الأسلوبيةُ الصوتيةُ في شعرِ مسار رياض التوازي أنموذجاً

الباحثة.هجرة جواد داغـر **أ.د. ليث داود سلمان**

كلية الآداب/ جامعة البصرة

Email :leith.dawood@uobasrah.edu.iq jhajer500@gmail.com

الملخص

الشاعرُ مسار رياض شاعرٌ عراقيٌّ عاصرَ الوجعَ الذي يولدُ مع العراقيينَ ويكبُرُ معهم ويصبحُ صديقَ طفولتِهم وشبابِهم، لهُ أسلوبُهُ الخاص في الكتابةِ، وتغلِبُ عليهِ مسحةٌ منَ الحزنِ بسببِ البيئةِ التي نشأَ فيها واختارَ أنْ يعبِّرَ عن تفاصيلِها من خلالِ قصائدِهِ، تَمَيَّزَتْ قصائدُه بأنَّ أغلبَها تناولتْ موضوعَ الوطنِ سواءٌ أكانت باستعراضِ المآسي التي مرَّتْ به أو مرّ بها، أو بالتوثيقِ لبعضِ الجرائمِ بحقِّ الإنسانيةِ التي جَرَتْ أحداثُها في بلادِ ما بينَ النهرينِ، ومن أبرزِ الظواهرِ الأُسلوبيةِ في شعرِه ظاهرةُ التوازي التي يُدرِجُها الباحثونَ في ضمنَ الإيقاعِ الداخليِّ في الشعرِ، و هو من الأهميةِ بمكانٍ لا يقلُّ عن الإيقاعِ الخارجيِّ المتمثِّلِ في الوزنِ والقافيةِ. يتناولُ هذا البحثُ ظاهرةَ التوازي تلك بالمستوياتِ: الصوتيِّ، والصرفيِّ، والتركيبيِّ، مع نماذج من قصائدِ الشاعرِ مشفوعةً بالتحليلِ.

الكلمات المفتاحية: الايقاع الداخلي ، التوازي، التوازي الصوتي، التوازي الصرفي ، التوازي التركيبي.

Phonological stylistics in the potery of Masar Ryad: parallism model

Researcher.Hijra Gawad Dagher Prof.Dr.Laith Dawod Salman

Collage of Arts/ University of Basrah

Email : jhajer500@gmail.com leith.dawood@uobasrah.edu.iq

Abstract

The poet, Massar Riyad, is an Iraqi poet, a contemporary poet who is born with the Iraqis and grows with their pain and becomes a friend of their childhood and youth. He has his own style of writing, and he was significant of sadness because of the environment in which he grew up and chose to express its details through his poems. The issue of the homeland, whether by reviewing the tragedies that it passed or passed through, or documenting some crimes against humanity that took place in Mesopotamia, and one of the most prominent stylistic phenomena in his poetry is the parallel phenomenon that researchers include within the internal rhythm of poetry. This research deals with this phenomenon of parallelism at the levels: phoneme, morphological, and compositional, with examples from the poet's poems accompanied by analysis.

Keywords: nterior rhythm,Parallism,Phonological parallism, Morphological parallism,structural parallelism.

المقدمة

يعد التوازي من عناصر الإيقاع الداخلي وهو يتعلق بأصوات النص وترتيب تراكيبه، وهو يقسم على التوازي الصوتي والصرفي والتركيبي، وليس لهذا المصطلحِ مادّةٌ لغويةٌ واضحةٌ في كتبِ المعجماتِ، فلا يمكنُ العثورُ على جذرٍ محدّدٍ لهُ في واقعِ التداوُلِ، أهوَ من (و ز ي) أم (و ز ا) أم (أ ز ي) أم (أزا)، وإنْ كانَ الأقربَ إليهِ هو (أزيَ) لِما فيهِ من معنى المحاذاةِ والمقابلةِ، يُقالُ هوَ بإزاءِ فلانٍ أيْ بحذائِهِ[١] .

وفي اللسانِ الموازاةُ: المقابلةُ والمواجهةُ[٢] .

ومنَ المُحدَثينَ ذَكَرَهُ بُطرُسُ البُستَانِيُّ والشَّرْتُونيُّ في مادّةِ (و ز ي)[٣] .

وهوَ منَ المصطلحاتِ التي لمْ تكنْ حاضرةً بلفظِها في ضمنِ المباحثِ البديعيّةِ لدى القدماءِ.

ولكنْ وَرَدَ ما يقرُبُ منه تحتَ اسمِ الازدواج[٤]، وذكرَ العسكريُّ أمثلةً منَ القرآنِ فيها نوعٌ من السجعِ باتفاقِ الفواصلِ وذمَّ ما كانَ منهُ متكلَّفاً كسجعِ الكُهَّانِ، ومنها ما فيها طِباقٌ مثلِ الظلماتِ والنورِ والسماواتِ والأرضِ، أيْ أنَّهُ جاءَ بالسجعِ والطباقِ تحتَ عنوانٍ واحدٍ هو (الازدواجُ)، وعدَّ السجع (موازنةً) بينَ الألفاظِ (واتْباع الكلمةِ أخواتِها)[٥]. وهوَ ما يتوافقُ معَ التعريفاتِ الحديثةِ للتوازي. لكنَّهُ يذكرُ لفظَ (متوازيةٍ) في وصفِهِ للتراكيبِ التي لا تزيدُ بعضُها على بعضٍ ولا تنقصُ، مثل منشورٍ ومنثورٍ وحصادٍ وجرادٍ، فهيَ متساويةُ الوزنِ مع اتِّفاقِها في حرفِها الأخيرِ، وأدخلَ فيها ما كانَ متساوياً فقطْ في الوزنِ دونَ الحرفِ الأخيرِ، بلْ إنَّ حروفَه الأخيرةَ تكونُ متقاربةَ المخارجِ مثل كرمٍ وسببٍ وأملٍ، وهو أدنى من النوعِ الأولِ[٦]، كما أوردَهُ ابنُ الأثيرِ أيضاً تحتَ بابِ السجعِ وهوَ (تواطؤُ الفواصلِ في الكلامِ المنثورِ على حرفٍ واحدٍ)[٧]، ووقفَ بالضدِّ ممَّنْ ذَمَّهُ مُدافِعاً بأنَّهُ لو كانَ مذموماً لَما وَرَدَ في القرآنِ الكريمِ.

ووَرَدَ أيضاً تحتَ أسماءِ (الجِناسِ، والطباقِ، والمقابلةِ، والمماثلةِ، والعكسِ، والاشتقاقِ، وردِّ العجزِ على الصدرِ، والتشطيرِ، والتكرارِ)[٨] .

وفي مفاهيمَ أُخرى كالمماثلةِ والترصيعِ والتصريعِ والموازنةِ وغيرِها نجدُ ذلكَ النظمَ الموسيقيَّ الجميلَ، والتأليفَ الصوتيَّ الرخيمَ الذي يخلقُه تكرارُ الحروفِ والمباني، ويجعلُ

الكلامَ ذا طابعٍ مميّزٍ، يتجاوزُ حدودَ المعهودِ، ويتخطّى أنماطَ التعبيرِ المباشرِ في مجالاتِ التداولِ النفعيِّ.

والتوازي يسهم (في تشكيل هندسة البيت الشعري وإظهار بناء القصيدة ومعماريتها)[٩]. وقيلَ: إنَّهُ (إعادةُ اللفظِ الواحدِ بالنوعِ في موضعينِ من القولِ فصاعداً هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متباينين و ذلك أنه تصييرُ أجزاءِ القولِ متناسبةَ الوضعِ متقاسمةَ النظمِ معتدلةَ الوزنِ، متوخىً في كلِّ جزءٍ منها أنْ يكونَ بِزِنَةِ الآخرِ) [١٠].

ثم ضرب لذلك أمثلة من القرآنِ الكريمِ وبعضِ أقوالِ الكتّابِ بيّن فيه تشابهَ البنيةِ اللفظيةِ أو الزنةِ مثل نقْصٍ وضعْفٍ وكرَمٍ وسبَبٍ وأن اختيارَ الألفاظِ بهذهِ الآليةِ يهدفُ إلى خلقِ نوعٍ من التوازنِ أو الموازنةِ وهو ما يُدعى أيضاً بالتوازي[١١].

أو هو "(تماثلُ أو تعادلُ المباني أو المعاني في سطورٍ متطابقةِ الكلماتِ، أو العباراتِ القائمةِ على الازدواجِ الفنيِّ وترتبطُ ببعضِها وتسمَّى عندئذٍ بالمتطابقةِ أو المتعادلةِ أو المتوازيةِ، سواءٌ في الشعرِ أو النثرِ....)[١٢] .

وهذا يعني أنَّ الأمرَ يتعلقُ بهندسةِ البيتِ الشعريِّ خاصةً، وقد يأتي في المنثورِ، إذا عرفْنا أنَّ مصطلحَ التوازي هو مصطلحٌ هندسيٌّ في الأساسِ، ولكنْ ليستْ هندسةً جزافيّةً، فهي تقعُ في دائرةِ الاختيارِ التي يرومُ المبدعُ توظيفَها لخلقِ أثرٍ فاعلٍ في المتلقّي من أجلِ الإمتاعِ والإقناعِ.

والتوازي عنصرٌ مهمٌّ من عناصرِ الإيقاعِ الداخليِّ، وهو نوعٌ من أنواعِ التكرارِ لكنَّهُ لا يكونُ بتكرارِ اللفظِ او التركيبِ بعينِه بلْ بصيغتِه التركيبيةِ أو النحويةِ، بشكلٍ متوالٍ دونَ فصلٍ بين المتواليتينِ اللغويتينِ، مثل تكرارِ جملةٍ اسميةٍ أو فعليةٍ معَ اختلافِ الألفاظِ، و(هوَ نتيجةُ التشابُهِ في التركيبِ والترتيبِ و وحدةِ الوزنِ)[١٣]. ولم يكنْ هذا المفهومُ وليدَ البيئةِ الأدبيةِ واشتغالاتِها الفنّيّةِ، بلْ جاءَ من الحقلِ العلميِّ والمجالِ الهندسيِّ ثمَّ انتقلَ إلى الأدبِ بفعلِ حركةِ التبادلِ والتفاعلِ بينَ المصطلحاتِ العلميةِ[١٤] ، وأبرزُ ما يكونُ التوازي في الشعرِ إذْ يتوازى الشطرانِ أحياناً في تراكيبِهما، وفي هذا الناتجِ التأليفيِّ تترشَّحُ البنيةُ الصوتيةُ، وتقترحُ نفسَها جزءاً مقوّماً للوظيفةِ الشعريّةِ، تُسهِمُ في التأثيرِ وتُحَقِّقُ الاستجابةَ لدى المتلقّي؛ إذْ إنَّ (الشعرَ يقومُ على أساسٍ منْ تماثلِ البنى الصوتيةِ والتركيبيةِ، ويعتمدُ على التكرارِ بشكلٍ لافتٍ)[١٥].

أنواع التوازي

أولاً: التوازي الصوتيُّ

ذهبَ جاكبسون إلى أنَّ التوازي الصوتيَّ يتناولُ كثافةَ فونيمٍ أو فونيماتٍ معينةٍ في مساحةٍ ما من النصِّ الشعريِّ، باعتبارِ الفونيمِ وحدةً رمزيةً تدلُّ على معنىً ولا يعني هذا أنَّ (الشعرَ هو المجالُ الوحيدُ الذي تخلّفُ فيه رمزيةُ الأصواتِ آثارَها، وإنما هو المنطقةُ التي تتحولُ فيها العلاقةُ بين الصوتِ والمعنى من علاقةٍ خفيةٍ إلى علاقةٍ جليةٍ وتتمظهرُ بالطريقةِ الملموسةِ جداً والأكثر قوةً)[١٦] .

فالتوازي الصوتيُّ يهتمُّ بدراسةِ (الصوتِ المفردِ على مستوى الكلمةِ المفردةِ، ويكونُ فيه الصوتُ صدىً للإحساسِ)[١٧] .

كما أنَّ الأمرَ لا يتعلقُ بالكمِّ فقط إذ (يمكنُ لفونيمٍ لا يظهرُ إلاّ مرةً واحدةً لكنْ في كلمةٍ رئيسيةٍ وفي موقعٍ مميزٍ، في خلفيةٍ متباينةٍ، أنْ يتخذَ بروزاً دالاً)[١٨]، وعلى هذا فالتوازي الصوتيُّ يتناولُ الفونيمَ (أصغرَ وحدةٍ دلاليةٍ في اللغةِ) واللفظَ المفردَ بما يشكِّلُهُ من إيقاعٍ داخلَ النصِّ، فللصوتِ قيمةٌ تعبيريةٌ تأتي من وجودِه في الكلمةِ ووجودِ هذه الكلمةِ في السياقِ، إذْ تبرزُ المناسبةُ بين الصوتِ والمعنى في ذلكَ السياقِ[١٩].

فالتوازي الصوتيُّ يكونُ بـ(تكرارِ حروفٍ من نمطٍ معينٍ، أي تكرارُ صوتٍ أو مجموعةِ أصواتٍ في البيتِ الشعريِّ أو المقطوعةِ، وبيانِ الدورِ الذي تلعبُه هذه الأصواتُ في تحقيقِ الإيقاعِ الموسيقيِّ للمقطوعةِ أو البيتِ)[٢٠]، ويكونُ التركيزُ على الأصواتِ التي تشكِّلُ دلالةً على الحالةِ الشعوريةِ للشاعرِ وانفعالاتِه، وبيانِ الدورِ الذي تؤديهِ الألفاظُ المفردةُ من تقابلٍ إيقاعيٍّ إذا ما تكررتْ على وفقِ نمطٍ معينٍ يصدقُ عليه وصفُ التوازي.

ثانياً: التوازي الصرفيُّ

الحقلُ العلميُّ هو الموجِّهُ لهذا النحوِ من التوازي، فهو يُبنى على أساسِ تكرارِ الأبنيةِ الصرفيّةِ في تركيبٍ معيّنٍ، وهذا التكرارُ يؤدّي وظيفةً صوتيّةً من جرَّاءِ توافقِ الأبنيةِ بحروفِها وحركاتِها وسكناتِها، فهو (يقومُ على أساسٍ من تشاكُل البنياتِ الشكليةِ للوحداتِ الكلاميةِ، أي إنَّ هذهِ الوحداتِ الكلاميةِ تأتي في ضمنَ إطارٍ صرفيٍّ موحَّدٍ، كأنْ يأتي الكلامُ على اسمِ الفاعلِ، أو على اسمِ المفعولِ وهكذا)[٢١].

فالتوازي الصرفيُّ يتمثَّلُ في إعادةِ بعضِ الصِّيَغِ المتماثلةِ في نَسَقِها الصرفيِّ لتخلقَ وحدةً إيقاعيةً تدعمُ الإيقاعَ الداخليَّ للقصيدةِ، إذْ تتكرَّرُ اشتقاقاتُ اللفظةِ أو صيغةٌ بعينِها والتي قد تكونُ أفقيةً أو رأسيةً[٢٢]. كما في إعادةِ صيغةِ سيوفٍ وبروجٍ وهكذا. مثالُ ذلك توازي صِيَغِ الأفعالِ الماضيةِ، وتوازي الأفعالِ المضارعةِ، والأفعالِ المَزيدةِ والمشتقَّاتِ[٢٣] ؛ أي إنَّ التوازي الصرفيَّ ينظرُ إلى تشابهِ البنياتِ الشكليةِ للوحداتِ الكلاميةِ.

ثالثاً: التوازي التركيبيُّ

هو التوازي الكائنُ على مستوى بناءِ الجملةِ ويسمَّى أيضاً التوازي الإعرابيَّ[٢٤] و(هو من أهمِّ الأشكالِ و أكثرِها شيوعاً) [٢٥].

وهو نوعان: التوازي التركيبيُّ التامُّ الذي تتشابهُ فيهِ بنيةُ الجملتينِ تشابهاً تاماً، أو (تتكرَّرُ فيه البنيةُ النحويةُ على نحوٍ تامٍّ)[٢٦].

والتوازي التركيبيُّ الجزئيُّ الذي تتشابهُ فيه الجملتانِ في معظمِ عناصرِهما البنائيةِ مع وجودِ اختلافٍ في تركيبٍ واحدٍ أو أكثرَ، فهو (يُبْنَى على مبدأِ التغايُرِ في بعضِ مكوِّناتِ البنى المتوازيةِ بإجراءِ عمليةٍ من عملياتِ التحويلِ النحويِّ، بالزيادةِ أو النقصانِ (الحذفِ)، أو الاستبدالِ)[٢٧].

ولهذينِ النوعينِ مستويانِ: الأولُ المستوى الأفقيُّ (على مستوى البيتِ الواحدِ)، والرأسيُّ (على مستوى القصيدةِ الكاملةِ)[٢٨].

ولا يعني هذا أنَّ التوازي التركيبيَّ هو توازٍ شكليٌّ فقط بلْ إنَّ بنيتَهُ ترتبطُ بالدلالةِ؛ لأنَّ تكرارَ وظيفةٍ نحويةٍ معينةٍ ينتجُ عنه توازٍ دلاليٌّ[٢٩].

ففي هذا النوعِ من التوازي يتوالى تركيبانِ أو أكثرُ بشكلٍ مكرَّرٍ مع اختلافِ عناصرهما، أي إنَّه يقومُ على ثنائيةِ التشابُهِ والاختلافِ، التشابهِ في السلسلةِ التركيبيةِ والاختلافِ في عناصرِ هذه السلسلةِ.

أولاً: التوازي الصوتيُّ في شعرِ مسار رياض

الصوتُ هو النواةُ الأولى للغةِ، و لكلِّ صوتٍ جرسُهُ الخاصُّ بهِ وتكرارُه يخلقُ توازياً صوتياً وانسجاماً موسيقياً ممَّا يكونُ لهُ أثرٌ بالغٌ في نفسِ المتلقي، وللأصواتِ العربيةِ طاقاتٌ تعبيريةٌ كبيرةٌ أفادَ منها الشاعرُ في تقويةِ الإيقاعِ الصوتيِّ في قصائدِه فضلاً عن مناسبتِها لدلالةِ النصِّ، وهناكَ صِلَةٌ قائمةٌ بين الصوتِ ودلالتِه في أصلِ اللغةِ، لكنَّ ما يُعَدُّ ميزةً أسلوبيةً هو وجودُ توازٍ واضحٍ بين الأصواتِ وانفعالاتِ الشاعرِ في قصائدِه، ففي مجموعتِه (حكاية عين) يقولُ:

تلمَّسْتُ ماءَ الفراتْ
تلمَّسْتُ في وجهِهِ ألفَ وجهٍ نبيٍّ
تذوبُ ملامحُها في شحوبٍ عتيقْ
قلوبٌ هناكَ أُحِسُّ بها إذْ
تُفَضْفِضُ في زَبَدِ الماءِ أحزانَها
وتَسكُبُ ألفَ انكسارٍ لقلبِ السماءِ بموجاتِه المُتْعَبَاتْ
يلوحُ على حينِ موجٍ بكاءٌ بعيدْ
تّلَفَّتُّ
لم ألقَ طيراً بمقربةِ النهرِ مِنِّي يُغنِّي
فإنَّ الطيورَ لَدَينا بكاءٌ
ولكنْ بكاءٌ نشيدْ
ولا النايُ قدْ أيقظتْهُ القواربُ في الصبحِ
وحدي ووقعُ البكاءِ البعيدْ
وموجٌ كثيرُ الغموضِ
ونهرٌ شجيٌّ
سَحبْتُ يَديْ
قَطَّرَ الماءُ منها على الماءِ منهُ فَدَارَ صدى صرخةٍ في المكانْ
ومرَّ النسيمُ ثقيلاً
وطلَّ شحوبٌ غريبْ
علاماتُ حزنٍ هنا و هناكْ
دموعٌ مؤجَّلةٌ في عيونِ الزَّمانْ
على الجرفِ بعضُ الترابِ استفاقَ وعانَقَ موجاً ليصبحَ طيناً
وطينٌ على بُعدِ مترينِ في جسدِ النهرِ أَغفَى
انتظاراً لوقتِ انحسارِ المياهِ ليرجعَ سيرتَهُ أولَ الأمرِ
كان الترابُ يمثِّلُ دورتَهُ عندَ جرفِ الفراتْ
يمثِّلُ دورةَ هذي الحياةْ[٣٠] .

إنَّ تكرارَ الحرفِ يُحدِثُ نغمةً موسيقيةً وينقلُ المتلقيَ إلى جوِّ النصِّ وإلى طبيعةِ الموقفِ النفسيِّ الذي عاشهُ الشاعرُ يجعلُه يتهيَّأ للدخولِ إلى عمقِ النصِّ الشعريِّ[٣١].

والشاعرُ أفادَ من الطاقةِ الإيحائيةِ لصوتِ النونِ وهو يستحضرُ في ذهنِه صورةَ الإمامِ الحسينِ في وقتِ المعركةِ، وبعدَ انتهائِها، وما واجَهَهُ من صعوباتٍ وجراحاتٍ، (وهذه الإيحاءاتُ الصوتيةُ في النونِ مستمَّدةٌ أصلاً من كونِها صوتاً هيجانياً ينبعثُ من الصميمِ للتعبيرِ عفوَ الفطرةِ عن الألمِ العميقِ (أنّ أنيناً))[٣٢] .

فالشاعرُ إذاً استعملَ الصوتَ المناسبَ في مكانِه المناسبِ معبِّراً عمَّا يُحِسُّهُ في صميمِ روحِه متوازياً مع الخصائصِ التي يحملُها صوتُ النونِ، صحيحٌ أنَّ الأصواتَ تحملُ إيحاءاتِها بَدْءاً غيرَ أنَّ للشاعرِ أو منشئِ النصِّ أنْ يختارَ حروفَ نصِّه، وهنا يكونُ دورُ القصديةِ في التأليفِ والتعبيرِ، فالشاعرُ لهُ أسلوبُهُ في اختيارِ الأصواتِ التي تتشكَّلُ منها قصيدتُه على وفقِ ما يشعرُ أو يفكرُ، و ما يؤكِّدُ توازيَ صوتِ النونِ المعبِّرِ عن الأنينِ والألمِ العميقِ ورودُ ألفاظٍ تشيرُ إلى الحالةِ الشعوريةِ للشاعرِ مثل (أحزانها، وانكسار، ومتعبات، وبكاء، ويغنّي (وهو لا شكَّ غناءٌ حزينٌ بحسبِ السياقِ)، ونشيد، والناي، وشجي، وحزن، ودموع)، هذه الانفعالاتُ الواضحةُ تُبيِّنُ سرَّ انبثاقِ صوتِ النونِ بهذهِ الدرجةِ من الترديدِ وما يتميزُ بهِ من إيحاءاتٍ، وقديماً ذمَّ العربُ الشعرَ الذي تكونُ مخارجُهُ متقاربةً وأشادوا بما تباعدتْ مخارجُه وسهُلَ النطقُ بهِ[٣٣].

وما هو إلاّ ذمٌّ لصاحبِ النصِّ الذي أنشأَهُ إذِ الشعرُ لا يكتبُ نفسَه بنفسِه، وهذا القولُ ما هو إلّا تركيزٌ على الجانبِ الصوتيِّ للنصِّ، وما يُهِمُّني من هذا الرأيِ هو أنَّ فيه إشارةً إلى أنَّ الكاتبَ أو المؤلفَ يعمدُ إلى الأصواتِ المشكّلةِ لنصِّه عمداً للتعبيرِ عن حالِه، وهو الأساسُ الأولُ في الأسلوبيةِ التعبيريةِ، التي تنظرُ إلى صاحبِ النصِّ كمختارٍ لأدواتِه في التعبيرِ، وحينَ نستقرئُ الصورةَ التي يرسمُها الشاعرُ مسار رياض، ندركُ مدى انسجامِ إيحاءاتِ الصوتِ مع تصاعُدِ الانفعالاتِ لدى الشاعرِ، فهو يُفيدُ من خصائصِ الصوتِ التي يحملُها في جرسِه؛ ليوصلَ إحساسَه من ثم إلى المتلقي، وبِتَتَبُّعي لمنحى النصِّ وجدتُه ينسابُ بصورةٍ متوازيةٍ مع الأصواتِ المستعملةِ، وهو ما يؤشرُ ميزةً أسلوبيةً بارزةً لدى الشاعرِ حريةً بالدرسِ.

بنظرةٍ فاحصةٍ لهذا المقطعِ وجدتُ أنَّ صوتَ اللامِ تكررَ اثنتي عشرةَ مرةً، تلاهُ صوتُ النونِ بتكرُّرِهِ عشرَ مراتٍ ووازى الأخيرَ صوتُ الباءِ بنفسِ مراتِ التكرارِ، فكيفَ اختارَ الشاعرُ هذهِ الأصواتَ وما الذي تُوحي به؟.

سبقَ وقلتُ إنَّ صوتَ اللامِ يُوحي بالليونةِ والمرونةِ والتماسكِ والالتصاقِ، وأمّا النونُ فإيحاءاتُها الصوتيةُ تصلح للتعبير عن الألم العميق لصفتها الهيجانية، و (... هو أصلحُ الأصواتِ قاطبةً للتعبيرِ عنِ مشاعر الألمِ والخشوعِ)[٣٤].

ثمَّ صوتُ الباءِ فهو (أصلحُ ما يكونُ لتمثيلِ الأحداثِ التي تنطوي معانيها على الانبثاقِ والظهورِ والسيلانِ)[٣٥].

وقد أوجدَ التوازي بين هذه الأصواتِ ذاتِ التكرارِ الأكثرِ، نوعاً من الإيقاعِ الصوتيِّ الداخليِّ، كما حصلَ توازٍ من جهةٍ ثانيةٍ بين دلالاتِ هذهِ الأصواتِ، فحالةُ الحزنِ الطاغيةُ على النصِّ أوجدتْ نوعاً من ليونةِ الإحساسِ بلوعةِ الضحيةِ حين تلفَّتَ ولمْ يجدْ أحداً، وضاعفَ من هذه الدلالةِ ما في صوتِ النونِ من نغمةٍ تشبهُ الأنينَ، فجاستْ في خلالِ روحِ الشاعرِ المعبِّرِ عنها، وفي روحِ المتلقي، ليحتضنَ بوعيهِ جراحَ الضحيةِ وهو ينتظرُ بجانبِ النهرِ يداً رحيمةً، رافقَهما صوتُ الباءِ (الانفجاري) الموازي في إيحاءاتِه لانبثاقِ الدماءِ وسيلانِ الدموعِ، في لحظةٍ فاصلةٍ في عمرِ الناجي من المجزرةِ، وقد توافقتْ هذه الصفاتُ الصوتيةُ مع مفرداتِ البكاءِ والغناءِ والنشيدِ، و كلُّها أصواتٌ تستوجبُ البوحَ بالألمِ العميقِ.

وهكذا سائرُ نصوصِ الشاعرِ التي تحملُ ذاتَ الميزةِ الأسلوبيةِ في تحميلِ الأصواتِ رسالتَه؛ إذْ إنَّ الأصواتَ تكمنُ فيها إيحاءاتٌ يفجِّرُها الاستعمالُ على نحوٍ مخصوصٍ من المبدعِ[٣٦]

نقرأُ أيضاً قولَهُ:

أنا لستُ أبحثُ عن جوابٍ ها هنا

فقد اكتفيتُ بما رأيتُ

وما رأيتُ سوى اصطبارِكْ

عتباتُ دارِك أرّختْ مَن ألبسوكَ حياتَهم كي تستريحَ

وودّعوكَ

فهل نستْهم فجأةً عتباتُ دارِكْ؟
عيناكَ قدّيسانِ يمتهنانِ ترتيلَ الدموعِ على صغارِكْ؟
وثيابُ طهرِكَ
فصّلتْها نيّةٌ بيضاءُ لامرأةٍ أتتْكَ وأودعتْكَ بنينَها والزوجَ
قبراً واحداً
في راحةِ الكفِّ اليمينِ
وثمَّ نامتْ كالملاكِ على يسارِكْ
ونوارسٌ كالحلمِ
طارتْ تُجَمِّعُ الصلواتِ من عنقِ المساجدِ والكنائسِ
ثمَّ تجعلُها ضماداً فوقَ روحِكَ أخضراً
مذ أدمنتْكَ يدُ المعاركْ
قُلْ لي – فديتُكَ – مرةً
أوَ ما مللتَ من قِطَعِ السوادِ على جدارِكْ؟[٣٧] .

إنَّ التناسقَ الصوتيَّ في هذا المقطعِ يؤثِّرُ في المتلقي بأصواتِه التي جاءتْ مخارجُها غير متقاربةً لدرجةِ النفورِ، ولا متباعدةً لدرجةِ التَّغايرِ، فنرى بروزاً سمعياً لصوتِ التاءِ الانفجاريِّ الشديدِ والراءِ الصوتِ المجهورِ ذي الترديدِ والتكرارِ، ثمَّ يأتي صوتا السينِ والصادِ الاحتكاكيانِ المهموسانِ الرخوانِ، وأنا أتحدَّثُ هنا عن درجةِ بروزِ الصوتِ في سمعِ المتلقي الذي سيستقبلُ رسالةَ المنشئ، ويحلِّلُها ويتأثرُ بها على وفقِ السياقِ الذي جاءتْ فيه، إذْ إنَّ الأمرَ لا يتعلقُ بكميةِ تراكمِ الصوتِ فحسبُ، بلْ إنّ نوعَ الصوتِ الحاملِ للرسالةِ لهُ أثرٌ فاعلٌ في ذلك أيضاً، والشاعرُ هنا يُصارِعُ ألمَهُ لأجلِ وطنٍ يصطبرُ على ما ابتُلِيَ به، ويردِّدُ في نفسِه ما عَلِقَ بمخيلتِه من صورِ الشهداءِ الذين ألبَسُوا الوطنَ حياتَهم ومضوا، والنوارسِ، والجوامعِ، والكنائسِ، وعيناهُ هنا ليسا سوى نهرين من الدموعِ، فتتوازى اللوحاتُ المتعددةُ في هذا المشهدِ مع تعدُّدِ الأصواتِ المكرّرةِ المشكِّلةِ له، وتكادُ تتفقُ في درجةِ تراكمِها الانفعاليِّ في نفسِ الشاعرِ والمتلقي؛ لأنَّ (الإرادةَ والقصدَ، أمرانِ أساسيانِ للإفادةِ المطلوبةِ من المتكلمِ وفقَ مقاييسِ اللغةِ العربيةِ)[٣٨].

فمُنشِئُ النصِّ حين يأتي به على وفقِ هيأةٍ مخصوصةٍ، لا يغيبُ المتلقي عن ذهنِه في أثناءِ اختيارِ الألفاظِ وقبلَها الأصواتُ التي تتألفُ منها، كاستخدامِ أصواتِ الجهرِ في

موضعٍ، وأصواتِ الهمسِ في موضعٍ آخرَ؛ لتجسيمِ موقفٍ أو حدثٍ[٣٩]، وهذا الاختيارُ الدقيقُ للأصواتِ الموازيةِ للحدثِ والانفعالِ لدى مسار رياض، هو ما يمكنُ أنْ يُعَدَّ ميزةً أسلوبيةً بارزةً.

يقولُ الشاعرُ:

مَن مثلُ وجهِكَ إذْ تُقاتِلْ؟
قمراً تُغازِلُهُ السنابلْ
إعزفْ – فديتُكَ –
نايُكَ الرشَّاشُ إطرابٌ حقيقيٌّ
ووهمٌ كلُّ تغريدِ البلابلْ
أنتَ الذي اخترعَ الغرامَ مع السلاحِ
فكيفما قد شئتَ غازلْ[٤٠].

للشاعرِ أسلوبُهُ في صُنْعِ هندسةٍ صوتيةٍ تُضاعِفُ من وَقْعِ الإيقاعِ في نصوصِه، كما سنرى في أثناءِ هذهِ الدراسةِ، وهنا نجدُ تقارباً في تواتُرِ أصواتٍ معينةٍ، فالألفُ واللامُ وَرَدَا إحدى عشرةَ مرةً، في حين تقاربتْ نسبةُ الميمِ والتاءِ بواقعِ سبعِ مراتٍ للصوتِ الأولِ وثمانٍ للصوتِ الثاني، والألفُ بِما لَها من الامتدادِ الصوتيِّ، تُوحِي بأنَّ هناكَ امتداداً مُماثِلاً في الزمانِ والمكانِ، فهذا المُحارِبُ سيبقى حاضراً في ذاكرةِ الأجيالِ المتعاقبةِ، في امتدادٍ زمنيٍّ لا يكادُ ينتهي، وقد استُمِدَّ هذا المعنى من امتدادِ صوتِ الألفِ واستطالتِه، في حين أنَّ اللامَ صوتٌ (يُوحِي بمزيجٍ من الليونةِ والمرونةِ والتماسكِ والالتصاقِ)[٤١].

وهو صوتٌ اختارَهُ الشاعرُ لمناسبتِه للصورةِ التي يرسمُها للمقاتلِ، ويُحَدِّدُ قوةَ العلاقةِ بينه وبين رشاشِه، يتماسكانِ ويتلاصقانِ كجسدٍ واحدٍ، خاصةً أنَّه تكررَ بشكلٍ لافتٍ في سطورِ النصِّ، معمِّقاً الرابطَ بينَ الرشَّاشِ والنايِ في ثُنَائيَّةٍ صادمةٍ للمتلقي، إذْ يُسبِغُ على السلاحِ صفةَ الإطرابِ، التي يرى أنَّها تتفوقُ على النايِ وتغريدِ البلابلِ، مُؤَطِّراً كلَّ ذلكَ بليونةِ صوتِ اللامِ المتناسقةِ معَ الصورةِ التي يُفاجِئُنا بها الشاعرُ وهو يربطُ بينَ السلاحِ والغرامِ.

ومِمَّا يُشِيرُ إلى هذهِ الميزةِ الأسلوبيةِ لدى الشاعرِ أنَّهُ يُراكِمُ في نصوصِه غالباً الأصواتِ ذاتَ الإيحاءاتِ المتقاربةِ، فكما أنَّ اللامَ فيها لينٌ ومرونةٌ، كذلك التاءُ لها من

هاتينِ الصفتينِ نصيبٌ، فالتاء حرفٌ (صوتُه المتماسكُ المرنُ يُوحي بملمسٍ بين الطراوةِ والليونةِ...)[٤٢].

فاحتشدَ هنا أكثرُ من صوتٍ يدلُّ على ذاتِ الصفةِ، متساوقاً مع حالةٍ فريدةٍ من العاطفةِ الإنسانيةِ هيَ اندماجُ المقاتلِ العاشقِ للحربِ بسلاحِه الذي يغرمُ به.

ويأتي بنسبةٍ تاليةٍ لصوتِ التاءِ، صوتُ الميمِ وهو الآخرُ (يُوحي بذاتِ الأحاسيسِ اللمسيةِ التي تُعانيها الشفتانِ لدى انطباقِهما على بعضِهما بعضاً، من الليونةِ والمرونةِ والتماسكِ مع شيءٍ من الحرارةِ)[٤٣].

هنا نموذجٌ شعريٌّ آخرُ يقولُ فيهِ:

عُوَاءُ الصَّحَارَى

يزيدُ المساءَ اسوِداداً

وتشعرُ أنَّ الفضاءَ كعنْقِ الزجاجةِ

أنَّ الفراغَ فحيحٌ

ويصبحُ للوقتِ وخزٌ

فكلُّ شهيقٍ و كلُّ زفيرٍ يؤكِّدُ ظنَّ المخاوفِ[٤٤].

في هذا المقطعِ الشعريِّ يأتي التوازي الصوتيُّ في عمارةٍ إيقاعيةٍ مُتْقَنَةٍ، طَبَعَهَا الشاعرُ بأسلوبِه الخاصِّ، فتكرَّرتِ الأصواتُ الحاءُ والراءُ والزايُ والدالُ والكافُ أربعَ مراتٍ لكلٍّ منها، بينما تكرَّرتِ السينُ والشينُ والصادُ والتاءُ والميمُ مرتينِ لكلٍّ منها، إذْ تشابهتْ تَرَدُّداتُ تكرارِ كلِّ صوتٍ مع الآخرِ، فصوتُ الحاءِ يُوحِي (بالحرارةِ، وبأصواتٍ فيها شيءٌ من الحِدَّةِ، وبمشاعرَ إنسانيةٍ لا تخلو من الحدةِ والانفعالِ)[٤٥].

وهيَ صفاتٌ تنطبقُ تماماً على لحظاتِ الرعبِ والانفعالِ والتوترِ، التي مرَّ بها الناجون من مجزرةِ سبايكر، حين هاموا على وجوهِهم في صحراءَ (حارةٍ)، لم ترحمْهم فيها شمسُ الصيفِ، ولا تصدَّقَتْ عليهم الأرضُ الجرداءُ المكشوفةُ بمخبأٍ آمنٍ، وهذا هو أسلوبُ الشاعرِ المميَّزُ في تَخَيُّرِ الأصواتِ لمعانٍ يقصدُها، ويأتي صوتُ الراءِ الدالُّ (على التحرُّكِ والتكرارِ والترجيعِ)[٤٦].

الذي يتوازى مع ترجيعِ عُواءِ الريحِ في الصحراءِ الشاسعةِ، وترجيعِ أنفاسِ الهاربينَ من موتٍ محقَّقٍ. مع ما في صوتِ الزايِ الذي يتميزُ بالحدةِ وصلابةِ الدالِ وما في الكافِ من إيحاءٍ بـ(الاحتكاكِ والحرارةِ)[٤٧].

وكلُّ هذهِ الدلالاتُ في الأصواتِ المذكورةِ تنقلُنا إلى أجواءِ الصحراءِ الحارةِ المترامية الأطرافِ، مع شدةِ انفعالِ الضحايا، و هم يبحثونَ عن مأمنٍ دون جدوى، وصلابةِ المكانِ من حولِهم، وهي الإيحاءاتُ التي نتلقَّاها من صفاتِ الأصواتِ المستعملةِ في النصِّ ودلالاتِها، وقدْ أجادَ الشاعرُ أيَّما إجادةٍ في الإفادةِ من الطاقاتِ التعبيريةِ في أصواتِ نصِّهِ، فلا يَسَعُ المتلقيَ إلّا أنْ يتأثَّرَ وهو يكادُ يسمعُ لُهاثَهم الظامئَ في يومِهم الأسودِ ذاك.

يقولُ أيضاً:

على آخرِ الأفْقِ ألمحُ لوناً ذبيحاً

تسيلُ الدِّماءُ الشهيدةُ فوقَ أكفِّ السماءِ

وتنطفئُ الشمسُ حُزناً

لِتُؤْذِنَ لليلِ أنْ يَتَغَشَّى جميعَ العِبَادِ(٤٨)

في هذا النصِّ يتوازى صوتا السينِ والشينِ البارزانِ في السمعِ، بنسبةِ ثلاثِ تكراراتٍ لكلٍ منهما، وصوتُ السينِ في إحدى دلالاتِه يُوحي بـ(التحركِ والمسيرِ)(٤٩).

والشاعرُ في هذا النصِّ يُلقي الضوءَ على عدةِ تحرُّكاتٍ في المشهدِ، حركةِ الدماءِ وهي تسيلُ، حركةِ الشمسِ وهي تسرعُ نحو آخرِ الأفقِ، حركةِ الليلِ وهو يلقي بعباءتِه على العباد رويداً، فجاءَ بالصوتِ المناسبِ لِما يريدُ أنْ يجعلَ المتلقي يتفاعلُ معه، كأنَّهُ كانَ حاضراً في ساعةِ الخُذْلانِ تلك، على حين مرَّ المساءُ على الأجسادِ الُمَضرَّجةِ، وغربتِ الشمسُ، وانطوى المشهدُ. وجاء صوتُ الشينِ بموازاةِ صوتِ السينِ في تكرارِ الاستعمالِ داخلَ النصِّ، ليَخلُقَا معاً نبضاً إيقاعياً تراتبياً بشكلٍ مقصودٍ، على الرغم من أنَّ الشعرَ غالباً يُكتَبُ في لحظاتٍ لا هي بالوعي ولا بانعدامِ الوعيِ، أمّا صوتُ الشينِ فإنَّ النطقَ بهِ (يُماثِلُ الأحداثَ التي تتمُّ فيها البعثرةُ والانتشارُ والتخليطُ)(٥٠).

وهذه الصفةُ التي يتَّصفُ بها صوتُ الشينِ تُعيدُ إلى ذاكرةِ المتلقي صورةَ الأجسادِ المبعثرةِ المنتشرةِ على فسيحٍ من الأرضِ، بلِ الأحلامِ المبعثرةِ، وما بين تلك الأجسادِ والأحلامِ من التخليطِ والتنوعِ.

توازٍ صوتيٌّ آخرُ نجدُه في قولِ الشاعرِ:

يومٌ تكوَّرَ فيه الموتُ كيف تُرى
خرجتَ من رحمِ التكويرِ لي قمرا
وكيفَ أنجبتَ من يومٍ لنا زمناً
وكيف يعجزُ عاشوراؤُكَ القدرا
خرجتَ.. ألفُ سماءٍ حولك اجتمعتْ
وألفُ ألفِ انفجارٍ فيك قد حُشِرا(٥١)

تكرَّرَ صوتُ الراءِ في هذا المقطعِ إحدى عشرةَ مرةً، موحياً بتكرارِ الولاءِ للحسينِ، إذْ يدلُّ صوتُ الراءِ على الترجيعِ والترديدِ، وتواتُرُهُ هنا يضعُ أيدينَا على ملمحٍ أسلوبيٍّ لدى الشاعرِ، هو توازي الصوتِ مع دلالةِ النصِّ الكلِّيَّةِ، ولا يغيبُ عن أحدٍ ما في قصةِ الحسينِ ومقتلِه من الجِدَّةِ والتكرارِ على مرِّ الأيام منذُ ألفٍ ونَيِّفٍ من السنواتِ، وتكرارِ الطقوسِ الخاصةِ بإحياءِ اليومِ العاشرِ من محرمِ الحرامِ، في كلِّ سنةٍ، وما تتركُه تلكَ الجريمةُ من أثرٍ عميقٍ وغُصَّةٍ في نفسِ المتلقي.

يقولُ الشاعرُ:

لا تنقهرْ من أجلِ غيرِكْ
لا شيءَ يقتلُ مثلُ قهرٍ لا يُقالْ
وإذا قبلتَ فذاك ليسَ تخاذُلاً
بلْ سَمِّه محضَ انتقالْ
فالناسُ من حالٍ لحالْ(٥٢)

برزَ في السمعِ صوتُ القافِ، كأنَّه صوتُ فقاعةٍ تنفجرُ، بما في نطقِهِ من شدةٍ، وقسوةٍ، تُعطي المتلقِّي إيضاحاً حول حجمِ القهرِ الذي يختمرُ في روحِ الشاعرِ، لكنَّه بعدَ أنْ باحَ بما يشغلُهُ، كَمَنْ يفتحُ دُمَّلةً تؤذيه، رَكَنَ إلى الهدوءِ، وآمنَ بحتميةِ الرضا بالواقعِ؛ لأنَّ سُنَّةَ الحياةِ تقتضي أنْ لا تدومَ حالٌ كما هيَ، فليسَ الرضا بالواقعِ تخاذلاً دوماً، بل ربما كانَ انتقالاً لا أكثرَ، ومن ثمَّ فالمتلقي حاملٌ لذاتِ القهرِ، مما يشدُّهُ للتفاعلِ معَ النصِّ، والقبولِ برسالةِ الشاعرِ الموجَّهة إليهِ.

ثانياً: التوازي الصرفيُّ في شعرِ مسار رياض

تُسهمُ الأبنيةُ الصرفيّةُ بدورٍ فاعلٍ في خلقِ أنساقٍ صوتيةٍ متوازيةٍ من تواليها وتكرارِها في الاستعمالِ، فهي جزءٌ من النظامِ الصوتيِّ الذي يرومُ المنشئُ هندستَه وتأليفَه؛ لإعطاءِ النصِّ سمةً موسيقيّةً مميّزةً تخرجُه من حدِّ التواصلِ النفعيِّ، والخطابِ المباشر، إلى اللغةِ الشعريّةِ والتعبيرِ الجماليِّ، الذي ينتجُ أثرَه في استدعاءِ المتلقّي وإثارةِ كوامنِه، وقد عملَ الشاعرُ على توظيفِ الأبنيةِ الصرفيّةِ المتّفقةِ في المحورينِ الأفقيِّ والرأسيِّ ما أكسبَ شعرَه بصماتٍ من التدفّقِ الإيقاعيِّ المميّزِ، حتّى عُدَّ هذا الإجراءُ سمةً أسلوبيّةً تعكسُ انفعالاتِ الشاعرِ ومشاعرَه الداخليّةَ التي يرومُ إيصالَها إلى المتلقّي، ومن هذا التوظيفِ ما نجدُه في ديوانِه حكاية عين من تكرارِ بناءِ فعيلٍ، إذ يقولُ:

رأيتُك في كلِّ شيءٍ جليّ
رأيتُ اتساعَك في الناس رغم انحسارِ المياهِ عن الشفتين
تخطبُ
فالناسُ شقّانِ
موسى عصاه لسانُكَ عند الكلامِ
رأيتُ عليّ
و جزءَك ذاك النبيّ
رأيتُ السماواتِ تسكب أقمارَها في الوعاءِ البهيّ
رأيتُ الشروقَ الأبيَّ
رأيت الغروب الأبيّ[٥٣] .

فقد تلبّسَ بهذا البناءِ مجموعةٌ من الموادِّ اللغويّةِ، فكانَ تكرارُ الأبنيةِ معها منتجاً لرنينٍ صوتيٍّ، يكسّرُ سكونَ الأفقِ ويزحزحُ سمتَه باختيارِ بناءٍ تُزادُ فيهِ الياءُ الساكنةُ المكسورُ ما قبلها؛ ليثيرَ بهذا الصوتِ المدّيِّ الحزنَ الذي أطبقَ في سماءِ الإنسانيةِ، بقتلِ سليلِ دوحةِ النبوّةِ ورفعِ رأسِه على الرمحِ، إنّه يمرّرُ نداءَه البليغَ مصحوباً بصوتِ الألمِ، وشجونِ الأنينِ؛ ليرسمَ لنا صورةَ البطلِ، ومقاماتِها الشامخةَ، التي تحكيها صيغةُ فعيل، فهو ظاهرٌ في كلِّ شيءٍ (جليٍّ)، و فيه جزءٌ (نبيّ) لأنه امتدادُ رسالةِ السماءِ، وبه يتعالى الشموخُ، فيغدو الكونُ مزهراً (أبيّ). وقد استثمرَ الشاعرُ صيغةَ فعيل؛ لتتجلّى الصفاتُ المشبّهةُ (جليّ ونبيّ وبهيّ وأبيّ)، وبتكرارِها في هذه المقطوعةِ عند نهايةِ الأسطرِ، جعلَ الوقفاتِ تتميّزُ بطابعٍ موسيقيٍّ رخيمٍ.

وفي مقطوعةٍ أخرى من الديوانِ نجدُ الشاعرَ يصنعُ هندسةً موسيقيّةً مميّزةً، ينتجُها تضافرُ مجموعةٍ من الصيغِ، كما في قولِه:

وكانَ الفراتُ سكوناً
علاماتُ حزنٍ على الجانبينِ
وأمواجُه تضفرُ الوقتَ ضفراً
كأنَّ الزمانَ شريطٌ من الماءِ يجري
ويجري
فتنمو الحكاياتُ في الضفتينِ
عن العابرينَ
عن الغابرينَ
عن القادمينَ
عن الماءِ حينَ يؤسِّسُ معنى الحياةِ و معنى الممات
وفي الحالتينِ
أُحِسُّ..
كأنَّ المياهَ تحاولُ شيئاً
وأن النخيلَ على الضفتينِ يخبّئُ شيئا(٥٤) .

فقد استعملَ صيغةَ المثنّى المجرورةَ المقترنةَ بـ أل التعريفِ في أكثرِ من سطرٍ؛ لتحكيَ بتكرارِها وتوازيها صوتَ الشاعرِ ونشيجَ فؤادِه، فصورةُ البناءِ (فاعلَيْنِ) في الأمثلةِ: (الجانِبَينِ والضِّفَّتَينِ والحالَتَينِ والضفتين)، وما يُفرزُه التكرارُ من إيقاعٍ صوتيٍّ يجعلُ المقطعَ مشحوناً بالتدفقِ النغميِّ والامتدادِ الموسيقيِّ، ولعلَّ الاثنينيّةَ التي تؤديها الصيغةُ تأخذُ قيمتَها الدلاليّةَ من ثنائيّةِ الحياةِ والمماتِ، فثمةَ جانبٌ للتفاؤلِ تمثِّله الحياةُ وآخرُ للحزنِ والانكسارِ يمثِّله الموتُ والعدمُ، ولكنْ حتى الحياةُ في هذهِ المعادلةِ تلبسُ الحزنَ والألمَ. وإلى جانبِ هذا التكرارِ يبرزُ تكرارٌ آخرُ لصيغةِ اسمِ الفاعلِ من الثلاثيِّ المقترنِ بـ أل التعريفِ، في الأمثلةِ: (العابرين والغابرين والقادمين)، ومن التواشجِ بينَ تكرارِ الصيغتينِ في المقطوعةِ تبرزُ السمةُ الصوتيةُ بخصائصَ فارقةٍ تتجاوزُ النمطيّةَ وتنحرفُ عن كلِّ مألوفٍ، ولا سيّما ما يؤدِّيهِ اجتماعُ الياءِ الساكنةِ مع الكسرةِ.

ومن الخصائصِ الأسلوبيةِ التي يُفصِحُ عنها التوازي الصِيَغيُّ، إيثارُ صيغةِ الجمعِ السالمِ مع الوصفِ الذي يُبنى من الثلاثيِّ، في قولِه:

وعينُ إذا شئتَ فَسِّرْ

فللنائمينَ: (العيونُ) كوابيسُ مفتوحةٌ في الظلامْ

وللقاعدينَ: القيامْ

وللقائمينَ: بلاغٌ

إذا الأمرُ بين يديكَ استقامْ

فلا تنسَ أنَّ هنالك عينْ[٥٥] .

فقدِ استحضرَ هذا البناءُ من بينِ خياراتٍ متعددةٍ من أبنيةِ الجمعِ، وعمدَ إلى تكرارِه ليبلغَ منزلتَه الجماليةَ، وينهجَ مقصدَه التأثيريَّ، وعدلَ عن خيارِ الرفعِ إلى الجرِّ؛ لتؤديَ الياءُ صوتَ الشاعرِ الصادقَ مصحوباً بعمقِ العواطفِ وغورِ الأحاسيسِ إزاءَ هذهِ الأصنافِ من الناسِ.

وقد ينشأُ التوازي من تكرارِ البناءِ أفقيّاً، فيعملُ على خلقِ صورةٍ صوتيةٍ متجانسةٍ مع المؤدّى الدلاليِّ، كما في قولِه:

يتبعُه المقاولُ والمتاجرُ والمداهنُ والمخاتلُ[٥٦] .

فالمقاولُ والمتاجرُ والمداهنُ والمخاتلُ، أوصافٌ جاءتْ من غيرِ الثلاثيِّ زنة مُفاعِل، فهي متّفقةُ البناءِ، منسجمةُ الرداءِ، تؤدّي الجرسَ الموسيقيَّ نفسَه كما تُعطي المضمونَ المعنويَّ الذي يريدُه الشاعرُ في المنحى السيّءِ والجهةِ الذميمةِ.

فضلاً عن التوازي الصوتيِّ الصرفيِّ بين اللفظينِ (الخليج، والضجيج)، وما ينتجُه تشابهُ الصيغةِ الصرفيةِ (فعيل) وانتهاءُ اللفظينِ بصوتِ الجيمِ، من إيقاعٍ منسجمٍ متناغمٍ، يصلُ إلى المتلقي بانسيابيةٍ، ثمَّ ينكسرُ أفقُ التوقعِ بمجيءِ لفظةِ (شهيد)، ذاتِ الصيغةِ الصرفيةِ نفسِها مع اختلافِ الأصواتِ التي تتشكلُ منها اللفظةُ، وقد لاحظْنا هذا الأسلوبَ لدى الشاعرِ بشكلٍ متكررٍ، حتى أصبحَ الأمرُ ميزةً أسلوبيةً تميزُ طريقتَه في الكتابةِ، إذْ إنَّه يأتي بألفاظٍ تتوازى في الصيغةِ والصوتِ، ثمَّ ينتقلُ إلى أصواتٍ مختلفةٍ مع بقاءِ الصيغةِ كما هيَ، في لفظةٍ واحدةٍ، كأنَّها النوتةُ الموسيقيةُ المنفردةُ في كاملِ السيمفونيةِ؛ ليجدَ القارئُ نفسَه أمامَ إيقاعٍ منفردٍ، لكنَّه منسجمٌ معَ الإيقاعِ الكليِّ للنصِّ.

وفي أحدِ نصوصِه يقولُ:

وليلٌ سميكُ الحدود

ثقيلُ العبور

وكبتٌ ككبريتِ نارٍ

عجيبٌ غريبٌ

فرغمَ حرارةِ أنفاسِهِ

وهو يكتمُ مأساتَهُ ما اشتعلْ[٥٧] .

تأتي العبارتانِ: سميك الحدود وثقيل العبور، على صيغتَي: فعيل وفُعول، في توازٍ صرفيٍ يشكلُ مساحةً هندسيةً من الصرفِ والإيقاعِ الصوتيِّ، الذي تتقبلُه أذنُ المتلقي و إحساسُه، بتناوبِ صوتَيْ الياءِ والواوِ، وهما صوتا مدٍّ، أفادَ الشاعرُ من طاقتِهما التعبيريةِ عن الألمِ؛ ليمدَّ بهما صوتَه وهو يسردُ صورَ الحروبِ والدمارِ وتبادلِ الكراسي والأدوارِ بين الحاكمينَ، التي مرَّتْ على أرضِ الطفِّ بعدَ استشهادِ الحسينِ (ع)، ثمَّ أتى الشاعرُ بصيغةِ (فَعيل) في لفظتَي (عجيب، وغريب) في دفقةٍ صرفيةٍ نغميةٍ منفردةٍ عن النغمةِ المتناوبةِ لصوتَي الياءِ والواوِ السابقَين، ثم جاءتْ صيغةُ (فَعْل) تاليةً لهما؛ ليمنحَ المتلقيَ فكاكاً من أسرِ الرتابةِ، معَ ما شكّلتْهُ صيغتا (فَعْل) في قولِه (ليل، وكبت) المسبوقتان بصوتِ واوِ العطفِ المفتوحةِ من توازٍ يؤدي إلى موازنةٍ ايقاعيةٍ في بدءِ السطرينِ الشعريينِ، فالشاعرُ إذاً واعٍ بما يكتبُه بطريقةٍ أسلوبيةٍ، وهو يرصُّ الصيغَ الصرفيةَ المتشابهةَ بطريقةٍ متوازيةٍ ملحوظةٍ، لكنها تنأى به عن المبالغةِ المذمومةِ، أو الرتابةِ التي تجعلُ المتلقيَ يستلذُّ هذا التكرار في الصيغِ عينِها، ويستشفُّ ما يعانيه الشاعرُ أو ما يحاولُ إيصالَه وهو يستعملُ صيغةَ فعيلٍ أربعَ مراتٍ وصيغةَ فَعْلٍ مرتينِ وصيغةَ فُعولٍ مرتينِ، في تقسيمٍ هندسيٍّ موزعٍ بصورةٍ رأسيةٍ.

وعلى ذاتِ الأسلوبِ نجدُ الشاعرَ يسطرُ كلماتِه في قولِه:

فتحضنُ أصواتُهم فيك لحنَكْ

وتعبرُ سطراً جليلا

وصبراً جميلا

وبدراً قتيلا[٥٨] .

نلاحظُ أنَّ الشاعرَ يتخذُ أسلوباً في التعبيرِ لا يكتفي بإعادةِ صيغةٍ صرفيةٍ واحدةٍ، بل هو يأتي بصيغتينِ تتناغمانِ صرفاً وإيقاعاً، هما: (فَعْلاً فَعيلا) في العباراتِ (سطراً جليلا، وصبراً جميلا، وبدراً قتيلا)، فهو إذاً أسلوبُه المقصودُ في صياغةِ حسِّهِ داخلَ قوالبَ مخصوصةٍ من العباراتِ والصيغِ، مما جعلَ شعرَه يكتسي بهذه الميزةِ الأسلوبيةِ البارزةِ، يلتفتُ إليها المتلقي دون كثيرِ تدقيقٍ، فنلاحظُ قصديةَ الشاعرِ للتأثيرِ في المتلقي باعتمادِه هذه الصياغاتِ المتلازمةِ صرفياً، وما ينتجُ عنها من إيقاعٍ يميزُها عن سائرِ النصِّ لكنَّه يتناغمُ مع الحالةِ العامةِ للقصيدةِ شعوراً ونَظْماً.

ومن نماذجِ التوازي الصرفيِّ لدى الشاعرِ قولُه:

متقاسَمٌ حتى الهواءُ

وليسَ يعبرُ من هناكَ إلى هنا

إلّا برخصةِ مَنْ له أطرافُ تقسيمِ الخريطةِ يرجعُ

الناسُ في ألوانِها تتنوعُ

والأرضُ تشكيلٌ من الحقبِ القديمةِ والحديثةِ

حسبما اشتهتِ الخطوطُ يوزَّعُ

وروابطُ الإنسانِ أزياءٌ

وعريُ وجودِه

بقماشِ خياطٍ رديءٍ يرقعُ[٥٩] .

وهنا نجدُ صيغةَ (أفعالٍ) في (أطرافٍ، وألوان، وأزياء)، وصيغةَ (تفعيلٍ) في (تقسيم، وتشكيل)، وصيغةَ (فعيل) في (القديمة، والحديثة، ورديء)، وهي صيغٌ يبرزُ فيها أيضاً صوتا المدِّ الألفُ والياءُ، المناسبانِ لصرخةِ التوجعِ ونداءِ مَنْ بيده العونُ، مستوعبةً تأوهَ الشاعرِ لِما آلتْ إليه بلادُه، فالتوازي صرفيٌّ صوتيٌ ينبضُ بالإيقاعِ، والنصُّ مقسمٌ كتقسيمِ البلادِ، إذ جاءتْ لفظتا (أطراف، وألوان) في أولِ المتواليةِ اللغويةِ، بشكلٍ متتالٍ، على حين جاءتِ اللفظتانِ (تقسيم، وتشكيل) في السطرينِ الثالثِ والخامسِ، وخلا منها السطرُ الرابعُ، فكأنَّ اللفظينِ يرسمانِ حدودَ الوطنِ المقسمِ المخترقِ، ويؤطرانِ ما بينهما من الصيغِ المغايرةِ صرفياً، راسماً إحساسَه على امتدادِ الخريطةِ التي خلتْ من الروابطِ سوى أزياءَ لا تجاوزُ الشكلَ إلى المضمونِ، وعادتْ صيغةُ (فعيل) إلى الواجهةِ مرةً أخرى في ختامِ

النصِّ، مذكرةً بإيقاعِ الصيغةِ ذاتِها في (القديمة والحديثة)، لتدقَّ ناقوسَ تنبيهٍ للمتلقي بأنَّ ثمةَ حلولٌ ترقيعيةٌ توالتْ على بلادِه في الحقبِ القديمةِ والحديثةِ وما زالتْ تتوالى.

يقولُ في موضعٍ آخرَ من الديوانِ:

من ذلك الصبرِ المشعِّ
من الخيامِ تلا قرارَهْ
إنّي أبشِّرُ رجفةً
في قلبِ مَن سكبوا نهارَهْ
في الصوتِ إذْ نسخوه
صمتاً بالمجازِ والاستعارةْ[٦٠] .

توازتِ الألفاظُ (الصبر، ورجفة، وقلب، والصوت، وصمت) في الصيغةِ الصرفيةِ مع اشتراكِها في معظمِ الأصواتِ المشكِّلةِ لها، مما رفعَ حظوظَها من الإيقاعِ، منسجمةً مع صيغةِ الفعلينِ الماضيينِ (سكبوا، ونسخوه)، الواقعينِ على خطٍ رأسيٍّ حاملَين صوتِ السينِ البارز، كأنه جرسٌ يعيدُ إلى الذاكرةِ نشاطَها إنْ غفلتْ أو تغافلتْ، فهذه البنى الصرفيةُ مجتمعةً مع أصواتِها فضلاً عن الدلالةِ الكليةِ للنصِّ وهو يتحدثُ عن الحسينِ (ع)، أوجدتِ الإيقاعَ الذي منحَ النصَّ ميزةَ الوصولِ السهلِ إلى المتلقي، وهي سهولةٌ مستمدةٌ في الغالبِ من صيغةِ الأسماءِ التي جاءتْ على زِنةِ (فَعْل)، حيث حركةُ الفتحِ الخفيفةُ والسكونُ الذي هو انعدامُ الحركةِ.

يقولُ:

يمتدُّ فوقَ المناصلِ العمرُ
أصابعاً خانَ ذوقَها الوترُ
كالهمِّ يمتدُّ في الجنوبِ على
منازلٍ بالرثاءِ تختمرُ
...
فعشقُنا الأرضَ سرُّ محنتِنا
ودينُ مَن شرِّدوا و مَن قُبِروا[٦١] .

التوازي الصرفيُّ هنا بين الكلماتِ (مناصل، ومنازل) و (عشق، وسر، ودين)، إذْ جاءَ الشاعرُ بكلمةِ المناصلِ في الشطرِ الأولِ من البيتِ الأولِ على حينِ جاءَ بكلمةِ منازلٍ في الشطرِ الثاني من البيتِ الثاني، في توازٍ صرفيٍّ أرادَ منه أنْ يخبرَ المتلقيَ أنَّ العمرَ الذي عاشَهُ ضحايا سبايكر، كان محصوراً بين منازلٍ اختمرتْ بالرثاءِ منذُ البدءِ، بسببٍ من توالي الحروبِ والمجازرِ، وبينَ المناصلِ التي انتهتْ رقابُهم تحتَها، لتبدأَ فورةُ رثاءٍ جديدٍ مختلفٍ، فهي ليستِ الحربُ هذه المرةَ، بلِ الخيانةُ التي رمزَ لها بخيانةِ الوترِ لأصابعِ العازفينَ، هذا العمرُ المحصورُ في هذه المسافةِ تشبهُه الدلالاتُ المحصورةُ بينَ المناصلِ والمنازلِ في البيتينِ.

يقولُ:

أنا مالكُ الشجنِ المستدامِ الذي يعرفُ الدربَ للقلبِ لو نشرتْ

همَها في المساءِ البيوتْ

أنا خازنُ الشهقاتِ التي يشتكي ثقلَها الملكوتْ

وسادنُ آلامِها

والشهودُ و عَرَّابُها

حبرُها والكتابْ

كما يحملُ العارفونَ الحقائقَ

يحتملُ النازفونَ البلادَ فينهبُهم في الطريقِ الغيابُ(٦٢).

وهنا استعملَ الشاعرُ اسمَ الفاعلِ من الثلاثيِّ (مالك، وخازن، وسادن)، في توازٍ رأسيٍّ، يثبتُ به لنفسِه ملكيةَ الشجنِ والشهقاتِ والآلامِ، إذْ أنَّ صيغةَ اسمِ الفاعلِ لا ترتبطُ بزمنٍ معينٍ، بل هي ميزةٌ للثباتِ والدوامِ، ورسالةُ الشاعرِ هنا أنَّه والحزنَ متلازمان، وقد أضفى صوتُ الألفِ الممدودُ إيقاعاً مشحوناً بالحزنِ والاستغاثةِ، يحسُّ المتلقي بوقعِه بين أضلاعِه، ولا سيما أنَّ الكلماتِ الثلاثَ تعبرُ عن الحزنِ والألمِ كما لو أنَّه معبدٌ يترهبُ فيه الشاعرُ سادناً وخازناً لكلِّ ما فيه من اللوعةِ، كما توازتِ الكلمتانِ (البيوت، والشهود)، على زنة (فعول) في إيقاعٍ منفردٍ توزعَ بينَ صيغِ اسمِ الفاعلِ، مُبعِداً النصَّ عن روتينِ الصيغةِ الواحدةِ، مُفسِحاً المجالَ للمتلقي لينتقلَ من إيقاعٍ إلى آخرَ، مع أنَّ هناكَ تشابهاً في الدلالةِ بينَ الشهودِ وبينَ البيوتِ إذا نشرتْ همَّها، فهيَ إذاً شهودٌ أيضاً ولكنْ من نوعٍ آخرَ. كما

نجدُ مزيداً من الإيقاعِ الداخليِّ في توازي جمعِ اسمِ الفاعلِ (العازفون، والنازفون)، وقد اختارَ الشاعرُ هاتَينِ الكلمتينِ المتوافقتينِ صرفياً؛ لإيجادِ نوعٍ من الربطِ بينَ العارفين الذين يطَّلعونَ على أحوالٍ تغيبُ عن الناسِ، وبينَ النازفينَ الذينَ يعرفونَ وحدَهم ملامحَ الموتِ الذي يغيبُ عن أذهانِ الناسِ أيضاً، فهو يختارُ ألفاظَهُ بعنايةِ مَنْ يُقرِّبُ الأشياءَ على اختلافِها، وزادَ من صدى الإيقاعِ وجودُ حرفَيْ مدٍّ هما الألفُ والواوُ؛ ليتسنَّى للشاعرِ أنْ يستوفيَ حسرتَهُ، قاصداً إبلاغَ المتلقي بحجمِ المأساةِ ومرارتِها. ثمَّ أخيراً التوازي بينَ الكلمتينِ (الكتاب والغياب)؛ لينهيَ الشاعرُ حديثَه بصوتِ مدٍّ أخيرٍ في صيغةِ (فِعال) متناسباً مع الصورةِ التي رسَمَها لنا.

يقولُ أيضاً:

كُتُبٌ

تُخَدِّرُ قارِئِيهَا بالعِبَارَاتِ المُنَمَّقَةِ العِذابْ

خُطَبٌ

تُبَشِّرُ سَامِعِيهَا بالقُصُورِ وبِالحِسَانْ

وبِالثِّمَارِ الدانِياَتْ(٦٣) .

منَ الصعبِ هنا الفصلُ بين التوازي التركيبيِّ والصرفيِّ، إذ فضلاً عن تشابُهِ البِنى الصرفيةِ تشابهتْ أيضاً مواضعُها في التركيبِ، فجاءتْ بالترتيبِ (فعل + مفعول به + شبه جملة)، لكنَّني اخترتُها كنموذجٍ للتوازي الصرفيِّ؛ لِما فيها من إيقاعٍ ناتجٍ من صيغِ المفرداتِ، فتوازتِ الكلمتانِ (قارئيها وسامعيها)، و الكلماتُ (العِذاب والثمار والحسان) ، والفعلين (تخدّر وتبشّر) ، ووجهُ التوازي هنا يُشيرُ إلى تشابهِ الحالَين، الكُتُبِ والخُطَبِ، حينَ يكونُ هدفُها تغييبَ العقولِ، فَتَعِدُ أتباعَها بالحِسانِ إذا سَفَكُوا دمَ الأبرياءِ، و قد اختارَ الشاعرُ صيغةَ اسمِ الفاعلِ دونَ سِوَاهَا؛ لإثباتِ حالةِ الاستمرارِ في هذه الغيبوبةِ ما دامتْ هناكَ أيديولوجياتٌ تنشأُ كلَّ يومٍ ويصبحُ لها أتباعٌ في أرجاءٍ من الأرضِ، وكلٌّ يرى نفسَهُ مُحِقّاً، وعزَّزَ نظرتَه هذهِ باستعمالِ صيغةِ الفعلِ المضارعِ المضعَّفِ، حيثُ يمتدُّ في الزمنِ، وحيثُ التضعيفُ يكسو النصَّ بصفةٍ أشبهَ ما تكونُ بتشدُّدِ المُغَيَّبَةِ عقولُهم من خفافيشِ الظلامِ.

نراهُ يقولُ:

القاطفون عناقيداً من الشررِ
خُلاصَةُ الوطنِ المسبوكِ من سَقَرِ
الحافظونَ كتابَ الحزنِ طافَ بهمْ
ماءُ الفُراتَينِ من همٍّ إلى كَدَرِ
الباسمونَ كأنْ لا موتَ يرصدُهم
خطّوا الطمأنينةَ الكبرى من الخطرِ
السائرونَ حُفاةَ القلبِ يعرفُهم
كلُّ السوادِ الذي في غابةِ البشرِ
الشارحونَ كلامَ النخلِ.. جَلَّلَهُم
بهاؤُه واجتَباهُم سيِّدُ الثمرِ(٦٤) .

التوازي الصرفيُّ هنا لا يحتاجُ إلى نظرةٍ فاحصةٍ، بل تكفي القراءةُ الأولى ليقفزَ أمامَ الأنظارِ بقوةٍ، وقد وقعَ اختيارُ الشاعرِ على صيغةِ جمعِ اسمِ الفاعلِ المشتقِّ من الفعلِ الثلاثيِّ؛ ليحافظَ على صوتِ الألفِ في وسطِه، متعاضداً مع صوت الواو، معَبِّراً عن عميقِ حزنِه للمجزرةِ، فهي إذاً صيغةٌ تشبهُ الصرخةَ المدويةَ، جاءتْ بشكلٍ رأسيٍّ من البيتِ الأولِ إلى الأخيرِ، ولو أنَّه استعملَ الفعلَ الماضي أو المضارعَ لَما جاءتِ الأبياتُ بهذهِ التعبيريةِ العاليةِ عن حالةِ الثباتِ والاستمرارِ في الصبرِ والنصر والوجعِ العراقيِّ الذي يبدو أنَّه شمسٌ لن تنطفئَ، ويدركُ المتلقي بكلِّ سهولةٍ حجمَ هذا الوجعِ، من دلالاتِ النصِّ ومن أسلوبِ الشاعرِ في رصفِ الصيغةِ المذكورةِ بهذا الشكلِ.

يقولُ في موضعٍ آخرَ:

وهل تعرفُ أنَّ جذورَ الناي النازفِ وحياً
تمتدُّ بقلبِ الهورِ المقتولِ ظَمَا
هلْ تعرفُ معنى الحِنَّاءِ بكفِّ عروسٍ مقطوعِ الرأسْ
ترى هل تدركُ هذي الكرويةُ معنى الدرسْ؟(٦٥) .

المفرداتُ (وحي، وقلب، ورأس، والدرس) على زِنةِ فَعْل بسكونِ العينِ، جاءتْ متوازيةً بشكلٍ رأسيٍّ من السطرِ الأولِ إلى الأخيرِ، على حين حُصرتِ المفردتانِ (المقتول، ومقطوع) في وسطِ المقطعِ الشعريِّ، كأنَّها الضحايا حين حُوصروا بلا سلاحٍ وسِيقوا إلى المذبحِ، ففي لاوعيِ الشاعرِ تتواردُ الصورُ مع الصيغِ التي تُناسِبُها، إذ إن زِنةَ فَعْلٍ نالتْ نصيبَها من خفةِ حركةِ الفتحِ كأرواحِهم البريئةِ وهي تصعدُ إلى بارئِها خفيفةً من كلِّ مَتاعِ الحياةِ، وظلَّتْ جثامينُهم منفردةً ساكنةً هناكَ كحالِ السكونِ في ثاني الصيغةِ. وقد ساهمَ صوتُ الواوِ في صيغتَي اسمِ المفعولِ في رفدِ المقطعِ بإيقاعٍ يشبهُ البكاءَ، مدَّ الشاعرُ والضحيةُ صوتَهما بهِ، وكسرَ القالبَ المنتظمَ الذي جاءتْ فيه الصيغةُ السابقةُ، ووقعَ اختيارُ الشاعرِ على صيغةِ اسمِ المفعولِ؛ لِما تحملُه من دلالةِ الخضوعِ للحظاتِ الموتِ، ولا يمكنُ لصيغةٍ أخرى أنْ تلقيَ بظِلالِ الأسى على نفسِ المتلقي أكثرَ منها.

كما نجدُ قولَه:

ويصعدُ شيبٌ من القلبِ كالوحيِ يروي حكايتَنا كلَّ حينٍ

يقولُ:

النواعيرُ لا تشتهي النهرَ مذْ بدَّلَ المدُّ و الجزرُ معناهما

كلَّما كشفتْ ضِفَّةٌ رِجْلَها برزتْ جثةٌ مثلُ وشمٍ على الطينِ(٦٦)

تبرزُ هنا صيغتانِ صرفيتانِ هما (فَعْل) و (فَعَلَتْ)، فالأولى نجدُها في المفرداتِ (شيب، والقلب، والوحي، والنهر، والمد، والجزر، ووشم) بإيقاعٍ موحَّدٍ، منسابٍ، خفيفٍ؛ لأنَّ أرواحَ الضحايا لم تعدْ تتحملُ المزيدَ من أعباءِ الموتِ الثقيلةِ، ويعودُ هذا الإيقاعُ لينكسرَ مع بروزِ صيغةِ الفعلِ الماضي المتصلةِ به تاءُ التأنيثِ الساكنةِ، في (كشفتْ، وبرزتْ)، وبوجودِ حركةِ الفتحِ على ثلاثةِ أحرفٍ من كلِّ فعلٍ تعطي معنى الوضوحِ وانكشافِ الجزءِ الغامضِ من قصصِ الضحايا على جرفِ النهرِ، باعتبارِ أنَّ صوتَ الفتحةِ ما هو إلّا صوتُ الألفِ القصيرةِ، فجاءتْ كمُتَنَفِّسٍ للشاعرِ ليبوحَ و يأخذَ نفَساً عميقاً بعدَ صدمةِ المجزرةِ، وللضحايا ليُبلِغوا الأجيالَ حكاياتِهم المنقوشةَ على طينِ الضفافِ. فجاءَ هذا التوازي الصرفيُّ في صيغتينِ لامَسَتَا روحَ الشاعرِ والمتلقي، فحصلَ ما كان مقصوداً من التأثيرِ والتأثرِ.

ثمَّ يقولُ الشاعرُ:

فللموتِ طَرْقٌ دقيقٌ

وخفقٌ رقيقٌ

خفيفُ الدنوِّ(٦٧)

وكعادةِ الشاعرِ في رصفِ صيغتينِ صرفيتينِ في توازٍ أفقيٍّ رأسيٍّ في الوقتِ نفسِه، نجدُ الصيغتينِ (فَعل) و(فعيل)، وقلنا إنَّ صيغةَ فَعْل مع وجودِ الفتحِ فسكونٍ، لها وقعٌ خفيفٌ وإيقاعٌ سلسٌ، يتناسبُ مع صورةِ الموتِ الخفيِّ الذي يطلعُ على حينِ غرّةٍ، من حيثُ لا نجرؤُ أنْ نتخيلَ، من أقربِ الناسِ والمدنِ، ولكنَّ هذا الخفاءَ يُسمَحُ معه ببعضِ البكاءِ والرثاءِ والأنينِ، فجاءَ الشاعرُ بصيغةِ فعيلٍ في (دقيق، ورقيق، وخفيف) بصوتِ الياءِ الممتدِّ الرقيقِ، كأنَّهُ تنهيدةُ حزنٍ جنوبيٍ تسكبُه أمٌّ قربَ ضريحِ ابنِها، فهذهِ الصيغُ بتآلفِها أوجدتْ إيقاعاً منسجماً مع حالةِ الشاعرِ العاطفيةِ سواءٌ أكانَ بتوازيها الصرفيِّ أو بالأصواتِ المشكّلةِ لها، ومن ثمَّ فهي أكثرُ وصولاً إلى عاطفةِ المتلقي، فما يخرجُ من القلبِ يدخلُ إلى القلبِ.

يقولُ:

كان التبسُّمُ حلاً وعقداً

فلا موتَ

أو حربَ

أو قمةً(٦٨)

الصيغةُ الصرفيةُ المتوازيةُ هنا هي (حلاً، وعقداً، وموت، وحرب)، ختَمَها الشاعرُ برنّةٍ مختلفةٍ في (قمّة)؛ ليستثمرَ عنصر المفاجأةِ للمتلقي بعدَ أنْ اعتادَ سماعَ نغمةٍ معينةٍ هي (فَعْل).

وفي قولِه:

ويفرحُ مَشرِقُ عمرٍ لديهِ

ويضحكُ سنُّ المغيبْ

وذاك المشيبُ المقدسُ في مفترقِ الرأسِ

يروي دروساً(٦٩)

يتحدثُ الشاعرُ هنا عن الأمِّ، ذلك الكائنُ المنكِرُ لِذَاتِهِ و لَذَّاتِهِ، راصفاً صيغاً صرفيةً في توازٍ رأسيٍّ، هي (مشرق، مغيب، مشيب)، على زنةِ مَفعِل، بما فيها من طاقةِ صوتِ الياءِ التي تمطرُ حزناً لذيذاً، وبما فيها من إشارةٍ إلى طاقةِ الأمهاتِ وهنّ يحتضنَّ مشرقَنا ومغيبَنا، بضحكةٍ لا تختلفُ في أولياتِ العمرِ وأخرياتِه، حتى يرتدينَ تاجَ الشيبِ المقدسِ، هذه الصيغةُ المعبَّأةُ بالأنينِ توازتْ مع عاطفةِ الشاعرِ الحزينةِ المعترفةِ بفضلِ الأمِّ، وهي عاطفةٌ يتفاعلُ معها المتلقي بسلاسةِ ما في الياءِ من انسيابٍ، فهي الصيغةُ الأكثرُ ملاءمةً للصورةِ؛ لذا اختارها الشاعرُ من بين صيغٍ كثيرةٍ.

يقولُ:

نبيٌّ بهيٌّ.. ساطعُ النفسِ نيِّرٌ
أبيٌّ بقلبٍ أطيبُ الجودِ جودُه(٧٠)

كتبَ الشاعرُ هذه الكلماتِ في نبيِّ الرحمةِ محمدٍ (ص)، مستعملاً صيغاً متوازيةً صرفياً هي (نبيٌّ، وبهيٌّ، وأبيٌّ)، فجاءَ تشديدُ صوتِ الياءِ في أواخرِها متسقاً ومتناسقاً مع عظمةِ الذاتِ النبويةِ الشريفةِ، أكثرَ من أيةِ صيغةٍ صرفيةٍ أخرى لو أنها حلّت محلَّها، ففي التشديدِ على الصوتِ هنا تشديدٌ على فَرادةِ شخصيةِ الرسولِ، مع أنَّ الخياراتِ الأخرى متاحةٌ بكثرةٍ واللغةُ العربيةُ لغةٌ غنيةٌ بالكثيرِ من الصفاتِ، لكنَّ الشاعرَ آثر صفاتٍ مشددةً، لِما بينها وبين قصدِه من مواءمةٍ، تلفتُ انتباهَ المتلقي وتجعلُ النصَّ عائماً في إيقاعٍ عالٍ يناسبُ علوَّ صفاتِ النبيِّ.

يقولُ أيضاً:

سلامٌ على وردٍ تبعثرَ عطرُهُ
على جرُفٍ من دمعِهِ فاضَ نهرُهُ
على بيتِ فلّاحٍ بأقصى زمانِنا
يخبئُ سرَّ الماءِ في الأرضِ جذرُهُ
على فرحٍ في دربِه ألفُ حيةٍ
وحكمةُ موسى في خطى الدرب سرُهُ
على قلقٍ كالكشفِ ينتابُ شاعراً
فيفنى لكي يخضرَّ في الجدبِ شعرُهُ(٧١)

المفرداتُ (ورد، ودمعه، ونهره، وبيت، والأرض، وجذره، ودربه، وألف، والدرب، والكشف، والجدب) جاءتْ على صيغةِ فَعْلٍ السلسةِ المنسابةِ بغيرِ همزٍ ولا تشديدٍ، توازتْ صرفياً بالصورتينِ الرأسيةِ والأفقيةِ، محتشدةً، في نصٍّ يرسمُ بعضَ لوحاتٍ من وطنٍ بكلِّ آلامِه جميلٌ يعبقُ بعطرِ الوردِ، وإنْ فاضَ بالدمعِ نهرُه، هو الوطنُ الحلوُ المتعَبُ، يصفُه الشاعرُ وهو يرصُّ هذه الصيغَ المتوازيةَ لخفّتها، كما ينسابُ نهرٌ، ويعبقُ عطرٌ، ويتسللُ جذرٌ في باطنِ الأرضِ برفقٍ، وكما يتخفَّى الفرحُ خوفاً وهو يزورُه، وكما يفنى الشاعرُ رويداً في لحظاتِ إلهامٍ ليخضرّ شعرُه في جدبِ هذا الوطنِ.

هذه السيمفونيةُ من الوصفِ الرقيقِ الحزينِ، لا تناسبُها سوى هذه الصيغةِ الصرفيةِ السهلةِ القصيرةِ الإيقاعِ في عالمٍ يضجُّ بالزخرفةِ المبالَغِ فيها والتصنّعِ في المشاعرِ غالباً، هنا صيغةٌ منسابةٌ كانسيابِ المشاعرِ في لحظةِ عشقٍ بينَ الشاعرِ ووطنِه، ومن ثم بين النصِّ والمتلقي الذي يحملُ في وعيِه ولا وعيِه ذاتَ العواطفِ تجاهَ الوطنِ، ما يسهّل انقيادَه إلى التأثرِ بها.

يقولُ:

وتبدأ قُدَّاسَهَا في خشوعْ

هدوءٌ من الموتِ أعمقُ

يرسمُ في جبهةِ القصفِ خطَّ الدموعْ

أناشيدُ صوتٍ خفيفٍ

تُخَفِّفُ وَقْعَ انفجارٍ هنا

وانفلاقٍ هناكْ(٧٢)

حالةُ الحزنِ على أطفالِ غزةَ في هذا المقطعِ، جعلتِ الشاعرَ يفضّلُ صيغاً صرفيةً تنبئُ أصواتُها عن كمِّ الوجعِ في ثنايا روحِه، فالمفرداتُ (خشوع، هدوء، الدموع) على زِنةِ فُعول، و (انفجار، وانفلاق) على زنة انفعال، فيهما صوتا المدِّ الواوِ والألفِ وهما أنسبُ الأصواتِ لرفعِ الصوتِ عالياً بالبكاءِ والأنينِ، فضلاً عن صوتِ النونِ في المفردتينِ الأخيرتينِ الذي يشبهُ أنةً مكتومةً، تتماشى مع حالةِ التكتُّمِ عند تحليقِ الطائراتِ العدوّةِ، فوظَّفَ الشاعرُ صيغتينِ تناسبانِ رغبتَه في التعبيرِ وتؤثرانِ في المتلقي تماماً كما يريدُ.

يقولُ:

والثابتين رغيفَ خبزٍ
في فمِ الجوعِ البدائي
والصانعين من الظلامِ
مشاعلاً للكبرياءِ[٧٣]

استعملَ الشاعرُ صيغةِ (فاعلِينَ) جمعِ اسمِ الفاعلِ من الفعلِ الثلاثيِّ هما (الثابتين، والصانعين)، فحقَّقَ نوعاً من التوازنِ الإيقاعيِّ بينَ المفرداتِ المتوازيةِ صرفياً بصورةٍ رأسيةٍ، وكلُّ توازٍ صرفيٍّ هو توازٍ إيقاعيٌّ بالضرورةِ، إذْ تتغيرُ الصيغةُ الصرفيةُ بزيادةِ حرفٍ أو نقصِه، فهما لا يفترقان، و يوجِدُ لحناً معيناً في العباراتِ التي يردُ فيها، وهذه أسهلُ وأقصر السبلِ للتأثيرِ في المتلقي الذي يظلُّ مشدوداً للإيقاعِ في رتابتِه وانكساراتِه.

ثالثاً: التوازي التركيبيُّ في شعرِ مسار رياض

بدءاً، التوازيَ التركيبيَّ هو الذي يقومُ أو يَنبني على تكرارِ (الصيغةِ) التركيبيةِ أو النحويةِ ولكنْ بعناصر مختلفةٍ، أي تكرارُ بنيةِ الجملةِ (مثلاً مبتدأ + خبر جملة اسمية) دون تكرارِ الألفاظِ تكراراً متطابقاً، كقولِنا: المدينةُ ملوثٌ هواؤُها، والقريةُ جميلةٌ مناظرُها، فالصيغتانِ التركيبيتانِ متشابهتانِ والألفاظُ مختلفةٌ. والمتكلمُ أو منشئُ النصِّ يعتمدُ ترتيبَ المفرداتِ؛ لإيصالِ فكرتِه إلى المتلقي، وقد يخرجُ عن هذا الترتيبِ أحياناً؛ لأنَّه يريدُ أنْ يحمّلَ النصَّ دلالةً ما، ويضفيَ عليه شيئاً من التوازي الإيقاعيِّ والتركيبيِّ. والتوازي التركيبيُّ في شعرِ مسار رياض انفردَ بميزةٍ أسلوبيةٍ هي استعمالُه التراكيبَ بشكلٍ متبادلٍ في النصِّ أو المقطعِ الواحدِ، وهو ما يؤثِّر في إيقاعِ النصِّ وفي دلالتِه لدى المتلقي وتأثيرِه فيه كما سنرى.

وهذا النوعُ من التوازي يحقِّقُ الإيقاعَ الداخليَّ للنصِّ من خلالِ تكرارِ صيغٍ تركيبيةٍ بعينِها ويخدمُ من جانبٍ آخرَ دلالةَ النصِّ[٧٤] ، فالتراكيبُ لا تنفصلُ عن دلالاتِها، إذْ هي رسالةٌ من الشاعرِ أو المتكلمِ إلى المتلقي بهدفِ التأثيرِ وإنشاءِ قناةٍ من التفاعلِ بينهما، أكثرَ مما هي الحالُ عليه في اللغةِ النفعيةِ.

إذْ إنَّ المتكلمَ يقومُ بتعليقِ الدلالاتِ في عقلِه أولاً بضمِّ بعضِها إلى بعضٍ وترتيبِها بحسبِ معاني النحوِ، على وفق مقدرةِ المتكلمِ اللغويةِ فتكونُ النتيجةُ التلفظَ بالجملةِ[٧٥].

ومن أبرزِ أشكالِ التوازي التركيبيِّ لدى الشاعرِ مسار رياض التي تعدُّ ميزةً أسلوبيةً اتَّسَمَ بها شعرُه، هو توازي الجملِ الفعليةِ التي جاءَ فعلُها مضارعاً، يقولُ:

أرى أنَّ موجَ الفراتْ
يثورُ على الجرفِ في كلِّ مدٍّ
ويلطمُ خدَّيْهِ في كلِّ جزرٍ
فيرسمُ قصةَ حزنٍ قديمٍ
وموتٍ جليلْ(٧٦)

حالةُ الجزرِ والمدِّ لنهرِ الفراتِ حالةٌ طبيعيةٌ مكرَّرةٌ، مستمرةٌ، متجددةٌ، يراها الشاعرُ ثورةً لظمأِ الحسينِ (ع)، تتكرر كلَّ عامٍ، يناسبُها الفعلُ المضارعُ بدلالتِه الزمنيةِ، مع استمراريةِ حالةِ الحزنِ، والأشياءُ والانفعالاتُ المتكررةُ في حياةِ الشاعر يختار لها في أغلبِ شعرِه بنيةَ الفعلِ المضارعِ، كما نجدُ التوازيَ التركيبيَّ هنا واضحاً في مجيءِ المضارعِ الدالِّ على جهةِ الغيبةِ مع الضميرِ المضمَرِ (هو) العائدِ على موجِ الفراتِ، وقد تكررتِ الفضلةُ (حرفُ الجرِّ والمضافُ والمضافُ إليه) في السطرينِ الثاني والثالثِ؛ ليبلغَ التوازي أشدّه، فيعطيَ برتابتِه دفقةً موسيقيّةً وشحنةً دلاليةً مميّزةً، ومثلُ هذا التوازي يمنحُ النصَّ إيقاعاً داخلياً يزيدُ وتيرةَ التأثُّرِ لدى المتلقي ويسحبُه إلى دائرةِ انفعالِ المرسِلِ الذي أحسنَ استغلالَ طاقاتِ التوازي التركيبيِّ هنا، ويبدو واضحاً هنا عنصر القصديةِ لدى الشاعرِ في اعتمادِ صيغةٍ معينةٍ، والقصديةُ أحدُ الأعمدةِ الثلاثةِ التي تقومُ عليها فكرةُ الأسلوبيةِ.

نقرأُ أيضاً قولَه:

تدوسُ على الجمرِ فردا
وتعبرُ ليلَ المكائدِ فردا
وتضحكُ في لُجَّةِ الرعبِ فردا
وتجرعُ سُمَّ السياسةِ فردا
وتحصدُ بالخصمِ فرداً ففردا(٧٧).

الشاعرَ يعتمدُ على بنيةِ المضارعِ التي تشيرُ إلى الاستمراريةِ في توازٍ تركيبيٍّ رأسيٍّ في هذا المقطعِ، ولا يمكنُنا أنْ نقطعَ الصيغةَ عن دلالتِها، ويتوازى الفعلُ المضارعُ بلِحاظِ جَنْبَتِهِ الخطابيّةِ المباشرةِ مع الفاعلِ المضمرِ (أنتَ)، هنا، مع التراكيبِ التي تليه بصورةٍ

يتَّضحُ فيها أنَّ الشاعرَ قد اختارَها اختياراً وقصدَها قصْداً، فإنَّ الترتيبَ الذي يؤدِّي به المتكلمُ جملتَه هو ذو صلةٍ وثيقةٍ بالمعنى الذي يرومُه، فصورةُ المجاهدِ هنا هي ذاتُها في كلِّ زمانٍ، ويلاحَظُ لدى الشاعرِ في عدَّةِ مقاطعَ أنَّه يأتي بالتوازي التركيبيِّ بصورةٍ متناوبةٍ، وهي الميزةُ الأسلوبيةُ الأبرزُ، كما نرى في التشكيلِ الآتي:

فعل مضارع + شبه جملة

فعل مضارع + مفعول به

فعل مضارع + شبه جملة

فعل مضارع + مفعول به

فعل مضارع + شبه جملة

يتَّضحُ التناوبُ هنا بينَ شبهِ الجملةِ والمفعولِ بهِ، اللذَينِ جاءَا بعد الفعلِ المضارعِ، وقد أُلحقَ كلُّ التركيب بالفضلةِ (الحال) فردا؛ ليزيدَ من نسقِ التوازي في هذا المقطعِ، ويكسبُه جمالاً موسيقياً مؤثّراً، ومن ثمّ يكشفُ عن فاعليّةِ الإجراءِ في اختيارِ العناصر التركيبيّةِ وتوزيعِها بشكلٍ يستميلُ فيه القرّاءَ ويشعرُهم بالتواصلِ والتفاعلِ، وهذه خاصيّةٌ مهمّةٌ في تَخَطّي عتبةِ النمطيّةِ وتجاوزِ المألوفِ. ومثلُ هذا التوازي يدلُّ على قصديةِ الشاعرِ حتى للشكلِ التركيبيِّ الذي يختارُه، ممَّا جعلَهُ ميزةً أسلوبيةً تميَّزَ بها.

من التوازي التركيبيِّ أيضاً قولُه:

نمدُّ بأبصارِنا للمجاهيلِ

نسرحُ في الأمنياتِ القليلةِ(٧٨)

وتشكيلُ بنيةِ السطرينِ هيَ:

فعل مضارع + شبه جملة

فالشاعرُ رتَّبَ الأفعالَ الواردةَ في نصِّه بحسبِ الدلالاتِ التي تتضمَّنُها وتبوحُ بانفعالِه، وهي ميزةٌ لا تتعلقُ بالترتيبِ النحويِّ فقط بل هي ميزةٌ أسلوبيةٌ يتَّسِمُ بها أغلبُ شعرِه وتتواترُ فيه، فالزمنُ يمرُّ ثم تذوبُ التفاصيلُ وتُطوى الذواتُ وينتهي المشهدُ كلُّه. ويعودُ ليتجددَ مع ولادةِ أمنياتٍ جديدةٍ وإنْ كانت قليلةً.

نموذجٌ آخرُ للتوازي التركيبيِّ المقصودِ المقترِنِ بدلالةِ النصِّ وموضوعِه لدى الشاعرِ هو قولُه في إحدى قصائدِه:

وهُمُ الذينَ إذا يشحُّ هواؤُهم
عَصروا رئاتِ الكونِ ثم تَنَسَّمُوا
وهُمُ الذينَ إذا تطوَّرَ قيدُهم
ضَحِكُوا، فَمَقْدِرَةُ القيودِ تَوَهُّمُ
وهُمُ الذينَ إذا يشطُّ بهم أذىً
يَتَرَنَّمُونَ كأنَّهم قد نُعِّمُوا(٧٩).

التوازي هنا جاء في صياغةٍ مختلفةٍ يبدأُ بالضميرِ (هم) موصوفاً بالموصولِ (الذينَ) ثمّ يُعلّقُ بالأداةِ (إذا) الشرطيةِ غيرِ الجازمةِ معَ فعلِها وجوابِه بشكلٍ رأسيٍّ. ونلاحظُ مرةً أخرى حالةَ التناوبِ بينَ التراكيبِ التي أُشيرَ إليها، ففعلُ الشرطِ الواردُ بعدَ (إذا) تناوبَ ما بينَ صيغتَي المضارعِ والماضي بشكلٍ مقصودٍ من لدن الشاعرِ، فإذا حلَّلْنا الأبياتِ تركيبياً كانتِ النتيجةُ كالآتي:

اسم + وصف + إذا + فعل مضارع + الجواب فعل ماضٍ
اسم + وصف + إذا + فعل ماضٍ + الجواب فعل ماضٍ
اسم + وصف + إذا + فعل مضارع + الجواب فعل مضارع

فبعدَ أداةِ الشرطِ جاءَ فعلُ الشرطِ مضارعاً ثم ماضياً ثم مضارعاً مرةً أخرى، في محاولةٍ من الشاعرِ لخلقِ عنصر المفاجأةِ لدى المتلقي، فضلاً عن مناسبةِ الصيغةِ الزمنيةِ للحدثِ الذي يصوِّرُه، فالذينَ يتحدثُ عنهم (يشحُّ) هواؤُهم، فكأنَّه يشيرُ إلى استمرارِ المعاناةِ والمكابدةِ للحصولِ على بعضِ الهواءِ، و(تطورَ) قيدُهم بصيغةِ الماضي لأنَّهم ليسوا من النوعِ الذي يَرضى بالقيدِ ويخنعُ، فاختارَ للحدثِ صيغةً تؤشرُ حالةَ الانتهاءِ للقيدِ وابتداءِ زمنِ الحريةِ، ويعودُ إلى صيغةِ المضارعِ (يشطُّ) بهم أذىً؛ لأنَّ الحدثَ ما زالَ قائماً يعايشونَه كلَّ يومٍ، رغمَ كِبْرِهِم وأَنَفَتِهِم من القيدِ، إلا أنَّ هناكَ ما يأبى لهم التحررَ التامَّ. وقد حققتِ الصيغةُ المتناوبةُ بين الزمنينِ نوعاً من الصدمةِ للمتلقي، وأشَّرتِ الإطارَ العامَّ للصورةِ التي نجحَ الشاعرُ في رسمِها لأبناءِ بلدِه.

ووردَ أيضاً التوازي التركيبيُّ بالشكلِ الآتي: شبه جملة خبر أن مقدم ومضاف + مضاف إليه + اسم أن مؤخر، ثم تتوالى الصيغُ المشابهةُ بعدَ حرفِ العطفِ الواوِ الذي

منحَ النصَّ تماسكاً نصياً وألبسَهُ طابعَ الوحدةِ الموضوعيةِ؛ إذِ الأسطرُ تتحدثُ عن المرأةِ، التي هي محورُ القصيدةِ بأكملِها، فنتجَ عنه توازٍ تركيبيٌّ دلاليٌّ.

وأنكِ في غايةِ الحربِ سلمٌ

وفي غابةِ الشمسِ ظلٌ

وفي زحمةِ التِيهِ شملٌ

وفي فرقةِ الدربِ حبلٌ متينْ(٨٠)

وقد خلقَ هذا التواشجُ النغميُّ والترنّمُ الموسيقيُّ عذوبةً يلمسُ القرّاءُ أثرَها فيما تزيدُه من جمالِ التعبيرِ وخلابةِ التصوير. ومن التوازي التركيبيِّ نجدُ تكرارَ صيغةِ الفعلِ المضارعِ الحاكي عن جهةِ الحضورِ، المنفيِّ بلا غيرِ العاملةِ، مع الفاعلِ المتكلّمِ (أنا) وشبهِ الجملةِ، إذ جاءتِ الأبياتُ الأولى بالشكلِ الهندسيِّ المتوازي الآتي:

لا + الفعل المضارع + شبه جملة

كما يتَّضحُ في الأبياتِ أدناه:

لا أنتمي للمكانِ القيدِ.. أجنحتي

يشدُّها من فضاءِ الطيرِ أوسعُه

لا أنتمي للتراثِ الببغاءِ ولا

بعزّ أمسي أذىً يومي أرقّعُه

لا أستعيرُ من الحرباءِ فلسفةً

ولستُ ألبسُ وجهاً ثم أخلعُه

لا أرتضي مَن يدُ المسحاةِ في يدِه

و ما تزالُ أكفُّ الجوعِ تصفعُه

لا أقبلُ الشِعرَ ثلجيَّ الصفاتِ إذا

يقيمُ في الجرحِ عمراً ليس يوجعُه

ولا أخاطبُ أصناماً طوتْ حِقَباً

تقتاتُ خوفاً وصوتي لا أضيِّعُه(٨١)

ثم يستعملُ الشاعرُ عنصر المفاجأةِ من جديدٍ إذ ينتقلُ في البيتينِ الأخيرينِ إلى صيغةِ لا + المضارع + المفعول به، بعد أن اعتادَ المتلقي البناءَ الهندسيَّ الأولَ، ممّا يعزِّزُ عنصر الصدمةِ الذي يقصدُه الشاعرُ للتأثيرِ في المتلقي، وهي كما نرى ميزةٌ أسلوبيةٌ تكررتْ كثيراً لدى مسار رياض، فضلاً عن ذلك وجودُ أداةِ النفي (لا) التي ضاعفتْ دلالةَ المضارعِ على المستقبلِ، فمنحتِ الفعلَ حركيةً زمنيةً مستقبليةً لا تؤشرُ حالةً راهنةً (الآن) فقط بل هي ممتدةٌ إلى الزمنِ القادمِ، فالأفعالُ هنا تتعددُ حالاتُها ما بين الدلالةِ على المستقبلِ والنفيِ والإثباتِ.

الآن لنقرأْ قولَه:

لا عاقلٌ في حروبِ السيادةِ

لا فرحةٌ في مكبِّ الكراسي

ولا شجرٌ سوف ينمو .. فنثمرُ(٨٢)

هذا النموذجُ من التوازي يعيدُ إلى الواجهةِ مرةً أخرى تعمُّدَ الشاعرِ أو قصديتَه حين يختارُ صيغةً تركيبيةً معينةً ثم يكسرُ أفقَ انتظارِ المتلقي بحرفِها أو اختيارِ صيغةٍ أخرى، والميزةُ الأسلوبيةُ لدى الكاتبِ أو المتكلمِ إنما تقومُ على تأديةِ المعنى بطرائقَ مختلفةٍ، فنجدُه هنا استعمل صيغةَ (لا النافية غير العاملة + مبتدأ + شبه جملة) في السطرينِ الأولينِ، ثم انحرفَ إلى صيغةٍ أخرى في السطرِ الثالثِ (لا النافية غير العاملة + مبتدأ + جملة فعلية في محل الخبر).

وثمّةَ نموذجٌ آخرُ للتوازي التركيبيِّ لدى مسار رياض الذي يتعمدُ اختيارَ التراكيبِ على وفقِ الرسالةِ التي يؤدِّيها، وبطريقتِه في استبدالِ الصيغِ بعضِها ببعضٍ في قولِه:

تفضحُ أكوامَ العفنِ المتكدِّسِ بين الكلماتِ

وتفضحُ ذعرَ القاتلِ عند هدوءِ المقتولِ

تفضحُ حجمَ القمعِ القابعِ

تفضحُ زيفَ الأبيضِ في الإنسانِ(٨٣)

التراكيبُ هنا هي عبارةٌ عن (الفعلِ المضارعِ تفضحُ وفاعلِه المستترِ + المفعول به المضاف أكوام + المضاف إليه العفن + النعت المتكدس) في حين نرى في السطرِ الشعريِّ الثاني ظرفاً بعد المضافِ إليه (القاتل) مباشرةً بلا وصفٍ، ثم عودةٌ إلى التركيبِ

الأولِ إذ جاءَ النعتُ (القابع) بعد المفعولِ به، وبصورةٍ أوضحَ أنَّ التركيبَ الذي جاءَ بعد المفعولِ به هو النعتُ مرةً وشبهُ الجملةِ (ظرف أو جار وجرور) مرةً أخرى، بالطريقةِ التبادليةِ نفسِها التي يتعمدُ الشاعرُ تشكيلَ نصوصِه على وفقِها هندسياً، مما يعدُّ ميزةً أسلوبيةً يتميزُ بها شعرُه، وكما نرى فهذا هو الأسلوبُ الأكثرُ بروزاً في شعرِ مسار رياض من الناحيةِ التركيبيةِ، فضلاً عن الإيقاعِ الداخليِّ الناتجِ من تكرارِ الفعلِ (تفضح) إذْ إنَّ تكرارَ الأصواتِ المتشابهةِ في التركيبِ يضفي على النصِّ إيقاعاً مضاعفاً.

ويقولُ:

كان التاريخُ بعكازتِه المنخورةِ يحفظُ سَيْرَ ضحاياهُ
كان الدربُ يحسُّ بوخزِ خطاهم
كان خرابُ الأرضِ يسجلُ فصلاً آخرَ
في كراستِه السوداءِ
كان الثقبُ الأسودُ يأخذُ درساً
في جوهرِ محوِ الأشياءْ
كان غرابٌ يشعرُ بالخيبةِ من هذي الناسِ
فكم قبرٍ يحتاجُ ليوصلَ حكمتَه للبُلَهاءْ؟
كان الأحمرُ يتمنَّى لو لم يُخلَقْ
كان الطينُ يرى تبذيرَ الخَلْقِ بهندسةِ الخالقِ
كان الغيمُ يرى الجدبَ الدمويَّ
يشيرُ بإصبعِه المتوعِّدِ نحو الماءْ
كان الصبحُ يفكرُ أنْ لا يطلعَ يوماً آخرَ
كان الحجرُ الصلدُ يحسُّ بلينِ القلبِ
....
كان النزفُ يهيءُ صوتَ تلاوتِه
كان القتلُ يدوزنُ أوتارَ البارودِ
... كان القتل يعربدُ كالمجنونِ(٨٤)

في النصِّ أعلاه جاءتِ التراكيبُ متوازيةً بصورةٍ متكونةٍ من (كان + اسمها المرفوع + الجملة الفعلية خبرها) من أولِ سطرٍ حتى نهايةِ المقطعِ، وهذا التوازي له دورٌ كبيرٌ في الإيقاعِ الداخليِّ للنصِّ ناتجٍ من تكرارِ بنىً تركيبيةٍ بعينِها، ساقَ فيه الشاعرُ تراكماً رأسياً من التشابهاتِ غيرِ المتطابقةِ تمامَ التطابقِ.

نقرأُ أيضاً قولَه:

فقُلْ للساكتينَ على غرابٍ
لمن بنعيبِه قُتِل النشيدُ؟
وقلْ للمغمضينَ على نزيفٍ
بنا طبعُ النعامةِ لا يفيدُ
وقلْ للنائمينَ بحضنِ ليلٍ
أفيقوا، صبحُكم صبحٌ طريدُ(٨٥)

يطالعُنا في هذا النصِّ التوازي التركيبيُّ الذي يحملُ معه عنصر المفاجأةِ أو كسرَ توقعِ المتلقي، مما يعززُ كونَ هذا الأسلوبِ لدى الشاعرِ هو أسلوبٌ متواترٌ مقصودٌ، فهو يأتي بـ (فعل الأمر قل + شبه جملة + شبه جملة + شبه جملة) في البيتينِ الأولين، ثم ينحرفُ في البيتِ الثالثِ _ كاسراً نمطيةَ التركيبِ الذي اعتادَهُ المتلقي _ إذْ جاءَ جوابُ فعل الأمر (قلْ)، فعلَ أمرٍ أيضاً بخلافِ البيتينِ السابقينِ، وهو أسلوبُه في النماذجِ التي حُلِّلَتْ سابقاً.

ومن نماذجِ التوازي التركيبيِّ أيضاً:

وأيقنَ أنَّ الفضاءَ يضيقُ
وأنَّ الأراضي تضيقُ
وأنَّ الزمانَ يضيقُ
وأنَّ النجاةَ محالٌ(٨٦)

(أن + اسمها المنصوب + الجملة الفعلية في محل خبرها) في الأسطرِ الثلاثةِ الأولى ثم الانتقالُ إلى بنيةٍ موازيةٍ تركيبياً في البيتِ الثالثِ، مع الانحرافِ عن صيغةِ خبرِ إنَّ الجملة الفعلية إلى الخبرِ المفردِ المرفوعِ، فانتقلَ بذلكَ الإيقاعُ المتولِّدُ من الصيغةِ الأولى إلى إيقاعٍ مختلفٍ، يشدُّ إليه المتلقي ويكسرُ توقُّعَه بعدَ أنِ اعتادَ تركيباً معيناً.

الاستنتاجات

يندرجُ التوازي في إطار الإيقاع الداخلي للشعر، وهو يقوم على تماثل العناصر الصوتية أو الصرفية أو التركيبية للنص، وفي الجانب الصوتي أفاد الشاعر من الطاقة الإيحائية للأصوات، وأوجدَ التوازي بين الأصوات نوعاً من الإيقاع الصوتي الداخلي، يتناغم مع المشاعر التي يحملها الشاعر، ويصنع تناسقاً صوتياً يؤثر في المتلقي بطريقة خاصة يتقنها الشاعر، وكان للشاعر أسلوبه الخاص في صنع هندسة صوتية تضاعف وقع الإيقاع في نصوصه، فوجدنا تقارباً في تواتر أصوات معينة.

أما في الجانب الصرفي فقد استعمل الشاعر صيغاً صرفية بتكرارٍ أكثر من سواها مثل صيغة المثنى المعرف بأل، ولعل الإثنينية التي تؤديها الصيغة تأخذ قيمتها الدلالية من ثنائية الحياة والممات التي تشبعت بها نصوص الشاعر، وكذلك وردت في أسلوب الشاعر صيغة جمع المذكر السالم المشتق من الثلاثي، وكان لدى الشاعر تكنيك معين في استعمال صيغتين صرفيتين تتناغمان صرفاً وإيقاعاً مثل (فَعْلاً فَعيلاً) مثال ذلك (صبراً جميلاً).

وفي التوازي التركيبي انفرد الشاعر بميزة أسلوبية هي استعماله التراكيب بشكل متبادل في النص أو المقطع الواحد، وهو ما يؤثر في إيقاع النص ودلالته، و هذا النوع من التوازي يحقق الإيقاع الداخلي للنص من خلال تكرار صيغ تركيبية بعينها ويخدم من جانب آخر دلالة النص.

الهوامش

(١) يُنظَرُ: تهذيبُ اللغةِ: ١٣/ ٢٨٤.

(٢) يُنظَرُ: ١/ ١٦١، ١٥/ ٣٢٨.

(٣) يُنظَرُ: محيطُ المحيطِ: ٩/ ٤٧٦، وأقربُ الموارِدِ: ٥/ ٧٦٣.

(٤) ينظر: الصناعتين، ٢٢٦

(٥) ينظر: نفسه ٢٦٧

(٦) ينظر: نفسه، ٢٦٩

(٧)المثل السائر، ٢١٠

(٨) بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، إبراهيم الحمداني، ٦٧

(٩)ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، موسى ربابعة، مجلة الدراسات والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد ٥، ١٩٩٥، ٢٠٢٩.

(١٠)المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، ٥١٤

(١١) ينظر: نفسه، ٥١٥.

(١٢)البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، ٧

(١٣)التوازنات الصوتية التوازي البديع التكرار، عبد الرحمن تبرماسين، مجلة المخبر ،١٠٩.

(١٤) ينظر: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، ٩٧

(١٥)الاسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، ٦٤

(١٦) قضايا الشعرية، جاكبسون، ٥٤

(١٧)البديع والتوازي، عبد الواحد الشيخ حسن، ٢١

(١٨) البديع والتوازي، ٥٥

(١٩) ينظر: البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، بلحوت جلول، ٧٤

(٢٠) بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، د. إبراهيم الحمداني، ٦٦

(٢١) التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم، دراسة في الأساليب النحوية، انصاف عبدالله الحجايا، ١٣

(٢٢) ينظر: السبع المعلقات، دراسة اسلوبية، عبدالله خضر حمد، ٢٠٥-٢٠٦

(٢٣) ينظر: بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي، ٤٤ – ٤٥

(٢٤) ينظر، البديع والتوازي، ٢١

(٢٥) بنية التوازي في المقالة الأدبية، ٤٦

(٢٦) نفسه، ٤٧

(٢٧) نفسه، ٤٧

(٢٨)ينظر: فاعلية التوازي التركيبي في شعر ابي حمو موسى الزياني بين النحو والبلاغة مقاربة في اسلوبية التركيب الشعري، سليم بوزيدي، ٢٤١

(٢٩) ينظر: اسلوبية التوازي في القرآن الكريم سورة هود الحجر الشعراء نموذجاً، نسيمة البغدادي، ١٣٢

(٣٠) حكاية عين، ٧ – ٩

(٣١) ينظر: التكرار في شعر العصر العباسي، خالد فرحان البداينة، ١٠

(٣٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٦٠

(٣٣) البيان والتبيين، ٦٧/١.

(٣٤) خصائص الأصوات العربية، ١٦٠.

(٣٥) نفسه، ١٠١.

(٣٦) ينظر: الاسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً، إبراهيم عبدالله البعول، ٣٢٦

(٣٧) لا، ٦٢ – ٦٣

(٣٨) مصطلح الأصوات اللغوية بين الحد والوظيفة، حسين كنوان، ١٥٠

(٣٩) ينظر: نفسه،١٥٠ – ١٥١

(٤٠) لا، ٦٥.

(٤١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٧٩.

(٤٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، ٥٥.

(٤٣) نفسه، ٧٢.

(٤٤) ١٧٠٠، ٤٩.

(٤٥) خصائص الأصوات العربية، ١٨٢.

(٤٦) نفسه، ٨٥.

(٤٧) نفسه، ٧٠.

(٤٨) ١٧٠٠، ٥٢.

(٤٩)خصائص الأصوات العربية، ١١١.

(٥٠) نفسه، ١١٥.

(٥١) حكاية عين، ٣٥ – ٣٦.

(٥٢) حكاية عين، ٤٢.

(٥٣) حكاية عين: ١٦.

(٥٤) حكاية عين:٩– ١١

(٥٥) حكاية عين: ٢٧.

(٥٦) حكاية عين: ٤٠.

(٥٧) حكاية عين، ٦١.

(٥٨) حكاية عين، ٦٤–٦٥.

(٥٩) حكاية عين، ٧١–٧٢.

(٦٠) حكاية عين، ٨٢.

(٦١) ١٧٠٠، ٨٤ و ٨٥.

(٦٢) ١٧٠٠، ١٢٤ – ١٢٥.

(٦٣) حكاية عين، ٩٠.

(٦٤) ١٧٠٠، ٤٠.

(٦٥) ١٧٠٠، ٨٢.

(٦٦) ١٧٠٠، ٩٠.

(٦٧) ١٧٠٠، ٩٩.

(٦٨) لا، ١١.

(٦٩) لا، ١٢.

(٧٠) لا، ٣٩.

(٧١) لا، ٤٩-٥٠.

(٧٢) لا، ٧٦

(٧٣) لا، ٨٣-٨٤.

(٧٤) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ و أثره في الدلالة، سامح رواشدة، ١٩، مجلة اليرموك، الاردن، العدد٢، ١٩٩٨

(٧٥) ينظر: نظام الارتباط والترابط في تركيب الجملة العربية، ١١

(٧٦) حكاية عين، ١١

(٧٧) ١٧٠٠، ١٢

(٧٨) ١٧٠٠، ٤٤

(٧٩) لا، ٩٣ – ٩٤

(٨٠) لا، ١١٠

(٨١) لا، ١٢١ – ١٢٢

(٨٢) ١٧٠٠، ٥٩

(٨٣) ١٧٠٠، ٧٥

(٨٤) ١٧٠٠، ٧٧ – ٧٨

(٨٥) لا، ١٤٢

(٨٦) ١٧٠٠، ٢٨

المصادر

١. اتجاهات الأسلوبية، جميل حمداوي، د.ت، د.ط.

٢. الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، محيي الدين محسب، علوم اللغة دراسات علمية محكّمة، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٩٨.

٣. أسلوبية التوازي في القرآن الكريم سورة هود الحجر الشعراء نموذجاً، نسيمة البغدادي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٦-٢٠١٧.

٤. الأسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً، إبراهيم عبد الله البعول، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ٢، ٢٠٠٩.

٥. الأسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، مسعود بو دوخة، مركز الكتاب الأكاديمي، ٢٠١٧.

٦. الإيقاع الداخلي في شعر أبي العلاء المعري –الجناس والطباق أنموذجاً– ، مصطفى اليوسف الضايع، كلية الآداب، مجلة جامعة البعث، المجلد ٣٧، العدد ١٠، ٢٠١٥.

٧. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.

٨. بنية التوازي في المقالة الأدبية عند البشير الإبراهيمي، دراسة لسانية نصية، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، معهد الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٤-٢٠١٥.

٩. بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، إبراهيم الحمداني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد ١٣، أيلول ٢٠١٣.

١٠. البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، بلحوت جلجلول، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، ٢٠١٥-٢٠١٦.

١١. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق و شرح عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة السابعة، ١٩٩٨.

١٢. التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي.

١٣. التكرار في شعر العصر العباسي الأول، خالد فرحان البداينة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦.

١٤. تهذيب اللغة،

١٥. التوازنات الصوتية التوازي البديع التكرار، عبد الرحمن تبرماسين، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الأول.

١٦. التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم دراسة في الأساليب النحوية، انصاف عبد الله الحجايا، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠١٦.

١٧. التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع و الدلالة، سامح الرواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ١٦، العدد ٢، ١٩٩٨، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية.
١٨. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
١٩. ديوان عبد القادر الجيلاني دراسة أسلوبية، عبد الله خضر حمد، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
٢٠. السبع المعلقات، دراسة أسلوبية، عبد الله خضر حمد، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠١٧.
٢١. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، الطبعة الأولى، ١٩٩١، المركز الثقافي العربي.
٢٢. ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، موسى ربابعة، دراسات العلوم الإنسانية، المجلد ٢٢ (أ)، العدد ٥، ١٩٩٥.
٢٣. فاعلية التوازي التركيبي في شعر أبي حمو موسى الزياني بين النحو والبلاغة، مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري، سليم بوزيدي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ٤٢، ديسمبر ٢٠١٤، المجلد ب، ص ٢٣٥-٢٥٤.
٢٤. قصيدة الشعر العراقية، دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي، حميد يعكوب نعيمة الصافي، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠١٣.
٢٥. قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
٢٦. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تقديم أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القسم الأول، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.
٢٧. محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مجموعة محاضرات للدكتور قدوسي نور الدين، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، دون صفحة.
٢٨. محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧.
٢٩. مصطلح الأصوات اللغوية بين الحد والوظيفة، حسين كنوان، مجلة دراسات مصطلحية، العدد الأول، ٢٠٠١.
٣٠. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.