أشكال التمرد الإيقاعية التقليدية عند صلاح عبدالصبور

أحمد عادل عمار
مدرس مساعد بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة القاهرة
إشراف الأستاذ الدكتور: سيد البحراوي

الملخص:

يحاول هذا البحث تسليط الضوء على فترة التحول من البنية الكلاسكية للشعر العربي إلى الشعر الحر، وذلك من خلال واحد من رواد هذا الاتجاه "صلاح عبدالصبور". ويرصد الباحث محاولات الخروج الأولى على البنية الكلاسيكية في ديوان عبدالصبور الأول "الناس في بلادي" والتي جاءت قريبة من الأشكال التقليدية التي سبقه إليها عديد من الشعراء خارجين على البنية التقليدية. وقد رصد الباحث أربع قصائد في الديوان تعبر عن الأشكال الخارجة (خروجًا تقليديًّا) على البنية الكلاسيكية، وقد قام الباحث بتحليل البنية الإيقاعية لهذه القصائد ليلحظ زيادة مساحة التمرد فيها بشكل لافت، لدرجة جعلت من الصعب تحديد نوعها بدقة في بعض الأحيان.

Abstract:

This research sheds light on the period of turning from the classical structure of Arabic poetry to "free poetry", through one of this trend's pioneers; namely, Salah Abd-Alsabour. It observes Abd-Alsabour's first attempts, in his first collection "People in my country" (Al nas fi bilady), to deviate from the classical structure, which came

أشكال التمرد التقليدية ودلالاتها عند صلاح عبدالصبور، المجلد الرابع، العدد ١، يناير ٢٠١٥، ص ص ٨٣ – ١٢٧.

close to previous attempts of poets who preceded him. According to our analysis, four poems have shown a "traditional deviation" from the classical structure and their rhythmic structure has obviously proven a larger extent of revolt, which has sometimes made it difficult to accurately specify its type.

في أثناء رحلته للتمرد على البنية الإيقاعية الكلاسيكية وصولًا إلى الشعر الجديد، حاول صلاح عبدالصبور أن ينسج عددًا من القصائد على البنية التقليدية الكلاسيكية، وجاء ذلك في مرحلة مبكرة من حياته؛ حيث دخل عالم الشعر مع سن الطفولة.

"فلنحب إذن ولنتعذب كي نكتب.

في سن الثالثة عشرة كتبت:

سئمت الحياة وعفت العمر — وأنكرت مر القضا والقدر
وبقسو الزمان على العبقري — أهذا جزاء أديب شعر
وشعري يقل ووهمي يخيب — وعمري الثلاث وزدن العشر"[1]

ويدخل صلاح عبدالصبور هذا العالم من أوسع أبوابه، فيتلفت يمينًا ويسارًا، ليرى كل من سبقه إلى هذا العالم، فيعجب بهذا ويفتن بذاك. يرفض ذلك وينتقد الآخر. يستمع إلى ألحان من سبقوه ويأخذ منهم ما يعلق بقلبه قبل أذنه من هذه الألحان. ليس غريبًا إذن أن نجده يقول: **"لم أكن في ذلك الوقت أعرف اللعب بالأفكار، بل الحياة فيها، ولو قرأت في تلك الفترة كاتبًا يبشر بالانتحار، ومس حديثه قلبي لانتحرت"**[2].

ولكن عبدالصبور يتوقف عن هذا النغم في سن مبكرة؛ **"وأظنني ودعت ذلك النغم كله في أواخر عام ١٩٤٩. توقفت في تلك الفترة سنة كاملة لا أخط حرفًا، ويكفيني من أن أقرأه وأتأمله. وكانت وثيقتا الوداع قصيدتين؛ إحداهما تنبع من التأثر بالشاعر العربي القديم أبي الطيب، وثانيتهما تنبع من سذاجة**

النفس"[٣]. جاء هذا التوقف ليبحث عن بنى إيقاعية أخرى، وها هو يذهب إلى هذه البنى الإيقاعية الخارجة على العروض العربي، التي رسخت إلى الحد الذي أصبحت معه تقليدية هي الأخرى. لقد فرع الأسلاف عن الإيقاع التقليدي **"إيقاعات متنوعة، وأقصد إيقاع الموشحات... وإيقاع الشعر الدوري، وجميعها تتمسك بفكرة الشطر والبيت وتتنوع القوافي فيها تنوعًا واسعًا. وكان قد سبق أصحاب الشعر التعليمي إلى استحداث الشعر المزدوج، الذي تتحد القافية فيه بين كل شطرين في البيت وتتغير بتغير الأبيات. وكل تلك الألوان الشعرية بإيقاعاتها تمثلها صلاح تمثلًا دقيقًا"**[٤].

كان ذهابه إلى هذه البنى بحثًا عن تلك البنية التي يتمنى أن يجد فيها مرامه الذي أعلنه هو حين قال: **"الشعر هو صوت إنسان يتكلم مستعينًا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال. وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرًا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس. ولكن لا بد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته، ولا بد أن يكون للشاعر صوته الخاص واستعماله الخاص للغة"**[٥].

كان الوداع مع هذا النغم إذن في تلك الفترة المتقدمة ليبحر في عالم الشعر وإيقاعاته باحثًا عن لحن جديد يصب فيه موسيقاه. وكانت العودة مع نغم آخر. يقول عبدالصبور: **"عدت إلى الشعر في أوائل ١٩٥١ بمقطعة وقصيدة، أما المقطعة ففيها آثار المرحلة السريالية مع محاولة للإفلات من سيطرة القافية الموحدة والوزن الموحد"**[٦].

وفي الوقت الذي يذكر لنا عبدالصبور مقطعته التي يقول فيها:

"رباه ما ذي الليلة الباردة؟!
نجومها آفلة خامدة
وريحها معوله شاردة
أسير في طريقي
قفر من الرفيق
ألوك لحن لوعة
ممزق العروق"[٧]

فإنه لا يذكر لنا أي بيت من أبيات قصيدته الأخرى، ولا يكاد يذكر سوى عنوانها؛ فقد كانت بعنوان "انعتاق" **"إلى أفق جديد.. ما هو هذا الأفق الجديد.. لست أدري"**[٨].

وبالنظر إلى ديوانه **"الناس في بلادي"** الذي يمثل مرحلة التحول من البنية الكلاسيكية إلى الشعر الحر، نجد عددًا من القصائد التي نلمح فيها هذه المحاولات التقليدية للخروج على البنية التقليدية للشعر العربي؛ مثل "سوناتا"، والأطلال" و"عيد الميلاد"، و"ذكريات"، وقد رأى الباحث الوقوف تفصيلًا على البنية الإيقاعية لقصيدة "سوناتا"، للتعرف بشكل دقيق على بنيتها ورصد مدى خروجها - من ناحية- على القصيدة التقليدية، ومدى التزام صلاح عبدالصبور - من ناحية أخرى- بالأشكال التقليدية الموروثة الخارجة على البنية الكلاسكية. وسيستعين الباحث في طريقه للوصول إلى ذلك بالمنهج الذي قدمه سيد البحرواي في دراسته "العروض وإيقاع الشعر العربي"[٩]؛ حيث نتتبع أولًا العنصر الكمي (المدى الزمني) وهو العنصر الذي شغل به العروضيون العرب من خلال رصدهم للمتحرك والساكن والأسباب والأوتاد، واصلين إلى التفعيلات ومن بعدها البحور. ثم

ترصد الدراسة -ثانيًا- بعض العناصر الكيفية ممثلة في النبر والتنغيم ودورهما في البنية الإيقاعية - من ناحية- وفي إيصال الدلالة إلى المتلقي - من ناحية أخرى.

(١-١)

"سوناتا". من البداية وتحديدًا من العنوان يحدد شاعرنا أنه بصدد شكل إيقاعي خارج على الإطار أو النسق الإيقاعي التقليدي الخليلي، فهو يعلن أننا أمام واحدة من السونيتات، وهي الاسم الغربي لهذا الشكل الإيقاعي الذي نحن بصدده. وبعيدًا عن النزاع والخلاف الناشئ حول ما إذا كان هذا النسق الإيقاعي "السوناتا" نسقًا غربيًّا في الأساس، أو أنه شكل من أشكال التأثر ببنية الموشحة العربية، وهو ما أكده الدكتور كمال أبو ديب قائلًا: **"ومن الأدلة التي يصعب جدًّا نقضها على كون السونيت مستعارة من الموشح تقسيم بنية السونيت، إلى قسمين في سونيتات لنتينو وفي شكلها البتراركي وهو تقسيم بقي سائدًا في تأليف السونيت ودراستها في اللغات التي عرفتها وبينها الإنكليزية، رغم تغير النظام التقفوي لها وتطوره. وما تزال السونيت تقسم إلى كتلتين أو قسمين: الأول يسمى الـ(otet) والثاني يسمى الـ(sestet). وذلك ليس إلا مرآة للموشح المؤلف من أقفال وأبيات"**(١٠).

أقول بعيدًا عن هذا الخلاف والنزاع، فإن شاعرنا، باختياره هذا الاسم لقصيدته، أراد أن ينقلنا إلى عالم دلالي وإيقاعي جديد، يؤكد فيه أنه مختلف تمام الاختلاف عن النسق الإيقاعي التقليدي.

وفي الوقت الذي نرى فيه جابر عصفور يقول إن **"قصيدة "سوناتا" تمضي قوافيها بحسب نظام هو تنويع على السونيت (Sonnet) الإيطالية الأصل من دون التزام بعدد الأبيات أو نظم التقفية**

التي تلتزم بنظام المقطعين اللذين لا يجاوزان أربعة عشر بيتًا، فسوناتا صلاح تتكون من ثلاثة مقاطع، المقطع الأول والثاني يتكون كل منهما من ثمانية أبيات، بينما يتكون المقطع الأخير من اثني عشر بيتًا، من غير التزام بنظام محدد من أنظمة السونيت الغربية أو تجلياتها". يتحدث شوقي ضيف عن "سوناتا" قائلًا: **"والمنظومة من وزن المتقارب، وهي مشطرة تمامًا مثل القصيدة التقليدية، وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدوري وحد القافية بين البيتين الأول والرابع، وكذلك بين البيتن الثاني والثالث. وبنفس الصورة نظم الجزء الثاني في المنظومة. أما الجزء الثالث والأخير فأضاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتهما"**[١١].

هنا يرى جابر عصفور "سوناتا" تنويعًا على السونيت الإيطالية، في حين يراها شوقي ضيف مشطرة مثل القصيدة التقليدية. ويراها جابر عصفور مكونة من ٢٨ بيتًا، بينما يراها شوقي ضيف مكونة من ١٤ بيتًا فقط؛ حيث يجمع بين كل بيتين في رأي جابر عصفور في بيت واحد. وقد يرى البعض أننا هنا أمام ٢٨ سطرا شعريًّا، فيما يمثل بداية للشعر الحر، ولكن هذه الأسطر الشعرية تتساوت في عدد التفعيلات أو الوحدات الإيقاعية المكونة لكل منها. هذا الاختلاف في وجهة النظر يعكس - أولًا- مدى التمرد الذي تحمله هذه القصيدة بحيث يختلف على كونها معبرة عن أي بنية إيقاعية تحديدًا. ويكشف -ثانيًا- عن بحث حثيث من شاعرنا عن نغم مختلف، سواء في الثقافة العربية أو الغربية، وبنية إبقاعية تستوعب كل طاقاته الشعرية، وذلك في طريقه للوصول إلى هذا الصوت المتفرد الذي يبحث عنه.

وسيحاول الباحث فيما يلي رصد كل محور من محاور القصيدة، والتعرف على

البنيـة الإيقاعيـة لهـا، والكـشف عـن الـدلالات التـي تحملهـا هـذه البنيـة الإيقاعيـة. كـما يحـاول كـذلك رصـد أشـكال التمـرد عـلى البنيـة الإيقاعيـة الخليلية.

يقول عبدالصبور في قصيدته "سوناتا" على بحر المتقارب:

ولا تُشغلي... إننا ذاهبان

ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ~ (١٢)

إلى قريـة لم يطأها البشر

ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ

لنحيا على بقلها، لا الحيـاة

ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ~

تضن علينا، ولا النبع جف

ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ

ونصنع كوخـًا حواليـه تل

ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ

من الورد باحته، والسجف

ب ـ ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ

ويا فتنتي سـأمي رحلتي

ب ـ ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ

وغربتنا المرفأ المنتظر

ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ

*****

وكان سريرك من صندل

ب ـ ب ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ

وفرشته من حرير الشآم

ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ـ ب ~

وطوقت جيدك بالياسمين

ب ـ ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ~

ومسحت كفيـك بالعنبر

ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ

وثوبك خيط من الموسلين

ب ـ ب ب ـ ب ب ـ ـ ب ~

وخيط من الذهب الأصفر

ب ـ ب ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ

ونرخي الستار، وفيروزتان

ب ـ ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ~

تموجان في وجهك المستهام

ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

وأيقظني صاحبي يا (فلان)

ب ــ ب ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

أفق، غمر النور وجه الوجود

ب ــ ب ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

ودوى القطار وماج الطريق

ب ــ ــ ب ــ ب ب ــ ــ ب ~~

زحامًا من الأرض حتى السماء

ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

يساقون والموت في مرصد

ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ

لمعركة البله والأغبياء

ب ــ ب ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

لأجل الرغيف وظل وريف

ب ــ ــ ب ــ ب ب ــ ــ ب ~~

وكوخ نظيف وبيت جديد

ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

وفي العصر شفتك يا فتنتي

ب ــ ــ ب ــ ب ب ــ ــ ب ــ

ولم نفترق في الزحام البليد

ب ــ ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ب ~~

وقبلت ثوبك يا فتنتي

ب ــ ــ ب ــ ب ب ــ ــ ب ــ

لأنك أنت رجائي الوحيد[١٣]

ب ــ ب ب ــ ب ب ــ ــ ب ~~

(١-٢)

تتكون هذه القصيدة من ٢٨ سطرًا شعريًّا، شكلتها ١١٢ وحدة إيقاعية، بواقع ٤ وحدات إيقاعية في كل سطر. وقد التزم شاعرنا بهذا طوال أسطر القصيدة، واضعا نظامًا إيقاعيًّا منتظمًا إلى حد كبير، لا يكاد يخرج على النظام الخليلي التقليدي في كثير من المواضع، وإن أظهره الشكل الطباعي خارجًا خروجًا كبيرًا. إن المدقق للنظر يجد أننا أمام مجموعة من الأبيات التقليدية المكونة من شطرين، وإن كتب شاعرنا كل شطر في سطر منفصل. ومن ثم

فإننا يمكننا كتابة القصيدة على النحو التالي:

ولا تشغلي... إننا ذاهبان	إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها، لا الحياة	تضن علينا، ولا النبع
ونصنع كوخاً حوليه تل	من الورد باحته، والسجف
ويا فتنتي سأمي رحلتي	وغربتنا المر فأللتظر[١٤]

وتشكل البنية الإيقاعية لهذه القصيدة ٤ وحدات إيقاعية مختلفة هي: (ب ـــ فعولن) = ٥١ مرة، (ب ـــ ب فعول) = ٢٣ مرة، (ب ــ فعو) = ١٢ (مرة، ب ~~ فعولْ) = ١٦ مرة

ويبدو من خلال ذلك أن الوحدة الإيقاعية (ب ـــ فعولن) تمثل عنصر الثبات الأكبر في القصيدة، وهي بالطبع الصورة الأصلية المكونة لبحر المتقارب في الإيقاع الخليلي، كما لا تخرج الوحدات الإيقاعية الأخرى عن كونها مجرد صور مقبولة خليليًّا لهذه الوحدة الإيقاعية (الأصلية المجردة). وإلى جانب هذه الوحدة الإيقاعية الممثلة لعنصر الثبات في القصيدة، تأتي الوحدة الإيقاعية (ب ـــ ب فعولُ) ممثلة لعنصر التغير. في مقابل ذلك نجد صراعًا كبيرًا في موضع نهاية الأشطر/ الأسطر بين الوحدتين الإيقاعيتين ب ~~ (فعولْ) و(ب ــ فعو).

وإذا نظرنا إلى المحور الأول من القصيدة فسنجد أن الصراع في البنية الإيقاعية هنا يبدو خافتًا إلى حد كبير؛ حيث تظهر الوحدة الإيقاعية (ب ـــ فعولن) كعنصر ثبات ١٩ مرة، في مقابل ظهور الوحدة الإيقاعية (ب ــ ب فعولُ) ممثلة لعنصر التغير ٥ مرات فقط. من ناحية أخرى تبدو الوحدة الإيقاعية (ب ــ فعو) عنصر ثبات قوي آخر، وذلك بوجودها في موضع النهاية في ستة أشطر/ أسطر، تاركة المجال للوحدة الإيقاعية (ب ~~ فعولْ) لتكون عنصر تغير في الموضع ذاته في شطرين/ سطرين فقط. يظهر لنا من خلال ذلك أن ثمة انتظامًا كبيرًا

واضحًا في البنية الإيقاعية لهذا المحور، وأن مساحة التمرد والخروج ليست واسعة، وأننا - حتى الآن - أمام شكل ليس ببعيد عن الشكل الخليلي التقليدي للقصيدة العربية، رغم ما يوحي به الشكل الطباعي من خروج واسع أو كبير على هذه البنية التقليدية.

ورغم ذلك فإننا لا نكاد نجد شطرًا/ سطرًا ملتزمًا بعناصر الثبات كلها باستثناء الشطر/ السطر الثاني الذي التزم بوجود الوحدة الإيقاعية (ب ـــ ـــ فعولن) على مدى الشطر/ السطر، تاركًا موضع القافية لعنصر الثبات الآخر، وهو الوحدة الإيقاعية (ب ـــ فعو). إن صلاح عبدالصبور يقول في هذا الشطر/ السطر:

إلى قرية لم يطأها البشر

إن هذه القرية التي لم يطأها بشر، ربما يكون فيها ما يثير الريبة أو القلق، أو التطلع على الأقل، وكل هذه المشاعر تكاد تكون مرتبطة بالحرص وعدم التسرع. ومن ثَمَّ فإن التزام شاعرنا بالشكل الإيقاعي المنتظم يعكس تمهلًا وتريثًا كبيرين في الإيقاع، يعكس التمهل ذاته في أخذ الخطوة وراء الأخرى سعيًا إلى (وطء) هذه القرية المبهمة. إن الإيقاع يرسم وقع الأقدام ويوحي إلينا بمدى تمهلها وانتظامها في الوقت ذاته.

وفي بقية أشطر/ أسطر هذا المحور يلتزم شاعرنا -حتى في مساحة التمرد- بوجود وحدة إيقاعية واحدة ممثلة لعنصر التمرد، ومن اللافت أن هذا يعكس النقيضين في وقت واحد؛ ففي الوقت الذي قد يوحي هذا فيه بحرص الشاعر على إظهار روح التمرد في كل أشطر/ أسطر المحور، فإنه يبدو من ناحية أخرى حرصًا على انتظام البنية الإيقاعية للأشطر/ الأسطر جميعها، من خلال الالتزام بوجود عنصر تغير واحد فقط فيها كلها باستثناء الشطر/ السطر الثاني كما ذكرنا.

ومن اللافت استخدام الموقع المغرق في الطول (~~) في نهاية الشطرين/ السطرين الأول والثالث؛ ليمثل قافية هذين الشطرين/ السطرين. يقول عبدالصبور في الأول:

ولا تُشغلي... إننا ذاهبان

لا شك أن الموقع المغرق في الطول، الذي يلتقي فيه صوت المد بالصوت الساكن الذي يليه، في موضع الوقف، يعطي إحساسًا كبيرًا بالإيقاع البطيء، والوقوف المفاجئ، وهنا يستخدمه شاعرنا للدلالة على هذا الطريق الذي هما **"ذهبان"** إليه، وهو الطريق الذي قد يكون طويلًا ومضنيًا ومتعبًا وغريبًا. كل هذه الدلالات يعطيها هذا المقطع المغرق في الطول. الأمر ذاته نجده في الشطر/ السطر الثالث الذي يقول فيه شاعرنا:

لنحيا على بقلها، لا الحياة

إنها الحياة بما فيها من آلام وأحلام، بما فيها من سحر وخطر. إنها دلالات عدة لهذه الكلمة المبهمة هنا. كل هذا نجده شاخصًا أمامنا بهذا المقطع المغرق في الطول، وما يحمله من دلالات.

وفي المحور الثاني تظهر الوحدة الإيقاعية (ب ـــ فعولن) كعنصر ثبات كبير، بتكرارها ١٥ مرة كما تأتي الوحدة الإيقاعية (ب ـ ب فعولُ) كعنصر تغير قوي، يتكرر ٩ مرات، وهو ما يشير إلى صراع كبير في البنية الإيقاعية لهذا المحور. ومن ناحية أخرى نجد الوحدة الإيقاعية (ب ~~ فعولْ) ممثلة لعنصر الثبات في موضع النهاية داخل أشطر/ أسطر هذا المحور؛ حيث تتكرر ٥ مرات وإن بدا الصراع كبيرًا بينها وبين الوحدة الإيقاعية (ب ـ فعو) التي تأتي كعنصر تغير بالغ القوة بتكرارها في الموضع ذاته ٣ مرات. إن ملامح الصراع تبدو هنا أكبر وأوضح. إنها الحياة الجديدة التي انتقل إليها شاعرنا

بصحبة فتنته، هذه الحياة التي تشهد ديناميكية أكبر وحركة سريعة متدفقة، بعيدًا عن تلك الحياة التي كان يعيشها وتبدو رتيبة إلى حد كبير.

وبالنظر إلى أشطر/ أسطر هذا المحور، سنجد أن الشطرين/ السطرين الأول والسادس في هذا المحور هما الأكثر استجابة لوجود عناصر التغير؛ حيث تتكرر في كل شطر/ سطر منهما الوحدة الإيقاعية (ب ـــ ب فعولُ) مرتين، في مقابل ظهور الوحدة الإيقاعية (ب ـــ ـــ فعولن) الممثلة لعنصر الثبات مرة واحدة فقط. كما تبدو الساحة خالية في موضع النهاية بهذين السطرين للوحدة الإيقاعية (ب ـ فعو) التي تمثل كذلك عنصرًا من عناصر التغير في المحور.

إن شاعرنا يبدو للوهلة الأولى ومنذ الشطر الأول في هذا المحور حريصًا على أن يؤكد لنا طبيعة هذه الحياة الجديدة التي انتقل إليها، هذه الحياة المليئة بالحركة والتمرد على رتابة الحياة التقليدية، ولهذا فقد جاءت البنية الإيقاعية الكمية لهذا الشطر معبرة عن ذلك. أما الشطر السادس، فيمثل قمة النشوة والرفاهية والسعادة، وكيف لا وقد خيط ثوب فتنته من الذهب الأصفر؟! هنا تبدو قمة النشوة والسعادة قبل أن يمهد الشاعر من خلال الشطرين الأخيرين للوصول إلى نهاية هذه الرحلة، وهو الأمر الذي يتأكد لنا من خلال البنية الإيقاعية الكمية للشطر الأخير، الذي تغيب فيه تمامًا كل عناصر التمرد، فتعود الوحدة الإيقاعية (ب ـــ ـــ فعولن) للظهور ثلاث مرات، وتعود الوحدة الإيقاعية (ب ~~ فعولْ) لموضع القافية.

ولافت للنظر في حديثنا عن البنية الكمية هنا، أن نلتفت إلى الشطر الرابع الذي تغيب فيه أيضًا عناصر التغير والتمرد، ويقول صلاح عبدالصبور في هذا الشطر:

ومسحت كفيك بالعنبر

إن هـذا الـشطر يمثـل واحـدًا مـن الأشطر التي تعبر عن هذه الحياة الجديـدة التي تبـدو أكثـر حركـة ونـشوة وسـعادة؛ ولذلك فقد كـان منطقيًّـا أن يكـون هنـاك وجود لعناصر التغير هنا، ولكـن شـاعرنا لم يفعل ذلك، ولعله بهـذه البنيـة المنتظمـة والمستـسلمة لعنـاصر الثبـات في البنيـة الإيقاعية الكمية يشير إلى هذا الانتظـام في حركة يده وهو يمسح كفي فتنتـه بـالعنبر. إنها حركة منتظمة ويبدو فيها الاستـسلام لهـذه اللحظـات إلى أبعـد درجـة؛ فهـي اللحظات التي لا يريد لها أن تمر، وهو مـا بدا وكأن شاعرنا يريد أن يرسله إلينـا مـن خلال هذه البنية الإيقاعية المنتظمة في هـذا الشطر.

وفي المحـور الثالـث تبـدو الوحـدة الإيقاعية (ب ـــ فعـولن) -كعادتهـا في القـصيدة- عنـصر ثبـات قـوي في البنيـة الإيقاعيـة الكميـة، بتكرارهـا ٢٧ مـرة. وتمثل الوحدة الإيقاعية (ب ــ ب فعـول) عنصرًا من عناصر التغير، يتكرر ٩ مـرات في المحور. وفي الوقت ذاتـه تـأتي الوحـدة الإيقاعية (ب ~~ فعولْ) بوصفها عنـصر ثبـات قـوي في موضـع النهايـة يتكـرر ٩ مـرات، تاركًـا المجـال لعنـصر تغـير هـو الوحدة الإيقاعية (ب ــ فعو) التي تتكـرر ٣ مرات فقط في هذا الموضع.

ويبدو لنا من خلال ذلـك أننـا بـصدد بنية إيقاعية تبدو منتظمة، وتبـدو عنـاصر التغير والتمرد قليلة فيها إلى حد كبـير. إن هذا يعيدنا من جديـد إلى البنيـة التقليديـة للعـالم القـديم، ذلـك العـالم البعيـد عـن الحركـة والتـدفق والحيويـة التـي شـهدها شاعرنا، وشهدناها معه، في عالمـه الجديـد الذي بدا أنه قد غاب عنه مجددًا.

رغـم ذلك فإن ثلاثـة أشـطر فقـط مـن ١٢ شطرًا يتكون منها هـذا المحـور، هـي التي تختفـي فيهـا عنـاصر التغـير؛ إذ تـأتي

ملتزمة تمامًا بعناصر الثبات من خلال البنية الإيقاعية (ب ـــ فعولن ب ـــ فعولن ب ـــ فعولن ب ~~ فعولْ). وهذه الأشطر الثلاثة هي (الرابع والثامن والعاشر). يقول شاعرنا في الشطر الرابع:

زحامًا من الأرض حتى السماء

إنه ذلك العالم القديم بما فيه من معاناة وألم. إنه ذلك العالم الذي يموج بالزحام. لقد غرق شاعرنا في عالمه القديم من جديد، ومن ثَـمَّ فقد عاد الإيقاع الرتيب المنتظم الروتيني إلى الحياة من جديد، فلا حيوية، ولا تدفق، ولا نشاط، ولا حركة.

ورغم أن شاعرنا يقول في الشطر الثامن:

وكوخ نظيف وبيت جديد

وهو ما يجعل المتلقي يعتقد لأول وهلة أن هذا جزء من ذلك العالم الذي ظل يحلم به شاعرنا، فإننا بقليل من التروي والتدقيق سنجد أن هذه هي مفردات ذلك العالم الكئيب الرتيب الذي ظل يعيشه طويلًا. إنها أقصى آمال وأحلام **"البله والأغبياء"** في هذا العالم. ولم يكن غريبًا إذن أن يعود عبدالصبور إلى ذلك الإيقاع بما يحمله من انتظام يعكس رتابة هذه الحياة، والاستسلام لها.

ويقول عبد الصبور في الشطر العاشر:

ولم نفترق في الزحام البليد

وهنا تبدو كلمة **"الزحام"**، وكأنها مفردة مرتبطة بذلك العالم القديم الذي عاد له شاعرنا، وتبدو كذلك وكأنها تستدعي سريعًا ذلك الإيقاع المنتظم الذي لا يوجد فيه أي صورة من صور التمرد التي تعكس الحركة والحياة التي حلم بها وتمناها كثيرًا. إنها الكلمة ذاتها **"الزحام"** التي استدعت ذلك الإيقاع في الشطر الرابع.

ومن اللافت للنظر أن الشطرين التاسع والحادي عشر، هما الأكثر تمردًا على أنظمة الثبات في البنية الإيقاعية

الكمية لهذا المحور، فمن أصل ٤ وحدات إيقاعية في كل سطر، نجد وحدتين، تمثلان عناصر التغير، في كل سطر من هذين السطرين؛ حيث يأتيان على البنية الإيقاعية (ب ـــ فعولن ب ـــ ب فعولُ ب ـــ فعولن ب ـــ فعو). ويقول شاعرنا في الشطر التاسع:

وفي العصر شفتك يا فتنتي

إن هذا الشطر يمثل العودة إلى الحلم من جديد، وتلك الحياة الجديدة التي عاشها مع فتنته. لقد ظهرت فتنته وظهرت حياتهما مرة أخرى، بما تحمله هذه الحياة من حيوية وتمرد وتدفق وديناميكية. ويعكس كل ذلك هذا الصراع الكبير هنا بين عناصر الثبات وعناصر التغير في البنية الإيقاعية.

ويقول عبدالصبور في الشطر الحادي عشر:

وقبلت ثوبك يا فتنتي

"فتنتي". إنها كلمة السر التي تستدعي تلك البنية الإيقاعية المتمردة، وما تعكسه من حركة وحيوية. هنا تبدو العلاقة واضحة، وتبدو كذلك ثنائية الصراع في هذا المحور بين هذين العالمين، عالم **"الزحام"**، وعالم **"فتنتي"**.

وتلتزم بقية الأشطر بوجود وحدة إيقاعية واحدة تمثل عناصر التغير في البنية الإيقاعية الكمية، وكأن شاعرنا رغم عودته إلى عالمه القديم، عالم **"الزحام"**، فإن قليلًا من الأمل مازال يراوده للعودة إلى عالم الحلم، عالم **"فتنته"**. ويأتي الشطران الأول والثاني ليعبرا عن ذلك أدق تعبير، فشاعرنا يقول في الشطر الأول:

وأيقظني صاحبي يا (فلان)

إنه ما زال متمسكا بالحلم الذي عاشه، ولكن صاحبه يحاول أن يخرجه من ذلك الحلم، موقظًا إياه. وكم كان لافتًا أن تأتي الوحدة الإيقاعية المتمردة (ب ـــ ب فعولُ)

في مطلع البيت مع لحظة الإيقاظ، وهي اللحظة التي يبدو فيها شاعرنا متمسكًا بعالمه الذي عاشه في أحلامه. ويتكرر الأمر ذاته في الشطر الثاني؛ إذ تأتي الوحدة الإيقاعية المتمردة (ب ـــ ب فعولُ) في مطلع الشطر الذي يقول فيه شاعرنا:

أفق، غمر النور وجه الوجود

وكأنها ترتبط مجددًا بحالة الاستيقاظ والإفاقة. إنه الصراع بين الاستمرار في الحلم، والاستيقاظ والإفاقة، وما يليهما من عودة إلى العالم القديم.

وفي الجدول التالي سنحاول أن نقف على السرعة الافتراضية[١٥] لأشطر القصيدة ومحاورها الثلاثة، محاولين الكشف عن الجديد في البنية الإيقاعية، والوصول إلى الدلالات التي تقف وراء هذه البنية:

الشطر/ السطر	السرعة الافتراضية
الأول	٤٤/ ١١ = ٤
الثاني	٤٥/ ١١= ٤,٠٩١
الثالث	٤٤/ ١١ = ٤
الرابع	٤٨/ ١١= ٤,٣٦٤
الخامس	٤٨/ ١١= ٤,٣٦٤
السادس	٤٨/ ١١= ٤,٣٦٤
السابع	٤٨/ ١١= ٤,٣٦٤
الثامن	٤٨/ ١١= ٤,٣٦٤

الشطر/ السطر	السرعة الافتراضية
المحور الأول	**٣٧٣/ ٨٨ = ٤,٢٣٩**
التاسع	٥١/ ١١= ٤,٦٣٦
العاشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
الحادي عشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
الثاني عشر	٤٣/ ١١= ٣,٩٠٩
الثالث عشر	٥٠/ ١١= ٤,٥٤٥
الرابع عشر	٥١/ ١١= ٤,٦٣٦
الخامس عشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
السادس عشر	٤٤/ ١١ = ٤
المحور الثاني	**٣٨٠/ ٨٨ = ٤,٣١٨**
السابع عشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
الثامن عشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
التاسع عشر	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
العشرون	٤٤/ ١١ = ٤
الحادي والعشرون	٤٥/ ١١= ٤,٠٩١
الثاني والعشرون	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣
الثالث والعشرون	٤٧/ ١١= ٤,٢٧٣

الشطر/ السطر	السرعة الافتراضية
الرابع والعشرون	٤ = ١١ /٤٤
الخامس والعشرون	٤,٢٧٣ =١١ /٤٧
السادس والعشرون	٤ = ١١ /٤٤
السابع والعشرون	٤,٣٦٤ =١١ /٤٨
الثامن والعشرون	٤,٥٤٥ =١١ /٥٠
المحور الثالث	**٤,٢٠٥ = ١٣٢ /٥٥٥**
متوسط سرعة القصيدة	**٤,٢٤٧**

ومن اللافت للنظر في المحور الأول هذا الالتزام الكبير الذي يبدو واضحًا بالسرعة الافتراضية، فشاعرنا يلتزم بسرعة افتراضية واحدة بداية من الشطر الرابع، وحتى نهاية المحور، وعلى امتداد خمسة أشطر متتالية. إنه غياب التمرد – من جديد– عن هذه البنية الإيقاعية، وهو الأمر الذي التفتنا إليه في حديثنا عن الوحدات الإيقاعية، ويؤكده شاعرنا هنا من خلال السرعة الافتراضية لأشطر المحور. من ناحية أخرى، فإن الشطرين الأول والثالث يلتزمان بسرعة واحدة، ومن جديد يبدو التشابه في البنية الإيقاعية لهذين الشطرين، والذي لمسناه من خلال نهايتهما بالمقطع المغرق في الطول. إن مفتاح التشابه بينهما يكمن في كلمتين مفتاحيتين هما **"ذاهبان"** و**"الحياة"**. إن شاعرنا وفتنته **"ذاهبان"** إلى طريق لا يعرفانه، سيؤدي بهما إلى **"الحياة"** التي ربما يريدان الوصول إليها، ولكنهما في

طريقهما هذا يخطوان خطوات متمهلة متأنية خوفًا من الوقوع في براثن حياة قاسية. وهنا تظهر دلالة السرعة الافتراضية البطيئة للسطر الثاني (مقارنة بسرعة السطرين الأول والثالث)؛ حيث التمهل والأناة والتريث.

وإذا كانت سرعة الشطر الأول الذي هو بداية **"الذهاب"**، تتشابه مع سرعة الشطر الثالث الذي هو نهاية الطريق؛ حيث **"الحياة"** الجديدة، فإنه من المنطق أن تكون هذه **"الحياة"** مختلفة عن حياتها السابقة، وهنا تأتي السرعة الافتراضية مع بداية الشطر الرابع لتعبر عن ذلك، فنحن أمام إيقاع جديد، أسرع، لهذه **"الحياة"** الجديدة، وما دام شاعرنا سيظل في هذه **"الحياة"** الجديدة حتى نهاية المحور، فلا غرابة أن تظل السرعة الافتراضية منتظمة حتى النهاية.

ويبدأ شاعرنا المحور الثاني مسجلًا أعلى سرعة افتراضية من خلال الشطر التاسع في القصيدة، وهو بهذا يؤكد دخوله هذه الحياة الجديدة، تلك الحياة التي يتزايد فيها الإيقاع السريع المبهج، ثم يحافظ على السرعة نسبيًّا في الشطرين التاليين، قبل أن تتراجع السرعة كثيرًا في الشطر الثاني عشر الذي توقفنا عنده قبل ذلك، وأشرنا من خلاله إلى رغبة شاعرنا في إيقاف عجلة الزمن؛ حيث يمسح كفي فتنته بالعنبر. إنها اللحظة التي تمثل قمة النشوة، والتي سعى إليها طويلًا، وها هو يصل إليها، فهل يفرط فيها بسهولة؟! وهل يسمح لها بأن تمضي هكذا مسرعة من دون رجعة؟!

ومع الشطر الثالث عشر تزيد السرعة ثانية، مشيرة من جديد إلى ديناميكية هذه الحياة الجديدة، وعدم رتابتها أو استقرارها على إيقاع واحد. ويتزايد الإيقاع في الشطر الرابع عشر ليصل إلى قمته مجددًا، قبل أن تخفت السرعة تدريجيًّا

في الشطرين الأخيرين من هذا المحور، وكأن هذا نذير بنهاية الرحلة و**"إرخاء الستار"**، أو أنه محاولة أخيرة من شاعرنا بالتمسك بهذه اللحظات التي ربما تضيع منه، ذلك التمسك الذي يكاد يجعله يتمنى أن يوقف الإيقاع، وأن يوقف حركة الزمن تمامًا. ليس غريبًا إذن أن يأتي الشطر الأخير مسجلًا أدنى درجات السرعة الافتراضية في المحور كله، بعد الشطر الثاني عشر.

وتلعب القافية (كميًّا) دورًا دلاليًّا يقترب كثيرًا من هذا الدور الذي لعبته السرعة الافتراضية. فالشاعر في هذا المحور يزيد من استخدام المقطع المغرق في الطول (⏑⏑) في نهاية الأسطر، فنجده في نهاية ٥ أسطر من الأسطر الثمانية. ولا شك أن هذا المقطع تحديدًا يكبح جماح الإيقاع كثيرًا، ويقلل من تدفقه. ومع تكرار هذا المقطع كثيرًا يبدو الصراع كبيرًا بين الإيقاع المتدفق السريع لهذا المحور، الذي يعبر عن إيقاع هذه الحياة الجديدة، والبطء الشديد لهذا المقطع في نهاية الأسطر، ممثلًا لكبح الإيقاع، ومعبرًا عن رغبة الشاعر في إيقاف عجلة الزمن لكي يستمتع بهذه الحياة الجديدة دون أن تفر هذه اللحظات السعيدة من يديه. هنا يبدو استخدام المقطع المغرق في الطول بكثرة مؤيدًا للدور الذي لمسناه في السطر الرابع، ثم في السطرين الأخيرين، فشاعرنا يحاول -رغم الإيقاع السريع المنتشي في هذه الحياة- أن يوقف عجلة الزمن لكي يستمتع أكثر بهذه الحياة، فلا تهرب منه ولا يعود لحياته الرتيبة من جديد.

ونجد في المحور الثالث الأشطر العشرين والرابع والعشرين والسادس والعشرين هي الأشطر الأبطأ في هذا المحور، بما يوحيه ذلك من رتابة وملل شديدين في ظل هذا العالم الذي يسيطر

عليه الضجيج **"الزحام"** و**"معركة البلـه والأغبياء"** من أجل الوصول إلى **"كـوخ نظيف وثـوب جديـد"**. إنـه العـالم المثير للكآبـة والـسأم. في الوقـت ذاتـه يبـدو شاعرنا في صراع كبير طوال الأشـطر بـين العالمين المختلفين، وهو ما يجعـل الـسرعة منتظمة إلى حـد كبـير في معظـم الأشـطر، وكأن شاعرنا داخل الأشطر يعـيش حيـاة شـد وجـذب بـين الإيقـاعين المتناقـضين فيصنع المعادلـة بيـنهما، باسـتثناء الأشـطر التـي تغلـب فيهـا عنـاصر العـالم القـديم الكئيب، فتقـل الـسرعة، والأشـطر التـي تزيد فيهـا عنـاصر الحيـاة الجديـدة، حيـاة الحلم، فتزيد السرعة كثيرًا، وهو مـا يبـدو واضحًا عند الاقتراب من النهايـة؛ حيـث تميل الكفـة -رغـم الـصراع الـشديد- إلى العـالم الجديـد المـليء بالحيويـة والحركـة والتدفق. إنه العالم الـذي اختـاره شـاعرنا في النهايـة، فهـذا العـالم هـو **"رجـاؤه الوحيد"** الذي لن يستطيع أن يفرط فيـه. وينتهـي الـصراع بانتـصار العـالم الجديـد وإيقاعه الـسريع المتـدفق ليـسجل الـشطر الأخـير أعـلى معـدلات الـسرعة في هـذا المحور.

وبنظـرة كليـة إلى القـصيدة سـنجد أن متوسط السرعة الافتراضية للمحـور الثـاني هـو الأعـلى، مقارنـة بـالمحورين الآخـرين، ويمثل المحور الثاني في هـذه القـصيدة تلـك الحياة الجديدة التي انتقل إليها بصحبة فتنتـه؛ حيث كان سريرها من صندل وفرشـته مـن حريـر، وهنـاك طـوق جيـدها بالياسـمين ومـسح كفيهـا بـالعنبر، وخـيط ثوبهـا مـن الموسلين ومن الذهب الأصفر. إن مفـردات هذا العالم الجديد بما فيه مـن حركـة وحيويـة وتدفق تبدو متـسقة إلى حـد كبـير مـع هـذا الإيقاع السريع لهـذا المحـور، الـذي يـأتي – بـدوره – متـسقًا مـع هـذه (التيمـة) التـي استخدمها شـاعرنا عـلى طـول القـصيدة؛

حيث ارتبط دائمًا الإيقاع السريع بهذه الحياة التي سعى وراءها وتمناها وحلم بها.

ويأتي المحور الأول متوسط السرعة بالمقارنة بالمحورين التاليين، وهو المحور الذي حمل تطلع شاعرنا إلى هذه الحياة الجديدة، محاولًا أن يطمئن فتنته إلى هذا الطريق الذي سيسيران به **"لا تشغلي"** رغم أنه لم يطأه بشر. إنه بداية الصراع بين هذين العالمين، ومن ثَمَّ فقد جاء الإيقاع متوسطًا، وكأنه يعكس الصراع بين العالمين بما لهما من إيقاعات مختلفة ومتباينة إلى حد كبير.

أما المحور الثالث الذي جاء أبطأ المحاور؛ حيث انخفضت فيه السرعة الافتراضية إلى أدنى معدلاتها، فنستطيع أن نقسمه إلى جزأين؛ الأول (٨ أشطر) هو الجزء المعبر عن حياته التقليدية الرتيبة المملة، بما تشير إليه هذه المفردات من بطء في الإيقاع نلسمه واقعًا وحقيقة في سرعة هذا الجزء، فتقل السرعة كثيرًا لتصل إلى (٤,١٨٢) وتكون دالة على هذا العالم الذي يريد شاعرنا الفرار منه بلا عودة. في الوقت ذاته تزيد السرعة كثيرًا في الجزء الثاني (الأشطر الأربعة الأخيرة) الذي يعبر عن عالم الحلم الذي سيعود إليه شاعرنا فهو **"رجاؤه الوحيد"**، وتصل السرعة هنا إلى (٤,٢٩٦). لقد أحسن شاعرنا استخدام سرعة الإيقاع للتعبير عن هذين العالمين المتناقضين المختلفين، وقد التزم بذلك إلى حد كبير على طول محاور القصيدة.

(١-٣)

وقبل أن ننظر نظرة كلية إلى دور النبر في القصيدة بشكل عام من خلال رصد نسبة المقاطع المنبورة في كل محور، لا يجد الباحث مفرًّا من الوقوف على بعض الملاحظات الجزئية الخاصة بالنبر، والتي تعكس دوره الكبير ودلالاته التي يستطيع أن يحملها، فنجد الشطر السابع الذي يقول فيه شاعرنا:

ويا فتنتي سأمي رحلتي

يسجل أعلى نسبة في المقاطع المنبورة في المحور الأول (٧٢,٧٢٧٪)، وبالنظر إلى هذا الشطر سنجد أن الكلمة المفتاحية لدلالة هذا البيت هي **"سأمي"**. إن حالة السأم هذه تحمل كثيرًا من الدلالات المحملة بالألم والملل والمعاناة والرتابة، وهو الأمر الذي يعكسه لنا الشاعر من خلال زيادة النبر اللافتة في هذا الشطر. كما تحمل كلمة **"رحلتي"** دلالات مشابهة، بما في الرحلة الطويلة من معاناة، يعضدها هنا كثرة النبر بما فيه من ضغط على الأصوات، وما يخلفه هذا الضغط من إحساس ببطء الإيقاع - من ناحية - ومدى الألم النفسي من ناحية أخرى.

ومن الشطر السابع؛ حيث النسبة الأعلى للمقاطع المنبورة، إلى الشطر الثامن؛ حيث يبدو الهبوط الكبير والفجائي لهذه النسبة (٥٤,٥٤٥ ٪)، وكأن شاعرنا يقول إنه إذا كانت **"الرحلة"** طويلة، ومليئة بـ**"السأم"**، ورغم أنها قد تؤدي إلى **"الغربة"**، فإن هذه **"الغربة"** هي **"المرفأ المنتظر"**، بما يحمله هذا **"المرفأ"** من أمان واستقرار واتزان نفسي لا ضغط فيه ولا قلق ولا اضطراب. هنا إذن لا حاجة للكثافة النبرية، فشاعرنا محمل بمشاعر الراحة والأمل والأمان والهدوء.

ومن جديد تبدو العلاقة بين الشطرين الأول والثالث، وثنائية **"ذاهبان... الحياة"**، من خلال النبر؛ حيث يتشابهان مجددًا في نسبة المقاطع المنبورة (٦٣,٦٣٦ ٪)، وهو ما يؤكد الدلالات التي سبق الإشارة إليها.

وفي المحور الثاني نجد انتظامًا كبيرًا في النظام النبري، وذلك من خلال التزام شاعرنا بنسبة المقاطع المنبورة في خمسة أشطر (٦٣,٦٣٦ ٪)، تاركًا مجال التمرد على ذلك إلى ٣ أشطر فقط. ويأتي الشطر

الأول واحدًا من هذه الأشطر؛ حيث تقل نسبة المقاطع المنبورة، ليتماشى ذلك مع سرعة الشطر، ويضيف إليه بعدًا نفسيًّا جديدًا، يوحي بمدى السعادة التي يعيشها شاعرنا في هذه الحياة الجديدة.

ومع الشطر الثاني تزيد النسبة لتستقر عند ذلك حتى الشطر السادس، وكأن شاعرنا يحاول من خلال النبر وما يوحيه من بطء في الإيقاع أن يكبح سرعة الإيقاع في هذا المحور، وأن يوقف عجلة الزمن مرة أخرى. شاعرنا إذن يستخدم كثيرًا من العناصر الإيقاعية كالمقطع المغرق في الطول وزيادة النبر هنا ليسيطر على الإيقاع ويوقف عجلة الزمن ليستمتع بهذه اللحظات التي يعيشها. صراع كبير يعيشه شاعرنا بين إيقاع هذه الحياة السريع وما فيها من حيوية وتدفق، ورغبته في وقف آلة الزمن ليظل في هذه الحياة قبل أن تتفلت من بين يديه.

ويظل الصراع في الشطرين الأخيرين مع **"إرخاء الستار"**، فشاعرنا تمكن أخيرًا من السيطرة على إيقاع هذه الحياة، ونجح في كبح سرعته إلى حد كبير، ولكن ها هي نسبة المقاطع المنبورة تقل (٥٤,٥٤٥٪ في الشطر السابع، ٤٥,٤٥٤٪ في الشطر الأخير)، وكأنه يشير إلى فشله في مهمته، فإذا كان قد سيطر على الجانب الكمي، فها هو الجانب الكيفي يعطي الإحساس ذاته بزيادة السرعة نسبيًّا من خلال قلة المقاطع المنبورة. وربما أراد شاعرنا أن يقول إنه إذا نجح في الإبطاء من سرعة الإيقاع وإيقاف عجلة الزمن نسبيًّا، فإن هذا ليس معناه أن الحياة الجديدة ستستمر أبدًا، فها هي قلة المقاطع المنبورة تعطي الإحساس ذاته بسرعة الإيقاع في هذه الحياة التي تبدو مصرة على الهروب من بين يدي شاعرنا.

وفي المحور الثالث يبدو الشطر التاسع لافتًا للنظر؛ حيث يسجل أعلى نسبة

للمقاطع المنبورة في هذا المحور (٨١,٨١٨ ٪)، وقد سبق أن توقفنا قبل ذلك مع هذا الشطر الذي يقول فيه عبدالصبور:

وفي العصر شفتك يا فتنتي

إن هذا البيت هو الذي يمثل تمسك الشاعر بالأمل من جديد في العودة إلى هذه الحياة التي يريدها ويبتغيها. ولكن هل يكون الأمر سهلًا؟ إن الأمر شديد الصعوبة ويحيط به الصراع من كل جانب، فما زال العالم القديم بكل قساوته ورتابته يجذب شاعرنا إليه، ولهذا يأتي النبر ليعبر عن ذلك الضغط النفسي الذي يحاصره – من ناحية– أو ربما ليعبر عن رغبته في تهدئة الإيقاع قليلًا، حتى يتمسك بهذه اللحظة التي تمثل ذروة عودة الأمل من جديد. النبر هنا إذن يقدم لنا العديد من الدلالات التي قد تبدو متناقضة أحيانًا، ولكنها في حقيقة الأمر متضافرة ومتكاملة إلى حد كبير.

الصراع نفسه نجده في الشطر الحادي عشر، الذي يزيد فيه النبر أيضًا (٧٢,٧٢٧ ٪)، ومن جديد تظهر فيه ملامح الأمل في عودة الشاعر إلى عالم فتنته. إنه الصراع بين العالمين، زيادة النبر من ناحية، وسرعة الإيقاع من ناحية أخرى.

ونستطيع الآن عقد مقارنة بين نسبة المقاطع المنبورة في المحاور الثلاثة، وذلك من خلال الجدول التالي:

المحور	**نسبة المقاطع المنبورة**
الأول	٦١,٣٦٣ ٪
الثاني	٥٩,٠٩ ٪
الثالث	٦٤,٣٩٣ ٪
نسبة المقاطع المنبورة في القصيدة	٦٢,٠١ ٪

وتبدو هنا نسبة المقاطع المنبورة متناغمة بشكل لافت مع سرعة محاور القصيدة، ومتسقة مع دلالات كل محور، فيأتي المحور الثاني بأقل نسبة نبر في القصيدة، ليعبر عن هذه الحياة الجديدة المليئة بالرفاهية والأمل والحلم وسرعة الإيقاع، وهي كلها أمور تتناقض مع زيادة النبر، ومن ثم فإن قلة المقاطع المنبورة هنا تبدو أمرًا طبيعيًّا ومكملًا لدلالات البنية الإيقاعية.

أما المحور الأول فيأتي في المرتبة الثانية من حيث المقاطع المنبورة، وهو في ذلك يتماشى كذلك مع السرعة المتوسطة للمحور ذاته. ومع زيادة الصراع في المحور الثالث بين العالم القديم الذي يريد جذبه إليه من جديد، وذلك العالم الذي يتطلع إليه ويحلم به، يزيد النبر وكأن شاعرنا يضع مجموعة من القواعد الرياضية الخاصة ببنيته الإيقاعية:

إيقاع متوسط + نسبة نبر متوسطة = بداية الرحلة والتطلع إلى العالم الجديد (المحور الأول)

إيقاع سريع + نسبة نبر قليلة = الحياة الجديدة (المحور الثاني)

إيقاع بطيء + نسبة نبر كثيفة = زيادة الصراع بين العالمين المتناقضين (المحور الثالث)

ويسير شاعرنا وفقا لهذه القواعد التي وضعها، ملتزمًا بها إلى أقصى درجة، لتعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها في ظل ذلك الصراع.

(١-٤)

وإذا انتقلنا إلى التنغيم في محاولة للكشف عن دوره في البنية الإيقاعية فسنجد في المحور الأول تواجدًا للنغمة الهابطة في ٨ مواضع للوقف على مدار المحور، وهي كالآتي:

١- ولا تشغلي.

٢- إننا ذاهبان ـــــ إلى قرية لم يطأها البشر.

٣- لنحيا على بقلها.

٤- لا الحياة ــــــ تضن علينا.

٥- ولا النبع جف.

٦- ونصنع كوخًا حواليه تل ــــــ من الورد باحته، والسجف.

٧- ويا فتنتي سأمي رحلتي.

٨- وغربتنا المرفأ المنتظر.

ويلتزم شاعرنا بهذه النغمات في نهاية ٥ أشطر من الأشطر الثمانية، سائرًا في ذلك على النهج الخليلي والبنية الإيقاعية الكلاسيكية. ولكنه في الوقت ذاته يترك مساحة من التمرد على هذا الشكل الخليلي، وكأنه يسعى حثيثًا إلى نسق إيقاعي جديد، وإن لم يضع له شكلًا محددًا، وكأن شاعرنا في مرحلة التجريب، بحثًا عن الشكل الإيقاعي الذي يرتضيه.

ويبدو هذا التمرد واضحًا، من خلال وجود ثلاث نغمات هابطة في وسط السطر الشعري، وهو الأمر الذي يتكرر في الأشطر الأول والثالث والرابع، بينما تغيب النغمات الهابطة عن نهاية ثلاثة أشطر أيضًا. فشاعرنا يبدأ في الشطر الأول بجملته المفتاحية **"فلا تشغلي"**، ويعضد هنا موضع الوقف عن طريق ثلاث نقاط في الشكل الطباعي. إن شاعرنا هنا يؤكد أن هذا مكان للوقف، وكأنه يريد تأكيد الرسالة التي يريد أن يرسلها إلى فتنته، فهو يريدها أن تطمئن وأن تهدأ، ويلعب الوقف هنا والنغمة الهابطة دورًا كبيرًا في إيصال هذه الرسالة.

ومع نهاية السطر الأول تغيب النغمة الهابطة - في شكل آخر من أشكال التمرد - ليستعين صلاح عبد الصبور بالنغمة المستوية، ويصنع هنا حالة الصراع بين الوقف الذي تمليه البنية الخليلية على المتلقي، وكذلك يمليه الشكل الطباعي بنهاية السطر الشعري، ويؤكده المقطع المغرق في الطول الموجب للوقف، وبين

التضمين -إذا التزمنا برؤية شاعرنا نفسه أننا أمام سطرين شعريين متتاليين وليس أمام بيت واحد، والتي تمثلت في الشكل الطباعي للقصيدة- الذي يربط السطر الأول من خلال اسم الفاعل **"ذاهبان"** والسطر الثاني الذي يحمل حرف الجر المتعلق به **"إلى"**، وكأن شاعرنا ذاته في حالة صراع نفسي؛ هل يمشي في هذا الطريق إلى النهاية، أم يتراجع عن ذلك الطريق. إنه الطريق الذي يمثل الأمل، ولكنه طريق لم يطأه بشر، وهو وإن بدا مطمئنا -أو تظاهر بذلك- حين طلب من فتنته ألا **"تشغل"**، فإنه في الوقت ذاته تحاصره الهواجس والشكوك.

ومع السطر الثالث تظهر النغمة الهابطة مرة أخرى في وسط الشطر، فيوضح شاعرنا سبب هذه الرحلة إلى هذه القرية، فهو وفتنته يريدان أن يعيشا على بقلها. هنا يجب الوقف مرة أخرى، ولا مهرب من النغمة الهابطة، فهذه فرصة لالتقاط الأنفاس. نعم، إنها الرحلة إلى هذا الأمل الذي يسعيان إليه، وها هما قد اقتربا منه، ومن ثم فهما في حاجة إلى السكون والهدوء.

ومع نهاية السطر ذاته تظهر النغمة المستوية مجددًا لتحل محل النغمة الهابطة، ويستعين شاعرنا مرة أخرى بالتضمين، رابطًا بين السطرين من خلال المبتدأ **"الحياة"** في الشطر/ السطر الثالث والخبر **"تضن"** في الشطر/ السطر الرابع، لنجد أنفسنا أمام الصراع ذاته الذي لمسناه في السطر الأول، فشاعرنا في صراع بين أن يدخل إلى هذه الحياة والتراجع عن ذلك إلى الأبد، وها هو الصراع يكشف عن نفسه من خلال التنغيم، وذلك بين وجوب الوقف الذي يلزمه موضع الوقف عند نهاية الشطر، والشكل الطباعي بنهاية الشطر الشعري، والمقطع المغرق في الطول في نهاية الشطر -

من ناحية- والرغبة في الوصل للبحث عن الخبر في الشطر التالي. ولا يخفى هنا التشابه الكبير - لمرة جديدة- بين الشطرين الأول والثالث، والذي أشرنا إليه في أكثر من موضع. ومع الخبر في الشطر الرابع نجد أنفسنا أمام نغمة هابطة جديدة في وسط الشطر. إنها لحظة الطمأنينة التي يبحث عنها الشاعر، فهذه الحياة التي خافها وتراجع كثيرًا عن الخوض فيها، جاءت بما يتمناه، فهي حياة **"لا تضن علينا"**، إنها الحياة التي يبحث عنها إذن، وهنا لا مهرب من السكون مجددًا.

ويأتي الشطر الخامس متفردًا في هذا المحور بغياب النغمة الهابطة عنه تمامًا، وكأن شاعرنا يريد أن يقول إن مع هذه الحياة الجديدة لا مجال للتوقف أو السكون؛ فهي حياة مليئة بالحركة والسعادة والنشاط والأمل والحلم، بين هذا الكوخ وهذه الورود التي حواليه. ويربط عبدالصبور بين الشطرين الخامس والسادس، مبتعدًا هنا عن المقطع المغرق في الطول، ليقل الصراع بين الرغبة في الوقف الناتجة عن الشكل الطباعي، وموضع الوقف في نهاية الشطر الشعري - من ناحية- والرغبة في الوصل، وكأننا أمام رغبة كامنة لدى شاعرنا للانحياز إلى الوصل هذه المرة لاستئناف الإيقاع المتسارع المعبر عن هذه الحياة الجديدة. ومع هذه الحياة الجديدة تختفي ملامح التوجس والقلق، وتهدأ النفس، وتستقر الحال. ومع كل هذا تغيب مواضع الوقف في نهاية الأشطر المتبقية من المحور، وتختفي الصراعات، ليلتزم شاعرنا بمواضع الوقف والنغمات الهابطة في نهايات الأشطر.

وفي المحور الثاني يستخدم شاعرنا النغمة الهابطة في ٨ مواضع للوقف على مدار المحور، وهي كالآتي:

١- وكان سريرك من صندل.

٢- وفرشته من حرير الشآم.

٣- وطوقت جيدك بالياسمين.

٤- ومسحت كفيك بالعنبر.

٥- وثوبك خيط من الموسلين.

٦- وخيط من الذهب الأصفر.

٧- ونرخي الستار.

٨- وفيروزتان ـــــ تموجان في وجهك المستهام.

يبدو هنا الالتزام كبيرًا بالبنية الإيقاعية الخليلية؛ حيث يستجيب صلاح عبدالصبور لهذه البنية، منهيًا سبعة أشطر بنغمات هابطة، ولم يخرج على ذلك إلا في الشطر السابع فقط؛ حيث جاء الوقف والنغمة الهابطة في وسط هذا الشطر **"ويرخى الستار"**. وقبل أن تدخل في صراع بين الوقف في هذا الموضع وما يصحبه من نغمة هابطة، والوصل من خلال جملة الحال، يحسم شاعرنا ذلك، مؤكدًا رغبته في الوقف من خلال الشكل الطباعي والفصلة التي يضعها عند نهاية الجملة. نعم هي النهاية، النهاية لهذه الرحلة، فقد أرخى الستار أخيرًا، ولهذا وجب الوقف هنا تمهيدًا للوقفة الأخيرة مع نهاية المحور. وربما كانت هذه الوقفة واحدة من المحاولات الأخيرة لإيقاف الزمن قبل أن تنتهي الرحلة بلا عودة.

ومع نهاية السطر/ الشطر السابع ذاته يستخدم صلاح عبدالصبور التضمين من خلال ربط السطرين/ الشطرين السابع والثامن، فالمبتدأ في السطر/ الشطر السابع **"فيروزتان"** والخبر في السطر/ الشطر الثامن ؛ **"تموجان"**. ويبدو الصراع كبيرًا، ويصل إلى ذروته في هذا الشطر؛ حيث وجوب الوقف مع نهاية الشطر، استجابة للمقطع المغرق في الطول، واستسلامًا لنهاية الشطر والشكل الطباعي، والوصل لإتمام المعنى. إنه الصراع بين الرغبة في

إيقاف عجلة الزمن، متمثلًا في استخدام المقطع المغرق في الطول كآخر محاولة للوصول إلى ذلك الهدف المنشود، وعدم القدرة على ذلك، وتفلت هذه الحياة من بين يديه، ممثلًا في الدور الذي يلعبه التضمين للإسراع من الإيقاع.

إن هذا الصراع الواضح والكبير في الشطرين الأخيرين لا نجده كثيرًا في بنية التنغيم في هذا المحور، فرغم استخدام صلاح عبدالصبور المقطع المغرق في الطول، بما له من تأثير كبير على الإيقاع، في نهاية الأشطر الثاني والثالث والخامس، فإن الصراع يبدو أقل حدة؛ إذ تؤيد النغمة الهابطة، وموضع الوقف في نهاية الشطر، والشكل الطباعي، المقطع المغرق في الطول، فيحدث الوقف دون صراع كبير. إن مهمة الشاعر هنا أكثر سهولة في كبح جماح الإيقاع، ولكن هذه المهمة تزداد قسوة مع نهاية المحور، وتزداد حدتها ويزداد معها الصراع مع لحظة النهاية و"**إرخاء الستار**".

نستطيع أن نقول -إذن- إنه على الرغم من الالتزام الواضح -الذي أشرنا إليه سابقًا- ببنية التنغيم التقليدية في هذا المحور، فإن شاعرنا قد استخدم هذا الالتزام لخدمة الدلالة، ونجح في توظيفه بطريقة كبيرة لتوصيل كثير من الإشارات والرسائل إلى المتلقي.

وفي المحور الثالث تظهر النغمة الهابطة في ٩ مواضع للوقف، وهي كالآتي:

١- وأيقظني صاحبي يا (فلان) ـــــ أفق.

٢- غمر النور وجه الوجود.

٣- ودوى القطار.

٤- وماج الطريق ـــــ زحامًا من الأرض حتى السماء.

٥- يساقون والموت في مرصد ـــــ لمعركة البله والأغبياء.

٦- لأجل الرغيف وظل وريف ـــــــ وكوخ نظيف وبيت جديد.

٧- وفي العصر شفتك يا فتنتي.

٨- ولم نفترق في الزحام البليد.

٩- وقبلت ثوبك يا فتنتي ـــــــ لأنك أنت رجائي الوحيد.

وهنا تضطرب البنية التنغيمية كثيرًا مع بداية هذا المحور، وحتى الشطر الثامن، لتنتظم بعدها مع الشطر التاسع إلى نهاية المحور؛ حيث يلتزم عبدالصبور بالنغمة الهابطة عند موضع الوقف في نهاية كل شطر من الأشطر الأربعة الأخيرة. ويبدأ الصراع في الشطر الأول مع جملة النداء **"يا فلان"**؛ حيث تجد نفسك مدفوعًا للوقف بفعل عامل موضع نهاية الشطر والشكل الطباعي، وتأثير المقطع المغرق في الطول الملزم بالوقف، وبين الوصل لاستكمال الدلالة **"أفق"**. بعدها يأخذ شاعرنا استراحة قصيرة بالوقف عند نهاية الشطر الثاني، في التزام بموضع النغمة الهابطة هناك.

ومع الشطر الثالث يعود الصراع من جديد من خلال النغمة الهابطة في وسط الشطر مع نهاية الجملة الفعلية **"ودوى القطار"**، والشد والجذب بين الوصل تحت وطأة الإيقاع، والوقف استجابة للنغمة الهابطة هنا. ثم يستمر الصراع في نهاية الشطر؛ حيث نجد أنفسنا أمام الصراع ذاته بين الرغبة في الوصل لاستكمال الجملة، والتوقف تحت تأثير نهاية الشطر والمقطع المغرق في الطول. وتأتي الاستراحة مرة أخرى من خلال النغمة الهابطة عند نهاية الشطر الرابع.

ويأتي الصراع ذاته في الشطر الخامس، وإن بدا أقل حدة لغياب المقطع المغرق في الطول عن نهاية هذا الشطر، مما يعكس رغبة أكبر في الوصل الذي يمليه التضمين الذي يربط بين السطرين/ الشطرين

الخامس والسادس، من خلال الفعل **"يساقون"** والجار والمجرور المتعلقين به **"المعركة"**، لنجد أنفسنا مندفعين وراء الوصل، ليأتي موضع الوقف والاستراحة عند نهاية السطر/ الشطر السادس.

ويستمر الصراع في السطرين/ الشطرين السابع والثامن؛ حيث نجد الجملة الطويلة **"لأجل الرغيف وظل وريف وكوخ نظيف وبيت جديد"**، بما تحمله من حروف عطف تربط بين المعطوفات، وتجعلك أمام الصراع ذاته، فأمامك الوصل الذي تمليه حروف العطف، ولكنك مجبر على الوقف عند نهاية الشطر السابع تأثرًا بالمقطع المغرق في الطول. بل إن الصراع يأخذ شكلًا آخر من خلال القافية الداخلية التي يصنعها الشاعر في هذين السطرين **"الرغيف.. وريف.. نظيف"**؛ حيث تعطيك انطباعًا بأنه يريد الوقف عند هذه الكلمات ليصنع إيقاعًا خاصًّا بهذين السطرين/ الشطرين (حسن التقسيم)، ولكن هل تسمح البنية الإيقاعية الكمية بهذا؟! إنه الصراع ذاته يظهر مرة أخرى ولكن بشكل جديد.

لقد أخذ الصراع صورًا متعددة ليعكس ما في هذا العالم القديم من صعوبات واضطرابات وآلام. ومع الشطر التاسع يبدو وميض الأمل من بعيد. إنه الأمل في العودة إلى تلك الحياة الجديدة المليئة بالبهجة والسعادة والحيوية والنشاط والحركة والتدفق. وهنا تهدأ الحالة النفسية لدى الشاعر ليبدأ التنغيم في الانتظام، ويلتزم شاعرنا في هذه الأشطر بالنغمة الهابطة في نهاياتها. لقد بدأ الإيقاع في التدفق ولا يحتاج إلى كبح له من نوع خاص. فقط يحتاج شاعرنا إلى مواضع الاستراحة والوقف الطبيعية مع نهاية كل شطر.

إننا هنا إذن أمام بنيتين تنغيميتين مختلفتين إلى حد كبير، الأولى نجدها في

الأشطر من الأول إلى الثامن، وتعكس مدى المعاناة النفسية التي يعيشها شاعرنا ومدى الصراع الذي يحيط به من كل جانب في هذا العالم القديم. والثانية، وهي الأكثر انتظامًا، في الأشطر من التاسع إلى الثاني عشر، وهي الأشطر التي مع نهايتها يحسم شاعرنا موقفه لينتصر إلى عالمه الجديد، ويعيش في هذا العالم مع فتنته التي يعشقها.

وبنظرة عامة إلى الدور الذي لعبه التنغيم في البنية الإيقاعية لهذه القصيدة نستطيع أن نقول إن التنغيم هنا هو أكثر العناصر الإيقاعية المعبرة عن التمرد على البنية الإيقاعية الخليلية في هذه القصيدة. فإذا كان العنصر الكمي قد وشى إلينا بأننا أمام قصيدة تقليدية مكونة من عدة أبيات تختلف في قافيتها فقط، فإن التنغيم هنا يدخلنا في صراع مع هذه النتيجة التي وصلنا إليها؛ حيث يستخدم شاعرنا النغمات الهابطة والوقف لتقسيم الأشطر (الأسطر)، وهو ما يجعلنا نستطيع أن نعيد كتابة أسطر القصيدة على نحو مغاير يجعلنا أمام قصيدة من الشعر الحر. وهو الأمر الذي حاول الباحث إبرازه في إطار الحديث عن التنغيم في كل محور من محاور القصيدة. إننا هنا إذن أمام الصراع بين القصيدة التقليدية وشكل جديد يحاول عبدالصبور أن يصل إليه بصور متعددة وأشكال مختلفة. إنه التحول من النسق الإيقاعي التقليدي للقصيدة إلى نسق جديد مغاير لم تتضح معالمه بعد.

ورغم ذلك فإن صلاح عبدالصبور يصنع بنيته التنغيمية الخاصة به، والتي تقدم لنا دلالاتها المختلفة المتسقة مع دلالات النص بشكل عام. لقد التزم عبدالصبور بالنغمة الهابطة في نهاية أشطر المحور الثاني كله، باستثناء الشطر السابع فقط، والتزم بها كذلك في نهايات الأشطر الأربعة الأخيرة من المحور الثالث. بينما

خرج على ذلك كثيرًا في المحور الأول وفي الأسطر الثمانية الأولى من المحور الثالث، لنجد أنفسنا أمام قاعدة رياضية جديدة:

التزام النغمة الهابطة في نهاية الأسطر = الحياة الجديدة بما تعكسه من تدفق في الإيقاع لا يعوقه إلا مواضع الوقف الطبيعية والتقليدية.

تغير مواضع الوقف وعدم ثبات مواضع النغمات = شدة الصراع بين العالمين وظهور العالم التقليدي الكئيب الذي يعيشه الشاعر بما فيه من معاناة.

إننا هنا أمام قاعدة وضعها شاعرنا لنفسه والتزم بها التزامًا كبيرًا على طول أشطر/ أسطر القصيدة، ليعبر بها عن هذين العالمين المتناقضين، وذلك الصراع الذي يعيشه بينهما.

(٢-١)

ولا تقل مساحة التمرد قي القصائد الأخرى التي نراها معبرة عن أشكال التمرد التقليدية على البنية الكلاسيكية العروضية. فيكتب شاعرنا – مثلًا– قصيدته "عيد الميلاد" على بحر الكامل، ولكنه يتمرد على البنية التقليدية للقصيدة العربية؛ حيث تتكون القصيدة من ٦ مقطوعات، ينهي كل مقطوعة بشطر واحد يلتزم فيه بقافية المقطوعة، صانعًا لكل مقطوعة قافيتها الخاصة (كمًّا وكيفًّا). وعلى مستوى الوحدات الإيقاعية تتكون القصيدة من ٨٤ وحدة إيقاعية تتشكل كالتالي:

(ب ب ــ ب ــــ متفاعلن) = ٢٧ مرة، (ـــ ب ــ مستفعلن) = ٢٩ مرة، (ـــ ب ~~ مستفعلان) = ١٠ مرات، (ب ب ـــ ب ~~ متفاعلان) = ٣ مرات، (ب ب ـــ ب ـــ متفاعلاتن) = ٨ مرات، (ـــ ب ـــ مستفعلاتن) = ٥ مرات، (ب ــ ب ـــ مفاعلن) = مرتان

ومن هذا يتضح لنا أن شاعرنا قد أتى في بنية القصيدة بـ٤٦ زحافًا، و٢٦ علة،

وهو عدد كبير. ورغم أن هذا يسير وفقًا للقانون الخليلي الذي ارتضته البنية التقليدية للشعر العربي، فإن هذا يشير في الوقت ذاته إلى تمرد كبير -أو رغبة في التمرد على الأقل- على البنية الإيقاعية التقليدية للشعر العربي.

والأمر ذاته يتكرر كذلك في قصيدة "ذكريات" التي كتبها شاعرنا على بحر الرجز، ويقسمها إلى ٤ مقطوعات، تتكون كل مقطوعة من ٨ أبيات، ولكل بيتين متتاليين قافية خاصة. وتتشكل القصيدة من ١٢٨ وحدة إيقاعية جاءت كالتالي:

(ب ـــ ب ـــ متفعلن) = ٧١ مرة، (ـــ ب ـــ مستفعلن) = ٢٤ مرة، (ـــ ب ب ـــ مستعلن) = ٨ مرات، (ـــ ~~ مستفعْ) = ٥ مرات، (ب ~~ متفعْ) = ٤ مرات، (ب ـــ متفعلْ) = مرة واحدة، (ـــ ـــ مستفعلْ) = مرة واحدة، (ب ـــ ب ~~ متفعلان) = ٨ مرات، (ب ـــ ب ـــ متفعلاتن) = مرة واحدة، (ـــ ـــ ب ~~ مستفعلان) = مرة واحدة، (ب ـــ ـــ ـــ مفاعيلن) = مرة واحدة، (ب ـــ ـــ ~~ مفاعيلان) = مرة واحدة، (ـــ ب ـــ = فاعلن) = مرة واحدة

وتبدو هنا مساحة التمرد واضحة إلى حد كبير من خلال هذا التنوع الكبير في أشكال الوحدات الإيقاعية المكونة للقصيدة. كما نجد أن شاعرنا قد أتى بـ٩٢ زحافًا في هذه القصيدة، و٢١ علة. وهو الأمر الذي يشير مجددًا إلى الرغبة في التمرد على الشكل التقليدي الخليلي.

ولافت للنظر أن شاعرنا - بالإضافة إلى هذا العدد الضخم من الزحافات والعلل- قد استخدم وحدتين إيقاعيتين خارجتين تمامًا على هذا البحر، هما (ب ـــ ـــ ـــ مفاعيلن) و(ب ـــ ـــ ~~ مفاعيلان)، وهما ينتميان إلى بحر الهزج. وقد جاءتا في البيت الثاني من قول صلاح عبدالصبور:

وكان جائعًا وظامئًا، ممزق الثياب

ب ــ ب ــ ب ـــ ب ـــ ب ـــ ب ـــ ب ـــ

ب ــ ب ~~

ولم يكن له في الكون من أحباب (١٦)

ب ــ ب ــ ب ـــــ ب ـــــ~~

وهنا يخرج شاعرنا تمامًا على البنية التقليدية العروضية العربية، ولعل هذا يعود إلى كثرة الزحافات في البيت الأول؛ حيث جاء على وزن (متفعلن متفعلن متفعلن متفعلان) كصورة من صور بحر الرجز بحذف الثاني الساكن من التفعيلات جميعها، فتحولت مستفعلن إلى متفعلن، ومستفعلان إلى متفعلان، وهو ما جعل الإيقاع يجذبه إلى بحر الهزج على أن البيت السابق على وزن (مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلان) بحذف الخامس الساكن من التفعيلات جميعها، فتحولت مفاعيلن إلى مفاعلن، ومفاعيلان إلى مفاعلان.

لقد أثبتت البنية الكمية -إذن- أن هذه الأشكال الخارجة على العروض العربي، ربما لم تعد صالحة لاحتواء كل أشكال التمرد الكامن عند شاعرنا، وأنه في حاجة إلى شكل جديد يستوعب كل ملامح التمرد ويفتح به الباب على مصراعيه لمزيد من هذا التمرد.

(٢-٢)

أما بالنسبة للعناصر الكيفية فقد رصدنا التفاتًا كبيرًا من صلاح عبدالصبور لدور النبر في البنية الإيقاعية للقصيدة، وقد نجح في وضع بنية نبرية تلعب دورها في الإيقاع، وترسل العديد من الرسائل والدلالات التي يريد أن يقدمها للمتلقي. كما عكست هذه البنى النبرية تمردًا كبيرًا من شاعرنا على البنية التقليدية للقصيدة العربية، التي قد تكبح جماح هذا التمرد، وتحد من قدراته، ومن ثم فإن الباحث يدعي أن شاعرنا لم يجد في البنية التقليدية للقصيدة

العربيـة، أو حتـى في الأشـكال الخارجـة عليها ما يروي ظمأه المتمرد، ويفـي بكـل قدراته على خلق بنية إيقاعية خاصة به.

(٢-٣)

وقـد بـدا التنغـيم واحـدًا مـن أكثـر العنـاصر التـي اسـتخدمها شـاعرنا، وبأشكال مختلفة، للتمرد على بنية القصيدة التقليدية، بـل وبنـى الأشـكال التقليديـة الخارجة على القصيدة التقليدية العمودية. ومن هذه الطرق، التي استخدمها شاعرنا كثيرًا للحد مـن رتابـة التنغـيم المعتـادة في القصيدة التقليدية، التضمين، وهو مـا قـد رآه البعض على اعتباره عيبًا، في محاولة منه لـربط أسـطر وأبيـات قـصائده المختلفـة، سـعيًا وراء كـسر رتابـة الإيقـاع المنـتظم للقصيدة العربية التقليديـة، بـل الخارجـة عليها أيضًا.

كما لعب الشكل الطبـاعي دوره أيـضًا في إبـراز الـصراع في البنيـة الإيقاعيـة للقصيدة ليقدم لنا أبعـادًا دلاليـة خاصـة. وقد يتساءل البعض ما للـشكل الطبـاعي والإيقـاع؟ وهنـا يـأتي الـرد مـن صـلاح عبدالـصبور نفسـه؛ إذ يقـول: **عنـدما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بـين القـارئ وديوان مـن الـشعر فـإن القـارئ ينظـر في صفحاته ويقرؤها متمتمًا أو بدون صوت؛ إذ لو أحس القارئ بهـذا الـصوت الجهـير العالي للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه. هو يريد لونًا من الإيقاع الهادئ الذي يهمس إليه، دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة"**[١٧].

إننـا -إذن- أمـام شـاعر يـدرك الأداة التي يصل بهـا إلى المتلقـي، وهـي الـشكل المطبوع، ومن ثم فإن هذا الشكل الطباعي لا بد أن يلعب دوره الكبير في توصيل كل جوانب القـصيدة وعـلى رأسـها الإيقـاع. وقد بدا ذلك واضحًا من خلال القـصائد التي تناولناها بالدرس والتحليـل؛ حيـث

وجدنا دورًا كبيرًا للشكل الطباعي في إظهار البنية الإيقاعية للقصيدة.

قيود متعددة -إذن- تحاصر شاعرنا على مستوى البنية الإيقاعية، سواء على مستوى البنية الكلاسيكية، أو الأشكال التقليدية الخارجة عليها. ولكنه أخذ يحطم هذه القيود تباعًا، عاكسًا رغبة أكيدة في التمرد عليها، وإنتاج بنية جديدة خاصة، تستطيع أن تستوعب كل قدراته الفنية والإيقاعية، وتستوعب -إلى جانب ذلك- كل الدلالات التي يريد إرسالها للمتلقي.

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

الهوامش:

١-صلاح عبدالصبور. ديوان صلاح عبدالصبور. المجلد الثالث. حياتي في الشعر. دار العودة. بيروت. ١٩٨٨. ص ٧٥.

٢-المصدر السابق نفسه ١٩٨٨. ص ٨٢.

٣-المصدر السابق نفسه. ص ٨٦.

٤-شوقي ضيف. مقال بعنوان: صلاح عبدالصبور رائد الشعر الحر الجديد. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

٥-صلاح عبدالصبور. ديوان صلاح عبدالصبور. المجلد الثالث. حياتي في الشعر. دار العودة. بيروت. ١٩٨٨. ص٨٦.

٦-المصدر السابق نفسه. ص ٩٣.

٧-المصدر السابق نفسه.

٨-المصدر السابق نفسه.

٩-سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٠-وليم شكسبير. ٢٠١٠- سونيتات. نقلها إلى العربية د.كمال أبو ديب، دار الصدى، دبي، (١٨٥ص)، ص٤٤.

١١-شوقي ضيف. مقال بعنوان: صلاح عبدالصبور رائد الشعر الحر الجديد. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

١٢-المقاطع المظللة باللون الأسود هي المقاطع المنبورة. يقول بروكلمان في كتابه

فقه اللغات السامية، ترجمة الدكتور رمضان عبدالتواب، الرياض ١٩٧٧ ص٤٥: **"النبر موجود في اللغة العربية ويتوقف على كمية المقطع فإنه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها، حتى يقابل مقطعًا طويلًا فيقف عنده، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل فإن النبر يقع على المقطع الأول منها"**، وإذا ما انتهت الكلمة بمقطع مغرق في الطول فإن النبر يكون على هذا المقطع. وقد راعى الباحث أن يحدد النبر وفقا لهذه القاعدة الشاملة، مع مراعاة أن كل وحدة صرفية تمثل كلمة منفصلة تستحق أن يوضع النبر في الموضع الذي يستحقه داخلها. وقد حرصنا – من خلال توضيحنا البنية المقطعية للقصائد– أن تكون المقاطع المنبورة مظللة باللون الأسود لتمييزها عن بقية المقاطع.

١٣– صلاح عبدالصبور. الناس في بلادي. دار الشروق. ص ٢٣.

١٤– كتبت القصيدة بهذه الطريقة في إحدى الطبعات. راجع ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت. ط١. ١٩٧٢.

١٥– تحسب السرعة الافتراضية عن طريق وضع معادل رقمي لسرعة كل 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.

١٦– وجد الباحث هذا البيت منشورًا في طبعات أخرى كالتالي:

كان جائعًا وظامئًا، ممزق الثياب
ولم يكن لقلبه في الكون من أحباب

وبهذا فإن إيقاع البيت سيبدو منتظمًا، دون خروج على الإيقاع الخليلي.

١٧– صلاح عبدالصبور. مقال بعنوان: تجربتي في الشعر. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

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

المصادر والمراجع:

١- **إبراهيم أنيس**، موسيقى الشعر، ط٤، القاهرة، ١٩٧٢م.

٢- **أبو البركات كمال الدين عبدالرحمن ابن الأنباري**، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس بغداد، ١٩٧٠م.

٣- **أبو علي الحسن القيرواني ابن رشيق**، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٤، بيروت ١٩٧٢م.

٤- **أبو الحسن حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، تونس، ١٩٦٦م.

٥- **أبو الفرج على أبو الحسن الأصفهاني**، كتاب الأغاني. طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق عبدالرحيم محمود.

٦- **أبو الفتح عثمان ابن جني**، كتاب مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٥م.

٧- ـــــــــــــــ، الخصائص، تحقيق محمد على النجار، ط٢، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية.

٨- ـــــــــــــــ، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط١، القاهرة ١٣٧٤ هـ ١٩٥٤ م.

٩- ـــــــــــــــ، كتاب العروض، تحقيق د. حسن شاذلي فرهود، ط١، بيروت ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢م.

١٠- أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م.

١١- **أبو منصور عبد الملك الثعالبي**، يتيمة الدر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٣٩٣ هـ، ١٩٧٣م.

١٢- **أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري**، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد **عبدالغفور عطار**، طبعة مصورة، بيروت ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

١٣- **أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر السكاكي**، مفتاح العلوم، القاهرة، ١٣٥٦ هـ، ١٩٣٧م.

١٤- **أبو يعلى التنوخي**، كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٥م.

١٥- **أحمد بن محمد بن عبد ربه**، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، القاهرة، ١٣٧٢ هـ، ١٩٥٣م.

١٦- **أحمد عبد العزيز كشك**، الوتد المفروق بين إيقاع الخليل ورؤية جويار، القاهرة، ١٩٨٢م.

١٧- ـــــــــــــــ، "القافية تاج الإيقاع الشعري"، القاهرة، ١٩٨٣.

١٨- ـــــــــــــــ، "الزحاف والعلة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع"، القاهرة، ١٩٧٨.

١٩- **بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر الدماميني**، كتاب العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن عبد الله.

٢٠- **جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري**، القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق د. بهجة باقر الحسنى، بغداد، ١٦٦٩ م.

٢١- **جلال الحنفي**، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد، ١٣٩٨ هـ، ١٩٧٨م.

٢٢- **جلال الدين عبد الرحمن السيوطي**، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٣٨٤ هـ، ١٩٦٤.

٢٣- **جوستاف فون جرونباوم**، دراسات في الأدب العربي، ترجمة د. إحسان عباس وآخرين، مؤسسة فرانكلين، بيروت، ١٩٥٩ م.

٢٤- **حسين نصار**، القافية في العروض والأدب، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٢ م.

٢٥- **الخطيب أبو زكريا التبريزي**، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٦- ـــــــــــــــ، كتاب الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دمشق، ١٣٩٩ هـ، ١٩٧٩ م.

٢٧- **سعيد بن مسعدة الأخفش**، كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، دمشق، ١٣٩٠ هـ، ١٩٧٠م.

٢٨- **سيد البحراوي**، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ط ٣، ٢٠٠٢ م.

٢٩- ـــــــــــــــ، العروض وإيقاع الشعر العربي، ١٩٩٣.

٣٠- ـــــــــــــــ، الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب.

٣١- **السيد محمد دمنهوري**، الإرشاد الشافي على متن الكافي - الحاشية الكبرى، القاهرة، ١٣٤٤هـ.

٣٢- **شكري عياد**، موسيقى الشعر.

٣٣- **الصاحب إسماعيل ابن عباد**، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، بغداد، ١٣٧٩ هـ، ١٩٦٠ م.

٣٤- **صلاح عبدالصبور**، حياتي في الشعر. دار العودة - بيروت.

٣٥- ـــــــــــــــ، الناس في بلادي دار الشروق، ط٦، ١٩٨١م.

٣٦- **عبدالحميد الراضي**، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، بغداد، ١٣٨٨ هـ، ١٩٦٨ م.

٣٧- **عبدالغفار مكاوي**، "ثورة الشعر الحديث". الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

٣٨- **عبدالله الطيب المجذوب**، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، بيروت، ١٩٧٠م.

٣٩- **كارل بروكلمان**، تاريخ الأدب العربي، ترجمة د.عبدالحليم النجار، ط٥، دار المعارف.

٤٠- **لوتمان**، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة). ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٤١- **محمد بن عبدالملك بن السراج الشنتريني**، كتاب المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق: محمد رضوان الداية، دمشق، ١٤٠٠ هـ، ١٩٧٩ م.

٤٢- **محمد بن عمران المرزباني**، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، القاهرة، ١٣٧٩ هـ، ١٩٦٠ م.

٤٣- **محمد بن يزيد المبرد**، الكامل في اللغة والأدب، مراجعة لجنة من العلماء، مطبعة الاستقامة، القاهرة.

٤٤- **محمد الجمحي بن سلام**، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

٤٥- **محمد حماسة عبداللطيف**، البناء العروضي للقصيدة العربية.

٤٦- **محمد العلمي**، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراج، الدار البيضاء، ١٤٠٤ هـ، ١٩٨٣.

٤٧- **محمد عوني عبدالرءوف**، القافية والأصوات اللغوية، ١٩٧٧ م.

٤٨- **محمد مندور**، في الميزان الجديد.

٤٩- **موريه**، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث". ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب مطبعة المدني، القاهرة ط١ ١٩٦٩.

٥٠- **نازك الملائكة**، سايكولوجية الشعر.. ومقالات أخرى.

مقالات:

- **جابر عصفور**. شعرية صلاح عبدالصبور. مجلة الحياة. العدد ١٤١٢٥بتاريخ ١٧/ ١١/ ٢٠٠١.

- ـــــــــــ. بدايات صلاح عبدالصبور. مجلة الحياة. العدد ١٦٢٤٥بتاريخ ٢٦/ ٠٩/ ٢٠٠٧.

- ـــــــــــ. الاستمرار في الواقعية. العربي. العدد ٥٩٠ بتاريخ ٠١/ ٢٠٠٨.

- ـــــــــــ. فى البدء كان الإنسان. العربي العدد ٦٢١ بتاريخ ٠٨/ ٢٠١٠.

-ـــــــــــ. تحـولات صـلاح عبدالـصبور. العـربي. العـدد ٦٢٢ بتاريخ ٠٩/ ٢٠١٠.

-ـــــــــــ. ذكري صـلاح عبـد الصـبور. جريـدة الأهـرام. الإثنـين ١٠ سبتمبر ٢٠٠٧م. ٢٨ من شـعبان ١٤٢٨هـ

-**شـكري عيـاد**. صـلاح عبدالـصبور. أصوات العصر. مجلة فصول. المجلـد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

-**شوقي ضيف**. صلاح عبدالصبور رائـد الشعر الحر الجديد. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

-**عـلي عـشري زايـد**. أصـول الحركـة الشعرية الجديدة "الناس في بـلادي". مجلـة فـصول. المجلـد الثـاني. العـدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

-**محمد مصطفى بدوي**. عودة إلى الناس في بلادي. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨١.

****