الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

UNIVERSITE 8 MAI 1945 - GUELMA
**faculté**: des lettres et langues

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــــر

(تخصص تحليل الخطاب)

# بنية التوازي وأنماطه في ديوان "ليالي القاهرة" لإبراهيم ناجي - مقاربة ليسانية نصية-

مقدمة من طرف:

* نوال بوشامة*

تاريخ المناقشة: 2016/ 06/22.

لجـــنة المـناقشـــة:

| الأستـــاذ | الرتـــبة | الصـــفة | الجامعـــة |
|---|---|---|---|
| رشيد شعلال | أستاذ التعليم العالي | رئيـــسا | جامعة8ماي 1945قالمة |
| حدة روابحية | أستاذ مساعد أ | مشـرفا ومقـررا | جامعة8ماي 1945قالمة |
| كمال حملاوي | أستاذ مساعد أ | ممتحنا | جامعة8ماي 1945قالمة |

السنة الجامعية:2015م/2016م.

# شكر وعرفان

الحمد لله حمدا كثيرا يكون عليه تمام الشكر بما أنعم علينا

الحمد لله الواحد القهار العزيز الجبار الذي لا تخفى عليه الأسرار

ولا تدركه الأبصار وكل شيء عنده بمقدار.

الحمد لله على توفيقي وتنوير دربي وإنجازي لهذا العمل الذي أرجو أن

يكون في ميزان حسناتي.

ومن شكر الله إلى شكر من أجرى على يديها التسيير والتوفيق .

أتقدم بخالص شكري وإمتناني إلى الأستاذة "**حدة روابحية**" التي تكرمت بالإشراف على هذا العمل، التي لم تبخل علينا بالنصائح والتوجيهات وأنارت دربنا وأتاحت لنا سبل البحث جزاها الله خيرا.

وأتقدم بشكري الجزيل إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة "رئيسا وأعضاء"

لتفضلهم علينا بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم معوجها سائلة الله

الكريم أن يجازيهم دون نسيان تقديم شكرنا إلى كل من ساهم ولو بكلمة طيبة في

إنجاز هذا العمل.

ومن شكر الله إلى شكر من أجرى على يديها التسيير والتوفيق

كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد لإتمام هذا العمل دون أن أنسى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي تخصص تحليل الخطاب وطلبته دفعة 2015-2016.

# مقدمـــــة

**مقدمة:**

تعدّ لسانيات النّص من أحدث فروع اللسانيات، حيث أحدثت بظهورها نقلة نوعية في الدراسات اللسانية؛ إذ تعنى بدراسة مميزات النّص من حيث حده وتماسكه ومحتواه الإبلاغي، وكذلك بدراسة الأدوات اللغوية للتماسك النّصي الشكلي والدلالي ويعدّ الاتساق من أهم المفاهيم التي شكّلت محور فعّالا الدراسات اللسانية النصيّة ، بعدّه ظاهرة تعنى بدراسة الأدوات التي تختص بالربط بين وحدات أو كلمات الجملة الواحدة، وبين الجمل المكوّنة للنّص.

ويعدّ التوازي أحد أهم الأدوات التي يتحقّق بها الاتساق؛ وقد كان لهذه الوسيلة النصيّة من الأهمية ما لغيرها من أدوات الاتساق، حيث حاول العرب القدماء والمحدثون دراستها من خلال الشواهد النثرية والشعرية على السواء، فتحدثوا عن أهميتها ووظائفها وإن اختلفوا في المصطلحات الدالة عليها.

والشعر ظاهرة فنية إبداعية تتضمن وسائل وأدوات خاصة تسهم في التكوين والبناء، وتحمل كثافة دلالية وتناغما إيقاعيا بين وحداته وانتقاءا متميزا لمفرداته وتركيبه وصوره، ويحتل الشعر الرومانسي مكانة متميزة في مسيرة الشعر العربي وقد مثلت له جماعة **"أبولو"** وعلى رأسها" **إبراهيم ناجي**" الذي يعدّ من أبرز الشعراء الرومانسيين، وقد وقع اختيارنا له لما يتميز به من ذائقة فنية وإحساس فني مرهف.

تميز شعره بالرومانسية وحب الطبيعة وقد سيطر عليه التشاؤم تارة، والتفاؤل تارة أخرى في بعض قصائده، فتميزت بالكثير من الأسى والحزن والتبرم من الحياة، فتناول في قصائده مواضيع عديدة تمثّلت في التعبير عن الذات وحبّ الوطن هذا من جهة، ومن جهة أخرى تميّز شعره بظاهرة التوازي بشتى أنماطه، وهو يعدّ من أهم الظواهر التي امتاز بها شعرنا الحديث؛ إلاّ أنّ شعر "**إبراهيم ناجي**" لم يحضى بعناية النقاد والدارسين لأنّ جلّ اهتمامهم كان منصبا حول البناء الفني والخطاب الرومانسي والاغتراب وغيرها من المواضيع التي تطرقوا إليها.

ونظرا لأهمية ظاهرة التوازي من قبل الدارسين قديما وحديثا نطرح الإشكالية الآتية:

**ماهي الإضافات التي تستطيع هذه الدراسة أن تقدمها على مستوى ظاهرة التوازي في ضوء المنهج اللساني النّصي؟.**

وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة نوردها فيما يلي:

- ما مفهوم التوازي وما هي أهميته في تحقيق الاتساق النّصي؟.

-وما هي طرائق إشتغاله؟.

- ما هي أنماط التوازي الأكثر حضورا في ديوان "**ليالي القاهرة**"لـــ"**إبراهيم ناجي**"؟.

- وما وظيفة ظاهرة التوازي في الديوان ودورها في توجيه المعنى؟.

- وما هي السمة التي أضافها التوازي على شعر "**إبراهيم ناجي**"؟.

ولذلك ارتأينا:

- رصد أنماط التوازي في ديوان "**ليالي القاهرة**" لـــ "**إبراهيم ناجي**".

وقد تضافرت عدّة عوامل دفعتنا لخوض غمار هذه التجربة العلمية، والتي نلخصها في الأسباب التالية:

1- على الرغم من الحبر الكثير الذي أساله"**إبراهيم ناجي**" من خلال تجربته الابداعية الطويلة إلاّ أنّ ذلك لم يرافقه حراك نقديّ على مستوى الدراسات الأكاديمية.

2- الحديث النقدي الشامل عن تجربة هذا الشاعر يحتاج إلى الكثير من الجهود للإحاطة بها فلا يخفى علينا تجاهل ظاهرة بارزة في شعر "**إبراهيم ناجي**" يمكن ملاحظتها في أغلب أعماله الشعرية وهي ظاهرة التوازي والتي تتجلى في شعره بأنماط مختلفة.

3- أغلب الدراست السابقة لشعر "**إبراهيم ناجي**" تناولت ظاهرة الاغتراب في شعره وكذلك الخطاب الرومانسي وتجلياته في معظم أشعاره، بالاضافة إلى جوانب عديدة من شعره منها: الحس المأساوي والتشاؤم في شعره مع دراسة التركيب والدلالة والبناء الفني وهي دراسات لم تتناول شعره على المستوى اللساني النّصي.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت شعر"**إبراهيم ناجي**" نذكر:

- شريف الجيار: **التجديد في شعر إبراهيم ناجي– دراسة أسلوبية بنائية–**.

- بو بكر نصبة: **الإحالة ودورها في اتساق قصيدة(ساعة تذكار)لـــ"إبراهيم ناجي"**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 1، ربيع الأول، 1430هـــ-2009م، المركز الجامعي، الوادي، الجزائر.

لذلك ارتأينا أن ندرس ظاهرة التوازي في شعر"**إبراهيم ناجي**" فجاءت الدراسة موسومة بـــــ"**بنية التوازي وأنماطه في ديوان "ليالي القاهرة" لإبراهيم ناجي– مقاربة لسانية نصيّة–**".

وعلى هذا تظهر أهمية الموضوع كونه يهدف إلى:

- إبراز دور التوازي في تحقيق اتساق النّص الشعري.

- كيفية تعامل المتلقي معه وحسن استخدامه داخل النّص حتى تساعده على فهمه وتأويله.

- قراءة شعر "**إبراهيم ناجي**" من منظور لساني بما يتيح لنا فهما أعمق لشعره والتعرّف على بعض خصائصه الفنية.

- التعرّف على أسرار التوازي ومقاصد الشعراء من استخدامه وبالخصوص"**إبراهيم ناجي**".

- كيف يشير التوازي إلى حالة المبدع ويعبّر عن حالته النفسية؟.

- كيف يتلقاه المتلقي ويؤثر في عواطفه ومشاعره؟.

وقد اعتمدنا المنهج **الوصفي** الذي يقتضي **الإحصاء والتحليل** للوقوف على طرائق اشتغال التوازي من خلال تجلياته وأشكاله وكذلك مساهمته في تحقيق الاتساق النّصي.

ولتحقيق أهداف الدراسة ارتأينا تقسيم البحث إلى **مقدمة وثلاث فصول** أحدهما نظري،تذيلها **خاتمة وملحق**.

تناولنا في **المقدمة** إشكالية البحث وأهميته والأهداف المترتبة عنه والمنهج المتبع وأهم المصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة.

جاء **الفصل الأول**: موسوما بـــ"**الإطار المفاهيمي لمصطلح التوازي**" تطرقنا فيه إلى: مفهوم الاتساق لغة واصطلاحا، مع تحديد أهميته، ثم ذكر أهم أدواته منها: الإحالة والتكرار والتقديم والتأخير والربط والحذف، بالإضافةإلى: مفهوم التوازي لغة واصطلاحا، مع تحديد مفهومه لدى العرب القدماء وأهم المصطلحات الدالة عليه، وتطور مفهومه عند المحدثين سواء عند العرب أو عند الغرب، ومن ثم الحديث عن نشأته، كما تعرضنا في هذا الفصل أيضا إلى تحديد العلاقة بين التوازي والتكرار.

وجاء **الفصل الثاني**: بعنوان" **أنماط التوازي التركيبي وتجلياتها في ديوان" ليالي القاهرة" لـــ"إبراهيم ناجي"**، فكان تنظيرا وتطبيقا لمختلف أنماط التوازي الواردة في الديوان، فتطرقنا أولا"

**التوازي التركيبي**" معرجين على مفهومه وأنواعه من تواز **تركيبيّ أفقيّ وعموديّ**، وتجليهما على مستوى **الجملة** سواء أكانت فعلية أم اسمية أم شبه جملة، مع الوقوف على" **التوازي الدلالي**" في كلا المستويين **الأفقي والعمودي**.

وجاء **الفصل الثالث** بعنوان "**أنماط التوازي الصوتي والصرفي" في ديوان "ليالي القاهرة" "لإبراهيم ناجي**"ودرسناه على ثلاث مستويات، **مستوى الحرف، مستوى الكلمة، مستوى التركيب** فعلى **مستوى الحرف** درسنا **الأصوات** ودلالتها في الديوان، أما على **مستوى الكلمة** فدرسنا **الترديد** وأهميته في تحقيق التوازي الصوتي، دون أن ننسى التوازي الصوتي على **مستوى التركيب** درسنا فيه **رد الأعجازعلى الصدور**،وأهم تمظهراته داخل الديوان، ثم تطرقنا إلى" **التوازي الصرفي**" أين درسنا **الأفعال** بنوعيها **الماضية والمضارعة** ودورها في تحقيق التوازي داخل النّص الشعري المختار، بالإضافة إلى الصيغ الصرفية مثل: **اسم الفاعل وصيغ المبالغة**.

وختمنا بحثنا **بخاتمة** تحدثنا فيها عن أهم النتائج المتوصل إليها، أما **الملحق** فأوردنا فيه السيرة الذاتيةلـــــ"**إبراهيم ناجي**" وأهم أعماله.

ولتحقيق الخطة السابقة اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع، فمن المصادر نذكر **ديوان"ليالي القاهرة" لـــ"إبراهيم ناجي"** و"**إبراهيم ناجي" "الأعمال الشعرية المختارة**" للدكتور"**حسن توفيق**"،ومن المراجع نذكر:" **لسانيات النّص مدخل إلى انسجام النّص**" لـــ"**محمد خطابي**" وكتاب"**البديع والتوازي**"لـــــ"**عبد الواحد حسن الشيخ**" وكتاب"**قضايا الشعرية**"لـــــ"**رومان جاكبسون**".

كما لا ننسى أن نعرض بعض الصعوبات التي اعترضت مسار بحثنا والتي نجملها فيما يلي:

1- افتقار مكتباتنا للمراجع والدراسات التطبيقة حول التوازي.

2- صعوبة الممارسة التطبيقية لقلة تجربتنا وخبرتنا.

ومع ذلك فلسنا نبرئ أنفسنا من قصور الفهم الذي حال في أحيان كثيرة دون إخراج هذا البحث في صورته البديعية فلكل جواد كبوة ولكل باحث هفوة.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة"**حدة روابحية**" على ما أولته من عناية ورعاية علمية، وعلى ما أمدته لنا من توجيهات وخصتنا به من ملاحظات.

# الفصل الأول

## الإطار المفاهيمي لمصطلح التوازي

**تمهيد:**

يعّد الاتساق من أهم العناصر التي تحقق نصيّة النّص، حيث يؤدي إلى ربط الأجزاء بعضها ببعض بعلاقات معينّة، وهو من الظواهر التي عنيت بهّا لسانيات النّص، والتي لا يمكن تفسيرها بشكل عام ودقيق إلاّ من خلال ما يسمى بالوحدة الكلية للنّص، وقد أصبح هذا المصطلح محوريا في مجال لسانيات النّص مع تطور مفهومه على يد كل **"هاليداي ورقية حسن"** في كتابهما" cohesion in Englich" [1]

اشتهر هذا المصطلح وانتشر في حقل الدّراسات النصيّة على تنوعها، ودلت عليه مصطلحات كثيرة مثل: السبك[2] والتنظيد [3]والتناسق [4]والتظام[5]، و لم يتوقف الاختلاف مع الترجمة فحسب بل امتد إلى الضبط المفهومي الإجرائي، فقد حظي هذا المفهوم باهتمام كبير من علماء لسانيات

---

[1]-محمد خطابي: **لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النص"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1991، ص15.

[2]-دلت مصطلحات عديدة على الاتساق منها: **-السبك**: الذي ورد في تراثنا النقدي البلاغي بصورة رائعة وتوظيف حسن: فقد ترجم "**سعد مصلوح**" المصطلح الاجنبي (**cohésion**) إلى السبك مشيرا إلى أنّ هذا المصطلح«أقرب شيء إلى المفهوم المراد وأكثر شيوعا في أدبيات النقد القديم»وذلك ضمن دراسته"**نحو أجرومية للنص الشعري–دراسة في قصيدة جاهلية**–"،ص 154، ويمكن توضيح هذا القرب والشيوع معا بالرجوع إلى التراث النقدي والبلاغي عند العرب،حيث نجد العديد من علماء البلاغة وظفوا مصطلح"**السبك**" في حديثهم عن الشعر المتلاحم الأجزاء، "**فالجاحظ**" يقول:« وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم ذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»،ينظر **البيان والتبيين**، ج1، تح/عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص55، كما نجد كل من "**أبوهلال العسكري**" في كتابه" **الصناعتين–الكتابة والشعر–**" يشير إلى مصطلح "**السبك**"، ينظر: أبو هلال العسكري: **الصناعتين"الكتابة والشعر"**، تح/علي محمود البجاوي ومحمود أبو الفضل إبراهيم، ط2، ص175 وكذلك"**أسامة بن منقذ**" في كتابه"**البديع في نقد الشعر**"، ينظر: أسامة بن منقذ: "**البديع في نقد الشعر**"،تح/أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ص163 وغيرهم من علماء البلاغة الذين تفطنوا إلى قضية تلاحم وتماسك النص.

[3]-**التنضيد**: أما مصطلح "**التنضيد**" فقد استعمله "**محمد مفتاح**" للدلالة على الربط بين الكلمات أو الجمل والكلمات(مستوى ظاهري) الذي اعتبره مقياس الانتقال من معنى إلى معنى، ينظر:محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف" نحو منهاجية شمولية"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص125.

[4]-أما مصطلح**التناسق**:فهو مصطلح عربي أصيل إذ ظهر في ثنايا تعريف المعجميين للاتساق مثل"**ابن منظور**" وغيره، وبالنسبة لمصطلح

[5]-**التضام**: فنجد حظوره عند"**عبد القادر الجرجاني**" في كتابه"**دلائل الإعجاز**" عند حديثه عن أن الكلمة لا تكون مفيدة«إلا يضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة»، وكذلك قوله:«... فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه بعض...»، عبد القادر الجرجاني: "**دلائل الإعجاز**"، تح/محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2،1989،ص(65-85).

النّص، بداية بتوضيح مفهومه، وبيان وسائله وأدواته وإبراز عوامله وشروطه، فما المقصود بالاتساق؟ وما هي أدواته؟ وأين تبرز أهميته في الدراسة النصيّة؟.

**أولا: ماهية الاتساق:**

يعدّ الاتساق من بين المعايير النصيّة السبعة التي يتحقق بها بناء النّص[1]،إذ يلعب دورًا مهمًا في تحقيق تماسك النّص وترابطه، وقد عني به من طرف العلماء قديما وحديثا من أجل توضيح ماهيته وأدواته وكيفية اشتغاله.

**1-مفهومه لغة:**

تظهر المادة اللغوية(و.س.ق) في معاجم كثيرة منها ما جاء في"**لسان العرب**" لـــ"**ابن منظور**":«اتسقت الإبل واستوسقت: اجتمعت...، والطريق يأتسق ويتسق أي ينظم، ووسق اللّيل واتسق: أنظم، واسق القمر: استوى، والاتساق: الانتظام، ووسق الحنطة توسيقا أي جعلتها وسقا ووسقا ».[2]

تشي الصيغ المتنوعة لمادة (و.س.ق) بمعاني الضم والاستواء والجمع والانتظام والتناسق.

بينما ورد في" **المعجم الوسيط**"، «نسق الشيء نسقا: نظّمه، يقال نسقها فاتسقت (تناقست الأشياء): انتسقت، يقال: تناسق كلامه، واتسق الشيء، اجتمع وأنظم... واستوسق الأمر: انتظم النسق ما كان على نظام واحد من كل شيء ».[3]

---

[1]- يعدّ اللغوي الأمريكي«**روبرت دوبوجراند**» من أوائل علماء لغة النص الذين حاولوا أن يجددوا معايير النصيّة، والتي ضمنها في كتابه« **النص والخطاب والإجراء**» الذي نشر عام 1980م وتقسم هذه المعايير إلى سبعة أقسام هي: **الاتساق والانسجام والقصدية والمقبولية والإعلامية والمقامية والتناص**، وصنف "**دوبوجراند**" "**الاتساق**" إلى القسم الأول أي ما يتصل بالنص ذاته، وعليه فإنّ أهم أربعة معايير تحقق النصيّة هي: **الاتساق والانسجام والقصدية والمقبولية**، ينظر: روبرت دوبوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، تر/تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط2، 2007، ص(21-103-104-105) وصبحي إبراهيم الفقي: **علم لغة النص"المفاهيم والاتجاهات"**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1997، ص146.

[2]- **لسان العرب**، مج10، مادة(ن،س،ق)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1،1990،ص(352-353).

[3]-إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، مج(1-2)، ج1، مادة(ن،س،ق)،دار العودة، بيروت، ط2،1999، ص(918-919).

نفهم من هذا التعريف أن الاتساق يعني الانتظام والاجتماع والتناسق وهي معان تتقارب مع ما جاء في معجم لسان العرب **"لابن منظور"**.

ما يلحظ من التعريفين السابقين أنهما اشتركا في جعل الاتساق ضم الشيء والانتظام والاجتماع والاستواء الحسن.

و لم تبتعد المعاجم الغربية عن ذلك، فقد جاء في معجم **"Oxford"** أن الاتساق:«إلصاق الشيء بشيء آخر، بالشكل الذي يشكلان وحدة، مثل: اتساق العائلة الموحدة وتثبيت الذرات بعضها ببعض لتعطي كلا موحدا»[1]، فهو القوة على الاتساق والانتظام والتناغم، وعليه فمعجم**"Oxford"** الأجنبي لم يخرج عن هذه المعاني من حيث الانتظام والترابط بين وحّدات النّص المختلفة لتشكّل في النهاية وحدّة كليّة هي النّص.

**2- مفهومه اصطلاحا:**

عرّفه المحدثون تعريفات عديدة تصب في منحى واحد، فقد قدّم كل من**"هاليداي ورقية حسن"** تعريف مفاده« أنّ الاتساق هو مفهوم دلالي، يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النّص والتي تحدده كنّص»[2]،حيث أن الوحدة الدلالية للنّص تأتي من الاتساق الموجود بين الجمل التي يتكوّن منها فكلّ جملة في النّص تعطي نوعا من الترابط مع الجملة التي تسبقها أو تلحقها، حيث تتضمن رابط الاتساق يربطها بما قبلها وما بعدها.

ويعرفه " **محمد خطابي**" بأنه:« ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المكوّنة للنّص/ خطاب ما يهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشّكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة للخطاب أو خطاب برمته».[3]

---

[1]-Oxford(Advanced learns encyclopedia) oxford universitis – press- newyork , oxford,1989,p173 and longman advanced, amerecan dictionary harlow English,2000,p275.

[2]-Galssan et cost: **dictionnaire de didactique des langues** , p100 et halliday and R-hassan :**cohesien in english**,longman,1976,p047.

[3]-محمد خطابي: **لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص5.

نستشف من هذا القول أن الاتساق يقابله مصطلح "**التماسك**"عند"**محمد خطابي**" لأنّ الاتساق يعمل على تحقيق الترابط بين الوحدات اللسانية المشكّلة للنّص، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بتوفر جملة من الوسائل أو الأدوات التي تدعّم علاقة الترابط، أي أنّها ظاهرة في بنية النّص الداخلية(الشكليّة) إذ « يشتمل مفهوم الاتساق عددا من المنسقّات كالإحالات، الضمائر، والإشارة، والحذف والاستبدال والوصل والاتساق المعجمي»[1]؛أي أن الاتساق لا يقتصر على الجانب الدلالي فحسب وإنما يتم على مستويات أخرى كالنحو والمعجم، حيث تنتقل المعاني من النظام الدلالي إلى مفردات في النظام النحوي والمعجمي ثم إلى أصوات أو في النظام الصوتي المكتوب[2]، الذي يجعل الاتساق شاملا لكل مستويات اللغة.

ولا يختلف مفهومه عند" **تمام حسان**" عما سبق ذكره إذ هو « إحكام علاقات الأجزاء بعضها بعض».[3]

نفهم من هذا القول أن الاتساق يعني بالتعالق والتماسك الحاصل بين الجمل المكوّنة للنّص؛ أي أن النّص لا يعتبر متسقا إلاّ إذا كان محكم البناء.

أما **كارتر** "**carter**" فيعرفه بقوله:« يبدو لنا الاتساق ناتجا عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النصيّة أما المعطيات اللّسانية ( مقامية، تداولية) ، فلا تدخل أبدا في تحديده».[4]

يتحقق الاتساق بجملة من العلاقات اللسانية؛ أي تلك العلاقات القائمة بين جمل النّص لتشكل في الأخير بنيته الكلية، إلاّ أن السياق والمقام لا يدخلان في تحديده.

وبالتالي يعني الاتساق «ذلك الترابط بين التراكيب والعناصّر اللّغوية المختلفة لنظام اللغة»[5] حيث تتآزر التراكيب والعناصر لتشكّل وحدة متآلفة ومتناسقة ومتّسقة، بما تلعبه مختلف الروابط من

---

[1]- محمد خطابي: **لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق ، ص15.

[2]-المرجع نفسه، ص15.

[3]-نعمان بوقرة: **قراءة لسانية نصيّة في مجموعة تراتيل لغوية، للشاعر عقلة ورسلان**، مجلة الموفق الأدبي، ع23، 1990، ص64.

[4]- **موقف النقد العربي من دلالات ما وراء الصّياغة اللغوية، النادي الأدبي الثقافي**، جدة،ط2، 1988، ص789.

[5]-خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس:**نظرية اللّغة العربية**،تر/حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر،(د،ط)، 1988، ص213.

دور في تلاحم الجمل بعضها ببعض في أنظمة متماسكة هو نفسه حقيقة اللغة[1] ،التي تعمل على خلق الوحدة الكليّة للنّص.

وهو مصطلح يشير إلى« الأدوات التي تؤسس العلاقات المتبادلة بين التراكيب الضمن جملية أو بين الجمل»[2]، وهذه العلاقات هي روابط شكلية لغوية تساهم في اتساق النّص وتماسك بنائه وتكوّن شبكة نصيّة تعين على تفسير النّص وفهمه وهي ما تسمى بالاتساق[3] الذي يشمل العديد من الأدوات أو الوسائل التي تحقّق الترابط داخل النّص.

**ثانيا: أهمية الاتساق:**

تكمن أهمية الاتساق في توفير عناصر التماسك بين الأجزاء المكوّنة للنّص لتحقيق ما يسمى بالنصيّة وهذا ما ذهب إليه كل من **"هاليداي ورقية حسن"** في قولهما:« يشير الاتساق إلى مجموعة من الإمكانيات التي تربط بين شيئين وبما أن هذا الربط يتم من خلال علاقات معنوية (...) فإنّ ما يهمنا هو العلاقات المعنوية التي تشتغل فيه بهذه الطريقة؛ أي الوسائل الدلالية الموضوعية بهدف خلق النّص»[4]،فالاتساق يعمل على ربط الجمل بعضها ببعض، لخلق نوع من العلاقات المعنوية بين أجزاءه هذه العلاقات هي تلك الأدوات والوسائل التي تهدف لخلق النّص، فوسائل التماسك كلّها تهدف إلى « وضوح العلاقة في الجملة وعدم اللبس في أداء المقصود وعدم الخلط بين عناصرها، إذ توصّل علماء النّص إلى الإجماع على أن التماسك عنصر جوهري في تشكيل النّص وتفسيره»[5] وإظهار علاقاته ومختلف أدواته ووسائله التي تعمل على خلق النّص وتبيان تماسكه.

---

[1]-بشير إيدير: **إستراتيجية الانسجام في قراءة النص الأدبي (قصة سميرة عزام،دموع البيع نموذجا)**، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، ص03.

[2]-جون ماري سشايفر: **النص ضمن كتاب"العلامتية وعلم النص"**، تر/منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص132.

[3]-محمد حماسة عبد اللطيف:**الإبداع الموازي "التحليل النصي للشعر"**، دار غريب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2001، ص45.

[4]-محمد خطابي:**لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص16. نقلا عن: Halliday and hassan : **cohésion in english**,longman,1976,p10.

[5]- صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصية بين النظرية والتطبيق "دراسة على صور مكية"**، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص74.

ونظرا لهذه الأهمية أصبح الاتساق ضروريا في كلّ نّص، ذلك أنّ« كلّ جملة تمتلك بعض أشكال التماسك عادة مع الجملة السابقة، مباشرة من جهة أخرى، فكلّ جملة تحتوي على الأقل على رابطة واحدة تربطها بما حدث مقدما، وبعض آخر من الجمل يمكن أن يحتوي على رابطة تربطها بما سوف يأتي لكن هذه نادرة جدا وليست ضرورية لتعيين النّص».[1]

إذ يهتم الاتساق بالعلاقات القائمة بين أجزاء الجملة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يهتم كذلك بالعلاقات بين جمل النّص وفقراته بل بين جميع الوحدات المكوّنة للنّص ومن ثم يحيط التماسك بالنّص كاملا، داخليا وخارجيا[2] لخلق وحدته.

**ثالثا:أدواته.**

يعدّ المنهج اللّساني النّصي حلقة من حلقات التطور الموضوعي والمنهجي للسانيات المعاصرة، إذ انتقل بالدراسة من المجال الجملي إلى المجال النّصي الواسع، واتخذ لنفسه مفاهيم مركزية تؤطر المنهج، كما تفرعت عنه إجراءات منهجية تتعامل مع النّص منه ما هو لساني شكلي ومنها ما هو غير لغوي أي تداولي سياقي،« ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النّص يسلك المحلل-الواصف-طريقة خطيّة... راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما أيضا بوسائل الربط المتنوّعة كالعطف والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك كل ذلك من أجل البرهنة على أن النّص/ الخطاب(المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلا متآخذا»[3] موحدا، يعبر عن البنيّة الكليّة للنّص/الخطاب وباستنباط آليات الاتساق في الخطابات المختلفة تتجلى طرائق هندستها في سطح الخطاب وكيفيّة تأليفها، ومن ثمّ حصرت أدواته فيما يلي:

**1-الإحالة:**

تعّد الإحالة من القضايا التي شغلت المهتمين بالنشاط اللّساني النّصي، ذلك« أنّها أداة كثيرة الشيوع والتداول في الربط بين الجمل والعبارات التي تتألف منها النصوص»[4]، فهي تعمل عمل الرابط الذي يجمع الجمل والعبارات المؤلّفة للنّص ليصير كلا موحدا، إذ تربط بين عنصري الإحالة

---

[1]-المرجع نفسه، ص93.

[2]- صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصية بين النظرية والتطبيق "دراسة على صور مكية"** ، مرجع سابق، ص97.

[3]- محمدخطابي: **لسانيات النّص "مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص5.

[4]- إبراهيم خليل: **في اللسانيات ونحو النص**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص227.

المحال والمحال إليه، علاقة ، هي علاقة إحالة بين الاسم والمسمى وهذا ما عبّر عنه"**جون لايتز**" (**j.lynes**) بقوله: « العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة، فالأسماء تحيل إلى المسميات».[1] ويقصد بالإحالة في هذا المقام استخدام الضمير الذي يعود على اسم سابق أو لاحق له، بدلا من تكرار الاسم نفسه، وهو ما ذهب إليه" **ميرفي**"(**Murphy**):« بأنها تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه أو الذي يليه».[2]

ومن جهة أخرى يستعمل كلّ من"**هاليداي ورقية حسن**"مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تمتلك خاصية الإحالة[3]، وذلك بأن يعتمد كل عنصر معيّن في النّص على عنصر آخر، فالأول يفترض الثاني حيث أنّه لا يمكننا فك شفرته بنجاح إلاّ بالعودة إلى الثاني حتّى يتم اتساق النّص، وذلك من منطق أنها عناصر لا تمتلك دلالة مستقلة، فشرط وجودها هو النّص من جهة ومعرفة ما تشير إليه من جهة أخرى. [4]

وتعدّ الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم فهي لا تخضع لقيود نحوية بل تخضع لقيود دلالية، هو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه[5]،وتنقسم الإحالة إلى نوعين:

### 1-إحالة مقامية(Exphora):

وهي الإحالة إلى خارج النّص أو الإحالة إلى غير المذكور بمصطلح "**روبرت دوبوجراند**"، فهي تعتمد في الأساس على السياق ومقتضى الحال وتأويلها في عالم النّص سيحتاج تركيز على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النّصي. [6]

### 2- إحالة نصية (Endophora):

---

[1]- **اللغة والمعنى والسياق**، تر/عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987،ص383.

[2]- محمد خطابي: **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص(16-17).

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4]-المرجع نفسه، ص(16-17).

[5]-المرجع نفسه، ص17.

[6]- **النص والخطاب والإجراء**، تر/ تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط1، 1997، ص332.

تقوم الإحالة النصية بدور فعّال في تحقيق وحدة النّص، ولذا يتخذها كل من "**هاليداي ورقية حسن**" معيارا للترابط ومن ثم يوليانها أهمية بالغة في بحثهما[1]، والإحالة النّصية نوعان:

**أ- إحالة قبلية**: وهي الإحالة على أمر سبق ذكره في النّص. [2]

**ب- إحالة بعدية**: وهي الإحالة على أمر لاحق. [3]

إذن الإحالة من الأدوات التي تسهم مساهمة فعّالة في اتساق النّص؛ لأن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها تقتضي العودة إلى ما تحيل إليه بغية فهمه وتفسيره[4]،وهذا من أجل خلق وحدة النّص وإعطاء دلالته الكامنة في أغواره.

## 2-الاستبدال(Substituion) :

يعدّ الاستبدال كذلك من الأدوات التي تحقّق اتساق النّص والترابط بين أجزائه، إذ يعرفه "**محمد خطابي**"بقوله:«إنه تعويض عنصر في النّص بعنصرآخر»[5]ويرى"**محمد حماسة عبد اللطيف**" أن «الاستبدال عملية تتم داخل النّص، إذ يعوض عنصر في النّص بعنصر آخر»[6]إذ يتم هذا التعويض داخل النّص لخلق نوع من الترابط والتماسك، شرط أن لا يحدث خلل في التركيب اللغوي.

وعليه فالاستبدال أساس مهم في تحديد الوظائف النحوية في الجملة؛ فإذا أدت الكلمة وظيفة كلمة أخرى دون أن يترتب على ذلك تغيير في أساس التركيب، كان لها ما لتلك واعتبرت قسيما لها وشريكا.[7]

---

[1]- محمد خطابي، **لسانيات النص" مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص17.

[2]-المرجع نفسه، ص18.

[3]- محمد خطابي، **لسانيات النص" مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص17.

[4]-المرجع نفسه، ص19.

[5]-المرجع نفسه، ص19.

[6]- **بناء الجملة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003،ص11.

[7]- زاهر بن مرهون الدوادي: **الترابط بين الشعر والنثر**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص48.

ومن جهة أخرى نجد أن« الاستبدال يساهم في اتساق النّص من خلال العلاقة بين العنصرين المستبْدِل والمستبْدَل وهي علاقة بين عنصر سابق في النّص وآخر لاحق فيه، وإذا كانت العلاقة بين عنصري الاستبدال، المستبْدِل والمستبْدَل علاقة تقابل، إعادة التجديد والاستبعاد».[1]

يفهم من هذا القول أن الاستبدال[2] يقوم على عنصرين هامين هما المستبْدَل والمستبْدِل والذي تربطهما علاقة تقابل من أجل خلق نوع من التجديد في النّص.

**3-الحذف(Ellipses) :**

يمثل الحذف كذلك ظاهرة نصيّة لها دور أيضا في اتساق النّص والتحام أجزائه، وعرفه " **دوبوجراند**" بقوله: هو« استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو يعدّل بواسطة العبارات الناقصة».[3]

نستنشف من خلال القول أن الحذف شبيه بالاستبدال ذلك أن العنصر المحذوف لا يتم ذكره في النّص على عكس العنصر المستبْدَل فلة أثره وخطورة في النّص من خلال الكلمات المشارة إليه، وهذا ما يراه كذلك" **محمد الأخضر الصبيحي**"حيث « الحذف يشبّه بالاستبدال من حيث أنّه علاقة قبلية غير أنّه يختلف عنه في أنّه استبدال بالصفر».[4]

ويشرح "**أحمد عفيفي**" ذلك فيقول:« إنّ الحذف لا آثر له إلاّ الدلالة، فلا يحل شيء محل المحذوف(...) أما الاستبدال فيترك أثر ترشد به المتلقي وهو كلمة من الكلمات المشارة إليه في الاستبدال».[5]

---

[1]- محمد خطابي: **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام النص"**،مرجع سابق،ص21.

[2]-قسم علماء لسانيات النص الاستبدال إلى ثلاثة أنواع هي: **اسمي فعلي وقولي، فالاسمي**: يتم باستعمال عناصره منها: بعض،كل، أما وبالنسبة **للفعلي**:فيمثله العنصر فعل،أما **القولي**: فيستعمل فيه العنصران: إذا،أبدا، ينظر:محمد خطابي: **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام النص"**، ص124 وزاهرين مرهون الداودي: **الترابط بين الشعر والنثر**، ص50.

[3]- **النص والخطاب والإجراء**، مرجع سابق، ص301.

[4]- **مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص126.

[5]- **نحو النص "اتجاه جديد في النص"**، مكتبة زهراء الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص126.

وهذا ما يدّل على أن الحذف عنصرا مهما في تحقيق التماسك النّصي، فهو لا يقتصر على كلمة واحدة بل يتعداه إلى حذف جملة كاملة ويقسم إلى ثلاثة أقسام: حذف إسمي-حذف فعلي- حذف داخل الجملة.[1]

## 4- الوصل(الربط)(junction):

يعدّ الوصل أحد المظاهر الاتساقية، لكنّه يختلف عن كل وسائل الاتساق الأخرى، إذ يعرّفه كل من "**هاليداي ورقية حسن**"بأنه: «تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم»[2] ومعنى هذا أن النّص عبارة عن متتالية جملية متعاقبة خطيا ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر متنوعة تصل بين أجزاء الجمل، ويطلق اللغويون على هذه الأدوات تسمية "الأدوات المنطقية" وذلك لدورها في تحديد أنواع التعاليق بين الوحدات ولإسهامها في بناء النّص بناءا منطقيا.[3]

وتتعدد الروابط بتعدد معانيها فنجد الواو، لكن، غير أن ، عكس ذلك، أولا، ثانيا، أخيرا، بعد ذلك، لأن، مثلا، خاصة، على غرار، نحو، إذا، نتيجة لذلك، بناءا على ذلك، وعلى العموم، قبل ذلك، بعد ذلك، ثم، إثر ذلك، فهذه الأنواع المختلفة من الربط لها وظيفة متماثلة[4] تتجسد في تحقيق التماسك بين العناصر اللغوية المشكّلة للنّص.

يتبيّن مما سبق أن أدوات الوصل بكل أنواعها تسهم في اتساق النّص وبصور مختلفة، ويقسم " **هاليداي**" و" **رقية حسن**" الوصل إلى أربعة أنواع: [5]

1-الوصل الإضافي: يتم الربط بالوصل الإضافي بواسطة الأداتين (الواو)و(أو) كما تندرج تحته علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحققة بالكلمات نحو: بالمثل وعلاقات الشرح والتمثيل.

2-الوصل العكسي: ويعني عكس ما هو متوقع وتتم بعبارات مثل: لكي، غير أن.

---

[1]- قسم علماء لسانيان النّص الحذف إلى **إسمي وفعلي وحذف داخل الجملة**، فالأول يقع إلاّ في الأسماء المشتركة والثاني أي"**الفعلي**" فيقع داخل المركب الفعلي، أما الثالث فيكون داخل الجملة. ينظر: أحمد عفيفي: **نحو النص"اتجاه جديد في النص"**، مرجع سابق، ص126و محمد خطابي: **لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النّص"**، مرجع سابق، ص22.

[2]- محمد خطابي: **لسانيات النص " مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص06.

[4]- المرجع نفسه، ص23.

[5]- المرجع نفسه، ص(23-24).

3- الوصل السببي: إدراك العلاقات المنطقية بين جملتين أو أكثر نحو: بالتالي- لهذا السبب- إذا – من أجل هذا- بسبب ذلك... وهي كما نرى علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة.

4- الوصل الزمني: هو علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا وأبسط من يعبر عن هذه العلاقات هوthen . وعليه فالوصل يعمل على تقوية الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات مترابطة متماسكة، إذا فهو يعتبر علاقة اتساق في النّص[1]، ومن أهم الأدوات المحققة لهذه العلاقة.

**5 التقديم والتأخير:**

تخضع الجملة في العربية لنظام معّين في ترتيب مفرداتها، إلاّ أن هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به، فثمة تغيرات تطرأ على طريقة الترتيب بحيث يقدّم عنصر أو يؤخر آخر.

والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي حظيت باهتمام كبير من قبل البلاغيين وعلماء النحو وصولا إلى علماء لسانيات النّص الذين عدوه عنصرا مهما يساهم في اتساق النّص وتماسكه.

وقد عرض البلاغيون والقدامى لهذا العنصر الاتساقي منهم" **عبد القاهر الجرجاني**" إذ يعرفه بقوله:" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أن سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان ".[2]

إذن فالتقديم والتأخير عند" **عبد القاهر الجرجاني**" [3] "باب من الأبواب التي تظهر بها مزية الكلام ويعلو بها أسلوب على أسلوب ويبدوا بها إعجاز القرآن".[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص24.

[2]- **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط2، 1989، ص106.

[3]-ذكر عبد القاهر الجرجاني في كتابه "**دلائل الإعجاز**" قسمي التقديم والتأخير فوجد الأول وهو**تقديم يقال علنية التأخير**: ويعني به كل ما يتقدم ويظل على حكمه والثاني:**هو تقديم يراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله في باب غير بابه**؛ أي أنه يتغير حكمه الإعرابي فإذا قلب التركيب "**ضربت زيدا**" إلى "**زيد ضربته**"، "**زيد**" مرفوعا بالابتداء بعد أن كان مفعولا به، ينظر: عبد القاهر الجرجاني:**دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص(106-107).

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي: **عبد القاهر الجرجاني والبلاغة العربية**، مكتبة الهرم التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1، (د،ت)، ص139.

إذ به يتحقق اتساق النّص ويتميّز به أسلوب عن أسلوب، وتظهر جمالياته وتفرده كنّص.

**6- التكرار(Répétion) :**

يعّد التكرار من وسائل التعبير الفني البالغة القيمة في الأثر اللغوي[1]ويضفي على النّص ملامح جمالية تفيد معنى معيّنا.

وقد تناوله"**محمد خطابي**" على أنه"شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف لـــــه أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو إسما عاما".[2]

ما يفهم من هذا القول أن التكرار أداة جد مهمة في تحقيق الاتساق المعجمي وهو على أنواع فمنه التكرار المحض والتكرار بالمرادف وشبه المرادف وتكرار كلمة أو جملة داخل التركيب الجملي.

ولعّل أقدم من نبه إلى أسلوب التكرار وتنوّع صيغه، وتعدّد مراميه هو"**الجاحظ** " قائلا:" إنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه".[3]

وهو كذلك من ملامح البناء في شتى الفنون وقانون من قوانينها وشكل من أشكال التنظيم في بناء القصيدة، وعلامة بارزة في التشكيل الصوتي قبل أن يتدبر الإدراك أمر معانيها وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه. [4]

والتكرار أنواع[5]:

**1- التكرار المحض:** هوأن يعاد ذكر اللفظة نفسها شكلها ومعناها.

**2- التكرار الجزئي:** وهو الرجوع إلى عنصر سبق ذكره لكن في أشكال مختلفة.

**3- التكرار بالمرادف:** أن يعاد ذكر اللفظة بما يعادلها في المعنى.

---

[1]- نعمان بوقرة: **قراءة لسانية نصية في مجموعة تراتيل، الغربة، للشاعر علي عقلة ورسلان**، مرجع سابق، ص62.

[2]- **لسانيات النص "مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص24.

[3]- **البيان والتبيين**، تح/وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ،ط5، 1985، ص105.

[4]-مقداد محمد شاكر قاسم: **البنية الإيقاعية في شعر الجوهري**، دار دجلة، الأردن، ط5، 2000، ص(156-157).

[5]- شفيع السيد: **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، دار غريب، القاهرة، مصر، ط2، 2006، ص125.

إذن التكرار هو« أن يعاد ذكر اللفظة أو العبارة أو المقطع نفسه في أي موضع من مواضع النص الواحد».[1]

وبهذا تكمن أهمية التكرار في خلق الترابط بين الجمل المكوّنة للنّص، فالأصل في الربط أن يكون بإعادة اللفظ؛ لأنها أدعى للتذكير وأقوى ضمانا للوصول إليه[2]، وبهذا يؤدي التكرار جانبا إيقاعيا في النّص ذا صلة بالوزن، وذا صلة بالمعنى، إذ يكسب تكرار الكلمة معنى جديدا،حتى قيل بحق إنه قد يحييهاأو يميتها [3]، فتخلق بهذا دلالة النّص من جديد ما يجعله أداة اتساق مهمة في خلق اتساق النّص.

## 7-التوازي(Parallilisme):

يعدّ التوازي كذلك عنصرا من عناصر الاتساق إذ لا يقل أهمية عن العناصر الأخرى فهو يساهم في تماسك النّص وإضفاء مسحة جمالية بنوع من التناغم بين التراكيب المشكلّة للنّص.

وهو نوع من التكرار يهتم بالماثل في البنية أي يركز على تكرار المباني مع اختلاف العناصر التي يتحقق عليها المبنى[4]، هذا ما يجعل التوازي جزءا من التكرار.

ويقسم التوازي [5]إلى توازي تركيبي- توازي دلالي-توازي صوتي- توازي صرفي.

---

[1]- أحمد عفيفي: **نحو النص "إتجاه جديد في الدرس النحوي"**، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2000، ص(125-128) وعبد المجيد جميل: **علم النص**، مجلة عالم الفكر، مج 32، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 2003، ص(145-146).

[2]- زاهر مرهون الداودي: **الترابط النصي بين الشعر والنثر**، مرجع سابق، ص53.

[3]- يوسف حسن نوفل: **أصوات النشر الشعري**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص130.

[4]- سعد مصلوح: **نحو أجررمية للنص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"**،مجلة فصول،مج10، ع(1-2)، 1991،ص159.

[5]- تتعدد أنماط التوازي في الخطاب النقدي المعاصر ما جعلنا نتطرق لمفهوم التوازي سواء عند العرب أوعند الغرب وأنماطه بالتفصيل والإجمال في الفصول اللاحقة.

**أولا: مفهوم التوازي.**

يعدّ التوازي مظهرا من مظاهر الاتساق النّصي، إذ حظي بأبحاث ودراسات عديدة، تصبّ كلها في مفهوم واحد، وسنحاول تأصيل مفهوم التوازي انطلاقا من مفهومه اللغوي وصولا إلى مفهومه الاصطلاحي.

**1-لغة:**

تكتسب مادة (وزي) في المعاجم العربية معان عديدة منها ما يدل على تجمع في شيء واكتناز « يقال للحمار المجتمع الخلق:وَزّيَ، وللرجل القصير:وَزْيٌ ، والمستوزي المنتصب المرتفع، وأوزى ظهره إلى الحائط أسنده، و وزي فلانا الأمر غاضه، و الوزي الطيور، والموازاة: المقابلة والمواجهة»[1]،والذي يهمنا في هذا المقام من هذه المعاني المقابلة والمواجهة، فقال أبو البحتري: فوازينا العدو صافقناهم، والموازاة المقابلة والمواجهة، قال: والأصل فيه الهمزة، يقال: أزيته إذا حاذيته [2]؛ أي قابلته.

وتقول:« فلان بإزاء فلان إذا كان قرنا له».[3]

**2- اصطلاحا:**

عرف التوازي بتعاريف كثيرة منها أنه:« عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها»[4]، وقد فسر ذلك بأن هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد. [5]

---

[1]- أبو الحسن أحمد بن فارس: **مقاييس اللغة**، مادة(و،ز،ي)، تر/عبد السلام محمد بن هارون،دار الفكر، بيروت، لبنان، 1972،ص107.

[2]- ابن منظور: **لسان العرب**، مح15،مادة (م،ز،ي)،دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، ص391.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، ج7، مادة (و،ز،ي)،تح/مهدي مخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص399.

[4]- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، تقديم، زيادة فلاح الزغبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص10.

[5]-محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999، ص79.

كما عرف بأنه:« بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية»[1]؛ أي أن التوازي يتم وفق مستويات عديدة صوتية وصرفية وإيقاعية ومعجمية ودلالية لبنيات متعاقبة ومتماثلة داخل النّص الشعري.

ويعرفه"**محمد مفتاح**" بأنه« تشابه البنيات واختلاف في المعاني»[2]، إذ يتحقق التوازي بوجود بنيات متشابهة داخل الأبيات الشعرية، إلاّ أن هذه البنيات تختلف في الدلالة، فكل بيت شعري يحمل دلالته الخاصة التي تعبّر عن رؤى وأفكار وانفعالات وطموحات وانعكاسات ونجاحات عاشها المبدع وجسّدها داخل النّص الشعري.

وهناك من يعرفه على أنه: «التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شعرية، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة ومتماثلين من حيث الشكل في التسلسل والترتيب ويشترط في التوازي عنصر التوالي دون وجود فاصل بين الجمل المتوازية».[3]

ومهما تعددت تعريفات التوازي واختلفت، فإنها تشير إلى أنه تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل بين طرفين بينهما علاقة مشابهة أو تضاد، وهو أخص بالشعر، ويتجلى في اللغة الشعرية حينما يسقط الشاعر مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[4] من أجل إبراز جمالية اللّغة الشعريّة ومقدرتها على خلق صور متماثلة تعلو بها إلى درجة الإبداعية.

وجاء في المعجم الفلسفي« الموازاة عند القدماء هي الاتحاد في الوضع ويسمى بالمحاذاة أيضا»[5]، وهوما ذهبت إليه المعاجم العربية القديمة، حيث يعني المواجهة والمحاذاة بين طرفين متقابلين متقابلين داخل البيت الشعري.

---

[1]- مرجع نفسه،ص80وغانم صالح سليمان: **التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، مج11، ع2، ص362.

[2]- **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص97.

[3]- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر/ محمد الول ومبارك حنون، دارتو توبقال، المغرب، 1988، ص31.

[4]- المرجع نفسه، ص33.

[5]- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية واللاتينية**، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 1982، ص237.

نلاحظ من التعريفات الاصطلاحية السابقة، اتفاقها في وقوع التوازي بين تركيبين أو أكثر تجمع بينهما علاقة التشابه أو التضاد المجسّدة بالإيقاعات الصوتية التكرارية مما يحقق تماسك النّص وانسجامه.

**ثانيا: مفهوم التوازي بين العرب القدماء والمحدثين:**

**1-عند العرب القدماء:**

يعدّ مصطلح التوازي من المصطلحات التي عرفت في الكتابات النقدية والبلاغية العربية القديمة وعند القيام بتأصيل هذا المفهوم في النقد البلاغي عند العرب نصادف مجموعة من المصطلحات البلاغية التي تمتلك في النّص وظيفة إما إعجازية أو شعرية[1]،« فالبلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة الفعل الشعري احتفالا كبيرا، وراعت أن تكوّن عناصر البيت الشعري، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت، أو تتوسع دائرتها لتشمل مقطعا أو مقاطع من القصيدة »[2]إذ الشعر هو ديوان العرب.

وقد تناول العرب القدماء مصطلح التوازي تحت مسميات متعددة[3] مثل:« الترصيع والتشطير والتحسين وتشابه الأطراف ورد العجز عن الصدور والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية».[4]

---

[1]- محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر**، مجلة فكر ونقد، ع18، 1999، ص(3-4).

[2]- إبراهيم الحمداني: **بنية التوازي في قصيدة فتح عمودية**، مج/ كلية التربية الأساسية، ع13، 2003، ص23.

[3]- في التراث البلاغي العربي أمثلة كثيرة على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدماء بظاهرة التوازي، وقد تناولوه تحت مسميات عديدة منه: "**المناسبة**" وهو أكثر المفاهيم دلالة على مفهوم التوازي، وقد وظّفه "**ابن سنان الخفاجي وابن أبي الإصبع المصري**"وغيرهم،كما استعمل بعض النقاد مفهوم التوازي بمفاهيم أخرى"**كاستواء الأجزاء**" عند"**العسكري**" و"**المزاوجة بين المعنيين**" عند"**عبد القاهر الجرجاني**"و"**الترتيب**" عند" **الآمدي**"،كما جاء الحديث عن مبدأ التوازي عند"**حازم القرطاجني**" في إطار مبحث "**التلاؤم**" ويحدده بقوله: « والتلائم يقع الكلام على أنحاء منها أن تتناسب بعض صفاتها،مثل أن يكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغيير المعنى من جهة المعنى أوجهات، أو تتماثل أوزان الكلم، أليق من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»، ينظر حازم القرطجاني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تح/محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986،ص222، أما"**السجلماسي**"فذكر التوازي تحت مسمى "**التكرير**" الذي يشمل المستوى الصوتي والدلالي، وغيرها من المصطلحات الدالة على التوازي.

[4]- عبد الله خضر حمد: **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عالم الكتب الجديد، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص252.

نلاحظ أن البلاغيين العرب لم يخصصوا لمصطلح التوازي كتبا خاصة به بل ضمنوه في فن بديعي كالجناس [1]والتكرار والسجع[2]، إذ نجد "**أبو هلال العسكري**" صاحب"**الصناعتين**" يدرجه ضمن باب السجع بل يعده لونا من ألوانه، ويتبين ذلك من خلال قوله:« والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لايزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه وهو قول الأعرابي: سنة جردت،وحال جهدت، وأربد جمدت...». [3]

يتضح من خلال هذا القول أن "**أبو هلال العسكري**" عدّ التوازي جزء من السجع مع توسيع لمفهومه، حيث جعل التوازي مرادفا للتعادل، وفي المقابل نجده يستعمل مصطلح التوازي بمعناه اللّغوي؛أي بمعنى المقابلة[4] والمواجهة و ضرب مثالا لذلك، فقال:وقال آخر:

**– جَزَى اللهُ عَنَا ذَاتَ بُعْدٍ تَصَدَقَتْ عَلَى عَزْبٍ حَتَى يَكُونَ لَهُ أَهْلٌ**

**– فَـــإِنـــَّا سَنُجْزِيهَا بِمِثْلِ فِعَالِهَـــا إِذَا مَا تَزَوَجْنَا وَلَيْسَ لَهَا بَعْـــلٌ.**

فجعل حاجتة وهو عزب بحاجتها وهي عزباء، وحاله وإياها وهي في عزبتها كوصالها إياه في حال عزبته فقابل من جهة الموافقة[5]؛ أي تساوي الأجزاء المكونة للجملة أو المقطع الشعري تساويا لا زيادة فيه ولا نقصان مع الاتفاق في الوزن الواحد.

وانتهى بجعل التوازي تساويا فقال:« فهذه الفواصل متوازية لا زيادة وفي بعض أجزائها على بعض بل في القليل منها وقليل ذلك مفتقر لا يعتد به». [6]

---

[1]– يعّد الجناس من المصطلحات التي تتقارب مع مفهوم التوازي وهومصدر جانس الشيء: شاكله وطابقه في الجنس، ويعني في الإصلاح البلاغي: أن يتفق اللّفظان في وجه من الوجوه التي ستذكر بعد، مع اختلاف المعنى، ينظر: عيسى علي العاكوب: **المفصل في علوم البلاغة العربية"المعاني–البيان–البديع"**،منشورات جامعة حلب، سوريا،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،(د،ط)، 2000، ص632.

[2]–السجع هو ترديد الصوت في الحرف اللغوي، أما في الإصطلاح البلاغي هو توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد في الآخر، ينظر: عيسى العاكوب: **المفصل في علوم البلاغة**، مرجع سابق، ص645.

[3]– **الصناعيتين"الكتابة والشعر"**، تح/محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د،ط)، 1998، ص339.

[4]– المقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو عدة معان متوافقة، ثم يؤتى بمقابلات لها على ترتيبها، ينظر: عيسى العاكوب: مرجع نفسه، ص562.

[5]– أبو هلال العسكري: **الصناعيتين"الكتابة والشعر"**، المرجع نفسه، ص262.

[6]–المرجع نفسه، ص262.

نجد أن "**أبوهلال العسكري**"عدّ التوازي" **تساويا**"، ذلك أن الأجزاء المكونة للمقطع الشعري لا زيادة فيه ولا نقصان، وهذا ما جعله يعد التعادل بمعنى التساوي في قوله معلقا على قول الأعرابي:«فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على وزن واحد».[1]

نرى أن"**أبو هلال العسكري**" لا يفرق بين التوازي والتعادل والتساوي بل هي عنده بمعنى واحد،واستعمل كذلك"**الموازنة**"[2] بمعنى" **المعادلة**" حين قال:« أن تكون الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد كقول بعض الكتاب: إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا تؤتي من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا من اغتفار زلل، أو فتورا عن لم شعف، أو قصورا عن إصلال ذلل، فهذا كلام جيد التوازن ولو كان (ضعف بسبب) كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله: "نقص كرم" فكان أجود، وكذلك القول فيما بعده»[3]؛ أي بمعنى أن التوازي هو تعادل الأجزاء المكونة للكلام مع اتفاق الفواصل في المخارج.

يؤكد كذلك "**أبو هلال العسكري**" على ضرورة استواء أجزاء البيت الشعري، حيث يقول في هذا الصدد: «فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث و رذل، والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها»[4]؛ أي تساوي مقاطع البيت الشعري الواحد مع ما يقابله أو ما سيليه داخل النص الشعري وبمعنى تساوي الصدر مع العجز في البيت الواحد ثم كامل القصيدة.

وهذا ما أجمع عليه علماء البلاغة كذلك إذ فضلوا الكلام المتوازي عن الكلام العادي، وهذا ما نبه إليه"**قدامة بن جعفر**" إذ يقول:« وأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن(...) وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة لمعان متعادلة، وصحية التقسيم باتفاق

---

[1]- المرجع نفسه، ص262.

[2]- الموازنة هي مصدر الفعل وازن بين الشيئين إذا سوى بينهما وهي في الإصلاح البلاغي:تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية،ينظر: ص650.

[3]-أبوهلال العسكري: **الصناعتين"الكتابة والشعر"**، مرجع نفسه، ص263.

[4]- مرجع نفسه، ص175.

المنظوم وتكافئ المعاني في المقابلة والموازنة» [1]،من خلال هذا القول يتضح أن"**قدامة بن جعفر**" يفاضل بين الكلام العادي والكلام المرصع و المسجع متسق البناء الذي تكون أطرافه متعادلة متوازنة.

وقال صاحب"**التعريفات**" في " السجع المتوازي": « هو أن يراعي في الكلمتين الوزن وحرف السجع كالمحيا والمجرى، والقلم والسنم»[2]، فهنا نلحظ أن"**الشريف الجرجاني**" عد التوازي ضربا من السجع المتفق في الوزن والحرف الأخير من الكلمة.

نستنتج مما سبق أن التوازي في النثر يؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها القافية في الشعر، ومرد ذلك إلى الإيقاع الذي تحسه النفس للاتفاق الحاصل بين التجانس الصوتي عند اتفاق الفواصل في الحرف الأخير وكذا التجانس الايقاعي الناشئ عن اتفاق وزن الفواصل.

نجد كذلك "**ابن الاثير**" الذي نحى منحى " **أبوهلال العسكري**" في عده التوازي بمعنى التساوي في معنى حديثه عن الترصيع فقال: فممّا جاء من هذا النوع منثورا قول **الحريبي** في مقاماته « فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه" [3] فإنه جعل ألفاظ الفصل الأول مساوية لألفاظ الفص الثاني وزنا وقافية فجعل "**يطبع**" بإزاء "**يقرع**"و"**الأسجاع**"بإزاء"**الأسماع**"و"**جواهر**" بإزاء "**زواجر**" و"**لفظه**" بإزاء "**وعظه**"، غير أن "**ابن أثير**"خالف "**أبو هلال العسكري**" بجعل التوازي فرعا من الترصيع[4]، فقال:« الترصيع أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»[5]، أي اتفاق الكلمتين المرصعتين وزنا وقافية[6]، أما " **أبوهلال العسكري**" فأخرج القرينتين الأخيرتين

---

[1]- أحمد أبو زيد: **التناسب البياني في القرآن الكريم**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،(د،ط)، 1992، ص331.

[2]- الشريف الجرجاني: **التعريفات،تح/مجموعةمن العلماء**، د/الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1993،من 118.

[3]- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهظة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص259.

[4]- الترصيع هو " اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة.

[5]- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،مرجع سابق، ص258.

[6]- مرجع نفسه، ص258.

من الترصيع وقصره على حشو البيت فهوعنده"أن يكون حشو البيت مسجوعا"[1]، هنا "**أبوهلال العسكري**" أخرج الوزن والقافية من الترصيع، وقصره على حشو البيت الذي يقوم على السجع.

أما "**السيوطي**" فجعل التوازي متداخلا من الترصيع كما يتداخل التوازن مع التماثل[2] قال في "**معترك القرآن**"،« فهوأي التماثل بالنسبة للمرصع كالمتوازن بالنسبة إلى المتوازي»[3]، نلاحظ في هذا القول برز ثلاث مصطلحات دالة على مصطلح واحد وهو التوازي وهي التماثل والترصيع والتوازن وهي مصطلحات دلت على أن التوازي مظهر جمالي يعمل على خلق الاتساق داخل النّص سواء كان نثريا أو شعريا.

رغم ما يبدوا من اختلاف بين "**العسكري وابن الاثير**" واتفاق"**السيوطي**" فإن الجمع بينهم ممكن، فالتوازي:أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان وزنا وقافية في حشو البيت، أما التوازي فهو اتفاق الفاصلتين الأخيرتين وزنا وتقفية، والمتماثل هو أن تتساوي الفاصلتان الأخيرتان في الوزن دون التقفية،في حشو البيت.

استعمل كذلك البلاغيون مصطلحا آخر يدل كذلك على ما نذهب إليه وهو مصطلح"**رد الاعجاز عن الصدور**" الذي يعني:« أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس، في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه كما إذا قلت:

مُشْتَهِرٌ فِي عِلْمِهِ وَحِلْمِهِ وَ زُهْدِهِ وَعَهْدِهِ مُشْتَهِرٌ

فِي عِلْمِهِ مُشْتَهِرٌ وَحِلْمِهَ وَ زُهْدِهِ وَعَهْدِهِ مُشْتَهِرٌ

فِي عِلْمِهِ وَحِلْمِهِ وَزُهْدِهِ وَعَهْدِهِ مُشْتَهِرٌ مُشْتَهِرٌ».[4]

---

[1]- **الصناعتين "الكتابة والشعر"**، مرجع سابق، ص375.

[2]- المتماثل، أن تتساوى في الوزن دون التقفية ويكون أفراد أولى مقابلة لها في الثانية.

[3]- **معترك الإقران في إعجاز القرآن**، ضبطه وصححه وصححه وكتب نهارسه، أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص39.

[4]- السكاكي: **مفتاح العلوم**، **دار الكتب العلمية**، بيروت، لبنان، 1987، ص431.

أو هو « عبارة عن كل كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالبا أو معنوية نادرا تحصل بين صدره وعجزه والتلاحم بين قسمي كل كلام»[1] وقد قسمه "**ابن المعتز**" إلى ثلاثة أقسام [2]يحصل بها اتساق النّص.

نجد في هذا اللون أن الكلمة تتكرر مرتين، لربط آخر الكلام بأوله، مما جعل السامع يدرك آخر البيت إذا سمع أوله، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة،[3]وهذا تمام الإبداع الفني.

يظهر كذلك مصطلح آخر أطلق على التوازي وهو" **المعادلة**" أو كما يسمى اليوم"**التشاكل**"،وهذا المصطلح نجده عند العديد من البلاغيين العرب الذين قسموه إلى " **ترصيع وموازنة**" ومثلوا له بأمثلة مختلفة[4]، فقد شاع هذا المفهوم في البلاغة العربية القديمة، ولا سيما علم " **البديع**" بمفاهيم الإعادة اللفظية والاشتراك اللفظي أو المعنوي. [5]

## 2- عند العرب المحدثين:

شهد التوازي في الدراسات الحديثة تطورا في المفهوم واتساعا وأخذت القافية والسجع يكونان جزءا منه، وعده بعضهم قانونا من قوانين الإبداع[6]، وهو مظهر من مظاهر الاتساق النّصي التي عني عني بها الدرس اللّغوي الحديث، ومهما يكن الأمر يظل التوازي عند المحدثين ظاهرة دلالية أشد

---

[1]-ابن معتز: **البديع**، دار الحكمة، دمشق، سوريا، (د،ط)، ص93.

[2]- القسم الأول: ما وافق آخر كلمة في الكلام أخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها، القسم الثاني: ما وافق آخر كلمة من الكلام أو كلمة منه، القسم الثالث: ما وفق آخر كلمة من الكلام بعض كلمات صدره حيث كانت، وهذه الأقسام نجدها في كتاب: أبي الإصبع المصري: بديع القرآن المجيد، تقديم وتح/حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة،مصر، ط1، 1957، ص37.

[3]- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، تح/محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص207.

[4]- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط4، 2005، ص71.

[5]- يوسف وغليسي: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص269.

[6]-عبد الله خليف خضير عبير الحيّاني: **التوازي التركيبي في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير،إشراف ما في صبرى أل يونس، مجلس كلية التربية في جامعة الموصل، العراق، 2004، ص14.

عمقا، فهو عندهم أهم من التوازن الذي هو« تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد، من حيث الإيقاع والوزن، أما التوازي فهو أن يستمر هذا التوازن في النص كله، كالذي نجده في القصيدة الشعرية،حيث يتكرر إيقاع كل شطر منها في كل بيت منهما ويستمر حتى نهايتها، بحيث يكون الجناح الأيمن من القصيدة توازي جناحها الأيسر من حيث الوزن والإيقاع».[1]

نميّز في هذا القول بين مصطلحين **"التوازن والتوازي"** إذ يعّد التوازن جزءا من التوازي، والتوازن هو مستوى من مستويات التوازي بسبب البعد الصوتي الذي يحمله أمّا التوازي فهو« تعادل فقرات الكلام وجمله كما في النثر المزدوج أو شطري البيت الواحد من حيث الإيقاع والوزن"[2] فهو يقوم على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة جملة إلى مقاطع متساوية بغض النظر من توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء النّصي دون فارق نحوي بينهما والظاهر أن هذه الخاصية النصيّة تحقق سمة الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب، ومبانيه مسهمة في اتساقه(cohésion)،ولعلّها من أهم الظواهر النّصيّة انتشارا في الشعر العربي الحديث والمعاصر[3]تأثر بعض النقاد العرب، بما جاء به النقد الغربي عن التوازن ومنهم**"محمد مفتاح"**« الذي يرى أن الشعر العربي هو شعر التوازي» [4]إذ يتميّز هذا الشعر بمقاطع متماثلة ومتقابلة يخلقها الإيقاع الداخلي للنّص الذي مرده اتفاق الفواصل في الحرف الأخير وكذلك اتفاق وزن الفواصل، إذ يمثل التوازي عنده« المترلة الأولى بالنسب للفن اللفظي»[5]الذي نجد فيه التوازي بكثرة تنم عن رؤية إبداعية للشاعر خاصة في النصوص الشعرية الحديثة التي تتسم بالتشتت والتبعثر، وعليه فالتوازي بمعناه الشائع« تشابه البنيات واختلاف المعاني»[6]، وهذه البنيات تتفق وتتماثل من حيث البنية سواء كانت صوتية أو صرفية أو تركيبية مع اختلاف دلالة كل بنية داخل النص الشعري.

---

[1]- المرجع نفسه، ص13.

[2]- عبد الله خليف خضير عبير الحيّاني: **التوازي التركيبي في القرآن الكريم** ، مرجع سابق، ص14.

[3]- صبحي إبراهيم الفقي:**علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق،" دراسة على السور المكية"**،دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1، 2000، ص(86-87).

[4]- غانم صالح سلطان: **التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**، مرجع سابق، ص362.

[5]- المرجع نفسه، ص362.

[6]- محمد مفتاح: **المفاهيم معالم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1999، ص161.

ويقوم مفهوم التوازي من منظور لسانيات النص على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب الأدبي،من خلال تجزئة جملة إلى مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون هذه الأبنية المتوازية متتالية في البناء النصي للمساهمة في اتساق النّص.

حيث يسهم التوازي في تحقيق سمة الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب ومبانيه مساهمة في اتساقه حيث يتخذ التوازي تمظهرات نصيّة مختلفة من أجل خلق دلالات النّص الكامنة فيه. [1]

ويرى كذلك "**محمد مفتاح**" أن بنيّة التوازي تشكّل أهم علامة تمييزية بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، ولكنّه يعرف هذه البنية انطلاقا من التكرار الذي هو أظهر شكل بارز فيها ولذلك يقول:« أهم خاصة فارقة بين الشعر وغيره من ضروب الخطاب الأخرى هي التكرار»[2]، الذي يخلق بنية التوازي ، إلاّ أنّ "**حسن ناظم**" يخالف هذه الرؤية عندما يذهب إلى القول بأن« التوازن لا يبدو كافيا أبدا للكشف عن شعرية الإبداع، ولو اكتفينا بالكشف عن التوازي في الخطاب الشعري لوقعنا في اختزال تعسفي لبنية الخطاب نفسه؛ فالشعرية لا تحد بالتوازي فقط».[3]

نلاحظ في هذه القول أن"**حسن ناظم**" لا يفرق بين التوازن باعتباره مستوى من مستويات التوازي بسبب البعد الصوتي الذي يحمله، وبين التوازي نفسه باعتباره ظاهرة لغوية عامة ذات مستويات مختلفة ومن جهة أخرى لم يقم التوازي باحتكار كل اتساق الإبداع،ولم تقتصر المقولات السابقة أسرار الإبداع الشعري على هذا النسق فحسب، غير أن ما تم رصده من ظواهر بارزة في النصوص الشعرية تبين أنّ التوازي قيمة مهيمنة، لا قيمة وحيدة في النصوص الشعرية، وهذا ما أشار إليه"**محمد مفتاح**" عند استقراءه مجموعة من النتائج بعد دراسة نماذج شعرية مختلفة من عصور شتى[4]، ليصل إلى أنّ« تجليات التوازن في الخطاب الشعري أعلى درجة وأشد هيمنة، مثل الوزن في في الشعر القديم أو التفعيلة بصفة عامة»[5]،إذ يظهر التوازي بدرجة أكبر في النصوص الشعرية الحديثة

---

[1]- المرجع نفسه، ص161.

[2]- **في سمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص66.

[3]- **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص100.

[4]- يوسف بديدة: **جماليات التوازي في شعر محمود درويش" نحو مقاربة سيميائية أوسلوبية**"، رسالة دكتوراه، إشراف محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،(2013-2014)، ص(34-35).

[5]- محمد مفتاح:**التشابه والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لبنان، ط1، 1996، ص111.

الحديثة والمعاصرة، حيث يرتبط بالوزن والقافية الذان يتجليان في مستوى معين أكثر من مستويات أخرى على نحو المستوى الصوتي الذي يبرز فيه.

ويعرف كذلك بأنّه« مركب ثنائي لا يحدد الطرق الواحد إلا بالأخر لعلاقة الشبه الشكلية بين نسقه»[1]؛ أي أنّه ينتج من علاقة المشابهة الشكلية بين طرفيه اللذان يشكلان ثنائية داخل النّص الشعري، ويمكن القول بعبارة أخرى أنه:« تكرار البنية مع ملئها بعناصر معنوية جديدة مختلفة »[2] إذن التوازي بهذا المعنى هو تكرار لبنيات ذات عناصر مختلفة وجديدة، إذ يستعمل المبدع عناصر جديدة كل مرة يعبّر فيها عن فكرة أو موقف أو شعور ينتابه في تلك اللحظة، وبهذا يشكل التوازي هيكلة النص الشعري بأكمله، فهو يتجسد في مستويات النّص التي تحيلنا جميعا إلى تواز دلالي. [3]

ورد مفهوم التوازي كذلك في بعض التعاريف أنه« لا يقتصر على التشابه في صيغة التراكيب وترتيب الأجزاء، بل يعيد النسق بخروجه، وأحيانا يتحوّل إلى الأوزان حيث يضيف إلى ترتيب الأجزاء ووحدة الصيغة، ووحدة الزمن ومع ذلك تبقى جسور متصلة بين الأنواع جميعا».[4]

يقصد بهذا القول، أن التوازي هو نتيجة التشابه في التركيب والترتيب ووحدة الوزن[5]، كما اتفق على أنه« تأليف ثنائي متماثل ليس متطابقا، وكثير من بنى النّص التي يحتوي عليها التوازي هي بنى متساوية أو متكررة بأي شكل كان»[6] ،تعكس في مجموعها الاتساق النّصي.

بيد أن التوازي لا يؤدي وظيفة الجمالية، إلا إذا أحسن الأديب الإفادة منه في ترصين بنية الإيقاعية، إذ تمتد تأثيره لتشمل جميع مستويات البنية الشعرية بأبعادها المختلفة، الصوتية والنحوية والتركيبية والدلالية، مما يكسب التوازي صيغة جمالية مؤثرة على المتلقي، وفي الوقت ذاته يجعله

---

[1]-نعمان بوقرة: **مدخل إلى التحليل اللّساني للخطاب الشعري**،عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2008، ص42.

[2]- خليل بن ياسر البطاشي: **الترابط النصي في ضوء التحليل للخطاب**، دار جرير للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 2009، ص68.

[3]- محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف**، مرجع سابق، ص110.

[4]- محمد حسناوي:" **الفاصلة في القرآن**"، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص238.

[5]- عبد الرحمان تبرماسين: **التوازنات الصوتية "التوازي- البديع-التكرار"**، مجلة المخبر"أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، مجلة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004، ص109.

[6]-محمد الحسناوي: **الفاصلة في القرآن** ، مرجع سابق، ث238.

حاملا لأبعاد وظيفية من ناحيتي البناء والتركيب، حتى كأن النّص بناء يشدّ بعضه بعضا[1]، وظاهرة التوازي بمفهومها الحديث، من أهم ما يحقق تلك الشاعرية الصادرة عن تأثير الإيقاع الصوتي على حالة السمع باستخدام تقنيات صوتية صبغها فن البديع، على أن مدى اعتماد هذا الشكل من الخطاب الشعري أو ذاك على درجة من التوازي يختلف بحسب التصوّر العام لوظيفة الشعر أو طبيعته، انطلاقا من المبادئ الأساسية التي تفرضها طبيعة العصر أو المدارس الفنية المختلفة[2]؛« فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عن درجة الشعر القديم، تختلف في الشعر المعاصر القائم على التفعيلة أو على السطر عن درجته في الشعر الرومانسي، وهكذا فإن انتماء الشعر إلى مدرسة فنية يفترض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائما للمادة الموصوفة»[3]، بل إنّ الاختلاف قد يشمل كذلك مظاهر التوازي من تماثل وتطابق وتعارض وتكرار، وذلك باعتباره مجموعة من المقومات المختلفة التي تؤثر في الذات المبدعة التي تستجيب لهذه المتطلبات أو تلك، اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا، باعتبار الأديب يشكّل منظومة تفكير خاصة داخل النسيج الثقافي العام لمجتمعه.

تلعب اللغة الشعرية دورا مهما في إبراز مظاهر التوازي المختلفة، التي تتكفل الوظيفة الشعرية بإبرازها، إذ« تعبث بانتظام داخل الخطاب الشعري، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل الذي لا يبدو منسجما مع مهماته، إلّا أنه يخلق ما يسمى ( بنية التوازي) حيث يخضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها»[4]، ذلك أنّ الوظيفة الشعرية تحدث عندما يتم إسقاط محور الاختيار على محور التأليف، أين يمكن للمبدع أن يختار ما يشاء من ألفاظ وفق محور الاختيار، ليبني بها متواليات جملية تخلق نوعا من التقابل والتماثل داخل النّص الأدبي، ما يجعل المقاطع الجملية في علاقة مع بعضها البعض لتنتج ما يسمى" **التوازي**" الذي يلعب دورا مهما في اتساق النّص الأدبي.

يعمل التوازي إذن على خلق اتساق النّص وتحقيق الوظيفة الجمالية، إذ عدّه"**محمد مفتاح**" منهجية شاملة للتحليل، وقد أقر بذلك حين قال:« وما قدمناه ليس إلا مقترحات، توافق مع ما

---

[1]- العربي عبد الله: **بلاغة التوازي في السور المدنية**، مرجع سابق، ص35.

[2]-يوسف بديدة: **جماليات التوازي في شعر محمد درويش"نحو مقاربة سيميائية أسلوبية"**، مرجع سابق، ص31.

[3]- محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف**، مرجع سابق، ص99.

[4]- حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية**، مرجع سابق، ص100.

كتب حينا واختلف معه أحيانا أخرى،... وهذا الافتراض هو الذي جعلنا نختلف عن الدراسات المعروفة وندفع بمفهوم التوازي خطوات إلى الأمام»[1]، إذ نجده مجالا خصبا للدراسة وفاتحة جديدة لقراءة النّص الشعري والغور في خباياه الكامنة في أغواره، والتي يكتشفها القارئ ويحللها ليصل إلى ما يريد المبدع قوله: وما هو كامن في أعماقه، ومختلف المواقف والأفكار التي يحملها النّص المبدع.

**ثالثا: مفهوم التوازي في الدراسات الغربية قديما وحديثا:**

**1-في الدراسات الغربية القديمة:**

يرى المتتبع للبلاغة الكلاسيكية، وخاصة في نسختها الغربية أن التوازي مفهوم نقدي حديث، إذ تم مقارنته بمفاهيم البلاغة الغربية القديمة، وإن كانت بعض معاجم البلاغة والشعرية قد تطرقت لمفاهيم أخرى تقترب من مفهوم التوازي[2]، وقد كان التوازي يسمى في لبلاغة الغربية القديمة "**إيسوكولون**"ومعنى" **إيسو**": تماثل، و"**كولون**":أجزاء الجملة، ويسمى أيضا "**بارسيون**" وهو يقابل في العربية " **التقطيع**"حسب مصطلح "**ابن رشيق**" أو"**التفصيل**"حسب مصطلح "**عبد الكريم النهشلي**".[3]

تعدّ الدراسات الغربية أحفل من غيرها بمفهوم التوازي الحديث حين بداياته، وقد تأثر بها الباحثون العرب المحدثون تأثرا ملحوظا، ومنشأه عند الدارسين الغربيين الإنشاد خاصة في العهد القديم حين كان الازدواج أو التقابل يسيطران على العبارة أو الجملة.. الشعرية التّي تقوم على أساس التساوي فيما بينها.

وأشار" **أرسطو**" انطلاقا من اهتمامه بأصول الأسلوب، إلى أن الفضل يعود إلى "**جورجياس**" في إيجاد مجموعة من الجبل الشعرية والصّور البلاغية في النثر تعادل التوازي هذه الحيل والصور التي

---

[1]- محمد مفتاح:**التلقي والتأويل**،مرجع سابق، ص159.

[2]- محمد القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر، تقديم زياد الزغبي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص09.

[3]- ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، ج1، تح/عبد الحميد هنداوي، -المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،ط1، 2001، ص706.

يسميها "**أرسطو**" بالصور الجورجياسية التّي يمكن ردها إلى ثلاثة أنواع: التجانس في آخر الأجزاء، وتوازن الأجزاء، والطباق. [1]

ومع ذلك نستطيع القول أنّ البلاغة الغربية القديمة لم تجد معادلا دقيقا يستمتع بما له نهاية مرتقبة نهاية دورية مثل دورات الفصول، والحقيقة هي أن كل البلاغيين بعد" **أرسطو**" اعتنوا بهذا الأسلوب الدوري أو المتوازي، فهذا البلاغي"**هوك بلير**"يحدد الأسلوب الدوري بقوله:« تتألف الجمل في الأسلوب الدوري من عدّة أطراف مترابطة لا نتمكن معها من المعنى نهائيا إلاّ في الأخير تمثّل هذه الطريقة في الكتابة الطريقة الأكثر إشرافا والأكثر تناغما إنها الطريقة التّي تناسب أكثر فن الخطابة».[2]

نلاحظ أن البلاغيين القدماء اصطلحوا على "**الأسلوب المتوازي**"بـــ" **الأسلوب الدوري**"، أي أن الجمل في النّص تترابط مع بعضها البعض تشكل تناغما واتساقا داخله، « و لم يتوقف "**أرسطو**" عند حدود تعيين الملامح الشكلية للعبارة الدورية وتعيين ميزاتها أمام العبارة المتقطعة وإنّما تناول هذه العبارة باعتبار المحتوى، فتحدث عن التقسيم والمقابلة أو الطباق والسجع»[3]، يقول "**أرسطو**": « وأقسام الأسلوب الدوري مقسمة أو متقابلة: مقسمة مثلما في الجملة التالية: دهشت دائما من أولئك الذين حشدوا الجمعيات العامة وأسسوا المباريات الرياضية، ومتقابلة حين يوضع كل ضد بقرب ضده في كل قسم من القسمين في الدور، أو إذا ربطت نفس الكلمة بكلا الضدين».[4]

نفهم من هذا القول أن" **الأسلوب المتوازي**" أي "**الأسلوب الدوري**" كما سماه "**أرسطو**" يتكوّن من أقسام متقابلة أو مقسمة، أي "**الأسلوب الدوري**" كما سماه "**أرسطو**" يتكون من أقسام متقابلة أو مقسمة، أي مقطعة إلى مقطعين متقابلين متوازيين، حيث يوضع كل ضد بمقابل ضده في كل قسم من أقسام الدور.

---

[1] -Jean Molino,joelle tamin:**introduction à lànalyse l'inguistique de la poésie**, press universitaires de France,1982,p216.

[2] - محمد الولي: **البنيات المتوازية في الشعر**،مرجع سابق، ص19.

[3] - المرجع نفسه، ص19.

[4] - أرسطو طاليس: **الخطابة**، تر/عبد الرحمان بدوي، دار القلم بيروت، 1979، ص612.

**2- في الدراسات الغربية الحديثة:**

يعّد الراهب"**روبرت لوث**" أول من اقترح التوازي وسيلة للتحليل، حينما حلل التوراة في ضوء ثلاث توازيات هي: التوازي الترادفي والتوازي الطباقي والتوازي التوليفي[1]، منطلقا من كون التوازي عبارة« عن تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها، لهما نفس البنية- القائمة على أساس المشابهة أو التضاد-، ومن الأمثلة الموضحّة لهذا ما جاء منسوبا للمسيح في الوصية الواردة في"**العهد القديم**": فَسْأَلُوا تَعْطُو... أُطْلُبُو تَجِدُوا...فَقْرَعُوا يُفْتَحْ لكم... ومن لا يُسْأَلْ لا يُعْطَى... من لا يَطْلَبْ لا يَجِدْ... من لا يَقْرَعْ لا يُفْتَحْ له الباب»[2]،وليس يخفى على المتلقى ما في هذه العبارات من تواز نحو (تعطو/تجدو) و( لا يسأل/ لا يعطى) و(لا يطلب/لا يجد) و(لا يقرع/ لا يفتح) يجعلها شيقة على من يسمعها ويتلقاها وهي بهذا التقابل تخلق مايسمى بالتوازي أو توازي الأطراف كما قال الراهب"**لوث**":« إن تقابل بيت (أو سطر) مع آخر أدعوه توازيا... فحينما يتخذ عنصر ثان نصيّ موضعا له إلى جانبا عنصر أول أو تحته، ويكون معادلا أو مقابلا له من ناحية المعنى أو يرتبط معه بقرابة ما من وجهة نظر التركيب النحوي، فإني أتحدث عندئذ من الأبيات المتوازية، و ادعوا الكلمات أو المركبات المتجاورة من بيت إلى آخر أطراف متوازية يمكن للأبيات المتوازية أن تتوزع على ثلاث أصناف: توازي الترادف وتوازي التقابل وتوازي التركيب(...) ينبغي أن لاحظ أن شتى أنواع التوازي تأتي مختلطة دوما، وأن هذا الخلط يكسب البنية في مجموعها التنّوع والجمال».[3]

برزت بعد هذا عدّة دراسات تبحث عن التوازي-خاصة في الشعر العبري- فـــــ"**هوبكنس** "مثلا يرى أن التوازي « سمة فنية معروفة للشعر اليهودي ويعرف المقطع الشعري بأنه صوت متكرر لصورة متساوية بشكل معين بين عناصر كل جملة تامة[4]، داخل النص الشعري الذي يعمد على تكرار نفس البنيات مع اختلاف دلالة كل بنية».

---

[1]- محمد الولي: **البنيات في الشعر**، مرجع سابق، ص02.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص11.

[3]-Roman jakobson: **le parallelisme grammatical et ses aspects ruisés in question de poétique**, le seuil, paris, 1973 ,p235.

[4]- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**،مرجع سابق، ص20.

ويعرض كذلك "**جاكبسون**"رأي" **هوبكنس**" في التوازي بقوله: « ليست القافية سوي حالة خاصة مكثفة نوعا ما من مسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنّها خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي»[1]،إذ تلعب القافية دورا مهما في أبنية التوازي، إذ تخلق ذلك التوتر والتكرار داخل المقطع الشعري، مما يشكل أزواجا متقابلة متشابهة هي بنيات متوازية تجعل النّص حافلا بالدلالات وسمة خاصة فيه.

ويبدي "**هوبكنس**" هنا أيضا، في مقالاته وهو طالب سنة 1856 حدسا عجيبا عن بنية الشعر إذ يقول:«إنّ الجزء المصنوع من الشعر، ويمكن بلا شك، أن نصيب القول بأن كلّ صنعة تختزل إلى مبدأ التوازي فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر يبدأ من التوازيات التقنية للشعر العبري ومن الترنيمات التجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النظم اليوناني والايطالي والانجليزي، إلاّ أنّ التوازي نوعان بالضرورة- فإما أن يكون التعارض موسوما بشكل واضح، وإما أنه بالأحرى انتقالي تكويني،والنوع الأوّل فحسب، أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلق ببنية البيت- بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة)، وبالجناس والسجع والقافية تكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكرارا أو توازيا مناسبا في الكلمات أو في الفكرة، ويمكننا القول، إجمالا، ونحن نسجل أنّ الأمر يغير أكثر، ما يتعلق بنتيجة ثانية، بأنّ التوازي الشديد الوسم في البنية (إما التوازي الناتج عن التأكيد) هو الذي يولد التوازي الشديد الوسم في الكلمة والمعنى...وتنتمي الاستعارة والتشبيه والتمثيل الخ إلى نوع التوازي المنقطع أو الموسوم حيث يلتمس الأثر في تشابه الأشياء، فيه الأثر في المغايرة».[2]

نستشف من هذا القول أنّ للتوازي هنا معنى عام، إذ يشمل الوزن والجناس والقافية والمقاطع وترتيبها بل ويدرج "**هوبكنس**" المقومات البيانية ضمن التوازي إذ إن الاستعارة والتشبيه والتمثيل[3]كثيرا ما اتخذت البيت المتوازي حيزا لعرض طرفي التشبيه والاستعارة والتمثيل.

نلحظ أن" **هوبكنس**" وسع في مفهوم التوازي ليشمل الصور البيانية من استعارة وتشبيه وتمثيل.

---

[1]- محمد الولي: **البنيات المتوازية في الشعر**، مرجع سابق، ص21.

[2]- رومان جاكبسون: **قضايا شعرية**، تر/ محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص(74،84).

[3]- محمد الولي: **البنيات المتوازية في الشعر**، مرجع سابق، ص21.

يفسر "**هوك بلير**" التوازي بأنه« عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد»[1]،إذ ذكر" **هوك بلير**" نوعا من التوازي هو التوازي الدلالي القائم على أساس التضاد أو الترادف.

انتقل تأثير هذه الدراسة إلى عدد من الآداب، مثل الأدب الانجليزي حيث قام من "**رومان جاكبسون**" و"**سميث**" بدراسة بعض الأشعار الانجليزية كشعر "**بو**" الذين اهتما به لدرجة أن" **سميث**" اعتبره أحد أساتذة التوازي في اللغة الانجليزية، فشعر"**بو**" كان قائما على التنغيم الصوتي الذي كان صدى لأحاسيسه ومشاعره، الأمر الذي جعل "**رومان جاكبسون**" يهتم بدراسة أشعاره إضافة إلى شعر كل من"**بودلير**" و"**بلاك**" فوجد أن أشعارهم قريبة من الترادف التعادلي أو التوازي المعروف. [2]

اعتبر "**رومان جاكبسون**"مفهوم التوازي أهم مقومات الخطاب الشعري و أن أي دراسة صوتية تتخطى سطوح النّصوص الشعرية، من خلال رصد الأبعاد الدلالية لتشكّلاتها، لابد من أن تصدم بمفهوم التوازي لأن القصيدة هي« ذلك التردّد الممتد بين الصوت والمعنى»[3]؛ أي أن القصيدة مجموعة من الأصوات المتقاربة والمتماثلة والمتكررة تحمل داخلها دلالات كثيرة ومتنوّعة.

ويرى "**جاكبسون**" في مقالته " **شعر النحو ونحو الشعر**" أن « النظم المتوازية للفن القولي تساعدنا على توضيح الرؤية النافذة إلى ما يعنيه المتحدثون بالمرادفات النحوية».[4]

يؤكد "**جاكبسون**"على أهمية التوازي لفهم ما يلفظه المتحدثون وما يريدون إيصاله للملتقى أو المستمع من وراء المتوازيات اللغوية أو المنثورات المتوازية، فالتوازي يلعب دورا هاما في توضيح الرؤية نحو الأشكال المختلفة للعلاقة بين المظاهر المختلفة للغة[5]،وإذا كان "**جاكبسون**" قد حدد خصائص التوازي في أنه «عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق»[6]؛ أي أن

---

[1]- محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر**، مجلة فطر ونقد، ع 18، 1999، ص33.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**، مرجع سابق، ص(15-16).

[3]- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص46.

[4]- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، تقديم زيادالزغبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص(16-17).

[5]- : محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، مرجع سابق، ص17.

[6]- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص103.

التوازي عبارة عن ثنائيات متماثلة لكن ليست متطابقة فلكل بنية دلالة تختلف عن أخرى داخل النّص الشعري.

شكل هذا التحديد قاعدة مثلى ومنطلقا أساسيا لجلّ الدراسات اللاحقة، ومن هنا نلاحظ أن التوازي عند"**جاكبسون**" نتج عن مفهومه الذي يقتضي بأنّ الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محو التأليف[1]، فبنية النسيج اللّغوي تستلزم عنصري ( الاختيار والتأليف) اللذان يعدان محور بنية التوازي ولتحقيقه لا بد من تعادل بينهما، وهذا التعادل هو النواة لبناء النّص الشعري، على وفق مستويات الصوت والتركيب والنحو والدلالة إلى آخره من المستويات التي تعدّ أسس تركيب النّص وكينونته.

إن أهم ما يمكن أن يقال بخصوص أن يقال بخصوص التوازي عند الغربيين هو أنهم قد استطاعوا أن يوحدوا المصطلح، في حيث ظل مفهومه متسعا، فقد قاموا بدراسات موسعة ومعمقة حول هذا الموضوع كما أنهم سعوا في تحديد الفرق بين التوازي والتكرار، ويظهر ذلك جليا من خلال شعرية "**جاكبسون**" الذي حاول أن يضع مفهوما محددا للتوازي انطلاقا من معايير لسانية.

**رابعا: نشأة التوازي:**

يرجع الباحثون، نشأة التوازي إلى القرن الثامن عشر حيث نجد أن أول من اقترح التوازي وسيلة للتحليل هو الراهب" **لوث**" (R.lowth) في 1753م الذي حلل الآيات التوراتية في ضوء ثلاث مظاهر من التوازي وهي: التوازي الترادفي والتوازي الطباقي والتوازي التوليفي، ومنطلق " **لوث**" في تحديد التوازي، هو أنه عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللّغوية وقد فسّر " **بلير** Blair" في 1808م ذلك، بأن هذين الطرفين عبارة عن جملتين لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد. [2]

يفهم من هذا القول أن التوازي يمكن أن نلحظه على المستوى الدلالي من خلال علاقة التضاد أو علاقة المتشابهة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص33.

[2]-Molino joélle, Tamine jean: **introduction à là nalyse l'inguistique de la poésie** ; press universitaires de France , 1982 ,p(211,213)

جعل"**بلير**" من مبدأ التوازي الخاصية المهيمنة على الكتب المقدسة، يقول: "إنّها تعمل على تقسيم كل دورة إلى عنصرين غالبا متساويين ومتناسبين من حيث المعنى والصوت، فالعنصر الأول في الدورة يشتمل على فكرة أو إحساس يوسع أو يكرر بكلمات مختلفة، أو يعوض بالتناقض في العنصر الثاني مستعملا جملتين من البنية نفسها وعدد الكلمات".[1]

نلحظ من هذا القول أن العبارة الدورية حينما تنتظم في أزواج: أي باستعمال عنصرين متناسبين صوتيا ودلاليا، هذان العنصران يمكن أن يكون عبارة عن فكرة أو إحساس أو جملتين من نفس البنية وعدد متساوي من الكلمات نحصل على التوازي، إلاّ أنّ هذه الثورة التي حققها"**لوث**" ومعاصريه لم توظف بشكل واضح في الدراسات التي أنجزت على الآداب الأوروبية سواء الكلاسيكية منها أو الحديثة وقد ظهرت أكثر في الثقافات والآداب الشعرية الأجنبية حيث إنّه ومنذ القرن19 نعثر على التوازي في الشعر الصيني والشعر الشعبي الفلندي والشعر الشفوي المنغولي وكذلك في الشعر الشعبي الصيني،كما عرف أيضا من الثقافات الشعرية كشعر "**تودا**"(**Toda**) بالهند الجنوبية، وشعر "**زولو**" والشعر البولينيزي، وقد صاحبت ذلك دراسات دقيقة[2]،وهذه الدراسات التي أجريت إنّما تعود إلى ملاحظاتهم لذلك النوع من الإنشاد خاصة العهد القديم، حيث كان الازدواج أو التقابل يسيطران على العبارة،أو الجملة، فقد كانت البنية التكوينية بين عناصر كل جملة تامة، وربما تتعدى ذلك أحيانا إلى وجوده إلى شطرين متتاليين يربط بينهما المعنى فتوازي أو تشابه وتعادل المعاني غالبا مع المعاني، وأيضا الكلمات في نسق متلائم، كما لو كانت محكومة بقاعدة معروفة، أو بنوع من القياس الذي لا تستطيع أن تحيد عنه.[3]

لكن الأثر الكبير من تحديد هذا المفهوم يرجع إلى التقاطع الحاصل في الدرس النقدي الحديث بين اللسانيات والشعرية حيث نص"**رومان جاكبسون R.jakobson**" على أن التوازي:" عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي"[4]؛ أي أنه عنصر مهم في تشكيل الخطاب الشعري، من أجل خلق ما يسمى بالشعرية.

---

[1]- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، مرجع سابق، ص10.

[2]- مرجع نفسه، ص11.

[3]- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**، مطبعة الإشعاع الفنية، ط1،1999، ص10.

[4]- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص103.

استند **"جاكبسون"** في كثير من مواقفه على الشاعر الانجليزي **"هوبكتير"**[1]، إذ يرى أن التوازي سمة فنية معروفة للشعر اليهودي، ويعرّف المقطع الشعري بأنّه صوت متكرر لصورة متساوية بشكل معيّن بين عناصر كل جملة تامة. [2]

نستشف من خلال هذا القول أن التوازي كان ظاهرة مميزة في الشعر اليهودي، الذي تميز بوجود مقاطع جميلة داخل النّص الشعري تكرر بصورة متساوية ومتماثلة لتخلق نوعا من التوازي بين مختلف الأبيات المكونة له، وعليه فالمبدأ الأساس في شعرية **"جاكبسون"**هو أن الوحدات اللّغوية في الخطاب الشعري تتميّز بخاصية التوازي، فكل متوالية شعرية محددة بتكرار منظّم للوحدات المتساوية أو بتعبير**"هوبكتير"** إن البيت الشعري" خطاب يكرر جزئيا أو كليا الصورة الصوتية نفسها"[3]، أي أنّه نوع من التكرار يحدث على المستوى الصوتي، من خلال إعادة الكلمة أو الجملة إمّا بشكل كلي أو جزئي داخل المقطع الشعري الواحد.

يعود إذن مصطلح " **التوازي**" إلى ظهور الآداب الأوروبية القديمة سواء الكلاسيكية منها أو الحديثة إلا أنهم لو يوظفوا هذا المصطلح بالصورة التّي نشهدها اليوم، إذا أصبح التوازي من المصطلحات الأكثر تداولا في النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة.

**خامسا: التوازي والتكرار:**

يعدّ التكرار المتوازي من أهم الخصائص التّي" استمدها الشعر الحديث عن أصول في الموسيقى وكشف النقاب عنه علم الجمال الحديث من خلال تعرفه مبادئ التكوين الفني الموسيقي،والتي منها إلى جانب التكرار: التوازن العياري، وتناسق الأجزاء وتفاوت الأهمية أجزاء القطعة الموسيقية الواحدة،وإعطاء جزء منها أهمية أكثر من غيره من الأجزاء فنحن نجد بعض الشعراء المحدثين يعتمدون تكرار أجزاء القصيدة ويتخذون من التكرار مادة فاعلة في بنية النّص" [4]ذلك أن التكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة يفرضها سياق النّص، وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل

---

[1]- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغةالشعرية**، مرجع سابق، ص11.

[2]- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**، مرجع سابق، ص(10-11).

[3]- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، مجع سابق، ص(11-12).

[4]- مصطفى السحرتي: **النقد الأدبي من خلال تجاربي**، مطبعة لجنة البيان العربي،معهد الدراسات العربية، القاهرة،مصر، 1999، ص135.

موقفه، كما تكشف موقفه من القضايا التي يعالجها سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، وهو ظاهرة موسيقية « أو بدلالة واسعة يشكل القانون الأساسي لظواهر الإيقاع في الكلام، فضلا عن أهمية الإيقاعية فهو ذو دلالة تعبيرية»[1]، أما الدلالة الإيقاعية فتتجلى بشكل واضح عند القراءة الجهرية ما يثير قرعا متزنا للأسماع، وجرسا موسيقيا يحدث من خلاله اهتزاز نفسي منتظم للمتلقي، فيشعر بالارتياح نتيجة لاستمرار الوحدة التنظيمية وللتوزيع المنتظم والمحكم للحروف والألفاظ الذي يحدث تراكما وكثافة متزنة ومتوازنة، ومن حيث الدلالة التعبيرية فهذه الأخيرة تحتاج إلى إمعان في الخطاب الشعري وتأويل له من وراء التكرار.

يسهم التكرار في خلق استمرارية النص وترابطه، من حيث ربطه للوحدات النصيّة الكبرى بالوحدات النصيّة الصغرى؛ مما يخلق أساسا مشتركا بينها ويحكم العلاقات بين أجزاء النّص، فهو وسيلة من وسائل التماسك إذ أنّه المعيار الذي يميّز بين النّص ولا نص[2]، أي خلق الاستمرارية الشكلية والدلالية له ما جعل بعض علماء لسانيات النّص يربطون بين مفهوم التوازي ومفهوم التكرار النحوي الذي "هو عبارة عن تكرار نظم الجملة، أو يمكن تسميته تكرار التتابع النحوي،أي تكرار الطريقة التي تبنى بها الجملة وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف منها الجملة».[3]

تمّ من خلال هذا القول ربط التكرار بالتوازي التركيبي من خلال تكرار بنية الجملة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة من أجل خلق ذلك التماثل بين أجزاء النص الواحدة وتحقيق تماسكه وفي هذا يقول"**مصطفى قطب**": «وإذا حولنا الربط بين مفهوم التكرار النحوي ومفهوم التوازي فإن تكرار نظما لجملة يعّد نوعا من التوازي في هذا المستوى، ويبقى نوع آخر يتم في مستوى الوحدة الدلالية (فقرة) فالفقرات تنظم التوازي من خلال المضمون الدلالي لكل فقرة أو وحدة دلالية».[4]

---

[1]- محمد خطابي: **لسانيات النص" مدخل إلى انسجام النص"**، مرجع سابق، ص(254-256).

[2]- محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، ع18، 1999، ص2.

[3]-مصطفى قطب: **دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات**، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم اللغة والدراسات السامية الشرقية، 1966، ص185.

[4]- مصطفى قطب:**دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات** ، مرجع سابق، ص186.

نميّز في هذا التعريف نوعين من التوازي يخلقهما التكرار سواء على مستوى البنية التركيبية أو البنية الدلالية وهما"**التوازي التركيبي**" الذي يخلقه التكرار النحوي، أي تكرار نظم الجمل و"**التوازي الدلالي**" الذي يتم على مستوى الفقرات.

وهذا ما أكد عليه"**عبد الواحد حسن الشيخ**" الذي رأى أن التكرار ركيزة أساسية في أبنية التوازي، ولكن ذلك لا يعني أن التوازي هو التكرار فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار، وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر. [1]

تتضح لنا من خلال هذا القول مسألة هامة وهي أن التوازي ليس هو التكرار، على الرغم من أن التكرار يعمل على خلق بنية التوازي في النص الشعري، فالتوازي تكرار لكن تكرار غير كامل[2]، ذلك أن البنيات المتوازية لا تكون مكررة بشكل متطابق كما هو في التكرار نتيجة للمتغيرات والاختلافات التي تداخل الطرفين فتبقي التطابق عن المتوازيات، فالتشابه في التوازي لا يصل إلى حد التطابق[3]، هذا ما ينفي اعتبار التوازي تكرار يتم داخل النّص الشعري، حيث إنّ التوازي يتشكل من أبنية ذات صوتية متقاربة[4]، أي أنه يمكن أن يتم داخل المستوى الصوتي، من خلال تماثل مخارج الحروف وتقاربها فالأصوات المتجاورة تخلق ذلك التقارب وذلك النغم الموسيقي الذي يمتد داخل النّص الشعري من أجل خلق اتساقه الداخلي، ودلالات مختلفة تصل إلى حد التضاد أحيانا، حتى يصبح التوازي حينئذ أداة سبك تعمل على تماسك أجزاء النّص ومكوناته[5]، أي أن التوازي يتم على المستوى الدلالي كذلك إما عن طريق التضاد أو الترادف، كما ذهب "**يوري لوتمان**" أيضا إلى ربط التوازي بالتكرار إذ« رأى أن معالجة التوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر»[6]، فالتكرار يرتبط بالشعر ارتباطا وثيقا وهو سمة فنية تخلق استمرارية في النّص.

---

[1]- **البديع والتوازي**، مرجع سابق، ص18.

[2]- أحمد قاسم الزمر: **معالم أسلوبية عند ابن أثير من كتاب المثل السائر**، مجلة المورد، ع3، 2003،ص6.

[3]- رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص103.

[4]- سامح الرواشدة: **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع الدلالة**، مج أبحاث اليرموك، "سلسلة الأداب واللغويات"،مج16، ع3، 1998، ص10.

[5]-رومان جاكسبون: **قضايا الشعرية**، مرجع سابق، ص106،105،103.

[6]- محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر**، مرجع سابق، ص2.

وبهذا نخلص إلى أن التكرار يؤدي دورا جليا في إبراز ملامح التوازي، خاصة البنية العروضية ومكوناتها الوزنية« ففي الشعر يكون الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي البنية التطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه ، تقتضي من عناصر الدلالة المعجمية توزيعا متوازيا ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة»[1] فتكرار الأصوات في التفعيلة يخلق توازيا صوتيا يمتد إلى نهاية القصيدة.

نستشف من هذا القول أن العلاقة بين التوازي والتكرار تظهر كذلك في البنية العروضية، ذلك أن حركية التوازي وفاعليته على المستوى الأفقي تشابه حركية التفعيلات العروضية التي تتكون في الشطر الثاني بتكرار تفعيلات الشطر الأول.

وذهب كذلك **"كوهين"** إلى عدّ التوازي "خطابا يكرر كلا أو جزءا نفس الصورة الصوتية"[2]،وهنا نفرق بين نوعين من التوازي:توازي أفقي تام الذي يعني التطابق بين كل عناصر البناء اللغوي للجمل المتوازية على المستوى الأفقي وتوازي أفقي جزئي يحدث تطابقا في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية، عدا عنصر أو عنصرين من عناصر البناء وهذان النوعان يحدثان على المستوى الصوتي للجمل المتوازية، ومن ثم لايكون التكرار والتوازي شيئا واحدا، وإنما التكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة لأن التماثل هو قسيمهما المشترك غير أن التكرار ربما يمثل أقصى درجة من درجات التوازي التي يتحقق بموجبها تطابق صوتي[3]، يفهم من هذا القول أن التكرار هو أحد تجليات التوازي، ذلك أن التوازي يتجلى من خلال تكرار بنيات متشابهة داخل النص الواحد، وهذا ما يخلق نوعا من التداخل بين هذين المصطلحين " لدرجة أن بعض الصور التي نصنفها- حسب تداولها في الدرس النقدي"- ضمن أنماط التكرار تثيرنا بما فيها من تواز واضح، كما أن التكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنواع التوازي".[4]

نرى من خلال هذا القول أن الباحثين يلحظون ذلك التداخل بين مصطلحي التوازي والتكرار ذلك أن بعض أنماط التكرار يمكن تصنيفها ضمن التوازي وأيضا يمكن أن يكون التكرار أساسا مهما في قيام الكثير من أنماط التوازي المختلفة.

---

[1]-شكري عياد: **موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)**، دار العودة، القاهرة، مصر،ط2،1978،ص185.

[2]- **بنية اللغة الشعرية**، تر/محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص(52-53).

[3]- عشتار داود محمد: **تقنية التوازي في الشعر الحديث**،مقال الكتروني، منتدى ستار تايمز، 2011.

[4]- رومان جاكبسون: **"قضايا الشعرية"**، مرجع سابق، ص(105-106).

نستنتج مما سبق أن التوازي أو الموازنة كما سماها بعضهم هي نوع من التكرار لكن تكرار من نوع خاص، وفي هذا الصدد يفرق"**عبد الواحد حسن الشيخ**" في كتابه "**البديع والتوازي**" بين التوازي والتكرار إذ يقول:"يفترق التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، وبهذا يصير التوازي أهم من التكرار أخص من التوازي، وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية وتكون العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق، كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار، وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر".[1]

يتضح أن التوازي يختلف عن التكرار في كونه تماثل أو تعادل في المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات.

كما أنه أعم وأشمل منه والتكرار أخص من التوازي، والعلاقة بينهما هي علاقة اختلاف أو تفاوت في الثوابت والمتغيرات.

[1]- عبد الواحدحسن الشيخ: **البديع والتوازي**"،مرجع سابق، ص18.

# الفصل الثاني

## أنماط التوازي وتجليها في ديوان"ليالي القاهرة" لإبراهيم ناجي:

**تمهيد:**

تعدّ العناصر المشكّلة للتركيب النحوي واحدة من أهم البنى اللّغوية لخطاب التوازي في النسق اللغوي: الشعري والنثري، لأن التوازي مركّب من سلسلتين لغويتين، أو أكثر لنظام نحوي وصرفي واحد.

فالتوازي شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم النّص، وتقطيعه إلى تراكيب وعناصر متساوية، تعطي بعدا إيقاعيا منتظما، يتجلى في طول النغمة وقصرها، سواء أكان التوازي تامّا أم جزئيا مقطعا تقطيعا طويلا أم قصيرا.

وهذا النمط من الخطاب اللغوي الذي يقطّع النّص اللغوي تقطيعا لغويا تساويا، يكسب التركيب انسجاما وإيقاعا لا يتوفران في أي نص آخر[1]، إذن فالتوازي يتمظهر في كلّ مستويات النّص الشعري الصوتية والنحوية والدلالية، أي أنّه يشمل كامل النّص.

ويؤدي التوازي دورا في القصيدة الحديثة لما يقوم عليه من عناصر أساسية كالتقطيع الصوتي (في التكرار والترصيع والجناس) وتوزيع الألفاظ في الجمل(الإرصاد[2] ورد الأعجاز على الصدور) وتوظيف المعنى عن طريق التضاد[3]والتقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة( الطباق والمقابلة والمكافئة) من أجل تحقيق اتساق النص وتماسكه الداخلي.

ولا يختلف النقاد والباحثون في كون التوازي التركيبي من الجماليات والسمات الفنية التي تميز النّص الشعري عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، فالنسج والسبك في التركيب حسب ما أورد الجاحظ في (نظرية المعاني المطروحة)، وذلك حينما تحدث عن الشعر مشيرا إلى عنصر السبك، والنسج على مستوى التركيب الشعري، في قوله:« والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء،

---

[1]- غياث بابو: **جماليات التوازي التركيبي التام(الربط للواو نموذجا)**،مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الأداب والعلوم الإنسانية-مج35، ع7، 2013، ص09.

[2]- الإرصاد: هو أن يجعل قبل آخر العبارة التي لها حرف روي معروف ما يدل على هذا الأخر فقد يؤتي به السامع قبل أن ينطق به المتكلم.

[3]- وهاب داودي: **البنيات المتوازية في شعر مصطفى ممد الغماري (التوازي والتكرار)**، مجلة المخبر،- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعةبسكرة، الجزائر، ع10، 2004، ص311.

وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1]، مؤكدا على أهمية العناية بالتركيب وتشكيل الشعر. [2]

إن أول مظهر يتجلى ضمنه التوازي هو المستوى التركيبي، إذ يشتمل على نوعين من التوازي هما التوازي التركيبي والتوازي الدلالي، فماذا نقصد بالتوازي التركيبي؟وكيف يتمظهر داخل النص الشعري؟وما هي الدلالات المتمخضة عنه؟ وكيف استطاع **"إبراهيم ناجي"** أن يوظف هذا النمط من التوازي؟ وما هي السمة التي أضافها هذا النمط من التوازي على شعره؟.

**أولا: التوازي التركيبي والدلالي:**

**1-مفهومه:**

يختص هذا النوع من التوازي بتنظيم الكلمات في جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على التركيب النحوي، تعّد أهم العناصر المكوّنة للتوازي فهي تحدد السمات النحوية الأساسية في اللّغة وانتظامها والتركيب النحوي يؤدي وظيفتين أساسيتين فهو يخدم الإيقاع بتكرار التراكيب وأنظمتها من جانب ويحقّق المعنى الدلالي من جانب آخر. [3]

وقد نبه" **رومان جاكبسون**"إلى دور التوازي التركيبي في تحديد« السمات النحوية الرئيسية التّي تشكل البنية الحقيقية للنظام، والتي تبدو للوهلة الأولى متشابكة جدا، تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متواز».[4]

ونعني بالتوازي التركيبي « التماثل الموقعي لجمل وافية الأركان، أو قريبة من ذلك، تتابع رأسيا في الأبيات، بحيث يبدو النسق النظمي لها واحدا لمعنى أن تركيب الجمل واحد وإن اختلفت الوحدات الصوتية والصيغ الصرفية المكوّنة للكلمات»[5]داخل النص الشعري.

---

[1]- **الحيوان**، شرح وتح/ الدكتور عبد السلام هارون، ج3، شركة مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965،ص(131-132).

[2]-سليم بوزيدي:**جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني،" مقارنة في أسلوبية التركيب الشعري"**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص210.

[3]- إبراهيم الحمداني: **بنية التوازي في قصيدة فتح عمودية**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع13، أيلول، 2013، ص71.

[4]- المرجع نفسه، ص71.

[5]- أحمد علي عبد العاطي: **التوازي التركيبي في الشعر الفاطمي المصري**، " بحث في النقد الأدبي"، جامعة المدينة العالمية، قسم الأدب العربي والنقد، ماليزيا، أندونيسيا، ص01.

وتخلق علنية التوازي نوعا من التناظر أو التوافق غير المعلن بين تركيبين –في الغالب- لا يتفقان إلاّ في شكلهما النظمي فقط، ومن ثم يكون التوافق والتآلف بين دلالتي التركيبين ناشئا بصورة غير مباشرة من خلال توازي التركيبين.

يعدّ هذا النوع من التوازي من أهم الأنواع وأبرزها وأكثرها تأثيرا؛ حيث إن تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب عودة الصورة الصوتية نفسها هو المبدأ المكوّن للأثر الشعري[1]، خاصة في الشعر المعاصر الذي يقوم على تكرار البنية نفسها مع اختلاف دلالة كل بنية.

كما يتمثل التوازي في« تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواضع متقاربة في الخطاب»[2]الشعري، إذ يعمل التوازي التركيبي على خلق تماثل نحوي للجمل المكوّنة للنّص الشعري، حيث يتفق في الطول والقصر، وفي الموقع النحوي، من أجل أن يتحقّق الانسجام والتنوّع، والاتساق في البناء وتعزيزا للإيقاع، الذي يعّد مكوّنا خارجيا في نظرية الشعر، وإنّما مكوّن أساسي يحدد مجمل عناصره السمعية وغير السمعية. [3]

إنّ التوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية من خلال تكرار البنية نفسها داخل النّص الشعري إما بشكل عمودي أو بشكل أفقي.

**2-أنماطه:**

تميّز لسانيات النّص بين نوعين من التوازي،أحدهما تام والآخر جزئي، وكلاهما يقع في مستويين متناظرين، فإما أن يكون في البيت الواحد وإما على مستوى القصيدة.

من خلال تقصي أنماط التوازي التركيبي في شعر **"إبراهيم ناجي"** تم ملاحظة نمطين من التوازي هما:

1-التوازي التام: ويتحقق بتكرار البنية النحوية على نحو تام في طرفي البيت الشعري أو الأبيات المتتالية.

---

[1]- سامح رواشدة: **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة**،مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، تح16، ع2، 1998، ص19.

[2]- صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، عالم المعرفة، الكويت، ع146، 1992، ص215.

[3]- سامح رواشدة: **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة**، مرجع سابق، ص20.

2-التوازي الجزئي: ويكون بتكرار البنية النحوية في أجزاء محددة في طرفي البيت الشعري أو الأبيات المتتالية.

ويقع كلّ نمط منهما في مستويين هما:

1-المستوى الأفقي: يكون على مستوى بناء البيت الواحد؛ حيث يتماثل التركيبين المتوازيين تماثلا أفقيا.

2- المستوى العمودي: أي على مستوى بناء القصيدة، أين يتماثل التركيبين المتوازيين تماثلا عموديا.

## 2-1:التوازي التركيبي الأفقي:

تم رصد نمطين من التوازي الأفقي هما: التام والجزئي.

### 2-1-1: التوازي التركيبي الأفقي التام:

يكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد بغض النظر عن تكوين وطبيعة البنى الجملية المتوازية التي يحرص الشاعر على تنويعها بما يوافق الغرض النصي. [1]

اتخذ هذا النمط من التوازي أشكالا متعددة، استخدامها الشاعر ضمن سياقات متباينة لإعطاء دلالات لا حصر لها، من أجل خلق تماثل شكليّ ودلاليّ داخل النّص الشعري.

**أ-توازي الجملة الفعلية:**

يبنى توازي الجملة على تكرار التركيب النحوي نفسه، حيث تقطّع الجمل تقطيعا متساويا، فتتفق في البناء النحوي اتفاقا تامّا. [2]

يتحقق التوازي في الجملة الفعلية من خلال وجود التركيب النحوي نفسه في المتواليتين المكوّنتين من فعل وفاعل ومفعول به إذا كان الفعل متحديا.

وينقسم التوازي في الجملة الفعلية حسب زمن الفعل، إما فعل ماض (دال على وقوع الفعل في زمن الماضي)، أو فعل مضارع (دال على زمن الحال)، أمر (دال على الطلب) [3]، ولذلك هناك توا

---

[1]- سهل ليلى: **وحدة القصيدة خصوصيات البناء: " فلسفة الثعبان المقدس" للشابي نموذجا**، جامعةمحمد خيضر بسكرة.(dspace.univ-biskra.dz2014)

[2]- غياث بابو: **جماليات التوازي التركيبي التام " الربط بالواو نموذجا"**، مرجع سابق، ص15.

[3]- مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية**، ج1، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص9.

على مستوى الجمل التي يكون زمن الفعل فيما ماض، إذ يستوجب وجود فعل ماض في التركيب مع بقية العناصر المكونة له، وكذلك بالنسبة لكل من الفعل المضارع والأمر، وهذا ما نجده في ديوان " **ليالي القاهرة" "لإبراهيم ناجي"**، إذ يرد هذا النمط من التركيب في شعره بشكل لافت للانتباه، وقد اعتمد على الجمل الفعلية التي تدل على معنى الاستمرارية، أي استمرار الحال التي هو عليها ودوامها مع الوقت.

**1-توازي الفعل الماضي:**

ويمكن التمثيل لذلك بقوله(الرمل):

**- نَوَّحَـــتْ لِلذِكْـــرِ وَشَكَـــتْ لِلْقَمَـــرْ**[1]

تشكّلت بنية التوازي التركيبي في هذا البيت الشعري من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني؛ إذ لكل وحدة لغوية ما يقابلها ويمكن توضيح ذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | نوّح | التاء | اللام | الذكر |
|---|---|---|---|---|
| | شكى | التاء | اللام | القمر |
| الموقع النحوي | فعل ماض+ فاعل مضمر | تاء التأنيث | حرف جر | اسم مجرور |
| | فعل ماض+فاعل مضمر | تاء التأنيث | حرف جر | اسم مجرور |

جاء التوازي الأفقي التام في هذا البيت على النحو الآتي:

فعل ماضٍ+ فعل مضمر+تاء التأنيث+حرف جر+اسم مجرور.

كما بنى الشاعر تراكيبه على أساس من التماثل الزمني القائم بين الفعلين:

-نَوّحَ ← فعل ماض.

-شَكّى ← فعل ماض.

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهر**، مصدر سابق، ص43.

شكلت بنيات تركيبية متوازية تصنع نسقا صوتيا من خلال جرسها الموسيقي الذي يعتمد على القواعد النحوية، وذلك لكون الفعلين اشتركا في دلالتهما على الزمن الماضي، دلت الأفعال على زمن مضى وانقضى قبل زمن التكلّم.

ومن جهة أخرى نلمح توازيا دلاليا قائما على الترادف بين ( نوحت) و(شكت)، فالنواح والشكوى للشخص المتألم ، مما يثبت أن الشاعر وازي بين التركيبين لتماثل دلالتهما،لأن "**إبراهيم ناجي**" حاول عكس حالته النفسية على نصوصه الشعريّة، إذ يوحي هذا البيت بالحسرة والألم.

**2- توازي فعل الأمر:**

يتجلى هذا النمط من التوازي في مثل قوله ( الوافر):

- **اِسْخَرِي يَا حَيَاةُ قَهْقَهِي يَا رُعُودُ**[1]

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت الشعري من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

| الأطرف المتعادلة | إسخر | الياء | يا | حياة |
|---|---|---|---|---|
| | قهقهة | الياء | يا | رعود |
| الموقع النحوي | فعل أمر | ضمير متصل | أداة نداء | منادى مرفوع |
| | فعل أمر | ضمير متصل | أداة نداء | منادى مرفوع |

نلحظ أن التوازي التركيبي في هذا البيت كان على النحو الآتي:

فعل أمر+ أداة نداء+ منادى مرفوع.

كما يتضح من الجدول أعلاه أن كل وحدة لغوية في الشطر الأول لها ما يقابلها في الشطر الثاني، حيث بنيت التراكيب في المتواليتين على فعل الأمر:

-اسخري ← فعل أمر.

-قهقهي ← فعل أمر.

وذلك لكون الفعلين اشتراكا في دلالتهما على الأمر، وهو أمر غير حقيقي، إذ استند الشاعر في تشكيل بنية هذا التوازي على تكرار أداة النداء (يا) مع استبدال بقية الوحدات اللغوية حيث عوض كلمة (حياة)بـــ كلمة(الرعود)لخلق نوع من التناغم الموسيقي بين التركيبين المتوازيين.

[1]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص55.

كما نلمح توازيا دلاليا بين التركيبين؛ إذ أنّ الشاعر استطاع أن يجمع بين (السخرية)[1]و(القهقهة)[2] لإسقاط الحالة الشعورية والعاطفية لذاته التي امتزجت بالألم والحزن، حيث جاء الشطر الأول (اسخري يا حياة) على شاكلة الشطر الثاني للقصيدة ( إعولي يا جراح)؛ إذ شكل التكرار اتساقا معجميا، ذلك أن التكرار الخطابي يتطلب الاستمرارية في الكلام، بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على الوصف الأول أو بتغيير ذلك الوصف ويتقدّم التكرار لتوكيد الحجة والإيضاح.

والغاية من تقديم الفعل الطلبي على النداء،هو التهكم من الحياة، فالسخرية أهم من ندائها عند الشاعر، ثم أنه غيّر من دلالة صوت الرعد الذي هو القصيف إلى القهقهة، زيادة في السخرية لأنّ القهقهة تأتي في مواطن الفرح الزائد،إذ خلق الشاعر علاقة تضاد[3] عن طريق التعبير المجازي في وصف القهقهة.

ويتجسد التوازي الأفقي التام القائم على الجمل الفعلية في قوله ( الوافر):

-**اِطْحَنِي يَا سِنِينُ مَزِقِي يَا حِرَابُ**[4]

تشكّلت بنية التوازي التركيبي في هذا البيت من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك وفق الجدول الأتي:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الأطراف المتعادلة | اطحن | الياء | يا | سنين |
| | مزق | الياء | يا | حراب |
| الموقع النحوي | فعل أمر | ضمير متصل | أداة نداء | منادى مرفوع |
| | فعل أمر | ضمير متصل | أداة نداء | منادى مرفوع |

جاء التوازي التركيبي في هذا البيت على النحو التالي:

[1]- السخرية: التهكم والاستهزاء.

[2]- القهقهة: الضحك بصوت عال.

[3]- محمد فرحات، **الدرس اللغوي في التوازي**-12-23 Farhath farhatmustafha.blogspot.com) 2014)

[4]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص55.

| فعل أمر+ أداة نداء+ منادى مرفوع. |
|---|

بنيت التراكيب في المتواليتين على فعل الأمر:

- اطحنى ⟵ فعل أمر

-مزقي ⟵ فعل أمر

وذلك في كون الفعلين اشتركا في دلالتهما على الأمر،إلاّ أنه أمر غير حقيقي،وقد أضفى هذا التوازي في البنية التركيبية للبيت الشعري نوعا من ألوان الإيقاع الداخلي، الذي أسهم في التأثير على ذهن المتلقي.

كما نلحظ وجود توازٍ دلاليّ بين التركيبين، فعلى الرغم من التشابه بين الطرفين في الشطر الأول والشطر الثاني، الذي بلغ حد التطابق أحيانا، فإنّ دلالة الطرف الثاني تتعارض مع دلالة الشطر الأول ولكن تتكامل معها وتتفاعل في تصوير الحالة الشعورية والعاطفية للشاعر التي امتزجت بالألم والحزن.

كما نلمح توازيا أفقيا تاما في قوله( الخفيف):

**-أَنْظُرْ الحَقْلَ، دَاوِيَا بِالدُعَاءِ وَأَنْظُرْ البَحْرَ زَاخِرَا بالنِدَاءِ**[1]

ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | أنظر | الحقل | داويا | الياء | الدعاء |
|---|---|---|---|---|---|
| | أنظر | البحر | زاخرا | الياء | النداء |
| الموقع النحوي | فعل أمر+ فاعل مضمر | مفعول به | حال منصوب | حرف جر | اسم مجرور |
| | فعل أمر+ فاعل مضمر | مفعول به | حال منصوب | حرف جر | اسم مجرور |

من خلال هذا الجدول نلحظ أن التوازي جاء على النحو الآتي:

| فعل أمر+ فاعل مضمر+ مفعول به+ حال منصوب+ حرف جر+ اسم مجرور |
|---|

بني التوازي في هذا البيت من خلال تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني، حيث شكّل صدر البيت تركيبا نحويا موازيا لعجزه، إذ وازى بين الجمل والبحر وبين الدعاء والنداء، **فإبراهيم ناجي** يقوم بتوليد الجمل والصّور الشعرية، وموازاتها على نحو متتال وربطها بروابط عطفية

[1]- المصدر السابق، ص134.

ليجعل التركيب أكثر متانة وقوة ودلالة، حيث يؤدي هذا التوازي إلى خلق توازن بين المفردات من خلال التتابع التقابلي فيما بينها، وهي بذلك تكسب التركيب هندسة لفظية، وتناظرا صوتيا بين المفردات المتقابلة وقد أراد **"إبراهيم ناجي"** من خلال هذا التوازي أن يعمّق الصورة التي يريد إيصالها للملتقي.

ونلمح كذلك توازيا دلاليا مبني على الترادف، إذ جاء على شكل ثنائيات مترادفة من مثل (الحقل والبحر) و(الدعاء والنداء) و( داويا وزاخرا)، فـــالحقل يوحي بالاتساع والامتداد والخيرات وكذلك لفظة(البحر) توحي بالرزق والخيرات والاتساع والامتداد والشساعة، وبالعودة إلى لفظي (الدعاء) و(النداء)، فكلاهما يدلان على يتلفظه الإنسان من أقوال إما للدعاء أو النداء، فـــــ"الدعاء" يعني مناداة الله أو الخالق و(النداء) هو مناداة شخص ما، وبالنسبة لفظتي (داويا) و(زاخرا) فتوحيان بالكثرة والتنوع فالبحر يكون زاخرا بالخيرات والدعاء يكون قويا مسموعا، فجاءت المترادفات في هذا البيت الشعري خادمة للدلالة وموحية بما يختلج ذات**"إبراهيم ناجي"** من صور.

### 3-توازي الفعل المضارع:

يتجلى التوازي الأفقي التام في قوله(الوافر) :

**-تَقْضِي فِي مَسَائِكَ أَلْفَ أَمْرٍ وَتَقْطَعُ فِي نَهَارَكَ أَلْفَ مِيلٍ**[1]

ويمكن التمثيل لذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | تقضي | في | مساء | الكاف | ألف | أمر |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | تقطع | في | نهار | الكاف | ألف | ميل |
| الموقع النحوي | فعل مضارع+ فاعل مضمر | حرف جر | اسم مجرور (مضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) | تمييز | مضاف إليه |
| | فعل مضارع + فاعل مضمر | حرف جر | اسم مجرور (مضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) | تمييز | مضاف إليه |

نلحظ أن التوازي في هذا البيت جاء على النحو التالي:

| |
|---|
| فعل مضارع+فاعل مضمر+حرف جر+اسم مجرور(مضاف)+ضمير متصل (مضاف إليه)+تمييز+مضاف إليه. |

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، المصدر السابق، ص125.

إذ تم استبدال الفعل (تقضي) بالفعل(تقطع) وكلاهما فعل مضارع، وشبه جملة(في مساءك)بشبه جملة (في نهارك)، كما استبدل جملة(ألف أمر) بجملة( ألف ميل)، فقد تولد عن هذا التوازي إيقاع خاص مفعم بالشجاعة والمسؤولية لعيش هذه الحياة والسير فيها قدما، وكان ذلك عن طريق الموازاة بين الفعلين (تقضي وتقطع) وهما بمعنى واحد،« فالتراكيب النحوية في الشعر إذ تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية».[1]

ويظهر التوازي الدلالي من خلال اعتماد الشاعر على الترادف حيث ألقى هذه القصيدة لتكريم الدكتور"**علي إبراهيم**"، فالفعل (تقضي) والفعل (تقطع) مترادفان بمعنى تقوم بكل الأمور في اليوم نفسه حتى وإن كانت كثيرة وهو ما عبّر عنه من خلال عبارة (ألف أمر) ولا تحدك المسافة وان كانت طويلة وهذا ما تعكسه عبارة (ألف ميل).

كما نجد علاقة الجزء بالكل فـــــ(المساء) جزء من (النهار) و(المساء)يوحي بالراحة والهدوء والسكينة بينما (النهار) يوحي بالعمل والجهد والتعب، وهما هنا يعبران عن قوة هذا الرجل في القيام بالأمور فلا يحده المساء ولا النهار.

**ب-توازي الجملة الاسمية:**

يقوم توازي الجملة الاسمية على تكرار التركيب النحوي الذي يكون فيه الاسم المرفوع (المبتدأ) هو الذي يبنى عليه التماثل بالإضافة إلى الخبر باعتبارهما جزءان مكوّنان للجملة الاسمية.

ومن أنماط توازي الجملة الاسمية في ديوان **"ليالي القاهرة"**:

**1-جملة اسمية الخبر فيها مفرد:**

ويبرز هذا التوازي في مثل قوله(الوافر):

**-وَالدُجَى مَغْمُورٌ وَالرَدَى سَكْرَانٌ**[2]

بني هذا التوازي التركيبي من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

---

[1]- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009، ص(26-27).

[2]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**،مصدر سابق، ص55.

| | | | |
|---|---|---|---|
| الأطراف المتعادلة | الواو | الدجى | مغمور |
| | الواو | الردى | سكران |
| الموقع النحوي | حرف عطف | مبتدأ مرفوع | خبر مرفوع |
| | حرف عطف | مبتدأ مرفوع | خبر مرفوع |

جاء التوازي التركيبي في هذا البيت على النحو التالي:

حرف عطف+ مبتدأ مرفوع+ خبر مرفوع.

بنيت التراكيب في هذا البيت الشعري من خلال استخدام الشاعر للجملة الاسمية المكونة من مبتدأ (الدجى) وخبر (مغمور)، كما تعدى التوازي هنا البنية التركيبية إلى أداة التعريف من خلال ما حدث من تعادل بين:

- الدجى ← معرفة بالألف واللام.
- الردى ← معرفة بالألف واللام.

بالإضافة إلى ما حدث من تعادل بين:

- مغمور ← اسم مفرد نكرة
- سكران← اسم مفرد نكرة.

كما نجد الواو الرابطة للجمل قد قطّعت الجمل تقطيعا متساويا في التركيب النحوي، والوزن والإيقاع والمقاطع الصوتية؛ وعليه فإن فهم الخطاب يعني أولا تقسيمه، وهذا التقسيم يتم حسب المعنى، غير أنّه ييسر كثيرا إذا ما أضيف إلى الوقفة المعنوية وقفة صوتية، ويجد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية وهكذا فإن التقسيم الدلالي قد ضوعف بتقسيم صوتي موازٍ[1]، وهذا ما لحظناه في هذا البيت، إذ استعمل الشاعر مقاطع قصيرة ومتوسطة من أجل خلق ذلك التناغم التركيبي والصوتي داخل النّص الشعري.

وما يلاحظ كذلك وجود تواز دلالّي بين التركيبين، من خلال نلمحه من توافق بين دلالات المفردات المشكّلة لبنية هذا التوازي، حيث يتجلى ذلك يتوافق دلالة كلمة " مخمور" و"سكران".

[1]- جون كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص(55-56).

ويتجلى كذلك التوازي التركيبي في قوله (الرمل):

-لَيْلَتِـــي أَنْـــوَاءٌ[1] وَنَهَـــارِي غُيُـــومٌ[2]

بني هذا التوازي على تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني وتمثل ذلك من خلال الجدول الأتي:

| الأطراف المتعادلة | ليلة | الياء | أنواء |
|---|---|---|---|
| | نهار | الياء | غيوم |
| الموقع النحوي | مبتدأ( مضاف) | ضمير متصل(مضاف إليه) | خبر مرفوع |
| | مبتدأ(مضاف) | ضمير متصل(مضاف إليه) | خبر مرفوع |

نلحظ أن التوازي التركيبي في هذا البيت جاء على النحو التالي:

مبتدأ (مضاف)+ ضمير متصل( مضاف إليه)+ خبر مرفوع.

تشكلّت بنية التوازي في هذا التركيب من المبتدأ ( ليلتي/نهاري) وتكرار الضمير المتصل (الياء) الذي يحيل إلى الشاعر، وقد اعتمد على الاستبدال في الخبر (أنواء/غيوم)، فجاء التوازي ليزيد التركيب تماسكا بين المتواليتين، وأكده الموقع الإعرابي( الاشتراك في الموقع النحوي)، وعمق الموقع النحوي دلالة الاستمرارية في الحزن، وأبرز ارتباط الزمن بالحالة النفسية للشاعر" **إبراهيم ناجي**".

ويظهر كذلك توازي دلالي بين لفظتي ( ليلتي ونهاري) إذ بني هذا التوازي الدلالي على التضاد حيث برزت دلالة الحضور؛أي حضور الأمطار في الليل، والغيوم المتلبدة في النهار، وهي إشارة إلى حاله بعد انقضاء مرحلة شبابه، وهو أمر طبيعي أن يحصل عند الملتقي دلالة الحضور؛ لأنه يتكلّم عن حاله في فترة كبره وقد عبر عنها( بالأنواء) أي الأمطار والغيوم.

يظهر في المقطع الأول حركة من المتضادات في ( الشبابX الكهولة)، ( ليلتيX نهاري) وهذه الحركة عزّزت من الدلالات المعنوية في إظهار مشاعر تضفي على النّص جوا مشحونا بالحركات الضدية التي تربط بالموقف الفكري والوجداني الذي يبتغيه الشاعر ويرمي إليه، إذ ليست القيمة الفنية

[1]- الأنواء: الأمطار الغزيرة.

[2]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ، ص54.

في إيراد المتضادات وكثرتها في القصيدة،أو ترتيبها في تشكيلات معينة بل في قيمة إثارتها داخل السياق لمشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف.

**2-جملة اسمية الخبر فيها( شبه جملة):**

ويظهر كذلك التوازي التركيبي في قوله(الرمل):

**-خَطَرٌ يَنْسَابُ مِنْ مِفْتَرِ ثَغْرٍ فِتْنَـــةٌ تَعْصِـــفُ مِنْ لَفْتَـــةِ نَحْـــرٍ**[1]

بني التوازي في هذا البيت من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني وتمثل لذلك وفق الجدول أدناه:

| الأطراف المتعادلة | خطر | ينساب | من | مفتر | ثغر |
|---|---|---|---|---|---|
| | فتنة | تعصف | من | لفتة | نحر |
| الموقع النحوي | مبتدأ | فعل مضارع | حرف جر | اسم مجرور (مضاف) | مضاف إليه |
| | مبتدأ | فعل مضارع | حرف جر | اسم مجرور(مضاف) | مضاف إليه |

نستنتج من خلال هذا الجدول أن بنية التوازي التركيبي جاءت على النحو الآتي:

| مبتدأ + فعل مضارع+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه |
|---|

اعتمد الشاعر في تشكيل هذا التوازي على تكرار حرف الجر(من)، وعلى الاستبدال في كل من الفعل المضارع (ينساب) و(تعصف) وبين الاسم المجرور (مفتر) و(لفتة) والمضاف إليه( ثغر) و(نحر).

نلحظ أن التوازي التركيبي في هذا البيت بني على جملة اسمية مكونة من فعل+فاعل:

*-المبتدأ: - خطر

- فتنة

*-الخبر:- من مفتر ثغر.

[1]- المصدر السابق، ص199.

- من لفتة نحر.

كما بنى الشاعر تراكيبه على أساس من التماثل الزمني القائم بين الفعلين.

- ينساب ← فعل مضارع
- تعصف ← فعل مضارع

بالإضافة إلى ما حدث من تعادل بين:

-خطر ← اسم مفرد نكرة
-فتة ← اسم مفرد نكرة

كما نلمح التوازي الدلالي القائم على الترادف، حيث يتغزل الشاعر بمحبوبته فيصور مواطن جملها في أسلوب تصويري وجداني رائع،حيث يرسم صور متتابعة لجمال محبوبته وسحرها،إذ خلق"**إبراهيم ناجي**" للمرأة في شعره شمائل تميزها عن سائر بنات حواء، فجعلها امرأة مثالية وقوة روحية تسيطر على مسالك الحياة.

ونجد ما يماثل هذا البيت الشعري في قوله (الرمل):

**-قَدَرٌ يَنْسُجُ مِنْ خُصْلَةِ شَعْرٍ زَوْرَقٌ يَسْبَحُ فِي مَوْجَةِ عِطْرٍ**[1]

بني التوازي في البيت من خلال تماثل وحدات الشطر الأول مع الثاني والجدول الآتي يمثل ذلك:

| الأطراف المتعادلة | قدر | ينسج | من | خصلة | شعر |
|---|---|---|---|---|---|
| | زورق | يسبح | في | موجة | عطر |
| الموقع النحوي | مبتدأ | فعل مضارع | حرف جر | اسم مجرور وهومضاف | مضاف إليه |
| | مبتدأ | فعل مضارع | حرف جر | اسم مجرور وهومضاف | مضاف إليه |

جاء التوازي في هذا البيت على النحو الاتي:

[1]- المصدر السابق، ص199.

مبتدأ+ فعل مضارع+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه.

تشكّلت بنية هذا التوازي من خلال اعتماد الشاعر على الاستبدال، حيث عوّض حرف الجر(من) بحرف الجر(في) والفاعل (قدر) بالفاعل(زورق) والفعل المضارع(ينسج)بالفعل المضارع(يسبح) والاسم المجرور (خصلة)بالاسم المجرور(موجة) والمضاف إليه (شعر)بـ(عطر).

بني التوازي في هذا البيت على جملة اسمية مكونة من( مبتدأ+ خبر).

-المبتدأ:- قدر

- زورق

-الخبر:- من خصلة شعر

- في موجة عطر

كما بنى تراكيبه على أساس من التماثل الزمني القائم بين الفعلين:

- ينسج ← فعل مضارع
- يسبح ← فعل مضارع

بالإضافة إلى ما حدث من تعادل بين.

- -قدر ← اسم مفرد نكرة
- -زورق ← اسم مفرد نكرة
- - ثغر ← اسم مفرد نكرة
- -نحر ← اسم مفرد نكرة

بالإضافة إلى متعلقات الجملة (الجار والمجرور والمضاف إليه).

- - من مفتر ثغر ← حرف جر+ اسم مجرور (مضاف) + مضاف إليه.
- -من لفتة نحر ← حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه.

كما يتجلى التوازي الدلالي في البيت الشعري حيث يصّور الشاعر في الشطر الأّول مفاتن المحبوبة ويتغزل بها الشطر الثاني هذا في أسلوب تصويري رائع، يبيّن براعته وقدرته على خلق صور شعرية بالغة الجمال.

### 2-2-1: التوازي التركيبي الأفقي الجزئي:

يبنى هذا النمط من التوازي على مبدأ النقصان في البنية المتوازية، فقد يفتقد التوازي بين الشطرين بإجراء عملية التحويل النحوي بالزيادة أو النقصان (الحذف) أو الاستبدال[1]،ومن أمثلته في الديوان قول الشاعر(السريع):

**-مَا أَكْرَمَ الخَلْقَ وَأَسْمَاهُ وَأَعْذَبَ الطَبْعَ وَأَصْفَاهُ**[2]

بني التوازي في هذا البيت من خلال تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك بالجدول أدناه:

| الأطراف المتعادلة | ما | أكرم | الخلق | و | أسمى | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Ø | أعذب | الطبع | و | أصفى | الهاء |
| الموقع النحوي | أداة تعجب | فعل ماض | مفعول به | حرف عطف | فعل ماضي | ضمير متصل في محل رفع فاعل |
| | Ø | فعل ماض | مفعول به | حرف عطف | فعل ماضي | ضمير متصل في محل رفع فاعل |

نلاحظ أن التوازي في هذا البيت جاء على النحو الآتي:

ما+ فعل ماض+ مفعول به+ حرف عطف+ فعل ماضي+ ضمير متصل(فاعل).

إنّ هذا التوازي جاء ناقصا من خلال حذف الشاعر أداة التعجب (ما) من الشطر الثاني واستخدام الاستبدال في كلا الشطرين؛حيث تم استبدال الفعل(أكرم / أعذب) و(أسمى / أصفى) والمفعول به(الخلق/ الطبع)، وتكرار حرف العطف (الواو) والضمير المتصل (الهاء).

أما عن التوازي الدلالي في هذا البيت فقد تحقق عن طريق صيغة التعجب التي أضفت بعدا دلاليا ذلك أن"**ابراهيم ناجي**"اعتمد على الصيغ الصرفية التي عملت على تفعيل حركة الموسيقى الداخليةللبيت الشعري وأسهمت في تشكيل هذا التوازن بين"أسماه" و"أصفاه"و "أكرم" و"أعذب" و"الخلق"و"الطبع"فسمو الخلق وصفاء الطبع نابع من النفس الزكية المليئةبالأخلاق الحسنة، وكذلك

[1]- سهل ليلى:**وحدة القصيدة وخصوصيات البناء "فلسفة الثعبان المقدس للشابي نموذجا"**،مرجع سابق، ص.45

[2]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص159.

يدل على رفعة الشخص وعلو مكانته لدى النّاس ولدى أصدقائه وأحبائه، فـ**"إبراهيم ناجي"** يعرف رفعة هذا الشخص ومكانته لديه، ومن جهة أخرى يرتبط "السمو"،"الصفاء" بالسماء فهي عالية وسامية في الأعلى تبرز الاتساع والعلو والنقاء، وهذا ما برز في هذا الشخص من نقاء خلقه وصفاء طبعه، فهو هنا بصدد التعجب، من خلق الرجل ومن طبعه.

استطاع**"إبراهيم ناجي"** من خلال هذا الترادف أن يعمّق الدلالة الكامنة في البيت ويعبّر عما يختلج في نفسه من صور وانطباعات يريد إيصالها للمتلقي.

كما نلمح هذا النمط من التوازي في مثل قوله: (.بحر الخفيف).

**-لَكَأَنَ الرَمِيمَ مَا تَبْعَثَانْ وَ كَأَنَ النُشُورَ مَا تَسْكَبَانْ.** [1]

بني التوازي في هذا البيت من خلال تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك بالجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | اللام | الكاف | أن | الرميم | ما | تبعثان |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Ø | الكاف | أن | النشور | ما | تسكبان |
| الموقع النحوي | لام التأكيد | أداة تشبيه | فعل ماضي ناقص | اسم كأن | اسم موصول (خبر أن) | فعل مضارع |
| | حرف عطف | أداة تشبيه | فعل ماضي ناقص | اسم كأن | اسم موصول (خبر أن) | فعل مضارع |

نلاحظ أن التوازي في هذا البيت جاء على النحو التالي:

لام تأكيد+ كأن+ اسم كأن+ اسم موصول( خبر كأن)+ فعل مضارع.

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت من خلال تكرار(كأن)واسم (كأن) (الرميم/النشور) واسم الموصول(ما) والفعل المضارع(تبعثان/ تسكبان)،كذلك اعتماده على أسلوب الحذف من خلال حذف (لام التأكيد).

ويبرز التوازي الدلالي عن طريق استخدام الشاعر للترادف حيث يؤكد من خلال"لام التأكيد" على أن عيني محبوبته فيهما من السحر ما يمكنهما من بعث الأشياء البالية من جديد وبعث الأجساد

[1]- المصدر السابق، ص144.

وإحيائها وهذا الجسد البالي المدفون هو قلب "إبراهيم ناجي" الذي يمكن أن تحبه ويمكن أن تميته وهي بمثابة القوة الروحية التي تسيطر على الشاعر.

كما يتجلى التوازي الأفقي الناقص من خلال قوله(الرمل):

**-مَا اَنْتِزَاعِي دَمْعَةٌ مِنْ عَيْنِهِ وَاِغْتِصَابِي بَسْمَةٌ مِنْ فَمِهِ**[1]

جاء في هذا التوازي من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك بالجدول أدناه:

| الأطرف المتعادلة | ما | انتزاعي | دمعة | من | عين | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Ø | اغتصابي | بسمة | من | فم | الهاء |
| الموقع النحوي | أداة نفي | مضاف إليه | خبر مرفوع | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | مضاف إليه |
| | حرف عطف | مضاف إليه | خبر مرفوع | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | مضاف إليه |

نلاحظ أن التوازي في هذا البيت جاء على النحو التالي:

أداة نفي(مبتدأ)+ مضاف إليه+ خبر+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت من خلال التكرار؛حيث تم تكرار حرف الجر(من) والضمير المتصل (الهاء)،كذلك من خلال اعتماد الشاعر على الاستبدال في كلّ من العبارتين( انتزاعي/اغتصابي) (دمعة / بسمة)و( عينه/فمه) ،مع استخدامه لحذف أداة النفي(ما) من الشطر الثاني،وقد أحدث هذا الحذف توازيا ناقصا بين الشطرين.

كما يظهر في هذا البيت توازي دلالي قائم على التضاد، إذ استعمل الشاعر لفظة (دمعة) في الشطر الأول من البيت مما يجعله يذكر اللفظ المضاد له وهو(بسمة)،والهدف من هذا هو التعبير عن شعوره بالحزن.

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر السابق، ص34.

اعتمد"**إبراهيم ناجي**"في توصيل دلالة هذا البيت على التصوير والتقابل وتجسيم المشاعر، وهي مشاعر تجمع بين الحزن تارة وبين الفرح تارة أخرى،كما نلمح الترادف الوارد بين الشطرين من خلال دلالة عبارتي "انتزاعي" و"اغتصابي"، وهما يعبران عن القوة والتسلط، فالانتزاع يدل على قوة صاحبه وتجبره على غيره والأمر نفسه بالنسبة للعبارة الثانية.

ونلمح كذلك هذا النمط من التوازي في مثل قول الشاعر (الرمل):

-**وَلِي الوَيْلُ إِذَا لَبَيْتُهَا وَلِي الوَيْلُ إِذَا لَمْ أَتْبَعْهَا**[1]

بني التوازي في هذا البيت من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك من خلال الجدول أدناه:

| الأطراف المتعادلة | و | اللام | الياء | الويل | إذا | Ø | لبيت | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | و | اللام | الياء | الويل | إذا | لم | أتبع | الهاء |
| الموقع النحوي | حرف عطف | حرف جر | ضمير متصل (اسم مجرور) | مبتدأ مؤخر | أداةشرط | Ø | فعل مضارع مرفوع+فاعل مضمر"أنا" | ضمير متصل (مفعول به) |
| | حرف عطف | حرف جر | ضمير متصل (اسم مجرور) | مبتدأ مؤخر | أداة شرط | أداة جزم | فعل مضارع مرفوع+فاعل مضمر"أنا" | ضمير متصل (مفعول به) |

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت من خلال استعمال الشاعر لتقنية الحذف إذا تم حذف أداة الجزم (لم) من الشطر الأول وكذلك من خلال تكرار أداة الشرط(إذا) والضمير المتصل (الهاء)، والمبتدأ المؤخر (الويل)، وحرف الجر (اللام)، والضمير المتصل(الياء)، إذ خلق هذا التكرار إيقاعا موسيقيا ذلك أن « الوحدات اللغوية التي تتوافر حرفيا في اللغة الشعرية تختلف دلالتها الخاصة، رغم

[1]- المصدر السابق، ص39.

اتحادها في معنى واحد»[1]،وهذا ما نجده عند"**إبراهيم ناجي**" ، فالفعل (لبيت) و (اتبع) يختلفان في الدلالة على الرغم من توازيهما داخل البيت الشعري، فهما يقومان على الترادف،"فلبيت" معناها أنه قبل وأجاب ندائها وهو في المقابل يقول الويل إذا لم ألبي ندائها أو طلبها، نادته محبوبته فلم يرفض ندائها وهام به الشوق إليها، فعزة نفسه لم تمنعه في دخول تجربة هذا الحب، فهذه العزة نفسها تدعم بالحب وتتأصل في أتونه،كما أن "**إبراهيم ناجي**" يخلع عن الأشياء صفاتها الذاتية ويلبسها صفات نفسية أكثر منها جسدية توحي بذلك الحب الكبير الذي يكنه لمحبوبته والذي يعصر في قلبه الأسى والحزن، لكنه بقي على عهده ووعده لها.

وقوله( الرمل):

**-مَا قَضَيْنَا سَاعَةٍ فِي عُرْسِهِ وَقَضَيْنَا العُمْرَ فِي مَأْتَمِهَ**[2]

بني التوازي في هذا البيت على تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | ما | قضي | نا | ساعة | في | عرس | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | و | قضي | نا | العمر | في | مأتم | الهاء |
| الموقع النحوي | أداة نفي | فعل ماض | فاعل | مفعول به | حرف جر | اسم مجرور | مضاف إليه |
| | حرف عطف | فعل ماض | فاعل | مفعول به | حرف جر | اسم مجرور | مضاف إليه |

تشكّلت بنية التوازي من خلال التكرار إذ كرر كلّ من الفعل الماضي(قضينا) وحرف الجر(في) مع استبدال المفعول به(ساعة) بـــالمفعول به (العمر) والاسم المجرور (عرس) بـــ(مأتم)، ذلك أنّ التوازي يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتتالية والمتوازية وبهذا المعنى يعدّ التوازي امتدادا لمبدأ

[1]- وهاب داودي: **البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص312.

[2]- براون ويول: **تحليل الخطاب**، تر/ وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، الرياض،(د،ط)، 1997، ص35.

ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ،وللناحية الإعرابية والدلالية للتعبير،ومن ثمّ تعتبر اللغة الشعرية أكثر الأنماط والأشكال وضوحا للتوازي[1]ولأنماطه المختلفة خاصة ما تعلق بالدلالة، إذ انفتح هذا البيت على مجموعة من المتضادات المتقابلة تشكّل في ظاهرها صيغة طباقية ثنائية العدد، فاللفظ المقلوب قد يرد في موضع ما من البيت؛ ما يستحضر ذكر اللفظ المضاد المقلوب له في الموضع الآخر تارة أخرى،وهذا ما وجدناه في هذا البيت إذ استعمل الشاعر لفظه (عرسه) في الشطر الأول من البيت مما جعله يذكر اللفظ المضاد له في الشطر الثاني وهو (مأتمه)،كذلك بالنسبة للفظتي (ساعة) و(عمر)، إلاّ أن لمعرفة دلالة هذا البيت لابد من الرجوع إلى السياق والمعرفة الخلفية، وهذا ما أكد عليه (براون ويول) في قولهما: أنه على محلل الخطاب « أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي ورد فيه مقطع من مقاطع الخطاب»[2]، وهذا المقطع كما قلنا بني على أساس التقابل بين (ساعة) وبين(عمر) من ناحية وبين (العرس) و(المأتم) من ناحية أخرى، والهدف من وراء ذلك هو إذكاء الإحساس المأساوي بالفناء ومشاعره المطردة المتسمة بالتشاؤم حين اصطدم بصعوبات الحياة عاد محطما يائسا تضغط عليه خيبة الأمل والملل الشديدين.

ويتجلى التوازي التركيبي الأفقي الجزئي في مثل قوله( الوافر):

-**الصِبَا لَنْ أَرَاهُ وَالهَوَى لَنْ يَعُودَ**[3]

بُني التوازي التركيبي في هذا البيت من خلال تعادل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | الصبا | لن | أرى | الهاء |
|---|---|---|---|---|
| | الهوى | لن | يعود | Ø |
| الموقع النحوي | مبتدأ | أداة نصب | فعل مضارع منصوب | ضمير متصل(مفعول به) |
| | مبتدأ | أداة نصب | فعل مضارع منصوب | Ø |

جاء التوازي في هذا البيت على النحو الآتي:

| مبتدأ+ أداة نصب+ فعل مضارع منصوب+ ضمير متصل (مفعول به) |
|---|

[1]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص34.

[2]- وهاب داودي:**البنيات المتوازية في شعر الغماري (التوازي والتكرار)**، مرجع سابق، ص312.

[3]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"،مصدر سابق، ص55.

بنيت التراكيب في البيت الشعري من خلال استخدام الشاعر للجملة الاسمية المكونة من مبتدأ (الصبا) وخبر(لن أراه) والذي جاء جملة فعلية: فالشاعر هنا يتحدث عن شبابه الذي أنقضى ولن يراه مجددا أو الحب الكبير الذي عاشه والذي لن يعود.

ويظهر كذلك من خلال هذا الجدول توازيّ دلالي مبنى على المتضادات، وهذه المتضادات عزّزت الدلالة المعنوية في إظهار المشاعر وحزنه ونقمه من هذه الحياة التي لم يظفر معها لا بشبابه الذي ضاع ولا بالحب الذي ضاع وولى ولن يعود،والذي أكدّه أسلوب النفي الذي جاء إخبارا عن ضياع الصبا والحب معا، حيث كانت حياة "**إبراهيم ناجي**" قصيدة حب حالمة وأحاديث عاطفة مرهفة وفيها أنغام الهجر والوصال والرضا والألم ويعبر عن كل هذا بصدق حرارة ولا يجد سوى الدموع لتغرب بحبيبته ولا يجد بلسما لجراح شفافه إلاّ الوصال ولذلك يعد بحق "**شاعر الحب**"[1] حيث صوّر"**إبراهيم ناجي**" حبّه ومرارة الفرقة في قصائده إذ يقف على ذكريات وملاعب صباه ويذرف دموعا من خلق صور خاصة لبيان ما في نفسه من الألم يوحي للقارئ بما يختلج ذاته.

**ثانيا: التوازي التركيبي العمودي:**

وهو التطابق التام أو الجزئي بين عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى العمودي (مستوى بناء القصيدة)، فيكون ذلك التطابق بين كل بيتين أو مجموعة من الأبيات،وهو ما يحقّق للنّص ترابطه البنائي وإيقاعه الداخلي.

ومن صور التوازي العمودي في ديوان "**ليالي القاهرة**" لإبراهيم ناجي:

**1: التوازي العمودي التام:**

ويحدث بين كلّ بيتين متتاليين أو مجموعة من الأبيات، ولهذا النوع وظيفة أكيدة في ربط أجزاء النّص بعضها ببعض وجعلها نسيجا محكما. [2]

**1--1التوازي العمودي التام المبني على الفصل:**

**أ-توازي الجملة الفعلية:**

اعتمد الشاعر في تكوين التوازي العمودي على الجمل الفعلية لما فيها من دلالة على الاستمرارية والدوام ومما ورد من ذلك قوله ( الكامل):

---

[1]- رضوان محمد: **إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده**، دار الكتاب العربي، مصر، ط1، 2004، ص13.

[2]- سهل ليلى: **وحدة القصيدة وخصوصيات البناء"فلسفة الثعبان المقدس" للشابي نموذجا**، مرجع سابق، ص5.

**-أَوْ مَا تَرَى الضَيْفَ الذِي قَدَمَا يَطْــوِي الغُيُــوبَ وَيذْرَعُ الظُلْمَــا**

**-فِي كَفــهِ كَــأْسٌ يُقَدِمُهَــــا تَمْحُو العَذَــابَ وَتَغْسِــلُ النَدَمَــا**[1]

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت من خلال تعادل وحدات الشطر الثاني من البيت الأول مع وحدات الشطر الثاني من البيت الأول،ويمكن توضيح ذلك من خلال جدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | يطوي | الغيوب | و | يذرع | الظلما |
|---|---|---|---|---|---|
| | تمحو | العذاب | و | تغسل | الندما |
| الموقع النحوي | فعل مضارع مرفوع والفاعل مضمر | مفعول به منصوب | حذف عطف | فعل مضارع مرفوع والفاعل مضمر | مفعول به منصوب |
| | فعل مضارع مرفوع والفاعل مضمر | مفعول به منصوب | حرف عطف | فعل مضارع مرفوع والفاعل مضمر | مفعول به منصوب |

بني التوازي في هذا المقطع على النحو الأتي:

فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به+ حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به.

لجأ الشاعر في تشكيل هذا التوازي إلى التكرار الذي تجسّد من خلال تكرار حرف العطف(الواو)، بينما استند إلى الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية المشكّلة لهذا التوازي، حيث عوض الفعل المضارع (يطوي) بــالفعل المضارع(تمحو)،كذلك (يذرع) بــ(تغسل)، كما عوض المفعول به (الغيوب) بــالمفعول به (العذاب) وكذلك (الظلما) بــ(الندما).

فالتراكيب في المتواليتين بنيت على الفعل المضارع.

-يطوي: فعل مضارع.
-تمحو: فعل مضارع.
-يذرع: فعل مضارع.
-تغسل: فعل مضارع.

[1]-إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص79.

ذلك أن الفعل تجسيد لحدث، إذ تعددت الأحداث في هذا المقطع الشعري من مثل (يطوي الغيوب)،(يذرع الظلما)، وكذلك (تمحو العذاب/ تغسل الندما)، وهي كلّها أحداث بنيت على تكرار الجملة الفعلية المكوّنة من: فعل+ فاعل(ضمير مضمر)+ مفعول به:

- يطوي الغيوب: فعل+ فاعل (ضمير مضمر)+ مفعول به.
- يذرع الظلما: فعل+ فاعل(ضمير مضمر)+ مفعول به.
- تمحو العذاب: فعل+ فاعل(ضمير مضمر)+ مفعول به.
- تغسل الندما: فعل+ فاعل(ضمير مضمر)+ مفعول به.

وهي تمثل بنيات متوازية ذات جرس موسيقى يعتمد على القواعد النحوية.

كما نلمح توازيا دلاليا مبنيا على الترادف بين:(تمحو العذاب) و(تغسل الندما)، فكلمة (تمحو) معناه إزالة الشيء،أما كلمة (تغسل) تعني إزالة الأوساخ وكلاهما يدل على التغيير أي تغيير حال الشاعر من الأسوء إلى الأحسن، وكذلك بين(يطوي الغيوب)و(يذرع الظلما) وكلاهما يدل على إنهاء الشيء والقضايا عليه فكلا الشطرين المتوازيين يعبران عن الحالة النفسية للشاعر،ساهم التوازي العمودي في هذا المقطع الشعري على تحقيق الاتساق والتماسك.

ويتجسد هذا النمط من التوازي في مثل قوله (مجزوء الخفيف):

**-أُنْظُـــرْ السَـــاحَ دَاوِيًا بِالنـــدَاءِ المـــــُرَدَدِ**

**-أُنْظُـــرْ البَحْـــرَ زَاخِرًا بِالشَبَابَ المـــُجَنَدِ** [1]

جاء التوازي في هذا البيت من خلال تماثل وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ويمكن التمثيل لذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | أنظر | الساح | داويا | الباء | النداء | المردد |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | أنظر | البحر | زخرا | الباء | الشباب | المجند |
| الموقع النحوي | فعل أمر+ فاعل مضمر | مفعول به | حال منصوب | حرف جر | اسم مجرور ومضاف | مضاف إليه |
| | فعل أمر+ فاعل مضمر | مفعول به | حال منصوب | حرف جر | اسم مجرور وهومضاف | مضاف إليه |

[1]- المصدر السابق، ص138.

بني التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

| فعل أمر+ فاعل مضمر+ حال+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه |
|---|

تشكّلت بنية هذا التوازي من خلال تكرار حرف البحر(الباء)، كما استند إلى الاستبدال حيث استبدل المفعول به(الساخ)بـ المفعول به(البحر) والحال(داويا) بـ(زاخرا) والاسم المجرور(النداء) بـ(الشباب) والمضاف إليه(المردد)بـ(المجند)، كما كرر فعل الأمر(أنظر)، فالتشابه بين المكوّنات النحوية في البيتين يمتد حتى نهاية الشطر الثاني من البيت الثاني وهو في الحالتين جمل فعلية مكونة من: فعل+ فاعل(ضمير مضمر)+مفعول به،إذ جاء الفعل في هذين البيتين على صيغة الأمر(أنظر)، وقد أدى تكرار الجملة الفعلية على المستوى النحوي وظيفة مهمة لخدمة اتساق النّص وتماسكه، إذ لم يأت التوازي يحقق هدف إيقاعي فحسب، ولكنه جاء خادما للدلالة، ومحققا تفاعلية تواصلية بين هذين العنصرين المتلازمين. [1]

فعلى المستوى النحوي تتكون جملة(أنظر الساح): من (فعل أمر+ فاعل ضمير مستتر تقديره "أنت"+ مفعول به)،وكذلك جملة(أنظر البحر) إذ تساوتا في بنائهما التركيبي،أما على المستوى الدلالي فقد جاء فعل الأمر ليكشف عن الحالة النفسية للشاعر وهي حالة مدح للمدوح"**عبد الحميد عبد الحق**"إذ يقول له "أنظر" سترى ساحات القاهرة وشوارعها مملوءة عن آخرها بالشباب المصري الذي يريد الدفاع عن وطنه، والذي يردد نداءه للتجند من أجل هذا الوطن، وأنه سيجند نفسه للقتال من أجله.

وقد وقف وراء تكرار فعل الأمر (أنظر) دوافع فنية ونفسية أما" الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والملتقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره وإنما مرد ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفعالية". [2]

---

[1]- سامح الرواشدة، **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة**، الأردن،مج16، ع24، 1989، ص20.

[2]- نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهظة، ط3، 1967، ص54.

أما الدوافع الفنية فهي خروج الأمر إلى الالتماس؛ إذ يلتمس الشاعر من ممدوحه أن ينظر إلى ساحات وشوارع مصر ويرى فيها شبابا مجندا للدفاع عن حماها من أيدي الأعداء،خاصة ما حدث في أيام الحرب العالمية الثانية أين خيّم الظلام على مصر والقاهرة بالخصوص.

كما يتجلى التوازي الدلالي المبني على الترادف حيث ترادف كلمة (الساح) كلمة (البحر) من حيث الاتساع والامتداد "فالساح" هو مكان تجمّع الناس؛ أمّا(البحر) فهو مكان تجمّع الماء،وهما يتفقان في دلالة الامتداد على مر البصر،و"البحر" هنا يدل على مصر، مثل شساعتها وغزارتها بالشباب القادر على حماية ترابها وأرضها من الأعداء،ولفظه (الساح) تدل على ساحات مصر التي تنادي الشباب للوقوف في وجه الأعداء، وقد عمل التوازي العمودي في هذا المقطع الشعري على تحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية.

ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله(الوافر):

**-رَاحَــتْ الأَيَـــامُ بِابْتِسَــامِ الثُغُــورِ**

**-وَتَـــــوَلَى الظَلَامُ فِي عِنَاقِ الصُخُورِ**[1]

تشكّل التوازي في المقطع الشعري من خلال تعادل الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني ويمكن التمثيل لذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | راح | التاء | الأيام | الباء | ابتسام | الثغور |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | تولى | Ø | الظلام | في | عناق | الصخور |
| الموقع النحوي | فعل ماض | تاء التأنيث | فاعل مرفوع | حرف جر | اسم مجرور وهومضاف | مضاف إليه |
| | فعل ماض | Ø | فاعل مرفوع | حرف جر | اسم مجرور وهومضاف | مضاف إليه |

نلحظ من خلال هذا الجدول أن بنية التوازي جاءت على النحو الآتي:

| فعل ماض+ فاعل+ حرف جر+ إسم مجرور( مضاف)+ مضاف إليه. |
|---|

[1] – إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص55.

تشكّلت بنية التوازي في هذين البيتين من خلال استعمال الشاعر للفعل الماضي الدال على الثبات والسكون؛ إلاّ أنه استند إلى الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية المشكّلة لهذا التوازي، فاستبدل الفعل(راح) بالفعل(تولى)،والفاعل(الأيام) بالفاعل(الظلام)،وحرف الجر (الباء) بـــ(في)،والاسم المجرور(ابتسام) بـــ(عناق)،والمضاف إليه(الثغور) بـــــ(الصخور)، إذ يعمل الاستبدال على تنويع الدلالة في البيتين.

فالتراكيب في المتواليتين بنيت على جملة فعلية مكوّنة من:

فعل ماض+ فاعل+ مفعول به(شبه جملة(جار ومجرور)).

- راحت الأيام بابتسام الثغور: فعل ماضي+ فاعل+ مفعول به.
- تولى الظلام في عناق الصخور: فعل ماضي+ فاعل+ مفعول به.

و لم يحدث التوازي على مستوى البنية التركيبية بل تعداه إلى أداة التعريف من خلال ما حدث من تعادل بين:

- الأيام ← معرفة بالألف اللام.
- الظلام ← معرفة بالألف واللام.
- الثغور ← معرفة بالألف واللام.
- الصخور ← معرفة بالألف واللام.

فكل كلمة ورد معرفة بالألف واللام.

ونجم عن التماثل التام بين الطرفين من الناحية التركيبية، تماثل دلالي قائم على الترادف بين (راحت) و(تولى)، وبين( ابتسام الثغور) و(عناق الصخور)، فـــــ (راحت) و(تولى) بمعنى (ذهب)؛ أي ذهبت الأيام بالابتسام الظاهر على الوجوه وكذلك الظلام، أما لفظتي (ابتسام الثغور) و(عناق الصخور) فتدل على الفرح والسعادة، وقد أسهم هذا التوازي في تحقيق الاتساق والتماسك بين الجمل الشعرية.

وقوله(الكامل):

**-حَانَ الفرَارُ وَآنَ لِلْمَسْجُونِ أَنْ يَتَنَسَمَا**

**-حَانَ الحِسَابُ وَآنَ لِلْمَوْتُورِ أَنْ يَتَكَلَمَا[1]**

| الأطراف المتعادلة | حان | الفرار | و | آن | اللام | المسجون | أن | يتنسما |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | حان | الحساب | و | آن | اللام | الموتور | أن | يتكلما |
| الموقع النحوي | فعل ماض (ظرف زمان) | فاعل مرفوع | حرف عطف | ظرف زمان (مفعول فيه) | حرف جر | اسم مجرور | أداة نصب | فعل مضارع منصوب |
| | فعل ماض (ظرف زمان) | فاعل مرفوع | حرف عطف | ظرف زمان (مفعول فيه) | حرف جر | اسم مجرور | أداة نصب | فعل مضارع منصوب |

نلحظ أن التراكيب التي بني عليها هذين البيتين وردت متوازية،وجاءت على النحو التالي:

فعل ماض+ فاعل مرفوع+ فعل ماض+ حرف جر+ اسم مجرور+ أداة نصب+ فعل مضارع منصوب.

زاوج الشاعر في هذين البيتين بين الأفعال الماضية والمضارعة:

بدأ بالفعل الماضي.

-حان: فعل ماض.

-حان: فعل ماض.

أنهى البيتين بفعل مضارع:

-أن يتنسما: أداة نصب+ فعل مضارع منصوب.

-أن يتكلم: أداة نصب+ فعل مضارع منصوب.

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق ، ص75.

يليها حرف العطف (الواو) الذي يفيد الجمع وظرف الزمان (الآن) ومتعلقات الفعل المتمثلة في الجار والمجرور (للمسجون)،(للموتور).

بنيت هذه التراكيب على تكرار وحدة معجمية ثابتة وهي ظرف الزمان (مفعول فيه):(الآن) وحرف الجر (اللام)، والفعل الماضي (حان) وأداة النصب (أَن)، كما اعتمد الشاعر على الاستبدال من خلال استبدال الفاعل(الفرار) بـــالفاعل (الحساب) والاسم المجرور (المسجون) بـــــالاسم المجرور(الموتور) والفعل المضارع المنصوب (يتنسما) بـــ الفعل المضارع المنصوب ـــ(يتكلما).

و لم يحدث التوازي العمودي التام على مستوى البنية التركيبية بل حدث كذلك على مستوى أداة التعريف من خلال ما نلمحه من تعادل بين:

-الفرار: معرف بالألف واللام.
-الحساب: معرف بالألف واللام.
-المسجون: معرف بالألف واللام.
-الموتور: معرف بالألف واللام.

وهذا التماثل بين التراكيب خلق توازيا دلاليا بين(حان الفرار) وبين (حان الحساب)، فجملة (حان الفرار)تعني تخلص المسجون من سجنه وتنسمه هواء الحرية والخلاص، أما جملة (حان الحساب) أي حان العقاب لذلك الموتور وعليه أن يتكلم ليحاسب على أفعاله، وقدعمل التوازي العمودي في هذا المقطع الشعري على تحقيق الاتساق والترابط داخله.

ويرد كذلك مثل هذا النمط من التوازي في قوله(الطويل):

**-تَعَالُوا نُشَيِّدُ مَصْنَعًا، رُبَ مَصْنَعٍ يَدُرُ عَلَى صُنَاعِنـــَا المَغْنَـــمَ الوَفْـــرَا**

**-تَعَالُوا نُشَيِّدُ مَلْجَـــأً، رُبَ مَلْجَأٍ يَضُمُ حُطَامَ البُؤْسِ وَالأَوْجُهَ الصُفْرَا**[1]

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني ويمكن توضيح ذلك وفق الجدول الأتي:

[1]- المصدر السابق، ص165.

| الاطراف المتعادلة | تعالوا | نشيّد | مصنعا | رُبَ | مصنع |
|---|---|---|---|---|---|
| | تعالوا | نشيّد | ملجأ | رُبَ | ملجأ |
| الموقع النحوي | فعل أمر و(الفاعل مضمر) | فعل مضارع و(الفاعل مضمر) | مفعول به | حرف جر شبيه بالزائد | مضاف إليه |
| | فعل أمر و(الفاعل مضمر) | فعل مضارع و(الفاعل مضمر) | مفعول به | حرف جر شبيه بالزائد | مضاف إليه |

نلحظ من خلال هذا الجدول أن التوازي في هذا المقطع الشعري جاء على النحو الآتي :

فعل أمر+فاعل مضمر+ فعل مضارع+فاعل مضمر+ مفعول به+ حرف جر شبيه بالزائد+مضاف إليه.

تشكّلت بنية التوازي في البيت من خلال استعمال الشاعر للتكرار؛حيث كرر حرف الجر الشبيه بالزائد (رُبَ)،وفعل الأمر (تعالوا) والفعل المضارع (نشيّد)، مع اعتماد الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية المكونة للتوازي حيث استبدل المفعول به (مصنعًا) بـــــ(ملجأً) والمضاف إليه (مصنعٍ) بـــــ ( ملجأٍ).

فالتراكيب في هذا المقطع الشعري بنيت على المزاوجة بين الفعل المضارع وفعل الأمر، حيث بدأ بفعل الأمر:

-تعالوا: فعل أمر.

-تعالوا: فعل أمر.

ثم تلاه الفعل المضارع:

-نشيّد: فعل مضارع.

-نشيّد: فعل مضارع.

تمثل بنيات تركيبية متوازية شكلت بنيات لغوية متقابلة.

وكما نلاحظ فقد بنى الشاعر تراكيبه على أساس من التماثل الزمني:

-تكرار الفعل: تعالوا.

-تكرار الفعل: نشيّد.

-تكرار حرف الجر الشبيه بالزائد: رُبَ.

زاوج الشاعر بين صيغة الماضي وصيغة المضارع في تشكيل هذا التوازي، وللزمن في مثل هذا النوع من التوازي دور مهم في تماثل الجمل المتوالية، فضلا عن تأثيره في دلالة الأفعال، فدلالة فعل الأمر تختلف عن دلالة الفعل المضارع وكلاهما حقّقا بنية التوازي في المقطع السالف الذكر.

ويقابل التوازي التركيبي توازيا دلاليا قائما على الترادف بين (نشيّد مصنعا) و(نشيّد ملجأ)،إذ استند إلى التكرار؛ حيث كرّر كلّ من الفعلين (تعالوا ونشيّد)، فتشكّل بين يديه عدد من الألوان فقد جاء هذا التكرار للمحافظة على صدى أنغام اللفظة الأولى خشية تناسيها وتماسك البناء التركيبي فالتكرار يؤكد هنا على قيمة العمل والبناء والتشييد، فهو ينادي شعبه يشيدوا المصانع لتدُرَ عليهم بالخيرات، من خلال بناء شباب قادر عازم على السير ببلده قدما نحو النجاح والظفر بالغنائم التي تعود عليه وعلى وطنه بالفائدة الكبرى، ومرة ثانية دعاهم إلى أن يلبوا ندائه ثانية ليحطموا كل قيود الجهل والبؤس،وقد أسهم هذا النمط من التوازي في تحقيق الترابط والتماسك بين الوحدات اللغوية المشكّلة للجمل الشعرية.

ويتجلى التوازي العمودي أيضا في قوله(الخفيف):

**-فَتَطَلَعَا نَحْوَ السَمَــاءِ وَحَلَقَــا صَعَدَا إِلَى الأَفَــاقِ يَرْتَقِيَــانِ**

**-وَتَعَانَقَــا خَلَفَ الغَمَامِ وَاَترَعَا كَأْسَيْهِمَا مِنْ نَشْــوَةٍ وَحَنانٍ[1]**

بني هذا التوازي من خلال تماثل الشطر الأول للبيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني ونمثل ذلك بالجدول أدناه:

| الأطراف المتعادلة | الفاء | تطلعا | نحو | السماء | الواو | حلقا |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | الواو | تعانقا | خلف | الغمام | الواو | اترعا |
| الموقع النحوي | حرف استئناف | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | ظرف مكان مفعول فيه | مضاف إليه | حرف عطف | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) |

[1]- إبراهيم ناجي:"**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص184.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | (وهومضاف) | | | |
| | حرف عطف | فعل مضارع+(فاعل مضمر) | ظرف مكان مفعول فيه (وهومضاف) | مضاف إليه | حرف عطف | فعل مضارع+ (فاعل مضهر) |

جاء التوازي في هذا البيت على النحو الآتي:

| |
|---|
| فعل مضارع+فاعل مضمر+ظرف مكان(مضاف)+مضاف إليه+حرف عطف+فعل مضارع+فاعل مضمر. |

تشكّلت بنية التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال استخدام الشاعر للتكرار في كلا البيتين حيث كرر حرف العطف(الواو) واستند إلى الاستبدال في بقية الوحدات الأخرى،إذا استبدل الفعل المضارع (تطلعا) بـــــ(تعانقا) و (حلقا) بـــــ(اترعا) وظرف المكان (نحو) بـــــ(خلف)،والمضاف إليه (السماء) بـــ(الغمام) كما نلحظ ذلك التقابل بين الأفعال إذ بنى تراكيبه على الفعل المضارع:

-تطلعا: فعل مضارع.

-تعانقا: فعل مضارع.

-حلقا: فعل مضارع.

-اترعا: فعل مضارع.

وهذا ما ولّد نوعا من التوازي الصوتي المتولد عن التناسق في التراكيب النحوية في الجملتين المتوازيتين في البيتين، وهذا ما يدّعم الإيقاع الداخلي للبيتين، فقد تناسقت عباراتا البيتين كميا وموقعيا مما أسهم في إثراء الإيقاع.

ومن جهة أخرى أسهم التوازي في خلق الدلالة والتي قامت على الترادف بين (فتطلعا نحو السماء) وتعانقا خلف الغمام، فـــــ(التطلع نحو السماء) يوحي بالتفاؤل والأمل،وكذلك (التعانق) يوحي بالحب والأمل، بالإضافة إلى علاقة الجزء بالكل التي وقعت بين( الغمام) و(السماء).

وقد أسهم هذا التوازي العمودي في تحقيق الاتساق والترابط بين التراكيب المتوازية.

**ب- توازي الجملة الاسمية:**

يزاوج الشاعر"**إبراهيم ناجي**" بين التراكيب المتوازية، فتارة يستخدم الإسمية، وتارة يستخدم التراكيب الفعلية حسب ما يقتضيه المقام.

وقد كانت الجمل الإسمية في التراكيب المتوازية إمّا مبنية على الفصل وإما على الوصل، ونمثّل للتوازي العمودي التام المبني على الفصل بقوله(الخفيف):

**-كَأَنَّكَ وَاحَةٌ فِي القَفْرِ لاَحَـــــــتْ رَأَتْهَا أَعْيُنُ الرَكْبِ الكَلِيــلِ**

**-كَأَنَّكَ جَنَةٌ فِي البَيْـــــدِ تُنـــــــدَى بِعَذْبِ المَاءِ والظِــلِ الظَلِــيلِ** [1]

وقع التوازي التركيبي من خلال تعادل وحدات الشطر الاول من البيت الاول مع وحدات الشطر الاول من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | الكاف | أنّ | الكاف | واحة | في | القفر | لاح | التاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الكاف | أنّ | الكاف | جنة | في | البيد | تندى | Ø |
| الموقع النحوي | أداةتشبيه | فعل ماض ناقص | ضمير متصل (اسم أنّ) | خبر أنّ مرفوع | حرف جر | اسم مجرور | فعل ماضي | ضمير متصل (مفعول به) |
| | أداة تشبيه | فعل ماض ناقص | ضمير متصل (اسم أنّ) | خبر أنّ مرفوع | حرف جر | اسم مجرور | فعل مضارع | Ø |

بني التوازي في هذا البيت على النحو الآتي:

أداة تشبيه+ فعل ماض ناقص+ ضمير متصل(اسم أنّ)+ خبر أنّ+ حرف جر+ اسم مجرور+ فعل.

تشكّلت بنية التوازي في هذا التركيب من خلال تكرار حرف الجر(في) والفعل الماضي الناقص (أنّ) وأداة التشبيه (الكاف)، مع اعتماده على الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية، حيث استبدل كلمة(واحة) بـــــكلمة(جنة)، وكلمة (القفر) وكلمة (البيد) والفعل الماضي (لاحت)بـــــــ الفعل المضارع (تندى).

[1]- المصدر السابق، ص123.

كما لم يحدث التوازي على مستوى البنية التركيبية بل تعداه إلى أداة التعريف ويمكن توضيح ذلك من خلال ما نلمح من تماثل بين:

- القفر: معرف بالألف واللام.
- البيد: معرف بالألف واللام.

ويظهر التوازي الدلالي من خلال اعتماد الشاعر على الترادف بين( واحة) و(جنة)،وبين (القفر) و(البيد)،وبين(لاحت) و(تندى)، فكلمتي(الواحة) و(الجنة) تدلان على الإخضرار والنعيم والخيرات بينما كلمتي (القفر) و(البيد) تدلان على الجفاف والقحط والشح، أمّا كلمتي(لاحت)و(تندى) فهما يدلان على الظهور والبروز، والشاعر هنافي سياق مدح الدكتور " **علي إبراهيم**".

وعلى الرغم من استعمال الشاعر للفصل بين التركيبين المتوازيين إلاّ أنه حقّق اتساقا وترابطا بين وحدات البيت الشعري.

ورد مثل هذا التركيب في قوله(الخفيف):

**-الشِعْرُ مَرْحَمَةُ النُفُوسِ وَسِرُهُ هِبَةُ السَمَاءِ وَمِنْحَــةُ الدِيَــانِ**

**-والطِبَ مَرْحَمَةُ الجُسُومِ وَنَبْعُهُ مِنْ ذَلِكَ الفَيْضِ العَلِي الشَانِ**[1]

يتجسد التوازي التركيبي من خلال تعادل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني، ويمكن توضيح ذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | الشعر | مرحمة | النفوس | و | سير | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | الطب | مرحمة | الجسوم | و | نبع | الهاء |
| الموقع النحوي | مبتدأ مرفوع | خبر مرفوع | مضاف إليه | حرف عطف | معطوف على مرحمة (وهومضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) |
| | مبتدأ مرفوع | خبر مرفوع | مضاف إليه | حرف عطف | معطوف على مرحمة (وهومضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) |

يتضح من خلال هذا الجدول أن التوازي التركيبي ورد على النحو التالي:

مبتدأ مرفوع+خبر مرفوع+مضاف إليه+ حرف عطف+معطوف (مضاف)+ضمير متصل(مضاف إليه).

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص183.

تشكّلت بنية التوازي العمودي في هذا المقطع الشعري من خلال تكرار الخبر (مرحمة) وحرف العطف(الواو)، مع اعتماد الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية المشكّلة له، حيث استبدل كلمة(الشعر) بكلمة (الطب) وكلمة (النفوس) بكلمة(الجسوم) وكلمة (سره) بـــــ (نبعه).

كما حدث التوازي على مستوى أداة التعريف مثلما وقع من تماثل بين:

-الشعر: معرف بالألف واللام.
-الطب: معرف بالألف واللام.
-النفوس: معرف بالألف واللام.
-الجسوم: معرف بالألف واللام.

بالإضافة إلى ما حدث من توازي على مستوى الصيغ الصرفية:

-الشعر: على وزن فِعْلُ.
-الطب: على وزن فِعْلُ.
-النفوس: على وزن فَعُولُ.
-الجسوم: على وزن فَعُولُ.

ويظهر التوازي الدلالي كذلك من خلال اعتماد الشاعر على الترادف بين(مرحمة النفوس) و(مرحمةالجسوم)،فقد حاول الشاعر ربط(مرحمة النفوس)بالشعر بعدّه عملية إبداعية تحقق اللّذة النفسية فتستأنس له النفس، وكما حاول الربط بين (مرحمةالجسوم)بالطب بعده ملكة يكسبها الطبيب للقضاء على الأمراض مما يؤدي إلى تحقيق الراحة الجسدية والنفسية،وهو مبتغى الشاعر أن يصل إلى راحة جسمه ونفسه، بعد أن أثقلت كاهله متاعب الحياة، لذلك استطاع"**إبراهيم ناجي**" أن

يجمع بين الشعر والطب[1]في أسلوب تصويري رائع جسد فيه العلاقة بين مهنة الطب وملكة الشعر،وقد عمل هذا النمط من التوازي على تحقيق الاتساق والترابط بين العناصر اللغوية المشكّلة للجمل الشعرية.

وقوله(الرمل):

**-خَطَرٌ يَنْسَابُ مِنْ مِفْتَرِ ثَغْرٍ فِتْنَةٌ تَعْصِفُ مِنْ لَفْتَــةِ نَحْرٍ**

**-قَدَرٌ يَنْسُجُ مِنْ خُصْلَةِ شَعْرٍ زَوْرَقٌ يَسْبَحُ فِي مَوْجَةِ عِطْرٍ**[2]

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني كذلك تماثلت وحدات الشطر الثاني من البيت الأول مع وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك.

| الأطراف المتعادلة | خطر | ينساب | من | مفتر | ثغر |
|---|---|---|---|---|---|
| | قدر | ينسج | من | خصلة | شعر |
| الموقع النحوي | مبتدأ | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | مضاف إليه |
| | مبتدأ | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | حرف جر | اسم مجرور (وهو مضاف) | مضاف إليه |

جاء التوازي في هذه التراكيب على النحو الآتي:

---

[1]- استطاع **"إبراهيم ناجي"**، أن يوفق بين مهنة الطب وبين ملكة الشعر مما جعل شعره يتسم بالرقة والانسانية، حيث امتزج شعره بحياته امتزاجا عميقا يصعب معه أن نفصل بينهما فقد كانت قصائده انعكاسا لحياته وكانت الحياة بمنغصاتها وألمها الكثيرة وبأفراحها القليلة مرسومة في قصائده، فعبر عنه بقوله:« الشعر عندي هو النافذة التي أطل منها على الحياة...وأشرف منها على الأبد...وما وراء الأبد... هو الهواء الذي أتنفسه... وهو البلسم داويت به جراح نفسي عندما عز الأساة، هذا هو شعري» ينظر مقدمة ديوان"ليالي القاهرة" وبالنسبة لمهنة الطب فنجد أن "ابراهيم ناجي" تخرج من كلية الطب عام1923حيث لم تلهه دراسته للطب عن قول الشعر ودراسة الأدب، حيث عين في وظيفة القسم الطبي لمصلحة السكك الحديدية بعد تخرجه من كلية الطب، يقول عن دراسته لمهنة الطب« أخذت لأدرس الطب على طريقة فنية فقد كنت أبتدع لرفاقي الصور وأخترع لهم من فنون الكتابة ما يعينهم على الحفظ»، ينظر: نعمات أحمد فؤاد: **الشعراء الثلاثة: إبراهيم ناجي، أبي القاسم الشابي، الأخطل الصغير**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1987، ص112.

[2]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص199.

مبتدأ+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه.

تشكّلت بنية التوازي في هذه التراكيب من خلال تكرار حرف الجر(من) مع اعتماد الاستبدال في باقي الوحدات اللغوية المشكّلة له، حيث استبدل كلمة (خطر) بـــــــ(قدر) وكلمة (ينساب) بـــــ(ينسج) وكلمة (مفتر) بـــــ(خصلة) وكلمة (ثغر) بكلمة (شعر).

كما نلمح التواز الوارد على مستوى زمن الفعل من خلال ما نلمحه من تعادل زمني بين:

- ينساب: فعل مضارع.
- ينسج: فعل مضارع.

ثم تليها متعلقات الفعل من جار ومجرور (مضاف)+ مضاف إليه:

- من مفتر ثغر: حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه.
- من خصلة شعر: حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه.

ونلمح توازيا دلاليا قائما على(الترادف)، فهو هنا يتغزل بمحبوبته فيصور مواطن سحرها في أسلوب تصويري رائع، إذ يرسم صور متتابعة حية لجمال محبوبته وسحرها القهار، وقد أسهم التوازي في هذه التراكيب على خلق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة له.

وكذلك نلمح توازيا عموديا قائما بين وحدات الشطر الثاني من البيت الأول مع وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني والجدول الآتي يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | فتنة | تعصف | من | لفتة | نحر |
|---|---|---|---|---|---|
| | زورق | يسبح | في | موجة | عطر |
| الموقع النحوي | مبتدأ | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | حرف جر | اسم مجرور (وهو مضاف) | مضاف إليه |
| | مبتدأ | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | حرف جر | اسم مجرور (وهو مضاف) | مضاف إليه |

بني التوازي في هذا البيت على النحو الآتي:

مبتدأ+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ مضاف إليه.

تشكّلت بنية التوازي في هذه التراكيب على الاستبدال؛حيث استبدل الشاعر كلمة (فتنة) بكلمة (زورق) وكلمة (تعصف) بكلمة (يسبح) وكلمة(لفتة) بكلمة (موجة) وكلمة(نحر) بكلمة (عطر).

اعتمد الشاعر في تشكيل هذا التوازي على الأفعال المضارعة نحو:

- تعصفُ: فعل مضارع.
- يسبحُ : فعل مضارع.

تليها متعلقات الفعل من جار ومجرور ومضاف إليه نحو:

- من لفتة نحر: حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه.
- في موجة عطر: حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه.

ونلمح توازيا دلاليا مبنيا على(الترادف) في أسلوب تصويري رائع، إذ يصور مواطن جمال محبوبته، كما يراه فقد خلق لها شمائل تميزها عن غيرها من النساء، فهي امرأة مثالية، لها من مواطن الجمال والحسن ما يجعلها فريدة في نظره.

وعلى الرغم من اعتماد الشاعر على الفصل في تحقيق التوازي العمودي إلاّ أنّ ذلك حقّق الاتساق والترابط داخل المقطع الشعري.

**ج–توازي شبه الجملة:**

يتجسد حضور هذا التوازي في ديوان**"ليالي القاهرة"** لـــــ**"إبراهيم ناجي"**من خلال اعتماده على (شبه الجملة)، ويتجلى ذلك في قوله(الكامل):

**-لِحَيْثُ نَحْكِي حُلْمَ رُوحَيْنَا**

**- لِحَيْثُ نَرْوِي سِرَ قَلْبَيْنـــَا**[1]

يتجلى التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني ويمكن التمثيل لذلك وفق الجدول الآتي:

[1]– إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص108.

| الأطراف المتعادلة | اللام | حيث | نحكي | حلم | روحينا |
|---|---|---|---|---|---|
| | اللام | حيث | نروي | سر | قلبينا |
| الموقع النحوي | حرف جر | ظرف مكان (مفعول فيه) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | مفعول به | مضاف إليه |
| | حرف جر | ظرف مكان (مفعول فيه) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | مفعول به | مضاف إليه |

نستنتج من خلال هذا الجدول أن التوازي جاء على النحو الآتي:

حرف جر+ ظرف مكان(مفعول فيه)+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به+ مضاف إليه.

وظّف الشاعر عدّة آليات في تشكيل هذا التوازي التركيبي منها:تكرار حرف الجر (اللام)،وظرف المكان(حيث)،مع اعتماده على الاستبدال في باقي الوحدات اللغوية؛ حيث استبدل الفعل (نحكي) بـــــ الفعل(نروي) والمفعول به ( حلم) بـــــ المفعول به (سر) والمضاف إليه (روحينا) بـــــ المضاف إليه (قلبينا).

ويظهر التوازي الدلالي في هذين البيتين من خلال اعتماده على (الترادف) بين كل من (نحكي) و(نروي) و( حلم) و(سر)،مما أسهم في إثراء الجانب الدلالي،فكل من اللفظين(نحكي) و(نروي) يدلان على معنى واحد، وهو الإخبار كذلك اللفظين (حلم) و(سر)، فـــــ (الحلم) يكون بين الشخص وذاته و(السر) كذلك يكون بين الشخص وذاته، أي أنّ كلاهما خفي غير ظاهر.

وكما ترتبط لفظتي (الروح) و(القلب)، فلا روح دون قلب،إذ لا يمكن الاستغناء عن أحدهما وإلاّ انعدمت حياة الإنسان، وقد عمل التوازي بين وحدات البيت الشعري على خلق وتحقيق الاتساق والترابط الذي حققته كل من البنية التركيبية والدلالية.

ويظهر هذا النمط من التوازي في قوله(الطويل):

**-بِعَيْنَيْكِ أَسْتَهْدِي فَكَيْفَ تَرَكْتِنِي بِهَذَا الظَلاَمِ المــُطْبَقِ الجَهْمِ أَسْتَهْدِي**

**-بِوَرْدِكِ أَسْتَسْقِي فَكَيْفَ تَرَكْتَنِي لِهَذِهِ الفِيَافِــي الصُمِ والكُثْبِ الجَرْدِ**

**-بِحُبِكِ أَسْتَشْفِي فَكَيْفَ تَرَكْتَنِي وَلَمْ يَبْقَ غَيْرَ العَظْمِ وَالرُوحِ وَالجِــلْدِ**[1]

[1]- المصدر السابق، ص14.

بني التوازي في هذا المقطع الشعري على تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني ووحدات الشطر الأول من البيت الثالث والجدول الآتي يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | الباء | عيني | الكاف | أستهد | الياء | الغاء | كيف | ترك | التاء | النون | الياء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الباء | وردي | الكاف | أستسق | الياء | الفاء | كيف | ترك | التاء | النون | الياء |
| | الباء | حب | الكاف | أستشق | الياء | الفاء | كيف | ترك | التاء | النون | الياء |
| الموقع النحوي | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) | فاء السببية | أداة استفهام | فعل ماضي+ (فاعل مضمر) | تاء التأنيث (مفعول به) | نون الوقاية | ضمير متصل (مفعول به) |
| | حرف جر | اسم مجرور (وهو مضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) | فعل مضارع+( فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) | فاء السببية | أداة استفهام | فعل ماضي+ (فاعل مضمر) | تاء التأنيث (مفعول به) | نون الوقاية | ضمير متصل (مفعول به) |
| | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) | فاء السببية | أداة استفهام | فعل ماضي+ (فاعل مضمر) | تاء التأنيث (مفعول به) | نون الوقاية | ضمير متصل (مفعول به) |

بني التوازي في التراكيب السابقة على النحو الآتي:

حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ ضمير متصل(مضاف إليه)+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ ضمير متصل (مفعول به)+ فاء السببية+ أداة استفهام+ فعل ماض+ فاعل مضمر+ ضمير متصل(مفعول به)+ نون الوقاية+ضمير متصل(مفعول به).

تشكّلت بنية التوازي في هذه التراكيب على تكرار أداة الاستفهام (كيف) ، وحرف الجر(الباء) والفعل (تركتني)، مع استبدل باقي الوحدات اللغوية حيث استبدل كلمة (عينيك) بكلمة(وردك) وكلمة (حبك)،والفعل (أستهدي) بالفعل (أستسقي) وبالفعل (أستشفي) .

كما زاوج الشاعر بين الأفعال الماضية والمضارعة على النحو الآتي:

- ترك: فعل ماض.
- أستهد: فعل مضارع.
- أستسق: فعل مضارع.
- أستشف: فعل مضارع.

كما نلمح توازيا دلاليا في هذا المقطع الشعري، وهو مبني على الترادف بين كل من (أستهدى ،أستسقى أستشفي)، فـــــ (أستهدى) تعني تتبع شيء ما للوصول إلى هدف معين والشيء الذي كان يسهتدي به هو عيني محبوبته، أما (أستسقي) فتعني الارتواء والسقي، وبالنسبة لـــــ (أستشفي) تعني الشفاء والراحة النفسية والجسدية، وهي كلها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، وكما أنها تدل على التجدد والنمو وبعث الحياة من جديد، أسهم التوازي في هذه التراكيب على خلق الاتساق والتماسك والترابط بين الوحدات اللغوية المكونة له.

**2-التوازي العمودي التام المبني على الوصل (العطف):**

**أ-توازي الجملة الفعلية:**

تجسّد حضور هذا التوازي في النّص الشعري من خلال تعادل تام بين التراكيب النحوية للأسطر المتوازية مع بروز حرف العطف"الواو"في الربط بينهما، ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله(الطويل):

**-وَكُنْتُ إِذَا شَاكَيْتُ خَفَفْتِ مِحْمَلِي فَهَانَ الذِي أَلْقَاهُ فِي العَيْشِ مِنْ جُهْدِ**

**-وَكُنْتُ إِذَا نَادَيْتُ لَبَيْــتِ صَرْخَتِي فَوَا أَسَفَاكُمْ بَيْنَنَا اليَــوْمَ مِنْ سُــدِ[1]**

ورد التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | الواو | كان | التاء | إذا | شاكى | التاء | خفف | التاء | محمل | الياء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الواو | كان | التاء | إذا | نادى | التاء | لبى | التاء | صرخة | الياء |
| الموقع النحوي | حرف عطف | فعل ماض ناقص | ضمير متصل (اسم كان) | أداة شرط | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | فعل ماض | تاء التأنيث | مفعول به (مضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) |
| | حرف عطف | فعل ماض ناقص | ضمير متصل (اسم كان) | أداة شرط | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | فعل ماض | تاء التأنيث | مفعول به (مضاف) | ضمير متصل (مضاف إليه) |

تشكّلت بنية التوازي على النحو الآتي:

حرف عطف+ فعل ماض ناقص+ تاء (اسم كان)+ أداة شرط+ فعل ماض+ ضمير متصل(فاعل)+ فعل ماض+ تاء التأنيث+ مفعول به(مضاف)+ ضمير متصل (مضاف إليه).

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص15.

بني التوازي في هذين البيتين على تكرار الفعل الماضي(كنت) وأداة الشرط (إذا)،كما استند في تشكّيل هذا التوازي على الاستبدال، حيث استبدل الفعل الماضي(شاكيت) بـــ(ناديت) و(خففت) بـــ(لبيت) والمفعول به (محلي) بـــ المفعول به (صرختي).

كما نلمح توازيا دلاليا بين الشطرين مبني على التضاد بين (شاكيت) و(ناديت)، فـــ (الشكوى) تكون للخالق أو لشخص قريب منا، أمّا(المناداة) فهي ذلك النداء القوي المسموع لشخص ما، وهما بهذا يدلان على الحالة النفسية للشاعر، وكذلك بين( خفّفت محملي) و( لبيت صرختي)، فـــ(خفّف) يعني نقص الأعباء، أما(لبيت) فتعني الاستجابة والخضوع لنداء الشاعر وهما بهذا يدلان على إزالة ومحو الأعباء التي تثقل كاهل الشاعر، وقد عمل التوازي العمودي داخل البيت الشعري على تحقيق الاتساق والترابط بين الجمل الشعرية.

**ب-توازي الجملة الاسمية:**

يتمظهر هذا النمط التوازي من خلال تعادل تام بين التراكيب المتوازية مع بروز حرف العطف (الواو) ومن أمثلته قول الشاعر(الوافر):

**-وَسِنَانُ الغُرُوبِ تَغْزُوهُ حُمْرًا وَسِنَـــانُ العَـــذَابِ تَطْعَـــنُ زُرْقًـــا**

**-وَجُيُوشُ الظَلاَمِ تَزْحَفُ زَحْفًا وَثِقـــــَالُ الأَقْـــدَامِ تَسْحَقُ سَحْقًا**[1]

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الثاني من البيت الأول مع وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | الواو | سنان | العذاب | تطعن | زرقا |
|---|---|---|---|---|---|
| | الواو | ثقال | الأقدام | تسحق | سحقا |
| الموقع النحوي | حرف عطف | مبتدأ مرفوع (فهومضاف) | مضاف إليه | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | حال منصوب |
| | حرف عطف | مبتدأ مرفوع (وهو مضاف) | مضاف إليه | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | مفعول مطلق |

جاء التوازي في هذه التراكيب على النحو الآتي:

| |
|---|
| حرف عطف+مبتدأ مرفوع(و هو مضاف)+مضاف إليه+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول مطلق. |

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص65.

تشكّل التوازي في هذين التركيبين من خلال تكرار حرف العطف(الواو)، إلاّ أنّه أستند إلى الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية إذ استبدل المبتدأ (سنان) بـــ المبتدأ (ثقال)و المضاف إليه ( العذاب) بـــ المضاف إليه ( الأقدام)و الفعل المضارع (تطعن) بـــــ الفعل المضارع (تسحق) و المفعول المطلق (زرقا) بـــــ المفعول المطلق (سحقا).

و لم يحدث التوازي على مستوى البنية التركيبية بل تعداه إلى أداة التعريف، ويمكن توضيح ذلك من خلال ما نلمح من تعادل بين كلمتي:

-العذاب: معرف بالألف واللام.
-الأقدام: معرف بالألف واللام.

وتعادل بين الفعلين:

-تطعن: فعل مضارع.
-تسحق : فعل مضارع.

كما يتجلى التوازي الدلالي بين (سنان العذاب) و (ثقال الأقدام)، فـــــ(سنان الغروب) تعنى القوة وكذلك (ثقال الأقدام) تعنى التسلط والقوة والقتل، وكلاهما يوحي بالألم والعذاب ،كذلك ما وقع من توازٍ بين (تطعن) و(تسحق)، فـــــــ(الطعن) و(السحق) لا يكون إلاّ للقوي والمتسلط والمتجبر.

عبّر هذا التوازي عن ألم كبير يعتصر قلب الشاعر بعد عودته إلى مصر وغربته التي أثقلت كاهله وهدت روحه، وقد عمل التوازي التركيبي في هذين البيتين على تحقيق الترابط والاتساق الذي دعمته البنيتين التركيبية والدلالية.

ويرد مثل هذا النمط من التوازي في قوله: (بحر الطويل).

**-وَأَسْلَمَنِـــي لِلَيْلِ كَالقَبْـــرِ بَارِدًا يَهُبُ عَلَى وَجْهِي بِهِ نَفْسُ اللَحْـــدِ**

**-وَأَسْلَمَنِي للكَوْنِ كَالوَحْشِ رَاقِدًا تُمَزِقُنِي أَنْيَابُهُ فِي الدُجَى وَحْدِي**[1]

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني والجدول الآتي يوضح ذلك:

[1]- إبراهيم ناجي:**"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص12.

| الأطراف المتعادلة | و | أسلمن | الياء | اللام | الليل | الكاف | القبر | باردا |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | و | أسلمن | الياء | اللام | الكون | الكاف | الوحش | راقدا |
| الموقع النحوي | حرف عطف | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | حرف جر | اسم مجرور | أداة تشبيه | مضاف إليه | حال منصوب |
| | حرف عطف | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | حرف جر | اسم مجرور | أداة تشبيه | مضاف إليه | حال منصوب |

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

حرف عطف+ فعل ماض+ ضمير متصل(فاعل)+ حرف جر+ اسم مجرور+ أداة تشبيه+ مضاف إليه+ حال منصوب.

تشكّلت بنية التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تكرار حرف العطف (الواو) والفعل الماضي (أسلمني) وحرف الجر (اللام) وأداة التشبيه (كاف)، مع اعتماد الاستبدال في بقية الوحدات اللغوية، حيث استبدل الاسم المجرور (الليل) بـــــ الاسم المجرور (الكون) والمضاف إليه (القبر) بـــــ المضاف إليه (الوحش) والحال (باردا) بـــ الحال (راقدا).

كما نلمح توازيا دلاليا مبنى على (التضاد) وقع بين الألفاظ الآتية:

(الليل والكون)، (القبر والوحش)، (باردا و راقدا)، فـــــ(الليل) يوحي بالظلمة والوحشة والخوف والفزع والوحدة، و(الكون) يوحي بالاتساع والنور والأمان، أما لفظة (القبر) فتوحي بالظلمة والوحدة والخوف والألم، وبالنسبة للفظة (الوحش) فتدل على الخوف والفزع والقوة والسيطرة، وكذلك لفظة (باردة) توحي بالموت والجماد، أما (راقدا) فتوحي كذلك بالموت والوحدة، وهي كلها ألفاظ عمقت الحالة الشعورية للشاعر والاضطراب النفسي الذي يعيشه، أسهم التوازي التركيبي في هذا المقطع الشعري على خلق الاتساق والتماسك بين الوحدات اللغوية المشكلة له.

### 3-توازي الضمائر الإفصاحية:

#### أ-صيغة النداء:

اعتمد "**إبراهيم ناجي**"على صيغة النداء في الكثير من الصيغ المتوازية منها ما ورد في قوله(الخفيف).

**-يَا عَظِيمَ الشُؤُونِ جَلَّتْ شُؤُونٌ أَنْتَ مِنْهَا فِي الذُرْوَةِ الشَمَاءِ**

**-يَا عَظِيمَ الأَوْقَـافِ جَلَتْ أُمُورٌ عَرَّفْتَنَـا مَوَاقِـفَ العُضَمَاءِ**[1]

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني ونمثل لذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | يا | عظيم | الشؤون | جل | التاء | شؤون |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | يا | عظيم | الأوقاف | جل | التاء | أمور |
| الموقع النحوي | أداة نداء | منادى منصوب(وهو مضاف) | مضاف إليه | فعل ماض | ضمير متصل | فاعل مرفوع |
| | أداة نداء | منادى منصوب (وهو مضاف) | مضاف إليه | فعل ماض | ضمير متصل | فاعل مرفوع |

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

أداة نداء+ منادى منصوب(مضاف)+ مضاف إليه+ فعل ماضي+ فاعل مرفوع

شكّل الشاعر بنية هذا التوازي من خلال تكرار أداة النداء (يا) والمنادى (عظيم) والفعل الماضي(جلّت)،مع اعتماد الاستبدال في الوحدات اللغوية الأخرى؛حيث استبدل المضاف إليه (الشؤون) بـــــ (الأوقاف) والفاعل (شؤون) بـــــ (أمور).

اعتمد الشاعر في تكوين هذا التوازي على صيغة النداء:

- يا عظيم: أداة نداء+ منادى منصوب.

وعلى الفعل الماضي:

-جلّت: فعل ماضي (2).

كما تعدى التوازي مستوى البنية التركيبية من خلال أداة التعريف مثلما حدث من تعادل بين:

-الشؤون: معرف بالألف واللام.

-الأوقاف: معرف بالألف واللام.

-عظيم الشؤون: مخصص بالإضافة.

-عظيم الأوقاف: مخصص بالإضافة.

[1]-إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص131.

ونلمح توازيا دلاليا قائما على الترادف حققته صيغة النداء بين كلّ من(عظيم الشؤون) و(عظيم الأوقاف)، فـــ(عظيم الشؤون) تدل على شأن الممدوح وعظمته، أما (عظيم الأوقاف) فتدل على عظم شأن الممدوح وشأنه الكبير في وزارة الأوقاف، وقد أسهم التوازي في هذه التراكيب على خلق الاتساق والتماسك بين الوحدات اللغوية المشكّلة لها.

ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله(الرمل):

**-أَيُهَا المِصْبَاحُ صِرْنَا حَوْلَهُ كَفِـــرَاشٍ حَـــامَ بالنُـــورِ يَطُـــوفُ**

**-أَيُهَا الأَيْكُ غَدَوْنَا حَوْلَهُ نَسْمًا فِي الأَيْكِ[1]مَوْصُولَ الحَفِيفِ[2]**

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | أيها | المصباح | صرنا | حوله |
|---|---|---|---|---|
| | أيها | الأيك | غدونا | حوله |
| الموقع النحوي | أداة نداء | منادى مرفوع | فعل ماضي+ (فاعل مضمر) | مفعول به |
| | أداء نداء | منادى مرفوع | فعل ماضي+ (فاعل مضمر) | مفعول به |

بني التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

أداة نداء+ منادى مرفوع+ فعل ماضي+ مفعول به

استند الشاعر في تشكيل بنية هذا التوازي على التكرار حيث كرر أداة النداء (أيها) والمفعول به (حوله)، مع الاعتماد على الاستبدال في بقية الوحدات الأخرى، حيث استبدل المنادى(المصباح) بـــــ (الأيك) والفعل الماضي (صرنا) بـــــــ (غدونا).

كما تعدى التوازي إلى أداة التعريف مثلما حدث من تعادل بين:

[1]- الأيك: الشجر الملتف.

[2]- إبراهيم ناجي:"**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص150.

-المصباح: معرف بالألف واللام.
-الأيك: معرف بالألف واللام.

ويبرز من خلال هذا التوازي التركيبي توازي دلالي قائم على الترادف، حيث ورد بين كلمتي (المصباح والأيك)، فالمصباح يدل على النور والضياء والأيك يدل على الاخضرار والنضارة وعليه فالمصباح ينير الطريق والأيك يدل على الدوام والاىستمرارية، إذ تنطلق بنى التوازي في هذا المقطع الشعري لتصب في دلالة واحدة وهي تجسيد قيمة الممدوح فهو ينير طريق من حوله على الدوام، وقد أسهم التوازي في هذه التراكيب على تحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة له.

وقوله(الرمل):

**-أَيُهَا المـَاضِي الذِي أَوْدَعْتُهُ حُفْـرَةٌ قَـدْ خَيَـمَ المـَوْتُ بِهَـا**

**-أَيُهَا الشِعْـرُ الذِي كَفَنْتُـهُ مُقْسِمًا لاَ قُلْـتُ شِعْـرًا بَعْدَهَـا**

**-أَيُهَا القَلْبُ النـِي مَزَقْتُـهُ صَارِخًـا:عَهْـدُكَ يَا قَلْـبُ اِنْتَهـَى[1]**

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأوّل من البيت الأوّل مع وحدات الشطر الثاني والثالث لكل من البيتين الثاني والثالث والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | أيها | الماضي | الذي | أودع | التاء | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | أيها | الشعر | الذي | كفن | التاء | الهاء |
| | أيها | القلب | الذي | مزق | التاء | الهاء |
| الموقع النحوي | أداة نداء | منادى | اسم موصول (صفة) | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | ضمير متصل (مفعول به) |
| | أداة نداء | منادى | اسم موصول (صفة) | فعل ماض | ضمير متصل (فاعل) | ضمير متصل (مفعول به) |
| | أداة نداء | منادى | اسم موصول (صفة) | فعل ماض | ضمير متصل(فاعل) | ضمير متصل (مفعول به) |

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة** "، مصدر سابق، ص177.

أداة النداء+ منادى + اسم موصول(صفة)+ فعل ماضي+ ضمير متصل.

تشكّلت بنية التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال استخدام الشاعر للتكرار حيث كرر أداة النداء(أيها) والاسم الموصول (الذي)، مع اعتماد الاستبدال في بقية الوحدات حيث استبدل المنادى (الماضي) بـــــ (الشعر) و(القلب) و الفعل الماضي(أودعته) بـــــ(كفنته) و (مزقته).

كما حدث التوازي على مستوى أداة التعريف بين :

- الماضي: معرف بالألف واللام.
- الشعر: معرف بالألف واللام.
- القلب: معرف بالألف واللام.

بالاضافة الى ماحدث من تعادل على مستوى بنية الأفعال:

- أودع: فعل ماض.
- كفن: فعل ماض.
- مزق: فعل ماض.

وذلك في كونها جميعها مشتركة في دلالتها على الفعل الماضي، إذ تدل هذه الأفعال على زمن مضى وأنقضى قبل زمن التكلم.

ويظهر التوازي الدلالي في هذا البيت الشعري من خلال اعتماده على صيغة النداء والأفعال الماضية (أودعته)، (كفنته)و(مزقته)،وهي توحي بانقضاء الأمر وزواله وموته، فقد:

- أودع الماضي ← دفنه ← دفن ذكريات الحب.
- كفن الشعر ← قتله ← أنه لن يقول شعرا فيها.
- مزق القلب ← أماته ← مات الحب الذي يكنه إليها.

**ب-صيغة الاستفهام:**

الاستفهام هو طلب فهم شيء لم يتقدم لك علم به[1]، أو هو سؤال عن حقيقة أمر، أو عمل ويتعلق إما بالمسند، أو بالإسناد، وسواء تعلق بهذا أم بذلك فإنه يكون دائما بإحدى أدوات الاستفهام التي حددها السكاكي وغيره،وهي: الهمزة، من، هل، أي ، كيف، أين، متى، وأيان. [2] ويتكون الاستفهام من المستفهَم(المتكلم)والمستفهِم عنه(الأمر الذي يسأل عنه)،وأداة الاستفهام، وأما معانيه فتابعة للسياق والقرائن، وهذه البنية الاستفهامية يمكنها أن تؤسس شكلا من أشكال التوازي في النص الشعري، بغض النظر عن الغرض البلاغي الذي تؤديه.

ونلمح هذا النمط من التوازي في قوله(الرمل):

**-سَاهِرَ العَيْنَيْنِ مَوْصُولَ السُهَادْ مَا الذِي يَجْــرِي لَهِيبًا فِي الرَمَادِ**

**-مَا الــذِي يَخْلُقُنــَا مِنْ عَدَمْ مَا الذِي يَجْرِي حَيَاةً فِي الجَمَادِ**[3]

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الثاني من البيت الأول وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني والجدول أدناه يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | ما | الذي | يجري | لهيبا | في | الرماد |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | ما | الذي | يجري | حياة | في | الجماد |
| الموقع النحوي | أداة استفهام | اسم موصول(مبتدأ) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | مفعول به | حرف جر | اسم مجرور |
| | أداة استفهام | اسم موصول (مبتدأ) | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | مفعول به | حرف جر | اسم مجرور |

بني التوازي التركيبي العمودي إذن على النحو الآتي:

| أداة استفهام+ اسم موصول(مبتدأ)+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+ مفعول به+ حرف جر+ اسم مجرور. |
|---|

[1]- أحمد مصطفى المراغي: **علوم البيان والمعاني والبديع**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993،ص63.

[2]- السكاكي: **مفتاح العلوم**، تح/عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2000، ص418.

[3]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص203.

استند الشاعر في تشكيل هذا التوازي على التكرار؛حيث كرر أداة الاستفهام (ما) والاسم الموصول (الذي) والفعل المضارع( يجري) وحرف الجر (في) مع اعتماده على الاستبدال، حيث استبدل المفعول به (لهيبا)بـــــ(حياة) والاسم المجرور(الرماد) بـــــ(الجماد).

كما تحقق في البيتين الشعريين توازي دلالي قائم على التضاد بين (اللهيب) و(الرماد) و(الحياة) و(الجماد)، فالرماد لا يخلف نارا، لأن الرماد هو إخماد للنار لا لإشعالها، فهو بذلك جمع بين المتضادات لخلق استفهام استنكاري وهو ما حدث كذلك بين (الحياة) و(الجماد)، فالجماد ليس فيه حياة، وعلى الرغم من الجمع بين المتناقضات إلاّ أنّ ذلك حقّق التماسك والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة لهذين البيتين.

ومما ورد كذلك من هذا النمط قوله(الرمل):

**-مَا الذِي فـــي أَثَرٍ خَلَفَـــهُ مِنْ أَفَانِينِ الهَوَى أَوْ عَجَبَهُ**

**-مَا الذي فِي مَجْلِسٍ يَأْلَفُهُ عَقَدَ الحُبُ عَلَيهِ مَوْعِـــدُهُ**[1]

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني وتمثل لذلك وفق الدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | ما | الذي | في | أثر | خلف | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | ما | الذي | في | مجلس | يألف | الهاء |
| الموقع النحوي | أداة استفهام | اسم موصول (مبتدأ) | حرف جر | اسم مجرور وهو (مضاف) | فعل ماض+ (فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) |
| | أداة استفهام | اسم موصول( مبتدأ) | حرف جر | اسم مجرور وهو(مضاف) | فعل ماض+ (فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) |

بني التوازي في المقطع الشعري على النحو الآتي:

أداة استفهام+اسم موصول (مبتدأ)+حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ فعل ماض+ فاعل مضمر+ ضمير متصل (مفعول به).

[1]- المصدر السابق، ص203.

تشكّلت بنية التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تكرر الاسم الموصول (الذي) وحرف الجر (في) والضمير المتصل (الهاء)، مع استبدال الاسم المجرور (أثر) بـــــ(الاسم المجرور ( مجلس) والفعل الماضي (خلفه) بالفعل المضارع(يألفه).

ورد هذا التوازي على صيغة الاستفهام تليها متعلقات الفعل متمثلة في الجار والمجرور، إذ استعمل حرف الجر (في) قوله:

-في أثر: حرف جر+ اسم مجرور.
-في مجلس: حرف جر + اسم مجرور.

وهما بهذا الشكل يشكلان بنيات متماثلة شكلت مع هذا توازيا دلاليا، حيث تفرعت من هذا التوازي التطابقي توازي دلالي بين (أثر خلفه) و(مجلس يألفه)، فالأثر هو ما يخلفه الانسان وراءه إما علم أو مال أو أخلاق أو أولاد، والمجلس هو المكان الذي يرتاده الانسان ويستأنس فيه وهو المكان الذي ألفه الانسان واعتاد عليه، إذ «لا يمكن أن تكون بنية التوازي بنية شكلية فقط، وإنما هي بنية ترتبط بالمعنى الدلالي ارتباطا وثيقا»[1]، ففي هذا المقطع الشعري يطرح الشاعر عدة تساؤلات تأتي عقب وصف الشاعر لمشهد اللقاء الصامت، وانبعاث لحن الصمت من الحبيبين وأثره في نفسه،كما أن إضافة هذه التساؤلات إلى بعضها البعض هيأ الذهن إلى استعادة المحتوى المعرفي المختزن الخاص بالتجربة العشقية مما جعل هذه التساؤلات تمثل امتدادا لعرض قصة الحبيبين في المقطع السابق،إذ تعرض تعلق المحب بأثار الحبيبة فهي تشي بحقارة الأثار في عين غير المحب وعظم قدرها في عين الحبيب وتعلقه بها، وقد أسهم التوازي في هذا المقطع الشعري في خلق الاتساق والتماسك والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة له.

وقوله(الخفيف):

**-أَيُ رُوحٍ أُحِسُـــهُ أَيْ سِرٍ  فِي جَنَاحَيكِ كُلَمَا ظَلّلاَنِي**

**-أَيُ رُوحٍ أُحِسُهُ أَيُ سِحْرٍ  سَكَبَتْ فِيَّ هَاتِهِ العَيْنَـــانِ**[2]

[1]- موسى ربابعة: **ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء**، مجلة دراسات العلوم الانسانية،مج22، أ، ع5، 1995، ص2030.

[2]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**،مصدر سابق، ص(144،143).

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تعادل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني ويمكن توضيح ذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطرف المتعادلة | أي | روح | أحس | الهاء | أي | سر |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | أي | روح | أحس | الهاء | أي | سحر |
| الموقع النحوي | أداة استفهام | مضاف إليه | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | ضميرمتصل+ (مفعول به) | أداة استفهام | مضاف إليه |
| | أداة استفهام | مضاف إليه | فعل مضارع+ (فاعل مضمر) | ضمير متصل (مفعول به) | أداة استفهام | مضاف إليه |

جاء التوازي في هذا المقطع الشعري على النحو الآتي:

أداة استفهام+ مضاف إليه+ فعل مضارع+ فاعل مضمر+أداة استفهام+ مضاف إليه.

تشكّلت بنية التوازي في هذا البيت من خلال اعتماد الشاعر على التكرار،حيث كرر أداة الاستفهام (أي) والمضاف إليه(روح) والفعل المضارع(أحسه) مع استبدال المضاف إليه (سرٍ) بـــ المضاف إليه (سحرٍ).

نلاحظ أن الشاعر قابل بين (روحٍ) و(سرٍ) وبين (روحٍ) و(سحرٍ) كما يلي:

-أي روحٍ ⟵ أي سرٍ.
-أي روحٍ ⟵ سحرٍ.

وهما بهذا يشكلان توازيا دلاليا يقوم على الترادف، (فالسر) يكون بين الإنسان وذاته و(السحر) يكون مرتبطا بالإنسان وذاته، وهما يدلان عن الحالة النفسية للشاعر، وقد عمل التوازي في هذا المقطع الشعري على تحقيق الاتساق من خلال البنيتين التركيبية والدلالية.

**ج-صيغة التعجب:**

استند **"إبراهيم ناجي"** في تشكيل هذا التوازي على صيغة التعجب مثل قوله(الخفيف):

**-مَا جَمَالُ الرَبِيعِ فِي الرَوْضِ إنْ لَمْ يَشُـــدُ طَيْرٌ فِي الرَوْضَـــةِ الغَنـــاءْ**
**-مَا جَمَالُ السَمَـــاءِ وَالبَدْرِ إنْ لَمْ يَشُـــدُ سَارَ فِي اللَيْلَةِ القَمْـــرَاءْ؟**[1]

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص133.

بني التوازي في المقطع الشعري من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت مع وحدات الشطر الثاني من البيت الثاني والجدول الآتي يوضح ذلك:

| الأطراف المتعادلة | ما | جمال | الربيع | في | الروض | إن | لم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ما | جمال | السماء | و | البدر | إن | لم |
| الموقع النحوي | أداة تعجب | مبتدأ (وهومضاف) | مضاف إليه | حرف جر | اسم مجرور | أداة نصب | حرف جزم |
| | أداة تعجب | مبتدأ (وهو مضاف) | مضاف إليه | حرف عطف | اسم معطوف على السماء | أداة نصب | حرف جزم |

نرى من خلال هذا الجدول أن التوازي التركيبي بني على النحو الآتي:

أداة تعجب +مبتدأ مرفوع+ مضاف إليه+ حرف جر+ اسم مجرور+ حرف نصب+ حرف جزم.

استند الشاعر في تشكّيل هذا التوازي إلى تكرار أداة التعجب(ما) والخبر(جمال) وأداة النصب(إن) وحرف الجزم(لم)، ثم استند إلى الاستبدال في الوحدات اللغوية الأخرى، حيث استبدل المضاف إليه(الربيع) بـــــ( السماء) وحرف الجر(في) بـــــ(حرف العطف(الواو).

كما لم يحدث التوازي على مستوى البنية التركيبية فحسب بل تعداه إلى أداة التعريف مثلما حدث من تعادل بين:

-الربيع: معرف بالألف واللام.
-السماء: معرف بالألف واللام.
-الروض: معرف بالألف واللام.
-البدر: معرف بالألف واللام.

فالتوازي التركيبي حاصل في التقابل بين عناصر الأبيات من خلال التوازي اللفظي والدلالي فالأبيات هنا تتفرع عبر نظام تركيبي خاص إلى سلسلة من الجمل المتوازية، تتضافر بينها سلسلة من العلاقات والروابط، تخلق في مفردات التركيب اللغوي تنوعا دلاليا ذا صبغة جمالية إيقاعية من حيث المقابلة بين الجمل المتوازية في التطابق[1]، مقسمة تقسيما متساويا، حيث يشكل صدر البيت تركيبا موازيا لعجزه، إذ وازى بين الربيع وجمال السماء وبين الروض والبدر في صيغة تعجبه حققتها أداة

[1]- غياث بابو: **جماليات التوازي التركيبي التام (الروابط بالواو نموذجيا)**، مرجع سابق، ص17.

التعجب(ما)، فالربيع يدل على الجمال وكذلك السماء،ومن جهة أخرى يدل الروض على الجمال والحسن والبهاء،كذلك البدر من خلال نوره، فالشاعر"**إبراهيم ناجي**"يقوم بتوليد الصور الشعرية وموازاتها على نحو متتال، وغايته في ذلك، تعميق أثر الصور المتطابقة في نفس المتلقي على نحو يزيد من قدرته على الإحساس بالنّص، والتأثر به،« إذ إنّ التكرار يساهم في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلّما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته، تولد عنه توازٍ قوي بين الكلمات والمعاني»[1]،وقد حقق التوازي التركيبي في هذين البيتين التماسك والترابط بين الوحدات اللّغوية المشكّلة لهما.

## 2- التوازي العمودي الجزئي:

### 1-1 التوازي العمودي الجزئي المبني على الوصل(العطف).

ويقصد بهذا النوع التطابق التام بين الجمل المتتالية في النص، عدا بعض عناصرها إما بالزيادة أو النقصان أو الاستبدال، ويمكن التمثيل لذلك بقوله(الطويل):

**-وَكُنْتُ إِذَا شَاكَيْتُ خَفَفْتُ مِحْمَلِي فَهَانَ الذِي أَلْقَاهُ فِي العَيْشِ مِنْ جُهْدِ**

**-وَكُنْتُ إِذَا إِنْهَارَ البِنَـــاءُ رَفَعْتُـــهُ فَلَمْ تَكُنْ الأَيَامُ تَقْـــوَى عَلَى هَدِّى**[2]

بني التوازي في هذا المقطع الشعري من خلال تماثل الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني ونوضح ذلك بالجدول الآتي:

| الأطرا ف المتعادلة | الواو | كنت | إذا | شاكى | التاء | خفف | التاء | محمل | الياء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | الواو | كنت | إذا | انهار | Ø | البناء | Ø | رفعت | الهاء |
| الموقع النحوي | حرف عطف | فعل ماض ناقص+ (اسم كان) | أداة شرط | فعل ماض | فاعل | فعل ماضي | تاء الفاعل | مفعول به (وهومضاف ) | مضاف إليه |
| | حرف عطف | ضمير متصل+ (اسم كان) | أداةشر ط | فعل ماض | Ø | فاعل | Ø | فعل ماض+ تاء التأنيث | مفعول به |

[1]- ينظر: محمدصابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2001، ص20.

[2]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص15.

إنّ التشابه بين المكوّنات النحوية في البيتين واضح يمتد حتى بداية الشطر الثاني، حيث كرر "**إبراهيم ناجي**" نسقا نحويا واضحا في بداية البيتين المتتاليين، وذلك بتكرار حرف العطف(الواو) والفعل الماضي ناقص و(كنت) وأداة شرط (إذا) و(تاء) الفاعل المرتبطة بالفعلين (شاكيت)/(خففت/رفعت) في تشكيل بنية هذا التوازي ولتأكيد الفكرة التي يريد إيصالها للملتقي، كما اعتمد على الاستبدال؛ حيث استبدل الفعل الماضي (شاكيت) بـــــ(إنهار).

كما وظف الشاعر الزمن الماضي لعرض فكرته وصورته الشعرية فتنوعت واختلفت تركيبا ودلاليا:

- شاكيت: شاكى + تاء التأنيث.
- خففت: خفف+ تاء التأنيث.
- انهار.

وكلها شكّلت جملا فعلية مكوّنة من فعل ماض+ فاعل.

- شاكيت: فعل ماض + فاعل(أنا).
- خفقت: فعل ماض+ فاعل(أنا).
- انهار البناء: فعل ماض+ فاعل.

غير أنّ وزن البناء فرض على الشاعر أن يقوم بنوع من الانزياح في التركيب الثاني، ومع هذا لم يخل هذا بالتوازي، وذلك عندما عوض المضاف إليه (محملي) بالفعل الماضي (رفعته)، مما يدل على براعة الشاعر في بناء ونظم تراكيبه.

كما خلق هذا البناء الجزئي توازيا دلاليا حدث بين
الأفعال(شاكيت/إنهار/خففت/رفعت)وبين(محملي) و(البناء).

ويعبر هذين البيتين على إرادة "**إبراهيم ناجي**" القوية على الرغم مما عاناه في حياته من انهزامات وانكسارات سواء أكان ذلك على المستوى النفسي أم الإجتماعي، لذلك وازن بين هذين التركيبين لتعادل دلالتهما؛ حيث وظّف الفعل(شاكيت) على وزن "فاعلت" الذي يدل على المبالغة، وهو يقابل في التركيب الثاني الفعل (إنهار) وكلاهما يفيد دلالة الضعف والانهزامية.

كما قابل بين الفعلين(خفّفت) و(رفعت)؛حيث ارتبط الأوّل بالفعل(شاكيت) وقد عبّر الشاعر من خلاله عن قدرته على تحمل أعباء الحياة، وارتبط الثاني برفع العزيمة وقوة الشعر النفسية، لذلك

جاءت دلالة الشطر الأوّل من البيت الأول موافقة لدلالة الشطر نفسه من البيت الثاني، وقد عمل التوازي في هذا البيت الشعري على خلق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للجمل الشعرية.

## 1-2-التوازي العمودي الجزئي المبني على الفصل:

ورد هذا النمط من التوازي في قوله(الرمل):

**-مَا الذِي فِي خُصْلَةٍ مِنْ شَعْرِهِ مَا الذِي فِي خَطِــهِ أَوْ كُتُبِهِ**

**-مَا الــذِي فِي أَثَـــــرٍ خَلَفَهُ مِنْ أَفَانِينِ الهَوَى أَوْ عَجَبَهُ[1]**

بني التوازي في هذا التركيب من خلال تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الأول مع وحدات الشطر الأول من البيت الثاني مشكلا توازيا عموديا جزئيا ونمثل لذلك وفق الجدول الآتي:

| الأطراف المتعادلة | ما | الذي | في | خصلة | من | شعر | الهاء |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ما | الذي | في | أثر | خلف | الهاء | Ø |
| الموقع النحوي | أداة استفهام | اسم موصول (مبتدأ) | حرف جر | اسم مجرور | حرف جر | اسم مجرور | ضمير متصل (مضاف إليه) |
| | أداة استفهام | اسم موصول (مبتدأ) | حرف جر | اسم مجرور | فعل ماض+فاعل مضمر | ضمير متصل (مفعول به) | Ø |

بنيت بنية التوازي التركيبي في هذا البيت على الاستفهام؛ حيث استخدم أداة الاستفهام (ما) وهو استفهام غير حقيقي،كما نلحظ كذلك أن التراكيب في المتواليتين بنيت على التكرار من خلال تكرار الاسم الموصول (الذي) وحرف الجر(في) مع استبدال باقي الوحدات اللغوية؛ حيث استبدل الاسم المجرور (خصلةٍ) بـــــ(أثرٍ) وشبه الجملة (جار ومجرور) (من شعره) بالجملة الفعلية (خلفَه) ليقيم الوزن الشعري.

[1]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص203.

نلمح أنّ الشطر الأول انتهى بجملة اسمية مكونة من: حرف جر+ اسم مجرور+ ضمير متصل (مضاف إليه)=من شعره.

أما الشطر الثاني فانتهى بجملة فعلية مكونة من:

-فعل+ فاعل= خلفه.

كما حدث التعادل بين:

-خصةٍ ⟵ اسم مفرد.

-أثرٍ ⟵ اسم مفرد.

-شعرِ ⟵ اسم مفرد.

كما نلمح توازيا دلاليا بين التركيبين مبني على الترادف؛ وهو هنا يتحدث عن الأثر الذي خلفه الشاعر "**أحمد شوقي**" في ميدان الشعر، وقد أسهم التوازي العمودي الجزئي في هذا المقطع الشعري في تحقيق الاتساق والترابط بين الجمل الشعرية.

**1-3-توازي صيغة الاستفهام.**

تجسد هذا النمط من التوازي في قوله(البسيط):

**-يَا للغَدِيرَيــــنِ فِي عَيْنَيْكِ إِذْ لَمَعَا بِالشَوْقِ يُومِضُ خَلْفَ المــَاء مُضْطَرِمَا**

**-وَللنَقِيضَينِ فِي كَأْسَيْنِ قَدْ جَمَعَا فَالرَاوِيَانِ هُمَــا وَالظَامِئَـــانِ هُمَا[1]**

نلحظ أنّ وحدات الشطر الأول من البيت الأول تماثل وحدات الشطر الأول من البيت الثاني ليشكّل ذلك توازيا تركيبيا عموديا قائما على الوحدات التركيبية الآتية:

| الأطراف المتعادلة | يا | اللام | غديرين | في | عيني | الكاف | إذ | لما |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | و | اللام | نقيضين | في | كأسين | Ø | قد | جمعا |
| الموقع النحوي | أداة نداء | حرف جر | اسم مجرور | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | ضمير متصل مضاف إليه | أداة شرط | فعل ماض |
| | حرف عطف | حرف جر | اسم مجرور | حرف جر | اسم مجرور (وهومضاف) | Ø | أداةتحقيق | فعل ماض |

نلحظ من خلال هذا الجدول أن التوازي بني على النحو الآتي:

[1]- المصدر السابق، ص175.

أداة نداء+ حرف جر+ اسم مجرور+ حرف جر+ اسم مجرور(مضاف)+ ضمير متصل (مضاف إليه)+أداة شرط/أداة تحقيق+ فعل ماضي.

بني هذا التوازي على حذف أداة النداء (يا)بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على التكرار حيث كرر حرف الجر (اللام/في) في كلا الشطر، بالإضافة إلى اعتماده على الاستبدال في كل من (غديرين/نقيضين) و(عينيك/كأسين)و(إذ/قد) و(لمعا/جمعا)،وحذف أداة النداء(يا)من الشطر الأول من البيت الثاني.

نجد أن التوازي التركيبي حدث من خلال تعادل كل من:

- حرف الجر=اللام/في.
- الاسم المجرور=غديرين/ نقيضين وعينيك/كأسين.
- الفعل الماضي= لمعا/جمعا.

نلحظ أن الاسم المجرور ورد:

- غديرين= مثنى.
- نقيضين= مثنى.
- عينيك= مثنى.
- كأسين= مثنى.

كما نجد أن الفعل الماضي جاء كذلك على صيغة المثنى:

- لمعا: لمع+ ألف المثنى.
- جمعا: جمعا+ ألف المثنى.

ويظهر التوازي الدلالي في هذا المقطع الشعري ليعبر عن الحالة النفسية **"لإبراهيم ناجي"** فهو يصف جمال عيني محبوبته وسحرهما، فهما يومضان برقا ويشعان نورا كالنبع الجميل، وقد عمل التوازي العمودي الجزئي في هذا المقطع الشعري على تحقيق الاتساق والترابط داخل البنى المتوازية.

# الفصل الثالث

## أنماط التوازي الصوتي والصرفي وتجليهما في ديوان " ليالي القاهرة" لـــ "إبراهيم ناجي"

**أولا:التوازي الصوتي:**

إنّ ما يميز النّص الشعري الحديث والمعاصر هو الموسيقى الشعرية سواء كانت داخلية أو خارجية ذلك أنّ ما يميز الموسيقى الداخلية وما ينتجها هو تكرار الصوت اللغوي[1] ، وهي الموسيقى التي تتكثف داخل البيت، وهذه الموسيقى تتولد من الصوّت اللّغوي، والمقطع الصّوتّي والمفردة وإيحاءاتها والتركيب النحوي وتناسقه،« على أن نضع نصب أعيننا موضعها في السياق والتأليف، لأنّ ذلك هو الخيط الذي نستمد منه أهمية الأصوات والمقاطع والكلمات المفردة».[2]

كما أنّ ما يميز الموسيقى الخارجية هو العروض والقافية[3] ، كل هذا يشكل ما يسمى بالبنية الإيقاعية التي تشكّل مستوى أساسي من مستويات النّص الشعري من الناحية الإبداعية أو من ناحية التلقي لذلك اهتم بـــــ(عنصر الإيقاع) علماء الشعر قديما وحديثا واعتبروه أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر.

وقد زاد الاهتمام بعنصر الإيقاع في العصر الحديث لأهميته، وأصبح من القضايا البارزة التي تناولها علماء اللغة بالدرس والبحث[4] ، فهو يشغل « مكانا مهما في الدراسة الفنية، وذلك لأنّه من العناصر الجمالية الأساسية المكونة للبناء الفني».

---

[1]- للصوت اللغوي تعريفات عديدة قديمة وحديثة، فهذا الجاحظ يعرفه بقوله:« أنه النطق والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا أو كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف »، ينظر: الجاحظ: **البيان والتبيين**، تح/وشرح عبد السلام محمد هارون،ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ،ط5، 1985، ص58 ويعرفه مناف مهدي بقوله:هو«أثر سمعي يصدر إراديا عن أعضاء النطق، وهو يتطلب أوضاعا محددة وحركات معينة لهذه الأعضاء».
ينظر: مناف مهدي محمد: **علم الأصوات اللغوية**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص27.

[2]- محمد إبراهيم شادي: **البلاغة الصوتيةفي القرآن الكريم**، دار الرسالة، القاهرة،مصر، ط1، 1988، ص19.

[3]- إبراهيم جابر محمد علي: **الأسلوبية الصوتية "مدخل نظري ودراسةتطبيقية**، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص275.

[4]- وهاب داودي، **البنيات المتوازية في شعر الغماري(التوازي والتكرار)**،مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعةبسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص301.

إنّ القصيدة الحديثة تقوم بتشكيل بنياتها الموسيقية على أساسين هما الوزن[1] والإيقاع[2] « إذ يكمل أحدهما الأخر في تلاحم وتناسب شديدين»[3] ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نتصور القدرة المطيعة للإيقاع على تنظيم العلاقة بين القصيدة وإحساسات الشاعر،« ومن هذا كان تعريف "إيدمان"لإيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس، وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوّم المغناطيسي، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عما يجب أن يقوله»[4] ،وما يكتنف ذاته من مشاعر وأحاسيس وانفعالات.

يعمل الإيقاع إذن على بناء النّص الشعري من داخله، فهو يرتبط بالجوهر اللساني للشعر على خلاف الوزن الذي يكون خارجا من نظام القصيدة في بنيتها ودلالتها[5] ، فالشعر يعمل« من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام»[6] داخل القصيدة، وهذا ما يدل على أن الإيقاع يمكن تلمسه تلمسه في الحروف والكلمات والجمل وما بينها من تلاءم وتجانس وتناسق، ويتولد عن اتحادها البنية الموسيقية للشعر.

ولّما كان الشعر هو الوسيلة التي يحقق بها الشاعر التوافق بين ذاته وبين العالم الخارجي، فإنّ من أهم ركائز هذا التوافق هو الإيقاع، وبذلك تظهر العلاقة الوثيقة بين الإيقاع ومضمون النّص الشعري.

---

[1]- الوزن: وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد، ينظر:مصطفى حركات:**أوزان الشعر**،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر،ط1، 1998،ص08.

[2]- الإيقاع:هو صفة صوتية تخلع على التراكيب توازيا وانسجاما وعلى جملة تعادلا وتوازيا ويمكن تنويعه، ينظر:محمد إبراهيم شاوي: **البلاغة الصوتية في القرآن الكريم**، الرسالة للإنتاج والتوزيع والإعلان،مصر، ط1، 1988، ص54.

[3]- إبراهيم جابر محمد علي: **الأسلوبية الصوتية "مدخل نظري ودراسة تطبيقية"**، مرجع سابق، ص275.

[4]- نبيل راغب: **موسوعة الإبداع الأدبي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة،مصر،ط1، 1996، ص60.

[5]- ينظر وهاب داودي: **البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)**، مرجع سابق، ص302.

[6]- جون كوهن: **بنية اللغةالشعرية، تر/ محمد الولي ومحمد العمري**،مرجع سابق، ص86.

## 1-تعريف التوازي الصوتي:

يمكن القول إنّ ما أقيم من حدود بين مكونات الخطاب الشعري ليس إلاّ ضرورة منهجية، ذلك بأنّ بنية القصيدة لا يمكن أن تكون فاعلة ومؤثرة إلا بتفاعل مستوى الإيقاع في أبعاده المختلفة مع باقي المستويات اللسانية الأخرى المكونة للقصيدة، وقد لاحظ مجموعة من الشعريين المعاصرين أن هذه المستويات اللسانية المختلفة يمكن أن تتفاعل في ظاهرة لسانيّة نصيّة هي ظاهرة التوازي.

وفي دراسة التوازي على المستوى الصوتي يجب ألا يتوقف الباحث عند حدود الدراسة العروضيّة ووحداتها الصوتية وما يصيبها من عوامل نقصان أو زيادة، كما أنّه يجب ألا يتوقف عند دراسة إيقاع النهاية رويا ومقطعا صوتيا وأثرهما في إنتاج الدلالة، بل يجب عليه أن يسعى إلى دراسة كافة التشكيلات التنظيمية الصّوتيّة في النّص الشعري؛ بما أنّها أيقونة صوتيّة لها دلالتها وفاعليتها[1] ،وعليه فالتوازي الصوتي هو شكل من أشكال التوازي يتمثل بتكرار حروف من نمط معيّن، أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات في البيت الشعري أو المقطوعة، وبيان الدور الذي تلعبه هذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقى للمقطوعة أو البيت. [2]

وتعتمد دراسة التوازي الصوتي على كم الأصوات المتشابهة المتكرّرة والمتقابلة أحيانا وكثافتها، وكيفية توزيعها في بنية النّص، لأنّ رصد الأصوات المتوزاية من حيث تراكمها الصوتي، والفضاء التوازني[3]، يمثل « عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها»[4]، ولكن ذلك لا يعني التوقف عند كل تماثل أو تخالف صوتي، وإنما التقاط البنيات الصّوتيّة البارزة، التّي تعكس الجانب النفسي والانفعالي لدى الشاعر، وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة في شعره. [5]

---

[1]- إبراهيم جابر محمد علي: **الأسلوبية الصوتية " مدخل نظري ودراسة تطبيقية"**، مرجع سابق، ص275.

[2]-إبراهيم الحمداني: **بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع13، أيلول، 2013، ص67.

[3]- ينظر: محمد العمري:**تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1990، ص53.

[4]- عبد المنعم تليمة: **مداخل إلى علم الجمال**،دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1978، ص119.

[5]- ينظر: عبد الرحيم محمد هبيل: **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، مجلة جامعة القدس للأبحاث والدراسات، ع33، حزيران، 2014،ص107.

**2-أنماطه:**

يعّد التوازي الصوتي- بأشكاله المتنوعّة- من أهم الأدوات التي تعمل على تحقيق الاتساق بين وحدات النّص حيث تضمن له صفة الاستمرارية، أي التواصل والترابط بين الأجزاء المكونة له، وهذه الاستمرارية تتجسد في سطح أو ظاهر النّص، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمعاني اللغوية، ولكنها لا تشكّل نّصا إلاّ إذا تحقق لها من وسائل الاتساق ما يجعل النّص محتفظا بكينونة واستمرارية. (1)

يتم دراسة التوازي الصوتي على ثلاثة أنماط:

**2-1- التوازي الصوتي على مستوى الحرف:**

يعّد الفونيم (phoneme)أحد أصغر مكون للكلمة[2] ، ولكل فونيم/حرف سمات صوتية ينتجها جهاز النّطق، وفي هذا المستوى لا تقف الدّراسة بعيدا عن لبنات العمل الأخرى، بل تسعى إلى دراسة الصّوت من خلال تشكّيله مع مفردات العمل الأدبي كله« إذا الكلام الإنساني مكوّن من سلسلة من الأصوات المتعاقبة المتشابكة، ولذا يجب علينا النّظر إلى الأصوات في الكلام الفعليّ، لا النّظر إليها منعزلة مفردة، لأنّ الكلام الفعليّ هو مادة الدرّاسة»[3] ، ومن جهة أخرى « فالصوت المعزول وأن انقطعت صلته بالدّلالة بمقتضى عزله عن الاطار الدّلالّي الأدنى، فإنّه بحكم انعقاد صلة جديدة بأصوات منعزلة مثله يكتسب صلته بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها بعض»[4] داخل النّص الأدبي.

وهذه النّظرة الشمولية للفونيم تتأتى حين يجتمع عدد من الأصوات بشكل أكثر من المعتاد في بيت من الشعر،أو مقطع القصيدة، ومن ثم يصبح الصّوت المنبعث من الحرف والكلمة بأكملها حاملا لدلالة معنوية يسعى نحوها النّصّ، ويجتهد المبدع في ثرائها وغناها، وإلاّ لما جاء دون غيرها

---

[1]- جميل عبد المجيد:**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، 2006، ص79.

[2]- صلاح فضل:**بلاغة الخطاب وعلم النص**، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت،ط1، 1992، ص124.

[3]- كمال بشر: **علم اللغة العام، القسم الثاني للأصوات**، دار المعارف،مصر، ط2، 1982،ص201.

[4]- محمد هادي الطرابلسي:**خصائص الأسلوب في الشوقيات**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1996،ص59.

بكثافة شديدة في مقطع من قصيدته أو في القصيدة كلها[1] ، «إنّ توظيف الأصوات في الشّعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقّي الخارجيّ، وإنما يسهم بالتّداخل في التشكيل الدّلاليّ».[2]

إنّ إنتاج الصوت في النّص الأدبي عمل لا يمكن تناسيه، فاللغة في مقامها الأول ما هي إلاّ أصوات – على حد تعبير ابن جني– [3]هذه الأصوات تحمل دلالات معنويّة عبر مسارات تركيبية أو مفردة نحو المتلقي مستهلك النّصّ،« إنّ اللغة العربية لغة شاعرة في تقسيم حروفها فهي لغة إنسانية ناطقة فيها جهاز النطق الحيّ أحسن استخدام يهدى إليه الافتنان في الإيقاع الموسيقي».[4]

لم تقف العروض عند مجرد تقسيم البيت إلى حركات وسكنات غافلا عن قيمة الصّوت المفرد وإنتاجه للدّلالة. [5]

وفي دراسة التوازي الصوتي يجب التوقف عند الصوت مفردا خاصّة إذا مثّل أيقونة صوتيّة تبسط دلالتها على النّصّ، إذ إنّ « تجميع عدد نص الأصوات المعيّنة بشكل أشّد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو مقطع من قصيدة يقوم بوظيفة كنوع من التّيار الدّلاليّ الباطن – على حد تعبير إيدجار ألان بو– مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أيّ تحليل للنّسيج الصّوتّي، وتماسكه في البنية الشعريّة»[6] ، ومن ثمّ تتجه هذه الدراسة إلى دراسة التكرار الفونيمي بوصفه ممثّلا للتوازي الصّوتّي على مستوى الحرف للكشف عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتيّة ومدته الزمنية وعلاقته بما حوله من الأصوات وما ينتجه من دلالة.

وقد ورد التوازي الصوتي على مستوى الحرف في قول"**إبراهيم ناجي**"( الطويل):

**-وَأَسْلَمَنِي لِلَيْــلِ كَالقَبْــرِ بَــارِدًا يَهُبُ عَلَى وَجْهِي بِهِ نَفْسُ اللَحْدِ**

**-وَأَسْلَمَنِي لِلْكَوْنِ كَالوَحْشِ رَاقِدًا تَمَزِقُنِي أَنْيَابُهُ فِي الدُجَى وَحْدِي**[7]

---

[1]– إبراهيم جابر محمد علي: **الأسلوبية الصوتية"مدخل نظري ودراسة تطبيقية"**، مرجع سابق، ص281.

[2]– صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، مرجع سابق، ص162.

[3]– ابن جني: **الخصائص**، تح/محمد علي النجار، ج1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1999، ص34.

[4]– عباس محمود العقاد: **اللغة الشعرية**، مكتبة غريب، القاهرة،مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص14.

[5]– ينظر: مدحت الجيّار: **موسيقى الشعر العربي**، دار نديم للصحافة والنشر،القاهرة، مصر، ط2، 1994، ص17.

[6]– صلاح فضل: **نظرية النيائية في النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص263.

[7]–ابراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص12.

لعل أهم ما يمكن ملاحظته في هذه الأبيات المتوازية عموديا هو التكثيف الصوتي لحرف (الدال) حيث تكرر خمس مرات؛ ففي البيت الأول تكرر مرتين وفي البيت الثاني تكرر ثلاث مرات« وهو صوت مجهور قوي شديد مقلقل عند القدماء و مستفل منفتح من صفات الضعف يخرج من اللسان انفجاري مجهور عند المحدثين»[1]،وعند نطقه يمتنع الصوت أن يجري فيه لكمال قوة الاعتماد على مخرج الحرف.[2]

وصوت"الدال" مستعذب في الأذن يستلذه السمع وله إيقاع موسيقي معيّن يزداد معه المقام تفخيما،لأنّه يتصف بحركة قوية تشّد إنتباه السامع، يوحي صوت "الدال" في هذا المقطع الشعري على الظلام وألوان السواد(فالقبر) فيه الظلمة وسوادها وكذلك (اللحد) و(الدجى) الذي يعني سواد الليل وكذلك لفظة (وحدتي) التي توحي بالوحدة كالشخص الميت في القبر،فاستطاع "**إبراهيم ناجي**" من خلال صوت "الدال" أن يعبّر عن ذلك الظلام والسواد الذي يجثم على نفسه وروحه.

**وتكرار حرف (الهاء) في قوله (السريع):**

**-كَانَتْ لَنَا كَـأْسٌ وَكَانَتْ قِصَـةُ هَذَا الحُبَـابِ أَعَادَهَـا وَرَوَاهَـا**

**-الآنَ غَشَاهَا الضَبَـابُ وَهَـا أَنَا خَلْفَ الـمَـآسِي وِالدُمُوعِ أَرَاهَـا**

**-غَـالَ الزَمَانُ ضَبَابَهَا وَحَبَاهَـا وَتَبَخَـرَتْ أَحْلاَمُهَـا وَرُؤَاهَـا**

**-لاَ تَبْكِهَا ذَهَبَتْ وَمَاتَ هَوَاهَـا فِي القَلْبِ مُتَسَـعٌ غَـدًا لِسِوَاهَـا**

**-أَحْبَبْتُهَا وَطَوَيْتُ صَفْحَتَهَا وَكَمْ قَرَأَ اللَبِيـبُ صَحِيفَـةً وَطَوَاهَـا**[3]

يمثل هذا المقطع الشعري مثالا حيويا للتوازي الصوتي على مستوى الحرف، حيث مثل صوت"الهاء" ترددا نغميا على أبعاد متساوية في كل بيت، حيث تكرر في البيت الأول ثلاث مرات (03) وكذلك في البيت الثاني، أما في البيت الثالث فتكرر أربع(04) مرات، وفي البيت الرابع تكرر خمس(05) مرات، وفي البيت الخامس تكرر ثلاث مرات، وهو صوت« يخرج من أقصى الحلق،وهو

---

[1]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د،ط)، 2001، ص50.

[2]-ابن الجوزي: **متن الجوزية في التجويد**، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2003، ص28.

[3]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص53.

من أخفى الحروف وأضعفها وقد جمعت من صفات الضعف الهمس والرخاوة والاستفال والانتفاح، أما عند المحدثين فهو صوت حنجري احتكاكي»[1]،وهو يدل في هذا المقطع الشعري على الرغبة في التنفيس والانفراج من ضيق الهجر بالاضافة إلى أن الأصوات المشبعة بالمد أغلبها(غشاها-أراها-ضبابـــها- حياها-أحلامها- رؤاها- تبكها-هواها-سواها-أحببتها-صفحتها- طواها)، فالمد يوحي بالاستطالة وهذه الاستطالة توحي بفترات الاستراحة وجمع النفس، فتقطع النفس من مد إلى آخر هو تقطع على مستوى آخر هو مستوى الأفكار والعواطف، كما يلعب المد دور الوقف مع استطالة صوتها لكي يفهم السامع ما يريد"**إبراهيم ناجي**" إيصاله له، فهو ينفس في هذه الأبيات عن ذلك الضيق الذي يختلج صدره من هجر محبوبته، وهذا ما عبر عنه صوت"الهاء"، الذي عبّر عن الخفاء في كل من الألفاظ (غشاها وطواها) و(ضبابها)، فالضباب يمنع الرؤية الواضحة ويخفي الأشياء الماثلة أمامنا كذلك الغشاء أو الحجاب أو الستار يخفي الأشياء التي يمكن أن تراها العين وكذلك تطوي الشيء معنى أنك تفضي ما فيه.

وبالنسبة للفظتي (أعادها) و(روادها) فتوحيان بالوضوح والاستمرارية عكس الألفاظ الأولى التي دلت على الخفاء، وبالرجوع إلى لفظتي (أحلامها) و(رؤاها) فتوحيان بالوهم والتخيل.

عبّرت هذه الدلالات عن الانطواء الذي يعيشه الشاعر؛ فقد كان يعيش حبيس نفسه، وتظهر من خلالها«(...) شخصية شاعر مجروح يئن دائما ويشكو إفلات سعادته منه بصورة مخزونة»[2] ،تظهر كانعكاس حقيقي للحالة النفسية له.

كما كرر الشاعر حرف(**النون**) في قوله(الكامل):

**-مِنْ ذَلِكَ الطَيْفِ الرَقِيقِ بِجَانِبِي كَفَاهُ فـــي كَفَـــيَ هَاجِعَتَـــــانْ**

**-لَكَأَنَنَـــا وَالأَرْضُ تُطْوَى تَحْتَنَا نَـــجْمَـــانِ فِي الظَلْمَاءِ مُنْفَرِدَانْ**

**-لَكَأَنَنَـــا وَالرِيحُ دُونَ مَسَارِنَا خَطَـــانِ فِي الأَقْدَـــارِ مُنْطَلِقَـــانْ**[3]

لعلّ أهم ما يمكن ملاحظته في هذه المقطوعة الشعرية التكثيف الصوتي لحرف "النون " الذي تكرر خمسة عشر (15) منها ثلاث مرات رويا، وهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور يتميز بقوة

---

[1]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص56.

[2]- ينظر:فلسطين وديع: **ناجي حياته وأجمل أشعاره**، دار ومطابع المستقبل، الاسكندرية، مصر وؤسسة المعارف، بيروت، لبنان،ط1، 2009، ص200.

[3]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص25.

الوضوح السمعي، يوحي بالرقة والجمال والأناقة، كما أنه من أصلح الأصوات للتعبير عن الألم والخشوع، نظرا لخروجه من صميم التجويف الأنفي[1] ،كما يوحي هذا الصوت بالرقة والجمال والعذوبة الممزوجة بالألم والشجن.

يرتسم وجه دلالة صوت النون في بنية النّصّ من خلال كلمات تعبّر عن الرقة الممزوجة بالسجن وتباريح العشق،مثل: "بجانبي"، "هاجعتان"، "تحتنا"،"نجمان"، "منفردان"،"كأننا"، "دون"، "مسارنا"، "خطان"،"منطلقان".

وقد ألقى الطابع الموسيقيّ للنّص على جانب من تشكيله اللّغويّ، فظهر في البيتين الثاني والثالث تواز صوتي منشؤه التوازي النحوّي بشكل عمودي، حيث إنّ كلا البيتين قد ركّب تركيبا نحويا واحدا.

كما يوحي صوت (النون) في هذا المقطع الشعري بالعشق الذي كان بينه وبين محبوبته فالألفاظ (خطان/منطلقان/مسارنا) توحي بالاستمرارية والدوام، وبالنسبة لفظتي (هاجعتان/نجمان) فتوحيان بالظهور والجلاء والبروز من خلال النور الساطع من النجمين، أما لفظة (تحتنا) فتوحي بالخفاء وكل هذه الدلالات تبرر عن ذلك الحس المرهف والتجربة الشعرية العميقة والوجدان الملتهب بالحب.

ونجد تكراره لحرف (**الكاف**) الذي ورد في قوله: (بحر الوافر).

**-فَمَا هُــوَ غَيْــرَ أَنْ أَقْبَلَـــــتْ حَتَى تَبَدَلَ كُلُ أَمْرٍ مُسْتَحِيــلْ**

**-كَأَنَّكَ لــَمْــعُ بَرْقٍ فِي الأَعَالِي يُحــيِّ مُقَــدِمَ الغَيْثِ الهَطُولْ**

**-كَأَنَّكَ وَاحَةٌ فِي القَفْــرِ لاَحَــتْ رَأَتْهَا أَعْيُــنُ الرَكْبِ الكَلِيــلْ**

**-كَأَنَّكَ جَنَــةٌ فِي البَيْــدِ تُنْدَــى بِعَذْبِ المَاءِ وَالظِــلِ الظَلِيــلْ**

**-وَلَوْ أَيَامُكَ العَصْمَــــاءُ جَاءَتْ بِكُــلِ أَغَرٍ مُــدَانٍ حَفِيــلْ**[2]

لعّل أهم ما يمكن ملاحظته في هذا المقطع الشعري التكثيف الصوتيّ لحرف " الكاف" إذ تكرر عشر مرات في الحشو، وهو من الحروف الصامتة، المستفلة، والمرققة الحركات، وهو صوت حنكي انفجاري مهموس[3]وهو كذلك من الأصوات الشديدة، يتأتى من حبس النفّس ثم تسريحه فجأة

---

[1]- حسن عباس، **خصائص الحروف ومعانيها**،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص(158-162).

[2]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص123.

[3]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1998، ص100.

وبقوة[1]،وهو في هذا المقطع جاء محملا بشحنة مكثّفة بكل دلالات الانفجار النفسي، بعد كبت شعوري دام طويلا، كان على أثره هذا التكثيف الصوتيّ وما اكتنفه من تكثيف تصويري في بنيات التشبيه "كأنّك لمع برق في الأعالي"، "كأنّك واحة في القفر لاحت"،"كأنّك جنة في البيد تندى"،وهي كلها صفات شبّه بها الممدوح **"علي إبراهيم"**.

لقد أستطاع" **إبراهيم ناجي**"من خلال هذا الصوت أن يعبر عن حبه وتقديره للممدوح، الأمر الذي جعله يكرّر أداة التشبيه "كأنك" ثلاث مرات في هذا المقطع الشعري، وهو تكثيف يعكس مدى رفعة الممدوح وجلاء شأنه وعلو قدره.

اشترك كذلك صوت "النون" مع "الكاف" في البنية الصوتيّة الدلاليّة في المقطع الشعري؛حيث عبّر عن جمال هذا الممدوح ورقته وعذوبته.

كما نلحظ تكرار حرف (**الراء**) ومن أمثلة ذلك قوله ( الرمل):

**-يَا لَهَا مِنْ صَيْحَةٍ مَا بَعَثَــتْ عِنْدَهُ غَيْــرَ أَلِيمِ الذِكْــرِ**

**-أَرِقَتْ فِي جَنْبِهِ فَاسْتَيْقَضَتْ كَبَقَايَا خِنْجَــرٍ مُنْكَسِــرِ**

**-لَمَــعَ النَهْــرُ وَنَــادَاهُ لَهُ فَمَضَــى مُنْحَدِرًا للنَهْــرِ**

**-نَاضَبَ الزَادُ وَمَــا مِنْ سَفَرٍ دُونَ زَادٍ غَيْرَ هَذَا السَفَرِ**[2]

يمثّل صوت "الراء" أيقونة صوتية في هذا المقطع الشعري؛حيث تكرر ثلاث مرات في الحشو.

وإذا ما نظرنا إلى حرف"الراء" نجد أنه حرف من الحروف الصامتة، والمستفلة، والمرققة الحركات، والراء صوت لثوي مكرر مجهور[3]، والملاحظ أن القافية في هذا المقطع رويها "الراء"وهو يحمل شحنة قوية من الدلالات، دلالة الموت، دلالة اليأس، دلالة الضعف، دلالة الانهيار، دلالة الانكسار، دلالة الخضوع للقدر المحتوم، وتتكون القافية في أغلبها من أسماء (الذكر-منكسر-النهر-السفر)، والأسماء بدلالتها على الثبات تشير إلى الهاجس الذي يؤرق الشاعر.

---

[1]- حسن عباس: **خصائص الحروف العربيةومعانيها**، مرجع سابق، ص163.

[2]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص44.

[3]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص59.

نلحظ في هذا المقطع الشعري الهدوء الإيقاعي الذي لاينفصل عن حركة المعنى، وهذا المقطع الشعري يجسد يأس الشاعر التام من حدوث أي تغيير، فالريح دعته للثورة على هذا الحب المحروم ذلك أنّ محبوبته ما بعثت عنده غير أليم الذكر، ومن هنا فإن هذا الهدوء والسكون يصل إلى أقصى مدى إنه يصل إلى درجة الموت وهذا ما عبّر عنه البيتان الثالث والرابع"فمضى منحدرا إلى النهر" إلى " دون زاد غير هذا السفر"، فالاضطراب والتكرار في صوت "الراء" عكس الحالة النفسية للشاعر.

## 2-2 التوازي الصوتي على مستوى الكلمات:

يقوم أساسا على ظاهرة التكرار النمطي[1] لكلمتين في بنية البيت،وهذا التكرار يقوم باتساق النّص وترابطه« ويخدم وظيفة مهمة للسيّاق الشعريّ، وهي جلب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يودّ الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبّه القارئ إليها»[2] حيث يقوم بأدوار مختلفة في بنيّة النّصّ، إذ يربط أجزاء النّص بعضها ببعض، كما أنّه يعمل على إثارة انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة مكررة ومن ثم يقوم بتنشيط ذاكرة المستمع فضلا عن إنتاجه دلالة موسيقية صوتية تتعالق مع القضية التي تسعى إليها الرسالة الشعرية.

وقد تم رصد أشكال التوازي الصوتي على مستوى الكلمات في شعر" إبراهيم ناجي" على النحو الأتي:

### 2-2-1الترديد:

**أ- تعريفه:**

عرّفه**"ابن رشيق"** بقوله« أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينّها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منة».[3]

---

[1]- ينظر محمد عبد المطلب: **التكرار النمطي في شعر حافظ إبراهيم "دراسة أسلوبية"**، مجلة فصول، مج3، مارس1983، ص47.

[2]- محمد أحمد الطويل: **الأسلوبية والخطاب الشعري، "الشريف الرضي نموذجا"**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة كتابات نقدية، ع158، ص187.

[3]- ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر ونثره**،المرجع السابق، ص333.

**ب- أنواعه:**

ذكر"**ابن أبي الاصبع**"[1] نوعين من التردد:

**-التردد المتعدد:**

وهو أن حرف من حروف المعاني إما مرة أو مرارا، وهو الذي يتغير فيه مفهوم المسمى لمتغير الاسم: إما لتغاير الاتصال، أو تغاير ما تعلق بالاسم، ومثل له بقوله تعالى: « وَمَنْ يَتَوَلَّهُمْ مِنْكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ» [ المائدة:51] وقد يرتدّ حرف الجر في الجملة من الكلام، والبيت من الشعر مرارا عدة في جمل متغايرة المعاني، وربما كان التردد غير حرف الجر، كحرف النداء أو غيره.

**-ترديد التحريك:**

وهو أن تبني البيت من جمل تردّ فيه كلمة من الجملة في الثانية، وكلمة من الثالثة في الرابعة، بحيث تكون كل جملتين في قسم، والجملتان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة، والجمل كلها سواء في المعنى.

ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله(الكامل):

**-وَجَذَبْتُهَا بِذِرَاعِهَا نَمْشِي نَمْشِي وَمَا نَدْرِي لَنَا غَرَضَا**[2]

تشكّلت بنية الترديد في البيت الشعري من خلال ورود الدال"نمشي" في نهاية الشطر الأول وورود الثاني في بداية الشطر الثاني، فلفظة" نمشي" الأولى تعني السير مع المحبوبة في طريق معلوم ووجهة معلومة والثانية تدل على أن هذا السير كان في ظل الغارات والخوف، هو سير في هذه الحياة المليئة بالألم والحزن، سير ليس له وجهة محددة ولا غرض معلوم، هو بالأحرى هروب من هذه الحياة وهو هروب معنوي يمس الذات والروح المشبعة بالألم والخوف والتشاؤم.

فقد اتفق اللفظان في نوع الأصوات مع الاتفاق في صوائتها، الأحرف، ووزنها، وعددها، وترتيبها غير أن الفرق واضح في دلالة اللفظ على المعنى من خلال قرنية السياق، وقد أسهم الترديد في هذا المقطع الشعري على تدعيم حركة الموسيقى الداخلية وتوفير ذلك التماثل الإيقاعي التام بين

---

[1]-ابن أبي الاصبع المصري: **تحرير التحبير**، ج2، تح/حنفي شرف، لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1983، ص253.

[2]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مرجع سابق، ص28.

مقاطع البيت الشعري بالإضافة إلى تحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للجمل الشعرية.

كما ورد الترديد في مثل قوله(الخفيف):

**-اللَيَالِي! يَامَا أَمَرَ اللَيَالِي غَيَبَتْ وَجْهَكَ الجَمِيلَ الحَبِيبَا[1]**

ورد الترديد في هذا المقطع الشعري بين لفظتي(الليالي، الليالي)، فلفظة"الليالي" الأولى جاءت على صيغة التعجب، فهو يتعجب من هذه الليالي وكيف ولّت، وهي ليالي انتظاره للمحبوبة، وشوقه إليها،أما لفظة"الليالي" الثانية فتدل على ليالي القاهرة وكيف خيم الظلام عليها في سنوات الحرب العالمية الثانية، ذلك الظلام الذي خيم على النفوس والقلوب وتجاوب مع قتامها وقسوتها.

ومن جهة أخرى نجد أنّ الكلمتان تتفقان في جميع الحروف وترتيبها وهيئتها، حيث وفرّ ذلك التماثل الإيقاعي التام بين مقاطع البيت الشعري بالإضافة إلى ما تحملانه من دلالة تستشف من السياق، مع تحقيقهما للترابط والتماسك بين الوحدات اللغوية للبيت الشعري.

وقوله (بسيط):

**-عَهْدُ الرَشِيدِ وَعَهْدُ المَــجْدِ فِي زَمَنٍ بِهِ تَوَطَدَ مَلِكُ العَرَبِ سُلْطَانَا[2]**

نلحظ من خلال هذا البيت أنّ "**إبراهيم ناجي**" قد استند إلى الترديد في خلق الإيقاع الداخلي للبيت الشعري والذي وقع بين لفظتي(عَهْدُ، عَهْدُ)،فالأولى جاءت مقترنة بلفظة(الرشيد) التي تدل على شخص بعينه وهو الخليفة العباسي "**هارون الرشيد**" والعهد الذي عاش فيه والذي زال ولن يعود وهو عهد تطورت فيه الأداب بخاصة الشعر،وازدهر فيه أيما ازدهار وحدث فيه من التجديد في الصور والتراكيب والأخيلة ما لم يكن في عهد قبله، أما لفظة (عهد) الثانية فارتبطت بلفظة (المجد)، فهي تدل على زمن المجد، مجد الشعر فالممدوح هنا أعاد مجد القوافي مثلما كان ، وأنه كان شاعرا بحق، أعاد للشعر مجده وسلطانه الذي غاب وأنّ زمن الممدوح كان زمن إعادة إحياء الشعر وبعث ملامح التجديد فيه،وقد عمل الترديد في هذا البيت الشعري على إثراء النّص بالموسيقى من حيث توافق نغمه وانسجام جرسه،كما عمل على تحقيق الاتساق بين الوحدات اللغوية المشكّلة للبيت الشعري.

---

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص141.

ويرد هذا النمط في (الرمل):

**-يَالِلطِلاَءِ الذِي يَكْسُو النَفْوسَ لَكُمْ كَسَا النُفُوسَ مِنَ التَزْيِيفِ أَلْوَانَا[1]**

وقع الترديد في هذا البيت من خلال كلمتي (النفوس، النفوس)، فالأولى جاءت مقترنة بلفظة (يكسو) والثانية مقترنة بلفظة(كسا)، فالفعلين أعطيا لكلمتي (النفوس، النفوس) دلالة أعمق، ففي اللفظة الأولى يرى "**إبراهيم ناجي**" أن النفوس اكتست حلة من الخداع والتزييف والنفاق وعدم الوفاء بالعهود، وأنّ كلّ هذه الصفات ينبذها الشاعر فهو يتطلع إلى الحياة الفضلى وأن هذه الحياة تجعله غريبا في مجتمعه الذي استبدت به الشرور وهذا كله يجعل الإنسان عاجزا عن التصدي لهذا الواقع المرير.

وهذا الإحساس المأساوي بالحياة يظهر بكثرة في شعره الرومانسي، إذا امتزج به امتزاجا لا يمكن الفصل بينهما، إذ نجده يحس بمرارة الواقع وخشونة الحياة وعدم القدرة على التصدي لقسوتها.

خلق"**إبراهيم ناجي**" هذه الصورة لبيان ما في نفسه من ألم وإحساس مأساوي بالحياة، فهو يصور في هذا البيت صورة الإنسان المعذب، فالنفوس امتلأت زيفا وخداعا ونفاقا، مما جلب للإنسان الشقاء والحرمان.

أسهم الترديد في البيت الشعري على خلق إيقاع داخلي وتحقيق اتساق وتماسك الوحدات اللغوية المشكّلة له.

ويرد الترديد في قوله (الرمل):

**-خَفَقَ القَلْبُ لَهُ مُخْتَلِجًا خَفْقَةَ المِصْبَاحِ إِذْ يَنْضَبُ زَيْتُهُ[2]**

تحقق الترديد في هذا البيت الشعري من خلال استخدام الشاعر للفظتي(خفق/خفقة)؛ فالأولى فعل والثانية اسم، فقد اتفق اللفظان في الحروف وعددها وترتيبها، غير أن الفرق بينهما واضح، فاللفظ الأول يدل على عاطفة الحب التي تختلج قلب" **إبراهيم ناجي**" أما اللفظة الثانية فتدل على أنّ قلبه يخفق مثل المصباح الذي فرغ من زيته فالمحبوبة كانت تنير قلبه وتحييه كما ينير المصباح المكان،إلاّ أنّها ذهبت وتركته وحيدا، وقد حقق الترديد في هذا البيت الشعري إيقاعا موسيقيا مشحونا بالألم والحزن مما ضمن الانسجام الصوتيّ بين اللفظين، وقد أدى ذلك إلى إعادة الترديدات نفسها مرة

[1]- المصدر نفسه، ص149.

[2]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"،مصدر سابق ، ص60.

أخرى لتحقيق الانسجام الصوتيّ والدّلاليّ الذي يبعث على التأمل والتفكر في المعنى الذي يريد"**إبراهيم ناجي**" إيصاله للمتلقي، بالاضافة إلى ما حققه من اتساق وترابط بين الوحدات اللغوي المشكّلة للبيت الشعري.

### 2-2-2رد العجز عن الصدور(تصدير) [1]:

يصدّر البيت في هذا النمط من التوازي بكلمة، ويختتم بنفس الكلمة أو بإحدى مشتقاتها[2] ،«ولعل تصدير العبارة وختامها بنفس اللّفظة- أي كونها محاصرة ومحكمة بين الطّرفين- يعمل على تقييد الدّلالة والدفع به بشكل تقرير لا يقبل نقاشا أو جدالا»[3] أي أنّ رد العجز عن الصدور(التصدير) يؤدي «وظيفة نتيجة تردد اللفظ، ما يحيل البيت إلى دائرة مغلقة فيدل الكلام بعضه على بعض، وهو ما يمنح الملتقي قدرة استخراج القوافي»[4] داخل المقطع الشعري،وأما المهمة الدّلاليّة فتتجلى فيما يمنحه هذا النوع من التكرار «من أبهة وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة»[5] واتساقا داخل النّص الشعري.

وقد ورد هذا النمط من التوازي في شعر "**إبراهيم ناجي**" على عدة صور هي:

أ-أن تأتي الكلمتان المتوازيتان على طرفي البيت، حيث توافق آخر كلمة في البيت أوّل كلمة منه، وهو ما يسميه "**ابن الإصبع المصري**" تصدير الطرفين[6] وقد تحققت هذه الصورة في ستة مواضع منها:

---

[1]- رد العجز عن الصدور هومن ردّ يردّ ردا عن الشيء: صرفه، أرجعه، وجاء في كتاب "**البديع**" لابن المعتز، وقد عرفه القزويني في في كتابه "**التلخيص**" بقوله:« ومنه رد العجز على الصدر، وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، نحو: سائل اللئيم يرجع ودمعه سائل» ينظر: إنعام فوال عكاوي: **المعجم المفصل في علوم البلاغة(البيان والبديع والمعاني)**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،1996، ص574.

[2]- إبراهيم جابر علي: **الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية** ، المرجع السابق، ص305.

[3]- شكري الطوانسي: **مستويات البناء الشعري "دراسة في بلاغة النّصّ عند محمد إبراهيم أبو سنة"**، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص(13-144).

[4]-محمد عبد المطلب: **البلاغة العربية قراءة أخرى**، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، مصر، ط1، 1997، ص368.

[5]-ابن رشيق: **العمدة**،ج1، تح/عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص3.

[6]- ابن أبي الإصبع المصري: **تحرير التحبير**، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة،مصر، ط1، 1995، ص20.

قوله: (بحر السريع).

**-نَادَاكِ مِنْ أَقْصَى الرُبَى فَأَسْمَعِي لــِمَنْ عَلَى طُولِ اللَيَالِي نَدَاهُ[1]**

يتجلى التصدير في البيت الشعري من خلال تكرار الفعل" نادى" في بداية الشطر الاول والثاني في القافية، حيث اشتركت الكلمتان في عدد الحروف وهيئتها من أجل خلق إيقاع داخلي وخارجي مفعم بالشجن والشوق لمحبوبته، وما اعتماد الشاعر لهذا التكرار إلاّ لتأكيد دلالة اللفظ الأول على الثاني من خلال تكرار كل من الحرفين النون والدال، فحرف النون من الأصوات المجهورة المستفلة يجمع بين الرخاوة والشدّة هذا عند القدماء، أما عند المحدثين فهو صوت لثوي أنفي مجهور[2] وبالنسبة لصوت "الدال" فهو حرف قوي-مجهول- شديد مقلقل من صفات القوة هذا عند القدماء،أما عند المحدثين فهو صوت مستفل منفتح من صفات الضعف يخرج من اللسان انفجاري مجهور[3]، وعليه يتماثل الصوتان في صفة الجهر والاستفال إذ يتميزان بالضعف والوضوح السمعي ما خلق انسجاما صوتيا بينهما.

نلحظ أنّ الحروف المشتركة بين اللفظين دعّمت الإيقاع الداخلي والخارجي مما يعطي بعدا مؤكدا للدلالة الأولى، أي أنّ لفظة (ناداه) جاءت مؤكدة للفظة (ناداك) بواسطة التكرار، فلفظة (ناداك) تعود على قلب الشاعر الذي ينادي محبوبته من بعيد، فيقول لها اسمعي ندائه ولبي دعوته، أما لفظة(ناده) فتعود على الشخص الذي كان قلب ناجي يناديه باستمرار.

فكل ليلة يناديه لعله يلبي ندائه وصرخاته المتكررة.

يعبّر اللفظان المكرران (ناداك) و(ناداه) على الضعف واليأس المسيطران على ذات الشاعر، المملوءة بالحزن والألم وتباريح الشوق.

أسهم اللفظان المكرران في خلق الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت الشعري، وتحقيق الانسجام الصّوتيّ بين اللفظين بالإضافة إلى تحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللّغوية المشكّلة للبيت الشعري.

---

[1]-إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص18.

[2]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، دار المعرفة الجامعية، (د،ط)، نوفمبر، 2001، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص50.

وكذلك قوله(الرمل):

**-وَبَرِيقًا يَظْمَأُ السَارِي لَهُ أَيْنَ فِي عَيْنَيْكِ ذَيَاكَ البَرِيقُ**[1]

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت من خلال تكرار لفظة"البريق" في بداية الشطر الأول والثانية في القافية، حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وهيئتها، وما تكرار الشاعر للفظ إلاّ لتأكيد دلالة اللفظ الأول على الثاني من خلال تكرار كل من الحروف "الباء والراء، الياء والقاف"، فصوت "الباء " هو صوت شفوي انفجاري مجهور[2] فهو هنا يدل على الانبثاق والظهور أما صوت "الراء" فهو صوت مكرر قوي مجهور عند المحدثين وضعيف يتوسط بين الرخاوة والشدّة عند القدماء[3] وبالنسبة لصوت"الياء" فهو صوت حنكي وسط (مائع) حنكي شفوي مجهور[4] فهو يدل على ما في صميم الإنسان أو الأشياء من الخصائص المتأصلة فيها، فالبريق هو الذي تخرجت منه ينابيع الجمال في صميم الإنسان وهو منا يتحدث عن عيناي محبوبته، فمن خلال صوت "الباء" الذي يدل على الانبثاق والظهور ومن خلال صوت "الراء" الذي يدل هنا على الرقة والنضارة والجمال وصوت"الياء" الذي يدل على الخصائص المتأصلة في الشيء تحققت دلالة اللفظ، فلفظة"البريق" تدل على الانبثاق والظهور من عيني محبوبته وهذا البريق يعبر عن الرقة والجمال والنظارة في عينيها وأنه متأصل فيها فليس بريقا مصطنعا بل هو موجود في عينيها مسبقا ما يعبر عن جماله ونظراتها، نلحظ من خلال هذا أن الحروف المكونة للفظ المكرر تماثلت صوتيا مشكّلة إيقاعيا داخليا وخارجيا مفعما بالأمل والجمال، وقد عمل التصدير في هذا البيت الشعري على إثراء الإيقاع الداخلي والخارجي وتحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للبيت الشعري.

ويقول أيضا(الرمل):

**-صَدَئِتْ رُوحُكَ فِي غَيْهَبِهَا وَكَذَا الأَرْوَاحُ يَعْلُوهَا الصَدَا**[5]

---

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**" ،مصدر سابق، ص34.

[2]-شرف الدين: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص49.

[3]- مرجع نفسه، ص50.

[4]- مرجع نفسه، ص56.

[5]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص41.

تجسدّت بنية التصدير في البيت من خلال تكرار الدال"الصدا" في بداية الشطر الأول والقافية فاللفظة الأولى جاءت فعلا والثانية اسما كما نلحظ أن اللفظان اشتركا في عدد الحروف وهيئتها وترتيبها ما خلق تماثلا صوتيا بينها وهي حرفي" الصاد والدال" فحرف "الصاد" هو حرف قوي، لأنّه حرف مستعل مطبق صفيري من صفات القوة وهو من جهة أخرى حرف مهموس رخو من صفات الضعف[1] ، أما حرف "الدال" فهو صوت لثوي انفجاري مجهور[2] وهما بهذا يتماثلان صوتيا من خلال دلالتها على القوة، وهما بهذا قد عكسا دلالة البيت إذ اللفظة الثانية جاءت تأكيد للفظة الأولى فالشاعر هنا يتحدث عن محبوبته والتي شبهها بالمعدن، والمعدن يدل على القوة والصلابة والمتانة والذي يصدأ إذا أثرت عليه الظروف والعوامل الخارجية، إلاّ أنّ هذا الصدى لمس روحها وجسدها، وقد أسهم التصدير في هذا البيتفي خلق الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الاتساق داخل البيت الشعري.

ب-**وفيها تتقدّم الكلمة الأولى خطوة أخرى لتصل إلى تفعيلة العروض وبهذا يحدث أثر صّوتيّ مواز لأثر التصريع في بداية القصيدة**:وقد ورد هذا النمط من التصدير في قوله (الرمل):

**-إِنْ يَكُنْ حُلْمًا تَوَلَى مُسْرِعًا أَجْمَلُ الأَحْلاَمِ مَا وَلَى سَرِيعًا**[3]

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت الشعري من خلال تكرار لفظة(مسرعا) في نهاية الشطر الأول والقافية،حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وترتيبها وهيئتها وعددها ما خلق بينهما تماثلا تركيبيا ودعم الايقاع الداخلي لهما من خلال تكرار نفس الحروف وهي (س،ر،ع)، فاللفظة الاولى (مسرعا) جاءت على صيغة "اسم مفعول" كذلك لفظة (سريعا) جاءت على صيغة اسم فاعل،تأكيدا للفظة الأولى وتعميقا لدلالتها، وبالعودة إلى الحروف المشتركة بينهما، نجد أنّ حرف"السين" هو صوت قوي (الصفير) وضعيف (الهمس والرخاوة والاستفال والانفتاح) عند القدماء، أما بالنسبة للمحدثين فهو صّوت احتكاكي مهوس[4] ، وبالنسبة لصوت"راء" فهو صوت مكرر قوي مجهور عند المحدثين وعند القدماء هو صوت ضعيف يتوسط بين الرخاوة والشدة[5] ،وصوت "العين"هو من

---

[1]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص51.

[2]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص53.

[3]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة** "، مصدر سابق، ص195.

[4]- شرف الدين الراجحي: **في علم عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص51.

[5]- شرف الدين الراجحي: **في علم عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص50.

من الحروف الصامتة المستفلة وهو صوت حلقي احتكاكي مجهور[1] ، وعليه تتماثل الحروف في صفة الجهر والقوة ما يوحي بقوة اللفظين وعمق دلالتهما وانسجامهما الصوتي، فالحروف المشتركة بين اللفظين دعمت الإيقاع الداخلي والخارجي مما يعطي تأكيدا لدلالة اللفظة الثانية على الأولى، فلفظة "مسرعا" الأولى تدل على الحلم، فالحب الذي يكنه لمحبوبته ولى وزال كانقضاء الحلم، والحلم هنا يدل على التخيل والتوهم؛ أي أنّ حبه لمحبوبته كان مجرد أوهام وتخيلات عاشها وانقضت كانقضاء الحلم، إلاّ أنّه يرى أنّ هذا الحلم كان أجمل الأحلام التي عاشها وأنّ أجمل الأحلام ما ذهب وانقضى بسرعة وهذا ما عبرت عنه لفظة "سريعا" الثانية، وقد أسهم التماثل الصوتي بين اللفظين المكررين على رفع درجة الإيقاع الداخلي والخارجي للبيت الشعري مع خلق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة له.

ومما ورد قوله (المتقارب):

**-أَجُرُ غُرْبَتِي أَيُهَا العَائِدُ فَقَدْ مَلَّنِي الدَاءُ وَالعَائِدُ**[2]

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت من خلال تكرار كلمة" عائد" في نهاية الشطر الأول والقافية فالحروف المشتركة بين اللفظين تدعم الإيقاع الداخلي والخارجي مما يعطي بعدا مؤكدا للدلالة الأولى، أي أنّ لفظة(العائد) الأولى تدل على المغترب البعيد عن بلده فهو عائد لوطنه يجر معه المرض والغربة التي أثقلت كاهله، فقد مل من كثرة الألم والسقم فأبى أن يعود لوطنه لربما يجد شفاء بدنه وروحه.

كما نلمحه في قوله (مخلع البسيط):

**-تَعَالَ لاَ تَعْتَذِرْ لِذَنْبٍ بِقَدْرِ حُبِي غَفَرْتُ ذَنْبَكَ**[3]

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت الشعري من خلال ورود الدال "ذنب" في نهاية الشطر الاول وورود الثاني القافية ويبدو أنهما متماثلان شكلا ومضمونا من خلال تماثل الحروف المكونة لهما وهي الذال والنون والباء، فصوت "الذال" هو عند القدماء صوت مجهور من صفات القوة رخو مستفل من

---

[1]- سليان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1998، ص87.

[2]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص206.

[3]- المصدر نفسه، ص70.

صفات الضعف وهو عند المحدثين صوت احتكاكي انفجاري مجهور[1]،أما صوت "النون" فهو من الحروف الصامتة المستفلة المرققة وصوته أسناني لثوي أنفي مجهور يتميز بقوة الوضوح السمعي [2] ويدل في أكثر أحواله على الظهور كيفما كان موقعه في الكلمة[3] أما صوت "الباء" فهو من الحروف المستفلة التي لا يفتح لها الفم في النطق ،وهوعند القدماء صوت شفوي مجهور شديد من حروف القلقلة من صفات القوة ومستفل منفتح من صفات الضعف، وهو عند المحدثين حرف صامت شفوي انفجاري مجهور[4] وعليه تتماثل الأصوات في صفة الجهر وهي كلها تدل على القوة إذ دعمت الإيقاع الداخلي والخارجي مما يؤكد دلالة اللفظ الأول على الثاني، أي أن لفظة (ذنبك) الثانية جاءت مؤكدة للفظة(ذنب) الأولى فلفظة (ذنبك) ارتبطت بضمير المخاطب (الكاف) والذي يعود على المحبوبة إذ يقول لها لقد غفرت ذنبك بقدر ما أحببتك، وأنّه يطلب منها أن تأتي إليه لا تعتذر لذنبها لأنه غفره لها، وقد أ سهم التماثل الصوتي للحروف المكونة للفظين على إثراء الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق والتماسك بين الوحدات اللغوية المشكّلة للبيت الشعري.

وقوله ( المنسرح):

**-إِنْ خَانَنِي اليَوْمُ فِيكَ قُلْتُ غَدًا وَأَيْنَ مِنِي وَمِنْ لُقْيَاكَ غَدٌ[5]**

تتضح بنية التصدير في هذا الشاهد من خلال تكرار لفظة (غد) في نهاية الشطر الأول وفي التقفية ويعمل هذا التصدير على تحقيق جملة نغمية تحقق من خلالها تناغم مجموعة صوتية وتفاعل جرس الألفاظ ليشدّ دلالة البيت من خلال التماثل الصوتي الحاصل بين الصوتين "الغين" و"الدال"،فصوت "الغين" مجهور رخو يدل هنا على الغموض والخفاء والغياب [6] أما صوت "الدال"فهو صوت لثوي انفجاري مجهور[7] يدل على الظلام[8] ، والظلام يدل على الخفاء والغموض

---

[1]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص50.

[2]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية**، مرجع سابق، ص110.

[3]- عبد الحميد حسن: **الألفاظ اللغوية وخصائصها وأنواعها**، قسم البحوث اللغوية، مصر، (د،ط)، 1971، ص42.

[4]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة ورأى علم الحديث**، مرجع سابق،ص49.

[5]- ابراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**، المصدر السابق، ص62.

[6]- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب**، (د،ط)، 1998، ص(126-127).

[7]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص53.

[8]- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، مرجع سابق، ص98.

والغموض والانغلاق ذلك أن انغلاق صوت "الدال" على نفسه جعله في عزلة عمياء عن أي إحساس آخر أو مشاعر انسانية[1]،وبهذا يتماثل الصوتان في الدلالة على الخفاء والغموض والانغلاق والغياب، فـــــ(الغد) غامض خفي لا يدري الإنسان متى يأتي ومتى يغيب، و(الغد) الذي يتحدث عنه "**إبراهيم ناجي**" هو (غد) مجهول لا يدري له مجيئا.

نرى أنّ "**إبراهيم ناجي**" قد قابل بين لفظتي اليوم والغد فاليوم عنده معلوم أما الغد فهو مجهول غائب خفي غامض، وعليه فالحروف المشتركة بين اللفظين المكررين دعمت الإيقاع الداخلي والخارجي مما أعطى تأكيد لدلالة اللفظ الثاني على الأول على نفس المعنى.

أسهم اللفظان المكرران على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت الشعري مع تحقيق الاتساق والترابط.

ج-**تتقارب الكلمتان بحيث تصبحان في عجز البيت، تحتل الأولى بدايته والثانية نهايته، وهكذا يحمّل العجز دلالة صوّتيّة معنوية مسبوكة:**

ومما ورد من هذا النمط في ديوان**"ليالي القاهرة"** قوله(الرمل):

**-رُبَمَا نَحْسِبُهَا هَشَتْ إِذَا عَائِدٌ هَشَ لَهَا أَوْ عَائِدُهُ**[2]

تجسّدت بنية التصدير في هذا البيت من خلال تكرار لفظة (عائد) في بداية الشطر الثاني والقافية،فالحروف المشتركة بين اللفظتين دعمت الإيقاع الداخلي والخارجي من خلال تماثل الأصوات المشكّلة لهما وهي حرف "العين والهمزة والدال"، فحرف "العين" صوت حلقي احتكاكي مجهور[3] أما صوت "الهمزة" فهو صوت مجهور شديد[4] أما صوت "الدال" فهو صوت مجهور شديد[5] ، نلاحظ أن هذه الأصوات تماثلت من حيث مخارجها فهي كلها أصوات مجهورة شديدة.

جاءت اللفظة (عائده) تأكيدا للفظة (عائد)، أي أن لفظة (عائده) تدل على الشخص الراجع مثلما هو اللفظ الأول،يعبّر اللفظان المكرران (العائد) و(عائده) على الاستمرارية والدوام والاستقرار

---

[1]- المرجع نفسه، ص96.

[2]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص204.

[3]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص87.

[4]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص53.

[5]- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، مرجع سابق، ص97.

والثبات، عمل التماثل الصوتي للفظين على إثراء الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق والتماسك داخل البيت الشعري.

وكذلك قوله (الكامل):

**-كَأَنَّ لِلَيْلَةِ سَقَمًا أَوْ هُزَالًا خَيَالٌ جَرَ هَيْكَلَهُ خَيَالاً[1]**

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت الشعري من خلال تكرار اللفظة(خيال) في بداية الشطر الثاني والقافية حيث اشترك اللفظان في نفس الحروف وهي"الخاء والياء واللام"، فصوت "الخاء" هو صوت مهموس رخو يدل على المطاوعة والانتشار والتلاشي[2] أما صوت "الياء" فهو من الحروف الصامتة (نصف حركة) المستفلة والمرققة وهو صوت حنكي وسيط(مائع) مجهور[3]وبالنسبة لحرف"اللام" فهو من الحروف الصامتة المستفلة والمرفقة الحركات وصوته أسناني لثوي مجهور[4] نلاحظ أنّ هذه الحروف تماثلت صوتيا ذلك أنها جمعت بين الأصوات المجهورة والمهموسة من أجل خلق دلالة أعمق للفظة المكررة ذلك أن التكرار يسهم في تحقيق التناغم الموسيقي ولتأكيد المعنى وإبرازه، وقد جاء وقوع الترديد في بداية الشطر الثاني والقافية لتحقيق ذلك التوازن الصوتي والإيقاعي الممتد إذ يمنح القارئ من خلال تباعد الكلمتين عن بعضها البعض فرصة تأمل النغمة الإيقاعية أو ورودها قبل أن يضعف صداها، فيعود مرة أخرى فيجددها وهذا ما لحظناه في هذا البيت الشعري إذ جاءت الكلمة الثانية "خيالا" تأكيدا للكلمة الأولى "خيال"،فكلمة (خيالٌ) تدل على التوهم وفيها نوع من الضبابية وعدم الوضوح وهي تأكيد للحالة النفسية للشاعر، وقدعمل التماثل الصّوتيّ للفظين على تحقيق الموسيقى الداخلية والخارجية والاتساق داخل البيت الشعري.

وقوله(الكامل):

**وَكَذَلِكَ تَمُرُ بِمِثْلِكَ الأَيَامُ مَجْهُولَةٌ وَعَذَابُهَا مَجْهُولٌ[5]**

تجسّدت بنية التصوير في هذا البيت من خلال تكرار الدال"مجهول" في بداية الشطر الثاني وفي القافية، فالحروف المشتركة بين اللفظين دعمت الايقاع الداخلي والخارجي، من خلال تماثل

---

[1]- إبراهيم ناجي:"**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص169.

[2]- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، مرجع سابق، ص174.

[3]-سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربية ( معجميا- صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص121.

[4]- مرجع نفسه، ص102.

[5]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**" ،مصدر نفسه، ص23.

الأصوات المشكّلة لهما وهي "الميم والجيم والهاء واللام" فحرف "الميم" من الحروف المستفلة المرققة الحركات في النطق، وهو صوت شفوي أنفي مجهور[1]، أما صوت "الجيم" هو صوت مركب، فهو صوت لثوي حنكي احتكاكي انفجاري (شديد ورخو معا) [2]وبالنسبة لصوت"الهاء" فهو صوت حنجري احتكاكي مهوس[3] وهو من أخفى الحروف وأضعفها وقد جمعت من صفات الضعف الهمس والرخاوة والاستفال والانفتاح [4] وبالعودة لصوت "اللام" فهو صوت أسناني لثوي مجهور.[5]

نلحظ من خلال هذا أنّ هذه الحروف تماثلت صوتيا من خلال دلالتها الصوتية، وعليه فالحروف المشتركة بين اللفظين دعمت الإيقاع الداخلي والخارجي مما يؤكد دلالة اللفظ الثاني على الأول، فلفظة "مجهول" الثاني جاءت مذكر أما لفظة "مجهول" الأولى جاءت مؤنث (مجهولة)،وهما هنا يدلان على الغموض والخفاء والإلهام وهو يصور لنا انتظار محبوبته الطويل له لكنه لم يأت.

ساهم الترديد في هذا البيت الشعري على خلق الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق والتماسك داخل البيت الشعري.

**د-تتقدم الكلمة الأولى لتحتل وسط الصّدر، بينما تظل الكلمة الثّانية في أول العجز، وهذا يقرب بين الكلمتين المتوازيتين:**

ومن الأمثلة التي توضح ذلك قوله(الرمل):

**-رُبَ لَحْنٍ قَصَ فِي خَاطِرِنَا قِصَةَ الحَادِي الذِي غَنّى سُهَادَهْ[6]**

تشكّلت بنية التصدير في البيت الشعري من خلال تكرار الدال"قص" في وسط الصدر والثاني في أول العجز،حيث اشترك اللفظان المكرران في عدد الحروف وهيئتها وهي حرفي"القاف والصاد"، فصوت "القاف" هو صوت لهوي انفجاري مجهور عند القدماء وعند المحدثين هو صوت مهوس[7]

---

[1]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا- صوتيا- صرفيا- نحويا- كتابيا)**،مرجع سابق، ص108.

[2]- مرجع نفسه، ص40.

[3]- مرجع نفسه، ص114.

[4]- شرف الدين الراجحي:**في علم اللغة عند العرب ولأي علم اللغةالحديث**، مرجع سابق، ص56.

[5]- سليمان فياض:**استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا- كتابيا)**،مرجع نفسه، ص102.

[6]- إبراهيم ناجي: " **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص200.

[7]- سليمان فياض:**استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص96.

أما صوت "الصاد" فهو صوت قوي، لأنه حرف مستعل مطبق صفيري عند القدماء وهو عند المحدثين حرف صامت لثوي احتكاكي مهموس مطبق[1] وبهذا يتماثل الحرفان صوتيا ما خلق انسجاما صوتيا بينهما.

دعّم اللفظان المكرران الإيقاع الداخلي،مما أعطى تأكيدا الدلالة اللفظ الثاني على الأول حيث يدل اللفظ الثاني" قصة" على الاستمرارية والوضوح، أما اللفظ الأول "قص" فيعني حكى وروى أي الاستمرار والتتابع والتسلسل والوضوح، وقد عمل التصدير في هذا البيت الشعري على تحقيق الموسيقى الداخلية والاتساق داخل البيت الشعري.

وقوله (الطويل):

**-أَقُولُ وَقَدْ وَسَدْتُهُ رَاحَتِي كَمَا تَوَسَدَ طِفْلٌ مُتْعَبٌ رَاحَةَ المَهْدِ[2]**

تجسّدت بنية التصدير في هذا البيت الشعري من خلال تكرار اللفظ(توسد) في وسط الصدر والثاني في أول البيت،حيث اشتركا في نفس الحروف وهي"التاء والواو، السين، الدال" فصوت "التاء" صوت مهموس عند المحدثين وانفجاري شديد عند القدماء[3]

أما صوت "الواو" فهو صوت مجهور رخو عليل عند القدماء، أما عند المحدثين فهو صوت ساكن أو نصف حركة من أقصى الحنك شفوي مجهور[4] وبالنسبة لحرف "السين" فهو صوت لثوي احتكاكي احتكاكي مهموس[5] وبالعودة إلى صوت"الدال" فهو صوت لثوي انفجاري مجهور[6] حيث تماثلت تماثلت هذه الحروف صوتيا على عمق الإيقاع الداخلي والخارجي حيث جاءت اللفظة الثانية"توسد" تأكيدا للفظة الأولى "وسدته" إذ ارتبطت اللفظة الأولى بضمير الغائب "هو" بينما اللفظ الثاني ارتبط بلفظة( طفل)، وهذان اللفظان يدلان على التعب والإرهاق.

---

[1]- شرف الدين الراجحي:**في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغةالحديث**، مرجع سابق، ص51.

[2]- إبراهيم ناجي:"**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص10.

[3]-شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغةالحديث**، مرجع سابق، ص49.

[4]-مرجع نفسه ، ص56.

[5]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا- صوتيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص65.

[6]-مرجع نفسه، ص53.

ساهم التصدير في هذا البيت على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الاتساق والتماسك داخل البيت الشعري.

ه-**تتقدم الكلمة الأولى إلى داخل الحشو، بينما تظل الكلمة الثانية في نهاية البيت:(تصدير الحشو).**

ومما ورد نذكر قول (الرمل):

**-مَرَّ يَوْمِي فَارِغًا مِنْكِ وَمِنْ أَمَلِ اللُّقْيَا فَمَا أَتْعَسَ يَوْمي[1]**

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت من خلال تكرار لفظة"يومي" في منتصف البيت والثانية في القافية، حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وهيئتها وترتيبها وهي "الياء ، الواو، الميم" ، فحرف "الياء" هو حرف حنكي وسط (مائع) مجهور[2] أما صوت "الواو" فهو صوت حنكي شفوي مجهور[3] وبالنسبة لصوت "الميم"فهو صوت شفوي أنفي مجهور[4] وعليه تتماثل هذه الأصوات ما حقق انسجاما بينها، وقد عمل التصدير في هذا البيت على تناغم جملة من الأصوات في كلا الطرفين وخلق جوا خاصا وإيقاعا نغميا يجد المتلقى نفسه أسيرا الواقع جرسه عليه فينشدّ إلى الدلالة الكامنة وراءه، إذ نرى أن المسافة الزمنية بين الكلمتين المتوازيتين قد ضاقت شيئا ما مما يجعل الأثر الصوتي للتوازي قريبا نوعا ما من الأذن.

عبّر "**إبراهيم ناجي**" في البيت عن أسفه وحزنه لعدم لقاء حبيبته أن يومه ذهب هباء منثورا.

عمل التصدير في هذا البيت على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الاتساق والتماسك داخل البيت الشعري.

وكذلك قوله(البسيط):

**كُنَا نَعِيشُ مِنَ الدُنْيَا عَلَى عِدَةٍ نَبْنِي مِنَ الأَمَلِ المــَوْعُودِ دُنْيَانَا[5]**

---

[1]-إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص198.

[2]- سليمان فياض:**استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص121.

[3]-شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص56.

[4]- سليمان فياض، **استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص108.

[5]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص140.

تجسّدت بنية التصدير في هذا البيت من خلال تكرار الدال" الدنيا" في الحشو والثاني في التقفية واللفظان المكرران في البيت يسحبان البيت إلى جملة نغمية تحققت من خلال تناغم مجموعة صوتية وتفاعل جرس هذه الألفاظ ليشدّ إليه دلالة البيت، حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وهيئتها وهي "الدال والنون والياء"، فحرف "الدال" هو صوت لثوي انفجاري مجهور[1] أما صوت "النون" فهو صوت لثوي أنفي مجهور[2] ، وبالنسبة لصوت "الياء" فهو صوت حنكي وسيط (مائع مجهور) [3] وعليه تتماثل الحروف في صفة الجهر إذ تتميز بالقوة والوضوح السمعي ما خلق انسجاما صوتيا بينها .

عبّرت الكلمتان المكررتان على الأمل والاستمرارية والتفاعل، ففي هذا البيت يعبّر الشاعر عن الحب الذي جمعه مع محبوبته وكيف كان يبنيان سويا أهراما من الأحلام لغد مشرق بهي وحياة جديدة تملؤها السعادة والهناء، وقد أسهم التصدير في هذا البيت الشعري على خلق إيقاع داخلي مفعم بالقوة والتفاؤل وخارجي مثلته القافية وهذا ما أدى إلى تحقيق الاتساق داخل البيت الشعري.

ويقول"**إبراهيم ناجي**" في ديوانه "**ليالي القاهرة**" (الرمل):.

**-أَحْبَبْتُهَا وَطَوَيْتُ صَفْحَتَهَا وَكَمْ قَرَأَ اللَبِيبُ صَحِيفَةً وَطَوَاهَا[4]**

نلحظ من خلال هذا البيت أن "**إبراهيم ناجي**" استطاع أن يعمق دلالة والحزن والأسى التي يشعر بها بالاعتماد على"تصدير الحشد" والذي تم من خلال تكرار لفظتي (طويت) في الحشو و(طواها) في التقفية،حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وهيئتها وهي "الطاء، الواو، الياء" فحرف "الطاء" من أقوى الحروف فقد جمعت صفات القوة فهي حرف مجهور مستفل مطبق شديد مقلقل وليس فيها من صفات الضعف شيء [5]،أما صوت الواو فهو صوت حنكي شفوي مجهور[6]

---

[1]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص53.

[2]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص55.

[3]- مرجع نفسه ، ص121.

[4]- إبراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص53.

[5]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص62..

[6]- المرجع نفسه، ص56.

وبالنسبة لحرف "الياء" فهو صوت حنكي وسطي (مائع) مجهور[1]وعليه تتماثل الأصوات في صفة الجهر، إذ تتميز بالقوة ما خلق انسجاما صوتيا بينها.

نلحظ أنّ الحروف المشتركة بين اللفظين دعمّت الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت الشعري مما يعطي بعدا مؤكدا لدلالة اللفظ الأول، أي أنّ لفظة (طواها) جاءت مؤكدة للفظة (طويت) التي وقعت في حشو الصدر تمثل عمود الدلالة، إذ أنّ الشاعر طوى صفحة حبه لمحبوبته ونسى حبها، وعدّها صفحة يمكن أن يقرأها اللبيب ثم بعد انتهائها يطويها ولا يعود له ثانية، استطاع "**إبراهيم ناجي**" من خلال تصدير الحشو أن يعبر ما يختلج ذاته المتألمة المقهورة، وقد أسهم الترديد في هذا البيت الشعري على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الاتساق والترابط بين وحدات البيت الشعري.

وكذلك قوله(الكامل):

**-إِنِّي إِلْتَفَتُ إِلَى مَكَانِكِ بَعْدَمَا خَلَيْتِهِ فَبَكَيْتُ سُوءَ مَكَانِي**[2]

نرى في هذا البيت أن"**إبراهيم ناجي**" لجأ إلى تصدير الحشو للتعبير عن مكامن ذاته، والذي تم من خلال تكرار لفظتي (مكانك) و(مكاني)، فالأولى جاءت في صدر البيت والثانية في التقفيه حيث اشتركا في عدد الحروف وهيئتها وهي"الميم والكاف والنون"، فحرف" الميم" صوت شفوي أنفي مجهور[3]،أما صوت "الكاف" فهو صوت حنكي قصي انفجاري مهموس[4] وبالنسبة لصوت"النون" لصوت"النون" فهو صوت لثوي أنفي مجهور[5] ، نلحظ لأن هذه الحروف تماثلت صوتيا من خلال صفة الجهر،إذ تتميز بالضعف ما خلق انسجاما صوتيا بينها، وعلى وفق هذا يكون لهذه الألفاظ صدارة في الدلالة يأتلف منها البيت، وهذه الصدارة تحققت بفعل اهتمام الشاعر بهذه الألفاظ فهي تعبر عن تلك الصورة التي تركتها المحبوبة في ذهن الشاعر عندما تركت المكان الذي كان يلتقيان فيه و لم تعد فبكى وتحسر على ذلك، نستشف من خلال هذا أنّ الحروف المشتركة بين اللفظتين دعمّت الإيقاع الداخلي والخارجي مما يعطي بعدا مؤكدا لدلالة اللفظ الأول، حيث أن اللفظ الثاني"مكاني"

---

[1]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية(معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص122.

[2]- ابراهيم ناجي، "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص56.

[3]-المصدر السابق، ص108.

[4]- المصدر نفسه، ص100.

[5]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص55.

جاء تأكيد للفظة الأولى (مكانك)، وقد أسهم الترديد في هذا البيت على إثراء الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق داخل البيت الشعري.

وقوله(الرمل):

**-أَنْتَ رُوحٌ فِي سَمَائِي لَكَ أَعْلُو فَكَأَنِي مَحْضُ رُوحِ[1]**

نلحظ في هذا البيت الشعري اعتماد على "تصدير الحشو" والذي تمّ من خلال تكرار لفظتي (روح) في الحشو و(روح) في التقفية،حيث دلتا على المحبوبة وللمكانة التي تحظى بها لدى الشاعر،فهما أشبه بروح واحدة في جسدين، وقد أسهم الترديد في هذا البيت الشعري على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الاتساق داخل البيت الشعري.

وقوله (الرمل):

**-لَمَعَ النَهْرُ وَنَادَاهُ لَهُ فَمَضَى مُنْحَدِرًا لِلنَهْرِ[2]**

تشكّلت بنية التصدير في هذا البيت الشعري من خلال تكرار الدال "النهر" في وسط الصدر والثانية في التقفية، حيث اشترك اللفظان في عدد الحروف وهيئتها وهي حرف "النون والهاء والراء" فحرف "النون" صوت لثوي أنفي مجهور[3] أما صوت "الهاء" فهو صوت لثوي احتكاكي مهموس[4] وأما صوت "الراء" فهو صوت مكرر قوي مجهور عند المحدثين وضعيف يتوسط بين الرخاوة والشدة عند القدماء[5] وعليه تتماثل هذه الحروف في صفة الجهر إذ تتميز بالضعف واليأس والإحباط الكامن الكامن في نفس "**إبراهيم ناجي**" فقد استطاع من خلال "**رد العجز عن الصدور**" أن يعمق الدلالة الكامنة في البيت وأن يخلق موسيقى خزينة مليئة بالكآبة والتشاؤم، وقد استعان في تشكيل هذه الدلالة على عبارتي "النهر، للنهر"، فالأولى وردت داخل الحشو، أما الثانية فظلت في نهاية البيت (القافية) وهي توحي ببداية النهاية، فقد بدأت رحلة الانحدار دون زاد والنتيجة في الأخير هي الموت المحتوم والنهر باعتباره رمزا يوحي بالانتحار أو بالسفر الطويل، وهذا الرمز يساعد على تشكيل لحنا

---

[1]- ابراهيم ناجي، "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص35.

[2]- مصدر نفسه، ص44.

[3]- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**،مرجع سابق، ص55.

[4]- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-كتابيا)**، مرجع سابق، ص108.

[5]- شرف الدين الراجحي:**في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، مرجع سابق، ص50.

يشيع جوا من اليأس الذي يتجاوز مرحلة الألم ويتيح فرصة للتأمل واستنتاج العظة ويعود إلى الضرب على وتر القضاء والقدر والحظ، وقد أسهم التماثل الصوتي بين اللفظين على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية للبيت مع تحقيق الاتساق والترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة له».

**ثانيا: التوازي الصرفي:**

**تمهيد:**

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة[1] «وقد حاول فقهاء اللغة استخراج المعاني واستنباطها عن طريق التحري والاستقصاء فوقفوا في كثير منها كالأسماء المشتقة المذكورة في كتب الصرف:اسم فاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، أفعل التفضيل، اسم المكان، اسم الزمان، واسم الآلة وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة وبعض أنواع الجموع»[2] ، مهما يوحي بأهمية زائدة خصّ بها المعنى يقول"**ابن الأثير**":« إعلم أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان، ثم نقل الى وزن آخر أكثر منه، فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثرمما تضمنه أولا... فإن زيد في الألفاظ أو جَبَتْ القسمة زيادة المعاني »[3] وهذا ما وافق لما قرره اللغويون في مصنفاتهم من أن كل زيادة في المبنى تصحبها بالضرورة زيادة في المعنى، والمرجع في ذلك الميزان الصرفي وهو كثير جلي في أشعار العرب قديمها وحديثها، إذ نبّه "**رومان جاكبسون**" إلى « أنّ انتظام الترادفات المعجميّة في النّص الشعري يدخل ضمن بنية التوازي، ويمثّل عنصرا مهما فيه»[4] وهذا النوع من التوازي الذي ذكره "**جاكبسون**" يعمل على تكرار ألفاظ متشابهة،كأن تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات أو في جزء منها، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما، من مثل الصيغ الاشتقاقية، اسم الفاعل–مثلا– أو اسم المفعول... وهذا النوع يعين على تقوية إيقاع الفكرة، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص. [5]

---

[1]– إبراهيم الحمداني: **بنية التوازي في قصيدة فتح عمودية**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، ع13، أيلول، 2013، ص73.

[2]–مجد محمد الباكير البرازي: **فقه اللغة العربية**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1980، ص73.

[3]– ابن أثير: المثل السائر، ج2، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة، مصر،(د،ط)، (د،ت)،ص167.

[4]– رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر/محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1986، ص106.

[5]– فاضل تامر: **مدارات نقدية**، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق،ط1، 1987، ص236.

**1:توازي الأفعال الماضية:**

أشار أغلب المحدثين إلى نظرة القدماء التي تربط بين صيغة الفعل وزنه، فقسموا الأوقات الى ثلاثة أقسام: الماضي والمضارع والمستقبل[1] ، ويعدّ الفعل الماضي من بين أهم الأفعال إذ قدّم على كل من الفعلين المضارع والأمر، لأنّه خال من الزيادة، وهو ما دلّ الحدث فيه على زمن قبل الذي أنت فيه[2] وقد يكون قبل زمن التكلم. [3]

يقوم توازي الأفعال الماضية على توارد هذه الأفعال في مقطع شعري إنا بشكل عمودي أو أفقي لخلق اتساق المقطع الشعري وتماسكه الداخلي وإعطاء دلالة أعمق للتركيب الشعري الذي يتضمنها.

ومما ورد في هذا الصدد قول"**إبراهيم ناجي**" في ديوانه"**ليالي القاهرة**": (بحر الرمل).

**-لَسْـــتُ أَنْسَى أَبَدًا سَاعَـــةً فِي العُمْـــــرِ**

**-تَحْتَ رِيحٍ صَفَقَتْ لارْتِقَـــاصِ المـــَطَـــرِ**

**-نَوَّحَـــتْ لِلذِكْـــرِ وَشَكَّـــــتْ لِلْقَمَـــرِ**

**-وَإِذَا مَـــا طَرَبَـــتْ عَرْبَدَتْ فـــي الشَجَرِ[4]**

نلحظ في هذا المقطع الشعري استعمال الشاعر "**إبراهيم ناجي**" للأفعال الماضية (أنسى-صفق-نوّح-شكّى- طرب-عربد) وهذا من أجل تحقيق الإيقاع الداخلي والترابط داخل المقطع الشعري، وقد جاءت هذه الأفعال على أربعة أوزان هي: فَعَلَ،أَفْعَلَ، وفَعَّلَ وفَعْلَلَ فـــ(فَعَلَ) بفتح الفاء والعين « أنّ فَعَلَ مفتوح العين يقع على معان كثيرة لا تكاد تنحصر توسعا فيه لخفة البناء، واللفظ إذا خفّ

---

[1]- محمود فهمي حجازي: **علم اللغة العربية**، جامعة الكويت، (د،ط)، 1973، ص146.

[2]- بدر الدين محمد بن أحمد تعيبي: **شرح المراح في التصريف**، تر/ وتعليق عبد الستار جواد، مطبعة الرشيد، بغداد، العراق، 1990، ص47.

[3]- حامد عبد القادر: **معاني الماضي والمضارع في القرآن الكريم**، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ع10، 1958، ص65.

[4]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص43.

كثر استعماله، واتسع التصرف فيه» [1] ومن الأمثلة الواردة في المقطع نجد الفعل: (صفق-طرب) وهي تدل على الزمن دون الحدث، لأن (صفق-طرب) تنبئ عن زمن مضى وانتهى، إلاّ أنّ هذه الأفعال متجردة من الزمن لدلالتها على الفرح أو إسنادها له، لذلك فهي تدل على الفرح والسعادة والرقص أما صيغة (أَفْعَلَ) فهي من أوزان الفعل الثلاثي اللازم، فتدل زيادة الهمزة في أول هذه الأفعال على التعدية إلى المفعول، ومثل له بالفعل (أنسى)، وزيد بهذه الصيغة حرف واحد هو الهمزة على بنية الكلمة الأصلية.

وقد تعدّدت هذه الصيغة إلى المفعول به (ساعة) والفعل (أنسى) يدل على الإزالة والمحو والخفاء.

أما صيغة(فَعَّلَ) فهي من صيغ الثلاثي المزيد بتكرار أو تضعيف العين، فصيغة (فَعَّلَ) مضعفة العين، جرّاء عملية الإدغام[2] وجاءت في هذا المقطع الشعري ممثلة بالفعلين (نوّحت-شكّت).

يرى الكثير من الصرفيين أن الصيغة الفعلية (فَعَّلَ) تفيد معنى التكثير والمبالغة غالبا[3] ،كما تحمل معها دلالة التعدية[4] ، إذ الفعل (نوّح) يدل على المبالغة في النواح وكذلك الفعل(شكّى) دلّ على المبالغة في الشكوى، وهذا النواح والشكوى ما هو إلاّ صدى لذلك الصراع الذي يشطر نفسه شطرين إذ يدور بين الشطرين جدل عنيف فهو يحاول الهروب من هذا الصراع.

وبالنسبة لصيغة(فَعْلَلَ) وهي بنية الفعل الرباعي في وضعه الأصلي[5] ومثله الفعل (عربد).

يحاول الشاعر في هذا المقطع الشعري أن يتجرد من نفسه شيئا فشيئا، في أسلوب خاص، هو أسلوب الحوار والأسئلة المثارة في موسيقى شعرية لاهثة، توحي بسرعة الصور في ذهن الشاعر لتشكيل المعادل المناسب للقيم الشعورية وتجسيمه في تعبير فني، يجعل الشاعر يسلو عن الحب ويحاول النسيان وطي صفحة من الإساءة والعذاب.

---

[1]- جلال الدين يوسف العيداني: **دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية القصار**، دار الراية للنشر، عمان،الأردن، ط1، 2010، ص135.

[2]- جلال الدين يوسف العيداني: **دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية القصار**، مرجع سابق، ص248.

[3]- عبد الجبار علوان النايلة: **الصرف الواضح**، دار الكتاب،جامعةالموصل، العراق، (د،ط)، 1988، ص107.

[4]- عباس أبو سعود: **أزاهير الفصحى في دقائق اللغة**، دار المعارف، مصر،(د،ط)، 1980، ص351.

[5]- جلال الدين يوسف العيداني: **دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية القصار**، مرجع سابق، ص265.

نرى أن هذه الأفعال توازت بشكل عمودي وأفقي مشكّلة بنية هذا التوازي:

- أنسى ← على المستوى العمودي ← صدر البيت الأول.
- صفقت ← على المستوى العمودي ← صدر البيت الثاني.
- نوّحت ← على المستوى العمودي ← صدر في البيت الثالث.
- طربت ← على المستوى العمودي ← صدر في البيت الرابع.
- شكّت ← على مستوى العمودي ← عجز البيت الثالث.
- عربدت ← على المستوى العمودي ← عجز في البيت الرابع.

أما على المستوى الأفقي فنجد الأفعال:

- نوّحت ← البيت الثالث.
- شكّت ← البيت الثالث.
- طربت ← البيت الرابع.
- عربدت ← البيت الرابع.

تنوعت هذه الأفعال بين المجردة والمزيدة نحو:

- صفقت ← فعل ثلاثي مجرد.
- طربت ← فعل ثلاثي مجرد.
- عربدت ← فعل ثلاثي مجرد.

أما الأفعال المزيدة فمثلتها الأفعال:

- أنسى ← مزيد بحرف (الهمزة).
- نوّحت ← مضعف العين (إدغام).
- شكّت ← مضعف العين (إدغام).

نجد في هذا المقطع أن الشاعر قد أحترم أبجديات علم الصرف عندما اعتمد على الأفعال الثلاثية أولا،ثم انتقل تصاعديا نحو الأفعال الرباعية، والاختتام كان بفعل رباعي هو محصّلة كل ما سبقه من أفعال.

عمل تواتر الأفعال الماضية على تحقيق الإيقاع والموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق داخل المقطع الشعري.

و يرد مثل هذا النمط من التوازي في مثل قوله: (بحر البسيط).

**-أَقَمْتَ مِنْ عَبْقَرِي الشِعْرِ بُرْهَانَـا وَقَبْلَهَـا كُنْـتَ للأَخْلاَقِ عُنْوَانَـا**

**-بِآيَتَيْـنِ: وَفَـاءً للَتِـي ذَهَبَـتْ وَأَنْتَ مَنْ حَفِظَ الذِكْرَى وَمَنْ صَانَـا**

**-إِنَّ التِي نَضَّرَتْ عَيْشًا نَعِمَتْ بِـهِ وَصَيَّـرَتْ بَيْتَـكَ المَـعْمُـورَ بُسْتَانَا**

**-لَوْ لَحْـظَةً نَحْوَ ذَيَاكَ الضَرِيحُ رَنَتْ عَيْنَـاكَ، تَلَقَ الهَوَى لَمْ يَخْتَلِفْ شَانَـا**

**-وَأَيَـةٌ مِنْ وَفَـاءٍ للأَلَى سَحَبَـتْ عَلَيهِمْ حَادِثَـاتُ الدَهْـرِ نِسْيَانَـا.** [1]

نرى في هذا المقطع الشعري استعمال الشاعر للأفعال الماضية نحو: (أقمت-ذهبت- حفظ- صانا- نضّرت- نعمت- صيّرت-رنت- تلق-سحبت)، حيث جاءت الأفعال(ذهبت-رنت- تلق- سحبت) على وزن (فَعَلَ) أما الأفعال(نضّرت- صيّرت) فجاءت على وزن (فَعَّلَ)، وبالنسبة للأفعال(أقمت –نعمت-حفظ) فجاء الأول على وزن (أَفْعَلْ) والثاني والثالث على وزن (فَعِلَ).

وبإعادة تصنيف هذه الأفعال حسب صيغها الصرفية نجد النتائج التالية:

- ذهبت- رنت- تلق- سحبت ← فَعَلَ
- نضّرت- صيّرت ← فَعَّلَ
- أقمت ← أَفْعَلَ
- نعمت وحفظ ← فَعِلَ

جاءت هذه الأفعال على صيغتين: أفعال مجردة وأفعال مزيدة.

1-**الأفعال المجردة:** جاءت الأفعال المجردة على صيغة الفعل الثلاثي نحو:

- ذهبت ← فعل ثلاثي مجرد
- رنت ← فعل ثلاثي مجرد
- تلق ← فعل ثلاثي مجرد
- سحبت ← فعل ثلاثي مجرد
- نعمت ← فعل ثلاثي مجرد
- حفظ ← فعل ثلاثي مجرد

2-**الأفعال المزيدة:** ومثلها فعل واحد هو:

[1]-ابراهيم ناجي: **"ليالي القاهرة"**، مصدر سابق، ص141.

-أقمت ⟵ فعل ثلاثي مزيد (مزيد بحرف)، وأصله الثلاثي: (قام)، وهو هنا يفيد التعدية إلى المفعول به ( برهانا).

نلحظ من خلال كل هذا أنّ الأفعال السابقة قد توازت بشكل أفقي لتحقق الدلالة العامة للمقطع الشعري والتي تدور حول المدح، إذ الشاعر "**إبراهيم ناجي**" يمدح الشاعر "**عزيز أباظة**" في هل تكريمه، فهو كان (للأخلاق عنوانا) وهو بتعدد صفاته يعد شاعرا عظيما في نظر" **إبراهيم ناجي**".

وقد وردهذا النمط من التوازي في قوله (الكامل):

**أَحْسَسْتُ بِالدَاءِ القَدِيمِ وَعَادَنِي جُــرْحٌ أَبَيْــتُ لِعَهْــدِهِ إِرْجَاعَــا**
**وَمَشَى مَعَ الأَمَلِ الذَهُولِ كَأَنَمَا طَــارَتْ بِلَبِي الحَادِثَاتُ شَعَاعَــــا**
**كَثُرَتْ عَلَيَ مَتَاعِبِي فَمَحَوْنَنِــي وَمَحَوْنَ حَتَــى السَقَمَ وَالأَوْجَاعَا[1]**

نلمح من خلال هذا المقطع الشعري استعمال للأفعال الماضية نحو: (أحسست-أبيت-مشى-طارت- كثرت- محونتي-محون).

جاءت هذه الأفعال على وزنين، فَعَلَ وفَعُلَ نحو:

- أحسست ⟵ وزن فَعَلَ
- أبيت ⟵ وزن فَعَلَ
- مشى ⟵ وزن فَعَلَ
- طارت ⟵ وزن فَعَلَ
- محوني ⟵ وزن فَعَلَ
- محون ⟵ وزن فَعَلَ

أما الفعل:

-كثُرت ⟵ وزن فَعُلَ

كل هذه الأفعال جاءت مجردة لا زيادة فيها:

[1]- إبراهيم ناجي: **ليالي القاهرة**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط3، 1996،ص103.

-أحسست ← فعل ثلاثي مجرد
-أبيت ← فعل ثلاثي مجرد
-مشى ← فعل ثلاثي مجرد
-طارت ← فعل ثلاثي مجرد
-كثرت ← فعل ثلاثي مجرد
-محونني ← فعل ثلاثي مجرد
- محون ← فعل ثلاثي مجرد

توازت هذه الافعال بشكلها العمودي والأفقي:

-أحسست ← مستوى عمودي (الشطر الأول من البيت الأول).
-مشى ← مستوى عمودي (الشطر الأول من البيت الثاني).
-كثرت ← مستوى عمودي (الشطر الأول من البيت الثالث).
- أبيت ← مستوى عمودي (الشطر الثاني من البيت الأول).
-طارت ← مستوى عمودي (الشطر الثاني من البيت الثاني).
-محون ← مستوى عمودي (الشطر الثاني من البيت الثالث).

وعلى المستوى الأفقي نجد:

البيت الثاني:
-مشى ← مستوى أفقي
-طارت ← مستوى أفقي

البيت الأول:
-أحسست ← مستوى أفقي
-أبيت ← مستوى أفقي

البيت الثالث:
-كثرت ← مستوى أفقي
-محون ← مستوى أفقي

عملت الأفعال الماضية تسريع الحركة الإيقاعية وتفعيل الموسيقى الداخلية مما عمل على تحقيق الترابط داخل المقطع الشعري.

كما نلمحه في قوله(الرمل):

**-يَا لَهَا مِنْ صَيْحَـةٍ مَا بَعَثَـتْ عِنْـدَهُ غَيْرَ أَلِيـمِ الذِكْـرِ**

**-أَرَقَتْ فِي جَنْبِهِ فَاسْتَيْقَظَـتْ كَبَقَايَـا خِنْجَـرٍ مُنْكَسِـرِ**

**-لَمَـعَ النَهْـرُ وَنَـادَاهُ لَـهُ فَمَضَـى مُنْحَـدِرًا للنَهْـرِ**

**-نَاضِبَ الزَادِ وَمَا مَنْ سَفَـرٍ دُونَ زَادٍ غَيْرَ هَذَا السَفَـرِ** [1]

وردت في هذا المقطع الشعري الأفعال الماضية نحو: (بعثت-أرقت-أستيقضت-لمع-ناداه).

وقد جاءت هذه الأفعال ثلاثية مجردة ما خلق تماثل بينها:

- -بعثت ← فعل ثلاثي مجرد.
- -أرقت ← فعل ثلاثي مجرد
- -استيقظ ← فعل ثلاثي مجرد.
- -ناداه ← فعل ثلاثي مجرد.

بنيت هذه الأفعال على وزن (فعل) بفتح الفاء وفتح العين:

- -بعثت ← على وزن (فعل).
- -أرقت ← على وزن (فعل).
- -ناداه ← على وزن (فعل).

أما الفعل (استيقظ) فقد بني على وزن (اِسْتَفْعَلَ)، وزيد بهذا الصيغة ثلاث أحرف (سوابق) على بنية الكلمة الأصلية(الهمزة والسين والتاء) لتكسبه دلالات إضافية لم تكن موجودة في الفعل قبل دخوله عليه فعبرت الصيغة (اِسْتَفْعَلَ) على معنى التحول والصيرورة ، ودلت في هذا المقام على معنى

[1] - إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص44.

الإنسان قد صار مستيقضا بعدما كان نائما وهي بمعنى، التنقل من حال إلى حال فالفعل استيقظ دل على تحول الإنسان من حالة النسيان والنوم إلى حالة الاستقاظ.

دلّت الأفعال الماضية على الثبات والسكون، أي ثبوت حالة الألم واليأس التي يشعر بها الشاعر ففي هذا المقطع نلحظ ذلك التمزق النفسي وصراع الذات بين الإقدام والإحجام فهل يستجاب للكرامة المجروحة فينتهي الحب؟ أم يستجاب لدوافع النفس المنجذبة فيستمر الحب؟ تلك هي بؤرة الصراع والتقلب على حدين قاطعين كلاهما المستحيل ويبدوا أن الشاعر لا يزال صامدا فذلك هو الاختيار الممكن الوحيد من قبله، إلاّ أنّ الصراع قد أنتج تغييرا عجيبا في المذاق الشعري وفي المعاني حيث نستمع إلى لغة رثائية محضة، لكأن الشاعر قد أدرك- هو في عمق الصراع- أن المأساة التي استشعرها منذ البداية قد أصبحت الآن محدقة به فبدأ يعزف لحنا جنائزيا يرثي به الحب ويرثي نفسه.

يُجهزُ في البداية لموقف متوتر يبلغ حدا عاليا في البيت الثاني بصورة حية لأنها موحية إيحاءا شديدا بالبتر المستحضر من صورة بقايا الخنجر المنكسر، ثم يهوي بشدة ابتداء من البيت الثالث مشيرا بوضوح إلى طريق النهاية المؤكدة، التي تظهر بقوة في البيتين الأخيرين لقد بدأت رحلة الانحدار "بدأت دون زاد" والنتيجة معروفة هي الموت المؤكد والنهر—باعتباره رمزا- يوحي بالانتحار أو بالسفر الطويل، وهي تجسيد ليأس الشاعر التام من حدوث أي تغيير.

ساهم توازي الأفعال على إثراء الموسيقى الداخلية والخارجية وتحقيق الترابط بين الوحدات اللغوية المشكّلة للمقطع الشعري.

**2- توازي الأفعال المضارعة:**

يقوم التوازي في هذه الصيغة على الفعل المضارع على حدث في زمن حالي أو مستقبلي، ومن خصائصه أن يكون في أوله أخذ حروف المضارعة التي مجموعها (أنيت) [1] ، ومما ورد من توازي الأفعال المضارعة في ديوان **"ليالي القاهرة"** لـــــ**"إبراهيم ناجي"** قوله (الطويل):

**-أَجَلْ إنّ ذَا يَوْمٌ لِمَنْ يَفْتَدِي مِصْرَا فَمِصْرُ هِيَ المِحْرَابُ وَالجَنَةُ الكُبْــرَى**
**-حَلَفْنَا نُوَلِي وَجْهَنَــا شَطْرَ حُبِهَا وَنَنْفَدُ فِيــهِ الصَبْرَ وَالجُهْدَ وَالعُمــرَا**
**-نَبُثُ بِهَا رُوحَ الحَيَــاةِ قَوِيَــــةً وَنَقْتُلُ فِيهَــا الضَنْكَ وَالذُلَ وَالفَقْــرَا**
**-نُحَطِمُ أَغْلاَلاَ وَنَمْحُو حَوَائِــلاَ وَنَخْلُقُ فِيهَا الفِكْرَ وَالعَمَــلَ الحُــرَا[2]**

---

[1]- وهي بيك: **مرآة الظرف في فن الصرف**، المطبعة الباهرة ببولاق، مصر، القاهرة، ط1، 1886، ص(24-25).

[2]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص164.

نلمح في هذا المقطع الشعري استخدام الشاعر للأفعال المضارعة نحو:نولي- يفتدي- ننفدُ- نبثُ- نقتلُ- نحطمُ-نمحُو-نخلقُ) حيث تم رفع حركية هذا النّص الشعري من خلال التواتر المكثف لزمن الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرارية،مما أسهم في تفعيل حركية الأحداث وديناميكيتها، كما أن تواترها شكّل هندسة صّوتيّة متميّزة.

جاءت هذه الأفعال على المستوى العمودي والأفقي، وبالنسبة للمستوى العمودي نجد الأفعال:

- نولي ← الشطر الأول من البيت الثاني.
- نبث ← الشطر الأول من البيت الثالث.
- نحطم ← الشطر الأول من البيت الرابع.
- يفتدي ← الشطر الأول من البيت الأول.
- ننفذ ← الشطر الثاني من البيت الثاني.
- نقتل ← الشطر الثاني من البيت الثالث.
- نخلق ← الشطر الثاني من البيت الرابع.

كما نلحظ أنّ هذه الأفعال تقوم على أساس المقابلة، فالفعل (نحطم) يقابل الفعل (نقتل)،والفعل (نمحو) يقابل الفعل (نخلق)، والفعل (ننفذ) يقابل الفعل (نبث) ما خلق دلالة بين هذه الافعال:

- نحطّم ← التغيير وكسر القيود العجز والكسل.
- نقتل ← القضاء على الذل والفقر والشدة.
- نمحو ← نزيل المعيقات.
- نخلق ← إبداع وإتيان الفكر والعمل.
- ننفد ← نسرب فيها الصبر ونبذل الجهد ونفني العمر فيها.
- نبث ← نرسل بها روح الحياة قوية صلبة.

كما نجد مقابلة بين الجمل:

-(نحطّم أغلالا ونمحو حوائلا) تقابل ( نقل فيها الضنك والذل والفقرا).

-(نبث بها روح الحياة قوية) تقابل (ننفد فيها الصبر والجهد والعمرا).

-(نحطم أغلالا ونمحو حوائلا) تقابل (نخلق فيها الفكر والعمل الحرا).

في هذا المقطع نلح تلك العاطفة القوية اتجاه بلده مصر، فهي جنة كبرى فيها من الخيرات مالا يعد ولا يحصى، وهو يعبر عن حبه لها وحب شعبها، فهم يبذلون الجهد ويفنون أعمارهم في سبيلها

من أجل تحطيم القيود ومحو المعيقات التي تعترض طريقها، كما يقتلون الذل والفقر ويقظون عليها بالعمل الجاد.

وتواتر هذه الأفعال المضارعة كلّها يثبت حب الشاعر لبلده، وهو حب مستمر ودائم.

ساهمت الأفعال المضارعة على تحقيق الاتساق والترابط بين وحدات البيت الشعري.

ومما ورد كذلك قوله (الخفيف):

**كَمْ أُنَادِيكِ فِي التَنَائِي فَتَرْتَدُّ بِلاَ مَغْنَمٍ لِيَ الأَصْدَاءُ !**

**وَأُنَادِيكِ فِي دِمَائِي فَتَنْسَابُ عَلَى حَسْرَةٍ لَدَيَّ الدِمَاءُ**

**وَأُنَادِيكِ فِي التَدَانِي وَمَا أَطْمَعُ إِلَّا أَنْ يُسْتَجَابَ النِدَاءُ**

**بِاسْمِكِ العَذبُ أَنَّهُ أَجْمَلُ الأَسْـ ـمَاءِ مَهْمَا تَعدَدَتْ أَسْمَاءُ**

**لَفْظَةٌ لاَ تَبِينُ تَنْطِقُ الأَقْدَارُ عَنْ قَوْسِهَا وَيَرْمِي القَضَاءُ**[1]

يتبين من خلال هذا المقطع اعتماد الشاعر على الأفعال المضارعة نحو: (أناديك-ترتد-تنساب-أطمع-يستجاب-تعددت-تبين-تنطق) وقد توازت هذه الأفعال بشكل عمودي وأفقي، فعلى المستوى العمودي وقد نجد الأفعال:

- أناديك ← الشطر الأول من الأبيات الأول والثاني والثالث.
- يستجاب ← الشطر الثاني من البيت الثالث.
- تعددت ← الشطر الثاني من البيت الرابع.
- يرمي ← الشطر الثاني من البيت الخامس.

وعلى المستوى الأفقي نجد الأفعال:

- أناديك + تنساب ← البيت الثاني.
- أناديك+ أطمع ← البيت الثالث.
- تبين+ تنطلق+ يرمي ← البيت الخامس.

نرى أنّ الفعل المضارع يدل على وقوع حدث أو الاتصاف بصفة في الزمن الحاضر أو المستقبل والأفعال المضارعة في هذه المقطوعة دلت على وقوع حدث في الزمن الحاضر، ومن جهة أخرى يتردد في المقطوعة صيغ متشابهة حرفيا، وهي الفعل (أناديك)، وكلمتي(الدماء والأسماء)، فالفعل

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص86.

(أناديك) تكرر ثلاث مرات وكلمتي (الدماء والأسماء) تكررت مرتين، والمقطوعة الشعرية تتكوّن من خمسة أسطر أي أنّ الشاعر قد كرر الفعل(أناديك) في أغلب الأسطر الشعرية، هادفا أن تقر دلالة الكلمة في أذهاننا، وكشف هذا التكرار الحالة النفسية للشاعر وهو يخاطب محبوبته فكلما نداها يرتد صوته ويرجع إليه دون أن تسمعه تنساب الحسرة لديه ويرجو أن يستجاب نداءه وتسمعه المحبوبة، ينادي محبوبته بإسمها لعلها تسمعه وهو من أجمل الأسماء مهما تعددت، فيأبى القدر أن تسمعه وأن تستجيب لنداءه، وقد عمل التواتر الحاصل بين الأفعال المضارعة على خلق الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق والترابط.

ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله (الرمل):

**-أَيُّ سِرٍ فِيكِ إِنِي لَسْــتُ أَدْرِي كُلُ مَا فِيكِ مِنَ الأَسْرَارِ يُغْــرِي**
**-خَطَــرٌ يَنْسَابُ مِنْ مِفْتَرِ ثَغــرٍ فِتْنَةٌ تَعْصِــفُ مِــنْ لَفْتَــةِ نَحْرٍ**
**-قَدَرٌ يَنْسُجُ مِنْ خُصْلَــةِ شَعْــرٍ زَوْرَقٌ يَسْبَحُ فِــي مَوْجَــةِ عِطْرٍ**
**-فِي عُبَابٍ غَامِضِ التِيَارِ يَجْرِي وَاصِلاً مَا بَيْنَ عَيْنَيْكِ وَعُمْــرِي[1]**

يتضح من خلال هذا المقطع الشعري تماثل الأفعال المضارعة نحو: (أدري-يغري-ينساب-تعصف-ينسج-يسبح-يجري).

توازت هذه الأفعال بشكل عمودي وأفقي، فمن الأفعال المتوازية عموديا نجد:

-أدري ⟵ الشطر الأول من البيت الأول.
-ينساب ⟵ الشطر الأول من البيت الثاني.
-ينسج ⟵ الشطر الأول من البيت الثالث.
-يجري ⟵ الشطر الأول من البيت الرابع.

أما بالنسبة للمستوى الأفقي فنجد الأفعال:

-ينساب+ تعصف ⟵ البيت الثاني.
-ينسج+ يسبح ⟵ البيت الثالث.
-أدري+ يعزي ⟵ البيت الأول.

قامت هذه الأفعال على فعل ثلاثي أضيفت إليه حرف من الحروف المضارعة(الألف-الياء)، نحو:

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص199.

-أدري ← زيادة حرف المضارعة (الألف).

-ينساب ← زيادة حرف المضارعة (الياء).

-ينسج ← زيادة حرف المضارعة (الياء).

-يغري ← زيادة حرف المضارعة (الياء).

-يجري ← زيادة حرف المضارعة (الياء).

أما الأوزان التي بنيت عليها هذه الأفعال هي: يَفْعَلُ ويَفْعُلَ، فالصيغة (يَفْعَلُ) بسكون الفاء وفتح العين، ونمثل له بالفعل (يسبح) والذي ارتبط بلفظة (زورق)، وهي هنا تدل على الزمن الحاضر،« فعند النظر إلى الصيغة (يَفْعَلُ) بمعزل عن كل شيء، لاينظر إليها في اللغة العربية إلاّ أنّها شكل يعبّر عن وقوع الحدث في الزمن الحاضر، من غير نظر إلاّ أنّها تنطوي على أزمنة أخرى»[1] وهي الدلالة الأصلية للفعل المضارع، إلاّ أنّ سياق البيت أعطى له دلالة زمنية في الحاضر وارتبط هذا الفعل بلفظة (زورق) والزورق يدل على الأمان والخلاص والنجاة، وكذلك الفعل(ينساب) والذي ارتبط بلفظة (خطر)، والفعل (يجري) بلفظة (التيار) وهي كلها أفعال مضارعة تدل على جمال محبوبته فهو يصور جمالها بصور شعرية رائعة.

أما صيغة(يَفْعُلُ) فمثلها الفعل (ينسج) بسكون الفاء وضم العين،« والوزن يَفْعُلُ هو نتيجة الباب الأول والخامس، من مثل (فَعَلَ يَفْعَلُ) و(فعُلَ يُفْعَلُ)» [2] والدلالة المعجمية للفعل هي بمعنى نسج الثوب:حاكه، وهو تعبير مجازي عن النسج وليس التعبير الحقيقي وهو مرتبط بلفظة(قدر) فالقدر هنا لا ينسج من شعر محبوبته، إنها الدلالة هنا معنوية تعبر عن جمال شعر محبوبته، وقد أسهم التواتر الحاصل بين الأفعال المضارعة على إثراء الموسيقى الداخلية وتفصل الإيقاع الصوتي مع تحقيق الاتساق والتماسك داخل المقطع الشعري.

ويرد مثل هذا النمط في قوله (الوافر):

**-أَمِيرُ الفَضْلِ فَضْلُكَ بَيْتُ شِعْرٍ عُلاَكَ نَسْجُنُ مَعْنَاهُ الرَفِيعَا**

**-إِذَا كَانَ الضِيَــاءُ نَسِيــجُ فَنٍ سَنَاه يَمْلأُ الكَوْنَ الوَسِيعَا**

**-فَحَوْلُكَ حَيْثُمَا تَمْشِي وَتَسْعَى قَصِيدٌ عَامرٌ غَمَــرَ الرُبُوعَا**

---

[1]- مالك يوسف المطلبي: **الزمن واللغة**، الهيآة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1، 1986، ص282.

[2]- عبد الصبور شاهين: **المنهج الصوتي للبنية العربية**، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1977، ص(65-66).

**-تَكَلَمْ حَيْثُمَـا تَمْضِـي مُبِينًـا مَـا عَـرَفَ البَيَانَ وَالبَدِيعَا**

**-حَبَبْتُ سَنَـاكَ أَتْبَعُـهُ بِشِعْرِي وَفَخْرًا أَنْ أَكُونَ لَهُ تَبِيعَـا[1]**

يتبين من خلال هذا المقطع الشعري تواتر الأفعال المضارعة نحو: (نسجن- يملأ- تمشي- تسعى- تمضي-أتبعه- أن أكون)، فالأفعال (تمشي- تسعى- تمضي) مبنية على الترادف، وبالنسبة للفعل (يملأ) فجاء علو وزن (يَفْعَلُ) وحصل بزيادة الحرف المضارعة(الياء)، وهذا الوزن نتيجة للباب الثالث والرابع أبواب الثلاثي المجرد(فَعَلَ يَفْعَلُ)، (فَعِلَ يَفْعَلُ) [2] ،« فالدلالة الزمنية لصيغة (يَفْعَلُ) لا تدّل على زمن معيّن، وإن تعيين الزمن يتوقف على قرينة معنوية، سياق الكلام، وهو الأهم في تحديد الدلالة الزمنية، أو على قرينة لفظية: أداة أو كلمة تعيّن المراد»[3] ، وهي في هذه المقطوعة تدل على معنى الدلالة الزمنية الحاضرة ففن الممدوح يملأ نوره الكون كله على اتساعه وشساعته، فهو قصيدة شعر عامرة بالنور والضياء غمرت الكون كله فهاي من جمال البديع والبيان.

ويختم "**إبراهيم ناجي**" هذه المقطوعة باعتراف حيث يقول أنه: أحب نور هذا الشاعر وأنه سيتبعه ويمشي على خطاه، ففخر له أن يكون من أتباع وأنصار هذا الشاعر.

نلحظ أن الأفعال المضارعة في هذه المقطوعة استندت إلى مجموعة من الضمائر نحو(نحن-هو-أنت-أنا) نحو:

-نسجن ← ضمير المتكلم (نحن).

-يملأ ← ضمير الغائب(هو).

-تمشي-تسعى-تمضي ← ضمير المخاطب (أنت).

- أتبعه-أكون ← ضمير المتكلم (أنا).

---

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص156.

[2]- جلال الدين السيوطي: **همع الهوامع**، تح/وشرح عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980، ص30.

[3]- طالب محمد إسماعيل الزوبعي: **الدلالة الزمنية للأفعال في القرآن الكريم**، مطبعة التعليم العالي، بغداد، العراق، 1988،ص100.

وبإعادة ترتيب الأفعال نحصل على التدرج الزمني التالي:

-أتبعه-أكون ← نسجن.
-تمشي -تسعى ← تمضي.
-يملأ.

**3- الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة:**

نرى أن الشاعر"**إبراهيم ناجي**" استطاع أن يوازي جوانب بين الأفعال الماضية والمضارعة في مقطع شعري واحد نحو قوله (الكامل):

**-عَثَرْتُ بِهَـا فَرَفَعْتُهَـا بِيَدِي جِسْمًا يَكَادُ يَشِفُ فِي الظُلْمِ**

**-وَيَرُفُ مِثْلَ الزَهْرِ وَهُوَ نَدِيُ وَيَخِفُ مِثْلَ عَرَائِسِ الحُلْـمِ[1]**

نلحظ في هذا المقطع الشعري تواز الأفعال الماضية والمضافة والتي شكّلت توازيا صرفيا قائما على الأفعال، نحو: (عثرت-فرفعتها-يكاد-يشف-يرف-يخف).

-عثرت ← فعل ماضي.
-رفعت ← فعل ماضي.
-يكادُ ← فعل مضارع.
-يشفُ ← فعل مضارع.
-يرفُ ← فعل مضارع.
-يخفُ ← فعل مضارع.

نرى أن الأفعال الماضية جاءت أفعال ثلاثية مجردة لا زيادة فيها:

-عثرت ← فعل ثلاثي مجرد.
-رفعت ← فعل ثلاثي مجرد.

تقوم هذه الأفعال الماضية على وزن واحد هو (فَعَلَ) بفتح الفاء وفتح العين، أما الأفعال المضارعة فهي فعل ثلاثي حصل بزيادة الحرف المضارعة(الياء) نحو:

[1]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص29.

-يرفُ ← زيادة حرف المضارعة (الياء).
-يشفُ ← زيادة حرف المضارعة (الياء).
-يخفُ ← زيادة حرف المضارعة (الياء).

وقد أسهمت هذه الأفعال في بلورت دلالة المقطع الشعري الذي يعبر عن تلك الصورة التي يريد الشاعر أن يمثلها بألفاظ مألوفة وهي صورة لقائه للمحبوبته وهي تنم عن ذلك الحب وذلك الاشتياق لها، فجسمه صار يرف من كثرة خفته مثل عرائس الحلم، فهذه الخفة جاءت من ذلك الحب الذي جعله طائرا يرفرف من السعادة.

عمل الجمع بين الأفعال الماضية على تحقيق الديمومة والاستمرارية وعدم الجماد داخل البيت الشعري مع تحقيق الاتساق والترابط.

ويرد كذلك توازي صرفي مبني على المزاوجة بين الأفعال الماضية والمضارعة قوله (الكامل):

**-هَتَفْتُ وَقَدْ بَدَتْ مِصْرُ لِعَيْنِي رِفَاقِـي! تِلْـكَ مِصْـرُ يَا رِفَاقِـي**
**-أَتَدْفَعُنِي وَقَدْ هَاضَتْ جَنَاحِي وَتَجْذِبُنِـي وَقَـدْ شَـدَّتْ وِثَاقِي؟**
**-خَرَجْتُ مِنَ الدِيَارِ أَجُرُ هَمِي وَعُـدْتُ إِلَى الدِيَـارِ أَجُرُ سَاقِي[1]**

نستشف من هذا المقطع الشعري توازي للأفعال الماضية بالإضافة إلى الأفعال المضارعة نحو:( هتفت-بدت- أتدفعني- هاضت- تجذبني- شدّت-خرجت-أجر-عدت).

بنيت الأفعال الماضية على صيغة (فَعَلَ وفَعَّلَ) نحو:

-هتفت ← على وزن (فَعَلَ).
-خرجت ← على وزن (فَعَلَ).
-شدّت ← على وزن (فَعَّلَ).

نرى أن صيغة « فَعَلَ مفتوح العين يقع على معان كثيرة لا تكاد تنحصر توسعا فيه لحظة البناء واللفّظ إذا خف كثر استعماله، واتسع التصرف فيه»[2] ، وارتبطت هذه الأفعال بضمير المخاطب (أنتِ) و(أنا)

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، دار الشروق، القاهرة،مصر،ط3، 1996، ص66.

[2]- موفق الدين بن يعيش النحوي: **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص157.

-هتفت ⟵ هتف+ تاء التأنيث.

-خرجت⟵ خرج+ تاء التأنيث.

-شدّت ⟵ شدّ+ تاء التأنيث.

-عدت ⟵ عاد + تاء المخاطب.

أما صيغة (فَعَّلَ) فهي من صيغ الثلاثي المزيد بتكرار أو بتضعيف العين.

يرى الكثير من الصرفيون أن الصيغة الفعلية(فَعَّلَ) تفيد معنى التكثير والمبالغة غالبا[1] ، وهي في هذا السياق تدل على المبالغة في الشدّ فمحبوبته تبالغ في شدّ وثاق الشاعر.

وبالنسبة للأفعال الماضية المتبقية فجاءت على صيغة (فَعَلَ)+ الحرف(قد) في كل من:

-قد بدت ⟵ قد+ فعل ماضي.

-قد هاضت⟵ قد+ فعل ماضي.

ومن جهة أخرى نرى أن الأفعال المضارعة تمثلت في:

-أتدفعني ⟵ تدفع+ ألف الاستفهام.

- تجذبني ⟵ تجذب+ نون ضمير متصل.

-أجر ⟵ فعل مضارع لازم.

نستنتج أن الأفعال المضارعة في هذه المقطوعة دلت على وقوع زمن في الزمن الزمن الحاضر،ومن جهة أخرى يتردد في المقطوعة صيغ متشابهة حرفيا هي الفعل (أجر) الذي تكرر مرتين،حيث ارتبط في الأول بلفظة (همي) وفي الثاني بلفظة (ساقي) وكذلك تكرار لفظة (مصر) مرتين وما تكرار الفعل والاسم إلاّ لأنهما يمثلان عصب الدلالة فـــ" **إبراهيم ناجي**" يعبر عن ما اختلج في نفسه في تلك اللحظة عندما أشرفت السفينة التي على متنها على بورسعيد، ورأى مشارف مصر فهتف ينادي: يا رفاقي أنظروا، هذه مصر، فقد عدت إليها بعد ما خرجت منها أجر همي على كاهلي، إلاّ أني عدت إليها مكسور الساق؛أي أنه كما خرج منها مريضا رجع إليها مريضا، وقد أسهم الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة على تحقيق الاتساق والترابط داخل النص الشعري.

ويرد من هذا النمط في قوله: (بحر الرمل).

[1] - يوسف الهنداوي:**الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص127.

**-آهٍ مِـنْ قَيْـدِكَ أَدْمَـى مِعْصَمِـي لَمْ أُبْقِيـهِ وَمـَا أَبْقَـى عَلَـيَّ**

**-مَا اِحْتِفَاظِي بِعُهُـودٍ لَمْ تَصُنْهَـا وَإِلاَمُ الأُسَـرِ وَالدُنْيَـا لَـدَيَ**

**-هَا أَنَا جَفَـتْ دُمُوعِي فَاعْفُ عَنْهـَا إِنَهَـا قَبْـلَكَ لَمْ تُبْـذَلْ لِحَـيَ[1]**

نلمح في هذا المقطع الشعري توارت الأفعال المضارعة والماضية لخلق توازي صرفي أساسه الأفعال ومن الأفعال المضارعة نجد: (لم أبقيه- ما أبقى- لم تصنها- لم تبذل)، أما الأفعال الماضية فهي: (أدمى- جفت).

نلحظ أن ورود الأفعال المضارعة كان أكثر من الأفعال الماضية، وكلها جاءت مجزومة بأداة الجزم:(لم) ما خلق تماثل بينها:

- لم أبقيه= لم + أبقى.
- لم تصنفها= لم-تصون.
- لم تبذل= لم+ تبذل.

أما الفعل (أبقى) فقد سبق اسم الموصول(ما).

نرى في هذا المقطع الشعري أنّ الأفعال المضارعة جاءت مجزومة، لكن هذا الجزم ما هوإلاّ تأكيد لما يريد الشاعر قوله، فذلك القيد الذي وضعته المحبوبة للشاعر انتزعه و لم يتركه فهو لم يبقه وأن العهود التي عهدت بها المحبوبة للشاعر لم تصنها وأن دموعه لم تذرف لشخص قبلها.

ونلحظ كذلك أن الشاعر ما زال يعيش على أطلال هذه المحبوبه، أما الأفعال الماضية فدلت على الألم الذي يشعر به الشاعر فقد جرح قلبه وجفت دموعه من كثرة الانتظار والترقب لعودة المحبوبة.

وما يلمح كذلك أن الأفعال المضارعة جاءت مجردة ومزيدة نحو:

- تصون ⟵ فعل ثلاثي مجرد.
- تبذل ⟵ فعل ثلاثي مجرد.
- أبقيه ⟵ فعل ثلاثي مزيد (زيادة حرف المضارعة (الألف)).
- أبقى ⟵ فعل ثلاثي مزيد (زيادة م ف المضارعة(الألف)).

[1]- إبراهيم ناجي، "**ليالي القاهرة**" مصدر سابق، ص40.

وبالنسبة للأفعال الماضية فجاءت هي كذلك مجردة نحو:

-أدمي ← فعل ثلاثي مجرد.

-جفت ← فعل ثلاثي مجرد.

توازت الأفعال المضارعة والماضية بشكل أفقي وعمودي نحو:

- لم أبقيه ← توازي على المستوى الأفقي

-ما أبقى ← توازي على المستوى الأفقي

الشطر الثاني من البيت الأول.

- لم تصنفها ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الأول من البيت الثاني.

- لم تبذل ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الثاني من البيت الثالث.

-أدمى ← توازي على المستوى الأفقي ← الشطر الأول من البيت الأول.

-جفت ← توازي على المستوى الأفقي ← الشطر الأول من البيت الثالث.

نستنتج من خلال هذا أن الأفعال دلت على وقوع الزمن في الحاضر،أما الأفعال الماضية فهي تدل على وقوع الزمن في الماضي،كما نرى ترديد صيغ متشابهة حرفيا هي أداة الجزم(لم) والفعل المضارع(أبقى) وما تكرار الشاعر لهذه الصيغ إلاّ تأكيد على الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي وذلك جذب انتباه للتعمق في الدلالة الكامنة وراء هذه الصيغ.

عمل الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة على إثراء الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق والترابط.

نلمح توازيا صرفيا قائما على الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة في قوله:

**-أَقْبَلْتُ للنيلِ المُبــارَكِ شَاكِيًا زَمَنِي وَقَدْ كَثُرَتْ عَلَيَّ هُمُومِي**

**-وَمَسَحْتُ كَفِي وَالجَبِينَ بِمَائِهِ عَلَــيِّ أُهَــدِئُ ثَوْرَةَ المَحْمُومِ**

**-وَجَلَسْتُ أَنْثُرُ جُعْبَةً مَغْمُورَةً بِالذِكْرَيَــاتِ جَدِيدَهَا وَقَدِيمْ[1]**

زاوج الشاعر في هذا المقطع الشعري بين الأفعال الماضية والمضارعة نحو:

[1]- إبراهيم ناجي:" **ليالي القاهرة**"، دار الشروق، القاهرة، مصدر سابق، ص58.

(أقبلت- كثرت-مسحت-أهدئ-جلست-أنثر).

توازت الأفعال الماضية بشكل عمودي وأفقي على النحو الآتي:

-أقبلت ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الأول من البيت الأول.

-مسحت ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الأول من البيت الثاني.

-جلست ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الأول من البيت الثالث.

-كثرت ← توازي على المستوى الأفقي ← الشطر الثاني من البيت الأول.

أما الأفعال المضارعة فتوازت بشكل عمودي كذلك على النحو:

-أهدئ ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الثاني من البيت الثاني.

- أنثر ← توازي على المستوى العمودي ← الشطر الأول من البيت الثالث.

من خلال هذا التصنيف نلحظ أن الأفعال الماضية استندت إلى ضمير المتكلم (أنا) والذي مثلته تاء المتكلم.

-أقبلت ← أقبل + تاء المتكلم ← ضمير المتكلم(أنا).

-مسحت ← مسح+ تاء المتكلم ← ضمير المتكلم(أنا).

-حلسبت ← جلس+ تاء المتكلم ← ضمير المتكلم(أنا).

كذلك الفعل الماضي (كثرت) استند إلى ضمير الغائب(هي):

كثرت ← كثر+ تاء المتكلم ← ضمير الغائب (هي).

أما الفعلين (أهدي) و (أنثر) فيعودان إلى ضمير المتكلم (أنا).

-أنثر ← ضمير المتكلم (أنا).

-أهدي ← ضمير المتكلم(أنا).

وهي كلها أفعال تعود على الشاعر، فالشاعر أقبل وذهب إلى نهر النيل ليشكو له كثرت همومه،فصار يمسح كفيه وجبينه به لعله ينقص ويقلل من غضنه وصخطه من هذه الحياة، ومن جهة أخرى ندى أن الشاعر امتلأت روحه وكذلك قلبه بالكثير من الذكريات حلوها ومرها قديمها وجديدها، فعسى لهذا النيل أن يسمعه؟ وأن يأخذ معه هذه الذكريات التي أثقلت كاهله وهدت قواه.

ونرى كذلك أنّ الأفعال الماضية بنيت على وزن صرفي واحد هو (فَعَلَ) نحو:

- أقبلت ⟵ على وزن (فَعَلَ).
- مسحت ⟵ على وزن (فَعَلَ).
- جلست ⟵ على وزن (فَعَلَ).

وكلها أفعال مجردة لا مزيدة:

- أقبلت ⟵ أقبل ⟵ فعل ثلاثي مجرد.
- مسحت ⟵ مسح ⟵ فعل ثلاثي مجرد.
- جلست ⟵ جلس ⟵ فعل ثلاثي مجرد.
- كثرت ⟵ كثر ⟵ فعل ثلاثي مجرد.

كذلك الأفعال المضارعة جاءت مجردة ومزيدة نحو:

- أهدئ ⟵ فعل مزيد ⟵ زيادة حرف المضارعة(الألف).
- أنثر ⟵ فعل جرد.

نلحظ أن الفعل (كَثُرَتْ)جاء على وزن (فَعُلَ) وكثر من الكثرة، وهي نقيض القلة، فالصيغة الفعلية فيها معنى الدلالة الزمنية الماضية بمعزل عن السياق، وعند حلولها في السياق، منحت اللفظة معاني زمنية أخرى، فقد دلت على المستقبل الحاضر، فقد كثرت همومه في الزمن القريب لا بعيد.

وقد تكون الدلالة الزمنية للفعل (كثرت) حالية؛ إنّ الهموم كثرت وحصلت في الوقت الحالي الذي هو فيه قبل المستقبل.

عمل الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة على تحقيق الإيقاع الداخلي وتحقيق الاتساق داخل المقطع الشعري.

### 4- توازي المشتقات.

الاشتقاق هو أن يؤخذ من لفظة ما كلمة أو أكثر مع التناسب في المعنى بين اللفظة المشتقة وما أخذ منها، مع اختلاف في اللفظ، ويشتق من فعله للدلالة على معنى الفاعل والمفعول ونحوه والمشتقات عند الصرفيين في السبعة المعروفة: اسم الفاعل وصيغ المبالغة اسم المفعول، الصفة المشبهة،اسم التفضيل أسماء الزمان والمكان واسم الآلة، والاشتقاق هو صياغة بنيات جديدة عن بنية الجذر مع المحافظة على حروفه وعلى ترتيبها في الجذر فلا يتقدّم حرف ولا يتأخر أي صب الجذر في

أبنية جديدة تقتضي زيادة أصوات أو تغيير أصوات، ومن المشتقات الواردة في ديوان **"ليالي القاهرة"لـــــ"إبراهيم ناجي"** نجد:

**4-1-صيغة المبالغة:**

إنّ صيغة المبالغة من المشتقات التي حوّلت من صيغة(فَاعِلْ) إلى (صيغ المبالغة) لإفادة وصف اسم الفاعل بالمبالغة والكثرة، ومن الصيغ المحوّلة عن(فَاعِلْ) إلى (المبالغة) هي خمسة أوزان مشهورة (فَعَّالْ،مِفْعَالْ، فَعُولْ، فَعِيلْ، وفَعِلَ). [1]

ومما ورد في ديوان **"ليالي القاهرة"** لـــــ" **إبراهيم ناجي"** قوله(المتقارب):

**-كُلُ عِطْرٍ فِي ثَنَايَـــاهُ سَـــــرَى كَانَ سِرًا مُضْمَرًا فِيهِ فَتَّاحٌ**

**-يَا لَهَا مِنْ حِقْبَـــــةٍ كَانَتْ عَلَى قِصَرٍ فِيهَا كَأَمَادٍ فَسَّـــاحِ**[2]

نرى في هذا المقطع الشعري استخدام الشاعر لصيغة المبالغة في كل من لفظتي (فَتَّاحٌ) و(فَسَّاحٍ) وعليه فلفظة (فَتَّاحٌ) صيغة مبالغة على زنة (فَعَّالٌ) بفتح الفاء وتشديد العين والغرض من توظيف صيغة المبالغة في البيت الأول هو التكثير والمبالغة في صفة اسم الفاعل (فَاتِحٌ)،كما جاءت لفظة(فَسَّاحٌ) على زنة (فَعَّالْ) لإفادة وصف اسم الفاعل (فَاسِحٌ) بالمبالغة والكثرة، وعليه فصيغة « فَعَّالْ الذي بمعنى ذي كذا لا يجيء إلاّ في صاحب الشيء ويعالجه ويلازمه بوجه من الوجوه»[3] ، وعليه فلفظة " فَتَّاحٌ" توحي بالخلاص والفوز، أما لفظة "فَسَّاحْ" فتوحي بالاتساع والامتداد، وكلها تعبر عن الحالة النفسية الشاعر.

عملت صيغة المبالغة على تحقيق الإيقاع الداخلي والاتساق والترابط داخل المقطع الشعري.

ومما ورد كذلك قوله (الرمل):

**لَهْفِي لِحُبٍ مَاتَ غَيْرَ مُدَنَسٍ وَشَبَـــابُ عُمْـــرٍ مَرَّ غَيْـــرَ ذَمِيمِ**

**خَانَ الأَحِبَةَ وَالرِفَاقَ وَلَمْ أَخُنْ عَهْدِي لَهُمْ وَصَفَحْتُ صَفْحَ كَرِيمِ**[4]

---

[1]- محمود سليمان ياقوت، **ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية**، دار المعرفة الجامعية،بيروتـــ لبنان، (د،ط)، 1985، ص67.

[2]-إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص205.

[3]- محمد بن الحسن الاستراباذي: **شرح شافية ابن الحاجب**، ج2، تح/محمد نور الحسن ومحمد الزفران ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1975، ص84.

[4]- ابراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص58.

نلمح في هذا المقطع الشعري ورود صيغة المبالغة في كل من لفظتي (ذَمِيمٍ) و(كَرِيمٍ)،وهما على زنة(فَعِيلْ) وكلاهما يدلان على أن شباب الشاعر مر من غير أن يعاب وأن المحبوبة قبلت به بالرغم من أنه ليس جميلا إلاّ أنّ الحب خانه وخان أحبته ورفاقه إلاّ أنّ الشاعر لم يخن عهده لمحبوبته ولا لأحبته ولا رفاقه وصفح عن الجميع حتى محبوبته التي هجرته وتركته وحيدا.

ساهمت صيغة المبالغة في هذا المقطع الشعري على إثراء الموسيقى الداخلية وتحقيق الاتساق داخل المقطع الشعري.

**4-2-اسم الفاعل:**

المراد باسم الفاعل هو« ما أشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب ومكرم»[1]،يصاغ اسم الفاعل من الثلاثي على وزن(فَاعِلْ) نحو: ضَرَبَ فهو ضَارِبْ، و قَتَلَ فهو قَاتِلْ، قياسا وسماعا[2] ، ومن الفعل الزائد على ثلاثة أحرف، فعلى وزن مضارعة بإبدال يائه ميما مضمونة وكسر ما قبل الآخرة مطلقا. [3]

ويتجلى هذا النمط من التوازي في قوله (مجزوء الكامل):

**-تَبْدِيــنَ رَيَــانَ الشَــدِيِّ لَنَــا وَخِصْــرًا جَائِعًــا**
**-وَتَرَيْنَ كَوْنًا يَشْبِهُ الكَــ وْنَ الرَحِيبَ الوَاسِعَــا**
**-مُتَغَــايِرَ الإِبْدَاعِ مُخْــ تَلِفَ المَــحَاسِنَ جَامِعَــا**
**-لَكَ خِفَةُ الطَيْرِ المــحَــ لِقِ طَائِــرًا أَوْ وَاقِعًــا**
**-لَكَ خِفَةُ البَطَلِ المــُجْــ لِيّ مُقْبِــلاً أَوْ رَاجِعًــا[4]**

يظهر في هذا المقطع الشعري استعمال لـــــ**"اسم الفاعل"** نحو:(جائعا-واسعا-جامعا-واقعا-راجعا) بني على وزن (فَاعِلْ) فلفظة (جَائِعْ) على وزن (فَاعِلْ) بفتح الفاء وكسر العين، وهي اسم فاعل من مصدر الفعل الثلاثي (جَاعَ) على وزن(فَعَلَ) وجاعَ فهو جائعٌ، وكذلك لفظة(وَاسِعٌ)

---

[1]- ابن هشام الأنصاري : **شرح شذوذ الذهب في مقدمة كلام العرب**، تح/محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص385.

[2]- بدر الدين محمود بن أحمد العيني: **شرح المراح في التصريف**، تح/وتعليق عبد الستار جواد، مطبعة الرشيد، بغداد، العراق، 1990، ص115.

[3]- جلال الدين السيوطي: **همع الهوامع**،ج6، تح/وشرح عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980، ص57.

[4]- إبراهيم ناجي: "**ليالي القاهرة**"، مصدر سابق، ص73.

جاءت على وزن(فَاعِلْ) بفتح الفاء وكسر العين، وهي اسم فاعل من مصدر الفعل الثلاثي (وَسِعَ) على وزن (فَعِلَ) و وسِعَ فهو واسعٌ، وهذا ما ينطبق على لفظة (جَامِعٌ) التي جاءت على وزن (فَاعِلْ) من مصدر الفعل الثلاثي (جَمَعَ) على وزن (فَعَلَ) ولفظة (وَاقِعْ) التي جاءت على وزن (فَاعِلْ) من المصدر الثلاثي (وَقَعَ) على وزن (فَعَلَ) و وَقَعَ فهو وَاقِعٌ، وكذلك لفظة (رَاجِعْ) وهي اسم فاعل من مصدر الفعل الثلاثي (رَجَعَ)، و رَجَعَ فهو رَاجِعٌ.

نرى أنّ هذه الألفاظ إما تدل على التجدد والحدوث وإما تدل على الثبات نحو:

- جائعا ⟵ تدل على التجدد والحدوث.
- الواسعا ⟵ تدل على الثبات التام.
- جامعا ⟵ تدل على الثبات.
- واقعا ⟵ تدل على التجدد والحدث.
- راجعا ⟵ تدل على التجدد والحدوث.

نلحظ من خلال هذا أنّ لفظة (الوَاسِعَا) دلالة فرعية ملازمة إلى الدلالة الصرفية العامة[1] ، لأن وصف اللفظة بالاتساع وظيفة أصلية وهي تمثل الدلالة المعجمية، ودلالتها على الثبوت دلالة فرعية، ودلّت الصيغة على معنى التخصيص فهي تخص الكون وحده لا غيره، لأنّ دخول(أل) على الصيغة خصت به.

ترددت صيغة (فَاعِلْ) على المستوى الرأسي في الشطر الثاني من كل بيت، فالبيت الرابع يوازي البيت الخامس، ومترادفان في الدلالة فكل منهما يتناول الحالة النفسية للشاعر والصورة التي يريد إيصالها للملتقي، وقد عمل اسم الفاعل في هذا المقطع الشعري على تحقيق الإيقاع الداخلي والخارجي والاتساق والتماسك داخل البيت الشعري.

[1]-فاضل الساقي: **أقسام الكلام العرب من حيث الشكل والوظيفة**، تق/تمام حسان، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د،ط)، 1977، ص208.

# خاتمـــــــة

## خاتمـــــــــــة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة توضيح بنية التوازي وأنماطه في ديوان **"ليالي القاهرة"** لـــــ**"إبراهيم ناجي"** من أجل الكشف عن آليات تشكيل الأنساق المتوازية وقد سجلنا جملة من النتائج يمكن إبرازها فيما يلي:

1-كشفت الدراسة عن أهمية التوازي داخل النّص الشعري والتي تمثلت في تحقيق الاتساق والترابط بين أجزائه.

2-يعد التوازي من أهم الركائز الجوهرية في تحليل الشعر قديمه وحديثه.

3- التوازي من أهم أدوات الاتساق التي وظّفها "**إبراهيم ناجي**" في التعبير عن ذاته.

4-لم يكن التوازي في ديوان **"ليالي القاهرة"** لـــــ**"إبراهيم ناجي"** على نمط واحد بل تنوعت أنماطه لتشمل جوانب عديدة تركيبية دلالية، صوتية وصرفية.

5-كشف البحث عن أهمية التوازي التركيبي في النّص الشعري، إذ يلعب دورا بارزا في شدّ بنية النّص الشعري وترابط مستوياته،وقد تجلى على مستوى الجملة الفعلية والاسمية إما عن طريق الفصل أو الوصل بين الجمل المتوازية.

6-تجلى التوازي في هذا الديوان على مستوى الجملة الفعلية والاسمية وشبه الجملة وعلى مستوى الصيغ مثل: الاستفهام والتعجب والنداء،وقد نتج عنه تماثل دلالي، إما بالترادف أو التضاد.

7-يقوم التوازي في الجملة الاسمية على تكرار الصورة النحوية نفسها، ويستند على ركني الجملة الاسمية(المبتدأ والخبر)، وتكون أنماط الجملة الاسمية متماثلة في مكوناتها، متباينة في معانيها.

8-يعتمد توازي الجملة الفعلية على الأساس التركيبي نفسه، ويستند في ذلك على البناء النحوي الذي يتكون من الفعل والفاعل، وقد يتعدى إلى المفعول به، وللزمن في مثل هذا النوع من التوازي دور مهم في تماثل المتواليات فضلا عن تأثيره في دلالة الأفعال.

9-يعتمد التوازي في صيغة الاستفهام على جملة من التساؤلات يطرحها الشاعر ليعبر عما يختلج ذاته من أسى وحزن وألم.

10-يقوم التوازي في صيغة التعجب على أداة التعجب(ما) التي أسهمت في تعميق الدلالة الكامنة في النص الشعري.

11-يعتمد التوازي في صيغة النداء على أدوات النداء مثل: (يا) وهي تخدم الجانب الدلالي والإيقاعي للبنى المتوازية.

12 -يتحقق التوازي الدلالي بصيغتين هما: الترادف والتضاد، فعن الترادف تقوم المتوالية الأولى بعرض دلالةما، ثم تكرر المتوالية الثانية تلك الدلالة، ويهدف هذا الضرب من التوازي إلى إحداث تأثير مباشر في المتلقي وإقناعه بوجهة نظره، والصيغة الثانية للتوازي الدلالي هي التضاد، إذ تقوم المتوالية الثانية بمعارضة المتوالية الأولى أو إنكارها.

13-أسهمت هذه الدراسة في الكشف عن الدور المهم الذي لعبته الموسيقى في خدمة المستوى الدلالي وكانت الأصوات والترديد ورد الأعجاز عن الصدر من أبرز العناصر الموسيقية التي قامت بهذا الدور، إذ نجدها تتواشج مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر

14-يقوم التوازي على المستوى الصرفي على أساس التماثل بين الأفعال، وذلك في دلالتها على الزمن(الماضي أو المضارع أو الأمر)، وكذلك المشتقات من اسم فاعل وصفة مشبهة.

15-حاول "**إبراهيم ناجي**" أن يجعل التوازي أداة جمالية تخدم الموضوع وتكشف عما يختلج ذاته.

وفي الأخير ما عسانا إلاّ أن نشكر الله على تمام البحث فإن وفقنا فمن عند الله وإن اخفقنا فمن أنفسنا والله ولي التوفيق.

# ملحـــــــق

**السيرة الذاتية لإبراهيم ناجي:**

**– السيرة الذاتية لإبراهيم ناجي:**

كان إبراهيم ناجي أحد أركان جماعة"**أبولو**" الشعرية التي أسسها "**أحمد زكي أبو شادي**"،كما يعّد أحد دعائم الرومانسية الحديثة فقد أحدث تغييرا ملحوظا بإعادة شعر الحب في العربية إلى رقته وحنينه.[1]

**1–مولده ونشأته:**

ولد هذا الشاعر المرهف الحس المحب للحياة في الحادي والثلاثين من كانون الأول ( ديسمبر)1889م في مدينة شبرا[2]، التحق بمدرسة باب الشعرية الابتدائية عام 1904م، وأظهر فيها تفوقه على أقرانه، ثم ما لبث أن حصل على الشهادة الابتدائية عام 1911، فالتحق بمدرسة التوفيقية الثانوية بشبرا، ثم تخرج من كلية الطب عام 1923م، حيث لم تلهه دراسته عن قول الشعر ودراسة الأدب إذ يقول:" أخذت لأدرس الطب على طريقة فنية فقد كنت أبتدع لرفاقي الصور واختراع لهم فنون الكتابة ما يعينهم على الحفظ." [3]

عمل "**إبراهيم ناجي**" بالمنصورة كطبيب عام 1927م أي بعد تخرجه من مدرسة الطب السلطانية بخمس سنوات... وقد تخرج منها عام 1922م، و لم يطل المقام بالقاهرة بعد تخرجه، إذن عيّن في وظيفة بالقسم الطبي لمصلحة السكك الحديدية ونقل إلى سوهاج، فأغلق عيادته بالقاهرة وافتتح عيادة بسوهاج وبنفس الخصائص والوسائل والخلال لقي من النجاح أكثر مما لقي في القاهرة، ثم نقل من سوهاج إلى الميناء، ثم إلى المنصورة. [4]

تعلّق "**إبراهيم ناجي**" بمدينة المنصورة التّي قضى فيها فترة من أجمل فترات حياته، فبعد انقضاء أحد عشر عاما على ابتعاده منها عاد إليها عام1942م ليبحث عن الهدوء ويتطلع إلى السكينة بعد أن شعر يتغرب روحه المثقلة بالهموم وأعباء الحياة. [5]

---

[1]– إبراهيم خليل: **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2003،ص25.

[2]–إبراهيم ناجي: **الأعمال الشعرية المختارة**،تح/ ودراسة حسن توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة،قطر، ط1، 2003، ص25.

[3]– نعمات أحمد فؤاد: **الشعراء الثلاثة: إبراهيم ناجي، أبي القاسم الشابي، الأخطل الصغير**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص112.

[4]–إبراهيم ناجي: **الأعمال الشعرية المختارة**، مصدر سابق، ص(31–32).

[5]– المصدر نفسه، ص(33–34).

**2- بيئته الثقافية:**

بانضمامه إلى جماعة "**أبولو**" الشعرية دخل **ناجي** في جو ثقافي جديد، مشحون بالمعارك النقدية الكثيرة، حيث قامت معارك نقدية وخصومات أدبية حول دعوة شعراء مدرسة "**أبولو**"، إلى الحرية الفنيّة واحترام المذاهب الأدبية جميعها وتقديرها وإلى أن غاية الأدب التّي ترمي إليها هي اللذة العاطفية، وروحه الخيال، وجسمه الأسلوب. [1]

مست المعركة بين أنصار القديم والجديد جميع المناحي، وكان"**إبراهيم ناجي**" إذ ذاك لا يتجاوز العشرين من عمره، هذا كلّه ساهم إسهاما كبيرا في إعطاء شكل جديد للقصيدة تظهر فيه الروح العربية وتتجلى فيه الحقائق الإنسانية والفكرية بلغة العصر.

**3- شعره:**

امتزج شعر **ناجي** بحياته امتزاجا عميقا يصعب معه أن نفصل بينهما، فقد كانت قصائده انعكاسا لحياته، وكانت الحياة بمنغصاتها وآلامها الكثيرة، وبأفراحها القليلة مرسومة في قصائده، لكن **ناجي** في خضم حياته لم يهتم بجميع قصائده أول بأول في دواوين تضمها مجتمعة، على عكس شعراء جيله وشعراء الأجيال التالية، وعلى الرغم من ذلك فقد حاول بعض الدارسين أن يجمعوا شتات قصائده في ديوان واحد يجمعها. [2]

طلع" **إبراهيم ناجي**"على الناس بشعر غنائي مائج بالحزن والشكوى والذاتية، ويغلب عليه الحزن والانطواء والوجد والهيام والهروب والانطلاق والتمرد والتعلّق بالطبيعة والتشبث بالحب، كان حزنه مقنعا بالبسمة، وانطواءه مستترا بالدعابة، وهروبه معروضا بالتشبث بالأصدقاء[3]، إذ كان **ناجي** مزيجا من الحس المرهف والإنسانية الخيرة، والحب المتغلغل في أعماق النفس، ومن الألم الدفين، والبكاء الممزوج بدموع الفرح، حتى قال عنه أحد خلانه: إنه كان يقهر أحزانه وآلامه بضحكة وابتسامة. [4]

---

[1]- عبد المنعم هاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص106.

[2]- إبراهيم ناجي، **الأعمال الشعرية المختارة**، مصدر سابق، ص25.

[3]- نسيب نشماوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر" الإبتداعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص233.

[4]-محمد عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدبي العربي الحديث ومدارسه**، ج2، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط1، 1992، ص106.

ينتمي شعره إلى المدرسة الرومانسية العربية التي جسدتها جماعة"**أبولو**" الشعرية التي دعت إلى التجديد في أوسع نطاق، من حيث توكيد الحفاوة بالأصالة، والاهتمام بالفكرة، وتوسيع أفاق التأمل والذوق وتجاوب الشاعر مع الطبيعة، وتناول الموضوعات الإنسانية والعالمية، مع كسر كل قيود التقليد والصنعة،وفتح كل المنافذ والمذاهب أمام الشاعر. [1]

بدأ **ناجي** حياته الشعرية عام 1926م عندما بدأ يترجم بعض أشعار "**ألفريد دي موسيه**" و"**توماس مور**" شعرا وينشرها في السياسة الأسبوعية.

تميّز شعره بملامح خاصة التّي تميّز بها في المضمون والشكل على السواء[2]، فقد جدد في مضمون القصيدة وشكلها تجديدا واسعا، فمن حيث المضمون أثر الجانب العاطفي الغنائي التصويري واحتفى في قصائده بشتى العواطف والمشاعر النبيلة، واتجه إلى الطبيعة يأخذ عنها، وكتب أعمق التجارب الإنسانية،كل ذلك مع احتفاءه بالأصالة والبساطة، ومحاربته للزيف والصنعة والابتذال،و حرص من حيث الشكل على عمودية القصيدة مع إيثاره للأوزان الغنائية السهلة الخفيفة، وتجديده في صور القافية وميله في أحيان كثيرة إلى الرباعيات. [3]

كما نجد تجديده في الموسيقى، في الخيال، في اللفظ وفي الأفكار والأساليب[4]، إذ كان يعرّف الشعر بأنّه موسيقى وإقناع وخيال وتصوير، فشعر **ناجي** نجد فيه الأصالة وعمق التجربة ودعوة واضحة للحرية والوحدة العضوية في القصيدة وللتجربة الشعرية... وتبدأ القصيدة بانفعال نفسي، يستمر هذا الانفعال مع عاطفته حتى نهاية مضمون القصيدة ويجذب القارئ مع عذوبته. [5]

كتب "**إبراهيم ناجي**" قصائد كثيرة حصلت موضوعات شتى مثل: الحب والرثاء والحماسة ووصف الطبيعة والمدح والهجاء والمرأة والحب والإحساس بالغربة...ومن جهة أخرى نلمح تلك الغنائية في شعره فالتجربة الشعرية في فنه الغنائي قوية عالية، وإنه في أحيان كثيرة غاية التوفيق في التعبير عن مشاعره وعواطفه تعبيرا حيا صادقا[6]ينم عن مقدرة فنية في التصوير والإبداع، لتصوير جميع مناحي الحياة.

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدبي العربي الحديث ومدارسه** ،مرجع سابق، ص107.

[2]-إبراهيم ناجي، **الأعمال الشعرية المختارة**، مصدر سابق، ص30.

[3]- عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، مرجع سابق، ص108.

[4]- كامل محمد محمد عويضة: **إبراهيم ناجي شاعر الأطلال**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص145.

[5]- عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، مرجع سابق، ص108.

[6]- المرجع نفسه، ص113.

**4- ثقافته:**

كانت ثقافة "**إبراهيم ناجي**" ثقافة عربية وغربية، هيأ له هذا الجو الثقافي أبوه" **أحمد ناجي**" إذ كان رجلا مثقفا واسع الإطلاع على الأدب الانجليزي ، فعنى عناية خاصة بتنشئة ابنه نشأة أدبية. [1]

نهل "**إبراهيم ناجي**"من الثقافة العربية القديمة فدرس العروض والقوافي وقرأ دواوين المتنبي وابن الرومي وأبي نواس والشريف الرضي، أما في الشعر العربي الحديث فنجد تأثره بشعر شوقي ومطران الذي حفظ شعره أيام شبابه، كما نهل منه الثقافة الغربية إذ استقى ثقافته من قراءته لشعراء الرومانسية الانجليز الخمسة الكباروهم"وليمبليكW.blake"و"وردزورثWardswarth"و"كوليردجColeridge"و"كيتس Keets" وكان هؤلاء الشعراء الانجليز يكوّنون وحدة منسجمة ويمثلون وجهة نظر موحّدة في معنى الشعر وفي وظيفة الخيال، كما يكوّنون وحدة في استعمال الصور الشعرية والرمز الشعري والأسطورة، ثم ظهرت آثار هذا التأثر عند "**إبراهيم ناجي**" بصورة جدية بعد أن استوعب التراث الشعري العربي والشعر الغربي الرومانسي ساعده على ذلك إجادته للغة الانجليزية[2]، كما أجاد **ناجي** اللغة الفرنسية التي ساعدته في ترجمة أشعار"**لبو دلير**"تحت عنوان "**أزهار الشر**"،كما ترجم عن الانجليزية رواية "**الجريمة والعقاب**" " **لدستوفسكي**"، وعن الايطالية رواية " **الموت في الإجازة**"،كما نشر دراسة عن "**شكسبير**". [3]

إنّ علاقة **ناجي** بالتراث الشعري العربي قديمه وحديثه وفّر لجملته الشعرية سلامة في البناء اللّغوي وقدرته على الدلالة الفنيّة،كما نرى هذا في تأثره بامرئ القيس ومعلقته، في قصيدة الموسومة دعابات.[4]

دعابات.[4]

كل هذه الثقافات أثّرت في تكوين شعره واتجاهه إلى الشعر الرومانسي والتفاته إلى الشعر الوجداني كما يقول الدكتور"**شوقي ضيف**" في كتابه "**الأدب العربي المعاصر في مصر**" عن شعر **ناجي**: "كان أهم ما يعجبه عنده شعره الوجداني وأقبل على أصحاب المترع الرومانسي يقرأ في شعرهم وأثارهم

---

[1]- فايزة علي: **الرمزية والرومانسية في الشعر العربي**، كتب عربية، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)،ص383.

[2]- محمد رضوان: **شعراء الحب**، مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص22.

[3]- فايزة علي: **الرمزية الرومانسية في الشعر العربي**،مرجع سابق، ص383.

[4]- طه وادي: **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص225.

وتحمس لهم كما تحمس لأستاذه خليل مطرات إذ أعجب إعجابا شديدا بمنهجهم الذاتي الذي يقوم على تصوير خلجات نفسه إزاء الحب والطبيعة دون العناية بحياة المدينة".[1]

تنوعت ثقافة **ناجي** الأدبية وامتزجت بشعره أيما امتزاج، إذ كانت مكتبة والده أوّل مكان قرأ فيه الشعر العربي قديمه وحديثه، هذا الامتزاج وفر لشعره جمله من الأساليب الفنيّة جعلته أكثر عمقا وإيحاء وتعبيرا عما يخالج نفسه، تعبيرا صادقا مفعما بالحياة والحركة والتصوير والموسيقى والخيال والوحدة الواضحة.

**5-أثاره:**

كان أوّل ما صدر "**لإبراهيم ناجي**" ديوانه" **وراء الغمام**" الذي نشرته له جماعة "**أبولو**" عام 1934م، ويغلب عليه الحزن والتعبير عن الحب المحروم، ويضم بعض القصائد المترجمة، وقوبل هذا الديوان بهجوم قاس من طرف النقاد ولسيما "**طه حسين**"و"**عباس العقاد**"، فقد نقده"**طه حسين**" نقدا مرا في كتابه "**حديث الأربعاء**" واصفا شعره، بأنه ذو جناح ضعيف لا يقدر على التحليق وفضّل عليه الشاعر "**علي محمود طه**" بأنه مهيأ ليكون جبارا في فنه، أما "**العقاد**" فكان أكثر وحدة وعنفا، فوصف شعره بالتصنع والمرض بل لم يكتف بهذا الوصف فأتهم بسرقة الشعر.[2]

ولعّل هذا النقد القاسي الذي تعرض له والذي كان بسببه أن يهجر الشعر كان سببا رئيسيا في قلة دواوينه الشعرية، إذ لم يصدر له سوى ديوان واحد ذلك هو ديوان"**ليالي القاهرة**" الذي صدر عام 1944م، ويقصد بليالي القاهرة ليالي الحرب العالمية الثانية، التي نشبت أواخر 1939م، وهو يعبر فيه كراهيته للحرب التّي حرمته من سهر اللّيالي.[3]

ونشرت له دار المعارف بعد وفاته ديوانه الثالث "**الطائر الجريح**" عام 1957م، وفي سنة 1961م أصدرت وزارة الثقافة المصرية "**ديوان ناجي**"وهو ديوان شامل ضم دواوين **ناجي** الثلاثة بالإضافة إلى بعض القصائد المتناثرة التي لم ترد في أي من الدواوين السابقة، ثم أصدرت دار العودة ببيروت عام1986م ديوان "**إبراهيم ناجي**"، وقد ضم دواوينه الثلاثة، وبرغم الإنتاج الشعري القليل للشاعر

---

[1]- طه وادي: **شعر ناجي الموقف والأداة**، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994، ص156.

[2]- إبراهيم خليل: **مدخل دراسة الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص163 وسامي يوسف أبوزيد: **الأدب العربي الحديث (الشعر)**،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان، الأردن، ط1، 2014، ص201.

[3]- سلمى خضراء الجويسي: **الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، تر/ عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2001، ص16 وسامي يوسف أبو زيد: **الأدب العربي الحديث (الشعر)**، مرجع سابق، ص201.

مقارنة بمعاصريه، إلا أنه لم يكتف بالشعر فقط، فقد كانت له نشاطات في الترجمة، حيث قام **ناجي** بترجمة بعض الأشعار من الفرنسية" **لبودلير**" تحت عنوان" **أزهار الشر**"، وترجم عن الانجليزية رواية "**الجريمة والعقاب**" "**لديستوفسكي**"،وعن الايطالية رواية" **الموت في إجازة**"، كما نشر دراسته عن "**شكسبير**"، وقام بإصدار مجلة"**حكيم البيت**"، وألف بعض الأعمال الأدبية مثل:"**مدينة الأحلام**"و"**عالم الأسرة**"و"**رسالة الحياة**" و"**أدركني يا دكتور**"وقصة"**الحرمان**"وقصة"النوافذ **المغلقة**".[1]

**6- وفاته:**

بعد صدور الديوان الأول له سافر في شهر يونيو مع أخيه إلى تولوز، فرنسا ليساعد أخيه على الانتساب إلى إحدى الكليات هناك، ومنها سافر إلى لندن لحضور مؤتمر طبي، وفي لندن قرأ النقد الحاد كتبه"**طه حسين**" عن ديوانه الأول،كما قرأ هجوم "**العقاد**" عليه، فشعر بخيبة الأمل، وبينما كان يجتاز أحد الشوارع صدمته سيارة، فنقل إلى مستشفى "**سانجورج**"،ولبث فيه مدة، ثم عاد إلى مصر يائسا من الشعر والأصدقاء، وأخذ يكتب قصائد الهجاء في هذا وذاك، بل أخذ يترجم ويكتب القصص.

كان **ناجي** مصابا بداء السكري ، إلا أنه لم يكن مهتما بصحته، ولا يأخذ العلاج فألح عليه داء السكري، إلى أن وافته المنية قي 24 مارس 1953م [2]عن عمر ناهز الخامسة والخمسين، ودفن بجوار جده لأمه الشيخ"**عبد الله الشرفاوي**"، في مسجده بجوار الحسين.

---

[1]- سامي يوسف أبوزيد: **الأدب العربي الحديث (الشعر)**،مرجع سابق، ص201 وعبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**،مرجع سابق، ص109.

[2]- إبراهيم ناجي: **الأعمال الشعرية المختارة**، مصدر سابق، ص(25-31).

# قائمة المصادر والمراجع

## *قائمة الكتب و المراجع:*

**القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.**

**1- المصادر:**

1- إبراهيم ناجي: **" ليالي القاهرة"**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط3، 1996.

2- إبراهيم ناجي: **الأعمال الشعرية المختارة**،تح/ ودراسة حسن توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة،قطر، ط1، 2003.

**2-الكتب القديمة:**

1- ابن الأثير: المثل السائر، ج2، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة، مصر،(د،ط)، (د،ت).

2- أسامة بن منقذ: **"البديع في نقد الشعر"**،تح/أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد،

3- الإستراباذي (محمد بن الحسن): شرح شافية ابن الحاجب، ج2، تح/محمد نور الحسن ومحمد الزفران ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1975.

4- أبو الإصبع المصري: 1-**تحرير التحبير**، تقديم وتح/حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة،مصر، ط1، 1995. 2-**بديع القرآن المجيد**، تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة،مصر، ط1، 1957.

5- بدر الدين محمد بن أحمد تعيبني: **شرح المراح في التصريف**، تر/ وتعليق عبد الستار جواد، مطبعة الرشيد، بغداد، العراق، 1990.

6- الجاحظ: **البيان والتبيين**،ج1، تح/عبد السلام بن هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1985.

7- ابن جني: **الخصائص**، تح/محمد علي النجار، ج1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1999.

8- ابن الجوزي: **متن الجوزية في التجويد**، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2003.

9- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**،تح/محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.

10- ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، تح/محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

11- السكاكي: **مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية**، بيروت، لبنان، 1987.

12- سيوطي (أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر) ،**معترك الإقران في إعجاز القرآن**، ضبطه وصححه وكتب فهارسه، أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.

13- السيوطي(أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر): **همع الهوامع**،ج6، تح/وشرح عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980.

14- الشريف الجرجاني: **التعريفات،تح/مجموعةمن العلماء**، د/الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1993.

15- ضياء الدنيا ابن أثير:" **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1، تح/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهظة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

16- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،مصر، ط2، 1989.

17- ابن معتز: **البديع**، دار الحكمة، دمشق، سوريا، (د،ط).

18- بن هشام (الأنصاري المصري): شرح شذوذ الذهب في مقدمة كلام العرب، تح/محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د،ت).

19- أبو هلال العسكري: **الصناعتين"الكتابة والشعر"**، تح/علي محمود البجاوي ومحمود أبو الفضل إبراهيم، ط2،(د،ت).

20- بن يعيش( موفق الدين النحوي): **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

**3- الكتب الحديثة:**


1- ابراهيم جابر محمد علي: **الأسلوبية الصوتية "مدخل نظري ودراسةتطبيقية**، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

2- ابراهيم خليل: 1- **في اللسانيات ونحو النص**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007. **2-مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2003.

3- أحمد أبو زيد: **التناسب البياني في القرآن الكريم**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،(د،ط)، 1992.

4- أحمد عفيفي: 1-**نحو النص "إتجاه جديد في الدرس النحوي"**، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2000. 2- **نحو النص "اتجاه جديد في النص"**، مكتبة زهراء الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

5- أحمد مصطفى المراغي: **علوم البيان والمعاني والبديع**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993.

6- تمام حسان: **موقف النقد العربي من دلالات ما وراء الصّياغة اللغوية، النادي الأدبي الثقافي**، جدة،ط2، 1988.

7- جلال الدين يوسف العيداني: **دلالة البنية الصرفية في السور القرآنية القصار**، دار الراية للنشر، عمان،الأردن، ط1، 2010.

8- جميل عبد المجيد: **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، 2006.

9- حسن عباس: **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1998.

10- حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

11- خليل بن ياسر البطاشي: **الترابط النصي في ضوء التحليل للخطاب**، دار جرير للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 2009.

12- زاهر بن مرهون الدوادي: **الترابط بين الشعر والنثر**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

13- سامي يوسف أبوزيد: **الأدب العربي الحديث (الشعر)**،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان، الأردن، ط1، 2014.

14- سعيد حسن بحيري: **علم لغة النص"المفاهيم والاتجاهات"**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، 1997.

15- سليمان فياض: **استخدامات الحروف العربية (معجميا-صوتيا-صرفيا-نحويا-كتابيا)**، دار المريخ، الرياض، السعودية، 1998.

16- شرف الدين الراجحي: **في علم اللغة عند العرب ورأي علم اللغة الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د،ط)، 2001.

17- شفيع السيد: **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، دار غريب، القاهرة، مصر، ط2، 2006.

18- شكري الطوانسي: **مستويات البناء الشعري "دراسة في بلاغة النّصّ عند محمد إبراهيم أبو سنة"**، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

19- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي(مشروع دراسة علمية)، دار العودة، القاهرة، ط2، 1978.

20- صبحي إبراهيم الفقي: **علم اللغة النصية بين النظرية والتطبيق "دراسة على صور مكية"**، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

21- صلاح فضل:1- **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، عالم المعرفة، الكويت، ع146، 1992. **2-نظرية النيائية في النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.

22- طالب محمد إسماعيل الزوبعي: **الدلالة الزمنية للأفعال في القرآن الكريم**، مطبعة التعليم العالي، بغداد، العراق، 1988.

23- طه وادي:1- **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994. 2- **شعر ناجي الموقف والأداة**، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994.

24- عباس أبو سعود: **أزاهير الفصحى في دقائق اللغة**، دار المعارف، مصر،(د،ط)، 1980.

25- عباس محمود العقاد: **اللغة الشعرية**، مكتبة غريب، القاهرة،مصر، (د،ط)، (د،ت).

26- عبد الجبار علوان النايلة:**الصرف الواضح**، دار الكتاب،جامعةالموصل، العراق، (د،ط)، 1988.

27- عبد الحميد حسن: **الألفاظ اللغوية وخصائصها وأنواعها**، قسم البحوث اللغوية، مصر، (د،ط)، 1971.

28- عبد الصبور شاهين: **المنهج الصوتي للبنية العربية**، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1977.

29- عبد الله خضر حمد: **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عالم الكتب الجديد، إربد، الأردن، ط1، 2013.

30- عبد المنعم تليمة: **مداخل إلى علم الجمال**،دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1978.

31- عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

32- عبد الواحد حسن الشيخ: **البديع والتوازي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

33- عيسى علي العاكوب:**المفصل في علوم البلاغة العربية"المعاني–البيان–البديع"**،منشورات جامعة حلب، سوريا،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،(د،ط)، 2000.

34- فاضل الساقي: **أقسام الكلام العرب من حيث الشكل والوظيفة**، تق/تمام حسان، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د،ط)، 1977.

35- فاضل تامر: **مدارات نقدية**، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق،ط1، 1987.

36- فايزة علي: **الرمزية والرومانسية في الشعر العربي**، كتب عربية، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

37- كامل محمد محمد عويضة: **إبراهيم ناجي شاعر الأطلال**،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

38- كمال بشر: **علم اللغة العام، القسم الثاني للأصوات**، دار المعارف،مصر، ط2، 1982.

39- مالك يوسف المطلبي: **الزمن واللغة**، الهيآة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط1، 1986.

40- مجد محمد الباكير البرازي: **فقه اللغة العربية**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 1980.

41- محمد إبراهيم شادي: **البلاغة الصوتيةفي القرآن الكريم**، دار الرسالة، القاهرة،مصر، ط1، 1988.

42- محمد أحمد الطويل: **الأسلوبية والخطاب الشعري، "الشريف الرضي نموذجا"**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة كتابات نقدية، ع158.

43- محمد الأخضر الصبيحي:**مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

44- محمد العمري:**تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1990.

45- محمد الهادي الطرابلسي:**خصائص الأسلوب في الشوقيات**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1996.

46- محمد حسناوي:" **الفاصلة في القرآن**"، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

47- محمد حماسة عبد اللطيف:**1- الإبداع الموازي "التحليل النصي للشعر"**، دار غريب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2001. **2- بناء الجملة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

48- محمد خطابي: **لسانيات النص"مدخل إلى انسجام النص"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1،1991.

49- محمد رضوان: **شعراء الحب**، مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

50- محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2001.

51- محمد عبد الله القاسمي: **التكرارات الصوتية في لغة الشعر**، تقديم زيادالزغبي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

52- محمد عبد المطلب: 1- **البلاغة العربية قراءة أخرى**، الشركة المصرية العالمية للنشر، بونجمان، مصر، ط1، 1997. **2- التكرار النمطي في شعر حافظ إبراهيم "دراسة أسلوبية"**، مجلة فصول، مج3، مارس1983.

53- محمد عبد المنعم خفاجي: 1-**دراسات في الأدبي العربي الحديث ومدارسه**، ج2، دار الجيل، بيروت،لبنان، ط1، 1992. **2-عبد القاهر الجرجاني والبلاغة العربية**، مكتبة الهرم التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، ط1، (د،ت).

54- محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف" نحو منهاجية شمولية"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996. **2-المفاهيم معالم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1999. **3-تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009. **4-في سيماء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

55- محمود سليمان ياقوت، **ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية**، دار المعرفة الجامعية،بيروت لبنان، (د،ط)، 1985.

56- محمود فهمي حجازي: **علم اللغة العربية**، جامعة الكويت، (د،ط)، 1973.

57- مدحت الجيّار: **موسيقى الشعر العربي**، دار نديم للصحافة والنشر،القاهرة، مصر، ط2، 1994.

58- مصطفى السحرتي: **النقد الأدبي من خلال تجاربي**، مطبعة لجنة البيان العربي،معهد الدراسات العربية، القاهرة،مصر، 1999.

59- مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية**، ج1، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

60- مصطفى حركات:**أوزان الشعر**،الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر،ط1، 1998.

61- مقداد محمد شاكر قاسم: **البنية الإيقاعية في شعر الجوهري**، دار دجلة، الأردن، ط5، 2000.

62- مناف مهدي محمد: علم الأصوات اللغوية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

63- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهظة، ط3، 1967.

64- نبيل راغب: **موسوعة الإبداع الأدبي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر،ط1، 1996.

65- نسيب نشماوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر" الإبتداعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

66- نعمات أحمد فؤاد: **الشعراء الثلاثة: ابراهيم ناجي، أبي القاسم الشابي، الأخطل الصغير**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1987.

67- نعمان بوقرة: **مدخل إلى التحليل اللّساني للخطاب الشعري**،عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن، 2008.

68- وديع فلسطين: **ناجي حياته وأجمل أشعاره**، دار ومطابع المستقبل، الاسكندرية، مصر مؤسسة المعارف، بيروت،لبنان،(د،ط)، (د،ت).

69- يوسف الهنداوي:**الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

70- يوسف حسن نوفل: **أصوات النشر الشعري**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995.

71- يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

**4-كتب مترجمة:**

1- أرسطو طاليس: **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.

2- براون ويول: **تحليل الخطاب**، تر/ وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، الرياض،(د،ط)، 1997.

3- جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر/محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1981.

4- جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، تر/محمد الولي وأحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

5- جون لايتز: **اللغة والمعنى والسياق**، تر/عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987.

6- جون ماري سشايفر: **النص ضمن كتاب"العلامتية وعلم النص"**، تر/منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

7- خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس:**نظرية اللّغة العربية**،تر/حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر،(د،ط)، 1988.

8- روبرت دوبوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، تر/تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر،ط2، 2007.

9- رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**، تر/ محمد الول ومبارك حنون، دارتو توبقال، المغرب، 1988.

10- سلمى خضراء الجويسي: **الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، تر/ عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2001.

**5- المعاجم:**

1- إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، مج(1-2)، ج1، مادة(ن،س،ق)،دار العودة، بيروت، ط2،1999.

2- إنعام فوال عكاوي: **المعجم المفصل في علوم البلاغة(البيان والبديع والمعاني)**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،1996.

3- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والأنجليزية واللاتينية**، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 1982.

4- أبو الحسن أحمد بن فارس: **مقاييس اللغة**، مادة(و،ز،ي)، تر/عبد السلام بن هارون،دار الفكر، بيروت، لبنان، 1972.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **العين**، ج7، مادة (و،ز،ي)،تح/مهدي مخزومي وابراهيم السمرائي، دارالهلال، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

6- ابن منظور: **لسان العرب**، مح15،مادة (م،ز،ي)،دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

7- Oxford(Advanced learns encyclopedia) oxford universitis – press- newyork , oxford,1989,p173 and longman advanced, amerecan dictionary harlow English,2000

8- Galssan et cost: **dictionnaire de didactique des langues** , p100 et halliday and R-hassan :**cohesien in english**,longman,1976,

**6-دوريات:**

1- إبراهيم الحمداني: **بنية التوازي في قصيدة فتح عمودية**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع13، أيلول، 2013.

2- أحمد علي عبد العاطي: **التوازي التركيبي في الشعر الفاطمي المصري**، " بحث في النقد الأدبي"، جامعة المدينة العالمية، قسم الأدب العربي والنقد، ماليزيا، أندونيسيا.

3- أحمد قاسم الزمر: **معالم أسلوبية عند ابن أثير من كتاب المثل السائر**، مجلة المورد، ع3، 2003.

4- بشير إيدير: **إستراتيجية الانسجام في قراءة النص الأدبي (قصة سميرة عزام،دموع البيع نموذجا)**، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر.

5- حامد عبد القادر: **معاني الماضي والمضارع في القرآن الكريم**، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ع10، 1958.

6- سامح الرواشدة: **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع الدلالة**، مج أبحاث اليرموك، "سلسلة الأداب واللغويات"،مج16، ع3، 1998.

7- سعد مصلوح: **نحو أجررمية للنص الشعري "دراسة في قصيدة جاهلية"**،مجلة فصول، مج10، ع(1-2)، 1991.

8- سليم بوزيدي:**جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني،" مقارنة في أسلوبية التركيب الشعري"**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013.

9- سهل ليلى: **وحدة القصيدة خصوصيات البناء: " فلسفة الثعبان المقدس" للشابي نموذجا**، جامعةمحمد خيضر بسكرة.

10- عبد الرحمان تبرماسين: **التوازنات الصوتية "التوازي- البديع-التكرار"**، مجلة المخبر"أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، مجلة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.

11- عبد الرحيم محمد هبيل: **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، مجلة جامعة القدس للأبحاث والدراسات، ع33، حزيران، 2014.

12- عبد المجيد جميل: **علم النص**، مجلة عالم الفكر، مج 32، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 2003.

13- عشتار داود محمد: **تقنية التوازي في الشعر الحديث**،مقال الكتروني، منتدى ستار تايمز، 2011/02/04 (16:49).

14- غانم صالح سليمان: **التوازي في قصيدة محمود درويش(عاشق من فلسطين)**، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، مج11، ع2.

15- غياث بابو: **جماليات التوازي التركيبي التام " الربط بالواو نموذجا"**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الأداب والعلوم الإنسانية،سوريا، مج35، ع7، 2013.

16- محمد عبد المطلب: **التكرار النمطي في شعر حافظ إبراهيم "دراسة أسلوبية"**، مجلة فصول، مج3، مارس1983.

17- محمد كنوني: **التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، ع18، 1999.

18- موسى ربابعة: **ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء**، مجلة دراسات العلوم الانسانية،مج22، أ، ع5، 1995.

19- نعمان بوقرة: **قراءة لسانية نصيّة في مجموعة تراتيل لغوية، للشاعر عقلة ورسلان**، مجلة الموفق الأدبي، ع23، 1990.

20- وهاب داودي: **البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب، جامعةبسكرة، الجزائر،ع10، 2014.

**7-الرسائل الجامعية:**

1- العربي عبد الله: بلاغة التوازي في الصور المدنية، إشراف الاستاذ بوعزة عبد القادر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانا، 2015.

2- مصطفى قطب: **دراسة لغوية لصور التماسك النصي في لغتي الجاحظ والزيات**، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم اللغة والدراسات السامية الشرقية، 1966.

3- يوسف بديدة: **جماليات التوازي في شعر محمود درويش" نحو مقاربة سيميائية أوسلوبية"**، رسالة دكتوراه، إشراف محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،(2013-2014).

**8-المراجع الأجنبية:**

1- Halliday and hassan : **cohésion in english**,longman,1976.

2- Molino joélle, Tamine jean: **introduction à là nalyse l'inguistique de la poésie** ; press universitaires de France , 1982 .

3- : Roman jakobson: **le parallelisme grammatical et ses aspects ruisés in question de poétique**, le seuil, paris, 1973 .

**9-المواقع الالكترونية:**

1- **dspace.univ-biskra.dz**.

2- **farhath farhatmustafha.blogspot.com**.

**ملخص:**

حظي مصطلح "التوازي" باهتمام النقاد قديما وحديثا،وهو ظاهرة لصيقة بكل الأداب العالمية،و لم تقتصر دراسته على البلاغة القديمة ةحدها في معرض حديثها عن الشجع وأنواعه(المرصع والمطرف والمتوازن والمتوازي) بل تعداه إلى لسانيات النص، فقد اهتمت هذه الأخيرة "بالتوازي" منحيث أثره في التراكيب وفي العمل الأدبي ككل، كما جعلت منه محور اهتمامها فمن خلاله يتحقق للنص اتساقه وترابطه وتأثيره البالغ في المتلقي من خلال إيحاءاته الدلالية.

يعدف هذا البحث إلى الكشف عنبنية التوازي في ديوان"**ليالي القاهرة**"لـــــ"**إبراهيم ناجي**" وإلى محاولة التعرف على التوازي وكيفية بنائه وصياغته وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه ليجعله أداة فاعلة في النثر الشعري كما يهدف إلى الكشف عن أهمية التوازي بوصفه آلية منآليات الاتساق يتكء عليها الشاعر في بناء نصه، كما يحاول البحث التعرف التعرف على أنماط التوازي في ديوان "**ليالي القاهرة**"لـــ"**إبراهيم ناجي**" والتي تمثلت في أربعة أنماط رئيسية هي: التوازي التركيبي، الدلالي، الصوتي والتوازي الصرفي إبراز دور هذه الأنماط في تحقيق الدلالة والايقاع داخل التراكيب الشعرية التي تنوعت بين تراكيب فعلية،وأخرى اسمية، وتراكيب استفهامية وتعجبية، وصيغ نداء والتي أدت وردها في بيان المعاني وتوضيحها وكذلك قدرة الشاعر على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة لدى المتلقى تعمل على جذب انتباهه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الشاعر.

# فهـــــــــرس

# الموضوعات

| | |
|---|---|
| **شكر وعرفان** | |
| **مقدمة**..... | أ-د |
| **الفصل الأول: الإطار المفاهيمي لمصطلح التوازي**..... | 02ص.ص38 |
| تمهيد..... | ص02 |
| أولا: ماهية الاتساق:..... | ص03 |
| 1-مفهومه لغة..... | ص03 |
| 2- مفهومه اصطلاحا..... | ص04 |
| ثانيا: أهمية الاتساق..... | ص06 |
| ثالثا:أدواته..... | ص07 |
| 1-الإحالة..... | ص 07 |
| 2-الاستبدال(Substituion) ..... | ص 09 |
| 3-الحذف(Ellipses) ..... | ص 10 |
| 4- الوصل(الربط)(junction)..... | ص 11 |
| 5 التقديم والتأخير..... | ص 12 |
| 6- التكرار(Répétion) ..... | ص13 |
| 7-التوازي(Parallilisme)..... | ص14 |
| أولا: مفهوم التوازي..... | ص15 |
| 1-لغة..... | ص15 |
| 2- اصطلاحا..... | ص15 |

| | |
|---|---|
| ثانيا: مفهوم التوازي بين العرب القدماء والمحدثين..... | ص17 |
| 1-عند العرب القدماء..... | ص17 |
| 2- عند العرب المحدثين..... | ص22 |
| ثالثا: مفهوم التوازي في الدراسات الغربية قديما وحديثا..... | ص27 |
| 1-في الدراسات الغربية القديمة..... | ص27 |
| 2- في الدراسات الغربية الحديثة..... | ص29 |
| رابعا: نشأة التوازي..... | ص32 |
| خامسا: التوازي والتكرار..... | ص34 |
| **الفصل الثاني: أنماط التوازي التركيبي وتجليها في ديوان"ليالي القاهرة" لـــ"إبراهيم ناجي"** | ص39.ص96 |
| تمهيد..... | ص39 |
| أولا:التوازي التركيبي والدلالي..... | ص40 |
| 1-مفهومه..... | ص40 |
| 2-أنماطه..... | ص41 |
| 2-1:التوازي التركيبي الأفقي..... | ص42 |
| 2-1-1: التوازي التركيبي الأفقي التام..... | ص42 |
| أ-توازي الجملة الفعلية..... | ص42 |
| 1-توازي الفعل الماضي..... | ص43 |
| 2- توازي فعل الأمر..... | ص44 |
| 3-توازي فعل مضارع..... | ص47 |
| ب-توازي الجملة الاسمية..... | ص48 |

| | |
|---|---|
| 1-جملة اسمية الخبر فيها مفرد..... | ص48 |
| 2-جملةإسمية الخبر فيها( شبه جملة)..... | ص51 |
| 2-2-1: التوازي التركيبي الأفقي الجزئي..... | ص54 |
| ثانيا: التوازي التركيبي العمودي..... | ص60 |
| 1: التوازي العمودي التام..... | ص60 |
| 1-1التوازي العمودي التام المبني على الفصل..... | ص60 |
| أ-توازي الجملة الفعلية..... | ص60 |
| ب- توازي الجملة الاسمية..... | ص71 |
| ج-توازي شبه الجملة..... | ص76 |
| 2-1-التوازي العمودي التام المبني على الوصل (العطف)..... | ص79 |
| أ-توازي الجملة الفعلية..... | ص79 |
| ب-توازي الجملة الاسمية..... | ص80 |
| 3-توازي الضمائر الافصاحية..... | ص82 |
| أ-صيغة النداء..... | ص82 |
| ب-صيغة الاستفهام..... | ص87 |
| ج-صيغة التعجب..... | ص90 |
| 2- التوازي العمودي الجزئي..... | ص92 |
| 1-1 التوازي العمودي الجزئي المبني على الوصل(العطف)..... | ص92 |
| 1-2-التوازي العمودي الجزئي المبني على الفصل..... | ص94 |
| 1-3-توازي صيغة الاستفهام..... | ص96 |
| **الفصل الثالث: أنماط التوازي الصوتي والصرفي وتجليهما في ديوان"ليالي** | ص95.ص146 |

| | |
|---|---|
| **القاهرة" لـــــ "إبراهيم ناجي"** | |
| أولا:التوازي الصوتي..... | ص96 |
| 1-تعريف التوازي الصوتي..... | ص98 |
| 2-أنماطه..... | ص99 |
| 2-1 التوازي الصوتي على مستوى الحرف..... | ص99 |
| 2-2 التوازي الصوتي على مستوى الكلمات..... | ص105 |
| 2-2-1الترديد..... | ص105 |
| 2-2-2رد العجز عن الصدور(تصدير)..... | ص109 |
| ثانيا: التوازي الصرفي..... | ص123 |
| تمهيد..... | ص123 |
| 1:توازي الأفعال الماضية:..... | ص124 |
| 2- توازي الأفعال المضارعة..... | ص131 |
| 3- الجمع بين الأفعال الماضية والمضارعة..... | ص137 |
| 4- توازي المشتقات..... | ص143 |
| 4-1صيغة المبالغة..... | ص144 |
| 4-2اسم الفاعل..... | ص145 |
| **خاتمة**..... | ص146.ص148 |
| **ملحق: السيرة الذاتية لإبراهيم ناجي**..... | 149ص.ص155 |
| 1-مولده ونشأته..... | ص150 |
| 2- بيئته الثقافية..... | ص151 |
| 3- شعره..... | ص151 |

| | |
|---|---|
| 4- ثقافته..... | ص153 |
| 5-أثاره..... | ص154 |
| 6- وفاته..... | ص155 |
| **قائمة المصادر والمراجع**..... | ص157.ص169 |
| **ملخص المذكرة:**..... | 170 |

**ملخص:**

حظي مصطلح "التوازي" باهتمام النقاد قديما وحديثا،وهو ظاهرة لصيقة بكل الأداب العالمية،ولم تقتصر دراسته على البلاغة القديمة وحدها في معرض حديثها عن الشجع وأنواعه(المرصع والمطرف والمتوازن والمتوازي) بل تعداه إلى لسانيات النص، فقد اهتمت هذه الأخيرة "بالتوازي" منحيث أثره في التراكيب وفي العمل الأدبي ككل، كما جعلت منه محور اهتمامها فمن خلاله يتحقق للنص اتساقه وترابطه وتأثيره البالغ في المتلقي من خلال إيحاءاته الدلالية.

يعدف هذا البحث إلى الكشف عنبنية التوازي في ديوان"**ليالي القاهرة**"ل"**إبراهيم ناجي**" وإلى محاولة التعرف على التوازي وكيفية بنائه وصياغته وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه ليجعله أداة فاعلة في النثالشعري كما يهدف إلى الكشف عن أهمية التوازي بوصفه آلية منآليات الاتساق يتكء عليها الشاعر في بناء نصه، كما يحاول البحث التعرف التعرف على أنماط التوازي في ديوان "**ليالي القاهرة**"ل"**إبراهيم ناجي**" والتي تمثلت في أربعة أنماط رئيسية هي: التوازي التركيبي، الدلالي، الصوتي والتوازي الصرفي إبراز دور هذه الأنماط في تحقيق الدلالة والايقاع داخل التراكيب الشعرية التي تنوعت بين تراكيب فعلية،وأخرى اسمية، وتراكيب استفهامية وتعجبية، وصيغ نداء والتي أدت وردها في بيان المعاني وتوضيحها وكذلك قدرة الشاعر على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة لدى المتلقى تعمل على جذب انتباهه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الشاعر.