جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

الانزياح الإيقاعي الخارجي في المسرح الشِّعري عند عزيز أباظة : القافية أنموذجاً

إعداد / علوة عابد عبد اللّه الحساني
إشراف أ.د مصطفى محمد تقي اللّه بن مايابا
قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة ـ
جامعة الملك عبد العزيز ـ جدَّة ـ المملكة العربيَّة السُّعوديَّة

العدد الخامس والعشرون
للعام ١٤٤٣هـ / ٢٠٢١م
الجزء الرابع عشر
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

الانزياح الإيقاعي الخارجي في المسرح الشِّعْري عند عزيز أباظة: القافية أنموذجاً

علوة عابد عبد اللّه الحساني

إشراف أ.د مصطفى محمد تقي اللّه بن مايابا

قسم اللّغة العربيّة وآدابها كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ـ جامعة الملك عبد العزيز ـ جدّة ـ المملكة العربيّة السعوديّة

البريد الإلكتروني : OlwaaAbed@gmail.com

الملخص

تناولتْ هذه الدِّراسة تطبيقَ المنهجِ الأسلوبيّ على مسرحِ عزيز أباظة الشِّعري في آخرِ نتاجه الأدبيّ في ثلاثِ مسرحيَّاتٍ: (قافلة النُّور، قيصر، زهرة)، وهي محاولةٌ لاستجلاء خصائصه الأسلوبيَّةِ، وما تكتنزه من جماليَّاتٍ فنيَّةٍ من خلال ظاهرةِ الانزياح الإيقاعي الخارجي المتمثل في القافية وصور الانزياح فيها وفق ما يقتضيه السِّياق، وتأثيرها على المتلقِّي.

وصدرت الدِّراسة بمقدمة تبين أهمية الموضوع وأهدافه وما إلى ذلك، وقُسِّمَ البحثُ إلى مبحثين: نظريّ وتطبيقيّ؛ فالنَّظري تناول فيه: مفهوم الانزياح الإيقاعي الدَّاخلي في القافية وأهمِّيته وصوره المختلفة.

وتناول الجانب التَّطبيقي الانزياح الإيقاعي الدَّاخلي في القافية وعلاقته بالبناء الدِّرامي عند عزيز أباظة في مسرحه الشِّعري وهو على مطلبين؛ المطلب الأوَّل: استعمال حرف الروي الشاذ والنَّادر، وتناول المطلب الثَّاني: عيوب القافية من خلال صور الانزياح في السِّناد بمختلف أشكاله، والتَّضمين بنوعيه الجائز والقبيح، والإيطاء، وانتهى البحث بخاتمة تجمل فيها نتائج البحث، وذُيِّلَ بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية : الانزياح الإيقاعي ، الانزياح الخارجي ، المسرح الشِّعْري ، عزيز أباظة ، القافية .

ISSN 2356-9050 الترقيم الدولي
ISSN 2636 - 316X الترقيم الدولي الإلكتروني

حولية كلية اللغة العربية بجرجا
مجلة علمية محكمة

External Rhythmic Shift in Poetic Theatre According to Aziz Abaza: The rhyme is a model

Alwa Abed Abdullah Al-Hassani

Supervised by Prof. Dr. Mustafa Muhammad Taqi Allah bin Mayaba

Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia .

Email: OlwaaAbed@gmail.com

Abstract

This study dealt with the application of the stylistic approach to Aziz Abaza's poetic theater in his last literary production in three plays, namely (The Caravan of Light, Caesar, Zahra), which is an attempt to clarify its stylistic characteristics, and the artistic aesthetics that it possesses through the phenomenon of external rhythmic displacement, which is represented in the rhyme and images of deviation as required by the context, and its impact on the recipient.

The study consisted of an introduction showing the importance of the topic, its objectives, and so on. It was divided into two sections: theoretical and applied. The theoretical section handles the concept of internal rhythmic deviation in rhyme, its importance and its various forms.

The applied section deals with the internal rhythmic deviation in rhyme and its relationship to the dramatic structure of Aziz Abaza in his poetic theatre. This section contains two topics. The first topic includes the use of the unusual and rare rhyme letter. The second topics deals with the defects of rhyme through the forms of deviation in the Sanad (It is the difference in the movement of the letter that precedes the absolute rhyme letter, such as Fattah al-Nun and Kasra al-Kaf) in its various forms, and the implied with its two types, permissible and ugly, and inflection. The research ended with a conclusion summarizing the results of the research, and appended sources and references.

Keywords: Rhythmic displacement, external displacement, poetic theater, Aziz Abaza, rhyme.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

حملتْ لغةُ الشِّعْرِ فرادةً في الأسلوبِ لاسيما صياغتُها في قالبٍ مسرحيٍّ يخرجُ عن الألفةِ، والاعتيادِ، ورغم ما تميَّزتْ به لغةُ المسرحِ الشِّعْري من خصائص أسلوبيَّة، إلا أنَّ تناولَها في الدِّراساتِ الأسلوبيَّةِ قليلٌ، وانطلاقًا من الأسلوبيَّةِ، وما يشغلُ بحثَها من رصدٍ لتجلِّياتِ الانزياحِ، وخصائصه، وتقنياته فإنَّ المسرحَ الشِّعْريَّ يثيرُ أسئلةً بحثيَّةً مهمَّةً حولَ خصوصيَّةِ هذا الانزياحِ، واختلافه عن الشِّعْرِ الغنائيِّ من جهةٍ، وعن النَّص المسرحيّ المرسلِ من جهةٍ أخرى.

وبرزتْ في فضاءِ المسرحِ الشِّعْرِيِّ قاماتٌ أدبيَّةٌ قدَّمَتْ نصوصًا مسرحيَّةً أثَّرتْ في الحركةِ الأدبيَّةِ المعاصرةِ، وكان لها حضورٌ لافتٌ في المشهدِ النَّقديِّ والثَّقافيِّ، ومِنْ بين تلك القاماتِ يتبوأ عزيز أباظة مكانةً رفيعةً تشهدُ بها سيرورةُ مسرحيَّاتِه الشِّعْرِيَّةِ: تمثيلًا، ونشرًا، ودراسةً، ونقدًا.

وتتمحورُ الدِّراسةُ حولَ عِدَّةِ أسئلةٍ تتفرَّعُ عن السُّؤالِ المُشْكَلِ الرَّئيسِ كيف أثرَّ الانزياحُ الإيقاعي الخارجي في القافية في البناء الدِّرامي في مسرحية قيصر لعزيز أباظة؟

<u>ويمكن سرد الأسئلة المتفرِّعة عن هذا السُّؤالِ على النَّحو التَّالي:</u>

- هل يتميَّز الانزياحُ في المسرحِ الشِّعْرِيِّ عن الانزياحِ في الشِّعْر الغنائيِّ من جهة وعن النَّصِّ المسرحيّ المرسل من جهة أخرى؟

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

▪كيف تجلَّى الانزياحُ الإيقاعي الخارجي للقافية عند عزيز أباظة في مسرحه الشعري؟

▪كيف أثَّر الانزياحُ في البناءِ الدِّراميِّ للمسرح الشِّعْريَّ من حيث الشَّخصيَّات، والأحداث، والعقدة، والفضاء الزَّماني؟

والمتوخَّى من هذه الدِّراسةِ محاولةُ الوصولِ إلى تحقيق ما يلي:

▪التَّعرفُ على الخصائص الفنيَّةِ للمسرحِ الشِّعْريِّ عند عزيز أباظة من زاويةٍ أسلوبيَّةٍ.

▪دراسةُ مدى تأثير الانزياح الإيقاعي الخارجي للقافية على مكوِّنات النَّصِّ المسرحيِّ.

▪دراسة العلاقة بين البناءِ الدِّرامي وأسلوبيَّةِ الانزياحِ.

وتتجلى أهمية الدراسة باعتبار عزيز أباظة من روادِ المسرحِ العربيِّ، ولأعماله حضورٌ متميِّزٌ في الدِّراساتِ النَّقديَّةِ، وسيرورةٌ لافتةٌ في تلقِّي العملِ المسرحيّ، وقد أشادَ بأعماله بعضُ كبارِ النُّقادِ؛ كالعقَّاد [١]، وحسين هيكل [٢].

والقيمةُ الفنيَّةُ للمسرحِ الشِّعْريِّ في حقبةٍ تاريخيَّة تُعَدُّ نقلةً ثقافيَّةً في الحراكِ العربيِّ أسهمتْ في ازدهارِه[٣]، وإقبالِ النَّاسِ عليه ــ كون المسرحيَّةِ ــ جنسًا أدبيًّا، وفنًّا دراميًّا شديدَ الصِّلةِ بواقعِ المجتمعِ؛ ينقلُ همومَه،

(١) ينظر: عزيز أباظة، المؤلَّفات الكاملة، ط١(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٣م)، ٢٣٤.
(٢) ينظر: المصدر السَّابق، ٣١٢.
(٣) ينظر: أحمد شمس الدِّين الحجاجيّ، المسرحيَّة الشِّعريَّة في الأدب العربي الحديث، ط (القاهرة: مؤسّسة دار الهلال، ١٩٩٥م)، ١١.

ويطرحُ قضاياه بطريقةٍ مشوِّقةٍ تجتذبُ اهتمامَ المتلقِّي بلغةٍ رصينةٍ تتجلَّى في أهمِّ عناصرِ المسرحيَّة وهو عنصرُ الحوارِ، وما يزخرُ به من حركيَّةٍ، ولغةٍ شعريَّةٍ تستوجبُ الوقوفَ على أسلوبيَّته، وطُرُق تأثيرِه ــ مع ما يتضافرُ مع الحوارِ في هذه الغاية ــ من عناصر دراميَّةٍ أخرى.

كما يمثِّلُ الانزياح ركيزةً أساس في دراسةِ فاعليَّةِ النَّص المسرحي الشِّعْري، ومدخلًا مهمًّا لدراسة التَّلقِّي؛ لأن الانزياحَ خروجٌ على المألوف؛ لغاياتٍ جماليَّةٍ [(١)] تكمنُ في الصُّورِ الإيقاعية المعبرة والبحث عن وظيفتها الأسلوبيَّة في النَّصِ، وعلاقتها بسيرورته، وتلقِّيه، وتأثيره.

ومع هذا الزَّخمِ من الدِّراساتِ حولَ الانزياحِ وأسلوبيَّته، وعنايتها به إلا أنَّ دراسته في المسرح الشِّعْرِيِّ ــ فيما يظهر ــ لا تزال مجالًا بِكْرًا في الدِّراساتِ النَّقديَّةِ؛ إذ لا نكاد نجد في الدِّراساتِ النَّقديَّة التي تناولتْ المسرحَ الشِّعْري دراسةً أسلوبيَّةً، ومن ثَمَّ فإنَّ دراستي هذه تختلفُ عن الدِّراساتِ السَّابقةِ اختلافًا جذريًّا في المنهجِ والغايةِ؛ فهي تتوسَّلُ بالأسلوبيَّةِ منهجًا، والانزياحُ أداةً لمكاشفةِ البناءِ الدِّرامي، وتتبُّعِه في مكوِّناتِ النَّصِّ المسرحيّ.

ولعلَّ أقربَ الدِّراساتِ التي وقفتُ عليها ما يلي: دراسة بعنوان: (دراسة بلاغيَّة نقديَّة لمسرحيَّة غروب الأندلس) للدُّكتورة عزيزة عبد الفتَّاح الصَّيفي (١٩٩٧م)، ودراسة بعنوان: (الأساليب الإنشائيَّة في شِعْرِ عزيز أباظة الغنائيِّ دراسةً تحليليَّةً نحْويَّةً) لعفاف أحمد طلبة (٢٠٠٢م). وبحث منشور بكليَّةِ الآدابِ بجامعة طنطا بعنوان: (قراءة فنيَّة في مسرحيَّة عزيز أباظة غروب الأندلس) لليلى عبده محمد الشِّبيليِّ (د.ت).

---

(٤) ينظر: أحمد غالب الخرشة، أسلوبيَّة الانزياح في النَّصِّ القرآني، رسالة دكتوراة من جامعة مؤتة، ٢٠٠٨م، ٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ورغم أنَّ أُوْلى هذه الدِّراساتِ دراسةٌ بلاغيَّةٌ في المسرحِ الشِّعْريّ إلا أنَّها لا تقاربُ المسرحَ من زاويةِ أسلوبيَّةِ الانزياحِ كما تتوخَّى هذه الدِّراسة؛ فقد نوَّهتْ الباحثةُ في مقدِّمة بحثِها(١) إلى أنَّها قسَّمتْ البحثَ إلى فصلين؛ الأولُ ظهر فيه البناءُ الفنيُّ الدِّراميُّ جليًّا، ثم كان الفصلُ الثَّاني ــ كما بيَّنتْ ــ معالجةً بلاغيَّةً نقديَّةً لجزئيِّاتِ النَّصِ المسرحيِّ؛ كالفصاحةِ، والبلاغة، وقضاياهما، وبعض مسائل المعاني؛ كالفصل، والوصل، والقصر، ثم انتقلتْ لذكر وجوه البيانِ، والبديعِ بأسلوبٍ يُجْمِلُ تلك العلوم بطريقةٍ نقديَّةٍ ــ وكما هو معروف ــ فالدِّراسة النَّقديَّة البلاغيَّة تختلفُ عن الدِّراسة الأسلوبيَّة الحديثة ــ وإنْ التقتْ معها ــ في بعضِ الخطوطِ المشتركةِ، إلا أنَّه يمكن الإفادةُ منها في هذه الدِّراسةِ.

أمَّا الثَّانيةُ فكانتْ دراسةً تحليليَّةً نحْويَّة تبتعدُ عن نطاق الانزياحِ الأسلوبيِّ المنشودِ، كما أنَّها تناولتْ شِعْرَه الغنائيّ، ولم تتناولْ مسرحَه الشِّعريَّ؛ إذ عرضتْ الأساليب الإنشائيَّةَ بنوعيها الطَّلبي، وغير الطَّلبي، مع ارتباطها بآراءِ النُّحاةِ من خلالِ الدِّراسةِ التَّطبيقيَّةِ لشِعْرِ عزيز أباظة، ومحاولةِ إحصاءِ كلِّ أنماطِها المختلفة(٢)، وأمَّا الثَّالثةُ فمثَّلتْ الدِّراسةَ الفنيَّةَ؛ وهي كذلك تنأى عمَّا يُبْتَغَى من هذه الدِّراسةِ؛ إذ حمل الدَّرسُ الفنِّي على عاتقه بيان البِناء الدِّراميِّ للمسرحيَّة، وسماته الفنيَّةِ من خلال الشَّخصيَّاتِ، وصراعها في ميدانِ الحدثِ المسرحيِّ، وفضائها الزَّمكاني، وما تؤولُ إليه حكايةُ الأحداثِ.

---

(١) ينظر: عزيزة عبد الفتَّاح الصَّيفي، دراسة بلاغيَّة نقديَّة لمسرحيَّة غروب الأندلس، ط١، (القاهرة: د.د، ١٩٩٧م)،٧.

(٦) ينظر: عفاف أحمد محمد طلبة، الأساليب الإنشائيَّة في شعْرِ عزيز أباظة الغنائيِّ ــ دراسة تحليليَّة (نَحْويَّة)، رسالة ماجستير، جامعة الزَّقازيق،كليَّة الآداب، ٢٠٠٢م، المقدِّمة (أ).

وكان البحث قائمًا على محاولة إيجاد خصوصيِّةٍ للانزياحِ في المسرحِ بشكلٍ عام، وللمسرحِ الشِّعْري بشكلٍ خاصّ، وأنَّ الانزياحَ في المسرحِ الشِّعْريّ قد يختلفُ عن الانزياحِ في الشِّعْر الغنائيِّ؛ فخصوصيَّةُ المسرحِ في عناصره ووظيفته من جهة، وخصوصيَّة الشِّعْر في إيقاعه، وتصويره للمعاني؛ كلاهما يفرضُ خصوصيَّةً أسلوبيَّةً للمسرحِ الشِّعْري تحاولُ الدِّراسةُ أنْ تقاربَه من خلالِ الدِّراساتِ النَّظريَّةِ للانزياحِ الإيقاعي الخارجي للقافية، وتجلِّياته في النَّماذج المختارة من مسرحيَّاتِ عزيز أباظة الشِّعْريَّةِ.

وإسهامُ الانزياحِ في خَلْق بناءٍ دِّراميٍّ مؤثِّرٍ في استجابةِ المتلقِّي من خلالِ المسرحِ الشِّعْري عند عزيز أباظة؛ فالانزياحُ ــ وهو مفهومٌ ذو تجلياتٍ متنوِّعةٍ ــ تمتدُّ في النَّصِّ من إيقاعه، وبناءِ صوره، مرورًا بالاستبدالاتِ التي يتوخَّاها جديرٌ بأنْ يكون ذا تأثيرٍ مهمٍّ في البناءِ الدِّرامي وفاعليته، وتحليلُ صورِ الانزياحِ الإيقاعي الخارجي للقافيةــ في النَّماذج المختارة ــ يحاولُ أنْ يكشفَ عن مدى هذه العلاقةِ.

أما المنهجُ المتَّبعُ في هذه الدِّراسة فهو المنهجُ الأسلوبيُّ؛ وذلك بالتركِّيزِ على لغةِ النَّصِ المسرحيِّ الشِّعْريِّ عند عزيز أباظة ــ فيما يظهرُ ــ في عناصر البناء الدِّراميِّ المختلفة، وخاصَّة الحوارِ، وأشكاله، وما يمتازُ به من تداخلِ أصواتِ الشَّخصيَّاتِ ابتداءً باستخدامِ تلك الشَّخصيَّاتِ للانزياح الإيقاعي الخارجي المتمثل في القافية وما يضفيه مِنْ أثرٍ على البناءِ الدِّراميِّ، مع بيانِ خصوصيَّةِ هذه الانزياحاتِ المختلفةِ في المسرحِ الشِّعْريِّ، ودورها في تكثيفِ الصُّورةِ لدى المتلقِّي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتركِّز الدِّراسةُ في تحليلها لموضوعِ الانزياحِ الإيقاعي الخارجي المتمثل في القافية في المسرح الشِّعْريِّ عند عزيز أباظة على ثلاثِ مسرحيَّاتٍ وهي: قافلة النور، وقيصر، وزهرة؛ إذ يظهر فيها التَّنوُّعُ في تمثُّلِ التَّاريخِ القديم؛ العربيّ، وغير العربي، و السِّيرة التَّاريخيَّة، و ما يوازيها في التَّاريخِ المعاصرِ، وهي نماذجٌ تجلَّتْ فيها صورُ الانزياحِ في البناءِ الدِّراميِّ، واستُغْنِي فيها عن غيرِها ممَّا هو من نظائرها في المسرحِ الشِّعْريِّ عند عزيز أباظة؛ لما حوته من مادةٍ شعريَّةٍ قُدِّمَ من خلالها التَّاريخُ بمادته الرَّمزيَّةِ؛ ليتقاطعَ مع قضايا المجتمعِ الرَّاهنةِ، ويتحاورُ معها في نواحٍ كثيرةٍ؛ سياسيَّةٍ، واجتماعيَّةٍ، وفكريَّةٍ، وتضمين ــ تلك الدَّلالات الرَّمزيَّة ــ إثارةً للمتلقِّي تحفِّزُه على استجلائها؛ وهذا يجعلها أنموذجًا حقيقًا بالدِّراسةِ، وكافيًا ــ في استنطاق الظَّاهرةِ دون كثرةِ النَّصوص.

وهناك أسبابٌ أخرى مهمَّة تعلِّلُ هذا الاختيار تتَّضحُ فيما يلي:

أوَّلًا: أنَّ المسرحيات الثَّلاث تعدُّ آخر عملٍ مسرحيٍّ قدَّمه عزيز أباظة بلغةٍ عصريَّة، وقد تمثِّل خلاصةَ فكره في المسرح الشِّعْري ــ ومن خلالها ــ يتبيَّن نضجُ التَّجربةِ الدِّراميَّةِ لديه.

ثانيًا: أنَّها تتَّسم ــ في مضمونها ــ بالغرابةِ، وخَلْق المفارقةِ من خلالِ توظيفِ الأسطورةِ التَّاريخيَّةِ؛ كما في (فيدرا) اليونانيَّة التي أخذها (راسين) بعد ذلك ــ ومنه أخذها عزيز أباظة في مسرحيَّةِ (زهرة) [1] ــ وهاتان صفتان تتلاءمان مع موضوعِ الانزياحِ، وخَرْق العادةِ.

(١) ينظر: عزيز أباظة، مصدر سابق، ١٠٤٧.

ثالثًا: محاولةُ اكتشافِ صورِ الانزياحِ المختلفة للقافية في المسرح الشِّعْريِّ، وبيانِ أسلوبيَّته؛ وذلك بالتركيزِ على هذه المسرحيَّاتِ؛ لصعوبةِ تمثُّل الدِّراسةِ لكلِّ أنواعِ الانزياحِ الإيقاعي الداخلي في جميع مسرحيَّاتِ عزيز أباظة الشِّعْريَّةِ[1]؛ لذا آثرتُ التَّوسُّعَ في رصدِ صورِ الانزياحِ على التَّوسُّعِ في النَّصوصِ من خلالِ المسرحيَّاتِ الثَّلاث الممثِّلة للنَّوع ــ رغم طولها ــ؛ لأنَّه يتيحُ للدِّراسةِ المجالَ للنَّظرِ في مكوِّناتِ النَّصِّ المسرحيِّ، ورصدِ مختلفِ تقنياتِ هذا الانزياح، وبهذه ــ الأسباب مجتمعةً ــ كان الاختيارُ لهذه المسرحيَّاتِ دون المجموعِ الشِّعْرِي لعزيز أباظة، مع محاولةِ تجليةِ خصائصه الأسلوبيَّةِ، واكتشافِ ما فيه من جماليَّاتٍ، وما له من دلالةٍ على المعنى وفق ما يقتضيه سياقُ النَّصِّ، وحالُ المتلقِّين له.

هذا، مع تَّأكيدِ نقطتين اعتباريتين؛ الأُولى: اختلافُ المسرح الشِّعْري عن الشِّعْرِ الغنائيِّ في البناء الفنِّي ــ الذي بمقتضاه ــ يتحدَّدُ التَّحليلُ الأسلوبيُّ وفق الخصائص النَّوعيَّةِ للجنسِ الأدبيِّ، وهذا ما ستحاول الدِّراسة كشفه، والثَّانية: احتياجُ النَّصِّ المسرحيِّ الشِّعْريِّ عند عزيز أباظة إلى كثيرٍ من الدِّراساتِ في مختلف التَّوجُّهاتِ البحثيَّةِ؛ لما يمتلكه من نتاجٍ أدبيّ لا تختزله رسالةٌ واحدة؛ ولذلك لجأتُ إلى دراسةِ هذه المسرحيَّاتِ الثَّلاث فيما

(٨) تناولتْ بعضُ الدِّراساتِ بعضَ مسرحيَّاتِ عزيز أباظة بدراساتٍ نقديَّةٍ، وفنيَّةٍ مستقلَّةٍ؛ مما يدلِّلُ على أنَّ المجالَ فيها يتَّسعُ لكثيرٍ من الموضوعاتِ المختلفةِ. ينظر: عزيزة عبد الفتَّاح الصَّيفيّ، مرجع سابق، وينظر: أحمد عادل عبد المولى، الأندلس في المسرح بين عزيز أباظة وأنطويو جالا مقاربة سيمولوجيَّة، كليَّة اللُّغات والتَّرجمة، جامعة مصر للعلوم والتِّكنولوجيا.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يتجلَّى في نماذج مختارةٍ من صورِ الانزياحِ الإيقاعي الخـــارجي المختلفـــة للقافية لأبرَزِ أنواعِه شيوعًا في الدِّراساتِ الأسلوبيَّةِ(١).

وتعتمد الدِّراسةُ على تناولَ مبحثين مسبوقَين بمقدِّمةٍ موجزة؛ فالمبحث الأوَّلُ جاء نظريًّا حاملًا عنوان مفهومِ الانزياحِ الإيقاعي الـــداخلي وخاصـــة معنى القافية وعلاقتِها بالبناء الدِّرامي عند عزيز أباظة في مسرحه الشِّعْري بينما جاء المبحث الثاني تطبيقًا لصور الانزياح الإيقاعي الخارجي المتمثـــل في القافية، وأُتْبِعَ ذلك بالخاتمة، وذُيِّلَ بقائمةِ المصادر والمراجع.

(١) ينظر: عبد الرَّحيم أبطي، الانزياح واللُّغة الشِّعْريَّة، مجلَّـــة علامـــات، ج١، المجلَّـــد١٤، ٢٠٠٤م، ٤٧١.

الانزياح الايقاعي الخارجي (القافية)

وعلاقته بالبناء الدرامي عند عزيز أباظة:

تعدُّ القافية ــ بجانب الوزن للبحر الشِّعْري ــ مظهرًا من مظاهرِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ المؤثِّرة في المتلقِّي، وهي من أدوات الشِّعْرِ الفاعلةِ المميِّزة له عن بقيَّةِ الأجناسِ الأدبيَّةِ الأخرى؛ لذا فقد عُرِّفَ الشِّعْر قديمًا بأنَّه" قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلُ على معنى"(١). وهي في مادتها اللُّغويَّة مأخوذةٌ من معنى التَّتابع؛ لأنَّها تقفو البيت(٢)، أمَّا في الاصطلاح(٣) فهي تبدأ:" من آخر حرفٍ في البيتِ إلى أوَّلِ ساكنٍ يليه، مع الحركة التي قبلَ السَّاكن ."(٤)؛ ولذا فإنَّ للقافية أهميَّتُها الإيقاعيَّة؛ لما تؤدِّيه من انسجام بسبب وقوعها" في نهاية البيت؛ أي الموقع الأساسي للتَّنغيم في اللُّغة الشِّعْريَّة"(٥)، ووظيفتها الفنيَّة تكمن في انتظامِ تكرارِ الإيقاع، وتأثيره على

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعْر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط (بيروت: دار الكتب العلميَّة)، ٦٤.

(٢) ينظر: أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن منظور المصري، لسان العرب، ط (بيروت: دار صادر،٢٠٠٠م)، مادة (قفا)، ١٦٦/١٢.

(٣) وردتْ عدَّةُ تعريفاتٍ للقافية، ولكنَّ التَّعريفَ الذي اطمأن إليه أغلبُ العروضيين هو ما ذكره الخليل بن أحمد الفراهيدي فيما ينقله عنه القيرواني، والدِّراسة هنا أيضًا ترتضيه؛ لغلبته وشموله، ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥(بيروت: دار الجيل،١٩٨١م)، ١/ ١٥١.

(٤) ابن منظور، مرجع سابق، مادة (قفا)، ١٦٦/١٢، وينظر: القيرواني، مرجع سابق، ١/ ١٥١. وينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ط١(دمشق: دار القلم، ١٩٩١م)، ١٣٥.

(٥) نقلًا عن سيِّد البحراوي، علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النَّقدي العربي، ط (بيروت: دار ومكتبة البصائر،٢٠١٦م)، ١٧٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المتلقِّي في بنيةٍ صوتيَّةٍ متواليةٍ جاذبةٍ لها وقعها في النَّفْس، ولشدَّة تأثيرها ربما عُرِفَتْ القصيدة برويِّها تجوُّزًا " فيقال: قصيدة رائيَّة إذا كان رويُّها الرَّاء، وقصيدة لاميَّة إذا كان رويُّها اللَّام...فالرَّوي أهمُّ ما ترتكز عليه القافية[١]." ولعلَّ ما ينشأ مِنْ حركةٍ انفعاليَّةٍ عند تلقِّي النَّصِّ الشِّعْري فضلًا عن النَّصِّ المسرحيّ الشِّعْري يجعلُ القارئَ يميلُ أحيانًا لبعض القوافي برويِّها الخاصّ المحرِّكة لمَكَامِنِ تلك النَّشوةِ حين تلامسُ تجربةً ما لديه، فينفعل مع ذلك الإيقاعِ المحرِّكِ دونَ غيرِه.

وتبرز في مسرح عزيز أباظة الشِّعْري القافية المؤثِّرة المعبِّرة عن شخصيَّاتِ مسرحه بمختلفِ عوالمِها وثقافاتِها؛ فكان ينظمُ في مسرحِه باختلافِ حروفِ الرِّوي؛ فلديه طاقةٌ لغويَّةٌ تمكِّنُه مِنْ ولوجِ ميدانِ القوافي، واختيارِ ما يناسبُ المقامَ والموقفِ لكلِّ شخصيَّةٍ يتناولها. ومن خلالِ إحصاءٍ تفصيلي لأحرفِ الرِّوي والقوافي التي نظم مسرحه الشِّعْري عليها يتبيَّن اعتمادَه الموازنةَ بين الحروف المهموسةِ والمجهورةِ وإيرادَها في قوافِ منوَّعةِ الاستعمالِ تتراوح بين المطلقةِ والمقيَّدةِ[٢].

ويتبيَّن من تفاوت الاستعمالِ لتلك القوافي ومجيئها في النَّظم على حروف الرِّوي المختلفةِ أنَّ عزيز أباظة شديدُ المحافظةِ على الصُّورةِ الإيقاعيَّةِ التي التزم بها سابقوه؛ فهو شاعرٌ مسرحيّ محافظٌ، كلاسيكيُّ الطَّبعِ يظهرُ ــ في استعمالاتهِ ــ الاتكاءُ على النَّمط التَّقليديّ الذي سار عليه

(١) أحمد غالب الخرشة وعبَّاس عبد الحليم عبَّاس، التَّشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التِّلمساني، بحث منشور بكليَّة الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلاميَّة العالميَّة بالأردن، ٢٠١٨م.

(٢) يمكن الرُّجوع للجدول الإحصائي رقم (١) آخر هذه الدِّراسة.

أسلافه؛ فبرزتْ في مسرحه الشِّعْري كثرةُ النَّظم على القوافي المطلقة، وبنسبةٍ أقلّ تناولَ القوافي المقيَّدة؛ حيث بلغتْ القوافي المطلقة في مسرحيَّة قافلة النُّور تسع عشرة قافية، وفي مسرحيَّة قيصر عشرين قافية، وفي مسرحيَّة زهرة بلغتْ اثنتين وعشرين قافية، بينما تساوتْ القوافي المقيدة في ورودها في المسرحياتِ الثَّلاث خمس عشرة مرة، وهذه القوافي قد التزمتْ بروي معين اختلفتْ نسبة حضوره حسب ما سمحتْ به الحالةُ الشُّعوريَّة للشَّخصيَّة المتحاورة التي رسم عزيز أباظة حدودها المكانيَّة والزَّمانيَّة، ووضع أبعادها النَّفسيَّة، وما ترمي إليه من دلالاتٍ معنويَّةٍ تسيطر على الموقفِ الدِّرامي.

واللَّافتُ للنَّظر أنَّ حروف الرَّوي الأكثر شيوعًا تظهر في مسرحِ عزيز أباظة الشِّعْري في الحروفِ المجهورة التي لا تخرجُ عن دائرةِ القوافي الذُّلَّل مثل: الرَّاء، واللَّام، والنُّون، والدَّال، والميم، والباء [(١)]، وإيرادها سهلةً، ذات حظٍ من التَّواترِ والذِّيوعِ يتلاءم مع ثقافةِ المسرحِ، وما يزخر به من حركةٍ وإيقاعٍ للمعاني التي يعالجها عزيز أباظة داخلَ نصِّه المسرحيّ الشعريّ.

كما أنَّه كذلك تناولَ الرَّوي الشَّاذ القليل الاستعمال في الشِّعْر العربي في مواضع يسيرةٍ في مسرحه الشِّعْري؛ مثل: الذَّال، والزَّاي، والصَّاد، والضَّاد، والطَّاء، والهاء [(٢)]. وقد اختلفتْ نسبةُ حضورِها في مسرحِ عزيز أباظة

(١) ينظر: عبد الله الطَّيِّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.ط(د.ك: د.د ، د.ت) ، ١/ ٥٨.

(٢) ذكر إبراهيم أنيس أنَّ هناك حروفًا قليلةَ الشَّيوعِ مثل: الضَّاد، والطَّاء، والهاء، بينما الحروف النَّادرة التي يقلُّ مجيئها رويًّا هي: الذَّال، والثَّاء، والغين، والخاء، والشِّين، والصَّاد، والزَّاي، والظَّاء، والواو. ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشِّعْر، ط٢(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة، ١٩٥٢م)، ٢٤٦.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الشِّعْري، لكنَّ الأبرزَ منها أربعةُ أحرفٍ وهي: الضَّاد، والهاء، والذَّال، والزَّاي؛ فالهاء كان أكثر بروزًا؛ إذ بلغ تواتره نحو واحد وخمسين بيتًا، يليه الضَّاد وحضر في سبعة وعشرين بيتًا، ثم الذَّال في أربعة عشر بيتًا، والزَّاي في أحد عشر بيتًا، وهذه الحروف الأربعة هي ما ستركِّز عليه الدِّراسة، والانطلاق في دلالةِ الانزياحِ الإيقاعي الخارجيّ في القافية من خلال: الرَّوي الشَّاذ والنَّادر الاستعمال، والوقوع في بعض عيوب القافية [١].

١-١ استعمالِ حرفِ الرَّوي الشَّاذِّ والنَّادر:

ومِنْ خلال تلمُّسِ مواضع الانزياح الإيقاعي الخارجي في مسرح عزيز أباظة الشِّعْري؛ للوقوف على مظاهره فإنَّ بعضًا منها يَظْهَرُ في استعمالِ حرفِ الرَّوي الشَّاذِّ والنَّادر؛ فالانزياحُ مثلًا في حرف الرَّوي الشَّاذ (الهاء) مخالفٌ لعادةِ الشُّعراء العرب في استعمالهم للرَّوي الشَّائع؛ لذا فالنَّظم عليه نادرٌ وشاذٌّ، ولا يكون رويًّا إلا بشرطين وهما: أنْ تكون أصلًا مِنْ أصولِ الكلمةِ وجزءًا من بنيتها، وأنْ يسبقها حرف مدٍّ [٢].

واللَّافت في مسرحِ عزيز أباظة أنَّ النَّظم على إيقاعِ حرف الرَّوي (الهاء) يغلب أن يسبقها حرفُ مدٍّ وهو يتناسب مع ما تحويه المشاهدُ

---

(١) الجدول الإحصائي رقم (٢) في آخر هذه الدراسة يوضح ما ورد من حروف الرَّوي في المسرحياتِ الثَّلاثِ.

(٢) ينظر: إبراهيم أنيس، مرجع سابق، ٢٥١ــــ٢٥٢، وينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعْر، ط (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م)، ٣٥٦، وينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، د.ط(بيروت: دار النهضة العربيَّة، ١٩٨٧م)، ١٤١، وينظر: عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، النَّغم الشِّعْري عند العرب، د.ط(الرياض: دار المريخ، ١٩٨٧م)،٢٣٨.

الحواريَّةُ الحزينةُ؛ لذا فحرف الهاء" من الحروف المهموسة...والمهموس حرف لان في مخرجه دون المجهور، وجرى مع النَّفس فكان دون المجهور في رفع الصَّوت"[١] وهو حرف مهتوت؛ لما فيه من ضَعْفٍ وخَفاءٍ[٢]"؛ ففيه مساحةٌ للبوحِ عمَّا في نَفْسِ الشَّخْصيَّاتِ من ألمٍ وشجى تفضي به لمن حولها.

ومِنْ أمثلةِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ في الرَّوي الشَّاذ(الهاء) ما يظهر في المشهد الأوَّل من المنظر الثَّاني للفَصْلِ الخامسِ في موقفِ بروتس مِنْ سوءِ حالِ روما، وما آلتْ إليه الجيوش مِنْ فِرْقةٍ واختلافٍ وهو يشاهدُ اقترابَ موتِ (كاسكا) بقوله[٣]:

قَدْ وَافَتْ الأُمُورُ مُنْتَهَاهَا
كَاسكا سَيَلْقَى مِيْتَةً يَهْوَاهَا
أَمَّا أنا فَإنَّنِي أَشْقَاها

إلى أنْ يقول[٤]:

ثُرْنَا لنَهْدِي أُمَّةً هُدَاها
ونَرْفَعَ النِّيرَ الَّذِي عَنَّاهَا
فَزَحْزَحَ الثَّوْرَةَ عَنْ مَنْحَاها

(١) ابن منظور، مصدر سابق، مادة (حرف الهاء)، ٥/١٥.
(٢) عثمان بن جني، سرُّ صناعة الإعْرَابِ، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، د.ط(د. ك: د.د، د.ت)، ٦٤.
(٣) عزيز أباظة، مصدر سابق، ١٠٤٣.
(٤) عزيز أباظة، مصدر سابق، ١٠٤٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مَـــــنْ تَخَـــــذُوها مَغْنَمًـــــا وجَاهـــــا

وعبَّر الرَّويُّ (الهاء) ـــ في امتداد النَّفَسِ به ـ عن حزنِ بـــروتس وقد استحضر حالَ صاحبه (كاسكا) وحالَه في مفارقةٍ دراميَّةٍ زادها التَّنكيـــر في (ميتة يهواها) مع تأكيد خذلانه (إنَّني أشقاها) ألـــمًا في نفســـه لاســـيما تخاذلُ النَّصيرِ؛ فأطلقَ صوتَ الخيبةِ الحزينِ معبِّرًا عمَّا في نفْسِه مِنْ فجيعةِ الخذلانِ وقد ابتعدَ هؤلاء ـــ الذين وَهِمَ فيهم إعلاءَ مجْدِ روما ـــ وإذ بهم يضعضعون قواها، ويهدُّون أركانها، وتبدأُ الأمورُ تقترب مِنْ نهاياتها الأليمةِ وهي النِّهاياتُ التي كسرتْ توقُّعَ المتلقِّي، وأَحْدَثَ وقْعُها في نفْسِـــه ـ فـــي حرفِ الرَّويّ الممتدِّ بالصَّوتِ ـ تكثيفًا لدلالةِ الألمِ والانكسارِ.

بينما الانزياحُ الإيقاعي الخارجي في الرَّوي النَّادرِ (الضَّاد) يأتي غالبًا في المشاهد التي تستثيرُ المتلقِّي وتدفعُه لمتابعةِ سيرِ الأحداثِ وما يتخلَّلُهـــا مِنْ قوةٍ وثباتٍ في إبرازِ الشَّخصيَّةِ المتحاورةِ مع غيرها، وقد تلاءم معنـــى حرف الرَّوي الضَّاد مع ما يصدر عن الشَّخصيَّةِ؛ فهو حرفٌ انفجاريّ فيـــه شدَّةٌ وجَهْرٌ[١]؛ فالجهرُ" سمةٌ صوتيَّةٌ توحي بالقوَّةِ، أو الرَّفض، والتَّحـــدي ، والجَهْر يتناغمُ مع ارتفاعِ الصَّوت، والهمسُ يتناغم مع انخفـــاضِ الصَّـــوتِ وهدوئِه"[٢]؛ فما تفضي به تلك المشاهد هو تأكيدُ مواقفِ التَّحدي للآخر في سبيلِ تحقيق ما تؤمنُ به الشَّخصيَّاتُ؛ كما في المشهدِ الرَّابعِ مـــن الفَصْـــلِ الأوَّل، وقد أخذَ (بروتس) على نفسه عهدًا بحفظِ روما والدِّفاع عنها مخيِّـــرًا

(١) ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللُّغويَّة، ط٥(القاهرة: مكتبة الأنجلو المصـــريَّة، ١٩٧٥م)، ٢٣.

(٢) يوسف أبو العدوس، الأسلوبيَّة الرُّؤية والتَّطبيق، ط (عمَّان: دار المسيرة للنَّشر والتَّوزيـــع والطِّباعة، ٢٠٠٧م)، ٢٦٧.

ــ في تحدٍ ــ أباه قيصر باتخاذِ حكمةِ العقلِ في نهجين لا ثالث لهما؛ لدوامِ العِشْرةِ بينهما إذ يقول(١):

ودُونَكَ نَهْجَيْنِ اتَّبِعْ مِنْهُما الَّذِي ... تَرَاه إلى فَضْلٍ وأُكْرُومَةٍ يُفْضِي

فَإمَّا اعْتِزَالُ الحُكْمِ فَرْدًا مُسَلَّطًا ... وإلَّا فَمُرْ أُقْتَلْ فَأُقْضَى ولا أَقْضِي

فالموقفُ المثارُ في تحدٍ وإصرارٍ كان تعبيرًا مِنْ بروتس عمَّا يتوخَّاه لمجْدِ روما دونَ أنْ يتساهلَ مع مَنْ يحاولُ تقويضَ مجْدِها، ويُقْصِي دورَ الجماعةِ في تثبيتِ الحكمِ؛ لذا كان التَّأكيدُ الحاسمُ لهذا الرَّفضِ بين (أقضى ولا أقضي) نوعًا مِنْ التَّمردِ على حكمِ الفردِ؛ المتمثِّلِ في جبروتِ قيصر، وتفرُّدِه بالمُلْك.

ومِن الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ في حرفِ الرَّويِّ الشَّاذِّ اختيارُ حرفِ الذَّال؛ وهو حرفٌ مجهورٌ رخو لثويٌّ، مخرَجُه مِنْ بينِ طرفِ اللِّسانِ وأطراف الثَّنايا (٢)؛ حيث لاءم اختيارُ رويّ الذَّالِ الحالةَ الشَّعُوريَّةَ للشَّخصيَّاتِ، وصعوبةِ ما تلاقي مِنْ حرمانٍ، وتحاولُ تحقيقَه بوسائل مختلفةٍ ومسالك ملتويةٍ منحرفةٍ؛ ومِنْ أمثلته ما جاء في المشهد الثَّاني مِن المنظرِ الأوَّلِ للفَصْلِ الثَّاني في مسرحيَّةِ زهرة في قول يحيى مجيبًا عَنْ سؤالِ زهرة، وسببِ زواجِه بصفاء دون مَيْلٍ لها بقوله (٣):

قُلْتُ إنَّ البِنْتَ ... لأُمٍّ مَجَازِي ونَفَاذِي

---

(١) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٦٥.

(٢) ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، سرُّ صناعة الإعْرَاب، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، د.ط(د. ك: د.د، د.ت)، ٤٧، وينظر: إميل بديع يعقوب، مرجع سابق، ٢٥٧.

(٣) عزيز أباظة، مصدر سابق، ١٠٧٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أَرْكَـــبُ الصَّـــعْبَ لأَحْظَـــى بِهَنَـــــــــائِي والتِـــــذَاذِي

والانزياحُ في اختيارِ حرفِ الذَّالِ ـــ بما فيه مِنْ ثِقَلٍ ـــ تعبيرٌ عـن صعوبةِ وصولٍ يحيى إلى غايتِه، وأنَّ هناك عراقيل وحجبٌ وعيونٌ مترصِّدةٌ تطوِّقُ حريتَه، وتُبْعِدُه عَنْ تحقيقِ مرادِه والوصولِ إلى مقصدِه فإنْ تحققتْ بغيتُه ـ بعدَ احتشادِ تلك العراقيل ـ حصلتْ لذَّتُه، وكأنَّ في إضافةِ ضميرِ المتكلِّم (مجازي ـ نفاذي ـ هنائي ـ التذاذي) محاولةٌ للاستحواذِ، وتجسيدٌ لتلك العلاقةِ المنحرفةِ، وطغيانِها، وتمكُّنِها مِنْ نَفْسِ يحيى.

ومِن الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ اختيارُ الرَّويِّ الشَّاذِّ (الزَّاي)؛ وهو حرفٌ مجهور رخو، مَخْرَجُه مِنْ بين الثَّنايا وطرفِ اللِّسان [(١)]، ويعدُّ ضمنَ حروفِ الصَّفيرِ ـ متوسِّطًا بين الصَّادِ والسِّين في قوَّة الجهْرِ ـــ كما يقول سيبويه في باب الإدغام:" أمَّا الصَّاد والسِّين والزَّاي فلا تدغمهن في هذه الحروف التي أدغمتَ فيهن؛ لأنَّهنَّ حروفُ الصَّفيرِ؛ وهُنَّ أندى في السَّمعِ.[(٢)]"؛ ولذا فالإتيانُ بهذا الرَّوي (الزَّاي) بصفتِه التَّنبيهيَّةِ في الصَّفيرِ يكثِّفُ المعنى في المشهد المسرحيّ؛ حيث الجهْرُ والمكاشفةُ بما في نفوسِ الشَّخصيَّاتِ مِنْ انفعالاتٍ مضطربةٍ تشتدُّ وتخبو حسب الموقفِ الدِّرامي الذي يحملُه السِّياقُ، ويسعى الشَّاعرُ مِنْ خلالِه إلى جذبِ انتباهِ المتلقِّي.

ومِنْ أمثلةِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ في اختيارِ الرَّوي الشَّاذِ ما يصوِّره المشهدُ الثَّامنُ مِن الفَصْلِ الثَّاني في مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ مِنْ خوفٍ

---

(١) ينظر: ابن جني، مرجع سابق، ٤٧، وينظر: ابن منظور، مرجع سابق، مادة (حرف الزاي)، ٥/٧.

(٢) عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط (بيروت: دار الجيل، د.ت)، ٤٦٤/٤.

قد استولى على نَفْسِ منذرٍ وأصحابِه؛ عندما وشى بهم أحد الجنود، ونقلَ خبرَهم لرستم في هذا الحوار [١]:

منذر:

هَلْ تَثَبَّتَّ أَنَّنا طِلْبَةُ الجَيْشِ؟

مصعب:

أجلْ!!

منذر:

إنَّها لَكُبْرَى الـمَخـــــازِي

مصعب:

قَائِـدُ الجَـيْشِ قِيْـلَ عَجَّـل فَانْصَـا ... عَ لِغَـــــاوٍ مِـنْ بينِـــــنا نَهَـازِ

سلفراس:

كَيْفَ هذا؟

مصعب:

أَعْفَـــى أَبَـــاك مِـــنْ الحُكْـــــــ ... ـــــمِ وأَلْقَـــى بِـــه إلى مـــــــهْرَازِ

البِـدَارَ البِـدَارَ نَسْـتَبِقُ الوَقْـــــــ ... ـــــتَ ونَعْمَـــلْ في حِيْطَـــةٍ واحْتِـــرَازِ

حيث يكشفُ المشهد عن قلقٍ متَّصلٍ، وخوف مضطربٍ مرتقبٍ لاسيَّما هذه النَّغمةُ التَّحذيريَّةُ في إيقاعِ الحرفِ؛ إذ تجتمعُ فيه انفعـالاتٌ مضـطربةٌ

(١) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٨٨٩ــ٨٩٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سببُها احتدامُ الموقفِ وتوتُّره في (المخازي، نهازِ،مهراز، احترازِ) وبهذه الكثافةِ الإيقاعيَّةِ طُوِيَتْ كثيرٌ مِن الأحداثِ واخْتُصِرَتْ في تتابعٍ سريعٍ يسهمُ في تصاعدِ الصِّراعِ وتوتُّرِه في (عجَّل، أعفى، ألقى)؛ فالتحم إيقاعُ الأحداثِ وطريقةُ تجسيدِها مع إيقاعِ الرَّويِّ وما يثيرُه مِنْ انفعالٍ نفسي؛ إذ صوَّرتْ موقفَ منذرٍ، وقلقِه الشَّديدِ، وتحذيرَ مصعبٍ لأصحابِه مِنْ خَطَرِ رستم، ومحاولةِ الخروجِ مِنْ مأزق الخطرِ؛ باتِّخاذِ مخرجٍ آمنٍ ينقذُهم ممَّا حلَّ بهم؛ لذا كان في توتُّرِ الحدثِ، وقلق الشَّخْصيَّاتِ جَذْبًا، وإثارةً للمتلقِّي؛ ليسهمَ هو كذلك في تخييلِ الصُّورةِ في نفْسِه، وإثارةِ تساؤُلِه حولَ الخلاصِ المُمْكِنِ الذي سيَبْتَدِرُه مصعبٌ ومَنْ مَعَه.

ولعلَّ المسوِّغَ لهذا التَّناولُ للرَّويِّ باختلافِ استعمالاتِه الشَّائعةِ، وكذلك الانزياح الإيقاعي ّفي الشَّاذِّ منه ـــ خاصَّة ـــ هو محاولةُ إبرازِ عزيز أباظة مقدرته الشِّعْرية على النَّظمِ فيها، وسلوك الوعرِ مِنْ طرقُها حسب ما يمليه الحدثُ المسرحيّ، وتبرزُ مِنْ خلاله نزعاتُ الشَّخصيَّاتِ المتحاورة، وغرابةِ ما يصدرُ عنها.

٢.١ عيوب القافية:

ومِنْ صورِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ ما يطرأُ مِنْ عيوبٍ في القافيةِ يقع فيها الشَّاعرُ مثل: الإقواء[١] والإيطاء[٢] والتَّضمين[٣] والسِّناد [٤] وغيره[٥]، وفي مسرح عزيز أباظة الشِّعْري ظهر الانزياحُ عن التزام القافية

---

(١) الإقواء: هو" اختلاف حركة الرَّوي المطلق بالضَّم والكسر مثل قول النَّابغة (من بحر الكامل):

"أَمِنْ آل مَيَّةَ رَائِحٌ أو مُغْتَدِي عَجْلان ذَا زَادٍ وغَيْرِ مُزَوَّدِ
زَعَمَ البَوَارِحُ أنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأسْوَدُ"

محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ط١(بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٦م)، ١٢٦، والنابغة الذِّبياني، ديوانه، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، د.ط(بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، ١٠٥.

(٢) الإيطاء: هو" إعادة كلمة الرَّوي بلفظها ومعناها بدون أنْ يفصل بين اللَّفظين سبعةَ أبياتٍ على الأقل ...مثل قول الشَّاعر:

ووَاضِعُ البَيْتِ في خَرْسَاءَ مُظْلِمَةٍ تُقَيْدُ العِيْرَ لا يَسْرِي بِهَا السَّارِي
لا يَخْفِضُ الرِّزْقَ عَنْ أَرْضٍ أَلَمَّ بِهَا ولا يَضَلُّ عَلَى مِصْبَاحِهِ السَّارِي

البيت للنابغة الذبياني على اختلاف في صيغة عجز البيتين إذ يقول (من بحر البسيط):

أو أَضَعُ البَيْتَ فِي سَوْدَاء مُظْلِمَةٍ تُقَيْدُ العِيْرَ لا يَسْرِي بِهَا السَّارِي

إلى أن يقول:

لا يَخْفِضُ الرُّزْقَ عَنْ أَرْض أَلَمَّ ولا يَضَلُّ عَلَى مِصْبَاحِهِ السَّاري

ينظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، مرجع سابق،١٢٥، وينظر النَّابغة الذِّبياني، ديوانه، مرجع سابق، ١٢٥.

(٣) التَّضمين هو:" تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده." محمود مصطفى، مرجع سابق، ١٢٥.

(٤) السِّناد: هو" اختلاف ما يُرَاعَى قبل الرَّوي من الحروف والحركات." المرجع السَّابق، ١٢٧.

(٥) لمزيد من التَّفصيل حول تلك العيوب ينظر: المرجع السَّابق، ١٢٦ ــ ١٢٧ وما بعدها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

السَّليمة، وبرزتْ عنده بعضُ تلك العيوب التي وقع فيها السَّابقون؛ إذ ورد بصورة لافتةٍ السِّنادُ والتَّضمينُ بمختلفِ أنواعهما، بينما ظهر في مواطن قليلة الإقواء والإيطاء؛ فسناد التَّأسيس وقع في ثلاثةِ أبياتٍ، وسناد الرِّدْف تكرَّرَ في ثلاثمئة وسبعةٍ وخمسين بيتًا، وسناد الحذو في مئتين وخمسةَ عشرَ بيتًا، وسناد التَّوجيه في مئةٍ وأربعةَ عشرَ بيتًا، والجدول في نموج (ه) يبيَّن بالتَّفصيل هذه العيوب الواردة في مسرحِ عزيز أباظة الشِّعْري.

وكما ظهر في مواقفِ النَّقاد قديمًا وحديثًا أنَّ هناك تباينًا في قبول بعضها دون الآخر؛ فمنهم من أجازَ السِّنادَ حين تتعاقبُ فيه الواو والياء و" استحسنوه استكثارًا مِن المدِّ في الأواخر؛ لأنَّها محل مدٍّ وترنُّم "[١]، بينما لو كانتْ بعض الأبياتِ الشِّعْريَّة مردوفة بالواو أو الياء، وبعضها غير مردوف فهو ــ في نظرهم ــ يدخل ضمنَ العيوبِ المستقبحةِ التي ينبغي على الشَّاعرِ اجتنابَها [٢].

ووقع عزيز أباظة ــ بالرُّغمِ مِنْ حرصِه على ضبطِ أبياتِهِ الشِّعْريَّةِ عروضيًّا ــ في سِنادِ الرِّدفِ القبيحِ في سبعةِ مواضع؛ منها على سبيل المثال ما جاء في مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ في قول (سلفراس) تنهرُ (مهرازًا) حين رفع صوته متجهمًا على أبيها [٣]:

كُفَّ فَمَا أَبي لَك بَينَ أَبْهَائي بمَولَى
هو عَمَّك الحَانِي أَلَسْتَ أَخِي؟ أَلم يَعْرِفْكَ طِفْلا؟!

(١) حسين نصَّار، القافية في العروض والأدب، ط (بورسعيد: مكتبة الثقافة الدينيَّة، ٢٠٠١م)، ٧٠.
(٢) المرجع السَّابق، ٧٠.
(٣) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٨٨٣.

ففي البيت الأوَّل جاء ما قبل الرَّوي مردوفًا بالواو بينما جاء في البيتِ الثَّاني غير مردوف، ولعل الانزياح عن المعيار العروضي والوقوع في عيب سناد الرِّدفِ هنا يصوِّرُ حالةَ الغضبِ الثَّائر مِنْ قِبَلِ سلفراس محبةً لأبيها، ودفاعًا عنه؛ ردًا على تطاول مهراز؛ وهو ما يريد عزيز أباظة بيانه وتجسيده في انفعالات شخصيَّاته تجاه ما يصدرُ مِنْ مواقف غريبةٍ مع مَنْ تحاورُها.

ومن عيوب السِّناد سناد التَّأسيس؛ وهو كذلك من الأمور الملزمة التي يجدر بالشَّاعر تفادي الوقوع فيه، فإنَّ أخلَّ به وجعل بعض الأبياتِ مؤسَّسًا بالألف، وبعضها غير مُؤَّسسٍ كان عيبًا يوصم به شِعْرُه، وعُدَّ انزياحًا عن المعيار [١]، وظهر ذلك في مواطن يسيرة من مسرح عزيز أباظة الشِّعْري؛ منه ما جاء في مسرحيَّة قيصر يوم الفجيعة، ونشوب الحرب بين جيوش روما؛ حين يأتي رسول بروتس إليه فزعًا يزفُّ النَّبأ الجليل [٢]:

الرَّسول:

مَوْلاي!!

بروتس:

قُلْ...

الرَّسول:

حُوْصِرَ جَيْشُ كَاسَكَا

وأَصْبَحَ المَوْقِفُ صَعْبًا ضَنْكَا

(١) ينظر: حسين نصَّار فيما ينقله عن ابن واصل في كتابه البسط، مرجع سابق،٧٢.

(٢) المرجع السَّابق، ١٠٣٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالبيت الأوَّل قافيته مؤسَّسة بحرفِ المدِّ الألف، ولكنَّ البيت الذي يليه جاءتْ قافيتُه غير مؤسَّسة؛ فالانزياح الإيقاعي في سناد التَّأسيس الذي اعترى القافية هنا يظْهِرُ اضطرابًا قد اجتاحَ نفْسَ الرَّسولِ، وخوفًا اختلفتْ موازين الاهتداءِ فيه؛ لاتخاذِ تصرفٍ أو موقفٍ رزينٍ يوجِّه أفعالَه؛ ولذا فالاضطرابُ في التَّأسيس خطأٌ مقصودٌ اتَّخذه عزيز أباظة؛ لبيانِ ما يختلجُ في نفوسِ شخصياتِه مِنْ قلقٍ وخوفٍ.

ومِن الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ المتَّصلِ بعيوبِ القافيةِ ما يكون في سناديْ: الحذوِ مع الرَّويِّ المطلق، والتَّوجيهِ مع الرَّويِّ المقيَّدِ(١)، ويدخلان ضمنَ الانزياحِ الإيقاعي الخارجيّ؛ إذ جاءا في مسرحِ عزيز أباظة بصورةٍ متكرِّرةٍ واضحةٍ، وانزاح بواسطتهما عن المعيارِ والمألوفِ في تشكيلِ البناءِ الإيقاعيّ للقافيةِ متَّخذًا ــ التَّسهيلَ فيهما ــ ذريعةً لطروق بابهما(٢)؛ إذ بلغ

(١) أغلبُ النَّقادِ جعلوا سناد التَّوجيه مع الرَّوي المقيَّد خاصَّة كالمرزباني، وقليل منهم أشركه في الرَّوي المطلق والمقيَّد مثل: ابن كيسان وابن عبد ربِّه، والدرِّاسة تتبنى الرَّأي الأوَّل؛ لشهرته عند الجمهور. ينظر: محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدِّين، ط١(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥م)، ٢٢، وينظر: محمد بن أحمد بن كيسان، تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تحقيق: منصور عبد الله المشوَّح، د.ط(د. ك: د.د، د.ت)، وينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربِّه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد التَّرحيني، ط (بيروت: دار الكتب العلميَّة، ١٩٨٣م)، ٣٤٥.

(٢) في سناد الحذو أجاز الجمهور الجمع بين الكسرة والضَّمَّة، بينما عدوا تناوب الفتحة مع أحدهما عيبًا، أما سناد التَّوجيه فقد أجاز الأخفش مجيء ما قبل الرَّوي المقيَّد مضمومًا مرةً، ومكسورًا مرةً. ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذَّهب في صناعة شعْر العرب، د.ط (القاهرة: مؤسَّسة هنداوي للتَّعليم والثَّقافة، ٢٠١٢م)، ١٢٥. وينظر: سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النَّفاخ، ط (بيروت: مطابع دار القلم، ١٩٧٤م)، ٣٦ وينظر: إسماعيل بن أبي بكر المقرِّي، كتاب العروض والقوافي، تحقيق: يحيى علي المباركي، ط (القاهرة: دار النَّشر للجامعات، ٢٠٠٩م)، ١٠٢.

ورودُ سنادِ الحذوِ في مسرحِ عزيز أباظة الشِّعْري مئتين وخمسة عشر بيتًا، بينما بلغَ سنادُ التَّوجيه مئة وأربعة عشر بيتًا؛ ومن ذلك على سبيل التَّمثيل لا الحصر ما برزَ مِنْ سنادِ الحذوِ في مسرحيَّةِ قيصر[١] في قولِ قيصر يصفُ حالةً تعتريه عندَ محاولةِ اعترافِه بأبوَّتِه لبروتس[٢]:

أَرَانـي كـأَنِّي سـاوَرَتْنِي هَوَاجِـسٌ ... وخَـالَجَنِي مَـسٌّ مِـنَ الضَّـعْفِ مُـقْلِقُ
أَخَـوْفٌ تَغَشَّـانِي ومَـا الخَـوْفُ؟ إنَّـه ... لأَضْـعَفُ مِـنْ أنْ يَعْتَـرِيني وَأَفْـرُقُ

وكما يظهرُ فإيرادُ مثلِ هذا العيبِ ــ الذي طرأَ على القافيةِ، وانزاحتْ بواسطتِه بنيةُ القافيةِ عن المعيارِ في مخالفةِ قاعدةِ سنادِ الحذوِ بين حركةِ الكسرةِ في (مقلِق) والضَّمِّ في (أفرُق) ــ يصوِّرُ قلقًا تعاورَ قيصر، وتملَّكَ نفْسَه حتى بدتْ علاماتُ الخوفِ تعتري قَلْبَه، وتكثيفُ المشهدِ حالةً من القلق والتَّذبذبِ بتكرارِ حرف القلقلةِ القاف ــ في دوامةٍ مِن الحيرةِ بين المصارحةِ بأبوَّته لبروتس، وإخفاءِ أمرها عنه، كلُّ ذلك كان باعثًا لإثارةِ المتلقِّي، وحيرتِه معه.

(١) من خلال الجدول الإحصائي لعيوب القافية الواردة في مسرحيَّات عزيز أباظة الشِّعْريَّة الثَّلاث تبيَّن كثرة سناد الحذو في مسرحيَّة قيصر خاصَّة، بينما تقارب عدد ظهور سناد التَّوجيه بين مسرحيتي قيصر وقافلة النُّور، وقلَّ وروده في مسرحيَّة زهرة؛ لذا آثرتْ الدِّراسة الاكتفاءَ بمثالٍ واحدٍ يبرزُ هذا العيب في سنادي الحذو والتَّوجيه، وكان ضمن الانزياح الإيقاعيّ الخارجيّ لمعيار الالتزام في السِّنادين المذكورين.

(٢) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٦١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكذلك سنادُ التَّوجيه الذي يُعَدُّ عيبًا ونوعًا من الانزياح الإيقاعيّ الخارجيّ يلحقُ بنيةَ القافيةِ؛ كما في مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ في قولِ رستم متوجِّسًا منتفضًا إزاءَ ما يُحَاطُ به مِنْ اضطرابٍ تجاهَ ثورةِ الجندِ (١):

إنَّ الزِّمَامَ فِي يَدَيْنَا يَضْطَرِبْ
الشَّرُ يَنْزُو والفُجَاءَاتُ تَثِبْ
سَأَضْرِبُ الأُوْلَى وَمَنْ يَسْبِقْ غَلَبْ

ويصوِّر المشهدُ منولوجًا داخليًّا يعبِّر من خلاله عن حالةِ التَّوجس والخوف التي تتخطَّف رستم، وتنتزعُ سكونَه، مع مناسبةِ الرَّوي المقيَّدِ لمقامِ الخوفِ والهمْسِ المضطربِ بين الإنسانِ ونفْسِه، وهذا الانزياحُ لسنادِ التَّوجيهِ في حركةِ ما قبْلَ الرَّوي المقيَّدِ بين الكسرةِ حينًا في (تثِب) والفتحة حينًا آخر في (غلَب) أماطَ اللِّثامَ عَنْ شخصيَّةِ رستم القلِقَةِ المدَّعيةِ للسِّيادةِ وسطَ معارضةٍ جامحةٍ مِنْ قِبَلِ خصومِه.

ومِن الانزياحِ الإيقاعي الخارجيّ الظَّاهرِ في عيوبِ القافيةِ: الإقواءُ، والإيطاءُ، والتَّضمينُ، وعدَّها النُّقادُ ضمنَ العيوبِ الموسيقيَّةِ واللُّغويَّةِ (٢)، فالإقواءُ في مسرحِ عزيز أباظة الشِّعْري يكادُ يكون معدومًا؛ إذ تبيَّنَ مِنْ خلالِ الاستقراءِ لمدونةِ مسرحياتِه الشِّعْريةِ الثلاث خلوُها منه إلَّا في موضعٍ

(١) عزيز أباظة ،المصدر السَّابق، ٩٣٥.

(٢) من العيوب الموسيقيَّة: الإجازة، والإكفاء، والإصراف، والإقواء، والسِّناد، والتَّحريد، والتَّنافر، بينما العيوب اللُّغويَّة تكمن في: الإيطاء، والتَّضمين، والقلق. ولمزيد من التَّفصيل ينظر: حسين نصَّار، مرجع سابق، من الصَّفحة ٨٦ إلى الصَّفحة ١١٧.

واحدٍ لعلَّه مِن الأخطاءِ الطباعيَّةِ[١]؛ وذلك في مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ في المشهدِ الأوَّلِ مِن الفَصْلِ الرَّابعِ في قولِ (حسبهار) تَصِفُ أمانةَ المسلمين العربِ، وحِفْظَهم لمعاهداتِهم مع الرُّومِ [٢]:

إنَّ جَيْشَ العُرْبِ أَمْسَى ... عَلَى عَزْمٍ وَقَرَّ لهم قَرَارُ
تَعَفَّفَ عَنْ قَتَالِ بَنِي أَبِيه ... وقَال: الفَضْلُ يُمْنَعُ والذِّمَارِ
وقَالُوا: بَيْنَ مَنْ خَرَجُوا صَدِيقٌ ... لهم وأَخٌ وذُو قُرْبَى وجَارُ

بينما يتجلَّى التَّضمين[٣] نوعًا مِن الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ في بنيةِ القافيةِ، وهو يختلفُ قبحًا واستحسانًا تبعًا لدرجةِ الافتقارِ للمعنى، وتعلُّق

---

(١) الكسر في كلمة (الذِّمار) ربَّما يكون قياسًا على قاعدة حذف المضاف، وإبقاء المضاف إليه؛ كما في قولهم: حامي الذِّمار؛ فكأنَّ تقدير المضاف المحذوف (حامي)، والمضاف إليه المثبت (الذِّمار)؛ فحامي في محلِ رفع وهو مضاف، والذِّمار مضاف إليه مجرور. ينظر: جمال الدِّين محمد بن عبد الله بن مالك الجيَّاني، شرح الكافية الشَّافية، تحقيق وتقديم: عبد المنعم أحمد هريري، ط١(مكَّة المكرَّمة: مركز البحث العلميّ وإحياء التُّراث الإسلاميّ، ١٩٨٢م)، ٩١٩. وينظر: ابن منظور، مرجع سابق، مادة (ذمر)، ٦/ ٤٢.

(٢) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٢١.

(٣) يقصد به التَّضمين العروضي وهناك نوعان آخران للتَّضمين وفق اختصاص مادته؛ منه التَّضمين النَّحوي والتَّضمين البلاغي؛ فالتَّضمين النَّحوي:" أن تشرب كلمة معنى كلمة متعدِّية؛ لتتعدَّى تعديتها نحو: {وَلاَ تَعْزِمُواْ عُقْدَةَ النِّكَاحِ حَتَّىَ يَبْلُغَ الْكِتَابُ أَجَلَهُ} ضمَّن تعزموا معنى تنووا فعُدِّي تعديتها." أحمد الحملاوي، كتاب شذا العرف في فنِّ الصَّرف، تحقيق: يوسف الشَّيخ محمد، د.ط(بيروت: دار الكتاب العربيّ، ٢٠٠٨م)،٤٥، وتخريج الآية سورة البقرة آية: ٢٣٥. أمَّا التَّضمين البلاغي فهو" أن يضمِّن الشَّاعرُ شِعْرَه بيتًا من شِعْرِ الغير مع التَّصريحِ بذلك إنْ لم يكن البيت المقتبس معروفًا للبلغاء." مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢(بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)، ١٠٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

البيتِ الأوَّل بالذي يليه؛ فالمرفوضُ منه ما افتقرَ فيه البيتُ الأوَّلُ إلى ما يليه افتقارًا لازمًا [١]" كالمرفوعاتِ الأربعةِ (الفاعل، ونائبه، وخبر المبتدأ، ونواسخه) والصِّلة، وجوابِ الشَّرطِ، والقسم "[٢] بينما المقبولُ منه" ما لم يفتقرْ فيه البيتُ إلى الآخر افتقارًا لازمًا بلْ يصحُّ الاستغناءُ عنه...كالتَّوابعِ الأربعةِ (الصِّفة، والبدل، والتَّوكيد، والعطف) والفضلات (المفعولات) "[٣]؛ والسَّببُ في كونه عيبًا ما ذَكَرَه قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) مِنْ عدمِ ائتلافِ المعنى والوزنِ معًا؛ لذا سمَّاه المبتور الذي يطولُ فيه المعنى، ويحتاجُ إلى تمَامِهِ في البيتِ الذي يليه[٤]، وذمَّه بعضُهم؛ لأنَّ مسالكَه تحطُّ مِنْ شأنِ النَّظمِ؛ فهو" أبعدُها مِن البلاغةِ، وأذمُها عندَ أهلِ الرِّوايةِ؛ إذ كانَ فَهْمُ الابتداءِ مقرونًا بآخِرِه، وصَدْرُه منوطًا بعَجْزِه، فلو طُرِحَتْ قافيةُ البيتِ وَجَبَتْ استحالتُه، ونُسِبَ إلى التَّخليطِ قائلُه"[٥]؛ ولذا حَرِصُوا على وحدةِ البيتِ، وتلاحُمِ أجزائه، مع ضبطِ ميزانِ الشِّعْرِ والالتزامِ فيه؛ لأنَّ عدمَ التزامِه يقدحُ في قدرةِ الشَّاعرِ، وملكتِه الشِّعْريَّة[٦]، وهذه القداسةُ في المحافظةِ على وحدةِ البيتِ ممَّا أفرزَه النَّقدُ القديمُ حولَ عدمِ المساسِ بتلك الوحدةِ.

---

(١) ينظر: حسين نصَّار، مرجع سابق، ١١٣.

(٢) المرجع السَّابق، ١١٣.

(٣) المرجع السَّابق، ١١٣.

(٤) ينظر: قدامة بن جعفر، مرجع سابق، ٢٠٩.

(٥) أحمد بن يحيى ثعلب، قواعد الشِّعْر، تقديم وتحقيق: رمضان عبد التَّوَّاب، ط (القاهرة: مطبعة الخانجي،١٩٦٦م)، ٨٤.

(٦) ينظر: هاشم أحمد العزَّام، التَّضمين العروضي، مجلَّة جامعة أمِّ القرى، ج١٩، العدد٤٣، ١٤٢٨هـ، ٤٨٢ـ٤٨٣.

إلا أنَّ بعضَ النُّقادِ في العصرِ الحديثِ أوجدَ مسوِّغًا لشيوعِ التَّضمينِ، وحتميَّةِ الوقوعِ فيه؛ لأنَّه يعدُّ" شَكْلًا مِنْ أشكالِ التَّمرُّدِ على وحدةِ البيتِ، وتململًا نحو الوحدةِ البنائيَّةِ[١]" وكأنَّ النُّقادَ يريدون تحرُّرًا مِنْ سلطةِ وحدةِ البيتِ، والاتكاءِ على ما تثيرُه الوقفةُ في التَّضمينِ مِنْ شدِّ انتباهِ المتلقِّي وتحفيزِه لما سيكونُ من إتمامِ المعنى، فيظلُّ مترقبًا لتمامِ معناه؛ حتى يستقرَ في نفسِهِ، ويتأكدَّ وفق ما يخرجُ إليه الانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ في التَّضمينِ مِنْ سياقاتٍ مقاميَّةٍ، وهذا الرَّأيُ هو ما تتبنَّاه الدِّراسةُ وتميلُ إليهِ؛ فانزياحُ الشَّاعرِ عن ــ المعيارِ والمألوفِ الشَّائعِ ــ لــه مبرراتُــه الفنيَّــةُ والنَّفسيَّةُ لا سيَّما عندما يتقاطعُ هذا الانزياحُ الإيقاعيّ مع دراميَّةِ المسرحِ الشِّعْري، وما يشيعُ فيها من خَلْقٍ وابتكارٍ للحبكةِ المسرحيَّةِ التي ينتظمُ داخلَها إيقاعُ حركةِ الأحداثِ، وصراعُ الشَّخْصيَّاتِ، وتبرزُ مِنْ خلالها أسلوبيَّةُ الشَّاعرِ في نقلِ ما يختلجُ في نفوسِ شخصيَّاتهِ المسرحيَّةِ، فتكونُ قادرةً على التَّأثيرِ في المتلقِّي.

وعند النَّظرِ إلى التَّضمينِ واستقراءِ أبياتهِ في المسرحيَّاتِ الشِّعْريَّةِ الثلاث لعزيز أباظة فإنَّه يتكرَّرُ بشكلٍ لافتٍ في أربعةٍ وخمسين موضعًا، تراوحَ التِّكرارُ له بين الجائزِ والقبيحِ؛ فالجائزُ منه بلغ أربعةٍ وعشرين موضعًا، والقبيح منه بلغ ثلاثين موضعًا؛ ومِنْ أمثلةِ الانزياحِ الإيقاعيّ

---

(١) ينظر: العزام، مرجع سابق، ٤٨٤. نقلًا عن النُّويهي بتصرُّفٍ من العزَّام ونصُّ النُّويهي الذي يجيزُ استعمالَ التَّضمين؛ نظرًا لتململ الشُّعراءِ مختلفُ الصِّياغةِ عمَّا أوردَه العزَّامُ هنا؛ ولعلَّ الأخير بنى عليه رأيَه في قولِ النُّويهي عن ظاهرةِ التَّضمينِ العروضي:" هذه حقيقةٌ هامَّةٌ ممتعةٌ؛ لأنَّها تدلُّنا على أنَّ القدامى أنفسهم تململوا أحيانًا مِنْ وحدةِ البيتِ القاسيةِ وخرجوا عنها." محمد النُّويهي، قضيَّة الشِّعْر الجديد، د.ط(القاهرة: المطبعة العالميَّة، ١٩٦٤م)، ١٩٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخارجيّ في التَّضمينِ الجائزِ ما جاء في مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ في المشهدِ السَّابعِ مِن الفَصْلِ الرَّابعِ في موقفِ تحريضِ هرمز لرستم ضدَّ منذرٍ، والتَّخلُّصِ منه بقتلهِ حين تسنحُ الفرصةُ في قوله (١):

خُذِ الفُرْصَةَ الدُّنْيا إلَيْكَ ولا تَبُتْ ... تُرَاصِدُ أُخْرَى لمْ تَلُحْ وتُسَاوِرُ

فبَيْنَ يَدَيِ الأَقْدَارِ ما هو غَائِبٌ ... وبَيْنَ يَدَيْكَ الأَمْرُ والأَمْرُ حَاضِرُ

فالانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ الذي ظلَّ عالقًا في نفْسِ المتلقِّي هو تضمينُ البيتِ الثَّاني سببًا لتعجيلِ قتل منذرٍ؛ وكأنَّه إجابةٌ عَنْ سؤالٍ اقتضاه موقفُ التَّحريضِ؛ فَلِمَ يكونُ الإسراعُ في النَّيل من عدوه منذر؟! وتصدير البيت الأوَّل بفعلِ الأمرِ في صيغةِ التَّحذير، وذِكْرِ أسبابهِ في البيتِ الثَّاني فيه تشويقٌ للمتلقِّي وخاصَّة عندما يأتي الظَّرْفُ المكاني محمَّلًا ببعدٍ نفسي يكمنُ في الخلاصِ من خطرٍ داهمٍ يتربَّصُ بالنَّفْسِ، ولا يجعلُها تستقرُ في هدوءٍ وسكينةٍ.

بينما يتجلَّى الانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ في التَّضمينِ القبيحِ في مسرحيَّةِ قيصر في صرخةِ بروتس الرَّافضةِ للذُّلِّ والتَّقهقرِ، وقدْ ساءتْ الأمورُ بعدَ مقتلِ قيصر، فيمدُّ صوته الرَّافضُ للانهزامِ مجلجلًا قويًّا يسمعُه مَنْ حولَه إذ يقول (٢):

يَا قَائِدَ الفُرْسَانِ سِرْ فَاتَّبِعْنِي

وارْفَعْ لِوَائِي مُعْلَمًا فَإِنِّي

مَاضٍ إلى مَا تَعْرِفُونَه مِنِّي

(١) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٣٥.

(٢) عزيز أباظة، مصدر سابق، ١٠٤٠.

فالتَّضمينُ القبيحُ ظاهرٌ هنا في البيتِ الثَّاني؛ إذ خُتِمَتْ قافيتُه بكلمةِ (إنِّي) إنَّ واسمها، وجاء خبر إنَّ في صدر البيت الثَّالث (ماضٍ) في سياق اعتدادِ (بروتس) بنفْسِه" فجعل ضمير المتكلم الأنا (إنِّي) يأتي ليحتلَّ القافية؛ وذلك مِنْ أجلِ أنْ يلفِتَ نظرَ الآخرين إلى ذاتِه[١]"،كما أنَّ الاتكاءَ على الشَّدَّةِ في صيغةِ ضميرِ المتكلمِ في الأبياتِ الثَّلاثةِ توحي بشِدَّةِ التَّعبِ والجُهْدِ اللَّذان تملَّكا نَفْسَ (بروتس) ولكنَّه يتحامل، ويُصِرُّ على مواصلةِ طريقِه نحو النَّصرِ، وقهرِ الأعداءِ؛ ولذا حملَ البيتُ الثَّالثُ في (ما الموصولة) تكثيفًا للمعنى؛ فهو يشي بدلالاتٍ عميقةٍ في نَفْسِ المتلقِّي؛ فحين كان سياقُ التَّأكيدِ على مضمونِ القوَّةِ والبطولةِ لا يخفى أمرُها عن المقربين من (بروتس) فضلًا عن خصومه المتربِّصين كان المشهدُ مثيرًا لحدثِ الحربِ، ومحركًا لصراعِ الشَّخصيَّة، وحيرتها بينَ إثباتِ القُوَّةِ، أو الانهزامِ.

ومِنْ أمثلةِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ في التَّضمينِ القبيحِ ما يظهرُ في مسرحيَّةِ زهرة في المشهدِ الثَّاني مِن المنظرِ الأوَّلِ للفصْلِ الثَّالثِ؛ عندما تظهرُ حقيقةُ زهرة، وسوءُ فعلِها؛ فما قامتْ به مِنْ محاولةٍ للتَّفريق بين صفاء وزوجِها يحيى كان مثيرًا لحفيظةِ ظافر، فيسألُ الأخير نرجس الدَّالَّة عن سببِ مجيئها وهنا تفضحُ الدَّالَّةُ سِرَّ زهرة [٢]:

الشَّيْخُ عَبْدُ الحَقِّ مِنْ دَسُوقِ
قَدْ كَلَّفَتْهُ السِّتُ عَنْ طَرِيقِي
بِعَمَلٍ مِنْ سِحْرِهِ العَجِيبِ

(١) العزَّام، مرجع سابق، ٤٩١ــ٤٩٢.
(٢)عزيز أباظة، مصدر سابق، ١١٠٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ للتَّضمينِ القبيحِ يظهرُ في تعلُّق البيتِ الأوَّلِ والثَّاني وافتقارِهما لتمامِ معناهما في البيتِ الثَّالثِ؛ فالبيتُ الأوَّلُ لا يستقيمُ معناه إلا بالبيتِ الثَّاني؛ فهو خبرٌ عن المبتدأ في البيتِ الأوَّلِ، كما أنَّ البيتَ الثَّاني مفتقرٌ للبيتِ الثَّالثِ؛ فهو كذلك شبهُ جملةٍ (جار ومجرور) في موقعِ رفعِ خبرِ المبتدأ الموجودِ في البيتِ الثَّاني.

وهذا التَّعلُّقُ وتضمينُ الخبرِ في البيتيْن السَّابقيْن هو انزياحٌ عمَّا أَلِفَتْهُ العربُ في استقلاليَّةِ البيتِ وتمامِ معناه في ذاتِه إلَّا أنَّه في هذا السِّياق يكشفُ عَنْ خديعةٍ وكذب؛ فالحدثُ الدِّراميُّ الأكبرُ (عمل السِّحر) استقلّ ببيتٍ وحدَه؛ للتَّأكيدِ على فداحةِ ما أقدمتْ عليه زهرة ــ ولصعوبةِ الموقفِ وشِدَّةِ وقعه على نَفْس ظافر ــ اختصرتْ فيه جملةٌ مِن الأحداثِ التي لا يسمحُ مقامُ المكاشفةِ بالحقائق الجسيمةِ الإطالةَ فيه؛ إمعانًا في خَلْق التَّوتُّر والقلق في نفوسِ الشَّخْصيَّاتِ؛ فكان التَّضمينُ لما هو مهمٌّ هو محطُّ عنايةِ الدَّلَّالة نرجس، كما أنَّ في ترقُّبِ ـــ ما يقفُ عليه في كلِّ بيت وينتقل إليه ــ من قبلِ المتلقِّي يجعله متطلِّعًا في لهفةٍ؛ لمعرفة هذا الخبرِ الجسيمِ، وهذا ممَّا يفيدُه الانزياحُ الإيقاعيُّ في التَّضمينِ ويؤكِّدُه.

ومِن الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ ما يعتري بنيةَ القافيةِ مِنْ إيطاءٍ؛ وهو كما سبقَ بيانُه تكرارُ القافيةِ بلفظِها ومعناها قبلَ سبعةِ أبياتٍ(١)، أمَّا إذا تكرَّرتْ القافيةُ، واختلفَ المعنى فيخرجُ ذلك إلى معنى الجناسِ(٢)، وتباينتْ آراءُ النُّقادِ قديمًا وحديثًا حولَ الإيطاءِ؛ فبعضُهم عَدَّه ضمنَ العيوبِ

(١) ينظر: محمود مصطفى، مرجع سابق، ١٢٥.

(٢) ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشِّعْر العربي قديمه وحديثه ــ دراسة وتطبيق في شعر الشَّطرين والشِّعْر الحُرِّ، ط (عَمَّان: دار الشروق للنَّشر والتَّوزيع،١٩٩٧م)، ١٨٨.

الـــمُغْتَفَرةِ التي يقعُ فيها الشّاعرُ، وبعضُهم أَصَرَّ على موقِفِه ونَعتَه بالعيبِ؛ فتواطؤ الشَّاعرِ فيه دليلٌ على قصورِه(١)، ومنهم مِنْ توسَّطَ فيه بشـــروطٍ(٢)؛ ففي اجتنابِه إظهارٌ لمقدرةِ الشَّاعرِ؛ إذ يظلُّ منشغلًا بالقافيـــةِ وكيفيَّـــةِ وقـــعِ جرسِها على نَفْسِ المتلقِّي، وما تعطِيه مِنْ زَخَمٍ في الألفاظِ المصوِّرةِ للمعاني المختلفةِ.

وكثرةُ الأقوالِ حولَ جوازِ الإيطاءِ وقُبْحِه يؤكِّدُ انزياحَه عَنْ معيارِ ضَبْطِ القافيةِ؛ لأغراض يقصدُها الشَّاعرُ، وهذا ما تتبنَّاهُ الدِّراســـةُ وتميـــلُ إليـــه؛ فالشّاعرُ في جنوحِه إلى مخالفةِ العُرْفِ العروضيّ يتَّخِذُ الإيطاءَ أداةً فنيَّـــةً؛ لنقلِ تجربتِه الشِّعْريَّةِ مُحْدِثًا بإيقاعِهِ المتكرِّرِ معنى خاصًا لـــذاتِ الموضـــوعِ الذي أودعَ فيه معناه الأوَّل؛ وهذا ما جعلَ بعضَ النُّقادِ يؤوِّلُ وقوعَـــه وفـــقَ اختلافِ سياق المقامِ ومضمونِ الخطابِ (٣).

---

(١) كما يقول ابن رشيق ــ نقلًا عن الفرَّاء ــ عمَّن يقع في الإيطاء:" إنَّما يواطئ الشَّاعر مـــن عَي." القيرواني، مرجع سابق، ١/١٧١.

(٢) ممَّن أجازَ الإيطاءَ واستحنَ تباعدَه ابن عبد ربِّه؛ إذ يقول:" أمَّا الإيطاء وهو أحسن ما يُعابُ به الشِّعْر؛ فهو تكرير القوافي، وكلَّما تباعدَ الإيطاء كان أحسن" وممَّن رفضه رفضًا قاطعًـــا الخليل بن أحمد ــ فيما ينقله عنه ابن عبد ربِّه ــ حيث يقول:" وكان الخليل يزعم أن كَلَّ ما اتَّفق لفظُه من الأسماء والأفعال ــ وإنْ اختلفَ معناه ــ فهو إيطاء" ومن توسَّط فيه قـــديمًا بشروط حازم القرطاجني، وحديثًا عبد الله الطَّيِّب. ينظر في كلا الاقتباسين: أحمد محمد بـــن عبد ربِّه، مرجع سابق، ٦/٣٥٥، وينظر: حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: علي لغزيوي، ط (الدَّار البيضاء: دار الأحمديَّة ،١٩٩٧م)، ٤١. وينظر: الطَّيِّـــب، مرجع سابق، ١/ ٤٥.

(٣) استندتْ الدِّراسة هنا على ما ذكره ابن رشيق من جوازِ الإيطاءِ إذا اختلفتْ المقاماتُ فـــي قوله:" وكلمَّا تباعد الإيطاء كان أخفُّ، وكذلك إنْ خرج الشَّاعر من مـــدحٍ إلـــى ذمٍّ، أو مـــن نسيبٍ إلى أحدهما." القيرواني، مرجع سابق،١/١٦٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومسرحيات عزيز أباظة الشعرية الثلاث تظفرُ بالإيطاءِ ــ انزياحًا إيقاعيًّا خارجيًّا ــ في ترديدِ القافيةِ بمعناها ومبناها في مواضعَ ــ يسيرةٍ ومختلفةٍ ــ مِنْ مشاهدِها المسرحيَّةِ تتناسبُ مع أحداثِ المسرحيَّةِ الشِّعْريَّةِ وانتقالاتها، وما تزخرُ به مِنْ إثارةٍ في مواقفِ شخصيَّاتِها؛ فالإيطاءُ في مسرحِ عزيز أباظة ــ و إنْ عدَّه النُّقادُ عيبًا ــ فإنَّه يأتي عنده مقصودًا ومتعمَّدًا، وليس ذلك قصورًا في مقدرتِه الشِّعْريَّةِ بل هو ضمنِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ المختصِّ بالقافيةِ الذي يُبْنَى على دلالاتٍ معيَّنةٍ تفصحُ عنها السِّياقاتُ المقاميَّةُ؛ إذ بلغَ وروده في مسرحهِ الشِّعْري عشر مراتٍ؛ ففي مسرحيَّةِ قافلةِ النُّورِ تكاد تخلو منه إلا في موضعٍ واحدٍ؛ وهو ما جاء في المشهدِ الثَّامن مِنْ الفَصْلِ الرَّابعِ؛ ففيه بعثٌ لهممِ العربِ ودعوتِها نحو الاتِّحاد؛ وذلك عندما التقى جيشُ منذرٍ بجيشِ رستم، فكان الاستنهاضُ في صوتٍ خارجيّ يهتفُ بالجموع[١]:

هُبُّوا جُنُودَ العَرَبْ
نَحْقِنْ دِمَاءَ العَرَبْ
القَوْلُ قَوْلُ القُضُبْ

والإيطاءُ في القافيةِ هنا جاءَ دونَ أبياتٍ تفْصِلُ ما واطأتْ فيه كلمةُ (العرب) الأُولى عن الثَّانية في اللَّفظ والمعنى؛ فالأحداثُ متلاحقةٌ مستمرةٌ، والصراعُ مازالَ قائمًا، والمشهدُ الأخير يكشفُ عن راياتِ النَّصرِ مهما بدأتْ الخطوبُ تشتدُّ وتعصفُ بالمسلمين؛ فكأنَّ في تقييدِ القافيةِ وصوت الوقْفِ عليها بالسُّكُونِ الهَامِسِ على الرَّويِّ (الباء) يعطي تلك النِّهايةَ الحاسمةَ؛

(١) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٤٠.

ففيه نوعٌ مِن الحزمِ في اتِّخاذِ الأمرِ، والاستعجالِ في إنهاءِ الحدثِ[١]، ثم ما اعترى بنيةَ الأبياتِ، وسيرها على وزنِ بحرِ الرَّجزِ المنهوكِ مع وجودِ الإيطاء أيضًا وتكراره ــ كلُّ هذا الاضطرابُ في الموقفِ في منازلةِ الخصومِ ــ يحملُ دلالةً معنويَّةً وإيقاعيَّةً تلتحمان في تأكيدِ القوَّةِ القتاليَّةِ واستنهاضِ العربِ، والوعْدِ بالنَّصْرِ، ممَّا يثيرُ في نَفْسِ المتلقِّي هذا التَّعاطفَ نحو انتصارِ البطلِ، وهزيمةِ عدوِّه المتربِّص.

كما ظهرَ الانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ في الإيطاءِ في مسرحيَّةِ قيصر في موضعيْن؛ منهما ما جاء في المشهد الثَّاني من الفصل الأوَّل؛ كما في قول مالاس (من حكام روما) محرِّضًا الشَّعْبَ ضدَّ قيصر [٢]:

خُدِعْتُمُ فانْخَدَعْتُم والحَقُّ لا بُدَّ يَظْهَرْ

ثم أتى بعده بأربعة أبيات فقال [٣]:

كَمْ قَدْ زَحَمْتُمْ عَلَيْهِ طَرِيْقَهُ حِيْنَ يَظْهَرْ؟!

---

(١) يلحظ وجود تشابه بين القافية المقيَّدة برويِّها الباء هنا وبين قافية أبي تمام المطلقةِ الرَّوي؛ حيث يريد عزيز أباظة في تقييد القافية إنهاءَ الحربِ حالًا رغبةً في النَّصْرِ؛ فهو ينقل جو المعركةِ من الدَّاخلِ، بينما القافية عند أبي تمَّام مطلقة توحي بالانطلاق؛ فهو ينقلُ أحداثَ المعركةِ من الخارجِ؛ فما زالتْ الحربُ في بداياتها، والمعتصم لم يحزمْ أمره بعد؛ لذا يدعوه للإقدام بعد أن رأى إحجامه عن حرب الرُّوم، وميله لرأي المنجِّمين؛ فكان تصدير ــ بائيته المشهورة بالخبر ــ تأكيدًا على النَّصْرِ، و الانطلاق بقوَّة دون تردُّد في قوله:

" السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنْ الكُتُبِ في حَدِّه الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ."

ــ ينظر: الخطيب التَّبريزي، شرح ديوان أبي تمَّام، تقديم وفهرسة: راجي الأسمر، ط٢(بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٩٤م)، ٣٢.

(٢) عزيز أباظة، مصدر سابق، ٩٧٠.

(٣) المصدر السَّابق، ٩٧٠.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهو من الإيطاءِ القبيحِ الذي عَنَاه النُّقادُ؛ إذ لم يتجاوزْ سبعةَ أبياتٍ؛ والاتيانُ بالإيطاءِ بعدَ أربعةِ أبياتٍ في سياق التَّحريضِ مع تسكينِ الرَّوي يؤدِّي وظيفةً دلاليَّة تتظافرُ مع دلالةِ إيقاعِ القافيةِ؛ لتؤكِّدا على موقفِ خفاءٍ ومكرٍ دون جرأةٍ على المكاشفةِ علنًا، ويجسِّدُ الانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ للإيطاءِ كذلك شخصيَّةَ (ما لاس) الانتقاميَّةَ الثَّائرة؛ فتركيزُه على حدثِ الظُّهورِ والصَّدْعِ به هو القضيَّةُ التي يريدُ جلاءَها وكشفَ أمرِها؛ لكنَّ صوتَه يظلُّ خافتًا دونَ الجهْرِ بظهورِ الثَّورةِ ضدَّ قيصر وكبحِ ظلمِه؛ فما زالَ التَّمهيدُ لإحداثِ التَّغييرِ مطلبًا غير محقَّقٍ دونَ تأييدٍ جمعيّ ــ من أبناءِ روما ــ يناصرُه؛ لذا فهو يرى في ظهورِ صوتِ الثَّورةِ من قِبَلِ الشَّعبِ تحقيقًا للعدالةِ الخافيةِ.

بينما وُجِدَ الانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ للإيطاءِ في مسرحيَّةِ زهرة في سبعةِ مواضع؛ منها المشهدُ الثَّالثُ من المنظرِ الثَّاني للفَصْلِ الثَّالثِ؛ وهو مشهدُ احتضارِ زهرة، وعزاءِ صفاء لها في حدثٍ دراميّ خُتِمَتْ به المسرحيَّةُ إذ تقول صفاء [١]:

جَهِلْتُ الأُمَّ لمْ أَعْرِفْكِ إلَّا اليَوْمَ أُمَّاهُ
فَلَمَّا حَسَمَ اللهُ شَقَانا فَرَّقَ اللهُ
هُوَ الرَّحْمَةُ والرَّحْمَنُ قِرِّي إنَّه اللهُ

والانزياحُ الإيقاعيّ الخارجيّ في الإيطاءِ هنا لم يفصل فيه بين الكلمتين المتواطئتين لفظًا ومعنى أي بيتٍ، ويأتي بعد سياق اعترافِ زهرة ونَدمِها، ثم يكون في الانتقالِ لسياق العزاءِ حدثًا دراميًّا مثيرًا للمتلقِّي يبعثُ في نفسه

(١) عزيز أباظة، مصدر سابق، ١١١٥.

تلك اللّذةَ بالتَّطهيرِ التي نادى بها أرسطو لاسيَّما تجاه ما يحصلُ للبطلِ الضِّدِّيّ (زهرة) وكيف سيتعاطفُ المتلقِّي معه؛ حيث ترك الحدثُ المأساويّ مساحةً للرُّجوعِ إلى منطقةٍ آمنة للنَّفْسِ الإنسانيَّةِ تكمنُ في الالتجاءِ إلى الله والتَّضرُّعِ إليه؛ وهو بؤرةُ ما تضمَّنه المشهدُ؛ لذا كان في الانزياحِ الإيقاعيّ من خلالِ الإيطاءِ تأكيدٌ على تلك الرُّوحانيَّةِ المنبعثةِ في النَّفْسِ المؤمنةِ حين يكون ملاذُها الإله.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة

تمَّ بحمد الله كشف بعض صور الانزياح الإيقاعي الخارجي للقافية وعلاقته بالبناء الدِّرامي في مسرحيَّات عزيز أباظة الثَّلاث مِنْ خلال الدِّراسة الأسلوبيَّة والوصول إلى النَّتائج التَّالية:

١) التكوين الأدبي والاجتماعي للأديب عزيز أباظة كان صاقلا لتجربته المسرحية الشعرية وقد انعكس ذلك بجلاء من خلال تأثره بالمسرح الكلاسيكي الغربي محاولا إضفاء أسلوبية عربية خاصة في نقل التراث التاريخي لمسرحه الشعري بمختلف أزمنته وقضاياه الاجتماعية والفكرية.

٢) استطاع عزيز أباظة في مسرحه الشعري التعبير عن أصواتٍ متعدِّدةٍ ومتضادةٍ في مواقِفها، وأسهم ذلك في خلق لغةً مغايرةً للانزياح؛ إذ تعكسُ أصواتُها انزياحاتٍ غير عاديَّة تكمنُ في الحيرةِ المثيرةِ التي تتركُها في نفسِ المتلقِّي، وتخالِفُ توقُّعَه فيما يشاهدُ من تصرفاتٍ متباينةٍ لتلك الشَّخصيَّاتِ.

٣) امتازت اللغة الحوارية في مسرح عزيز أباظة الشعري ــ بمختلف صور الانزياح فيها ـــ بالجزالة والفخامة في المسرحيتيْن التَّاريخين (قافلة النوروقيصر) بينما سهلتْ مع الاحتفاظ بفصاحة هذه اللغة وجزالتها في مسرحية زهرة كونها مسرحيَّة معاصرة.

٤) انزياحُ الشَّاعرِ عزيز أباظة عن ـــ المعيارِ والمألوفِ الشَّائعِ ـــ له مبرراتُه الفنيَّةُ والنَّفسيَّةُ لا سيَّما عندما يتقاطعُ هذا الانزياحُ الإيقاعيّ مع دراميَّةِ المسرحِ الشِّعْري، وما يشيعُ فيها من خَلْقٍ وابتكارٍ للحبكةِ المسرحيَّةِ التي ينتظمُ داخلَها إيقاعُ حركةِ الأحداثِ، وصراعُ الشَّخْصِيَّاتِ،

وتبرزُ مِنْ خلالها أسلوبيَّةُ الشَّاعرِ في نقلِ ما يختلجُ في نفوسِ شخصيَّاتهِ المسرحيَّةِ، فتكونُ قادرةً على التَّأثيرِ في المتلقِّي.

٥) تبرز في مسرح عزيز أباظة الشِّعْري القافية المؤثِّرة المعبِّرة عن شخصيَّاتِ مسرحه بمختلفِ عوالمِها وثقافاتِها؛ فكان ينظمُ في مسرحِه باختلافِ حروفِ الرِّوي؛ فلديه طاقةٌ لغويَّةٌ تمكِّنُه مِنْ ولوجِ ميدانِ القوافي، واختيارِ ما يناسبُ المقامَ والموقفِ لكلِّ شخصيَّةٍ يتناولها.

٦) يتبيَّن في مسرح عزيز أباظة الشعري تفاوت الاستعمالِ للقوافي ومجيئها في النَّظم على حروف الرِّوي المختلفةِ؛ فعزيز أباظة شديدُ المحافظةِ على الصُّورةِ الإيقاعيَّةِ التي التزم بها سابقوه؛ فهو شاعرٌ مسرحيّ محافظٌ، كلاسيكيُّ الطَّبعِ يظهرُ ـــ في استعمالاتهِ ـــ الاتكاءُ على النَّمط التَّقليديّ الذي سار عليه أسلافه؛ فبرزتْ في مسرحه الشِّعْري كثرةُ النَّظم على القوافي المطلقة، وبنسبةٍ أقلّ تناولَ القوافي المقيَّدة.

٧) تناول عزيز أباظة الرَّوي الشَّاذ القليل الاستعمال في الشِّعْر العربي في مواضع يسيرةٍ في مسرحه الشِّعْري؛ مثل: الذَّال، والزَّاي، والصَّاد، والضَّاد، والطَّاء، والهاء. وقد اختلفتْ نسبةُ حضورِها في مسرحِه الشِّعْري، لكنَّ الأبرزَ منها أربعةُ أحرفٍ وهي: الضَّاد، والهاء، والذَّال، والزَّاي.

٨) استعمال عزيز أباظة للروي الشاذ في مسرحه الشعري هو محاولةٌ منه لإبرازِ مقدرته الشِّعْرية على النَّظمِ فيها، وسلوك الوعرِ مِنْ طرقُها حسب ما يمليه الحدثُ المسرحيّ، وتبرزُ مِنْ خلاله نزعاتُ الشَّخصيَّاتِ المتحاورة، وغرابةِ ما يصدرُ عنها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٩) ظهرت في مسرح عزيز أباظة الشِّعْري بعض العيوب التي وقع فيها السَّابقون؛ إذ ورد بصورة لافتةٍ السِّنادُ والتَّضمينُ بمختلفِ أنواعهما، بينما ظهر في مواطن قليلة الإقواء والإيطاء. ووجودها في مسرحه الشعري ليس قصورًا في مقدرتِه الشِّعْريَّةِ بل هي ضمنِ الانزياحِ الإيقاعيّ الخارجيّ المختصِّ بالقافيةِ الذي يُبْنَى على دلالاتٍ معيَّنةٍ تفصحُ عنها السِّياقاتُ المقاميَّةُ.

قائمة المصادر والمراجع

- أباظة، عزيز (١٩٩٣م) المؤلَّفات الكاملة، ط، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- أباظة، عفاف عزيز (د.ت) أبي عزيز أباظة، د.ط ، القاهرة: دار الهلال.
- أبطي، عبد الرَّحيم (٢٠٠٤م) الانزياح واللُّغة الشِّعْريَّة، مجلَّة علامات، ج١، المجلَّد ١٤.
- أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧م) الأسلوبيَّة الرُّؤية والتَّطبيق، ط، عمان: دار المسيرة.
- الأخفش، سعيد بن مسعدة (١٩٧٤م) كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النَّفاخ، ط، بيروت: مطابع دار القلم.
- الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبد ربُّه (١٩٨٣م) العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد التَّرحيني، ط، بيروت: دار الكتب العلميَّة.
- أنيس، إبراهيم:
  (١٩٥٢م) موسيقى الشِّعْر، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة.
  (١٩٧٥م) الأصوات اللُّغويَّة، ط٥، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة.
- التَّبريزي، الخطيب (١٩٩٤م) شرح ديوان أبي تمَّام، تقديم وفهرسة: راجي الأسمر، ط٢، بيروت: دار الكتاب العربيّ.
- ثعلب، أحمد بن يحيى (١٩٦٦م) قواعد الشِّعْر، تقديم وتحقيق: رمضان عبد التَّوَّاب، ط، القاهرة: مطبعة الخانجي.
- جعفر، قدامة (د.ت) نقد الشِّعْر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، بيروت: دار الكتب العلميَّة.
- جني، أبو الفتح عثمان (د.ت) سرُّ صناعة الإعْرَابِ، دراسة وتحقيق: حسن هنداوي، د.ط، د. ك: د.د.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- الجيَّاني، جمال الدِّين محمد بن عبد الله بن مالك (١٩٨٢م) شرح الكافية الشَّافية، تحقيق وتقديم: عبد المنعم أحمد هريري، ط، مكَّة المكرَّمة: مركز البحث العلميّ وإحياء التُّراث الإسلاميّ.
- الحجاجيّ، أحمد شمس الدِّين (١٩٩٥م) المسرحيَّة الشِّعريَّة في الأدب العربي الحديث، ط، القاهرة: مؤسّسة دار الهلال.
- الحملاوي، أحمد (٢٠٠٨م) كتاب شذا العرف في فنِّ الصَّرف، تحقيق: يوسف الشَّيخ محمد، د.ط، بيروت: دار الكتاب العربيّ.
- الخرَّاط، إدوار (٢٠٠٣م) فجر المسرح ــ دراسات في نشأة المسرح، د.ط ، القاهرة: دار البستاني للنَّشر والتَّوزيع.
- الخرشة، أحمد غالب (٢٠٠٨م) أسلوبيَّة الانزياح في النَّصِّ القرآني، رسالة دكتوراة من جامعة مؤتة.
- الخرشة، أحمد غالب وعباس، عباس عبد الحليم (٢٠١٨م) التَّشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التِّلمساني، بحث منشور بكليَّة الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلاميَّة العالميَّة بالأردن.
- الذِّبياني، النَّابغة (د.ت) ديوانه، شرح وتقديم: عباس عبد السَّاتر، د.ط، بيروت: دار الكتب العلميَّة.
- شرف، عبد العزيز وخفاجي، محمد عبد المنعم (١٩٨٧م) النَّغم الشِّعْري عند العرب، د.ط، الرياض: دار المريخ.
- الصَّيفيّ، عزيزة عبد الفتَّاح (١٩٩٧م) دراسة بلاغيَّة نقديَّة لمسرحيَّة غروب الأندلس، ط، القاهرة: د.د.
- طلبة، عفاف أحمد محمد (٢٠٠٢م) الأساليب الإنشائيَّة في شِعْرِ عزيز أباظة الغنائيِّ ــ دراسة تحليليَّة (نَحْويَّة)، رسالة ماجستير، جامعة الزَّقازيق،كليَّة الآداب.
- الطَّيِّب، عبد الله (د.ت) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د.ط، د.ك: د.د.

- عبد المولى، أحمد عادل (د.ت) الأندلس في المسرح بين عزيز أباظة وأنطويو جالا مقاربة سيمولوجيَّة، كليَّة اللُّغات والتَّرجمة، جامعة مصر للعلوم والتِّكنولوجيا.
- عبد رمضان، علي (٢٠١٦م) الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النَّقدي العربي، ط، بيروت: دار ومكتبة البصائر.
- عتيق عبد العزيز (١٩٨٧م) علم العروض والقافية، د.ط، بيروت: دار النهضة العربيَّة.
- العزَّام، هاشم أحمد (١٤٢٨هـ) التَّضمين العروضي، مجلَّة جامعة أمِّ القرى، ج١٩، العدد٤٣.
- علي، عبد الرِّضا(١٩٩٧م) موسيقى الشِّعْر العربي قديمه وحديثه ـــــ دراسة وتطبيق في شعر الشَّطرين والشِّعْر الحر، ط، عَمَّان: دار الشروق للنَّشر والتَّوزيع.
- القرطاجنِّي، حازم (١٩٩٧م) الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق: علي لغزيوي، ط، الدَّار البيضاء: دار الأحمديَّة.
- قنبر، أبو بشر عمر بن عثمان المعروف بسيبويه (د.ت) كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، ط، بيروت: دار الجيل.
- القيرواني، الحسن بن رشيق (١٩٨١م) العمدة في محاسن الشِّعْر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت: دار الجيل.
- كيسان، محمد بن أحمد، كيسان (د.ت) تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تحقيق: منصور عبد الله المشوَّح، د.ط، د. ك: د.د.
- المرزباني، محمد بن عمران (١٩٩٥م) الموشح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدِّين، ط، بيروت: دار الكتب العلمية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- المصري، أبو الفضل جمال الدِّين محمد بن منظور (٢٠٠٠م) لسان العرب، ط، بيروت: دار صادر.
- مصطفى، محمد حسن (٢٠٠٧م) فكرة النَّظم بين الحقيقة والوهم، مجلة أبحاث ــ كليَّة التَّربية الأساسيَّة، المجلَّد ٦، العدد ١.
- المقرِّي، إسماعيل بن أبي بكر(٢٠٠٩م) كتاب العروض والقوافي، تحقيق: يحيى علي المباركي، ط، القاهرة: دار النَّشر للجامعات.
- نصَّار، حسين (٢٠٠١م) القافية في العروض والأدب، ط، بورسعيد: مكتبة الثقافة الدينيَّة.
- النُّويهي، محمد (١٩٦٤م) قضيَّة الشِّعْر الجديد، د.ط، القاهرة: المطبعة العالميَّة.
- الهاشمي، السَّيد أحمد (٢٠١٢م) ميزان الذَّهب في صناعة شِعْر العرب، د.ط، القاهرة: مؤسَّسة هنداوي للتَّعليم والثَّقافة.
- الهاشمي، محمد علي (١٩٩١م) العروض الواضح وعلم القافية، ط، دمشق: دار القلم.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (١٩٨٤م) معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان.
- يعقوب، إميل بديع (١٩٩١م) المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعْر، ط، بيروت: دار الكتب العلمية.

الملحق

جدول (١) إحصائية الانزياح الإيقاعي الخارجي (حروف الرَّوي)

م	المسرحيَّة الشِّعْريَّة	مسرحيَّة قافلة النُّور		مسرحيَّة قيصر		مسرحيَّة زهرة	
	حروف الرَّوي حسب نوعها واختلاف حركة رويِّها	أكثرها وروداً	عدد أبياتها	أكثرها وروداً	عدد أبياتها	أكثرها وروداً	عدد أبياتها
١	المطلقة	الرَّاء	٢١٩	اللَّام	٣١١	اللَّام	١٣٣
		النُّون	١٦٥	الرَّاء	٢٦٩	الرَّاء	١٣٢
		اللَّام	١٤٤	النُّون	١٦٢	النُّون	١٢٥
		الدَّال	١٢٩	الميم	١٣٦	الهمزة	١٠٣
		الميم	٨٨	الدَّال	١٢٢	الميم	٩٠
		الباء	٦٥	الفاء	١٠١	التَّاء	٥٦
		التَّاء	٥٢	الباء	٩٨	الدَّال	٤٩
٢	المقيَّدة	الرَّاء	٦٨	الرَّاء	٧٣	الهاء	٦٦
		الهاء	٣١	اللَّام	٢٦	الكاف	٣٣
		النُّون	١٨	الميم	٢٣	الراء	٣٢
		الباء	١٦	النُّون	٢٢	الهمزة	٢٨
		اللَّام	٨	العين	١٩	الميم	٢٧
		السِّين	٨	الهاء	١٨	اللَّام	٢٤
		الميم	٧	الكاف	١٨	النُّون	٢١

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٣	النَّادرة والشَّاذة الواردة منها في المسرحيَّات:	قافلة النُّور	عدد أبياتها	قيصر	عدد أبياتها	زهرة	عدد أبياتها
		الهاء	٥٣	الهاء	٦٢	الهاء	١٠٤
		الذَّال	١٠	الضَّاد	١٨	الزَّاي	٥
		الزَّاي	٦			الضَّاد	٥
		الضَّاد	٤			الذَّال	٤

٤	غير المستعملة	عددها
	الخاء، الشِّين، الصَّاد، الطَّاء، الظَّاء، الغين.	٦

جدول (٢) الانزياح الإيقاعيّ الخارجيّ (عيوب القافية)

م	المسرحيَّة الشِّعْريَّة	الانزياح فيما طرأ من عيوب القافية							
		السِّنَاد وأنواعه				التَّضمين بنوعيه		الإيطاء	الإقواء
		التأسيس	الرِّدف بنوعيه		الحذو	التَّوجيه	قبيح	جائز	
			قبيح	جائز					
١	قافلة النُّور	–	٢	١٧٠	٤٥	٤٥	٤	٤	١	١
٢	قيصر	٢	٣	١١٢	١٣٦	٤٠	٢١	١١	٢	–
٣	زهرة	١	٢	٦٨	٣٤	٢٩	٥	٩	٧	–
المجموع الكليّ		٣	٧	٣٥٠	٢١٥	١١٤	٣٠	٢٤	١٠	١

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٤٥٢٣
٢-	Abstract	١٤٥٢٤
٣-	المقدمة	١٤٥٢٥
٤-	الانزياح الايقاعي الخارجي (القافية) وعلاقته بالبناء الدرامي عند عزيز أباظة:	١٤٥٣٣
٥-	١-١ استعمالِ حرفِ الرَّوِي الشَّاذِّ والنَّادر:	١٤٥٣٦
٦-	١-٢ عيوب القافية:	١٤٥٤٣
٧-	الخاتمة	١٤٥٦٠
٨-	قائمة المصادر والمراجع	١٤٥٦٣
٩-	الملحق	١٤٥٦٧
١٠-	فهرس الموضوعات	١٤٥٦٩