LISANIA: Journal of Arabic Education and Literature
P-ISSN: 2614-4425 E-ISSN: 2580-1716
Vol.8, No.1, 2024, pp.126-154
DOI: http://dx.doi.org/10.18326/lisania.v8i1.126-154

Ad-Dalālah aṣ-Ṣautiyah li Ḥurūf ar-Rawiy fī Dīwān "Syajar El-Lail" li Salah Abdel Sabbour

الدلالة الصوتية لحروف الروي في ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور

Muhammad Zakaria Darlin
Arabic Language and Literature, Universitas Ahmad Dahlan Yogyakarta
Muhammad@bsa.uad.ac.id

Sherif Alalfy
National Academy for Science and Skill, Egypt
Sherif.mohammed@nassacademy.com

ENGLISH ABSTRACT
The narration letters were multiplied in the free verse (free poetry) of its first pioneer in Egypt, the poet Salah Abdel Sabbour, violating the rules of rhyme established by al-Khalil. In the opinion of his followers, this may spoil the unity of the poem's meaning and lead to the corruption of the entire poem. The researchers tried to respond to these old critical opinions by discovering the hidden secrets behind these various rhymes by using stylistic and structural methodologies in addition to literature statistics, to justify the sincerity of the emotion of this new poetry and the extent of its interaction with the conditions of time and place in which the poetry is said. The researchers will apply it in his poetry collection "The Trees of the Night". The stylistic characteristics of these contemporary poems are going to be the proven evidence on the phonetic level in front of the reader. We found that the diversity of the last letter within the poem has enriched the meaning, making the poetry richer in meaning, and at the same time did not diminish the poetic energies.

***Keywords**: Free Poetry, Stylistics, Phonetics, The Trees of The Night, Salah Abdel Sabbour*

INDONESIAN ABSTRACT
"Huruf Rawi" (huruf terakhir dalam bait puisi Arab) yang terdapat dalam puisi Arab Modern atau yang dikenal dengan 'Puisi Bebas' yang pertama kali dibuat di Mesir oleh penyair Salah Abdel Sabbour sangat beragam bentuknya. Fenomena ini tentu sangat bertentangan dengan kaedah Qafiyah (ritme ujung bait) yang telah lama dirumuskan oleh Al-Khalil bin Ahmad Al-Farahidi. Penulis berusaha untuk mengungkap perspektif fungsi dari bangunan ritme puisi Arab Modern dengan menggunakan dua metode penelitian sastra: stilistika statistik dan strukturalisme. Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui ciri-ciri fonetik terpenting dalam senarai puisi "Syajar El-Lail" karya Salah Abdel Sabbour dengan menggunakan metode penelitian sastra modern "stilistika statistik" untuk

membuktikan tingkatan kejujuran penyair dalam membuat puisi bebasnya, serta bagaimana puisi tersebut saling bereaksi dengan perubahan keadaan waktu dan tempat di mana puisi tersebut diciptakan. Hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa penyair Salah Abdel Sabbour dalam senarai puisinya "Syajar El-Lail" mempunyai banyak karakteristik fonetik unik yang membedakan gaya bahasa nya dengan gaya bahasa penyair lainnya yang sezaman dengannya, di antaranya adalah penggunaan mayoritas "Huruf Rawi Nun" yang dapat ditafsirkan sebagai fleksibelitas dan kesesuaian puisi-puisi tersebut dengan sensifitas perasaan penyair yang rumit, yang mana fenomena ini sejalan dengan gaya bahasa dramatik penyair. Sebagaimana diperolehnya fenomena-fenomena fonetik lainnya yang berlawanan dengan kebiasaan puisi Arab klasik seperti variasi "Taf'ilah" (rumusan ketukan irama) dan variasi Huruf Rawi dalam satu tajuk puisi, yang mana hal ini dapat memperkaya makna dan tafsiran sastra dari tajuk puisi tersebut. Perbedaan sifat ini tidak mengurangi karakter syair-syair modern itu, bahkan sebaliknya variasi Huruf Rawi tersebut dapat memperkaya semantik puisi tanpa mengurangi daya tarik dari puisi tersebut sedikitpun.

***Kata Kunci**: Puisi Bebas, Stilistika, Fonetik, Syajar El-Lail, Salah Abdel Sabbour*

المقدمة

من القيود التي وضعها القدماء لتحديد معنى الشعر هي ما تسمى بالقافية، وهي التي قد عرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها "مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت" (البحروي، ١٩٩٣). وقد نجدها متحدة في كل قصيدة في الشعر القديم. ولكن سرعان ما تتجدد الأحوال وتتغير الأشعار في العصر الحديث في أواخر القرن العشرين حتى ترك الشعراء المعاصرون شعر البيت وانتقلوا إلى الشعر الحر أو التفعيلة.

فتتشكل نظرة غالبية النقاد على أن كثافة تردد القافية في القصيدة مما تجعلها تكرس صوتها العام في المحور الخاص، فلا قيمة إذن لمن يقول إن وحدة القاقية أو تعددها قد أدّت إلى انكسار القصيدة وتشتتها، بل من الممكن أن نقول إن تنوع القوافي وحروف الروي في القصيدة الواحدة في مثل شعر التفعيلة غالبًا مما يجعل صاحب القصيدة له سماته الخاصة به التي تُفرّق بينه وبين غيره من الشعراء، كما قال د.محمد حماسة عبد اللطيف: "إن القافية في الشعر الحر قد اختلفت وظيفتها عن نظيرتها في الشعر التقليدي، فإذا كانت القافية في القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع فإن القافية في القصيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة. ويفسر تنوعها في سياق كل قصيدة على حدة كما أن توحد القافية في القصيدة القديمة يفسر أيضا في سياقها على كل حال" (حماسة، ٢٠١٤).

ومما يجعل الباحث يختار هذا الموضوع قول النقاد ممن يقولون إن تنوّع القوافي وحروف الروي في شعر التفعيلة قد أدى إلى تشتت معنى القصيدة ووحدتها. وهل هذه الفكرة القديمة في شكل الشعر تتماشى مع الزمان الحاضر وتتطوره أم لابد من الثورة الفنية لتغيير شكل الشعر التقليدي حتى يتوافق مع روح الزمان وعواطفه؟ لنرى هنا مدى توافق هذا الرأي الأدبي المعاصر بتغيير العواطف المتفاعلة مع تغيير الأوضاع التي تحيط بالشاعر، وذلك في إطار البحث التحليلي الأسلوبي الإحصائي في ديوان صلاح عبد الصبور المشهور "شجر الليل". وإضافة إلى ذلك، أن صلاح عبد الصبور لا محالة بأن يقال أنه رائد فكرة الحداثة الشعرية لعدم تقييد شعره بأي من القيود التقليدية من البحور المتساوية والقوافي المتحدة، فهو مثيل لا نظير له لهذه الحركة الشعرية الحديثة في العرب عامة وفي جهمورية مصر العربية خاصة، لذا يختار الباحث هذا الشاعر الشهير.

وعلى رغم من ذلك التحول الشكلي في الشعر الحديث لم يترك الشاعر المعاصر مهام الشعر الأساسية كما يخاف منه النقاد التقليديون. فلا معنى إذن في خوفهم أن يشغل الشعراء المعاصرون في المحاولة الأدبية الفاشلة حتى يقعوا في تشتّت معنى القصيدة في الأخير، بل الحق أن العكس صحيح. يستطيع الشاعر المعاصر أن يتجاوز الحدود إلى توليد المعاني و الأفكار الجديدة بتعدد صور وأشكال الشعر الحديث مع تقنّياته المتنوّعة التي توافق روح الزمان، وهذا واضح مما لا يفعله التقليديون من قبل. كما هو واضح لنا هنا أن الشعراء المعاصرين لم يغفلوا في مراعة جوانب الشعر الشتى من الألفاظ والعواطف والمعاني التي تُستلهم من البيئة العصرية و تنبثق من أوضاع الزمان والمكان الذي يقال فيه الشعر، وهذا مما يزيد في قيمة الشعر الحديث ويرسّخها. فكما قال البلاغيون : لكل مقام مقال، فلا يمكن أن يكون شعر الجاهلية مثلاً مما يوافق أوضاع العصر الحاضر وذوق أجياله المتغاير وتلائم روح زمانهم المتحضر، وذلك لشدة الاحتياج إلى التغيير الأدبي في الزمان الحاضر لا محالة، ولا سيما على المستوى الصوتي الجاذب فاعليا لأذن السامعين. ومن التساؤلات التي نحاول على الإجابة عنها في النتائج الأخيرة من هذا البحث هي: ما هي الحروف التي يميل صلاح عبد الصبور لاستخدامها في ديوانه شجر الليل؟ وما دلالة كل منها؟ وما هو السر وراء تجديد الشكل الشعري للشاعر؟ وما هي الأهداف التي استهدفها الشاعر والحركة الأدبية الحديثة في تجديد وتحول شكل الشعر المعاصر خاصة في تنوع حروف رويه؟

ويمكننا أن نذكر بعض البحوث السابقة المتعلقة ببعض العناصر الإيقاعية والصوتية في الموضوع، منها الدراسة في (دور الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" أنموذجًا) لـ د. إيناس محمد سيد حسن من جامعة الأزهر الشريف في سنة ٢٠١٨. ومن النتائج التي تُذكر في هذه الدراسة أن هناك التأثر بلغة الحياة اليومية وهو من أهم سمات شعر الحداثة "الشكلية والموضوعية"، ومن ناحية المعجم أعاد الشاعر بعض العبارات ويكررها بهدف التوضيح والتأكيد كذلك، والقطع بين عناصر الجملة، وغيرها من النتائج الإفرادية المعجمية. لذا ارتكزت هذه الدراسة في قصيدة "الناس في بلادي" فقط دون غيرها من القصائد، بالإضافة إلى عدم التركيز في شكل الإيقاع وحروف الروي على المستوى الصوتي باستخدام المنهج الأدبي الإحصائي الحديث.

وكذلك تذكر الدراسة الأخرى في (أشكال التمرد الإيقاعية التقليدية عند صلاح عبد الصبور) لأحمد عادل عمار من جامعة القاهرة في سنة ٢٠١٥، أن هناك أثر بالغ لكمية التمرد الشعري في شعر صلاح عبد الصبور على المستوى العروضي، وأن النبر و الشكل الطباعي لعبا دورا هاما في إبراز الصراع في البنية الإيقاعية، كما أن التنغيم واحد من أكثر العناصر التي استخدمها الشاعر. وهذه الدراسة ارتكزت في بحث مسائل نقط التحوّل من الإيقاع الكلاسيكي إلى الإيقاع الجديد له فقط دون التركيز في الخصائص الصوتية.

وقد وجدنا الدراسة الأخرى المتعلقة بالموضوع تحت العنوان (من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية في "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور)، للأستاذة صبيرة قاسى من جامعة البويرة في سنة ٢٠١٨. وهذه الدراسة تذكر أن التفعيلات العروضية لعبت دورا هاما في تغيير الملامح الشعرية الحديثة لصلاح عبد الصبور من ناحية بنية الوزن الشعري (نظام التفعيلة – ظاهرة الإبدال والتفعيلة – وقوانين التجاور– وكذلك الوقفة المركبية والدلالية في شعره). وهذا البحث ارتكز على أنواع التفعيلة ووزنها في "شجر الليل" فقط، دون البيان المتعمق والبحوث المستقلة في حروف الروي والقافية.

لذا قد تبيّن لنا أنه لا يوجد أي البحوث المشابهة التي تتركز على البحث عن دلالة حروف الروي في ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور على المستوى الصوتي بالمنهج الأسلوبي الإحصائي،

ونظرًا لعدم البحوث الأدبية السابقة التي تغوص في أعماق هذا الباب الصوتي في ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور نختار هذا الموضوع المتكامل.

وفي الأخير يهدف هذا البحث إلى الرد الأدبي الخالص و محاولة الباحث تأييد رأي الشعراء المعاصرين في شكلية شعرهم التفعيلية. وشعر التفعيلة في رأي كثير من النقاد المعاصرين هو من أنواع الشعر الجديد الذي يلائم روح الزمان وعناصر تنوّع الثقافة التي تنشأ بفعالية الاحتكاك الثقافي بين شعوب في المدائن الكبيرة، وهي بالطبع من ظواهر تحضّر المجتمع العربي الحاضر أو فيما يقوله العلماء بـ Urbanization of Arabic Literature وهو النظر في تأثير الزمان و المكان وتغييره في ذوق المجتمع على المستوى الأدبي.

منهجية البحث

وفي صدد هذا البحث، سنستخدم منهجيْ البحث الأدبي المعاصر لتلاؤم روح هذا البحث مع تلك المناهج الجديدة المنفعلة مع أوضاع الزمان والمكان الحالي، وهما المنهج البنيوي والأسلوبي. ومن أهم النظريات التي استخدمها الباحث هو نظرية الإحصاء ليساعده في استخلاص النتائج. ومن أدوات البحث التي اعتمدت عليها كتب مناهج الأدب المعاصر وعلم اللغة الحديث بالإضافة إلى بعض الكتب التي تتعلق بالموضوع على المستوى الصوتي. ومن أهمها: أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، العروض وإيقاع الشعر العربي لسيد البحروي، مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل، تحولات الشعرية العربية لصلاح فضل، البلاغة والأسلوبية لهنزيش بليث، وعلم اللغة الحديث لمحمد حسن عبد العزيز، موسيقى الشعر الحر لعلي عشر زيد، وغيرها من الكتب والبحوث الأدبية القديمة والحديثة.

مفهوم القافية

من الضوابط التي وضعها القدماء لتحديد معنى الشعر هي ما تسمى بالقافية، والقافية في الاصطلاح لها تعاريف مختلفة، أشهرها اثنان: أولهما: أنها حرف الروي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت، وهذا هو تعريف "ثعلب" (ت: ٢٩١هـ)، بيد أن العلماء لم يأخذوا به، على الرغم من أنه التعريف الشائع للقافية، والدليل أن معظم الدواوين القديمة قد رتبت على حرف الروي، وهي تسميه القافية. بيد أن التعريف الثابت للقافية هو: أنها من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن

يليه، مع المتحرك الذي قبله، وهذا هو تعريف "الخليل بن أحمد" (ت: ١٧٠هـ). (عياد، ١٩٧٨) ولو انتبه "الخليل" لفكرة المقطع الصوتي Syllable لأصبح تعريف القافية: أنها المقطع شديد الطول آخر البيت.

ولقد نجد القافية متحدة على مدار القصيدة الواحدة في الشعر القديم، لكن سرعان ما تغيرت الأحوال والأشعار في العصر الحديث، فمع أواسط القرن العشرين ترك الشعراء البيت الشعري وانتقلوا إلى السطر الشعري أو ما سُمي بالشعر الحر.

القافية والدلالة الشعرية

والقافية لا تتوقف قيمتها عند الناحية الموسيقية فحسب، فكون القافية مرتبطة بالإيقاع لا يعني حصرها على مجرد الآداء الموسيقي بعيدًا عن الموضوع الذي يتناوله الشاعر، ولقد وعى النقاد منذ القدم بارتباط القوافي بالأغراض والأجواء الانفعالية داخل القصائد، فقاموا بإرشاد الشاعر إلى كيفية اختيار القافية الملائمة، فتقرأ قولاً لـ"بشر بن المعتمر" (ت: ٢١٠هـ): من المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى (العسكري، الصناعتين ص: ٤٥)؛ إذن فليست كل قافية ملائمة لكل غرض، ولذا رأينا كثرة النصائح في ضرورة تخير القافية، وتجنب النافرة منها التي لا تتواءم والموضوع الشعري، وفي ذلك يقول "ابن طباطبا" (ت ٣٢٢هـ): "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى في ذهنه، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، وإن اتفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار، الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله" (ابن طباطبا، عيار الشعر ص:١١)؛ إذن فموافقة القوافي للمعاني والأغراض شيء قد حرص عليه الشعراء والنقاد منذ القدم، فلقد تنبه القدماء مثل المحدثين إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة، وبذلك يتقرر ارتباط القافية بغرض القصيدة وجوها الانفعالي.

القافية وتنوع حروف رويها في الشعر الحر

وإذا خصصنا الكلام على الشعر الحر وجدنا القافية ليست بالعنصر الأساسي من عناصر هذا الشكل الشعري الحديث، وإن وجدت فيه، وذلك أن الشعر الحر قام على أساس التخفيف بل التحرر من القافية، بل وإلغائها إلغاء شبه كامل، وذلك بعدما أسرف فيها الشعراء فيما عُرف بلزوم ما لا يلزم إسرافًا شديدًا، مما جعلها قيدًا يعوق انطلاق الشاعر في التعبير عن أفكاره ومشاعره. وهنا لا بد أن نسأل ما دامت الحال كذلك أين تقع القافية المحور في حال تنوع القوافي داخل القصيدة الواحدة؟ والإجابة عن ذلك بأن "القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة" (زيد، ١٩٦٨). لذا لا بد أن ننظر إلى القافية التي كثر ترديدها بين تلك القوافي المتعددة في نفس القصيدة، فإن كثر ترددها فهي القافية المحور لا محالة. وفي هذا السياق يسعى البحث إلى تحليل كل القوافي في ديوان صلاح عبد الصبور "شجر الليل"، ورصْد الظواهر المتكرّرة فيه للوقوف على سماته المتنوعة.

وإذا خصصنا الكلام على الشعر الحر وجدنا القافية ليست بالعنصر الأساسي من عناصر هذا الشكل الشعري الحديث، وإن وجدت فيه، وذلك أن الشعر الحر قام على أساس التخفيف بل التحرر من القافية، بل وإلغائها إلغاء شبه كامل، وذلك بعدما أسرف فيها الشعراء فيما عُرف بلزوم ما لا يلزم إسرافًا شديدًا، مما جعلها قيدًا يعوق انطلاق الشاعر في التعبير عن أفكاره ومشاعره.

ومن ناحية أخرى، قد نجد القوافي في الشعر الحر متنوعة في حروف رويه، ولم يكن هذا التنوع يُفسد بناء الشعر شكليًا ودلاليًا، بل قد يُكمل الوظائف الشعرية الفارغة التي كانت قد تُترك وتُنسى في الماضي بسبب الإلتزام المفرِط بالنظام الشعري الموحَد في العروض الخليلي والقافية الواحدة. و تنوع حروف الروي في الشعر مثل الجسد الإنساني الواحد،كُلٌّ يتكوّن من أجزاء: رأس وجذع وأطراف، ويتألف كل جزء من الأعضاء التي تتحد مشكلة الوحدة العضوية للجسد كله، فلكل عضو وظيفته الخاصة به التي تتكامل مع الوظائف الأخرى، حتى يستوي هذا الإنسان في الصورة ركَّبها أحسن الخالقين. ولا يمكن أن تتساوى الأعضاء في الشكل والوظيفة، أو يطغى وجود أحدها على الآخر، كأن يكون الجسد كله رأس أو يد أو كله أنف متساوي الشكل والوظيفة، فهذا يفسد الجسد عقليًا وشكليًا ووظيفيًا. ومثل هذا المنطق قد ينطبق أيضًا على القصيدة الحديثة التي قد تحمل أكثر من فكرة واحدة وعاطفة واحدة؛ بل قد تتعدد أغراضها ومجالات الشعور فيها حسب الأوضاع الخارجية

والداخلية المؤثرة في عواطف الشاعر، فتتكون الأجواء والأفكار والمضامين التي يريد الشاعر للمتلقي أن يستشفها من البنى الصوتية المتناسقة والمعاني الكثيفة المتكاملة. وهذه الأغراض والعواطف المتنوعة تُلزم الأشكال الشعرية الجديدة مما تلائم الأجواء الحديثة وهي مما يطلب التغيير في الأوزان وقوافيها وتنويع حروف رويها.

وإن كانت الحال كذلك فيمكن أن يسأل السائل : أين تقع القافية المحور في حالة تنوع القوافي في القصيدة الواحدة؟ والإجابة عن ذلك بأن "القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة (زيد، ١٩٦٨). لذا لابد أن ننظر إلى القافية التي كثر ترديدها بين تلك القوافي المتعددة في نفس القصيدة، فإن كان كثر ترديدها فهي القافية المحور لا محالة.

وفي هذا السياق يسعى البحث إلى تحليل كل القوافي في ديوان صلاح عبد الصبور "شجر الليل"، ورصْد الظواهر المتكرّرة فيه للوقوف على سماته الظاهرة المتنوعة.

فبتحليل كل قصائد الديوان تحليلاً صوتيًا، يظهر استخدامه لحروف الروي وقد شمل كل الحروف الهجائية، على أنه قد أكثر من استخدام ستة منها فقط وهي: النون، الراء، الميم، الهمزة، اللام، التاء. وقد توسّط في استخدام بعض حروف الروي مثل: الدال، الباء، القاف، الفاء، الحاء، الياء، الهاء، الكاف، الجيم. وقلّ استخدام بعضها مثل: الثاء، الزاي، السين، الشين، الذال، العين، الخاء، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الواو.

وفيما يأتي تحليل لستة من هذه الأحرف تحليلًا صوتياً لرصد بعض الظواهر الصوتية فيها وتفسيرها :

النون

وهي أكثر الحروف استخدامًا في قوافي الديوان، ومن القصائد التي استُخدمت فيها النون كحرف روي رئيس قصيدة (تأملات ليلية):

أبحرتُ وحدي في عيون الناس والأفكار والمدنْ
وتهتُ وحدي في صحاري الوجدِ والظنونْ
غفوتُ وحدي، مشرع القبضة، مشدود البدن
على أرائِك السعَف

طارق نصف الليل في فنادق المشردين

أو في حوانيت الجنون

لقد استخدم الشاعر حرف الروي النون المردوفة بالواو أحيانًا، والمردوفة بالياء أحيانًا أخرى في استهلال قصيدته، وذلك لما كان يشعره من ضياع وحزن، فلقد رأت بعض الدراسات "أن صوت النون أكثر مناسبة والحالة التي يكون عليها الشاعر الذي يعاني ألم البعاد والرحيل... لأنه صوت أنفي، فعادة عند الحديث عن الرحيل والبعاد تختنق الأصوات فلا تخرج من الفم وتخرج من الأنف"(نجار، ٢٠١٧). وهذه الصفات تتوافق وموضوع القصيدة الذي يدور حول ضياع الشاعر في وحدته الموحشة، فلا شيء يعينه كي يرجع إلى "قممه البيضاء"، فهو مثل النهر الذي يهفو إلى مجراه، ويتمنى الرجوع إليه كي لا يشرب منه السفهاء، وتعاوده هذه الفكرة كل مساء كرجْع الصدى لكن دون جدوى.

وفي قصيدة "الفصول المنتزعة" غلب أيضًا روي النون على حروف الروي الأخرى، تلك القصيدة التي بدأها الشاعر بـ"بكائية" حزينة على أحوال وطنه بعد هزيمة يونيو (١٩٦٧) حتى أنه كان يختم كل مقطع من مقاطعها بقوله "آه يا وطني"؛ لقد وصل عدد مرات ورود النون كروي لهذه القصيدة إلى (٣٣) مرة، كان منها النون المردوفة بالياء، وبالواو، وبالألف، مع العلم بأن المردوفة بالياء كانت الأكثر ترددًا خاصة في الجزء (ب) من القصيدة مثل (حطين، الدين، الكذابين، القوالين، المهزومين، سنين)، ومعلوم أن الردف بالياء يعطي إحساسًا بالانكسار تبعًا لطبيعة إنتاج صوت الياء المكسور، واللافت في هذه القصيدة أن روي النون لم يرد في الجزء الأخير (د) والسبب واضح من معنى هذا المقطع الذي نرى فيه الجندي يطلب من الشاعر الصمت، فلا يتساءل عن شيء، ولا يسمح له حتى بالتعبير عن حزنه.

شرد في الطرقات، الشمس، الأيام

تسألني القدم السوداء

عن معنى الكلمة

"الصمت"

وكذلك يكثر استخدام روي (النون) بقصيدة "وقال في الفخر" حيث وصل ترددها إلى (١٣) مرة، وهي تأخذ المرتبة الأولى في إجمالي مرات التكرار مقارنةً بحروف الروي الأخرى التي وردت بالقصيدة، وهنا نرى هذا الصوت مقترنًا مرة أخرى بمشاعر الحزن والضياع، مثل قوله:

أحسُّ فيكِ يا مدينتي المحيره
بأنني،
أضلُّ من رسالةٍ مغفلة العنوان
وأنني
سوف أظل واقفًا على نواصي السكك المنحدره
أبحثُ عن مكان
وربما
يلمسُني ما يلمس النبات والحديد والجدران

فهنا يظهر أيضًا استخدام روي النون المردوفة بالمد مثل (العنوان والجدران والمكان)، مما يناسب غلبة إحساس الضياع والحسرة على أجواء القصيدة ككل. والتالي دليل آخر على ما ذهبنا إليه سابقًا، ففي قصيدة (٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة)،يقول الشاعر:

ثم ألقى ثمر الوجد وأزهار الكآبة
في مآقينا وفي أكمامنا
واعتنقنا، وغصونَ الشجر الموحشِ
حتى دبَّ في أعطافنا
شبق الحزن الذي كلَّ دجى يعتادنا
فاضطجعنا،
ووهبناه، وذبنا فيه، حتى لفّنا، واشتفَّنا
ثم .. ألقانا هنا

فهذه النون المردوفة بالألف قد تناسب عاطفة الحزن والوحشة والضياع، هذا الشعور الذي عبّر عنه الشاعر بالاستعارات طوال جزء (صوت مجموعة نساء). وتتكرر في هذه القصيدة حوالي (١٠) مرات، على نحو أكثر كثافة مقارنةً بحروف الروي الأخرى بالقصيدة نفسها.

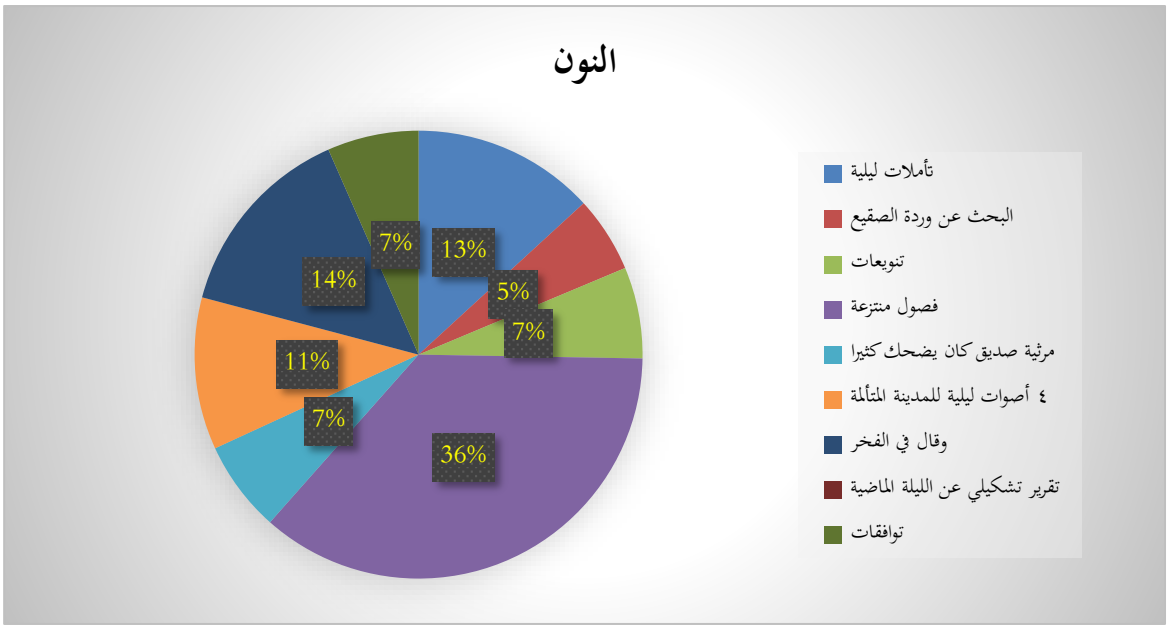
وقل ورود روي (النون) في قصائد أخرى مثل (البحث عن وردة الصقيع)، حيث استخدمها صلاح عبد الصبور استخدمًا أقل مما مضى لكنها ظلت مشحونة بمعاني الحزن والضياع، فكان منها (النون) الموصولة بالياء مرتين، ومنها (النون) المردوفة بالألف والياء التي وردت كل منها مرة واحدة فقط، مثل قوله:

أبحث عنك في الخطى المفارقه

يقودها إلى شيء، لا مكان

وهم الانتظار والحضور والغياب

والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام روي (النون) في كل قصيدة من قصائد ديوان "شجر الليل":



شكل (١). استخدام روي النون داخل قصائد الديوان

وواضح من الشكل السابق أن روي النون قد سيطر تمامًا على قصيدة "فصول منتزعة"، تلك القصيدة التي بدأت ببكائية يبدأ كل مقطع من مقاطعها بقوله "أبكي"، وانتهت مقاطعها الأولى بقوله

"آه ... يا وطني"، وعندما ندرك أن الغرض الرئيس من نظمها هو البكاء على الوطن المهزوم بعد عام (١٩٦٧) نعلم مدى حزن الشاعر في ذلك الوقت، ومدى إحساسه بالضياع والتشتت، فلقد كان وقتًا غاب فيه اليقين عن الشعب المصري كله، الشعب الذي لقي هزيمة في الوقت الذي ظن فيه أنه الأقوى، وأنه المنتصر، فبعد حساب كل هذه المؤثرات نعلم مدى الحزن والضياع الذي سيطر على الناس، والشاعر بالطبع واحد منهم،كل ذلك أثر في سيطرة النون، ذلك الصوت الأنفي المختنق الذي يلائم أوقات الحزن والأسى.

الراء

قد وصل استخدام روي الراء في ديوان شجر الليل إلى (٧٦) مرة. فهي تحتل المرتبة الثانية بعد (النون) في انتشارها؛ ومعلوم أن الراء في العربية صوت مكرر، وبالتالي فهي تناسب معنى التكرار. لذا قد غلب استخدام روي (الراء) على قصيدة (البحث عن وردة الصقيع)، فهي القافية المحور التي وصل ترددها داخل القصيدة إلى (٢٣) مرة، وذلك مثل قول الشاعر:

أبحث عنك في مفارق الطرق
واقفة، ذاهلة، في لحظة التجلي
منصوبةً كخيمةٍ من الحرير
يهزها نسيم صيفٍ دافئ،
أو ريح صبحٍ غائمٍ مبلل مطير

وفي هذه القصيدة ورد روي الراء في الجزء الأول من القصيدة والجزء الثالث والرابع والخامس منها. وكما نرى فإن سيطرة روي الراء لا تحتاج إلى بيان، أما دلالتها على التكرار الذي ذهبنا إليه أعلاه فهي واضحة على مدار القصيدة ككل، فالشاعر طوال القصيدة يبحث عن وردة الصقيع، يخفق في كل محاولة، غير أنه لا يتوقف أبدًا، مما يقوده لتكرار المحاولة، ونلاحظ ذلك في سطره الذي بدأه بكلمة "أبحث"، والذي تكرر عشر مرات، في كل مرة يبحث عنها ولا يجدها، فيعاود البحث في مكان آخر قال:

أبحث عنك في ملاءة المساء
أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم

أبحث عنك في العطور القلقة

أبحث عنك في الخطى المفارقة

أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلف

أبحث عنك في مفارق الطرق

أبحث عنك في مرايا علب المساء والمصاعد

أبحث عنك في زحام الهمهمات

أبحث عنك في المتاجر

أبحث عنك في محطات القطار والمعابر

وقد أكدت الدراسة الأخرى أن (الراء) تناسب معنى الجدّية في التغزل والنسيب أكثر من غيرها من الحروف مع وجود مشاعر الخوف، وذلك كما قال أبو الحسن على بن عبد العني الفهري:

أمرتني بركوب البحر أركبه غيري لك الخير فاخصصه بذا الراء

فالراء هنا بمعنى الخوف. وكان (العرب يصورون اللفظ على هيئة المعنى، وهذا مذهب كما يقول "الرافعي" قد نبه عليه الخليل وسيبويه وابن جنى، قال الخليل : كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة فقالوا في العبارة عنه "صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر ... منها أن المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرار والزعزعة كالقلقلة والصلصلة... وأن الفعلى من المصادر والصفات تأتي للسرعة نحو الجمزي والوقلي..." كما أن العرب يعتقدون بأن هناك: (تشبيه أصوات حروف الكلمة بالأحداث المعبر عنها وتقديم الحرف المضاهي لأول الحدث، وتأخير الحرف الذي يضاهي صوت آخر الحدث أو المعنى وذلك سوقا للحروف في الكلمة على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب كقولهم: شد الحبل " فالشين لما فيها من التفشي بشبه بصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد ...، ومن ذلك قولهم "جر الشيء" قدموا "الجيم" لأنها حرف شديد وأول الجر مشقة على الجار والمجرور جميعا، ثم عقبوا ذلك بالراء، وهي حرف تكرير، وكرروها مع ذلك في غالب الأمر صاعدا عنها ونازلا) (يونس: د.ت.). وكذلك كما قال عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة مبينا العلاقة بين النسقي اللفظي والإيقاعي: (والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو

فصل نثر، فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد وبنسقه المخصوص أبان المراد") (الجرجاني: د.ت.).

ولم تدل هذه الكلمات –على روي الراء– هنا على معان ودلالات حقيقية؛ بل على معان مجازية تناسب معنى تأكيد وصف الحب والودّ، وهو من أمنيات حياته الضائعة التي رمز إليها بـ (وردة الصقيع).

وفي (فصول منتزعة) تكرر استخدام روي (الراء) ١٢ مرة. وهي أحيانًا موصولة بالهاء أو بالألف أو بالياء وأحيانًا مردوفة بالألف والواو، ونسبة استخدامها هنا تُعد نسبة عالية مقارنةً باستخدامها في القصائد الأخرى. ومثل ذلك قول الشاعر:

جاء الزمن المنحطُّ، فحط على القصر الأجلاف

جعلوه مخزن منهوبات، مبَغى، ماخوره

فرَّت من أبهاء القصر الأسطوره

إذا كانت الراء صوت مكرر فهي صوت منحرف كذلك، لذا انتشرت بالقصيدة المفردات ذات المعاني المنحرفة التي تنفر منها التقاليد والثقافة الشرقية، وذلك باستخدام روي (الراء) مثل: (الماخور)، وهو لفظ يشير إلى بيت الدعارة، دعمه لفظ (العاهرة) المكتوبة في وسط الأسطر. فمثل هذه الكلمات جاءت في آخر السطر على روي (الراء)، مما أضاف تأكيدًا على انحراف الأحوال الاجتماعية. وعلى هذا الروي أيضا جاءت (الأسطورة) وهي التي قد تناسب معنى جمال مدينته في الأيام الماضية، وهي مُستلهمة من خياله الواسع. فمثل هذه الكلمات جاءت في آخر السطر على روي (الراء)، مما أضاف تأكيدا على انحراف الأحوال الاجتماعية، وكما أنها جاءت للسخرية من هذه الأشياء المستفزّة بطريقة غير مباشرة.

ولم تأخذ (الراء) حظًا وافرًا في قصيدة (تنويعات) وذلك على خلاف قصيدة (فصول منتزعة)، وهي التي تُعد من أكثر القصائد تنوّعًا في حروف الروي، ومنها الراء، وهي في المرتبة الثالثة في نسبة ورودها في هذه القصيدة، حيث وردت ١٢ مرة. ومثل ذلك قول الشاعر في مطلع البكائية:

أبكي جوهرة،

سيدة الجوهر،

الجوهرة الفرد

كانت تلمعُ في مقبض سيف سحري مغمدْ

وتُمثّل هذه الجوهرة وطنه الضائعة أحلامه، وهي التي تكلّم عنها في هذه القصيدة بأسلوب الرثاء على ضياع أغلى الأشياء في حياته من جوهرة، وقصر أسطوري، ومهر وثّاب ذي جناحين، وكل شيء غال لا يوجد في الحقيقة، وهذه الصور من التصوير الخيالي لضياع ذكريات الأيام الماضية، بالإضافة إلى ضياع أحلامه المقبِلة في وطنه الحبيب. ومن عادات العرب أن تصور الوطن معشوقا يرغبون في لقائه ويشتاقون إليه في ترحالهم.

وفي قصيدة (مرثية الصديق كان يضحك كثيرًا) أيضًا لخصنا منها أن (الراء) جاءت مسيطِرة على القصيدة بأكملها وهي تتكرر ١٥ مرة. ومثل ذلك قول الشاعر:

كان صديقي في ساعات الليل الأولى

يتجول في بلدته،

كانت بلدته ساعات الليل الأولى

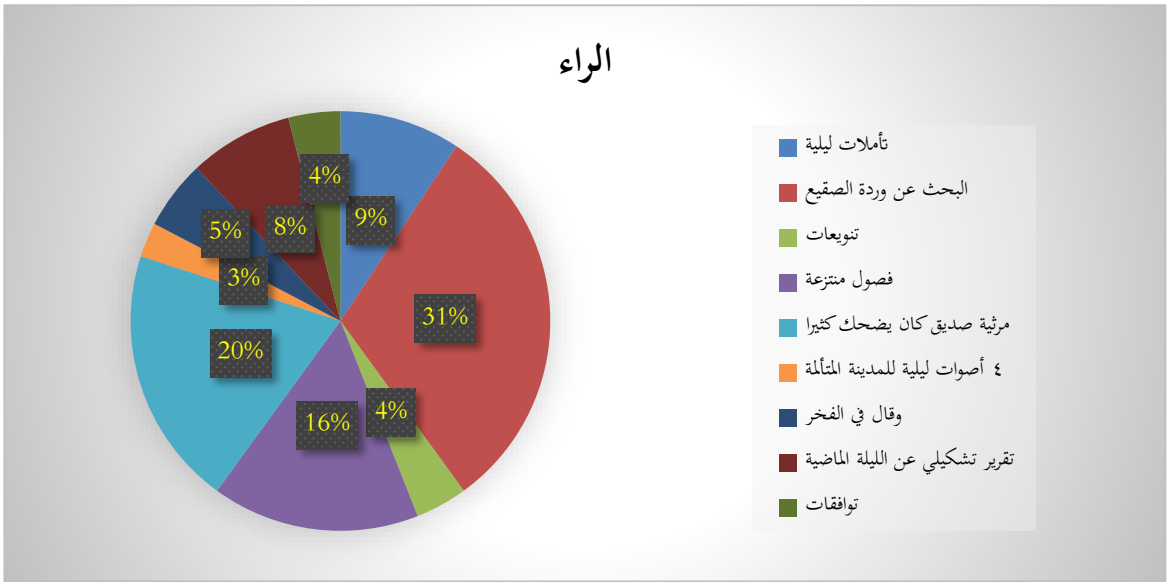
ويُجمع من مهجته المتثوره

أو من بهجته المكسوره

ما ذابَ نهارًا في أسفلت الطرقات

وجاءت (الراء) في هذه القطعة الشعرية مردوفة بالهاء، بما قد يناسب شدة حب الشاعر لصاحبه، مع امتداد الهاء التي قد توحي بتوقع الشاعر شعور الألم والضياع الذي سيَعيشُه بعد وفاة صاحبه.

والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام الراء كليًا في كل قصائد الشاعر:



شكل (٢). نسبة استخدام الراء كروي داخل الديوان

وكما هو واضح من المخطط السابق فإن غلبة الراء بتكرارها تحققت بقصيدة "البحث عن وردة الصقيع"، والتي يكرر بها الشاعر محاولاته للبحث عن وردته المفقودة؛ كما أنها بانحرافها لاءمت معنى الانحراف السياسي والاجتماعي الذي تسبب في حدوث النكسة المصرية، والتي عول عليه الشاعر كسبب مباشر لهذه الانتكاسة، لذا كان من الطبيعي أن نجد الراء المنحرفة قد كثر ترددها بقصيدة "فصول منتزعة".

الميم

معلوم أن حرف الميم عندما ينطق فإنه يكون مصحوبًا بغلق الشفتين تمامًا، مما قد يدل على ضرورة الصمت، وغلق الفم، وعدم التفوه بشيء؛ وعندما ندرك ذلك، وفي ذات الوقت ننظر إلى أكثر قصيدة ورد بها هذا الصوت الشفوي المغلق كروي، نجدها قصيدة "فصول منتزعة"، حيث ورد هذا الروي بها (١٤) مرة، بنسبة تصل إلى (٢١٪)، وهذا لم يأت اعتباطًا، فلقد وردت قافية الميم بالقصيدة مصحوبة بمعنى الصمت وغلق الفم الذي يُجبَر عليه الإنسان حين يواجه السلطة الغاشمة، ولقد يزيد ذلك وضوحًا إذا علمنا أن قوافي هذه القصيدة جاءت على شكل مقاطع صوتية مغلقة

ومزدوجة الإغلاق، أعني أن المقطع ينتهي بصامت واحد أو بصامتين (س ع س) (س ع س س) كما يقول في مطلعها:

جاء الزمن الوغْدْ

صدئ الغمْدْ

وتشقق جلد المقبض ثم تخدّدْ

سقطت جوهرتي بين حذاء الجندي الأبيضْ

وحذاء الجندي الأسودْ

علقت طينا من أحذية الجنْدْ

فكما نرى جاءت القافية المغلقة بل والمزدوجة الإغلاق مناسبة وكبت السلطة الغاشمة للشاعر الذي يبحث عن مجال للتعبير عن رأيه فلا يجد، وعندما يعبر عن مشاعره عبر قصيدة / جوهرة، فلا يجد إلا من يجبره على السكوت، سواء كان محتلًا كما رمز له بحذاء الجندي الأبيض، أو كان سلطانًا محليًا كما عبر عنه بحذاء الجندي الأسود، ولا يجب أن ننسى أن الجندي المصري / الأسود تربّى على يد الجندي الإنكليزي / الأبيض، فهما سواء يصادرون قصيدته / جوهرته، يلقون بها، يطئونها بأقدامهم، يدنسونها، ويشوهونها حتى لا يراها أحد، وإن رآها وجدها غير جديرة بعنايته لما لحقها من طين الأحذية الديكتاتورية.

لم تكن (الميم) قليلة الاستعمال في ديوان "شجر الليل" ولا كانت ضئيلة الدلالة؛ بل أخذت المرتبة الثالثة، وهي الأكثر ترددًا مقارنةً بحروف الروي الأخرى خصوصًا في قصيدة (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية) وهي التي تتكرر (١٢) مرة، من ذلك قول الشاعر في المقطع الرابع (في ذكرى الدرويش عبادة):

كنا نراه في أول العمر، في

مقهى بميدان الجيزة، وانهدم

المقهى، وتفرق الصحب، منهم

من أسرع سعيه نحو النهاية، أنوار

تكلم الشاعر كأنه يسرد لنا الحكاية التي عاشها في حياته والحوادث التي تزامنت معه، وذلك مثلما نجد في مطلع (في ذكرى الدرويش عباده) التي قد تعددت أحرف الروي فيها، منها الميم المقيدة والمدوّرة ببعض الجمل التي وردت بعدها. وهذه الحروف تتناسب مع طبيعة الخبر والوصف الذي تحمله معاني الأبيات، فكأن الشاعر يريد أن يُظهر معنى الانهدام والانهيار بالتقطيع الوقتي قبل أن يواصل إلى السطر الذي يليه، حتى يتأمل المتلقي ويتوقف قليلاً في شأن هذا الفعل الذي قد يحمل معان ودلالات عديدة قبل أن يواصل قراءته. وذلك بالإضافة إلى أن هذا الفراغ قد يكون مأخوذًا من الطريقة النثرية في الكتابة، والشاعر يريد بذلك التجديد في شكل الشعر الحديث حتى يتناسب مع السرد الدرامي.

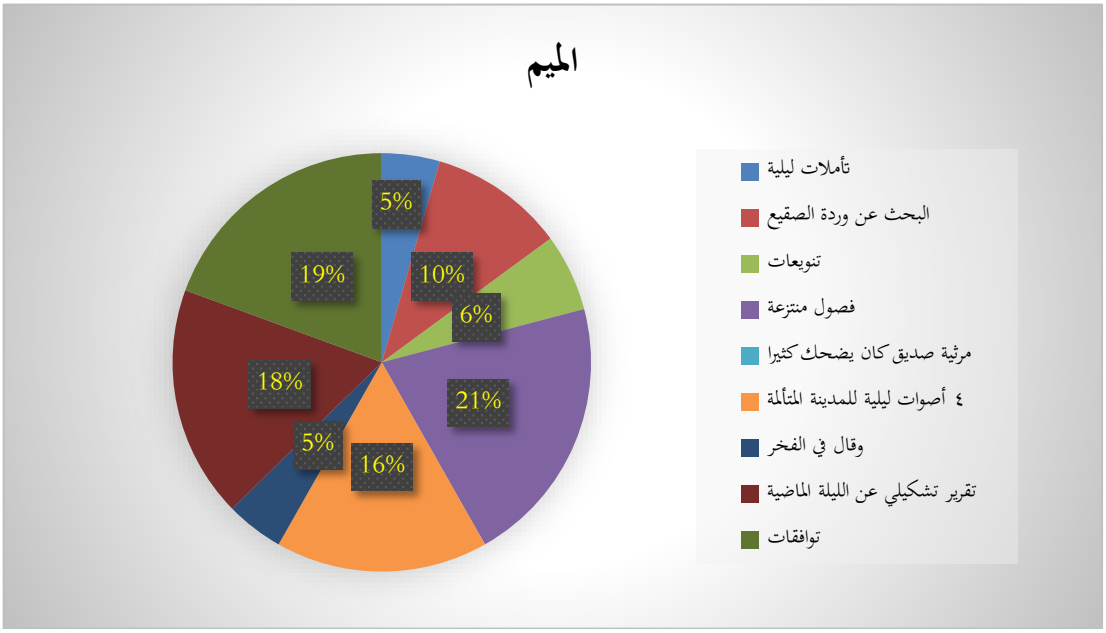
وكذلك جاءت قصيدة (توافقات) وهي الأخيرة في هذا الديوان مغمورة بروي (الميم) التي تكررت (١٣) مرة، ومن ذلك قول الشاعر في ختام قصيدته:

تجيء إلينا الإشارات من مرصدِ
الغيب يكشفُ عن سرها
العلماء الثقات، تقول:
انتظار عقيم!
انتظار عقيم!

ومن الجدير بالذكر أن هذه الميمات تزيد من التأكيد على قوة سرد الحكاية والقصة وطول انتظار الشاعر مجيء الخبر الذي رأى أنه لا نهاية لانتظاره، كما قيل: "إن موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النفس الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجها صوتيًا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية، حيث يتجسد التوافق النغمى والانسجام اللفظي تجسدًا فطريًا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية، وصاحب الموهبة الحقيقية" (يونس: د.ت.).

وبرصد مرات ورود روي (الميم) في هذا الديوان كله يتبين أنها تكررت (٦٨) مرة. وقد تناسب هذه الظاهرة أداء غلبة طبيعة الخبر والسرد على الديوان بأكمله، وهي سمات رئيسة في قصائد الشعر الواقعي، نظرًا لكون الشاعر أوائل الشعراء الواقعيين في مصر.

والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام روي (الميم) في هذا الديوان:



شكل (٣). نسبة استخدام الميم كروي داخل قصائد الديوان

الهمزة

ومن حروف الروي التي يكثُر استخدامها في هذا الديوان هي (الهمزة). وهو من الحروف الحلقية التي قد تناسب معنى إظهار الألم والمرارة والاحتقان، ومخرجه من داخل الحنجرة، ويستخدم عادةً عند رثاء حبيب أو قريب فهو مرتبط بالألم والحسرة غالبًا، ولذلك نجده هو الغالب على قصيدة (٤ أصوات ليلية للمدينة المتأملة) ولاحظ أن هذه الأصوات ليلية لا نهارية، ودائمًا ما يرتبط الليل بالشجن وانطلاق الأحزان، وفي التراث الشعبي المصري دائمًا ما تسمع (يا ليل .. يا عين)، فالليل للحزن والعين للبكاء، ولك أن تتحقق من معنى الألم والمرارة بقول الشاعر التالي:

أنذرنا من قبل أن يجيء

تراب لونه الرديء

أنذرنا من قبل ان تدهمنا خيوله المفاجئة

بطبله الخافت في إيقاعه البطيء
أنذرنا من قبل أن ينشر ريح الوحشة الوبيء
على امتداد بحر الظلمة الكابية المليء
أنذرنا من قبل أن يجيء
بأن يوما مجدبا تقدمه
وظل يلتف على أرواحنا
حتى تهتكت خيوط نوره الصديء

ولا شك في سوداوية المقطع السابق وانتشار الألم والمرارة خلاله؛ أما في قصيدة (تأملات ليلية)، فلم يستمر الشاعر في استخدام روي (النون)؛ بل يمزجها أحيانًا بروى آخر هو (الهمزة)، وهي تتكرر (١١) مرة، وأكثرها تُستخدم مردوفةً بالألف، وذلك مثل في قوله في (عماء) و(عمياء):

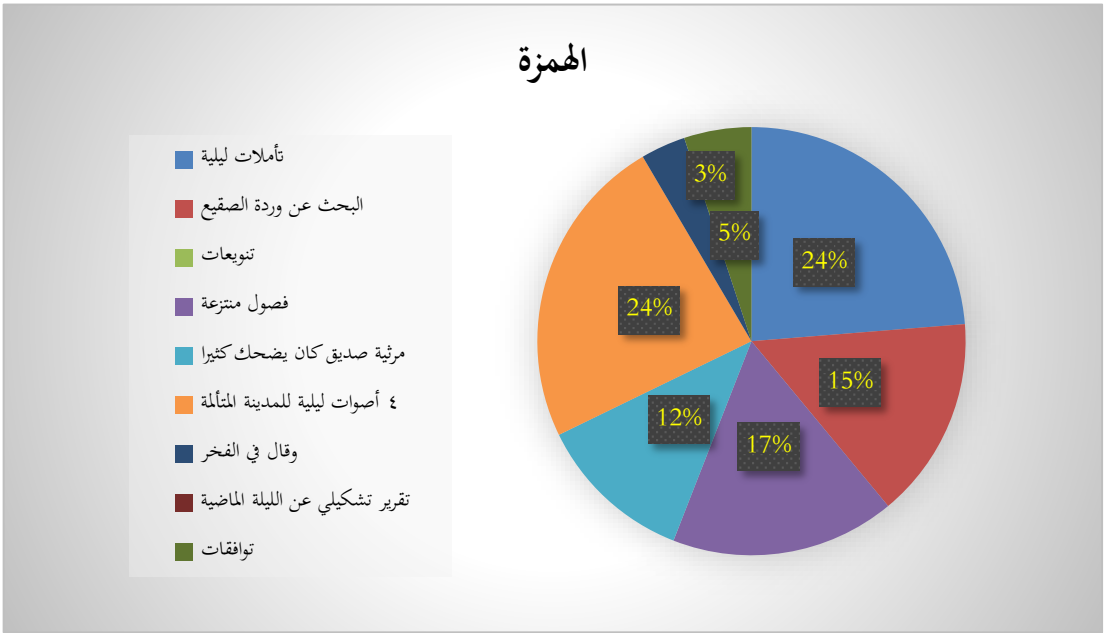
سريت وحدي في شوارع لغاتها، سِماتها، عماءْ
أسمع أصداء خطاي،
ترن في النوافذ العمياء
وطرتُ بين الشمس والسحابة
ونمت في أحضان ربة الكتابة
لكنني، هذا المساء
(ممداً ساقيَ في مقعدي المألوف)
أحس أني خائفُ

ولأن الهمزة لا تتحقق إلا بوقفة حنجرية تسد مجرى الهواء الخارج من الرئتين تجد نطق الهمزة هنا يتماهى وانسداد الطرق والمنافذ، فاللغة التي تعبر بها عما بصدرك عماء، والنوافذ التي تسمح بالرؤية عمياء؛ إن انحباس صوت الهمزة تفسر أحوال الشاعر الذي ضاق صدره بالأوضاع السائدة آنذاك، وهو حينئذ يريد الخروج من تلك الأحوال المعقدة، ولم تقف محاولته في البحث عن الحلول حتى ولو كانت الطرق أمامه مغلقَة وشعور اليأس مسيطرًا عليه.

وأما في قصيدة (البحث عن وردة الصقيع) جاء روي الهمزة في المرتبة الثانية بعد روي (الراء)، وقد وردت (٩) مرات. وهي هنا قد تناسب الآلام التي عاشها الشاعر طوال بحثه عن أمنياته الضائعة ورمز إليها بوردة الصقيع.

وكما يظهر من سياق الكلام المتَّسق مع هذا الإيقاع الصوتي فإن هذه الهمزات قد تناسب شعور الألم والأسى، وفي نفس الوقت تُرشد القارئ إلى غزارة أمنياته لما حملتْه (الهمزة) – وهي من الحروف الحلقية – من شعور اشتياق الشاعر إلى ما كان عليه الوطن وأحوال مجتمعه في الزمان الماضي، والتي رأى أنها كانت أحسن الأحوال.

والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام روي (الهمزة) في هذا الديوان:



شكل (٤). نسبة استخدام الهمزة كروي داخل قصائد الديوان

اللام

وقد استُخدم روي (اللام) في عدد غير قليل في قصائد هذا الديوان، فقد تكررت (٤٦) مرة. ومن المعلوم أن صوت اللام صوت منحرف، حيث يرتفع اللسان عند إنتاجه ليعتمد على أصول الثنايا العليا، مما يمنع خروج الهواء مستقيمًا عبر الفم، فيدفعه ذلك إلى الانحراف على جانبي اللسان. وهذا الصوت المنحرف قد يلائم انحراف السلطة الحاكمة، لذا وجدنا هذا الصوت تردد كثيرًا بقصيدة (فصول منتزعة):

أترك لكم يا سادتي القوالين
أن تستمنوا في نومكم الأسن
حين تدور برأسكم الخمر، السيئة المبذوله
باللعب بأسيافكم المفلوله
حتى تغمدها أحلام الصحو المملوله

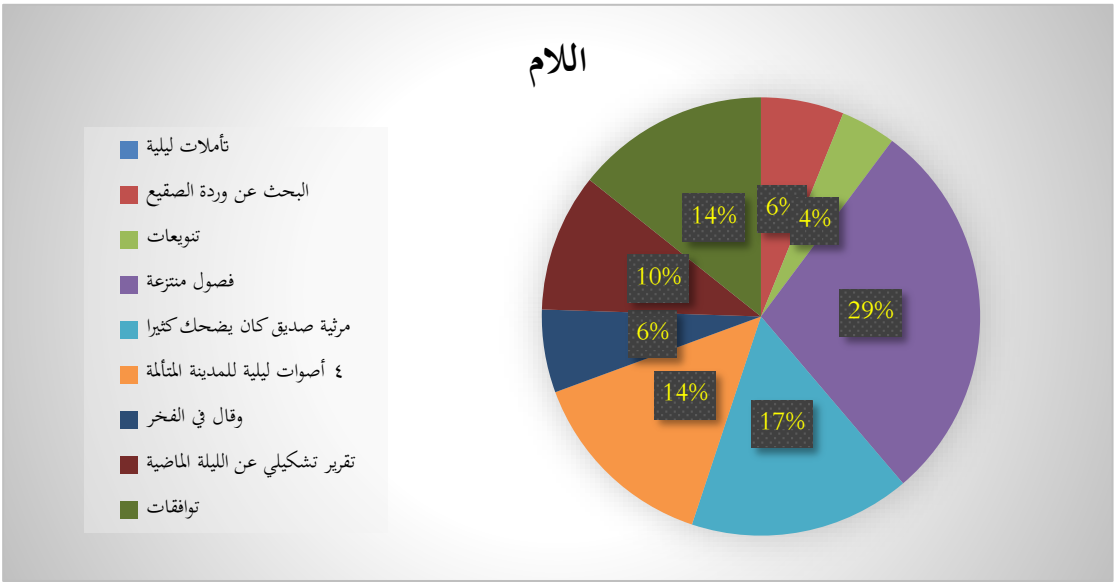
فبعدما ذكر الشعر شجاعة خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي يتوجه بالمقطع السابق إلى حكام اليوم الذين لا نجني من ورائهم سوى الهزائم والنكسات، ليحدث الشاعر بذلك التناقض المفارقة المطلوبة لإظهار الحقيقة جلية في ذهن المتلقي، فيعلم الفرق الشاسع بين الماضي المنتصر والواقع الأليم، وما لهذا الألم إلا سبب واحد هو انحراف هؤلاء الحكام.

كما تؤكد الدراسة أن صوت (اللام) يتميّز بالصفاء والوضوح في السمع والامتداد. وهو صوت لثوي مجهور، وهو أيضا من الأصوات المضيئة التي قد تناسب أداء امتداد الوصف والخبر. ومن ذلك نجد قول الشاعر في قصيدة (فصول منتزعة) وهي قد احتلت المرتبة الثانية في القصيدة بأكملها مع (الميم) و(الدال):

أترك لكم يا سادتي القوالين
أن تستمنوا في نومكم الأسن
حين تدور برأسكم الخمر، السيئة المبذوله
باللعب بأسيافكم المفلوله
حتى تغمدها أحلام الصحو المملوله

فتظهر هنا ميزةً أخرى وهي أن هذه المفردات المقفاة بروي (اللام) الموصولة بالهاء كلها جاءت صفةً أو نعتًا لموصوفاتها. كما نجد (اللام) كذلك تُسيطر على قصيدة (مرثية صديق كان يضحك كثيرًا) ويصل ترددها إلى ٨ مرات. وتحتلّ (اللام) المرتبة الثانية في القصيدة الأخيرة (توافقات)، وقد وصل ترددها إلى ٧ مرات.

وقد يجيء روي (اللام) مع حروف أخرى مثل (الفاء) الموصولة بالياء والميم المردوفة بالياء، وهذا التنوّع في القوافي يجعل قصيدة (توافقات) ملوّنة بالشعور والعواطف المتشابكة. والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام روي (اللام) في هذا الديوان:



شكل (٥). نسبة استخدام اللام كروي داخل قصائد الديوان

التاء

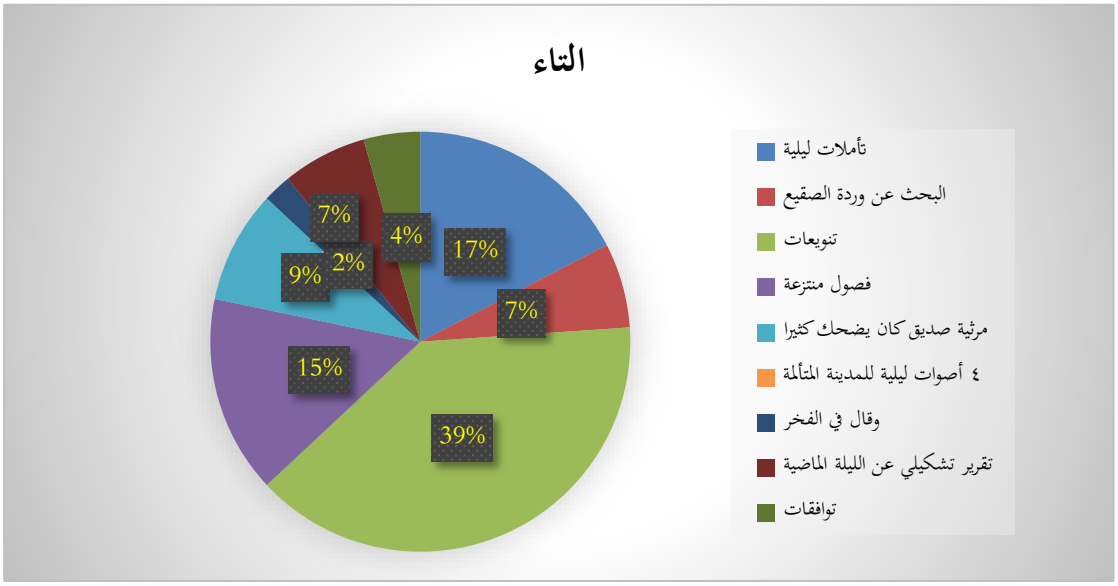
وقد زاد استخدام روي (التاء) على حروف أخرى في ديوان "شجر الليل" في قصيدة واحدة فقط وهي قصيدة (تنويعات)، أما في غيرها فقد وردت (التاء) منتشرة على نحو عشوائي في القصائد كلها، ومثل ذلك قول الشاعر في (تنويعات):

والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين
لم تك تدري أن الإنسانَ هو الموت
لكني كنتُ بسالفِ أيامي،
قد صادفني هذا البيت
((الإنسان هو الموت))

فـ (التاء) من الأصوات متوسطة الشيوع في هذا الديوان، وهي من الحروف النادر استخدامها رويًا. والسبب واضح في انتشار هذه القافية داخل هذه القصيدة تحديدًا، وهو أنها مرتكزة بشكل

كامل على كلمة الموت التي وردت كقافية (١١) مرة، فهي بمثابة المحور الذي تدور حوله القصيدة ككل.

والرسم البياني الآتي يوضح نسبة استخدام روي (التاء) في الديوان:

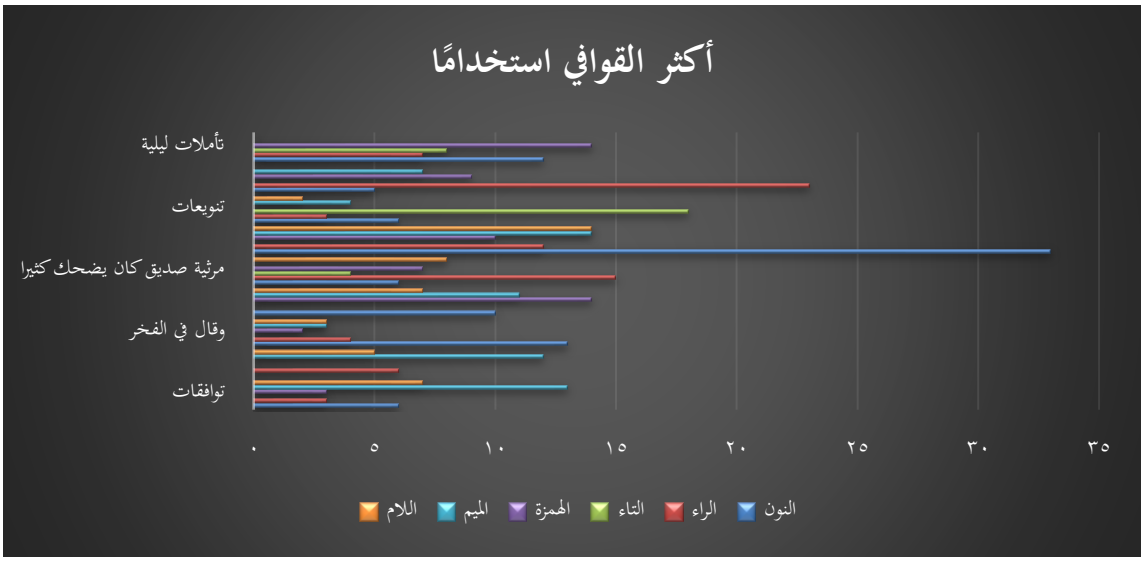


شكل (٦). نسبة استخدام التاء كروي داخل قصائد الديوان

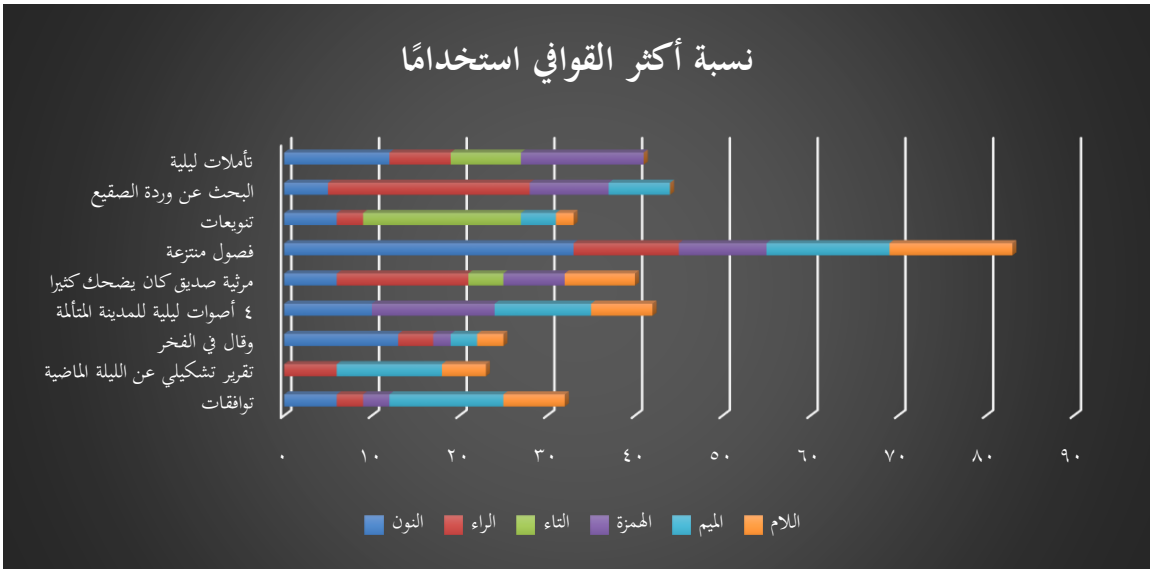
والجدول الآتي يرصد كل القوافي المستخدمة في ديوان "شجر الليل":

جدول (١). مجموع القوافي المستخدمة في ديوان شجر الليل

القصيدة	القافية الرئيسة	القافية الأخرى				
تأملات ليلية	الهمزة (١٤)	النون (١٢)	الفاء (١٢)	التاء (٨)	الراء (٧)	الياء (٤)
البحث عن وردة الصقيع	الراء (٢٣)	الهمزة (٩)	الميم (٧)	النون (٥)	القاف(٥)	الفاء (٥)
تنويعات	التاء (١٨)	النون (٦)	الميم (٤)	الراء (٣)	الدال (٣)	اللام (٢)
فصول منتزعة	النون (٣٣)	الميم(١٤)	اللام (١٤)	الدال(١٤)	الراء (١٢)	همزة(١٠)
مرثية صديق كان يضحك كثيرا	الراء (١٥)	اللام (٨)	همزة (٧)	النون (٦)	الحاء (٥)	التاء (٤)
٤ أصوات ليلية للمدينة المتألمة	الهمزة (١٤)	الميم(١١)	النون(١٠)	اللام (٧)	الباء (٦)	الهاء (٤)
وقال في الفخر	النون (١٣)	الراء (٤)	اللام (٣)	الميم (٣)	همزة (٢)	
تقرير تشكيلي عن الليلة المضية	الميم (١٢)	الباء (٧)	الراء (٦)	اللام (٥)	الدال (٤)	القاف (٤)
توافقات	الميم (١٣)	اللام (٧)	النون (٦)	الراء (٣)	الهمزة(٣)	الدال (٣)



شكل (٧). أكثر القوافي استخداما



شكل (٨). أكثر القوافي استخداما

وتأسيسا على التحليل السابق، وما تم رصده في الجداول والرسوم البيانية السابقة –فإنه يمكن استخلاص بعض النقاط المتعلقة بتلك العناصر الصوتية الأَكُوستِيكِية المتمثِّلة في وتنوّع حروف الروي في قصائد ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور:

أولا: ترصد هذه الدراسة ظواهر موسيقية متعددة تُميّز الشاعر وتُميّز إبداعه الفني عن غيره من الشعراء في عصره. منها أنه لا جدال في أنه رائد فكرة الحداثة الشعرية وشعر التفعيلة

الذي لم يتقيد بأي من القيود التقليدية من البحور المتساوية والقوافي المتحدة، وذلك مما تأكدنا منه أنه متأثر بالثقافات الغربية الداخلة على عصره وعلى الشعراء الذين عاصروه مثل نازك الملائكة والسياب في العراق.

ثانيا: أن شاعرنا صلاح عبد الصبور يميل في استخدام روي (النون) أكثر من غيره من حروف الروي في ديوان "شجر الليل". وذلك لصفة مرونته ولتناسبه مع مشاعره الغامضة المركبة والتي تُوافق أسلوبه الدرامي، وقد احتل المرتبة الثاني روي (الراء)، وفي المرتبة الثالثة جاءت (الميم)، وكلها أصوات مؤثرة في السمع ومحبّبة للأذن حين تُستخدم في الغناء الفني والنغم الجميل، وقد يميل الشاعر في بعض الأحيان إلى استخدام (الهمزة) و(اللام) و(التاء).

الخلاصة

وقد انتهينا من تحليل تنوع حروف الروي في قوافي ديوان "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور، و يمكن أن نستخلص منها عددًا من الخصائص الصوتية المهمة، منها:

أن صلاح عبد الصبور شاعر يميل إلى استخدام حرف الروي (النون) أكثر من غيرها من حروف الروي في ديوانه "شجر الليل"، وذلك لصفة مرونتها ولتناسبها مع شعور غامض معقود لدى الشاعر التي يوافق أسلوب الشاعر الدرامي، و قد احتل المكان الثاني حرف الروي (الراء)، وفي المرتبة الثالثة جاءت (الميم) كحرف الروي أكثرها استخدامًا وكلها حروف متكررة المؤثرة للسمع و محببة لأن يُستخدم في مثل الغناء الفني والنغم الجميل، وقد يميل الشاعر في بعض الأحيان إلى استخدام (الهمزة) و(اللام) و(التاء).

هكذا وصلنا إلى الخلاصة التي جمعناها بين تلك العناصر الصوتية الأَكُوْستِيكِية من أنواع القوافي المتمثلة في تنوع حروف الروي في قصائد ديوان (شجر الليل) لصلاح عبد الصبور. وهي تُبرز لنا عديدًا من الظواهر الموسيقية المختلفة التي تميز الشاعر و تُميّز إبداعه الفني عن غيره من الشعراء في عصره. منها لا محالة بأن يقال أنه رائد فكرة الحداثة الشعرية لعدم تقييد شعره بأي من القيود التقليدية من البحور المتساوية والقوافي المتحدة مثلما فعله الشعراء المقلّدون، وذلك بأنه متأثر بالثقافات الغربية المعاصرة نتيجة الاحتكاك الثقافي في الشرق العربي حينذاك، وقد وجدنا من معاصريه ممن يسير مثل خطاه مثل نازك الملائكة والسياب في العراق.

التحول الشكلي في شعر التفعيلة هو محاولة تجديد الفكرة والشعور في الابداعات الفنية عند المعاصرين على المستوى الصوتي متمثلة في تجديد شكل الشعر الحديث وتنويع قوافيه وتخليه من القيود الخليلية المغلِقة. ولم تخل هذه الظاهرة الموسيقية الحديثة منفصلة عن القيود القديمة من الدلائل النفيسة والمعاني الغزيرة في كل من تلك الظواهر الأَكُوستِيكِية الجديدة، بل قد أكد لنا هذا البحث أن تنوّع حروف الروي قد فتحت بابًا واسعًا للتأويلات والتفسيرات الشعرية مع حداثة تقنياتها المتعددة من خلال ذلك التنوع الجسيم في شعره الحر خصوصًا على المستوى الصوتي.

ومن الجانب الآخر أن تلك الظواهر الصوتية المخالفة للتقاليد الشعرية القديمة من تنويع التفاعيل وحروف الروي في القصيدة الواحدة هي التي تُثري المعاني بالفعل وتجعل القصيدة غنية بالتفسيرات والتأويلات الأدبية ولم يقلل من مزاياه الشعرية على الإطلاق.

فالشعر هو الشعور والعاطفة، وليست مجرد القواعد والألفاظ والقيود اللغوية. الشعر أوسع من اللغة أو مجرد الكلام، وذلك لشمول ما فيه من تضمن المعاني الحيّة المنبثقة من الأوضاع الزمانية والمكانية لدى الشاعر على منظوره النفسي والاجتماعي والسياسي والثقافي والديني وغير ذلك. فالشعر يسمى شعرًا حينما اكتملت فيه العاطفة والشعور والفكرة وتُلائِم ألفظها الأوضاع الحالية التي تحيط الشاعر. فإن لم يصدُق فيها، فلا قيمة لشعره قط.

المراجع

عبد الصبور، صلاح. (٢٠١٩). *ديوان صلاح عبد الصبور الأعمال الشعرية*. القاهرة: دار الشروق.

البحروي، سيد. (١٩٩٣). *العروض وإيقاع الشعر العربي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بليث، هنريش. (١٩٨٩). البلاغة والأسلوبية. *مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية*. الدار البيضاء.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٥٢). *الخصائص*. بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.

القدس العربي. *جدلية الفكرة والصورة بين عبد الصبور وبيتس*. (٦ أغسطس ٢٠٠٥). www.sahafi.jo/arc/art1.php?id

حسن، إيناس محمد سيد. (٢٠١٨). دور الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" أنموذجًا. *مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية*، ٣٤(٢)، ص: ١٢٣١-١٢٨٢ DOI: 10.21608/bfda.2018.27131

دياب، آلاء ياسين؛ السيد، غسان. (٢٠١٨). النقد الثقافي واستقباله في النقد العربي الحديث. *مجلة جامعة حماة*، ١(٩)، ص: ١٦٠-١٧٢.

زيد، علي عشر. (١٩٦٨). موسيقى الشعر الحر. *رسالة ماجستير*، القاهرة: قسم النقد الأدبي كلية دار العلوم.

عبد العزيز، محمد حسن. (٢٠١١). *علم اللغة الحديث*. ط ١، القاهرة: مكتبة الآداب.

عبد اللطيف، محمد حماسة. (٢٠١٤). *شعر صلاح عبد الصبور (دراسة نصية)*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العسكري، أبو هلال. (١٩٥٢). *الصناعتين*. القاهرة: مطبعة الحلبي.

العلوي، محمد بن طباطبا. (٢٠٠٥). *عيار الشعر*. ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

عمار، أحمد عادل. (٢٠١٥). *أشكال التمرد الإيقاعية التقليدية عند صلاح عبد الصبور*. القاهرة: جامعة القاهرة.

عمار، أحمد. (٢٠٢٠). البحث عن الصوت المتفرد: دراسة إيقاعية لقصيدة "عندما أوغل السندباد وعاد" لصلاح عبد الصبور. *حولية كلية اللغة العربية بجرجا*، ٢٤(٥)، ص ٤٦١٩-٤٦٧٤.

عياد، شكري. (١٩٧٨). *موسيقى الشعر العربي*. ط ٢، القاهرة: دار المعرفة.

فضل، صلاح. (١٩٩٥). *أساليب الشعرية المعاصرة*. ط ١، بيروت: دار الأداب.

_____. (٢٠٠٢). *مناهج النقد المعاصر*. ط ١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

_____. (٢٠٠٢). *تحولات الشعرية العربية*. القاهرة: مكتبة الأسرة.

قاسي، صبيرة. (٢٠٠٧). *من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية في "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور*. الجزائر: جامعة البويرة.

نجار، منال. (٢٠١٧). قراءة براغماتية مقامية لمسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى نموذجًا. *مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)*، ٣١(٩).

النويهي، محمد. (١٩٧١). *قضية الشعر الجديد*. ط٢، القاهرة : مكتبة الخانجي.

الهاشمي، علوي. (٢٠٠٦). *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*. بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.