گۆڤارا زانستێن مرۆڤایەتی یا زانکۆیا زاخۆ
مجلة العلوم الانسانية لجامعة زاخو
Humanities Journal of University of Zakho (HJUOZ)
Vol. 9, No. 4, pp. 795–806, December-2021.
hjuoz.uoz.edu.krd
p-ISSN: 2664-4673
e-ISSN: 2664-4681
journals.uoz.edu.krd

التوازي الافقي في همس الجفون لميخائيل نعيمة
" دراسة في نماذج مختارة"

قاسم محمود محمد[1]* و رمضان محمد ابراهيم[2]

[1]قسم اللغة العربية، كلية التربية, عقرة, جامعة دهوك، اقليم كردستان – العراق.

[2]قسم اللغة العربية، هيئة العلوم الإنسانية, جامعة زاخو، اقليم كردستان – العراق.

تاريخ الاستلام: 2020/09 تاريخ القبول: 2020/11 تاريخ النشر: 2021/12 https://doi.org/10.26436/hjuoz.2021.9.4.754

الملخص:

يتناول البحث دراسة ظاهرة التوازي الافقي في شعر ميخائيل نعيمة في ديوانه (همس الجفون) وذلك لما يحويه التوازي الأفقي في العملية الشعرية من قيمة جمالية, حيث يُعد رافداً مهماً من روافد الإيقاع من جهة, وعلاقته المباشرة بالتشكيل الدلالي من جهة أخرى, وعلى الرغم من عدم ورود لفظة التوازي بنصها إلا أنها جاءت ضمن مصطلحات تنضوي تحتها هذا المفهوم مثل (رد العجز على الصدر والتصريع والترصيع) التي سنتناولها في هذا البحث. وقد تم توظيف المنهج الوصفي في كتابة هذا البحث من خلال الوقوف على هذه الظاهرة في شعر ميخائيل نعيمة, وكذلك المنهج الجمالي, وقد افدنا مما قدمته البلاغة العربية من مفاهيم أضاءت الجانب الجمالي والدلالي للتوازي, وقد توصل البحث إلى ان الشاعر ميخائيل نعيمة وظّف التوازي الافقي في قصائده العمودية, عبرَ(رد العجز على الصدر, والتصريع والترصيع). وقد بدا هذا التوازي واضحاً في قصائد كثيرة من ديوانه (همس الجفون), فالتوازي الأفقي ناتج عن التطابق أو التماثل بين مكونات العناصر اللغوية المتمثلة بالأصوات أو المفردات أو التراكيب التي تُعاد ضمن فضاء الشطر الواحد, أو على مستوى البيت الواحد من القصيدة, . وسنتناول في هذا البحث التوازي الأفقي الذي شكلَ سمة بارزة في إطار البيت الواحد من قصائد الديوان, وهذه الانواع في الاصل مصطلحات قديمة وردت في كتب علماء البلاغة سابقاً أو كتب الادب والعروض كذلك. ومنها رد العجز على الصدر والتصريع والترصيع .

الكلمات الدالة: التوازي, العجز, الصدر, التصريع , ميخائيل , نعيمة.

1. المقدمة

للغة العربية اساليب متنوعة ومتطورة ومتعددة شاركت من إعلاء شأن اللغة العربية على مر العصور , وكان لهذه الأساليب دور فعّال في إثراء اللغة من نواح متنوعة منها ما يخص اللفظ وجمالياته ومنها ما يخص المعنى وتداعياته حيث اشتغلَ العرب كثيراً في الضغط على اللفظ والمعنى الذي بدوره يكشف عن مدى قدرة وداهية اصحاب تلك اللغة. وقد جاءت هذه الدراسة في محاولة لبيان دور التوازي الافقي المتمثلة ب(رد العجز على الصدر, والتصريع, والترصيع) في ديوان (همس الجفون) لميخائيل نعيمة, وقد أخترت نماذج متنوعة ومتعددة من القصائد, وسرتُ على المنهج التحليلي الوصفي, وقد صدّر البحث بملخص تبعته مقدمة, ثم تمهيد عرفنا فيه التوازي لغة واصطلاحاً, والتوازي في المنظور القديم والحديث. ثم أردفنا ذلك بتعريف التوازي الأفقي وتجلياته, ثم أتى بعد ذلك التحليل ودراسة النماذج المختارة من قصائد الديوان, ثم جاءت الخاتمة لتبين أهم ما توصلت إليه الدراسة, وأردفنا هوامش البحث وقائمة بأسماء المصادر والمراجع التي اعتمدتها الدراسة .

2. التمهيد

التطور الدلالي لمفهوم التوازي :

لم ترد لفظة التوازي في المعاجم العربية بالمعنى المتداول حديثاً ولكن نجد للجذر اللغوي وزي معانيَ عِدة ومنها ((وَزي الشيء يُزي : اجتمع وتقبض, والوزي: القصير من الرجال الشديد المقتدر, والموازاة : المقابلة والمواجهة , قال : والأصل فيه الهمزة , يقال: ازيته إذا حاذيته قال الجوهري: ولا تقل وازيته, وغيره أجازه على تخفيف الهمزة وقلبها, واستوزى الشيء : انتصب, يقال: مالي أراك مُستوزياً أي مُنتصباً, وأوزى ظهره إلى الحائط : أسنده , وفي النوادر : استوزى في الجبل واستولى أي أسند فيه , ويقال : أوزيت ظهري الى الشيء أسندته ويقال: أوزيته أشخصته ونصبته))[1] . وقد وردت لفظة وزا مهموزة ومعتلة فـــ ((وزا : الواو و الزاء والحرف المعتل أو المهموز :

* الباحث المسؤل.

أصيل يدل على تجمع في شيء واكتناز , يقال للحمار المجتمع الخلق : وزي , وللرجل القصير وزي , وهذا غير مهموز , وأما المهموز فقال أبو زيد: وزأتُ الوِعاء توزيئاً و توزئة إذا أجدت كنزهُ))[2] . وكذلك جاءت ((وزا , كوعى : اجتمع , وأوزى ظهرهُ : أسنده لداره : و _ لداره : جعل حول حيطانها الطين , واستوزى في الجبل : سند فيه , والمستوزي : المنتصب , والمستبد برأيه))[3]. ومما جاء في المعجم الفلسفي ((الموازاة عند الحكماء هي الاتحاد في الوضع و تسمى المحاذاة ايضاً, والموازاة بين السطوح , أو بين الخطوط المستقيمة المرسومة على سطح واحد , كونها على وضع بحيث لا تلتقي , وإن خرجت في الطرفين إلى غير نهاية))[4]. يتضح مما سبق أن من معاني الموازاة المقابلة والمواجهة, والمحاذاة .

ويعد مفهوم التوازي ((من بين المفاهيم التي احتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري واصل هذا المفهوم المجال الهندسي, ولكنهُ نُقِل مثلما تُنقَل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية الى ميادين اخرى, ومنها الميدان الادبي والشعري على الخصوص))[5]. أي أن هذا المصطلح استعمل حديثاً في النقد الادبي إلا أننا نلحظ له جذوراً تمتد الى العصور القديمة , وإن كان لفظ المصطلح (التوازي) لم يستعمل بصورته الشكلية الحديثة, أو الحدود المفاهيمية له .

أولاً: التوازي في المنظور القديم

إن النقاد العرب قديماً استعملوا مصطلحات عدّة تقترب في مفهومها من المعنى الحديث لمصطلح التوازي((ولهم مجموعة من الآراء فإذا اردنا تأصيل المفهوم في النقد البلاغي عند العرب قديماً , نصادف مجموعة من المصطلحات البلاغية والتي تمتلك في النص إما وظيفة إعجازية أو شعرية, وجاء في الطراز من كلام السجع , يقول يحيى بن حمزة : ويقع (أي السجع) في الكلام المنثور وهو في مقابلة التصريع في الكلام المنظوم الموزون في الشعر, بمعنى في السنة علماء البيان, هو اتفاق الفواصل في الكلام)) [6] .

أي أنَ النقد العربي القديم التفت الى ظاهرة التوازي, التي تم تشخيصها تحت مسميات عدّة مثل ((الترصيع, والتصريع, والتشطير , والمقابلة , والطباق, والموازنة ...الخ , ولم تذكر كتبهم مفهوم التوازي بنصه وحرفه, وجاء ذكره كمصطلح ضمن كلام عام اورده قدامة بن جعفر(ت337ه) وهو يتحدث عن البلاغة ومحاسنها , ولم يحدد مفهومه)) [7] . فنراه يقول:((واحسن البلاغة الترصيع, والسجع , واتساق البناء, واعتدال الوزن, واشتقاق لفظ من لفظ , وعكس ما نُظِمَ من بناء , وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة , وإيراد الاقسام موفورة بالتمام, وتصحيح المقابلة بمعان مُتعادلة , وصحة التقسيم باتفاق النظوم , وتخليص الاوصاف بنفي الخلاف, والمبالغة في الرصف بتكرير الوصف, وتكافؤ المعاني في المقابلة, والتوازي, وإرداف اللواحق , وتمثيل المعاني)) [8]. وفي هذا النص ترد مصطلحات بلاغية عِدّة من ضمنها التوازي , الذي عدّه قدامة من محاسن البلاغة إلى جانب المصطلحات الأخرى . وكذلك وردت((الموازنة في البديع العربي وهي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن لا في التقفية أو هي أن تكون الالفاظ أوزانها متعادلة وأجزاؤها متوالية)) [9] . وفي الكلام السابق إشارة إلى فن بلاغي(الموازنة) عرفه البلاغيون سابقاً وصنّفوه ضمن علم البديع وحدّدوا مفهومه, وضربوا له الأمثلة التي تبين حدوده وتوضحه. ومن المصطلحات البلاغية الاخرى التي لها ارتباط وثيق بالتوازي المقابلة وهي((ايراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة)) [10] . ومن ينظر الى المصطلحات البلاغية القديمة يجد أن معنى التوازي الحديث مبثوثاً في كثير من تلك المفاهيم ومنها السجع والازدواج والمطابقة ... [11] . الذي يتبين من كل ذاك بأن مفهوم التوازي قد تعرض له القدماء ولكن تحت مسميات مختلفة . ومنهم من عده فرعاً من الترصيع , مستنداً على نصوص أخرى وجعل التوازي بمعنى التساوي. ((ومما ورد في فصل من الكلام يتضمن تثقيف الأولاد, (من قَوَّم أوَدَ اولادهِ , ضرمً كمَدَ حُساده) , فهذه الالفاظ متكافئة في ترصيعها فـ (قوم) بإزاء (ضرم) و (أود) بإزاء (كمد) و (اولاده) بإزاء حساده)) [12]. فالمتواليات متراصعة فيما بينها. ولا يقف الأمر عند المصطلحات السابقة المذكورة بل يتعداه الى غيرها ومنها المشاكلة والمماثلة التي عرّفها البلغاء بقولهم((ذكر الشيء بلفظ مصاحبه لوقوعه في صحبته, او تبديل اللفظ المستعمل في المعنى بلفظ لا يستعمل في ذلك المعنى لمناسبة معتبرة هناك , والتعريف المشهور : ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته, أي في صحبة ذلك الغير_ تحقيقاً أو تقديراً " لأن المقدر معلوم والمعلوم كالمذكور)) [13] . وحين تعرضوا الى اقسام السجع , ذكروا تقسيمات قائمة على محور الوزن الصرفي والقافية ومن اقسامه((مطرف , ومتواز, ومتوازن , ومرصّع, ومتماثل , والمتماثل : أن يتساويا في الوزن دون التقفية, ويكون أفراد الأولى مقابلة لما في الثانية, فهو بالنسبة إلى المرصّع كالمتوازن بالنسبة إلى المتوازي))[14] . وتمتاز معظم اللغات بظاهرة التوازي فهي تتواجد في ثنايا الخطاب سواء كان شعراً أو نثراً. فالتوازي ظاهرة لصيقة بالكلام في مختلف اللغات قديماً وحديثاً .

ثانياً : التوازي في المنظور الحديث

وقد شَهِدَ مفهوم التوازي في المنظور الحديث عند الغرب مجموعة من الآراء والمقولات إلا أن((تأصيل هذا المفهوم في الدراسات الحديثة يرتبط برومان جاكبسون الذي افترض ان يجعل من التوازي الطابع المميز للشعر, وقد سعى الى معاينة هذا الطابع في أدق المكونات الشعرية, حيث القافية ليست سوى حالة خاصة ومكثفة من بعض الوجوه لمشكل أكثر عمومية ويمكن القول لمشكل عميق في الشعر هو التوازي))[15]. فالتوازي بحسب جاكبسون ذا طابع عمومي وحالة اكثر شمولية من القافية والوزن. بالتالي اصبح التوازي وبحسب ما طرحه

جاكبسون أعم من التكرار وإن كان هذا التكرار قد اشتمل على أنظمة نحوية أو صرفية أو صوتية أو معجمية, فالتوازي يقوم بتنظيم وترتيب هذه التكرارات التي تحتوي على أنواع من الأنظمة, سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية أم نحوية. فيرى جاكبسون إن اكتساب الشعر للوظيفة الشعرية تكون((بفضل إسقاط مبدأ المماثلة محور الاختيار على محور التأليف, وتنتج عن ذلك البنية التي تسمى التوازي, ويشمل عند جاكبسون أدوات تكرارية, منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والنغم, ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز))[16]. ثم يتناول جاكبسون الحدود التي يمكن للتوازي ان يتخطاها قائلاً((ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت او المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها, حيث توازي مجموعة من الابيات او مقطوعة مجموعة اخرى ضمن القصيدة نفسها))[17].

في حين ذكر الدكتور محمد مفتاح أن((التوازي الاصلي يتولد عنه تواز فرعي, ثم يعود التوازي الأصلي الذي يتناسل منه تواز آخر , وهكذا فإن النص يراقب نفسه بنفسه ويضبط ايقاع نمو القصيدة وتناسلها , وبناء على هذا, فإن التوازي يصير آلية من آليات انتظام عالم النص))[18]. ومما ذُكر في قضية التوازي ما ذكره الدكتور محمد كنوني قائلاً: ((إذا كان الشعر يسمو بالوظيفة الشعرية بما هي إسقاط لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف حسب القاعدة الاسلوبية التي صاغها جاكبسون, فهيمنة بعض القضايا الشعرية كالتوازي والتكرار تشير وبما لا يدع مجالا للشك الى ان الشعر يسعى في ارقى تجلياته الى خلق لون من التنظيم الخاص بواسطة تماثلات تقوم بالرفع من قيمة تلك الوظيفة))[19] . فالتوازي عُدَ من أهم عناصر التنظيم الشعري على مستويات متنوعة ومختلفة . فهو((التماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات, أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها, وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر , خاصة المعروف بالنثر المقفى , أو النثر الفني, ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر))[20]. فالتوازي عُدَ من اهم مصادر التنظيم وعلى مستويات متنوعة ومختلفة.

التوازي الأفقي:

للتوازي بقسميه العمودي والأفقي ((مظهر ملازم للغة الشعرية حيث أن الأساس في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية, لذا يُعد التوازي بهذا المعنى امتداداً لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللغة))[21]. ويعد التوازي الأفقي أحد هذه الامتدادات . فهو يعتمد على مجموعة من التماثلات في النص الشعري .

فالتوازي الأفقي ناتج عن التطابق أو التماثل بين مكونات العناصر اللغوية المتمثلة بالأصوات أو المفردات أو التراكيب التي تُعاد ضمن فضاء البيت الواح دمن القصيدة. فهو((التطابق التام في كل عناصر البناء للجمل المتوازية على المستوى الأفقي, أي على مستوى بناء البيت الواحد, ويكون ذلك بالتطابق التام بين كل شطرين يكونان بناءً شعرياً واحداً , او اجزاء منه))[22] . وسنتناول في هذا البحث التوازي الأفقي الذي شكلَ سمة بارزة في إطار البيت الواحد من قصائد الديوان, وهذه الانواع في الاصل مصطلحات قديمة وردت في كتب علماء البلاغة سابقاً أو كتب الادب والعروض كذلك ومنها(رد العجز على الصدر والترصيع والتصريع) وما يجمع بين هذه المصطلحات ورود هذه الظاهرة التي تنضوي تحت مسمياتها ضمن إطار البيت الشعري الواحد, وإن كان بعض منها ربما يتعدى هذا الإطار, إلا أننّا في هذا البحث نعمل على تتبع التوازي الذي نلحظ له حضوراً ضمن مساحة البيت الشعري الذي يبدأ من اليمين منتهياً بقافية البيت وهو ما يُصطلح عليه بالتوازي الأفقي.((ويؤدي التوازي دورا في القصيدة الحديثة لما يقوم عليه من عناصر أساسية كالتقطيع الصوتي(في التكرار والترصيع والجناس) وتوزيع الألفاظ في الجمل (الارصاد ورد العجز على الصدر) وتوظيف المعنى عن طرق (التضاد والتقابل) بين الالفاظ المفردة والجمل المركبة كالطباق والمقابلة والتكافؤ))[23]. ومن هنا تظهر اهمية التوازي .((فالعلاقة بين التوازي والبنية العروضية علاقة وطيدة, ويزداد كل منهما قوة وحضورا بالآخر, لأن حركية التوازي وفاعليته على المستوى الأفقي تشابه حركية التفعيلات العروضية التي تتكون في الشطر الثاني بتكرار تفعيلات الشطر الأول, كما أن كلا من التوازي والبنية العروضية طاقة إيقاعية وصوتية تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرا, وتكسبه قدرا مهما من الشعرية, بل أن الشعر يكون أدخل في بابه إذا كان اكثر اشتمالا على صور من التوازي))[24]. فللتوازي قيم جمالية ورافد مهم للإيقاع , ومنه الإيقاع الداخلي , كما أنه ذو علاقة مباشرة بالتشكيل الدلالي . وسوف نتناول في هذا البحث (رد العجز على الصدر والتصريع والترصيع) في همس الجفون لميخائيل نعيمة , الذي يُعد من الروافد المهمة للتوازي الافقي .

1) **رد العجز على الصدر :**

يُعد مصطلح رد العجز على الصدر من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالظاهرة العروضية في الشعر وله أنواع عَدة فـــ ((منها ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول , ومنه ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير , ومنها ما يكون في حشو الكلام في فاصلته , ومنها ما يقع في حشو النصفين))[25] . وتباعاً لذلك فإن رد العجز على الصدر((يكون أحد اللفظين في آخر البيت, والآخر في صدر المصراع الأول, أو حشوه أو آخره, أو صدر الثاني))[26]. وجاء ذكره في كتب البلاغة كثيراً إلا أن((أول من تكلم عن هذا الفن البديعي اللفظي عبدالله بن المعتز, فقد عده في كتابه أحد فنون البديع

الخمسة الكبرى, وسماه رد أعجاز الكلام على ما تقدمها, وقسمه ثلاث أقسام, ومثل له نثراً وشعراً للدلالة على أنه يرد في الكلام بنوعيه))[27]. وقد حفل ديوان همس الجفون بهذه الظاهرة التي وظّفها الشاعر في قصائد متنوعة ومنها (جبل التمني) التي نجد فيها ظاهرة (رد العجز على الصدر) بارزة بروزاً واضحاً بحيث ترد بشكل متنوع, حتى اصبحت سمة اسلوبية يعتمد الشاعر عليها في نسج القصيدة ومنها ما يأتي:

أ) وجود أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في بداية صدره .

و وحيداً , لو كان حولي ناس ومحاطاً بالناس, لو كنت وحدي[28]

تجسد مفهوم رد العجز على الصدر في البيت السابق من خلال وجود أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الاول إذ يتمثل بكلمتي(وحيدا , ووحدي) حيث أتفق آخر البيت مع صدر المصراع الاول في اللفظ و تماثلا في المعنى , واجتمعت اللفظتان في بيت واحد, ومن الملاحظ في اللفظة الثانية (وحدي) أنها تعمّق معنى اللفظة الاولى (وحيداً) وتؤكده , فإضافة ضمير المتكلم (ي) في (وحدي) قد رسخت معنى الوحدة التي كان يعيشها الشاعر, وتكرار اللفظ مرتين قد وسع المعنى الدلالي وأكدَ من خلاله على الوحدة والانفراد التي يمر بها الشاعر وحالته النفسية التي عمقتها دلالة اللفظة في بداية البيت وتكرارها مضافة الى الضمير في عجز البيت , حتى اصبح الشطران متعادلين فتحقق التوازي الصوتي عبر التكرار اللفظي للكلمتين في ظاهرة رد العجز على الصدر, واضافت تماسكاً نصياً على وحدة البيت من خلال بنيتها التركيبية والدلالية والصوتية فرد العجز على الصدر أسهم في تلك التداعيات فضلا عن وحدة الدلالة التي احدثتها اللفظتان عبر التلاعب بالصياغة الاسلوبية, وبالرغم من تقديم لفظة وحيداً وتأخير وحدي إلا أن المعنى واحد في الحالتين فالذات الشعرية تشعر بالوحدة على الرغم من إحاطة الناس بها . وأضافت تماسكا نصيا على وحدة البيت من خلال بنيتها التركيبية والدلالية والصوتية فرد العجز على الصدر((يُعد أيضاً توسل آخر بأسلوب صوتي لإحداث الموسيقى))[29]. فضلا عن وحدة الدلالة التي احدثتها اللفظتان عبر التلاعب بالصياغة الاسلوبية, وبالرغم من تقديم لفظة وحيدا وتأخير لفظة وحدي إلا ان المعنى واحد في الحالتين فالذات الشعرية تشعر بالوحدة على الرغم من إحاطة الناس بها .

ب) وجود أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في حشو الشطر الاول منه.

وقد وُجدَ هذا النوع من رد العجز على الصدر الذي((منه ما يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والثاني في حشو المصراع الاول))[30]. بمعنى تجاوب الكلمة الاخيرة من البيت الشعري مع كلمة في حشو الشطر الاول ومثال ذلك قول ميخائيل:

كلنا يزرع الأماني ولا نحصد بعد العناء غير الأماني[31]

يتحقق هذا النوع من انواع رد العجز على الصدر في تكرار كلمة الأماني التي شكلت توازياً صوتياً على مستوى الحروف المكونة منها تلك الكلمة, وإذا كان هذا التوازي قائماً في أحد نواحيه على المستوى الصوتي المكرر, إلا أن المفارقة تصاحب ذلك التوازي, إذ إن الإنسان الذي يزرع الأماني يسعى جاهداً إلى تحقيقها, ويأمل أن تكون تلك الأماني حقيقة في يوم من الأيام, ولكن عندما يحصد بعد عناء وجهد كبير الأماني نفسها التي زرعها ولم يحصد ثمار تحققها فإنه يعود إلى نقطة الصفر بعد دورة زمنية حدودها قائمة بين وقت الزرع وزمن الحصاد, ومن الملاحظ أن تكرار الاماني بصيغة الجمع جاء تعبيراً عن المحمولات الدلالية والنفسية العميقة والمؤلمة التي يشترك فيه الفرد والجماعة فيحيل هذا التوازي إلى الذات الشعرية الداخلة ضمن ضمير الجمع(نا) في كلمة كلنا, ويشترك في هذا التعبير القارئ عندما يردد هذا البيت مؤمناً بمضمونه. فضلا عن ما أحدثه رد العجز على الصدر من أنتباه يدل على ذلك تكرار (الأماني) في الشطرين إذ تظهر حالة الشاعر النفسية وصرعاته مع الواقع والوجود والأماني التي زرعها ولم يحصد بعدها سوى الأماني الضائعة وإن طال العناء. ويتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع من خلالها الشاعر نفسه والمتلقي معه في جو مماثل لما هو عليه , وكأن توظيف الشاعر لهذا الأسلوب جاء متسقاً مع دلالة المعنى فزرع الأماني في الصدر لم يحصد منه الشاعر سوى الأماني في العجز. وعلى هذه الشاكلة نجد نعيمة ((يبني الكثير من قصائده على هذا الاسترسال, بل لعله يعمد إلى الموضوعات التي تتيح له مثل هذا المسترسل, الذي لا يقف بصاحبه إلا حين يتعب او يمل, لا حين يجد الشبع الحقيقي, والشواهد من شعره كفيلة أن توضح الذي ندعيه, ففي قصيدة جبل التمني يعرض علينا سلسلة تكاد لا تنتهي من الأماني))[32]. التي تنتاب ربما كل فرد منا .

ت) وجود أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في نهاية الشطر الأول منه :

غير أني وإن كرهت التمني أتمنى لو كنت لا أتمنى

وكبيراً لو عدت طفلاً صغيراً واستردّت نفسي نعيم الصغير[33]

ففي البيتين السابقين تحقق النوع الثالث من رد العجز على الصدر ومنه((ما يكون أحد المكررين في آخر البيت والثاني في آخر المصراع الاول))[34]. وهذا النوع يُحدث إيقاعات جمالية قائمة على تقسيم الجمل في الشطرين عبر التوازي المتحقق من خلال رد العجز على الصدر الذي احدث تناغماً موسيقياً نتج عن التوازن الصوتي في البيتين من خلال توازي لفظتي(اتمنى, التمني) و(صغيراً , الصغير) ففي كلمة (التمني) الاولى يُعبر الشاعر عن كرهه للتمني وبغضه لحالة التمني , في حين يعيد اللفظة ولكن بمعنى آخر وهو حبه وتوسله من خلال أتمنى لو كنت لا اتمنى, فالشاعر هنا يبين لنا حالته النفسية التي يمر بها فهو تارة نراه يتمنى ثم يذكر بأنه لا يتمنى, وهذا يدل على عمق ألم وحزن وضياع الاماني الشخصية , فضلا عن التضاد الحاصل بين (كره التمني) وحب

التمني في البيت الشعري نفسه, فقد تناسب اللفظ والمعنى وانسجما في حالة وتضادا في حالة أخرى, وهذا ما احدثه رد العجز على الصدر, بينما أضافة لفظتي (صغيراً , الصغير) توازياً صوتياً ودلالياً من خلال الربط بين السعادة في (طفلاً صغيراً و نعيم الصغير) فضلا عن تقوية الفكرة التي أراد الشاعر البوح بها التي عبرت عن حالته النفسية المقسمة بين عالمين متباعدين زمنياً ونفسياً وهو زمن الطفولة والماضي والصغر والرغبة في العودة أليه ولنعيمه, وزمن الحاضر الذي يرفضه الشاعر ويتمنى تركه والعودة إلى الوراء لعل النفس تشعر بنعيم الصغير, سواء ما اتصل بالمشاعر والافكار أو ما اتصل بنقل تلك الاحاسيس والمشاعر التي كان يمر بها الشاعر.

ث) وجود أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر الشطر الثاني منه :

فصغيرا قد كنت أطلب لو كنت كبيرا ولي صفات الكبير
و وضيعاً لو كنت صاحب مجد ومجيداً لو لم يكن لي مجدي
والأماني يقرضن حبل الأماني كالثواني يقرضن حبل الثواني[35]

نجد التوافق الحاصل بين أعجاز الأبيات الشعرية ونهايتها في النصوص أعلاه مما أضاف نوعاً من الترابط القائم على مستوى الشطر الواحد من البيت الشعري, وقد أضفى التوازي على القصيدة تلاحماً نصياً فضلا عن ذلك يسهم في بيان انفعالات الذات الشعرية . ونجد ميخائيل نعيمة يعبر عن ذاته في الأبيات السابقة بمنتهى الحرية ونراه يتبحر في الذات الإنسانية ويتأمل دون أن يتحرج من شيء . كما عكست الأبيات مدى تمكن الشاعر وقدرته على التلاعب باللغة وتطويعها لخدمة النص, فضلا عن البعد الموسيقي والمستوى الدلالي الذي نجده في الوقت نفسه, من خلال التكرارات التي وظفها في القصيدة إذ أعطت معاني مختلفة وبحسب موقعها في البيت الشعري . وقد تمثلت ظاهرة التوازي الأفقي بـ (رد العجز على الصدر) في القصيدة بشكل ملحوظ في اكثر من موضع في هذه القصيدة جبل التمني إذ نوّع الشاعر ميخائيل نعيمة في طريقة رد العجز على الصدر في النص الشعري وقام بتوظيفها بشكل ملفت وحقق من خلالها مجموعة من التساؤلات التي تتم عن التامل والتفكير , فضلا عن المستوى الإيقاعي الذي تتركه الاصوات المتناغمة التي تُعاد بين آونة وأخرى في البيت الواحد.

وقد ورد رد العجز على الصدر في قصائد كثيرة من الديوان ولكن بشكل متفرق ومتباعد ومنها القصائد الآتية :

قصيدة : أخي

اخي قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عما البلاء ولو اردنا نحن ما عما [36]

فقد جاء رد العجز على الصدر من خلال إعادة الكلمتين(تم , وعمّ) الواردتين في حشو صدري البيتين ونهاية الابيات. حيث نجد نعيمة يصور فنجده يصور فيها آهات وويلات الحرب ويصفها بالبلاء على الشعوب, فأسهم هذا التوازي في الكشف عن مدى الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر وعن مدى تأثره بالحالة التي يمر بها الشعب اللبناني , لذا نراه يلح على عبارة معينة ويكررها مفيداً من دلالة كلمة أخي التي تمنح الذات الشعرية والمحاطب مرجعية انسانية متصلة النسب, إذ خرجا من رحم واحد .

فشارك هذا الرد على العجز في الكشف عن مدى الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر وعن مدى تأثره فأضاف هذا الرد بُعداً دلالياً مضافاً إلى الاثر الموسيقى الداخلي المتحقق بسبب رد الاعجاز على الصدور.

قصيدة : من أنت يا نفسي

تهجع الشمس وقلبي يشتهي لو تهجعينا[37]

في البيت أعلاه اعاد ميخائيل نعيمة الكلمة الواردة في بداية البيت (تهجع) في نهايته ولكن بصيغة الافعال الخمسة(تهجعين) إلا انها حققت توازياً واضحاً من خلال رد العجز على الصدر.

وفي قصيدته : الطمأنينة , يأتي رد العجز على الصدر فيها بنوعين , أولهما: يأتي احد اللفظين في ىخر البيت والىخر في بدايته نحول نعيمة:

واحفري يا منون حول بيتي الحفر[38]

والثاني: يأتي احد اللفظين في آخر البيت والآخر في نهاية صدره كما في قوله :

فاقدحي يا شرور حول قلبي الشرر[39]

وكذلك نلحظ هذه الظاهرة في لقصائد أخرى ولكن بنسبة أقل, فقد يأتي رد العجز على الصدر في بيت واحد من قصيدة كاملة , كما في قصيدة إلى دودة , إذ يقول نعيمة فيها :

وأبني قصوراً من هباء واشتكي إذا عبثت كف الزمان ببنياني
(40)

(أبني , بنياني) إذا جاء احد اللفظين في أخر البيت والآخر في بدايته , وكذلك جاء مرة واحدة في قصيدة : بين الجماجم , يقول نعيمة فيها:

ويح قلب يرى الخيال جمالا ويح عقل يمحو جمال الخيال[41]

يبدو التوازي واضحاً بين كلمة الخيال في حشو الشطر الأول وكلمة الخيال في نهاية البيت الشعري فلتقنية رد العجز الى الصدر موقع مهم من خلال الأسلوب الصوتي الناشئ في الرد , الذي بدوره يحدث موسيقى داخلية منسجمة [42]. وتنعكس تصورات نعيمة في البيت السابق من خلال لوم القلب الذي يخدعه دائماً ويصور له الخيال المتمثل بالحياة الزائلة وكأنه شيء جميل لن يستطيع أحد ان يمحو هذا الخيال الجميل, ثم يعاتب العقل الذي هو مصدر القوة والقرار بمحوه تلك التصورات التي يعرفها العقل ويتصارع مع القلب والعواطف دائماً, وإن دل هذا الامر فإنه يدل على تلك الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر من خلال صراعات لا تنتهي بين العقل والقلب, فنجد الشاعر قد وظفَ قوالب وصاغها بأسلوب تحمل معاني متضادة أسهمت في توازي البيت

أفقياً. ومنه أيضاً القصيدة التي جاءت بعنوان إلى M.D.B إذ نجد أحد اللفظين في نهاية البيت والآخر في صدره , ومنه قول نعيمة:

وشعشع في السما بدر وبرق في الدجا برقا[43]

من الملاحظ أن الشاعر ميخائيل نعيمة قد وظّف التوازي الأفقي عبر رد العجز على صدره في قصائد متفاوتة حسب التجربة الشعرية, وقد أسهم ذلك برفد القصيدة بموسيقى شعرية نجد ظلالها في الإيقاع الداخلي على مستوى البيت الواحد.((فالإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري يستمد مشروعية دراسته من كونه اهم عنصر في نسق من التتابعات والارجاعات ذات الطابع الزمني الموسيقي, يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري, فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه))[44] . وقد شكل هذا الفن البلاغي علامة بارزة في ديوانه, وامتازت قصيدة جبل التمني عن قصائد الديوان الأخرى حيث احتلت المرتبة الأولى في تكرار هذه الظاهرة, فنجد رد العجز على الصدر يغطي مساحة كبيرة منها وعمل على ربط مكونات النص في نسيج متلاحم , فالشاعر يؤكد على المعاني والدلالات التي توحي بها ألفاظ الكلمات المتوازية ضمن السياق الشعري الذي لا ينفصم عن الوزن العروضي , ويعمل عن طريق التوازي القائم على تكرار الالفاظ أو مشتقاتها على دعم موسيقى البحور الشعرية بأصوات متناغمة, تعاد على مسافات قصيرة ضمن حدود البيت الشعري, وهذا التكرار له ارتباط بالحالة النفسية للشاعر إذ((أن الإيقاع الموسيقي (الصوتي) بمختلف مظاهره وتعدد أشكاله يشكل الدعامة الاساسية للنص وخصوصاً الشعر منه, لأنه يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي انتجت هذا النص, وذلك انه عند سماع هذا الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب, بل أن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية ومدى قدرة الاذن على ادراكها))[45]. إن إلحاح الشاعر على معنى التمني من خلال المفردات التي يكررها في القصيدة يرفع من مستوى الانتباه عند المتلقي, ويجعله يقف عند المفردات ويعاين دلالتها جنباً إلى جنب مع المفردات الاخرى ومنها(الوحدة , الأماني , صغيراً , التمني, كبيراً , الثواني, المجد) لذا نجد أن التمني المنشود جاء مرتبطاً بالتحسر والتوجع على ما ضاع, فالاماني الواردة في النص حققت اشكالاً من التوازي أهمها واكثرها وضوحاً بنية رد العجز على الصدر, فالأماني تقرض حبل الاماني كما تقرض ثواني الوقت. حيث((عرض علينا الشاعر سلسلة تكاد لا تنتهي من الأماني ليبن لنا عدم الرضى بالحال الراهنة في حياة كل فرد من الناس))[46] . حيث استطاع الشاعر عن طريق التكرارات أن يبني اشكالاً من التوازي بدت واضحة عن طريق رد العجز على الصدر, ورد العجز على الصدر ليس نوعاً من التكرار وحسب , بل وسيلة بناء لون بديعي الذي من خلاله يرتبط آخر الكلام بأوله, ويضيف تماسكاً نصياً وله ميزة حُسن السبك أيضا . ونرى أن ميخائيل نعيمة قد أهتم بهذه التقنية ووظفها في أشعاره بشكل لائق .

2) التصريع :

للقصيدة العربية عناصر إيقاعية تتحقق في الوزن والقافية بشكل واضح, ولكن هناك عناصر أخرى ممكن أن تسهم مع الوزن في إبراز الجانب الإيقاعي بصورة موسيقية تدل على أن الكلام الذي يقال شعراً وليس نثراً ومن ذلك التصريع, فهو في الشعر((بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته في الشعر أنه قيل كمال البيت الاول من القصيدة نعلم قافيتها, وشُبه البيتُ المصرع بباب له مصراعان متشكلان, وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام))[47] . وقد لوحظ التصريع عند ميخائيل نعيمة في قصائد متنوعة وشكلت هذه الظاهرة ملمحاً بارزاً في قصائده وجاءت على مراتب. ومنها أعلى المراتب بحيث يكون كل مصراع مستقلاً بذاته في البيت الشعري ويُفهم معناه وغير محتاج إلى صاحبه الذي يأتي بعده فيسمى حينذاك بالتصريع الكامل[48] . ومنه قصيدة نعيمة إلى دودة يقول فيها :

تدبين دب الوهن في جسمي الفاني وأجري حثيثاً خلف نعشي واكفاني[49]

فعروض البيت الحقت بضربه في الوزن والقافية (ميَ الفاني , وأكفاني) فالوزن منها على مفاعيلن والقافية واحده وعليه, ومن تتبع القصيدة نلحظ أن الشاعر ومن خلال التصريع قد كشف عن قافية القصيدة منذ المصراع الاول وقد ألتزمها حتى النهاية, وأضاف التصريع في مطلع القصيدة نوعاً من التناسق الموسيقي ونغمة مكررة في نهاية عروض البيت, فتزيد من جريان وتدفق القصيدة بشكل سلس وجميل, وربما يأتي التصريع في بداية القصيدة كي يعطي استقلالية واضحة لكل مصراع من البيت, بحيث يصبح كل مصراع مفهوم المعنى بنفسه كما كشف التصريع عن معاناة الشاعر وحالته النفسية التي يمر بها من خلال تقدم العُمر والوهن الذي أصابه, فتقوية فكرة الرحيل قد سيطرت على نفسية الشاعر وأخذت حيزاً كبيراً لديه, مما جعلته يخاطب الدودة التي تقرض من العمر شيئاً فشيئا, وبقدر ما كان في البيت الشعري السابق ترابطية مصراعية فهناك ذاتية.

ومن المراتب الاخرى للتصريع((أن يكون المصراع الاول مستقلاً بنفسه, غير محتاج إلى الذي يليه فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به))[50] . وهذا النوع من التصريع قد لوحظ في قصائد نعيمة ومنها قصيدة : صدى الاجراس .

بالأمس جلست وأفكاري سرحت تستفسر أثاري[51]

بغض النظر عن التصريع الواضح في البيت أعلاه بين كل من (افكاري, واثاري) إذ نرى بان التصريع هنا قد كان له دور آخر فضلا عن دوره الرئيسي بيان القافية, فقد شكل التصريع نوعاً من الدلالة الواضحة

فالمصراع الاول غير محتاج إلى الذي يليه, لكن حين جاء الثاني أصبح مرتبطاً به ليقوم بتقوية الفكرة وتمكين المعنى, فللتصريع هنا دور آخر ووظيفة أخرى تُضاف لوظيفة التصريع الرئيسية في الكشف عن القافية.

بينما نجد الشاعر قد وظف نوعاً آخراً من التصريع الذي سماه ابن الاثير التصريع الموجه , بحيث يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع الآخر, بمعنى أن نستطيع أن نضع المصراع الثاني بدل الاول والأول بدل الثاني[52].

أنا السر الذي استترا بروحك منذ ما خطرا[53]

نلاحظ بأن التصريع في البيت أعلاه قد وظف لغايات منه ما يخص القافية والضرب في لفظتي(استترا , خطرا) بقافية موحدة إيذاناً من الشاعر بالكشف عن قافية القصيدة, ولم تقف فائدة التصريع هنا عليها بل تعدتها إلى مهام اخرى منها امكانية وضع المصراع الاول محل المصراع الثاني دون أن يختل المعنى او تفقد القصيدة قافيتها . وما هذا إلا دليل على مدى تمكن الشاعر من اساليب اللغة ومقدرته على صياغة الاساليب وتوجهها من خلال التصريع الذي بدوره أعطى للبيت الشعري نغمة موسيقية موحدة زاد من روعة وجمال النص الشعري, وأسهم في بيان توازي القصيدة أفقياً .

ومن التصريع أن يكون البيت الشعري ذا المصراعين الذي يكون غير مستقل بذاته فلا يُفهم المصراع الأول إلا بالثاني, فهو غير حسن وقد سُميَ بالتصريع الناقص[54] . فنجد المصراع الاول غير مستقل بنفسه في فهم المعنى دون أن يذكر المصراع الثاني. وقد لوحظ هذا النوع في قصائد قليلة عند ميخائيل نعيمة منها قصيدة : ذمك الايام, التي جاء التصريع فيها كما هو معتاد في البيت الاول ونجد النقص في المصراع الاول من القصيدة لافتتاحه بجملة لا فائدة فيها إلا بالمصراع الآخر الذي يتمم المعنى نحو الآتي:

ذمك الايام لا ينفعك فهي لا أذن لها تسمعك[55]

فضلا عن التصريع الموجود في لفظتي (ينفعك , تسمعك) في نهاية المصراعين أعلاه فقد كان للتصريع((صلاحيته في توليد إيقاع داخلي الذي بدوره أسهم في تعزيز تناغمه الصوتي))[56] . من خلال تكرار القافية في كل من (ينفعك, وتسمعك) التي كان لها دور فعّال في التلاحم والتناغم الموسيقي في البيت الشعري ممّا جعله قطعة موسيقية واحدة, إلا ان هذا النوع من التصريع في جانبه الدلالي لا نجد استقلالاً في المعنى. إذ معناه لا يكتمل إلا بربطه في المصراع الثاني, ونجد أن الشاعر قد ابتعد عن اقسام التصريع ذات الدرجات االمتدنية من اقسام التصريع التي قسمها ابن الاثير في كتابه المثل السائر وكذلك التي تطرق إليها الدكتور احمد مطلوب في كتابه فنون بلاغية في معرض كلامه عن التصريع , وإن دلَ ذلك على شيء إنما يدل على استخدام الشاعر مفردات سهلة وسلسلة محاولة من الابتعاد عن التعقيد والوصول إلى المعنى بأبسط المفردات والمعاني المباشرة. فكانت((العرب تأتي بالتصريع في اول قصائدها استعجالاً لبيان القافية ووزن الضرب, ثم في البيت الثاني وما بعده يعيدون العروض الى زنتها ويزيدون عنها قافية الضرب))[57] . فاتبعَ الكثير من الشعراء هذا النسق التعبيري. ويُعد هذا النسق المتمثل بالتصريع من الابواب المهمة التي تسهم من إبراز توازي الابيات الشعرية أفقياً.

3) التصريع :

يُعد الترصيع من المصطلحات القديمة التي عرفها النقد العربي وهو((ان يكون حشو البيت مسجوعاً, واصله من قولهم: رصعت العقد إذا فصلته, ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسناً, فإذا كثر وتوالى دل على التكلف, وقد ارتكب قوم من القدماء المولاة بين ابيات كثيرة من هذا الجنس فظهر فيها التكلف وبان عليها التعسف, وسَلِمَ بعضها ولم يسلم بعض))[58] . ومما جاء في التصريع لدى البلاغين على أن تكون((كل لفظة من الفاظ الفصل الاول_ شعراً أو نثراً _ مساوية لكل لفظة من الفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية, ثم زادو على هذا التعريف شرطاً أخراً وهو قولهم: من غير مخالفة لاحداهما الثاني في زيادة ولا نقصان))[59] . ومن التركيز على التعريفات السابقة للترصيع نلمح الاعتماد على الجانب الصوتي الذي بدوره نتج عن التوزيع المكاني للكلمات. فالترصيع((ان تكون ألفاظ البيت من الشعر منقسمة كل لفظة تقابلها لفظة على وزنها ورويها, وإن كانت فاعلية الترصيع في بناء الثنائيات المتتالية أكبر من التصريع الذي لا يتجاوز مطلع القصيدة))[60] . فالتساوي والتوازي الذي يحدثه الوزن والقافية وتوزيع الكلمات أمراً ينتج منه تناسب وتناسق صوتي وموسيقي متناغم, ويكون مستحباً إن لم يكن متكلفاً. الذي ((ذكره الوطواط وقال: ومعناه في يواب البلاغة أن يقسم الشاعر عبارته إلى اقسام منفصلة ثم يجعل كل لفظ في مقابل لفظ آخر يتفق معه في الوزن وحروف الروي, وقال العسكري: واصله من قولهم رصعت العقد ويراد به تزويق الكلام))[61]. وقد وظّف شاعرنا الترصيع في ديوانه ضمن قصائد محددة ولم يأتي بكثرة عنده, ويدل هذا الشيء على محاولة الشاعر الابتعاد عن التكلف كما في البيت الآتي من قصيدة ابتهالات:

في غنى المثري , وفي فقر الفقير في قذى العاهر, في طهر البتول[62]

نجد في البيت السابق تماثلات تركيبية تعاد بشكل افقي ضمن الفضاء الشعري حيث شكل الجار والمجرور(في غنى, في قذى, في فقر, في طهر) وحدات صوتية أغنت التقابل الموسيقي الناتج عن التنظيم العروضي بما تحمله من تقابل في الاوزان الصرفية, فكل لفظة تقابلها لفظة أخرى على وزنها وقافيتها(غنى _____ قذى , فقر _____ طهر) فإن للتركيب الشعري((نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ, وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها, وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر))[63] . حيث كان الترصيع

هو الموجه لتك الخاصية التي اثّرت لغة القصيدة تناسق فني ضمن حدود البيت الشعري, ونجد الالفاظ التي تجسدت من خلال الترصيع أدت وظيفة دلالية كذلك من خلال تلك الثنائيات التي توزعت بشكل أفقي في البيت الشعري وما تحويها من تضادات عمّقت المعنى الدلالي, فكل لفظة تضادت مع اختها في السياق نفسه أفقياً (غنى , فقر) (قذى , طهر) حيث شكلت هذه التضادات محوراً دلالياً يعقد المتلقي فيه مقارنة بين صنفين مختلفين من الجنس البشري, وكانت عنصراً فعّالاً في توكيد فكرة الشاعر المسيطرة عليها في الدعاء(والابتهال) الذي عنونَ به القصيدة, وما لتكرار الحرف (في) إلا توكيداً لها كما في الآتي من القصيدة نفسها:

في خرير الماء, في قصف الرعود في هدير البحر, في زحف الغمام[64]

جاء البيت الشعري مقسماً على أربع جمل توازت في الشطر الاول منها بين الصدر والعجز بحيث كل لفظة قابلت أخرى(خرير, هدير, قصف, رعد) فتقسيم وتوزيع الكلمات جاء بشكل متناسق وحقق الترصيع تنظيماً يلفت الانتباه , فتكثيف ظاهرة الترصيع في البيت السابق ساعدَ على إعلاء النغمة الموسيقية وتدفقها بشكل منظم في متن القصيدة وفي البيت السابق, مما أضاف على اجواء القصيدة تتابعاً نغمياً موحداً فالتنغيم((جملة من العادات الادائية المناسبة للموافق المختلفة من تعجب واستفهام وسخرية وتأكيد وتحذير, إلا أنه يختلف في قيمته الدلالية من لغة إلى اخرى))[65] . فشكل التصريع سمة بارزة في قصيدة ابتهالات وزاد من توازيها الأفقي . وتنوعت الدلالات الت احدثها التصريع, وفقا للغة المستعملة .

ومن الترصيع ما جاء في قصيدة (النهر المتجمد) إذ يقول نعيمة فيه:

حبلى بأسرار الدجى سكرى بأنوار النهار[66]

نجد في البيت اعلاه ان الصدر يتساوى مع العجز من حيث التركيب النحوي للجمل المكونة لكل منهما من حيث عدد المفردات وتوازيها الصرفي واحد , فمقاطع الاجزاء متساوية في كل من (حبلى بأسرار , سكرى بأنوار) وإن الالفاظ فيه قائمة على((التناسق الوضعي المكاني والصوتي, وقد ساعد ذلك على إيجاد نوع من الإيقاع النغمي المنسق الذي تجلى عن طريق الامتداد هذا, بالإضافة الى المقاطع الصوتية التي نلاحظها عند قراءة النص الفني من خلال الوقفات, كما ان الالفاظ متضادة وبالتالي فإن وقع هذه النغمات متضادة أيضاً, واستطاع الشاعر أن ينسق بينها فصاغها في منظومة متآلفة يطرب لها السمع طربه لمشاهدة لوحة فنية))[67] . فجاءت هذه الالفاظ بسجع واحد وشكلت توازياً أفقياً نتج عن الالفاظ التي تتماثل في الحرف الاخير في كل من (حبلى , سكرى , أسرار , أنوار , نهار) بذلك ساعدَ هذا الإيقاع الموسيقي والجرس الصوتي على استقرار الفكرة في نفس السامع[68] . وهذا ما اكدَ عليه البلاغين من أن للترصيع ضوابط وشروطاً تضفي على النص جمالية من خلال التناسق الصوتي والتناسب الموسيقي للكلمات.

ومنه أيضاً وردَ في قصائد أخرى من الديوان , كقصيدة أخي .

أخي , من نحن ؟ لا وطنٌ ولا أهلٌ ولا جار

إذا نمنا , إذا قمنا ردانا الغزي والعار[69]

وظف الشاعر في البيتين أعلاه الترصيع فنراه قد قام بتقسيم وتوزيع الكلمات بصورة متناسقة من خلال(لا وطن, لا اهل, لا جار) ففي استواء الالفاظ((بان تأتي الجملة من الكلام او البيت الشعري متزن الكلمات, متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معاً في الغالب))[70] . فقد احدث السجع في حشو البيت الثاني نغمة موسيقية متجانسة الذي تمثل بـ (إذا نمنا , إذا قمنا) أضاف على البيت الشعري نوعاً من التماسك والتناغم الموسيقي الذي تطرب له الاذن, وإن الانسجام الموسيقي حقق غاية جمالية أيضاَ, والمطلوب تحقيقها في النسيج الشعري مهما كانت حقيقة هذا النسيج أو جذوره لذلك عد التكرار واحداً من ابرز التقنيات الفنية لقيام ذلك النسيج الشعري, أضف إلى ذلك الدلالات التي((يستلهم نعيمة في هذه القصيدة مأساة لبنان إبان الحرب العالمية الاولى ... فيبنيها على نغم مأساوي يصور أبناء قومه يجتاحهم الموت ويدفن بعظهم بعضا, مستسلمين بذل لنكبات الحرب ورزايا القدر))[71] . بينما نجد التكرار الحاصل في اسلوب النفي القطعي من خلال عدم امتلاك الوطن أو حتى الاهل أو الجار, أما بالنسبة لـ (إذا نمنا , إذا قمنا) فقد وظّف الشاعر مفردات الترصيع في البيت الثاني من خلال التجانس الصوتي والتركيبي والدلالي واحدث توازياً((قائماً على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الالفاظ في العبارة أو الجملة او القصيدة الشعرية توزيعاً قائماً على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت المنسجم))[72] . فالأصوات كانت على وتيرة واحدة أحدثتها الصيغة المستخدمة من خلال اداة الشرط وفعلها هذا من جانب, أما الجانب الدلالي الذي احدثه الترصيع فهو من خلال التضاد القائم بين كل من(إذا نمنا , إذا قمنا) المسجوعتين إذ يؤكد الشاعر هنا على الحالة المأساوية التي يمر بها من خلال التساوي بين النوم واليقظة فكلاهما سيا لديه لأن النتيجة هي الغزي والعار, وهذا النوع من الترصيع يكون بتساوي الالفاظ من دون زيادة أو نقصان, وقد اضافت((هذه الالفاظ رونقاً آخر على المستوى البصري إضافة إلى المستوى الإيقاعي, ومن ذلك كله نرى أن تجزئة البيت الشعري على نحو مما مضى هو تصريع له قيمة إيقاعية داخل مساحة البيت الشعري, وهذه التجزئة تجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئاً مما يتيح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوق ويستجلي معنى الخطاب))[73]. ومما سبق ظهر لنا أن ميخائيل نعيمة استخدم الترصيع ولكن من دون تكلف, إذ جاء به في قصائد قليلة كما مر بنا سابقاً و((يحسن هذا الفن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به, فإنه ليس في كل مكان موضع يحسن ولا على

كل حال يصلح, ولا هو أيضاً اذا تواتر واتصل في الابيات الشعرية كلها بحمود فإن ذلك إذا كان دل على تعمل وأبان عن تكلف))[74]. وبصفة عامة إذا((جاء غير متكلف فإنه يساعد على ابراز الناحية التوقعية النابعة من الموسيقى الداخلية للتركيب الفني والمنبعثة في مثل هذه الامثلة من التكرار والتقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الداخلية التي تبرز جمال الشعر, أما إذا كان متكلفاً فهو يبعد بالشعر عن الجمال الفني ويفسده ويهجنه ويصيرهُ عبئاً على العمل الفني))[75] . لِذا على الشاعر أن يحسن فيه ولا يفرط فيه.

3 . نتائج البحث

وقد توصل البحث إلى نتائج منها :

- ورد التوازي في الديوان ضمن نسقه الافقي في مواضع متعددة من القصائد وبرز بشكل ملفت للانتباه في قصيدة جبل التمني وشكل رد العجز على الصدر من العلامات البارزة في الديوان .
- أضافَ التوازي الافقي بُعداً جمالياً ودلالياً للأبيات الشعرية , من خلال تحققها بواسطة رد العجز على الصدر والتصريع والترصيع .
- صيغة التكرار بواسطة رد العجز على الصدر تنبئ عن جوانب مظلمة ومشرقة لدى الشاعر ضمن السياق الذي جاء فيه, وتحقق هذا الشيء في التصريع والترصيع أيضاً .
- أضافَ التصريع والترصيع نسقاً من التماثلات لها وقع مؤثر على سمع المتلقي , من خلال توظيفهما في ديوان همس الجفون .
- ساهمَ رد العجز على الصدر من إعلاء إيقاع القصيدة داخلياً وموسيقاها الداخلي ضمن فضاء القصائد التي تجلت فيها ظاهرة رد العجز على الصدر في الديوان .
- ويتبين أيضاً أنه يمكن دراسة الكثير من اشكال التوازي وانساقه بافادتنا الواعية من الموروث البلاغي على مستويات شتى , كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي والدلالي .
- ومن النتائج التي نستطيع الوقوف عندها هي غِنى الفكر الفلسفي الذي يحمله ميخائيل نعيمة وثراؤه في تعامله مع النصوص, وقد ظهر ذلك جلياً بدءاً من عنوان الديوان (همس الجفون) وما يحمل من نزعة فلسفية يقوم على ثنائيات النظام الكوني برمته, ومروراً بآرائه التي لم تخل من وقفات فلسفية قام على أساسها بتفسير جماليات النصوص .

4. المصادر والمراجع

أولاً : الكتب المطبوعة:–

1- الايقاع في شعر التفعيلة قراءة في خطاب معد الجبوري الشعري : د. قاسم محمود محمد الجريسي, منشورات نون للطباعة والنشر, مطبعة الدباغ , العراق , الطبعة الأولى ,2017م.

2- البديع والتوازي : د. عبدالواحد حسن الشيخ , مكتبة ومطبعة الاشعاع , مصر , الطبعة الأولى , 1999م .

3- البديع والتوازي : د. عبدالواحد حسن الشيخ , مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية, مصر , الطبعة الأولى, 1999م.

4- التشابه والاختلاف نحو مناهجية شمولية : د. محمد مفتاح , المركز الثقافي العربي, الهيئة العامة, بيروت – لبنان . 1995م.

5- جواهر الألفاظ : لأبي قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي, ابو الفرج الكاتب البغدادي بتحقيق : محمد محى الدين عبدالحميد , المدرس بالقسم الثانوي بالأزهر, د . ط . , تاريخ إضافته على رابط الشبكة العنكبوتية: 2019/4/6 , رابط التحميل من موقع Archive .

6- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق , دار الشوؤن الثقافية العامة , أفاق عربية, بغداد الطبعة الأولى 1988م .

7- الشعر العربي في المهجر امريكا الشمالية : د. احسان عباس , د. محمد يوسف نجم , دار صادر بيروت , الطبعة الثانية , 1967 م .

8- الصناعتين الكتابة والشعر : ابي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري , تحقيق : علي محمد البجاوي , محمد ابو الفضل ابراهيم , دار احياء الكتب العربية, عيسى البابي, الطبعة الأولى , 1952م .

9- علم البديع : د. عبدالعزيز عتيق, منشورات دار النهضة العربية, بيروت – لبنان .

10- علم القافية عند القدماء والمحدثين " دراسة نظرية وتطبيقية " : د. حسني عبد الجليل يوسف, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع , القاهرة , ط1 , 2005م .

11- علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني : د. محمد احمد قاسم , و د. محي الدين ديب , المؤسسة الحديثة للكتاب , طرابلس – لبنان , طبعة جديدة منقحة , 2008 م .

12- فخر الدين الرازي بلاغياً : ماهر مهدي هلال , منشورات وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية , سلسلة كتاب التراث , دار الحرية للطباعة والنشر , بغداد 1977م .

13- فن الجناس بلاغة– ادب – نقد : علي الجندي , ملتزم الطبع والنشر , دار الفكر العربي, مطبعة الاعتماد , مصر , 1954م .

14- فنون بلاغية البيان – البديع : د . احمد مطلوب , دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع , الكويت , الطبعة الأولى, 1975م .

15- القاموس المحيط مرتب ترتيباً ألفبائياً وفق اوائل الحروف : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي, نسخة محققة وعليها تعليقات الشيخ ابو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي, دار الحديث , القاهرة , 2008م .

16- قضايا الشعرية : رومان جاكبسون , ترجمة محمد ولي ومبارك حنون, سلسلة المعرفة الأدبية, الطبعة الأولى , 1988م

17- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر : ابي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري, تحقيق علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم , دار أحياء الكتب العربية, عيسى البابي وشركاه, الطبعة الاولى , 1952م.

18– كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي, دار الكتب الخديوية , مطبعة المقطف, مصر, 1914م , الجزء الثالث.

19– لسان العرب : ابن منظور الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم, ابن منظور الافريقي المصري , دار صادر بيروت, طبعة جديدة منقحة , الجزء 16,17.

20– اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : د. محمد كنوني , دار الشؤون الثقافية العامة, افاق عربية, العراق– بغداد – اعظمية – الطبعة الأولى , 1997م .

21– المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير, قدمه وعلق عليه د. احمد الحوفي. د. بدوي طبانة, دار نهضة مصر للطبع والنشر, الفجالة– مصر القسم الأول.

22– المصطلح الصوتي في الدراسات العربية: د. عبد العزيز الصيغ , دار الفكر المعاصر بيروت – لبنان , ط1 , 2000م .

23– معترك الاقران في إعجاز القرآن: ابي الفضل جلال الدين عبدالرحمن ابي بكر السيوطي الشافعي, ضبطه : أحمد شمس الدين, توزيع دار الباز للنشر والتوزيع , عباس أحمد الباز , مكة المكرمة , لدار الكتب العلمية بيروت – لبنان , الطبعة الأولى 1988م .

24– المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية : د. جميل صليبا, دار الكتاب اللبناني, بيروت – لبنان , مكتبة المدرسة, الجزء الاول , 1982م .

25– معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : مجدي وهبة , كمال المهندس , مكتبة لبنان , ساحة رياض الصلح, بيروت , الطبعة الثانية , 1984م .

26– معجم مقايس اللغة: احمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين , تحقيق عبدالسلام محمد هارون , دار الفكر, 1979م .

27– موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس, مكتبة الانجلو المصرية, الطبعة الخامسة, 1972م .

28– همس الجفون : ميخائيل نعيمة , نوفل , بيروت – لبنان – الطبعة السادسة, 2004م .

- ثانياً : الرسائل والاطاريح الجامعية : –

1- ملامح المنهج الفني عند ميخائيل نعيمة (كتاب الغربال) أنموذجاً : بلقاضي حسام الدين, رسالة ماجستير, إشراف : د. حمبلي فتح , قسم اللغة العربية والأدب العربي, كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية, الجزائر , 2012م .

2- بنية الخطاب الشعري عند المنداني التلمساني دراسة أسلوبية : جميلة روباش, رسالة ماجستير, إشراف د. محمد لخضر فورار, قسم اللغة العربية , كلية الاداب والعلوم الانسانية , جامعة محمد خضير بسكرة, الجزائر , 2006م .

- ثالثاً : البحوث والدراسات المنشورة في المجلات والدوريات الجامعية :

1- البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري(التوازي والتكرار) : أ. وهاب داودي, مجلة المخبر, ابحاث في اللغة والأدب الجزائري, جامعة بسكرة, الجزائر , العدد العاشر , 2014 م

2- البديع من الذاتية الى النصية رؤية بلاغية في ضوء نظرية النظم وعلم النص: صالح احمد عبدالوهاب , مجلة كلية البنات الأزهرية , جامعة الأزهر مصر , العدد الرابع , 3019م .

ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي : د. عبدالرحيم محمد الهبيل , مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات , العدد الثالث والثلاثون , 2014م .

3- بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا ... هات لي عين السخط . للشاعر علي الخليلي : د. محمد صلاح زكي ابو حميدة , مجلة العلوم الاسلامية جامعة الأزهر , العدد السابع والعشرون 2016م.

4- بنية التوازي في شعر البارودي : عبد الجبار علوي , مجلة افاق للعلوم , جامعة الجلفة , ع7 ,2017م .

5- جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي: د. سعيد عكاشة , مجلة جسور المعرفة, ع7 , الجزائر , 2021 .

6- التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية : د. زهرة خضير عباس , مجلة الاستاذ, جامعة بغداد , كلية التربية, ابن الرشد , قسم اللغة العربية , ع203 , 2012م .

5 . الهوامش

1- لسان العرب : ابن منظور : 15/ 207 .

2- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس : 6/ 107 .

3- القاموس المحيط: الفيروزآبادي : 1715 .

4- المعجم الفلسفي بألالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية: د. جميل صليبا: 2/ 437.

5- التشابه والاختلاف نحو مناهجية شمولية : د. محمد مفتاح : 97 .

6- كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة : 18/3 .

7- الإيقاع في شعر التفعيلة قراءة في خطاب معد الجبوري الشعري: د. قاسم محمود محمد: 168 . وينظر: جواهر الالفاظ: ابو فرج قدامة بن جعفر, تحقيق محمد محي الدين :23

8- جواهر الالفاظ : قدامة بن جعفر : 3.

9- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب : مجدي وهبة , كامل المهندس: 395.

10- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ابي هلال العسكري : 237.

11- ينظر المصدر نفسه : 264 .

12- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الاثير : 279 .

13- فن الجناس : علي الجندي : 189,199.

14- معترك الأقران في إعجاز القران: السيوطي : 1/ 49 .

15- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد :117 .

16- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون , ترجمة محمد ولي ومبارك حنون : 7 .

17- المصدر نفسه : 8 .

18- التشابه والاختلاف نحو مناهجية شمولية : 121 .

19- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : 116 .

20- البديع والتوازي : 7 .

21- البديع والتوازي : 8 .

22- بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا هات لي عين السخط : د. محمد زكي ابو حميدة, مجلة العلوم الانسانية , ع27, 2016م: 140 .

23- البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري: الاستاذ وهاب داودي, مجلة المخبر, جامعة بسكرة , الجزائر , ع10,2014م: 311 .

24- ظاهرة التوازي في شعر الامام الشافعي : د. عبدالرحيم الهبيل, مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات , جامعة القدس , فلسطين, ع33, 2012م : 155 .

25- كتاب الصناعتين : ابو هلال العسكري : 260, 261 . .

26- علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني : د. محمد احمد قاسم , و د. محي الدين ديب : 121 .

27- علم البديع : د. عبدالعزيز عتيق:227 .

28- همس الجفون : 22 .

29- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق, دار الشؤون الثقافية العامة , أفاق عربية , بغداد , ط1, 1988م : 222 .

30- علم البديع : 227 .

31- همس الجفون : 23 .

32- الشعر العربي في المهجر امريكا الشمالية : د. احسان عباس , د. محمود يوسف : 179.

33- همس الجفون : 20 , 21 .

34- علم البديع : 228.

35- همس الجفون : 22 .

36- المصدر نفسه : 13 . .

37- المصدر نفسه : 18 . .

38- المصدر نفسه : 72 .

39- المصدر نفسه : 81 .

40- المصدر نفسه : 98 .

41- المصدر نفسه : 99 .

42- ينظر : رماد الشعر : 100 .

43- همس الجفون : 100 .

44- جماليات الايقاع وابعاده الدلالية في الشعر العربي : 41 . .

45- المصدر نفسه : 47 .

46- الشعر العربي في المهجر امريكا الشمالية : 179 . .

47- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر : 259 .

48- ينظر : المثل السائر : 260 .

49- همس الجفون : 81 .

50- فنون بلاغية: 253 .

51- همس الجفون : 38 .

52- ينظر المثل السائر 260 .

53- همس الجفون : 100 .

54- ينظر المثل السائر : 261 . .

55- همس الجفون : 79 .

56- التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية : د. زهرة خضير عباس, مجلة الاستاذ, جامعة بغداد , كلية التربية , ابن الرشد , قسم اللغة العربية, ع203 , 2012م : 111 .

57- علم القافية عند القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية : د. حسني عبدالجليل يوسف, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع , القاهرة , ط1, 2005م : 78 .

58- الصناعتين : 375, 376 .

59- البديع والتوازي : 38.

60- ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي : د. عبدالرحمن الهبيل , مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات , ع33,2014م : 119 .

61- فخر الدين الرازي بلاغياً : ماهر مهدي هلال , منشورات وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية , سلسلة كتاب التراث , 1997م: 174.

62- همس الجفون : 34 .

63- موسيقى الشعر : د. ابراهيم أنيس , مكتبة الانجلو المصرية , ط5 , 1973م : 29 . .

64- همس الجفون : 34 .

65- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية : د. عبدالعزيز الصيغ, دار الفكر المعاصر , بيروت– لبنان , ط1, 2000م : 263.

66- همس الجفون : 10 .

67- البديع والتوازي : 238 .

68- المصدر نفسه : 34 .

69- همس الجفون : 13 .

70- البديع من الذاتي الى النصية : د. صالح احمد عبدالوهاب : 174 .

71- ملامح المنهج الفني عند ميخائيل نعيمة , كتاب الغربال أنموذجاً : بلقاضي حسام الدين , رسالة ماجستير, إشراف : د. حبلى فاتح , قسم اللغة العربية, كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية, جامعة العربي بن مهدي , الجزائر , 2012م : 150 .

72- البديع والتوازي : 34 .

73- بنية الخطاب الشعري عند المنداني التلمساني دراسة أسلوبية : جميلة روباش, رسالة ماجستير , إشراف د. محمد لخضر فورار, قسم اللغة العربية, كلية الآداب والعلوم الانسانية, جامعة محمد خضير بسكرة , الجزائر , 2006م : 63 .

74- فنون بلاغية البيان – البديع : 253 .

75- البديع والتوازي : 26 .

ئاسویا ته رتیب د همس الجفون یا میخائیل نه عیمه
" فه کولین د نمونه ییت هلبزارتی دا "

پوّخته:

ئه ف فه کولینه دیاردا ئاسویا ته رتیب د هوزانا میخائیل نعیمه دیوانا همس الجفون دا بخوتهه‌د کریت ئه و جوانیا ئاسویا ته رتیب د پروسیسا هوزان یدا هه ی , کو دهیته هزمارتن لقه ك د لقیت ئیقاعی د لایه کی, وئو یوه ندیا یا ئیسه ر ب پیکهاته یی رامانی فه ز لایه دی فه , وهه ر ته ریب د تیکستا دان ه هاتییه بکارئینان به لی هنده‌ك وه کی(رد العجز علی الصدر, تصریع , ترصیع) مه نهه جی وه سفی د نفیسینا ده فه کولین یدا یی هاتییه بکارئینان ب ریکا راوستیان ل سه ر فی دیاردی د هوزانا میخائیل نه عیمه دا , وهه ر وسا مه نهجی جوانیی زی , ومه مفا زوان نمونن هاتینه بشکیشکرن ز لایی ره وانبیزا عه ربیفه کول ایی جوانیی وروومانیی روهنکرین یی دیتی , ودفی فه‌کولین یدا ئه م که شتینه وی ئه‌نجامی کو هوزان فان میخائیل نعیمه ئاسویا ته ترتیب د هوزانیت ستونی دا بکار دئینیت , وئه ف ته رتیبه یا دیاره که لك د هوزلنیت وی د دیوانا(همس الجفون) ژ ئ دا , ئاسویا ته رتیب ئه نجامی وه کیئیکا د نا را ویهها ته توخمیت زمانی کون وینه راتیا یان یکهاته بیت کو ژ ئیك دیر , یا ن لسه ر ئاستی ئیك دیرن د هوزتنی , وهه رهوسا ئه م دی جوریت ئاسویا ته رتیب کو خساره کی دیار ئیك دیر ز ئه توکیت زانابیت ره وانبیدزی بیت به ری یان به رتوکیت که‌فن ین ئدبی , هه ر وهسا کو ز وانا (رد العجز علی الصدر, تصریع , ترصیع)

په یفن سه رکی: ته‌رتیب , ئاسو , تصریع هوزان , میخائیل , نه‌عیمه.

Horizontal Parallelism in The Whispering of the Eyelids by Mikhail Naima Study in Selected Models

Abstract:
The research deals with phenomenon of horizontal parallelism in the poetry of Mikhail naima in his collection whispers of the eyes, due to the aesthetic value of horizontal parallelism in the consideerd an important teibutary tributary of rhythm on the hand. and its direct relationship to the semantic fromation on the other hand. It was learned that although the word parallel was not used in its text, it come within terms that fall this concept, such as: returning the disability to the chest. the descriptive approach writing this research by examining phenomenon in the poetry of Mikhail naima, as well as the aesthetic approach, and we benefited from was presented by the Arabic rhetoric of concepts that illuminated the aesthetic and semantic side parallelism, the research concluded that the poet Mikhail Naima , he emlloys horizontal parallesim in his vertical poems , and this parallelism was evident in many poems in the eyelid whisper, the horizontal results from the components of the components of the linguistic element represented by sounds, vocabulary or structures that are repeated witgin the space of one stanza or at tge level of one verse of the pome , in this research, I will discuss the horizontal parallelism , which was a prominent feature in the framework of the sungle verse of the poems of the diwan, these types are originally old terms mentioned in the books of the rhetoricians , previously or wrote literature and performances as well, including the response to the impotence on the chest and the epilepsy .
Keywords: Parallelism, Horizontal, Poetry, Michael, Naima.