دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS
Submitted: 14/9/2020
Accepted: 4/1/2021

# الإيقاع في الشعر المسرحي بين المحافظة والتجديد: دراسة تطبيقية في نماذج مختارة

**محروس بُريّك**
أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة قطر
mmohammad@qu.edu.qa

## ملخص

يحاول هذا البحث استقراء الإيقاع العروضي والقافوي للشعر المسرحي العربي بين المحافظة والتجديد، وبيان أثر ذلك الإيقاع في تشكيل المعنى أو الإيحاء به على أقل تقدير، وبيان ما شاب محاولات التجديد الإيقاعي في الشعر المسرحي العربي من مزالق. كما يحاول أن يقف على أثر الإيقاع في تأكيد غنائية المشهد المسرحي أو دراميته، ببيان الفروق في أبنية الإيقاع العروضي والقافوي بين كل من البيت الشعري والجملة الشعرية، من خلال دراسة نماذج من مسرح أحمد شوقي الشعري، بوصفه أنصَعَ نموذجٍ مسرحي التزم بفكرة البيت الشعري، ونماذج من الشعر المسرحي لدى صلاح عبد الصبور وفاروق جويدةً بوصفها نماذج لإيقاع الجملة الشعرية.

**الكلمات المفتاحية:** الإيقاع، الشعر المسرحي، المحافظة والتجديد، الغنائية، الدرامية

للاقتباس: بُريّك، محروس. "الإيقاع في الشعر المسرحي بين المحافظة والتجديد: دراسة تطبيقية في نماذج مختارة"، **مجلة أنساق**، المجلد 4، العددان 1–2، 2020

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2020.0118

© 2020، بُريّك، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية وفقًا لشروط Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). تسمح هذه الرخصة بالاستخدام غير التجاري، وينبغي نسبة العمل إلى صاحبه، مع بيان أي تعديلات عليه. كما تتيح حرية نسخ، وتوزيع، ونقل العمل بأي شكل من الأشكال، أو بأية وسيلة، ومزجه وتحويله والبناء عليه، طالما يُنسب العمل الأصلي إلى المؤلف.

دار نشر جامعة قطر
Qatar University Press

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

OPEN ACCESS
Submitted: 14/9/2020
Accepted: 4/1/2021

# Rhythm in theatrical poetry between Tradition and modernization: An applied study in selected samples

Mahrous Borieek
Associate professor, Arabic department, Qatar University
mmohammad@qu.edu.qa

## Abstract

This research deals with the rhyming structure of Arabic theatrical poetry as it wavers between tradition and renewal, to clarify the impact of rhythm in shaping or suggesting the meaning, and to clarify the development of rhythmic renewal attempts in Arabic theatrical poetry.

The study endeavors to show the impact of rhythm upon the theatrical performance, be it lyrical or dramatic, by highlighting the differences in its structure in forming the poetic line and the poetic statement. This is done by examining poetic texts by Ahmad Shawky, as the most devoted to the poetic line, and texts by Salah Abdul Sabour and Farouk Jweida, who stand for the poetic statement.

**Keywords:** Rhythm; Theatrical poetry; Tradition and modernization; Lyrical; Dramatic

Cite this article as: Borieek M., «Rhythm in theatrical poetry between Tradition and modernization: An applied study in selected samples», *Ansaq Journal*, Vol. 4, Issue 1-2, 2020

https://doi.org/10.29117/Ansaq.2020.0118

© 2020, Borieek M., licensee QU Press. This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0), which permits non-commercial use of the material, appropriate credit, and indication if changes in the material were made. You can copy and redistribute the material in any medium or format as well as remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited.

## المقدمة

لقد عاد المسرح العالمي إلى الشعر على يد الشاعر الأيرلندي وليم بتلر ييتس (William Butler Yeats) (ت. 1939) الذي رفض المسرح النثري رفضًا قاطعًا (عبد الصبور- دفاع عن المسرح الشعري 22-23)، ثم توماس س. إليوت (Thomas Stearns Eliot) (ت. 1965) ومن تلاهما من الشعراء. وفي أدبنا العربي، كان مسرح شوقي الشعري بمنزلة نقطة انطلاق نحو المسرح الشعري العربي الذي كان صدى -من جهة الإيقاع- لنمط القصيدة آنذاك، فبُنيت المسرحية الشعرية بناء عروضيًّا قافويًّا خليليًّا، حيث يكتمل الوزن العروضي للشطر أو البيت الشعري في جملة حوارية واحدة، أو يتجاوز عدة جمل حوارية على ألسنة أكثر من بطل، مع الالتزام بالتوافق القافوي في كثير من الأحيان؛ وفي ذلك سير على نهج بناء البيت الشعري في القصيدة الغنائية الكلاسيكية. وعندما دخل شعراء التفعيلة العرب، في فترة لاحقة، ميدان الشعر المسرحي، كان ذلك الشعر المسرحي العربي صدى لقصيدة التفعيلة من جهة الإيقاع كذلك، وإن اختلف الشعر المسرحي عن قصيدة التفعيلة في غلبة إيقاع الجمل الشعرية الممتدة على إيقاع الأسطر الشعرية.

يدفعنا كل ذلك إلى محاولة استقراء البناء العروضي والقافوي للشعر المسرحي العربي بين المحافظة والتجديد، وبيان أثر الإيقاع في تشكيل المعنى أو الإيحاء به على أقل تقدير، وبيان ما شاب محاولات التجديد الإيقاعي في الشعر المسرحي العربي من مزالق، معتمدين على معطيات المنهج الوصفي التحليلي.

تختلف طبيعة بناء الشعر المسرحي عن طبيعة بناء القصيدة في صورتيها الخليلية والحرة؛ فللإيقاع في الشعر المسرحي المكتوب على هيئة البيت الشعري خصوصية تميزه، فعلى سبيل المثال تتنوع في المسرحية البحورُ -بصورها التامة والمجزوءة والمنهوكة- وتؤثر في الإيقاع الذي يسير في حركة متماوجة؛ فآنًا يكون فخمًا ممتدًا بطيء الوَقْع وافرَ الأسباب والأوتاد، وآنًا يكون سريعَ الوَقْع متقاربَ الأسباب والأوتاد، وليس كذلك الأمر في القصيدة الخليلية. وكذلك الأمر في قصيدة الشعر المسرحي المكتوب على هيئة الجمل الشعرية؛ فإذا كانت قصيدة التفعيلة -أو قصيدة الشعر الحر كما هو شائع- قد غلب عليها إيقاع السطر الشعري، فإن هذا النمط الجديد من الشعر المسرحي قد غلب عليه إيقاع الجملة الشعرية؛ إذ يقتضي الحوار بين أبطال المسرحية اللجوء، في كثير من المواطن، إلى الإطالة والتعبير عن المشاعر والأفكار بما يتعدى حدود السطر الشعري إلى الجملة الشعرية، فضلًا عن أن تعدد شخصيات المسرحية وكثرة الأحداث يقتضي أيضًا اللجوء إلى موسيقى الجمل الشعرية التي تتنوع أبحرها وتتداخل بما يتوافق مع سير أحداث المسرحية التي لا تسير في خط شعوري واحد، بخلاف القصيدة.

### 1. إيقاع البيت في الشعر المسرحي وغنائية المشهد

تعني الغنائية في أبسط تعريفاتها «نزعة الشاعر للتعبير عن مشاعره الخاصة وانفعالاته بطريقة أخّاذة تستميل النفوس بصورها الشعرية الممعنة في الخيال، وتعبيراتها الجميلة، وإمكاناتها الموسيقية العالية» (شيحة 52). والذي يشغلنا هنا هو الجانب الإيقاعي. ولمّا كان الإيقاعُ أحدَ مقومات الغنائية، كان لا بد من تتبع منعرجات الإيقاع (العروضي والقافوي)، وبيان مدى ملاءمتها لشخصيات المسرحية في تباين مشاعرهم وأدوارهم التمثيلية. وفي مسرحيات أحمد شوقي مظاهر إيقاعية متنوعة تؤكد غنائية تلك المسرحيات؛ ومن هذه المظاهر:

### 1.1. التصريع

وهو إحدى خصائص الشعر الغنائي العربي على مدار قرون طويلة، ويعني أن يقصد الشاعر «لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها» (ابن جعفر 14)، وقد عدّه النقاد القدماء دليلَ اقتدارٍ من الشاعر (ابن جعفر 14)؛ فليس بمستغربٍ إذًا أن يكون الشعر المسرحي العربي في مرحلة النشأة صدى للشعر الغنائي الذي استقرت أبنيته الموسيقية، ومنها التصريع، في أسماع العرب ووجدانهم زمنًا طويلًا؛ لذا نجد أحمد شوقي يقصد إلى التصريع في بعض المواطن في مسرحياته الشعرية، فيجريه على ألسنة أبطاله في مُستهَلّ حواراتهم على تنوع أدوارهم واختلاف مشاربهم؛ كما يجريه على لسان ابن عوف في مسرحية مجنون ليلى (وهو يقوم في المسرحية بدور أمير الصدقات في الحجاز) وذلك في مطلع حوار له مع قيس بن الملوح شغل أربعة عشر بيتًا، وكأن هذه الأبيات قصيدة مستقلة في ذاتها داخل المسرحية، يقول شوقي (49) على لسان ابن عوف:

تـــــراءَى الحـــــيُّ للرَّكْـــــبِ وأشرفْنـــــا عـــــلى الشِّـــــعْبِ

والذي يسترعي الانتباه أن هذا البيت هو أول بيت في الفصل الثالث من المسرحية؛ ومن ثَمّ لا يُعَدّ مطلعًا للأبيات التي ورد في صدرها فحسب، بل يعد مطلعًا للفصل الثالث كله.

ويُجري شوقي التصريع أيضًا في مطلع مقطع شعري قصير من ستة أبيات على لسان (صوت من الأصوات) في تلك المسرحية (52)، وذلك قول ذلك الصوت في مطلع هذه الأبيات مخاطبًا المهدي والد ليلى:

شـــــيخَ الحِمـــــى لا تضْعُـــــفِ ولا تَـــــرَدَّدْ وقِـــــفِ

وكذلك في مطلع ثلاثة أبيات على لسان المهدي مخاطبًا ليلى (72):

هـــو الضيـــفُ يـــا ليـــلَ هـــاتِي الرُّطَـــبْ وهـــاتي الشِّـــواءَ وهـــاتي الحلَـــبْ

ويرِد التصريع كذلك في هذا السياق نفسه على لسان المهدي أيضًا مخاطبًا ليلى في مطلع مقطع شعري من خمسة أبيات موزّعة في حوار بين المهدي وليلى وابن عوف، إذ يقول المهدي (شوقي 72–73):

إذن قِفـــــي ليـــــلى، اقـــــرُبي تقدَّمـــــــــي ورحّبـــــــــي

وعلى لسان قيس، في موطن آخر، في مطلع مقطع من ستة أبيات (شوقي 87):

ربِّ إلى أيـــن انتهـــت بيَ الـــسُّرَى وأيَّ وادٍ أنزلَتْنـــي يـــا تُـــرَى

وفي مطلع خمسة أبيات ينشدها الغريض (مغَنٍّ مشهور) في الفصل الأخير من المسرحية (شوقي 121):

واديَ المـــــوتِ ســـــلامُ وســـــقى القـــــاعَ الغـــــمامُ

ثم يرد التصريع في آخر المسرحية على لسان ابن ذُريح (وهو شاعر من شعراء الحجاز) في مطلع جزء من أربعة عشر بيتًا ينشدها ابن ذريح وقيس (شوقي 131–132):

يـــا ليـــلَ قـــبرُك روضـــةُ الخُلْـــد  نفـــحَ النعيـــمُ بهـــا ثـــرى نجْـــدِ

والذي يطّلع على هذه الأبيات المُصرَّعة في مواطنها يجد أن أغلبها ورد في سياقات تقتضي الإنشاد والتغنّي، نحو الأبيات التي يتغنى بها الغريض ذلك المُغَنّي المشهور، وكذلك التصريع على ألسنة الشعراء أمثال قيس وابن ذريح. وإذا كان البطلُ شاعرًا كان للتصريع مسوّغ؛ إذ لا يُستغرَب من الشاعر أن يأتي في حواره بالأبيات المصرّعة، بل ذلك دليل اقتدار كما أسلفنا، كما أن إجراء التصريع على ألسنة الشعراء في المسرحية الشعرية أدعى إلى استنطاق شخصية البطل بما يحسنه، وفيه محاكاة من مؤلف المسرحية لأشعار أبطاله المروية عنهم مجموعةً في دواوينهم أو متناثرةً في بطون كتب التراث.

أما ما ورد على لسان المهدي مخاطبًا ليلى، فوَرد في سياق إكرام الضيف (ابن عوف)، ونداء ليلى كي تُقبل فترحّب به وتحضر له طعامًا، وهو سياق يقتضي رفع الصوت بنداء ليلى كي تُقبل من داخل خبائها، ولعل في التصريع ما يتوافق مع ذلك المعنى من جهة، ويتوافق مع سياق الترحيب من جهة أخرى؛ إذ في التصريع إنشاد وتغنٍّ يُظهر فرحة المهدي بضيفه. وكذلك في سياق آخر يتلاءم التصريع مع تغنّي ابن عوف بأبياته فرِحًا بظهور خيام بني عامر بعد سفر طويل في الصحراء.

### 2.1. البناء الرأسي للبيت الشعري في الحوار المسرحي

أعني بالبناء الرأسي للبيت الشعري استمرارية الإيقاع العروضي والقافوي واكتمال البيت الشعري على ألسنة متحاورين اثنين أو أكثر؛ كما في هذا الحوار بين قيس والمهدي وليلى، وهو حوار على بحر البسيط التام، تفعيلة عروضه مخبونة (/ / / o فعِلُن) وتفعيلة ضربه مقطوعة (/ o / oفاعِلْ)، وسأضع أجزاء التفعيلات أسفل الكلمات، كي يتبين مدى استمرارية الإيقاع العروضي في الحوار (شوقي 25-26):

- قيس:

ليلى

o /o /

مُسْتَفْـــ

- المهدي (خارجًا من الخباء):

مـــن الهاتـــف الداعـــي؟ أقيـــس أرى؟  مـــاذا وقوفـــك والفتيـــان قـــد ســـاروا؟

/ o / / – o / /o/o / – o / /o / – o / /  o/o / – o / /o/o / – o / / / – o / /o / o /

ـــعِلُن – فاعلـــن – مســـتفعلن – فعِلُـــن  مســـتفعلن – فعِلُـــن – مســـتفعلن – فاعِـــلْ

– قيس:

مـــا كنـــتُ يـــا عـــمُّ فيهـــمْ

o / – o / / o / – o / / o/o /

مســـتفعل – فاعـــلن – مُسْـــ

– المهدي:

أيـــن كنـــتَ إذنْ؟

o / / / – o / / o /

ـتَفْعِـلُن – فعِـلُنْ

– قيس:

في الـــدار حتـى خلـتْ مـــن نـــارنـا الـــدارُ

o/o / – o / / o/o / – o / / o / – o / / o/o /

مســـتفعلن – فاعـــلن – مســـتفعلن – فاعِلْ

مـــا كان مـــن حَطَـــبٍ جَـــزْلٍ بســـاحتِها أودى الريـــاحُ بـــه والضيـــفُ والجـــارُ

o / / / – o / / o/o / – o / / / – o / / o/o / o/o / – o / / o/o / – o / / / – o / / o/o /

مســـتفعلن – فعِلـــن – مســـتفعلن – فعِلـــن مســـتفعلن – فعِلـــن – مســـتفعلن – فاعِـــلْ

– المهدي:

ليـــلى– انتظِـــرْ قيـــسُ– ليلى

o / – o / / o / – o / / o/o /

مســـتفعلن – فاعـــلن – مُسْـــ

– ليلى:

مـــــا وراءَ أبي؟

o / / / – o / / o /

ـتَفْعـلن – فعِـلُنْ

– المهدي:

هـــذا ابـنُ عمِّـــكِ مـــا في بيتِهـــم نـــارُ

o/o / – o / /o/o / – o / / / – o / /o/o /

مســتفعلن – فعــلن – مســتفعلن – فاعِـلْ

لقد تمثّلت الغنائية هنا في اتفاق ثلاثة أبطال على إيقاع عروضي وقافوي واحد، أما الإيقاع القافوي فيتمثل في وحدة القافية حيث الروي هو الراء الموصولة بالواو والمردوفة بالألف (ساروا – دارُ – نارُ – جارُ)، وأما وحدة الإيقاع العروضي فتتمثل في استمرارية إيقاع البيت رأسيًّا؛ إذ تكتمل التفعيلة في جواب المحاوِر، ويصبح هذا الحوار كتلة واحدة مترابطة محكمة النسج من جهة الإيقاع، وكأننا أمام قصيدة واحدة ينشدها ثلاثة أبطال، حتى إننا لا يمكننا أن نتوقف في بعض أجزاء هذا الحوار، بل لا بد من أن يُلقى الحوار إلقاءً واحدًا؛ فلا يمكننا مثلًا أن نبدأ بقول المهدي:

مـــن الهاتـــف الداعـــي؟ أقيـــس أرى؟ مـــاذا وقوفـــك والفتيـــان قـــد ســـاروا؟

بمعزلٍ عن نداء قيس قبلها قائلًا: (ليلى)؛ إذ سيبدو الشطر الأول من كلام المهدي كأنه كلام نثري، أو كلام به بعض الإيقاع، لكنه لا ينتمي إلى أي بحر من بحور الشعر العربي. وكذلك لا يمكننا الوقف على قول المهدي مناديًا ليلى:

ليلى – انتظِرْ قيسُ – ليلى

ثم الابتداء بجواب ليلى: (ما وراءَ أبي؟) بمعزل عنه؛ إذ الوقف هنا وقف في منتصف الشطر الشعري، بل بالأحرى هو وقف على ثلث تفعيلةِ (مستفعلن).

يضفي ذلك كله على هذا الحوار ظلالَ الغنائية، مما يمثل عقبة أمام تمثيل هذا الضرب من الحوار على المسرح؛ ففي هذا المثال السابق، يقتضي التمثيل المسرحي مساحة زمنية بين نداء قيس باسم ليلى، وخروج المهدي من الخباء مستفسرًا عن ذلك الداعي، وهذا يستتبع السَّكْتَ بين أجزاء التفعيلة (السببان الخفيفان في قول قيس: ليلى / o/ o + والوتد المجموع في المقطع الأول من رد المهدي: مَنِلْـــ / / o)، وكذلك الأمر في نداء المهدي ليلى وطلبه من قيس أن ينتظر (ليلى – انتظر قيسُ – ليلى)، فهذا التكرار للمنادى، وطلب الانتظار، كلاهما يؤكد أن ليلى بعيدة عن أبيها، فهي ما زالت داخل الخباء، ومن ثم فالتمثيل هنا يقتضي وقفًا على آخر كلام المهدي، ثم ابتداءً بجواب ليلى، في حين يقتضي الإيقاع استمرارية الحوار من دون وقف لكي لا يبدو كل جزء مبتورًا عروضيًّا.

وهناك ضربٌ آخر من الغنائية يتمثل في الأبيات التي ينشدها البطل وحده، وكأنها قصيدة مستقلة في ذاتها، كما في كثير من المقاطع على لسان ليلى أو قيس، وإيقاع البيت في نحو تلك المقاطع الشعرية إيقاع أفقي؛ نحو تلك الأبيات العشرة التي ينشدها قيس ومطلعها (شوقي 45):

ليـــلى، منـــادٍ دعـــا ليـــلى فخـــفّ لـــهُ نشـــوانُ في جنَبـــاتِ الصـــدرِ عِربيـــدُ

فهذه الأبيات العشرة كأنها قصيدة دالية مستقلة على إيقاع بحر البسيط التام. ونحو ذلك أربعة عشر بيتًا على روي الياء الموصولة بالألف وإيقاع بحر الطويل، ومطلعها (شوقي 51):

أرى حـــيَّ ليـــلى في الســـلاحِ ولا أرى  ســـلاحًا كهجـــرِ العامريـــةِ ماضيـــا

وهي أبيات يعارض فيها شوقي أبياتًا لقيس بن الملوح على الإيقاع العروضي والقافوي نفسه، بل يضمّنها بيتين من أبيات قيس؛ أولهما من قصيدته المشهورة المعروفة بـ(المؤنسة) وهو قوله (ابن الملوح 227):

فـــما أُشْرِفُ الأَيْفـــاعَ إلا صبابـــةً  ولا أنشـــد الأشـــعار إلا تداويـــا

والثاني من القصيدة نفسها لقيس (231) في ديوانه المخطوط، وهو قوله:

أصـــلّي فـــما أدري إذا مـــا ذكرتُهـــا  أثِنتـــينِ صليـــتُ الضحـــى أم ثمانيـــا

والغنائية في تلك الأبيات لها ما يسوّغها؛ إذ كان قيس يحفظ تلك القصيدة دون أشعاره، وكان لا يخلو بنفسه إلا أنشدها (ابن الملوح 226)؛ لذا أحسن شوقي إذ عارضها واقتبس منها هذين البيتين، ففي ذلك تجسيد لحال بطل المسرحية الذي كان شاعرًا غنائيًّا.

وبسبب تلك المواطن الغنائية الكثيرة في شعر شوقي، حكم بعض النقاد على شعر شوقي المسرحي «بالتباعد الفني بين مستوى الحوار ودوره من ناحية، وفنية البناء الدرامي وتماسكها من ناحية أخرى، حتى غدَا نصيب شوقي من الشاعرية فيها أقوى من نصيب الحرفية في التأليف المسرحي [...] وهكذا قدَّم شوقي شخصيات تتغنى بالعواطف والمشاعر دون احتفال بطبيعة الحدث والمواقف، والشخصية وطبيعتها ونموها، والحبكة والبناء» (نوفل 14). ولعل أحد أهم عناصر تلك الغنائية هو ذلك الإيقاع الأفقي الخليلي الملتزم بوحدة الوزن والقافية في المقاطع الشعرية.

وقد حاول شوقي كسر تلك الاستمرارية الأفقية بالحوار في بعض أبيات المقطع الشعري، كما في ذلك الحوار بين ابن ذريح وليلى، وهو حوار شغل اثني عشر بيتًا على بحر الخفيف وروي النون الموصول بالياء؛ حيث يبدأ ببيتٍ شطرُه الأول على لسان ليلى وشطره الثاني على لسان ابن ذريح:

– ليلى (غاضبةً):

فيـــمَ هـــذا الكـــلامُ يا بـــنَ ذُرَيـــحٍ

o/o / / / – o / /o / / – o/o / /o /

فـــاعـــلاتـــن – متفعلـــــن – فعـــلاتن

– ابن ذريح:

اتّقِـي اللهَ واقصِـــدي في التَّجَنِّـــــــي

o/o / /o / – o / /o / / – o/o / /o /

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن

ثم يرد إيقاع البيت الثاني، بعضه على لسان ليلى (تفعيلة وحرف متحرك)، وبقيّة إيقاع البيت على لسان ابن ذريح.

- ليلى:

مـــا تَجَنَّيْـــتُ

/ – o/o / /o /

فـاعـلاتن – مُـــ

- ابن ذريح:

بـــــــل ظلَمْـــــــتِ، دَعِينِـــــي أُحْسِـنُ الـذَّوْدَ عـن صديقـي وخِـدْني

o/o / / / – o / /o / / o/o / /o / – o / /o / / – o/o / /o /

ـــــــــــــتَفْعِلُنْ – فعلاتـــــــــن فاعلاتـــــن – متفعلـــن – فاعلاتـــن

ثم تتوالى تسعة أبيات غنائية على لسان ليلى، على الإيقاع العروضي والقافوي نفسه. قبل أن ينهي شوقي ذلك الحوار بين ليلى وابن ذريح ببيت شعري مقسَّم على ثلاث جمل حوارية، إذ تختم ليلى تلك المقطوعة الغنائية بثلث تفعيلات البيت الأخير، ثم يتوالى الحوار بينها وبين ابن ذريح على المستوى الرأسي هكذا:

- (تهيبُ بالسامرين وقد بلغ بها الغضب أقصاه):

أوغَـلَ الليـلُ فَلْنَقُـــمْ

o / /o / / – o/o / /o /

فـاعـــلاتـــن – متفعـلن

- ابن ذريح (متوسِّلًا):

بـــل رويدًا واســـمعي ليـلَ

/ – o/o / /o / – o/o / /o /

فـــاعـــلاتن – فاعـلاتن – مُـــ

- ليلى:

خَـــلِّ عنِّـــيَ دَعْنِـي

o/o / / / – o / /o /

ـــتَفْعِلُن – فعـــلاتن

لقد استطاع شوقي أن يكسر حدة الغنائية في هذا الحوار، فاستفتح ببيتين استمر فيهما الإيقاع على المستوى الرأسي، ثم توالت تسعة أبيات غنائية على لسان ليلى مكتملة عروضيًّا على المستوى الأفقي، ثم ختم ببيت حواري استمر فيه الإيقاع الرأسي في ثلاث جمل حوارية. ولعل قرب المتحاورين وحديثهما حول موضوع واحد جعل التمثيل والإيقاع متوافقَين في مطلع هذا الحوار وختامه، فلم يطغَ أحدهما على الآخر، في حين طغى الجانب الغنائي على الجانب الدرامي في تلك الأبيات التسعة على لسان ليلى.

إن هذا الضرب من الشعر المسرحي يظل مشدودًا بين طرفين متنافرين، هما الغنائية والتمثيل؛ فاستمرارية الإيقاع العروضي والقافوي تقتضي الغناء والإنشاد، والتمثيل المسرحي يقتضي الوقف والاستئناف بعيدًا عن فكرة استمرارية الإيقاع، وتلكم بلا شك معضلة كانت تواجه الشعر المسرحي العربي في مرحلة النشأة.

### 2. إيقاع الجملة الشعرية في الشعر المسرحي ودرامية المشهد

لقد استطاع الشعراء العرب، في مرحلة لاحقة، أن يتغلبوا على تلكم المعضلة التي أشرت إليها آنفًا، باستبدالهم إيقاع الجملة الشعرية بإيقاع البيت، حيث ينتهي الإيقاع العروضي مع نهاية جملة كل مُحاوِر، ويُبتَدَأ بإيقاع جملة شعرية جديدة في بداية كلام المحاورين، وهم بصنيعهم هذا قد انتقلوا بالشعر المسرحي العربي من الغنائية إلى الدرامية.

وتعني «الدرامية» اهتمام الشاعر بما تسبغه الأحداث والشخصيات والحوار على البناء المسرحي من تطور وصراع وتوتر (شيحة 52)، ولا شك في أن طبيعة التطور والصراع والتوتر لا تتوافق مع فكرة استمرارية الإيقاع على المستوى الرأسي، بل تقتضي وجود منعرجات إيقاعية تجسّد الجانب الدرامي بعيدًا عن فكرة الغنائية.
ففي مسرحية **بعد أن يموت الملك** لصلاح عبد الصبور، يدور حوار شعري درامي طويل بين الملك والشاعر، وهذا جزء منه (١٤-١٥):

– الملك:

هل تدري لمَ أُطعمُكَ وأكسوك...؟
تأكل كالثعبان إلى أن تغلِبَك التخمةُ والإعياءْ
وتعُبَّ الخمرَ كأنك أرضٌ عطْشى للماءْ
آمرُ لك بالأقلام وبالأوراق وبالحبرْ
وبالنزهةِ في شطِّ البحرْ
كي تستلهِمَ شيطانَكَ أو عِفريتَكَ، أو
وحيكَ أو ما لا أدري من أسماءْ
بل إنّي أسمحُ لكَ بالنومِ إلى قربِ العصرْ
استثناءٌ لم يحظَ به أحدٌ من أتباعي الخُلَصاءْ
فلماذا؟

– الشاعر:

كرمٌ مشكورٌ من مولايْ

– الملك:

لا... لستُ غبيًّا حتى هذا الحدّ

حتى أعطي، لا أنتظرُ الردّ

إني ألقي في بطنكَ أحمالاً من خمرٍ وطعامْ

حتى تطفحَ بطنُكَ شِعرًا، يستأهلُ ما أبذلُه من إنعامْ

أذكرُ حينَ دخلتَ معِيّتيَ الملكيةْ

أنكَ قلتَ بصوتٍ متهالِكْ

... كنتُ نحيلاً كَجَرَادِ الصحراءْ

مُتَّسِخًا... مثلَ حِذاءْ

– الشاعر (محتجًّا في تهالُك):

مولايْ

ليس إلى هذا الحَدّ!

هذا الجزء الحواري المسرحي على إيقاع بحر واحد هو بحر المتدارَك بتفعيلاته المستحدَثة في الشعر الحر، وعلى الرغم من ذلك الاتحاد الإيقاعي، فإنّ الغنائية تتوارى خلف درامية المشهد التمثيلي بسبب تنوع القوافي وعدم الالتزام بقافية واحدة من جهة، واللجوء إلى السطر الشعري أو الجملة الشعرية التي ينتهي إيقاعها العروضي في نهاية كثير من الأسطر من جهة أخرى، مع تعويض بعض المواطن النثرية بتقنيات موسيقية أخرى مثل التكرار.

فعلى مستوى القوافي، نلحظ أن صلاح عبد الصبور لم يطَّرح القافية في هذا الحوار اطّراحًا كُليًّا، بل نوّع في قوافيه بين قوافٍ منفردةٍ وردت مرة واحدة، وأخرى تكررت أكثر من مرة، محدثةً موسيقى متماوجة مع قريناتها من القوافي، وصلاح عبد الصبور في ذلك، كغيره من رواد الشعر الحر، تقول نازك الملائكة (162): «الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبًا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم تهرُّبًا إلى السهولة، وتخلُّصًا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر».

ومن القوافي المنفردة التي وردت مرة واحدة في الحوار الشعري المسرحي السابق، وهو حوار طويل شغلَ بضع صفحات، قافية الذال الموصولة بالألف والمردوفة بالألف في قول الملك (فلماذا) وقد سوّغ انفرادَها كونها بعض جملةٍ لم تكتمل، إذ قصد الملك أن ترد الجملة على لسانه مكتملة البناء لكن الشاعر قاطعه قائلًا (كرمٌ مشكور من مولاي)؛ فكأنما الملك لم يُرد لهذه الذال أن تكون قافية، إذ إن الوقف عليها وقف على كلام لا يحسن السكوت عليه، فلما قاطعه الشاعر غدَت تلك الكلمة قافية نافرة بين بقية القوافي عن غير قصد.

أما القوافي المتكررة فقد تنوعت على هذا النحو: (إعياء، الماء – الحبر، البحر – أسماء – العصر – الخلصاء – مولاي – الحد، الرد – طعام، إنعام – الصحراء، حذاء – مولاي – الحد)، ويمكن تمثيلها من جهة الروي على هذا النحو: (أ، أ، ر، ر، أ، ر، أ، ي، د، د، م، م، أ، أ، ي، د). فهذه خمس قوافٍ، أربع منها على لسان الملك، وقافية واحدة خالصة للشاعر، بل كلمة واحدة هي كلمة (مولاي) التي تكررت مراتٍ عدة على لسان الشاعر في حواره مع الملك، إيحاء بأن هذا الشاعر لا يُحسن إلا أن يكون عبدًا لذلك الملك الذي صار مولاه وسيده بما يغدق عليه من طعام وشراب وراحة ومتعة! ويشارك الشاعرُ الملكَ في قافية الدال في قوله (ليس إلى هذا الحد)، وقد قالها الشاعر في تهالُك، كما أوضح صلاح عبد الصبور، فكأن هذا الاعتراض أو الاحتجاج من الشاعر ليس احتجاجًا يرقى إلى الرفض، بل هو احتجاج يُفضي إلى مزيد من المسكنة والذلة، كما يتضح في طريقة تمثيل تلك الجملة.

أما القوافي الأربع الأخرى فمتكررة متنوعة، بدءًا من قافية الهمزة المردوفة بالألف مُكررةً خمس مرات في هذا المقطع السابق، يليها قافيتا الراء والدال المجردتان من الردف والتأسيس، حيث تكررت كلتا القافيتين ثلاث مرات في المقطع السابق، والذي يسترعي الانتباه أن كلمات هاتين القافيتين جميعها على ثلاثة أحرف ووزن صرفي واحد وهي (الحِبر، البَحر، العَصر – الحَدّ، الرَّدّ، الحَدّ)؛ فكلها على زنة (الفَعْل) ما عدا كلمة (الحِبْر) التي جاءت على (الفِعْل) بكسر فاء الكلمة. كل ذلك يسهم في إشاعة موسيقى خفية متناغمة بين هذه القوافي، ويؤكد تلك الموسيقية الخفية ذلك التكرار لكلمة (الحد) مرتين –مرة على لسان الملك ومرة أخرى على لسان الشاعر– والجناس الناقص بين كلمتي (الحِبْر، البَحْر) والجناسُ الناقص شبهُ تكرار. ثم يلي ذلك قافية الميم المردوفة بالألف في كلمتي (طعامْ، إنعامْ) وفي التزام صلاح عبد الصبور بحرف العين قبل الرِّدف –في كلتا الكلمتين– لزومٌ لما لا يلزم؛ مما يؤكد تلك الموسيقية التي تعمدها الشاعر في قوافيه، وذلك يتلاءم مع غطرسة ذلك الملك ومبالغته في إهانة شاعرِه، حتى إنه أورد كلامه موَقَّعًا كأنما يتغنى بتلك الكلمات المهينة، وقد بلغت تلك الإهانة حدها الأقصى بتشبيه الشاعر بأنه كان (مُتّسِخًا مثلَ حذاء)!

لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يوظف إيقاع قوافيه توظيفًا دراميًّا يخدم المشهد، وينبئ عن نفسية الملك المتعالية المتغطرسة ونفسية الشاعر المستكينة في ذلّ وعبودية.

لكن تلك البراعة في توظيف الإيقاع على المستوى الرأسي (القافَوي) لم تكن بالقدر نفسه على المستوى الأفقي (العَروضي)؛ إذ شاب بعض المواطن نثرية مفرطة؛ نتيجةً لتوالي خمسة متحركات في عدة أسطر شعرية، كما في هذه التفعيلة (ـــعِمُكَوَأَكْـــ) في قوله:

هـــل تـــدري لمَ أُطعمُـــكَ وأكســـوكْ...؟

هَـــلْ تَدْ – رِيْ – لِمَأُط – ـعِمُكَـوَأَكـ – سُـــوْكْ

oo / – o / / / / / – o / / / – o / – o/o /

فَعْلُـــن – فَـــعْ – فعِلُـــن – ؟؟؟؟؟ – فَعْـــلْ

وكذلك في (مُرُلَكَبِلْـــ) في قوله:

آمرُ لك بالأقلام وبالأوراق وبالحبرْ

أَأْ – مُــرُلَكَبِلْــ – أَقْــلَاْ – مِ وَبِلْـــ – أَوْ رَاْ – قِ وَبِلْـــ – حِبْــرْ

oo /– o / / / – o/o / – o / / / – o/o / – o / / / / /– o /

فَــعْ – ؟؟؟؟؟ – فعْلُــن – فعِلُــن– فعْلُــن – فعِلُــن – فَعْــلْ

وكذلك في (مَحُلَكَبِنْ) في هذا السطر الشعري:

بـــــل إنّي أســـــمحُ لكَ بالنـــومِ إلى قـــــربِ العصـــــرْ

بَــلْ إِنْـ – نِيْ أَسْـــ – مَحُلَكَبِنْـــ – نَــوْ– مِ إِلَىْ – قُرْ بِلْـ – عَصْرْ

oo / – o/o / – o / / / – o / – o / / / / / – o/o / – o/o /

فَعْلُــن – فَعْلُــنْ – ؟؟؟؟؟ – فَــعْ – فعِلُــن – فعْلُــن – فَعْــلْ

وفي توالي خمسة متحركات ثلاث مرات، في جزء حواري كهذا، نثريةٌ تخرج بكثير من الأسطر الشعرية عن شعريتها من دون مسوّغ فنيّ يستدعي ذلك. ولعل بعضنا يرى جواز ورود تلك المتحركات الخمسة في الشعر إذ يعدّون (أَأْ – مُرُلَكَبِلْ) على زنة (فاعِلُ فعِلُن) أخذًا برأي نازك الملائكة التي أدخلت تلك التفعيلة ضمن تفعيلات بحر المتدارك. أما في (نِيْ أَسْـ – مَحُلَكَبِنْـ – نَوْ)، فيسوغون تسكين الكاف من (لكْ) كي يستقيم الإيقاع.

وعلى الرغم من هذا كله، لا أراني أميل إلى الأخذ برأي نازك الملائكة؛ إذ يقوم رأيها على الذوق الشخصي لا على معطيات علمية يقتضيها الإيقاع في بحر المتدارك؛ فهي تقرّ بأن استعمالها لتلك التفعيلة قد وقع منها وهي غافلة –على حد تعبيرها– وأن خالها الدكتور جميل الملائكة قد نبّهها إلى خروج هذه التفعيلة عن بحر الخبب، لكنها بعد تفكير رأت الإبقاء عليها وقبولها! وتستند في قبولها إلى قبول الأذن العربية لوقْعها! وإن تعجب فعَجَبٌ قولها: «إنما يقرر القواعد القبول العام، نعم، لقد قرر الخليل قواعد جديدة، غير أن تقريره ذلك لم يكن هو الذي ثبّتها، وإنما ثبتت حينما تقبّلها الشعراء المتمكنون والعارفون في عصره، وكذلك لن تثبت تفعيلتي الجديدة –هكذا تقول– إلا إذا لقيت موافقة العروضيين» (الملائكة 112)، ولست أدري كيف يوافق العروضيون نازك، وتفعيلتها تلك لا تستقيم مع قواعدهم المنضبطة المطّردة، وهل كان الخليل يقرر ما لا يسوغ، لقد استنبط علم العروض من استقراء الإيقاع في شعر السالفين، وما سار الخالفون على نهج الخليل إلا لأنه يوافق ما استقر في الشعر العربي فتقبّلته الآذان لانضباطه واستقامته واطّراده، وهل من الاستقامة والانضباط والاطّراد أن تتوالى خمسة متحركات في الشعر! إن نازك الملائكة ترى أن (فاعِلُ) ما هي إلا مقلوب (فَعِلُنْ) أي (لُنْ فَعِ) فكلتاهما من ثلاثة متحركات وساكن. وهذا التعليل لا يستقيم والنظر العلمي، فلو كان الأمر كذلك لجاز لنا استعمال تفعيلة (فعولُ) ضمن المتدارك؛ فهي مركبة أيضًا من ثلاثة متحركات وساكن، وهي مقلوب (فاعلُ)، ولأن حجتها داحضة لم تضع لنا نازك تعريفًا علميًّا لذلك التغيير، ولم تضع له مصطلحًا أيضًا، فلا هو زحاف، ولا هو علة جارية مجرى الزحاف! ولعل الذوق الذي راهنت عليه نازك الملائكة لا يستسيغ تلك النثرية، فإذا كان العرب لا يستسيغون توالي أربعة متحركات في النثر إلا في كلمة واحدة، فما بالنا بتوالي خمسة متحركات في الشعر!

ومما زاد في نثرية هذا الحوار السالف لدى صلاح عبد الصبور ذلك الاضطراب الإيقاعي على مدار المسرحية، بسبب استحداث زحافات وعلل جديدة في بحر المتدارك، والخلط بينه وبين تفعيلات بحر الرجز في الشطر الواحد.

وهذا الصنيع ليس خاصًّا بصلاح عبد الصبور وحده، بل هو أمر شائع لدى شعراء قصيدة التفعيلة بوجه عام.

فمن صور التفعيلات المستحدثة في هذا البحر تلك التفعيلة في قافية السطر الشعري (/ oo فَعْلْ)، وهي محوّلة عن هذه التفعيلة (/ / / o فعِلُنْ) التي تعامل معها شعراء قصيدة الشعر الحر على أنها تفعيلة رئيسة، ولم يتعاملوا معها على أنها محوّلة عن (/ o/ / o فاعلن) بواسطة زحاف الخبن؛ لذا نجدهم يُجرون على تفعيلة (/ / / o فعلن) الزحافات والعلل التي تدخل على التفعيلة الرئيسة؛ ومن تلك الصور تحويل (فعلن / / / o) إلى (/ oo فَعْلْ) بالإضمار «وهو إسكان الحرف الثاني» (الجرجاني 27)، والقصر وهو «إسقاط ساكن السبب الخفيف الواقع في آخر العروض والضرب وإسكان ما قبله، وقيل: إسقاط متحرك من السبب الخفيف» (العثماني 42؛ الجرجاني 147). ومن ثم فتفعيلات الضرب التي أوردناها آنفًا في الأسطر السابقة (سُوْكْ – حِبْرْ – عَصْرْ) كلها مضمرة مقصورة على زنة (/ oo فَعْلْ) وهي تفعيلة مستحدثة في الشعر التفعيلي المعاصر.

أما الخلط بين تفعيلات بحر المتدارك وتفعيلات بحر الرجز فشائعة كذلك في الشعر التفعيلي؛ ففي هذا السطر الشعري الذي أوردناه آنفًا:

هـــل تـــدري لمَ أُطعمُـــكَ وأكســـوكْ...؟

هَـــلْ تَـدْ – رِيْ – لِأُطـْ– ـعِمُكَوَأَكْـ– سُـوْكْ

oo / – o / / / / / – o / / / – o /– o/o /

فَعْلُـــن – فَـــعْ – فعِلُـــن – ؟؟؟؟؟ – فَعْـــلْ

نجد أن ذلك المقطع (رِيْ / o) مقطع مُقحَم وسط تفعيلات بحر المتدارك، فهو يبدو كأنه نصف تفعيلة من تفعيلات المتدارك على زنة (فَعْ) مضمرة محذوفة، والحذف علة نقص بحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (العثماني 21)، لكن هذه العلة لا تقع في حشو البيت؛ لذا يبدو هذا المقطع مقحمًا، ولو أضفناه إلى التفعيلة التالية فأصبح (رِيْ – لِأُطـْ / o/ / / o) لنتجت منه تفعيلة مطوية (الطيّ هو حذف الرابع الساكن) (العثماني 36) من بحر الرجز على زنة (/ o/ / / o مُسْتَعِلُنْ).

وكذلك الأمر في هذا المقطع (نَوْ / o) في هذا السطر الشعري:

بـــــل إنّي أســـمحُ لكَ بالنـــــومِ إلى قـــــــربِ العصـــــرْ

بَـــــلْ إِنْـ – نِيْ أَسْـــــ – مَحُلَكَبِنْـــ – نَـــوْ – مِ إِلَىْ – قُرْ بِلْـ – عَصْرْ

oo / – o/o / – o / / / – o / – o / / / / – o/o / – o/o /

فَعْلُـــن – فَعْلُـــــنْ – ؟؟؟؟؟ – فَـــعْ – فعِلُـن – فعْلُن – فَعْلْ

يبدو ذلك المقطع (نَوْ / o) مقحمًا، أو نصف تفعيلة من تفعيلات المتدارك دخلها زحافٌ وعلةُ نقصٍ في الحشو، وهو أمر غير جائز، ولو دُمِج في التفعيلة التالية لتصير (نَوْ – مِ إِلَىْ / o/ / / o) على زنة (مستعلن) لكان في ذلك إقحام لتفعيلة من بحر الرجز وسط سطر شعري من المتدارك، وتلكَ من الظواهر الشائعة التي تؤدي إلى انكسار الإيقاع من دون أن يكون خلف ذلك الانكسار دلالة مبتغاة.

ليس هذا فحسب، بل ترد بعض تلك المقاطع في مواطن لا يمكن فيها أن تدمَج مع ما بعدها؛ كما في هذا المقطع (أَأْ / o) في مطلع هذا السطر الشعري:

آمـــــرُ لـــك بالأقـــــلام وبـــالأوراق وبالحبـــــــرْ

أَأْ- مُرُلَكَبِلْـــــــ- أَقْـــلَاْ- مِ وَبِلْـــــ- أَوْ رَاْ- قِ وَبِلْـ- حِبْرْ

oo / - o / / / - o/o / - o / / / - o/o / - o / / / / / - o /

فَـــــعْ - ؟؟؟؟؟ - فعْلُـــــن - فعِلُـن - فعْلُـن - فعِلُـن - فَعْلْ

إذ لو دمجنا هذا المقطع مع الجزء التالي المكون من خمسة متحركات لَمَا زاد الإيقاعَ إلا اضطرابًا ونثرية فوق نثريته.

فإذا ما أضفنا إلى تفعيلات بحر الرجز، المقحمة بين تفعيلات بحر المتدارك، تلك المقاطعَ النثريةَ التي توالى فيها خمسة متحركات، فقد زادت حدة النثرية، وغدا الإيقاع مضطربًا بالغ الاضطراب، وهو اضطراب شائع في المسرحية كلها؛ إذ إن هاتين الظاهرتين شائعتان في شعر صلاح عبد الصبور، ومنه هذه المسرحية، وليستا مقتصرتين على هذا الجزء الحواري السابق دون غيره.

وفي بعض المقاطع تزداد تفعيلات الرجز وتتداخل مع تفعيلات المتدارك، ولا يُدرَى حينئذٍ إلى أي البحرين ينتمي الحوار، وفي هذا الجزء التالي من حوار الملك مخاطبًا الشاعر خير مثال، وقد وضعت خطًّا تحت التفعيلات التي تنتمي إيقاعيًّا إلى بحر الرجز، هذا فضلًا عن وجود جزء من خمسة متحركات في السطر الأول (عبد الصبور- **بعد أن يموت الملك** 17):

| | |
|---|---|
| أنـــا لم أُدخِلْـــكَ معيّتـــيَ لتمدحَنـــي | فَعِلُـــن فَعْلُـــن فَعِلُـــن / / / / / o فعِلُـــن |
| بل كي أسـمعَ صوتًا يؤنسـني.. ينعشـني | فَعْلُـن مُسْـتَعِلُنْ فَعْلُـن فَعِلُن.. مُسْـتَعِلُنْ |
| يجعلنـــــــي أشـــــــعر أنّي.. أنّي.. | مُسْـــتَعِلُنْ مُسْـــتَعِلُنْ فَعْلُـــنْ فَعْـــ |
| إنّـك تـدري أني رجـلٌ تثقلـه الأعبـاءْ | ـلُنْ فَعِلُن فَعْلُن مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعْلان |
| حتـى لا أجـد الوقـت لأسـتمتع بالدنيـا | فَعْلُن مُسْـتَعِلُنْ مُسْـتَعِلُنْ مُسْـتَعِلُنْ فَعْلُنْ |
| مثـــــل العامَـــــةِ والدهمـــــاءْ | فَعْلُـــــنْ مُسْـــــتَعِلُنْ فَعْـــــلانْ |
| لم أكُ محتاجًـا لقصائـدِ مـدحٍ تتغنّـى بي | مُسْتَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعْلُنْ |
| بـل محتاجًـا لقصائـد حـبٍّ لتُغَنّـى لي، | فَعْلُنْ فَعِلُنْ فعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعْلُنْ، |
| تخـــرجُ بي مـــن أجـــواء الإعيـــاءْ | مُسْـــتَعِلُنْ فَعْلُـــن فَعْلُـــن فَعْـــلَانْ |

ففي هذا الجزء الحواري تداخلت تفعيلات بحرَي المتدارك والرجز ولم يعد إيقاع هذه الأسطر خالصًا لأحد البحرين دون الآخر، إذ غدَت نسبة تفعيلات الرجز إلى تفعيلات المتدارك على هذا النحو:

- عدد التفعيلات: 43 تفعيلة، منها تفعيلة نثرية في السطر الأول لا تنتمي إلى أي بحر.
- عدد تفعيلات المتدارك: 28 تفعيلة، بنسبة 66.7 ٪.
- عدد تفعيلات الرجز: 14 تفعيلة، بنسبة 33.3 ٪.

ولا يمكن عدّ هذه الظاهرة ضمن ما يسمى «مزج البحور» (موريه 84–85) وهو أحد مظْهرَي التدوير في الشعر الحر، «وهو التدوير بين الأبحر التي تقع في دائرة واحدة» (صلاح 386)[1]. ولا يمكن أيضًا أن تُعَدّ ضمن ما سماه بعض الباحثين «الأنماط الممزوجة»، ويعني بها تلك الأنماط التي ينشأ بين بعض أوزانها تقاربٌ أو تشابهٌ في وحدات الإيقاع؛ نحو ورود بعض الأسطر الشعرية في القصيدة الواحدة على زنة بحر الرجز وبعضها الآخر على السريع، لاشتراكهما في تفعيلة «مستفعلن» (الغرفي 16–20).

فالمزج بين البحور يعني إيراد بعض الأسطر على إيقاع بحر شعري، وإيراد بعضها الآخر على إيقاع بحر شعري آخر، من دون أن تتداخل تفعيلات البحرين في السطر الشعري الواحد، ويتحقق ذلك في قصيدة الشعر الحر بسبب التدوير بين بيتين، فيمزج الشاعر بذلك بين بحرين ينتميان إلى الدائرة العروضية نفسها. وكذلك الأنماط الممزوجة تقتضي وجود أسطر على بحرٍ ما، وأسطر أخرى على بحرٍ آخر لمجرد اتفاقهما في إحدى التفعيلات. وكلا الأمرين لا يصدق على المقطع الحواري السابق؛ إذ تداخلت التفعيلات في السطر الشعري الواحد، ولم يعد السطر خالصًا لبحر دون بحر آخر.

وفي المسرح الشعري، لا يتحقق التدوير والمزج بين البحور إلا قليلًا؛ إذ التنوع في الحوار والتطور الدرامي يقتضي ذلك التنوع الإيقاعي الذي يتحقق بمجرد وقوف أحد الأبطال على إيقاع بحر ما، وابتداء البطل الآخر بإيقاع بحر آخر سواءً أكان ينتمي إلى الدائرة العروضية نفسها أم ينتمي إلى دائرة عروضية مختلفة.

إن التداخل بين تفعيلات بحرين في المقطع الشعري أو في السطر الشعري الواحد، وتوالي المتحركات الخمسة التي لا تنتمي إلى إيقاع أي بحر شعري، كل ذلك يؤدي إلى نثرية جلية لا تخطئها الأذن. وعلى الرغم من هذا كله، فقد ترد تلك المتحركات الخمسة في بعض المواطن لتوحي بدلالة خفية يقتضيها السياق الدرامي للمشهد، سواء أكان الشاعر على وعي بذلك أم لا؛ ومن ذلك ورود هذا المقطع النثري (/ / / / / o) في مسرحية **دماء على ستار الكعبة** على لسان (سعاد)؛ تلك الفتاة التي رغب الحجاج في الزواج بها فرفضت، ثم خُطبت لـ (عدنان) الذي قُتل ليلة عُرسِه، حتى إنها أصيبت بالجنون، أو هكذا يرى الناس أنها جُنَّت، فغَدَت تهيم في الطرقات، وتقول في شأن الحجاج ما لا يستطيع قوله العقلاء، وفي هذا الحوار الذي تحدّث به نفسها يرد ذلك المقطع النثري مرتين في قولها (الكعبةُ هُدِمَت) وقولها (نفتقدُ زَمانَك)، تقول سعاد محدّثةً نفسها (جويدة 19):

عدنانْ.. الكَعْبَةُ هُدِمَتْ يا عدنانْ.. أَتُراكَ

تُصدِّقْ؟

من يحمي الكعبةَ غيرُ يديكْ..؟

1 – والمظهر الآخر من مظهري التدوير شائع معلوم وهو أن تطول أبيات القصيدة عن العدد المألوف من التفعيلات الخاصة بكل بحر شعري، «حتى تصبح القصيدة بيتًا واحدًا، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول»، ينظر: (زايد 182).

من يحمي صوتَ الحقِّ وصوتَ العدلِ لكي يبقى

بين الأعماقْ؟

من يحمي ضوء الصبح الغارق خلف سحاب الليلِ

الموحشِ في الآفاقْ؟

نفتَقِدُ زَمَانَكَ يا عدنانْ..

ففي هذين الموضعين (الكعبةُ هُدِمَت) و(نفتقدُ زَمانَك) وردت خمسة متحركات على هذا النحو: (ـبَةُ هُدِمَتْ o / / / / o) (ـتَقِدُ زَمَاْ / / / / o)، وفي هذا السياق ما يجعل لهذا الاضطراب الإيقاعي دلالة، سواء قصد الشاعر إلى تلك الدلالة قصدًا أم لا، فالحديث على لسان امرأة مجنونة، واضطراب الكلمات على ألسنة المجانين أمر بدهيّ، فما بالنا باضطراب الإيقاع، فضلًا عن أن الموضع الأول يحمل خبرًا مفزعًا؛ إنه هدم الكعبة، وهو أمر تضطرب له النفس بالغ الاضطراب، فناسب ذلك اضطراب الإيقاع، وفي الموضع الثاني بلغ اضطراب مشاعر البطلة مداه؛ إذ لا بطلَ كي يقف في وجه من هدم الكعبة، بعد أن رحل عدنان، ولم تعد هي وحدها من تفتقد زمانه، بل أخبرت عن ذلك بضمير الجمع (نفتقد زمانك)، وقد جاء هذا الخبر بعد عدد من الجمل الاستفهامية التي تحمل في طياتها معنى الاستبعاد، وجاءت تلك الجملة الخبرية لتختم هذا المقطع محمّلةً بالمرارة والأسى، وقد ناسب كلَّ هذا الانفعالِ النفسي والحزنِ الممتد وروذُ الإيقاع مضطربًا، ليتوافق بذلك مع الاضطراب النفسي للبطلة.

ومن تلك التقنيات الإيقاعية التي وظّفها صلاح عبد الصبور توظيفًا دراميًّا تكرار بعض المقاطع العروضية، سواء أكانت في حشو السطر الشعري، أم في التفعيلات التي ينبغي أن تكون قوافيَ لا أن تكون في حشو السطر الشعري، وإن كتبها متتالية داخل السطر الشعري، كما في ذلك التكرار الذي يحاكي صدى الصوت على لسان حاجب الملك (**بعد أن يموت الملك** 20):

– المنادي:

يا مولايْ.. لايْ.. لايْ.. الخياطُ الملكِيْ.. كِيْ.. كِيْ

يستأذنُ أن يدخلْ.. خُلْ.. خُلْ.. كي يعرضَ يا مولاي.. لايْ.. لايْ

بعضًا مِنْ.. مِنْ.. مِنْ

– الملك:

يكفي.. يكفي.. فلْيدخُلْ

لقد آثر صلاح عبد الصبور، في هذا الجزء الحواري، أن يكتب الكلمات متتالية في شكل نثري، بينها نقاط متقطعة تؤكد امتداد صدى الصوت وغيابه في ردهات المبنى الملكي الذي لا بد من أن يكون قصرًا كبيرًا تتردد في جنباته الأصوات العالية، وليؤكد من جهة أخرى أن الكلمات على لسان ذلك المنادي كلمات عالية النبرة متتالية الوَقْع بينها مدى زمني قصير يتحقق فيه ذلك الصدى. ولو أعدنا كتابة ذلك المقطع عروضيًّا لتستقر القوافي في أماكنها من أواخر الأسطر الشعرية، لكان على هذا النحو:

| | |
|---|---|
| يا مولايْ.. | فَعْلُنْ فَعْلْ |
| لايْ.. | فَعْلْ |
| لايْ.. | فَعْلْ |
| الخياطُ الملكِيْ.. كِيْ.. كِيْ | فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ |
| يستأذِنُ أن يدخلْ.. خُلْ.. خُلْ.. كي يعرِضَ يا | فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ |
| مولاي.. | فَعْلانْ |
| لايْ.. | فَعْلْ |
| لايْ | فَعْلْ |
| بعضًا مِنْ.. مِنْ.. مِنْ | فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْ |

إن حكاية صدى الصوت اقتضت ذلك التكرار لتلك المقاطع (لايْ، كِيْ، خُلْ، مِنْ) على المستوى الصوتي والعروضي، ولا بد من الوقف عليها جميعًا، ليتحقق ببعضها تقفية، وببعضها الآخر تفعيلة سليمة إيقاعيًّا في الحشو، فالمقطع (لايْ) تفعيلة على زنة (فَعْلْ / oo) محولة عن (فَعِلُنْ / / / o)، حيث دخلها زحاف الإضمار (تسكين الثاني) والقصر (حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله)، والقصر علة لا تقع في حشو البيت، بل في قافيته؛ لذا فهذا المقطع نهاية سطر شعري. وكذلك الأمر في المقطع الأخير من السطر الأخير (مِنْ) على زنة (فَعْ / o) المحوّل عن (فعلن / / / o) بالإضمار والحذف، والحذف علة تقع في تفعيلة آخر السطر لا في حشوه، وتكون بحذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة. وأما المقطع (خُلْ / o) فهو حكاية لصوت الخاء المضمومة واللام الساكنة من الفعل السابق، وحَقُّ هذا الفعل النصب، لكن صلاح عبد الصبور وقف عليه بالسكون ليحاكي وقف ذلك الحاجب بالسكون على آخر هذا الفعل، وبذلك يستقيم الوزن العروضي، ويتوالى الإيقاع من دون خلل.

والذي يسترعي الانتباه أن غالبية التفعيلات في هذا الجزء الوارد على لسان الحاجب جاءت مضمرة (فَعْلُنْ / o/ o)، إذ الإضمار سيحول التفعيلة من (فَعِلُنْ / / / o) المكونة من سبب ثقيل وآخر خفيف، إلى تفعيلة مكونة من سببين خفيفين؛ وبذلك تتوالى المقاطع الصوتية متشابهة موقَّعة كالنقرات المتتالية، وهذا يتلاءم مع رفع الصوت بالنداء موقَّعًا على لسان الحاجب.

والحق أن الإجادة في تحميل إيقاع الزحافات والعلل بعض الإيحاء، ليس مقصورًا على الجملة الشعرية في الشعر المسرحي المكتوب على هيئة الشعر الحر، بل هناك بعض المواطن لدى شعراء الشعر المسرحي المكتوب على طريقة البيت الشعري، تحمل إيحاءات ضمنية تتوافق مع السياق الذي وردت به، من ذلك هذا الموضع على لسان (ليلى) في مسرحية **مجنون ليلى** لأحمد شوقي (14):

يـــــا قيـــــسُ ناجَـــــى باســـــمِك القلـــــــبُ اللســـــــانَ فَعَثَـــــــرْ

فهذا البيت على بحر الرجز المجزوء، وقد وردت تفعيلاته الثلاث الأولى على (مستفعلن / o/ / o/ o) سالمة من أي زحاف، في حين أن التفعيلة الأخيرة قد وقع فيها زحاف مزدوج هو الخَبْل؛ وهو اجتماع الخَبْن: حذف الثاني الساكن، والطيّ: حذف الرابع الساكن (العثماني 22)؛ وتوالي أربعة متحركات يُفضي بلا شك إلى الإسراع في نطق التفعيلة. إن هذا التحول الإيقاعي –من (/ o/ / o/ o) المكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع إلى (نُ فَعَثَرْ / / / / o) المكونة من سبب ثقيل ووتد مجموع– قد أدى إلى تجسيد الحالة النفسية والتعبير عن اضطراب المشاعر؛ مما أفضى إلى الإسراع بنطق الكلمات من دون تروٍّ، فتوالت الأحرف المتحركة على لسان ليلى حينما خدِرت رِجلُها، فعثر لسانها ونطق باسم الحبيب (قيس) مرتين (شوقي 13):

قيسُ، إليَّ قيسُ

ولعل في إيقاع الجملة السابقة ما يؤكد ذلك، فهذه الجملة تمثل تفعيلة وبعض تفعيلة –ستكتمل على لسان الطرف الثاني (هند)– وإيقاعها (قَيْسُ إِلَيْ / o/ / / o – يَ قَيْسُ / / o/ )، وفي هذا الجزء زحافان؛ الطيّ في التفعيلة الأولى، والخبن في بعض التفعيلة الثانية، وهذان الزحافان يعملان على تقصير المدى الزمني الفيزيائي في نطق الجملة، مما يفضي إلى الإسراع في النطق، ومما زاد في الإيحاء بالإسراع في نطق تلك الجملة على لسان ليلى من دون تروٍّ أنها كررت المنادى، واقتضى النداء أن تقف على آخر الجملة بحركة البناء (قيسُ) مستغيثةً؛ وتعثّر اللسان مظهِرًا ما تخفيه من وَجْد.

### 3. التنوع في أبحر الشعر في الشعر المسرحي بين الغنائية والدرامية

يستطيع القارئ أن يلحظ تنوعًا جليًّا في استعمال أبحر الشعر في الشعر المسرحي المنظوم على هيئة قصيدة البيت الملتزمة بالإيقاع الخليلي، في حين يتبين له أن هذا التنوع متفاوت لدى شعراء الشعر المسرحي المكتوب على هيئة الجمل الشعرية. وبيان ذلك أنّا نجد أحمد شوقي يستعمل في مسرحياته غالبية بحور الشعر العربي بصورها المختلفة (التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة)، في حين نجد شاعرًا مثل صلاح عبد الصبور يميل إلى الالتزام بإيقاع بحر المتدارك على مدار مسرحية **بعد أن يموت الملك**، على سبيل المثال، وإن شاب ذلك الإيقاع إقحام تفعيلات من بحور أخرى نحو تفعيلة الرجز (مستفعلن) ومشتقاتها، كما أسلفنا. في الوقت الذي نجد فيه شاعرًا مثل فاروق جويدة ينوع بين بحور الشعر، فيستعمل عددًا لا بأس به منها في مسرحية **دماء على ستار الكعبة**، على سبيل المثال.

ولا يشغلنا، بالطبع، مدى التنوع في استعمال إيقاع البحور المختلفة لدى الشاعر المسرحي بقدر ما يشغلنا ما وراء ذلك التنوع الإيقاعي من إيحاءات؛ فمقام الغضب يقتضي نغمًا يختلف بطبيعة الحال عن مقام الرضا، ومقام الحزن يقتضي إيقاعًا يُباين الإيقاع في مقام الفرح، وكذا الإيقاع على لسان الملك أو الشاعر يختلف عن الإيقاع على لسان رجل من العامة ... إلى غير ذلك. إن الشاعر الحقيقي هو ذلك الذي يستغل تلك الإمكانات الإيقاعية لبحور الشعر العربي لتسهم في بناء المشهد المسرحي بناء دراميًّا أو غنائيًّا. ولا يعني ذلك أن إيقاع صورة من صور بحر معين

ستوحي بدلالة ملازمة لتلك الصورة في كل سياق، بل على العكس من ذلك؛ إننا نؤمن باستنطاق إيحاءات كل صورة عروضية في سياقها الخاص.

ففي الفصل الأول من مسرحية **مجنون ليلى**، على سبيل المثال، يستعمل شوقي صور هذه البحور على الترتيب:

المتقارب التام، السريع، المجتث، الرمل المجزوء، المتقارب التام، الرجز المجزوء، الرجز التام، الطويل، الرمل المجزوء، الطويل، الهزج، الرجز التام، الخفيف التام، المجتث، الطويل، المتقارب التام، الرجز التام، البسيط التام، الرجز المجزوء، البسيط التام، الخفيف المجزوء، المتقارب التام، المجتث، الرَّمل المجزوء، الخفيف التام.

وهذا التنوع في البحور وصورها يجعل الإيقاع يسير في حركة متماوجة، فآنًا يكون فخمًا ممتدًا بطيء الوَقْع وافرَ الأسباب والأوتاد، كما في البحور التامة كالبسيط التام والطويل والخفيف التام والسريع التام والرجز التام، وآنًا يكون سريعَ الوَقْع متقاربَ الأسباب والأوتاد، كما في الهزج والرمل المجزوء والرجز المجزوء والمجتث والخفيف المجزوء.

ففي حديث الهَزْل، نجد أحمد شوقي يتوخى البحور ذات الإيقاع المجزوء الراقص، كما في مشهد المسامرة، وقد تضاحكت الفتيات سخرية من ذلك الحب الذي تخفيه ليلى، فقالت إحداهن ساخرة (شوقي 11):

ليـــــلى عـــــلى ديـــــن قيـــــسٍ فحيـــــث مـــــالَ تميـــــلُ

وكلُّ مـــــا سرَّ قيسًـــــا فعنـــــدَ ليـــــلى جميـــــلُ

فهذان البيتان على إيقاع بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، ولا يستعمل هذا البحر إلا مجزوءًا؛ حيث يتكون من تفعيلتين سباعيتين يدخلهما زحاف الخبن (حذف الساكن الثاني) في كلتا التفعيلتين، كما في الشطر الثاني من البيت الأول على سبيل المثال. وهذا الإيقاع الراقص السريع يتلاءم مع سياق الهزل. ويُؤْثر شوقي أن يأتيَ ردّ ابن ذريح في ثلاثة أبيات على الإيقاع نفسه؛ ليجاري تلك الفتاة الهازلة، وهنا تعي ليلى ذلك الشَّرَك الذي نصبته لابن ذريح تلك الفتاة وأترابها؛ رغبة منهن في أن ينتقل الحوار من الجد إلى الهزل؛ لذا آثر شوقي أن يأتي رد ليلى حاسمًا على إيقاع بحر آخر هو المتقارب التام (شوقي 12):

أعـــرني ســـماعَك يـــا ابـــن ذريـــحٍ ولا تســـــمع الطفلـــــةَ الهاذيَـــــة

وهو بحر متقارب الأسباب والأوتاد، وهذا التقارب يؤدي إلى شيء من السرعة، لكن استعماله تامًا لا مجزوءًا عوّض تلك السرعة بوفرة الأسباب والأوتاد؛ ليتوافق هذا الإيقاع مع الانتقال إلى الجد وعدم الالتفات إلى هذيان تلك الفتاة الهاذية التي رأت ليلى أنها تتصرف كما يتصرف الأطفال.

وشبيه بهذا الموقف الساخر موقف آخر في الفصل الأول من المسرحية يتمثل في حكاية الظبي الذي افترسه الذئب، فقام قيس إلى الذئب فرماه بسهم فأرداه قتيلًا؛ إذ كان يهوى الظباء لأنها تذكره ليلى العامرية، وهو موقف طريف استطاع شوقي أن يعبر عنه بإيقاع بحر الرمل المجزوء، وهو إيقاع سريع راقص يتلاءم مع سياق الضحك

والسخرية، وقد لاءم تلك السخرية أن ترد القافية هاء موصولة بالواو مردوفة بالألف، وكأنه يندب الظبي بهذه الآهات الساخرة في أواخر القوافي، وبلغت السخرية مبلغها في قول شوقي على لسان بِشر (شوقي 19):

حفرنـــــا القـــــبرَ للظبـــــيِ وقمنـــــــــا فدفنـــــــــاهُ
وصلَّينـــــا عـــــلى الميْـــــتِ وبالدمـــــــــع ســـــــــقيناهُ
فقولـــــوا ولْتَقُـــــلْ ليـــــلى معـــــــــي يرحَمـــــــــهُ اللهُ

وتتعالى أصوات بين الضحك والسخرية:

أَجَلْ بِشرُ
أَجَـلْ بِشرُ
أَجَلْ يرحَمُهُ اللهُ

وإضفاءً لمزيد من السرعة في إيقاع هذه الأبيات نجد أن غالبية التفعيلات وردت مكفوفة (محذوفة السابع الساكن) (العثماني 45) على زنة (مفاعيلُ / / o/ o/ )، وهذا كله يتلاءم مع سياقٍ تتعالى فيه الأصوات بالضحك والسخرية.

ولكن ابن ذريح لم يأتِ من المدينة إلى بادية نجد –حيث ديار ليلى العامرية– ليشارك القوم هزلهم وسخريتهم، لقد جاء خاطبًا ليلى لقيس؛ لذا نجده ينتقل بالحديث إلى الجد، وهنا ينتقل شوقي بالإيقاع إلى بحر الرجز التام، وقافيةٍ أخرى مجردة من الردف والتأسيس، وروي الألف المقصورة، فيقول ابن ذريح (شوقي 19):

بـــشرُ كفـــى هـــزْلاً وتخليطًـــا كفـــى ويابنـــةَ العـــمّ مـــضى الليـــلُ سُـــدى
أرســـلني قيـــسُ فلـــو أخبرتِنـــي متـــى متـــى بأمـــر قيـــسٍ يُعتَنَـــى

إلى آخر تلك الأبيات. وشتان بين هذا الإيقاع الهادئ على لسان ابن ذريح وذلك الإيقاع الراقص في تلك الأبيات السابقة في حديث الهازلين. إن الهدوء والبطء في إيقاع الرجز التام في هذه الأبيات يتلاءمان مع جدية ذلك الأمر الذي طوى من أجله ابن ذريح الفيافي.

إن هذا التنوع في الإيقاع في الشعر المسرحي الملتزم بالإيقاع الخليلي يقابله تنوع آخر في الإيقاع في بعض المسرحيات الشعرية المكتوبة في إطار موسيقى الجملة الشعرية؛ ففي مسرحية دماء على ستار الكعبة نلحظ ذلك التنوع الإيقاعي في الحوار الواحد، كما هو الحال في ذلك الحوار بين ثلاثة من أبطال المسرحية هم سعيد والهادي وسلّام، وسأضع المقابل العروضي أمام كل سطر شعري ليتبين لنا ذلك التنوع الإيقاعي (جويدة 15–17):

| الحوار | التقطيع العروضي | البحر الشعري |
|---|---|---|
| سعيد: وماذا عن سعادْ؟ | مفاعَلْتُن فعوْلْ | الوافر |
| سمعنا من سنينٍ عن حكايتِها | مفاعَلْتُن مفاعَلْتُن مفاعَلَتُن | الوافر |
| الهادي: قد كان هذا منذ أعوام طويلةْ | مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلاتُنْ | الكامل |
| سعيد: أترى تخاف لأنها حُرْمَةٌ؟ | مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفَا | الكامل |
| سلام: لا.. بل أخافُ لأنها أُمُّهْ | مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتْفَا | الكامل |
| سعيد: أمُّهْ؟! كلامٌ غريبْ | عُولُنْ فعولُن فعوْلْ | المتقارب |
| سلام: كانت سعادٌ فتاةً جميلةْ | عُولُنْ فعولُن فعولُن فعولُنْ | المتقارب |
| الهادي: صفها لنا بالله يا سلامُ | مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعِلْ | الكامل |
| سلام: في وجهها ليلٌ طويلٌ لم تفارقْهُ | مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن | الكامل |
| ابتسامةْ .....إلخ | مُتْفاعلاتن ....إلخ | الكامل |
| الهادي: وماذا بعدُ يا سلام؟ | مفاعَلْتُن مفاعَلْتانْ | الوافر المجزوء |
| سلام: جاء الحجاجُ ليخطبَها.. رفَضَتْ | فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ | المتدارك |
| سعيد: رفضت..؟! | فَعِلُنْ | المتدارك |

إن الانتقال من إيقاع بحر الوافر على لسان سعيد إلى إيقاع بحر الكامل في ثلاثة أسطر شعرية تالية على لسان الهادي وسعيد وسلام، إنما هو انتقال إيقاعي عن طريق مزج البحور؛ إذ الوافر والكامل ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة «المُؤتَلِف» (العثماني 61؛ عبد اللطيف 271)، وقد بدأ الحديث على لسان سعيد من الوتد المجموع ثم الفاصلة الصغرى (// o/ / / o)، لينتج من ذلك إيقاع بحر الوافر (مفاعَلَتْن)، ثم بدأ الهادي بما انتهى إليه سعيد؛ إذ ابتدأ الإيقاع في كلماته من الفاصلة الصغرى ثم الوتد المجموع (/ / / o/ / o) لينتج من ذلك إيقاع بحر الكامل (مُتَفَاعلُن)، واستمر هذا الإيقاع في الثلاثة الأسطر التالية، قبل أن يقطع استمراريته إيقاع آخر جاء معترضًا بين هذين الإيقاعين؛ إنه إيقاع بحر المتقارب الذي ينتمي إلى دائرة عروضية أخرى، وما يصدق على المتقارب يصدق كذلك على إيقاع المتدارك في ذلك الحوار؛ فكلاهما ينتمي إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة «المُتَّفِق» (العثماني 64؛ عبد اللطيف 273–274)، وكلاهما جاء معترضًا بين إيقاعَي دائرة «المُؤتَلِف» ببحرَيها الوافر والكامل، وهو الإيقاع الأصلي للحوار بين الأبطال في هذا الجزء من المسرحية.

إن دائرة «المُؤتَلِف» تفعيلتها سباعية من وتد مجموع وفاصلة صغرى، وهذا يتلاءم مع اختياره إيقاعًا على لسان سلّام وهو يصف سعاد ويسرد الأحداث التي وقعت لها، واستمر ذلك في عدد كبير من الأسطر على مدار ثلاث صفحات كان حديث سلّام فيها عن سعاد هو الغالب. إن وفرة الأسباب والأوتاد في ذلك الإيقاع السباعي في (متفاعلن / / / o/ / o) و(مفاعلتن / / o/ / / o) تعمل على بطء الإيقاع وامتداده، وهو ما يتلاءم مع حالة وصف

البطلة وما جرى لها من أحداث تقتضي إطالة الوصف، مع تنوع الإيقاع العروضي بين إيقاعَي الكامل والوافر عن طريق المزج الذي يتحقق بالوقف على أحد جزأي الدائرة والبدء بالجزء الآخر.

في حين أن الأسئلة المعترضة والإجابات السريعة المقتضبة ناسبها أن تأتي على إيقاع سريع خاطف هو إيقاع دائرة «المُتَّفِق» وهي دائرة تفعيلتها خماسية مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع، وقد زادت سرعة الإيقاع باستغناء الشاعر عن التفعيلة الرئيسة للمتدارك (فاعلن / o/ / o) إلى التفعيلة المخبونة (فَعِلُن / / / o) والمقطوعة (فاعِلْ / o/ o) لتتحول التفعيلة إلى تفعيلة رباعية أسرع وَقْعًا.

إن سياق الأسئلة والأجوبة المعترضة الخاطفة ناسبه ذلك الإيقاع السريع، كما في ذلك التعجب والاستبعاد على لسان سعيد (أمُّه؟ كلام غريب)، وأوضحُ من ذلك تلك السرعة البادية في الإيقاع أثناء الحديث عن مجيء الحجاج ليخطب سعاد ورفضها له مباشرة من دون تردد:

– سلام: جاء الحجاجُ ليخطبَها.. رفَضَتْ

– سعيد: رفضت..؟!

فهذا الإيقاع السريع لبحر المتدارك بتفعيلتيه المخبونة (/ / / o فعِلن) والمقطوعة (/ o/ o فاعلْ) يوحي بأن الحجاج لم يكن يحب سعاد، لقد أعجبه جمالها فجاء يخطبها، هكذا من دون أن يكون قد عانى مرارة الحب كما عاناها حبيب سعاد الحقيقي (عدنان)، وكان منطقيًّا أن يأتي رفض سعاد للحجاج رفضًا قاطعًا في كلمة واحدة خاطفة (رَفَضَتْ) على إيقاع تفعيلة سريعة خاطفة من فاصلة صغرى فحسب (فَعِلُن / / / o)؛ وهو رفض لا شك ستترتب عليه أحداث جسام فيما بعد؛ لذا يردد سعيد تلك الكلمة (رفضت..؟!) بنبرة إنشائية تحمل دلالات التعجب من صنيع سعاد البطولي، والذي سيكون، بلا شك، سببًا في معاناتها، وهو ما اتضح في أحداث المسرحية؛ إذ يقتل الحجاج حبيبها عدنان، وتصاب هي بالجنون.

إن ذلك التنوع بين بحور الشعر العربي بصورها المختلفة يشبه الخلفية الموسيقية لأحداث المسرحية، ويسهم –إذا ما وظّفه الشاعر توظيفًا ملائمًا– في بناء درامية المشاهد في الشعر المسرحي، سواء أكان مكتوبًا على طريقة البيت الشعري في مسرح الشعر الكلاسيكي أم على طريقة الجملة الشعرية في مسرح الشعر الحر. وإذا ما آثر الشاعر أن يلتزم بإيقاع بحر واحد على مدار المسرحية كما فعل صلاح عبد الصبور في التزامه ببحر المتدارك على مدار مسرحية **بعد أن يموت الملك**– فإن هذا يؤدي بالطبع إلى رتابة إيقاعية، وعلى الشاعر أن يتخلص من تلك الرتابة باللجوء إلى تقنيات إيقاعية أخرى؛ نحو تنويع القوافي وتكرار الكلمات واستثمار إيحاءات الأصوات، كما سبق أن أوضحنا.

## خاتمة

- أوضح البحث أن هناك فروقًا في أبنية الإيقاع العروضي والقافوي لكلٍّ من البيت الشعري في الشعر المسرحي الكلاسيكي الخليليّ الإيقاع، والجملة الشعرية في الشعر المسرحي المنظوم على هيئة الشعر الحر، وأن لتلك الفروق الإيقاعية أثرًا في الانتقال من الغنائية إلى الدرامية في الشعر المسرحي العربي.
- أوضح البحث أن في مسرحيات شوقي مظاهرَ إيقاعية متنوعة تؤكد غنائية تلك المسرحيات؛ منها:
  - التصريع.
  - البناء الرأسي للبيت الشعري: ويتمثل في استمرارية الإيقاع العروضي والقافوي واكتمال البيت الشعري على ألسنة متحاورين اثنين أو أكثر.
- استطاع أحمد شوقي أن يوظف التصريع توظيفًا غنائيًّا يتلاءم مع سياق المشهد المسرحي في مسرحية مجنون ليلى؛ إذ وردت غالبية الأبيات المُصرَّعة في سياقات تقتضي الإنشاد والتغنّي.
- أشار البحث إلى أن استمرارية إيقاع البيت على المستوى الرأسي – في الشعر المسرحي العربي الكلاسيكي– أدى إلى أن يظل هذا الضرب من الشعر المسرحي مشدودًا بين طرفين متنافرين هما: الغنائية والتمثيل؛ فاستمرارية الإيقاع العروضي والقافوي تقتضي الغناء والإنشاد، والتمثيل المسرحي يقتضي الوقف والاستئناف بعيدًا عن فكرة استمرارية الإيقاع.
- استطاع شعراء الشعر المسرحي الحر أن يستبدلوا إيقاع الجملة الشعرية بإيقاع البيت، حيث ينتهي الإيقاع العروضي مع نهاية جملة كل مُحاوِر، ويُبتَدَأ بإيقاع جملة شعرية جديدة في بداية كلام المحاورين. وهم بصنيعهم هذا قد انتقلوا بالشعر المسرحي العربي من الغنائية إلى الدرامية التي تقتضي وجود منعرجات إيقاعية تجسّد الجانب الدرامي بعيدًا عن فكرة الغنائية.
- استطاع صلاح عبد الصبور أن يوظف إيقاع القوافي المتنوعة توظيفًا دراميًّا يخدم المشهد المسرحي.
- طبيعة الحوار في المسرح الشعري تقتضي خفوت ظاهرة «مزج البحور»؛ إذ التنوع في الحوار والتطور الدرامي يقتضي تنوعًا إيقاعيًّا يتحقق بمجرد وقوف أحد الأبطال على إيقاع بحر ما، وابتداء البطل الآخر بإيقاع بحر آخر؛ سواء أكان ينتمي إلى الدائرة العروضية نفسها أم ينتمي إلى دائرة عروضية مختلفة.
- وقع بعض شعراء الشعر المسرحي الحر في مزالق عروضية أدت إلى نثرية في الحوار، وسببت اضطرابًا إيقاعيًّا على مدار المسرحية؛ ومردّ ذلك إلى استحداث زحافات وعلل جديدة في بحر المتدارك، والخلط بينه وبين تفعيلات بحر الرجز في السطر الواحد، وتوالي خمسة متحركات في عدة مواطن.
- أجاد بعض شعراء المسرح الشعري في تحميل إيقاع الزحافات والعلل بعض الإيحاءات الضمنية التي تتوافق مع السياق الذي وردت به.
- التنوع بين بحور الشعر العربي بصورها المختلفة يشبه الخلفية الموسيقية لأحداث المسرحية، ويسهم –إذا ما وظّفه الشاعر توظيفًا ملائمًا– في بناء درامية المشاهد في الشعر المسرحي.

- يجعل التنوع في البحور وصورها الإيقاع يسير في حركة متماوجة، فآنًا يكون فخمًا ممتدًا بطيء الوَقْع وافرَ الأسباب والأوتاد، كما في البحور التامة كالبسيط التام والطويل والخفيف التام والسريع التام والرجز التام ونحوها، وآنًا يكون سريعَ الوَقْع متقاربَ الأسباب والأوتاد؛ كما في الهزج والرمل المجزوء والرجز المجزوء والمجتث والخفيف المجزوء ونحوها.

## المراجع


ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. **نقد الشعر**. القسطنطينية: مطبعة الجوائب، 1302هـ.

الجرجاني، الشريف. **التعريفات**. تحقيق محمد صديق المنشاوي. القاهرة، دار الفضيلة، 2004.

جويدة، فاروق. **دماء على ستار الكعبة**. القاهرة: مكتبة دار غريب، [د. ت.].

زايد، علي عشري. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**. ط 4. القاهرة، مكتبة ابن سينا، 2002.

شوقي، أحمد. **مجنون ليلى**. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

شيحة، عبد الحميد. «الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة». **مجلة كلية الآداب (جامعة المنصورة)**. ع 23 (1998).

صلاح، شعبان. **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2005.

عبد الصبور، صلاح. «دفاع عن المسرح الشعري». **مجلة الأدباء العرب**. عدد خاص صدر عن الاتحاد العام للأدباء العرب (1972).

_____. **بعد أن يموت الملك**. ط 2. القاهرة: دار الشروق، 1983.

عبد اللطيف، محمد حماسة. **البناء العروضي للقصيدة العربية**. القاهرة: دار الشروق، 1999.

العثماني، محمد يوسف علي. **التوجيه الوافي بمصطلحات العروض والقوافي**. بوفال، الهند: المطبع الصديقي، 1881.

الغرفي، حسن. **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2001.

فراج، عبد الستار أحمد. **ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح)**. جمع وتحقيق وشرح. القاهرة: مكتبة مصر، 1979.

الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. ط 3. بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1967.

موريه، س. **حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث**. ترجمة سعد مصلوح. القاهرة، عالم الكتب، 1969.

نوفل، يوسف. «غنائية الحوار في مسرح شوقي الشعري» **مجلة الأدباء**. ع 4 (مايو 2008).