Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 78 | Issue 3 Article 3

7-1-2018

Rhythm and its relationship to conflict in poetic theater are various models

Ahmed Ammar
Lecturer -Faculty of Arts, Cairo University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

Ammar, Ahmed (2018) "Rhythm and its relationship to conflict in poetic theater are various models," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 78: Iss. 3, Article 3.
DOI: 10.21608/jarts.2018.83453
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol78/iss3/3

This Book Review is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

الإيقاع وعلاقته بالصراع في المسرح الشعري

نماذج متنوعة(*)

د. أحمد عمار

كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص

يسعى هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين الإيقاع والصراع والحوار في المسرحية الشعرية. تقوم الفرضية الأساسية لهذا البحث على أن الإيقاع يمكنه أن يلعب دورا كبيرا في الصراع الناشئ بين أطراف المسرحية الشعرية.. يستطيع أن يبرز دلالات ربما كانت خفية للحوار المسرحي، ويضيف أبعادا جديدة لهذا الصراع.

ولاختبار هذه الفرضية اخترنا عددا من المشاهد من مسرحيات شعرية تمثل مدارس مسرحية وشعرية مختلفة، وكان أساس اختيارنا لهذه المشاهد احتدام الصراع –أيا كان نوعه- فيها من جهة، وإحساسنا بدور الإيقاع فيها من جهة أخرى، باعتباره واحدا من أهم العناصر الفاعلة في بنية النص.

واخترت أن أركز حديثي على العنصر الكمي في الإيقاع، لأنه العنصر الأبرز أولا، ولأن الحديث عن العناصر الكيفية -التي لم نتناسها كليا في دراستنا هذه- يحتاج مساحة أكبر وسردا مطولا.

وقد قدمت عددا من الأمثلة التي تكشف لأي مدى يمكن أن يلعب الإيقاع دورا كبيرا في المسرحية الشعرية؛ حيث يبرز –أولا- الصراع -أيا كان نوعه- داخل العمل المسرحي.. ويستطيع -ثانيا- أن يضيف عددا من الدلالات، وأن يلقي -ثالثا- الضوء على دلالات أخرى. ويستطيع -رابعا- أن يقدم لك المشاعر والأحاسيس في صورة سمعية يشعر بها من كانت عنده القدرة على التقاطها... أدوار كثيرة يمكن أن يقوم بها الإيقاع، علينا أن نحاول اكتشافها والسعي وراءها، وما ذكرناه هنا إلا النذر اليسير منها.

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٧٨) العدد (٦) يوليو ٢٠١٨

Abstract

This paper attempted to examine the relations among rhythm, conflict and dialogue in poetic play (verse drama). It based on a hypothesis that rhythm can play a major role in the conflict emerging between the characters of the Poetic play and can highlight the hidden meanings and connotations of dialogue, on other hand; it tends to add new dimensions to conflict.

To testify this hypothesis we chose a number of scenes from poetic plays representing different theatrical and Poetic schools; the basis of choice of these scenes, on the one hand, was the intensification of the conflict - whatever its kind- on the other hand, the intuition of the role of rhythm as one of the most important aspects of the text structure of a poetic play.

The paper chose to focus its discussion on the quantitative element of rhythm, because it is the most prominent rhythmic element in a poetic play, in the first place, and investigating the qualitative elements - which did not be neglected totally in this paper- needs more space and a comprehensive view beyond the scope here.

The paper presented a number of examples that reveal the extent to which the rhythm can play a significant role in the poetic play. It concluded that rhythm can highlight a conflict in the theatrical work, add a number of meanings and connotations, show audience the feelings and emotions in auditory form and do many other roles. This issue still to be a fertile soil needs more research interest.

شغلت قضية ارتباط الوزن الشعري بالمعنى والدلالة كثيرًا من العروضيين واللغويين والنقاد عبر عصور الأدب العربي وتعددت اجتهاداتهم في فهم العلاقة بينهما، ولعل واحدة من تلك المحاولات هي التي قام بها حازم القرطاجني؛ حيث قال: "**ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره**"[١].

وإذا كان القرطاجني قد قال ذلك، فإن الأمر لم يتوقف عنده، بل لم يتوقف عند نقادنا القدماء فقد شغلت القضية ذاتها المحدثين الذين ذهب بعضهم إلى الدراسات الغربية التي تحدثت عن هذه العلاقة، فيقول إبراهيم أنيس: "**يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر، بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الإنسان السليم بعدد ٧٦ مرة في الدقيقة ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع. ويقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة.... على أن نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة**"٢.

الوزن –إذن- أو الإيقاع يكون له تأثير في ذاته على المتلقي، بما يعني أنه يتضافر –باعتباره عنصرا من عناصر بنية القصيدة- مع العناصر الأخرى داخل النص ليؤثر على المتلقي ذلك التأثير الذي يجعله يتفاعل معه، ليصل الأمر إلى أن يقول البعض إننا نجد "**في وصفنا الصادق للوزن بأنه مخدر أو مهيج أو جليل أو تأملي أو مرح، دليلا على قدرة الوزن على التحكم في الانفعال على نحو مباشر، بيد أن الآثار العامة للوزن أهم من ذلك، فالوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة، وبذلك يكون له أثر "الإطار" فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة**"[٣].

ولا شك في أن "**الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيرا آنيا لا انفصام بين عناصره، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدة، وقد نفصل بينها نظريا، ولكنها لا تنفصل في الواقع بأي حال.... الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة، ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال**"[٤].

وتقوم الفرضية الأساسية لهذه الدراسة على أن الإيقاع –بما له من تأثير كبير يرتبط بالدلالة- يمكنه أن يلعب دورا كبيرا في الصراع الناشئ بين أطراف المسرحية الشعرية.. يستطيع أن يبرز دلالات ربما كانت خفية للحوار المسرحي، ويضيف أبعادا جديدة لهذا الصراع.

ولتأكيد هذه الفرضية اخترنا عددا من المشاهد المنتقاة من عدد من المسرحيات الشعرية الممثلة لمدارس مسرحية وشعرية مختلفة، وكان أساس اختيارنا لهذه المشاهد احتدام الصراع –أيا كان نوعه- فيها من جهة، وإحساسنا بدور الإيقاع فيها من جهة أخرى، وهو ما يدفعنا بالطبع لتحري البحث عن هذا الدور الذي يلعبه الإيقاع باعتباره واحدا من أهم العناصر

الفاعلة في بنية النص. وقد اخترنا محتوى الشكل٥ ليكون منهجا لنا في هذه الدراسة غير أننا فضلنا أن نركز حديثنا هنا على العنصر الكمي في الإيقاع، لأنه العنصر الأبرز أولا، ولأن الحديث عن العناصر الكيفية -التي لم نتناسها كليا في دراستنا هذه- يحتاج مساحة أكبر وسردا مطولا يتنافى مع فكرة هذا البحث الذي يريد أن يقدم عددا من الأمثلة المتنوعة الممثلة لتيارات مختلفة، والدالة على علاقة الإيقاع بالصراع داخل المسرحية الشعرية في الوقت ذاته.

(١)

يقوم فهمنا –أولا- للصراع الدرامي على أنه "**ينبني على المفارقة.. وهي مفارقة..... ليست في اختلاف شخص عن شخص آخر أو قيمة عن قيمة أخرى أو مبدأ عن مبدأ آخر، ولكنها في الاختلاف مع الاتفاق. في الجهل مع العلم. في عدم المشاركة مع المشاركة**"[٦]. ومن ثم فإن صراعا يمكن أن ينشأ بين أي شخصيتين في أي مشهد من المشاهد، فالحبيبان يمكنهما أن يتصارعا بالقدر الذي يتصارع به العدوان.. لا فارق بين هذا وذاك.. عندنا فقط شخصيتان يجمعهما مشهد واحد يمتلكان أهدافا (قريبة كانت أم بعيدة) متناقضة يسعيان إلى تحقيقها. هذا هو الصراع الذي يستطيع مبدع النص المسرحي أن يوجده في كل مشهد من مشاهد مسرحياته، هذا إلى جانب الصراع الأكبر الذي يظهر من خلال تناقض أهداف طرفي هذا الصراع (البطل والبطل المضاد) في النص المسرحي.

وصراعنا الذي اخترناه واحد من هذه الصراعات.. صراع من نوع خاص نراه في ذلك المشهد الختامي للفصل الأول من مسرحية "مجنون ليلى"[٧] ذلك المشهد الشهير الذي يذهب فيه قيس إلى بيت عمه متذرعا بحجة واهية لرؤية ليلاه.. يحاول قيس رؤية ليلى.. يناديها ولكن من يخرج له هو عمه.. ويحدث الصراع هنا.. صراع بين قيس من ناحية وعمه من ناحية أخرى.. قيس يحاول أن يجد أية حجة تفسر سبب مجيئه إلى هذا المكان في هذا الوقت من الليل، والعم يستنكر وجود ابن أخيه، مطالبا بالتفسير. ويحدث

بينهما هذا الحوار على بحر البسيط:

قيس: ليلى!

المهدي خارجا من الخباء..

المهدي: من الهاتف الداعي؟ أقيس أرى؟ ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا؟

قيس (خجلا): ما كنت يا عم فيهم

المهدي (دهشا): أين كنت إذن؟

قيس: في الدار حتى خلت من نارنا الدار

ما كان من حطب جزل بساحتها أودى الرياح بها والضيف والجار[٨]

ثلاثة أبيات على بحر البسيط قسمها شوقي على خمس جمل حوارية كان أطولها الجملة الأخيرة على لسان قيس، وهي الجملة التي شغلت بيتا ونصف البيت، أي نصف المساحة الكمية لهذا الحوار.

بدأ الحوار بنداء من قيس بكلمة واحدة هي اسم محبوبته ليلى.. التي جاءت على وزن (مُسْتَفْ أو فَعِلُنْ).. لم يكمل قيس جملته.. أنت لا تعرف الإيقاع الذي سيسير عليه.. لا تعرف إن كان البسيط أم المتدارك، أم غيرهما.. احتمالات متعددة تلقيها هذه الكلمة المبتورة ليظل المتلقي متشوقا لاستبيان الإيقاع الشعري واستكماله، واستبيان ما سيحدث في المشهد في الوقت ذاته.

يخرج له العم مفاجئا مباغتا.. جملتان استفهاميتان متتاليتان تشغلان ما تبقى من الشطر الأول ولكن المتلقي حتما سيرتبك في استبيان الإيقاع.. النغمة الاستفهامية الصاعدة تفرض على المؤدي الوقوف على نهاية كل جملة من الجملتين ليتحول الإيقاع إلى الآتي:

من الهاتف الداعي؟

//o/o/o o/o// فعولن مفاعيلن (علن فاعلن مستف)

أقيس أرى؟[٩]

//o/ //o فعول مفا (علن فاعلن)

يبدو ظاهريا أن المهدي هنا يكمل البيت -الذي كتبه شوقي على بحر البسيط- لقيس، لكن الواقع أن الشخصية/ المهدي، والمتلقين/ الجمهور في ذات الوقت يجدون أنفسهم أمام إيقاع مغاير وهو بحر الطويل.. نداء قيس إذن غير واضح المعالم.. ربما ينتمي لإيقاعات متعددة.. نداء مثير للريبة، ورد حاسم بإيقاع مغاير من المهدي.

ومع تعرف المهدي على القادم، وغياب السؤال الحقيقي وحضور السؤال الاستنكاري الذي يحمل معنى الدهشة من قدوم قيس يتغير الإيقاع ثانية ليأتي السؤال الثالث شاغلا شطرا كاملا على بحر البسيط:

ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا؟[١٠]

o/o/ o//o/o/ o/// o//o/o/ مستفعلن فعلن مستفعلن فالن

ويحاول قيس استعادة رباطة جأشه بعد هذا الظهور المباغت من العم، وتلك الأسئلة التي تحاصره.. ينطق بجملة واحدة.. لكنها ما زالت تلك الجملة القصيرة التي لا تعرف لها إيقاعا واضحا.. إنها الجملة المبتورة التي لا تفيد السائل في شيء.. كان السؤال عن سبب وقوفه هكذا، لتأتي الإجابة لا تحمل رد السؤال:

ما كنت يا عم فيهم[١١]

o/o//o/ o//o/o/ مستفعلن فاعلاتن (مستفعلن فاعلن مس)

ما زال الإيقاع مضطربا عند قيس، يعكس اضطرابا داخله.. ما زالت الجمل غير مكتملة.. ما زال المهدي يحاصره بأسئلته:

أين كنت إذن؟[١٢]

o/// o//o/ فاعلن فعلن (تفعلن فعلن)

نحن الآن أمام المتدارك ولسنا أمام البسيط.. إيقاع جديد مغاير لكل ما مضى.. ما زال المشهد يسير دون إيقاع ثابت.. إيقاع يحاول قيس تحسسه، وإيقاعات متتالية مغايرة تكشف حالة الغضب –أو الدهشة على الأقل- التي أصابت المهدي.

ومع الجملة الثالثة لقيس يكون قد تمالك نفسه.. هنا تخرج الجملة كاملة منه مفسرة الأمر.. اكتمل الإيقاع أخيرا واستعاد قيس توازنه.. ثلاثة أشطر كاملة على بحر البسيط تخرج منه لتكشف للعم عن سبب قدومه.. وصل قيس أخيرا إلى الحجة التي تريح المهدي وتجعله يكف عن إلقاء الأسئلة ومحاصرته بها.

ولم يجد المهدي أمام هذه الحجة التي يقدمها قيس إلا أن يتوجه بالنداء إلى ابنته لتحضر لابن عمها ما يريد.. ويلعب التنغيم والوقف دورا كبيرا في البنية الإيقاعية هنا، ويبدو دور الوقف واضحا حتى على المستوى الكمي للمقاطع.. إن الوقف على (ليلى) الأولى ستجعل المؤدي أمام خيار لا بد منه، وهو إضافة متحرك ليبدأ جملته التالية (انتظر قيس)، أما في حالة الوصل، وهي المستحيلة أداء، فمعلوم أن ألف (ليلى) ستسقط لالتقاء الساكنين. نحن إذن أمام زيادة كمية حتمها الأداء.. الأداء هنا يتسبب في زيادة سبب خفيف كامل مما يغير في البنية الإيقاعية بشكل جذري. يقول شوقي:

المهدى: ليلى

/o/o فالن (مستف)

انتظر قيس

/oo/o//o فاعلن فاعْ

ليلى[١٣]

/o/o فالن

نحن أمام ثلاث جمل ينطقها المهدي على بحر المتدارك، وليست على بحر البسيط.. ومن جديد يبدو المهدي سائرا في إيقاعه الخاص المناقض لإيقاع قيس.. إنه لا يزال متشككا في مجيئه رغم هذه الحجة التي قدمها.. إن جملة "انتظر قيس" تحمل الريبة ذاتها، وكأنه يريد منه ألا يتحرك من مكانه، فما زال الشك يسيطر عليه.

وترد ليلى على أبيها: **ما وراء أبي**؟[١٤]

o///o//o/ فاعلن فعلن

إنه الرد بالإيقاع ذاته الذي ناداها به أبوها.. لا يوجد صراع بين المهدي وليلى حتى هذه اللحظة ليختلف الإيقاع.. نداء يقابله رد، وكلاهما يجب أن يأتيا على إيقاع واحد. وتأتي الإجابة من المهدي بشطر كامل على بحر البسيط.. لقد ذهب لإيقاع قيس تاركا إيقاعه هو.. كان سؤال ليلى عن سبب النداء، وسبب النداء هو قيس.. إنه هنا وكأنه يتكلم بلسانه.. يعرب عن حاجته للنار.. هنا لا يبدو غريبا أن يكون رده على الإيقاع ذاته الذي اتخذه قيس سبيلا للتعبير عن حاجته، فيأتي الرد:

هذا ابن عمك ما في بيتهم نار[١٥].

ويتغير إيقاع المشهد كله مع ظهور ليلى.. لقد هلت على المسرح بنورها وبشرها.. جاءت لتفرض كلمتها وإيقاعها على الجميع. مع ظهورها يحدث تغير جذري في البنية الإيقاعية.. تتغنى ليلى بصوتها العذب على مجزوء الرجز.. اختيار المجزوء ذاته يشي باللهفة التي خرجت بها لملاقاة الحبيب.. تتحدث بإيقاعها ويرد الحبيب بالإيقاع ذاته، وهل هناك خلاف على أن إيقاع الحبيبين واحد.. يقول شوقي:

ليلى: قيس ابن عمي عندنا يا مرحبا يا مرحبا

o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

قيس: متعت ليلى بالحيا ة وبلغت الأربا[١٦]

o///o/ o//// o//o/o/ o//o/o/

مستفعلن مستفعلن متعلن مستعلن

ورغم أن كلا الحبيبين يتغنيان على الإيقاع ذاته، فإن شوقي لم يتركنا دون أن يضع لمسة أخرى على الإيقاع.. لمسة تعكس الكثير من الدلالات.. انظر إلى رد قيس.. التدوير أولا يعكس لهفة أكبر للقاء الحبيبة.. لولا الشوق ما كان هنا.. ثم تأتي الزحافات المتتالية في الشطر الثاني لتعكس زيادة جديدة في اللهفة.. حذف السواكن يعني الإسراع في الإيقاع، والإسراع في الإيقاع يعني زيادة الشوق، ويعكس اضطرابا لافتا عند قيس ما زال يسيطر عليه ويحركه.

هكذا يلعب الإيقاع دوره في فهم الصراع داخل العمل المسرحي.. هكذا يوظفه شوقي لإضافة عدد من الدلالات الكامنة داخل النص.. إنها الدلالات التي تبدو في حاجة ماسة لمن يبحث عنها ويكشفها.

(٢)

ونذهب إلى مصرع كليوبترا[١٧].. في المنظر الأول يدور الحوار بين كل من حابي وديون وليسياس مساعدي زينون أمين مكتبة قصر كليوبترا.. يتحدثون عن ذلك الخداع الذي مورس على الشعب، والهزيمة التي صورت نصرا.. وفي نهاية هذا المشهد يقول ديون على الوافر:

ورُدد في المدينة أن روما عفا أسطولها ومضى هباء

فضـــج الناس بالبشرى وكدوا حناجرهم هتافا أو دعاء

هداك الله من شعـــــــب بريء يصرفه المضلل كيف شاء[١٨]

هنا تدخل هيلانة وصيفة كليوبترا التي تجمعها علاقة حب بحابي إلى المسرح فيرتبك الجميع.. لا بد من تغيير مجرى الحديث، ومع تغيير مسار

الحديث يبدو تغيير الإيقاع شيئا طبيعيا، فيهمس ليسياس في أذن حابي على الرجز، من خلال هذا المثلث موحد القوافي، الذي استدعى قافيته اسم هيلانة ذاتها:

صه قد ظهرت هيلانة وأقبلت بالطلعة الفتانة

تنفح كالزنبقة الغيسانة[١٩]

ويرد حابي بالإيقاع ذاته، ومن خلال مثلث آخر، مستخدما القافية ذاتها، وهل هناك أحب عنده من استخدام قافية تم استدعاؤها من اسم المحبوبة، حتى ولو ادعى هو خلاف ذلك؟ يقول حابي:

ليسياس، أنهاك عن المجانة هيلانة في القصر كهرمانة

لها وقار ولها مكانة[٢٠]

ورغم استخدام حابي الإيقاع ذاته، فإن دورا واضحا سيلعبه التنغيم والوقف في إيصال الدلالة من جهة وتغيير الإيقاع من جهة أخرى، بحيث يبدو ذلك محاولة من حابي لتغيير الإيقاع والاعتراض على ما يقوله ليسياس.. الوقف الذي نتحدث عنه هنا ويفرضه الأداء سيكون بعد اسم ليسياس؛ بحيث يتحول الإيقاع كالآتي:

ليسياس

/oo/o/ فالان

أنهاك عن المجانة

/o/o /// o// o/o فالن فعلن فعولن

يضطرب الإيقاع اضطرابا شديدا لدى حابي عند ذكر اسم محبوبته بهذه الطريقة.. تخرج الكلمات من فمه دون وعي.. يريد إيقاف ليسياس عن هذا الحديث.. ومع استعادته هدوءه بعد أن خرجت الجملة الأولى منه على هذا النحو، يعود لإيقاع الرجز المعتاد في الشطرين الثاني والثالث.. ربما

يعود السبب في ذلك إلى هذا التغير الذي أحدثه نطقه باسم المحبوبة مع بداية السطر الثاني.. لم يعد الكلام موجها لليسياس.. أصبح مستحضرا صورة هيلانة أمامه.. صورة المحبوبة.

وتدخل هيلانة مختصة الحبيب حابي بالسلام والتحية، مغيرة الإيقاع كله قائلة على الهزج:

سلام لك يا حابي[٢١]

فيرد حابي على إيقاع محبوبته، وإن لم يتخل عن قافيته السابقة التي تحمل اسمها:

سلام لك هيلانة[٢٢]

وتعود هيلانة للإيقاع الذي كان المشهد عليه قبل دخولها.. كان السلام الذي ألقته على الحبيب حابي جملة اعتراضية فقط، ومع تذكرها الرسالة التي تحملها كان لزاما عليها أن تتكلم بإيقاع آخر.. إيقاع مغاير لجملتها الأخيرة، متفقا مع إيقاع المشهد قبل دخولها، ومغايرا له في الوقت ذاته.. إنها ليست في حاجة لتلك القافية التي فرض اسمها وجودها على الجميع.. تغير هيلانة القافية قائلة في مثلثها على الرجز:

أمرت أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين

فبلغ الأمر إلى زينون[٢٣]

ولكن هل يستسلم حابي لهذا التغير المفاجئ للإيقاع.. سيبذل ما استطاع لكي يحول الحديث إلى المسار الذي يريده.. مسار المحبين.. وتبدأ المطاردة.. خمسة أبيات على مجزوء الرجز بجمله القصيرة سريعة الإيقاع، يتبادل الحبيبان خلالها الحوار.. لم يغير حابي البحر نعم، ولكنه ذهب إلى مجزوئه، مستغنيا عن فكرة المثلث.. ومع كل جملة يظل إيقاع مجزوء الرجز حاضرا، ومع كل رد من هيلانة يلمح فيه حابي محاولة منها للفرار، يحاول حابي التغيير ولو بالقافية، لتحسم هيلانة الأمر في النهاية ببيت أخير

تتبعه بالانصراف منهية المشهد.. كانت هذه هي المباراة أو الصراع بين الحبيبين.. الصراع الذي جاء كالتالي:

حابي: سيدتي سأفعلْ أمــركما ممتـــثــل

هيلانة: **تــقرنــني بــربتي؟ ذلك ما لا أقبلْ**[٢٤]

كانت هذه هي المحاولة الأولى ولكنها باءت بالفشل.. نعم انجرت هيلانة لإيقاعه، لكنها لم تستسلم كليا.. ربما كانت الأزمة في القافية.. فليغيرها حابي إذن قائلا:

هيلان أنت ملْكتي وأنت وحدك الملك[٢٥]

ولم تكن الأزمة في القافية يا حابي كما تصورنا.. الأزمة في ذلك الدلال الذي يسيطر على ملكتك.. الدلال الذي يجعلها تحسم الأمر قائلة:

بل كليبترا وحــدهـــا لم يحـــــو شمســيــن الفلك

إن أنت لم تؤمن بهــا فلـــــــست لي ولست لك[٢٦]

هكذا يعلن الإيقاع ثانية أنه قادر على إيصال العديد من الدلالات.. إنه جزء أصيل من الصراع الدائر على خشبة المسرح بين الشخصيات.. يكشف عن تلك المشاعر الدفينة داخل صدور هذه الشخصيات.. يجعلها واضحة أمام المتلقي، يكاد يراها وهو يسمع إيقاعاتها الهادرة.

(٣)

ومازلنا مع مصرع كليوباترا.. يهيم زينون مع نفسه.. يسبح في عالمه الخاص، مرددا مقطوعة طويلة على مجزوء الكامل، ينهيها بقوله:

ولو ان لي ولدا فما ت لما بكيت على الولد

حذرا وخوفا أن يكون بها تعـــلق أو وجــد

شك يعذب مهــجتي إن المشكك في كـــبد[٢٧]

حالة الاسترسال واضحة في إيقاع البيتين الأولين من هذه الأبيات، وقد

لعب التدوير دورا كبيرا في ذلك، بحيث يبدو كل بيت وكأنه وحدة مكتملة، ثم يلعب التضمين بين البيت الأول والثاني من خلال المفعول لأجله (حذرا) دوره كذلك في مواصلة حالة الاسترسال هذه.. إننا أمام بيتين يمثلان وحدة واحدة.. يصبح الوقف بينهما مع نهاية البيت أمرا شديد الصعوبة في الأداء، ومن ثم فإننا أمام صراع واضح بين الرغبة في الوقف وهو الأمر الذي يدفعنا إليه الإيقاع بانتهاء البيت، والرغبة في الاستمرار، وهو ما يدفعنا إليه دفعا المعنى وتعلق صدر البيت الثاني بالبيت الأول.. صراع يكشف عن صراع آخر لا يقل قوة داخل صدر زينون، يتضح أمامنا من خلال "تيار الوعي" الذي يتدفق أمامنا.

ومع انتهاء البيتين يتغير الإيقاع.. يصل زينون إلى الحقيقة.. إنه الشك الذي يحاصره.. تلك هي الحقيقة البادية، ولهذا فلابد من الحسم والمصارحة والمكاشفة مع النفس، وهذا لا يتحقق إلا من خلال جملتين قصيرتين حاسمتين؛ أولاهما: "شك يعذب مهجتي".. إنه توصيف لحالته على وجه الخصوص، ثم الثانية: "إن المشكك في كبد".. إنها توصيف عام لكل من يعيش هذه الأحاسيس.. إنه في كبد وشقاء.

وأمام هذه الحقيقة التي وصل إليها زينون لا يجد إلا الهروب والفرار، ويبدأ في ذلك.. الهروب من خلال اللجوء إلى ابنه الروحي حابي على المستوى الظاهري، والهروب من الإيقاع الذي تملكه على مستوى الباطن. لن يتغير البحر ظاهريا.. نحن مازلنا سائرين على بحر الكامل، ولكن فلندقق معا لنعرف إن كان ذلك حقيقة أم لا. يقسم شوقي بيته على النحو التالي:

حابي، بني

(يأتي إليه حابي)

قل ولا تخف علي هل تحب؟[٢٨]

نعم مازال شوقي سائرا على بحر الكامل.. ولكن هل يستسلم زينون

لذلك.. إيقاع بحر الكامل كان إيقاع الغفوة التي سقط فيها، فهل يستمر فيه وهو من يحاول الإفاقة من غفوته؟ هنا يتجلى دور الوقف في تغيير مسار الإيقاع.. الواقع يقول إن زينون سيغير الإيقاع ليكون كالتالي:

حابي، بني

o//o/o/ مستفعلن

قل ولا تخف علي هل تحب؟[٢٩]

o//o/ /o/// o/o//o/ فاعلاتن فعلات فاعلن

لقد ذهب الكامل هباء.. لم يعد له وجود ونحن أمام هذه الصورة.. ربما رجز أولا ثم انتقالة سريعة إلى الرمل. اضطراب واضح في المشاعر يعكسه اضطراب لا يقل وضوحا في الإيقاع، ومحاولة هروب من تلك الأحاسيس التي تحاصره، يقابلها هروب أكبر من خلال الإيقاع.

وينتقل التوتر إلى حابي.. يفاجئه السؤال.. لم يكن يتوقع أن يسأله رئيسه مثل هذا السؤال، ومع وقع المفاجأة يضطرب الإيقاع.. وكالعادة يلعب الوقف دوره.. يقول حابي:

أحب!!

//o فعو

من قال[٣٠]

oo/o/ فعلان

إيقاع غير واضح.. ومع استحالة الوصل بين الجملتين لا تعرف إن كانت البداية على المتقارب أم على الهزج مثلا أو ربما على الطويل.. ولم لا تكون على الوافر؟ ولن تعرف إن كانت الانتقالة إلى المتدارك أم غيره.. لن تعرف ذلك الإيقاع الذي فرض نفسه على حابي، فالإيقاعات مضطربة تعكس اضطراب الإجابة التي بدورها تكشف عن اضطراب داخلي أصابه من وقع

المفاجأة.

ويرد زينون بكلمة واحدة، تسير في الاتجاه نفسه.. يقول زينون:

سمعت[٣١]

//oo فعول

متقارب إذن.. ربما!! ولكن لا دليل على ذلك.. ويحاول حابي أن يتمالك نفسه.. أن يسيطر على اضطرابه، أن يمتلك إيقاعه.. ينفي حابي التهمة، أو ما رآه أنه تهمة، فيقول:

من روى لك الكذب؟[٣٢]

o//o// o//o/ فاعلن متفعلن

ولكن هل نجح في ذلك حابي؟ ربما تبدو محاولة غير مكتملة، لكنها محاولة على أية حال للانتقال إلى إيقاع جديد. محاولة تحتاج إلى قليل من الهدوء لتكتمل في المرة القادمة.. لم يكن غريبا -إذن- أن يحاول زينون تهدئة حابي وأن يغرس في قلبه الطمأنينة.. ولننظر ماذا يقول زينون:

بني، ليس بالفتى إذا أحب من عجب

من لم يحب لم يؤ د للشباب ما وجب[٣٣]

محاولة للتهدئة تصحبها محاولة لتحسس الإيقاع المنتظم.. إنها المحاولة التي لم تصادف النجاح الكبير في البيت الأول، للتنازع بين إمكانية الوقف بعد (بني)، وإمكانية الوصل، بينما تحقق المبتغى في البيت الثاني.. إيقاعنا الآن هو الرجز.. هذا هو الإيقاع المبتغى يا فتى فاهدأ، ولا تضطرب، وسر على هذا النحو.. لسان حال زينون هكذا.

ويلتقط حابي الإيقاع.. ما زال يحاول النفي، لكن الإيقاع انتظم.. دقات القلب انتظمت.. يأتي الرد على الرجز وبالقافية ذاتها:

لكن أأدعي الهوى وليس لي منه سبب؟[٣٤]

التنغيم هنا فقط هو المختلف.. نغمة صاعدة ناتجة عن ذلك الاستفهام الاستنكاري تعكس أن قليلا من الاضطراب ربما ما زال ينازع حابي.. ما زال الفتى يحتاج إلى بث الاطمئنان في قلبه.. ويرد زينون:

حابي، بنـــي لا ترع من الســـــؤال بل أجب
لولا الهوى لم تك في ظـــــــل الشباب تكتئب
ما بال بشرك امحى ولونك الغض شحب؟
وللدموع من مآ قيك تكاد تنسكب؟[٣٥]

إنها المحاولة الأخيرة من زينون لفرض إيقاعه، لكنها المحاولة التي بدا فيها تسرع كبير.. تسرع يكشفه غياب الوقف تماما عن نهايات الأشطر، وهو ما يتجلى في البيت الأخير من خلال التدوير.. التدفق واضح والمشاعر غالبة ومحاولة زينون للسيطرة على مشاعره والسيطرة على إيقاع المشهد تبدو لاهثة إلى حد كبير.. لقد أفلت زمام القيادة منه بمحاولته محاصرة حابي.. الأمر صار في منتهى الصعوبة الآن.. ماذا سيفعل حابي وهو محاصر بكل تلك الأسئلة؟ لم ينجح زينون في تهدئته بل حاصره بتدفقه وأسئلته المتتالية، فأصبح لزاما عليه أن يهاجم.. ويأتي الهجوم بالفعل:

أفق زينون واصح من الغواني أبعد الشيب تخدعك النساء؟[٣٦]

ويتغير مسار الصراع.. تحول من الدفاع إلى الهجوم يفاجئنا به حابي، ومعه تحول في الإيقاع.. امتلاك لناصية إيقاع جديد سيفرض نفسه على المشهد.. إنه الانتقال إلى بحر الوافر.. لم يكن له ظهور من قبل.. إنه أداة حابي لتغيير مسار المعركة.. وينجح حابي.. يجبر زينون على أخذ موقف الدفاع.. يجبره كذلك على نسيان إيقاعاته.. يأتي الرد على الإيقاع الذي حدده حابي هذه المرة، وإن حمل النغمة الاستفهامية الصاعدة التي كانت ملاذ حابي ومهربه سابقا.. لقد تغير الحال وأصبح المهاجم مدافعا والعكس.. يقول زينون:

أتعلم يا غلام علي عشقا؟[٣٧]

ولكن لا مفر الآن من حابي.. لقد أصبح هو المسيطر على مجريات الأمور، وتأتي الضربة الثانية:

دع الإنكار قد برح الحفاء[٣٨]

لقد صار الأمر واضحا الآن.. الحصار يفرض الآن على زينون.. مشاعر الاضطراب التي كانت عند حابي تنتقل إليه.. يفلت الإيقاع من بين يديه.. يرد قائلا: **ومن أنباك؟**

فيرد حابي بحسم: **أنت؟**

وتبدو الدهشة على زينون، ويضيع الإيقاع منه أكثر، وهو يقول: **وكيف؟**

هنا يدرك حابي-أولا- أن الفرصة سانحة الآن لتوجيه الضربة الحاسمة.. لقد فقد زينون السيطرة على كل شيء وعلى رأس ذلك الإيقاع.. ويدرك -ثانيا- أن عدم توجيه الضربة الآن وانجرافه مع زينون في حالة اضطراب الإيقاع تلك ستعني استعادته السيطرة على نفسه، وعلى الإيقاع في الوقت ذاته.. لقد لعب هو هذه اللعبة من قبل.. أخطأ وقتها زينون بمحاولة تهدئته الفاشلة، وكانت هذه هي النتيجة.. لن يسمح لنفسه إذن بالوقوع في مثل هذا الخطأ.. وينقض حابي بكلمة واحدة: "**تهذي**" فيها بقية اضطراب الإيقاع، ثم يستأنف إيقاعه الذي فرضه بتسعة أشطر متتالية لم يعد بعدها معنى للمقاومة.. يقول حابي مستأنفا:

تهذي فتفضحك الوساوس والهداء
كمحموم يبوح وليس يدري تكشـــف عن سرائره الغطاء
أبعد العطف والإشفاق يشقى بصحـــــــبتك الشباب الأبرياء
فكل فتى رأيت زعمت صبا يخامره من الرقطاء داء

وما كعمى الشيوخ إذا أحبوا وليـــس وراء غيرتهم بلاء[٣٩]

ويقع زينون في الفخ.. يسقط أمام حابي.. انتصر حابي في معركته وفرض إيقاعه على المشهد وعلى زينون نفسه.. لم يكن غريبا أن يعلن زينون ذلك في حديث مع النفس.. حتى في حديثه مع نفسه يتكلم بالإيقاع ذاته الذي فرضه حابي.. إيقاع المنتصر هو الغالب دوما.. يقول زينون محدثا نفسه:

إلهي قد فضحت وضل شيبي وضاعت حكمتي وخبا الذكاء[٤٠]

ثم يعترف لحابي بالهزيمة قائلا:

صدقت بني بي داء دخيل وليس إلى الدواء لي اهتداء[٤١]

هكذا تنتهي المعركة بانتصار حابي، ويستمر المشهد على الإيقاع ذاته.. اعتراف من زينون بما أصابه، وتبرير من حابي لمكاشفته تلك والغرض منها.. ومع النهاية كان على الابن الاعتذار لما فعله مع أبيه الروحي.. كان عليه أن يمسح كل ما جرى، وأن يحاول استعطافه.. لم يعد هناك إلا تغيير الإيقاع ثانية.. إنه التنازل عن الانتصار طواعية، فالانتصار ذاته لم يكن المأرب.. كان المأرب هو المكاشفة وقد تمت، فلا داعي للاستمرار إذن.. كان هذا ما قرره حابي وهو يقول على الهزج:

أبي زينون قد بحت من السر بمكنوني

وما غيـــــــرك زينون على السر بـــــمأمون[٤٢]

وينتهي المشهد عند هذا الحد مقدما لنا نموذجا دالا على ما يمكن أن يقدمه الإيقاع في المسرح الشعري.. دور كبير لم يعد خافيا.. أصبح متجسدا أمامنا في مثل هذا المشهد الذي رأينا من خلاله الإيقاع أساسا للعبة الصراع.. الصراع بين طرفي اللعبة.. طرفي المشهد.

(٤)

ومن شوقي نذهب إلى عبد الرحمن الشرقاوي ومسرحيته الحسين

ثائرا[٤٣].. يضم المشهد الوليد بن عتبة والي المدينة ومروان بن الحكم.. يوسوس مروان للوليد لكي يتخلص من الحسين إن لم يبايعه.. يبدأ الحوار كالتالي:

الوليد: كيف؟ لا.. يا ابن الحكم

أأنا أقتله إن لم يبايع؟[٤٤]

لأول وهلة ستقول إن هذين السطرين على بحر الرمل.. ولكن هذا معناه أنك ستقرأ السطر الأول دون وقف.. أيستقيم المعنى بهذه الطريقة؟ إن المعنى يحتم علينا الوقف عند "كيف؟" وبهذه الطريقة سيتغير الإيقاع تماما ليكون كالآتي:

كيف؟

/oo فاعْ

لا يا ابن الحكم[٤٥]

/o /o///o/ o/ o فالن فاعلن

البداية إذن على بحر المتدارك، ثم يأتي السطر الثاني ومعه الانتقال إلى الرمل.. بداية غير منتظمة للإيقاع إذن.. وكأن فكرة القتل هذه التي أوحاها مروان إلى الوليد قد أربكته فخرج الإيقاع غير منتظم لا سيما في بدايته.. المفاجأة هي السبب في ذلك. ويرد ابن الحكم قائلا:

أنا أخشى أن يقول الناس قد خاف الوليد[٤٦]

oo//o/ o/o//o/ o/o//o/ o/o///

وقبل أن تحكم سريعا بأن هذا السطر على بحر الرمل، فلتدقق النظر إلى الكلمة الأولى بالسطر.. إنها الضمير "أنا" الذي تختفي فيه الألف وجوبا لكي ينتظم السطر على إيقاع الرمل، ولكن الحقيقة أن الأداء يقول إن هذا ربما لا يحدث.. قد نعيد المد ثانية.. بل ربما نقوم بالضغط على هذه الألف

قليلا ليظهر ما في الجملة من دلالات تحمل الخبث والمكر والدهاء من مروان.. ومع نطق الألف يتغير الإيقاع تماما لتصبح التفعيلة الأولى (مفاعيلن).. الهزج ثم الرمل إذن.. إنه ثعلب ماكر لا تعرف له إيقاعا.. لا تعرف كيف ستكون خطوته التالية!!

ويرد الوليد، فهل غادره التوتر والقلق والتردد؟ يقول الوليد:

أن يقول الناس عني خاف

فاعلاتن فاعلاتن فاعِ

خير لي من قتل الحسين بن علي

لاتن فعلاتن فاعلاتن فعلا

ربما شاورت في الأمر سواك[٤٧]

فاعلاتن فاعلاتن فعلان

ويلعب الوقف هنا دوره الكبير كالمعتاد، ففي حالة التزامنا بالوقف على نهاية السطر الأول تنفيذا لسطوة الشكل الطباعي سيختل الإيقاع تماما.. إننا أمام صراع واضح إذن بين سطوتين كلاهما له تأثيره الكبير.. الشكل الطباعي الذي يفرض أداء محددا من جهة، والإيقاع من جهة أخرى، وبينهما يبدو تردد الوليد.. تردد يشبه التردد الذي يعيشه إزاء كلمات مروان، وصراع يشبه الصراع الذي يعيشه. إنه التردد الذي يلحظه ابن الحكم فيقول:

كثرة الآراء تغري بالتردد

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إنما الشورى وبال فاستبد

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

إن ضربا في رقاب الضعفاء

فاعلاتن فاعلاتن فعلان

سوف يعطينا ولاء الأقوياء

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

فابعث الشرطة فلتضرب رءوس الفقراء[٤٨]

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلان

خمسة أسطر متتالية تحمل الإيقاع ذاته، ترسخه في قلب وعقل الوليد.. إنها وسوسة مروان التي يحاول بثها في أذنه، مستخدما كل الطاقات الإيقاعية التي تمكنه من تثبيتها في وجدانه، وفي القافية خير دليل على ذلك.. لقد استخدم مروان "الدال" رويا في السطرين الأولين اللذين يستنكر فيهما رغبة الوليد في الأخذ بمبدأ الشورى، ثم في الأسطر الثلاثة التالية يبث له سمومه، فيوحد قافيتها جميعا مستخدما الهمزة رويا.. الإيقاع الواحد يساعد على الحفظ، وما أحوج مروان لأن يحفظ الوليد وصاياه! ربما يكون ذلك مبرره لاستخدام القافية الموحدة هنا.

وقبل أن ينجح مروان في فرض إيقاعه بشكل كلي على الوليد تأتي الأصوات من الخارج قائلة:

أفلا تسمع ذلك كله؟ اسمع يا أمير[٤٩]

فعلن فاعلْ[٥٠] فاعلْ فالن فالن فاعلان

نحن أمام إيقاع مغاير.. إيقاع الداخل غير إيقاع الخارج.. إيقاع القصر غير إيقاع الشارع.. نحن هنا على بحر المتدارك.. تذكر جيدا الآن.. سيكون الوليد في صراع بين إيقاعين؛ إيقاع "الرمل" الذي يحاول مروان فرضه على القصر، وإيقاع "المتدارك" الذي يحاول الناس توصيله إلى مسامع الأمير داخل القصر. ويأتي تأثير هذا الصراع سريعا؛ حيث يقول الوليد:

أفلا تسمع ذلك كله؟ اسمع يا أمير

صرخات تملأ الليل علينا بالنذير..

إنه ويل وهول وثبور[٥١]

يعيد الوليد الجملة التي وصلت إلى مسامعه على بحر المتدارك.. أثرت في سمعه إذن، ولكنها تخيفه.. إنها النذير الذي يخشاه.. إنها الويل والهول اللذان ينتظرانه.. لن يستسلم لهذا الإيقاع الذي يحاول الشارع فرضه.. لن يكون هناك مفر سوى اللجوء إلى ابن الحكم بإيقاعه المفروض على القصر.. ولم يكن غريبا أن يلجأ الوليد إلى بحر الرمل ثانية، فربما فيه المفر والمهرب من ذلك الخطر الذي يلاحقه.

ويدخل العبد فرحا قائلا:

الحسين بن علي جاء في فتيانه

زارنا نور النبي[٥٢]

لقد عدنا إلى بحر الرمل ثانية.. ألم نعد إلى القصر؟ صحيح أن العبد ينتمي روحيا إلى عالم ما خارج القصر، ولكن هل يجرؤ على أن يردد ذلك الإيقاع المغاير؟ لن تكون عنده القدرة على ذلك.. على العبد أن يردد إيقاع سيده. ورغم ذلك فإن البشر البادي في كلماته يغضب ابن الحكم فيقول على "رمله":

خيبة الله على عبدك ذي الريح النتن!

ويأمر الوليد عبده بإدخال الحسين قائلا:

أدخلوا سبط النبي

ومن جديد يرد العبد بالإيقاع المفروض عليه:

يا أميري أهو يحتاج لإذن؟

إنما يسعد رضوان على باب الفراديس إذا ما استقبله

هو تشريف لهذا الباب أن يفتح له[٥٣]

ويكتب لنا الشرقاوي هنا ملاحظة عابرة لكنها تحمل الكثير.. يكتب لنا

بين قوسين: **(تقترب ضجة فتيان الحسين)**[٥٤].. لقد اقتربوا بإيقاعهم من القصر.. سيفرض الإيقاع نفسه على مسامع الوليد، فهل يسمح ابن الحكم بذلك.. عليه أن يستعيد الإيقاع الذي كاد يفقد.. عليه أن يوسوس به في أذن الوليد من جديد.. يقول ابن الحكم:

أغلظ القول له إن راوغك

وإذا لم يعطك البيعة فاقتله وإلا قتلك[٥٥]

إنها الجملة الأخيرة قبل ظهور الحسين.. لسان حاله يقول: لا تنس إيقاعنا.. لهم إيقاعهم ولنا إيقاع، وعلى إيقاعنا أن ينتصر في النهاية.

ويأتي صوت الحسين.. لن نجد عجبا في أن يكون إيقاعه هو المتدارك.. إنه صوت الشارع.. إنه صوت ذلك العالم الذي ينتمي إليه.. عالمه ليس عالم هذا القصر، وإيقاعه ليس إيقاعه.. يقول الحسين على المتدارك:

كان أبي يبكي ويقول:

يا دنيا غري غيري![٥٦]

لقد نجح الشرقاوي في صنع عالمين مختلفين متصارعين من خلال الإيقاع.. كان الإيقاع وسيلة من وسائله في إيصال تلك الدلالات العميقة.. ومرة جديدة نجد الدور الكبير الذي يمكن للإيقاع أن يلعبه في إبراز الصراع داخل العمل المسرحي.

(٥)

ومازلنا مع الشرقاوي ومسرحيته الحسين ثائرا.. إنه ذروة المشهد الذي يمثل بدوره ذروة الصراع بين الحسين من ناحية والوليد وابن الحكم من ناحية أخرى.. في هذا الجزء يقول الوليد على الرمل:

أنت والله شعاع

قد تبقى من سنا عصر النبوة

فاعتكف أنت لتدريس علوم الدين والتقوى وهم الآخرة

ودع الملك لأهل الملك والدنيا

دع الملك لنا[٥٧]

أصبح الوليد يتكلم بلسان ابن الحكم.. يتكلم بإيقاعه الذي فرضه عليه.. يتكلم بلسان القصر.. بلسان أهل الملك والدنيا.. يطلب من الحسين أن يدع هذا العالم لهم، على أن يأخذ هو العالم الآخر، ولكن هل يتنازل الحسين هكذا؟ ألا يعرف الحسين هو الآخر هذه اللغة؟ بل يعرفها جيدا.. يعرفها ربما أكثر من الوليد ومروان.. لم يكن غريبا أن يأتي رده بإيقاعهم.. يعرفه جيدا.. يعرف لغتهم ويجيدها.. يقول الحسين على بحر الرمل:

ليس حكما بل إمامة[٥٨]

إنه يعرف كنهها عنهم.. يصحح لهم أفكارهم ومفاهيمهم.. إنها الإمامة وليست الحكم.. هو يدرك لغتها إذن.. يدركها كما يدرك لغة الناس.. كلتاهما ملك له.

ويأتي الرد من الوليد ثانية:

نحن لا نطلب إلا كلمة

فلتقل: "بايعت" واذهب بسلام لجموع الفقراء

فلتقلها وانصرف يا ابن رسول الله حقنا للدماء

فلتقلها.. آه ما أيسرها.. إن هي إلا كلمة[٥٩]

ولننظر جيدا إلى السطرين الثاني والثالث.. إنهما يحملان إيقاع الرمل المعتاد الذي أملي عليه من ابن الحكم، ولكنه لم يكتف بذلك، بل أتى بالقافية ذاتها التي استخدمها ابن الحكم في وسوسته إليه في المشهد الذي تناولناه من قبل.. لقد حفظ الوليد ما قيل إليه.. ها هو يردده كما هو دون تعديل يذكر.

وفي السطر التالي يخرج الوليد عن نص مروان.. يضع بصمته.. صحيح أنه يسير على الرمل ذاته، ولكن هل من نظرة مدققة للأمر؟ لقد جاء الوقف ليلعب دوره في الإيقاع.. لم يستطع الوليد أن يكمل جملته الطويلة كلها على نسق واحد.. الوقف عند "آه ما أيسرها" يجعل الإيقاع يختل.. سيقول الجملة التالية وحدها: "إن هي إلا كلمة".. نحن الآن أمام إيقاع جديد (مستعلن مستعلن).. إنه الرجز.. لقد اختل الإيقاع عند الوليد.. حتى لغة الحكم لا يعرفها مثلما يعرفها الحسين!

من يعرف لغة الحكم يقدر الكلمة ويعرف معناها، ولكن الوليد لا يعرف لها قيمة.. ينتفض الحسين لذلك.. يثور ثورته.. إنها الكلمة التي حملها هو.. إنها الكلمة التي يعرف إيقاعها جيدا.. يصونها ويعرف قيمتها.. يعرف كيف يرددها.. يرد الحسين على "متداركه" قائلا:

وهل البيعة إلا كلمة؟

ما دين المرء سوى كلمة

ما شرف الرجل سوى كلمة

ما شرف الله سوى كلمة[٦٠]

وتنزل الكلمات وإيقاعاتها على آذان الوليد وابن الحكم كالصاعقة.. تزلزلهم.. تؤثر فيهم.. ويرد ابن الحكم بالإيقاع ذاته، ولكن كما يقول الشرقاوي ذاته (بغلظة).. وصله الإطار الخارجي فقط ولم يدخل إلى أعماق الكلمة وإيقاعها.. وكيف يدخل إليها وهو من يريد الهروب منها؟ يقول:

فقل الكلمة واذهب عنا[٦١]

ولأنه لم يعرف الكلمة جيدا فقد وجب على الحسين أن يعرفه إياها.. يكمل الحسين بذلك المونولوج الطويل فارضا إيقاعه هو.. يفرضه على الكل من داخل القصر نفسه.. يقول الحسين:

أتعرف معنى الكلمة؟

مفتاح الجنة في كلمة

دخول النار على كلمة

وقضاء الله هو الكلمة

الكلمة لو تعرف حرمة

زاد مذخور

الكلمة نور

وبعض الكلمات قبور

بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها النبل البشري

الكلمة فرقان ما بين نبي وبغي

بالكلمة تنكشف الغمة

الكلمة نور

ودليل تتبعه الأمة

عيسى ما كان سوى كلمة

أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين

فساروا يهدون العالم

الكلمة زلزلت الظالم

الكلمة حصن الحرية

إن الكلمة مسئولية

إن الرجل هو الكلمة

شرف الرجل هو الكلمة

شرف الله هو الكلمة[٦٢]

كان هذا ذروة الصراع بين الحسين من جهة والوليد وابن الحكم من

جهة أخرى.. صراع محتدم يلعب فيه الإيقاع دورا جليا، وكيف لا والصراع حول الكلمة؟ والإيقاع أساس الكلمة.. الكلمة في ذاتها إيقاع، فكيف نتصور أن يغيب دوره في صراع يدور حولها؟

(٦)

ونذهب من الشرقاوي إلى جويدة في مسرحيته "الخديوي".. في المشهد الأول[٦٣] من المسرحية يتصدر الخديوي ذلك الحفل الكبير بصحبة رجاله المقربين.. بعد غناء الكورال على بحر الكامل، يوجه الخديوي حديثه إلى أوجيني قائلا لها على بحر المتدارك:

أوجيني عطرك يؤذيني..

في الليل يقوم يحاصرني

في الصبح أموت ويحييني..

إن شاء أراه يضللني

إن شاء يعود ويهديني

ضميني نحوك ضميني..[٦٤]

هكذا يعزف الخديوي مقطوعة عشقه لأوجيني.. اختار نغما آخر غير نغمات الكورال التي افتتحت المسرحية.. مثل الخديوي يكون له لحنه الخاص، لا سيما في موقف الحب والهيام.. نغمات وكلمات بسيطة اختارها ليعبر عن حبه الشديد لها.. ولأنها معشوقته فلم يكن غريبا أن تعزف على الإيقاع ذاته، رغم ما في كلماتها من عتاب.. ويتبادل الحبيبان الحديث كالتالي:

أوجيني: ستظل حبيبي يا مولاي

الخديوي: يا فرحة قلبي المشتاق

أوجيني: شهر لم تسأل

الخديوي: اشتقتك والله كثيرا[٦٥]

جمل قصيرة متلاحقة بين الحبيبين.. يعزفان اللحن ذاته، وإن بدت جملة العتاب الكبرى "شهر لم تسأل" أقصر الجمل، فتبدو ذات إيقاع خاص.. إيقاع يحمل اللوم والدلال في الوقت ذاته. ومع الجملة التالية التي يحاول أن يبرر بها الخديوي غيابه لمدة شهر عن محبوبته، يأتي ذكر القناة.. القناة التي شغلته، وها هو يوم فرحها.. ينصرف مع ذكرها الحبيبُ عن حبيبته.. هنا يتغير إيقاعه.. يخرج عن مسار إيقاع العاشقين.. يقول الخديوي:

لكنه فرح القناة..

يوم سعيد كنت أحلم من سنين

أن أعيش وأن أراه..

أن يشهد التاريخ معجزة القناة

أن تكتب الأيام عن رجلٍ

تحدى الصعب يوما وانتصر..

من أسوأ الاشياء في الإنسان

حلم لا تسانده الإرادة

وأنا ملكت الحلم يوما والإرادة[٦٦]..

لقد نسي الخديوي محبوبته.. انشغل عنها بمحبوبته الأخرى.. إنها القناة التي ستخلد اسمه في صفحات التاريخ.. ومع نسيان المحبوبة ينسى إيقاعها.. يذهب إلى بحر الكامل.. إنه الإيقاع الذي كان الكورال يعزف عليه أنغامه محتفلا بافتتاح القناة.. وتتوارى المحبوبة أوجيني.. وينشغل الخديوي مع رجاله ديلسبس وعثمان وصديق.. يتبادل الحديث معهم.. ومع اقترابنا من نهاية المشهد يقول الخديوي لصديق:

ماذا فعلتم بالهدايا والعطايا؟[٦٧]

الحديث هنا على بحر الكامل، فما زال الخديوي بعيدا عن محبوبته.. ويرد صديق على الخديوي بالإيقاع ذاته قائلا:

أحضرت يا مولاي

من باريس أشياء كثيرة

ألف تاج من ذهب

وألف عقد من زمرد..

وألف "خاتم سوليتير"

وألف إسورة مرصعة

بآلاف الفصوص النادرة[٦٨]

ويستدعي ذكر الهدايا والجواهر الثمينة المحبوبة في ذهن الخديوي، فهل هناك من هو أولى منها بمثل هذه الهدايا؟ بالطبع لا.. إذن لا بد أن يوجه الخديوي خطابه إليها، ومع حديثه لها كان لزاما عليه استعادة إيقاعها المفقود ثانية.. لم يكن غريبا أن يقول لها الخديوي على بحر المتدارك:

حبيبة قلبي.. وحياتي..

ماذا أهديك؟

قصرا في روما أم باريس..

أم رأس التين أم القبة..

أم هذا القلب.. وهذا العمر؟[٦٩]

والآن أتتخيل أن يأتي ردها من خلال إيقاع جديد؟ لن يكون الرد بالطبع سوى على بحر المتدارك ذاته.. إنه لغتهما التي يفهمانها.. ترد أوجيني قائلة:

قصري في قلبك يا مولاي

سكني وملاذي

ولا يبخل الخديوي باستمرار العزف على الإيقاع ذاته موجها حديثه لصديق.. يحدث رجله نعم، ولكن الحديث ما زال منصبا على المحبوبة.. يقول الخديوي:

أوجيني تأخذ ما تطلب

لو طلبت منك الهرم الأكبر لا ترفض

"اشحنه" إليها في باريس

لو طلبت نهر النيل فلا ترفض

لو طلبت رأسك لا ترفض

سلمها رأسك يا صديق

سلمها[٧٠]

ورغم فاصل الضحك فإن الخديوي لا يتوقف عن العزف على الإيقاع ذاته، قائلا:

لو طلبت عمري لن أبخل

لو طلبت يوما سلطاني..

وحياتي أبدا لا أبخل..[٧١]

وينتقل العزف إلى المحبوبة.. تكمل أوجيني تلك المقطوعة الموسيقية قائلة:

يخجلني كرمك يا مولاي[٧٢]..

وينتهي حديث الحبيبين.. ينصرف الحديث إلى وجهة أخرى.. يوجه الخديوي حديثه إلى ديلسبس.. حديث ديلسبس يقتضي إيقاعا آخر.. لن يكون أبدا الإيقاع الذي خص به الخديوي محبوبته.. يقول الخديوي لديلسبس:

سأعطيك قصرا كبيرا كبيرا

هدية عرس افتتاح القناة[٧٣]

إنه بحر المتقارب.. إيقاع جديد بعيد عن إيقاعنا الذي اعتدناه في حديث المحبين.. لقد قرر جويدة -راعيا أو غير واع- أن يكون حديث الحبيبين دوما على بحر بعينه.. إيقاع خاص بهما على طول المشهد.. كلما ظهرت أوجيني ظهر معها هذا الإيقاع.. أصبحت تستدعيه أينما حلت.

هنا يبرز ما يمكن أن يقدمه الإيقاع للمسرح الشعري.. يستطيع أن يقدم عددا غير متناهٍ من الدلالات.. يكثف الكثير من المعاني التي ربما لا يقدمها غيره.. هذا هو الإيقاع دوما، وهذا ما يمكن أن يقدمه.

(٧)

من كل الأمثلة التي قدمناها نستطيع أن نكشف لأي مدى يمكن أن يلعب الإيقاع دورا كبيرا في المسرحية الشعرية.. إنه قادر -أولا- على إبراز الصراع -أيا كان نوعه- داخل العمل المسرحي.. ويستطيع -ثانيا- أن يضيف عددا من الدلالات، وأن يلقي -ثالثا- الضوء على دلالات أخرى. ويستطيع -رابعا- أن يقدم لك المشاعر والأحاسيس في صورة سمعية يشعر بها من كانت عنده القدرة على التقاطها... أدوار كثيرة يمكن أن يقوم بها الإيقاع، علينا أن نحاول اكتشافها والسعي وراءها، وما ذكرناه هنا إلا النذر اليسير منها.

ورغم كثرة الأمثلة التي يمكن تقديمها فإننا ندعي أننا بحاجة إلى دراسة مطولة لعمل مسرحي -أو أكثر- ترصد إيقاعات النص المسرحي الشعري للكشف عن أدواره التي يمكن تقديمها على طول العمل، دون النظر إلى مشهد واحد، أو حتى عدد من المشاهد.. نقول إننا بحاجة إلى مثل هذه الدراسة التي ستقدم إفادة حقيقية لمجال دراسات موسيقى الشعر ومجال الدراسات المسرحية في الوقت نفسه.

ولا يجب أن تكتفي بالتركيز بشكل أكبر على العنصر الكمي فقط -كما أملت المساحة علينا ذلك في هذه الدراسة بين أيدينا- وإنما يجب أن تتناول

بالتركيز ذاته الجوانب الكيفية أيضا لسبر أغوار الإيقاع وعلاقته بالصراع داخل المسرحية الشعرية.

الهوامش:

١ أبو الحسن حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص ٢٦٦.
٢ إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. ص٥١٧. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٣. ٥١٩٦.
٣ رتشاردز. مبادئ النقد الأدبي. ص ٢٠. ترجمة د. مصطفى بدوي. مراجعة لويس عوض. المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. ١٩٦٣.
٤ جابر عصفور. مفهوم الشعر. ص ٤٠١، ٤١١. دار الثقافة بمصر. ١٩٧٨.
٥ راجع سيد البحراوي. محتوى الشكل في الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦، في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار الفكر الجديد. بيروت.
٦ رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص ٣٠. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٧ أحمد شوقي. مجنون ليلى. مكتبة مصر.
٨ المصدر السابق نفسه. ص ٢٠، ٢١
٩ المصدر السابق نفسه.
١٠ المصدر السابق نفسه.
١١ المصدر السابق نفسه.
١٢ المصدر السابق نفسه.
١٣ المصدر السابق نفسه.
١٤ المصدر السابق نفسه.
١٥ المصدر السابق نفسه.
١٦ المصدر السابق نفسه.
١٧ أحمد شوقي. مصرع كليوبترا. مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٦.
١٨ المصدر السابق نفسه. ص ٩.
١٩ المصدر السابق نفسه.
٢٠ المصدر السابق نفسه.
٢١ المصدر السابق نفسه.
٢٢ المصدر السابق نفسه.
٢٣ المصدر السابق نفسه.
٢٤ المصدر السابق نفسه.
٢٥ المصدر السابق نفسه.

٢٦ المصدر السابق نفسه.
٢٧ المصدر السابق نفسه. ص ١١، ١٢.
٢٨ المصدر السابق نفسه.
٢٩ المصدر السابق نفسه.
٣٠ المصدر السابق نفسه.
٣١ المصدر السابق نفسه.
٣٢ المصدر السابق نفسه.
٣٣ المصدر السابق نفسه.
٣٤ المصدر السابق نفسه.
٣٥ المصدر السابق نفسه.
٣٦ المصدر السابق نفسه.
٣٧ المصدر السابق نفسه.
٣٨ المصدر السابق نفسه.
٣٩ المصدر السابق نفسه.
٤٠ المصدر السابق نفسه.
٤١ المصدر السابق نفسه.
٤٢ المصدر السابق نفسه.
٤٣ عبد الرحمن الشرقاوي. الحسين ثائرا. سلسلة الكتاب الذهبي. روز اليوسف. القاهرة
٤٤ المصدر السابق نفسه. ص ٢١، ٢٢
٤٥ المصدر السابق نفسه.
٤٦ المصدر السابق نفسه.
٤٧ المصدر السابق نفسه.
٤٨ المصدر السابق نفسه.
٤٩ المصدر السابق نفسه.
٥٠ يستخدم المحدثون هذا الشكل "فاعل" كثيرا في بحر المتدارك، وذلك رغم رفضه عروضيا.
٥١ عبد الرحمن الشرقاوي. الحسين ثائرا. مصدر سابق.
٥٢ المصدر السابق نفسه.

٥٣ المصدر السابق نفسه.
٥٤ المصدر السابق نفسه.
٥٥ المصدر السابق نفسه.
٥٦ المصدر السابق نفسه.
٥٧ المصدر السابق نفسه. ص ٣٠، ٣١.
٥٨ المصدر السابق نفسه.
٥٩ المصدر السابق نفسه.
٦٠ المصدر السابق نفسه.
٦١ المصدر السابق نفسه.
٦٢ المصدر السابق نفسه.
٦٣ فاروق جويدة. الخديوي. دار غريب للنشر والتوزيع. القاهرة. قدمت على المسرح عام ١٩٩٣.
٦٤ المصدر السابق نفسه. ص ٥١،
٦٥ المصدر السابق نفسه.
٦٦ المصدر السابق نفسه.
٦٧ المصدر السابق نفسه.
٦٨ المصدر السابق نفسه.
٦٩ المصدر السابق نفسه.
٧٠ المصدر السابق نفسه.
٧١ المصدر السابق نفسه.
٧٢ المصدر السابق نفسه.
٧٣ المصدر السابق نفسه.