

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة

تحولات الإيقاع في القصيدة

العربية المعاصرة

(صلاح عبد الصبور خوشوا)

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

إشراف الأستاذ :

د / عبد الحميد بورابي

إعداد الطالبة :

قاسي صبيحة

أعضاء اللجنة المناقشة

رئيسا

الأستاذ د / صلاح عبد الفتاد

مقررا

الأستاذ د / عبد الحميد بورابي

عضوا

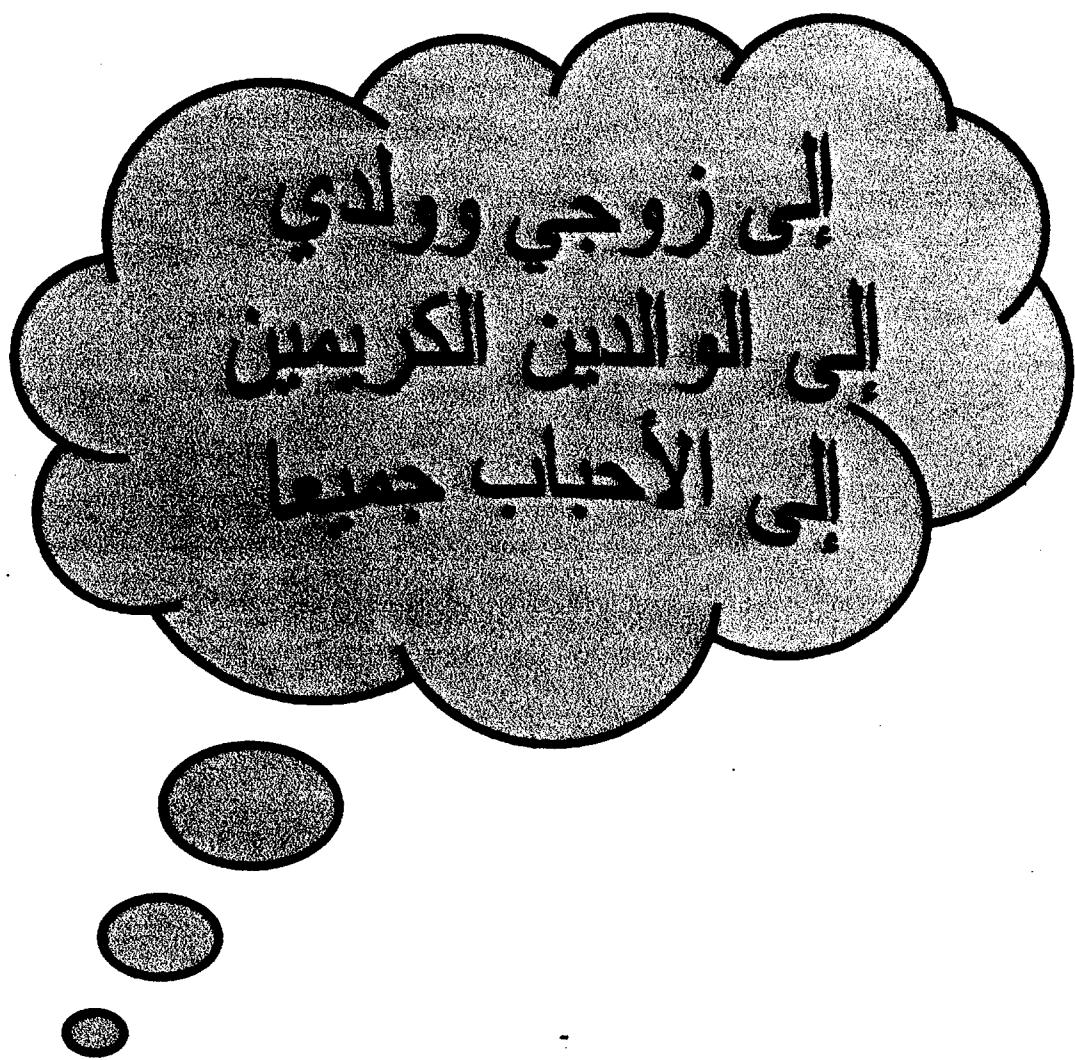
الأستاذ د / حسين أبوالنجا

عضوا

الأستاذ د / /

السنة الجامعية : 2000 — 2001

٢٠٠٣١٦٢٨



إلى زوجي ولدي  
إلى والدتي الكريمة  
إلى الأحباب جميعاً

## المقدمة

ينطلق البحث من تساؤل طالما راودنا ونحن نطالع الشعر المعاصر ، وكان تساؤلنا منصبا على ما يميز إيقاع القصيدة المعاصرة من ظواهر جعلتها قادرة على مواكبة التحولات الحاصلة في شتى مجالات الحياة، وللإجابة على هذا التساؤل كان لابد من اختيار شاعر يمكن أن يكون نموذجاً لتلك القصيدة ، وكان أن وقع اختيارنا على صلاح عبد الصبور(من خلال مجموعته الشعرية شجر الليل (1972) ) لكونه شاعراً عايش بداية الشعر الحر ، فهو أحد رواده ، كما ساهم مساهمة فعالة في نضج ذلك الشعر.

لقد سبق لبعض الباحثين تناول الظاهرة الإيقاعية في الشعر الحر ومن هؤلاء نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر، وعز الدين إسماعيل في كتابه" الشعر العربي المعاصر وقضايا الفنية والمعنوية" ، ومحمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث ، بنياته وإيدالاتها" في الجزء الثالث الخاص بالشعر المعاصر، وهذه هي أهم الكتب التي أخذنا منها في بحثنا . ييد أن الكتابين الآخرين لا يخصصان إلا قسماً محدوداً لهذه الظاهرة ، بينما يتسم الكتاب الأول بلهجة تعليمية تقنيّة ، مما فوت على صاحبته تفسير بعض الجوانب الإيقاعية تفسيراً موضوعياً. لقد كنا ننوي أن نتوسي في بحثنا أكثر مما فعلنا ، لكن أعادنا عن ذلك الوقت المنوح لإنجاز البحث من جهة ، وقلة المراجع المتوفّرة والتي لها علاقة مباشرة بالموضوع من جهة أخرى ، غير أنـا بذلنا الجهد الذي وفقنا إليه من أجل الوصول إلى غايـتنا من البحث.

يتوزع البحث على مدخل وثلاثة فصول. يعالج الفصل الأول مسائل ثلاثة : بنية الوزن ونظام الوقفة الشعرية ، ونظام القافية عند صلاح عبد الصبور .

أما بالنسبة للمسألة الأولى ، فقد حاولنا رصد الأبحور الشعرية التي يستثمرها صلاح عبد الصبور في شعره، ومجال الحرية التي أتاحها لنفسه للتصرف في تلك البحور ، ولهذا اتجهنا شطر الصورعروضية (التفاعل)، باختلاف قابلية هذه الصور لل التجاورة بين بعضها وبعض أو عدم قابليتها لذلك ، وفي ظاهرة الإبدال بينها ، حيث يمكن لصورة ما أن تحل محل صورة أخرى تعتبر قلبا لها ، مثلاً يحدث بين (فاعلن) و (فعولن). ثم اتجهنا إلى البحث في الصور العروضية المزاحمة معتمدين في هذا الإطار مصطلحين هما الثوابت (الصور الثابتة) والمتغيرات (الصور غير الثابتة) وذلك كي نقف على المدى الذي بلغه صلاح عبد الصبور في خروجه على العروض العربي الممثل بالصور العروضية الثابتة. وقد ميزنا نوعين من الصور المتغيرة ، سمينا النوع الأول بالصور المتغيرة من الدرجة الأولى ، ونعني بها الصور العروضية المتغيرة التي أقرهاعروضيون . أما النوع الثاني فيتعلق بالصور الخارجية عن نطاق ما أجازه العروضيون ، وقد وسمنا هذا النوع بالصور العروضية من الدرجة الثانية. وختمنا هذا المبحث بقراءة إحصائية لنموذج شعري ، حيث وقفنا فيه عند مسألة الثوابت والمتغيرات ، لنرى كيف تتحقق في نموذج شعري متكملاً.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل المخصص لنظام الوقفة عند صلاح عبد الصبور ، فقد عملنا فيه على تقصي مختلف أنواع الوقفة الشعرية عند الشاعر ، فميزنا في هذا المقام الوقفة

الثامة ( حيث يكتمل التركيب والدلالة والوزن) وهي الوقفة المميزة للشعر القديم. إضافة إلى الوقفة الوزنية التي تسمح ببروز ظاهرة التضمين، وهذه الظاهرة من إفرازات التجديد في الشعر المعاصر. وثمة نوع ثالث يتمثل في الوقفة المركبة والدلالية ( حيث يمتلك السطر الشعري تركيبة دلالة ويفصل ناقصا من ناحية الوزن)، وهنا تكون إزاء ظاهرة أخرى هي ظاهرة التدوير. أما آخر نوع من الوقفة فهو ما نعتاه بالوقفة الصفر ، حيث ينعدم الالكمال في التركيب والدلالة والوزن، وفي هذه الحال يكون النص الشعري متسمًا بالظاهرتين السالفتين معاً: التضمين والتدوير.

في المبحث الثالث من الفصل الأول كانت لنا وقفة مع القافية عند صلاح عبد الصبور ، وقد تتبعنا مختلف الأنظمة التي سلكها القافية ، وهي أنظمة متنوعة من قصيدة إلى أخرى ، كما عرضنا لاستغلال القافية على مستوى المقاطع الشعرية ، وللأشكال المختلفة من القافية التي نافيها في شعر عبد الصبور ، ومنها القافية المتواطة ، والقافية المتعانقة ، والقافية المقطعة. ولم نغفل مسألة الأصوات المستعملة في القوافي ، فقمنا بإحصائها لنتبيين المهيمن منها عند عبد الصبور. وكانت خاتمة المبحث إثارة ظاهرة قافية تتمثل في تالي القوافي المتماثلة ، خاصة في مطلع القصائد ، وذلك لنرى هل يحافظ عبد الصبور على التالي القافوي مما يقربه من نظام التصريح في القصيدة القديمة ، أم أنه يعمل جاهدا على ألا يكون كذلك.

في الفصل الثاني تعرضنا لدراسة الهندسة الصوتية والتكرير، فتوفقنا قليلا عند الموازنات الصوتية باعتبارها جانبًا مهما من جوانب الإيقاع في الشعر ، لنج من خلال ذلك إلى الهندسة

الصوتية في شعر صلاح عبد الصبور حيث نصادف أنواعاً عدّة من الهندسات كالهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة والهندسة المحيطة وغيرها من الهندسات الصوتية. ثم تناولنا نظام المقاطع الصوتية من خلال تحليل نموذج شعري من الناحية الصوتية ، وذلك كي نرصد الأساق الصوتية المختلفة التي توظفها القصيدة لتحقيق توازناً من نوع آخر .

كما كان لظاهرة التكرير نصيب من هذا الفصل ، حيث تتبعنا أنواعه عند عبد الصبور من خلال نماذج شعرية ، فوقنا على ثلاثة أنواع من التكرير:

تكرير الترابط التام الذي يتحقق بإعادة تركيب لغوي بعينه .

وتكرير الترابط بالحذف ، حيث يستعاد التركيب اللغوي في القصيدة منقوص الأجزاء .

و تكرير الترابط بالإضافة و هو عكس التركيب السابق.

كما يكون التكرير من خلال التراكيب المتشابهة التي تولد نوعاً من التشابه يكون له تأثير على الناحية الإيقاعية في النص الشعري ، وهذا ما قمنا بمعالجته في نهاية الفصل الثاني .

أما الفصل الأخير، فخصصناه للبحث في علاقة الإيقاع بالدلالة ، واضعين نصب أعيننا آراء جملة من النقاد الغربيين والعرب تجمع كلها على العلاقة الوثيقة بين ذينك المكونين ، ومن هنا رحنا نحاول توليد الدلالات المختلفة لمختلف المظاهر الإيقاعية التي مرت معنا في الفصلين الثاني والثالث، وذلك من خلال تحليل نماذج من شعر صلاح عبد الصبور تحليلاً يراعي التفاعل بين الإيقاع والدلالة .

وكان آخر ما توجنا به البحث خاتمة قدمنا فيها حوصلة لمختلف النتائج التي طالعتنا على امتداد البحث ، لنخلص إلى أهم ما يميز شعر صلاح عبد الصبور من الجانب الإيقاعي ، وذلك على اعتبار هذا الشاعر نموذجاً متميزاً للشعر المعاصر بصفة عامة.

وقد اعتمدنا في عملنا على الأسلوبية المدعومة أحياناً بالإحصاء ، وذلك لا يعني الاقتصار عليها ، فقد استندت منهاجيتنا إلى مرجعيات أخرى بحسب متطلبات التحليل ، غير أننا حرصنا دائماً على ألا تكون تلك المرجعيات متناقضة فيما بينها.

لقد حاولنا في بحثنا هذا أن نرسم صورة ولو تقريرية للإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة من خلال صلاح عبد الصبور ، وكل ما نرجوه أن نكون قد وفينا ولو بعض التوفيق ، وحسيناً أننا حاولنا ، وأثرنا بعض المسائل التي قد تدفع غيرنا إلى البحث والتوسيع في هذا الموضوع المترامي الأطراف.

ولا يفوتي هنا أن أتقدم بالشكر الجليل للأستاذ الدكتور عبد الحميد بورابي الذي أمشرّف على عملي هذا حتى اكتماله ، بفضل رعايته له وتنزويدي بالمراجع التي فتحت لي كثيراً من المسالك في مجال البحث ، وللأستاذ أحمد حساني على توجيهاته التي أفاد منها البحث أيماء إفادة، كماأشكر الأستاذ راجح ملوك الذي كان يشد من عزمي طيلة فترة إنجاز البحث. وامتناني الكبير لكل من قدم لي يد المساعدة.

الرغالية في : 01/06/2001

**المدخل:**

## **التجديد الإيقاعي في القصيدة العربية المعاصرة**

**(التظير التقدي و المتجر الشعري)**

## في علاقة الإيقاع بالشعر:

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل <> في مفهوم الشعر عند الإنسانية جماء<><sup>(1)</sup> ، فهذا أفلاطون يقول في معرض حديثه عن الشعراء الغنائين <> ولكن ما إن يدخلوا نطاق الحركة والموسيقا تتفهم النسوة وتنثر بهم شأنهم شأن كاهنات باخوس<><sup>(2)</sup> وقد أجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة الصميمية قائمة تاريخياً بين الشعراء والإيقاع وقد كان <>كلام الشاعر أناشيد ... و لا تزال فيه بقية الألغام الأولى التي كان يتاجي بها البشر في أصل وجودهم، وتطورت تلك الألغام إلى ألفاظ ذات حروف ومقاطع مع نمو الحضارة الإنسانية ، وتطور الشعر ونما . و لكن لم يفارقة النغم و النشيد <><sup>(3)</sup> .

و في العصور المتأخرة لم يفتر الاهتمام بالإيقاع<sup>(4)</sup> (مثلاً بعناصره المختلفة) و التوبيه بأهميته، فهذا كولرديج منظر الرومانسية الأول، يعتبر الوزن <>(عامل نمو عضوي يتحدث بلغة الانفعال الطبيعية . و هي لغة التعبير بالصور <><sup>(5)</sup>)، و نفس الأهمية يكتسبها الإيقاع عند ريتشاردز الذي يقرر مقتضايا خطى كولرديج - <>(أن الوزن يصبح الوسيلة الحتمية الوحيدة حيث يصل التعبير إلى أقصى درجات الدقة و الصعوبة <>).<sup>(6)</sup>

أما ت. س. إليوت (فيذهب إلى مدى أبعد من سابقه)(كولرديج و ريتشاردز) في تقديره لعنصر الإيقاع ، وذلك حين يجعل منه عنصراً سابقاً على الفكرة والصورة، بل إن الأمر قد يتعدى هذا الحد ، فيصبح الإيقاع هو المولد للعناصر الأخرى.

ويرى يوري لوتمان أن <>(الإيقاع أساس البنية الشعرية)<><sup>(9)</sup>، وذلك حين يعتبر أن <>(الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر بما سواه).<sup>(9)</sup>

## د الواقع التجديد في إيقاع الشعر العربي:

كان من أثر اطلاع العرب على حضارة الغرب أن تغيرت نظرتهم إلى الكثير من الأمور ، وبدت الكيانات المختلفة فاقدة الكثير من تماسكها. ومن جملة تلك الكيانات الشعر ، الذي استطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرؤون عديدة.

وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف <> إلى أن الشعراء العرب قد اطّلعوا على الأدب الغربية، فكان من أثر ذلك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الأداب لم يعرف شعرها القافية <><sup>(10)</sup>، كما أن الأدب الأوروبي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تقابل فيه القوافي أو تتعانق. وقد نادى الشعراء في القرن العشرين بالتحرر من القافية باعتبارها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة<sup>(11)</sup>، وكان من أثر ذلك أن <> أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية وسماها "ذات القوافي" ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل<><sup>(12)</sup>.

وهكذا فإن <> الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير من الحضارة الغربية ، ساعد على شحذ القرية العربية باتجاه التجديد <><sup>(13)</sup>. هذا التجديد الذي لم تعد القصيدة التقليدية قادرة على مواكبته ، فقد ظهر عجزها عن <> استيعاب روح العصر بما فيه من تعقيدات صناعية ونفسية واجتماعية وسياسية <><sup>(14)</sup>.

لقد كانت الحضارة الجديدة ، التي فتح العرب أعينهم عليها، دافعاً إلى التغيير، ذلك أن الحضارة، كما تقول نازك الملائكة، <> تجر المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر ، وتوسيع آفاق شعره ، في حين يبقى الشاعر البدوي مربوطاً بمستوى ضيق لا يتسع لشيء<><sup>(15)</sup>.

بيد أن أي حركة تجديدية لا تتبع من فراغ ، وكذلك كان الأمر بالنسبة للشاعراء العرب المجددين، <> فالأفراد المجددون إنما يجدون بداع من حاجة روحية تناهيمهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تتصدع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمة<><sup>(16)</sup>.

جيًّا إذن أن الواقع الاجتماعي دوراً كبيراً في حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي الحديث ، وهذا ما يؤكده الشاعر بلند الحيدري حين يلخص تجربة الحداثة في محاولة الشاعر الحديث الثورة على الواقع الحتمي المألوف ، رغبة منه <> أن يجد من خلال الثورة ما يغرى على الراحة النفسية الآتية... فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في تجربة الشعر ... وليس لشكل أن يغير نفسه إلا بأثر من مضمون واقعي<><sup>(17)</sup>.

وبالنسبة للشعر الحر في حد ذاته ترى نازك الملائكة خلال حديثها عن <> الجنور الاجتماعية لحركة الشعر الحر <><sup>(18)</sup> أن هذا الشعر <> اندفاع اجتماعية... تمتلك جنوراً اجتماعية تحتم انتباها و تستدعيه <><sup>(19)</sup>، فقد وجد بعض من أفراد المجتمع أنفسهم قبلة <> تتصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة<><sup>(20)</sup> ، مما دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن

والإبداع. وتشير نازك إلى أن هناك أربعة عوامل من بين العوامل الاجتماعية التي أدت إلى انبثاق حركة الشعر الحر تحددها في ما يأتي<sup>(21)</sup>:

١- النزوع إلى الواقع: حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويبعد عن الأجراء الرومانسية، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظراً لظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز.

٢- الحنين إلى الاستقلال: ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم، وذلك بالإبداع عن طريق الاستثناء من حاجات العصر . وقد كان السبيل إلى تحقيق ذلك <> الثورة على القوالب الشعرية<>.

٣- النفور من النموذج: والمقصود هنا النموذج الشعري العمودي ،الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق ، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج على الرتابة. وهذا النفور من النموذج ليس خاصاً بالشعر وحده ، وإنما هو سمة مميزة للعصر.

٤- الهرب من التناظر الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي. وتشير نازك إلى أن ثورتها على <>طريقة الشطرين الخليلية<> إنما كانت بسبب نفورها من <>المنزل المتاضر الذي يتتطابق جانبه تمام التطابق<> .

٥- إثمار المضمون: وهذا الإيثار يعتبر ثورة على ما ساد في العصور المتأخرة من تغليب للجانب الشكلي ، حيث غابت على الشعر العربي <>القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبّر عن حاجة حيوية<>. وإذا كان الشاعر القديم يتمسك بالوزن والقافية على حساب المعاني والصور ، فإن الشاعر الحديث ينطلق من الحياة ليبدع أشكالاً تتلاءم وحاجاته الفكرية والشعرية.

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه في مأزق شكل شعري قادر على احتواء الحياة الحديثة بجذتها واتساعها، ورأى في الشكل الشعري القديم عيوباً ونقائص يحددها الباحث يوسف نور عوض في ما يأتي<sup>(22)</sup>:

١ - عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث، فقد صار هذا الشكل لكتلة الاستعمال مرتبطة شديد الارتباط بأغراض محددة.

2 - موسيقى الشكل القديم حادة وبارزة ، ذاك أن الشعر القديم كان الغرض منه الخطابية في المحافل ، وكانت غاية الشاعر التأثير في سمعيه.

3 - هذه الموسيقى الصاخبة هي ما أعاد الشاعر عن الانطلاق إلى آفاقه الربحة في التعبير.

1- هندسية الأبيات وإسرافها في السيمترية.<sup>(23)</sup>

2- هناك عيب آخر سببه القافية ، فقد جعلت من القصيدة التقليدية مجموعة من التجارب المستقلة، ينتمي كل منها بيتٌ من أبيات القصيدة.

أما السباب فيشير إلى أن حركة التجديد في الشعر العربي تُعزى إلى أسباب ثلاثة، أولها تلاص المعجم اللغوي الموظف من قبل الشاعر المعاصر ، وثانيها حرص الشعر المعاصر على وحدة القصيدة بدلاً من وحدة البيت ، ووحدة القافية تعتبر حجر عثرة في سبيل تلك الوحدة . أما آخر الأسباب فهو الرغبة في خلق تعابير جديدة، والثورة على القوالب التي تفرضها القافية.<sup>(24)</sup>

### إرهاصات التجديد في إيقاع الشعر العربي:

عرف الشعر العربي القديم محاولات عدة للتجديد في الأوزان والتواقي ، كما فعل المولدون في العصر العباسي ، فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام ، وذاك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء الذي انتشر في العصر العباسي <> وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور مجزوعة للبحور المعروفة أو بحوراً جديدة تعتمد نفس النظرية التي يقوم عليها الوزن المتعارف ومنها بحر المجنث<><sup>(24)</sup>. وقد استحدث بشار بن برد ضرباً من المقطوعات المخمسة ( ذات أسطر خمسة ذات قافية معينة ذات بحر معين )، كما استحدث الشعراء ما عرف بالمزدوج<sup>(26)</sup> و المربع.<sup>(27)</sup> ونجد في العصر العباسي نموذجاً فريداً من حيث ظهره الكتابي ، وهو لسلم الخاسر<sup>(28)</sup>:

- ١- موسى المطر غيث بكر ثم انهمر ألوى المرر  
 ٥- كم اعتسر ثم اتسر وكم قدر ثم غفر  
 ٩- عدل السير باقى الآخر خير وشر نفع وضر  
 ١٣- خير البشر فرع مصر بدر بدر والمفتر  
 ١٧- لمن غبر

غير أن القفزة النوعية قد تحققت مع الموشحات التي يختلف نظامها عن نظام القصيدة التقليدية، حسب شوقي ضيف، في كون الموشح «يتألف من صوتين أو لحنين قد يكونان على وزن واحد أو على وزنين مختلفين. أما الصوت الأول فتتكون أغامته من شطرين أو أربعة أو ستة، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في المoshحة. أما الصوت الثاني فيتكون من ثلاثة أسطر وقد يزيد إلى سبعة ، ولا يتلتزم فيه سوى الوزن، أما القوافي فتختلف من دور إلى دور . بينما تلتزم القافية على مستوى الدور الواحد في جميع الشطور إن تألفت المoshحة من شطور ، وفي الشطور المتناظرة إن تألفت من أبيات ذات شطرين»<sup>(29)</sup>. ومن وجوه التطور التي نلاحظها على المoshحات أن بعضها يأتي في شطره الأول موافقاً لبحر من البحور القديمة، وفي الشطر الثاني نجد وزنا لا يعرفه أهل العروض<sup>(30)</sup>. وبلخص صلاح فضل انحراف المoshحة إيقاعياً «في ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر ، ومزج البحور في المoshحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب ، لا على الوزن العروضي فحسب»<sup>(31)</sup>. وإذا كانت المoshحات قد اعتبرت صارمة القيود حسب بعض الباحثين<sup>(32)</sup>، فإنها عند آخرين «قد تطورت إلى أن توصلت إلى تفعيلة واحدة ونصف تفعيلة بحيث إنك عندما تقرأ بعض المoshحات فكأنك تقرأ قصيدة حديثة من حيث التركيب»<sup>(33)</sup>.

### **التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث والمعاصر: الشعر والنقد:**

يظهر لمن يتبع مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر أن مجرى التجديد كان متصلة دائماً، حتى وإن اختفت سرعة التيار، فقد «دخل شوقي بين الأوزان في مسرحياته الشعرية، كما جاء بأوزان لا عهد للعروضيين بها»<sup>(34)</sup> ، وتلك الأوزان استدعاها المسرح الشعري الذي لا

يطيب للشاعر إذا سار على بحر واحد ، كما لا يمكنه أن يحتفظ بقافية واحدة على امتداد المسرحية ، وقد كان لشوقى – حسب عبد العزيز المقالح – من المؤهلات الفنية ما يؤهله لأن يضع أساس الحداثة الشعرية من خلال مسرحه الشعري ، ذاك أن <المسرح الشعري نسق جديد يستدعي بنية عروضية جديدة ، لكنه [أي شوقى] كان يهرب من الحداثة إلى البداءة><sup>(35)</sup> . وإلى جانب شوقى هناك <من أصحاب محاولات التجديد الدكتور نقولا فياض الذي كانت له محاولات في استعمال الأوزان أو التجديد في الصورة><sup>(36)</sup> ، إلى جانب الشاعر العراقي جميل صدقى الزهاوى الذى كانت له محاولات عدة للتحرر من القافية ، فهو يرى فيها <ذلك القيد القيل الذى تبرم به الشاعر وحبيته الألفة إلى السمع... وما أرى لالتزامه من مبرر غير أنه تراث الماضي الذى بقى دهراً يشد الشاعر ... فلا يمنحه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف كما ينبغي ، ولا يد له في الموسيقى التي تجعل الشعر شعراً إلا وهي الوزن ، وحسبك دليلاً أن البيت الواحد يتمثل به الكاتب فيلذه القارئ عارفاً أنه شعر من غير أن يسأل عن موافقته لريشه في القافية><sup>(37)</sup> . والموقف نفسه يقفه الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذى ضاق نرعا بالحدود الضيقة في الشعر ، فتخلص في بعض أشعاره من القافية تخلصاً نهائياً معلناً بذلك ثورته عليهما باعتبارهما كابحة للاسترسلام<sup>(38)</sup> .

وفي هذا الصدد يشير أمل ننقل إلى أن حركات التجديد قد بدأت في وقت مبكر في مصر ، على يد علي أحمد باكثير (1936) ، وعلى يد لويس عوض في ديوانه <بلوتولاند> (1946) ، ولكن هذه البدايات لم يكن لها أن تتواصل مع البدايات الأخرى في العراق بسبب من انفصال مصر عن العالم العربي في ذلك الوقت.<sup>(39)</sup>

بيد أن التحرر من أعباء الوزن والقافية كان أكثر تجليناً عند شعراء المهجر ، <حتى أن أكثر الباحثين يردون إليهم هذا التحرر الجديد ، وبعد غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم ومتأثرين بهم><sup>(40)</sup> ، ومن مظاهر ذلك التجديد المزج بين البحور<sup>(41)</sup> ، ولم يغال هؤلاء في رفضهم للقافية كما فعل دعاة الشعر المرسل ، بل اكتفوا بالتنويع فيها وعدم التزام نسق محدد لها.<sup>(42)</sup>

ولأن القافية <تشكل وقفة دلالية نحوية إيقاعية تحد من نهاية البيت ، و من تنفسه الدلالي وتحوله التركيبى وحريته الموسيقية><sup>(43)</sup> فقد شبه بلند الحيدري الروي والقافية بـ <المزلاج الذى يغلق الباب على المعنى><sup>(44)</sup> . أما نزار قباني فلا يرى في الوزن والقافية شرطين حتميين

لقيام العمل الشعري ، وللشاعر كل الحرية في أن يلتزم بهما أو يهملهما شريطة أن يقدم بديلاً موسيقياً عنهما يسد الفراغ الذي ينشأ عن إلغاء الوزن والقافية.<sup>(44)</sup> وهناك من رأى في القافية المتشابهة ، على غرار الزهاوي ، قياداً تقليلاً يشنّ الشاعر المعاصر ، ورمزاً للنفسية البدائية التي لا يطربها غير الانفعالات الصارخة والأصوات الخارجية الحادة ، ومن ثمة لا يمكن للشاعر المعاصر أن <حيلم بتلك الأنغام المنطقنة التي لا وتر ولا جرس لها>.<sup>(45)</sup>

وшибه بموقف أولئك موقف جماعة الديوان التي دعت إلى <أن يصدر الشاعر عن روح العصر وطبيعته وأن يتحرر من قيود القافية وذلك بتتويعها>.<sup>(46)</sup> أما الناقد محمد شكري عياد فيرى في التزام التقافية في جميع الأبيات باعثاً على الرتاب.<sup>(47)</sup>

غير أن بعض الشعراء لم ينكروا القيمة الإيقاعية للقافية ، ومن هؤلاء الشاعر نزار قباني ، الذي يبدو وكأنه قد تراجع عن موقفه السابق ، يقول: <أيقنت أن التحرر من القافية العربية الربطية مغامرة قد تؤدي بطابع القصيدة العربية ، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال... وما سر استعصاء القافية علينا ودلالها إلا أنها مرتبطة بسر النغم ، ولما كان النغم هو سر القصيدة فلذلك أن تتصور أي مغامرة مجنونة من يحاول ذلك وتر العود عن العود ، لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث فيه صوتاً>.<sup>(48)</sup>  
إن للقافية – كما يقول أمل ننقل – <قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى النهاية><sup>(49)</sup> ، فهي <تلعب دور مولد صوتي معنوي>،<sup>(50)</sup> لذلك يجب الاستفادة منها لإغناء إيقاع القصيدة.

لقد ثار الشعر العربي الجديد على كل أشكال الرتابة<sup>(51)</sup> ، ومن هنا كان رفضه للقوالب العروضية الجاهزة ، وجاءت الأشكال الإيقاعية المبتدةعة لتكون بديلاً عن الأطر المعدة سلفاً ، ومن هنا كانت <أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه ، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت>.<sup>(52)</sup> وهكذا زلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاد نظاماً ثابتاً حيث <كل إيقاع ينضر الإيقاع الذي يليه ولا مفاجأة ، إذ تتواتي الامتنازات و الانسجامات الصوتية اللاحقة كآختها السابقة>.<sup>(53)</sup>

ويحاول محمد عزام أن يصحح النظرة إلى عروض الخليل ، فيشير إلى أن الخليل لم يقصد وضع قاعدة تراعي في المستقبل ، وإنما كان عمله مجرد تأريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه . غير أن الإيقاع – كما يشير عزام دائماً – شيء يتجدد كما يتجدد الإنسان ، و من

هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.<sup>(55)</sup> وهذا ما يظهر في تجربة رواد الشعر الحر ، حيث يشير بلند الحيدري إلى أن ما يميز هؤلاء<sup>(56)</sup> هو وجودهم في تجربة متماثلة تقوم على أصول ثلاثة أحدها موضوع الموسيقى الشعرية ، فهم يرون أن موسيقى القصيدة الكلاسيكية ، على الرغم من تغير المضمون ، لم تتغير *طلقاً* ، ولذلك عمل هؤلاء على أن يجعلوا الموسيقى في كل قصيدة خاصة بذلك القصيدة وحدها لا بالـ *بحر*<sup>(57)</sup> ، كما أوجنوا >> أنغاماً متداخلة ضمن القصيدة تؤكد أبعادها وتزيد من النغمية فيها وتفاعل مع تجربتها >><sup>(58)</sup> . وبفضل ذلك تمكن الشعراء من حقيقة ما يدعوه بلند الحيدري بـ >> *تغير علاقات الموسيقى بالقصيدة*>><sup>(59)</sup> . لكن هذا التغيير ليس مجاني عند الشاعر الأصيل ، بل إن كل ثورة في الأوزان والقوافي وغيرها تكون أحياناً – كما يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي – >> *نتيجة من نتائج ثورة المضمون الجديد*>><sup>(60)</sup>.

ولابأس أن نذكر هنا أنه عندما ظهر ديوان نازك الملائكة "شظايا ورماد" عام 1949 أثار ضجة كبيرة في الوسط الثقافي ، وذلك لأن الشاعرة ضمنته قصائد حرة ، لكن هذه الضجة ما لبثت أن هدأت ، وأخذت دواوين الشعر الحر تتواتي بالظهور ، فظهر ديوان "ملائكة وشياطين" لعبد الوهاب البياتي في مارس 1950 وفيه قصائد حرة، ثم تلاه ديوان "المساء الأخير" لشاذل طاقة في صيف ذلك العام، وجاء بعدهما ديوان "أساطير" لبدر شاكر السياب في سبتمبر من العام نفسه.<sup>(61)</sup>

ونود أن نقف قليلاً عند نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"<sup>(62)</sup> لنرصد أهم المحاور التي تهمنا في مقامنا هذا ، ولنرى كيف تتبدى تجربة الشعر الحر من خلال تظير نازك لها باعتبارها رائدة من رواد هذه التجربة الشعرية التي ما تزال مستمرة ، وباعتبار نازك أيضاً أول من تحدث عن الشعر الحر حينها مستفيضاً، وأول من حاول التظير له.

في حديثها عن بدايات الشعر الحر وظروفه تشير نازك الملائكة أن البداية كانت عام 1947 ، وقد انطلقت من العراق لتتمدد إلى الوطن العربي كله ، أما أول قصيدة حررة نشرت فكانت قصيتها "الكوليرا"<sup>(63)</sup> ، ومضت سنتان لم تنشر خلاها الصحف قصائد حرة<sup>(64)</sup> ، وفي صيف 1949 ظهر ديوانها "شظايا ورماد" المتضمن قصائد حرة.<sup>(65)</sup>

التعييلات تشرط التشبه التام فيها ، وهكذا يضمن الشاعر عدم الخروج على القانون العروضي للبحر الشعري<sup>(66)</sup> ، هذا في حال كون البحر صافياً ، أما إذا كان ممزوجاً<sup>(67)</sup> كما في

السريع مثلاً، وجب إيراد التفعيلة الأخيرة في مكانها (آخر السطر الشعري)، وتبقى للشاعر الحرية كاملة في عدد التفاعيل التي قبل التفعيلة الأخيرة. وتشير نازك هنا إلى أن استخدام البحور الصافية تجعل مهمة الشاعر أكثر يسراً ، وذلك بسبب وحدة التفعيلة.<sup>(68)</sup> وهناك من البحور الشعرية ما لا يصلح للشعر الحر على الإطلاق كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح.<sup>(69)</sup>

وتعالج نازك الملائكة مسألة الزحاف في الشعر الحر فتفقق عند أنواع محددة ترى أنها هي التي تعنينا<sup>(70)</sup> ، وتهتم خاصة بتحول تفعيلة الرجز من (مستعلن) إلى (مفاعلن)، وهو أمر شائع في الشعر الحر شيئاً فانياً أدى إلى فساد أنغامه<sup>(71)</sup> ، ذلك أن الزحاف - بعيداً عن تعريفات العروضيين - مرض يعتري التفعيلة ، واحتلال صغير نحبه لأنه قليل الورود. ونقشه هو المسؤول عن شناعة الإيقاع والنثرية في بعض الشعر الحر.<sup>(72)</sup>

كما تشير الناقدة قضية التدوير في الشعر الحر منطلقة من تعريف يراه جائزًا بين شطري البيت ، ممتنعاً في الشعر الحر باعتباره يقوم على شطر واحد، وبين تف على بعض النماذج الشعرية المدوره فإنها تعتبر ذلك محض تكلف من أصحاب تلك النماذج لا ينتج سوى نظم سمج ميت لا يتحمل ، وهو ، إلى ذلك، نظم ممل متعب للسمع ، مضائق للحس الجمالي عند القارئ ، كما أن في التدوير تقيداً لحرية الشاعر في الكتابة.<sup>(73)</sup>

مسألة أخرى تستوقف نازك الملائكة تمثل في طول الأسطر الشعرية ، ييد أن ما يشير اهتماماً للأسطر ذات الخمس تفعيلات ، فتشير إلى أن الشعر العربي لم يعرف شطراً بخمس تفعيلات ، ولذلك فإن وجود هذه الظاهرة في الشعر الحر يعتبر خروجاً على قانون الأذن العربية ، ذلك أن السطر ذا التفعيلات الخمس يكون قبيح الإيقاع ، شنيع الواقع في السمع.<sup>(74)</sup> وقد عالج الناقد عز الدين إسماعيل مسألة الإيقاع في الشعر الحر ، معتمداً مصطلح "الشكل الموسيقي" الذي يتحول عنه بسرعة إلى مصطلح آخر هو "الشكل الزماني" ، ويقصد به كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة.<sup>(75)</sup>

يشير عز الدين إسماعيل إلى أن التطور الحاصل في موسيقى الشعر المعاصر يمكن تحديده في ثلاثة مراحل أساسية:

- 1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين.
- 2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكراراً غير منضبط.
- 3- مرحلة الجملة الشعرية.<sup>(76)</sup>

وتعتبر الجملة الشعرية الصورة المنتظرة عن صورة السطر الشعري، ذاك أن السطر الشعري بنية موسيقية مكتبة بذاتها ، أما الجملة الشعرية فهي بنية أكبر من السطر ، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر.<sup>(77)</sup> وتأتي استجابة للدقة الشعورية التي قد تبلغ حدا من الطول لا يتسع له السطر الشعري، حتى وإن امتد زمنيا إلى تسع تعديلات. وينطلق الناقد ، في تصوره هذا ، من مبدأ أن التعبيرتابع للشعور لا العكس.<sup>(78)</sup>

وتتحدد الجملة الشعرية بأنها <نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر ، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية ... أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة ، فقد يتحتم عندئذ أن تخلل هذه الجملة وقوفات يستطيع الفنان عندها أن يلتفت نفسها جيدا><sup>(79)</sup>. وليس واجبا أن يحدث ذلك عند نهاية كل سطر ، وإنما قد يحدث داخل السطور نفسها ، <فليس لهذا قاعدة ولا يمكن أن تكون له قاعدة><sup>(80)</sup>.

وحتى يتضح معنى الجملة الشعرية ، يورد الناقد مثلا شعريا من قصيدة للسياب عنوانها "أحبابي" ، يقول السياب<sup>(81)</sup>:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القر  
ونتصن في حمام الطير رش نعاسها المطر  
فنبهها ، فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ، ناعسة ،  
تزوج النور مرتعشا قوادها ، وتخفق في خوافيها  
ظلال الليل . أين أصلينا الصيفي في جيكور؟

يوضح الناقد أن السطر الأول قائم موسيقيا بذاته وقد أورده لتوضيح السياق المعنوي ، أما الأسطر الأخرى فتشكل جملة واحدة متصلة عدد تعديلاتها خمس عشرة تعديلة إذا توقفنا عند كلمة "الليل" (في السطر الأخير) ، وثمانية عشرة تعديلة إذا امتدت القراءة إلى نهاية السطر .

ولا يمكن اعتبار كل سطر وحدة موسيقية مكتبة بذاتها ، بل إن الأسطر تتلاقى وتتلامس فيما بينها تلاحما قويا ، ولكن لا يمكن قراءة هذه الجملة في نفس واحد ، لذلك نجد أنفسنا مضطرين إلى التوقف بين الحين والحين لسبب بيولوجي لا غير ، وحتى النقطة التي وضعها الشاعر والتي يفترض أن تستدعي توقفا أطول ، لا نبالى بها كثيرا ولا نتوقف عندها إلا لينطلق على الفور في

قراءة بقية السطر الشعري ، فالنقطة هنا علامة على نهاية الكلام من الناحية اللغوية ، أما شعوريا فالكلام لا يزال مستمرا دون شك<sup>(82)</sup>.

وإجمالا يمكن تلخيص مزايا الشكل الإيقاعي الجديد (إيقاع التصيدة الحرة) في أربعة عناصر<sup>(83)</sup>:

- ١- التخلص من النظام الهندسي الصارم ، ومن الإيقاعات الموسيقية الحادة.
- ٢- إعطاء الشاعر قدرًا كبيرًا من الحرية ، فقد افتح أمامه المجال للتنوع النغمي ، وذلك بعد أن أصبحت التفعيلة أكثر حرية .
- ٣- انسياب التركيب الموسيقي وفر للشاعر إمكانية أكبر لاستيعاب مضمونه الحديث ، في سهولة لم تكن في متناول شعراء الصنيدة التقليدية.
- ٤- تحرر الشاعر من القافية زاد من توسيع المجال النغمي أمامه ، فصار بإمكان الشاعر أن يكيف إيقاعاته بالصورة التي يريدها.

لكن أكبر ثورة على التقاليد الشعرية العربية – في رأينا – هي تلك التي كان وراءها أصحاب مجلة "شعر" ، حتى أن بول شاولو يعتبر أن <> الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي كانت في نهاية الخمسينات وبداية السبعينات مع شعراء<sup>(84)</sup> أسسوا هذه المواجهة النقدية الجنرية مع الموروث التقليدي... الذين بالفعل ، كانوا أول الخارجين على ذلك النموذج التاريخي الموصول<><sup>(85)</sup>.

وقد ألح هؤلاء الشعراء على حرية الشاعر إيجادًا شديدا ، فأدونيس ، في تقديميه لمختارات شعرية ليوسف الخال يرى أن تجربة الخال تفتح <> أبواب التحرر من القيود الشكلية المسبقة ، أي كانت ، تعرف أن الشعر لا يُعرف بشكل وزني معين. إنه يُعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية ، فيما وراء الأشكال والقيود <><sup>(86)</sup>. هذه الحرية هي التي يلح عليها يوسف الخال أيضًا ، فالشاعر في نظره هو واضح قوانينه ، وهو فوق كل القوانين الشعرية ، وفوق النظام. ويشير الخال إلى أن شعراء الجاهلية لم يكن عندهم الخليل بن أحمد ، لقد كانوا أحرازا ، ومن ثمة فإن الشاعر المبدع هو الذي يخلق نظامه، فيصبح هذا النظام قانونا يسير عليه الآخرون ثم يغيرونه<sup>(87)</sup>. وبناء على الحرية التي ينادي بها يوسف الخال وزملاؤه يمكن القول بأنه <> إذا كان أحدهنا شاعرًا كان بقافية أو بدون قافية ، بوزن أو بدون وزن<><sup>(88)</sup>.

أما أنسى الحاج فيعتبر شروط العروض موجهة إلى سواه منذ أن بدأ يكتب قصيدة النثر<sup>(89)</sup>، ويرى أن موسيقى الوزن والقافية تظل موسيقى خارجية، ومهمما كان نصيبها من العمق ، فإنها

تبقى صالحة لشاعر غير الشاعر المعاصر، ولعالم غير العالم الذي نحياه.<sup>(٩٠)</sup> وهذا لا يعني أن قصيدة النثر خالية من الإيقاع ، يقول جبرا إبراهيم جبرا في هذا الصدد: <اليوم هناك إيقاع في هذا الشعر الجديد ، حتى الآن ليس عندنا فراهيدي جديد استطاع أن يضع ضوابط موسيقية ، وهذا شيء جديد وشيء مشروع . هناك حضارة جديدة تصدر إيقاعات جديدة>.<sup>(٩١)</sup> وهذا الأمر يؤكده أدونيس<sup>(٩٢)</sup>الذي يعتبر التمييز بين الشعر والنثر من خلال الوزن والقافية تمييزاً شكلياً لا جوهرياً ، <والشعر لا يحدد بالعرض> ، لذلك فالشاعر حر حرية تامة في اختيار الأشكال المستمرة من تجربته الخاصة. ويشير أدونيس إلى أنه من الخطأ أن نظن أن الشعر بإمكانه الاستغناء عن الإيقاع والتتاغم، كما أنه من الخطأ أيضاً اعتبارهما يشكلان الشعر كلـه. إن في قصيدة النثر موسيقى ، لكنها ليست للإيقاعات القديمة ، <بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة>.

إن ما نقدم يبين بجلاءً أن المطالبة بتحديث إيقاع القصيدة العربية ظل مستمراً ، حقاً لقد تراوح الأمر بين الموضوعية والغلو ، ولكن ما يهمنا في الأمر هو كون الإحساس بضرورة التجديد كان هو الإحساس المسيطر على الشعراء والقاد العرب ، وتلك تماشياً مع متطلبات الحياة الجديدة التي تفرض علينا أشكالاً جديدة في التعبير.

## هوامش المدخل:

- (1) يدوي طباعة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة بيروت ، لبنان 1985، ص 304.
- (2) إبراهيم الكيلاني: الإبداع الشعري – نصوص مختارة، مجلة الآداب الأجنبية، ع 24 ، اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا جويلية 1980 ، ص 119.
- (3) إبراهيم رمانى : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر 1991 ، ص 208.
- (4) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، ط 3، مصر (د.ت)
- (5) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ، ط 1، بيروت لبنان 1984 ، ص 279.
- (6) المرجع نفسه، ص 279.
- (7) يقول إليوت : « إن قصيدة أو مقطعا في قصيدة قد تميل إلى إدراك نفسها كإيقاع معين أولا قبل أن تصل إلى التعبير عن نفسها بالكلمات»
- نقلًا عن كينيث ياسودا: واحدة بعد أخرى تفتح أشجار البرقوق، دراسات في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، تر: محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، ط 1 ، الكويت 1999 ، ص 140.
- (8) بوري لوتمان: تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح لأحمد دار المعرف ، القاهرة ، مصر 1995، ص 70.
- (9) المرجع نفسه، ص 71.
- (10) انظر ، عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ، لبنان (د.ت)، ص 18.
- (11) انظر أيضا في هذه المسألة، جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، فصل النظم.
- (12) شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، ص 107. وقد ظهر الشعر المرسل في بداية القرن باسم "الشعر الموزون غير المقفى" وقد دفع عنه جورجي زيدان الذي رأى فيه سموا لأساليب النظم العربي. ثم جاء عبد الرحمن شكري ليعتني بالشعر المرسل قبل جماعة "أبوللو" حيث بنى عليه بعض أعماله ، لكن تجربته لم تنجح ، ولم يطورها هو إلى أبعد من حدود القافية، وسرعان ما تخلى عن تلك التجربة. انظر ، نعيم اليافي: أوهام الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص 19، 20.
- وهناك شكل آخر يقوم على التحرر من الوزن والقافية معاً سمي بالشعر المنثور ، ومن ممثليه أمين الريحاني وجبران خليل جبران (من لبنان) وأورخان ميسر والأسدى (من سوريا).
- انظر المرجع السابق ، ص 29
- (13) جهاد فاضل: قضايا الشعر ١ الحديث، ص 188.

- (14) يوسف نور عوض: رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل ،الكويت (دلت)، ص ص 43، ولمزيد من الاطلاع على مدى ملائمة المناخ الأدبي في العالم العربي لقبول التجديد ، انظر الفصل الأول من الكتاب.
- (15) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، ص 210.
- (16) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملاتين ، ط 6، بيروت، لبنان 1981 ، ص 29.
- (17) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرواية والتشكيل ، دار طлас للدراسات والترجمة والنشر ط 2، دمشق، سوريا 1985، ص 81.
- (18) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 50.
- (19) المرجع نفسه ص 54.
- (20) المرجع نفسه ص 55.
- (21) انظر الصفحات 56 – 63 .
- (22) يوسف نور عوض: رواد الشعر العربي الحديث، ص ص 68.
- (23) أي أن التصيدة التقليدية تقوم على بحر واحد متكون من عدة أبيات يشتمل كل منها نفس العدد من التفعيلات ، وينتهي بحرف روい يتكرر حتى نهاية التصيدة.
- (24) بيوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، ص ص 332، 333.
- (25) يوسف نور عوض: رواد الشعر العربي الحديث، ص 69.
- (26) حيث تتواتي وخدات التصيدة ثنائية الشطور ، وكل شطرين يتحدان في قافيةهما ، وقد شاع هذا الضرب معتمدا على قالب الرجز .  
انظر ، شوقي ضيف: في النقد الأدبي ن ص 103.
- (27) انظر ، يوسف نور عوض: رواد الشعر العربي الحديث، ص 76، 77.
- (28) نقل عن ، غوسن ستاف قون غرينباوم: شعراء عابسيون، دراسات ونصوص شعرية، ترجمة وتحقيق: محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان 1959، ص 99.
- (29) شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص 104.
- (30) انظر ، يوسف نور عوض: رواد الشعر العربي الحديث، ص 75.
- (31) صلاح فضل : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط 1، القاهرة، مصر 1990، ص 115.
- (32) هذا رأي شوقي ضيف ، انظر كتابه: في النقد الأدبي ، ص ص 104، 105.
- (33) هذا رأي شفيق اللكمالي ، انظر ، جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، ص 229.  
غير أننا نجد رأياً نقضاً عند عز الدين إسماعيل حيث يقول:<> إن الموضع لا يحمل أي جديد ذي خطر على الرسم من كونه يروينا منظراً لأول وهلة <>.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 2، دار العودة ، بيروت،  
لبنان 1972، ص ص 55، 56.

- (34) بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 308، 309.
- (35) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ،ص 343.
- (36) المرجع نفسه، ص 219.
- (37) بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 317. يبدو دليل الزهاوي دليلاً ضعيفاً ، ذلك ان التمثل بالشعر يكون غالباً لأجل الفكرة التي يحملها، دون التركيز على قيمته الفنية.
- (38)،(39) انظر ، جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ، ص 357 .
- (40) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، ص 314.
- (41) يرى الباحث يوسف نور عوض أن المهجربين بمزجهم بين البحور قد «زادوا التعقيبات التي كانت ترخر بها القصيدة العربية ، وذلك بزيادة الصخب الموسيقي الناجم من اختلاط البحور ذات الموسيقى الحادة»: رواد الشعر العربي الحديث ، ص 78.
- وللاطلاع على بعض الأمثلة انظر ، ص ص 316، 317.
- (42) انظر عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 65.
- (43) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 217.
- (44) عبد العزيز المقالح: الشعر الروايا و التشكيل ، ص 89.
- (45) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ، ص 246.
- (46) إيليا الحاوي: في النقد والأندب، ج 5، دار الكتاب اللبناني حل 1 بيروت لبنان 1980،ص 88.
- (47) يوسف نور عوض : رواد الشعر العربي الحديث ، ص 50. وقد شاعت ظاهرة التتويع في القافية خاصة عند شعراء الرومانسية العربية أمثال : علي محمود طه، إبراهيم ناجي ، إلياس أبو شبكة ، الشابي، جبران خليل جبران... الخ.
- (48) انظر ، علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر 1985،ص 152.
- (49) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 360.
- (50) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث، ص 355.
- (51) توفيق الريدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب تونس 1984،ص 69.
- (52) انظر ، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 64.
- (53) عبد العزيز المقالح: الشعر بين الروايا و التشكيل ، ص 227.
- (54) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 301.
- (55) محمد عزام : بناء القصيدة التقليدية، مجلة الموقف الأدبي ، ع 102، اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ، شرين الأول 1979،ص 209.
- (56) يقصد نفسه والسياب وناذك الملائكة والبياتي .

- (57) وذلك عن طريق اعتماد التفعيلة وحدة أساسية بدلاً من وحدة البيت.
- (58) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الروايا والتشكيل ، ص 87.
- (59) المرجع نفسه ، ص 91.
- (60) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، 211.
- (61) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص 37.
- (62) ظهرت الطبعة الأولى لكتاب عام 1962.
- (63) انظر ، المرجع نفسه ، ص 35. وقد نظمت نازك القصيدة في 1947/10/27.
- (64) باستثناء الواوين التي ذكرناها من قبل.
- (65) انظر ، نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص 37.
- (66) انظر ، المرجع نفسه ، ص 79.
- (67) تشير نازك الملائكة إلى أن هناك نوعين من البحور المعتمدة في الشعر الحر :
- 1— البحور الصافية: ذات التفعيلة الواحدة المتكررة: الكامل ، الرمل ، الهزج ، الرجز ، المتقرب ، المتدارك ، المجزوء ، الوافر. إضافة إلى وزن يذكرته نازك يتمثل في :

### مستعملات مستعملات

مستعملات مستعملات

2— البحور الممزوجة : و تحدد ضمنها العريغ و الوافر.

أما البحور الأخرى كالطويل و المديد والبسيط و المنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متعددة لا تكرار فيها .

انظر ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 83—86.

(68) انظر المرجع نفسه ، ص 80—81.

وقد رد الناقد عز الدين إسماعيل على نازك الملائكة فيما يخص محدودية حرية الشاعر في تكرار تفعيلات البحور الممزوجة، انظر كتابه : الشعر العربي المعاصر ، ص 87، 88.

(69) أوزان هذه البحور هي كالتالي :

الطويل= (فعولن مفاعيلن )  $\times$  4 مرات

البسيط= (مستعملن فاعلن )  $\times$  4 مرات

المديد= (فاعلتن فاعلن)  $\times$  4 مرات

المنسرح=(مستعملن مفولات مستعملن )  $\times$  2

(70) هذه الزحافات هي:

متقعلن > مستقعلن  
مستقعلن > مفاعلن  
فاعلن > فعلن  
مفاععلن > مفاعيلن

(71) انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص ص 109، 110.

(72) انظر ، المرجع نفسه ،ص 111.

(73) انظر ، المرجع نفسه ،ص 116 — 122.

(74) تشير نازك الملائكة إلى أن بعض الأباء نبهوا إلى استعمالها التشكيلات الخمسية في شعرها ، وقد تأكّدت من صحة ذلك ، فللت الأمر بانقسام ذاتها بين ناقحة ترفض الظاهرة المذكورة وشاعرة تتقبلها.  
انظر ، المرجع السابق، ص ص 126، 127.

(75) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 52.

(76) المرجع نفسه ، ص 79.

(77) المرجع نفسه ،ص 108.

(78) المرجع نفسه ، ص 109.

(79)،(80) المرجع نفسه ، ص 110.

(81) يشير الناقد إلى أن الفواصل من وضعه هو باستثناء الفاصلة التي بعد كلمة "قولنما" فهي من وضع الشاعر .  
المرجع نفسه ، ص 111، 112.

(82) انظر ، يوسف نور عوض : رواد الشعر العربي الحديث ص 80.

(84) يذكر بول شاولو من هولاء: أنسى الحاج ، تأثيث الصايغ ، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا.

(85) فرحان صالح : هموم الثقافة العربية ، دار الحداثة ، ط 1 ، بيروت لبنان 1988،ص 200.

(86) الونيس: يوسف الخال ، قصائد مختارة ، دار مجلة شعر ، بيزووت لبنان(د.ت) ، ص 28.

(87) انظر ، جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ، ص ص 296، 297.

(88) المرجع نفسه ، ص 313.

(89) المرجع نفسه،ص 324. ولا ترى نازك الملائكة في قصيدة النثر سوى بدعة غريبة، وهي مجرد نثر عادي.  
انظر كتابها: قضايا الشعر المعاصر ، ص 213 — 226.

ويشير نعيم اليافي في كتابه "أوهاج الحداثة" إلى أن مصطلح قصيدة النثر poème en prose قد استعير من الثقافة الفرنسية ، وبالتحديد من سوزان برنار صاحبة كتاب "قصيدة النثر منذ بوبلير إلى أيامنا" . وقصيدة النثر عند دعاتها هي شكل يستند إلى النثر ويسمى به إلى الشعر . ويعتبر اليافي هذا الشكل في الأدب العربي مبتول الصلة بالتراث من قريب أو بعيد.

- انظر: أوهاج الحداثة، ص ص 29، 31.
- (90)أنسي الحاج: لن، دار مجلة شعر، ط2، بيروت، لبنان1960، ص6.
- (91)جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص186.
- (92)انظر ، أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3 بيروت، لبنان1979، ص114—116.
- (93)انظر، يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا1991، ص246 وما بعدها.

الفصل الأول:

**بنية المسطر الشعري**  
**( الوزن ، القافية ، الوقفة )**

## بنية الوزن:

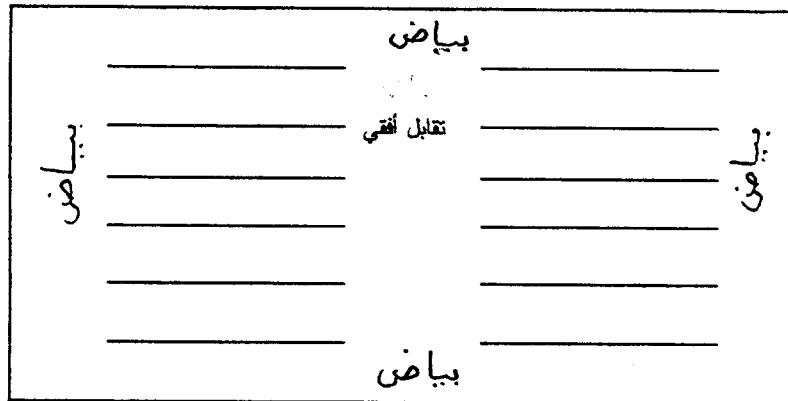
كان الوجه الأجلى الذى ميز الشعر العربى المعاصر عما سبقه من النتاج الشعري العربى وجها عروضيا إيقاعيا بالدرجة الأولى، وذلك قبل أن يتصف هذا الشعر ببنية القصيدة ككل، و يجعل منها بنية مفتوحة على احتمالات لا نهائية.

إن ما يميز الشعر العربى في شكله العمودي <> هذا الصراع ضد فضاء محدود ينبعى أن يملأه معنى تام<><sup>(١)</sup>. و كان هذا القيد التقييل واحدا من الأسباب التي أدت إلى الانقلاب على النظام العروضي التقليدى، ومن هنا عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلى و حاول أن <> يخلصه من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوى <><sup>(٢)</sup> وهذا لم تعد القصيدة محددة بمساحة مكانية محددة، وصار مستحيلًا أن نتباً بالشكل المكانى للقصيدة إلا بعد مطالعتها ، فقد أصبح السطرب الشعري يقوم على تكرار عدد غير معين من الصور العروضية (التفعيلات) دون الخضوع لقانون مسبق، <> فالزمن في القصيدة السطربية متداخل . ولا يأخذ إيقاعاً متماثلاً وذلك بسبب اختلاف عدد التفعيلات من سطرب شعري للأخر ... ومن هنا يصبح الشاعر هو الذي يتحكم في زمن القصيدة لا العكس كما كان يحدث في القصيدة الكلاسيكية <><sup>(٣)</sup> .

إن الشعر العمودي يتميز <> باشتغال فضائى نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين:

1. التوازي، العمودي للأبيات.
2. التقابل، الأفقى، للأسطر.

هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنب للاستطالة ، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين تنونجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتوازن هندسى ثالث، تتنظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافة الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية<><sup>(٤)</sup>، وهذا النموذج يمكن إيضاحه من خلال الشكل الآتى <sup>(٥)</sup>:



هذا النموذج الثابت الذي ألفته عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر، وقدم بدلـه اشكالاً أخرى حرـة يمكن أن نمثل لها بالشكل الآتي :

( سطر شعري )

---



---



---



---

مع ملاحظة أن السطر الشعري هنا غير مقيد بطول معين محدد من خارج  
القصيدة .

#### الصورعروضية عند صلاح عبد الصبور:

الملاحظ على صلاح عبد الصبور أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو نجيب<sup>(٦)</sup> بأنه النمط وحيد الصورة، ويشير الناقد في هذا الصدد إلى أن تركيز الشعر على هذا النمط (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار صورة عروضية واحدة عدة مرات) يؤدي إلى تطورات جوهريـة أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متعدد.

وحتى حين يزاوج عبد الصبور بين صور عروضية تنتهي إلى أكثر من بحر، فإنه لا يفعل ذلك على مستوى السطر الشعري، وإنما على مستوى القصيدة ككل، حيث تستأثر مقاطع معينة بصورة عروضية لبحر ما، بينما تستخدم المقاطع الأخرى من القصيدة نفسها صورة ترجع إلى بحر آخر. و الجدول أدناه يبين توزع البحور الشعرية على القصائد:

البعض	القصد
- الرجز ( المقطع الأول ) - المتدارك ( المقاطع : الثاني، والثالث، الرابع، والخامس، والسادس )	تأملات ليلية
الرجز	البحث عن وردة الصقبح
المتدارك	تتوي عات
الرجز	فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال
المتدارك	مرثية صديق كان يضحك كثيرا
- المتدارك (المقطع الأول) - الرجز(المقطعين الثاني والرابع) - الرمل (المقطع الثالث)	أصوات ليلية للمدينة المتعلمة
المتدارك	في ذكرى المردوث عبارة
المتدارك	توازنات

وبناء على هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية :

1- القصائد المعتمدة على صورة بحر واحد (النمط وحيد الصورة) عددها ثمانى (٥٨) منها تستخدم الصورةعروضية لبحر الرجز ، أما الخمس (٥٥) الباقيات فتستخدم الصورةعروضية لبحر المدارك.

2- أما القصائد التي تجمع أكثر من بحر فهي قصيدتان اثنتان، إحداهما تجمع بين صورتي الرجز والمدارك ، والأخرى تستثمر صور المدارك والرجز والرمل.

3- وعليه، فإن صلاح عبد الصبور يعتمد على بحرين هما الرجز والمدارك ، بالإضافة إلى نسبة لا تقاد تذكر لبحر الرمل، وحتى هذا البحر يمكن أن ينضوي تحت بحر المدارك ، خاصة بعد التغيير الذي لحق هذا البحر ضمن حركة الشعر الحر؛ ولنا في هذا الصدد مثال جيد من إبراهيم ناجي في قصidته المعروفة الأطلال. يقول:

وائق الخطوة يمشي ملكا  
ظلل الحسن شهي الكبرياء<sup>(٧)</sup>

فهذا البيت ،(والشطر الأول منه خاصة )، يمكن أن يقرأ عروضيا ضمن بحري الرمل والمدارك (في شكله المعاصر) كليهما:

الرمل = ٠/// ٠/٠/// ٠/٠//٠  
فاعلاتن فعلتن فعلا  
٠//٠/ ٠/٠/ ٠//٠

المدارك = ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/  
فاعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فاعلن  
وحتى نبين أن التغييرات المشار إليها ليست قسرية ، فإننا نعطي مثلا آخر وهو من قصيدة <قارئة الفنجان> لنزار قباني وهي على وزن المدارك :

قالت يا ولدي لا تحزن  
فالحب عليك هو المكتوب<sup>(٨)</sup>

إن التقاطع العروضي لهذا البيت يسفر عن الصور العروضية الآتية:

00/0/ 0/// 0/0/	0/0/ 0/0/ 0/0/
فعلن فعلن فعلن فعلن	فعلن فاعل فعلن فعلن

وهكذا يمكن القول أن بحري الرجز والمتدارك هما اللذان يستأثران بمجموع القصائد موضوع دراستنا من شعر صلاح عبد الصبور.

وسبب هذا في رأينا هو الإمكانيات الإيقاعية الوفيرة التي يحققها هذان البحران للشاعر، فالرجز<sup>(9)</sup> قد تأتي صورته العروضية مخبوة ، أو مطوية ، أو مخلوقة ، أو مقطوعة ، أو مكبولة، وهذه الحالات تتضح من خلال الرموز العروضية المعينة فيما يأتي:

- الصورة المخبونة = (0//0//) = متغلن )
- الصورة المطوية = (0///0/) = مستعلن )
- الصورة المخلوقة = (0////) = متعلن )
- الصورة المقطوعة = (0/0/0/) = مستفعل = مقولن )
- الصورة المكبولة = (0/0//) = فعلن )

أما المتدارك ،فبعد التغيرات التي لحقته قد أصبح ذا أشكال متعددة جعلت وزنه أقرب إلى النثر . كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبب ( فعلن X م ،حيث يعني الحرف <> م >> عددا من المرات ) لم يستعمل في الشعر القديم إلا نادرا<sup>(10)</sup> ، وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحقه أنقامه كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة<sup>(11)</sup> .

### الصورة العروضية وقوانين التجاور :

على الرغم من أن الشعر الحر قد ثار على قيود الشكل الشعري القديم و حاول التحرر منها ، إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يستند إلى قوانين تحكمه . قد لا تكون هذه القوانين ظاهرة أو معلنة ، ولكن البحث في الشعر العربي المعاصر ينتهي بنا إلى اكتشاف جملة من الضوابط و القوانين التي تحكمه و تتنظم مساره . و نشير هنا - في مجال البحث في القوانين الخاصة بالإيقاع - إلى ما قام به الناقد كمال أبو ديب<sup>(12)</sup> في بحثه عن القانون الذي يحكم تجاور الصور العروضية للمتدارك

وأنساقها في الشعر العربي المعاصر، حيث انتهى إلى أن هناك علاقات تحكم هذه الصور و هي إما علاقات تجاور أو علاقات تناور . وقد قمنا بإخضاع شعر صلاح عبد الصبور لبحث شبيه بما أشرنا إليه عند أبو ديب، فكان أن أسفر البحث عن النتائج الآتية فيما يخص تجاور الصور العروضية المنتمية إلى المتدارك :

- 1 بالنسبة للصورتين ( فعلن = 0///0 ) و ( فعلن = 0/0 ) قد ترددان متجاورتين مع التناوب في الترتيب .
- 2 قد تتكرر الصورتان السابقتان عددا من المرات اقصاهما ثلاثة.
- 3 بالنسبة للصورة العروضية ( فاعل = 0//0 ) قد ترد ابتداء وتليها ( فعلن = 0///0 ).
- 4 وقد ترد هذه الصورة بعد ( فعلن = 0/0 ).
- 5 وترد مكررة بعد ( فعلن = 0/0 )، وهذا مع غياب صورة ( فاعلن = 0//0 ) في السطر الشعري.
- 6 وترد مكررة بعد ( فاعلن = 0//0/0 ).
- 7 وترد ابتداء، وبعدها ( فعلن = 0/0 ) .
- 8 وتتكرر بعد ( فعلن = 0///0 ).
- 9 وأقصى حد للتكرارها ثلاثة مرات، وهي في هذا شبيهة بالصورتين ( فعلن = 0///0 ) ، و ( فعلن = 0/0 ) . ولكن ورودها متتابعة ثلاثة مرات نادر جدا
- 10- وترد انتهاء، مفردة أو مكررة ، بعد ( فعلن = 0///0 ).
- 11- وترد انتهاء بعد ( فاعلن = 0//0/0 ).

ولعل أهم ملاحظة نسجلها فيما يخص تجاور الصور العروضية هي أننا لا نعثر على تجاور من الشكل ( فاعل فاعلن = //0 ، 0// ) ، على الرغم من وجود الشكل العكسي لذلك ، ونعني به ما يأتي على النمط (فاعلن فاعل = 0// ، //0 ) . وشمة استنتاج قريب من هذا أورده كمال أبو ديب ، حيث أشار إلى أن المتدارك من الشكل فاعلن × م ( حيث م = عددا من المرات ) لا ترد فيه ، في الشعر الحديث ، (فاعل = //0) . ونشير هنا أيضا إلى أن صورة (فاعل = //0) مستحدثة في الشعر العربي المعاصر ، ولم يقرها العروضيون (15) وقد كانت نازك الملائكة - فيما تذكر - أول من استعمل هذه الصورة العروضية (16) ، وذلك منذ أول قصيدة حرة كتبتها عام 1947. ومن النماذج التي تذكرها:

كان المغرب لون ذييع  
و الألق كآلة مجموع

فإذا ما قطعنا الشطر الأول تقطينا عروضيا نتج لدينا :

/0 / 0 / 0 / 0 /  
فعلن فاعل فاعل فُعل

وقد حاولت نازك الملائكة تبرير اللجوء إلى صورة (فاعل = //0) وتقبلها على الرغم من عدم إقرارها من طرف العروضيين - بكون الصورتين (فطن = 0///) و (فاعل = //0) متساويتين من حيث الزمن ، لأن طولهما واحد :

ف ع ل ن = ف ا ع ل  
/ / 0 / / /

فنحن هنا بإزاء صورتين في كل منها ثلاثة متحركات وساكن واحد ، والفرق بينهما في موضع المتحركات والساكن (17).

## الصورة العروضية وظاهرة الإبدال :

تعرضت الصورة العروضية في الشعر العربي المعاصر إلى تحولات مختلفة ، حيث مرت في مصهر الإيقاع الحديث ، فغدت خاضعة للتجربة الفنية والنفسية للشاعر ، ولعل ظاهرة الإبدال أن تكون مظهراً مهماً من مظاهر تلك التحولات . والمقصود بالإبدال هنا <> حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فولون)<><sup>(18)</sup> كما رصدها الناقد كمال أبو ديب ، الذي أورد مجموعة من النماذج الشعرية لشاعر معاصرين ، تتوفّر في شعرهم ظاهرة الإبدال<sup>(19)</sup> ، غير أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الصورتين العروضيتين السابقتين فحسب ، وإنما تتعداها إلى صورتين آخريتين ( وهذا ما لم يشر إليه أبو ديب ) وهما (مستفعلن) و (مفعلن).

وهذا الانتقال من صورة عروضية إلى أخرى ليس إلا اقليباً للصورة الأولى حسب أبو ديب ، وذلك إذ يقول : <> إن أول التغيرات التي يتوقع أن تطرأ على المتدارك ... هو إدخال التفعيلة (علن/فا) = (فولون) في تركيب البحر لأن (علن / فا) تتألف من التوأمين (فا + علن) باتجاه أفقى معاكس لـ (فاعلن)<><sup>(20)</sup>

وشعر صلاح عبد الصبور لا يخرج عن إطار هذه الظاهرة ، وقصيدة توافق ذلك خير مثال على ذلك ، يقول فيها :

والشموس النجوم تعيد استدارتها ،  
وروحي تعيد ولادتها واحتضاراتها<sup>(21)</sup>

والتقسيم العروضي لهذين السطرين الشعريين يبيّن الإبدال الحاصل بين الصورتين (فاعلن) و (فولون) :

س (1) = 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0///

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

س (2) = 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فولون فولون فولون فولون فولون

ثم ماظبث صورة (فعلن) أن تغيب في القصيدة، لكنها تعاود الظهور في المقطع الأخير :

تجئ إلينا الإشارات من مرصد

الغيب يكشف عن سرها

العلماء الثقات ، تقول <sup>(22)</sup>

وإذا اعتبرنا صورة (فعلن) قلبا لـ(فاعلن) هل يمكن أن نبرر قبول الصورة الأولى في بحر المتدارك بكون الصورتين متسا ويتين في الزمن تماما كما هو الشأن بين (فعلن) و (فاعلن) حسب تبرير نازك الملائكة ؟ غير أن الإبدال في شعر صلاح عبد الصبور لا يقتصر على ما ذكرناه أعلاه ، وإنما نجده عنده واقعا بين صورتين آخريتين هما (مستفعلن) و (مفاعيلن) وينتضح ذلك من خلال النموذج الآتي :

أبحث عنك في الخطى المفارقه

يقودها إلى لاشئ ، لامكان

وهم الانتظار والغياب <sup>(23)</sup>

ونكتفي هنا بتعليق السطرين الأخيرين لتنتج لدينا الصور العروضية الآتية:

/ ٠//٠// ٠/٠/٠// ٠//٠//

متفعلن مفاعيلن متفعلن هـ

٠٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠/٠/٠/

فاعيلن متفعلن متفعلن فعلن

وإذا ما قارنا بين الصورتين (مستفعلن) و (مفاعيلن) من حيث الزمن وجدناهما متساوين :

م س ت ف ع ل ن = م ف ا ع ي ل ن  
/ 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /

حيث تتألف كلتا الصورتين من أربعة متحركات وثلاثة سواكن ، وظاهر هنا أن إحدى الصورتين هي مقلوب الأخرى <sup>(24)</sup> كما هو الشأن بالنسبة لـ (فاعلن) و (فعولن).

### الصورة العروضية والانزياح : الثوابت والمتغيرات <sup>(25)</sup> :

#### الانزياح : تحديد المصطلح :

لعل مفهوم الانزياح أو الانحراف كما يسمى أيضا <sup>(26)</sup> يتعدد بصورة أوضاع عند ريفاتير الذي يعرفه بكونه > انزيحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه ... يكون خرقا للقواعد حينا ، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر <<sup>(27)</sup> . وهذا يعني فيما يعنى أن عملية الانزياح تعتبر خروجا على النظام المأثور للتعبير الفني ، وذلك كي يحقق العمل الفني فرادته بعيدا عما ألفه القارئ . ومن ثمة فإن مقوله الانزياح -حسب ريفاتير- > تفترض مقياسا يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته ... ويتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللغوية ، فكلما كانت أكثر رسوخا كان الخروج عليها أكثر توعدا ، وكانت الإمكانيات الشعرية أكثر حرية وسعة <<sup>(28)</sup> ، وهذا يعني أن > المفهوم الانحرافي ... يعني إن اختيارا نظريا في غاية الأهمية، ينطوي على التزام هو اختبار عملية توصيف لما هو أدبي على أنه ظاهرة لغوية مختلفة <<sup>(29)</sup> . واقتصرنا على ريفاتير لتحديد المصطلح ( وقد اكتفينا هنا بالإطار العام لذلك التحديد ) لا يعني أن المساحة التي يشغلها هذا المصطلح في الدراسات النقدية المعاصرة مساحة ضيقة ، ذلك أنه يمكن القول بشكل أكيد أن > الفرضية الانحرافية صارت عاما مشتركا في كثير من التوجهات المنهجية المختلفة والمدارس النقدية <<sup>(30)</sup> .

وما ذكرناه أعلاه يجعلنا نستخلص أن الانزياح يفترض وجود قاعدة ما يقوم الأديب بالخروج عليها ، وذلك على الرغم من صعوبة تحديد مفهوم القاعدة بدقة واختلاف النقاد حول هذا المفهوم <sup>(31)</sup> ، أما القاعدة التي نستند إليها ، في معالجتنا مسألة الصور العروضية في شعر صلاح عبد الصبور ، فهي الصور العروضية الصحيحة ( أو الثوابت كما فضلنا تسميتها أعلاه) التي نص عليها

العرضيون ، أما الانزياح عن هذه القاعدة فيكون باللجوء إلى الصور العروضية المزحفة (أو المتغيرات كما سنتعلما منها من الآن) ، وهذه المتغيرات يمكن أن نقسمها قسمين : فسما عرفه الشعر العربي القديم ، ونص عليه علم العروض ، وقسما ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرن مع حرقة الشعر الحر خاصة . وإذا كان القسم الأول انتهاكا للشكل النظري لصور بحر من البحور الشعرية ، فإن القسم الثاني يعتبر تماذيا في الخرق والانتهاك ، وذلك من أجل خلق لغة أبانية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعري المتفرد .<sup>(32)</sup>

إذن سنشتغل بمصطلحين إجرائيين هما **الثوابت** (الصور العروضية الصحيحة) ،  
والمتغيرات (الصور العروضية المزحفة).

### الثوابت والمتغيرات في الصور العروضية للمدارك :

تقول نازك الملائكة في كتابها *قضايا الشعر العربي المعاصر* :

>> المعروف أن تفعيلة الخبر ( فعلن ) ليست إلا زحافا يعتري تفعيلة المدارك الأصلية (فاعلن) . وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبر أو ( ركض الخيل ) كما يسمونه أحيانا <<sup>(33)</sup>>

ما يهمنا في هذا الكلام أمر واحد ، وهو أن وزن المدارك يجمع بين الصورتين العروضيتين (فاعلن = ٠//٠) و ( فعلن = ٠//٠ ) ، ولذلك فإننا حين نتحدث عن المدارك في الشعر العربي المعاصر فإنما نتحدث عن مجموعة من الصور العروضية تضم - فيما تضم - (فاعلن) و ( فعلن ). وبالنسبة للمتغيرات سنتحدث عن متغيرات من الدرجة الأولى ، ونقصد بها الزحافات التي يسمح بها علم العروض ، وقد مارسها الشعراء بشكل مكثف ، كما نتحدث عن متغيرات من الدرجة الثانية ، ونقصد بها الانتهاكات التي مارسها الشعراء المعاصرن على الصور العروضية ، وهي انتهاكات إذا عرضناها على الميزان العروضي اعتبرت أخطاء عروضية .<sup>(34)</sup>

بالنسبة للمدارك نجد أن المتغيرات من الدرجة الأولى هي :

( فعلن = ٠//٠ ) و ( فعلن = ٠/٠/٠ ) ، علما أن الصورة الثابتة في هذا الوزن هي (فاعلن) . وعبد الصبور يستعمل هذا النوع من المتغيرات بشكل مكثف ، ويتبين ذلك من خلال الإحصاء الذي

سنورده لاحقا ، لكننا نفصل ، قبل ذلك ، أن نورد نماذج شعرية تتخللها المتغيرات من الدرجة الأولى :

نموذج 1:

تذكاراتي ارتفعت نحو الآفاق الغيميه (35)

يقدم لنا التقطيع العروضي لهذا النموذج صورتين متغيرتين من الدرجة الأولى تكرران على النحو الآتي :

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/  
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

نموذج 2:

يعترفيني المزاج الرمادي حين تصير

السماء رمادية ... (36)

والتقطيع العروضي هنا يسفر عن الصور الآتية :

/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/  
فاعلن فاعلن فاعلن فعلن ف  
0//0/ 0/// 0//0  
فاعلن فعلن فاعلن

بالنظر إلى النموذجين تظهر لنا الصورتان المتغيرتان (فعلن = 0/0) و (فعلن = 0//0)، وعلى الرغم من أن كلا النموذجين يتضمن صورا متغيرة فإنهما يتمايزان بكون النموذج الأول خالياً من الصورة الثابتة (صورة فاعلن)، أي أن نسبة الانزياح في هذا النموذج تمثل 100%， بينما يسمح لنا النموذج الثاني بمعاينة الصور الثابتة والصور المتغيرة متجاوقة فيما بينها . وبعبارة أخرى

يمكن القول أن النموذج الأول تغيب فيه القاعدة لتسسيطر المتغيرات المنزاحة عن تلك القاعدة المغيبة .  
أما النموذج الثاني فهو يجمع القاعدة والانزياح جنبا إلى جنب.

نموذج(3):

...في ظلام شطوط المساء..

السديم<sup>(37)</sup>

يقدم لنا التقطيع العروضي الصور الآتية :

/ 0//0 0/// 0//0/  
فاعلن فعلن فاعلن ف  
00//0  
ـاعلان

نموذج(4):

أتوهم أحياناً أني أسمع وقع صداتها<sup>(38)</sup>

و هنا نحصل على الصور العروضية الآتية:

0/0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/0/  
 فعلن فعلن فعلن فعلن فعلتن

ما يهمنا في هذين النموذجين هو الصورتان المتغيرتان (فاعلن = 00//0/) و (فاعلتن = 0/0//0) ، وتشير هنا إلى أن الصورة الثانية نادرة عند صلاح عبد الصبور .  
وما يميز النموذجين الثالث والرابع عن النموذجين الأول والثاني هو أن الصور المتغيرة في هذين هي صور متغيرة حرة ، ومعنى ذلك أنها يمكن أن تقع في أي موضع من السطر الشعري ( بداية - وسط - نهاية ) ، بينما تتميز الصور المتغيرة في النموذجين الآخرين بكونها مقيدة

موقعياً، ذلك أنها لا ترد إلا في نهاية الأسطر الشعرية. وهذا التقيد الموقعي يجعلنا نخلص إلى نتيجة مؤداها أن فكرة العلة ظلت سارية التأثير. (39)

هذا فيما يخص المتغيرات من الدرجة الأولى، أما المتغيرات من الدرجة الثانية فتجلى في أشكال عدة سنوردها ضمن بعض النماذج التي تمثلها في ما يأتي :

نموذج(1) :

لا شئ يعينك ... لا شئ يعينك (40)

هذا النموذج يحتمل تقطيعينعروضيين ، ينبع الأول بتحريك كاف الخطاب في نهاية السطر الشعري ، بينما ينبع الشكل الثاني من التقطيع بفضل تسكين الكاف تلك .

التقطيع الأول(بالتحريك) :

//0/ //0/ 0/// 0/0/

فعلن فعلن فعلن فاعل فاعل

التقطيع الثاني (بالتسكين) :

0/0/ 0/// 0/0/

فعلن فعلن فعلن فاعل فعلن

في هذا النموذج تظهر صورة عروضية متغيرة من الدرجة الثانية تتتمثل في (فاعل) التي توقفنا عنها سابقاً ، وهي تقع هنا متباورة مع الصور المتغيرة من الدرجة الأولى ، مع غياب مطلق للصور الثوابت.

نموذج(2) :

أو فاعطيني صندوقاً من كلمات  
كي أخزن فيه بعض المقتنيات (41)

والصور العروضية الناتجة عن هذين السطرين هي :

00/// 0/0/ 0/0/ 0/0/  
 فعلن فعلن فعلن فعلن  
 00/// 0/0/ 0/0/ 0/0/  
 فعلن فعلن فعلن فعلن

وهنا أيضاً نصادف صورة متغيرة من الدرجة الثانية تتمثل في (فعلن = 00///). وهي تتجلّل في هذا النموذج مع صور من الدرجة الثانية ، بينما تظل القاعدة (الصورة العروضية الثابتة) غائبة.

أمثلة

نموذج(3):

لم يك ساقينا المصبوع الفودين  
 يدري أن الإنسان هو الموت<sup>(٤)</sup>

ينتج لنا التقطيع العروضي لهذين السطرين الصور الآتية :

00/0/ 0/0/ 0/0/ . //0/  
 فاعل فعلن فعلن فعلن فِعلن

00/ 0/0/ 0/0/  
 فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

هذا النموذج يحوي ثلث صور متغيرة من الدرجة الثانية ، إحداها تعاود الظهور هنا وهي (فاعل= //0/ ) ، أما الاشتنان الآخريان فهما (فعلن = 00/0/ ) و (فاع = 00/ ) ، ولا بد من الإشارة إلى أن الصورتين الأخيرتين مقيدتان موقعيًا (آخر السطر الشعري).

الثوابت و المُتغيّرات في وزن الرجز:

ينشأ الرجز في شكله الكامل من تكرار الصورة العروضية الثابتة (مستعلن = 0//0/0/ ) ست مرات ، وقد استغل الشعر العربي المعاصر الصورة العروضية لهذا البحر نظراً لما تحققه من مرونة

للشاعر ، ومن ذلك اعتماد هذه الصورة في القصيدة التي اعتبرت أهم انعطافه في ذلك الشعر ، ونعني بها قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

وقد رأينا - فيما سبق - أن الرجز وزن مهيمن في الكتابة الشعرية عند صلاح عبد الصبور ، الذي استغل الصورة العروضية لهذا البحر استغلالا فيه من الحرية الشئ الكثير . ولتوسيع ذلك نسوق النماذج الشعرية الآتية:

(نموذج 1):

أراك كالنجوم عاريه  
نائمه مبعثره  
مشوقة للوصول والمسامره<sup>(44)</sup>

من التقطيع العروضي للسطرين الآخرين من هذا النموذج نحصل على الصور الآتية:

0//0// 0///0/  
مستعلن متفعلن  
0//0// 0//0/0/ 0//0//  
متفعلن مستعلن متفعلن

و هنا تطالعنا الصورتان المتغيرتان (متعلن = 0//0//0) و (مستعلن = 0///0//0)، و هما صورتان متغيرتان من الدرجة الأولى . ولنا في هذا النموذج مثال على تجاوز القاعدة ( مستعلن = 0//0/0 )، و الانزياح، غير أن نسبة القاعدة -قياسا إلى ظهور الانزياحات- تعتبر نسبة ضئيلة جدا .

(نموذج 2)

لون رمادي، سماء جلمد  
كأنها رسم على بطاقه<sup>(45)</sup>

الصور العروضية للسطرين هي:

٠/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

مستعلن مستعلن مفعولن

٠/٠// ٠//٠/٠/ ٠//٠//

متفعلن مستعلن فعولن

وهنا تظهر صورتان متغيرتان جديتان هما ( مفعولن = ٠/٠/٠ ، أصلها متفعلن ) و ( فعولن = //٠/٠ ، أصلها متفعلن ) ، إضافة إلى الصور المتغيرة ( متفعلن = ٠//٠// ) التي أشرنا إليها سابقاً .

و فيما يخص المتغيرات العروضية المشار إليها أعلاه، نذكر أن الصورتين ( متفعلن = ٠//٠// ) و ( مسعلن = ٠///٠ ) صورتان حررتان موقعاً حيث يمكن أن تقع في بداية السطر الشعري أو وسطه أو نهايته . أما بالنسبة للصورتين ( مفعولن = /٠/٠/٠ ) و ( فعولن = /٠/٠// ) فهما مقيدتان موقعاً، إذ لا ترددان إلا في نهاية السطر الشعري .

و يمكن أن نمثل لكل ذلك بهذا الجدول الذي يختصر موقع المتغيرات العروضية المشار إليها:

نهاية السطر	وسط السطر	بداية السطر	الصورة العروضية المتغيرة
+	+	+	متفعلن ( ٠//٠// )
+	+	+	مسعلن ( ٠///٠ )
+	-	-	فعولن ( /٠/٠// )
+	-	-	مفعولن ( /٠/٠// )

و هذا يعني أن الشاعر لم يخرج في استعماله للمتغيرات العروضية عن نهج الشعر القديم، ولكن هذا لا يصح إلا بالنسبة لمراعاة موقع تلك المتغيرات، حيث إن الشاعر يمارس استخدام تلك المتغيرات بشكل مكثف حتى تصبح بديلاً عن القاعدة.

أما فيما يخص المتغيرات من الدرجة الثانية ، فإننا نصادف صورا مختلفة سنتعرف إليها من خلال النماذج الشعرية الآتية:

نموذج 1:

أنذرنا من قبل أن يجيء  
تراب لونه الرديء  
أنذرنا من قبل أن تدهمنا خيوله المفاجئه  
بطبله الخافت في إيقاعه البطئ<sup>(٤٤)</sup>  
إن التقاطيع العروضي لهذا النموذج يظهر النتائج الآتية:

00// 0//0/0 0///0/  
مستعلن مستعلن فعال  
00//0// 0//0//  
متعلن متعلن  
0//0// 0//0// 0///0/ 0//0/  
مستعلن مستعلن متعلن متعلن  
00// 0//0/0 0///0/  
متعلن مستعلن فعال

إننا هنا إزاء صورتين متغيرتين من الدرجة الثانية هما :  
(فعال = 00//) في نهاية السطرين الأول والرابع، و ( متعلن = 00//0// ) في نهاية السطر الثاني.

نموذج 2:

علمت كفي أن تحس الدفء و الصقيع

## في أكف رفة المقام (٤٧)

في هذا النموذج تطالعنا الصورة المتغيرة ( فعول = ٠٠// ) في نهاية السطر الثاني .

نموذج : ٣

كل صباح ،  
قبل أن يطلع الحياة والأحياء  
مسهد الجفون ، مقروح الفؤاد  
سأمان مما حملت صحف الصباح من أنباء  
يسأل هذا الشاعر السقيم (٤٨)

يتميز هذا النموذج بكونه يضم ثلاثة صور متغيرة جديدة يكشف عنها التقطيع الآتي  
للسطرين الثاني والثالث :

٠٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠//  
متفعلن متفعلن مستفعلن  
٠٠/٠/ ٠//٠// ٠///٠/ ٠//٠/٠/  
مستفعلن مستعلن فعلن متفعلن فعلن

إن الصور الثلاث التي ألمحنا إليها هي (مستعلن = ٠٠//٠/ ) و ( فعلن = ٠///٠ )  
و ( فعلن = ٠/٠/ ) ، والملاحظة التي نسجلها هنا هي أن الصورتين الأخيرتين تتتميان إلى وزن  
المتدارك ، وبهذا يكون الشاعر قد جاور بين صورعروضية تتتمى إلى بحرين مختلفين ، وذلك إمعانا  
في الانزياح . بيد أن الشاعر في سلوكه هذا لم يخرج عن الوزنين اللذين التزمهما وما وزنا المتدارك  
والرجز . وإذا كانت ( فعلن = ٠/٠/٠ ) تعاود الظهور في مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ،  
فإن ( فعلن ) لا تظهر إلا مرة واحدة ضمن وزن الرجز .

نموذج 4:

وأورق اليقين ،  
أن مستحيلا قاطعا كالسيف  
لقطنا ،  
إلا للمرة من طرف <sup>(49)</sup>

إن تقطيع السطر الأخير تنتج عنه الصور المتغيرة الآتية:

00/0/0// 0//0/0/  
مستعلن مقاعيلن

والصورة الأخيرة تتضمن إلى المتغيرات من الدرجة الثانية ، ونسجل بصددها هنا أن ورودها لا يقع إلا مرة واحدة . وفي هذا النموذج تعاود الظهور صورة ( فعلن = 00/0 ) في نهاية السطر الثاني .

نموذج 5:

أنظر في عيون الناس جامد الأحداق <sup>(50)</sup>

يتضمن هذا النموذج الصور العروضية الآتية:

00/0/ 0//0// 0/0/0// 0///0/  
مستعلن مقاعيلن متعلن فعلن

وهنا تظهر صورتان عروضيتان من الدرجة الثانية ، إداتها تعاود الظهور ( فعلن ) بينما تظهر الأخرى للمرة الأولى ( مقاعيلن ). وقد كنا أشرنا سابقا إلى أن هذه الصورة هي مقلوب صورة ( مستعلن ) .

## نموذج 6:

أبحث عنك في المتاجر  
أبحث عنك في محطات القطار والمعابر  
في الكتب الصفراء والبيضاء والمحابير<sup>(51)</sup>

وهنا تظهر صورة متغيرة جديدة من الدرجة الثانية تمثل في ( متعلن = 0/0//0// ) في نهايات الأسطر الشعرية ، كما يتجلّى ذلك من خلال التقطيع العروضي الآتي :

0/0//0// 0///0/  
 المتعلن متعلن  
0/0//0// 0//0/0 0//0// 0///0/  
 المتعلن المتعلن المتعلن  
0/0//0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0///0/  
 المتعلن المتعلن المتعلن

## نموذج 7:

أسمع أصداه خطاي<sup>(52)</sup>

وهذا النموذج يقدم لنا صورة أخرى من المتغيرات تمثل في ( المتعلن ) الذي يمكن اعتبارها تمثيلاً للصورة المتغيرة الأولى في هذا النموذج ( المتعلن ) :

00///0/ 0///0/  
 المتعلن المتعلن

و هذه المتغيرات من الدرجة الثانية كلها مقيدة موقعاً كما يتبيّن من الجدول التالي :

النهاية	الوسط	البداية	المتغيرات
+	-	-	فuw (00//)
+	-	-	متععلن (0/0//0//)
+	-	-	مستعلن (00//0/0)
+	-	-	مفاععلن (00/0/0//)
+	-	-	فععلن (00/0/)
+	-	-	مستعلن (00///0/)
-	+	-	مفاععلن (0/0/0//)
-	+	-	فععلن (0///0/)

و هكذا يظهر لنا الفرق بين الصورعروضية المتغيرة من الدرجة الأولى، وتلك التي من الدرجة الثانية، وهذه الأخيرة مقيدة بموقع محدد كما رأينا أعلاه، بينما الأخرى تجمع بين التقييد والإطلاق .

و ثمة نتيجة أخرى نخلص إليها و هي كون أغلب الصور المتغيرة الواقعة في نهايات الأسطر الشعرية تأتي ساكنة الآخر، الأمر الذي يفرض أن تكون القوافي الشعرية ساكنة . فإذا أضفنا إلى ذلك حرص صلاح عبد الصبور على تسكين أواخر الكلمات، أمكننا أن نقول مع نازك الملائكة >> إن الشاعر المعاصر مولع بالتسكين << (53) .

و ما يميز المتغيرات العروضية بنوعيها في شعر صلاح عبد الصبور تلك التحولات الإيقاعية الناتجة عن توالي صور مختلفة، فالشاعر يحاول الابتعاد عن الرتابة التي يخلقها تجاور صور متماثلة :

و في حدائق الأطفال و المقابر  
أنظر في عيون الناس جامد الأحداق  
كائنني أسأل كل عابر  
آوي إلى بيتي في الليل الأخير

أنتظر انبعاثك - البعثة - كالحقيقة  
( أيتها السفينة الوهمية المسار<sup>(54)</sup>)  
(.....)

و يظهر ذلك من خلال الصور العروضية الآتية :

س<sub>1</sub> = 0/0//0// 0/0/0// 0//0//  
متعلن مفاعيلن متعلن  
س<sub>2</sub> = 00/0/ 0//0// 0/0/0// 0///0/  
مستعلن مفاعيلن متعلن فعلن  
س<sub>3</sub> = 0/0// 0///0/ 0//0//  
متعلن مستعلن فولن  
س<sub>4</sub> = 00//0/0/ 0///0/ 0//0/0/  
مستعلن مستعلن مستعلن  
س<sub>5</sub> = 0/0// 0///0/ 0//0// 0///0/  
مستعلن متعلن مستعلن فولن  
س<sub>7</sub> = 00// 0//0/0/ 0//0// 0///0/  
مستعلن متعلن مستعلن فولن

الثوابت و المتغيرات : قراءة إحصائية لنموذج :

نعالج هنا - من خلال الإحصاء - مسألة الثوابت و المتغيرات من خلال  
قصيدة هي < تأملات ليلية ><sup>(55)</sup>.  
تكون القصيدة من ستة مقاطع :

### **المقطع الأول:**

- يقوم على الصورة العروضية للرجز ، يتكون من 58 صورة عروضية .
- عدد الثوابت = 18 ، نسبتها إلى مجموع الصور العروضية 31 % .
- عدد المتغيرات = 40 ، نسبتها إلى مجموع الصور العروضية 69 % .
- المتغيرات بالإضافة = 5 ، نسبتها إلى مجموع المتغيرات 12.5 % ، أما نسبتها بالنسبة للصور العروضية في المقطع فهي 8.6 % .
- المتغيرات بالنقصان = 35 ، نسبتها إلى المتغيرات 87.5 % ، أما نسبتها إلى الصور العروضية في المقطع هي 60.4 %.

### **المقاطع الخمسة الأخرى :**

- تقوم على الصورة العروضية المتدارك ، تتكون من 242 صورة عروضية .
- عدد الثوابت = 2 ، نسبتها إلى المجموع الكلي لصور المقاطع الخمسة هي 0.4 % .
- عدد المتغيرات = 240 ، نسبتها إلى المجموع الكلي لصور المقاطع الخمسة هي 99.6 % .
- عدد المتغيرات بالإضافة = 3 ، نسبتها إلى مجموع الصور المتغيرات هي 1 % ، أما نسبتها إلى المجموع الكلي لصور المقاطع الخمسة هي 1 % (بالتقريب) .
- عدد المتغيرات بالنقصان = 237 ، نسبتها إلى المجموع الكلي لصور المقاطع الخمسة هي 97,93 % ، أما نسبتها إلى مجموع المتغيرات فهي 98,75 % .

إن الشعر الحر - كما أشرنا إلى ذلك في موضع من هذا البحث - يعمل على تحطيم نظام القصيدة العمودية ، و إذ كان قد احتفظ بالصورة العروضية كوحدة أساسية، فإنه لم يراع استعمالها سالمة ، على الرغم من تحبيذ كل العروضيين التقليل من المتغيرات العروضية<sup>(56)</sup> . وعبد الصبور لا يخرج عن هذا المضمار ، و طغيان المتغيرات على الثوابت دليل واضح على أن الشعر الحر يحاول دائماً القيام على أنماط الشعر العمودي .

و ثمة مسألة أخرى نود الوقوف عندها قليلا هي مسألة تضافر "المتغيرات" مع الدلالة (و سنعالجها بتفصيل في الفصل الثالث) . و يمكننا أن ندرس هذا الأمر من خلال النموذج الآتي من قصيدة "تأملات ليلية" :

و أتني أصلبني العي فلا أبين  
و أتني أوشك أن أبكي  
وأتنى،

سقطت ،

في ،

كمين (٥٧)

إن الدلالة المهيمنة في هذا النموذج هي دلالة "الفقد والنقصان" ، فقدان الوضوح والاستقرار النفسي ... إلخ . وهذا فقدان يتجسد على مستوى المتغيرات، حيث نصادف في النموذج متغيرات بالنقصان، خاصة في السطر الثاني حيث يأتي الفعل "أبكي" ممثلاً بصورة ناقصة (٠/٠)، و هذا النقص يعوض النقص على المستوى الوجوداني و الذي يجسد فعل البكاء.

و بالنسبة للسطر الثالث نلاحظ أنه إضافة إلى متغيرات النقصان - هناك انفصان في أجزاء الصورة العروضية الأولى، أي أن هناك انقساما في هذه الصورة، فهي موزعة بين الفعل (سقطت) و حرف جر (في) :

سقطت

/٠//

في

٠/

وبسبب من طريقة الكتابة و توزيع الكلمتين تبدو الصورة وكأنما قد سقط جزء منها . و هذا كله يعزز حالة النقصان و الانهيار عند الشاعر (٥٨) .

## الوقفة وأنواعها :

إن التحول الذي مس بناء البيت في الشعر العربي (من ناحية الإيقاع) لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية ، وإلغاء أي قانون سابق على النص الشعري يلزمه باستيفاء عدد محدد من الصور العروضية. لم يقف التحول عند هذا الحد ، وإنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار بناء البيت الشعري ككيان مركب من وزن ، وتركيب ، ودلالة.

لقد تميزت العلاقات بين عناصر هذا الكيان دوماً بالاستقرار وعدم التنازع، والمثال الشعري الآتي يسمح لنا بمعاينة هذه العلاقات عملياً :

الحزن يقلق والتجمل يردع والدموع بينهما عصي طبع<sup>(59)</sup>

إن هذا البيت مكتمل من جميع النواحي ، فمن ناحية التركيب نلاحظ أنه تام العناصر ، ومن ناحية الدلالة لا نحس أن هناك فراغاً دلائياً يحوجنا إلى التطلع إلى البيت الموالي لاستيفائه وملئه. أما من ناحية الوزن فالبيت قد ضم الصور العروضية الكاملة لوزن الكامل :

٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠ / / ٠//٠/٠ / / ٠//٠/٠ /  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وحتى إذا كان هناك نوع من التنازع فإنه لا يحدث بين الأبيات ، وإنما داخل البيت الواحد (بين الشطرين)، والبيت الشعري الآتي يوضح ذلك:

هذه دولة المكارم والرأفة والمجد والندي والأيدادي<sup>(60)</sup>

إن التنازع في هذا البيت واقع بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني ، حيث إن الصورة العروضية الأخيرة من الشطر الأول ( فعلتن = ٠/٠/// ) ، والصورة الأولى من

**الشطر الثاني ( فعلتن = ٠/٠// ) تجاذبان كلمة واحدة ( الرأفة ) الأمر الذي يجعل البيت متصلا .**

إن الاستقرار المشار إليه آنفا هو ما يدعوه محمد بنيس بعنصر الوقفة ، حيث أشار إلى أن >> الوقفة عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم <<<sup>(٦١)</sup> لكن هذه الوقفة محددة بكونها وقفه وزنية وتركيبية دلالية. أي أنها وقفه تامة .

وفي الشعر المعاصر يعرف هذا العنصر أهمية كبرى، فقد أصبح >>العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت<<<sup>(٦٢)</sup> في الشعر المعاصر .. لقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً مهماً في بناء بيت القصيدة المعاصرة مهما كان موقعها من سلم التراتب النصي >><sup>(٦٣)</sup> وهو مميز - في هذا الصدد - قوانين أربعة تحكم هذه الوقفة : الوقفة التامة، والوقفة الوزنية ، والوقفة المركبة والدلالية ، ووقفة البياض. هذه القوانين نفسها تحكم شعر صلاح عبد الصبور ( ونسختي النوع الأخير كون عبد الصبور لم يوظفه في شعره ) ، بيد أن حضورها في شعره يتراوّب ، مما يجعل التحول هو القانون الأكبر الذي يحكم عنصر الوقفة عندـه.

#### ١) - الوقفة التامة:

و >> هذه هي وقفـة النـمط الأولـي من الأـبيات حين يـكون الـبيـت مـمتـلـئـاً بـوقـفـاتـه الـوزـنـيـة والـمـرـكـبـيـة والـدـلـالـيـة <<<sup>(٦٤)</sup> ، وهذا القانون الأول قليل الحضور في شعر عبد الصبور ، باعتباره من أخص خصائص القصيدة القديمة . ومن نماذجه في شعره :

• أبحث عنك في ملأة المساء

أراك كالنجوم عاريه <sup>(٦٥)</sup>

• أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم

• أراك تجلسين جلسة النداء الباسم <sup>(٦٦)</sup>

في هذين النموذجين يمكن تحديد تمام الوقفة من خلال ما يأتي :

- أ- من الناحية التركيبية ، يحوي كلا النموذجين جملتين تامتي العناصر و منفصلتين تركيبيا.
- ب- سومن حيث الدلالة، تستقل كل جملة من الجمل الأربع في النموذجين بمعناها.
- ج- ومن حيث الوزن ، لا نجد ظاهرة التدوير، مما يجعل كل سطر شعري ممثلا وزنيا :

س<sub>1</sub> = 0//0// 0//0// 0//0// 0  
مستعلن متعلن متعلن  
س<sub>2</sub> = 0// 0//0// 0//0// 0//0// 0  
متعلن متعلن فعو  
س<sub>3</sub> = 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0  
مستعلن مستعلن متعلن فعلن

س<sub>4</sub> = 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0  
متعلن متعلن متعلن مفعولن

## (2) - الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا القانون من قوانين الوقفة يكون السطر الشعري <> تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا <<sup>(68)</sup>> ، وهذا يعني أن بإمكان التصييد أن <> تتخلى ... عن استقلال البيت <<sup>(69)</sup>> ومن النماذج التي يتتوفر فيها هذا النوع من الوقفة قول صلاح عبد الصبور :

-1

لون رمادي سماء جامد  
كأنها رسم على بطاقه  
مساحة أخرى من التراب والضباب  
تنبض فيها بضعة من الخصون المتعبه <sup>(70)</sup>

كان مغينا الأعمى لا يدري  
أن الإنسان هو الموت  
لم يك ساقينا المصبوغ الفودين  
يدري أن الإنسان هو الموت  
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين  
لم تك تدرى أن الإنسان هو الموت <sup>(٧١)</sup>

نكتفي في هذا المقام بالتعليق على النموذج الثاني الذي يظهر بجلاء كيفية اشتغال القانون الثاني من قوانين الوقفة.

إن التقطيع العروضي لأسطر النموذج يحيلنا على الصور العروضية الآتية:

س<sub>1</sub> = 0/ 0/0/ 0/0/ //0/  
فاعل فعلن فعلن فا  
س<sub>2</sub> = 00/ 0/// 0/0/ 0/0/  
فعلن فعلن فعلن فاع  
س<sub>3</sub> = 00/0/ 0/0/ 0/0/ //0/  
فاعل فعلن فعلن فعلن فعّلن  
س<sub>4</sub> = 00/ 0/// 0/0/ 0/0/  
فعلن فعلن فعلن فعلن فاع  
س<sub>5</sub> = 00/ 0/// 0/0/ 0/0/ //0/  
فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فاع  
س<sub>6</sub> = 00/ 0/// 0/0/ 0/0/  
فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

في هذا النموذج يستقل كل سطر شعري بصورة العروضية ، لكننا نلاحظ انتقاء الاستقلال من ناحية التركيب والدلالة ، حيث نجد كل سطرين شعريين متاليين تربط بينهما علاقة تركيبية ودلالية، على النحو الآتي:

الجملة المشكّلة للسطر الثاني تقع خبراً للناسخ كان الذي يتصرّد السطر الأول .  
والجملة المشكّلة للسطر الرابع تعتبر خبراً للناسخ المنفي كان ، والذي يقع في صدر السطر الثالث.

أما الجملة التي تشكّل السطر السادس فهي خبر لمبتدأ موقعه صدر السطر الشعري الخامس ( العاشرة ).

### (3) - الوقفة المركبة والدلالية:

< هذا القانون الثالث نقىض السابق . فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركبة والدلالية مائة في البيت >. <sup>(72)</sup> وهذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند صلاح عبد الصبور ، ومثاله قوله:

فقدت رونقها  
فقدت ما طلسم فيها من سحر منفرد <sup>(73)</sup>

إن الوقفة المركبة والدلالية واضحتان في هذين السطرين ، أما غياب الوقفة الوزنية فيتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س<sub>1</sub>= 0//0 / 0//0 /

فعلن فاعل فا

س<sub>2</sub>= 0//0 / 0/0 / 0/0 / 0/0 / 0/0 /

عل فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن

لدينا هنا صورة عروضية ناقصة في نهاية السطر الشعري الأول ، والجزء الناقص منها نجده بداية السطر الثاني ، وعليه يمكن القول إن هناك تنازعا بين السطرين الشعريين على الصورة العروضية (فأعل).

لقد سبقت الإشارة إلى أن الوقفة التامة قليلة عند عبد الصبور ، وبإحداث عملية تقاطع بين هذه الملاحظة وبين ندرة الوقفة المركبة والدلالية ، يمكننا أن نستنتج أن الشاعر لا يحرص على ظاهرة التدوير العروضي بقدر حرصه على التعالق التركيبي والدلالي بين الأسطر الشعرية ، وذلك بشيوع ظاهرة التضمين<sup>(74)</sup> التي اعتبرت عند القدماء واحدا من العيوب في الشعر. وهذا الحرص يبرره بناء القصيدة العربية المعاصرة ، وهو البناء الذي قام على أنقاض القصيدة التقليدية المستقلة أبيباتها بعضها عن بعض.

إن قانوني الوقفة الثاني والثالث ( القانون الثاني خاصه) يجعلن علاقة الأسطر الشعرية فيما بينها علاقة دينامية ، تنشأ حين يجد القارئ نفسه منقسمًا بين أمرتين : فهو إما أن يراعي الوقفة التي يتطلبها التركيب الذي قد ينتهي بنهاية السطر الشعري أو يتجاوزه ، وإما أن يراعي الوقفة الوزنية . فالقارئ في هذه الحالة واقع بين أمرتين يستحيل التوفيق بينهما . ولقد عالج جون كوهن هذه المسألة بتوسيع ، وشخصها بقوله : « فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات.»<sup>(75)</sup>

غير أن ما لم يشر إليه محمد بنيس ، في رصده لقوانين الوقفة في الشعر العربي المعاصر ، هو أن هناك حالة أخرى حيث تغيب الوقفات جميعا ، يمكن تسميتها الوقفة السالبة أو الوقفة الصفر ، ومن نماذجها عند صلاح عبد الصبور قصيدة توافقات التي نجترى منها بما يأتي :

يعترني المزاج الرمادي حين تصير  
السماء ، رمادية ، حين تذبل  
شمس الأصيل وتهوي على خنجر  
الشجر ...<sup>(76)</sup>

و لسنا بحاجة إلى ايضاح غياب الوقفة الدلالية و المركبة، بيد أننا سنقوم بقطيع عروضي يوضح غياب الوقفية الوزنية :

$s_1 = / \quad 0 \quad // \quad 0 \quad /$   
 فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فـ  
 $// \quad 0 \quad // \quad 0 \quad / = s_2$   
 ساعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فـ  
 $/ \quad 0 \quad // \quad 0 \quad // \quad 0 \quad // \quad 0 \quad // \quad 0 \quad / = s_3$   
 لن فاعلن فعلن فاعلن فاعل ... إلخ .

و اعتمادا على القوانين الخاصة بالوقفة، و على القانون الذي أضفناه ( الوقفة الصفر )  
يمكن وضع الجدول الآتي :

التركيب	الدلالة	الوقفة	مجالات الوقفة
			نوع الوقفة
+	+	+	1 - وقفـة تـامـة
---	---	+	2 - وقفـة وزـنـيـة
+	+	---	3 - وقفـة مركـبـة دـلـالـيـة
-	-	-	4 - وقفـة صـفـر

و يظهر من الجدول أننا بإزاء حالات أربع مترابطة مترتبة ( 1 ، 2 ، 3 ، 4 ) و إذا كان النوع الأول هو المميز للقصيدة التقليدية فإن النوع الأخير يمثل النقيض الكامل له .

## نظام القافية و تحولاته :

ظللت القافية - في معظم الشعر العربي المعاصر محتقنة بقيمتها كعنصر إيقاعي، فاعتبرت >> عنصرا من عناصر بناء النص الشعري، الذي لم تعد فيه القافية موحدة ... ومن ثم فإن إعادة بناء المسكن الشعري في الحداثة العربية ، و المعاصرة منها على وجه الخصوص ، تطلب إعادة النظر في عنصر القافية و وظيفتها في آن >> <sup>(77)</sup> .

و لا يمكن أن نجد قانونا محددا يحكم نظام القافية في الشعر العربي المعاصر ، على الرغم من محاولات بعض الباحثين <sup>(78)</sup> الوصول إلى مثل ذلك القانون و الاطمئنان إليه . فالقافية في هذا الشعر ، لا تخضع - على غرار العناصر الشعرية الأخرى - لنسق قبلي ، و إنما يحكمها جو القصيدة الداخلي و إيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلا بعد أن تكتمل القصيدة عملاً بإداعيا متفرداً .

و إذا نظرنا في أمر القافية عند عبد الصبور وجئناها ذات أنساق مختلفة ضمن القصيدة الواحدة ، مما يجعل من القافية كائناً متولاً باستمرار .

### 1) نظام القافية في قصيدة " تنوعات " <sup>(79)</sup> :

مقطع 1 <sup>(80)</sup> : رِي - مَوْت - نَيْن - مَوْت - بَيْن - مَوْت - x - بَيْت - مَوْت - مَيْت - x  
x - وَقْت - x - صَمْت - x - ثَلَه - عَلَه - مُصْمَت - خَمَدَت - تُوحَّه  
- x - رُوحَه - x - مَيْت

مقطع 2 : x - مَيْت - لَام - يَاء - يَام - عُونَه - نُونَه - مَوْت - وَيْه - x - x - ئَيْه

مقطع 3 : مَوْت - X - X - X - X - أحور - مُزْبَد - مُوْصَد - أَسْوَد - بَيْت -

يمكننا انطلاقاً مما هو موضح أعلاه إبداء الملاحظات الآتية:

إن نظام القافية هنا يتراوح بين التتالي و التناوب ، وقد حافظت التصيدة على تتابع القوافي

أربع مرات :

- ثلث قواف متتالية ( ذات روی " التاء" ، و هذا النوع من القافية يشكل اللحن الأساسي في  
التصيدة ) .

- قافية متتاليتان ( الروي " اللام" )

- قافية متتاليتان ( روی " النون" )

- ثلث قواف متتالية ( الروي " الدال" )

- قافية متتاليتان ( الروي " التاء" )

\*كلمة الموت ترد قافية 7 مرات، فإذا أضفنا إليها كلمة ميت كقافية (و التي تتكرر 3 مرات

(<sup>81</sup>) أصبح المجموع 10 مرات . و هذا النوع من القافية يسميه بنيس بالقوافي المتواطنة

و هذا يعني أن التصيدة تعتمد اعتمادا شبه كلي على نظام اعتباره العروض العربي واحدا  
من عيوب القافية ، و يعني به " الإبطاء " (<sup>82</sup>)

\*الأصوات الواقعة رويًا في التصيدة هي : التاء ( الساكنة ) ، اللام ، الميم ( الساكنة ) ،  
النون ، الياء و الدال ( الساكنة ) ، و حركة الروي هنا تبين أن التصيدة قد حاولت الحفاظ على  
التوازن بين الحركة و السكون .

(2) نظام القافية في قصيدة " تأملات ليلية " (<sup>83</sup>):

مقطع 1 : مُدْنٌ - نونٌ - بَدَنٌ - سعْفٌ - دِينٌ - نونٌ - ماءٌ - x - ياءٌ - حابَه - تَابَه

- ساءٌ - X - تجفٌ - بَيْنٌ - مِنْ

مقطع 2 : صَخْرٌ - X - داءٌ - X - قاتٌ - X - راتٌ - X - بحزنٌ ضاءٌ - X - راءٌ

- نهَرٌ - X - ضاءٌ - لاءٌ

مقطع 3 : X - هار - شغفي - لهفي - هار - صيقيه - يان - مات - يات -  
أسي - مان - غيميه - خان

مقطع 4 : شرقه - داء - وهميه - حاء - راء - دخانيه - راء - حب - عب - ثوب  
يان - آن - X - X -

مقطع 5 : ساء - صوت - بخز - موت - دمي - X - أنزف - قدمي - توقف -  
وقت - عنك - X - لك

مقطع 6 : يعينك - X - شيء - يعينك - شيء - X

نستخلص مما سبق الملاحظات التالية:

- 1 - القافية المتالية قليلة ، مما يجعل القافية أكثر تعقيدا و تشابكا .
- 2 - الهمزة هي أكثر التواقي ترددًا ، فهي اللحن الأساسي ، وقد جاءت ضمن مقطع زائد الطول (اء = ) .
- 3 - تقوم القافية هنا ( كما في الديوان كله ) بوظيفة بنائية ، فهي رابط قوي بين المقاطع الشعرية ، و داخل المقطع الواحد ، و ذلك اعتمادا على <> أن الصفة الأساسية القارة في النص هي الاتراد أو الاستمرارية Continuity، وهي صفة تعنى التوacial و التتابع و الترابط بين الأجزاء المكونة للنص <><sup>(84)</sup> . و بمعنى أدق : يوجد <> في كل مرحلة من مراحل الخطاب ... نقاط اتصال بالسابقة عليها <><sup>(85)</sup> .
- و إذا كانت التواقي المتقاربة تتضطلع بمهمة الربط بين أجزاء المقطع الواحد ، فإن الربط بين المقاطع تقوم به التواقي المتبااعدة . و يمكن توضيح العملية من خلال الجدول الآتي :

ال Sixth	the Fifth	the Fourth	the Third	the Second	the First	the Meters of the rhyme
-	-	-	-	-	+	Nun ( بعـد مـتحرك )
-	-	+	-	+	+	Hemزة ( بعـد مد أـلف )
-	-	+	+	-	-	يـاء ( بعـدهـا هـاء سـاكـنة )
-	-	-	+	+	-	تـاء ( بعـد مد أـلف )
-	-	+	+	-	-	Nun ( بعـد مد أـلف )
+	-	-	-	-	+	Nun ( بعـد مد وـاوـ اوـيـاء )
+	+	-	-	-	-	كـافـ

### (3) اشتغال القافية على مستوى المقطع :

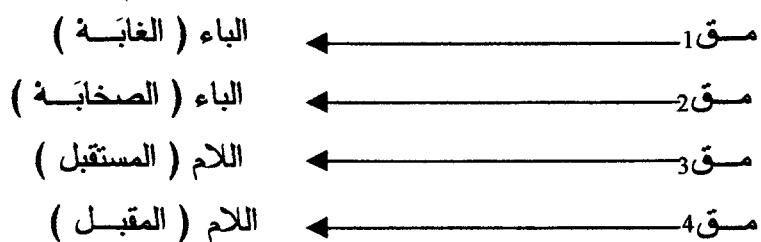
إذا كانت القافية عنصرا من عناصر الربط بين مقاطع القصيدة ، فإن دورها في تحقيق انسجام المقطع الواحد غير هين ، و يظهر ذلك أكثر جلاء في المقاطع الطويلة ، ولعل في المقطع الأول (86) من قصيدة " البحث عن وزدة الصقىع " خير نموذج يبيّن ما نحن بصدده ( يشمل المقطع 52 سطرا شعريا ) :

القافية	الأسطر الشعرية
آء	( 19 ، 17 ، 12 ، 9 ، 8 ، 5 ، 1 )
رَه	( 15 ، 11 ، 10 ، 7 ، 4 ، 3 )
نِي	( 16 ، 6 )
عْم	( 14 ، 13 )
فَه	( 24 ، 22 )
أَب	( 26 ، 23 )
لَفْ	( 32 ، 27 )
أَمْ	( 35 ، 34 ، 30 ، 28 )
دِيزِنْ	( 43 ، 42 ، 40 ، 38 )
عَذْ	( 46 ، 44 )
جَزْ	( 52 ، 50 ، 49 ، 48 ، 47 )

#### ٤) القافية المقطوعية :

القافية في هذه الحالة ، تتخذ موقعها في نهاية المقطع ، ونجدنا عند عبد الصبور تتبّعين في شكلين :

أ. قافية مقطوعية متاوية: وهي التي نجدها في نهايات المقاطع الأربع الأولى<sup>(87)</sup> من قصيدة " أصوات ليلية للمدينة المتألمة " :



بـ. قافية مقطعة متالية : و هي التي تميز قصيدة " توافقات " <sup>(٨٨)</sup> :

المقطع (٢)

الرميم

السديم

المقطع (١) <sup>(٨٩)</sup>

الرميم

السديم

المقطع (٤) :

الغِيَوم

المقطع (٣) :

مداراتها

استداراتها

حضاراتها

النجوم

القديم

المقطع (٦) :

{ \_\_\_\_\_ )

انتظار عقيم —————

انتظار عقيم —————

انتظار عقيم —————

المقطع (٥) :

{ \_\_\_\_\_ )

{ \_\_\_\_\_ )

{ \_\_\_\_\_ )

{ \_\_\_\_\_ )

تجيء

إن القافية هنا هي المصب الذي يصب فيه المقطع أو أجزاء المقطع إيقاعياً و دلالياً ، و من ناحية أخرى تعمل القافية على الربط بين المقاطع المختلفة ، و ذلك من خلال حضورها المهمين ، و الذي يتعزز بالتكرير في المقطع السادس ، مما يجعله منبنياً على ما سماه بنيس بالقافية المتواطئة .

وقد يبدو أن المقطع الخامس منفصل عن بقية المقاطع ، كونه لا يشاركها في القافية ، بينما أن الأمر غير ذلك إذا وضعنا في اعتبارنا توافق الكلمة / الخاتمة في هذا المقطع (تجيء) عروضياً و صوتياً مع الكلمات التي تتضمن قوافي بقية المقاطع . (فول = ٠٠//)

(٥) القافية المتعانقة:

وهي التي تأتي على الشكل:

أ \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
أ \_\_\_\_\_

ومن نماذجها عند صلاح عبد الصبور :

نموذج 1:

ترن في التواذف العمياء  
وطرت بين الشمس والسحابه  
ونمت في أحضان ربة الكتابه  
لكنني هذا المساء (٩١) .....

نموذج 2:

صلصلة العجلات الوهميه  
تتردد في الأنجاء  
خدم الظلمة والأجراء  
طافوا من حول المركبة الدخانيه (٩٢)

وهذا النوع من القافية يقوم بممارسة لعبته على صعيد أفق التوقع (٩٣) عند القارئ ( ويكون الأمر أوضح إذا تعلق بالسامع ) ، ذلك أن السطر الشعري الأول يجعلنا ننتظر قافية مشابهة في

السطر الثاني ، لكن انتظارنا يخيب . وفي السطر الثالث قد ننتظر قافية تتفق مع قافية السطر الأول ، فإذا بنا إزاء قافية مماثلة لقافية السطر الثاني ، وهذا التالي يجعل احتمال امتداد الشابه في القوافي أمراً وارداً ، بيد أن القافية تعود بنا على بدء لترتبط بالسطر الأول . وإذا نتحدث عن خيبات الانتظار هذه ، وعن الاحتمالات المتوقعة عند السامع ، فإنما نفعل ذلك انطلاقاً من كون نظام القافية عند عبد الصبور قد مارس تلك الاحتمالات ، الأمر الذي يجعلنا نتوقعها .

إن ما نخلص إليه مما سبق هو أن شعر صلاح عبد الصبور يقدم لنا نظاماً للقافية ، ثم لا يلبث أن يهدمه ليبني نظاماً آخر ، وهكذا إلى أن تنتهي القصيدة . وبفضل هذه التحوّلات في نظام القافية يتحقق للقصيدة جمالية اللعب على صعيد أفق التوقع .

### القافية و هيمنة الأصوات:

إن البحث في عالم القوافي عند عبد الصبور ينتهي بنا إلى نتيجة مؤداها أن أصواتاً معينة تتردد أكثر من غيرها كأصوات روي ، الأمر الذي يجعل تلك الأصوات مهيمنة أكثر من غيرها على مستوى القوافي . وقد أفضى بنا الإحصاء لتلك الأصوات إلى النتائج الآتية:

نسبة القوافي المبنية	نسبة التواقي في المطلقة	نسبة المونية	مجموع	أقواف	في كتاب برهان بدر	في كتاب برهان بدر	في كتاب برهان بدر	وقال في كتاب برهان بدر	أصوات غير معروفة	غير معروفة	فصول متفرعة	غير معروفة	بعض أبيات الكتاب الصحيحة	بعض أبيات الكتاب الصحيحة	القصائد	الأصوات
% 89.10	% 10.90	% 16.81	55	00	00	00	07	09	00	20	04	03	12			النور
% 100	% 00	% 14.98	49	00	00	00	00	15	07	06	00	08	13			الهمزة
% 100	% 00	% 13.76	45	09	09	00	00	04	00	04	11	06	02			الميم
% 100	% 00	% 12.84	42	00	02	00	02	00	09	02	00	22	05			الراء
% 100	% 00	% 09.78	32	00	02	00	00	02	03	02	16	00	07			الباء

% 88.89	% 11.11	% 05.50	18	00	02	00	00	00	02	09	03	02	00	الدال
% 88.89	% 11.11	% 05.50	18	00	00	02	03	02	02	07	02	00	00	اللام
100	% 00	04.89	16	00	00	05	00	02	02	00	00	02	05	الباء
72.93	% 23.07	03.97	13	00	00	00	00	00	00	00	00	04	09	الفاء
80	% 20	03.05	10	00	00	00	00	00	04	04	02	00	00	الحاء
75	% 25	02.44	08	00	00	00	00	00	00	02	02	00	04	الياء
100	% 00	01.83	06	00	02	00	00	00	00	00	00	00	04	الكاف
100	% 00	01.83	06	00	00	02	00	00	02	00	00	02	00	القاف
100	% 00	01.52	05	00	00	00	00	00	02	03	00	00	00	الجيم
100	% 00	00.61	02	00	00	00	00	00	00	02	00	00	00	الثاء
100	% 00	0061	02	00	00	00	00	00	02	00	00	00	00	الهاء
93.68	% 06.32	100	327											المجموع

يمكن أن نستخلص من الجدول أعلاه ملاحظات عدة أهمها:

- القوافي الأكثر استعمالاً عند عبد الصبور هي تلك المعتمدة على أصوات : النون ، والهمزة ، والميم ، والراء . وهي أصوات مجهرة باستثناء الهمزة فهي مهموسة وهذا يعني أن الأصوات المجهرة هي المهيمنة حيث يبلغ مجموع نسبتها 43.41 %
- من بين أصوات اللغة العربية نجد 16 صوتاً هي المستخدمة روايا، منها 62.5% أصوات مجهرة، بينما تبلغ نسبة الأصوات المهموسة 37.5 %
- النسبة الأكبر من القوافي مقيدة (ساكنة الروي)، وهذا ينسجم مع ميل الشعر العربي المعاصر إلى التحرر من القيود التي تحد من قدرته على الإبداع.
- الأصوات المهيمنة في مجال القافية عند عبد الصبور تتميز بكون ثلاثة منها (النون ، والميم ، والراء) قد عرفت هيمنة على قوافي الشعر العربي القديم، ويظهر ذلك

من الإحصاء الذي أورده الباحث جمال الدين بن الشيخ<sup>(٩٤)</sup> ، والخاص بنتاج أبي تمام والبحترى ، و بكتاب الحماسة لأبي تمام ،والشعر و الشعراء لابن قتيبة ، والأغاني لأبي الفرج الأصفهانى .

### البناء القافوي للقصيدة:المطلع/النهاية :

تعتبر القافية في الشعر العمودي <> ضابط الإيقاع .. وعليها تقف عناصر الشعر الأخرى، وتجري في مستقرها موسيقية الشاعر <> (٩٥) ، وذلك باعتمادها ثابتًا إيقاعيا يتألى في نهاية الأبيات . بيد أن الشعر العربي المعاصر قد ثار على ذلك التتالي باعتباره باعثا على الرتابة، إضافة إلى كونه عاملا يحد من الإبداع الشعري، <> فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير <> (٩٦) في هذه الحالة.

و سنعد، في ما يأتي، إلى دراسة ظاهرة التتالي في القوافي (تتالي القوافي المتماثلة) ، لنرى إلى أي حد يحافظ البناء القافوي عند صلاح عبد الصبور على هذا التتالي أو ينفر منه، و سنركز على القافية في المطلع والنهاية في نظرتنا إلى القصائد منفصلة، كما سنبحث في هذه الظاهرة على امتداد قصائد الديوان لنرصد الحد الأقصى المسموح به في ترتالي القوافي.

#### 1) قصيدة تأملات ليلية:

المطلع— قافية متتالية ( الدال).

النهاية— غياب التتالي.

والملاحظ على هذه القصيدة اطراد التتالي على مستوى المقاطع ، إما في بداية المقطع أو

في نهايته:

المقطع الأول:

البداية— قافية متتالية (النون).

النهاية— قافية متتالية

**المقطع الثاني:**

البداية ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— قافيتان متاليتان.

**المقطع الثالث:**

البداية ————— قافيتان متاليتان (بعد سطرين شعريين).  
النهاية ————— غياب التتالي.

**المقطع الرابع:**

البداية: ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— قافيتان متاليتان.

**المقطع الخامس:**

البداية ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— غياب التتالي.

**المقطع السادس:**

البداية ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— غياب التتالي.

**قصيدة البحث عن وردة الصقبح:**

المطلع ————— قافيتان متاليتان (بعد سطرين شعريين).  
النهاية ————— غياب التتالي.

**قصيدة تنويعات:**

المطلع ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— قافيتان متاليتان (بعد ثلات قوافي متالية).

**قصيدة فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال:**

البداية ————— قافيتان متاليتان .  
النهاية ————— غياب التتالي.

**قصيدة مرثية صديق كان يضحك كثيرا :**

المطلع ————— قافيتان متاليتان .  
النهاية ————— غياب التتالي.

**قصيدة وقال في الفخر:**

المطلع ————— قافيتان متاليتان (بعد السطر الأول).  
النهاية ————— غياب التتالي.

**قصيدة تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية :**

المطلع ————— غياب التتالي.  
النهاية ————— ثلات قواف متالية.

**قصيدة في ذكرى الدرويش عبادة:**

المطلع ← قافيتان متاليتان ( بعد السطر الأول ).  
 النهاية ← غياب التالى .

يتضح مما قدمنا أن القصائد تكاد تحافظ على التالى في القوافي خاصة في المطلع، وهذه الظاهرة تذكرنا بظاهرة معروفة في الشعر العمودي هي ظاهرة التصرير التي تحقق للقصيدة منذ البداية زخما إيقاعيا واضحا ، خاصة إذا كان الروي المعتمد صوتا مجهورا ، وهذا ما نجده مائلاً في ما أوضحناه أعلاه. فالقوافي التي أشرنا إليها تتوزع رويها مجموعه من الأصوات هي: الدال، الراء، واللام ، والباء ، والكاف ، والتاء. وإذا كان الصوتان الأخيران مهموسين ، فإننا نشير هنا إلى أن صوت التاء لا يصادفنا في المطلع وإنما في نهاية القصيدة . وهذا الإلحاح على الأصوات المجهورة يعززه ما توصلنا إليه في دراستنا لأصوات القوافي في القصائد الشعرية بكاملها ( حيث وجدها سيادة للأصوات المجهورة).

بيد أن هذه الظاهرة ( تالى القوافي ) ما تثبت أن تغيب بعد المطلع ، لتدخل القافية في نظام من التحولات يعاود نسق التالى الظهور فيه، لكن في مواطن متفرقة من القصيدة ، ولنما مثال على ذلك في قصيدة البحث عن وردة الصقبح <sup>(97)</sup> :

س<sup>2</sup>  
 س<sup>3</sup> } قافيتان متاليتان

س<sup>8</sup>  
 س<sup>9</sup> } قافيتان متاليتان

س 10  
 قافيتان متاليتان  
 س 11

س 13  
 قافيتان متاليتان  
 س 14

س 42  
 قافيتان متاليتان  
 س 43

س 47  
 أربع قواف متالية  
 س 48  
 س 49  
 س 50

ونظام التتالي القافوي المشار إليه يتأرجح بين عتبتين دنيا وعليا، أما العتبة الدنيا فيمتدّها التكرار مرة واحدة (فككون إزاء قافيتين متاليتين)، وأما العتبة العليا ف تكون بورود أربع قواف متتابعة، غير أننا لا نصادف سوى نموذج واحد يلامس العتبة العليا ، وهو النموذج المشار إليه أعلاه من قصيدة البحث عن وردة الصقبح ، في حين نلاحظ غلبة للنماذج التي تمثل العتبة الدنيا. وهذا الحرص على عدم امتداد التتالي يعكس الحرص على البعد عن الرتابة التي تتولد عن تكرار قافية واحدة ، وتكون الرتابة أوضح كلما استطالت هندسة التتابع القافوي الموحد.

إن ما نخلص إليه بشأن بنية السطر الشعري عند صلاح عبد الصبور هو أن الشاعر حريص على تجاوز ما استقر من القوانين الضابطة لإيقاع القصيدة ، وذلك من خلال توسيع

الصور العروضية ، والاعتماد على المتغيرة منها خاصة ، وقد كان هذا ديننه أيضا في مجال القافية التي تميزت هي الأخرى بالتنوع والتحول المستمر. إضافة إلى تجاوز الوقفة التامة المميزة للقصيدة القديمة إلى أنواع أخرى تحقق للقصيدة التدفق والانسياب.

## هوامش الفصل الأول:

- (1) جمال الدين بن الشيخ: *الشعرية العربية* ، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، ط1، المغرب 1996 ،ص 188.
- (2) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار مراس للنشر تونس 1985 ،ص 47.
- (3) عبد العزيز المقالح: *الشعر بين الرواية والتشكيل* ، ص 216.
- (4)،(5) محمد الملاكي: *الشكل والخطاب سدخل لتحليل ظاهراتي*، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار للبيضاء، المغرب 1991 ،ص 136.
- (6) كمال أبو ديب: *مجلة الخفاء والتجلّي دراسات تنبويّة في الشعر* ط1 دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان 1979 ،ص 94، 93.
- (7) إبراهيم ناجي: *ديوان إبراهيم ناجي* ، دار العودة، بيروت ، لبنان 1980 ،ص 134.
- (8) نزار قباني : *الأعمال الشعرية للكاملة*، ج 1، منشورات نزار قباني ط14، بيروت ،لبنان 1998 ،ص 648.
- (9) يقول للباحث عبد القادر عبد الجليل عن وزن للرجز: «*يمنح هذا الوزن الشاعر حرية الحركة، فإن شاء أسرع للقيادة الصوتى ، وإلا أبطأ، تبعاً للحالة التي يجري وراء تموينها*». وذلك في كتابه: *هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي* دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، عمان، الأردن 1998 ،ص 228.
- (10) جار الله الزمخشري: *القططاس في علم العروض* عن فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف ، ط2، بيروت ،لبنان 1989 ، ص 98 - 101.
- (11)،(12) انظر نازك الملائكة: *قضايا الشعر المعاصر* ص 132.
- (13) انظر كمال أبو ديب: *مجلة الخفاء والتجلّي* ،ص 93 - 106.
- (14) انظر المرجع نفسه ،ص 99.
- (15)،(16) انظر نازك الملائكة: *قضايا الشعر المعاصر* ،ص 134.
- (17) انظر المرجع نفسه ،ص 135، 136 وانظر مناقشة عز الدين إسماعيل لهذه القضية في كتابه: *الشعر العربي المعاصر: قضيّاه وظواهره الفنية والمعنوية* ،ص 105 - 108.
- (18) كمال أبو ديب: *مجلة الخفاء والتجلّي* ،ص 97.
- (19) انظر المرجع نفسه ،ص 94 - 99.
- (20) المرجع نفسه ،ص 509.
- (21) صلاح عبد الصبور نبيوان صلاح عبد الصبور، مج3، دار العودة، بيروت ،لبنان 1977 ،ص 509.
- (22) المصدر نفسه ،ص 511.
- (23) المصدر نفسه ،ص 459.

- (24) نفس الظاهرة تناولها الباحث مسامح الرواشدة في دراسته لشعر أمل ننقل، لكنه لم يشير إلى عملية الإبدال أو القلب، انظر كتابه *تضيقات للشعرية*، المركز القومي للنشر، أربد، الأردن 1999، ص 104.
- (25)أخذنا هذه التسمية عن عبد القادر عبد الجليل: *هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي*، ص 77.
- (26) هناك تسميات مختلفة للانزياح، منها ما يرجع إلى النقاد الغربيين لأنفسهم، ومنها ما يعود إلى الترجمات العربية للمصطلح، انظر بشأن ذلك:
- \* عبد السلام المسدي: *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس، (د.ت.)، ص 100، 101.
  - \* أحمد محمد ويس: *الانزياح وتعدد المصطلح*، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت 1997.
  - (27) عبد السلام المسدي: *الأسلوبية والأسلوب*، ص 103.
  - (28) بسام قطوش: *استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي*، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 1998، ص 140.
  - (29)، (30) خوسيه ماريا بوثويلو: *نظريات اللغة الأدبية*، ترجمة محمد أبو أحمد، مكتبة غريب، مصر 1992.
  - (31) انظر للمرجع نفسه، ص 34، 35.
- (32) اللغة الأدبية عند جون كوهين <> ليست انحرافاً فقط وإنما هي بشكل خاص انتهاك أو خرق <> المرجع السابق ، ص 34.
- (33) *خنازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر*، ص 132.
- (34) لا يقتصر الأمر على العروض التقليدي فقط، خنازك الملائكة مثلاً تعتبر بعض أشكال الخروج على الصورعروضية من قبيل الأخطاء العروضية. انظر المرجع السابق ، الباب الثالث، الفصل الثاني (أصناف الأخطاء العروضية).
- (35) *الديوان*، سج 3، ص 453.
  - (36) المصدر نفسه، ص 507.
  - (37) المصدر نفسه، ص 509.
  - (38) المصدر نفسه، ص 464.
- (39) نشير هنا إلى أن للتقييد الموقعي قد يكون بسبب قوانين اللغة ( كما هو الشأن بالنسبة لـ (فاعلان = (00//0/)) ، لكننا لا نجد ذلك بالنسبة لـ (فاعلتن = 0/0//0)) مثلاً ، إذ ليس هناك مانع لغوي يحول دون وقوع هذه الصورة العروضية في وسط العطر الشعري.
- (40) *الديوان*، سج 3، ص 456.
  - (41) المصدر نفسه، ص 453.
  - (42) المصدر نفسه، ص 463.

(43) يمكن توضيح ذلك عن طريق هذا الجدول:

نهاية السطر	وسط السطر	بداية السطر	الصورة العروضية
+	-	-	فعلن = 00/0
+	-	-	فاع = 00/
+	-	-	فعلن = 00///
+	+	+	فعلن = 0///
+	+	+	فعلن = 0/0/
+	+	+	فاعل = //0/

(44) (الديوان سج 3، ص 457).

(45) (المصدر نفسه، ص 501).

(46) (المصدر نفسه، ص 491).

(47) (المصدر نفسه، ص 497).

(48) (المصدر نفسه، ص 494).

(49) (المصدر نفسه، ص 462).

(50) (المصدر نفسه، ص 461).

(51) (المصدر نفسه، ص 460).

(52) (المصدر نفسه، ص 450).

(53) نازك الملائكة: قضايا للشعر المعاصر، ص 166.

(54) (الديوان سج 3، ص 461).

(55) (المصدر نفسه، ص 449).

(56) تشير في هذا الصدد أن نازك الملائكة تعتبر البيت الذي تكون صوره العروضية كلها متغيرة بيتاً شعرياً مريضاً. ورأت في ذلك (من خلال تعليقها على سطر شعرى لصلاح عبد الصبور) (عامل مؤدياً إلى راكدة الإيقاع، وضعف للبناء، والنفرة في السمع). انظر عبد الجبار داود البصري: فضاء البيت الشعري، ص 163. وانظر أيضاً نازك الملائكة: قضايا للشعر المعاصر، ص 110، 111، 111.

(57) (الديوان سج 3، ص 450).

(58) يسمى نعيم اليافي هذا الشكل الكتابي بصورة المسطح الخارجي. بينما ينعتها صلاح فضل بنعتين هما: 'تقنيّة التوزيع الخطى للكلمات' و 'التمثيل البصري للدلالات'. انظر كتابيهما على الترتيب:

- 1 - أوهاج الحداثة، ص224.
- 2 - شفرات النص ، ص41 .
- (59) ناصيف الليازجي :**العرف للطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، مج2 دار بيروت للطباعة والنشر  
بيروت Lebanon 1981، ص373.
- (60) المصدر نفسه، ص333.
- (61) محمد بنيس :**الشعر العربي الحديث ببنائه ويداته**، ج1 (التقليدية)، دار توبيقال للنشر ط3، الدار  
البيضاء، المغرب 1989 ، ص138.
- (62) يستعمل بنيس مصطلح البيت بدلاً من مصطلح السطر الذي نتبناه في بحثنا
- (63) محمد بنيس :**الشعر العربي الحديث** ، ج 3 (الشعر المعاصر)، دار توبيقال للنشر ط1 ، الدار البيضاء، المغرب،  
1989، ص109.
- (64) المرجع نفسه ، ص122.
- (65) الديوان، مج3، ص457.
- (66) المصدر نفسه، ص458.
- (67) في بيان هذا المصطلح انظر **الوقفة الدلالية والمركبية** في ما سبأته من البحث.
- (68) محمد بنيس:**الشعر العربي الحديث**، ج3، ص123.
- (69) الديوان، مج3، ص501.
- (70) المصدر نفسه، ص463.
- (71) محمد بنيس :**الشعر العربي الحديث** ، ج3، ص125.
- (72) الديوان، مج3، ص470.
- (73) يرى أحمد درويش أن ظاهرة التضمين <> لم تلق دراسة كافية في الشعر العربي باعتبارها عنصراً متطورة  
في بناء لغة الشعر <>. انظر ترجمته لكتاب جون كوهن: **النظرية الشعرية** بناء لغة الشعر ، اللغة العلية دار غريب  
للطباعة والنشر والتوزيع ط4، القاهرة، مصر 2000، ص87، هامش (\*). وقد تتبع الناقد (أحمد درويش) هذه الظاهرة  
في الشعر العربي حتى الشعر المعاصر، انظر في تفصيل ذلك المرجع نفسه ص87 - 93. ونشير هنا إلى أن  
أحمد درويش يذكر في كتابه أن اسم (COHEN ) يلفظ في اللغة الفرنسية (كوبن) لا (كوهن).
- (74) المرجع نفسه، ص83.
- (75) الديوان، مج3، ص507.
- (76) محمد بنيس:**الشعر العربي الحديث**، ج3، ص140.
- (77) انظر على سبيل المثال محمد بنيس، **الرجوع السابق**، ص140 وما يليها. وانظر أيضاً ، علي يونس: **النقد الأدبي**  
وقضايا الشكل الموسيقي الجديد، ص 158 - 160. حيث عرض الباحث محاولة شكري عياد تحديد أساليب معينة  
للفافية في الشعر العربي المعاصر.

- (79) الديوان معج3، ص443.
- (80) العلامة(X) تدل على أن السطر الشعري خال من التقنية.
- (81) انظر محمد بنيس : للشعر العربي الحديث ، ج3، ص148.
- (82) الإيطاء هو أن تتكرر الكلمة في نهاية البيت الشعري بلفظها ومعناها قبل مبعثة أبيات .
- (83) الديوان معج3، ص449.
- (84) جميل عبد المجيد ببلاغة النص ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 1999 ، ص15.
- (85) المرجع نفسه ، ص 15، 16.
- (86) الديوان معج3، ص457 - 461.
- (87) المصدر نفسه، معج3، ص489 - 491. والمقطع تضوی تحت عنوان صوت.
- (88) المصدر نفسه ، ص 507 - 511.
- (89) علامة التوس <> تدل على الارتباط بين الأسطر الشعرية عن طريق التدوير و/أو التضمين.
- (90) Joelle Garde – Tamine , Mqrie Claude Hubert : Dictionnaire de Critique Litteraire, Ceres editions, Tunis 1998, p 291.
- (91) الديوان معج3، ص450.
- (92) المصدر نفسه ، ص454.
- (93) المصطلح لياوسن، « وفقا لهذا المفهوم لا تشكل القراءة عملاً محايداً... فالقارئ يجمع آراء مسبقة معيّنة تعميمية أو أشكالاً من الأعمال السابقة.» انظر بوثيلو: نظرية اللغة الأدبية، ص129.
- (94) انظر جمال الدين بن شيخ : الشعرية العربية، ص من 210، 211.
- (95) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقطوع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، ص359.
- (96) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص208.
- (97) الديوان معج3، ص457.

## الموازنات الصوتية:

تتحدد الموازنات الصوتية بأنها < كل صور تكرار الصوامت والصوات مستقلة أو ضمن كلمات ><sup>(١)</sup>، وكان جون كوهن قد أشار إلى أن < الشعر .. يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التمايل الصوتي، وهو من خلال هذا يعد شعراً><sup>(٢)</sup> ، فالشعر يحاول دائمًا أن يحقق أكبر قدر من التجانس بين الدوال ، بينما لا يشترط أن يكون المدلول ثابتا ، كما يوضح ذلك الشكل الآتي :

صوت ا ب ج ا د ب  
معنى (ا)، (ب)، (ج)، (د)، (ه)، (و)

وهذا التمايل الصوتي يتحقق للنص الشعري ثراءً إيقاعياً كبيراً ، غير أن ذلك لا يعني أن الأصوات تتكرر بصورة آلية رتيبة ، فالشعر المعاصر يجمع في صلبه النظام وكسر النظام إذ كلما كان هناك نسق صوتي مهيمن ، رافقه نسق صوتي آخر (أو أنساق) يحد من استمرارية النسق الأول. وهكذا < فإن مثل هذا النظام الذي تجري فيه الحركة والصراع ، يكون أكثر ثراءً وخصوصية من نظام آخر تزداد فيه درجة التجانس بين العناصر وتقل فيه درجة الصراع ><sup>(٤)</sup> ما سبق يعني أن الشعر يعتمد على تكرير صوتي يخضع لكثير من التنظيم ، وتجسيداً لبعض ذلك نقوم بتحليل المقطعين الأول والثاني من قصيدة البحث عن وردة الصقيع<sup>(٥)</sup> لنرى اطراد بعض الأصوات أكثر من غيرها ، ومدى تلاؤم ذلك الاطراد أو تناقضه مع الأصوات الأكثر هيمنة في مجال القافية. إن الإحصاء قد أدى إلى ظهور النتائج المدونة في الجدول أدناه:

نسبة التكرير	الرتبة	الصوت
% 09.63	01	اللام
% 09.05	02	الألف
% 09.05	02	النون
% 07.30	04	الياء

% 06.81	05	الميم
% 06.31	06	الهمزة
% 06.22	07	الناء
% 05.98	08	الواو
% 05.81	09	الراء
% 04.48	10	الفاء
% 03.48	11	الباء
% 03.23	12	الحاء
% 03.07	13	الكاف
% 02.99	14	العين
% 02.90	15	الهاء
% 02.82	16	السين
% 02.57	17	القاف
% 02.15	18	ال DAL
% 01.82	19	الصاد
% 01.66	20	الطاء
% 01.32	21	الزاي
% 01.24	22	الناء
% 00.99	23	الجيم
% 00.99	23	الذال
% 00.93	25	الخاء
% 00.90	26	الشين
% 00.66	27	الظاء
% 00.58	28	الغين
% 00.33	29	الضاد

إن تأمل هذا الجدول يؤدي بنا إلى تسجيل الملاحظات الآتية:

- 1) لا نجد هيمنة مطلقة لصوت معين ، وهذا يعني أن هناك نوعا من التوازن في تردد الأصوات في النموذج الذي تم إحصاء أصواته.
- 2) لكن ، وعلى الرغم من الملاحظة السابقة، يمكننا أن نميز أصواتا معينة تتردد أكثر من غيرها، ونعني بها أصوات : اللام، والمد(<sup>بالألف</sup>)، والنون، والياء، والميم، والهمزة، والتاء، والواو، والراء.
- 3) بعض هذه الأصوات هي نفسها الأكثر استعمالا في القوافي (أصوات روい)، ونعني بها أصوات: النون، والميم، والهمزة، والتاء، والراء، فهذه هي الأصوات الخمسة الأولى في ترتيب أصوات القافية. ومن هنا يمكن اعتبار هذه الأصوات هي المولد للنظام الصوتي في شعر عبد الصبور موضوع دراستنا بصفة عامة ، ولقصيدة موضوع تحليانا هنا بصفة خاصة، ذاك أن قصيدة البحث عن وردة الصقبح يحضر فيها صوت النون، باعتباره روايا، ثلث<sup>(3)</sup> مرات، وصوت الهمزة ثماني<sup>(8)</sup> مرات، وصوت الميم ست<sup>(6)</sup> مرات، وصوت الراء اثنين وعشرين<sup>(22)</sup> مرة.
- 4) طغيان المد (<sup>بالألف خاصة</sup>) في القصيدة يجعل من الإيقاع عنصرا مساعدا على بناء الدلالة وتعزيزها ، ذاك أن المد يسهم في جعل الإيقاع بطينا ، مما يتاسب مع جو البحث الذي يشيع في عالم القصيدة . والبحث هنا بحث متمهل ومتأن ، وهذا الأمر سيتضمن أيضا من خلال نظام المقاطع الصوتية في القصيدة كما سنرى لاحقا.
- 5) تتميز أصوات اللام، والراء، والنون بالوضوح السمعي (sonority )<sup>(6)</sup>، وهذا يعني أن القصيدة تحتفل بالإيقاع السمعي احتفالا غير هين.
- 6) الأصوات التي تحتل المراتب الأولى من حيث التردد في القصيدة غالباً أصوات متوسطة ، مما يجعل الإيقاع ، على المستوى الصوتي، محافظا على التوازن.

الترصيع:

و هو نوع من أنواع التوازن الصوتي ، يعرفه محمد العمري بأنه تماثل في الصوائف <sup>(٤)</sup> ، و يمكن التمثيل له من شعر صلاح عبد الصبور بالنموذج الآتي :

آه ،

ليس هو الليل ،

بل الرحيم ،

القبر ،

الغابه

\*

آه ،

ليس هو الليل ،

بل الخوف الداجي ،

أنهار الوحشة

و الرعب المتعدد ،

و الأحزان الباطنة الصخابة

\*

آه ،

ليس هو الليل ،

بل القدر

الرؤيا الهولية

و سقوط الحاضر في المستقبل

\*

ليس هو الليل ،  
بل الجرح اليومي ،  
ينز دماً أسود ،  
في الصبح الم قبل <sup>(٩)</sup>

إن هذا النموذج يقوم على توازن ظاهر للعين من خلال توزع الوحدات اللغوية في الفضاء النصي <sup>(٩)</sup> ، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الفضاء النصي منظم تنظيمياً يقوم على التوازن بحيث نجد أنفسنا إزاء يقابع يمكن نعته بالإيقاع البصري <sup>(١٠)</sup> . ويأتي الترصيع ليعزز هذا التوازن ، وهنالك مجموعات من الوحدات اللغوية المفردة المنضوية تحت هذه الظاهرة الصوتية الإيقاعية ، على نحو ما هو مبين في الجدول الآتي :

المجموعة الرابعة	المجموعة الثالثة	المجموعة الثانية	المجموعة الأولى
الرعب	الحاضر	أنهار	الليل
الجرح	الداعي	أحزان	القبر
الصبح			الخوف

#### نظام المقاطع الصوتية: <sup>(١١)</sup>

إن الانظام الذي يميز الإيقاع ، يظهر أيضاً على المستوى الصوتي في الشعر ، إذ تكرر أنساق صوتية معينة ، تتالف وتحتاج مكونة يقابعها المتحول على الدوام . وستقوم في هذا المقام بتحليل المقطع الرابع من قصيدة تأملات ليلية ، لنتبين ، من خلال المقاطع الصوتية المكونة للمقطع الشعري ، أكثر الأنساق الصوتية ترددًا :

### ١) نص المقطع الشعري:

الظلمة تهوي نحو الشرفه  
في عربتها السوداء  
صلصلة العجلات الوهمية  
تردد في الأحياء  
خدم الظلمة والأجراء  
طافوا من حول المركبة الدخانية  
يلقون بذور الوجد الخضراء  
عينا القمر اللبناني الشاحب  
بكتا مطرا فوق جبني المتعب  
بكتا حتى ابتل الثوب  
آه ، يلذعني البرد  
فلأهرع للغرفة  
لم أدرك أني عريان  
الا الآن (12)

#### 2) التقطيع الصوتي:

س1= - ب ب - - - - -

س2= - ب ب ب ب - - -

س3= - ب ب - ب ب - - -

س4= ب ب - ب ب - - -

س5= ب ب - ب ب - ب ب -

س6= - ب ب - ب ب - - - - -

س7= - ب ب - - - - - - -

س8 = — ب ب — ب ب —  
 س9 = ب ب ——————  
 س10 = — ب ب ——————  
 س11 = ——————  
 س12 = ——————  
 س13 = ——————

إن هذا التقاطع يكشف لنا أنساقاً ثلاثة تتواءر داخل المقطع الشعري، فهناك نسق سداسي من المقاطع الطويلة (————) يقع في نهاية السطر الأول، وبداية السطر السادس، وفي السطر الثاني عشر. كما نصادف نسقاً قريباً من هذا النسق وهو من الشكل (————) وموقعه نهاية السطر السابع، ونهاية السطر التاسع. بيد أن أكثر الأنساق الصوتية حضوراً هو النسق الذي على الشكل (— ب ب)، وينتشر على امتداد تسعه أسطر، في موقع مختلفة.

يتبيّن لنا من كل هذا أن الانتظام هو السمة المميزة للمقاطع الصوتية أعلاه، لكن التحول يأتي أيضاً سمة أخرى مميزة، وهذا التحول ينشأ من تعدد الأنساق الصوتية من جهة، ومن حضور الثانية (النظام/كسر النظام) من جهة ثانية، حيث تتخلل الأنساق مقاطع صوتية لا تشكل نسقاً بارزاً.

### الهندسة الصوتية:

بناء على ما قدمنا من حديث عن الموازنات الصوتية، يمكننا القول بأن الشعر ينظر إليه على أنه <تحظيم لنسق من أصوات اللغة><sup>(13)</sup>، وهذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية، مما يجعل من الشاعر <مهندساً لأصوات>، وهذا يعني أن بعض أبيات الشعر تتنظم انتظاماً صوتيًا يرتكز على الفونيمات المتماثلة والمت Başbağ، ولكن هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمية، بل يعود الدور الرئيسي إلى توازن بعض الوحدات الصوتية التي تشارك في عدد محدد من التساقات><sup>(14)</sup>. وتنميّز هذه التساقات أو الأشكال الصوتية بكونها تتميز بـ (انتشار أوسع يشتمل

على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر أو أكثر من ذلك، وهو أيضاً شكل إيقاعي موسع وأقل صرامة <<sup>(15)</sup>>

وعلى الرغم من أنه قد تم ضبط بعض الهندسات الصوتية في الشعر وإعطاؤها تسميات اصطلاحية تقيدها وتدل عليها (كما سيظهر مما سأأتي) إلا أنه من الصعوبة بمكان الإحاطة بكل أنواع الهندسات الصوتية التي ينتجها النص الشعري (أو يمكن أن ينتجها)، ويكون هو نتاجاً لها في الوقت ذاته.

وهذا الأمر ينطبق على شعر صلاح عبد الصبور الذي يستغل بشكل مكثف الطاقة الصوتية للغة و يجعل من التساقطات الصوتية رافداً مهماً لإيقاع نصه الشعري . ويمكن الوقوف على الكثير من أشكال الهندسة الصوتية عنده من خلال النماذج الآتية:

#### \* من قصيدة تأملات ليلية :

##### ١ - لكنني هذا المساء

م + س

معدداً ساقى في مقعدِي المأوف <<sup>(16)</sup>>

م - س

يعتمد هذا نسطران الشعريان على الهندسة الرابطة التي تتحقق من خلال <حکرار فونيمين في آخر الجزء أو الشطر وفي أول الجزء التالي> <<sup>(17)</sup>>. إضافة إلى ملمح إيقاعي آخر يتمثل في تردد الميم خمس(٥) مرات ، وقد جاعت الميم مفتوحة باستثناء الضم الذي اعتراها مرّة واحدة :

..... م .....  
..... م ..... م ..... م

٢ - أحس أني خائف

أ + ن

و أن شيئا في ضلوعي يرتجف <sup>(١٨)</sup>

أ + ن

أما هذان السطران فيعتمدان على هندسة قريبة من الهندسة الفاتحة ، وهي <> تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر <><sup>(١٩)</sup> ، كما هو مبين أعلاه . إضافة إلى تردد صوتي الفاء و الهمزة على امتداد السطرين الشعريين :

أ ..... أ ..... ف

ئا في ..... ف

٣ - و أنتي أصابني العي فلا أبین

أ + ن . أ - ن      أ - ن

و أنتي

أ + ن      سقطت

في

كمين <sup>(٢٠)</sup>

و في هذين السطرين الشعريين تتضادر هندسات صوتية مختلفة ، فنحن هنا إزاء الهندسة المحيطة الناشئة عن <> تكرار الفونيمين في أول الجزء أو الشطر وفي آخرها <><sup>(٢١)</sup> ( وهو الأمر الذي يجعل البناء الصوتي في السطرين الشعريين بناء دائريا ) . ومن ناحية أخرى نجد أنفسنا (بالنظر إلى السطرين معا) إزاء الهندسة الفاتحة المشار إليها سابقا ، كما أن انتشار الصوت <> التون <> يزيد الإيقاع الصوتي ثراء :

... نني ... نني ..... ن

نني ... ..... ن

إضافة إلى الهمزة التي ترد مفتوحة ثلاثة مرات من أربع :

أ ... أ ... أ

أ ...

#### 4 - ذريني فوق شطوط البحر

ن+ي-ق ب-ر

أقتى جنب طيور الزبد البيضاء<sup>(22)</sup>

ق+ي+ن ب-ر

إضافة إلى ما وضنه من تجاس صوتي في هذين السطرين ، نشير إلى تكرار الباء

المفتوحة على طول السطرين:

ب.....

ب.....ب.....

#### 5 - صونيني عن آنية الزرع الشمعي

ن+ي ن+ي ن+ي

أو زنزانات السجن المتتسخه<sup>(23)</sup>

ز+ن ز+ن س-ن

وهنا أيضا تتضاد ، مع الهندسة الموضحة ، وهي الهندسة التأليفية (الناتجة <عن انتشار

التنسيق [الصوتي] على جزء عروضي ب كامله><sup>(24)</sup> ) هندسة صوتية أخرى رابطة بين

السطرين:

الشمسي.....

ش+م

## المتسخه.....

م - س

وهي التي تعرف بالهندسة الخاتمة ( الناتجة عن <> تكرار فونيمين في نهاية كل شطر <> <sup>(25)</sup>

هذا إضافة إلى تكرار أصوات الصفير :

ص ز

ز.....ز.....س.....س

\* قصيدة البحث عن وردة الصقبح:

## ١- أبحث عنك في ملاعة المساء

أ — نعْلَم

أراك كالنجوم عارية (ن - م - ع)

كـع

نائمة مبشرة (ن - م - ع) <sup>(26)</sup>

هنا نجد هنستين متشابكتين ، ذاك أن بعض من الأصوات التي تشكل الهندسة الأولى ( الرابطة بين السطرين الأولين ) تشتراك في تشكيل الهندسة الثانية الرابطة بين السطرين الثاني و الثالث .

<sup>(27)</sup> ٢- وَتَذَكَّرُ بَنْ مِنْ شَبَّاكِ رَوْبِتَيِ الْمَنْجَسِرَةِ

۱۰۰۰

### ٣ - منهمرات المطره

على هشيم نفسى الذابلة المنسنة سرة<sup>(٢٨)</sup>



إننا هنا بإزاء ثنائيات أو مجموعات تسيقية مكررة ، يمكن توضيحها من خلال

مايلي<sup>(٢٩)</sup> :

$$م . ت . م = \left\{ \begin{array}{l} ((ه+م) ، (ه-م)) ، (م-ر) ، (م-ر) ، (م+ن-س) ، \\ (م+ن-س) \end{array} \right\}$$

٤ - وكأني نهر (ن - ه - ر)

يهتف بالجري

ج + ر

أرجعني للقم البيضاء

رج

حتى لا يشربني الحمقى و الجهلاء<sup>(٣٠)</sup> (ر - ن - ه)

و هنا نجد الهندسة الرابطة (س<sub>٢</sub> ، س<sub>٣</sub>) ، إضافة إلى تردد أصوات النون ،

والهاء، والراء، والميم:

ن ..... ه - ر

ه ..... م - ر

ر ..... ن ..... م - م

ر ..... ن ..... م ..... ه

٥ - ألقني جنب طيور الزبد البيضاء <sup>(31)</sup> (س ١١)

أ-ق-ن ط - ر

أو عن طرق النساء <sup>(32)</sup> (س ١٣)

أ - ن + ر+ق

تضيف إلى ما هو موضح أعلاه تردد صوت الباء المفتوحة، وصوت الهمزة الذي يجعل السطرين الشعريين نوي بناء مغلق ، سواء أنظرنا إليهما كلا على حدة ، أم نظرنا إليهما باعتبارهما كلا واحدا:

أ ..... ء

أ ..... ء

٦ - يا أيتها الأمسية الصيفية

س+ي ص+ي

خدم الظلمة والأجراء

ر+إ+ء

يلقون بذور الوجد الخضراء <sup>(33)</sup>

ر+إ+ء

هنا تتضادر هندستان صوتيتان هما الهندسة التأليفية في السطر الأول، والهندسة الخاتمة التي تجمع السطرين الأخيرين.

٧ - ويقر المقد و المائدة الهباء

م - د م - د

ويصبح المكان خاويًا و معتمًا

ص ك

كأنه صحراء<sup>(34)</sup>

ك ص

٩ - ترجلان الحركات الملغزة

ت+ر ر-ت

وتعثثان في همود الموت والسموم والزحام<sup>(35)</sup>

س+م ز-م

بالنسبة لهذا النموذج نلاحظ، إضافة إلى ما هو موضح، تردد صوتي الناء والميم :

ت ..... ت ..... م

ت ..... م ..... ت ..... م ..... م ..... م

١٠ - أبحث عنك في مفارق الطرق<sup>(36)</sup>

ر+ق ر+ق

١١ - أبحث عنك في مفارق الطرق

ف-ق

واقفة ، ذاهلة ، في لحظة التجلي

ق + ف

منصوبة كخيمة من الحرير<sup>(37)</sup>

م + ن

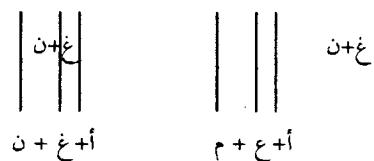
١٢ - على سوادي ظلي الأسير (س + ئ + ر )

و يبتدي لينتهي حوارنا القصير<sup>(38)</sup>

(ص+ي+ر)

## \*قصيدة تنويعات :

1 - و مفينا الأعمى ماتت أغنتيه <sup>(39)</sup>



2 - فقد صارت رائحة مبتذلة

ص - ر ب + ت

تبخر في زفات الشمس المشتعلة <sup>(40)</sup>

ت + ب ز - ر ش + م م + ش

إن الهندسة الصوتية هنا تعمل بطرائق مختلفة ، فالتنسيق واقع بين أصوات قد تتجاوز

الكلمات المتضمنة لها ، أو تتعامد :

ص - ر — ب + ت

ت + ب — ز - ر — ش + م — م + ش

فالتجاور هنا واقع بين (ش + م) و (م + ش) مكانيًا، وواقع أيضًا  
بين (ب - ت) و (ت - ب) زمانيا (باعتبار قراعتنا للسطرين الشعريين) ، و التعامد واقع بين  
(ص - ر) و (ز - ر) مكانيا .

3 - علمنا أن ننتصر في الريح الملعونه

ع + ل + م + ن + ت

أن نتعلق بالأشجار المسنونة

أ+ن+ن+ت أ+ش م - ن

أن لا نمثل للموت

أ+ن - ن — ت

#### علمنا أن نتفت أشلاء دمويه <sup>(4)</sup>

ع+ل+م+ن+ أ+ن+ن+ت أ+ش

لكي نوضح الهندسات المهيمنة في هذا المقطع سنلجم إلى تحديد الأشكال التالية :

(1)

س<sub>1</sub> : ... أ + ن + ن + ت .....

س<sub>2</sub> : أ + ن + ن + ت .....

س<sub>3</sub> : أ + ن - ن - ن - ت

س<sub>4</sub> : أ + ن + ن + ت

في هذا الشكل من الهندسة الصوتية نجد تضافرا للهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة .

(2)

س<sub>1</sub> : ع + ل + م + ن + أ .....

س<sub>2</sub> : ع + ل + م + ن + أ .....

وهنا أيضاً نصادف تضافرا للهندستين الفاتحة والخاتمة .

(3)

س<sub>1</sub> : ... أ + ش .....

س<sub>2</sub> : ... أ + ش .....

(4)

س<sub>1</sub> : ..... م — ن

س<sub>2</sub> : ..... م — ن

4 - كم أضنت يقيني بفكاهتك الأسنانه  
ت ك أ ي ن  
ك أ ن+ي+ت

### بِذَكَاءِ الْقُلُوبِ الْمُتَأْلِمِ<sup>(42)</sup>

ب ل ل ب ل أ ل

نضيف هنا ، إلى ما هو موضع أعلاه ، أن الباء ترد مكسورة دائما ، مما يزيد التجانس الصوتي ثراء . بيد أن الأمر الأهم في هذا المقام هو التوازن الكبير الذي يتحقق بفضل موقع الباء ( البداية والوسط ) ، فالباء الأولى تليها مقاطع صوتية تتاسب ، من حيث العدد ، مع المقاطع الصوتية التي تلي الباء الثانية :

بـ [ذ + كـا + إـل + قـلـ] ، المجموع خمسة (5) مقاطع صوتية.  
بـ [ـمـ + تـ + أـلـ + لـمـ] ، المجموع خمسة (5) مقاطع صوتية.

وإذا أردنا أن نتابع التجانس الصوتي ، فلا بد من الإشارة إلى اللام الساكنة التي ترد أربع مرات (ثلاث منها في حالة تتابع ) مما يجعل منها أشبه بالقافية الداخلية.

### \* قصيدة فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال :

1 - علق رصدا في باب الشرق الموصد<sup>(43)</sup>

رـ+ـقـ - صـ+ـنـ

2 - من يدم النظر إيهـا يرـتـد<sup>(44)</sup>

يـ+ـدـ — رـ يـ+ـرـ — دـ

3 - جاءـ الزـمـنـ الـوـغـدـ

صـدـىـ الـغـمـدـ<sup>(45)</sup>

غـ - دـ

ونـحنـ هـنـاـ بـإـزـاءـ الـهـنـدـسـةـ الـخـاتـمـةـ.

3 — الشمس على الوشم الذهبي على المتن الصخري <sup>(٤٦)</sup>

ش<sup>+</sup> م

4 — جاء الزمن المنحط فحط على القصر الأجلاف

ج<sup>-</sup> ء ز<sup>+</sup> م<sup>+</sup> ن م<sup>+</sup> ح<sup>+</sup> ط ح<sup>+</sup> ط

جعلوه مخزن منهوبات، مبغى، ماخوره <sup>(٤٧)</sup>

م<sup>-</sup> ز<sup>+</sup> ن م<sup>+</sup> ن

يمكن أن نوضح الهندسة الصوتية في هذا النموذج من خلال الأشكال الآتية:

(1)

س1: ج<sup>-</sup> ء ..... أ<sup>+</sup> ج

وهذا السطر تحكمه الهندسة الصوتية المحيطة .

(2)

س1: ..... ز<sup>+</sup> م<sup>+</sup> ن

س2: م<sup>-</sup> ز<sup>+</sup> ن .....

(3)

س1: ..... م<sup>+</sup> ن

س2: ..... م<sup>+</sup> ن .....

5 — أترك لكم أن تحصوا عدد القتلى

ع - ق<sup>+</sup> ت

في وقعة حطين <sup>(٤٨)</sup>

ق<sup>+</sup> ع<sup>+</sup> ت

هنا يمكننا أن نجتهد في تخریج دلالة الهندسة الصوتية ، فنقول:  
 إن أصوات العین واللایف واللایاء قد وردت متفرقة في السطر الأول، ثم اجتمعت في السطر الثاني، وهذا الجمع للمتفرق من الأصوات يعادل عملية الإحصاء التي هي عملية جمع لما تفرق من الأشياء عن طريق التعداد .

#### ٦ - يلغكم هذا النائم في ظاهر حمص (ح-ص)

نـمـنـمـ ظـهـرـ حـصـ

أو في ظهر صلاح الدين <sup>(٤٩)</sup>

ظـهـ+ـرـ صـ — حـ

و هناك نموذج يقوم على تكرار صوتين أساسيين هما اللهمزة و السين، و ذلك على امتداد ثمانية أسطر شعرية، وهذا ما يبين أكثر الوظيفة الهامة التي يقوم بها التكرار الصوتي في مثل هذه الحال ، و هي وظيفة الربط بين أجزاء النص الشعري ، فيصبح تكرير الأصوات - علاوة على رفده بيقاع النص بطاقة كبيرة - عاملهما من عوامل انسجام النص و ترابطه:

أترك لكم يا سادتي القوالين  
 أن تستمئنا في نومكم الأسن  
 حين تدور برأسكم الخمر السينية المبذولة  
 باللعب بأسيافك المغلوته

.....  
 .....

في أعناق الفرسان الموهومين المهزومين  
 لكنني أبغى منكم شيئا  
 أبغى أن أجلس جنب صديقي " أوبيستراد "  
 (من أوسلو بالنرويج ... ) <sup>(٥٠)</sup>

ولكي يتضح ما أشرنا إليه أعلاه ، سنتكفي بإيراد الأصوات الأكثر ترددًا ، وذلك حسب مواقعها من المقطع الشعري:

.....م.....  
.....م.....م.....  
.....م.....م.....  
.....م.....  
.....  
.....م.....م.....  
.....م.....  
.....  
.....م.....  
.....م.....  
.....

\* قصيدة مرثية صديق كان يضحك كثيرا:

## ١ - أقى في مقعد مختوماً بالبهجه (٥)

يمكن أن نشير ،علاوة على ما هو موضح هنا، أن التكرير تام بالنسبة للصوتين المكررين ، فالللاف ترد مرتين مفتوحة متبوعة بعين ساكنة.

## 2 – ما ذاب نهارا في أسفلت الطرق

س+ف ط+ر+ق+a+t

يتُرْشَفَهُ قَطْرَاتٍ .. قَطْرَاتٍ<sup>(52)</sup>

ش+f ق+ط+r+a+t ق+ط+r+a+t

إن الهندسات الصوتية التي تناولناها سابقا تقوم أساسا على التكرير ، أو ما عبرنا عنه ، في مواضع من بحثنا ، بالتردد. بيد أن فاعلية التكرير لا تقتصر على مجال الأصوات، وإنما تتعداها إلى حيز لغوي أوسع ( الكلمة، الجملة، المقطع ) ، وهذا ما سنتناوله في ما يلي من بحثنا ، ملتزمين بمجال بحثنا الذي هو مجال الإيقاع.

التكرير:

التكرير كما نتناوله هنا ، وكما هي حاله في الشعر العربي المعاصر، تكرير <غير منضبط لقواعد قبلية ، ينفجر في سياق بناء دوال للنص، وهو بذلك يحقق استثناء فيما هو يحقق قاعدة من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر، ونقصد بها ارتياض المجهول والسفر في ليل القصيدة ><sup>(53)</sup>.

وهكذا يكون التكرير عنصرا من عناصر النص الشعري يولد بمولد هذا النص ، ويكتسب شرعية وجوده ضمنه ، وفي الوقت نفسه يكون هو الآخر عنصرا مساهما في بنائه. وسنركز في دراستنا التكرير، في شعر صلاح عبد الصبور ، على تتبع مختلف الأشكال التي يتلمس بها ، والتي تتحقق له سمة النظام المتحول.

### **تكرير الترابط:**

إن هذا التكرير ، كما يعرفه محمد بنيس ، <> هو أوسع من حيث وحدات السلسلة ، كما لا يشترط أن يحقق القافية المتواطئة ، فهو يكون في البيت بкамله وقد يبتدئ أو ينتهي به <><sup>(54)</sup> وهذا التكرير يقسم حسب طبيعته ( من الاكتمال أو النقصان في عدد الوحدات التي تتكرر).

#### **1) تكرير الترابط التام:**

وهو الذي يعيد نفس الوحدات اللسانية، فإذا كان لدينا تركيب من الشكل (أ - ب - ج) ، فإن شكل التكرير يكون على النحو الآتي:

أ - ب - ج

أ - ب - ج

وهذه الإعادة قد تكون في مواضع متقاربة أو متباعدة، ومن النماذج الممثلة لذلك عند

صلاح عبد الصبور :

#### **\* من قصيدة تأملات ليلية:**

والحائط منهار (س 2 من المقطع الثالث) <sup>(55)</sup>

والحائط منهار (س 3 من المقطع الثالث)

\* \* \*

لا شيء يعينك ... لا شيء يعينك (س 1 من المقطع السادس) <sup>(56)</sup>

#### **\* من قصيدة البحث عن وردة الصقىع:**

وحينما تهتز أجفاني <sup>(57)</sup> (س 6)

وحينما تهتز أجفاني <sup>(58)</sup> (س 16)

\* من قصيدة مرثية صديق كان يضحك كثيرا:

لم يبصر منا أحدا<sup>(55)</sup> (س 2)

لم يبصر منا أحدا<sup>(60)</sup> (س 5)

إن تكرير الترابط التام، كما يبدو هنا ، يشمل السطر الشعري بأكمله، أي أن الوحدات اللسانية المتكررة تمتد من بداية السطر إلى نهايته، الأمر الذي يحقق القافية المتواطئة ، ولا يستثنى من هذا الحكم سوى النموذج الثاني من قصيدة تأملات ليلية. وعلى العموم فإن هذا النوع من التكرير قليل عند صلاح عبد الصبور.

2) تكرير الترابط غير التام:

وهو نوع من التكرير لا يلتزم بإعادة الوحدات اللسانية ذاتها جميعا، أي أنه يأتي على

الشكل:

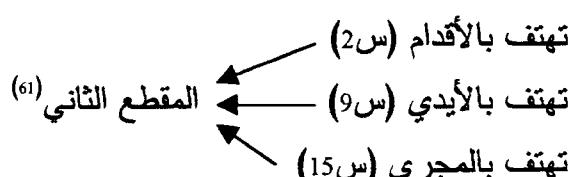
أ - ب - ج

أ - ب - د

فالتركيب في هذه الحال يتكرر مع استبدال إحدى الوحدات اللسانية بوحدة أخرى.

ومن النماذج الشعرية التي تحوي هذا النوع عند صلاح عبد الصبور ما يأتي:

\* من قصيدة تأملات ليلية:



\* من قصيدة البحث عن وردة الصقبح :

س 12 — كأنه الإغماء<sup>(62)</sup>

س 21 — كأنه صحراء<sup>(63)</sup>

إن النوعين المذكورين من تكرير الترابط يقumen بوظيفة بنائية في النص الشعري ، فـهما يشيعان الانسجام في صلب الاختلاف بفضل الوحدات المتكررة كلها ( تكرير الترابط التام ) و الوحدات التي تحافظ على الهيئة التركيبية ( تكرير الترابط غير التام ) ، إضافة إلى كونهما يضطلعان بعملية الربط بين أجزاء القصيدة ، و تزداد عملية الترابط قوة إذا وضعنا في اعتبارنا أيضا تكرير عنصر القافية في السطرين الشعريين .

3 ) تكرير الترابط بالحذف :

وينشأ من تكرير التركيب بالقصاص ، ويأتي على الشكل الآتي :

أ — ب — ج

أ — ب

و لعل أحسن نموذج يمثل هذا النوع من التكرير المقطع الأخير من قصيدة تأملات ليلية :

لا شئ يعينك ... لا شئ يعينك  
لا شئ يعينك ... لا شئ يعينك  
لا شئ يعينك ، لا شئ  
لا شئ يعينك  
لا شيء  
لا ...<sup>(64)</sup>

وما يميز هذا المقطع هو كون الحذف هنا يسير متدرجاً ، مما يجعل من الترابط بالحذف في هذا المقام عملية متدرجة ، فبعد كل سطر شعري تسقط وحدة لسانية معينة ، و يتواتي الحذف حتى السطر الأخير الذي تشكله كلمة واحدة هي الحرف لا . بيد أن الحذف هنا لا يتجه إلى حاسة السمع فقط (فالمستمع يلاحظ غياب الكلمات بعد كل سطر شعري يتلئ عليه ) ، وإنما أيضاً إلى حاسة البصر حيث يطال الحذف علامات الترقيم ، فالنقطة الثالثة المتتابعة تختفي هي أيضاً في السطر الرابع .

ولابد من الإشارة إلى أن الحذف هنا قد أثر في التوزيع الخطبي للكلمات في المقطع الشعري ، مما جعل من هذا الشكل المتدرج أيقونة على اضمحل الأمل و غياب السند ، وهذه هي الدلالة التي شحن بها المقطع الشعري المذكور .

إن الإيقاع المتخلق من التكرير يعمل بوصفه دالاً ، ولقد أثار ميشونيك إلى أهمية اعتبار <الإيقاع هو الدال الأكبر><sup>(٥)</sup> ، و هذا ما أوضحتناه أعلاه

#### ٤) تكرير الترابط بالإضافة :

وهذا النوع من التكرير نقىض للنوع السابق ، فهو يتشكل على النحو:

أ - ب

أ - ب - ج

ومن نماذجه عند عبد الصبور ما يأتي :

\* من قصيدة مرثية صديق يضحك كثيرا<sup>(٦)</sup> :

س<sub>١٦</sub> : يجعلنا أحيانا نضحك كالخمر الصرفاء

س<sub>٢٠</sub> : يجعلنا أحيانا نضحك إذ يضحك كالخمر السوداء

\* من قصيدة تأملات ليلية :

س١ : أين أغلق تذكاراتي؟  
 س٣ : أين أسمر حزني ، شغفي

المقطع الثالث (٦٧)

إن التكرير هنا يقوم بوظيفة بنائية للدلالة إضافة إلى وظيفته الإيقاعية ، فالزيادة في المبني تعزيز للزيادة في المعنى .

غير أن ما يميز حضور أنواع التكرير في النص الشعري عند عبد الصبور هو أنه حضور متكامل يتسم بالتحول مما يحقق لهذا النص خاصية الوحدة في التعدد ، و التعدد في الوحدة ، ذلك أن كثيرا من المقاطع الشعرية تجمع بين مختلف أنواع التكرير المشار إليها سابقا ، و الجمل التي تتضمنها تلك الأنواع تتقاطع في وحدات لسانية واحدة ، الأمر الذي يجعل الجدل ما ينفك مستمرا بين الأسطر الشعرية على مستوى القصيدة الواحدة ، ومن ثم يكون التفاعل الذي يتولد عنه ثراء ايقاعي و دلالي .

\* من قصيدة البحث عن وردة الصقium :

<sup>24</sup> س : أبحث عنك في الخطى المفارقه

<sup>27</sup> س: أبحث عنك في معاطف الشتاء إذا تلف

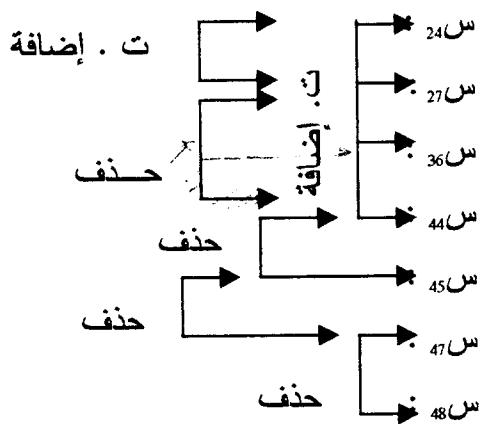
<sup>36</sup> س : أبحث عنك في مفارق الطرق

س٤٤ : أبحث عنك في مرايا شب المساء و المصاعد

س ٤٧ : أبحث عنك في المتاجر

<sup>48</sup> س : أبحث عنك في محطات القطار و المعابر

ويمكن أيضاً التحول والتفاعل المشار إليهما أعلاه من خلال المخطط الآتي :



و هكذا يكون التكرير أداة للربط بين أجزاء القصيدة من خلال العلاقة التي يقيمها بين الأسطر المكررة ، و هي علاقة ثنائية أو أكبر من الثنائية . و من جهة أخرى فإن علاقة التكرير تتتنوع ، و يتتنوعها يتتنوع الإيقاع و الدلالة ، ويحدث التحول الذي هو القانون الأكبر الذي يحكم التكرير في المقطع الشعري .

**التماثل التركيبى : أو الإيقاع القائم على تماثل العناصر<sup>(٦٦)</sup> :**

لا ينهض الإيقاع الشعري على التردد الخاص بالأصوات فحسب، ذلك أن الشعر المعاصر كثيراً ما يلجأ إلى < تقنية لتركيبة إيقاعية لحمتها البنى المتشابهة ، والعناصر المتقاببة ، داخل بنية الوحدة(البيت) وخارجها >. <sup>(٦٦)</sup>

وشعر صلاح عبد الصبور لا يخرج عن هذا المضمار ، إذ يضع القارئ إزاء بنيات متماثلة أو متقاببة يمكن ان نحصل منها على مجموعات تلتقي عمومياً وتنما معاصرها . والنماذج الآتية تمثل ذلك :

نموذج ١:

أحس أنتي خائف  
 وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف  
 وأنني أصابني العي فلا أبين  
 وأنني أوشك أن أبي  
 وأنني ،  
 سقطت  
 في  
 كمين (٧٠)

إن القراءة العمودية هنا تسفر عن عدة مجموعات تماثلية (مجموعة عنصر متاثلة)، يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

المجموعة ٦	المجموعة ٥	المجموعة ٤	المجموعة ٣	المجموعة ٢	المجموعة ١
يرتجف	أحس	أصابني	أحس	أنتي	أنتي
يبين	أوشك	سقطت	يرتجف	أنتي	أن
	أبكي		أوشك	أنتي	أنتي
			أبكي	أنتي	أنتي
			يبين		أنتي

إن هذا الجدول يضم مجموعات كلية ومجموعات جزئية ، فقد جمعنا في المجموعة الأولى الأحرف المشبهة بالفعل ("أن" مكررة)، غير أنه كان بالإمكان استخلاص مجموعة جزئية من هذه المجموعة ، وهذا ما فعلناه في الخانة الثانية من الجدول، التي تضم العناصر المتاثلة تماماً ("أنتي" مكررة أربع مرات). أما المجموعة الثالثة فتضم خمسة أفعال مضارعة، بيد أن تلك الأفعال إذا كانت تلتقي من جهة كونها مضارعة، فإنها تختلف من حيث الإسناد، وهذا ما جعلنا

نستخلص مجموعتين جزئيتين (الخامسة والسادسة) إدراهما مسندة إلى المتكلم المفرد، أما الأخرى فقد أسندة أفعالها إلى الغائب المفرد المذكر. أما المجموعة الرابعة فتحتوي فعلين مشابهين من حيث كونهما ماضيين.

نموذج 2:

جاء الزمن الود  
 صدى الغمد  
 وتشقق جلد المقبض ثم تحدد  
 سقطت جوهرتي بين حذاء الجندي الأبيض  
 وحذاء الجندي الأسود  
 فقدت رونقها

فقدت ما طلسم فيها من سحر منفرد <sup>(71)</sup>

في هذا المقطع تتواتي الأفعال الماضية مكونة نسقاً من التماضيات، كما أنها تشكل شبكة من التماضيات الأخرى حين نضع في اعتبارنا العناصر الأخرى التي تردد الأفعال وتكون معها جملة:

المجموعة 6	المجموعة 5	المجموعة 4	المجموعة 3	المجموعة 2	المجموعة 1
حذاء الجندي الأبيض	فقدت رونقها	جاء الزمن	سقطت	جاء	جاء
حذاء الجندي الأسود	فقدت ما ...	صدى الغمد تشقق جلد ... <u>سقطت</u> جوهرتي	علقت فقدت فقدت	تشقق تحدد طلسم صدى	تشقق صدى تحدد سقطت علقت فقدت فقدت طلسم

نموذج: 3

أبكي قصراً أسطوريَا من جلوة ألوان  
تغزل حين تمد إليها الشمس المعطاء  
 حاجتها من خيط النور الوضاء  
 جلوة ألوان أخرى  
 تتولد منها ألوان <sup>(٧)</sup> تمسح زرقتها  
 أو خضرتها، أو دكتها في صدر مرايا  
 مائلة في وجه مرايا  
 يتجدد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى  
 الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات الزهريات  
 الشرفات... الزهريات  
 يتبعثر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكيه <sup>(٨)</sup>

في هذا المقطع يسود الفعل المضارع الذي يتتلى مولداً إيقاعه الخاص، فنحن إزاء متواالية من الزمن المتكرر الذي هو الزمن الحاضر الممتد إلى المستقبل. إضافة إلى ذلك بإمكاننا أن نستخرج عدة مجموعات تماثلية:

المجموعة ٥	المجموعة ٤	المجموعة ٣	المجموعة ٢	المجموعة ١
صدر مرايا	زرفتها	يتجدد	تغزل	أبكي
وجه مرايا	حضرتها	يتبعثر	تمد	تغزل
	دكتتها		تنولد	تمد
			تمسح	تنولد
			تنولد	تمسح
				يتجدد
				تنولد
				يتبعثر

ولا بد من الإشارة إلى أن المقطعين المختارين أعلاه ينتميان إلى نفس القصيدة (قصول منتربة من كتاب الأيام بلا أعمال)، مما يجعل من الإيقاع المتولد من زمن الفعل إيقاعاً متولاً، فبعد أن يسود نسق معين على مساحة محددة من القصيدة، ينسحب تاركاً المجال للنسق الثاني، وهذا يكون التناوب بين النسقين (الماضي و المضارع) سمة مميزة إيقاعياً.

## هوامش الفصل الثاني:

- (1) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب 1990، ص 11.
- (2) جون كوين: النظرية الشعرية، ص 120.
- (3) المرجع نفسه، ص 121.
- (4) سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1993، ص 149.
- (5) الديوان، مج 3، ص 457.
- (6) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، ص 81.
- (7) انظر، المرجع نفسه ، 64 كوما بعدها.
- (8) الديوان ، مج 3، ص 489.
- (9) انظر ، محمد الماكري: الشكل والخطاب ، ص 102—104.
- (10) يقول نزار قباني : >>الشعر العربي الحديث يسمع بالعين، أي أنه موسيقى مفروعة<<. عن كتابه : الشعر قنديل أخضر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ص 42.
- (11) سنسعمل الرموز الآتية: (ب) = مقطعاً قصيراً. (—) = مقطعاً طويلاً . (—) = مقطعاً زائد لطول.
- (12) الديوان ، مج 3، ص 454.
- (13) لوينيه ويليك، أوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 1987، ص 165.
- (14)، (15) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1، بيروت، لبنان 1984، ص 91.
- (16) الديوان، مج 3، ص 450.
- (17) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93.
- (18) الديوان، مج 3، ص 450.
- (19) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93.
- (20) الديوان، مج 3، ص 450.
- (21) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93.
- (22)، (23) (الديوان، مج 3، ص 451).
- (24)، (25) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، ص 93.
- (26)، (27) (الديوان، مج 3، ص 457).
- (28) المصدر نفسه، ص 458.

- (29) الرمز (م.ت.م) يعني المجموعات التصعيبية المكررة.  
 .452، ص3 مج3، الديوان.
- (30) المصدر نفسه، ص451.
- (31) المصدر نفسه، ص452.
- (32) المصدر نفسه، ص453، ص454.
- (33) المصدر نفسه، ص458.
- (34) المصدر نفسه، ص459.
- (35) المصدر نفسه، ص460، (36)، (37)، (38)، (39).
- (36) المصدر نفسه، ص464.
- (37) المصدر نفسه، ص466.
- (38) المصدر نفسه، ص466.
- (39) المصدر نفسه، ص470.
- (40) المصدر نفسه، ص471.
- (41) المصدر نفسه، ص472.
- (42) المصدر نفسه، ص474.
- (43) المصدر نفسه، ص475، (44)، (45).
- (44) المصدر نفسه، ص476.
- (45) محمد بن نبي: الشعر العربي الحديث، ج3، ص154.
- (46) المرجع نفسه، ص152.
- (47) الديوان، ص3 مج3، (48).
- (48) المصدر نفسه، ص488.
- (49) المصدر نفسه، ص585.
- (50) محمد بن نبي: الشعر العربي الحديث، ج3، ص154.
- (51) المصدر نفسه، ص487.
- (52) المصدر نفسه، ص488.
- (53) محمد بن نبي: الشعر العربي الحديث، ج3، ص154.
- (54) المرجع نفسه، ص453.
- (55) الديوان، ص3 مج3، (56).
- (56) المصدر نفسه، ص456.
- (57) المصدر نفسه، ص457.
- (58) المصدر نفسه، ص458.
- (59) المصدر نفسه، ص487.
- (60) المصدر نفسه، ص488.
- (61) المصدر نفسه، ص451، ص452.
- (62) المصدر نفسه، ص457.

(63) المصدر نفسه، ص 458.

(64) المصدر نفسه، ص 456.

(65) محمد بنیس: الشعر العربي الحديث، ج 3، ص 105.

(66) الديوان، مجلد 3، ص 486.

(67) المصدر نفسه، ص 453.

(68) انظر، عبد الملك مرتابض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية تكثيفية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحادثة

ط 1، بيروت، لبنان 1986، ص 205.

(69) المرجع نفسه، ص 206.

(70) الديوان، مجلد 3، ص 450.

(71) المصدر نفسه، ص 470.

(72) المصدر نفسه، ص 471، 472.

**الفصل الثالث:**

**دلالة الإيقاع**

لا يمكن اعتبار الإيقاع مكوناً مستقلاً عن بقية مكونات الشعر، تلك المكونات التي تتلاقى وتنتقل لتصب في الدلالة، والدلالة التي نقصدها ليست الدلالة الحرفية، وإنما هي الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال: <الشعر يقول شيئاً يعني شيئاً آخر>. <sup>(١)</sup>

ولقد سبق لجون كوهن أن بين <أن حدث "التشعير" يتم على مستويين في اللغة صوتي ومعنوي، والمستوى المعنوي دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، في حين أن الشعر الحرفي (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية... إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعراً... فالوزن... لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين الصوت والمعنى وهو إذن بناء صوتي - معنوي.><sup>(٢)</sup> وهذا يعني أن فعل التشعير يحدث بفضل تفاعل الصوت (ونحن سنوسع هذا الجانب لنجعله يشمل كل المظاهر الإيقاعية الممكنة) والدلالة، وهذا فإن القافية مثلاً، لا تظهر وظيفتها الحقيقة <إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى><sup>(٣)</sup>، ذلك أن <القافية تقلب قانون توأزي الصوت والمعنى الذي يبني عليه قانون تأمين الرسالة التي تحملها الكلمات> ، ومرة أخرى فإن كل شيء يتم كما لو أن الشاعر يبحث - على عكس ما تقتضي قواعد التواصل الطبيعي - على زيادة نسبة مخاطر الغموض<<sup>(٤)</sup>. ويقرر كوهن أخيراً أن <الصوت الذي لا يستخدم في اللغة إلا على أنه ملمح تميزي، يستخدم في الشعر في الاتجاه المعاكس تماماً>. <sup>(٥)</sup>

ونفس القضية يتناولها باحثون آخرون ، ومنهم جوال غارد تامين و مولينو اللذان يقرران أنه بالإيقاع يمكن للشعر من الانفتاح على المضامين التقافية<sup>(٦)</sup>، ومعنى هذا أن هناك وشائج تربط بين مختلف مستويات النص الشعري، ومنها مستوى الإيقاع والدلالة ، وهذا الأمر هو ما يثيره يوري لوتمان في كتابه "تحليل النص الشعري" حين يصرح أن <التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة><sup>(٧)</sup>، كما أن <البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية><sup>(٨)</sup>

ومن ناحية أخرى نجد هنري ميشونيك يعترف بأن الجانب الدلالي يتوزع على كامل كيان النص ، فلا يستأثر به مستوى دون آخر، يقول في هذا الصدد: <وما أسميه الدلالية القيمة

الخاصة بخطاب وخطاب واحد. وهذه السمات يمكن أن تتموضع في جميع مستويات اللغة: نبri، وزني، معجمي، ... <<sup>(9)</sup>>

وفي النقد العربي الحديث كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديداً، و من ذلك ما قام به نعيم اليافي في إطار دراسته للصورة في الشعر العربي الحديث، فهو يعتبر <> الإيقاع شطير الصورة في تكوينه لبنيّة النص الشعري الجمالية و الدلالية إيداعاً وتلقياً، فيما وحديّنا، ومما اختلفنا في مفهومه ودلالته... فإنه يظل دائماً عنصراً من عناصر القصيدة له علاقاته الوشحة بسائر العناصر.<<sup>(10)</sup>> وفي هذا الصدد يقف اليافي عند علاقة الإيقاع بالدلالة واسماً اياماً بـ <> علاقة تنضيد<<sup>(11)</sup>>.

أما محمد بنيس فيشير إلى أن الإيقاع في التصور الحديث يضطلع بوظيفتين : بنائية ودلالية ، فمن خلل الوظيفة الأولى يتحكم الإيقاع في بناء عناصر الخطاب ومكوناته ضمن تنظيم يجعل من ذلك الخطاب خطاباً مستقلاً عن غيره من الخطابات . أما الوظيفة الثانية (الدلالية) فهي تترتب عن الأولى وتلازمها <> فبناء الإيقاع لنفس الخطاب بناءً لدلاليته ولطريقه إنتاج معناه <<sup>(12)</sup>>. و قريب من هذا توجّه عز الدين إسماعيل الذي ينظر إلى موسيقى القصيدة في ضوء مضمونها <<sup>(13)</sup>>.

كما أن الناقد محمد مفتاح يعتبر الإيقاع <> مادة تتشكّل بحسب مقصودية الشاعر واجتماعيته ... وبحسب مقصودية المحتوى (و الاجتماعية أيضاً)<<sup>(14)</sup>>

وإذا كان هؤلاء النقاد قد أشاروا إلى دلالية الإيقاع بشكل عام فإن علي يونس يتوقف عند وقائع إيقاعية محددة ليؤكد دلاليتها ، فهو يرى <> أن الرابط بين الزحافات والعلل من ناحية ، والمعنى من ناحية أخرى مبدأ صحيح بوجه عام<<sup>(15)</sup>> فلا يصح النظر إلى الموسيقى أو إلى عنصر من عناصرها بمعزل عن المعنى ، <> كذلك يلح الباحث على أن التدوير يجب أن يكون في خدمة المعنى ، أي <> أن يتطلب محتوى القصيدة هذا التدوير<<sup>(16)</sup>>. عموماً يمكن القول أن <> كل الدراسات العربية والغربية تؤكد ارتباط المستوى الصوتي بالمستوى التركيبى والدلالي.<<sup>(17)</sup>>

وكل ما سبق يؤدي بنا إلى نتيجة مؤداها أن الإيقاع مكون أساسى من مكونات النص الشعري ، بيد أنه ليس مكوناً مستقلاً ، ولا يستطيع أن يكون كذلك، فهو يتحرك ضمن شبكة من العلاقات مع المكونات الأخرى ، ومنها الدلالة . ولأن تلك المكونات في تحول مستمر ، فإن الإيقاع نفسه يظل متولاً ودينامياً.

هذه النظرة العلانية إلى الإيقاع هي التي ستوجه مسار البحث في هذا الفصل الذي نبغي منه رصد دلالية الإيقاع في شعر صلاح عبد الصبور، وذلك عبر التشكّلات المختلفة لهذا الإيقاع.

وسنقوم بعملنا هذا من خلال نماذج شعرية منقاة حسب ما ماتمّه من التشكّلات

الإيقاعية المختلفة:

نموذج 1:

أحس أني خائف

وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف

وأتنى أصابني العي، فلا أبين

وأتنى أوشك أن أبكي

وأتنى،

سقطت،

في،

كمين<sup>(18)</sup>

في هذا المقطع الشعري نلاحظ ورود الهمزة ثلاثة عشرة مرة<sup>(13)</sup> في خمسة أسطر ، بمعدل 2.5 (مرتين ونصف المرة) للسطر الواحد. وقياساً إلى الأصوات الأخرى نلاحظ أن

السيطرة كانت للهمزة في هذا المقطع. وإذا عدنا إلى صفة هذا الصوت وجدنا أنه صوت مهوس، وصفة الهمس هذه تتسم مع الحالة المميزة للمقطع، وهي حالة الهمس والبُوْح ، أو هي – بعبارة أخرى – بُوْح مهوس، ذاك أن كل شيء يتم في همس ، فالشاعر يحس بالخوف(حالة داخلية)، وأن شيئاً يرتجف داخله ، وأنه أصابه العي(حالة ذهنية داخلية)، وهو على وشك البكاء ، أي أنه لم يبك بعد (حالة داخلية أيضاً).

وهكذا نرى أن سيطرة صوت الهمزة ليست سيطرة اعتباطية ، بل إن هذا الصوت يقوم بوظيفة دلالية إضافة إلى وظيفته الإيقاعية. ييد أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالمقطع الشعري يتضمن دلالة أخرى تتمثل في حالة المجابهة الضمنية بين المتكلم(في المقطع الشعري)، وبين الحالات السلبية التي يعيشها. ومن الجانب الصوتي نجد أن هناك صوتاً آخر يسيطر على المقطع ، وهو يتعدى في عدد مرات وروده صوت الهمزة ، ونعني به صوت النون الذي يرد سبع عشرة (17) مرة. ولعل هذه المجابهة الصوتية تعتبر تمثيلاً لحالة المجابهة المشار إليها آنفاً ، خاصة وأن صوت النون يتميز بصفات نقية لصفات الهمزة ، فهو صوت محظوظ.

و من ناحية ثالثة و اعتماداً على صفات الصوتين يمكن اعتبار صوت النون (باعتباره مجهوراً ) ممثلاً لعملية البُوْح التي تتم عادة بجهر ، أما صوت الهمزة فيمكن اعتباره ممثلاً لمرجعية ذلك البُوْح، وهي مرجعية تتعلق بالداخل أساساً.

#### نموذج:

لا شيء يعينك... لا شيء يعينك

لا شيء يعينك... لا شيء يعينك

لا شيء يعينك، لا شيء

لا شيء يعينك

لا شيء

لا ... (١٩)

أول ظاهرة يقافية تستوقفنا في هذا النموذج هي ظاهرة التكرير بالحذف، الذي يعتبر أيقونة (٢٠) يمثل الدلالة خير تمثيل. فعلى مستوى الدلالة هناك الأمل الذي يتراقص تدريجياً ، وعلى مستوى الشكل الكتابي (أو صورة السطح الخارجي كما يسميهما نعيم اليافي) نلاحظ أن عناصر التركيب تنهوى شيئاً فشيئاً حتى لا يبقى في السطر الأخير سوى عنصر واحد (حرف النفي "لا"). وهكذا فإن الشاعر <> يبتعد... جملة واحدة مباشرة تتراقص ، فتلغى ذاته وهي تمثل بصرياً ودلائياً تأكل شاعريته ، ..تصور ليقونيا فراغ العالم من حوله ، ووحدته التي تكاد تنفي وجوده في ذروة تلاشيه>>. (٢١) إن كل ذلك يتم على النحو الآتي:

س ١—— تام العناصر.

س ٢—— سقوط المفعول به(الكاف)

س ٣—— سقوط الفعل والمفعول به، والنقطة المتتابعة.

س ٤—— سقوط الجملة المكررة كلها(لا شيء يعينك).

س ٥—— سقوط الفعل والمفعول به ، إضافة إلى الجملة المكررة.

س ٦—— سقوط عناصر التركيب باستثناء أداة النفي (لا).

والترافق التدريجي المشار إليه أعلاه يطال الصور العروضية أيضاً، ويظهر ذلك من خلال التحولات المختلفة التي تعترى البنية الوزنية لكل سطر شعري:

س ١: / ٠/٠ / ٠/٠ / ٠/// ٠/٠ / ٠/٠

س2: 00/ /0/ 0/// 0/// 0/0

س3: 00/ 0/// 0/0 0/// 0/0

س4: 0/ 0/// 0/0 0/// 0/0

س5: 00/0

س6: 0/

من ناحية أخرى، وفيما يخص الصور العروضية، نلاحظ أن طبيعة الصور في هذا النموذج تتلامم مع نفسية المتكلم ، التي هي نفسية مضطربة بعيدة عن الاستقرار، فقد جاءت الصور متغيرة لا تخللها أية صورة عروضية ثابتة، وهكذا يبدو الإيقاع ذا فاعلية كبيرة في توليد لدلالة وتعزيزها.

### نموذج3:

أبحث عنك في مفارق الطرق

واقفة ذاتلة في لحظة التجلّي

منصوبة كخيمة من الحرير

يهزها نسيم صيف دافئ

أو ريح صبح غائم مبلل مطير

فترتخى حبالها، حتى تميل في اكتشافها

على سواد ظلي الأمير

ويبتدي لينتهي حوارنا القصير<sup>(22)</sup>

سنقوم بتنقية هذا النموذج تنقطيعا صوتيا وآخر عروضيا، لنتبين توزع المقاطع الصوتية  
والصور العروضية على الأسطر الشعرية ، وعلاقة ذلك بالدالة:

س1: - ب ب - ب - ب - ب -

س2: - ب ب - - ب ب - - - ب -

س3: - - ب - ب - ب - ب -

س4: ب - ب - ب - ب - - - ب -

س5: - - ب - - - ب - ب - ب -

س6: ب - ب - ب - ب - - - ب - ب - ب -

س7: ب - ب - ب - ب - ب -

س8: ب - ب - ب - ب - ب - ب -

بناء على هذا التقطيع يمكننا إبداء الملاحظات الآتية :

1 - عدد المقاطع الطويلة هو 47 مقطعا، وعدد المقاطع زائدة الطول يبلغ 4 مقاطع. ولغاية إجرائية  
سنعتبر النوعين نوعا واحدا فنقول إن المقاطع الطويلة عددها 60 مقطعا. بينما يبلغ عدد المقاطع

القصيرة 47 مقطعاً. وهذا التفوق للمقاطع الطويلة يجعل الإيقاع يميل نحو التباطؤ، وهو تباطؤ ينسجم مع جو القصيدة الذي يتمثل في عملية البحث والتأمل التي تتطلب وقتاً منططاً ولا ممتدًا.

2 - تتوزع المقاطع الصوتية تلك على الأسطر الشعرية على النحو الآتي<sup>(23)</sup>:

س 1 = 6/12 ، 6/12

س 2 = 6/14 ، 8/14

س 3 = 5/12 ، 7/12

س 4 = 5/12 ، 7/12

س 5 = 5/14 ، 9/14

س 6 = 8/18 ، 10/18

س 7 = 5/10 ، 5/10

س 8 = 7/14 ، 7/14

3 - السطر الأول من النموذج يتضمن حيرة إنسان في مفترق الطرق، حيث تتساوى لديه كل الاتجاهات، وهذا للتساوي يعززه (صوتياً) تساوي المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة. كما أن هذا السطر يقع في مفترق طرفيين فيما يخص الوزن الشعري الذي ينتمي إليه، فمن ناحية نجد السطر منتمياً إلى وزن الرجز:

0//0// 0//0// 0///0

مستعلن متعلن متعلن

ومن ناحية أخرى يمكن أن ينتمي السطر إلى وزن المترادك (مع وقوع ظاهرة الإبدال في الصورة الثالثة من صور السطر الشعري):

٠//٠/ /٠// ٠//٠/ //٠

### فاعل فاعلن فعل فاعلن

٤ - السطران الثالث والرابع، إضافة إلى ارتباطهما دلاليًا وتركيبياً، مرتبطان إيقاعياً ، فالسطران يتساويان في عدد المقاطع الصوتية كل ( ١٢ مقطعاً في كل سطر)، وفي عدد كل نوع ( كلا السطرين يحوي ٧ مقاطع طويلة و ٥ مقاطع قصيرة).

ولا يقف التساوي بين السطرين عند هذا الحد، بل يتعداه إلى الصور العروضية ، حيث تلفي عددها في كليهما بالغـاـء صور. وكل سطر يتضمن صورة ثابتة واحدة ، وصورتين متغيرتين اثنتين.

٥ - السطران الخامس والسابع اللذان يرتبطان دلاليًا ، يلتقيان أيضاً من جهة الإيقاع، وذلك بفضل القافية المتماثلة ، إضافة إلى الجناس الذي جعل الكلمتين الأخيرتين من كل سطر (الأسير، القصير) متداخلتين صوتياً، وهاتان الكلمتان يمكن اعتبارهما مركز تقل الدلالة في السطرين الشعريين.

٦ - في السطر السادس نعثر على دلالة الارتخاء ، والارتخاء يعني زيادة في الطول، وهذه الدلالة يعززها امتداد الحيز المكاني الذي يشغله هذا السطر الشعري ، فهو أطول الأسطر في النموذج أعلاه.

٧ - بالنسبة للسطر السابع نلاحظ أن الدلالة تتضمن ظلاميًّا يتبع صاحبه ، ويتجسد ذلك ، على المستوى الصوتي الإيقاعي ، في تناوب المقاطع القصيرة والطويلة، فكان تلك المقاطع بعضها ظلل لبعض.

٨ - بالنسبة للسطر الثامن ، نلاحظ أن الدلالة تتضمن تلازم الابتداء والانتهاء ، فهما متطابقان، ويظهر ذلك على المستوى الصوتي في الترصيع الذي يجمع الفعلين يبتدئ وينتهي :

يُبتدئ = فتحة+سكون+فتحة+كسرة طويلة.

يُنتهي = فتحة+سكون+فتحة+كسرة طويلة.

ومن ناحية ثانية يشترك الفعلان في أصوات : الياء، والناء، ويء المد.

كما يظهر التمايل أيضا في البنية الوزنية لهذا السطر الشعري (كما هو مبين أسفله).

أما التقطيع العروضي فيسفر عن الصور الآتية:

س 1 = مستعلن متعلن متعلن

س 2 = مستعلن مستعلن مستعلن فعلن

س 3 = مستعلن متعلن متعلن

س 4 = متعلن متعلن مستعلن

س 5 = مستعلن مستعلن متعلن فعلٌ

س 6 = متعلن متعلن مستعلن متعلن فعوٌ

س 7 = متعلن متعلن فعلٌ

س 8 = متعلن متعلن متعلن فعلٌ

من هذا التقطيع تظهر هيمنة الصور العروضية المتغيرة التي يبلغ عددها 25 صورة ، في حين يقدر عدد الصور الثابتة بـ 5 صور من جملة 25 صورة هي مجموع الصور العروضية التي يضمها النموذج الشعري أعلاه. وطغيان المتغيرات هنا يعكس حالة البحث التي هي حالة قلقة متوترة يعززها الاستقرار، كما أن التحول المتواصل في عملية البحث على امتداد القصيدة (البحث

عن وردة الصقبح) يعصفه تحول مستمر في الصور العروضية (باستثناء السطر الثامن) يجري على النحو الآتي:

س<sub>1</sub> = أ + ب + ب

س<sub>2</sub> = أ + أ + ج + د

س<sub>3</sub> = ج + ب + ه

س<sub>4</sub> = ب + ب + ج

س<sub>5</sub> = ج + ج + ب + و

س<sub>6</sub> = ب + ب + ج + ب + ع

س<sub>7</sub> = ب + ب + و

#### نموذج 4:

أبحث عنك في المتاجر

.....

.....

وفي حدائق الأطفال والمقابر

أنظر في عيون الناس جامد الأحافق<sup>(24)</sup>

تصادفنا في هذا النموذج ظاهرة إيقاعية تتمثل في عملية الإبدال الحاصلة بين الصورتين العروضيتين (مستعلن = ٠//٠/٠) و (مفاعيلن = ٠/٠/٠//) كما يتضح من القطبي العروضي الآتي للسطرين الأخيرين:

٠/٠//٠// ٠/٠/٠// ٠//٠//

٠٠/٠/ ٠//٠// ٠/٠/٠// ٠///٠/

وإذا ما أردنا قراءة هذا الإبدال في علاقته بدلالة السطرين الشعريين ، فإننا نرى أن التبادل المرآوي بين الصورتين العروضيتين أعلاه يعكس التبادل المرآوي بين الحدائق و المقابر ، فكأن حدائق الأطفال هي صورة أخرى للمقابر التي لا يبني الشاعر ببحث فيها عن ذلك الشيء الذي لم يتضح على الرغم من نهاية القصيدة، فالمكانان يتساوليان بالنسبة إلى الشاعر في كونهما مجالا للبحث عن شيء مفقود.

#### نموذج ٥:

تنجول في جسمي مثل دمي

تلذعني أحياانا في عيني،

إذ أنزف

أو في قدمي

إذ أنوقف<sup>(٢٥)</sup>

نتوقف في هذا النموذج عند ظاهرة التدوير، لنلاحظ في هذا الصدد أن هذه الظاهرة تحضر وتغيب مرسخة دلالات حضورها وغيابها:

$s_1 = 0/ \quad //0/ \quad 0/0/ \quad 0/// \quad 0///$

فع

$0/0/ \quad 0/0/ \quad 0/0/ \quad 0/// \quad 0/$   $s_2 =$

لن

$0/ \quad 0/0/ \quad 0/$   $s_3 =$

$0/// \quad 0/0/$   $s_4 =$

$0/0/ \quad //0/$   $s_5 =$

إن التدوير هنا يتلائم مع الدلالة ، حيث يحضر ليعزز دلالة الجريان والتجول ( وهو جريان يشبه جريان الدم ( الدورة الدموية ) )، ويغيب حين تغير الدلالة موقعها من الحركة إلى السكون والتوقف. لكننا نلاحظ غياب التدوير بين السطرين الثالث والرابع على الرغم من أن الدلالة هي دلالة تزف وجريان ، ويمكن تبرير هذا الغياب بحضور بديل يعوض وظيفة التدوير الدلالية في مثل هذا الموقع ، وتعني بذلك البديل الجزء من الصورةعروضية الواقع في نهاية السطر الثالث.

بيد أن النموذج أعلاه قابل لتطبيع عروضي ثان يجعل التدوير ينتقل إلى موضع آخر ( بين السطرين الثاني والثالث ) ، وفي هذه الحالة يضطلع الجزء من الصورةعروضية الواقع في نهاية السطر الأول بالوظيفة الدلالية التي كان يحققها التدوير :

$0/ \quad //0/ \quad 0/0/ \quad 0/// \quad 0///$   $=$

$0/ \quad 0/0/ \quad 0/0/ \quad 0/0/ \quad //0/$   $=$

فع

0/0/ 0/ س

لن

نموذج 6:

يعترني المزاج الرمادي ، حين تصير

السماء رمادية ، حين تذبل

شمس الأصليل ، وتهوي على خنجر

الشجر ، النقط الشفقة تنزف

منها، تموئن بلا ضجة ، ويواري

أضالعها العاريات التراب الرميم

يعترني المزاج الترابي ، حين تصير

السماء ترابية ، حين يصبح مرج

السماء جديبا، كصحراء تتحل فيها

النجوم رمala ، وينحل حتى يذوب

ببطن الهيولي القديم التراب

(<sup>26</sup>) السقيم ..

سنف في هذا النموذج عند ظاهرة التدوير لنجد أنها تطال النموذج بكامله (وسنكتفي في  
تقطيع النموذج عروضياً بنهاية السطر وبداية السطر الذي يليه):

س<sub>1</sub> = ..... / .....

ف

س<sub>2</sub> = ..... 0 // 0 .....

اعلن ..... فع

س<sub>3</sub> = ..... 0 / ..... 0 // .....

لن ..... فاعل

س<sub>4</sub> = ..... 0 // / ..... 0 // .....

من ..... فع

س<sub>5</sub> = ..... 0 / ..... 0 .....

لن ..... فا

س<sub>6</sub> = ..... 0 // 0 / ..... 0 // .....

علن ..... فاعلان

س<sub>7</sub> = ..... / .....

ف

س8=0//0 ..... /

ف ..... سعلن

س9=0//0 ..... /

ف ..... سعلن

س10=0//0 ..... /

ف ..... سعلن

س11=0//0 ..... /

ف ..... سعلن

س12=00//0

سعلن

إن التدوير يسيطر على النموذج، ولا يغيب سوى مرة واحدة وذلك بسبب التقافية التي جعلت النموذج يتكون من قسمين متساوين (ذلك أن التقافية تقع في السطر السادس)، والفصل بين القسمين هنا هو في الحقيقة فصل بين عالمين مختلفين في جميع العناصر الدلالية التي تكونهما. وحين نعود إلى التدوير نلاحظ أنه يأتي ليعرضد فعل الاستمرار الذي يحكم النموذج والذي يسنده الزمن الحاضر المتجسد في من خلال الأفعال المضارعة (تصير، تنبئ، تهوي، تزف، يواري، يصبح، تتحل، ينحل، ينوب)، وهي أفعال تستلزم امتداداً في المكان أو الزمان.

كان صديقي في ساعات الليل الأولى  
يتحول في بلدته،  
كانت بلدته ساعات الليل الأولى  
ويجمع من مهجه المنشوره  
أو من بهجه المكسوره  
ما ذاب نهارا في أسفلت الطرقات  
يترشف قطرات. قطرات  
حتى يمتئن كما تمتئن القارورة  
يتعم بالختم الطيني اللامع على عينيه الطيبتين  
ينقش فوق نداوته المحبوره  
صورة كون فياض بالضحكات  
يتدحرج نحو الحانه  
يتغثر في أيدينا مختارا،  
يهوي، مسفوها،  
يتألج عطرا، رحبا، روها

يجعلنا أحياناً نضحك كالخمر الصفراء

إذ ندرك أن الأشياء المبذولة، مبذولة

والأشياء العادلة، عادلة

والأشياء الملساء، مجرد أشياء ملساء

يجعلنا أحياناً نضحك، إذ نضحك كالخمر السوداء

إذ يبصّر في ورق الشجر المتهاوي

موت البدره

أو يتحسّس بلسان الحكمة واللامعنى

حين يمْضِ شنايا امرأة في قبّلتها الأولى

جدران الجمعمة النخره

كنا، وصديقى، فى آخر ساعات الليل

نتحول عاصفة مخموره

تتعدد فوق ملامحنا

تعطّلنا نهتر ونفتح

تجعلنا ننكسر

حين نندو كتلاً متشابهة، متكررة، متألفة

من إنسان فرد متكثر

**ملك صديقي أمس**

**إذ جاء إلى الحانة، لم يبصر منا أحداً**

**لقي في مقدمه مختوماً بالبهجه،**

**حتى يتصف الليل**

**لم يبصر منا أحداً**

**سللت من ساقيه البهجه**

**وارتفعت حكمته حتى مست قلبه**

**فقسم بالحكمة**

**غلب النداء، فلم يقدر أن يتتحول خمراً**

**ونتفت مثل رغيف الخبز<sup>(28)</sup>**

أول ما يلفت انتباها في هذا النموذج هو الإيقاع القائم على تماثل العناصر، والعناصر هنا متماثلة في طبيعتها الفعلية وانتماها إلى زمن معين من أزمنة الفعل، حيث نرى كيف تتالي الأفعال المضارعة(في المقطع الأول) مرسخة ليقاعها الخاص وهو إيقاع يمكن وصفه بـ(إيقاع الحركة المنتظمة)، ذلك أن الأفعال تلك تكاد أن تكون متوازية عمودياً من حيث موقعها المكاني. ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الأفعال في معظمها تتضمن الحركة ومثال على ذلك الأفعال: يتجلو، يهوي، نتكسر، نهترز، ننفتح.

ثم تأتي ظاهرة أخرى لتعزز الحركة التي أشرنا إليها ونقصد بها ما أسميناها من قبل بالوقفة الصفر ، حيث تتتابع وتيرة قراءة النص الشعري بفضل عمليتي التدوير والتضمين.

وبالنسبة للمقطع الثاني من النموذج نشير إلى توادر الأفعال الماضية التي تأتي لترسخ إيقاع النهاية والموت ، فنكون بهذا إزاء نمطين إيقاعيين مختلفين يمثلان عالمين متقابلين من حيث الدلالة ، حيث أن العالم الأول يموج بالحياة والحركة، بينما يفتقر العالم الثاني إلى تلك الحياة المتجددة.

كما أن النموذج الذي يبين أيدينا حاقد بأصوات توادر خالقة هندستها الخاصة، فإذا بنا إزاء الهندسة الخاتمة(س4،س5)، (س7،س8) ، والهندسة الفاتحة(س12،س13)، (س18،س19)، والهندسة الرابطة(س9، س10) ، (س21، س22) . ولعل هذه الهندسات الصوتية أن تكون معززة لدلالة الجمع التي تستشفها من النموذج ، فهناك ذات تتحرك وسط جمع من الناس وتؤثر فيهم . وهناك عبارات تمت بصلة إلى عملية الجمع أو الاجتماع(تتوحد، يترشفه، الأكواخ المتقاربة، تتكلّى، تتحول، أنا وصديق، كتلا، يمثلي ... ) . وما يعزز هذه الدلالة ظاهرة أخرى يمكن أن تدرج ضمن الهندسة الصوتية ، و تتمثل في ما يسميه الباحث عبد الإله الصانع بـ(داعي الحروف) <sup>(29)</sup> حيث يقول:>< إن داعي الحروف مصطلح اجترحناه بعد ملاحظتنا لتردد الحروف في النص>، ذلك أننا >< نلاحظ حشدا من الحروف يجتاح القصيدة فالحرف داخل الجملة أو المفردة يهيء السبيل إلى حرف آخر يماثله نغما أو رسمًا> <sup>(30)</sup>. إذ إن هناك رادفين مهمين يصبان في دائرة داعي الحروف: صوتي وصوري <sup>(31)</sup>، يتعلق الأول منها بالجانب السمعي ، بينما يتعلق الثاني بهيئة الحروف ورسمها. فنكون بذلك إزاءما يسميه الباحث بـ<>التركيبات البصرية والنغمية<> <sup>(32)</sup> . ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الظاهرة ليست اعتباطية ، فهي تعبر >< عن رغبة واعية أو غير واعية في تزويق اللفظ والمعنى بما يقربهما من دائرة الإبداع ويعمق أثرهما في نفس المتنقي> <sup>(33)</sup>.

وسنكتفي في قرائتنا النموذج أعلاه على بعض تداعيات الحروف على سبيل التمثيل.

١) تداعي الحرف (س) ومثيليه في المخرج(ص) و(ز) ، ومثيله في الهيئة(ش):

س<sub>1</sub>= ص، س

س<sub>3</sub>= س

س<sub>5</sub>= س

س<sub>6</sub>= س

س<sub>7</sub>= ش

س<sub>10</sub>= ش

س<sub>11</sub>= ص

س<sub>14</sub>= س

س<sub>16</sub>= ص

س<sub>17</sub>= ش

س<sub>18</sub>= ش

س<sub>19</sub>= ش، س، ش، س

س<sub>20</sub>= س

س<sub>21</sub>= ص، ش

س<sub>23</sub>= س، س

س<sub>24</sub>= ص

س<sub>26</sub> = ص، س

س<sub>27</sub> = ص

س<sub>29</sub> = ز

س<sub>30</sub> = س

س<sub>31</sub> = ش

س<sub>32</sub> = س

(2) تداعي الحرف (ح) وأمثاله (ج، خ (في الهيئة)، و (ع (في المخرج الصوتي)) :

س<sub>1</sub> = ع

س<sub>2</sub> = ج

س<sub>3</sub> = ع

س<sub>4</sub> = ج، ح

س<sub>5</sub> = ج

س<sub>6</sub> = ح

س<sub>7</sub> = ع، خ، ع، ع، ع

س<sub>10</sub> = ح

س<sub>12</sub> = ح، ج، ح، ح

س<sub>13</sub>=ع،خ

س<sub>14</sub>=س

س<sub>15</sub>=ج،ع،ح،ح

س<sub>16</sub>=ج،ع،ح،ح،خ

س<sub>18</sub>=ع،ع

س<sub>19</sub>=ج

س<sub>20</sub>=ج،ع،ح،ح،ح،خ

س<sub>21</sub>=ج

س<sub>23</sub>=ح،ح

س<sub>24</sub>=ح

س<sub>25</sub>=ج،ج،ج،خ

س<sub>26</sub>=خ،ع

س<sub>27</sub>=ح،ع،خ

س<sub>28</sub>=خ،ح

س<sub>29</sub>=ج،ع،ح

س<sub>30</sub>=ج،ع

س<sub>31</sub>=ح

وإضافة إلى الدلالة العامة لهذه التداعيات يمكننا أن نستخرج بعض الدلالات الخاصة ، ومن ذلك ما يصادفنا في السطرين الشعريين السادس والعشرين والسابع والعشرين، حيث تلفي ذاتين اثنتين : ذات للجماعة، وذات الصديق (في السطر الأول)، لكن للذاتين تحولان (في السطر الثاني) شيئاً واحداً (عاصفة مخمرة) ، وهذا ما يمثله في مجال تداعي الحروف حضور الحرفين (ص،س)مرة ، والاكتفاء بالحرف (ص) فقط مرة ثانية.

إن تحليل النماذج الشعرية السابقة قد سمح لنا بمشاهدة حالات مختلفة لتفاعل الإيقاع والدلالة ، حيث يكمل كلامها الآخر ، فظهور لنا جلياً أن الإيقاع يؤثر في الدلالة ويوجهها وفي نفس الوقت نجده هو الآخر متاثراً بها وموجها من طرفها.

### هوامش الفصل الثالث:

- (1) سزا قاسم - نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السميوطيقا ، ج2، ، منشورات عيون ط2، الدار البيضاء، المغرب 1987، ص51.
- (2) جون كوبن : *النظرية الشعرية*، ص ص 73، 74.
- (3) المرجع نفسه ، ص 102.
- (4) المرجع نفسه ، ص 104.
- (5) المرجع نفسه، ص 111.
- (6) انظر، محمد الناصر العجمي : *النقد العربي للحديث و لمدارس النقد الغربية*، دار محمد علي الحامي ط1 تونس 1998 ، ص 694.
- (7) بوري لوتمان : *تحليل النص الشعري* ، ص 98.
- (8) المرجع نفسه ، ص 99.
- (9) نقلًا عن محمد بنيس : *الشعر العربي الحديث* ، ج 1 ، ص 182.
- (10)،(11) نعيم اليافي: *أوهاج للحداثة*، ص 222.
- (12) محمد بنيس : *الشعر العربي الحديث*، ج 1، ص 178.
- (13) انظر، عز الدين إسماعيل : *الشعر العربي المعاصر*، ص ص 66، 67.
- (14) محمد مفتاح: *دينامية النص*، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت/الدار البيضاء، لبنان/المغرب 1990، ص 63. وقد قام الناقد في ضوء نظرته إلى الإيقاع بدراسة قصيدة القدس للشاعر أحمد المعداوي. انظر كتابه المذكور، ص ص 63، 64.
- (15) علي يونس: *النقد الأبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد*، ص 56.

(16) المرجع نفسه، ص 74.

(17) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 70.

(18) الديوان، مجلد 3، ص 450.

(19) المصدر نفسه، ص 456.

(20) يعرف ش. بن بيرس الأيقون بأنه <>علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها و خاصة بها هي وحدها... فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان الشيء صفة أو كانتا فرداً أو قانوناً، بمجرد أن يشبه هذا الشيء ويستخدم عالمة له<>.

نقلًا عن سوزانا قاسم - نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج 2، ص 90.

(21) صلاح فضل : شفرات النص ، ص 40.

(22) الديوان، مجلد 3، ص 460.

(23) الكسر الأول يمثل عدد المقاطع الطويلة والكسر الثاني يمثل عدد المقاطع القصيرة ، أما المقام في كلا الكسرتين فيمثل العدد الكلي للمقاطع الصوتية في السطر الشعري.

(24) الديوان ، مجلد 3، ص 460، 461.

(25) المصدر نفسه ، ص 455.

(26) المصدر نفسه ، ص 507، 508.

(27) التسطير والتقطيط في النموذج الشعري من وضاعنا.

(28) الديوان، مجلد 3، ص 485 – 488.

(29) انظر عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحادثي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط 1 ، بيروت/دار البيضاء ، لبنان/المغرب 1999، ص 169 – 190.

وقد عالج الباحث محمد العمري هذه المسألة حيث صنف الأصوات المتشابهة في المخرج أو الصفة أو فيما معاً في مستوى يدعوه بـ مستوى المضارعة أو المجموعات المتوسطة .

أنظر كتابه: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) ص 72 و ما بعدها.

(30) المرجع نفسه، ص 170.

(31) المرجع نفسه، ص 182.

(32) انظر المرجع نفسه، ص 170.

(33) المرجع نفسه، ص 182.

## الخاتمة:

إن النتيجة الأولى التي نخلص إليها — بعد عرضنا لتجليات الإيقاع في شعر صلاح عبد الصبور — هي أن مفهوم الإيقاع في الرؤية الشعرية المعاصرة يختلف كثيراً عنه في الرؤية التقليدية، فقد تأكّد لدينا أن الإيقاع حقاً أوسع من العروض . لكن هذا لا يعني أن الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لا ترتبطه علاقة بالإيقاع في القصيدة العربية ، ذلك أن ما استثمر في بناء الإيقاع في الشعر المعاصر نجد أساسه في العروض العربي (البحور الشعرية) لكن هذا الأساس تعرض للكثير من التطور و التحول استجابة لتطور الحياة و تحولاتها المستمرة.

ولقد وقنا على بعض تلك التحوّلات الإيقاعية ، حيث تغيب القوانين المعيارية منسحة المجال لقوانين داخلية خاصة بالقصيدة ، وهي قوانين لا تتعرضها سلطة خارجية ، وإنما تكون نتاجاً للتجربة الشعرية التي تظل في تحول وتطور دائمين . ومن هنا رأينا كيف تحطم نظام البيت الشعري ، وصار من المستحيل التنبؤ المسبق بالبناء الإيقاعي للقصيدة الشعرية . إن القصيدة المعاصرة تقاجئ القارئ دوماً ، وتمتد المفاجآت من بداية القصيدة إلى نهايتها ، ضاربة بالقارئ في مجاهل من التشكيلات الإيقاعية ، فالصور العروضية تتوزع في الفضاء النصي توزعاً حراً من حيث عددها واقتدها من ذلك الفضاء، بيد أنها ليست حرّة حرية مطلقة من حيث موقعها ، إذ إن هناك صوراً مقيدة موقعاً ، مما يجعلنا أقرب إلى فكرة العلة في العروض العربي. كما أن بعض الصور العروضية لا تتجاوز فيما بينها إطلاقاً. وقد اعتمد صلاح عبد الصبور على بحرين من بحور الشعر العربي هما المتدارك والرجز اللذان يشيعان بصفة ملحوظة في الشعر العربي المعاصر، وذلك نظراً لما يوفرانه من إمكانات إيقاعية هائلة . إضافة إلى ذلك لاحظنا أن عبد الصبور يكثر من استعمال الصور العروضية المتغيرة، مما يجعل منها هي القاعدة والأصل . أما القافية التي كانت رتبة تتواли في امتحنان تام (في الشعر العمودي) ، عرفت مع القصيدة المعاصرة خلخلة في نظامها ، فهي تظهر وتخفي ، تتماثل وتتغير ، في غياب أي معيار قبلي مفروض عليها، وهي من خلال الحرية التي تتمتع بها صار بإمكانها أن تتأى بالقارئ عن الرتابة

والأحادية المميزة للشعر العمودي. لكن القافية عند صالح عبد الصبور تظل محافظة في الغالب على مبدأ تالي القوافي المتشابهة خاصة في بدايات القصائد.

ومن وجوه التحول التي عرفها الشعر المعاصر ذاك المتمثل في عنصر الوقفة ، وقد رأينا مع عبد الصبور كيف هجرت الوقفة الناتمة التي تميز الشعر القديم ، وصارت القصيدة حريصة على الحركة والتدفق ، مضحية بقوانين التركيب، وفي هذا الصدد نميز<sup>1</sup> ميلاً واضحاً عند عبد الصبور إلى ظاهرة التضمين المتحققة بفضل غياب الوقفة المركبة والدلالية.

كما أن الأصوات اللغوية تتضطلع بدور كبير في بناء الإيقاع المعاصر ، وعلى الرغم من أن هذا الأمر قد عرفه الشعر القديم ( كما في سينية البحترى في وصف إيوان كسرى ، حيث تتردد أصوات الصفير خاصة صوت السين) إلا أن ذلك كان جزئياً ولم يرق إلى مرتبة الظاهرة التي تميز فئة من الشعراء ، أو شاعراً معيناً على الأقل. لقد وظفت القصيدة المعاصرة الأصوات اللغوية من خلال هندسات صوتية شكلت رافداً مهماً للإيقاع ، وذلك لأن هذه الهندسات تميز بتنظيم بنائي وتعدد يجعلان تأثيرها في بناء القصيدة تأثيراً واضحاً وفعالاً. وفي هذا الصدد تأتي القافية لتكون بمثابة المولد الصوتي في القصيدة ، حيث أن أصوات القوافي تستقطب معظم الأصوات اللغوية ، فكأنما تبتعد هذه عن تلك.

ويتسع مجال الإيقاع ليشمل كل التماثلات والتكرارات ، وهذا ما شهدناه عند صلاح عبد الصبور ، حيث تتوالى الوحدات المتماثلة والمتشابهة ، المفردة والمركبة خالقة إيقاعها ، قائمة بتحقيق انسجام النص الشعري من خلال ترددتها في مواضع مختلفة من ذلك النص.

غير أن الإيقاع عنصر متفاعل مع العناصر الأخرى ، خاصة الدلالة، وهكذا رأينا كيف أن القصيدة المعاصرة ( من خلال صلاح عبد الصبور) لا تعتبر الإيقاع عنصراً يضاف إلى القصيدة ، بل هي تنظر إليه باعتباره عنصراً يولد معها كما تولد هي معه. وهو عنصر دال أكثر من دلالة القصيدة نفسها في كثير من الأحيان.

## قائمة المصادر والمراجع

- 1 — أبو نيب ، كمال: جلدية الخفاء والتجلّى. ( دراسات بنبوية في الشعر ) ، دار العلم للملائين، ط١، بيروت ، لبنان 1979.
- 2 — أدونيس ( علي أحمد سعيد ) : يوسف الحال. ( قصائد مختارة ) ، دار مجلة شعر ، بيروت، لبنان (د.ت).
- 3 — إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر. ( قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ) ، دار العودة، ط٢ ، بيروت ، لبنان 1972.
- 4 — البحراوي، سيد: العروض وإيقاع الشعر العربي. الهيئة المصرية للكتاب ، مصر 1993.
- 5 — بن الشيخ ن جمال الدين : الشعرية العربية. تر: مبارك حنون ، محمد الولي ، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر ، ط١، المغرب 1996.
- 6 — بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث . ( بنياته وإبدالاتها)، ج١(التليدية) ، دار توبقال للنشر ، ط١، الدار البيضاء ، المغرب 1989.
- 7 — بنيس ، محمد: الشعر العربي الحديث . ( بنياته وإبدالاتها ) ، ج ٣ (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر ، ط١، الدار البيضاء ، المغرب 1990.
- 8 — بوثيلو، خوسيه ماريا : نظريّة اللغة الأدبيّة. تر: حامد أبو زيد، مكتبة غريب ، مصر 1992.
- 9 — جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر. دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط١ ، دمشق ، سوريا 1991.
- 10 — الحاج ، أنسى : لن. دار مجلة شعر، ط٢ ، بيروت ، لبنان 1960.

- 11 – حسان، تمام: مناهج البحث في اللغة. مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، مصر 1955.
- 12 – الحاوي، إيليا: في النقد والأدب. ج٥، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت ، لبنان 1980.
- 13 – رماني ، إبراهيم : الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991.
- 14 – الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية. المركز القومي للنشر ، أربد ، الأردن 1999.
- 15 – الزمخشري، جار الله : القسطاس في علم العروض. تحرير: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط٢، بيروت ، لبنان 1989.
- 16 – الزيدى، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب، تونس 1984.
- 17 – الصائغ، عبد الإله: الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية. (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب 1999.
- 18 – صالح، فرحان: هموم الثقافة العربية. دار الحداثة، ط١ ، بيروت ، لبنان 1988.
- 19 – فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث. دار الشروق، ط١ ، بيروت ، لبنان 1984.
- 20 – طبانة ، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1985.
- 21 – شريم ، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت ، لبنان 1984.
- 22 – عبد الجليل، عبد القادر : هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن 1998.

- 23 – عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور. مج3، دار العودة ، بيروت ، لبنان 1977.
- 24 – عبد المجيد، جميل: بلاغة النص. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر .1999
- 25 – العجمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. دار محمد علي الحامي ، ط1، تونس 1998.
- 26 – عزام ،محمد: بناء القصيدة التقليدية. مجلة الموقف الأدبي ، ع102، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا تشرين الأول/أكتوبر 1979.
- 27 – العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة. المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، لبنان (د.ت).
- 28 – العمري ، محمد: تحليل الخطاب الشعري. ( البنية الصوتية في الشعر )، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء، المغرب 1990.
- 29 – عوض، يوسف نور: رواد الشعر العربي الحديث. مكتبة الأمل، الكويت ( د.ت).
- 30 – غرينباوم، غوستاف فون: شعراء عباسيون. تر و تح:محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان 1959.
- 31 – ضيف، شوقي: النقد الأدبي. دار المعارف ، ط3، مصر (د.ت).
- 32 – فضل ، صلاح: شفرات النص. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، مصر 1990.
- 33 – قاسم، سيزا – أبو زيد، نصر حامد : مدخل إلى السيميوطيقا. ج2، منشورات عيون ، الدار البيضاء، ط2، المغرب 1987.

نزار: الأعمال الشعرية. منشورات نزار قباني، ط 14 ، بيروت ، لبنان 1998.

، نزار: الشعر قديل أخضر . منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان 1963.

، بسام: استراتيجيات القراءة. (التأصيل والإجراء الندي)، دار الكندي للنشر الأردن 1998.

جون: النظرية الشعرية. (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار باعة والنشر والتوزيع، ط 1 ، القاهرة ، مصر 2000.

ي، إبراهيم: الإبداع الشعري. مجلة الآداب الأجنبية، ع 24، اتحاد الكتاب العرب، يا جويلية 1980.

، يوري: تحليل النص الشعري.(بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار القاهرة ، مصر 1995.

ي، محمد: الشكل والخطاب . (مدخل لتحليل ظاهراتي ) ، المركز الثقافي ، بيروت/دار البيضاء، لبنان /المغرب 1991.

، عبد السلام: الاسلوبيه والاسلوب. الدار العربيه للكتاب، ط 3، تونس (د.ت).

محمد: دينامية النص. المركز الثقافي العربي، ط 2 ، بيروت/دار البيضاء، ب 1990.

، عبد العزيز: الشعر بين الرواية والتشكيل. دار طлас للدراسات والترجمة ، دمشق ، سوريا 1985.

45 - الملائكة ، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملائكة، ط٦، بيروت، لبنان 1981.

46 - ناجي، إبراهيم: ديوان إبراهيم ناجي. دار العودة ، بيروت، لبنان 1980.

47 - ويليك، رينيه - وارين، أوستن: نظريّة الأدب. تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان 1987.

48 - ويس، أحمد محمد: الاتزياح وتعدد المصطلح. مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت 1997.

49 - اليافي ، ناصيف: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. مج 2 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان 1981.

50 - اليافي ، نعيم : أوهاج للحداثة. منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا 1993.

51 - اليوسفي ، محمد لطفي : في بنية الشعر العربي المعاصر. دار سراس للنشر، تونس، 1985.

52 - يونس ، علي : النقد الأدبي/قضايا الشكل الموسيقي الجديد. الهيئة المصرية للكتاب، مصر 1985.

#### مراجع باللغة الأجنبية:

Tamine ,Joelle Garde - Hubert, Marie Claude : Dictionnaire de Critique Litteraire. Ceres editions, Tunis 1998. ss

# مِنْ مَعْرِضِ الْمُصْوَرَاتِ

## المقدمة

6	المدخل : التجديد الإيقاعي في القصيدة العربية المعاصرة .....
7	— في علاقه الإيقاع بالشعر .....
7	— دلائل التجديد في ليقاع الشعر العربي .....
10	— إيرادات التجديد في ليقاع الشعر العربي .....
11	— التجديد الإيقاعي في الشعر العربي المعاصر .....
19	— هولمش المدخل .....

## الفصل الأول :

25	بنية السطر الشعري .....
25	— بنية الوزن .....
27	• للصور الإيقاعية عند صلاح عبد الصبور .....
30	• للصور العروضية و قوانين التجاور .....

• الصور العروضية و ظاهرة الإبدال	33
• الصورة العروضية و الإنزياح : الثوابت و المتغيرات	35
• الإنزياح : تحديد المصطلح	35
• الثوابت و المتغيرات في الصور العروضية للمتدارك	36
• الثوابت و المتغيرات فيوزن الرجز	40
— الوقفة وأنواعها	
51	.....
52	.....
53	.....
55	.....
58	.....
61	.....
62	.....
64	.....
66	.....
66	.....
74	.....
• اشتغال القافية على مستوى المقطع	
• القافية المقطعة	
• القافية المتعانقة	
• القافية وهيمنة الأصوات	
• البناء القافوي للتصidea	
هواش الفصل الأول	

الفصل الثاني : الهندسة الصوتية و التكرير	79
• الموازنات الصوتية	80
• الترصيع	83
• نظام المقاطع الصوتية	84
• للهندسة الصوتية	86
— التكرير	100
• تكرير للترابط	101
• تكرير للترابط للنام	101
• تكرير للترابط غير النام	102
• تكرير للترابط بالحذف	103
• تكرير للترابط بالإضافة	104
• التمايل التركيبى	106
• هوامش الفصل الثاني	111
الفصل الثالث : دلالية الإيقاع	114
• هوامش الفصل الثالث	139
الخاتمة	142
قائمة المصادر و المراجع	144