مجلة الآداب
الصفحات: 141 - 169
المجلد: 19، العـــدد: 01 ، ديسمبر 2019

توتـُّر الإيقاع بين الانتظام والتشظّي في ديوان (طالَ الشتات) لمُريد البرغوثي

The rhythmic tension between regularity and fragmentation in the collection of poetry by Mourid Al-Barghouti (Tala Shatat)

أ. بشير عـروس

جامعة عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة – الجزائر bachirarou@gmail.com

ملخص:

يبحث هذا المقال، كما يوحي عنوانُه، توتُّرَ الإيقاع؛ انطلاقا من الفرضيّة الإيقاعية الأصيلة في الشعر المعاصر، القاضية بانبناء الإيقاع الشعريّ على التجربة ومعها، شعراً وشعورا؛ من خلال دراسة الانتظام والتشظي الإيقاعيّين في ديوان (طالَ الشتات) للفلسطينيّ مريد البرغوثي، وفق مقتضيات التجربة الشعريّة والتجربة الشتاتيّة التي عاشها الشاعر.

كلمات مفتاحية: إيقاع – شعر – شتات – انتظام إيقاعي – تشظّ إيقاعي – مريد البرغوثي

Abstract:

This article, as the title suggests, examines the tension of rhythm. Based on the original rhythmic assumption of contemporary poetry, carrying the construction of poetic rhythm over -and with- the experience of poetry and feeling. However, it is a study of the rhythmic regularity and fragmentation of the collection of poetry (Tala Shatat) of Palestinian Mourid Barghouti, according to the requirements of the poetic or diasporal experience lived by the poet.

Keywords: rhythm - poetry - diaspora - rhythmic regularity - rhythmic fragmentation - Mourid Barghouti

المؤلف المراسل: بشير عروس

مقدمة:

حين لا يكون الشعر حلم ليلة صيفٍ فضفاضَ الترف، ويتأبّى رِيشَ الكسل في فنادق النجوم الكثيرة.. حين يتفطّر الحرف من رحم النزف، وتتعرّى القصيدة من بهرج الألوان المجتلَبة والزيفِ الواهن، وتنعجن بالحياة دماءً وأعصابا.. حين لا ترضى القصيدة الوقوف متفرّجة، تصف حيادَها وتتغنّى بالمجهول، تفرّ بتأثيث غموضه من بعثرة راهنها وجُبن منشئها.. حين تقف مناضلةً تدافع عن شرف الشعر وشرف الفكرة وشرف الوجود، يحدوها ويحدو المتلقّي إيقاع تقتدّه من أديم معاناة التجربة ومعاناة التخلّق... حينها فحسبُ، نكون في حضرة الشعر المنفعل الفاعل، الشعر الذي يترسّم حدود صوته من حدّيّة تجربته، ويتعالى على آنيّته عابراً عتبات الخلود..

وليس يُغني التجريبَ في الشعر، حتّى يكون فعّالا، إلا التجربة العميقة والانغماس في الفكرة، والشعر العظيم لا يقبلُ أبوّةً أقلَّ من الألم العظيم، ولا تقاس عظمة الألم إلا بما تجده النفسُ التي تعيشه، وتترجمه فيضا من فرح وحزن، وتغنّ ومقاومة، وهدمٍ وبناء، ورؤًى وأخيلةٍ وتلاوينَ، وكشوفٍ ونبوءات.. "وتتحوّل الكتابة إلى مواجهة لما لاذ بتلك العتبة الدقيقة المرهفة الواقعة بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول أي عتبة الخيال والواقع لحظة تشابكهما وتقاطعهما. وهي عتبة حالما يبلغها النص يمتلئ بصخب العصر"[1]، ويغدو النصّ منفعلا وفاعلا في آن.

تتغيّا هذه الورقة بحث الإيقاع النابع من تجربة مميّزة، تجربة شعريّة أنضجتها تجربة حياة، وأحسب أنّ الديوان الذي أتّخذه، أو أتخذ ما أسعفني الجهد منه، مدوّنةً تطبيقيّة؛ يشي عنوانه بدءًا بعمق التجربة. ديوان (طال الشتات) لمريد البرغوثي، الشاعر الفلسطينيّ الذي مُنع من العودة إلى فلسطين وعمره ثلاثة وعشرون سنة بعد إتمامه دراسته في مصر سنة 1967، ثم طرد من مصر لانتقاده اتفاقيات أوسلو سنة 1977 عقب زيارة السادات لإسرائيل، واستمر ممنوعا من دخولها سبعة عشر سنة وقد ترك فيها زوجته وابنه .. ونجده في قصيدة (رجل) قبل صدور الديوان بمدة قليلة وقد "طالَ الشتات":

يشدّ أطراف السرير، ويغمض العينين

كي لا ينتحب[2]

وقبلها بأشهر (بودابست 1986) نجده يتنقّل في الشتات ليودّع أباه:

وتموت في المنفى

ومن منفى سواهُ

يَطير وحشُ النعيِ

من منفى إلى منفى وتبتعدُ البلادُ[3]

تجربةُ الشتات الطويلة المضنية، والقلب المعلّق بالأهل والأرض والوطن والغربة، هي ما غذا هذا العمل الذي توزعت نصوصه على مدى سنوات من الشتات طِوال، منذ شتاء 1980 حتى ربيع 1987، بما وراءها مما تختزنه التجربة الحياتية والتجربة الشعرية.

أولا: إيقاع العرض/ القراءة:

لما كانت عناية هذا البحث بتوتّر الإيقاع في نصوص الديوان، فإنّ المسح الاستقرائيّ الأول أسفر عن هذا الجدول المبيّن للتنويعات الإيقاعيّة، مع توخّي تواريخ النصوص التي أثبتها الناصّ بدقّة في بعضها وبتقريب في البعض الآخر، ممّا سهّل إعادة الترتيب وفق التسلسل الزمنيّ الذي قد يفيد الدراسة:

	التاريخ	عنوان النصّ	الصفحة	الرقم	النوع الإيقاعي
01	فيفري 1980	. فصيح	46 . 46	17	. حُرّ (فاعلاتن)
02		. الطائر	61 . 59	24	. حُرّ (فاعلاتن)
03		. الترويض	65 . 62	25	. حُرّ (فعولن)
04	80 /11/ 30	. البنفسج	40 . 39	13	. حُرّ (فاعلن)
05	1980	. المقلاع	67 . 66	26	. حُرّ (متفاعلن)
06	26 مـــــارس	. الخنزير	51 . 50	19	. حُرّ (فاعلاتن)
07	1982	. الحظيرة	53 . 52	20	. حُرّ (فاعلاتن)
08	أفريل 1982	. الغائب	44 . 43	15	. حُرّ (فاعلن)
09		. في القلب	56 . 56	22	. نثر .. (تقريب عدسة)
10		. صورة	58 . 57	23	. نثر .. (تجول عدسة)
11	1982	ـ أضع اليد اليمنى	85 . 76	30	ـ حُرّ متعدد التفعيلات (فاعلن،

		على الخد الأيمن			متفاعلن، مفاعلتن، فعولن)
12	أواخر 1982 / أوائل 1983	. طال الشتات	100 . 85	31	ـ مختلط الأنواع: عمودي (بسيط، كامل، وافر، رمل، مشطور الكامل مزدوج)، حر (فاعلن، متفاعلن، فعولن، مفاعلتن)، نثر
13	1983/5/26	. أنتِ وأنا	71 . 70	28	. نثر (حوار تصويري)
14	18جوان1983	. قبل الأوان	49 . 47	18	. حُرّ (فاعلن)
15	1983	لي قارب في البحر	105 100	32	. حُرّ(تنويع على متفاعلن)
16	أواخر1985 / أوائل 1986	. غرف الروح	107 . 134	33	ـ مختلط الأنواع: عمودي (وافر، رمَل)، نثر، حرّ (فاعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، متفاعلن، فعولن)
17	1986 /7/13	. أيقِظوه	75 . 72	29	. حُرّ متعدد (فاعلن، فعولن)
18	ديسمبر 1986	. أبو منيف	38 . 33	12	. حُرّ (متفاعلن)
19	13 مارس	. رجُل	11 . 10	01	. حُرّ (متفاعلن)
20	1987	. مَدرج	32 . 31	11	. حُرّ (متفاعلن)
21	1987 /3/14	. غبطة	15 . 14	03	. حُرّ (فعولن)
22	15 مارس	. مَوج	30 . 29	10	. حُرّ (فعولن)
23	1987	.كلاشينكوف	42 . 41	14	. حُرّ (فاعلاتن)
24	1987 /3/18	. زوزو	55 . 54	21	. نثر (إسقاط قصصي)
25	1987 /3/19	. تفسير	23 . 23	07	. نثر (قصة قصيرة جدا)
26	20 مارس	. لَو	45 . 45	16	. نثر (افتراضات ثائرة)
27	1987	. دقائق	69 . 68	27	. مختلط نثر و حُرّ (فاعلاتن)
28	1987 /3/21	. أُمُّنا	28 . 25	09	. حُرّ (فعولن)
29	1987 /3/26	. رضوى	13 . 12	02	. حُرّ (فعولن)
30	1987 /3/30	. شخص	18 . 16	04	. حُرّ (متفاعلن)
31	1987/4/01	. مقوّمات	24 . 24	08	. نثر(نقد سياسي ساخر)
32	1987 /4/02	. سيّدتان	22 . 22	06	. نثر (مقارنة)
33	1987 /4/ 9	. باب العامود	21 . 19	05	. حُرّ (تنويع على فاعلن)

يضم هذا الديوان 33 قصيدة، لم تُرتّب زمنيّا وإن كانت أُثبتت تواريخها فيه، ولعلّ ترتيبها بهذا الشكل غير الزمني الذي يبيّنه المخطط الموالي كان وفق إيقاع آخر، يتعلّق برغبة الناصّ في تقديم نصوصه للقارئ تقديما غير تقليدي.

لعلّ الناصّ توخّى في ديوانه تقديما يشجّع على القراءة، ولعلّ فيه احتفاءً بنصوص خاصّة؛ فأولى القصائد (رجل) الذي لعلّه هو الشاعر نفسه، تليها قصيدة (رضوى) التي هي زوجته، وقد يكون هذا أبعثَ على سحب القارئ، وتشجيعه على القراءة بمشاركته النصوص الأكثر حميمية وخصوصيّة، وجعْلِها فاتحةً للديوان.

. بيان توالي النصوصِ في الديوان وأطوالُها بالصفحات وبالسطور .

أو لعلّ ترتيبها وفق هذا الإيقاع غير الزمنيّ خاضع لتلبّس حالة النصّ بالناصّ؛ فالثلث الأول من قصائد الديوان مؤرّخ بأقرب فترة كتابة أخيرة (مارس . أفريل 1987). أو ربّما يكون ذلك لغاية فنّيّة أيضا، بتقديم الشاعر في بداية ديوانه نصوصَه المعاصرة، التي تُبرز طريقته في الكتابة في الفترة الأخيرة؛ فالثلث الأول من النصوص بحسب ورودها في الديوان، هي أحد عشر نصّا من جملة خمسة عشر،

وقد كُتبت في الفترة بين 13 مارس و9 أفريل من سنة 1987 سنة طبع الديوان، كما أن النصف الثاني من صفحات الديوان تغطّيه أربعة نصوص فقط، والباقي كله في النصف الأول، ويوضّح المخطط توالِيَ نصوص الديوان مقابل طول النصّ مقدَّرا بالصفحات وبالأسطر؛ والملاحَظ أولا تَوافُقُ بَيانَي القياس بالصفحات وبالسطور وتَسايُرُهُما؛ فتوزيعُ الكتابة لا يكاد يعبأُ كثيرا بما يسمّى البياضاتِ والفراغِ للإيهام بشعريّةٍ مفتعلة ملفَّقة، يستطيعها الشاعر وغير الشاعر، حيثُ يُترَك ملءُ بياضاتها إلى القارئ وكأنّها خواء[4]، وإنما يركّز على شعريّة النصوص بذاتها وبما تقولُه كلماتها. وما كان من توزيع خاص للكتابة في بعض النصوص ستعرض له هذه الدراسة لاحقا، وتبيّن جدواه وفعاليّته، مع التأكيد على أنّ هذا الديوان، لصدوره عن تجربة جادّة وعن مواقف حياتيّة وفنّيّة حقيقيّة وغير حياديّة، فهو لا يكاد يحتفي بالصمت وإنما يحتفي بالكلام.

يبرم الشاعر منذ البداية عقدا مع القارئ، "والحقيقةُ أنّ قراءتنا للقصيدة ليست أقلَّ من معاناةٍ فعليّة للتجربة التي مرَّ بها الشاعر"[5]، الذي يشركنا بهذا العَقد في رحلة تتفتّح فيها القراءة على الذاتيّ والحميميّ، وتتلمّس الوجود رويداً وفي تؤُدةٍ، من خلال الظواهر والأحداث والقضايا والمواقف، حتى تبلغ ذروة الهمّ الإنسانيّ في (غُرف الروح) التي تعجّ بالأصوات وبالإيقاعات.. هذا من حيث الترتيبُ اللازمنيّ الخاصّ بتوالي عَرض النصوص في الديوان، أمّا النصوص ذاتُها فإنّ لِغناها الإيقاعيّ (أو فقرِها) ولتنويعاتها (أو تفرّدها)، بواعثُ وضوابطُ حكَمت كلّ نصّ لوحده، وأحيانا أكثر من نصّ.

ومن الدوالّ الظاهرة على عقد القراءة الافتراضيّ، أنّ الناصّ يلقي ديوانه إلى القارئ بعنوان (طالَ الشتات) من دون تمحّل في التأكيد على التجنيس؛ بأن يجعل عنوانا فرعيّا: نصوص أو قصائد أو ديوان أو شعر أو سوى هذه، ممّا نجده مُحتَفىً به عند غيره، وبخاصّة ما وجدناه عند أصحاب النصوص النثريّة التي يسمّونها (قصيدة النثر) ثم يفرّعون العنوان بعبارة (شعر) رغبةً في الانتساب. وهو بَعدُ، لا يصدّره بمقدّمة توضحُ الموقف الشعريّ الذي يتبنّاه، إنّه بكلّ بساطةٍ وثقةٍ يُفسِح للقارئ أن يُشارِكَه شتاتَه، كما هو شتات حياةٍ، وشتات أنواعٍ، وشتات إيقاع. ثمّ إنّه يكادُ يؤكّد هذا العقدَ وهو يأخذُ بيَد القارئ، أو بعينيه وهو يتقرّى، حتى لا ينتقلَ إلى السمع إلاّ ما تلفّظ به الناصّ، "فالقراءة الصحيحة للنصّ أوّل شرطٍ لإدراك الإيقاع وتمثُّلِه"[6] من طريق إثبات علامات الإعرابِ في

أواخر الكلمات، وبخاصّة في نهايات السطور التي لا تمثّل نهاياتٍ إيقاعيّةً للجمل الشعريّة، أي السطور التي يفتَرَض أن يتواصل فيها الإيقاعُ لارتباطه بالسطر الموالي؛ مثالُ ذلك:

رَجُلٌ كَطَقْطَقَةِ الحَطَبْ متَفاعلن متَفاعلن

في الموقِدِ الشتويّ مُتْفاعلن مُتْفاء

يرتَجِلُ المواعيدَ الجميلةَ مع تفاصيلِ الحياةِ، لن متَفاعلن مُتْفاعلن متَفاعلن مُتْفاعلن مُ

شَرارُ بَهْجَتِهِ يُشَعْشِعُ حولَهُ تَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

ويوزِّعُ الصَّخَبَ المَليحَ على الأماكنِ والصِّحابِ متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مُ

يكادُ يلمس جبهةَ الدُّنيا تَفاعلن متَفاعلن مُتْفا

يُلاطِفُها إذا حَزِنَتْ علن متَفاعلن متَفا

يُفَرفِطُ عقدَ لُؤلؤها ليلعَبَ مثلما يَهوىٰ علن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن مُتْفا

فتعبسُ، ثم تضحكُ، ثم تُشرِكُهُ اللّعِبْ[7]. علن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

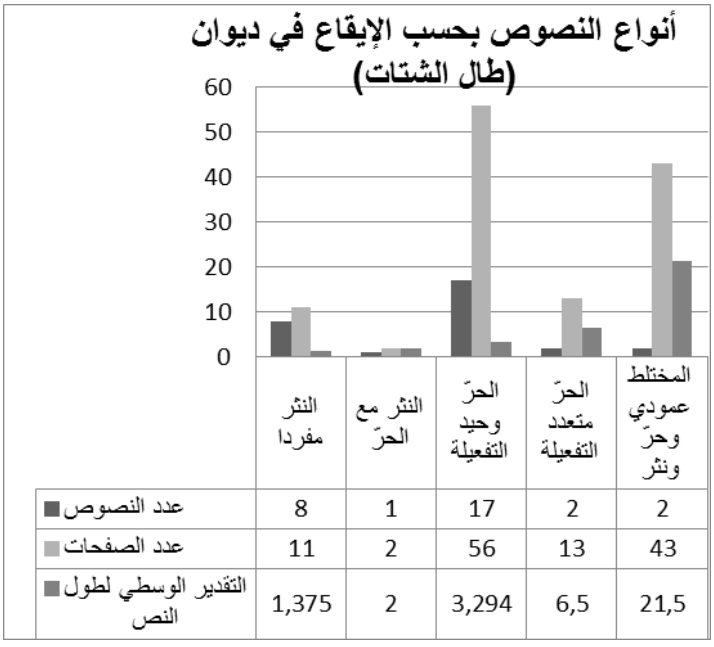
والناصّ بهذا يؤسّس لتحقيق القراءة السليمةِ لغةً، من خلال استثمار علامات الضبط الشكليّ للكلمات، فلا يتوهّم القارئُ كلمةَ (رَجُلٌ) أنها (رِجْلٌ)، أو كلمة (يَهوىٰ) أنّها (يُهوِي) مثلاً، ولتحقيق القراءة الإيقاعيّة، فلا يتوقّف القارئ على المتحرّك الذي ضُبِطَ بعلامة الحركة، ويكون هذا دالاًّ على أنّ السطرَ لم يسْتوْفِ الجملةَ الشعريّة، مثلَ : "في الموقِدِ الشتويّ يرتَجِلُ المواعيدَ الجميلةَ ..."، كما تبيّنه الأسهم -أعلاه- الدالّةُ على لزوم الاستمرار في القراءة. وكذا التأكيد على الأصوات والكلمات التي تقتضي نَبْراً في القراءة، كما في السطر الأوّل من المثال "رَجُلٌ كَطَقْطَقَةِ الحَطَبْ"، أو كما في السطر الأخير "فتعبسُ، ثم تضحكُ، ثم تُشرِكُهُ اللّعِبْ"، والتأكيد على علامات التريّث والتعجّب والتوقف والاستفهام وغيرها؛ والناصّ حريصٌ على هذا التيسير حِرصَه على غاياته التي ذكرنا ومثّلنا لها.

ثانيا: إيقاعات النصوص بين الفرادة والتكثّر:

بتتبّع بسيط لنصوص (طالَ الشتاتُ) كما هو مبيّن في الجدول آنفاً، نجد أنّ النصّ الشعريّ عند مريد البرغوثي صورة مميّزة للمعاصرة الواعية الملتزمة، المعاصرة التي لا تسعى لإلغاء السابق حتى تثبت

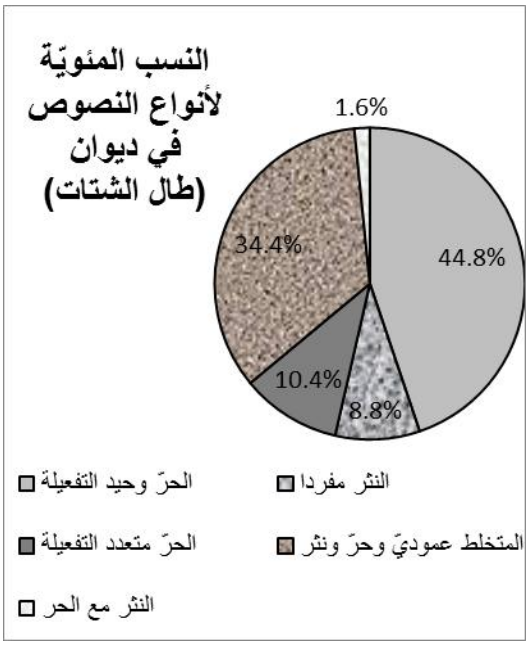
وجودَها، وإنّما تتشرّبه لتُلوّن وتضيف، فإذا ما وجدنا بعض الذين يدّعون الحداثة ويناوئون التراث، ويناصبونه العداء لعجزهم عن كتابة القصيدة الخليليّة العموديّة وكتابة القصيدة الحرّة بضوابطها، ويتنطّعون وهم لا يستطيعون، ويعادون ما يجهلون باسم المعاصرة وهي منهم بَراء؛ فإنّ في (طال الشتات) معاصَرةً غيرَ مُنبَتّة ولا ضبابيّة، معاصَرةً مُبِينة مُجدِية لا مُبيرةً مجدِبة، متغلغلة في العصر بكلّ ما تعنيه المعاصرة من هويّة وثقافة ووجودٍ فاعل.

يغتني (طال الشتات) إيقاعيّا بتنويعات ضمنتها له المعاصَرة التي كفلت الحرّيةَ المسؤولةَ، كما أكّدت ذلك نازك الملائكة وهي تؤصّل للشعر المعاصر، فنجد الناصّ يفرِد نصوصا نثريّة يغلب عليها السرد، كما في القصّة القصيرة، وقد عُرف كاتباً للرواية بعد أن عُرف شاعراً، ونجده يفرد نصوصا بإيقاع الشعر الحرّ ذي التفعيلة الواحدة، وقد يعدد التفعيلات في بعض النصوص، أو يطيلُ بعضها ويجعلها مقاطع يمزج فيها بين العموديّ والحرّ والنثر؛ كلّ ذلك لأغراض سيعرض لها البحث، وهذان بدايةً مخططان إحصائيّان يلخّصان أنواع النصوص في الديوان، والتقديرَ الوسَطيّ لطول النصّ بحسب نوع إيقاعه، ونسبَ التنويعات في الديوان:



	النثر مفردا	النثر مع الحرّ	الحرّ وحيد التفعيلة	الحرّ متعدد التفعيلة	المختلط عمودي وحرّ ونثر
عدد النصوص	8	1	17	2	2
عدد الصفحات	11	2	56	13	43
التقدير الوسطي لطول النص	1,375	2	3,294	6,5	21,5

هذه التفصيلات والنسب والتقديرات، تبيّن أنّ حضور النثر نصّاً مفرَدا كان أدنى دفقا بكثيرٍ مقارنة مع غيره، وأنّ النصّ كلّما جرى على موسيقى توقيعيّة زاد الدفْقُ الشعريّ فيه؛ فالقصيدة الحُرّة المعتمدة تفعيلةً واحدة، قُدّر الطول الوسطيّ لعدد الصفحات التي تشغلها



بما يقارب الأربع صفحات، ليزيد إلى ما يقارب السبع صفحات إذا اعتمد تفعيلات متعددة، وليجاوز الإحدى والعشرين صفحة إذا نوّع بين الإيقاعات الممكنة جميعا (عموديّ، حرّ موحّد التفعيلة أو متعدّدها، نثر). مع هذه الزيادة في الدفوق الشعريّة بالتنويع الإيقاعيّ، فقد قلّ عدد النصوص تدريجيا؛ ويمكننا أن نلاحظ التناسبَ الطرديّ بين تنويع الإيقاع في النصّ وبين طول الدفق الشعريّ فيه، والتناسبَ العكسيّ بين التنويع الإيقاعيّ وعدد النصوص؛ وكأن النصّ المنوّع الإيقاع يطول حتى يعوّض مجموعة نصوص كثيرة بإيقاعات مفردة وحيدة، ولكنّ الأمر ليس كذلك إلا على سبيل الفرَض، فالنصّ المتنوّع الإيقاع في النهاية هو نصّ واحد، أي أنّه دَفق متكثّر بما فيه من موجاتٍ إيقاعيّة في تيّار شعريّ واحد؛ مثله مثل النصّ المفرد الإيقاع في وحدته، إلا أنّه أغنى منه وأشَدّ تلبُّسا بالنّاصّ، فقد تمتدّ الحالة التعبيريّة الشعريّة فيه حتى تجاوز الأشهُر، كما في نصَّي (طالَ الشتات) و(غُرف الروح).

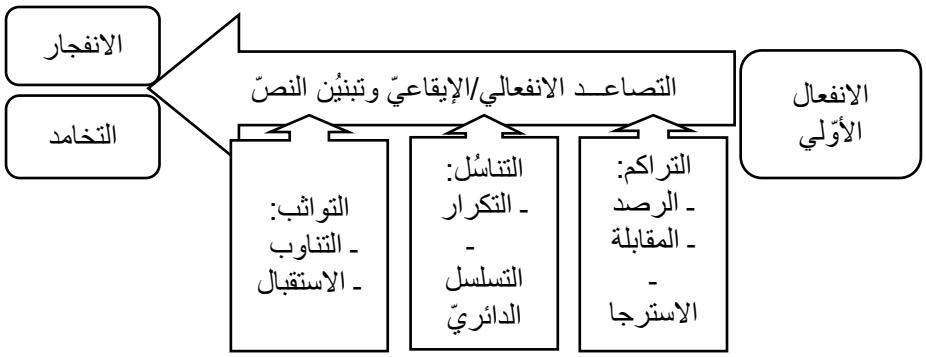
ثالثا: الإيقاع الكلّيّ للنصوص؛ نموّه وأشكاله:

يدخل بحث الإيقاع في صميم بحث التجربة الشعريّة وتشكّل النصوص، وقد ازداد الوعي بهذه الحقيقة مع تنامي تجارب الشعراء أنفسهم وسعي النقاد والدارسين من ورائهم للكشف والتقنين؛ وقديما قال الشاعر[8]:

تغنّ في كلّ شعر أنتَ قائلُهُ إنّ الغناءَ لهذا الشعر مِضمارُ

ونزار قباني في (قصّتي مع الشعر ـ1970ـ) يقول: "موسيقى هذا الشعر، تأتي من فعل الكتابة نفسِه، ومن المعاناة المستمرّة، والمغامرة مع المجهول اللغويّ والنفسيّ"[9]، وكثيرا ما ربطت النظريات والاتجاهات الفنّيّة بين الانفعال وتشكّل العمل، وكثيرا ما هاج مرأى الطلل دواخل الشاعر وبعث على البكاء الشعريّ، وفي النقد القديم تنبّهوا إلى أنّ "للشعر دواعٍ تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[10]، بل إنّهم أخذوا عن أرسطو ارتباط الوزن بالنوع الشعريّ وتوسّعوا فيه، وحديثا نجد النظرية "الرومانسية تعتمد (...) على الربط بين الانفعال والوزن المصاحب له"[11]، ويقرر كولردج "أنّه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية"[12]، وأن "عملية التأليف الشعريّ تصبح ذاتها حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال، كما أنه من شأنها أن تولّد هذه الحالة الانفعالية"[13]، ويتحول الانفعال من باعث على التأليف إلى حالة مستمرّة معه، وهذه الديناميّة المتولّدة المتجدّدة هي ما يسهم في تنامي النصّ، مع تصاعد الانفعال حتى التخامد أو الانفجار أخيرا.

وفي نصوص ديوان (طال الشتات) بخاصة، تجلّت هذه الفعاليّة الديناميّة المرتبطة بالإيقاع، وبعد الاستقراء أمكنَ تمثيل العملية الشعريّة بمجملها كما يلي:



ينطلق النصّ من بؤرة انفعاليّة أولى، قد يتمّ الاكتفاء بها وتفريغ شحنتها العاطفيّة والفكريّة فلا تُجاوز الأسطر القليلة، وقد تتسع البؤرة الانفعاليّة لتتوالد وتتجدد محدثة موجات شعريّة انفعاليّة متلاحقة ومتراطمة ومتقاطعة أحيانا، تتمظهر هذه الفعاليّة على مستوى النصّ في استراتيجيات إيقاعيّة متعددة، منها التراكم والتناسُل والتواثب، وهي استراتيجيّات شديدة الارتباط بموسيقى التعبير، "التي تنتشر داخل العمل الفنّيّ وتسيطر عليه وتعطي جوّاً إيحائيّا –متكاملاً– بالانفعال، يسير جنباً إلى جنب وبطريقة بنائيّة نامية مع سائر مكوّنات التجربة الفنّيّة"[14]، وهي موسيقى داخليّة أو إيقاع داخليّ يتشكّل مع العمل نفسه ويسهم في تبَنيُنِه، ويختلف باختلاف التجربة، مع مراعاة ما تعنيه التجربة باتّساعٍ يجاوز النّص ليشمل الناصّ بكُلّيّته وخصوصيّاته. وفي تجربة (طال الشتات) تنوّعت الانفعالات في طبيعة كلّ منها وفي حدّيّتها، فاقتصرت بعض النصوص على جملة أسطر، ضاقت فيها مسافة التوتّر واكتفت بمقابلةٍ واحدة كما في نصّ (سيّدتان)، أو بجملة مقابلات كما في (أنتِ وأنا)، وتمدّدت بعض النصوص لتجاوز الصفحات الكثيرة، وتتسع فيها مسافة التوتّر، لتجمع بين الانتظام والتشظّي الإيقاعيّين، وتكرّست فيها الاستراتيجيّات المذكورة بآليّات إيقاعيّة متعدّدة؛ فكان التراكم من خلال آليّات الرصد والمقابلة والاسترجاع، ونعني بالرصد الحشدَ التعبيريّ للسياق والمسحَ التصويري للحدث، كما في نصّ (غِبطة)، وبالمقابلة، وهي نوع من الرصد لكنه مبني على التعارض في فكرتين أو موضوعين، وقد مثلنا له. ونعني بالاسترجاع الاصطلاحَ السرديّ

ذاته[15]، متلبّساً بإيقاع نفسيّ يتمثّل حالةً سابقة مستعادة في صلب النصّ، ومثاله من نص (غُرف الروح):

يهجم الطَّلْقُ على الأُمِّ، /0/0//0 0/0/// / فاعلاتن فعلاتن فـ

كما فاجأَها 0/0// 0/// ـعلاتن فعلن

قبلَ عشرين سنَة!... ... 0/0//0/ 0/// فاعلاتن فعلن

يَبْرُجُ الطَّلْقُ مَرْقَدَها 0/0/0// 0///0// مفاعلْتن مفاعلَتن

تلوبُ لِتُمسِكَ اللاشيءَ 0///0// 0/0/0// / مفاعلَتن مفاعلْتن مُـ

عشرُ أصابعٍ لتَرُدَّ هذا الويلَ /0///0 0///0// 0/0/0// / ـفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلْتن مـُ

في صمتٍ[16] 0/0/0/ ـفاعلْتن

في هذا الانتقال، من تفعيلة الرمَل (فاعلاتن) إلى تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، تنويع استراتيجيّ حدثَ بِـ/وأحدثَ الاسترجاعَ في النصّ وفي المقطع الشعريّ نفسه، على اختلاف في الموجتين الشعريّتين اللتين وقع بينهما الارتطام ففسحت أولاهما للأخرى.

وكان **التناسُـل** استراتيجيّة ثانية اعتمدها الإيقاع النصيّ في تصاعُده، معتمدا آليّتي **التكـرار والتسلسُل الدائريّ**؛ ونعني **بالتكرار**، في صلب هذا المبحث، التكرار الإيقاعيّ للعبارات وللصيغ تحديداً، وأمثلته كثيرة في نصوص (طالَ الشتات)، ففي نصّ (أمّنا) مثلاً عشرة مقاطعَ قصيرة نسبيا (حوالي سبعة أسطر وسَطيّاً)، تصدّرت كلها، باستثناء المقطع الثاني، بعبارة: "تَودُّ الخُروجَ إلى كوكبٍ خارجَ الأرضِ"، وهذا تكرار للعبارة، تبعَه في أغلب المقاطع، التي أسهمت فيها آليّة الرصد المذكورة، صيغةٌ مكرّرة هي صيغة: "حيثُ ..."، ولنقرأ المقطع الأول:

تَودُّ الخُروجَ إلى كوكبٍ خارجَ الأرضِ
حتّى ترتّب عالَمَها مثلما تشتهي.
فهذي البلادُ، وهذي الحياةُ هُنا
جَعَلَتْ كلَّ أشواقِها مُعْجِزاتْ[17]

ثم لنقرأ صدرَي المقطعين الثالث والرابع مثلا[18]:

تَودُّ الخُروجَ إلى كوكبٍ خارجَ الأرضِ
حيثُ تعجُّ الممرّاتُ بالراكضين إلى غُرفةٍ مِنْ سواها
وحيثُ الأسرّةُ في الصُّبحِ فَوضى
** * * [...]*

تَودُّ الخُروجَ إلى كوكبٍ خارجَ الأرضِ
حيثُ الفطائمُ حَرامٌ
وحيث الطفولةُ تمتدّث للأربَعينَ
** * * [...]*[19]

ينبني النصّ مع الفعاليّة الإيقاعيّة، الواضح فيها اعتماد استراتيجيّتي التراكم والتكرار بتركيز قويّ، تضافر فيه السياق الخاصّ (عيد الأمّ، ويشير إليه تاريخ النصّ 1987/3/21)، والسياق العامّ أو التجربة الحياتيّة (الشتات، ويؤكّده نهاية المقطع الثاني: "هل يسع الدَّهرُ يوماً خُصومتَها للشَّتاتْ؟")، والحساسيّة المفرطة للناصّ تجاه الأحداث والأشياء والعلاقات.

ونعني **بالتسلسل الدائريّ** كآلية إيقاعيّة، التفكيك والتفتيت الذي نجده في كثير من النصوص للمعاني، وجعل كلّ منها يستتبع غيره، كما في نصّ (في القلب) الذي يبدأه:

في الكون كواكب
في الكواكب الأرضْ
في الأرضِ قارّات،
[...]

ويستمرّ التدرّج في هذا التسلسل الدائريّ المطعّم بتكرار الصيغة الوحيدة المركزية (في أ:ب، في ب:ج، في ج:د، ...) حتى ينتهي إلى:

[...]
في المُظاهرةِ شاب،

في صَدْرِهِ قَلْبٌ،
في قَلْبِهِ رصاصة[20].

أو كما في المقطعين السابع والثامن المتواليين من نصّ (طال الشتات):

قل للخطايا كم كسرت من المرايا
يا مرايا كم كسرت من الوجوه
ويا وجوهُ كم احترقت مع الأكفّ
ويا أكفّ كم احترقتِ مع السلاح
ويا سلاحي كم خجلتَ من الطغاة!

* * *

قل للمباحث طابَ يومُك يا جرادُ
ويا جراد كم انتشرتَ على الجرائد
يا جرائد كم كذبتِ على المطابع
يا مطابع كم كذبتِ على الأصابع
يا أصابعُ كم عقدتِ من المشانق
يا مشانقُ كم من الأرضِ استعدتِ من الغزاة؟[21]

* * *

وقد تأخذ هذه الآليّة أشكالا متعددة، وكثيرا ما تتطعّم أو يتضافر معها غيرها من الآليات الإيقاعيّة المساعدة في انبناء النص وتشكّله.

أمّا استراتيجيّة **التواثب** فتستثمر آليّتَي **التناوب والاستقبال؛ والتناوبُ** إيقاعيّا يتأسّس على تعدّد الحالات، وعلى تعدد الأصوات وتداخلها، بل إننا نجد صراحة في نصّ (غُرف الروح):

ما الذي دارَ في غُرف الروح
ثرثرةٌ في مرايا حوائِطها أم حِوارْ؟
كان صوتٌ يبشّرُ بالفَرَح المستتبِّ:

"لماذا التباكي

تسيرُ الأمورُ على ما يرامُ

[...]

وتتماوج الأصوات وتتقاطع، ويتواثب الإيقاع على اختلاف الأصوات وبه، ويستمرّ ذلك حدّ التشظّي:

يقاطِعُهُ الآن صوتٌ، وصوتٌ يقاطِعُ صوتاً

يقاطعه آخرٌ

غُرَفُ الرُّوح تكتظُّ بالكائناتِ الشريدةِ [22]

فإذا بالنصّ ينبني بهذه المختلفات من الحالات والأصوات، ليأخذ شكلاً أو "هيكلا ذهنيّا" كما تسمّيه نازك الملائكة[23]، أسهم فيه التناوب الإيقاعيّ الذي استدعى الأصواتَ والحالاتِ، وتواثبَ بينها أو جعلها تتواثب صاعدةً بالإيقاع الكلّيّ للنصّ حتى نهايته.

أمّا الآليّة الثانية من استراتيجيّة التواثب فهي آليّة **الاستقبال**، وهي بمقابل آليّة الاسترجاع في استراتيجيّة التراكم، وتمثّل تواثباً نحو المجهول محاولةً كشفه وتعداد حالاته، وكثيرا ما تعتمد على حروف الاستقبال، وعلى الاستفهام والإنكار والتعجب .. ومن أمثلتها، وهي كثيرة:

سأكتبُ نفسَ الكلامِ، ولكنّني

سوف أدخلُه في تراب الحياةِ

لأخرجه من سرابِ الكلامْ [24]

أو كما في (كلاشينكوف):

كم عدوّاً ينتوي شرّاً بك الآنَ

وكم موتاً يريدُك؟ [25]

أو كما في (طال الشتات):

نحنُ من لم نمتْ بعدُ

كم مرّةً سنموتُ

لتمنَحنا مَن تُعانِدُنا كفَّها؟

نفَرَتْ فإنْ ناديتَها لَمْ تلتفِتْ، وإذا ابتغيتَ لِحاقَها لم تَلْحَقِ
عَزَّتْ على عُشَّاقِها وترفَّعَتْ وَعَلَتْ مدارِجُها أمام المُرْتَقِي
حتى إذا احتضرَ الفَتى هَمَسَتْ لَهُ مُتْ في المساءِ وفي الصّبَاحِ سنلتقي!

عندما نلتقي
سأقفُ أمامَكِ مذهولاً
عندما نلتقي
سألمس جَسَدكِ برفقٍ كما تلمسُ أوراقُ الخريفِ الأرضْ.
[...]
أيّتها الحُرِّيَّة! [26]

ويتنامى هذا المقطع مختلط الإيقاع بين الحرّ والعموديّ والنثر، ملاحقا متوعّداً متأمّلا لاهثا، وراء هذه المعانِدة: الحُرّيّة، يتواثب نافرا نازفا، عازفا على كلّ الإيقاعات، يترضّى عنادَها.

رابعاً: تبَنْيُن الإيقاعات الجزئيّة الداخليّة:

قد يكون أكثرَ جدوى إثباتُ ما بحثناه في كلّ نصٍّ من نصوص (طالَ الشتات) على حِدَتِه، ولكنّ المقامَ يضيقُ والغايةَ تتّسع، وقد أسعف ذلك باستجلاء أهمّ تمفصُلات انبناء الإيقاعات الداخليّة وتلاوينها، وتمثيلها للانفعالات والرؤى والأفكار التي تختزنها النصوص على اختلافها طولا وقصرا، وفرادةَ اتّجاه وتشعّباً، ووحدةَ إيقاعٍ وتعدّداً وامتزاجا.. لتتكشّف عدّة ظواهرَ إيقاعيّة ميّزت نصّ الشتات عند مريد البرغوثي، أهمها:

1) **اللُّهاثُ وتَباعدُ القَرار**: يبدو نصّ الشتات مستجيبا بطواعيّة واضحة للتجربة، ويتساوق الإيقاع مع الحمولة الانفعالية، فيجد القارئ رَهَقا وهو يلاحقُ الجمَل الشعريّة المتدفّقة باتّساع نحو القافية التي تمثل قراراً إيقاعيّا بعيدا، بُعدَ الوطنِ الحلُمِ وقد طال الشتات، ولنأخذ مثلا هذا المقتطَف من أحد المقاطع ذات الهيكل الذهنيّ من نصّ (طالَ الشتات):

أأيقَنَ أنهُ سيموتُ (مفاعلَتن مفاعلَتن مُـ)

أمْ ظنَّ الذي هوَ فيه كابوساً (ـفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن)

سيصحو منه بعد دقيقةٍ (مفاعلْتن مفاعلَتن مفا)

لتناوُلِ الإفطارِ مع أحفادِه الخبثاءْ؟ (علَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتانْ)

أم ارتعشتْ يداهُ (مفاعلَتن مفاعَ)

إذِ استعادَ فراقَ أبناءٍ بكى فبكوا على كتفيهِ وارتحلوا

(ـلَتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن)

يُوَدِّعُهُمْ رَذاذ الأرزِ يتبعُهُ رذاذ الطلّ يتبعُهُ رذاذ الدمعِ في الميناءْ؟ [27]

(مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتانْ)

يتواشج هذا الغوصُ في "ما كابدتْهُ القلوبُ وما زلزَلَ الذاكرة" انفعاليّا، مع الإيقاع اللاهث الملاحق لقافية (ـــاءْ)، بِـرَوِيّ الهمزة الساكنة الحلقيّة بعيدة الغَوْر، المسبوقة بألف مدٍّ طالت معهما التفعيلة (متفاعلن) فصارت (متفاعلان)، في دورتين نغميتين (في هذا المثال)، أولاهما بإحدى عشرة تفعيلة والثانية بأربع عشرة، وهذا كثير في قوانين الشعر الحرّ[28].

بل إنه يفاجئنا نصّ (شخص، ص 16 . 18) الذي يمتدّ على اثنين وثلاثين سطرا، في أربع وثمانين تفعيلة (متفاعلن)، من دون قافية واحدة، تستطيل الموجة الشعريّة ولا تجد مستقَرًّا تتوقّف عنده أو تعود إليه، مصوِّرةً موسيقيّاً هذا الفلسطينيّ المبعثر في الشتات"مفرداً في خمسِ قارّاتٍ" لا يقرّ له قرار، ويبقى بلا هويّة وكأنه بلا ملامح.

2) **الاكتظاظ والتعدد**: قد يبدو الاكتظاظ والتعدد متفرّعين عن التراكم الذي مثّلنا لآليّاته، وقد يُظَنّ من خلال الأمثلة شبههما بالتكرار خاصّة، والحقيقة أنّ التصنيف الدقيق يفرض التفرقة، لأنّ التراكم استراتيجيّة كلّيّة، والاكتظاظ والتعدد جزئيّان، أمّا التكرار فيشتغل على أنحاء جزئيّة كما سنبيّن في العنصر الموالي، وعلى ناحية كلّيّة كما بيّنّا مع مثال نصّ (أمُّنا) سابقاً. ويستفيد الاكتظاظ كثيرا من العطف والتجميع، كما في هذا المثال من نصّ (أضَعُ اليد اليمنى على الخدّ الأيمن):

[...] منذُ أن حَسَرتْ ماءَها عن مداهُ البِحارْ

وتجلَّتْ تضاريسُهُ:

رشَّةُ العِطرِ في زَفَّة العُرسِ

مِحرمَةُ الراقِصينَ

وجُرْنُ المضافةِ، نقشُ الحصيرةِ

والصخرُ والنهرُ، والتربةُ التِبرُ

والموتُ والشِعرُ، والنِّدُّ والوَغْدُ

والبَدُّ والحَصْدُ، والتينُ والزيتُ

والفِتيَةُ النُّبلُ، والنسوةُ الفُلُّ

والبائعُ النَّذْلُ، والسُّحُبُ الهُطْلُ

والحَبْسُ والذُّلُّ، والسهلُ والتلُّ

يُغزى ويُحْتلُّ، لكنه واقفٌ

واقفٌ وطني

مثل شيخ تَعَوَّدَ في الحَرْبِ فَقْدَ البنينْ.

شامخٌ .. وحزينْ[29].

يتمثّل الوطن بكلّ هذا التكثّر البالغ حدّ التناقض لأشياءَ وصفاتٍ وأحداث، "وينشأ التدفّق على وحدة التفعيلة [...] وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفّقا تدفّقا مستمرا، كما لو يتدفّق جدول في أرض منحدرة"[30]، ويسيطِرُ إيقاع الاكتظاظ في مسح تضاريس الوطن الحلمِ، فتنساب الأخيلة والمعاني مع تدفّق الإيقاع في تسمياتٍ تحتشد حدَّ الاكتظاظ.

وقريباً منه يعتمد التعداد على الحشد لكن بالاستفهام الذي غايته التكثير، كما في نصّ (كلاشينكوف):

[...] كَم تَمْلَمَلْتَ على كَتِفِ الحَرَسْ

كم عَروساً رافَقَتْ طُلْقاتُك الجَذْلى إلى بيتِ الزغاريدِ

وكَمْ مَيْتاً لنا ودَّعتَهُ حتّى السماءْ؟
كَمْ مِنَ الأحلامِ والأشكالِ والأسماءِ زانَتْ أَخْمَصَكْ؟
[...][31]

يتحكم الإيقاع في تنامي الدفق النصّيّ حتّى اكتمال التشكّل، فلا يتجسّد الكلّ (الوطن والسلاح في المثالين) إلاّ بالحشْد الصوريّ المعتمد إيقاعَ الاكتظاظ والتعدد، وبهما يتحقّق التكثّر والمشاكلة.

3) **التكرار والنبر والتقفية الداخليّة:** مع أوّل سطرٍ من أوّل نصّ يواجهنا المدهش، يختار الشاعر لغته بعناية ويؤثّث نصّه إيقاعيّا بموسيقى تتغلغل في مسام النصّ، مؤسِّسة فرادَتَه التشكيليّة، يتضافر فيها التكرار والنبر والتقفية الداخليّة جميعا حتى لَيستعصي الفصل بين فعاليّاتها؛ فالتكرار يتوزّع بين الاشتغال الكلّي الذي بيّنّاه، والظاهر أثره وظيفيّا في افتتاح المقاطع وتفريعها وانغلاقها، وبين الاشتغال الجزئيّ في دواخل الألفاظ وبينها، وفي العبارات والصيغ داخل الجملة الشعريّة الواحدة، بل وحتى داخل الدفقة الواحدة، وهو في هذا كلّه يسهم في تصوير الحركة، وفي إحداث النبر والتقفية الداخليّة، ولنلاحظ أوّل سطر الذي ذكَرْنا "رَجُلٌ كَطَقْطَقَةِ الحَطَبْ"، إنّ حركة الحطب وهو يتكسّر ويفرقع "في الموقد الشتويّ" تتجسّد مع صوتَيِ الطاء والقاف اللذين تكرّرا، فكأننا لا نسمع أصوات الكلمة فحسب وإنما نرى الحدث ذاتَه.

ونقرأ من نصّ (أمّنا):

تريد اكتظاظَ حبالِ الغسيلِ
وأرزاً كثيراً كثيراً تُفَلْفِلُهُ للغَداءِ
وإبريقَ شايٍ كبيراً كبيراً يفورُ على النارِ عصراً
[...][32]

ونتقرّى أمانيّ الأمّ المكابِدة في وجه الشتات، لا تكتفي بحبل واحد للغسيل وإنما تريدها حبالاً، ثم تريد اكتظاظها، وتريد ما تجتمع عليه العائلة في الغداء ووقت العصر، وتحضُر اللغة البسيطة وكأنما

هي بصوت (الأمّ): "أرزاً كثيراً كثيراً"، و"إبريق شاي كبيراً كبيراً"، بتكرار دالّ خاضع لقانون الاقتضاء النفسيّ أو الهندسة العاطفيّة[33]، وبتركيز النبر في أثناء التكرار، نعي هذا جيّداً إذا ما لاحظنا أن الكلمتين المكرّرتين (كثيرا، كبيرا) بوزن (فعولن) الموقَّعة مع الكلمة بانطباق تامّ عند التقطيع، وليس هناك ضرورة وزنيّة لتكرارهما، وإنّما اقتضاهما ما ذكرنا من تمثّل صوتَ (الأم)، ولغتها البسيطة التي تُحاكي بشَغفٍ تعابير الأطفال عن الكثرة وكِبَر الحجم، وأمانيَّها في اجتماع الأبناء في البيت العائليّ الكبير القديم.

وقد مرّ بنا المثال من نصّ (أضَعُ اليد اليمنى على الخدّ الأيمن) مع دراسة الاكتظاظ، ويمكن أن نستجليَ منه أثرَ الإيقاع في إحداث المشاكلات الصوتيّة حتى تحقُّق تقفية داخليّة تخفّف من تسارع النفَس في أثناء القراءة، ويمكن عدُّها وقفاتٍ إيقاعيّةً جزئيّة لالتقاط الأنفاس[34]، وجَرْساً محقِّقا لإيقاع الاكتظاظ نفسه، ولنعِد القراءة وفقَ هذا الشكل الكتابيّ الذي هو للتوضيح فقط، بتمييز الألفاظ المنتهية بأصوات متشابهة، وتمييزِ التفعيلات :

[...] والـ/ـصخرُ والـ/ـنهرُ، والـ/ـتربةُ الـ/ـتِبرُ، والـ/ـموتُ والـ/ـشِعرُ،

والـ/ـنِّدُّ والـ/ـوَغْدُ / والـ/ـبَدُّ والـ/ـحَصْدُ، والـ/ـتينُ والـ/ـزيتُ

والـ/ـفِتيَةُ الـ/ـنُّبلُ، والـ/ـنسوةُ الـ/ـفُلُّ والـ/ـبائعُ الـ/ـنَّذْلُ، والـ/ـسُّحُبُ الـ/ـهُطْلُ

والـ/ـحَبْسُ والـ/ـذُّلُّ، والـ/ـسهلُ والـ/ـتلُّ

... يُغـ/ـزى ويُحْـ/ـتلُّ، ... لـ/ـكنه ـ/ـ واقفٌ ـ/ـ

واقفٌ ـ/ـ وطني ـ/ـ مثل شيـ/ـخ تَعَوّـ/ـدَ في الـ/ـحَرْبِ فَقْـ/ـدَ البنينْ. ـ/ـ شامخٌ . ـ/ـ. وحزينْ.

يتواشج الإيقاع الموسيقيّ مع المعاني والدلالات والوزن الصرفيّ، جميعاً، ليتولّد هذا الدفْق الفيّاض في الأسطر الثلاثة الأولى، تولُّداً من النغم والمعنى والصيغة، فـ(الصخر) يستجلب (النهر)، و(التربة) تستدعي (التِبر)، وهكذا حتى تبلغ الخَرق الإيقاعيّ بالتوقّف وتهدُّجِ القراءة عند آخر عبارة متشاكلة مع ما قبلها (يُغزى ويُحتَلّ)، ثمّ يأتي الاستدراك (لكنّه واقف)، يتبعه التكرار (واقف وطني)، في تأكيد ثابتٍ لا يسابق التفعيلة (فاعلن فاعلن) ولا يتأخّر عنها، خلافاً للقوافي الداخليّة التي

كانت نشأت في ثنايا التفعيلات السابقة، مثلَ (نَهْرُ وَتْـ/ شِعْرُ وَنْـ/ نَذْلُ وَسْـ / هُطْلُ وَلْـ / تَلْـلُ يُغـ/ تَلْـلُ لَا ..) فكلمات: (النَهرُ، الشِعْر، النَذلُ، الهُطْلُ، التَلُّ، يُحَتَلُّ ..)؛ كانت للتقفية الداخليّة ولإحداث النغم المتسارع النبض، السامح في الوقت ذاته بالتوقّف وبالإيهام بالقافية، وكأنّ كلّ هذه "التضاريس" وهْـمٌ أيضاً، والثابتُ الوحيد هو "واقفٌ وطني" والإيقاعُ الحزين الذي امتدّ فيما بعد مخالفا الصيغة المتسارعة قبلَه، مع عبارة "مثل شيخٍ تعوّد في الحرب فقدَ البنين" الهادئة الإيقاع بخمس تفعيلات متوالية آخرها (فاعلانْ) التي يركد معها الإيقاع في غياب المشاكَلة المسرِّعة، ويتأكّد هدوءُه وركُوده بالعبارة الموالية "شامخٌ وحَزينْ".

4) **التداخل الموجيّ**: يتركّز هذا المبحث في النصوص المختلِفة الإيقاع، ويقينُ الشاعر المعاصر في نصوصه أنّها لا تخضع لنظامٍ إيقاعيّ مفروض سلفاً، كما كانَ في القصيدة بصورتها النمطيّة، وهو يحاول أن يُفيد في تجاربه الشعريّة من كلّ إمكانات الإيقاع التي يرتضيها، والتي توافق استعداداتِه وتنسجم مع رؤاه، ولئن كان كثير من التجارب الشعريّة العربيّة المعاصرة فنّيّا بالدرجة الأولى، وخيضت حروب أدبيّة[35] طوالٌ لأجل الانتصار لهذه الطريقة أو لتلك في الكتابة، وكثيراً ما كان الإيقاع هو قطب الرحى في هذه المعارك؛ فإنّ (طالَ الشتات) كما يبدو، يقدّم التجربة الحياتيّة في الاهتمام، منتصرا للكلمة في مؤدّاها بما انبنت عليه من إيقاعات، تعالى بها عن الاختلافات، مستثمراً ما أمكنَه من تقنيّات الكتابة، دون الركون إلى نوع واحد للكتابة، وقد رصدنا أنواع الإيقاع المختلفة فيه، وبقيَ أن نؤكّد على أنّ النثر في (طالَ الشتات) ليس سيرياليّا منغلقا متقوقعا، ونؤكد على غياب الغموض، كظاهرة أدبيّة في الشعر المعاصر لها مريدوها، عن هذا العمل.

يمكن أن نرجع تعدّد الإيقاعات في هذا العمل بعامّةٍ إلى عدّة بواعث، أوّلها اقتدارُ الناصّ على التنويع وتمكّنه من مختلف الإيقاعات، وثانيها فلسفتُه الشعريّة التي نتلمّسها في بعدِه عن الإغراب والغموض، وفي سماحة ذائقته بالتوقيع على أنواع الكتابة باختلافها، بين العروض التقليدي، والشعر الحرّ الوحيد التفعيلة والمتعدّد، وكذا الكتابة النثريّة الجديدة، وإن كان يكتبها وفق فلسفته القاضية

بالبيان والإعراب لا بالعيّ والإغراب، ولعلّ ثالث البواعث هو التساوُق وخصوصيّة النصّ الشتاتي الذي لا يَقَرّ على أرض، متوسِّلاً كلَّ صوتٍ ليُسمِع، ورابعُها هو الاستفادة من إمكانات الاختلاف الإيقاعيّ في بناء النصوص، حتّى إننا لَنجد الصور الموسيقيّة[36] في بعض النصوص تؤدّي فوق وظائفها الجماليّة وظائف بيانيّة لا يضطلع بها سواها، كما سيتبيّن مع دراسة التداخل الموجيّ، باعتبارها فعاليّة إيقاعيّة تسهم في تبَنْيُن النصّ داخليّاَ.

المقصود بالتداخل الموجيّ عدَمُ انتظام النصّ على إيقاع واحد، بل وعدَمُ انتظام المقطع الذي هو جزء منه؛ فالفرضيّة الأولى أن يكون النصّ مختلط الإيقاع أو متعدّد التفعيلات على الأقلّ، وقد حدّدت الدراسة نصّين مختلطَي الإيقاع هما (طالَ الشتاتُ) الذي انتقل عنوانه إلى عنوانٍ وُسِم به العملُ كلّه، و(غُرَف الروح) وهو آخر وأطول نصّ في العمل، ونصّين من الشعر الحرّ متعدّد التفعيلات هما: نصّ (أيقِظوه) وهو على تفعيلتي (فعولن) و(فاعلن) المنقلبة عنها، ونصّ (أضع اليدَ اليمنى على الخدّ الأيمن) وهو على تفعيلات (فاعلن، متفاعلن، مفاعلتن، فعولن)، ولن نركّز البحث إلاّ على بعض الظواهر التي تحدِثُ خَرقا إيقاعيا ومفارقةً دالّة في ثنايا المقاطع، على اعتبار مَردّ الاختلاف بين المقاطع إيقاعيّا إلى تكوين الموجات الإيقاعيّة أساساً، "فالقصيدة الطويلة من أولى مستلزماتِها التلوين"[37]، وهذا يوضّح الفرضيّة الثانية، وهي أن تتداخل الموجات الإيقاعيّة في دَواخل المقاطع خاصّةً ويزاحم بعضُها بعضا؛ وهذا يوافق تعدّدَ الأصوات، واتّساع التجربة، وشموليّة الرؤية أو ضبابيّةَ يقينِها، وهو أخيراً صورة للمعاصرة المتشظّيَة للمشتّت الفلسطينيّ.

يعمل التداخل الموجيّ على التصوير الموسيقيّ وعلى توضيح الأصوات، زيادة على تلوين النصّ، خاصّة في بعض الاسترجاعات كما مرّ بنا في هذا المثال الذي لا بأس باستعادته:

يهجم الطَّلْقُ على الأُمّ، فاعلاتن فعلاتن فـ

كما فاجأَها ـعلاتن فعلن

قبلَ عشرين سنَة!... ... فاعلاتن فعلن

يَرُجُّ الطَّلْقُ مَرْقَدَها مفاعلْتن مفاعلَتن

تلوبُ لِتُمسِكَ اللاشيءَ مفاعلَتن مفاعلْتن مُـ

[...]

فالانتقال من تفعيلة الرَّمَل إلى تفعيلة الوافر، مع الانتقال الزمنيّ لاسترجاع الحدث، تلوين إيقاعيّ يتجاوز حدود التقنين، الذي حاول تسيير الشعر الحُرّ في مضمار قوانين العروض التقليديّة، مثبِتا فعاليّة المزج بين الأوزان، إذا كانت الغاية أصيلةَ المنطلَق، وكان العازف خبيرا بالأنغام، ويعرف كيف يوقّع ومتى يغيّر المقام.

وفي المقطع السابع من نصّ (غُرف الروح) يتموّج الإيقاع، منطلقاً من تفعيلة (فاعلاتن) لتنحسِرَ الموجة عند:

يكتبُ الشاعرُ مرثاةً لينساها

وتنساها خطىً تنسى الكلامْ

وتفسِح لموجة نصّ الرثاء (المنسيّ)، الذي يضعه الناصّ بين هلالين، نقتطف أوّل وآخر سطرين فيه، وما بعد الرثاء، للتمثيل:

(سئِمْنا كلّ مَرثيَةٍ

[...]

وفينا –الآن– من أغلالُهُ ذَهَبُ)

ويا امرأةً كأنَّ بها مزيجاً مِن الرَّعدِ المُلَوَّنِ والغَمامِ

[...]

ترى في نومها عرباً أغاروا وخيلاً في احتشادٍ واضطِرامِ

تقول أتى الخلاصُ وحين تصحو ترى الإف ١٤ والإف ١٥ والإف ١٦

وطائرات الإنذار المبكر واكس وحاملات الطائرات، الهائلة الحجم / يتعيَّنُ عليها أن تميِّزَ بين أشكالِ القنابلِ / تتذكرُ أنَّ العَرَبَ يمتلكونَ شيئاً لِرَدِّ ذلكَ غيرَ الخيولِ والمشانقِ / تتذكَّرُ كيف ضربَها مدرِّسُ الإنشاءِ واللغةِ العربيَّةِ / بالمسطرةِ / ثلاثَ مرّاتٍ / لأنّها تلعثمتْ وهي [...][38]

يتغيّر الإيقاع في النصّ المُثبَت بين هلالين، الذي يبدو كأنه مجتَلبٌ من نصّ سابق للشاعر، ولكنّنا إذا عاينّا الوقفة الأخيرة، وجدناها قافية لهذا الرثاء "المنسيّ"، وقافية للمقطع الرابع أيضا، ووجدنا ارتباطاتٍ مفصليّة بين المقاطع، وبخاصّةٍ الرابع والخامس والسادس والسابع في تكويناتها؛ إنّه إذاً طفُوٌّ لِمَوجة مغايرة لما قبلَها، بتفعيلة مغايرة للتي كان عليها البناء قبلها، تفعيلةٍ أكثر كثافة وثوريّةً وحركيّة، هي (مفاعلتن)، ثمّ لتمهّد وتفسح المجال بدورها للقصيدة في نسقِها الغنائيّ "الحالم" مع بحر الوافر، في شكله المعهود المألوف، الذي أعقبَ الرثاء "المنسيّ":

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويستمرّ "الحلم" ثلاثة عشر بيتا ونصف بيت، يتمزّق بعده الإيقاع الحالم المنتظم، واقفاً على كلمة "حينَ تصحو" ويتبدّد الحلُم، ويتشظّى الانتظام، بحضور أنواع من الطائرات المقاتلة في مجال الرؤية عند الصحو، وبارتفاع موجة النثر بطاقتها الإيقاعيّة السالبة، لتقطع البثّ الموسيقيّ للحلم، وتتحوّل هذه الطاقة الخرساء إيقاعيّاً -باصطلاح عبد المعطي حجازي- إلى طاقة فعّالة في التعبير عن قَطع التدفّق النغميّ، والمفارقة بين الحلم والواقع، ويتحوّل كسرُ الانتظام إلى مكوّن من مكونات النظام نفسه، أو بتعبير يوري لوتمان "إنّ صَدع النظام هو في حدّ ذاته نظام وإن يكن من نوع آخر"[39]؛ ويشتغلُ الشكل الكتابي البصريّ على التفريق بين الصحو واليقظة، وعلى تبيان استمرار الخَدَر الذي خلّفه "النوم"، فتتشكّل الكتابة النثريّة على طريقة كتابة الشعر العموديّ، موحيةً باستمرار الانتظام الواهم، وبعدم استيعاب المفارقة بين الحلم والواقع!

وفي آخر مقطع من (غرف الروح) وبه يُختَم الديوان، لطيفة من لطائف التداخل الموجي، يحسُن أن نُثْبتها:

غُرَفُ الرّوح تكتظّ بالكائنات الشريدةِ (فَعِلن فاعلن فاعلن فاعلن فَعِـ) حيثُ

السجاجيدُ تُلقىٰ مِن الشُّرفاتِ (لن فاعلن فاعلن فعِلن فَـ)

وحيثُ المصابيحُ والعتباتُ وأبوابُها تتهاوى بصمتٍ

(ـعِلن فاعلن فاعلن فعِلن فعلن فاعلن فَعِلن فاعلن فا)

ونحنُ نقيس ارتفاعاتِنا بارتفاع الرّكامْ (عِلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلانْ)

وصوتٌ يصيحُ بقلبي، سَقَطْنا، (فَعولن فعولُ فعولن فعولن)

وصوتٌ يصيحُ بقلبي، قِيامْ![40] (فَعولن فعولُ فعولن فعولْ)

كلّ كلمة من كلمات السطرين الأخيرين تتطابق مع التفعيلة الأصلِ (فعولن)، ما يدفع القراءةَ أن تتغنّى بجَرسِها الإيقاعيّ، وفَرعُ (فعولن) بالتقليب هو (لُنْ فَعُو) = (فاعِلُن)، وهي التفعيلة التي انبنت عليها الأسطر الأربعة الأولى، وهذا التشكيل الموسيقيّ يتعاضد مع روح النصّ الشتاتيّ المنبثّ في كلّ التفاصيل، والذي يتشوّف، بعد معاناةٍ في "غرف الروح" طالتْ، (24 تفعيلة فاعلن في الدورة النغميّة الأولى)، إلى استعادة الوضع الصحيح أو الوضع الأصل، فتعلو الموجةُ النغميّة للدورة الثانية على موجةِ الأولى، لينغلقَ النصّ بطُفُوّها، على أمل الاستجابة للصوت الأخير الذي يغالبُ السقوطَ، ويصيح: قيام! وينغلق عليه ديوان (طالَ الشتات) مترقِّباً القيامَ .. أو القيامة.

الخاتمة:

حفلت نصوص (طال الشتات) بفعاليّات إيقاعيّة، وسِعنا المقام لمعاينة بعضها، ورصْدِ حركيّتها وجماليّاتها وما مثّلته من صور موسيقيّة أسهمت في انْبناء النصوص ذاتِها، وقد خلص البحث إلى جملة من النتائج كان أهمّها:

- التزام الناصّ بالحرّيّة المسؤولة التي يفرضها إيقاع المعاصَرة، وعنايتُه بالاختيار الدالّ لترتيب النصوص.
- تواشج الإيقاع في النص الشتاتي والْتحامُ التجربة الشعريّة الفنّية بالتجربة الحياتيّة.
- ارتباط التنامي النصّيّ بالتنوع الإيقاعيّ، وتناسب طول النصّ مع تعدد الإيقاعات.
- اشتغال الآليّات الإيقاعيّة على كلّيّة النصّ باستراتيجيّات التراكم والتناسل والتواثب.
- اشتغال الآليّات الإيقاعيّة في ثنايا النصوص بآليات كثيرة، كالتكرار والنبر والتقفية الداخلية والتداخل الموجيّ، ممّا يمنح النصّ الشتاتيّ جماليّات التكثّر والمشاكلة والمفارقة.

ويبقى لنا أن نعترف بالتقصير عن الغاية، ليس في هذا البحث فقط، وإنّما في اكتفائنا في دراساتنا بالأسماء الممثّلة للشجرة التي تُخفي الغابة، وتركِنا كثيرا من الأدب الراقي طيَّ الظِلال.

الهوامش والإحالات:

[1] اليوسفي، محمد لطفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص138، 139.

[2] البرغوثي، مريد، طال الشتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1987، ص11. والقصيدة فاتحة نصوص الديوان وهي مؤرخة بـ 1987/03/13

[3] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص34، 35.

[4] راجع مثلا: القعود، عبد الرحمن محمد، الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة (279) مارس 2002، ص 209. الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية؛ التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، لبنان، 2003، ص 46 و ص 58. عبد الولي، محمد علاء الدين، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006. في كثير من فصول الكتاب.

[5] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص 208.

[6] حجازي، أحمد عبد المعطي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، نوفمبر 2008، ص 132.

[7] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 10.

[8] المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق، محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 53. والبيت فيه منسوب إلى حسان بن ثابت، وإن لم أعثر عليه في ديوانه.

[9] قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د ت، ج 7، ص 377، 378.

[10] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982، ج1، ص 78.

[11] الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، ط2، 1983، ص 201.

[12] بدوي، محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، مصر، ط2، 1988، ص 175.

[13] بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 179.

[14] الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 187.

[15] راجع: تأليف جماعي بإشراف محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص 17، 18.

[16] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 111.

[17] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 25.

[18] ستكون العلامة [...] دالّة على تصرّفنا بالحذف في كلّ ما سيلي من المقتطفات النصّيّة.

[19] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 26.

[20] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 56.

[21] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 97، 98.

[22] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 127 . 128.

[23] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 224 وما بعدها.

[24] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 130.

[25] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 41.

[26] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 92 . 95.

[27] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 96.

[28] يُنظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 139 حتى ص 165. وإن كان يستدعي مساءلةً جادّة بعد ما قطعه الشعر الحرّ من أشواط.

[29] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 83 . 84.

[30] الملائكة، نازك، ص 29.

[31] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 41.

[32] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 26.

[33] ينظر : الملائكة، نازك، ص 243 وما بعدها.

[34] ينظر: زايد، علي عشري، عن باء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 5، 2008، ص 184.

[35] طالما حفلت الساحة الأدبية والنقدية العربية بهذه الحروب والصراعات، وقد حاول بحثها عبد الله التطاوي في مجموعته: أشكال الصراع في القصيدة العربية، سبعة أجزاء، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002 حتى 2005. وانظر في معارك الإيقاع خاصة: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، و حجازي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء. في كثير من فصولهما.

[36] نؤكّد هنا على أهمّية التشكيل الموسيقيّ في التجارب الشعريّة المعاصرة، ويرى عز الدين إسماعيل أن "جزءاً كبيرا من قيمة الشعر الجماليّة يُعزى إلى صورته الموسيقيّة، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية.." إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص 124.

[37] شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص 99.

[38] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 117، 119.

[39] لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة، أحمد، محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1995، ص 78.

[40] البرغوثي، مريد، طال الشتات، ص 134.

قائمة المصادر المراجع:

1. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982.
2. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د ت.
3. بدوي، محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف، مصر، ط2، 1988.
4. البرغوثي، مريد، طال الشتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1987.
5. تأليف جماعي بإشراف القاضي، محمد، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.
6. حجازي، أحمد عبد المعطي، قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، نوفمبر 2008.
7. زايد، علي عشري، عن باء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 5، 2008.
8. شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.
9. عبد الولي، محمد علاء الدين، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006.
10. قباني، نزار، الأعمال النثرية الكاملة،، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، د.ت، ج 7.
11. القعود، عبد الرحمن محمد، الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة (279)، مارس 2002.
12. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة، أحمد، محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1995.
13. المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق، محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
14. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
15. الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، لبنان، 2003.
16. الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، ط2، 1983.
17. اليوسفي، محمد لطفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.