مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد السادس عشر

استراتيجية السياق والموسيقا في المسرحية الشعرية عند عزيز أباظة قيس ولبنى (أنموذجاً)

د/غادة عيد نصر الله عيد(*)

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة استراتيجية السياق والموسيقا في المسرحية الشعرية لما لهما من دور رئيس فيها، ولما لهما من دور تعويضيٍّ عن إمكانيات السارد في الرواية غير المسموح به في المسرح، وقيام العنصر الموسيقي بدور رئيس في المسرح الشعري، وكيف أن الانتقال من بحر إلى بحر، ومن قافية إلى أخرى يعلن عن مفارقة صوتية تملي إيحاءً بنقلة موضوعية تختلف عن سابقتها وتكون بمنزلة تنبيه للقارئ أو المُشاهد وإعلان للانتقال إلى مرحلة تختلف نفسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا عن سابقتها، وكيف يقوم العنصر الموسيقي بدور الوصف السردي مُعلنا طبيعة الحالة الجديدة وموضوعها، وتغير طبيعة الحوار بين الأشخاص أو تغير الأشخاص المتحاورين.

وتهدف الدراسة إلى السياق وما له من بلاغة تفوق البلاغة التقليدية في قوة إيجازها وإيحاءها، وما ينبثق منها من معان متعددة، وكيف يكون الموقف أبلغ وساطة من السارد في العمل الروائي، وكيف تقوم عملية ترتيب المواقف والمشاهد بدور الربط بين الأحداث التي يقوم بها السارد في الرواية. فإذا كان هذا الدور في المسرحية دوراً ضمنيًّا فهو أبلغ من تدخل السارد في الرواية وأوضح، وهذه البلاغة تتوقف على مهارة الكاتب المسرحي الذي ينجح في توصيل تلك التدخلات، وكيف نجح عزيز أباظة في هذا الدور بحكم وعيه النقدي بهذا النوع والوعي بمتطلباته وتقنياته، وهو ما أوضحته في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية، المسرحية، الشعرية، السياق، الموقف، الموسيقا، المسرح، الغنائي، التمثيلي، الكلمة، الحوار.

Summary

This text aims to study the strategy of situation and music in the poetic play because of their major role in it, and because of their compensatory role for the capabilities of the narrator in the novel, which is not permitted in theatre, and the musical element playing an upper role in poetic theatre, and how it announces the transition from one sea to another> From one rhyme to another, there is a vocal paradox that suggests a thematic shift that differs psychologically, socially, and culturally from the previous one, and how the musical element plays the role of narrative description, announcing the nature of the new situation and its topic, and

(*) مدرس(الأدب العربي والنقد) قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب جامعة العريش

the nature of the dialogue between people changes, or the people who are talking to each other change. The study aims to examine the situation and its eloquence that surpasses traditional rhetoric in its strength of brevity and suggestiveness, and the multiple meanings that emerge from it, and how the situation is the most eloquent mediation of the narrator in the work of fiction, and how the process of arranging situations and scenes plays the role of linking the events carried out by the narrator in the novel.

If this role in the play is an implicit role, then it is more eloquent and clearer than the narrator's intervention in the novel, and this eloquence depends on the skill of the playwright who succeeds in communicating these interventions, and how Aziz Abaza succeeded in this role by virtue of his critical awareness of this genre and awareness of its requirements and techniques, which is what I explained it in the course of the research.

Key Words(Strategy- The Play- Noodles- Context- Situation- Music- The Stage-lyrical- Representative-Word- Dialogue).

تمهيد

إذا كان على المبدع أن يتخير الكلمة التي بإمكانها أن تفي بغرضه إيفاءً تامًّا، فإنه بوسعه ذلك إذا دعم هذه الكلمة بسياقٍ يخرج طاقتها الكامنة، ويقدحها بموقف يطلق شرر وهجها، هذا إذا كان له مطلق الحرية في صياغة السياق المناسب دون أن تعوقه أي عوائق شكلية كالقافية والوزن كما هو الحال في الشعر.

وإذا كانت هذه الكلمة ملبية لحاجات وأغراض، فإن حتمية دورها تتأكد، وأهمية اختيارها بعينها تتوثق وتأكدها يزداد عمقًا إذا انتقلنا من نوع الرواية إلى نوعٍ أدبيٍّ آخرَ هو أحوج إليها كما هي الحال في الحوار المسرحي، ليس له سرد يقدم له ويشرح ملابساته، أو يكون بمنزلة التهيئة للحوار أو التقديم له، ولا وصف يبرز ما تنطوي عليه الشخصية الناطقة من سمات وصفات، وليس له تعقيب يكون بمنزلة التعليق على حوار الشخصيات، وهنا يبرز وهج الكلمة ودور المؤلف المسرحي في استخراج جواهر معانيها ولآلئ أفكارها بما يتبعه من استراتيجية تضمن له حتمية الهدف المنشود، والتبعية هنا ملقاة على عاتقه؛ لأنه ليس كغيره من مبدعي الشعر الغنائي والرواية "لأن المؤلف المسرحي لا يقلد ولا يحاكي بل يحلل ويتعمق ويستبطن وليس مرآة لتصوير الواقع كما هو، ولكنه مجهر يرينا ما لا تريه العين المجردة من ظواهر الأشياء، وأزيد أن المجهر لا يستطيع رسم الدخائل والبواطن فالذي يستطيع ذلك هو مجهر علوي روحي، هو البصيرة التي تمكن المؤلف المسرحي والقصصي من التحليل ومن الوصول إلى الأعماق والأهداف، والمؤلف المسرحي أقوى رجال الفن وأوثقهم اتصالًا بالبشرية، فمثلًا يقص علينا التاريخ أقاصيص الناس، فإذا دخل هذا التاريخ القصصي باب الأدب اكتسب صيغة التشويق، وإذا اتصل بالمسرح كان قلباً

بشريًّا يلهم قلبًا بشريًّا آخرَ ملهاة أو مأساة، فالفن المسرحي أوثق عرًى، وأكمل اتصالًا بالإنسان، وهو الفن الوحيد الذي تجتمع فيه فنون كثيرة"([1]).

وهذا في شأن المسرح بصفة عامة، أما إذا كان المسرح شعريًّا فالصورة تزداد عمقًا والأداة تزداد وهجًا بما يحمل الشعر من طبيعة خاصة تجعله متفوقًا في الرقي اللغويِّ والشعوريِّ والتأثيريِّ، وإذا كان الشعر موزونًا ومقفى على بحور خليلية، فإن الشُقة تبعد والتحدي يكبر والأمد يطول، ويكون التعويل أولًا وأخيرًا على استراتيجية الكلمة، الكلمة فقط في هذا الإطار والممر الضيق المحصور بقافيةٍ وأوزانٍ، ونوعٍ أدبيٍّ معين يفرض موضوعًا معينًا بنمطٍ محددٍ من الصياغة.

إذا كان الشاعر في القصيدة يبنيها في الغالب على وحدة البيت الذي ربما يتمم معنى في سابقة أو لاحقة ثم تنتهي القصيدة، وهي تحمل معنى أو قصة تستشف من الإطار العام للقصيدة، هذه القصة تتوزعها جميع أبيات القصيدة، وللشاعر مطلق الحرية في التعبير والذاتية.

وفي المسرح الشعري أقدم موضوعًا موازيًا لموضوع الرواية، لأني أقدم قصة بها حبكة، وأحداث متتابعة وشخصيات متطورة كل هذا في قالب شعري مقفى، ولكن لماذا أبحث عن استراتيجية الكلمة أو الموقف في المسرحية الشعرية دون غيرها من الأنواع الأدبية، ولماذا المسرحية الشعرية بديلا عن الرواية؟ ترجع الحيثية هنا إلى القالب الشعري الذي يفرض بطبعه عنصر التركيز والكثافة التي هي أخص خصائص الشعر*.

وقد عالجت المسرحية الشعرية لاتساعها، لأن "المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج فيه"([2]). فالمسرح الشعري أشمل وأعم لأنه يجمع بين الشعر والدراما معًا.

ويقول عبد الرحمن الشرقاوي: "بدأت أعالج الكلمة سنة ١٩٣٥م من خلال الشعر لكي أعبر عن انفعالاتي ثم بدت أمامي عوالم أخرى، ثم شعرت أن القصيدة وحدها لا تستطيع أن تعبر عنها، وهي عوالم العلاقات المتشابكة بين الأشخاص والحياة من خلال التفاعل المتطور بين الإنسان وواقعه، فعبرت عنها بالقصة القصيرة أولًا، ثم وجدت في الرواية مجالًا أرحب وفي بعض هذه العوالم أحسست أني بحاجة إلى وسيط للتعبير يجمع بين القصيدة بتكثيفها وتركيزها ونبضها، وبين الرواية بسعتها وتناولها العلاقات وقدرتها على النفاذ إلى الأعماق وتصوير تدفق الحياة؛ فوجدت

---

[1] اللهجات العربية (الفصحى والعامية)، جمع وإعداد: ثروت عبد السميع، مراجعة: د. محمد حماد، إشراف: د. كمال بشر من محاضرة للأستاذ محمد توفيق دياب بعنوان "لغة المسرح"، مجمع اللغة العربية القاهرة٢٠٠٦م ص٧١٧

[2] الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، أحمد سخسوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ٢٠٠٥ ص ٢٦

المسرحية الشعرية شكلًا مناسباً للتعبير عن هذه العوالم"(٣)، ويلاحظ في نص عبد الرحمن الشرقاوي إلماح إلى ما في المسرحية الشعرية من خصائص تحملها على النهوض بما هو منوط بها من أحداث درامية، ويوافق ذلك الكلام الذي نسبه الدكتور محمد عناني للفيلسوف والشاعر الإنجليزي ت.اس. إليوت؛ إذ يرى "أن العوامل التي تجعل الشعر شعراً رائعًا هي نفس العوامل التي تجعله دراميًّا عميقًا، وهكذا لا نجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية؛ فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته، وليس هذا ثمرة التقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق بل ثمرة لنفس النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت ذاته"(٤)؛ فلم تختلف المسرحيات عن بعضها البعض، ولكنها العوامل التي تصنع من الشعر شعراً رائعًا هي نفسها التي تجعله دراميًّا عميقًا.

ويشير الشرقاوي إلى الفارق بين طبيعة الشعر الغنائي والشعر الدرامي؛ فقد اختار الشعر لكي يعبر عن انفعالاته أو ما يسمَّى بالشعر الغنائي، ثم بدت له عوالم أخرى لا يفي بها الشعر الغنائي، ونهض بها الشعر الدرامي "فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحي شاملاً للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلا، وإنما المحتوم حقًا أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعراً؛ أي شعر النفوس الحساسة القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمزٍ خاصٍّ. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغة شعرية"(٥)، وهنا يكمن الفارق الجذري بين الشعر الغنائي والشعر التمثيلي، فالشاعر الغنائي يطلق سراح مشاعره مصطحبة ألفاظه وعباراته لا يُسْأل عن أي تعابير ولا يُحاسب على مدى مصداقية أفكاره مادام الأمر متعلقًا بذاته هو، وليس أصدق على نقل أحاسيسه ومشاعره من نفسه؛ فهو معيار نفسه ورسول مشاعره، وأما الشاعر التمثيلي فهو لا يعبر عن نفسه ولا ينقل عن شعوره كما يفعل الشاعر الغنائي، وغير مسموح له بإسقاط رؤيته الذاتية، أو الخلط بين مشاعره ومشاعر شخصياته، وإنما يعبر عن أشخاص مختلفين في الطبعِ والحسِّ والغرض

---

*كما يقول العقاد:" غير أني أعتمد في ترتيب الآداب على مقياسين يغنيان عن مقاييس أخرى، وهما الأداة بالقياس إلى المحصول، ثم الطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون؛ فكلما قلت الأداة وزاد المحصول، ارتفعت طبقة الفن والأدب وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال إلى النزول والإسفاف وما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات؟ إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلفت القلب

لأن الأداة هنا موجزة سريعة والمحصول مسهب باق، ولكنك لا تصل في القصة إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب". في بيتي، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر ١٩٤٥م. ص ٢٨، ٢٩.

٣ مجلة المسرح، عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩ ص٢٠،٢١.

٤ من قضايا الأدب الحديث (مقدمات ودراسات وهوامش)، د.محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م ص ٢٠٤.

٥ السابق ص٢٠٤.

والطبقة، وربما متناقضين، وهنا تكمن الصعوبة ويبرز التحدي؛ لأن "الشاعر التمثيلي لا يعبر عن نفسه ولا ينقل عن شعوره، كما يفعل الشاعر الغنائي، وإنما يعبر عن أشخاص مختلفين واللهجة والفكرة والغرض والطبقة، وهذا يبرز أنه في المقطوعة الواحدة أو في البيت الواحد يتقمص هذه الشخصيات جميعاً على التعاقب، فيسأل ويجيب، ويحاور ويداور، ويلين ويشتد، ويصل ويقطع، ويبرم وينقض، والسياق مطرد والوزن متبع والقافية ملتزمة، فإذا أجاد الشاعر المسرحي التعبير عن كلِّ شخص، وطابق مقتضى الحال في كلِّ موقف، ولون الحوادث والعواطف باللون المناسب في كلِّ مشهد، فقد بلغ من عبقرية الشعر المكان الذي لا يسمو إليه شاعر القصيدة ولا شاعر الملحمة"([٦])؛ فالشاعر الغنائي يهتم بالتعبير عن نفسه ودواخلها على عكس الشاعر التمثيلي الذي لا يملك التعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

وانشغل الكثيرون في أثناء الحديث عن الحوار بصفة خاصة بثنائية الفصحى والعامية، وهل يكتب الفصحى أم العامية، زاعمين أن ذلك أقوى لرسم الشخصية وأسرع في إبراز سماتها وأمكن من نمطها العام، ولكنني في هذا البحث لن ألتفت إلى هذه الثنائية كما لم يلتفت إليها من قبل عزيز أباظة، حيث كتب مسرحية "قيس لبنى" بلغة أقرب إلى لغة العصر الأموي، ويعبر عن ذلك بقوله: "وأراني الآن مضطراً لأن أتحدث في إيجاز عن مسرحياتي السابقة، ورأيي أن الشعر كان له قوام مسرحي فيها، هذا القوام تجاوز مجرد التعبير عما يجيش في صدور الشخصيات من معانٍ وأفكارٍ وآراءٍ؛ ذلك لأني جعلت من الشعر أيضاً عاملاً مساعداً على تصوير الجو التاريخي للمسرحية؛ فشعر قيس ولبنى قد اتخذ في تقديري طابع الشعر العربي في صدر الدولة الأموية"([٧]) وبذلك فلم يشغله نمط اللغة التي تكتب بها المسرحية.

وذكر ذلك أيضاً الدكتور محمد عناني في كلامه الذي عزاه إلى الشاعر الإنجليزي ت.اس. إليوت، قائلًا: "إن النظارة لا ينبغي أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية- شعراً كانت أم نثراً، لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم، ومن ثمَّ نجد أن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة- فهي ليست دراسة للدراما أولًا، ثم للشعر ثانياً أو العكس، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها "دراما شعرية"؛ أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه"([٨])، ومن خلال كلام إليوت أرى أن مسألة الفصحى والعامية مسألة غير خاضعة لخيار المؤلف؛ لأنها ليست معيار الفصل في رسم الشخصيات ولم يلتفت إليها إليوت؛ إذ يرى أنه

[٦] الأعمال المسرحية الكاملة. مسرح الشعر، عزيز أباظة، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص٣٠٤، ٣٠٥.

[٧] السابق ص٨٢٠.

[٨] من قضايا الأدب الحديث ص٢٠٥.

"سواء استعملنا النثر أم الشعر على المسرح، فكلاهما ليس إلا وسيلة إلى غاية ... إن الأثر الرئيسي للأسلوب والإيقاع في اللغة المسرحية، سواء أكانت نثراً أم شعراً ينبغي أن يكون لا شعورياً"(٩)، فالتركيز ليس على الوسيلة أو اللغة بوصفها منفصلة عن الأحداث الدرامية؛ لأنه لو ركزنا على اللغة المسرحية سنضع بذلك حاجزاً بين الشخصيات المتحاورة على خشبة المسرح وهذا الأمر ليس له دخل فيما نحن بصدده.

وهذا ما أكده عزيز أباظة في أثناء حديثه عن مسرحياته نافياً ربط الوسيلة بالشخصية، وذلك في قوله: "فشعر قيس ولبنى قد اتخذ في تقديري طابع الشعر العربي في صدر الدولة الأموية وشعر العباسة شبيه بالشعر العربي في العصر العباسي، وهكذا ... هذه الحقيقة اضطرتني ألا أتخذ من الشعر وسيلة للتمييز بين الشخصيات، فأسلوب العباسة مثلًا لم يختلف عن أسلوب جاريتها"(١٠)، وهنا يشير عزيز أباظة برفض ثنائية الفصحى والعامية رافضاً الزعم القائل بالمناسبة بين درجة الكلام ودرجة المتكلم، متمسكًا بنوع الكلام، أي إنه رافض لكيف يقال، متمسكًا بماذا يقال، وما الذي ينبغي على الشخصية أن تقوله في هذا الموقف لا كيف تقوله "ولقد كان الشعر في هذه الحالة وما يتضمنه من آراء لا يتحدد بالشخصية التي تنطق به قدر ما يتحقق بالموقف الذي يمليه، فهو خفيف في إيقاعه ومعناه في مواقع الخفة والبهجة، وهو رصين جدي في المواقف التي تقتضي الرصانة والجد، مهما تكن الشخصية التي تجري على لسانها هذه الأشعار؛ إنه شعر تمليه المواقف المسرحية قبل أن تمليه الشخصيات"(١١)، فهو يرى أن الشعر مرتبط بالمواقف وليس بالشخصية، فالموقف هو الذي يفرض طبيعة الشعر الرقيقة العذبة، أو الجدي الرصين.

وأقف عند مقولة عزيز أباظة(إنه شعر تمليه المواقف المسرحية قبل أن تمليه الشخصيات)، التي تشير إلى عدة أمور، أولا: هل الشخصية والموقف في العمل المسرحي شيء واحد أم اثنين يمكن الفصل بينهما؟ في الحقيقة هما شيء واحد، لأن الشخصية والموقف بمنزلة الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة؛ إذ إنَّ الشخصية ممثلة للموقف ملبية لمتطلباته معبرة عنه، ومضمون كلام عزيز أباظة يدل على ذلك؛ إذ يقول: "ومهما حاولنا أن نجعل الشعر وسيلة للتمييز بين الأشخاص فإن التوجيه الذي يملي الشعر دائماً هو الموقف قبل الشخصية، لأن الشعر لا يعني القشور الظاهرية، وإنما يصل إلى الحقائق الإنسانية الخالدة"(١٢)، فالشعر عند عزيز أباظة لا يعني الشكل المتمثل في القشور الظاهرية وإنما يصل إلى الحقائق أو المضمون أو الجوهر، والشخصية في

٩ في الشعر والشعراء، ت. اس. اليوت، ترجمة محمد جديد، ط١ دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق ١٩٩١م ص٩٢،٩١.

١٠ الأعمال الكاملة، عزيز أباظة ص٨٢٠.

١١ السابق ص٨٢٠.

١٢ السابق ص٨٢١.

العمل الدرامي المسرحي لم تأتِ لتعبر عن ظاهر طبيعتها تعبيراً شكلياً سطحياً؛ وإنما جاءت لتعبر عن طبيعتها تعبيراً مضمونياً جوهرياً، ولن تكون الشخصية درامية إلا إذا عبرت عن نفسها، أي أن تكون هي والموقف شيئاً واحداً، منبثقة من الموقف بالعكس، وذلك بناءً على ترتيب يضعه المؤلف؛ فالموقف يملي على الشخصية نوع التصرف، والشخصية تملي على الموقف درجة التصرف حسب طبيعة الشخصية، ويعني مثلاً إذا كان هناك موقف يفرض بطبعه السخط والغضب على الشخصية، فإن الشخصية تعبر عن هذا الموقف بدرجة تتفق مع طبيعتها؛ لذلك تتفاوت الشخصيات في درجة الاستجابة للمواقف حسب طبيعتها، وفي النهاية هي منبثقة من الموقف ومرتدة إليه.

والأمر الثاني إنه مع مراعاة القرابة الشكلية بين المسرح الدرامي الشعري والرواية، حيث يتفقان في جميع المفردات من شخصياتٍ وزمانٍ ومكانٍ وأحداثٍ مع وجود فارق جوهريٍّ بينهما يتمثل في كثافة المحصول في المسرح في مقابل الإسهاب في النثر، وكما يتحدث نص ميخائيل باختين عن (المتكلم في الرواية) ويتفق على طبيعة المتكلم في المسرح الشعري الدرامي، ونحن إذ نفعل ذلك نؤكد قيمة التعبير عن الموقف تعبيراً جوهرياً لا شكلياً سطحياً؛ إذ يرى باختين أن "المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية . واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقا، باعتبار الخطاب نصاً أيديولوجياً، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة، وبالإضافة إلى ذلك، وبفضل التشخيص الحواري لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راهناً وفعالاً)، فإن الرواية أكثر من أي جنس لفظيٍّ آخر، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض. كذلك، فإنه عندما يشرع إستتيقي في كتابة رواية، لا تظهر إستتيقيته أبدا داخل البنية الشكلية، بل في كون تلك الرواية تشخص متكلما هو منتج إيديولوجيا للاستتيقا، يكشف عن عقيدته موضوعةً على المحك داخل الرواية"([١٣]).

إن ميخائيل باختين لا ينزع إلى المنزع الجماليِّ اللغويِّ الشكليِّ أو كما نقول لا يهتم بـــ "كيف يقال" بل يهتم بـــ"ماذا يقال" إشارة إلى مضمون الشخصية أو الموقف الأيديولوجي الذي تعبر عنه فـــــ(المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة منتج ايديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية)، فالعمل الروائي عند "باختين" مبني على التشخيص، أو تجسيد الموقف مضموناً وجوهراً، ومباين تماماً للشكل الجماليِّ، فليست الرواية ميداناً لإظهار المهارة اللغوية، أو استعراض

[١٣] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ط١ ١٩٨٧م ص١٠٢.

أساليب، إنما هي تتمركز حول المنتج الأيديولوجي أو ما نسميه "كيف يقال" إشارة إلى المضمون، وهذا المطلب الذي ينشده باختين في الرواية بوصفها عملاً دراميًّا، ينشده أيضًا ت.اس. إليوت أو يبتغيه في المسرح الشعري الذي يحمل نفس مضمون الرواية ويختلف عنها في القالب.

يرفض باختين أن تكون الرواية مسرحًا للمباهاة اللفظية، واستعراضًا للمهارة اللغوية، حيث يسعى إلى إيجاد بلاغة تتناسب مع الدراما المسرحية الشعرية التي ترفض بطبيعتها أن تكون ميدانًا خصبًا للبلاغة التقليدية؛ فيركز على بلاغة الموقف، ويوافق كلامه كلام إليوت الذي ترجمه الدكتور عناني، قائلًا: "إننا يجب أن نتجنب المعنى الذي توحي به من أنها وسيلة من وسائل التعبير، وأن نحاول أن نجد بلاغة مادة أيضًا– أي بلاغة فكرة أو شخصية أو موقف إلخ، فهذه هي البلاغة الصائبة؛ لأنها تنبع وترتبط بما تعبر عنه"([١٤])؛ إذ يتفق كل من باختين، وإليوت، وعزيز أباظة على فكرة الموقف أو السياق، أو بلاغة الموقف بتعبير إليوت.

أولا. استراتيجيـــــة السيـــــاق:

حاول عزيز أباظة إثبات استراتيجية وبلاغة الموقف وتعبيره عن الشخصيات المتحاورة والربط بينها؛ فالمسرح التمثيلي مواز للرواية ويمتاز عنه بالتكثيف الذي يعطي للدراما الحيوية والحضور، فالمسرحية الشعرية قوامها الوهج، وكتب أباظة مسرحيته "قيس لبنى" شعرًا وليس رواية ليعطينا الوهج والإحساس بالعمق من خلال تقارب الخطى بين المواقف والأحداث والتكثيف وشدة التأثير، فكلُّ موقفٍ يعبر عن طبيعته وما يريد إثباته، فيتحدث عن عَلاقة قيس بلبنى، قائلًا([١٥]):

قيس: لُبنى ! أثَابـَك ربِّي كلَّ صالحةٍ
عَنِّي وجازاكِ معروفًا وإحْسانـــا
ففي ذراعيكِ أبصرتُ الدُّنا اجتمعتْ
مجلـــــــوَّةً ورأَيْتُ الدهـــــرَ مُزْدانـــــا

لبنى: يا قيسُ ! بـُـــــرْؤك ردَّ العمرَ لـــــــي أمـــــلًا
والدهـــــــرَ مؤتلفـــًا والعيشَ رَيَّـــــانـــــا
اليـــــومَ أُنْسِيـــــتُ أَيامـــــاً شَـــقِيتُ بهـــــا
وأَصبحَ القلبُ لا قاسَى ولا عانَى
رأيتُ في بيتِك النُّعْمَى مُـــذللـــــةٌ

[١٤] من قضايا الأدب الحديث ص٢٠٥.

[١٥] عزيز أباظة ، قيس ولبنى، دار المعارف، مصر ١٩٧٠ ص٥٤، ٥٥.

قطوفُها ، ورأيتُ العطفَ فَيْنَانا

ودِدْت لو ظلَّتِ الأيَّامُ غافلةً

عنَّا، وهل سالَمَتْ مِن قَبْلُ إنسانا؟.

يلاحظ أن قيس ولبنى يتحدثان بوزنٍ واحدٍ، وقافية واحدة وكلمات وتراكيب واحدة؛ إذ يوضح ذلك أنهما كانا شيئًا واحداً في الشكل والمضمون، فكل منهما يعبر للآخر عما في نفسه؛ فقيس يعبر عما بداخل نفس لبنى والعكس، فوهج الموقف وقصديته واضحة، ويلاحظ أيضًا الالتحام بين الطرفين، فكل منهما يحلل نفسية الطرف الآخر، فحينما يرى قيس أن لبنى تحملت الصعوبات وتأذيت، ويعبر عن بقوله([١٦]):

قيس: لُبنى ! فديتُك هل ما زلتِ ناعمةً

كسابــقِ العهد أم تُخفينَ أشجانا

أكادُ أُبصـــــــــر حالاً غيـــــرَ راضيـــــةٍ

كأَنما بعضُ أُنسِ العيشِ قد بانا ".

فتحاول لبنى أن تهون عليه وتخفف من وساوسه وخوفه عليها، وتعالج نفسيته، فترد بقولها([١٧]):

لبنى: يا قيسُ ! كلُّ بيوتِ الناس حافلةٌ

بعارضٍ من خلافٍ جَلَّ أو هانا

فَــلا تبيتنَّ مشغولًا بتافهةٍ . . .

من الأُمورِ ، ولا تجعلْ لها شانا

ما دمتَ لي فالدُّنا تحنو بأَنعُمِها

عليَّ حتى كأَنَّ الخُلْدَ دُنيانا.

ويلاحظ أن الأبيات والأسلوب واحدة في الرقة والعذوبة؛ فكلاهما يعبر عن حبه للآخر بالنمط نفسه، والموقف نفسه كفيل للتعبير عن المشاعر والأحاسيس، وما يدور في خلجات كل منهما.

وفي موقف آخر على نقيض موقف قيس ولبنى، نجد ذريح وأم قيس([١٨]):

ذريح: لقد أمعنتَ يا قيسُ كَفانا ما جرعناهُ

أيومَ شفاكَ تنسانا فما تَرضاه نرضاهُ

أم قيس: أيدعـــــونا ويـــــــــرعانا أَبَا قيسٍ ظلمناهُ

فَما قيسٌ بذي لُبٍّ ألم تَسْلُبْهُ لبناهُ

---

[١٦] السابق ص٥٥.

[١٧] نفسه ص٥٥.

[١٨] نفسه ص٦٧، ٦٨.

ذريح: صدقتِ فلم تزلْ لُبنى شقانا ، حسبُنا اللهُ.

وتعود أم قيس لظلم لبنى واتهامها بالصفات السيئة، وأنها سبب التفريق بينها وبين ابنها، وتتهمها أيضًا بالسحر، قائلة([١٩]):

سعتْ بي عند قيس منذ حلَّتْ فَهُنْتُ عليه بين الوالدتِ

تُحرِّضهُ وتُوغِرُهُ علينا وتنفثُ فيه سحرَ الساحراتِ

وكل ذلك عكس علاقة لبنى وقيس، حينما صرح قيس في الحوار السابق بينه وبين لبنى، واعترافه بأنها تحملت من والديه ما يضيق به صدرها، قائلًا([٢٠]):

يَضيقُ صدري بما تَلْقَيْنَ من عَنَتٍ

وما تذوقين من شَيْخَيَّ أحيانا

رَحمتِني فكتمْتِ الجرحَ كيِّسةً

وزدتِ حِلمًا وإغضاءً وإحسانا

ومن يقرأ أو يشاهد هذه المسرحية يرى أن لبنى بريئة من كل الاتهامات، فحينما نربط بين المشاعر والمواقف نجد أن أم الزوج قد تحقد على زوجة ابنها، وعاتكة قد تحسد لبنى لأمر في نفسها بحكم قرابتها لقيس.

وفي موقف آخر اجتمع فيه ذريح مع أم قيس الحاقدة وعاتكة الحاسدة للبنى، قائلًا([٢١]):

ذريح: يا أُمَّ قيسٍ

أم قيس: ضِقْتُ ذَرعاً بالذي أَلقى

ذريح: فهاتي النُصحَ والإرشادا

أم قيس: أصبحتُ أَبْرَمُ بالحياةِ فما أَرى في الدارِ إلا فتنةً وفسادا

ذريح : كنا بأنعَمِ عيشةٍ وألذِّها تجري الحياةُ محبةً ووِدادا

أم قيس: حتى بنى قيسٌ بلبنى فابتنى بالبيتِ صَرْحاً للشقاءِ وسادا

ذريح : كان الحفيَّ بنا المطيعَ . . .

أم قيس : فلم تزلْ تُغْريه حتى عَقَّنا وتمادى

ذريح : لم تُبقِ لبنى ف فؤادِك رحمةً يا قيسُ

أم قيس : بلْ لم تُبْقِ فيه فُؤادا

أرأيتَ كيف إذا اجتمعْنا خصَّها بولائهِ وحديثهِ ورعاها

[١٩] السابق ص٦٨.

[٢٠] نفسه ص٥٥.

[٢١] نفسه ص٦٩،٧٠.

عاتكة: أرأيت كيفَ يحوطُها بِحنُوِّهِ ... ويرى الوجودَ وما يضمُّ فِداها

وتكادُ تنهلُ رُوحُه من روحها ؟

ويلاحظ أن عزيز أباظة كان على وعي بفكرة السياق؛ فلو حذفنا طرفي الحوار نشعر أن الطرفين واحد بقوة واحدة ونفس واحد، واتفاقهم على اتهام لبنى بالضربات المتتالية عليها دون التفريق بين الشخصيات المتحاورة، فحينما نقرأ موقف قيس ولبنى نجد الحب والرومانسية، وحينما ننتقل لموقف آخر نلاحظ الحقد والحسد والكراهية للبنى من جهة أم قيس وأبيه وعاتكة، فمن يتأمل الحوار لن يصل إلى شخصية عزيز أباظة المتحاورة؛ فالموقف كله نبع من إحساسٍ واحدٍ سواء الحب في حديث قيس ولبنى أو الكراهية والغيرة والتحامل على لبنى في حديث أبويه، فعند قراءتنا للحوار نحس كأننا نقرأ قصيدة كاملة، وتستمر أم قيس وذريح وعاتكة في اتهام لبنى وظلمها، قائلة([٢٢]):

ذريح: ضلَّ الغويُّ فما يُحسُّ سواها !

أم قيس: أشهدتَها أيامَ علَّته وقد طَفِقَتْ تُريه شَجْوها وأَساها

تُلقي إليه بخادعٍ من عطفِها ومُمَوَّهٍ من حبِّها وهواها

عاتكة: تُذكي صبابَتَه بباسمِ ثغرِها وتهُزُّ مهجتَه بحَرِّ بُكاها

الأب: يا للغبيِّ يظنُّ ذلك لوعةً

أم قيس: جهل النساءَ وكَيدَها ودَهاها

وكل ذلك تلاعب بالألفاظ وتأكيد للغيرة والحسد والحقد على لبنى، ويشتركا ذريح وعاتكة في بيت واحد بقافية واحدة (ضل الغوي فما يحس سواها) فاشتراكهما في بيتٍ واحدٍ يؤكد المعنى ويوافقه؛ فالمؤلف هنا يكمل المعنى بينهما في اتهام لبنى على عكس بيت عزة (حسدت فكنت شر الحاسدات) فهو يريد أن يقطع الطريق على عاتكة بتدخل عزة، وهي تقنية من تقنيات الإبداع المسرحي.

وفي موقفٍ آخرَ، يثبت أباظة بلاغة الموقف؛ إذ يقول([٢٣]):

قيس: لُبنى سلي الحيَّ يُنْبئْكِ الذي كانا

كم راعني داميَ الأحشاءِ ولْهانا

ما ضمَّني الليلُ إلا نازِعاً أرقاً

نبا بهِ المضجعُ المجفوُّ أسوانا

[٢٢] السابق ص٧٠،٦٩.

[٢٣] السابق ص٤٨، ٥٠.

سلي شبابَ الحمَى هَلْ كُنْتُ أَعْمَقهمْ
جُرْحًا، وأغْزَرَهُمْ دمعًا وأشْجَانا
حملتُ عِبْئِي بقلبٍ كم أَسِيتُ لُه
قلبٌ ألحَّ عليهِ الوجدُ ألوانا
لولا هواكِ وآمالٌ حييتُ لها
لكنتُ أضيعَ خلْقِ اللهِ إنْسانا
هَلْ تَذْكُرينَ على مَرْجِ مجالسَنا
نشكُو هوانا ونَغْلو في شكاوانا
وحولَنا الليلُ يَطوي في غلائلِه
وتحتَ أعطافِهِ نَشْوَى ونَشْوانا

يصف قيس حاله ومدى عشقه وحبه؛ فخاطب لبنى في الأبيات السابقة طالبًا منها أن تسأل الحي وأهله عن حاله في غيابها، وقد استخدم الألفاظ التي تعبر عن عمق جُرحه وتعذيبه:(دامي الأحشاء- ولهانًا- نازعًا – أرقًا – أعمقهم جرحًا- أغزرهم دمعًا وأشجانًا- – حملت- عبئي أسيتُ- الوجد- الليل يطوي)، وكل هذه الكلمات عبرت عن مدى لوعة واشتياق قيس للبنى، وتكمل لبنى حديث قيس معبرة عن مشاعرهما، قائلة([٢٤]):

لبنى : نكادُ من بهجةِ اللُّقيا ونشوتِها
نَرى الرُّبى أَيْكَةً ، والرملَ بُستانا
ونحسبُ الكونُ عُشَّ اثنينِ يجمعُنا
والماءَ صهباءَ ، والأنسامَ ألحانا
ونحسبُ العمرَ فيضًا من صبًا وهوًى
والغيبَ ملآنَ بالإشراقِ رَيَّانا

قيس : لم نعتنقْ والهوَى يَفْري جوانحَنا
وكم تعانقَ روحانا وقلبانا
نُغضي حياءً ونُغضي عِفةً وتُقًى
إن الحياءَ سَياجُ الحبِّ مُذ كان
ثم انثَنَيْنَا وما زالَ الغليلُ لظًى
والوَجدُ مُحتَدِمٌ والشوقُ ظَمْآنا

[٢٤] السابق ص٥٠.

لبنى : يا قيسُ ذكَّرتَني عهداً نعِمتُ بهِ
حيناً وضِقْتُ بهِ يا قيسُ أحيانا
ففي سبيلِ الهوى ما ذابَ من مُهَجٍ
وانهلَّ من مُقَلٍ زُلفى وقُرْبانا
خُضْنَا الليالي نشكوها ونُنْكرُها
حَتَّى التقينا فقد لذَّت لنا الآنا

يلاحظ في الأبيات السابقة أن الأسلوب واحد، والمشاعر واحدة، وتحاول لبنى تفصيل كلام قيس العام،؛ فالليل كله منطوي على عاشق وعاشقة فقط وهما قيس ولبنى، فبعد أن أجمل قيس الكلام، نرى لبنى تقوم بتحليل كلمة النشوى لتثبت عملية الالتحام بينها وبين زوجها في المشاعر، وكأن الكون بأكمله عش لشخصين فقط، واستطاع عزيز أباظة أن يجعل الأسلوب واحداً؛ فإذا حاولنا حذفنا طرفي الحوار لقرأناه وكأنه قصيدة واحدة، وذلك يؤكد ما قاله أباظة "الشعر في رأيي هو أنسب للغة للحوار على المسرح، فللسذج من النظارة القصة – كما يقول إليوت– وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمال النغم، ولذوي الحساسية المرهفة المعاني البعيدة التي لا تلبث أن تنجلي رويداً رويداً"([٢٥])؛ فالشعر هو المناسب للحوار على خشبة المسرح.
ومشهد آخر يتحدث فيه قيس مع أمه وأبيه، قائلًا([٢٦]):

قيس: أَبويَّ لم نَنعْم بأيسرِ متعةٍ
أنَّى يكونُ وأنتما لم تحضُرا
جئنا لنَسْعَدَ بالجلوس إليكما
ذريح : عجباً ! !
قيس : وأيَّ عجيبةٍ فيما ترى ؟
ذريح : اليومَ يومُ شِفاكَ كيف نسيتَنا
إنَّا نراكَ أتيتَ أمراً مُنكَرا
ذريح : لو قد سعيْتَ لنا شَفَيْتَ نفوسَنا
وردّدتَ للأَجفانِ مُمتنعَ الكرى

[٢٥] مسرح الشعر ص٨١٥.
[٢٦] قيس ولبنى ص٧١.

يحاول قيس كسب ود أبويه ورضاهما، ولكن ذريح لم يتقبل منه الحديث؛ فيلومه على انشغاله عنهما واهتمامه بزوجته وقربه منها؛ فيريد من ابنه أن يتركها ويهملهما للبقاء بجانبهما؛ فهما الأحق به من وجهة نظرهما، وتكمل أم قيس الحديث واللوم والعتاب لتؤكد الفكرة نفسها، قائلة([٢٧]):

أم قيس: دعْهُ فلو ذاقَ الأبوَّة مرةً
لرعى حقوقَ الوالدين وقدَّرا . . .

ذريح : قيسٌ تجهَّمنا وأهملَ أمرَنا

أم قيس: بل غيَّرتهُ زوجُهُ فتغيَّرا
المالُ مالُ أبيكَ كيف حبستَه
عنَّا وسُقْتَ لها الحُلى والجوهرا
نبدو بأخْلاقِ الثيابِ وترتدي
لبنى الدمقسَ مُفوَّفاً ومُدَنَّرا
وإذا مرضنا عُدتَنا متثاقلاً
وتكاد إنْ وُعِكَتْ تذوبُ تَحسُّرا

ذريح : وإذا دخلتَ الدارَ لم تعبأْ بنا
ودعوتَها فرِحاً بها مُسْتبشرا
وتراكَ لُبنى مُقبِلاً مُتهلِّلا
في حينَ لا نَلقاك إلا مُدبرا

وتلعب أم قيس على وتر الأبوة، وأن قيس لم يذق معناها ولو جرب ذلك الإحساس ما ترك والديه، وتتوالى الاتهامات الموجهة من والدي قيس، وأنه أهمل والديه بسبب لبنى التي غيرته كما تزعم أمه، وأنه يسوق لزوجته الملابس الفاخرة المزركشة والحُلى والجواهر وكل ذلك من مال أبيه، كما أنه إذا مرض أحد أبويه تثاقل في السؤال، وإذا مرضت لبنى أسرع إليه وشعر بالحسرة والحزن، ولم يكتفيا بهذه الاتهامات، وأيضاً حينما يدخل البيت لم يهتم بأمر أبويه ويستبشر ويفرح بزوجته، وكل تلك الاتهامات فيها تحامل وظلم للبنى، ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل استمر ذريح في ضغطه على ابنه لتطليق لبنى، قائلا():

ذريح: يا قيسُ خُذْها من أبيكَ صريحةً
لا ظالمٌ فيها ولا هو أَجْنَفُ
إن شئتَ فاخترْ والديْك كليهما

[٢٧] السابق ص٧٢،٧١.

أو شئتَ فاخترها ، فذاك الموقفُ

ويحسم ذريح الجدل والنقاش بينه وبين ابنه بتخييره إما أن يختار والديه أو يختار لبنى، وكل ذلك يدل على مدى ظلم والدي قيس للبنى وتحاملهما عليها.

وإضافة إلى ما قدمته من نماذج، أقدم نموذجًا آخرَ، ليتضح من خلاله أيضًا استراتيجية الكلمة أو بلاغة الموقف وعنصر التكثيف، والمهام التي ينهض بها الحوار استعاضة عما فقد من ميزات أتيحت للسرد الروائيِّ، قائلًا([٢٨]):

أم قيس: يا قيسُ مالُ أبيك مالٌ غامرٌ
وثراؤه في الكابـــــــرين عميمُ
يا قيسُ أنت وحيدُنا فحياتُنا
ليست إذًا إلا عليك تقومُ

ذريح: قد كنت يا بني لا عدِمْتُكَ خُطوةً
من برزخ الأُخرى وأنتَ سقيمُ
فلَئِنْ قَضيْتَ بغير ما خَلْف هوى
بيتٌ له التبجيلُ والتكريمُ
يا قيس سرحها ودونَك غيرها
هيهات تصلح للرجال عقيمُ

وتظهر بلاغة الموقف، وعدم وجود سارد يقوم بسرد الأحداث، ولكن الموقف نفسه هو الذي يقوم بعملية الربط، ومجيء البيت تلو الآخر يعطينا بديلًا بتدخل السارد، وإيحاء غير صريح بترابط النصوص، فبعد الموقف السابق، لم يقدم السارد ولم يعلق عليه، ولكن جاء الموقف التالي له وهو موقف لبنى وردها ليقوم بعملية الربط هذه دون الشعور؛ وإذ ترد لبنى بقولها تعليقًا على ما قالوه، واتهامها بالعقم؛ فتقول([٢٩]) ردًّا عليهم:

لبنى: يا ربِّ هذا ما قضيتَ فليس لي
في العُقمِ من ذنبٍ وأنت عليمُ
زعموا قضاءَكَ تُهمةً فتأَلبوا
هذي تُعيِّرني وذاك يلومُ
يا ربِّ تعلمُ أنَّني صانعْتُهُم

[٢٨] قيس ولبنى ص ٧٨، ٨٠.
[٢٩] السابق ص٨٠.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد– مجلة علمية محكمة– ديسمبر ٢٠٢٢

والقلبُ منهم مُثْخَنٌ مكلومُ

وبغوا فلما قلتُ يا نفسُ اصبري

غضب الظلومُ وعُوتبَ المظلومُ

ويأتي كلام لبنى تعليقًا ووصفًا لما دار في الموقف السابق؛ فالمتلقي أو المشاهد للحوار الذي دار بين قيس ووالديه، أصبح ذهنه حاضراً ومتوقعاً نفس رد لبنى على قيس؛ إذ تقول لبنى([٣٠]):

يا قيسُ فافعل ما أُمرتَ وخلِّني

فالعيشُ في هذا الشقاق جحيمُ

ويأتي ردَّ قيس على كلام لبنى السابق بشكلٍ مباشرٍ، وعلى كلام أبيه بشكلٍ غير مباشرٍ، قائلًا([٣١]):

قيس: لا والذي أجرى غرامكِ في دمي

إنِّي إذًا نزرُ الوفاءِ لئيمُ

قالوا: عقيمٌ . قلتُ: من؟! هيَ أم أنا؟

لا الطبُّ يَدريهِ ولا التنجيمُ

إن تُنجبي فأنا لعهدِك حافظٌ

أو لا فحبُّك قاهرٌ ومقيمُ

ويعلن قيس تمسكه بلبنى وحبه لها، وما يؤكد ذلك رده على كلام لبنى ووالده في آنٍ واحدٍ، وغضب قيس وتعليقه على كلامه، قائلًا([٣٢]):

ذريح(في غضب): يا قيس هل هذا جوابُكَ نبِّني

قيس: أبتاه كن عوني فأنت رحيمُ

مُرْني أُطعْك فما عصَيتُكَ مرةً

أبتاه لكن ما طلبت عظيم

ما كان قلبُك صخرةً فتسومني

هذا العذابَ وإنه لأليمُ

وهذا الموقف فيه رد صريح من قِبل قيس على كلام لبنى، وفيه رد على أبيه بشكل غير صريح وذلك يؤكد عنصر التركيز والكثافة، فالرد الضمني من قيس على أبيه أوضح وأبلغ من

[٣٠] السابق ص٨٠.

[٣١] نفسه ص٨١.

[٣٢] نفسه ص٨١.

وساطة السارد في الرواية، بدليل رد ذريح على قيس (يا قيس هل هذا جوابك)، ويكمل قيس كلامه للبنى بقوله([٣٣]):

قيس (في حنو وتحد): تبكين يا لبنى ؟! عهدتُكِ حرَّةً
تلقى الأذاة وغيظُها مكظُومُ
قومي لِعُشِّك فاملئيه نضارةً
كالروضِ باكَرَهُ ندًى ونسيمُ
فإذا حللتِ به رَويتُ هناءةً
وإذا هجرتِ فإنني المحرومُ
ما عشتُ إلا في هواكِ وإنهُ
لهوًى تغلغل في الضلوعِ قديمُ

ويصر قيس على تمسكه بلبنى ويدخل في تحدٍ مع والديه، وإصرار أبيه وأمه على تطليق لبنى ما زادة إلا تمسُّكًا بها وإصرارًا على حبه، ولكن والده يلين حينما يرى إصراره على ذلك، فيتراجع خطوة للخلف، قائلًا:

ذريح(في مصانعة وهدوء): إني أراكَ ركبتَ رأسَك جامحًا
وحزَمْتَ أَمرِك ضِلَّةً وسِفاها
إن كنتَ قيسُ تَعَفُّ عن تسريحها
فاجمعْ لها أُخرى وضُمَّ سواها
لسنا لِلُبنى كارهين وإنما
نَبغي صلاحَ أُمورِنا وهُداها

وعندما رأى ذريح تمسك وتشبث قيس بلبنى تراجع عن حدته، وقللَّ من معارضته له، وعرض عليه أن يجمع امرأة أخرى للبنى دون تسريحها، وبدأ في إعطاء المبررات لهذا الأمر، وأن الأمر غير متعلق بالكره أو الحب ولكنه متعلق بالأمر العام والإنجاب والميراث وغيره من الأمور التي يفكر بها الآباء، ولكن في الوقت ذاته الذي يتراجع فيه ذريح عن إصراره وتمكسه بفكرة التسريح تصرُّ أم قيس بشدةٍ على فكرة الطلاق، قائلةً([٣٤]):

أم قيس: لا بل تُسرحُها فما من خُطةٍ
يا قيسُ غيرَ طلاقِها نرضاها

[٣٣] السابق ص٨٢.

[٣٤] السابق ص٨٣.

أبواك قد كَــبِرا فلا تُرهِقْهُما
عَنَتًا، وأرْضِهما فتُرضي الله

ويرد قيس على كلام والدته الرد المناسب بمنتهى المنطق، قائلًا:

قيس: هل تذكرين الله؟ .. إن الله لمْ
يأْمُرْ بأنْ تَرِدَ النفوسُ رداها
لم يشرعِ اللهُ الطلاقَ لغايةٍ
حمقاءَ روَّاها الهوى وغذاها

ويدرك ذريح طبيعة موقف ابنه وتحديه لهما، فيخفف من حدته ويبدأ في استعطافه والتودد إليه والتلطف، فيطلب منه أن ينحي القلب جانبًا، ويتعامل بعقله، قائلًا([٣٥]):

ذريح: يا قيسُ ! لو نَحَّيْتَ وجدَك جانباً
لعلمتَ أني الناصحُ المتبصرُ
بالله يا ولدي بعيشِك بالذي
أُبديه من حَدَبٍ عليك وأُضمرُ
ما جئتُ عُشَّك هادمًا مُتجنيًا
الأمرُ يا بنَ دمي أَجلُّ وأخطرُ
البيتُ يأمُلُ منك نسلًا صالحًا
نمضي فيخلُفنا عليه فيَعْمُرُ
ويذود عن أحسابه ونِصابه
ويُقلِّدُ المنَنَ الكرامَ ويؤثرُ

ويلعب ذريح على وتر النسل والعار من القبيلة بسبب عدم إنجاب البنين، ويرد قيس على أبيه الرد المناسب لطبيعة الموقف، فإذا كان ذريح يطلب منه أن ينحي الوجد جانبًا، فيرد هو عليه بالكلام العقلاني المناسب لكلامه، قائلًا([٣٦]):

قيس: أبتاه ! ليس النسلُ طوعَ مشيئةٍ
للناس ، بل هو قد علمتَ مقَدَّرُ
هبني بنيتُ بأربعٍ فبأربعٍ
الرزقُ في لوحِ السماءِ مُسطَّرُ

[٣٥] السابق ص٨٤، ٨٥.

[٣٦] نفسه ص٨٤، ٨٥.

ويستمر إصرار قيس ودفاعه عن لبنى؛ فيتراجع ذريح وأم قيس، ويستمرا في التلطف والتودد إليه، وتحاول أم قيس استعطاف ابنها، ويرد عليهم قيس بالعقل، في حديثهم([٣٧]):

أم قيس: يا قيسُ! حاولْ وارْجُ، رُبَّ محاولٍ
يسعى لمطْلَبِه العصيِّ فيظْفَرُ

ذريح: الناسُ تُكوى يا بني تداوياً
ولربَّ مكويٍّ يصحُّ فيشكُرُ

قيس: هبني أتيتُكَ بالبنينَ خلائفا
كم وارثى فضلٍ بغوْا وتجبَّروا
خلفوا على شرفِ الأصولِ فضيَّعوا
وتسلَّموا مجدَ القرون فدمَّروا !
أبتاه ! قلتَ: العقلُ يحكمُ بيننا
العقلُ يأبى والمروءةُ تُنكرُ

ويعود ذريح لغضبه وعصبيته بعد استنفاد كل الفرص والمحاولات مع ابنه الذي لم يتراجع عن رأيه، ولم يخضع لكلامهما لا بالشدة ولا اللين، قائلًا([٣٨]):

ذريح (في هياج شديد): أبشرْ إذًا بفضيحةٍ ملءِ الدُّنا
يَفنى الزمانُ وعارُها يتجدَّدُ
لن تحتوينا أربُـــــــعٌ ومنازلٌ
باتت تضمُّكمو فقَرّوا ، واسعَدُوا

أم قيس: فإذا أظلَّكمو النعيمُ بوارفٍ...
فينانَ ظلّلَنا الشقاءُ الأنكـــــــدُ
وإذا غفوتم بين أحضان الهوى
بتنا ونحنُ الواصبون السُّهَّدُ

ذريح: يا قيسُ أنت أثرتها ناراً على أهليكَ لا تهْدَا ولا هي تخمُدُ
يا قيسُ عدْ للعقلِ

أم قيس: وارحم ضعفنا

ذريح: فإذا أبيتَ فإن موعدنا غد

---

[٣٧] نفسه ص٨٦.

[٣٨] نفسه ص ٨٦،٨٧.

والحوار الذي دار بين الشخصيات في المسرحية قام بالدور الذي يقوم به السارد، وعبر عن المواقف والمشاعر، وأخذ الشكل التدريجيَّ التصاعديَّ؛ فبداية الحوار كانت ردة فعل قوية من ذريح وأم قيس، وأخذ الموقف العدائيِّ من لبنى والإصرار على تطليقها، ولكن أمام رغبة قيس وتمسكه بزوجته وحبه الشديد له تراجعا عن مطلبهم خطوة إلى الخلف، واستخدما أسلوب التودد والاستعطاف حتى يلين، ومازال قيس متمسكًا بلبنى رغم الضغط الشديد من أبويه؛ فتنامى الحوار بشكلٍ مناسبٍ لطبيعة الحدث، واستطاع عزيز أباظة أن يعبر عن الشخصيات والأفكار من خلال شعرية الموقف أو السياق.

ثانيًا. استراتيجية الموسيقى:

إذا كان عزيز أباظة يلح على حتمية الأوزان وملازمتها للعمل الدراميِّ المسرحيِّ، و"ذلك لأن الشعر أكثر مسرحية من النثر، ألا ترى أن الحركة التي يؤديها الراقص مثلًا أجمع تعبيراً من خطواتنا الرتيبة المألوفة؟؟ إنَّ الشعر يحفظ الاتزان بين الواقعية والشكل الخالص، وبين العرض الحرفي والتجريد، إنه يحقق الهدف الفني الرائع . فرسالته في كريم أعراقها توطئ لنا سبيل فهم هذه الحياة وإدراك قيمها وجمالها . إن الرسام تنساب ملكاته في العالم المرئي ليجلو لنا روائعه عن طريق قدرته في الملاءمة بين أحاسيسه وألوانه . والموسيقي يؤدي هذه الرسالة نفسها في عالم الأصوات . ويبدو لي أنه وراء الانفعالات المعروفة، والدوافع الشعورية – تلك التي تقتصر المسرحية النثرية على عرضها – يبدو لي أن وراء ذلك تنبسط آفاق لا شعورية ليست بذات حدود.. لا تُرى ولا تُدرك . إنها الانفعالات التي لا نستطيع أن نجلو عواملها إلا إذا تجردنا عن أنفسنا، وسمونا فوق أفعالنا وتجاربنا، إنها الحقائق التي لا يسجلها إلا الشعر بإيقاعه وربانيته"([٣٩]). فالشعر يظهر لنا الحقائق والعوالم التي لا ترى في الظاهر، وكأنه بمنزلة المجهر الذي يرى أدق التفاصيل ليحللها، وتجنح المسرحية النثرية لتأكيد ما هو سطحي، ولكن إذا أردنا الوصول إلى الشيء الكلي والتعبير عن أنفسنا وما يدور بداخلها فإننا نلجأ إلى الشعر([٤٠])؛ فالشعر هو الذي يعبر عن دواخل النفس ويغوص في أعماقها وتفاصيلها.

وإذا وجد عبد الرحمن الشرقاوي في الشعر التمثيلي النموذج والمثال المكثف لاستيعاب مفردات الرواية؛ ففي هذا دلالة على ما تضفيه الأوزان من أبعاد فنية وجماليات، كما أن الموسيقا الشعرية هي الوسيلة التعبيرية عن الوجدان والخواطر والمشاعر التي لا يمكن للمعاني والألفاظ

---

[٣٩] الأعمال الكاملة المسرحية (المقدمة النقدية لعزيز أباظة لمسرحيته شهريار) ص٨١٩.

[٤٠] ينظر: المختار من نقد ت إس إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، تصدير: جابر عصفور، ج١ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م ص٣٨٢.

نقلها والتعبير عنها، فتأتي الموسيقا لتقوم بهذا الدور الرمزي الإيحائي الدال على المشاعر([٤١])، والأوزان العروضية عند هؤلاء الشعراء تقوم بدور الضابط الفني المسيطر على طبيعة الأداء في المسرح والمتحكم في معايير الجودة بين طرفي الحوار من جزالة وسلاسة، وتكثيف وإسهاب وإيجاز وبطء وثقل حسبما يقتضي الموقف فـ "قد نوَّع عزيز أباظة في المشهد الواحد حسب الحديث الذي يدور واحتفظ عزيز أباظة بالقافية -أيضاً- فلا نجد بيتًا واحداً لم يرتبط بآخر على الأقل بقافية واحدة"([٤٢]). وهذا ما سيظهره الجزء التطبيقي الآتي، وافتتح عزيز أباظة المشهد الأول من الفصل الثاني بحوار بين قيس ولبنى([٤٣]):

لبنى: برئتَ يا قيسُ فانْعَمْ عَلَى مدى أعوامِكْ
قد مرَّ عامٌ طويلٌ فلم تَقُمْ من مُقامِك
(تتركه ليمشي وحده)
سرْ قيسُ لا تَخْشَ بأساً سلمتَ من كل شرٍّ

قيس: وإن عييتُ ؟

لبنى(في مرح): فهذا صدري أَيُجْزِئُ صدري؟

قيس: تخاذلتْ خطواتي

لبنى: بل ثَبْتَةٌ خطواتُكْ

قيس: أكادُ أسقطُ ضعفًا

لبنى: إنَّ الضِّعاف عُداتُكْ

قيس: لُبنى ! كَفَى أجلسيني فقد سئمتُ المسيرا
قطعتُ بهويْن مشيًا وكنتُ جلْدًا صَبُورا

لبنى(في مرح): أرى حُنِّوي وعطفي قد أفسداك كثيرا
ما شئت يا قيس فاصنع ألست طفلًا كبيرا؟!

وهي من بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)، ويأتي مناسبة هذا الوزن لموضوعه الملائم للموقف، وهو حديث شخص في فترة النقاهة لم يسترد تمام عافيته؛ فتميز الموضوع بإيجاز العبارات، وقصر الجمل المقتصرة على المفردات المؤدية للمطلوب، وهذا مناسب لطبيعة قيس المتماثل للشفاء والذي ينتزع الخطو انتزاعًا؛ فناسبه كلمات مقتضبة مثل خطواته البطيئة، فلم يكن

[٤١] ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥ ص٢٣.

[٤٢] عن مسرحيات عزيز أباظة، دراسة نظرية وتطبيقية للمسرحية الشعرية، د. عبد المحسن عاطف سلام، المعارف، الإسكندرية، ١٩٦١، ص١٦٥.

[٤٣] قيس ولبنى ص٥٤،٥٣.

المجال متسعاً للجمل الطويلة التي تحتاج لنشاط جسدي وحضور ذهني؛ لذلك ناسب مجزوء المجتث هذا الموقف.

ثم تأتي المقطوعة التالية مباشرة يبدأها عزيز أباظة بحوار بين قيس ولبنى([٤٤]):

قيس: لُبنى! أثَابـَك ربِّي كلَّ صالحةٍ
عَنِّي وجازاكِ معروفًا وإحْسانـــا
ففي ذراعيكِ أبصرتُ الدُّنا اجتمعتْ
مجلـــــــوَّةً ورأَيْتُ الدهـــــرَ مُزْدانـــا

لبنى: يا قيسُ ! بـُـــــرؤْك ردَّ العمرَ لـــــي أمـــلًا
والدهـــــرَ مؤتلفـــاً والعيشَ رَيَّـــانـــا
اليـــومَ أُنْسِيـــتُ أَيامًـــا شَـقِيتُ بهـــا
وأَصبحَ القلبُ لا قاسَى ولا عانَى
رأيتُ في بيتِك النُّعْمَى مُـذللـــةٌ
قطوفُها ، ورأيتُ العطفَ فَيْنَانا

وهذه المقطوعة من بحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وبحر البسيط هذا "من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقة إيقاعه، وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة، أو بعده بقليل، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ، وهو من وجه آخر يفوقه رقة؛ ولذلك نجده أكثر توافرًا في شعر المولدين منه في شعر الجاهليين"([٤٥])، وهذا البحر تالٍ للمجتث المجزوء السابق الذي ختم بقول لبنى([٤٦]):

لبنى (في مرح ظاهر): أرى حنوى وعطفى قد أفسداك كثيرا
ما شئت يا قيس فامتع ألست طفلا كبيرا؟

وبعد هذا التدليل والمشاعر الفياضة، والعشق المتدفق من لبنى لقيس ألقي قيس في حال من النشوة والفرح، فكأنما نشط ودبت فيه الروح من جديد، فتمثل ذلك في الأبيات بهذا البحر الذي جاء مناسباً لحال قيس بعد النشوة والفرح.

[٤٤] السابق ص٥٤.

[٤٥] المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م ص٧٤.

[٤٦] قيس ولبنى ص٥٤.

أما المشهد الثاني الذي يلي المشهد السابق مباشرة، فيبدأ[٤٧]:

(تدخل عزة .. ومطيع .. ويكونان قد ظهرا على المسرح منذ لحظات)

عزة ضاحكة: رويدكما أيها العاشقان أما تَسأمان الصّبا والغَزَلْ

ألم تَنْسيا بَعْدُ فيضَ الدموعِ وخَفْقَ الضلوع ولحْنَ القُبَل

وتأتي هذه الأبيات من بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) و"هذا البحر رتيب الإيقاع؛ لأنه على تفعيلةٍ واحدةٍ "فعولن"، ولكنه متدفق سريع نظراً إلى قصر هذه التفعيلة؛ ولذلك يصلح للسرد وللتعبير عن العواطف الجياشة في آنٍ واحدٍ"[٤٨]، والمقطوعة عبارة عن سردٍ موجزٍ لأحداثٍ سابقةٍ؛ لذلك جاءت متدفقةً متتابعةً لأنها حاضرة مسبقًا في الذهن وليدة الموقف أو ارتجالًا كأنها الكلام المحفوظ أو المُعد مسبقا، وناسبها بحر المتقارب لصلاحه لهذا الأداء السريع المرن، وهذه المقطوعة وصف لما دار بين قيس ولبنى، وهي بمنزلة السرد في الفن القصصيِّ، أو على الأقل محاولة تعويضية لما قام به عزيز أباظة دون محاولة إشعار المُشاهد بتدخله، أو قيامه بدور الوساطة غير المسموح به في المسرح، وإن كانت هي الأداة الطيعة عند المؤلف الملحمي "وهذا الفارق ذاته هو الذي يدفع النقاد إلى القول بأن فن المسرح من أصعب الفنون جميعًا، أو على الأقل فن يحتاج إلى موهبة ودراية أكبر بكثير مما تحتاجه الرواية القصصية، فالمؤلف القصصي في موقف أفضل فنيا من زميله المؤلف المسرحي؛ لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز والسدود، وهي أداة السرد، ففي الوقت الذي لا يستطيع المتفرج أن يقبل فكرة الوسيط التي تحدثنا عنها، نجد أن الوسيط نفسه في حالة الرواية القصصية هو الذي يستطيع أن يتنقل كما يشاء في تصوير الأحداث، وفي وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية وفي عرضه للحدث وطريقة تسلسله، ثم في نقلاته الحرة كما يشاء في الزمان والمكان"[٤٩]، ثم يتبع هذه المقطوعة بمقطوعةٍ على وزن بحر المجتث المبدوء به الفصل، وهذا البحر يتميز بثقله، وقصر كلماته وإيجازها وناسب المجتث هذه القطعة؛ لأنها حديث عن ماضي المأساة التي لا يسرع اللسان بذكرها ولا يرغب الفؤاد في حضورها؛ بل تنتزع كلماتها انتزاعاً، يقول في ذلك[٥٠]:

الخادم: بالباب عرَّافُ سَلْعٍ

قيس: إيذنْ له في الحضور

---

[٤٧] السابق ص٥٧.

[٤٨] المعجم المفصل ص ٧٤.

[٤٩] البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٣م ص ١٥٧.

[٥٠] قيس ولبنى ص ٥٨.

لبنى: إنِّي لِعَرَّافِ سَلْعٍ يا قيسُ جِدٌّ شَكُورِ
والاَكَ غيرَ ضنينٍ بفنِّـــــه المـــوفـــــــــــورِ
ولم يُقَصِّرْ علاجًا على مَمَرِّ الشُّهورِ

وتتبع هذه المقطوعة أخرى على وزن بحر الهزج "وسُمِّيَ الهزج بهذا الاسم؛ لأن العرب تهزج به، أي: تغني، والهزج لون من الأغاني"([٥١])، ومجيء هذا البحر بعد المجتث يحدث مفارقة موسيقية تلفت نظر المتلقي، وتنبه ذهنه إلى وجود موقف آخر يباين الموقف السابق، وهذا التباين أملاه طبيعة بحر الهزج، والمقطوعة من مجزوء الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)، و"أكثر ما يصلح له هذا البحر للغناء، وقيل إنه سُمِّي بذلك من "الهزج" وهو الغناء، ولا يصلح للأمور الجدية كالمدح، والحماسة، والفخر، والاعتذار"([٥٢])، والملاحظ على المقطوعة أن مضمونها سرد حكائي، يقول([٥٣]):

العراف: سلامٌ ، كيفَ أصْبحتم

قيس: على أحسنِ ما نأْمُلْ
إذا ما أقبلَ الليلُ بنومٍ هادئ أَقبلْ
فلا نَزْفٌ ولا حمَّى تدُكُّ المَتْنَ والمَفْصِلْ
مَشَيْتُ اليومَ في الدارِ فلم أَسْقُطْ ولم أُحْمَلْ
أراني عدتُ للدنيا تعالىَ المُنعمُ المُفْضِلْ

عزة (في مرح): وعاد اليومَ للشعرِ وللوجدِ وللحبِّ
سمعناه يُناجيها بلحنٍ من دَمِ القلبِ
تَناسى أنه زوجٌ فأَبدى لوعةَ الصَّبِ
ريـــــــــــاء يعلم اللهُ وكذْبٌ أَيُّـــمـــــا كذْبِ

وهذا البحر وإن أحدث بموسيقاه مفارقة صوتية مع البحر السابق له(المجتث)؛ إلا أنه أحدث نوعًا من التوافق مع البحر اللاحق له، وهو بحر الوافر(مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) فحينما يصيب بحر الوافر العصب يصبح(مفاعلتن– مفاعيلن) سائغًا دخوله على الوافر، ويقربه ذلك من بحر

[٥١] المعجم المفصل ص ١٥٢.

[٥٢] السابق ١٥٦.

[٥٣] قيس ولبنى ص٥٨، ٥٩.

الهزج، وعندما يدخل العصب جميع تفعيلات الوافر المجزوء لا نجد بينه وبين الهزج أي فارق([٥٤])، لذلك كانت تلك المقطوعة من نفس جنس موضوع المقطوعة السابقة؛ إذ يقول([٥٥]):

العراف: تَعالى اللهُ حاسمُ كلِّ داءٍ أرى قيساً تألَّقَ كالصباحِ
برئتَ فأَشرَقَتْ لبنى وقرَّت وعادتْ للنَّضَارةِ والمِراحِ
أحاطَ اللهُ صاحِبَها بحفظٍ وأنجاهُ من القَدَرِ المُتاحِ
رثيْتُ لها الليالِيَ وهي حَسْرى تَدَافعُ بينَ همٍّ والتياحِ
شهِدتُ كَفاحَها والموتُ دانٍ
فكانَ وفاؤها روح الكفاحِ

لبنى (للعراف): سنوسعُ فضلَكَ المأْثورَ شكراً
ونذكُر حُسنَ عطفك ما حيينا
لقد أنقذتنَا ودَفعْتَ عنَّا وكنتَ أداةَ لطفِ اللهِ فينا

قيس: أأسألك الجميلَ وددْتُ أنَّي خرجتُ لحيِّنا وبني أبينا
وسألتك مرةً فصدَدْتَ عنِّي
العراف: لأنك كنت بين الهالكينا

تمتعْ بالحياةِ اليوم واخرجْ إلى أترابكَ المُتشوِّقينا
وعدْ فأَفضْ على الدنيا بيانًا تَقاصرُ عنهُ جَهْدُ الأولينا
حلفتُ بحرمةِ البيتِ المُفَدَّى لقد أسمَعْتَنَا السحرَ المُبينا
سكبت على الحجازِ ندًى وظلًّا وفجَّرت الرمالَ به عُيونا

وهذه الأبيات من بحر الوافر، وهو بحر"كثير الطواعية يشتد إذا شددته فيصلح لموضوعات الحماسة، والمدح، والهجاء، وما إليها، ويرق إذا رققته، فيصلح لموضوعات الغزل، والرثاء، والوجدانيات وما إليها؛ لذلك نراه كثير الشيوع في الشعر العربي قديمه وحديثه"([٥٦]). فإذا كان هذا البحر شديد الطواعية، فإن مناسبته جاءت لمناسبة الوظيفة المنوطة به، وقام بالدور المتسع لعنصر السرد في الرواية الذي يتيح للمؤلف حرية التحرك بين شخصيات الرواية وأحداثها متحكماً في تحريكها وتوجيهها، والملاحظ على جميع مقطوعات المسرحية عند عزيز أباظة أنَّ الحوار يقوم بدورٍ تعويضيٍّ عن الحرية المتاحة للروائي، فـ "إذا كانت قد أتيحت للقصاص أداة السرد يسهل عملية الكتابة في ميدان القصة، طويلة أو قصيرة، وحرمان المؤلف المسرحي منها في الواقع يقيده

[٥٤] المعجم المفصل ص١٥٩.

[٥٥] قيس ولبنى ص ٥٩، ٦٠.

[٥٦] المعجم المفصل ص١٦٢.

بالحوار؛ مما يجعل مهمته أكثر صعوبة والتحدي أكبر حجماً، وتلك حقيقة لا يدركها الكثيرون"([٥٧])؛ وذلك لأن للحوار وظيفة جانبية أو إلماحية أو سياقية أو ضمنية "فالحوار في العمل الدرامي ليس حواراً لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح ليتجاذبا بالحوار أيا كان، فليس كل حوار يصلح أن يكون حواراً دراميًّا، ثم إنَّ الحوار كما قلت لا يقصد لذاته، بمعنى أنه لا يكفي أن ترى شكلا أدبيًّا على شكل حوار لنقول إن هذا حوار درامي، ثم إن المؤلف المسرحي، وهذا هو الأهم محروم من كثير من المزايا والتسهيلات – إذا صح لنا استخدام هذا التعبير – التي يتمتع بها زميله القصاص أو الروائي"([٥٨])، لذلك كان لزاماً على الحوار أن ينهض بجميع الامتيازات المتاحة للروائي، فهو يقوم بدور الوصف والسرد والتعليق والاستدراك، إذ إنَّ الحوار أداة يمكن تقديم الحدث الدرامي إلى الجمهور من خلالها دون أي وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره الكاتب المسرحي لتقديم حدثٍ دراميٍ يصور صراعاً إراديًّا بين إرادتين تحاول كل منها كسر الأخرى وهزيمتها([٥٩]).

استطاع عزيز أباظة أن يوظف الحوار في مسرحيته لينقل الأحداث إلى المشاهد دون الاعتماد على وسيط، ووظف الموسيقى في التعبير عن المواقف المناسبة، فلم يستقر عزيز أباظة على وزن واحد، بل نوع في الأوزان التي استخدمها لمناسبة الحالة النفسية للمتكلم فقد حاول أحيانا الالتزام بموسيقى داخلية من نوع خاص كي تناسب الحالة النفسية للمتحدث. فتختلف أنغام الموسيقى في حالة الغضب وتعلو وتشتد الإيقاعات، وترق النغمات وتلين الإيقاعات وتقل حدتها عند الحديث عن الغرام والحب([٦٠])، فقد قام الحوار في مسرحية عزيز أباظة بنقل الحدث للجمهور.

وهناك تقنية أخرى من تقنيات الشعر المسرحيِّ برع فيها عزيز أباظة، واستطاع إبراز وهج الموقف من خلال حسه النقدي ووعيه بطبيعة صياغة الموقف في إطار الشعر، واستغنى بهذه التقنية عن إسهاب كثير، وهي تقنية تقسيم البيت الشعرى بين شخصين؛ إذ يبدأ أحد الطرفين المتحاورين الحديث بشطر واحد من بيتٍ شعريٍّ فيأتي الآخر ليتمه، أو يلقي أحد المتحاورين الشعر فيكمل الطرف الآخر البيت، ويمكن أن يشترك ثلاثة أو أكثر من المتحاورين في إكمال البيت([٦١]). وهي تقنية لها أسبابها المعنوية والبلاغية والعضوية، وهي متعلقة بفكرٍ نقديٍّ قديمٍ عن الوحدة العضوية للبيت.

---

[٥٧] البناء الدرامي ص١٥١.

[٥٨] السابق ص ١٥٩.

[٥٩] انظر السابق ص١٥٩.

[٦٠] ينظر عن مسرحيات عزيز أباظة ص١٧٣.

[٦١] ينظر السابق ص١٦٥.

إنَّ فكرة وحدة البيت الموضوعية والعضوية وتعلقها بذهن المبدع العربي والتي ترى تماسك شطري البيت وإتمامهما لمعنًى واحدٍ، أتاح للكاتب المسرحي أن يقدم شكلًا لحوار مترابط بين شخصين على هدي من فكرة وحدة البيت؛ لتؤكد قصدية اتصال الطرفين؛ فحين يأتي البيت مقسماً بين شخصين فهذا إيحاء ضمني إلى قصدية المواجهة بين شخصين إرسالًا واستقبالًا، وأن أحدهما يقدم خطاباً لآخر بعينه أو يخصه بكلام، أو أن المستقبل ينصت لكلام المرسل ويأخذه بعين الاعتبار؛ فيكمل شطر البيت إما تأكيداً، وإمَّا تعقيباً، وإمَّا استدراكًا، وهذه التقنية توحي بطبيعتها بتقنية من تقنيات السرد الروائي المسماة بتدخل المبدع أو السرد، مثل:(قال مقاطعًا، أو مستدركًا، أو معقباً على كلامه، أو قاطعه قائلًا ... إلخ).

وفي موقف العتاب هذا بين أم قيس وذريح واتهامهم لقيس بقسوة قلبه بسبب لبنى أخذت الشكل والأسلوب نفسه؛ فقد اقتضى الموقف ذلك أن يتحدث الأب والأم في نفسٍ واحدٍ وبأسلوبٍ ووزنٍ واحدٍ، فاجتماعهما معًا يكثف ويزيد تركيز الموقف، ثم تتدخل عزة لتدافع عن لبنى، قائلةً([٦٢]):

أبا قيس أراكَ شكوتَ لُبنى بلا ذنبٍ حقيق بالشَّكاةِ
فهل أنكرتَ منها غيرَ فضلٍ وأخلاقٍ زَكَيْنَ ومكرماتِ
أقَامتْ في ربوعِكَ ما أقامتْ فكانت زينةً للقانتاتِ
أطعتم كلَّ واشيةٍ بلُبنى وما ألقتْ بسمعٍ للوُشاةِ
أَمن أَخطائِها الكبرى هواها لقيس . تلك إحدى المُضحكاتِ

ثم تتدخل عاتكة في الحديث مناقضة لكلام عزة ومتهمة للبنى،قائلةً([٦٣]):

علمت الحقَّ ثم صَدَدْتِ عنهُ وجُرْتِ على مقامِ الفُضْلَياتِ
كأنَّك تجهلينَ صفاتِ لُبنى لقد لؤُمتِ وهانتْ من صفاتِ
فما عمِّي بظالِمها فتيلًا

وهنا عزيز أباظة يرجح الكفة لصالح عزة؛ فأعطاها خمسة أبيات بدون مقاطعة، وأعطى عاتكة بيتين فقط، وهي أبيات مفعمة بالحسد والغيرة، وتؤكد عزة هذه الصفات:

"حسـدتِ فكنـتِ شـرَّ الحاسداتِ"([٦٤]).

وتجني عاتكة على لبنى وحسدها لها واضح جلي، بدليل الموقف الذي عرضته سابقًا والأبيات التي وصفت حب قيس للبنى ومدى واتفاقهم معًا، ومدى الارتباط الروحي، فلو افترضنا أن هذه

[٦٢] قيس ولبنى ص٦٨.

[٦٣] السابق ص٦٨.

[٦٤] نفسه ص٦٨.

الأبيات ممثلة على خشبة المسرح؛ فالمشاهد يرى مدى ارتباط قيس ولبنى، وحينما يشاهد موقف عاتكة وحديثها وموقف ذريح وأم قيس من لبنى يفسره بالحسد والحقد والغيرة، ويؤكد عزيز أباظة ذلك عندما ترك الحديث لعزة دفاعاً عن لبنى وردها على اتهام أم قيس؛ فتقول([٦٥]):

عزة: أيا أماهُ ما أنصفتِ لبنى حَقَدْتِ فَما برئتِ من افتئاتِ

رُويدَكما فلُبنى عند قيسٍ مُنى الدنيا وآمالُ الحياةِ

فإنْ لم تَرحَما لُبنى ، فقيساً وقاهُ اللهُ شرَّ العادياتِ

وعزة في كلامها وصفت عاتكة وألصقت بها صفة الحسد، أما أم قيس (الحماة) فوصفتها بالحقد، وأصابت عزة في وصفها؛ لأن الحسد يأتي من الأنداد، أمَّا أم الزوج فتحقد على زوجة الابن.

وفي مشهدٍ آخرَ تكمل لبنى حديث قيس، قائلةً:

لبنى: برئتَ يا قيسُ فانْعَمْ على مدى أَعوامِكْ

قد مرَّ عامٌ طويلٌ فلم تَقُمْ من مُقامِكْ

(تتركه ليمشي وحده)

سرْ قيسُ لا تَخْشَ بأْساً سلمتَ من كل شرِّ

قيس: وإن عييتُ؟

لبنى: فهذا صدري أَيُجْزِئُ صدري؟

قيس: تخاذلتْ خُطواتي

لبنى: بل ثَبتةٌ خطواتُكْ

قيس: أكاد أسقطُ ضعفاً

إن الضعافَ عُداتك

انقسمت الأبيات بين قيس ولبنى؛ فيقول نصف البيت وتكمله لبنى، فلبنى مؤازرة له، وتتمم كلامه فترفع عنه ثقل الكلام، وتخفف من ألمه بمشاركته الحديث.

وموضع آخر يشترك فيه ذريح وأم قيس، فيقول([٦٦]):

ذريح: يا قيسُ أنت أَثَرتها ناراً على أَهْليكَ لاَ تهْدَا ولا هي تخمُدُ

يا قيسُ عُدْ للعقلِ

أم قيس: وارحم ضعفنا

[٦٥] نفسه ص٦٩.

[٦٦] السابق ص٨٨.

وهنا اشتركا ذريح وأم قيس في بيت واحد، وهذا إيحاء باتفاق أم قيس مع ذريح في الرأي نفسه، وفكرة تطليق لبنى والضغط عليه بكل الطرق، واللعب على وتر المشاعر والأبوة والأمومة واستعطافه حتى يستجيب لطلبهما، ولكن محاولاتهما باءت في النهاية بالفشل، وهذا كله يدلُّ على مقدرة عزيز أباظة في استخدام اللغة والحوار في المسرح الشعريِّ.

**

النتائج:

وبعد هذا العرض برزت مجموعة من النتائج أبرزها:

١- أن الحوار هو الأداة الفنية للكاتب المسرحي والتي يستطيع من خلالها أن يستعيض ما فاته من الحرية الممنوحة للكاتب الروائي؛ فهو من خلال الحوار يصف ويحلل ويعقب ويستدرك ... إلخ.

٢- كان عزيز أباظة على وعي بتقنيات الشعر المسرحي، وكان للموقف السياقي وبلاغته دور في التأثير على الحوار.

٣- لا يظهر وهج المقطوعة الشعرية إلا في سياقها بين المقطوعات السابقة واللاحقة وطبيعة موقفها، فهناك مقطوعة تأتي لتحضير ذهن المتلقي وتؤكد حضوره لمقطوعةٍ جديدةٍ.

٤- أدت الموسيقا دوراً مهماً في المسرحية الشعرية بإحداث المفارقات بين المشاهد، والتي قامت بدور التدخل الضمني للسارد الروائيِّ، فهي الوسيلة التعبيرية عن الوجدان والمشاعر.

المصادر والمراجع

أولًا – مصادر البحث:

١- الأعمال المسرحية الكاملة. مسرح الشعر، عزيز أباظة، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

٢- قيس ولبنى، عزيز أباظة، دار المعارف، مصر١٩٧٠م.

ثانيًا- المراجع:

٣- البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣م.

٤- الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، أحمد سخسوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ٢٠٠٥.

٥- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥.

٦- عن مسرحيات عزيز أباظة، دراسة نظرية وتطبيقية للمسرحية الشعرية، د. عبد المحسن عاطف سلام، المعارف، الإسكندرية، ١٩٦١.

٧- في بيتي، عباس محمود العقاد، دار المعارف، مصر ١٩٥٤م.

٨- اللهجات العربية (الفصحى والعامية)، جمع وإعداد: ثروت عبد السميع، مراجعة د. محمد حماد، إشراف: د. كمال بشر، من محاضرة للأستاذ محمد توفيق دياب بعنوان "لغة المسرح"، مجمع اللغة العربية القاهرة ٢٠٠٦م.

١٠- مجلة المسرح، عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩.

١١- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

١٢- من قضايا الأدب الحديث (مقدمات ودراسات وهوامش)، د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

المراجـــــع المترجمـــــــة:

١٣ – الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط١ ١٩٨٧م.

١٤ – المختار من نقد ت إس إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، تصدير: جابر عصفور، ج١ المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٠م.

١٥ – في الشعر والشعراء، ت.اس.إليوت، ت. محمد جديد، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق ١٩٩١م.