تشكيل خطاب التوازي
الظل والضوء في فضاء قصيدة (فتح عمورية) لأبي تمام

د. إبراهيم الحمداني أ. د. هاني صبري آل يونس
كلية التربية / جامعة الموصل / قسم اللغة العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

تسعى هذه المقاربة إلى البحث عن اعتناقات الظل والضوء وانقلابات تشكلها عند شاعر شغل نقاد عصره ومن تلاهم حتى يومنا هذا بما حفز في القصيدة العربية من أجواء شعرية حلقت في فضاء رائق من الإبداع والتألق جعلت القصيدة والشاعر معا يطوفان على صناعة شعرية هي الأميز في جل إنتاج الشاعر فقصيدة فتح عمورية نتاج لرؤية فكرية سوغت لأبي تمام الاندماج في بناء أسطورة أو أنها احتفلت بالصورة والصوت في رسم حدث يترافق مع بؤرة الإضاءة في إسباغ المنتج الشعري إيقاعا دالا يمحور الحدث وصياغة تركيبية ويتابع انزياحات السرد فيه بمشاهد أثيرية زاوجت بين الفونيم والمورفيم في إخراج مبتكر لدلالات علم التشكيل وتحويلاته وهي إذ تتابع متواليات الخطاب في نص القصيدة تكون قد قربت بين البناء الدرامي المنمذج من جهة والمفعم باستعارات مبتكرة اشتملت على الغرائبية في رسم الومضة التي مهدت لاختلالات بنائية في مركبات الأداء وفي جهات الانزياح وصولا إلى ما قيل عن خروجه على العرف الشعري و في المألوف من الذائقة العربية ولعل انكباب الصياغة الدلالية على مرمزات مقطعية صوتية كانت هي الأقرب في تلمس انبهار التوازي فالقصيدة خزين من مشاهد إيقاعية وأوزان وصياغات فضلا عن دالات فكرية أرخت لحدث متداول معروف إلا أنها استطاعت أن تتجاوز كثيرا من قيم المعتاد في البناء والسبك التي غالبا ما كانت تتمظهر حرفية الأداء في وظيفة التاريخ.

مدخل

توازي الصناعتين:

لعل من المفيد الإشارة إلى أن مفهوم التوازي على الرغم من تزاحم مدلولاته وتظافر أولياته وانقسام المفهوم بين شطريه القار والوافد جعلنا نميل كل الميل إلى تشقيقات دلالية في تبني مفهوم متوازن يقوم على تفعيل العلاقة الكلية لجدلية الاتساق بين ركنيه الكامنين في الصورة والصوت، ما أعنيه تلك العلاقة النصية في تماسك البناء أو الصياغة مع حركية المورفيم وظائفيا ومن ثم الانسجام في الكشف والانفتاح على شكل جاذب يجمع الدالتين معا في صياغة أقرب ما تكون إلى تشكلات الرسم في اعتناقات الظل والضوء، ولعل ما ذهبنا إليه من مفهوم في اعتماد القار والثابت لمجمل تمثلات صناعة التوازي في قصيدة فتح عمورية هو اقتضاء ألجأتنا إليه مركزية الحدث وتشظي دلالات الانتقال بين بيئات النص ومرجعيات الاستعارة فيه على اعتبار أن تمادي الاستعارة في التجاوز على قيم الزمان واحتكامات المكان يوفر للنص حرية في التمثل وفسحة للمناورة وعلى أساس أن هذا الانتقال يمنح للخيال أولية التمظهر على حساب انحسار الحقيقة، كل ذلك جعل تمثلات فتح عمورية في تدافع الصورة وسلاسة التمكن في الاقتراب والابتعاد من بؤرة الحدث إيماضات فكرية سخر لها كثير من حرارة الضوء وبهاء الظلام إذ يمد سدوله ليكتسح مخيال التصوير في الإقرار بفاعلية هذا التوحد التي أعلنها أبو تمام في هذا النص سادرا: .

وقد قسم البحث بعد ذلك على محورين هما:

١. فاعلية الصوت /الظل

٢. فاعلية الصورة / الضوء

وبدأ لا بد من الوقوف عند تحديد مفهوم التوازي الذي تبناه البحث في اشتغاله على قصيدة (فتح عمورية).

لم يذكر اللغويون العرب القدامى معنى لمصطلح (التوازي) فقد جاء في لسان العرب ان الموازاة هي: (المقابلة والمواجهة، والاصل في الهمزة يقال: ازيته اذا حاذيته)[١].

اما اصطلاحا، فقد ظهرت تعريفات عديدة للتوازي فقد ذكر محمد مفتاح ان التعريف الشائع للتوازي هو: (تشابه البنيات واختلاف في المعاني) [٢].

وبدوره قسم التوازي على قسمين:

١. التوازي الظاهر

٢. التوازي الخفي

وأعطى تعريفا لكل قسم.

وعرف التوازي انه: (توازن المنطلقات على مستوى التطابق او التعارض)[٣].

وكذلك عرف التوازي بأنه: (عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار اجزاء متساوية) [٤].

ولو تتبعنا الشعر العربي القديم والحديث نجده زاخرا بهذه الظاهرة، وحتى النثر منه لأن التوازي يمكن أن في الشعر والنثر كما ذكر (رومان ياكبسون): (بان البنى المتوازية العامة في الشعر يمكن ان تعمم على النثر) [٥].

ويذكر ياكبسون ناقلا رأي (جيرالد الدومانلي هوبكنز) ان: (بنية الشعر هي موازاة مستمرة ممتدة مما تدعى بالموازاة التقنية للشعر العبري وموسيقى الكنيسة صعودا إلى دفة الشعر اليوناني والايطالي او الانكليزي) [٦].

إن التأسيس لمفهوم التبئير في الصناعتين يبيح لنا البناء على أوليات ما اعتاد عليه الدرس البلاغي العربي بحكم أن البلاغة علم انفتح كثيرا على مقومات الصورة في التقنين والتطريز، سيما ان هذه المفاهيم التي يمكننا دراستها تحت هذا المفهوم هي: (الجناس، الطباق، المقابلة، المماثلة، العكس، الاشتقاق، رد العجز على الصدر، التشطير، التكرار).

فضلاً عن أنَّ الإيقاع الموسيقي منجز صيره البناء الفني لقانون النص تقانة أدائية يميز خطاب التوازي في(صناعته الصوتية)عن غيره من خطابات الاشتغال ويلحظ أن تكرار أصوات محددة في البيت الشعري يدرب السمع على مضاهاة التردد وبيان الازاحة وقياس ضغط

الصوت وهذه كلها مؤلفات مباشرة في توافقات النغم وتكون الطيف الضوئي وهو ما سنبحثه في تنهيداتنا لآفاق التجلي عند أبي تمام بوصفها فضاء تشكيليا لصياغته اللفظية وامتداد أنساقه في ظل الصوت وضوء الصورة.

المبحث الأول: فاعلية الظل
الشكل والصوت

١. توازي الفونيمات:

يتمثل هذا النوع من توازي الظل بتكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت او مجموعة أصوات في البيت الشعري او المقطوعة، وبيان الدور الذي تسهم هذه الاصوات في تحقيق ايقاع الظل للمقطوعة او البيت.

وتمثل التوازي الصوتي في قصيدة ابي تمام بشكل واضح، نحو قوله:

السيف اصدق انباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب[٧]

برع أبو تمام بالاستهلال وحسن الابتداء، فالمطلع حلو الالفاظ واضح المعنى، متين التركيب[٨]. جار على سلاسة ما جرى عليه ظل التشكيل في توصيف الفكرة وتصعيدها على نحو يوحي بالانكباب والتدافع الدلالي وهو متطلب سياقي لأن تراكم دلالات النص يمنحه بعدا في الإثارة واكتنازا في المواربة بين دلالتين معطلتين لصيغتين إحداهما ظاهرة وأخرى غائرة (أنباء...إنباء) فقد رشح السياق القوة لإشهار تقابلين كلاهما فاعل على نسق الحدث يتنافس الذهن في فك شفرة تداولهما معا. فضلا عن سلاسة في استقطاب الفواصل الصوتية ولاسيما في انتقالات الصوت بين ظلال الحركات المختلفة في نسق البيت فهي تمثل هنا مسربا وظيفيا يقوي الطاقة الدلالية لصوتي (الحاء والدال) في تشكيلات البيت: في حدِه / الحد، ولعل الجديد في مكمن الإثارة هنا هو اعتماده التعريف بصورتيه (هاء الإضافة وأل التعريف) ظلا إيقاعيا ودلاليا ينقل أثر الفعل ليتسق على ضوئه الحدث: حدِ // أل // حدٌ.

ومشهد الظل هنا (ذو وقع هادئ فيها اثارة لصورة سمعية خفيفة، ولكن البساطة والخفة تتحولان في السطر الثاني (في حده الحد بين الجد واللعب) إلى الشدة والقوة، ان

الحركة تتوقف هنا اكثر من مرة، انها تتوقف عند الشدة التي تتكرر اربع مرات، فمتلقي الشعر يكاد لا يستطيع فتح فمه لان الشدَّات تبقي فكيه ملتصقين يتردد اللسان فيضرب عاليا سافلا كضربات السيف المتكررة)[٩]، ومما زاد من عنف ذلك الانتقال من الدال المشددة جهورية النطق والصوت الجهور: (هو حرف اشبع الاعتماد من موضعه ومنع النفس معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت)[١٠] الانتقال إلى اللام المشددة التي تقترب منها في المخرج دون توقف.

لنقرأ هذا البيت ونراقب حركة الظلال فيه[١١]:

فتح الفتوح تعالى ان يحيط به نظم من الشعر او نثر من الخطب

ان الحاء حرف حلقي جهوري النطق ثقيل تكرره، لكننا نقرؤه هنا مكررا ثلاث مرات في الشطر الاول فلا نشعر بثقله ونلاحظ ان الشاعر تخلص من هذا الثقل بالفصل بين الحاءات، فقلب الثقل إلى خفة عن طريق حروف الامالة (العلة) التي حرص على ان يعقب لو يسبق كل واحدة منها حاء من الحاءات الثلاث[١٢]. وليس بغريب ما يثيره المد الصاعد في جملة (تعالى) بصيغته الماضوية من قدرة على التنبيه الصوتي إزاء ركود دلالي عام ساد انتظام الظل، ويمكن أن نستوضح هذا التوازي الصوتي بجلاء في تجمع المقطع الصوتي لمورفيم الباء نحو قوله[١٣]:

ما ربع مية معمورا يطيف به غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب

وحسن منقلب تبقى عواقبه جاءت بشاشته من سوء منقلب

في هذه الابيات وجدنا تكرار حرف الباء بشكل ملحوظ وقد أحدث وقعا متواترا حادا حقق من خلال ظله توازيا صوتيا متناسبا مع موضوع القصيدة ومنسجما مع القافية وبذلك أضفى موسيقى داخلية فضلاً عن الموسيقى الخارجية لا سيما عند الوقف عند الباء. فضلا عن تعاقب الوقفات الدلالية المصاحبة لانتقالات الظل، ومما يمكن أن يثار هنا تعاقب مقاطع: أبهى / ربى / ربعها بما تشتمله هذه المقاطع من تشكيلا صوتية تتعانق بين: أصوات الباء والألف ومن تجمعات الراء والعين، ولعل المثير هنا، إن الوقفة الصوتية التي تحققت بانفراج صوت

الألف إلى علوها القياسي أضفت على النسق ظلا صوتيا أكثر بروزه يتبدى على القراءة العروضية للنص، ولا ننسى أن اجتماع التكرار على صوتي الراء والعين في نسق لفظة (ربع) التي توزعت دلالاتها صدر البيت الأول وعجزه يحفز فاعلية الظل في الحركة ومن ثم الإثارة والتشويق.

ولعل القارئ يمكنه بسهولة أن يقف على المشاهد الدلالية لانقلابات الظل في القصيدة ولا سيما في صيغها الصرفية، إن التحولات التي تستبع تجمعات المورفيم في صيغ محددة وانقلاب تلك الصيغ على نفسها بين مقطع وآخر يوقفنا على إمكانات صوتية هائلة يفرز تنويعا راقيا لألفونات الظل التشكيلي، لننظر إلى قوليه:ربع مية >معمورا <: من ربعها > الخرب<، إن استلهام فكرة التضاد النفسي في صياغة لوحة سردية فيها كثير من غياهب التأمل و إرهاصات الترقب جاء ليسبغ على معاني التفاؤل مزيدا من البهاء الخطابي، إذ إن استرجاع تداعيات التضاد الظلي يتوقف عند أبي تمام على نقطة انزياح يقترن بفعل التكرار على طرفي المتوالية ينطلق منها فعل التوازي ليمتد من بنية فكرية أولية إلى فكرة أخرى هي نتاج تراكب دلالة الظل:حسن // سوء فضلا عن اقترانهما بالجذر المقيد في صيغته: منقلب.

ونجد صوتا جهوريا اخر جمع بين الشدة والرخاوة هو حرف الراء، هذا الصوت الذي حقق بجهوريته صدا ظل قوي ليضيف بتكراره ضغطا على مقاطع صوتية معينة من القصيدة قال(١٤):

لقد تركت امير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب

لما رأى الحرب رأى العين توفلس والحرب مشتقة المعنى من الحرب

فالراء المكررة تبعث وقعا متناسقا مطردا وتعمد الى تحقيق نوع من الترابط بين أجزاء البيت ثم ربط أجزاء القصيدة. وينبغي أن تلفتنا هنا التنويعة الحاصلة في درجة تراتبية الحركة لصوت الراء في دلالة لفظة الحرب حصرا ، فالانتقال من القار إلى المتحرك في التمثل المشهدي لا يحصل إلا بفعل انقلاب بدائي متقادم يطرح التجديد وعيا بديلا لأن الابتداء بحصرية الدلالة الاسمية لثيمة الحرب هنا رسوخ لمعناه على أرض الواقع إزاء دلالة الاشتجار في فاعلية متجددة تستودها توالي حركات الفتح / الحَرَب/

ومن مشاهد توازي المورفيمات في القصيدة تكرار حرف السين، والسين من الحروف الاسنانية المهموسة (والحرف المهموس: هو حرف اضعف الاعتماد من موضعه حتى جرى معه النفس)[١٥]. قد اكسب بتكراره إيقاعا ذا جرس موسيقي رنان لظل المشهد الشعري، فصوت السيوف له وقع كبير في النفوس وعلى ارض المعركة فهو مصدر قوة، فيقول أبو تمام[١٦]:

بسنة السيف والخطي من دمه لا سنةِ الدين والإسلام مختضب

أمانيا سلبتهم نجح هاجسها ظبى السيوف واطراف القنا السلب

٢- تشكل مورفيمات الظل:

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة (وقد حاول فقهاء اللغة استخراج المعاني واستنباطها عن طريق التحري والاستقصاء فوقفوا في كثير منها كالأسماء المشتقة المذكورة في كتب الصرف: (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، افعل التفضيل، اسم الزمان، واسم المكان، واسم دلالة) وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة وبعض أنواع الجموع) [١٧].

وسنحاول من خلال دراستنا لهذا التوازي استخراج هذه المشتقات المتكررة، وهذا النوع من التوازي (يعين على تقوية ايقاع الفكرة، وبدعم الدلالة التي يعبر عنه النص)[١٨].

استخدم أبو تمام في قصيدته بعض المشتقات كاسم الفاعل، كما نلاحظ في هذا البيت[١٩]:

تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب

ان تكرار اسم الفاعل في البيت أكثر من مرة يعطي تشكيلة الظل نغمة موسيقية جميلة.

تتردد في القصيدة تراكيب ذات صيغ مختلفة كان لها الدور الكبير في تحقيق التوازي الصرفي وهو شكل من أشكال توازي الظل وهذا ما يسمى بالموازنة وهي: (غرض بلاغي تكون فيه الالفاظ متعالية متوالية الاجزاء حسنة الترتيب) [٢٠] كما في شطر البيت الاتي:

عن غزو محتسب
متوازيان
لا غزو مكتسب

هناك مسار في القصيدة لتحقيق التوازي الصرفي فقد تمثل بتكرار الأفعال الثلاثية، المختلفة الأوزان فتكرر وزن (فعل) و(فعل) نحو:

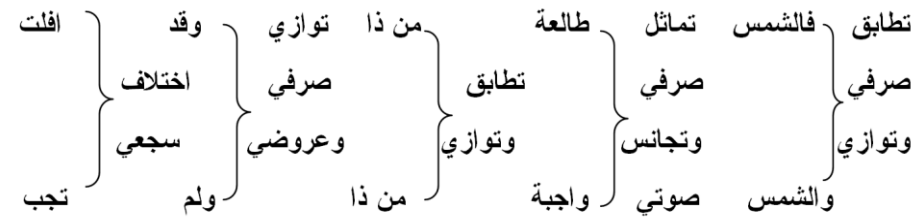
(غرب، هرب، حسب، عجب، خرب، كذب، لعب)، ان تكرار مثل هذه الاوزان لها الدور البارز في تحقيق التوازي الصرفي في القصيدة.

كما برز في القصيدة حرفان ترددا بشكل متناسق، متلازمين مرة منفصلين أخرى الأول سبق له الإشارة وهو الباء، والثاني هو حرف الميم، الاول من الحروف الشديدة اما الثاني فقد جمع بين الشدة والرخاوة وكلاهما جهوريان وشفويان ومثال اجتماعها في القصيدة[٢١]:

تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتقب في الله مرتغب

عمد الشاعر إلى استخدام التشطير في البيت فقسمه إلى أربعة أقسام جمع بينها في الصيغة و الوزن الواحد: معتصم، منتقم، مرتقب، مرتغب، على الرغم من إحالاتها المختلفة على مرجعيات النص هنا تحيل على توصيف حركي يحفز ظل الفعل ويصنفه ، فاسم الفاعل يمتلك إمكانات كبيرة في القيام بالفعل أو المبالغة فيه ولا ريب أن إسناد هذه الأفعال إلى الذات الإلهية يعطي النص ظلا فكريا من نوع خاص،إذ جاء تكرار لفظ الجلالة ثلاث مرات ليعطي لانزياح القوة توصيف بشرى ارتسمه الشاعر في الخليفة المعتصم بوصفه حامل إشارات لصفات دينية أطلقها الشاعر على نصه. سوغ كل ذلك تكرار حرفي الباء والميم مما جعل القصيدة تتمتع بتوازٍ صوتي رائع[٢٢]. وفي بعض الأحيان يكون التوازي بين المورفيمات متراكبا داخل البيت الواحد بين صدره وعجزه كما في البيت الآتي:

فالشمس طالعة من ذا وقد افلت والشمس واجبة من ذا ولم تجب


تطابق فالشمس تماثل طالعة من ذا توازي وقد افلت
صرفي صرفي تطابق صرفي اختلاف
وتوازي وتجانس وتوازي وعروضي سجعي
والشمس صوتي واجبة من ذا ولم تجب

إذ إننا نجد في البيت (فالشمس) تطابق (والشمس) في العجز وتوازيه في زاوية الظل من شكل القصيدة، وهناك تماثل صرفي وتنوين مع تجانس صوتي بين (طالعة) و(واجبة)، وكذلك تطابق وتوازي (من ذا) الأولى في الصدر والثانية في العجز، اما (وقد) و(ولم) فهو تواز صرفي وعروضي، لكن يرد هنا اختلاف سجعي بين (افلت) و(تجب).

كما اشتملت القصيدة على ظاهرة صوتية كان لها الدور البارز في أحداث تواز صوتي رزين وهادئ، هذه الظاهرة هي (التنوين) فقد تمثلها الشاعر مرتسما في متواليات دلالية كثيرة أجهزت على رتابة الظل وعقادة النظم وهيأت للنص سلاسة في الأداء وتمثلا صادقا لمرامي النفس نحو قوله: (تخرصاً، احاديثاً، ملفقةً، عجائباً، منقلبا، فارس، بطل، دم، سرب، ضوء، عاكفة، ظلمة، دخان، واجبة) ان وجود التنوين وتكراره وفي أماكن عديدة من القصيدة قد اضفى على النص إيقاعا سلسا حول تراتب المشاهد من أنساق قارة جامدة إلى سياقات تماسك يحمل النص تراكما ظليا مبهرا.

٣- متواليات النحو:

يختص هذا النوع من التوازي بتنظيم الكلمات في جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على التركيب النحوي، تعد من أهم العناصر المكونة للتوازي فهي تحدد السمات النحوية الأساسية في اللغة وانتظامها والتركيب النحوي يؤدي وظيفتين أساسيتين فهو يخدم الإيقاع بتكرار التراكيب وأنظمتها من جانب ويحقق المعنى الدلالي من جانب آخر(٢٣).

وقد نبه رومان ياكبسون إلى دور التوازي النحوي في تحديد (السمات النحوية الرئيسة التي تشكل البنية الحقيقية للنظام، والتي تبدو للوهلة الأولى متشابكة جدا، تقدم بالمقارنات الدلالية التي يمكن تطبيقها في نظام متواز)(٢٤).

في قصيدة أبي تمام نجد انه قد جمع بين أسلوب الحديث عن الغائب إذ يروي ما حل بعمورية، وأسلوب الخطاب حين يكلم ممدوحه المعتصم، والأسلوبان اذا ما جمعناهما ينبئان بنفس قصصي حفلت به القصيدة من حيث السرد والحوار فضلا عن الوصف.

(وأسلوب ابي تمام شديد الأسر، فجمله متماسكة، لا خلل فيها ولا زيادة او نقص، ولا تقديم ولا تأخير إلا ما ندر) [٢٥].

ان الشاعر لجا إلى استخدام بعض الكلمات مرة اسما ومرة فعلا كما في قوله[٢٦]:

فتح الفتوح تعالى ان يحيط به نظم من الشعر او نثر من الخطب

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب

حيث كرر (الفتح) مرة اسما ومرة فعلا، وهذا التكرار له أهمية الربط بين المظهر التركيبي في الحدث الكلامي ومظهره الدلالي، إذ أسهم في بلورة نسق متواز اعتمد التتابع وهذا ما يسميه (غي ولسن آلن) بـ(الايقاع النحوي) [٢٧].

وجد في النص (ظاهرة التضاد) (وهي أن يقوم الشطر الثاني بمعارضة وإنكار الشطر الأول) ويرجع ذلك إلى قواعد تأليف الجمل والتراكيب النحوية، كان يكون في زمنين بين الماضي والحاضر او بين الأسود والأبيض[٢٨] نحو:

(بيض الصفائح – لاسود الصحائف)

او (ضوء من نار – ظلمة من دخان)

في القصيدة حركتين الأولى قارة تعتمد الجملة الاسمية وهي قليلة، نحو بداية الشطر الأول[٢٩]:

ان الأسود اسود الغاب همتها يوم الكريهة في المسلوب لا السلب

اما الحركة الثانية وهي الغالبة على القصيدة مبنية على الجمل الفعلية، اذ ان الفعل تجسيد لظل حركي وكلما كثرت الأحداث وهذا هو النسق الطباقي المتمثل بالداخل) [٣٠] نحو(٣١):

أبقيت جد بني الإسلام في صعد والمشركين ودار الشرك في صبب

اذ ان التضاد قد حدث في زمنين (الماضي والمضارع) الأمر الذي مكن أبا تمام من خلق تضاد مركب.

ان النسق الطباقي اضفى حيوية على القصيدة وجعلها أكثر قدرة على الإيحاء لان من صدمة التضاد يولد القاً تصويرياً أصيلاً(٣٢).

عمد ابو تمام إلى استخدام الحروف المختصة بكثرة تقسيمها فمنها ما يختص بالأسماء وهذا ما كثر بشكل واضح وخاصة الحروف (في، عن، من، لم) نحو قوله: (في حده، عن يوم، من دمه، لم تطلع)، وقسم آخر مختص بالأفعال وهذا قليل نحو (لو بنيت، لم ينهض).

ولو نظرنا إلى هذا المثال للتوازي النحوي في القصيدة(٣٣):

كم نيل تحت سناها من سنا قمر وتحت عارضها من عارض شنب

كم كان في قطع أسباب الرقاب بها إلى المخدرة العذراء من سبب

كم أحرزت قصب الهندي مصلته تهتز من قضب تهتز في كثب

في الأبيات السابقة يبرز دور البنى التركيبية في أحداث توازي ظل اذ يبدأ كل بيت منهم بالأداة (كم) ويتلوها الفعل الماضي (نيل، كان، أحرز).

في البيت الأول تكرر تركيب نحوي مع اختلاف بسيط، فذكر (سناها) و(سنا قمر)، وتكرار عارضها و(عارض شيب) ان التكرار لهذه التراكيب مع كم حققت توازيا رائعا بدون أي ركاكة او عدم انسجام.

اما في البيت الثاني برز تكرار أشباه الجمل (في قطع) (إلى المخدرة) (من سبب) وبذلك حقق التوازي بشكل أجمل.

اما في البيت الثالث فقد تشابهت جملتان هما: (تهتز من قضب) و(تهتز في كثب) كلتا الجملتين احتوت في أولها على الفعل المضارع تلاها حرف جر ثم اسم مجرور.

وبهذا أصبح التناغم النحوي رائعا مع توازي الدلالة في حدث أرخ فيه الشاعر لنفسه أو أنه أرخ لحدث جليل على نحو راق جاءت المركبات الإفصاحية فيها متوازية ومتسقة لتزين كثيرا من تقاطعات الصورة وتجاذبات الصوت .

المبحث الثاني
فاعلية الضوء

لجأ ابو تمام في صناعة تواز متسق يجمع الظل والضوء في سياق واحد إلى استخدام بعض الألوان البلاغية التي أضفت نورا لجمال التوازي ورونقا لتشكيلة القصيدة، فنجد انه يأتي بالجناس وأنواعه مثل: الجناس الجسمي (الشكلي) (وذلك بان يعمد إلى أصوات وحروف بأعيانها فيتعمد تكرارها بايراد كلمات تشترك في هذه الحروف)[٣٤] فالكلمات (معتصم، منتقم، مرتقب، مرتغب)، (محتجب، مختضب) تشترك جميعها، بحرفي (الميم والتاء) كما انها تشترك في الميزان الصرفي.

هناك نوع آخر من التجنيس هو جناس المماثلة (وهو ان تكون اللفظة واحدة واختلاف المعنى)[٣٥] نحو[٣٦]:

عداك حر الثغور المستضامة عن برد الثغور وعن سلسالها الحصب

جناس المماثلة بين: (الثغور الأولى: (جمع ثغر) وهو الموضع الذي يخاف منه العدو.

وبين الثغور الثانية: وهي ثغر الانسان (فمه).

النوع الآخر من الجناس هو الجناس الناقص (وهو ان تزيد الحروف (او تنقص، كأن تتقدم الحروف او تتأخر)[٣٧] نحو[٣٨]:

تصرح الدهر تصريح الغمام لها عن يوم هيجاء منها طاهر جنب

الجناس الناقص بين (تصرح) و(تصريح).

(الترديد) وهو: (ان يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى اخر في البيت نفسه او في قسيم منه)[٣٩] وهو ظاهرة بلاغية تستقي الضوء في مخيال الصورة بفعل الترديد الموسيقي الذي يفعل كثيرا تشكيل الصورة عبر إلماعات ضوئية وردت في العديد من ابيات القصيدة نحو[٤٠]:

لما رأى الحرب رأى العين توفلس والحرب مشتقة المعنى من الحرب

فقد تكررت كلمة (الحرب) ثلاث مرات في البيت.

في احد الأبيات اجتمع التجنيس والتصدير معا (التصدير هو: رد العجز على الصدر) وهذا الغرض يخدم صورة التوازي في القصيدة اذ جعل احد اللفظين المكررين في اخر البيت والاخر في صدره) [٤١] نحو[٤٢]:

بيض اذا انتضيت من حجبها رجعت أحق بالبيض أترابا من الحجب

فالتجنيس بالضوء بين (بيض) في الصدر و(البيض) في العجز.

والتصدير: قال في الصدر (حجبها) ثم قفى (بالحجب)

لو استعدنا ما في النص من أساليب البيان والبديع الاخرى لتجلت براعة الشاعر في صوغ صور الضوء، فوجود الطباق (وهو الجمع بين ضدين)، كما في البيت الآتي[٤٣]:

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

الطباق بين (سود) و(بيض)، تدعهما استعارة (الجلاء) (لمتون السيوف) يساعد على توكيد ذلك الجسم، وبذلك تحقق توازي الضوء الطباقي.

إن أبا تمام لجأ إلى الاستعارة في أماكن عديدة فاستعارة (تفتح أبواب السماء)، واستعارة (تبرز الأرض في أثوابها القشب) تجسد ان معنى النصر على المستوى الديني والقومي، فالسماء –هي مادية– تشرع أبوابها ابتهاجا بفعل ذاتي، والأرض –وهي مادة– اشبه بامرأة، تتزين /إلماعات ضوئية / بأجمل حلة لتستقبل خبرا سعيدا[٤٤]، فقال[٤٥]:

حتى إذا مخض الله السنين لها مخض الحليبة كانت زبدة الحقب

شبه موقع مدينة عمورية وقيمتها بالزبدة التي تستخلص من عملية المخض للحليب مستعيرا في أثناء ذلك عملية المخض للسنين وجعل القائم بذلك صاحب العزة[٤٦].

وفي مثال آخر للتشبيه يقول[٤٧]:

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها كسرى وصدت صدودا عن أبي كرب

شبه الشاعر مدينة عمورية بالمرأة التي تبرز/ صورة ضوئية / وجهها.

عمد أبو تمام إلى لون آخر من الألوان البديعية وهي الكناية وهي: (عبارة صورة عرضية ومباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي) [٤٨] نحو قوله[٤٩]:

إن الحمامين من بيض ومن سمر دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

فضلاً عن الكناية في هذا البيت نجد لونا آخر من ألوان التصوير للجانب العقلي او الفلسفي وهو التدبيج وهو: (تعبير عن فكر بعيد)، فقد جعل للحمام او الموت لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض / إلماعات ضوئية / في ألوان/ صورة ضوئية / القنا،والسيوف يقابلها لونا الماء والعشب بوصفهما صورتين يحيلان إلى فاعلية الضوء في سيمياء الحياة والموت[٥٠].

أما التشخيص (هو الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره)[٥١] كما في قوله[٥٢]:

فتح تفتَّحُ أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب

إلماعات الضوء في صورتي: البروز أو الظهور وهما يقترنان بالضوء دائما فضلا عن الإثارة الضوئية التي تستحثها دلالة الأثواب في الثيمة الضوئية / القشب /.

ولجأ الشاعر أيضا إلى الإطناب اللفظي في إلماعات الضوء كما في البيت الثاني[٥٣]:

بيض/ الصفائح لا سود/ الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

إلماعات ضوئية / بيض / سود

شبيه بالبيت الأول معنى ومبنى البيت[٥٤]:

السيف اصدق أنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

السيف/ الماعات ضوئية تقترب في دلالتها من دلالة /الكتب/ في الإحالة إلى لون الصحائف ويجاور الإطناب (إيجاز) شديد، فبعض الجمل على قصرها شديدة الإيحاء إلى الضوء تتخطى بمضمونها حدود الألفاظ ومن أجمل الإيجاز الموحى ما نراه في البيت الآتي:

لو لم يقد مجحفلا، يوم الوغى، لغدا من نفسه، وحدها، في جحفل لجب

فـ(لغدا من نفسه وحدها في جحفل لجب) فهي توحي بعظمة النفس وقدرتها على تحقيق جلائل الاعمال[٥٥].

هوامش البحث:

(١) لسان العرب: ابن منظور، مادة (وزي).

(٢) مدخل الى قراءة النص الشعري: محمد فتاح، ٢٥٩، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد١، ١٩٨٨.

(٣) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة: فهد محسن فرحان، ٢٩، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، بغداد، ١٩٩٨.

(٤) ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء: موسى ربابعة، ٢٠٣٠، مجلة الدراسات العلوم الانسانية، المجلد ٢٢، العدد٥، ١٩٩٥.

(٥) أفكار وأراء حول اللسانيات: رومان ياكبسون، ١٠٧.

(٦) المصدر نفسه، ١٠٥.

(٧) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٨٩/١.

(٨) ابو تمام شاعر الخليفة المعتصم بالله، عمر فروخ، ٦٥.

(٩) الصورة الفنية في شعر ابي تمام: عبد القادر الرباعي، ٢٦٣.

(١٠) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: حسام سعيد النعيمي، ٣١٧.

(١١) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩١/١.

(١٢) الصورة الفنية في شعر ابي تمام، ٢٦٤.

(١٣) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٦/١.

(١٤) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٤/١.

(١٥) الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، ٣١٣.

(١٦) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٤/١.

(١٧) فقه اللغة العربية: مجد محمد الباكير البرازي، ٧٣.

(١٨) التوازي في شعر يوسف الصائغ، ١٦.

(١٩) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٧/١.

(٢٠) المفتاح المنشا لحديقة الانشا: ضياء الدين بن الاثير الجوزي ٤٣.

(٢١) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٧/١.

(٢٢) الرائد في الادب العربي: انعام الجندي، ٣٧١/١.

(٢٣) التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الايقاع والدلالة: سامح رواشد، ١٩، مجلة اليرموك، الاردن، العدد٢، ١٩٩٨.

(٢٤) افكار واراء حول اللسانيات، ١١٠.

(٢٥) الرائد في الادب العربي، ٣٧٧.

(٢٦) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩١/١.

(٢٧) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ٣٠.

(٢٨) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ٣١.

(٢٩) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ٢٠١/١.

(٣٠) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ٣١.

(٣١) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩١/١.

(٣٢) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ٣١.

(٣٣) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ٢٠٥/١.

(٣٤) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، ١/ ٥٧٢،.

(٣٥) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده أبن رشيق القيرواني، ١/ ٣٢٥.

(٣٦) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٦/١.

(٣٧) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ١/ ٣٣٣.

(٣٨) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٥/١.

(٣٩) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ٣٣٣/١.

(٤٠) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ٢٠٠/١.

(٤١) الايضاح في علوم البلاغة: القزويني، ٣٩٠/١.

(٤٢) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ٢٠٦/١.

(٤٣) المصدر نفسه: ١٨٩/١.

(٤٤) الرائد في الأدب العربي ٣٧٥.

(٤٥) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٢/١.

(٤٦) ديوان ابي تمام شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام١/ ٤٩.

(٤٧) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٢/١.

(٤٨) الصورة الفنية في شعر ابي تمام، ١٦٢.

(٤٩) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩٨/١.

(٥٠) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ٢٥٩.

(٥١) المصدر نفسه ١٧١.

(٥٢) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٩١/١.

(٥٣) شرح الصولي لديوان ابي تمام: ١٨٩/١.

(٥٤) المصدر نفسه: ١٨٩/١.

(٥٥) الرائد في الادب العربي١/ ٣٧٧.

المصادر والمراجع

١- أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله (دراسة تحليلية): عمر فروخ، دار لبنان، بيروت، ١٩٧٨.

٢- أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب: رومان ياكبسون، ترجمة فالح صدام الأمارة، وعبد الجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠.

٣- الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، تحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، بغداد.

٤- الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني: د.حسام سعيد النعيمي، دار الرشيد للنشر، العراق، بغداد، ١٩٨٠.

٥- ديوان ابي تمام شرح الخطيب التبريزي، تحقيق، محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧.

٦- الرائد في الأدب العربي: انعام الجندي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٩.

٧- شرح الصولي لديوان ابي تمام: د.خلف رشيد نعمان، العراق، بغداد، وزارة العلام، ١٩٧٧.

٨- الصورة الفنية في شعر ابي تمام: د.عبد القادر الرباعي، اربد، الاردن، ١٩٨٠.

٩- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: ابي علي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي، حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٧٢.

١٠- فقه اللغة العربية: مجد محمد الباكير البرازي، دار مجدلاوي، عمان، ١٩٨٦.

١١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د.شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الادبية، ط٩، ١٩٧٦.

١٢- لسان العرب: ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٥.

١٣- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوي، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

١٤- المفتاح المنشأ لحديقة الانشاء: ضياء الدين بن الاثير الجوزي، حققه وقدم له: هلال ناجي، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٨٣.

الدوريات والرسائل الجامعية:

١. التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة: سامح الرواشدة، مجلة اليرموك، الاردن، العدد٢، ١٩٩٨.

٢. التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة: فهد محسن فرحان، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، بغداد، ١٩٩٨.

٣. الحب في شعر عمر بن ابي ربيعة وجميل بن معمر: آن تحسين محمود الجلبي، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية، كلية التربية، ١٩٩٦.

٤. ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء: موسى ربابعة، مجلة دراسات العلوم الانسانية، المجلد ٢٢، العدد٥، ١٩٩٥.

٥. مدخل إلى قراءة النص الشعري: محمد مفتاح، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد١، ١٩٨٨.

Parallelism Discourse Formulation
The Shadow and Light
In the Space of Abi Tammam's (Amuriyah Conquest)

ABSTRACT

This study attempts to find the forms of shadow and light and their formulation changes for a poet studied extensively by the critics of his age and the followed ages till now for he supports the Arabic poem with poetic ambience in a bright space of creativity and brilliance that make the poem and the poet characterized by a poetic industry in all his poetic products.

Amuriyah Conquest is a product of an intellectual vision that assists Abi Tammam to build a myth. It adopts image and sound in describing an event with a lighting focus which adds a referential rhythm to the poetic product relating to the event, a structural formulation , and following its narrative deviations

With scenes that collect the phonemes and the morphemes in a creative product of the references of formulation science and its transferences. Following the discourse context in the text of the poem , it is observed that the poem has a dramatic structure on one hand , and on the other hand ,it is enriched with creative metaphors of unfamiliarity in the view description that open a way of structural imbalances in the performance compounds and the deviation

directions to the penetration of the poetic tradition and the familiar Arab taste.

The referential formulation that adopts sound sectional symbols may be the closest point to observe the parallelism aesthetic presence.

The poem is full of rhythmic scenes, tones and formulations in addition to the intellectual references that record historically a famous event. It is able to transcend many familiar values in structure and formulation that often manifest the performance profession in history function.