التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية – دراسة في أساليب البديع العربية –

وردة بويران
قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار– عنابة، ouardaboui@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2015/02/02 تاريخ المراجعة: 2015/05/31 تاريخ القبول: 2015/06/14

ملخص

يعتمد التوازن الصوتي في النص الشعري على التكرار والتوازي الصوتيين. فهو ظاهرة تعمل على استدعاء الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى المتلّقي؛ من حيث شحن بنية النص الداخلية بطاقات متجددة تمنحه فاعلية فنية وإيقاعية تترجمها عواطف الشعراء وأحاسيسهم. وعبر هذا الطرح تهدف الدراسة إلى الكشف عن مدى احتكام ليلى الأخيلية – في شعرها– لهذه الظاهرة الفنية مفيدين مّما توصلت إليه الدراسات الصوتية والأسلوبية في مساءلتها لظاهرتي التكرار والتوازي.

الكلمات المفاتيح: توازي، توازن، تكرار، شعر، أسلوبية.

Phonetic Balance between Repetition and Parallelism in the Poetry of Laylä Al -Aḫialiya: –A case study of Arabic rhetoric styles –

Abstract

*The phonetic balance in the poetic text i based on phonetic regularity and parallelism, which are among the factors that provoke emotional and influential energies in the receiver, as the internal structure of the text is loaded with renewed energies which provide it with an artistic and rhythmic effectiveness, reflected in the poets' feelings and sensations. Through this questioning, the study aims at unveiling the extent to which **Laylä Al -Aḫialiya** masters this artistic effect in her poetry, taking advantage of the outcomes of phonetic and stylistic studies about repetition and parallelism.*

Key words: Parallelism, phonetic balance, repetition, poetry, stylistics.

La Balance phonétique entre la répétition et le parallélisme dans la poésie de Laylä Al -Aḫialiya - Étude de cas des styles de la rhétorique arabe –

Résumé

*La balance phonétique dans le texte poétique s'appuie sur la répétition et le parallélisme. Ce phénomène, qui reflète les sentiments des poètes, fait appel aux capacités émotives et phatiques chez le récepteur. Ces capacités peuvent charger la structure textuelle intérieure en énergie renouvelable lui offrant une efficacité artistique et rythmique traduite par les émotions et sensations des poètes. A travers cette approche, cette étude vise à dévoiler le degré de ce phénomène artistique dans la poésie de **Laylä Al- Aḫialiya** tout en nous référant aux résultats des études phonétiques et stylistiques dans leur questionnement sur les phénomènes de la répétition et du parallélisme*

Mots-clés : Parallélisme, balance phonétique, répétition, poésie, stylistique.

المؤلف المرسِل: وردة بويران، ouardaboui@gmail.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدّمـة

لا تخلُو ساحة النقد البلاغي العربي القديم من الإرهاصات الأولية التي تؤصّل لمفهوم التوازي، ونَراهُ ماثلا في أشكال بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحته[1].

يرجع الفضل اليوم في تبلور هذا المفهوم إلى التقاطع الحاصل في الدرس النّقدي الحديث بين اللّسانيات ومناهجها، ولاسّيما منها الشعرية والأسلوبية. إذ تحدث رومان جاكبسون (R. Jakobson) عن مفهوم التوازي (parallélisme) كونه من أهم أسس تحليل الشعر، مبينًا أن بنية الشعر هي بنية التوازي المُسْتمر، و"أن الوزن هو الذي يفرض التوازي لأن بنية البيت الموسيقية والوحدة النغمية وتكرار البيت، والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعًا متوازيًا"[2]. فكلّما" كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية"[3]، إذ التكرار على أنساق تتوازن تارة وتتوازى تارة أخرى" يعين على استمرار الوحدة التنغيمية ويحقق التوازي في العلاقات الوثيقة بين البُنى التنغيمية والتركيبية والإيقاعية وفي التطابق بين السمات الأسلوبية"[4]. وهو مفهوم يتلخص في مُعاينة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات تقابل أو تآلف بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية، ما يصنع نوعاً من التوازي الهندسي بين عناصر البنية المُبْرِزة أنساقاً من الازدواج الذي يشمل "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والسجع والترصيع والتطريز والتقسيم"[5]، فالتوازي عنصر هام من عناصر الاتّساق؛ لأنه يُسهم في تماسك الخِطاب، إذ يضفي نوعا من التّناغم بين تراكيبه وألفاظه المشكّلة له، " فهو عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"[6].

ومن هنا تقوم البنية الشعرية على التماثل والاتساق بين عناصرها؛ ومعنى ذلك أن التوازي يقتضي وجود شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة تناغم (تقابلا أو تشابها)، نحو بلورة البعد الجمالي والموسيقي للغة الشعر كونه تشكيلاً نفسيّاً بالدرجة الأولى، إذ "ليست القصيدة نغما و حسب، وإنّما نغم وتعبير...إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجّرات الأعماق، وإلاّ تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف"[7]. إذ كلمّا جاءت المجانسات الصوتية ارتجالية دون تكلّف أو تصنّع، جاءت مُتحدِّثة بلسان الواقع الحي أو المُتخيّل للمُخاطِب، فينعكس ذلك كله على المضمون.

وقد أيّد استخدامها بعض نقاد الشعر والأدب "احتفاء بما تضيفه من صور الحسن، إلا أن كثيرا منهم ذم تكلّفها، بل عدّ ذلك أمرا معيبا" [8].

والبديع بوصفه وسيلة تعبيرية بارزة في الاستخدام الفني للّغة، يعتمد على قاعدة أساسة، تحكم جميع أشكاله، سواء أكانت تلك التي يغلب عليها التناسق الصوتي، أم التي يغلب عليها التقابل أو التماثل الدلالي، فإن "التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"[9].

ولاشك أن للتكرار اتصالاً قوياً ببنية التوازي، وهو مكوّن من مكوناته الأساسة، حيث تبرز على السطح أشكالٌ عديدة من التكرارات الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، ولكن في مقابل بنية التكرار أو التشابه، تأتي المخالفة أو المقابلة التي تحُدّ من عملية الرتابة وضعف الجاذبية التي تنتج عن التواتر المفرط، فما الشعرية إلاّ "نتاج تفاعل بين المؤالفة المنتجة والمخالفة المعارضة لها"[10]. كما أنّ "القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها وهي مفردة، بل تمتد إلى موضعها من الجملة الشعرية، وما بين الكلمات من تنسيق وتجاوب في النغم، أو تنافر مقصود فيه، وقد التفت العلماء القدامى إلى أنواع التجاوب كالجناس... درسوها في علم البديع، وعدوها مجرد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محسنات للكلام، لكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام"[11]. وهو ما نهدف إليه في هذا المقال قصد رصد القيم الجمالية والموسيقية التي تفضي بالمتلقي الحاذق إلى ملامسة الدلالات، وتبصّر المعاني الروحية، والعاطفية في بعض أساليب البديع التي لم تخرج – في اعتقاد البعض– عن نطاق الصنعة والزينة، ونبتغي على ضوء المنهج الأسلوبي إخراجها إلى عالم أكثر فسحة، يمنحها طاقات دلالية وتعبيرية متجددة، كاشفةً عن حسنها وجمالها.

أسفر الإحصاء لصور التوازي الصوتي(*) في شعر ليلى الأخيليّة(**) عن ظواهر صوتية متوازنة شكّلت في ثوب البديع، ميزة أسلوبية بتكرارها وطرافتها، ونورد أشكالها الأكثر تواترا في الجدول الإحصائي الآتي:

نصوص المدونة من 1 – 12(***)	الدّال دون المدلول		اتّفاق الدّال والمدلول			
	الجناس		التذييل	الترصيع		
	التام	الناقص	حسب موقعه	المتوازي	المتوازن	المطرّف	المجموع
1	1	0	2	1	1	1	6
2	0	2	15	0	15	0	32
3	0	0	2	2	2	0	6
4	0	0	0	1	1	0	2
5	0	0	1	0	0	0	1
6	2	0	0	0	1	0	3
7	0	0	2	1	4	0	7
8	0	0	3	0	4	0	7
9	0	0	4	0	2	0	6
10	0	0	3	0	5	0	8
11	0	0	2	1	2	0	5
12	3	0	8	1	3	2	17
المجموع	06	02	42	07	40	03	100
النسبــة	% 08		% 42	%50			%100

أولاً: التوازي والترصيع[12]:

من الملاحظ أن أكثر أساليب البديع تواترا في المدونة هو الترصيع بنسبة (50%) على مستوى المدونة، وهو"أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصعت العقد، إذا فصلته.." [13]، والترصيع في الشعر كالسجع في النثر، وهو من حيث الوزن والروي ثلاثة أقسام: المتوازي، والمُطرَّف، والمُتوازن، فقد أدرك القدامى قيمته وأثره في النفوس، ويبدو أن الأخيليَّة من أولئك الذين أحسوا بفعالية هذه الظاهرة في إرساء الصلة الروحية بين المبدع ومتلقّيه. من حيث يقــول عنه الحريري: "يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"[14]. بيد أن أكثر أشكال الترصيع تواترا في شعر الأخيليّة اثنان هما: المتوازن والمُتوازي.

1- الترصيع المتوازن[15]:

احتل هذا النوع المرتبة الأولى؛ إذ تواتر أربعين (40) مرة، توزعت على أشعار ليلى الأخيليَّة أبرزها ما جاء في قصيدة "نَظَرْتُ"، التي ترثي فيها محبوبها توبة بن الحمير قائلة (الطويل) [16]:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تَـــوارَدَهُ أَسْيـــافُهُـــمْ فكـــأَنَّمـــا تَصَادَرْنَ عَنْ أَقْطَـاعِ أَبْيَضَ بَاتِـرِ
فَـلَا يُبْعِدَنْكَ اللّهُ يَـــا تَـوْبُ إِنَّمَـا لِقَـــاءُ الْمَنَايَـا دَارِعًا مِثْلُ حَاسِـــرِ
إِذَا مَا رَأَتْـــهُ قَائِمًـــا بِسِلَاحِـــهِ تَقَتَّـهُ الْخِفَـافُ بِالثِّقَـالِ الْبَهَـــازِرِ

وَتَوْبَـــةُ أَحْيَـــا مِنْ فَتَـــاةٍ حَيِيَّـــةٍ وَأَجْـرَأُ مِنْ لَيْثٍ بِخَفَّـــانَ خَـادِرِ
وَقَدْ كَانَ طَلَّاعَ النِّجَادِ وبَيِّنَ اللِّسَانِ ومِـدْلَاجَ السُّـرَى غَيْـرَ فَـاتِـرِ
فَـأَقْسَمْتُ أَرْثِي بَعْـدَ تَوْبَـةَ هَالِكًـا وَأَحْفِلُ مَنْ نَالَتْ صُرُوفُ الْمَقَادِرِ

إذ يتبيّن من الوهلة الأولى ذلك التنوُّع الحاصل في الأوزان والصِّيغ التي يجمعها الثناء على توبة وعدِّ مناقبه، من حيث تساوق السياق المشحون بالرِّقة والعطف مع عذوبة الإيقاع وسلاسته، وذلك بين التوازي الدلالي في(أَبْكِي//أَحْفِل،أَسْيَـــاف//أَقْطَـــاع، النِّجاد// اللِّسان) والتوازي المتضاد في (أَحْيَا//أَجْرَأ، الخِفَـــاف// الثِّقَـــال، دارِع//حاسِـر)، وينبئ ذلك عن جوهر البناء الشعري الذي جَانَبَ التكلّف والصنعة ، كونه "يستند إلى مخزون هائل، ومستودع عظيم من صياغة القوالب الشعرية، وحسن التخيّر وجمال التهذيب والصقل"[17]. ولعل الغاية من ذلك هي"الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتُسيْطِرَ على المستوى التصويري، ويصبح رمزا تتكاثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه"[18]، ولاسيّما إن ارتبط الأسلوب بموقف شعوري فيَّاض يملي على الشاعرة واقعها المصاب بعدوى الألم والتأسِّي، لتنتشر جراثيمه في كامل أوصال الإبداع. وتتّضح معالم التوازن في المقامات سالفة الذكر على الشكل الآتي:

- **ثقـال// خفـــاف + نجـاد// لسـان**
← **فعـال// فعـال+ فعـال// فعـــال**
- **أبكـي// أحفـلُ ← أفعـلُ// أفعـلُ**
- **أحيا // أجرأ ← أفعل//أفعل**
- **توارد// تصـادر +أسيـاف//أقطـاع**
← **تفاعـل//تفاعـل+ أفعـال//أفعال**
- **دارِع //حـاسـرِ ← فاعِـل// فاعِـل**

وقد ارتأينا أن نعتمد تصنيفا ثنائيا آخر تتجانس صيَغُه وفق علاقات أدعى إلى تعرية الجمال الذي يحويه هذا النوع من الترصيع، من حيث يتهيأ لنا إيقاعه ويبرز، فتغلظ أمامنا خيوطه الرفيعة وتتبدى جمالياته على السطح، نبيّن ذلك في ظل ما يأتي:

أ- **التوازن المتضاد:** ويحصل بين قرينتين تتضادان دلالةً، وتتحدان وزناً، تقول الأخيلية:

لَنِعْمَ **الفَتى يا تَوْبَ كُنْتَ إذا الْتَـقَتْ صدُورُ الأَعالي واسْتَشالَ الأَسافِلُ**[19]
ومَنْ كان ممّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ جازِعـاً فلا بُدَّ يَوْماً أَنْ يُرى وهـو صابِـرُ[20]

فلا يخفى على المتلقي المنبهات الإيقاعية التي قصدت إليها الشاعرة لاستثارته عبر التضاد كونه أبلغ مسلك وأحلاه إلى بيان الضد بالضد كما يُقال: وبالضد تتبين الأشياء، ثم إن إعلان القرينة الأولى استدعاء ذهني لما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقابلها عكسيا قبل استحضاره بالترادف، فالحياة تستدعي الموت قبل العيش والبقاء، وهكذا يكون التوازن على هذا النمط أطرف الأشكال وأعلاها منزلة. ألا ترى أن تنظيم الوحدات اللغوية وحسن اختيارها على نية الاختلاف وفق التناسب المطلوب يُمثّل قمة شعرية الإسقاط لمحور الاختيار على محور التأليف؛ من حيث"تُسهم المخالفة كما يسهم التماثل في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات...وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام"[21].

هو الأسلوب في أجلّ صور الثناء والحكمة، التي تتضح معالمه على الشاكلة الآتية:

الأعالي // الأسافل + جازع // صابر

ا ا

السم و الارتقاء // الخوف والضعف

# #

التدنّي والسقوط // الحزم والقوة

إذ عمدت الشاعرة إلى اختيار أخف الأوزان وأعذبها من مثل (أفعال ،فاعل، فِعَال، أفْعَل، أَفْعِل) ما أضاف إلى الإيقاع لحنا شجيا تساوق مع عواطف الشاعرة وتضاربها، فضلا عن تنوع حرف الروي في القرائن المرصّعة، لتجنّب الوقوع في شرك الصنعة والتكلّف. ولمّا كان للترصيع المتوازن عبر التضاد حلية وسحر، فإن للمترادف منه – على صعيد التكرار والتوازي– مزيةً لا تقل حُسنا وبيانا.

ب- التوازن المترادف: ومن أطرف ما جاء منه:

جُنُوحَ قَطاةِ الوِرْدِ في عُصَبِ القَطـا قَرَبْنَ مياهَ النَّهْـيِ من كُلِّ مَقْـرَبِ[22]

أَقْسَمْتُ أَرْثِـي بَعْدَ تَوْبَـةَ هالكـا وأَحْفِلُ مَنْ دارَتْ عَلَيْـهِ الدَّوائِـرُ[23]

لَعَمْـري لأنْتَ المَـرْءُ أَبْكِي لفَقْـدِه ولو لامَ فيه ناقِصُ الرأيِ جاهِـلُ[24]

أَقُلْـتُ خَليفَـةٌ فَسَـواه أَحْـجى بإمْرَتِـهِ و أَوْلَـى باللِّئَـامِ[25]

عَفِيفًـا بعِيـدَ الهمِّ صُلْبـاً فَتاتُـهُ جَميـلاً مُحَيَّـاهُ قَلِيـلاً غوائِلُـهْ[26]

فالمتأمل في الهندسة الصوتية لهذه الأبيات، يجد أنّها غنية بالتوازنات القائمة على الانسجام، والتوافق من حيث تضطلع القرائن المتوازية بذات الوظيفة والعمل محققةً بذلك أعلى درجات الانتظام الصوتي، والاتّساق الدلالي في الربط بين طرفي الترصيع؛ فقد لا تتطابق القرائن اللفظية دلاليا، إلاّ أنّها تترابط بفعل السياق الشعري، إذ القرائن اللفظية "الورد// النّهي" و" أرثي// أحفِل// أبكي" و" ناقص// جاهل" و"أحجى// أولى" و"عفيفا // جميلا" تتقارب وتلتقي عند ذات الحقل الدلالي، فضلا عن اقترانها بفعل الوزن والإيقاع، وهو ما يقرّب الصورة ويجلي المعنى المقصود من السياق الشعري، كون" الاختيار من بين المترادفات المُتَّحِدَة في المعنى الموضوعي بوَجْهٍ خاصٍّ، هو الذي يُظْهِرُ مَهارَةَ المُتكلّم وقدرته على تناولِ الظِّلال والألوانِ العاطفيَّةِ والجماليَّة لهذا المعنى[27].

ومن ثمّة حقق الترصيع المتوازي اللّحمة والترابط على مستوى الأبيات، ولاسيّما أن الشاعرة تهدف – على اختلاف المقامات– إلى تدعيم الدلالة وتقريبها إلى الذهن في ظلال نفسية متباينة تكشف ثراء لغة الأخيلية واحتكامها إلى حنكة التصرّف والاختيار في صلب التكرار الذي "يولّد التوكيد، كما أنّه ينبثق من تراكم المترادفات"[28].

جـ– التوازن الاستلزامي: وهو أكثر صور الترصيع توافرا في شعر الأخيلية، يدلك على ذلك قولها:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هُوَ الذَّوْبُ بَلْ أُرْيُ الخلايا شَبِيهُهُ بِدِرْياقَةٍ مِنْ خَمْرِ بَيْسانَ قَرْقَفِ[29]
فلا يُبْعِدَنْكَ اللّهُ يا تَوْبَ إنَّما لقيتَ حِمامَ الموتِ والموتُ عاجِلُ[30]
ولا يُبْعِدَنْكَ اللّهُ يا تَوْبَ والْتَقَتْ عَلَيْكَ الغوادي المُدْجِناتُ الهواطِلُ[31]
أَلا رُبَّ مَكْرُوبٍ أَجَبْتَ ونائلٍ بَذَلْتَ ومَعْرُوفٍ لَدَيْكَ ومُنْكَرِ[32]
وكَمْ مِنْ لَهِيفٍ مُحجَرٍ قَدْ أَجَبْتَهُ بأَبْيَضَ قَطّاعِ الضريبةِ مُرْهَفِ[33]
يَبِيتُ قَرِيرَ العَيْنِ مَنْ باتَ جارُهُ ويُضْحي بخَيْرٍ ضَيْفُهُ ومُنازِلُهْ[34]

يبدو أنّ الشاعرة قد تخيرت من رصيد الوزن ما هو أعذب وأرقّ لصنعِ ثوب النص في أبهى حُلّة من التوازن والاتفاق، ولاسيّما أنّ القرينة تستدعي وتستلزم أختها على مستوى السياق، كأنّ المراد لا يتوقف عند حدّ الترابط اللفظي، بل يتعداه إلى الاتساق والانسجام المعنوي والدلالي كما يتضح في الجدول الآتي:

القرينة 1	المعنى	الوزن	القرينة 2	المعنى	الوزن
الذوب	العسل	فَعْلُ	الخمر	النبيذ	فَعْلُ
توب	المحبوب	فَعْلُ	الموت	المنيّة والنهاية	فَعْلُ
الغوادي	السحاب الماطر	فواعل	هواطِل	الغزير	فواعل
مكروب	مُحتاج	مفعول	معروف	الخير	مفعول
مُحْجَر	مظلوم	مُفْعَل	مُرهف	السّيف القاطع	مُفْعَل
خير	العطاء والكرم	فَعْلُ	ضيف	عابر السّبيل	فَعْلُ

فـ" الذّوب"– فيما يقرّه السياق– يستلزم الخمر ويرتبط به، كما قد يُختزل الموت في توبة، وقد بات خالدا في أفانين شاعرتنا بكاءً لا يكلّ ولا يملّ حتى أصبح كالغوادي الهواطل، بل إنه بات منبع المعروف للمكروبين وغمد المرهف للمظلومين، ومُقري الأضياف بالخيرات؛ إذ يتناغم التوازن بنوعيه الصوتي والدلالي باستدعاء القرينة أختها في التحام ساحر وأخّاذ.

2- الترصيع المتوازي[35]: ويأتي في المرتبة الثانية بعد المتوازن ومن أطرفه قول الشاعرة مادحة الحَجّاج بن يوسف الثقفي[36]:

إذا هَبَطَ الحَجّاجُ أرْضاً مَريضَةً تَتَبَّعَ أقْصَى دَائِهَا فَشَفَاهَا
شَفاها مِنَ الدّاءِ العُضالِ الذي بِها غُلامٌ إذا هَزَّ القَناةَ سَقَاها
سَقاها دِماءَ المارِقِينَ وعَلَّها إذا جَمَحَتْ يَوْماً وَخِيفَ أَذاها

فالتوازي الحاصل بين(شفاها) و(سقاها)، وبين (سقاها) و(أذاها) نقل الأسلوب أفقيا من الموازنة اللّفظية إلى موازنة موسيقية بين شطري البيت عبر **تشابه الأطراف**[37]، وعموديا في علاقة البيت بما يليه، ممّا يصنع صورة اللوحة الشعرية في لون يكاد يكون الظل العاكس لإيقاعها المترابط عبر التلازم؛ من حيث إن الداء يستدعي الشفاء، والشفاء يستلزم السقاء شرابا محضّرا وموصوفا لمحاربة والقضاء عليه، ولعل دواء الحجّاج الشافي هو الدم الفاسد الذي يقري سيفه ويرويه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتأتي لفظة سقاها من البيت الثالث تفسيرا وتوضيحا لصفة الدواء، ومنه تُؤازِرُ الوحدةُ الإيقاعية اللحمة النصيّة وتدعمُها؛ حيث جاء الإسقاط الشعري على محوريه الأفقي والعمودي مُتناغماً يستدعي الجزء منه الآخر، ولاسيما أنّ الشطر الأول (إذا هَبَطَ الحَجَّاجُ أَرْضاً مَريضةً) جاء عبارة شرط استدعت بنويا، ما يكملها في الشطر الثاني (تتَبَّعَ أَقْصى دائِها فَشفاها)، كما أنّ تشابه الأطراف أضفى على السياق سمة تشكيلية خاصة، وتعبيرية متميزة عبر التوازي الذي" هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية" [38]، مُعْلناً بداية البيت ونهايته و"مؤذناً بتفرّع جديد للمعنى الأساسي..." [39]، ما يزيد أسلوب الترصيع أبّهة وبروزا عبر حسن الاختيار والتوزيع على رقعة النص الشعري.

إنّ تكرار الكلمة على هذا النحو يوثّق العُرى الدلالية بين الأبيات، إذ نسمعها تتردد في أجواء المقطع الشعري نغمة صوتية عذبة تستحضر معها جو الخطاب ومقامه.

ولعلّ شيوع الترصيع في شعر ليلى، قد غدا ظاهرة إيقاعية تعمل على تحقيق الانسجام بين الكلمات المشكلة لنصوصها في علاقات مختلفة نراها بين الاستلزام والتوقع.

وباعتبار أصول الدال والمدلول تطفو على سطح خطابات ليلى الأخيلية صورتان؛ أمّا الأولى فتكمن في الاتفاق بينهما ممثلة في التذييل، وأما الثانية فأُسّها الاختلاف بينهما لاختلاف أصول المدلول، وتمثلت في الجناس بنوعيه؛ التام والمستوفي، وتتبين أشكال التوازن في هذا الإطار كالآتي:

ثانياً: بلاغة التذييل بين التكرار والتوازي:

احتل المرتبة الثانية بعد الترصيع بنسبة (42%) من نسبة تواتر الموازنات الصوتية في المدونة. وهو مظهر لموسيقى المطلع، "يتمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت، وتكراره في حشوه... في مواطن مختلفة ... ماعدا المقطع"[40]، وإلاّ أصبح تصديرا، ومن شأنه أن يهب النص جمالا موسيقيا ونغما موحدا بين شطري البيت، " بل يصل إلى ضبط الدلالة ؛ لأنّ لفظ الصدارة كثيرا ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته"[41]، وغالبا ما يكون مفتاح الدلالة ومنبعها، فله" في الكلام موقع جليل، ومكان شريف خطير، لأن المعنى يزداد به انشراحا والقصد اتّضاحا"[42].

وقد كانت للتذييل في شعر الأخيلية مكانة خاصة، من حيث قدمت لنا ألوانا متنوعة من الموسيقى التي تُبدي العلاقة الانفعالية بين جرس اللفظ المكرر وما يستجلبه من حسٍ وصدقٍ يكثّفان طاقة الأسلوب وفاعليته. ونعمد في تصنيف أنماطه إلى موقع القرينة الثانية؛ إذ مرتبة الأولى ثابتة بصدارة البيت، وبيانها:

النمط الأول: ما كان اللفظ الثاني منه وسط الصدر:

من ذلك تنشد الشاعرة (الطويل):

جَزَى اللّهُ خَيـْراً والجـــزاءُ بِكفّــهِ فتىً من عُقَيلٍ سادَ غَيْرَ مُكَلَّفِ[43]

فَيا تَوْبَ للهَيْجـا ويا تَوْبَ للنَّدى ويــا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبــحِ المُتَنَـوِّرِ[44]

اتصل أسلوب التذييل في هذه المقامات بإزالة الشك وتوكيد الخبر عن اختصاص الله تعالى بالجزاء، في معرض الدعاء للمحبوب بجميل الجزاء توكيدا لمكانته في نفسها، من حيث يبدو الإيقاع متثاقلا بطيئا يعكس حالة الشاعرة، التي أدركت أنْ لا حيلةَ غير الدعاء. بينما ينقلب الوضع إلى الضد في البيت الثاني؛ إذ نراها جزعة باكية، أقرب ما تكون إلى الندب وطلب الراحة بالنداء للبعيد و قد أيقنت أنّه البين الذي ما بعده قرب أو لقاء، وإذا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان النداء المشكّل للتذييـــل من خلال التكرار، فما هو إلاّ انعكاس لكثافة الألم الذي لوّن المقام بلون حزين ومثقل بآهات عميقة المعنى، ولعلّ لألف المد دورا واضحا في ذلك، إذ "إنّ مد الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص إلى منتهاه إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه ...إنّها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة وصدقا "[45].

النمط الثاني: ما كان اللفظ الثاني منه أخر الصدر:

وأبرز ما جاء منه قول ليلى (الطويل) :

طَرِبْتُ وما هذا بساعَـــةِ مَطْـــرَبِ إلى الحي حَلّوا بَيْنَ عاذٍ فجُبْجُبِ[46]

غَضُوبٌ حَلِيمٌ حيـــن يُطلَب حِلْمُهُ وسِـــمٌّ زُعـافٌ لا تُصـابُ مَقاتِلُهْ[47]

اتصل التذييل في هذه المقامات بالتقابل المتولّد عن الإضراب والاستدراك؛ من حيث تقابل الطرب والفرح مع المَطْرَب الدال على المكان المفضي إلي الآثار والدّمن، أين انعدم الزمان معها وباتت الساعة جزءا منه استدعى استدراك الفرح بالحزن والأسى. وللتذييل في ذلك دور لا يغفله السياق والموقف.

كما ارتبط في البيت الثاني بتقابل صفتين لموصوف واحد؛ بين المبالغة في صفة الغضب، والغلو في صفة الحِلم، ويأتي التذييل في علاقة "حليم بالحلم" استدراكا للوصف الأول (غضوب)، كأنّها ترمي إلـى تقديم الحلم على الغضب، إذا ما اقتضى الأمر ذلك، إذ جاءت العبارة شبيهة بالجملة الاعتراضية التي تهدف شاعرتنا من ورائها إلى تقديم الصورة المُثلى عمّن تحب.

وفي ظل التناغم الصوتي الناتج عن التوازي الاشتقاقي بين القرينتين: (طربت// مطرب) و(حليم// حلمه)، نلمح نغمة صوتية أكسبت السياق الشعري سلاسة ومتانة بفعل التوازن الحاصل؛ "فهو أداء لغوي صوتي له وظيفة إيقاعية تقوّي الدلالة"[48].

النمط الثالث: ما كان اللفظ الثاني منه وسط العجز:

نَظَرْتُ ورُكْنٌ مِـــنْ ذِقانَيْـــنِ دُونَـهُ مَفاوِزُ حَوْضَى أيّ نَظْـــرَةِ ناظِرِ[49].

ونِعْـــمَ الفَتى إنْ كانَ تَوْبَةُ فاجِراً وفوق الفتى إن كان ليس بفاجِرِ[50].

أحدثت عودة الدال (نظرت) للظهور مرّة أخرى في (نظرة) تنبيهًا أسلوبيًا على المستويين الصوتي والدلالي، إذ يشعر المتلقي بتناغم منسجم بين صدر البيت و تاليه، ويصحب التكرار دلالات مكثفة توضح الفكرة التي أرادتها الشاعرة محدثة دورانًا يجعل الأفكار، تحمل في طياتها معاني الحسرة والألم. كما تكمن طرافة التذييل في البيت الثاني عبر ارتباط قرينتيه بأسلوب المدح على سبيل التأكيد والتحدي (نعم الفتى/ فوق الفتى)؛ إذ تمدح توبة فاجرا، وتزيده مدحا على مدح إن لم يكن كذلك، وعندها يأتي التقابل بيـــن الفتى الأولى والفتى الثانية لتوكيد معنى الفتوة والفحولة، إن كان فاجرا أم ليس بفاجر.

ولعل ما زاد التذييـــل – في البيتين– انشراحا للقصد، اجتماعه بالتصدير بين اللفظتين (فاجرا / فاجرا، ونَظْرَةِ / ناظِر)، كون "اللفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى... وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر " [51].

كما قد يخلق هذا النوع تناظرا بالنفي كقولها(الطويل):

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا الحيُّ ممّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ مُعتَبٌ ولا المَيْتُ إنْ لَمْ يَصْبِرِ الحيُّ ناشِرُ[52]

إذ يتحول التكرار وسيلة تُبرّر جرأة الشاعرة في التعامل مع اللغة الشعرية التي تنحتها من دوال تتواتر في سياق متضاد ومتقابل كتضاد الحياة مع الموت (لا الحيُّ# لا المَيْتُ)، وتقابل الصدر مع العجز سوقاً إلى الحكمة المستخلصة، أين يتوازى النفي مع النفي، والنتيجة مع ما تقابلها، عبر التضافر الأسلوبي.

النمط الرابع: ما كان اللفظ الثاني منه أول العجز: وأبرز ما جاء منه قول ليلى (الطويل)[53]:

ولَيْسَ لذي عَيشٍ عنِ المَوْتِ مَقْصَرٌ ولَيْسَ عَلى الأيّامِ والدهرُ غابِرُ.
وكلُّ شبابٍ أو جَديدٍ إلى بِلىً وكُلُّ امرئٍ يَوْماً إلى اللّهِ صائِرُ.

فقد عمدت شاعرتنا إلى تكرار لفظتين تتوازنان شكلاً ومضموناً (مبنى ومعنىً)، واتصلتا بسياقين يذيّل أحدهما الآخر ويتمّه بين جدلية مشروعة وحقيقة معلومة طرفاها: حياةٌ، فموتٌ/ شباب، فإياب إلى الله صائرين خائرين، وتلك حكمة الزمن التي ما فتئ الشاعر العربي يتغنى بها ويشدو على مَرّ الزمن.

وقد لجأت ليلى الأخيلية إلى هذا النوع من التذييل دون الخوف من شرك التكلف والتعسّف اللفظي، أو من إحساس السامع بالملل والفتور، وقد يعود ذلك إلى اغترافها من معين الصدق في إحساسها المطلق بالحرقة والفجيعة، لذلك تجد النفس تستسيغه وتأنس إليه أيّما أنس.

ثالثا: طرافة الجناس[54]:

وينصب الاهتمام على أكثر نوعيه توافرا في شعر الأخيلية، وهما الجناس التام[55]، والجناس المستوفي[56]، أسلوبان يقومان على أساس من التداعي الفكري والترابط العلائقي بين الألفاظ التي توفرها اللغة العربية بوصفها " لغة شاعرة بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية"[57]، فهو نمط تكراري وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، كونه" استعمال لفظتين ترجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى"[58]. ويُعَد "أقوى مؤثر في الوزن وفي النغم الشعري، وعلى إحداث الجرس الموسيقي الذي يكون عاملاً قوياً في اهتزاز الأعصاب وإثارة المشاعر والأفكار، وهو بهذا عاملٌ من عوامل إشاعة الجمال الفني في البيت الشعري"[59].

ومن أطرف ما جاء من الجناس التام في شعر الأخيلية قولها مُفْتخرةً (الطويل):

وما كانَ مَجْدٌ في أُناسٍ عَلِمْتُهُ مِنَ النَّاسِ إلاّ مَجْدُنا كان أوَّلا[60]

ربطت الشاعرة بين الوحدتين: (أناسٍ، والنّاس)، وقد اتفقتا في الوحدات الصوتية ، واختلفتا في المعنى لإفادة الأولى معنى الخصوص، ودلالة الثانية على العموم، وهو نهج خاص سلكته ليلى لضرب من التوكيد والمبالغة في الوصف ، فضلا عن تقريب الصورة وتوضيحها للسامع أو القارئ، وظاهرة أسلوبية زادت البيت رونقا وجمالا في إطار التكرار الصوتي للوحدات نفسها. ويزداد الأسلوب حضورا في هذا البيت عبر التجانس بين "مجدٌ" الدالة على العام، و"مجدنا" للدلالة على الخصوصية والتميز، من حيث تريد الشاعرة تمييز شرف ومجد قومها في مقابل أمجاد الآخرين. وأكثر مواقع الجناس المستوفي لطافةً عند ليلى قولها في قصيدة "أنابغ" (الطويل):

تساوِرُ سَوّاراً إلى المَجْدِ والعُلى وفي ذِمّتي لَئِنْ فَعَلْتَ لَيَفْعَلا[61]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث وازنت الشاعرة بين وحدتي الجناس(تساور، سوارا)، المتفقتان في الوحدات الصوتية، والمختلفتان في الدلالة؛ من حيث تدل الوحدة الصرفية الفعلية "تساور" على معنى التسابق والتنافس، بينما تفضي الوحدة الصرفية الاسمية "سوّار" إلى علم الشخص (زوج الأخيلية سوار ابن أوفى القشيري).

والمتتبع لهذا النوع من الجناس يلحظ ضربا من المُراوغة والمُلاعبة؛ من حيث يتوهم المتلقي تكرار اللفظ على شكله ومعناه، بيد أنّ الذهن يدرك بعد التأمل والتروي بأنّهما لفظان يتشابهان في الشكل ويختلفان في المعنى، فينتج عن تلك اللعبة اللغوية الاستحسان والأريحية بعد اكتشاف القصد من التجنيس، وهو ما عناه الجرجاني بقوله: "إنّ الآخر إذا أعاد عليك اللفظة كأنّهُ يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها ويُوهِمُك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووَفّاها"[62].

وممّا جاء على هذا المنوال تشهد عليه قصيدة "طربت" فيما يأتي (الطويل) [63]:

طَرِبْتُ وما هذا بساعَةَ مَطْرَبِ إلى الحي حَلّوا بَيْنَ عاذٍ فجُبْجُبِ.
وكَمْ قَدْ رَأَى رائِيهِمُ وَرَأَيْتُهُ بِها لي مِنْ عمٍّ كَرِيمٍ ومِنْ أَبِ.
إذا جاشَ بالماءِ الحَمِيمِ سِجالُها نَضَخْنَ بِهِ نَضخَ المَزادِ المسرَّبِ.
أُذِلَّتْ بقُرْبِي عِنْدَه و قَضى لها قَضاءً فَلَمْ يُنْقضْ ولم يُتَعَقّبِ.

وقد جانست الشاعرة في هذه المقامات بين الأسماء والأفعال، قصد منحها حركية وزمانا، عبر التقابل والتوازي في صلب النسق الشعري؛ من حيث ربطت الفعل "طربت" المفضي إلى اهتزاز العاطفة فرحا أو حزنا بالاسم "مطرب" على صيغة "مفعل" الدالة على الزمن، والمرتبط حتما بالمكان الموصوف في حَزَنٍ وتَأسٍّ، ما يفرض العلاقة التقابلية بين الاسم وفعله، وبين الفعل والنتيجة، إذ يتكشّف الطرب حزنا متى تقابل وتوازى مع المَطْرَبِ زمانا ومكانا.

وقد برهن "جون كوهين"، على أنّ الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية كالجناس مثلا، فإنّه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي، وإنّه يركب إجراءً فوق إجراءٍ، ونظاماً فوق نظامٍ، وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة، بل هو يجعلنا نشك في مبدأ شرطيّ أساس في اللغة، وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها[64]. فلمّا تقول الشاعرة [65]:

إذا حَرَّكَتْهَا رِجْلَةٌ جَنَحَتْ بِهِ جُنُوحَ القطاة تَنْتَحِي كُلَّ سَبْسَبِ.
جُنُوحَ قَطَاةِ الوِرْدِ في عُصَبِ القَطا قَرَيْنَ مِياهَ النَّهْيِ مِن كُلِّ مَقْرَبِ.

إنّما تقصد إلى نقل صورة تبدو جديدة لكنها في الحقيقة متكرّرة ومألوفة، وهي في مجانستها بين"قَرَبْنَ" فعلا، و"مَقْرَبِ" اسماً للمكان تستند على التقليب بين الحروف ما أكسب المعنى تركيزاً وتكثيفاً نتجا عن التشويش الذي أفرزه الجناس، فاستوقف المتلقي وشغل ذهنه.

كان البديع ولا يزال وسيلة تعبيرية من الطراز الأول، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصيلة. كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعاً. وبذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث يضفي عليها طابعًا زمنيًا ومكانيًا في آن واحد ، وذلك يحتاج – بالطبع – إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر للمتلقي(66).

ويستطيع الشاعر بتكرار الكلمات التي تتبني من أصوات أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يوحي بمعان معينة، "فمعنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"(67).

إن الأسلوب بهذا الشكل يصنع الفارق ويبعث على الرغبة في معرفة المقصود، كما أنّ له دورا في تشكيل القوافي ممّا يدعو إلى القول؛ إنّ الأسلوب البديعي – على ضوء لغة التكرار– "يظل في الشعر باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها"(68). فالإيقاع تناغم يقيمه الفنان بينه وبين المخاطَب، عن طريق الموضوع. هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة، وليس مجرّد نغمات مكررة فقط، إنّه تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل(69).

خاتمة

استنادا إلى ما ألفيناه من صور التوازي والتوازن في شعر ليلى الأخيلية يمكننا أن نسجّل النتائج الآتية:

1- تكشف مزايا التطريز اللفظي والتوازن الصوتي عن حنكة كبيرة للشاعرة في توزيع المادة اللغوية في شتّى السياقات والأغراض.

2- يعود الدافع من وراء غلبة صور اتفاق الدال دون المدلول إلى:

أ- نجاعة التذييل في إبراز قيمة اللفظ ومكانته في الخطاب؛ تقريبا للوصف وتدقيقا للصورة في ذهن المتلقي.

ب- فعاليته في تأكيد فحوى الخطاب وإزالة اللبس الذي قد يُساور المتلقي قبل تكرار اللفظ المُذيِّل.

جـ- شكّل التذييل قيمة أسلوبية احتكمت إليها الأخيلية في توحيد النغم بين شطري البيت، ما أكسب السياقات الشعرية المذيّلة طابعا موسيقياً يومئ بالطاقة الانفعالية بين جرس اللفظ المكرر وما يستجلبه من حسٍ وصدقٍ يكثّفان طاقة الأسلوب وفاعليته.

د- نشدت الشاعرة الترصيع سبيلا لتوثيق العُرى الدلالية بين الأبيات نغمةً صوتيةً عذبةً تستحضر معها جو الخطاب ومقامه. كما يثمّن هذا اللون من التوازي فُرص الاختيار التي توفرها البدائل اللسانية والقوالب الشعرية، ترادفا أو تضادا أو استلزاما في علاقة القرائن بعضها ببعض.

3- تكشّفت مزيّة الجناس بنوعيه في نجاعته نحو تقريب الصورة وتوكيد الوصف، فضلا عن قيمته الأسلوبية بفعل التكرار وما يضفيه من الرونق والجمال على موسيقى الشاعرة وأسلوبها، ولاسيّما المستوفي منه؛ كونه أنجع السبل إلى ملاعبة ذهن القارئ ومراوغته.

4- قدرة الشاعرة في ظلّ التوازن الصوتي على تنويع نسوج الإيقاع بالاتفاق الحاصل بين تعادل الكم، وتناظر النوع في فضاء نصي رثائي تتقابل فيه العناصر الصوتية حيناً وتتفاعل أحياناً لإنتاج قيمٍ أسلوبية وإيقاعية فريدة.

الهوامش:

1- ويتجلى ذلك أساسا في ما يقوم عليه الشعر من تساوي المقاطع أو اعتدال الأجزاء أو التوازن وما يتبدى في التكرار أو الترديد، والترصيع، والتصريع، والموازنة، والتناسب، والمقابلة، والمماثلة، والمشاكلة، والتشطير، والتجنيس، وتشابه الأطراف،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورد العجز على الصدر، والطباق، والمناسبة، وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية، التي شغلت أذهان علماء البلاغة ونقادها. وإن ذكُر مصطلح التوازي لفظا عند قدامة بن جعفر (ت337هـ) في معرض حديثه عن البلاغة، فإنّ كلامه جاء عامًّا تحدَّث فيه عن البلاغة وقوانينها المتعلّقة بالمعاني حينا، وبالألفاظ أحيانا أخرى، ويقول: "الترصيعُ، والسَّجعُ، وائتِّساقُ البناء، واعتدالُ الوزنِ، واشتقاقَ لفظٍ من لفظ، وعكسُ ما نُظِمَ منْ بناءٍ، وتلخيص العبارةِ بألفاظٍ مستعارةٍ، وإيراد الأقسام موفورةً بالتَّمام، وتَصحيح المُقابلة بمعانٍ متعادلةٍ، وصحَّةُ التقسيم باتِّفاقِ النُّظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلافِ، والمبالغة في الرصف بتكرير الوَصف، وتكافؤُ المعاني في المقابلة، والتَّوازي، وإردافُ اللَّواحق، وتمثيل المعاني. فالترصيع: أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متّفقة الانتهاء...": ينظر: قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ: تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985، ص 3.

وهو ما ذهب إليه النُّقاد والبلاغيون الذين جاؤوا من بعده كأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، وابن الأثير (ت 637هـ)، والنويري (ت733هـ)، والقزويني (ت 739هـ)، والطيبي (ت 743 هـ) والعلوي (ت 745هـ)، والسيوطي (ت 911هـ)، الذين تأرجحوا بين مصطلحات تتواتر كثيرا في كُتب النقد والبلاغة؛ كالسجع، والتجنيس، والموازنة، والمشاكلة، والمماثلة وغيرها، وهي مصطلحات وإن اختلفت شكلا، فهي تلتقي عند مفهوم التوازي. فيما ورد مفهوم التوازي متضمّنا في ضبط أبي البقاء الكفوي (ت1094هـ) لمفهوم المشاكلة في قوله: "هي اِتِّفاق الشيئين في الخاصة، كما أنَّ المشابهة اِتِّفاقهما في الكيفية، والمساواة اِتِّفاقهما في الكمِّية، والمماثلة اِتِّفاقهما في النَّوعية، والموازاة اِتِّفاقهما في جميع المذكورات": ينظر: أبو البقاء الكفوي: الكليات– معجم في المصطلحات والفروق اللغوية – قابله على نسخة خطيّة وأعدّه للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش، ومحمد المصري، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998، ص 843.

2- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995، ص 19.

3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، 1992، ص 215.

4- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف، 1995، ص 64.

5- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 7.

6-عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 48.

7- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ط3، ص 94.

8- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص 21.

9- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة – المكون البديعي–، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 109.

10- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري– البنية الصوتية في الشعر– ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص 19.

11- محمد النّويهي: في الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1 ،الدار القومية للطباعة والنشر، ص 65.

12- "وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلي مثل ما في الجانب الآخر": ينظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1992، ص 192.

(*)– هناك دراسات سابقة تناولت موضوع التوازي ولاسيّما الصوتي، ومنها:

– عبد الرحمن تبرماسين: التوازنات الصوتية– التوازي– البديع– التكرار، مجلة مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع1، 2004.

– عبد الرحمن تبرماسين وعائشة جباري: التوازنات الصوتية في "المزدوجة"، مجلة مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع3، 2006.

– فائزة محمد محمود: أثر التماثل الصوتي في التوازن الإيقاعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج16، ع7، 2009.

(**) – هي ليلى بنت عبد الله الرحال بن شداد بن كعب، الأخيلية، من بني عامر بن صعصعة، شاعرة عُرفت بفصاحتها، وجمالها، وذكائها، واشتُهرت بحُبّها لتوبة بن الحميّر، ولها أخبار طريفة مع الخلفاء والأمراء من بني مروان، كعبد الملك بن مروان الذي سألها:" ما رأى فيك توبة حين هويَّك"، فأجابته: "ما رأى الناس فيك حين وَلُوك"، ولها صولات وجولات مع الحجاج بن يوسف الثقفي، الذي كان يكرمها ويقرّبها إليه وقد مدحته وأحسنت. ومن أغرب ما رُوي عنها أنّها قبلت الزواج من "سوار بن أوفى القشيري" بعد موت توبة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شرطَ أن يرافقها إلى زيارة قبر حبيبها في الصحاري البعيدة أين قُتل ودفن هناك، كما ارتبط اسمها بالخنساء غرضا وموازنة؛ من حيث عُرفت بالباكية الثانية بعد الخنساء، وأنّها المقدمة عنها عند بعض النقاد، أمثال أبي سعيد الأنصاري، الذي قال فيها: "ليلى الأخيلية أغزر بحراً وأكثر تصرفاً، وأقوى لفظاً، والخنساء أذهب في عمود الرثاء، فيما قدّم أبو تمام في رثائها على رثاء الخنساء واتّخذه مثلا لهذا الفن. وكان شعرها محل إعجاب النقاد و الشعراء حفظاً واستشهادا . أمّا تاريخ ومكان وفاتها، فيكتنفُه الكثير من الغموض واللّبس، وأغلب الظن أنّها توفيت خلال النصف الأول من العقد التاسع للهجرة (80هـ – و85 هـ) بِساوة، أو الريّ ، أو قومس. ينظر: ديوان ليلى الأخيلية، تح: خليل إبراهيم العطية، وجليل العطية، دار الجمهورية، بغداد، 1967، ص 9 وما بعدها. وينظر: إبراهيم محمد حسن الجمل: قصة العاشقة الشاعرة ليلى الأخيلية، دار نهضة مصر، 1998، ص 04، 05. وينظر: ديوان الباكيتين، شرح: يوسف عيد، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 204.

(***)- المقصود بالأرقام من 1– 12 القصائد وتفصيلها في ديوان الأخيلية، تح: واضح الصمد، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003. وهي كالآتي:

– تخلى (الوافر)، القصيدة رقم31، ص 79–81.

– نظرت (الطويل)، القصيدة رقم 20، ص 50 –61.

– أحجاج (الطويل)، القصيدة رقم39، ص 88–91.

– ستحملني (الوافر)، القصيدة رقم33، ص 83 – 84.

– أنيخت (الطويل)، القصيدة رقم 22، ص 63 – 64.

– أنابغ (الطويل)، القصيدة رقم 26، ص 69–71.

– بعيد الثرى (الطويل)، القصيدة رقم 29، ص 75– 78

– لنعم الفتى (الطويل)، القصيدة رقم 27، ص 72–73.

– أقسمت أرثي (الطويل)، القصيدة رقم 13، ص 40–43.

– أيا عين بكّي (الطويل)، القصيدة رقم 18، ص 45– 49.

– جزى الله (الطويل)، القصيدة رقم 24، ص 65 – 66.

– طربت (الطويل)، القصيدة رقم 05، ص 24–29.

13- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، ص – 391390.

14- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 1994، ص 293.

15- المتوازن: وهو"أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط". ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972، ص 76. بمعنى هو الاختلاف في الروي والاتفاق في الوزن بين القرينتين.

16- ديوان الأخيلية، ص 51 – 61.

17- عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 81.

18- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص 239.

19- الديوان، ص 72.

20- الديوان، ص 41.

21- أحمد فتوح : المتنبي– قراءة أخرى– دار المعارف، القاهرة ، ط2، 1988، ص 48 – 49.

22- ديوان الأخيلية، ص 25.

23- الديوان، ص 40.

24- الديوان، ص 73.

25- الديوان، ص 84.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

26- الديوان، ص 81.

27- ينظر: ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ط12، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص 94.

28- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 1999، ص 23.

29- الديوان، ص 65.

30- الديوان، ص 73.

31- الديوان، ص 73.

32- الديوان، ص 49.

33- الديوان، ص 66.

34- الديوان، ص 75.

35- المتوازي من أشرف الأنواع، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي، انظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، ص 75.

36- الديوان، ص 89.

37- " وتشابه الأطراف هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه، وسماه قوم التسبيغ". ينظر: فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار– دراسات في النص العذري– ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 125.

38- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف– نحو منهاجية شمولية – ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 97.

39- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 284.

40- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 92.

41- نفسه، ص 92.

42- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 387.

43- الديوان، ص 65.

44- الديوان، ص 48.

45- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986، ط2، ص 67 – 68.

46- الديوان، ص 24.

47- الديوان، ص 78.

48- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص 36.

49- الديوان، ص 50.

50- الديوان، ص 56.

51- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 92.

52- ديوان ليلى الأخيلية، ص 40.

53- الديوان، ص 41.

54- ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص321. وينظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، ط3، دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1982، ص 25.

55- وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في الشروط الأربعة (الأصوات، وشكلها، وعددها، وترتيبها) ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 62.

56- وهو ما كان من نوعين مختلفين كفعل واسم، أو اسم وحرف، أو فعل وحرف. ينظر: رابح بوحوش: اللسانـيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص 66.

57- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1995، ص 8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

58- الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 65.

59- محمد جميل شلش: الحماسة في شعر الشريف الرضي، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1974، ص 239.

60- الديوان، ص 71.

61- الديوان، ص 71.

62- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 5.

63- الديوان، ص 24– 25.

64- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، أغسطس– أوت، 1992، ص 125.

65- ديوان ليلى الأخيلية، ص 26.

66- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة –التكوين البديعي– دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1995 ص 92.

67- انظر مصطفى السّعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص 38.

68- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، 1980، ص 239.

69- ينظر: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1986، ص 76– 77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com