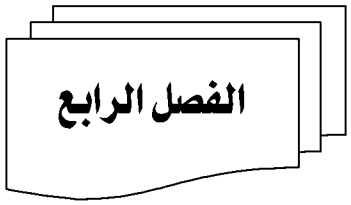

حـوار الـموقف الثوري في مسرح الشرقاوي

▪ أهمية الحوار المسرحي

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف " في الرواية " في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات.

والحوار المسرحي - كغيره من عناصر المسرحية - حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه " طبيعي " يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوارًا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبِّر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج على الموضوع - كما يحدث عادة في الحياة - وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه، على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتًا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر وغير ذلك من مظاهر الحوار " العادي " بين الناس في واقع الحياة.

وقد تتلعثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهم بقوله أو تخرج عن جادة الموضوع، ولكن ذلك يكون مقصودًا لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف، لا تصويرًا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف.

لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فلا يظل على وتيرة أو إيقاع واحد، فقد يمضى الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر. وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث

المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي.

ولما كان الحوار " تواصلاً " بين شخصيات المسرحية ينبغي ألا يتحول إلى حديث " من جانب واحد " في بعض المواقف فتستأثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها إلى حد يخفى وجود الشخصيات الأخرى، ويعوق نمو الحدث وتطوَّر الموقف المسرحي. علمًا بأن طول الحوار وقصره يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته، وحكمنا على صحة هذا الحوار أو خطئه يكون بمقدار ما استطاع المؤلف أن يحقق له من حيوية وحركة وقدرة على جذب المشاهدة والتأثير فيه.

وقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات ويظل المشاهد مشدودًا لما فيه من انفعال صادق أو كشف مثير أو تعبير " درامي " موفق. وقد يرى المؤلف من ناحية أخرى أن الموقف يقتضي حوارًا سريعًا مقتضبًا كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف، وقد يرى أن طبيعة إحدى الشخصيات تجنح بها نحو الإفاضة كما تميل طبيعة شخصيات أخرى إلى الإيجاز، فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا إحساسنا بمقدار ملاءمته لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث.

ويعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويظهر الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده، ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس.

والحوار الجيد هو الذي يعتمد على الصراع الصاعد لأنه يكسبه القوة والحياة ومعرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتوحي إلى ما سيكون هو المستقبل.

وينبغي أن يكون الحوار واقعيًا ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم. ويزيد هنا أن ننبه إلى المقصود بالحوار الواقعي فليس المراد أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها، وإنما المقصود بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها.

▪ القالب اللغوي لمسرح الشرقاوي

لقد تجنب الشرقاوي استخدام الشعر المقفى كقالب لمضامينه المسرحية فتلافى عيوب الشعر العمودي وجرسيته وموسيقاه الواضحة التي يعيبها بعض النقاد، تلك العيوب التي وقع فيها شوقي وبالتالي عزيز أباظة، والتي بلورها الدكتور على الراعي في نقده لمسرحيات شوقي قائلاً: " واستخدم شوقي الشعر التقليدي وسيلة لخلق مسرحياته فأضاف بهذا عقبة أخرى إلى العقبات التي واجهته إذ هو يرتاد الطريق ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من أن يصلح وسيلة لكتابة الدراما. فهو وحدات مستقلة تحتوى ذاتها، تتوالى كحلقات السلسلة ولا تتفاعل بالضرورة تفاعلاً عضويًا كما تطلب الدراما الحقة ". [١]

ولقد استغنى الشرقاوي عن وحدة البيت في حوار مسرحياته ليس منكرًا بذلك فضل تجربة شكلية في الترجمة " لفريد أبو حديد " [٢] ومحاولات أخرى طليعية لأحد الذين عبدوا طريق المسرح الشعري من قبله وأعني به على أحمد باكثير في تطبيقه للشعر المرُسل المعتمد على التفعيلة سواء في المسرحية التي ترجمها عن شكسبير وهي "رميو وجوليت" أو تلك التي قام بتأليفها وهي "أخناتون ونفرتيتي".

وقد حاول باكثير في المسرحية المترجمة أن ينتهج روح شكسبير نفسه ونمطه في التعبير.

---

(١) علي الراعي، " مسرحيات ومسرحيون "، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م، ص ٢٦٥.

(٢) ترجم محمد فريد أبو حديد مسرحية ماكبث/ وليم شكسبير وذلك بالشعر المرسل راجع ماكبث/ ترجمة محمد فريد أبو حديد

أي أنه كان لتطويع شكسبير الشعر الإنجليزي للمسرح فضل في تطويع الشعر العربي كذلك للمسرح المصري المعاصر.

والواقع أن الشرقاوي تقلب في بحور الشعر المختلفة حسب ما يقتضيه الموقف والحوار فاستخدم " المتدارك، والرجز، والمتقارب، والكامل، والرمل " مبتعدًا عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج في الإيقاع الطبيعي للغة المحادثة في الحياة اليومية والمبتعدة غالبًا عن التقفية ويمكن أن نستعرض ما فعله في هذه المناقشة التي صاغها على وزن بحر المتدارك وهي من مأساة جميلة المعاصرة الأحداث وفي المناقشة يشترك أربعة شخوص هم " عمار الشاعر "، " وأمينة الفدائية "، " وأحمد صاحب المقهى "، " وهند الفدائية " وذلك عقب سماع أخبار عن خطف زعماء الجزائر الخمسة، الذين ذهبوا ليتفاوضوا مع الفرنسيين. ونلاحظ من خلال هذا الحوار الانفعال الثائر مع الموسيقى المستخدمة في الكلمات.

عمار: (في انفعال) هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة؟!

أمينة: لا تحلم يا عمار بعدل يمنحه الأقوى بعد

عمار: (مستمرًا) خطفوا الزعماء الخمسة يا للعار!

أحمد: يا عمار

هند: (بألم) أجل خطفوا الخمسة.

أحمد: يا هند!

أمينة: فليكتم كل فتى يأسه.

فهذا الحوار يعج بالثورة على ما حدث من خطف الزعماء الخمسة، وتكتم الحسرات والأسى والألم المتبادل بين الأطراف وإن كانت الكلمات قليلة، ومحاور الكلام ضئيلة إلا أنها تنم عن حسرات النفس المكلومة، وهذه المناقشة لا تعمد إلى تكوين قطعة من قصيدة. كما أنها لا تتوخى اصطياد التماثل في آخر الكلمات ما لم يكن له أصل من الواقع، ثم إن الدوران في معنى واحد لا غبار عليه طالما كان

الانفعال يؤكده فالمناقشة تمشى على سليقة المتكلمين المتوترين، لا على سليقة الشاعر.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا يمكن أن نقول إن الشاعر قد سكتت وظيفته، إذ إن المحادثة لا تخلو من كل عناصر الجرس، فالتوزيع الخارجي للموسيقى قد انتقل إلى توزيع داخلي، ولا يغرب عنا ما نلاحظه من تماثل الجرس بين " يا للعار " و" يا عمار " وكذلك بين " الخمسة " و" يأسه " المفتوحة السين. هذا التوزيع الداخلي الذي يعبر عنه الدكتور مندور " في الكلام عن الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث " قائلاً: (كل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث، هو أن استعضنا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة)[1] أي أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقي من خارج القصيدة إلى داخلها.

ونجد الفدائيين والفدائيات الثوريين على نحو قريب من هذا النحو، فلا غرابة في ذلك والشرقاوي يحقق الانسجام الموسيقي لشخصيات مسرحياته فهو يقوم بتغيير البحر الذي تتكلم به الشخصية إلى بحر آخر وشخصية أخرى كلٌ بتفعيلة تابعة لوزن بحر مختلف عن البحر الذي تتكلم وفقه شخصية سالفة، ملائمًا ذلك مع بناء الشخصية والدور المنوط بها وظروفها في مثل هذا الموقف، ونجد المثال على ذلك في " الفتى مهران " الذي تتنوع فيه المواقف النفسية للمتحدثين حينما عاد هاشم ابن القرية من القاهرة ليحكي لزملائه - من جماعة الفتوة - ما كابد فيها وحيث قد غنم فتى الفتيان مهران نبيذ الأمير وحاصلاته وشرع يوزعها.

عوض: ولم لا نؤسس جمعية لتوزيع أمثال تلك الغنائم أنا مستعد لتأسيسها.

وائل: (ساخرًا) ولا ضير عندك من أن تكون رئيسًا لها.

عوض: هذا المزاح يخرب كل مشاريعنا.

مهران: (لسلمى ليغير الحديث) ألديك جبن للنبيذ؟

سلمى: (مشيرة إلى المائدة) هو ذا لحم غزال صاده هاشم أمس وشويته أتحبه؟

---

(1) د. محمد مندور: " فن الشعر "، دار نهضة مصر ١٩٨٦م، ص ١٣٦

وائل: مهران لا يهوى الغزال وإنما يهوى البقر.

مهران: (ضاحكًا) من قال ذا؟ بل أنت من يهوى الكباش الناطحة. [1]

ففي المثال السابق نرى اقتراح عوض بعمل جمعية على وزن تفعيلة بحر المتقارب[2] السريع الانفعالي. وعوض منافس لشخصية مهران وهو كثير المبادرات ويملك تجارب السقوط والخيانة ولا يشعر بالتوافق النفسي مع الفتيان، ثم نجد التعليق الساخر عليه من وائل على وزن نفس البحر، ووائل أشد منه صحوة، كذلك رفض عوض للمزاح، لكن تدخل مهران لتغيير الحديث بطلب الجبن ليكون في إطار بحر الكامل[3] المتأنى كشخصية مهران فلا يلقى بالاً إلى حديث عوض ووائل حول تأسيس جمعية الغنائم ويسأل سلمى عن طعام مستخدمًا وحدة إيقاعية جديدة تساعده في خلق حالة نفسية مغايرة، ولأن الأمر يحتاج إلى شيء من التودد فترد سلمى لتعبِّر عن نفسيتها الأنثوية فتعرض ما عندها من لحم الغزال في أناة تفعيلة بحر الرمل[4] ذات المقطعين الطويلين المفتوحين، وفي مطاطيتها، ومماحكتها، وبساطتها، ويعود وائل للتعليق الماجن في حدود الكامل ويرد مهران له ملاحظته ملاطفًا في حدود موسيقى الرجز[5] الهجومي الشديدة.

فكأن المؤلف قد استخدم تفعيلات أربعة بحور مستثمرًا دلالات مقاطعها المفتوحة والمقفلة - مع دلالات الكلمات بالطبع - للتعبير عن مرامي الشخوص - وهذه البحور هي " المتقارب، والكامل، والرمل، والرجز " مما جعل الحوار يعبر عن الفوضى الذكية المتوفرة في مجالس الأنس التي كان هذا المجلس واحدًا منها ليعبر عن أفكار الشخصيات ونفسياتها محاولاً أن يحقق الانسجام الموسيقي مع كل شخصية حسب أبعادها ودورها الدرامي والشخصية، بقدر ما يصبح مستهجنًا وممقوتًا أحيانًا أخرى، وبخاصة حينما يفتقد السياق الدرامي مبررات هذا الانتقال

---

(1) " الفتى مهران " ، ص ١٣

(2) تفعيلة المتقارب الصحيحة هي فعولن وهو من البحور البسيطة

(3) تفعيلة الكامل الصحيحة " متفاعلن " وهو من البحور البسيطة أيضًا.

(4) تفعيلة الرمل الصحيحة " فاعلاتن " وهو من البحور البسيطة كذلك.

(5) تفعيلة الرجز الصحيحة " مستفعلن " والرجز كذلك من البحور البسيطة.

والتغيير الإيقاعي بالإضافة إلى شخصية الكاتب ذاتها التي لا تهدأ ولا تستقر على نوع أدبي بعينه فهى تنتقل بين فنون الأدب المختلفة من قصة إلى رواية إلى شعر إلى مسرح وذلك يدل على ثوريته الكامنة داخله التي ما كادت تجعله يستقر على نوع أدبي بعينه حتى تجذبه إلى نوع آخر ليفرغ فيه طاقته وشحنته الانفعالية فيجد فيه بغيته فلم يستقر ويبحث عن نوع جديد وربما هذا ما دفع الشرقاوي إلى التنوع في استخدام البحور الشعرية لأنه ثائر لا يسقر على بحر معين فهو ينتقل حواره الثائر تبعًا لأمواج البحور المناسبة.

لغة الشرقاوي في مجملها تتسم بالبساطة والوضوح وبعدها عن مستويات اللغة المهجورة بتراكيبها الغامضة، وألفاظها القاموسية، وهي تكاد تقترب من لغة التخاطب اليومية وذلك يرجع إلى تمرس الكاتب على الكتابة الصحفية، المتميزة بالبساطة نظرًا لأنها تخاطب جموع القراء بمختلف ثقافاتهم فلاعجب أن تتأثر لغة الشرقاوي وأسلوبه بلغة الصحافة ومنطقها، حيث ظل يعمل بها أكثر من أربعين سنة متصلة.

فهي لغة سهلة مؤدية للمعنى وموصلة له بأقرب طريق وليست هي تلك اللغة المتقعرة ويمكن القول بأن معظم مفرداتها مما تضطرب به الألسنة من كلمات شائعة في معترك الحياة الصاخبة في المدينة والقرية، بما لا يجعلها تتجافى مع آذان البسطاء وينحو الشرقاوي لتركيبها نحوًا واضحًا تقليديًا سهل الدلالة قريب المعنى ولقد جعل هذه اللغة العربية الفصيحة لغة لحوار درامي " حركي " رشيق متنوع سواء في المسرحيات التاريخية أو المعاصرة . فاللغة التي يتحدث بها " الحسين " في " الحسين ثائرًا وشهيدًا " هي نفس اللغة التي يتحدث بها مهران في " الفتى مهران " ويتحدث الفتى مهران بكلمات من نفس القاموس الذي يتحدث به " جاسر " بطل المقاومة الجزائرية المعاصر في " مأساة جميلة " وهكذا في بقية المسرحيات.

" والكلمة هي الأداة الأولى التي يستخدمها المؤلف الدرامي لتصوير شخصياته بجوار مجموعة من المواصلات الفنية الأخرى لذا كان الحوار بين الشخصيات

بمثابة الكشاف الذي يساعدنا على استقبال ملامح الشخصيات وفهمها عبر ثناياه، فالحوار الجيد يجب أن يكشف لنا عن الشخصيات المتصارعة وأبعادها بالوضوح الكافي، مما يتطلب من الكاتب استعمال الكلمات ببراعة وحرص بحيث يكون التصوير هادفًا نحو تحريك خيال المتلقي"[1]. وأن تكون عملية تصوير الشخصيات وأنماط الصراع الذي تخوضه عملية متداخلة برمتها تمامًا، وأن يسبق ذلك كله الإلمام الكامل من المؤلف بكافة خواص وتفاصيل الشخصيات.

▪ تصوير الشخصيات داخل الحوار

ومعظم كتاب الدراما يلجأون في تصويرهم للشخصيات وفي توصيل ملامحها للمتلقى عبر طريقتين رئيسيتين هما:

(١) الحديث الذاتي للشخصية (٢) حديث الآخرين عنها

(١) الحديث الذاتي

وهي أولى الطرق لتوصيل ملامح الشخصية، ويقصد بها أن تتحدث الشخصية لتصف نفسها باستخدام ضمير الأنا، وقد أفادت هذه الوسيلة في مسرح الشرقاوي ولا سيما حين يعجز الفعل الدرامي عن توصيل ملامح الشخصية، وتقديمها بكل خصائصها وصفاتها، فتقوم الشخصية بطرح معلومات تفصح بها عن الدفين فيها، بشرط أن تراعى بناء القصة وتعزيز الحبكة من خلال هذا السلوك.

فعرابي حينما يتحدث مع توفيق عن الجيش يقدم لنا ملمحًا خصوصيًا عن ذاته يقول عرابي ثائرًا على الوضع الذي تحكم به البلاد.

عرابي: ليس في جيشك مصري ترقى للواء
وأنا أقدمهم، قد صار مرؤوسي بل من دونهم

---

(١) لايوس أجرى: " فن كتابة المسرحية "، ص ١٢٣، وكذلك حسين رامز: " الدراما بين النظرية والتطبيق "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٢، ص ٣٣٨

كلهم صاروا لواءات وباشاوات مصر[1]

فنلاحظ حديث الذات عن نفسها في " أنا أقدمهم " تكشف عن ملامح عرابي النفسية والمادية في سياق حديثه عن وضع المصريين داخل الجيش، فهذه الجملة بكثافتها وتركيزها لا يخفى فيها إحساس عرابي بالظلم والغبن الواقع عليه، وهي تقرر في الوقت ذاته ومن وجهها الآخر مكانة عرابي في الجيش على المستوى المادي، وكذلك حوار القاضي بجير مع نائب السلطان حينما يواجهه بكم تنازلاته المشينة، طوال فترة خدمته، وهذه التنازلات معروفة سلفًا من الأحداث، ولكن أن تجيء على لسان صاحبها فتصبح أكثر مرارة أن يقدم بجير ما يشبه التبرير النفسي والإقرار القاسي ليعري به سوءته ويجلد ذاته، كاشفًا عن مأساته المؤلمة.

بجير: أنا من باعك كل حياته وكرامته
أنا ذا القاضي والمفتى
أنا من باعك حتى دينه ليعيش صغاري في يسر
قد بعتك شرفي لأشرفهم[2]

إن قوة هذا الحديث وقسوته في آن واحد يأتي على لسان بجير نفسه، فهذا أشد وقعًا وتأثيرًا مما لو جاء على لسان غيره وهي لحظة يندم فيها على كل ما قدم تجاه ولائه الشديد للسلطة التي جعلته مفرطًا - وإلى أبعد الحدود - في التنازل عن كل القيم والمبادئ في الحياة، وهذا الحوار الثائر الذي يظهر فيه ندمه الشديد بمثابة المرآة التي تعرض له صور الغش والخداع والزيف التي كان عليها طيلة مدة خدمته في قصر السلطة التي خسر من أجلها كل شيء حتى أغلى ما في الوجود " الدين ".

وهذا التبرير الذي يقدمه بجير قد يُدفع له الفرد أو قد يجد نفسه مضطرًا لتقديم التنازلات أمام توفير رغد العيش لأبنائه أوتجنب بأس السلطة الغاشمة التي قد تطيح به إن لم يقدم لها كل فروض الولاء والطاعة وربما كان ذلك سبب في تقديم الكثير

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٧٥
(2) " الفتى مهران " ، ص ١٩٩

من أمناء الوطن للتنازلات والتفريط في حقوقهم أو بالأحرى السكوت على الظلم والباطل وعدم مساندة الثائرين من أبناء الوطن.

ولذلك حينما تأتي تلك اللحظة - التي يفيق الإنسان فيها إلى نفسه ويعود إلى رشده وصوابه - المكاشفة مع النفس فلابد أن يكون الحوار فيها صادقًا ومريرًا وثائرًا كما لاحظناه في مشهد بجير مع نائب السلطان.

إلا أن هذه الوسيلة تتسم أحيانًا بالثرثرة والسلبية والفشل الدرامي الشديد، حينما يتحول الهدف من الحديث الذاتي المعبِّر عن أغوار النفس إلى مطولات غنائية تعطل الحدث، وتجمد الحركة الدرامية وتصيب الصراع بالخواء ولا تقدم جديدًا للشخصية على المستويين الفني والموضوعي ولا أدلَّ على ذلك من حديث الفتى مهران عن نفسه حينما يسأله الأمير من أنت؟ فإذا مهران يجيبه بردٍ غنائيٍ طويل.

مهران: أنا ذا فتى الفتيان مهران الطريد، الليل مملكتي وفرساني الصخور
إني لأعرف سادة الدنيا بلؤم التابعين
أنا أعرف الكبراء بالثوب الحرير،
أنا أعرف الحرمان وهو خرافة في عالمك
إني لأعرف من بريق العين أعماق العذاب
إني لأعرف كل شيء يا أمير، لكن أميري ليس يعرف من أنا
وأنا كذلك لست أعرف من أنا[1]

هذا الحديث المطوَّل الذي لا هدف منه سوى المد اللغوي للمسرحية والثرثرة الغوغائية التي تصيب الدراما في مقتلها فما الطائل من معرفة السادة بلؤم التابعين، وما هذا الضعف الشديد في وصف الحرمان بأنه حقيقة عند مهران وخيال عند الأمير، ومعرفة العذاب من بريق العين، وفي نهاية المقطع يدَّعي مهران معرفة كل شيء ويقف عاجزًا أمام معرفة نفسه، فهذا الحوار الذي يجريه الكاتب إنما هو مُخل بالحدث والحوار والتصوير والمعنى.

---

(1) " الفتى مهران " ، ص ١١٨

" والحوار هو المظهر الحي المباشر في النص الدرامي " [1] ولذا وجب أن تؤدي كل لفظة وظيفتها في مكانها المناسب دون نقص أو زيادة، فلا نوجز في موضع يستوجب الإطالة ولا نطيل في موضع يستوجب الإيجاز.

(٢) أحاديث الآخرين

وتلك هي الوسيلة الثانية لكشف ملامح الشخصية، فالشخصية الدرامية حينما تتحدث يجب أن يكون حديثها شاملاً - مع كثافته - طبيعة الشخصية المتحدثة، والمتحدث إليها. والشخصية التي يجري الحديث عنها، فضلاً عن طبيعة الموقف الدرامي الذي يدور فيه الحدث، وفي هذه الحالة تصلنا ملامح الشخصية باستخدام ضمير الغائب.

وغالبًا ما تعكس هذه الطريقة في مسرح الشرقاوي إحدى رؤيتين متناقضتين للصراع "رؤية موضوعية" و"أخرى متحيزة" وهذا يتوقف على موقف المتحدث من المتحدث عنه في الصراع " مع أو ضد " مثل حديث فتيان الحسين عن يزيد.

سعيد: أيزيد؟! ذلك السكير من يعبث بالقرد نهاره.

بشر: فإذا ما أقبل الليل، وفاض الخمر، صلى تحت ردف الجارية[٢]

إن الحديث يقدم لنا صورة يزيد ممجوجة مكروهة، مما يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف معارض، حتى لو لم يكن يعرف الشخصية في العمل بعد ولكنها رؤية موضوعية، وقد يكون البعد التاريخي هو الذي أكد موضوعية الشخصية في حديثها عن " يزيد " في " ثأر الله " لكننا نجد الصدق الفني هو المبرر الموضوعي لحديث الفتيان في " الفتى مهران " عن القاضي بجير.

سلمى: أتعرف يا وائل قاضيه؟ ذاك السمين كـ .....

وائل: (ضاحكًا) كعجل حنيذ أجل إنه حسن التغذية

---

(١) عز الدين إسماعيل: " الأدب وفنونه "، دار الكاتب العربي، طـ٣، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٧٦

(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩

أسامة: وقد كان يجهل شكل الرغيف

سلمى: نسيت اسمه، ما اسم ذاك الحمار؟![1]

فبرغم قسوة الألفاظ المستخدمة في وصف القاضي، والتي تكشف مدى استهانة الفتيان به في حديثهم الساخر التهكمي، إلا أنها تعكس رؤية موضوعية صادقة، فهذا هو رأى الجميع في القاضي، بل هذا رأي القاضي بجير في ذاته وهم لا يهدفون من الحديث تشويه صورة القاضي، ولكنهم يذكرون حقيقة موضوعية في سياق ساخر يعكس موقفهم منه لصدقه الفني هنا في رسم شخصية بجير وهو الذي حدد طبيعة تصويرها ونقل ملامحها موضوعية أو متحيزة في المضمون.

أما الرؤية المتحيزة، فقد تكمن خلف حقيقة موضوعية يقينية في المضمون، لكن الهدف من وراء هذه الحقيقة لا يتوقف عند ذكرها فقط بل يسعى المتحدث إلى هدف يتسم بالتحيز، مثل حديث عوض عن الفتى مهران بأنه مريض بالسل، فهى حقيقة موضوعية، لكن هدف عوض من ذكرها هدف متحيز وإنه يسعى لإسقاط مهران وتحطيمه، ليفوز هو بالزعامة.

عوض: إنني أكتب شعر مهران وأفضل

إنني أقرأ أكداسًا من الكتب ومهران زعيمك

إنما يقرأ من فضل الذي أعطيه له

إنني أحمل سيفًا باترًا أقطع من كل سيوفه

في ذراعي هذه قوة عشرين كمهران زعيمك

إنه هيكل لا جهد فيه، هزم الداء قواه

قوض السل ذراعه

فليبارزني ومن يغلب يصر قائدنا[2]

فالبرغم من حقيقة الموضوع إلا أن الدافع وراء الكلام هو الفوز بالزعامة.

وتتضح الفروق بين الرؤيتين، حينما يتفق طرفان متناقضان على حقيقة واحدة، فيذهب كل طرف إلى اتجاه بنفس الحقيقة.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٣

(٢) " الفتى مهران " ، ص ٣٤

ونجد ذلك أيضًا في " ثأر الله " فأصدقاء الحسين وأهله يتفقون على تقواه وورعه وزهده مثلما يتفق على ذلك الأعداء والخصوم لكن أصدقاء الحسين وأهله يرون في هذه التقوى طريقًا إلى العدل والخصوم يرونها معوقًا لسياسة الأمة.

(أنهم أصحاب تقوى وورع، وأرى الدولة تحتاج إلى كيد سياسي حصيف)[1]

فمع إيمانهم الشديد بما يتمتع به الحسين من تقوى وورع وعدل إلا إنهم يتحججون ويروجون بين الناس - إما ترويعًا وتخويفًا أو زيفًا وخداعًا - أن هذه الصفات لا تصلح للسياسة ولا لتولى أمور الحكم.

▪ الملامح الفنية للحوار في مسرح الشرقاوي

دخل الشرقاوي بوابة المسرح حاملاً ميراثه الشعري متنوع القصائد، من القصيدة التقليدية والرومانسية والقصيدة الجديدة " الشعر الحر " بمضمونها السياسي، سواء كانت القصيدة دفقة شعورية واحدة، أم كانت قصصية طويلة مثل " رسالة من أب مصري " التي حملت في طياتها بذورًا درامية خصبة.

والشرقاوي ينتمي إلى الاتجاه الواقعي في الشعر، فذلك الاتجاه الذي يؤمن برسالة الفن كأداة تنهض بالنضال في سبيل حقوق الكادحين ضد صور الاستغلال، وضرورة تغيير المجتمع لصالحهم وأهمية أن يكون للفن دور قيادي في المجتمع، باعتباره وليد الظروف الموضوعية التي يمر بها، ورغبة الفنان الواقعي في التعبير عن ذاته وعن مجتمعه " إذ إن تعبير الفنان الواقعي تعبير موضوعي ذاتي، حيث إن الفردية الاشتراكية لا يمكن أن تظهر إلا في ظروف العمل الجماعي، الذي يرمي إلى غاية سامية وحكيمة، وهي تحرير الكادحين في شتى أرجاء العالم من سلطان الرأسمالية وتشويهها للإنسان "[2]

---

(1) " الحسين ثائرًا " ، ص١٩

(2) د. شكري عياد ، " الأدب في عالم متغير "، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ٢٠٤.

وظهور هذا الاتجاه كان نتيجة حتمية وطبيعية لدعوة النقاد " الأدب سبيل الحياة أو الفن للمجتمع "[١]، " ومن ثم كان على رواد هذا الاتجاه البحث عن أسلوب جديد، يظهر حركة الحياة في تطورها الصاعد، ويظهر صراع القوى المتناقضة في المجتمع "[٢]

ولقد كرَّس الشرقاوي كل إمكاناته الأدبية في مناقشة قضايا الواقع لأنه جزء من النسيج الجمعي، ورائد من رواد الحركة الفكرية وواحد من المتمردين الثائرين على الظلم وسلب الحريات، فظل يدعو إلى " الحرية - العدالة - السلام.. " مسيرة حياته موظفًا كل ما يكتسب في سبيل تحقيق هذه المبادئ، لذلك كان منطقيًا أن تنعكس بعض الملامح الفنية من تجارب الشرقاوي الشعرية على تجاربه المسرحية لأنه يرى فيها رؤية أشمل وأعم لمناقشة القضايا الوطنية من جوانب متعددة.

وأول ما يمكن رصده من دلائل هذا التأثير وجود بعض القصائد التي تمسرحت "تحولت إلى مسرحية" بعد كتابتها شعرًا، منها قصيدة "فلتعيشي يا جميلة" حيث قدَّم الشرقاوي القصيدة الغنائية أثناء محاكمة جميلة بوحريد ثم عاد وقدمها مسرحية، وكانت أول ما نشر من مسرحيات وهى "مأساة جميلة" والمضمون الذي طرحته القصيدة لا يختلف في جوهره عن مضمون المسرحية، وقد امتلأت القصيدة بروح الدراما خاصة في مقطعها الأخير رغم ارتفاع النبرة الخطابية المباشرة في القصيدة لأنها كانت كعادة كثير من قصائد الشرقاوي أشبه بخطاب شعري مفتوح، وتؤكد لنا بعض المقاطع الغنائية في المسرحية مدى تأثر النص الدرامي بالنص الشعري، حيث نجد بعض هذه المقاطع انتقلت من القصيدة المسرحية كما هي دونما تغيير مثل.

قسمًا إن غالك السفاح فالعصر زري وحقير
وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير
لا وعينيك .....

---

(١) د. ماهر حسن فهمي، " تطور الشعر العربي في مصر"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢٠٤.

(٢) د/ رشيدة مهران: " الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر "، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط أولى، ١٩٧٩، ص ٧١

وفى عينيك أحلام نبيلة لا وآلام البطولة[1]

وقصيدة " رسالة من أب مصري " من القصائد القصصية الطويلة التي حملت بالكثير من الرؤى الدرامية في مقاطعها وربما يمكننا الوقوف أمامها مقابلة بمسرحية " تمثال الحرية " ذات الفصل الواحد، فتمثال الحرية أشبه بقصيدة من أب مصري روحًا وقالبًا وما أضافه الكاتب من شخصيات في المسرحية لم يستطع أن يحقق وجودها الدرامي، وأتت على عكس ما كان يرغب فظهرت المسرحية وكأنها قصيدة طويلة، ويمكن أن يتحقق النسق الدرامي في قصيدة " من أب مصري " لو وزعنا المقاطع على الشخصيات التي تطرحها القصيدة ذاتها، والتجربتان رغم اختلاف أجناسهما يضمهما تصور شعري واحد، وتتشابه كل خطوطهما من حيث البناء والمضمون.

" وربما كان الشرقاوي بوصفه من ممثلي الواقعية، المؤمنين بالاتجاه الاشتراكي وبضرورة مشاركة الفن في إعادة تشكيل الحياة، قد ساهم في حل أزمة المسرح الشعري، عن طريق الإفادة من إمكانات الشعر الحر، وطور بذلك الشعر ذاته والمسرح كذلك "[2].

" لكن هذا لم يمنع من تغلغل فنية القصيدة الغنائية على مسرحياته إلى الحد الذي جعل بعض النقاد يصنف مسرحه ضمن مرحلة الشعر فوق المسرح "[3] وبخاصة جميلة التي اتسمت بارتفاع صوت الشعر وبأنها أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري مما أحدث شرخًا عميقًا بين شكل العمل الفني وبين مضمونه، فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ولا نبع الشعر من النسيج الدرامي، وإنما ظل الشعر والمسرح - في مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان، لا بعد واحد.

وهناك بعض الملامح الفنية التي وردت في البناء الدرامي، وأثرت فيه بصورة واضحة مثل:

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ٢٥٥ والمقطع نفسه في القصيدة بديوان من أب مصري، ص ١١٥

(2) رجاء النقاش: " مقعد صغير أمام الستار "، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ١٧٨

(3) جلال العشري: " جيل وراء جيل "، المركز الثقافى الجامعي، القاهرة، ١٩٨١، ص ٣٣

١) الغنائية:

فقد تميز مسرح الشرقاوي بالغنائية المسرفة، التي وهن منها الحوار، وناءت بها لغة الدراما فهذا الملمح ناتج من سطوة الشعرية وتملكها من البناء الدرامي في التجربة المسرحية ويثبت هذا الظن عجز الشرقاوي في كل محاولاته الدرامية عن التخلص من الغنائية ورغم ما تقدمه المسرحيات من شعر ملئ بالصور والأخيلة فإنه يصعب النظر إلى ذلك فقط بمعزل عن قيمة هذا الشعر في خدمة البناء الفني للمسرحيات، وقدرته على تعميق الحدث ودفع الصراع وتجسيد الموقف الدرامي بأن يكون الشعر نابعًا من داخل الحدث وقادرًا على إظهار الدوافع المحركة للشخوص وتكون المحصلة أننا نصطدم بهذه المطولات الشعرية التي تقف الشخصيات لتلقى بها على آذاننا، ولفترات طويلة فيتجمد الحدث، وتتحول الحركة إلى استعراض لمقدرة الكاتب الشعرية وسعادته في العدو خلف جمال الصورة الفنية المجردة، أو النغمة الإيقاعية المتمثلة في القافية أحيانًا أو المحسنات البديعية، فتفقد لغة الدراما كثافتها وتركيزها وتخرج عن سياق الأحداث.

لعلنا نتقبل - بقدر - بعض اللحظات الغنائية في المسرح عندما تأتي متناسبة والموقف المساقة فيه، وعلى لسان شخصية تتلاءم مكوناتها الفنية وثقافتها ودورها مع هذه الغنائية، أن يكون شاعرًا مثلا بشرط ألا تنتشر عدوى الشعر إلى بقية الشخصيات ويغلب الظن أن الشرقاوي أدرك زلل الغنائية فراح يبرر وجودها فنيًا في حرصه الشديد على منح شخصية البطل صفة الشاعر ثم يطلق له العنان في المسرحية، لكي يتغنى بأشعاره ولا يكتفي الشرقاوي بذلك فيدفع الآخرين إلى ترديد هذا الشعر كلما سنحت الفرصة أو ضعف الحس الدرامي.

فنجد في مأساة جميلة يقول " جاسر " القصائد الكثيرة وفيها يصوِّر شعوره ويعبر عن سخطه على العصر مثل قوله.

جاسر: دولة الصياد عادت لا تبالي بحكيم أو شجاع
والمسوخ الشائهات اليوم تستل النخاع
من رءوس الحكماء

إنه عصر الأفاعي... عصر مصاص الدماء!!
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل!
هاهي الغيلان فوق السور حراس علينا!
كل شيء شاحب من حولنا مضطرب لا بل وكاذب
وقميء وزري، العقارب وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعاني الحب جفت والخمائل ؛ سحل الذئب عليها والرذائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود! زمن الرعب يعود
ها هي الفوضى تسود [1]

ويستمر جاسر في " غنائه " الحزين الباكي عن العصر وما يحدث فيه من ظلم وضياع للحق وانطماس للنور وانتشار للدخان والضباب والدنس وحين تريد " هند " إسكاته فتقول:

هند: " جاسر اسكت ... إنني سوف أجن " ...

يظل جاسر مستمرًا في قصيدته الطويلة حتى قوله:

نحن في عصر الضنى .... والضلالات الحسان الرائعة...
هو عصر الخرق المرقعة!! هو عصر الخرق المرقعة!![2]

فكثرة المنولوجات الغنائية بالمسرحية أضرت بالبنية الفنية التي يجب أن تعتمد على تطور الحدث والحركة والشخصية أما القصيدة الغنائية فمن شأنها أن تقف عائقًا أمام تطور هذه الأدوات الفنية ببنية المسرحية.

فقد كثرت هذه " المنولوجات أو القصائد " التي تلقيها الشخصيات في المواقف المختلفة، لهجاء العصر، أو للإشارة إلى قيم خلقية نبيلة أو لسب الأعداء أو لتعليم مبادئ الاشتراكية كما شاعت المنولوجات في رثاء من مات من الشهداء فكانت أشبه بقصائد الرثاء في المسرحية وتنتشر المراثي بالمسرحية في صورة أحاديث النجوى الحزينة فتحدث جميلة نفسها في مناجاة طويلة معبرة عن حزنها بعد موت " أمينة " تقول فيها:

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ١١٩
(2) " مأساة جميلة " ، ص ١١٩-١٢٠

جميلة: ما بال ألوان المساء هناك تصبغها الدماء
والريح مثقلة بمأساة الحياة وكل شيء مختنق
أسفاه قد سقطت وفي نظراتها وهج سيشرق
وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع
ودماؤها تنسال في خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت... إلخ [١]

كما أن هناك من المراثي الطويلة التي تشبه قصيدة الرثاء تلك التي قالها " عمار " الشاعر[٢] صباح ليلة المذبحة التي وقعت في أحد أحياء الجزائر ولم يكتف " الشرقاوي " بإيرادها مرة على لسانه، بل جعل الشخصيات ترددها في مواقف أخرى من المسرحية وقد قال فيها:

بالله يا ريح الظلام، عودي إلى البلد
الذى أقبلت منه وبلغي عنا السلام. وإذا مررت على الحقول الخضر يا ريح السلام
ورأيت أوراق الخميلة لا يداعبها النسيم، فسلي الأصيل الشاحب المهزوم والغسق
المهوم والمساء، ماذا دهى الزيتون [٣]

وما أكثر " المقاطع الغنائية " التي أملاها الشرقاوي على أبطاله وهي مقاطع طويلة جدًا يمكن حذفها دون أي ضرر فني يلحق ببنية المسرحية من الناحية الفنية، فهى لا تقوم بأية وظيفة فنية بل ربما كان حذفها أفضل كثيرًا من بقائها، إن " الفتى مهران " يقف في هذه المسرحية كثيرًا ليلقى القصائد حول فساد العصر[٤] أو نصح الناس وإرشادهم يقول مثلاً في إحدى قصائده أو مونولوجاته عن غياب الحريات وقهر الإنسان في هذا العصر:

هذا العصر.. عصر اللعنة.. عصر الشركس عصر الأنذال
اليسامين المصقولين، الموصومين إلى الأعماق
عصر الإنسان المقهور، الإنسان يعيش حياة القهر

---

(١) المسرحية ص ٦٢-٦٣
(٢) المسرحية ص ٢٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٦٤، ٦٧، ٧٠، ٨١، ٩٧، ١١٠، ١١٤، ١٦٠، ١٧١ وغيرها
(٣) المسرحية ص ٢٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٦٤، ٦٧، ٧٠، ٨١، ٩٧، ١١٠، ١١٤، ١٦٠، ١٧١ وغيرها
(٤) المسرحية ص ١١٣، ١١٤، ١١٨

أنا أبصق في وجه العصر...[1]

وفي مسرحية " ثأر الله " تكثر " المونولوجات الغنائية " التي يقولها " الحسين " في هجاء العصر ونقده، وتذكرنا بقصائد الشرقاوي الغنائية كما تكثر قصائد الدعاء ومناجاة الله والتوسل إليه ومنها " قصيدة طويلة " تمثل عدة صفحات منها يقول:

الحسين: أنا ذا لجأت إليك يا ذا الحول والجبروت
يا رب الجلالة...
بضنى الفقير، وعزة المستضعفين
فليفعل الأعداء بي ما يشتهون
أنعم على بفيض نور بصيرتك
أنا لن أذل لغير جاهك...[2]

ويستطرد في أدعيته، في قصائد طويلة، إذا ألغيتْ من النص المسرحي كان أفضل من الناحية الفنية. (فالشخصية المسرحية لا تتكلم لتعبِّر عن شهوة الكلام، حتى ولو كان الكلام نغمًا، وإنما لتعبِّر عن وجودها وعن تكونها، ودورها في الحدث المسرحي على أنها صانعة لا على أن المؤلف صانعها وهو الناطق بديلاً عنها)[3]

وأحاديث الحسين في المسرحية تكاد تكون جميعها قصائد كتبها الشرقاوي في صورة مونولوجات ثم وزعها على شخصيات المسرحية الأخرى، فنحن لا ننتهي من قصيدة حتى نجد قصيدة أخرى وكلها تكرر نفس الأفكار والمعاني، في صورة غنائية ثائرة.

وتكتظ "وطني عكا" بالقصائد والمونولوجات الطويلة التي تذكرنا بقصائد بدايات شعر المقاومة العربية، وما تفيض به من حزن ولوعة وأحلام العودة إلى الوطن السليب وإصرار على النضال وثورة على الظلم والطغيان كما في قول حازم:

---

(1) المسرحية ٢١٥
(2) " الحسين ثائرًا " ، ص ٧٣
(3) أحمد شمس الدين الحجاجي: " المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث "، دار الهلال ١٩٨٣م، ص ١٥١.

حازم: إني صرخت بهم هناك أريد عكا، إن لم يكن بد من السجن الرهيب
فسجن عكا ما أريد، إن لم يكن بد من التعذيب فارموني على هضباتها
قالوا ستبصرها وترجع بعدها، وحملت في جمع عديد...
ورأيت عكا من بعيد، ما كدت أبصر نورها حتى استبد بى الجنون (١)

وفي مسرحية " صلاح الدين - النسر الأحمر " تشيع المونولوجات الغنائية والقصائد التي تتغنى بأمجاد السلف الصالح... منها ما جاء على لسان محمود:

ما يدخل جوف المرء طعام أزكى مما اكتسب بكده
كان السلف الصالح من فقهاء الدين يكد ويكدح
ويعيش بما كسبت يمناه
لا بعطاء منتزع من حق سواه
ولا بجرايات هي حق الأمة لا من عمل يده
وبهذا صلح السلف وأصلح
وبهذا كشفوا عن وجه الأرض الغمة
فمهما يبطش بهم البغي
ظلوا أحرارًا حقًا فوق الحاجة والإغراء
ما قالوا إلا الصدق
فقد عرفوا أن الدنيا هي دار غرور دار فناء (٢)

لقد لاحظنا من العرض السابق لبعض مقاطع الحوار في مسرحيات الشرقاوي شيوع " الغناء " في مواقف كثيرة والواضح أنه لم يستطع أن يتخلص من الروح الغنائية التي سيطرت على الشعر العربي أزمنة طويلة فقد " ولد الشعر العربي نشيدًا، أعني أنه نشأ مسموعًا لا مقروءًا غناء، لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي " (٣)، وقد ظل الشعر على هذه الحال تسوده الروح الغنائية حتى شعر المسرح في المراحل التي سبقت الشرقاوي، فقد كانت مهمة صعبة " أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم وأن

---

(١) " وطني عكا " ، ص ٢٢-٢٣
(٢) المسرحية ص ١٣
(٣) أدونيس: " سياسة الشعر "، دار الأدب بيروت، ١٩٨٤، ص٥

يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية، ليخلص إلى حوار متماسك ليكون جزءًا من الحدث لا ينفصل عنه، وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدًا " [1].

ولاحظنا أن الشخصيات الرئيسية بكل مسرحية كادت أن تتحول إلى رواة ومعلقين وشاعرنا غنائي، لغة وموروثًا وتبقى غنائية تهيمن على أجواء مسرحية يود أن يبتدعها، وتحل بديلاً لنقص درامي يفتقر إليه، وليس من السهل أن يسقط الغنائية لينظم مسرحية شعرية متكاملة، في خطواته الأولى ما دام ذهنه يحيا في مرحلة الغناء، التي حكمت حواره بما يزخر به من حكم وأمثال.

إن الوصول إلى الدراما عبر الشعر الغنائي لم يكن من الممكن أن يتم بسهولة، فالاعتياد على الشعر الغنائي لابد له من طريق طويل للتحول إلى الدراما وذلك " بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، والتخلي عن المطلق إلى المقيد واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد، بأداء شعري فذ " [2].

ذلك لأن الشعر العربي احتفظ بسمات من أهمها الغنائية والوصف الحسي، والخطابية، لأن الشاعر العربي القديم " كان يقول الشعر لينشده وكأنه يلقى خطبًا تهز المشاعر" [3].

والمسرح الشعري يتطلب أن يتجاوز الشاعر هذه الغنائية، فالشاعر حين يسقط في الغنائية " يحلق في الهواء، ويجرفه تيار حسي منفرد، بينما الشاعر الدرامي رجل يقوم برحلة استكشاف ولابد أن يهتدي إلى الطريق فوق أرض صعبة، إنه يتجه نحو غاية معينة وقد يكون الهواء نصيبه عندما تنتهي الرحلة لكنه ليس هادئًا الآن، والكون لا يسيره، بقدر ما يسير هو الكون في الوعر إنه الشاعر الذي يقوم بالمطاردة وليس هو موضع المطاردة " [4].

---

(1) محسن أطميش: " الشاعر العربي مسرحيًا "، الجمهورية العراقية وزارة الإعلام، ط ١، ١٩٧٧، ص٣٦٤

(2) جلال الخياط: " الأصول الدرامية في الشعر العربي "، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٧

(3) محمد مندور: " المسرح "، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢١٣

(4) وولتر كير: " عيون التأليف المسرحي "ترجمة عبد الحليم البشلاوي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦١، ص ٣٤٦

فالشعر المسرحي يتطلب حوارًا مختلف النغمات، لا يعتمد على الخطب الرنانة، ويهتم بخلق الشخصيات وتجسيدها، بكل ملامحها الدقيقة، ويتصور المواقف والأحداث وليس بمجرد الوصف الحسي المنقول من الحياة مباشرة.

ولا شك أن " بعد الشعر عن صورة الدراما، واستغراقه في الغنائية دون الدرامية، فضلاً عن تشابه مفرداته وتقارب صوره وتكرار رموزه، هذا كله هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول إلى أعماق نفس الإنسان" [١].

وهذه الأحداث الغنائية تختلف عما عرفناه من وحدة الحدث عند أرسطو التي هى: " وحدة عميقة تسري في أجزاء العمل الفني مسرى الحياة نفسها، فالعمل الفني عنده أشبه بالكائن الحي الذي يعمل في توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه "[٢]، وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفني من الفكرة الكلية إلى التفصيلات.

أما " الغناء " الذي شاع في مسرح الشرقاوي فقد جعل من مسرحياته في أغلبها قصائد تعبر عن انفعالات فردية يلقيها الممثلون على المسرح دون أن تشكل نسيجًا أساسيًا في البنية المسرحية، ودون أن تقرب من الشعر الدرامي والأداء التراجيدي، الذي يخرج بالمشاعر عن ذاتية التعبير إلى موضوعية خلف شخصيات متفردة، وكيانات متميزة، تتشابك حيواتها ومصائرها، لتصل إلى ما هو أعمق، وتتطور الأحداث بما يتفق مع مواصفات المسرح.

٢) الخطابية:

يتفق كثير من النقاد والباحثين على ارتفاع نبرة الخطابة في الحوار الدرامي عند الشرقاوي.[٣] ومن اليسر أن ندرك ارتفاع النبرة الحماسية والخطابية في الوقفات الشعرية التي تنفرد بها الشخصيات المحورية، وبخاصة حينما تتحول القصائد إلى

---

(١) جلال العشري ، " ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة " ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ط١، ص١٩٦

(٢) أرسطو طاليس: " فن الشعر " حققه شكري محمد عياد، القاهرة ١٩٦٧، ص٣

(٣) انظر محمد مندور: " في المسرح المصري المعاصر " ، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦م،

ما يشبه المنشور السياسي، أو الهتاف الإيقاعي المنمق، من الملاحظ أن ارتفاع هذه النبرة الخطابية مرتبط بوجود البعد السياسي في الموقف الدرامي الذي تعيشه الشخصية، وكأن هؤلاء الأبطال في منتدى سياسي، أو مباراة خطابية
مثل قصيدة عمار " ريح الظلام " و " فلتعيشي يا جميلة " ورسالة مهران إلى السلطان ودعوته لوقف الحرب، وعدم إرسال حملاته الحربية خارج البلاد. فهى خطبة طويلة منها هذا المقطع الخطابي [1]

مهران: قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب
وما عاد جنان بعد يهجي بسوى الزيف
وهذا كله من حصاد الخوف.. هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد ترد... كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء
إنَّ هذا الخوف منك... هو لن يهدم غيرك
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خيرٌ ألف مرة من رضا كاظم يرهبك [2]

ويغلب الظن أن ارتفاع النبرة الخطابية في مسرح الشرقاوي مردها إلى ميراثه السابق من الشعر التقليدي، الذي تمرس عليه، وعجزه عن التخلي عن هذه النبرة، وكذلك دفاعه عن القضايا الوطنية التي تبناها في معالجة مسرحياته.

وهذه النبرة تتماشى مع الشعر التقليدي في مباشرته وعلو صوته وحاجته للدقات الإيقاعية، المنتظمة التي تكتسب وقعها وأثرها عبر السماع أولاً، يضاف إلى ذلك تاريخ الشرقاوي السياسي، وتمرسه في الأسلوب الخطابي، وكثرة سماعه له سواء في المنتديات السياسية أو المظاهرات.

فالثورة ضد الظلم هي غرس في قلب الشرقاوي منذ الصغر فاستطاع أن يرعى هذا الغرس في ظل المظاهرات والثورة والتمرد حتى أصبح خطيبًا بارعًا، فتسرب

---

(1) المسرحية من ٢٢-٢٦
(2) المسرحية ص ٢٣

هذا الأسلوب الخطابي إلى شعره الدرامي. ومن أمثلة ذلك قول جميلة في مسرحية " مأساة جميلة ":

أيها الأحياء في عصر الحقوق البشرية
أوقفوا تلك المآسي الهمجية أوقفوا هذا العذاب
نحن من لحم ودم لا رمود من رخام
نحن لا نبحث عن مجرد البطولة
إنما نطلب أن نحيا كما يحيا سوانا (١)

وقد تلجأ الشخصية إلى مخاطبة " الجماعة " غير المحددة: أي مخاطبة المطلق في نبرة خطابية عالية، وبعيدة تمامًا عن الموقف الدرامي، وعن قدرات الشخصيات، مثلما جاء في مسرحية " الحسين ثائرًا " يقول الحسين:

الحسين: يا أيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب
سيروا بنا كي ننقذ الدنيا من الفوضى ومن الخراب
سيروا نعد للعصر رونقه القديم
وننصر الحق الهضيم
لا ترهبوا طرق الهداية إن خلت من عابريها
لا تأمنوا طرق الفساد وإن تزاحم سالكوها (٢)

وكان معلومًا أن الحسين صامدًا، ولم يتردد ولم تهن عزيمته في المقاومة، ولم يرضَ المساومة، ولكن شاعرنا أصرَّ على تكرار التأكيد على موقفه، وإبراز رأيه في الشهادة، وإظهار خياله يخاطبنا ويذيع النبوءة التي رحل من أجلها في خطابية واضحة.

فلتذكروا ثأر العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة
فإذا سكتم بعد ذاك على الخديعة وارتضى الإنسان ذله

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٢٦٧
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٣١، ٦٧، ٧٢

فأنا سأذبح من جديد
وأظل أقتل من جديد.. وأظل أقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما رغمت أنوف في المذلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفى الصبور [1]

وهناك ما يسمى بالخطبة الانفعالية أو الخطبة العنيفة كما يسميها " مجدي وهبة " وهي " خطبة طويلة يلقيها أحد الممثلين منفعلاً على ممثل آخر أو ممثلين آخرين دون أن يقاطعه أثناء إلقائها أحد، والغرض منها الإنذار أو التحذير من العواقب الوخيمة التي تترتب على أمر معين " [2]

إن صور الخطبة الانفعالية كثيرة في دراما الشرقاوي ومكانها دائمًا رد البطل على اتهام ظالم، مثل رد صلاح الدين على اتهام الأمراء العرب في اجتماعه بهم بأنه يستغل الحرب مع الصليبيين من أجل مكاسب شخصية.

صلاح الدين: أنا لست أطلب رقعة أخرى من الملك العظيم...
أتفهمون؟
لكني أجاهد في سبيل الله حتى أسترد حقوقه حقوقنا
وحقوقكم لو تفهمون!
إني لأسبقكم إلى ظهر الحصان
وما تركتكم لأهوال العراء ونمت وحدي
تحت سقف أو أظلتني الحوائط
قد عشت أكثركم معاناة وأولكم مخاطرة
وأدناكم معيشة
أنا لا أمن عليكم
لكنني ما كنت أضع كل هذا كي أحي رواق ملكي
أو لأغنم أو لأرضي كبريائي
لا... بل لتأمين الرعايا

---

(١) " الحسين شهيدًا " ، ص ٩٠
(٢) د. مجدي وهبة: " معجم مصطلحات الأدب "، بيروت مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٥٧١

ضد عائلة الظلام وضد غاشية الفساد [1]

ومثال رد " على " الضابط المصري على لوم وسب أهل فلسطين له وللجيش المصري كله بعد حرب " ١٩٦٧ "

علي: (منفجرًا منفلتًا من الحصار)
أنا لست أحمل عار هذا اليوم، لا لم أنهزم
أنا لست من صنع الهزيمة يومذاك
لم ننهزم أبدًا وآلاف سواي تقدموا وتقدموا
تحت السعير!
ورؤوسنا مكشوفة تحت القذائف ينهزمون ولا دروع
على الصدور
بالرغم من هذا تقدمنا وأرعبنا العدو ولم نزل متقدمين
وفجأة صدرت أوامر الانسحاب
أنا لم أصدق ما سمعت وقلت هذا لن يكون

ويستمر في خطبة على مدى أكثر من أربعين سطرًا شعريًا بعد هذه السطور، واصفًا مشاعره ومشاعر رفاقه على الجبهة، وحلم تحرير أرض فلسطين يتكسر أمام أعينهم وتتخطف الصحراء زهورهم في صورة مأسوية.

علي: لم أنهزم في الخامس المشؤوم من يونيو الحزين
وإذا بنا وكأننا نلقى إلى بحر تلاطم لجة من تحت
أمواج الظلام
فلا شعاع ولا شراع
وإذا بنا تتخطف الصحرا خيرتنا وينهبنا الضياع!

وينهي " على " خطبته الحزينة بإدانة الذين أهدوا النصر لإسرائيل بسوء تخطيطهم.

---

(١) النسر وقلب الأسد ص ٢١٦-٢١٧

علي: لم أنهزم في الخامس المشؤوم من يونيو الحزين
أنا ما صنعت العار لكني ضحية ذلك العار المهين [1]

فالشرقاوي يحاول أن يشعل حماس المتلقي بهذه الخطابية الحماسية الثورية ضد الظلم لدعوة الناس إلى الخروج على الظلم وعدم السكوت عن الخديعة والمذلة. إلا أن هذه الخطابية تجعل من العمل الدرامي منبرًا لبث الخطب الحماسية التي يكون الهدف منها إثارة الجمهور والتأثير على عواطفه ومشاعره بشكل مباشر.

٣) التكـــرار:

حمل مسرح الشرقاوي بعض التقنيات الفنية التي لازمت كل قصائده الشعرية. ومن أهم هذه المؤثرات ظاهرة التكرار سواء على مستوى اللفظ الشعري أو الصورة الفنية، ويمكننا رصد مئات النماذج الشعرية التي ولع بها الشرقاوي واستخدم فيها هذه الظاهرة، ففي مقطع استشهاد الحسين في مسرحية " الحسين شهيدًا " يقول:

الحسين: فلتذكروني لا بسفككم دماء الآخرين
بل فاذكروني بانتشال الحق من خطر الضلال
بل فاذكروني بالنضال على الطريق
فلتذكروني عندما نجد الفضائل أضحت غريبة
فلتذكروني حين تختلط الشجاعة بالحماقة [2]

والأمثلة كثيرة [3] لهذه " القصائد " التي يشاع فيها التكرار والإطالة حيث تكررت السطور والكلمات دون أن تضيف جديدًا أو تطورًا للأحداث، أو تعميقًا للشخصيات، وقد عبرت المونولوجات عن فساد العصر، وما يسوده من استغلال، وتسلط وقهر بطريقة تكرارية وكأنها تعبر عن أزمة المقهورين من صراخ، أو صياح، مثل بقية حديث الحسين.

---

(١) المسرحية " وطني عكا "، ص ٦٠-٦١
(٢) " الحسين شهيدًا " ، من ١٨٦ إلى ١٨٩
(٣) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩٠، ٩٢، ١٠٨، ١٠٩، ١٥٦، ١٥٧، ٢٣٠
" الحسين شهيدًا " ، ص ٨٠، ١٠٤، ١٠٥، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥

إنني أخرج كي أصرخ في أهل الحقيقة
أنقذوا العالم إن العالم المجنون قد ضل طريقه ... إلخ

وقوله:

فلتذكروني عندما تغدو الحقيقة وحدها حيرى حزينة
فلتذكروني عندما نجد الفضائل نفسها.. أضحت غريبة ... إلخ [1]

وفى " ثأر الله " أيضًا نلاحظ أن بعض المقاطع تبدأ بنفس الكلمة في تكرار مطول يدفع المتلقي إلى الملل حينما يقول الحسين:

عندما يخنق ضوء النجم في الليل الثقيل
عندما تبطل أحكام الشرائع
عندما تحيا البدع
عندما يصبح للزيف وللبهتان دولة
عندما تتخذ الحكمة معناة من الأزمان كي تصبح ذلة
عندما يختلط الظل مع النور ويعلو الزور أعراف النبالة
عندما تضطرب الدنيا فلا ندرك فرقًا بين حمقٍ وبسالة
عندما يصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية [2]

وفي " مأساة جميلة " تقف جميلة تكرر هذه الكلمات في إلحاح شديد ناقم على الفساد وهي في المحكمة.

جميلة: سأظل أحلم بانبثاق الفجر من جوف الظلام
سأظل أحلم بالسلام
سأظل أحلم بالنسيم العذب في جوف
الرياح العاتيات
سأظل أحلم بازدهار الكرم في وديانا المترامیات
سأظل أحلم بانتصار الجيش بالتحرير بالزمن السعيد

---

(1) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٨٦-١٨٩
(2) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩١

إني أرى فجر الزمان الحلو يقبل من بعيد... إلخ [1]

ونلاحظ في " الفتى مهران " يكرِّر مهران بعض العبارات في وجه الأمير أثناء حصار الأمير في القرية وحسام موثق في الأغلال يقول مهران

أنا من أنا؟ إني لأعرف كل شيء يا أمير
ولست أعرف من أنا
إني لأعرف سادة الدنيا بلؤم التابعين
أنا أعرف الكبراء بالثوب الحرير
إني لأعرف كل شيء يا أمير ولا أبوح

فهذا التكرار لدى مهران إنما هو تأكيد على بعض المفاهيم الراسخة لديه باستخدام الضمير أنا، والحرف الناسخ، واللام المؤكدة، والنفي ثم يعيد كل هذه المؤكدات على مسامع الأمير ليكون بها أقوى ثورية ورسوخًا أمام الطُغاة.

ونجد في مسرحية " صلاح الدين - النسر الأحمر " قول كوكب لمحمود وقد زادته محذرة من مؤامرة لاغتيال صلاح الدين في بيته " بيت محمود "

كوكب: بهذا يهلك السلطان والأعوان يا محمود
ويصبح نائب السلطان سلطانًا .. فهل أبلغت؟

محمود: يا لبشاعة التدبير يا كوكب!

كوكب: أنا عائدة للبيت أرتاح فما نمت طوال الليل...
سيغتال صلاح الدين في بيتك... هل أبلغت؟

فتكرار " هل أبلغت " وكأنه مقصود بما يحاكي مثيله في لغة المحادثات في الحياة اليومية ببساطتها، ولكنها أيضًا تكرار لتأكيد خطورة هذا التدبير وضرورة أخذ الحيطة وإبلاغ صلاح الدين.

والفن المسرحي قائم على التكثيف اللغوي والتركيز الشديد وتوصل المعنى في أقل عدد ممكن من الكلمات الموحية التي لا تحتاج إلى بديل، وما يمكن فهمه من

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ٢٦١

الحاجة الأفضل حذفه ولكن يبدو أن هذا الأثر ناتج من تجربة الشرقاوي الشعرية التي وجد لها متنفسًا طويل المدى في المسرح الشعري فاستخدم أدواته الشعرية الغنائية في الدراما.

٤) المناجاة "الحديث الذاتي"

ويُقصد به مخاطبة الشخصية لذاتها، حينما تنفرد بخشبة المسرح، أو بنفسها وتتحدث بصوت مسموع أو تفكر بصوت مسموع لدى المتلقي، والحديث الذاتي جزء من الحوار في العمل الدرامي لكنه يتميز بأنه حوار من طرف واحد " وهو غير منفصل تمامًا في الدراما لأنه يمنح الشخصية المتحدثة فرصة السيطرة على الحوار لفترة من الزمن، مما يعطل الحركة، ويوقف تطور الحدث ونموه القائم على تبادل الحوار وكشف الفعل وهذا يتعارض وطبيعة الفن الدرامي" [١].

ولكن التعارض وعدم التفضيل لا يقلل من شأن الحديث الذاتي وبخاصة إذا جاء في موضعه تمامًا من حيث التوقيت والوظيفة المنوط بها حيث يسمح للمتلقي بالتعرف على سرائر الشخصية والدخول إلى أدق تفاصيلها العميقة، وربما هذا ما دفع بعض النقاد لتعريف الحديث الذاتي بقولهم " إنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور" [٢].

والحديث الذاتي يتيح الفرصة للشخصيات الدرامية لأن تظهر ما بها من صراع داخلي إلى الحيز الخارجي، ومن ثم فهو يساعد على تصوير الأبعاد الباطنية للشخوص. لذلك كان من الخطأ أن يعتبر الحديث الذاتي وسيلة أو فرصة لإطلاق عنان شاعرية الكاتب المسرحي. وهذا ما نتلمس آثاره عند عبد الرحمن الشرقاوي، فمن استقراء النصوص يمكن الجزم بأنه لم تخل مسرحية ما من ظاهرة الحديث الذاتي، ولم تختص به شخصية محددة بعينها دون غيرها وإن كانت الشخصيات

---

(١) د. محمد مندور: " الأدب وفنونه "، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١١٢

(٢) رينيه ويلك وأوستن وارين: " نظرية الأدب "، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٢٣٥

المحورية قد خرجت بنصيب أكبر من هذه الأحاديث قياسًا بالشخصيات الثانوية وهذا يرجع للأحداث الكثيرة المنوطة على عاتق الشخصيات المحورية.

وتمثل المناجاة الفردية أهمية كبرى بالنسبة للخطاب الفردي عند الشرقاوي، لأنها أيضًا " خطبة طويلة إلى حد ما تلقيها شخصية واحدة بمفردها وفي صوت مسموع دون مقاطعة في هذه الإلقاءة قد تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجرى على خشبة التمثيل" [1].

ونجد هذا الشكل يبرز ويحتل مساحة كبيرة في مسرحيتي " ثأر الله " وتنفرد شخصية " الحسين " بها غالبًا فنجدها على مدى النصين تتكرر بصورة كبيرة مما يعد دلالة على المأزق الذي تعانيه الشخصية فقد وظف الشرقاوي " المناجاة الفردية " في كشف معاناة الشخصية والحالة النفسية التي يمر بها " الحسين " بداية من حيرته بين رفض إعطاء البيعة والحفاظ على استقرار المجتمع الإسلامي من الفتنة.

الحسين: أترى أمنحه بيعة ذل؟
بعدها آمن في بيتي وأهلي
مثل شاة في قطيع
ثم أسقي الناس خمر الراحة الممزوج بالمذلة
في كأس بديع من ذهب
أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطغاة؟
لا أبالي بالذي يحدث منهم
إذ يجدون ورائي في الطلب؟!
مستخفًا بالحياة
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين؟
موقف ما امتحن المؤمن من قبل به

---

(1) د. إبراهيم حمادة: " معجم المصطلحات الدرامية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص ٢٩٥

أو سيق إنسان إليه
امتحان كامتحان الأنبياء
آه لو تنكشف الغمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق؟ [1]

إن هذه المناجاة الفردية التي يلقيها الحسين أمام قبر الرسول - صلى الله عليه وسلم - وهو يقف في حيرة يستهدف الطريق في الموقف الجلل والخطر المحدق به يصل إلى اثنين وستين سطرًا شعريًا، مما يعد مناجاة طويلة للغاية خاصة في الإلقاء على خشبة المسرح يتبعها بصفحات قليلة مناجاة أخرى " للحسين " يناجي فيها " الله " سبحانه وتعالى وهو العبد الضعيف

الحسين: ربي... إلى من توكل العبد الضعيف؟

أنا ذاك أدعو مثل جدي
حين طارده رجال من ثقيف
قد أتاهم بالهداية
" إن لم يكن بك رب من غضب على فما أبالي " [2]

تستمر هذه المناجاة الصوتية إلى خمسين سطرًا شعريًا تكرر فيها المعاني نفسها، وهي الحيرة وخشية وقوع فرقة في المجتمع الإسلامي، مما يعد تزييدًا في عرض مأزق الشخصية ومشاعرها الداخلية وهو ما يرى " الشرقاوي " له أهمية كبرى بقوله: " المنولوجات المطولة في المسرحية ليست مقصودة لذاتها، وليست منفصلة عن البناء المسرحي، أو الموقف المسرحي، ولكنها نابعة من صميم الضرورة المسرحية ومن ضرورة الموقف نفسه " [3]

ونجد في " الفتى مهران " مناجاة مهران لذاته بعد أن كشف المخطط الماكر الذي أوقعه فيه الأمير، فخسر الفتيان وأهل القرية وسلمى، التي طالما حذرته من عواقب الاتحاد مع الأمير.

---

(1) " الحسين ثائرًا " ، ص ٦٦-٦٩
(2) " الحسين ثائرًا " ، ص ٧٢-٧٥
(3) نبيل فرج: " الشرقاوي يتحدث عن مسرحه الشعري "، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٦٩م، ص ٥٣

مهران: (في الساحة وحيدًا)

لم يعد لى الآن غير الألم، رئتي تسبح في بحر دم

هكذا أصبحت يا مهران.. صدرًا يتمزق، وكيانًا يتهدم

وزفيرًا يتبدد، ولسانًا عقدته الحيرة الكبرى

فما عاد يردد كما حولك موجع [1]

وتتولد المناجاة غالبًا في مرحلة تتميز بانحسار المناصرين عن صاحب الخطاب، ذلك الانحسار الذي يتسبب فيه تحالف القوى المضادة ضده بترهيب الجماعة بالعنف والقوة، وهو ما يعد أحط وسائل الحرب التي يستخدمها الأعداء ضد البطل، في حين يمنعه نبل أخلاقه من استخدام الأساليب نفسها مما ينعكس عليه في صورة أزمة داخلية.

ويلجأ المؤلف المسرحي إلى المناجاة " لكي يستطيع أن يرسم شخصياته ومواقفه بناءً كاملاً، وكذلك المشاهدون لا يرون في المسرح التقليدي شيئًا من الغرابة حين تتحدث الشخصيات إلى نفسها حديثًا قد يطول أو يقصر ذلك لأنهم لا يقيسون كل ما يجري على خشبة المسرح بما يجري في واقع الحياة، إذ يدركون أن للمسرح " مواضعاته " الخاصة. وأنه ليس محاكاة تامة لما يحدث في الواقع وهم - إلى هذا - يستمتعون بما يكون في عبارات فيها من التوتر والشاعرية ما يصوِّر انفعالات الشخصية الباطنية القوية " [2]

٥) التضـمين:

يلجأ الشرقاوي إلى استخدام التضمين في الحوار وذلك إما بالتعبيرات الشعبية أو الدينية أو الشعر أو المواقف، وذلك ليكسب الحوار دلالات قوية، ويكون ذلك على النحو التالي:

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٢١

(٢) د. عبد القادر القط ، " فن المسرحية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٨، ص٢٩

أ) استخدام التعبيرات الشعبية:

يلاحظ أن نصوص الشرقاوي المسرحية قد حفلت بالكثير من معطياته على مستوى المفردة اللغوية أو تراكيبها في نسق متكامل في النسيج، والأمثال الشعبية التي لم تخل منها مسرحية واحدة إلى أن أصبحت بصمة فنية من بصمات التراث الشعبي على مسرح الشرقاوي، ورغم محاولات الشرقاوي في تقديم هذه التعبيرات كوسيلة يخفف بها حدة التوتر عن المتلقي، في مثل هذه المواقف المتوهجة، إلا أنها غالبًا ما تأتي بنتائج عكسية، فاستخدام هذه التراكيب قد تشغل ذهن المتلقي للوهلة الأولى، وتحدث خللاً في السياق السياسي المسيطر على الحدث.

وفي موقف احتدام بين " همام " الفلاح المصري وبين عليش الجحش رجل السياسة - في مسرحية - النسر الأحمر - تكشف لنا تعبيرات همام الشعبية عن شكل من أشكال الصراع المستمر بين الشعب والسلطة، تنتصر فيه هذه التعبيرات لبني جلدتها بينما يعجز عليش عن مجاراة همام.

همام: أتخبطني بالكف على خلقة ربي؟

عليش: ما أغباكم فلاحين

همام: نور لي عقلي بدل الخبط، علمني حتى فك الخط
(مهمهمًا) خبطك عفريت أزرق [1]

واستخدام الأمثال الشعبية في نسقها اللغوي يمكنها أن تقيم ما قد يجوز تسميته بالمنطقة الوسطى بين الأدب الشعبي والأدب الفصيح، حينما يصوغها المبدع برؤيته في نص واحد، وإن كان الشرقاوي تدخل في صياغة الأمثال لكي تتلاءم والسياق الشعري فإنه لم يغير في جوهر ووظيفة الأمثال، وقد تميزت الإيجابية في التوظيف قياسًا بالتعبيرات الشعبية التي وردت بالمسرحيات.

لقد تميَّزت الأمثال الشعبية ببصماتها الواضحة على لغة الحوار المسرحي لدى الشرقاوي، من حيث التركيز والتكثيف أو الترسل بها للتأكيد على ملامح وأبعاد الشخصية الشعبية.

---

(1) النسر الأحمر ص ٢٤

فنجد في " الفتى مهران " حين يكتشف الفلاحون أنهم خُدعوا في نائب السلطان الذي جاء بعكس ما يأملون بعد فعبرت أمثالهم عن خيبة الأمل التي أصابتهم.

فلاح (١): ولكنا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح (٢): نبي العصر دجال

فلاح (٣): ومن نحسبه موسى غدا فرعون [١]

لقد جسَّد المثل الشعبي " اللي تقول عليه موسى تلتقيه فرعون "[٢] كل ما يمكن خلعه من صفات القهر والفساد على السلطان الجديد، الذي أحسن به الظن، ثم ثبت من الاختبار النقيض وعكس في الوقت ذاته خيبة الأمل لدى الشعب كله هذا في كثافة لغوية محكمة.

ب) استخدام التراث الديني:

استلهم الشرقاوي العديد من الجزئيات من صور ونصوص وأحداث وآيات وأحيانًا كلمات لها دلالتها الدينية فهذه النماذج حينما تدخل في نسيج الحوار تستدعي كل أبعاد تجربتها التراثية لتتمثل في ذهننا، وغالبًا ما يقيم الكاتب بهذه النماذج تقابلاً أو تشابهًا على صعيد الموقف الدرامي، مما يساعد على الربط بين التجربة التراثية والحاضر الماثل من ناحية، وتغنيه عن السردية من ناحية أخرى إذ تصبح هذه الإشارات التراثية بمثابة اللمسة الفنية المركزة التي تساعد على تكثيف الصورة الفنية بما توحي من دلالات، وتقيم في الوقت ذاته جدلاً ذهنيًا عند المتلقي، يحتكم فيه إلى نتائج التجربة التراثية لكي يوازي بينهما وبين الحدث الدرامي الماثل أمامه في نسق لغوي محكم.

من هذه النماذج مانجده في حديث سلمى الغجرية والعمدة " طه " والقاضي بجير حيث يعارض " بجير " سلمى ويطعنها في خلقها وهو المدلس الذي يتشدق بالقرآن، ويزيف الشريعة لخدمة السلطان، وهنا يستخدم الشرقاوي التراث حاويًا به المضمون في صورة جمالية جديدة

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٠٤

(٢) أحمد تيمور: " الأمثال العامية "، الدار العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨م، ص ٤٨

بجير: كيف تضحكين وسط الرجال؟ إنه رفث، إنه حرام

سلمى: لم يا شيخ عجر

بجير: أسمي القاضي بجير

طـه: قد تشابه البقر [١]

(وكان في وسعه عندئذ أن يعلق بقوله " تشابهت الأسماء " لكن الأمر لم يكن مجرد تشابه أسماء، فوراء ذلك رغبة دفينة في صدر " طه " و " سلمى " للسخرية من القاضي وتحقيره ومن ثم استدعت فكرة التشابه مع كلمة عجر الصيغة القرآنية " إن البقر تشابه علينا " في ذهن الشرقاوي، فأجرى فيها قليلاً من التحوير بما يلائم السياق على لسان " طه ") [٢].

ويبدو أيضًا استخدام البيان القرآني بما يمكن أن يكون آيات كاملة من سورة يبدو ذلك في مسرحية " مأساة جميلة " حين يقول " جاسر " (إثر مذبحة القصبة) كلمات من سورة " التكوير " التي أولها { إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ }

إن أعراض النساء انتهكت.. إن هامات الرجال امتهنت

والذى يملأ القلب بنور الكبرياء.. كله أضحى رغاما في الرغام

المعاني كلها قد دمرت.. فكأني بجبال سحرت

وكأني بجحيم سعرت.. والنجوم انكدرت

والسماء انكشطت [٣]

واستخدم الشرقاوي الحديث الشريف في حواره الدرامي مؤكدًا على تعبيراته الدينية وحسه الديني استخدامًا مباشرًا أو أقرب إلى المباشرة والتعديل في الحديث لم يرد سوى لمسايرة النسق الشعري الذي يكتب به.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص١٠٩-١١٠

(٢) د. عز الدين إسماعيل: " توظيف التراث في المسرح "، مجلة فصول العدد الأول، ص ١٨٢

(٣) " مأساة جميلة " ، ص ١١٤، ١١٧

والتضمين من الحديث يوجد في مواقف كثيرة مثل أحاديث الحسين في مسرحية " ثأر الله " بجزءيها وكذلك بقية الشخصيات كما تسرب إلى مسرحيات أخرى كثيرة [1]

ج) التضمين من الشعر:

فقد فعل الشرقاوي في بعض المواقف بالحوار، مثلما فعل شوقي وأباظة، بتضمين الحوار المسرحي من أشعارهما، أو أشعار غيرهما فضمن بعض شعر العرب في حوار مثلاً:

" بعد مقتل الحسين " وقفت " زينب " أمام " يزيد " محتدة تقول:
(قسمًا بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقم)

فأجاب يزيد بأبيات مضمنة متشفيًا: " يا للشقي الفاجر الملعون "

كان مشغولاً بتذكر أبيات ملائمة لشعوره فقال:
(ليت أشياخي ببدر شهدوا
لعبت هاشم بالملك فلا .... خبر جاء ولا وحي نزل
قد عدلنا ميل بدر فاعتدل ... قد أخذنا الثأر منكم يا حسين) [2]

وقد عبَّرت الأبيات المضمنة عن شعور " يزيد " بالنصر والتشفي. وحين قتل الحسين: أتي به الشرقاوي ليردد الأبيات القديمة المنسوبة له معبرًا عن شعوره بالانتصار.

املأ ركابي فضة وذهبا
إني ذبحت السيد المهذبا
قتلت خير الناس أُمًّا وأبا [3]

---

(1) مثل " الفتى مهران " ، ص ٩٧ – النسر الأحمر ص ١٣، ٦٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٣٨ – عرابي زعيم الفلاحين ص ١٣، ٢١، ١٠٢ – الحسين ثائرًا ص ٥، ٣٤، ٤٠، ٥٨، ٦١، ٧٣، ٧٧، ٢١٢ – الحسين شهيدًا ص ٢١، ٢٢، ٤٠، ٤٤

(2) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٦١

(3) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٦٥

واستدعاء النص القديم في الحوار إما لتشابه حالة النص الآني بالنص القديم أو تشابه حالة مَنْ يكتب عنه الشاعر الآن بحالة مَنْ كتب عنه من قبل، فثمة ترابط وثيق الصلة بين النصين، أو ربما وجد الشاعر صعوبة في التعبير عن الحدث الحالي الذي يريد أن يعبر عنه فوجد ضالته بتضمينه في نص قديم بالإشارة إليه أو بوصف حالته أو ذكر المقاطع الدالة على الحالة التي يريد أن يصورها.

د) تضمين المواقف:

إن توظيف الموقف يتم حينما تتحول من مجرد كلمة يوجد لها البديل في القاموس اللغوي المتاح للكاتب فيمكنه أن يستبدلها بغيرها، إلى لفظ له مغزاه أو مفردة محملة بالدلالات التاريخية المستمدة من الأثر التاريخي ورموزه وأبعاده، ومن ثم تعجز اللغة العادية عن لعب مثل هذا الدور المتميز.

وقد ضمَّن الشرقاوي بعض المواقف في مسرحياته، فمثلاً ضمَّن مسرحية " الحسين " موقف زياد من أهل البصرة وخطبته البتراء حين جاء بها شعراء على لسان ابن زياد وهو يخاطب أهل الكوفة ويستهلها بقوله:

(يا أهل الكوفة، أما بعد فإني أبصر لي فيكم والله رءوسًا تستحصد لي فيكم صرعى لكني لا أضربكم حتى أعذر) [1]

ويستمر في خطابه الطويل قائلاً:

(وإليكم نصحي فليسمعه العاقل منكم ويفكر المقبل مأخوذ بالمدبر، ومطيعكم بالعاصي وصحيحكم بالمعتل، والداني منكم بالقاصي جاملناكم فطغيتم واستأمناكم فغدرتم) [2]

وقد جاءت هذه الأقوال في خطبة زياد البتراء التي جاء فيها:

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٥٨

(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٥٩، ١٦٩

(وأيم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة.. فإياي ودلج الليل فإني لا أوتي بمدلج إلا سفكت دمه.. وإني أقسم بالله لآخذنَّ الولي بالولي والمقيم بالظاعن، والمقبل بالمدبر، والمطيع بالعاصي، والصحيح منكم في نفسه بالسقيم)

ويتكرر " التضمين " في قول " ابن زياد " بخطابه الطويل فيقول:

(من ينبش عن سري منكم يدفن حيًا
من نقب عن خبري منكم نقبت الشرطة عن قلبه) [1]

يذكرنا بخطبة زياد حين قال: (ومن نقب على أحد بيتنا نقبنا على قلبه، ومن نبش قبرًا دفناه حيًا فيه).

ولم يضمِّن الشرقاوي في مسرحياته بعض المعاني من خطبة زياد، وبعض الألفاظ فحسب بل إنه ضمنها حادثة أو موقفًا كاملاً أشعاره وهو موقف " زياد بن أبي سفيان " أمام أهل البصرة ونقله إلى موقف " ابن زياد " أمام أهل الكوفة في المسرحية كتب الشرقاوي هذا الحوار:

شاب: إنما قولك هذا حكم والله حكمة

ابن زياد: ليس لي شيء من الحكمة أو فصل الخطاب
إنما ذاك نبي الله داود فحسب
اسجنوا هذا الغبي ... [2]

إن التوظيف يعتمد على ارتباط اللفظ التاريخي بشحناته التراثية التي لا يمكن أن تمدنا بها الألفاظ الأخرى ومن هذه النماذج ما جاء على لسان " جميلة بو حريد " أثناء محاكمتها حين استدعت مأساة القديسة " جان دارك " لتصفع بها لجنة المحاكمة وهي تقيم من خلال ذكر اسم القديسة فقط كل أبعاد التوافق والاختلاف بينها وبين " جان دارك " وكأنها تعقد بذلك مناظرة جديدة في ذهن المتلقي، بين النموذجين على المستوى الفني من ناحية والمستوى الموضوعي من ناحية أخرى.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٦٨

(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٦٨، ١٦٩

تقول: **(قضاة شهيدتكم جان دارك كانوا قد عرفوا أنهم سيدينون القديسة مع ذلك لم يجرؤ أحد منهم أن يرفض ما طلبت)** [1].

إنَّ هذا الاستدعاء المكثف أضفى على موقف " جميلة " بعدًا متميزًا عن " جان دارك " فالسلطة هي السلطة لكن الانحدار الإنساني الذي تمارسه مع جميلة أقوى وقعًا وتأثيرًا.

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ٢٣٠، ٢٣١