الفصل الرابع
الإيقاع فى شعر السبعينيات

- مفهوم الإيقاع
- الإيقاع الخارجى
- الإيقاع الداخلى فى " قصيدة النثر"
- القافية المتواترة

obeikandl.com

obeikandl.com

تمهيد : حول مفهوم الإيقاع :

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

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

ولكن من الملاحظ أنه يتبدى لنا من قراءة النص الشعرى السبعينى : أن الإيقاع يلعب دوراً مهماً فى تحقيق الانسجام الموسيقى الذى يتخلل النص الشعرى بهدوء تام من خلال اللغة الشعرية التى يتم عن طريقها تشكيل الإيقاع وهذا الهدوء الإيقاعى لا يخلو من دلالة عامة ، وهى أن النص الشعرى السبعينى ، نص يخرج من الأنا المبدعة إلى الآخر محملاً بطاقات إبداعية لا نهاية لها ، وهذا ما أكده الشعراء أنفسهم فى العدد الثالث من مجلة "إضاءة ٧٧" قائلين : " إن نفور إضاءة من النغمة الزاعقة والموقف الشعرى والصوت الرومانسى الذى ينطلق فيه الشاعر من رؤية العراف أو النبى ؛ ولجؤها إلى صوت الأنا

(١) إدوار الخراط : " شعر الحداثة فى مصر " ، دراسات وتأويلات ، صـ ٦٦ .

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

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

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

(١) مجلة " إضاءة ٧٧ " العدد (٣) / الملتقى للنشر ، سنة ١٩٩٤ ، صـــ ٤٩٢ .
(٢) أمجد ريان : " الفعل الشعرى " (كتاب غير دورى) ، سنة ١٩٩١ ، صـــ ١٤ .

يتفق مع الرؤية المتجددة ، والتطور الوجدانى والثقافى والاجتماعى والحضارى"[١]. وهذا يدل على أن شعراء السبعينيات يدركون تمام الإدراك مسألة الابتداع والتجديد فى الأنساق الموسيقية والإيقاعية. وقد أشار الخراط فى مجمل حديثه إلى " أن شعراء الحساسية الجديدة (السبعينية) إذن - وحدهم - هم الذين كسروا أخيراً وثن تلك المقدسة الصغيرة التى سميت بالتفعيلة وجابهوا المسألة الشعرية " [٢].

ولم يتفق النقاد والباحثون حول مفهوم واحد للإيقاع ، بل تعددت المفاهيم والرؤى حوله وما يهمنا هو البحث عن جذور هذا المصطلح ومدلولاته ؛ فتشتق كلمة الإيقاع "*rhythme*" فى اللغات الأوربية من " *rhuthmos* " اليونانى ، وهو بدوره مشتق من الفعل " *rheein* " بمعنى ينساب أو يتدفق . وفى 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 التى يرجع إليها الإيقاع"[٣].

" ويستخدم الإيقاع أساساً فى الموسيقى ، بوصفه نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمنى معين " [٤]. وقد أشار إبراهيم أنيس إلى " أن الإيقاع هو العنصر الهام للموسيقى ، الذى يفرِّق بين توالى المقاطع حين يراد لها أن تكون نظماً، وتواليها حين تكون فى النثر. وقد يختلف الإيقاع باختلاف البيئات العربية "[٥].ويلقى محمد مندور الضوء على الإيقاع قائلاً : " إن الإيقاع فى علم الموسيقى (*rhythme*) هو تردد ظاهرة معينة على

(١) إدوار الخراط : " ملف شعراء السبعينيات " ، مجلة الشعر ، القاهرة ، العدد (٥٦) ، أكتوبر ١٩٨٩ ، صـ ١٦ .
(٢) السابق نفسه .
(٣) انظر : فؤاد زكريا : مع الموسيقى ، نهضة مصر ، د.ت ، صـ ٥١ .
(٤) انظر : سيد البحراوى : فى البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات سنة ١٩٩٥ ، صـ ٥٧ .
(٥) انظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ط٤ ، سنة ١٩٧٢ ، صـ ٢٤٩ .

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

إذن فالإيقاع الشعرى ، قد يرتبط ارتباطاً شديداً بالإيقاع فى علم الموسيقى؛ لأن كلا الفنين يعتمد على الصوت الذى يُحدِث إيقاعاً يقع على السامع ، أو القارىء فى حالة الإيقاع البصرى ، الذى يعتمد على التشكيل الطباعى فى 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 فى الشعر ،إذن ما هو إلا " ترتيب مقاطع الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر فى كل شطر وبيت؛ إذ يقابل المقطع القصير قصيراً مثله ، والكبير كبيراً مثله " (٣).

وقد أشار جهاد فاضل إلى أن : " الإيقاع العروضىّ الخارجى هو الذى يلملم شتات القصيدة ويحافظ على بنيتها من التبعثر 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 أوزان الخليل أوزاناً 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 ، صـ ١٣٤ .
(٢) ابن فارس : الصاحبى فى فقه اللغة العربية " تحقيق : السيد أحمد صقر ، سلسلة الذخائر الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ٢٠٠٣ ، صـ ٤٦٧ .
(٣) أحمد كشك : " الزحاف والعلة ، الأصوات والإيقاع " دار الهانى للطباعة ، سنة ١٩٩٥ ، صـ ١٥٥ .
(٤) انظر : جهاد فاضل : " قضايا الشعر الحديث " ، دار الشرق ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٨٤ ، صـ ٦٢ .

النص الشعرى ، وتعتمد على النشاط النفسى للمبدع ذاته والمتلقى 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 سلاّم 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 شهدها 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) محيى الدين اللاذقانى: القصيدة الحرة (معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية)فصول،مجلد (١٦) العدد الأول، صيف ١٩٩٧ ، صـ ٤٤ .
(٢)رفعت سلام : " كتابات " ، عدد (١٨) ، صـ ٢ .
(٣)صلاح فضل : " أساليب الشعرية العربية المعاصرة " ، سلسلة كتابات نقدية ع (٥٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٦ ، صـ ٣٧ .

ويمثل الإيقاع فى القصيدة العربية محوراً مهماً ؛ فهو بمثابة العمود الفقرى بالنسبة للشعر، ولا يخلو نص شعرى من الإيقاع بنوعيه (الخارجى والداخلى)؛ "فكل تراثنا الشعرى قديمه وحديثه وصولاً إلى قصيدة الشعر الحر، يعتمد اعتماداً على الإيقاع الموسيقى للتفعيلات. والقصيدة العربية بشتى أنماطها - العمودية والسطرية والنثرية - يشكل الإيقاع فيها محوراً جوهرياً ،كما أنه يضفى عليها بعداً جمالياً ودلالياً ؛ ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعى والموسيقى فى كثير من الأحيان "(١) .

وينقسم الإيقاع الشعرى إلى قسمين أساسيين هما : الإيقاع الخارجى والإيقاع الداخلى وسوف يتناول البحث كلاً من هذين القسمين بالتطبيق على نصوص شعراء السبعينيات .

أولاً : الإيقاع الخارجى :

يأخذ الإيقاع الخارجى عناية كبيرة لدى شعراء السبعينيات ؛ فهو يشكل أحد العناصر البارزة فى أبنية دواوينهم . ويلاحظ من خلال دراسة شعر شعراء السبعينيات أنهم قد اعتنوا عناية خاصة بالإيقاع الخارجى (المتمثل فى التفعيلة)، على الرغم من محاولاتهم التى لا تنقطع للتجديد فى الإيقاع الوزني ؛ فجاءت هذه المحاولات أكثر جرأة وتمرداً فى الشعر العربى المعاصر، حيث إنهم قد نفضوا أيديهم من التفعيلات الصارمة وأصبحوا يستخدمون بحرية كاملة الإيقاعات الوزنية .وليس ذلك فحسب بل حاولوا أن يستحدثوا الكثير من الأشكال الإيقاعية التى قد تكون أغزر حيوية وثراءً موسيقياً ودلالياً كما أن لهم محاولات عدة فى 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 منهجى لدراسة النص الشعرى "، كتابات نقدية ع (٥٠)،الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ ، صـ٥٠ .

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

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 نفسي لدى الشاعر ؛لذلك نجده يكثر من استخدام (المتدارك والرجز والمتقارب والكامل (قليلا)، ويجمع بين بعض تفعيلات هذه البحور فى قصيدة واحدة أحياناً. ويلاحظ أن الشاعر قد احتفى بوزنى المتدارك والرجز فى معظم دواوينه الشعرية .ولنأخذ مثالاً على ذلك فى استخدامه لتفعيلة المتدارك التى بنى عليها الشاعر قصيدته(فى عروبة البنفسج) التى يقول فيها :

فى زمن التـــبرج والسكوت الذليل

/ه //ه /ه//ه/ه /ه//ه /ه//ه/ه

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

يستطيع البنفسج أن يكون البديل

/ه//ه /ه//ه/ه /ه//ه /ه//ه/ ه

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان

يستطيع البنفسج أن يستهل ويصنع خبز الوفاق

/ه//ه /ه//ه ///ه ///ه ///ه /ه//ه/ ه

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلان

يستطيع – إذا شاء – أن يستدل ويجمع كل الملايين فى غمضة ومضة

/ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه//ه

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

فالبنفسج ضد الشقاق

/ه//ه /ه//ه /ه//ه ه

فاعلن فعلن فاعلان

كيف لا يستطيع ؟ [1].

/ه//ه /ه//ه ه

فاعلن فاعلان

أما الرجز فقد استخدم الشاعر كل جوازاته التى أجازها الخليل إلى جانب جوازات أخرى استحدثها الشعراء المعاصرون مثل"فعولن - فعو - فعول - مستفعلاتن" وذلك فى جميع أضربه ومثال ذلك فى قصيدته " البنفسجة الخؤون " [2]:

يا أيها الشعر المخنث

/ه /ه//ه /ه/ه //ه/ه

ذلك وقتٌ أستطيعُ فيه أنْ أرصدَ ما رأيتُ .... من

/ه///ه /ه/ه//ه //ه//ه /ه///ه //ه//ه

(١) حسن طلب ، سيرة البنفسج ، صـــ ٦٧ .
(٢) السابق ، صـــ ١٠٦ – ١٠٧ .

obeikandl.com

خيانةِ المؤنَّث

//ه//ه //ه/ه

وأستطيعُ فيه أن ألعنَ ما كتبتُ من بنفسجاتٍ آخذاتٍ صورةَ الهوى

//ه //ه //ه//ه /ه///ه //ه//ه //ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه //ه

وهيئة المثلث

//ه //ه //ه/ه

ذلك وقتٌ أستطيعُ فيه أنْ أصرخَ نادماً

/ه///ه /ه/ه//ه //ه//ه /ه///ه //ه

إليكَ عنى ..... أيها البنفسجُ الملوَّث

//ه //ه//ه /ه/ه//ه //ه//ه //ه/ه

فقد استخدم الشاعر حسن طلب تفعيلة الرجز المطوية (التى أصابها طى) مستعلن /ه///ه إلى جانب تفعيلة متفْعلن التى لحقها الخبن //ه//ه ، وهذا ما أجازه الخليل فى العروض القديمة ، أما تفعيلة مستفعلان /ه/ه//ه ه وفعولن //ه/ه فقد استحدثها الشعراء المعاصرون .

ويلاحظ أن الشاعر اتكأ على تفعيلتى المتدارك والرجز كثيراً ،وهذا لا يخلو من دلالة نفسية لدى الشاعر ، قد تتجلى فى ميله إلى البوح بصورة مطلقة معتمداً على التدفق والسرعة فى القول ، وكأنه يتقيأ آلامه وأوجاعه ويتخلص من هذه الآلام بطريقة سريعة لأنه يعانى أشد المعاناة منها .

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

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

" توحد .. ووحِّـــــــد

//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 مفاعيل فعولن فعولن)

وحاول ولا تتردد

//ه/ //ه/ه //ه/ه

(فعول فعولن فعولن)

إنه جـــــبل المعرفة

/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

(فاعلن فعلن فاعلن)

شر أروقة الفلسفة

/ه//ه ///ه /ه//ه

(فاعلن فعلن فاعلن)

البنفسج من نفسه يتقى " (١).

/ه//ه ///ه /ه//ه /ه//ه

(فاعلن فعلن فاعلن فاعلن)

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

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

obeikandi.com

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

أما تفعيلة المتدارك فقد أفادت الشاعر فى أنها منحته مسافة للبوح والتفسير اللذين لجأ إليهما الشاعر عندما انتقل الشاعر إلى المتدارك مباشرةً ؛ فقد استراح واطمأن إلى تفعيلة (المتدارك) ، التى منحته سلطة الاستمرار فى السرد الشعرى دون انقطاع .

وقد احتفى شعراء السبعينيات بعامة باستخدامهم لتفعيلة (المتدارك) التى يستخدمها رفعت سلاّم كثيراً . وعلى الرغم من جموح سلاّم الضخم إلى المجاوزة وانتهاك التفاعيل وسيطرة قصيدة النثر على أغلب دواوينه الشعرية ، فقد تجمع نصوصه بين التفعيلة والنثر فى مواضع كثيرة .

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

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

ياليتنى حجرٌ /ه/ه //ه ///ه

فَعْلُنْ علن فعلن

تخطو الفصولُ على جسمى /ه/ه ///ه ///ه /ه/ه

وتنحدرُ //ه ///ه

وانا اشتباهٌ ///ه /ه//ه

حالةٌ مكنونةٌ /ه//ه /ه/ه/ه

بين الحريقةِ والرماد /ه/ه //ه//ه //ه
وبين صرخاتَ الولادة والحداد //ه/ ///ه /ه//ه //ه//ه ه
ينمو على جسمى التحولُ /ه/ه //ه/ه //ه/ه
ثم ينكسرُ /ه/ /ه///ه
يا ليتنى حجر" [1]. /ه/ه//ه ///ه

ولنا أن نتصور أن ميل الشاعر إلى استخدام تفعيلة (المتدارك) لقربها الشديد من النثر، أو المماثلة النثرية فى تكرار تفاعيلها ثمانى مرات .

هذا التكرار الذى يومئ إلى صوت صارخ ونباح دائم لا ينقطع من (الأنا) فى حالة من حالات التمزق والتبعثر فى الآخر (الواقع). فقد حاول الشاعر أن يدق أجراس الخطر لينتبه هذا الواقع المأزوم . وقد كان استخدام الشاعر لهذه التفعيلة (المتدارك) ينبئ عن تشكيل قصيدة النثر داخله .

وقد احتفى الشاعر بتفعيلة (المتدارك) التى انتشرت بصورة كبيرة فى نصوصه على الرغم من ميل الشاعر إلى كتابة قصيدة النثر، فهو يكسر النص النثرى بنص مقابل يعتمد على التفعيلة. وهذه ظاهرة إيقاعية فى نصوص رفعت سلاّم ؛ ففى قصيدة (إشراقة السفر) يتكئ الشاعر على تفعيلة المتدارك فيقول :

فاتركونى /ه //ه /ه
برهة أخرى /ه//ه /ه//ه
و أخرى //ه/ه

(١) رفعت سلاّم : إشراقات ، صـ ٢٧ .

لم يعد لى من طريق آخر /ه//ه/ه //ه/ه//ه

غير ارتقاء الصمت /ه//ه //ه/ه //ه

أصعد /ه//ه

أرتقى /ه//ه

دون انتهاء /ه//ه//ه

فامسكونى /ه//ه/ه

أفلت الخيط المعاند من يدى /ه//ه/ه//ه/ه/ه

بددا ///ه

وما بانت لى الحورية العمياء //ه/ه/ه /ه/ه/ه/ه/ه/ه/ه

فامسكونى ، بما فى القلب من صدف وماء /ه//ه/ه //ه/ه/ه//ه///ه//ه ه

أو دعونى /ه//ه/ه

خرقة خرقاء /ه//ه /ه/ه ه

تعلو صارى الوقت اللعين "[1]. /ه/ه /ه/ه /ه///ه ه

إن تأرجح الشاعر بين الصمت والكلام وبين السجن والفرار قد ظهر فى استخدامه لتفعيلة (المتدارك)؛ فهو يستخدم أفعال الأمر كثيراً على الرغم من تنافرها(اتركونى امسكونى، دعونى) ثم أفعال المضارع التى يصف الشاعر من خلالها حالته (أصعد،أرتقى دون انتهاء). فالشاعر يصنع من خلال استخدام الأفعال المضارعة إيقاعاً يجذب القارئ ،بل قد يشارك القارئ فى عملية الإبداع نفسها. وقد استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك

(١) رفعت سلاّم : إشراقات ، صـ ٥٩ – ٦٠ .

بكل تجاوزاتها ومجاوزاتها الخليلية، ويدل ذلك على أن الشاعر السبعينى مهووس بالمتدارك الذى قد يخرج منه إلى النثر الخالص بعد ذلك .

يقول حلمى سالم فى قصيدة " بديل " معتمداً على تفعيلة المتدارك :

لو شحّ الخبزُ سنأكلُ عشبَ حدائقنا /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه /ه/ه

ونقاتلُ ، ///ه /ه

لو شحّ الماءُ سنشربُ عَرَقَ سواعدِنا

/ه /ه /ه/ه //ه /ه//ه ///// ه///ه

ونواصلُ ،

لو قلّ الحبرُ سنكتبُ برصاص بنادقنا

/ه /ه /ه/ه ///ه /ه/ه ///ه ///ه

أنقى كلماتِ قصائدنا ///ه ///ه //ه///ه

نضربُ ، /ه/ه

ونغازلُ ؛ //ه/ه

لو قلّ المازوتُ سنجرّ عجلاتِ مطابعنا

/ه /ه /ه/ه/ه/ه //ه/ه ///ه ///ه ///ه

بأصابعنا ///ه ///ه

بأيادينا ///ه /ه/ه

بكواهلنا ///ه ///ه

لنوزّعَ صحفَ الوطنِ الناهضِ بشوارِعِنا

obeikandl.com

///ه/ه ///ه ///ه /ه/ه ///ه ///ه

وخنادقنا ///ه ///ه

تنبض شجراً /ه/ه ///ه

ومشاعل ///ه /ه

لو شحّ الضوء سنشعل شمعَ محبتنِا

/ه /ه /ه //ه/ه /ه/ //ه///ه

ونناضلْ ///ه/ه

لو شحّ الشمعُ سنوقد نور الأعماقِ

/ه /ه //ه/ه //ه/ه ///ه/ه/ه ه

ونكمل درب الأشواق //ه/ه /ه/ه /ه/ه ه

للوطن الطالع من وجع الأحداق

/ه//ه/ه/ه /ه /ه///ه /ه/ه ه

نحن الثوار ، ونحن العشاق

/ه//ه/ه/ه //ه/ه/ه/ه ه

ونقاتل "[1]. ///ه /ه

فالنص قد اعتمد على تفعيلة المتدارك فى السطر الأول (فعلن – فعلن – فعلن – فعلن – فعلن – فعلن)

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

obeikandi.com

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 نتوءات إيقاعية؛ ففى 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 السبعينى 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 بنادقنا) 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 أولو اهتماماً مماثلاً للإيقاع الداخلى بإمكاناته النغمية المتمثلة فى البِنى 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 للحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة بتدخل الحس الصوتى ليكون بديلاً للإيقاع المحفوظ ، وهذا الحس يعتمد الحرفية مدخلاً للإيقاع " (١) .

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

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

وقد عرّف سى موريه الإيقاع (*rhythme*) بأنه "التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة فى اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزاً ، ويتحدد البروز بعوامل درجة الصوت (*pitch*) وديناميكيته ومدته " (٢) .ولهذا فقد سيطر الإيقاع الداخلى على النص الشعرى الحداثى (قصيدة النثر) فأصبحت تبتكر إيقاعها الخاص من خلال تشكيلها وبنائها اللغوى ، وهو ما قد يتفق مع رؤية الفلاسفة القدامى أمثال ارسطو 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 لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩ ، صـ ٣٥ .

(٢)سى موريه:"الشعر العربى الحديث " ترجمة (شفيع السيد ، وسعد مصلوح) ؛ دار الفكر العربى د.ت ، صـ ٤٧٠

وتقول عزة جدوع : " إن الإيقاع اللغوى 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 ، وائتلافها ، 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 الانتقالة الملموسة الحقيقية ، بعد انتقالة الشعر الحر فى أواخر 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 العالمى والمحلى فى الوقت نفسه الفصيح والعامى معاً " (٢) .

(١) انظر : عزة جدوع : " شعر حسن طلب ، دراسة فى الإيقاع " ، صـ ١٢ .
• انظر : رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية ، وحلمى سالم : سراب التريكو ، وفقه اللذة .
(٢) إدوار الخراط : " شعر الحداثة فى مصر " ، صـ ٤١ .

وقد ينبع الإيقاع الداخلى من خلال تشكيل الشاعر لنصوصه الشعرية تشكيلاً خاصاً قد يرتبط بحالته النفسية والمزاجية 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 الشعرى السبعينى بظواهر الإيقاع الداخلى صوتياً ودلالياً ، حيث أصبحت الأشكال البديعة ذات جاذبية خاصة ، ما يتصل منها بالإيقاع الدلالى كالمقابلة والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور والترديد ، وما يتصل منها بالإيقاع (الصوتىّ الدلالى) كالجناس والازدواج والتكرار" (٤) .وحصر الإيقاعات داخل قصيدة النثر عملية صعبة ، ولكن البحث سيحاول أن يطرح عدداً من البنى الإيقاعية داخل قصيدة النثر.

أولاً : إيقـــاع التكرار :

تمثل بنية التكرار إحدى الظواهر التى نجدها فى الألفاظ والتراكيب ؛ 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 الدلالى 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 لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ ، صـ ٤١ .
(٢) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات " ، كتابات نقدية عدد (٤٥)، الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ ، صـ ٣٣ .
(٣) السابق ، صـ ٧٩ .

ويتجلى إيقاع التكرار فى 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 فى شكل يلائم طبيعة السطر الشعرى"(٢).

وأول المؤشرات الإيقاعية لدى حسن طلب نجدها فى ديوانه (آية جيم)؛ فقد استمد الشاعر من حرف الجيم لغته وإيقاعه ، وعمل على تفجير إيقاعات هذا الحرف بتوزيعه فى جميع أركان النص الشعرى حيث يقول مثلاً :

إن جل الجيم يوجد فى البياض الجمِّ
أبيض ما تجئ الجيم إن جهرت
وأجهر ما تجئ الجيم إن رهجت
وأرهج ما تجئ الجيم إن هجرت
وأهجر ما تجئ الجيم إذا تجنبت المجئ
كأنها 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 (التفعيلى). وتكمن دلالة اتكاء الشاعر على هذا الحرف فى سببين أولهما : أن الشاعر يريد أن يلزم نفسه بما لا يلزم؛ فقد جمع المفردات التى تكون الجيم أحد مكوناتها ليظهر مدى امتلاكه للغة ، وثانيهما :أن الشاعر مغرم بالحروف اقتداءً بالمتصوفة الكبار،وهذه التكرارية للحرف هى لعب لغوى ؛ فاللعب

(١) محمد عبد المطلب : " بناء الأسلوب فى شعر الحداثة " ، سنة ١٩٨٨ ، صـ ٣٨١ .
(٢) حسن طلب : " آية جيم " ، صـ ١٢ .

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

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

وقد احتفى الشاعر رفعت سلاّم، كذلك، (بالحرف)، وأدرك أن للحروف إيقاعية خاصة ، يمكن أن تتحقق من خلال التكرار، وقد تعامل الشاعر مع كم هائل من الحروف وخلق منها إيقاعاته الخاصة . ومن هذه الحروف التى ترددت فى ديوانه (إشراقات) على وجه الخصوص ، حرف الحاء صـ ٥٤ ، السين صـ ٤٣، ٦٦ ، والغين صـ٦٤ ، العين صـ ٧٥ والدال صـ ٥٥ ، والشين صـ ١١١ ، والضاد صـ ٩٣ .ومن أكثر الحروف تردداً حرف " السين" الذى تردد فى نص واحد أكثر من تسع وأربعين مرة فى دفقة واحدة؛ يقول:

" فلا يأخذنى النعاس والنسيان السهل على سلم المساء
أسيراً كسيراً كسوسنة بلا سنين أو سلحفاة بلا رأس
سبيلى سالك لا مستحيل واستدارة ساعتى تسعى فتستلب
السؤال ثم تسعى تستدير وتستدير فأستغيث بساحراتى
ليس يسمعن استغاثاتى فأسحب سيفى المكسور أصرخ

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

فى السياق مسعاى سدى فيسرقنى النعاس
والنسيان على سلم المساء أسيراً كسيراً فأنام أنام
ساءت سيرتى وفسدت سمعتى وما بلغت ما لاعين
من قبل رأت 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 .

فولع 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 الشعرى؛ رمزاً للكون ،أو معادلاً لرتم الحياة اليومية المكونة من الحروف. ونلاحظ ذلك فى ديوانه "تحيات الحجر الكريم "حيث يقول :

" راح الأطباءُ يوزِّعون تقريراً عن مستقبل الأصّحاء يقول :
كافكِ تسعة عشر كافاً :
كوبِك ، كوّةُ ، الوردة ، كعبُكِ ، كَمَانُ

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

ظهركِ ، كتفكِ ، المدحوُّ ، كاحلُكِ
الأيمنُ ، كتفك المعضوضُ ، كاحلِك
الأيسر ، كأس السُّرة ، كثافة الدغل
كدمة البطن ، كوعكِ الآخر – كفل المودّةِ
كفلُ الشرور ، كعبُكِ الثانى اللئيمُ ، كاعبُ
الثدى كُحُلكِ المتَّهمُ ، كيمياءُ ما تحت الإبط"[1].

لحرف الكاف دلالات متسعة لدى المتصوفة؛ فهو بمثابة الوِردْ الذى يردده الصوفية (وِرد الكاف). وقد تردد (حرف الكاف) فى هذه الدفقة إحدى وعشرين مرة ليخلق الشاعر من تكراره إيقاعاً يجذب به السامع والقارئ ، ويقوم هذا الإيقاع على التناسب والتوازى والاتحاد بين المفردات بعضها البعض. وعلى الرغم من حسية هذه المفردات ، فهى تتعلق بالجسد؛ فنجد مفردات لأعضاء الإنسان (كعبكِ ، ظهركِ ، كتفكِ ، كاحلكِ السرة كوعكِ) هذه المفردات جميعها ترتبط ارتباطاً شديداً بالإنسان لأنها تعبر عن تكونات الجسد الإنسانى .

تـكرار المفردات :

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

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

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

ففى الدفقة الشعرية السابقة ، يعتمد الشاعر على تكرار مفردة الإحساس؛ لأن الإحساس (الثانية) توضح لنا صورة الوجع اللذين ألما بالشاعر ، فإن ألم الشاعر ووجعه لا حدود لهما وقد نلاحظ المفارقة بين التوجع والتقيؤ ، والضحك الذى يُحدث انفراط الوجدان فقد ربط الشاعر بين وجعه وآلامه ، وانفراط 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 سلاّم دوالَّ 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 سلاّم فى صياغة الإيقاع على تكرار المفردات فيقول :

" أجراس
الليل
تدق تدق

(١) حسن طلب : " أزل النار فى أبد النور " ، صـ ٩١ .
(٢) محمد عبد المطلب : " هكذا تكلم النص " ، صـ 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 تُحدِث 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 يؤدى إلى انغلاق النص تماماً كما فعل فى تكرار الحرف ؛ يقول فى قصيدة (لغة تجب الضاد) :

حَجَرٌ على حَجَر
وكلُ بلادنا حجرٌ ،
يَطيرُ ليرسمَ الأفقَ
البعيد بهيئة الحجر ، التراب يصير
أحجاراً " [١].

(١) رفعت سلام : " وردة الفوضى الجميلة " ، صـ ٥٨ .
(٢) حلمى سالم : " تحيات الحجر الكريم " ، صـ ٦١ .

فقد تردد دال الحجر فى 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 الذى يدافع به الطفل الفلسطينى عن وطنه وأرضه ، فى مواجهة الدبابات والمدافع الإسرائيلية ، واعتمد الشاعر على تكرار المفردات لكى يخلق إيقاعاً جديداً يجابه به الإيقاع التقليدى (التفعيلة) .

ثانياً : إيقاع التقابل :

إن بنية التقابل فى النصوص الشعرية السبعينية ، كان لها أبلغ الأثر فى خلق الإيقاع الداخلى فى النص الشعرى ، وقد حاول الشاعر السبعينى أن يستثمر هذه البنية إلى أبعد مدى فى التعبير عن أبعاد التجربة الشعرية التى مر بها جيل السبعينيات ، وقد اتكأ شعراء السبعينيات على هذه البنية كثيراً ، فأخذت مساحة واسعة فى نصوصهم الشعرية

وكان هاجس الشاعر السبعينى هو تحقيق الإيقاع بأية صورة ممكنة بخلق شبكة من المتنافرات التركيبية التى قد تصدم المتلقى أحياناً وتفزعه 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 الداخلى فيقول :

إذ ينقطع الخيط الواصل
ما بين الشهوة والإحساس
تتعرى منك أمامى
كل تفاصيل النوع الواحد
كل صفات الأجناس

يتساوى فيك الظاهر بالباطن

والناتئ بالغائر

والميت بالحسّاس"[٢].

تتجسد بنية التقابل بشكل جلى فيما يشبه الثنائيات الضدية مثل (ينقطع ، والواصل ، تتعرى تفاصيل النوع الواحد x الأجناس ، الظاهر x الباطن ، والناتىء والغائر ، والميت والحسّاس (الحى) ".هذه الصورة التقابلية قد خلقت إيقاعاً حياً يُحقق اندماجاً موسيقياً هادئاً يجذب أذن السامع وعين القارئ وحواسه كلها .

وقد تشكل هذه التقابلية بِنى إيقاعية أخرى تعتمد على التضاد والتوافق على صعيد واحد .ونلاحظ فى نصوص الشاعر رفعت سلاّم أنه قد استعذب هذا التضاد فى بعض نصوصه فيقول :

قلت ها أنا شاسع وضيق

أنا القاتل البرئ

وطفلة ترمى مساء عابساً بضحكتها

متاهة مسكونة بالغامض المضئ

وانتظار شوكة على حد اشتعال الماء

أهوى

صاعداً

ولها ليل يجهل الظلمة

(١) حسن طلب : " أزل النار فى أبد النور " ، صـ ٩٤ ، ٩٦ .

obeikandl.com

ليل له شموس صغيرة "[1].

يلاحظ فى المقطع السابق كمٌ هائل من الثنائيات الضدية التى صنع الشاعر من خلالها إيقاعه الخاص ليجذب جمهوره الذى يقرأه ويسمعه ونلاحظ فى بداية المقطع (شاسع × ضيق) (قاتل × برئ) (غامض × مضئ) (ليل × شموس) هذه الثنائيات الضدية قد صنعت إيقاعاً يعتمد على التضاد بصورة كبيرة ليُجسد الشاعر من خلاله حالته الذاتية ومعركته الأبدية مع الواقع ؛ فهو عبارة عن مجموعة من التناقضات والمتضادات التى تشغل فراغاً ما .

وقد اتخذ الشاعر حلمى سالم من بنية التقابل وسيلة فنية لتحقيق أكبر قدر من الإيقاع الداخلى فى قصيدة النثر فيقول :

" ليس لعينيك بدءٌ ولا ختام

تمام عينيك نقص

ونقصـــــــــــها تمام " [2].

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

(١) رفعت سلاّم : " إنها تومئ لى " ؛ صـ ٤٦ .
(٢) حلمى سالم : " يوجد هنا عميان " ، صـ ٣٣ .

openkandil.com

ثالثاً : إيقاع التناص :

وهذا الإيقاع قد يستبدل بإيقاع النص التراثى إيقاع التجربة الشعرية الممزوجة بالتناص من خلال الجمع بين النص الحاضر والنص الغائب ، حيث يلعب التناص الإيقاعى دوراً بارزاً فى خلق الإيقاع الداخلى فى قصيدة النثر.

فقد حاول الشاعر السبعينى الاستعانة بالإيقاع القرآنى ، وتوظيفه توظيفاً فاعلاً ومؤثراً فى تحقيق الإيقاع الداخلى بدلاً من التفعيلة ،وقد استغل الشاعر حسن طلب التركيب القرآنى بإيقاعاته الخاصة فيقول :

" فقد زهق الحق
وجاء البطلان
وطغى القول على الفعل
وداء البركان عشش
فى الأبدان " (١).

ويظهر من خلال النص الشعرى السابق التناص المعكوس مع القرآن الكريم فى قوله تعالى " وَقُلْ جَآءَ ٱلْحَقُّ وَزَهَقَ ٱلْبَـٰطِلُ ... "(٢). ويومئ هذا المقطع إلى الوضع الذى أصبح معكوساً ، ويسخر الشاعر من هذا الوضع اللامنطقى ؛ فلم يزهق الباطل بل جاء وطغى القول على العمل، والفساد قد سكن الأجساد .

(١) حسن طلب : " زمان الزبرجد " ، صـ ٤٦ .
(٢) الإسراء : من الآية ٨١ .

openkandil.com

وقد استخدم الشاعر رفعت سلاّم إيقاع التناص بصورة كبيرة فى جل دواوينه الشعرية فلا يكاد يخلو ديوان واحد من فاعلية التناص أو إيقاعه ،تعويضاً عن الإيقاع الخارجى (الوزن أو التفعيلة) المحفوظ فيقول :

" كيف عبروا الغياب إلى ضفَّةٍ أخرى
ســــــــــهواً
تلك ليست المشكلة وتقولُ فى يأسٍ قادمٍ
هل اكتفيت أم المزيد " (٣).

وقد تحقق إيقاع التناص فى الجزء الأخير من هذه الدفقة الشعرية ؛ فقد امتصّ - فى خفاء شديد- قوله تعالى " ويومَ نقولُ لجهنم هل امتلأت وتقولُ هل من مزيد"(١) .

فقد تجلى النص القرآنى بإيقاعه فى النص الشعرى ، فالشاعر يحاول أن يحاكى النص القرآنى ويستمد منه إيقاعه العذب الهادئ .

ونلاحظ أن الشاعر قد أولع بالنص القرآنى ؛ لذلك نجده عبر دواوينه يستخدم إيقاع التناص مع القرآن الكريم فى عدة مرات متتابعة ليحقق انسجاماً موسيقياً يجذب به المتلقى .

وقد استخدم الشاعر حلمى سالم إيقاع التناص فى بعض نصوصه الشعرية لإحداث نوع من تأصيل الإيقاع الشعرى فى قصيدة النثر فيقول :

" قال لى : اقرأ ، قلت ما أنا بقارئ
قال لى : اقرأ كتابك الذى كتبت

(١) رفعت سلاّم : هكذا قلت للهاوية ، صـ ٦٣ .
(٢) سورة ق : آية ٣٠ .

قلت : ما كتبت ، قال : فاكتب"[٢].

فقد استمد الشاعر إيقاع التناص من القرآن الكريم وإن اتكأ على السيرة النبوية الشريفة اتكاءً كبيراً؛ ليصور نزول الوحى على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم).وقد أسقط صفة القداسة منه ، باستخدامه فى النص الشعرى ، فجعله من نص عُلوى إلهى إلى نص بشرى؛ وقد امتص قوله تعالى " سَبِّحِ ٱسْمَ رَبِّكَ ٱلْأَعْلَى ۝١ ٱلَّذِى خَلَقَ فَسَوَّىٰ ۝٢ وَٱلَّذِى قَدَّرَ فَهَدَىٰ ۝٣ وَٱلَّذِىٓ أَخْرَجَ ٱلْمَرْعَىٰ ۝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 الشعرى الحداثى (قصيدة النثر)، أو يكون الإيقاع البصرى مهماً فى إنتاج دلالات عدة للنص الشعرى، وأهم هذه الدلالات هو أننا قد نميز الشعر عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية والرواية والمقال ..... إلخ .

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

(١) حلمى سالم : " الأبيض المتوسط " ، صـ ٥٩ .
(٢) الأعلى : آية ١ – ٤ .
(٣) حسن طلب : سيرة البنفسج ، صـ ٦١ .

بنفسجة للجحيم

obeikandl.com

فقد أصبحت القصيدة الراهنة تخاطب العين مخاطبة مباشرة ، وانتقلت من السماع إلى القراءة الفاحصة المدققة فى حركات النص وإيقاعاته ، وملاحظة الفضاء الذى يتحرك خلاله ؛ والشاعر فى النص السابق (بنفسجة للجحيم) يعتمد على زيادة كلمة فى كل سطر عن السطر الذى 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 الطباعى فى إنتاج دلالات عدة فعلاقة السواد بالبياض ، وبناء النص بناءً هندسياً ،قد يمنح الشاعر والقارئ قدرة على التلقى البصرى بحرية كاملة ، ويمكن الانزواء بالنص للتأمل والمعايشة ، وقد تنشأ علاقة حميمة بين النص والقارئ،ينتج عنها أبعاد مغايرة لما سبق إنتاجه. ومما يلفت النظر أن هذا النص يدل على مدى معاناة الشاعر فى عملية بنائه فقد تستغرق أياماً أو شهوراً لكى يتم الشاعر بناء نصه .والشكل الطباعى قد يضفى دلالة جديدة لم يعهدها الشعر العمودى ، وهى أن النص بهذه الصورة المتسعة تدريجياً أشبه بالكاميرا التى 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 فى جلاء الرؤية ووضوحها وإثرائها .

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

فتتشكل الصفحة من ثلاثة نصوص :

المتن ← سياق نثري → هامش (١) خلفية متن (١)

داخل المتن ← سياق شعري شعرى متن (٢) خلفية هامش (٢)

(المقاطع البارزة طباعياً)

هامش المتن شعري

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

obeikandl.com

(صوت ١)

أُمهِرُهَا ــ برغمِ الأثَفِ ــ بَالِيَةً وَغَالِيَةً ،
تَدِيلَةً بِلاَ إِدْهَانْ .
لِسْتَدَارِكُهَا قَائِلُونَ : البَحْرُ قَبْرَةْ ،
تُرَابِكُنِي ،
فَأَعْدُو خَلْفَهَا ، فِي مَفْرِقِ الوَقْتِ ،
هَرِيدًا ، دُونَ تَذْكَارٍ ،
فَيَكُنَّ جِسْمِي النِّسْيَانْ .

تَأْتِيهِ أَمْوَاجُ الصَّرَاخِ الغَارِقَةُ مِنَ العُهُودِ القَدِيمَةِ فَأَفْتَحُ لَهَا حِضْنِيَ الوَارِفَ وَأُهَدْهِدُهَا إِلَى أَنْ تَنَامَ غَادِقَةً وَلاَ أَنَامُ(٤٢) فَاتْرُكُونِي سَاعَةً يَا أَيُّهَا الأَوْغَادُ حَتَّى أَفْضَّ اشْتِبَاكَ المَآقِي التِي تُوصِدُ الأُفُقَ دُونِي غَايَةً مِن بَخُورٍ وَطَلاَسِمَ وَعَفَارِيتَ وَأَنْهَاءَ اتْرُكُونِي سَاعَةً أَوْ لاَ تَتْرُكُونِي فَإِنَّ غَارِقٌ مِنْكُم وَأَنْتُم نَائِمُونَ إِلَى مَنْفَايَ يَمْنَحُنِي انْدِيَاحًا غَائِمًا أَوْ طُمَأْنِينَةً مُرِيبَةً لَكَيْفَ تَمْرُبُ النِّيرَانُ مِن القَصِيدَةِ وَلاَ يُدْرِكُنِي التَّعَبُ وَاللُّعْنَةُ الرَّمَادِيَّةُ مَنْ يُدْرِكُنِي فَيَأْتِيَنِي بِالجِنِّيَّاتِ يُرَاوِدُنِي عَمَّا لاَ أَعْلَمُ فَأَمْضِي مَأْخُوذًا فِي أَذْيَالِهِنَّ أَنَا مَنْ شَبِعَتْ عَيْنُهُ مِنَ النَّظَرِ وَأُذُنُهُ مِنَ السَّمْعِ وَقَلْبُهُ مِنَ الانْكِسَارِ الدَّوْرِيِّ عَلَى حَوَافِّ النِّسَاءِ المَسْنُونَةِ مَسْلُوبًا

(٤٢)

كُنتُ وكراً لِلصُّراخِ الحُرّ،
يَهدِلُ فِي دَمِي
مَاءً غَرِيبًا.
أَطفُو غَرِيقًا.
لاَ يَعرِفُ القَمحُ القَرِيبُ أَوَانِ السُّرَى،
أو
يَأوِي إِلَى بَدَنِي سَلاَم. (1)
أُهدِيهِ مُنيَهَةً:
غِنَاءً أو نَحِيبًا.
يَنَامُ فِي حِضنِي،
ولاَ أَنَام.

(١) رفعت سلام : إشراقات ، ص٣٨ .

أُشهِرُهَا ـ بِرغمِ الأَنْفِ ـ بَالِيَةً وعَالِيَةً ،
تَفعيلة بِلَا إذعَان .
هذا رأيك فَدُونِي : البَحْرُ قُبَّرَةً ،
تُراوِدُنِي ،
فَأَعْدُو خَلفَهَا ، فِي مَفرِقِ الوَقتِ ،
شَرِيدًا ، دُونَ تَذْكَارٍ ،
فَيسكُنُ جِسمِي النِّسيَان .

تَأتِينِي أَمواجُ الصُّرَاخِ المَارِقَةُ مِنَ العُهُودِ القَدِيمَة فَأفتَحُ لَهَا حِضنِيَ الوَارِفَ وأُهَدهِدُهَا إلَى أَن تَنَامَ هَادِئَةً وَلَا أَنام(٤٢) فَاترُكُونِي سَاعَةً يَا أَيُّهَا الأَوغَاد حَتَّى أَفُضَّ اشتِبَاكَ المَآذِنِ التِي تُوصِدُ الأفقَ دُونِي غَابَة مِن بخُورٍ وطَلاَسِم وعَفَارِيت وأَنبِيَاء اترُكُونِي سَاعَةً أَو لَا تترُكُونِي فإنِّ مَارِقٌ مِنكُم وأَنتُم نَائِمُون إلَى مَنْفَاى يَمنَحُنِي اندِيَاحاً غَامِضاً أَو طُمَأنِينَةً مُرِيبَة فكَيفَ تَهرُبُ الثِّيرَانُ مِن القَصِيدَةِ ولَا يُدرِكُنِي التَّعَبُ واللَّعنَةُ الرَّمَادِيَّة مَن يُدركنى فَيَأتِينِي بِالجِنِّيَّات يُرَاوِدنَنِي عَمَّا لَا أَعلَم فَأَمضِي مَأخُوذًا فِي أَذيَالِهِن أَنَا مَن شَبِعَت عَينُه مِن النَّظَر وأُذنُه مِن السَّمعِ وقَلبُه مِن الانكِسَارِ الدَّورِيِّ عَلَى حَوَافِّ النِّسَاءِ المسنُونَة مَسْلُوباً

ويلاحظ في النموذج السابق أن النص ذو ثلاثة أصوات ، صوت شعري (بنط كتابة أسود ثقيل) وصوت نثري 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 شئ 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 االسبعيني إلى مثل هذه الحِيل لم يأت من فراغ ، ولكنّ الشاعر السبعيني تأثر بالشعر الأوربي تأثراً كبيراً لأن الشعراء الأوروبين قد أغرقوا 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 الترقيم 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 وتدفقاً فى المعنى. وأما الصوت الثالث فهو شعري خالص يسير أيضا على تفعيله المتدارك (فعلن – فعلن – فعلن).

فنحن إذن أمام ثلاثة نصوص ممزوجة (ما بين التفعيلة – والنثر – والتفعيلة أيضاً). ونخرج من ذلك بدلالة، هى أن الشاعر يحاول أن يعطي لقصيدة النثر مشروعية الوجود الأدبي من خلال طرحها خلال قصيدة التفعيله التي أثبتت مشروعيتها.

القافيـــة :

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

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 ورويها وصياغتها الصرفية وحروف مدّها ، وفي ذلك كسر للرتابة التي يخلقها الإيقاع الواحد إذا امتد على طول القصيدة ؛ وإلى جانب ذلك ، لا ننسى ما تبعثه القافية من دهشة حين تجاوز أفق التوقع الإيقاعي لدى المتلقي فضلاً وظيفتها الدلالية والحيوية ، حينما تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة "(٣).

(١) سيد البحراوى : " العروض وإيقاع الشعر العربى " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٣ ، صـ ٨٦ .
(٢) سيد البحراوى : " موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو " ، دار المعارف ، ط٢ ، سنة ١٩٩١ ، صـ ٦٣ .
(٣) عزة جدوع : " الإيقاع فى شعر حسن طلب " ، مرجع سابق ، صـ 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 المأساوية التى آل إليها؛ لأن "للقافية دورها الأساسى فى الشعر بتواترها موحدة فى الشعر العربى التقليدى، أو منوعة فى عصور التجريب الشعرى منذ الموشحات ، أو موزعة فى الشعر الجديد. ويخطئ من يظن أن الشعر الجديد فى أحدث حداثاته قد أنكر دور القافية أو تخلص منها بل إن الشعراء جميعاً يدركون أنها الخيط السحرى الذى يمسك بلجام القصيدة "(١).

وتحدث 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 الحظوة 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 مرسلة غزلانك في قمحى في كرمي

تاركة خيـــــــــلك

(١) يوسف نوفل:" استشفاف الشعر " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، (ط١) ، صـ ١٨٢ .
(٢) صلاح فضل : " أساليب الشعرية المعاصرة " ، كتابات نقدية ع (٥٤) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ ، صـ ٣٧ .

ماكان أضل خروجك لي تحت الروح .....وكان أضلك

كنت مصوبة نبلك

لكأنك كنت حساماً والعشق استلك

بل لكأنك أنت المنذورة لي منذ زمانين

فأي دليل دلّك ؟

هل شجر الليلك ؟ مهلك ..."[١].

ففي المقطع السابق تلعب القافية دوراً مهماً ؛ فى تشكيل إيقاعٍ واضحٍ للقصيدة فالصوت يقترح دلالته، والدلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات - على حد قول أحمد عبد المعطي حجازي - لأن "اللعب بالقافية في هذا الحوار العنيف يشى بمعنى آخر، هو أن الفحولة هنا تتمثل في ترويض 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 وقمح ودوح وامرأة ورجل . إن الشاعر في هذه القصيدة هو آدم الذي هبط إلى الأرض؛ ليشهد فيها لأول مرة ما تدل عليه الأسماء التى تعلمها في السماء؛ فكأنه يخلق العالم باللغة "[٢]

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

(١) حسن طلب : " سيرة البنفسج " ، صـ ٥ .
(٢) سعيد توفيق (تحرير) : " ماهية الشعر (حسن طلب بين جيلين) ، صـ ٦٢ .
(٣) السابق : صـ ٢١١.

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

فقد اختار الشاعرُ القافية المطلقة التى رويها (النون)، وحاول أن يمزج بين حالته النفسية وصورة القافية حتى تكون أشد وقعاً وأبلغ تأثيراً على السامع والقارئ. وألزم الشاعر نفسه بما لايلزم 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 " ، صـ ٥٩ - ٦٠ .

obeikandl.com

قوافي مستحدثة وفجَّر من خلالها إيقاعاً موسيقياً هادئاً يعلن فيه عن نفسه وافتتانه بهذه النفس التى أولع الشاعر بجمالها وكبريائها معاً. وقد أسهم الشاعر في تجديد روح القافية في الشعر العربي من خلال طرقه لأبواب بكر في القصيدة العربية ، منها تنويع 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 – الزاي – النون)، لكل مقطع من مقاطع هذه القصيدة قافية خاصة به .

١. قافية الهمزة

فيقول :

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

٢. قافية الدال

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

obeikandl.com

عانقتَ خصمي ... فمن لجِيدِي ؟!

٣. قافية الراء

يا أيها النيل يا مصيري

أتيت أمراً من الأمور

غَلَّبْتَ غيبي على حضوري

نصرت خصمي ... فمن نصيري ؟!

٤. قافية القاف

يا أيها النيل يا صديقي

هضمت حقاً من الحقوق

قدَّمت غربي على شروقي

سقيت خصمي ... فمن لِريقي ؟

٥. قافية (الزاي)

يا أيها النيل يا عزيزي

هدمت رمزاً من الرموز

أظْهَرْتَ بيدي على كُنوزي

أجزت خَصمي ....فمن مجيزي ؟!

ثم يصيب القافية عيبٌ من عيوب القافية (الإقواء) فبدلاً من أن يكسر الشاعر حرف الزاي ، فقد استبدله بالفتح :

" ليس النيل عزيزاً

obeikandl.com

ما دامت ضفته عوجاء
وقِسمَتُهُ ضِيزَي" (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 لزاماً على الشاعر أن ينوّع من قوافيه من مقطع لآخر ، وقد أسهمت (القوافي) المتنوعة إسهاماً حياً في بناء هذه القصيدة . وقد نتج عن استخدام هذه القوافي إيقاعات عدة وموسيقي 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 بالذي يليه ، دون أن يحدث خللاً في بناء النص ، وهذا يدل على قوة وصلابة النص وجمال الموسيقي ومعماريته المتماسكة .

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

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

والقارئ لأعمال الشاعر رفعت سلاّم يلاحظ أن الشاعر لا يستطيع أن ينكر القافية إنكاراً مطلقاً لأنه يحتاج إلى أن يخلق إيقاعا شعرياً داخل النص ؛ وعلى الرغم من جموحه الإبداعي وتجريبه الدائم فإنه يلوذ 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 :

أسوِّر الآن حدود المملكة
بالبوم والغربان والرغبات الحالكة
أستعير المنجنيق من الغابرين
ألقـــّن الطيور الأبابيل أوامري في
ساعة الصفر
وأرفع الراية الهالكة
أغني للخرافة والحماقة غنوة
خارقة
مرتبكة
وأمتطي ظهر السمكة
وأمضي [1].

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

وتتوج الإيقاعات عند الشاعر بحضور القافية في كثير من المناطق الصياغية ، محدثةً بذلك جرساً موسيقياً ، وصوتاً إيقاعياً يعمل على تشابك النص بعضه بالبعض ، فالارتباك يصيبنا عند سماع هذه المقطوعة الشعرية ؛ فقد أعلن الشاعر في بيانه الشعري عن حدود مملكته التى سوَّرها بأسوار من الغربان والبوم والرغبات الحالكة (السوداء)؛ فالشاعر يسكنه الحزن والبؤس والظلام؛ فارتبطت القافية بهذا الحزن ، بل جسَّد 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 بالبعض 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 "(٢).

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

(١) السابق ، صـ 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 المكرّسة
لسكة نسمى حريقها : انتصار
ياوردة الحصار
ها هنا المدينة التى تقول للزمان :
يا زمان صِـــــــرْ لنا خنادقاً ومترسة
صِرْ لنا حديقة ، ومريولة ومدرسة
معطراً بدم وردة الحصار [1].

(١) حلمى سالم : " سيرة بيروت " ، صـ ٣٧ .

obeikandl.com

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 لتحدث إيقاعاً موسيقياً شديد الوقع والتأثير على السامع / المتلقي فهي جزء من معمار القصيدة وينتج عن استخدامها غنائية عالية ، يتشكل من خلالها الوعي الحسي لدى المتلقي.

هذه الغنائية التى أشرنا لها هنا تنفي تماماً ما يقال عن الشاعر السبعيني أنه شاعر يتمرد تمرداً 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.