرز على السطح أشكال عديدة من التكرارات الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، ولكن في مقابل بنية التكرار أو التشابه تأتي المخالفة أو المقابلة، التي تحد من عملية الرتابة وضعف الجاذبية التي تنتج عن التوتر المفرط[3].

أما أهمية التّوازي، فتأتي من دوره الفاعل في البناء الإيقاعي والموسيقي للنص الشّعريّ، "فبنية الشعر هي بنيــة التّوازي المستمر"[4]، فضلًا عن أنّ التّوازي بما يمتلكه من إمكانيات تعبيرية يكشف عن جماليات النص ومعانيه، ويكسب النص الشّعريّ تماسكًا وانسجامًا وترابطًا بين أجزائه، ويسهم في إبراز رؤية الشّاعر، والكشف عن حالته الشعورية، شريطة أن يأتي طبيعيًا لا تكلف فيه؛ لأنّه عندئذ يساعد على تنمية الصورة الفنية واطراد نموها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي، الذي أنشئت القصيدة من أجله، بأن يكون عاملًا مساعدًا، يجمع الجزئيات ويوحدها[5].

وقد تباينت اتجاهات الباحثين في دراسة التّوازي في الشعر، فمنهم من عدّ مستويات التّوازي أنواعًا، كالتّوازي: التركيبي، والصوتي، والصرفي، والدلالي، ومنهم من قسمها وفق بنيته الشكلية إلى: الترادفي، والطباقي، والتركيبي، والتناوبي[6].

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ أنواع التّوازي أو أشكاله تتداخل في ما بينها في نسيج النص الشّعريّ بحيث يصعب الفصل بينها، إلا أنّ الفصل يتم لغاية منهجية تقتضي أن يدرس كل نوع على حدة؛ لذا سينهض البحث بدراسته وفق المستويات: التركيبيّ، والصوتيّ، والصرفيّ، والدلاليّ.

---

(1) أحمد، أسامة، "مستويات التّوازي في شعر السري الرفاء"، *مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود*، مصر، العدد35، الإصدار الأول، 2022، ص664.

(2) أحمد، "مستويات التّوازي في شعر السري الرفاء"، ص665.

(3) بوريان، وردة، "التوازن الصوتي بين التكرار والتّوازي في شعر ليلى الأخيلية"، *مجلة التواصل بين اللغات والآداب*، جامعة باجي مختار، الجزائر، المجلد 23، العدد52، 2017، ص37.

(4) ياكبسون، *قضايا الشّعريّة*، ص105-106.

(5) أحمد، "مستويات التّوازي في شعر السري الرفاء"، ص665. والرواشدة، سامح، " التّوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة"، *مجلة أبحاث اليرموك*، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد16، العدد2، 1998، ص11.

(6) سلطان، غانم،"التّوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين"، *مجلة أبحاث كلية التربية*، جامعة الموصل، العراق، العدد11، المجلد2، 2011، ص364.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature, Volume (22), Number(2), 2026.
DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

المبحث الأوّل: التّوازي التركيبيّ

يبنى التّوازي التركيبيّ على تكرار الصّورة النحوية نفسها عبر تكرار جمل تتفق في البناء النحوي سواء أكان اتفاقًا تامًا أم جزئيًا، فالتّوازي التركيبي التام هو الذي تتكرر فيه البنية النحوية على نحو تام، أما التّوازي التركيبي الجزئي فهو الذي يبنى على مبدأ التغاير في بعض مكونات البنى المتوازية بالزيادة أو النقصان أو الاستبدال[1]. وقد نبه ياكبسون إلى دور التّوازي التركيبي في تحديد "السمات النحوية الرئيسة التي تشكل البنية الحقيقية للنظام، والتي تبدو للوهلة الأولى متشابكة جدًا، تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متواز"[2]. وتكمن أهمية التّوازي التركيبي في أنّه يعد أكثر أنواع التّوازي تأثيرًا، حيث تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب عودة الصورة الصوتية نفسها، هو المبدأ المكون للأثر الشعري، ومن أجل أن يتحقق الانسجام والتنوع والاتساق في البناء وتعزيز للإيقاع الذي يعد مكونًا خارجيًا في نظرية الشعر، وإنّما مكون أساسي يحدد مجمل عناصره السمعية وغير السمعية[3]. وقد وظف شاعرنا التّوازي الأفقي الجزئي بين التراكيب في شعره كثيرًا، فمن ذلك قوله[4]:

وتَهوي القُيودُ وتَزكُو الجُهودُ وَيَقضي الجَديدُ على الآفِلِ

أقام الشّاعر توازيًا جزئيًا بين شطري البيت، فالصدر يحتوي على جملتين فعليتين، تتكون كل جملة من: (حرف عطف (الواو)+ فعل مضارع+ اسم (فاعل))، أما عجز البيت فيتكون من:(حرف عطف الواو+ فعل مضارع+ اسم (فاعل)+ حرف جر+ اسم مجرور)، وقد رافق هذا التّوازي توازٍ آخر صرفي، فالأفعال المضارعة جميعها معتلة الآخر (تهوي/ تزكو/ يقضي)، والأسماء (القيود/ الجهود/ الجديد) جاءت مسجوعة، وهو ما يعرف بالترصيع الذي شمل معظم البيت، وقد أدت القوافي الداخلية التي أحدثها الترصيع إلى إشاعة النغم في البيت، وحققت انسجامًا صوتيًا بين مكوناته، من خلال توالي ثلاث جمل متساوية في البناء النحوي، مثلت كل جملة منها لحظة توقف؛ لتلفت انتباه السامع أو المتلقي، إلا أنّ الشّاعر كسر هذا التّوازي الأفقي في نهاية عجز البيت وواصل إنشاده ليستوفي المعنى ويعمقه، ويمنحه قدرة أكبر على التأثير والفاعلية، دون أن يؤثّر ذلك على الإيقاع الموسيقي للبيت.

---

[1] بالعيد، أسماء، *"بنية التّوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي"*، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمة لخضر، الجزائر، 2015، ص74.

[2] ياكبسون، رومان، *أفكار وآراء حول اللسانيات*، ترجمة عبد الجبار محمد وفالح الأمارة، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص110.

[3] الرواشدة، *التّوازي في شعر يوسف الصائغ*، ص19-20.

[4] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، جمع وتحقيق عز الدين المناصرة، ط1، دار جرير، عمّان، 2009، ص94.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

ومن الأمثلة على التّوازي الأفقي الجزئي بين التراكيب قوله مخاطبا الساسة العرب[1]:

يا سَاهرينَ على الكلام وصَوغِهِ يا قاعدينَ عن الفِعالِ نِيامُ

يتماثل صـــدر البيت وعجزه تماثلًا جزئيًا في البنية التركيبية، حيث يتفقان في افتتاح كل منهما بأداة النداء (يا)، يتبعها المنادى (جمع مذكر سـالم: سـاهرين/ قاعدين)، يليه حرف جر (على/عن)، ثم الاسـم المجرور (الكرام/ الفعال)، وقد وقع اسـتبدال بين قوله: (وصـوغه) في صـدر البيت، وقوله: (نيام) في العجز، وبذلك امتد التوازي التركيبي ليشـمل معظم البيت، الأمر الذي لم يؤثر على الموسـيقى الداخلية التي عززها التوازي الصرفي بين (ساهرين/قاعدين).

أما التّوازي الأفقي الكلي بين التّراكيب، فهو أيضًـا كثير الورود في شـعره، ومن ذلك قوله في مدح النبي– صلى الله عليه وسلم–[2]:

وهَلَّ مُحَمَّدٌ مَعَهُ كتابٌ فَيا للنُّورِ مِن نورٍ يَهِلُّ

فقرَّتْ أَعيُنٌ وارتَاحَ بَالٌ وَطابتْ أَنفُسٌ والتَمَّ شَمْلُ

تكوّنت البنية التركيبيّة للبيت الثّاني من أربع جمل فعلية قصـيرة متماثلة في بنائها النحوي تماثلًا تامًا، وقد أدى تتابع البنى المتوازية إلى إثراء الدلالة على الشعور بالبهجة والطمأنينة ببعثة النبي–صلى الله عليه وسلم– من خلال تنامي المعنى وتتابعه عبر أربع صـور متلاحقة، تعبّر عن التحولات النفسـية والاجتماعية الشـاملة التي رافقت بعثة النبي –صـــلى اله عليه وســلم– على المســتويين: الفردي والجماعي، فضــلًا عن أن تتابع الصور المتوازية منح البيت هندسة إيقاعية ساهم في تحقيق الانسجام بين شطريه، وعزّز من جمالية الصورة الشّعريّة، وكثف من أثرها في وجدان السامع أو المتلقي.

وقوله مصورًا إعجاز القرآن الكريم[3]:

خَصِيْبُ النَّثْرِ إن بَارَاهُ جَدبٌ وَبَحرُ الشِّعرِ إن جَاراهُ ضَحْلُ

عمد الشاعر إلى إنشاء بنيتين متوازيتين، حيث جاء كل من صدر البيت وعجزه على نسقٍ تركيبي واحد، فكل منهما يتكون من (مبتدأ+ مضـاف إليه+ حرف شـرط + فعل ماض+ مفعول به (ضـمير)+ خبر)، وقد سـاعد هذا التوازي التركيبي إثراء الإيقاع الداخلي من جانب، وعلى اسـتيفاء المعنى بشـكل كامل من جانب آخر، فالكلام إمّا شـــعر أو نثر ليس هنالك نوع ثالث، وقد فاقهما القرآن ببلاغته وحســـن بيانه؛ إذ لا مجال

---

[1] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص43، وانظر أيضًا: ص126–127.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص137.

[3] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص137، وانظر أيضًا: ص61، وص126، وص137.

للمقارنة، فكلاهما قاصـر عن بلوغ مكانته، وبهذا تم له المعنى بتفوق القرآن الكريم، يعضـد ذلك أنّ الشـاعر أقام توازيًا دلاليًا مبنيًا على التضـاد (خصـيب/ جدب)، و(بحر/ ضـحل)، بالإضـافة إلى أنّه أقام توازيًا صـرفيًا بين البنى المتماثلة في الموقع الإعرابي (النثر/الشـعر)، و(باراه/ جاراه)، و(جدب/ ضـحل)، وقد أسـهمت هذه التوازيات في إثراء البنية الإيقاعية والدلالية للبيت الشعري، وحققت الانسجام بين شطريه.

وقد وظف شاعرنا التّوازي الرأسي الجزئي بين التراكيب كثيرًا في شعره، فمن ذلك قوله في مدح الشباب[1]:

إِنْ قَالَ كَانتْ زَأْرَةً فَيضِيقُ بالطَّاغِي رَحِيْبُهْ

أو صَالَ كَانَتْ فَتْكَةً فيلينُ مِن قَاسٍ صلوبُهْ

يبرز في هذين البيتين دور البنى التركيبية في أحداث التّوازي، فالبيت الأول يبدأ بحرف الشرط (إن) بينما يبدأ البيت الثاني بحرف العطف (أو) في حين تتماثل بقية مكونات البنية التركيبية للبيتين: (فعل ماض (فعل الشرط)+ فعل ماض ناقص+ تاء التأنيث+ اسم (خبر كان) (جواب الشرط) +حرف (الفاء الفصيحة)+ فعل مضـارع+ حرف جر+ اسـم مجرور+ اسـم (فاعل+ ضـمير (في محل مضـاف إليه))، وقد منح هذا التّوازي النص الشّـعريّ إيقاعًا موسـيقيًا منتظمًا حادًا يتناسـب وجو القصـيدة الحماسـي، بالإضـافة إلى دوره في إبراز المعنى من خلال ثنائية القول والعمل في شخصية الشباب ليظهر الشباب بصورة بطولية متكاملة.

ومن التّوازي الرأسي الجزئي بين التراكيب أيضًا قوله[2]:

نَحنُ لَم نَحمِلِ السُيوفَ لِهَدرٍ بَل لِإحقاقِ ضائِعٍ مَهدورِ

نَحنُ لَم نَرفَعِ المَشاعِلَ لِلحَر قِ وَلكِن لِلهَدي وَالتَّنويرِ

نَحنُ لَم نَطعَنِ الضعيف المُعـ نَّى، وانجبار المُحَطَّمِ المَكْسُورِ

يعتمد في بناء التوازي التركيبي على التكرار الاسـتهلالي للضـمير المنفصـل (نحن)، ثم حرف جزم ونفي (لم)، ثم فعل مضارع مجزوم (نحمل/ نَرفَع/ نَطعَنِ)، ثم مفعول به (السيوف/المَشاعِلَ/الضعيف)، ثم جاء في البيتين الأول والثاني بـــــ(جار ومجرور: لهدر/ للحرق)، ثم حرف استدراك (بل–لكن)، لأنّ غايات الأفعال نبيلة حددها بقوله: (لِإحقاقِ ضـائِعٍ مَهدورِ) و(لِلهَدي وَالتَنويرِ)[3]، وقد عمد الشـاعر إلى كسـر إيقاع التوازي التركيبي في البيت الثالث، وذلك تبعًا لغاية دلالية يريدها، ألا وهي التركيز على أنّ العرب المسلمين لا يقاتلوا

---

[1] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص70.

[2] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص48. وانظر أيضًا: ص42 –43، وص86، وص104، وص111.

[3] الهبيل، عبد الرحيم محمد، "بنية الإيقاع في شعر عبد الرحيم محمود"، *مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية*، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، العدد55، 2020، ص35.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

إلا لأهداف سامية وغايات نبيلة، فحمل السيوف ورفع المشاعل قد يستخدم لغايات نبيلة وغايات غير نبيلة أيضًا، أما طعن الضعيف فلا يكون فعلًا نبيلًا أبدًا؛ لذا أراد الشاعر تأكيد هذا المعنى من خلال تكرار ألفاظ تحمل المعنى نفسه. وقد استطاع الشاعر من خلال هذا التوازي التركيبي أن يعزز الإيقاع الداخلي للنص، وأن يزيد من التماسك والانسجام بين تراكيبه، فضلًا عن أن" بنية التوازي الناتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي وإنّما تعمق البعد المعنوي، وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها"[1].

أما التّوازي الرأسي الكلي بين التراكيب، فهو قليل الورود في أشعار عبد الرحيم محمود مقارنة بغيره من أشكال التّوازي التركيبي، فمن ذلك قوله في مدح أحد الحكام[2]:

أَنْتَ للعُربِ أَمِينْ رَبّنا يَحْمِيكْ

أَنْتَ للجِسمِ وَتِينْ كُلُّنا نَفديكْ

يبدو التّوازي الكلي الرأسي واضحًا جليًا في البيتين السابقين، فصدر كل بيت من البيتين يتكون من (ضمير منفصل (مبتدأ)+ حرف الجر+ اسم مجرور + اسم (خبر))، أما عجز كل بيت منهما فيتكون من (اسم (مبدأ)+ ضمير متصل + فعل مضارع+ ضمير متصل)، ولا شك أنّ هذا التّوازي الرأسي ولد إيقاعًا متناغمًا وجرسًا موسيقيًا متماسكًا بين البيتين، فضلًا عن دوره في تعزيز المعنى المراد عبر البناء المتماثل للبنى النحوية في البيتين، إذ يبدو الممدوح في البيت الأول قائدًا أمينًا للأمة العربية؛ لذا يستحق الدعاء، ثم يظهر الممدوح في البيت الثاني بصورة قائد لا يمكن الاستغناء عنه (أنت للجسم وتين)؛ لذا يستحق التضحية، وبهذا يؤدي التّوازي التركيبي الرأسي وظيفة دلالية عميقة، تبدو في إبراز الممدوح رمزا للأمان والاستقرار، وتضفي عليه هالة من القداسة.

ومن الأمثلة أيضًا قوله متحدثا عن الشباب[3]:

تُريد لَها أنْ تُرى عَامراتٍ بِغَيرِ الغَرامِ وغير الغزلْ

تُريد لَها أَنْ تُرى عارماتٍ بِحُبِّ البِلادِ وَحُبِّ العملْ

---

[1] ربابعة، موسى، *ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء*، ص2033.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص192.

[3] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص194.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

تشـكلت بنية التوازي التركيبي في البيتين من خلال تماثل العناصـر النحوية؛ إذ يتكون كل بيت من (فعل مضارع+ جار ومجرور+ فعل مضارع+ حال+ جار ومجرور+ مضاف إليه+ حرف عطف+ اسم معطوف+ مضـــاف إليه)، فتكرار البنى النحوية المتماثلة يعزز التماســك الموســيقي للنص ويمنح البيتين إيقاعًا داخليًا متناغمًا، ولا يخدم التوازي التركيبي الجانب الموسـيقي وحسـب، بل له أثره على الجانب الدلالي، خاصـة أن الشـــاعر بني البيتين على التماثل أو التطابق التام من الناحية التركيبية مع اختلاف المعنى، فالشـــاعر في البيت الأول يريد أن يرى قلوب الشاب عامرة بالحب لكن ليس حب النساء (الحب السلبي)، في حين يريد في البيت الثاني أن تمتلئ قلوب الشباب بالحب الإيجابي (حب البلاد وحب العمل).

ومن أشـكال التّوازي الرأســي الكلي بين التراكيب في شـعر عبد الرحيم محمود تكراره لعبارة أو لجملة في مواقع متناظرة من بنية النص الشّـعريّ، بحث يكون ذلك بعد الأبيات أشـبه بالقفل يقفل بها المقطع الشّـعريّ، كما في قصـيدة (كان غازي)[1]، حيث كرر الشّـاعر (لهف قلبي) بعد كل مقطع من مقاطع القصـيدة، وهذا التكرار يكشـف عن الشـعور بالحزن العميق الذي يعصـف بقلب الشّـاعر ويملأ جوارحه لموت الملك غازي رحمه الله، فضلا عن دوره في ربط مقاطع القصيدة وتحقيق الانسجام بين أجزائها.

ومن الأمثلة أيضًا تكراره لجمل: (فتبسم/فتبسم يا عزيزي) في قصيدة تبسم[2]، و(لم يهتد القلب ولم يسمع) في قصيدة بيني وبين قلبي[3]، و(روحي فقد راح الذي بيننا) في قصيدة راح الذي بيننا[4]، و(مخلوقة أنت فلا تتكبري) في قصـيدة مخلوقة أنت فلا تتكبري[5]، و(يا عامل) في قصـيدة يا عامل[6]، و(هيا بنا) في أنشـودة التجديف[7]، ويبدو أنّ الشّـــاعر حين يكرر مثل هذه العبارات أو الجمل يحاول أن يختزل فكرة القصـــيدة في الجملة المكررة[8]، وأن يؤكد المعنى الذي يريده، فضـلًا عن أنّ هذا التكرار يسـهم في ربط أجزاء القصـيدة في ظل لجوء الشّاعر إلى التنويع في قافية بعض القصائد[9].

---

(1) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص83–84.

(2) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص110–112.

(3) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص157.

(4) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص160–161.

(5) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص165–166.

(6) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص85–86.

(7) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص193.

(8) أشتي، مهند، *"التكرار في شعر عبد الرحيم محمود"*، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 2017، ص63.

(9) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص110–112، وص157، وص160–161، وص165–166.

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature, Volume (22), Number(2), 2026.
DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

المبحث الثاني: التّوازي الصوتي

تعتمد دراسة التّوازي الصوتي على كم الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحيانًا وكثافتها وكيفية توزيعها في بنية النص؛ لأن رصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي والفضاء التوازني، يمثل عماد الموسيقى الشّعريّة ومفسرها[1]، فالنص الشّعريّ ما هو إلا شكل صوتي مكرر إذ يمثل التكرار عاملًا إيجابيًا يخدم التجربة الشّعريّة ويساعد على إنجاح النص،[2] ولكن ذلك لا يعني التوقف عند كل تماثل صوتي أو تخالف، وإنّما التقاط البنيات الصوتية البارزة التي تعكس الجانب الانفعالي والنفسي لدى الشّاعر، وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة في شعره[3]. يقول عبد الرحيم[4]:

سَـأَحمِلُ روحي عَلى راحَتي وَأُلقي بِها في مَهاوي الرَّدى
فَإِمّـا حَياةٌ تَسُـرُّ الصَّديقَ وَإِمّـا مَماتٌ يَغيظُ العِدى
وَنَفسُ الشَّـريفِ لَها غايَتانِ وُرودُ المَنايـا وَنَيلُ المُنى
وَما العَيشُ؟ لا عِشتُ إِن لَم أَكُنْ مَخُوفَ الجَنابِ حَرامَ الحِمَى
إِذا قُلتُ أَصْغَى لِيَ العالَمـونَ وَدَوَّى مَقالي بَينَ الـوَرى
لَعَمرُكَ إِنّي أَرى مَصرَعِـي وَلَـكِن أَغُذُّ إِليهِ الخُطى

فالقطعة الشّعريّة السابقة التي تمثل الأبيات الست الأولى من قصيدة الشهيد تكشف عن تكرار أصوات معينة أكثر من عشر ترديدات، وهي على النحو الآتي:

الحروف	البيت الأول	البيت الثاني	البيت الثالث	البيت الرابع	البيت الخامس	البيت السادس	أجمال الترديدات	مخرج الحرف وصفاته
الألف	6	3	6	4	6	3	28	مجهور
الراء	4	2	2	1	1	3	13	تكراري مجهور
النون	0	0	4	3	2	2	11	أنفي مجهور
الميم	2	6	2	5	2	2	19	أنفي مجهور
الواو	3	1	4	2	5	1	16	شفوي ثنائي مجهور

(1) انظر: العميري، محمد، *تحليل الخطاب الشّعريّ: البنية الصوتية في الشعر*، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص53. والهبيل، *ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي*، ص107.

(2) الرواشدة، *التّوازي في شعر يوسف الصائغ*، ص12.ص.

(3) الهبيل، *ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي*، ص107.

(4) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص37.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

اللام	3	1	4	5	6	4	23	لثوي جانبي مجهور
الياء	4	4	4	1	3	3	19	مجهور

يبدو من الجدول السابق حضور الأصوات المجهورة في النص الشّعريّ بشكل طاغ، مما ساعد على تحقيق التناسب بين الأصوات والدلالة المقصودة، فالقصيدة حماسية، تتسم نبرتها بالقوة والثبات، وقد تصدر صوت الألف قائمة الأصوات الأكثر تكرارًا بـــ(28) تكرارًا، وهو صوت مد طويل مجهور، يمنح القصيدة امتدادًا صوتيًا يعكس الانسياب العاطفي والحسم الوجودي في خطاب الشّاعر، خاصة أنّ الشّاعر جعله رويًا للأبيات، ثم جاء بعده صـــوت اللام الذي تردد (25) مرة، وهو من "حروف الذلاقة التي تعد من أخف الأصوات وأيسرها في النطق"[1]، مما أسهم في إحداث نغمة تصعيدية تعزز من نبرة الحماسة والتحدي، كما برز صـــوتي النون الذي تردد (11) مرة، والميم الذي تردد (19) مرة، وكلاهما من الأصـــوات الأنفية، ما يضفي طابعًا وجدانيًا داخليًا يحيل إلى الصراع النفسي بين إرادة الحياة ووعي الموت. وتُظهر هذه التكرارات الصوتية توازيًا مقصودًا، حيث تتكرر الأصوات في تراكيب دلالية متقابلة: (إمّا حياة/ وإمّا ممات)، (المنايا/ المُنى)، ما يشير إلى اتساقٍ بين البنية الصوتية والدلالة الشّعريّة القائمة على المفاضلة بين الحياة والموت، والانتصار للكرامة، فبنية التّوازي "استطاعت أن تكشف عن تآلف عناصر الصوت والتركيب والدلالة لتعكس التجاوب القائم بين اللغة والموضوع"[2].

ويلجأ الشّاعر إلى تكرار حروف العطف في مفتتح الأبيات ليمنح النص الشّعريّ توازيًا صوتيًا، يقول[3]:

وعفَّرَ مِنهُ بَهيَّ الجَبِينِ ولكنْ عُفارًا يَزيدُ البَها

وبانَ على شَفَتَيهِ ابتسامٌ مَعانِيهِ هُزءٌ بِهذهِ الدُّنا

وَنامَ لِيحلمَ حُلْمَ الخُلودِ وَيَهنَأَ فيهِ بأَحلى الرُّؤى

جاء حرف الواو في الأبيات السابقة ثلاث مرات متتالية في بداية صدر كل بيت، وجاء مرتين في بداية عجز البيتين الأول والثالث، فأحدث بذلك توازيًا صوتيًا وإيقاعًا منضبطًا، وساعد على ربط مكونات النص الشّعريّ وشد بعضها إلى بعض، بالإضافة إلى دوره في استجلاء المعنى وتوضيحه من خلال علاقة التدرج الدلالي لصورة الشهيد، ففي البيت الأول تكررت أصوات (ع/ ف/ ر) في كلمتي: (عفر وعفارا) التي تعني

---

[1] الثقفي، أحمد، "جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي(ت403هـ)"، *مجلة كلية دار العلوم*، جامعة القاهرة، مصر، المجلد36، العدد119، 2019، ص1135.

[2] ربابعة، *ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء*، ص2044.

[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص37.

السقوط على الأرض، وبالتالي الموت، لكن الشّاعر يربط هذا السقوط بـــ(بهي الجبين/يزيد البها) في مفارقة تربط بين (التراب/الموت) و(البهاء/الخلود)، ونلاحظ أن توزيع الأصوات جاء متوازنًا بين شطري البيت، فقد تكررت أصوت (ع/ ف/ ر/ ب/ ه/ ي) في صدر البيت بشكل مقارب لتكرارها في عجزه، مما أسهم في إبراز جمالية الموت في ساحة الوغى. وفي البيت الثاني يبدو تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة على نحو متماثل بين شطري البيت، فقد تكررت الأصوات المجهورة في صدر البيت (12) وفي عجزه (13) مرة، أمّا الأصوات المهموسة فقد تكررت في صدر البيت (6) مرات وفي عجزه (6) مرات أيضًا؛ مما خلق إيقاعًا متزنًا هادئًا يتناسب وصورة ابتسام الشهيد بعد موته، ويعزز من حركة ارتقاء النص دلاليًا من وصف حال الشهيد بعد موته إلى التعبير عن رؤية فلسفية تأملية للحياة تتمثل في الاستخفاف بها والسخرية منها. ويبلغ التدرج الدلالي ذروته في البيت الثالث، حيث تتآزر الأصوات المجهورة والمهموسة في رسم مشهد النوم والحلم من خلال التكرار المنتظم الأصوات المجهورة والمهموسة، فقد تكررت الأصوات المجهورة في صدر البيت (18) مرة وفي عجزه (14)، مرة مما أضفى على البيت نغمة متدفقة تتناسب ومشهد النوم والحلم، أما الأصوات المهموسة (ح، خ، ف، ه) فقد تكررت في صدر البيت (3) مرات وفي عجزه (4) مرات، مما أضفى على البيت طابعًا من الهدوء والسكينة، وهذا التوازن بين الجهر والهمس عزز من حركة التدرج الدلالي في البيت من النوم إلى حلم الخلود، ثم الروئ، وبذلك يتكامل مشهد الشهادة بوصفها عبورًا من الأرض إلى الخلود في الجنة، أو من (عفر منه بهي الجبين) إلى (ينعم بأحلى الرؤى) فالتّوازي الصوتي – كما نلاحظ– ساعد على خلق حركة دلالية تصاعدية، تحولت فيها الأصوات من أداة زخرفية إلى حامل للمعنى، وذلك أنّ الصوت "يحمل جزءا من المعنى أو على حدّ عبارة تمّام حسّان جرثومة المعنى"[1].

وتشكل القافية عند شاعرنا أساسًا للتوازي الصوتي، فبالوقوف على مجمل الديوان نجد أن عدد أبيات الديوان أكثر من ثلاثة وسبعين وثمانمئة وألف بيت، موزعة على اثنتين وتسعين قصيدة ومقطوعة ونتفة، وقد غلب على هذه القصائد والمقطوعات والنتف استخدام الشّاعر للأصوات المجهورة رويًا لقصائده بنسبة تردد تبلغ (82.5%)، وأن أكثر أصوات الروي التي ترددت هي: (الراء، والميم، واللام، والنون)، أي أكثر من ثلثي

[1] براهيمي، آسيا، "الصوت والمعنى من خلال كتاب جاكوبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى"، *مجلة نقد وتنوير*، مركز نقد وتنوير، غرناطة العدد18، السنة الخامسة، 2023، ص262. وحسان، تمام، *اللغة العربية مبناها ومعناها*، الدار البيضاء، د.ت ص77.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

الأصوات المجهورة تقريبًا، وأكثر من ثلاثة أضعاف الأصوات المهموسة، وبما يعادل نصف مجمل القوافي[1]، فلو توقفنا عند قوله[2]:

كِتابٌ أضاءَ دَياجِي الظُّلَمْ وَدلَّ الأَنـــــامَ لأهدى أَمَمْ
أَشـاعَ الجمالَ بقُبحِ الحياةِ وأَفشـــى الحياةَ بِبالي الرِّمَمْ
وَســـلَّ السَّخائِمَ مِن أكبُدٍ غِلاظٍ وَبيّضَ مِنها الســـخَمْ
وَأَلقى السَّلام على العَالمين فَذَاقوا حَلاوةَ طَعمِ الســّلمْ
أَنَاغِيمُ لَمَّا شَـدَاها الشُّداةُ أَصاخَ الزَّمانُ لِحُســـن النَّغمْ
وَصحَّى النِّيَامَ نِيامَ القُلوب فَـــقام الأذانُ وَخَـرَّ الصَّنمْ
أَقَالَ عِثَار الخِصَالِ المِلاحِ وَرَسَّـــــخَ للمكرُماتِ القَدَمْ
مَعِينُ الفَضَائلِ للنَّاهِلـــين فإمَّا يَخُوضُوا يَخُوضُوا الخضمْ
كِتَابٌ حَكِـــيمٌ فَمن فَيْضِهِ على العالمين لأهلِ الحِكَـــمْ

نلاحظ أن أكثر الأصـوات تكرارا في النص هي الأصـوات المجهورة، حيث تكررت (165) مرة تقريبا، فقد تكرر صـــوت الميم الذي بنيت عليه القصـــيدة (39) مرة، في حين تكرر صـــوت اللام (38) مرة،، وتكرر صـوت النون (20) مرة، أمّا الأصـوات المهموسـة فتكررت (47) مرة تقريبًا، وقد شـكل صـوت الروي (الميم) بما يملكه من وضـوح سـمعي نقطة ارتكاز دلالية، وأضـفى عمقا للنص الشّـعريّ، خاصـة أنّ الشّـاعر قيد القافية، فتكرار صـوت الميم في نهاية الأبيات مقيدًا يمنح النص وحدة موسـيقية ثابتة تواكب وحدة الموضـوع وثباته، مما يعزز من إحساس الثبات الذي ينسجم مع دلالة الأبيات التي تصور القرآن الكريم بالبقاء والثبات، فهو صالح لكل زمان ومكان، يحمل النور، وينشر السلام، ويدعو للقيم النبيلة الخالدة، ولا يقتصر تأثيره على جانب دون جانب أو زمان دون زمان، بل يشمل تأثيره كل مناحي الحياة في كل زمان ومكان، فضـلًا عن أنّ القافية المقيدة تمنح الأبيات طابعًا تأمليًا يعمق الإحســـاس بعظمة القرآن وأثره على الوجود، وتدعو القارئ أو السامع للتوقف والتفاعل مع النص على المستويين الفكري والشعوري.

[1] انظر: الهبيل، "بنية الإيقاع في شعر عبد الرحيم محمود"، ص25–26

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص126.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

ومن مظاهر التّوازي الصوتي في شعره الذي يتكئ على القافية ما يعرف باللزوميات، مثل قوله[1]:

عَجبتُ لِمُدَّع شَـــرفًا رَفِيْعًا وَفِيه سُبَّةُ الشَّـــــرفِ الرَّفيعِ

يضرُّ كما أَضَرَّ لَـــهُ جُدُودٌ ويفخرُ، نِـــعْمَ مَفخَرةُ النَّفيعِ

يُشَفَّعُ وَأصلهُ المَذمومُ جَهلًا ليس سوى المَحامدِ مِن شَفِيعِ

لعبت القافية دورًا محوريًا في تحقيق التّوازي الصوتي في النص الشّعريّ السابق، إذ التزم الشّاعر بصوتي (ف/ي) قبل صوت الروي العين؛ مما أضفى على النص نغما موسيقيًا موحدًا، خاصة أنّ بين هذه الألفاظ توازيًا صرفيًا، فضلًا عن أن الشّاعر كرر الأصوات المجهورة مثل: (ع/ م/ ر/ ل/ي) بشكل أكبر من الأصوات المهموسة (ف/ ش)؛ مما أضفى على النص طابعًا حادًا يتناسب ونبرة التهكم والسخرية من مدعي الشرف.

وكثيرا ما يلجأ شاعرنا إلى استخدام المحسنات اللفظية التي تضفي جمالًا ورونقًا على النص الشّعريّ، وتساعد على تحقيق التّوازي الصوتي فيه، فنجده يأتي بالجناس بنوعيه التام والناقص، فمن ذلك قوله[2]:

ضَحُّوا لَهُ أَرواحَهُم رخاصًا وَمَن يَطلُبِ الغَالِي ضَحَّى الغَالي

للجناس أثر واضح في تجسيد التّوازي الصوتي، فالشّاعر هنا يتحدث عن نصرة الصحابة –رضوان الله عليهم– لسيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم–، وقد جانس الشّاعر بين (الغالي/ الغالي)، أراد بالأولى الشهادة، وأراد بالثانية النفس أو الروح، فحقق بينهما الجناس التام الذي يعمل توفير أقصى درجات التّوازي الصوتي، بالإضافة إلى أنّ الجناس هنا قائم على علاقة ضدية ضمنية (يطلب الغالي (الآخرة)/ ضحى الغالي (الدنيا)، وهذا منح القوة للمعنى الذي أراده الشّاعر من إخلاص الصحابة –رضوان الله عليهم– للدعوة الإسلامية، ونصرتهم لسيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– ومحبتهم له.

ومن الجناس الناقص قوله في القصيدة ذاتها[3]:

إِنَّ رُعَاةَ الشَّاءِ والجِمَالِ أَضْحُوا رُعَاةَ الحَقِّ والجَمَالِ

يبدو أثر الجناس في تجسيد التّوازي الصوتي على المستوى الأفقي واضحًا جليًا، فقد جانس الشّاعر بين (الجِمال والجَمال) جناسًا ناقصًا، فعلى الرغم من اختلاف الحركة بين الكلمتين إلا أنّ ذلك لم يؤثر في الموسيقى، فقد أدى وقوعهما في نهاية كل شطر إلى خلق تناغم صوتي وإيقاع داخلي عززه تكرار الشّاعر

[1] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص117.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص134.

[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص134.

لكلمة الرعاة في حشو الشطرين، والتّوازي التركيبي الجزئي بين شطري البيت، ناهيك عن المعنى الذي حمله الجناس في الدلالة على التحول من البداوة إلى الحضارة بفضل الإسلام، وهكذا يبدو لنا أنّ الجناس أداة فنية بارزة تسهم في إثراء الإيقاع والعمق المعنوي وتحقيق الانسجام الصوتي في شعر عبد الرحيم محمود، فالجناس"أفضل نموذج للتوازي بكل أبعاده ومعاييره، كما أنّه خير ما يمثله من الناحية الصوتية التقطيعية"[1].

المبحث الثّالث: التّوازي الصّرفيّ

يأتي هذا النوع من أنواع التّوازي من خلال تكرار بنى لفظية ذات صفات صرفية متشابهة، كتكرار أفعال على أوزان معينة أو تكرار بعض الصيغ الاشتقاقية أو تكرار جموع على أوزان معينة، وغيرها، لتعزيز الإيقاع من جانب، وتقوية الفكرة ودعم الدلالة من جانب آخر. وهذا ما أشار إليه فاضل ثامر بقوله: "إن تكرار مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما مثل الصيغ الاشتقاقية يعين على تقوية إيقاع الفكرة، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص"[2].

ولعل المتأمل في ديوان عبد الرحيم محمود يدرك أن الشّاعر وظف توازي الأفعال بشكل لافت في ديوانه؛ إذ يعتمد هذا النوع من التّوازي على توارد الأفعال في مقطع شعري، إما بشكل رأسي أو بشكل أفقي، فمن ذلك قوله متحدثًا عن العيد[3]:

جَلَّى بِريشـــــتِهِ الحياةَ إذا بها تَبدو مَليحَهْ
وسرتْ يَداهُ على الوجُوهِ النُّكدِ فَانقلبتْ سَــميحَهْ
من سحرهِ رَقَّ الجَليفُ وجادتِ النَّفسُ الشَّــحِيحَهْ
وتَناجتِ الأَرواحُ عذَّبَها الجَوى والنَّجوى الصَّرِيحَهْ
وشدتْ شِفاهُ العاشِقينَ على الهوى القُبَلِ الصَّدُوحَهْ
وتَسابقتْ تَلهو النُّفوسُ بِجنَّةِ العيد الفَســـيحَهْ
ورَنَتْ إلى مُتَع الحياة وحُلوِها العَينُ المُشـــيحَهْ

[1] الشيخ، *البديع والتوازي*، ص41-42.

[2] ثامر، فاضل، *مدارات نقدية*، ط1، دار الشؤون العامة، بغداد، 1987، ص236.

[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص78.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

أكثر الشّاعر في النص الشّعريّ من استعمال الأفعال الماضية (جلى– سرت– فانقلبت– رق– جادت– وتناجت– عذبها– شجت– تسابقت– رنت)، والتي جاءت على أوزان: (فَعَّلَ – فَعَلَ– انْفَعَلَ– تَفَاعَلَ)، كما يوضحها الشكل الآتي:

البيت الأول ← جلَّى (فَعَّلَ/ معتل الآخر)

البيت الثاني ← سرت (فَعَلَ/ معتل الآخر) ← انقلبت (انفعل)

البيت الثالث ← (Φ) ← رقّ (فعل) ← جادت (فعل/ معتل الوسط)

البيت الرابع ← تناجت (تفاعل) ← عذَّبها (فعَّل)

البيت الخامس ← شدت (فَعَلَ/ معتل الآخر)

البيت السادس ← تسابقت (تفاعل)

البيت السابع ← سرت (فَعَلَ/ معتل الآخر)

وقد توزعت الأفعال الماضية في النص الشّعريّ السابق على المستويين الأفقي والرأسي، فعلى المستوى الأفقي جاء الفعلان (سرت– انقلبت) في البيت الثاني، والفعلان (رقّ– جادت) في البيت الثالث، والفعلان(تناجت– عذَّبها) في البيت الرابع، أمّا على المستوى الرأسي، فقد جاءت الأفعال (جلَّى– سرت– تناجت– شدت– تسابقت– سرت) في مطلع كل بيت عدا البيت الثالث، وجاءت الأفعال (انقلبت– رقّ– جادت– عذَّبها) في حشو الأبيات الثاني والثالث والرابع، مما منح إيقاع الأبيات جمالية وتناغمًا، ولعل ما زاد جمالية الإيقاع وتناغمه توزيع الأفعال المعتلة الآخر والأفعال المزيدة في مطلع الأبيات وفق نسق تعاقبي على المستوى الرأسي عدا البيت الثالث الذي بدأ بشبه جملة (من سحره)، وهذا يمثل كسرًا للترتيب الإيقاعي للأبيات، إلا أن هذا الكسر في الإيقاع صاحبه تحول في الفكرة، فالشّاعر في البيتين الأول والثاني يتحدث عن أثر العيد على الحياة والوجود كله، في حين تحول إلى فكرة جزئية أكثر دقة ابتداء من البيت الثالث، وهي التركيز على سحر هذا العيد وتأثيره في النفس الإنسانية، وكأن ثمة ارتباط بين تحول الشّاعر في فكرته وكسر إيقاع التّوازي وإعادة تشكيله، فالشّاعر كسر إيقاع التّوازي ليخدم الغاية الدلالية التي أرادها ألا وهي التركيز على تأثير العيد الساحر على النفس، ولفت النظر إلى التحول الذي يصاحب العيد على مستوى العلاقات الإنسانية، ولم يكتف الشّاعر بهذا الكسر الإيقاعي للتوازي، بل أقام علاقة ضدية بين المعاني (رقّ– الجليف) و(جادت– الشحيحة) و(الوجود النكد– سميحة) (تناجت الأرواح– عذبها الجوى) (ورنت– المشيحة)؛ لتقوية المعنى الذي أراده وتأكيده، فالشّاعر يجعل من الموسيقى تبعًا للدلالة والمعنى، ومن هنا أدخل بعض التحولات الإيقاعية في بنية هذا التّوازي للوصول إلى غايته الدلالية وتحقيق هدفه في أبراز المعنى وتأكيده.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

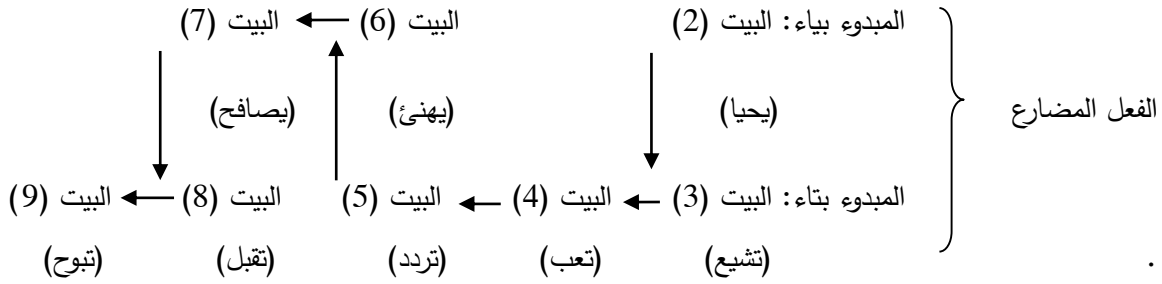
وإذا انتقلنا إلى المقطع التالي من القصـــيدة نفســـها نجد أنّ الشّـــاعر تحول إلى توظيف توازي الأفعال المضــارعة ابتداء من البيت الثاني، والتي تتعالق مع البيت الأول الذي يمثل الفكرة الرئيســة التي يدور حولها النص الشّعريّ الآتي، يقول[1]:

العِيدُ في الدُّنيا رَسولٌ للسَّـــلامة والأَمَانِ
يَحيا بهِ المَحرومُ فــي دُنيا رَغائِبِهِ الحِسَــانِ
وتُشــيعُ أفراحُ الحياةِ لُغى المَثالثِ والمَثَانِي
وتَعُبُّ عَطشَى الأَرض في راح التَّعاطُف والحَنَانِ
فتُرَدِّدَ الأَقطارُ نَشــوى فِيْهِ أَسْــحَارَ البَيَانِ
وَيُهَنِّئُ الأَقصى العَظيمُ أَخــًا لَهُ في القَيروانِ
وَيُصافِحُ النَّجَفَ الكَريمَ وكَربلاءَ المَســجدان
وَتُقَبِّلُ الشَّـــامُ المُحِبَّةُ خَــدَّ صَنعاءَ اليَمانِ
وَتَبوحُ بالحُبِّ الــدَّفينِ البَصرتانِ لِــتَطوَانِ

يظهر في النص الشّعريّ السابق استخدام الشّاعر للأفعال المضارعة على المستوى الرأسي (يحيا (يَفْعَل)– تُشـيع (تُفعل)– تَعُب (تَفُعل)– تُردد (تَفَعِّل)– يُهنئ (يُفْعِّل)– يُصـافح (يُفَاعِل)– تُقَبِّل (تُفَعِّل)– تبوح (تَفُعل))، وقد أسهمت هذه الأفعال في بلورة دلالة النص الشّعريّ الذي يعبر عن الصورة التي يريد أن يرسمها الشّاعر للعيد، وهي صورة يبدو فيها العيد رمزًا للسلام والأمان، بالإضافة إلى أنّها أسهمت في إثراء الموسيقى الداخلية وتماسك التراكيب في النص الشّعريّ، خاصة أنّ الشّاعر عمد إلى التنويع في صيغ الأفعال الصرفية لكسر الرتابة في الإيقاع من جانب، ورفع حركية النص الشّـــعريّ من جانب آخر، ولعل ما زاد من حركية النص الشّــعريّ أنّ الشّــاعر وظف الأفعال المضــارعة وفق هندســة إيقاعية منتظمة تبدت في المراوحة بين الفعل المضارع المبدوء بياء والمبدوء بتاء في بداية الأبيات (2 –8)، كما يبدو في الخطاطة الآتية:

[1] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص78–79.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53



وهكذا نلاحظ أنّ توازي الأفعال المضارعة على المستوى الرأسي حقق إيقاعًا داخليًا متناغمًا، وأسهم أيضًا في إبراز المعنى وتجليته، وإعطاء دلالة أعمق لتراكيب النص الشّعريّ.

ولا يقتصر توازي الأفعال عند شاعرنا على توازي الأفعال الماضية أو المضارعة، بل نجده يوظف توازي أفعال الأمر في الكثير من قصـائده[1]، وكذلك نجده يوظف توازي الأفعال الماضـية والمضـارعة في نص شعري واحد[2]، فالتّوازي لم يكن مجرد أداة جمالية في شعره، بل هو أداة تخدم الغاية الدلالية وتساهم في إبراز المعنى وتوضيحه.

أما توازي الصيغ الصرفية، فالناظر في ديوان عبد الرحيم محمود يدرك أنّ الشّاعر وظف هذا الشكل من أشكال التّوازي بكثرة في ديوانه، ولعل من أكثر الصيغ التي وظفها صيغة اسم الفاعل التي ترد كثيرًا عنده في قافية الأبيات، يقول من قصيدة في حالة غضب[3]:

الخَيْـرُ وَالخُبْـزُ غَدا حِكرةً لبعضِهم والوَيلُ للسَّارقِ
هُم أَوجدُوا السَّارقَ من حاجةٍ وَقِيل هَذي قِسْمَةُ الخَالِقِ
يَا مَنْطقًا لَـم يُروَ عَن عَاقِلٍ العَيُّ خَيْـرٌ مِنه للنَّاطِقِ
قَد مُحِقَ العَدلُ فَـلا عَادلٌ أَمَا لِهذا النَّاس من ماحِقِ

شكلت القافية هنا أساسًا في نظم النص الشّعريّ، لما لها من دور كبير في تجسيد التّوازي الذي تشكل بفعل تكرار صيغة فاعل: (للسارق– الحالق– للناطق– ماحق) في القافية ليزيد في إيقاع النص، وعندما كرر الشّاعر هذه الصيغة في حشو البيت الثاني (السارق) ونهاية صدر البيتين الثالث والرابع (عاقل– عادل)، فإنّه أقام توازيًا آخر على المستوى الأفقي، ليزداد التناغم بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية في النص الشّعريّ مجسدًا بذلك هندسة إيقاعية معبرة عن جو القصيدة الغاضب، فضلًا الدور الذي لعبه هذا

[1] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص70، ص85، 169، 174.
[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص154.
[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص98.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

التّوازي في إبراز المعنى الذي أراده الشّـاعر، فقد عمل اسـم الفاعل الذي "يدل على من قام بالفعل على وجه على الحدوث والتجدد"[1] في إبراز صـــورة المجتمع الذي يعيش، وســـيطرة الطبقة الغنية واحتكارها لأســـباب العيش، والتناقض بين أفعال هذه الطبقة وأقوالها، فهذا حال المجتمع، وهو في تجدد واســـتمرار ما لم يحدث تغيير، وهذا ما دعا إليه في مطلع القصيدة موظفا اسم الفاعل، يقول[2]:

هَلْ غيرُ سَيلٍ مِن دَمٍ دَافقِ يَروِي غَليلَ السَّاخِطِ الحَانِقِ

ومن الصيغ الصرفية التي وظفها الشّاعر الشهيد على المستويين الرأسي والأفقي صيغة (فعيل)، فمن ذلك قوله[3]:

زَعموا أَنَّ بَخِيْلًا لَم يَجُدْ في حياةٍ لِفَقِيرٍ بِنقِيرِ

يبدو التّوازي الصـــرفي في البيت الســـابق أفقيا، فالكلمات (بخيلا– لفقير– بنفقير) جاءت على وزن فعيل، إلا أن كلمتي (فقير– نقير) جاءتا متجاورتين، كما أنّهما جاءتا في الموقع الإعرابي نفســـه؛ مما أضـــفى على البيت إيقاعًا موسيقيًا متناغمًا.

ومن الصيغ الصرفية التي استثمرها الشّاعر في تجسيد التّوازي صيغة المبالغة (فَعَّال)، يقول[4]:

العيدُ قطَّاعُ النَّوى جمَّاعُ أَسبابِ التَّدَانِي

استخدم الشّاعر صيغة المبالغة (فعال) التي تدل على التكثير والمبالغة في صفة اسم الفاعل، في كل من لفظتي: (قطاع) و(جماع) على المســـتوى الأفقي، وقد عملت هذه الصـــيغة على تحقيق إيقاع داخلي للبيت، وتماسك بين شطريه، وأسهمت في تجلية المعنى المراد، ومما زاد من توضيح المعنى وتجليته أنّ الشّاعر أقام تواز من نوع آخر بين شـــطري البيت، فالبيت مبني على علاقة ضـــدية (العيد: قطاع النوى/ جماع أســـباب التداني)، بالإضـــافة إلى أنّ ثمة علاقة تقوم على التماثل في الدلالة بين لفظتي (قطاع /النوى)، فكلاهما يدل على البعد، ولفظتي (جماع/التداني)، فكلاهما يدل على القرب والوصل، وقد منحت هذه التّوازيات التي أقامها الشّـاعر في هذا البيت القوة للمعنى الذي يريده، وهو أنّ العيد سبب في اجتماع الأحبة وزوال أسباب العداوة والبغضاء بين الناس.

---

[1] عكاشة، محمود، *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2011، ص72.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص98.

[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص105.

[4] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص79.

ولا يقتصر توازي الصيغ الصرفية عنده على صيغة اسم الفاعل وصيغة المبالغة (فعَّال) وصيغة (فعيل)، بل ثمة توازيات لصيغ أخرى، مثل صيغة (أفعل) التفضيل[1]، وصيغ منتهى الجموع (مفاعل ومفاعيل)[2]، وصيغ خاصة ببعض المصادر أو الجموع، وغيرها مما يحفل بها ديوانه ولا متسع لذكرها في هذه الدراسة.

المبحث الرّابع: التّوازي الدّلاليّ

يعد التّوازي الدّلاليّ من محسنات الإيقاع الدلالي المبنية على التقابل التضادي والترادفي، ويتعلق بالربط المعنوي بين لفظين أو جملتين فأكثر[3]، ويذهب بعض النقاد إلى أنّه يتشكل من لفظتين أو أكثر تنتمي إلى حقل دلالي واحد[4]، فالتّوازي كلما كان عميقًا متصلًا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشّعريّة، وأكثر ارتباطًا بالتشاكل المكون للنسيج الشّعريّ في مستوياته المتعددة[5]، وتبدو مظاهر التّوازي الدلالي في علاقات: التضاد، والترادف، والتناسب، والتكرار.

يعد التضاد من أهم وسائل التّوازي الدلاليّ، وهو لا يقتصر على الطباق والمقابلة فقط، إنّما "يمتد ليشمل كل الأشكال التي تقيم مفارقات تتفاعل وتنسجم مع سياق النص"[6]، فمن ذلك قوله من قصيدة له بعنوان "في حالة غضب"[7]:

مَتَى أَرى الحَقَّ وَأَصْحَابَهُ يَعلونَ مِن أَدنَى إلى شَاهِقِ
وَأُبْصر البُطلَ وَأَربَـــابَه يَهوون من أَعلى إلى سَاحِقِ

---

(1) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص54، ص141، ص154.

(2) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص151.

(3) شريف، محمد، ونثر الدين حسين، "ظاهرة التّوازي في قصائد شوقي الوطنية"، *مجلة الإسلام في آسيا*، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، المجلد 18، العدد3، 2021، ص148. وانظر: الشيخ، *البديع والتّوازي*، ص50.

(4) شرتح، عصام، *جمالية الخطاب الشّعريّ عند بدوي الجبل*، ط2، دار الخليج، عمّان، 2017، ص234، وص238.

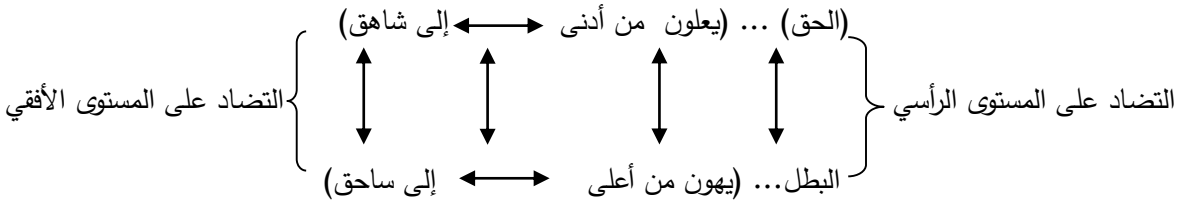
(5) فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص199.

(6) الهبيل، *ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي*، ص115.

(7) محمود، *الأعمال الكاملة*، ص98.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

يمكن تمثيل علاقة التضاد في البيتين بالشكل الآتي:



يبدو التّوازي في من خلال تشكل الثنائية الضدية في النصّ الشّعريّ على المستويين الأفقي والرأسي، فعلى المستوى الأفقي نجد تضادًا بين لفظتي (أدنى/شاهق) وبين (من/إلى) في البيت الأول، وكذلك نجد تضادًا بين لفظتي (أعلى/ ساحق)، وبين (من /إلى) في البيت الثاني، أمّا في المستوى الرأسي فنجد في صدر البيتين ثمة تضاد بين لفظتي (الحق/البطل)، ثم نجد أنّ التضاد على المستوى الرأسي أخذ مساحة أكبر ليشمل عجز البيتين (يعلون من أدنى إلى شاهق/ يهون من أعلى إلى ساحق)، ولعل ما يزيد من جمالية هذين البيتين أنّ الألفاظ المتضادة فيها توازٍ من الناحية التركيبية؛ مما يضفي قوة على التّماسك الدلالي، ويزيد الإيقاع تناغمًا وتأثيرًا فاعلًا.

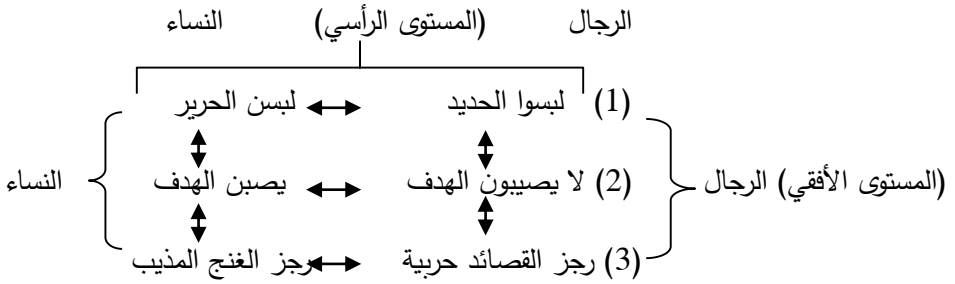
من الأمثلة على توظيف التضاد أيضًا قوله من قصيدة "جيش الحبائب"[1]:

لبــس الرِّجَـــــال من الحَديدِ وَلبســـهنَّ مِن الحَريرِ جَلابِبَا

وَمن الغَريب إذا رَميـــنَ أَصَبْنَنَا وَإذا رمَينَا كَان سَـهمًا خَائِبَا

رَجَزَ الفَوارسُ في الحروب قصائدًا وَرجَزْنَ مِ الغنجِ المُذيب عَجائِبَا

يبدو التوازي الدلاليّ في النص الشّعري السابق مبنيا على علاقة ضدية بين حال الرجال (الفوارس) وحال النساء على المستويين الأفقي والرأسي، ويمكن تمثيلها بالشكل الآتي:



[1] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص167.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

يكشف هذا النص عن عناية الشاعر بالتضاد؛ نظرًا لأهميته في تشكيل الصورة الشعرية وجعلها حية نابضة بالحركة، ففي البيت الأول أقام علاقة ضدية بين (لبس الرجال من الحديد) و(لبسهن من الحرير)، فالحديد يدل على الصلابة والقوة، في حين يوحي الحرير بالنعومة والرقة، وقد يوهم هذا أنّ الرجال هم أقدر على إصابة الهدف من النساء، إلا أنّ الشاعر جاء بمفارقة غير متوقعه في البيت الثاني، فالنساء (إذا رمين أصبننا)، أمّا الرجال إذا رموا (كان سهمًا خائبًا)، ولا يخفى على أحد لما لهذه المفارقة من أثر في تجلية المعنى وتوضيحه وبيان حال المرأة بين القوة والضعف، وقد حمل البيت الثالث أيضًا مفارقة من خلال العلاقة الضدية بين رجز الفوارس ذي الطابع الحماسي ورجز النساء الرقيق، إلا أنّ رجز الفوارس الحماسي لا تأثير له، في حين يملك رجز النساء الرقيق تأثيرًا عجيبًا، فالتضاد على المستوى الأفقي يتجلّى في كل بيت بصورة فنية تضاعف من قوة التعبير وتزيد من حركية النص وحيويته. أمّا التضاد على المستوى الرأسي، فيعكس التناقض بين المواقف والنتائج، ويزيد من قدرة الشاعر على لفت انتباه السامع أو المتلقي وإثارة مشاعره عبر عنصر المفاجأة. وهذا كله جعل من النص الشعري نسيجًا واحدًا وزاد من تماسكه الدلالي وأضفى عليه إيقاعًا متناغمًا، يعضد ذلك أنّ الشاعر وظف التكرار على المستوى الأفقي: (لبس/ لبسهن)، و(رمين/رمينا)، (رجزوا/ رجزن)، مما ساهم في إثراء الموسيقى الداخلية للنص الشعري، وتحقيق الاتساق والترابط بين تراكيبه.

ولا يبرز التوازي الدلاليّ في هذا المقطع من القصيدة وحسب، بل يبدو اهتمام الشاعر بالتوازي الدلالي بعلاقاته المتعددة من بدايتها إلى نهايتها، يقول في آخر بيت منها[1]:

أوّاهُ لو لي مثل جيشك كنت أفـ ـتتح البلاد مشارقًا ومغاربا

تحقق التوازي الدلاليّ في البيت السابق من خلال الطباق بين (مشارقا ومغاربا) الذي ساعد على تقوية المعنى وتوسيع الدلالة، فالشاعر لا يبدو آسفًا على عدم قدرته على إحداث تأثير يوازي تأثير هؤلاء النسوة فحسب، بل على ما كان يمكن فعله لو امتلك جيشًا مثل جيشهن وتأثيرًا مثل تأثيرهن، فضلًا عن دوره في إبراز الموسيقى الداخلية للبيت، وخاصة أنّ لفظتي (مشارقًا ومغاربًا) متوازيتان من الناحية الصرفية، فكلاهما على وزن (مفاعل) وجاءتا متجاورتين في آخر البيت، مما عزز من إيقاع البيت وساعد على ختم المعنى بقوة ووضوح.

[1] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص168. وانظر أيضًا: ص95، وص97.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

أما التّوازي بالترادف، فيستخدم فيه الشّاعر مفردات تحقق المعنى الواحد أو الدلالة الواحدة المرجوة، ومن ثم فالشّاعر يعمد إلى التكرار الدلالي ارتكانًا إلى الاختلاف اللفظي[1]، وقد برز هذا التّوازي بوضوح في شعره، فمن ذلك قوله[2]:

اغضُضِي أو صَعِّري خَدَّكِ لي وخذي غيري عُشَّـاقًا جدادا
واهجريني وابعدي عني فـلا أرهبُ الهجرَ ولا أخشى البعادا
وتناسي كيف شِـدنا عُشَّنَا قد هدمنا ما بنى الحبُ وشادا
وسـأنســـاكِ لا أتركُ في ذكرياتي لك ذكرًا مُســـتعادا

يظهر التّوازي الدلاليّ في النص الشّعريّ من خلال علاقة الترادف على المستوى الأفقي بين مجموعة من الألفاظ، هي: (اهجريني/ابعدي عني)، و(أرهب/ أخشى) و(الهجر/ البعادا) و(بنى/ شادا) (سأنساك/ لا أترك في ذكرياتي لك ذكرا)، والتي تنسجم وأجواء البعد الفراق التي تهيمن على النص، إذ استطاع الشّاعر أن يعمق دلالة الفراق بهذه المترادفات، وأن يرسم –على المستوى الرأسي– خطًا رأسيًا لعلاقة التدرج الدلالي في الانتقال من طلب الإذعان والانصياع في البيت الأول (اغضضي/ صعري خدك) ثم طلبه منها البعد في البيت الثاني (اهجريني/ ابعدي عني) (لا أرهب/ لا أخشى)، ثم زوال الحب في البيت الثالث (هدمنا ما بنى الحب وشادا)، فالمعنى نما تدريجيًا إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده في البيت الرابع، وهو نسيان هذا الحب (وسأنساك/ لا أترك في ذكرياتي لك ذكرًا مستعادًا)، مما يبين التدرج في مراحل البعد والفراق في علاقته مع محبوبته. ولا يفوتنا أن نذكر أن الشّاعر أقام توازيات أخرى على المستويين الصرفي والتركيبي، مما زاد من تماسك النص الدلالي، والانسجام بين تراكيبه.

ومن هذا النوع من أنواع التوازي قوله من قصيدة "وعد بلفور"[3]:

والتُّرك قد كبروا وإنَّا مَعْشَرٌ كُبْـرٌ فَوق تكبُّـر المُتَكَبِّـرِ
وإذا به أمر نُبَيِّتُهُ لـــهم تحت الأَسِنَّةِ والقَنا والسَّمهَرِي

[1] أحمد، نور الدين، "مستويات التّوازي في شعر وضاح اليمن"، *مجلة بحوث كلية الآداب*، جامعة المنوفية، المجلد31، العدد121، 2020، ص1358.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص169.

[3] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص54.

يبدو التوازي بالترادف في البيت الثاني من خلال تكرار المعنى نفسه لكن بألفاظ مختلفة: (الأسنة (جمع سنان)– القنا (جمع قناة)– السمهري)، وقد أراد الشاعر من تكرار هذا المعنى عبر ألفاظ مختلفة أن يعزز فكرته ويقوي المعنى الذي يريده، وهو أنّ العرب لا يرضون بالضيم ولا يقرون لمتكبر بالهوان، فثورتهم على الأتراك كانت ثورة كرامة وعز وكبرياء؛ لذا اختار الشاعر ألفاظًا تدل على أحد الأدوات القتالية الهجومية، وهو الرمح، ليؤكد على استعدادهم الدائم للدفاع عن أنفسهم من جانب، وقدرتهم على أخذ زمام المبادرة بالهجوم والمواجهة من جانب آخر، فضلًا عن أن تكرار هذه الألفاظ المترادفة يزيد من تأثير الصورة الحربية في نفس السامع أو المتلقي لارتباطها بالذاكرة التاريخية للعرب في عصورهم الزاهرة عصور القوة والمنعة والفتوحات، ناهيك عن الانسجام والتناغم الواضح بين هذه الألفاظ، خاصة أنّ لفظة (السمهري) جاءت في نهاية البيت بشكل يتكامل مع الألفاظ السابقة، مما عزز من وقع البيت الشعري، وأضفى على الموسيقى زخمًا حربيًا وإيقاعًا مجلجًلا.

ويعد التناسب بين الألفاظ أحد أشكال التّوازي الدلاليّ في شعر الشّاعر الشهيد، فالتناسب علاقة تنبنى على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات[1]، مثل انتماء مجموعة من الألفاظ إلى حقل دلالي واحد، يقول في قصيدة "طوفان سوريا[2]:

مُصابٌ أَذكى الأَسى وأَصمَى فُؤادي لما دَها
أُكَفْكِفُ دَمعِي لدى ذِكرِهِ لكَيلا أزيدَ خِضَمًّا طَمَى
عَجبتُ لِمُطفِئ حَرّ القُلوبِ يُشبُّ بِقلبي نارًا لَظَى

يبدو التّوازي الدلاليّ في النص السابق من خلال الإتيان بألفاظ تدور حول معاني التوجع والألم والحسرة (مصاب– أذكى الأسى– أصمعى فؤادي– دهى – دمعي– حرق القلوب،...)، فالشّاعر ناسب بين ألفاظ النص من خلال إسقاط مشاعره على ما حدث لمدينة دمشق من دمار بفعل الطوفان الذي أحالها إلى أنقاض، فجاءت الألفاظ التي تحمل معاني الألم والحسرة والتوجع متناسبة وجو القصيدة الحزين، ولتزيد من انسجام النص وتماسكه، يعضد ذلك أنّ الألفاظ (دها– طمى– لظى) التي تحمل معاني الشدة والزيادة والتفاقم جاءت في آخر الأبيات؛ مما حقق انسجامًا صوتيًا من جانب، وعزز من تأثير المعنى ورسخ الفكرة في ذهن السامع أو المتلقي من جانب آخر. ولا يفوتنا أن نذكر أن الشّاعر أقام توازيات أخرى، إذ يبدو التّوازي الصرفي في مجيء الفعلين (أذكى– أصمى) على وزن أفعل الذي يفيد معنى التعدية، كما أنّ الشّاعر أقام علاقة ضدية في البيت الثالث بين شطريه، فالماء الذي يطفئ حر القلوب يصبح مصدرًا لإشعال النار في قلبه (يشب بقلبي نارا لظى)، وقد

[1] كنوني، *التّوازي ولغة الشعر*، ص83.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص76.

أسهمت هذه التّوازيات في بناء الإيقاع الداخلي المتوتر للنص الشّعريّ، زادت من تماسكه الدلالي، والانسجام بين تراكيبه.

ومن هذا النوع من أنواع التوازي قوله[1]:

إلى من ضيَّعت رُشدِي سَلامًا عاطرًا أُهدِي

وحبًا صـــــادقًا جَمًّا وإخلاصًا بلا حـــدِّ

أَلا يا ليـــــلُ نَبِّئْهَا وخبِّرها بما عِنـــدي

بأشـــــواقي لرؤيَاها وما بالقلبِ من وجدِ

وَعِـــــظْ (لميا) وثبِّتها على الإيفاءِ بالـوعدِ

يبدو التوازي الدلاليّ في النص الشعري السابق من خلال الإتيان بألفاظ تنتمي إلى حقل الحب (ضيعت رشدي– عاطرا– أهدي– حبا– صادقا– إخلاصا– أشواقي– بالقلب– وجد، الإيفاء بالوعد)، فهذه الألفاظ ليست مترادفة ولا متضادة، لكنها تتناسب وموضوع الحب والغزل، ومما زاد من انسجام النص وتماسكه الداخلي أنّ هذه الألفاظ جاءت موزعة على المستويين الأفقي والرأسي بحيث تجعل من النص الشعري نسيجًا واحدًا، فضلًا عن أن تكرار ألفاظ تنتمي إلى حقل دلالي واحد يشد انتباه السامع ويضفي نغمة عذبة رقيقة على الأبيات.

أما التكرار، فيقصد به دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا[2]، للتأكيد على المعنى وتحقيق التناسب بين الوحدات اللغوية والتوافق في الإيقاع والدلالة[3]، والتكرار يضفي على النص نغمًا معبرًا عن الانفعالات الشعورية؛ لما يمثله من إيقاع داخلي منسجم مع المشاعر والأحاسيس، فالتكرار ينشأ عن حالة شعورية شديدة التكثيف، يرزح الشّاعر تحتها، ولا يملك تحولا عنها، فتبقى ملحة عليه لا تفارقه، فتظهر ما يقول ويعتمد استمرار ظهورها على بقاء الحالة الشعورية كمحفز للتكرار[4]. وقد استطاع الشّاعر الشهيد من خلال تكرار المفردات أن يحقق التّوازي الدلالي على المستويين الأفقي والرأسي، فمن التكرار على المستوى الأفقي قوله من قصيدة "إلى العمال"[5]:

ويَحمل وزرَ النَّاسِ من عَفَّ مطمعًا وَينجُو من وِزرٍ على الدَّهر وَازِرُه

---

[1] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص178. وانظر أيضًا: ص99–100، و102.

[2] ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ/139م)، *المثل السائر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، د.ت، ج3، ص3.

[3] الهبيل، *ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي*، ص113.

[4] عاشور، فهد ، *التكرار في شعر محمود درويش*، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005، ص45.

[5] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص91.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

يتجسد التّوازي في هذا البيت من خلا تكرار الشّاعر للكلمات: (وِزرَ/ وزرٍ/ وازره)، فجاءت كلمتي: (وِزرَ/ وزرٍ) في حشو البيت، أما كلمة (وازره) فجاءت في آخره، وهو ما يسمى بالتصدير أو رد العجز على الصدر، وقد أسهم هذا التكرار في تعميق البنية الدلالية وإبراز من المفارقة التي يحملها البيت بين نموذجين، أحدهما شريف عفيف المطعم إلا أنّه يتعرض للأذى من الناس، والآخر يظلم الناس ويؤذيهم إلا أنّه ينجو بفعلته، فالتكرار هنا أدى وظيفة دلالية عميقة تعبر عن غياب العدالة المجتمعية، فتظهر مدى الظلم الذي لحق بالعمال الذين يرضون بالحد الأدنى من العيش ومع ذلك يظلمون وتشوه صورتهم أمام المجتمع، فضلًا عن أنّ تكرار (وِزرَ/ وزرٍ/ وازره) ثلاث مرات أضفى على البيت إيقاعًا داخليًا موحدًا، وزاد من تماسكه الداخلي.

ويقول من قصيدة أخرى[1]:

دمعي الذي أذللتِ كَفَكفتُهُ أوّاه كمْ أذللتِ لي من دُموعْ

يكشف البيت عن حزن عميق يسيطر على ذات الشاعر، فتكرار كلمة (أذللت) مرتين على في شطري البيت يبرز حزنًا مريرًا وانكسارًا متكررًا أمام هذه المرأة، يعضد ذلك أنّ الشاعر ذكر كلمة (دمعي) في مطلع البيت مفردة، أما في نهايته فذكرها بصيغة الجمع (دموع)، فالانتقال من المفرد إلى الجمع عمق من دلالة البيت على الحزن والألم والانكسار، فضلًا عن أنّ تكرار هذه الألفاظ جعل من الإيقاع الداخلي معبرا عن الحزن والأسى الذي يحمله البيت.

ويعد تكرار المجاورة من أكثر أشكال التكرار قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وإشاعة النغم، وأكثرها فاعلية في تجسيد التّوازي الدلاليّ، فمن ذلك قوله من قصيدة "نجوى المحتضرة"[2]:

سأقضي غدًا فالوداعَ الوداعَ وادعَ الفِراقِ، وداعَ العُمُرْ

ويقول فيها أيضًا[3]:

لك الله سَـــــعَّرت نَار الهَوى بقلبي وجانبتِ حين اسْتَعَرْ

فَكنتُ أُنادي الحَرِيْقَ الحَريــقَ وناديت يا نارُ كوني أَحَـرْ

وما كنت تعطفُ عطفَ العَشيقِ وَتَحنو حُنُـوَّ الحبيبِ الأَبَرْ

[1] محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة*، ص160.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص154.

[3] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص154. وانظر أيضًا ص126.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

يبدو التّوازي من خلال تكرار ألفاظ متجاورة (فالوداع– الوداع، وداع)، و(الحريق، الحريق) و(تعطفت عطف) و(تحنو حنو) وهذه المجاورة تعتمد التردد الصياغي مع غياب المساحة التي تفصل بين اللفظين، وعلى الرغم من "أنّ الصياغة في هذه البنية تأخذ شكلًا أفقيًا فإن المستوى العميق يأخذ شكلًا رأسيًا نتيجة للتراكم الدلالي بفاعلية التردد التجاوري الذي يحيل المعنى إلى طبقات بعضها فوق بعض"[1]، فالشّاعر استطاع من خلال هذه التكرارات المتجاورة أن يرسم صورة للحب وتباريحه وما يتركه من آثاره نفسية وجسدية على العاشق المتيم قد تفضي به إلى الموت، بالإضافة إلى ما تحمله من تأكيد معاني الفراق والغياب، وما يتركه من أثر على المحب.

أما التكرار على المستوى الرأسي، فمنه قوله[2]:

تِلكَ الأيَّام تَقَضَّتْ هل لها من رَجَعَاتِ

لَيتَها لما تَقَضَّتْ قد قَضَتْ فيها حَيَاتي

يبدو التّوازي الدلاليّ من خلال التكرار، فقد كرر الشّاعر على المستوى الرأسي كلمة (تقضت) في نهاية صدر كل بيت من البيتين السابقين، وهذا التكرار يحمل دلالة على شعوره بالحسرة على شبابه الذاهب وعمره المنصرم، ويؤكد استحالة عودة ما مضى من عمره، فالتكرار هنا أسهم بدرجة كبيرة في الربط بين هذه المعاني، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي المتناغم الذي أحدثه تكرار (تقضت) في نهاية الصدر من كل بيت.

الخاتمة:

بعد دراسة مستويات التّوازي الأربع في شعر عبد الرحيم محمود، يمكن استخلاص النتائج الآتية:

تتداخل أنواع التّوازي في شعر عبد الرحيم محمود بشكل لافت للنظر، ممّا يكشف عن وعي الشّاعر الشديد بأهمية التّوازي في إثراء الموسيقى الداخلية للنصّ الشّعريّ، وتحقيق الانسجام والتّماسك بين تراكيبه، ودوره –كذلك– في تعميق المعنى وتقوية الفكرة.

تجلّى التّوازي التركيبيّ التام والجزئي في شعر عبد الرحيم محمود على المستويين الرأسي والأفقي، وقد أسهم في إثراء الموسيقى الداخلية للنص الشّعريّ، وتحقيق الانسجام والترابط بين مكوناته.

لا يسهم التّوازي الصوتيّ في إشاعة النغم في النص الشّعريّ فحسب، بل يؤدّي وظيفة دلالية عميقة، ويعزز من تلاحم الأبيات وتماسكها، ويعبر عن رؤية شاعرنا ويكشف عن حالته الشعورية.

---

[1] عبد المطلب، محمد، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، ط1، الشركة المصرية العالمية– لونجمان، 1997، ص369.

[2] محمود، *الأعمال الكاملة*، ص56.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

وظف الشّاعر المحسنات اللفظية بشكل لافت في شعره، وقد أسهمت هذه المحسنات في تحقيق التّوازي الصوتي في شعره.

يقوم التّوازي الصرفيّ في شعر عبد الرحيم محمود على أساس التّماثل بين الأفعال في دلالتها على الزمن: الماضي، أو المضارع، أو الأمر، وكذلك المشتقات كاسم الفاعل وصيغة المبالغة.

أولى الشّاعر الغاية الدلالية اهتمامًا كبيرًا، لذا قد يدخل بعض التّحولات الإيقاعية على بنية التّوازي الصرفيّ أو التركيبيّ للوصول إلى غايته الدلالية وتحقيق هدفه في أبراز المعنى وتأكيده.

تنوعت العلاقات الدّلالية في شعر عبد الرحيم محمود، وقد تمثلت هذه العلاقات في التّضاد والتّرادف والتّناسب والتّكرار.

وظّف الشّاعر التّوازي بوصفه أداة جمالية تخدم الغاية الدّلالية والمعنى الذي يريده الشّاعر، وتعبر عن مشاعره وأحاسيسه ورؤيته الفنية.

أدّت التّوازيات الصوتيّة والصرفيّة والتركيبيّة دورًا مهمًا في خدمة المستوى الدلالي بعلاقاته المتعددّة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ/1239م)، *المثل السائر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، د.ت.

أحمد، أسامة، "مستويات التّوازي في شعر السري الرفاء"، *مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود*، مصر، العدد35، الإصدار الأول، 2022.

أحمد، نور الدين، "مستويات التّوازي في شعر وضاح اليمن"، *مجلة بحوث كلية الآداب*، جامعة المنوفية، المجلد31، العدد121، 2020.

أشتي، مهند، *"التكرار في شعر عبد الرحيم محمود"*، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 2017.

بالعيد، أسماء، *"بنية التّوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي"*، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمة لخضر، الجزائر، 2015.

براهيمي، آسيا، "الصوت والمعنى من خلال كتاب جاكوبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى"، *مجلة نقد وتنوير*، مركز نقد وتنوير، غرناطة، العدد18، السنة الخامسة، 2023.

بوريان، وردة، "التوازن الصوتي بين التكرار والتّوازي في شعر ليلى الأخيلية– دراسة في أساليب البديع العربية"، *مجلة التواصل بين اللغات والآداب*، جامعة باجي مختار، الجزائر، المجلد 23، العدد52، 2017.

ثامر، فاضل، *مدارات نقدية*، ط1، دار الشؤون العامة، بغداد، 1987.

الثقفي، أحمد، "جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي(ت403هـ)"، *مجلة كلية دار العلوم*، جامعة القاهرة، مصر، المجلد36، العدد119، 2019،

ابن جعفر، قدامة(ت337هـ/948م)، *جواهر الألفاظ*، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1932.

حسان، تمام، *اللغة العربية مبناها ومعناها*، الدار البيضاء، د.ت.

ربابعة، موسى، "ظاهرة التّوازي في قصيدة للخنساء"، *دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد22، العدد5، 1995، 2031.

ربابعة، موسى، *قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي*، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، 2011.

الرواشدة، سامح، " التّوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة"، *مجلة أبحاث اليرموك*، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد16، العدد2، 1998.

السجلماسي، القاسم بن محمد (ت704هـ/ 1304م)، *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع*، تحقيق علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، 1981.

سلطان، غانم ،"التّوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين"، *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية*، جامعة الموصل، العراق، العدد11، المجلد2، 2011.

شرتح، عصام، *جمالية الخطاب الشّعريّ عند بدوي الجبل*، ط2، دار الخليج، عمّان، 2017،

الشيخ، عبد الواحد، *البديع والتّوازي*، ط1، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 1999.

شريف، محمد، ونثر الدين حسين، "ظاهرة التّوازي في قصائد شوقي الوطنية: دراسة وصفية تحليلية"، *مجلة الإسلام في آسيا*، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، المجلد 18، العدد3، 2021.

عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

عبد المطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، 1997.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت395هـ/1004م)، *كتاب الصناعتين*، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952.

عكاشة، محمود، *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*، ط1، دار النشر للجامعات، القاهرة، 2011.

العلوي، يحيى بن حمزة (ت749هـ/1348م)، *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*، تحقيق عبد المجيد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

العميري، محمد، *تحليل الخطاب الشّعريّ: البنية الصوتية في الشعر*، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.

فرحان، مهند، *التّوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر سامي مهدي مقاربة تطبيقية*، مهرجان المربد الشّعريّ الرابع عشر، بغداد، 1998.

فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.

الكفاوين، عمر فارس، "التّوازي الصوتي والدلالي في لامية الرّمادي في مدح أبي علي القالي"، *مجلة جامعة الخليل للبحوث الإنسانية*، جامعة الخليل، فلسطين، المجلد20، العدد2، 2025.

كنوني، محمد، التّوازي ولغة الشعر، *مجلة فكر ونقد*، المغرب، العدد18، 1999.

لوتمان، يوري، *تحليل النص الشّعريّ- بنية القصيدة*، ترجمة محمود فتوح، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995.

مجموعة من الباحثين، *المعجم الوسيط*، ط4، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2004.

محمود، عبد الرحيم، *الأعمال الكاملة- الديوان والمقالات النقدية*، جمع وتحقيق عز الدين المناصرة، ط1، دار جرير، عمّان، 2009.

أبو مراد، فتحي، "التّوازي في شعر السياب وأثره في البنية الشكلية والدلالية"، *حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية*، جامعة الكويت، الكويت، المجلد 17، العدد 467، 2017.

المسيعدين، أحمد، والرفوع، خليل، "توازي الحروف في شعر أبي تمام"، *المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها*، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد 16، العدد 1، 2020.

مصلوح، سعد، *في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة*، ط1، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2003.

مفتاح، محمد، *التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية*، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

مفتاح، محمد، "مدخل إلى قراءة النص الشّعريّ"، *مجلة فصول*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 1، 1997.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت711هـ/1311م)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، د.ت.

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب(ت733هـ/1333م)، *نهاية الأرب في فنون الأدب*، تحقيق محمد جابر وإبراهيم مصطفى، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1984.

الهبيل، عبد الرحيم محمد، "بنية الإيقاع في شعر عبد الرحيم محمود"، *مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية*، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، العدد55، 2020.

الهبيل، عبد الرحيم، "ظاهرة التّوازي في شعر الإمام الشافعي"، *مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات*، القدس، فلسطين، العدد33، 2014.

ياكبسون، رومان، *أفكار وآراء حول اللسانيات*، ترجمة عبد الجبار محمد علي وفالح صدام الأمارة، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

ياكبسون، رومان، *قضايا الشّعريّة*، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

DOI: https://doi.org/10.35682/chcj4q53

References

Abū Murād, Fatḥī Muḥammad Rafīq Yūsuf, "al-tawāzī fī shi‘r al-Sayyāb wa-atharuhu fī al-binyah al-shaklīyah wa-al-dalālīyah", Ḥawlīyāt al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-ijtimā‘īyah, Jāmi‘at al-Kuwayt, al-Kuwayt, al-mujallad 17, al-‘adad 467, 2017.

Aḥmad, Nūr al-Dīn, "mustawayāt al-tawāzī fī shi‘r Waḍḍāḥ al-Yaman", Majallat Buḥūth Kullīyat al-Ādāb, Jāmi‘at al-Minūfīyah, almjld31, al‘dd121, 2020.

Aḥmad, Usāmah, "mustawayāt al-tawāzī fī shi‘r al-sirrī al-Raffā’", Majallat Kullīyat al-lughah al-‘Arabīyah b’ytāy al-bārūd, Miṣr, al‘dd35, al-iṣdār al-Awwal, 2022.

alhbyl, ‘Abd al-Raḥīm Muḥammad, "Binyat al-īqā‘ fī shi‘r ‘Abd al-Raḥīm Maḥmūd", Majallat Jāmi‘at al-Quds al-Maftūḥah lil-Buḥūth al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah, Jāmi‘at al-Quds al-Maftūḥah, Filasṭīn, al‘dd55, 2020.

alhbyl, ‘Abd al-Raḥīm, "Ẓāhirat al-tawāzī fī shi‘r al-Imām al-Shāfi‘ī", Majallat Jāmi‘at al-Quds al-Maftūḥah lil-Abḥāth wa-al-Dirāsāt, al-Quds, Filasṭīn, al‘dd33, 2014.

al-Thaqafī, Aḥmad, "Jamālīyāt al-īqā‘ fī shi‘r Yūsuf ibn Hārūn al-ramādī (t403h)", Majallat Kullīyat Dār al-‘Ulūm, Jāmi‘at al-Qāhirah, Miṣr, almjld36, al‘dd119, 2019.

al-Rawāshidah, Sāmiḥ, "al-tawāzī fī shi‘r Yūsuf al-Ṣā’igh wa-atharuhu fī al-īqā‘ wa-al-dalālah", Majallat Abḥāth al-Yarmūk, Jāmi‘at al-Yarmūk, al-Urdun, almjld16, al‘dd2, 1998.

al-Sijilmāsī, al-Qāsim ibn Muḥammad (t704h / 1304m), al-Manza‘ al-Badī‘ fī tjnys Asālīb al-Badī‘, taḥqīq ‘Allāl al-Ghāzī, ṭā, Maktabat al-Ma‘ārif, al-Rabāṭ, 1981.

al-Shaykh, ‘Abd al-Wāḥid, al-Badī‘ wāltwāzy, Ṭ1, Maṭba‘at al-Ish‘ā‘ al-fannīyah, al-Iskandarīyah, 1999.

al-‘Umayrī, Muḥammad, taḥlīl al-khiṭāb al-shi‘rī : al-binyah al-ṣawtīyah fī al-shi‘r, Ṭ1, al-Dār al-‘Ālamīyah lil-Kitāb, al-Dār al-Bayḍā’, 1990.

alkfāwyn, ‘Umar Fāris, "al-tawāzī al-ṣawtī wa-al-dalālī fī Lāmīyat alrrmādy fī madḥ Abī ‘Alī al-Qālī", Majallat Jāmi‘at al-Khalīl lil-Buḥūth al-Insānīyah, Jāmi‘at al-Khalīl, Filasṭīn, almjld20, al‘dd2, 2025.

almsy‘dyn, Aḥmad, wālrfw‘, Khalīl, "twāzy al-ḥurūf fī shi‘r Abī Tammām", al-Majallah al-Urdunīyah fī al-lughah al-‘Arabīyah wa-ādābihā, Jāmi‘at Mu’tah, al-Urdun, al-mujallad 16, al-‘adad 1, 2020.

al-Nuwayrī, Shihāb al-Dīn Aḥmad ibn ‘Abd al-Wahhāb (t733h / 1333m), nihāyat al-arab fī Funūn al-adab, taḥqīq Muḥammad Jābir wa-Ibrāhīm Muṣṭafá, Dār al-Kutub al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, 1984.

‘Āshūr, Fahd Nāṣir, al-Takrār fī shi‘r Maḥmūd Darwīsh, Ṭ1, alm’sssh al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Bayrūt, 2005.

‘Abd al-Muṭṭalib, Muḥammad, al-balāghah al-‘Arabīyah qirā’ah ukhrá, Ṭ1, al-Sharikah al-Miṣrīyah al-‘Ālamīyah llnshr-Lūnjmān, 1997.

Barāhīmī, Āsiyā, "al-Ṣawt wa-al-ma‘ná min khilāl Kitāb jākwbswn : sitt Muḥāḍarāt fī al-Ṣawt wa-al-ma‘ná", Majallat Naqd wa-tanwīr, Markaz Naqd wa-tanwīr, Gharnāṭah al‘dd18, al-Sunnah al-khāmisah, 2023.

bi-al-‘Īd, Asmā’, Binyat al-tawāzī fī al-maqālah al-adabīyah ‘inda al-Bashīr al-Ibrāhīmī dirāsah lisānīyah naṣṣīyah, Risālat mājistīr, Jāmi‘at al-Shahīd Ḥammah Lakhḍar, al-Jazā’ir, 2015.

Farḥān, Muhannad, al-tawāzī fī Lughat al-qaṣīdah al-‘Irāqīyah al-ḥadīthah shi‘r Sāmī Mahdī muqārabah taṭbīqīyah, Mihrajān al-Mirbad al-shi‘rī al-rābi‘ ‘ashar, Baghdād, 1998.

Faḍl, Ṣalāḥ, Balāghat al-khiṭāb wa-‘ilm al-naṣṣ, Silsilat ‘Ālam al-Ma‘rifah, al-Kuwayt, 1992.

Ḥassān, Tammām, al-lughah al-ʻArabīyah mbnāhā wmʻnāhā, al-Dār al-Bayḍā', D. t.

Ibn al-Athīr, Ḍiyā' al-Dīn Naṣr Allāh ibn Muḥammad (t637h / 139m), al-mathal al-sā'ir, taḥqīq Aḥmad al-Ḥūfī wbdwy Ṭabānah, Dār al-Nahḍah, al-Qāhirah, D. t.

Ibn Jaʻfar, Qudāmah (t337h / 948m), Jawāhir al-alfāẓ, taḥqīq Muḥyī al-Dīn ʻAbd al-Ḥamīd, Ṭ1, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1932.

Ibn manẓūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram (t711h / 1311m), Lisān al-ʻArab, Dār Ṣādir, Bayrūt, D. t.

Ishtī, Muhannad, al-Takrār fī shiʻr ʻAbd al-Raḥīm Maḥmūd, Risālat mājistīr ghayr manshūrah, Kullīyat al-Dirāsāt al-ʻUlyā, Jāmiʻat al-Khalīl, Filasṭīn, 2017.

lwtmān, ywry, taḥlīl al-naṣṣ alshʻry-Binyat al-qaṣīdah, tarjamat Maḥmūd Fattūḥ, Ṭ1, Dār al-Maʻārif, alqāhrtn 1995.

Kannūnī, Muḥammad, al-tawāzī wa-lughat al-shiʻr, Majallat fikr wa-naqd, al-Maghrib, alʻdd18, 1999.

Maḥmūd, ʻAbd al-Raḥīm, al-Aʻmāl alkāmlt-al-Dīwān wa-al-maqālāt al-naqdīyah, jamʻ wa-taḥqīq ʻIzz al-Dīn al-Manāṣirah, Ṭ1, Dār Jarīr, ʻAmmān, 2009.

majmūʻah min al-bāḥithīn, al-Muʻjam al-Wasīṭ, ṭ4, Majmaʻ al-lughah al-ʻArabīyah, al-Qāhirah, 2004.

Maṣlūḥ, Saʻd, fī al-balāghah al-ʻArabīyah wa-al-uslūbīyah al-lisānīyah Āfāq jadīdah, Ṭ1, Majlis al-Nashr al-ʻIlmī, al-Kuwayt, 2003.

Miftāḥ, Muḥammad, al-tashābuh wa-al-ikhtilāf Naḥwa manhajīyah shumūlīyah, Ṭ1, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, al-Dār al-Bayḍā', 1996.

Rabābiʻah, Mūsá, "Ẓāhirat al-tawāzī fī qaṣīdat llkhnsā'", Dirāsāt lil-ʻUlūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimāʻīyah, al-Jāmiʻah al-Urdunīyah, al-Urdun, almjld22, alʻdd5, 1995, 2031.

Rabābi‘ah, Mūsá, qirā’āt uslūbīyah fī al-shi‘r al-Jāhilī, Ṭ1, Dār al-Kindī lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, ‘Ammān, 2011.

Shartaḥ, ‘Iṣām, jamālīyah al-khiṭāb al-shi‘rī ‘inda Badawī al-Jabal, ṭ2, Dār al-Khalīj, ‘Ammān, 2017.

Sharīf, Muḥammad, wa-nathr al-Dīn Ḥusayn, "Ẓāhirat al-tawāzī fī qaṣā’id Shawqī al-Waṭanīyah : dirāsah waṣfīyah taḥlīlīyah", Majallat al-Islām fī Āsiyā, al-Jāmi‘ah al-Islāmīyah al-‘Ālamīyah, Mālīziyā, al-mujallad 18, al‘dd3, 2021.

Sulṭān, Ghānim Ṣāliḥ, "al-tawāzī fī qaṣīdat Maḥmūd Darwīsh ‘āshiq min Filasṭīn", Majallat Abḥāth Kullīyat al-Tarbiyah al-asāsīyah, Jāmi‘at al-Mawṣil, al-‘Irāq, al‘dd11, almjld2, 2011.

Thāmir, Fāḍil, Madārāt naqdīyah, Ṭ1, Dār al-Shu’ūn al-‘Āmmah, Baghdād, 1987.

‘Ukāshah, Maḥmūd, al-Taḥlīl al-lughawī fī ḍaw’ ‘ilm al-dalālah, Ṭ1, Dār al-Nashr lil-Jāmi‘āt, al-Qāhirah, 2011.

yākbswn, Rūmān, afkār wa-ārā’ ḥawla al-lisānīyāt, tarjamat ‘Abd al-Jabbār Muḥammad ‘Alī wa-Fāliḥ Ṣaddām al-imārah, Ṭ1, Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah, Baghdād, 1990.

yākbswn, Rūmān, Qaḍāyā al-shi‘rīyah, tarjamat Muḥammad al-Wālī wa-Mubārak Ḥannūn, Ṭ1, Dār Tūbqāl, al-Dār al-Bayḍā’, 1988.