

التوازن الصوتي بين التكرار والتوازي في شعر ليلى الأخيلية - دراسة في أساليب البديع العربية - وردة بويران

قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار - عنابة، ouardaboui@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2015/02/02

تاريخ المراجعة: 2015/05/31

تاريخ القبول: 2015/06/14

ملخص

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

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

Phonetic Balance between Repetition and Parallelism in the Poetry of Laylā Al -Aḥīaliya: -A case study of Arabic rhetoric styles -

Abstract

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

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

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

Résumé

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

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

المؤلف المرسل: وردة بويران، ouardaboui@gmail.com

مقدمة

لا تخلو ساحة النقد البلاغي العربي القديم من الإرهاصات الأولية التي توصل لمفهوم التوازي، ونراه ماثلاً في أشكال بلاغية كثيرة يمكن أن تتدرج تحته⁽¹⁾.

يرجع الفضل اليوم في تبلور هذا المفهوم إلى التقاطع الحاصل في الدرس النقدي الحديث بين اللسانيات ومناهجها، ولأسيما منها الشعرية والأسلوبية. إذ تحدث رومان جاكبسون (R. Jakobson) عن مفهوم التوازي (parallélisme) كونه من أهم أسس تحليل الشعر، مبيناً أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، و"أن الوزن هو الذي يفرض التوازي لأن بنية البيت الموسيقية والوحدة النغمية وتكرار البيت، والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً"⁽²⁾. فكلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية"⁽³⁾، إذ التكرار على أنساق تتوازن تارة وتتوازي تارة أخرى" يعين على استمرار الوحدة التنغيمية ويحقق التوازي في العلاقات الوثيقة بين البنى التنغيمية والتركيبية والإيقاعية وفي التطابق بين السمات الأسلوبية"⁽⁴⁾. وهو مفهوم يتلخص في معاينة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات تقابل أو تألف بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية، ما يصنع نوعاً من التوازي الهندسي بين عناصر البنية المبرزة أنساقاً من الازدواج الذي يشمل "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والسجع والترصيع والتطريز والتقسيم"⁽⁵⁾، فالتوازي عنصر هام من عناصر الاتساق؛ لأنه يسهم في تماسك الخطاب، إذ يضيف نوعاً من التناغم بين تراكيبه وألفاظه المشكلة له، "فهو عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"⁽⁶⁾.

ومن هنا تقوم البنية الشعرية على التماثل والاتساق بين عناصرها؛ ومعنى ذلك أن التوازي يقتضي وجود شيئين أو أكثر تقوم بينهما علاقة تناغم (تقابلاً أو تشابهاً)، نحو بلورة البعد الجمالي والموسيقي للغة الشعر كونه تشكيلاً نفسياً بالدرجة الأولى، إذ "ليست القصيدة نغماً وحسب، وإنما نغم وتعبير... إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماق، وإلا تحولت إلى رنين بارد صناعي أجوف"⁽⁷⁾. إذ كلما جاءت المجانسات الصوتية ارتجالية دون تكلف أو تصنع، جاءت محدثة بلسان الواقع الحي أو المتخيل للمخاطب، فينعكس ذلك كله على المضمون. وقد أيد استخدامها بعض نقاد الشعر والأدب "احتفاءً بما تضيفه من صور الحسن، إلا أن كثيراً منهم ذم تكلفها، بل عدّ ذلك أمراً معيباً"⁽⁸⁾.

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

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

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

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

نصوص المدونة من 1 - 12 ^(**)	الدال دون المدلول		اتّفاق الدال والمدلول		
	الجناس		التنزيل		
	التام	الناقص	حسب موقعه	المتوازي	المتوازن
المجموع	المطرف	المجموع	المجموع	المجموع	المجموع
1	1	0	2	1	1
2	0	2	15	0	15
3	0	0	2	2	2
4	0	0	0	1	1
5	0	0	1	0	0
6	2	0	0	1	0
7	0	0	2	1	4
8	0	0	3	0	4
9	0	0	4	0	2
10	0	0	3	0	5
11	0	0	2	1	2
12	3	0	8	1	3
المجموع	06	02	42	07	40
النسبة	08 %	42 %	50 %	100 %	100 %

أولاً: التوازي والترصيع⁽¹²⁾:

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

1- الترصيع المتوازن⁽¹⁵⁾:

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

تَوَارِدُهُ أَسِيْفُهُمْ فَكَأَنَّمَا تَصَادِرْنَ عَنْ أَقْطَاعِ أَبْيَضَ بَاتِرٍ
فَلَا يُبْعِدُنكَ اللَّهُ يَا تَوْبُ إِنَّمَا لِقَاءُ الْمَنَايَا دَارِعًا مِثْلُ حَاسِرٍ
إِذَا مَا رَأَتْهُ قَائِمًا بِسِلَاحِهِ تَفْتَهُ الْخِفَافُ بِالثَّقَالِ الْبَهَازِرِ

وَتَوْبَةٍ أَحْيَا مِنْ فَتَاةٍ حَيَّةٍ وَاجِرًا مِنْ لَيْثٍ بِخَفَانِ خَادِرٍ
وَقَدْ كَانَ طَّلَاعُ النَّجَادِ وَبَيِّنَ اللِّسَانِ وَمَدْلَاجُ السُّرَى غَيْرَ فَاتِرٍ
فَأَقْسَمْتُ أُرْثِي بَعْدَ تَوْبَةٍ هَالِكَا وَأَحْفَلُ مِنْ نَالَتْ صُرُوفُ الْمَقَادِرِ

إذ يتبين من الوهلة الأولى ذلك التنوع الحاصل في الأوزان والصيغ التي يجمعها الشاء على توبة وعدّ مناقبه، من حيث تساوق السياق المشحون بالزفة والعطف مع عذوبة الإيقاع وسلاسته، وذلك بين التوازي الدلالي في (أبكي//أحفل، أسيف//أقطاع، النجاد//اللسان) والتوازي المتضاد في (أحيا//أجرأ، الخفاف//الثقال، دارع//حاسر)، وينبئ ذلك عن جوهر البناء الشعري الذي جانب التكلف والصنعة، كونه "يستند إلى مخزون هائل، ومستودع عظيم من صياغة القوالب الشعرية، وحسن التخيّر وجمال التهذيب والصقل"⁽¹⁷⁾. ولعل الغاية من ذلك هي "الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، ويصبح رمزا تتكاثر حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه"⁽¹⁸⁾، ولاسيما إن ارتبط الأسلوب بموقف شعوري فيّاض يملئ على الشاعرة واقعها المصاب بعدوى الألم والتأسي، لتنتشر جراثيمه في كامل أوصال الإبداع. وتتضح معالم التوازن في المقامات سالفة الذكر على الشكل الآتي:

- ثِقَال // خِفَاف + نِجَاد // لِسَان
- ← فِعَال // فِعَال + فِعَال // فِعَال
- أَبْكَى // أَحْفَلُ ← أَفْعَلُ // أَفْعَلُ
- أَحْيَا // أَجْرَأ ← أَفْعَلُ // أَفْعَلُ
- تَوَارِدَ // تَصَادَر + أَسِيْف // أَقْطَاع
- ← تَفَاعَل // تَفَاعَل + أَفْعَال // أَفْعَال
- دَارِعَ // حَاسِر ← فَاعِلُ // فَاعِل

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

- أ- التوازن المتضاد: ويحصل بين قرينتين تتضادان دلالةً، وتتحدان وزناً، تقول الأخيلية:
- لَنَعَمْ الْفَتَى يَا تَوْبَ كُنْتُ إِذَا التَّقْتُ صُدُورُ الْأَعَالِي وَاسْتَشَالُ الْأَسَافِلُ⁽¹⁹⁾
- وَمَنْ كَانَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ جَارِعَا فَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ يَرَى وَهُوَ صَابِرٌ⁽²⁰⁾

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

يقابلها عكسيا قبل استحضاره بالترادف، فالحياة تستدعي الموت قبل العيش والبقاء، وهكذا يكون التوازن على هذا النمط أطرف الأشكال وأعلاها منزلة. ألا ترى أن تنظيم الوحدات اللغوية وحسن اختيارها على نية الاختلاف وفق التناسب المطلوب يُمثل قمة شعرية الإسقاط لمحور الاختيار على محور التأليف؛ من حيث تُسهم المخالفة كما يسهم التماثل في تغذية الإحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية، وما الإيقاع في جوهره إلا مزيج من المماثلات والمفارقات... وما التكرار بدوره إلا ضرب من هذا المزيج مع اختلاف المقادير والأحجام⁽²¹⁾.
هو الأسلوب في أجلّ صور الثناء والحكمة، التي تتضح معالمه على الشاكلة الآتية:

الأعالي // الأسافل + جازع // صابر

1 1

السم و الارتقاء // الخوف والضعف

#

التدني والسقوط // الحزم والقوة

إذ عمدت الشاعرة إلى اختيار أخف الأوزان وأعذبها من مثل (أفعال، فاعل، فعال، أفعَل، أفعِل) ما أضاف إلى الإيقاع لحنا شجيا تساوق مع عواطف الشاعرة وتضاربها، فضلا عن تنوع حرف الروي في القرائن المرصعة، لتجنب الوقوع في شرك الصنعة والتكلف. ولما كان للترصيع المتوازن عبر التضاد حلية وسحر، فإن للترادف منه - على صعيد التكرار والتوازي - مزية لا تقل حسنا وبيانا.

ب- التوازن المترادف: ومن أطرف ما جاء منه:

قَرَبَ مِيَاهَ النَّهْيِ مِنْ كُلِّ مَقَرَبٍ ⁽²²⁾	جُنُوحَ قَطَاةِ الْوَرْدِ فِي عَصَبِ الْقَطَا
وَأَحْفَلُ مَنْ دَارَتْ عَلَيْهِ الدَّوَائِرُ ⁽²³⁾	أَقْسَمْتُ أَرْتِي بَعْدَ تَوْبَةٍ هَالِكَا
وَلَوْ لَمْ فِيهِ نَاقِصُ الرَّأْيِ جَاهِلُ ⁽²⁴⁾	لَعَمْرِي لَأَنْتَ الْمَرْءُ أَبْكِي لِفَقْدِهِ
بِأَمْرَتِهِ وَأُولَى بِاللَّئَامِ ⁽²⁵⁾	أَقُلْتُ خَلِيفَةً فَسَوَاهُ أَحْجَى
جَمِيلًا مُحْيَاهُ قَلِيلًا غَوَائِلُهُ ⁽²⁶⁾	عَفِيفًا بَعِيدَ الْهَمِّ صُلْبًا قَنَاتُهُ

فالمتمثل في الهندسة الصوتية لهذه الأبيات، يجد أنها غنية بالتوازنات القائمة على الانسجام، والتوافق من حيث تضطلع القرائن المتوازنة بذات الوظيفة والعمل محققةً بذلك أعلى درجات الانتظام الصوتي، والاتساق الدلالي في الربط بين طرفي الترصيع؛ فقد لا تتطابق القرائن اللفظية دلاليا، إلا أنها تتربط بفعل السياق الشعري، إذ القرائن اللفظية "الورد// النهي" و"أرثي// أحفل// أبكي" و"ناقص// جاهل" و"أحجى// أولى" و"عفيفا// جميلا" تتقارب وتلتقي عند ذات الحقل الدلالي، فضلا عن اقترانها بفعل الوزن والإيقاع، وهو ما يقرب الصورة ويجلي المعنى المقصود من السياق الشعري، كون "الاختيار من بين المترادفات المتحددة في المعنى الموضوعي بوجه خاص، هو الذي يُظهر مهارة المتكلم وقدرته على تناول الظلال والألوان العاطفية والجمالية لهذا المعنى⁽²⁷⁾.

ومن ثمة حقق الترصيع المتوازي اللحمة والترابط على مستوى الأبيات، ولأسيما أن الشاعرة تهدف - على اختلاف المقامات - إلى تدعيم الدلالة وتقريبها إلى ذهن في ظلال نفسية متباينة تكشف ثراء لغة الأخيالية واحتكامها إلى حنكة التصرف والاختيار في صلب التكرار الذي "يولد التوكيد، كما أنه ينبثق من تراكم المترادفات"⁽²⁸⁾.

ج- التوازن الاستلزامي: وهو أكثر صور الترصيع توافرا في شعر الأخيالية، يدلك على ذلك قولها:

هُوَ الذُّوبُ بَلْ أُرِي الْخَلَايا شَبِيهَهُ	بِدْرِياقَةٍ مِنْ خَمْرٍ بَيَّسانَ قَرَقَفَ ⁽²⁹⁾
فَلا يُبْعِدُنْكَ اللَّهُ يا تَوْبُ إِنَّمَا	لَقَبْتَ حِمَامَ الموتِ والموتِ عاجِلُ ⁽³⁰⁾
ولا يُبْعِدُنْكَ اللَّهُ يا تَوْبُ والتَقَتْ	عَلَيْكَ الْغَوادي المَدَجَناتُ الهَواطِلُ ⁽³¹⁾
أَلَا رَبُّ مَكْرُوبٍ أَجَبَتْ وَنائل	بَذَلَتْ وَمَعْرُوفٍ لَدَيْكَ وَمُنْكَرَ ⁽³²⁾
وَكَمْ مِنْ لَهيفٍ مُحَجَّرٍ قَدْ أَجَبَتْهُ	بَأَبْيَضِ قِطاعِ الضَّرِيبَةِ مُرْهَفِ ⁽³³⁾
يَبِيْتُ قَرِيرَ الْعَيْنِ مَنْ باتَ جَارُهُ	وَيُضْحِي بِخَيْرِ ضَيْفِهِ وَمُنازِلُهُ ⁽³⁴⁾

يبدو أن الشاعرة قد تخيرت من رصيد الوزن ما هو أعذب وأرق لصنع ثوب النص في أبهى حلة من التوازن والاتفاق، ولاسيما أن القرينة تستدعي وتستلزم أختها على مستوى السياق، كأن المراد لا يتوقف عند حد الترابط اللفظي، بل يتعداه إلى الاتساق والانسجام المعنوي والدلالي كما يتضح في الجدول الآتي:

القرينة 1	المعنى	الوزن	القرينة 2	المعنى	الوزن
الذوب	العسل	فَعْلُ	الخمير	النبيذ	فَعْلُ
توب	المحبوب	فَعْلُ	الموت	المنية والنهاية	فَعْلُ
الغواصي	السحاب الماطر	فواعل	هواطِل	الغزير	فواعل
مكروب	مُحتاج	مفعول	معروف	الخير	مفعول
مُحَجَّر	مظلوم	مُفَعَّل	مُرْهَف	السيف القاطع	مُفَعَّل
خير	العطاء والكرم	فَعْلُ	ضيف	عابر السبيل	فَعْلُ

فـ" الذوب" - فيما يقره السياق - يستلزم الخمير ويرتبط به، كما قد يُختزل الموت في توبة، وقد بات خالدا في أفانين شاعرتنا بكاء لا يكل ولا يملّ حتى أصبح كالغواصي الهواطِل، بل إنه بات منبع المعروف للمكروبين وغمد المرهف للمظلومين، ومُقرّي الأضياف بالخيرات؛ إذ يتناغم التوازن بنوعيه الصوتي والدلالي باستدعاء القرينة أختها في التحام ساهر وأخاذ.

2- الترصيع المتوازي⁽³⁵⁾: ويأتي في المرتبة الثانية بعد المتوازن ومن أطرفه قول الشاعرة مادحة الحجاج بن يوسف الثقفي⁽³⁶⁾:

إِذا هَبَطَ الْحَجَّاجُ أرضاً مَرِيضَةً	تَتَبَّعَ أَقْصى دَائِها فَشَفاهَا
شَفاهَا مِنَ الدَّاءِ العُضالِ الَّذي بِها	غُلامٌ إِذا هَرَّ القَناءَ سَقاهَا
سَقاهَا دِماءَ المارقينَ وَعَلَّها	إِذا جَمَحَتْ يَوماً وَخِيفَ أَذاها

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

وتأتي لفظة سقاها من البيت الثالث تفسيراً وتوضيحاً لصفة الدواء، ومنه تُؤازر الوحدة الإيقاعية اللحمة النصية وتدعمها؛ حيث جاء الإسقاط الشعري على محوريه الأفقي والعمودي متناغماً يستدعي الجزء منه الآخر، ولاسيما أن الشطر الأول (إذا هَبَطَ الْحَجَّاجُ أَرْضاً مَرِيضَةً) جاء عبارة شرط استدعت بنوياً، ما يكملها في الشطر الثاني (تَتَبَعَ أَقْصَى دَائِهَا فَشَفَاهَا)، كما أن تشابه الأطراف أضفى على السياق سمة تشكيلية خاصة، وتعبيرية متميزة عبر التوازي الذي " هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية" (38)، مُعلنًا بداية البيت ونهايته و"مؤذناً بقرع جديد للمعنى الأساسي..." (39)، ما يزيد أسلوب الترصيع أبهة وبروزاً عبر حسن الاختيار والتوزيع على رقعة النص الشعري.

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

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

وباعتبار أصول الدال والمدلول تطفو على سطح خطابات ليلي الأخيلية صورتان؛ أما الأولى فتكمن في الاتفاق بينهما ممثلة في التذييل، وأما الثانية فأسها الاختلاف بينهما لاختلاف أصول المدلول، وتمثلت في الجنس بنوعيه؛ التام والمستوفي، وتبين أشكال التوازن في هذا الإطار كالاتي:

ثانياً: بلاغة التذييل بين التكرار والتوازي:

احتل المرتبة الثانية بعد الترصيع بنسبة (42%) من نسبة تواتر الموازنات الصوتية في المدونة. وهو مظهر لموسيقى المطلع، "يتمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت، وتكراره في حشوه... في مواطن مختلفة... ماعدا المقطع" (40)، وإلا أصبح تصديراً، ومن شأنه أن يهب النص جمالاً موسيقياً ونغماً موحدًا بين شطري البيت، " بل يصل إلى ضبط الدلالة ؛ لأن لفظ الصدارة كثيراً ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته" (41)، وغالباً ما يكون مفتاح الدلالة ومنبعها، فله " في الكلام موقع جليل، ومكان شريف خطير، لأن المعنى يزداد به انشراحاً والقصد اتّضاحاً" (42).

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

النمط الأول: ما كان اللفظ الثاني منه وسط الصدر:

من ذلك تتشد الشاعر (الطويل):

جَزَى اللَّهَ خَيْرًا وَالْجِزَاءُ بِكَفِّهِ فَتَى مِنْ عَقِيلٍ سَادَ غَيْرَ مُكَافٍ (43)

فِيَا تَوْبَ لِلْهَبْجَا وَيَا تَوْبَ لِلْدَى وَيَا تَوْبَ لِلْمُسْتَبْجِ الْمُتَوَّرِ (44)

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

كان النداء المشكّل للتذييل من خلال التكرار، فما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي لَوّن المقام بلون حزين ومتقلّ بأهات عميقة المعنى، ولعلّ لألف المد دوراً واضحاً في ذلك، إذ "إنّ مد الصوت كتنفّس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص إلى منتهاه إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضاءه الظاهر يشكواه...إنّها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة وصدقا" (45).

النمط الثاني: ما كان اللفظ الثاني منه آخر الصدر:

وأبرز ما جاء منه قول ليلي (الطويل):

طَرِبْتُ وما هذا بِسَاعَةٍ مَطْرِبٍ إلى الحي حَلَوْا بَيْنَ عَاذٍ فَجُبِّبٍ (46)
غَضُوبٌ حَلِيمٌ حِينَ يُطْلَبُ حِلْمُهُ وَسَمٌّ زَعَافٌ لَا تُصَابُ مَقَاتِلُهُ (47)

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

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

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

النمط الثالث: ما كان اللفظ الثاني منه وسط العجز:

نَظَرْتُ وَرُكْنٌ مِنْ ذِقَانَيْنِ دُونَهُ مَقَاوِزُ حَوْضَى أَيْ نَظَرَةَ نَاطِرٍ (49).
وَنِعَمَ الْفَتَى إِنْ كَانَ تَوْبَةً فَاجِراً وَفَوْقَ الْفَتَى إِنْ كَانَ لَيْسَ بِفَاجِرٍ (50).

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

ولعل ما زاد التذييل - في البيتين - انشراحاً للقصد، اجتماعه بالتصدير بين اللفظتين (فاجراً / فاجراً، ونَظَرَةَ / نَاطِرٍ)، كون "اللفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى... وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر" (51).

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

ولا الحيّ ممّا يحدثُ الدهرُ مُعْتَبٌ ولا الميّتُ إنّ لمْ يَصْبِرِ الحيّ ناشِرٌ⁽⁵²⁾

إذ يتحول التكرار وسيلة تُبرّر جرأة الشاعرة في التعامل مع اللغة الشعرية التي تتحتها من دوال تتواتر في سياق متضاد ومتقابل كتضاد الحياة مع الموت (لا الحيّ# لا الميّت)، وتقابل الصدر مع العجز سوقاً إلى الحكمة المستخلصة، أين يتوازى النفي مع النفي، والنتيجة مع ما تقابلها، عبر التضافر الأسلوبي. النمط الرابع: ما كان اللفظ الثاني منه أول العجز: وأبرز ما جاء منه قول ليلي (الطويل)⁽⁵³⁾:

وليسَ لذي عيشٍ عن الموتِ مَقْصَرٌ وليسَ على الأيامِ والدهرُ غَابِرٌ.
وكلُّ شبابٍ أو جَدِيدٍ إلى بلى وكلُّ امرئٍ يوماً إلى الله صائرٌ.

فقد عمدت شاعرتنا إلى تكرار لفظتين تتوازنان شكلاً ومضموناً (مبنى ومعنى)، واتصلتا بسياقين يذيل أحدهما الآخر ويتّمّه بين جدلية مشروعة وحقيقة معلومة طرفاها: حياة، فموت/ شباب، فإياب إلى الله صائرين خائرين، وتلك حكمة الزمن التي ما فتئ الشاعر العربي يتغنّى بها ويشدو على مرّ الزمن. وقد لجأت ليلي الأخيلية إلى هذا النوع من التذييل دون الخوف من شرك التكلف والتعسف اللفظي، أو من إحساس السامع بالملل والفتور، وقد يعود ذلك إلى اغترافها من معين الصدق في إحساسها المطلق بالحرقة والفجعة، لذلك تجد النفس تستسيغه وتأنس إليه أيما أنس. ثالثاً: طرافة الجنس⁽⁵⁴⁾:

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

وما كان مَجْدٌ في أناسٍ عَلمَتُهُ من الناسِ إلّا مَجْدُنَا كان أوْلاً⁽⁶⁰⁾

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

تساوِرُ سَوَاراً إلى المَجْدِ والعُلَى وفي ذِمَّتِي لَنِّنْ فَعَلْتَ لِيَفْعَلاً⁽⁶¹⁾

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

والمنتبج لهذا النوع من الجنس يلحظ ضربا من المروعة والملاعبة؛ من حيث يتوهم المتلقي تكرار اللفظ على شكله ومعناه، بيد أن الذهن يدرك بعد التأمل والتروي بأنهما لفظان يتشابهان في الشكل ويختلفان في المعنى، فينتج عن تلك اللعبة اللغوية الاستحسان والأريحية بعد اكتشاف القصد من التجنيس، وهو ما عناه الجرجاني بقوله: "إن الآخر إذا أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووقاها"⁽⁶²⁾.

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

طربتُ وما هذا بساعة مطرب	إلى الحي حلوا بين عاذ فجبب.
وكم قد رأى رائبهم ورأيتهم	بها لي من عم كريم ومن أب.
إذا جاش بالماء الحميم سجالها	نضخن به نضخ المزد المسرب.
أذلت بقربي عنده وقضى لها	قضاء فلم ينقض ولم يتعقب.

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

وقد برهن "جون كوهين"، على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية كالجناس مثلا، فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي، وإنه يركب إجراء فوق إجراء، ونظاماً فوق نظام، وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة، بل هو يجعلنا نشك في مبدأ شرطي أساس في اللغة، وهو الارتكاز على القيم الخلاقية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها⁽⁶⁴⁾. فلما تقول الشاعرة ⁽⁶⁵⁾:

إذا حركتها رحلة جنت به	جنوح القطاة تنتحي كل سبب.
جنوح قطة الورد في عصب القطا	قرين مياه النهي من كل مقرب.

إنما تقصد إلى نقل صورة تبدو جديدة لكنها في الحقيقة متكررة ومألوفة، وهي في مجانستها بين "قرين" فعلا، و"مقرب" اسماً للمكان تستند على التقليب بين الحروف ما أكسب المعنى تركيزاً وتكثيفاً نتجا عن التشويش الذي أفرزه الجنس، فاستوقف المتلقي وشغل ذهنه.

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

حيث يضيف عليها طابعاً زمنياً ومكانياً في آن واحد ، وذلك يحتاج - بالطبع - إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب ، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر للمتلقي⁽⁶⁶⁾.

ويستطيع الشاعر بتكرار الكلمات التي تتبنى من أصوات أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً يوحي بمعان معينة، "فمعنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك الكشف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"⁽⁶⁷⁾.

إن الأسلوب بهذا الشكل يصنع الفارق ويبعث على الرغبة في معرفة المقصود، كما أن له دوراً في تشكيل القوافي مما يدعو إلى القول؛ إن الأسلوب البديعي - على ضوء لغة التكرار - "يظل في الشعر باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها"⁽⁶⁸⁾. فالإيقاع تتأغم يقيمه الفنان بينه وبين المخاطب، عن طريق الموضوع. هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة، وليس مجرد نغمات مكررة فقط، إنه تصوير لجو المعنى طلباً للتواصل⁽⁶⁹⁾.

خاتمة

استناداً إلى ما ألفيناه من صور التوازي والتوازن في شعر ليلي الأخيلية يمكننا أن نسجل النتائج الآتية:

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

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

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

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

ج- شكل التذييل قيمة أسلوبية احتكمت إليها الأخيلية في توحيد النغم بين شطري البيت، ما أكسب السياقات الشعرية المذيلة طابعاً موسيقياً يومئ بالطاقة الانفعالية بين جرس اللفظ المكرر وما يستجلبه من حسٍّ وصدقٍ يكتفان طاقة الأسلوب وفاعليته.

د- نشدت الشاعرة الترصيع سبيلاً لتوثيق العرى الدلالية بين الأبيات نغمةً صوتيةً عذبةً تستحضر معها جو الخطاب ومقامه. كما يثمن هذا اللون من التوازي فرص الاختيار التي توفرها البدائل اللسانية والقوالب الشعرية، ترادفاً أو تضاداً أو استلزماً في علاقة القرائن بعضها ببعض.

3- تكشف مزج الجناس بنوعيه في نجاعته نحو تقريب الصورة وتوكيد الوصف، فضلاً عن قيمته الأسلوبية بفعل التكرار وما يضيفه من الرونق والجمال على موسيقى الشاعرة وأسلوبها، ولا سيما المستوفي منه؛ كونه أنجع السبل إلى ملاعبة ذهن القارئ ومراوغته.

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

الهوامش:

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

ورد العجز على الصدر، والطباق، والمناسبة، وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية، التي شغلت أذهان علماء البلاغة ونقادها. وإن ذكر مصطلح التوازي لفظاً عند قدامة بن جعفر (ت 337هـ) في معرض حديثه عن البلاغة، فإن كلامه جاء عاماً تحدث فيه عن البلاغة وقوانينها المتعلقة بالمعاني حيناً، وبالألفاظ أحياناً أخرى، ويقول: "الترصيع، والسجع، وإساق البناء، واعتدال الوزن، وإشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نُظِمَ من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق الظنوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني. فالترصيع: أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء...": ينظر: قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985، ص 3.

وهو ما ذهب إليه النقاد والبلاغيون الذين جاؤوا من بعده كأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، وابن الأثير (ت 637هـ)، والنويري (ت 733هـ)، والقرويني (ت 739هـ)، والطبيبي (ت 743هـ) والعلوي (ت 745هـ)، والسيوطي (ت 911هـ)، الذين تأرجحوا بين مصطلحات تتواتر كثيراً في كتب النقد والبلاغة؛ كالسجع، والتجنيس، والموازنة، والمشاكلة، والمماثلة وغيرها، وهي مصطلحات وإن اختلفت شكلاً، فهي تتلقي عند مفهوم التوازي. فيما ورد مفهوم التوازي متضمناً في ضبط أبي البقاء الكفوي (ت 1094هـ) لمفهوم المشاكلة في قوله: "هي إتيان الشئيين في الخاصة، كما أن المشابهة إتيانهما في الكيفية، والمساواة إتيانهما في الكمية، والمماثلة إتيانهما في النوعية، والموازاة إتيانهما في جميع المذكورات": ينظر: أبو البقاء الكفوي: الكليات - معجم في المصطلحات والفرق اللغوية - قابله على نسخة خطية وأعدّه للطبع ووضع فهرسه: عدنان درويش، ومحمد المصري، ط2، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998، ص 843.

- 2- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995، ص 19.
- 3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، 1992، ص 215.
- 4- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف، 1995، ص 64.
- 5- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 7.
- 6- عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 48.
- 7- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ط3، ص 94.
- 8- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص 21.
- 9- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة - المكون البديعي -، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 109.
- 10- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر - ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص 19.

- 11- محمد النويهي: في الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، ص 65.
- 12- "وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللاكي مثل ما في الجانب الآخر": ينظر: عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 192.

(*)- هناك دراسات سابقة تناولت موضوع التوازي ولاسيما الصوتي، ومنها:

- عبد الرحمن تبرماسين: التوازنات الصوتية - التوازي - البديع - التكرار، مجلة مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع1، 2004.
- عبد الرحمن تبرماسين وعائشة جباري: التوازنات الصوتية في "المزدوجة"، مجلة مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع3، 2006.

- فائزة محمد محمود: أثر التماثل الصوتي في التوازن الإيقاعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج16، ع7، 2009.
- (**) - هي ليلي بنت عبد الله الرجال بن شداد بن كعب، الأخيلية، من بني عامر بن صعصعة، شاعرة عرفت بفصاحتها، وجمالها، وذكائها، واشتهرت بحبها لتوبة بن الحمير، ولها أخبار طريفة مع الخلفاء والأمراء من بني مروان، كعبد الملك بن مروان الذي سأله: "ما رأيك فيك توبة حين هوئك"، فأجابته: "ما رأي الناس فيك حين ولوك"، ولها صولات وجولات مع الحجاج بن يوسف الثقفي، الذي كان يكرمها ويقربها إليه وقد مدحته وأحسنه. ومن أغرب ما روي عنها أنها قبلت الزواج من "سوار بن أوفى القشيري" بعد موت توبة

شرط أن يرافقها إلى زيارة قبر حبيبها في الصحاري البعيدة أين قُتل ودفن هناك، كما ارتبط اسمها بالخنساء غرضاً وموازنة؛ من حيث عُرِفَت بالباكية الثانية بعد الخنساء، وأنها المقدمة عنها عند بعض النقاد، أمثال أبي سعيد الأنصاري، الذي قال فيها: "ليلي الأخيلية أغزر بحراً وأكثر تصرفاً، وأقوى لفظاً، والخنساء أذهب في عمود الرثاء، فيما قدّم أبو تمام في رثائها على رثاء الخنساء واتّخذ مثلاً لهذا الفن. وكان شعرها محل إعجاب النقاد والشعراء حفظاً واستشهاداً. أما تاريخ ومكان وفاتها، فيكتنفه الكثير من الغموض واللبس، وأغلب الظن أنها توفيت خلال النصف الأول من العقد التاسع للهجرة (80هـ - 85هـ) بساوة، أو الري، أو قومن. ينظر: ديوان ليلي الأخيلية، تح: خليل إبراهيم العطية، وجيل العطية، دار الجمهورية، بغداد، 1967، ص 9 وما بعدها. وينظر: إبراهيم محمد حسن الجمل: قصة العاشقة الشاعرة ليلي الأخيلية، دار نهضة مصر، 1998، ص 04، 05. وينظر: ديوان الباكيين، شرح: يوسف عيد، ط1، دار الجبل، بيروت، 1992، ص 204.

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

- تخلى (الوافر)، القصيدة رقم 31، ص 79-81.
- نظرت (الطويل)، القصيدة رقم 20، ص 50-61.
- أحجاج (الطويل)، القصيدة رقم 39، ص 88-91.
- ستحملني (الوافر)، القصيدة رقم 33، ص 83-84.
- أنيخت (الطويل)، القصيدة رقم 22، ص 63-64.
- أنابع (الطويل)، القصيدة رقم 26، ص 69-71.
- بعيد الثرى (الطويل)، القصيدة رقم 29، ص 75-78.
- لنعم الفتى (الطويل)، القصيدة رقم 27، ص 72-73.
- أقسمت أرثي (الطويل)، القصيدة رقم 13، ص 40-43.
- أيا عين بكّي (الطويل)، القصيدة رقم 18، ص 45-49.
- جزى الله (الطويل)، القصيدة رقم 24، ص 65-66.
- طربت (الطويل)، القصيدة رقم 05، ص 24-29.
- 13- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، ص - 391390.
- 14- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 1994، ص 293.
- 15- المتوازن: وهو "أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط". ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972، ص 76. بمعنى هو الاختلاف في الروي والاتفاق في الوزن بين القرينتين.
- 16- ديوان الأخيلية، ص 51-61.
- 17- عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص 81.
- 18- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص 239.
- 19- الديوان، ص 72.
- 20- الديوان، ص 41.
- 21- أحمد فتوح: المتنبي - قراءة أخرى - دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص 48-49.
- 22- ديوان الأخيلية، ص 25.
- 23- الديوان، ص 40.
- 24- الديوان، ص 73.
- 25- الديوان، ص 84.

- 26- الديوان، ص 81.
- 27- ينظر: ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ط12، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص 94.
- 28- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ط1، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 1999، ص 23.
- 29- الديوان، ص 65.
- 30- الديوان، ص 73.
- 31- الديوان، ص 73.
- 32- الديوان، ص 49.
- 33- الديوان، ص 66.
- 34- الديوان، ص 75.
- 35- المتوازي من أشرف الأنواع، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي، انظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، ص 75.
- 36- الديوان، ص 89.
- 37- " وتشابه الأطراف هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه، وسماه قوم التسيبيغ". ينظر: فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار - دراسات في النص العذري - ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 125.
- 38- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف - نحو منهجية شمولية - ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 97.
- 39- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 284.
- 40- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 92.
- 41- نفسه، ص 92.
- 42- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 387.
- 43- الديوان، ص 65.
- 44- الديوان، ص 48.
- 45- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، 1986، ط2، ص 67 - 68.
- 46- الديوان، ص 24.
- 47- الديوان، ص 78.
- 48- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، ص 36.
- 49- الديوان، ص 50.
- 50- الديوان، ص 56.
- 51- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 92.
- 52- ديوان ليلي الأخيلى، ص 40.
- 53- الديوان، ص 41.
- 54- ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 321. وينظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، ط3، دار المسيرة، بيروت، لبنان، 1982، ص 25.
- 55- وهو ما اتفق فيه اللغزان المتجانسان في الشروط الأربعة (الأصوات، وشكلها، وعددها، وترتيبها) ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 62.
- 56- وهو ما كان من نوعين مختلفين كفعل واسم، أو اسم وحرف، أو فعل وحرف. ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص 66.
- 57- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1995، ص 8.

- 58- الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 65.
- 59- محمد جميل شلش: الحماسة في شعر الشريف الرضي، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1974، ص 239.
- 60- الديوان، ص 71.
- 61- الديوان، ص 71.
- 62- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 5.
- 63- الديوان، ص 24- 25.
- 64- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، أغسطس- أوت، 1992، ص 125.
- 65- ديوان ليلي الأخيلية، ص 26.
- 66- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة -التكوين البديعي- دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1995 ص 92.
- 67- انظر مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص 38.
- 68- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، 1980، ص 239.
- 69- ينظر: منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1986، ص 76- 77.