إيقاع الحوار في الشّعر المسرحيّ
(مسرحيّة أبو الصّعاليك لغازي طليمات أنموذجاً)

أ.د. رود محمد خبّاز*

(الإيداع: 24 آيلول 2024 ، القبول: 18 كانون الأول 2024)

الملخّص :

يتلخّص المحور الرّئيس في هذا البحث حول محاولة تعرّف الأسس التي ارتكز عليها الإيقاع في الحوار المسرحيّ في مسرحيّة : (أبو الصعاليك) لمؤلفها : غازي طليمات ؛ من حيث الموسيقا الدّاخلية ؛ التي تتمثّل في بعض المظاهر البديعيّة ، والصوتيّة ، والتّكراراللّفظي و الصّوتي ، والتّناصّ ، والخارجية : التي تتجلّى في دراسة الوزن العروضيّ التّقليديّ ، و ظاهرة الحذف الموسيقيّ ، واختلاف التّوزيع والتّشكيل في التّفعيلات ، والبحور الشّعريّة التي نظمت عليها المسرحيّة .

وقد تناولنا الفصل الأول من هذه المسرحية لضيق مساحة البحث ، وأردنا تلمّس هذا النّوع من الحوار ؛ بسبب قلّة الدّراسات الموسيقيّة عامة ، وتلك التي اهتمّت بالشّعر المسرحيّ خاصة؛ بهدف إغناء المكتبة العربيّة ، والدّراسات البحثيّة .

الكلمات المفتاحيّة: المسرحيّة الشّعريّة – الإيقاع – الحوار– أبو الصّعاليك – غازي طليمات

* أستاذ – اختصاص موسيقا الشعر – كلية الآداب و العلوم الإنسانية – جامعة حماة.

Dialogue Rhythm in the Dramatic Dialogue "Abu al-Ssa'alik" Play : an Example.

Professor.Rawd Khabbaz*

Abstract:

Tha main idea of the research is about defining the principles on which rhythm is based upon in the dramatic dialogue in "Abu al-Ssa'alik" play written by Ghazi Tulaimat. These principles include the internal music represented by some allegorical and phonological features, repetition, intertextuality, reordering and displacement. It also includes the external music represented by the traditional prosodic meters, rhythmic omission, different meters and rhymes in the play.

I discussed the first chapter because of the limited space of the reseach on the one hand, and because I wanted to shed light on this sort of dialogue since very few researches are concerned with prosody and rhythm of texts in general, and those concerned with dramatic poetry in particular.

Key words: Dramatic play, rhythm, dialogue, "Abu al-Ssa'alik", Ghazi Tulaimat

* Professor – Specialization in Music of Poetry – Faculty of Arts and Humanities – Hama University.

المقدمة البحث:

تكمن أهمية البحث في محاولته تلمّس إيقاع الحوار المسرحي ؛ الذي يشكل المحور الأساسي في مسرحية : (أبوالصّعاليك)*من تأليف غازي طليمات[1] ، ومحاولة استكشاف العناصر الموسيقية لهذا الإيقاع داخلياً وخارجياً ، وذلك بهدف إغناء الدراسات الموسيقية ، وتناول جزء من مسرحية شعرية لم يسبق تناولها من هذا الجانب تحديداً ، وسيكون الفصل الأول من المسرحية المذكورة هو نموذج التطبيق ؛ لما تضيق عنه مساحة البحث.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الفني الجمالي في تلمس مواطن جمال إيقاع الحوار ، والاستقرائي في جمع البيانات والعلاقات المترابطة بدقّة ؛ من أجل الوصول إلى النتائج العامّة الكلّية ، وذلك في سبيل استنباط خصائص إيقاع الحوار في الفصل الأوّل من المسرحيّة الشّعريّة : (أبو الصّعاليك).

ويحاول البحث الإجابة عن **الأسئلة الآتية** : ماهي أنواع الإيقاع التي شاركت في بروز جمالية الحوار في المسرحية ؟ و هل استطاع الشاعر التوفيق بين الحوار والوزن من خلال تناغم عناصر الإيقاع مع المعنى ؟

الدراسات السابقة : تناولت رسالة ماجستير بعنوان : التشكيل الإيقاعي في الشعر المسرحي (قلائد الوفاء والفداء لمؤلفها غازي طليمات أنموذجاً)– رسالة ماجستير بإشراف د. أمينة الأيوبي – جامعة البعث – سورية – 2023 – للمعيدة عدن طيارة.

البحث :

يتناول هذا البحث شكلاً من أشكال النّتاجات الأدبيّة ، وهو : المسرحيّة الشّعريّة ، و يركّز على إيقاع الحوار فيها ؛ لأنه من دواعي استمرار إيقاعها ، وذلك بسبب " تعدّد الشخصيات في المسرحيات ، وتنوّع أحداث المسرحيّة التي تسير في خط شعوري واحد على خلاف القصيدة"[2] .

وتكمن صعوبة الحوار المنظوم على الأبحر الشعرية في المسرحيات الشعرية في أنه يسعى إلى الموازنة ما بين الوزن ، والمعنى ، والحوار، وتسلسل الأحداث ، والوحدة الموضوعية ؛ لذا فإن المسرحية تشبه القصّة " في شمولها على الحادثة والأشخاص ، وتختلف عنها في طريقة التّقديم باستنادها إلى الحوار؛ فالقصّة لا تستخدم الحوار إلّا مع السّرد والوصف ، أمّا المسرحيّة فأداتها الوحيدة للتّصوير هي : الحوار الذي يشكّل أداة التعبير عن الغرض"[3].

---

*مسرحيّة شعريّة تاريخيّة في ثلاثة فصول ، **عنوانها** : (أبو الصّعاليك والسّبيّة الأبيّة) ، **زمانها** : أواخر العصر الجاهلي، مكانها : مضارب بني عبس وبني هلال في نجد واليمامة ، **موضوعها :** صعلكة عروة بن الورد العبسي الهادفة إلى نهب الأموال من الأغنياء، وتوزيعها على الفقراء ، وما رافق صعلكته من سبي ، **شخوصها:** عروة بن الورد ، ليلى الهلالية ؛ التي سباها عروة ، ومن ثمّ أعتقها وتزوّجها ، وبكر أخو ليلى ، والشعواء أمّ ليلى ، وثلاثة صعاليك ، وامرأة ، وطفل .

المعلومات مأخوذة من المسرحية نفسها (أبو الصّعاليك) ـ غازي مختار طليمات ـ ط1- دار الثقافة ـ الشارقة - 2019- ص 7.

[1] **غازي مختار طليمات**: ولد الأديب الرّاحل لعائلة معروفة في حمص في سورية ، وذلك عام 1935، وخلال مرحلة عصفت بها أحداث الحربين العالميتين الأولى والثانية ونتائجهما ، وما أفرزته من أحوال وتقلبات أثّرت في حياته في مرحلة الصّبا تأثيراً جذريّاً ، ولكنها لم تثن عزيمته ، ولم تطفئ شعلة ذكائه المتوقّد.

توفي في 2020/12/20 في حمص ، وله أكثر من ثلاثة وعشرين مؤلفاً منها : (رؤى المسرح التجريبي - عروض الشعر العربي - عين جالوت - مسرحية المحنة - لغتنا الشاعرة - مسرحية قلائد الوفاء والفداء....) هذه المعلومات مأخوذة من عائلة الأديب الراحل.

[2] بريّك: محروس- الإيقاع في الشعر المسرحي بين التقليد والتجديد - مجلة أنساق - قطر- مج /4/ ع /1-2/ 2020 - ص 156.

[3] صابري : علي- المسرحية نشأتها وتطورها - مجلة التراث الأدبي - ع /6/ ـ ص 110

والمسرحيّة الشّعريّة التي بين أيدينا تعتمد في إيقاعها البناء الرّأسيّ الذي يمكن تعريفه بأنّه :" استمرارية الإيقاع العروضي القافوي ، واكتمال البيت الشعري على ألسنة متحاورَين أو أكثر"[1].

وربما اختار المؤلف غازي طليمات هذا النوع الأدبي للكتابة فيه بعيداً عن الحوار النثري ؛ لأنه يشعر أن " المعنى في القصيدة الموزونة غالباً ما يتحقق ضمن الآلية الموسيقية للتفعيلة، وطريقة تأثيرها في التأليف اللغوي"[2].

إذ إن أي شاعر يميل إلى إبراز مشاعره عبر طرائق مختلفة ، ويرى أن أكثر هذه الطرائق تأثيراً هي أن يلقي " شعره موقّعاً منغّماً أمام جمهور وفق أداء – إنشادٍ – يرتئيه هو لشعره ؛ لإظهار معانيه وجماليّاته الموسيقية"[3].

إيقاع الحوار:

الإيقاع **لغة** : " الميقع و الميقعة : المطرقة ، و الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع بين الألحان و يبنيه " *، وهو " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية "** ، وهو " كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان و التدفق ، و المقصود بها عامة هو : التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام او الحركة والسكون أو القوة و الضعف أو الضغط و اللين أو القصر و الطول أو الإسراع و الإبطاء أو التوتر والاسترخاء ... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر للأثر الفني أو الأدبي ، و يكون ذلك في قالب متحرك و منتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني ..."*** ؛ فالمقصود بالإيقاع إذن أنه : " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة كلها "**** وهذا الأخيرهو النوع الذي يهمنا في دراستنا هذا البحث .

وإيقاع الحوار المسرحي يمكن تعريفه بأنه هو: المحور الذي تقوم عليه المسرحية الشعرية : لفظاً ، ومعنى ، وصورة ، وموسيقا ؛ إذ اختار المؤلّف شخصيّات عبّرت عن أحداث المسرحية من خلال حوار دار بينها ، بعد أن وضع في بداية الفصل الأول مقولته : (يُكشف الستار عن خيمة متهالكة ، فيها رجل و امرأة ، و أمامهما أطفال يلعبون ، يؤمّها ثلاثة رجال في ثياب بدوية رثّة)[4]، وهذه الجمل وضعتنا في جوّ المسرحية العام ؛ ليبدأ الحوار بين هذه الشخصيات ؛ فهو يتألف من : " المشاركة مع الآخر؛ أي إنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً ، بل متغيّراً ؛ لأنه لا ينبع من ذات واحدة .... ولا شك أن للسرعة الإيقاعية التي يتطلّبها الحوار درجات أيضاً ؛ لأنها ترتبط أصلاً بنوع المحاورة ؛ فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات ؛ كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً ، وإذا كانت المحاورة هادئة غير ميّالةٍ إلى العنف ، كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة الشديدة "[5] ، وقد ابتدأ الشاعر المسرحية بإيقاع بطيء حزين معبّر عن حالة الجوع بقوله على لسان :

أحد الثلاثة: " أبا الصعاليك"

---

1 بريّك : محروس - الإيقاع في الشعر المسرحي بين التقليد والتجديد - مجلة أنساق – قطر - مج /4/ - ع /1-2/ - 2000 - ص 158.

2 العزاوي : فاضل - نظرية الشعر (رقم 5) - القسم الثاني - مرحلة مجلة شعر - تحرير محمد كامل الخطيب - وزارة الثقافة - دمشق - 1996 - ص 659

3 أنيس : إبراهيم - موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصريّة - القاهرة - ط 3 - 1965 - ص 183.

*مطلوب ، أحمد : معجم النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد – 1989 م – ج 1 – ص 275 .

** ابن سيده : المخصص – دار الفارابي – بيروت – 1978 – السفر (3) – مادة : وقع .

*** وهبة ، مجدي ، والمهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب - مكتبة لبنان – بيروت – ط 2 -1984 م– ص 71.

****هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 1997م – ص 435 .

4 طليمات ، غازي مختار- مسرحية (أبو الصّعاليك) - ص9.

5 عبيد: محمد صابر- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001 ص 42- 43

إن الجوع قتّال

ونحن جوعى

ولا زاد ولا مال"[1]

ليرتفع الخطّ البيانيّ للإيقاع بعد هذه الشكوى الحزينة التي تضمنت وصف حال الجوع والفقر، وعدم استجابة الأغنياء للشكوى، والضّنّ بالمال على الفقراء بقوله :

صاحب الخيمة :

سلّوا ولا تقتلوا

فالسّحب إن لمعت فيها البروق

فإنّ الغيث هطّال"[2]

التّناوب بين الشّاكي والمستمع، وتغيّر المعنى بين الشّكوى والعجز، والردّ القاضي بضرورة الحرب للحصول على الحقّ ، والتّلوين بين الضّعف واليأس ، والقوّة وعدم التّخاذل حتى نيل الحقّ و إطعام الفقراء و المساكين ، كل ذلك أسهم في تنوّع الإيقاع ، وهذا ما شعرنا به منذ بداية المسرحيّة.

وبعد حوارات متعدّدة دارت بين عروة وزوجته التي خشيت عليه من المعركة ، و من إزهاق روحه ، ويُتْم أولادها من بعده ، واستجدائها له أن يعود عن فكرة الحرب ؛ فكانت تذكّره بصيغة الاستفهام الإنكاري عسى أن تثنيه عن الحرب :

المرأة:

ومن سيعول صبيتنا؟

إذا ما هلكت

وإنّ أكبرهم غرير؟

أتغزو كي تعيل الناس طرّاً ؟

وبيتك بالذي تجني جدير؟[3]

فهذا النّوع من الاستفهام ينكر فيه المتحدّث حال المخاطب ، ويستهجن منه ما يمكن أن يحدث في المستقبل ، و نحن نقرأ هذا الكلام كنا نشعر بإيقاع لهجة الحدّة التي تتحدّث بها الزّوجة ، لاسيما وهي تذكّره بمصير أولادها ، وتضحيته في سبيل الآخرين، والتي من الأَوْلى أن يحظى بها أولاده.

وهنا لم يكتفِ المؤلّف للتّأثير في القارئ بالوزن ، والاستفهام ، و اللفظ المتمثّل بالمعنى ، وتلاحق العبارات ، بل اعتمد إيقاع **البياض** و السواد اللذين يعتمدان توزيع تشكيل الجمل التي هدفت كلها – على الرغم من تنوع معانيها – إلى إثناء الشاعر عن القتال ، وتذكيره بمن يعول من الأطفال الصغار؛ فكانت الجملة الأولى ، ثم تبعتها الجملة الثانية بعد ترك فراغ ، ثم الثالثة بعد ترك فراغ أكبر؛ لتعود الجملة الرابعة إلى بداية السطر، وتلحقها الخامسة بعد أن تترك فراغاً ، وهذا الإيقاع (البياض) يمثل " ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدّد مطلقاً بالأصوات بشكلها المجرد فقط ، بل تشمل كل ما يحيط بها ، وما يحيل عليها من عناصر مكملة ؛ فالصوت لا تعرف خواصّه ، ولا يعرف شكله إلا من خلال الصّمت المحيط به ، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع"[4] ، وبعد أن ردّ عليها بعدم عودته عن قراره ، قالت له :

المرأة : وأولادنا ؟

فعولن مفا

---

1 مسرحيّة أبو الصّعاليك ـ ص 9

2 مسرحيّة أبو الصّعاليك ـ ص 10

3 مسرحية أبو الصعاليك ص 12

4 عبيد، : محمد صابر ـ القصيدة العربية الحديثة – ص 46

عروة: كالآخرين

عيلن فعول

طعامهم طعام الألى أغذوهم وأساعد

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فإن يشبع الجيران

فعولن مفاعيلن فـ

يشبع صغارنا

عولن مفاعلن

وإن كابدوا عضّاً من الجوع كابدوا[1]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

اعتمد الحوار هنا إقناع الزوجة بأنّ شيئاً لن يثنيه عن قراره ، وأن أولاده هم أولاد القبيلة كلها ، وأولاد القبيلة هم أولاده أيضاً ، واعتمد إيقاع **البياض** في توزيع عباراته أيضاً ؛ " لأنه يعتمد على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتلّه السواد ؛ متخيّلا في ذلك مساحة معينة للبياض ، ويعدّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، وتوصيل الدلالة للقارئ "[2].

وهو هنا يحاول التركيز على بعض العبارات ؛ فيجعلها منفردة في سطر واحد ، ويسهب في الشرح ؛ فيطيل العبارات لترابطها معاً ، ورغم اجتزاء تفعيلات البحر؛ فقد دارت أحداث هذا الحوار على إيقاع البحر الطويل ؛ معتمداً على تغيير التوزيع المعروف للسطرين الشعريين في البيت الواحد ، ولم يخلّ بوزنه العروضي ، أو يخرج عن تفعيلاته سوى في الحذف والإضافة ضمن التوزيع ، وهذا ممّا أضفى على الحوار الشعري حركة داخلية متنامية " تمنح التتابع الحركي وحدة نغميّة عميقة عن طريق خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية "[3] .

إذ يحاول الشاعر أن يسخّر عناصر متنوعة في سبيل إظهار إيقاع الحوار في مسرحيته عبر هذه الحركة المتنامية التي " يمتلكها التشكيل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة من خصائص الفئة أو الفئات الأخرى"[4].

فقد ارتكز الحوار على مجموعة عوامل إيقاعية ، ولم يقتصر على الوزن ، بل يعمل على التأليف " بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق والخروج على النسق ، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات "[5] ، وهذا ما لاحظناه في الأمثلة السابقة من المسرحية.

الإيقاع الداخلي و الخارجي :

سندرس الموسيقا ، وهي **أهم** أنواع الإيقاع ، و أبرز مكوناته ، وهي في الشعر **اثنتان** : داخلية وخارجية ، الأولى نستوحيها من عناصر مختلفة متنوعة ضمن البيت ، والثانية تتجلى واضحة في الوزن العروضي والروي والقافية.

فالموسيقا الداخلية تتضمن " البديع الصوتي بصنوفه الكثيرة ، واختيارات الشاعر للحروف والكلمات ، وحسن تجاور الكلمات في الجمل ، وتأليفه بين المعاني و الألفاظ ... فالموسيقا الداخلية هي التي تعطي القصيدة بريقها ، وهي التي تحمل بصمة الشاعر التي لا يمكن أن تتطابق بين شاعرين مختلفين "[6] ؛ فهي تصور من خلال ألفاظها ما يجول في نفْس

---

[1] مسرحية أبو الصعاليك – ص 13

[2] بنيس: محمد ـ ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب- دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء – ط2- 1985 ـ ص 100 ـ 101

[3] أبو أديب: كمال- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- دار العلم للملايين- بيروت - ط2 ـ ص 230-231

[4] يونس: علي – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي- الهيئة المصرية للكتاب- د.ط. ـ القاهرة ـ 1993 – ص 84

[5] المرجع نفسه - ص 19.

[6] عبيد: نادين – التشكيل الموسيقي في شعر أبي العتاهية- رسالة دكتوراه بإشراف د. هيثم غرة- جامعة دمشق- 2019- ص 163

الشاعر، وتنشر جواً ملائماً لموضوع القصيدة ، و من ذلك_**تكرار** بعض الحروف في مقطع واحد، وما توحي به من أصداء صوتية ومعانٍ ؛ فالصوت " وحدة صغرى دالّة في تشكيل الكلمة ؛ إنه يمنحها من خصائصه ما تستند إليه الألفاظ لبناء معانيها الخاصة ، ومن ثم يكون البناء في الألفاظ جماع دلالات الأصوات ، وتجميع لمعانيها الخاصة ، وعلى القراءة وهي تقلّب اللفظ أن تتشوّف إلى الظلال التي تشيعها الأصوات في النسيج اللفظي ؛ قبل أن تكون هذه الألفاظ بدورها لَبِناتٍ في المعنى الذي يقصده المبدع."[1] لذلك سندرس الجانب الموسيقي الداخلي من الإيقاع ، والمتجلي في الفصل الأول من هذه المسرحية ، و الأمثلة كثيرة فيه ، ومنها قول عروة :

ما تصعلكت لكي ألقي في الساحِ ذبيحاً أو جريحاً
بل تصعلكت لكي أحيي روحاً لا لكي أفني روحا
كائناً من كان ربّ الروحِ سمحاً أو شحيحاً [2]

نلاحظ تكرار حرف الحاء الواضح جداً في قوله : (الساح – ذبيحاً – جريحاً – أحيي – روحاً – الروح– سمحاً– شحيحاً) هذا الحرف الحلْقي* الذي يمتح من آبار نفْس الشاعر آلاماً دفينةً فيها ما يشعرنا بإيقاع تنهيدةٍ عميقةٍ تعبّر عمّا يعانيه الشاعر من اتخاذ الصعلكة سبيلاً لإحياء الأرواح ، وما كان هو ليتخذ هذا السبيل لو وجد غيره أجدى به ، والدليل تكراره كلمة : (تصعلَكْت) ، وإيحاؤها بالتكلّف على الوزن الصّرفي للفعل المزيد : (تفعلَلْت) ، وكأنّه مرغم على هذا الأمر، و تكراره أيضاً لكلمة : (الرّوح) ثلاث مرّات ؛ فهذه الرّوح التي يعمل على إحيائها هي مدار تفكيره ، وهي التي تقلقه ، وتكراره حرف القاف أكثر من مرّة ضمن مساحة صغيرة ، في قوله على لسان عروة :

إن قتلتم بسيوف الحقد من ضنّوا فلستم أبرياء
واقتراف القتل أدهي من طباع البخل عند البخلاء
الثاني : قتلوا أطفالنا بالشحّ والبخل وإمساك الغذاء[3]

يتكرر هنا أيضاً حرف القاف في : (قتلتم – القتل – قتلوا) ذي الجرس الشديد الوقع *، و ذي القلقلة التي لها إيقاعها في السّمع والنّفْس ؛ فالبخل قتّل الفقراء ؛ فاضطروا إلى قتل الأغنياء أو سبيهم ؛ فهو سبب لسبب آخر، وهو قاسٍ لدى رؤية الفقراء ، و لدى قتل البخلاء الأغنياء.

وترافق حرف (القاف) مع لفظ القتل فعلاً ومصدراً ؛ فهذا القتل الذي سبّبه البخل والحقد لدى الفقراء ، والذي كان سبباً في اتخاذ الصعلكة سبيلاً لتحصيل الغذاء لهم ، وكأنّهم أجبروا مكرهين على هذا الطريق ، و تكرار الجذر : (ب خ ل) ثلاث مرات : (البخل – البخلاء – البخل) ، وقد وردت في منتصف الكلام من حيث الموقع للقارئ ، ولفتت نظره ، و أثارت انتباهه إلى أنها محور الكلام ، كما أنها محور الصعلكة ؛ إذ كانت سبباً في اتخاذها سبيلاً لحل الوضع الكارثيّ ؛ لما فتكت به من قلوب الفقراء جوعاً وقهراً.

فالبنية التّكراريّة لها دورها في التأثير في المتلقي من خلال الصوت الذي يجعل الإيقاع ذا كثافة عالية ، والتركيز على الدلالة أيضاً ؛ إذ تنبه السامع ، وتجعله يتعمق في المعاني والتفكير فيها ؛ لأنها " تشكّل نظاماً خاصّاً داخل كيان القصيدة ، يقوم هذا النظام على أسس التّأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيّات النحوية واللغوية الصرف ؛ لتصبح أداة موسيقية دلالية في آنٍ معاً " [4]

ومن مظاهر الموسيقا الداخلية أيضاً : **الجناس** الذي ورد كثيراً في النموذج المختار من المسرحية، وسنشير إليه إشارة لوضوح أثره الصوتي في إيقاع الحوار المسرحي ، والذي أضفى بتكرار ألفاظه المتماثلة أو المتقاربة جرساً موسيقياً منبّها

[1] مونسي: حبيب- توترات الإبداع الشعري- سلسلة الدراسات (18) – منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق – د.ط - 2009- ص 44
[2] أبو الصعاليك- ص 14- 15- * ينظر عباس : حسن – خصائص الحروف العربية ومعانيها – منشورات اتحاد الكتاب العرب -1998 - ص 48
[3] أبو الصعاليك – ص 15 – * ينظر عباس : حسن – المرجع نفسه - ص 48
[4] عبيد: محمد صابر – القصيدة العربية الحديثة – ص 183- 184

للسامع أضفى عليها إيقاعاً معيّناً ؛ منها قوله من جناس **القلب** : (ماثرت– لأثري) إذ قال : ماثرت لأثري بعد الفقر ، والجناس **المذيّل** في قوله : (الغنم – الغرم) من قوله : أفلا نرجع بعد الغُنم بالغُرم ، وقوله: (أزيل– الأنذال) في قوله : لأزيل الظلم وبخل الأنذال، [1]وفي قوله: (كرّ . فرّ) ، و (هبّ و دبّ) بأصواتها المتقاربة عندما قال :

خذّاماً لمن هبَّ ودبّ

و قال :

كرّ على القوم مغيراً ثم فرّا؟[2]

وهذا الأنواع من الجناس تستجلب انتباه السامع، وتضفي جرسه الصوتي عليه ، فضلاً عن التنبيه المعنوي للمعاني ، وهو الأكثر بروزاً في هذه المسرحية مقارنة مع غيره من المظاهر البديعية الأخرى.

وهناك عنصر **الحذف** من التفعيلات ، وتدويرها بوضع تتمّتها في الشطر اللاحق ؛ الذي لجأ إليه الشاعر في النّموذج المدروس ، واعتمد فيه إعادة توزيع التفعيلات ، واجتزائها ، وتقسيمها ، وإرسال جزء منها إلى السطر الآخر في سبيل اكتمال المعنى ، وعدم اضطرابه ، من دون الخروج عن وزن البيت الأساسي ؛ فالتدوير تقنية " يمكن أن نعدّها خرقاً شكليّاً واضحاً للبنية الشعرية التقليدية القائمة على شيء من التكامل العروضيّ والدّلاليّ ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأيّ مفاجأة محتملة ؛ لأنّ المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقاً لهذا السّياق التّكامليّ بين البنية العروضيّة والدّلاليّة "[3].

يقول الشاعر:

بل شريفاتٌ عفيفاتٌ

فاعلاتن فاعلاتن فا

وربّاتُ خدور ونسبْ[4]

علاتن فعلاتن فعلن

فالبيت هنا من بحر الرمل ، وقد تفنّن الشّاعر في توزيع التّفعيلات وتدويرها ؛ فأتت تفعيلة فاعلاتن فاعلاتن ، ثم أبقى جزءاً من التفعيلة في تفعيلة العروض (فا = تن) ، وأكملها في (وربّا = علاتن) ، وحذف واحدةً من تفعيلات البحر، وجعلها خماسية ؛ متجاوزاً القاعدة ؛ فلا هو مجزوء رباعي ، ولا هو تام سداسي التفعيلات ، ووزنه الأصلي كما نعلم : (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، ولكن يغلب على عروضه ورودها محذوفة (فاعلن) ، أي يحذف السّبب الأخير من آخر التفعيلة ، وقد اعتمده الشّاعر في النّظم ضمن الجزء الأكبر من الفصل الأوّل من المسرحيّة .

الضّرورة الشّعريّة:

لجأ الشاعر إلى بعض الضّرورات الشّعريّة اللّفظيّة ؛ لكي يوازن ما بين إيقاعي المعنى والوزن ، محاولاً ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ؛ فقد استخدم بعض الألفاظ التي لم يُؤلَف استخدامها في اللغة العربية الفصيحة ، بل نستخدمها في اللّهجة العامّيّة ، من مثل قوله على لسان أحد المتحاورين:

الثّالث :

[1] أبو الصعاليك ص 17- 18

[1] أبو الصعاليك ـ ص 19

[3] عبيد: محمد صابر – القصيدة العربية – ص 162

[4] أبو الصعاليك ـ ص 21

والأغنياء حوالَينا

مستفعل فعلن مستف

إذا سئلوا لم يبذلوا

علن فعلن مستفعلن

أعَلى الآذان أقفال؟[1]

فعلن مستفعلن فعْلن

فقد لجأ إلى استخدام كلمة : (حوالَينا) ، ولم يقل : (حولنا) ؛ ليستفيد من زيادة عدد الأحرف فيها ؛ ولكي لا ينكسر البيت ؛ فلو قال : (حولنا) ؛ لانكسر الوزن في البسيط ، وربما أراد زيادة مساحة من حوله بإيراد هذه الكلمة : (حوالينا) ؛ لأن القاعدة اللغوية تقول : (كل زيادة في المبنى تعطي زيادة في المعنى). وفي استخدامه كلمة (خدّاماً : وهي صيغة مبالغة من الفعل خدم) بدلاً من الكلمة الشائعة استخدامها :

(خادماً) في قوله :تجعل الصعلوك

فاعلاتن فاعِ

. وا ذلّاه .

لا تن فاعِ

خدّاماً لمن هبّ ودبّ [2]

لاتن فاعلاتن فعلن

ولو أورد الثانية لانكسر وزن البيت من بحر الرمل ، مع الإشارة إلى التدويرالعروضي ، والحذف ، وإعادة التوزيع في هذا البحر، وتحريكه في موضع آخر للسكون ، وجعله مفتوح الحركة رغم عدم وجود ساكن بعده ، مراعاة للوزن في قوله على لسان عروة :

سر إليه فاعلاتن

أو << تأبّط >> إن تصاحبنيَ <<خيراً>> [3]

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

وهنا حدث (خبن : وهو حذف الساكن الثاني من السبب الخفيف الأول) في التفعيلة الرابعة بتحريك الكلمة بالفتحة ، ولو بقيت ساكنة ؛ لأصبحت التفعيلة (فاعلاتن) ، وهي غير واردة في الرمل ؛ بينما الخبن جائز ، ولا سيما أن التفعيلة الرابعة هنا تقع ضمن الحشو الذي يطرأ عليه (الخبن ، والكف و هو : حذف السابع الساكن من التفعيلة ، والشكل : وهو مؤلف من الخبن والكف) فقط.

التّناصّ :

لا بدّ من الإشارة إلى لجوء الشاعر إلى **التّناصّ** على نحوٍ بسيط في الفصل الأول من المسرحية ؛ لإبراز حرص الشاعر على الإيقاع العروضي والمعنى ، وبراعته في إيراد النص المتناص ، ومن ذلك قوله :

وانتثرنا زبداً يذهب في الأرض غثاء

[1] أبو الصعاليك – ص 10

[2] أبو الصعاليك – ص19

3 أبو الصعاليك – ص 19

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

أو جفاءْ [1]

فاعلاتْ

هذا البيت فيه تناصّ غير حرفي مع الآية القرآنية من قوله تعالى : " فأما الزبد فيذهب جفاء" الآية (17) من سورة الرعد ، وهو مشابه لها في المعنى ، وانتظم وفق تفعيلات الرّمل التي نظم عليها الشاعر أبياته في هذا المقطع.

وفي موضع آخر تناصّ بين بيت شعر لعروة بن الورد[2] عندما قال :

أقسّم جسمي في جسوم كثيرةٍ وأحسو قراح الماء والماء بارد

وبيت لشخصية عروة في المسرحية يقول فيه :

<< أقسّم جسمي في جسوم كثيرةٍ وأحسو قراح الماءوالماء بارد >> [3]

وقد ورد منسجماً مع موقعه في الحوار المسرحي من حيث المعنى ، وسرد الحوار، وهو من البحر الطويل متساوقاً مع ما قبله من حيث الوزن وما بعده.

وهنا كان هذا التّناص سبباً في تلوين البحور الشّعريّة في المسرحيّة عندما تتغيّر شخصية الحوار و المُحاور، أو موضوعه ، والشاعر حريص على الالتزام بالوزن العروضيّ ، وسلامة التّفعيلات ؛ وفي تلوين الرّوي وتغيرّه ضمن الفصل الواحد.

الموسيقا الخارجيّة :

تتجلّى الموسيقا الخارجيّة للمسرحيّة في **وزن** البيت العروضيّ ، **وروِيّه، وقافيته** أكثر ما تتجلى في الروي ، ونبدأ بالحرف الأوضح في كل وزن ، وهو **الروي** ، وهو : " الحرف الصحيح في آخر القصيدة نسبت إليه ، وهو حافظ للبيت ، ومانع له من الاختلاط بغيره ".[4] مع ملاحظة تنوع البحور الشعرية التي نظم عليها الشاعر في الفصل الأول من مسرحيته وفق الإحصائية الآتية :

الصفحة	البحر	الروي	التفعيلات
9	البسيط	اللام	تامة
10	الوافر	الراء	تامة
12	الطويل	الدال	تامة
14	الرمل	الحاء المطلقة	خمس تفعيلات
15	الرمل	الهمزة الساكنة	خمس تفعيلات
16	الرمل	الحاء الساكنة	خمس تفعيلات
17	المتدارك	الميم المطلقة	تامة
18	المتدارك	اللام	ثلاث وخمس
19	الرمل	الباء الساكنة	ثلاث– اربع– خمس
19	الرمل	الراء المطلقة	خمس– أربع لكل حوار
19	الرمل	الراء المطلقة	واحدة– أربع لكل حوار
20	الرمل	الراء المطلقة	تامة

1 أبو الصعاليك – ص 15

3 ديوان عروة بن الورد (شرح ابن السكيت يعقوب بن إسحق ت 244 هـ ، تح : عبد المعين الملوحي - منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – ط2 – 2017 – ص 55 .

3 أبو الصعاليك – ص 14

4 أديب ، ميشيل- حكاية العروض – منشورات وزارة الثقافة – دمشق - 1999 - ص 82

20	الرجز	الباء الساكنة	تامة
20	الرمل	الضاد المكسورة	تامة
21–20	الرمل	الباء الساكنة	خمس
21	الرمل	الياء الممدودة	أربع– واحدة– ثلاث
22	الرمل	الراء المكسورة والميم الساكنة	اثنتان– ثلاثة– اثنتان
23	الرمل	الميم الساكنة والهاء الساكنة	اثنتان– ثلاثة– اثنتان
24	الرمل	الميم الساكنة والهاء الساكنة	اثنتان– ثلاثة– اثنتان

نلاحظ من الجدول السابق أن الفصل الأول من المسرحية قد ابتدأه الشاعر بثلاثة أبحر من البحور الثّمانيّة والسّداسيّة التامة ؛ ليسير بعدها على حداء ثلاثة أبحر ساد فيها إيقاع الرمل جوّ الفصل المدروس ، واخترقه المتدارك والرجز في مساحة إيقاعٍ ضيقة ، وتلوّن الروي ما بين حرف اللام ، والراء ، والدال ، والحاء ، والهمزة الساكنة ، والحاء الساكنة ، والميم المطلقة ، ثمّ اللام ، والباء الساكنة ، ثمّ الياء الممدودة.

وكان هناك تنويع في أعداد التّفعيلات، والحذف منها ، وتوزيعها، ولا سيما أنه تفنّن في الرمل كثيراً، ولم يتجاوز ذلك في بقية الأبحر إلاّ في المتدارك ، وعلى نحو ضيّق.

وهذا ما يجعلنا نعجب بإبداع هذا الشاعر ؛ الذي استطاع أن يجمع ما بين القدرة على إيراد نص حواري مسرحي موضوعاتي ، ابتدأ بالتمهيد ، وسرد الحوار ، وحبكة المسرحيّة ، وختام الفصل الأول ، وبين سلامة الوزن العروضي ، وهذا ما استدعته طبيعة البيئة الفنية للمسرحية ، والذي يسمّى : (المصطلح الرّأسي) ، والذي يشير إلى عدد غير محدد من التفعيلات ، ويشترك مع البناء الرّأسي في عدم ضرورة اكتمال التفعيلة في السطر الواحد لأنّ " الشّعر المسرحيّ ، وتنوع تشكيلاته الإيقاعية ، وتعدّد المتحاورين فيه ، كل ذلك كان سبباً لاختيار هذا المصطلح الذي يميز الشعر المسرحي من شعر التفعيلة ، أو الشّعر التّقليديّ " [1] .

وربما اقتضت طبيعة الحوار في المسرحية أيضاً ، وحسب الوضع النّفْسي للمتكلم ، ودرجة الانفعال لديه هذا التلوين ؛ لأن حديث المحاور " يظلّ بنحوٍ عامٍ أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد ، وهو يصف أو يتحدث عن حكاية ".[2]

والتلوين في الروي بين إطلاقٍ وسكونٍ، وحرفٍ متغيّرٍ، ومدٍّ ، وهذا كله يشير إلى إبداع الشاعر في اختيار هذه الأحرف ، وحركاتها وسكناتها وفقاً للمواقف ، وتسخيره جميع الطّاقات الموسيقيّة من أجل أن يكون نصّه المسرحيّ متماسكاً من حيث الشّكل والمضمون.

النتائج:

تشكّل المسرحيّة الشّعريّة نوعاً أدبيّاً متفرّداً رغم تقاطعه في بعض النقاط مع القصة والكتابات النّثريّة الشّعر؛ إلاّ أنه يرتكز على الحوار الشعري.

ويمكن أن نجمل النّتائج التي توصل إليها البحث في النّقاط الآتية :

1- اعتمد إيقاع المسرحية الشعرية البناء الرأسي الذي أسّس على استمرارية الإيقاع العروضي القافوي ، ويكتمل فيه البيت الشعري على ألسنة متحاورين أو أكثر.

2- نجح الشّاعر في المسرحيّة في تسخير إيقاع الحوار وفقاً للمشاهد الواردة في نصّه سرعةً ، وبطئاً ، حزناً ، وفرحاً ؛ فكان يسكب في قلب المتلقي إيقاعاً مماثلاً لإيقاع الحوار السّائد.

[1] طيّارة: عدن ـ التّشكيل الإيقاعي في الشعر المسرحيّ ـ رسالة ماجستير بإشراف د. أمينة الأيوبي ـ جامعة البعث – سورية ـ 2023 – ص 28

[2] أطميش: محسن – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي ـ الجمهورية العراقية ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1982 – ص 321

3- اتّخذ الشاعر من إيقاع البياض طابعاً مميّزاً في الحوار؛ فتمثّل عبر ظاهرة صوتيّة شموليّة لا تتحدّد بالأصوات بشكلها المجرّد فقط ، بل تحيط بكل ما حولها من عناصر الصّمت ، والبصر ؛ لتسهم في تشكيل بنية إيقاع الحوار.

4- اعتمد الشاعر الوزن العروضيّ التّقليديّ ، ولكنّه غيّر في توزيع التّفعيلات ، وحذف ، وقسّم ، واختصر من بعض الأبحر تفعيلةً ؛ ليصبح البحر خماسيّاً بين الرّباعي والسّداسيّ ، مع المحافظة على بنيته الأصليّة ، كما لوّن في الروي متساوياً مع الأحداث ، ولم يعتمد على بحر واحد ، بل اعتمد أكثر من بحر في الفصل الأول من مسرحيته.

5- غذّى الشاعر الإيقاع الدّاخلي للحوار ببعض مظاهر الموسيقا الدّاخليّة من تكرار، وجناس ، واستخدم التّناصّ ، و الحذف ، والتلوين في التّشكيل بما يتناسب مع الحوار، ولجأ إلى بعض الضّرورات الشّعريّة و الموسيقية من أجل الحفاظ على تماسك نصه الشعري ؛ لإظهار إيقاع الحوار معبراً عمّا يريد من معانٍ سامية ؛ محاولاً تغيير دفّة الصّعلكة إلى مفهوم جديد بعيد عن الحرب والتّدمير .

6- استطاع الشاعر تسخير جميع عناصر الموسيقا الدّاخليّة والخارجيّة والشّكليّة، واللّفظيّة، والمعنويّة في سبيل تشكيل نواة قويّة لحواره ضمن هذه المسرحية الشعرية ، من دون الإخلال بالوزن العروضيّ الذي جاء متساوقاً مع حبكة المسرحيّة ومقدّمتها ، وخاتمتها ، واستحقّ بذلك لقب المبدع في هذا الفن ، وجاء إيقاعه معبّراً عن الأحداث التي ترجمها الحوار خير تعبير.

المصادر و المراجع :

. القرآن الكريم

المصادر :

1 . طليمات، غازي مختار مسرحية (أبو الصعاليك) . ط1– دار الثقافة . الشارقة – 2019 .

2 . ديوان عروة بن الورد : شرح ابن السكيت يعقوب بن إسحق ت 244 هـ ، تح : عبد المعين الملوحي – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق – ط2 – 2017 .

المراجع:

1 . أبو ديب: كمال– في البنية الإيقاعية للشعر العربي– دار العلم للملايين– بيروت – ط2 .

2 . أديب ، ميشيل– حكاية العروض – منشورات وزارة الثقافة – دمشق . 1999.

3 . أطميش: محسن – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي – الجمهورية العراقية – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1982 .

4 . أنيس : إبراهيم . موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ط 3 .

5 . بنيس: محمد . ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب– دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء – ط2 . 1985 .

6 – عباس : حسن – خصائص الحروف العربية ومعانيها – منشورات اتحاد الكتاب العرب –1998

7 . عبيد: محمد صابر– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001 .

8 . العزاوي : فاضل . نظرية الشعر (رقم 5) . القسم الثاني . مرحلة مجلة شعر . تحرير محمد كامل الخطيب . وزارة الثقافة . دمشق . 1996 .

9 . مونسي: حبيب– توترات الإبداع الشعري– سلسلة الدراسات (18) – منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق – د.ط – 2009 .

10 – هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – 1997م.

11 . يونس: علي – نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي – الهيئة المصرية للكتاب – د.ط . القاهرة . 1993 .

المعاجم :

1 – ابن سيده : المخصص – دار الفارابي – بيروت – 1978 – السفر (3).

2 – مطلوب ، أحمد : معجم النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1989 م – ج 1.

3 – وهبة ، مجدي ، والمهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب – مكتبة لبنان – بيروت – ط 2 –1984 م.

المجلات والدوريّات :

1. بريّك: محروس– الإيقاع في الشعر المسرحي بين التقليد والتجديد– مجلة أنساق – قطر– مج /4/ ع /1–2/ 2020 .

2 – صابري: علي– المسرحية نشأتها وتطورها– مجلة التراث الأدبي– ع /6/ .

الرسائل الجامعية :

1 – طيّارة: عدن – التشكيل الإيقاعي في الشعر المسرحي (قلاء الوفاء والفداء لغازي طليمات أنموذجاً) – رسالة ماجستير بإشراف د. أمينة الأيوبي – جامعة البعث – سورية – 2023 .

2 – عبيد: نادين – التشكيل الموسيقي في شعر أبي العتاهية– رسالة دكتوراه بإشراف د. هيثم غرة – جامعة دمشق– 2019.