ظاهرة التوازي في قصائد شوقي الوطنية: دراسة وصفية تحليلية

The Phenomenon of Parallelism in Shawky's Nationalistic Poems: A Descriptive Analytical Study

Fenomena Paralelisme dalam Puisi Nasionalisme Shawky: Kajian Analisis Deskriptif

محمد حفيز بن محمد شريف*، ونصر الدين إبراهيم أحمد حسين**

الملخّص

يتناول هذا البحث تحليل ظاهرة التوازي في قصائد شوقي الوطنية، بمعنى أن هذه الخاصية الفنية أهم عنصر لتوظيف الموسيقى الداخلية، في حين أنها ظاهرة تحتوي على ثروة دلالية كأبرز وسيلة للتعبير عن تجربة الشاعر وانفعالاته. اعتمادا على المنهج الوصفي والتحليل؛ يهدف هذا المقال إلى الكشف عن السمات الجماليات إيقاعيا ودلاليا، المتعلقة بأبرز أنماط التوازي: الصوتي والتركيبي والدلالي، التي استثمرها شوقي في الأشعار التي عبر فيها عن قضايا وطنه. وتبرز أهمية هذه الدراسة في أنها تسلط الضوء على أشكال بلاغية: الجناس، والترصيع، والتقسيم، والطباق، والمقابلة، والعكس والتبديل وغيرها مما له أكبر تأثير في تشكيل ظاهرة التوازي. وخلص البحث إلى أن الشاعر توسل في تشكيل البنية الإيقاعية بإبداعاته الفنية في هذه الظاهرة؛ لإثراء النغمة الموسيقية التي تؤثر في عواطف المتلقين، والتي كانت أيضا صدى لانفعالات الشاعر وأحاسيسه.

* باحث في مرحلة الدكتوراه؛ قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، البريد الإلكتروني: hafeezzahry@gmail.com

** أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، البريد الإلكتروني: nasr@iium.edu.my

الجامعة الإسلامية العالمية الماليزية

مجلة الإسلام في آسيا
المجلد ١٨، العدد٣، ديسمبر ٢٠٢١
E-ISSN: 2289-8077
DOI: https://doi.org/10.31436/jia.v18i3.1060

الكلمات المفتاحية: ظاهرة التوازي، القصائد الوطنية، الأشكال البلاغية، البنية الإيقاعية، ثروة دلالية.

Abstract

This research analyses the phenomenon of parallelism in Shawky's nationalist poems, in the sense of that this is the most important element for employing the internal rhyme, while it is a phenomenon that carries semantic richness, as it is considered one of the most prominent ways to express the poet's experiences and emotions. Relying on the descriptive analytical approach, this article aims to reveal the rhythmic and semantic aesthetic features related to the most remarkable patterns of parallelism: phonemic, syntactic, and semantic, that Shawki used it in his poems, through which he expressed the issues of his homeland. The importance of this study is evident in that it focuses on rhetorical forms: Alliteration (al Jinās), Homoioptoton (al Tarṣīʿ), Antithesis (al Ṭibāq, al Muqābala), Antimetabole (al ʿAks), etc., which has the greatest impact on shaping the phenomenon of parallelism. The research concluded that the poet could form the rhythmic structure with his artistic creations in this phenomenon, it enriches the musical tone that influences the emotions of the recipients, which was also as the echo of the poet's emotions and feelings.

Keywords: Phenomenon of parallelism, Nationalistic poems, Rhetorical forms, Rhythmic structure, Semantic richness.

Abstrak

Kajian ini menganalisis fenomena paralelisme dalam puisi nasionalisme Shawki, dan ianya adalah elemen terpenting dalam penggunaan rima dalaman. Ia merupakan fenomena yang membawa kepada kekayaan semantik, kerana ia dianggap sebagai salah satu cara yang paling menonjol untuk meluahkan pengalaman dan emosi penyair. Dengan menggunakan pendekatan deskriptif dan analisis, kajian ini bertujuan untuk mengkaji ciri-ciri estetik berirama dan semantik yang berkaitan dengan pola keselarian yang paling menonjol iaitu fonetik, sintaksis dan semantik, yang digunakan oleh Shawki dalam puisi beliau yang mengandungi isu-isu tanah airnya. Kepentingan kajian ini ialah untuk memberi penerangan tentang bentuk retorik: aliterasi (al Jinās), Homoioptoton (al Tarṣīʿ), Antitesis (al Ṭibāq, al Muqābala), Antimetabol (al ʿAks), dan lain-lain, yang mempunyai kesan terbesar dalam membentuk fenomena paralelisme. Hasil kajian merumuskan bahawa penyair berjaya membentuk struktur berirama dengan ciptaan seninya dalam fenomena ini dan ianya memperkayakan nada muzik yang mempengaruhi emosi penerima, yang juga sebagai gema emosi dan perasaan penyair.

Kata Kunci: Fenomena paralelisme, Puisi kebangsaan, Bentuk retorik, Struktur irama, Kekayaan semantik

المقدمة

يشكل الإيقاع عنصرا أساسيا في الشعر العربي، كما يشغل أعلى مكان في الدراسات الفنية، حيث عالجه النقاد على مستويين: الخارجي والداخلي. فيعتبر الإيقاع الداخلي أهم الركائز الإيحائية في الشعر العربي، وأبرز وسائل التأثير في نفس المتلقي بجانب أنه المعبّر عن تجربة الشاعر.

تمثل ظاهرة التوازي من أهم العناصر التي توظف الإيقاع الداخلي للشعر العربي. ولفت النقاد أنظارهم إلى التوازي في دراستهم النقدية، بصفة أنه يعدّ ظاهرة إيقاعية بينما هو ظاهرة دلالية، وأن الدراسة القائمة عليه تعتبر من أهم الطرق التي تميز أسلوب شاعر عن آخر.

يتناول هذا المقال بدراسة وتحليل ظاهرة التوازي خلال القراءة على قصائد شوقي الوطنية، حيث اعتمد على رصد أبرز أنماط التوازي: الصوتي والتركيبي والدلالي، وذلك بقصد إبراز دورها في رفد الإيقاع الموسيقي للقصيدة وفي نمو البنية الدلالية فيها، ومساهمتها في الكشف عن التجربة الشعورية لدى الشاعر أحمد شوقي.

الإطار النظري للإيقاع الداخلي والتوازي:

تشغل البنية الإيقاعية أهم العناصر في النصوص الشعرية من ناحية الإبداع والتلقي، وتناولها النقاد بالدراسة على نطاقين: الخارجي والداخلي. وأما الأول فمنحصر في نغمات يكفلها الوزن والقافية، والثاني نابع من إبداع الشاعر في اختياره للكلمات وتوالي الحروف وتركيب الجمل، كما صرح عبد الرحمن الوجي بذلك:

"الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظ والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"[1]

[1] عبد الرحمن الوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، (دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩م)، ص٧٥.

ويؤدي الإيقاع الذي يتم فيما وراء أبنيتها العروضية السطحية (الإيقاع الخارجي) دورا بارزا في التمييز بين تجربة وأخرى أو بين مستوى وسواه أو بين لغة وأخرى في الأشعار التي وردت بمختلف المضامين الفكرية والفنية، فالإيقاع العروضي بحاجة ماسة إلى الإيقاع الداخلي بمثابة حاجة الجسد للروح حتى يتميز القالب بالقلب.[٢]

"وهي اختيار الشاعر المبدع نفسه الألفاظ مما يشكل توافقا بين دلالة اللفظ وجرسها الناشئ من تآلف حروفها وحركاتها... ولا يكون هذا الاختيار خاضعا لقوانين معيارية سابقة كالإيقاع الخارجي"[٣]

يشكل التوازي (Parallelism) من أهم ما يبرز جمالية الإيقاع الداخلي، كما أنه سمة قلما يخلو منها شكل من الأشكال الأدبية من الشعر والنثر، كما أنه لا يقتصر على الأدب العربي فحسب، بل هو ظاهرة لصيقة بكل الآداب العالمية قديما وحديثا، مكتوبا وشفويا،[٤] فهو كما عده الناقد الروسي رومان جاكبسون (Roman Jakobson) بأن التوازي المستمر القائم هو الأساس في بنية الشعر.[٥]

وأما بالنسبة إلى مفهوم التوازي في القضايا النقدية، فهو لغة من توازى الشيئان: "قابل كل منهما الآخر وواجهه،"[٦] وجاءت في لسان العرب لفظة الموازاة

---

[٢] انظر: علوي الهاشمي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ط١، ٢٠٠٦م)، ص ١١٦-١١٧.

[٣] وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري، **مجلة المخبر** (الجزائر: جامعة بسكرة، ٢٠١٤م) العدد: ١٠، ص٣٠٣.

[٤] انظر: محمد مفتاح، **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م)، ص١٥٢.

[٥] انظر: رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، التعريب: محمد ولي ومبارك حنوز، (المغرب: الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م)، ص١٠٦.

[٦] جبران مسعود، **الرائد: معجم لغوي عصري**، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٩٢م)، ص٢٥١.

بمعنى المُقابلة والمُواجَهة.[٧] كما نقف على آراء مختلفة عند النقاد في تحديد مفهومه الاصطلاحي، وقد عرّفه بعضهم بقوله: "هو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية."[٨] وصرح بعضهم بأنه:"تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[٩]

يشير التعريف الأول إلى أن التوازي في تكرار أجزاء تساوت بصفة ما، بينما يقتضي الثاني الاختلاف المعنوي القائم بين البنيتين المتشابهتين. وقد عرّف صاحب الكتاب "البديع والتوازي" ظاهرة التوازي بتعريف جامع: "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني"[١٠]

نتبين فيما سبق أن ظاهرة التوازي تشتمل على الازدواج الفني القائم في العبارات بجانب تشابه البُنى والمعاني بين الكلمات، وأنها تتمظهر في كل مستويات النص الشعري صوتيا ونحويا ودلاليا، كما زعم أحد الباحثين بأن الشعر العربي هو شعر التوازي.[١١]

ويعتقد بعض الباحثين بأن مفهوم التوازي شاع في النقد المعاصر، وفقا على الآراء والمفاهيم التي أبرزها رومان جاكبسون.[١٢] ونرى الكتب البلاغية القديمة لم تبعد عن التوازي، بل جاءت بمفاهيم مندرجة تحت هذا المفهوم مثل: الجناس والطباق

---

[٧] انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (دار صادر: بيروت، د.ط، د.ت)، ج١٥، ص٣٩١.

[٨] موسى سامح، ربايعة، ظاهرة التوازي في شعر خنساء، **دراسات – العلوم الإنسانية**، (الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩٥م)، المجلد: ٢٢، العدد: ٥، ص٢٠٣٠.

[٩] محمد مفتاح، الغزواني، مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم معالم، **مجلة الفصول**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م)، المجلد: ١٦، العدد: ١، ص٢٥٩.

[١٠] عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، (مصر: مكتبة ومطبعة الإشعاء الفنية، ط١، ١٩٩٩م)، ص٧.

[١١] محمد مفتاح، **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية**، ص١٤٩.

[١٢] انظر: رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص١٠٦.

ولمقابلة والتصدير والترديد وغيرها من الأشكال البلاغية التي احتفلت بهندسة الأبيات الشعرية احتفالا واسعا، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري متسايرة إلى أبعد حد.[١٣]

تؤدي ظاهرة التوازي دورا بارزا في القصيدة العربية لما يقوم عليه من عناصر أساسية كالتقطيع الصوتي وتوزيع الألفاظ في الجمل وتوظيف المعنى عن طريق التضاد والتقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة.[١٤] ويهتم الشعراء بهذه الظاهرة لما فيه من الوسائل التحليلية من الناحية اللغوية والصوتية والجمالية، ومن قدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية، إضافة إلى ما له من دور في تحريك الموسيقى الداخلية.

التوازي الصوتي في أشعار شوقي الوطنية (Phonic Parallelism):

يمثل التوازي الصوتي في معاودة بعض الكلمات المتشابهة صوتا، مما يحرك وقْعا موسيقيا يقتدر على التأثير النفسي عند المتلقي، كما قاله بعض من الكتاب: "التوازي الصوتي بأنماطه المختلفة يعدّ في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة في إحداث أثر نفسي ما ينعكس على البنية العميقة للنص."[١٥] ويحتوي التوازي الصوتي على جملة من الأشكال البلاغية، ونحاول هنا للوقوف على القيم الصوتية الفنية التي حققها الشاعر عن طريق توظيف الجناس بأنماطه الثلاثة، والتوازي الصرفي.

---

[١٣] انظر: موسى سامح، المرجع السابق، ص٢٠٣١.

[١٤] انظر: وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري، **مجلة المخبر**، ص٣١٢.

[١٥] عصام شرتح، **جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل**، (الأردن: دار الخليج، ط٢، ٢٠١٧م)، ص٢٦٧.

١- الجناس:

يعدّ الجناس من أهم المظاهر الفنية التي تسهم في التنوع الإيقاعي في الشعر العربي، لما ينطبق عليه من التشابه الصوتي الإيقاعي والاختلاف الدلالي. فذهب بعض النقاد إلى الموازنة بين الجناس والقافية لما فيهما من انسجام نغمي تطرب له الآذان، مع أن الجناس يحقق داخل البيت من كلمة لأخرى ما تحققه القافية من بيت لآخر.[١٦] وللاطلاع على طبيعة التجنيس في أشعار شوقي الوطنية وأثره في لغته، نودّ الإشارة إلى ثلاثة أنواع من التجنيس:

أ) الجناس التام:

هو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، والمعنى يختلف بينهما.[١٧] فيسلك بعض البحثين إلى معالجة هذا النوع من أعلى مراتب الجناس لما فيه تمام الاتفاق في أصوات الكلمة وصورتها.[١٨] وأما لجوء شوقي في قصائده الوطنية إلى الجناس التام فكان ضئيلا بالنسبة إلى ميله إلى الناقص منه كما هو دأبه في قصائده بكاملها، لأنه كان حريصا على استخدام الامكانيات الموسيقية التي تساعد على إدراك المدلول، والجناس التام قد يفضي إلى الالتباس المعنوي.[١٩] وسنقف على نماذج بقصد الكشف عن إتقان الشاعر لهذا النوع من الجناس في قصائده الوطنية.

---

[١٦] انظر: جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، التعريب: محمد الولي ومحمد العمري، (المغرب: مكتبة الأدب المغربي، د.ط، ٢٠١٧م) ص٨٢.

[١٧] انظر: جلال الدين الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، (بيروت: دار إحياء العلوم، ط٤، ١٩٩٨م)، ص٣٥٤.

[١٨] انظر: عبد الله خضر حمد، **السبع المعلقات: دراسة أسلوبية**، (بيروت: مكتبة القلم، د.ط، ٢٠١٧م)، ص٢١٨.

[١٩] الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة، د.ط، ١٩٩٦م)، ص٦٨.

وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسي[٢٠]

يخاطب الشاعر بـــــــــ (سلا) الأولى – من مادة سأل- نديميه على طريقة الشعراء القدماء، وأما كلمة 'سلا' الثانية فهي بمعنى السلوان. وقد رفد التجانس الصوتي الإيقاع الداخلي إضافة إلى أنه منح قوة في المعنى الذي أراده الشاعر من تشوقه إلى وطنه.

ونريد الإشارة هنا إلى أن الشاعر أحيانا يزيد في حظ الجناس التام من الموسيقى، باعتماده على التصدير الذي يقتضي التشابه الصوتي بين لفظ القافية وبين كلمة تقع في الوحدات الأخرى للبيت الشعري.

قف ناج أهرام الجلال وناد هل من بناتك مجلس أو ناد[٢١]

ويعنى بـــــــ (ناد) الأول أمر فعل من (نادى)، بخلاف (ناد) الثاني فيقصد به المنتدى. والأمر الذي يضاعف في موسيقى الجناس هنا تنزيل طرفيه في نهاية الشطرين.

وتعنينا الملاحظة في الأمثلة الثلاثة السالفة الذكر، قد تناول فيها الشاعر شوقي نوعي الجناس التام: المماثل والمستوفى، فالأول ما كان ركناه من نوع واحد من الكلمة، والثاني ما كان ركناه من نوعين مختلفين،[٢٢] ففي المثال الأول يتكون الجناس بين فعلين (سلا / سلا)، وهما من قبيل الجناس المماثل، إلى جانب ما نجد الجناس في الثاني بين فعل واسم (ناد / ناد)، وهو الجناس المستوفي.

---

[٢٠] أحمد شوقي، **الشوقيات**، (بيروت: دار العودة، د.ط، ١٩٨٨م)، ج٢، ص٤٥.

[٢١] المرجع السابق، ج٢، ص٤٥.

[٢٢] عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، (بيروت: دار نهضة العربية للطباعة، د.ط، د.ت)، ص١٩٧-٢٠٠.

ب) الجناس الناقص:

هو تشابه اللفظين في الصوت حيث كان الاختلاف بينهما في أحد من الأمور الأربعة: نوع الحروف وعددها وحركتها وترتيبها.[٢٣] وأما إذا اختلف فيهما نوع الحروف، فهو إما أن يكونا متقاربين في المخرج فهو الجناس المضارع، وإما أن يكونا متباعدين في المخرج فهو الجناس اللاحق. وإذا كان الاختلاف بين اللفظين في عدد الحروف زيادة أو نقصانا فهو الجناس الناقص. ويسمى جناسا محرّفا إذا اختلف اللفظان في الهيئات مع اتفاقهما في الأنواع والأعداد والترتيب، وإذا اختلف ترتيب الحروف بين اللفظين المتجانسين تقديما وتأخيرا فهو جناس القلب.[٢٤]

تساهم ظاهرة جناس الناقص إلى حد أكبر في فاعلية الإيقاع الداخلي لقصائد شوقي الوطنية، ولاسيما الجناس الناقص واللاحق حيث سجّلا أكثرية التواتر فيها. ونقف هنا على الكشف عن نماذج لكل من أنواع الجناس الناقص، التي كانت ترفد الإيقاع الموسيقي للقصائد إلى جانب انسجامها مع الحالة النفسية لدى الشاعر شوقي.

١- فيا رب وجه كصافي النمير تشابهحامله والنمر[٢٥]

٢- أنزلت حفـــرة هالك أم حجرة الملك المكين[٢٦]

٣- حقـــرت لها زماما كنت فيه لعوبا بالحكومة والذمام[٢٧]

٤- أم القِرى إن لم تكن أم القُرى ومثابة الأعيان والأفراد[٢٨]

٥- في فتنة خُلِّط البريئ بغيره فيها ولطِّخ بالدم الأبرار[٢٩]

---

[٢٣] انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٢٠٥.

[٢٤] انظر: جلال الدين الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٣٥٤-٣٥٧.

[٢٥] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٣٤.

[٢٦] المرجع السابق، ج٢، ٩٦.

[٢٧] المرجع السابق، ج١، ص٢٠٩.

[٢٨] المرجع السابق، ج١، ص١١٤.

[٢٩] المرجع السابق، ج٢، ص١٧٥.

يُلاحَظ الجناس الناقصُ في النصين الأولين، بما في الأول زيادة حرف (النمير- النمر). ويتشكل الجناس اللاحق بين الكلمتين (الحجرة-الحفرة) في المثال الثالث، مثل ما نظفر بالجناس المضارع بين كلمتين (الزمام-الذمام) في المثال الرابع. فيكمن الجناس المحرّف في الخامس بين اللفظين (القِرى والقرى)، كما يبدو جناس القلب في الأخير من قوله (خُلِّط- لطِّخ)، وجدنا النوع الأخير أقل شيوعا في أشعار شوقي الوطنية.

ويبدو في الأمثلة السابقة أن موقف الشاعر النفسي تدخَّل في توظيف الجناس بين كل زوج من الكلمة، مما يدل على أن الجناس إلى حد ما أسهم في التعبير عن الموقف الحالي الذي مثّله شوقي، كما أن جمالية الجناس تثبت إذا كان متوافقا مع حركة الذهن على أن يوجد هناك نوع من التواصل بين طرفي التجنيس، ثم في اهتزاز المتلقي توقعا ودلاليا.[٣٠]

ونعمد هنا أيضا إلى رصد أنماط مواقع الجناس في أشعار شوقي الوطنية، وأهم ما يلفت الانتباه من أنماطه هو ما وزعه الشاعر بين شطري البيت. ولم نجد في هذا النمط أعمق انسجاما وإيقاعا مما وافق الجناسُ بداية الشطرين أو آخرهما — هو التصدير، فضلا عما في اللفظين من تشابه صرفي من حيث البنية، على نحو ما يلقانا الشاعر في النماذج الآتية:

وكفى الموت ما تخاف وترجو وشفى من أصادق وأعادي[٣١]

لنا الهرم الذي صحب الزمانا ومن حدثانه أخذ الأمانا[٣٢]

وظهر أيضا حرص الشاعر شوقي على أن يتجاور اللفظان المتجانسان رغبة في إبرازهما، وهذا أسلوب بلاغي سمي بـــ (الازدواج)، عرّفه صاحب (جواهر

---

[٣٠] انظر: محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ط١، ١٩٩٥م)، ص١٠٨.

[٣١] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٣، ص٥٧.

[٣٢] المرجع السابق، ج٤، ص١٩٧.

البلاغة) بقوله: "هو تجانس اللفظين المجاورين"،[٣٣] لأن الجناس المجاور يستميل انتباه المتلقي فيركز على المعنى،[٣٤] كما هو واضح في المثال الآتي:

نفسي مرجل وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي[٣٥]

وما استعرضنا من النماذج السابقة في الجناس الناقص كانت من قبيل الجناس المماثل، وهناك قد نجد تناغما صوتيا صاغه الشاعر بالتطرّق إلى (الجناس المستوفى) وهو ما يكون الجناس فيه بين نوعين كاسم وفعل، مثل قوله: ينسي-أنسي، ذَهَبٌ-تذهبُ.[٣٦] كما قد يلجأ إلى إحداث تجانس صوتي بين مفرد ومركب سمي بجناس التركيب، مثل قوله الآتي من قصيدته (بعد المنفى):

وقد غشى المنار البحر نورا كنار الطور جللت الشعابا[٣٧]

ت) الجناس الاشتقاقي:

الجناس الاشتقاقي (Polyptoton) هو ما جمع بين اللفظين الاشتقاقُ،[٣٨] وفيه اتفاق لبعض الأصوات المتكررة فيهما، بجانب بعض الائتلاف بينهما من حيث الدلالة. ومضى بعض الباحثين إلى أن يعدّ هذا النوع من ملحقات الجناس، وهو أقل

---

[٣٣] أحمد بن إبراهيم الهاشمي، **جواهر البلاغة**، التدقيق: يوسف الصميلي، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، د.ت)، ص٣٣٠.

[٣٤] انظر: سهام صائب العزاوي، **ديوان الموشحات الأندلسية: دراسة موسيقية**، (عمان: دار غيداء للنشر، د.ط، ٢٠١٦م)، ص٧٣.

[٣٥] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج٢، ص٤٥.

[٣٦] انظر: أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٢، ص٤٤، ٩٦.

[٣٧] ج١، المرجع السابق، ص٦٦.

[٣٨] انظر: عبد الرحمن بن حسن الميداني، **البلاغة العربية**، (بيروت: دار القلم، ط١، ١٩٩٦م)، ج٢، ص٤٩٨.

قدرة على رفد الإيقاع الداخلي من النوعين السابقين، لقلة التكرار للأصوات ولاختلاف الصيغة الصرفية.[٣٩]

وقد لحظنا هذا النوع وافر الأمثلة في أشعار شوقي الوطنية، ونودّ هنا الإشارة إلى أهمّ أشكال هذا النوع من التجنيس، والتي سعى الشاعر خلالها إلى تحقيق التناغم الصوتي. وكثيرا ما نرى الشاعر يقوم بتوزيع المشتقين المتجانسين بين شطري البيت، ولا سيما يوفر للبيت الشعري إيقاعا رائعا بتوزيعهما بين بداية الشطرين أو نهايتهما (التصدير)، مثل قوله:

وقفت بها كما شاءت وشاءوا وقوفا علّم الصبر الذهابا[٤٠]

فإذا تطلعت الجيوش وأمّلت مستقبلا لم يملكوا تأميلا[٤١]

وقد نرى الشاعر يتجه مرة إلى إحداث انسجام إيقاعي بتوظيف الجناس الاشتقاقي بين آخر المصراع الأول وبين بداية المصراع الثاني،[٤٢] ومرة أخرى يسعى إلى رفد التشابه الصوتي في طرفي البيت الشعري.[٤٣] كما لم يبتعد الشاعر أيضا في بعض المواضع عن ترديد أصوات لأكثر من متجانسين اشتقاقا في البيت الشعري فيضفي بذلك إلى القصيدة إيقاعا داخليا.[٤٤]

ونلحظ أيضا حرص شوقي بشكل ملحوظ على الجناس المجاور القائم بين لفظين اشتقا من جذر واحد، مثل قوله في البيت التالي:

---

[٣٩] انظر: عبد الله خضر حمد، **السبع المعلقات: دراسة أسلوبية**، ص٢٢٠.

[٤٠] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج١، ص٦٤.

[٤١] المرجع السابق، ج١، ص١٧٥.

[٤٢] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٨٠.

[٤٣] انظر: المرجع السابق، ج٢، ص٩٤.

[٤٤] انظر: المرجع السابق، ج١، ص٢٠.

وتأبى أن يحل عليه ضيم ويذهب نهبة للناهبين[٤٥]

ومما يدلّ على أن الشاعر استثمر إلى حد ما المساحة الإيقاعية لتحقيق ما أراده من المعاني، أنه حين يوظف الجناس بين كلمتين: نهبة والناهبين، يهجم على مخاطبه (اللورد كارنارفون) الذي اتهم بسرقة بعض التحف الثمينة من مقبرة توت عنخ آمون.

٢- التوازي الصرفي:

يعدّ التوازي الصرفي (Morphologic Parallelism) من المحسنات الصوتية اللفظية، وهو التشابه القائم بين الكلمات في البنية الصرفية،[٤٦] فيعتمد على تكرار بنية الكلمات وصورتها، وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة، وبعض أنواع الجموع السالمة وغير السالمة.[٤٧] يدعم هذ التماثل الدلالةَ التي يريد النص إنجازها، كما يشتمل على بعد موسيقي يتناسق مع الخصيصة الشعرية القائمة على التناسب في الأصوات. وهذا النوع من التوازي في المستوى الرابع من مستويات التوازي حسب إشارة رومان جاكبسان: "وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية".[٤٨]

ويكمن التوازي الصرفي حينا في المستوى الأفقي في البيت الشعري، وحينا آخر تكفله معاودة الصيغ المتماثلة في الأبيات المتتالية للقصيدة على المستوى العمودي. وقد سجل الشاعر شوقي هذا النوع من التوازي بما فيه مستوياه – الأفقي والعمودي- في قصائده الوطنية، فضلا عما نرى الأول أكثر شيوعا فيها من الثاني.

---

[٤٥] المرجع السابق، ج١، ص٢٧١.

[٤٦] انظر: تامر فاضل، **مدارات نقدية**، (بغداد: دار شؤون الثقافة العامة، ط١، ١٩٨٧م) ص٢٤٢.

[٤٧] انظر: محمد محمد الباكير البرازي، **فقه اللغة العربية**، (الأردن: دار محمد لاوي، ط١، ١٩٨٧م)، ص٧٣.

[٤٨] انظر: رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ص١٠٦.

جعلوا خليّةً شرعوا دونها الإبر
وتواصوا بخطة وتداعوا لمؤتمر[٤٩]

وأن مجيء الصيغتين المتوازيتين (جعلوا-شرعوا / تواصوا-تداعوا) في البيتين المتتالين شكّل بؤرة إيقاعية، علاوة على إيقاع يكفله تجاوبُ الكلمتين في بداية كل من شطري البيت. ومما يلفت انتباهنا أننا نرى الشاعر أحيانا يوازي بين كلمتين متجانستين وزنا وصوتا، ويسعى بذلك إلى تعميق الإيقاعي، مثل الكلمتين: تملأ- تهزأ، مدوا- منوا، نؤيده- نشيده، صُوِّرت- كُوِّرت، نشجى- نأسى، لم ترقأ- لم تهدأ، دنت - بدت.[٥٠]

علاوة على ذلك، نلمح الشاعر يتجه إلى معاودة بُنَى الأسماء المشتقة لإحداث النغم الموسيقية، ويذهب في أكثرها إلى التوزيع بين مصراعي البيت، كما أقام هذا النوع من التوازي بين الكلمتين: الغابرين- آخرين، محاجر- مواكب، محاجر- مضاجع، ثواقب- زواهر، أطغى- أرخى، محمَّل- مؤمَّل، الركاب- الرحال.[٥١] وفي حين أن شوقي رفد الإيقاع حيث أقام التشابه البنيوي بين الكلمتين في آخر كل من شطري البيت:

وأنت ألذ للحـــق اهتزازا وألطف حين تنطقه ابتساما[٥٢]

وقد حقق الشاعر أيضا التنويع الإيقاعي بإقامة الشطر الثاني على كلمتين متوازيتين بنيةً صرفية. (الهاتفات — الشاعرات / مآثرنا — مساعينا).[٥٣] فيُلاحَظ أيضا أنه وظّف التوازي الصرفي أحيانا بالتناوب بين كلمتين اتحدتا في البناء.[٥٤]

---

[٤٩] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٣، ص٩٣.

[٥٠] انظر: المرجع السابق، ج١، ص١٠٢، ١٠٩، ١٤٥. ج٢، ص٦٩، ١٠٣، ١٠٦. ج٤، ص١٠.

[٥١] انظر: المرجع السابق، ج١، ص ١٣٨، ١٥٣، ٢٧١. ج٢، ص٩٤، ١٠٧، ١٥٥. ج٣، ص٥٥.

[٥٢] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص٢٢٣.

[٥٣] انظر: المرجع السابق، ج١، ص١٠٤، ١٤٥.

فقد أظهر الشاعر شوقي في قصائده الوطنية طاقة إبداعية تعتمد على الانسجام والتوافق البنيوي بين بعض الجموع غير السالمة، وبالتالي أضاف إلى القصيدة رنة موسيقية. وتارة نرى الشاعر يضع الكلمتين في واحد من الشطرين (عهود- وعود، الأعلام- الأوضاح، الأصنام- الأشباح)،[٥٥] وتارة نلمسه يرفد الإيقاع الداخلي حيث يوزعهما بين الشطرين (القلوب- العقول، الأحياء- الأحلام، الأحزاب-الأقلام)،[٥٦] ولا سيما ما كان من التشابه البنوي في بداية صدر البيت وعجزه، يزيد من درجة الإيقاع الداخلي للبيت.[٥٧]

وأما التكرار للصيغ المتماثلة في بنيتها الصرفية على المستوى العمودي فقد أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي لقصائد شوقي الوطنية، مثل تكراره للصيغ المتوازية لجمع المؤنث السالم في أوائل الأبيات الأربعة من قصيدة (تكريم). ولم يستهل الأبيات: الثاني والثالث والرابع بالصيغة الموازية فحسب، بل وضع نفس الصيغة في بداية الشطر الثاني من كل البيتين: الثالث والرابع حتى يضرب الإيقاع في العمق.

الرانيات بكل أحور فائز يذر الخلي من القلوب عميدا
الراويات من السلاف محاجر النـــاهلات سوالفا وخدودا
اللاعبات على النسيم غدائر الراتعات مع النسيم قدودا[٥٨]

وما يهمنا في هذا المقام ما وضعه شوقي من التوازي الصرفي على المستوى العمودي، هو ما حققه في بعض قصائده الوطنية حتى ينتهي أكثر أبياتها ببنية متماثلة، وهذا ما يسمى عند علماء البلاغة بالتطريز، وقد عرفه العسكري بقوله: "هو أن يقع

---

[٥٤] انظر: المرجع السابق، ج١، ص١٣٦.
[٥٥] انظر: المرجع السابق، ج٢، ص٦٥، ١٥٢.
[٥٦] انظر: المرجع السابق، ج١، ص١٨١، ٢٤٥. ج٢، ص١٥٣.
[٥٧] انظر: المرجع السابق، ج٢، ص٦٦.
[٥٨] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٠٩.

في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثوب."[٥٩] كما تواترت الصيغ المتوازية لوزن (فعلان) في نهاية الأبيات من قصيدة (اعتداء). [٦٠]

التوازي التركيبي في أشعار شوقي الوطنية (Synthetic Parallelism):

يتمثل التوازي التركيبي في تكرار بناء نحوي بين متتاليتين لغويتين أو أكثر حيث تبدو وحدات التركيب النحوي متماثلة ومتساوية بينهما.[٦١] يعد هذا النوع من التوازي من محسنات الإيقاع الجملي لما يعطي أسلوبا غنائيا للجمل، ويقوم بخلق التماثل بين أجزاء السلسة الكلامية، والتماثل هو الأساس للإيقاع في مفهومه العام، وقد أصاب جاكبسون إذ يقول: إن تكرار الصورة النحوية نفسها بجانب معاودة الصورة الصوتية نفسها هو المبدأ المكون للأثر الشعري.[٦٢]

وأن التوازي التركيبي إما أن يكون تاما حيث تكررت البنية النحوية بين متتاليتين على نحو تام، وإما أن يكون نسبيا أو جزئيا، حيث اعتمد على مبدأ التغاير بينهما في بعض المكونات للبنى المتوازية بزيادة أو نقصان.[٦٣] ومن ناحية أخرى أن هذا النمط من التوازي يتم على مستوى البيت الواحد فهو التوازي الأفقي، كما يشتغل

---

[٥٩] أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، التحقيق: مفيد قميحة، (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط، ١٩٧١م)، ص٣٧٧.

[٦٠] انظر: أحمد شوقي، المرجع السابق، ج١، ص٢٦٢-٢٦٦.

[٦١] انظر: عبد الله خضر حمد، **ديوان عبد القادر الجيلاني: دراسة أسلوبية**، (بيروت: دار القلم، د.ط، ٢٠١٧م)، ص٢٠٦.

[٦٢] انظر: رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ص٦٦.

[٦٣] انظر: محمد عباس محمد عرابي، **التوازي التركيبي في القرآن**، <http://midad.com/article/221881/> شوهد في فبراير، ٢٠، ٢٠٢٠م.

على مستوى البيتين أو مجموعة من الأبيات فهو التوازي الرأسي.[٦٤] ولنقف على نماذج تحققت فيها مستويات مختلفة من التوازي التركيبي:

أسِّستِ من أحلامهم بقواعد ورُفِعتِ من أخلاقهم بعماد[٦٥]

فخذوا العلم على أعلامه واطلبوا الحكمة عند الحكماء[٦٦]

نلاحظ فيما سبق من النصّين أن التوازي في كل منهما ورد على المستوى الأفقي الذي يتم داخل بيت شعري. ويتبدى أيضا في الأول أن الشاعر اتجه إلى التوازي التام، وفي الثاني تمثل التوازي الجزئي في الثاني حيث لم نلمح المشابهة إلا في بعض التراكيب للبنيتين (خذوا العلم – اطلبو الحكمة). وجدير بالملاحظة أن التوازي التام يكفل للقصيدة من الطاقة الإيقاعية ما لا يكفله الجزئي.

١- قسّم الأرض آكاما وأودية وفصّل البحر أصدافا ومرجانا

وبيّن الناس عادات وأمزجة وميّز الناس أجناسا وأديانا[٦٧]

٢- وأنا خطبنا حسان العلا وسقنا لها الغالي المدخر

وأنا ركبنا غمار الأمور وأنا نزلنا إلى المؤتمر[٦٨]

أما في النموذج الأول فقد تساوت المتتاليتان تركيبيا في شطري البيت الأول، بجوار ما نلمس التشابه التركيبي التام عموديا بين البيتين بجميع وحداتهما. وحين يمثل التوازي في المثال الثاني عموديا، يقتصر على المصراع الأول منهما فقط فيدخل إلى دائرة التوازي الجزئي. ونريد الإشارة أيضا إلى أن الشاعر شوقي كثيرا ما يبني

---

[٦٤] انظر: وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري، **مجلة المخبر**، العدد: ١٠، ص٣١٤.

[٦٥] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١١٢.

[٦٦] المرجع السابق، ج٢، ص٦.

[٦٧] المرجع السابق، ج١، ص٢٧٦-٢٧٧.

[٦٨] المرجع السابق، ج١، ص١٤٤.

المتتاليات المتوازية بما فيها ألفاظ تشابهت بينها من الناحية الصرفية، فيضفي بذلك قيمة جمالية إلى البيت الشعري.

ومن الملاحظ أن وظيفة التوازي التركيبي لا تقتصر على القيمة الصوتية الجمالية التي تربط بالإيقاع، وإنما يتعدى ذلك إلى معان يسعى الشاعر إلى تحميلها عليه. فنخلص إلى أن للتوازي التركيبي وظيفتين: وظيفة تتعلق بالإيقاع من ناحية تكرار التراكيب، والأخرى مرتبطة بتحقيق معان دلالية بين البنيتين المتوازيتين.[٦٩] ونرى التوازي التركيبي في قصائد شوقي الوطنية يتغلغل بالدلالة ويسهم في إبرازها، فيهدف أحيانا إلى توكيد المعنى بتكراره في المتتاليتين كما في النموذج الآتي:

الصارخون إذا أُسِيئ إلى الحمى والزائرون إذا أُغِير على الشرى[٧٠]

وأراد الشاعر الإفصاح عن واجبات تحمّلها نواب المجلس على كاهلهم، والتي ينبغي أدائها تجاه البلاد المصرية. ومنها الحفاظ على مصر من التدخلات الأجنبية التي تهدد استقلالها، فقام بتوكيد الأمر بتكراره في الشطرين.

ودلالة التضاد أهم ما يركب على التوازي التركيبي في أشعار شوقي الوطنية:

ونصل النازل في سلمه ونقطع الداخل في حربه[٧١]

وإذا تأملنا في النص السابق نجد الشطرين متشابهين تركيبيا، ونلمس أيضا التضاد بين المتتاليتين، فالأولى تحمل في طياتها معنى المسالمة مع من نزل في السلم، والثانية بمعنى المقاطعة مع من دخل في الحرب، علما أن الشاعر يهدف بهذا إلى حث المصريين على الثبات في ثورتهم للحصول على الاستقلال التام لمصر.

---

[٦٩] انظر: أحمد بقار، **شعر عبد الله حمادي: البنية والدلالة**، (الأردن: دروب ثقافية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م)، ص٧٧

[٧٠] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٥٤.

[٧١] المرجع السابق، ج١، ص١٥٤.

وثمة هناك دلالة أخرى للتوازي التركيبي، وهي دلالة (التأليف) أو (التركيب)، وتكون فيها المتتالية الثانية مكملة أو ملحقة بالمتتالية الأولى،[٧٢] على نحو ما نجده في البيت الآتي من قصيدة (ذكرى دنشواي)، نظمها الشاعر بعد مرور سنة على حادثة دانشواي، فنلحظ الشطر الأول مرتبطا بالمعدَمين فيها، والآخر متعلقا بسجنائها، فالمتتالية الثانية وردت من قبيل التكميل للمتتالية الأولى.

مرت عليهم في اللحود أهلة ومضى عليهم في القيود العام[٧٣]

ومما يلحق بالتوازي التركيبي ما يعرف بالترصيع عند البلاغيين، لأن فيه سمة تكرارية في وحدات التراكيب النحوية، وسأخص بالكلام عنه لاحقا.

الترصيع:

يعد الترصيع ظاهرة تعتمد على تكرار تراكيب نحوية تمنح القصيدة سمة إيقاعية، وكان لونا معروفا عند اليونان في بلاغتهم القديمة باسم (Homoioptoton). ولا يزال تعريف قدامة بن جعفر للترصيع موضع اهتمام الباحثين، وهو "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف".[٧٤]

فقال ابن أبي الإصبع المصري: أن الترصيع مثل التسجيع، فيكون البيت الشعري مجزئا إما ثلاثة أجزاء إن كان سداسياً، أو أربعة إن كان ثمانياً، فيكون السجع على ثاني العروضين دون الأول، كما أن أسجاع التسجيع على قافية البيت، ويعتبر

---

[٧٢] انظر: فاضل ثامر، **مدارات نقدية**، ص٢٣١-٢٣٢.

[٧٣] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص٢٤٤.

[٧٤] أبو الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، (قسطنطينية: مطبعة الجوانب، ط١، ١٣٠٤هـ)، ص١١.

الترصيع على قسمين: ترصيع مدمج لأن كل جزء مسجع مدمج في الجزء الذي قبله، وترصيع غير مدمج لما أن الجزء المسجع لم يدمج فيما قبله.[٧٥]

أما شاعرنا شوقي فلم نجده لجأ إلى الترصيع إلا في أبيات شعرية، فنراه في بعضها يقوم في خلق الترصيع المدمج، بينما اختار فيه المسلك الذي يكون فيه الجزآن متفقين في الوزن، مع اتحاد التقفية على حرف بعينه، على نحو ما نجده في البيت الآتي:

أبا الهول أنت نديم الزمان نجي الأوان سمير العصر[٧٦]

فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعو

فقد أُدمِج كل من اللفظين: 'الزمان' و'الأوان' في الجزء الذي قبلهما وهما 'نديم' و'نجي'، إضافة إلى أن السجع تمثّلَ في ثاني العروضين.

ومضى الشاعر أيضا في بعض الأبيات إلى الترصيع غير المدمج، كما في التالي:

حجراتها موطوءة وستورها مهتوكة بيد البلى تتخرق[٧٧]

متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر أحدث توازنا إيقاعيا في المثالين السابقين بين الوقفات الترصيعية وبين الوقفات العروضية، كما هو واضح في التقطيع العروضي. "وهذا ما يشيع فيها نغمًا واضحًا ويقوي رنينه في الأذن، وهذا النوع من التوازن هو أعلى أنواع التوازن الإيقاعي رنينًا في الترصيع".[٧٨]

---

[٧٥] انظر: ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، التحقيق: حنفي محمد شرف، (الجمهورية العربة المتحدة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، د.ط، د.ت)، ص٣٠٢-٣٠٣.

[٧٦] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٣٢.

[٧٧] المرجع السابق، ج٢، ص٦٧.

[٧٨] علاء حسين عليوي البدراني، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠١٥م)، ص٣٠٢.

وهناك نماذج أخرى من الترصيع في أشعار شوقي الوطنية، لم تكن مطابقة مع الوقفات العروضية، كما هو واضح في النص الآتي:

الوصل صافية والعيش ناغية والسعد حاشية والدهر ماشينا[٧٩]

ويقوم الترصيع بوظيفة لها مكانتها وذلك عن طريق تحريك الأوتار الموسيقية الناتجة عن الفواصل السجعية إضافة إلى الإيقاع القائم بصيغ الكلمات المتساوية، وبالتوازي في التراكيب النحوية، فتتم للترصيع قدرة على جذب انتباه المتلقي، كما أنه يسمح له بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليستجلي معناه ويتذوق به، فتتعاضد القيمةُ الإيقاعيةُ في ظاهرة الترصيع القيمةَ الدلالية حتى تبرز انفعالات الشاعر.

ويشكل التقسيم غير المسجوع أيضا ظاهرة وقفية في السطر الشعري الذي لجأ إليها الشعراء القدماء،[٨٠] كما أنه أحد الطرق التي سعى الشاعر شوقي خلالها إلى تحريك أوتار الإيقاع الموسيقي في بعض قصائده الوطنية.

والبوق يهتف، والسها م ترن، والقوس الحنون[٨١]

تحمل همة، وأقل دينا وضم مروءة، وحوى زماما[٨٢]

ونلاحظ في النص الأول أن الشاعر جعل البيت على ثلاثة أجزاء، كما أنه قام بتقسيم البيت على أجزاء أربعة، وقام بتوظيف السجع في الكتلة الأولى من كل الشطرين. ولا بد من الإشارة هنا إلى تقسيم أتقنه الشاعر، هو التقسيم الوزني الذي راعى فيه الشاعر مسايرة التفاعيل ووضع المواقف في مكان تقطيع الوزن،[٨٣] وعدّه

---

[٧٩] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٢، ص١٠٦.

[٨٠] انظر: عمر عبد الهادي عتيق، **علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة**، (الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢م)، ص٢٧٢.

[٨١] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج٢، ص٩٧.

[٨٢] المرجع السابق، ج١، ص٢٢٢.

[٨٣] انظر: عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ج٢، ص٣١٩.

بعض النقاد تقسيما وزنيا وسماه بعضهم بـــ (لتقطيع).[٨٤] وذلك مما يضفي على النص الشعري إيقاعا جديدا ونغما قويا، كما يزيد من تأكيد المعاني بترتيبها وعرضها.[٨٥]

لا وعيد، لا صولة، لا انتقـــام لا حسام، لا غزوة، لا دماء[٨٦]

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

ويبرز الإيقاعُ المبدَع في النص الأول بموافقة تمت بين وقفات أجزائه الستة وبين وقفات التقطيع العروضي الوزني، مما يمنح للمتلقّين – الحاضرون ومنهم الإنجليز في مؤتمر جنيف للمستشرقين سنة ١٨٩٣م – فرصة التأمل في صفات المسيح عيسى من أنه لم يكن مسيطرا ولا منتقما ولا ساكب الدماء، وأراد الشاعر بذلك الإشارة إلى أمل المصريين في الانعتاق من سيطرة الإنجليز.

التوازي الدلالي في أشعار شوقي الوطنية (Semantic Parallelism):

التوازي الدلالي من محسنات الإيقاع الدلالي المبنية على التقابل التضادي والترادفي، ويتعلق بالربط المعنوي بين لفظين أو جملتين فأكثر،[٨٧] حيث فسّر بعضهم التوازي بأنه يتشكل من لفظين أو أكثر تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ويفتح بابَ المقابلة على مصراعيه.[٨٨] وندرس هنا عن أبرز الأشكال البلاغية التي ينطوي عليها

---

[٨٤] انظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، (بيروت: دار الجيل، د.ط، ١٩٧٢م) ص٣٦٠.

[٨٥] انظر: طالب محمد الزوبعي، ناصر حلاوي، **البلاغة العربية: البيان والبديع**، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٦م)، ص١٧٠.

[٨٦] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص٢٨.

[٨٧] انظر: عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، ص٥٠، ٥٣.

[٨٨] انظر: عصام شرتح، **جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل**، ص٢٣٤، ٢٣٨.

التوازي الدلالي، وهي الطباق، والمقابلة، والعكس والتبديل، للكشف عن مدى استثمار الشاعر لها في قصائده الوطنية.

١- الطباق (Antithesis):

يعتبر الطباق من أبرز الأشكال البلاغية المستخدمة في الأعمال النصية، فلا تكاد تخلو من مثال منه قطعة من الأبيات أو فقرة من النثر، كما أنه من أهم مظاهر البديع الذي يحدث إيقاعا في القصائد العربية، سماه بعض الدارسين بـــ'إيقاع التعارض'.[٨٩] وهو التوازي المتضاد الذي يتم بين طرفين متقابلين تقابلا ضديا،[٩٠] حيث عرِّف بأنه: "الجمع بين معنيين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"،[٩١] وسماه النقاد بأسماء مختلفة: المطابقة والتطبيق والتضاد.[٩٢]

والطباق من أبرز مقومات الشعر وقد امتدحه بعض الدارسين بقوله: "الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال في الشعر والأدب".[٩٣] وقد قال بعضهم: "فبهذا التضاد اللغوي تستطيع أن تثير تحركا في الخيال ذا اتجاهين متنابذين، ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة، وبذلك تستطيع أن تحرك عاطفة اصطراعية مضطرمة"[٩٤]

وأما شاعرنا أحمد شوقي فقد أبدع في استخدام الطباق في قصائده، فقد قال أحد الدارسين: "وليس من العسير على الناظر في الشوقيات ولو نظرا سريعا أن

---

[٨٩] انظر: أنور عبد المجيد الموسى، **أبجديات**، (بيروت: دار النهضة العربية، ط١، ٢٠١٦م)، ص٣٣٢.

[٩٠] انظر: عبد الله خضر حمد، **السبع المعلقات: دراسة أسلوبية**، ص٢٠٩.

[٩١] علي صدر الدين ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ط١، ١٩٦٩م)، ج٢، ص٣١.

[٩٢] انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص٧٦.س

[٩٣] غريب روز، **تمهيد في النقد الحديث**، (لبنان: ديناميك غرافيك للطباعة، د.ط، ١٩٩٩م)، ص٨٦.

[٩٤] يوسف سامي اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، (الجمهورية العربية المتحدة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، ١٩٧٥م)، ص٣٣٨.

يستخلص أن المقابلة (الطباق) من أساليب مستويات الكلام الرئيسة في مباني أشعارها ومعانيها".[٩٥]

أنواع الطباق:

وقد لاحظنا شوقي يستخدم كلا من نوعي الطباق: اللغوي والسياقي، فالطباق اللغوي هو التقابل بين الضدين ينتميان إلى حكم الوضع اللغوي، وإذا كان مرجع الطباق إلى أسلوب الشاعر وسياقه في الكلام فهو الطباق السياقي، وإلى هذين أشار حازم بقوله: طباق محضة وغير محضة.[٩٦]

"ولم يكتف البلاغيون برصد الثنائيات التقابيلة التي يقدمها المعجم اللغوي، بل امتد هذا الرصد إلى الثنائيات التي يفرز السياق طبيعتها التقابلية، ولو لم يتحقق فيها حقيقة التضاد"[٩٧]

وأما المطابقات اللغوية في أشعار شوقي الوطنية فكانت تسهم في تعضيد الدلالة التي أراد الشاعر تعبيرها، بجانب أنها في كثيرها تخضع للانسجام الإيقاعي الذي ينتجه الائتلاف البنيوي القائم بين الكلمتين المتضادين.

في ملعب للمضحكات مشيّد مثّلتَ فيه للمبكيات فصولا[٩٨]

سيجمعني بك التاريخ يوما إذا ظهر الكرام على اللئام[٩٩]

---

[٩٥] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٩٧.

[٩٦] انظر: حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، التحقيق: محمد ابن الخوجة، (تونس: الدار العربية للكتاب، ط٣، ٢٠٠٨م)، ص٤٣-٤٤.

[٩٧] انظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية**، (لونجمان: الشركة المصرية العالمية، ط٢، ٢٠٠٧م)، ص٣٥٨.

[٩٨] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٧٣.

[٩٩] المرجع السابق، ج١، ص٢١١.

ولنقف هنا على نماذج من مطابقات شوقي اللغوية حتى نتبين على أنه استغل أبرز أشكالها في تعبيره عن آمال وطنه وآلامه وقضياه:

١- غاديا في المدن أو نحو القرى رائحا يسأل قرشا للبلد[١٠٠]

٢- لم يجر للدهر إعذار ولا عرس إلا بأيامنا أو في لياليا[١٠١]

٣- وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلين[١٠٢]

٤- يصبح الفكر و(المسلة) ناديه و(بالسرحة الزكية) يمسي[١٠٣]

٥- حظ رجونا الخير من إقباله عاث المفرِّق فيه حتى أدبرا[١٠٤]

نلمس في مطابقات شوقي في قصائده الوطنية أن التقابل التضادي تمّ في أكثرها بين اللفظين المشتقين، مع قلّة الجمع بين الجامدين، أو بين مشتق وجامد المتضادين، كما هو ملحوظ في النماذج السابقة، من حيث إنه ولّد الطباق بين المشتقين في كلها إلا في البيتين الأولين، فكان في أحدهما بين جامد ومشتق (المدن-القرى)، وفي الأخرى كان بين جامدين (أيامنا-لياليا). ومما تجدر الإشارة أيضا إلى أثر فني أبدعه شوقي في خلق الطباق بين مشتقين من جذر واحد على نحو ما نجده في البيت الثالث (الرعاة-الرعية). ونرى الطباق بين فعلين في المثال الرابع (يصبح-يمسي)، كما جمع المثال الخامس بين اسم وفعل متضادين (إقبال-أدبر). ومما يلفت انتباهنا أيضا أن الشاعر قد يحدث الطرافة بتوظيف أكثر من طباق في سطر شعري كما هو نجده في المثال الثالث (غادي-رائح، المدن- القرى).

---

[١٠٠] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٤، ص٢٧.

[١٠١] المرجع السابق، ج٢، ص١٠٦.

[١٠٢] المرجع السابق، ج١، ص٢٧٤.

[١٠٣] المرجع السابق، ج٢، ص٤٥.

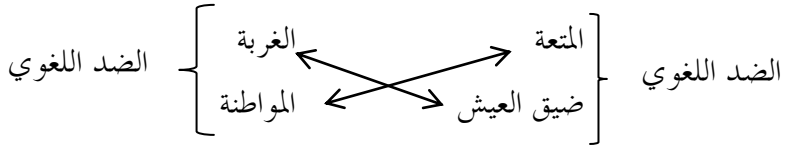
[١٠٤] المرجع السابق، ج١، ص١٥٣.

ونودّ الإشارة إلى نوع من الطباق الذي كان يخدم أشعار شوقي الوطنية في جانبها الدلالي إضافة إلى وظيفتها الإيقاعية، وهو الطباق المجازي؛ علما أن الطباق يقسم بناء على الألفاظ المستعملة في طرفيه؛ طباق حقيقي حيث يأتي بألفاظ الحقيقة، وما يأتي بألفاظ المجاز فهو الطباق المجازي.[١٠٥] وفي النماذج السالفة الذكر نرى الطباق المجازي يركب بين كلمتين: يصبح ويمسي في المثال الرابع، رغم أن الطباق في غيره من الأمثلة كان من قبيل الحقيقة.

وأما الطباق السياقي عند شوقي فكان استجابة لملكته الفذة في الخلق الفني، كما لاحظناه أنه يبني هذا النوع من الطباق بين الشيء، وما يقرب ضدّه. ومن أهم ظواهر هذا النمط من الطباق ما بناه الشاعر بين متضادين؛ أحدهما قائم على المستوى اللغوي، والآخر على المستوى السياقي مع ما تخص له اللغة العربية بطباق معين.

ففريق ممتعون بمصر وفريق في أرضهم غرباء[١٠٦]

أحدث الشاعر التضاد بين الصيغتين: (الممتعون) و(الغرباء)، لأن الدلالة الحقيقية تقتضي أن المتعة – هي رغد العيش – لا تضاد بالغربة وهي البعد عن الوطن، ولفظ المتعة يقابله التقشف وهو ضيق العيش، ولفظ الغريب يقابله لفظ المواطِن. فلما كانت المتعة ناتجة من الأمور؛ ومن أهمها المواطنة كما أن الغربة سبب لضيق العيش، كان الطباق بين نتيجة الشيء وسبب ضده، وقام كل منهما من تقاطع مقابلتين لغويتين. فإنه بالإمكان الإشارة إلى أن الشاعر عبّر بلفظ الغربة لاقتضاء المقام وتطلُّب السياق حتى يصور الحالة السيئة الناتجة من فساد الاستعمار الإنجليزي بمصر.



[١٠٥] انظر: ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، ص١١١-١١٥.

[١٠٦] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٩.

وهذا التقاطع بين المتضادين اللغويتين كثيرا ما نراه في المطابقات السياقية التي سجلها الشاعر في قصائده الوطنية، كما نجد توظيف هذا النمط من الطباق بين كلمتين: الظالمون– الضعفاء، أشداء–رحماء، الدين– الدنيا، الكبراء — الطغام، العاتي– العبد.[١٠٧]

فثمة هناك طريقة أخرى سلكها الشاعر شوقي حيث يسجل الطباق السياقي بين الكلمتين بإمكانية التضاد اللغوي في واحدة منهما، ولا أثر للتقاطع كما ناقشنا في المثال السابق. والمثال الآتي جاء على هذا النمط، وبحكم الوضع اللغوي تضاد كلمة الجد بالهزل، في حين لا تضاد كلمة اللعب بشيء، ولكنها تضاد بالجد في السياق.

قد صارت الحال إلى جدها وانتبه الغافل من لعبه[١٠٨]

وقد نرى الشاعر أيضا يخلق الطباق السياقي بين الكلمتين، انقطعت صلتهما بالوضع اللغوي، و لم يبق لهما شيئ سوى التضاد سياقيا. وفي النص التالي؛ قام التضادُّ بين الذهب والحديد، ولا نرى لكل منهما طباقا تخصه اللغة العربية. ونرى هذا المثال أيضا يدخل إلى دائرة الطباق المجازي، لأن الصيغتين المتضادين يراد منهما المعنى المجازي لا الحقيقي. واستغل الشاعر مساحة هذا النوع من الطباق في الكشف عن نتائج تصريح ٢٨ فبراير، الذي جعل قيد الاستعمار أقوى وأصلب مما كان من قبل.

ربحت من التصريح أن قيودها قد صرن من ذهب، وكن حديدا[١٠٩]

إذا ناقشنا سابقا أن الطباق اللغوي يكسب للبيت الشعري بصفة ملحوظة انسجاما يولده الائتلاف البنيوي بين المتضادين، فإنه يمكننا القول إن الطباق السياقي كان على صور مختلفة الأوزان والبُنى مما سجل حظ الاختلاف أكثر من حظ الائتلاف بين مفردين متضادين، كما هو واضح في الأمثلة السابقة.

---

[١٠٧] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٤٥، ٢١، ٣٠، ٢١١. ج٢، ص١٥٩.

[١٠٨] المرجع السابق، ج١، ص٧٥.

[١٠٩] المرجع السابق، ج١، ص١١١.

ومن الدلالات الأسلوبية في الطباق اختلاف المتضادين إيجابا وسلبا، فطباق الإيجاب (Affirmative Antithesis) إذا اتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا، وإذا كان أحد الضدين موجبا والآخر سالبا فهو طباق السلب (Negative Antithesis).[١١٠] وهو عند بعض البلاغيين محصور في الأفعال دون غيرها،[١١١] لكن الصحيح الذي نؤيده أنه لا يقوم بين فعلين فحسب، بل بين اسمين أو بين فعل واسم من جذر واحد أحدهما مثبت والآخر منفي كما ذهب إليه بعض الباحثين.[١١٢] فقد وقعنا في أشعار شوقي الوطنية على مظاهر طباق السلب الثلاثة السابقة كما هو واضح في النماذج التالية:

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لو يطلبوا أجر الجهاد زهيدا[١١٣]

قالوا الحماية زالت، قلت لا عجب بل كان باطلها فيكم هو العجبا[١١٤]

وحكيت فيها النيل كاظم غيظه وحكيته متغيظا لم يكظم[١١٥]

فالتضاد في المثال الأول والثاني تكوّن بين فعلين وبين اسمين، وفي المثال الثالث ولّده الشاعر بين اسم وفعل، فضلا عما وقعنا كثيرا في قصائده الوطنية على طباق السلب القائم بين فعلين. فإنه بالإمكان الإشارة إلى أن طباق السلب قد منح الانسجام الإيقاعي للبيت الشعري بشكل ملحوظ، بإمكانية الترديد لأصوات المتضادين من ناحية الاشتقاق حينا، وحينا آخر من جانب التكرار.

---

[١١٠] انظر: مجدي وهبه، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، ص٢٣٣.

[١١١] انظر: عبد المتعال الصعيدي، **بغية الإيضاح**، (الجماميز: مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥م)، ج٤، ص٥٧٥.

[١١٢] انظر: هدى صيهود، **المظاهر البديعية وأثرها الأسلوبي في التعبير القرآني**، (رسالة ماجستير غير منشورة في اللغة العربية وآدابها، جامعة ديالي، بغداد، ٢٠١٣م)، ص٥٩.

[١١٣] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١١١.

[١١٤] المرجع السابق، ج١، ص٧٩.

[١١٥] المرجع السابق، ج٢، ١٨٢.

ومما نلاحظ في مطابقات شوقي في أشعاره الوطنية، أننا وجدنا أكثرها موزعة على شطري البيت، بجانب حظ قليل منها كان يحتضنها صدر البيت أو عجزه. وأن بناء البيت الشعري العربي ونظامه على شطرين يجعله يستجيب لكل من حركات المنتظمة سواء كانت صوتية أم ذهنية.[١١٦]

وأما الطباق الذي يحتضنه أحد شطري البيت فوقفنا على نزعة الشاعر إلى مجاورة طرفي الطباق في بعض النماذج من قصائده الوطنية.

ولعبت على الحبال وحدها وجربت إرخاءها وشدها[١١٧]

استخدم الشاعر التجاور بين طرفي الطباق، للافتخار بتجارب المصريين للحياة بمستويها: الشدة والرخاء (إرخاءها/ شدها)، وبتجهيز أنفسهم لتحكيم مصر بأنفسهم وفقا على الدستور.

٢- المقابلة:

المقابلة من أبرز الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الأدباء، وهي سمة من سمات محسنات الإيقاع الدلالي.[١١٨] فقد عرّفها أبو هلال العسكري بقوله: "المقابلة: إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة".[١١٩] فبقوله: على جهة الموافقة، صارت المقابلة أعم من المطابقة، لأن المقابلة هي التنظير بين شيئين فأكثر، وبين ما يخالف وما يوافق، فإن التنظير بين ما يوافق ليس بمطابقة.[١٢٠]

---

[١١٦] انظر: محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص١٠٧.

[١١٧] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٢، ١٨٢.

[١١٨] انظر: عبد الواحد حسن الشيخ، **البديع والتوازي**، ص٥٠.

[١١٩] أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص٣٣٧.

[١٢٠] انظر: ابن حجة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، التحقيق: عصام شقيو، (بيروت: دار ومكتبة الهلال، د.ط، ٢٠٠٤م)، ج١، ص١٢٩.

ورسم ابن أبي الإصبع المصري في تعريفه صورة المقابلة حيث قال: المقابلة هي عملية في ترتيب الكلام، فإذا أتى المتكلم بأشياء في أول كلامه أتى بأضدادها في آخره على الترتيب، ومتى أخل بالترتيب كان الكلام فاسد المقابلة، وأنها تكون بغير الأضداد كما تكون بالأضداد.[١٢١]

تعد تقنية المقابلة عند شوقي في أشعاره الوطنية من أبرز المولدات الشعرية، إذ نرى مظاهرها الفنية التي تنمي حركة التعادل التشاكلي بين شطري البيت من جهة الترابط، أو التلاحم بينهما. "أن الأغلبية الساحقة من أمثلة المقابلة التي ضربوا (العرب) شعرا تضمنت العنصر المقابل الأول في الصدر والعنصر الثاني في العجز، وأنهم كادوا يقتصرون على ما ظهر منها في البيت الواحد."[١٢٢]

فإنه من الإمكان الإشارة أيضا إلى أن المقابلة على سبيل المخالفة أخذت أكبر حظ يزيد على حظ المقابلة على جهة الموافقة في قصائد شوقي الوطنية، كما صرح بعض النقاد بأن المقابلة أكثر ما تجيء في الأضداد.[١٢٣]

هم في الأواخر مولدا وعقولهم في الأولين[١٢٤]

قتلت نفسها وظنت فداء صغُرت نفسها وقلّ الفداء[١٢٥]

كانت مقابلة الشاعر على جهة المخالفة في المثال الأول بين الإنسان الذي يعيش في عهد التطور وبين جموده وتخلّفه، إذ قابل الشاعر مقابلة ضدية بين (هم) و(عقولهم) من جهة، وبين (في الأواخر مولدا) و(في الأولين) من جهة أخرى. ويذكر الشاعر في الثاني عن (كيلوباترة) التي قتلت نفسها فداء لما ارتكبت من تضييع الملك

---

[١٢١] انظر: ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، ص١٧٩.

[١٢٢] المرجع السابق، ص٩٧.

[١٢٣] ابن رشيق القزويني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص٣٤٩.

[١٢٤] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٢، ٩٩.

[١٢٥] المرجع السابق، ج١، ص٢٥.

المصري. ونرى المقابلة قائمة على جهة الموافقة، حيث قابل الشاعرُ بين (قتلت نفسها) و(صغُرت نفسها) من جانب، وبين (ظنّت فداء) و(قلّ الفداء) من جانب ثان.

وصف علماء البلاغة صورا لظاهرة المقابلة، فهي مقابلة اثنين باثنين، ومقابلة ثلاثة بثلاثة، ومقابلة أربعة بأربعة...إلخ. ومن هذه الناحية؛ نرى الكثير من مقابلات شوقي في قصائده الوطنية تدور على مقابلة اثنين باثنين،[١٢٦] فضلا عما نجد الشاعر أحيانا يقوم بالتقابل في ثلاثة أزواج.[١٢٧]

نعمد أيضا إلى استعراض بعض النماذج من مقابلات شوقي، بقصد الاطلاع على طرافتها وجمالياتها في قصائده الوطنية. نلاحظ أن المقابلة في الأول أنها توسعت كل وحدات البيت الشعري، كما أنها شغلت في الثاني بين بداية الشطر الأول وبين نهاية الشطر الثاني، بينما كانت المقابلة في الثالث موزعة بين آخر كل من المصارعين.

طلعنا وهي مقبلة أسودا ورحنا وهي مدبرة نعاما[١٢٨]

بالعلم والمال يبني الناس ملكهم لم يُبن ملكٌ على جهل وإقلال[١٢٩]

لك الخطب التي غص الأعادي بسورتها وساغت للندامى[١٣٠]

من خصائص المقابلات في قصائد شوقي الوطنية أيضا أن نراها أحيانا مركبة حيث يكون طرفاها أو أحدهما على عنصرين متضادين، مما يجعلها تأدي دورا بالغا في الانسجام الإيقاعي، فضلا عما لها أثر بارز في دعم المعاني التي يريدها الشاعر.

محاسنه غراسك والمساوئ لك الثمران من حمد وذام[١٣١]

---

[١٢٦] انظر: أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج١، ص١٨١، سطر١٢.

[١٢٧] انظر: المرجع السابق، ج١، ص٢٢٢. السطر ١٢.

[١٢٨] المرجع السابق، ج١، ص٢٢٢. السطر ١٢.

[١٢٩] المرجع السابق، ج١، ص١٨٥.

[١٣٠] المرجع السابق، ج١، ص٢٢٤.

[١٣١] المرجع السابق، ج١، ص٢٠٩.

وقد قابل الشاعر بين (محاسنه) و(حمد)، وبين (المساوئ) و(ذام)، ومن الجهة الثالثة خلق المقابلة بين (غراسك) و(الثمران). وننتبه أيضا على أن كلا من طرفي المقابلة قام على عنصرين متضادين (محاسنه–المساوئ)، و(حمد – ذام)، وهذه المقابلة المركبة فتحت للشاعر مجال التعبير عن عتابه على رياض باشا الذي اعتنى العلاقة مع الإنجليز المستعمرين ومال إليهم. ومما يلفت انتباهنا أيضا في مقابلات شوقي في قصائده الوطنية، أن الشاعر قد أخذ فيها قسطا ملحوظا من المطابقات التي لم تخصها اللغة العربية، وإنما صاغها في سياق كلامه بموهبته الفنية؛ إذ هي المطابقات السياقية.

٣– العكس والتبديل:

هو شكل من الأشكال البلاغية التي تقوي ظاهرة التوازي، وهذا يعرف في البلاغة العربية بالعكس، أو بالتبديل، أو بالعكس والتبديل أو المقايضة، كما عرف في البلاغة اليونانية باسم (Antimetabole).[١٣٢] وأفرد له أبو الهلال العسكري بابا خاصا سماه "العكس"، وعرفه بقوله: "أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول".[١٣٣]

وأن هذه الظاهرة قائمة على تعميق المعنى وتوكيده، ولا يمكن أن تكون ظاهرة سطحية وإنما هي عنصر له علاقة وثيقة بالبعد النفسي الذي يعيش فيه الأديب.[١٣٤]

أما بنية (العكس) في أشعار شوقي الوطنية، فقد استخدمها في أساليب؛ بعضها يدور حول عكس الترتيب، بينما ينحصر بعضها في عكس التركيب، إذ نرى

---

[١٣٢] انظر: موسى سامح، ربايعة، **ظاهرة التوازي في شعر خنساء**، ص٢٠٣٣.

[١٣٣] أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص٣٧١.

[١٣٤] موسى سامح، ربايعة، المرجع السابق، ص٢٠٣٣.

في الأول العكس في ترتيب اللفظين، كما نلمح في الثاني العكس بين الألفاظ مما يقتضي العكس بين تركيبين. كثيرا ما استغل الشاعر عكس الترتيب لضرب الحكمة، ولتأكيد المقابلة.

تجني البلاد به ثمار جهودها ولكل جهد في الحياة ثمار[١٣٥]

جلالة الملك أيـــام وتمضي ولا يمضي جلال الخالدينا[١٣٦]

فقد قام بالعكس في المثال الأول (ثمار، جهود/ جهد، ثمار)، واستغل هذا الشكل البلاغي لضرب الحكمة. وكذلك العكس في المثال الثاني (جلالة الملك، تمضي/ لا يمضي، جلال الخالدين) كان على جهة تأكيد المقابلة.

نرى الشاعر قد أخذ أسلوبا في العكس، سماه بعض الباحثين بـــ (التناظر)، وهو التعبير عن ربط متبادل بين الشيئين،[١٣٧]

ومهد العلوم الخطير الجلال وعهد الفنـــون الجليل الخطر[١٣٨]

وقد عكس الشاعر بين كلمتين بتقديم ما أخره وتأخير ما قدمه، وذلك في (الخطير، الجلال)، وعبر عن ربط متبادل بين كل الزوج من الألفاظ.

وأما عكس التركيب فقد أعطى لبعض من الأبيات الشعرية انسجاما موسيقيا عن طريق تكرار الألفاظ من نفسها أو من اشتقاقاتها، إلى جانب وظيفته الدلالية التي أرادها الشاعر، كأمثلة نريد بيانها فيما يأتي من النماذج:

كم صعّب اليوم من سهل هممت به وسهَّل الغد في الأشياء ما صعبا[١٣٩]

وجدانك الحي المقيـــم على المدى ولرب حي ميت الوجدان[١٤٠]

---

[١٣٥] أحمد شوقي، **الشوقيات**، ج٢، ص١٦٤.

[١٣٦] المرجع السابق، ج١، ص٢٧٢.

[١٣٧] انظر: محمد عبد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص١٣٠.

[١٣٨] أحمد شوقي، المرجع السابق، ج١، ص١٤٣.

[١٣٩] المرجع السابق، ج١، ص٧٩.

وفي المثال الأول؛ أدّى عكس التركيب مهمته في تأكيد المقابلة والإفادة لمعنى الانقلاب، حيث تم تقديم كلمة (صعَّب) على كلمة (سهل) في الشطر الأول، بجانب تقديم (سهل) على (صعب) في الشطر الثاني، فيتولد معنى الانقلاب الوضعي من إسناد كل من فعلين متناقضين: صعّب، وسهّل، إلى فاعلين متناقضين (اليوم، الغد)، كما أن الشاعر بهذا البيت حث الشعب المصري على الثبات في الثورة الوطنية، لأن مشروع ٢٨ فبراير لم يعطهم الاستقلال التام، ويفث في قلوبهم روح الأماني في انقلاب الوضع إلى حالة سهلة حسنة. وعكس شاعرنا التركيب لإرادة ضرب الحكمة في المثال الثاني.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى نتائج أهمها:

- تشغل ظاهرة التوازي بأنماطه الثلاثة: التوازي الصوتي والتوازي التركيبي والتوازي الدلالي من أبرز العناصر التي وظفها الشاعر شوقي في تشكيل الموسيقى الداخلية وفي تقوية المعاني الدلالية.

- شكل الجناس والتوازي الصرفي من أبرز عناصر التوازي الصوتي في قصائد شوقي الوطنية. وبالنسبة إلى الجناس فكان التام منه أقل تسجيلا، في حين أن الجناس الناقص قد أسهم إلى حد بعيد في فاعلية الإيقاع الداخلي. وقد كان الجناس الاشتقاقي وافر الأمثلة مع أنه أقل قدرة في رفد الموسيقى للقصيدة. وقد تم توظيف التوازي الصرفي على مستوى الأفقي والعمودي، بين الأفعال والأسماء المشتقة والجموع المتفقة وزنا.

- استخدم الشاعر التوازي التركيبي في أشعاره الوطنية بصورة تامة وجزئية على مستويين الأفقي والرأسي، وتمكن الشاعر من منح انسجام إيقاعي لقصائده كما

---

[١٤٠] المرجع السابق، ج٣، ص١٥٧.

استطاع تحقيق دلالات من التوكيد والتضاد والتأليف. وأسهم الترصيع إيقاعا موسيقيا وثراء دلاليا مهما لم يوظفه الشاعر إلا في أبيات شعرية؛ على نطاقين: المدمج وغير المدمج، إضافة إلى أنه أبدع في التقطيع الوزني في بعض النماذج. وتطرق الشاعر أيضا إلى ظاهرة التقسيم، وظهر نبوغه في التقسيم الوزني مما يضفي على النص الشعري إيقاعا قويا، ويزيد من تأكيد المعاني.

- فكان الطباق، والمقابلة، والعكس والتبديل من أهم ظواهر التوازي الدلالي في أشعار شوقي الوطنية. و لم يهتم الشاعر في توظيف الطباق اللغوي فحسب، بل أبدع في الطباق السياقي، مما يشيد ملكته الفذة في الخلق الفني. وقد تم توظيف المقابلة عند الشاعر متوسعة لوحدات البيت الشعري أحيانا، وأحيانا أخرى احتلت على بعض الوحدات للبيت الشعري. أما بنية العكس والتبديل فقد استخدمها الشاعر على نطاقين: عكس الترتيب وعكس التركيب، بغرض تأكيد المقابلة وضرب الحكمة.

المصادر والمراجع

’Abu al-Faraj, Qudāmah bin Jaʿfar, *Naqd al- Shiʿr*, (Constantine: Jawānib Press, 1st edition, 1304H).

’Ahmad Baqār, *Shiʿru Abdullah Hamādi: Al Binyā wa al Dalālā,* (Jordan: Durūb Thaqāfiyya li al Nashr wa al Tawzīʿ, 1st edition, 2015).

Al Ḥashimī, ʿAlavī, *Falsafat al ʿĪqhaʿ fi al Shiʿr al ʿArabī,* (Beirut: Al Mu’assasā al Arabiyyā li al Dirāsat wa al Nashr, 1st edition, 2006).

Al Bākīr al Barāzī, Majd Muḥammad, *Fiqh al Lugha al ʿArabiyyā*, (Jourdan: Dar Muḥammad Lāvī, 1st edition, 1987).

Al Maidānī, ʿAbd al rahmān bin Ḥasan, *Al Balāghā al Arabiyyā,* (Beirut: Dār al Qalam, 1st edition, 1996).

Al Masrī, ’Ibnu ’Abi al ’Iṣbaʿ, *Taḥrīr al Taḥbīr fī Ṣināʿat al Shiʿri wa al Nathr*, ed: Ḥanfi Muḥammad Sharaf, (Cairo: Committee for the Revival of Islamic Heritage, No Date).

Al ʿAkāvī, Inʿam Fawāl, *Al Muʿjam al Muḥassal fī ʿUlūm al Balāghā*, (Beirut: Dār al kutub al ʿIlmiyyah, 2nd edition, 1996).

Al ʿAskarī, ’Abu Hilāl, *Al Ṣināʿatain*, Ed: Mufīd Qamīha, (Beirut: Dār al kutub al ʿIlmiyyah, 1971).

Al ʿAzāvī, Sihām Ṣā’ib, *Dīwān al Muwashshaḥāt al Andalusiyyā: Dirāsatun Mūsīqiyyā*, (Amman; Dār Ghaiḍā li al Nashr, 2016).

Al Qairawānī, ’Ibn Rashīq, *Al ʿUmdah fi Mahāsin al-Shiʿr wa ’Ādābihi wa Naqdihī*, (Beirut: Dār al Jīl, 5th edition, 1981).

Al Ṭarābulsī, Muḥammad al Ḥādi, *Khaṣa’iṣ al Uslūb fi al Shawqiyyāt*, (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1996).

Al Waji, ʿAbd al rahmān, *Al ’Īqāu fi al Shiʿr Al ʿArabī*, (Damacus: Dār al Ḥasād, 1st edition, 1989).

Al Yūsuf, Yūsuf Sāmī, *Maqālātun fi Shiʿr al Jahilī*, (Egypt: Ministry of Culture and National Guidance, 1975).

Al-Qurṭājinī, Ḥāzim ibn Muḥammad, *Minhāj al-Bulaghā wa Sirāj al-ʾUdabā,* ed: Muhammad al Ḥabībī ibn al Khawjah (Tunasia, Dār al ʿArabiyyā li al kuttāb, 1966).

Ḥanān Mīkāʾīl ʾIbrāhīm, Fan al Taṣdīr: Dirāsatun Balādhiyyā Taḥlīliyyā fī Shiʿri ibnu ʿAbdi Rabbihī, *Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies,* Tishreen University, Syria, VolumeNo: 39, Issue No: 2, 2017.

Ḥasan al Shaikh, ʿAbd al Waḥid, *Al Badīʿ wa al Tawāzi,* (Egypt: Maktabatu wa Maṭbaaʿtu al ʾIsʿa', 1st edition, 1999).

Barbāq Rabīʿa, "Al-ʾĪqāʿu al-Shiʿri: Dirasathun Lisāniyyathun Jamāliyyah", *Journal for the Faculty of Arts and Languages*, University of Tebessa, Algeria, Issue No: 8, 2011.

Ibn Maʿṣūm al Madanī, ʿAlī Ṣadr al Dīn, *ʾAnwār al Rabīʿ fi ʾAnwaʾ al Badīʿ*, (Najf al ʾAshraf, Al Nuʿmān Press, 1st edition, 1969).

Ibn Manḍḥūr, Muhammad ibn Mukarram, *Lisān al ʿArab,* (Beirut: Dar al-Sādir, 3rd edition, 1414H).

Jean Cohen, *Binyat al lughā al Shiʿriyyā*, Tr: Muḥammad al Walī & Muḥammad al ʿUmarī, (Morocco: Maktabat al ʾAdab al Maghribī, 2017).

Miftāḥ, Muḥammad al Ghazawānī, *Al Talaqī Wa al Tʾwīl: Muqārabatun Nasqiyyā*, (Beirut: Al Markaz al Thaqāfā al ʿArabī, 1st edition, 1994).

Muḥammad al ʿUrabī Muḥammad ʿAbbas, "Al Tawāzī al Tarkībī fi al Quran", *Majmūʿatu Mawāqiʿ Midād*, accessed February 20, 2020, link: http://midad.com/article/221881/.

ʿAbd al Muṭṭalib, Muḥammad, *Al Balāghā al ʿArabiyyā,* (Longman: Egyptian International Publishing Company, 2nd edition, 2007).

ʿAbd al Muṭṭalib, Muḥammad*, Qaḍayā al Ḥadāthā ʿInda ʿAbd al Qāhir al Jurjānī*, (Longman: Egyptian International Publishing Company, 1st edition, 1995).

ʿAtīq, ʿAbd al Azīz, *ʿIlm al Badīʿ*, (Dār al Nahḍat al ʿArabiyya, No Date).

Ṣaihūd, Hudā, *Al Maḍḥāhir al Badīʿiyyā wa ʾAtharuhā al ʾUslūbiyī fi al Taʿbīr al Quranī*, (Unpublished Master Thesis in Arabic Language and Literature, Univesity of Diyālā, Baghdād, 2008).

Ribāyiʿā, Mūsā Sāmīh, "Ḍḥāhirat al Tawāzī fi Shiʿri Khansā"*, Journsl of Dirāsātun -Al ʿUlūm Al ʾInsāniyyā*, Jourdan University, Jordan, Volume No: 22, Issue No: 5, 1995.

Roman Jakobson*, Qadhāyā al Shiʿriyyā*, Tr: Muḥammad Walī, Mabārak Ḥanūz, (Morocco: al Dār al Baidhā, 1st edition, 1988).

Shawqi, ʾAḥmad, *Al-Shawqiyyāt* (Beirut: Dār al-ʿAwdah, 1988).

Thāmir, Fāḍil, *Madārat al Naqdiyya*, (Baghdad: Dār Shuʾūn al Thaqāfat al ʿĀmmā, 1st edition, 1987).

Wahbā, Majdī, Al Muhandis, Kāmil*, Muʿjam al Muṣṭalahāt al ʿArabiyyā*, (Beirut: Maktabat Lebnon, 2nd edition, 1984).