الباب الثاني

"الإيقاع في شعر جيل السبعينيات"

مدخل

مرّ الشعر العربي الحديث بتحولات كثيرة، حقَّقت له كثيرًا من الخصوصية المرتبطة بالواقع الزمني من ناحية وبالمبدعين أنفسهم من ناحية أخرى. ويلاحظ أن كلّ تحوُّل كان يمتص ما قبله ثمّ يضيف إليه حلقة إبداعية أخرى تواكب طبيعة المرحلة.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بثلاثة أجيال، ينتمي الأوّل إلى الخمسينيات الروَّاد والثاني إلى الستينيات – ما بعد الروَّاد- والثالث إلى السبعينيات، فيمكن القول إن كلّ جيل واكبه خطاب نقدي يتناوله جملة أحيانًا، ويميل إلى الخصوصية أحيانًا أخرى.

وأظن أن جيل السبعينيات لم ينل حقَّه من الخطاب النقدي، فقد اختلفت الآراء حوله ما بين مؤيد ومعارض. وعلى الرغم من مرور السنوات الكثيرة على إبداعه فما زالت معالمه غير واضحة، فلم ترسخ أقدامه على الطريق حتى يحتل مكانة كبيرة في مسيرة شعرنا العربي الحديث.

ويلاحظ أن التوجه الحداثي لشعر السبعينيات بكل تجاربه الفنية، وكلّ غموضه وثرائه وتعدُّد نواتجه، كانت له مبرراته، إذ واكب هذه الفترة العديد من التيارات الأدبية والفكرية والنقدية السائدة كالبنيوية(*)، والأسلوبية(*).

(*) البنيوية: أحد المذاهب المنهجية والنقدية المطروحة ضمن تبني الفلسفة والعلوم للأدب، وهدفها الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها، والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية. وقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكي يضعوا حدًا للتيارات النفسية والاجتماعية والتاريخية في دراسة الأدب ونقده. وبدأ تركيزهم على النص ذاته، بغض النظر عن مؤلفه والعصر الذي ينتمي إليه، لمزيد من التفاصيل، انظر: د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٧٣، رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٠٧، د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٢٧٥، ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ص ٥٣، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص ٩٦.

(*) الأسلوبية: أحد المذاهب النقدية الحديثة، التي تحاول تحقيق العلاقة بين المبدع والنص. وتنصب الأسلوبية على تحليل خواص اللغة الأدبية التي تكوّن شبكة المتخيل الأدبي (النص)، عبر تحليل وشرح أشكال المجاز وأنساق الصور وتكوينهما البنى التخييلية المستغرقة للنصوص، بهدف إبراز الوظيفة الجمالية للأسلوب وتفسير الاختيار اللغوي للمفردة أو الجملة، كما تبحث عن الأنماط اللغوية المتميزة التي تشكل ظاهرة في النص. والأسلوبية تنظر إلى اللغة على مستويين: الأول ينحصر في الصفة التركيبية المجردة من نحو وصرف... الخ، والأخرى تعني بالصفة الوجدانية والنفسية للمبدع، والارتباط القوي بين الدال والمدلول، ومحاولة تفسير وتأويل للاختيار اللغوي الذي يتوافق مع نفسية المبدع. لمزيد من التفاصيل، انظر: د. صلاح فضل مناهج النقد المعاصر، ص ٩٠، د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٢٥٦.

كما أدت الظروف التاريخية التي صاحبت هذه الفترة الشعرية، إلى انكسار الحلم القومي والاجتماعي بعد هزيمة ١٩٦٧، ثم تغيُّر الواقع الثقافي عام ١٩٧٣. ولذا كان الخطاب الشعري لتلك الفترة يمثل مزيجًا من الخيبة والأمل معًا، والعجز والصمود[١] ولم يعدّ هذا الجيل قادرًا على تحمُّل هذا الواقع، فوَّلد قدرات إبداعية جديدة على صعيد الشكل واللغة والمضمون. ولذا كان مقترح دراسة النتاج الشعري لهذه الفترة وقد تخيَّرت شعر كل من "حسن طلب"[٢] و"رفعت سلام"[٣] ليكون شاهدًا عليها، ولذلك أن الاثنين يمثلان غزارة في الإنتاج. فقد أصدر كل واحد منهما "ستة دواوين" شعرية، كما تحتوي أشعارهما على خصائص وسمات فنية، تابعهما فيما بعد بعض الشعراء سالكين نفس المسلك، وهما من ناحية ثالثة من قادة الحركة الحداثية المصرية في السبعينيات فقد كانا ضمن المؤسسين لجماعة "إضاءة ٧٧" وهي أعلى جماعات المصريين صوتًا وأكثرها استحواذًا على المناخ

---

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ص ١٦.

(٢) ولد حسن طلب، في ١٢ ديسمبر ١٩٤٤، بإحدى قرى مركز طهطا بمحافظة سوهاج، وتخرج في كلية الآداب بالقاهرة ١٩٦٨، وحصل منها على درجة الماجستير، والدكتوراه، وقد أصدر ستة دواوين شعرية هي:
- وشم على نهدي فتاة ١٩٧٢م.
- سيرة البنفسج ١٩٨٦م.
- أزل النار في أبد النور ١٩٨٨م.
- زمان الزبرجد ١٩٩٠م.
- آية جيم ١٩٩٢م.
- لا نيل إلاّ النيل ١٩٩٣م.

وقد صدر له ديوان "قصائد البنفسج والزبرجد" وهو يجمع الديوانين الثاني والرابع، وقد اعتمدت عليه بديلا لديوان "زمان الزبرجد".

(٣) ولد رفعت سلام في منيا القمح بمحافظة الشرقية، وذلك في نوفمبر ١٩٥١م، وقد توزع إنتاجه الأدبي ما بين الإبداع، والنقد والترجمة، فقد أصدر ستة دواوين هي:
- وردة الفوضى الجميلة ١٩٨٧ م.
- إشراقات رفعت سلام ١٩٩٢م.
- إنها تومئ لي ١٩٩٣م.
- هكذا قلت للهاوية ١٩٩٣ م.
- إلى النهار الماضي ١٩٩٨ م.
- كأنها نهاية الأرض ٢٠٠٠م.

وقد أصدر عددًا من الترجمات الشعرية لكل من بوشكين، مايكوفسكي، ليرمونتوف، ريتسوس....

الأدبي، حتى إنه يطلق على حسن طلب بأنه " شيخ الإضائيين"، كما يعدُّ رفعت سلام أبرز منظِّري شعر السبعينيات، وهو ما تدّل عليه كتاباته النظرية المتعددة وتوجهه النقدي بشكل عام.

وليس معنى هذا أن هذين الشاعرين، هما صاحبا الحق الأوحد في تمثيل جيل السبعينيات، ولكن معناه أن هذين الشاعرين يمثلان صورة لهذا الجيل، رؤية وإبداعًا.

الفصل الأول

"الإيقاع في شعر حسن طلب"

يعدّ حسن طلب واحدًا من أبرز شعراء الحداثة بمصر، فهو صاحب تجربة فنية جديدة، قد كُتب عنه عدد من الأبحاث والمقالات ولكن يغلب عليها الطابع الجزئي (١) بمعنى أنها من قبيل القراءة أو الإضاءة لهذا الديوان أو ذاك.

ولهذا جاءت هذه الدراسة التي تحفل بمجمل شعره من الناحية الإيقاعية، لتكون مدخلا لدراسات قادمة.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من خلال عدّة زوايا، أهمها:

- **الوزن الشعري والتدوير.**
- **القافية وأشكالها المختلفة.**
- **الألوان البلاغية المؤثرة في النواحي الإيقاعية، كالجناس، والتكرار وغيرها.**

١. الوزن:

لاشك أن الوزن الشعري أحد المكّونات الرئيسة للنص الشعري. ولهذا أكدَّ الكثير من النقاد على أنه الفاصل بين الشعر والنثر، ولهذا كان اهتمام الشعراء بهذا الجانب، فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع.

وفي الجدول التالي صورة عامّة، توضّح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، ونسب استعمالها.

ويمكننا من خلالها دراسة هذا الجانب من جوانب الإيقاع لدى الشاعر.

---

(١) من هذه المقالات:
* أحمد عبد المعطي حجازي، "حسن طلب والبنفسج" الأهرام ١٩٩١/٩/١٨م.
* رجاء النقاش، "حسن طلب وقصائده البنفسجية شاعرًا إلى حد الجنون"، مجلة المصور، عدد ١٩٨٧/٣٢٨٤م.
* د. محمد حماسة عبد اللطيف، "آية الجنون بالشعر" مجلة إبداع عدد ١/ ١٩٩٦م. وقد جمعت هذه المقالات والدراسات في كتاب "ماهية الشعر" تحرير سعيد توفيق.

جدول الأوزان حسن طلب

بالنظر في الجدول السابق يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات منها:

أوّلا: استخدام الأوزان في كلّ ديوان:

* ففي الديوان الأوّل:

"وشم على نهدي فتاة" ١٩٧٢، يتصدَّر الرجز قائمة الأوزان برصيد ٧ قصائد وذلك بنسبة ٢٦,٩٪ وهي المرة الوحيدة التي تصدر فيها الرجز أوزان الشاعر على امتداد مسيرته الإبداعية. ثم يأتي الوافر في المرتبة الثانية برصيد ٦ قصائد بنسبة ٢٣,١٪، ثم يحتل كل من الرمل والكامل المرتبة الثالثة بخمس قصائد لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ١٩,٥ لكل بحر. ويحتل المتدارك المرتبة الرابعة بقصيدتين وذلك بنسبة ٧,٧٪ وتأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان، وذلك بنسبة ٣,٩٪ لتحتل بها المركز الأخير.

* أما الديوان الثاني:

"سيرة البنفسج" ١٩٨٦، فقد شهد هذا الديوان تغيّرًا ملحوظًا في الجانب الإيقاعي عمّا كان عليه في الديوان الأول. فقد احتلت القصائد متعددة البحور نصف الديوان وذلك برصيد ٦ قصائد، مع ملاحظة أنها كانت تحتل المركز الأخير في الديوان السابق. وقد قفز المتدارك إلى المرتبة الثانية برصيد ٤ قصائد أي ثلث المساحة الإيقاعية للديوان، وذلك بنسبة ٣٣,٣٪. وقد شهد هذا الديوان تراجعًا للرجز إلى نسبة ٨,٣٪ وذلك برصيد قصيدة واحدة، وكذلك كان بحر الكامل بالنسبة نفسها والرصيد نفسه مع ملاحظة اختفاء كل من الوافر والرمل.

* أما الديوان الثالث:

"أزل النار في أبد النور" ١٩٨٨، فقد شهد أيضًا قفزة إيقاعية أخرى، إذ احتل المتدارك المرتبة الأولى للمرة الأولى والأخيرة، برصيد ٦ قصائد بنسبة ٨٥,٧٪. وتأتي قصيدة

واحدة متعددة البحور وذلك بنسبة ١٤,٣٪. ويلاحظ في هذا الديوان تراجع القصائد متعددة البحور، وتقدم المتدارك بقوة. كما يلاحظ اختفاء كل الأوزان الأخرى كالرجز والوافر والكامل والرمل.

* أما الديوان الرابع:

"زمان الزبرجد" ١٩٩٠، وفيه تعود القصائد متعددة البحور إلى مكان الصدارة برصيد ست قصائد بنسبة ٦٦,٦٪ أي ثلثي الديوان، ويتراجع المتدارك للمركز الثاني برصيد قصيدتين، وذلك بنسبة ٢٢,٢٪، ويعود الكامل مرة أخرى للظهور بنصيب قصيدة واحدة، بنسبة ١١,١٪ ويواصل كل من الرجز، والوافر، والرمل الاختفاء.

* أما الديوان الخامس:

"آية جيم" ١٩٩٢، وفيه تحافظ القصائد متعددة الأوزان على مكان الصدارة، وذلك بثلاث قصائد بنسبة ٦٠٪. ويعود الرجز مرة أخرى للظهور وذلك في قصيدة واحدة بنسبة ٢٠٪ وكذلك بحر الكامل ٢٠٪ وله قصيدة واحدة، وقد اختفى المتدارك – لأول مرة- وكذلك اختفى كل من الوافر والرمل.

* أما الديوان السادس والأخير:

"لا نيل إلاّ النيل" ١٩٩٣، فقد حافظت القصائد متعددة الأوزان على الصدارة وذلك بخمس قصائد بنسبة ٦٢,٥٪. وعاد الرمل بعد غياب طويل، بثلاث قصائد وذلك بنسبة ٣٧,٥٪، ويلاحظ اختفاء كل من المتدارك والرجز والوافر والكامل.

ويمكننا قراءة الجدول بطريقة أخرى لمعرفة المنحنى العام للأوزان المستعملة.

٢. المتدارك:

هو أكثر البحور الشعرية استعمالا لدى الشاعر. وقد شهد هذا الوزن تدرجًا تصاعديًا فبدأ مع الديوان الأوّل بقصيدتين، ثم صعد مع الديوان الثاني، ليحتل المرتبة الثانية، ثم يصل إلى القمة بلا منافس، وذلك في الديوان الثالث بنسبة ٨٥,٧٪، وهي نسبة لم يحققها أي وزن آخر في أي ديوان للشاعر خلال مسيرته الإبداعية. ثم بدأ – المتدارك- في الانحسار والتراجع، فيعود إلى قصيدتين في الديوان الرابع، ويحتل بهما مكانة متأخرة، ثم يختفي تمامًا من قائمة الأوزان الشعرية لدى الشاعر في الديوانين الأخيرين.

٣. الرجز:

شهد هذا البحر كبوة كبيرة، فبعد أن احتل في الديوان الأوّل، المركز الأوّل بلا منازع، إذا به يهبط في الديوان الثاني ليحتل المركز الثالث والأخير، ثم يختفي تمامًا في الديوانين الثالث والرابع، ليعود – على استحياء – في الديوان الخامس، ثم يعاود الاختفاء مرة أخرى.

٤. الكامل:

وقد شهد مثلما شهد الرجز من انحدار وهبوط. فقد كان في الديوان الأوّل في المركز الثاني، فإذا به يهبط في الديوان الثاني ليحقق المركز الثالث، ثم يختفي تمامًا في الديوان الثالث، ثم يعاود الظهور دون أن يحقق مركزًا متقدمًا في الديوانين الرابع والخامس، ثم يعاود الاختفاء في الديوان السادس والأخير.

٥. الرمل:

بدأ الرمل مع الديوان الأوّل بقوة، إذ احتل المركز الثالث، ثم اختفي تمامًا في الدواوين الشعرية التالية، ليعود بقوة في الديوان الأخير ليحتل وحده أكثر من ثلث الديوان (٣٧,٥٪).

٦. الوافر:

وهو أقل الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، فلم يظهر إلاّ في الديوان الأوّل الذي احتل فيه مكانًا متقدمًا – المركز الثاني – وهي مساحة تقترب من ربع الديوان. وبعدها اختفى تمامًا من الدواوين اللاحقة.

٧. القصائد متعددة الأوزان (الممزوجة):

وهي لم تغب مطلقًا عن دواوين الشاعر، فقد بدأت بداية بسيطة في الديوان الأوّل الذي احتلت فيه المركز الأخير، ثم قفزت لتحتل المركز الأوّل في الديوان الثاني، ثم تعاود الهبوط في الديوان الثالث، ثم تعود للمركز الأوّل في الديوان الرابع حتى الديوان الأخير. وعلى هذا يمثل هذا الوزن لدى الشاعر تذبذبًا قويًا صعودًا وهبوطًا من الديوان الأوّل، وحتى الديوان الرابع، ثم استقَّر في مكان الصدارة حتى الديوان الأخير.

وإذا كانت القصائد متعددة الأوزان، هي الأكثر استعمالا في شعر حسن طلب فيبقى السؤال: ما الأوزان الشعرية المستعملة داخل القصيدة الواحدة من تلك القصائد؟ علينا أن نقرِّر أن هذه القصائد وعددها "٢٢" قصيدة، جاءت أوزانها على عشرة بحور، منها البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة كالمتدارك والرجز والوافر والرمل، ومنها البحور المركَّبة ذات التفعيلتين كالمنسرح والطويل والبسيط. ويلاحظ أن الشاعر استخدم في هذه القصائد أوزانًا شعرية لم يسبق له أن استعملها من قبل.

وتختلف القصيدة الواحدة من تلك القصائد عن غيرها من حيث عدد الأوزان المستعملة، فتارة تأتي القصيدة على وزنين فقط كالمتدارك والرجز مثل قصيدة "القصيدة البنفسجية"(١) وتارة يستعمل ثلاثة أوزان كالمتدارك، والرجز، والوافر، مثل قصيدة "ضد البنفسج"،(٢) وربما تستعمل أربعة أوزان كما في قصيدة "الزبرجدة الأساس"،(٣) وربما يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من أربعة أوزان كما في قصيدة "الجيم تنجح"(٤).

ويلاحظ أن استعمال الشاعر لتلك الأوزان لم يكن متساويًا، فقد يهيمن وزن على وزن آخر، وربما يظهر الوزن في أكثر من مكان في القصيدة الواحدة.

ويمكننا إحصاء الأوزان المستعملة في تلك القصائد ونسب استعمالها على النحو التالي:

الوزن	عدد القصائد الوارد فيها	النسبة
المتدارك	١٨ قصيدة	٪٨١,٨
الرجز	١٢ ق	٪٥٤,٥
الوافر	١٠ ق	٪٤٥,٤
الكامل	١٠ ق	٪٤٥,٤
المتقارب	٥ ق	٪٢٢,٧
الرمل	٣ ق	٪١٣,٦
البسيط	٢ ق	٪٩,١
المنسرح	قصيدة واحدة	٪٤,٥
الطويل	قصيدة واحدة	٪٤,٥
مخلع البسيط	قصيدة واحدة	٪٤,٥

(١) سيرة البنفسج، ص ١٧.
(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٨١.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٩.
(٤) آية جيم، ص ٢١.

من خلال الإحصاء السابق للقصائد متعددة الأوزان، يلاحظ أن كلا من المتدارك والرجز يحتلان المركزين الأوّل والثاني، وهما- أيضًا- قد احتلا مكان الصدارة في أوزان القصائد الأخرى. وهذا يؤكد الهيمنة الإيقاعية لهذين الوزنين لدى الشاعر.

وقد احتلت الأوزان الأخرى- المستعملة في شعره – مرتبة متوسطة في الإحصاء السابق، وهي كل من الوافر والكامل والرمل.

جاءت الأوزان الجديدة - التي لم يستعملها منفردة في شعره – في ذيل القائمة كالمنسرح، والطويل، والبسيط، ويلاحظ أن هذه الأوزان جاءت بشكل يغاير باقي أجزاء القصيدة، فقد جاءت على الشكل العمودي، يلتزم فيها الشاعر بنظام الشطرين والقافية وقد ورد ذلك نحو (٩) مرات، أي بنسبة ٤٠,٩٪[1] من تلك القصائد. وقد استخدم- أيضًا القالب النثري في بعض من تلك القصائد وذلك نحو (٤) مرات أي بنسبة ١٨,٢٪. ولكن ينبغي ملاحظة أن القالب النثري في المواضع الأربعة يصاحبه الشكل التقليدي، وكأنه يعمل مزاوجة أو موازنة بين الشكلين، إضافة إلى الشكل الجديد للشعر أي نظام التفعيلة التي تُنسج القصيدة على منوالها.

وهذا التفاوت في الشكل داخل القصيدة الواحدة، إضافة إلى تغاير الأوزان يؤدي إلى تغيّر النغم والإيقاع، وهو ما يجعل المتلقي مشدودًا للقصيدة متابعًا إياها دون ملل أو سأم.

ويأتي السؤال، هل التفاوت في الشكل وتغاير الوزن هما اللذان يحدثان الإيقاع فقط أو أن هناك ألوانًا أخرى من شأنها إقامة النغم والإيقاع في القصيدة فيتابعها المتلقي دون ملل؟ أو ما الجديد الذي قدمه حسن طلب في مجال الأوزان حتى يخرج من رتابة الإيقاع؟ وهذا ما يقودنا إلى التفاعيل المستحدثة في شعره.

---

(١) انظر، على سبيل المثال، قصيدة الجيم تنجح، آية جيم، ص ٢٣.

* التجديد في تفاعيل الأوزان:

لاشك أن الشاعر المعاصر متمرد على أسلافه بعض التمرّد، ومن هنا لم يتبع الشاعر خطوات أجداده في الوزن، إنما حاول التجديد فيه، وذلك باستحداث بعض التفاعيل وإدخالها في البحر الشعري، وذلك من شأنه إعطاء فرصة كبيرة في التعبير عن المعاني وكذلك من شأنه إحداث هزة إيقاعية، ربما يحتاج إليها المعنى فتكون مقصودة، وربما لا تخدم المعنى إنما تُقصد لتنوّع الإيقاع والنغم فقط.

ولو تأملنا شعر حسن طلب، لوجدناه توسع في استعمال التفاعيل العروضية، فلو أخذنا بحر الرجز مثالا- لكونه أكثر البحور الشعرية استعمالا – فإننا نجد تفاعيل مستحدثة(١)، إضافة إلى التفاعيل المجازة عروضيًا لدى القدماء وذلك في نهاية السطر الشعري. ومن أمثلة ذلك استعماله في الضرب لـ " مفتعلاتن، فعولن، مفعولْ، مفتعلان مستفعلاتن، فَعَلْ، فعوْلْ " ومن ذلك قوله:

حبيبتي تكتب شعرًا (متفعلن، مفتعلاتن)

تحب أن تسمع شعرًا (متفعلن، مفتعلاتن)

وحينما التقت شفاهنا على أجمل لحن

(متفعلن، متفعلن، متفعلن، مفتعلاتن)

في قبلة وحيدة (مستفعلن، فعولن)

استيقظ المخبوء في داخلها (مستفعلن، مستفعلن، مستعلن)

فكتبتْ إليّ في يوم قصيدة(٢) (مُتعِلُن، متفعلن، مستفعلاتن)

(١) أي أن الشاعر أحياها، فقد أحيا الشاعر بعض التفاعيل التي استحدثها شعراء الموشحات، أو تفاعيل استخدمت في فن الدوبيت، والاستحداث هنا هو العودة لتلك التفاعيل المبثوثة في كتب العروض المختلفة.

(٢) وشم على نهدى فتاة، ص ٢١.

يلاحظ أن الشاعر أفلت من الرتابة الإيقاعية التي تحدثها تفعيلة "مستفعلن" فأراد للمتلقي أن يستمتع بنص شعري دون ملل فخرج عن النسق في وزن الرجز، كما أن ضرورة التجديد في الوزن كانت واجبة في المقطع السابق، إذ إن محبوبته/ الشاعرة، حينما استيقظ المخبوء في داخلها، فإذا بها تكتب قصيدة تغاير قصائدها السابقة، فهي جديدة في معانيها وصورها وألفاظها وتفاعليها، دل على ذلك كثرة التفاعيل المستعملة في المقطع.

ولو أخذنا مثالا آخر فلتكن قصيدة "البنفسجة الخؤون"(١) يقول فيها:

يأيها الشعر المخنَّثْ (مستفعلن، مستفعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أرصد ما رأيتْ.. من

(مستعلن،مستفعلن، متفعلن، مستعلن، متفعلن)

خيانة المؤنثْ (متفعلن، فعولن)

وأستطيع فيه أن ألعن ما كتبتْ من بنفسجات آخذات صورة الهوى.

(متفعلن، متفعلن، مستعلن، متفعلن، متفعلن، مستفعلن، مستفعلن، متف)

وهيئة المثلثْ (علن، متفْعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أصرخ نادمًا

(مستعلن، مستفعلن، متفعلن، مستعلن، فَعِلْ)

إليك عني... أيها البنفسج الملوَّثْ

(متفعلن، مستفعلن، متفعلن، فعولن)

نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن خيانة المؤنث، فقد اهتزت الصور أمامه، وتحركت الثوابت، ولم يعدّ هناك مثال، إنما تحطمت القيمة، ولذا لجأ الشاعر إلى تحطيم النسق

(١) سيرة البنفسج، ص ١٠٦/ ١٠٧.

الوزني، فلجأ إلى تفاعيل مجازة متداولة، وأخرى نادرة، فنراه في المقطع السابق يستخدم التفعيلة المطوية "مستعلن /٠////٠" إلى جانب التفعيلة المخبونة "متفعلن //٠//٠" وكلتا التفعيلتين أجازهما العروض القديم، أما مستفعلاتن، وفعولن، ومتفْعلاتن، وفعل فمن التفاعيل النادرة.(١)

لم يقتصر تجديد الشاعر في الأوزان على نهاية سطره الشعري فقط، إنما امتد التجديد إلى داخل البيت/الحشو، فيستعمل في الرجز (فاعلن) وذلك مثل قوله:

كل العبارات الرصينة المدبَّجهْ (مستفعلن، مستفعلن، متفعلن، فعل)
والكلمات المؤجّجهْ(٢) (مستعلن، فاعلن، فعل)
صارت إلى أفولْ (مستفعلن، فعولْ)
ويا لكأني حين أسميتك البنفسجهْ (مستعلن،مستفعلن، فاعلن، متفعلن)
كنت توقَّعتُ نهاية الشذى (مستعلن، مستعلن، متفعلن)
وكنت قدَّرت الذبولْ (متفعلن، مستفعلان)
يا امرأةً بعارها متوَّجه(٣) (مستعلن، متفعلن، متفعلن)

يلاحظ على هذا المقطع الحزن الناتج عن خيانة المرأة/ المحبوبة، ولذلك نراه يحطم التفعيلة الرئيسة للبحر (مستفعلن) فيلجأ لتفاعيل أخرى قديمة، ونادرة، ولم ترد

(١) يلاحظ أن:
١- فعولن هي من أصل (مستفعلن) دخلها الخبن والقطع.
٢- مستفعلاتن وردت من أصل (متفاعلن) وهي هنا مضمرة مرفلة، ويمكن كتابتها: مُتْفاعلاتن.
٣- متْفعلاتن من أصل (متفاعلن) أيضًا، وهي مخزولة مرفلة.
وهاتان التفعيلاتان الأخيرتان لا تكونان إلا في مجزوء الكامل في الأصل.
إذن فالشاعر الحديث قد أحيا هذين الوزنين النادرين والمعروفين لدى العروضيين ضمن الشواهد العروضية النادرة، إضافة إلى (فعولن) المتطورة عن (مستفعلن) وهي معروفة قديمًا، وكثيرة الورود لدى المحدثين.
انظر: الزمخشري: القسطاس في علم العروض ص ٣٣ وما بعدها.
(٢) في الطبعة الثانية للديوان تغيَّر هذا السطر إلى(والجمل المؤججة) ويكون الوزن مستعلن متفعلن.
(٣) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(مستفعلن) إلاّ نحو أربع مرات من العدد الإجمالي للتفاعيل داخل المقطع البالغ عددها (٢١) تفعيلة، وكأنه أراد أن يعبِّر عن حزنه وقلقه بتحطيم الثوابت والأركان المتوارثة منذ القدم.

وعلى الرغم من استخدام الشاعر لـ " فعل، فاعلن، فعولْ" في السطر الشعري، فإن الموسيقى في المقطع واضحة، وقد جاءت نتيجة التزام الشاعر بالقافية الموحدة، فضلا عن استخدامه "للتضعيف" في بعض الكلمات مثل المدبَّجة/ المؤجَّجة/ توقّعت/ قدَّرت/....

ومن ذلك – أيضًا – قصيدة "القصيدة البنفسجية"(١) يقول:

هذه قصيدة القصائد (فاعلن، متفعلن، فعولن)

ومخمل الطيوف في الحروف، (متفعلن، متفعلن، متفع)

تلك أوّل القطوف، (لن، متفعلن، متفع)

فيلاحظ استخدام (فاعلن) في أوّل السطر الأوّل، وهو استعمال جديد على الرجز مع ملاحظة عدم استعمال التفعيلة الأصلية (مستفعلن)؛ وذلك لأن النص يسير بسرعة متناهية حيث وردت الجمل القصيرة وجاءت التفعيلة مخبونة (متفعلن).

لم يقتصر تجديد الشاعر على بحر الرجز فقط، إنما امتد إلى كل البحور الشعرية التي استخدمها. ومن ذلك –أيضًا– بحر المتدارك بتفعيلته (فاعلن)، وقد أحدث فيها الشاعر بعض التجديدات في مجال الحشو/ والضرب، ومن ذلك قوله:

يا مرسلة غزلانك في قمحي (فعْلن،فعِلن، فعْلن، فعِلن، فعْلن)

في كرمي.. تاركة خيلكِ (فعْلن، فعْلن، فعِلن، فاعلن)

ما كان أضل خروجك لي (فعْلن، فعِلن، فعِلن، فعِلن)

(١) سيرة البنفسج ص ١٩.

تحت الدوح.. وكان أضلكِ (فعْلن، فاعلْ، فاعلْ، فاعلن)

كنت مصوِّبة نبلْكِ (فاعلْ، فاعلْ، فعْلن، فَعلْ)

لكأنك كنت حسامًا والعشق استلك(١)

(فعِلن، فعِلن، فعِلن، فعْلن، فعْلن، فاعلن)

يلاحظ أن المقطع تهيمن عليه السرعة نتيجة ألفاظه الموحية بذلك (مرسلة غزلانك تاركة خيلك...)، وهو ما صَّورته التفاعيل المقطوعة (فعْلن) وسيطرتها على تفاعيل المقطع كما يلاحظ استعمال (فاعلْ) في الحشو، وهو استعمال جديد- كما ذكرنا - على شعرنا العربي، كما استعمل (فَعلْ) في نهاية السطر الشعري (الضرب)، وهى أيضًا تفعيلة نادرة على هذا الوزن، مع ملاحظة أن هذا التغاير بين التفاعيل (فعْلن، فعِلن، فاعل) كانت تقتضيه طبيعة النص التي توحي بالسرعة والاندفاع، دليل ذلك أن الشاعر لم يستعمل التفعيلة الأصلية (فاعلن)، وقد تجاوزها إلى تفاعيل أخرى، مجازة عروضيًا. أما في بعض القصائد القليلة فقد اتخذ الشاعر من (فاعلن) التفعيلة الأصلية بناءً لقصيدته، من ذلك قصيدة "بنفسجة الجحيم" التي اتخذت شكلا يغاير باقي الأشكال الشعرية لدى الشاعر يقول فيها:

الكساد

الوجوهُ الكساد

الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

(١) سيرة البنفسج، ص ٧.

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد[١]

يلاحظ أن الشاعر يعبر عن الكآبة والفساد، فلجأ إلى تفعيلة واحدة (فاعلن) ولم يغادرها إلى آخر القصيدة، وإن لحقها التذييل أحيانًا فضلا عن تكرار الكلمات في كل سطر، أدى ذلك إلى نقل الكآبة والملل لدى المتلقي الذي أصبح مشاركًا للمبدع في كآبته و(كساده)[٢].

وقد صنع هذا الصنيع في قصيدة "في عروبة البنفسج"[٣] وكذلك قصيدة "بنفسجة للوطن"[٤] التي يقول فيها:

وطنٌ: وطن مستطاع ونهر مطيع

(فعِلن، فعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن[٥])

بلدة: بلدة عدّة وقطيع جميع

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلاتن)

وردة: وردة فردة وأريج أجيج

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فا)

وماء فرات وماء خليجُ (علن، فاعلن، فاعلن، فا)

وكون مزيج (علن، فاعلن، فا)

يلاحظ سيطرة التفعيلة الأصلية للمتدارك (فاعلن) على المقطع الذي يحفل بلون خاص من التناقض الداخلي لدي الشاعر، فنراه يطلق تناقضاته الداخلية منفجرة في هذه

(١) سيرة البنفسج، ص ٣٧.
(٢) نلاحظ أن الشاعر ضمَّن كلمة (الكساد) معاني معاصرة لم تعرفها المعاجم القديمة، بحيث صارت معناها الركود والملل ورتابة الحياة العقيم. اللسان (كسد).
(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٥٧ .
(٥) في الأبيات ما يسمى بالتزفيل، وهو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع فتصبح فاعلن، فاعلاتن.

الصرخة التي تخلو من الحدث/الفعل، وكأن هذه التناقضات أصبحت ثوابت أمامنا لا نستطيع تغييرها؛ ولذا جاء المقطع تهيمن عليه تفعيلة واحدة فضلا عن تكوينه اللغوي بصيغة الاسم دون الفعل، وربما يؤدي هذا الثبات إلى ضياع النغم الموسيقي في المقطع. ولذا لجأ الشاعر إلى الجمل القصيرة، متقاربة الحروف، والأوزان الصرفية (صيغة فعيل) وهذا أعطى للمقطع نغمًا متدفقًا يتقبَّله المتلقي.

ولو جئنا لبحر الكامل لوجدنا الشاعر يستخدم تفاعيله المجازة عروضيًا ويضيف إليها تفعيلة نادرة، مثال ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة الخازباز"(١).

ما لم يكن سيصحُّ صحَّ (مُتفاعلن، متفاعلن م)

ولم يكن سيجوز جاز (تفاعلن، متفاعلان)

يبسَ السحابُ (متفاعلن م)

تبخرَّ القاموس (تفاعلن، متفاع)

كيف إذن سيحيا الأنقليس(٢)؟ (لن، متفاعلن، مُتفاعلن م)

وكيف يفلتُ من إسار المرمريس(٣) الخازباز؟

(تفاعلن، متفاعلن، مُتفاعلن، متفاعلان)

لابد من شيءٍ لينجوَ من هلاك مقبلٍ

(مُتفاعلن، مُتفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)

هل يستعين بحسِّه الفطريِّ؟

(مُتفاعلن، متفاعلن، متفاع)

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ٢١١.
(٢) الأنقليس: ثعبان السمك.
(٣) المرمريس: الأرض الجدباء.

أم بخياله الحفَّارْ؟ (لن، متفاعلن، مْتفاعْ)

يلاحظ أن الشاعر قد أنهى هذا المقطع بتفعيلة (مْتفاعْ).(١) وقد استمر على هذه التفعيلة نهاية لكل مقطع لهذه القصيدة الطويلة، وفي المقطع السابق، تم استخدام (الإضمار)(٢) و(التذييل)(٣) فضلا عن التفعيلة الأصلية للكامل.

والشاعر في تلك القصيدة يصوِّر مأزق العربي الراهن في الحياة المعقَّدة الحالية، وقد اتخذ من القزم (الخازباز) صورة للعربي، ماذا يفعل هذا العربي في مواجهة العالم الحديث؟ وهو لا يملك سوى الشعارات الجوفاء والمجد القديم، وهذا زمن انقلبت فيه المعايير وانهارت فيه القيم "ما لم يكن سيصح صح" "وما لم يكن سيجوز جاز". فأمام هذا الزمن المنقلب كان حتمًا على الشاعر أن يخرج على النسق فجاء بالتفعيلة النادرة (مْتفاعْ)، ومع ذلك لم يهمل الناحية الإيقاعية في المقطع، بل استعمل الجناس أكثر من مرة "سيصح صح" و"سيجوز جاز" فضلا عن القافية في "جاز/ خازباز/ الحفَّاز". كلّ ذلك أدى إلى وجود الإيقاع الذي من شأنه إثارة المتلقي واهتمامه بالنص.

* المزج بين البحور:

من الظواهر الموجودة بكثرة في شعر حسن طلب ما يسمى بالمزج بين البحور، فقد مزج بين تفعيلة المتقارب (فعولن) مع تفاعيل المتدارك (فاعلن) مع ملاحظة أن مجيء

---

(١) يبدو أن ميل الشاعر لاستخدام (متفاع) وهي (مفْعولْ) مردها إلى أن متفاعلن كثيرًا ما يدخلها الإضمار فتأتى متفاعلن = مستفعلن،ثم تنفلت منه إلى مستفع = متفاع = مفعول. هذا الانفلات من الشاعر مسلك ورد لدى القدماء، وهو دخول الإضمار والقطع على تفعيلة ///٠//٠ متفاعلن، فتصير مْتفاعلْ= مْتفاعْ= مفعولن.

(٢) الإضمار:تسكين الثاني المتحرك، فتصبح متفاعلن– مُتفاعلن،انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٢.

(٣) التذييل: زيادة ساكن على الوتد فتصبح متفاعلن – متفاعلان،انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٨.

التفعيلة المخالفة، قد تأتي في سطر أو سطرين فقط. ولم تكن في كلّ أسطر القصيدة، ومثال ذلك قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس" حيث يقول في صدر القصيدة(١):

الحكايات تمَّت وبلقيس نامتْ (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن)

لقد قدَّمت للعروبة فرض الولاء (فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعول)

وأدت زكاة الأنوثة صَّلت وصامتْ (فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعولن)

ثم يقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:

ويأيها الصبُّ (فعولن، فعولن، فـ)

صوِّب وسائلك الآن (عولن، فعول، فعولن، فـ)

للهدفِ (عول، فعو)

اعترف (ل فعو)

الوقت حان لكي يعرف الناسُ (لن، فاعلن، فعلن، فاعلن، فاع)

آخر ما هسهست به بلقيس (لن، فعِلن، فاعلن، فعولن، فاع)

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟ (لن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فاعلن فـ)

وهل أرشدتك الطيور التي (عِلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

فوق أرضِ الجريمةِ حامتْ؟ (فاعلن، فاعلن، فعِلاتن)

وهكذا نرى الشاعر في القصيدة يمزج بين المتدارك والمتقارب، والمزج بين التفاعيل هنا كان مقصودًا لذاته. فالشاعر في مجال (رثاء لبلقيس) وقد أهداها إلى الشاعر نزار قباني واصفًا إياه بالزيج المفجوع، وكأنه أراد أن يظهر للمتلقي اضطراب مشاعره وأحاسيسه نتيجة

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٥٣، ويمكن قراءة القصيدة على إنها من بحر المتقارب، وذلك على فرض أن بالقصيدة زيادة (/٠) في صدرها وهو ما سماه العروضيون (الخزم)، ويتكرر الخزم أيضًا في (الوقت حان.....) وإذا صحت هذه القراءة فإن القصيدة موحدة الوزن وأن ما خرج عنها هو من قبيل شرود الشاعر، أي وقوعه في مخالفة الوزن.

الحادث المرَّوع الذي أصاب بلقيس فجاء هذا المزج بين التفاعيل محاكيا اختلاط المشاعر في داخله.

وهذا المزج بين التفاعيل وربما يؤثر سلبيًا على الإيقاع، ولذا لجأ الشاعر إلى القافية (التاء الساكنة) في (نامتْ/ صامتْ/ حامتْ) فضلا عن الموازنة في (للهدفِ/ اعترفِ) و(هل أخبرتك/ هل أرشدتك) إضافة إلى تكرار حرف (السين) في... (الناس آخر ما همهمت به بلقيس). كل هذه الوسائل لجأ الشاعر إليها ليعطي نغمًا يؤثر على المتلقي بعدما عمد إلى مزج التفاعيل بعضها ببعض.

وعلى الرغم من أن القصيدة السابقة مزج الشاعر فيها بين كل من المتقارب والمتدارك فإننا نجده في قصيدة أخرى يمزج أكثر من وزنين، ففي قصيدة الزبرجدة الأساس[1] يمزج الشاعر بين (المتدارك والكامل والرمل والرجز) على الرغم من أن تلك القصيدة تعدّ من قصائد الشاعر القصار!.

فيبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

من أين يجيء الحبّ؟	وزن المتدارك
من وهجٍ في القلب	" "
يتجمع في الغددِ الصماءِ	" "
ويبحر في الأعضاء	" "

ثم ينتقل في المقطع الثاني من القصيدة فيقول:

يا عاشق القمم البعيده	وزن الكامل
اصعد إلى هذا الصراطْ	" "

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٣.

فالحبُّ آجرُّ القصيدهْ " "

ودم المغنين الملاطْ " "

- ومن أين يجيء الشعر(١) (فعولن، فعِلن، فعلان)

- من وهج في الصدر وزن المتدارك

يترعرع بين الأضلاع " "

ويقتات بماء الأنسجة الحية " "

والشحم المرّ " "

ثم يتبعه بمقطع آخر فيقول:

لو غدا المضمون جاهزْ وزن الرمل

وجمال الشكل زينهْ " "

فجميع الشعر عاجزْ " "

والأهازيج حزينهْ " "

ثم يقول في مقطع آخر:

يكاد أن يغلبني الوسنْ وزن الرجز

أيتها السمراء.. يا أحلى الورى " "

يا من جمعت لي زبرجد المدنْ " "

إلى بنفسج القُرى " "

جئتك ضيفًا طارئًا " "

فما هو القِرى؟ " "

(١) لو حذف الشاعر حرف (الواو) لاستقام الوزن، فتصبح فعْلن، فعِلن، فعلان.

الشاعر في القصيدة يتحدث عن الشعر/ القصيدة، يوضح مصدره، فهو من وهج الصدر، يترعرع بين الأضلاع ويقتات بماء الأنسجة.... على هذا فالشعر في هذه النظرات هو رمز للحياة والمعرفة، وعليه فإن الشعر يجب ألاّ يكون نمطًا جاهزًا ثابتًا، بل هو سؤال دائم وكشف متجدِّد، هذه المعرفة/ الشعر هي متبوعة لا تابعة، تسوس ولا تُساس.. فهو إذن ليس شكلا زخرفيًّا خالصًا، إنما ينبع من معنى شعوري غامض، وتلك مهمة لا يضطلع بها أو يقدّر عليها سوى الشاعر الحق ولذا أراد شاعرنا من خلال المقاطع السابقة أن يثبت أن القصيدة ليست في حقيقتها الشكل الخارجي/ اتحاد الوزن، إنما هي أبعد من ذلك، فجمال الشكل زينة كما يقول، وعلى الشاعر أن يتخيَّر معنى ويضفي عليه شعورًا صادقًا ويصوغه بلغة شعرية مصوِّرة، وليكن ذلك في ظل اتحاد التفاعيل أو اختلافها، وهو ما صنعه الشاعر في تلك القصيدة التي كتبت على بحور مختلفة التفاعيل فظلت محافظة على الناحية الإيقاعية. وقد نتج ذلك من التزام الشاعر بحروف الروي - وإن تغيّر في كل مقطع - كما نتج عن قِصر الجمل المستخدمة، فضلا عن استخدامه للزحافات والعلل المجازة في كل وزن.

ويلاحظ أن المعنى يلعب دورًا كبيرًا في اختيار التفاعيل، ومزج البحور بعضها ببعض.

ففي قصيدة "ضد البنفسج"، مزج الشاعر بين المتدارك والرجز. ونلاحظ أنه عندما يحدث نفسه بقصور البنفسج عن بلوغ الأمل الذي رسمه في ذهنه فإنه يستخدم الرجز فيقول(١):

نفس السواد ثمَّ.... وزن الرجز

والكسادِ " "

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.

والموت البطيءْ " "

فأين وجهك الوضيءْ " "

يهلُّ دوني " "

ويُريني مثلما كان يُريني؟ " "

هل خبا نورُكَ " "

أم كلَّت عيوني؟ " "

عندما ينتقل الشاعر من المعنى السابق إلى معنى جديد، فنجده يستعمل بحرًا آخر إيذانًا منه بنقلة معنوية، وفنية. فبعد قصور البنفسج في المقطع السابق وبعد تأكده من خيانته، فإنه ينزل سخطه وغضبه عليه، فيستعمل (المتدارك) الذي يفيد معنى السرعة وخاصّة أنه لم يستعمله بتفعيلته الأصلية، وكأنه يقذف بغضبه دفعة واحدة، وكأنها كرة من لهب فيقول:

وكما تنجاب السُّدفهْ وزن المتدارك

انجابت كل أضاليلك صدفهْ " "

فقرنت اسمكَ بالضفدعة الميتةِ " "

والجيف الحيهْ " "

شَّبهتك بالدول العربيه " "

وهتفت: أأيتها الدولْ " "

في الليل الحالكِ من أوحى لك " "

أن تدعى أو حالك تفسد حالك؟ " "

اختلاف المعنى والوزن في المقطعين السابقتين كان مقصودًا لذاته، وكأن الشاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقي للمعنى الجديد. ومع ذلك ظل الإيقاع موجودًا، وذلك من خلال بعض النواحي الفنية، منها استعماله للقافية في بعض الأسطر، واستخدامه للجناس في بعض الكلمات (السُّدفه/ الصدفه- الحالك/أوحى لك- أو حالك/ حالك).

* المزج في الشكل الشعري للقصيدة:

يلاحظ أن المزج بين البحور، لا يقف عند تغيّر المعنى، أو إحداث هزة للمتلقي من شأنها التنبيه للمعنى الجديد، إنما تعدى المزج في بعض القصائد إلى الشكل الفني، فمزج بين الشكلين التقليدي/العمودي، والشعر الجديد/ الحر وحاول أن يطوِّع الشكل الفني لهذه القصائد حسب مشاعره الداخلية وأحاسيسه وأفكاره ورؤيته، حيث ترك لتجربته وعاطفته أن تخلق لنفسها الشكل الذي تريده وتتلاءم معه، دون أن يفرض عليها شكلا أو قالبًا عروضيًا ثابتًا، فإذا استدعت التجربة الجمع بين الشكلين (العمودي/الحر) فإنه يسارع إلى المزج بينهما، فيعطى القصيدة انطلاقًا كبيرًا، في مجالات الإيقاع، وتنوّع النغم، وغزارة الدلالة وهو ما يدل على حرص الشاعر على تلاحم الشكل والمضمون.

ومن أمثله هذا المزج قصيدة "في البدء كان النيل" حيث يقول في صدرها(١):

النيل أقنوم الأزلْ
في البدء كان
وفي الختام يكونْ
إن النيل نيل خالص كدمي
حقيقي كأحلام الصبايا

(١) ديوان "لا نيل إلا النيل" ص ١١.

أوحدي كالعشيقة

هو حدّ دمي العميم

دمي الحميم المختزلْ

يلاحظ أن النيل في هذه القصيدة هو المطلق، الذي تحرَّر من الذاتية، وجمع المتناقضات في باطنه، فهو البدء، وهو الختام، هو الذكر والأنثى، هو المأوى والملاذ والوطن النيل هو النيل، وليس هو النيل. فهو النيل تلك الظاهرة الطبيعية، وليس هو النيل، بمعنى أنه شيء آخر أبعد من كونه ظاهرة طبيعية. إنه الحقيقة الثابتة وراء كلّ مظهر، وإنه صورة للقدرة الإلهية، أو هو الألوهية، في أحد تجلياتها(١).

بعد تلك السطور الشعرية، يتجلى صوت الشاعر في خطابه للنيل، وذلك من خلال الشكل العمودي، الذي جاء على وزن الطويل فيقول:

- ويا نيل أتلفت الفؤاد وجئتني وكلَّفت أمري فوق ما يتكلَّفْ

وفي دفقة شعورية (جديدة) نرى آلام الشاعر وأوجاعه تتحد مع آلام النيل وأوجاعه فيصوغ الشاعر هذا التلاحم في إيقاع متناغم. وهكذا تتنوَّع الألحان والأنغام في القصيدة تبعًا لتغير المشاعر الداخلية، ويقول بعدها:

وأنا أمرُّ الآن عبر دمي اللذيذ

وأستعيذ

وإنه نيل من الأوجاع ينبع من دمي

ويسيل في أكبادكنَّ ويشتعلْ

الآن يمكن أن يكون النيل أفدح

(١) مما يدل على ذلك اسم الديوان "لا نيل إلا النيل" ومحاورتها الكلمة التوحيد "لا إله إلاّ الله".

إن عاشقتي تشقُّ قميصها

ستضمّ لون الضفتين وتغتسلْ

لا... بل أمرُّ الآن عبر دمي الغريض

وأستريض

ثم يتوالى نداء الشاعر للنيل، ويحاول استعطافه، مستخدمًا صوته الجهير معتمدًا على تراثنا العربي الأصيل، وذلك في نهاية دفقته الشعورية السابقة بقوله (من الشكل العمودي مرة أخرى).

ويا نيل إن السنبلات صدية وماؤك من مُزن السَّماكين أوكفْ

وبعد ما أفاض الشاعر في تصوير ما للنيل من دور حيوي في الحياة، وما له من مكانة عظيمة لا تدانيها مكانة، وكأنه إله الخصب والنماء (كما كان يعتقد المصريون القدماء) فإذا بنا نرى المفاجأة غير المتوقَّعة، فالشاعر يجهر برأيه في النيل/ الحديث، وكأنه يعقد موازنة بين نيل قديم حيث المكانة العظيمة والمهابة والمنح والعطاء، وبين نيل حديث حيث الضعف والخزلان. وهذا الرأي الذي صدح به الشاعر جاء مغايرًا في شكله باقي أجزاء القصيدة، وكأنه أراد أن يكون صوته عاليًا، وأنغامه صاخبة، فتخيِّر الشكل العمودي فيقول:

ويا نيل حملان الحقول منعتها وتروي السَّراحي منك صهباء قرقف

ثم يختتم القصيدة بقوله:

ويا نيل حوليك الرعية أصبحت لقاتلها مقتولها يتشوَّفْ

فيا نيل ما للضفتين استكنَّتا وقد أرزمت في الأفق هوجاء زفزف؟!

وهكذا، يسير الشاعر، متنقلا بين التفاعيل والأوزان المختلفة والأشكال المختلفة. كلّ ذلك حسب التجربة، وحسب ما يقتضيه المعنى. وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه كذلك في عدّة قصائد منها "بنفسجة الجحيم" و"ضد البنفسج" و"بنفسجة الختام"(١) و"قلت وقال النيل" و "النيل ليس النيل"(٢) وغيرها.

لم يقتصر المزج عند حسن طلب على الشكلين العمودي/الشكل الحر، إنما مزج بين ثلاثة أشكال متغايرة، فقد مزج بين الشعر التقليدي (العمودي) والشعر الحر (الجديد التفعيلة) مع الشكل النثري، ولذا نرى بعض قصائده تشتمل على ثلاثة إيقاعات مختلفة لكل إيقاع ما يناسبه من مشاعر وأحاسيس فضلا عن المعنى الذي يتطلب الشكل الملائم له، فيصاغ فيه. ومن تلك القصائد قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"(٣) التي تعدّ رثاءً وتحية لروح الشاعر الفقيد. وفيها يكشف – شاعرنا – من خلال حواره مع الراحل عن رؤيته ومفهومه للشعر، وهي رؤية تختلف إلى حدٍّ ما عن رؤية أمل دنقل.

تبدأ القصيدة بالنثر وكأن الشاعر يستعمل هذا المقطع النثري بمثابة التمهيد فجاءت موسيقيته هادئة حزينة، تهيئ المتلقي للاستعداد للدخول في عوالم القصيدة الحوارية، فيبدأ بالنثر قائلا:

إن كنت لا تذكرني فأنا الذي
ناصبتك من قبل العداء وكنت
بادلتك بالجفاء الجفاء، فأنا الذي
قابلتك في الغداة، فقاتلتك كنت

(١) سيرة البنفسج ص ٣٧، ٩١، ١١١.
(٢) لا نيل إلا النيل ص ٢٣، ٣٧.
(٣) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦١.

بسِّر الأداءِ وسحر الأداة، وأنا

الذي جالستك في المساء، فذممت

بين يديك الهوى، وشكوت إليك

مكر النساء، وأنا الذي نادمتك

في العشّي، وقلت: لأنك أنت

النبيُّ، وكنيتك النَّطاسيُّ فقلت....

بعد هذه المقدّمة النثرية الهادئة، يلج الشاعر إلى القصيدة مستعملا شكلا آخر من الأشكال الفنية (الشعر الحر) مستخدمًا إياه في التعبير عن الحوارات التي دارت بين الشاعر ونفسه، أو بينه وبين أمل دنقل. وقد حاول تكثيف الجو الموسيقي بهذه السطور الحوارية، وذلك من خلال القوافي الداخلية، واستعمال الجناس فضلا عن تنوع الإيقاع في إطار الوزن الواحد (المتدارك) وكذلك استعماله للرجز في الأبيات الأولى للقصيدة.

ومن تلك السطور قوله على لسان الراحل:

يشهد اللّه أنيَ ما قلتُ

إلاّ الذي قد علمتُ

فهيئ سلاحكَ

إن صلاحك في الحرب

- أنَّ سلاحي القصيدة

- ما الشعر عندك؟

- عندي القريضُ:

فيوض الجلال

ومطلق آياتهِ

وغموض الجمالِ

إذا شفَّ عن ذاته

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمترَض

- هل نظمت القوافي؟

- بل ربَّ قافيةٍ قلتها

قيل: من قالها؟!

- وعشقتَ؟

- أجل...

وسلبت المليحة جريالها

هذا الحوار (التفعيلي) يكشف عن ماهية الشعر، ودوره في المجتمع. وعلى الرغم من أن المقطع السابق حواري، فإن الشاعر حافظ فيه على الإيقاع، وذلك من خلال قِصَر الجمل المستخدمة، واستعمال القوافي – أحيانًا – وكذلك وجود الجناس.

وبعد نهاية هذا المقطع، نرى الشاعر يستخدم شكلا فنيًا جديدًا، وهو الشكل العمودي، ويغيِّر الوزن العروضي، من خلال استخدام (الوافر) بتدفقه وانسيابه، وذلك لأنه يتلاءم مع المناظرة بين الشاعرين، وذلك عندما يطلب على لسان أمل دنقل أن يجيز له حسن طلب بعض الأسطر الشعرية:

- هبك جريرًا

وهبني الفرزدقْ

وتعال لننظر من سوف يسبقْ

- من سيبدأ؟

- أنت.. فهاتِ

- أَجِزْ:

دم يغلي وصبر ليس يجدي

- وأجفان مكحَّلة بسهدِ

- وصدر ضاق بالأوطان ذرعا

- وبالدنيا تعيد به وتبدي

- تنَّفس مثل بركان وأرغى

- كموج البحر في جزر ومدِّ

- فهل تزكو سواعدنا ونبني

- كما بنت الأوائل كل مجد؟!

يلاحظ في الأبيات العمودية السابقة استخدام فن (الإجازة)[1] وهو استعمال فني جديد على شعرنا الحديث.

وهكذا تتجلى القصيدة في ثلاثة أشكال ، تؤزرها أربعة أوزان عروضية، ولكلٍّ شكل فني، وإيقاع وزني ما يتلاءم معه معنىً وإحساسًا وشعورًا.

---

(١) الإجازة أو التمليط: هي من فنون المطارحات الشعرية، وتكون غالبًا بين شاعرين، وفيها ينطق أحدهما بالشطر الأول ليكمل الآخر البيت بالشطر الثاني، وهكذا حتى تنتهي المطارحة ومن أشهر المطارحات ما وقعت بين امرئ القيس، والتوأم اليشكري، انظر، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٨٩/٩، ومعجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٦ .

وهذا التشكيل الفني الجديد استعمله الشاعر في أكثر من قصيدة، نذكر منها قصائد "ضد البنفسج "[١] و"الجيم تنجح"[٢] نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه[٣].

ومن نافلة القول أن نذكر أن هذا الاستعمال الجديد يعطى القصيدة مساحة إيقاعية وموسيقية أرحب للشاعر في تعابيره، كما تيتح للمتلقي تتبع النص الشعري.

*****

وبعد دراسة الوزن عند "حسن طلب" يمكننا تسجيل بعض الملاحظات أهمها:

١) يبدو الشاعر في بعض قصائده محافظًا على الوزن العروضي القديم وإن بدا مجددًا في البعض الآخر.

٢) يؤثر الشاعر البحور الصافية على غيرها من البحور، وهو في هذا كغيره من الشعراء المعاصرين.

٣) استحدث الشاعر عدّة "تفاعيل" جديدة وأدخلها في الضرب والحشو لتكون بنيةً رئيسةً داخل النص حتى يخفِّف الرتابة الإيقاعية، التي قد يحدثها تكرار التفعيلة الواحدة، وهذا الاستحداث هو ما جعل بعض قصائده تنزلق حقيقة إلى الشعر المنثور.

٤) بدا الشاعر مجددًا، فقد مزج بين أكثر من وزن شعري في النص الواحد، وذلك من أجل خلق إيقاع متميز.

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٨٩.
(٢) آية جيم، ص ٢٣.
(٣) لا نيل إلى النيل، ص ٤٣.

٥) من التجديدات التي أحدثها الشاعر، تغيُّر الشكل الشعري للقصيدة الواحدة، فقد يتداخل في القصيدة الشكل النثري والعمودي، إضافة إلى الشكل الحر (التفعيلي).

٦) يسهم المزج بين البحور الشعرية، وكذا تغيُّر الشكل الشعري في إنتاج الدلالة في النص الشعري، ويكون المزج مقصودًا لذاته.

٢. التدوير:

يعدّ التدوير من الظواهر الإيقاعية التي تميز الشعر العربي الحديث. وتمثل هذه الظاهرة إحدى الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم أصدق تعبير. فقد يحتاج النص الشعري للتدوير، لأنه قادر على نقل انفعالات الشاعر الداخلية واضطرابات نفسيته، حيث إن الدفقة الشعورية والانفعالية طويلة فلا ينتهي الإيقاع والمعني بنهاية السطر، وإنما قد يمتد هذا المعنى حتى يصل إلى عدّة سطور.

ويعدّ التدوير ظاهرة من الظواهر الثرية في شعر حسن طلب، إذ إننا – ربما– لا نجد قصيدة من قصائده إلاّ قد استخدمت فيها هذه الظاهرة، وربما كان استعمالها على استحياء، إذ قد تشتمل على سطرين أو ثلاثة، وربما تزيد على ذلك فيطول التدوير إلى عدّة أسطر، والذي يحدد ذلك، هي الضرورة الفنية، ومن ذلك قوله في قصيدة " النيل ليس النيل"(١).

ليس النيل رجاء (فعْلن، فاعل، فاع)

فالسائل في هذا المجرى (لن، فاعل، فعْلن، فعْلن، فعْ)

ليس الماءَ (لن، فعْلاتن)

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٣٧.

الشاعر في هذا المقطع، يستخدم المتدارك. في نحو ثماني تفعيلات، جاءت مدَّورة إذ إن الدفقة الشعورية في الأسطر واحدة، إذ يسيطر على الشاعر الإحساس بالمرارة والفجيعة فيرى انعدام الأمل والرجاء في النيل، فالذي يراه بين ضفتي النهر ليس ماءً يحيي الموات وعلى هذا فالإحساس باليأس والقنوط دفع الشاعر لكتابة هذا المقطع المدَّور. ويبقى السؤال لماذا رسمت تلك الدفقة الواحدة على هيئة أسطر متفرقة، ولم تكتب على سطر واحد؟.

الشاعر في الأسطر السابقة يقيم حوارًا مع نفسه، فهو السائل والمجيب، فوضع لنا الإجابة والأساس في السطر الأول (ليس النيل رجاء) ثم توقَّف، فكان السؤال لماذا؟ فنراه يقدِّم تعليلا لإجابته السابقة، ونراه يتوقَّف في البيت الثاني، وكأنه يعطى مساحة زمنية للمتلقي حتى ينظر إلي ماء النيل، فإذا ما تأكَّد من مائيته وسيلانه، فيأتي السطر الثالث ليؤكد من خلاله أن الذي تراه ليس ماءً.

ويلاحظ، أنه مع تدوير تلك الأسطر فقد حققت إيقاعًا ثريًا، وذلك من خلال القافية (رجاء/ماء)، والتكرار في (ليس) وكذلك استعمال الحرف (السين) نحو ثلاث مرات فضلا عن طبيعة الوزن الشعري السريع.

ويمكن ملاحظة التدوير- البسيط – في قوله من القصيدة نفسها:

سامحني (فعْلن، فعْ)

مثلك ليس بجبارٍ يا نيلْ (لن، فعلن، فعلن، فعْلن، فعْلن، فـ)

ومثلي ليس بمعصومْ (علن، فعْلن، فعلن، فعْلْ)

جاءت الأسطر السابقة مكَّونة من عشر تفعيلات، فالشاعر يقدِّم اعتذارًا للنيل/النهر، فنراه يقدم طلب العفو والصفح في السطر الأوّل، ثم يعقبه التعليل في السطرين

الثاني والثالث. وعلى الرغم من وجود التدوير، فإن الأسطر احتفظت بغنائيتها، وذلك بفضل (التكرار) واستعمال حروف المدِّ.

وربما يطول التدوير- قليلا – كما في قصيدة " الحاكمية للنيل "[1].

وجعلت تبتكر التضاريس الجديده	(متفاعلن..... مت)
إنها مصر التي انتظرتك	(فاعلن..... متفاع)
تنهض في ضباب الكون	(لن..... متفاع)
واحدة وحيده	(لن..... متْ)
اكتملتَ بها.. أو اكتملت بكَ	(فاعلن..... متفاعل)
الآن انتقلت من الغمامِ	(ن..... م)
إلى الرخامِ	(تفاعلن..... م)
من الكلام إلى القصيدة	(تفاعلن..... مت)
- مصر – من صنعتك – قد نهض الشهيدُ	(فاعلن..... م)
على حدود ترابها	(تفاعلن، متفاعلن)
وهنا سقطْ	(متفاعلن)

احتوى المقطع السابق على اثنتين وعشرين تفعيلة وجاءت سطور مدَّورة – بخلاف السطر الأخير – وفيه يبدو الشاعر مخاطبًا للنيل، بعدما تغيَّر وابتكر التضاريس الجديدة فقد خلع ثوبه، وتغيَّر حاله، وتبدَّل لونه، ولذا كانت ضرورة مواجهته من قبل الشاعر مذكرًا إياه بماضيه مع الوطن/ الأرض، الذي اكتمل بها، واكتملت به.

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٧٠.

فيلاحظ على هذا الخطاب أنه صَّور إحساس الشاعر، ودفقته الشعورية وجسَّدت نفسيته في لحظة معينة. ولذا جاءت السطور مدَّورة، لأن هناك خيطًا واحدًا، يربط بين أجزائها. وعلى الرغم من كثرة التفاعيل المدَّورة وغياب القافية، فإن الشاعر، كان حريصًا على الإيقاع، وذلك من خلال الوسائل الفنية الأخرى، كالتقفية في (جديدة/ وحيدة) (الغمام/ الرخام)، وكذلك وجود الجناس في (اكتملت بها/ اكتملت بك)... الخ. كلّ هذه الأشياء تؤكد حرص الشاعر على أداء تجربته الفنية أداءً صادقًا دون تكلُّف مع مراعاته للإيقاع الذي يضفي على النص رونقًا جديدًا.

والمتتبع لشعر حسن طلب يلحظ أن التدوير، وربما يطول لأكثر من ستين تفعيلة فيصبح البيت الشعري الواحد عدّة سطور شعرية. ومع ذلك يظل الإيقاع موجودًا بهذا البيت المَّدور، ومن ذلك قصيدة "الجيم ترجح"(١) فالشاعر ينتصر لحرف الجيم، فنراه مندفعًا متحمسًا له، وقد شرع في سرد فضائله، فتنطلق التفعيلات دون توقُّف لتبين فضيلة هذا الحرف المعجز، فيقول:

والجيم خنجر من تجبَّر

إنها

حجر تفجَّر

فوق إسفنج تحجّر

إن جُلَّ الجيم يوجد في البياض الجمِّ:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرتْ

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجتْ

(١) ديوان " آية جيم" ص ١٢.

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرتْ

وأهجر ما تجيء إذا تجنَّبتْ المجيءَ

كأنها رُجرتْ

فما ازدجرتْ

ولكن زُوجت بين الشجا والجأشِ

واشتجرت

فأُدرج في سجل المعجم:

الثلج اللُّجين الجؤذر(*) الجِّعةُ(*) المزْجُ

الجَّلنار(*) النرجس الّزرَجون(*) جلباب الزجاج

الجاشرية(*) واليلنجوج(*) الأَرَنْدَج(*) والبِجاد(*) الحاجُ

تزجية الشجون الجدْجُد(*) الدُّجْر(*) السِّراج

الجوخ(*) والديباج واجهة السجنجل(*) والزجاج

التدرج الجاديُّ(*) فوج جماعة الحجاج

(*) الجؤذر: ولد البقرة الوحشية.
(*) الجعة: من الأشربة، وهي نبيذ الشعير.
(*) الجُّلنار: زهر الرمان.
(*) الزرجون: الخمرة.
(*) الجاشرية: الشرب مع الصبح ويوصف به فيقال شربة جاشرية، وهي أيضًا قبلة في ربيعة، انظر: اللسان (جشر).
(*) اليلنجوج: عود البخور.
(*) الأرندج: جلد أسود تعمل منه الخفاف ويقال: اليرندج انظر: الفصيح لثعلب ص٣٠٧.
(*) البجاد: الكساء.
(*) الجدجد: الأرض الغليظة والصلبة المستوية.
(*) الدُّجر: الخشبة التي تشدُّ عليها حديدة الفدان.
(*) الجوخ: الانهيار فيقال، جاخ السيل الوادي أي قلع أجرافه.
(*) السجنجل: المرآة.
(*) الجاديُّ: الزعفران، والخمر، لتفسير هذه الألفاظ، انظر: السيد أدى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة ص ٧٧، ٤٣، ٣٩، ١٦١، ٤٧.

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جيرٍ

وجرجيرٍ

وجمَّارٍ

وجميزٍ

ومسجدْ

الشاعر في المقطع السابق كان مشغولا بحرفه وسرد فضائله، فانسابت التفاعيل متدفقة، لتمثل وحدة الشعور والإحساس لديه. فقد بلغ عدد التفاعيل في هذا البيت المدَّور نحو إحدى وستين(٦١) تفعيلة، وحاول الشاعر أن يعوض المتلقي /القارئ عن المتعة الفنية المفتقدة في المقطع خاصّة بعد هذا النصب والتعب الذي عاناه، فضلا عن اختفاء القافية واستعمال الكلمات المهجورة، فشرع في استخدام تشكيلات فنية، من شأنها إيجاد نوع من الإيقاع، يحقِّق الانسجام الموسيقي أو الراحة للمتلقي داخل النص، من ذلك – مثلا – إيراد كلمات متشابهة تتجانس حروفها فتضفي على النص الإيقاع الموسيقي (تجبَّر/تفجَّر/ تحجَّر) (رُجرت/ازدجرت/اشتجرت) (المزْج/الزِّجاج/السراج/الزجاج/المنهاج) (جير/ جرجير) وقد استعمل الشاعر في المقطع السابق لونًا من ألوان البديع وهو " الترديد " في قوله:

أبيض ------ جهرتْ

وأجهر ------ رهجتْ

وأرهج ------ هجرتْ

وأهجر ------

كان هذا الاستعمال له الأثر الكبير في إيجاد التناغم الإيقاعي بالنص. وبما أوجد الإيقاع – أيضًا- تكرار حرف الجيم بكثرة، إذ ورد نحو ٧٨ مرّة أعطت كثافة موسيقية تغلِّف إيقاع المقطع.

وعلى هذا، فالتدوير -أحيانا- يشكل دالا بنائيًّا يسهم في بناء النص معنويًّا، كما يسهم في تشكيل إيقاعه، ويدفع القارئ (مضطرًّا) إلى متابعة القراءة حتى يتم المعنى المقصود، وذلك أن التوقُّف في القراءة لم يسبب قلقًا في المعنى فقط، إنما في الوزن أيضًا وهذه الظاهرة الإيقاعية تحتل مكانة كبيرة في شعر حسن طلب، إذ إنها في كل قصائده ولكن بدرجات متفاوتة.

٣. القافية:

لاشك في أن القافية تلعب دورًا كبيرًا في الناحية الإيقاعية للنص الشعري، فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر، والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

وتؤدي القافية في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك من طريق خلق أجواء متنوِّعة ومتعددة تبعًا لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات، وذلك يؤدي إلى كسر للرتابة التي (قد) يخلقها الإيقاع الواحد، فضلا عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتضافر مع باقي الدوائر الدلالية الأخرى، لتصنع جوًا متآلفًا دلاليًا وإيقاعيًا. ولذا قد أعطى تنوّع القوافي في الشعر الحديث مساحة كبيرة للشاعر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، كما أعطى للمتلقي متعة في تنوّع الإيقاع حسبما يقتضيه النص، أو على وجه أدق، حسب مشاعر وأحاسيس المبدع.

وحسن طلب واحد من أولئك الشعراء الذين يهتمون اهتمامًا كبيرًا بسبك العبارة والاحتفاظ برونقها، وهو مع هذا يحافظ على إيقاع البيت، وذلك من خلال عدّة وسائل فنية، منها القافية.

ويمكننا دراسة القافية عنده من خلال الجدول التالي:

مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١	النون	٢١	مجهور
٢	الراء	١٣	"
٣	الدال	١١	"
٤	اللام	١٠	"
٥	التاء	٧	مهموس
٦	الميم	٦	مجهور
٧	الهمزة	٦	( )*
٨	السين	٦	مهموس
٩	الباء	٥	مجهور
١٠	القاف	٥	مهموس
١١	الياء	٥	مجهور
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	"
١٤	العين	٣	مجهور

(*) انظر،جدول القافية فى الفصل الأول من تلك الدراسة.

مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١٥	الألف	٣	"
١٦	الصاد	٢	مهموس
١٧	الهاء	٢	"
١٨	الكاف	٢	"
١٩	الزاي	٢	مجهور
٢٠	الجيم	مرة واحدة	مجهور
٢١	الضاد	" "	"
٢٢	الطاء	" "	مهموس

جدول يوضح الحروف المستعملة رويًّا في شعر "حسن طلب".

من خلال دراسة الجدول السابق، يمكن تسجيل عدّة ملاحظات أهمها: -

١. استخدم الشاعر اثنين وعشرين (٢٢) حرفًا من حروف الهجاء رويًّا لمعظم قصائده.

٢. اعتمد الشاعر في قافيته على الحروف المجهورة، فاستخدم منها (١٢) حرفًا، وهى (النون والراء والدال واللام والميم والباء والياء والعين والألف والزاي والجيم والضاد) وذلك بنسبة ٥٤,٥٪ في مقابل ٤٠,٩٪ للأصوات المهموسة التي اكتفت بتسعة حروف فقط. ولا يخفي وضوح الأصوات المجهورة في السمع، وهذا يعنى أن حسن طلب يحرص على أن يكون إيقاع النهاية (القافية) واضحًا مميزًا في أذن المتلقي. وهو بهذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الأصوات المجهورة، ويتخذونها رويًا للأبيات الشعرية في نصوصهم.

٣. تتنوّع حروف القوافي، في مجيئها، كثرة، وقلة، فيلاحظ أن الحروف (ن، ر، د، ل) وهي حروف مجهورة وردت قافية بكثيرة في قصائد الشاعر، واحتلت كل من (ت م، أ، س) المكانة المتوسطة بين الحروف في الاستخدام، أما استعمال الحروف (ب، ق، ي، ف، ح) فيتسم بالقلة. أما الحروف (ج،ض،ط) فغدت نادرة المجيء رويًّا.

ويلاحظ – أيضًا – أنه في استعماله تلك الحروف، إنما يتفق مع سائر الشعراء في تفضيل حروف معينة لتكون رويًا لقصائدهم، دون حروف أخرى(١).

٤. يلاحظ، اختفاء كامل(٢) للحروف (ث، خ، ذ، ش، ظ، غ، و) وهي تمثل نسبة ٢٥٪ من جملة الحروف الهجائية العربية.

ومن خلال دراسة القافية في شعر حسن طلب، يمكننا تقسيمها إلى أنواع أهمها:

١. **القافية المتتابعة**: يظهر فيها حرف روي واحد.

٢. **القافية المتناوبة**: يظهر خلالها حرفان أو أكثر.

٣. **القافية المقطعية**: يكون لكل مقطع من مقاطع القصيدة حرف روى واحد. وهذا النوع لم يأت إلاّ في القصائد المكوَّنة من مقاطع.

٤. **القافية المرسلة**: لم يظهر خلالها حرف روي واحد في القصيدة، إنما القافية موَّزعة على حروف كثيرة، ولذا فهي خافتة غير واضحة.

---

(١) انظر – على سبيل المثال – الفصلين الأول والثاني من تلك الدراسة: ذلك في الجزء الخاص بالقافية.

(٢) بمعنى أنّه لم يرد أي منها، حرف روى ظاهر، وإنّما قد يأتي على سطرين أو ثلاثة أسطر فقط داخل القصيدة، وعلى هذا فلا يمكن احتسابه قافية للنص.

ويمكننا وضع جدول يوضّح توزيع تلك القوافي على الدواوين:

اسم الديوان	القافية المتتابعة	القافية المتناوبة	القافية المقطعية	القافية المرسلة	المجموع
وشم على نهدي فتاة	١١ مرة	١٢	٣		٢٦ قصيدة
سيرة البنفسج	٣	٩			١٢ ق
أزل النار في أبد النور	٣	١	١	٢	٧ "
زمان الزبرجد	٤	٤	١		٩ "
آية جيم	١	١		٣	٥ "
لا نيل إلاّ النيل	٣	٢	٣		٨ "
المجموع	٢٥	٢٩	٨	٥	٦٧ق

من خلال الجدول السابق، يمكن ملاحظة:

١. أن القافية المتناوبة: لها مكان الصدارة، بين قوافي الشاعر، إذ احتلت المرتبة الأولى برصيد ٢٩ قصيدة، وذلك بنسبة ٤٣,٣٪ من إجمالي نسبة القوافي؛ وذلك لما لهذه القافية من حرية في استعمال أكثر من حرف، فضلا عن الالتزام بالقافية التي تنتج إيقاعًا موسيقيًا.

وجاءت القافية المتتابعة في المرتبة الثانية برصيد (٢٥) قصيدة بنسبة ٣٧,٣٪، ثمّ تأتي القوافي المقطعية في المرتبة الثالثة، برصيد ثماني قصائد، بنسبة ١١,٩٪، (ويمكننا ضمّها للقافية المتناوبة). وأخيرًا تأتي القوافي المرسلة في ذيل القائمة برصيد خمس قصائد ولها نسبة ٧,٥٪.

٢. يتصدر الديوان الأوّل مكان الصدارة في القوافي المتناوبة والمتتابعة. ويرجع ذلك إلى أنه يمثل بدء التجربة الشعرية لديه، فمازال شاعرنا في طور التجريب والبحث عن موقع شعري بين أقرانه، فكان لابد من الاهتمام بالقافية كي تحقق الغنائية المطلوبة للمتلقي كما تعوَّدها من قبل.

كما يمثل ديوان (آية جيم) مكان الصدارة في القوافي المرسلة، ويرجع ذلك إلى أن الشاعر لم يبحث عن الغنائية والإيقاع بفضل القافية، وذلك لأن الإيقاع والموسيقي الغنائية موجودة ومتحقَّقة بفضل تكرار حرف (الجيم). ذلك الحرف الذي راح الشاعر يحصى فضائله ويعدّد أسراره. ثم يشارك ديوان (لا نيل إلا النيل) الديوان الأوّل في الهيمنة على القوافي المقطعية.

٣. لم يخل أي ديوان من دواوينه من القوافي (المتناوبة، والمتتابعة)، و(قد) تختفي القوافي (المقطعية أو المرسلة) من بعض الدواوين. وفيما يلي توضيح ذلك.

أوّلا: القافية المتتابعة:

فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة. فهي قافية موحَّدة أو شبه موحَّدة، ومن القصائد التي تمثل هذا النوع، قصيدة (زبرجدة الخازباز). فقد اعتمدت هذه القصيدة على القافية المتتابعة. فقد اختار الشاعر لقصيدته حرف الزّي الساكنة المردوفة بالألف(*) من بدء القصيدة حتى نهايتها. ولكن الشاعر قد ابتعد عن الشكل المتعارف عليه في الشعر الجديد، فلم يستخدم الشاعر البيت المكوَّن من أسطر

(*) الردف: حرف مدّ ولين، أو حرف علة قبل الروي وليس بينهما حائل، ويجوز أن تتعاقب الواو والياء في القصيدة الواحدة، ولا تعاقبهما الألف لبعدها منهما، انظر: العيون الغامزة، ص ٢٥٢، ومعجم مصطلحات العروض، ص ١٢٢.

قصيرة، بل يمتد البيت في القصيدة إلى عدَّة أسطر، متَّخذًا من التدوير طريقًا حتى يصل إلى القافية (الزي الساكنة)، فيقول في بدئها(١):

ما لم يكن سيصحُّ صحَّ

ولم يكن سيجور جاز:

يبس السحابُ

تبخر القاموسُ

كيف إذن سيحيا الأنقليس؟

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازباز؟

لابد من شيء لينجوَ من هلاكٍ مقبلٍ

هل يستعين بحسه الفطريِّ؟

أم بخياله الحفَّاز؟

.....

لابد من شيء يجنب ذلك البدويَّ

أهوال المصير الصعب

هل يغزو بجيش من أساطير القبيلة

مصنع الفولاذِ؟

يشحذ عزمه ويريش سهمًا

ثم يطلقه على القمر الصناعي المحلِّقِ في فضاء بيوتهِ

وسماء غرفتهِ؟

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ٢١١.

يجرِّد حملة كبرى ليحتلَّ البنوك وشاشة التلفاز؟

القصيدة تمثل صورة للوضع العربي المعاصر، حيث يصل الغضب بالشاعر إلى تصوير مأزق العربي الراهن في الحياة المتقدمة المعقدة الحالية. يقدم ذلك من خلال هذا الكائن القزم (الخازباز) (حشرة الحدائق).

ويكون السؤال ماذا يفعل هذا البدوي/ العربي في مواجهة العالم الحديث بإمكاناته الهائلة، وهو لا يملك سوى بعض الشعارات الجوفاء؟!

ولم ينس الشاعر أن يرصد هدم كل القيم، وانهيار كل المعايير "ما لم يكن سيصحّ صح" "ولم يكن سيجوز جاز"....

يلاحظ في القصيدة – الطويلة – استعمال حرف الزْي رويًا لها، وهو حرف من حروف الصفير(١)، لأنها أعلى وأوضح في السمع من غيرها، فكأن صرخة الشاعر لم تكن بالقصيدة وألفاظها وصورها فقط، إنما جسَّد لنا تلك الصرخة بصوت، مرتفع وذلك من خلال تخيُّر حرف الزْي الساكنة المردوفة بالألف. وهكذا لعبت القافية دورًا مهمًا في نقل الشعور من المبدع إلى المتلقي.

وقد بلغ اهتمام حسن طلب بالقافية وتجويدها والعناية بها مبلغًا كبيرًا، وذلك لكسر الرتابة التي قد تنشأ في بعض القصائد، حتى وصل به الأمر إلى استخدام "لزوم ما لا يلزم"(٢) وذلك في قصيدة "الجيم تجنح"(٣) يقول فيها:

---

(١) حروف الصفير هي: (ص، س، ز) وذلك أن مجرى الهواء مع هذه الأصوات يضيق جدًّا عند النطق بها ولذلك أطلق عليها أصوات الصفير ووصفها سيبويه بأنها "أندي في السمع" الكتاب ٤٦٤/٤، وقال عنها ابن الجزري "سميت بذلك لأن الصوت يخرج معها عند النطق بما يشبه الصفير" التمهيد في علم التجويد ص ٢٥.

(٢) لزوم ما لا يلزم: هو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروي حرفًا أو حرفين وربما ثلاثة أو يلتزم حركة مخصوصة انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٥ .

(٣) آية جيم ص ٥٩.

راجٍ رجاني

وراح يستوقفني

كأنني سمعته يهتف باسمي مرةً

كأنني سمعته ناجاني

كنت على مرتفعٍ

منقطعٍ

بين الشطوط قام

والخلجانِ

وتستمر قوافي القصيدة (أهاجاني/ اللاعجان/ هودجان/ مجاني/ شجاني/...) يلاحظ أن القافية هنا لم تلعب دورًا دلاليًا مهما، إنما اقتصر دورها على الناحية الإيقاعية فقط. ويمكن أن نعد من تلك القصائد – المتتابعة القوافي – قصائد: "فسيفساء" و"بنفسجة من مرسى مطروح"(١)، و"زبرجدة إلى بلقيس"، و"زبرجدة الغضب"، و"الزبرجدة المزدوجة"(٢) و"توطئة"، و"ريبة"(٣) و"استضاءة"(٤).

ويلاحظ، أنه في هذا اللون من ألوان القافية قد يظهر ما يسمى "الإيطاء"(٥) وخاصّة في الديوان الأوّل وذلك مثل قوله:

كعيون أولاد الرجال الطيبين

ترنو فيهزمها الحياء، عيون أولاد الرجال الطيبين

(١) "سيرة البنفسج" ص ٧، ١٥.
(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٥١، ١٧٥، ٢٠٥.
(٣) "وشم على نهدى فتاة" ص ١١، ١٦.
(٤) "لا نيل إلا النيل" ص ٧.
(٥) الإيطاء: هو تكرار القافية لفظًا ومعنى، انظر معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٣٦ .

ضوأت غفت.

كعيون زنجي حزين

تفتر يهزمها الضياء عيون زنجي حزين

أو قوله:

عانقت المدى

لكنني مازل يهزمني الصداع

ويطن في رأسي صدى

صوت الكلاكسات، النكات، مكبرات الصوت

غنج المومسات

الآه في بطن الجياع

وأصيح أصرخ: آه يا رأسي الصداع

مازلت أربض خلف سور الحصن..

يا رأسي الصداع(١)

يلاحظ تكرار القوافي في الأسطر الشعرية السابقة، دون إضافة دلالية للنص وهذا يعد عيبًا فنيًا في القصيدة.

ثانيًا: القافية المتناوبة:

وهى أكثر أنواع القوافي لدى الشاعر. وفيها يتناوب حرفان أو أكثر مركز الصدارة – لحروف الروي – فتكسر حدّة الرتابة الإيقاعية. ومن تلك القصائد التي تظهر فيها هذه القافية، قصيدة "البنفسجة الخؤون"(٢) يقول:

---

(١) وشم على نهدى فتاة ص ٥١، ٥٤.
(٢) سيرة البنفسج ص ١٠٣.

تلك بنفسجة مخصوصه

رُصدت لامرأةٍ كاذبةٍ

وعواطف منكوصه

وأنا لا أعرف:

هل أتركها تتفتح كاللوحةِ

أم تتواتر كالأقصوصه؟

تلك هي اللوحهْ!

شيطان خطَّار

خلف إطارٍ

يشهر في وجه الناظر قُبحهْ

وسماديُر..

ولون يفصد فوق اللوحةِ قيحه

يلاحظ في المقطع السابق، تسابق أكثر من حرف للهيمنة على أحرف الروي. فترى كلا من (ص/ح) يتبادلان المجيء رويًا للأسطر الشعرية السابقة، ومع كل منهما جاءت (هاء) الوصل (*).

فالشاعر عند الحديث عن عواطفه وعن البنفسجة كان حرف الروي (ص)، وعندما تغيّرت الدلالة، وتبدلّت الصورة، وأصبح الحديث عن اللوحة المرسومة لتلك المرأة الكاذبة

(*) الوصل: من حروف القافية، ويكون بالألف، والياء والهاء، سواكن يتبعن حرف الروي، فإذا كان الروي مضمومًا كان بعده الواو، وإذا كان مكسورًا كان بعده الياء، وإذا كان مفتوحًا كان بعده الألف أو الهاء، ويسمى موصولا لاتصاله بحرف الروي، ولا يقع إلاّ في القوافي المطلقة، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٣٢١.

جاء حرف (ح). ومع أن الحرفين من حروف الهمس، فإن الشاعر أراد أن ينبه المتلقي بهزّة إيقاعية كي يدرك النقلة الدلالية الموجودة بالأبيات، فلجأ لتغيير حرف الروي.

ويمكننا أن نعثر على العديد من أمثلة هذه القافية، في قصائد كثيرة، نذكر منها "القصيدة البنفسجية"، "بنفسجة الغياب"، "بنفسجة إلى لميس" (١) ...، "أولى الزبرجدات" "زبرجدة إلى أمل دنقل"، "بعض الزبرجد"... (٢) "سوناتا الفوضى الزمكانية" (٣).

ثالثًا: القافية المقطعية:

هذه القافية، لا توجد إلاّ في القصائد المكوَّنة من عدَّة مقاطع، ويكون لكل مقطع قافية خاصّة به، قد تتفق معها بعض المقاطع الأخرى، وقد تختلف عنها. ومن القصائد التي تمثل هذه القافية، قصيدة "الزبرجدة الأساس" (٤) التي يقول فيها:

يكاد أن يغلبني النعاسْ
أيتها السمراء يا واحدة القياسْ
أريد أن أكتب شعرًا
قد يسوسُ..
لكن لا يُساسْ
تلك هي القصيدة الأساسْ
أريد أن أكتب شعرًا
هو لا يقالْ..
بل يقولْ

(١) "سيرة البنفسج" ص ١٧، ٣٩، ٤٧.
(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٣٩، ١٦١، ١٩٥.
(٣) "أزل النار وأبد النور" ص ١١.
(٤) قصائد "البنفسج والزبرجد" ص ١٨٨.

تلك هي القصائد الأصولْ

أريد أن أكتب شعرًا

هو لا يذاقُ..

بل يُشمّ

تلك هي القصيدة الأمْ

فأدركيني قبل أن يغلبني النومْ

يلاحظ تعدد القوافي في المقطع السابق، حيث إن القصيدة تقوم على نظام المقطوعات الشعرية. فتلاحظ ظهور الأحرف (س، ل، م) حروفًا لروي الأبيات. فالشاعر بصدد تعريف للقصيدة التي يتمنى كتابتها، تلك القصيدة (التي في رحم الغيب) تسوس، ولا تُساس، تقول ولا يُقال لها، متبوعة لا تابعة، قائدة لا مقودة، فهي سؤال دائم متجدد تشترك كل الحواس في الكشف عنها. هذه القصيدة التي يطمح الوصول إليها متجددة المعنى والإيقاع، لا تصيب المتلقي بالملل والضجر والرتابة الإيقاعية. على أن هذا المعنى لم يقله الشاعر صراحة في النص، إنما لمح إليه عندما غيَّر القوافي من مقطع إلى آخر. ولذا نرى أن تغيُّر قافية النص أسهم في بناء النص دلاليًا، فضلا عن الإيقاع والموسيقى المتجددة.

ويمكننا أن نلمح أثر تغيُّر القوافي "حسب المقاطع" وذلك في قصائد أخرى للشاعر منها: "هدية الوداع الأخير"، "أنا – أنت"، "وشم على نهود توحه"(١) "النيل ليس النيل" "نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه"، "الحاكمية للنيل"(٢) "أزل النار"(٣).

(١) " وشم على نهدي فتاة " ص ٤٦، ٦١، ١٠٧.
(٢) " لا نيل إلا النيل " ص ٣٧، ٤٣، ٦١.
(٣) " أزل النار في أبد النور " ص ٤٩.

رابعًا: القافية المرسلة:

هي أقل أنواع القوافي وجودًا في التجربة الإبداعية لدى حسن طلب، وهو ما يؤكد حرص الشاعر واهتمامه بالناحية الإيقاعية في شعره.

ويلاحظ أن هذه القافية، لم تأت إلاّ في ديوانين فقط، هما (آية جيم) حيث احتلت تلك القصائد نسبة ٦٠٪ من إجمالي قصائد الديوان، كما وجدت تلك القافية في ديوان "أنّ النار في أبد النور" واحتلت نسبة ٢٨,٥٪ من إجمالي قصائد هذا الديوان.

وتغيُّب القافية الواضحة في هذين الديوانين، لا يعني إهمال الناحية الإيقاعية. لكن نرى الشاعر يلجأ إلى بعض التشكيلات الفنية التي تظهر الإيقاع، دون رتابة أو ملل.

ومن ذلك – مثلا – قصيدة " أبد النور " (١) يقول فيها:

تعرجُ بي نجلاءُ
إلى الأفق الأعلى
فأشفُّ
إلى أن أصبح شكلا
ليس يدومُ
ولا يبلى
فهل العشق متاح
كي أعشق نجلاءَ
وأهلكْ
تخضع أعضائي لقوانين النيزكْ؟

(١) المصدر السابق ص ٧٧.

أنا لم أفرحْ كالعشاقْ

أنا لم أعشق نجلاءَ

من العظم إلى الأوردةِ

ولم أتقلَّب في درجات الأشواقْ

المتأمل في المقطع السابق – وغيره من مقاطع القصيدة – لا يلحظ قافية بارزة أو حرف روي يمكن أن نتخذه قافية، إنما تسير القصيدة على الشكل السابق، والشاعر في القصيدة يتحدث عن محبوبته (نجلاء) التي عرجت به إلى الأفق الأعلى، فيصوِّر حاله هناك.... وعلى الرغم من أن القصيدة تخلو من القافية، فإن ذلك لم يؤثر على إيقاعها، إذ لجأ الشاعر إلى وسائل فنية خلقت لونًا من ألوان الإيقاع. من ذلك مثلا، التوازي الصوتي في كلمات (الأعلى /شكلا/ يبلي) وفي جملة (أنا لم أفرح/ أنا لم أعشق) (أهلك/ نيزك) (العشاق/ الأشواق) وكذلك تكرار لفظ العشق أكثر من مرة (العشق/ أعشق/ أعشق العشاق)، وكذلك تكرار (نجلاء) ثلاث مرات في المقطع، فضلا عن اختيار الوزن الشعري (المتدارك) الملائم لسرعة النغم وانسيابه.

وعلى هذا فالشاعر إن أخفي قافيته، فإنما يعوِّضها بالإيقاع الداخلي واختيار الوزن الملائم.

وهو ما صنعه أيضًا في ديوان آية جيم، ففي قصيدة "الجيم ترجح" تعمد الشاعر إخفاء القافية، لأن التزامها يؤدي إلى الرتابة؛ ذلك لأنه أوجد إيقاعًا داخليًا صاخبًا، نتج عن تكرار حرف الجيم الذي ورد في القصيدة نحو (٣١٢) ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة، ولم يدخل في الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعفة، إذ عُدّتا جيمًا واحدة(١).

(١) انظر: ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن طلب، مقال د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٢٤.

فلو التزم الشاعر القافية في القصيدة لأوجد مللا وضجرًا وانصرافًا من جانب المتلقي، ولذا حاول تخفيف حدّة الإيقاع، وذلك بإخفاء القافية.

بعد دراسة القافية في شعر حسن طلب يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات أهمها:

١. إن القافية بتوزيعاتها المعاصرة تلعب دورًا كبيرًا في بنية القصيدة عند حسن طلب فهو لم يتخل عنها ، إنما أولاها عناية كبيرة، ونوَّع من أشكالها.

٢. لم يقتصر دور القافية على الناحية الإيقاعية الموسيقية فحسب، إنما دخلت النص، لكونها إحدى دوالّه التي تسهم في إتمام المعنى، ونقل الأحاسيس للمتلقي.

٣. اعتمد حسن طلب على أحرف الروي (المجهورة) شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء، لما لهذه الأحرف من وضوح سمعي.

٤. القافية تختلف من نص إلى آخر، بل تختلف في النص الواحد، فنجد المسافة بين هذه وتلك قد تكون قصيرة مثل قوله:

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل عزة؟ أم زينبْ؟

فيكون الحبُّ قد اعذوذب!

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل عبلة؟ أم ليلى؟

فيكون العمر قد احلو لي![1]

وقد تكون المسافة بين القافيتين طويلة، كما في قصيدة "زبرجدة الخازباز". وقد نجد القافية مباشرة، كما نجدها مدَّورة، وقد نجد للمقطع قافية ثانوية، وإن انعقد على قافية أساسية يدور عليها النص.

ومن ذلك نخلص بأن للقافية عند حسن طلب نظامًا محسوبًا، وفق توزيع هندسي دقيق، يخضع للدفقات الشعورية، والحالة النفسية المسيطرة عليه.

٤. الجناس:

الإيقاع بصفة عامّة -والجناس عنصر بارز من عناصره- يمثل ركنًا رئيسًا في القصيدة الشعرية، وكلّ قصيدة تحاول جاهدة أن تبحث عن عناصر إيقاعها، ومستوياته الدالة. فاللغة والإيقاع في القصيدة يتحركان في دائرة دلالية واحدة، تصور نفسية المبدع لذلك ليست هناك قاعدة ثابتة لإيقاع القصيدة، فلكل واحدة إيقاعها الخاص الذي ربما يختلف في بعض القصائد، وربما يتفق في عدد آخر.

والمتأمل في شعر حسن طلب، يجد العناية الكبيرة بالإيقاع الداخلي، فيجعل الوقوف على هذا الإيقاع أمرًا ضروريًّا؛ ذلك لأنه يُسهم في بناء النص وإنتاج دلالته.

ويلعب الجناس دورًا كبيرًا في بنية القصيدة عند شاعرنا، حيث إنه يعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا، من ناحية الأداء الصوتي، فضلا عن الإنتاج الدلالي، حتى أصبح – الجناس – ظاهرة، تعدّ من أكثر الظواهر الإيقاعية في شعره.

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦، ١٨٧.

ويمكن دراسة الجناس عند حسن طلب من خلال محورين، هما:

أ) جناس القوافي.

ب) جناس الحشو والقافية.

أ) جناس القوافي:

تمثل كلمات القوافي لبنة في بناء النص الشعري، فإذا ما تقاربت هذه الكلمات صوتيًّا من خلال الجناس – مثلا – فإنها لا تُسهم فقط، في إنتاج الدلالة، إنما تزيد عن ذلك بإحداث أثر موسيقي في نفس المتلقي، يصل إلى حدِّ المتعة، وهي إحدى وظائف الشعر.

ويمثل جناس القوافي، من خلال كلمات القوافي أكثر أشكال الجناس لدى الشاعر، إذ قلما نجد قصيدة تخلو من هذا النوع، وهذا يعطي إشارة إلى اهتمام الشاعر بقصيدته وتجويدها، ومن ذلك قوله في "القصيدة البنفسجية"(١):

فتمثَّلتُ وقلت ألاّ:

ما كلّ حبيب أمسك بعد استرسالٍ

سال

وتساءلت: لمن أشكو في حلِّي أو ترحالي

حالي؟

فالشاعر، كما هو واضح في المقطع السابق مولع بالتتابع الصوتي، والتجانس اللفظي الذي أضفي إيقاعًا ثريًا على النص، من خلال التجاور الصوتي، بين (استرسال) بمعنى الاستمرار، و(سال) من السلو والفراق، وكذلك بين (ترحالي) من الرحيل والرحلة

(١) سيرة البنفسج ص٢١.

و(حـالي) أي شـئوني وأحـوالي. ولاشـك في أن هـذا التتـابع الصـوتي يوضّـح رؤيـة الشـاعر ويظهر اهتمامه بجمله الشعرية لخلق الإيقاع الموسيقي البارز.

ومن ذلك أيضًا قوله في القصيدة نفسها (القصيدة البنفسجية):

وتهلَّلتْ.. فيا لي من غِرٍّ صَّدقتْ خيالي

يالي

وتعلَّلتْ... وقلت ألا

ما كل حبيب قصَّر عن ردّ مقالٍ.. قال

وفي القصيدة نفسها يقول:

وتماثلتْ وقلت.. ألا

كل بعيد ينعكس على مرآةٍ

آت

وتفاءلتْ وقلت.. سأُغرق في نهر ملذاتي

ذاتي

ولا شك في أن التشكيل البديعي لهذه القوافي يقترب من التشكيل البديعي الذي عرفته الموشحات في الأندلس، ومن أمثلة ذلك قول ابن حزمون (ت بعد٦١٤هـ):

يهيج وجدي إذا الأنام* ناموا

قوم إذا عسعس الظلام* لاموا

وما به هام مستهام* هاموا

فقل لعين بلا هجود* جودي (١)

(١) انظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح ص ١٣٨.

ومن جناس القوافي عند حسن طلب أيضا قوله:

يكاد أن يغلبني الوسن
أيتها السمراء.. يا أحلى الورى
يا من جمعت لي زبرجد المدن
إلى بنفسج القُرى
جئتك ضيفًا طارئًا
فما هو القِرى؟(١)

يبدأ الشاعر المقطع بغيبوبة النعاس والنوم، لتبدأ معركته مع الصحو، وذلك من خلال (النداء) أيتها السمراء، ويا أحلى الورى، ويتحوَّل الصحو، إلى يقظة حقيقية من خلال (يا من جمعت لي زبرجد المدن إلى..) ثم تنتهي الدائرة الدلالية عند المجيء والسؤال. يلاحظ الجناس بين (القُرى/القِرى) الذي يدّل على أن كلّ ما قدمه من بنفسج وزبرجد هو عملية (قِرى) مع ملاحظة أن الاستفهام في السطر الأخير، لا يعنى التساؤل، بمعنى أن الاستفهام هنا دعوة غير مباشرة للاتصال، إذ إن الحياة في القُرى، تستتبع القِرى فالتتابع الصوتي يفيد معنى الملازمة بينهما وعدم انفصالهما.

يمكننا أن نجد ذلك اللون من الجناس اللفظي في معظم قصائد الشاعر، مثل قصيدة "الزبرجدة الأساس"، "بعض الزبرجد"، "الزبرجدة المزدوجة"، "زبرجدة الخازباز"(٢).

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٨١، ١٩٣، ٢٠٣، ٢٠٩.

ب) جناس الحشو والقافية:

ويمثل هذا اللون من الجناس مساحة كبيرة على خارطة الإبداع الشعري لدى الشاعر، ويتضح ذلك من خلال قوله في قصيدة "ضد البنفسج"(١):

شبهتك بالدول العربيه
وهتفت: أأيتها الدولْ
في الليل الحالكِ من أوحى لكِ
أن تدعي أو حالك تفسد حَالكِ؟
ما لك طيشك طال.. وعرشكِ مال
وجيشك ليس يقاتل.. بل يقتتلْ
ولغير سويدائك سهمك لا يصلْ؟!
فلئن كانت أقوالك أقوى لك
أو أعمالكِ أعمى لكِ
فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأُوَل

يلاحظ أن بنية الجناس، في المقطع مكثفة إلى درجة كبيرة، وهي موزعة على كلمات الحشو مع القافية، وذلك في (الحالك/أوحى لك)،(أوحالك/حالك)،(طال/مال) (أقوالك/ أقوى لك)، (أعمالك/ أعمى لك). فالشاعر في هذه الكثافة الإيقاعية البارزة أراد أن يلقي برمزه الأثير (البنفسج) إلى الهاوية، فلم يجد هاوية أعمق من الدول العربية بأوحالها التي نتجت عن أعمالها، فكانت النتيجة (أعمى لك). ويلاحظ أن الجناس في المقطع منح المتلقي إحساسًا بالدفقة الشعورية المفعمة بالضيق والتأزم والملل من الأوضاع

(١) سيرة البنفسج ص ٩٧.

العربية المتردية حالكة السواد، فإذا كان الليل بسواده ووحشته هو الموحى لتلك الدول فبماذا يكون الإيحاء، وماذا ننتظر من هذا الوحي...؟!.

ويلاحظ أن الجناس في المقطع السابق – نظرًا لتقاربه الشديد – جعل المتلقي أمام هزّات متتالية، وجعله حريصًا على متابعة المبدع متابعة دقيقة، حتى لا يفلت المعنى من ذهنه، ولا تفلت الصورة من بين يديه، فضلا عن الناحية الموسيقية التي استمتع بها المتلقي

ويمكننا أيضًا متابعة هذه الألوان من الجناس، من خلال قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"(١) التي يقول فيها:

١. قال: فض.. قيل فاض

٢. وجري السيل بالويل

حتى إذا طمر البرلمان

وأغرق دار الحكومةِ

واللافتات الطوال العراض

٣. قال: غِض، قيل غاض

في المقطع العديد من التوازيات الصوتية والجناس، فالبيت الأوّل يتشابه صوتيًا مع البيت الثالث. وبالبيت الثاني، يتشابه كلٌ من (السيل والويل). كل هذه المتشابهات الصوتية والتجانس اللفظي، أسهم في بناء النص الشعري دلاليًّا وإيقاعيًّا. ويمكننا أن نلحظ ذلك في العديد من القصائد منها " زبرجدة إلى لميس"، "النيل ليس النيل" "فسيفساء"، "أزل النار" وغيرها.

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦٣.

ونلاحظ أن اهتمام الشاعر بالناحية الصوتية (ربما) يؤثر على اللفظ من الناحية الدلالية، نظرًا للإغراق في التشكيل اللغوي، حدث ذلك خاصّة في ديوانه "آية جيم" وذلك في معظم قصائد الديوان، مثال ذلك قوله:

جيمٌ

وأجيامٌ

ولا عجبُ

جيم اللزوجة

جاورتْ

جيم الجنابة أنجبتْ

جيم التجّهمِ أنتجت

جيم الجحود

فتخججتْ(*) جيم الخجى (*)

وتجشّأت(*) جيم الشجا

وتجعَّدت جيم الجلود

كل الجيوم تجيَّمت

فتجيَّموا كتجيمي

فتجيُّم المتجيمين

(*) الخجخجة: كناية عن النكاح، وهي سرعة الإناخة والحلول، والخجخج: الأحمق وخجخج الرجل: لم يبد ما في نفسه، اللسان (خج).

(*) الخجا: القذارة واللؤم، والجمع خجي، وقيل خجي برجله: نسف التراب في مشيه، اللسان (خجا).

(*) جشأ القوم: خرجوا من بلد إلى بلد آخر، وجشؤوا: نهضوا من أرض لأرض، والجُشْأة: هبوب الريح عند الفجر، وجشأت: صوت تخرجه الغنم من حلوقها، وتجشأ: أصدر صوتًا يفيد امتلاء البطن بالطعام. ولعله هو المعنى المقصود في القصيدة. اللسان (جشأ).

تجيُّم مستجيم(١)

فالشاعر في هذا المقطع – والديوان كله – أجهد نفسه في تصيّد الكلمات "الجيمية" وهي قدرة لغوية بارعة تدّل على مهارة في توليد الحرف وتوزيعه توزيعًا هندسيًّا، وقد انساب الشاعر وراء التتابع الصوتي، دون النظر إلى الجانب الدلالي، وهو الشطر الآخر من الناحية الشعرية. والشاعر في هذا الديوان يذكرنا بالألاعيب اللغوية والصناعة اللفظية الذي شهدها أدبنا العربي في العصر المملوكي، وهو ما أشار إليه بعض النقاد في قوله: "وحسن طلب مفتون بسحر صنعته الشعرية، مسلوب الإرادة أمامها، ورغم أنها صنعة باهرة، فإنها تؤدي إلى الوقوع في عالم من الشكلية تفقده التلقائية والبراءة والطفولة والفطرة الفنية المتدفقة"(٢).

ويلاحظ أن الخطاب الشعري في مثل هذه النماذج، يجعل المسافة واسعة بين الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، الأمر الذي يترتب عليه بعض النفور، وعدم التقَّبل لهذا الشكل المستحدث، وتلك الألفاظ المهجورة، إضافة إلى إغراقه في الإيقاعية التي تصل إلى حد الصخب، نتيجة تكرار حرف معين، وهو ما أكده بعض النقاد حيث قال: "إن هذه الشاعرية التي يمثلها طلب سوف يظل بينها وبين جماهير الشعر الكبيرة سور من الأسمنت والحديد والأحجار والصخور، فلا يستطيع أن يدخل عالمه الشعري إلاّ الخاصّة، ولو كسر الشاعر هذا السور، بتقليل اعتماده على التعقيد الشكلي لقصائده لتدفق نهره الفني، ورأى أرضًا واسعة، وأنبتت زهورًا كثيرةً"(٣).

(١) آية جيم، ص ٨٤.
(٢) رجاء النقاش، ماهية الشعر، ص ١٣٥. ويمكننا القول: إن الشكلية لا تفقد التلقائية بقدر ما تفقد ترابط المعاني ومعقولية الفكرة.
(٣) المرجع السابق نفس.

غير أن هناك نقادًا آخرين يحتفون بهذا اللون الشعري، ويطلقون عليه "الأرابيسك" الذي يقترح حُلة خاصّة عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية، ومن ثم فإنه يقع في منطقة الأعراف بين التعبير والتجريد(١).

وبعيدًا عن مدح هذه التجربة، أو انتقادها، فإنها تجربة شعرية تمثل مغامرة، كما تمثل تجديدًا على شكل القصيدة المعاصرة، مع ملاحظة أن المغامرة بكلّ معانيها هي جزء من التجربة الإبداعية، وقد غادر الشاعر هذه المغامرة اللغوية في أعماله الشعرية التي صدرت بعد هذا الديوان.

٥. التكرار:

تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتركيب، وتعمل على المستوي الصوتي كعملها على المستوى الدلالي. وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعدّ يحتمل مزيدًا من التعديل، فلم يبق إلاّ التوجه الداخلي وزيادة فعاليته، لتوليد إيقاعات إضافية، لا تقل عما هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن/القافية)(٢).

وتعدّ بنية التكرار من البنى الأساسية في نسيج الإيقاع الشعري لحسن طلب فقد تعدّدت لديه أشكال التكرار.

ويمكننا دراسة هذا اللون الفني، من خلال عدّة محاور، أهمها:

أ) تكرار الحرف.

ب) تكرار الكلمة (اللفظ).

---

(١) انظر: د. صلاح فضل، "أساليب الشعرية المعاصرة" ص ٤٥٧ وما بعدها.
(٢) انظر: د. محمد عبد المطلب " تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات " ص ٧٩.

ج) تكرار الجملة.

د) تكرار المقطع.(١)

هـ) تكرار البناء والتركيب.

أ) تكرار الحرف:

يعدّ تكرار الحرف أكثر بنى التكرار ترددًا في شعر حسن طلب. فقد أولع الشاعر بالصورة الصوتية للحرف، وما يحدثه من إيقاع، مع تغير في الدلالة. فنراه قد أفرد ديوانًا لحرف الجيم، وقد أحصى بعض النقاد معدل تكرار حرف الجيم في قصيدة واحدة، من هذا الديوان، وهى قصيدة " الجيم ترجح " وانتهى إلى أنه لم تكد تخلو كلمة من كلمات القصيدة من حرف الجيم الذي تكرر نحو (٣١٢) مرة (ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة)، مع ملاحظة أن هذا الإحصاء لم تدخل فيه الجيم الثانية من الجيمات المضعَّفة، فقد عُدَّتا كل منهما جيما واحدة(٢). وما قيل في هذه القصيدة يقال في باقي قصائد الديوان، فلو جئنا إلى قصيدة "الجيم تجرح" وهى أصغر قصائد الديوان، وعلمنا أن عدد كلماتها يقترب من المائة كلمة. ومع هذا فقد تكرر حرف الجيم بها نحو (٧٦) مرة. ومن ذلك قوله في قصيدة " الجيم تجرح"(٣).

فالجيم معجبة إذا نجحت

ومرجفة إذا رجحت

ومفجعة إذا جنحت

ومجحفة إذا جمحت

(١) المقصود بالمقطع هو عدد من الأسطر الشعرية المكررة أكثر من مرة في القصيدة الواحدة.
(٢) انظر: د، محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢٢٤.
(٣) آية جيم، ص ٩٦.

ومجرمة إذا جرحت

لأن الجيم جيم الجدْعِ

ويبدو أن صداقة الشاعر للإيقاع الصوتي صداقة حميمة، وخاصّة حرف (الجيم) وذلك لأننا نجد هيمنة لهذا الحرف على ديوان آخر وهو "زمان الزبرجد" إذ ورد هذا الحرف نحو (٣٥٠) مرة (ثلاثمائة وخمسين مرة). وإذا كانت قصائد الديوان، تسع قصائد، فإن معدل التردد، يبلغ تسعًا وثلاثين مرة تقريبًا للنص الواحد، وهو ما يشي بأهمية هذا الحرف في إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية لدى الشاعر(١).

ثمة تكرار آخر للحرف، فالشاعر يعمد إلى تخير الكلمة الموحية دلاليًا وصوتيًا عن الحالة الشعورية له، فنراه يستخدم الكلمة الرباعية المضعَّفة (يتماثل الحرف الأوّل مع الثالث، والثاني مع الرابع)(٢) أو يلجأ إلى مفردات يتكرر حرفان متماثلان فيها. وقد ورد هذا البناء في ديوان "زمان الزبرجد" نحو (٨٥) مرة أي بمعدل (٩) مفردات للنص الواحد(٣). ومن ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس"(٤) تلك المرأة التي ماتت تحت الأنقاض في بيروت أثناء الحرب الأهلية فيقول:

الوقت حان لكي يعرف الناس

آخر ما همهمت به بلقيس

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟

---

(١) انظر: د، محمد عبد المطلب، مرجع سابق ص ٨٠.

(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في ديوان "أزل النار في أبد النور" نموذجًا فوجدتها نحو ١٨ كلمة، وإذا علمنا بأن عدد قصائد الديوان تبلغ تسع قصائد، فيصبح نصيب القصيدة الواحدة نحو كلمتين من هذا النوع المضعف.

(٣) د. محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص ٨١.

(٤) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٥٤.

يلاحظ استعمال الشاعر للفعل (هسهس) وكأن الأنقاض الجاثمة فوق صدرها جعلت صوتها هسيسًا قريب من الصمت، لم يستطع الخروج إلى عالم الواقع، وكأن سرَّ بلقيس قد مات معها، فنلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل جاء موَّفقًا في تصوير اللحظة تصويرًا دقيقًا، فضلا عن إيقاعية هذا اللفظ.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة إيقاع الحرف/ الصوت، من خلال المقطع التالي(١):

أيتها السمراء الضائعة الملمح

في هذا الزمن المحزن

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل وردة؟ أم سوسن؟

فيكون الشعر قد احسوسن!

يلاحظ أنه في المقطع قد تمَّ استدعاء المتلقي الأوّل للنص (السمراء /القصيدة) من خلال النداء، ثم تم استحضارها في السطرين الثالث والرابع من طريق (كاف) الخطاب ثم تغيب في السطر الخامس، ليحل محلها رمزان هما (وردة/ سوسن). ومع الغياب يصل الشاعر إلى النشوة من خلال البناء التكراري في (سوسن/ احسوسن)؛ إذ إنه من سمات الشعر الغنائية وتجانس الألفاظ، وهو ما حقَّقه الشاعر لنا بالفعل.

ب) تكرار الكلمة:

من أشكال التكرار-المتعددة- لدى حسن طلب، تكرار الكلمة الواحدة، وقد تكون الكلمتان متجاورتين، وقد تتباعد المسافة بينهما، مع ملاحظة أن الكلمة الثانية تضيف

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠.

هوامش دلالية إلى الأوّلى وتجعلها أكثر عمقًا، وأقوى تأثيرًا، مثال ذلك قصيدة "تداعيات"(١):

أتوّجع حتى يتقيَّأ جلدي العرق البارد
وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان
وحتى يلد الإحساس الإحساسْ
وأظل أنادي
أستنجد
لكن الناسْ
تمضي لا تأبه بي

في هذا المقطع تولدت الأوجاع لدى الشاعر، وأفرخت ألمًا، ووصل الألم إلى ذروته، فتوجَّع حتى تقيَّأ جلده عرقًا باردًا، ففقد الشعور، وبدأت مرحلة اللاوعي فكان الضحك.

يلاحظ بالمقطع تكرار كلمة (الإحساس) مرتين فالكلمة الثانية لم تكن تأكيدًا للأولى فقط، ولم تأت للإيقاع أو القافية فقط، إنما كانت دلالتها أن ألمه لا نهاية له ولا يحده حد ولذا راح يستغيث بالناس، ويستنجد بهم، وهمّ لا يأبهون. ويمكننا أيضًا ملاحظة هذا التكرار في قوله:

أعرف أنكِ بر أمانٍ
يرسو زورق حلمي فيه
حين تصير الزوبعة الثلجيةُ:
زبدًا

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٩٠.

يطفو فوق رؤوس الموج
يُواري غليان القاع عن الأبصار
ويعلو
يعلو
يعلو
يعلو
زورق حلمي الآن يغوص(١)

فالشاعر في المقطع السابق يكرر كلمة (يعلو) أربع مرات، وتكرار الكلمة على هذا النحو أفاد مدى العلو الذي وصل إليه الزورق (الأحلام)، ومدى بعده عن تلك الزوابع التي قد تحدث، وإذا حدثت لن تستطيع الوصول إليه.

وينبغي القول إن تكرار الكلمة لدى الشاعر، جاء على أشكال عدَّة، نذكر منها ما يسمى بالترديد، في مثل قوله:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت
وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت
وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرت
وأهجر ما تجيء إذا تجنَّبت المجيء(٢)

أو قوله:

والجيم جيم الجذر
جذر الجهر
جهر الهجر

---

(١) المصدر السابق ص ٣٣.
(٢) آية جيم، ص ١٢.

هجر الجزر
جزر الزجر(١)

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضًا – ما يمكن تسميته بالتكرار العكسي، وهو ترتيب الكلمات بشكل يغاير الشكل الأوّل، ويهدف بذلك تقوية الدلالة، وثراء الإيقاع ومن ذلك قوله:

عن عنبي ردَّى خيلكِ
أني سوف بأكثرك أردُّ أقلَّكِ
وبهتَّانك.. مُنهلَّكِ
ويلي منك
ومني ويلكِ
.....
من لي بكِ.. بي من لكِ؟(٢)

الشاعر يصور الصراع النفسي بينه وبين المرأة (الرمز) في الاتصال بها، أو الانفصال عنها، فهو في مرحلة مجاهدة نفسية بين نقيضين، ولهذا كان التكرار العكسي (ويلي منك/ ومني ويلك) الذي صَّور لنا هذا التناقض.

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضًا- ما يسمى بـ"ردِّ العجز على الصدر"، وهو تكرار المفردة الواحدة، مرة في أوّل السطر، والأخرى في نهايته، وكأنها إطار أو حلقة تدور فيها التجربة الشعرية، ومن ذلك قوله:

فأين وجهك الوضيء
يهلُ دوني

(١)المصدر السابق، ص ١٨.
(٢) سيرة البنفسج، ص ٨.

ويريني مثلما كان يريني؟[١]

وكذلك قوله:

وصل الخطابْ

ووصلت أنت..

فيالوقت فرَّ من وقتٍ![٢]

لاشك في أن هذا التكرار، يُسهم في إنتاج الدلالة الشعرية للنص، ويُثري العمل الإبداعي بإيقاع مميز، ويكسر الرتابة والملل، ويعطى المتعة للمتلقي.

وكذلك من ألوان التكرار – تكرار الكلمة – الموجود في تجربة الشاعر، تكرار المفردة الواحدة، ولكنها ليست بنفس الصورة والهيئة، إنما تأخذ أشكالا وأنماطًا أخرى، فيمكن تسميته "تكرار اشتقاقي" مثال ذلك قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[٣] التي يقول فيها:

سأصطفي بعض الشذى المتاحِ

والزنابق المتيحه

وأكتفي بهذه الأيقونة الفصيحه

يلاحظ أن إيقاع المقطع، نتج عن التلاعب الاشتقاقي بين (المتاح/المتيحة) فضلا عن القافية بين (المتيحة/الفصيحة)... ثم يكرر هذا اللون من التكرار مرة أخرى في نفس القصيدة، بقوله:

قال: فِضْ

قيل: فاض

*****

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.
(٣) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٦٢.

قال: غِضْ

قيل: غاضْ

ثم يتحدث في المقطع التالي عن جوهر القصيدة، وماهية الشعر فيقول، مستعملا نفس الأداة الفنية، إيماء منه أن من جوهر القصيدة تحقيق الإيقاع المميز.

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمترَاضْ

يلاحظ أن هذا اللون من التكرار، يحقق الغنائية الموسيقية، ويكسر الرتابة لدى المتلقي، ومن ذلك – أيضًا – قصيدة "زبرجدة الغضب"(١) يقول:

هن..

ويهون..

وهانْ

دع عنك الشعر، وقلْ

إن الكلمات هوانْ

في المقطع السابق حقَّق الشاعر الإيقاع السريع، والغناء المطرب، وذلك بفضل التكرار الاشتقاقي للفعل (هان).

ويلاحظ أن هذا اللون التكراري، يوجد بكثرة في شعر طلب، مثل قصائد: "الزبرجدة المزدوجة" "زبرجدة الخازباز" "ميتافيزيقا البنفسج" "بنفسجة للوطن" "بنفسجة إلى ليس"(٢)... وغيرها.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٢) انظر: قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢٠٣، ٢١١ وسيرة البنفسج، ص ٧٣، ٥٥، ٤٧.

ج) تكرار الجملة:

من أشكال التكرار الموجودة في شعر طلب، تكرار الجملة، فالشاعر يرتكز على جملة معينة، منها تبدأ الدفقة الشعورية وإليها تنتهي تلك الدفقة، وهذه الجملة تمثل المحور المركزي للقصيدة. مثال ذلك قصيدة " نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه "، وفيها يتحدث الشاعر عن فترة من الفترات التي مرَّت بها مصر، فكُممتْ الأفواه، وصودرت الحريات، وانقلبت الأوضاع، وتبدلت الأحوال، وسادت الطبقات الدنيا، وتدنت الطبقة العليا. وتحتوي القصيدة على عدّة مقاطع وأشكال فنية، من هذه المقاطع، أربعة تشترك في جملة واحدة، وطريقة بناء واحدة أيضًا.

ويمكننا إيراد مقطعين منهما، يقول:(١)

في الزمن النحس
من السبعينيات الأنحس
ذيل يترأَّسْ
يتسلَّل بين الوقتين
ويسرق تاج الوجهين
ويصعد نحو الكرسي
ويجلسْ
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلَّب في مجراه
ولم ينبسْ

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٤.

في المقطع السابق وضّح الشاعر لنا انقلاب الأحوال والأوضاع، فالذيل اعتلي الأمر وترأّس، ومع ذلك مازال النيل يسيل كما كان، ولم تظهر عليه علامات التبرم والغضب، ثم يأتي المقطع الثاني الذي يؤكد فيه ما بدأه في المقطع الأوّل، يقول:

في السبعينيات السوداء
من الزمن الأسود
مِسْخٌ يتسيَّدْ
يتنكَّر في زيّ المصري
يتاجر بالأوطان
وقد يتستَّر بالأديان
يصوم ويسجد
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلَّب في مجراه
ولم يتمرَّدْ

ويسير الشاعر في المقطعين الثالث والرابع على هذا الشكل الفني، الحديث عن الأوضاع المقلوبة والأحوال المتغيّرة، ثم الانتهاء بجملة (والنيل يسيل كما كان يسيلْ، فلم يتقلَّب في مجراه، ولم ينبس/ يتمرد/ يتقزز/ يتذمر). فالشاعر يصف لنا حال الشعب الخاضع والخانع والقابع تحت الظلم، وهو مسلوب الإرادة في سلبية لهذا الطغيان، يقف مكانه ثابتًا لا يحرِّك ساكنًا، على حين أن الأحوال والأحداث أمامه متغيّرة، فالنيل الشعب لم يتقلَّب في مجراه ولم يتمرد أو حتى يتذمر.....!!!

فالشاعر حقَّق من طريق التكرار ما يريده على المستويين الصوتي والدلالي، فجاءت رسالته التي أوحت لنا بسلبية الشعب وثباته وتحجره، في الوقت نفسه حقَّقت لنا مدى الشعور بالإحباط فضلا عن سخرية الشاعر التي تبدو من خلال القصيدة.

كذلك من نماذج تكرار الجملة، قصيدة "أميرة شط الخرافة" حيث ركّز الشاعر في المقطع الرابع منها على جملة "ووجهك مازال مستعصيًا" التي كررها ثلاث مرات والتي توحي بمدى اليأس والقنوط الذي أصاب الشاعر، بسبب عدم التحامه بالكون من خلال وجهها. وتكرار الجملة أفاد محاولات الشاعر المتكررة في الالتحام ولكن لا فائدة من تلك المحاولات فمازلت تتأبى عليه، وتعرض عنه، فيقول:(١)

تستدير على صفحة الغيب كلُّ وجوهِ
المشاة وأشباحُها الأجنبية تعكسُ
زرقة وجه الخليج وترقص فوقَ
مساحات أظلالها العوج لكنَّ
وجهك مازال مستعصيًا تسترثُّ
الكروم النبيذ المراق، ووجهكِ ما
زال مستعصيًا تستقرُّ الصفاتْ
بمنتصف الذات ينطبق الساحلان
ويرتفعان إلى مستوى النار والجنة
الكون يُكمل تطوافه في اتجاه المدار الجديد
ووجهك مازال مستعصيًا تستمرُّ

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٤٤.

طقوس المجاعة في داخلي....

د) تكرار المقطع:

من أشكال التكرار الموجود في شعر حسن طلب "تكرار المقطع الشعري". وهذا اللون من ألوان التكرار أقل من الأشكال السابقة من حيث الكثرة، ولكنه موجود في شعره بشكل كبير، ففي قصيدة "نيل السبعينيات" حينما تحدث الشاعر عن الشعب/ النيل المقهور الخاضع. تحت أعمال القهر والكبت، فنراه يركِّز على الخيانة، باعتبار أن الرضى بالقهر صورة من صور الخيانة للنفس وللوطن، فيقول على لسان النيل:

إني أنا المخونُ

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم المِسْخ الذي دنَّس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيَّب ظنيّ؟!(١)

ويبدو أن النيل، لم يلق جوابًا عن سؤاله، فلم يقو على الاحتمال، فيستغيث بالدمع فلم يعره اهتمامًا، فيلجأ للموت أو الجنون، مكررًا المقطع السابق أكثر من مرة، مضيفًا إليه بُعدًا جديدًا، وحلقة جديدة تضاف إلى الحلقة السابقة (الخيانة) فيقول:

إني أنا المخون

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٩.

أم المسخ الذي دنَّس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيَّب ظني؟

يأيها الدمع أعنّي

أسعدي أيتها العيون

قلت له: هوِّن عليك

قال: ما مثل الذي لقيته يهونُ!!

في المقطع السابق كانت استغاثة النيل بالدمع، ثم تبدأ الحلقة الجديدة من حلقات استغاثات النيل، فيكرر المقطع للمرة الثالثة، مضيفًا إليه تلك الأسطر.

يأيها الموت أعنّي

فالدموع لا تعين

يأيها الجنون

وهكذا نرى الشاعر، يكرر المقطع أكثر من ثلاث مرات، وفي كلّ مرة يؤكد سابق معناه، ثم يضيف إضافة جديدة.

وقد لعب التكرار- بدلالته وإيقاعه – دورًا في إبراز ما ارتكب في حق النيل الشعب، كما أوحى التكرار لنا صورة الاستسلام والخنوع من جانب إرادة الشعب /النيل الذي لا يملك سوى الدمع أو الاستغاثة بالموت أو الجنون.

مثل هذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في قصيدة "زبرجدة الخازباز"(١) وقصيدة "أنا.. أنت"(٢) وغيرهما من القصائد.

(١) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.
(٢) وشم على نهدي فتاة، ص ٦١.

(هـ) تكرار التركيب:

المتأمل في شعر حسن طلب يلاحظ أنه اهتم اهتمامًا كبيرًا بموسيقي القصيدة، فجاء شعره متناسقًا، كأشبه ما يكون بالفنون الهندسية القائمة على التساوي، والتوازي، ولذا نراه كثيرًا ما يكرر البناء والتركيب في قصائده ويأتي ذلك على ناحيتين:

أ) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة.

ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة.

(أ) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة:

يمكن تأمله من خلال النموذج التالي من قصيدة " في البدء كان النيل " حيث يقول مخاطبًا النيل(١):

سِلْ يا نيل بين نهودهنَّ
وشّها بالشوقِ
مِلْ يا نيل فوق جلودهنَّ
وغشّها بالعشقِ
فِضْ يا نيل عبر بطونهنَّ
ورُشَّها بالبرقِ

يلاحظ في هذا المقطع تكرار طريقة البناء في السطر، فيبدأ الشاعر بفعل الأمر (سل/مل/فض) ثم يتبعه بالمنادي النيل، مستعملا الأداة (يا) ثم يأتي ظرف المكان (بين/ فوق/عبر) ثم أخيرًا يأتي الاسم مسندًا إلى (ن) النسوة، ثم يلي هذه الأسطر، بأسطر أخرى متوازية البناء، فيبدأ بالعطف مستعملا (و) ثم فعل الأمر (وشّها/ غشّها/ رُشَّها)

(١) لا نيل إلا النيل، ص ١٧.

يلاحظ التشابه بين الأفعال من ناحية التضعيف، ووجود حرف (ش) مكونًا أساسيًا لبنية الكلمة، إضافة إلى الاتصال بالضمير (ها). وأخيرًا يأتي الجار المجرور مستعملا حرف (الباء) مع ملاحظة التقارب الصوتي بينهما (الشوق/ العشق/ البرق).

هذا التكرار أفاد الناحية الإيقاعية، فقد عمل على تكثيف الموسيقي الداخلية للنص، وهو ما يحقق لذة للمتلقي.

ويمكن ملاحظة هذا اللون من ألوان التكرار في قصائد "قلت: وقال النيل"، "النيل ليس النيل"، "نيل السبعينيات"، "الحاكمية للنيل"، "أبد النور"[(١)] غيرها.

(ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة:

يمكن تأمله من خلال قصيدة " زبرجدة الخازباز" التي تتكون من عدَّة مقاطع، تتفق جميعها في بدء المقطع معنويًا وإيقاعيًا، وإن اختلف لفظيًا، فكلّ مقطع تبدأ دلالته من انقلاب الأوضاع وتغيُّر الأحوال، ثم تتوالي الأسطر الشعرية (المدَّورة) لتنتهي في نهاية البيت (الطويل) بالقافية المكوَّنة من الزّي الساكنة، مردوفة الألف، ثم يأتي المقطع التالي على نفس الطريقة، وتمضى القصيدة كلها على هذا المنوال، وتبدأ مقاطع القصيدة بقوله:[(٢)].

ما لم يكن سيصح صحَّ

ولم يكن سيجوز جاز

..... (الحفَّاز)

.....

(١) انظر، ديوان لا نيل إلا النيل، وديوان أزل النار.
(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

ما لم يكن سيكون كان

..... (جناح باز)

ما لم يكن سيصير صار

.....

..... (الهزّاز)

من لم يكن سيضيع ضاع

.....

ولم يكن سيفوز فاز

.....(البوغاز)

.....

ما لم يكن سيؤين آن

..... (الإحراز)

وهكذا يستمر هذا البناء حتى نهاية القصيدة. والتكرار هنا أفاد ثبات الوضع الانقلابي الجديد، ومدى ما آلت إليه الأوضاع من تغيّر، فالشاعر يلّح على فكرته بتكرار السطر الشعري، ومن ثم تكرار بناء المقاطع التي كوَّنت القصيدة. ولاشك أن ثبات بناء القصيدة يصوِّر لنا جليًا رؤية الشاعر وفكرته، فضلا عن الإيقاع النغمي الذي يحدثه هذا اللون من ألوان التكرار في نفس المتلقي.

ويمكن تأمل هذا النوع من التكرار في العديد من القصائد الأخرى، منها "زبرجدة الغضب"، "الزبرجدة الأساس"، "زبرجدة من أجل بلقيس"، "بنفسجة للوطن"، "بنفسجة إلى ليس"... وغيرها.(١)

٦. الطباق:

إذا كان الإيقاع يعتمد على الناحية الصوتية في أكثر أحواله، فإننا يمكننا أن نعدّ الطباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي، فقد اهتم الشاعر بهذا البناء التقابلي لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، وحاول جاهدًا، استثماره في التعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسِّدها للمتلقي في قالب فني مميَّز.

والمتأمل في شعر حسن طلب، يلاحظ اهتمامه بهذا البناء (الطباق)، ونكاد لا نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا التركيب، ومن أمثلة ذلك قصيدة "تداعيات"(٢) التي يقول فيها:

أضحك حتى يتجمَّع دمعي الساخنُ
في دلتا أحزاني
أتنهَّد حتى تحتبس الأنفاسْ
أتأوه حتى تنفجر الرئة الحُبلى
بشهيق الوحشة
أو بزفير الإيناسْ
أتوجَّع حتى يتقيّأ جلدي العرق الباردْ

(١) انظر: ديوان قصائد البنفسج والزبرجد، وكذلك ديوان سيرة البنفسج.
(٢) أزل النار في أبد النور، ص ٩١.

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

وحتى يلد الإحساس الإحساسْ

الشاعر يعبِّر عن موقفه الحزين، وذلك عندما يتحوَّل كل شيء إلى النقيض (فالضحك ← إلى الدمع والحزن) لأنه ليس ضحك الفرحة، إنما هي سخرية من القدر (التنهُّد ← إلى احتباس الأنفاس)، (شهيق الوحشة ← زفير الإيناس)، (التوجُّع والتقيؤ← الضحك). هذه البنية التقابلية المكثفة، لاشك في أنها أعطت دلالة الحزن وتبدُّل الأشياء إلى النقيض، تبعًا للواقع الأليم، كما أنها – البنية – أعطت إيقاعًا يُشعر المتلقي بكسر لرتابة المعنى والدلالة، فيتابع الصورة، وهذا ما يريده الشاعر.

ولو جئنا لمقطع آخر في القصيدة نفسها، يقول فيه:

لا بأسْ

فصحاري الحبّ الممدوده

ما بين النار وبين الفردوسْ

تسكنها الأشباحُ

وتعمرها الجنُّ

ولكن:

قد ينتصر الإنسْ

الشاعر يتحدث عن الحب بمساحته الواسعة، فهو صحراء ممدودة لا نهاية لها ولكن- الحب - يجمع بين النقيضين، اللذة والمتعة مع العذاب والألم أو (بين النار والفردوس). فعلى الرغم من تلك المساحة الواسعة، فإننا نجدها عامرة بالأشباح والجن فالشاعر في هذا المقطع يعبر عن سخطه وغضبه على الحب، فجاء تشبيهه إياه

(بالصحراء) الجرداء، لا فائدة من ورائها، تسكنها الأشباح والجن، ومع ذلك (قد) ينتصر الإنس.

ويلاحظ أن الشاعر اعتمد على الطباق، اعتمادًا كليًا وذلك من خلال (النار/الفردوس) و(الجن/الإنس). ولاشك أن الطباق أكمل الناحية الدلالية في أن الحب يجمع النقيضين في آن واحد، كما أعطى الطباق إيقاعًا معنويًا وصوتيًا، فحقَّق المتعة للمتلقي، فضلا عن إثارة انتباهه للمعنى المقصود. وكذلك حقَّق الطباق مقصوده الدلالي والإيقاعي، في قصيدة " النيل ليس النيل" حيث يقول(١):

يأيها النيل يا عدوِّي
بلغت شأوًا وأي شأوِ
فضلتَ بعدي على دنويٍّ
أوهنتَ روحي.. فمن يُقوِّي؟!

فالشاعر يتحدث عن النيل/ الشعب، حيث الضعف والاستكانة، فقد تبدَّلت أحواله وتغيَّرت أوضاعه. فقد ارتد النيل من حالة إلى حالة، ولذا لعب الطباق الدور الدلالي في تصوير النيل وانقلاب أحواله إلى النقيض، (بعدي ← دنويٍّ، أوهنت ← يقوِّي). كما أسمهت هذه الكلمات في إيقاع المقطع، فقد مثلت قافيته. كما لعب الفعل (الأساسي) في جمل الطباق دورًا في إبراز الإيقاع الصوتي. فقد حدث التوازي بينهما وبين الفعل الثالث في المقطع (أوهنت – فضلت – بلغت).

وعلى هذا يمكن القول إن الطباق، يلعب دورًا كبيرًا من ناحيتي الدلالة والإيقاع حيث يعمل على ترسيخ المعنى وتوضيحه، وإحداث جرس موسيقي، يثير انتباه المتلقي، ويكسر حاجز الرتابة والملل.

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤١.

٧.استعمال الألفاظ المهجورة:

من السمات والظواهر الإيقاعية التي تميَّز بها شعر حسن طلب، احتواء هذا الشعر على الألفاظ الغريبة المهجورة، واستعمال اللفظ الغريب أو المهجور في الشعر قضية قديمة فقد ورد أن الكميت (ت ١٢٦هـ) قال: " إذا قلت الشعر فجاءني أمر مستوسهل لم أعبأ به حتى يجيء شيء فيه عويص فاستعمله"،(١) فالكميت هنا يكشف عن جهد واع متعمد في اصطياد العويص المعقد من اللفظ، وذلك على حساب ما ترفده به قريحته الشاعرة من شعر مستوسهل، فقد يكون فعل الكميت هذا طلبًا للإجادة والتفوَّق.

والمتأمل لشعر حسن طلب يجد أنه قد امتلأ بالألفاظ الغريبة المهجورة، وإن اختلفت نسب الاستعمال من ديوان لآخر. ويحتل ديوان "آية جيم" مكان الصدارة من بين هذه الدواوين استعمالا للغريب. ومن ذلك قوله في قصيدة"الجيم ترجح":(٢)

أُدْرج في السجلّ:
المنجنيقُ النَّورجُ الفالوذجُ النَّجفْ البِلاج(٣)
النَّارجيلْ الجوسقْ السِّيجارةُ الجبخانةُ الزَّاج(٤)
الجوَّاليقْ الجِرَامُ البَنْجُ أجهزة العلاج(٥)
الأجزخانةُ السِّرجينُ جُزءُ الأوكسجينِ الصَّاجُ(٦)

(١) المرزباني، الموشح ص ٢٢٨.
(٢) آية جيم ص ١٦.
(٣) الفالوذج: حلواء تعمل من الدقيق والماء والعسل.
(٤) النارجيل: جوز الهندي، تعريب ناركيل ومنه النارجيلة آله يشرب بها التنباك، الجوسق: معربة وهو القصر، الزاج: ملح يصبغ به. الجنجانة: كلمة معربة، تعنى مخزن مواد الحرب من بارود وقنابل.
(٥) الجواليق: عِدْل كبير أو وعاء أو كيس منسوج من صوف أو شعر – البنج: نبات ينبت في المواضع القريبة من المياه، يفيد دواءً لعلة الاستسقاء.
(٦) السرجين: تعريب سركين وهو الزبل. ولشرح هذه الكلمات انظر: معجم الألفاظ الفارسية للسيد آدي شير، صفحات ١٢١، ١٥١، ٤٨، ٨٢، ٤٣، ٢٧، ٨٩، ٨٠.

إجراءاتْ تشجيع التجارةِ جودةُ الإنتاج
جَلفَطَةُ البوارجِ تكنلوجيا المْجلخِ الميراجُ(١)
جرنال الخواجة والأناجرُ والطَّناجر والجراجُ
وجل ما يحتاجهُ التسجيلْ والإدراجُ
كالجاز والجصِّ
الجنيه الجمرك
الزِّنجيرِ والمكياجْ(٢)

وكذا قوله في قصيدة الجيم تنجح نفسها، ولكن بالشكل العمودي:

جيم من الوجد أم جيم من الأرج ترجرجت بين جيم الموج واللُّجج؟(٣)
وجرجرتني إلى جيم مُدجَّجـــة وجرَّعتني أُجاجَ الجيم في الثَّبجِ(٤)
فأجَّجتْ بين جنبيَّ الجوى وجرتْ على جناني بِسَجْساجٍ من الوهج(٥)
جيـم ســجيتها غُنجُ ويعجبني ما في محاجرها النجلاء من دعج(٦)

يلاحظ أن الشاعر قد انساق وراء حرفه (الجيم) الأثير، المعجز، فاستخرج الألفاظ الغريبة أو المهجورة، وكذا الأجنبية ليثبت إعجاز حرفه. ولا شك في أن هذه كلمات فجة بعيدة كل البعد عن اللغة الشعرية وصفائها، وفي ذلك قتل لروح الشعر ورونقه.

(١) الجلفطة: سده دروز السفينة الجديدة بالخيوط والخرق والكتان. المجلخ: الانهيار فيقال جلخ السيل الوادي، أي قطع أجرافه وملأه، انظر، اللسان (جلفط).
(٢) الزنجير: السلسلة. الجصّ: بكسر الجيم وفتحها، وهو طلاء يُطلى به، وفي لغة أهل الحجاز القص.
(٣) اللجج: البحر الواسع.
(٤) الثبج: معظم الشيء ووسطه وأعلاه، وهو أيضًا اضطراب الكلام وترك بيانه، أجاج:صار ملحًا مرًا.
(٥) سجساج: الهواء المعتدل بين الحر والبرد، وقيل هي الأرض الواسعة، انظر: اللسان (سجسج) الوهج: تلألأ الشيء وتوقده.
(٦) الغنج: ملاحة العينين. الدعج: سواد في العين.

والشاعر في هذه التجربة "آية جيم" أجهد نفسه، وأجهدنا معه، دون أن يحقِّق للمتلقي متعة فنية، بل أجهد المتلقي بالغوص في بطون المعاجم اللغوية المختلفة لاستخراج معنى مفردة تساعده في تلقي النص. ويمكن القول أن ما صنعه الشاعر بحرف الجيم ليس صنعًا جديدًا إنما هو موجود بكثرة لدي شعراء قدامى خاصة شعراء العصر المملوكي والعثماني(١). وقد وُصفت هذه التجربة بأنها " عورة فنية "(٢) وأنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري، وخالية من الخيال والشعرية الخصبة(٣)، وأن ما يقال عن الجيم يمكن أن يقال عن أي حرف آخر بشيء من التأمل والتدبر واستدعاء بعض الأبيات الشعرية والقواميس والمعاجم اللغوية،(٤) وهو ما دفع بعض الشعراء إلى تقليد شاعرنا في هذه الصنعة(٥)، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يعيبون على هذا الاتجاه ويتهمونه بالغموض والإبهام(٦) وهو ضرب من التسلية اللغوية التي لا طائل وراءها.

.. على أن الغموض والألفاظ المهجورة لم يكن في ديوان " آية جيم" وحده إنما كان أيضا في (بعض) قصائد الشاعر الأخرى،مثل قصيدة "زبرجدة الخازباز"(٧) ولذا أرفق الشاعر بها معجمًا توضيحيًا يفسِّر ما غمض من ألفاظ وتراكيب جاءت في النص، فيسهل على المتلقي التقاط الدلالة!

---

(١) لأمثلة ذلك انظر، تكرار الحرف عند رفعت سلام من هذه الدراسة

(٢) د حلمي القاعود، الورد والهالوك ص ١٨٧.

(٣) د، عبد الله السمطي، صحيفة الشرق الأوسط ١٩٩٢/١١/٨.

(٤) انظر: ابن ماجد، صحيفة الجزيرة السعودية ١٩٩٢/٤/١٢.

(٥) أصدر حلمي سالم ديوان "البائية والحائي" ١٩٩٠، مع ملاحظة أن كتابة "آية جيم" كان في الفترة من ابريل ٨٧ حتى فبراير ٨٨.

(٦) انظر على سبيل المثال: أحمد عبد المعطي حجازي، الأهرام ١٩٩٢/١/١. / محمد إبراهيم أبو سنة صحيفة الوفد ١٩٩١/٩/٥. / د، حامد أبو أحمد مجلة أدب ونقد ع ٢٢/ ١٩٨٦./ د، كمال نشأت صحيفة الوفد ١٩٩٢/٩/٨./ د، عبد القادر القط صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧./ د، شكري عياد صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧.

(٧) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

إن ما يتطلبه الفن الراقي هو أن يتخلى الشاعر عن ألفاظه الغريبة المهجورة حتى يتواصل مع جمهور الشعر العريض، فتتحقَّق المتعة المزدوجة للمبدع وللمتلقي.

٨. الاقتباس من القرآن (*):

يحتل القرآن الكريم مكانة كبيرة لدى كلّ مسلم؛ فالقرآن يمثل قمة الإعجاز اللغوي ويحفل بالإيقاع الصوتي المميَّز، الأمر الذي جعل الشعراء يقتبسون من إيقاعه، رغبة منهم في التقُّرب إلى ذلك العالم اللغوي المقدس والمعجز، فقد نقل لنا التاريخ أسماء لبعض هؤلاء، منهم ابن المقفع (ت ١٤٢ هـ)، وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) وغيرهما(١).

وقد حاول حسن طلب الاقترَب من هذا العالم اللغوي، وذلك من خلال محاكاة إيقاعه المميّز، وتأتي محاولة الشاعر في ديوان "آية جيم" على وجه خاص، وقد جاءت المحاولة على الشكلين الشعري، والنثري. فالشاعر أراد أن يلفت النظر إلى قصائده، فاقترب من النص المعجز، فيبدأ الشاعر مصدرا ديوانه بقوله:

أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ← أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

باسم الجيم ← بسم الله

استبدل الشاعر (السلطان الغشيم) بـ (الشيطان الرجيم) فالاستبدال هنا يحدث دلالة جديدة هي أن السلطان الغشيم هو نفسه الشيطان الرجيم في ضلاله وغوايته

(*) الاقتباس: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله خاصّة، والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود، فالأول: ما كان في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي، والثاني: ما كان في الغزل والرسائل والقصص. والثالث: على ضربين، أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه وينتقل إلى المتكلم أو القائل، والآخر: تضمين آية في معنى هزل. والاقتباس: على نوعين، نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه، والثاني يخرج به عن معناه. ويجوز أن يغير لفظ المقتبس منه بزيادة أو نقصان... انظر، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ٢/ ٤٥٥ وكذلك، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ١١١/١، وكذلك الدمنهوري حلية اللب المصون، ص ١٦٣.
والاقتباس هو لون من ألوان المرجعيات التي تشكل نسيج النص الأدبي، ويدرس الآن تحت مفهوم التناص بمعناه الشامل، وهو جانب يخرج عن إطار موضوعنا هنا. لذلك اقتصرنا منه على عنصر الاقتباس لارتباطه بما نحن فيه.

(١) انظر: على مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي ص ٥٣.

والاحتماء من هذا السلطان لا يكون إلاّ بالشعب الذي يتصل معه بالشعر أو بالجيم والتعوذ بالشعب هنا بمثابة الدعوة لأن يكون مؤهلا للحماية من السلطان الجائر/ الحاكم الظالم(١).

ويلاحظ أن محاورة الشاعر للنص القرآني جاءت على سبيل التناقض، وهذا مقصود للمخالفة، وحتى لا يؤدي ذلك إلى سوء الظن به، إن القرآن قد قسَّم السور إلى آيات، والشاعر قسَّم الآية (الديوان) إلى خمس سور(٢) أي أحلّ الجزء محل الكل. ومن أمثلة التحاور العكسي قوله(٣):

فلقد زهق الحقُّ
وجاء البطلان (وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ) (٤)
وطغي القول على الفعل
وداء اليرقان
عشعش في الأبدان

الشاعر يبرز مدى التناقض الذي يحدث في الواقع الأليم، فلم يأت الحق، بل زهق ولم يزهق الباطل، بل حلّ بنا وجاء إلينا، ولذا سيطر الكلام على الفعال، ونخرت الأدواء في أبداننا، وانتشر الفساد في الأرض.

ومن أمثلة المحاورة مع النص القرآني قوله(٥):

كأنني لم أر من إنسٍ على حُسنهما

(١) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢١٥.
(٢) انظر: د، سيزا قاسم، ماهية الشعر ص ٢٤٦.
(٣) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٧٩.
(٤) سورة الإسراء آية ٨١.
(٥) آية جيم، ص ٦٢، ٦٣.

أوجان

أو لم أشاهد قبلْ

عاجًا وهواءً

يتمازجان

نعم الهواءانِ

أو العاجان

ثم يقول:

فإني حين عَّريتهما بالعينْ

ألفيتُهما:

أما الأمامان فمرجانِ

في كلّ مرْجٍ جنتانِ

دون كلّ جنّةٍ

قام رِتاجان

أما الوراءان فَجمَّانِ

إذا شئت يموجانِ..

يلاحظ تحاور هذه الأسطر الشعرية مع الآيات القرآنية في سورة الرحمن.

ومن أمثلة ذلك – أيضًا – ما ورد فى السورة (القصيدة) الخامسة "الجيم تجرح" وقد جاءت في أغلبها غير موزونة فيقول فيها: "بسم الجيم، والجنة والجحيم، ومجتمع النجوم إنكم اليوم ستُفجأون، كم وددتم لو تُرجأون، إلى يوم لا جيم ولا جيوم، فإذا جد الهجوم

فأَجهشت الجسوم، فسُجِّرت الجيم، ومن أدراك ما الجيم، فإذا مزجنا الأجيام مزجا...."(١).

تلاحظ محاورة المقطع السابق مع آيات عديدة من القرآن الكريم، ولاشك في أن المحاورة أو المعارضة مع الإيقاع القرآني فيها كثير من المغامرة، فهى تجعل النص في مركز اهتمام المتلقي، مع ملاحظة أن المحاورة ينبغي أن تنبع من هدف دلالي، كما في (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم) لا أن تكون المحاورة من أجل المحاورة.

وبعد دراسة الإيقاع في شعر "حسن طلب" يمكننا القول إنه ينتمي إلى حركة الشعر العربي المعاصر مع وعيه الكامل، واهتمامه الواضح بالجانب التراثي، الأمر الذي جعل بعض النقاد يطلقون على شعره "الكلاسيكية الجديدة"(٢) والبعض الآخر يطلق عليه، "حداثية التراث"(٣)، وهو في ذلك يطبق قول لوتمان: "إن التجديد لا يكمن على الدوام في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد، بما يعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتساخه"(٤).

(١) المصدر السابق ص ٩٥.
(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة إبداع، ع ١٠، أكتوبر ١٩٩٤ ص ١١.
(٣) انظر إدوار الخراط، مجلة فصول، مجلد ٧ أكتوبر ١٩٨٦ ص ٢٧٣.
(٤) يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى- بنية القصيدة- ترجمة، د. محمد فتوح أحمد، ص ١٧٩.