

## الفصل الرابع الإيقاع في شعر السبعينيات

- مفهوم الإيقاع
- الإيقاع الخارجي
- الإيقاع الداخلي في " قصيدة النثر "
- القافية المتواترة



## مهّاد : حول مفهوم الإيقاع :

لقد حظى الإيقاع لدى شعراء السبعينيات باهتمام بالغ ، حيث كان جزءاً أساسياً في بناء القصيدة السبعينية ؛ فقصيدة السبعينيات قد خلقت إيقاعها الخاص بوصفها بناءً فنياً متكاملًا .

وعلى الرغم من خروج القصيدة السبعينية من شرنقات التفعيلية ، ومحاولة إرساء دعائم قصيدة النثر التي تخلق إيقاعها الخاص بها من خلال اللغة ، بوصف اللغة أباً شرعياً للإيقاع ، فقد تحقق الإيقاع عند شعراء السبعينيات من خلال بنية التكرار اللغوي على مستوى الحرف والكلمة ، وبنية الجناس ، والمقابلة ، والترديد . يقول حلمي سالم عن البنية الإيقاعية في القصيدة السبعينية : "لم يُسقط شعراء السبعينيات موسيقى الخليل تماماً بل اعتبروا التفعيلية الموسيقية مجرد عنصر من عناصر أخرى كثيرة في القصيدة ، تسبب توتراً ، بحيث تجاوزها عناصر أخرى أو تستغنى عنها ، أو توضع في جدل مع عناصر أخرى كعلاقات الجمل والبنيان " (١) .

ولكن من الملاحظ أنه يتبدى لنا من قراءة النص الشعري السبعيني : أن الإيقاع يلعب دوراً مهماً في تحقيق الانسجام الموسيقي الذي يتخلل النص الشعري بهدوء تام من خلال اللغة الشعرية التي يتم عن طريقها تشكيل الإيقاع وهذا الهدوء الإيقاعي لا يخلو من دلالة عامة ، وهي أن النص الشعري السبعيني ، نص يخرج من الأنا المبدعة إلى الآخر محملاً بطاقات إبداعية لا نهاية لها ، وهذا ما أكده الشعراء أنفسهم في العدد الثالث من مجلة "إضاءة ٧٧" قائلين : " إن نفور إضاءة من النعمة الزعقة والموقف الشعري والصوت الرومانسي الذي ينطلق فيه الشاعر من رؤية العراف أو النبي ؛ واجؤها إلى صوت الأنا

(١) إدوار الخراط : " شعر الحداثة في مصر " ، دراسات وتأويلات ، ص ٦٦ .

العامة التي لا تطمح إلى أن تصبح قناعاً للنحن الاجتماعية، بأن تتبنى صوت الإنسان العام، وإن تعثر فيها الذوات الأخريات على بعض رؤاها" (١).

فالقصيد السبعينية تحاول منذ سنوات أن تنفرد بموسيقاها التي تميزها عن غيرها من القصائد السابقة واللاحقة، وهذا ما أكده أمجد ريان قائلاً: "أما القصيدة الجديدة الآن فهي تسعى إلى انتصار موسيقى مغاير مع المفهوم الجديد للشعر الذي يسعى إلى خلق الموسيقى التي تنبع بالأساس من التجربة ذاتها؛ والانتقال من فكرة الوزن المحدودة إلى مفهوم الإيقاع الشامل الذي تفرز التجربة كلها، متجسداً ليس في الموسيقى فحسب بل في كافة المستويات الأخرى ( لغة وصورة وبناءً ). ولقد طرحت القصيدة الجديدة مفهوم الإيقاع الذي هو مجموع الأنشطة الموسيقية في النص، تلك الأنشطة التي قد تحتوى الوزن ضمن ما تحتوى. وقد رصد النقاد هذه الأنشطة في الدراسات الأخيرة، فعرفنا التوازي، والتكرار، والنبر، وتبادل الوقفات، والسكون، والتآلف النغمي واستخدام حرف المد وتزواج الحروف والإصاته" (٢).

ولقد انتقل شعراء السبعينيات بالقصيدة الشعرية إلى أرض جديدة، وصنعوا عالماً شعرياً جديداً، يتوافق مع رؤيتهم حول القصيدة التي يكتبونها، وذلك من خلال إعادة تشكيل الواقع ومحاولة تأصيل الفن الجديد. وهذا ما أشار إليه إدوار الخراط قائلاً: "إن كل شعراء الحداثة أكدوا أنهم يصدرين عن جذورهم، ينبعون منها كي يطوروها ويمضوا بها شوطاً آخر؛ وإذن فليست المسألة هنا مسألة تكرار رتيب محدد بنسق واحد، بل مسألة الابتداء، والابتكار، والتجديد في الأنساق الموسيقية والإيقاعية والصوتية أيضاً بما

(١) مجلة "إضاءة" ٧٧ العدد (٣) / الملتقى للنشر، سنة ١٩٩٤، ص ٤٩٢.  
 (٢) أمجد ريان: "الفاعل الشعري" (كتاب غير دوري)، سنة ١٩٩١، ص ١٤.

يتفق مع الرؤية المتجددة ، والتطور الوجداني والثقافي والاجتماعي والحضاري<sup>(١)</sup> . وهذا يدل على أن شعراء السبعينيات يدركون تمام الإدراك مسألة الابتداء والتجديد في الأنساق الموسيقية والإيقاعية. وقد أشار الخراط في مجمل حديثه إلى " أن شعراء الحساسية الجديدة ( السبعينية ) إذن - وحدهم - هم الذين كسروا أخيراً وثن تلك المقدسة الصغيرة التي سميت بالتفعية وجابها المسألة الشعرية "<sup>(٢)</sup> .

ولم يتفق النقاد والباحثون حول مفهوم واحد للإيقاع ، بل تعددت المفاهيم والرؤى حوله وما يهمنها هو البحث عن جذور هذا المصطلح ومدلولاته ؛ فتشتق كلمة الإيقاع " *rhythme* " في اللغات الأوروبية من " *rhuthmos* " اليوناني ، وهو بدوره مشتق من الفعل " *rheein* " بمعنى ينساب أو يتدفق . وفي اللغة العربية يرجح أن لفظ الإيقاع مشتق من التوقيع ، وهو نوع من المشية السريعة ؛ إذ يقال : ( وقع الرجل ) أى مشى مسرعاً مع رفع يديه ، ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع "<sup>(٣)</sup> .

" ويستخدم الإيقاع أساساً في الموسيقى ، بوصفه نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين "<sup>(٤)</sup> . وقد أشار إبراهيم أنيس إلى " أن الإيقاع هو العنصر الهام للموسيقى ، الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد لها أن تكون نظاماً ، وتواليها حين تكون في النثر. وقد يختلف الإيقاع باختلاف البيئات العربية "<sup>(٥)</sup> . ويلقى محمد مندور الضوء على الإيقاع قائلاً : " إن الإيقاع في علم الموسيقى ( *rhythme* ) هو تردد ظاهرة معينة على

(١) إدوار الخراط : " ملف شعراء السبعينيات " ، مجلة الشعر ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، أكتوبر ١٩٨٩ ، ص ١٦ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) انظر : فؤاد زكريا : مع الموسيقى ، نهضة مصر ، دبت ، ص ٥١ .

(٤) انظر : سيد البحرأوى : في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٧ .

(٥) انظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، ط٤ ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٢٤٩ .

مسافات زمنية متساوية أو متقابلة داخل الوحدة الموسيقية ، وقد تكون هذه الظاهرة صمتاً خفيفاً أو سكوناً أو حركة معينة " (١) .

إذن فالإيقاع الشعري ، قد يرتبط ارتباطاً شديداً بالإيقاع في علم الموسيقى؛ لأن كلا الفنين يعتمد على الصوت الذي يُحدث إيقاعاً يقع على السامع ، أو القارئ في حالة الإيقاع البصري ، الذي يعتمد على التشكيل الطباعي في فضاء الصفحات .

وقد أشار ابن فارس إلى أنه لا فرق بين العروض والإيقاع ، وأن " أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة " (٢) .

فالإيقاع في الشعر، إذن ما هو إلا " ترتيب مقاطع الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر في كل شطر وبيت؛ إذ يقابل المقطع القصير قصيراً مثله ، والكبير كبيراً مثله " (٣) .

وقد أشار جهاد فاضل إلى أن : " الإيقاع العرضي الخارجى هو الذى يللم شتات القصيدة ويحافظ على بنيتها من التبعض من خلال الوزن والقافية ، وإن كنت لا أقصد بذلك مفهومها القديم الذى وضعه الخليل بن أحمد ؛ إذ دخلها كثير من التغيير والتبديل فى وقتنا الحاضر؛ إذ لم تعد أوزن الخليل أوزناً مقدسة ؛ لأنها ليست عقيدة لا يمكن المساس بها، بل هى طريقة ونهج ، بل بإمكان الشعراء المعاصرين إبداع إيقاعات عصرية جديدة" (٤) . ولذلك يعد الإيقاع " جزءاً أساسياً فى بناء النص بوصفه روحاً تسرى فى

(١) محمد مندور : الأدب وفنونه ، نهضة مصر ، سنة ١٩٩٦ ، ص ١٣٤ .

(٢) ابن فارس : الصحاح فى فقه اللغة العربية " تحقيق : السيد أحمد صقر ، سلسلة الذخائر الهيئة العامة لتصور الثقافة ، سنة ٢٠٠٣ ، ص ٤٦٧ .

(٣) أحمد كثك : " الزحاف والعلّة ، الأصوات والإيقاع " دار الهانى للطباعة ، سنة ١٩٩٥ ، ص ١٥٥ .

(٤) انظر : جهاد فاضل : " قضايا الشعر الحديث " ، دار الشرق ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٩٨٤ ، ص ٦٢ .

النص الشعري ، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع ذاته وملتقى على السواء " (١) . فقد يتكىء على إيقاعات بعينها سواء فى الإيقاع الخارجى " الوزن " أو الإيقاع الداخلى المتحقق فى قصيدة النثر .

والذى لا شك فيه أن شعراء السبعينيات قد خلقوا إيقاعهم الخاص عبر قصائدهم ؛ وهذا ما أشار إليه الشاعر رفعت سلام فى قوله : " إن القصيدة الجديدة ( يعنى قصيدة شعراء السبعينيات ) تحاول أن تخلق إيقاعها الخاص بها وتكسر حاجز سكونية القصيدة ( التفعيلية ) " (٢) . وهذه الثورة التى شنها الشعراء السبعينيون على التفعيلة لم تأت من فراغ ؛ ولكن كانت ثورة على كل النظم التقليدية آنذاك ومنها قصيدة التفعيلة .

" وإذا كانت ثورة الإيقاع التى شهدتها الشعر العربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتى الخارجى للشعر من مجرد عرف محتوم مقولب إلى بنية محفزة وسببية ، تتشكل من جديد فى كل مرة ، عبر مستويات متدرجة ؛ تبدأ من القصيدة العمودية ؛ التى تظل قطباً مرسوماً ، إلى قصيدة النثر التى تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول ، فإن توظيف هذا المدى الإيقاعى العريض يظل ملمحاً فارقاً وجوهرياً يميز بين الأساليب الشعرية ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التى تكاد تتمركز عن القطب الأول ، كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسى آخر هو التكرار الذى يمسك الشعر الغنائى عن التفكك والانحلال " (٧) .

(١) محبى الدين اللادقانى: القصيدة الحرة (معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية) فصول، مجد (١٦) العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ٤٤ .

(٢) رفعت سلام: " كتابات " ، عدد (١٨) ، ص ٢ .

(٣) صلاح فضل: " أساليب الشعرية العربية المعاصرة " ، سلسلة كتابات نقدية ع (٥٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٧ .

ويمثل الإيقاع في القصيدة العربية محوراً مهماً؛ فهو بمثابة العمود الفقري بالنسبة للشعر، ولا يخلو نص شعري من الإيقاع بنوعيه (الخارجي والداخلي)؛ "فكل تراثنا الشعري قديمه وحديثه وصولاً إلى قصيدة الشعر الحر، يعتمد اعتماداً على الإيقاع الموسيقي للتفعيلات. والقصيدة العربية بشتى أنماطها - العمودية والسطرية والنثرية - يشكل الإيقاع فيها محوراً جوهرياً، كما أنه يضاف عليها بعداً جمالياً ودالياً؛ ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي والموسيقى في كثير من الأحيان" (١).

وينقسم الإيقاع الشعري إلى قسمين أساسيين هما: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي وسوف يتناول البحث كلاً من هذين القسمين بالتطبيق على نصوص شعراء السبعينيات.

### أولاً: الإيقاع الخارجي:

يأخذ الإيقاع الخارجي عناية كبيرة لدى شعراء السبعينيات؛ فهو يشكل أحد العناصر البارزة في أبنية دواوينهم. ويلاحظ من خلال دراسة شعر شعراء السبعينيات أنهم قد اعتنوا عناية خاصة بالإيقاع الخارجي (المتمثل في التفعيلة)، على الرغم من محاولاتهم التي لا تنقطع للتجديد في الإيقاع الوزني؛ فجاءت هذه المحاولات أكثر جرأة وتمرداً في الشعر العربي المعاصر، حيث إنهم قد نفذوا أيديهم من التفعيلات الصارمة وأصبحوا يستخدمون بحرية كاملة الإيقاعات الوزنية. وليس ذلك فحسب بل حاولوا أن يتحدثوا الكثير من الأشكال الإيقاعية التي قد تكون أعز حيوية وثراءً موسيقياً ودالياً كما أن لهم محاولات عدة في المزج بين الإيقاعات المختلفة داخل القصيدة الواحدة سواء أكان هذا المزج بين بحور متشابهة (كالمتدارك والمتقارب) أو بحور غير متشابهة

(١) مراد مبروك: "من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري"، كتابات نقدية ع (٥٠)، الهيئة العامة لتصور الثقافة سنة ١٩٩٦، ص ٥٠.

(كالرجز والمتدارك) أو (المنسرح والكامل). كما قام شعراء السبعينيات بالمزج بين التفعيلة والنثر في قصيدة واحدة أيضاً.

وقد احتفى الشاعر حسن طلب بالإيقاع الخارجى احتفاءً كبيراً حيث إنه قد استخدم التفعيلة فى بناء معظم نصوصه؛ فهو لا يستخدم إلا بحوراً بعينها، قد يكون لها هاجس نفسى لدى الشاعر؛ لذلك نجده يكثر من استخدام (المتدارك والرجز والمتقارب والكامل ( قليلاً)، ويجمع بين بعض تفعيلات هذه البحور فى قصيدة واحدة أحياناً. ويلاحظ أن الشاعر قد احتفى بوزنى المتدارك والرجز فى معظم دواوينه الشعرية. ولنأخذ مثلاً على ذلك فى استخدامه لتفعيلة المتدارك التى بنى عليها الشاعر قصيدته (فى عروبة البنفسج) التى يقول فيها :

فى زمن التبرج والسكوت الذليل

ه / ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

يستطيع البنفسج أن يكون البديل

ه // ه

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان

يستطيع البنفسج أن يستهل ويصنع خبز الوفاق

ه // ه

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

يستطيع - إذا شاء - أن يستدل ويجمع كل الملايين في غمضة ومضة  
 /ه//  
 فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن  
 فالبنفسج ضد الشقاق  
 /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
 فاعلن فعلن فاعلان  
 كيف لا يستطيع؟ (١).  
 /ه// /ه// /ه// /ه//  
 فاعلن فاعلان

أما الرجز فقد استخدم الشاعر كل جوارته التي أجازها الخليل إلى جانب  
 جوارت أخرى استحدثها الشعراء المعاصرون مثل "فعولن - فعو - فعول - مستفعلاتن"  
 وذلك في جميع أضرابه ومثال ذلك في قصيدته "البنفسجة الخؤون" (٢):

يا أيها الشعر المخنث  
 /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//  
 ذلك وقتٌ أستطيعُ فيه أن أرصدَ ما رأيتُ .... من  
 /ه// /ه// /ه// /ه// /ه//

(١) حسن طلب، سيرة البنفسج، ص ٦٧.

(٢) السابق، ص ١٠٦ - ١٠٧.



والدلالة الفنية ليل حسن طلب إلى استخدام المتدارك هي أن بحر المتدارك بحرٌ حديث - إن جاز القول - فقد تداركه الأخفش على الخليل، وقد كان نادر الاستعمال عند الشعراء القدامى، فوجد الشعراء السبعينيون ملاذهم في هذا البحر، الذي يقترب بصورة مباشرة من النثر، نظراً لتكرار تفاعيله.

وقد مزج الشاعر حسن طلب بين بعض البحور في قصيدة واحدة؛ فهو يمزج بين تفعيلتى المتدارك والمتقارب في قصيدة (ميتا فيزيقا البنفسج)، فيقول، مستخدماً الإيقاعين (فعولن //ه/ه، وفاعلن //ه/ه) :

" توحد .. ووحد

ه/ه// ه/ه//

فعولن فعولن

وأقبل لتسعد

ه/ه// ه/ه//

فعولن فعولن

فليس كملك البنفسج ملك

ه/ه// ه/ه// ه/ه// ه/ه//

( فعولن مفاعيلن فعولن فعولن )

وحاول ولا تتردد

ه/ه// ه/ه// ه/ه//

( فعولن فعولن فعولن )

إنه جبل المعرفة

ه//ه/ ه///ه/ ه//ه/

( فاعلن فعلن فاعلن )

أيها المرتقى ه//ه/ ه//ه/

( فاعلن فاعلن )

ق البنفسج أو لا تق ه//ه/ ه///ه/ ه//ه/

( فاعلن فعلن فاعلن )

شر أروقة الفلسفة

ه//ه/ ه///ه/ ه//ه/

( فاعلن فعلن فاعلن )

البنفسج من نفسه يتقى " (١).

ه//ه/ ه///ه/ ه//ه/ ه//ه/

( فاعلن فعلن فاعلن فاعلن )

ومن الملاحظ في القصيدة السابقة ، أن وزن المتدارك هو المسيطر على موسيقية القصيدة أو بمعنى آخر هو الوزن الأساسي ، ولكن حاول الشاعر أن يدخل تفعيلة (المتقارب ) على ( المتدارك ) لإحداث نوع من المزوجة والتجريب بين تفعيلات البحرين . وعلى الرغم من تشابههما فإن القارئ / المتلقى يشعر بتغير واضح في إيقاع كل

(١) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، ص ٧٣ - ٧٤ .

منهما؛ فامتزجت تفعيلة المتقارب بالأمر الذي أعطى النص نوعاً من القوة والإحساس المفعم بالثورة الدائمة على الواقع المتلاشى .

أما تفعيلة المتدارك فقد أفادت الشاعر في أنها منحته مسافة للروح والتفسير اللذين لجأ إليهما الشاعر عندما انتقل الشاعر إلى المتدارك مباشرة؛ فقد استرحح واطمأن إلى تفعيلة ( المتدارك ) ، التي منحته سلطة الاستمرار في السرد الشعري دون انقطاع . وقد احتفى شعراء السبعينيات بعامة باستخدامهم لتفعيلة ( المتدارك ) التي يستخدمها رفعت سلام كثيراً . وعلى الرغم من جموح سلام الضخم إلى المجاوزة وانتهاك التفاعيل وسيطرة قصيدة النثر على أغلب دواوينه الشعرية ، فقد تجمع نصوصه بين التفعيلة والنثر في مواضع كثيرة .

وإن كنت قد رصدت بعض التفاعيل المتكررة في بعض دواوينه وعلى الأخص ديوانه (إشراقات). [ قام الشاعر بتقديم هذا الديوان ( إشراقات ) عبر تشكيلات طباعية مختلفة ( وسوف نشير إلى ذلك في الإيقاع البصري) ] .

ومن أهم البحور التي استخدمها الشاعر ( بحر المتدارك ) ، ومثال ذلك قصيدته " مراوغة " التي يقول فيها :

يا ليتني حجرٌ	ه/ه/ ه// ه///
تخطو الفصولُ على جسمي	ه/ه/ ه/// ه/// ه/// ه/ه/
وتنحدرُ	ه// ه///
وإنا اشتباهُ	ه/// ه//ه/
حالةٌ مكنونةٌ	ه//ه/ ه//ه/







ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

وخنادقنا ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

تنبض شجراً ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

ومشاعل ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

لو شحّ الضوء سنشعل شمعاً محبتنا

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

ونناضل ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

لو شحّ الشمع سنوقد نور الأعماق

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه

ونكمل درب الأشواق ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه

للوطن الطالع من وجع الأحداق

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه

نحن الثوار ، ونحن العشاق

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه

ونقاتل " (١) . ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه

فالنص قد اعتمد على تفعيلة المتدارك في السطر الأول ( فعلن - فعلن - فعلن -

فعلن - فعلن - فعلن )

(١) حلمي سالم : سيرة بيروت ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

وفى السطر الثانى ( فعلن ، فع )، وفى السطر الثالث ( فعلن - فعلن أربع حركات متتالية - فعلن - فعلن )، وفى السطر الرابع ( فعلن - فع )، وفى السطر الخامس ( فعلن - فعلن - حركتان - فعلن - فعلن ).

وعلى الرغم من ذلك يوجد فى النص تنوعات إيقاعية؛ ففي البيت الثالث تتابع سبع حركات، وفى الخامس تتابع خمس حركات، وهذا لا يحدث إلا فى النثر، مما يخرج النص من دائرة الشعر إلى النثر.

ومن الملاحظ أن الشاعر السبعيني صنع من بحر المتدارك إيقاعه الخاص به والموسيقية التى تمتد عبر النص، وقد اتكأ الشاعر على استخدام الفعل المضارع المسبوق بالسين - الدالة على الاستقبال ( سنأكل عشب حدائقنا ونقاتل - سنشرب عرق سواعدنا - سنكتب برصاص بناقدنا ) وقد حقق الشاعر بهذه الصيغة الإيقاعية موسيقاه الخاصة .

### الإيقاع الداخلى فى قصيدة النثر :

إذا كان شعراء السبعينيات قد أولوا اهتماماً بالإيقاع الخارجى المتمثل فى الوزن فى بعض نصوصهم ، فقد أولوا اهتماماً مماثلاً للإيقاع الداخلى بإمكاناته النغمية المتمثلة فى البنى التكرارية والمقابلة والتوازى بين الكلمات والترديد والتجاور، وإيقاع التناص والإيقاع البصرى المتمثل فى ( اللعب بالشكل والأبناط الطباعية ) .

ولذلك " يجب أن ندرك أن ( قصيدة النثر ) لم تهجر الإيقاع تماماً ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائياً ، وإنما معناه أن للحدثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة بتدخل الحس الصوتي ليكون بديلاً للإيقاع المحفوظ ، وهذا الحس يعتمد الحرفية مدخلاً للإيقاع " (١) .

وقد كان لجوء الشاعر السبعيني إلى تفجير إيقاعات عدة من خلال اللغة ، لأن الإيقاع ليس مقصوراً على ( الوزن ) إنما يشمل ( الحياة كلها ) ، والنص الشعري بوصفه كائناً حياً له إيقاعه الخاص الذي يرتضيه لنفسه .

وقد سيطر مفهوم ( قدامة بن جعفر ) عن الشعر أنه " كلام موزون مقفى " ، على النقاد والشعراء ردحاً طويلاً من الزمن ، ولكن فلسفة التذوق في القصيدة الشعرية تحولت عن السماع والإنشاد إلى الرؤية البصرية ؛ فأصبحت الحاجة ماسة إلى إيقاع جديد يكون أكثر تأثيراً في النفس ومناسباً للشكل الجديد .

وقد عرّف سى موريه الإيقاع ( *rhythme* ) بأنه " التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزاً ، ويتحدد البروز بعوامل درجة الصوت ( *pitch* ) وديناميكيته ومدته " (٢) . ولهذا فقد سيطر الإيقاع الداخلي على النص الشعري الحدائي ( قصيدة النثر ) فأصبحت تبتكر إيقاعها الخاص من خلال تشكيلها وبنائها اللغوي ، وهو ما قد يتفق مع رؤية الفلاسفة القدامى أمثال أرسطو وابن سينا ، ابن رشد الذين عدّوا الشعر فناً لا يكفيه الوزن ، وأن الشعر ليس للإقناع والتصديق ولكن للتخييل .

(١) محمد عبد المطلب : النص المشكل ؛ سلسلة كتابات نقدية عدد ( ٩٢ ) الهيئة العامة لتصور الثقافة سنة ١٩٩٩ ،

ص ٣٥ .

(٢) سى موريه: "الشعر العربي الحديث" ترجمة ( شفيق السيد ، وسعد مصلوح ) ؛ دار الفكر العربي دبت ، ص ٤٧٠ .

وتقول عزة جدوع : " إن الإيقاع اللغوي الداخلى فى ( قصيدة النثر ) يشمل الخصائص والتنظيمات اللغوية والصوتية والتركيبية ؛ حيث يتولد الإيقاع الداخلى من موسيقية اللغة ، سواء أكانت مفردة أم جملة أم عبارة ، فاللغة فى ذاتها تبعث إمكانات نغمية ممتدة تتمثل فى جرسها ، وأتلافها ، وما تحققه مع غيرها من المفردات، أو العبارات من تجانس أو ترادف أو تقابل أو توازى .. إلى غير ذلك من علاقات لا حدود لها" (١) .

فقصيدة النثر هى الانتقال الملموسة الحقيقية ، بعد انتقال الشعر الحرفى أو آخر الأربعينيات. وقد بدأ شعراء السبعينيات فى مصر كتابة قصيدة النثر بعد أن بدأت فى الشام على يد شعراء مجلة شعر أمثال ( أدونيس وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وغيرهم ). وقد اهتم هؤلاء الشعراء بالإيقاع فى قصيدة النثر ، تعويضاً عن التفعيلة فى قصيدة الشعر الحر ، ونهج شعراء السبعينيات فى مصر هذا النهج، وحاولوا تقديم هذه القصيدة النثرية بشكل مباشر من خلال دواوينهم التى بدأت بالمزج بين قصائد التفعيلة والنثر، ثم انفردت بعض الدواوين بقصيدة النثر، متمسكة بالإيقاع الداخلى حتى تستقطب من خلاله القارئ والمتلقى. وجاءت قصيدة النثر\* ضمن المشروع الشعرى السبعينى ، "متحررة من وثن تلك المقدسة الصغيرة ( التفعيلة ) - على حد تعبيرهم ! - وإن الخروج عن - أو تحطيم - وثن التفعيلة لا يعنى عندى الذهاب إلى حد النثرية الكاملة ( لأن النثرية الكاملة لها أيضاً شعرها ) لكنه يعنى القدرة على ابتكار الموسيقى الجديدة فى الشعر، والموسيقى الجديدة فى الشعر يمكن أن تفيد من كل (مقامات السلم الموسيقى ) العربى وغير العربى العالى والمحلى فى الوقت نفسه الفصيح والعامى معاً" (٢) .

(١) انظر : عزة جدوع : " شعر حسن طلب ، دراسة فى الإيقاع " ، ص ١٢ .

• انظر : رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية ، وحلمى سالم : سراب التريكو ، وفقه اللذة .

(٢) إدوار الخراط : " شعر الحداثة فى مصر " ، ص ٤١ .

وقد ينبع الإيقاع الداخلى من خلال تشكيل الشاعر لنصوصه الشعرية تشكيلاً خاصاً قد يرتبط بحالته النفسية والمزجية فى اختياره للإيقاعات المختلفة .  
 " وتبدو قصيدة النثر فى بناء الجملة ذات الإيقاع التى تتجه نحو طرازين ، الجملة الأساسية الموسيقية والجملة الحيوية " (٣) .

لكن الإيقاع الداخلى الذى يعول عليه كثيراً فى تشكيل قصيدة النثر " ليس له قاعدة مطلقة ؛ فكل قصيدة تحاول جاهدة أن تقدم إيقاعها الخاص . وقد حفل الإنتاج الشعري السبعيني بطواهر الإيقاع الداخلى صوتياً ودلالياً ، حيث أصبحت الأشكال البديعة ذات جاذبية خاصة ، ما يتصل منها بالإيقاع الدلالي كالمقابلة والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور والترديد ، وما يتصل منها بالإيقاع ( الصوتى الدلالي ) كالجناس والازدواج والتكرار " (٤) . وحصراً لإيقاعات داخل قصيدة النثر عملية صعبة ، ولكن البحث سيحاول أن يطرح عدداً من البنى الإيقاعية داخل قصيدة النثر .

### أولاً : إيقاع التكرار :

تمثل بنية التكرار إحدى الظواهر التى نجدها فى الألفاظ والتركييب ؛ وقد اتكأ شعراء السبعينيات على هذه البنية بخواصها الإيقاعية . وقد أشار محمد عبد المطلب إلى " أن بنية التكرار من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى كعملها على المستوى الدلالي وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية " (١) .

(١) سوزان برنار : " قصيدة النثر " ، ترجمة : زهير مجيد مغامس ، ومراجعة على جواد ، آفاق الترجمة عدد (٢١) الهيئة العامة لتصور الثقافة سنة ١٩٩٦ ، ص ٤١ .  
 (٢) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات " ، كتابات نقدية عدد (٤٥) ، الهيئة العامة لتصور الثقافة سنة ١٩٩٥ ، ص ٣٣ .  
 (٣) السابق ، ص ٧٩ .

ويتجلى إيقاع التكرار في نصوص السبعينيات بأنماطه وأشكاله المتباينة؛ فنجد تكرار الحروف ، أو تكرار المفردات ليخلق الشاعر من خلال هذا التكرار إيقاعية جديدة؛ "فشعر الحداثة لم يستغن عن التكرار وإنما تعامل معه في شكل يلائم طبيعة السطر الشعري" (٢) .  
وأول المؤثرات الإيقاعية لدى حسن طلب نجدها في ديوانه ( آية جيم )؛ فقد استمد الشاعر من حرف الجيم لغته وإيقاعه ، وعمل على تفجير إيقاعات هذا الحرف بتوزيعه في جميع أركان النص الشعري حيث يقول مثلاً :

إن جل الجيم يوجد في البياض الجمّ  
أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت  
وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت  
وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرت  
وأهجر ما تجيء الجيم إذا تجنبت المجيء  
كأثما زجرت  
فما ازدجرت (٣) .

قدم الشاعر حسن طلب نصاً شعرياً يعتمد على تكرار الحرف ليصنع من خلال تكرار هذا الحرف إيقاعية مختلفة يعوض بها الفاقد (التفعيلي) . وتكمن دلالة اتكاء الشاعر على هذا الحرف في سببين أولهما : أن الشاعر يريد أن يلزم نفسه بما لا يلزم؛ فقد جمع المفردات التي تكون الجيم أحد مكوناتها ليظهر مدى امتلاكه للغة ، وثانيهما : أن الشاعر مغرم بالحروف اقتداءً بالمتصوفة الكبار. وهذه التكرارية للحرف هي لعب لغوي؛ فاللعب

(١) محمد عبد المطلب : " بناء الأسلوب في شعر الحداثة " ، سنة ١٩٨٨ ، ص ٣٨١ .

(٢) حسن طلب : " آية جيم " ، ص ١٢ .

فلسفة قد تسيطر على عقل الشاعر وفنه. وترجع أهمية هذا الحرف أيضاً في أنه " يحدث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية، وبخاصة إذا نظرنا لعملية (الإلقاء) واحتياج هذا الحرف في النطق إلى إضافة صوتية عند الوقوف عليه إذا جاء آخرًا؛ والضغط عليه انفجارياً إذا جاء وسطاً، وانطلاق الصوت متضخماً إذا جاء أولاً؛ أى أن هناك وعياً إبداعياً بالإحداثيات الصوتية التي تلازم التعامل مع الحرف" (١).

وقد استخدم الشاعر حسن طلب هذا الحرف وهو يعي تماماً ما يفعله هذا الحرف عند القراء أو المتلقين؛ فقد يحس القارئ لهذا الديوان باحساس العاشق والمتيم بالذات الإلهية، كما يفعل المتصوفة.

وقد احتفى الشاعر رفعت سلام، كذلك، (بالحرف)، وأدرك أن للحرف إيقاعية خاصة، يمكن أن تتحقق من خلال التكرار، وقد تعامل الشاعر مع كم هائل من الحرف وخلق منها إيقاعاته الخاصة. ومن هذه الحرف التي تردت في ديوانه (إشراقات) على وجه الخصوص، حرف الحاء ص ٥٤، السين ص ٤٣، ٦٦، والغين ص ٦٤، العين ص ٧٥ والداد ص ٥٥، والشين ص ١١١، والضاد ص ٩٣. ومن أكثر الحرف تردداً حرف "السين" الذي ترد في نص واحد أكثر من تسع وأربعين مرة في دفقة واحدة؛ يقول:

" فلا يأخذني النعاس والنسيان السهل على سلم المساء  
أسيراً كسيراً كسوسنة بلا سنين أو سلحفاة بلا رأس  
سبيلي سالك لا مستحيل واستدارة ساعتي تسعى فتستلب  
السؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتي  
ليس يسمعن استغاثاتي فأسحب سيفي المكسور أصرخ

(١) محمد عبد المطلب: "تقابلات الحداثة"، مرجع سابق، ص ٨٠.

في السياق مسعاى سدى فيسرقنى النعاس  
والنسيان على سلم المساء أسيراً كسيراً فأنام أنام  
ساعات سيرتى وفسدت سمعتى وما بلغت ما لاعين  
من قبل رأته أو أذن سمعت أو خطر على قلب بشر" (٢).

وهذا التردد الصوتى الذى أطلق عليه محمد عبد المطلب ( التداعى الصوتى ) (٣). يحدث إيقاعاً معيناً تنصت إليه الأذن وتدخله فى حالة من العرفانية الذاتية الشديدة والعميقة فى وقت واحد .

فوالع الشاعر بحرف السين ( الرخو المهموس ) يومئ إلى الهدوء، وهذا التداعى الحرفى قد يقوم على أساس التقارب بين الصوت والمعنى، فالشاعر فى حالة بوح للذات الشاعرة وكأنه يصنع مونولوجاً داخلياً، ويخرج من حالة المونولوج إلى صياغة ديالوج بينه وبين الآخر.

وقد اعتنى الشاعر حلمى سالم أيضاً بالحرف اعتناءً خاصاً؛ فجعله غوايته الكبرى حتى أصبح الحرف مركزاً للنص الشعري؛ رمزاً للكون، أو معادلاً لرمز الحياة اليومية المكونة من الحرف. ونلاحظ ذلك فى ديوانه "تحيات الحجر الكريم" حيث يقول:

" راح الأطباء يوزعون تقريراً عن مستقبل الأصحاء يقول :

كافك تسعة عشر كافاً :

كوئك ، كوة ، الوردة ، كعبك ، كمان

(١) رفعت سلام : " إشراقات " ، ص ٤٣ .  
(٢) محمد عبد المطلب : " هكذا تكلم النص ، استنطاق النص الشعري لرفعت سلام " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ .

ظهرك ، كتفك ، المدحُوُّ ، كاحلكِ  
 الأيمنُ ، كتفك المعضوضُ ، كاحلكِ  
 الأيسر ، كأس السُّرة ، كثافة الدغل  
 كدمة البطن ، كوعكِ الآخر - كفل المودَّة  
 كفلُ الشرور ، كعبكِ الثاني اللئيمُ ، كاعبُ  
 الثدى كُحلكِ المتَّهمُ ، كيمياءُ ما تحت الإبط" (١).

لحرف الكاف دلالات متسعة لدى المتصوفة؛ فهو بمثابة الوردِ الذي يريده الصوفية (وردِ الكاف). وقد تردد (حرف الكاف) في هذه الدفقة إحدى وعشرين مرة ليخلق الشاعر من تكراره إيقاعاً يجذب به السامع والقارئ، ويقوم هذا الإيقاع على التناسب والتوازي والاتحاد بين المفردات بعضها البعض. وعلى الرغم من حسية هذه المفردات، فهي تتعلق بالجسد؛ فنجد مفردات لأعضاء الإنسان (كعبكِ، ظهركِ، كتفكِ، كاحلكِ السرة كوعكِ) هذه المفردات جميعها ترتبط ارتباطاً شديداً بالإنسان لأنها تعبر عن تكوينات الجسد الإنساني.

### تكرار المفردات :

فإذا انتقلنا من تكرار الحرف إلى تكرار اللفظ، نجد الشاعر حسن طلب قد استعذب تكرار اللفظ من حين لآخر في جل دواوينه الشعرية، ونلاحظ ذلك مثلاً في ديوانه (أزل النار في أبد النور)، فهو يعمل على توسيع الرؤية النصية العميقة فيقول:

(١) حلمي سالم: "تحيات الحجر الكريم"، كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٣، ص ٤٦ - ٤٧

" أتوجع حتى يتقيأ جلد العرق البارد  
وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان  
وحتى يلد الإحساس الإحساس " (٢).

ففى الدفقة الشعرية السابقة ، يعتمد الشاعر على تكرار مفردة الإحساس؛ لأن الإحساس ( الثانية ) توضح لنا صورة الوجد الذين ألما بالشاعر ، فإن ألم الشاعر ووجعه لا حدود لهما وقد نلاحظ المفارقة بين التوجع والتقيؤ ، والضحك الذى يحدث انفرط الوجدان فقد ربط الشاعر بين وجعه وآلامه ، وانفرط الوجدان من الضحك ولذلك كرر الإحساس ، ليؤكد على استمرارية هذا الألم ، وكأن الشاعر قد أصابته حالة من ( الهستيريا ) والجنون ( فشر البلية ما يضحك ) .

وقد كرر الشاعر رفعت سلام دوالاً بعينها ، تتوافر فيها قيمة صوتية عالية واستخدمها الشاعر كثيراً فى نصوصه الشعرية ، بالإضافة إلى استخدام مفردة واحدة وتكرارها فى النص بصيغها المختلفة . فيقول محمد عبد المطلب " إن هذه البنية ( تكرار مفردات ) قد تعمل على المستوى الدلالى لإنتاج التقرير أحياناً أى [ تقرير المعنى السابق ] أو لإنتاج التأسيس أحياناً أخرى أى تأسيس دلالة إضافية بكل تكرار " (١) .

وقد اعتمد الشاعر رفعت سلام فى صياغة الإيقاع على تكرار المفردات فيقول :

" أجراس

الليل

تدق تدق

(١) حسن طلب : " أزل النار فى أبد النور " ، ص ٩١ .  
(٢) محمد عبد المطلب : " هكذا تكلم النص " ، ص ٢٣٨ .

دُقْ

دُقْ

دُقْ

دُقْ

فمن يطرق منتصف الوقت الراكد ؛ من " (٢) .

تعتمد الدفقة الشعرية على تكرار فعل ( الدق ) ست مرات ؛ مرتان بالفعل المضارع وأربع مرات ؛ بالأمر فالأجراس تُحدث صوتاً متتابعاً نتيجة وقوع خطر ما ، فاستبدل الشاعر بالخطر الليل ، وقد يحدث هذا الدق صخباً وإزعاجاً للآخرين ، وهذا ما يريده الشاعر ؛ فهو يريد أن يكون لصوته صدى أو أثر، حتى ولو كان ذلك الأثر سلباً لا إيجاباً .  
ومن ظواهر تكرار المفردات عند حلمى سالم استخدامه لمفردة بعينها والاتكاء عليها مما قد يؤدي إلى انغلاق النص تماماً كما فعل فى تكرار الحرف ؛ يقول فى قصيدة ( لغة تجب الضاد ) :

حَجَرَ عَلَى حَجَرٍ

وكل بلادنا حجرٌ ،

يَطِيرُ ليرسمَ الأفقَ

البعيد بهيئة الحجر ، التراب يصير

أحجاراً " (١) .

(١) رفعت سلام : " ورده الفوضى الجميلة " ، ص ٥٨ .

(٢) حلمى سالم : " تحيات الحجر الكريم " ، ص ٦١ .

فقد تردد دال الحجر في هذه الدفقة خمس مرات، وهذا لا يخلو من دلالة؛ فقد صنع الشاعر من خلال التكرار إيقاعاً سريعاً يجذب السمع، وأيضاً اعتنى الشاعر بالحجر لأنه السلاح الذي يدافع به الطفل الفلسطيني عن وطنه وأرضه، في مواجهة الديابات والمدافع الإسرائيلية، واعتمد الشاعر على تكرار المفردات لكي يخلق إيقاعاً جديداً يجابه به الإيقاع التقليدي (التفعية).

### ثانياً : إيقاع التقابل :

إن بنية التقابل في النصوص الشعرية السبعينية، كان لها أبلغ الأثر في خلق الإيقاع الداخلي في النص الشعري، وقد حاول الشاعر السبعيني أن يستثمر هذه البنية إلى أبعد مدى في التعبير عن أبعاد التجربة الشعرية التي مر بها جيل السبعينيات، وقد اتكأ شعراء السبعينيات على هذه البنية كثيراً، فأخذت مساحة واسعة في نصوصهم الشعرية وكان هاجس الشاعر السبعيني هو تحقيق الإيقاع بأية صورة ممكنة بخلق شبكة من المتناظرات التركيبية التي قد تصدم المتلقى أحياناً وتفزعها وتجعله ينفر من تلقى النص نفوراً مزعجاً.

ونلاحظ أن الشاعر حسن طلب قد استخدم هذه البنية استخداماً واسعاً ليحقق من خلالها أكبر قدر من الإيقاع الداخلي فيقول :

إذ ينقطع الخيط الواصل

ما بين الشهوة والإحساس

تتعري منك أمامي

كل تفاصيل النوع الواحد

كل صفات الأجناس

يتساوى فيك الظاهر بالباطن  
والناتئ بالغاثر  
والميت بالحساس<sup>(٢)</sup>.

تتجسد بنية التقابل بشكل جلي فيما يشبه الثنائيات الضدية مثل ( ينقطع ،  
والواصل ، تتعري تفاصيل النوع الواحد x الأجناس ، الظاهر x الباطن ، والناتئ والغاثر ،  
والميت والحساس ( الحى ) " . هذه الصورة التقابلية قد خلقت إيقاعاً حياً يُحقق اندماجاً  
موسيقياً هادئاً يجذب أذن السامع وعين القارئ وحواسه كلها .  
وقد تشكل هذه التقابلية بنية إيقاعية أخرى تعتمد على التضاد والتوافق على  
صعيد واحد . ونلاحظ في نصوص الشاعر رفعت سلام أنه قد استعذب هذا التضاد في  
بعض نصوصه فيقول :

قلت ها أنا شاسع وضيق  
أنا القاتل البرئ  
وظفلة ترمى مساءً عابساً بضحكتها  
متاهة مسكونة بالغامض المضئ  
وانتظار شوكة على حد اشتعال الماء  
أهوى  
صاعداً  
ولها ليل يجهل الظلمة

(١) حسن طلب : " أزل النار في أبد النور " ، ص ٩٤ ، ٩٦ .

ليل له شمس صغيرة" (١).

يلاحظ في المقطع السابق كم هائل من الثنائيات الضدية التي صنع الشاعر من خلالها إيقاعه الخاص لجذب جمهوره الذي يقرأه ويسمعه ونلاحظ في بداية المقطع (شاسع × ضيق) (قاتل × برئ) (غامض × مضئ) (ليل × شمس) هذه الثنائيات الضدية قد صنعت إيقاعاً يعتمد على التضاد بصورة كبيرة ليُجسد الشاعر من خلاله حالته الذاتية ومعرسته الأبدية مع الواقع؛ فهو عبارة عن مجموعة من التناقضات والمتضادات التي تشغل فراغاً ما.

وقد اتخذ الشاعر حلمي سالم من بنية التقابل وسيلة فنية لتحقيق أكبر قدر من الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر فيقول:

" ليس لعينيك بدءٌ ولا ختام

تمام عينيك نقص

ونقصها تمام " (٢).

نلاحظ أن الشاعر قد صنع إيقاعاً داخلياً عندما استخدم التقابل بين المفردات (بدء × ختام) و (نقص × تمام) وهذا يدل على مدى اتساع عيني الحبيبة؛ فقد أوغل الشاعر فيهما ولا يستطيع أن يصل إلى نهايتهما، لأنهما كالبحر الواسع أو كالدنيا الواسعة لا حدود لهما.

(١) رفعت سلام: "إنها ترمي لي"؛ ص ٤٦ .  
(٢) حلمي سالم: "يوجد هنا عريان"، ص ٣٣ .

### ثالثاً : إيقاع النّاص :

وهذا الإيقاع قد يستبدل بإيقاع النص الترتيبي إيقاع التجربة الشعرية الممزوجة بالتناسل من خلال الجمع بين النص الحاضر والنص الغائب ، حيث يلعب التناسل الإيقاعي دوراً بارزاً في خلق الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر .  
فقد حاول الشاعر السبعيني الاستعانة بالإيقاع القرآني ، وتوظيفه توظيفاً فاعلاً ومؤثراً في تحقيق الإيقاع الداخلي بدلاً من التفعيلية ، وقد استغل الشاعر حسن طلب التركيب القرآني بإيقاعاته الخاصة فيقول :

" فقد زهق الحق

وجاء البطلان

وطغى القول على الفعل

وداء البركان عشت

في الأبدان " (١) .

ويظهر من خلال النص الشعري السابق التناسل المعكوس مع القرآن الكريم في قوله تعالى " وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ ... " (٢) . ويومئ هذا المقطع إلى الوضع الذي أصبح معكوساً ، ويسخر الشاعر من هذا الوضع اللامنطقي ؛ فلم يزهق الباطل بل جاء وطغى القول على العمل، والفساد قد سكن الأجساد .

(١) حسن طلب : " زمان الزبرجد " ، ص ٤٦ .

(٢) الإسراء : من الآية ٨١ .



قلت : ما كتبت ، قال : فاكتب" (٢).

فقد استمد الشاعر إيقاع التناص من القرآن الكريم وإن اتكأ على السيرة النبوية الشريفة اتكأاً كبيراً؛ ليصور نزول الوحي على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم). وقد أسقط صفة القداسة منه ، باستخدامه في النص الشعري ، فجعله من نص علوى إلهي إلى نص بشري؛ وقد امتص قوله تعالى " سَبِّحْ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى ﴿١﴾ الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى ﴿٢﴾ وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى ﴿٣﴾ وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى ﴿٤﴾ " (٣).

#### رابعاً : الإيقاع البصرى :

ويعتمد الإيقاع البصرى للقصيدة على العين ، بعد أن كانت القصيدة العربية تعتمد على الأذن ؛ وأصبح التشكيل البصرى بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحدائى (قصيدة النثر) ، أو يكون الإيقاع البصرى مهماً فى إنتاج دلالات عدة للنص الشعري، وأهم هذه الدلالات هو أننا قد نميز الشعر عن غير؛ من الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية والرؤية والمقال ..... إلخ .

وقد يرتبط الإيقاع البصرى بالحالة النفسية لدى الشاعر السبعيني ؛ فنجد الشاعر (حسن طلب ) يستخدم التشكيل البصرى ( الطباعى ) بصورة واضحة فى قصيدة (بنفسجة للجحيم) (٤) يقول :

(١) حلمى سالم : " الأبيض المتوسط " ، ص ٥٩ .

(٢) الأعلى : آية ١ - ٤ .

(٣) حسن طلب : سيرة البنفسج ، ص ٦١ .



فقد أصبحت القصيدة الراهنة تخاطب العين مخاطبة مباشرة ، وانتقلت من السماع إلى القراءة الفاحصة المدققة في حركات النص وإيقاعاته ، وملاحظة الفضاء الذي يتحرك خلاله ؛ والشاعر في النص السابق (بنفسجة للجحيم) يعتمد على زيادة كلمة في كل سطر عن السطر الذي يسبقه مع الحفاظ على الشكل المتسع تدريجياً (المائل) مع اتفاق الكلمة الأولى مع الكلمة الأخيرة (الكساد). وبعد ذلك ينتقل الشاعر إلى أبيات عمودية جاءت على وزن (الوافر)، ثم ينتقل إلى الكلمة نفسها عكس بداية النص. ويسهم هذا التشكيل الطباعي في إنتاج دلالات عدة فعلاقة السواد بالبياض ، وبناء النص بناءً هندسياً ، قد يمنح الشاعر والقارئ قدرة على التلقى البصري بحرية كاملة ، ويمكن الانزواء بالنص للتأمل والمعيشة ، وقد تنشأ علاقة حميمة بين النص والقارئ، ينتج عنها أبعاد مغايرة لما سبق إنتاجه. وبما يلفت النظر أن هذا النص يدل على مدى معاناة الشاعر في عملية بنائه فقد تستغرق أياماً أو شهوراً لكي يتم الشاعر بناء نصه. والشكل الطباعي قد يضفي دلالة جديدة لم يعهدها الشعر العمودي ، وهي أن النص بهذه الصورة المتسعة تدريجياً أشبه بالكاميرا التي تصور تصويراً بطيئاً مشهداً مأساوياً ، حشد فيه الشاعر أنواعاً من الظلم والفساد والكساد والجراد والجحيم؛ فكل مفردة من مفردات النص لها دلالات عدة وترسم مشاهد في جلاء الرؤية ووضوحها وإثرائها .

وقد استخدم الشاعر رفعت سلام الإيقاع البصري في بعض نصوصه ، فجاء ديوانه (إشراقات) يعتمد اعتماداً كلياً على التشكيل الطباعي ، ومحاولة خلق إيقاع بصري من خلال هذا التشكيل .

خلفية متن	هامش		فتتشكل الصفحة من ثلاثة نصوص :
( ١ )	( ١ )	→	المتن ← سياق نثري
نثري	شعري		داخل المتن ← سياق شعري
متن	خلفية		( المقاطع البارزة طباعياً )
( ٢ )	( ٢ )		هامش المتن شعري

وقد اعتنى الشاعر رفعت سلاماً اعتناءً خاصاً بالشكل؛ لأنه قد يعمل على إنتاج دلالة من خلال هذا الشكل؛ فقد أصبح الشكل مضموناً يسهم في عملية التلقي. يقول الشاعر في قصيدة ( مكابدة ) :

( صوت ١ )

أشهرها - برضم الأثقب - بآلية وهالية ،  
تجيلة بلا إذفان .

استدارك فلدوني : البهر قبرة ،

تراوطني ،

فأخذو علقها ، في مفرق الوقت ،

فمر هذا ، فون تذكاري ،

فبكن جسي النسيان .

تأليف أمواج الصراخ المارقة بين الشهود القديمة فانتح لها  
جضبي الوارف وأملجتها إلى أن تنام غايئة ولا أنام (٤٧)  
فتركوني ساعة يا أيها الأوغاد حتى أفض استيالك الماذن التي  
نوحيد الأفق فوني غابة من بخور وطلاسم وعفاريست وأهبله  
اتركوني ساعة أو لا تركوني فإن مارقين منكم وأنتم نائمون إلى  
مغاي يمتحنني اندياحا غايضا أو طمانينة مربية فكيف تحرب  
الثيران من القصيدة ولا يلدوني الثعب واللعة الرمادية من  
يلدوني فيأبني بالجنيت يراودني عما لا أعلم فأمضي مأخوذا  
في أذياهن أنا من شبت عيه من النظر وأذنه من السمع  
وقلبه من الانكسار الدوي على حراف النساء المسنونة تسلبوا

صوت رآ

(٤٢)

كُنْتُ وَكِرًا لِلصُّرَاخِ الحُرِّ،

يَهْدِلُ فِي دَمِي

مَاءَ غَرِيْبًا .

أطفو غَرِيْبًا .

لَا يَعْرفُ القَمْعُ القَرِيْبُ أَوَانِ السُّرَى ،

أر

يَأْوِي إِلَى بَدَنِ سَلام .

أَهْدِيهِ هُنَيْهَةً :

غِنَاءَ أَوْ نَجِيْبًا .

يَنَامُ فِي جِضْبِي ،

وَلَا أَنَام .

(1)

رفعت سلام: إشراقات ص

٢ أشهرها - برغم الأنف - بالية وعالية ،

تفيلة بلا إذعان .

(مذارك فدون : البحر قبرة ،

تراودني ،

فأعدو خلفها ، في مفرق الوقت ،

شريداً ، دون تذكار ،

فيسكن جسيمي النسيان .

صمغ ١٣  
تأتيني أمواج الصراخ المارقة من العهود القديمة فافتح لها  
حضي الوارف وأهدهدها إلى أن تنام هادئة ولا أنام (٤٢)  
فاتركوني ساعة يا أيها الأوغاد حتى أفض اشتباك الماذن التي  
توصد الأفق دوني غابة من بخور وطلاسم وعفاريت وأنبياء  
اتركوني ساعة أو لا تتركوني فإني مارق منكم وأنتم نائمون إلى  
منفأى يمنحني اندياحاً غامضاً أو طمانينة مريية فكيف تهرب  
الثيران من القصيدة ولا يدركني التعب واللعة الرمادية من  
يدركني فيأتيني بالجنيات يراودني عما لا أعلم فأمضي مأخوذاً  
في أذياهن أنا من شبعت عينه من النظر وأذنه من السمع  
وقلبه من الانكسار الدوري على حواف النساء المسنونة مسلوباً

ويلاحظ في النموذج السابق أن النص ذو ثلاثة أصوات ، صوت شعري ( بنط كتابة أسود ثقيل ) وصوت تثري خالص ( متن ) ويخرج من قلب هذا المتن الصوت الثالث ( الهامش ) ؛ فقد وضع الشاعر رقم ( ٤٢ ) في المتن والرقم نفسه في الهامش . معنى ذلك أن الهامش مرتبط ارتباطاً شديداً بالمتن ؛ فهو بمثابة الخلفية التي تكون وراء النص أو بمعنى آخر الهامش هو ظل النص – لأن لكل شيء ظلاً – والمتن والهامش من الحيل الفنية التي لجأ إليها الشاعر لتعويض الفاقد الإيقاعي المحفوظ ( التفعيلة ) ، وأصبحت القصيدة لدى الشاعر تعتمد على العين أكثر من الأذن. ويعد هذا لوناً من ألوان التجريب الشعري لدى شعراء السبعينيات؛ فهم يطرقون أبواب التجريب طرقاً شديداً ، وهذا النمط الشكلي قد يعطي للعين مساحة أكبر لتتحرك داخل النص وتصنع إيقاعها بنفسها من خلال المتن والهامش .

ولجوء الشاعر السبعيني إلى مثل هذه الحيل لم يأت من فراغ ، ولكن الشاعر السبعيني تأثر بالشعر الأوربي تأثراً كبيراً لأن الشعراء الأوربيين قد أعرقوا إغراقاً كبيراً في التجريب الشعري .

ويمكن القول بأن الهامش ما هو إلا موسيقى تصويرية يبعثها الشاعر من خلال إنشاء المتن أثناء ( الإلقاء ) وعينه على الهامش؛ لأن المتن والهامش لا ينفصلان لأنهما يسهمان في إنتاج دلالة واحدة ، هذه الدلالة تنبع من جسد واحد ( المتن والهامش ) بوصفها نصاً متعدد الأشكال والوجوه .

ومن الملاحظ أن الشاعر قد أثبت علامات الترتيم في الصوت الأول، ولم يثبتها في الصوت الثاني، وراعي إثباتها في الصوت الثالث. ودلالة ذلك أن الصوت الأول شعري خالص يسير على تفعيله المتدارك ( فاعلن ) ، أما الصوت الثاني ( المتن ) فهو نثر خالص

وقد أسقط الشاعر علامات الترقيم ليمنح النص مجانية في التعبير وتدفعاً في المعنى. وأما الصوت الثالث فهو شعري خالص يسير أيضاً على تفعيله المتدارك (فعلن - فعلن - فعلن).

فنحن إذن أمام ثلاثة نصوص ممزوجة (ما بين التفعيلة - والنثر - والتفعيلة أيضاً). ونخرج من ذلك بدلالة، هي أن الشاعر يحاول أن يعطي لقصيدة النثر مشرعية الوجود الأدبي من خلال طرحها خلال قصيدة التفعيلة التي أثبتت مشرعيته.

### القافية :

تختلف الآراء حول تعريف القافية؛ "حيث يراها الأخفش آخر كلمة في البيت ويرها آخرون مساوية للرؤى أي آخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت"<sup>(١)</sup>. ومن أكثر تعريفات القافية شيوعاً، تعريف الخليل بن أحمد؛ حيث يذكر أن القافية "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت"<sup>(٢)</sup>.

وقد اهتم شعراء السبعينيات بالقافية اهتماماً ليس بالقليل؛ فقد اتكأ الشاعر السبعيني على القافية لإثراء النص من الناحية الموسيقية، حيث إن "القافية تقوم في الشعر العربي المعاصر بوظيفة جمالية موسيقية عن طريق خلق أجواء إيقاعية متنوعة تبعاً لتنوع القوافي في أنماطها ورؤيها وصياغتها الصرفية وحرف مدّها، وفي ذلك كسر للرتابة التي يخلقها الإيقاع الواحد إذا امتد على طول القصيدة؛ وإلى جانب ذلك، لا ننسى ما تبعته القافية من دهشة حين تجاوز أفق التوقع الإيقاعي لدى المتلقي فضلاً وظيفتها الدلالية والحيوية، حينما تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة"<sup>(٣)</sup>.

(١) سيد البحرأوى: "العروض وإيقاع الشعر العربي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٣، ص ٨٦.

(٢) سيد البحرأوى: "موسيقى الشعر عند شعراء أبولو"، دار المعارف، ط ٢، سنة ١٩٩١، ص ٦٣.

(٣) عزة جدوع: "الإيقاع في شعر حسن طلب"، مرجع سابق، ص ٨٩ - ٩٠.

ويلاحظ أن الشاعر السبعيني قد استحدث قوافي جديدة تناسب نصه الشعري؛ فقد جنح إلى التجريب في خلق قافية جديدة تتوافق مع تمرده ورفضه، وتصور الحالة المساوية التي آل إليها؛ لأن "القافية دورها الأساسي في الشعر بتواترها موحدة في الشعر العربي التقليدي، أو منوعة في عصور التجريب الشعري منذ الموشحات، أو موزعة في الشعر الجديد. ويخطئ من يظن أن الشعر الجديد في أحدث أحداثه قد أنكر دور القافية أو تخلص منها بل إن الشعراء جميعاً يدركون أنها الخيط السحري الذي يمسك بلجام القصيدة" (١).

وتحدثت القافية نوعاً من التنغيم، نظراً لأنها تكون في نهاية الكلام، وقد تلعب القافية دوراً بارزاً في خلق الغنائية. وقد ذكر صلاح فضل أن "القافية تلعب أيضاً دوراً في هذه الغنائية، سواء أكان تكرارها منتظماً أو غير منتظم، إذ تبين أن من أهم وظائفها إبراز اللحظة الدلالية لبعض الكلمات" (٢).

وقد حفلت دواوين الشاعر حسن طلب بالقوافي واحتفت بها احتفاءً كبيراً؛ فالقافية في شعر حسن طلب تقوم بوظيفة موسيقية وتحقق ترابطاً محكماً بين السطور، ولها أيضاً وظائف بنائية عديدة فاعلة تسهم إسهاماً كبيراً في بناء النص الشعري وتشكيل دلالاته ناهيك عن جذب انتباه القارئ إلى هذا التماثل الصوتي ووضوحه في نهايات السطور، وأبلغ مثال على ذلك قصيدته "فسيفساء" والتي يقول في مطلعها:

"يا رسالة غزلانك في قمحي في كرمي

تاركة خيالك

(١) يوسف نوفل: "استشفاف الشعر"، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، (ط ١)، ص ١٨٢.  
 (٢) صلاح فضل: "أساليب الشعرية المعاصرة"، كتابات نقدية ع (٥٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦، ص ٣٧.

ما كان أضل خروجك لي تحت الروح ..... وكان أضلك  
 كنت مصوبة نبلك  
 لكأنك كنت حساماً والعشق استلك  
 بل لكأنك أنت المنذورة لي منذ زمانين  
 فأي دليل ذلك ؟  
 هل شجر الليلك ؟ مهلك ... " (١) .

ففي المقطع السابق تلعب القافية دوراً مهماً؛ في تشكيل إيقاع واضح للقصيدة فالصوت يقترح دلالاته، والدلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات - على حد قول أحمد عبد المعطي حجازي - لأن "اللعب بالقافية في هذا الحوار العنيف يشي بمعنى آخر، هو أن الفحولة هنا تتمثل في ترئيض اللغة وأن الرجل هو الشاعر، والمرأة هي القصيدة . وإذا كنا نعرف العالم من خلال الأسماء التي نطلقها على موجوداته، فالعالم لغة. والتجربة التي نجدها في القصيدة هي تجربة الإنسان الذي رأى نفسه في عالم بكر يتكون من غزلان وخيول وتمح ودوح وامرأة ورجل . إن الشاعر في هذه القصيدة هو آدم الذي هبط إلى الأرض؛ ليشهد فيها لأول مرة ما تدل عليه الأسماء التي تعلمها في السماء؛ فكأنه يخلق العالم باللغة" (٢)

وقد اهتم حسن طلب اهتماماً شديداً بالقافية " في أواخر أبيات القصيدة. وكل قصيدة من شعره؛ كله تعد مثلاً واضحاً لهذه الظاهرة إلا بعض القصائد القليلة ، ... ، وهذا كله يؤكد الولوع بالشعر والتدله بأدواته والإعجاب الشديد بوسائل إبداعه" (٣) . كما في قصيدة ( الجيم تجنح ) من ديوانه آية جيم فيقول :

(١) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، ص ٥ .

(٢) سعيد توفيق ( تحرير ) : " ماهية الشعر ( حسن طلب بين جيلين ) ، ص ٦٢ .

(٣) السابق : ص ٢١١ .

راجِ رجائي  
 وراح يستوقفني  
 كأنني سمعته يهتف باسمي مرة  
 كأنني سمعته ناجاني  
 كنت على مرتفع  
 منقطع  
 بين الشطوط قام  
 والخلجان  
 أعلم البحر الهوى  
 وأستعيض بالخيالين  
 عن الشخصين  
 قاتل الله الخيالين . الخيالان أهاجاني  
 حتى إذا ما ثار في ثائرُ الوجد  
 وهاج اللا عجانِ " (٣) .

فقد اختار الشاعرُ القافية المطلقة التي رويها (النون)، وحاول أن يمزج بين حالته النفسية وصورة القافية حتى تكون أشد وقعاً وأبلغ تأثيراً على السامع والقارئ. وألزم الشاعر نفسه بما لا يلزم في مواضع عدة مثال ( اللا عجانِ - الخلجانِ ناجاني ) وحاول بشكل أو بآخر أن يظهر امتلاكه للغة ووعيه بها من خلال نصوص عدة ، وظف الشاعر فيها

(١) حسن طلب: " آية جيم " ، ص ٥٩ - ٦٠ .

قوافي مستحدثة ونجّر من خلالها إيقاعاً موسيقياً هادئاً يعلن فيه عن نفسه وافتتانه بهذه النفس التي أروع الشاعر بجمالها وكبرياتها معاً. وقد أسهم الشاعر في تجديد ربح القافية في الشعر العربي من خلال طريقه لأبواب بكر في القصيدة العربية ، منها تنوع القافية .  
ومن القصائد التي تنوعت فيها القوافي قصيدة ( النيل ليس النيل )؛ فقد عمل الشاعر على استخدام قوافي عدة وصلت إلى ست قوافٍ هي ( الهمزة - الدال - الراء - القاف - الزّي - النون )، لكل مقطع من مقاطع هذه القصيدة قافية خاصة به .

### ١ . قافية الهمزة

فيقول :

يا أيها النيل يارجائي  
قضيتَ شيئاً من القضاء  
رويتَ غيري بجر مائي  
شفيتَ خصمي فمن لدائي  
ليس النيلُ رجاءَ  
فالسائل في هذا المجرى  
ليس الماء .

### ٢ . قافية الدال

يا أيها النيل يا وجودي  
جاوزتَ حداً من الحدود  
أجريتَ دمعي على خُدودي

عانقتَ خصمي ... فمن لجيدي؟!

### ٣. قافية الراء

يا أيها النيل يا مصيري

أتيت أمراً من الأمور

غَلَبْتَ غيبي على حضوري

نصرت خصمي ... فمن نصيري؟!

### ٤. قافية القاف

يا أيها النيل يا صديقي

هضمت حقاً من الحقوق

قدّمت غربي على شروقي

سقيت خصمي ... فمن لريقي؟

### ٥. قافية (الزاي)

يا أيها النيل يا عزيزي

هدمت رمزاً من الرموز

أظْهَرْتَ بيدي على كُنوزي

أجزت خصمي .... فمن مجيزي؟!

ثم يصيب القافية عيبٌ من عيوب القافية ( الإقواء ) فبدلاً من أن يكسر الشاعر

حرف الزاي ، فقد استبدله بالفتح :

" ليس النيل عزيزاً "

ما دامت ضفته عوجاء

وقسمته ضيزي" (١).

ويلاحظ من خلال القصيدة السابقة ، أن الشاعر لم يستطع أن يستغنى عن القافية في أي مقطع من مقاطع القصيدة ؛ فكل مقطع من هذه المقاطع يبدأ بالنداء ( يا أيها ) ويمكن القول إن الشاعر قد جعل من النيل شخصاً يعاتبه ، فطال العتاب ، فأصبح لزماً على الشاعر أن ينوع من قوافيه من مقطع لآخر ، وقد أسهمت ( القوافي ) المتنوعة إسهاماً حياً في بناء هذه القصيدة . وقد نتج عن استخدام هذه القوافي إيقاعات عدة وموسيقى متنوعة لا يحس معها القارئ أو السامع ( المتلقي ) بالرتابة والملل والضيق أثناء تلقيها ولكن يشعر بالنشوة والراحة والسعادة ، كما يسهم المتلقي في معاودة بناء النص كما يحلو له؛ فمن الممكن أن يقرأ المتلقي النص من المنتصف ، أو الآخر أو الأول أو يترك مقطعاً ويبدأ بالنيل يليه ، دون أن يحدث خللاً في بناء النص ، وهذا يدل على قوة وصلابة النص وجمال الموسيقى ومعماريته المتناسكة .

وتنوع القافية داخل النص الشعري يمنح الشاعر انطلاقةً واتساعاً في الحركة داخل فضاء النص ؛ فقد يبوح الشاعر بعداياته وآلامه من خلال قوافٍ تكون قريبة إلى قلبه ونفسه لأن القافية لها أهمية كبيرة في إحداث النغم والغنائية التي تجعل القارئ مستمسكاً بالنص الشعري لأن النص قد منحه كل الأشياء ( المعنى - الغناء - الطرب - الهدف ) . وبما أن القافية هي منبع لظواهر عدة ( النبر والتنغيم والوقف العروضية ) فقد حظيت بأهمية خاصة في الشعر العربي .

(١) حسن طلب : " لا نيل إلا النيل " ، ص ٣٧ وما بعدها .

والقارئ لأعمال الشاعر رفعت سلام يلاحظ أن الشاعر لا يستطيع أن ينكر القافية إنكاراً مطلقاً لأنه يحتاج إلى أن يخلق إيقاعاً شعرياً داخل النص ؛ وعلى الرغم من جموحه الإبداعي وتجريبه الدائم فإنه يلون بالقافية من وقت لآخر. ونلاحظ ذلك في ديوانه (هكذا قلت للهاوية). ويعد هذا الديوان قصيدة واحدة ؛ فلم يقسمه الشاعر إلى قصائد صغيرة. وقد جمع فيه الشاعر بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة ولم تخلُ قصيدة التفعيلة من توظيف القافية في نهاية سطورها ؛ فاشتملت نهايات السطور على قافية متماثلة التاء (وتنطق هاء) ليصنع بذلك إيقاعاته الخاصة، ويجذب انتباه السامع أثناء (الإلقاء) أو التلقي فيقول :

أسور الآن حدود المملكة

بالبوم والغربان والرغبات الحالكة

أستعير المنحنيق من الغابرين

ألقن الطيور الأبايل أوامري في

ساعة الصفر

وأرفع الراية الهالكة

أعني للخرافة والحماقة غنوة

خارقة

مرتبكة

وأمتطي ظهر السمكة

وأمضي (١).

(١) رفعت سلام: " هكذا قلت للهاوية " ، ص ٥٣ .

وتتوج الإيقاعات عند الشاعر بحضور القافية في كثير من المناطق الصياغية ، محدثةً بذلك جرساً موسيقياً ، وصوتاً إيقاعياً يعمل على تشابك النص بعضه البعض ، فالارتباك يصيبنا عند سماع هذه المقطوعة الشعرية ؛ فقد أعلن الشاعر في بيانه الشعري عن حدود مملكته التي سوّرها بأسوار من الغريان واليوم والرغبات الحالكة (السوداء)؛ فالشاعر يسكنه الحزن والبؤس والظلام؛ فارتبطت القافية بهذا الحزن ، بل جسّد الشاعر من خلال القافية مأساته الدنيوية وصراعه مع الواقع الذي لا ينقطع ؛ فقد أسهمت القافية إسهاماً كبيراً في ربط المفردات والجمل ، بل ربط النص كله بعضه البعض الآخر؛ وكأنه كتلة ضخمة يلقيها الشاعر في وجه الآخر ( الواقع – المتلقي – العالم ) .

وقد تظهر القافية ظهوراً كبيراً في قوله :

" يسيل عرائي

قطرة من شمس

وقطرة من ظلام

صرخة من حجر

وصرخة من كلام"<sup>(٢)</sup> .

لقد اعتمد الشاعر في البيتين السابقين على قافية ( الميم ) التي تحدث جرساً موسيقياً ؛ على الرغم من الفجوة التي يصورها الشاعر في هذا المقطع القصير. فاعتمد الشاعر على التكتيف ( الإيجاز ) فكلمتا ضاقت العبارة اتسعت الرؤية بتعبير النفري فهذان البيتان يحملان أو يصوران الحالة التي كان عليها الشاعر مما أضاف إلى قوتها حضور القافية .

(١) السابق ، ص ٨٤ .

انشغل حلمي سالم بالقافية الهادئة التي توجد في نصوصه جميعها؛ فنجدها ظاهرة مسيطرة في ديوانه ( سيرة بيروت )، مثلاً، وبالتحديد في قصيدة ( اختصار ) حيث يقول :

ياوردة الحصار

زيني عروة المدينة المشاكسة

ولخِصى على المدى

فضيحة البيارق المنكسة

فأنت للمدائن اختصار

ياوردة الحصار

لممي البنادق المكرسة

لسكة نسمى حريقها : انتصار

ياوردة الحصار

ها هنا المدينة التي تقول للزمان :

يا زمان صبرٌ لنا خنادقاً ومتربة

صبرٌ لنا حديقة ، ومريولة ومدرسة

معطراً بدم وردة الحصار (١).

(١) حلمي سالم : " سيرة بيروت " ، ص ٣٧ .

من الملاحظ أن الشاعر في المقطع السابق قد جعل من القافية أداة أساسية في بناء النص الشعري؛ فجاءت القافية موافقة للحالة التي يصور الشاعر من خلالها اجتياح إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢ .

وقد نوّع الشاعر في استخدام القافية بين ( الهاء ) مثل ( المشاكسه - المنكسه - والمكرسه - ومترسه ) و(الراء) ( الحصار - اختصار - انتصار - صار ) . فجاءت القافية لتحديث إيقاعاً موسيقياً شديداً والواقع والتأثير على السامع / المتلقي فهي جزء من معمار القصيدة وينتج عن استخدامها غنائية عالية ، يتشكل من خلالها الوعي الحسي لدى المتلقي .

هذه الغنائية التي أشرنا لها هنا تنفي تماماً ما يقال عن الشاعر السبعيني أنه شاعر يتمرن تمرناً شديداً على موسيقى الشعر العربي وينفيها تماماً في نصوصه، ولكن الشاعر السبعيني يقول شيئاً ، والنص السبعيني يقول عكس ذلك، وأتصور أن النص هو الأساس بالنسبة للنقد الأدبي . لأن النقد لا يتعامل مع أشخاص ( أعني لايقوم بدراسة الشعراء ) ولكنه يقوم بدراسة النصوص دراسة علمية تخلو من الأهواء والأحكام المتعجلة أو الأحكام الجاهزة المحفوظة التي تسبق قراءة النص.