التوازي .. في الشعر العراقي التسعيني عن السيّدة زينب الكبرى عليها السلام

أ . د عباس رشيد الدّده
مديرية تربية بابل

م.م. زينب محمد عبود جاسم الموسوي
مديرية تربية بابل
zainab19.mohammed.a@gmail.com

الخلاصة

ثَمّة تماثل مؤسس للايقاع الشعري الراسم حدود الإطار الخارجي المعنون بالوزن و القافية، أو المتجسد بالإيقاع الداخلي، مُلوَّحاً الزمن، و ما السرُّ في تولّد هذه التماثلات إلاّ تكرار بعض العناصر، الصوتية منها أو التركيبية في البيت أو السطر الشّعريّ، و ربّما امتد ظلّه ليشمل عدة أبيات أو مقاطع في القصيدة و ما هذا التكرار إلا إماطة لثام عمّا عني به الشاعر أكثر من سواه، فسلط الضوء في تكراره على نقطة فيه تبنت توصيل تأثيراتها المطلوبة. فتجلى أثر نسق التوازي الذي شكل محور اهتمام للأسلوبيين و الدراسات الأسلوبية، لدوره في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية و الدلالية داخل العمل الفني شعراً و نثراً، فأضحى أبرز من أن يستدل عليه في مستويات وقف البحث عندها تمثلت في: التوازي الإيقاعي، التوازي النحوي ،التوازي الصرفي.

الكلمات الدالة : التوازي، التكرار ، الأسلوبية ، السيّدة زينب (ع)

Abstract

There is a symmetry established for the poetic rhythm that draws the boundaries of the outer frame concerned with weight and rhyme, or embodied by the internal rhythm, waving time, and what is the secret in generating these symmetries except for the repetition of some elements, both phonological or compositional, in the verse or line, and perhaps its shadow extended to include verses Or passages in the poem, and this repetition is nothing but a veil of what the poet meant more than others, so he shed light in his repetition on a point in which it adopted the delivery of its required effects. The effect of the parallel pattern, which was a focus of interest for stylists and stylistic studies, was evident for its role in uncovering the structure responsible for the distribution of linguistic and semantic elements within

the artistic work in poetry and prose: Rhythmic parallelism, Grammatical parallelism, Morphological parallelism.

key words: Parallelism, Repetition, al-eslopua, AL Sayyida Zeinab

التوازي

تنتظم البنية الشعرية في نسق لغويّ قائم على التماثل المؤسس للإيقاع ، سواء ما يرسم منه حدود الإطار الخارجي المقروء بالوزن والقافية ، أم ما يتوخى رسم الإيقاع الداخلي ، فالشعر بصورة عامة والشعر العربي بصورة خاصة يولي هندسة البيت الشّعريّ اهتماماً كبيراً ، فتنتظم أصواتاً أو حروفاً وفقاً لتتابع الحركات والسكنات المتعاقبة في تسلسلٍ تتساوى وتتماثل فيه الوحدات الصوتية المحكومة بمظلّة الزمن . ولعلّ السّر من تولّد هذه التماثلات هو تكرار بعض العناصر ، الصوتية منها أو التركيبية في البيت أو السّطر الشّعريّ ، وربّما يمتد ليشمل أبياتاً أو مقاطع من القصيدة . وليس هذا التكرار في النظر النقدي السائد إلاّ إلحاح على جهة في العبارة،عني بها الشّاعر أكثر من سواها؛ فسلط الضوء من خلال التكرار على نقطة حسّاسة فيها وبما يكشف عن عناية المتكلم بها، فهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية[1] ؛ حين قصد بذلك أن يسلط الأضواء الكاشفة على أعماق الشّاعر فينير جوانبها الخفية ، فضلاً عن أثره في إظهار النغم وتقوية الجرس الموسيقي ، والتأكيد على تقوية المعاني الصورية[2] فأضحى حضوره بيناً في القصيدة الحديثة يلوّن به الشّاعر نسيجه الشّعريّ تلويناً في غاية الجمال ويسهم في نقل مضمون القصيدة ، وتوصيل تأثيراتها المطلوبة ، ويتشكل بين الوحدات المتكررة المرتبة في متشابهات ومتباينات من العلاقات الأصيلة ما يعرف بالتوازي ، الذي يرينا العلاقة بين الشـكل الخارجي والدلالة في النص الشعريّ[3] ؛ فالتوازي ضربٌ من التكرار ، وإن يكن تكراراً غير كامل [4] ؛ كونه يظهر نوعاً من التعادل الذي لا يلتقي حين يمتد بخط أُفقي واحد مع التطابق التام الذي ينشد منه التكرار أن تتركز الدلالة في ذهن المتلقي ؛ فيفسّر التوازي بتشابه قائم بين طرفين

من السلسلة اللغوية نفسها وهذان الطرفان عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها ، تقوم بينهما علاقة إمّا على أساس المشابهة أو على أساس التضاد ، وتنتمي هاتان المتواليتان المتعاقبتان أو أكثر لنفس النظام الصرفيّ وبذلك يمكن أن نؤشر أبرز والنحويّ المصحوب بتكرارات وإيقاعات صوتية أو معجمية ودلالية[5] .

خصائص هذه التقنية : فنقرأ التوازي على أنه مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلّا من خلال الآخر، وهذا الآخر يقترن مع الأول بعلاقة أقرب

إلى التشابه الذي لايمتّ بصلة إلى التطابق الكامل، أو التباين المطلق ، ومن ثَمَّ فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميز الإدراك من الطرف الأول[٦]

وتؤشر أهمية التوازي في كونه من الأنساق التي تثري النص وتسهم في انتظامه فيشخص بوصفه مكوناً بنائياً ذا فاعلية تناغمية لخلق التوازن بين البناء النصيّ للشعر وبين أبعاده الدلالية ، وبما يسهم في تماسك النص وانسجامه، واتساع دائرة الدلالة لدى المتلقي فيعلنه (محمد مفتاح) عنصراً تأسيسياً وتنظيمياً في آن واحد[٧] . وكون التوازي سمة إيقاعية قلّما يخلو منها أيّ شعر[٨] ، فهذا لا يسوغ بأيّ حالٍ من الأحوال قسر وظيفته على المستوى الإيقاعي فحسب ، فللبعد الصوتي – الإيقاعي – أثره في إنجاز البعد الدلالي ، فتتنوع مظاهره وتتجلى في نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة – حسب ياكسبون – الذي اقترن اسمه بالتوازي في النقد الحديث ، ولعلّ أبرز هذه المستويات : مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، ومستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية ، ومستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية ، ومستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات[٩] .

وبذلك يتجلى أثر نسق التوازي الذي شكل محور اهتمام للاسلوبيين والدراسات الأسلوبية ؛ لدوره في الكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والدلالية داخل العمل الفني شعراً ونثراً ؛ فنهج

الشاعر التسعيني سبيله مؤطراً به خطابه الشعريّ عن عقيلة بني هاشم (عليها السلام) ، خاصة وأنّه جاء مقترناً بهموم العراقيين ، شأنه شأن الخطاب الشّعريّ العربي المعاصر الذي امتاز بكونه خطاباً مفتوحاً وموجهاً نحو الآخر ، وهو مأهول برؤى وهموم أنسانية فردية واجتماعية[١٠] ، وبما يحقق نمو الوحدة الدلالية ، وبشكل أكثر سعة في ذهن المتلقي تحت مظلّة تظافر طرفي البيت الشّعريّ الواحد أو الأبيات المتعددة ، فأضحى أبرز من أن يستدل عليه في مستويات وقف البحث عندها تمثلت :

- التوازي الإيقاعي - التوازي النحوي - التوازي الصرفي

التوازي الإيقاعي :

تبنى تقنية التوازي على تنمية نواة معينة بإركام قسري أو اختياري يوجه نحو عناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة[١١] ، فقد يكون توازياً صوتياً أي تكرار الصوت المفرد على مستوى الكلمة المفردة أو البيت أو مجموعة الأبيات فيكون فيه الصوت صدى للاحساس[١٢]،ويتمثل هذا النمط من التوازي عند الشاعر (نجاح العرسان) حين وصف أحداث السبيّ الزينبيّ ، فانبرت الأصوات متكفلة بتصويرها ، مجتمعة في تراكيب أفرغت عليها من الإمكانات التعبيرية التي ما كانت لتكون لولا المقاربة بينها ، فنطل من نافذة العرسان لنعيش أحداث الطّف إذ نقرأ قوله : [من البسيط]

فـي رحلة الشّـامِ لمّـا لا أنيـسَ لهـا سـوى عليلٍ يُغذيّ الليلَ بالسَّـهرِ
من اسـمها صـار كالذكرى بأعينِها فالحزنُ يأكلُ ما في العينِ مِنْ حوَرِ
ماذا ورأسُكِ في حِجْر الحسـينِ ترى غيرَ الوحيدِ الذي في ذمَّـةِ القَـدَرِ
مَنْ جْئت تَحملُ .. يا محدودَب الظَّهرِ وهمةَ اللّيث أضـحتْ ظَهْرَ منكَسِرِ
نمشـي ولـو طـاحَ رأسٌ يسـتمرُّ دمٌ وقل لهـا مـاتَ عطشـانا على نَهـرِ[١٣]

تنطوي أبيات هذه المقطوعة على فكرة أساسية وهي كما سبق أن أشرنا إليها ، تتحدث عن ما ألم بالسيّدة زينب (عليها السلام) في أثناء السبيّ بعد ملحمة الطّف ، ومن أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً استعمل الشاعر أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللفظي، متجسدة على مستوى أبسط وحدة صوتية،وهي الفونيم ، إذ يقوم المقطع الشعري السابق على تكرار أصوات منتقاة تسهم في إنشاء إيقاع يقوم على موسقة هذه الفكرة وانطلاقاً من أن التوازي هو تكرار لبنية لغوية،أمسى تكرار أصوات معينة في مواضع متقابلة في المقطوعة يمثّلُ توازياً إيقاعياً،وعبر تتابع الأحداث في لقطات تصويرية وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة ، فنقرأ تنغيماً صوتياً من خلال تواتر (صوت الراء) الذي وسم النص بصفته التكرارية فبرز مفتاحاً صوتياً للنص تكرر(١٦مرة) (رحلة،سهر،...) فتشخص في جهوريته والجمع بين الشدة والرخاوة ، وكونه صوتاً تكرارياً فطرف اللسان لايستقر عند النطق به بل يرتعد ، كأنك نطقت بأكثر من حرف واحد[١٤] فأحدث بجهوريته صدى متواتراً يشير إلى توتر الشّاعر ، بما يتناسب مع موضوع القصيدة ، ولعلنا لا نحتاج من الجهد شيئاً لندرك أنّ السّر في هذا الانتقاء هو الانفعال الزائد للشاعر؛ فهو برفقة ملحمة الطف ، ورحلة السّبيّ ، فلا بد من اختيار ما يلائم الموضع ؛ فوقع الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه[١٥] وبذلك يختلف تأثير الصوت تبعاً للانفعال الذي هو موجود فعلاً وتبعاً للمعنى ، لذلك يقال إنّ إيقاع الأصوات إنّما هو إيقاع للنشاط النفسي الذي يتسنى من خلاله إدراك أصوات الكلمات وما تحمله من معنى وشعور[١٦] .

وقد اتضح أثر صوت الراء أكثر حين وقف الشاعر عليه في القافية فحقق الانسجام بين تواتره في حشو الأبيات الشّعرية ، وبين الوقف عليه في القافية ، وهذا ما شيد هيكل الانسجام بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي للقصيدة .

فحين وجد الشاعر أنّه بحاجة إلى ما يعينه على سرد الأحداث مترابطة في سلسلة لا تنفصل حلقاتها ، تتوالى مع ما يماثلها في بنية شعرية تحتوي دلالة التوتر التي يعيشها المرسل ويترقبها المتلقي ، تكفل صوت الراء

بهذه الوظيفة فبدأ بنقل الخبر في البيت الأول عن فقد الأنيس، وفي البيت الثاني دلالة تمكن الحزن وافتراسه كل المعالم الدالة أو المشيرة للحوراء (عليها السلام)، وينقل (صوت الراء) في البيت الثالث دلالة فقد الأخ الوحيد الذابّ عن أخيه الحسين (عليه السلام) ، أما في البيت الرابع فكانت دلالة انحناء وانكسار الظهر بفقد الإمام العباس (عليه السلام) إلّا أنّ القرار يأتي بدلالة استمرار السير في طريق الحق وإنّ كان ثمنه بذل الدماء .

وإذا كان لابدّ من جمع هذه الصور الدالة ، فليس غير (صوت الراء) من يواشج بينها ؛ فهو ذاته ما أعان الشّاعر على تحقيق الترابط بين أجزاء البيت الواحد ، ومن ثَمَّ بين أجزاء القصيدة ، ويمكن أن نستعين بوصف (عباس حسن) (لصوت الراء) حين شبهه بما يكون المفاصل من الجسد[١٧] فهو سَهّل حَركة واتصال أعضاء النص الشعريّ الأخرى، في نسق من التناسبات في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات، وهذا النسق – وحسب ياكبسون – يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه[١٨] .

وإذا كان صوت الراء رسم توازياً فردياً مع نفسه فإنَّ (صوت السين) الصفيري المهموس الذي يخرج من بين الثنايا وطرف اللسان[١٩] ، شكّل توازياً خاصاً مع صوت (الهاء) الذي تكرر(٩مرات) وهو صوت مهموس مخرجه من أقصى الحلق مما يلي الصدر [٢٠] في حين تكرر (صوت الحاء) الحلقي المهموس[٢١](١٠مرات) .

ويمكن رصد تواتر الأصوات المهيمنة في نسيج الأبيات المختارة :

الصوت	تردده	صفته	مثال
الراء	١٦	يجمع بين الجهر والهمس	رحلة ، سهر، صار، حور...
الحاء	١٠	مهموس	رحلة، حزن ، حور ، حجر ...
السين	٩	مهموس	أنيس، سوى ، سهر، أسمها...
الهاء	٩	مهموس	سهر ، لها ، اسمها ، ظهر...

فيشخص المضمون الدلالي الخفيّ في إصرار الشّاعر على اختيار أصوات مهموسة إذا ما ربطنا بينها [الحاء + السين + (الراء بالاستفادة من دلالته المفصلية) + الهاء] نتوصل إلى رغبة الشّاعر في اختيار ما يصور حسرة السيّدة زينب (عليها السلام) .

وثمة التوازي العمودي المتمثل في تكرار مقطع صوتي مكون من (صوتين) تمثلان عروضياً (سبب خفيف) (o/) ، يتمثل بتوازي (في، مَن، ما) ، ولا نعني به الاستعمال اللغوي (لحروف المعاني) إذ تتوازى:

(في) المكونة من (صوت صامت + صوت لين طويل)

و(مَن)(صوت صامت + صوت صائت قصير(حركة الفتحة)+صوت صامت)

و(ما) (صوت صامت + صوت صائت طويل)

و(مَن) (صوت صامت + صوت صائت قصير + صوت صامت)

فكل مقطع صوتي مكون من صوتين متساويين عروضياً ومتوازيين على المستوى العمودي .

وانطلاقاً من رأي من يحدد التوازي بـ " كل شطرين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيين إذا كانا متطابقين فيما عدا جزءاً واحداً يشغل في كل منهما نفس الموقع "[٢٢]

فنقرأ ثمة توازٍ حاصل من توالي بنية عروضية متماثلة بين الأبيات ومنها التماثل العروضي في صدر البيت الشعريّ الأول والثاني ، نهتدي إليه برسم التفعيلات :

في رحلةِ الشّــام لمّــا لا أنيــس لها سوى عليــلٍ يُغذي الليل بالسّــهرِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

// // // // // // // //

من اسمها صار كالذكرى بأعــينها فالحزن يا كل ما في العين من حورِ

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فنقرأ توازياً عمودياً يحدث بين صدر البيت الأول والثاني ، ثم اختل هذا التوازي في بداية العجز للبيت حين دخل زحاف الخبن على تفعيلة (مستفعلن) في البيت الأول فصيّرها (متفعلن) ، ودخل على تفعيلة (فاعلن) في حشو العجز للبيت الثاني فصيّرها (فعلن) . ونلمح توازياً آخر بين البيتين الثالث والرابع :

ماذا ورأ سك في حجر الحسيــن ترى غير الوحيــد الذي في ذمة الــقدرِ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

// // // // // // // //

من جئت تحــملُ يا محدودب الظَــهرِ وهمة اللّــيث أضــحت ظهر منــكسرِ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

<u>التوازي الصرفي</u> :

ويتمثل هذا النمط من التوازي في تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة ، أو تكرار صيغة صرفية معينة ، وبما يحدث إيقاعاً يتداخل مع الوزن ، ويعمل على تخليص الشّعر مما يمكن أن يدنيه من لغة النثر ، ويعين هذا النوع على تقوية إيقاع الفكرة ، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص[٢٣] .

وقد حفل نص الشّاعر (باسم فرات) بالبنى الصرفية التي أراد لها أن تنهض بدور إيحائي خاص ، يرفد الإيقاع الشّعري من خلال تقنية التوازي وبما يرسمه قوله :

الشــفقُ دمُ أبي

كان في جســده سبعونَ طريقاً

وكلُّ طريقٍ يؤدي إلى سبعين برتقالةً (ومقام)

بايعه الناس يومَ اشتعلتْ رؤوسُهم بالفجيعةِ

ثم أرسلوا كتباً مذهبةً بالرجاء

ومُطعمةً بالتوسّل

ومُرصعةً بالأمنيات

ليتو جوه رسولاً بلا كتاب

لكنهم تجرّعوا البكاء عليه ... وعرَّجوا

للنسوةاللائي

قطعن أعمارَهُنَّ
وقدَّمنَها وجبة طعامٍ للانتظار

يُشعلنَ شــموعَ أنوثتهن كلَّ مســاءٍ

ضارعــاتٍ
باكيــاتٍ
ناحبــاتٍ
يتوسمْنَ بالعلقمي
أن يغني للحسينية ويعود
ويتضرعْنَ للحُرِّ
أن يمنحهن منديل أبي (٢٤)

ترسل المتواليات الصرفية تباعاً ، وبصيغٍ متنوعة ؛ وبما يسهم في إحداث حركة وتطوراً داخل الفضاء الشّعريّ

مذهبة بالرجاء

ومطعمةً بالتوّسـلِ

ومرصعةً بالأمنيات

فيطعّم المرسلُ المتواليات بصيغة اسم المفعول ويرصّعها بالتوازي ، لينقل بها دلالة الخديعة ، وحجم المكر للأقوام التي أرسلت بكتب الرجاء للإمام الحسين (عليه السلام) بحجة طلب المنقذ من الجور والظلم ، والتي انقلبت في نهاية الأمر إلى سهام ورماحٍ بيد أهل الشرك ، وإذا حاولنا أن نجد ما يسهم في انسجام النص الشعريّ من أطراف التوازي المشار إليها فتشخص العلاقة بين البدء أولاً بما يؤطر الرسائل المرسلة فهي مؤطرة بـ (مذهبة) بالرجاء ثم ، يصل إلى الأجزاء فسطورها مطعمة بالتوسل ، ثم ما زين هذه الأجزاء ؛ ويرصعها بالأمنيات فتوحدت صفوف هذه الصيغة (اسم المفعول) وتوالت في متوازيات تحقق إيقاعاً رتيباً برتابة حروف العطف التي تتوالى عاطفة السطر الشعري على الآخر .

ونلمح توازياً أفقياً في سطر شعريّ واحد نقرأ فيه :

لكنهم تجرّعوا البكاء عليه ... وعرّجوا

فقد توسم الشّاعر هنا بظاهرة صوتية كان لها أثرها في إحداث التوازي الصوتي ، تمثلت في التجنيس المقلوب حين تباين ترتيب الحروف في اللفظتين ، مع اتفاقهما في النوع والعدد والهيأة ، ماصنع إيقاعاً موسيقياً متجانساً مع الدلالة التي أرادها الشّاعر، حين انعكست الموازين وتحول من أرسل طلب الاستغاثة إلى قاتل ثم هو المجرم الذي يحلو له البكاء على ضحيته ، ويكفّر عن ذنبه بما ترك الشاعر تقديره للمتلقي بما أباحته تقنية التنقيط ؛ فلم يرد الشّاعر للنقاط الثلاث أن تكون فاصلة طباعية أو علامة تنقيط بل أراد للمتلقي تقدير المحذوف ،فيتصور المتلقي ما عمل أهل الكفر بنسوة الحسين (عليه السلام) وأول صنيعتهم السبيّ .

كما نلمح توازياً جديداً في :

قطّعنّ أعمارَهُنَّ

وقدمنها وجبة طعامٍ للانتظار

ونقرأ توالي الفعل الماضي في السطرين الشعريين ومن خلال الربط بينهما مما يولد إيقاعاً رتيباً في رواية الأحداث . تشخص رغبة الشّاعر في اختيار الأفعال الحاملة للسمات الحركيـة (قطّع ، قدّم) ، وهي

تنسجم عند المتلقي وسياق الصورة التي يرسمها (فرات) للنسوة المضحّيات . من جهة ومن جهة أخرى تنسجم مع ما تعاني منه ذات الشّاعر من إحساس بالحيف وظلم الحقوق . حتى يصبح ظهور تلك الأفعال وما تتسم به من حركة معادلاً يكشف عمّا في داخل الشّاعر أو لا وعيه .

ثم يتحول إلى المضارع ؛ لتجاوز الرتابة التي تحصل من الاستمرار على زمن واحد.

يشــعلن شموع انوثتهن

يتوسّمْنَ بالعلقمي أن يغني للحسينية

يتضرعن للحر أن يمنحهن منديل أبي

وبلغة شعرية صاغ الشّاعر معاناة نسوة الإمام الحسين (عليه السلام) وتتقدمهن السيّدة زينب (عليها السلام) فالعمر الذي انقضى،والنهر الذي لم يروِ عطاشى الحسين (عليه السلام) ، والناصر الذي عزّ، كلّ تلك الدلالات رسمها توالي الأفعال بصيغة المضارع ، وهي تسهم في نمو بنية النص والتي تتصاعد شيئاً فشيئاً ، ويتصاعد الإيقاع بتدفقها من غير فاصل أو رابط بينها ؛ فهي تتدفق من غير حاجة إلى ضمير عطف أو أي رابط آخر ، مما يعكس الاستمرارية وتوالي الأحداث مسرعة ، وربّما يعكس ما عانت منه المرأة العراقية في زمن الشّاعر ، وما قدمت من تضحيات مستمرة متدفقة مع مرور سني عمرها في ظلمة السلطة الحاكمة، ولعلّ المتلقي يدرك ذلك من خلال تدرج الأحداث وتتابعها في أفعالٍ كأنها تتدرج في دلالة واحدة عكسها التدرج المنطقي للأفعال :يشعْلّن يتوسّمنَ يتضرّعْنَ ، فلابد أولاً لطالب الحاجة من تقديم التضحية وإن كانت سنيّ العمر ، ثم تتبعها مرحلة تخيّل أو رؤية استجابة العلقمي لطلبهن ، وتتبعها مرحلة التضرع والتذلل بعد اليأس من الاستجابة ، وربّما حمل تضعيف (اللام ، السين ، والراء) في (يشعلّن ، يتوسمّنَ ، يتضرّعنَ) ما ينبىء عن عظم المشاق التي أحاطت بنسوة الإمام الحسين (عليه السلام) .

ونلمح توازياً آخر أتخذ من صيغة اسم الفاعل حين وظّف للتعبير عن جماعة الإناث وبما يصور نسوة البيت العلوي بعد أن فقدْنَ الحماية فحالهن :

ضارعـــاتٍ

باكيـــــاتٍ

ناحبـــــاتٍ

ولاشك في أنّ هذه المتواليات ترسم متوازيات خطيّة يجمع بينها من العلائق مايسهم في انسجام النص ، ويعين المتلقي على نسج الدلالة وبما يحقق الجمالية التي تنمي قدرة القارىء على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص ، فبالاضافة إلى مايرسمه تكرار صيغة اسم الفاعل من حركة وتطور في الأحداث نلاحظ التدرج الدلالي في المتغيرات وبحسب ما ترشد إليه المعاجم اللغوية من الدلالات :

ضارعات ←ضعف وتذلل وتخضّع[٢٥]

باكيـات ← سـيلان الدموع حزناً[٢٦]

ناحبـات ← النحيب أشـدُّ البكاء[٢٧]

فالمتلقي يستشف مما حصل من تتابع وتدرج في الأحداث تبعه تتابع في الزمن . والمتلقي لنص الشّاعر (باسم فرات) يجد طبيعة التوازي المتأرجحة بألوان مختلفة منها ما هو توازي مقطعي ومنها المزدوج ومنها الأحادي الذي حدث في سطر شعري واحد :

١- **التوازي المقطعي** / ويعنى به ما كان في أكثر من بيتين أو سطرين شعريين بحسب تناظرات وتفاعلات واختلافات ، مما يهندس معمارية خاصة بالقصيدة [٢٨] . فقارىء النص الفراتي يرى المقاطع المتوازية التالية :

- مذهّبةً بالرجاء / مطعّمةً بالتوسل / مُرصّعة بالامنيات
- ضارعات / باكيات / ناحبات
- يشعلْنَ شموع انوثتهن / يتوسمْنَ بالعلقمي / يتضرعْنَ للحرِّ

٢-**التوازي المزدوج** / ويعنى به ما يكون بين بيتين متوازيين من الشعر العمودي أو سطرين شعريين ، فيكونان متوازيين صرفياً وتركيبياً ودلالياً [٢٩] ونؤشر هذا النمط

في نص (باسم فرات) : قطّعْنَ أعمارهُنَّ / وقدَّمنها وجبةَ طعامٍ للانتظار .

٣-**التوازي الاحادي** / ما يكون من توازٍ بين شطري البيت الواحد[٣٠] ونؤشر حدوثه في سطر شعري واحد من النص المدروس :

لكنهم تجرّعوا البكاء عليه ... وعَرَّجوا .

<u>التوازي النحوي (التركيبي)</u> :

ويعنى به ما جاء منتظماً في سلسلة كلامية تتوالى مع أخرى مماثلة لها، مع ملاحظة مواقع الكلمات ضمن أنساق الجمل الأساسية ، و ملاحظة العلاقات السياقية بين العبارات والجمل[٣١] ، كون التوازي بشكل عام يمثل شكلاً من أشكال التنظيم النحوي يتمثل في تقسيم الحيّز النحوي إلى فقرات متماثلة في الطول والنغمة والتكوين النحوي ، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب[٣٢] ترتبط نحوياً وإيقاعياً فيما بينها ، ومن غير تغييب للعامل الدلالي ؛ فكلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشّعرية ، وكان أكثر ارتباطاً بالتشاكل المكوّن للنسيج الشّعري في مستوياته العديدة، فإذا كانت الأوزان الشّعرية هي مرتكز التوازي الإيقاعي فإنّ أنماط الجمل النحوية وأطوالها وعلاقاتها ومواقع عناصرها هي مظهر تحققه على المستوى النحوي[٣٣] .

وقد اكتسب هذا النمط من التوازي أهميته لكونه جامعاً لمستويات التوازي ؛ فيرى فيه (ياكبسون) ، تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب الصورة الصوتية نفسها وهو في رأيه المبدأ المكون للأثر

الشعري[٣٤] ، حين تنظم المتواليات في صيغ متوازية حافلة بالإيحاء الدلالي ، فيؤدي التوازي النحوي وظيفتين في آن واحد تتمثل الوظيفة الأولى : حين يخدم النظام الإيقاعي ، بتكرار التراكيب وانتظامها . والثانية : بما يحقق المعنى الدلالي فهو يهدف إلى تبليغ رسالة ما فهذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري فضلاً عن طبيعتها المعنوية[٣٥] .

ولهذا النمط من التوازي حضوره اللافت في نسيج النص التسعيني فانطلق منه الشــاعر (نجاح العرسان) محاكياً المصاب الزينبي . في قوله : [من الكامل]

قالوا سُـلِبْت فكل ما نخشـى عليــــ ـه وماتأله أن يصان مســــــلبُ

قالـوا نـهبت فأيُّ شــيء لايهـــــو ن ولا أعزَّ على السماء فينهبُ

قالوا سبيتِ بلا وذاك بما الســنيــ ن اســودَ من ايامـها يتســــــببُ

قالوا ضربت فقلت وجه الله فيـــــ ها كيـف وجّه الله فيها يضـربُ[٣٦]

تتألف متواليات التوازي متخذة نسقاً إيقاعياً ونحويّاً ، فتتوالى صيغ فعليه منضوية في جمل فعليةصوّر تعاقبها ، تعاقب أحداث السبيّ، في توازٍ مقطعي امتد ليشمل أربعة أبيات شعرية فالبنية التركيبية المتوالية يمكن تمثيلها بما يأتي :

تطابق اللفظ	تماثل في التركيب	تماثل في التركيب
قالـوا	سُلبــتِ	مسلّب
قالـوا	نُهبــتِ	ينهب
قالـوا	سُبيــتِ	يتسبب
قالـوا	ضُربــتِ	يضرب

إذ بني التوازي على أساس التماثل بين الأفعال في دلالتها على زمن مضى ، والتقابل في المواقع وفي علاقتها بالضمير ، وما يتبع ذلك من تماثل في الوظائف النحوية لكل منها ، فنقرأ ما قدمه الفعل الماضي من إمكانية رواية أحداث الطف الخالدة في سلاسل كلامية تتبع في تسلسلها توالي أحداث السبيّ ؛ فالقص يستغرق مراحل متوالية أدى تكرار الأفعال داخل جملها الشعرية إلى أن تتعاقب في متواليات يمكن تمثيلها بما يأتي :

السلب ⟵ النهب ⟵ السبيّ ⟵ الضرب

ولابد من ثيمة ننطلق منها في كشف الصلة بين هذه العناصر ؛ فالسلب والنهب مما يدخل ضمن مرحلة السبيّ، ويشكل تمهيداً له ، ولكن ما جعل حيوية التوازي تتصاعد هو ما تعمده الشاعر في تأخيره إلى مرحلة أخيرة وتمثلت بـ (ضربت) فكان أثره ووقعه أعمق في نفس المتلقي .

الخاتمة

شخص التوازي سمة أسلوبية ناتجاً عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي – الصرفي ، والبناء العروضي وبما يُهيِّىء الفرص لتنامي النص ؛ ويسهم في اتساق الخطاب الشّعريّ ، من خلال ما يتيح له استمرارية بنية شكلية في سطور شعرية متصلة ببعضها ، أو مرتبة على بعضها البعض ، سواء من طريق التضاد أم التشابه في المعنى ، أم الصياغة النحوية .

الهوامش

(١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢
(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٨٨/٢
(٣) ينظر : قضايا الشّعرية : ١٠٦
(٤) ينظر : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) : ١٢٩
(٥) ينظر : التوازي ولغة الشعر : ٧٨
(٦) ينظر : تحليل النص الشعري ، ١٢٩
(٧) ينظر :التلقي والتأويل (مقاربة نسقية): ١٤٩
(٨) ينظر : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة : ٩
(٩) ينظر : قضايا الشعرية : ١٠٦

(١٠) ينظر : مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع : ٢٢٨
(١١) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ٢٥
(١٢) ينظر : البديع والتوازي: ٢١
(١٣) الشاهد ، نجاح العرسان : ٦٧
(١٤) النكت الحسان في شرح غاية الإحسان : ٢٨٠
(١٥) ينظر : موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علمية) : ١٥٨
(١٦) ينظر : م . ن : ١٥٦ – ١٥٧
(١٧) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها : ٨٤
(١٨) ينظر : قضايا الشعرية : ١٠٦
(١٩) ينظر : دراسات في فقه اللغة : ٢٨٣
(٢٠)ينظر : النكت الحسان في شرح غاية الإحسان : ٢٨٤
(٢١)ينظر : دراسات في فقه اللغة : ٢٧٨
(٢٢) تحليل النص الشعري : ١٢٩
(٢٣) ينظر : التوازي في شعر يوسف الصائغ : ١٦
(٢٤) إلى لغة الضوء عام ١٩٩٢م
(٢٥) ينظر : المعجم الوسيط : ١/ ٥٣٩
(٢٦) ينظر : المنجد في اللغة : ٤٩
(٢٧) ينظر : المعجم الوسيط : ٢ / ٩٠٥
(٢٨) ينظر : التلقي والتأويل : ١٥٠
(٢٩) ينظر : م . ن : ١٥٢
(٣٠) ينظر : التلقي والتأويل : ١٥٢
(٣١) ينظر : مدارات نقدية : ٢٤٣
(٣٢) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٦ : ٢٧٩
(٣٣) ينظر : م . ن : ٢٧٩
(٣٤) ينظر: قضايا الشعرية : ٦٦
(٣٥) ينظر : التوازي في شعر يوسف الصائغ : ١٩
(٣٦) أمُّ أخيها : ٦

المصادر

(١) إلى لغة الضوء ، باسم فرات ، الحضارة للنشر ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٩، كتب النص في عام ١٩٩٢م
(٢) أمُّ أخيها : نجاح العرسان
(٣) البديع والتوازي ، د. عبد الواحد حسن الشيخ ، الإشعاع الفنية ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٩
(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، لبنان ناشرون – لونجمان ، بيروت - لبنان ، ط١ ١٩٩٦
(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط٣ ، ١٩٩٢
(٦) تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، يوري لوتمان ، تعليق: د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف القاهرة ط١ ، ١٩٩٥

(٧) التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، د . محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٤
(٨) التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، د. سامح الرواشدة ، أبحاث اليرموك عمّان مجلد ١٦ ، ع٢ ، ١٩٩٨
(٩) خصائص الحروف العربية ومعانيها ، دراسة ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨م .
(١٠) دراسات في فقه اللغة ، د. صبحي الصالح ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١٦ ، ٢٠٠٤م .
(١١) قضايا الشّعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨
(١٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٦٧م .
(١٣) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٧
(١٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة الكويت ، ط٣، ١٩٨٩
(١٥) المعجم الوسيط ، أخرجه : إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، وآخرون ، دار الدعوة ، استانبول – تركيا ، ط٢ ، ١٩٨٩ ، مادة (ضرع)
(١٦) المنجد في اللغة ، علي بن الحسن الهنائي ، المحقق : أحمد مختار عمر ، دار المشرق ، بيروت لبنان ط٢ ، ١٩٦٩ ، مادة (بكى)
(١٧) موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، د. شكري محمد عيادّ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٨
(١٨) النكت الحسان في شرح غاية الإحسان ، لأبي حيان النحوي الغرناطي (ت ٧٤٥هـ) تحقيق : عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م .