

بنية التوازي في ديوان: عمر يزمله القصيد للشاعر شتيوي الغيثي

Parallel Structure in Diwan: Omar Yazmlh Al-Qasseed By The Poet Shtyui Al-Ghaithi

Dr. FahadFueay Al reshidi
PhD in Arabic Language and Literature
Specialisation: Literature and Criticism
Department of Arabic Language
Faculty of Education in Majmaah - Majmaah University

د.فهد فريح الرشيدى
دكتوراه في اللغة العربية وآدابها
التخصص الدقيق: أدب ونقد
قسم اللغة العربية كلية التربية، جامعة المجمعة

<https://doi.org/10.56760/WNXF7471>

Abstract

This research deals with the parallel structure of the poet Shtiwe Al - Ghaithi in Diwan: Omar Yazmlh al-Qasseed, and seeks to highlight the synthetic patterns on which this parallel comes, and aims to reach the most important manifestations of the transformation of the parallel structure, the goal for which the poet breaks that structure.

The research found that the poet's main reasons for breaking the structure of parallelism among his poems were synthetic alignment, preservation of external music, and semantic purpose. All of which did not depart from his rhythmic musical appearance.

Keywords:

Parallelism/Music/Rhythm/Omar Yazmlh al-Qasseed /composition/connotation.

ملخص البحث

يتناول هذا البحث الحديث عن بنية التوازي عند الشاعر شتيوي الغيثي في ديوان: عمر يزمله القصيد، ويسعى لإبراز تلك الأنماط التركيبية التي يأتي عليها هذا التوازي، كما يهدف للوصول إلى أهم مظاهر التحول التي تطرأ على بنية التوازي، والغاية التي لأجلها كسر الشاعر تلك البنية.

ولقد توصل البحث إلى أن أهم الأسباب التي دفعت بالشاعر لكسر بنية التوازي ضمن قصائده المواءمة التركيبية، والمحافظة على الموسيقى الخارجية، والغاية الدلالية، وكل هذه الأسباب لم تخرج التوازي عن مظهره الموسيقي الإيقاعي.

الكلمات المفتاحية:

التوازي / الموسيقى / الإيقاع / عمر يزمله القصيد / التركيب / الدلالة.

مظهر لا تخطئه الأذن الموسيقية المدربة على الشعر، في حين أن الموسيقى الداخلية أكثر عمقاً من الخارجية، إذ تتعد في كيانها عن المظهر الخارجي الذي تُدرّكه الأسماع، إلى عناصر داخلية من التجانس والتشاكل والتقارب بين وحدات الكلام بصورة يتلذذ الذهن عند تلقيها، وبطريقة تلامس العقل والفهم والذوق قبل أن تكون مظهراً خارجياً سطحياً.

ويعد التوازي أحد عناصر هذه الموسيقى الداخلية، وهو عنصر موسيقي جذب أذهان النقاد المحدثين، وشدّ إليه عقولهم، فباحث أفلامهم بجماليات التوازي، وعناصره الفنية،

المقدمة:

يعتمد الشعر منذ نشأته الأولى على الموسيقى بنوعيتها، فالنشأة الغنائية التي ترعرع فيها الشعر العربي هي التي تحكمت بالجانب الموسيقي له، والهدف الإيقاعي الذي نشأ عبر بحور الشعر هو غاية الشعراء، بل إن بعض النقاد القدماء حصروا مفهوم الشعر بالوزن، وما الوزن إلا أهم عنصر من عناصر الإيقاع الخارجي الذي تُبنى عليه القصيدة.

وتصفي الموسيقى الخارجية نوعاً من الرتبة الوزنية واللفظية على القصيدة الشعرية، وهو

ولا شك أن الدراسات السابقة ثرية بالحديث عن التوازي، وهي التي فتحت الأفق لتطوير هذا البحث، وإظهار جمالياته، فقد أفاد البحث من عدد من الدراسات السابقة، ومن أهمها:

دراسة بعنوان: التوازي الصرفي التركيبي في القرآن الكريم، ٢٠١٦، لإنصاف الحجابيا، وهي رسالة ماجستير، وهدفت الدراسة إلى الحديث عن التوازي التركيبي في القرآن الكريم، وذلك ضمن الأساليب النحوية المختلفة، ولقد كشفت الدراسة عن عدد من مظاهر الجمال الإيقاعي ضمن الأساليب النحوية عبر التوازي، وهو ما يعد أنموذجاً سابقاً أفادت منه هذه الدراسة.

وكتب عبد الله خليف عام ٢٠٠٤، دراسة بعنوان: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، هدف من خلال هذه الدراسة الكشف عن مظاهر التوازي التركيبي الأفقي في القرآن الكريم، والبحث في جماليات هذا التوازي في كتاب الله تعالى، وهو ما أفادت منه الدراسة الحالية في جانبها النظري. كما كتب سامح الرواشدة عام ١٩٩٨، دراسة بعنوان: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ولقد هدف هذا البحث إلى الوصول لمظاهر التوازي وبيان قيمته الموسيقية والدلالية، ولقد أفاد البحث الحالي من بحث الرواشدة في جانب الحديث عن الأثر الدلالي للتوازي، خصوصاً أن هذا البحث ربط بين التحول في بنية التوازي والغاية الدلالية التي دفعت بالشاعر لتحويل بنية هذا التوازي.

كما تناولت عدد من الدراسات السابقة الحديث عن التوازي بصورة جزئية ضمن رسائل جامعية، كرسالة ماهر هاشم عام ٢٠١٠، بعنوان: بناء القصيدة في شعر بشرى البستاني، وغيرها من الدراسات المختلفة.

ويتميز هذا البحث عن الدراسات السابقة

وقدرته على منح القصيدة نمطاً من الإيقاع والموسيقى يعجز عنها سواه من أشكال الموسيقى الداخلية، لذا فقد جاء هذا البحث ليتناول بنية التوازي في ديوان: عمر يملقه القصيد للشاعر شتيوي الغيثي.

وتظهر مشكلة هذا البحث في أنه يحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما علاقة التوازي بالموسيقى الداخلية؟ ما أبرز مظاهر التوازي في ديوان عمر يملقه القصيد؟ كيف وظف الشاعر التوازي ضمن هذا الديوان؟ ما أهم الأسباب التي دفعت بالشاعر إلى خلخلة رتابة التوازي ضمن ديوان عمر يملقه القصيد؟

ويهدف هذا البحث إلى: بيان العلاقة الوثيقة بين التوازي من جهة، والموسيقى الداخلية من جهة أخرى، ودور هذا كله في بنية القصيدة. والكشف عن أنماط التوازي في ديوان عمر يملقه القصيد. وبيان الكيفية التي اعتنى بها الشاعر عند توظيف التوازي في قصائده. والكشف عن أهم الأسباب التي كسرت بنية التوازي في ديوان عمر يملقه القصيد، والحديث عن فائدة ذلك. من هنا تكمن أهمية هذا البحث في أنه يسلط الضوء على نتاج شعري، ملاءه كاتبه بأنماط الموسيقى الداخلية، وأفاد من عناصر الجمال والفن التي تمخض عنها بناء القصيدة الحديثة. وثمة أسباب دفعت بهذا البحث ليرى النور، كان من أبرزها حضور التوازي في ديوان عمر يملقه القصيد بصورة لافتة وبيّنة.

ويتهج هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على خطوات المنهج العلمي في البحث، وهو المنهج الذي يفيد من الطريقة الاستقرائية والمنهج الاستقرائي للوصول إلى النتائج، وذلك عبر استقراء الظاهرة، ورصد ملامحها، وتحليلها وتفسيرها، وصولاً إلى النتائج.

الفصل ليس واقعاً ضمن العمل الشعري، بل هما نوعان متداخلان متمازجان يؤدي كل منهما وظيفته الموسيقية إلى جوار الآخر، وإنما يقع الفصل هاهنا لغايات الدرس التنظيري فحسب (الرشيدى، ٢٠١٦: ١٨).

بمعنى أن الإيقاع هو العنصر الرئيس الذي تشكل منه الموسيقى الشعرية، ويأخذ الإيقاع معناه من طبيعته المتوازنة المتساوية، فمعناه النقل على النغم ضمن أزمنة محدودة، أو هو تقسيم الزمن على نوتات الكلام، أو تساوي نقاط الانتقال من نغمة لأخرى، وانتقال الكلام من دور لدور ضمن أزمنة متساوية، وضمن فقرات متوازنة، وهذا ما يمكن لصاحب الطبع السليم إدراكه والإحساس به ضمن إطار القصيدة الشعرية (الأرموني، ١٣٩: ١٩٨١-١٤٠).

فكل تألف إيقاعي بين وحدات موسيقية متجانسة يسمى دوراً، وهذه الأدوار تتجاوز معاً لتشكيل البنية الإيقاعية الموسيقية للعمل الشعري، وهذا ما لا يختص بالشعر فحسب، إنما يُطلق الإيقاع على كل تتابع منتظم بين الحركة والسكون، أو الشدة والرخاوة، أو بين النور والظلام وهكذا، فكل تتابع منتظم يمكن أن يُطلق عليه إيقاعاً، وقد أخذ مصطلح الإيقاع من اليونانية، إذ يشير لمعنى الجريان أو التدفق، وبناء عليه أُطلق على التوازن الموسيقي في القصيدة الشعرية إيقاعاً؛ لما تشتمل عليه من تتابع منتظم لوحدات الكلام من جهة، وعناصر الوزن الشعري من جهة ثانية (وهبة، ١٩٨٤: ٧١).

ويرتبط الإيقاع الخارجي بالإيقاع الداخلي ارتباطاً عضوياً وثيقاً، فكل منهما يكمل الآخر، ولكل منهما دوره في بناء الموسيقى الشعرية، وليس لأحدهما مزية تفوقه على الآخر، بل يسهان معاً في بناء الهيكل الموسيقي للقصيدة، وبتناسكهما

بما يلي: أنه يبحث في تحولات بنية التوازي والغاية التي لأجلها كسر الشاعر هذه البنية. أنه يمزج بين الجانب الإيقاعي الموسيقي من جهة، والجانب التركيبي والدلالي من جهة أخرى. كما أنه يتناول الحديث عن ديوان لم يسبق لباحث أن تحدث عن تقنية التوازي فيه، وهو ديوان: عمر يزمله القصيد.

تمهيد:

تعتمد القصيدة على الموسيقى بنوعيتها، الداخلية والخارجية، إذ لا يمكن تصور القصيدة الشعرية دون أن تكون الموسيقى عمودها الفقري، وأساسها الإيقاعي.

ويأتي الإيقاع في مقدمة العناصر الفنية التي تتكون منها القصيدة، انطلاقاً من كونه أول ما يواجه المتلقي عند تلقيه للقصيدة، فالموسيقى هي التي تحرك الشعور لدى المتلقي بداية، وهي التي تمنح الشعر إحساسه الخاص، ولقد اهتم النقاد القدماء برتابة الوزن والقافية، وجعلوها من الأسس المتينة التي لا يمكن تجاوزها في بناء القصيدة العربية، وإن أي اختلال في هذه العناصر الموسيقية الخارجية مرفوض تماماً؛ لما له من أثر في خلخلة إيقاع القصيدة، وإضرار بإيقاعها. (عبدالله، ٢٠١٠: ١٦)

تنقسم الموسيقى الشعرية إلى قسمين، الأول: الموسيقى الخارجية، أما النوع الثاني فهي الموسيقى الداخلية، وتتكون من عناصر أكثر عمقاً في تشكيل القصيدة، وأبعد تأثيراً في الجانب الإيقاعي للعمل الشعري، وذلك لأنها تختص بمظاهر التجانس اللفظي والدلالي في بعض الأحيان، وتعتمد على التكرارات بأنواعها، والتوازي والتجانس والتشاكل بين وحدات الكلام اللفظية في القصيدة (عبد الحافظ، ١٩٩٥: ٩)، وهذا

الإيقاع الداخلي يشمل في ثنياه الإيقاع الخارجي كذلك، فهما متداخلان ومتربطان معاً في تشكيل العمل الأدبي بصورته الإبداعية المميزة (المعمدي، ١٩٨١: ٢٤).

ويتناول هذا البحث الحديث عن جزئية التوازي ضمن الخطاب الشعري في ديوان "عمر يزملة القصيد"، ويركز على بنية هذا التوازي باعتباره جزءاً من الإيقاع الداخلي للعمل الأدبي، وباعتباره مزية موسيقية تمنح القصيدة تفوقاً جمالياً وإبداعاً موسيقياً، مما يضيف على المعاني رونقها، والألفاظ سحرها، والتراكيب بيانها، فانكسار البنية الإيقاعية للتوازي لا يكون عبثاً، بل لا بد أن يكون بهدف، وهذا البحث يحاول الوصول إلى تلك الدلالات والأهداف التي ترتبط بتحويلات البنية الإيقاعية للتوازي ضمن القصيدة الشعرية. من الجدير بهذا البحث أن يضع بداية الحديث

عن مفهوم التوازي، وعلاقاته، وما يترتب على تلك العلاقات من آثار موسيقية ضمن العمل الشعري، وذلك قبل الخوض في الأنماط التشكيلية للتوازي ضمن المادة الشعرية التطبيقية.

يأخذ مصطلح التوازي معناه من الطبيعة التشاكلية ضمن العمل الأدبي، فهو عبارة عن تشاكل طرفين أو أكثر من أطراف المتواليّة الكلامية، أو تماثلها، وذلك اعتماداً على علاقة تربط هذين الطرفين معاً، سواء أكانت تلك العلاقة قائمة على التماثل أم التجانس أم التضاد (كنوني، ١٩٩٩: ٧٩).

وهذا التماثل أو التشاكل بين طرفي التوازي لا يُشترط فيه التشابه الصوتي، بمعنى أنه لا يشترط تشابه الوحدات الكلامية تشابهاً تاماً، مع أن التشابه التام يعد شكلاً من أشكال التوازي، إلا أن جمال التوازي ضمن فضاءاته الشعرية يرتبط بعناصر التجانس لا بعناصر التماثل، فقد تقع

وتجانسهما يتمكن المتلقي من الإحساس بوظيفة كل منهما، وفهم الآلية الفنية التي يسير عليها كل من هذين النوعين (عبيد، ٢٠٠١: ١٦).

وفي الوقت الذي يعتمد فيه الإيقاع الخارجي على عناصر الوزن والقافية، يعتمد الإيقاع الداخلي على عناصر داخلية أكثر عمقاً في مؤداها الموسيقية في النص الشعري، وهذا ينسجم مع القصيدة العربية بنوعها العمودية وقصيدة التفعيلة، إذ إن قصيدة التفعيلة لم تأت لتخطيم المعيار الوزني للبحر الشعري، بل جاءت لتستفيد من القيمة الإيقاعية لكل مفردة دون قيود القافية الصارمة، وقيود العدد المحدد للتفعيلات في كل سطر من الأسطر الشعرية، من هنا فقد بُنيت القصيدة الحديثة على معيار الإيقاع الداخلي بصورة أكثر عمقاً من القصيدة القديمة (أدونيس، ١٩٧١: ١١٦).

أما بالنسبة لهذا البحث فهو يتناول جزئية من جزئيات الإيقاع الداخلي، ألا وهو التوازي، إذ إن الإيقاع الداخلي واسع يشمل عدداً غير يسير من المكونات، فهو يبحث في العلاقات التي تنظم الوحدات الكلامية جميعاً في إطار العمل الأدبي، فيشمل التجانس، والتضاد، والتقارب، والتوافق الصوتي، والتكرارات بأنواعها، كل هذه العناصر تدخل ضمن الإيقاع الداخلي، فهو القادر على منح تلك الوحدات الكلامية مقداراً موسيقياً فنياً، وبالتالي فإن التوازي عنصر مهم من عناصر هذا الإيقاع (اليوسفي، ١٩٨٥: ١٤٢).

ولا يغفل الإيقاع الداخلي الحديث عن بعض جوانب التشكيل الشعري المختلفة، سواء في جانب المعنى والدلالة، أم في جانب الصورة، أم في الجوانب التركيبية المختلفة، فهو ينظم العلاقات الداخلية بين وحدات الكلام، وهو ليس مجرد أداة موسيقية فحسب، بل هو أعم وأوسع من ذلك، حتى إن

فحسب، بل تشمل أيضاً الجوانب البنيوية في الكلام، والتوافقات الصرفية في تشكيل الجملة، فالتوازي الصرفي قائم على تشابه البنيات الصرفية ضمن أطراف السلسلة الكلامية، كأن تعتمد في كل طرف من أطرافها على بنية صرفية متشابهة كاسم الفاعل واسم المفعول والمشتقات بأنواعها، وباجتماع هذه التشابهات الصرفية ضمن أطراف الكلام يتمايز التوازي في إطار هذه المتواليات الكلامية (الحجيا، ٢٠١٦: ١٤).

التعريف بالشاعر وبالديوان:

هو شتيوي بن عزام الغيثي الشمري المولود عام ١٣٩٨ / ١٩٧٨، وقد عاش ودرس في منطقة حائل بشمال المملكة العربية السعودية، تخصص في اللغة العربية وآدابها، وعُرف بشعره منذ سنوات الدراسة المدرسية، حصل على شهادة الماجستير والدكتوراة في الأدب الحديث والبلاغة، من الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة. وله عدد من المؤلفات النقدية والبحوث الأدبية، وله ثلاث دواوين شعرية مطبوعة، يعد ديوان "عمر يمله القصيد" ثانيها، وهو مدار البحث الراهن، وللشاعر مشاركات عدة في أمسيات شعرية وندوات أدبية، علاوة على كتاباته الصحفية المتنوعة في صحيفة الوطن وصحيفة عكاظ.

وديوان: عمر يمله القصيد، ديوان شعري من الحجم المتوسط يعد ثاني الدواوين الشعرية للشاعر شتيوي الغيثي، وهو صادر عام ٢٠١٧ م عن دار مدارك للنشر والتوزيع بالسعودية، وقد مزج فيه الشاعر بين القصيدة العمودية وشعر التفعيلة.

المبحث الأول: التوازي وأماطه التشكيلية في ديوان: "عمر يمله القصيد":

للتوازي أنواع عديدة منها ما جعل على

بعض التشابهات الصوتية بين الوحدات الكلامية المختلفة، إلا أن ذلك لا يخرج التوازي من شكله العام، وإطاره الذي وُضع له (الحجيا، ٢٠١٦: ٨). ويعرف التوازي بأنه "تشابه البنيات مع اختلاف المعاني" (مفتاح، ١٩٩٧: ٢٥٩)، بمعنى أن بنية الكلام تتشابه من جهة تركيبها أو بنيتها الصرفية، ولكن مع اختلاف المعنى المناط بكل وحدة كلامية.

وينطلق مفهوم التوازي عموماً "من فكرة البرهنة على تطابق نصين أو سردين أو اختلافهما من خلال العلاقات التسلسلية بين وحدات هذين السردين، وتشابه النهايات الصوتية، فإن هذا التشابه أو التقارب بين السردين أو النصين يؤدي إلى البرهنة على توازيهما" (الحجيا، ٢٠١٦: ٩). ويعتمد التوازي في نظره إلى الوحدات الكلامية على طبيعة العلاقة التي تنظم تلك الوحدات إلى جوار بعضها، إذ قد يكون التوازي تركيبياً، ناشئاً من تشابه البنية التركيبية لطرفي الكلام، وقد يكون التوازي صرفياً، معتمداً على التجانس بين الوحدات الصرفية المختلفة التي تشكل كل طرف من أطرافه، وهكذا، بمعنى أن للتوازي مظاهره المختلفة، ومكوناته الإيقاعية الرابطة لتلك المكونات، والمنظمة لتلك العلاقات (لاينز، ١٩٨٧: ٨٣).

هذا يعني أن كل وحدة كلامية ضمن الجملة اللغوية تسهم إسهاماً مباشراً في تشكيل المعنى العام لتلك الجملة، مع الأخذ بعين الاعتبار معناها الذي تنفرد به، فكل وحدة كلامية تحمل معنى خاصاً بها، وتتجمع هذه المعاني ضمن السياقات اللغوية المختلفة في الجمل لتشكل معنى موحداً لذلك الخطاب، وهو ما يمنح كل وحدة كلامية خصوصيتها وتميزها (لوش، ١٩٩٥: ٤٥). ولا تقف حدود التوازي عند التركيب

التوازي من طرفين هما:
تعال كما أنت بعض حياة
تعال كما أنت بعض ممات.

ويقوم هذا التوازي على أساس من البنى المتغيرة انطلاقاً من كون "حياة" ضد "مات"، فهذه الضدية الحاضرة ضمن التوازي جعلته من قبيل البنى المتغيرة، علاوة على التوازي في البنية التركيبية بين "حياة" و"مات" فهما متفقتان حتى في طبيعة اللفظ الصوتي ذاته.
ويقول الشاعر كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٣١):

وأنت بعض ابتهالاتي وبعض دمي

وبعض بعضي وأجزائي ومرتهني

يبني الشاعر هذا التوازي على النمط الأفقي، اعتماداً على العلاقات التركيبية التي تنظم وحدات الكلام، وتربطها ببعضها، إذ تكونت المتواليات الكلامية في هذا النمط من الأطراف الآتية:

أنت بعض ابتهالاتي

أنت بعض دمي

أنت بعض بعضي

أنت بعض أجزائي

إذ تشكل كل طرف من:

أنت + بعض + اسم + ياء المتكلم

ولقد حافظ الشاعر على هذا النمط التركيبي الإيقاعي للتوازي في البيت الشعري السابق، واعتنى به عناية واضحة، قاصداً من هذا التوازي توثيق المعنى لدى المتلقي، وتأكيده في ذهنه، انطلاقاً من القوة الإيقاعية الموسيقية التي يشتمل عليها هذا التوازي، واعتماداً على الترابط الذهني بين تراكيب هذه السلسلة، أما من جهة البنى المتوافقة والمتخالفة فقد بُني هذا التوازي على البنى المتوافقة، التي تسير ضمن إطار دلالي

أساس شكل السلسلة الكلامية ضمن إطار الترتيب الأفقي أو العمودي، وبالتالي ينقسم فيها التوازي إلى توازي أفقي قائم على ترتيب مكوناته بشكل أفقي، وتوازي عمودي قائم على ترتيب الوحدات الكلامية بصورة عمودية (الحياني، ٢٠٠٤: ٢٥).

كما ينقسم التوازي بحسب البنية الدلالية التركيبية إلى قسمين، توازي البنى المتشابهة، وهو الذي يقوم على أساس تشابه البنى في معناها وتركيبها، كالتشابه بين "لا" و"لم"، فكلاهما للنفي، ولكنها مختلفتان في المعنى الدقيق بينهما، وتوازي البنى المتخالفة، وهو التوازي القائم على وجود بنيتين متضادتين في كل طرف من أطراف التوازي، ومتغيرتين في دلالتيهما تغيراً قد يصل إلى حد التناقض أو التضاد، كالمقابلة بين المعرفة والنكرة في كل طرف، أو المقابلة بين معنيين متضادين، كالكبير والصغير، والنور والظلام، بل حتى في الجوانب النحوية التركيبية كالفاعل والمفعول به (كنوني، ١٩٩٧: ١١٨-١٢١).

وهذه الأنواع التي مرّت حاضرة عند الشاعر في ديوانه: "عمر يزملة القصيد"، ومن الضروري إيراد بعض هذه النماذج التمثيلية على أنواع التوازي الأفقية والعمودية كما وردت.

١. التوازي الأفقي:

هناك عدد من النماذج الشعرية التي اشتملت على توازي أفقي، وفيما يلي سنتعرض للحديث عن بعضها، إذ يقول الشاعر (الغيثي، ٢٠١٧: ٣٠):

تعال كما أنت بعض حياة.. وبعض ممات

يتضمن السطر الشعري السابق توازياً أفقياً، وغالباً ما يكون التوازي الأفقي معتمداً على التركيب، بمعنى أن طرفي التوازي يتجاوران بصورة أفقية في الخطاب الشعري، إذ يتكون

يقيم الشاعر هذا التوازي على النمط الأفقي، وذلك اعتماداً على ترتيب الوحدات الكلامية بصورة أفقية ضمن البيت الشعري الواحد، فقد جاءت السلسلة الكلامية مكونة من طرفين اثنين هما:

تباعدا الأوقات فوق رصيفنا.

تسكرنا النجوى حيناً

فقد تكون كل طرف من:

فعل مضارع + نا المتكلمين (مفعول به) + فاعل.

وهذا النمط التركيبي المتسق بين الطرفين هو الذي منح التوازي إيقاعه الداخلي، ولقد أفاد الشاعر من هذا التوازي بنمطه التركيبي الأفقي ليصل إلى قوة تأثيرية في المتلقي، ول يمنحه مقداراً من التناسب والتناسق الذي يقوي أثر المعنى في نفسه، أما من جهة التوافق والتخالف، فقد جعل الشاعر من البنية المتوافقة هي السبيل للوصول إلى تشكيل هذا التوازي وتنمية عناصره الإيقاعية، أما الدلالة المخصصة لعبارة: تباعدنا الأوقات، فتتمثل بالقيمة المعنوية للوقت الذي يمر به الشاعر، إنه يمر ثقيلاً على نفسه، حتى إن أقل الأوقات تبدو مظهراً من مظاهر البعد بينه وبين من يتحدث عنه.

ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٥٤):

من آخر الحلم آتٍ، والسنين مدى

يطوي الحماقات لا يحصي لها عددا

يحصي المواجه، يحصي عمر خيبته

حتى استحال بهذي البيد منفردا

يقيم الشاعر التوازي في هذين البيتين الشعريين وفقاً لنوع التوازي القائم على بنية التباين لا بنية التشاكل، بمعنى أنه يجمع في نموذج هذا التوازي بين النفي والإثبات في قوله: لا يحصي...

متناسب طردياً ضمن كل وحدة من وحدات هذا النموذج الشعري.

ومن النماذج كذلك ما جاء في قوله (الغيثي، ٢٠١٧: ٣١):

ماذا أحدث عنك اليوم يا أملي

ويا نديمي ويا خوفي ويا وثني؟

يقوم هذا التوازي أيضاً على أساس الصورة الأفقية التي تتجاوز فيها أطرافه بما يتناسب مع طبيعة التركيب، وذلك ضمن البيت الشعري الواحد، ولقد بدت أطراف هذا التوازي كما يلي:

يا أملي

ويا نديمي

ويا خوفي

ويا وثني؟

إذ يتشكل كل طرف من أطراف هذا التوازي من:

يا + منادى + ضمير المتكلم (مضاف إليه).

أما من جهة التخالف والتوافق فإن هذا التوازي قائم على أساس البنى المتغيرة، فالأمل والنديم والخوف والوثن، كلها وحدات كلامية تتباعد دلالاتها، بل تصل إلى حدود التناقض في بعض الأحيان، كما هو الحال بالنسبة لـ "أملي، وخوفي"، وهذا التباعد بين دلالات الوحدات الكلامية يوحى بشمولية المنادى عند الشاعر، وقيمه العالية في حياته، فقد وصل إلى حد من الاضطراب الداخلي حتى أنه غير قادر على تحديد قيمة المنادى بصورة دقيقة، فجعله جزءاً من جميع مظاهر حياته، الأمل، والخوف، والندم، والوثن. ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٤٥):

تباعدا الأوقات فوق رصيفنا

وتسكرنا النجوى حيناً إلى الحبِّ

ويحصى...، كما يقيمه وفقاً للنمط الأفقي، إذ تتوزع الوحدات الكلامية بصورة أفقية، وذلك اعتماداً على نظامها التركيبي المناسب مع الإيقاع الداخلي، فقد تكونت المتواليات الكلامية من الأطراف الآتية:

يطوي الحماقات
لا يحصي لها عدداً
يحصي المواجه
يحصي عمر خيبته.

فقد تكون كل طرف من هذه الأطراف من:

فعل مضارع + فاعل مستتر تقديره هو + مفعول به.

وهذا التناسق في تشكيل بنية هذه الأطراف منحها عنصراً إيقاعياً متمثلاً بالتوازي، وهو العنصر الذي أعطى المعنى قوته التأثيرية في المتلقي، وجعله أكثر تفاعلاً واندماجاً مع مكونات هذا المعنى، كما بنى الشاعر هذا التوازي على أساس البنية المتوافقة، مما جعلها تقترب أكثر فأكثر ضمن إطار البنية التركيبية والدلالة المتقاربة والمتناسقة ضمن هذا النموذج الشعري.

ومن هنا فقد اعتنى الشاعر عناية واضحة بإيراد التوازي الأفقي ضمن إطار التركيب اللغوي، ولقد أفاد من هذا التوازي في تقوية المعنى لدى المتلقي، وذلك اعتماداً على الجانب الإيقاعي الموسيقي الذي يؤثر في المتلقي، ويقوده لمزيد من التفاعل والتماهي مع السياق الشعري، ليصل الشاعر في نهاية المطاف إلى غايته الفنية والدلالية عبر هذا التوازي الجميل.

٢. التوازي العمودي:

كما وردت نماذج عدة وكثيرة على التوازي الأفقي عند الشاعر، فهناك أيضاً نماذج عدة على التوازي العمودي، ومن ذلك ما جاء في قوله

(الغيثي، ٢٠١٧: ٢٨):
فلا المغفرات تحلّ عليهم..
ولا مطرٌ في يقين النهى

يبني الشاعر هذا التوازي في القصيدة الشعرية على النمط العمودي، وذلك انطلاقاً من ترتيب الوحدات الكلامية بصورة عمودية ضمن سطرين شعريين، ويتشكل هذا التوازي من طرفين اثنين، هما:

لا المغفرة تحل عليهم.
لا مطر في يقين النهى.

ويتكون كل طرف من أطراف هذا التوازي من:

لا + اسم مرفوع + بقية الجملة.

ولقد أتى الشاعر بهذا التوازي الإيقاعي كي تثبت هذه المعاني المرتبطة بأطرافه عبر إيقاعها الموسيقي، علاوة على كونها تحمل معنى مخصصاً، ولقد بنى الشاعر المكون الثاني من كل طرف من بنيتين مختلفتين، فقد جاءت الأولى: الرحمة، في حين جاءت الثانية: مطر، وهذا تخالف من جهة التعريف والتكبير، فالطرف الأول يحمل بنية التعريف، في حين أن الطرف الثاني يحمل بنية التكبير.

وفي موضع آخر يقول الشاعر أيضاً (الغيثي، ٢٠١٧: ٢٩):

أشقُّ لديك الغمامة
كما تُغيثك من مطر الروح
كما تقبل رأسك
مثل (السَّراة)

يبني الشاعر التوازي هاهنا على النمط العمودي، الذي يقوم على أساس ترتيب الوحدات الكلامية ضمن النموذج الشعري ترتيباً عمودياً، وذلك أن التوازي يتكون من طرفين اثنين، هما:

كياً تُغِيثُكَ من مطر الروح

كياً تقبّل رأسك

إذ يتكون كل طرف من هذين الطرفين من:

كيم + فعل + مفعول به.

ويتناسب الطرفان في هذا التركيب وفقاً لما أتى به الشاعر، ولقد اعتمد الشاعر في هذا التوازي على البنية المتوافقة، فإن بنية المعنى والتركيب ضمن الطرف الأول من التوازي متوافق مع الطرف الثاني، ولقد أفاد الشاعر من قوة الإيقاع المرتبطة بمكونات التوازي في تأكيد المعنى لدى المتلقي، وجذبه نحو هذا المظهر الإيقاعي لإيصال الدلالة المقصودة بطريقة إيقاعية لصيقة بالروح والعقل.

ومن النماذج ما جاء في قوله أيضاً (الغيثي)،
٢٠١٧ : (٣١-٣٢):

سمعتُ منك تمام الليل أغنيةً

وما رأيت صباحاً أيماً حن

ظننتُ أنك باقٍ في مرابعنا

وما وجدْتُ سوى الترحال والظعن

سامرتُ نارك أشدُّوها على وتر

نارُ "الغضى" وأحاديثُ الهوى.. وأني

يبنى الشاعر هذا التوازي على النمط

العمودي، فقد ترتبت وحدات الكلام ضمن

كل طرف من أطرافه بشكل عمودي حتى يتبين

للمتلقي مظهر هذا الإيقاع وتشكيله الفني، إذ

تكونت المتواليات الكلامية من ثلاثة أطراف هي:

سمعت منك ...

ظننت أنك ...

سامرت نارك

تكون كل طرف من أطراف هذه السلسلة

من:

فعل ماضٍ + تاء المتكلم .

ولقد أخذ هذا الترتيب نمطاً عمودياً كما

يظهر من خلال النموذج الشعري السابق،

واستطاع الشاعر عبر هذا التوازي من جذب

ذهن المتلقي اعتماداً على الجانب الموسيقي الحاضر

فيه، وتبعاً للقيمة الموسيقية الإيقاعية التي يتشكل

منها هذا التوازي، وقد تمثلت القيمة الإيقاعية

في هذا التوازي بتحقيق نمط من التوازن بين

الوحدات الكلامية المكونة للنص الشعري، وبناء

عليه فقد توصل الشاعر لتقوية المعنى وتأكيد،

أما من جهة البنية فقد أقام الشاعر هذا التوازي

على البنية المتوافقة، إذ تنتمي كل وحدة كلامية إلى

حقلها الدلالي المرتبط بما يجاورها من وحدات

كلامية أخرى.

ومن النماذج أيضاً ما جاء في قوله (الغيثي)،

٢٠١٧ : (٣٥):

رحلتُ وما زادُ الذي يترحلُّ؟

سوى وجعِ العشاقِ حين تبدّلوا

رحلتُ وما في جُعبتي غيرَ أحرف

تُصلي بمحرابِ الهوى وتهلّل

يقيم الشاعر هذا التوازي على النمط

العمودي، فقد ترتبت أطرافه بصورة عمودية

ضمن هذا النموذج، إذ تكوّن هذا التوازي من

طرفين اثنين هما:

رحلت وما زاد الذي يترحل؟

رحلت وما في جعبتي غير أحرف

إذ ابتداء الشاعر كل طرف من هذين الطرفين

بـ "رحلت"، وهو ما منحها مظهراً تكرريراً مميزاً،

فقد جاء كل طرف على النحو الآتي:

رحل + تاء الفاعل + ما: الاستفهامية/ النافية.

نستغفرُ الدَّمْعَ في عينيك ما بقيت
في العالمين دُمُوعٌ للمصلينا

يقوم التوازي ضمن هذه الأسطر الشعرية على النمط العمودي، فقد ترتبت أطرافه عمودياً ضمن هذه القصيدة، وقد بدت هذه الأطراف كما يلي:

نستغفر الشعرَ.

نستغفر الليلَ

نستغفر الحبَّ

نستغفر الدمعَ.

إذ يتكون كل طرف من أطراف التوازي من:

نستغفر + فاعل (ضمير مستتر تقديره نحن) + مفعول به منصوب.

ولقد قام هذا التوازي العمودي على أساس البنى المتوافقة والمتشابهة، ولقد مُنِح هذا التشابه والتوافق انطلاقاً من تكرار لفظ "نستغفر" في بداية كل طرف، فالتكرار كما هو معهود توازٍ قائم على التشابه الكلي بين الوحدات الكلامية، فكل تكرار توازٍ، وليس كل توازٍ تكراراً، ثم إن الوحدات الكلامية: الشعر، الليل، الحب، الدمع، وحدات كلامية قائمة على أساس التغير، إذ قد لا يجمعها معنى واحد يضمنها، وبالتالي فإن هذا التوازي أقيم في أساسه على البنى المتشابهة، ثم تحول في جزئه الثاني إلى التغير بين تلك البنى.

أما بالنسبة للمعنى المخصص لهذا التوازي فيتمثل باعتقاد الشاعر عليه للوقوف على عتبات المعنى العاطفي المنوط بهذه العبرات، كما ركز على إيراد الألفاظ المعروفة بـ "أل" التعريف: الحب، الدمع، الشعر، الليل، بقصد منح هذه الوحدات الكلامية قيمة دلالية كما لو أنها معهودة لدى المتلقي، وقد مرّت به، وكما لو أن الليل والشعر... كلها منوطة بشخصية هذا الشاعر ومرتبطة به.

واستطاع الشاعر عبر هذا التوازي أن يمنح العبارة الشعرية قوة تأثيرية أكبر مما لو كانت عليه دون التوازي، فالقيمة الموسيقية الإيقاعية التي يتشكل منها هذا التوازي هي التي تمنح العبارة قوتها، أما من جهة البنى المتوافقة والمتخالفة فقد بنى الشاعر نموذج الشعرية على البنى المتوافقة، التي تخضع لدلالة متناسبة قائمة على أساس التباين لا على أساس التناقض، على الرغم من أن "ما" في الطرف الأول كانت استفهامية، وفي الطرف الثاني كانت نافية، ولكن سياق المعنى لم يحمل شيئاً من التناقض.

ويقول كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٦١-٦٢):

آخر حلم الطفولة

آخر وجه الحياة

أنام بحلمي على ساعديك

يمثل السطران الأول والثاني توازياً عمودياً ضمن هذه القصيدة الشعرية، إذ تترتب الوحدات الكلامية بصورة عمودية ضمن الخطاب الأدبي، ويتكون كل طرف من:

آخر + مضاف إليه + مضاف إليه ثانٍ.

أما من جهة البنيات فإن هذا التوازي قائم على أساس البنى المتوافقة، وهذا التوافق آتٍ من طبيعة المعنى الذي تشير إليه لفظة "آخر" التي كررها الشاعر في بداية كل طرف من طرفي التوازي.

ويقول كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٦٨-٦٩):

نستغفرُ الشعرَ، ما كانت قوافله

إلا عذاباً بواديكم ووادينا

نستغفر الليلَ ممّا قد جناهُ بنا

هذا السهادُ وقال الحزنُ: آمينا

نستغفرُ الحبَّ حين الحبُّ جمعنا

وحين فرّقنا بالبُعد ناعينا

الأحيان لتغيير هيئة الكلام كي توافق التركيب الصحيح.

ويقصد بالتركيب هنا ذلك المستوى اللغوي القائم على أساس علاقات الوحدات الكلامية ببعضها، وارتباطها معاً ارتباطاً إسنادياً، بحيث يشير كل جزء من هذا التركيب إلى جزء من معنى الكلام المخصوص (الجرجاني، ١٩٨٣: ٢١٠).

ويأتي الحديث عن التراكيب والبناء التركيبي للكلام العربي ضمن إطار المستوى التركيبي في اللغة، وهو مستوى يتم خلاله تحليل مكونات الجملة إلى عناصرها الإسنادية من مسند ومسند إليه ومكملات لهذه العملية الإسنادية (عبد التواب، ١٩٩٨: ١٩٥).

ويرى تمام حسان أن الأولى بالتراكيب اللغوية عدم الاكتفاء بدراسة عناصر الإسناد فحسب، بل يتوجب على دراسة التراكيب أن تتسع لتشمل كافة مظاهر التشكيل البنيوي اللغوي، من أساليب إفصاحية متنوعة، كالحديث عن الاستفهام والنداء والأمر والنهي، وهكذا، وذلك للوقوف على الأسس التركيبية المميزة للغة العربية في نظامها التركيبي (حسان، ١٨: ٢٠٠٦).

ويتخذ الشعراء بعض المظاهر التحويلية للتوازي مجازاً لتراكيب اللغة السليمة الصحيحة، ومن النماذج على هذا المظهر التحويلي في بنية التوازي عند الشاعر ما جاء في قوله (الغيثي، ٢٠١٧: ٢٩):

أيها الوطنُ المُشتهى
يا نبيدَ الحياة
أيها المُرتجى... والذرى... والمات
أيها المتسكع في القلبِ

تتكون المتواليات الكلامية السابقة من أربعة أطراف، تتمايز عمودياً فوق بعضها بعضاً،

وهكذا فإن أنماط التوازي تختلف وتتنوع باختلاف شكل الخطاب الأدبي، وباختلاف بنيته التركيبية، ولكن ثمة بعض ملامح التحول التي تطرأ على مظاهر ذلك التوازي، انطلاقاً من غاية دلالية، أو حاجة موسيقية إيقاعية، مما يجعل الشاعر أو الأديب يكسر بنية هذا التوازي، ويُدخل نمطاً من التحول على بنيته، كي يصل لمبتغاه الإيقاعي الموسيقي، أو حاجته الدلالية الفنية، أو قيمة تركيبية لا بد منها ضمن تركيب التوازي، وهذا هو الهدف الرئيس من البحث، ويتمثل بإبراز أهم تلك التحولات التي تطرأ على بنية التوازي والغاية منها.

وهذه الأنواع للتوازي معهودة لدى المتلقي، ومعروفة، ولكن ثمة مظاهر للتحول تطرأ على بنية التوازي، يأتي بها الشاعر لهدف ما، ولغاية بعينها، وهو ما يضفي على التوازي رونقاً إبداعياً مختلفاً، فليست الرتبة مقصودة دوماً، بل قد تكون خلخلة الرتبة بحد ذاتها وسيلة للوصول إلى مظهر فني بديع.

المبحث الثاني: غايات التحول في بنية التوازي:

يأتي التحول في بنية التوازي ضمن أطر فنية وغايات دلالية وتركيبية، وهو ما ينطبق على عدد كبير من نماذج التوازي في ديوان عمر يزملة القصيد، الأمر الذي يجعله بمثابة ظاهرة إيقاعية جديدة بالاهتمام.

١. المواءمة التركيبية:

قد يلجأ الشاعر لكسر رتبة الإيقاع الداخلي من أجل المحافظة على التركيب، بمعنى أن الغاية التركيبية هي التي تدفع بالشاعر لتحويل بنية التوازي عن هيئتها الاعتيادية التي تظهر ضمن أطرافه المختلفة من أجل الوصول إلى تركيب لغوي سليم، فتراكيب اللغة تجبر الشاعر في بعض

ذلك تنكسر رتابة هذا التركيب، فيأتي الشاعر بشبه جملة من الجار والمجرور، ثم يليه جملة شرطية، وهو تحوّل في الهيئة التركيبية التي اعتمدها الشاعر في الطرفين الأول والثاني، وقد جاء هذا التحول في الطرف الثالث من السلسلة مجازة للمواءمة التركيبية التي ترتبط بالمعنى، فالفعل "يحنو" يتعدى بحرف الجر "على"، من هنا بدأ التحول ضمن هذا الطرف من السلسلة، مما فتح الباب أمام الشاعر كي يدع عنه تلك الرتابة التي ضمنها الطرفين الأول والثاني، والانتقال لمظهر تركيبى جديد، اعتماداً على التحول التركيبى الذي طرأ في الطرف الثالث.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٦١):

سأبقى صغيراً
أحدق فيك كدهشتنا الأولية
أسرّح بين فضاء قديم لعينيك
أخرج لعبتنا الأزلية

يمثل كل سطر من هذه الأسطر الشعرية الأربعة طرفاً من أطراف التوازي العمودي، إذ ترتب الأفعال المضارعة المسندة إلى المتكلم فوق بعضها ضمن هذه السلسلة الكلامية، انطلاقاً من رؤية الشاعر الأفقية لهذا التوازي، وعلى الرغم من أن هذه السلسلة تتكون من أربعة أطراف، إلا أن لكل طرف منها خصوصيته التركيبية، فالعناصر الثابتة ضمن كل طرف منها هي: الفعل المضارع + فاعل مستتر "أنا"، ثم تختلف سائر المكونات الأخرى التي يتكون منها كل طرف، ففي الطرف الأول جاء الاسم المنصوب (الحال)، وفي الطرف الثاني جاء الجار والمجرور، وفي الطرف الثالث جاء الظرف والمضاف إليه، في حين جاء الطرف الرابع بالاسم المنصوب (المفعول به)، وبالتالي

فالتوازي هاهنا توازٍ عمودي، يبدأ كل طرف منها بـ "أيها"، وهي أداة نداء، يليها منادى معرّف بـ "أل" التعريف، هي على التوالي: الوطن، المرتجى، المتسكع.

غير أن رتابة هذا التركيب تختلف ضمن الطرف الثاني، وهو قوله: يا نبيذ الحياة، إذ لم يكن المنادى هاهنا معرّفاً بـ "أل"، وهذا على سبيل البنى المتغايرة، إذ تحوّل طرف هذه السلسلة الكلامية عما عليه حال الأطراف الأخرى، وقد أتى الشاعر بهذا التحول للمواءمة التركيبية، وذلك أن "يا" التي للنداء لا يليها المعرّف بـ "أل"، ففي قواعد العربية إذا نودي المعرف بـ "أل" فإنه ينادى بـ "أيها" (ابن يعيش، ٢٠٠١: ٣٤٢)، وهو ما كان في الأطراف الأخرى، ولكن لما كان المنادى "نبيذ" يخلو من "أل" التعريف اختلفت أداة النداء، وتغايرت بنية هذا الطرف موافقة للجانب التركيبى المرتبط بتركيب أسلوب النداء في العربية. ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٤٥):

فلا الشّعْرُ أبقانا كرامَ قبيلةٍ
ولا نوقنا تسري خفافاً مع الركبِ
ولا وطنٌ يحنو علينا إذا ارتمى
بأحضانِهِ عشقٌ تفيض به سُحبي

يتكون التوازي السابق من ثلاثة أطراف، يتشكل كل طرف منها عبر عناصر تركيبية لغوية، هي كما يلي:

لا النافية + اسم مرفوع + فعل: ماضٍ / مضارع + اسم منصوب.

وهذا التركيب اللغوي للوحدات الكلامية ثابت العناصر ضمن الطرفين الأول والثاني من التوازي، ثم يتحوّل عن نمطيته ضمن الطرف الثالث، مع المحافظة على الأجزاء الثلاثة الأولى: لا النافية + اسم مرفوع + فعل مضارع، ثم بعد

إحالة على هذا المحذوف وجعل التركيب وفقاً لنمط لغوي سليم، بمعنى أن التحول الذي طرأ على بنية هذا التوازي جاء لغاية تركيبية. ويقول الشاعر كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٩٧):
تنزلت سُورَ الأشعار في خَلدي ووحى (جبريل) يأتيني مع المطر:
يشتمل هذا البيت الشعري على توازي تركيبى أفقى، إذ تأتي أطراف هذا التوازي بصورة أفقية، وتتكون هذه السلسلة من طرفين اثنين هما:

تنزلت سور الأشعار في خلدي

يأتيني وحي جبريل مع المطر

يتكون كل طرف من الأطراف السابقة من:
فعل: ماضٍ / مضارع + فاعل مرفوع + مضاف إليه مجرور + جار ومجرور.

ولكن شكل الطرف الثاني من طرفي السلسلة مختلف عما هو عليه في البيت الشعري، فقد أتى: ووحى جبريل يأتيني مع المطر، وهذا التركيب طرأ عليه بعض التحويل في بنيته، القصد من هذا التحويل مجيء الكلام بصورة تركيبية متناسبة مع المعنى، فالتوازي العميق مرتبط بالشكل الخارجي الذي يتمثل بـ: يأتيني وحي جبريل مع المطر، إلا أن التحول في بنيته التركيبية جاء لمواءمة المعنى والتركيب.

من هنا فقد استطاع الشاعر أن يوجد بعض التحولات التركيبية في بنية التوازي بدافع صرامة التركيب، وقوة هذه التراكيب التي تشكل أطراف هذا التوازي، فتمكن بذلك من الوصول إلى الغاية الفنية الإيقاعية، وفي الوقت نفسه تمكن من المحافظة على نظام التركيب اللغوي بما يخدم الموسيقى، دون المساس برتبة التركيب اللغوي.

٢ . المحافظة على الموسيقى الخارجية:

يشكل التوازي عنصراً من عناصر الموسيقى

اختلفت مكونات كل طرف تركيبياً اعتماداً على طبيعة الفعل الذي ابتدأ به الكلام، ففي حين يستدعي الفعل "أبقى" حالاً، يستدعي الفعل "أحرق" جاراً ومجروراً، ويستدعي الفعل "أسرح" ظرفاً، ويستدعي الفعل "أخرج" مفعولاً به، من هنا فقد تخلخل هذا التوازي اعتماداً على الطبيعة التركيبية لكل طرف من هذه الأطراف، وهو ترتيب اتبعه الشاعر مراعاة للتوازن التركيبي المرتبط بكل فعل من هذه الأفعال. ويقول الشاعر كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٧٢):

نُعِدُّ طفولة الأشياء

نكتبها

نسميها

نرتبها

يقيم الشاعر التوازي في هذه الأسطر الشعرية على النمط العمودي، إذ تترتب أطرافه عمودياً ضمن هذه القطعة الشعرية، ويتكون كل طرف منها - عدا الطرف الأول - من:
فعل مضارع + فاعل مستتر تقديره (نحن) + ضمير متصل في موضع نصب مفعول به.
هذه الرتبة التركيبية حاضرة في الأطراف جميعاً عدا الطرف الأول الذي يتكون من:
فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر تقديره (نحن) + اسم (مفعول به) + مضاف إليه.

ويعود الضمير المنصوب في الأطراف الثلاثة اللاحقة إلى هذا المفعول، وبالتالي فقد ظهر التحول في الأطراف: الثاني والثالث والرابع، إذ التقدير: نكتب طفولة الأشياء، نسمي طفولة الأشياء، نرتب طفولة الأشياء، غير أن التركيب على هذا النحو لا يستقيم، ولا بد من التخلص من بعض مكونات التركيب كي يتناسب الإيقاع تناسباً جيلاً، فجعل الشاعر من الضمير "ها"

ضمن الطرفين الأول والثاني.
لو أتى الشاعر بالفعل "يفارقني" ضمن
الطرف الثالث من التوازي الأفقي السابق
لانكسر البحر الشعري، وانكسر الوزن، مما دفع
بالشاعر للتغيير في بنية التوازي للوصول إلى مستوى
موسيقى متناسب مع الموسيقى الخارجية للكلام،
فقام بتطويع البنية الإيقاعية الداخلية لمناسبة البنية
الإيقاعية الخارجية، وذلك عبر حذف بعض
مكونات السلسلة الكلامية.
وفي موضع آخر يقول الشاعر (الغيثي، ٢٠١٧: ٥٤):

من أول العمر كان الحرف لعبته
بيني ويهدم أبراج البيان سُدى

يظهر التوازي الأفقي ضمن السطر الثاني من
الشعر، في قوله: بيني ويهدم أبراج البيان سُدى،
والأصل في طرفي هذه السلسلة أنهما:

بيني أبراج البيان سُدى.
يهدم أبراج البيان سُدى.

وهو ما يوحي به العطف الحاضر بين الفعلين
"بيني ويهدم" ضمن السطر الشعري، إذ العطف
يفيد اشتراك المتعاطفين في المعنى الواحد، وإسناد
عبارة "أبراج البيان سُدى" للفعل "يهدم" دليل
على حذفها من الفعل "بيني" باعتبار العطف،
ولكن لو أن الشاعر قال: بيني أبراج البيان
سُدى ويهدم أبراج البيان سُدى، لانكسر الوزن
الشعري، فالشاعر يبني هذه القصيدة على البحر
البسيط، ولا بد من الحفاظ على وزنه المكون من
التفعيلات الأربع: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/
فاعلن، هذا ما دفعه لحذف بعض أجزاء هذا
التوازي، للوصول إلى الموسيقى الخارجية، وبالتالي
امتزجت الموسيقى الخارجية بالموسيقى الداخلية
ضمن هذه الجملة التركيبية الفنية التي أظهرها

الداخلية، ومن مظاهر جماله وقيمتها الإيقاعية أنه
قد ينكسر للحفاظ على الموسيقى الخارجية، وهو
ما يؤيد تماسك نوعي الموسيقى والتحامها ضمن
القصيدة الشعرية، وقد أشار البحث إلى ذلك
سابقاً.

إن مظاهر التحول الإيقاعية التي تدخل على
التوازي كي يتوافق مع الموسيقى الخارجية خير
دليل على التحام نوعي الموسيقى، وامتزاجهما
ضمن إطار القصيدة الشعرية، فالوزن والقافية
والروي من مظاهر الموسيقى الخارجية التي
عرفها الشعراء العرب القدماء، واتخذوها شرطاً
مهماً لتشكيل البنية الموسيقية للقصيدة الشعرية،
ووضعوا لها أسسها وقوانينها، ويضطلع علم
العروض بكافة تفصيلات هذا الجانب الموسيقي
من الشعر العربي، ويبين الزحافات والعلل التي
مثّلت بعض التحولات الموسيقية في بنية البحر
العروضي (شوقي، ٢٠١١: ٢١).

ومن المواضيع التي انكسرت فيها بنية
التوازي للحفاظ على الموسيقى الخارجية ما جاء
في قول الشاعر (الغيثي، ٢٠١٧: ٣٥):

تفارقني (سلمى) .. يفارقني (أجا)

و (برزان) أضناه الهوى المتحوّل

يشتمل هذا البيت على توازي تركيبية أفقي
يتكون من ثلاث أطراف هي:

تفارقني سلمى.
يفارقني أجا
..... وبرزان.

فكما يظهر من خلال هذه الأطراف فإن
الشاعر قد أدخل نمطاً من التحويل بالحذف
على الطرف الثالث، وذلك أنه لم يذكر الفعل مع
المفعول به: "يفارقني"، بل اكتفى بالعطف على
ما سبقه، علماً بأنه كرر هذا العنصر الكلامي

الشعري، والمحافظة على ثبات البحر الشعري، فالشاعر بنى هذه القصيدة على البحر الكامل، ولو أنه أتى بـ "لك" مع كل جزء من هذا الطرف لانكسر الوزن، فقام الشاعر بتغيير بنية هذا الطرف التركيبية كي تتوافق مع وزن البحر، وكي تستقيم الموسيقى الخارجية على وجهها التام. ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٦٥):

سُهِدُ الْقَصِيدِ وَأَشْجَانُ الْمُغْنِيَا

ماذا تَبَقَّ لحاديكم وحاديننا؟

عند النظر في عجز هذا البيت نجد أن الشاعر قد بناه على التوازي الأفقي المرتبط بتكرار سلسلة كلامية بصورة أفقية في الخطاب الشعري، وذلك في قوله:

ماذا تبقى لحاديكم وحاديننا

فالتقدير:

ماذا تبقى لحاديكم

وماذا تبقى لحاديننا.

غير أنه اكتفى بذكر "ماذا تبقى" في الطرف الأول فحسب، وأبقى على الطرف الثاني دون هذه البنية الكلامية، وهذا الحذف لم يكن مجرد تحول لفظي فحسب ضمن إطار هذا التوازي الأفقي، إنما كان لغاية يقصدها الشاعر، وهدف يتطلع إليه، فهو خاضع لسلطة الإيقاع الخارجي حينما أتى بهذا التوازي، فلو أنه كرر اللفظ "ماذا تبقى" في الطرف الثاني لأفضى ذلك إلى اختلال وزن هذا البحث، فهو يبني قصيدته على البحر البسيط، ولا سبيل للخروج على إيقاعه الخارجي، من هنا حوّل الشاعر من آليات البنية التركيبية لهذا التوازي قاصداً الوصول إلى غايته الإيقاعية الخارجية عبر المحافظة على وزن البحر الشعري. ومن خلال ما سبق يمكن أن نلاحظ أن

الشاعر، وطوّع الألفاظ ومكونات الموسيقى الداخلية كي تتناسب مع موسيقى البحر فلا يصل إلى كسر إيقاع البحر في سبيل تحقيق توازٍ متساوي الطرفين، وهو ما دفعه لهذا التحويل في بنية هذا التوازي.

ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٦٥):

لك من مجازاتي نبئُ حقيقتي

فاستنبذي ما شئت من أشجاني

لك شاطيء في القلب يضرب موجه

فوق احتمال نبوءة الرّبّان

لك نخلتان.. وواحتان.. وأنهر

ولي الحراتق: مُقلّة ويدان

يقيم الشاعر هذه الأبيات الشعرية على التوازي العمودي المعتمد على الموسيقى الداخلية المتمثلة بتكرار هذا التناسب الصوتي بين كل طرف من أطراف التوازي، إذ يتكون هذا التوازي من ثلاثة أطراف، يبدأ كل طرف بـ "لك"، ثم يليه اسم، ثم إكمال المعنى، وهذا ما بنى عليه الشاعر توازيه ضمن هذه الأبيات.

غير أن هناك مظهراً من مظاهر التحول الموسيقي ضمن الطرف الثالث من هذه السلسلة وذلك في قوله:

لك نخلتان.. وواحتان.. وأنهر

إذ نجد أن الشاعر قد جعل من هذا الطرف أنموذجاً لتناسخ فكرة التوازي ذاتها، فتقدير الكلام: لك نخلتان، ولك وواحتان، ولك أنهر، وما يؤيد هذا التقدير أن الشاعر وضع علامة (...) دليلاً على هذا الحذف.

وعند النظر في الغاية التي دفعت الشاعر لحذف جزء من أطراف التوازي نجد أنها غاية إيقاعية خارجية بحتة، بقصد المحافظة على الوزن

هناك روابط وثيقة تثبت أن هذه الجملة الكلامية طرف في السلسلة وليست كلاماً جديداً، إذ يربطها بالطرفين الأولين حرف العطف، وشكل التركيب: "يرحل خلف سدوم المدائن"، فهذا الطرف يتكون من: فعل مضارع + فاعل مستتر + مضاف ومضاف إليه، وهو تركيب شبيه بما مر في الطرفين الأولين من السلسلة الكلامية.

وهذا كسر لإيقاع هذا التوازي لغاية دلالية يريدتها الشاعر، ألا وهي التركيز على فكرة الرحيل، ولفت انتباه المتلقي لهذه الفكرة دون سواها من الأفكار الأخرى، اعتماداً على تكراره للفعل "يرحل" مرتين، وتكراره لكلمة "واحدة" مرتين كذلك، هي نقطة مهمة في تركيب هذا التوازي كي يستوعب المتلقي قيمة المعنى الذي يشير إليه الشاعر، والتكرار توازي كلي بين الوحدات الكلامية كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٦٤):

مُدِّي الحديث إلى حديثٍ ثاني
واستفتحي بالفجر فجرًا ثاني

يأتي هذا التوازي ضمن سلسلة كلامية مكونة من طرفين اثنين، يمثل كل سطر من السطرين السابقين طرفاً من طرفي هذا التوازي، وعند النظر في هذه السلسلة الكلامية نجد أن الشاعر قد جعلها متزنة التركيب، متساوية الإيقاع، ولكن حينما ندقق النظر في الطرف الثاني منها، نجد أن الوحدة الكلامية "بالفجر" شبيهة بأن تكون حشواً، فلو قال الشاعر: واستفتحي فجرًا ثاني، لاكتمل المعنى، ولكنه لو فعل ذلك لخرج الإيقاع عن رتافته، واختلفت عناصر هذا التوازي، وابتعد عن إيقاعه، من هنا أدخل الشاعر لفظ "بالفجر" طلباً للتوازن الإيقاعي بين طرفي التركيب الكلامي، وهو تحولٌ بزيادة

الشاعر قد طوّع الموسيقى الداخلية لتتواءم مع الموسيقى الخارجية، وكان من أولوياته المحافظة على الموسيقى الخارجية؛ لأنه لا سبيل لاختلافها، والتغاضي عن انكسارها، ولا بد من تطويع الموسيقى الداخلية لتوافقها، فالتوازي أكثر مرونة من وزن البحر الشعري، مما جعل الشاعر يستفيد من هذه المرونة، فيحقق بذلك هدفه بالمحافظة على الموسيقى الخارجية، عبر إدخال بعض التحولات في بناء التوازي من أجل الوصول إلى هذه الغاية، وهو ما استطاع تحقيقه من خلال النماذج السابقة.

٣. الغاية الدلالية:

قد يكسر الشاعر أفق التلقي ضمن إطار التوازي لغاية دلالية يقصدها، وهدف يود إيصاله للمتلقي عبر تحول في شكل التوازي، وانكسار بنيته، وصولاً به إلى هذا الهدف الدلالي. ومن النماذج على هذا النمط ما جاء في قول الشاعر (الغيثي، ٢٠١٧: ٢٥):

ليركّض في عَرَصات الحياة
ويسكنَ فوق جبينِ أبيه
ويرحل..

يرحل خلف سدوم المدائن واحدة.. واحدة

في البيتين الأول والثاني تظهر بنية التوازي على أنها مكونة من:

لام التعليل + فعل مضارع منصوب + فاعل مستتر + ظرف / حرف جر + مضاف ومضاف إليه.

هذا الشكل التركيبي الموسيقي الذي أتى به الشاعر ضمن طرفي التوازي الأولين، في حين أن الشاعر كسر هذا التركيب الإيقاعي ضمن الطرف الثالث من السلسلة، حينما قال: ويرحل... يرحل خلف سدوم المدائن واحدة.. واحدة، إذ

ويقول أيضاً في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٧٦):

أثرأك نسيت المراعي التي أنجبتك ..
نسيت الرياح التي أتعبتك ..
نسيت احتفاءتنا في صفحات الكتب ..

تشتمل الأسطر الشعرية السابقة على توازٍ عمودي، يقيم فيه الشاعر عناصره وفقاً لمظهر عمودي بحت، وذلك أن المتواليّة الكلامية تتكون من:

نسيت + جمع + التي + فعل ماضٍ + كاف الخطاب وهذا التركيب اللغوي بدلالته العامة جاء مستقيماً في الطرفين الأول والثاني، غير أنه انكسر في الطرف الثالث، فبعد "نسيت" جاء الجمع المنصوب، ولكنه مضاف إلى ضمير "نا"، ثم تكلمة الجملة، ولم يأت الاسم الموصول، وهذا تحول في بنية هذا التوازي بقصد التمهيد للمتلقى بقرب انتهائه، من جهة، ومن جهة ثانية فقد جاء هذا التحول تبعاً للدلالة الجديدة التي أدخلها الشاعر على هذا الطرف، إنه أدخل "نا" المتكلمين، وأراد أن يمزج بين خطابه لهذا الذي يعاتبه، وحديثه بلسان المتكلمين، وهذا فيه مراعاة لطبيعة الخطاب، فإن خطاب أي شخصية يستدعي أن يكون هناك متكلم يخاطبها، وهو ما أراد الشاعر أن يشير إليه ضمن الطرف الثالث، ولم يشأ أن تبقى هذه السلسلة خطاباً فحسب، لإدخال عنصر التكلم فيها، وبالتالي فقد كان الهدف الدلالي هو المقصود من هذا التحول ضمن الطرف الثالث من أطراف التوازي، وأظن أن الشاعر أجاد توظيف هذا التحول توظيفاً فنياً إيقاعياً جميلاً.

ويقول الشاعر كذلك (الغيثي، ٢٠١٧: ٩٢-٩٣):

ما ثم من قول سيئلى أيه

إلا سيقطع نهره مجديا

وحدة كلامية، القصد منها مجازاة المعنى، ومتابعة الإيقاع حتى يتضح المعنى بكل ما يشتمل عليه من دلالة، وبالتالي فقد وظف الشاعر هذا التحول الطارئ على بنية التوازي للوصول إلى المعنى المقصود منه.

ويقول الشاعر في موضع آخر (الغيثي، ٢٠١٧: ٦٩):

يا أقرب الناس من روحي، وأبعدهم
عيناً، وأعطرهم ذكراً يواسينا

يقيم الشاعر هذا البيت الشعري على التوازي الأفقي المعتمد على التركيب، إذ يتشكل من أطراف ثلاثة هي:

أقرب الناس من روحي.
أبعدهم عيناً.
أعطرهم ذكراً.

فالطرف الثاني والثالث متشابهان تماماً:

اسم تفضيل + ضمير متصل + تمييز منصوب.

في حين لم يكن الطرف الأول من هذا التوازي شبيهاً بالطرفين الثاني والثالث، وهذا تحول مقصود من الشاعر، إذ لا يعجزه أن تكون الأطراف الثلاثة متشابهة التركيب، غير أن الجانب الدلالي هو الذي جعله يحول بنية هذا التركيب، فاختار قرب المحبوبة منه، ولم يقل مثلاً: أقرب الناس مكاناً، إنما جعل التمييز مجروراً لمزيد من تخصيص الدلالة، ومنحه هو المكان القريب، فهي - أي المحبوبة - أقرب الناس من روحه، ثم أتى بفكرة البعد، فجعلها بعيدة عن النظر فحسب، وإنما هي قريبة من الروح، هذا التحول الذي أفاضه الشاعر على بنية التوازي الأفقي جاء لإتمام هذه الغاية الدلالية، ومواءمة أطراف التوازي لما يحول في خاطر الشاعر، وهو ما استطاع أن يصل إليه بهذا المظهر الفني الموسيقي المتقن.

ما ثم من روحٍ تريد خلاصها

إلا وقربان لها بسلافي

جهة، ويحقق الغاية الدلالية من جهة ثانية.

الخاتمة

يمكن للشاعر أن يستفيد من قدرته الفنية الإبداعية للوصول إلى أعلى مستوى من الفن والجمال والإبداع ضمن القصيدة الشعرية، كما يمكنه أن يتلاعب بألفاظ اللغة، ومكوناتها التركيبية، ويطوِّع العلاقات الناظمة بين مفردات الكلام لتحقيق غايته الفنية، والوقوف عند الدلالات التي يطمح إليها ضمن إطار العمل الشعري، ومن تلك المظاهر إدخال التحولات الفنية على بنية التوازي بأنماطه المختلفة للوصول إلى هذا الهدف وتلك الغاية.

• اهتم الشاعر بالتوازي اهتماماً واضحاً، وقد تجلّى ذلك عبر حضور هذا التوازي ضمن نماذج كثيرة في ديوان: عمر يزمه القصيد، فظهر التوازي العمودي والأفقي، كما ظهر التوازي ضمن البنى المتشابهة، وضمن البنى المتغيرة، وكان الهدف الموسيقي من وجود التوازي يسير جنباً إلى جنب مع الهدف الدلالي والفني، بل أشار البحث لعدد من التحولات التي طرأت على بنية التوازي حفاظاً على جوانب المعنى، أو مظاهر الموسيقى الخارجية، أو مواءمة التراكيب اللغوية.

• استطاع الشاعر أن يوجد بعض التحولات التركيبية في بنية التوازي بدافع صرامة التركيب، وقوة هذه التراكيب التي تشكل أطرافه التي يتكون منها هذا التوازي، فتمكن بذلك من الوصول إلى الغاية الفنية الإيقاعية، وفي الوقت نفسه تمكن من المحافظة على نظام التركيب اللغوي بما يخدم الموسيقى، دون المساس برتابة التركيب اللغوي.

• - طوِّع الشاعر الموسيقى الداخلية لتتواءم

يقيم الشاعر هذا التوازي على النمط العمودي، إذ يترتب طرفاه بصورة عمودية ضمن هذين البيتين، ويتكون كل طرف من هذه السلسلة من:

ما + ثم + من + اسم مجرور + فعل.

غير أن الشاعر لم يحافظ تماماً على رتابة هذا الإيقاع الداخلي، بل أوجد نمطاً من التحول المرتبط بعناصر الدلالة والمعنى، فالفعل "سيئلي" مبني للمجهول، والفعل "تريد" مبني للمعلوم، كما أن سائر مكونات التركيب الذي يتم به طرف هذه السلسلة يختلف في معناه وسياقه عن الطرف الآخر، وهذا التحول الذي طرأ على بنية التوازي، والخلخلة التي برزت ضمن مكوناته إنما جاء به الشاعر لتشكيل المعنى الذي يريده، ولأجل الوصول إلى الدلالة التي يقصدها ويعنيها من خلال هذا التوازي، فليس تركيز الشاعر واهتمامه منصبين على الموسيقى الداخلية التي تظهر عبر التوازي فحسب، بل إنه يقدم المعنى والدلالة على الموسيقى، ويجعل من الموسيقى تبعاً للدلالة والمعنى، من هنا أدخل بعض التحولات الإيقاعية في بنية هذا التوازي للوصول إلى غايته الدلالية.

ومن خلال النماذج السابقة يتبين أن الشاعر لم يكن لجعل الموسيقى الداخلية مناط اهتمامه فحسب، بل كان مهتماً أيضاً بالجوانب الدلالية التي تشتمل عليها سياقات الأسطر الشعرية التي يظهر فيها التوازي، مما دفعه لإدخال بعض التحولات التركيبية في البنية الإيقاعية لهذا التوازي في كثير من الأحيان خدمة للمعنى والدلالة، فاستطاع أن يصل إلى هدفه الفني الموسيقي من

- مع الموسيقى الخارجية، وكان من أولوياته المحافظة على الموسيقى الخارجية؛ لأنها لا سبيل لاختلاها، والتغاضي عن انكسارها، ولا بد من تطويع الموسيقى الداخلية لتوافقها، فالتوازي أكثر مرونة من وزن البحر الشعري، مما جعل الشاعر يستفيد من هذه المرونة، فيحقق بذلك هدفه بالمحافظة على الموسيقى الخارجية، عبر إدخال بعض التحولات في بناء التوازي من أجل الوصول إلى هذه الغاية.
- لم يجعل الشاعر الموسيقى الداخلية مناط اهتمامه فحسب، بل كان مهتماً أيضاً بالجوانب الدلالية التي تشتمل عليها سياقات الأسطر الشعرية التي يظهر فيها التوازي، مما دفعه لإدخال بعض التحولات التركيبية في البنية الإيقاعية لهذا التوازي في كثير من الأحيان خدمة للمعنى والدلالة، فاستطاع أن يصل إلى هدفه الفني الموسيقي من جهة، ويحقق الغاية الدلالية من جهة ثانية.
- قائمة المصادر والمراجع**
١. أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٧١). مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى.
 ٢. الأرموني، صفي الدين عبد المؤمن (١٩٨١). كتاب الأدوار، تحقيق وشرح: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد، بغداد - العراق، الطبعة الأولى.
 ٣. الجرجاني، علي بن محمد (١٩٨٣). التعريفات، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.
 ٤. الحجايا، إنصاف (٢٠١٦). التوازي الصرفي التركيبي في القرآن الكريم (دراسة في
 - الأساليب النحوية)، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك.
 ٥. الحياي، عبد الله خليف (٢٠٠٤). التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، الموصل - العراق.
 ٦. الرشيد، نواف (٢٠١٦). شعر ابن عنين دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان.
 ٧. شوقي، عبد الجليل (٢٠١١). قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن، أشكال التلقي ومظاهر التجديد، القاهرة/ مصر.
 ٨. عبد التواب، رمضان (١٩٩٨). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة/ مصر، الطبعة الثالثة.
 ٩. عبد الحافظ، صلاح (١٩٩٥). الموسيقى الشعرية، دار المعارف، ط٢، القاهرة - مصر.
 ١٠. عبد الله، ماهر هاشم (٢٠٢١). بناء القصيدة في شعر بشرى البستاني دراسة نقدية، رسالة دكتوراة، جامعة المنصورة، مصر.
 ١١. عبيد، محمد صابر (٢٠٠١). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى.
 ١٢. الغيثي، شتيوي (٢٠١٧). ديوان عمر يزملة القصيد، دار مدارك للنشر والتوزيع، السعودية، الطبعة الأولى.
 ١٣. كنوني، محمد (١٩٩٩). التوازي ولغة

1. Adunīs, AlīAḥmadSa‘īd (1971). Muqaddimah Lil- Sh‘ir al-‘Arabī, 1st Ed., Beirut, Dar Al-‘Awdah. الشعر، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد: ١٨.
2. Al-Armūnī, Ṣafī Al-Dīn ‘Abd Al-Mu‘min (1981). Kitāb Al-Adwār, Editor: Hāshim Muḥammad Al-Rajab, 1st Ed., Baghdad, Dār Ar Rashīd. ١٤. كنوني، محمد (١٩٩٧). اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، الطبعة الأولى.
3. Al-Jurjānī, Alī bin Muḥammad (1983). Al-T‘rīfāt, Ed.: Group of Editors, 1st Ed., Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyah. ١٥. لاينز، جون (١٩٨٧). اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، الطبعة الأولى.
4. Al-Ḥajjāyā, Inṣāf (2016). The morphological structural parallelism in the Holy Quran: A Study in the grammatical methods (in Arabic: Al-Tawāzī Al-Ṣarfī Al-Tarkībīfil-Qur’ān Al-Karīm: Dirāsahfil-Asālīb Al-Naḥwiyyah), Master Thesis, Mutah University, Karak. ١٦. لوش، نور الهدى (١٩٩٥). علم الدلالة دراسة وتطبيق، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي - ليبيا، الطبعة الأولى.
5. Al-Ḥayyānī, ‘Abd Allah Khalīf (2004). The Structural Parallelism in the Holy Quran(In Arabic: Al-Tawāzī Al-Tarkībīfil-Qur’ān Al-Karīm), Master Thesis, University of Mosul, Mosul. ١٧. المعمدي، عبد السلام (١٩٨١). قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، الطبعة الأولى.
6. Al-Rashīdī, Nawwāf (2016). IbnOnayn Poetry: A Stylistic Study (in Arabic: Sh‘irIbn‘Unayn: Dirāsah Uslūbiyyah), PhD Dissertation, University of Jordan, Amman. ١٨. مفتاح، محمد (١٩٩٧). مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، المجلد: ١٦، العدد: ١.
7. Shawqī, ‘Abd Al-Jalīl (2011). Qadāyā Al-Binā’ Al-FannīFil-Naqd Al-AdabīKhilāl Al-Qarn Al-Hijri Al-Thāmin, Ashkāl Al-TalaqqīwaMadhāhir Al-Tajdīd, Cairo, Egypt. ١٩. وهبة، مجدي (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية.
8. ‘Abd Al-Tawwāb, Ramadān (1998). Introduction to linguistics and linguistic research methods (in Arabic: Al-Madkhalilá ‘Ilmal-Lugha- ٢٠. ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي (٢٠٠١). شرح المفصل، قدم له: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى.
21. اليوسفي، محمد لطيفي (١٩٨٥). في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى.

- Shu'ūn al-Thaqāfiyah al-‘Āmmah.
15. Lyons, John (1987). Language, Meaning and Context. Translator: ‘Abbās Sādiq al-Wahhāb, 1st Ed., Baghdad, Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfiyah al-‘Āmmah.
16. Lūsh, Nūr al-Hudā (1995). Semantics: Study and Application (in Arabic: ‘Ilm al-Dalālah: Dirāsah wa Taṭbīq), 1st Ed., Beni-Ghazi: Qar-Younis University Press.
17. Al-Ma‘madī, ‘Abd al-Salām (1981). Readings with Al-Shabbi, Al-Mutanabbī, Al-Jahiz and Ibn Khaldun (in Arabic: Qirā’āt ma‘a al-Shābbī wal Mutanabbī wal Jahīz wa Ibn Khaldūn, Tunis: al-Sharika al-Tūnisīyalil-Tawzī’, 1st Ed.
18. Miftāḥ, Muḥammad (1997). An Introduction for Reading the Poetic Text (in Arabic: MadkhaliláQirā’at al-Naṣh al-Sh‘irī, Fuṣūl Journal, Vol. 16, Issue 1.
19. Wahba, Majdī (1984). Language and Literature Arabic Terms Dictionary (in Arabic: Mu‘jam al-Muṣṭalahāt al-‘Arabiyyafil-Lughawal-Adab), Beirut: Maktabat Lubnān, 2nd Ed.
20. Ibn Yā’ish, Abu al-Baqa’ Yā’ish bin ‘Ali (2001). Commentary on Zamakhshari’s Mufassal (in Arabic: Sharḥ al-Mufaṣṣallil-Zamakhsharī. Qaddamalahu: Emile Badī Ya‘qūb, Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmiyah, st Ed.
21. Al-Yūsufī, Muḥammad Lutīfī (1985). The structure of contemporary Arabic poetry (in Arabic: Fī Bunīyat al-Sh‘ir al-‘Arabī al-Mu‘āṣir, Tunis: Dār Sirāsilil-Nashirwal-Tawzī’, 1st Ed.
- wa Manāhij al-Baḥṭh al-Lughawī), 3rd Ed., Cairo, Maktabat al-Khānjī.
9. ‘Abd al-Hāfiẓ, Ṣalāḥ (1995). Poetic Music (in Arabic: al-Mūsīqa al-Sh‘iriyya), 2nd Ed., Cairo, Dār al-M‘ārif.
10. ‘Abd Allah, Māhir Hāshim (2021). The Structure of the Poem in the Poetry of Bushra Al-Bustani, a Critical Study (in Arabic: Binā’ al-Qaṣīdafī Sh‘ir Bushrā al-Bustānī, Dirāsa Naqdiyya), PhD Dissertation, Mansoura University, Egypt.
11. Ubīdī, Muḥammad Ṣābir (2001). The Modern Arabic Poem between Semantic and Rhythmic Structure, Sensitivity of the first poetic eruption, the generation of pioneers and the sixties (in Arabic: Al-Qaṣīda al-‘Arabiyya al-Ḥadītha Bayn al-Bunya al-Dalāliyya wal-Bunya al-Īqā’ya, Ḥasāsīyat al-Inbithāqa al-Sh‘iriyya al-Ūlā-Jīl al-Ruwwādwal-Sittīnāt, 1st Ed., The Arab Writers Union, Damascus.
12. Al-Ghaythī, Shīwī (2017). Omar Yizamleh's Diwan "The Poem" (in Arabic: Dīwān ‘Umar Yazmalah al-Qaṣīd), 1st Ed., Dār Madārak Lil Nashirwal Tawzī’, KSA.
13. Kanūnī, Muḥammad (1999). Parallelism and the Language of Poetry (in Arabic: al-Tawāzīwalughat al-Sh‘ir), Majallat Fikr wa Naqd, 2nd year, Vol. 18.
14. Kanūnī, Muḥammad (1997). Poetic language: a study in the poetry of Hamid Saeed (in Arabic: al-Lughā al-Sh‘iriya :Dirasah fi Sh‘ir Ḥamīd-Sa‘īd), 1st Ed., Baghdad, Dār al-