" الوقفة دالًّا شعريا في إبداع حسن طلب "

رؤية فى هندسة بنية القصيد

The pause is a poetic indication in the creativity of Hassan Request for a vision in the engineering of the structure of the poem

إعداد

د / محمود عسران محمد إسماعيل

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بقسم العلوم الأساسية

قائم بعمل وكيل كلية التربية للطفولة المبكرة

لشئون التعليم والطلاب

الوقفة دالًّا شعريا في إبداع حسن طلب رؤية فى هندسة بنية القصيد

محمود عسران محمد إسماعيل
قسم الأدب والنقد – كلية التربية – جامعة دمنهور – مصر
البريد الإلكتروني : asran1973@kgr.dmu.edu.eg

الملخص:

إن لكل فن خفايا ، وله ظواهر ، ترمق العين ما ظهر من الفنون المادية ، وتستشعر النفس ما ظهر من الفنون القولية بينما يظل الخفى منها خفيا على المستويين إلا على نفس أمضتها دربة التناول ، وتلبستها روح الذوق ، وإن لمهارة الظاهر أثرا مدركا نتفق فى استبانة خطوطه ، فندرك ونترك ، ونتباين لا شك ، فى درجة ذلك الإدراك ، ويبقى لما لم يرمق أناس اختصهم الله بحس مستبين يعى جمال الظاهر والخفى من المنتج الذى يعرض عليه ، ولأننا أمام فن منطوق ، وهو فن الشعر الذى حوبى بسموين أحدهما فى نفس مبدعه والآخر فى نفس متلقيه ، وأمام تطور معلوم فى هندسة ذلك الفن ، فإن استصفاء محط الدرس أصبح أمرا واجبا ، وأصبح كذلك الوقوع على المبدع الجدير بالنظر فيصل إبانة عن مروم سام ، وإنه بالنظر إلى خطوط خارطة الإبداع الشعرى المعاصر ، وباستبانة عطاءات أفذاذه ، وجدنا أن "حسن طلب " تحديدا قد صنع لنفسه مكانة ليس وراءها مطلع لناظر ، وبخاصة فيما يتعلق بهندسة القصيد فالرجل وجد ذاته المبدعة واقعة بين ألمين أحلاهما مر ، ألم واقعه وألم توقيعه ، ولقد عايش فى الأول بروح الفنان مرارة النكسة ومذلة تراجع دور الريادة وخنوع الاستسلام المهين لواقع مفروض واجتياح الفساد ونكران الجميل وتمزق الروح بين طهطا ببكارة الروح والقاهرة بغلظة الحس وجفاف المشاعر بينما مزق فى الأخير بين الفلسفة بعمق نظرتها للأمور والشعر بعزفه الموجع على شجايا الروح ، وتصفية الحساب الكامن بالنفس مع اللغة المعجزة بمعجمها الثر، وظلالها

الإيحائية الرحبة ، والبحث عن آليات مستحدثة لهندسة القصيد العربى المعاصر ، ولقد ظل الرجل ملغزا سواء فى مساحة منطوقة أو مساحة صمته ، لأن بنطقه كلاما وبصمته كلاما هو فى الحقيقة سكت عنه ، ولكنه فيما وراء الحقيقة قد قال كثيرا ، ومن هنا جاءت نفرتنا لاستبانة عطاء المسكوت عنه متمثلا فى النظر إلى الوقفة الدلالية وما تحمله من خفايا بنفس مبدعها .

الكلمات المفتاحية :الفضاء النصى ، الوقفة المعنوية ، السكتة الدلالية ، المكان النصى ، الوحدة الوزنية

The pause is a poetic indication in the creativity of Hassan Request for a vision in the engineering of the structure of the poem

Mahmoud Asran Muhammad Ismail
Department of Literature and Criticism - Faculty of Education - Damanhour University – Egypt
Email : asran1973@kgr.dmu.edu.eg

Abstract:

Each individual art has its own hidden and clear implications. Eyes perceive the abstract arts, whereas the psych can perceive the explicit verbal elements. However, still the hidden elements cannot be perceived on both levels, except for the human psyche that is exhausted by the practice and dominated by the artistic taste of literature. The explicit talent has a great significance in clarifying the main elements of the work. Here, we can perceive or neglect through different levels of understanding. What cannot be perceived, can only perceived by special human minds, with special abilities of perceiving and tasting the aesthetics of the artistic production.

On dealing with the oral art of poetry which is characterized by two superiorities made by both the author and the receiver, besides the technical development of the art, choosing the presents topic of the study is a must as the modern talented artist must decide and clarify the supreme objective of poetry.

On having a deep look on the main figures of Modern Arabic poetry, besides investigating the contributions of the pioneers of this era, we can notice that Hassan Telb has unpreceded reputation, namely concerning the techniques of poetry. He found himself, as a talented poet, fell between two pains: the pain of reality and the pain of creativity. With the soul of a talented artist, he experienced the Setback of the war, the severity of the

humiliating surrender, widespread corruption, ingratitude, and losing the leadership. The poet was divided between the purity of his hometown, Tahata , and the cold ruggedness of Cairo. He also was divided between the deep insight of philosophy, sorrows of poetry, the richness of language, and finding new techniques of Modern Arabic poetry.

Keywords: Textual space ، Moral pause ، Semantic stroke ، Textual place ، Punctuation marks

مشكلة البحث

لقد تربت ذوائقنا النقدية على الموروث إثباتا وتركا بنمط تمت هندسته على شاكلة تكاد تكون موحدة إلا فى مساحة المسوَّدِ كتابَة أو المنطوق صوتًا ، وبينهما أحوزة صمت مفرطة عروضًا وضربًا تطول وتقصر حسب طول المقاطع المعمورة وقصرها ، ولقد حظث تطور فى هندسة القصيد العربى وبخاصة بعد التحرر شبه الكامل من آليات التساوق النصى الموروثة وبخاصة بعد النهل من عطاءات الشعرين الإنجليزي والفرنسى وما لحق أداءاتهما من تطور ملحوظ يتواءم وروح العصر ، جعل للشعر العربى مساحة لإعادة النظر فى معمار قصيده الموروث ، وجعل له الحق فى استغلال الحيزين المكانى والزمانى للقصيدة ، ولقد برع فى التجديد قوم من المبدعين العرب ، ولكن ظل ذلك على مستوى الشكل وبقى المضمون جانحا نحو الموروث ، حتى وإن بدا الأمرعكس ذلك ، ولكن قيض الله قوما آخرين ، وهم قلة ، وعوا الحداثة على أصولها ،فجاء تجديدهم شاملا الشكل والمضمون كليهما ، وجاءت إبداعاتهم مومئة إلى هذا الوعى ومن بين هؤلاء شاعرنا المبدع " حسن طلب" الذى أحسن هندسة القصيد ، وجمل فضاءاته بدلالات تُحَّس ولا تُمَّس نلمسها فى الصراع القائم بين الخط والفراغ ، فإذا كان الشاعر القديم يعرف مسبقا حدود المكان حال إبداعه لممارسة شاعريته داخل إطار مغلق ، فإن الشاعر المعاصر يتمثل إبداعه مواجهًا الخط بالفراغ بالقلق ذاته الذى يمثل انعكاسًا حقيقيا لصراعه الداخلى الدائر فى ذاته حال انثياله فى حُمَيَّا إبداعه ، وطلب قد نجح فى خلخلة التقاليد البصرية المعتادة لقصيدنا العربى ، ونجح فى استغلال عطاءات علامات الترقيم ونجح فى جعل البياض ناطقا ، والصمت معبرًا ، وإن وقوعنا على تجربة هذا المبدع تحديدًا إنما هو توفيق لتأصيل مبتدع من شاعر فيلسوف

يعى أبعاد ما يفعل لأنه موغل فى هذا الباب بوعى ، ولقد جابهتنا فى تعرضنا لهذا الملمح النصى عدة تساؤلات يمكن إجمالها فيما يلى :-

- هل تصلح الوقفة الشعرية لأن تكون دالا مبينّا عن المقصود ؟
- أيمثل إبداع حسن طلب فى هذا الباب نموذجًا قابلا للاحتذاء ؟
- هل تمثل الوقفة المعنوية أو السكتة الدلالية أهمية تجعلها محط تناول نقدى ؟
- هل للمستحدث فى هندسة البناء النصى للقصيد العربى أثر فى إيلاج المتلقى فى بؤرة قلق المبدع ؟
- هل ينجح الصمت المجتاح حيز القصيد المعاصر فى نقل نجاوى المبدع وشجاواه لنفس المتلقى
- ألطلب الريادة فى هذا الباب أم أنه سُبق إليه وبقيت له عبقرية استغلال الأثر ؟
- كيف تتحكم الفوارق بين أنواع الوقفات فى آليات الأداء النصى ؟
- متى يكون المكان النصى للوقفة متحكما فى توجيهات المعنى ومحيلا لمقاصد متباينة ؟
- هل يتنوع عطاء الفراغ الدلالى بدرجة براعة ملقى النص ؟
- هل لتذوق القارئ أثر فى توجيه دلالة الوقفة على اختلاف أنواعها ؟
- هل سيواكب النقد العربى المعاصر ذلك التطور المتلاحق فى الأداءات النصية المستحدثة ؟
- هل يمكن اعتبار تجربة حسن طلب فى استغلال عطاء الوقفة بوصفها دالا شعريا تجربة رائدة فى السعى لتكاملية القصيد العربى ؟

ولقد اتبعت فى سعيى للإجابة عن بعض تلك السؤالات منهجًا استقرائيا قائما على التطبيق المعتمد على النص الحى المكتوب بإشراف مباشر من المبدع نفسه ، لحرصه الدائم على مباشرة مطالعة طباعة

نصوصه بالشكل المتماهى وحركات معتركه مع القصيد حال إبداعه ، ولقد كان رائدى لدراسة هذا المنحى النادر درسه فى أدبنا العربى أستاذنا الكبير الدكتور / محمد بنيس فى دراساته الرائدة لشعرنا العربى الحديث والمعاصر بأجزائها المتعددة ، ولعله أول من ألمح إلى قيمة هذه التيمة الأدائية فى التعبير ، ثم دراسة أستاذنا الدكتور / محمد صابر عبيد عن القصيدة العربية الحديثة بين البينة الدلالية والبينة الإيقاعية ، فضلا عن جهود أخرى لعلماء أفاضل وردت فى ثنايا البحث ، ولقد أفدت من جمعهم المحترم جزاهم الله جميعا عنى وعن العلم خيرا.

- توطئه :

إن للشعر العربي موالج للتذوق ، منها ما هو جليٌّ ، ومنها ما هو خفيٌّ وعطاء الشعر متباين بين الأفذاذ من وحدانه ، وإن لكل صنعة أفذاذا تستجلي من عطاءاتهم مكامن الابتداع ، ومواضع الإتباع ومنهم من كان تأصله امتدادًا لأصل ، وآخر جاء تأصله عن محو الأصل وتبقى دائما للشعر متعته تلك التي قد تتمثل في إيقاعه حينا ، أو صدق عاطفته حينا آخر ، وقد تتمثل في جمال الصورة أو حسن السبك ، وجمال النظم أو حلاوة اللغة ، وطلاوة المعنى، أو دقة العنوان وواقعية التجربة أو قد يجمع الشاعر الموهوب في قصيدة واحدة بين ما قد يُستطاع حصره ولكن لا يوصف أثره ، وذلك لأن للشعر خفايا تحس بحسن التذوق وصدق المعايشة تتجلى في بروز التعبير أو استتاره ، وأحيانا في السكوت عنه ، وكثيراً ما يكون السكوت في مواضع بعينها أكثر إيفاءً للمعنى ، وإجلاءً للمعنىِّ من الذكر ، وكما أن للمنطوق أثرا، فإن للمسكوت عنه أحيانا آثارا نُستشعرها في تغير مزاجك ، أو سبحك فيما وراء الما وراء ، فإن للشعراء عوالمهم ، وإن للمتلقين إدراكاتهم الحسية التي تدفعهم دفعا لقراءة الإبداع الشعري وتمييز مستحسنه من مستقبحه ، والشاعر المجيد هو الذي يستلب ذات متذوق شعره حتى حال توقفه في وسط الدفقة الشعورية ، أو صمته التام بعد سبحاته المجازية ، حتى إن وقفته تلك لتحسب كلاما ، وكثيرا ما يكون وراء هذا الكلام غير المنطوق من أصله كلام لا يمكن وصف أثره، إنما هو كلام يقوله سياق العمل ، وتنطق به مسارات القصيد ، والوقفة ليست تيمة أدائية خاصة بالشعر وحده إذ إن فى النثر وقفات تحمل مؤديات دلالية، وبالقرآن كذلك وقفات اصطلح أهل علومه على تسميتها بالوقف ، وقال عنه العلامة الأنباري« ومن تمام معرفة إعراب القرآن ومعانيه وغريبه

معرفة الوقف والابتداء فيه ، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتام والوقف القبيح الذي ليس بتام ولا كاف »[١]

وكان العرب يمتدحون في الرجل إحسانه الوقوف على بعض كلامه إبانة عن مقصوده ، وتلك رواية رويت عن الأحنف بن قيس يمتدح فيها حديث عمرو بن العاص فيقول: « ما رأيت رجلا تكلم فأحسن الوقف عند مقاطع الكلام ، ولا عرف حدوده إلا عمرو بن العاص(رضي الله عنه) كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام ، وأعطي حق المقام ، وغاص في استخراج المعنى بألطف مخرج حتى كان يقف عند المقطع وقوفا يحول بينه وبين تبيعه من الألفاظ »[٢]

واللغة العربية في الأصل لغة منطوقة ، قبل أن تكون لغة مكتوبة ، ولذلك فإن لقطع الكلام بالوقفة الدلالية مرامًا يبتغيه الناطق ، لا مراء في ذلك ، ويعد البحث عن أثر الوقفة المعنوية من خفايا المبحوث عنه في الشعر ، إذ لم يقف النقاد كثيرا عندها ، لاقتصار معظمهم على الوقوف على ظواهرها ومتوسطاتها على حد قول القرطاجني « وقد تركت من ذلك أشياء لم يمكنني الكلام فيها لكون بعض أغراض النفس تحث على الانحفاز فى التأليف وتعجيل الإتمام له، ولأن استقصاء القول في هذه الصناعة محوج الى إطالة تتخون أزمنة الناظر وتعوقه عما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم النافعة .

(١) أبو بكر محمد الأنبارى ، كتاب إيضاح الوقف والابتداء ، تحقيق / محيى الدين عبد الرحمن رمضان ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ١٩٧١– ص ١٠٨.

(٢) أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين – تحقيق / محمد البجاوى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ١٩٥٢م مصر ص ٤٢٤.

فإن النظر في أسرار هذه الصناعة مفتاح للنظر في تلك ومرقاة لها ، وإنما يجب أن يقتصر في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها ، ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسير جدًّا ، مضطر إلى الإطالة الكثيرة ، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضًا مَنْ فهمها وأحكم تصورها ، وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها ، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها ، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر »[١]

ولأن الوقفة بشتى شياتها قد أصبحت دالا شعريا فاعلا في إبداع معظم معاصرينا من الشعراء ،. فإنه قد وجب الإيماض إليها استبانة لمقاصد شعرائنا، وإجلاء لدلالاتها المواراة عمدًا ، أو عن غير عمد ، وحسن طلب من أولئك الشعراء الذين يعون مضايق الشعر ، ويجيدون تشكيل عتباته التشكيل الذي يسترفد من أمواه الإمتاع ما يعن له .

السكتة العروضية والوقفة المعنوية [٢]

إن للسَّكتة العروضية ، أو الوقفة المعنوية أثناء الإنشاد ، أو حتى أثناء القراءة الصامتة ، وهي قراءة منتجة ، دورًا لا يؤديه عنها الانسياب الصوتي أو تدفق النطق أبدًا ، إذ عن طريقها قد يبرز القارئ معنى جديدًا، أو يترك للكلمة صدى موسيقيا يصنع به بعدا ثالثا ، هذا البعد الثالث انما هو ظلال هذه الكلمة وأفقها الرحب الذي تسبح فيه عبر ما تنطوي عليه من إيحاءات ودلالات ، فضلا عن تمركزها في نسيج إيقاعي لا تكاد تنفك

(١) ابو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة ١٩٦٦– ص ٧٠.

(٢) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف – الجملة فى الشعر العربي صفحات ٢٨، ٤٥، ٤٦، ١٧٢ – مكتبة الخانجى١٩٩٠ م .

منه، ومن هنا نستطيع أن نحكم بأن حسن اختيار موضع السكتة يساعد كثيرا في نقل ما شحنها به المبدع من أحاسيس ، كما يساعد على الانسجام الداخلي للمعنى مجملا ، ونحن على علم بأن النغمة الموسيقية إنما «تختلف في الإنشاء الجيد عند الاستفهام ، وعند التعجب ، وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور، أوحدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط ، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه»[١]

ولكل وقفة يتوقفها المنشد داع تتطلبه الحاجة الماسة للصعود والهبوط المحسوبين من قبله هو، وهذه حاجة تولدها في الأساس رهافة حس الشاعر ومعرفته بمعطيات عربيته ، ودقة فهمه لأسرارها ودقائقها الصوتية ، وهي أمر متطلب للمنشد الجيد ، لأنه عندما يلجأ لتلك السكتات أو الوقفات القصيرة ، أو حتى وقفات البياض فإنه إنما « يريد بها إظهار جمال لفظ من الألفاظ ، أو إيضاح معنى دقيق لكلمة من كلمات البيت ، وحسن تخير المواضع في الوقفات يزيد النغمة جمالا ، وكذلك الدقة في قدر السكتات والوقفات تساعد على انسجام موسيقى البيت »[٢]

إذن تعد السكتة جزءًا متمما لحيز المنطوق ، وهي تحيل البياض صوتا خفيا مشاركا بفعل مثوله في النص مع صوت الكتابة في نقل نجاوى الذات الشاعرة مجسدة على بياض الصفحة« ومن خلال هذه الإشكالية القائمة بين السواد / البياض يتحدد الإيقاع في بعض القصائد ذات المنحى

(١) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السابعة ١٩٩٧م ص١٧٠.

(٢) المرجع نفسه.

الحداثي كظاهرة صوتية مشتملة على عنصر الصمت كتشكيل فراغي يتردد على مسافات متساوية أو متقاربة »[١]

والوقفة هنا تعمل على « تعويض النقص الكامن بين الدال والمدلول ، إذ يمكن أن يحمل الفراغ قيما إيحائية أو ظلالا هامشية تعطي النص القدرة على الانفتاح نحو عوالم شعورية ووجدانية أو نفسية بعامة أو فكرية تغنى عن إشغال الشاعر للحيز المكاني للورقة بالسواد الدلالى ، إذ يقوم البياض بصورة رئيسية بوصفه من عناصر التشكيل النصى على أخذ موقعه من حيز المكان الذي يحتله السواد الذي يتخلى بدوره عن مساحة معينة لذلك الفراغ (البياض) لقدرته على توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة إلى المتلقي »[٢]

وتختلف وظيفة الوقفة في الشعر التقليدي عنها في الشعر الحر ، وهذا أمر سوف تستبين أبعاده تلك الدراسة ، أما السكتة فإن لها أنواعًا ولها أماكنها النصية المفروضة سلفا ، فالسكتة « جزء من الزمن الموسيقي ، أما الوقفة فلا ، الوقفة في داخل الشطر نوع من التصرف في الإيقاع الشعرى، تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية ، بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ، ونصفه الآخر مع مقدار لاحق ، وبذلك يحدث عند سامعه نوعًا من الانتظار والترقب يجب إشباعه عندما يأتي بقية

(١) محمد فتوح أحمد ، ظاهرة الخطاب فى الإيقاع الشعرى ، مجلة البيان – الكويت العدد ٢٨٨ سنة ١٩٩٠ م

(٢) محمد ينيس – ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب العربى – دار التنوير للنشر – بيروت – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء ١٩٨٥ ص ١٠٠، ١٠١

المقدار بعد الوقفة ، وهذه هي الوقفة المعنوية ، إذ إن الوقوف وسط المقدار الوزني لا يكون إلا لحاجة معنوية » [١]

أنواع السكتة العروضية

« هناك ثلاثة أنواع للسكتة (٠العروضية) وأقوي هذه الأنواع هي السكتة في نهاية المصراع الأول ، ثم سكته الوزن أو التفعيلة ، ويحدث في منتصف الشطر ، ويتطلب للوقوف عند هذه السكتات أن تتفق مع سكتات المعنى (تمام الجملة) أي أن يحدث تطابق بين السكتة العروضية والسكتة الدلالية»[٢]

وسكتة ما بين الشطرين في الشعر التقليدي أمر يتطلب الانشاء سواء أضاق صدر البحر أم اتسع أو جاء شطر المسُتهل مكتملا تركيبا ودلالة أم جاء متعلقا بشطر العجز شأن قول "حسن طلب "

شآبيبُ عينيكَ من هَاجها ... كأنَّ من الوبل أفواجها

أمن رسم دار ومن منزل ... وعيس تذكرتَ أحداجها

أمن غادة تمَّ هندامها ... فباهى زبرجدها عاجها

بتاج من الحسن قد زينت ... فزانت – وما زانها – تاجها

كأنَّ الضلوع بها زلزلت ... كأن السماء وأبراجها [٣]

لقد تماهت أشياء ثلاثة في هذه الأبيات ، انسياب إيقاعي وتدفق وزني واستواء دلالى ، فدفعت الملقى إلى سكتة ما بين الشطرين ، وهي سكتة ، على خفتها ، تتيح للقارئ الاسترواح ، وللمتلقي حسن استبانة

(١) د/ ابراهيم أنيس – موسيقى الشعر ص ٧٨

(٢) يسرية المصرى – بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – هـ ع ك ١٩٩٧م ص ٥١

(٣) حسن طلب – الأعمال الكاملة – القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة – ط ١ ٢٠١٦ م ٣٥٣/٢

المعنى ، ولقد نبع الانسياب الإيقاعي من حسن اصطفاء الأصوات وتجنب متنافرها ، وجمال دمج تفعيلات المتقارب مع تكتلات المعاني وبعد تلك التكتلات عن التقولب الذى تفرضه وحدة تفاعيل المتقارب ، وهذا ما جعل الوزن متدفقا بشكل انسيابي غير مستهجن فضلا عن تمام الدلالة بتمام الصدر مما جعل للأشطر استقلالا محمودًا، وحرى بالإلماح أن « استقلال الأشطر، كل منها بنفسه ، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها ، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى ، أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل في الاتجاه المعاكس ، لأنه يخلق في نفس القارئ صراعًا بين شعورين شعور بالاتصال النحوى، وشعور بالاستقلال العروضى »(١)

وبين تغليب الجانب النحوى أو ترجيح الجانب العروضي يجد الملقي أو القارئ نفسه في حيرة من أمره ، وهذه الحالة تتطلب منشدا حاذقا يفهم جيداً متى يجب الوقوف ، ومتى يصح الإتمام بحيث لا ينجم عن ذلك أي خلل ، ومعلوم أن أقوي سكتتين توجدان في البيت هما سكتة ما بين الشطرين ، وهذه تحسن جدًّا اذا تم المعنى وانقطع تعلق الشطرين وطالت مقاطعهما ، وهذا أمر غالب في الأبحر ممتدة المقاطع كثيرة التفاعيل، أما السكتة الثانية فهي سكتة نهاية البيت ولتلك ثقلها إذ هي ختام الدفقة الشعورية الكامنة في التركيب وهي محط الارتكاز ، ومكمن زفرات الشاعر والمنشد على السواء ومن أمثلة الأولى كذلك مع اتساع صدر البحر قول حسن طلب (٢)

(١) على يونس – النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد – هـ ع ك ١٩٨٥م ص٧٣ ، ٧٧

(٢) حسن طلب ١/ ٣٩٩

تنكبت عن درب إليك أحبها وراودت عنها القلب لو يتنكب
فضاقت علىَّ الأرض رغم اتساعها فما عنك لي إلا لعينيك مهرب !
فليت عيوني في عيونك ما التقت وليتك ما كانت شراكك تنصب

فلقد حسنت الوقفة هنا ما بين الشطرين ، ولم يجد المنشد في نفسه ما يدفعه لإتمام البيت كاملا وذلك لاستقلال كل شطر عروضيا ودلاليا، وعدم وجود صراع دافع للإتمام، ومن أمثلة سكتة نهاية البيت قوله على المتقارب

سينشأ جيل يهيل التراب على ما تواتر من قولكا
بتحليل ما كنت حرمته وتحريمه كلَّ تحليلكا
وإحراق ما كنت أفشيته من الترهات بتسجيلكا
وتشرع عند احتراق الرفات تطهرك النار من سُلِّكا
لتبعث من بين كوم الرماد صحيحك أزرى بمعتلكا
فتقطف من شجر العارفين ومن بلح الخلد في نخلكا
وتسعي لتقبيل معشوقة هي الآن تسعي لتقبيلكا
فكم مت شوقا إلى وصلها وكم هي ماتت إلى وصلكا
فأجمل بيوم تكونان فيه وفي شملها منتهي شملكا
وإن يك حلمًا فمن وحيه سيبدأ تحقيق مأمولكا
وكم ذا بمصر من المعجزات إذا ما تجلى سر مجهولكا (١)

كان لتراجع عدد مقاطع المتقارب هنا ، ثم للترابط التركيبي في معظم الأبيات والتلاحم الدلالى تدخلٌ كبيرٌ في نطق البيت كلا مجملا ، وجعل قافية المختتم مرسى تحسن عنده السكتة ، وهي سكتة ، في غالب الأمر

(١) حسن طلب ٣/٥٦٣ – ٥٦٤

تكون خفيفة ومصحوبة بإرتفاع الصوت وحدة القرع ووصل سريع مع البيت الذى يليه إلهاباً لمشاعر المتلقى ، وتحفيزا لذائقته ، فضلا عن السعى لإيصال الرسالة مجملة ، وإن من باب المبالغة في إيصال المعنى المروم فإننا نجد المنشد يرفع صوته مع تمادى البيت وتطور دلالته ، ثم لا يكاد يقف على حرف الروى حتى يواصل الإنشاء محاولا وصل أول البيت التالي بالبيت الموقوف على آخره ، وهكذا يظل متناوحا فيما بين الارتفاع والهبوط وصولا إلى آخر بيت في القصيدة وعنده يهبط صوته إشعارًا بالانتهاء من رحلة مضنية ، وكأنما هو عائد من سفر طويل ، وبخاصة أن بيته الأخير هذا..

وكم ذا بمصر من المضحكات

إذا ما تجلى سر مجهولها

وهو بيت مستعارٌ صدره ، متنوع عجزه أداره طلب في سداسياته الست وجعله مختتما لمعظمها ، وهو مختتم مقصود ، يرمى الرجل من ورائه إلى ما كان يقصده المتنبي قديما في هجائيته(١)

ثم أدارة ذاته في سباعياته السبع ، وكأنه قاصدٌ قرع آذاننا بذلك المنبه الأسلوبى وإشارة منه إلى خطورة المعروض فيما سلفه من أبيات ولعل ذلك منشأ التلاحم القائد إلى فرضية إفراغ العمل كله إفراغًا صوتيا واحدًا متلاحقا(٢)

يومئ بوحدة المرام ، وشمولية المدلول وبخاصة إذا ما نظرنا إلى تنوع العجز ، وراتباط كل تنوع بما سبق التمهيد إليه إيصالا لرسالة بعينها ،

(١) أبو الطيب – أحمد بن الحسين الجعفى – المكتبة الثقافية – بيروت – لبنان ص٥١١

(٢) حسن طلب ٥٢٧/٣ : ٥٦٩

وتحقيقا لمراد بذاته ، ولا مراء في أن حسن اختيار مواضع السكتة يساعد كثيرا على انسجام موسيقى البيت إذ يظهر المنشد الواعي عن طريقها جمالا في لفظ أو دقة في تركيب ، فعن طريق النبر في مواطن بعينها من البيت يتوصل إلى ما بالبيت من جمال ورقة في التنغيم ، وفى سبيل البحث عن قيمة الوقفة الإنشائية على تركيب بعينه نطالع نوعا من الوقوف على تركيب بعينه سواء أكان هذا التركيب تركيبا مستقلا أم متداخلا مع غيره ، وما يحدثه الوقوف على تكتل وزن تركيبي من أثر في التلوين الإيقاعى ، ونقول: « إن من خصائص الشعر العربي القديم ، أنه شعر كان يقال لينشد فيتلقى بالسماع ، وانتقاله من جيل الى جيل إنما كان بالرواية والمشافهة ، ومن طبائعه أنه يستجيب لما ينتظره السامع من جهة اختصاص الأبيات في القصيدة ، بتشاكل هندستها ، إذ يتركب البيت فيها ، من شطرين متوازيين من حيث الإيقاع، وبتماهى قوافيها وأضربها ورويها ، وما عرفته القصيدة العربية من تغيرات في صياغتها لدى كبار الشعراء مثل بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام ، لم ينتج عنه تغير في هندسة البيت القائمة على نظام الشطرين ، وحتى الموشح الذى تصرف أصحابه فى توزيع الأبيات والأشطر فيه ، لا نراه – فى اعتقادنا – تخلص من مقتضيات

النظام البيتى تخلصا واضحا ، ولذلك لم يعقبه نظر فيه عميق ، ولم يتداول الشعراء اللاحقون – إلا ما ندر – ما بدأه الوشاحون ، حتى أن شعراء القرن الماضى ، وبداية هذا القرن ذهبوا هذا المذهب في بناء قصائدهم على الوتيرة القديمة المجسمة للنسق الثنائي للبيت (شطر أول + شطر ثان) ولم يكن الانصراف عن هذا المذهب بشكل واضح إلا في أواخر العقد الخامس (من هذا القرن) عند أصحاب حركة الحداثة (السياب – البياتي – نازك الملائكة) فعندهم أصبح لرسم القصيدة وكتابتها

على الورق شأن كبير ، وقد تهافت نظامها المعتاد القائم على هندسة الشطرين المتساويين ، واستعيض عن ذلك بوحدات شعرية غير متساوية الحجم اختلفت في شأنها التسميات ، فمنهم من سماها أبياتا ومنهم من سماها أشطرا ، ومنهم من نعتها بالأسطر الشعرية »[١] ونحن قد وقفنا على أجلى سكتتين عروضيتين في شعر حسن طلب العمودى وهما سكتة ما بين الشطرين ، وسكتة آخر البيت ، وبقيت سكتتان لهما جليل الأثر في التلوين الإيقاعي على مستوى البيت ، وهما سكتة التطابق وسكتة التقاطع وإنه لمن الواضح « أن التطابق يعمل على بروز النغم وبساطته على العكس من التقاطع »[٢]

ولك أن تتأمل قول حسن طلب[٣]

يا أيها الناس اسمعوا عني وعوا

استسلمت كف وقاوم إصبع

هل ظل في موروثكم ما ينفع

فدعوا الذي تتلون منه أوخذوا

وخذوا الذى يتلى عليكم أو دعوا

وتوجعوا .. وتشجعوا .. واستمتعوا

متفاعلن .. متفاعلن .. مستفعلن اه

ب ب – ب – / ب ب – ب – / – – ب –

وتجمعوا .. وتوزعوا .. وافرنقعوا

---

(١) محمد الخبو – مدخل إلى الشعر العربى الحديث دار الجنوب للنشر – تونس ١٩٩٥م ص ٣٧،٣٨

(٢) على يونس – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى ص ٢٢٠

(٣) حسن طلب ٣/ ٥٢١

متفاعلن .. متفاعلن .. مستفعلن

ب ب – ب – / ب ب – ب – / – – ب – [١]

نلاحظ أن تطابق التراكيب الستة الأخيرة (وتوجعوا – وتشجعوا – واستمتعوا – وتجمعوا– وتوزعوا – وافرنقعوا) مع تفعيلة الكامل السباعية المتنوعة ما بين (متفاعلن ومستفعلن) إنما ساعد كثيرا على بروز النغم ووضوحه ولقد حلت هنا ست سكتات عروضية لأمور عدة ، أجلاها تطابق الوزن مع التركيب ، ثم توافق تقفيه المختتم إذ استخدم طلب روى العين المضمومة ، والعين صوت صامت حلقي احتكاكى مجهور ، يتمتع بالجلاء ووضوح الأبعاد النطقية وكذلك تلك السكتة الخفيفة التي فرضها الأمران السابقان بدءا ، ثم النقطتان المرسومتان خلف كل تكتل صوت دلالى ثانيا ، أضف إلى ذلك كله أثر استخدام صيغ الأمر والأمر « عمل يقوم على تزجية المخاطب إلى أمر لإنفاذه ، وأدائه في الكون الخارجي »[٢]

وللأمر تأليف إثارى ينفذ إلى الأحاسيس حاثا إياها على الانصياع والفعل إذ يعتمد على آلية الاستعلاء المصحوبة بحدة انفعالية الآمر ، وغالبا ما يكون مغلفا بنبرة توقيعية قارعة لها أثر توجيهى فاعل ، وذلك لأن الأمر « صيغة تستدعي الفعل ، أو قول ينبىء عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء »[٣] وتتابع أفعال الأمر مصحوبا

(١) (ب) رمز للمقطع القصير (–) رمز للمقطع الطويل

(٢) خالد ميلاد – الإنشاء فى العربية بين التركيب والدلالة – دراسة نحوية دلالية – جامعة منوبة المؤسسة العربية للتوزيع – تونس ٢٠٠١ م ص١٣٢

(٣) يحيي بن حمزة العلوى – كتاب الطراز – تحقيق / محمد عبد السلام شاهين – دار الكتب العلمية – بيروت ط١ ١٤١٥ هـ ، ص ٥٣

بانسجامها المورفولوجى إنما يصنع نوعا من التقافز الدلالى الممتع ، وبخاصة مع لجوء المنشد للسكتات المفروضة عليه بفعل ما سبق ذكره [١] ثم اتباع ذلك التنوع المتطابق بقوله:

يا أيها الناس اسمعوا عني وعوا

مستخدما صيغة النداء الحاملة لتيمتى الاستدعاء والتنبيه أو إن شئت أن تكون أكثر دقة فقل التنبيه والاستدعاء، والأمر المتتابع (اسمعوا عنى وعوا) الذي يختم به تلك المقطوعة ، وقد يكون التطابق جامعا بين تفعيلتين ، ومتبوعا كذلك بالسكتة ذاتها شأن أقواله :

إذا قمعوها .. فمن أجلها

أو اضطهدوها .. فمن أجلكا[٢]

فعولن – فعولن .. فعولن – فعل

ب – – / ب – – .. ب – – / ب –

أما التقاطع فإنه يعقد النغم ، ويُصَعِّبُ الوقوف ، ويخفت قيمة السكتة بل إنه ليحيلها إلى نوع من الاستحالة ، وعدم الاستساغة ،لأن تداخلا ما ينشأ ما بين التراكيب الدلالية مع التكتلات الوزنية ،وبتواشجهما معا تنمحى السكتة العروضية ،ويستحب الوصل ، وهذا كثير في شعر حسن طلب ومنه قوله:

يا خير شعبي فتشوا شعرى وشوا

يا خير شع / بيفتشوا / شعرى وشوا

سيجيؤكم عنى الغريب المدهش

---

(١) عبد الهادى بن ظافر الشهرى – استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد ط١ ٢٠٠٤ م انظر ص٣٤٠ : ص٣٤٩

(٢) حسن طلب ٣/ ٥٤١

سيجيؤكم / عنى الغري / بالمدهش

فترشفوا خمر القوا فى وانتشوا

فترشفوا / خمرا القوا / فى وانتشوا

بممموسق لم يبتدعه مهلهل

بممموسق / لم يبتدع / هـ مهلهلن

وأبو نواس ولا ادعاه مرقش

وأبو نوا / س وادعا / هـ مرقش

فاكفوا القريض عدوه وعدوكم

فاكفوا القري / ض عدو هو / وعدوكم

فالمدعون – كما ترون – توحشوا

فالمدعو / ن كما ترو / ن توحشوا[1]

مستفعلن / متفاعلن / متفاعلن

– ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب

سنجد أن تقاطعا ما قد نشأ نتيجة تداخل التركيب مع الوزن ، فهناك من التفاعيل ما استقل بتكتل سواء أكان هذا التكتل عبارة عن كلمة أو كلمتين أو حتى عبارة ، وهناك من التفاعيل ما اكتمل في منتصف التكتل فنشأ اشتجار ما لا تصح عليه السكتة العروضية لأن تمام الدلالة إنما يكون مع تمام التركيب ، ومن هنا حكم التقاطع بوجوب الإتمام وهذا طبيعي في الشعر العربى ، وليس التدوير في شعرنا العربى عنا ببعيد في هذا الأمر إذ إن للتدوير « دورا لا ينكر في بث روح تنغيمية رفيعة المستوى على موسيقى البيت من الشعر ، إذ يسيغ على البيت ، عبر مط نغماته ، ليونة إيقاعية وطلاوة موسيقية خاصة عبر انسياب تفاعيله انسيابا هادئا

(١) حسن طلب ٣/ ٥٢٢

ضاربة عرض الحائط بحدة التشطير ، ناهيك عن فعل الكلمة الوسيطة في دمج تفعيلة الشطر الأول الأخيرة بتفعيلة الشطر الثاني الأولى مما يجعل البيت يفرغ إفراغا صوتيا ودلاليا واحداً ، لا تميزه حدود ، ولا تعوق مساره الإيقاعى عوائق من أى لون ، وتميز التدوير في الشعر العمودي تقيده بكم محدد من التفاعيل إذ تأتى منطقة التداخل بعد عدد معين من التفاعيل ويأتى بعدها عدد يماثله فتقع منطقة التداخل الايقاعي في موضع يعد الأعلى في إيقاع البيت ، وهذا لون من ألوان إدماج الإيقاع باللفظ إذ تتراكب البنيتان اللفظية والصوتية تراكبا حادًّا وصولا لإثراء إيقاعى مقصود ، ونحن نجزم بأن التدوير ليس ملجأ يضطر إليه الشاعر عندما يضيق شطر الشعر أمامه عن استيعاب تدفق دلالاته اللغوية والتخييلية ، وإنما التدوير ظاهرة إيقاعية لها احترامها ولها فعلها الساحر في إيقاع الداخل ، ولعل لجوء الشاعر له في بيت وتركه إياه في بيت آخر من مثريات الإيقاع ، إذ إن قانون التآلف والتخالف إنما يثرى العمل إيقاعيا لا شك في ذلك»[١]

والتقاطع يأتى كثيرا جدا في شعر حسن طلب نتيجة التدفق الذي يتسم به شعره وذلك الترابط الرائع بين بناه التعبيرية ومن أمثلة ذلك قوله :

وأنا أستريح على صخرة الوهم ، أسند ظهري إلى حائط الذكريات أطالع قائمة الممكنات رأيتك عبر الصحارى اللواتى يقمن حدودًا تباعد ما بين زرقة وجه الخليج وظلمة ذاتى عرفتك من شحنة اللون وهى تفيض بسحر الحياة ومن طرفة العين وهى تحاكى انسراب السبات من الجفن للحدقات تمنيت لو أحتويك أجرب فيك هوى الشعراء وبطش الملوك تشهيت

(١) محمود عسران – البنية الإيقاعية فى شعر شوقى – طبعة بستان المعرفة ط١ ٢٠٠٦ م ص٣٥١ وانظر – أحمد كشك – التدوير فى الشعر – دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع – طبعة دار العلوم

هيهات ! قالت أسارير وجه الخليج وهيهات ردد خط الصحارى الذي يتوازى مع النجمة الشاهدة ! [١]

هذه وحدات لا تجرى على مثال سابق عليها ، اذ تختلف كثيرا في البدايات وتتفق في نهايات لا حد قارًّا لها ، إذ أحال حسن طلب الكتابة هنا رسما يرى بالعين أولا ، ثم يحس إيقاعه من خلال التدفق الدلالى ، مما يجعل القارئ يلهث وراء المعنى المراد مستمتعا بذلك التلاحق ، وتسجيل القصيدة هنا على الورق بهذه الطريقة القائمة على التقاطع إنما هو دال من دوال الإبداع، وعلى القارئ وحده أن يوفيه حقه من الاعتناء ، وهذا التقاطع يؤكد وحدة تلك الدفقة الشعورية أو السبحة المجازية التى صاغها حسن طلب شعرا رائقا رائعا متلاحقا ملتحما لا تكاد تقف فيه على حد لتكتل تفعيلى ، بل إنك لا تشعر مع التدفق الدلالى بذلك التقاطع ، ولا يستساغ منك بوصفك قارئا مشاركا في حمل عبء محتوى ذلك النص إلا سكتات خاطفة على بعض التاءات الخاتمة لبعض التكتلات ، وجلها ليس خاتمة تفعيلة إنما هو في الغالب مستهل تفعيلة تالية مما يصنع تمازجا فنيا غريبا بين التركيب الدلالى والوزن ، وهذه المقطوعة القائمة على التقاطع وأشباهها فى شعر حسن طلب وهى كثيرة ، تعد نوعا من التدوير الكلى ، حيث تدور القصيدة تدويرا كاملا من أولها إلى آخرها كما لو كانت شطرا واحدًا متصلا عروضا وموسيقا... في التدوير إذن قد تكون الجملة الشعرية طويلة جدا ، فهى أكثر من السطر فقد تضم خمسة أسطر أو أكثر ترتبط ارتباطا وثيق الصلة بالوقفة الشعورية والجملة الشعرية تقرأ بنفس واحد حسب اختلاف القراءات في الدفقات »[٢]

---

(١) حسن طلب ٢٨٨/١

(٢) محمد على الشوابكة وأنور أبو سويلم – معجم مصطلحات العروض والقافية – ص٥٨– وانظر كذلك – البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد الشعر العربى المعاصر – عزالدين إسماعيل (١٠٨– ١١٠)

وهناك أخيرا لدى حسن طلب في شعره العمودى سكتة ملزمة يفرضها أمران إما التصريع أو التشطير ولكليهما تفويض مفتوح فى فرض تلك الوقفة إجلاء لتقفية الخواتيم شأن قوله :

يا أيها النيل يا رجائي * قضيت شيئا من القضاء

رويت غيرى بحر مائى * شفيت خصمى ...فمن لدائى[١]

هنا سكتة عروضية واجبة فرضها التصريع فرضا ، والتصريع « هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وإعرابه ، ويجوز في عروض البيت المصرع ما يجوز في ضربه من الزحاف وإن لم يزاحف الضرب »[٢]

واشتقاق التصريع من مصراعي الباب ، ولذلك قيل لنصف البيت« مصراع » كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل من الصرعين ، وهما طرفا النهار »[٣] وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في اول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء ، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتى حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه ، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع»[٤]

(١) حسن طلب ١/ ٥٦١

(٢) أبو القاسم بن القطاع – البارع فى علم العروض – تحقيق / أحمد محمد عبد الكريم – دار الثقافة العربية – القاهرة ١٩٨٢ م ص ٧٢

(٣) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى – العمدة فى صناعة الشعر ونقده – تحقيق / محمد محيى الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت ١٩٨١ م ١/ ١٧٤

(٤) أبوعلى الحسن بن رشيق – العمدة ١/١٧٤

ولقد وجبت هنا سكتة ما بين الشطرين إجلاء للهمزة المكسورة ذات الانفجارية الواضحة التى يعضد مجرى الروى المكسور من وضوحها أولا لكونها صوتا حنجوريا ، ثانيا لاستقلالها بموضع الجلاء التقفوى القار بطبيعته ، ولقد حلت بمواضع ذات أبعاد دلالية في البيتين لتعلقها بصدور الأشطر الأربعة ، وتعلق القافية بسائر البيت أمر يحسب للشاعر المجيد إذ ما بين النداء في مستهل الشطر الأول وتكرره في العجز ، وللتجنيس الاشتقاقى في مستهل الشطر الثاني وعجزه وللترادف الدلالي بين مستهل الشطر الأول من البيت الثانى وعجزه كذلك – ثم للتنافر الدلالى بين صدر الشطر الرابع وعجزه تواشج يحسب للشاعر ، وترصيف يؤكد تمكين التقفية، ووجود السكون على خواتيم البنى الحاضنة لكل شطر على حدة ، أما عن السكتات العروضية في شعر طلب التفعيلى فإنها جاءت على الشاكلتين

كلتيهما ببراعة فنان يعرف أبعاد ما يفعل ، فحينما يريد أن يصنع استقلالية فإنه يسوقها تامة ، مكتملة الأركان فيستقل فيها التركيب والوزن كلاهما لينقلا عنه ما يريد نقله ، وحينما يريد أن يلجأ إلى التقاطع فإنه إنما يواشج مواشجة من يسعى لتملك ذوات قرائه ، ونسوق من فصيلة التطابق قوله :

جيماتكم منجاتكم

فتجهزوا لنجاتكم

جيماتكم جَنَّاتُكُمْ وَجِنَاتُكُمْ

جيماتكم مرجاتكم خلجاتكم حجراتكم

جيماتكم جاماتكم جراتكم جداتكم زوجاتكم

فاحرنجموا بين الحِراج ..... وهجنوا جيناتكم[1]

(١)حسن طلب ٣٣/٢

لقد وجبت هنا السكتة العروضية لعدة أمور ، أولا – لاستقلال عشرين كلمة مكتملة البناء والدلالة بعشرين تفعيلة مكتملة المقاطع دائرة بين تفعيلتى الرجز مستفعلن ، ومتفاعلن متحركة الحرف الثانى ، ثانيا لاستقلال كل كلمة نحويا ، ذا دارت معظم الكلمات ما بين الابتداء أو الإخبار أو الأمر ثالثا : كان لحضور ضمير الجمع المتصل بخواتيم المقاطع المتطابقة (كم) تدخل كبير في إيجاب السكتة ، فلقد جاءت بمثابة القرع المتناوح مستغلة جلاء الموقع من خواتيم الكلمات خير استغلال فأوضحت ما قصد إليه الشاعر ولإن كانت إرادة الشاعر هنا قد توافقت مع فرضية التركيب ، فإن الشاعر نفسه وفى القصيدة ذاتها قد لجأ إلى التقاطع بوعي الفنان الحاذق ليجعل قارئه يلهث وراء مرامه قاصدا إمتاعه بدءًا ، وأرجحة ذائقته ثانيا ، وتلك براعة تحسب لحسن طلب الشاعر ، فتأمل قوله :

الجيم جيم الجذر

جذر الجهر

هجر الجزر

جزر الزجر

زجر السجر

سجر الجور

جور الجبر[١]

انظر الى التقاطع ودوره في الإلزام بالتمادى وصولا إلى مختتم المقطع «الجيم جي/ ملجذر جذ / لهججه / رلهجرهج / رلجزرجز »

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن

(١) حسن طلب ٢/ ٣٣١

-- ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب -

رززجر زج / رسسجر سج / لجورجو / رلْجبر ....

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلْ

-- ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب -

لا يمكن بحال من الأحوال لقارئ أن يقف على تفعيلة بعينيها ، فالسكتة مستحيلة على القارئ المجيد فكل كلمة تمسك بتلابيب سابقتها في لون من التقافز الدلالي الممتع ، وكأن الشاعر يتحدى ذاته ليمتع قارئ شعره بهذا التلاحم الصوت / دلالى الرائع ، كما أنه أجاد رسم تقاطعاته واصطنع قافية داخلية مقابلة للتقفية الخارجية مستغلا عطاء اللغة وطواعية مفرداتها لموهبته الفذة ، ولك أن تتأمل قوله :

جيم تأجج

اتجهتْ / لجيم تفرنج

امتزجت/ بجيم تبرجز

اندمجت / بجيم تلهوج .... (١)

فلو أننا حاولنا إعادة كتابة المقطوعة لجاءتنا على هذه الشاكلة

جيم تأجج اتجهتْ

لجيم تفرنج امتزجتْ

بجيم تبرجز اندمجتْ

بجيم تلهوج ..

إن لكل قصيدة رسمها ، وإن ذلك الرسم إنما هو نابع من المسطور في لوح مخيلة مبدعه ، وشاعرنا رجل يعيش اللغة ، بل إنه ليتحدى بها ذائقة ذاته وذوائق متلقيه ، ومن هنا شاكل رسما وصوتا ليستحيل رسم

(١) حسن طلب ٢/ ٣٣٠

القصيدة لديه دالا من الدوال « ورغم هذا التحول الذي شهده تركيب القصيدة من حيث رسمها فإننا لا نكاد نجد من الدراسات في هذا الباب ما يروى الظمأ » (١)

وحسن طلب ، في مجمل دواوينه ، رسام ماهر أجاد ، بحذق فنان متمرس ، رسم إبداعه تحقيقا لمراد نبيل ، هو أن الشعر فن ،وأن الشاعر في حقيقة ذاته ، فنان وللفنان أن يرسم صوره التعبيرية على الشاكلة التى تلائم فضاءها ، فليس الشعر مجرد كلمات وأحرف نسطرها على الورق ، إنما هو مستنبع من صور حية متحركة وأحيانا ناطقة ، ومن عواطف موجَعة أو موجِعة ، تمتاح وجيبها من الألم حينا ، ومن السعادة حينا ، ولابد أن تجد لذاتها زيا قشيبا يتجلى فيه أثرها ، ومستلهم كذلك –أعني الشعر – من إيقاع نابض متماهٍ وخفق روح مبدعه ، إيقاع يعلو حينا مع سموق تلك الروح ويخفت أحيانا مع دعتها ، وليس على الشاعر المجيد سوي أن يجيد رسم تلك النبضات علوًّا وانخفاضا ، إقناعًا بصدق تجربته ، وأمانته في نقل خيوطها ، وعدة الشاعر في ذلك إنما هي اللغة ، والتمثيل الخطي للغة يحتاج إلى براعة خاصة لأنه تمثيل غير مكتمل الصدق ، لأن اللغة في الأصل لغة منطوقة وليست لغة مكتوبة ، ولكن إذا أردنا كتابتها فلا بد لنا أن نخرجها بالشكل المماهى لفضاء عطائها الصوتي ، وللشاعر هنا أن يتلاعب ببياض الصفحة كيفما يعن له ، وعلى آلات الطباعة أن ترضخ لمسودات قلمه ، لا لفرضيات ميكنتها ، ومن هنا كان ذهاب بعض النقاد إلى أن « فضاء القصيدة المكتوبة ليس فضاء محايدًا ، وإنما هو كاللغة الشعرية ، عنصر شعري يكتسب طاقته الشعرية من طرائق توزعه على الورق ، ولذلك فإن قراءة القصيدة المكتوبة ، إنما تكون بالنظر إليها وهي

(١) محمد الخبو – مدخل إلى الشعر العربى الحديث ص ٣٨

مرسومة على الورق ، وذلك قبل قراءة إيقاعها ولغتها – خاصة أن توزعها كثيرا ما يؤثر في المستويات الأخرى (التركيب النحوى – الإيقاع – البناء ....) ويتأثر بها »[١]

ونقول بإطمئنان : إن حسن طلب من أولئك الشعراء الذين أجادوا رسم إبداعهم ، ولقد ساعدهم تجديدهم على ذلك ، وهو رجل مجود وآية ذلك بروز مراعاته لرسم معظم القصائد التي جاءت على شواكل متنوعة ، فلقد أحال قوالب قصيده إلى قوالب موجعة مشاركة بفاعلية حقيقية في إنتاج الدلالة ، حتى إن سكتاته العروضية ووقفاته المعنوية جاءت بوصفها جزءًا أصيلا من منتجه الإبداعي .

مفهوم الوقفة المعنوية وأثرها الدلالى

أصبحت الوقفة المعنوية في الشعر المعاصر عنصرا دالا ، وأضحت لها هيمنة ملحوظة على أداءات النصوص المختلفة « فالوقفة عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكانا غير مكانها ، ويتم التعبير عنها سماعيا ، كما يتم التعبير عنها بصريا »[٢]

فمن المعلوم أن « للخطاب الشعري خصوصيته ، فهو رسالة لكنها مختلفة اختلافا جذريا عن الرسائل اللاشعرية ، وهي أقرب إلى اللغز مع أن جوابها في اللغة من جهة ، وفي حقيقة القارئ الجاد التي تتضمن أدواته ومناهجه من جهة أخرى ، وقد تعمقت هذه الخصوصية في الانتقال من القصيدة الشفوية إلى القصيدة الكتابية ، ومن الكتابة في درجة العادي

---

(١) المرجع نفسه

(٢) محمد ينيس – الشعر العربى الحديث– بنياته وإبدالاتها (١) التقليدية – دار توبقال – المغرب ط٢ سنة ٢٠٠١م – ص ١٤٠ نقلا عن

Loun ’Tynionov- Levers meme ,op.cit.p.58.

والمألوف إلى الكتابة الحيادية في درجة الصفر ؛ فقد كان القارئ القديم يستمتع بحضور الشاعر في القصيدة الشفوية المنطوقة ، وينبهر بعبقريته ، فيتأثر بصوته وترانيمه ، وكانت تعابير الصوت وتقطعاته وتموجاته وحركات الشاعر المنشد تقوم بدور الشارح والمفسر ، وهى تفسر ما غمض من الخطاب إضافة إلى أن الخطاب الشعري كان ذا بعد واحد فى القصيدة الشعرية لاعتماده على حاسة السمع بالدرجة الأولى ، ثم تعددت أبعاده في القصيدة الكتابية ، وكانت هناك تسعي إلى نموذجها ، في حين أن اللانموذج هدف القصيدة المعاصرة ثم إن القصيدة الشفوية تتجه إلى الأذن مباشرة ، ولكن القصيدة الكتابية تتوجه إلى العين ، فانتقل القارئ من الزمان إلى المكان ، ومن الانفعال إلى الفعل ، ومن التأثر إلى التأثير ، أو انتقل القارئ من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ولذلك برز دور القارئ في الخطاب الشعري المعاصر ،فهو يشبه جهازا يستقبل الخطاب ويعيد صياغته ، ليرسله مرة أخرى ، فهو مستقبل ومرسل معًا ، في حين أن القارئ القديم كان مستقبلا أكثر منه مرسلا »[١]

والوقفة بوصفها دالا شعريا « ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين ، غير عروضين ، هما المكان والترقيم ، لقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا أساسيا في بناء بيت القصيدة المعاصرة ، مهما كان موقعها من سلم التراتب النصى ، والنقاش الذى عرفه حقل إنتاج النصوص الواصفة حول التفعيلة

(١) خليل الموسى – آليات القراءة في الشعر العربى المعاصر – منشورات الهيئة العامة السورية للكتابة وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٠ م ص ١٤٩، ١٥٠

أولا ، ثم القافية ثانيا ، ظل يفتقد لعنصر الرابط بين هذين العنصرين الآخرين في غياب استيعابه النظرى للوقفة ووظيفتها في النص الشعري »[١]

الوقفة في شعر حسن طلب جزء من إحساسه باللغة ، إذن إن لغة شعره لغة محسوسة ، وليست مجرد ألفاظ تقود إلى تراكيب يسوقها شاعر تعبيرا عن تجربته ، فوقفته مؤشر دلالى تختفى وراءه فخاخ يقصدها ويرمى إليها ، لذا فقد يحسن الوقوف ، وقد لا يحسن حتى مع توفر مزكيات وقوعه ، طلب تجاوز العروض في التعبير ، وأشاح عن موضع التقفية وصنع كما يروم نسقا خاصا قامت دواله المتفاعلة على تنظيمه ، وحسن إبانه مبانيه ، والضابط في وقفاته إنما هو الروح السارية فى مجمل إبداعه أو قل ماء شعره فتأمل قوله:

ما لم يكن ليصحَّ .. صحَّ

ولم يكن ليجوز .. جاز !

يبس السحاب .. تبخر القاموس ..

كيف إذن سيحيا الأنقليس ؟

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخاز باز !

لابد من شيءٍ

لينجو من هلاك مقبل

هل يستعين بحسه الفطرىِّ .. أم بخياله الحفاز !

إن تعالقا ما قام بين اللغة وروح الشعر ، وإن وقفتين قامتا في أول سطرين ، إحداهما خفيفة والأخرى قارة واضحة مجلية للمعني أما الخفيفة فإنها وقعت بعد الجزء الأول غير التام تركيبا (ما لم يكن ليصح ..) المتبوع بنقطتين مغريتين بوجوب الوقوف العجل ، وغير التام دلاليا في

(١) محمد بنيس– الشعر العربى الحديث (٣) الشعر المعاصر ص١٠٩، ١١٠

الوقت ذاته إلا بإتمام التركيب ، وهذا ما أوجب الإتمام ثم الوقفة التامة على نهاية السطر إكمالا للدفقة (ما لم يكن ليصح .. صح) وعلى الوتيرة ذاتها يأتى السطر الثانى ، وبآليات الوقفتين ذاتها ، (ولم يكن ليجوز .. جاز) نحن لسنا أمام نقصان ملحق من الملحقات الضرورية لتمام الجملة لأن تمام الجملتين نحويا قد وقع بالإخبار ، لكن براعة الشاعر في استغلال عطاءى الوقفتين القصيرة فالطويلة مغرية بشىء ما سيفصح عنه ، إذ ما الذى كان لا يصح فصح ، وما الذى ما كان جائزا فجاز ؟ ثم تأتى وقفة بياض تعادل سطرين آخرين صمت عنهما الشاعر وكأنما أراد أن يسحب قارئه للبحث معه عن مقصود ما هو (زبرجدة الخاز باز) [١] والبياض ليس مجرد فضاء بصري ، وإنما مؤشر لفقدان الهوية ، إنه مفجر حقيقى لأزمة المقصود وآية تفاعل الصمت مع الكلام ، ودليل حضور المسموع مع البصرى، إذ الزبرجدة نفيس يرى بالعين ، وهو رمز لقيمة غير مدركة ،، والخاز باز حشرة لها خصوصيتها الملتبسة بالترف ، وهى أيضا رمز للاتكالية والخنوع ، ووقفة البياض مساحة لإعمال الذهن فى المقصود من وراء المستهلين ، ثم يكمل

يبس السحاب .. تبخر القاموس ..

نحن أمام تركيبين تامين دلالة وتركيبا (فعل + فاعل) متبوعين بنقطتين تمثلان إشارة موجبة للوقوف ، لكنه وقوف مصحوب بالتأمل فى المراد لأن المعني يقود إلى آيتى إقفار تام إذ لا سحب ستمطر ، ولا بحر سيتبخر ماؤه والصمتان يقودان إلى الاستفسار المفصلى فى القصيدة كلها

كيف إذن سيحيا الأنقليس ؟

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخاز باز !

---

(١) حسن طلب ١٥٧/٢

إننا أمام استفسارين موجعين معقوب أولهما بعلامة استفهام فصمت ومعقوب الآخر بعلامة تعجب فصمت ، ولكنه صمت موجع لأنه دليل ضياع المرموز إليه بالخاز باز مرة وبالأنقليس وهو ثعبان السمك مرة لافتقاده مقومات البقاء ، فإنه فى البحر قد فقد أصل الحياة بالتبخر ، وعلى الأرض (المرمريس) قد فقد أساس بقائه بالجدب الحال بها ، لذا أصبح

لابد من شىء

لينجو من هلاك مقبلٍ

والوقفة هنا أيضا وقفة منبئة عن أمر غير محمود وهو الهلاك المقبل لا محالة وحاملة على استفسار من نوع جديد ،استفسار الباحث عن مخرج من ذلك التيه ..

هل يستعين بحسه الفطرى .. أم بخياله الحفاز!

وهذه إشارة واضحة إلى عربى عصرنا الذى ما هى إنسانه حشرة الخاز باز فى اتكاليتها وترفها الخادع ، والمحصلة أنه (ما لم يكن سيكون .. كان) ثم وقفة موجعة أخرى وتلك فى مجملها وقفات متتابعة فرضتها الرغبة فى إيصال رسائل تلغرافية موحية تمثل إلغازا متصدرا مستهل قصيدته ، لكن مع الانغماس فى حشو القصيدة مجملة ، ومع تنامى الدلالات ، وانسيابية الدفقات الشعورية ، والسبحات المجازية قد لا يلجأ حسن طلب إلى الوقفة إلا مع ستار المشهد شأن قوله.

لابد من حلٍّ جرىءٍ خاز بازىٍّ

يجىء بأحوزىٍّ

حيث يذهب بانتهازىٍّ

يعرى كل ذى زىٍّ

ليعرف من يريد : حقيقة الوطنى .. والجاسوس

والسلفى.. والسمسار

والثوري .. والنهاز ! [١]

فعلى الرغم من توافق روى قوافي أربعة أسطره الأولى ، وروى قوافى صدور ثلاثة أسطره الأخيرة (خاز بازى – أحوزى – انتهازى – كل ذى زى / الوطنى – السلفى – الثورى) واتفاق مجاريها (كسرة مضعفة) إلا أن الوقفة لم تفرض نفسها ، وكانت زاى الروى العام للقصيدة مجملة هى المرسى الذى حط الشاعر عنده رحاله ، ومن هنا جاءت وقفة مستساغة ، لأنها اصطحبت بتمام الرسالة المتغياة ،ولقد دمج حسن طلب الوزن فى الدلالة وجعل الهيمنة لماء شعره المنساب في المقطوعة ضاربا عرض الحائط بمعمار القصيد المألوف ، إذ جاءت تفاعيل كاملة متداخلة أوقل متقاطعة غير عابئة بمرسى التقفية الوسطى ، إنما هو دمج بينهما وبين تراكيبه دمج البصير الذى يعى ما يقول ، لذا جاءت قوافى مختتمات هذه القصيدة فى مجملها متمكنة ، قارة فى موضعها ، ولقد أجاد الرجل لها الترصيف الصوتى القائد إلى المقصود ببراعة تحسب له . الوقفة إذن نوع من التصرف المشروع فى سيرورة الشعر ، يتلاعب الشاعر بها وعن طريقها بالمقادير الكمية للوزن ليحدث نوعا من الترقب لدى مستمعه أو قارئه ، وهى وقفة يحتمها المعنى وتفرضها مرامات الشاعر ، فأحيانا تتقارب مقاديرها ، وتقل مقاطعها ، وأحيانا أخرى تطول حسب محتوى

(١) حسن طلب ١٧٣/٢

الدفقة طولا أو قصرا ، ولقد ، أصبح لها تأثير بين فى شعرنا المعاصر ، وبخاصة مع الحرية التى أتاحها شعر التفعيلة لمبدعى ذلك العصر ، ولقد « كان الشطر فى تصور نقادنا القدماء وحدة إيقاعية قائمة بذاتها مما جعلهم يفضلون استقلال الشطر عن قرينه في سياق البيت ، حتى لا يتحطم الاستقلال الإيقاعى للشطر »[١]

المكان النصيُّ للوقفة

لا مراء فى أن لحيوية العلائق تدخلا فى إبراز جماليات القصيد المستحدث ، وأن لمكان الوقفة داخل القصيدة تدخلا فى فرض جماليات البناء ، إذ إن لهندسة القصيدة غاية دلالية لأن المكان النصى «تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها ، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصى ، وهو الذى تحول إلى مختبر بلا نهائيته ، تلك وضعية الدوال التى تخترقها الذات الكاتبة بغير استشارة ولا إرادة ، الدوال فى هذه الممارسة هى التى تبني الخطاب عبر مسالكها المجهولة والترجمة العربية للحيوية ، التى تحدث عنها (يورى تينيا نوف) بخصوص البيت الجديد هى ماء الكتابة ، بهذه الحيوية يكثر الماء كما قال لنا القدماء ، هو ذا مصطلح الماء يتدخل ثانية فى القراءة ، هذا العنصر المنسى فى القراءة العربية الحديثة منذ التقليديين إلى الآن »[٢] إن لكل قصيدة فضاءً خاصًّا تختاره هى لذاتها تسبح فيه عبر مسارات تمليها حرفية المبدع وإملاءات موهبته ، والمكان « المحلوم به فى الممارسة الدالة ، الموقع على بياض الصفحة ،هو المهيئ للفضاء النصى المنسوج من الدوال المكتوبة والممحوة

(١) ثعلب – قواعد الشعر – تحقيق / رمضان عبد التواب القاهرة – الخانجى ١٩٩٥ص٦٦

(٢) محمد بنيس – الشعر العربى المعاصر – ص١١١

فى آن ، وقوانين البيت المحددة بالوقفات تتوزع القصيدة برمتها ، تسرى فى أعضاء النص فيما النص فى مجموع حالاته يعيد بناءها . إن بينة المكان مأهولة بالإيقاع والتركيب والدلالة ، كل منها يستدعى شقيقه ، والنص نسيج له الامتلاء والفراغ »[١]

ولخطية النص قصد إلى ممارسة مغايرة للمعهود انتقالا بالشعر من الإلقاء إلى القراءة البصرية المصحوبة بالغوص وراء المعنى المراد ، وبهذه الهندسة المستحدّثة للنص يمكننا إحلال التمثيل الخطى فى الحضور السمعى ، والشعر العربي قد سبق لهذه الهندسة الخطية في العصرين الأندلسى والمملوكى فظهر الشعر الشجرى والشعر الدائرى اللذين يتماهيان كتابيا مع هندسة الزخرفة المعمارية المنتشرة فى ذينك العصرين ، وهذه التيمة الهندسية فى الكتابة تعطى لمكان الوقفة النصى براحًا تخيليا تجعل المتأمل فى النص مكتوبا مشاركا فاعلا فى إنتاج دلالة النص ، ففى « الشعر العربى الأندلسى انفجرت أيضا تجربة فريدة ، وهى القصائد البديعية (هكذا نسميها) التى آلفت بين الأغراض الشعرية المتداولة وبناء النصوص اعتمادا على التفكيك والتركيب ، وفق أشكال هندسية لها نماذج من الطبيعة (المشجرات) كما لها الزخارف العربية المبنية على أساس هندسي لا ينسي سيطرة المركز وتوازنات الامتداد . وقد أدخلها أبو البقاء الرندى كنموذج فى باب البديع ، ونجد باحثا حديثا هو أسامة عانوتى الذي سمى مثيلاتها في الشام ب « الشعر الهندسى » ووضع التسمية بين قوسين، ولكنه لم يفطن لشجرة نسب هذه الممارسة النصية »[٢] وحسن طلب أجاد هندسة قصيده ، واستغل قدراته الفذة فى التفوق على ذاته ،

(١) المرجع نفسه

(٢) أبو البقاء الرندى – الوافى فى نظم القوافى – تحقيق / الخمار الكنونى – مجلة كلية الآداب – الرباط ١٩٧٤ م وانظر محمد بنيس – الشعر العربى الحديث (٣) الشعر المعاصر ص ١١٤

فتلاعب باللغة تلاعب الحاذق البصير ، وصاغ طنافس موشاة أضحت فرائد فى شعرنا المعاصر ، ولقد ترك نوافذ متساوقة فى هندسته بدائعه كانت بمثابة فراغات مكانية ، ومطلات دلالية تعطى قارئها مساحة لمقابلة المعمور من القصيدة بالمعمور المقابل له ، ولك أن تتأمل هندسة بديعته تلك :-

لبنان

الآن عرب اليوم

مكان على زمان

وزمانان عرب

ومكانان

ألدان على

شتيتان

لبنان من ذهب ومن عجب ومن نار ومن حطب

الهيئة بلا

الراية

مفردة سيف

واحدة

لكن بلا.

وتراب

الظل غضب الأرض

اثنان

هذا تشجير أنى جئته وجدته شعرا رائقا صافيا جميلا حاملا همَّه فيه، وحاملا متعته فيه ، وحاملا وجده فيه ، أما الهم فمصدره ما أصاب لبنان من تمزق ، وأما المتعة فإنها متعددة المصادر ما بين إيقاع بصري مهندس

بوعى فنان وذائقة عبقرى ، وإيقاع صوتى مصدره تنوع الأوزان ، وتلاقح القوافى ، والتقاء المسالك فى مرسى موحد ، أما الوجد فإنه ينسرب إلى ذات المتلقي مع تماديه وراء دلالة كل غصن من أغصان هذه الشجيرة الشعرية الرائعة التى التقى فيها ايقاعان صوتى ودلالى، معضدين بإرتسامة مهندسة استغلت الموقعية تنبيها لتموقعات دلالات بعينها داخل النسيج النصى الذى جاء محبوكا ، مصحوبا بإبداع تشكيلى مائز .

لبنان الآن مكان وزمانان ألدان

الهيئة مفردة لكن الظل اثنان

لبنان اليوم زمان ومكان شتيتان

الراية واحدة وتراب الأرض اثنان

لبنان .. عرب على عجب بلا سيف بلا غضب

لبنان .. من ذهب ومن عجب ومن نار ومن حطب

(اثنان وعجب) موضعا عقد تلك الجديلة الرائعة ، وأصلا فروع تلك التشجيرة الشعرية التى تساوقت أغصانها متمثلة فى الأشطار المتقابلة ، وتشابهت أوراقها متمثلة فى تكرار كل من (لبنان – عرب – على – بلا – من – زمان – زمانان – مكان – مكانان) وجاءت فراغات المكان النصى للوقفة لُغَةً مُبْصَرَةً ، إذ هى لغة على اللغة ، لأن الإيقاع البصرى فى أصل ذاته مرافق اللغة الإنسانية فى نشأتها الأولى متمثلا فى نقشها بدءا على الحجر ، وصولا إلى الأبجدية الرامزة ، وذلك لأن الكتابة « قد أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة ، شفاهية الأصل ، فوضعتها فى الفراغ المرئى »[١]

(١) والترج – أونج – الشفاهية والكتابة – ترجمة د/ حسن البنا عز الدين مراجعة د/ محمد عصفور الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – سلسلة المعرفة – رقم ١٨٢ دت ص ٢٢٥.

وهذا قد أكسب النص بعدا سيميائيا مبلغا للأفكار ومجسدا للخصائص ومحققا للتواصلية المرومة من وراء العمل وهذا ما جعل بعض نصوص حسن طلب تندرج « ضمن نغم المرئيات الذى تتبين مقاصده الإفهامية بالتوافق المزدوج ، موافقة الأصوات للشكل المتغيا فى توقيعاته على الورقة ، وموافقة الشكل لطبيعة المحصول الثقافى لدى المتلقى بإثارة إدراكه لتقصى مقاصده بالتأمل والتأويل ، الأمر الذى يؤدى بالمرئيات إلى التجلى فى نظام المنطوقات الحركى ، ليصبح هذا الوضع الحاصل وضعا للحركة فى مقابل اللاحركة ، ومن خلال هذه الازدواجية الحاصلة بين المنطوق والمرئى يتشكل الإيقاع البصرى الخطى كمعطى لمحصلاتها »[١]

واستغلالا لعطاء تلك الهندسة الفراغية للمكان النصى جاء قول حسن طلب مثلا : [٢]

ب

بيروت

بيروت قوت

بيروت ميقات وقوت

بيروت ميقات وياقوت وقوت

بيروت ملهاة ولاهوت وهوت

بيروت لاهوت وهوت

بيروت هوت

بيروت

ت

(١) عبد الرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربى – دار أبى قراق للطباعة والنشر المغرب – ٢٠٠٢م طبعة أولى ص٤٣٢

(٢) حسن طلب ٣/ ٤٥٧.

إن إثارة ما إيقاعية بصرية متحققة فى ذلك النص ،إذ اتخذ حسن طلب من الهندسة الخطية لإبداعه مدخلا لإثارة خاصة على المستويين البصرى والتنغيمى ، أما المستوى البصرى فإنما جاءت متعته من التدرج فى الرسم من حرف فكلمة فكلمتين فثلاث كلمات فأربع ثم أربع أخرى فثلاث فاثنتين فكلمة فحرف ، وجاء حرف السطر الأول مستهلا للكلمة المفصلية (بيروت) وجاء حرف السطر الأخير مختتما للكلمة ذاتها (بيروت) ، فلقد استهل بالباء واختتم بالتاء تماهيا مع صوتى صدر الكلمة وعجزها ، كما جاءت بيروت مستهلا لثمانية الأسطر المتتابعة بكامل منطوقها ورسمها ، وجاءت كلمتا (قوت – وهوت) مختتمات ستة أسطر متتالية فى لون من التلاقح الصوتى المتعمد وفى لون من التدرج المصحوب بمد مع (قوت) وجزر مع (هوت) وجاء مقدارا المد المتصاعد والجذر المنسحب متماهيين مع حالى بيروت فى صعودها الحضارى ، ثم انحسارها حضاريا فى لون من المطابقة الدلالية مع السياق العام الحادث بها ، فالقوت خير وهو يناسب وضع بيروت مزدهرة ، والهوت انحدار وهو يناسب حال بيروت هاوية ، وحسن طلب مبدع فى رسم حالى بيروت حتى على المستوى الخطى ،وقد صاحب هذا المستوى الخطى مستوى آخر بديعى متمثلا فى التجنيس لذا فإنه « إذا كانت المحسنات البديعية فى مجالها المعنوى قد رامت الاعتناء بالمضمون وأبرزت معطيات أسلوبية راعت الزمن الإبداعى ، فإن المحسنات البديعية فى مجالها اللفظى قد رامت الاعتناء باللفظ وأبرزت إطارا شكليا راعى المكان الإبداعى وذلك سبيل الكشف عن أبعاد أخرى للنص الشعرى غير الفهم والإنشاء .. كما أتاح للعدول عنها مجالات طالت

الجسد والمكان والتشكيل والبصر .. وهى مجالات جديدة تستثمر فى دراسة التراث العربى الذى ما زال يزخر بمكسباته العتيدة»[١]

ولحسن طلب نص آخر مقابل لهذا النص هندسيا ، فإذا كانت هندسة المكان النصى للنص السابق انتقلت من الأقل للأعلى فالعكس فإن نصا ما آخر فى المطولة ذاتها قد انتقل من الأعلى للأقل فالعكس وهو النص القائل: [٢]

بيروت ملهاة ولاهوت وهوت

بيروت لاهوت وهوت

بيروت هوت

بيروت

بي

ر

وت

بيروت

بيروت توت

بيروت تابوت وتوت

بيروت حانوت وتابوت وتوت

إنها الهندسة المزدوجة صوتية وخطية ، وإفراغ مقصود لمطلات مكانية تتيح لعين البصيرة أن تأسى على حال بيروت المنتقلة من حال تهاويها إلى حال بيعها فانتهائها ، ولقد جاء التدرج من أربع كلمات إلى

(١) عبدالله بنصر علوى – الأيقون العجيب – دراسة فى تشكيل التراث الشعرى – جامعة القيروان – تونس ١٩٩٤ م ص١ .

(٢) حسن طلب ٣/ ٤٥٣

ثلاث كلمات فاثنتين فواحدة فحرفين ثم حرف أوسط مفصلى وهو الراء ذلك الصوت الصامت اللثوى المكرر ذو الحضور التصويتى الحاد النابع من جهريته الذى تنتقل منه لتدرج معاكس للتدرج الأول الذى يستهله بحرفين يتمان (بيروت) محك الربط ومفصل التركيب ثم كلمة فاثنتين فثلاث فأربع ، فى نسق يظن خطيا أنه تصاعد ، لكنه فى حقيقة الأمر تهاو موجع يماهى تهاوى حال بيروت الجميلة ، ولقد أضاف حسن طلب تماثلا جميلا على المستوى الصوتى جاء متمثلا فى تكرار كلمة بيروت مستهلا لكل سطر ، وكأنها جاءت مقابلا موضوعيا لقافية الأسطر المتكررة أيضا فى تماثل صوتى جميل ، وكأن نغما ما يناغى نغما آخر ، استيفاء للإرسالية المرومة ، ولقد كان لحضور صوت التاء ترميزية صوتية فاعلة إذ إن انفجارية التاء تحقق مرادا صوتيا مقصودا يعضد وجوده كون التاء صوتا صامتا سنيا مهموسا تلعب الثنايا العلوية مشتركة مع طرف اللسان دورا فى إجلاء حضوره لتحضر الهندسة الصوتية مع هندسة المكان النصى لتحسن الوقفة عند نهاية كل سطر وهى وقفة مستملحة صوتيا ، ونحن نقول :

إنه « إذا تكرر الحرف على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعا مبهجا ، يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين ، فضلا عن إدراكه السمعى بالأذن »[١] « ولولا التكرير ومحصلاته كرابط بين الأجزاء لما تحقق التشاكل الموقعى والتشكيل البصرى الإيقاعى ،الذى يستنهض فاعليات الإحساس فى الذات المتلقية لحثها على الإشتراك فى عملية التواصل الفنى البصرى ، وهو حاصل مرجعيته الأولى كامنة فى المتلقى ، وكذا حمولته المعرفية بالأشكال المتناغمة واستئناسه بها فى نطاق

(١) عز الدين على السيد – التكرير بين المثير والتأثير – سلسلة عالم الكتب – بيروت ط٢ ١٩٨٦م

حيز بصرى متخيل والإحساس بالجمال البصرى له غايات وجدانية تجعل منه أمرا ممكنا مساوما لطبيعة التصورات الخاصة بالوجدان الجماعى »[١]

دور علامات الترقيم فى إجلاء الوقفة "

لقد عرف شعرنا العربى القديم ضوابط كانت تغنى فى كثير من الأحيان عن علامات الترقيم ، من خلال جلاء موضع التصريع أوقوافى الخواتيم فى الشعر أو أعجاز الأسجاع ونهايات الفاصلة القرآنية ، فى كل من النثر الفنى والقرآن الكريم ، إلا أن الوقف على غير الفاصلة فى القرآن أحال انتباه القراء أو المفسرين إلى آثار النبر على مواضع بعينها فى حشو الآية وأضحى للممارسة النصية تقنيات أدائية لها توجيهات دلائلية وآثار تواصلية ، ولقد نبعت هذه التقنيات من حضور علامات الترقيم أو محوها فى مواضع بعينها ، ولقد أصبح تلازم الفراغ مع علامة الترقيم ضابطا مهما فى الممارسة النصية ، ولقد أصبحت « علامات الترقيم كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى فى بناء دلالية الخطاب . وهذا يعنى أن علامات الترقيم مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة معا .ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التى تلحق الحداثة الشعرية فى مختلف متونها وبنياتها النصية »[٢] ولقد أتاح النسق الجديد فى كتابة القصيدة مجالا رحبا للشاعر لأن ينوع ما شاء فى تيمات أداءاته التعبيرية ، ولأنه لم يعد مقيدا بضابط التقفية المتساوقة ، فقد أضحى لديه ما شاء من البدائل التى سمحت له باستغلال العطاء الدلالى لعلامات الترقيم التى أصبحت البطل الحقيقى صاحب الحضور الطاغى فى نسق القصيد العربى المحدث ، والتى أصبحت الدليل الأوفى على أننا نتكلم فى لغتنا العربية بشىء آخر غير

(١) عبد الرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربى ص ٤٣٦

(٢) محمد بنيس– الشعر المعاصر ص ١٢١.

الكلمات ، وعليه « كان ولابد للتجربة الشعرية المعاصرة ، وهى تتوغل فى هوة الذات وما فيها من سأم وأمل ، أن تبحث عن وسائل جديدة فى الأداء الشعرى ، وتقنيات لم تدخل مختبر النص الشعرى المعاصر بعد ، وربما كانت علامات الترقيم تعد من أكثر الوسائل التى لجأ إليها المبدعون »[١] إذن فإن علامات الترقيم « هى علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الجمل أوالكلمات أو حتى الكلمة الواحدة توضع لإيضاح مواضع الوقف ، وتيسير عملية استقبال النص المقروء »[٢]

وعلامات الترقيم فى النص لا تأتى اعتباطا ، ولا توضع على سبيل الفضلة أو لأنها مجرد حلية نصية ، إنما هى ذات مغاز دلالية ، وذات ظلال إيحائية تقول ما لا تقوله البنى النصية الظاهرة ، وهى دائما ما « تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة ، أوبين جمل مؤلفة لنص ما ، وتدل أيضا على علامات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة ، هذا من الناحية التركيبية ، أما الناحية الصوتية ، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البيانى للصوت »[٣]

مما سبق يتضح لنا أن علامات الترقيم إشاريات منتجة لدلالات يرومها الشاعر ويهدف إلى إيصالها متغييا إمتاع قارئه وإشراكه فى

(١) يومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر بين التشكيل والتأويل – دار التنوير – الجزائر ط١ ٢٠١٨م

(٢) محمد بنيس– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيويه تكوينية – ط٢ – المركز الثقافى العربى الدار البيضاء – المغرب ١٩٨٥م ص ١٠.

(٣) كمال ضربك – حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعى الثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية – ط٢ – دار الفكر للطباعة والنشر بيروت – لبنان ١٩٨٦م ص ١٥١ ، ١٥٢

الإحساس بحمولات ذاته المبدعة أثناء عيشه مخاض التجربة ، إذ إنها « تحمل ما عجزت اللغة المعاصرة عن نقله للمتلقى من نبرة صوت وإشارات المتحدث ، ومن هنا اهتدى إليها المبدعون – خاصة – من أجل تجسيد الجانب المسكوت عنه بقصد فى اللغة ، وذلك نظرا لأن هذه الرموز البصرية تقوم بشكل أو بآخر بضبط نبرة الصوت في الكتابة ، ومن هنا بالذات يعوض الصوت كلمية العين ، فهى شاهدة على أننا نتكلم بشىء آخر غير الكلمات ، وسرها الكبير يكمن بأنها وظيفة فى توصيل مقاصد النص »[١]

إذن تعد بمثابة « تقنيات يلجأ إليها المبدعون فى تجربتهم الشعرية من أجل الفصل بين الجمل ،ولتوقيف القارئ من أجل أخذ نفس لمتابعة القراءة ، فلغة الشعر المعاصر تنفلت عن القديم خدمة لمجراها الإبداعى من أجل شحن النص بدلالة جديدة تتوافق مع القرائن اللغوية ، فتقنيات الترقيم فى الشعر المعاصر كانت لخدمة تجسيد دلالة اللغة »[٢].

وحسن طلب من أفضل من أدركوا أسرار علامات الترقيم ، وعرفوا لها قيمتها ، وأعطوها حق قدرها ، وهو قد استعملها استعمال البصير ،وحملها كثيرا على غير ما تحمل عليه سائر اللغة ، لكن لعلة يقصدها ، ولمرام هو يرومها شأن حمله الاستفهام على التعجب أو النقط المنفرد على التوتر إلى آخر ما سنستبينه بالتطبيق ، ولك أن تتأمل رائعته « بنفسجة الغياب »[٣]

---

(١) حسن الأشقر – جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى فى النص الشعرى الأدونيسى – مجلة عمار – دت ص٥٣

(٢) يومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر ص ٩٧

(٣) حسن طلب ٣٨/ ٢

أبكيك .. أم أبكي الوطن !

أبكيك ؟ ام أبكى البكا للنيل ..

حتى يسترد فضيلة الحزن القديم .. و يتزن !

أبكيك .. أم أبكي الوطن !

أبكيك .. ام أشكوك ؟

أم أرجوك .. أم أهجوك !

قد آليت : لا أرثيك

إلا أن تقرّ بأن سترثيني غداً !

فدع القصائد تتّشى بالدمع ..

دع شعري و شعرك

يبكيان دمآ

و دع شعرى و شعرك يذهبان سدىً !

وضع كل العروض معآ

و قل : لله درك يا بنفسجة الشجن !

وصل الخطاب

وصلت أنت !

فيا لوقت فر من وقت

و يالكما ذهابآ في إياب !

قل لي بربك : كيف كنت ..

و قد أتى الآتى إليك / عليك !

كيف نضا الإهاب

عن حرّ وجهك ..

دون أن ترمى بسهم الشعر طلعته !

لماذا لم تدع لي فرصة

حتى أرد عليك كيد الشعر

أو أدع الدواة

ترى خيالك فى الكتاب !

أو لم يكن ما بيننا يكفى

لكى يتقهقر الآتى الغريب و

ينتحى !

أو لم يكن هذا الرسول ليستحى

أو لم يكن هذا الغياب !

إنَّ القصيدة حرضتنى ضد موتك . .

والقصيدة أوغرت صدري عليك

فلم أجرب فيك ماء الحزن

لا – و أبيك – لم أبك !

القصيدة خاصمتني فيك

ويحك !

لا تظن بى الظنون .. فما بكيتك

إنما وتر الرباب

هو ما يئن الآن فى مجرى شؤون الدمع . .

أو يتلو عليك بقية الرد الذى لم تنتظره

و يقتضيك صدى الجواب .. و لا جواب !

إنَّ القصيدة راودتنى منك / عنك

فما بكيتك ! بل ضحكت .. ضحكت حتى أسكتتنى الراح ..

ثم شربت حتى أطلقتنى !

لا تظن بى الظنون

فليس ما فى الكأس خمرآ

إنه شعر مذابْ !

فاشربْ .. إلى أنْ يستتبَ لكَ الزَّمانُ

و يستضيئَ بك الترابْ !

و قل : التحية للصَّدى النائى . .

الوداع لصورة المرئى فى الرائى

و قل : لا درّ درّك يا بنفسجة الغياب !

لا درّ درّك يا بنفسجة الغياب !

نحن فى هذه القصيدة ، التى آثرت أن أدونها كاملة ، أمام شاعر يعى ما يقول ، ويدرك أن باللغة الرامزة أسرارا تفوق أسرار اللغة المنطوقة ، وأن بالرموز البصرية مآلات لمعايير أخر، كثيرا ما يعجز المنطوق عن إيصالها ، ولقد استخدم "حسن طلب" فى هذه الرائعة ، التى يرثى فيها شاعرا أثيرا لديه وهو الراحل الفذ (فوزى العنتيل) الذى وصله خطابه فى اللحظة ذاتها التى قرأ فيها نعيه ، استخدم فيها معظم رموز الترقيم البصرية ، بل إنه حمل بعضها على غير ما تحمل عليه ،قاصدا من وراء ذلك التعبير عن مدى ما ألم به ، فوجدناه فى مستهل رائعته تلك قد استخدم نقطتى التوتر (..) ثلاث مرات ليقر سكتة خفيفة بعد كلمة (أبكيك) الحاملة لمعنى الاستفهام (وللنيل) الحاملة لمعنى مشاركة الطبيعة للشاعر حزنه و (الحزن القديم) الحاملة لمعنى ملازمة الحزن لذلك النهر الخالد مبعث شجايا الشعراء ، واستخدم كذلك فى المستهل علامة التعجب مرتين ، وعلامة الاستفهام مرة ، والمرات الثلاث محمولات على الاستفهام الموجع إلا أنه آثر التعجب فى مختتم السطر الأول ومختتم السطر الأخير (!) وشاعرنا يبكى الوطن مجملا فى شخص صديقه الراحل ، وحمل التعجب على السؤال آية إحساس حقيقى بألم الفقد ، وآية عدم تصديق واستنكار لذلك النبأ الموجع ، وبتتبع رموز الترقيم فى النص ، نجده قد استخدام

نقطتى التوتر سبع عشرة مرة ، تسعا منها فى الحشو ، وثمانيا فى خواتيم الأسطر وفى الحالين وهو يروم سكتة خفيفة تكون مبعث تأمل أومحلة استعبار ، وهما تضيفان قيمة للفضاء البصرى القائم بالنص ، وتثريان الدلالات التى يتغياها الشاعر ، وتعوضان الدال اللسانى الغائب إذ إن نقطتى التوتر تعدان « من بين أهم علامات الوقف فهما يعوضان الدال اللسانى كالروابط النحوية ، ويكونان بين عبارتين أو بين مفردتين »[١]

وفى مواضع نقطتى التوتر السبعة عشر أبان الشاعر عن حيرة حقيقية وتوتر موجع موجب للوقفة التى تشرك القارئ معه فى اضطرابه النفسى إشعارا له بمرارة الألم ، ثم تأتى علامة التعجب (!) التى استخدمها "حسن طلب " فى هذا النص ثلاثا وعشرين مرة كلها فى خواتيم تعابيره ، وحمل ثلاثة عشرموضعا منها على التعجب الظاهر من أمر الموت وفعله ، وحمل عشرة مواضع على تعجب المستفسر عن أمر ما ، حاملا دلالة التعجب على استبانة مجهول غائب ، أو استنفارا مقصودا لمشاعر حزن متخبط بفعل تلاطم أمواجه فى داخل نفس أمضها رهق البين ، ولعل المزاوجة بين رمز الاستفهام البصرى للاستفهام (؟) ورمز التعجب البصرى (!) خير دليل على ذلك التلاطم

أبكيك . . أم أبكى الوطن !

أبكيك . . أم أشكوك ؟

أم أرجوك . . أم أهجوك !

إن المزاوجة بين الرمزين فى موضع وجوب وجود رمز واحد آية تلك التلاطمات ، وتلك التماوجات المبينة عن حسرة شاعر موجوع واستخدام

---

(١) محمد الصفرانى – التشكيل البصرى فى الشعر الحديث – المركز الثقافى –الدار البيضاء – ٢٠٠٨م ص٢٠

علامة الاستفهام مرة وحيدة فى قصيدة ملأى بالاستفسار لخير ناقل لجو الحيرة التى يحياها شاعرنا

ثم إنه يستخدم نقطتى التفسير (:) أربع مرات سابقتين لمقول قول

وقل : لله درك يا بنفسجة الشجن !

وقل لى بربك : كيف كنت . .

وقل : التحية للصدى النائى . .

وقل : لا در درك يا بنفسجة الغياب !

المأمور بالقول فى الأسطر الأربعة واحد ، وهو الصديق المرثى ومقول القول آية تشظ حقيقى مسفر عن نجاوى مُسْتَفِزَّة وشجاوى مُسْتفَزَّة ، وما نقطتا التفسير سوى شارة فصل شكلى تفسران ما لا يفسر من وجع محسوس ، كامن فى دلالات الشاعر التعبيرية .

ولقد أتت علامة التخيير وصورتها (/) مرتين وعلامة .. الاعتراض وصورتها (– –) مرة واحدة ، وورود الأولى منها جاء فى موضعى خطاب للغائب المرثى ، وقد دل عليه بضمير المخاطب الملحق بحرفى جر مرتين فى قوله :– لقد أتى الآتى إليك / عليك !

إن القصيدة راودتنى منك / عنك

ولكل استعمال منها توجيهه الدلالى الذى يفسر بما يليه ، فلو أننا حملنا المعنى على المقصود الأول لكانت الخطاطة الكتابية كالتالى –

قل لى بربك : كيف كنت ....

وقد أتى الآتى إليك !

كيف نضا الإهاب

عن حر وجهك ..

دون أن ترمى بسهم الشعر طلعته

إنه ليستفسر عن حاله حال استقبال رسول الموت حين أتى إليه ، وإنه ليسأل كيف تسنى لذلك الرسول أن ينضو الإهاب عن حر وجهه وكيف أنه لم يرم طلعته بسهم الشعر ، أما الجمل على توجيه (وقد أتى الآتى عليك) فإن بها فوقيه تنم عن علوية رسول الموت التى لا تسمع حتى بما استفسر عنه قبلا فى توجيهم الأول .

أما توجيه السطر الثانى

إن القصيدة راودتنى منك

فما بكتيك !

بل ضحكت .. ضحكت حتى أسكتتنى الراح

ثم شربت حتى أنطقتنى !

لا تظن بى الظنون

فليس ما فى الكأس خمرا

إنه شعر مذاب!

فكأن المراودة هنا وعلى ذلك التوجيه إنما هى واقعة من الشاعر المرثى لذا وجب نفى البكاء وإثبات الضحك ، أما على توجيه (عنك) فإن باعث الإثارة فيها إنما هو ذلك الشاعر الراحل ، وهو موضع المراودة وهو

مستفز تعابير حسن طلب لكى يقول شعرا مذابا يليق بمقام ذلك المرثى الغائب ، المأمور بأن يشرب حتى يستتب له الزمان ويستضئ به التراب .

أما فاصلتا الاعتراض فقد وردتا فى موضع قسم تجلية لجلال المقسم به

- **إنَّ القصيدة حرضتنى ضد موتك**
- **والقصيدة حرضت صدرى عليك**

فلم أجرب فيك ماء الحزن

لا– وأبيك – لم أبك !

أما علامة الاستفهام فى شعر حسن طلب فكثيرة التواتر ، لأنها .. خصوصية اشتباك مع واقع يحاول فهمه ، وإن كان لا يقتنع بأكثر ما فيه وعلامة الاستفهام علامة بصرية توظف لغاية استفسارية ، وهى محفزة للفكر ، ومثيرة لمقاصد استبانية يتغياها كل شاعر فيلسوف لا يرضى بالمسلمات المرقونة سلفا ، ولقد استثمرتُ التجربة الشعرية المعاصرة عطاء علامة الاستفهام البصرى كثيرا إذ « تعد من الفضاء البصرى الذى اهتم به المبدعون المعاصرون لغاية غرضها الاستفهام ، الحيرة التساؤل ، وتجلت كثيرا فى القصائد المعاصرة لدى المبدعين »[١]

وكثيرا ما كان يستهل حسن طلب بسؤال يفتح به بابا لأسئلة أخرى عدة ، ينفتح بها على دلالات لا أبعاد حقيقية تُلمس لها شأن قوله : [٢]

زبرجدةٍ مجردةٍ ..

مجسدة

زبرجدة تناقض ذاتها !

---

(١) يومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر بين التشكيل والتأويل ص ١٠٠

(٢) حسن طلب ١٨٣/٢ ، ١٨٤

تصف الزبرجد

وهى ليست كالزبرجد

ما الزبرجد ؟

جمرة الغضب التى تتجسدُ ؟

المعنى الذى يأتى إلى المعنى ؟

الدم السخن الذى نزفته

من بين الشفاه على المهارق : أبجد ؟

الحرف المُجَنَّدُ ؟

صورة الرب التى يعنو لها المتهجد ؟

عين السجين

ودمعها المتجمدُ ؟

كرة اللهيب المصطفاة أو المقدسة

التى قد دحرجت فى القلب ..

أو غمست

فكان العسجد ؟

الأخضر المتجدد ؟

الشىء الذى بحضوره أو غيبه

نتجلد ؟

الرؤيا التى ينفى المكان :

زمانها ؟

رمزٌ لما لا يوجد ؟

الحجر الكريم الجيد؟

الخرز الذى ينساب من نحر الفتاة

إلى منابت ناهديها

حيث يسجدُ ؟

زئبق الأنثى المغيرة ..

زفرة القوم المحبين المغار عليهم : الشعراءِ

حين استنجدوا ؟

خجل المراهقة التى آوت لعاشقها

لأول مرة تتجرد ؟

الزمن الموزع فى تفاصيل القصيدة

أو فضاء النص ؟

آخر ما يروم من الصهيل – إذا دنا الموت –

الجواد المجهدُ ؟

إن السؤال « ينطوى على خبرة الاستكشاف ، ودهشة الاكتشاف الأولى بإبهارها وبكارتها ، فالسؤال دهشة يصطدم بها المتلمس لبدايات الأشياء ، فليس أمام الغريب سوى أن يتلمس الأماكن بالسؤال وليس أمام الطفل ، وهو يكتشف شفرات العالم المجهول من حوله سوى أن يسأل ، وما الشاعر أمام الأشياء والظواهر التى يتأملها سوى طفل فى انبهاره يرى الأشياء لأول مرة ، ويحاول أن يفك رموزها ، ويكتشف منها غبار الألفة والرتابة بالسؤال ، ثم يتحول إلى المتلقى ليريه الأشياء وكأنه ليس بينها وبينه عهد »[١]

"وحسن طلب " يحاول فى استفساراته أن يعى أبعاد زبرجدته القادمة ، زبرجدته المأمولة ، المحلوم بها ، المتَطَلَّع إليها ، لذا فإنه ما انفك يسأل (ما الزبرجدة ؟) حتى انفتح الأمر لديه على عدة أسئلة مبينة عن حيرة قائمة ، ومحاولة مستمرة للفهم أهى جمرة الغضب التى تتجسد ؟ أهى

(١) عيد بلبع – أسلوبية السؤال – دار الوفاء – طبعة أولى ١٩٩٩م ص ٩

المعنى الذى يأتى إلى المعنى ؟ أهى أبجدية الشفاه أم الحرف المجند ؟ أهى – أهى ؟ إلى آخر ما رام حسن طلب إيصاله إلى قارئه عبر زمرة من الأسئلة المتلاحقة التى يأتى الاستفسار اللاحق فيها أرق من السابق ، عبر مساقات تعبيرية تخييلية جامحة تروم مستحيلا ، وتفتح أفق التخيل لدى المتلقى ليشارك شاعرنا التحليق فى دنا العلة الماورائية لذلك المسئول عنه ، وفى النهاية لا يقتنع بكل ما قدم ، وتكون الإجابة صارمة لأنها محمولة على إثبات نفى صحة ما سبق مجملا إذ يقطع قائلا

لا . .

فالزبرجد جيمه الجيماء

أخلد جوهرا مما يُظنُّ

وأمَجد !

شاعرنا هو الزبرجدة المتغياة ، وقد استحالت رمزية علامة الاستفهام السابحة فى فضاءات النص رمزًا للبحث عن مستحيل ، إذ إنه لا يجد نفسه فى هذا الكون ، فيظل يبحث ويستفسر حتى يصل إلى يقين قاطعا بأن نوع زبرجدته أخلد جوهرًا مما يظن وأمجد ، ومن هنا نستطيع أن نقطع بأن حسن طلب استطاع عن طريق استعمال علامات الترقيم وحسن توظيفها فى قصيده ستبدال إرسالياته المنطوقة بإرساليات بصرية فاعلة لإدراكه نفاذ عطاء ماهيات الجمال فى الخطاب البصرى ، وهو قد استدعى بذكاء ثقافة العين لتقصى جماليات التشكيل البصرى ، وهذا الخلق راجع فى أساسه إلى موهبته الفذة القادرة على استخلاص الجمال من مكامنه وصوغه صوتيا وبصريا على السواء وتلك موهبة وفذاذة لا يوهبهما إلا الأقلون من الشعراء .

–أنواع الوقفة الدلالية "

لأن الوقفة عنصر فاعل فى الأداء النصى ، وهو عنصر متفاعل بإيجابية شديدة مع غيره من العناصر ، فقد وجب البحث عن أنواعها ، وأثر

كل نوع ومدى تأثيره في تيمة الأداء النصى ، وتوجيهه المعنى ، وبخاصة أن الوقفة أيا كان نوعها إنما هى متفاعلة مع غيرها فى عناصر النص ، وبينهما وبين تلك العناصر قواسم مشتركة يمليها الاستعمال ، وتفرضها آليات الاستخدام ، ومن هنا وجب تبين أنواع الوقفات ، ومدى تأثيرها فى دلالة النص

أ- الوقفة التامة :-

وهذه وقفة شائعة فى شعرنا المعاصر ، يمتلىء فيها البيت بوقفاته بحيث تكون أوزان السطر تامة لا تعالق بينها وبين تالياتها ، وتكون دلالة السطر مكتملة ، وتركيبه كاملا ، بحيث لا تتنازع قارئه نوازع تتميم ، وتأتى ثلاثة الأمور الدلالية والتركيبية والوزنية منسجمة فيما بينهما ، واضحة الحدود بينة المعالم شأن قول حسن طلب :-

ها نحن أتينا
باسم الشىء تلاقينا
ولدعوته لبينا
فتجمعنا
نحن سمعنا وأطعنا
وبأمر الشىء صدعنا !
فأسر بما شئت إلينا
هات . . فأمتعنا ! (١)

هذه أسطر وردت فى قصيدة تحمل عنوان (خطبة فى أهلها) والشاعر قد قطع سلفا منذ مستهل القصيدة بأن من سيخطب فيهم عارفون ،

(١) حسن طلب ٣/ ٢٨٢

وأنهم قد اهتدوا إلى ما لم يهتد إليه أحد ، وهو قد أملهم بأنه سيفضى إليهم بأسرار خاصة وأمرهم أن يجمعوا واجفين وهم قد أجابوه بمضمون هذه الأسطر التى لا رابط – يجمعها ، فكل سطر قائم بذاته مضمونا ودلالة ووزنا ، ومن هنا جاءت الوقفة التامة فى عجز كل سطر مستساغة لا نشاذ فيها ، لأنها باختصار شديد لسان حال رهط لا يعرف ماذا يريد ، المهم عنده أن يسمع جديدا فى أمر دينه ليظل ذا دين شكلى ، متفردا فى حاله إلى يوم الدين ، وهؤلاء هم أنفسهم من أكدوا فى عجز (خطبة المحاورة) وهى قصيدة سابقة على تلك الأخيرة فى المجموعة نفسها ، بأنهم دائمو التساؤل ، دائمو البحث تمشيا مع روح عصر لايكف من به عن الاستبانة،[1]

ألست ترانا نهلث ؟

كيف نجد . . ونبحث !

نحن سئمنا طرح الأسئلة . .

الإيقاع سريع فى تلك المرحلة ..

وهذا العصر ضنين !

كل سطر مما سبق اكتفى بما احتواه تركيبا ووزنا ودلالة ، فجأءت الوقفة قارة فى موقعها ، لا تعانى اشتجارا ، ولا قلقا ، ولقد انتهى السطر الأول بعلامة استفهام يوجبها الاستهلال بالهمزة ، ثم ينتهى السطر الثانى بعلامة تعجب ، والسطران الثالث والرابع بنقطتى الحيرة ، وهما قارتان فى موضعيهما بحيث تعطيان القارئ حق الوقفة تامة ، ثم يأتى السطر الأخير مذيلا بعلامة تعجب خاتمة لتعبير مستسلم لواقع مر . وإذا أخذنا مثالا حيا

(١) حسن طلب ٣/ ٢٧٦

على تتابع الوقفة التامة على مدار أسطر قصيدة كاملة فلنطالع رائعته (ختم الزاد) [١]

١ – تلك أيامهمْ .

٢ – تلك أعوامهمْ .

٣– تلك أقلامهمْ .

٤– تلك أزلامهمْ .

٥– تلك أعلامهمْ .

٦– تلك أقزامهمْ .

٧– تلك أحلامهمْ .

٨– تلك أوهامهمْ .

٩ – تلك صورتهم

١٠– تستهل بكامل سحنائها

١١– وبأحجام أجسامهم !

١٢– تتبدى لكم بمساحيق أضوائها .

١٣– تتحدى بنظرتها الجانبية

١٤– إنسان أعينكم

١٥ – وتحدق فى الصبح أو فى المساء

١٦– تفرق عن وجه أشجعكم

١٧– وجه أجبنكم !

١٨– سوف أتركها

١٩– لتظل هنا فى العراء

٢٠– وأنتم تظلون !

---

(١) حسن طلب ٢/ ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩

٢١ – أما أنا . . فكما تعلمون :

٢٢– قد اكتملت دورتى

٢٣– هذه صورتى –

٢٤– تتوارى عن المشهد الآن

٢٥– شيئا فشيئا

٢٦– وتمضى بعيدا بعيدا

٢٧– إلى أن تغيب تماما

٢٨– ولكنها قد تعود لكم

٢٩– ذات حلم

٣٠– تعود – إذا هى عادت –

٣١– كأمنية خطرت فى المنام ببال

٣٢– تعود كطيف خيال

٣٣– على غير وعد عرض

٣٤– ليعيد على سمعكم :

٣٥– تلك أيام أقلام أهل الغرض .

٣٦– تلك أيام أقلام أهل الغرض .

لقد وقعت القصيدة فى ستة وثلاثين سطرا متباينة الطول ، ما بين قصير وممتد ، ولقد جاءت فيها الوقفات التامة قارة مبينة عن تمام المضمون تركيبا ودلالة فى معظم الأسطر ، ففى ثمانية الأسطر الأولى وقع تواز تركيبى ظاهر مثل التعامد الرأسى فيه لبنة بناء بارزة إذ استهله حسن طلب باسم إشارة ثابت (تلك) الذى كانت له الصدارة الواجبة بحكم وقوعه مبتدأ ، وقد أعقبه بزمرة أخبار جاءت متفقة مورفولوجيا على زنة (أفعالهم) ومذيلة بضمير جمع متحد متكرر بصفة آلية ظاهرة ، ولقد اكتفى كل تركيب بذاته وأصبح شاغلا حيزه المكانى دونما قلق ، وبغير

حاجة لتتمة ، وبهذا وجبت الوقفة التامة فى نهاية كل مقدار دون نزوع للإتمام . وطلب بتلك الوقفات إنما يومض إلى خواتيم أمور سلف له ذكرها فى ديوانه الحادى عشر (زاد المعاد) إذ إن زمرة الأخبار الواردة فى الأسطر الثمانية إنما كانت محط ذكر سالف فى قصائد سابقة وكأنما هو هنا –يجمعها فى (ختم الزاد) ، ثم يأتى السطر التاسع أيضا بتركيب إخبارى (تلك صورتهم) ثم وقفة فتتمة بالسطرين العاشر والحادى عشر وإن كانا متعالقين بحكم الترشيح أولا ثم العطف ثانيا إلا أنه يمكن الوقوف خلف كل مقدار فيهما ، وبتتبع الأسطر فإنه يمكن الوقوف على كل سطر إلا ما امتدت فيه الصورة مثل السطرين الثالث عشر والرابع عشر ، والسادس عشر والسابع عشر ، وكذلك السطرين الرابع والعشرين والخامس والعشرين ، وإن التنازع الحادث بين إمكانية التوقف من عدمه إنما هو تنازع غير حاد لأن الوقفة لن تخل بالمعنى وإن كان التمادى والإتمام يتمان الترشيح المروم وصولا لكتلة المختتم المتكررة ، وهى بيت القصيد فى الديوان كله :

تلك أيام أقلام أهل الغرض

تلك أيام أقلام أهل الغرض !

وتلك جملة فارقة إذ إن الديوان كله يعد مرثية كبرى ، أو صرخة إلى سائر من سبقوا شاعرنا فى درب الإبداع بدءا من نجيب سرور إلى على قنديل فصلاح عبد الصبور وجمال حمدان وشكرى عياد ورجاء النقاش مرورا بالمتنبى وأبى نواس وطاغور ودستويفسكى ومحفوظ والمعرى ودانتى وكل فرسان الكلمة ممن كانت لهم رسالة أساسها تلك الكلمة ، ومن ضحوا براحتهم من أجل إيصال تلك الرسالة ، إن ديوانه ذاك إنما هو فيض مواجد تترى ، ودمع لا يغيض وزفرات حرى وتجويد لآهات مُرَدَّدة ، وأشعار منظومة سطرا فسطرا ملحنة بلحن الأحزان الأبدية المتجددة باختصار شديد،

نستطيع أن نقطع بأن وقفات حسن طلب الدلالية وقفات موقف لها تصاد عجيب فى نفس المتلقى ذى الذائقة القويمة ، لا ريب عندى فى ذلك .

ب–الوقفة الوزنية ،،

هى وقفة فرضتها قارية الحدين الحادين للبيت الشعرى القديم ، وهما الوزن والقافية ، إذ إن لكل بيت قالبا مؤطرا لا يمكن للشاعر أن يتجاوزه ، ولعل هذا ما جعل قديما البيت الشعرى هو وحدة بناء القصيدة ، ولعل هذا أيضا ما قطع أطر العلائق الدلالية داخل القصيد العربى ، وقطع أوصال الوحدة العضوية ، وجعل كل بيت شعرى قديم سابحا مع حاله فى عالمه الخاص جدا بحيث إنك تستطيع وضعه فى أى مكان شئت من القصيدة دون أن يختل المعنى إلا إذا كان مرتبطا بسياق دلالى متراتب ، لا ننكر أن هناك من شعراء العربية الكثيرين ممن استطاعوا الفكاك من تلك الفخاخ الموروثة ، لكن ظل لصرامة الجدران المقامة للبيت الشعرى سلفا تدخل فى فرض الأمر الواقع لمحتوى البيت دلالة وتركيبا ووزنا ، ومع ما حدث بالشعر العربى من تجديد بدخول نمط الكتابة التفعيلية وعدم التقيد بعدد تفاعيل بعينها ، والتزام السطر الشعرى بدلا من البيت القديم شديد الصرامة حدث انفلات للذات الكاتبة من التماثل والتساوى سعيا فى أن تنال الدوال المبتغاة من التعبير حرية أكبر فى اختيار حدودها « وهنا أصبح المقيس منفلتا من عقال التكرير المتماثل للوحدات »[1]

أما على ما تووروث فإن « الشعر هو كلام مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ،

(١) محمد بنيس– الشعر العربى الحديث ص ١٢٤

ومعنى كونها مقفاه هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدا »[١]

وهذا هو ما ذهب إليه ابن سينا ، لذا كانت أوضح وقفتين قديما هما وقفتا المصراع الأول التى تجب مع انتهاء القارئ من شطر البيت الأول ، والقافية وهى التى تجب مع الوصول لصوت الروى ، وهما وقفتان وزنيتان ما ندعنهما سوى البيت المدور فى حالة وصل القارئ ((السكتة جزء من الزمن الموسيقى ، أما الوقفة فلا ، الوقفة فى داخل الشطر نوع من التصرف فى الإيقاع الشعرى ، تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية ، بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ، ونصفه الآخر مع مقدار لاحق ، وبذلك يحدث عند سامعه نوعا من الانتظار والترقب يجد إشباعه عندما يأتى بقية المقدار بعد الوقفة ، وهذه هى الوقفة المعنوية ، إذ إن الوقوف وسط المقدار الوزنى لا يكون إلا لحاجة معنوية »[٢] وتأمل أمثلة تلك الوقفات لدى حسن طلب حين يقول :

تدفقى . . تدفقى
تمزقى . . ومزقى
تحرقى . . وحرقى
وغربى وشرقى
فى موكب النواح !
تدثرى . . تزملى
بأسود الوشاح !
تحطمى وحطمى

(١) ابن سينا – ضمن كتاب من الشعر لأرسطو م س ص ١٦١
(٢) إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص ٧٨

تهدمى وهدمى
وأطفئى المصباح !
وأدبرى وأقبلى
وكبرى وهللى
لا تتركى وقتا يتاح
لدمعة لزفرة . . لآه !
وودعى الحياة !
تهشمى وهشمى
تحدثى تكلمى
عن ليلة بلا صباح
عن ألف بلبل بلا جناح (١)

تدفقى – تدفقى – تحرقى – وحرقى – وغربى – وشرقى – تدثرى – تزملى

متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –

تحطمى – وحطمى – تهدمى – وهدمى – وأدبرى – وأقبلى – تهشمى – وهشمى

متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن – متفعلن

(١) حسن طلب ١/ ٩٢ ، ٩٣

ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب – ب –

تحدثى – تكلمى

متفعلن – متفعلن

ب – ب –/ ب – ب –

إن الوظيفة الأصلية للوقفة هى تقوية السكتات المصنوعة عن طريق النحو والمعنى ، وهناك حاجة نفسية لهذه الوقفات بلا شك لاستبانة المعنى المروم من وراء كل مقدار ، ولقد قام هنا فى تلك الوقفات السالفة الذكر فى رائعة حسن طلب تلك التى قالها فى رثاء عبد الناصر تحت عنوان (موكب النواح) تماه عجيب بين تمام الوزن أولا ، وتمام المعنى ثانيا ، واتحاد المرمى الدلالى القائم على طريق الاستعلاء بأمر النفس بالتدفق تمشيا مع ما يتطلبه موكب النواح على راحل عزيز ثالثا ، ومن اتحاد الغايات الثلاث لحسن طلب تحقق المراد وأسكننا الرجل لجة إ إحساسه بالحزن ذلك الذى دعاه لأن يهدر بتلك الأوامر المتتابعة فى تدفق رهيب وكأننا فى قلب ذلك الموكب الجنائزى المهيب ، ولقد لعب التماهى الصوتى لتلك الأفعال المتتابعة دورا فى إجلاء تيمات النواح التى أراد طلب إيصالها ليصل بنا إلى مبتغاه ويشركنا معه فيما قصد إليه فى

مختتم رائعته

سنعلن الحداد

ونلبس السواد

ونطرح الحياة فى مزاد

ونستريح !

إنها زفرة اليائس الموجوع ، وما وقفاته الوزنية سوى « وقفة صوت ضرورية للمتكلم لكى يلتقط أنفاسه ، فهى ليست إلا ظاهرة فسيولوجية خارج

الكلام ، ولكنها محملة بدلالة لغوية ، وفهم الحديث يعنى أولا قسمته أى ملاحظة علاقات التضامن التى تجمع بين مختلف أدواته وهو تضامن منطقى ونحوى يقسم الحديث أجزاء ، فصول ، فقرات ، جمل ، كلمات ، وهذا التقسيم يكون وفقا للمعنى ، فالمتكلم يجد طبيعيا أن يسقط سكتة الصوت على سكتة المعنى ، والقسمة الدلالية تضاعف بقسمة صوتية موازية »[١]

وأحيانا تكون الوقفة المصاحبة لتمام الوزن لإقامة توازن دلالى من نوع ما كذلك الذى أقامه بين الفتى الطهطاوى وفتاته :

وعندما كلمها

عرت له معصمها

زارته . . فاستزار

فضم . . وضمت

وهم . . وهمت

وكادت . . وكاد

وقال : تعالى

فإن النخيل على عهده

وقالت : تعال . . فإن الفؤاد ! [٢]

يزاوج " حسن طلب " فى هذا المقطع من قصيدته بين تفعيلتى الرجز والمتقارب ثم يسوق زمرة أفعال هما مسوقان إليها بفعل ما بينهما ، ولقد أعطتنا الوقفة الوزنية على المقادير مساحة للتأمل ، وتوقع ما بينهما من

(١) بناء لغة الشعر ، جان كوين – ترجمة – أحمد درويش – دار المعارف – الطبعة الثالثة ١٩٩٣م

(٢) حسن طلب ٢/٤٢٩– ٤٣٠

انسجام على المستوى العلائقى يناسب ذلك الانسجام التركيبى والتوافق الدلالى الكائن فيما أسند إليهما من أفعال متساوقة ، وقد تقع وقفة الوزن الخفيفة على مضمون الموزون إبرازا لموقع الفاعل شأن قوله :

فتخجخجت . . جيم الخجا

وتجشأت . . جيم الشجا

وتجعدت . . جيم الجلود[١]

متفاعلن مستفعلان

ب ب – ب – – – ب – –

هنا تطابق التركيب مع الوزن ، وهنا نطرح عدة أسئلة أولها : هل معنى توافق الوزن مع البنية اللغوية لكلمة أو لجملة أنه لا بد من حدوث الوقفة على ذلك التركيب ؟ وثانيها : هل هناك أثر دلالى لتلك الوقفة ؟ وثالثها : هل يحدث الوقوف من هذا النوع فجوة نغمية لا تريح الأذن أم هو على العكس من ذلك ؟ ونقول : إن الوقفة إمكانية وقوع وليست إجبارا عليه، ويعضد التوافق الوزن دلالى من هذه الإمكانية ، أما الأثر الدلالى للوقفة فإنه متحقق لا مراء فى ذلك ولك أن تتأمل عطاء الوقفة خلف كل تركيب متصدر فى ثلاثة الأسطر المذكورة ، أما كون الوقفة تصنع فجوة نغمية فإن ذلك راجع لمهارة الملقى ، والملقى المجيد الذى يعى عطاء اللغة ويعرف حق المقادير ، إذ إنه يدرك من معايشته سياق التلقى متى يحسن الوقوف ومتى يحسن الوصل ، أو لأيهما تكون الأولوية ، لكنه حينما يقف إنما هو يقف وقوف المدرك أن وقفته فى حد ذاتها لغة على اللغة وأن فى وقفته إبانة لما لا يبين بالمنطوق ، وأن الحيز الزمنى للوقفة إنما هو نغم موارى ، وإيقاع يبين أثره حتى فى غياب صوته وعندما يكون خيار الوقفة من عدمها

(١) حسن طلب ٣٧٩/٢

راجع للملقى فإن الشاعر الجيد الذى يترك للخيارين مساحة للإمتاع ، إذ قد يتفق وقفة الوزن مع الموزون أو التركيب ويكون فى الوصل جمال وفى الوقف جمال مواز شأن قول حسن طلب : [١]

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جير

وجرجير

وجمار

وجميز

ومسجد !

ج- وقفة تمام التقفية ،،

وتلك هى الوقفة الأجلى فى البيت الشعرى ، إذ هى كما قيل عنها ، تاج الإيقاع الشعرى ، وهى المرسى الذى ترسو عنده موجة دفقات الوزن المتتابع ، وهى فواصل النغم فى القصيدة كلها ، والأساس الذى يرتكز عليه الإيقاع فى القصيدة مجملة ، ويهمنا منها ما شذ عن التضمين أو التعلق بما يليه ، إلا من ناحية الوحدة العضوية ، أى ما تم المعنى فيه بتمام إيقاعه ، والقافية إجمالا هى المقاطع الصوتية التى تكون فى أواخر أبيات القصيدة ، وهى المقاطع التى يلزم تكرار نوعها فى كل بيت وهى إنما سميت بذلك « من أجل أنها مقطع البيت وآخره ، وليس أنها مقطع ذاتى لها، وإنما هو شىء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها »[٢]

(١) حسن طلب ٢/ ٣٢٥

(٢) أبو الفرج قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق / كمال مصطفى – مكتبة الخانجى – ط٣ ص ٢٥

« والقافية بكل هذا الوضوح السمعى موقوف عليها أيضا ، والوقف يعنى سكتة وفاصلا زمنيا بعدها ، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق فى المجموعة الكلامية التى تختتمها فتعطيها قدرا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام» (١)

فإذا أضفنا إلى ذلك أن طريقة الوقف على القافية طريقة مخصوصة يفرضها إطار الشعر ويستجلبها نظامه ، فإنه بذلك تجتمع للقافية عوامل عدة متضافرة تجعلها موضع العناية والاهتمام .

« ويخضع نظام التقفية فى الشعر لمنطق الجدل الذى يحكم العلاقات بين عناصر البناء الشعرى ، وتتحدد وظائف القافية بناء على هذه العلاقات ، أي علاقات القافية بالمستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية ، ومن هنا كانت القافية أول منطلق في تحليلات ياكبسون لأن للكلمة الأخيرة فى البيت الشعرى سيطرة على هيكله التركيبى »(٢) ولإدراك فعل وقفة القافية الملزمة لك أن تطالع قول شاعرنا فى ثلاثياته الثلاث تلك : (٣)

أناس قدسوا عجل العجول ودنسوا المطلق

وكنت هناك . . كيف سددت فاك وفيم لم تنطق ؟

أأنكرت الحقيقة والتجأت إلى التقية مثلنا يا عمنا المنطق !

****

(١) محمد حماسة عبد اللطيف – الجملة فى الشعر العربى – مكتبة الخانجى – ط أولى ١٩٩٠م – ص١١١

(٢) رومان ياكبسون – قضايا الشعرية – ترجمة : محمد الوالى ومبارك حنون – الدار البيضاء دار توبقال للنشر والتوزيع ط١ ١٩٨٨م ص ٤٦

(٣) حسن طلب ٣/ ٥١٧، ٥١٨

حشود بالملايين استعانت بالنكات وأطلقت ضحكات الاستهزاء
وكنت هناك . . كيف سددت أذنيك اجتنبت مجرد الإصغاء ؟
أأنت إذن تخافين العواقب مثلنا يا أختنا الإحصاء !
لئام كاتبون تسلقوا فمن الحضيض إلى السماء بسرعة الصاروخ
وكنت هناك كيف عصبت عينيك ادعيت لنا العمى لم تسمع التوبيخ ؟
كذلك أنت أيضا قد توخيت السلامة مثلنا يا شيخنا التاريخ !

****

تلك متتالية من متتالياته المصرية التى يستهلها بأحادية فثنائيتين فثلاث ثلاثيات ...إلخ ، ولقد استهل ثلاثيته تلك فى مقاطعها الثلاثة بإخبار فاستفهام ثم تعجب ، متحدثا إلى المنطق فالإحصاء ثم التاريخ ، ومستخدما خواتيم الثلاثة صوت روى ساكن ، فروى المقطع الأول جاء قافا ساكنة ، وللقاف جلاء نابع من كونها صوتا انفجاريا مطبقا ،بينما جاء روى المقطع الثانى همزة مقيدة مسبوقة بصائت طويل والهمزة صوت صامت حنجورى انفجارى ، ثم جاء الروى الثالث خاء وللخاء احتكاكية مبينة عن جلاء صوتى ظاهر ، وشاعرنا ينطلق فى ثلاثياته تلك من موقف الرفض ، فهو رافض ما كان يحدث في مصر آنذاك ، ويعيب أولا على المنطق أنه لم يجل الحقيقة وترك لأناس لا يفقهون شيئا أمر تدبير حال مصر المحروسة ، وعاب على ذلك المنطق خنوعه فى مواجهة تدنيس المطلق ، وصمته أمام تزييف الوعى المصرى ، والتجاءه إلى الصمت تقية شأنه شأن كل مثقف واع بمجريات الأمور ، ثم إنه عاب على الإحصاء إشاحتها عن رصد استهزاء الملايين وقصدهم تحويل الأوجاع إلى مساخر لاذعة ، ونكات مرة وكأنها هى الأخرى شاركت مثقفى العصر خوفهم ، ثم كان التاريخ ثالثة الأثافى بصمته المريب على تزييف الواقع بأقلام ملووثة ، لذا وجبت معاتبته معاتبة الرافض لخضوعه هو الآخر وتوخيه السلامة فى زمن

تسيد فيه اللئام ، والمتأمل فى الأبيات السابقة في الثلاثيات الثلاث يجد تناميا دلاليا يتماشى مع التنامى الإيقاعى إلى آخر البيت ثم ينبتر بانبتاره عند تمام الجملة بمعناها فلا تستطيع أن تسقط ركنا واحدا من أركان جملة من جمل المقاطع الثلاثة ، ولا تستطيع أن توقف التمادى الدلالى إلا بوصولك للمرسى وهو قافية الختام التى تمثل وقفة لازمة ، وتلمح كذلك عناقا حادا بين الإيقاع والتركيب يمكننا أن نطلق عليه التضامن الوزن تركيبي الذى زكاه التدوير وإنك لا تلمح حشوا أو تضمينا ولا تجد قافية مجلوبة أو مستدعاة على كره ، إنما هى بنية شعرية محكمة تتراكب فيها الأبعاد ، ويتساوى المبنى والمعنى وتأتى القافية متمكنة قارة فى موضعها ، حتى إن نقطتى الحيرة الواردتين بعد عبارة (وكنت هناك) الموجهة لبطل كل مقطع فى مستهل السطر الثانى من المقاطع الثلاثة حتى تين النقطتين لم تنجحا فى إيقاف التدفق الهادر للتركيب ولقد حدث تقاطع وزنى بضم كاف هناك لمقدار التفعيلة الثانية حال دون التوقف لكى تظل وقفة التفعيلة هى الأكثر جلاء ، والأعظم حضورا فى المقادير الثلاثة ، ثم مثلت وقفة البياض فى ثلاثة الأبيات الأول وعلامة الاستفهام فى ثلاثة الأبيات الثوانى فى المقاطع الثلاثة ، ثم علامة التعجب فى ثلاثة الأبيات الثوالث مؤشرات توقف واجب يستحيل معه التدفق ويصعب الانسياب استرواحا للقارئ ، وإتاحة فرصة لتأمل المعنى الكائن فى كل بيت على حدة ، فلوقفة القافية فرض ، حتى مع التحرر من آلية تكررها على أبعاد متساوية بظهور شعر التفعيلة ، إلا أن تساوق المقادير الوزنية السابقة عليها والممهده لها ، وتوازيها كميا مع بعضها البعض في الشعر التقليدى أو عدم وجود ذلك فى الشعر الحديث لم ينل من حضورها ، ولم يقلل من أهميتها ، لأنها إنما تمثل جزءا أصيلا من جمالية شعرنا العربى .

ولك أن تتأمل عطاءها حتى على بعد المرمى فى مثل قول حسن طلب : [1]

يا أنت . .
لأنت الوطن الغرد . .
لعيناك هما الوهم الحق

***

يا أنت .. أيا واحدة :
حبا سأحبك . .
أى سأسميك على السابلة
وأنسبك إلى الأسطورة
ثم سأذروك على سرر العشاق
وأعزوك إلى كبد الشرق

***

ولأنت المفردة . .
مواتاة سأواتيك
فلو لا تنتظرين غدا عند الكوة . .
أي قبل الأوبئة
وبعد غطيط الساسة
سوف أكون إزاء البرق !

***

ومجيئا سأجيؤك يا واحدة
فعدينى عند المنطقة

(١) حسن طلب ١/ ٣٦٣- ٣٦٤- ٣٦٥- ٣٦٦

ولا تعدينى عند الهوة
إن حدود الوطن . .
اتشحت بكساد الأفق !
****
وأنا يا ذات الآخذتين :
هوى . . أو ولها
أتوله . . أو أهواك !
عدينى ثانية عند المنطقة
أنا سأغالب فيك الشوق
ونصرى :
أن يغلبنى الشوق !
****
فدعينى أتواءم
فى زئبق عينيك . .
أحبك . .
إنك لك أشيائى
وأغانى
وفاكهتى
وأنا لى
أبهة العشق !
****

كانت وقفة التقفية حاضرة وبشدة فى مقاطع القصيدة السابقة على الرغم من بعد مرماها ، وتباين مسافات ورودها ، واختلاف عدد المقاطع الممهدة لها ما بين مشاهد القصيدة ، فلقد جاءت بعد ثلاثة أسطر فى مقطع

المستهل ، وبعد خمسة أسطر فى المقطع الثالث ، وسبعة أسطر فثمانية فى المقطعين الأخيرين ،وعلى الرغم من ذلك التباين كان لها فرضية حضور جلية ، وبالموازاة مع دورها النغمى الساحر برزت بوصفها عنصرا تشكيليا فاعلا فى أداء القصيدة العام ولقد تجلت توقيعاتها البصرية بالموازاة مع توقيعاتها النغمية ، وعلى الرغم من توفر أنواع أخرى من الوقفات فى القصيدة إلا أن وقفة التقفية تظل صاحبة السلطان إذ « تعد القافية وخاصة رويها أول ما يلفت النظر إليه بصريا بالدرجة الأولى ، ثم نغميا بالدرجة الثانية ، ثم دلاليا بالدرجة الثالثة –

من خلال اتساقه مع دلالة النص ولعل الميزة المرتجاه هى تحقق التناسب الذي ينتج عنه انسياب نصى ، بتكامل مراميه حينما تكون القافية مستدعاة من لدن الذات الشاعرة ، غير مفروضة عليها ، وإذا أدرك الشاعر هذه الخاصية المتمثلة فى بنيات التفاعل الوجدانى النفسى المحقق للانسياب النصى ، فإنه يحقق غاياته الوجدانية ، ثم غاياته التواصلية الإفهامية »[1]

وما يستطاع الجزم به أن قوافى حسن طلب فى جل قصائده تأتى متمكنة ، ثابتة فى موقعها ، ذات جلاء نابع من تشاكليها السمعى والبصرى على السواء ، والرجل يجيد الترصيف الصوتى لقوافى قصيده ، بحيث لا تشعر بنشاز من أى نوع ، واللغة طيعة فى يده يشكلها كيفما يشاء ، ويصنع منها ما يشاء بحس شاعر ذى موهبة صنعت له تلك المكانة التى لا يزاحمه فيها أحد فى شعرنا المعاصر .

ء– وقفة السبحة المجازية ،

ونعنى بالسبحة المجازية ذلك التزاحم الذى يحدثه توالى الصور الفنية وتعالقها بشكل متتابع بحيث لا يملك القارئ حيزا زمنيا للفكاك من أسر

(١) عبد الرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربي ص١٥٥

التلاحق التعبيرى فيظل أسير امتداد الصور حتى انتهاء تلك السبحة ، ولا محدد حقيقيا يمكن الارتكان إليه فى هذا الأمر سوى حدود تمازج انفعال الشاعر وخياله كليهما إذ يمثلان معا مفيضا نابضا لجريان الحس الجمالى ، وتسجيله على صفحة إبداع الشاعر ، ولدى كل شاعر شبكة من الأحاسيس الداخلية المستنفرة التى تهيئ لتعابيره سبيل الانسياب ، وإن أصدق صورة لتلك التى تنساب بحرية مع وجيب الوجدان فى لحظة جريانه الداخلى ، والسبحة المجازية إنما تستمد إيماءاتها من السياق النصى والتجربة المؤطرة له ، وإن لها دورا كبيرا فى شعرية النص ولها دور كذلك فى فرض حدودها، وذلك ما يجعل للوقفة على نهايتها حضورا ظاهرا ولك أن تتأمل قول "حسن طلب "

فاجأتنى خيول الغرام الحميمةُ فى ذات صيف تقاسمه
البحر والسحر فانسجرت فى عروقى خميرة نار
الصبابة أنضجت الوله الغفل فىَّ وأججت الزمن
الطفل غادرتُ صومعةَ الزمنِ الكهلِ جزتُ حواجزَ
مْوتِى ومقْتِى وصَمْتِى وجئتك واحدةَ الكلِّ كنتِ كأن
الوسائل قد أودعتْ فى عيونك غاياتها أو كأن اللغاتِ
قد استلهمت أبجدياتها كنتِ زهرةَ كل الموانىء عذراءَ
كل الفصولِ جميلةَ كل السواحل هل تقلعين معي ؟
تعبر بين حواجزَ صمتِكِ مَقتْك مَوْتِكِ فارسُك الطوطمىّ
أنا فارسُ المدِّ والفيضانِ وأنت انعكاسةُ لونِ الشروقِ
على ساحلى لا أزالَ أكررُ هل تركبين مجازفة الشوقِ
للخلق ؟ يا ربةَ البوحِ والصمتِ ! أنت أميرة شط الخرافة

ساحرة النهر ذى الضفة الواحدة[١]

على هذه الشاكلة أورد حسن طلب رائعته (أميرة شط الخرافة) فى ديوانه ، فلا ملمح فيها لنظام الشطرين ، ولا لنظام السطر الشعرى إنما هى مجاراة حية للسبحة المجازية التى ساقت القصيدة رسمًا ومضمونا إلى حيث تريد ، وقارئ هذه القصيدة لا يكاد يجد لنفسه مرفأ للاسترواح ، حتى إن القصيدة قد خلت عبر امتدادها من إشاريات علامات الترقيم إلا من علامتى استفهام على مسافتين متباعدتين جدًّا ، وعلامتى تعجب فى عجز القصيدة بعد أن بلغ المتغيى مرامه ، ومبالغة من الشاعر فى التمادى المجازى جاءت القصيدة شبه خالية من قواف داخلية يمكن أن نسمها بالتراسل أو أن يكون لها حضور الفارض وقفة الإجلاء الصوتى ، ولقد أدار حسن طلب رائعته على مشاهد ارتبط أولها بآخرها ، وإن كانت لكل مقصود بمشهد بطولته الخاصة إلا أنها جميعا التقت عليه ، وهو البطل المولِه بتلك الأميرة ، ولقد عقد بطولة الوقفة الأولى لخيول الغرام الحميمة التى فاجأته فى صيف تقاسمه البحر والسحر ، وقد تجلى فيه أثرها جليا متمثلا فى انسجار خميرة النار فى عروقه ، وإنضاج ولهه الغفل ، وتأجيج زمنه الطفل ، ثم جاءت الدفقة الثانية لتتحدث عن أثر غزو خيول الغرام لشخصه ، وقد غادر بفعل حضورها صومعة الزمن الكهل ، وجاز حواجز موته ومقته وصمته ليجيئها تلك الأميرة صاحبة بطولة مشهد الوقفة الشعورية الثالثة من استأثرت بسر الوسائل ، وسر سحر اللغات ، وسر جمال الزهور ، وسر عذرية الأزمنة على تتابعها ، وإنه ليستنهضها لتعبر حواجز صمتها ومقتها وموتها ، وهى ثلاثة حواجز قد سبق له اجتيازها بعكس الترتيب ، وقد آن

(١) حسن طلب ١/ ٢٨٧

لها أن تركب إليه مجازفة الشوق للخلق ، وقد أصبحت شاطئ أمله الوحيد فى الوصول وعشقت فى النهر الضفاف لأنها

أملٌ يراود نفس كل غريق. (١)

ولقد مثل ذلك البيت المرسى الأخير بشكله العمودى القائم على استقلال كل شطر بمقداره الوزنى ، والقارئ بعين التذوق يستشعر ذلك التلاحم بين سبحات القصيدة المجازية المتتابعة فلقد تعددت وشائج التعالق متمثلة فى تلاقحات الضمائر المتراسلة فيما بينهما ما بين حضور وغياب وخطاب واستتار وبروز وتقدم وتأخر ، والضمائر هى عصب الترابط ، وهى أساس حضور هذه العلاقات العنقودية القائمة على المجازات المتراسلة ، ولقد عقدت الضمائر البطولة في تلك السبحة لشاعرنا وأميرته فقط ، ولقد دارت الضمائر العائدة عليه بين ياء المفعولية فى الفعل فاجأتنى وياء الإضافة فى كلمات (عروقى – موتى – مقتى – صمتى – معى – ساحلى–) وضمير المتكلم المنفصل أنا والمتصل (غادرتُ – جزتُ – جئتك – عشقت)

والضمائر العائدة عليها متمثلة فى كاف الخطاب (جئتك – عيونك– صمتك – مقتك – موتك – فارسك) وضمير المخاطبة المنفصل (أنت) والمتصل (كنتِ) وكلتاهما تكررت مرتين ، وياء المخاطبة التى تكررت ثلاث مرات في كلمات (تقلعين – تعبرين – تركبين) ، ومن اشتجار الضمائر العائدة عليهما معًا ، والضمائر ، على قول جاكبسون هى عصب العمل الشعرى ، تلاحمت الصور ، وتمادت فى إتمام تلك السبحة المجازية التى لا حد لها سوى وقفة الختام، وتلك جاءت متأخرة جدًّا بعد أن استوفت تلك السبحة حدودها كاملة. ومثل تلك السبحة المجازية أيضا قوله :

(١) حسن طلب ١/ ٢٨٨

أعرف يا فاجعة العينين
ويا قاتلتى
أعرف أنك بر أمانٍ
يرسو زورق حلمى فيه

حين تصير الزوبعة الثلجية :
زبدًا
يطفو فوق رؤوس الموج
يوارى غليان القاع
عن الأبصار ..
ويعلو
يعلو
يعلو
زورق حلمى الآن يغوص
ومملكتى الآن !
عيونك
وجهك دنياى ..
وآخرتى ! (١)

فشاعرنا يعرف أن حبيبته فاجعة العينين بر أمان يرسو زورق حلمه فيه حتى تصير الزوبعة الثلجية زبدا يطفو فوق رؤوس الموج يوارى غليان القاع عن الأبصار ويعلو ثم يعلو ثم يعلو ، ويعود بعد هذا التحليق ليغوص فى عمق عينيها موليا وجهه شطر وجهها الجميل ، والمحصلة أن صورة

(١) حسن طلب ١/ ٢٨٥، ٢٨٦

تتعالق مع أخرى فتشد الأخيرة الأولى جهتها ولا تكاد تدعها حتى تسلمها إلى تاليتها لتكون المحصلة امتدادًا لايحد سوى بنهاية تلك السبحة المجازية وسبحات حسن طلب عبر إبداعه الشعرى من الكثرة بحيث لا يستطاع حصرها ، ولكن ما يستطاع هو تذوقها والإحساس بمدى فعلها فى النفس .

هـ – وقفة البياض

لا شك أن البياض فى شعرنا المعاصر يعد عنصرا أساسيا فى إنتاج دلالة النص ، بل فى توجيه الخطاب الشعرى مجملا إلى حيث يريد الشاعر له ، إذ البياض مساحة مثلى لممارسة ذائقة المتلقى الذى عليه ملء ذلك الفراغ ، والبياض « يتدخل فى إعادة بناء البيت وفق تاريخ بناء النص العربى ، أكان شعريا أم غير شعرى ، وقفة البياض فى نهاية سطر الصفحة أو فى وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام ، وتفاعل البصري مع السمعى فى بناء إيقاع النص »[١]

وحسن طلب شاعر يعى ما يفعل ، ويدرك أبعاد إبداعه وتسمح له موهبته بأن يجعل لسواد قصيده حدودًا ، ويدع للبياض المنتج حدودًا ، وهو على يقين بأن أثرا ما سيحدث وتكون له إيجابيته على ذوات متذوقى شعره، فلصمته دلالة ناجعة دائما ، وفى صمته تزكية لدور الصوت ، وبخاصة أن لصوته حضورين جليين عضويا ونفسيا وذلك لأن « بنية الكلام يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة فى تحطيم التقاليد البصرية التى اعتادها القارئ ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلى الوهمى ، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهى إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو

(١) محمد بنيس – الشعر العربى الحديث – الشعر المعاصر ص ١٢٧، ١٢٨

الشك ، والدخول فى متاهة القلق . ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان فى البيت الشعرى ، فهو عندما ينتهى ببياض قد ينتهى بوقفة عروضية وقد لا ينتهى ، وكما أن طول البيت وقصره ليسا موحدين فى جميع الأبيات »[١] « والشاعر فى اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر ، وإنما تتداخل فى الاختيار الذاتى مجموع البنيات الجزئية التى يحكم وجودها ترابط جدلى ، وينتهى البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته فى التدفق»[٢] وإذا كان للسواد حضوره النصى عند حسن طلب فإن للبياض أيضا حضوره الفارض ، وتلك هندسة نصية تحسب للرجل ولنا أن نتأمل قصائد ديوانه (شىء عبر لا شىء) الذى احتوى خمس قصائد جاءت عنواناتها تباعًا (خطبة المحاورة – خطبة فى غير أهلها – خطبة فى أهلها – نص المحاورة – خطبة الختام) ولقد جاء الديوان فى شكل محاورة فلسفية بحثا منه عن ماهية فلسفة الشىء متصاديا فى ذلك مع الشاعر الكبير / أحمد عبد المعطى حجازى فى رائعته (الشىء) الذى أصبح باقيا ونحن إلى زوال ، ولأن لعنوان الديوان مغزى لا يمكننا تغافله (شىء عبر لا شىء) إذن فنحن أمام فراغ فلسفي شعرى مفروض سلفًا لأن حسن طلب سيقول ما أراد من أشياء ولكن فى اللاشىء ، واللاشىء هذا حاضر يقينا فى فراغات البياض التى تركها فى الديوان كاملا ، وحسن طلب من أولئك الشعراء المجودين الذين يشرفون بأنفسهم على طباعة أعمالهم فهو من يحدد

(١) محمد صابر عيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – اتحاد الكتاب العرب ط١ دمشق ٢٠٠١ م ص٤٧-٤٨

(٢) محمد بنيس – ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر بيروت – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء ط٢ ١٩٨٥ ص ١٠٣

مساحة المسود ، ومساحة المتروك ، فللمتروك عنده مغازٍ دلالية هو يعنيها ويعى أثرها ، ولقد بلغت وقفات البياض فى قصائد الديوان الخمس ثلاثا وتسعين ومائة وقفة (١٩٣ وقفة) من بينها ست عشرة وقفة شديدة الطول يسبح فيها تعبيره الأخير فى فراغ موحش ، وترك ذلك الفراغ ليس تركا اعتباطيا إنما هو ترك مقصود ليدع لقارئه حرية البحث عن ماهية ذلك الشىء الفلسفية ، فلإيقاع البياض أثر مرئى ومحسوس فى الآن ذاته ، ولقد تناوحت مقاطع قصيد الديوان مجملا بين الطول والقصر ، والامتداد والتقلص ، وأصبح لكل مقطع مساحته الخاصة التى تختلف عن مثيلاتها طولا أو قصرًا ، ثم يكون الصمت الخاتم لكل مقطع ويمثله البياض الذي يطول ويقصر هو الآخر فأحيانا يبلغ مقدار سطر متروك وأحيانا يبلغ مقدار سطرين أو ثلاثة أسطر وأحيانا يوغل فى الامتداد إلى ما لا نهاية تاركا لمساحة بياضه حرية توقيع تلك المساحة المتروكة من القصيدة ، ولا مراء فى أن حركة البياض والسواد إنما هما ممثلتا حركة الصمت والصوت إذ إن صدى السواد يتردد في البياض شأن تردد صدى الصوت فى مساحة الصمت الموغل فى الامتداد ومقاطع القصيد التى « تمتص فى توزعها المتباين الفاعلية البصرية للعين المتلقية ، وبقدر ما تضيق مساحة الكتابة "السواد" فإن مساحة البياض تتسع ، وتسعى الفراغات التى تركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر إلى توليد انتقالة إيقاعية يؤديها البياض الفاصل بين سوادين ، وهى بمثابة صمت وتوقف تنتهى فيه العين المتلقية لاستقبال سوادٍ لاحق »[١]

(١) محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص ٤٩، ٥٠

ففى رحلة بحث حسن طلب عن ماهية الشىء فى ديوانه ذاك الذى ذكرناه نجده يصدر سعيه بمسلمة مؤداها أنه لا شىء من لا شىء ، وأنه لا شيء أمامه حتى يشبهه بشىء ثم يبدى حيرته فى ماهية الشىء قائلا :

آه .. لو قد بات لى شىء
لألفت الملاحم عنه
ما فرطت فى التأليف من شىء
وكنت :
وليس يمنعنى من الإنشاد شئ !
لا .. هنا لا شئ يشرق يا رفيق . .
وإنما :
شئ أشبهه بلا شئ !
نعم .. لا شىء يظهر لى هنا والآن ..
لا .. لا شئ (١)

الشاعر ترك وراء كل سطر فراغا قصيرا هو فراغ السطر ، ثم تمادى فى بحثه عن ماهية الشىء ، ثم توقف بعد خمسة أسطر تاركا مساحة فراغ ممتد تعدل مقدار سطرين زمنيا ، وتلك وقفة بياض تبين عن مدى استحالة تحقق منيته فى ظهور ذلك الشىء ، ثم يستهل المقطع الثانى بنفى ظهور حتى إيماض يُنبىء عن ماهية ذلك الشىء المفقود ، ويتمادى بمقدار ثلاثة أسطر ثم يعود لترك فراغ محير يدع مساحة لمتخيَّل مستحيل ، إذ إنه حتى فى وجود شئ ما فإنه يستحيل تشبيهه بشىء مُعَايَن ثم يعود فى المقطع الثالث لنوع من الاستفاقة المستهلة بإثبات أنه لا شىء يظهر حتى يستطاع تشبيهه بشيء من أساسه ثم يؤكد أنه لا . . لا شىء ، ويعود لمساحة

(١) حسن طلب ٣/ ٢٩٠

البياض مرة أخرى ، ثم يتمادى فى رحلته قاطعا مسافات كثيرة ما بين تجلٍّ وخفاء ليصل فى سته أسطر متتالية إلى حقيقة أن الشئ مرآة الذوات وآية ذلك مس الإصبع فى انعكاسه الحى على مرآة تلك الذات .

الشىء مرآة الذوات

إذا التمسناه

اكتشفنا أننا :

لم نكتشف شيئا فحسب ..

بل اكتشفنا من خلال اللمس :

إصبعنا

لا يا صديقي

ليس – غير الشىء – من شىء

فينفعنا !

فلنعترف أنا ظلمنا الشىء . .

أوسعناه هجرانا

فأوسعنا !

ما كان أَحرانَا بتوبتنا إليه . .

نحن أجمعنا (١)

إنه صراع دائر ما بين السواد بحضوره وتجليه ، والبياض بغيابه وتخفيه ، وإن للعين هنا تدخلا فى إيصال مرام حسن طلب فإذا كان الشىء مرآة الذوات إذن فنحن أمام حقائقنا عارية وليس علينا سوى أن نتوقف بعد كل مساحة سوداء لنستروح أولا ولنتأمل فيما وراء معنى ذلك السواد ثانيا ، ولن يمدنا بذلك سوى وقفة البياض المومئة إلى أمر ما لا مفر من التفكر

(١) حسن طلب ٣ / ٢٩٧ ، ٢٩٨

فيه وذلك التفكر تلزمه مساحة بياض ممتدة وتلك لم يغفلها حسن طلب إنما ترك مساحة عظمى من الصفحة بعد خاتمته تلك الأخيرة ، وطلب إنما يبحث عن مجهول فى مفازات الضلال لذلك يعدد فيؤكد مرة أخرى أنه :

ليس من شىء
سوى خوفى من المجهولِ . .
صادفنى هناك . .
وغير رعبى من طريقى !
لا تلمنى يا رفيقى
ليس من شىء هناكْ ! (١)

إذن لا شيء هناك سوى مساحة البياض الشاسعة التى تحاكى ماهية الخواء ، وآية الفراغ الموغل في التمادى وتلك وفرها حسن طلب بعد خاتمته الموجعة تلك فى أحد مقاطع رائعته تلك ، ولكنه لما استيأس من الوصول لجأ لغير طريقة فى محاولة بائسة للوصول إلى الحقيقة :

لكم فتشت فى الورق القديم . .
وليس من شىء !
سألت الفيلسوف . .
فقال : كلا ليس من شىء
ولم يبح المنجم لى بشىء
لا . . ولا الشعراءُ –
من فئة الفحول المفلقين –
أتوا بشىء !
لا تلمنى يا رفيق . .

(١) حسن طلب ٣ / ٣٠٢

فليس من شىء عظيم . .

هائلٍ

يبدو هنا ! (١)

إذن لم يبد شىء هناك . . ولم يبد شىء هنا ، وإنما شاعرنا فى حقيقة الأمر يبحث عن مجرد سراب ، وليس أنسب للسراب سوى البياض السابح فى فضاء صفحة المرسى الأخير ، وطلب فى سبحه فى حكايته تلك بأسلوبه الحكائى الشائق ذاك إنما يتلاعب بذوات متلقيه لأنه يوغل بهم فى مساحات حاضرة تجعلهم يمسكون بشىء ما ثم يلقى بهم على مراس خالية فى مساحة شاسعة من بياض ممتد ، وتخف مع الحالين حاله الشعرية وتبطئ تاركة للأذن مساحة حينا وللعين مساحات أحيانا لتتأمل ذلك الفضاء المكانى العام المحاكى لحركة النفس البائسة من الوصول لماهية ذلك الشىء المبحوث عنه بلا جدوى فقيمة الشىء عنده التجلى والحضور ، فالشىء لغز يستمر ضباب شغرته إلى يوم القيامة وذلك لأنه رمز قد نسينا جميعا مرموزه الأصلى والمحصلة أنه :

لا شىءَ يسطع عندَ شىءْ

لا شىءَ ينشق وردَ شىءْ

لا شىءَ يقطف شهدَ شىءْ

لا شىءَ يخطب ودَ شىءْ

لا شىءَ يشهد مجدَ شىءْ

لا شىءَ ينظر وعدَ شىءْ !

يا سيدى

لا شىء يظهر –

(١) حسن طلب ٣/ ٣٢١- ٣٢٢

أو سيظهر ها هنا

لا شىءَ يبكى فقدَ شىءْ

لا شىءَ يملك ردَّ شىءْ

لا شىءَ يوقف قدَّ شىءْ

لا شىءَ ينهض ضدَّ شىءْ

لا شىءَ يصبح ندَّ شىءْ

لا شىء . . لا

أو شبه شىء !

لا . .

ولا حتى اسم شىء[١]

ثم فراغ طويل ، ومساحة بياض شاسعة تومئ إلى حقيقة مؤداها أنه لا شىء لكن المتعة الفنية حاضرة ، وايقاع البياض موجع ، ووقفة البياض حاضرة فى بنية ديوان كامل يبحث فيه مبدعه عن كنه مجهول خفى ، ولقد شكلت فراغات القصيدة محاكاة حية لإيقاع حركة النفس التى أشركها السواد فى رحلة بحث "حسن طلب " عن ضالته تلك . وشاعرنا قد استثمر عطاء وقفات البياض فى جل قصيده عبر رحلة إبداعه كاملة ليضع لكل قصيدة عالمها الخاص مستغلا كل عطاءات الحداثة الشعرية فى تشكلاتها المختلفة فلقد « تفطن الشعراء المحدثون لقيمة الفضاء البصرى وسعوا لاستثماره وتوظيفه باعتباره طاقة فنية معطلة فيما مضي »[٢]

(١) حسن طلب ٣/ ٣٢٩

(٢) سامح الرواشدة – إشكالية التلقى والتأويل فى الشعر الحديث – منشورات عمان الكبرى ٢٠٠١م – ط١ ص ١٠٨

ولقد أصبح الحيز المكانى حيزا مشتركا بين المبدع والمتلقى ، ومن تعالق كل من السواد والبياض تنبع قيمة النص والكتابة المعاصرة « تهتم بطريقة توزيع الكلمات على فضاء الورقة فالمعنى فى القديم كان يعتقد أنه فى النص بينما فى عصرنا هذا المعنى هو نتيجة اتحاد اللغة مع الفضاء الورقى ، ولما أصبح الحيز النصى هو المساحة التى يلتقى فيها المبدع بالمتلقى انتبه المبدعون المعاصرون لتقنيات البياض ؛ فالبياض ذلك الفراغ الذى يشغل حيز الورقة ، فهو نص مغيب متروك للقارئ »[١]

ولقد أشار النقاد إلى أن « الكتابة ليست تنظيما لأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو فى عموم الحالات الورقة البيضاء إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطى الذى أبعاده الحروف ، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات »[٢] وإن هذا الرأى ليتعاضد مع مذهب من يرى بأن « النص الشعرى الحديث يستثمر طريقة العرض الشعرى عبر تضاريس البياض ليخلق تناسقا جديدًا يوازن بين السواد باعتباره مدار الهجوم ، والبياض الذى أثناه هذا الفعل فغدا يستميت فى الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة ، أسئلة العصر . ولعل الإجراء يحاول تعميق الهوة بين الاثنين كما أنه يحاول خلق التواصل مع القارىء الذى بات يمارس فعل التلقى من خلال العرض البصرى للشكل الشعرى »[٣]

---

(١) بومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر ص٧١

(٢) محمد الماكرى ، الشكل والخطاب « مدخل لتحليل ظاهراتى– ط١ – المركز الثقافى العربى – بيروت ١٩٩١م ص ١٦٠

(٣) حسين خمرى وآخرون – سلطة النص فى ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادى – ط١ منشورات النادى الأدبى – جامعة منتورى – الجزائر ٢٠٠١م ص ٤٤، ٤٥

ومن هنا ، وأخيرا ، يستطاع الجزم بأن البياض « ليس فعلا بريئا أو عملا محايدًا ، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج ، بقدر ما هو عمل واع ، ومظهر من مظاهر الإبداعية ، وسبب لوجود النص وحياته ، إن البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد »[١] وهو « يمثل وحدة مضافة للنص وجزءًا جوهريا من كيانه يتفاعل مع سياقه الكلى ، كما أنه يعبر عن دلالات كامنة فى الذات المبدعة إذ لم يتشكل التشكيل اللغوى وحده من إيصالها فيسهم البياض فى الدلالة » [٢]

و- الوقفة المركبة والدلالية ،،

وهى وقفة قائمة على آلية الاسترسال التى يدفع القارىء إليها عنايته الواضحة بتوضيح المعنى وإيصال الرسالة ضاربا عرض الحائط بفرضية التوقيع ، أو الانسياق وراء حدة حدود القوالب الوزنية ، وهنا يتحقق نوع من الربط بين تعابير الشاعر عجيب « وتكون غواية الاسترسال سرية بقدر ما هى علنية حيث الانجذاب نحو الآتى يختفى عن العين الساذجة »[٣]

وهذا التصرف المحسوب فى إيقاع الشعر مبعثه إحداث نوع من الانتظار والترقب لدي المتلقى لا يمكن إبراؤه إلا بتمام المعنى وإن « موسيقية القصيدة إنما توجد فى هيكلها كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ، ونمط المعانى الثانوية التى تحملها الألفاظ ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها ، فمن الخطأ الادعاء

(١) رضا بن حميد – الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكيل البصرى – مجلة فصول – مج١٥- ع٢- القاهرة ١٩٩٦م ص ٩٩

(٢)رضا بن حميد – المرجع السابق ص ١٠٠

(٣)محمد بنيس – الشعر المعاصر (٣) ص ١٢٦

بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية »[١]

ومع بلوغ الامتزاج النصى بين جميع العناصر المكونة لذلك النص يتحقق ذلك التماسك المنشود ، وبخاصة ذلك التماسك القائم بين الأصوات والأفكار الماثلة فى المعانى المنسابة تباعًا ، وتلك إنما تكتسب حضورها من « إيقاع الجملة والعلاقة بين الصوت والمعنى وقوة الكلمات الإيحائية»[٢] وهذا بدوره إنما يتطلب « ربط الأنماط الإيقاعية فى الشعر بأنماط من المعنى ومعنى الكلام أومعنى الجملة – دون الأنماط الموسيقية الصرف »[٣] ولحسن طلب طريقة فى موسقة أفكاره بآلية أقرب ما تكون إلى الإيحاء بالموسيقى الشعرية ، وهذا تفرد يحسب للرجل ولقد ساعدته وقفاته التركيبية المحسوبة على الوصول بشعر قصيده إلى تلك الدرجة المنشودة ، وهو يقف وقفته الدلالية على تراكيب بعينها إظهارًا لجماليات هو يدرك أثرها شأن قوله : [٤]

يا واقفين / قفوا على طللى * وتوقعوا / لا شىء من قِبَلِى

مقة على شفتىَّ قد وقفت * بهما وقوف الدمع بالمقل

نوحوا على هبةٍ / وموهبةٍ * وعلى القصيد / وروعة الغزل

(١) محمد النويهى – قضية الشعر الجديد – مكتبة الخانكى – دار الفكر – ط٢ ١٩٧١م – القاهرة ص٢٣

(٢) سوزان برنار – جمالية قصيدة النثر – ترجمة : د/ زهير محمد مغامس – مطبعة الفنون بغداد ص ٤

(٣) ج.س.فريزر ، الوزن والقافية والشعر الحر ، ترجمة : د/ عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي – دار الرشيد – بغداد ١٩٨٠ ص ١٥

(٤) حسن طلب ٢/ ٩٥

يا واقفين / فصوب واكفةٍ * منكم / .. ومنى سكتة الأزل !

هنا وقفات دلالية هدفها الآكد إجلاء معنى مروم فلقد استهل بالنداء على من يستنهضهم لبكائه والوقوف على أطلال عمره الضائع ، وتلك مرثية ذاتية مؤلمة تبين عن خيبة أمل موجعة على وطن مهزوم فى كل شئ ، لذا استهل باستنهاضهم عبر آلية الاستدعاء (يا واقفين) ثم وقفة دلالية خفيفة فصلا بين المستدعَى والرسالة (قفوا على طللى) (وتوقعوا) ثم وقفة فاسترسال (لا شئ من قبلى) فهو مستسلم تمامًا فلا حراك به ، ولا شىء مثيرا للقلق من ناحيته ، ثم يأتى البيت الثانى بلا وقفات دلالية فى حشوه إنما وقفتا العروض والضرب فقط ، وهما أجلى وقفتين فى الشعر العمودى ، بينما نجد وقفة دلالية دون مراعاة لفرضية الوزن فى بيته الثالث إذ يحدث تقاطع لازم بين تفعيلتى الكامل الثانية والثالثة ، لكن تظل فرضية الاسترسال خلف الدلالة المقصودة هى الأوقع (نوحوا على هبة) (وموهبة) (وعلى القصيد) (وروعة الغزل)

وما الوقفات الدلالية خلف كل تكتل إلا لإبانة مروم دلالى بعينه ، ولقد كان للتعدد بالعطف هنا تدخل فى تلك الفرضية ، ثم يأتى بيته الأخيره مستهلا بالاستنهاض ذاته الماثل فى القصيدة كلها – وهى قصيدة – يجمع فيها حسن طلب بين الشكلين التفعيلى والعمودى –، ووقفته على المنادى (يا واقفين) إنما هى وقفة تمام معنى ، دون مراعاة لتكتلات تفعيلة الكامل السباعية ، ثم إنه ليتمادى مسترسلا خلف تتمة الدلالة واصلا الشطرين ببعضها دون مراعاة لسكتة ما بين الشطرين وليس ذلك تدويرًا منه وإنما هو سعى وراء تمام الدلالة بتقاطع محسوب بين الشطرين (فصوب واكفة منكم) ثم سكتة دلالية يعضدها بنقطتى الحيرة للاسترواح ثم يختتم بإظهارها موقفه المستسلم تمامًا فى مختتم ديوانه (سيرة البنفسج) كاملا .

ومحط الأمر فى الوقفة الدلالية إنما يكون على « إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعانى والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التى تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة »[١]

ولقد أجاد حسن طلب إتمام وقفاته الدلالية وجعلها مشحونة بطاقتين دلالية وإيحائية بتمكين حقيقي لمراده ودون تصنع ظاهر شأن قوله : [٢]

ولعلك تغتفرين . .
إذا فوجئت ببعض حماقاتٍ
أو لو أنت قرأت قصائد
مشبوباتٍ نزقاتٍ
أعلم أنك تغتفرين
ولن تنحى باللوم علىَّ !
ستقولين :
أنا أدرى الناس به
هو لم يحبب أحدًا غيرى
لا شك لدىَّ !
هو لم يعرف لغة الغشِّ . .
نعم . . كان يُحَومُ أحيانًا
هنا . . وهناكَ
ولكن كان يعود إلى عشىِّ
فكأنَّ عواطف

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى – دار العودة – ط١ ١٩٧١ م بيروت – ص١١٦

(٢) حسن طلب ٢/٢٧٦، ٢٧٧

من لحم ودمٍ
تتحرك كالطيف على قدمين
وتمشى !

نقطتا السطر الأول توجبان وقفة دلالية خفيفة ، بينما يوجب تمام المعنى واتفاق الروى معًا وقفتى السطرين الثانى والرابع ، ثم تأتى وقفتا السطرين الأخيرين جائزة على تغتفرين وواجبة على (لدىٌ) ، وهى نهاية الدفقة ، وخاتمة المقدار ، ثم تأتى وقفة دلالية فاصلة بين القول ومقوله فى مستهل الفقرة الثانية وهى وقفة لازمة للإيضاح ، تليها وقفة ما بعد المقول ، ثم يليها سطران متتابعان تنتهى معهما الدفقة بحضور الروى المتلاقح مع سابقه (علىٌ – لدىٌ) وفى المقطع الأخير تأتى ثمانى وقفات دلالية على خواتيم أسطره أو بين حواشيها على كلمات (الغش – نعم – أحيانا – هنا – هناك – عشى – قدمين – تمشى) وهى وقفات يضبطها السياق وتتحكم فيها دلالات التعابير ، وأحيانا كثيرة يحدث تباعد ما بين مقاديرها ، ويَأخذك تسارع الدفقة وتلاحم أجزائها إلى آخر المقدار لهجًا وراء تمام المعنى واكتمال الدلالة شأن قوله : [1]

الجيم جوقة جاهلين . . تجمعوا
بجوار جوقة داجنين . . تجمهروا
بجوار دجالين نفاجين ممجوجين
يتجرون فيما ينتجون . .

وقد يكون من المستحب الوقوف فى نهاية كل سطر لاكتمال الدلالة أو ضرورة التأمل فى ظلال المعنى الإيحائية شأن قوله أيضا :

لا تدعى – أرجوك – دموع لميس

(١) حسن طلب ٢/٣٧٠

تسيلُ . .

ولا تروى شيئا لعلىٌ

لا تدعيه يعلم أن أباه انهزمَ . .

ولا أن الحسرة قد قتلتهُ

ولا أن الندمَ !

فإنى أخشى إن علمَ . .

أخاف عليه الكهنة . . والجندَ

فقد ينفردون به

ويقيمون عليه الحد ! (١)

تلك رسالته الثالثة فى كتاب رسائله لأم على ، وهى رسائل تترى بالحزن ، وتحاكى انكسارًا مضمرًا ، يلزمه إيقاع هادئ ودلالات مومئة بهذا الانكسار ، فبدت سطور الرسالة وكأنها موجات بحر هادئ تسير فى تتابع رتيب نحو مرسى دلالى ناطق بالوجع ونابع من ألم إنسانى نبيل ، إنها زفرة فارس منهزم ، ويخشى أن يرى أبناؤه دموع الهزيمة فى عينيه ، وعلى تلك الشاكلة من الوقفات الدلالية المنغلقة المكتفية بتمام تركيبها وكمال معناها دارت معظم قصائد هذا الديوان ، ولك أن تطالع رائعتة تلك (قضى الأمر) إلى آخرها لتعى عطاء الوقفة الدلالية تامة التركيب وتدرك أبعادها .

ى- وقفة العنوان ،،

العنوان هو مفتاح الولوج إلى عالم النص الشعرى ، وهو ومضته الأولى التى تترك أثرها الجلى فى نفس القارئ ، وإن « الصوغ اللغوى للعنوان إبداع خاص ، يكاد يتوازى مع إبداع العمل الشعرى ذاته ، والعنوان واجهة فنية يقدم من خلالها العمل للقارئ ، ومن ثم لا يغيب عن الشاعر

(١) حسن طلب ٢/ ٢٦٨، ٢٦٩

العناية بتكوينه اللغوى ، ومراعاة القارئ واضعًا مسألة إغوائه وفتح شهيته للقراءة فى عين الاعتبار.

والعنوان – فى هذا كله يتفاعل مع العمل المعنون به ، ويكون للغته دور ما فى توجيه البنية الشعرية ، أو تكريس إيحاء معين يتناغم معها ، وذلك من خلال عدة أبعاد يمكن النظر إليه من خلالها »[١]

وطول العنوان أو قصره ليس أمرًا فارقا فى قابلية الدلالة لأن إرساليته " إنما تتكئ على وظيفته الإحالية"[٢] ولقد اهتم حسن طلب كثيرا بعنوانات قصيده ، أولا باختيارها ، وحسن تعالقها مع مضمون النص ، ثانيا بتمايزها البصرى متمثلا فى وضعها بخط مغاير تمامًا لخط القصيدة الأصلى ، والحرص على ضبطها بالشكل التام ضبطا نحويا مع إبراز حجم الخط بتغليظه ، مما يجعل للعنوان حضورًا بصريا مائزا ولافتا للأنظار ومستلبًا للعين ومن هنا جاءت عنوانات قصائده بوصفها ، « انحرافا أسلوبيا ذا دلالة ، ويكون – فى جانبه الفيزيقى المدرك بصريا لافتا للأنظار بجدته وأسلوبه الكتابى المميز ، ومن هذا المنطلق يوصف بكونه عنوانا بصريا ، تلتقطه العين بسهولة ، وتنطبع دلالته الفنية فى الأذهان بشكل آكد وأرسخ»[٣]

ووقفة العنوان فى مجمل شعر حسن طلب وقفة تامة ملزمة ، لأنه ترك معظم عنوانات قصيده سابحة هكذا فى مستهل بياض الصفحة صانعة

(١) أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة فى الشعر العربى المعاصر – دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر ٢٠١٨م ط١ ص٣٧٧

(٢) محمد فكرى الجزار – العنوان وسيمو طبقا الاتصال – هـ ع ك – القاهرة ١٩٩٨م ص ٣٩

(٣) أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة ص ٤١١

لذاتها حضورًا بصريا قارًّا ولم يتبعها بنقطة ولا بفاصلة ولا بأى شيء مومئ إلى ما تكتنز به ، وإنما ترك لإيحاءاتها الضمنية أن تناوش مخيلة القارئ كيفما تشاء ، وإنه ليتم « التعامل مع العنوان الأدبى على نحو عام بوصفه نصا مضغوطا إلى أعلى درجة ممكنة ؛ يختزل نصًّا طويلا ويتمثل هويته»(١)

ويتحرك على جسده كى يكون مفتاحا إجرائيا يتجلى فى بعديه الدلالى والرمزى(٢)

والعنوان هو أسمى صور الاقتصاد اللغوى على الإطلاق لأنه يحوى الحمولات المضمرة فى النص القابع أسفله كله ، ولا مراء فى ضرورة تعالق المتن النصى بذلك العنوان السابح منفردًا فى أعلى بياض الصفحة مشكلا آية البوح الأولى والملاحظ أن حسن طلب استخدم العنوان نكرة مفردًة هائمة هكذا فى بياض الصفحة فيما يزيد عن ثمانين قصيدة من

مجموع قصيده فى أعماله الكاملة بأجزائها الثلاثة مخلفا وراء كل عنوان وقفة شعرية لازمة للفصل بين العنوان ومضمون القصيدة ولقد وقعت العنوانات نحويا خبرا لمبتدأ محذوف مما أزال أمرا لالتباس وزكى دلالة الإخبار ومن أمثلة تلك العناوين « توطئة – ريية – لقاء – خوف – فراق – استضاءة – هوية – ديمومة – برهة – مسافة – ذكرى – صبابة – نغمة – حكمة – حلم – يقظة – شمس – بدر – بنفسجة » إلى آخر تلك الزمرة من العنوانات الرامزة المتبوعة بوقفة تامة لتمام المراد من إيماضها وأحيانا

(١) خليل الموسى – العتبات النصية فى نصوص أدبية – منشورات الدار البيضاء – القاهرة ٢٠١٠م ص ٨٦

(٢) عبد الرحمن طنكول – خطاب الكتابة وكتابة الخطاب – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية عدد ٩ ١٩٨٧م ص ١٣٥

يكون العنوان ضميرًا مثل قصيدتيه (أنا – أنت – أنا معكم) وأحيانا تركيبا إضافيا (سندسة الجسد – فاكهة الليل – نص المحاورة – خطبة الختام – زبرجدة الخازباز – موقف الشذا – زاد المعاد) وهو أيضا واقع خبرا لمبتدأ محذوف ، ثم تتبعه وقفة لازمة وأحيانا يأتى بالمستهل متبوعا بصفة (الزبرجدة الأساس – الزبرجدة المزدوجة – الميمر الأول – الميمر الثانى – أيقونة ثامنة)

وأحيانا يستعمل العنوان أسلوبا إنشائيا (يا حلوتى السمراء – غَنِّى لأجلى – عودى) وأحيانا يأتى به جملة فعلية (يفيض الطيف) وأحيانا جملة اسمية تامة سواء أكان الخبر مفردًا أو جملة أو شبة جملة (الجيم ترجح – الجيم تنجح – الجيم تجنح – النيل ليس النيل – أميرة شط الخرافة – الجسد يتدلل – الجسد يتجول)

والمحصلة أنه نوع كثيرا فى التركيب النحوى لعنوانات قصيده إلا أنه ترك للوقفة التامة بعد كل عنوان مساحتها التى تسبح فيها ، وتعطى فيها فاعليتها الدلالية كاملة غير منقوصة ، ونحن نقطع بأن عتبة العنوان إنما « تنطوى فى هذا السياق على تحد وتحريض وإغراء وإغواء تدفع عناصر التلقى نحو الانكباب القصدى على هذه المساحة التعبيرية الضيقة ، والسعى إلى تحليل مكوناتها اللغوية ذات الطابع التشكيلى الكثيف والمركز والمحتشد والمكتظ ، للوصول إلى المقولة النصية التى تتضمن الأطروحة الأساسية التى يتشكل منها الخطاب ، وتستخدم القراءة كل ما هو متاح من أدوات تحليل وتفسير وتأويل على وفق رؤية نقدية نصية تتوسل بالمناهج الحديثة ، وتجتهد فى حداثة على نحو يناسب كل شكل عنوانى يتسم بميزات خاصة ، تعتمد على طبيعة العلاقة الوثيقة بين العنوان والمتن النصى فى كل قصيدة بما يستجيب لحيوية التشكيل وحساسيته ، وفق المنظور القرائى الذى ينتهى

إليه المتلقى فى قراءته المختلفة بحسب اختلاف النصوص وهويتها وأطروحتها السيميائية» [١]

علاقة الوقفة بالتركيب اللغوى ،،

إن لكل لغة مذاقا خاصًّا نابعًا في أساسه من المعنى المعجمي وطريقة الصياغة وارتباطه الوثيق بالسياقين العام والخاص للخامة المبتدعة سواء أسيقت شعرًا أم نثرا « وليس تذوق اللغة أمرًا عشوائيا ، ولكنه نابع من فهم تقاليد اللغة الخاصة ، ودلالة مفرداتها الحقيقية والمجازية ، ووضعها في بناء جملتها ، ووسائل ترابطها مع العناصر الأخرى المكونة لبناء الجملة، وقد تتحدد الدلالة الخاصة لبعض الصيغ بوضعها في سياق تركيبي خاص »[٢]

واللغة في بنيان الشعر تعد « قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضا من العطاء ، ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقا خاصًّا ، وهذا ما جعلها أحيانا طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التي وضعت لها ، الأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية وإلهامه الصافي مع نظام اللغة والسياق الإيقاعي صنوين متآلفين لا يخرج أحدهما عن ناموس الآخر ، وهنا يبرز سؤال أساسى: ما الذي يحدث لبنيان اللغة إذا نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض ؟ بأيهما تكون التضحية ، وعلى حساب من ؟ والجواب إن وضع في إطار مقامي سياقي لكان لسان حاله يتركز في أن الإيقاع في شعر غنائي مطلب أساسى ، ومن الممكن أن يضحي من أجله ببعض القوانين اللغوية أيا كان وزنا أو قافية ، وتلك

(١) محمد صابر عبيد – العنوان دالا شعريا ص ١٢

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب للنشر – القاهرة ط١ ٢٠٠٣ ص١٠

حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها ، فكثيرا ما كان الترخص اللغوي على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلا إلى توازن إيقاعى تسعى إليه لغتنا الموسيقية أيا كان المستوى اللغوي الفني »[١]

ولأن شاعرنا من العارفين باللغة والملمين بأصولها فقد قدم وأخر وأطال وقصر وتلاعب بالمقادير ما شاءت له قريحته ، وأحدث تقاطعات عدة غلب فيها الوزن حينا والتركيب أحيانا ودمج بين عناصر التركيب دمج الواعي البصير الذي يحكم الذوق بدءًا في كل ما تمليه عليه قريحته إذ لديه قدرة ابتكارية تمكنه من إحالة لغة شعره وعناصر تراكيبه كائنا حيًّا ، والشاعر الموهوب دومًا « وهو بصدد البحث عن المعنى لا يجد له لفظا مناسبا حتى يتحدد – أى المعنى – فى الذهن تمامًا ، ويتبلور فإذا تحدد وأشرق فى الذهن النفاذ ، وتمثل فى الخاطر المجلو ، أوجبت الطبيعة بروزه فى المعرض الرائع من وثاقة التركيب ، وأناقة اللفظ وبراعة الإيجاز ، وهكذا نرى أن الشاعر يستطيع دائما أن يمارس هذه الموهبة بمهارة ، وذلك بما منحه الله من قدرة على القريض ، وبما اكتسبه من صقل لملكاته الفنية ، ومن تملؤ باللغة التى ينظم بها ، ولا يكون اختيار اللفظ وبناء العبارة عنده خاضعين لضرورة الوزن ، بل تنثال الأفكار على قلمه سافرة مصقولة ، ويكون الوزن موحيا له بالكلمة المطلوبة التى تتنزل من مكانها الصحيح وكأنها خلقت له ، فلا نلمس قلقًا ولا نبًّوا »[٢] وتعد الوقفة ضابطا للتركيب إذ هي جزء أصيل منه فهي التي تتحكم في أداءاته التعبيرية ، ولكل تركيب ما يليق به من مفردات لأن للوزن الشعري تحكما في إبدالات اللفظ ، لأن

(١) أحمد كشك – القافية تاج الإيقاع الشعرى – القاهرة ١٩٨٢م ص ١٠٥

(٢) محمد الصادق العفيفي – النقد التطبيقى والموازنات الخانجى ١٩٧٨م ص ١٨٣

من الألفاظ ما يتلبس ذلك الوزن ويطيق معطياته ، ومنها ما لا يتناسب وحمولة ذلك الوزن المقطعية ومعلوم أن

« الترابط الصوتى والنحوى والدلالى بين وحدات الجملة ومكوناتها ، وبين الجملة والجملة هو الذي يمنح الجملة عطاءها الإيقاعي الذي لن تكون فيه تكرارا لغيرها حيث تحظى الجملة في إطار الوزن الواحد بتغيرات متعددة من قصيدة إلى قصيدة ، ومن بيت إلى بيت ، وهي تغيرات تفرضها طبيعة الإسناد وعلاقاته المتعددة التي تتجلى فيها خصوصية اللغة الشعرية ، وانعكاسات أبنيتها وخصوصيات مستعملى هذه اللغة ، وبحسب هذا تتحدد القيمة الإيقاعية للجملة من خلال تركيبها قبل أن تتحدد من خلال مضمونها»[١]

وإن في شعر حسن طلب من الأشطار والمقاطع ما استقل عروضًا وتركيبا فقلل بذلك من وفزة الصراع الناشئ بين وجوب التوقف أو حتمية الإتمام ومن ذلك أقواله :

يقف النيل ويجرى * ينكص النيل نكوصا[٢]

النيل آض ولم يئض

النيل جوهره عرض[٣]

مراجل الصبر فى الأحشاء تتقد * متى بمائك – أَنْ يا نيل نبتردُ. [٤]

يجهل النيل ويدري * يخلص النيل خلوصا

---

(١) عمر خليفة – بن إدريس – البنية الإيقاعية فى شعر البحترى– رسالة دكتوراه – كلية الآداب– جامعة الإسكندرية ١٩٩٧م – لم تنشر – ص ١٩٨

(٢) حسن طلب ١/ ٥٤٩

(٣) حسن طلب ١/ ٥٤٨

(٤) حسن طلب ١/ ٥٥١

قد أذاع النيل سرى * ليت لى عنه محيصا ! [١]

لقد استقل كل شطر من الأشطار السالفة الذكر باستقلالين عروضى وتركيبى ، وتوافقت تكتلات الجمل التامة مع تكتلات الأوزان فحسنت وقفتان وقفة ما بين الشطرين ثم وقفة نهاية البيت وأحيانا يحدث تعالق حينما يتم شطر البيت عروضيا لكن يظل هناك ارتباط نحوى ، وذاك يخلق فى نفس القارئ صراعًا حادًّا بين الرغبة فى السكتة الكائنة بين الشطرين فى الشعر التقليدى وبين رغبته في إتمام التركيب النحوى ضاربا عرض الحائط بحتمية إتمام التناغم التوقيعى ، ومن أمثلة ذلك التعالق قوله معلقا خبر إن الوارد فى مستهل الشطر الثانى باسمها الوارد في عجز الشطر الأول

فلتسق خدىَّ الدموع فإننى * غَرَّبتُ . . لكن الأحبة شرقوا

ولتسق خَدىَّ الدموع فإننى * لم يسقنى المحبوب فيمن قد سقوا[٢]

أو معلقا خبر كان باسمها شأن قوله :

فكم آهة كان كتمانها * شديدا . . ويمنع إخراجها[٣]

وأحيانا يكون التعالق بين القول وقائله فيذكر القائل ويحيط قوله بهالة تشويق هائلة ويؤخر قوله مما يجعل تقافزا دلاليا ما يتم غير عابىء بالتركيب ولا معتبرا بالوقفة الدلالية إلا بعد تمام المعنى بذكر مقول القول ، وتلك تيمةأدائية مشوقة شأن قول حسن طلب :

يا أيها الثائرْ

مُتَّهَمٌ أنت بتقطيع الأواصرْ

فقد رووا

(١) حسن طلب ١/ ٥٥٩

(٢) حسن طلب ٣ / ٥١٩

(٣) حسن طلب ١/ ٥٧٣

إن صدقت عنعنة القصِّ . .
وإن صحَّ التواترْ :
عن جدك الأول
عن أبيه
عن جد أبيه
عن ولى من عباد الله
عن جارية شقراء فى قصر أخيه
ثم عن حاجب هذا القصر :
قال جدك العاشرْ :
لا علم فى الدنيا
لمن لا يفقه الدين ! (١)

فلن يضع القارئ هنا رحاله إلا بعد وصوله لمقول القول، وهنا وجب أن تطول الجملة ، وأن يمتد التركيب إلى آخر المقطع وصولا إلى المراد من الرواية المتتبعة عبر العنعنات المتتالية بتواترها المشوق وأحيانا يكون التعالق الدلالي نابعا من تركيب قائم على تعدد النعوت لمنعوت واحد ثم تعديد تفاصيل أفعال ذلك المنعوت إيغالا من الشاعر فى إيصال رسالته شأن قوله :

وأتى عصر الحكام القادهْ
فرأيتك كهلاً
تسعى بين حدود الوطن ..
الشرقية والغربية
فوق ظهور الخيل

(١) حسن طلب ٣/ ٢١٢ ،٢١٣

أو العجلات الحربية
تتبع سنة من سار هنا
من قبلك
تسلك نفس المسلك
تنقش فى الصخر
على جُدُر الكرنك :
حد الفارس :
أن يملك حربته وجواده
حد الكاهن :
أن يلزم صحن المعبد . .
يحفظ أسرار الشمس . .
يرتل أوراده
حد الحاكم :
أن يحترم " الماعتْ"
أى أن يحكم بالعدل بلاده
ويَعَفَّ
فلا يغتصب الحقَّ الشرعى
لكى يهب الكرسىَّ
بنيه وأحفاده ! (١)

فإن نعوت كهلا جاءت تباعًا كالتالى : (تسعى بين حدود الوطن – تتبع سنة من سار هنا – تسلك نفس المسلك – تنقش فى الصخر) ثم

(١) حسن طلب ٣/٢٠٢– ٢٠٣

جاءت أقوال ذلك المعْنِى بالنعت – حد الفارس كذا – حد الكاهن كذا .. حدا الحاكم كذا . . إلخ

وهذا تمادٍ مقصود ، وإقصاء متعمد لمرسى الوقفة بفعل امتداد خيوط التركيب ، وقد نجده أيضا من باب التشويق وفتح رحاب الدلالة ، يأتى بحرف الشرط وبفعله ثم يُغَيبُ جوابه عمدا إشراكا للمتلقى فى إنتاج الدلالة المرومة وإمعانًا منه فى إثبات تحكم التركيب اللغوى فى الوقفة الشعرية شأن قوله :

يا أيها العابر
لو استمعت لحظة إلى شكاية المقيم . .
أولو المقيم كان قد أراك :
جرحه الغائر !
لو كنت قد سألتَ
عن نبوءة الشاعر . .
لو سألت عن مقعدة الشاغر !
لو انتقلت . .
لو تجولت قليلا
خارج الفندق . .
حيث يربض الوحش
على المفرق !
.....
لو مدية ماضية
كالقدر النافذ . .
لو رصاصة طائشة أصمتْ !
لو الشعب غدًا

هب معًا
كالأسد الكاسرْ !
لو استعد ..
لو أعدَّ !
لو وعى !
لو استطاع . . لو سعى !
لو قام . .
لو قاوم . .
لو قامرْ !
لو كفر المؤمنُ !
أو لو آمن الكافرْ !
لو صحوةٌ بعد قرون النومِ. !
لو قنبلةٌ
تنسف هذا البلدَ الآمنَ
عن آخره
نسفًا وشيكا !
آه . . لو تُدَكُّ أمريكا !
لو الساعة قامتْ
فى الصباح الباكرْ !
لو أننى العالم . .
أو لو أنك الشاعرْ ! (١)

(١) حسن طلب ٣/ ٢٥٤ : ٢٦٠

المخاطب في القول هو 'أحمد زويل " عالم نوبل المصري ، وسائر زملائه من علمائنا الذين نبغوا في الخارج وبزوا أقرانهم، فأثبتوا أن علة تخلفنا ليست فينا أفراداً ، وإنما هي في نظمنا القميعة ، وفي حكوماتنا المستبدة الغشوم ، على حد تقديم حسن طلب ديوانه (حَجَرُ الفلاسفة) والقصيدة كلها بكامل مقاطعها العشرين قائمة على آلية الشرط بلو التى هى حرف امتناع لامتناع ، والتى جاءت مستهلا ثابتا لكل مقطع متبوعة بفعل الشرط المتمنى وقوعه وجواب الشرط المختفى تمامًا فى كافة المقاطع ، والذى جعل القارئ يلهث باحثا عن مَحَطِّهِ لكن دون جدوى ، وهذا اللهث صنع للتركيب امتدادًا دلاليا عجيبا ، ثم ترك القارئ أخيرا أمام مقاطع مكتملة التركيب الوزنى حاضرة التواتر التقفوى إلا أنها مبتورة التتمة الدلالية بفعل غياب الجواب المأمول ، وأحيانا يأتى بجواب الشرط سابقا للأداة وفعلها على سبيل الشرط المقلوب وفى ذلك تلاعب مقصود بالمقادير ، ووضع للوقفة التركيبية فى الموضع الذى يفرضه لها النص شأن قوله :

يا أيها الزائرْ
عليك أن تبقى قليلا
قبل أن تغادر
لكى ترى أن بلادنا –
كما فى البدء كانت –
لا تزال خصبةً
وتربة ليست بعاقرْ
وكى ترى :
كم من رئيس عالم هنا
وسادة عباقر !
كانوا يفوزون بما فزت به

يشرفُون مصر مثلما فعلت أنت
كانوا يرفعون ذكرها
إلى ما تستحقه
ويجعلوننا نفاخرْ
كانوا جديرين بما تعرفُهُ
كانوا قديرين على أن يجعلوا
صحراء مصر جنة
ويعمرون البائرْ
لولا سيول المطر الحامض . . تهمى :
من قصور السادة الدعاةِ
والرعاةِ
والسماسرْ !
لولا التلوث الذى تنفثه
أجهزة البث المباشرْ ! (١)

إذن لولا سيول المطر الحامض ولولا التلوث الذي تنفثه أجهزة البث ولولا الجراثيم التي تُنَخْرِبُ النخاع لكان من بين أبناء مصر العباقرة من بز أقرانه وفاز بما فاز به زويل ، ولقد سبق الجواب هنا الشرط فصار التعلق بالإتمام واجبا وصولا لوقفة دلالية تركيبية شافية وتلك براعة تحسب للشاعر وقد يأتى الشرط ضيق الصدر فارضا التتمة لاكتمال أركانه بدءًا ، ثم لاستيفاء التقفية المتتابعة شأن قوله :

فأنا لا لوم عَلَىَّ
أجوعُ .. فآكل من ثديىَّ . .

(١) حسن طلب ٢٣٣/٣ : ٢٣٥

وإن أكتبْ
فبنصفى السُّفْلىِّ
بأمضى أسلحتى !
أو إن أقرأْ
فكتاب الأنكحةِ(١)

وقد تقع الوقفة بعد تمام الجملة الاسمية ركنيها الأساسيين شأن قوله فى القصيدة ذاتها

أحب حروف اللغة إلىَّ :
الألفُ
وقرَّةُ عينى الهمزةُ . .
أغلى آلاتى :
المستهدفةُ !
وأحلى لذاتى
المستأنفةُ
وأعلى أمكنتى : السررُ
إذا اشتعلت فى الليل . .
فطارَ الشررُ
ومعبودى الذكرُ المنتشرُ
ولا أعرف إلاه إله ! (٢)

(١) حسن طلب ٣/ ٨٦
(٢) حسن طلب ٣/ ٨٧

المصادر والمراجع :

١. إبـراهيم أنـيس ، موسـيقى الشـعر ، مكتبـة الأنجلـو المصـرية ، الطبعـة السابعة ١٩٩٧ م

.1 ebrahym anys ،mosy8y alsh3r ،mktba alanglo almsrya ،al6b3a alsab3a**1997** m

٢. ابن سينا – ضمن كتاب من الشعر لأرسطو م س

.2 abn syna – dmn ktab mn alsh3r lars6o m s

٣. أبو البقاء الرندى – الوافى فى نظم القوافى – تحقيق / الخمار الكنونى – مجلة كلية الآداب– الرباط ١٩٧٤ م

.3 abo alb8a2 alrndy – aloafy fy nzm al8oafy – t78y8 / al5mar alknony – mgla klya aladab- alrba6**1974** m

٤. ابو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة ١٩٦٦–

.4 abo al7sn 7azm al8r6agny ،mnhag alblgha2wsrag aladba2 t78y8 / m7md al7byb bn al5oga**–1966**

٥. أبو الطيب – أحمد بن الحسين الجعفى – المكتبة الثقافية – بيروت – لبنان د ت

.5 abo al6yb – a7md bn al7syn alg3fy – almktba alth8afya – byrot – lbnan d t

٦. أبو الفرج قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق / كمال مصطفى – مكتبة الخانجى – ط٣

.6 abo alfrg 8dama bn g3fr – n8d alsh3r – t78y8 / kmal ms6fy – mktba al5angy – 6**3**

٧. أبو القاسم بن القطاع – البارع فى علم العروض – تحقيق / أحمد محمد عبد الكريم – دار الثقافة العربية – القاهرة ١٩٨٢ م

.7 abo al8asm bn al86a3 – albar3 fy 3lm al3rod – t78y8 / a7md m7md 3bd alkrym – dar alth8afa al3rbya – al8ahra**1982** m

٨. أبو بكر محمد الأنبارى ، كتاب إيضاح الوقف والابتداء ، تحقيق / محيى الدين عبد الرحمن رمضان ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ١٩٧١-

.8 abo bkr m7md alanbary ،ktab eyda7 alo8fwalabtda2 ،t78y8 / m7yy aldyn 3bd alr7mn rmdan ،m6bo3at mgm3 allgha al3rbya ،dmsh8**-1971**

٩. أبو على الحسن بن رشيق القيروانى – العمدة فى صناعة الشعر ونقده – تحقيق / محمد محيى الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت ١٩٨١ م ١/ ١٧٤

.9 abo 3la al7sn bn rshy8 al8yroany – al3mda fy sna3a alsh3rwn8dh – t78y8 / m7md m7yy aldyn 3bd al7myd – dar algyl – byrot**1981** m**174 /1**

١٠. أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين – تحقيق / محمد البجاوى ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ١٩٥٢م مصر

.10 abo hlal al3skry ،ktab alsna3tyn – t78y8 / m7md albgaoy ،wm7md abo alfdl ebrahym**1952** m msr

١١. أبوعلى الحسن بن رشيق – العمدة ١/١٧٤

.11 abo3ly al7sn bn rshy8 – al3mda**174/1**

١٢. أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة فى الشعر العربى المعاصر – دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر ٢٠١٨م ط١

.12 a7md krym blal – al3noanwbnya al8syda fy alsh3r al3rby alm3asr – dar alnabgha llnshrwaltozy3 – msr**2018** m 6**1**

١٣. أحمد كشك – التدوير فى الشعر – دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع – طبعة دار العلوم

.13 a7md kshk – altdoyr fy alsh3r – drasa fy aln7owalm3nywal ey8a3 – 6b3a dar al3lom

١٤. أحمد كشك – القافية تاج الإيقاع الشعرى – القاهرة ١٩٨٢م

.14 a7md kshk – al8afya tag al ey8a3 alsh3ry – al8ahra**1982** m

١٥. أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى – دار العودة – ط١ ١٩٧١ م بيروت – ص١١٦

.15 adonys (3la a7md s3yd) m8dma llsh3r al3rby – dar al3oda – 6**1971 1** m byrot – s**116**

١٦. ثعلب – قواعد الشعر – تحقيق / رمضان عبد التواب القاهرة – الخانجى ١٩٩٥ص٦٦

.16 th3lb – 8oa3d alsh3r – t78y8 / rmdan 3bd altoab al8ahra – al5angy**1995** s**66**

١٧. ج.س.فريزر ، الوزن والقافية والشعر الحر ، ترجمة : د/ عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي – دار الرشيد – بغداد ١٩٨٠ ص ١٥

.17 g.s.fryzr ،aloznwal8afyawalsh3r al7r ،trgma : d/ 3bd aloa7d l2l2a – moso3a alms6l7 aln8dy – dar alrshyd – bghdad**1980** s **15**

١٨. جان كوين ، بناء لغة الشعر – ترجمة – أحمد درويش – دار المعارف – الطبعة الثالثة ١٩٩٣م

.18 gan koyn ،bna2 lgha alsh3r – trgma – a7md droysh – dar alm3arf – al6b3a althaltha**1993** m

١٩. حسن الأشقر – جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى فى النص الشعرى الأدونيسى – مجلة عمار – دت

.19 **7**sn alash8r – gmalyat ashtghal almkanw entag alm3ny fy alns alsh3ry aladonysy – mgla 3mar – dt

٢٠. حسن طلب – الأعمال الكاملة – القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة – طبعة أولى ٢٠١٦م ٣٥٣/٢

.20 **7**sn 6lb – ala3mal alkamla – al8ahra – almgls ala3ly llth8afa – 6b3a aoly**2016** m**353/2**

٢١. حسين خمرى وآخرون – سلطة النص فى ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادى – ط١ منشورات النادى الأدبى – جامعة منتورى – الجزائر ٢٠٠١م

.21 **7**syn 5mrywa5ron – sl6a alns fy dyoan albrz5walskyn llsha3r 3bdallh 7mady – 6**1** mnshorat alnady aladby – gam3a mntory – algza2r**2001** m

٢٢. خالد ميلاد – الإنشاء فى العربية بين التركيب والدلالة – دراسة نحوية دلالية – جامعة منوبة المؤسسة العربية للتوزيع – تونس ٢٠٠١ م

.22 **5**ald mylad – al ensha2 fy al3rbya byn altrkybwaldlala – drasa n7oya dlalya – gam3a mnoba alm2ssa al3rbya lltozy3 – tons**2001** m

٢٣. خليل الموسى – العتبات النصية فى نصوص أدبية – منشورات الدار البيضاء – القاهرة ٢٠١٠م

.23 **5**lyl almosy – al3tbat alnsya fy nsos adbya – mnshorat aldar albyda2 – al8ahra**2010** m

٢٤. خليل الموسى – آليات القراءة في الشعر العربى المعاصر – منشورات الهيئة العامة السورية للكتابة وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٠م

24 **5**lyl almosy – alyat al8ra2a fy alsh3r al3rby alm3asr – mnshorat alhy2a al3ama alsorya llktabawzara alth8afa – dmsh8**2010** m

٢٥. رضا بن حميد – الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكيل البصرى – مجلة فصول – مج١٥– ع٢– القاهرة ١٩٩٦م

.25 rda bn 7myd – al56ab alsh3ry al7dyth mn allghoy ely altshkyl albsry – mgla fsol – mg**15**- 3**2**- al8ahra**1996** m

٢٦. رومان ياكبسون – قضايا الشعرية – ترجمة : محمد الوالى ومبارك حنون – الدار البيضاء دار توبقال للنشر والتوزيع ط١ ١٩٨٨م

.26 roman yakbson – 8daya alsh3rya – trgma : m7md aloalywmbark 7non – aldar albyda2 dar tob8al llnshrwaltozy3 6**1988 1**m

٢٧. سامح الرواشدة – إشكالية التلقى والتأويل فى الشعر الحديث – منشورات عمان الكبرى ٢٠٠١م – ط١

.27 sam7 alroashda – eshkalya altl8ywaltaoyl fy alsh3r al7dyth – mnshorat 3man alkbry**2001** m – 6**1**

٢٨. سوزان برنار – جمالية قصيدة النثر – ترجمة : د/ زهير محمد مغامس – مطبعة الفنون بغداد

.28 sozan brnar – gmalya 8syda alnthr – trgma : d/ zhyr m7md mghams – m6b3a alfnon bghdad

٢٩. عبد الرحمن طنكول – خطاب الكتابة وكتابة الخطاب – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية عدد ٩ ١٩٨٧م

.29 **3**bd alr7mn 6nkol – 56ab alktabawktaba al56ab – mgla klya aladabwal3lom al ensanya 3dd**1987 9** m

٣٠. عبد الرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربى – دار أبى قراق للطباعة والنشر المغرب – ٢٠٠٢م طبعة أولى

.30 **3**bd alr7ym knoan – mn gmalyat ey8a3 alsh3r al3rby – dar aby 8ra8 ll6ba3awalnshr almghrb**2002** – m 6b3a aoly

٣١. عبد الهادى بن ظافر الشهرى – استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد ط١ ٢٠٠٤ م

.31 **3**bd alhady bn zafr alshhry – astratygyat al56ab – m8arba lghoya tdaolya – dar alktab algdyd 6**2004 1** m

٣٢. عبدالله بنصر علوى – الأيقون العجيب – دراسة فى تشكيل التراث الشعرى – جامعة القيروان – تونس ١٩٩٤ م.

.32 **3**bdallh bnsr 3loy – alay8on al3gyb – drasa fy tshkyl altrath alsh3ry – gam3a al8yroan – tons**1994** m.

٣٣. عز الدين على السيد – التكرير بين المثير والتأثير – سلسلة عالم الكتب – بيروت ط٢ ١٩٨٦م

.33 **3**z aldyn 3la alsyd – altkryr byn almthyrwaltathyr – slsla 3alm alktb – byrot 6**1986 2**m

٣٤. على يونس – النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد – هـ ع ك ١٩٨٥م

.34 **3**ly yons – aln8d aladbyw8daya alshkl almosy8y fy alsh3r algdyd - h 3**1985 ك** m

٣٥. على يونس – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى

.35 **3**ly yons – nzra gdyda fy mosy8y alsh3r al3rby

٣٦. عمر خليفة – بن إدريس – البنية الإيقاعية فى شعر البحترى– رسالة دكتوراه – كلية الآداب– جامعة الإسكندرية ١٩٩٧م – لم تنشر

.36 **3**mr 5lyfa – bn edrys – albnya al ey8a3ya fy sh3r alb7try-rsala dktorah – klya aladab- gam3a al eskndrya**1997** m – lm tnshr

٣٧. عيد بلبع – أسلوبية السؤال – دار الوفاء – طبعة أولى ١٩٩٩م

.37 **3**yd blb3 – aslobya als2al – dar alofa2 – 6b3a aoly**1999** m

٣٨. كمال ضريك – حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعى الثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية – ط٢ – دار الفكر للطباعة والنشر بيروت – لبنان ١٩٨٦م

.38 kmal drbk – 7rka al7datha fy alsh3r al3rby alm3asr ،drasa 7ol al e6ar alagtma3y alth8afy llatgahatwalbny aladbya – 6**2** – dar alfkr ll6ba3awalnshr byrot – lbnan**1986** m

٣٩. محمد الخبو – مدخل إلى الشعر العربى الحديث دار الجنوب للنشر – تونس ١٩٩٥م

.39 m7md al5bo – md5l ely alsh3r al3rby al7dyth dar algnob llnshr – tons**1995** m

٤٠. محمد الصادق العفيفي – النقد التطبيقى والموازنات الخانجى ١٩٧٨م

.40 m7md alsad8 al3fyfy – aln8d alt6by8ywalmoaznat al5angy **1978**m

٤١. محمد الصفرانى – التشكيل البصرى فى الشعر الحديث – المركز الثقافى –الدار البيضاء – ٢٠٠٨م

.41 m7md alsfrany – altshkyl albsry fy alsh3r al7dyth – almrkz alth8afy -aldar albyda2**2008** – m

٤٢. محمد الماكرى ، الشكل والخطاب « مدخل لتحليل ظاهراتى– ط١ – المركز الثقافى العربى – بيروت ١٩٩١م

.42 m7md almakry ،alshklwal56ab « md5l lt7lyl zahraty- 6**1** – almrkz alth8afy al3rby – byrot**1991** m

٤٣. محمد النويهى – قضية الشعر الجديد – مكتبة الخانكى – دار الفكر – ط٢ ١٩٧١م – القاهرة

.43 m7md alnoyhy – 8dya alsh3r algdyd – mktba al5anky – dar alfkr – 6**1971 2**m – al8ahra

٤٤. محمد بنيس– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيويه تكوينية – ط٢ – المركز الثقافى العربى الدار البيضاء – المغرب ١٩٨٥م

.44 m7md bnys- zahra alsh3r alm3asr fy almghrb – m8arba bnyoyh tkoynya – 6**2** – almrkz alth8afy al3rby aldar albyda2 – almghrb**1985** m

٤٥. محمد حماسة عبد اللطيف – الجملة فى الشعر العربي صفحات ٢٨، ٤٥، ٤٦، ١٧٢ – مكتبة الخانجى١٩٩٠ م

.45 m7md 7masa 3bd all6yf – algmla fy alsh3r al3rby sf7at ،**28 172 ،46 ،45** – mktba al5angy**1990** m

٤٦. محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب للنشر – القاهرة ط١ ٢٠٠٣

.46 m7md 7masa 3bd all6yf – bna2 algmla al3rbya – dar ghryb llnshr – al8ahra 6**2003 1**

٤٧. محمد صابر عبيد – العنوان دالا شعريا

.47 m7md sabr 3byd – al3noan dala sh3rya

٤٨. محمد صابر عيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – اتحاد الكتاب العرب ط١ دمشق ٢٠٠١ م

.48 m7md sabr 3yd – al8syda al3rbya al7dytha byn albnya aldlalyawalbnya al ey8a3ya – at7ad alktab al3rb 6**1** dmsh8 **2001** m

٤٩. محمد على الشوابكة وأنور أبو سويلم – معجم مصطلحات العروض والقافية

.49 m7md 3la alshoabkawanor abo soylm – m3gm ms6l7at al3rodwal8afya

٥٠. محمد فتوح أحمد ، ظاهرة الخطاب فى الإيقاع الشعرى ، مجلة البيان – الكويت العدد ٢٨٨ سنة ١٩٩٠ م

.50 m7md fto7 a7md ،zahra al56ab fy al ey8a3 alsh3ry ،mgla albyan – alkoyt al3dd**288** sna**1990** m

٥١. محمد فكرى الجزار – العنوان وسيمو طبقا الاتصال – هـ ع ك – القاهرة ١٩٩٨م

.51 m7md fkry algzar – al3noanwsymo 6b8a alatsal – h 3 k – al8ahra**1998** m

٥٢. محمد ينيس – الشعر العربى الحديث– بنياته وإبدالاتها (١) التقليدية – دار توبقال – المغرب ط٢ سنة ٢٠٠١م

.52 m7md ynys – alsh3r al3rby al7dyth- bnyathw ebdalatha**1**)) alt8lydya – dar tob8al – almghrb 6**2** sna**2001** m

٥٣. محمد ينيس – ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب العربى – دار التنوير للنشر – بيروت – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء ١٩٨٥

.53 m7md ynys – zahra alsh3r alm3asr fy almghrb al3rby – dar altnoyr llnshr – byrot – almrkz alth8afy al3rby – aldar albyda2**1985**

٥٤. محمود عسران – البنية الإيقاعية فى شعر شوقى – طبعة بستان المعرفة ط١ ٢٠٠٦ م

.54 m7mod 3sran – albnya al ey8a3ya fy sh3r sho8y – 6b3a bstan alm3rfa 6**2006 1** m

٥٥. والترج – أونج – الشفاهية والكتابة – ترجمة د/ حسن البنا عز الدين مراجعة د/ محمد عصفور الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – سلسلة المعرفة – رقم ١٨٢ دت

.55 oaltrg – aong - alshfahyawalktaba – trgma d/ 7sn albna 3z aldyn mrag3a d/ m7md 3sfor alkoyt – almgls alo6ny llth8afawalfnonwaladab – slsla alm3rfa – r8m**182** dt

٥٦. يحيي بن حمزة العلوى – كتاب الطراز – تحقيق / محمد عبد السلام شاهين – دار الكتب العلمية – بيروت ط١ ١٤١٥ هـ ،

.56 y7yy bn 7mza al3loy – ktab al6raz – t78y8 / m7md 3bd alslam shahyn – dar alktb al3lmya – byrot 6**1415 1** h،

٥٧. يسرية المصرى – بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – هـ ع ك ١٩٩٧م

.57 ysrya almsry – bnya al8syda fy sh3r aby tmam – h 3**1997 ك** m

٥٨. يومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر بين التشكيل والتأويل – دار التنوير – الجزائر ط١ ٢٠١٨م

.58 yomdyn zba7 – a7md al3arf – lgha alsh3r byn altshkylwaltaoyl – dar altnoyr – algza2r 6**2018 1**m

٥٩. حسن طلب ٣٨/ ٢

.59 7 sn 6lb**2 /38**

٦٠. محمد الصفرانى – التشكيل البصرى فى الشعر الحديث – المركز الثقافى –الدار البيضاء – ٢٠٠٨م ص٢٠

.60 m7md alsfrany – altshkyl albsry fy alsh3r al7dyth – almrkz alth8afy -aldar albyda2**2008** – m s**20**

٦١. يومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر بين التشكيل والتأويل ص ١٠٠

.61 yomdyn zba7 – a7md al3arf – lgha alsh3r byn altshkylwaltaoyl s**100**

٦٢. حسن طلب ١٨٣/٢ ، ١٨٤

.62 **7** sn 6lb**184 ، 183/2**

٦٣. عيد بلبع – أسلوبية السؤال – دار الوفاء – طبعة أولى ١٩٩٩م ص ٩

.63 **3**yd blb3 – aslobya als2al – dar alofa2 – 6b3a aoly**1999** m s**9**

٦٤. حسن طلب ٣ / ٢٨٢

.64 **7**sn 6lb 3 / 282

٦٥. حسن طلب ٣ / ٢٧٦

.65 **7**sn 6lb 3 / 276

٦٦. حسن طلب ٢ / ٥٩١ – ٥٩٢ –٥٩٣ –٥٩٤

.66 **7**sn 6lb 2 / 591 – 592 -593 -594

٦٧. محمد بينيس – الشعر العربى الحديث ص ١٢٤

.67 m7md bynys – alsh3r al3rby al7dyth s 124

٦٨. ابن سينا ضمن كتاب من الشعر الأرسطو م س ص ١٦١

.68 abn syna dmn ktab mn alsh3r alars6o m s s 161

٦٩. إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٧٨

.69 ebrahym anys mosy8y alsh3r s 78

٧٠. حسن طلب ١ / ٩٢ – ٩٣

.70 **7**sn 6lb 1 / 92 – 93

٧١. بناء لغة الشعر – جان كوين – ترجمة أحمد درويش – دار المعارف ط ٣ ١٩٩٣ م

.71 bna2 lgha alsh3r – gan koyn – trgma a7md droysh – dar alm3arf 6 3 1993 m

٧٢. حسن طلب ٢ / ٤٢٩ – ٤٣٠

.72 **7**sn 6lb 2 / 429 – 430

٧٣. حسن طلب ٢ / ٣٧٩

.73 **7**sn 6lb 2 / 379

٧٤. حسن طلب ٢ / ٣٢٥

.74 **7**sn 6lb 2 / 325

٧٥. أبو الفرج قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجى ط ٣ ص ٢٥

.75 abo alfrg 8dama bn g3fr – n8d alsh3r – t78y8 kmal ms6fy – mktba al5angy 6 3 s 25

٧٦. محمد حماسة عبد اللطيف – الجملة فى الشعر العربى – مكتبة الخانجى ط١ ١٩٩٠ – ص ١١١

.76 m7md 7masa 3bd all6yf – algmla fy alsh3r al3rby – mktba al5angy 61 1990 – s 111

٧٧. رومان ياكبسون – قضايا الشعرية – ترجمة محمد الوالى ومبارك حنون –دار توبقال للنشر والتوزيع ط١ ١٩٨٨ ص ٤٦

.77 roman yakbson – 8daya alsh3rya – trgma m7md aloalywmbark 7non –dar tob8al llnshrwaltozy3 61 1988 s 46

٧٨. حسن طلب ٣ / ٥١٧ – ٥١٨

.78 **7**sn 6lb 3 / 517 – 518

٧٩. حسن طلب ١ / ٣٦٣ – ٣٦٤ – ٣٦٥ – ٣٦٦

.79 **7**sn 6lb 1 / 363 – 364 – 365 – 366

٨٠. عبد الرحيم كنوان – من جماليات إيقاع الشعر العربى ص ١٥٥

.80 **3**bd alr7ym knoan – mn gmalyat ey8a3 alsh3r al3rby s 155

٨١. حسن طلب ١ / ٢٨٧

.81 **7**sn 6lb 1 / 287

٨٢. حسن طلب ١ / ٢٨٨

.82 **7**sn 6lb 1 / 288

٨٣. حسن طلب ١ / ٢٨٥ – ٢٨٦

.83 **7**sn 6lb 1 / 285 – 286

٨٤. محمد بينيس – الشعر العربى الحديث – الشعر المعاصر ص ١٢٧ – ١٢٨

.84 m7md bynys – alsh3r al3rby al7dyth – alsh3r alm3asr s 127 – 128

٨٥. محمد صابر عيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – اتحاد الكتاب العرب ط ١ دمشق ٢٠٠١ ص ٤٧ – ٤٨

.85 m7md sabr 3yd al8syda al3rbya al7dytha byn albnya aldlalyawalbnya al ey8a3ya – at7ad alktab al3rb 6 1 dmsh8 2001 s 47 – 48

٨٦. محمد بينيس – ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر بيروت – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء ط ٢ ١٩٨٥ ص ١٠٣

.86 m7md bynys – zahra alsh3r alm3asr fy almghrb – dar altnoyr ll6ba3awalnshr byrot – almrkz alth8afy al3rby – aldar albyda2 6 2 1985 s 103

٨٧. محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة ص ٤٩ – ٥٠

.87 m7md sabr 3byd – al8syda al3rbya al7dytha s 49 – 50

٨٨. حسن طلب ٣ / ٢٩٠

.88 **7**sn 6lb 3 / 290

٨٩. حسن طلب ٣ / ٢٩٧ – ٢٩٨

.89 **7**sn 6lb 3 / 297 – 298

٩٠. حسن طلب ٣ / ٣٠٢

.90 **7**sn 6lb 3 / 302

٩١. حسن طلب ٣ /٣٢١ – ٣٢٢

.91 **7**sn 6lb 3 /321 – 322

٩٢. حسن طلب ٣ / ٣٢٩

.92 **7**sn 6lb 3 / 329

٩٣. سامح الرواشدة – إشكالية التلقى والتأويل فى الشعر الحديث – منشورات عمان الكبرى ٢٠٠١ م ط ١ ص ١٠٨

.93 sam7 alroashda – eshkalya altl8ywaltaoyl fy alsh3r al7dyth – mnshorat 3man alkbry 2001 m 6 1 s 108

٩٤. بومدين ذباح – أحمد العارف – لغة الشعر ص ٧١

.94 bomdyn zba7 – a7md al3arf – lgha alsh3r s 71

٩٥. محمد الماكرى – الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتى – ط١ بيروت ١٩٩١ – المركز الثقافى العربى ص ١٦٠

.95 m7md almakry – alshklwal56ab – md5l lt7lyl zahraty – 61 byrot 1991 – almrkz alth8afy al3rby s 160

٩٦. حسين خمرى وآخرون – سلطة النصر فى ديوان البرزخ والسكين – للشاعر عبدالله حمادى – ط ١ جامعة مينتورى – الجزائر ٢٠٠١ ص ٤٤ – ٤٥

.96 **7**syn 5mrywa5ron – sl6a alnsr fy dyoan albrz5walskyn – llsha3r 3bdallh 7mady – 6 1 gam3a myntory – algza2r 2001 s 44 – 45

٩٧. رضا بن حميد – الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكيل البصرى – مجلة فصول – مج ١٥ – ع ٢ – القاهرة ١٩٩٦ ص ٩٩

.97 rda bn 7myd – al56ab alsh3ry al7dyth mn allghoy ely altshkyl albsry – mgla fsol – mg 15 – 3 2 – al8ahra 1996 s 99

٩٨. رضا بن حميد ص ١٠٠

.98 rda bn 7myd s 100

٩٩. محمد بينيس الشعر المعاصر (٣)ص ١٢٦

.99 m7md bynys alsh3r alm3asr (3)s 126

١٠٠. محمد النويهى – قضية الشعر الجديد – مكتبة الخانجى – دار الفكر ط ٢ ١٩٧١ م القاهرة ص ٢٣

.100 m7md alnoyhy – 8dya alsh3r algdyd – mktba al5angy – dar alfkr 6 2 1971 m al8ahra s 23

١٠١. سوزان برنار – جمالية قصيدة النثر – ترجمة دكتور زهير محمد مغامس – مطبعة الفنون بغداد ص ٤

.101 sozan brnar – gmalya 8syda alnthr – trgma dktor zhyr m7md mghams – m6b3a alfnon bghdad s 4

١٠٢. ج. س. فريزر – الوزن والقافية والشعر الحر – ترجمة دكتور عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدى – دار الرشيد – بغداد ١٩٨٠ ص ١٥

.102 g. s. fryzr – aloznwal8afyawalsh3r al7r – trgma dktor 3bd aloa7d l2l2a – moso3a alms6l7 aln8dy – dar alrshyd – bghdad 1980 s 15

١٠٣. حسن طلب ٢ / ٩٥

.103 **7**sn 6lb 2 / 95

١٠٤. أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى – دار العودة ط١ ١٩٧١ م بيروت ص ١١٦

.104 adonys (3ly a7md s3yd) m8dma llsh3r al3rby – dar al3oda 61 1971 m byrot s 116

١٠٥. حسن طلب ٢ / ٢٧٦ –٢٧٧

.105 **7**sn 6lb 2 / 276 -277

١٠٦. حسن طلب ٢ / ٣٧٠

.106 **7**sn 6lb 2 / 370

١٠٧. حسن طلب ٢ / ٢٦٨ –٢٦٩

.107 **7**sn 6lb 2 / 268 –269

١٠٨. أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة فى الشعر العربى المعاصر – دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر ٢٠١٨ ط ١ ص ٣٧٧

.108 a7md krym blal – al3noanwbnya al8syda fy alsh3r al3rby alm3asr - dar alnabgha llnshrwaltozy3 – msr 2018 6 1 s 377

١٠٩. محمد فكرى الجزار – العنوان وسيموطيقا الاتصال – هـ ع ك القاهرة ١٩٩٨ ص ٣٩

.109 m7md fkry algzar – al3noanwsymo6y8a alatsal – h **3** k al8ahra 1998 s 39

١١٠. أحمد كريم بلال – العنوان وبنية القصيدة ص ٤١١

.110 a7md krym blal – al3noanwbnya al8syda s 411

١١١. خليل الموسى – العتبات النصية فى نصوص أدبية – منشورات الدار البيضاء – القاهرة ٢٠١٠ ص ٨٦

.111 **5**lyl almosy – al3tbat alnsya fy nsos adbya – mnshorat aldar albyda2 – al8ahra 2010 s 86

١١٢. عبد الرحيم طنكول – خطاب الكتابة وكتابة الخطاب – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – عدد ٩ ١٩٨٧ ص ١٣٥

.112 **3**bd alr7ym 6nkol – 56ab alktabawktaba al56ab – mgla klya aladabwal3lom al ensanya – 3dd 9 1987 s 135

١١٣. محمد صابر عبيد العنوان دالا شعريا ص ١٢

.113 m7md sabr 3byd al3noan dala sh3rya s 12

١١٤. محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار غريب للنشر – القاهرة ط١ ٢٠٠٣ ص ١٠

.114 m7md 7masa 3bd all6yf – bna2 algmla al3rbya – dar ghryb llnshr – al8ahra 61 2003 s 10

١١٥. أحمد كشك – القافية تاج الإيقاع الشعرى – القاهرة – ١٩٨٢ ص ١٠٥

.115 a7md kshk – al8afya tag al ey8a3 alsh3ry – al8ahra – 1982 s 105

١١٦. محمد الصادق العفيفى – النقد التطبيقى والموازنات – الخانجى ١٩٧٨ ص ٨٣

.116 m7md alsad8 al3fyfy – aln8d alt6by8ywalmoazanat – al5angy 1978 s 83

١١٧. عمر خليفة بن إدريس – البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – رسالة دكتوراة – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية ١٩٩٧م مخطوطة ص ١٩٨

.117 **3**mr 5lyfa bn edrys – albnya al ey8a3ya fy sh3r alb7try – rsala dktoraa – klya aladab – gam3a al eskndrya 1997m m56o6a s 198

١١٨. حسن طلب ١ / ٥٤٩

.118 **7**sn 6lb 1 / 549

١١٩. حسن طلب ١ / ٥٤٨

.119 **7**sn 6lb 1 / 548

١٢٠. حسن طلب ١ / ٥٥١

.120 **7**sn 6lb 1 / 551

١٢١. حسن طلب ١ / ٥٥٩

.121 **7**sn 6lb 1 / 559

١٢٢. حسن طلب ٣/ ٥١٩

.122 **7**sn 6lb 3/ 519

١٢٣. حسن طلب ١ / ٥٧٣

.123 **7**sn 6lb 1 / 573

١٢٤. حسن طلب ٢ / ٢١٢-٢١٣

.124 **7**sn 6lb 2 / 212-213

١٢٥. حسن طلب ٣ / ٢٠٢-٢٠٣

.125 **7**sn 6lb 3 / 202-203

١٢٦. حسن طلب ٣ / ٢٥٤ إلى ٢٦٠

.126 **7**sn 6lb 3 / 254 ely 260

١٢٧. حسن طلب ٣ / ٢٣٣ إلى ٢٣٥

.127 **7**sn 6lb 3 / 233 ely 235

١٢٨. حسن طلب ٣ / ٨٦

.128 **7**sn 6lb 3 / 86

١٢٩. حسن طلب ٣ / ٨٧

.129 **7**sn 6lb 3 / 87