# جماليات اللغة الشعرية في النص المسرحي الحسيني

# Poetry Language Aesthetics in the Husseini Theatrical Text

أ.م.د. رياض موسى سكران
جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
**Dr. Riyadh Mussa Sakran**

**University of Baghdad**
**College of Fine Arts**
**Theatre Department**

Σ

بسم الله الرحمن الرحيم

## ملخص البحث

يشكل الإيقاع مساحة كبيرة في المعجم الاصطلاحي لمفهوم الشعرية, حيث إن الإيقاع بأنساقه المتعددة والمشكلة لماهيته, يعد مركزا أساسيا في بناء وتشكيل جوهر الصورة الشعرية للنص, فضلا عن حضور المستوى الإيقاعي بوصفه (صوتاً) في الكثير من دراسات النقدية لشعرية النصوص.

من هنا فان دراسة شعرية الإيقاع في النص المسرحي, بوصفها واحدة من أهم آليات تشكل شعرية النص, وهي تأخذ مداها العميق في النص المسرحي الحسيني بشكل خاص, فضلا عن الخصائص المتفردة لهذه النصوص التي تتشكل عبر انساق إيقاعية خاصة بموضوع النص من جهة, وبنمط بنية المتن الكتابي من جهة أخرى, ليؤسس النص خصوصيته في الأثر والتأثير.

ويعد نص مسرحية (ثانية يجيء الحسين) لمؤلفها (محمد علي الخفاجي) واحدا من النصوص المسرحية التي يمكن عدها نموذجا تطبيقيا يخلص بنا الى نتائج وافية فيما يتعلق بعنوان بحثنا, وذلك لانطوائها على تلك اللغة الشعرية العالية التي أشرت بقوة الى حضور الإيقاع بوصفه أحد الأنساق الفاعلة في تشكيل شعرية النص, من هنا اختار الباحث موضوع بحثه وحدده بعنوان (جماليات الشعرية في النص المسرحي الحسيني).

العدد 55

20محرم 1440هـ

30 أيلول 2018م

Σ

يشكل الإيقاع مساحة كبيرة في المعجم الاصطلاحي لمفهوم الشعرية, حيث إن الإيقاع بأنساقه المتعددة والمشكلة لماهيته, يعد مركزا أساسيا في بناء وتشكيل جوهر الصورة الشعرية للنص, فضلا عن حضور المستوى الإيقاعي بوصفه (صوتاً) في الكثير من دراسات النقدية لشعرية النصوص.

من هنا فان دراسة شعرية الإيقاع في النص المسرحي, بوصفها واحدة من أهم آليات تشكل شعرية النص, وهي تأخذ مداها العميق في النص المسرحي الحسيني بشكل خاص, فضلا عن الخصائص المتفردة لهذه النصوص التي تتشكل عبر انساق إيقاعية خاصة بموضوع النص من جهة, وبنمط بنية المتن الكتابي من جهة أخرى, ليؤسس النص خصوصيته في الأثر والتأثير.

ويعد نص مسرحية (ثانية يجيء الحسين) لمؤلفها (محمد علي الخفاجي) واحدا من النصوص المسرحية التي يمكن عدها نموذجا تطبيقيا يخلص بنا الى نتائج وافية فيما يتعلق بعنوان بحثنا, وذلك لانطوائها على تلك اللغة الشعرية العالية التي أشرت بقوة الى حضور الإيقاع بوصفه أحد الأنساق الفاعلة في تشكيل شعرية النص, من هنا اختار الباحث موضوع بحثه وحدده بعنوان (جماليات الشعرية في النص المسرحي الحسيني).

مشكلة البحث:-

ترتبط الوسيلة المنهجية الرئيسة التي يعتمد عليها في إمكانية استنباط المستويات الشعرية لأي نص, (شعري, روائي, قصصي, مسرحي), في عملية تحديد آليات اشتغال الشعرية.

وبما إن الإيقاع يحتل مساحة كبيرة في المعجم الاصطلاحي لمفهوم الشعرية, حيث إن الإيقاع بأنساقه المتعددة والمشكلة لماهيته, يعد مركزا أساسيا في بناء وتشكيل جوهر الصورة الشعرية للنص, فلابد من الإشارة إلى حضور المستوى الإيقاعي بوصفه (صوتاً) في الكثير من دراسات النقد الفني التي ترى أن((النغمة الواحدة في أية قطعة

العدد 55
20محرم 1440هـ
30 أيلول 2018م

موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا قابليتها ولا خاصيتها المميزة لها, إلا من النغمات المجاورة لها))[1].

من هنا فان دراسة شعرية الإيقاع في النص المسرحي, بوصفها واحدة من أهم آليات تشكل شعرية النص, تأخذ مداها العميق في النص المسرحي الحسيني بشكل خاص, لما يمتلك من علاقات خاصة في المجاورة والتكرار والتداخل والتناغم, فضلا عن الخصائص المتفردة للنص المسرحي الحسيني التي تتشكل عبر انساق إيقاعية خاصة بموضوع النص من جهة, وبنمط بنية المتن الكتابي من جهة أخرى, ليؤسس النص خصوصيته في الأثر والتأثير.

ويعد نص مسرحية (ثانية يجيء الحسين) لمؤلفها (محمد علي الخفاجي) واحدا من النصوص المسرحية التي يمكن عدها نموذجا تطبيقيا يخلص بنا الى نتائج وافية فيما يتعلق بعنوان بحثنا, وذلك لانطوائها على تلك اللغة الشعرية العالية التي أشرت بقوة الى حضور النسق الإيقاعي بوصفه أحد الأنساق الفاعلة في تشكيل شعرية النص, فضلا عن تلك الخصوصية المرتبطة بذلك العمق الروحي المؤثر ضمن أطر الصراع الدرامي الذي رسمت خطوط حركته واقعة الطف وما ارتبط بها من أحداث, شكلت علامة فارقة ومنعطفا كبيرا في المسيرة الإنسانية, ليعيد المؤلف المسرحي إنتاجها في بنية نص مسرحي..

وعلى وفق هذا المركز يسعى البحث الى تأطير خصائص شعرية الإيقاع التي تفرد بها النص المسرحي المعاصر.

مفهوم الشعرية:

في أولى محاولاتنا تقصي (الشعرية) بوصفها مفهوماً, نتوقف عند الرؤية التي قدمتها على إنها تلك الدواعي التي تجعل من ((رسالة لفظية ما, أثرا فنياً))[2], وهي بهذا ربما تكون منهجا أو قد تكون نظرية تعنى بالتشكيلات اللسانية, وهي تسعى باتجاه ((البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك))[3], أي ما يمكن أن يحدد هوية النص الأدبي.

في الوقت الذي توقفت فيه دراسات أخرى معاصرة عند مفهوم الشعرية وهي تتعاطى معه من زاوية نظر أخرى, على أساس إن مفهوم الشعرية يتجاوز ((مجموعة

المحددات التقنية المشكلة لما كان يسمى بأدبية الأدب, إذ يحتضن ظواهر الصفة ومن وراءها, مما يرتبط بأوضاع الخطاب واستراتيجياتهِ))[4].

فيما ترتبط مفهومات أخرى بالشعرية التي تتحقق بفعل تجاوز اللغة المباشرة اليومية, تلك اللغة التي تسعى إلى ((وضعنا قسراً في حالة من الوعي والانتباه))[5], وهي الشعرية المتسمة بالشفافية والمشحونة بلغة ((التصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز وصعوداً إلى المقطوعات الأسطورية الشاملة العامة))[6].

هذه المرونة في تحديد مفهوم (الشعرية), جعلتها تقف اليوم في طليعة المفهومات الجديدة التي حظيت باهتمامات النقد المعاصر, وهي تشغل مساحة كبيرة في حقول الفكر النقدي والمعرفة التحليلية, نظراً لما بشرت به من رؤى وما تبنته من مقولات فتحت فضاءا جديدا على آفاق تشكل معاني النصوص, حيث أن ((الشعرية حين تدرس أعمالاً محددة, فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها, بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى))[7].

جماليات الشعرية في النص المسرحي:

لعل محاولة الوقوف عند جماليات الشعرية في النص المسرحي المعاصر والكشف عن قوانينها, تمثل عملية كشف ارتباط النص المسرحي بواقع الحياة وإشكالياتها وظروفها وأزماتها, انطلاقا من إن ((الشعري في الحياة, امتزج دائماً بالسياسي الديني, ولا يزال يمتزج به حتى الآن))[8], فهذه التأثيرات تتمظهر في لغة المؤلف المسرحي وهي تحتل مساحة كبيرة في اشتغاله على تشكيل رؤيته الجمالية, وهو يبحث عن كل ما يمكن أن يمنح نصه المسرحي خصوصيته في الأثر والتأثير المتآتي أصلا مما يتركه سحر اللغة وجمالها من أثر في نفس المتلقي, وإذا ما كانت واحدة من بين إشكاليات اللغة الشعرية ((تضع الأديب في مأزق أكثر من أية لغة أخرى))[9], فان المؤلف المسرحي استطاع أن يخرج من هذا المأزق, وأصبح ما يخشى منه في كتابة النص المسرحي هو أن ينشغل المؤلف في الصياغات البلاغية على حساب البعد الدرامي للنص, وذلك ((عندما ينشغل كثيراً بالجمال الشكلي لنتاجه, أو عندما يرجح كفة الفكر على كفة الكلمات))[10], وهذا ما يدعو المؤلف المسرحي الى البحث عما يحقق تلك الموازنة بين طرفي المعادلة التي يحكمها الحضور الجدلي الفاعل ما بين (الشعرية)

و(الدرامية), لتتداخل أبعاد كل منهما تداخلا عضويا مع الآخر في تحقيق المعادلة الجمالية للغة الشعرية في النص المسرحي.

ولعل هذا البعد الجمالي, هو الذي يجعل النص المسرحي يمتلك قيمته الخاصة, لاسيما في تلك التجارب المسرحية المعاصرة, بعدما اتجه عدد كبير من المؤلفين المسرحيين إلى توظيف هذه المستويات الجمالية, لما ينتج عنها من تركيز درامي وتكثيف دلالي وإثارة للدهشة واستغناء عن الاستطراد الذي يؤدي في أحيان كثيرة إلى ترهل الإيقاع الدرامي, حيث انشغل المؤلف المسرحي بالتركيز على ما هو أساسي وجوهري في عملية البناء الدرامي, مع التركيز على أن اختلاف وتباين البنى الدرامية وأنماطها المختلفة في النصوص المسرحية المعاصرة, لا يمكن أن تكون قوالب نمطية جاهزة أو قواعد عامة يحشر المؤلف فيها نصه المسرحي من أجل تحقيق طابع المعاصرة لنصه والابتعاد عن حدود النمط التقليدي المألوف والسائد في عملية كتابة النص المسرحي.

وفي محاولتنا من أجل البحث عن جماليات الشعرية في النص المسرحي وقوانينها وأسبابها, ربما نتفق مع الرأي الذي يقول إن ((الجمال يبرر وجوده بنفسه))[11], لا سيما عندما يكون هذا الجمال متعاضدا ومتداخلا مع بنية النص المسرحي واشتراطات تشكلها وقوانين تركيبها, ولعل هذا البعد يشكل متناً خاصا في تأسيس القاعدة الخاصة والمتفردة للأبعاد الجمالية لشعرية النص المسرحي, من خلال التأكيد على قاعدة أن ((للنصوص كافة, قوانين توجهها وجهة أدبية, ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها))[12].

ومثلما رأى (أرسطو) إنَّ للأسلوب أهمية خاصة تعود إلى أن كثير من الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم, إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال, بل يجب أن يقوله كما ينبغي[13], من هنا فان النص المسرحي وهو ينطوي على تركيب نسقي, سيحقق فرادته التي تجعل تلقيه يتطلب إتقان الجمالية ذاتها التي وضعته في مستوى الفرادة, وذلك يكشف عن حقيقة إن النص المسرحي يرتقي على ما اعتاد عليه الوعي الاستهلاكي اليومي من حيث استخدام اللغة كوسيلة للتداول, إذ يستخدم النص المسرحي لغته الخاصة التي تختلف تماماً عن اللغة المستعملة في الحياة

اليومية وفي بقية المجالات التواصلية, فهي لغة لها نظام خاص يخضع لمعايير وفكر وثقافة المؤلف والمجتمع والقارئ, وهذا ما يجعل النص يتميز بجمالية تميزه وتعكس شعريته الخاصة والمتفردة, حيث إن ((اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد المبدع الذي يخلق طينتها)) [14], هذه الشعرية هي التي تمنح النص المسرحي هويته الخاصة وجوهره المميز وروحه النابضة بالحياة, وذلك من خلال تحقيق فعل التواصل مع المتلقي بآليات غير مكررة وطرائق غير تقليدية, وهذا ما يستلزم أن تكون لغة النص المسرحي حقلا مخصبا للمعاني بعدما تغرس أرضه بالجناس والمجاز والاستعارات التي تباطن في بذورها تلك النبتة الجمالية والتي ستنمو في فضاء جمالي يمتلك قوانينه في التعبير والإيصال والاتصال.

فعندما نتأمل لغة النص المسرحي بعمق, نشعر في مواضع متعددة بذلك الخلق الذي يمارسه الكاتب المسرحي ضمن سلطته على النص في دأبه الواضح على خلق مناخات جمالية تؤثث بيئة النص, فتجعل من المناسب وصفها بالشعرية, ونحن نؤشر بوضوح ذلك التداخل بين ما هو شعري جمالي وما هو شعري درامي.

شعرية الإيقاع في نص مسرحية

## ((ثانية يجيء الحسين)):-

تأتي أهمية الإيقاع في نص (ثانية يجيء الحسين), من قدرته الإيحائية, وفيما يكونه في النفس المتلقية من صور ورؤى تهز المتلقي عند الاستماع لها, على وفق آلية, تكشف عن أن ((العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معاً: الصوتي والدلالي)) [15].

فضلاً عن أن اللغة ((تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي)) [16] مما يدعم فاعلية الصوت في تعزيز البنية الشعرية, بدعم من عناصرها الأخرى انطلاقاً من أن العلاقة بين الصوت والإيقاع تظل قائمة, كونهما يؤديان في النهاية إلى مستوى واحد يمكن أن نضعه في إطار الهارموني أو التنغيم, عبر نسقيه التشكلات الإيقاعية والتي تتمثل في:-

أ- إيقاع التكرار:

نظرا لما يمتلكه (التكرار) من تنغيم مزدوج, داخلي وخارجي, فانه يعد من ابرز الظواهر الخالقة لشعرية الإيقاع, فضلا عن ما يحمله من تركيز(دال) على أهمية (المكرر) وفاعليته الإيحائية المؤثرة في منح النص طابعه الشعري المميز.

ولأن التكرار في النص المسرحي يحظى بهذه الأهمية والعناية, فاننا يمكن أن نقرأ على ضوء ذلك, شعرية الإيقاع منذ مستهل نص ((ثانية يجيء الحسين)), حيث يأتي من خلفية المسرح صوت أعرابي يطوف المدينة وهو يعلن عن سفر الإمام الحسين ليودعه الناس, مناديا:

(( يا فقراء الأمة
يا أحباب الكلمة
إن أبا عبد الله يرحل في غد
إن أبا عبد الله يرحل في غد

**((يتردد الصوت))**

يا فقراء الأمة
يا أحباب الكلمة
إن أبا عبد الله
وجه رسول الله الباقي فيكم
يرحل في غد
يرحل في غد )) [17]

ويؤشر متلقي هذا المستهل, مجموعة من التكرارات على نحو متغير, فضلا عن انتشار مجموعة من التوافقات الصوتية على نحو تكراري واضح, شكلت مناخاً خصبا لتحريك واستفزاز الذائقة الجمالية, وحثها على التوقف إزاء هذه المظاهر الصوتية التي أسهمت في منح اللغة منذ بداية النص, شعرية صوتية متميزة, حيث يأتي الاشتغال على الشعرية الصوتية في هذا السياق ضمن إطاره العام, أي في النظرة إليه بوصفه كياناً واحداً, يأتي الإيقاع (الداخلي) في المقدمة منها, والذي هو ((انعدام الانتظام المطلق, أي وجود فجوة بين المكونات الإيقاعية))[18].

فليس هناك انتظام مطلق بين المقاطع ولا بين الكلمات ولا بين عدد حروفها, على الرغم من وضوح تكرارات في الحروف والكلمات, أو تكرار جمل بعينها مع تغيير مواقعها أو بنائها. ولعل خلخلة نظام شبكة العلاقات تركيبية السياق الصوتي, كما في قول: (( وجه رسول الله الباقي فيكم)), التي وردت في المقطع الثاني, وكأنها جملة اعتراضية, وتوزيع التكرارات في ثنايا هذه الخلخلة, قد أكد عنصراً فعالاً في شعرية السياق العام للجمل, حيث جعل من التكرار ملمحاً مهيمنا, يفضي إلى خلق تناغم منسجم بين الحروف والكلمات التي منحت النص جواً إيقاعيا يعزز شعريته, حيث يتجلى البعد الصوتي الناجم عن منظومة تكرارية تشكلت بفعل التركيز على إيصال الدلالة التي كان يريد المؤلف إيصالها. وكان تكرار صوت كلمة( يا..) وتكرار جملة (إن أبا عبد الله يرحل في غد..), قد أسهم في تعزيز الإيقاع الذي يتميز به النص على مستوى التنغيم الداخلي, وبعد ذلك كله يعود ليكرر المقطع بأكمله:-

(( يافقراء الأمة

يا أحباب الكلمة

=))

وذلك يؤكد على سعي الكاتب لتكريس القيمة الصوتية التي منحت النص شعريته, عبر ترسيخ النسق التكراري في الإيقاع على المستوى الخارجي.

أما الشكل الثاني في ظاهرة التكرار المهيمنة على إيقاع هذا النص المسرحي, فهو تكرار الكلمات, وهو في هذا النص يأتي تارة على طريقة تبديل مواقع تلك الكلمات, فيستدعي ذلك تغييرا في حركاتها الإعرابية, أو قد يأتي التكرار تارة أخرى بتغيير مواقع الحروف في الكلمة نفسها, لإعطائها دلالة جديدة توخاها المؤلف, كما ورد في حوار الأمام العباس مع الشمر ورجاله:

((إذن خبتم والله

لن نلبس ما يلبسه الخوارون

كل نهار في باب

أفيفصل شق التوأم عن توأمه



العدد 55
20محرم 1440هـ
30 أيلول 2018م

لا قرّت أعينكم

فحسين أخي وأبي

وأنا رايته الخضراء)) [19]

فالشعرية هنا, لا تقوم فقط ((على أساس الزاوية المفردة للفظة, ولا تقوم على أساس النظر المفرد إلى الوزن والقافية والصورة أو التجزيئي, لان التجزيئي لا يمكن أن يخلق الشعرية, وإنما الخالق هو التوحيد والانصهار في بنية كلية))[20].

فشعرية التكرار في هذا المستوى, تنبع من كونه لم يأتِ على نحو واحد أو وتيرة واحدة مكرورة وجامدة, (لن نلبس ما يلبسه الخوارون) (أفيفصل شق التوأم عن توأمه)[نلبس/ يلبسه- التوأم/ توأمه] فالإيقاع وتوافق الأصوات, إنما تتجه إلى غاية واحدة هي ((فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها, وإدخال القارئ في أعماقها الشعرية ))[21] , وهذا ما يتأكد في حوار الإمام الحسين:

((الحسين: يصرخ في ذاتي صوت

فيكون له صوتي كصداه))[22]

فتكرار كلمة صوت هنا, ولكن على نحو مغاير لما ورد في المرة الأولى, منح الحوار بعدا شعريا يرتبط بطبيعة التكرار الإيقاعي المتجدد لكلمة: (صوت/صوتي).

وعليه فان أول مظاهر الإيقاع في شعرية النص على المستوى الصوتي هو التكرار, حيث يسجل التكرار علامة فارقة في لغة تشكيل هذا النص المسرحي, كما في هذا الحوار:

((مُحَمَّد بن الحنفية: الثورة..

تأكل في اليوم الأول.. رأس السجان

تأكل في اليوم الثاني.. رأس المسجونين

تأكل في اليوم الثالث.. صاحبها

في اليوم الرابع..

ينتفع الجالس في الطرق الخلفية..))[23]

إذ عزز التكرار منذ بداية النص, الإحساس بهارمونية النص وايقاعيته, لتمثل إفصاحا جلياً عن شعريته, توافقا مع الحقيقة الفنية التي تقر بان: ((أقوى عناصر الجمال هي الموسيقى الكلامية, فهي طريق السمو بالروح, وأعظم سبيل للإيحاء, للتعبير عما يُعجز التعبير عنه))[24], حيث أن ظاهرة التكرار في معظم هذا النص المسرحي, تبدو في كثير من الأحيان متسقة بتلقائية تمنحها إمكانية خلق إيقاع داخلي يتأكد حضوره من خلال تجانس الأصوات مع دلالات العبارات المركزية في النص, وكما في هذا المقطع الحواري:-

(( صوت: ثانية سيجيء حسين

ثانية سيجيء حسين

صوت الحسين: يتثلم سيفك يا شمر ويصدأ

لكن لن تصدأ مني الكلمات

لن يتوقف هذا الدم

الا أن يغسل من هذا العالم أدرانه

سأجيء ولن تصدأ مني الكلمات

ثانية سأجيء

ثانية سأجيء))[25]

**بهذا المستوى يفصح النص عن صورة من صور شعرية الصوت التي حققها التكرار**, وعكس فرادة تفعيل الظواهر الصوتية, فهو بقدر ما ابتعد عن الأنساق التقليدية للتكرار والتنغيم الداخلي, فإنه عكس الحساسية الجمالية, والذوق الفني الكامن وراء صناعة اللعبة (الدرامية-الشعرية), والتي انعكس فيها وخلالها, صدى الإيقاع الوجداني لتلك الواقعة, بعمقها الروحي وانفتاحها الإنساني وأثرها المعنوي وبعدها القيمي, وهذه واحدة من أهم المنطلقات التي اعتمدها (جان كوهن) لنظريته في اللغة العليا, فهو ينطلق من حقيقة إن ((الحساسية الجمالية, هي قدرة على التجاوب مع الصدى, مع الإيقاع, مع النظام الخاص للأصوات))[26].

ب_ إيقاع التضاد:

على اختلاف الأوجه التي يتمثل من خلالها هذا النسق, فان التضاد يُعد نسقاً فاعلاً في تشكيل شعرية الإيقاع في هذا النص, لكونه يرد على نحو مميز من حيث الكثرة والانتشار, فـ((التضاد قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية))[27] فلا يكاد النص يخلو من هذا النسق الذي يكرس إحدى الظواهر المهيمنة على المستوى الصوتي والجمالي, ومن أمثلة هذا التضاد قول (الحسين):

((فتش في الخوف عن الأمن
فتش في الجوع عن الشبع))[28]

فما يقوم عليه المستوى الإيقاعي في شعرية هذا القول, يتمحور حول ضدين من الأضداد الكبرى: (الخوف/ الأمن – الجوع / الشبع).

فالتضاد المهيمن على هذا النص يُعد ظاهرة أساسية تدور اللغة حولها, ركناها قيمتان متضادتان على مستوى السلوك المتعاكس الذي يؤدي إلى نتائج متعاكسة أيضا, مع السلوك الذي يكون بصددهما, والذي رآه المتكلم منطقياً, وقد حقق أثرا جمالياً لدى المتلقي عن طريق خيط العلاقة المتحققة بين شعرية التضاد وبين فاعلية الإطلاق الذي اعتمد (الحسين) على بثه في قوله, فثمة ما يُشعر بان ربطاً دلالياً نجم عن نسق التضاد وعن آلية التركيب, كما يرد في هذا الحوار:

((صحابي: ... من أول ما ولدت هذي الكوفة
كان القيد وكان القهر
وكانت لغة الأثنين
الصالح والطالح
الأعلى والأسفل
الأسود والأبيض
الظالم والمظلوم))[29]

هذا التضاد, عزز من القيمة الشعرية في النص بانفتاحه على أكثر من ملمح أسلوبي في أثناء عملية إنتاج المعنى وانفتاحه, مما يكشف عن الذائقة الجمالية

للمؤلف, والمرتبطة بمخزونه المعرفي واللغوي الذي مكنه من توظيف لغته في صالح جمالية التعبير عن الفكرة التي تبناها.

من جانب آخر فان لغة الحوار بين شخصيات النص على هذا النحو, تكثف دلالة المعنى, وتضاعف من الطاقة الشعورية بشعرية النسق الإيقاعي القائم على فعل التضاد بين مفردات (الصالح والطالح/ الأعلى والأسفل/ الأسود والأبيض/ الظالم والمظلوم), وهي مفردات قد تبدو لأول وهلة إنها تكشف عن معناها بشكل مباشر, إلا إن ارتباطها بما سبقها وارتباطها مع بعضها وارتباطها بما يأتي بعدها قد منحها قيمة دلالية جديدة, تستوقف المتلقي أمام فكرة النص التي تحققت بطريقة شعرية عبر هذه المتضادات, ويتضح ما أحدثته عملية صناعة الحوار من تلاعب في ادوار الكلمات ومعانيها لتأدية دور اكبر في علاقة التضاد, ليخلق المؤلف بذلك جواً إيقاعيا, يوصل من خلاله رسالة النص عن طريق تحقق شرطين أساسيين, هما: (التحول الدلالي, والإيقاع) بوصفهما متساندين ومكملين لبعضهما, وربما كان الثاني (وهو الإيقاع) سبباً في أداء الأول (أي التحول الدلالي), وهما شرطان متلازمان كما يتكشف ذلك في حوار شخصية (الحسين):

((الحسين: لا والله ... لا أبغي غير الكوفة
ها أنا ألمح رؤيا
فيها عنق المقتول
تعدو كي تلحق بالقاتل
عنق المقتول تلاحق سيف القاتل
وتظل شهود المظلوم على الظالم))[30]

فقد تحقق التحول الدلالي بشكل واضح عن طريق الإيقاع الذي صنعته كلمات الحوار التي أعطت معنيين متعاكسين, وبأداء مترابط متلاحم, يشد المتلقي, وبحسب ما تمتلكه العبارة من كثافة في المعنى واختصار في الكلمات: (المقتول/ القاتل- المظلوم/ الظالم).

فالتضاد, بتناقضاته الدلالية والتركيبية يحقق بناءا موسيقياً داخلياً بين الألفاظ تارة أو بين الجمل والتراكيب تارة أخرى, ليضاعف الشعور بإيقاعية اللغة في النص المسرحي, فضلا عن العناصر الأخرى التي تحقق شعرية الصوت في النص المسرحي.

فالنص ينطوي على تركيب نسقي للإيقاع, يكسبه فرادة تجعل متلقيه يقف عند القيمة الجمالية ذاتها التي وضعته في مستوى تلك الفرادة, بمعنى أن النص يسمو على ما درج عليه الوعي الاستهلاكي اليومي من حيث استخدام اللغة, إذ يستخدم لغته الخاصة التي تختلف تماماً عن اللغة المستعملة في الحياة اليومية أو في بقية المجالات التواصلية, فهي لغة لها تنظيم إيقاعي خاص, وهذا ما يجعل النص ينطبع بطابع جمالي ينبع من خاصيته التي تميزه وتعكس شعريته الخاصة.

النتائج:

1- إذا ما كان الحضور الإيقاعي للنظام الصوتي في نص مسرحية ((ثانية يجيء الحسين)) يمثل عامل الجذب الأول, فان ذلك يُعد مدخلاً إلى مرحلة أخرى في فهم النص ومعرفة معناه الباطن عبر استحضار نشاط القراءة العميقة, واستكشاف ما وراء الجوانب الصوتية للمفردات اللغوية من معانٍ, أراد النص إيصالها من خلال التركيز على شعرية الإيقاع بمستويين أساسيين, هما: التكرار والتضاد.

2- إن محاولة الاحتكام إلى الأسس والأصول العلمية في الحديث عن قوانين الشعرية في المستوى الصوتي, ولا سيما في محور الإيقاع, تظل قاصرة, ذلك أن ثمة جوانب إيقاعية خفية, وعميقة, تبقى رهينة الذائقة النقدية وأفق التلقي والإحساس الجمالي, والتي تقوم بمجملها على النسبية وعدم الثبات تبعاً لاختلاف قدرات القراء, ومستوى تفاعلهم مع رؤية الكاتب, ودرجة قناعتهم بالحدث, ومدى إيمانهم وتوافق مشاعرهم مع الفعل الدرامي الذي يقدمه الكاتب عبر نصه, متوسلا كل الآليات التي تحقق تلك الرسالة التي يسعى الى إيصالها.

3- الأثر العميق الذي حفرته واقعة الطف في الوجدان الإنساني, وما اكتنزته من معطيات روحية انصهرت فيها كل القيم الإنسانية العظيمة, لايمكن التعبير عنه الا من خلال تلك اللغة الشعرية التي جاء بها النص, بكل ما تنطوي عليه من جماليات في

البنية الإيقاعية, لاسيما وان النص يسعى الى محاكاة ذلك الحدث وما يحمله من جلال وعظمة, وهو يتجه نحو ذاك العمق وذاك الأثر الإنساني الخالد.



**الهوامش**

(1) – ريتشاردز. نقلاً عن كتاب: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث, د.محمد زكي العشماوي, الإسكندرية: ط3, الهيأة المصرية العامة للكتاب, 1978, ص20 .

(2) – رومان ياكوبسون, قضايا الشعرية, تر: محمد الولي ومبارك حنون, (دار توبقال, الدار البيضاء), ط1, 1988., ص19.

(3) – جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, تر محمد الولي ومحمد العمري, سلسلة المعرفة الأدبية, ط1 الدار البيضاء: دار توبقال, 1986, ص14 .

(4) – صلاح فضل, تحولات الشعرية العربية, دار الآداب, ج1, ط1, 2001, ص45.

(5) رينيه ويليك وأوستن وارين, نظرية الأدب, تر محي الدين صبحي, مر: حسام الخطيب, المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية, 1972, ص25.

(6) المصدر نفسه.

(7) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي– إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً, ط2, المركز الثقافي العربي, 2000, ص186.

(8) أدونيس: الشعرية العربية, مصدر سابق, ص81.

(9) سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, تر: زهير مجيد مغامس, مراجعة: علي جواد الطاهر, بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر, 1993, ص213.

(10) سوزان بيرنار: المصدر نفسه, ص213.

(11) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب, مصدر سابق, ص42 .

(12) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية, مصدر سابق, ص8.

(13) ينظر: في بلاغة الخطاب الاقناعي, محمد العمري, دار الثقافة للنشر, الدار البيضاء, 1986, ص87.

(14) عبد الكريم راضي جعفر: رماد الشعر, دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1988, ص124.

(15) كوهن, جان: بنية اللغة الشعرية, ص 51 .

(16) كوهن, المصدر السابق, ص 7.

(17) محمد علي الخفاجي, ثانية يجيء الحسين ومسرحيات أخر, بغداد, دار الشؤون الثقافية العامة, ط2, 2011, ص9-10.

(18) كمال أبو ديب: في الشعرية, مؤسسة الأبحاث العربية, ط1، بيروت: 1987, ص25 .

(19) محمد علي الخفاجي, مصدر سابق, ص68.

(20)عبد الكريم راضي جعفر: رماد الشعر, مصدر سابق, ص 128.

(21) أ.ف. تشيتشرين, الأفكار والأسلوب, دراسة الفن الروائي ولغته, تر: حياة شرارة, وزارة الثقافة, الجمهورية العراقية دار الحرية للطباعة, 1978, ص53.

(22) الخفاجي, نص المسرحية, ص15

(23) محمد علي الخفاجي, مصدر سابق, ص11-12.

(24)محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث, دار نهضة مصر للطباعة والنشر, ص206.

(25) الخفاجي, نص المسرحية, ص98.

(26) كوهن: اللغة العليا, مصدر سابق, ص144 .

(27) أبو ديب, كمال: في الشعرية, مصدر سابق, ص47.

(28) الخفاجي, نص المسرحية, ص78.

(29) الخفاجي, نص المسرحية, ص24.

(30) الخفاجي, نص المسرحية, ص26

## المصادر:

1- أبو ديب, كمال, في الشعرية, بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية, ط1، 1987.

2- بيرنار, سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا, تر: زهير مجيد مغامس, مراجعة: علي جواد الطاهر, بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر, 1993.

3- تشيتشرين, أ. ف:الأفكار والأسلوب, دراسة الفن الروائي ولغته, تر: حياة شرارة, وزارة الثقافة, الجمهورية العراقية, دار الحرية للطباعة, 1978.

4- جاكوبسون, رومان: قضايا الشعرية, تر: محمد الولي ومبارك حنون, الدار البيضاء: دار توبقال, ط1, 1988.

5- جعفر, عبد الكريم راضي: رماد الشعر, دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق, بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, 1988.

6- الخفاجي,محمد علي, ثانية يجيء الحسين ومسرحيات أخر, بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, ط2, 2011.

7- الرويلي, ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً, ط2, المركز الثقافي العربي, 2000.

8- العشماوي, محمد زكي, قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث, الإسكندرية: ط3, الهيأة المصرية العامة للكتاب, 1978.

9- العمري, محمد, في بلاغة الخطاب الاقناعي, الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر, 1986.

10- فضل, صلاح, تحولات الشعرية العربية, دار الآداب, ج1, ط1, 2001.

11- كوهن, جان: بنية اللغة الشعرية, تر: محمد الولي ومحمد العمري, سلسلة المعرفة الأدبية, (بلا), ط1, الدار البيضاء: (دار توبقال), 1986.

12- كوهن, جان, اللغة العليا.

13- هلال, محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث, دار نهضة مصر للطباعة والنشر.د.ت.

14- ويليك, رينيه وأوستن وارين, نظرية الأدب, تر: محي الدين صبحي, مر: حسام الخطيب, المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية, 1972.

**ABSTRACT**

**Rhythm forms a large area in the lexicon idiomatic of poetry. It presents, in its multi-forms and meanings, a key hub for building up and forming the essence of the poetic image of the text, as well as the presence of rhythm as (a sound) in many critiques on the poetry of the texts.**

**Thus, the study of rhythm poetry in theatrical text is one of the most important techniques that form the poetry of the text. Its deep range is showed in the Husseini theatrical text in particular in addition to the unique characteristics of these texts in shaping special rhythmical forms for the theme of the text on one hand, and in showing the structured power of writing from another hand; so as to establish the impact and the influence of the text itself.**

**The play of Mohammed Ali Al-Khafaji under the title: "Al-Hussein Comes One More Time" is one of so many texts that can be taken as an applicable sample to give us adequate results in regard to what this study is all about. It is highly emphasized the presence of rhythm as being a strong form in shaping poetry of text. It is from this point, the researcher chooses the theme of the study under the title: "Poetry Aesthetics in the Husseini Theatrical Text".**

العدد
55

20محرم
1440هـ
30 أيلول
2018م