القسم الأول

أعمال باللغة العربية

البنية الإيقاعية الكلاسيكية
ودلالاتها عند صلاح عبد الصبور

أحمد عادل عمار
مدرس مساعد بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص:

تحاول هذه الدراسة التركيز على بواكير الشعر الحر عند أحد رواده "صلاح عبدالصبور"؛ حيث ترصد القصائد التي تضمنها ديوانه الأول "الناس في بلادي" والتي جاءت قريبة من البنية الإيقاعية التقليدية. وقد توصل الباحث إلى أن هذه القصائد لا تتجاوز ثلاث قصائد فقط، ظهر خلالها تمرد واضح على البنية التقليدية، بداية من القافية التي لم يسع الشاعر إلى توحيدها في أية قصيدة، وانتهاء بهذا الكم الكبير من الزحافات والعلل الذي استخدمها ليباعد بين بنيته الإيقاعية وتلك البنية الإيقاعية التقليدية، مستفيدًا من هذه المرونة التي قدمتها البنية التقليدية ذاتها، في إظهار مدى تمرده، وبحثه عن بنية إيقاعية خاصة ومتفردة.

الكلمات الدالة:

الإيقاع، النبر، التنغيم، القافية، الشعر الحر، صلاح عبدالصبور، الناس في بلادي

Abstract:

This study focuses on the early period of "free poetry", through one of its pioneers; namely, Salah Abd-Alsabour. It is an attempt to find out the the poems, in his first collection "People in my country" (Al nas fi bilady), which came close to the traditional rhythmic structure. According to our

البنية الإيقاعية الكلاسيكية ودلالاتها عند صلاح عبدالصبور، المجلد الرابع، العدد ٣، يوليو ٢٠١٥، ص ص ٩- ٤٩.

analysis, only three poems have proven a sharp revolt against the traditional rhythmic structure, including rhyme, which has clearly reflected this revolt, and the huge amount of features (zehafat and eilal) used to make his rhythmic structure as far as possible from the tradition one, making the best use of the traditional structure itself to show the extent of his revolt and his searching for a special unique rhythmic structure.

مـقـدمـة:

لا شك أن البنية الإيقاعية الخليلية هي البنية الإيقاعية الراسخة طوال ما يزيد على ستة عشر قرنا هي تاريخ الشعر العربي، والمدقق في التراث العروضي بشكل عام سيبدو له واضحًا أن المدى الزمني (المقاطع الصوتية) هو الأساس الذي قام عليه العروض العربي؛ بل إن العرب اعتمدوا المدى الزمني فارقًا جوهريا وأساسيًّا بين الشعر وغيره من تراكيب القول.

وقد انطلق الخليل بن أحمد حين وضع علم العروض من ذلك الأساس الكمي، فراح يعرف لنا الأسباب والأوتاد والفواصل، منطلقًا منها إلى الوحدات الأكبر وهي التفعيلات التي تكون البيت الشعري الذي ينقسم إلى شطرين، كلاهما يتكون من عدد متساوٍ من التفعيلات لا يتغير على طول القصيدة.

ومع عرض هذه النظرية الخليلية على الشعر العربي وجد بعض التغييرات التي أطلق عليها الزحافات والعلل التي تسمح بإجراء بعض التعديلات على هذه الوحدات الإيقاعية، ولكنها تعديلات تنظر في النهاية إلى أن هذه الوحدات هي الأصل.

وإذا كان العروضي قد أعطى مساحة ما لإمكانية التغيير في المدى الزمنى أو العنصر الكمي في القصيدة فإن هذه المساحة تضيق

إلى حد التلاشي إذا وصلنا إلى القافية، ولهذا جاء التمرد دائمًا طوال تاريخ الشعر العربي على القافية باعتبارها المقدس الأعظم في القصيدة والذي لا يمكن المساس به. مع هذا المقدس كان التمرد دائمًا حاضرًا ليتخذ أشكالًا مختلفة، جمعها جميعا فكرة واحدة، وهي الخروج على هذا القيد الكبير وتنويع القوافي داخل العمل الشعري الواحد.

تنوعت إذن أشكال التمرد عبر هذا التاريخ، وإن تركز معظمها على القافية والخروج من عباءة مصطلح القافية الموحدة، وإن كان هذا لا يعني عدم وجود محاولات حثيثة وعديدة للخروج على البناء العروضي ذاته.

ويمثل صلاح عبد الصبور واحدًا من رموز الجيل الأول من شعراء مدرسة الشعر الحر الذين رفعوا راية العصيان والتمرد على البنية الإيقاعية الخليلية التقليدية، ومن ثم فهو ممثل لفترة التحول من البنية الإيقاعية التقليدية إلى بنية جديدة تبدو مختلفة ومتمردة إلى حد كبير. وتتسم فترات التحول بوجود آثار باقية وواضحة للسابق، مع محاولات عدة للتملص والتخلص من هذا السابق شيئا فشيئا.

وكانت البداية عند عبدالصبور مبكرة؛ حيث عاش حياة الشعر، تلك الحياة التي تقوم على ثنائية الحب والعذاب، الشوق والفراق، اللهفة والبعد. عاشها في سن مبكرة، ليصدح بشعره مبشرًا بشاعر عبقري فريد، فيقول: **"أما في سن السادسة عشرة، فقد كنت عشت حياة الشعر، أحببت وتعذبت، فارقتني محبوبتي. كما فارقت سلمى كرامة محبوبها.**

أطلال حبي عزائي لو رضيت به ... فإننا في خداع الدهر سيان
كانت بساحك تلهو غير عابئة ... من صدر حاسدة في صدر ولهان

وكان في صدري المشبوب مغربها
أحسو شذاها كما يحسو الأثيم هدى
شبَّهتها بارتعاش الريح حين سرت
لا بل جمال جلال الفن يلهب في
نشوى، كظامئة تسعى لظمآن
من السماء، وأحسو ثغرها الفاني
في صحوة الفجر في دلّ وتحنانِ
نفسي سعيراً سرى مني لأوزاني"[1]
والمجانسة"[2].

هكذا يردد عبدالصبور لحنا من ألحانه الأولى على بحر البسيط، مستهلا قصيدته تلك بهذه الكلمة المفتاحية **"أطلال"**. إنه الوقوف على الأطلال، تلك البداية التي تتردد في جل قصائد الشعر العربي، حتى أصبحت تقليدا يسير على نهجه كل من يريد أن يسير على خطوات من سبقه إلى عالم الشعر. ولكن أطلال عبدالصبور ليست هي الأطلال التي عهدناها، فليست ذلك المكان الذي جمع الحب وإنما هي أطلال الحب ذاته. ولم تكن البداية فقط هي اللافتة، فالقصيدة كلها **"تلفت الانتباه بصياغتها التي تمثلت حيل النظم القديم وبلاغته التي تردد أصداء الشعراء القدامى، وحرصهم على المقابلة**

ليس غريبا إذن أن نجد عبدالصبور ذاته يقول:

"أذكر أن أصحابي هللوا لها، وقارن بعضهم بينها وبين شاعرنا الأثير في ذلك الوقت: محمود حسن إسماعيل في أغاني الكوخ وهكذا أغني"[3]. ويقول أيضا: **"وأظنني أستطيع أن ألمح في هذه (القصيدة) هذا الخليط العجيب من جبران والمنفلوطي ونيتشه.. سادة فكري في ذلك الوقت"**[4]. فمع البدايات دائما لا تجد الشاعر نفسه، تجد فقط من سبقوه داخل شعره، ولكن سرعان ما ينفض الشاعر العبقري المبدع كل ذلك عن نفسه ليرسم لذاته خطوط عالمه الفريد ويعزف ألحانه الخاصة.

ولهذا فلم يكن غريبًا أن نجد في ديوان عبد الصبور الأول **"الناس في بلادي"** نصوصًا تقترب إلى حد كبير من البنية الإيقاعية الخليلية التقليدية، وربما يكون في هذا محاولة لإسكات كل الألسنة التي انطلقت مهاجمة هذه المدرسة الجديدة مدعية أن شعراءها غير قادرين على الإبداع في إطار التقاليد الراسخة للبنية الإيقاعية للشعر العربي، وأن لجوءهم إلى قصيدة الشعر الحر ما هو إلا هروب من العجز الذي أصابهم. إذن ربما تكون هذه النصوص التي التزم فيها الشاعر بالبنية الإيقاعية الخليلية –أو اقتراب فيها– محاولة لتأكيد قدرته على الإبداع في إطار الالتزام بهذه القواعد التقليدية الراسخة.

ويحاول الباحث من خلال هذا البحث الوقوف على استخدام صلاح عبدالصبور هذه البنية الإيقاعية الخليلية التقليدية (عروضًا وقافية)، وهو ما يطلق عليه (القصيدة العمودية)، ومدى قدرته على الاستفادة من هذه البنية الإيقاعية في نسج النص الأدبي، ومدى ارتباط هذه البنية المستخدمة بدلالة النص الشعري.

وبتتبع هذه النصوص الموجودة في ديوانه الأول "الناس في بلادي" الذي يمثل مرحلة التحول من البنية الكلاسيكية إلى بنية الشعر الحر، نجد أنفسنا أمام ثلاثة نصوص فقط[٥] يمكننا أن نقف عندها باعتبارها قصائد ملتزمة –إلى حد سنحاول الكشف عن مداه– بالبنية الإيقاعية التقليدية، رغم أنها جميعا لم تلتزم قافية موحدة على طول القصيدة، وهو ما يجعلنا نقول بشكل آخر إنها أقرب قصائد الديوان إلى البنية التقليدية الخليلية.

وهذه النصوص هي "رحلة"، و"الإله الصغير"، و"حياتي وعود"، وقد التزم عبدالصبور في هذه القصائد بفكرة البيت الشعري، ولكنه لم يلتزم بقافية موحدة أبدًا،

ففي القصيدة الأولى التزم القافية الميمية في جل أبيات القصيدة، ليتمرد عليها في البيتين الأخيرين فقط ويأتي لنا بقافية رائية. أما القصيدتان الأخريان فقد استخدم فيهما المقطوعات الشعرية، ليلتزم بقافية موحدة في كل أربعة أبيات. لا نجد إذن عبر قصائد الديوان جميعا ما يمكننا أن نشير إليه باعتباره ممثلا خير تمثيل للبنية الإيقاعية التقليدية.

وسيقف الباحث في هذا البحث على البنية الإيقاعية (كمًّا وكيفًا) لإحدى هذه القصائد كمثال على استخدام عبدالصبور لبنية الخليل الإيقاعية ومدى تمرده عليها، محاولًا الوصول إلى الدلالات الكامنة داخل البنية الإيقاعية للقصيدة وقدرة هذه البنية على توصيل الدلالات التي أراد أن يعبر عنها الشاعر. هذا بالإضافة إلى تقديم نظرة عامة وسريعة للبنية الإيقاعية للقصيدتين الأخريين.

وسيعتمد الباحث على عدد من الخطوات الإجرائية المنهجية[٦]؛ حيث يقوم -أولًا- برصد البنية الكمية للقصيدة، محللًا الوحدات الإيقاعية والمدى الزمني، ومدى التزامه أو خروجه على البنية الكمية التقليدية للقصيدة العربية. ثم يحاول -ثانيا- الوقوف على الدلالات التي تحملها هذه البنية الكمية. ثم يعمل -ثالثا- على رصد العناصر الكيفية المختلفة من نبر وتنغيم، والكشف -رابعا- عن الدلالات التي تحملها هذه العناصر ودورها في الإيقاع.

(١-١)

بقسم صلاح عبد الصبور قصيدته **"الإله الصغير"** إلى خمسة أقسام أو محاور، مع ملاحظة تكرار المحور الأول في نهاية القصيدة من خلال المحور الخامس. وسنحاول فيما يلي الوقوف على البنية الإيقاعية لهذه المحاور لمحاولة الوصول إلى عناصر هذه البنية، ودلالاتها.

يقول عبدالصبور في قصيدته "الإله الصغير" على مجزوء بحر الرمل:

كان لي يوما إله وملاذي كان بيته(٧)

ـب ـــ ـب ــ ـ   ب ب ـــ ـب ـــ

قال لي "إن طريق الورد وعر" فارتقيته

ـب ـــ ب ب ـــ   ـب ـ ـ ـب ـــ

وتلفت ورائي، وورائي ما

ب ب ـ ـ ب ب ـــ   ب ب ـــ ـب ـــ

ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيته

ـب ـ ـ ب ب ـــ   ـب ـ ـ ب ب ـــ

* * * *

ذات يوم كنت أرتاد الصحارى، كنت وحدي

ـب ـ ـ ـب ـ ـــ   ـب ـ ـ ـب ـــ

حين أبصرت إلهي، أسمر الجبهة وردي

ـب ـ ـ ب ب ـــ   ـب ـــ ب ب ـ ـ

ورقصنا وإلهي للضحى خدا لخد

ب ب ـ ـ ب ب ـــ   ـب ـ ـ ـب ـ ـ

ثم نمنا وإلهي، بين أمواج وورد

ـب ـــ ب ب ـــ   ـب ـ ـ ـب ـ ـ

وإلهي كان طفلا، وأنا طفلا عبدته

ب ب ـــ ـب ـ ـ   ب ب ـ ـ ـب ـــ

كل ما في الأرض يهواه، ولكني امتلكته

ـب ـــ ـب ـ ـ   ب ب ـ ـ ـب ـــ

كلما نغم في الأيكة عصفور لثمته

ـب ـ ـ ب ب ـــ   ب ب ـ ـ ـب ـ ـ

وإذا ثارت بنا الأشباح والليل اعتنقته

ب ب ـ ـ ـب ـ ـ   ـب ـــ ـب ـــ

ومشينا مرة في الليل والوجد طلاسم

ب ب ـ ـ ـب ـ ـ   ـب ـــ ب ب ـ ـ

فنشقنا ثورة العطر وقبلنا الكمائم

ب ب ــ ــ ب ــ ــ   ب ب ــ ــ ب ــ ــ

وشهدنا في انتصاف الليل ميلاد النسائم

ب ب ــ ــ ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ــ ــ

ورجعنا في ثياب الفجر نبدو كالتوائم

ب ب ــ ــ ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ــ ــ

❋❋❋❋

ثم أصبحت إلهي تمنع الحظوة عني

ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ

وأناديك فأعيى، ويسد الصمت أذني

ب ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ب ب ــ ــ ب ــ ــ

وأناجيك على الحيرة في ظل التمني

ب ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ب ب ــ ــ ب ــ ــ

أتـرى رحـت أم الوجـد الـذي ضـاع بعيني

ب ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ

❋❋❋❋

كان لي يوما إله وملاذي كان بيته

ــ ب ــ ــ ــ ب ــ   ب ب ــ ــ ب ــ ــ

قال لي "إن طريق الــــــورد وعـر" فارتقيته

ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ــ ــ

وتلفت ورائي، وورائي ما وجدته

ب ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ب ب ــ ــ ب ــ ــ

ثم أصغيت لصوت الــــــريح تبكي فبكيته

ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ   ــ ب ــ ــ ب ب ــ ــ [٨]

(١-٢)

تتكـون هـذه القـصيدة مـن أربعـة وعشرين بيتا، ويتكون كل بيت من أربـع وحــدات إيقاعيــة، بواقــع وحــدتين إيقاعيتين في كـل شـطر، وتـشكل البنيـة الإيقاعيــة لهــذه القــصيدة وحــدتان إيقاعيتان مختلفتان هما:

ــ ب ــــ (فاعلاتن) = ٥٤ مرة

ب ب ــــ (فعلاتن) = ٤٢ مرة

ولا تخــرج الوحــدتان الإيقاعيتــان المشكلتان للبنيـة الإيقاعيـة الكميـة لهـذه

القصيدة عن الشكل التقليدي العروضي الخليلي لهذا البحر، فكلتاهما شكلان للوحدة الإيقاعية/ التفعيلة (فاعلاتن)، وتمثل الوحدة الإيقاعية (ـــ ب ـــ ـــ فاعلاتن) عنصر الثبات في هذه البنية ويتنازع معها الحضور الوحدة الإيقاعية (ب ب ـــ ـــ فعلاتن) كعنصر تغير قوي.

وإذا ما نظرنا إلى المحور الأول، فسنجد وجودا خافتا لعنصر التغير (ب ب ـــ ـــ فعلاتن) في البيتين الأول والثاني حيث يظهر مرة واحدة في كل بيت. ولكنه يتحول إلى العنصر الأقوى والأكثر ثباتا بحضوره ٥ مرات في البيتين الثالث والرابع. ومن هنا نستطيع القول بأن البيتين الثالث والرابع يوجد فيهما صراع أكبر بين هاتين الوحدتين الإيقاعيتين اللتين تشكلان البنية الإيقاعية لهذا المحور. والناظر إلى الأبيات الأربعة يجد أننا نستطيع أن نقسم هذا المحور إلى قسمين؛ الأول يتكون من البيتين الأول والثاني، والذي يتحدث فيه الشاعر عن علاقته بإلهه الذي كان بيته ملاذه، وعن الحوار الذي يدور بينهما. والثاني يتكون من البيتين الثالث والرابع، والذي يتحدث فيه عن حالة فقده إلهه الذي باغته بالاختفاء فأخذ يتلفت حوله باحثا عنه، ولكنه لم يجده، ثم أخذ يصغي لصوت الريح تبكي من أجله فبكاه معها.

إن الجزء الأول يبدو فيه الشاعر في حالة نفسية مستقرة إلى حد كبير، وهو ما يفسر غلبة عنصر الثبات في البنية الإيقاعية، وكأنه يعكس ثباتًا انفعاليًّا ونفسيًّا كبيرًا. وفي المقابل يعاني الشاعر من الحالة النفسية السيئة والألم الذي ألم به نتيجة فقده إلهه، وهو ما يلوح لنا من خلال التنازع الكبير بين عنصري الثبات والتغير في البيتين الأخيرين، وهو التنازع

الـذي يعكـس لنـا تنازعًـا نفـسيًّا وعـدم استقرار في الحالة المزاجية للشاعر.

مـن ناحيـة أخـرى لا نكـاد نلمـح أي تـشابه في البنيـة الإيقاعيـة لأبيـات هـذا المحور، فلكل بيت بنيته الإيقاعية المستقلة، ولا تشابه بينها إلا في مكوناتها الأساسية – من ناحية- وفي افتتاحها جميعهـا بالوحـدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فـاعلاتن) باسـتثناء البيت الثالث، لتبدو وكأنها نغمـة مفتاحيـة يستخدمها عبدالصبور في مطلع كـل بيـت من أبيات هذا المحور، وإن خرج على ذلك في البيت الثالـث الـذي يعـد بدايـة لزيـادة حدة التوتر في المحور.

كما تظهـر الوحـدة الإيقاعيـة ذاتهـا في ختــام الأبيــات الثلاثــة الأولى، وكــأن عبدالـصبور قـد اختارهـا أيـضا كنغمـة ختاميـة، وإن خـرج عـن ذلـك في البيـت الختامي، ليبدو عبد الصبور متمـردا عـلى النغمة الختامية للأبيـات الـسابقة، وكأنـه يعطي جرسا خاصا للبيت الختامي – مـن ناحية- ويعكس حالة الاضـطراب التـي باغتت الشاعر مع فقده إلهـه الـذي باغتـه بالاختفاء. بداية الجـزء الثـاني إذن تتمـرد على البدايـة الثابتـة لكـل أبيـات المحـور، ونهايته أيضا تتمرد على النهاية الثابتة لكل أبيات المحور، وكأن شاعرنا يعضد فكـرة التمرد والتوتر الحادثتين على مستوى البنية الإيقاعيـة وعـلى المـستوى الـدلالي لهـذا الجزء.

وفي المحـور الثـاني يبـدو واضـحا أن الوحدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فـاعلاتن) مازالت تمثل عنصر الثبـات الأبـرز، بيـنما تقـف الوحـدة الإيقاعيـة (ب ب ــــ فعلاتن) كعنصر تغير قوي. ومن اللافـت للنظر أن هذه الوحدة الإيقاعية التي تمثـل عنصر التغير في هذا المحور لا تختفي إلا في البيت الأول من المحور، ليبدو هذا البيت الأكثــر استــسلاما للــصورة التقليديــة

العروضية الخليلية. ولكن الشاعر سرعان ما يعود إلى تمرده الذي عهدناه، لتظهر هذه الوحدة الإيقاعية في بقية الأبيات كعنصر تمرد يشير إلى الصراع الكبير في البنية الإيقاعية. بل إن مساحة الصراع والتمرد تتزايد في أربعة أبيات من أبيات هذا المحور؛ حيث تتقاسم الوحدتان الإيقاعيتان (عنصر الثبات وعنصر التغير) البنية الإيقاعية لهذه الأبيات بتكرار كل وحدة إيقاعية مرتين في البيت.

إن هذا الصراع الكبير والتمرد الأكبر في البنية الإيقاعية يعكسان تمردا موازيا في دلالة النص، فالشاعر يتحدث هنا عن إلهه وذكرياته معه، فقد كان يرتاد الصحارى وحده حين أبصر إلهه ذا الجبهة السمراء، فأخذا يتراقصان معا حتى الضحى، ثم ناما معا بين الأمواج والورد. إنه التمرد الذي دفع أحدهم للقول: **"يستخدم عبدالصبور ألفاظًا يوظفها، تخرجه من الإسلام فيمضي في ضلاله القديم.. ولم يكتف بأن جعل محبوبته إلها يعبده، وإنما جعل إلهه طفلا! فلا نامت أعين الجبناء السفاحين"**(٩).

وبعيدًا عن الاتهام بالكفر الذي وجهه صاحب هذا المقال إلى صلاح عبدالصبور، والذي ينبع من فكر لا يعرف كيفية التعامل مع النصوص الأدبية، وكشف ما وراء الدلالة المباشرة للنص، بعيدا عن هذا كله، فإن هذا يعكس حالة التمرد الواضحة لدى عبدالصبور في هذا المحور، والتي تنعكس بالطبع من خلال البنية الإيقاعية أيضا، تلك البنية الإيقاعية المضطربة والمتمردة على الصورة المجردة لإيقاع هذا البحر.

وتبدو العلاقة وثيقة بين حالتي التمرد -هي حالة تمرد واحدة بالأحرى- في الشطر الأول من البيت الثالث من هذا المحور، إذ يبلغ التمرد قمته من خلال

قول عبدالصبور: **"ورقصنا وإلهي"**؛ حيث يغيب عنصر الثبات -الوحدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فاعلاتن)- عن هذا الشطر تماما، ويحل عنصر التغير -الوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ فعلاتن)- بدلا منها، فيما يمثل الشكل الأكبر للتمرد خلال هذا المحور، متماشيا مع دلالة النص المتمردة إلى أقصى درجات التمرد.

وفي المحور الثالث ورغم هذا الصراع الواضح بين الوحدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فاعلاتن) كعنصر ثبات واضح في البنية الإيقاعية لهذا المحور، والوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ فعلاتن) كعنصر تغير قوي في البنية الإيقاعية للمحور ذاته، فإن هناك نسقا إيقاعيا يلتزم به صلاح عبدالصبور؛ حيث يلتزم بوجود الوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ فعلاتن) كنغمة مفتاحية لكل أبيات هذا المحور تتواكب مع حروف العطف التي يبدأ بها الشاعر أبياته، وهو ما يحولها من عنصر تغير إلى عنصر من عناصر الثبات، وتقل بهذا مساحة التمرد في أبيات هذا المحور إلى حد كبير. كما يلتزم كذلك بوجود الوحدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فاعلاتن) كنغمة للنهاية في جميع الأبيات، ولا يخرج عن هذا إلا البيت الأول فقط الذي ينهيه بالنغمة المفتاحية، وكأنه ما زال متأثرا بحالة التمرد الكبيرة التي شهدناها في المحور السابق.

ومن اللافت للنظر أن البيتين الأول والثاني في المحور الثالث يمثلان ذروة التمرد في البنية الإيقاعية لهذا المحور؛ حيث تظهر الوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ فعلاتن) مرتين في كل بيت، متقاسمة الوجود مع الوحدة الإيقاعية (ــ ب ــــ فاعلاتن)، مما يعزز فكرة الصراع في هذين البيتين، ويؤكد فكرة استمرار تأثر الشاعر بالبنية الإيقاعية للمحور السابق في بداية هذا المحور. ومع البيتين الثالث والرابع

من المحور الثالث تتزايد عناصر الثبات في البنية الإيقاعية، فلا نكاد نلمح أي ملمح للتمرد على هذه البنية، فيلتزم عبدالصبور بالنغمة المفتاحية، وبنغمة النهاية، كما يلتزم بعدم وجود الوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ ــ فعلاتن) داخل البيتين، وهو الأمر الذي يشير إلى اختفاء حالة الصراع في هذين البيتين.

إن عبدالصبور في البيتين الأول والثاني مازال يعيش نشوة الحركة مع إلهه، فهو يمشي معه في الليل والوجد طلاسم، وينشقان ثورة العطر، ثم يقبلان الكمائم. إنها الحالة المتمردة ذاتها من الشاعر، التي يؤكدها هنا بزيادة ملامح الصراع في البنية الإيقاعية. ومع البيتين الثالث والرابع ينتصف الليل وتولد النسائم ويأتي الفجر وقد أصبح الشاعر وإلهه **"توائم"**. لقد حدث التوحد بينهما فكان منطقيًّا أن يغيب الصراع، وهو الأمر الذي تعكسه البنية الإيقاعية المنتظمة الخالية من التمرد، خاصة في هذين البيتين.

وتتراجع في المحور الرابع الوحدة الإيقاعية (ــ ب ـــ فاعلاتن) لتتحول من عنصر ثبات في جميع المحاور الأخرى إلى عنصر تغير في هذا المحور، وتبرز بدلا منها الوحدة الإيقاعية (ب ب ــــ فعلاتن) لتلعب هنا دور عنصر الثبات. ويبدو البيت الأول في هذا المحور وكأنه يلعب دور حلقة الوصل بين المحاور السابقة وهذا المحور؛ حيث يبدو أكثر الأبيات قربا إلى البنية الإيقاعية السائدة في المحاور السابقة بتقاسم الوحدتين الإيقاعيتين هذا البيت، فتتكرر كل وحدة منهما مرتين، في الوقت الذي تكون فيه الغلبة للوحدة الإيقاعية (ب ب ــ ــــ فعلاتن) في بقية الأبيات بتكرارها ٣ مرات في كل بيت.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن هذا

المحور يحاول الاستئثار ببنية إيقاعية مختلفة عن المحاور السابقة من ناحية، وكأنه يشير إلى أنه حالة مختلفة متمردة عن كل ما سبق. كما نستطيع أن نقول إننا أمام بنية إيقاعية جديدة، يكون فيها البيت الأول هو الأكثر شذوذًا عن بقية الأبيات - من زاوية- وهو الأكثر اتساقا مع بقية المحاور -من زاوية أخرى. إنها فكرة التحول في الحالة النفسية للشاعر، لنجد أنفسنا أمام حالة جديدة. وبالنظر إلى البيت الأول نجد عبدالصبور يقول فيه:

ثم أصبحت إلهي تمنع الحظوة عني

إن كلمة **"أصبحت"** هنا هي الكلمة المفتاحية، بما فيها من دلالات تفيد التحول؛ فالشاعر بعد أن عاش حياة الاستقرار والاطمئنان في صحبة إلهه، إذا به يدخل في مرحلة جديدة تشهد تحولات كبيرة، فقد أصبح إلهه يمنع الحظوة عنه. نعم إنها الحالة الجديدة التي سيقدمها لنا الشاعر في هذا المحور، والتي تتناقض - إلى حد كبير- مع ما قدمه في بقية المحاور. ولكن التحول لابد أن يكون تدريجيا وهو ما يفعله الشاعر من خلال التغير في الإيقاع شيئا فشيئا.

وداخل هذه البنية الإيقاعية الجديدة التي يقدمها لنا عبد الصبور في هذا المحور، نجد مجموعة من عناصر الثبات، فالشاعر يلتزم نغمة مفتاحية واحدة (ب ب ـــ فعلاتن) في جميع الأبيات باستثناء البيت الأول الذي يخرج عن ذلك، مؤكدا اختلافه عن بقية أبيات هذا المحور، وكأنه يحاول أن يلعب دور الوسيط بينه وبين البنية الإيقاعية الشائعة في بقية المحاور. وكذلك يلتزم الشاعر بنغمة النهاية في البيتين الثاني والثالث (ـ ب ـــ فاعلاتن)، ويشذ عن هذا مجددا البيت الأول بما فيه من تمرد على البنية الإيقاعية لهذا المحور بشكل عام. كما يشذ عن ذلك أيضا البيت الرابع الذي

ينتهي أيضا بـ(ــ ب ـــ فاعلاتن)، وهو بهذا يصنع لنفسه بنية إيقاعية مختلفة تماما عن كل الأبيات السابقة، فهو يلتزم بنغمة البداية ويتمرد على نغمة النهاية. إنها حالة الحيرة التي يعيشها الشاعر، والتي يعبر عنها من خلال تساؤله:

أترى رحت أم الوجد الذي ضاع بعيني

ومن ثم فإن البنية الإيقاعية الكمية هنا تلعب دورها في الكشف عن حالة الحيرة التي يقع فيها الشاعر، فهل ذهب إلهه ليتركه وحيدا، أم أن إلهه مازال يحيط به، ولكن العيب فيه هو، فلم يعد يشعر بحالة الوجد التي كان يعيشها؟ حيرة كبيرة نجح الإيقاع في الكشف عن جزء منها وتوصيلها إلى المتلقي.

وينهي صلاح عبدالصبور قصيدته بمحور البداية ذاته، وكأنه يشير إلى أنه يعود إلى النقطة التي بدأ منها رحلته مع إلهه، النقطة التي يشعر فيها بالمعاناة من دون الإله. كما يشير إلى دائرية هذه الحياة، فها نحن نتهي من حيث بدأنا، فلا جديد في هذه الحياة. والشاعر - بالطبع - إذ يحرص على ذلك، فإنه في الوقت ذاته يضفي على الإيقاع نكهة خاصة، فهو يعود إلى مطلع القصيدة وكأنه يردد المذهب على طريقة الصوفية في نهاية القصيدة. وفي هذا إشارة لافتة إلى المعنى الأساسي من خلال هذه القصيدة، وهو حالة الوجد والعشق الإلهي بما تحمله من روح صوفية زاهدة. تكرار المحور الأول في نهاية القصيدة إذن يعطي العديد من الدلالات وينقل إلى القارئ العديد من الإشارات المرتبطة بالمعنى العام للقصيدة - من ناحية - والمرتبطة - من ناحية أخرى - بالبنية الإيقاعية، لنجد أنفسنا أمام أنشودة صوفية يختمها الشاعر بالمذهب الذي استهلها به.

من ناحية أخرى يلتزم الشاعر ببنية القافية الخليلية الكمية (سنترك الحديث عن الجانب الكيفي لما بعد) في الأبيات جميعها وعلى طول القصيدة، من خلال تكرار (/ ٠/ ٠ ـــ ـــ) مقطعين طويلين متتاليين في نهاية الأبيات، وهو الأمر الذي يشير -ربما- إلى رغبة صلاح عبدالصبور في إثبات قدرته على الإبداع على نهج القصيدة التقليدية العمودية، وإن كان الشكل الطباعي لافتًا للأنظار؛ حيث تخرج القصيدة في الديوان دون فاصل واضح بين شطري البيت وكأن ذلك يعكس رغبة في التمويه على المتلقي ليظن للوهلة الأولى أنه بصدد قصيدة من الشعر الحر، ثم سرعان ما يكتشف أنه أمام قصيدة عمودية تقليدية وإن لم تخل من عناصر التمرد التي أشرنا إليها.

ونستطيع من خلال الجدول التالي رصد السرعة الافتراضية [١٠] لكل محور من محاور القصيدة لنحاول الكشف عن الجديد في البنية الإيقاعية:

المحور	السرعة الافتراضية
الأول	٤,٠٧٨
الثاني	٤,٠٢٣
الثالث	٤,١٠٩
الرابع	٤,١٨٧
الخامس	٤,٠٧٨
متوسط سرعة القصيدة	**٤,٠٨٣**

ومن اللافت للنظر هنا أن متوسط السرعة الافتراضية للمحور الأول/ الخامس هو متوسط سرعة القصيدة كلها تقريبا، وفي هذا إشارة إلى أن هذا المحور يمثل الحالة الأساسية للقصيدة بشكل عام، وهو بمنزلة الملخص لقصة الشاعر مع إلهه، هذا الإله الذي كان بيته ملاذا للشاعر ولكنه تمرد عليه، فغاب عنه الإله، لتبدأ رحلة البحث والمعاناة دون جدوى.

شاعرنا يقدم ملخص قصتها في المحور الأول، ثم يؤكدها في المحور الختامي، ثم تأتي السرعة الافتراضية لتؤكد لنا هذا من خلال إشارة خفية إلى أن سرعة هذا المحور الافتتاحي/ الختامي هي ذاتها سرعة القصيدة بشكل عام.

ويمثل المحور الثاني أبطأ محاور القصيدة على الإطلاق، وهو الأطول أيضًا؛ حيث يتكون من ٨ أبيات، ولكننا أشرنا في إطار حديثنا في هذا المحور إلى أنه ينقسم إلى جزأين مختلفين إلى حد كبير في بنيتيهما الإيقاعيتين. إن هذا المحور هو بداية الحديث عن قصة الشاعر مع إلهه والتي اختزلها في البيت الأول، إنه بداية العودة إلى الماضي، وهو ما يرتبط بجملته المفتاحية **"ذات يوم"**، وهي العودة التي لا تأتي سريعة، وإنما هي بطيئة إلى حد كبير، بما تحمل من معاناة وألم، ولم يكن غريبًا إذن أن يكون هذا البيت هو أبطأ بيت في القصيدة بأسرها، وها هو الشاعر يجعل المحور ذاته هو الأبطأ ليؤكد هذه الدلالة التي وصلنا إليها من خلال البيت الأول.

ثم يأتي المحور الثالث وكأنه يسير على النسق نفسه إلى حد كبير، في إشارة جديدة إلى أن هذا المحور هو أكثر المحاور انتظامًا في بنيته الإيقاعية، وهو ما فسرناه بحالة الاستقرار التي عاشها الشاعر بالقرب من الإله، وها هو الشاعر من جديد يؤكد الفكرة ذاتها بالثبات النسبي في سرعة الإيقاع.

وإذا كان المحور الثاني هو الأبطأ، فإن المحور الرابع هو الأسرع على الإطلاق. إنه المحور الذي يمثل قمة التمرد، وقمة الحيرة، وقمة المعاناة، وقمة الألم. إنه قمة الصراع في القصيدة، فهو المحور الذي بدأ فيه التوتر يهاجم علاقة الشاعر بإلهه، فقد أصبح الإله يمنع الحظوة عن شاعرنا،

فيناديه فيعيى، ويناجيه فلا يجد ردًّا، ويبحث عنه دون طائل، ومن ثم فقد جاءت سرعة المحور الشديدة مؤكدة على حالة التخبط والاضطراب التي تملَّكت الشاعر.

(١-٣)

ونذهب إلى العناصر الإيقاعية الكيفية في القصيدة، وعلى رأسها النبر. وفي الجدول التالي نحاول رصد البنية النبرية للقصيدة، للتعرف على دور النبر في البنية الإيقاعية، وما يقدمه من دلالات:

البيت	نسبة المقاطع المنبورة
الأول	٦٢,٥ ٪
الثاني	٦٢,٥ ٪
الثالث	٦٨,٧٥ ٪
الرابع	٦٨,٧٥ ٪
المحور الأول	**٦٥,٦٣ ٪**
الخامس	٦٨,٧٥ ٪
السادس	٥٦,٢٥ ٪
السابع	٦٨,٧٥ ٪
الثامن	٦٢,٥ ٪
التاسع	٦٢,٥ ٪
العاشر	٦٢,٥ ٪
الحادي عشر	٤٣,٧٥ ٪
الثاني عشر	٦٢,٥ ٪
المحور الثاني	**٦٠,٩٤ ٪**
الثالث عشر	٥٦,٢٥ ٪
الرابع عشر	٦٢,٥ ٪
الخامس عشر	٦٢,٥ ٪
السادس عشر	٦٢,٥ ٪
المحور الثالث	**٦٠,٩٤٪**
السابع عشر	٦٢,٥ ٪
الثامن عشر	٦٨,٧٥ ٪
التاسع عشر	٦٢,٥ ٪

البيت	نسبة المقاطع المنبورة
العشرون	٧٥ ٪
المحور الرابع	**٦٧,١٨٨٪**
الحادي والعشرون	٦٢,٥ ٪
الثاني والعشرون	٦٢,٥ ٪
الثالث والعشرون	٦٨,٧٥ ٪
الرابع والعشرون	٦٨,٧٥ ٪
المحور الخامس	٦٥,٦٣ ٪
نسبة المقاطع المنبورة في القصيدة	**٦٣,٥٤ ٪**

ولا شك أن نسبة المقاطع المنبورة في المحور الأول مرتفعة بشكل لافت؛ إذ تبلغ حوالي ٦٥ ٪ من المقاطع، ولكن اللافت للنظر أن نسبة المقاطع المنبورة في البيتين الأول والثاني تبدو ثابتة مستقرة ثبات الحالة النفسية لدى الشاعر، بينما تتغير هذه النسبة لتزيد أكثر وأكثر في البيتين الثالث والرابع، معلنة عن حالة انفعال أكبر وألم أكثر يظهرهما النبر الزائد في هذين البيتين. ومن جديد تبدو الإشارة واضحة إلى بنية نبرية مختلفة في هذين البيتين تعضد البنية الكمية المختلفة التي أشرنا إليها مرارًا في حديثنا عن الجزء الثاني من هذا المحور. ومن ناحية أخرى تبدو العلاقة واضحة بين زيادة النبر وزيادة السرعة الافتراضية، فمع زيادة السرعة في البيتين الثالث والرابع زاد النبر. إن الشاعر يزيد من سرعة هذين البيتين في إشارة إلى سرعة الحركة المتلفتة والباحثة عن الإله المفقود، وفي الوقت ذاته يستخدم زيادة النبر للدلالة على مدى الألم الذي يحيط به ويحاصره.

ونستطيع أن نتحدث عن المحور الثاني باعتباره يتكون من جزأين مختلفين، الجزء الأول يضم الأبيات الأربعة الأولى، والجزء الثاني يضم الأبيات الأربعة الأخيرة. وإذا نظرنا إلى نسبة المقاطع

المنبورة في كل جزء منها فسنجد أن هذه النسبة تزيد في الجزء الأول؛ حيث تصل إلى (٦٤,٠٦ ٪)، بينما تنخفض في الجزء الثاني لتصل إلى (٥٧,٨١ ٪)، ولعل في هذا إشارة جديدة إلى رغبة الشاعر في إبراز سرعة الحركة الشديدة في الجزء الثاني الذي يتحدث عن ذلك الإله الذي كان طفلا، بما تعكسه حركة الطفل من سرعة شديدة، في مقابل الإله الذي يمثل الحبيب الذي أبصره حين كان يرتاد الصحارى وحده يعيش حياته بما فيها من رتابة قبل أن يدخلها ذلك الإله الحبيب.

وفي إطار الجزء الأول، نرى النسبة الكبيرة للمقاطع المنبورة في البيت الأول من هذا المحور (٦٨,٧٥٪)، وهو البيت الذي بدا لنا معبرًا عن حالة الرتابة الشديدة التي يعيشها الشاعر مرتادًا الصحاري، وهي الحالة التي تبدو معالمها من خلال الكلمة النهائية في هذا البيت **"كنت وحدي"**. يا لها من نهاية تشير إلى كم الرتابة والمعاناة التي يعيشها الشاعر، ويلعب النبر دوره في هذه النهاية؛ إذ نجد كل مقاطع هذه الكلمة النهائية منبورة، بما يوحي بمدى ما فيها من ألم شديد. ومع البيت الثاني من المحور الثاني يدخل التحول على حياة الشاعر، فهنا يظهر الإله ليغير الحياة من حوله، ومع دخوله يزداد إيقاع الحياة، وهو ما يعكسه النبر مجددًا، فتقل نسبة المقاطع المنبورة كثيرًا (٥٦,٢٥٪) متماشية مع الحياة الجديدة التي يعيشها الشاعر.

أما البيت الثالث في المحور ذاته وهو المعبر عن قمة التمرد، كما أشرنا سابقًا، ففيه يستخدم الشاعر النبر بكثافة شديدة (٦٨,٧٥٪)، وكأنه -من ناحية- يتمرد على البنية الإيقاعية التي لمسناها قبل ذلك، والتي كانت تتطلب قلة في مواضع النبر تماشيًا مع حالة الإيقاع الكمي السريع،

وحالة الحركة الراقصة السريعة، ومن ناحية أخرى يريد أن يضع هذه الدلالات المتمردة المباغتة المفاجئة **"ورقصنا وإلهي"** بين قوسين كبيرين من خلال ذلك النبر الكثيف بما يعنيه من ضغط على كل صوت ينطق به.

ومع الجزء الثاني يبدأ الشاعر نسقًا نبريًّا ثابتًا؛ حيث تثبت نسبة المقاطع المنبورة في جميع أبيات هذا الجزء باستثناء البيت قبل الأخير، ولافت للنظر أن نسبة المقاطع المنبورة المتوسطة هنا في هذه الأبيات تشير إلى حالة الاستقرار المعنوية التي يعيشها الشاعر في كنف إلهه. أما البيت قبل الأخير، فتنخفض فيه نسبة المقاطع المنبورة إلى أقل معدلاتها في المحور كله، ولعل الشاعر أراد من خلال قلة النبر أن يشير بذلك إلى سرعة حركة العصفور السريعة، وإلى النغمات السريعة التي يعزفها ذلك العصفور الشادي.

وكما لمسنا -من خلال حديثنا عن المدى الزمني والعنصر الكمي في المحور الثالث- زيادة عناصر الثبات في هذا المحور على حساب عناصر التغير، وغياب التمرد إلى حد كبير في البنية الإيقاعية لهذه الأبيات، نستطيع أن نلمس ذلك مجددًا من خلال النبر. فالشاعر هنا يكاد يلتزم بنسبة المقاطع المنبورة في كل بيت من أبيات هذا المحور، ولا يخرج عن ذلك إلا في البيت الأول. إنه البيت الأول مرة أخرى، ذلك البيت الذي يقول فيه:

ومشينا مرة في الليل والوجد طلاسم

إن الكلمة المفتاحية لهذا البيت **"مشينا"** وما بها من دلالة على الحركة هي المفتاح الرئيس لفهم إيقاع هذا البيت؛ حيث الإيقاع السريع -من ناحية- والمعبر عن حالة الحركة والنشوة التي يعيشها الشاعر بصحبة إلهه، وحيث قلة

النبر – من ناحية أخرى- بما تحمله من إيحاء مماثل بسرعة الإيقاع.

ومع الشعور بحالة التوحد والاطمئنان والسكينة يتزايد النبر قليلًا ليضفي حالة من الاستقرار والهدوء والسكينة، يتسق فيها مع البنية الإيقاعية الكمية للأبيات، ومع الدلالات التي يريد الشاعر أن يقدمها للمتلقي.

ولافت للنظر زيادة نسبة المقاطع المنبورة في المحور الرابع بشكل عام، وفي البيت الأخير بشكل خاص، وهو البيت الذي يشهد أعلى نسبة نبر في القصيدة، بما يحمل من دلالات الحيرة والألم، فالشاعر لا يعرف ماذا حدث له، وماذا حدث لإلهه، وهل غاب إلهه عنه، أم أن حالة الوجد والهيام والعشق هي التي غابت عنه. حالة الحيرة هذه يؤكدها ويعضدها الشاعر من خلال النبر الذي يعطي إيحاء بالبطء في الإيقاع، وهو ما يُهدِّئ قليلًا من السرعة الشديدة لأبيات هذا المحور، ويعطي -في الوقت نفسه- كل الإيحاءات الدالة على الأزمة النفسية بما فيها من ضغط شديد عليه.

إن الشاعر هنا يبدو معبرًا كذلك عن حالة الحيرة هذه من خلال التفاوت في نسبة المقاطع المنبورة بين أبيات هذا المحور، فرغم أن البيتين الأول والثالث من هذا المحور يتساويان في نسبة المقاطع المنبورة، فإننا في البيت الأول نجد تعادلًا في نسبة النبر بين شطري البيت، فنجد في كل شطر خمسة مقاطع منبورة، بما يوحيه هذا من اتزان نسبي مازال موجودًا لدى الشاعر في البداية، قبل أن يختل منه هذا التوزان بعد ذلك؛ إذ نجد في الشطر الأول من البيت الثالث ستة مقاطع منبورة، في مقابل أربعة مقاطع فقط في الشطر الثاني.

وإذا ما وسَّعنا النظرة لنرى نسبة المقاطع المنبورة في كل محور من المحاور

فسنلاحظ هنا تساوي المحورين الثاني والثالث في نسبة المقاطع المنبورة، في تأكيد جديد على أنهما مرتبطان إلى حد كبير، فكلاهما يمثل السرد في القصيدة، وكلاهما يتناول قصة الشاعر مع إلهه، والذكريات السعيدة التي جمعتهما. في المقابل نجد زيادة كبيرة في نسبة النبر في المحور الرابع، وهو المحور الذي يمثل ذروة الصراع كما أشرنا قبل ذلك، ومن ثم فقد جاء النبر ليعضد ويساند هذه الفكرة بما يحمل من دلالات توحي بمدى الضغط النفسي والمعاناة التي يعيشها الشاعر. أما المحوران الأول والخامس فيمثلان حالة الوسط في نسبة المقاطع المنبورة، وكأنهما من جديد يأتيان كملخص للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر على طول القصيدة.

(١-٤)

ونرحل إلى التنغيم لنقف على الدور الذي يلعبه في البنية الإيقاعية لهذه القصيدة، لنجد فيها ٣٦ موضعًا للوقف تحمل كلها نغمات هابطة، باستثناء جملتين فقط تظهر معهما النغمة الصاعدة، وهي كالآتي:

١- كان لي يومًا إله

٢- وملاذي كان بيته

٣- قال لي: "إن طريق الورد وعر"

٤- فارتقيته

٥- وتلتفت ورائي

٦- وورائي ما وجدته

٧- ثم أصغيت لصوت الريح تبكي

٨- فبكيته

****

٩- ذات يوم كنت أرتاد الصحارى،

١٠- كنت وحدي

١١- حين أبصرت إلهي، أسمر الجبهة وردي

١٢- ورقصنا وإلـــــــــــــهي للضحى خدًّا لخد

١٣- ثم نمنا وإلـــــــــــــهي، بين أمواج وورد

١٤- وإلهي كان طفلًا،

١٥- وأنا طفلًا عبدته

١٦- كل ما في الأرض يهوا ه،

١٧- ولكني امتلكته

١٨- كلما نغم في الأيـــــــــــكة عصفور ـــــــ لثمته

١٩- وإذا ثارت بنا الأشـــــــــباح والليل ـــــــ اعتنقته

****

٢٠- ومشينا مرة في الـــــــــــــليل والوجد طلاسم

٢١- فنشقنا ثورة العطـــــــــــــــر

٢٢- وقبلنا الكمائم

٢٣- وشهدنا في انتصاف الـــــــــليل ميلاد النسائم

٢٤- ورجعنا في ثياب الـــــــــــــفجر نبدو كالتوائم

****

٢٥- ثم أصبحت إلهي ـــــــــ تمنع الحظوة عني

٢٦- وأناديك فأعيى،

٢٧- ويسد الصمت أذني

٢٨- وأناجيك على الحيـــــــــــرة في ظل التمني

٢٩- كان لي يومًا إله

٣٠- وملاذي كان بيته

٣١- قال لي: "إن طريق الورد وعر"

٣٢- فارتقيته

٣٣- وتلفت ورائي

٣٤- وورائي ما وجدته

٣٥- ثم أصغيت لصوت الريح تبكي

٣٦- فبكيته

ويمكننا أن نجد شيئين لافتين في بنية التنغيم في هذه القصيدة؛ فالشاعر -أولًا- يلتزم بالنغمة الهابطة في جميع أبيات القصيدة -تقريبًا- سائرًا على نسق القصيدة العمودية الخليلية، ولكنه في الوقت ذاته لا يلتزم كثيرًا بموضع النغمة الهابطة عند نهاية الشطر الأول من كل بيت، بل إنه يستخدم التدوير في كثير من الأحيان، وهو الأمر الذي يعضد الشكل الطباعي الذي خرجت لنا القصيدة به؛ حيث كتب البيت كوحدة واحدة لا تنقسم إلى شطرين. و- ثانيًا- يكسر الشاعر وحدة القافية النغمية في المحور الرابع (قمة الصراع) وتحديدًا في البيت الرابع، من خلال النغمة الصاعدة الناتجة عن الاستفهام والدالة على مدى الحيرة التي وصل إليها الشاعر.

وفي المحور الأول وفي الوقت الذي يلتزم فيه في البيت الأول بالنغمة الهابطة مع نهاية كل شطر، متَّسقًا مع البنية الإيقاعية الكلاسيكية، يفاجئنا الشاعر بإعلان تمرده على ذلك لتغيب النغمة

الهابطة عن الشطر الأول في البيت الثاني مع (التدوير) الذي يستخدمه، ثم يعلن موضعًا للوقف والنغمة الهابطة قبل نهاية الشطر الثاني من البيت ذاته (**قال لي "إن طريق الورد وعر"**)، وكأنه يشير إلى تمرده على إلهه من خلال هذا التنغيم، وهذه الوقفة المفاجئة، تمهيدًا لحالة العصيان التي يعلنها الشاعر من خلال قوله: **"فارتقيته"** رغم تنبيه إلهه بأن الطريق وعر وأنه يجب أن يتجنبه.

ومع البيت الثالث في المحور الأول يعود الشاعر إلى الالتزام مجددًا بموضع الوقف والنغمة الهابطة في نهاية كل شطر، فاصلا بين **"وتلفت ورائي"** وهي التي تعني أن الشاعر لم يكتشف حقيقة ما جرى حتى الآن، **"وورائي ما وجدته"** وهي التي تمثل لحظة الكشف، وذروة الحدث؛ حيث يغيب الإله عن أنظار الشاعر لتبدأ رحلة المعاناة.

ومع البيت الرابع من المحور ذاته يظهر التمرد مجددًا من خلال (التدوير)، ويستخدم الشاعر التنغيم مجددًا والوقف للفصل بين حالة إصغائه لصوت الريح التي تبكي، والنتيجة المترتبة على ذلك والتي تعد اللحظة الفارقة والختامية في المحور كله، فالشاعر لا يستطيع أمام ذلك إلا أن يعلنها: **"فبكيته"**.

وتبدو الجملتان القصيرتان، اللتان ينهي بهما الشاعر البيتين الثاني والرابع **"فارتقيته"** و**"فبكيته"**، والمسبوقتان بحرف "الفاء" بما تحمل من دلالة مرتبطة بالسرعة، معبرتين عن حالة المفاجأة والمباغتة والحسم في الوقت ذاته، ويعضد من ذلك التنغيم والنغمة الهابطة المفاجئة والسريعة والمباغتة. الشاعر في البيت الثاني كان حاسما ومفاجئا ومباغتا في (ارتقائه) رغم تحذيرات الإله، وهو في الوقت ذاته كان مباغتا في رد فعله و(بكائه) مع لحظة الكشف، وفهم سبب اختفاء الإله.

وفي المحـــور الثـــاني يبـــدأ الـــشاعر بالتدوير، وكأنه يدخل بنا مباشرة في حالة الصراع بين الوقف الذي يفرضه الإيقـاع عند نهاية الشطر الأول، والوصـل الـذي تفرضه النغمة الهابطة عنـد نهايـة الجملـة. كما تعكس الجملة الطويلة في بداية البيـت والتي تمتد للشطر الثاني، والجملة القصيرة الحاسمة والمباغتة **"كنت وحدي"** الأثـر النفـسي الـذي يريـد الـشاعر أن يقدمـه للمتلقي من خلال ما تحمله هـذه الجملـة الأخيرة مـن دلالات قاسـية عـلى نفـسه، مقارنة بما أوحت إلينا به الجملة الأولى من خلال ارتياد الشاعر الصحارى.

ومع البيت الثاني في المحور الثاني تبـدأ حالة التمرد، وتبدأ حالة الإيقاع الـسريع، وتظهر النغمة الهابطة في نهاية البيت فقط، ليصنع الـشاعر مـن البيـت جملـة خبريـة واحدة، محدثًا تنازعًا وصراعًا بين الوقـف الذي يفرضه الإيقـاع مـع نهايـة الـشطر، والوصل بحثًا عن نهايـة الجملـة. الـشيء ذاتـه يفعلـه الـشاعر في البيـت الثالـث، مـستندًا إلى التـدوير الـذي يجعـل النغمـة الهابطة في نهاية البيت هـي حالـة الوقـف الملزمة للشاعر والمرتبطة بنهاية الجملة.

ويستمر الـشاعر مـع البيـت الرابـع في النهج ذاته الذي يـشير إلى سرعـة الإيقـاع والحركة في ظل الحياة الجديدة التي يعيشها في كنف الإله. ولكن الشاعر يريد هنا صنع حالة وقف جديدة من خلال نغمة مستوية يشير إليها من خلال الشكل الطباعي عـن طريق الفـصلة التـي يـضعها بـين كلمتـي **"وإلهي، بين"**. الـشاعر يـستخدم التنغـيم (النغمـة المـستوية) والـشكل الطبـاعي في توصـيل حالـة الطمأنينـة التـي يعيـشها والاستقرار الذي وصـل إليـه والظـاهر في قوله **"نمنا وإلهي"**.

ومع الجزء الثاني من هذا المحور، يبـدأ الشاعر البيت الخامس في المحور بنغمتـين

هابطتين في موضعي الوقف التقليديين مع نهاية شطري البيت، وكأنه يريد تأكيد حالة الراحة التي يعيشها مع إلهه، هذا الإله الذي كان طفلًا، وشاعرنا طفل يعبده. إنها حالة العشق الإلهي والذوبان والحلول فيه، فإله الشاعر طفل، والشاعر طفل يعبده، ولكل منهما شطر البيت، وجملته المماثلة للأخرى، ونغمته الهابطة مع نهاية الجملة.

ويبدأ الشاعر حالة التمرد مجددًا في البيت السادس من هذا المحور، من خلال التدوير، وامتداد الجملة الأولى في البيت إلى الشطر الثاني من البيت، قبل أن يأتي الشاعر بجملة قصيرة ينهي بها البيت، ومن خلال نغمة هابطة سريعة جديدة، معبرًا فيها عن التباين بين الحالتين المختلفتين في هذا البيت، فإذا كان كل ما في الروض يهوى الإله، فإن حب شاعرنا وهواه قد تخطيا ذلك بكثير؛ فالعلاقة هنا علاقة تملك. إنه العشق الإلهي من جديد يبدو في أبدع صوره.

وفي البيت السابع يعود الشاعر إلى استخدام التدوير، بما يعطيه من سرعة في إيقاع البيت، وهو ما يتناسب مع سرعة حركة العصفور السريعة. ومن خلال النغمة المستوية بين الفعل **"نغم"** والجواب **"لثمته"** يبدو الوقف ودوره من جديد في وضع الجملة الأخيرة بين قوسين، وكأن الشاعر يشير مجددًا إلى حالة العشق الإلهي هذه التي تجمعه بإلهه، والتي تجعله يلثمه حبًّا وعشقًا وعرفانًا.

ويبدو الأمر ذاته في البيت الأخير من المحور الثاني، وإن جاء أكثر وضوحًا، فالشاعر يستخدم التدوير للإسراع بإيقاع البيت، ثم وعن طريق الجملة الشرطية، والفصل بين الفعل **"ثارت"** والجواب **"اعتنقته"** يبرز الشاعر من خلال النغمة المستوية أيضًا جواب الشرط، بما فيه من

دلالة تشير مجددًا إلى مدى عشقه إلهه. وكأنه يريد أن يقول إن هذه هي كلمة الفصل، ونقطة النهاية، فقد اعتنقت إلهي عشقًا وحبًّا وهيامًا وحماية من كل سوء.

وتكاد تختفي مساحة التمرد في المحور الثالث، فقد التزم عبدالصبور بالنغمات الهابطة في نهاية كل الأبيات فقط، ولم يخرج عن ذلك إلا في البيت الثاني، فقد أتى بنغمتين هابطتين؛ الأولى تأتي بعد بداية الشطر الثاني، وقد استعان بالتدوير ليربط بين شطري البيت، وكأنه يقول إنه حتى في ظل هذه النغمة التي تلزم القارئ بالوقف فإنه لن يقف. ويؤكد ذلك هنا غياب الفصلة من الشكل الطباعي للمرة الأولى. إنه يؤكد مجددًا أنه لا يريد للوقف أن يكون له مكان هنا، وأنه لا سبيل لنا إلا الوقف مع نهاية البيت.

ويظهر التدوير كذلك في الأبيات الأربعة، مسهما في سرعة الأبيات – من ناحية، وفي توحيد نغمات الأبيات من ناحية أخرى. وتشارك حروف العطف، التي يبدأ بها الشاعر الأبيات جميعها، في الإحساس بأننا أمام محور يمثل وحدة انفعالية وإيقاعية متسقة وكأنه يريد أن يقول لنا إننا أمام جملة إيقاعية ودلالية واحدة. إن صلاح عبدالصبور في هذا المحور يبدو ملتزمًا إلى حد كبير بالنسق الإيقاعي مقللًا من أشكال التمرد والخروج على عناصر الثبات في البنية الإيقاعية لهذا المحور، وهو الأمر الذي يعكس مجددًا حالة الأمان والاستقرار التي يعيشها الشاعر في صحبة إلهه والتي تنتهي بتوحدهما وكأنهما قد أصبحا **"توائم"**.

وفي المحور الرابع يبدأ الشاعر البيت الأول منه محدثًا الصراع بين الوقف مع نهاية الشطر الأول، والوصل لإتمام المعنى والوقوف عند نهاية البيت الأول، وهو في

هذا مازال سائرًا على النسق الإيقاعي للتنغيم الذي كان في أبيات المحور السابق، صانعًا من جديد حالة الربط بين المحاور السابقة، وأبيات هذا المحور. ومع البيت الثاني يخرج الشاعر عن ذلك النسق، مستعينًا بالنغمة الهابطة عند نهاية الشطر الأول، ويدعمها هنا بالفصلة في الشكل الطباعي، خاصة أن الشاعر لم يقسم البيت إلى شطرين كما هي الحال في الشكل التقليدي، كما أشرنا قبل ذلك. ثم يلزم الشاعر نفسه بالنغمة الهابطة مجددًا في نهاية البيت. وتدعيمًا لفكرة الحيرة التي تحاصر الشاعر وتهاجمه يعود عبدالصبور في البيت الثالث إلى استخدام نغمة هابطة واحدة في نهاية البيت، مستعينًا بالتدوير للربط بين الشطرين، وهو ما يسهم في الإحساس بسرعة إيقاع البيت.

ويعلن عبدالصبور تمرده الكامل على هذا النسق الذي ارتضاه طوال أبيات هذا المحور، بل طوال أبيات القصيدة، ويستخدم النغمة الصاعدة مرتين في البيت الرابع من هذا المحور:

١- أترى رحت

٢- أم الوجد الذي ضاع بعيني

وتختفي النغمة الهابطة تمامًا لتحل محلها النغمة الاستفهامية الصاعدة في هذا البيت، ليعلن هنا قمة تمرده - من ناحية- على النسق الإيقاعي، ويؤكد معنى الحيرة التي أشرنا إليها أكثر من مرة -من ناحية أخرى- وهي الحيرة التي تعكس مدى الألم الشديد الذي يعيشه الشاعر بعيدًا عن إلهه، قبل أن نعود في النهاية إلى المحور الأول من جديد الذي نجده ذاته أمامنا مرة أخرى مع نهاية القصيدة.

(٢-١)

إن القصائد التي تحدثنا عنها باعتبارها ممثلة للقصائد المنتمية إلى الشكل التقليدي العمودي الخليلي، لا تخلو أبدًا من مساحات

من التمرد التي تكاد تخرجها عن هذه الصفة. لقد استخدم صلاح عبدالصبور في قصيدته **"الإله الصغير"**؛ ٩٦ وحدة إيقاعية متسقة مع الصورة الخليلية المجردة لبحر الرمل، وقد جاءت كالآتي:

(ــ ب ـــ فاعلاتن) = ٥٤ مرة

(ب ب ـــ فعلاتن) = ٤٢ مرة

صحيح أن عنصر الثبات هنا هو الوحدة الإيقاعية (ــ ب ـــ فاعلاتن)، وهي المتسقة مع الصورة المجردة لهذا البحر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، ولكن عبدالصبور يتمرد على ذلك – في إطار النسق الخليلي– من خلال ٤٢ زحافًا، في ٢٤ بيتًا فقط. وهو الأمر الذي يكشف عن مدى الصراع في البنية الإيقاعية والذي هو انعكاس للصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر – من ناحية– وانعكاس – من ناحية أخرى– لحالة التمرد داخل البنية الإيقاعية.

والأمر ذاته نكاد نراه في قصيدة **"الرحلة"**؛ حيث استخدم صلاح عبدالصبور ٨٤ وحدة إيقاعية جاءت كلها متسقة مع النظرية الخليلية، وهي:

(ـــ ب ـ مستفعلن) = ٣٢ مرة

(ب ب ـ ب ـ متفاعلن) = ٢٤ مرة

(ب ب ـ متفا) = ٢٣ مرة

(ـــ متْفا) = ٥ مرات

ولافت للنظر –أولًا– أن عنصر الثبات الأول في هذه القصيدة هو الوحدة الإيقاعية (ـــ ب ـــ مستفعلن) رغم كونها صورة من الوحدة الإيقاعية (ب ب ـ ب ـ متفاعلن) التي هي الأصل في الصورة المجردة لهذا البحر، وهو ما يعني قدرًا كبيرًا من التمرد على البنية الإيقاعية المجردة، ومحاولة الفكاك منها، وإن جاء الفكاك من داخل الإطار ذاته، من خلال الزحافات. لقد استخدم الشاعر في قصيدته التي تتكون من ١٤ بيتًا فقط ٣٧

زحافا، بالإضافة إلى ٢٨ علة، وهو الأمر الذي يعكس كذلك هذه الروح المتمردة للشاعر على البنية الإيقاعية الخليلية المجردة لهذا البحر (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

الشيء ذاته نلمحه في قصيدة **"حياتي وعود"** التي استخدم فيها عبدالصبور ٣٥٢ وحدة إيقاعية جاءت موزعة كالآتي:

(ب ـــ فعولن) = ٢١٣

(ب ـ ب فعول) = ٥٥

(ب ـ فعو) = ٢٨

(ب ~ فعولْ) = ٥٦

صحيح أن الوحدة الإيقاعية (ب ـــ فعولن) تمثل عنصر ثبات بالغ القوة، ولكن الشاعر يحاول أن يتخلص من سطوتها متمردًا عليها في ١٣٩ موضعًا؛ منها ٥٥ زحافًا، و٨٤ علة، وذلك في ٤٤ بيتًا فقط، وهي نسبة كبيرة بلا شك، تعكس ما أشرنا إليه سابقًا، وهو أن صلاح عبدالصبور لا يستسلم للبنية الإيقاعية الخليلية كل الاستسلام، وإنما تحمل هذه البنية داخلها روحًا تمردية عالية لهذا الشاعر.

(٢-٢)

وإذا ذهبنا إلى القافية في هذه القصائد الثلاث، فسنجد أن صلاح عبدالصبور لم يستطع أن يلتزم فيها قافية موحدة (كمًّا أو كيفًا). بل إنه حتى في القصيدة الأقصر **"الرحلة"** خرج على القافية الموحدة (كمًّا وكيفًا) التي التزمها طوال أبيات القصيدة في المحور الأخير (آخر بيتين)، إضافة إلى خروجه (كيفًا) على القافية في قصيدة **"الإله الصغير"** فجعل لكل محور رويه الخاص، بل إنه غير الروي داخل المحور الثاني في الجزء الثاني منه، وإن التزم بالقافية (كمًّا) على طول القصيدة. وكذلك نراه قد خرج على القافية (كمًّا وكيفًا) في

قصيدته **"حياتي وعود"**، صانعًا لكل محور من محاورها قافيته الخاصة ورويه الخاص.

تعكس القافية -إذن- الروح التمردية ذاتها، وإن بدت أكثر قوة، فقد كسرت القيد الخليلي وخرجت عليه، في إشارة إلى أن الشاعر لا يستطيع أن يقبل بمثل هذه القيود التي تفرض عليه. وأنه إذا كان قد ارتضى لنفسه أن يكتب على هذا النسق وهذه البنية التقليدية، فإنما لأن الحالة الشعرية أجبرته على ذلك، أو لأنه أراد أن يثبت أنه قادر على ذلك، بعد الاتهامات التي نالت منه وأبناء جيله بأنهم غير قادرين على الإبداع وفق هذا النسق، أو لأنه مازال يبحث عن بنيته الإيقاعية الخاصة التي تمثل صوته المتفرد ولحنه الخاص. ويرى الباحث أن كل هذه الأسباب لها دور في ذلك، فالشاعر أراد أن يثبت قدرته على الإبداع في إطار الشكل التقليدي، ولكنه في الوقت ذاته، ولأن داخله روحًا متمردة، فقد فشل في ذلك، أو بالأحرى تمرد عليه، سائرًا وراء الحالة الإبداعية التي فرضت عليه هذا التمرد لتعكس دلالاتها داخل القصيدة وتسهم في إيصال الرسالة إلى المتلقي والتعبير عما أراده الشاعر. وهو في الوقت ذاته مازال ينشد الوصول إلى صوت متفرد ونغم خاص به.

(٢-٣)

نجح عبدالصبور في تطويع الشكل التقليدي -رغم الخروج عليه- في التعبير عن الحالة الشعرية التي يعيشها، مستخدمًا كل الإمكانات التي تكمن داخل النسق الخليلي التقليدي للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، كما استخدم عبدالصبور عددًا من العناصر الإيقاعية الأخرى التي لم يلتفت إليها العروضيون كثيرًا، ولم ينظر إليها بالاهتمام الكافي في

إطـار النـسق التقليـدي، وذلـك مثـل استخدام النبر، وما يمكـن أن يحمـل مـن دلالات تساعد في فهم النص الإبداعي.

وقـد جـاء النـبر ليلعـب دورًا بـارزًا في القصيدة التقليدية عند صلاح عبدالصبور؛ حيـث جـاء ليعـضد ويـساند الكثـير مـن الدلالات التي قدمتها بقيـة عنـاصر البنيـة الإيقاعية، وفي الوقت ذاته أعطـى العديـد مـن الـدلالات التـي تبـدو إضـافة إلى الدلالات التي قدمتها العناصر الأخرى.

(٢-٤)

ورغم التزام عبدالصبور بالنسق الخليلي للتنغيم في جل أبيات قصائده الثلاث، فقد استطاع -أولًا- أن يستخدم التنغيم داخل البنية التقليدية للبيـت للتعبـير عـن الحالـة الإبداعية التي يعيـشها، وإيـصال دلالات مختلفة، وتمرد - ثانيًا- عـلى هـذه البنيـة في بعض الأحيان، ليقدم التنغيم دورًا أكـبر في طرح دلالات جديدة.

وكان لافتـا للنظـر اسـتخدام صـلاح عبدالـصبور التـدوير بـشكل لافـت، ممـا يوحي برغبته مجددًا في كسر البنية التقليدية للبيت وصنع ما يقترب من شكل الـسطر الشعري، وكان للتنغيم دوره مع التـدوير في خلخلة مواضع الوقـف، بحيـث تـأتي نغمـة النهايـة الهابطـة في مواضـع مختلفـة توحي للسامع بأنه أمام قصيدة من الشعر الحر، وقد راعى الباحـث كتابـة الأبيـات بشكل السطر الشعري في إطار حديثه عن التنغيم لتأكيد ذلك الأمر.

(٢-٥)

إجمـالًا نـستطيع القـول أن صـلاح عبدالصبور قد قدم لنا بنية إيقاعية خليلية تقليدية في ثوب جديد محمل بالعديد مـن سمات التمرد والخروج عـلى هـذه البنيـة، وكأنها إرهاصة للخروج على هـذا الـنمط الإيقاعي بشكل كامل في غـير ذلـك مـن النـصوص التـي شـملها الـديوان، أو أن

التمرد هو الصفة الأساسية لصلاح عبدالصبور.

ورغم محاولته هنا الالتزام بالبنية التقليدية فقد فشل في ذلك، أو لم يستطع كبح جماح سمات التمرد بداخله، فخرجت قصائده في بنية قريبة من الشكل التقليدي من زاوية، ولكنها بعيدة عنه من عدة زوايا أخرى.

كما استطاع عبدالصبور أن يطور العناصر الإيقاعية التقليدية ليضيف إليها عددًا من العناصر الإيقاعية الأخرى التي -ربما- لم يلتفت إليها العروضيون العرب، أو - على الأقل- لم يعطوها المكانة التي تستحقها في تشكيل العمل الإبداعي؛ بحيث تكون - بما تحمله من دلالات- جزءًا لا ينفصل عن الدلالة الكلية للنص، مؤيدًا لها حينا، ومضيفا إليها أحيانًا أخرى.

الخاتمة:

حاول هذا البحث الوقوف على القصائد التي تقترب من البنية الإيقاعية العروضية الكلاسيكية -إلى حد ما- في الديوان الأول لصلاح عبد الصبور "الناس في بلادي"، ذلك الديوان الذي يمثل مرحلة التحول من البنية الإيقاعية الخليلية إلى الشعر الحر، تلك المرحلة التي يمثلها صلاح هبد الصبور باعتباره واحدا من رموز هذه المرحلة، وقد اختار الباحث أن يسير في طريقه للبحث عبر عدد من الإجراءات التي تمكنه من رصد البنية الإيقاعية للقصيدة، بكل عناصرها الكمية منها والكيفية. فدرس الباحث أولا البنية الكمية والمدى الزمني للقصائد، راصدا أهم خصائص هذه البنية بصورها المختلفة ومراحلها المتباينة، محاولا الكشف عن الدلالات التي تقدمها والتي لا تنفصل عن دلالات القصيدة بشكل

عام. ثم انتقل الباحث مع كل قصيدة لرصد العناصر الكيفية، ممثلة في النبر والتنغيم، والكشف عن الدور الذي تلعبه في الإيقاع، والدلالات التي تقدمها للمتلقي. وقد مكن هذا المنهج، وهذه الإجراءات، الباحث من الكشف عن أهم الخصائص والسمات التي نستطيع أن نقول إنها تميز إيقاعات عبد الصبور، وتعبر عن مرحلة التحول من البنية الكلاسيكية إلى بنية الشعر الجديد.

وقد توصل الباحث من خلال دراسته إلى أن القصائد التي تقترب من البنية العروضة الخليلية التقليدية قد ظهرت على استحياء في هذا الديوان، وذلك من خلال ثلاث قصائد فقط، ظهر خلالها أنها متمردة بشكل واضح على تلك البنية، بداية من القافية التي لم يسع الشاعر إلى توحيدها في أية قصيدة من قصائد هذه المرحلة، فضلا عن بقية قصائد الديوان، وانتهاء بهذا الكم الكبير من الزحافات والعلل التي استخدمها شاعرنا ليباعد بين بنيته الإيقاعية وتلك البنية الإيقاعية الخليلية المجردة، مستفيدا من هذه المرونة التي قدمتها البنية الخليلية ذاتها ممثلة في الزحافات والعلل، في إظهار مدى تمرده، من ناحية، وبحثه عن بنية إيقاعية خاصة ومتفردة، من ناحية أخرى.

==============

الهوامش:

١- صلاح عبدالصبور. ديوان صلاح عبدالصبور. المجلد الثالث. حياتي في الشعر. دار العودة. بيروت. ١٩٨٨. ص ٧٦ ، ٧٧.

٢- جابر عصفور. مقال بعنوان: بدايات صلاح عبدالصبور. الحياة بتاريخ ٢٦/٠٩/٢٠٠٧.

٣- صلاح عبدالصبور. ديوان صلاح عبدالصبور. المجلد الثالث. حياتي في

الـشعر. دار العـودة. بـيروت. ١٩٨٨. ص ٨٠.

٤- السابق نفسه. ص ٨١.

٥- يوجـد في ديـوان "النـاس في بـلادي" مجموعة أخرى من النصوص القريبـة في بنيتها الإيقاعية من البنيـة الكلاسـيكية، ولكن الباحث رأى أن يتناولها فى دراسة خاصة من خـلال بحـث آخـر بعنـوان "أشكال التمرد الإيقاعيـة الكلاسـيكية عند صلاح عبد الصبور"، تحت النشر.

٦- راجـع: سـيد البحـراوي. العـروض وإيقـاع الـشعر العـربي. الهيئـة المـصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

٧- المقاطع المظللـة هـي المقـاطع المنبـورة. يقـول بـروكلمان في كتابـه فقـه اللغـات السامية، ترجمـة الـدكتور رمـضان عبـد التـــواب، الريـــاض ١٩٧٧ ص٤٥: **"النبر موجود في اللغة العربية ويتوقـف على كمية المقطع فإنه يسير مـن مـؤخرة الكلمة نحو مقدمتها، حتى يقابل مقطعًا طـويلًا فيقـف عنـده، فـإذا لم يكـن في الكلمة مقطع طويل فإن النبر يقـع عـلى المقطـع الأول منهـا"**، وإذا مـا انتهـت الكلمـة بمقطـع مغـرق في الطـول فـإن النبر يكون على هذا المقطع. وقـد راعـى الباحث أن يحدد النبر وفقًا لهذه القاعـدة الـشاملة، مـع مراعـاة أن كـل وحـدة صرفية تمثل كلمـة منفـصلة تـستحق أن يوضع النبر في الموضـع الـذي يـستحقه داخلهـا. وقـد حرصـنا - مـن خـلال توضيحنا البنية المقطعيـة للقـصائد- أن تكـون المقـاطع المنبـورة مظللـة بـاللون الأسود لتمييزها عن بقية المقاطع.

٨- صلاح عبدالصبور. الناس في بـلادي. دار الشروق. ص ٥١.

٩- مقـال بعنـوان: ظـاهرة الاعتـداء عـلى المقدس في شـعر الحـداثيين: العـودة إلى الوثنية. موقع http://www.bab.com.

١٠- تحـسب الـسرعة الافتراضـية عـن طريق وضع معادل رقمـي لـسرعة كـل

نوع من المقاطع بحيث يأخذ المقطع المغرق في الطول، وهو أبطأ المقاطع (٢) بينما يأخذ المقطع الطويل (٣) حيث تساوي سرعته سرعة المقطع المغرق في الطول مرة ونصف المرة تقريبًا، ويأخذ المقطع القصير (٦) حيث تساوي سرعته ضعف المقطع الطويل تقريبًا، وتجمع القيم الرقمية المعبرة عن المقاطع في البيت ثم تقسم على عدد المقاطع.

= = = = = = = = = = = = = =

المصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٤، القاهرة، ١٩٧٢ م.
- أبو الفتح عثمان ابن جني، كتاب مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٥ م.
- ـــــــــــــــ، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط٢، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.
- ـــــــــــــــ، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، ط١، القاهرة ١٣٧٤ هـ، ١٩٥٤ م.
- ـــــــــــــــ، كتاب العروض، تحقيق: د. حسن شاذلي فرهود، ط١، بيروت ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢م.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، ١٣٨٦ هـ، ١٩٦٦ م.
- أبو منصور عبدالملك الثعالبي، يتيمة الدر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٣٩٣ هـ، ١٩٧٣ م.
- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، طبعة

مصورة، بيروت ١٤٠٢ هـ، ١٩٨٢ م.
- أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر السكاكي، مفتاح العلوم، القاهرة، ١٣٥٦ هـ، ١٩٣٧ م.
- أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٥ م.
- أحمد بن محمد بن عبدربه، العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٣٧٢ هـ، ١٩٥٣م.
- أحمد عبدالعزيز كشك، الوتد المفروق بين إيقاع الخليل ورؤية جويار، القاهرة، ١٩٨٢ م.
- ـــــــــــ، "القافية تاج الإيقاع الشعري"، القاهرة، ١٩٨٣.
- ـــــــــــ، "الزحاف والعلة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع"، القاهرة، ١٩٧٨.
- جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق: د. بهجة باقر الحسنى، بغداد، ١٦٦٩ م.
- جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد، ١٣٩٨ هـ، ١٩٧٨ م.
- جوستاف فون جرونباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: د. إحسان عباس وآخرين، مؤسسة فرانكلين، بيروت، ١٩٥٩ م.
- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠٠٢ م.
- سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، دمشق، ١٣٩٠ هـ، ١٩٧٠م.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

○ ــــــــــ، الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، دار نوارة للنشر والترجمة، ١٩٩٦م.
○ السيد محمد دمنهوري، الإرشاد الشافي على متن الكافي – الحاشية الكبرى، القاهرة، ١٣٤٤هـ.
○ الصاحب إسماعيل ابن عباد، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، بغداد، ١٣٧٩ هـ، ١٩٦٠ م.
○ صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر. دار العودة – بيروت.
○ صلاح عبدالصبور، الناس في بلادي دار الشروق، ط٦، ١٩٨١م.
○ لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة). ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
○ محمد العلمي، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراج، الدار البيضاء، ١٤٠٤ هـ، ١٩٨٣.
○ محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ١٩٧٧ م.
○ محمد مندور، في الميزان الجديد، ط١، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ١٩٨٨م.
○ موريه، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث". ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
○ نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر.. ومقالات أخرى، الهيئة الامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

= = = = = = = = = = = = = =

مـقــالات:

○ **جــابر عــصفور**. شـعرية صــلاح عبدالــصبور. الحيـــاة. بتـــاريخ ١٧/ ١١/ ٢٠٠١.

○ **جــابر عــصفور**. بـدايات صــلاح عبدالــصبور. الحيـــاة. بتـــاريخ ٢٦/ ٠٩/ ٢٠٠٧.

○ **جــابر عـــصفور**. الاســـتمرار في الواقعية. العربي. العدد ٥٩٠ بتاريخ ٠١/ ٢٠٠٨.

○ **جابر عصفور**. في البدء كان الإنسان. العـــربي العـــدد ٦٢١ بتـــاريخ ٠٨/ ٢٠١٠.

○ **جــابر عــصفور**. تحــولات صــلاح عبدالـصبور. العـربي. العـدد ٦٢٢ بتاريخ ٠٩/ ٢٠١٠.

○ **جــابر عــصفور**. ذكــري صـــلاح عبـدالـصـبور. جريـدة الأهـرام. الاثنـين ١٠ سـبتمبر ٢٠٠٧م. ٢٨ من شعبان ١٤٢٨هـ.

○ **شكري عيـاد**. صـلاح عبدالـصبور. أصوات العصر. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

○ **شوقي ضـيف**. صـلاح عبدالـصبور رائـد الـشعر الحـر الجديـد. مجلـة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

○ **عـلي عـشري زايـد**. أصـول الحركـة الــشعرية الجديـــدة "النـــاس في بلادي". مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

* * * *