إيقاع القافية في الشعر المسرحي (قلائد الوفاء والفداء للدكتور غازي طليمات أنموذجاً)

الباحثة: عدن طيارة

ملخص البحث:

يقوم الشعر على قوالب يجب على الشاعر الالتزام بها ولا سيما في الشعر التقليدي، والقافية واحدة من تلك القواعد النّظمية التي تؤثر في الإيقاع ، ويزداد أثرها الإيقاعي قوةً وعمقاً عندما تأتي القافية متجانسة مع قوافٍ أخرى ، ويتأتّى ذلك ؛ لأنّ القافية تشكل نقطة الارتكاز الإيقاعي.

قد تتعدد القوافي وتتجدد ، كما في الشعر الحر والموشحات ،وينتج عن ذلك إيقاعات متلونة ، تتنوع بين البطيئة والسريعة ، والسمة المشتركة بين الإيقاع والقافية هي التكرار ، ولذلك تصحّ دراسة الإيقاع في القافية ، وينبغي عدم فصل القافية عن السياق الذي قيلت فيه ؛لأنّ النص الشعري مشتملٌ عليهما معاً ، كما ينبغي دراسة نماذج متعددة للوصول إلى ظاهرة إيقاعية يمكن دراستها ، ومن هذه الظواهر : تكرار النوع المتواتر للقافية ، ومجانسة القافية لغيرها من القوافي أو كلمات الحشو ، وقد تأتي القوافي المتجانسة في المسرحية على لسان متحاور واحد أو أكثر.

الكلمات المفتاحية: القافية، وظائفها . الشعر المسرحي . قلائد الوفاء والفداء.

Tone of rhyme in dramatic verse (necklaces of loyalty and scarification as a model)

Summary: Rhymes may vary and evolve , as seen in free verse and muwashshahat ,resulting in diverse rhythms that range from fast to slow . The common feature between rhythm and rhyme is repetition ,which justifies the study of rhythm through rhyme . Rhyme should not be separated from the context in which it was spoken ,as the poetic text encompasses both . various examples can be examined to identify rhythmic phenomena that are worth studying .Among these phenomena are : the repetition of a consistent type of rhyme ,the harmony of a rhyme with other rhymes or filler words .Harmonized rhymes may appear in a play in the dialogue of one or more speakers.

مقدّمة:

تتنوّع الفنون الأدبية ، ويختار الكاتب الفنّ الذي يعبّر عن أغراضه ويستطيع أن يحمّله ما أراد من فكر وصورٍ ومعانٍ وظواهر ، ويمتاز البحث بدراسة فن الشعر المسرحي الموصوف بجدّته عند العرب مقارنة مع غيره من الفنون ، يجمع هذا الفن بين أمرين : الشعر من جهة، والمسرح من جهة أخرى، والشّاعر المجيد في هذا المجال يستطيع أن يوفّق بين نظام الأوزان والقافية ، وبين ظواهر الحوار والمشاهد المسرحية ، ومن ناحية أخرى؛ يستند هذا البحث إلى دراسة القافية التي تشكّل نقطة الارتكاز الإيقاعي لوقوعها في نهاية الأبيات الشّعرية المنظومة على الأوزان التّقليدية ، وفي نهاية السطر الشّعري في الشعر المنظوم على نظام التّفعيلة ، وهنا يكمن جزء من أهمية الشعر المسرحي الذي يجمع بين طرفين : الشعر التقليدي وشعر التّفعيلة ، ولهذا السّبب كان اختيار هذا الشاعر (د.غازي طليمات) ؛لأنه نظم مسرحياته على البحور تارةً ، وعلى تكرار التفعيلة الواحدة تارةً أخر ، ثمّ حدّد البحث كتاب قلائد الوفاء والفداء عنواناً للدّراسة لتنوّع الظواهر الإيقاعية فيه ، ولكثرتها ، وللجرس الموسيقي الذي أحدثته القافية فيه.

إنّ من خصائص الشعر المسرحي تنوّع ما فيه من بحورٍ، وقوافٍ وحروف رويّ، فكان نموذجاً مناسباً للدراسة، لاسيّما أنه بحث جديد، إذ اقتصرت الدراسات السابقة . حسب اطلاعي . على دراسة الإيقاع في الشعر التقليدي أو شعر التفعيلة، أو كانت مقالاتٍ موجزة تبحث في إيقاع الشعر المسرحي.

. ومن خصائصه أيضاً أنّه يصوّر أفراداً ، لا فرداً واحداً ، يصوره فردا مرتبطاً بجماعة ، ذواتٍ متّصلة ، والمسرحية تُكتب لتُمثلَ ، لا لتُقرأَ ، ويعتمد عنصر التأثير في المتلقي[1].

بدأ المسرح عند اليونان ثم الإنكليز ، فكان عند اليونان مستنداً إلى الشعر والحوار وذلك قبل القرن السادس عشر ، وبعد ذلك غلب عليه النّثر ، أمّا في الأدب الإنكليزي فكان بعض النقاد والمؤلفين يكتبون مسرحياتهم بالشعر ؛ لأنهم وجدوا أن المسرح والشّعر يؤثران في نفوس السّامعين والمشاهدين أكثر من تأثير الكلام العادي ؛لوجود الوظيفة الجمالية في كلٍّ من هذين الفنّين ، وعند

[1] العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط.1، 1994م.، ص 41 - 42 - 43.

العرب بدأ الشعر المسرحي بالظهور في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فكان من أهم رواده أحمد شوقي ، وصلاح عبد الصّبور[2].

. كتاب قلائد الوفاء والفداء مؤلَّف من خمس مسرحيات تاريخية، الأولى تتحدث عن عمر المختار وبطولاته، وفيها أربعة فصول، والمسرحية الثانية تتحدث عن لويس التاسع ووقوعه في الأسر في يد الظاهر بيبرس، وهي من أربعة فصول أيضاً، والمسرحية الثالثة تتحدث عن نابليون وإعدام سليمان الحلبي، وفيها خمسة فصول، والمسرحية الرّابعة تتحدث عن السّلطان عبد الحميد، وهي من أربعة فصول، أما المسرحية الخامسة (الأخيرة) فتتحدث عن إبراهيم هنانو، وهي مسرحية من فصلين فقط.

صعوبة البحث : الشعر المسرحي يختلف عن الشعر التقليدي وعن الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، ويتفرّد بسمات إيقاعية خاصّة ناتجة عن الحوار ، ولذلك صَعُبَ تحليله ودراسته ؛ بسبب قلة المراجع التي تحدثت عن خصائصه ، أمّا الإيقاع فهو مصطلح غامض ، من الصّعب تحديده بدقّة ، وهذا ما شكّل صعوبة أخرى أيضاً .

فرضية البحث : من الممكن أن يبيّن البحث أثر القافية الإيقاعي في نماذج من الشعر المسرحي ، وأن يظهر تميّز هذا الشعر من غيره ، وأن يوضّح جماليات القافية المجانسة لغيرها ، وأن يدلّ طالب العلم على قضايا إيقاعيّة يمكنُ دراستُها والبحثُ فيها .

أهداف البحث: يهدف البحث إلى:

1. دراسة الظواهر الإيقاعية في القافية في مسرحيّات قلائد الوفاء والفداء.
2. بيان ما تتميّز به القافية في الشعر المسرحي من القافية في الشعر العمودي ذي الشّطرين.
3. الكشف عن وظيفة القافية الإيقاعيّة بوصفها محوراً يمثّل نقطة الارتكاز الإيقاعي في نهاية السّطور والجمل الشّعرية.

مشكلة البحث: تتمثّل مشكلة البحث في دراسة ظلال إيقاع القافية وتأثيرها في باقي عناصر الموسيقا ووظيفتها في ضبط الوزن في عدّة أسطر شعريّة متتالية، ويبيّن تنوّع القافية وتعدّدها في نهاية كلّ جملة شعريّة، ممّا يكسر رتابة الإيقاع في القافية، والقضيّة التي يدرسها البحث هي

[2] المرجع نفسه، ص 217 وما بعدها.

إمكانيّة تناغم القافية وانسجامها مع عناصر الوزن الأخرى، وتشكيلها معاً صورة موسيقيّة متكاملة متناسبة في الشعر المسرحي المختار.

منهج البحث: هذا البحث يدرس الظّواهر الإيقاعيّة في تحليل نموذج من الشّعر المسرحي، ولذلك كان المنهج المختار هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يُعرَّف بأنّه " أسلوب من أساليب التّحليل المرتكز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة أو موضوع محدد عبر فترة أو فترات زمنيّة معلومة وذلك من أجل الحصول على نتائج عمليّة تمّ تفسيرُها بطريقة موضوعيّة تنسجمُ مع المعطيات العقلية للظاهرة "[3] ذلك أنّ البحث استند إلى تحليل بعض الأمثلة من مسرحيّات قلائد الوفاء والفداء للوصول إلى نتائج.

الدراسات السابقة:

سُبِقَ البحث بدراسات متعددة عن القافية ، وعن الإيقاع ، ومن هذه الدراسات:

. كتاب " الإيقاع في الشعر العربي " لعبد الرحمن آلوجي .

. مقال بعنوان "الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة" للدكتورة هدى صحناوي.

. مقال بعنوان "من أسرار الإيقاع في الشعر العربي" لتامر سلوم.

. مقال بعنوان " جماليات الإيقاع وأبعاده الدّلالية في الشعر العربي" لسعيد عكاشة .

أمّا هذا البحث فقد وفّقَ بين الإيقاع والقافية والشعر المسرحي ، وهذا هو الجديد فيه ؛لأنّه اختصّ بدراسة القافية في الشعر المسرحي لا في غيره ، ومن الجديد دراسة القافية في نماذج محدّدة من نتاج الشاعر غازي طليمات الذي لم تُدرسْ قوافيه دراسة إيقاعيّة.

تمهيد:

د. غازي طليمات:

ولد في حمص، عام 1935، حصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها، ودبلوم التربية، ودبلوم الدراسات العليا والماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق.

تعليمه: درس الابتدائية في مدرسة الخالدية الخاصة، فكان من معاصريه: عبد العزيز الأتاسي والصيدلاني سعد الله السباعي، ودرس الإعدادية في المدرسة الشرعية، وحينها تفتقت مقدرته على

[3] المنهج الوصفي التحليلي في مجال البحث العلمي ، عبد الصمد العسولي ، مجلة المنارة للدراسات القانونية والإدارية ، الرباط ، ع: 29 ، 2020م ،

نظم الشعر العمودي لكنه لم يدونه، ودرس الثانوية في مدرسة عبد الحميد الزهراوي، وكان من أساتذته: رفيق الفاخوري، والمؤرخ محمود السباعي.

من مؤلفاته العلمية: موسيقا الشعر، عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة، دروس في النحو، الشعر في عصر النبوة والخلافة الرّاشدة، وله في الشعر المسرحي عدة كتب منها: سلطان العلماء العز بن عبد السلام، أبو الصعاليك، قلائد الوفاء والفداء.

توفي عام 2021 م.

الشعر المسرحي :

يتميّز الشعر من باقي الأجناس الأدبيّة بالوزن ، فالشعر " كلام مقفّىً موزون على سبيل القصد "[4] وقد تتنوّع أوزانه بين بحر وآخر ، أو تفعيلة وأخرى .

أمّا المسرحية فهي " جنسٌ أدبيّ عريق عند الإغريق حديث عند العرب وهو قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السّرد ولا الوصف ، والحوار يمكن أن ينطقه شخص واحد أو يتبادله مجموعة أشخاص. وذو حبكة هي عقدة العمل الفنّي يلقيه الممثّلون أمام الجمهور"[5] ويعرّفها آخر بأنّها " إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار" [6] فالحوار أساس المسرحية ، الذي لا يمكن أن تسمّى مسرحية إذا خلت منه ، ولذلك كانت نماذج القافية المدروسة متنوعةً ؛ منها ما كان على لسان متحاور واحد ، ومنها ما كان على لسان أكثر من متحاور.

والشعر المسرحيّ يجمع بين طرفين : الشعر والدّراما ، والرّابط بينهما أنّ " العوامل التي تجعل الشعر شعراً رائعاً هي نفس العوامل التي تجعله دراميّاً عميقاً... وهكذا لا تجد من يشير إلى أنّ بعض المسرحيّات أكثر شاعريةً من سواها ، وإلى أنّ البعض الآخر أعمق من الناحية الدّرامية فالمسرحية بالغة العمق والشّاعريّة في الوقت ذاته . وليس هذا ثمرة لالتقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلّاق ، بل ثمرة لنفس النّشاط الذي ينتج الشّعر والدّراما في الوقت ذاته"[7] أي إنّ النشاط الذي يتكوّن في ذهن الشّاعر المسرحي في لحظة الإنتاج ، هو نشاط يشكّل الشعر والدراما معاً ،

[4] معجم التعريفات ، علي الجرجاني ، تح محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص 109.
[5] المعجم المفصّل في الأدب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، ط.2، 1999م ، ص 786
[6] معجم المصطلحات الأدبية ، إبراهيم فتحي ، التعاضدية العماليّة للطباعة والنشر ، تونس ، ص 323.
[7] دراسات في المسرح والشّعر ، محمد عناني ، د.ن ، د.ط ، د.ت ، ص 27

الدراما التي تستند إلى حوار الشخصيّات الذي هو أساس المسرحيّة ،ويتميّز الشعر المسرحيّ من المسرح الشّعري بأنّ الأول شعر أوّلاً ومسرحٌ ثانياً[8] أي هو جنس أدبي توفّرت فيه عناصر الشّعر من وزن وقافية ، وهو مع ذلك يستند إلى بعض عناصر المسرح كالحوار ، ممّا سبق يتّضح أنّ الشعر المسرحي هو نصّ أدبيّ تمتزجُ فيه عناصر الشعر بعناصر المسرح ، يختلف عن الشعر التقليدي بأنّه قائمٌ على إيقاع الجملة الشّعرية لا البيت[9] وهذا ما يجعلُ الشعر المسرحيّ متلوّن الإيقاعات بسبب تنوّع القافية.

الإيقاع: تتشكّل الموسيقا في الشّعر من الوزن والإيقاع ويمتاز الوزن بأنّه ذو قواعد محدّدة لا يخرج عنها وهو يشكّل الإطار الخارجي للموسيقا أمّا الإيقاع فيدرس التّفاعلات الدّاخلية والعلاقات بين الأصوات، ولا يلتزم بنظام معيّن للألفاظ بل يمكن لكلّ شاعر أن يختار إيقاعاً خاصّاً يستطيع أن يعبّر عمّا بداخله.

الإيقاع لغة واصطلاحاً:

لغة: وقع الشيء وقوعاً فهو واقع والواقعة القيامة ؛لأنّها تقع بالخلق فتغشاهم والوقعة صدمة الحرب ، ومنه التّوقيع: ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه[10].والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها [11].

اصطلاحاً: "هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"[12] ، تتفق الأقوال السّابقة في ارتباط الإيقاع باللحن ، ومنهم من ربط الإيقاع بالوزن والزّمن ، وعرّف الشّعر بأنّه أقوال موزونة وأنّ " معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها وبالجملة كل جزء مؤلّفاً من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر"[13] والقول السابق يشير إلى انتظام الإيقاع ، فزمن الأقوال الإيقاعية ينبغي أن يكون واحداً، لكن هذا

---

[8] المسرحية في الأدب العربي الحديث ، خليل الموسى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، د.ت، ص 42

[9] الإيقاع في الشعر المسرحي بين التقليد والتجديد ، محروس بريّك ، مجلة أنساق ، قطر ، مج 4 ، ع 1_2، 2020م ، ص 163.

[10] مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الفكر، ج 6، مادة [وقع].

[11] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت. وينظر:
ـ المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، ط.4، 2004م، [مادة وقع].

[12] معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب ،دار الشّؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ط.1 ، 1989م ، ص 257

[13] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو مختار محمد القاسم السّجلماسي، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، 1980م، ص 407.

الإيقاع المنتظم قد يغيّر من استراتيجيته محدثاً تزحزحاً في الخطاطة الصّوتية والدّلالية للنص وهو ما يستوجب تغيير زاوية ... وعادة ما يحمل الوزن وزن ما يلحق الشّعر عند هذه المنعطفات من انحباس في حين أنّ الوزن لازم للنص الشّعري وضامن لتشكيله الصّوتي الدّلالي" [14]، ويرتبط الإيقاع بالقافية ارتباطاً حتميّا ؛فكلاهما قائم على التّكرار ، والإيقاع في الشّعر "ذو طبيعة متكررة على مستوى القصيدة الواحدة في الوزن العروضي الذي يجب على الشّاعر الالتزام به في سائر القصيدة وفي القافية الموحّدة كذلك وليس الإيقاع شيئاً محدّداً يمكن أن نمسكَ به "[15]، نستطيع أن نلحظ في القول السّابق غموض الإيقاع وعلاقته بالتّكرار ، ويؤكّد التّكرارَ قولٌ آخر يعرّف الإيقاع بوصفه " السير وفق نظام تتفق فيه الأصوات إمّا بالتّعاقب أو التّكرار أو التوازي مع بعضها البعض مثل ما يحدث في عروض الخليل بن أحمد من تكرار التفعيلات وتعاقبها داخل البيت وتكرارها في القصيدة "[16] ويُقصَدُ بهذه المنعطفات التّغيرات التي يحملها الإيقاع ويتميز بها من الوزن الذي يتبع لقوانين ونظام محدد ؛لأنّ " الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة ، لا تؤخذ هوناً بل يقف عندها الشاعر طويلاً يهذّب ويدقق ويحذف حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها ويحكم نسيجها وتحسن في الأسماع"[17] ، وهنا إشارة إلى أنّ الإيقاع لا يتأتّى للشّاعر بسهولة بل لابدّ من إعمال الفكر وإعادة التّأمّل مرة تلو مرّة ليحظى بإيقاع مستساغ يحاكي ما يريده الشّاعر ، ويطرب أذن السّامع.

القافية لغة: قفاهُ قفواً وقُفُوًّاً واقتفاه وتقفّاه: تبعه. والقافية من الشّعر :الذي يقفو البيت وسميت قافية ؛لأنّها تقفو البيت [18].

والقافية مؤخّر العنق وآخر كل شيء وفي الشّعر الحروف التي تبدأ بمتحرّك يليه آخر ساكنين في البيت [19].

---

[14] إيقاع المعنى معنى الإيقاع، محمد الصالحي، مجلة علامات، المغرب، العدد 43، ص 24

[15] التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، د. سيد خضر، دار الهدى، بيلا، كفر الشيخ، ط.1، 1998ص 48.

[16] إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي الشعر الحر قصيدة النثر، د. نعمان متولي، دار العلم والإيمان، دسوق، 2013م، ص 132.

[17] الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي، دار الحصاد، دمشق، ط.1، 1989م، ص 51.

[18] ينظر:

ـ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ج15، مادة [قفو].

ـ القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.8، 2005م، مادة [قفو]

[19] ينظر:

القافية اصطلاحاً: ذُكِر في كتب القوافي تعريفان للقافية، فاختلف معناها بين الخليل والأخفش فقال الأخفش: " اعلم أنّ القافية آخر كلمة في البيت وإنّما قيل لها قافية لأنّها تقفو الكلام. وفي قولهم قافية دليل على أنّها ليست بالحرف ؛لأنّ القافية مؤنثة والحرف مذكّر"[20] وهو في قوله هذا يميّز القافية من الرّوي ؛لأنّ الروي حرف وينفي أن تكون القافية هي الرّويّ نفسه .

أمّا الخليل فينسب له هذا التّعريف: "القافية عند الخليل هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرّك الذي قبل السّاكن الأوّل منهما"[21] وقد نظم إسماعيل الإسلامبولي تعريف القافية شعراً فقال فيها :

السّاكنان مع ما قبلهما قافيةٌ من آخر البيت هما[22].

وإذا كان معنى القافية في المعاجم يشير إلى الاتباع والسّير على نظام موجود سابقا فإنّ معنى القافية اصطلاحاً قد يشير إلى معنى أكثر خصوصية فالقافية " من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص فإذا أريد بها الشّعر لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارن كلاماً موزوناً وإذا أريد بها الاشتقاق اتّسعت فيها العبارة"[23]يشير الباحث إلى أنّ القافية في الشّعر تكتسب معنى خاصّاً إضافة إلى ما يفيده معناها في المعجم ، ويشترط لهذا التّعريف . الخاصّ بالشّعر . أن يكون كلاماً موزوناً ليصلح له أن يكون ذا تقفية.، ويجدر أن نشير إلى أنّ معنى القافية المقصود في البحث هو التّعريف المعروف عند الخليل.

ومهما تشعّبت الآراء في تعريف القافية ، نلحظ أنّها تقوم على تكرار الأصوات فهي " المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت فأوّل بيتٍ في قصيدة الشّعر الملتزم يتحكّم في بقيّة القصيدة من حيث الوزن العروضيّ ومن حيث نوعُ القافية" [24]إذن القافية تمثّل الرّكيزة التي يستند إليها

ـ تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد المجيد قطامش، التراث العربي، الكويت، ط.1، 2001م، ج39، مادة [قفو].
ـ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشّروق، مصر ط.4، 2004م، مادة [قفو].

[20] القوافي، أبو الحسن الأخفش، تحقيق أحمد راتب النّفاخ، دار القلم، بيروت، ط.1، 1974 م، ص3.

[21] القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1983م، ص 7، وينظر:
ـ الموسيقا الشعرية، د.صلاح عبد الحافظ، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط.2، 1995م، 61/1.

[22] شرح الخلاصة الوافية في علمي العروض والقافية، إسماعيل الإسلامبولي، المطبعة العربية، مصر، 1928م، ص 43.

[23] القوافي، أبو يعلى التّنوخي، ص 63.

[24] دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكّة المكرّمة، ط. 3، 1987م، ص 93.

الإيقاع في القصيدة كلّها ، كما "تمثّل قمّة النّغم في البيت ولذا اهتمّ بها الشّعراء و أعطوها حقّها في العناية واختيار الحروف الملائمة "[25]التي تتكرّر في نهاية كلّ بيت شعري ؛لأنّ التّكرار لا يظهر" إلا باطمئنان الوقف على آخر كلّ بيت"[26] إنّ هذا التّكرار متوقّع والحروف المكرّرة في القافية متوقّعة " وإذا كان الإيقاع هو التّكرار الدّوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة فإنّ كلمات القافية تشكّل جانباً مهمّاً من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدّي دورا دلاليّاً له أهميّته في كيان النّصّ"[27] هذا الدّور الدّلالي مرتبطٌ بالدّور الإيقاعي التي تؤدّيه القافية ، ولا يمكن أن يتحقّق من دون أن يقوم على التّكرار الذي "يساعد على قوّة الوضوح السّمعي ... وهذا الوضوح في الإسماع والقوّة في النّطق يجعل كلمة القافية منبورة نبراً دلاليّاً يهدف إلى إظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلّق غرض بها"[28] فهو تكرار يوائم بين الإيقاع والدّلالة ، فلا ينبغي أن يؤدّي التّكرار وظيفة صوتية بعيداً عن الوظيفة الدّلالية التي يريد الشّاعر أن يوصلَها إلى القارئ ، ولذلك يمكن القول: **إنّ** للقافية وظيفتين" الوظيفة الإيقاعية بما توفّره من تكرار عنصر صوتي معيّن يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات والأخرى دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التّركيز الدّلالي "[29] إذ تشكّل القافية نقطة الارتكاز الإيقاعي والدّلالي معاً بما يحمّلها الشّاعر من شحناتٍ صوتيّة ينقل بها ما يريد التّعبير عنه من أفكار ومشاعر وطاقات إيحائيّة، ومعانٍ تختلج في ذهنه ، ويضاف إلى ما سبق من وظائف القافية أنّها" تحفز الذاكرة والشعرُ كما عرفنا ابن الثّقافة الشّفاهية فهو قول سائر مأثور يحتاج إلى التّذكّر والقافية في الشّعر تمثّل نوعاً من التّكرار والتّكرارُ يساعدُ على التّذكّر" فالشّعر يحفظ بسرعة أكثر من النّثر بما يتميّز عنه من التّكرار والالتزام بالقافية اللذين لهما أثر كبير في سهولة التّذكّر وتمكين الحافظة من استرجاع أبيات القصيدة بيسرٍ ، ومن الممكن أن تكون القافية معياراً تُعرض عليه قدرة الشّاعر فلا ينبغي للقافية أن تمثّلَ " إطاراً شكليّاً غير فاعل بل تؤدّي سلطة ضغطها فعلاً مهمّاً في التّكون التّركيبي للشّعر ، ومجال الضّغط الذي تخلقه هو المضمار الذي تختبر فيه قدرة الشّاعر"[30]الذي

[25] التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربيّة، د. سيّد خضر، ص56.
[26] علاقة عروض الشّعر ببنائه النّحوي، د. محمد جمال صقر، مطبعة المدني، القاهرة، ط.1، 2000م، ص 169.
[27] الجملة في الشّعر العربي، د.محمد حماسة عبد اللّطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.1، 1990 م، ص 101.
[28] المرجع نفسه، ص 120.
[29] المرجع نفسه ، ص 131.
[30] شعريّة القافية في الخطاب النقدي القديم ،د. عبد الجبّار السّلامي، مركز الكتاب الأكاديمي ،عمان ، الأردن ، ط.1 ، 2020م ، 120 -121.

يستطيع ببراعته وخبرته أن يعطي القافية وظائف عدّة ويجعلها محوراً تستند إليه باقي العناصر التي تُنتج العمليّة الشّعريّة ، ويستطيع أن يطوّع القيد الذي تفرضه القافية ، فيجعله وسيلةً تعمل "كمحفز ومنبه للغريزة والطّبع لتوسيع فضاء اللغة ويمنح الشّاعر قوّة ودربة في إنتاج وتوليد الاستعمالات والتّراكيب الخارجة عن المعتاد في اللغة غير الشّعريّة فالعمل الإبداعي تحت ضغط الشّكل يعيد تشكيل قابلة الإنتاج اللغوي لدى الشّاعر "[31] فلا بدّ من أن يملك الشّاعر مقدرة لغويّة تمكّنه من معرفة التّصريفات المتعدّدة لبِنية الكلمات ، وما توحي به من معانٍ وظلال معانٍ ، وبذلك يمكنه أن يوفّق بين شكل قصيدته ومضمونها ، ويستطيع أن يتصرّف في ترتيب منظومة الكلمات كما يريد بسهولة وتمكّن ؛لأنّه مقتدرٌ مبدع خبرَ صنعته وأجادَها فأصبحَ لا يتكلّف ويجري قوافيه سلسةً مستساغة ، وهذه المقدرة اللغوية يجب أن ترافقها حاسّة موسيقيّة كامنة في "الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشّاعر"[32]كما يمكن للقيد الذي تفرضه القافية أن يساهم مع الوزن في "ضبط نهايات الأبيات ...فالقافية ترنيمة إيقاعيّة خارجيّة تضيف إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبراً وقوّة جرسٍ يصبّ فيها الشّاعر دفقه"[33] ولأنّ القافية تمثّل عنصراً من عناصر الإيقاع الخارجي فهي أكثر العناصر : ظهورا لدى الشّاعر وانكشافاً لناقد شعره ، فأمّا الشّاعر الواعي فإنّه يختار له أبرز عناصر جانبي قصيدته العروضي واللغوي تأثيراً في توصيل رسالتها . وأمّا النّاقد الواعي فإنّه يراعي ذلك في تحليله للقصيدة كما يقع سريعاً على ما يكون في هذا الموضع من ضعف" [34].

أنواع القافية :

تقسم القافية بحسب حرف الروي إلى نوعين:

1. **القافية المطلقة** : يراد بها القافية ذات الرّوي المتحرّك.
2. **القافية المقيّدة** : ويراد بها القافية ذات الرّوي السّاكن.[35]

[31] المرجع نفسه ، ص 169.
[32] لغة الشعر العربي الحديث مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة ، د. السّعيد الورقي ، دار المعارف ،ط.2، 1983 م ، ص 244.
[33] الإيقاع في الشّعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي، دار الحصاد ، دمشق ، ط.1، 1989م ، ص 71.
[34] علاقة عروض الشّعر ببنائه النّحوي ، د.محمد جمال صقر ،ص 158.
[35] معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية ، محمد إبراهيم عبادة، ص 254.

فهو تقسيمٌ يعتمد حركة الروي في آخر البيت ذي الشّطرين ،إذا كان الروي متحركاً فالقافية مطلقة وإذا كان ساكناً فالقافية مقيّدة ،وينظر بعض الباحثين إلى الحركة والسّكون نظرة أعمق وأدق، ويرون ارتباط الحركة والسّكون بإيقاع النص وبدلالته أيضاً" فالحركة مظهر من مظاهر الاستمرار في الأداء، والصّمتُ الذي يأتي عن تمام المعنى جزئيّاً أو كليّاً عن انقطاع النفس أو لأيّ سبب يدعو إلى قصر الوقف يعتبر عكس الحركة تماما فبينه وبين الحركة تنافر" [36].

و تقسم القافية بحسب الحركات إلى:

1. المتكاوس: وهو أن يجتمع أربعة حروف متحركات بعدها ساكن .

2. المتراكب: أن يجتمع ثلاثة حروف متحركة بعدها ساكن.

3. المتدارك: أن يجتمع متحركان بعدهما ساكن.

4. المتواتر: أن يأتي حرف متحرك وبعده ساكن.

5. المترادف: أن يجتمع في آخر البيت ساكنان[37].

القافية في الشّعر الحرّ وفي الموشّحات:

وهذه الأنواع تلازم القافية في القصيدة كلّها في الشعر العمودي ذي الشّطرين ، فتكون القصيدة فيه من نوع واحد "أمّا تنوّع القافية في قصيدة الشّعر الحر فإنّه لا يتبع نظاماً مخصوصاً يمكن توقّعه"[38] ، وسبب هذا أنّ الإيقاع في الشّعر الحرّ لا يتوقّف عند نهاية سطر أو تفعيلة ، بل يبقى مستمرّاً إلى نقطة الوقف الوحيدة ، وموسيقا الشعر الحرّ "تريد أن تؤدّي القصيدة كلّها حركة نغمية دائبة دائمة لا يقرّ لها قرار منذ البداءة الوحيدة إلا في النهاية الوحيدة ولذلك خرجت الأبيات غير متشابهة الخصائص العروضية ولن تظهر تلك الحركة إذا اطمأنّ الوقف على آخر كل بيت "[39]،وهذا لا يعني أنّ القافية في الشعر الحر لا تحكمها أية ضوابط ؛بل لابدّ من تكرار بعض العناصر الصوتيّة في نهاية الجمل الشعرية الذي يعمل الوقف الإيقاعي فيها على " ضبط الإيقاع

---

[36] اللغة العربية معناها ومبناها ،د. تمام حسان ، دار الثقافة ، الدّار البيضاء ، 1994م، ص 270 -271.

[37] القوافي ، أبو يعلى التنوخي ، تحقيق د.عوني عبد الرّؤوف ، ص 68 وما بعدها. وينظر:

ـ الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط.3، 1994م ، ص146.

ـ مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السّكاكي ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط.1، 2000م ، ص690 وما بعدها .

[38] الجملة في الشعر العربي ، د. حماسة عبد اللطيف ، ص 142.

[39] علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، د.محمد جمال صقر، ص 169.

وانسجام النّغم إذ أنّ هذه الأصوات التي تتكرر في نهايات الأبيات أو الأسطر الشعرية أو الجمل الشعرية تشكّل عنصراً مهمّاً من موسيقا النص الشعري ، فهذا الإيقاع الذي تحدثه القافية من خلال التّكرار والتّوقع يكون بمثابة تنظيم استجابات النّفس على نمط معيّن متتابع الحركات والسّكنات"[40] . والتجديد الذي عوّلَ عليه النّقّاد هو التّجديد في الموشّحات ، وقد عدّوه تجديداً جذريّاً ، وتمثّل التجديد في الأندلس بالوقف بالإسكان ، ثم انتقل إلى البلاد العربية الأخرى ، وكان مرافقاً للإيقاع في الغناء ، وبذلك كثر استعمال تقييد القافية في الشعر الجديد [41] ويُعدُّ التجديد في الموشحات الأندلسية تجديداً ناجحاً للقوافي ؛ فبعد أن تحرّر الوشّاحون في بحور كثيرة لم يكن العرب يعرفونها سابقاً لجؤوا إلى تحطيم نظام القافية ، وأدخلوا إليها نُظماً جديدة مثل المخمّسات والمسدسات ، وهي نظم تعتمد على المقاطع الشّعرية بدلاً من البيت ، وهم بذلك فرضوا على أنفسهم نظاماً آخر قد يكون أكثر تقييداً من الالتزام بالقافية الواحدة في الشعر ذي الشّطرين"[42] فهذه النّظم ألزمت الوشّاحين بقواعد وقوالب أكثر من قوانين الوزن والقافية في الشعر ذي الشّطرين.

عيوب القافية :

عاب النّقاد أن تحقّق القافية وظيفتَها الإيقاعية من دون أن يكون لها وظيفة دلالية تفيد في استكمال المعنى ، فإذا غابت الوظيفة الدلالية أصبحت القافية متكلّفة لإقامة الوزن فقط ، ومن عيوب هذا التكلف " أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السّجع لا لأنها فائدة في معنى البيت "[43] أما القافية التي تأتي متمّمة للمعنى مألوفة في الآذان فهي من براعة الشاعر المُجيد الذي " تكون القافية عنده طبيعيّة غير متكلّفة يتطلّبها المعنى " [44] ، فالشاعر الناجح يستطيع أن يخضعَ القافية للمعنى مستعيناً بما يحفظه من مفردات لغويّة محقّقاً بذلك الجمالية التي "تكون بتحرّكه من دون تكلّف داخل إطار ضغط القافية و إنتاج نص لا تظهر عليه ملامح تلك الضّرورة "[45] كما يستطيع الشاعر المُجيد أن يريكَ في صدر بيته عجزَه ، فترى البيت مترابط الأجزاء ،

[40] الوظيفة الدلالية ، الإيقاعية لقافية الجملة الشعرية ، أحمد بسعود ، إبراهيم فضالة ، جامعة البليدة ، المدونة ، المجلد 7 ، العدد 1 ، 2020 م ، ص 273.

[41] علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي ، د. محمد جمال صقر ، ص 167.

[42] بدايات الشعر العربي بين الكمّ والكيف ، د. محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط.2، 2005م ، ص 196 - 197.

[43] نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحيق محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 210

[44] التكرار الإيقاعي في اللغة العربية ، د.سيد خضر ،ص 57.

[45] شعرية القافية في الخطاب النقدي القديم ، د. عبد الجبار السلامي ، ص 120.

تحكمه بنية عميقة تؤلّف بين عناصره ، فالمختار من القوافي " ما كان متمكّناً يدلّ الكلام عليه وإذا أنشد صدر البيت عرفتَ قافيته"[46] ويمكننا القول : إنّ عيب القافية المتكلّفة قد يخفى على القارئ ، ويظهر أمام النقاد بنسبٍ متفاوتة ؛ لأنه تذوقيٌّ جماليٌّ[47].

القافية في مسرحيّات قلائد الوفاء والفداء :

تمثّل القافية نقطة الارتكاز الإيقاعي في نهاية الأبيات أو الأسطر الشّعرية ، ولكن لا ينبغي فصل القافية عن السّياق ، أو عن باقي عناصر الإيقاع التي تسهمُ معاً في إثراء موسيقا النّصّ ، ويتجلّى دورُ القافية الموسيقيُّ واضحاً عندما تكون متجانسةً مع القوافي الأخرى أو مع الحشوِ ؛ ليحسن الإيقاع في أذن السّامع ، ولذلك كان البحثُ دراسةً للقافية التي تضمّ الجناس ، عدا شواهد قليلة خلتْ فيها نماذجُ القافية من الجناس .

ومن أمثلةِ القوافي التي كانت متجانسةً فأسهمَتْ في ضبط إيقاع النّص ما جاء في المسرحية الرّابعة ، الفصل الثالث :

ليونسكي : لم تُخفِ النّيةَ "هِرْتِزِلُ"

بل صرح تصريحاً يجلو..

---

[46] سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، تحقيق علي فوده ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط.1، 1932 م ، ص 171.

[47] أمّا عيوب القافية الباقية فهي واضحة أمام القراء جميعاً ، ومعروفة ظاهرة في كتب النّقّاد فقد اتّفقوا على ذكر بعض عيوب القافية الشّاملة لكلّ عصرٍ وفي كلّ شعر ذي شطرين، ومن أشهر تلك العيوب :

1. **الإقواء:** اختلاف إعراب القافية فيكون بعضها مرفوعاً وبعضها مجروراً وهذا يوجد في أشعار العرب

2. الإيطاء : أن تتفق القافيتان في قصيدة واحدة وأمثال ذلك كثيرة ، فأمّا أن يكون معنى القافيتين مختلفاً ولفظهما واحداً فذلك ليس عيباً وإذا بعُد ما بين القافيتين المتكررتين في القصيدة كان أصلح" [47] ، أما العيب فهو أن تتكرر الكلمة في القافية بلفظها ومعناها بعد بيتين إلى سبعة أبيات

3. **التّضمين** : أن يكون المعنى مجزأً بين بيتين ، فلا يستقلّ البيت بمعناه

4. **السّناد** : اختلاف ما يراعى قبل الرّوي من الحروف والحركات . وهو أنواع ، منها:

أ . **سناد الرّدف:** وجود ردف في بيت، وتركه في بيت آخر.

ب . **سناد التّأسيس** : أن يوجد حرف تأسيس في بيت ، ولا يوجد في آخر ، مثل : أسلمي . العالمِ. ينظر : دراسات في العروض والقافية ، عبد الله درويش ، ص 118.119.120.

ما كان يبيتُ من طمعٍ
في أرضِ التّركِ ولا يألو..
جهداً ، فيصوّر ما ينتابُ يهودَ
فيسرفُ، بل يغلو
ليهجّرهم من أوروبا
فالعيشُ بتركيا يحلو [48]

جاء الجناس في نهايات الأبيات الشّعرية المتتالية ، وتكرّر أربع مرات (يجلو . يألو . يغلو . يحلو) وهي كلمات شكّلت القافية أيضا ، وفي هذا المقطع الشّعري مثّلت القافية مع الجناس نقطةً موسيقيّة يستندُ إليها الإيقاع في نهاية كلّ بيت شعري ؛ليتمّ الرّبط الإيقاعي بين أبياتٍ متوالية عدّة ، ممّا حقّقَ جرساً موسيقيّاً تنتبهُ إليه أذن السّامع ، وهذه القافية (يجلو ،يألو ...) من النّوع المتواتر الذي تتكوّن نهايةُ القافية فيه من متحرّك فساكن : يَجْلُو: /0/0 ، لو: /0، وهذا يعني أنّ السكون الأخير في القافية لا يفصلُ بينه وبين السّاكن الذي قبلَه إلا حرف متحرّك واحد ، وذلك أعطى هدوءاً إيقاعيّاً في نهايات الأسطر ؛لتشابه الانفعالات في المقطع كاملاً.

ويلاحظ في المقطع الشّعري السّابق أنّ الجناس جاء على لسان متحاورٍ واحد (ليونسكي) ، جاء ضابطاً لكلام متحاور واحد ، رابطاً بين أجزاء حديثه ؛لأنّه كان في قوافٍ متتالية مثّلت إيقاعاً متكرّراً في كلّ الأسطر ؛ لأنّ الدّفقة الشعورية وانفعالات المتكلّم كانت واحدةً في كلامه كلّه ،فلا فائدة من التّلوين الإيقاعي.

إنّ الظاهرة الإيقاعيّة لا يمكن الاستناد إليها إذا جاءت مرة واحدة في النّماذج المدروسة ، لذلك لا بدّ من دراسة مقاطع أخرى جاءت القافية فيها متجانسةً مع القوافي الأخرى، و على لسان متحاور واحد ،فربط بين أجزاء كلامه مثلَ ما جاء في المسرحيّة الخامسة، الفصل الأول:

الجنرال :لم يثرْ غيرك
والأعلامُ عن دربِكَ حادوا
ثمّ بانوا
كيفَ تبدو لي بريئاً

[48] قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، دائرة الثقافة ، الشّارقة ، ط.2018م ، ص 263.

بعدما ذمّكَ أهلوكَ ودانوا[49]

وهي قافيةٌ من النّوع المتواتر :بَانُوا:/0/0 نو:/0 ، ممّا أثرى إيقاع المقطع ؛لأنّه جاء رابطاً بين الأسطر فكان الوزن العروضيّ لـ(حادوا _بانوا _دانوا) وزناً واحداً، والتّكرار الصّوتي في القوافي في نهاياتٍ متتالية ميّز المقطع الشّعريّ بنغمٍ موسيقيّ خاص ؛لأنّ الأذن توقّعته لتكراره ، فمفهوم الجماليّات "لا يتحقّقُ في البيت المفرد أو البيت الذي لا يلتزم مع بقيّة أبيات القصيدة بعلاقة النّسق التّقفوي الموحّد"[50]فلا بدّ من انسجام عناصر الإيقاع ؛لخلق جرسٍ موسيقيّ ،ويلاحظ تناسب الوزن العروضي بين (حادوا) في الحشو وبين (بانوا . دانوا) في القافية: بانوا . دانوا . حادوا :/0/0.

واستطاع المؤلّف أن يجعلَ القافية متكرّرة الأصوات تربط بين أطراف الحوار في المقطع الشّعري ، وذلك عندما جاءت القافية المتجانسة على لسان متحاورين أو أكثر ،كما قيل في المسرحيّة الأولى ، الفصل الأوّل:

عبّود: وجميع الصّحبةِ (للمختار) ذراعٌ تضرب

أو ساعدْ

عبد الله: إنسٌ في السّلم

فإن نفروا للحربِ فأضعفُهم ماردْ

فحذارِ إثارتَهم

يكفيك المكر الخادعُ والواعد

غراتسياني : بالغتَ كثيراً يا "عبّود"

وقلبُكَ من خوفٍ راعدْ

مهما يتقاووا

فسيهوي أقواهُم في فخّي الرّاصدْ[51]

يلاحظ في المقطع الشّعري السّابق ورود القوافي المتجانسة (ساعد . واعد . راعد) على لسان ثلاثة متحاورين (عبّود . عبد الله . غراتسياني) ، مما جعل كلام المتحاورين الثلاثة يمثّل مقطعاً إيقاعيّاً

[49] قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، ص 300
[50] شعرية القافية في الخطاب النّقدي ،د. عبد الجبّار السلامي ، ص 120
[51] قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، ص 15

واحداً منسجم الأجزاء .وهي كلمات انتهت بصوت رويٍّ ساكنٍ مقلقل (صوت الدّال) الذي يُحدثُ نبرة إيقاعيّة عند قلقلته والوقفِ عليه ساكناً مما يضفي اضطراباً موسيقيّاً ، لا سيّما عند وروده في قوافٍ متتالية ، كما يلاحظ وجود نقطة ارتكاز إيقاعية وهي كلمة (راعدْ) ؛لأنها متجانسة مع (ساعد. واعد) ومتجانسة أيضاً مع (راصدْ) ، فكانت كلمة (راعد) محورَ الإيقاع في هذا المقطع الشّعري الذي سار على نظامٍ إيقاعيّ يربطُ بين نهاياته ، ويضبط موسيقاه ؛ لتصبح الكلمات المتجانسة نهايةً لكلامِ كلٍّ من المتحاورين الثلاث ، والقافية هنا من النوع المتواتر :

رَاصِدْ: :/0/0 – صد: /0، زاد هذا النوع من الأثر الإيقاعي للحرف السّاكن في نهاية القافية ؛لقلّة الحروف التي تفصل بينه وبين الساكن قبله (رْاصدْ)

ومن أمثلة القافية المتجانسة في كلام متحاورين عدة قوله في المسرحية الأولى ، الفصل الأول أيضاً :

غراتسياني: قد ننظر فيما تشرطه

كيما نختار الأمثلْ

بادوليو: ما الشّرط الثاني؟

عوض: تدريس الإسلام على الوجه الأكملْ

غراتسياني : سنحاول أن نختار له من يرضي الله

فلا تعجلْ

بادوليو: ما الشّرط الثالث؟

يوسف: دستورٌ يُستوحى من وحيٍ منزلْ

وحديثِ رسول الله

ففيه الأعدل أيضاً والأنبلْ[52]

وهو مقطع شعريّ لأربعة متحاورين (غراتسياني . بادوليو . عوض . يوسف) ،جاءت فيه القافية المتجانسة جناساً ازدواجيّاً (الأمثل . الأكمل . الأنبل) على لسان ثلاثة متحاورين(غراتسياني . عوض . يوسف) ،وهنا أيضاً ربط إيقاعي بين أطراف الحوار الثلاثة ، الحوار الذي هو أساس المسرحيّة ، وبذلك ظهر الترابط بين الشّعر والحوار اللذين يميزان الشعر المسرحي. ويلاحظ أنّ

[52] قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، ص23

الكلمتين (الأمثل . الأكمل) كانتا قافيتين متتاليتين ، ثمّ أتت القافيتان (تعجل . منزل) غير متجانسة مع القوافي الأخرى ثمّ عاد المؤلف إلى القافية (الأنبل) المتجانسة مع القافيتين (الأمثل . الأكمل) جناساً ازدواجيّاً ، وفي هذا الجناس ضبطٌ إيقاعي على مسافاتٍ متباعدة . نسبيّاً. في المقطع الشّعري ،وبهذا يختلف المقطع عن المقاطع السّابقة الذي جاءت فيه القافية المتجانسة متتالية ، والقافية هنا من النّوع المتواتر :

أَمْثَلْ: /0 . ثل: /0، شكل هذا النوع بطئاً إيقاعياً وهدوءاً نغميّا في نهايات الأسطر الشعرية ، وهو مناسب لبعض معاني كلمات المقطع مثل "فلا تعجل" وهذا الإيقاع يوحي بالبطء كما توحي الكلمات بالتّمهّل.

وتأتي القافية المتجانسة في أسطر متتالية أيضاً، وعلى لسان متحاورين عدّة ،في مواضع أخرى ،كالمسرحية الثانية ، الفصل الثاني:

أيوب : لولا ثقتي بالله

هوى عزمي

أو دمّرني الخَوَرُ

والحمّى ترتعُ في جسدي

فمتى تنجابُ وتنحسرُ؟

أقطاي: تنجاب إذا اندحر الأعداءُ

وزال عن الشّعب الخطرُ

وغداً ستبارحُكَ الحمّى

وعلى الإفرنجِ ستنتصرُ[53]

ورد المقطع الشعري السّابق على لسان متحاورَين (أيوب . أقطاي)؛ ليظهر مقطعاً إيقاعيّاً واحداً يعتمد قافية واحدة ؛لكيلا يكون فصل إيقاعي بين كلامي المتحاورين . جاءت القافيتان (الخور . الخطر) متجانستين ، أمّا (تنحسر . ستنتصر) فلم تكونا متجانستين ، ويلاحظ أنّ (الخور . الخطر) وردتا على لسان المتحاورين في قافيتين متتاليتين ، وكانت القافيتان غير المتجانستين بعد القافيتين المتجانستين تِباعاً ، وذلك جعل الإيقاع منتظماً يسيرُ على وتيرة واحدة ؛لأنّ نفس المتحاور (أيوب)

[53] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات ، ص 86 .

كانت هادئةً في بداية الأسطر (لولا ثقتي بالله) ، وفي بداية أسطر المتحاور (أقطاي) عندما قال: (تنجاب إذا اندحر الأعداء) ، أما في باقي الأسطر عند الغضب والحديث عن الحمّى فكانت القافيتان متجانستين (تنحسر _ تنتصر) ؛ليبدأ الإيقاع هادئاً ثمّ يعلو، وذلك في كلام المتحاورين معاً ؛ليظهر تعدّد الانفعالات ،ويلاحظ أنّ الرويّ هنا مطلقٌ متحرّك (الراء المضمومة) على خلاف النّماذج السّابقة ، مما أضفى إيقاعاً متحرّكاً عند الرّويّ ، بل يمتدّ شاملاً المقطع الشّعري كاملاً ، والقافية هنا من النّوع المتراكب :

خَوَرُ : ///0 . خورو: ///0، وهذا النوع أعطى حركة إيقاعيّة تعكسُ أيضاً شعور الغضب في الحديث عن الحمّى.

ووظيفة القافية الدّلاليّة . في المقطع السّابق . لم تُهمل ؛ فلفظ (الخطر) تتطلّبه كلمات الحشو (الأعداء . الحمّى) ، وكلمة الخَور تستدعيها كلمات (هوى . دمّرني) ، إذ لا يمكن أن يُهمل دور القافية الدّلالي في الجملة " بناءً على الوظيفة الشّعريّة التي تؤدّيها للبيت ، أي أنّ الوظيفة الشّعريّة لا تؤدّى على حسابِ الوظيفة الدّلاليّة للجملة "[54] أي لا يمكن أن تأتي القافية متكلّفة منفصلةً عن دلالة الكلمات في الحشو .

وجاءت القافية المتجانسة رابطةً بين كلام متحاورَين في المسرحية الثّانية ، الفصل الرّابع:

شجر الدّرّ: أيّ مجد؟

شعب "دمياط" سيردي..

جيشَه ، إذ ثارَ مشبوبَ التّحدّي

كصقورٍ تقنُصُ البوم

وتمضي في التّصدّي

تقتلُ الوارد

أو تعتقلُ الشّاردَ

من شيبٍ ومردِ

توران: جيش المنصور محصورٌ بسورين

إذا اختار التّعدّي[55]

[54] الجملة في الشّعر العربي ، د.محمّد حماسة عبد اللّطيف ، ص 121.

[55] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات ، ص 124.

ورد الجناس في ثلاث كلمات (التحدّي . التّصدّي . التّعدّي) وشكّلت هذه الكلمات قوافيَ متتالية على لسان متحاورَين(شجر الدّر . توران) ممّا أضفى ضبطاً موسيقيّاً وربطاً إيقاعيّاً بين أجزاء المقطع الشّعري وميّزَ هذا المقطع الشّعري انتهاءُ قوافيه بصوت مدّ (الياء السّاكنة المكسور ما قبلها) ، ومن المعلوم أنّ صوت المدّ يجعلُ صوتَ الإيقاع ممتدّاً مفتوحاً إلى نهاية المقطع.

وزاد من موسيقا القافية في هذا المقطع تناسبُ أصواتها مع نهايات أجزاء المقطع الأخرى مثل(مجد . سيردي) ؛ إذ تنتهي كلّها بصوتِ الدّال المكسورة إمّا بإتباعها بصوت مدّ (سيردي) ، أو بغير صوت مدّ (مجدِ)، والقافية هنا من النّوع المتواتر :

تَحَدّي : //0/0. دي:/0، النوع المتواتر أظهر إيقاعاً مفتوحاً ؛لأنّه لم يُفصَل بين الحرفين السّكانين إلّا بصوت واحد متحرّك.

ثم يستندُ المؤلف إلى القافية المتجانسة في الأفعال المضارعة كما في المسرحية الثّانية ، الفصل الرّابع:

شجر الدّر: لقد وصلَ الأسير
فأيّ بشرى؟
يبشّرنا بها هذا الوصولُ؟
جمال الدّين: يبشّرنا بعيدٍ
كان فيه "صلاح الدّين"
في "الأقصى" يصولُ
وعاد اليوم يشرق من جديد
على الدّنيا سناه
ولا يزولُ[56]

أتت القافية المتجانسة (يصول . يزول) على لسان متحاور واحد (جمال الدّين) ؛فإيقاع الفعل المضارع يوحي بالتّجدّد والحركة والاستمرار ، وهذا ظهر في كلام المتحاور (جمل الدين) فقط ؛لأنّه يتمنّى أن تبقى هذه الأفعال (يصول _ يزول) مستمرّة في كلّ حين ، وشكّلت اللام المضمومة

[56] قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، ص 135.

رويّاً في نهاياتٍ عدّة متتالية، واللّام صوتٌ مجهور متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة [57]، أمّا الصّاد فهو صوت رخو مهموس مطبق [58] ويلاحظ اجتماع صوتي (ص ـ ل) في القافية (يصول) ، وهذا حقّق إيقاعاً متلوّناً يرتفع عند الصّاد القويّة المطبقة ثمّ يهدأ عند اللام و(يصول) الكلمة المتجانسة الأولى أمّا الكلمة المتجانسة الثّانية فهي (يزول) وفيها صوت الزّاي الرّخو المجهور [59] وهذا تلوينٌ إيقاعي آخر ؛لأنّ صوت الصّاد مهموس ، وصوت الزّاي مجهور ، وبذلك أصبحت وتيرة الإيقاع في القافية متموّجةً بين صعودٍ وهبوطٍ ، والقافية هنا من النّوع المتواتر أيضاً :

يَصُولُ: //0/0 ـ لو: /0، ختم المقطع بإيقاع مفتوح شكّله هذا النوع المتواتر ، وجاء السّاكن قبل الأخير فيه صوتَ مدّ أيضاً ؛ليؤكّدَ تلك النهاية المفتوحة ، وتبقى هذه الأفعال مستمرّةً أيضاً .

ويلاحظ وجود الفعل المضارع في الحشو أيضاً (يبشّرُنا ـ يشرقُ) ممّا جعل إيقاع الأفعال المضارعة ذات أثر موسيقيّ في المقطع الشّعري كاملاً .

وقد يستندُ المؤلّف إلى أسماء الأعلام ،فيخضعها للوزن ، ويجعلُها في موضعِ القافية ، كما في المسرحيّة الثّالثة ، الفصل الأوّل :

الثاني: ربّما كان واحدٌ فوق "فرعون"
وكان الثّاني على "هامانِ"
الأوّل: إن يكونا رأسيهما
فَلْيُعادا من "فرنسا"
معاً إلى "أسوانِ"
الثّاني: أو لعلّ الرّأسينِ رأسا "أرسطو"
وزميلٍ له من اليونانِ
أو "لويس القدّيس "
خلّف رأساً
و"لروسو" قد كان ذاكَ الثّاني[60]

[57] ينظر :الأصوات اللّغوية ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط.5 ، 1975 م ، ص 64.
[58] المرجع نفسه ، ص 76.
[59] المرجع نفسه ، ص 76.
[60] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات ، ص 152.

استطاع المؤلّف أن يخضعَ أسماء الأعلام (هامان . أسوان) إلى الوزن من دون أن يستخدم ضرورة شعريّة أو يغيّر لفظ اسم العلم، كما استطاع أن يوائم بين أسماء الأعلام وبين بعض أصوات القوافي الأخرى (الثاني) من دون أن يُشعر القارئ بتكلّف القافية أو استثقالها في السّمع ، ولا ننسى أسماء الأعلام التي وردت في الحشو (فرعون . أرسطو . لويس . روسو) ،وهي خاضعة للوزن أيضاً ، لكنّ إيقاع الأسماء في القافية كان أظهر وأوضح لأنّها شكّلت نقطة النّهاية. والقافية هنا من النّوع المتواتر :

هَامَانِ:/0/0/0 . ني :/0، كلمة (هامانِ) : (هاماني) جاءت مقسّمةً ثلاثة أقسام متساوية عروضيّاً : ها: /0 ، ما :/0، ني:/0، وهذا ضبطٌ إيقاعيّ أكّده النّوع المتواتر للقافية.

والرّوي صوت النّون المكسورة ، والنّون صوت مجهور متوسّط بين الشدّة والرّخاوة [61]، إنّ النّوع المتواتر من القوافي وصوت النّون المتوسّط يطيلان زمن نطق الكلمات قليلاً ، ممّا يشكّل إيقاعاً بطيئاً لاسيّما عند ورود صوت المدّ في نهاية القافية بعد إشباع صوت الرّوي(هامان : هاماني). وكان للقافية المتجانسة مع أسماء الأعلام الأعجمية في الحشو وظيفةٌ موسيقية ، ومثال ذلك ما جاء في المسرحية الرّابعة ،الفصل الثالث:

الحارس: مولاي

أتاك "ليونسكي"

يتنكّر في زيّ النسكِ

يستأذنُ منكَ

أأدخله؟

السلطان: أدخلْه لنسمع ما يحكي [62]

وهذا مقطع شعري لمتحاورَين جاءت فيه القافية (النسك) متجانسة مع الاسم الأعجمي (ليونسكي) على لسان متحاور واحد (الحارس) ممّا أَضفى ربطاً إيقاعيّاً بين القافية والحشو ، ومن الطّرافة أنّ المؤلف جانس بين كلمة عربيّة (النسك) وكلمة أعجمية (ليونسكي) فاستطاع أن يخضع الأسماء الأعجمية للوزن ، وجعل لها وظيفة إيقاعية تعزّز دور القافية الموسيقي، ويلاحظ كثرة الأصوات الهامسة في القافية (س . ك . ح) وفي الحشو أيضاً (ت . ك . س . خ . هـ) فكان الإيقاع بطيئاً

[61] الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، ص 66.

[62] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات، ص 253.

في المقطع الشّعري كلّه وزاد من بطئه ورود صوت المدّ (الياء) بعد حرف الرّوي في القافية (يحكي) وهي قافية من النّوع المتواتر أيضاً :

يَحْكِيْ: /0/0–كي:/0، تناسب إيقاعيّ بين النوع المتواتر للقافية وبين أصوات القافية المهموسة (ح _ك) فكأنّ الكلام الذي أراد أن يسمعه السّلطان ينبغي أن يُحكى بصوت هامسٍ هادئ.

كما أتى الرّويّ منتهياً بصوت المدّ في المسرحية الثّانية، الفصل الثّاني، وجاءت فيه القافية متجانسةً مع كلمة في الحشو:

الشاب: إنّهم سبعون ألفا

قيل: بل تسعون

إن أحصيْتَ من رابط خلفا

ثمّ يأتونك صفّاً

زاحفاً يعقبُ صفّا

في سفينٍ تملأ البحر

أعاصير وعصفا[63]

أتت القافية (خلفا) متجانسة مع كلمةٍ في الحشو (ألفا) ثمّ كانت القافية التّالية لها (صفّا) تكرارا صوتيّاً لكلمة (صفّا) في الحشو، وهو ما أضفى انسجاماً إيقاعيّاً يربطُ بين كلمات المقطع الشّعري في الحشو والقافية، ولِصوتِ إيقاع القافية أثرٌ أعمقُ من أصوات الحشو في أذن السّامع وكان الإيقاع في المقطع السّابق منتظماً؛ لتجانس القافية وانسجامها مع أصوات الحشو، وهي قافية من النّوع المتواتر؛ لأنّها تنتهي بصوت متحرّك ثمّ ساكن:

خَلْفَا: /0/0 . فا: /0 ،والفاء صوت مهموس رخو [64]، والأصوات الرّخوة تحتاج إلى زمن في نطقها أكثر من الأصوات الشّديدة ،وزاد في بطء الإيقاع انتهاء الرّويّ بصوت المدّ (الألف) فكانت القوافي (خلفا . صفّا . عصفا) ممّا جعل الإيقاع مفتوحاً لا يتوقّف في نهاية المقطع لا سيّما أنّ الشاعر لم يفصل بين الحرفين السّاكنين (اللام والألف) في (خلفا) إلا بحرف واحد.

[63] قلائد الوفاء والفداء د.غازي طليمات ، ص 89

[64] الأصوات اللّغويّة، إبراهيم أنيس، ص 46.

واستطاع المؤلّف أن يستعمل بعض الأصوات المستثقلة في القافية المتجانسة، ويكرّرها في الحشو، كصوت الضّاد في المسرحية الثّالثة، الفصل الثّاني:

سليمان الحلبي: لا يبالون "بنابليون"

بل يسقونه الذلّ ذهاباً وإيابا

محمد: وبنو عثمان" ؟

سليمان: جيرانٌ لنا: بحراً وأنهاراً وأرضا

ثمّ إخوانٌ لنا: ديناً وتاريخاً وعرضا

جعلوا من ثورة الغزوِ لردّ الغزو فرضا

عبد الله: ما الذي يفعله "أحمد آغا" في "حلب"

سليمان: يجمع الأجنادَ والأمدادَ

من عربٍ وتركٍ وجلَبْ[65]

استعمل المؤلّف صوت الضاد في الكلمات المتجانسة (أرضا . عرضا . فرضا) وكانت هذه الكلمات متوزّعة بين القافية والحشو ، وبذلك ظهر الانسجام الإيقاعي واضحاً بالرّبط بين إيقاع القافية والحشو واستطاع المؤلّف أن يجعلَ صوت الضّاد المستثقل رويّاً في قافيتين متتاليتين (أرضا . فرضا) ثمّ انتقل إلى قافية أخرى تنتهي بصوت الباء السّاكنة (جَلَبْ) وهذا يشكّلُ سمةً أساسيّة من سمات إيقاع الشّعر المسرحي الذي لا يلتزم فيه الشّاعر قافية واحدة ، والقافية (جلب) متجانسة مع كلمة (حلب) في الحشو ، وتنتهي الكلمتان بصوت الباء المقلقة التي تحدث اضطراباً إيقاعيّا عند الوقف عليها.

ويمتاز المقطع الشّعري السّابق بورود جناسين: الأول (أرضا . عرضا . فرضا) والثاني (حلب . جلب) ، والقافية الأولى (فرضا) من النّوع المتواتر :

فَرْضَا:/0/0 . ضَا: /0. والقافية الثّانية (وَجَلَبْ) من النّوع المتراكب: وَجَلَبْ: ///0، اختلف صوت الرّوي (ض) و (ب) كما اختلف نوع القافية ؛ لأنّ المقطع الثاني (ما الذي يفعله...جلب) ابتدأ بسؤال يشي ببداية الحديث عن شيء جديد مختلف عن المقطع السابق.

كما اتّفقت أصوات القافية مع أصواتٍ من الحشو في المسرحية الثالثة، الفصل الرّابع:

[65] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات، ص161.

الرئيس: ولماذا تتمنّى ما تمنّيت؟

مصطفى: لتقدير "سليمانَ"

وتوقير بلائِهْ

علّني أحظى بحظٍّ من وفائِهْ

ولكي أُحشرَ في ظلِّ ردائِهْ

يوم لا ظلَّ لإنسانٍ سوى ظلّ عطائِهْ[66]

يلاحظ في المقطع السّابق اتّفاق بعض أصوات القافية (بلائه . ردائه) مع الحشو (وفائه) ثمّ انتهى المقطع الشّعري بكلمة (عطائه) التي جاءت في منتصف السطر بدلاً من نهايته، وهذا الانسجام الصّوتي أثرى إيقاع القافية ووظيفتها في ضبط نهاية الإيقاع؛ لأنّها نقطة ارتكازه، وانتهاء القافية بهاء ساكنة أعطى نبرةً إيقاعيّة عند الوقف تشعر بها أذن السّامع، وهي قافية من النّوع المتواتر أيضاً :

ردَائِه: //0/0 . ئِهْ:/0، إيقاع بطيء متشكّل من صوت الهمس السّاكن (هْ) ،ومن النّوع المتواتر للقافية ، وذلك سمح للمحاور (مصطفى) أن يعبّر عن مكنونات نفسه من دون أن يسرعَ، ولذلك انتهت القوافي بصوت هامسٍ ساكنٍ يصنع مجالاً لتفريغ زفرات النفس وتفريغ مكنوناتها.

ويلاحظ تكرار أصوات القافية في الحشو في المسرحيّة الرّابعة، الفصل الثّاني، يقول المؤلّف :

السلطان: ما لِمَدحي دُعيتما

بل لُنصحي

فانصَحا تُمنَحا

رِضى الخلّاقِ

إنّني مرهَقٌ بهمٍّ ثقيلٍ

فَعِظاني

تخفّفا إرهاقي

عبد الرّحمن الكيلاني: ما الذّي يرهقُ الخليفة؟

السّلطان: أرضٌ

[66] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات، ص 187.

تترامى بنا مدى الآفاقِ[67]

تكرّرت بعض أصوات القافية (إرهاقي) في الحشو (مرهقٌ . يرهق)، فكانت القافية نقطة الارتكاز التي صدر عنها الإيقاع موزّعاً بين كلمات المقطع الشّعري، رابطاً بين أقوال المتحاورَين (السلطان . عبد الرّحمن الكيلاني)؛ لورود الكلمات (إرهاقي . مرهق) على لسان (السلطان) وورود كلمة (يرهق) على لسان (عبد الرحمن الكيلاني). واختلاف صيغ (يرهق . مرهق . إرهاقي) بين الفعل والاسم أدّى إلى التّنويع الإيقاعي في المقطع، وهذا يدلّ على حسن استعمال المؤلّف للاشتقاقات الصّرفية، والقافية هنا من النّوع المتواتر:

إرْهاقي: /0/0/0 . قي:/0، الكلمة (إرهاقي) قسمت ثلاثة أقسام متساوية الوزن العروضيّ :

إرْ:/0،ها:/0، قي: /0، مما شكّل تناسباً إيقاعيّاً وضبطَ نغم نهايات الأسطر في المقطع.

وتكرّرت بعض أصوات القافية مع الحشو في المسرحيّة الرّابعة، الفصل الرّابع:

الملتحي: مِن يتامى تشرّدوا

وأيامى

في بلادِ الفرنجِ

عاماً فعاما

أحملُ الشّكر للسّلاطين طُرّاً

و" لِعبدِ الحميدِ" أجثو احتراما

الوافد الثّاني: صدره الرّحب

صانهم من ضياعٍ

وحباهُم بين الرّعايا مُقاما[68]

تكرّر صوت (الميم) وبعد صوت المدّ (الألف) في القافية (فعاما . احتراما . مقاما) وفي الحشو أيضاً (يتامى . أيامى) ، وهذا ضبطٌ للإيقاع وربطٌ بين عناصره في المقطع الشّعري ،وهذه الكلمات قيلَت على لسان متحاورٍ واحد (الملتحي) ، أمّا القافية (مُقاما) فقيلتْ على لسان المتحاور الثّاني (الوافد الثّاني) ،استمرّ الإيقاع والدفقة الشّعوريّة رابطَين بين كلام المتحاورَين معاً ،فلمْ يشعر القارئ بفصلٍ بين نهاية كلام المتحاور الأول وبين بداية كلام المتحاور الثاني ، وقد يتميّز هذا المقطع

[67] قلائد الوفاء والفداء ، د.غازي طليمات ، ص235.

[68] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات، ص 275 - 276.

الشّعري من المقاطع الأخرى بورود الكلمة . التي تكرّرت بعض أصواتها مع القافية . في بداية السّطر الأوّل . تقريباً . و أمّا في المقاطع السّابقة فكان التّكرار بين أصوات القافية وأصوات الحشو التي تنتهي بها السّطور الشّعريّة ، والقافية في هذا المقطع من النّوع المتواتر :

فَعَامَا: //0/0 . ما:/0، نهاية إيقاعيّة مفتوحة ،شكّلها صوت المدّ المتكرّر (اْ) الذي لم يفصل بينه وبين السّاكن قبله إلّا صوت متحرّك واحد (مَ).

وقد تأتي القافية المتجانسة مع كلمة في نهاية السّطر الأوّل من المقطع الشّعري، كما في المسرحيّة الخامسة، الفصل الثّاني:

الكومندان: تُهمتي الأولى يقينٌ لا افتراضْ
تهمتي أنّ "هنانو"
رافضٌ حكمَ "فرنسا"
وجميعُ الشعب راضْ
لمْ يقابلْنا الجماهير برفضٍ
أو نفورٍ وامتعاضْ
تؤثرُ السّلم على الثّورة
لا تبدي لنا أدنى اعتراضْ
فتح الله: إنّ زأرَ الشعب في جلستنا الأولى
اعتراضٌ وانتفاضْ
وهو ينفي عن "هنانو"
كلَّ شكٍّ واتهامْ[69]

تجانست القافية (اعتراض) مع (افتراض) وهما كلمتان متباعدتان في المقطع الشّعري، بينهما عدّة سطور شعريّة ، ينظر القارئ إلى الكلمة الأولى (افتراض) ثمّ يتابع القراءة وقد غابت عن ذهنه هذه الكلمة ثمّ يعود فينظر إلى الكلمة المتجانسة معها (اعتراض) ، وكأنّ الشاعر أراد أن يذكّر القارئ بهذه الأصوات ، وقد يكون الفصل بين الكلمتين بسبب استثقال صوت الضاد ، الذي لا تألفه الأذن إذا جاء متكررا بنسب متقاربة .وتجانست أيضاً مع كلمة (راضْ)، ثمّ تكرّرت أصوات

[69] قلائد الوفاء والفداء، د. غازي طليمات، ص 319 - 320.

القافية (اعتراضْ) في الحشو في السّطر الأخير من المقطع الشّعري (اعتراضٌ) فكأنّ الشّاعر أراد أن يؤكّد معنى الاعتراض، فجعله نقطة الارتكاز الإيقاعي والدّلالي، لا سيّما عندما اختاره قافيةً، والقوافي في هذا المقطع من النّوع المترادف؛ لأنّها انتهت بصوتين ساكنين:

وانتفاضْ: /0//00– اضْ:00، زاد استثقال صوت الضاد عندما أتى ساكناً بعد صوتٍ ساكن ، وهو استثقال مناسب لمعاني بعض الكلمات (امتعاض _ رفض)، وهو استثقال قلّ في هذه المسرحيّات لكنّه موجودٌ في بعض المقاطع الشّعريّة.

النتائج:

. أثّرت القافية في ربط الإيقاع وضبطه؛ لأنها . في بعض المقاطع . كانت واحدةً في كلام متحاورَين عدّة، أو لشمولها على ضمير يعود على كلمةٍ في بداية المقطع الشّعري.

. إنّ وجود بعض الكلمات المتجانسة في القافية زاد من أثرها الإيقاعي الذي أطرب أذن السّامع، لاسيّما عندما كان الجناس على لسان أكثر من متحاور.

. كانت القافية . غالباً . متمّمةً لما قبلَها من معانٍ، فجاء الكلام في الحشو مستدعياً لها لا العكس.

. تنوّعت القافية بين الفعل والاسم في بعض فصول المسرحية؛ مما أضفى على الحوار إيقاعاً متلوّناً.

. استُعمِلت أصوات الهمس في بعض القوافي، فخلقت إيقاعاً هادئاً متباطئاً، لاسيّما عندما كانت ساكنة.

. جعلت القافية المقيّدة الإيقاع مضطرباً، وذلك لوجود النّبرة الإيقاعية في هذه القافية، خاصّةً عندما كان الرّويُّ صوتاً مقلقَلاً.

. نوّع الشّاعر في حرف الرّدف [70]في القافية تنويعاً عفويّاً مقبولاً عند النّقاد والشّعراء.

. وظّف الشاعر الألفاظ الأعجميّة توظيفاً إيقاعيّاً جيّداً؛ لأنّه أخضعها لنظام القافية فلم يخرج عليه.

. تنوّعت القوافي في الفصل الواحد من المسرحيّة؛ فكان الشّاعر ينتقل من مقطعٍ إلى آخر فيلوّن في القافية ويغيّرها، وهو تنوّعٌ . في أغلب المواضع . ينسجم مع المعنى.

[70] الردف: حرف لين سابق على الروي ليس بينهما حائل فلا يجوز أن يفصل بينهما بحرف. المناهل الصافية في علم العروض والقافية ، محمد الخطيب العمري ، تح عبد الله الظاهر وعبد الله الحياني ، دار نون للطباعة والنشر ، العراق ، ط.1، 264.

قائمة المصادر والمراجع :

1. الأصوات اللغويّة ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط. 5 ، 1975م.
2. إيقاع الشّعر العربي في الشعر البيتي ، الشعر الحر ، قصيدة النّثر ،د. نعمان متولي ، دار العلم والإيمان ، دسوق ، 2013م.
3. الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد ، دمشق ، ط.1 ، 1989 م.
4 . إيقاع المعنى معنى الإيقاع ، محمد الصّالحي ، مجلة علامات ، المغرب ،
5. بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، د. محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط.2 ، 2005 م.
6. تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي ، تحقيق عبد المجيد قطامش ، التراث العربي ، الكويت ، ط.1 ، 2001 م.
7. التّكرار الإيقاعي في اللغة العربيّة ، د.سيد خضر ، دار الهدى ،بيلا ، كفر الشيخ ، ط.1 ، 1998 م .
8. الجملة في الشّعر العربي ، د. محمد حماسة عبد اللّطيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط.1 ، 1990 م.
9. دراسات في العروض والقافية ، د. عبد الله درويش ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط.3 ، 1987م.
10. دراسات في النّقد المسرحي والأدب المقارن ، دار الشّروق ، عمّان ، ط.1 ، 1994 م.
11. سرّ الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، تحقيق علي فوده ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط.1 ، 1932 م.
12. شرح الخلاصة الوافية في علمي العروض والقافية ، إسماعيل الإسلامبولي ، المطبعة العربية ، مصر ، 1982م .
13. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة ، د. عز الدّين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، ط. 3 ، د.ت .
14. شعرية القافية في الخطاب النّقدي القديم ، د. عبد الجبار السلامي ، مركز الكتاب الأكاديمي ، عمّان ، ط.1 ، 2020م.

15. علاقة عروض الشّعر ببنائه النّحوي ، د.محمد جمال صقر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط.1، 2000م.
16. القافية تاج الإيقاع الشّعري ، د. أحمد كشك ، كلية دار العلوم ، القاهرة ، د.ط ،1983م.
17. القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط.8، 2005 م.
18. قلائد الوفاء والفداء ، د. غازي طليمات ، دائرة الثقافة ، الشّارقة ، ط.1، 2018م.
19. القوافي ، أبو الحسن الأخفش ، تحقيق أحمد راتب النّفّاخ ، دار القلم ، بيروت ، ط.1 ، 1974 م.
20. القوافي ، أبو يعلى التّنّوخي ، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط.2 ، 1978 م.
21 . الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التّبريزي ، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط.3 ، 1994م.
22. لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ،بيروت ، د.ط ، د.ت.
23. لغة الشعر العربي الحديث مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة ، د.السّعيد الورقي، دار المعارف ، ط.2 ، 1983م.
24. اللغة العربيّة معناها ومبناها ،د. تمّام حسّان ،دار الثّقافة ، الدار البيضاء ، د.ط ، 1994م.
25. معجم مصطلحات النحو والعروض والقافية ، محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط.1 ، 2011م .
26. المعجم الوسيط ، مكتبة الشّروق الدولية ، مصر ، ط.4 ، 2004 م.
27. مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السّكّاكي ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، ط.1 ، 2000م.
28. مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السّلام هارون ، دار الفكر ، د.ط ، د.ت .
29. المنزع البديع ،في تجنيس أساليب البديع ، أبو محمد القاسم السّجلماسي ، تحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرّباط ، ط.1، 1980م.
30 . الموسيقا الشّعرية ، د.صلاح عبد الحافظ ، دائرة المعارف ، القاهرة، ط. 2، 1995م.

31. نقد الشّعر ، قدامة بن جعفر، تحقيق د. عبد المنعم الخفاجي ، دارا لكتب العلميّة ، بيروت، د.ط ،د.ت .

32. معجم النّقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ، بغداد ، ط.1، 1989م.

33. الوظيفة الدّلالية الإيقاعيّة لقافية الجملة الشّعريّة ، أحمد بسعود ، إبراهيم فضالة ، جامعة البليدة ، المدوّنة ، المجلد 7 ، العدد1 ، 2020م.

List of Sources and references:

Phonetics Structures, Ibrahim Anis, Egyptian Anglo Library, 5th Edition, 1975 AD.

The Rise of Arabic Poetry in Nabati Poetry and Free Verse Poetry, Poem of Publication, Dr. Nu'man Mutawalli, Dar Al-Ilm wal Iman, Damascus, 2013 AD.

The Rise of Arabic Poetry, Abd al-Rahman al-Awji, Dar al-Hamad, Damascus, 1st Edition, 1989 AD.

The Meaningful Sign in the Rise, Muhammad Al-Salihi, Allamat Magazine, Morocco.

The Beginnings of Arabic Poetry Between Quantity and Quality, Dr. Muhammad Awad ibn al-Zarouqi, Library of Literature, Cairo, 1st Edition, 2005 AD.

Jewels of Al-Arous by Al-Zubaidi, by Murtadha Al-Husseini Al-Zubaidi, verified by Abd al-Majid Qamha, Arab Heritage Revival House, 1st Edition, 2010 AD.

Lexical Repetition in Arabic Language, Sayed Khadr, Dar Al-Huda, Bella - Kafr Al-Sheikh, 1st Edition, 1998 AD.

The Sentence in Arabic Poetry, Dr. Muhammad Hamasa Abdul Latif, Al-Khanji Library, Cairo, 1st Edition, 1990 AD.

Studies in Prosody and Rhyme, Dr. Abdullah Darwish, University Student Library, Mecca, 3rd Edition, 1987 AD.

Studies in Comparative Theater Criticism and Literature, Dar Al-Shorouk, Amman, 1st Edition, 1994 AD.

The Secret of Eloquence, Ibn Sinan Al-Khafaji, verified by Ali Fodeh, Al-Khanji Library, Egypt, 1963 AD.

Linguistic and Critical Explanations in Prosody and Rhyme, Ismail Al-Iskandari, Scientific Library, Egypt.

Modern Arabic Poetry and Its Structural and Semantic Manifestations, Dr. Ezz El-Din Ismail, Egyptian General Book Authority.

The Rhetorical and Stylistic Structure of the Poetic Text, Dr. Abdul Jabbar Al-Darraji, Islamic Book Center, Cairo.

The Semantic Structure in Modern Arabic Poetry, Dr. Jamal Sabri Dali, Egyptian General Book Authority, Cairo.

The Rise of Arabic Poetry, Dr. Ahmed Kamal, Faculty of Arts, Cairo University, 1982 AD.

The Unique Necklace, Al-Farazdaq Al-Nabati, verified by Abdul Hameed Al-Tarifi, Al-Risala Foundation, Beirut, 2005 AD.

Loyalty and Loyalty - Analytical Reading of Selected Poems, Dr. Walid Qanawati, Dar Al-Thaqafa, 1st Edition, 2018 AD.

Poetry of Al-Hassan Al-Akhdar, verified by Ahmed Muhammad Al-Shanqiti, Dar Al-Ilm lil-Malayin, 1st Edition, 1970 AD.

Abu Firas Al-Hamdani's Diwan, verified by Izz Al-Din Al-Mansour, Al-Khanji Library, Cairo.

Al-Kamil in Prosody and Rhyme, Al-Husri Al-Baghdadi, verified by Hasan Hani Fahs, Al-Khanji Library, 1st Edition, 1994 AD.

Lisan Al-Arab, Ibn Manzur, Dar Sader, Beirut, no date.

The Language of Modern Arabic Poetry and Its Semantic and Social Functions, The Poetic Discourse, House of Sciences, 1st Edition, 1983 AD.

The Arabic Language: Its Reality and Issues, Hashem Hassan, Dar Al-Thaqafa, Beirut, 1st Edition, 1994 AD.

Glossary of Grammar and Prosody and Rhyme Terms, Dr. Ibrahim Al-Samarrai, Faculty of Literature, Cairo.

The Intermediate Dictionary, Library of the Arabic Language Academy, Egypt, 4th Edition, 2004 AD.

Keys of Science, Abu Ya'qub Al-Sakkaki, verified by Abdul Hamid Hindawi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, no date.

The Eloquence of Al-Qur'an, Ibn Fares, verified by Abdul Salam Haroun, Dar Al-Fikr, no date.

The Stylistic Dispute in the Literary Criticism Method, Dr. Fuad Al-Talib Al-Talibani, verified by Jalal Al-Faqih, Al-Ribat Library, 1st Edition, 1980 AD.

The Art of Rhetoric, Salah Abdul Latif Al-Dabbagh, Dar Al-Ma'arif, Cairo, 1st Edition, 1955 AD.

Explanation of the Poems of Ibn Jinni, verified by Abdul Azim Al-Khafaji, Scientific Book House, Beirut.

The Poetic Image in Arabic Criticism, Dr. Saad Al-Taie, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Baghdad, 1st Edition, 1989 AD.

The Creative Linguistic Vision in the Critical Journal (Theoretical and Applied Study), Ahmed Masoud, Ibrahim Hassan, Al-Madina University, Journal of the College of Arts, Issue 7, Volume 1, 2020 AD .