ظاهرة التوازي في نثر عبد الحميد بن يحيى الكاتب

(دراسة أسلوبية نصية)

الدكتور سالم مرعي الهدروسي، أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن
alhadrusi@hotmail.com

(الحلقة الثانية)

التّوازي: إثبات النّظام والانتظام في النّص

إن التوازي باعتبار جنس المعادلة والمناسبة، من أبلغ الصياغات البلاغية الواردة في كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي. فالمعادلة "إعادة اللفظ الواحد بنوع الصور فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعدا". ويندرج ضمنها نوعان هما: الترصيع والموازنة[1]. أما المناسبة فهي: "تركيب القول من جزءين فصاعدا كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، ومنسوب إليه بجهة ما من جهة الإضافة، ونحو ما من أنحاء النسبة". ويندرج تحتها أربعة أنواع هي: إيراد الملائم، وإيراد النقيض، والإنجرار، والتناسب.

يشترك تعريف المعادلة أو المناسبة مع التعاريف الأجنبية للتوازي في مجموعة من الخصائص نجملها في نقطتين:

أولا: أن التوازي علاقة تماثل أو تعادل بين طرفين أو أكثر كما يتحدد من قول السجلماسي (ت٧٠٤هـ): إعادة اللفظ الواحد في القول أو تركيب القول من جزئين "مرتين فصاعدا".

ثانيا: إن مفهوم المعادلة يستقطب الاهتمام بمجموعة من سمات التوازي على المستوى الصوتي. وإذا كان السجلماسي (ت٧٠٤هـ) قد حدد ذلك في الترصيع والموازنة فإحساسه بالقيمة التعبيرية للأصوات، تلك القيمة التي تقترن في نظر ج. مو (G. Mu)

[1]) السجلماسي (ت٧٠٤هـ) ،أبو محمد القاسم بن محمد الأنصاري : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف ،الرباط ١٩٨٠، ص ٥٠٨- ٥٠٩

بعلاقات مجازية مرسلة Synecdochique(٢) هو الذي شكل منطلق تعريفه للمعادلة، فالصورة في قوله "بإعادة اللفظ الواحد بنوع الصور" تدل على مراعاة نسق الصوائت في اللفظ. والمادة في قوله "بمادتين مختلفتي البناء" تدل على مراعاة نسق الصوامت في اللفظ.

كما أن جنس المناسبة الذي يرادف التكرير المعنوي[١]، يستقطب بأنواعه الأربعة جل العلاقات التي يفرزها التوازي على المستوى الدلالي.

أنواع التوازي في رسائل عبد الحميد الكاتب

لقد أثر التوازي بأشكاله المختلفة في إثراء الجانب الدلالي، والانسجام الذي يوضح عمق تجربة عبد الحميد وطول خبرته في فن الترسل، ومن خلال تناولنا لقضايا البحث، سنوضح مستويات التوازي في رسائل عبد الحميد بأشكالها المختلفة؛ الصوتية، والتركيبية، والصرفية، والدلالية، والمعجمية.

أولا: التوازي الصوتي

التوازي من الظواهر التي تمنح النص الأدبي آليات يبرز من خلالها الإيقاع وتتجلى موسيقى النص النثري، فمن خلال التعالق ما بين العناصر الصوتية واللفظية والتركيبية المكونة للنص تتشكل بنية التوازي، **فالتوازي** عبارة عن صيغة يتحقق من خلالها التوازن الصوتي. وإن توفر التوازي الصوتي في رسائل عبد الحميد يحقق نوعا من التناغم الموسيقى والايقاعي لدى القارئ، والملاحظ لرسائل عبد الحميد يجده قد راعى وجود صوت معين في بعض الفقرات والذي له أثره في تحقيق الانسجام الإيقاعي فيها، ومن أبرز مظاهر التوازي الصوتي عنده:

أ- السجع

يعد السجع البسيط من أبرز الظواهر الصوتية القائمة على مبدأ التوازي وهو اتفاق الفواصل في الكلام المنثور في الحرف. ويلحظ أن عبد الحميد الكاتب كان يميل إلى تسجيع فاصلتين في أغلب كتابته، وهذا بدوره يعني أن سجعه كان بدهياً لذيذا، غير متكلف أو ممجوج،

---

[١]) السجلماسي: المنزع البديع، ص ٥١٩

ومن الوسائل الفنية التي لجأ إليها الكاتب في تحقيق التوازي الصوتي أنه جعل الصوت المتوازي متوافقا مع موقعه في نهاية جمله أو فواصله في فصول رسائله النثرية، ولكن ليس بشكل متواصل، بل يتلاعب الكاتب بالكلمات في آخر عباراته ليخرج لنا بترتيب موسيقي رائع، كأن يجعل كل جملتين متتاليين تنتهيان بنفس صوت السجعة على سبيل المزاوجة الصوتية ذات النفس القصير وذلك في قوله:

- قد ثقفت بحسن (الأدب)، وعودت شدة (الطلب)([1])
- فدارنا (نازحة) ، وطيرنا (بارحة)([2])
- إلى نزل من (حميم)، وتصلية في (جحيم)([3])
- سواد (أنقاس) في بياض (قرطاس)([4])
- ما زانك ما أضاع (زمانك)، ولا شانك ما أصلح (شانك) ([5])
- أطل جلفة قلمك و(أسمنها)، وحرف القطة و(أيمنها)([6])
- والله لكأني أنظر إلى شؤبوبها وقد (همع)، وإلى عارضها وقد (لمع)([7])
- فأقلع عن رؤوس بلا (غلاصم)، وعاصم بلا (براجم)([8])

([1]) عباس، إحسان: **عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨م، ص ٢٦٩

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٧٩

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨٠

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨٩

(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٩١

(٦) عباس :عبد الحميد الكاتب ، ص ٢٩٢

(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٩٣

(٨) المصدر نفسه ، ص ٢٩٣

فمن خلال النظر في الأمثلة السابقة نجد أن كل جملتين متواليتين قد انتهتا بسجعة واحدة، حيث يتجاوب التماثل الصوتي في نهايتي العبارتين المتجاورتين على التوالي، بصورة سريعة ورشيقة.

وبالانتقال إلى مقطع أخر من رسائله نجد التماثل في السجعات يزيد عن عبارتين، ليصل إلى كل ثلاثة عبارات متتالية كقوله:

- فتنة يمحق فيها (أجره)، ويذهب في ضياعها (ذخره)، ويصير خاسرا (أمره)([1])
- عافية (الأبدان)، وسلامة (الأديان)، وطاعة (الرحمن)([2])
- إن حسنت (نيته)، وصدقت (رويته)، وصحت (سريرته)([3])
- اذكروا الله (يذكركم)، واستنصروه (ينصركم)، والتجئوا إليه (يمنعكم)([4])
- أن ترضى لنفسك بأبخس (الحظين)، وأوكس (النصيبين)، دون أن تبلغ أعلى (الدرجتين)([5])
- لو جعلت ما تحمله القراطيس من الكلام (مالا)، حويت (جمالا)، وحزت (كمالا)([6])
- وربما يتجاوز التسجيع ثلاث فواصل في بعض المواضع من مثل قوله:

الموضع الأول: امتد فيه التسجيع إلى سبع فواصل حيث يقول: بما أنعم الله عليهم أولياءه (المقربين)، وحزبه (الغالبين)، وجنده

(١) المصدر نفسه ، ص ١٩٥

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠١

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٤٥

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٦٤

(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٩٣

(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٩٣

(المنصورين)، ٠٠٠(التمكين)... (الأقلين)... (الأخسرين)... (الأسفلين).([1])

● الموضع الثاني: امتد فيه التسجيع إلى تسع فواصل حيث يقول: ووحشة (حدثت)، وضغائن في القلوب قد (نبشت)، وشحناء قد (ظهرت)، وأوتار (بقيت)، وعداوة في الأنفس قد (استقرت)، وخوف قد ظهر، وسبيل قد (قطعت)، وامرأة قد (أرملت)، وصبية قد (يتمت)، وبلاد عامرة قد (خربت).([2])

وهذا الطول له ما يسوغه، ففي المثال الأول وظف الكاتب جمع المذكر السالم في صياغة السجعات، وفي المثال الثاني وظف تاء التأنيث، وربما استخدم أشكالا أخرى بسيطة من الأسجاع تعتمد على تكرار الضمائر المتصلة أو التنوين بأشكاله أو بعض اللواحق كتاء التأنيث مما يقيه من التكلف لسهولة بناء مثل هذه الأشكال الصوتية من السجعية.

وقد يجنح عبد الحميد الكاتب إلى أشكال أشد تعقيدا من السجع يمكن أن نسميه السجع المركب، حيث يلجأ الى حسن التقسيم الداخلي في الفقرة لينتج سجعا مزدوجا، يخلق من خلاله إيقاعاً حميما بين اللغة والدلالة، من خلال انتاج عدة سجعات في الفاصلة الواحدة يوازيها نظيرها في الفواصل الأخرى في الفقرة، يجمع فيها أحياناً مابين المتوازيات الصوتية والتضادية، مثل قوله:

- ضاربا لهم الحدود على ما (يتقون) من الأمور و(يخشون)، وما إليه (يسارعون) و(يطلبون)([3]).

وقد يجمع فيها على ما بين المترادفات، على سبيل التكرر المعنوي أو الإيضاح أو الإطناب، مثل قوله:

([1]) المصدر نفسه ، ص ٢٧٤

(٢) عباس: **عبد الحميد الكاتب**، ص ٢٠٩

([3]) عباس: **عبد الحميد الكاتب** ص ٢٦٦

- "واحذر أن يعرف بعض عيونك بعضاً؛ فإنك لا تأمن تواطؤهم عليك، ومما لأمهم عدوك، واجتماعهم على غشك، وتطابقهم على كذبك، وإصفاقهم على خيانتك، وأن يورط بعضهم بعضا على خيانتك"([1]) فقد تضمن هذا النص ست سجعات، الخمس الأولى منها مركبات.

ولا بد من الإشارة إلى اقتران هذه الظاهرة بظاهرة التضمين ويعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "أن تتعلق القافية أو اللفظة مما قبلها بما بعدها."(٢)، فالقارئ للنص المسجوع يتوقف عند الفاصلة لإبراز السجعة، حتى لو لم يكتمل المعنى، فيتشكل صراع بين التوازي الصوتي والمعنى. ومثال ذلك:

- "وإن كان الله ابتعثهم لتمام (البلية) ، وقتل (الحرية)، وضياع (الذرية) ، فستهوي عليهم مشدَّدات البلايا بتتابع المنايا ... "([3])
- "ثم لتكن بطانتك، وجلساؤك في خلواتك، ودخلاؤك في سرك، أهل الفقه والورع من خاصة أهل بيتك ..."([4])

وتعد ظاهرة التضمين إفرازا لحالة الصراع بين المعنى من جهة، والتوازي الصوتي من جهة أخرى، سواء أكان زمنيا أم نغميا. أما من حيث التوازي الزمني المطرد فإن أي محاولة لتجاوز الوحدة البيتية التامة المغلقة (في الشعر) أو وحدة الفاصلة أو العبارة أو الفقرة أوالفصل في النص النثري تعد انحرافا نسبيا عن القاعدة الشعرية والبلاغية العربية(٥)، وإذا نظرنا إلى

([1]) عباس: عبد الحميد الكاتتب ص٢٤٢

(٢) ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٥٦هـ / ١٠٣٥م)- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ٢م ط٥، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، العمدة، جـ١، ص ١٧١

(٣) عباس، إحسان: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ١٩٩

([4]) عباس: **عبد الحميد الكاتب**، ص ٢٢٣

(٥) الهاشمي، علوي – **السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، بنية الإيقاع**، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، دبي ، ١٩٩٢م ، جـ١، ص ٦٥

هذه الظاهرة من حيث التوازي النغمي المطرد، فإنها تعد تغافلا عن أهمية القافية أو السجعة، وما تمثله بالنسبة إلى المعنى، من حيث كونها عقدة موسيقية نفسية لغوية فكرية، يتحد في رباطها مجمل البيت أو الفاصلة، إلا أنها ظلت موجودة وجودا شكليا، فإذا بالمعنى يقفز على قيودها دون اكتراث بها(١).

إن ظاهرة التضمين تدل على عدم رغبة الأديب في أن يصب معناه في قالب محدد، لم يعد يتناسب مع مساحة المعنى الذي يريد التعبير عنه، فقد تكون تلك المساحة أوسع مدى أو تكون أقصر من ذلك، كما أنها تمثل الفعل الحيوي الإيجابي المندفع نحو الخارج من أعماق الذات الشاعرة أو من قاع النص لارتباطها المباشر بحيوية المضمون(٢).

ومن جهة أخرى يسهم التوازي في بناء دلالة النص، لذا تساءل (رومان ياكبسون) عن هدف الأدباء من إيراد التوازيات ومحافظتهم عليها إذا لم تكن خاصية مميزة(٣).

وعمد بعض الباحثين إلى تحديد الوظائف التي تقوم بها هذه الظواهر المنظمة للمادة الصوتية في الشعر أو النثر الفني سواء أكانت إيقاعية أم نغمية، وهي:

١. الوظيفة البنائية: من خلال التحكم في نسق الخطاب أي: بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما عن غيره من الخطابات.

٢. الوظيفة الدلالية: بناء نسق الخطاب يستلزم بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج المعنى، فليس للكلمات معنى سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب. فتنظيم الخطاب يعني إنتاج الدلالة أو طريقة إنتاج المعنى(٤).

٣. الوظيفة النفسية: وتكون من خلال ارتباط تكرار المادة الصوتية بالفكرة المسيطرة، وبالتالي تكون هذه العناصر المكررة إشعاعات لا شعورية(١) من جهة، ويمكن أن تعد

---

(١) المصدر نفسه، جـ١، ص ٧١ ، ٧٢

(٢) المصدر نفسه، جـ١، ص ٦٦ ، ٦٧

(٣) ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ص ٨٣.

(٤) بنيس، محمد – **الشعر العربي الحديث** ، ٢م، ط١، دار طوبقال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م، ص ١٧٧، ١٧٨

تعبيرا فيزيولوجيا عن توتر عصبي معين يشير اطراده إلى التوازن من جهة أخرى(٢). وإذا كان من الممكن الفصل بين هذه الوظائف على المستوى التنظيري، فإنه من غير الممكن أن نفصل بينهما على المستوى التطبيقي.

وذهب (تزفيتان تودوروف) إلى أن أفضل مواقع التوازيات الصوتية ما جاء ضمن الوحدات الإيقاعية لكونها تبرز الكلمات(٣)، فلو نظرنا إلى المثال التالي: "أصاب الدنيا من (حذرها)، وأصابت الدنيا من (أمنها)"(٤)، فنلاحظ أن البنية الدلالية للعبارة قامت على المفارقة بين حال كل من الحذر والآمن للدنيا، فالحذر يصيب الخير لتوجسه وحذره، والآمن تلم به المصائب لغفلته، كما أن الحذر يتوقع الشر، والآمن يتوقع الخير، ولكن العاقبة كانت مغايرة للتوقعات، لذا يمكن القول إن السجعتين (حذرها، أمنها) عملتا على بناء دلالة العبارة، ومن الغبن أن ننظر إليهما على أنهما زخارف لفظية.

وفي موطن آخر يقول عبد الحميد الكاتب واصفا أهل الفتنة: "بتجريدهم (السيف)، وإظهارهم (الحيف)، وإدخالهم على الناس (الخوف)(٥)، ويقوم هذا الوصف على ثنائية توافقية بين السبب والنتيجة، فدخول الخوف على قلوب الرعية هو بسبب الحيف أو الظلم من جهة، وممارسة القمع المتمثل في لغة السيف، وعلى هذا يمكن القول إن السجعات الثلاث المتتالية هي عماد البنية الدلالية للعبارة.

---

(١) كنوني، محمد – **اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م، ص ١٢٣.

(٢) عزام، محمد – **التحليل الألسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م، ص ١٣٧.

(٣) ايخنباوم– **نظرية المنهج الشكلي** في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت الرباط، ١٩٨٢م، ص ٣٠–٧٥، ص ٥٩–٦٠

(٤) عباس: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٩١

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٩٩

ومن ذلك أيضا التوازي المشتمل على بنية ثنائية ضدية مثل قوله في تبيان أصناف الناس: "فمنهم علق مضنة لا (يباع)، وغل مظنة لا (يبتاع)"(١)، فالناس صنفان، صنف لا يباع، أي لا يفرط فيه، وصنف لا يبتاع أي لا يشترى، ويلاحظ أن السجعتين (يباع ويبتاع) هما المحددتان لهذين الصنفين أكثر من كونهما فاصلتين موسيقيتين.

وقال أيضا معرفا البلاغة: "البلاغة تقرير المعنى في (الأفهام)، من أقرب وجوه (الكلام)(٢)" فيتضح من كلامه أن للبلاغة بعدين: بعدا معنويا، وبعدا لفظيا، وهو ما عرف بالفصاحة، ولكن ما يهمني هو أن هذين البعدين جمعهما التسجيع بين (الأفهام، والكلام)، فالسجعتان هما القسمان الرئيسيان للبلاغة ، وليستا زخرفا. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا.

هذا التركيب الشيق الذي يقوم به الكاتب من الأمور التي تحقق التناغم الموسيقي لدى القارئ إلى جانب النظر الرائع لفصول الرسالة حتى وهي مكتوبة إذا نظر إليها القارئ.

إن توفر نظام السجع في مواضع منتقاة بعناية من فقرات الرسالة واضح تماما، ولكن ليس بذلك الترتيب الذي ذكرت بعض النماذج له، ولكنه موجود فعلا، ولكن بدون ترتيب مقصود أو متعمد.

ب– الجناس

ومن التوازيات الصوتية **الجناس** ويعرفه ابن الأثير تعريفا موجزا وذلك في قوله: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا."(٣) وقد صاغ باحث معاصر هذا المفهوم معرفا الجناس "استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من

(١) عباس: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٩

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٢

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) :**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، جـ١، ص ٣٤٢

الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى(١)".

وأرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى، فالجناس المقبول هو الذي يطلبه المعنى، ولا نبتغي به بدلا يقع من غير قصد من المتكلم(٢). ويلاحظ أن عبد القاهر أرجع قيمة الجناس كذلك إلى استجابة المتلقي وهذا واضح في قوله: "ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة- من حُلى الشعر، ومذكورا في أقسام البديع."(٣)

ويفرق البلاغيون بين نوعين من الجناس:

١- **الجناس التام**: وهو ألا يتفاوت المتجانسان في اللفظ (٤) وهو ما يعرف بالتجنيس الحقيقي لدى ابن الأثير (٥). والمماثلة لدى ابن رشيق(٦).

كقوله : "(العاقل) للسانه (عاقل)"(٧)

٢- **الجناس غير التام**: ويشمل أنواعا عدة كالجناس الناقص، والجناس المذيل، والجناس المضارع، والجناس اللاحق، والجناس الاشتقاقي، والجناس شبه الاشتقاقي(١). من ذلك ذلك قوله:

---

(١) الطرابلسي، محمد الهادي- **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م، ص ٦٥

(٢) الجرجاني، عبد القاهر ت (٤٧١هـ / ١٠٥٠م)- **أسرار البلاغة**، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ص ٥ ، ٧

(٣) المصدر نفسه، ص ٥

(٤) السكاكي- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت: ٦٢٦هـ /١٢٠٥م)- **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ١٨١

(٥) ابن الأثير، ضياء الدين - المثل السائر، جـ١، ص ٣٤٢

(٦) ابن رشيق القيرواني- العمد، ج١، ص٣٢١

(٧) عباس، إحسان، عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٩١

- فاحذروا متالف (السرف)، وسوء عاقبة (الترف)([٢])
- وأشده نكاية في مأزق مخالف و(ناكث) و(ناكب)([٣])
- (فأعتب) من كثب، فذو (الإعتاب) من ذنب كمن لم يذنب([٤])
- فإنه المنان (بالمواهب)، (والواهب) للمنى([٥])
- (خسارا) و(تخسيرا)، و(ضلالا) و(تضليلا)([٦])
- و(عدل) عمود الدين حتى (اعتدل)([٧])
- من (موالاة) من (والاه) ، وعداوة من بغى عليه و(عاداه)([٨])

ومن الضروري التنبه إلى الوظيفة الدلالية للجناس أو ما يسميه عبد القاهر الجرجاني نصرة المعنى، فقد ذكر رومان ياكبسون أن التوازي الصوتي قد يأتي للدلالة على المغايرة في المعنى(٩)، إلا أنه من المهم التفريق بين نوعين من مغايرة المعنى، فقد يفضي إلى تكامل، أو قد يفضي إلى تضاد(١٠).

فمن المغايرة التي أفضت إلى تكامل قوله: "طالب الدنيا (عليل) ، ليس يروى له (غليل)(١١)" فمن يركض خلف الدنيا ، مريض بالهيام ، والتوافق أو التكامل هنا بين

---

(١) السكاكي- مفتاح العلوم، ص ١٨١

([٢]) عباس، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٨٦

([٣]) المصدر نفسه، ص ٣٠١

([٤]) عباس، إحسان — عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ١٩٢

([٥]) المصدر نفسه، ص ٢٠٢

([٦]) المصدر نفسه، ص ٢٣٦

([٧]) المصدر نفسه ، ص ٢٦٦

([٨]) المصدر نفسه ، ص ٢٧٢

(٩) ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية ، ص٤٨ ،٥٤

(١٠)الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات ص٧٠.

([١١]) عباس ، إحسان — عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٩١

المرض (عليل) وعرضه (غليل). وكذلك قوله: "أتعب (قدمك) فكم (قدم) (قدمك)([١])" فالمغايرة قائمة في المعنى ، ولكن التوافق ظاهر بين السبب (قدمَك) ، والنتيجة (قدَّمك).

وتجدر الإشارة إلى أن عبد الحميد الكاتب قلما استخدم الجناس للدلالة على التقابل الدلالي أو التضاد.

ويعد الجناس نموذجاً مفضلاً للتّوازي بكل أبعاده ومعاييره، حيث تتحقّق قيمته الفنية من خلال هذا التماثل والتشابه اللّفظي بصوره المختلفة الّذي يخلق نوعا من الجرس والتلاؤم الموسيقى، ووراء ذلك علاقة معنوية أرادها المبدع التأثير في نفس المتلقي ولا تتوقف قيمة الجناس عند إشاعة الموسيقى وإحداث النّغم الشجي بل يتعدّاها إلى إحكام الكلام وربط بعضه ببعض، مع ما فيه من إبهام المتلّقي بأن الكلمة الأخرى في الجناس ما هي إلاّ تكرار للأولى ، وإذا تأمّلها وجدها تحمل معنى مختلفا لمعنى الأولى.

وباعتبار الجناس أداة فنّية ذات طبيعة ترتكز على قاعدة صوتية إيقاعية، تمتدّ إلى أفاق تعبيرية دلالية ثرية، فإنّ الدّراسات اللّسانية الحديثة، اِهتمّت به بشكل كبير وخاصّة المدرسة الوظيفية، واِعتبرته من أهمّ مقومات التشكيل الصّوتي ومن ثمّ الدلالي للتركيب البليغ[٢].

جـ- تكرار الأصوات

ومن التوازيات الصوتية تكرار أصوات معينة أو تجانس أصوات معينة، ويفرق الدارسون بين مستويين في الإيحاء الرمزي للأصوات:

١- مستوى التراكم الصوتي: ويكون من خلال تكرار صوت معين على طول المقطع أو الفقرة أو القصيدة، بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي عليه شبكة دالة تنبني وفق علاقة إيحائية. ومن ذلك تكرار حروف الهمس الموحية بالضعف في وصفه لمن صغرت رغبته،

([١]) المصدر نفسه ، ص ٢٩٢

[٢]) توفيق ، بلخيري : التوازي في شعر ابن زيدون ، ص٣٠

وركن إلى الراحة: "وتمددت في فسح ساحات منازل الراحة، واستقرعت أبواب السلامة، وتمهدت وثارة الأمن، وتوسطت رباع العز"([1]).

سعى هذا التوجه إلى دراسة العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول، وقد أدخل تمام حسان ما عرف بالمحسنات اللفظية ضمن هذه العلاقة التي تتمثل في الرابطة التي تكون بين ما يقع عليه الحس الإنساني وتفسير الإنسان لهذا المحسوس[٢].

ويتحدث أصحاب هذا التوجه عن علم أصوات تعبيري يحلل ما ندركه بالغريزة، ويربط بين المشاعر من جهة، والتأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة من جهة أخرى[٣]، إلا أن هذه التأثيرات الصوتية لا تظهر إلا إذا أسعفتها العوامل الدلالية، ويجب أن نتجنب ما يوحيه معنى الكلمات، فربما نسبنا قيمة صوتية إلى تعبير ما لأن معناه يدعو إلى ذلك[٤].

ويعد النظام الصوتي داعما للمستوى المعجمي في لغة الشعر، لكن هذا لا يعني أن الأصوات منقردة تحمل معنى ما(٥) أو أن هناك مقاطع أو أصواتا توصف بالحزن أو بالفرح، فالطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تختلف تبعا للانفعال الذي يكون موجودا فعلا في ذلك الوقت(٦). ويكون ذلك من خلال اكتشاف مجموعات صوتية وثيقة الصلة بالموضوع

([1]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٣

(٢) تمام حسان – **الأصول، دراسة ابيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دار الشؤون الثقافية العامة العراق ، ١٩٨٨ م ، ص ٣١٨–٣٢٠

(٣) بالي، شارل– علم الأسلوب وعلم اللغة العام في كتاب **اتجاهات البحث الأسلوبي** اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م ص ٢١–٤٨، ص ٣٢،٣٣

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤

(٥) جونسون، بارتون– دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر،ترجمة سيد البحراوي ، **الفكر العربي** ، مجلد ٤ ، العددان ٢٥ ، ٢٦ ، بيروت، ١٩٨٢م ، ص ١٤٠–١٦١، ص ١٥٤

(٦) رتشاردز– **مبادئ النقد الأدبي** ،ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣م، ص ١٩١

دون أن نقرر دلالات الأصوات مسبقا(١)، فإذا حصلنا على ملاءمة بين المعاني والمشاعر والأصوات فإننا نكون قد تذوقنا الرسالة أو القصيدة صوتيا (٢).

٢- مستوى التجانس الصوتي: وهو ما يلمح بين الكلمات من تجانس بوصفه حصيلة لتحقيق أكبر قدر من التشابه الصوتي ، ويندرج ضمن هذا القسم المحاكاة الصوتية ، ومثال ذلك وصف عبد الحميد الكاتب لطغيان الفرات: "وافى كتابك أمير المؤمنين ، و(موار) الفرات (يجيش) بأرجائه ، (مطلخمة)أمواجه ، (متزايلا) في حجراته ، آذيه صخب، و(غطامطه) لجب، ٠٠٠٠ (فطخطخ) منازلهم."(٣)، إلا أن النقاد حينما أعطوا هذه الأحكام المعيارية في التشابه أو التماثل مبين الأصوات اللغوية ومحاكاتها لدلالته لم يربطوها بالسياق؛ فقد يستلزم السياق ألفاظا ثقيلة على السمع لرسم صورة طغيان الفرات كما مر بنا ، وفي هذه الحالة يكون اختيار مثل هذه الألفاظ موفقا وذا قيمة أسلوبية كبيرة.

ومن ذلك وصفه لكلاب الصيد: "فمرت (تحف) (حفيف) الريح عند هبوبها، (تسف) الأرض (سفا)، كاشفة عن آثارها، طالبة لخيارها، (حارشة) بأظفارها"(٤).

نجد في هذا المقطع من الرسالة أن صوت الحاء قد تكرر بشكل ملحوظ وفي أكثر من كلمة وهي: (تحف - حفيف - الريح — حارشة) وكذلك تكرر صوت الفاء تكررفي (تحف - حفيف- تسف- سفا ٠٠٠) وكذلك صوت الراء الذي ينمار بتكرار ترداد صوته أثناء النطق به، فنجد ست كلمات تكرر فيها صوت الحاء ، وسبع كلمات تكرر فيها حرف الفاء ، وسبع كلمات تكرر فيها حرف الراء ، وان دل هذا على شيء فإنما يدل على وجود تناغم صوتي في أرجاء المقطع يلفت نظر القارئ إلى جانب تحقيقه لأغراض دلالية منها مشاركة السامع للشاعر في إحساسه وفكره ، ومهارة الكاتب في انتقاء هذه الأصوات التي

(١) شريم، جوزيف - الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، **عالم الفكر**، مجلد٢٢، العددان ٣،٤، س ١٩٩٥م، الكويت ص ٩٤-١٣٥، ص ٩٧،٩٨،١٠٣

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٨، ١١٩

(٣) عباس، إحسان - عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ١٩٦

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧٠

تحاكيي فعلا في خفتها على لسان المؤلف وسمع المتلقي سرعة هذه الكلاب في انطلاقها وعدوها.([1])

تحدث البلاغيون عن أثر أصوات الكلمة في المتلقي، فمن المعاظلة اللفظية تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام مما يجعل النطق ثقيلا [٢]. كما تحدثوا عن ثقل الضمة على الواو، وثقل الكسرة على الياء[٣]، واستحسنوا الألفاظ الثلاثية وبعض الرباعية، واستقبحوا الألفاظ الخماسية [٤].

وقد يلجأ الكاتب إلى تكرار أصوات متقاربة في المخرج أو الصفات كالأصوات الصفيرية مثلا (ص- ز- س) والتي وجدت في المقطع التالي:

نجد من خلال ملاحظة المقطع السابق أن الكلمات الآتية : سمروني – السهل – السرور – المزهر – صليب – حزينة – قدس) قد اشتملت على الأصوات الصفيرية والتي من أهم صفاتها أحداثها لصوت متشابه في بينها وبالتالي فإن التناغم الصوتي واضح جليا في هذا المقطع.

٣- الأداءالصوتي : وثمة توجه ثالث قصر الأثر الأسلوبي لأصوات الكلمة على المتغيرات الناتجة عن المزاج والسلوك العضوي للمتكلم أثناء القراءة أوالمخاطبة أو الالقاء من جهة، وعلى المتغيرات الهادفة إلى إحداث أثر في السامع من جهة أخرى كظاهرة النبر وغيرها . أما الأصوات نفسها، فهي عناصر لغوية موضوعية قاعدية لا قيمة أسلوبية لها [٥]. ومن الواضح أن هذا التوجه يقوم أساسا على دراسة خصائص **الأداء** ، لذا لا أستطيع التمثيل له من خلال نص مكتوب.

([1]) انظر ابن سيدة :

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر ، جـ١، ص ٤٠١.

(٣) المصدر نفسه، جـ١، ص ٢٦٨، ٢٦٩.

(٤) المصدر نفسه، جـ١، ص ٣٦٤-٣٦٨.

(٥) جيرو، بيير- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي ، **فصول** ، مجلد ٩ ، العددان ٣ ، ٤ ، مصر ، ١٩٩١ م ، ص ٣٢٢- ٣٢٨ ، ص ٣٢٥.

ثانيا: التوازي البنوي (الصرفي)

لا تقتصر بنية التوازي على المستوى الصوتي ، وإنما تشمل بقية المستويات اللغوية ومنها المستوى الصرفي ، وذلك من خلال تكرار صيغة صرفية معينة مثل:

١. تكرار صيغة اسم الفاعل ومثال ذلك:

- كقوله في وصف حال الصيادين مع كلاب الصيد: "فمن (صائح) بها و(ناعر) ، و(هاتف) بها ، و(ناعق)... و(راكض)تحت مفره ، و(خافق) يطلبه الرمح ، و(طامح) يمنعه ، و(سانح) قد عارضه (بارح)"([١])

٢. تكرار اسم المفعول: ومثال ذلك:

- فيما يعتلج لي وعلي (بالمسرور) و(المحذور)([٢])
- والله (محمود) (مشكور)([٣])
- حجا (مبرورا) ، وعملا (مقبولا) ، وسعيا (مشكورا)([٤])

٣. تكرار اسم التفضيل (أفعل) ومثال ذلك:

- وأنت بالحق والطاعة والصدق (أسعد) ، ولديه بهذه (أجزل) و(أصدق)([٥])
- ولم يسمع بحج... كان (أسلم) راكبا وراجلا، و(أحشد) و(أشد) اجتهادا منه([٦])

٤. تكرار وزن المصدر كقوله: "صابرا نفسه على الأذى و(التكذيب)، داعيا لهم، (بالترغيب) و(الترهيب)"([١])

([١]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٧٠

([٢]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢

([٣]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦

([٤]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٩٢

(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦

٥. تكرار صيغة جمع المذكر السالم ومثال ذلك :

- أنتم وآباؤكم (المصدقون) بتنزيله ، و(المضاربون) على تأويله، وهم (الجاحدون) لجملته، و(المحرفون) لما أقروا به([٢])
- فكانوا (خائفين) و(لائذين) (مترقبين)([٣])

ومن الملحوظ أن عبد الحميد الكاتب وظف هذا النوع من التوازي للدلالة على المغايرة في المعنى مغايرة تفضي إلى التضاد لذا نراه يقول:

- في (ميسور) الأمور و(معسورها) ، و(محبوبها) و(مكرورها) ([٤])
- وضعيف أمركم (أقوى) من عزة جماعتهم، والحق بكم (أولى) وأنتم إليه (أقرب)، والله عليهم (أغضب)([٥])

ووظف هذا النوع من التوازي لاستقصاء تفاصيل المعنى كقوله في وصف كلاب الصيد:

- فمن (صائح) بها و(ناعر) ، و(هاتف) بها ، و(ناعق)٠٠٠و(راكض)تحت مفره، و(خافق) يطلبه الرمح، و(طامح) يمنعه، و(سانح) قد عارضه (بارح)([٦]).

ثالثا: التوازي المعجمي

١- تكرار الألفاظ

من التوازيات المعجمية تكرار الألفاظ ويذهب ابن رشيق القيرواني إلى أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وقد قام برصد بعض المواقف التي تستلزم تكرار بعض

([١]) المصدر نفسه ، ص ٢٦٦

([٢]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٠

([٣]) المصدر نفسه ، ص ٢١٢

([٤]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٧٥

([٥]) المصدر نفسه ، ص ١٩٩

([٦]) المصدر نفسه ، ص ٢٧٠

الألفاظ، منها: التشوق والاستعذاب، والتنويه، والتقرير، والتوبيخ، والتعظيم، والوعيد، والتهديد، والازدراء والتهكم، والتوبيخ(١)، وقد تبعه ابن الأثير في هذا التقسيم الثنائي وزاد عليه(٢).

وحرص البلاغيون على إطلاق مصطلحات معينة على بعض أنماط التكرار، فإذا كانت إحدى الكلمتين المتكررتين في آخر البيت والأخرى قبلها سمى ذلك تصديراً(٣). وقد فرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، فالتصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، والترديد يقع في أضعاف البيت(٤).

وتبع كثير من المحدثين القدماء في تقسيمهم، فالتصدير لديهم من المظاهر الخاصة بالمقطع ويكون برد أعجاز الكلام على صدوره مما يسهل استخراج قوافي الشعر(٥) ، وهو بذلك يجسد قانون التناسب بين عناصر الشعر الأربعة وهي: (الوزن والقافية والمعنى واللفظ) تجسيداً متوازنا دقيقا معتمدا تحقيق بنية البيت المغلقة التامة حرصا على تجسيد صورته التركيبية الموروثة(٦)، أما الترديد فيكون من خلال إعادة اللفظ ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله استعماله ليس موجودا في استعماله أولا، ويرجع ذلك إلى السياق الذي ورد فيه اللفظ(٧).

وتجاهل أحد الباحثين هذه التقسيمات القديمة وعدها من أصناف التكرار اللفظي، ورصد بعض هذه الأصناف، وأدخل فيها الجناس الاشتقاقي(٨).

---

(١) ابن رشيق القيرواني – العمدة ، ج٢، ص٧٣-٧٦

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين- المثل السائر ، ج٣، ص٤-٢٥

(٣) ابن رشيق القيرواني- العمدة، ج٢، ص٣

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٣٣٣، ج٢، ص٣

(٥)الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص٨٧

(٦) جيرو، بيير- الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير، ترجمة منذر عياشي، **فصول** ، مجلد ٩ ، العددان ٣ ٣ ، ٤ ، مصر ، ١٩٩١ م ، ص ٣٢٢- ٣٢٨ ، ص ٣٢٥

١٩٨٧م، ص٨٢-٩٩ ص٩١

(٧)الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٦٠

(٨)كنوني، محمد – اللغة الشعرية. ص١٢٤-١٣٤.

وإذا كان من الممكن فهم المسوغات التي دعت البلاغيين إلى الفصل بين التصدير والترديد فإنه من غير الممكن قبول هذا التقسيم بناء على كون الترديد يكون بإعادة اللفظ بفارق دلالي جزئي، لأن التصدير يشترك في ذلك أيضاً من الناحية الدلالية.

ومن أهم هذه الأفكار الناتجة عن توالي القرائن المتوازية تأكيد المعنى الذي يأتي على ثلاث صور:

١. تأكيد المعنى نفسه: ويكون من خلال تكرار اللفظ . ومن ذلك قوله: "أتعب (قدمك)، فكم (قدم) قدمك"(١) وهو ما عرف في البلاغة القديمة بالتذييل .فالجزء الثاني من العبارة مؤكد للجزء الأول ، وغالبا ما يشتمل الجزء الثاني على كلمة وردت في الجزء الأول أو على أحد اشتقاقاتها.

٢. نمو المعنى: يرى الناقد الجمالي جيروم ستولينتز أن تعرف المرء إلى ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، كما أنه من الممكن أن تبنى عناصر جديدة حول نواة التشابه ،إن تعاقب العناصر الجديدة بلا انقطاع يفوق طاقة الانتباه على الاستيعاب، أما تعرف المرء ما سبق له أن صادفه يثبت تجربته، ويساعد على بناء عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه. ودون ذلك سيبدو كل شيء جديدا بلا رابطة تجمع أجزاءه، وسيكون الانتباه حائرا مشتتا (٢). ومثال ذلك قوله: "(يعزهم) و(يعز) من (يعزهم)"(٣)، وعرفت هذه الظاهرة في البلاغة القديمة بالترديد ، وتمثل القرينة الأولى (يعزهم) نواة التشابه ، أما القرينتان الأخريان فقد عملتا على تطوير المعنى ونموه . ومن ذلك أيضا قوله : "لأن يد الله (حق) ، و

---

(١)عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٩٢

(٢) ستولينتز، جيروم– **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية** ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨١م ، ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦.

(٣) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٣٠١

(الحق) بكم أولى"(١)، فكلمة (حق) الأولى هي نواة التشابه ، والعبارة الثانية طورت المعنى على أسلوب الإطناب ، لكنه إطناب قائم على ترديد كلمة وردت في القسم الأول من العبارة.

٣. تقابل المعنى: وفي هذه الحالة ترد القرينة الثانية منفية بـ (لا) أو (لم) أو (ليس) كقوله في الرد على مستميح: "قد (نفد) ما عندنا لمثلك، فارغب إلى من لا (ينفد) ما عنده"([٢]).

٢- الاطراد

ومن التوازيات المعجمية الاطراد، ويعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر"(٣) وقد ذهب أحمد مطلوب إلى أن عدم قصر الاطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن(٤).

يمكن تقسيم ظاهرة الاطراد بناء على عدد الدوال المتتابعة كالآتي:

١. الاطراد الثلاثي: يميل عبد الحميد الكاتب إلى اطراد ثلاثة دوال متتالية والشواهد على ذلك كثيرة:

- ثم يترامى إلى (الشكاة) و(السخطة) و(الغضب)([٥])
- وما جعل الله فيها من (السعة) و(العصمة) و(المخرج)([١])

([١]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ١٩٩

([٢]) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩

(٣) ابن رشيق القيرواني- العمدة ، جـ٢، ص ٨٢.

(٤) مطلوب، أحمد – **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، ٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م. مادة اطراد.

(٥) عباس ،إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢١٠

- ونستشف بلاء بين (أحفار) و(دكادك) و(خناذيذ)([٢])
- مؤثرا (للعفاف) و(العدل) و(الإنصاف)([٣])
- وليحذر (السقطة) و(الزلة) و(الملال)([٤])
- وليكن في مجلسه (متواضعا) (حليما) (لينا)([٥])
- وأشده نكاية في مأزق (مخالف) و(ناكث) و(ناكب)([٦])

٢. الاطراد الرباعي : ويأتي في المرتبة الثانية من حيث الشيوع في رسائل عبد الحميد، من ذلك

- وكان من ذلك في (أمن) و(نجاة)و(سلامة)و(عافية)([٧])
- فلم نر (صيدا) و(عشبا) و(نزهة) و(حسنا)([٨])
- فجعلنا نسلك منها (حزونا) و(وعورا) و(جدوبا) و(قفرا)([٩])
- أهل (الأدب) و(المروءة) و(الحلم) و(الروية)([١٠])

([١]) المصدر نفسه ، ص ٢١٢

([٢]) المصدر نفسه ، ص ٢٧١

([٣]) المصدر نفسه ، ص ٢٨٢

([٤]) المصدر نفسه ، ص ٢٨٤

([٥]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٨٥

([٦]) المصدر نفسه ، ص ٣٠١

([٧]) المصدر نفسه ، ص ٢١٢

([٨]) المصدر نفسه ، ص ٢٧١

([٩]) المصدر نفسه ، ص ٢٧١

([١٠]) المصدر نفسه، ص ٢٨١

٣. الاطراد الخماسي، ومنه: "ثم توكل لهم (بالحفظ) و(الدفع) و(النصر) و(القهر) و(الظهور)"([١])

٤. الاطراد السداسي، ومثال ذلك: قس بين منازل أهل الفضل في (الدين) و(الحجى) و(الرأي) و(العقل) و(التدبير) و(الصيت)([٢])

٥. الاطراد السباعي، ومنه: "ولا يجوزن الرجل منكم في (مجلسه) و(ملبسه) و(مركبه) و(مطعمه) و(مشربه) و(بنائه) و(خدمه)"([٣])

٦. الاطراد الثماني، كقوله: من ذوي الخير في (القناعة) و(العفاف) و(النزاهة) و(الفهم) و(الوقار) و(العصمة) و(الورع) و(البصر) بوجوه القضايا"([٤])

٧. اطراد عشرة دوال: ومما يلفت الانتباه أن عبد الحميد الكاتب بنى هذا النوع من الاطراد على تضاد كل دالين متجاورين وذلك في قوله: "في حال (الرخاء والشدة) و(الحرمان والمواساة) و(الإحسان والإساءة) و(الغضب والرضى) و(السراء والضراء)"([٥])

ويعمل الأدباء على التدرج في ترتيب الدوال بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية متصلة فيما بينها، وقد تضيق هذه الحقول، أو تتسع بناء على منازل الدوال من نظائرها، وفي هذه الحالة يعمل القارئ على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول والثاني حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين(٦).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١١

([٢]) المصدر نفسه، ص ٢٣٣ ، ٢٣٤

([٣]) المصدر نفسه، ص ٢٨٦

([٤]) المصدر نفسه، ص ٢٤٥

([٥]) المصدر نفسه، ص ٢٨٤

(٦) الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٣٣

- ومثال ذلك قوله: "وأوعز إليهم (ناهيا) و(واعظا) و(زاجرا)"([1]) فالوعظ والنهي والزجر ثلاثة مستويات في النصيحة.
- ومن ذلك أيضا: "وجعل (الخزي) و(الذلة) و(الصغار) على أهل (الباطل) و(الخلاف) و(المعصية)"([2]) فالخلاف معصية، وأهل المعاصي هم أهل الباطل.
- ومن ذلك: "وأن يلهم رعيته (الطاعة) و(الوفاء) و(المناصحة)"([3]) فطاعة ولي الأمر لا تتنافى مع المناصحة، بل هي دليل الوفاء.
- وكذلك قوله: "فانتخب ... رجالا ذوي (نجدة) و(بأس) و(صرامة) و(خبرة)"([4]) و(خبرة)"([4]) فالصرامة والخبرة مؤهلات معنوية، والنجدة والبأس مؤهلات مادية.

وقد تطَّرد الأسماء في السياق الواحد دون أن تخضع لترتيب معين، وهذا يدل على غزارة الأفكار لدى الأديب ولذا استعصت عليه حصرا وترتيبا، وفي هذه الحالة تتنوع الاتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها(٥).

- من ذلك قوله: "وجعل المعصية (شقاء) و(خسارا)و(تبارا)و(سببا) لكل (نقص) و(أزل) و(هوان) و(حسرة)."([6]) فلا يبدو أن ثمة ترتيبا معينا في ذهن الكاتب، وإنما هي غزارة في الأفكار. وكذلك قوله: "وجعله (رحمة) و(كرامة) و(نجاة) و(سعادة)"([7]). والأمثلة كثيرة جداً.

([1]) عباس، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٦٦

([2]) المصدر نفسه، ص ٢٧١

([3]) المصدر نفسه، ص ٢١٣

([4]) المصدر نفسه ، ص ٢٤٦

(٥) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٣٧.

([6]) عباس، إحسان: عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢١٢

([7]) المصدر نفسه ، ص ٢٧٤

وسواء أتدرج الكاتب في ترتيب الألفاظ أم لم يتدرج فإن هذه الظاهرة تكشف عن صراع المعنى مع النظام اللغوي، لذا خرجت الذات بصيغة مصالحة تتمثل في تكثيف العبارة ومنح القارئ فرصة ملء الفراغات والإسهام في تكوين النص.

رابعاً: التوازي التركيبي (النحوي)

هو تكرارٌ للطريقة التي تبنى بها الجمل وأشباه الجمل ، ولنظمِ الجُملِ وأشباه الجمل وتركيبها النحوي على كيفيّةٍ واحدةٍ، مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألّف منها الجمل وأشباهها ، حيث تبنى بشكل متوازٍ في الشعر أساسًا، وفي النثر الفني على وفق هذا المفهوم.

وإذا حاولنا الربط بين مفهوم التكرار التركيبي، ومفهوم التوازي ، فإنّ تكرار نظم الجمل وأشباهها، يعدّ نوعًا من التوازي في هذا المستوى.

فحين يرد محتوى في تركيب نحوي ما، ثمّ يرد محتوى آخر في التركيب نفسه فإنّ هذا يعدّ وسيلة سبك، إذ فيه تكرار للبنية النحوية، مما يشكّل التوازي.([1])

ويقول الباحث البولندي أوستر ليتز: "إنّ التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارًا غير كامل"، لأنّ التوازي مركّب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلّا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط مع الأوّل بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل([2]).

منه قوله تعالى: ﴿وَوَجَدَكَ ضَالّاً فَهَدَى* وَوَجَدَكَ عَائِلاً فَأَغْنَى﴾ سورة الضحى: 7-8، وقوله: ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ * وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴾ الضحى: ٩-١.

([1]) فجال، أنس محمود: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني، رسالة دكتوراه، مخطوطة، كلية اللغات، جامعة صنعاء، ١٤٣٠هـ، ص٢٥، http://iwan.fajjal.com/newthread.php?do=newthread&f=25

([2]) المرجع السابق، ص٢٥ http://iwan.fajjal.com/newthread.php?do=newthread&f=25

ثمة بنية إيقاعية فرعية قائمة على التوازي الحر، ولا تخضع في تكوينها لمبدأ التعاقب المطرد داخل الزمن، ودرس البلاغيون هذه الظواهر الإيقاعية الحرة تحت مسميات عدة، فتحدثوا عن الموازنة: "وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"(١). كما تحدثوا عن التقطيع وهو من أنواع التقسيم، ولا يختلف عن الموازنة إلا في كونه يتجاوز التقسيم الثنائي إلى تقسيم ثلاثي ورباعي، وخماسي، وسداسي،وهكذا ، فالتقسيم هو استقصاء الشاعر جميع ما ابتدأ به(٢) كأن يذكر شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له(٣). هذا إن كان التوازي داخل نطاق البيت الشعري، أما إن وجد بين أوائل الأبيات المتتالية سموه التطريز(٤).

ومن مكونات هذه البنية الفرعية التوازي النحوي ويعرف بأنه: "شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر miembros متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي، فالكل يتوزع في عناصر أو أجزاء ترتبط نحويا وإيقاعيا فيما بينها، وهي ظاهرة رئيسة في الشعر... تؤكد بقاء شكل الرسالة"(٥). ولا يعد كل تكرار للأصوات والمدلولات توازيا فلا بد من أن تكون هذه التكافؤات الصوتية والدلالية موضوعة نسقيا في أوضاع متكافئة في السلسلة(٦). فالتوازي يستلزم وضع عناصر لغوية متكافئة صوتياً أو دلالياً في أوضاع متكافئة نحوياً وإيقاعيا(٧).

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر ، ج١، ٣٧٧

(٢) ابن رشيق– العمدة.، ج٢، ص٢٠، ٢٥

(٣) السكاكي، مفتاح العلوم ، ص١٨٠

(٤) العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ /٩٧٤م)– **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م، ص٤٢٥

(٥) إيفانكوس، خوسيه– **نظرية اللغة الأدبية**،ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ١٩٩١م ، ص٢٠١

(٦) المصدر نفسه، ص٢١٩

(٧) المصدر نفسه، ص٢١٧

ويمكن التفريق بين نمطين رئيسيين من التوازي النحوي: التوازي النحوي الأفقي، والتوازي النحوي الرأسي، ويشمل التوازي النحوي الأفقي ما عرف بالموازنة والتقطيع أو التقسيم، في حين يشمل التوازي النحوي الرأسي ما عرف بالتطريز وهو خاص بالشعر.

ويندرج ضمن التوازي النحوي الأفقي كل العناصر اللغوية المتماثلة نحويا وكميا في نطاق الجملة أو العبارة اللغوية ، سواء أكان انقسامها ثنائيا، أم ثلاثياً، أم رباعياً، أم خماسياً.

١. التوازي الثنائي، ومنه: "(أصاب الدنيا من حذرها)، و(أصابت الدنيا من أمنها)".([١])

٢. التوازي الثلاثي، ومنه: "وأن يجعل ما وهب لنا من سلامته والمدة في عمره، (موصولا بالزيادة)، (مقرونا بالعافية)، (محوطا من المكروه).([٢])

٣. التوازي الرباعي، كقوله في وصف الزوجة: "فإن في لطفها من محاظي البر، و(الزيادة في الصلة)، و(النماء في العدد)، و(الرضى للرب)، و(الجمال في الدنيا) ما يرجع بك الرشد إليه، غالبا لك على الغواية المردية" ([٣])

٤. التوازي الخماسي، كقوله في مجاهدة الأهواء: "وجاهدها إذا تناصرت عليك (بعزم صادق لا ونية فيه)، و(حزم نافذ لا مثنوية لرأيك بعد إصداره)، و(صدق غالب لا

([١]) عباس، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٩١ وثمة شواهد كثيرة على التوازي الثنائي مبثوثة في الصفحات: ص ١٩٢ ،١٩٦ ، ٢٠٣ ،٢٠٩ ،٢١٠ ، ٢١٩ ،٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٦٦ ، ٢٧٠ ، ٢٩٠

([٢]) عباس، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٠٢ وثمة شواهد كثيرة على التوازي الثلاثي مبثوثة في الصفحات: ص ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣٩ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٦٨ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٦ ، ٢٨٩

([٣]) المصدر نفسه ص ١٩٣ وثمة شواهد كثيرة على التوازي الرباعي مبثوثة في الصفحات: ص ١٩٣ ، ١٩٥ ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٩ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤، ٢٧٧ ، ٢٨٢

مطمع في تكذيبه)، و(مضاءة صارمة لا أناة معها)، و(نية صحيحة لا خلجة شك فيها)".([1])

٥. التوازي السداسي: كقوله في وصف الصديق: "يرى (تعبه غنما)، و(نصبه دعة)، و(كلفة فائدة)، و(عمله مقصرا)، و(سعيه مفرطا)، و(اجتهاده مضيعا)".([2])

٦. التوازي السباعي: كقوله محذرا من الركون إلى الراحة: "لا تدخلك (مشقة البعد)، ولا(ذلة السفر)، ولا (كآبة الغربة)، ولا(اغتراب الدار)، ولا (سوء تجهم الآذن)، ولا (ضجر الطلب)، ولا (تعب شره النفس)". ([3])

٧. التوازي الثماني: كقوله في وصف القاضي العادل: "(عدل الأمانة)، (عفيف الطعمة)، (حسن الإنصات)، (فهم القلب)، (ورع الضمير)، (متخشع السمت)، (بادي الوقار)، (محتسبا للخير)".([4])

٨. التوازي بين أحد عشر تركيبا: كقوله في فضل طاعة الله في عباده: "و(عاصمك من كل سبة)، و(منجيك من كل هوة)، و(ناعشك من كل صرعة)، و(مقيلك من كل كبوة)، و(دارئ عنك كل شبهة)، و(مذهب عنك لطخة كل شك)، و(مقويك بكل أيد ومكيدة)، و(معزك في كل معترك قتال)، و(مؤيدك في كل مجمع لقاء)، و(كالئك عند كل فتنة مغشية)، و(حافظك من كل شبهة مردية).([5])

([1]) المصدر نفسه ص ٢١٩ومن شواهد التوازي الخماسي ما ورد في الصفحات : ص٢١٠ ، ٢١٩ ، ٢٢٣ ، ٢٤١ ، ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٦٨ ، ٢٧٧ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥

([2]) المصدر نفسه ، ص ٢٧٧، وورد التوازي السداسي في ص ٢٢١، ٢٨٢

([3]) المصدر نفسه ص ٢٠٣ ومن شواهد التوازي السباعي ما ورد في الصفحات : ص ٢٧٢ ،٢٧٧ ، ٢٧٩

([4]) المصدر نفسه ، ص ٢٤٥ وورد التوازي السباعي في مثال آخر ص ٢٣٥

(٥) المصدر نفسه ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ وورد (التوازي بين أحد عشر تركيبا) في ص ٢٣٨، ٢٣٩

٩. التوازي بين ثلاثة عشر تركيبا: من ذلك تعداده لصفات من يتولى الشرطة: "فول شرطتك وأمر عسكرك، أوثق قوادك عندك، و(آمنهم نصيحة)، و(أنفذهم بصيرة) في طاعتك، و(أقواهم شكيمة) في أمرك، و(أمضاهم صريمة)، و(أصدقهم عفافا)، و(أجزأهم غناء)، و(أكفاهم أمانة)، و(أصحهم ضميرا)، و(أرضاهم دينا)، و(أحمدهم عند الجماعة خلقا)، و(أعطفهم على جماعتهم رأفة)، و(أحسنهم لهم نظرا)، و(أشدهم في دين الله وحقه صلابة)"([١]).

١٠. التوازي بين أربعة عشر تركيبا كقوله في وصف الجواري البربريات: "وتوخ أثر الجمال مع (شطاط الأبدان)، و(ظهور الألوان)، و(امتداد القوام)، و(لين الأجساد)، و(سعة الصدور)، و(سهولة الخدود)، و(نجالة الأعين)، و(صغر الأفواه)، و(حسن الثغور)، و(رخامة الأصوات)، و(جثول الفروع)، و(دقة الأنامل)، و(سبوط القصب)، و(خدالة الأسوق)"([٢]).

١١. التوازي بين خمسة عشر تركيبا كقوله في وصف الدروع: "(ماذية الحديد)،(شاكة النسج)، (متقاربة الحلق)، (متلاحمة المسامير)، وأسوق الحديد، (مموهة الركب)، (محكمة الطبع)، (خفيفة الصوغ).... (رقاق المعاطف)... (فارسية الصوغ)، (خالصة الجوهر)، (سابغة الملبس)، (واقية الجنن)، (مستديرة الطبع)، (مبهمة السرد)، (وافية الوزن)"([٣]).

وتكمن القيمة الأسلوبية للتوازيات النحوية في سلسلة علاقات التوازي وعلاقات التقابل بين القرائن من جهة والسياقات المجاورة لها من جهة أخرى، فالسياق الأسلوبي نسق

([١]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٤٣

([٢]) المصدر نفسه ص ٢٠٨وورد التوازي بين أربعة عشر تركيبا في ص ٢٠٩

([٣]) المصدر نفسه ص ٢٤٦ وورد التوازي بين خمسة عشر تركيبا في ص ٢٤٦

لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيرا أسلوبيا، فقيمة المقابلة الأسلوبية ترجع إلى تلك العلاقة بين العنصرين المتضادين المتتابعين(١).

ويتضح ذلك من خلال مزج عبد الحميد الكاتب بين توازيين مختلفين من حيث البنية التركيبية ومثال ذلك قوله في وصف الطرائد : " وأعجزنا البهر عن اللحاق بها ، (لتفاوت سبقها) ،و(منقطع هربها) ، و(متفرق سبلها) ، ثم آل بنا ذلك إلى (حسن الظفر)، و(تناول الأرب)، و(نهاية الطرب)"(٢)ز فقد عمد الكاتب إلى تغيير البنية التركيبية في المجموعة الثانية من خلال التخلي عن الضمير (ها).

كما تجدر الإشارة إلى إيثار الكاتب عقد التوازي بين التراكيب النحوية التي تتكون من شكلين حرين كحد أدنى مرتبطين في عبارة (كالمضاف والمضاف إليه) على الجمل ، فالجملة شكل لغوي مستقل ليس مضمنا من قبل أي تركيب نحوي في أي شكل لغوي أكبر، أي أن كل جملة تركيب نحوي و لا عكس، وهذا بالطبع يجعل القرائن المتوازية قصيرة ، مما يبرز وقعها الإيقاعي.

أما عن الوظيفة الدلالية التي قام بها التوازي النحوي فهي:

- تأكيد المعنى بمعنى مقارب له: ويظهر في التوازي النحوي الثنائي كقوله في وصف الطير في الروضة: "(لم يذعرهن صائد) و (لا اقتنصهن قانص)."(٣) وعرفت هذه الظاهرة باسم **الموازنة**.
- تقابل المعنى: ويظهر في التوازي النحوي الثنائي كقوله في وصف الجواسيس: "(فنصحوا لك وغشوا عدوك)و(غشوك ونصحوا عدوك)"(٤) وهو ما عرف في البلاغة القديمة **بالمقابلة** .

---

(١) ريفاتير، ميكل : "معايير لتحليل الأسلوب" **في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي اختيار وترجمة وإضافة**، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ١٢٣-١٥٣ ، ص١٤٨

(٢) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٤٦

(٣) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ، ص ٢٧٠

(٤) الصدر نفسه ، ص ٢٤١

- يوظف **التوازي النحوي الثلاثي والرباعي**... إلخ في تفصيل المعنى من خلال قيام كل قرينة بالدلالة على جانب من المعنى العام بحيث تشكل القرائن مجتمعة صورة مكتملة للمعنى. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا ، ولعل أبلغها ما مر بنا من وصفه للدروع الذي امتد إلى ١٥ تركيبا لاستقصاء تفاصيل المعنى . وعرفت هذه الظاهرة باسم **حسن التقسيم**.

خامساً: التوازي الدلالي

علاقات **التوازي الدلالي** هي علاقات تعني التقارب بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل لوجود داع يسمح بوضعهما على صعيد واحد، فالتوازي الدلالي مبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، وفي هذه الحال يقوم المرسل بعملية التأليف، ويعمل المرسل إليه على التحليل، وتستلزم عملية التأليف تجربة واسعة حتى يتسنى إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والصور الواصفة لا تكاد تقترن حتى تنطق[١]. وتتمثل هذه العلاقات في **التشبيه والاستعارة**.

إن إدراك الاستعمال المجازي لا يتأتى إلا بالرجوع إلى السياق رغم أنه يكمن في كلمة واحدة تزرع في سياق لا يتوافق معناها المعجمي معه(٢) ومن ذلك الاستعارة لكونها قائمة على الفواصل اللغوية بين الحقول الدلالية، وهذا ما يفسر صدمة المجاز لدى معظم قراء الأدب مع وجود فروق فيما بينهم(٣)، إلا أن الاستعارة تقدم أقل عدد ممكن من عناصر الدلالة المشتركة بين المعنى الأصلي للكلمة واستخدامها الاستعاري دون أن تصل إلى درجة

(١) الطرابلسي- خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص١٤٢

(٢) المهيري ، عبد القادر – البلاغة العامة، **حوليات الجامعة التونسية**، ع٨، تونس ١٩٧١م، ص٢٠٧، ٢٢١ ص٢١٩.

(٣) الداية ، فايز – جماليات الأسلوب ، ص١٤٣

الإلغاز، فكلما كانت العلاقات القائمة بين الجانبين بعيدة دقيقة كانت الصورة أقوى شعرياً(١). وهذا يعني أن صانع الاستعارة يتوافر له قدر كبير من القصد الواعي(٢).

وتكمن القيمة الأسلوبية للاستعارة في سلسلة علاقات التوازي وعلاقات التقابل بين القرائن من جهة والسياقات المجاورة لها من جهة أخرى، فالسياق الأسلوبي نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، ويعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيرا أسلوبيا، فقيمة المقابلة الأسلوبية ترجع إلى تلك العلاقة بين العنصرين المتضادين المتتابعين(٣).

والسياق الأسلوبي ذو امتداد محدود جدا يحدده تذكر ما سبقت لنا قراءته، وإدراك ما نقرؤه فعلا، ويمكن التمثيل له بالمخطط التالي:

سياق ← منحى أسلوبي ← عودة إلى السياق

تعبير عادي← مبالغة ← تعبير عادي

لكن من الممكن أن ينشئ المنحى الأسلوبي نسقا جديداً ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية، ويمثل له بالمخطط التالي:

سياق ← منحى أسلوبي يشكل سياقا جديدا ← منحى أسلوبي

تعبير عادي← مبالغة ← سياق يعتمد المبالغة ← تقليل(٤)

وبناء على ذلك يمكن التفريق بين نوعين رئيسيين من السياق الأسلوبي للصورة التشبيهية و الصورة الاستعارية وهما:

---

(١) فضل، صلاح – **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته** ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٥ ، ص٢٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٢٢

(٣) ريفاتير، ميكل– معايير لتحليل الأسلوب ، ص ١٤٨

(٤) المصدر نفسه، ص١٤٩ ، ١٥٠

أولاً: السياق الأسلوبي الصغير: وهو ما عرف لدى البلاغيين "بالاستعارة **المطلقة**" إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام(١)، وتتمثل في بروز دلالة لفظة من سياق غريب عنها، فيقع التصادم بين مؤداها القديم والموقف الجديد الذي استدعاها، فيتحقق عنصر المفاجأة لانكسار التتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق(٢). ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالاستعارة **المجردة** متى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له أو تفريع كلام ملائم له.

ولا يختلف كون السياق الأسلوبي صغيراً سواء أبرزت دلالة لفظة في سياق غريب عنها أم برزت دلالة تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة التوازي مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي، أي ما يعرف بالاستعارة **التمثيلية**(٣).

ثانياً: السياق الأسلوبي الكبير: ويشمل ما عرف بالاستعارة **المرشحة** متى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه(٤) وليس الترشيح ولا التجريد من قبيل القرائن لأنهما لا يكونان إلا بعد استيفاء القرينة أي بعد استيفاء قطبي المفارقة المعجمية.(٥)

وما يهمني في هذه الفصلة هو الإشارة إلى قيام تشبيهات عبد الحميد الكاتب واستعاراته على السياق الأسلوبي الكبير ، وهذا بالطبع ، يسهم في نمو الصورة الفنية ، على الرغم من أن التشبيه والاستعارة لم يشكلا ظاهرة لافتة للانتباه في رسائله من حيث **الكم** ، فكاتبنا يميل إلى التوازيات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية لأن وقعها على الأذن واضح ، ولكنهما شكلا ظاهرة بارزة من حيث **الكيف** ، من خلال تعهد الكاتب لصوره ، ورعايتها ، وتعقيب الصفات الملائمة لها.

---

(١) السكاكي- مفتاح العلوم ، ص١٦٣

(٢) الداية ، فايز: **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، ط ٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٠م، ص١١٩،١٢٠

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: (ت ٤٧١ هـ /١٠٥٠م) **دلائل الإعجاز** ، تصحيح وتعليق محمد عبده ومحمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ص٥٨، ٥٩

(٤) السكاكي- مفتاح العلوم ، ص١٦٣

(٥) حسان- الأصول ، ص٣٧٦

فلو بدأت بالتشبيه لطالعتني الصور التالية:

- " إذا صحب أحدكم رجلاً فليستشف خلائقه ، كما يستشف الثوب يشتريه لنفسه ، ... فقد عرفتم أن سائس البهيمة إذا كان حاذقا بسياستها ، التمس معرفة أخلاقها ، فإن كانت رموحا اتقاها من قبل رجلها ، وإن كانت جموحا لم يهجها إذا ركبها ، وإذا كانت شموسا توقاها من ناحية يدها ، وإن خاف منها عضاضا ، توقاها من ناحية رأسها ، وإن كانت حرونا لم يلاحها ، وتتبع هواها في طريقها ، وإن استمرت عطفها ، فيسلس له قيادها"([1]).
- "الخط بلا نقط ولا إعجام ، كالأرض الملساء ، والمنقوط المعجم كالروضة المنورة"([2]).
- "خير الكلام ما كان لفظه فحلا، ومعناه بكرا"([3]).
- "القلم شجرة ثمرها الألفاظ ، والفكر بحر لؤلؤه الحكمة ، والبلاغة منهل فيه ري العقول الظامئة، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة"([4]).

ومن الاستعارات ذات السياق الأسلوبي الكبير:

- "وتمددت في فسح ساحات منازل الراحة ، واستقرعت أبواب السلامة ، وتمهدت وثارة الأمن، وتوسطت رباع العز"([5]).

([1]) عباس ، إحسان – عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله، ص ٢٨٥

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٢

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٠

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٠

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣

- " فإن الفتنة تستشرف بأهلها ، متشوفة بآنق منظر، وأزين ملبس، تجرر لهم أذيالها، وتعدهم تتابع لذاتها ، حتى ترمي بهم في حومات أمواجها مسلمة لهم ، تعدهم الكذب ، وتمنيهم الخدع"([1]).
- "فإن الله جعل الدنيا محفوفة بالكره والسرور... فمن درت له بحلاوتها ، وساعده الحظ فيها، سكن إليها ، وأقام عليها ، ومن قرصته بأظفارها ، وعضته بأنيابها ، وتوطأته بثقلها ، قلاها نافرا عنها ، وذمها ساخطا عليها ، وشكاها مستزيدا منها"([2]).
- " ثم برزت الشمس طالعة ، وانكشفت من السحاب مسفرة ، فتلألأت الأشجار ، وضحك النوار ، وانجلت الأبصار ، فلن نر منظرا أحسن حسنا ، ولا مرموقا أشبه شكلا ، من ابتسام نور الشمس عن اخضرار زهرة الرياض"([3]).

- وله في وصف الإخاء " وبنيت دعائمه على أساس البر ، ثم أهَدَ البناءَ حرير التواصل ، وشيده مستعذب العشرة ، فادعم قويا ، وصفا مونكا ، وأخلصته المقة منعطفة ، وسكنت له القلوب أنيسة".([4])

خاتمة

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن أخلص إلى أن السر في تميز أسلوب عبد الحميد الكاتب ، حتى قيل إن الكتابة بدأت به يكمن في توافر درجة عالية من الشعرية في نثره ، وتقوم هذه الشعرية على مبدأ إسقاط التماثل على المتوالية التركيبية كما يرى ياكبسون ، ولهذا التماثل تجليات في

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٣

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٨، ٢٧٩

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٩

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧٦

مستويات عدة من مستويات التحليل الأسلوبي الوظيفي، كالمستوى الصوتي الذي يشمل الحديث عن السجع والجناس وتكرار الأصوات ، والمستوى الصرفي البنوي الذي يشمل بنية الألفاظ وتشكلها وقوالبها وأثره في ترادف المعنى ومغايرته، والمستوى المعجمي ، ويشمل الحديث عن تكرار الألفاظ واطرداها ، والمستوى النحوي التركيبي ، ويندرج ضمنه ما عرف بالموازنة والمقابلة ، وحسن التقسيم والتطريز ، والمستوى الدلالي ويندرج ضمنه كل من التشبيه والاستعارة.

ولم تكن هذه التوازيات بمعزل عن الدلالة ، ففي التوازي الصوتي عمل السجع على إبراز الدور الدلالي للألفاظ ، وعمل الجناس على إظهار المغايرة في المعنى مع التكامل ، وأظهر التراكم الصوتي شبكة دالة بين الألفاظ تنبني وفق علاقة إيحائية ، وأسهم التجانس الصوتي في تحقيق أكبر حصيلة من التشابه الصوتي لإظهار المحاكاة الصوتية ، أما التوازي الصرفي فقد عمل على إظهار المغايرة في المعنى مع التضاد ، وفي التوازي النحوي كان لتكرار الألفاظ دور في تأكيد المعنى ، أو نموه ، كما كان لاطراد الألفاظ دور في ترتيبها بأشكال خاضعة لحقول دلالية ، وحين تستعصي على الترتيب تدل على غزارة الأفكار ، وتنوعت دلالات التوازي النحوي ، فقد دل التوازي الثنائي على تأكيد المعنى بمعنى مقارب ، أو تقابل المعنى ، في حين أسهم التوازي الثلاثي في تفصيل المعنى ، وفي التوازي الدلالي كان للمستوى المجازي من تشبيهات متعددة ، واستعارات وكنايات متنوعة، طاقة لامحدودة في تشكيل المعاني وإبداعهاوشحنها بالإيحاءات والجماليات العقلية والشعورية الا محدودة.

وعلى الرغم من أن التوازي الدلالي لم يشكل ظاهرة لافتة للانتباه في رسائله من حيث **الكم** – لأن عبد الحميد الكاتب يميل إلى التوازيات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية لوقعها الصوتي على الأذن – إلا أنه شكل ظاهرة بارزة من حيث **الكيف** ، من خلال تعهد الكاتب لصوره ، ورعايتها ، وتعقيب الصفات الملائمة لها مما شكل سياقا أسلوبيا كبيرا لها.

المصادر والمراجع

– ابن الأثير، ضياء الدين– (ت٦٣٧هـ/ ١٢١٦ م): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٤م، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة ، جـ١، ص ٣٤٢

– ايخنباوم: "نظرية المنهج الشكلي في كتاب نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس" ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ،الرباط ،١٩٨٢م ص ٣٠–٧٥، ص ٥٩،٦٠

– إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب،القاهرة ١٩٩٢ م ، ص ٢٠١

– بالي، شارل: "علم الأسلوب وعلم اللغة العام " ،في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ،اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م ص ٢١–٤٨، ص ٣٢،٣٣

– بنيس ، محمد: الشعر العربي الحديث ، ٢م، ط١، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م.ص ١٧٧، ١٧٨

– (تودروف) طودروف ،تزفيطان: الشعرية ، ترجمة شكري البخوت ورجاء بن سلامة ،دار توبقال ،الدار البيضاء١٩٩٠ ، ص٣٠ – ٣٥

– الجرجاني، عبد القاهر (ت: ٤٧١هـ/١٠٥٠م): أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م ، ص ٥، ٧

– الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١ هـ /١٠٥٠م): دلائل الإعجاز ، تصحيح وتعليق محمد عبده ومحمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ص ٥٨، ٥٩

– جونسون، بارتون: "دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر"، ترجمة سيد البحراوي ، الفكر العربي ، مجلد ٤ ، العددان ٢٥ ، ٢٦ ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ص ١٤٠–١٦١ ، ص ١٥٤

– جيرو، بيير: "الأسلوبية الوصفية أو أسلوبية التعبير"، ترجمة منذر عياشي ، فصول ، مجلد ٩ ، العددان ٣ ، ٤ ، مصر ، ١٩٩١ م ، ص ٣٢٢– ٣٢٨ ، ص ٣٢٥

– حسان ، تمام: الأصول، دراسة ابيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ودار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، العراق ، ١٩٨٨ م ، ص ٣١٨–٣٢٠

– الداية ، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط ٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١١٩،١٢٠

– ربابعة ، موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي ، إربد / الأردن ، ٢٠٠٣م – ربابعة ، موسى:ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء ، مجلة دراسات ، مج ٢٢ (أ) ، ع ٥ ، ١٩٩٥م م.

– رتشاردز ، أفور آرمسترنج: مبادئ النقد الأدبي ،ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٦١م ، ص ١٩١

– ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني (ت٤٥٦هـ / ١٠٣٥م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢م ، ط٥، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م العمدة ، جـ١، ص ١٧١

– ريفاتير، ميكل: "معايير التحليل الأسلوبي" في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي" اختيار وترجمة وإضافة، شكري عياد ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ١٢٣–١٥٣، ص ١٤٨

– ستولينتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ص ١٠٠، ٣٥٥، ٣٥٦

– السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ /١٢٠٥م): مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت ، د ت ، ص ١٨١

– الشايب ، أحمد: الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ط٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ١٩٩٠م ، ص ٥٩ ، ٦٠

– شريم، جوزيف: "الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة "، عالم الفكر، مجلد٢٢، العددان ٣،٤، س ١٩٩٥م، الكويت ص ٩٤–١٣٥، ص ٩٧،٩٨،١٠٣

– الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م ص ٦٥.

– عباس ، إحسان : عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ١٩٨٨م ، ص ٢٦٦

– عزام، محمد: التحليل الألسني للأدب،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٤م، ص ١

– العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ /٩٧٤م): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ط١، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٩٥٢م. ص٤٢٥

٣٧. فجال ، أنس محمود: الإحالة وأثرها في تماسك النص في القصص القرآني ، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية اللغات ، جامعة صنعاء، ١٤٣٠ هـ، ص٢٥

– http://iwan.fajjal.com/newthread.php?do=newthread&f=25

– كنوني، محمد: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م. ، ص ١٢٣

– مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٣م، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م. مادة (اطراد)

– مفتاح ، محمد: "مدخل إلى قراءة النص الشعري" ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع ١ ، ١٩٩٧م ، ص ص ٢٥٩– مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ١٩٩٦م

المهيري ،عبد القادر: "البلاغة العامة" ، حوليات الجامعة التونسية، ع٨، تونس ١٩٧١م، ص ٢٠٧ – ٢٢١ ، ص٢١٩

– الهاشمي، علوي: السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، بنية الإيقاع، ط ١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م، جـ١، ص ٦٥

– ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية،، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م، ص ص ٢٧–٣٣