أُسْلُوبيّة التوَازِي في شِعْر صَرِيع الغَوَانِي

د/ آية محمد البادي

مدرس الأدب العربيّ القديم

كلية الآداب – جامعة كفر الشيخ

ملخص البحث

تعددت الظواهر الأسلوبية في شعر صريع الغواني "مسلم بن الوليد الأنصاري" وتنوعت بين التوازي والتكرار والتناص والمفارقة والانزياح وغيرها، وقد شكّلت أسلوبية التوازي ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في شعره، حيث استطاع من خلالها أن يحقق الشعريّة للنصّ الأدبيّ، معتمدًا على التوازي الصوتيّ والتوازي التركيبيّ (النحويّ والصرفيّ) والتوازي الدلاليّ، ومؤكدًا على أنَّ التوازي لم يأتِ من أجلِ الناحية الجماليّة والإيقاعيّة فحسب، وإنما أدّى دورًا كبيرًا في المعنى والدلالة دون أن يُفسدهما.

الكلمات الافتتاحيّة: الأسلوبيّة، التوازي، صريع الغواني "مسلم بن الوليد".

Abstract

There were many stylistic phenomena in the poetry of Sare' al-Ghawani, "Muslim ibn al-Walid al-Ansari", and they varied between parallelism, repetition, intertextuality, paradox, displacement, etc. The stylistic parallelism constituted a prominent stylistic feature in his poetry, through which he was able to achieve the poetics of the literary text, relying on phonetic parallelism, synthetic parallelism (syntactic and morphological), and semantic parallelism, stressing that parallelism did not come for aesthetic and rhythmic purposes only, but rather played a major role in meaning and semantics without spoiling them.

Keywords: stylistics; parallelism; Sare'i al-Ghawani "Muslim ibn al-Walid".

مقدمة

أحمدُ الله حمدَ الشاكرين، وأصلّي وأسلّم على النبي الأمين، وبعد..

فإنَّ الأسلوبيّة قد انتشرت في العقود الأخيرة، ودارت حولها دراسات عديدة، وهي تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الدراسات اللغويّة التي تُمهّد لدراسة النصّ الأدبيّ، فلا وجود لنصٍ أدبيٍّ خارج حدود لغته، فالأسلوبيّة رؤية عميقة للنصّ الأدبيّ، إذ تتناوله بلاغيًا وجماليًا ودلاليًا.

ولم يقتصر المنهج الأسلوبيّ على الألفاظ وعلاقاتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية فحسب، بل توسع مفهوم علم الأسلوب ليشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب، فتتداخل بذلك مع علم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب لتوضيح الغاية منه، والكشف عن الخواطر والانفعالات والصور، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفنيّ.

ولمّا كان للأسلوبيّة أنواع كثيرة، ومرتكزات يرتكز عليها التحليل الأسلوبيّ من مستويات مختلفة، مثل المستوى اللفظيّ والدلاليّ والتصويريّ والإيقاعيّ، وغير ذلك فقد انطلقت دراستي من نوع خاص من ألوان الأسلوبيّة وهو أسلوبيّة التوازي، وطبقتها على ديوان صريع الغواني "مسلم بن الوليد الأنصاريّ"، فدرست التوازي الصوتيّ في مبحثٍ، والتوازي التركيبيّ في مبحثٍ، والتوازي الدلاليّ في مبحثٍ ثالثٍ وأخير، ثم جاءت الخاتمة، فثبت المصادر والمراجع، فإن وُفّقت فمن الله الولي القدير، وإن كانت الأخرى فحسبي أني اجتهدت.

التمهيد:

في عجالة سريعة ننظر إلى مفردات عنوان البحث لنُجمل ما قيل فيها وتشمل: الأسلوبيّة، والتوازي، وصريع الغواني.

الأسلوبيّة:

أما الأسلوبيّة فقد سادت في القرن العشرين، واتّجه إليها النقاد، وكثُرت حولها الدراسات، ويعود الفضل في نشأتها وذيوعها إلى تشارلز بالي Charles Bally (1865–1947) تلميذ دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857–1913)، حيث نقل ولأول مرة في تاريخ الثقافة الغربيّة الدرس الأسلوبيّ من الدرس البلاغيّ بتأثير اللسانيّات فيه منهجًا وتفكيرًا إلى ميدان مستقل، هو ميدان الدرس الأسلوبيّ أو الأسلوبيّة[1]. ثم تبعه رومان جاكوبسون Roman Jakobson (1896–1982) الذي عرف الأسلوبية بأنها "البحث عما يتميز به الكلام الفنيّ عن بقيّة مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيًا"[2].

وإذا كان الأسلوب هو "استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبيّة"[3]. أو هو "طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغويّة أو شكل من أشكال تنوع اللغة، فإن الأسلوبية تقصد بعضًا من هذه التنوعات وبخاصة في مستواها الفرديّ"[4]. وعلى هذا فإنه يمكننا القول بأن الأسلوبية منهج نقديّ حديث، يتناول النصوص الأدبيّة بالدراسة لتحليل الظواهر اللغويّة والأسلوبيّة للكشف عن الظواهر الجماليّة للنصوص وبيان أسلوب مبدعها، مع تحديد السمات التي تميز أسلوبه؛ لذا فإن أهم سمات المنهج الأسلوبيّ استكشاف العلاقات اللغويّة القائمة في النص، والسمات الخاصة بالنص، ثم الربط بينها وبين شخصيّة الكاتب الذي يشكل مادته اللغويّة وفق مشاعره وأحاسيسه فيستخدم ألفاظًا تعكس ما يحسه[5].

[1] إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط2، 1996، ص25.
[2] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي،، ط1، الكويت، ص12.
[3] بيرو جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، دمشق1994، ص17.
[4] عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، مجلة فصول،مج1، ع2، 1981، ص17.
[5] خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي،مجلة النجاح للأبحاث، مج1، ع8، 1994، ص99.

وأما عن شيوع المصطلح في النقد العربيّ الحديث فيعود الفضل إلى عبد السلام المسدي وكتابه "الأسلوبية والأسلوب"، الصادر عام 1977م، ويعد واحدًا من أهم الدراسات التي بسّطت مبادئ التفكير الأسلوبيّ، وكشف فيه عن التيارات الأسلوبيّة، وروادها البارزين من خلال قضايا المُخاطِب والمُخاطَب والخطاب. ثم توالت الأعمال، فركز سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب" الصادر عام 1972 على الدراسات اللغويّة الإحصائيّة، وبرز كتاب "علم الأسلوب" للدكتور صلاح فضل سنة 1982 كأحد الكتب المهمة لدراسة علم الأسلوب، ونقل المؤلِف كل ما يتعلق بالأسلوبيّة البنيويّة في النقد الغربيّ إلى النقد العربيّ المعاصر. ثم توالت الأعمال النظريّة والتطبيقيّة في هذا المجال مما يدل على شيوع هذا العلم والاهتمام به[6].

وأما عن المناهج الرئيسة للأسلوبيّة فقد قسمها الدكتور محمود عيّاد إلى ثلاثة مناهج هي: النظر إلى الأسلوب الأدبيّ بوصفه خرقًا للأسلوب المعياريّ أو انحرافًا عنه، والتعامل مع الأسلوب بوصفه نوعًا من التكرار المتوافق لأنماط لغويّة بعينها في النصوص الأدبيّة، وأخيرًا التعامل مع الأسلوب بوصفه وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة[7].

هذا وللأسلوبيّة أنواع كثيرة منها: الأسلوبيّة الصوتيّة، والأسلوبيّة الوظيفيّة، والأسلوبيّة التعبيريّة، والأسلوبيّة الإحصائيّة، والأسلوبيّة النحويّة، وأسلوبيّة الانزياح، والأسلوبيّة الأدبيّة، والأسلوبيّة التأثيريّة. كما أنها ترتكز على مستويات منها: المستوى اللفظيّ الدلاليّ، والمستوى التركيبيّ، والمستوى التصويريّ، والمستوى الإيقاعيّ.

كما أن الأسلوبيّة ترتبط ارتباطًا وثيقًا باللغة تارة، وبالنقد تارة أخرى، وبالبلاغة تارة ثالثة، فعلاقتها مع اللغة علاقة نشأة، وعلاقتها مع النقد علاقة أدوات عمل، وعلاقتها مع البلاغة علاقة توأمة وأصالة. والحديث يطول ويطول عن سرد هذه العلاقات ولكن حسبنا ما قدمنا.

[٦] ينظر في ذلك: الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق: يوسف أبو العدوس، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: إبراهيم عبد الجواد، وغيرها.

[٧] محمود عياد: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981، ص125.

التوازي:

يعد التوازي لونًا من ألوان الأسلوبيّة، بل تقنية أسلوبيّة إيقاعيّة، يعمد إليها الشاعر لرسم صورة إيقاعيّة تحتفي بالدينامية تؤدي إلى تماسك النص وسبكه على المستويين الأفقيّ والرأسيّ.

وقد أشار جاكوبسون Roman Jakobson (1896–1982) الذي يعد من أبرز من تحدث عن التوازي في النقد الغربيّ الحديث، إذ يقول: "إن المسألة الأساسيّة للشعر تكمُن في التوازي...وقد لا نخطئ حين نقول إن بِنية الشعر هي بِنية التوازي المستمر"[8]، وقد تأثر بعض النقاد العرب بما جاء به النقد الغربيّ عن التوازي ومنهم محمد مفتاح الذي يرى أن الشعر العربيّ هو شعر التوازي[9]، إذ يمثل التوازي المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي[10]، وقد عُرِّف التوازي بتعريفات كثيرة في النقد العربيّ منها أنه عبارة عن "متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفيّ– النحويّ المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعيّة وصوتيّة أو معجميّة دلاليّة"[11]، وقد عرّفه محمد مفتاح بأنه "تنمية لنواة معينة بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتيّة ومعنويّة وتداوليّة ضمانًا لانسجام الرسالة"[12]، إذ أكد مفتاح على أهمية وجود النواة بوصفها المادة الأساس التي تتشكل منها بِنى التوازي المختلفة ليتسنّى للباحث دراستها على المستويات كافة (الصوتيّة والتركيبيّة والتداوليّة)، ومن هنا تظهر أهمية التوازي بالنسبة للنصّ الشعريّ فهو "سِمة إيقاعيّة قلما يخلو أي شعر منها"[13]،غير أن وظيفة التوازي في النصّ الشعريّ لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعيّ فحسب، لأن التوازي "ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة في آنٍ واحدٍ"[14].

وقد عرف النقد العربيّ القديم جذورًا لمصطلح التوازي، حيث كان مُتداوَلاً ومعروفًا تحت أسماء مختلفة منها: المساواة، والطباق، والموازنة، والتناسب، والمقابلة، والمشاكلة، والترصيع،

[8] رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ص 105، 106.
[9] محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، ص 149.
[10] محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع 18، 1999م، ص 78.
[11] المرجع نفسه، ص 80.
[12] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)/ ص 25.
[13] سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، أبحاث اليرموك، مج 16، ع2، 1998، ص9.
[14] صالح خليل أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948- 1975، ص 410.

ورد العَجُز على الصّدر[15]. ثم أخذ هذا المصطلح رواجًا واسعًا من قبل النقاد المحدثين، حيث نقل من المجال الهندسيّ إلى الميدان الأدبيّ والشعريّ على وجه الخصوص[16].

وبالرغم من أن المعاجم العربيّة، والمصطلحيّة، والتاريخيّة للأدب قد تفاوتت في تعريفها للتوازي، وتحديد خصائصه، فإنها تكاد تتّفق على أنّ[17]: التوازي هو التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيويّ في بيت شعريّ، أو أبيات شعريّة، مع الأخذ في الاعتبار بأن ثَمّة فارقًا بين التوازي والتكرار، وهو أن التكرار يعني التطابق، في حين أن التوازي يعني التعادل[18]. وبعبارة أخرى أننا نعيد التراكيب في حالة التكرار بكل أبعادها اللفظيّة والنحويّة والعروضيّة والدلاليّة بحيث تتطابق الهيئات. أما التوازي فيظهر أن هناك تعادلاً يكون بين الأبعاد المذكورة آنفًا في حدودها التصنيفيّة والدلاليّة، ونستطيع أن نتمثل الفرق بين التوازي والتكرار في هذه الخطاطة:

1- قَتَلَ (1) ⟷ قَتَلَ (2) = تكرار

2- قَتَلَ (1) ⟷ ضَرَبَ (2) = توازٍ

ففي النموذج الأول نجد الفعل (قَتَلَ) يطابق سابقه (قَتَلَ) فهو "إعادة اللفظ الواحد بالعدد". وفي النموذج الثاني نجد الفعل (ضَرَبَ) لا يطابق سابقه (قَتَلَ) في أبعاده كافة غير أنهما متعادلان من ناحية تصنيف كل منهما تركيبيًّا فكلاهما (فعل) على دلالة فعل القتل غير فعل الضرب[19].

وقد رأى الغربيّون أنَّ كل ما يخص البنية الإيقاعيّة والموسيقيّة خاضعٌ للتوازي[20]، وتظهر جهود جاكوبسون في أوجّ ذروتها حينما ذهب إلى أنَّ التوازي لا يمكن الاستغناء عنه في الفنّ الأدبيّ فقال: "التوازي عنصرٌ هامٌّ، وعنصر قد يحتل المنزلةَ الأولى بالنسبة للفن الأدبيّ....إنَّ

[15] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1995، ج1، ص174، 250، 326، ج2، ص905. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص343-390.

[16] محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص97.

[17] نفسه، ص97.

[18] جاكوبسون: أفكار وآراء في اللسانيات والآداب، ترجمة: فالح صدام، وعبد الجبار محمد علي، مراجعة د. مرتضى باقر، دار الشؤون اثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب- الثانية، ط1، 1990، ص102.

[19] عادل نذير بيري الحساني: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص225 226.

[20] سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج16، ع2، 1998، ص10.

التوازي تأليفٌ ثنائيٌّ، وقد وضع أنماطًا مختلفة للتوازي، جعلها تتمحور في أربعة مستويات أولها: مستوى تنظيم وترتيب البِنى التركيبيّة، وثانيها: مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحويّة، وثالثها: مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التامة، ورابعها: مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيّة[21].

وبعد فيجب التنويه إلى أنَّ التوازي ليس مجرّد زخرفة، أو حلية يُلبسها الشاعر قصيدته، وإنَّما هو وسيلة لغويّة بمقدورها أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًا لا يمكن تجاهله، وقد أشار الدكتور محمد حماسة إلى التوازي بوصفه نمطًا من أنماط الأسلوبيّة يُحقّق للنصِّ حالة من حالات التوهج الإيقاعيّ بين ثناياه، ويُسهِم بحظ وافر في قراءة النصّ بطريقة أكثر عمقًا وأشد تأثيرًا في المتلقين، وهذا يعود –في الأساس– إلى قدرة الناظم في الأصل على اختيار المفردات وتوزيعها[22]

وقد أشار الدكتور محمد مفتاح إلى طبيعة التوازي وخصائصه في الشعر العربيّ، أما طبيعته فاشتملت على العناصر الآتية: التوازي المقطعيّ، والتوازي المزدوج، والتوازي الأحاديّ، والتوازي العموديّ، وشبه التوازي الظاهر، وشبه التوازي الخفيّ.

وأما خصائصه فاشتملت على الآتي: توازي التطابق، وتوازي المتماثلة، وتوازي المتشابهة، وتوازي السلسلة، وتوازي تقابل الصيغ[23]. وأخيرًا يمكن القول بأنَّ التوازي بأنماطه المختلفة يقود المتلقي لأن تتسع دائرة الدلالة لديه من خلال إعادة البِنية التركيبيّة للعناصر المشكلة للنصّ مما يَحْمِل القارئ على الالتفات إلى أبعادٍ دلاليّةٍ متعدّدةٍ.

وقد ذهب الدكتور عدنان ذريل إلى أن التوازي هو: "تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعادة مخطط إسناديّ واحد، اسميّ أو فعليّ، في جملتين متتاليتين أو أكثر ويقصد إلى تأكيد الدلالة...بواسطة التجنيس والمطابقة"[24].ومن ثَمّ فإنَّ التوازي يعود إلى التخطيط الإسناديّ في السياق اللغويّ من حيث بِنيته الفعليّة أو الاسميّة.

---

[21] رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1998، ص106.

[22] د حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة-مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي-، دار الشروق، ط1، ص29.

[23] محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994، ص152.

[24] عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1989، ص278.

وأما الدكتور صلاح فضل فقد أشار إلى قيمة الإيقاع في الشعر من جهة، وعلاقته بالمنظومة اللغويّة من ناحية أخرى، وأكد على علاقة التوازي بالتكرار فقال: "إنَّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات، وكلما كان هذا التوازي واضحًا في تكوينه أو نغمته تولد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني"[25]. وهكذا يتضح لنا "أنَّ التوازي قيمة جماليّة إنْ ارتبط بالدلالة، وجاء لغاية جماليّة أو فنيّة، وليس مجرد مَوْسَقَة، أو تنظيم للنصّ ومحاوره ومقاطعه الارتكازيّة."[26] فالعبرة إذن ليست بالتقنية، بل بالتوظيف ومراعاة الأنساق وأماكنها وحسن توزيعها.

صريع الغواني (مسلم بن الوليد):

وأما صريع الغواني "مسلم بن الوليد" فهو أحد أعلام الشعر العباسيّ، فارسيّ الأصل، عربيّ الولاء، نَشَأ في الكوفة، ثم انتقل إلى البصرة، وثقّف نفسَه بكلِّ معارف عصره، وقرأ الشعرَ الجاهليَّ والإسلاميَّ فأصبح مُلِمًّا بكثيرٍ من موضوعاته وصوره وموسيقاه، وغلب المدحُ على موضوعات ديوان شعره، وذكر البغدادي في تاريخه أنَّ مسلمًا مدح منصور بن يزيد الحميريّ خال الرشيد، وهو مَن أوْصَله للخليفة فارتفع نجمه بين شعراء بغداد[27]، وكان مطلع قصيدته التي أُعجب بها الخليفة:

هَلِ العَيشُ إلّا أَن أَروحَ مَعَ الصِبا وَأَغدو صَريعَ الراحِ وَالأَعيُنِ النُجل[28]

فلقّبَه الخليفةُ بصريع الغواني؛ أي قتيل الحِسَان، وقد مدح الرشيد والأمين والمأمون، ومدح بعض القواد منهم: يزيد بن مزيد، محمد بن منصور، داود بن حاتم المهلبي، والفضل بن سهل.

وبجوار فنّ المدح الذي غلب على شعره جاء فنُّ الغَزَل، أليس هو صريع الأعين النجل؟. وللشاعر موضوعات أخرى أبدع فيها مثل: الوصف، الهجاء، الفخر، الشكوى، العتاب، الحكم والألغاز.

[25] د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2003، ص262.
[26] د عصام شرتح: اللغة واللذة الشعرية عند وهب عجمي، دار الخليج، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص21.
[27] منير سلطان: صريع الغواني مسلم بن الزليد، حياته وشعره،دار الأنوار، بيروت، ط2، 1967، ص96، 97.
[28] سامي الدهان: مقدمة الديوان، دار المعارف، مصر، ص43.

ولم يعرف القرن الثاني الهجريّ شاعرًا أَجْهَدَ نفسه في صنع الشعر كما فعل مسلم بن الوليد، فقد تمثّل نماذج الشعر القديم، واستفاد من الشعر الحديث، فتعايش القديم والجديد في نفسه وفي حياته الفنيّة، فاتَّسم شعره بقوة الإحكام وشدة الأسر، واستنباط المعاني النادرة والأخيلة المبتكرة، والميل للبديع، وبخاصة المحسنات البديعية، ويظهر ذلك في مديحه ومقدماته الخمريّة وحرصه على التمهل والتجويد فجعل ذلك ديوانه صغيرًا بالقياس إلى دواوين معاصريه.

يقول عنه ابن قتيبة: "هو أول مَن ألطف في المعاني، ورقّق في القول، وعليه يعول الطائيّ في ذلك"[29]، وذكر أبو الفرج الأصفانيّ عنه: "...وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو لقب هذا الجنسر(البديع واللطيف)، وتبِعه جماعة منهم، أشهرهم أبو تمام الطائيّ، فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع، وهو الذي اقترح له اسمه(البديع)[30].

إذن فقد استطاع مسلم بن الوليد أنْ يحاول تجسيد البديع في شعره، فكانت البدايات على يديه، ثم جاء بعده الجاحظ ت 255هـ، وأكمل المسيرة في كتابه (البيان والتبيين)، ومن ثم فقد استطاع مسلم أنْ يُوظِّف الإيقاع والمعنى لتزيين شعره وتجميله، وهذا يؤكد على أنَّ مسلما كان ذا قدرة متميزة في تحقيق الإيقاع الموسيقيّ، وتخال حين تقرأ قصيدة طويلة له كأنك تستمع إلى (سيمفونية)، فموسيقاه تتضخمة وتتضاعف، وذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه، وذبذباتها الصوتيّة التي يعتمد عليها اعتمادًا واعيًا يوظفه في المعنى، وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وعذوبة لا تعرف إلا في صناعته[31].

[29] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص528.
[30] سامي الدهان: الأغاني الملحقة بديوان مسلم، دار الكتب المصرية، 17/ 364.
[31] نجاة محمد عبد العزيز حمد: البديع في شعر مسلم بن الوليد، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية،2010م، ص160.

المبحثُ الأوّلُ

التّوازي الصوتيّ

ونقصد به المستوى الإيقاعيّ أو كل ما يؤدّي إلى حركة موسيقيّة منظمة تطرب به الآذان، ولسنا نقصد بالطبع الالتزامات الموسيقيّة المتجليّة في الوزن والقافية على الرغم من أهميتها القصوى؛ فلا شعر بدون الوزن والقافية، وإنما نقصد الإيقاع الذي يؤثر في النفس، ويعبر عنه بالموسيقى التعبيريّة، ولعلّ أبرز ما يَظهر في هذا المستوى الإيقاعيّ التوازي الصوتيّ الذي يعني: "بتكرار حروف من نمط معين، أي تكرار صوت أو مجموعة أصوات في البيت الشعريّ أو المقطوعة، وبيان الدور الذي تلعبه هذه الأصوات في تحقيق الإيقاع الموسيقيّ للمقطوعة أو البيت"[32].

إنَّ مِن بين الخصائص التي تتمتع بها لغتنا العربيّة أنها لغة أصوات ومخارج، فالصوت فيها مرتبط بالمعنى، ويؤدّي دلالاته، فالأصوات ذات طابع سماعيّ، "وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجوّ الذي ترد فيه، ففيما يتعلق بأسلوبيّة الصوتيّات يرى (بالي) Charles Bally أنَّ المادّة الصوتيّة تَكمُن فيها إمكانيّات تعبيريّة هائلة؛ فالأصوات وتوافقها وألعاب النَّغَم والإيقاع والكثافة والاستمرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادّته طاقة تعبيريّة فذّة"[33].

وقد عَرَفَ الشعر العربيّ القديم هذا الضَرْب من التوازي؛ إذ درسه النُقّاد العرب القدامى تحت اسم تكرار الحرف[34]، فمسلم ومن بعده أبي تمّام والبُحتريّ والمُتنبيّ من الشُّعراء الذين اهتموا بهذه الظاهرة، مما حدا بالشعراء أن يسيروا على خُطاهم في ذلك، فالتوازي الصوتيّ يُحدث نغمة

[٣٢] د إبراهيم الحمداني: بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، كلية التربية جامعة الموصل، العراق، العدد 13، إيلول 2013، ص67.
[٣٣] موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للأبحاث والدراسات،م5، ع1،1990م، ص164.
[٣٤] نفسه، ص167- 168.

موسيقيّة لافتة، ويخدم النَّصّ دلاليًّا، كما يسهم في تهيئة السامع للتعايش في أعماق اللفظة الشعريّة، ومن أمثلة هذا الضَرْب من التوازي قول مُسلم بن الوليد (صريع الغواني)[35]:

سُلَّت فَسُلَّت ثُمَّ سُلَّ سَليلُها فَأَتى سَليلُ سَليلِها مَسلولا

فهو يتحدث عن الخمر التي سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، ثم سلت من الكأس عند شرابها أي رققت بطول القدم، فـ(سل) بمعنى (رق)، ولو نظرنا إلى البيت لوجدنا سبع كلمات فيه تحتوي على حرف السين، والسين حرف "لثوي رخو مهموس صفيري"[36]، ويفيد هذا الحرف الحركة والطلب وجودة هذه الخمر المعتقة، وقد سيطر هذا الحرف على البيت كله مما أضفى عليه نوعًا من الإيقاع الصوتيّ الجذاب.

والواقع أنَّ مسلمًا استطاع أن يولد متغيرًا أسلوبيًا غير مألوف من خلال هذا التكرار الصوتيّ المتتابع من بنية الفعل (س ل ل)، فالجانب الصوتيّ يجري على وتيرة واحدة، فهذا التكرار الصوتيّ القائم على تشابه الحروف يربك اللسان نطقًا، ويشكل في الإفهام وعيًا، ولمّا كان سياق الحال للواقع الموصوف وهو (السكر) أي إرباك السلوك تصرفًا، وإشكال الوعي عن الإدراك فكرًا، وهذا نمط أسلوبيّ يوحي بتناسب أداء الصوت عند النطق مع دلالته التعبيريّة، أي تناسب السياقين؛ الحال (الواقع) والنصيّ، فكان هذا منبهًا أسلوبيًّا باعثًا على جذب انتباه المتلقي، وإثارة خياله، مبرزًا فرادة التعبير في سياق النص الشعريّ.

وانظر أيضًا إلى هذه الأبيات من شعر صريع الغواني لنطبّق عليها هذا النمط من التوازي فيما يلي[37]:

[٣٥] الديوان، ص57.
[٣٦] د عبد الصبور شاهين: أثر القراءات، ص228.
[٣٧] الديوان، ص343- 344.

إِن كُنتِ تَسقينَ غَيرَ الراحِ فَاِسقيني	كَأساً أَلَذُّ بِها مَن فيكِ تَشفيني
عَيناكِ راحي وَريحاني حَديثُكِ لي	وَلَونُ خَدَّيكِ لَونُ الوَردِ يَكفيني
إِذا نَهانِيَ عَن شُربِ الطَلا حَرَجٌ	فَخَمرُ عَينِكِ يُغنيني وَيُجزيني
لَولا عَلاماتُ شَيبٍ لَو أَتَت وَعَظَت	لَقَد صَحَوتُ وَلَكِن سَوفَ تَأتيني
أَرضى الشَبابَ فَإِنَّ أَهلَك فَعَن قَدَرٍ	وَإِن بَقَيتُ فَإِنَّ الشَيبَ يُسليني

فالشاعر يتحدث عن جارية في قصر (الفضل بن سهل)، كانت تقدم له الشراب، فقال له الفضل: إن تقل فيها شعرًا يُعجبني أعطها لك، وبالفعل أخذ صريع الغواني يتغزل في جمالها بصورة حِسِّية/ وقد نقل لنا عبر كلماته أنها امرأة جميلة الشكل والملامح واصفًا شفاهها وعينيها الساحرة وحديثها الخلّاب الذي أسْكره، وهي صاحبة وجه جميل/ فلون خدّيها مثل لون الورد في حُمرته ونضارته/ ويخبرنا بأنَّ النظر في عينيها يقوم عنده مقام الشراب، فلا حاجة للخمر ما دام يبصرها ويسمع صوتها الساحر، ويقول إنْ هلك فيكون هذا قدره، وإنْ ظلّ حيًّا فإنَّ الشيب سيسليه ما عاشه، وقد أعجب الفضل بقوله وأعطاها له.

إنَّ المتأمل في الأبيات السابقة لا يَخفى عليه الإيقاع الذي بُنِيَ على الجرس الصوتيّ الذي يُعرِّفه إبراهيم أنيس بأنه: "نوع من فنّ البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننًا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى... ومدى هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقيّة متعددة النغم مختلفة الألوان"[38].

وإذا تتبعنا الأصوات في الأبيات السابقة يطالعنا في أولها التصريع القائم على حرف الروي في نهاية صدر البيت الأول وعجزه (فاسقيني/ تشفيني)، ناهيك بوقوع الجناس المنسجم فيها، مما كان له دوره في خَلْقِ إيقاع موسيقيّ ساحر، وكذلك (راحي/ ريحاني)، وفي البيت الثالث (يغنيني/ يجزيني) وفي البيت الرابع (أتت/ وعظت). ففي الأبيات السابقة يلحظ القارئ تكامل البناء اللغويّ والأفكار والصور وهذا تحقق بمؤازرة الإيقاع الموسيقيّ الناتج عن السّجع والجِناس المؤديْن

[38] د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1952، ص42، 43.

دورهما في تجسيد الحركة وتصوير المعنى، مما يؤكد براعة الشاعر في توظيفه لهذا النوع من التوازي.

ومن نماذج التوازي الصوتي قول مسلم[39]:

تَدَّعي الشَوقَ إِن نَأَت وَتَجَنّى إِذا دَنَت

واعَدَتنا وَأَخلَفَت فَأَساءَت وَأَحسَنَت

إِنَّ سَلمى لَو اِتَّقَت رَبَّها فِيَّ أَنجَزَت

ففي الأبيات السابقة يشعر المتلقي بإيقاع موسيقي عذب لافت للانتباه تطرب الأذن لسماعه، ويتمثل ذلك التوازي الصوتيّ في الكلمات (نأت/ دنت– أساءت/ أحسنت)، فهنا اجتمع في هذه الكلمات الطباق مع السجع، وإكمال الإيقاع في (اتقت/ أنجزت)، فالشاعر هنا جاء بِبِنْيَةٍ واحدة صرفيّة وشكليّة هي الفعل الماضي في سياق أسلوب الشرط مما حفز إنتاج الدلالة بصورة أكبر، وكذلك البناء الإيقاعيّ الذي ضرب بسهم في التوازي الخطّيّ في البنية التركيبيّة المتوازية التي بدأت من البيت الأول في قوله: (إن نأت)، (إذا دنت)، حيث بدأ الشاعر بأداة شرط + الفعل الماضي وهو فعل الشرط وفاعله ضمير مستتر تقديره هي، ومن ثَمّ فقد أحدث هذا البناء الإيقاعيّ ضجّة إيقاعيّة متوازية تروق لها الأذن، يضاف إلى ما سبق ما نراه في التوازي التقابليّ الظاهر ببيت (فأساءت) و (وأحسنت).

ومن نماذج الإيقاع الصوتي الذي وفق فيه مسلم بن الوليد ومقدرته الفائقة في اختيار الحروف وتكراره لها[40]:

[٣٩] الديوان، ص308

[٤٠] الديوان، ص 8-9.

سَدَّ الثُغورَ يَزيدٌ بَعدَما اِنفَرَجَت بِقائِمِ السَيفِ لا بِالخَتلِ وَالحِيَلِ
كَم أَذاقَ حِمامَ المَوتِ مِن بَطَلٍ حامي الحَقيقَةِ لا يُؤتى مِنَ الوَهَلِ
أَغَرُّ أَبيَضُ يُغشى البَيضَ أَبيَضُ لا يَرضى لِمَولاهُ يَومَ الرَوعِ بِالفَشَلِ
يَغشى الوَغى وَشِهابُ المَوتِ في يَدِهِ يَرمي الفَوارِسَ وَالأَبطالَ بِالشُعَلِ
يَفتَرُّ عِندَ اِفتِرارِ الحَربِ مُبتَسِماً إِذا تَغَيَّرَ وَجهُ الفارِسِ البَطَلِ
موفٍ عَلى مُهجٍ في يَومِ ذي رَهَجٍ كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسعى إِلى أَمَلِ

ففي هذه الأبيات تكررت حروف (اللام والميم والراء والتاء والفاء والنون والقاف والجيم) بنسب كبيرة ومتفاوتة بين الجهر والهمس والشدة والرخاوة، ولا ننسى دور أصوات اللين التي كان لها الحظ الوافر في الأبيات السابقة ما بين أصوات قصيرة (الفتحة– الضمة– الكسرة) وما يلائمها من أصوات اللين الطويلة المتجليّة في المد بـ(الألف– الواو– الياء)، مما كان له أثر كبير في إثراء الإيقاع، بالإضافة إلى أنَّ تكرارها يتناسب مع صفات الممدوح القتاليّة، ومهارته الحربيّة، فهو حين يفتح القلاع والحصون لا يلجأ إلى الحيل والخديعة، بل يواجه خصمه بكل شجاعة وقوة، وتتجلّى بطولته في قتاله الأعداء الذين يتّصفون بالقوة والبأس.

وفي البيت الثالث يظهر اهتمام الشاعر بالبِنْية الصوتيّة صانعًا بذلك توازيًا صوتيًا عِماده الجناس التام بين (أبيض...أبيض) فالكلمة الأولى تعني النّقاء والصفاء، أما الأخرى فتعني السيف القاطع، فيبدو للقارئ التّشابه اللفظيّ والاختلاف في المعنى مما يؤدّي لإنتاج الدلالة بصورة رائعة، كما يلحظ القارئ سيطرة حرف الضاد وتكراره في هذا البيت.

وفي البيت السادس يلحظ القارئ اهتمام الشاعر بالبنية الصوتيّة متمثلةً في الجناس الناقص بين (مهج ورهج)، وهو يعبر عن الاختلاف في إطار التشابه، ويلحظ القارئ هذا التوازي الصوتيّ مع التقسيم الموسيقيّ للألفاظ (موف/ رهج/ مهج)، والشاعر في إلحاحه على حروف معيّنة كما رأينا في الأبيات السابقة يجد التناسب الواضح بين هذه الحرف والمعنى الذي تحمله، أو الموقف الذي يدل عليه من قوة وشدة وصراع.

وإذا نظرنا إلى الأبيات التالية من شعر مسلم نلاحظ الموسيقى المتدفقة في شعره، يقول[41]:

فَالمُلكُ مُمتَنِعٌ وَالشَرُّ مُتَّزِعٌ وَالخَيرُ مُتَّسِعٌ وَالأَمرُ مُعتَدِلُ

ويقول[42]:

حلو الشمائل مأمون الغوائل مأمول النوافل محض زنده واري

أو يقول[43]:

فَإِذا نَظَرتَ رَأَيتَ قَوماً سادَةً وَنَجابَةً وَمَهابَةً وَجَمالا

فقد تحقق التوازي الصوتيّ في هذه الأبيات، حيث تساوت ألفاظ الشطر الأول في البيت الأول مع ألفاظ الشطر الثاني في الوزن والقافية؛ مما أضفى عليه نوعًا من الإيقاع الموسيقيّ الخلاب، وكذلك في البيتين الآخرين نحس بالقافية الداخلية (الشمائل/ الغوائل/ النوافل)، وكذلك (سادة/ نجابة/ مهابة)، وكل هذا الإيقاع والجمال الموسيقيّ إنما يحقق توازيًا صوتيًّا في شعر مسلم بن الوليد.

المبحثُ الثاني

التوازي التركيبيّ

ويقصد به تساوي شطريّ البيت الواحد أو البيتين المتتاليين بعلاقة رأسيّة أو أفقيّة، حيث يكون هناك تشابه في البنية التركيبيّة والوظيفة النحويّة التي تؤديها تلك المتكررات البنائيّة، وعنه يقول الدكتور محمد مفتاح إنه "تشابه البنيات واختلاف في المعاني"[44]، وهذا التشابه ليس بالضرورة أن يكون كليًّا، بل من الممكن أن يكون جزئيًّا مع بعض الإبدالات التي قد تكون بالزيادة أو الحذف البنائيّ، ومن ثَمَّ فيمكننا القول بأن هناك توازيًا كليًّا وآخر جزئيًّا، هذا التوازي

[41] الديوان، ص203.
[42] نفسه، ص228.
[43] نفسه، ص203
[44] محمد مفتاح: مقال مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، القاهرة، مج 16، ع 1، 1988م، ص259.

التركيبيّ يتعلق بالجانب النحويّ والصرفيّ، وغيرها من الثنائيّات المتوازية التي تَصُبُّ في النهاية في معين الإبداع الإيقاعيّ عند الشاعر.

لا شك أن للمستوى التركيبيّ أهميته في الكشف عن شعريّة الشاعر، ومؤثراته الإبداعيّة، حيث "إنَّ إبداع الشاعر لا يرجع إلى الكلمات فحسب، وإنما إلى نَظْمِ الكلمات وترتيبها والاستفادة من خواصّها الصوتيّة والصرفيّة في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة يضفي عليها الشاعر الكثير من مشاعره عن طريق التلاحم القائم بين التركيب المبدع والشعور الخاص، أي بين الوسيلة الفنيّة والرؤية الداخليّة للشاعر"[45].

وعبقرية الشعراء الأفذاذ تكمن في "استيلاد الكلمات معانى جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها"[46]، وعليه فإنَّ براعة الشاعر تَكْمُن في قدرته على اختيار كلماته ووضعها في بناء دقيق وموقع نحويّ سليم، وتعد البِنَى المتّكئة على التركيب النحويّ من أهمِّ العناصر المُكَوِّنة للتوازي، ويهدف هذا النوع من التوازي إلى "تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحويّة، حيث تصبح هذه التراكيب النحوية في الشعر ذات طابع جماليّ تأثيريّ إلى جانب طبيعتها المعنويّة والعلاقيّة"[47]. ومن أمثلة ذلك قول مسلم بن الوليد[48]:

أَدَهراً تَوَلّى هَل نَعيمُكَ مُقبِلُ وَهَل راجِعٌ مِن عَيشِنا ما نُؤَمِّلُ

أَدَهراً تَوَلّى هَل لَنا مِنكَ عَودَةٌ لَعَلَّكَ يُعدي آخِراً مِنكَ أَوَّلُ

فالبيتان يمثلان نموذجًا من نماذج التوازي النحويّ، وهما يؤديان الدلالة نفسها، فالتوازي هذا حقق إيقاعًا عذبًا، كما أنه خدم المعنى، فالتركيب الذي تصدر البيتين تركيب واحد وهو النداء ثم الاستفهام، واللافت للانتباه هو دخول "هل" هنا على الاسم؛ مما أفاد الثبات والدوام من أنَّ كل عيش نؤمله لن يرجع بعد فوات الأوان، كما أن العطف الذي سبق "هل" أعطى امتدادًا للمعنى وتقوية له.

---

[45] خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2004م، ص95.

[46] د محمد حماسة: النحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص171.

[47] فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص238.

[48] الديوان، ص255.

وإذا كان التركيب السابق يتطابق في بيتين فإنَّ هذا التركيب يتطابق في أكثر من بيتين على المستوى الأفقيّ والرأسيّ، فيقول[49]:

وَيحي أَنا الطَريدُ وَيحي أَنا الشَريدُ

وَيحي أَنا المُعَنّى وَيحي أَنا الفَريدُ

وَيحي أَنا المُمَنّى وَيحي أَنا الوَحيدُ

وَيحي أَنا المُبَلّى وَيحي أَنا الفَقيدُ

أَبادَني هَواكُم وَالحُبُّ لا يَبيدُ

التوازي التركيبيّ واضح في هذه الأبيات عن طريق تكرار هذا التركيب (ويَحي أَنا) ثماني مرات أفقيًّا ورأسيًّا، وقد أدّى هذا التركيب وظيفة أسلوبيّة تكشف عن رغبة الشاعر في إيصال رسالته للمتلقي، فالمعاناة واضحة في كلماته، وهذا التوازي التركيبيّ يحقق الدلالة وهو تأكيد حالة الألم والمعاناة في هذا الحب فضلاً عن الإيقاع الموسيقيّ الذي نتج عن هذا التوازي، بالإضافة إلى الصيغ الصرفيّة الموحدة في: (الطَريدُ/ الشَريدُ/ الفَريدُ/ الوَحيدُ/ الفَقيدُ) وكذلك: (المُعَنّى/ المُمَنّى/ المُبَلّى)، وكل هذه الصيغ توحي بما يكابده الشاعر من ويلات هذا الحب، واستخدم الشاعر ياء المتكلم بعد كلمة (وَيح)ي في كل ما كرّره الشاعر توحي بانفراده بتلك المشاعر وحده.

ومن أمثلة التوازي التركيبيّ النحويّ قول مسلم [50]:

يمضي بعزمك أو يجري بشأوك أو يفري بحدك كل غير محدود

فالبيت يحتوي على ثلاثة تراكيب متساوية، ومكونة من بنية واحدة هي الفعل المضارع + الجار والمجرور، وهذا التماثل النحويّ خلق إيقاعًا موسيقيًا يجذب المتلقي لما يسمعه، وقد جاءت هذه

[٤٩] الديوان، ص196- 197.
[٥٠] الديوان، ص170.

التراكيب في إطار مدح داود وابنه مالك فيقول: إنَّ ابنك سيسير في الحرب يخطو خطاك محققًا النصر، فإرادته من إرادتك وانطلاقه ومهارته في القتال من مهارتك.

ومن أمثلة التوازي النحويّ، قول مسلم[51]:

إذا شِئتُ غاداني صُبوحٌ مِنَ الهَوى وَإن شِئتُ ماساني غُبوقٌ مِنَ الخَمرِ

استطاع الشاعر من خلال البنية النحوية المتماثلة في التركيب الشرطي تحقيق أعلى درجة من التوازي النحوي، يتجسد ذلك في التساوي بين كل لفظة في الشطر الأول وما يقابلها في الشطر الثاني، حيث:

إذا شئت = إن شئت ⟵ أداة الشرط = فعل الشرط/ فاعله

غاداني صُبوحٌ = ماساني غُبوقٌ ⟵ جواب الشرط (فعل + مفعول به + فاعل)

من الهوى= من الخمر ⟵ جار ومجرور (مكملات الجملة)

فالمقابلة بين شطري البيت ينتج دلالة وإيقاعًا لا يخفى على القارئ، فالمقابلة والتوازي النحويّ في البيت نتج عنه توازٍ صرفيّ متشابه في صيغة فعول (صُبوحٌ/ غُبوقٌ)، فالوزن واحد بالإضافة إلى وزن الفعل مع متعلقه/ المفعول به/ وذلك في (غاداني/ ماساني) مما نتج عنه إيقاع موسيقيّ جذاب تطرب الأذن لسماعه.

وعلى هذا النمط من التوازي التركيبيّ النحويّ يأتي هذا النمط من أسلوب الشرط المتماثل من خلال التساوي بين كل لفظة ونظيرتها في الشطر الآخر[52]:

فإذا زَجَرتُ القَلبَ زادَ وَجيبُهُ وَإذا حَبَستُ الدَمعَ فاضَ هُمولا

فإذا = وإذا ⟵ أداة شرط

زجرت = حبست ⟵ فعل الشرط+ فاعله

القلب = الدمع ⟵ مفعول به

[51] الديوان، ص104.
[52] الديوان، ص54.

زاد = فاض ⟵ جواب الشرط

وجيبه = همولا ⟵ متعلق جواب الشرط

من خلال هذا العرض يتبين أن هذا الإيقاع الموسيقيّ الجذّاب ناتج عن هذا التوازي النحويّ بين ألفاظ الشطرين، حيث نجح الشاعر في تصوير حالته بعد رحيل أحِبَّتِه، وهنا تظهر جليًّا براعة الشاعر في وصف مشاعره ونقل أحاسيسه عبر رقة ألفاظه وجمال معانيه وتوازي كلماته التي تشعر المتلقي بالرغبة في سماع المزيد.

ومثال آخر للتوازي النحوي[53]:

فَأَعرِفُ مِنها الوَصلَ في لينِ طَرفِها وَأَعرِفُ مِنها الهَجرَ بِالنَظَرِ الشَزرِ

فالتوازي النحويّ مُتحقّق في هذا البيت من خلال التماثل القائم بين شطريّ البيت، حيث تتساوى كل لفظة مع نظيرتها:

فأعرف منها = وأعرف منها

الوصل = الهجر

في لين طرفها = بالنظر الشزر

فالتركيب النحويّ واحد بين الجمل السابقة، ليدلّل من خلال ذلك على المعنى الذي يقصده الشاعر، فيتحدّث عن محبوبته، وعن معرفته الدقيقة بها، ويصف لمتلقيه عمق نظرته لحبيبته حتى بات أنه يعرف من نظرتها إنْ نظرت له بود، فهذا يعني أنها ستواصله، وإنْ نظرت له بإعراض وتجاهل يعرف أنها لن تواصله.

وهذا مثال آخر للتوازي التركيبيّ (النحويّ والصرفيّ) في قول مسلم يمدح زيد بن مسلم الحنفي[54]:

---

[٥٣] الديوان، ص105.

[٥٤] الديوان/ ص

عَطاؤُكَ مَوفورٌ وَعُرفُكَ واسِعٌ وَعِرضُكَ مَمنوعٌ وَمالُكَ مُسلَمُ

وَفِعلُكَ مَحمودٌ وَمَجدُكَ شامِخٌ وَجودُكَ مَوجودٌ وَبَحرُكَ خِضرِمُ

ففي البيتين حسن تقسيم؛ حيث تم تقسيم الصَّدر والعَجُز إلى جزأين، فالجمل المستخدمة كلها اسمية لتؤكد على صفة الكرم والندى المتأصلة في زيد، ولقد أكسبت هذه الجمل الاسمية هاذين البيتين تقسيمات رائعة أعطت إيقاعًا سريعًا مما زادهما جمالاً وموسيقى

عَطاؤُكَ مَوفورٌ/ وَعُرفُكَ واسِعٌ وَعِرضُكَ مَمنوعٌ/ وَمالُكَ مُسلَمُ

وَفِعلُكَ مَحمودٌ/ وَمَجدُكَ شامِخٌ وَجودُكَ مَوجودٌ/ وَبَحرُكَ خِضرِمُ

فالتوازي واضح من خلال البنية التركيبيّة النحويّة والصرفيّة، فالعبارتان في كل بيت لهما نفس التركيب كما لهما نفس الوظيفة النحويّة وكلها وظفها الشاعر لتأكيد المعنى والإلحاح عليه، وكذلك يظهر جليًّا التوازي الصرفيّ بتكرار اسم المفعول من فعل ثلاثيّ في (مَوفورٌ/ مَمنوعٌ/ مَحمودٌ/ مَوجودٌ) وكذلك صيغة اسم الفاعل لفعل ثلاثيّ المتمثلة في (واسِعٌ/ شامِخٌ)، كل ذلك منح المعنى تأكيدًا وقوة واستمرارية وتأصّل في شخص زيد وديمومة عطائه الذي يشبه في كثرته البحر الفياض الواسع.

ومن الأنماط التي وضعها جاكوبسون Roman Jacobson للتوازي مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجمية، وتطابقات المعجم التامة[55]، وهذا النوع من التوازي يعتمد على تكرار بِنَى لفظية ذات صفات متشابهة، كأن تتكرر المفردة نفسها في بداية الأبيات، أو في جزء منها، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما مثل الصيغ الاشتقاقية؛ اسم الفاعل مثلا، أو اسم المفعول، والجموع، وأسماء وأفعال على وزن واحد، ومثال ذلك قول مسلم[56]:

دَفّاعُ مُعضِلَةٍ حَمّالُ مُثقِلَةٍ دَرّاكُ وِترٍ وَدَفّاعٌ لِأَوتارِ

الجودُ شيمَتُهُ كَالبَدرِ سُنَّتُهُ يَكادُ أَن يَهتَدي في نورِهِ الساري

[55] جاكوبسون: قضايا الشعرية، ص106.
[56] الديوان، ص 228.

فالقارئ يلحظ أن هناك توازيًا صرفيًّا في البيتين بالإضافة إلى حسن التقسيم (دَفّاعُ مُعضِلَةٍ/ حَمّالُ مُثقِلَةٍ/ دَرّاكُ وِترٍ/ دَفّاعٌ لِأَوتارِ)، و(الجودُ شيمَتُهُ/ البَدرِ سُنَّتُهُ)، فالشاعر قد كرر صيغة المبالغة(فعّال) أكثر من مرة، وكذلك ما يلحظ من السجع بين(شيمَتُهُ/ سُنَّتُهُ)، وكل هذه التوازيات أكسبت البيتين إيقاعًا جذابًا، وصنع رنينًا خاصًّا يطرب الآذان عند سماعه، فضلاً عن ثراء المعنى الذي نتج عن صيغة المبالغة، حتى جعل حماد بن سيار نموذجًا للبطل الهمام الذي يسرع لحل المشكلات، فهو يتحلّى بالعزم والإرادة، ويتصف بالقوة والشجاعة، فمثله مثل البدر الذي يضيء ظلمة الليل، ويهتدي بنوره السائرون.

وهذا مثال آخر للتوازي الصوتي الصرفي الدلالي في قول مسلم[57]:

وَساحِرَةِ العَينَينِ ما تُحسِنُ السِحرا تُواصِلُني سِرًّا وَتَقطَعُني جَهرا

فالتوازي الصوتيّ يتمثل في تكرار حرف السين أربع مرات في كلمات: (ساحِرَةِ/ تُحسِنُ/ السِحرا/ سِرًّا)، وحرف السين من ألطف الأصوات المهموسة رقةً ولينًا وهمسًا، كما أنه صوت رخو مهموس[58]، والحرف يقدم دورًا كبيرًا في خدمة موسيقى النص، كما أن كلمتي (ساحِرَةِ/ السِحرا) تنتميان لأصل واحد، وكذلك التوازي الدلاليّ بالتقابل الموجود في الشطرة الثانية (تُواصِلُني سِرًّا وَتَقطَعُني جَهرا) وقد أدى دوره في خدمة الدلالة وتحقيق الإيقاع الموسيقي الجذاب.

وأختتم هذا التوازي التركيبيّ المتمثل في التوازي النحويّ الصرفيّ في قول مسلم:[59]

[٥٧] نفسه، ص44.
[٥٨] عبد الصبور شاهين: أثر القراءات، ص 228.
[٥٩] الديوان، ص194- 195.

هِجرانُها قَريبٌ وَوَصلُها بَعيدُ

وَطَرفُها مَريضٌ وَلَحظُها صَيودُ

وَثَغرُها شَتيتُ وَريقُها بَرودُ

وَقَدُّها مَمشوقٌ مُنَعَّمٌ مَقدودُ

وَكَشحُها لَطيفٌ مُهَفهَفٌ خَضيدُ

فالمتأمل في هذه الأبيات يلاحظ أن الشاعر صنع إيقاعًا مميزًا عن طريق التوازي النحويّ والصرفيّ من خلال تساوي الجمل الاسمية في كل شطر القائمة على المبتدأ والخبر، بالإضافة إلى استخدام الشاعر صيغتين من صيغ المبالغة هما فعيل (قَريبٌ/ بَعيدُ/ مَريضٌ/ شَتيتُ/ لَطيفٌ/ خَضيدُ)، وصيغة فعول في (صَيودُ/ بَرودُ)، وكل هذه الصيغ لعبت دورًا كبيرًا في جذب انتباه القارئ من خلال الوصف الحسيّ للمرأة ، والتوازن بين المبتدأ والخبر.

المبحثُ الثالثُ

التوازي الدلاليّ

ويتضمن هذا التوازي: الترادُف، وهو ما يعرف بالملاءمة بين كلمتين أو جملتين؛ كما يتضمن التضاد وهو الإتيان بالأضداد بين كلمتين أو جملتين.

أما التوازي بالترادف فيعني استخدام الشاعر مفردات تحقق المعنى الواحد، أو الدلالة الواحدة المرجوة، وقد فرق الدكتور أحمد مختار عمر بين الترادف وأشباه الترادف فقال: "وذلك حين يتطابق اللفظان تمام المطابقة، ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما. ولذا يبادلون بحرية بينهما في كل السياقات"[60]، وهو يعني بهذا الكلام الترادف التام أو الكامل، أما أشباه الترادف فيدخل فيه التقارب والتداخل والتقارب الدلاليّ والاستلزام.

وإذا عدنا إلى ديوان مسلم بن الوليد فإننا لا نعدم هذه الخاصية الأسلوبية عنده، فيقول مثلا:[61]

حَذارِ مِن أَسَدٍ ضِرغامَةٍ بَطَلٍ لا يولِغُ السَيفَ إِلّا مُهجَةَ البَطَلِ

كَاللَيثِ إِن هِجتَهُ فَالمَوتُ راحَتُهُ لا يَستَرِيحُ إِلى الأَيّامِ وَالدُوَلِ

ففي البيتين السابقين يلحظ القارئ تكرار أسماء الأسد (أسد – ضِرغامَة – بطل – ليْث) وهذا الترادف في الألفاظ يؤكد تأكيدًا لا يقبل الشك على قوة الممدوح وبسالته وشجاعته، فالشاعر هنا قد استحضر كثيرًا من صفات الأسد التي تؤدي إلى دلالة واحدة وهي قوة الجسم، والفتك بالفرائس، والهجوم على الخصم في اندفاع وقوة، ولهذا لم يكتف الشاعر بذكر اسم واحد من أسماء الأسد، وقد اعتمد الشاعر على الفعل المضارع المنفي (لا يولِغ – لا يستَريح) لاستحضار الصورة في ذهن المخاطب.

وهذا مثال آخر للتوازي الصوتيّ والتركيبيّ والدلاليّ، يقول مسلم[62]:

---

٦٠ د أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط4، 1993م، ص220.

٦١ الديوان: ص6-14

٦٢ نفسه، ص276.

يا قَصرَ جَعفَرَ مالي عَنكَ إِقصارُ لي فيكَ إِلفٌ وَأَشجانٌ وَأَوطارُ

مازِلتُ أَبكي إِلى سُكّانِ دارِكُمُ حَتّى بَكى لِيَ جِنٌّ فيهِ عُمّارُ

وَالدارُ تَملِكُني وَيحي وَساكِنُها فَلي مَليكانِ رَبُّ الدارِ وَالدارُ

ما كُنتُ أَحسِبُني أَحيا وَتَملِكُني مِن بَعدِ حُرِّيَّةٍ لِبنٌ وَأَحجارُ

فالقارئ سيجد ثراء في الإيقاع والدلالة، وذلك من خلال التوازي الصوتيّ في تصريع البيت الأول، واتفاق عَرُوضه مع ضَرْبه، وكذلك التوازي التركيبيّ والدلاليّ من خلال تكرار هذه الكلمات والترادف بينها: (أبكي/ بكى – تملكني/ مليكان – الدار/ الدار)، فهذه الكلمات التي تكررت أثرت الدلالة، وشغلت المتلقي بالتساؤل لمعرفة السبب وراء هذا التكرار، وما يستدعيه الموقف من ذكريات الفقد والخسارة، وأسر الذكريات التي أشاعها الشاعر عبر فضاء الدلالة.

وهذا مثال آخر للتوازي الدلاليّ القائم على الترادف[63]:

سَدَّ الثُغورَ يَزيدٌ بَعدَما اِنفَرَجَت بِقائِمِ السَيفِ لا بِالخَتلِ وَالحِيَلِ

كَم قد أَذاقَ حِمامَ المَوتِ مِن بَطَلٍ حامي الحَقيقَةِ لا يُؤتى مِنَ الوَهَلِ

أَغَرُّ أَبيَضُ يُغشى البَيضَ أَبيَضُ لا يَرضى لِمَولاهُ يَومَ الرَوعِ بِالفَشَلِ

يَغشى الوَغى وَشِهابُ المَوتِ في يَدِهِ يَرمي الفَوارِسَ وَالأَبطالَ بِالشُعَلِ

يَفتَرُّ عِندَ اِفتِرارِ الحَربِ مُبتَسِماً إِذا تَغَيَّرَ وَجهُ الفارِسِ البَطَلِ

موفٍ عَلى مُهجٍ في يَومِ ذي رَهَجٍ كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسعى إِلى أَمَلِ

فالأبيات تحتوي على توازٍ صوتيّ نتج عن استخدام الشاعر لحروف معينة وتكرارها على مدار البيت الواحد منها: السين في البيت الأول، والميم في البيت الثاني، والضاد في البيت الثالث، والشين في البيت الرابع، والفاء في البيت الخامس، وهكذا يلح الشاعر على أصوات معينة تزيد من جمال الإيقاع وروعته، بالإضافة إلى الجناس التام والناقص الذي لا يخفى في

[٦٣] الديوان، ص 8- 9.

هذه الأبيات مما أضفى عليها جمالاً وبهاءً. وأما التوازي الدلاليّ في هذه الأبيات فقد جاء عن طريق الترادف بين كلمات: (قائم السيف/ أبيض/ شهاب الموت) وكلها كلمات مختلفة في الألفاظ لكنها مترادفة المعاني؛ فقائم السيف والأبيض وشهاب الموت كلها تصب في حقل دلاليّ واحد وهو السيف مما أثرى الدلالة في هذه الأبيات[64].

ومن أبيات الغزل في شعر مسلم نجد هذه الأبيات:

واهاً لِأَيّامِ الصِبا وَزَمانِهِ لَو كانَ أَسعَفَ بِالمُقامِ قَليلا

سَل عَيشَ دَهرٍ قَد مَضَت أَيّامُهُ هَل يَستَطيعُ إِلى الرُجوعِ سَبيلا

لَو عادَ آخِرُهُ كَأَوَّلِ عَهدِهِ فيما مَضى لَم أَشفِ مِنهُ غَليلا

فمسلم من الشعراء الذين يعشقون الجمال، ويسعون للحصول عليه، حتى يكونوا قد امتلكوا كل أسباب السعادة في الحياة، أليس هو صريع الأعين النجل، فهو يتعجب على الأيام الخوالي والزمن الفائت، ويتساءل هل من عودة له فيشفي غليله، (فأيّام الصِبا/ عَيْش دَهْر/ مَضَت أيّامه) كلها معاني واحدة عبَّر عنها الشاعر في تحسُّر على تلك الأيام، وكذلك (الرجوع/ عاد/ مضى) كلها مترادفات تصُب في حقل دلاليّ واحد هو الندم على عدم استغلال تلك الأيام الخوالي، وقد أبانت تلك الأبيات عن توازٍ دلاليّ جاء عن طريق الترادف.

وأما التوازي الدلاليّ القائم على التقابل فقد ألمحنا إلى كثير منه في المبحث السابق، ولا ضير أن نسوق له بعض الأمثلة هنا أيضا، فيقول مسلم[65]:

يا لَيتَ ماءَ الفُراتِ يُخبِرُنا أَينَ تَوَلَّت بِأَهلِها السُفُنُ

ما أَحسَنَ المَوتَ عِندَ فُرقَتِهِم وَأَقبَحَ العَيشَ بَعدَ ما ظَعَنوا

فالشاعر أصبح يرى الموت هو الخلاص الذي يخلصه من ألم الفراق، فقد تحولت الحياة عنده لألم وحزن، فصار العيش قبحًا بالنسبة له، وكيف لا؟ وما عادت للحياة قيمة ولا معنى، فقد فَقَدَ

[٦٤] نفسه، ص54.
[٦٥] الديوان، ص172.

برحيلها سبب حياته، فأصبح نافرًا من الحياة مدبرًا عنها، فصار يستطيب ما لا يستطيبه إنسان، ويكره ما تعتاده الآخرون ويستحسنونه، وقد جاءت هذه الدلالات من خلال التوازي التقابليّ في البيت الثاني (ما أحسن الموت/ وأقبح العيش)، وفي البيت نفسه توازٍ تركيبيّ أتى عن طريق الترادف في قوله: (فرقتهم/ ظعنوا).

ومن أمثلة التوازي الدلاليّ القائم على التقابل قول مسلم[66]:

أَمّا النَحيبُ فَإِنّي سَوفَ أَنتَحِبُ عَلى الأَحِبَّةِ إِن شَطّوا وَإِن قَرُبوا

ففي هذا البيت يُقِرُّ الشاعر بأنه سوف يبكي بكاء شديدًا من خلال التوازي الدلاليّ التقابليّ بين: (إِن شَطّوا/ وَإِن قَرُبوا)، القائم على أسلوب الشرط في التعبيرين.

[٦٦] نفسه، ص225.

الخاتمة

بعد القراءة المتأنية في ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد يمكن لنا أن نُسَطِّر ما توصلنا إليه من نتائج على النحو التالي:

1- يعد الشاعر مسلم بن الوليد من الشعراء القدامى الذين حققوا ظواهر أسلوبية كثيرة في شعرهم منها: ظاهرة التوازي، والتكرار، والتناص، والمفارقة، والانزياح، وغيرها من الظواهر الأسلوبية المختلفة.

2- كشف لنا ديوان صريع الغواني عن شاعر قديم حديث في آنٍ واحد، حيث استطاع أن يصل إلى قلوب مستمعيه من خلال شعرية القصيدة لديه، والتمكن من توشيح شعره ببعض التقنيات الأسلوبية الحديثة التي تجلّت عنده.

3- استطاع مسلم بن الوليد أن يُطَوِّع الإيقاع ومنه التوازي بأنماطه المختلفة (الصوتيّ والتركيبيّ والدلاليّ) من أجل التعبير عما يدور في خلده بطريقة سهلة ميسرة لا تفسد المعنى أو تشوه الدلالة.

4- شكل التوازي بأنماطه المختلفة حضورًا بارزًا في القصيدة عند مسلم بن الوليد مما أكسبها قدرًا عاليًا من الشعرية، وحقق لها دورًا كبيرًا من الإيقاع والموسيقى.

5- لم يأتِ التوازي عند مسلم منحى جماليًّا وزخرفيًّا فحسب، وإنما ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالدلالة الشعرية، حيث أسهم بشكلٍ كبير فيما يعرضه من معانٍ وصور يسرت على المتلقي الفهم والإدراك.

6- كشفت الدراسة –من خلال التطبيق على الشواهد الشعرية المختارة– عن عدم إمكانية الفصل بين أنواع التوازي المختلفة؛ وذلك لأن كل نوعٍ منها يكمل الآخر، ويشكل جزءًا لا يتجزأ منه، وإن كنا قد درسنا كل نوع على حدة.

المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة الأنجلو المصرية، ط1، 1975م.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1952.
- إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط2، 1996.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1995م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،1985م.
- ابن المعتز: البديع، شرح وتعليق: أغناطيوس كراتشوفسكي، لندن، 1935م.
- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط4، 1993م.
- بيرو جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، دمشق1994.
- تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، المغرب، ط2، 1990م.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.
- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط 1998م.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985
- رومان جاكوبسون: أفكار وآراء في اللسانيات والآداب، ترجمة: فالح صدام، وعبد الجبار محمد علي، مراجعة د. مرتضى باقر، دار الشؤون اثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب- الثانية، ط1، 1990م.
- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1998.
- سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث، منشورات عمان الكبرى، الأردن، عمان، ط1، 2001م.
- سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1952م.
- صالح خليل أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948- 1975.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2003م.
- عادل نذير الحساني: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
- عادل نذير بيري الحساني: الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م.

- عبد الصبور شاهين: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1987م.
- عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1980م.
- عبد القادر الرباعي: صريع الغواني مسلم بن الوليد، (حياته وشعره)، عالم الكتب الحديث، 2006م.
- عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999م.
- عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1989م.
- فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع،.
- محمد حماسة: النحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994م.
- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994م.
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م..
- مسلم بن الوليد:ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد، تحقيق: سامي الدهان، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1975م.
- منير سلطان: صريع الغواني مسلم بن الوليد، دار الأنوار، بيروت، ط2، 1967م.
- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي،، ط1، الكويت.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط1، 1999م.
- جيرار جينت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993م.
- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م

الدوريات والرسائل الجامعية

- إبراهيم الحمداني: بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، كلية التربية جامعة الموصل، العراق، العدد 13، إيلول 2013.
- خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2004م.
- خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي،مجلة النجاح للأبحاث، مج1، ع8، 1994، ص99.
- سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج16، ع2، 1998.
- عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، مجلة فصول،مج1، ع2، 1981م.
- عصام شرتح: اللغة واللذة الشعرية عند وهب عجمي، دار الخليج، عمان، الأردن، ط1، 2019م.
- غانم صالح سلطان:التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، م11، ع2.
- محمد كنوني: التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع 18، 1999م.
- محمد مفتاح: مقال مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، القاهرة، مج 16، ع 1، 1988م.
- محمود عياد: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981م.
- موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للأبحاث والدراسات، م5، ع1، 1990م.
- نجاة محمد عبد العزيز حمد: البديع في شعر مسلم بن الوليد، جامعة أم درمان الإسلامية، 2010.
- نور الدين زين العابدين متولي: مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن، مجلة بحوث، كلية الآداب، جامعة المنوفية، المجلد 121.