

الأسلوب فى المسرحية

٧-١ .

يكتسب استخدام هذا المقياس فى تشخيص أسلوب المسرحية أهمية خاصة ، وذلك لما تتميز به المسرحية من تعقد من حيث اللغة المستخدمة فيها ، ونماذج الشخصيات وتنوع الحوادث والحوار .

ولقد سبق أن ذكرنا فرضيتين تتعلقان بالمؤثرات التى تؤدى إلى ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص فى الكلام^(١) .

أولاهما : أن الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع قيمة ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الكلام المكتوب .

وثانيهما : أن النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع قيمة ن ف ص فى مقابل النصوص النثرية .

وإذا ما هاتين الفرضيتين تبرز قضيتان هامتان عند دراسة الأسلوب فى المسرحية حول طبيعة هذا الأسلوب من حيث ارتفاع قيمة ن ف ص أو انخفاضها ، ذلك أن

(١) انظر هذا الكتاب ف ٥ - ٤ . .

المسرحية تكتب لينطق بها الممثلون على المسرح . وإذن فهل تكون طبيعة الأسلوب فيها أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق ، تلكم هى القضية الأولى (٢) .

أما القضية الثانية فتطرح المشكلة نفسها ولكن بالمقارنة بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية فى الأدب العربى ، ذلك أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربا من الكلام العادى فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص فى المسرحية النثرية قيمة أعلى من قيمتها فى المسرحية الشعرية . أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر فإن النتيجة ستكون عكس ما ذكرنا تماما ، أى أن قيمة ن ف ص فى المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها فى المسرحية النثرية بسبب ما تتميز به النصوص الشعرية من خاصية ارتفاع قيمة ن ف ص فيها بالنسبة للنصوص النثرية .

وفى محاولة لاستخدام المقياس ن ف ص فى تحليل أساليب المسرحيات العربية قمنا بإحصاء شامل لقيمة ن ف ص فى مسرحيات أحمد شوقى التالية :

١- مصرع كليو باترا .

٢- مجنون ليلى .

٣- الست هدى .

٤- أميرة الأندلس .

وقد انتهينا من الاحصاءات إلى نتائج ، وفى الفقرات التالية تسجيل لهذه الاحصاءات وتحليل لها ، واستخلاص لنتائج التحليل .

(٢) طرح هذه القضية من قبل فردريك أنتوش وانتهى إلى أن المسرحية «لا بد أن تحتل مكانا

وسطا بين المنطوق والمكتوب» انظر : F. Antosch, op. cit., p. 58 .

٧-٢ .

نبدأ فنسجل ما خرجنا به من نتائج حساب النسبة الكلية ، أى قيمة ن ف ص فى كل مسرحية من المسرحيات السابق ذكرها ، وهذه هى :

مصرع كليوباترا : ن ف ص = ٧٢٦

مجنون ليلى : ن ف ص = ٧٢٨

الست هدى : ن ف ص = ١٠٠٩

أميرة الأندلس : ن ف ص = ٥٠٠ .

وتعطينا هذه الأرقام نتائج ذات دلالة نوجزها فيما يلى :

أولاً : بما أن شوقى قد كتب جميع مسرحياته الشعرية والنثرية بالفصحى ، وبما أن الفصحى ليست لغة الحياة المنطوقة فى مجالات الاستعمال اليومي - لذا ، فقد أدى ذلك إلى تحييد التقابل بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ، وبين الفصحى واللهجات . وقد نتج عن هذا أن فقد المؤثران الموجهان لارتفاع ن ف ص تأثيرهما ، وأفسحا المجال لمؤثر آخر وهو التقابل بين الشعر والنثر . وقد ظهر ذلك فى الفارق الواضح بين قيمة ن ف ص فى مسرحية أميرة الأندلس ، وهى المسرحية النثرية الوحيدة وباقى المسرحيات الشعرية الثلاث كما هو مبين بالنسب الكلية .

ثانياً : يظهر أثر اقتراب شوقى من اللغة المنطوقة واضحا فى مقارنة قيمة ن ف ص فى مسرحية «الست هدى» بالمسرحيتين الشعريتين الأخرين ، فعلى حين تستمد «مجنون ليلى» موضوعها من التراث العبرى القديم ، وتستمد «مصرع كليوباترا» موضوعها من التاريخ المصرى القديم ابان دولة البطالسة - نجد مسرحية «الست هدى» تستمد موضوعها العصرى من الحياة اليومية فى حى الحنفى بالقاهرة .

وعلى حين تندرج المسرحيتان الأوليان تحت ما يمكن تسميته بالمأسى التاريخية والعاطفية ، وتقوم أساسا على فكرة الصراع بين الحب والواجب - تمثل «الست هدى» نمطا فريدا في مسرحيات شوقي ، إذ هي كوميديا اجتماعية نقدية ساخرة تخلص فيها شوقي تماما من صيغة الصراع بين الحب والواجب ، وقدم شخصيات من الواقع اليومي المعاش في زمانه. وكان لذلك أثره الواضح على اللغة التي استعملها في مسرحيته حيث دخلت تعبيرات الحياة اليومية في إطار الشعر الفصيح ، وتجاورت مع غيرها من المفردات والتعبيرات في معجم اللغة الأدبية على نحو أهرز من الطابع الفكاهي للمسرحية (٣) .

ثالثا : في ضوء المقارنة السابقة نلاحظ ارتفاع قيمة ن ف ص في «الست هدى» . وقد جاء هذا الارتفاع نتيجة لتضافر عاملين كلاهما ينزع بقيمة ن ف ص نحو الارتفاع ، وهذان العاملان هما :

(٣) ان أيسر مقارنة بين اللغة التي كتبت بها المسرحيات الثلاث توصل إلى هذه النتيجة . ومن

يستمع إلى شوقي وهو يقول على لسان المجنون :

إذا طاف قلبي حولها جنن شوقه كذلك يطفى الغلة المنهل العذب

يحن إذا شططت ويصبر إذا دنست فيا ويح كم يحن وكم يصبر

أو وهو يقول على لسان انطونيوس :

ردى على هامتي الغار التي سلبت فقبلت منك تملوها هي الغار

= تقول من يستمع إلى لغة شوقي في هاتين المسرحيتين يعجب من قدرته على صياغة

مثل هذه الابيات على لسان «الست هدى» حين تصف أحد أزواجها .

يرحمه الله وإن لم أر لون قرشه

عشت اثنتين معه لم انتفع بقرشه

لو لم يمت من جفه وقشه

يدب كالحلوف في خروجه من قشه

وما استرحت ليلة من طعنه ودشه

ومن تلال جيسره ومن جبال ديشه

(أ) كونها شعرا .

(ب) كونها بحكم موضوعها ومعجمها والتراكيب اللغوية المستعملة فيها أقرب المسرحيات الثلاث إلى لغة الحياة المنظرقة .

وهكذا تعطينا هذه المسرحية مثالا جيدا لعمل أدبي تعمل فيه المؤثرات في اتجاه واحد نحو زيادة ن ف ص مما جعلها تصل إلى ١٠ر٩ وهي أعلى قيمة في المسرحيات الأربع^(٤) .

وأبما : نط اللغة المستخدمة في المسرحيتين الأريين : «مصراع كليوباترا» و «مجنون ليلي» فصيح خالص . وهو بذلك أقرب إلى اللغة المكتوبة . وهما في الوقت نفسه مسرحيتان شعريتان . والخاصية الأولى تنزع بقيمة ن ف ص نحو الانخفاض . أما الخاصية الشعرية فتتزع بها نحو الارتفاع . وهنا نجد العاملين المؤثرين في قيمة ن ف ص يعملان في اتجاهين متضادين بحيث يمكن أن نفترض أن كليهما أضعف تأثير الآخر . ومن ثم احتلت قيمة ن ف ص فيهما مكانا وسطا بين مسرحية «الست هدى» والمسرحية النثرية الوحيدة «أميرة الأندلس»^(٥) .

خامسا : تقدم لنا «أميرة الأندلس» مثالا واضحا على التقسيم الثالث من حيث كونها مسرحية نثرية من جهة ، وكونها ذات لغة فصيحة خالصة . وكلتا الخاصيتين : كونها نثرية وكونها فصيحة اللغة أى أقرب إلى اللغة المكتوبة يؤدي إلى انخفاض قيمة ن ف ص . وبذلك نجد العاملين المؤثرين يعملان في اتجاه واحد نحو

(٤) انظر ف ٥ - ٦ . من هذا الكتاب .

(٥) انظر الموضوع السابق .

الانخفاض . وهذا واضح في قيمة ن ف ص في المسرحية حيث تسجل أكثر القيم انخفاضا بين المسرحية كلها .

وهكذا تعطينا المسرحيات الأربع أمثلة على حالات ثلاث يمكن أن نلاحظها في عمل هذه المؤثرات .

الحالة الأولى : حين تكون غالبية المؤثرات في العمل الأدبي من النوع الذي ترتفع معه قيمة ن ف ص (حالة «الست هدى») .

الحالة الثانية : حين تكون غالبية المؤثرات في العمل الأدبي من النوع الذي تنخفض معه قيمة ن ف ص (حالة «أميرة الأندلس») .

الحالة الثالثة : حين تجتمع في العمل الأدبي مؤثرات تعمل في اتجاهين متضادين (حالة «مجنون ليلي» و «مصرع كليوباترا»^(٦)) .

. ٣-٧

سنأخذ الآن في تتبع توزيع قيم ن ف ص في كل مسرحية من المسرحيات المذكورة لرصد مدى ارتباط هذا التوزيع بطبيعة العوامل المؤثرة على لغة النص سواء كانت مؤثرات تتعلق بالصياغة أو بالمضمون . وهذه هي النتائج التفصيلية لحساب قيمة ن ف ص ومدى ن ف ص في كل مسرحية :

(٦) انظر للمقارنة بين المسرحيات الأربع الشكل «٥» .

أولا : مصرع كليوباترا :

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ٧١

المنظر الثاني : ن ف ص = ٧٠

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٧٠

الفصل الثاني :

ن ف ص = ٩٧

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٦٥

الفصل الرابع :

ن ف ص = ٧١

المدى في المسرحية = ٣٢

ثانيا : مجنون ليلى :

الفصل الأول :

ن ف ص = ١٠٦

الفصل الثاني :

ن ف ص = ١٥١

الفصل الرابع :

المنظر الأول : ن ف ص = ٦٣

المنظر الثاني : ن ف ص = ١٧ر١

متوسط الفصل الرابع : ن ف ص = ٩ر٤

الفصل الخامس :

ن ف ص = ٧ر١

المدى في المسرحية = ١١ر٠

ثالثا : «الست هدى»

الفصل الأول : ن ف ص = ٦ر٨

الفصل الثاني : ن ف ص = ١٨ر٣

الفصل الثالث : ن ف ص = ٧ر٦

المدى في المسرحية = ١١ر٥

رابعا : «أميرة الأندلس»

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ٢ر٦

المنظر الثاني : ن ف ص = ٣ر١

المنظر الثالث : ن ف ص = ٣ر٤

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٢ر٩

الفصل الثاني :

ن ف ص = ٤ر٤

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٧٢

الفصل الرابع :

ن ف ص = ٤٩

الفصل الخامس :

المنظر الأول : ن ف ص = ٧٠

المنظر الثاني : ن ف ص = ٥٠

المنظر الثالث : ن ف ص = ٤٦

متوسط الفصل الخامس : ن ف ص = ٥٠,٥

المدى في المسرحية = ٤٦

٧-٤ .

ونقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض وضعت موضع الاختبار في الدراسات الأسلوبية التي قام بها بوزمان وشليتمان ونوبيافر وأنتوش وغيرهم . ونحن في تطبيق هذه الفروض نحاول أن نخبر صحتها بفحص مسرحيات شوقي الأربع . وهذه الفروض الثلاثة هي :

أولاً : أن لغة حديث النفس monologue والأحاديث الطويلة نسبياً يصاحبها عادة انخفاض قيمة ن ف ص . على حين ترتفع هذه القيمة في الحوار والأحاديث القصيرة المتعة بالحياة .

ثانياً : ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضاً لـ

إحصائيا لقياس درامية المسرحية وحيوية الموقف والحوار ، بحيث يكون ارتفاعها دليلا على قوة الجانب الدرامي وانخفاضها دليلا على ضعف هذا الجانب .

ثالثا : أن قيمة ن ف ص - أو تنوعها إذا شئتنا الدقة - تصلح أيضا مؤشرا إحصائيا لقياس علاقة المنشئ بشخصيات مسرحيته ، إذ تظهر براعة المنشئ في تحرير أسلوب هذه الشخصيات من سيطرة أسلوبه الفردي الخاص ، وبذلك تتميز أساليبها وتنوع على نحو يظهر حيويتها الدرامية على المسرح .

ويتحصل لنا مما سبق تأسيس العلاقات بين قيمة ن ف ص والظواهر السابقة على

النحو التالي :

١- الارتباط بين تنوع (أو عدم تنوع) قيمة ن ف ص وبين حيوية (أو نمطية) شخصيات المسرحية .

٢- الارتباط بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص وبين زيادة (أو نقص) كم المونولوجات والأحداث الطويلة .

٣- الارتباط بين منحنى قيمة ن ف ص في المسرحية والتطور الدرامي لأحداث المسرحية ، إذ الغالب أن تسجل ن ف ص أعلى قيمة لها حين يصل التوتر في الموقف الدرامي ذروته باتجاه الأحداث نحو عقدة المسرحية ، وتنخفض القيمة مع ضعف توتر الأحداث وانحلال العقدة المسرحية .

ولنأخذ الآن في اختبار المسرحيات في ضوء هذه الفروض .

٥-٧ .

نلاحظ ابتداء ان قيمة ن ف ص في «مصرع كليوباترا» هي أقلها تنوعا بين مسرحيات شوقي الشعرية ، إذ تسجل قيمة ن ف ص في فصولها الأربعة على الترتيب : ٧ ، ٩٧ ، ٦٥ ، ٧١ بمدى قدره ٣٢ .

فهل لذلك ارتباط لما يبدو في المسرحية من طغيان شخصية المؤلف على شخصيات مسرحيته بحيث أحالهم إلى شخصيات نمطية يضع في أفواهها آراءه وتقييمه للأحداث بطريقة فجأة مستعلنة ؟

الحق أن قارئ المسرحية أو مشاهدا يرى فيها شخصية شوقى «المحامى» بارزة ومسيطرة على الشخصيات المسرحية . فلقد انتدب نفسه للدفاع عن كليوباترا إزاء «الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ إلا من العمل المتصل بمجد مصر ورفاهيتها»^(٧) . وقد أدى ذلك إلى أن أصبحت علاقة الشاعر بشخصيات مسرحيته شبيهة بالعلاقة بين اللاعب في مسرح العرائس وما يحركه من الدمى .

ويبدو أن الشاعر قد اتخذ من دفاعه عن انتماء كليوباترا مصر وسيلة فنية يدافع بها عن انتمائه المصرى ضد شائثيه وحاسديه - وما كان أكثرهم - أولئك الذين غمزوه في مصريته ، ولقبوا منافسه حافظ إبراهيم بشاعر النيل إحياء بالتفاوت بينهما في أصالة الانتماء . ومن هنا كانت قضية كليوباترا بالنسبة لشوقى قضية شخصية في المقام الأول . وقد اقتضاه تبريره لمواطن الريبة في تاريخ كليوباترا تقديم شروح طويلة مسهبة في بعض المواقف مما زاد من طول المونولوجات في المسرحية على ما سنبينه في الفقرة التالية إن شاء الله .

وإذا استحضرننا ذلك كله أمكننا أن نؤكد صحة الفرض الأول الذى يتخذ من درجة تنوع ن ف ص مؤشرا احصائيا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته ، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحبوية الشخصيات وتميز سلوكها اللغوى كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويا .

(٧) هذا النص مقتبس من النظرات التحليلية الملحقه بنص المسرحية .

ويؤكد ذلك الارتباط ما نراه من تنوع نسبي واضح في قيمة ن ف ص بالنسبة للمسرحيتين الشعريتين الأخيرتين ، حيث نجد المدى يسجل فرقا لا يمكن تجاهله وهو (١١) في «مجنون ليلى» و (١١ر٥) في «الست هدى» إذا ما قورنتا بالمدى (٣ر٢) في «مصراع كليوباترا»^(٨) . ولعل ذلك راجع إلى أن «شوقى» لم يكن مضطرا في مسرحية تستمد موضوعها من تراث الحب العذرى القديم أو مسرحية اجتماعية فكاهية أن يعلن عن نفسه ، ويكيل شخصياته ، كما فعل عندما أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن مصرية كليوباترا وتبرئة ساحتها .

٦-٧ .

حين نرتب المسرحيات الشعرية من حيث قيمة ن ف ص ومداهما ترتيبيا تصاعديا يبدأ بالقيمة الأقل وينتهى بالقيمة العليا فسنجدها تبدأ بمصراع كليوباترا ثم مجنون ليلى وتنتهى بالست هدى أعلى المسرحيات الثلاثة قيمة من حيث ن ف ص .

ولاختبار الفرضين الثانى والثالث^(٩) قمنا باحصاء المقطوعات الشعرية التى اتخذت شكل مونولوجات فى المسرحيات الثلاث تبعا لعدد أبيات كل مقطوعة إلى الفئات الآتية :

- ١- مقطوعات تتكون من ١٠ إلى ١٥ بيتا .
- ٢- مقطوعات تتكون من ١٦ إلى ٢٠ بيتا .
- ٣- مقطوعات تتكون من ٢١ بيتا فأكثر .

(٨) انظر لمقارنة التنوع بين المسرحيات الشعرية الثلاث الرسم البيانى رقم ٥ .

(٩) انظر ف ٧ - ٤ . من هذا الكتاب .

واشترطنا أساسا لاحصاء هذه المقطوعات في المسرحيات الثلاث عدم تغير الوزن أو القافية أثناء المتولوج بحيث إذا تغير الوزن أو القافية عوملت كل منهما على أنها قطعة مستقلة .

ويتضمن الجدول (٢) احصاء مقارنا بعدد المقطوعات الطويلة موزعة حسب الفئات السابقة الذكر في المسرحيات الثلاث ، كما يتضمن - سهيلا للمقارنة - قيمة ن ف ص في كل فصل من الفصول .

ويفسر لنا الجدول (٢) مجموعة من الأمور :

أولها : غلبة الطابع الغنائي على الطابع الدرامي في « مصرع كليوباترا » على وجه الخصوص . وفي « مجنون ليلي » بدرجة أقل . وظهر الطابع الدرامي في « الست هدى » .

ويظهر ذلك من أن مجموع المقطوعات الطويلة في « مصرع كليوباترا » يبلغ ٢٠ مقطوعة ، وفي « مجنون ليلي » ١٤ مقطوعة ، على حين تختفي المقطوعات الطويلة من « الست هدى » نهائيا .

وقد تناول القضية من منظور نقدي الناقدان على الراعي ومحمد مصطفى هدارة^(١٠١) ، وكلا الناقلين يؤكد ضعف الجانب الدرامي في مسرحيات شوقي . ويستثنى الراعي مسرحية « الست هدى » ويشمل بحكمه ما سواها من مسرحيات فيقول « إن شوقي كان فيها شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا » ، وأنه كان يبيع القصائد الغنائية ، ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها^(١٠٢) .

(١٠١) انظر : محمد مصطفى هدارة ، « البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلي » ، نرك

، مقالات في النقد الأدبي ، ص ١٤ - ١٥ .

(١٠٢) على الراعي : « المسرح في الوطن العربي » ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص

جدول (٢)

إحصاء مقارن بالقطوع الطويلة في المسرحيات الثلاث

وقيمة ن ف ص

عدد القطوع في الست هدى			عدد القطوع في مجنون ليلي					عدد القطوع في مصرع كيلياترا				الفئات (عدد الأبيات)	
الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل	الفصل		الفصل
٣	٢	١	٥	٤	٣	٢	١	٤	٣	٢	١	١	١٥ - ١٠
--	--	--	٣	٤	٤	١	--	٣	٣	١	٤	--	٢٠ - ١٦
--	--	--	٢	--	--	--	--	٣	٢	--	--	١	٢١ مأكسر
٧٦	١٨٣	٦٨	٧١	٩٤	١٥١	١٦١	١٠٦	٧١	٦٥	٩٧	٧	٧	ن ف ص

ثانيها : أن ن ف ص تسجل أعلى قيمة لها في «مصرع كليوباترا» في الفصل الثاني حيث يوجد أقل عدد من المقطوعات الطويلة .

ثالثها : يقترب اختفاء المقطوعات الطويلة من «الست هدى» بوضوح الطابع الدرامي واختفاء الغنائية . وإلى ذلك يشير الدكتور على الراعى من منظور نقدي فيقول عن هذه المسرحية : «انها المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا^(١٢) . ويقول أيضا : «باستثناء الست هدى لم يتحقق المسرح الشعري على يدى شوقي»^(١٣) . وهكذا تؤكد المعطيات الاحصائية سلامة الحكم النقدي . ويعتضد الحكم النقدي بدلالة المعطيات الاحصائية .

رابعها : يظهر من الجدول (٢) أن أقل قيمة سجلتها ن ف ص في «مجنون ليلى» كانت في الفصل الثاني بالرغم من عدم اشتغال هذا الفصل إلا على مقطوعة واحدة من الطوال . على حين ترتفع النسبة في الفصلين الثالث والرابع مع اشتغال كل منهما على أربع مقطوعات طوال . وقد يبدو أن ذلك يشير صعوبة فهم طريق الفرض . ولكننا سنعرض لتفسير ذلك في الفقرة التالية إن شاء الله .

٧-٧ .

تبقى أمامنا مناقشة مسألة الارتباط المفترض بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص والتطور الدرامي في المسرحيات المذكورة . ولنبدأ بمناقشتها في مسرحية «مصرع كليوباترا» .

(١٢) على الراعى : المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١٣) السابق : ١٦٥ .

يمثل الفصل الثانى نقطة التحول فى أحداث المسرحية كلها . وتدرج أحداث هذا الفصل فى حجرة الولاتم بالقصر الملكى ، حيث تقيم كليوباترا حفلا غنائيا راقصا فى تلك الليلة المشهودة التى أعقبت انتصارا غير حاسم حققه أنطونيوس على أوكتافيوس، ومهدت فى الوقت نفسه للهزيمة الساحقة التى قضت على أنطونيوس وكليوباترا قضاء تماما . وقادته إلى الانتحار بالسيف ، وكليوباترا إلى الانتحار بلدغة الأنعى . ويتميز جو الحفل عادة بسيادة الطابع الحوارى ، وتوزيع الأدوار على عدد كبير من القواد والجنود الرومانيين والمصريين ، وما تلبث الأحداث بعد هذا الفصل أن تتكشف جميعها ، ويصبح كل شىء فى حكم المتوقع ، ويصحب هذه الأحداث الخالية من أى مفاجأة مجموعة من طوال القصائد حفل بها الفصلان الأخيران جاوز بعضها فى طوله الثلاثين بيتا .

وتسجل قيمة ن ف ص فى الفصل الثانى أعلى رقم لها (٩٧) على حين ينخفض الرقم فى الفصول السابقة واللاحقة (انظر الرسم البيانى رقم ١) ، ومن ثم يتبين أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقللة المونولوجات وسيادة طابع الحوار ، كما انخفاضها مرتبط - على العكس من ذلك - بطغيان المونولوجات على الحوار .

كذلك يتبين لنا مما سبق أن منحنى ن ف ص فى المسرحية قد سار جنبا إلى جنب مع تطور الأحداث حيث سجلت ن ف ص أعلى قيمة لها مع ذروة التأزم فى أحداث المسرحية .

أما ضعف ن ف ص فى المسرحية بوجه عام إذا ما قورنت بالمسرحيتين الشعريتين الأخرين فمرجعه فى رأينا إلى وجود مؤثرين متضادين فى الاتجاه :

أولهما : الشعر وهو اتجاه ينزع بالنسبة نحو الارتفاع .

وثانيهما : حديث النفس (المونولوجات) وهو اتجاه ينزع بها نحو الانخفاض . وقد كانت القيمة التى سجلها الاحصاء محصلة تأثير هذين المؤثرين معا .

٧-٨ .

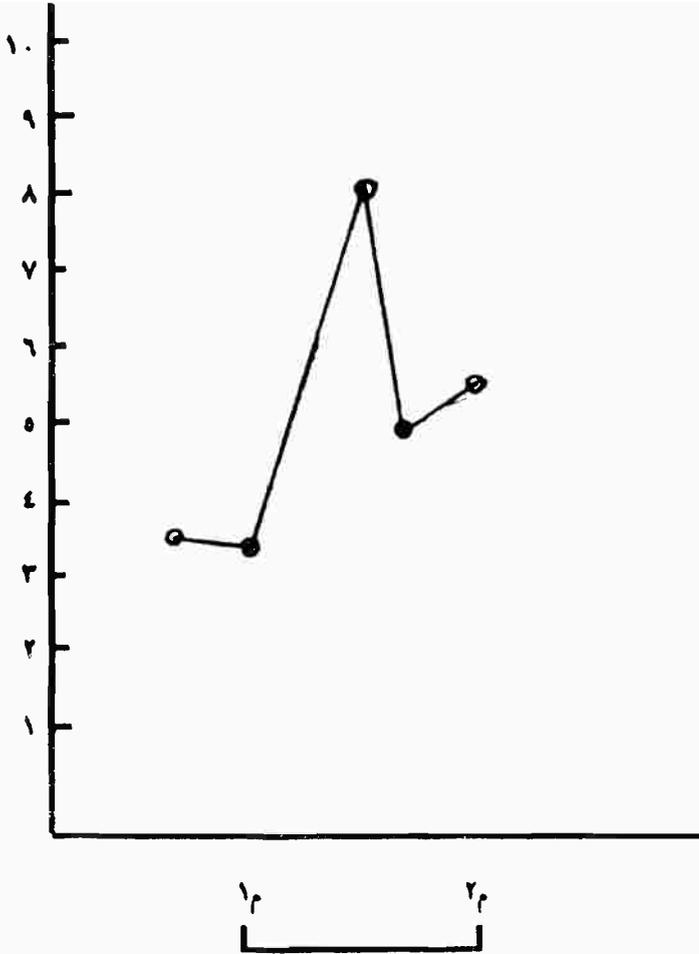
وفى «مجنون ليلى» نجد موقفا مشابها حين نتتبع مسار الأحداث . (وللتتابع الشرح باستخدام الرسم البيانى رقم ١٢) .

تبدأ المسرحية بمنظر السامر . وهو يشبه فى طابعه العام منظر الحقل فى مسرحية مصرع كليوباترا ، ففيه يتجمع عدد كبير من الفتية والفتيات يدبرون بينهم أحاديث يختلط فيها السمر البرىء بالمناقشات السياسية ، وحكاية مغامرات الصيد ، ثم ظهور «قيس» على مسرح الأحداث ، ولقاؤه بفرجه «منازل» ، وما دار بينه وبين «ليلى» من شكوى ونجوى ، وما انتابه من اغماء . وينتهى الفصل بشورة شديدة من «المهدى» والد «ليلى» وطرده قيسا من داره . وفى هذا الفصل الخافل بالأحداث الحبة والحوار نجد قيمة ن ف ص تسجل ارتفاعا واضحا يصل إلى (١٠٦) .

أما الفصل الثانى فقد خلا من المطولات ، ولكنه تميز بانعدام الحيوية فى الأحداث وتوالى أغنيات الهداة . وقد قصد شوقى فيه إلى تصوير عزوف «قيس» عن الطعام ، وهيامه على وجهه فى البعد ، واغنامه المتكرر . ولا تكاد نجد فى هذا الفصل شيئا ذا بال الا لقاءه بابن عوف أمير الصدقات ، ووعد ابن عوف له بأن يكون شديداً إلى «ليلى» ووالدها . فليس عجيبا إذن أن تنخفض ن ف ص انخفاضاً واضحاً يمثل أدنى قيمة لها فى المسرحية كلها (٦١) .

لكننا ما نأتى إلى الفصل الثالث حتى تدب الحيوية فى الأحداث والحوار ، وتعدد الأطراف المشاركة فيه ، وتظهر الصراعات الأساسية فى المسرحية واضحة . وحين يدخل قيس فى ركاب ابن عوف مضارب بنى عامر تدخل المسرحية مجال التحول الخامس الذى ينتهى برفض ليلى الزواج من قيس خضوعاً لسلطان التقاليد ، واعلاتها بقول يرد زوجها لها . وفى أثناء ذلك نجد حجم الجماهير يتزايد على المسرح ، وتعالى صيحاتهم مطالبين أبا ليلى بالأى استجيب لشفاعاة الشافعين ، ثم ينهض من بينهم «منازل» عريهم قيس ليستثمر الفرصة السانحة ، محاولاً فى خطبة طويلة أن يستميل عواطف

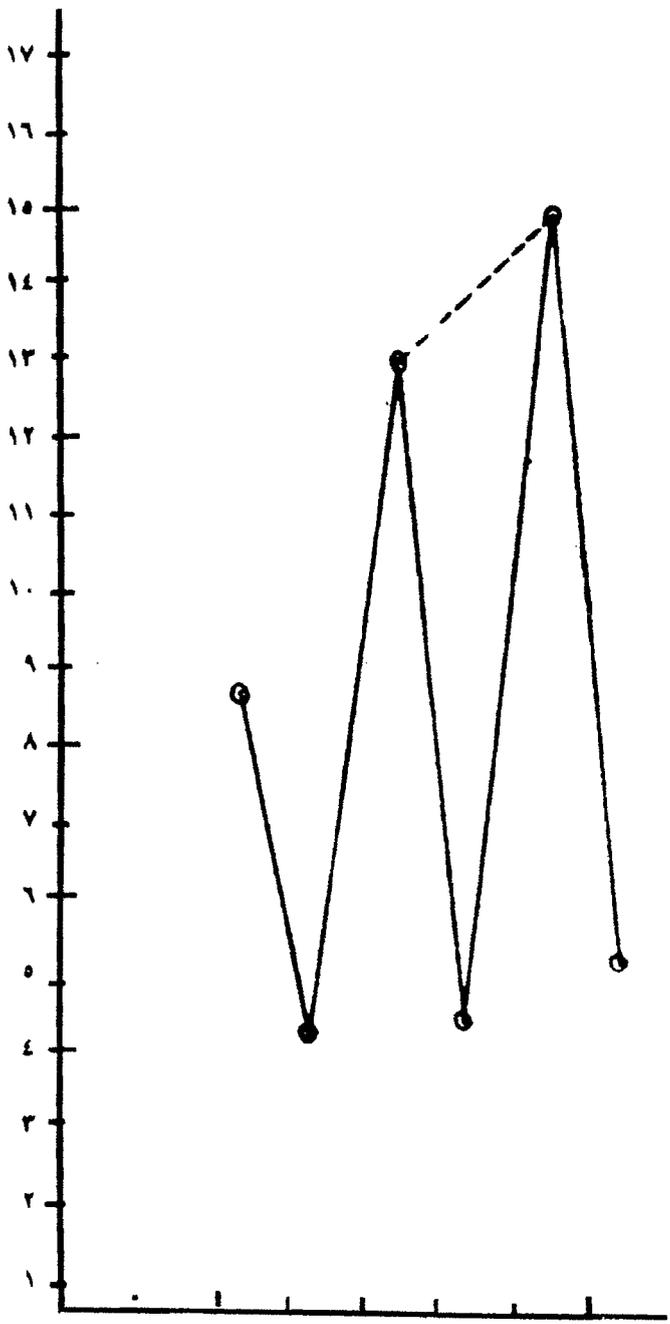
قيمة ن ف ص



١ ف ٢ ف ٣ ف ٤ ف ٥ ف
أرقام المناظر والفصول

شكل (١)

تطور قيمة ن ف ص في «مصرع كليوباترا»



عدد الأجزاء

١ ٢ ٣ ٤ ٥
 أرقام المناظر والفصول

شكل (٢) تطور قسمة ن ف ص في «محتون ليلي».

الجماهير بادئا بالثناء على قيس كأحسن ما يكون الثناء ، ومنتھيا في دهاء إلى المطالبة بقتله . ثم ترتفع حرارة المناقشة عندما يتدخل «بشر» كاشفا لأعيب منازل ، ويكاد يؤدي اللجاج بينهما إلى صراع وتماسك .

وينتهي الفصل الثالث باللحظات الحاسمة التي تقرر فيها مصير ليلي وقيس حين أبت أن تتزوج من قيس . وخيبت مسعى ابن عوف بأن رضيت «وردا» بعلا لها . ومن هذا العرض السريع لأحداث الفصل الثالث نستطيع أن نتوقع ارتفاعا ملحوظا في قيمة ن ف ص في هذا الفصل بالقياس إلى الفصلين السابقين ، وهكذا كان فقد وصلت قيمتهما إلى (١٥١) .

والفصل الرابع في مسرحية «مجنون ليلي» هو الفصل الوحيد الذي يتكون من منظرين : أما أولهما فمنظر قرية الجن . وأما الثاني فمنظر لقاء يجمع بين أطراف المأساة الثلاثة قيس وليلى وورد . وبلغت نظرنا هنا التفاوت الدال بين قيمة ن ف ص في المنظرين حيث تسجل القيمة انخفاضا شديدا ملحوظا في المنظر الأول (٦٣) . وارتفاعا كبيرا مفاجئا في المنظر الثاني (١٧١) .

ولا يحتاج تفسير ذلك - في رأينا - إلى كبير عناء ، فالمنظر الأول يكاد يكون مقطوع الصلة تماما بما قبله وبما بعده من أحداث فلقد كان مرور قيس بقرية الجن حادثا عارضا اصطنعه شوقى بأن جعله بضل طريقه في الصحراء وهو يطلب ديار ليلى في ثقيف . وينتهي المنظر بسؤال من قيس يوجه إلى شيطانه «الأموى» يسأله أن يدلّه على الطريق فيصفه له . وهو سؤال أشبه ما يكون بحسن التخلص في عمود الشعر . ويعبر محمد مصطفى هدارة عن هذه الحقيقة من المنظور النقدي فيقول عن المنظر الثاني إنه «كان يجب أن يكون امتدادا للفصل الثالث» مقررا بذلك أن منظر قرية الجن مقحم اقحاما على البناء الدرامي للمسرحية^(١٤) . (مثلنا تطور قيمة ن ف ص في

(١٤) هدارة : البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلي : ص ١٤٢ .

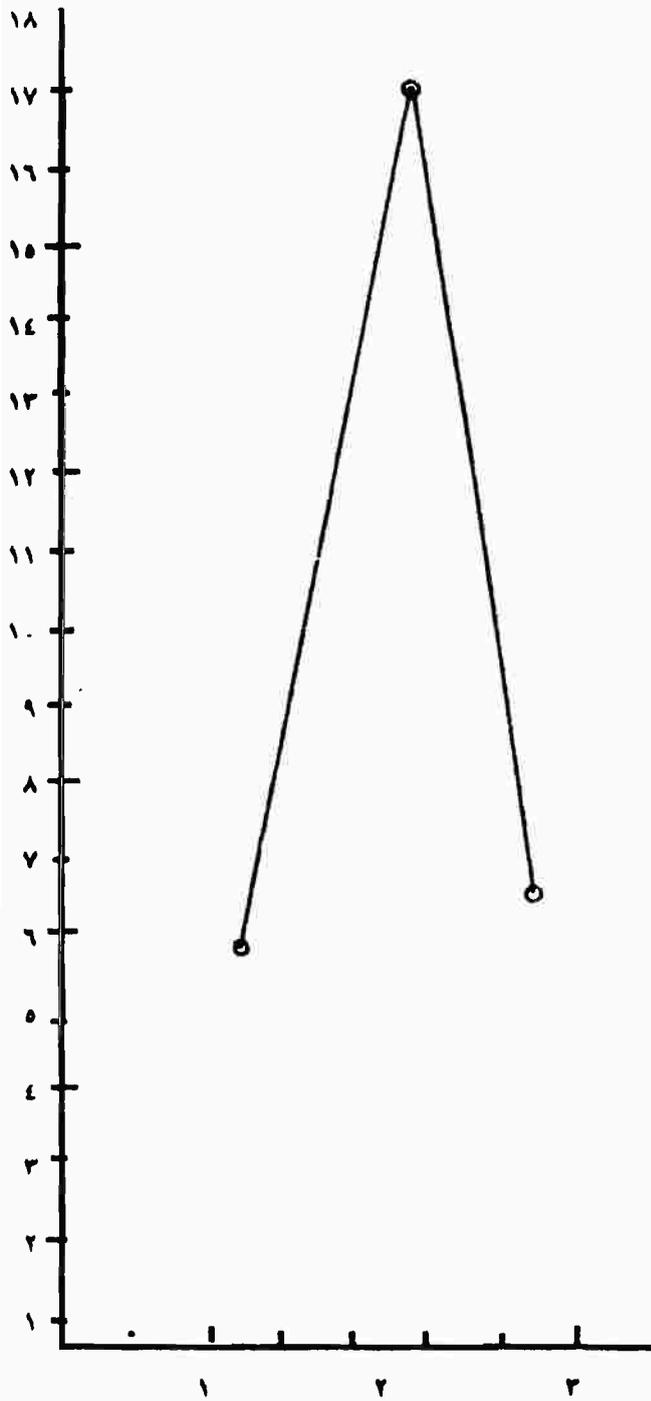
المسرحية على فرض حذف المنظر الأول بخط متقطع يصل الفصل الثالث بالمنظر الثاني مباشرة وذلك في الرسم البياني رقم ٢ . ولاحظ أن الرسم يبدو أكثر طبيعية . وترى بذلك كيف يتسق الحكم التقدي مع نتائج الاحصاء .

أما المنظر الثاني فيجمع - كما ذكرنا - أطراف المسألة الثلاثة : محب ضائع الرشاد يقطع البيد هائما على وجهه ليلتقى بمن يحب ، وزوج يضم تحت سقف بيته زوجا هي جسم بلا روح ، محروم من كل ما للأزواج من حقوق . وزوجة عذرية الهوى ضحية التقاليد تقف حائرة بين رجلين أحدهما الحبيب والآخر الزوج ، وفي قلبها تصطرع عواطف الحب للأول وواجب الوفاء للثاني .

ولعل في هذه الاشارات السريعة لملاحع المنظر الثاني ومقارنته بملاحع المنظر الأول ما يؤكد حساسية المقياس الذي نستخدمه ، وما يفسر ارتباط قيمته صعودا وهبوطا بدرامية الأحداث وحيوية الحوار .

وموت ليلي ومواراة جثمانها التراب في أول الفصل الخامس يخفب عن مسرح الأحداث قطب هام من أقطاب الصراع ، وتختفى المفاجآت تماما ، ويصبح موت قيس أمرا متوقعا ، وتسير الأحداث إلى نهاية محتومة متوقعة للقارىء والمشهد . وكما بدأ الفصل بمشهد العزاء على قبر ليلي انتهى بإسلام قيس الروح بجوار قبرها . ويرتبط ذلك كله بانحدار حاد في قيمة ن ف ص من (١٧ر١) في المنظر الثاني من الفصل الرابع إلى (٧ر١) في الفصل الخامس . ويعطينا هذا مؤشرا واضح الدلالة على انحلال عقدة الأحداث ولغوغها نهايتها .

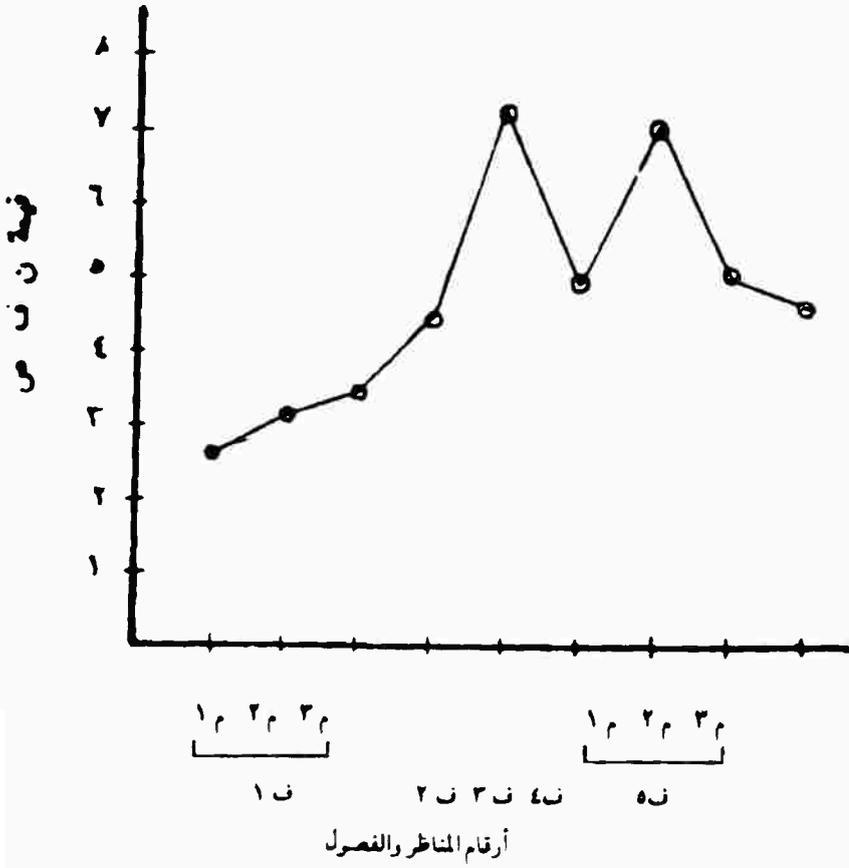
أما تطور الأحداث في «الست هدى» وارتباطه بتطور قيمة ن ف ص فيسبب وواضح (انظر الرسم البياني رقم ٣) ، فالمسرحية تتكون من فصول ثلاثة قيمة ن ف ص في الأول (٦هـ) وفي الثاني (١٨ر٣) وفي الثالث (٧ر٦) . ونعتقد أن بحث الظاهرة



ارقام الفصول

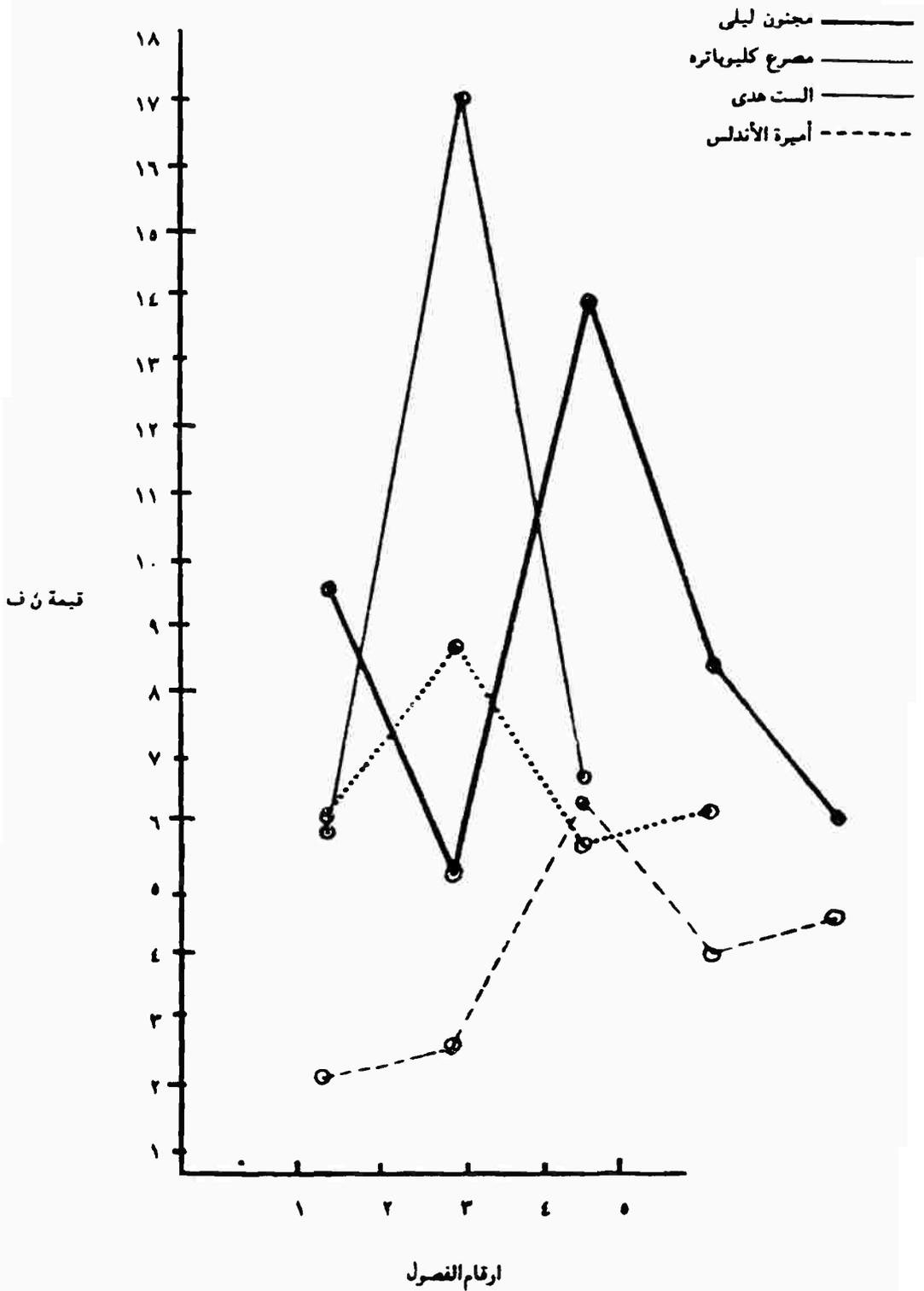
شكل (٣)

تطور قيمة ن ف ص في «الست هدى»



شمل (٤)

تطور قيمة ن ف ص في وأميرة الأندلس.



شكل (5)

مقارنة تطور قيمة ن ف ص في المرحلات الأربع

على المنهج نفسه في «أميرة الأندلس» سيقود إلى نتائج مشابهة تؤكد العلاقة بين ن ف ص وتطور الخط الدرامي (انظر الرسم البياني رقم ٤ . وانظر كذلك الرسم رقم ٥ للمقارنة بين تطور قيمة ن ف ص في المسرحيات الأربع) .

وخلاصة القول إن تتبع تطور قيمة ن ف ص بيانياً يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف في البناء الدرامي لهذه المسرحيات .