فاعليَّة التَّوازي في شعر محمد عبده غانم

عبدالفتاح أحمد عبده الحيدري*

المُلخَّص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة التوازي وفاعليته في شعر محمد عبده غانم، بوصفه سمةً أسلوبيةً أغنتْ النَّص الشعري ومنحته طاقةً هائلةً من الفاعلية والانفتاح الدلالي المفضي إلى عالم الشعرية، ويأتي ذلك لمعرفة كيفيَّة اشتغالها وتشكُّلها في النص الشعري على المستويين: التركيبي والدلالي، وقد فرضتْ طبيعة البحث أنْ يطرح الباحث **الإشكالية** الآتية:

- كيف تجلَّتْ فاعليَّة التوازي في شعر غانمٍ على صعيد المستويين: التركيبي والدلالي؟

ويفترض الباحث أنَّ للتوازي دورًا فاعلًا في إثراء النَّص دلاليًّا، وفتح أفق التأويل لدى القارئ.

وقد اتَّبع الباحث **من أجل دراسة ذلك المنهج الأسلوبي، مع الاستفادة من صدى المنهج النفسي**؛ بغية الوصول إلى مقاربة نقديَّةٍ فاعلةٍ تنطلق من مساءلة بنية التوازي في ضوء السِّياق الذي وردت فيه؛ من أجل فكِّ شفراتها النَّصِّيَّة، واستكناه دلالاتها الخفيَّة ورموزها العميقة في شعر غانمٍ.

وللخوض في غمار هذا البحث، **فقد تمَّ تقسيمه إلى قسمين** تسبقهما توطئةٌ كانت بمثابة مهادٍ ومدخل إلى دراسة التوازي في شعر غانم. اختص **القسم الأول** من البحث بالتوازي التركيبي؛

*طالب ماجستير- قسم اللغة العربية وآدابها-كلية الآداب-جامعة الملك سعود.

وفيه تناول الباحث أنماطه حسب ورودها في شعر غانمٍ، وهي التوازي العمودي (الرأسي)، والتوازي المزدوج، والتوازي الأفقي. **أمَّا القسم الثاني** فقد وقف فيه الباحث على التوازي الدلالي؛ حيث درس التوازي بالتضاد، والتوازي بالترادف. وقد توصَّل هذا البحث إلى جملة من النتائج، من أبرزها: أن التوازي قد جاء عند غانمٍ نابعًا من بنية النَّص، ومتناغمًا مع تجربته الشعرية. وهو ما جعل أشكال التوازي عنده تظهر فاعليتها في جذب مفاصل النَّص وتوليد التلاحم بين مستويات البنية اللغوية. وقد منح التوازي القارئَ إمكانية الاطلاع على نفسية الشاعر واستجلاء رغباته الخفية.

The Effectiveness of Parallelism in the Poetry of Mohammed Abdu Ghanem

Abdulfattah Ahmed Abdu Al-Haidari

Abstract:

This study tries to investigate the effectiveness of parallelism in poetry of Mohammed Abdu Ghanim as a stylistic characteristic who enriches the poetic text making it very effective in the semantically poetic world. All this comes to know how it works and how it was formed in two levels; syntactic and semantic. The nature of the research necessitates the researcher expose the following problem:

- How does this parallelism effectiveness reveals itself in the two levels; syntactic and semantic?

The researcher hypotheses that parallelism has an active role in enriching the text semantic, and opening the horizon of interpretation to the reader.

The study utilizes the stylistic methodology benefiting from the psychological methodology so as to reach an effective critical approach which proceeds from the accountability of the structure of parallelism in the light of the context in which it was received. This is because to decipher the textual, and was able to conceal the hidden and deep symbols in the poetry of Ghanem.

For proceeding through this research, it was divided into two sections preceded by a preface and an introduction on the parallelism in Ghanem's poetry. They are vertical (vertical), doubled parallel, and horizontal parallelism. The second section is highlighted on the semantic parallelism in which he studied parallelism in contrast, and parallelism in tandem.

Eventually, this study has resulted in many findings out of which are as follows:
The parallelism of Ghanem's poetry springs from the text structure in harmony with his own poetic experience which leads to the cohesion and coherence of text elements. In addition, this parallelism gives the reader a pathway to discover the poet inner world and his hidden tendencies.

توطئة:

يُمثِّلُ التوازي خاصيَّةً أسلوبيّةً جديرةً بالدراسة في شعر محمد عبده غانم[1]، إذ يمكن بوساطته تفتيقَ العمل الشعري، واستكناه بنى التشابه والاختلاف القائم بين العناصر المتوازية من خلال المستويين: التركيبي والدلالي؛ للوقوف على مدى فاعليَّته في تشكيل دلالة النَّص الشعري. ويُعدُّ التوازي من أهمِّ خصائص الخطاب اللغوي التي نالتْ اهتمام الدَّارسين في الآداب العالمية جميعا[2]، لاسيما الشعر؛ إذ إنَّ بنية الشعر -كما يرى هوبنكز (1844 - 1889م)- «هي بنية التوازي المستمر»[3]. ولم تكن كتب البلاغة العربية القديمة بمنأىً عن الإشارة إلى هذه الظاهرة، فقد تحدث النقاد العرب القدامى عما يماثل هذا المفهوم تحت مظلة: الترصيع، والتصريع، والتطريز، والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس، والتبديل، والتجزئة، والتفويف، والمقابلة، والطباق، والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح، والموازنة، والمؤاخاة، والتلاؤم، والتسهيم، والاشتقاق، والإرصاد، والطرد[4]. غير أنَّ هذه الإشارات النقدية إلى ما يماثل هذا المفهوم لم تمنحه معنىً اصطلاحيًا عند النقاد القدامى، فهو كما يرى ج. مولينووج. تامين «مفهوم جديد إذا ما قورن بالمفاهيم المتواضع عليها من قبل البلاغة التقليدية»[5].

وتشير الدراسات النقدية الحديثة إلى أنَّ الراهب روبرت لوث (1753م) هو أول من حلَّلَ النُّصوص التوراتيَّة على ضوء التوازي[6]، معتمدًا على ثلاثة أنواع منه، هي[7]:

- التوازي الترادفي.
- التوازي الطباقي.
- التوازي التوليفي.

غير أن هذا المفهوم لم يلقَ رواجًا واستحسانًا في الدراسات النقدية الحديثة إلاّ بعد الآراء التي أوردها (جاكبسون) مستفيدًا من الدراسات التي قام بها هوبنكز للنصوص التواراتية[8]. ومن هنا، ارتبط تأصيل هذا المفهوم في الدراسات النقدية الحديثة بـ(جاكبسون) حين دَرَسَ الوظيفة الشعرية من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف[9]. وقد قسم التوازي إلى أربعة مستويات، هي[10]:

- مستوى تنظيم البنى التركيبية، وترتيبها.
- مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النَّحوية، وترتيبها.
- مستوى الترادفات المعجمية، والتأليف.
- مستوى الهياكل التطريزية.

وعند محاولة تحديد هذا المفهوم يُلحظ أنَّ "**وَازَى**" يعني -في المعاجم العربية- قابل، أو حاذى[11]. وله في معاجم الأدب الأجنبية معنيان: معنىً لغويٌّ يراد به المحاذاة أو المجاراة، ومعنى اصطلاحي يتشكّل في كونه عنصرًا بنائيًا في النص الشعري يرتكز على تكرار أجزاء متساوية[12]. ويُفهم من هذا التعريف أنَّ التوازي في حقيقته نوع من التكرار، «ولكنَّه ينصرف إلى تكرار المباني، مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى»[13]؛ بمعنى أنّه «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة من أبيات شعرية»[14]، وهو بخلاف التكرار الذي يتم فيه تكرار المباني والعناصر معًا[15].

وتأسيسًا على ما سبق، فإن هذا البحث سيقوم بدراسة التوازي في شعر غانم من خلال المستويين: التركيبي والدلالي، على النحو الآتي:

أولًا: التوازي التركيبي

يتأسس هذا النمط من التوازي على تتابع الأبيات الشعرية «وفق الصورة النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوازية»[16]؛ إذ يتمُّ تقسيم فقرات النص بصورة متماثلةٍ في الطول والنغمة والتركيب النحوي، بحيث تتولد من ذلك التقسيم عناصرُ متماثلة في مواقع متقابلة في النص الأدبي[17]. وبتأمل الباحث في شعر غانم وجد أن هذا التوازي يتجلى في الأنواع الآتية: أ- التوازي العمودي (الرأسي)، ب- التوازي المزدوج، ج- التوازي الأفقي.

أ- التوازي العمودي (الرأسي):

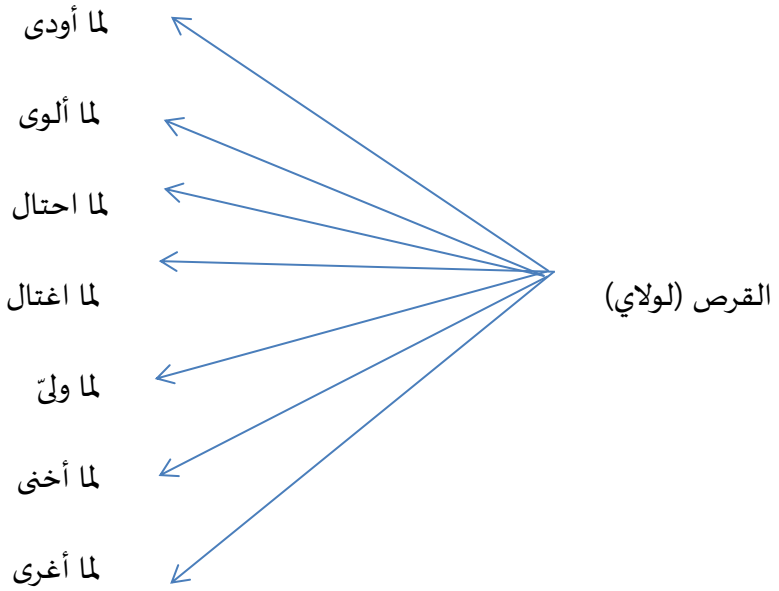
ويُراد به تتابع البناء اللغوي رأسيًا في الأبيات الشعرية إلى حد التطابق التركيبي[18]، سواء كان هذا التطابق تامًّا شاملًا للأبيات الشعرية أم جزئيًّا[19]. ومنه قوله في نص (القرص) [**الوافر**][20]:

أنـا القـرصُ أنـا القـرصُ ... أنـــا فـــي الخـــاتم الفـــصُ
فلـــــولاي لمـــــا أودى ... بصـــــبرِ الجـــائعِ القـــرصُ
ولـــولاي لمـــا ألـــوى ... بـــبطنِ المـــتخمِ المغـــصُ
ولـــولاي لمـــا احتـــالَ ... علـــى مـــالِ امـــرئٍ لـــصُ
ولـــولاي لمـــا اغتـــالَ ... حقـــوق الأمـــة الـــنقصُ
ولـــولاي لمـــا ولّـــى ... إلـــى الخلـــفِ بهـــا الـــنقصُ
ولـــولاي لمـــا أخْنـــى ... علـــى أظفارِهـــا القـــصُ
ولـــولاي لمـــا أغْـــرى ... بهـــا صـــيادَها القـــنصُ

تتماثل الأبيات الشعرية عموديًا على المستوى التركيبي في هذا النص؛ إذ يتَّفق أغلب الأبيات المشار إليها في علاقة تركيبية واحدة؛ كونها «حاصلة في مواقع متوازية، نتيجة أدائها لنفس الوظيفة النحوية»[21]. وقد ساعد هذا التماثل التركيبي المنتظم عموديًّا -بين عناصر الشطر الأول من جهة وبين عناصر الشطر الثاني من جهة أخرى- على فرز علاقات دلاليَّة تقوم على أساس التماثل بين العناصر المتوازية. فالقرص الكامن بالتوازي في التعبير اللغوي (**لولايَ**) يمثِّل قيمةً لا تدرك إلاَّ بمشقة؛ لأنَّ الغلاء الذي أصاب الشعب اليمني قد جعل هذا (**القرص**) غايةً يسعى

خلفها كلُّ أفراد الشعب. أمَّا التراكيب اللغوية المتجلِّية في (**لمَا أَوْدى، لمَا أَلوى، لمَا احتال، لمَا اغتال، لمَا وَلىَّ، لمَا أَخْنى، لمَا أَغْرى**) فإنَّها تمثِّل الوسائل التي يتم بوساطتها الوصول إلى تلك الغاية (**القرص**)، التي توحي بتعددها من أجل الوصول إلى غاية واحدة هي (**القرص**). ويمكن توضيح ذلك في المخطط الآتي:

الغاية **الوسيلة التي يتم بوساطتها الوصول إلى تلك الغاية**



وقد كان لتكرار عبارة (**لولايَ لمَا**) دورٌ في تنشيط الفاعلية الإيقاعية، مما جعل هذه العبارة المكررة تبدو صورة واحدة لقيمة معنوية شكّل فيها (**القرص**) إيحاءً دلاليًّا بالغلاء الفاحش الذي أصبح فيه القرص مطلبًا ينشده جميع أبناء الوطن، ومن ثَمَّ جاء هذا التوازي مرتكزًا على تكرار الفكرة؛ مما وفّر إنشادًا إيقاعيًا، وولّد أسلوبًا غنائيًا[22] ينم عن حركة الصراع القائمة بين النَّفس الإنسانية التواقة إلى العيش بحياة كريمة، والواقع المعاش المتَّسم بالوحشية.

ويرى الباحث أنّ مما يدخل -عند غانمٍ- في هذا النمط تلك التوازيات التي تتم بين صدور الأبيات الشعرية. كقوله في نص (ليل باريس) [**البسيط**][23]:

ياليلَ باريسَ كَمْ سِرٍّ تَبوحُ بهِ	للسَّائِلِينَ وَلَيْلُ النَّاسِ كِتْمَانُ
لَقَدْ تَأَلَّقْتَ بِالجَامَاتِ دَائِرَةً	كَأَنَّها وَنُجُومُ الأُفْقِ أَخْدَانُ
وَقَدْ تَرَنَّحْتَ بِالأَلْحَانِ مَائِرَةً	حَتّى كَأَنّ الدُّجَى بِالنَّغْمِ سَكْرَانُ
وَقَدْ تَضَوَّعْتَ بِالأَطْيَابِ عَابِقَةً	في الجِيْدِ مِنْهَا وَفِي الأَعْطَافِ أَكْوَانُ

تتكون صدور هذه الأبيات من نسق تركيبيّ موحدٍ يقوم على: (**حرف رابط + قد + فعل ماضي + فاعل (ضمير متصل) + جار ومجرور + حال**).

وقد صاحب هذا التوازي التركيبي توازٍ إيقاعيّ بين (**تألقتَ، ترنحتَ، تضوعتَ**)، وبين (**بالجامات، بالألحان، بالأطياب**)، وبين (**دائرةً، مائرةً، عابقةً**)، مما جعل هذه التراكيب المتوازية المتشكلة في **(لقدْ تألَّقتَ بالجاماتِ دائرةً، وقد ترنَّحتَ بالألحانِ مائرةً، وقد تضوَّعتَ بالأطيابِ عابقةً)** تبدو متماثلة دلاليًا؛ إذ إن كل تركيبٍ من هذا التوازي يؤكد لونًا من ألوان البهجة والسرور.

وتأخذ الأفعال الواردة بصيغة الفعل الماضي المزيد المتصل بتاء المخاطب (**تَألَّقْتَ، تَرَنَّحْتَ، تَضَوَّعْتَ**) مركزية الدلالة في النص، حيث استطاع «بهذه الصيغة المشتركة أن يحقق كثافةً وحضورًا ومسعى جماليًا خالصًا من شأنه أن يقنع ويمتع»[(24)] القارئ. فجميع هذه الأفعال تشير إلى دلالة الجمال والإبهار الذي يعد روح النص المتأسس على وصف الزمان والمكان؛ ولذلك تضافرت العلاقات في هذا التشكيل البنائي الكلي، ومُنح النص دلالة خاصة ساعدت على استنطاق لحظات الأنس والطرب التي تَميّزَ بها ليل باريس عند الشاعر.

ولعلَّ مايُثيرُ انتباه الباحثِ في هذا النمط من التوازي ذلك الضربُ الذي يتمُّ بين الكلماتِ في بداية الأبيات الشعرية؛ حيث يُبتدأُ البيتُ اللاحقُ بالبناء اللغوي نفسه الذي ابْتُدِئَ به سابقه. ومن هذا التوازي ما جاء بصيغة اسم الفاعل كما في نص (مفلوج) [**الكامل**][(25)]:

ورأيتُهُ فِي الشَّارِعِ الـ خَاوِي عَلَى العُكَّازِ يَمْشِي
مُتَرَنِّحَ الخُطُواتِ مِثْـ لَ الطِّفْلِ فِي بَدْءِ التَّمَشِّي
مُتَخَاذِلَ الأَطْرَافِ لَا يَقوى عَلَى هَشٍّ وَنَشِّ
جَمُدتْ جَوَارِحُهُ سِوى الـ عَيْنَينِ فِي لَحْظٍ وَرَمْشِ
وَتَلَعْثَمَتْ مِنْهُ اللّسَا نُ تَنُوءُ بِالصَّوتِ الأَجَشّ

إن تتابع بنية اسم الفاعل (مُتَرَنِّح، مُتَخَاذِل) في هذا النص جاء لمغزى دلاليٍّ يقتضيه السياق الشعري، حيث انخرط هذان الاسمان في بنىً دلالية تضافر بعضها ببعض لتأدية الدلالة الكليَّة في النَّص؛ فكلاهما مشتق من فعل لازم (ترنَّحَ، وتَخاذَلَ)، وكلُّ لفظٍ منهما يدلُّ على الضعف والفتور، وعلى التكرار[26].

ويؤدي هذان اللفظان المتوازيان بالتتابع وظيفةً فنيةً تعمل على تأكيد حالة الضَّعف والتهالك الجسدي الذي يعيشه المفلوج، إذ ينقلان بوساطة التركيب اللغوي:

مُتَرَنِّحَ الخَطُواتِ مِثْلَ الطِّفْلِ فِي بَدْءِ التَّمَشِّي
مُتَخَاذِلَ الأَطْرافِ لَايَقْوى عَلَى هَشٍّ وَنَشِّ

صورةً شاخصةً لخطواته المتعثرة، وأطرافه المرتعشة، وهي صورة مأساوية تبعث الألم، وتغلِّف النص بغلالة حزن تجعل القارئ يعيش جوّ النص، ويشارك الكاتبَ ألم الموقف الشعري.

وقد يأتي توازي الكلمات في بداية الأبيات الشعرية -عند غانم- بصيغة اسم المفعول. كقوله[**الوافر**][27]:

وفي زِفْنارَ للعشّاقِ ملهى أنيقٌ رَفَّ بالأَلَقِ النَّظيرِ
مَلاعِبُ للشَّبابِ وللصَّبايا بِها الوِلْدَانُ قَدْ طَافَتْ بِحُورِ
مُذَهَّبَةِ الجَدَائِلِ قَدْ تَلَاشَتْ عَلَى الأَكْتَافِ فِي أَمْوَاجِ نُورِ
مُخَضَّبَةِ الخُدُودِ بِلَا خِضَابٍ مُعَطَّرَةِ الثُّغُورِ بِلَا عُطُورِ
مُرَنَّحَةِ القُدُودِ إذا تَهَادَتْ تَهَادى القَاعُ بِالنَّغَمِ المُثِيرِ

فقد جاء التواتر المتتابع لصيغة اسم المفعول (مُفَعَّل) لتأكيد ألوان البهجة التي يحفل بها مكان (زفنار)، ومن ثَمَّ كان لهذا التوازي المتأسّس على اسم المفعول دورٌ في تصوير الجمال، حيث تمكّن من إضفاء ألوانٍ بديعةٍ من الوصف والجمال الأنثوي على ذلك المكان.

وقد يأتي توازي البدايات بالفعل، ومن ذلك ماجاء بصيغة الفعل المضارع. ومنه قوله في نص (نهضة الشباب) [**الخفيف**][28]:

إنَّمَـا نَحْـنُ فِـي الحَيَـاةِ لِكَـي نَجْـ ... عَـلَ مِـنْ بُؤْسِـها نَعِيمًـا جَـزِيلا
لنُـواخِي بَـيْنَ الشَّـبابِ فَـلَا تَعْـ ... رِفُ غَيْـرَ الإخَـاءِ عَهْـدًا جَلِـيلا
لنُساوِي بَـيْنَ الـوَرَى فِي حُقُـوقِ الـ ... عَـيْشِ لَايُظْلَمُـونَ مِنْهـا فَتِـيلا
لنُشـيعَ الأَخْـلاقَ والعِلْـمَ والآ ... دابَ فِـي الأَرْضِ هادِيًـا وَدَلِـيلا

ينشد الشاعر في هذا النص الفضيلةَ التي هي أساس استخلاف الأرض، مما حدا به إلى إعلان هذا المبتغى في بدايات الأبيات الشعرية؛ حيث جاءت الأفعال المضارعة (**لنُواخي، لنُساوي، لنُشيع**) حاملة لهذا المعنى، وهادفةً إلى استنهاض همم الشباب، وشحذ عقولهم بالعلم والآداب.

وقد جسد الفعلان (**لنُواخي، لنُساوي**) قيمةً اجتماعية تدعو إلى التعايش والمساواة بين أبناء المجتمع الواحد، وأتى الفعل (**لنُشيع**) حاملًا قيمةً فكريَّةً تهدف إلى إنارة العقول بالعلم الذي يغدو صورة جامعة للشمل، وململمة للمتفرق. وبهذا التشكيل المتوازي تتعاضد العلاقات في هذا النص، وتغدو كلٌ من الدلالات الاجتماعية والفكرية مؤدية لمعنى الفضيلة المنشود؛ إذ إنّ إرساء هذه القيم هو أساس بناء الأوطان، وتقدم الشعوب، وتمكين الفضيلة في الأرض.

وقد يأتي بصيغة فعل الأمر، ومنه قوله في نص (عرائس اللحن) [**البسيط**][29]:

فـاهْتِفْ بألحانِـكَ اللّائِـي شَـغَفْتَ بِهـا ... قلـبَ الشّـجِيّ تُهَدْهِـدُ شَـجْوَهُ حِيْنَـا
وغَـنِّ بالحُسْـنِ أَفْوافًـا مُضَـوَّعَةً ... تَختـالُ في الغُصْـنِ رَيْحانًـا ونِسْـرِيْنَا

يتجلى التوازي التركيبي بين فعلي الأمر (**فاهْتفْ، وغَنِّ**). ومن هذا التوازي تمخضت علاقة دلالية بينهما. فكلا الفعلين متصل بالشفاه، إذ يتمّ بواسطتها فعلُ الهتاف والغناء، كما أنهما يدلان على صوت يحيل - في النص - على دلالات الترنّم بالجمال.

وقد يتوالى في النص الواحد توازيان؛ كتوازي الأفعال الماضية وتوازي أفعال الطلب. مما يسهم في توليد علاقة تأسيس دلاليٍّ بين الأبيات الشعرية المتوازية. نلمح ذلك في نص (قصة الأمواج) [**الكامل**][30]:

ياسَـيْفَ ذِيْ يَـزَنٍ[31] لَقَـدْ أَبْلَيْـتَ فِي ... طَلَـبِ الخَـلاصِ لِهَـذهِ الأَوْطـانِ
قَــدْجُبتَ أَجْــوازَ القِفَــارِ مُيمِّمًــا ... شَــطْرَ المــدَائِنِ مُنْتَــدى إيْــرَانِ
وَنَزَلْــتَ فِي أَكْنــافِ كِسْــرى طَالبًــا ... عَــونَ المــعُظَّمِ صَــاحِبِ الإيْــوَانِ
وَرَكِبْــتَ أَهْــوالَ البِحَــارِ وَلَــمْ تَخَــفْ ... سُــودَ المــهَالِكِ فِي فَــمِ الطُّغْيــانِ
فَــاجْلِسْ عَلَى عَــرْشِ الجُــدُودِ فَإنَّــهُ ... عَــرْشُ القُلُــوبِ الثَّابِــتُ الأرْكــانِ
وَانْــزِلْ بِصَــنْعاءَ الجَمِيلــةِ إنَّهــا ... مَرْعَــى المــهَا وَمَسَــارِحُ الغِــزْلَانِ
وَأَطِــلَّ مِــنْ شُــرُفَاتِ قَصْــرِكَ عِنْــدَما ... تَفِــدُ الوُفُــودُ إلى رُبــا غَمْــدانِ[32]
وَانْــزِلْ إلَــيْهِمْ ضــاحِكًا مُسْتَبْشِــرًا ... تَسْــمَعْ مِــنْ الخُطَبــاءِ خَيْــرَ تَهَــانِ

لقد مهَّدَ الشاعر لهذا البناء المتوازي باستدعاء شخصية الملك سيف بن ذي يزن التي تكشف عن المعاناة والمُلْكِ في آنٍ واحد، مما ساعد على إثارة المتلقي، وفتح أفق الدلالة في النص الشعري.

فإذا كانت الأفعال الماضية (**جُبْتَ**، **ونَزَلْتَ**، **ورَكِبْتَ**) قد شكّلت توازيًا تركيبيًا يشفُّ عن إيحاءات الكفاح الذي بذله الملك سيف بن ذي يزن لاسترداد ملك آبائه، فإنّ توازي أفعال الطلب (**فاجلسْ**، **وانزلْ**، **وأَطلّ**، **وانزلْ**) يُثير إيحاءات العلو والرفعة التي يتمتّع بها هذا الملك.

ويُمكنُ تلمّسُ علاقة دلالية قائمة على التدرج الدلالي بين متوازيات الفعلين: الماضي والطلب؛ إذ إنَّ المُلْكَ الذي أفصحتْ عنه أفعال الطلب يرتبط عضويًّا ومعنويًّا -في النص الشعري- بالكفاح المتجلي في الأفعال الماضية (**جُبْتَ**، **ونَزَلْتَ**، **ورَكِبْتَ**). فالجلوس على عرش الملكِ والتَّمتُّع بالمقام الرفيع لم يكن إلاّ ثمرة للكفاح المرير الذي بذله لاسترداد ملك آبائه المسلوب.

ب- التوازي المزدوج

يقوم هذا التوازي على المماثلة بين بيتين شعريين متتابعين، بحيث يتوازيان توازيًا كليًّا، أو قد يتوازيان توازيًا جزئيًّا؛ كأن يتوازى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني، أو يتوازى الشطر الثاني من البيت الأول مع الشطر الثاني من البيت الثاني[33]. ومن أمثلته قوله في نص (زفرة) [**المتقارب**][34]:

لَياليـــكَ فِيْهَـــا الهَنـــا ولَيْلِـــيَ فِيـــهِ الكَـــدَرْ
ودُنْيـــاكَ فِيْهَـــا المـــنَى ودُنْيَـــايَ فِيْهَـــا الضَّـــجَرْ

يظهر جليًّا في هذا النموذج توازٍ مزدوجٌ قائمٌ على التماثل التركيبي أفقيًّا وعموديًّا؛ حيث تشغل عناصر كل بيت منهما الموقع التركيبي نفسه الذي يشغله نظيره في البيت الآخر. وقد رافق هذا التماثل التركيبي تقابلٌ دلاليٌّ بين حالتين، هما:

- حالة الشقاء التي تعيشها الذات الشاعرة، والتي أسفر عنها التركيب اللغوي: (**ولَيْلِيَ فِيْهِ الكَدَرْ، ودُنْيايَ فِيْها الضَّجَرْ**).
- وحالة النَّعيم التي يعيشها الآخر (الحبيب)، والتي مثلها التركيب اللغوي: (**لَياليكَ فِيها الهَنا، ودُنياكَ فِيها المُنى**).

ويكفل التوازي في هذين البيتين عملية الانتقال الدلالي من الزمن الجزئي المتجسد في (**لياليكَ، ليالي**) إلى الزمن الكلي الشامل لليل والنهار والمتجلي في (**دنياكَ، دنياي**)، إذ تحقق بهذا التدرج الزمني "دفْعُ المعنى إلى النموِّ تدريجيًا، وصولًا إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده"[35]، وهذا يعمق حالة الشقاء والمكابدة التي تعيشها الذات الشاعرة، ويجعل الشعور الداخلي أكثر قتامةً وسوداوية نتيجة الإحساس الدائم بالكدر والضجر.

وبالنَّظر في شعر غانم، وجد الباحث أن هذا النمط يأتي شطريًّا؛ كأن يتوازى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الأول من البيت الثاني، وهذا يرد كثيرًا في شعره. ومنه قوله في نص (عودة البطلين) [**الكامل**][36]:

وَطَـــنٌ أَضَـــعْناهُ بِنَزْوتِنـــا ... وَهُيامِنـــا بالنَّـــاعِمِ اللَّمْـــسِ
وبِمـــا تَعودْنـــاهُ مِـــنْ تَـــرَفٍ ... في مَطْعَـمٍ رَخْـصٍ وَفِي لـبْسِ
والبابِلِيّـــةِ حِـــينَ تَسْـــحَرُنا ... بِبرِيقِهـا فِـي الطَّـاسِ والكـأْسِ
والعامِرِيّـــةِ حِـــينَ تَغْمُرُنـــا ... بِـــدَمَالِجٍ وخَلاخِـــلٍ خُـــرْسِ

يبدو هذا التوازي جليًّا في قوله: (**والبابلية حين تَسْحَرُنا/ والعامرية حين تَغْمُرُنا**)؛ حيث ارتكز هذان الشطران على متتالية تركيبية موحدة، هي: (**حرف عطف "الواو" + اسم معطوف + ظرف زمان "حين" + فعل مضارع وفاعل ومفعول به**).

وقد ولّد هذا التوازي -الشامل للشطرين إيقاعيًّا وتركيبيًّا- تماثلًا دلاليًّا بين لفظتي: (**البابلية**) و(**العامرية**). فكلتاهما من مستلزمات مجالس اللهو والمجون، وتشكلهما بهذه الصورة المتوازية يومئ إلى انغماس الأمة العربية في لذائذها وسباتها العميق، مما سهل على أعدائها سلب أراضيها، وتجريعها الذل والهوان.

وقد يتوازى الشطر الثاني من البيت الأول مع الشطر الثاني من البيت الثاني، وهذا قليل الورود عند غانم. ومنه قوله [**الخفيف**][37]:

يـــالَعَمْرِ الشَّـــبابِ لَـــوْ عُمِّـــرَ الـــوَرْ ... دُ لَفُزْنـــا بالخُلْـــدِ بَـــيْنَ جِنَانِـــهْ
وَلَمَـــا بَـــاتَ فِـــي الـــرُّؤى ذِكرَيـــاتٌ ... طائِفـاتٌ فِي الحُسْـنِ حَـولَ حِسَـانهْ
أَوْ أمـــانِيُّ فِـــي الحَشَـــا رَاعِشَـــاتٌ ... **تَتَلَـــوَّى بِنَـــا عَلَـــى بُرْكَانِـــهْ**
أَوْ أَهـــازِيجُ شـــاعِرٍ فِـــي القَـــوَافِي ... **يَتَقَـــوَّى بِهـــا عَلَـــى أَشْـــجَانِهْ**

إذ يسير عجُزا البيتين الأخيرين من النَّص السابق على نسقٍ إيقاعيّ موحّد، كما يرتبطان أيضًا ببناءٍ تركيبيٍّ موحّدٍ تكوّن من: (**فعل مضارع + ضمير مستتر + جار ومجرور "ضمير متصل" + جار ومجرور ومضاف إليه "ضمير متصل"**).

ويُثير هذا التماثل **الإيقاعي/ التركيبي** في نفس القارئ تساؤلاتٍ من الممكن لها أن تحيل إلى علاقات دلالية تفصح عن مكنون النص العابق برائحة الشوق والحنين لأيام الصبا التي مضتْ

ولم يبقَ منها إلاّ الذكريات. حيث يمكن للقارئ أن يتعرف على مابين الكلمات المتماثلة نحويًّا من علاقات دلاليَّة كامنة فيها تقوم على أساس الإحالة الدلاليَّة[38].

فالتماثل بين الفعلين (**يَتَلَوَّى، يَتَقَوَّى**) يبعث تقابلًا دلاليًّا بين الضعف الحقيقي الذي تعيشه الذات الشاعرة والمتمثِّل في الفعل (**يَتَلَوَّى**)، والقوة المفتعلة التي انتدبها الشاعر لتطفئ نار الأشواق المستعرة بين جنبيه التي تتجلى في الفعل (**يَتَقَوَّى**)، مما جعل ذات الشاعر تبدو متأرجحةً بين الحقيقة والمداراة. في حين يستطيع القارئ أن يستوحي علاقة دلالية قائمة على الترادف بين (**بُرْكَانِهْ، أَشْجَانِهْ**)؛ إذ إن كلا اللفظين يوحي بحرقة وألم.

وبصورة عامة، يمكن القول إن هذا التماثل القائم بين التركيبين (**تتلوّى بِنا على بركانِهْ، يتقوّى بِها على أشجانِهْ**) استطاع أن يكشف عن ذات الشاعر القلقة من خلال موازنتها مع الورد الذي أفرغ فيه الشاعر أحاسيسه ومشاعره، شأنه في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الذين «ينشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها»[39].

ج- التوازي الأفقي

ويتم هذا التوازي على المستوى الأفقي، حيث تتوازى فيه الألفاظ أو العبارات على مستوى الشطر أو البيت الشعري الواحد، وينقسم إلى نوعين، هما [40]: التوازي الأحادي، والتوازي الشطري. **ويقصد بالتوازي الأفقي الأحادي** أن يتوازى شطرا البيت الواحد، فيتحقق بذلك التوازن والتعادل الإيقاعي بينهما[41]. ومن أمثلته قوله في نص (رجاء) [**الكامل**][42]:

نُـورٌ عَلَيْـكَ مِـنَ الجَـلالِ مَدِيـدُ ... يَرْتَـدُّ عَنْـهُ الطَّـرفُ وهْـوَ حَدِيـدُ
غَمَـرَتْ مَباهِجُـه الرِّحـابَ فَطَوْدُهـا ... مُتَـــرَنِّحٌ وَخِضـــمُها عِرْبِيـــدُ
وَبِكُـلِّ قَلْـبٍ مِـنْ عُـلاكَ مَوَاكِـبٌ ... وَبِكُـلِّ سَـمْعٍ مِـنْ نِـدَاكَ نَشِـيدُ
حاشـا لِمِـثْلِكَ أَنْ يُجـارى فِي العُـلا ... وَيَسِـيرُ فَضْـلِكَ فِي القِيـاسِ عَدِيـدُ

لقد تحقق التوازي الأفقي (الأحادي) في البيت الثالث من النَّص السابق؛ حيث سارت الحركة الإيقاعية في كلا الشطرين في تماثلٍ تركيبي أفقي لا تخطئه العين. فكلُّ لفظةٍ في الشطر الأول لها ما يوازيها من حيث الموقع التركيبي في الشطر الثاني، مما أدّى «إلى خلق نسقٍ منظمٍ من العلاقات في خطوطٍ أفقية»[43] تجلى في التشكيل التركيبي الآتي: **(واو رابطة + جار ومجرور (خبر مقدم) + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + مبتدأ مؤخر)**. ويولّد هذا التوازي الأحادي القائم بين شطري البيت الشعري توازنًا دلاليًا بين صفتي: العلوِّ والذكر الحسن، حيث تدعم كلُّ واحدةٍ منهما الأخرى بغية الوصول إلى الغاية المنشودة.

وقد عمل هذا التوازي التركيبي على تكثيف الدلالة في البيت الشعري، فأتى الشطر الأول **(وبكلِّ قلبٍ من علاكَ مواكبٌ)**؛ ليؤكد رفعة الممدوح ومكانته الساكنة في كل قلب، بحيث لا تذكر مكانته إلا ويتولد خفقان في القلوب، وهذا ما توحي به لفظة **(مواكب)** التي تثير الحركة والاضطراب. وأتى الشطر الثاني: **(وبكل سمع من نداك نشيد)** ليثبت أنَّ الحديث عن سمعته الحسنة يبهج المسامع كالنشيد، مع بقاء الهيبة فيما يبعثه النشيد في المسامع من أحاسيس.

وتوحي هاتان الصِّفتان بالهيبة التي يتمتع بها الممدوح (وليّ العهد)[44]، ويبرز تشكلهما في البيت الشعري بهذه الصورة المتماثلة نغمًا موسيقيًّا يدعم فكرة (الرجاء) التي يحملها النص، مما يفضي إلى خلق الإثارة لدى المخاطب، وإغرائه بمقامه، ومن ثم استدراجه إلى تلبية مبتغاه.

وفي التوازي الأفقي الشطري يتوازى الشَّطر الواحد مع نفسه في البيت الشعري[45]. ومن نماذجه قوله في نصِّ (الجندي في ميدان القتال) **[الكامل]**[46]:

ويهبُّ منتصِبًا ويهرعُ واقفًا نحوَ الأمامِ وقدْ هَوَى المتخلِّفُ

يُلاحَظ هنا أنَّ التوازي الأفقي قائمٌ في الشطر الأول؛ حيث انقسم إلى قسمين متعادلين، هما:(ويهبُّ منتصِبًا، ويهرعُ واقفًا). وتكوَّن كلُّ قسمٍ منهما من **(حرف رابط + فعل مضارع + فاعل مستتر + حال)**، وعمل هذا التوازي على شحن السياق بالمترادفات اللفظية في القسمين المتوازيين:

ويهبُّ = ويهرعُ

منتصِبًا = واقِفًا

مما ولّد علاقة ترادفٍ دلاليٍّ عملت على تجلية الغرض الذي قصده الشاعر في النص، الذي تبلور في تأكيد شجاعة الجندي واستبساله في ساحة المعركة.

ومن خلال التركيب الفعلي تمكّن الشاعر من تصوير هذا الموقف الحركي الذي يقوم به الجندي؛ لأن القيمة المعنوية للفعل «تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن»[47]، مما خلق في النص حركة معنوية نابعة من الفعل المضارع الذي يفيد معنى التجدد والاستمرار، وهذه الحركة تتناسب مع مجريات سير المعركة التي تستدعي حركة كرٍّ وفرٍّ، حيث اضطلع الفعلان (يهبُّ، يهرعُ) برسم هذه الحركة التي لا يوقفها ذعرٌ أو كلل.

ثانيًا: التوازي الدلالي

لا يقف التوازي بعيدًا عن عنصر الدلالة الذي تكتنزه اللغة الإبداعية، حيث تكمن قيمةُ التوازي الشِّعرية في مدى فاعليته في الخطاب الأدبي وقدرته على إضاءة جوانب النص المظلمة، وهذا لا يتأتى إلا من خلال التركيز على عنصر الدلالة في النص الأدبي؛ لأنَّه «كلما كان التوازي عميقًا متصلًا بالدلالة كان أحفل في الشعرية، وأكثر ارتباطًا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري»[48] الذي يستدعي من القارئ النظر والتدقيق لاستكشاف جمالياته الإبداعية، ودلالاته الجديدة في النص الشعري. وبناءً على ذلك سيتم الكشف عن فاعلية التوازي الدلالي في شعر غانم من خلال عنصري التَّضاد والترادف.

أمّا التوازي بالتضاد[49] فإنَّه وسيلة فنية لا غنى للشاعر عنها، إذ عن طريقه يستطيع الشاعر أنْ يولد الدهشة ويحقق الإثارة لدى القارئ[50]. «وكلما زاد التضاد كبر التوتر»[51]، لما

يحمله من رؤىً فنيةٍ تمنح النَّص أبعادًا دلالية تجذب إليها القارئ لسبر دلالاتها البعيدة الكامنة في النص الأدبي. وتكمن القيمة الأسلوبية للتضاد «في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين. فلن يكون له أيّ تأثيرٍ ما لم يتداع في توالٍ لغوي. وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة»[52].

وبالتأمل في شعر غانم وجد الباحث أنّ هذا التوازي أكثر ما يكون بالتَّضاد اللغوي القائم على «استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث»[53]. ومن نماذجه قوله[**الخفيف**][54]:

فَـارْحَمِي **العِـزَّ** فِيـكِ قَـدْ صَـارَ **ذُلًّا** بِالــذي أَفْــرَغَ الجَمَــالَ عَلَيْــكِ

يبدو التناقض محركًا فاعلًا؛ إذ عن طريق ثنائية[55] (**العزّ والذُّل**) تكشّفتْ حالة الأنا الشاعرة، وارتسمت علاقتها بالآخر (الحبيب) الذي تتعالى صورته، وتبرز في تضخّمٍ سلطوي يقضي على مكانة الأنا في النص.

وقد عمل الفعل (**صارَ**) على تشظية الزمن المتصل بالأنا الشاعرة إلى زمانين: ماضٍ يمثل (**العزّ**)، وحاضر (حالي) يمثل (**الذُّل**)، وبين هذين الزمانين انفصالٌ تام، «فكأنهما خطَّان متوازيان لايمكن أن يلتقيا، إذ لا يجمع بينهما سوى زمن التذكر»[56] والحنين لتلك الأيام الجميلة.

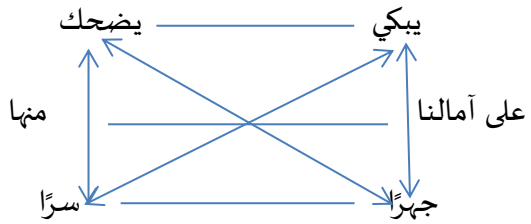
وتتجلى في النص صورة الآخر (الحبيب) في مكانة سامية؛ وكي تكتمل هذه الصورة لدى القارئ لجأت الأنا الشاعرة إلى توسله واستجدائه من خلال أسلوب الأمر (فارحمي) الموحي - بحقيقة وضعيته- بانكسار وانهزامية هذه الأنا الشاعرة أمام سلطة الآخر (الحبيب). فتمكّن هذا الفعل من جذب مفاصل النص المتنافرة، وشدّ أواصره المتباعدة، مما منح القارئ إحساسًا مفعمًا بقيمة هذا التوازي الذي يبدو وكأنه جاء لاستمالة مشاعر الآخر (الحبيب)، ودعوته إلى إنصاف محبوبه من جور جفاه.

كما رأى الباحث أنَّ هذا التوازي القائم على التضاد قد يتّسع في شعر غانم؛ بحيث يتجاوز التضاد اللغوي (اللفظي) إلى توليد العلاقات الدلالية من خلال المقابلة[57]. ومن ذلك قوله [**الطويل**][58]:

وَأَنْكَــى مِـــنَ الأَنْكَــى لَئِـــيمٌ مُـــدَرَّبٌ يُمَثِّـــلُ دَوْرَ الحُـــرِّ فِـــي مَسْـــرَحِ المَكْـــرِ

فَيَبْكِي عَلَى آمَالِنَـا البِـيْضِ جَهْـرَةً وَيَضْـحَكُ مِنْهَـا مِـلْءَ شِـدقيْهِ فِي السِّـرِ

ينبني البيت الأخير على تقابل دلاليّ بين حالين متضادين يعيشهما صنفٌ من البشر، مما أفرز علاقات تشابكية بين هذه العناصر المتقابلة يمكن توضيحها بالشكل الآتي:



وقد تشكّلَ هذا البيت تبعًا لحركة السياق المتأسس على الصراع القائم بين ثنائية (الخفاء والتجلي) التي يشي بها التركيب المتوازي المعتمد على التقابل الدلالي، إذ تماهت هذه الثنائية -الخفاء والتجلي- في شخصية هذا الإنسان الماكر، مما يجعلها تعكس إيحاءات تتناغم في دلالتها الشعرية مع حقيقة ذلك الإنسان الذي ترتسم صورته أمام القارئ في أبشع صور الخسة والدناءة.

وبَيْنَ هذا التقابل الدلاليّ: (**فيبكي على آمالِنا البيضِ جهرةً، ويضحكُ منها ملءَ شدقيْهِ في السّرِ**) تجري مجريات هذه الثنائية، وتتشابك بصورة مكثَّفة لتؤدي دورها الدلالي بفاعلية عالية، فإذا كان من المتوقع أن يكون البكاء سرًّا لإيحائه بضعف يدفع صاحبه إلى التستر والخفاء، والضحك جهرًا لإيحائه بنشوة تقود صاحبها إلى البروز والظهور، فإنَّ التوازي في هذا البيت قد كسر هذا التوقع، حيث جاء البكاءُ جهرًا كاشفًا لحالة الضعف المزيفة، وجاء الضحكُ سرًا لإخفاء حقيقة المكر التي يتصف بها هذا الإنسان اللئيم. وبهذا تتعمق الدلالة، ويصبح كلٌّ من الخفاء والتجلي لا يؤدي دلالته الحقيقية في النص، وإنما تسير دلالة كلّ منهما وفق مجريات الواقع الشعري الذي شكّل فيه التوازي التقابلي محورًا رئيسًا في إبراز صورة هذا الصنف الخائن الذي يتلوّن كالحرباء، ويظهر بوجهين عبدًا لمصلحته ومطامعه الذاتية.

وأما التوازي بالترادف: فهو أحد أنواع التوازي الدلالي. وفيه «يراكم الشاعر مجموعة من المفردات المترادفة التي تشكّل على مستوى محور الاختيار دوالًا ممكنة لمدلول واحد، إلا أنها على مستوى التأليف تتوازى بفعل الملاءمة الدلالية؛ لتعميق الإحساس داخل السياق بنفس الحالة أو الموقف المسيطر على ذات الشاعر»[59]. ويعمل هذا التوازي على تأكيد فكرة النص، وتقوية المعنى المراد إيصاله إلى القارئ. ونلمس هذا في قوله[**الرَّمل**][60]:

عِشْـتَ يـاقَيْسُ وَعاشَـتْ ... لِلْعُـــلا الأمُّ الحَنُـــونُ
كَـمْ قَضَتْ مِـنْ أَجلِـكَ الـ ... ـيـــلَ تُناجِيهـــا الظُّنـــونُ
وَلَكَـــمْ ســـالَ عَلَـى الـــ ... ـخـــدِّ لَهـــا دَمْـــعٌ هَتُـــونُ
كُـــنْ لَهـــا يـــاقَيْسُ فِـــي ... مِحْنتِهـــا نِعـــمَ المـــُعينُ
كُـــنْ لَهـــا فِـــي غَيْبَتِـــي ... سَـــلوى إذا ازْدَادَ **الحَنِـــينُ**
وَإذا زادَ بِهـــــا **الشّـــــو** ... **قُ** وأَشـــجتْها **الشُّـــجُونُ**

يلعب التوازي الترادفي المتجلي في المفردات الاسمية (**الحنين، والشوق، والشجون**) دورًا في تحديد الدلالة الكلية للنص السابق، الموحي من خلال العنوان (اغتراب أب) بالحزن والأسى؛ لأن جميع هذه الألفاظ المترادفة المشار إليها في النص تنتظم في سلك المشاعر الداخلية التي تعبر عن وَلَهِ النفسِ تجاه أمرٍ ما، مما أدى إلى اضطلاع هذا الترادف الاسمي بتأكيد هذه المشاعر النفسية وإبرازها بصورة ثابتة في النص؛ لأن الاسم «لخلوه من الزمن يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونًا من الثبات»[61]، وفي هذا النص إيماءٌ إلى ملازمة هذا الوله النفسي لصاحبه، وثباته في خلده، وانغراسه في سويداء فؤاده.

ومن خلال استقراء شعر غانم وجد الباحث أنَّ مما أسهم في رفع الأداء الشعري للتوازي المترادف عند الشاعر تلك التوازيات التي تتم في النص بأفعالٍ تترادف في حقلين دلاليين؛ لتُشكّل من هذين الحقلين تقابلًا دلاليًّا يعضد الفكرة الرئيسة في النص. ومنه قوله في نص (ما ذنبها) [**الكامل**][62]:

مـــا ذنبُهـــا؟ مـــاذا **جَنـــتْ**؟ حتـــى بنـــارٍ تُحرَقـــا

هـــلْ **قَارَفَـــتْ** إثمًـــا عظيـــ مًـــا **واســـتباحتْ** مَوبِقـــا؟

مـــا ذنبُهـــا؟ هـــلْ **أَخْلَفَـــتْ** وَعـــدًا **وخانَـــتْ** مَوثِقـــا؟

أم **فَرّطَـــتْ** بيـــدٍ؟ فأحـــ فظـــتِ الغَيُـــورَ المـــُحنِقا

أم **أَسْـرَفَتْ** في الـذّنبِ؟ **فاقْـ تَرَفَـــتْ** نَجيعًـــا مُهْرِقـــا

لقد جاءت جميع الأفعال المترادفة في النص السابق منتظمة في حقلين دلاليين متقابلين؛ فجاءت الأفعال (**جَنَتْ، قارفَتْ، استباحَتْ، أَسْرَفَتْ، اقترَفَتْ**) موحيةً بالإسراف والتعدي وتجاوز الحد، في حين جاءت الأفعال (**أخلفتْ، خانتْ، فرطتْ**) موحيةً بالتساهل المفضي إلى التضييع.

وبإعادة النظر في هذه المترادفات يجد المتأمل تقابلًا دلاليًّا على مستوى الحقلين المترادفين، إذ من خلال هذا التوازي توالدت دلالاتٌ جديدة، وأصبح كل معنى مترادفٍ في النصّ يؤدي معنى جديدًا يشكّل مع بقية المعاني نسيجًا كليًّا للنص الشعري(63). فالإسراف والتجاوز يقابل دلاليًّا -في النَّص- التساهل والتضييع، وجاء هذا التقابل لدلالةٍ فنيةٍ تتمحور حول الإنكار على فعل الإحراق الذي حدث للمرأة الضحية، وتبرئة المجني عليها من جميع الأفعال التي توجب على صاحبها العقوبة والأذى.

النتائج:

- أسهم هذا البحث في الكشف عن فاعلية التوازي حسب السِّياق الذي ورد فيه، فهو لم يعد نغمًا وإيقاعًا دون فاعلية، وإنما هو خاصيَّةٌ أسلوبيةٌ بارزةٌ لها فاعليتها ووظيفتها في النَّص الشعري عند غانمٍ؛ حيث أتى نابعًا من بنية النص، ومتناغمًا مع التجربة الشعرية، مما أدى إلى شحن النَّص بدلالاتٍ إيحائيةٍ تثير القارئ وتفتح أمامه أفق التأويل.
- انبثقتْ فاعليَّة التوازي التركيبي من إيحاء المقابلة أو المماثلة دلاليًّا في البنيات المتوازية؛ لأنَّ كلّ بنيةٍ متوازية تعمل على إثارة إيحاءٍ معين منهما، وجعله بؤرة الاستقطاب الدّلالي، حسب السياق الشعري الذي يرد فيه التَّوازي.

- جاء التوازي بالتَّضاد كثيرًا في شعر غانمٍ، وقد تولَّد من صورتين، هما: التوازي بالتَّضاد اللغوي (اللفظي)، والتوازي بالمقابلة؛ حيث يجمع الصورتين رباطٌ واحدٌ هو رباط (**التَّوازي بالتَّضاد**) القائم على التَّعارض الدّلالي.

- أسهم توازي الترادف المتولّد عن الأفعال المترادفة في حقلين دلاليين، في رفع فاعليَّة النَّص، والارتقاء به إلى عالم الشِّعريَّة.

- جلَّتْ أشكال التوازي عند غانمٍ فاعليته في جذب مفاصل النَّص وتوليد التلاحم بين مستويات البنية اللغوية؛ فاستطاع بوساطته التعبير عن أرائه وأفكاره، وتوليد الدهشة والغرابة الفاعلة لدى القارئ، كما أنَّه منح القارئ إمكانيَّة الاطلاع على نفسية الشاعر ورغباته الخفية، فكان بمثابةِ صدىً للإيقاع الداخلي الذي يكتظ به النَّص الشعري.

الهوامش والإحالات:

(1) هو الدكتور الشاعر محمد عبده غانم، ولد في عدن في 1912/1/15م، وتوفي في صنعاء في 1994/8/9م. تلقى تعليمه الأساسي والثانوي في مدينة عدن، ثُمَّ انتقل بعد ذلك إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية، فتخرج منها حاملًا درجة البكالوريوس عام 1936م، فكان أول خريجٍ جامعيّ في الجزيرة العربية. ولم يقف غانمٌ عند هذا المستوى من التعليم، وإنما واصل مسيرته التعليميَّة حتى نال درجة الدكتوراه في فلسفة الآداب من جامعة لندن، وفي عام 1973م تمَّتْ ترقيته إلى درجة (أستاذ) من جامعة الخرطوم. كان غانمٌ ناقدًا ومترجمًا ومسرحيًا وشاعرًا؛ فقد عاش حياةً مليئةً بالأسفار والتنقل بين البلدان العربية والأجنبية، وهذا منحه فرصة الاطلاع على الثقافات الأجنبية، إذ ساعدته إجادته اللغة الإنجليزية على التعرف على الثقافات العالمية، ومن ثَمَّ الإسهام في نشر الفكر والوعي الثقافي، فكان له دورٌ كبيرٌ في تفعيل الأنشطة الثقافية والأدبية التي تقام في عدن، مما هيَّأه لأن يصبح أستاذًا ورائدًا للفكر والشعر لأكثر من جيلٍ في اليمن. له عدد من المؤلفات التي أثرتْ الساحة الأدبية والفكرية التي لا يتسع المقام لذكرها هنا. يُنظر: محمد صالح الريمي، محمد عبده غانم: حياته وشعره، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، 1999م، ص35-75.

(2) يُنظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل- مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ط1، ص149.

(3) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988م، ط1، ص105، 106.

(4) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2002م، د. ط، ص129.

(5) محمد كنوني، اللغة الشعرية- دراسة في شعر حميد سعيد، دار دجلة، الأردن، 2013م، ط1، ص129، 130.

(6) يُنظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف- نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996م، ط1، ص97، ومحمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة- دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م، ط1، ص143.

(7) يُنظر: محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص143، 144.

(8) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، ص127، 128.

(9) يُنظر: جاكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

(10) يُنظر: نفسه، ص106.

(11) يُنظر: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، مرتضى الزَّبيدي ت: 1205هـ، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994م، د. ط، مادة (وزي).

(12) يُنظر: موسى ربابعة، الشعر الجاهلي- مقاربات نصية، ص127.

(13) سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003م، د. ط، ص. 245، 246.

(14) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص97.

(15) يُنظر: محمد البدراني، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2013م، ط1، ص149-153.

(16) محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص131.

(17) يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، د. ط، ص198.

(18) يُنظر: عبدالرحيم الهبيل، ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، ع: 33/ 2، 2014م، ص. 123، وجاسم سليمان الفهيد، بلاغة التوازي: قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، مصر، مج: 27، ع: 14، 2012م، ص381.

(19) يُنظر: عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، ع: 7، مارس، 2017م، ص13.

(20) محمد عبده غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن، 2004م، ص330.

(21) محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة: دراسة أسلوبية، ص180.

(22) يُنظر: فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، د. ط، ص234.

(23) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص140.

(24) عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2011م، ط. 1، ص203.

(25) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص163.

(26) يُنظر: مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة: (رنح) و(خذل).

(27) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص435.

(28) نفسه، ص98.

(29) نفسه، ص136.

(30) نفسه، ص85.

(31) هو الملك اليمني الشهير سيف بن عامر بن أسلم بن ذي يزن، ولد في صنعاء ونشأ أثناء حكم الأحباش لليمن، كان له دورٌ كبيرٌ في طردهم من اليمن بعد الاستعانة بكسرى. تمّ تنصيبه بعد ذلك ملكًا على اليمن، وبهذه المناسبة توافدت إليه القبائل لتهنئته، وكان على رأس الوفود جدُّ النبي صلى الله عليه وسلم عبدالمطلب بن هاشم. كانت نهايته اغتيالًا على يد أحد العبيد. يُنظر: أحمد جابر عفيف وآخرون، الموسوعة اليمنية، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م، ط. 2، ج4، ص2218 – 2220.

(32) قصر ذو بناءٍ معماريٍّ بديع يقع في صنعاء، وقد تعددت الروايات في ذكر من بناه. كان مركزًا لحكم الملوك السبئيين من قبيلة ذي حَرة، ويذكر المؤرخون أنَّ تهدمه مرَّ بمراحل كان آخرها في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه. يُنظر: أحمد عفيف وآخرون، الموسوعة اليمنية، ج3، ص2234-2237.

(33) يُنظر: عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ص199.

(34) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص129.

(35) محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1994م، ط. 1، ص300.

(36) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص341.

(37) نفسه، ص294.

(38) يُنظر: محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص133.

(39) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت، د. ط، ص160.

(40) يُنظر: عبدالجبار علوي، بنية التوازي في شعر البارودي، ص15.

(41) يُنظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص152.

(42) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص115.

(43) عصام شرتح، جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، ص196.

(44) هو الإمام أحمد بن يحيى بن حميد الدين، ثاني ملوك المملكة المتوكلية في اليمن. ولد في عام 1898م. تلقى تدريسه على يد علماء في شهارة وغيرها من المناطق التي تولى أمرها أثناء الحكم العثماني. كان وليًّا للعهد أثناء حكم أبيه الإمام يحيى. اعتمد عليه أبوه في توطيد ملكه والقضاء على الثورات المناوئة. تولى الحكم بعد مقتل أبيه في حزيز عام 1948م. وفي يوم 6 مارس من عام 1961م تعرض لعملية اغتيال في أحد مستشفيات الحديدة لكنه نجا منها، وظلّ متأثرًا بجراحه إلى أن توفي في 19/ 9/ 1962م. ينظر: أحمد جابر عفيف، الموسوعة اليمنية، ج2، ص1208-1210.

(45) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص103.

(46) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص100.

(47) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، د. ط، ص151.

(48) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص199.

(49) يقصد بالتضاد أن يجمع المتكلم بين الشيء وضده في كلامٍ ما. ينظر: أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله بن سهل ت: 395هـ، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، د. ط، ص307.

(50) ينظر: عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ط1، ص199، 200.

(51) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر، القاهرة، د. ت، د. ط، ج: 2، ص57.

(52) صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادؤه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ-1998م، ط1، ص225.

(53) محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ط1، ص98.

(54) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص31.

(55) «الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين. والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها...». جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، د. ط، ج: 1، ص379.

(56) جاسم الفهيد، بلاغة التوازي: قراءة في شعر أبي فراس الحمداني، ص. 378.

(57) يقصد بها عند البلاغيين «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة». أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص337.

(58) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص484، 485.

(59) محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة المعاصرة- دراسة أسلوبية، ص148.

(60) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص119.

(61) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص153.

(62) غانم، الأعمال الشعرية الكاملة، ص226.

(63) محمد البدراني، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السَّياب، ص140، 141.