السمات والخصائص الفنية للموقف الثوري في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي

▪ المدخل الأدبي لتحليل الموقف الثوري

إذا أطلق الكاتب العنان لموهبته فسبحت به في عالم الخيال والصور، وألبس ألفاظه وعباراته أجمل ما يُتزين به من محسنات بديعية، ثم ينوع في أساليبه الإخبارية والإنشائية حسبما تمليه عليه الدلالات التعبيرية، فمن حق الناقد أيضًا أن يتوغل ويغوص داخل هذه النصوص الشعرية بكل روافده ومعطياته الثقافية والأدبية، والمؤثرات الخارجية، الاجتماعية والنفسية والبيئية.

فالكاتب يبرز لنا من خلال أعماله ما تنطوي عليه نفسه، وما امتزج بتجربته، وحظي باهتمامه، واستحوذ على فكره وخياله، فيطلق العنان بالتعبير في شتى المجالات، فهو " يصنع التاريخ على عينه، وينوء بأثقال الكون على كتفيه، ويعثر في داخله على المعاني الكبرى التي تضفي على كل شيءٍ معنى، كاشفًا بتعبيره عن أغوار نفسه، مسقطًا هذه الأغوار على الوجود الذي أصبح مرآة له، خالعًا مشاعره على الأشياء والكائنات ؛ فإذا هي إياه في فرحته وسعادته، يأسه وشقاوته، لهفته على تعرف ما لا يُعرف إلا به " [١].

وهذا مع مراعاة القالب اللغوي الذي اختاره الكاتب للتعبير له لأن الأدب له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي، " فالأدب كلام من الكلام، لكنه جنس مخصوص من الكلام، يتميز بخصائصه الإبداعية التي تجعل منه إبداعًا تخيليًا، أداته الكلمة التي تميزه عن غيره من أنواع الإبداع الفني " [٢]. وهذا يفرض على الكاتب انتقاء الكلمات والأساليب حتى يصل إلى المعنى البليغ باللفظ الموجز، " فالبليغ لا يُسمى بليغًا إلا إذا جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل " [٣].

كما عرفه النويري في نهاية الأرب. فالأدب لغة الحذف والقص والتهذيب، حتى تؤدي كل لفظة مأربها في مكانها الذي جاءت فيه، وإعادة النظر في النصوص

---

(١) د. جابر عصفور ، " آفاق العصر " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ٢٨٢.
(٢) د. جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ١١.
(٣) شهاب الدين النويري ، " نهاية الإرب في فنون الأدب " ، وزارة الثقافة المصرية د. ت ، ج٧ ، ص ٤.

بالحذف أو بالإضافة أو غير ذلك لا يُعد عيبًا في النص أو قائله. ولا تعارضًا مع موهبة الشاعر إذا أطلق لها العنان.

فكل مرحلة مختلفة عن غيرها. فالمرحلة الأولى وهي مرحلة الإبداع الفني، مرحلة الخلق والتكوين تتطلب من الكاتب أن يترك نفسه للنص تمامًا، حتى يفسح المجال لاستدعاء الخيالات البعيدة الكامنة في الشعور واللاشعور، وبعد أن ينتهي الكاتب من النص، تبدأ المرحلة الثانية، وهي مرحلة الوعي واليقظة التامة والنقد الذاتي، فيقدم ما شاء أن يقدم ويؤخر ما شاء له كذلك، أو يحذف أو يضيف، ومع اختلافهما الذي يبدو في صورة متناقضة، إلا أنهما يصبان في معين واحد، وهو جودة النص.

" والنص ليس موضوعًا ثابتًا، ليس كيانًا مستقلاً بنفسه، منكفئًا على ذاته، ليس حضورًا مستقلاً عن مدركه الذي هو بعض فاعله وبعض وجوده " [١]. فالنص يمتزج بالبيئة، وهو معبر عن محسوساتها، ويرمز لما فيها من دلالات تدل عليها وتحديدها، كما يُعبر عن شخصية قائله، وأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية. فلن نستطيع قراءة النص واستنباط رموزه بمعزل عن شخصية قائله، والبيئة التي يعبر عنها" منتج اجتماعي ينتمي إلى عالم الإنسان وواقعه، كما هو منتج مادته اللغوية التي ليست مجرد نظام، بل مادة تاريخية واجتماعية. وعلى هذا الأساس فإن قراءة النص تعني قراءة مرجعه، وفهم واقعيته الأدبية بوصفها تركيزًا على هذا المرجع أو تأكيدًا عليه، أو مطابقة معه، فدراسة النص هي دراسة انتمائية للواقع " [٢].

وهذا لا يعني بالطبع نقل الواقع كما هو، لأن الفن انتقاء واختيار، لأن النص لو نقل الواقع الخارجي " أصبح بعيدًا عن الأدبية، والابتعاد عن الأدبية يعني الابتعاد عن الجمالية، والابتعاد عنهما يلغي وجود النص ذاته، ويحيله إلى مرآة عاكسة " [٣].

---

(١) د. جابر عصفور ، " آفاق العصر " ، مرجع سابق ، ص ٢٠٥.

(٢) يمني العيد ، " في معرفة النص " ، دار الآفاق للتجديد ، بيروت ، ١٩٨٥م ، ص ٥٥.

(٣) د. محمد عبدالمطلب ، " النص المشكل كتابات نقدية ٩٢ " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ٥٤.

والنص الأدبي الجيد هو الذي تتجلى فيه رؤى متعددة، وكلما أمعن القارئ في النص ودقق النظر، كلما أفاض عليه النص من معطياته ودلالته، وهذا " يستدعي تعدد القراءة، لا من حيث هي قراءة داخلية خالصة، وإنما من حيث هي قراءة منفتحة على الواقع الخارجي في بعده الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي أو السيكولوجي، ومحاولة كشف حضور مثل هذه المراجع في النص، أو على الأقل تحديد علاقة النص بهذه المراجع " [1].

فثمة ارتباط وثيق بين النص والمرجعيات التي يستند إليها، وهذا يُفسح المجال رحبًا فسيحًا أمام طرائق النقد المتعددة، فنستطيع بذلك أن نعمق الدراسات في شتى مناحي الحياة من خلال النصوص المطروحة. فالكلمة مغلقة ولها أسرار كامنة فيها لا يمكن فك شفراتها ورموزها ودلالاتها إلا إذا اجترأنا على المطروح بأشكال مختلفة ومتباينة. " فرؤية الكلمة من جوانب متعددة درس قيم ورثناه عن تقاليد الأجداد في ميدان التفسير، لقد أدركوا أن رؤية الكلمة من جوانب متعددة هو نفسه مبدأ الحوار. كان مبدأ التصويب والخطيئة محكمًا في دائرة التشريع، وكان المجال في خارج التشريع فياضًا بالحوار، والحوار يعني تجنب الصدام المسموع بين الكلمات، ومن أجل تجنب مبدأ الصدام بحث الأجداد في النص وإشاراته وتورياته ولوازمه القريبة والبعيدة " [2].

وبهذا يُعد النص بابًا للدراسة والاجتهاد على مرِّ فترات الزمان والمكان، فربما يُقرأ النص في فترة معينة بشكل، ثم يُقرأ في فترة أخرى بشكل مغاير. وهذا ينطبق أيضًا على البيئة المكانية، فقراءة النص تشريحيًا في مكان تختلف عنه في مكان آخر، لأن الأزمان تختلف، وكذلك الأماكن، حتى الأشخاص أنفسهم يختلفون في تأويلاتهم، وربما أصبحوا على طرفي نقيد، واختلاف الأفراد " سيترك الفرصة لأن يطلق على الشيء الواحد أنه جميل وقبيح في وقت واحد إذا حكم عليه عدة

---

(1) د. محمد عبدالمطلب ، " النص المشكل " ، المرجع السابق ، ص ٥٣.

(2) د. مصطفى ناصف ، " النقد العربي نحو نظرية ثانية " ، عالم المعرفة ٢٥٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠م ، ص ٨٢.

أفراد. فهذا النوع من الحكم لا ينصب إذن على الصورة الأولى التي تشتمل على صفات تكَوِّن في مجموعها مفهوم الجميل، حتى النوع الفسيولوجي من الأحكام، فإنه وإن اعتمد على الحواس التي تتلقى الأشياء، وحكم بناء على استجابة الحواس للشيء المتلقى، فإن تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته، لا إلى صورة موضوعية ثابتة. فأنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرني بالدم،ويفضله غيري لأنه يذكره بالورد، فيختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا " [1].

ومن خلال هذا المنظور الشامل حرصت على اختيار بعض المواقف الأدبية التي تبرز الموقف الثوري في مسرح الشرقاوي، مع توضيح السمات والخصائص الفنية التي يتسم بها كل موقف. والموقف هنا عرفه د. محمد غنيمي هلال " تصوير نوع محدد من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس، ممثلة في شخصياته الأدبية التي يعرضها، وفي هذا التصوير تتضح علاقات بعض شخصياته ببعض حول أمر تختلف نظرتهم إليه، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع، صراع يكاد يكون خارجيًا محضًا في الملحمة، ونفسيًا اجتماعيًا في المسرحية والقصة. وينتهي هذا الصراع ـ من وجهة نظر المؤلف ـ إلى نهاية تؤدي إليها طبيعة الصراع، وهي ذات دلالة حيوية معقدة " [2].

فالكاتب يقسم مجموعة من العلاقات المماثلة داخل النصوص كأنه يقتطع عالمًا صغيرًا من العالم الكبير. هذه العلاقات تجمعها سمات فنية وموضوعية محددة، بحيث يستطيع القارئ أن يستنبط مجموعة من المواقف الأدبية بتجريده لأحداث النص في نمط من العلاقات بين الشخصيات الرئيسة، ويمكن إعادة إنتاجه من نص إلى نص على أنحاء متنوعة، بحيث يصوِّر (علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ؛ بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف

---

(1) د. عزالدين إسماعيل ، " الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص ٢٠٤.

(2) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٢٣.

إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطًا بما يحيط به من عوامل، فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معًا، وبه يكون الإنسان في تغير دائب تبعًا لمشروعه وما يبذله من جهد فيه، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، وما الوجود الإنساني سوى وجود في موقف)[١].

وقد تطور الموقف الأدبي في الاتجاهات العالمية الحديثة حتى صار أهمَّ دعامة فنية للقصة والمسرح على حدٍّ سواء، فعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية في الإنتاج المسرحي لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية لاستكمال صور الشخصيات على نحو يجعل منها أبطالاً بمعنى أن يكون في كل مسرحية شخصية أو أكثر يعنى المؤلف بإلقاء أضواء عليها أكثر من سواها، وفي تصويرها تتمثل دعامة البناء الفني.

ففي الاتجاه الحديث انتقلت الأهمية من البطل إلى الموقف، وفي أدب المواقف قد تتفاوت الشخصيات في تصويرها، فيلقي على بعضها أضواء أقوى من بعضها الآخر، ولكن ليس الغرض من ذلك إبراز بعدها النفسي، وتحليل الباطن الذاتي، ولكن الغرض كله منصب على جلاء الموقف. ومن هذه الناحية تتساوى الشخصيات، لأن الغرض منها جميعًا جلاء الموقف في نواحيه المختلفة، ومن وجهات نظر متغايرة، بالكشف عن أصدائه في مجموع الشخصيات، وفي هذه الأصداء للموقف يبدو البعد النفسي والاجتماعي كي يوحي كلاهما بالمخرج الرشيد من الموقف، بعد أن يبعث على التفكير العميق فيه، ولكل جهد تبذله شخصية من الشخصيات الأدبية - في المسرحية - معنى تجاه الموقف العام في العمل الفني، وهو موقف محدد عيني.

" وكان (سارتر) أوضح من دعا نظريًا إلى أدب المواقف بقوله في خاتمة الجزء الثاني من كتابه " مواقف " [٢] كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقي للشخصيات، فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص،

---

(١) J, - P. Sartre , "L'Etre et le Neant, P. 633 نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية ".

(٢) تَرجم الكتاب إلى العربية بعنوان: " ما الأدب؟ " د. محمد غنيمي هلال ، القاهرة ، ١٩٦١م.

ولكنها تُعرَض عرضًا تامًا في حياته، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الشخصيات في صراع بعضها مع بعض مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها، ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات ؛ فللأبطال حريات أُخذت في الفخ، مثلنا جميعًا، فما المخرج؟ ولن تكون كل شخصية شيئًا سوى اختيار مخرج، ولن تساوي أكثر من المخرج الذي تختاره، ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقيًا وجدليًا مثل هذا المسرح الجديد، وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فئران: جدران في كل مكان، فليس من مخارج يختار منها، فالمخرج شيء يبتكر، وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به، فعلى المرء أن يبتكر كل يوم ".[١]

وفي نفس كتابه السابق يتحدث سارتر عن الموقف الخاص لكل شخصية من الشخصيات في أدب المواقف قائلاً: " فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ، ليرمي به من شعور إلى شعور، كما يُرمى به من عالم مطلق يستعصي على الدواء، إلى عالم آخر مطلق كذلك، وليظل شاكًا في شكوك الأبطال نفسها، مضطربًا باضطرابهم، مغمورًا بحاضرهم، ينوء تحت عبء مستقبلهم، محاصرًا بإدراكاتهم الحسية، ومشاعرهم، كأنها صخور عالية ما لهن طلوع، وليشعر أخيرًا أن كل مزاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم، تحوي الإنسانية كلها، وأنها - في زمانها ومكانها - في صميم التاريخ، أنها - على الرغم من اختلاس الحاضر للمستقبل اختلاسًا دائمًا - انحدار لا ملاذ منه نحو الشر، أو صعود نحو الخير صعودًا لا يمكن لمستقبل ما أن يماري فيه... " [٢]

ويقول سارتر - في إحدى مقالاته - عن العلاقة بين المسرح والموقف، وموضوعات المسرحية: " إذا كان حقًا أن الإنسان حر في موقف خاص، وأنه يختار نفسه في الموقف، إذن، فعلينا أن نعرض في المسرح مواقف بسيطة، وإنسانية، وحريات تختار نفسها في مواقف، وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيرًا هو

---

(١) " ما الأدب؟ " ، ترجمة د. محمد غنيمي هلال ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٢٣٩.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ود. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، القاهرة ، ص ٧٤.

عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها؛ في لحظة الاختيار عن قرار حر، يرتبط به نوع من الخلق والحياة، وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع، ويبدو لي أن واجب المؤلف المسرحي أن يختار ـ من بين هذه المواقف الجدية ـ الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل، ويقدمه إلى الجمهور، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات ".

ويرى سارتر أن يعرض الكاتب الموقف من خلال حريات تكافح في سبيل التخلص من مأزقها، وذلك باختيار ما يتفق والإرادة الخيرة، فالموقف اختبار وبلاء للحريات، وهذه الحريات قوى متعالية فيما تسلكه أو فيما يشف عنه مسلكها. يقول سارتر في تقديمه لمجلة " الأزمات الحديثة " عام ١٩٤٥م: " في بعض المواقف، لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت، ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة " [١].

فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف، ينبغي كذلك أن يشارك بأدبه في تحقيق المواقف الإنسانية، كي يكون الأدب هو التعبير الحر لمجتمع منتج. ومسرحيات المواقف ليست تجريدية، بل يحرص فيها الكاتب على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف، ليكتسب الموقف حيوية وعمقًا في آنٍ واحد.

ويقول د. محمد غنيمي هلال " أنَّ البنية الفنية ـ من حيث هي ـ تحتم أن يعتد كل كاتب لمسرحية أو قصة بموقف أدبي يحاكي الموقف الحيوي، وفي كل موقف عام للمسرحية أو القصة مواقف خاصة بكل شخصية من الشخصيات الأدبية تفهم من ثنايا الموقف العام. وقد تحقق هذا الخلق الفني للموقف ـ في المسرحيات والقصص جميعها ـ قبل أن توجد الدراسة المنظمة لهذه الظاهرة الأدبية، وقبل أن يفهم الموقف بمعناه الفلسفي في العصر الحديث. وشرحنا كيف زادت العناية بالموقف الأدبي حتى انتقلت الأهمية العظمى إليه بدلاً من الشخصيات والحدث في المسرحيات

---

(١) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٧٤ ، ٧٥.

والقصص. إذن في كل التراث العالمي المسرحي والقصصي صور مختلفة للموقف الأدبي، سواء قبل الدعوة إلى أدب المواقف، أم بعد تلك الدعوة. والموقف العام في صورته التجريدية صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها، وهذه القوى تمثلها الشخصيات في موقفها الحاضر " [1].

فكل شخص في المسرحية خُلق خاص وطبيعة متميزة، وينفرد بهما عن غيره، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظريًا على حدة، ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه، بل يتضامن مع القوى التي يتفاعل معها، ويتحدد بها جهده، على نحو ما يشعر هو بها، كما أنه يكتشف من خلالها ذات نفسه، ويسير بها في حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له، وبالنسبة للآخرين المشتركين معه في نفس الموقف، وفيهم يتمثل عالمه الصغير، " وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تمثل قوة من القوى، وهذه القوى ـ في تصارعها مجتمعة ـ هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية. وكل شخصية في المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها، والتي منحها الكاتب إياها، ولكن في حدود الوظيفة الفنية لها، وهي التي تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى، حبًا أو بُغضًا، وولاءً أو سخطًا، وتعاونًا على البناء أو فرقة، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزخر به العالم الفني الكبير " [2].

والشرقاوي كاتب حمل قضايا الوطن على عاتقه، ظل يعاصرها ويتعايش معها في كتاباته، فكل عمل من أعماله تجسيد لمواقف متعددة، وكانت الثورية أهم ما يميز تلك الأعمال، فقد كان متمردًا في أسلوبه، وعباراته، وأعماله التي يعبر عنها، وليس أدل على ذلك من أن العناوين التي صدر بها مسرحياته تحمل مضامين لقضايا كبرى من قضايا الوطن، فقد كان ثائرًا ضد الظلم المستشري في أرجاء الأمة، ولم يحصر هذه الثورية في حدود وطنه الذي يعيش فيه، وقد انعكست هذه

---

(1) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٨٣.

(2) د. محمد غنيمي هلال ، " الأدب المقارن " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٢٣٠.
Etienne Souriall: "Les deux cent nille situations dramatiques", Paris, 1950, Lere partie, et p. 167.
نقلاً عن محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية ".

الثورية أيضًا في اختيار القالب الذي يعبر به، فظل الشرقاوي يتنقل بين فنون الأدب المختلفة " القصة والرواية والشعر والمسرح والمقال "، فلم يستقر به المقام على فن معين، دون غيره وهذا يدل على ثوريته القوية التي لا تهدأ ولا تستقر. فما يكاد يستقر به المقام إلى فن حتى يتمرد عليه، وينتقل إلى نوع آخر.

ومعظم أعمال الشرقاوي المسرحية تُعبر عن المذهب الواقعي الذي ينتقي الموضوعات من واقع الحياة، ويساهم في تقديم المعالجات الفنية من خلال النصوص، واختار الشرقاوي هذا النهج الواقعي نتيجة للظروف التي كان يمر بها الوطن آنذاك، وإذا قلنا إن الواقعية هي الإخلاص للطبيعة البشرية، والحياة الفعلية، والتمثيل الدقيق للواقع على مستوى النظرية، والممارسة في الفن، فإنها نقيض النزعة المثالية، وقرينة العين المدققة في الوقائع الاجتماعية. " ولقد أصبح الكاتب الملتزم علامة واعدة من علامات هذا العالم الجديد وأصبحت الكتابة التي تعكس الصراع الاجتماعي وتتخذ موقفًا منه، وسيلة الكاتب في الانتقال بهذا العالم من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، وترتب على ذلك أن أصبحت النزعة الواقعية القديمة نزعات واقعية متعددة، تعكس صراعًا في الاتجاهات، واختلافًا في النظريات، وتباينًا في التوجهات الأيديوليوجية " [1].

لذلك فقد برز الموقف الأدبي في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي واقعيًا وثوريًا في نفس الوقت، فقد برز واقعيًا لأنه وضع ـ في المقام الأول ـ نصب عينيه قضايا الإنسان والوطن، فأخذ يعبر عن الحرية والعدالة والتعليم، ومدافعة الظلم والحروب، والدعوة إلى السلام، وبما أنه تبنى مثل هذه القضايا، فكان من البديهي أن تتسم المواقف الأدبية عنده بالثورية، وكان من أبرز المواقف الأدبية في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ما يلي:

---

(1) د. جابر عصفور ، ص ٢٨٩.

١. موقف القهر السياسي

برز موقف القهر السياسي في مسرح الشرقاوي إدانة للقوى السياسية الحاكمة حين تنفرد بالسلطة، وتسلب الفرد حريته لتضيف بهذا السلب التعسفي لحكمها حرية أكبر تمارس من خلالها سلطة لا تستحقها، فهذه السلطة القهرية تعني ضياع حرية المواطن.

والمقصود بالقهر السياسي الحيلولة بين المواطن وقيامه بواجباته السياسية في المجتمع، بسبب وجود سلطة سياسية قهرية طاغية تمنع المواطن، وتحول بينه وبين المشاركة السياسية وحقوقها.

ففي " الفتى مهران " يفرض السلطان القرارات السياسية، ويعلن قرار الحرب، وإرسال الحملات الحربية، ويرسل المواطنين خارج البلاد، ولخدمة مصالحه، ومصالح الأصدقاء، وحينما يتولى الأمير " نائب السلطان " الحكم ترتفع درجة ممارسة القهر و القمع السياسي، فيطلق يد أعوانه ورجاله في البلاد، ويلقي بالرجال في السجون، ويكبل الناس بالقيود السياسية، ويعزل القضاة الصالحين، ويولي مكانهم المنافقين، ويتحالف مع العدو، ويجند عيون البصاصين على المواطنين، ويستخدم إما القمع ضد من يعترضه من الرجال و الفتيان، أو الاستمالة بالذهب والمنصب.

فالغش والخداع والزيف والنفاق، كل هذه أصبحت سمات أساسية تتصف بها الحاشية، إلى درجة تصل إلى المتاجرة بالدين، وجعله واجهة تصدر من خلاله الأحكام التي تؤيد وتبارك خطوات السلطان، فتشرع له ما أراد أن يشرع، ويضع رجال الدين للسلطان القوانين التي تزين له غطرسته وظلمه وجبروته، جاعلين لها شرعيتها الدينية الكاذبة، وذلك سعيًا للحصول على الأموال أو المنصب، حتى ولو أدى به ذلك إلى أخس درجات المذلة والمهانة، وقد حرص الشرقاوي على إظهار هذه الألفاظ المستوحاة من معجم الخداع والزيف والنفاق، فتظهر الألفاظ معبرة عن

دناءتها وخستها، كما تعبر عن خسة الشخصيات المعبرة بها، فنلاحظ " أركع لك "، " باسم الدين "، " هي ذي فتوى "، " سأكون وزيرك "، " العرش ".

بجير: عندي كل الألعاب
هل أركع لك باسم الدين؟
ماذا تطلب؟ أتريد الملك؟
لك الدنيا والدين معًا
هي ذي فتواي
سأكون وزيرك حين يصير إليك العرش(١).

نلاحظ المعجم اللغوي المعبر عن صاحبه حينما يجعل من نفسه بهلوانًا من أجل الوصول إلى السلطة، فيقول: " عندي كل الألعاب "، واستخدم أسلوب القصر بتقديم " الظرفية " " عندي " إمعانًا في المذلة، أي أن هذا الدور الحقير الذي يلعبه القاضي بجير يؤكد عليه بأنه هو الذي يمتلكه دون غيره من البشر، فهو رجل الدين القاضي بين الناس، وذلك مرجعيته إلى الأهمية الكبرى التي يحتلها الدين في قلوب الناس، فهو يؤكد أنه يستطيع أن يخادع الناس ويتسلل بينهم، ويعطي الفتوى المناسبة للأطماع، ويمعن في الإذلال من نفسه " هل أركع لك باسم الدين "، فالإنشاء هنا غرضه التقرير، فهو يقرر خضوعه التام باسم الدين، وتقديم الجار والمجرور " لك " على " باسم الدين " إنما يعود إلى أفضلية نفسية لدى بجير، فالهدف هو سعيه لدى السلطة، والدين هو الساتر الذي يتستر به، لذلك يقول " باسم الدين "، أي أنه ليس الدين الحقيقي الحنيف، ولكنه دين النفاق والخداع، الدين الذي يوضع لخدمة الأغراض والأهواء، كما يظهر بجير قمة ولائه وانتمائه بإظهار " الطباق " " لك الدنيا والدين معًا " ليؤكد بذلك إخلاصه الشديد، ويزداد التأكيد تأكيدًا بقوله " معًا "، أي أنه سيخلص في كل أمور الدنيا، وكذلك في كل أمور الدين، ولكن الدين الذي يخدم أطماع السلطة.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٢٠٠.

ثم يُظهر بارتياح شديد، الشيء الذي تميز به وحده، ويجعله يقوم بمهام لن يستطيع أن يقوم بها غيره تحت شعار بضاعته " هي ذي فتواي " باستخدام التجانس الصوتي بين حرف " الياء " المكرر ثلاث مرات في " الضمير هي "، اسم الإشارة " ذي "، وياء الإضافة في " فتواي " التي جاءت بعد ألف مد لتعطي له الثقة والتميز والارتياح التام، بعد أن كانت الألفاظ ـ من قبل ـ مرتبكة لديه، لا يستطيع أن يولي لها وجهه " البهلوان أو الركوع باسم الدين "، ثم يختتم المقطع بالمطلب الأساسي والرغبة في الحصول على " السلطة "، " سأكون وزيرك "، وكأن الإضافة هنا مقصودة أيضًا لأنه يؤكد بها على خصوصية الوزارة، أي أنها وزارة في خدمة المصلحة.

وفي " ثأر الله " يحول " يزيد بن معاوية " بين المسلمين في الأمة وممارستهم للشورى، واختيار الحاكم على أساس من الشريعة، فالحاكم يقيم الملك على نظام الوراثة بدلاً من الشورى، ضاربًا بأصول الحكم الإسلامي وشريعته عرض الحائط، وهو في سعيه لتحقيق هذا الحلم يستخدم السيف أو الذهب، ولا يتورع عن قتل أهل بيت الرسول ﷺ، ويشتري وجهاء المسلمين يستكمل بهم واجهة حكمه ومصداقيته، وليضفي طابع الشرعية الدينية على هذا النظام الذي يسلب المواطن حقه، حتى في المناقشة ؛ فنرى هذه الألفاظ " بيعة، إكراه، خوف، طمع، سيف، مستضعفينا، المال " جاءت لتعبر عن القهر السياسي الذي كان يستخدمه " يزيد بن معاوية " كأساس من أسس الحكم.

إنها بيعة إكراه وخوف وطمع
إنها أُخِذَت بالسيف من مستضعفينا
أو بفيض المال من أهل الورع. (١)

فالأسلوب هنا يتسم بالخطابية العالية، والثورية هنا مسلوبة الإرادة أمام بطش الحكم، فربما وجدت في قوة صوتها وخطابها العنيف متنفسًا من هذا الكبت

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١١

السياسي، ولكن الجانب الخطابي الواضح " إنها بيعة إكراه، إنها أُخذت بالسيف، أو بفيض المال " نأى بالتعبيرات من الشعرية إلى الوعظ والإرشاد، فالشرقاوي يقرر في هذه الجمل تاريخ البيعة " ليزيد "، فالكاتب " لا يتطلب منه بحال أن ينقل الموقف كما هو إلى الأدب، لأنه في هذه الحال لا يكون كاتبًا، وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص، بحيث يوحي عمله بما يريد دون ضرورة تقيده بتصريح مباشر؛ بتصويره ـ مثلاً ـ لأحداث بطولة أو لمسلك خلقي، قد يصم عمله الأدبي بوصمة الوعظ الخطابي، أو النصائح الصريحة، أو الاعترافات الذاتية التي ليس لها تبرير موضوعي " [1].

ويستخدم الشرقاوي أسلوب التوكيد " إنها بيعة إكراه وخوف وطمع "، " إنها أُخذت بالسيف من مستضعفينا "، ليوضح عدم شرعية البيعة، وتنوع العطف " إكراه وخوف وطمع " يبين تنوع الأساليب المستخدمة في إجبار الناس على البيعة ليزيد، والترتيب هنا ترتيب منطقي، فذكر " الإكراه والخوف " وهما مرتبطان بالوسيلة الأولى " السيف "، وتأخرت عنهما لفظة " الطمع " وهي مرتبطة بآخر المقطع " فيض المال ". والسيف عند " يزيد " مقدم على الإغراء بالمال، وذلك ليبث الرعب في قلوب الناس.

لقد كان استئثار " يزيد " بالسلطة حائلاً بين المسلمين وحرياتهم السياسية ؛ نجم عنه الكثير من التدهور في شئون الأمة. وكثرت ألفاظ " الفجور، الذئاب، السلطان، الملك، العصر، البغيض " لتوضح السمات السيئة في حكم " يزيد "، وتوجهت طاقة كبيرة من الحوار إلى هجاء العصر، بديلاً عن هجاء السلطان والأمراء.

قل آل أمر المتقين إلى سلاطين الفجور
قل أي أنواع الرجال جعلتهم في الواجهات
أي الذئاب منحته السلطان، والملك العريض
يا أيها العصر البغيض. [2]

---

(1) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، ص ٢٦.
(2) " الحسين شهيدًا " ، ص ٢٣٠.

فنلاحظ تأثر الشرقاوي بالأسلوب القرآني بذكر " قل " المستخدمة بكثرة في القرآن الكريم، مما يُعطي النص سموًا أدبيًا رائعًا، فقد أثر القرآن الكريم في كل العصور الأدبية، ومازال معينًا للكُتَّاب على اختلاف طرائق تعبيراتهم. يقول الجرجاني : " فلما ضُرِبَ الإسلام بجيرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء، ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلب موقعًا " [1].

ونلاحظ أيضًا تنوع الأسلوب الإنشائي بالأمر والاستفهام والنداء يوضح تنوع أغراضه. فالأمر في صدر المقطع لتقرير الحالة المزرية التي آل إليها العصر في حكم " يزيد "، والاستفهام في الجزء الثاني والثالث للاستنكار والتعجب، فكيف يؤول أمر الخلافة إلى " يزيد "، وكيف يتصدر رجاله واجهات الحكم؟ والنداء في نهاية المقطع للعصر لإظهار اللوم ووصفه بالبغيض يبين سوء فعله المقدم عليه، ووصف السلاطين بالفجور يبين بعدهم التام عن تطبيق النهج الإسلامي الصحيح.

وفي " النسر الأحمر " حينما يتولى " صلاح الدين " السلطة يُعلن عن رغبته في تحقيق الحريات، وأولها اشتراك أفراد الأمة في مقاليد الحكم، لكن بعض القوى السياسية التي تستفيد من عزل السلطة عن الأمة، تقف جاهدة للحيلولة دون هذه الرغبة، وعلى رأس هذه القوى نائب السلطان المتسلط، والأمير الفاسد " عليش الجحش "، وينتهز نائب السلطان فرصة خروج " صلاح الدين " للحرب، فيعيث في الأرض فسادًا، ويلقي بالرجال في السجون، ويصادر حريات الأمة، ويكمم الأفواه، وينكل بمن يعارضه، فيقول " صلاح الدين " لـ" عليش الجحش " مظهرًا الألفاظ التي تدل على الخيانة والخداع :

يا ترى أي كنوز الأرض أغراك
بأن تحرق أسوار المدينة

---

(1) الجرجاني ، " الوساطة بين المتنبي وخصومه " ، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة مصطفى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١م ، ص ٨١.

وبكم بعت دموع البلد الطيب
في الآمال، في عصر جديد
من إخاء وسكينة. [1]

جاءت الألفاظ تحمل لومًا شديدًا من " صلاح الدين " إلى " عليش الجحش " وذلك للخيانة التي قام بها، ونجح الشرقاوي في تحميل الألفاظ المعاني التي أراد أن يعبر عنها، فيقول " أحمد الشايب " في كتابه " أصول النقد الأدبي " : " إذا ما أراد الأديب اتخاذ اللغة لأداء الانفعالات النفسية، شعر بأنها دون ما في نفسه من قوة العاطفة وحرارة الشعور، لذلك يحاول اصطناع لغة أخرى تسمو إلى مستوى نفسه الثائرة، وتستطيع تصوير ما فيها من آثار القوة الوجدانية " [2].

وإذا ما نظرنا إلى صدارة الاستفهام " أي كنوز الأرض أغراك؟ "، " بكم بعت دموع البلد الطيب " نجده تأكيدًا على سعي " عليش " خلف بريق المال، وتأكيد " صلاح الدين " على خيانته، وأنه قد أخذ الثمن، ولكن " صلاح الدين " يرفض هذا الفعل، ولو كان الإغراء " بكنوز الأرض "، ويذكر " صلاح الدين " في رقة وعذوبة ألفاظ تمتلئ بمرارة الأسى والحزن والألم، ما الثمن الذي تقاضاه ليبيع " دموع البلد الطيب "، فما أروع هذا الوصف! وما أشد ألمه على النفس! فهذه الألفاظ التأنيبية تقع على " عليش " لتنفض فيه " الضمير الحي " ولكن لا حياة لمن تنادي.

وقد برع الشرقاوي في تسميته " عليش الجحش " لما له من دلالة خاصة، تناسب الشخصية، " فعليش " لم يكن من الأسماء المحببة لما يحمل من " بلاهة وغلظة "، أما وصفه بالجحش وذلك لسوء أفعاله التي تكتظ بها المسرحية. وعلى النقيض تمامًا توضح الألفاظ مدى مراقبة السلطان المسلم لربه بتطبيق شرع الله في الأرض، وشعوره بالمسئولية تجاه رعيته، ومحاسبة الخارجين عن منهج الله، حتى وإن كان أميرًا، فلا فرق عنده بين الناس إلا بالتقوى والعمل الصالح. لذلك يختتم

---

(١) " النسر الأحمر " ، ص ٩٥.
(٢) أحمد الشايب ، " أصول النقد الأدبي " ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٣م ، ص ٣٣.

الشرقاوي المقطع الشعري بوصفه لعصر صلاح الدين " في عصر جديد من إخاء وسكينة "، وهو استدعاء من الشرقاوي، ليصف حال عصر " صلاح الدين " وانتشار الإخاء والسكينة، ووصفه بالجديد ليبين أن المسلمين والعرب قبل هذا العصر ظلوا فترة طويلة مكبلين تحت سيطرة البطش والظلم، وجاء " صلاح الدين " بالحرية، وأشرقت الأرض بنور ربها من جديد، وإضافة إلى ذلك أن هذا الاستدعاء له حاجته المُلِحة لدى الكاتب، فهو ينشد " صلاح الدين " في عصره أيضًا، فالكاتب يحتمي " بصلاح الدين " ويجعله ملاذه الأخير الذي يلجأ إليه ليطهر الوطن من أدناسه، ويحل عهد جديد، عهد الصلاح والإخاء والسكينة. وكأننا في حاجة ملحة إلى صلاح جديد يوحد هذه الأمة بعد تشتتها.

ونلاحظ اللغة الطيعة في يد الشرقاوي، وانسجامها الصوتي الجميل، وكأن المقطع الشعري كله دفقة شعورية واحدة، بتجانس الحرف الأخير في " المدينة، سكينة "، واستخدامه الرائع أيضًا لبيع الدموع في الآمال، والتوافق البديع بين " الإخاء والسكينة "، " فاللغة أعظم عنصر في بنائية القصيدة، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري ؛ ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة متعاضدة متلاحمة ؛ وهي كائن حي في أعماق الوجود الفني للشاعر، تتعانق معه في كل أنة من أناته، تذوب فيه حين يغلي ويخفق قلبه، ويتوهج حنينه، فتسري في عروقه فيخرجها شهدًا كما تفعل النحلة في آخر عمليات صنعها لما تمتصه من زهر بعد كِدٍ طويلٍ مضن، ورهق يتصبب مع العرق، فيضغط في ثناياها كل ما تكتنز به نفسه من ثراء فكري وخصوبة عاطفية " [1].

وفي " وطني عكا " تنهج إسرائيل نفس النهج، ففي هذا المجتمع الجديد " المصنوع " تنهار كل أحلام المواطنين اليهود حينما يكتشفون وهم الحرية في الدولة الجديدة، فيقرر " مارسيل " وزوجته الرحيل والعودة إلى فرنسا، هربًا من تسلط النظام العسكري القائم، وسعد هارون الفلسطيني الأصل، اليهودي الديانة،

---

(1) د. عدنان حسين قاسم ، " لغة الشعر العربي أصالة التراث في مواجهة التفجير " ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ٦.

يدين السلطة بأنها تمثل عامل طرد لليهود، وتهدم طموحهم بما تمارسه من تمييز عنصري، فهي تحرم بعض المواطنين من ممارسة حقوقهم السياسية، وتكثر في المسرحية الألفاظ الآتية " السلام، الحرب، الموت، القتل، الرحيل، الحياة ". يقول القائد الإنجليزي " يعقوب ":

هنا لا قوت للسلم
السلم هنا حرب أيضًا
إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل (١)

هذه الألفاظ " السلم، الحرب، القتل " لها دلالات خاصة في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، فليس المقصود هنا بالسلم هو التعايش السلمي الآمن، بل على العكس تمامًا، فقد وضحه الكاتب بتعرية مفهوم السلام الإسرائيلي الخادع على لسان القائد " يعقوب " حينما يقول " السلم هنا حرب أيضًا "، وهذا هو المنطق الإسرائيلي، فإسرائيل تجلس على مائدة المفاوضات لإجراء معاهدات للسلام، وفي نفس الوقت تُقام المذابح، ويشرد الآلاف من ديارهم وأراضيهم نظير بناء مستوطناتهم اليهودية.

وهذا المنطق الغريب المعلن أيضًا عن مفهوم الحرب " إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل " لا يفرقون في ذلك بين طفل أو شاب أو امرأة أو رجل، فطلقات نيرانهم تقذف بالجميع، وتقضي على الأخضر واليابس، وهذا أرى أنَّ مرده إلى أمرين:

الأول: العداء الدائم من إسرائيل للأمة الإسلامية والعربية، مما جاء في كتاب الله سبحانه وتعالى: ﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا ﴾ (٢).

الثاني: الخوف والحرص على الحياة، وهذه الأشياء بدورها النفسي تؤدي إلى العداء. فقد برع التصوير القرآني في وصفهم من هذا الجانب: ﴿ لا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعاً إِلا فِي قُرىً مُحَصَّنَةٍ أَوْ مِنْ وَرَاءِ جُدُر ﴾ (١).

---

(١) " وطني عكا " ، ص ١٣٧.
(٢) سورة المائدة: من الآية ٨٢.

كما وصفهم أيضًا: ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ﴾ [٢]، فهذا الخوف هو الذي يدفعهم إلى الاعتداء والقتل، والحرص على الحياة يجعلهم متمسكين بالأرض، راغبين في الطمع بالمزيد.

ويدلل الشاعر على ذلك بتقديم أسلوب القصر " هنا " للظرفية المكانية الدالة على الأرض المُتَصارع عليها، وهي إشارة أولية لأهمية البؤرة المكانية التي لا يُفرق بين " السلم والحرب " فيها، وإن كان بين الكلمتين طِباق، إلا أنه في مثل هذا التعبير أرى أنه ترادف وليس طباقًا، لأن السلم ضد الحرب، أما إذا تحول مفهوم السلم إلى حرب أيضًا فيقلب هذا الطباق إلى ترادف. فدقة القراءة للنص هي التي تصل بنا إلى فهم دلالاته. يقول د. محمد غنيمي هلال في كتابه " في الأدب والنقد ": " ليست هناك لإجادة النقد غير قاعدة واحدة هي دقة القراءة، وعدم الاكتفاء بفهم الحوار، بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلازم النص، ولو لم يدلنا عليها المؤلف " [٣].

ويصور الشرقاوي عبثية الحياة الإسرائيلية " إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل " في معاملاتها الإنسانية الهمجية التي تدفع الإنسان إلى الشر والعداء، وتربي فيه هذه الأشياء وتنميها، وهذا النوع من فرض سياسة إسرائيل على ـ مواطنيها ـ التي لا تؤمن إلا بالحرب، ولا تؤمن بالسلام، وإن كانت تنادي به ظاهريًا، فحقيقة الأمر هنا أيضًا قهرية.

وفي مسرحية " عُرابي زعيم الفلاحين " يجد الشرقاوي نموذج الحاكم المستبد المتسلط، فالخديوي إسماعيل يطيح بكل ما يعترض طريقه نحو العرش، وحينما يعتليه ليدير شئون البلاد لا يعترف بقانون أو دستور، أدوات حكمه السجن والنفي والتشريد والقتل، فالويل لمن يعارضه، وهو يغرق البلاد في الديون ليحقق حلمه الخاص في أن يُصبح إمبراطورًا، ويفتح البلاد للنفوذ الأجنبي، ويغلق المسارح

---

(١) سورة الحشر: من الآية ١٤.
(٢) سورة البقرة: من الآية ٩٦.
(٣) د. محمد غنيمي هلال ، " في الأدب والنقد " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ١٤١.

والصحف، ويصادر الحريات العامة والخاصة، ويسجن الرجال الشرفاء، ويجند الجواسيس على المواطنين، فإسماعيل أفقد المواطن حريته، " فالذين يخضعون لحكم أي هيئة من الناس أو الأفراد تمتلك سلطة سياسية غير محدودة، لا يمكن أن يكونوا أحرارًا، فالحرية تتطلب دائمًا تحديدًا للسلطة السياسية، وهو ما يستلزم محاسبة حكام الدولة وقتما كان ذلك ضروريًا " [١].

وتوفيق لا يقل تسلطًا عن والده، فيتخلى عن مبادئ الثورة بعد اعتلائه العرش، وينفرد بالسلطة، ويعطل كل النظم الدستورية والسياسية التي يطمح الثوار إلى تحقيقها، ويظهر ذلك واضحًا في استخدامه لغة الكبر والتعالي والقهر.

أنا لستُ أسمح أن يقودني الرعاع
إني لأعلنها عليكم، لا وزارة أو رئيس
أنا الوزارة والرئيس !
وأنا وزير الحرب وحدي
لا عرابي أو سواه [٢]

تُعتبر لغة الشعر هي التجربة الشعرية نفسها شكلاً ومضمونًا، لذلك نستطيع أن نقول: " إن التجربة الشعرية هي في الأصل تجربة لغة، إذ أن الشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة " [٣].

وغالبًا ما يثير اللفظ الكثير من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تحدد علاقة الشاعر بفنه، وطبيعة غرضه الشعري، وترسم بوضوح صورة من نفسه وذاته. ومن ثم فقد تنبه بعض النقاد القدامى لطبيعة هذه العلاقة، ومنهم عبد القاهر الجرجاني، الذي أشار إلى أهمية هذه العلاقة فقال: " إن لكل نوع من المعنى نوعًا

---

(١) هارولدج ـ لاسكي ، " الحرية في الدولة الحديثة " ، ترجمة: أحمد رضوان عزالدين ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٥٧م ، ص ٤٥.

(٢) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ١٩٠.

(٣) د. عزالدين إسماعيل ، " الشعر العربي المعاصر .. قضاياه وظواهره الفنية المعنوية " ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ١٩٨١م ، ص ١٧٤.

من اللفظ هو به أخص وأولى، وضروبًا من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أحلى " [1].

فإذا ما نظرنا إلى الألفاظ المستخدمة على لسان " توفيق " بعد توليه السلطان، استخدم معجمًا لغويًا خاصًا، وهو ما يُطلق عليه المعجم السلطاني الظالم، ويتسم فيه الخطاب بالجبرية. فالخطاب موجه من جانب واحد مفروض على المواطنين، لا يقبل النقاش، يظهر فيه الكبر والأثرة والتفاخر بالذات، فالمقطع مكون من أربعة أجزاء، يبدأ " توفيق " الحديث في كل جزء بإعلان السلطة الجبرية باستخدام أساليب التفرد في الحكم واتخاذ القرارات، فيقول: " أنا، إني، أنا، أنا "، وهذا النوع من الخطاب وضع أساسًا ليسلب المواطنين حرياتهم، وينتزع منهم أدنى رغبة في المشاركة السياسية، ويسومهم البطش والطغيان والجبروت، فالسلطة بعيدة عن حياة الناس، لا تشاركهم آلامهم ولا معاناتهم.

فقد أعلن " توفيق " أساس الحكم المستبد، وتخلص من كل الوعود، ومن الأصدقاء الوطنيين الذي كان يجالسهم، وأعلن أول مبدأ من مبادئ القهر " لا وزارة أو رئيس "، فهو إعلان صريح بالاستبداد بالحكم، ويؤكد هذا المبدأ ثانية " أنا الوزارة والرئيس "، وينفي بذلك وجود مجالس أو وزارة، فهو المعني الوحيد بكل شيء.

وبرع الشرقاوي في استخدام التدرج المعنوي واللفظي لإظهار غطرسة الاستبداد، حينما بدأ الحديث أولاً عن رفضه التام لمشاركة عامة الناس في الحكم، ووصفه لهم بـ" الرعاع "، إنما يدل على احتقارهم والتقليل من شأنهم، ثم ينتقل وينفي وجود الوزارة أو الرئيس " لا وزارة أو رئيس "، ثم يحصر هذه الأشياء في شخصه فقط " أنا الوزارة والرئيس "، " وأنا وزير الحرب وحدي "، ثم يختتم المقطع برفض مشاركة " عرابي أو سواه " من أبناء الأمة المخلصين، الذين يدافعون عن

---

(1) عبدالقاهر الجرجاني ، " الرسالة الشافية " ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها د. محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، د. ت ، ص ١٠٧.

أرض الوطن من أجل حمايته، لا من أجل أي مكسب أو مطلب مادي، على العكس تمامًا من أصحاب الهوى والملذات، والذين يجعلون من الوطن سلعة تُباع وتُشترى.

٢. موقف السُّلطة المستبدة

يتسم هذا الموقف بالعديد من المفاسد، فالسلطة تستغل هذا الاستبداد، وتجعل كل الموارد ـ اقتصادية كانت أم بشرية ـ في خدمة نظامها وحفظ أمنها، بدلاً من توظيفها في خدمة الوطن " وهذه إدانة لنوعية السلطة، والقائمين عليها، فالحاكم كما يراه المحكوم يجب أن يكون تجسيدًا للمثال الاجتماعي الأعلى، والأداة الشعبية التي تحقق الفكرة التي آمن بها المجموع " [١].

وأول ما يميز هذه السلطة " الاستغلال " الذي يخلق بدوره فساد الحالة الاقتصادية في المجتمع، مثل سلطان فرنسا في " مأساة جميلة "، ونائب السلطان وحاشيته في " الفتى مهران "، ويزيد بن معاوية وحاشيته في " ثأر الله ". فهذه النماذج تسعى قدر المستطاع لاستغلال ما يتاح لها من موارد وخيرات لصالحها الخاص.

في "عُرابي زعيم الفلاحين" نجد الخديوي "إسماعيل" يبيع البلاد ومواردها من أجل حلمه بتحويل مصر إلى قطعة من أوروبا، ويسعى لتكوين إمبراطورية تحمل اسمه، فيبيع الأرض والقناة، ويسمح للتجار والمرابين وأصحاب الذمم الخربة بأن يطلقوا أيديهم في الدولة. لذلك نجد انتشار بعض الألفاظ الحضارية " باريس، المهندس، دار الأوبرا " التي تُبرز هوس " الخديوي إسماعيل " وفتنته بحضارة أوروبا.

إسماعيل: بعد أن نفرغ من أعمالنا
إنني استقدمت من باريس " أوسمان " المهندس
إنه خطط باريس الجديدة .. إنني استقدمته
ينشئ حيًا رائعًا

---

(١) د. نعيم عطية ، " في الروابط بين القانون والدولة " ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٦١.

حول دار الأوبرا

بدلاً من كل هاتيك المدابغ... [1]

فالشرقاوي يبرز المواقف المستبدة من خلال الحوار، فالسعي لتحقيق أطماع الخديوي إسماعيل ومصالحه مقدم على مصلحة الشعب فهو يعبر عن استبداده باستخدام " إنني استقدمت " فالفعل قد حدث وانتهى وأصبح زمنه ماضيًا غير قابل للنقاش ويسبق الفعل بـ" إنني " التي تؤكد على أنانيته وأثرته وامتلاكه زمام الأمور ثم يعيد التعبير مرة أخرى " إنني استقدمته " بعدها مباشرة ليوضح أنه مهما كان الخطر فإنه مقدم باستبداده لتنفيذ هذا الأمر واستقدام " أوسمان " المهندس من باريس لينشئ الحي الرائع حول دار الأوبرا.

واستخدام أسلوب القصر بتقديم الجار والمجرور " من باريس " له دلالته التي تؤكد فتنة إسماعيل بحضارة فرنسا في التخطيط والبناء آنذاك، ونلاحظ أن الخديوي إسماعيل لم يهتم مطلقًا بالخسائر التي تتكبدها البلاد، فإنشاء الحي يقوم على مساحة شاسعة، فما البديل لقاطني هذا المكان، وما البديل لأصحاب المدابغ التي تهدم وتزال، فهذا يبرز دور السلطة المستبدة في استغلال كل الطاقات الاقتصادية والبشرية في خدمة مصالحها الشخصية دون النظر إلى حاجة الوطن ككل.

والشرقاوي له معجمه الخاص الذي يعبر به في شتى مناحي الحياة والقضايا ولا يقف عند حدود اللفظة المفردة ولكنه يتعداها إلى الاتساق الخارجي مع سياق الجملة فتعطي اللفظة دلالتها " فلا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ، كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هي والكلمات التي جاورتها ألفاظًا مجردة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى " [2]

ويقول " أوين بارفيليد ": " في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جماليًا،

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٥٦

(2) انظر بحث خليل جاوى " دراسة في معجمه الشعري لخليل سليمان " مجلة فصول، مجلد ٨، عدد ٢/١ مايو ١٩٨٩م، ص ٤٧

فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري " [1] وهو الذي يعطى للألفاظ دلالتها الجمالية ويخرج الكلمة من المعنى السطحي إلى العمق ويضفي عليها الطابع الفني ومن هنا نستطيع أن نطلق عليها لغة فنية وهي بدورها " تلعب الدور الأساسي في نقل التجربة الإنسانية وتوصيلها، وعلى قدر تمكن الشاعر من استغلال الإمكانات الفكرية في اللغة يكون نجاحه في نقل تجاربه وتوصيلها "[2] إلى المتلقي، ولهذا فبقدر ما يكون الشاعر على درجة عالية من إجادة اللغة وامتلاكه لثروة لغوية، وبقدر ما يملك من حاسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الألفاظ الموحية الضرورية المناسبة لعمله الشعري. يكون بإمكانه خلق الجو الإيحائي.

فالشورى في موقف السلطة المستبدة تمثل نقمة، لأنها العدو الأول الذي يهدم الحكم الفاسد، فعن طريقها ينتهي عصر الاستبداد ويحل عهد الحرية. فكان لزامًا على النظام الفاسد المستبد أن يجتثها من جذورها وينبت مكانها ما يسمى بالفردية التي تتسق وتساير هذا النظام لأنها استبداد الحاكم بالأمر، ونزوعه إلى أن يفرض رؤيته الذاتية على المجموع رغم تعارضها مع الصالح العام، فمعاوية في " ثأر الله " يبايع لولده " يزيد " قهرًا، وظهر شعار السلطة في عصر بنى أمية.

إنما الشورى وبال فاستبد [3]

فدلالة الألفاظ تشين الشورى وتدعو إلى الاستبداد والبطش، وجاء هذا الشعار القصري ليؤكد أهميته في تثبيت حكم بني أمية الظالم وجعل الشورى وبال، فالشاعر هنا أخرج الكلمة من معجمها السطحي " وهي أن الشورى مبدأ من مبادئ الحكم السليم " إلى معناها الدلالي بتناسقها مع الكلمات المجاورة، فأصبحت الشورى وبال ثم يتبع أسلوب القصر المؤكد بـ" إنما " بالإنشاء " فاستبد " للدعوة الواضحة للاستبداد. فاللغة هي أول ما يصادفنا ويلفت نظرنا في البناء الشعري،

---

(1) Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London 1952, Pg 6.
نقلاً عن: أحمد الشايب ، " أصول النقد الأدبي "

(٢) د. عدنان حسين قاسم: " الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر "، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ط ١٩٨٠م، ص ٧٥

(٣) الحسين ثائرًا: ص ٢٠

وهي النافذة التي نطل من خلالها على عالم الشاعر " فاللغة هي الأداة الأولى للشاعر ـ وللأديب عموماً ـ أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة أي أنها الأداة التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها " [١].

وبهذا فاللغة هي عصب العمل الشعري الذي يعتمد عليها الشاعر، ولذلك لا يمكن أن نقف أمام العمل الشعري لنفتح أبوابه " أو لنأسر طاقاته في عالمنا النقدي دون أن نفهم طبيعته وندرك ماهيته، فهو ليس مجموعة من العناصر المتراكمة في كومات فوضوية، بل هو مجموعة من الخلايا المنسوجة التي تلاحمت في كل مكتمل، منفرد تفرد الفنان " [٢].

في " الفتى مهران " نجد السلطان ونائبه يستبدان بالأمر والسلطان يشن حربًا خارج الحدود ويخالف معاهداته مع الفتيان. في " عرابي زعيم الفلاحين " نجد السلطان يعتبر نفسه صاحب الحق الأوحد في الدولة ويمارس الفردية المطلقة تحت دعاوى واهية كاذبة.

فالوالي سعيد ينفرد بالحكم بحجة أن الشعب مازال جاهلاً لم يتدرب على حكم نفسه بعد، لذلك نجد ألفاظ الخداع البراقة تضفى على الحوار طابعًا من الفردية المستبدة.

أنا مصري شعورًا وضميرًا ومصيرًا
غير أن الوقت ما حان
لكي يحكم هذا الشعب نفسه [٣]

تظهر الألفاظ مدى الاستخفاف الذي يمارسه سعيد على هذا الشعب، ويجعل من نفسه وصيًا عليه فيؤكد بزيف باطل أنه مصري الشعور والضمير والمصير، فهو يشعر بالشعور المصري وينبض قلبه بنبضات هذا الوطن، وكذلك يلقى على نفسه

---

(١) د. على عشري زايد ، " عن بناء القصيدة العربية "، مكتبة دار العلوم القاهرة، طـ ١٩٧٨، ص ٤٢
(٢) د. عدنان حسين قاسم ، " دراسات نقدية "، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، طـ ١٩٧٩م، ص ٥
(٣) عرابي زعيم الفلاحين ص ٢٨

المسئولية الكاملة أمام ضميره في حكم هذا الشعب وأنه سيدافع عنه بكل ما أوتي من قوة فلن يموت إلا على ترابه مدافعًا عن أرضه ثم يقدم الشرقاوي التبرير المنطقي لاستبداد سعيد بالحكم وهو "أن الوقت ما حان لكي يحكم هذا الشعب نفسه".

فالشرقاوي يختار شخصياته من واقع الحياة ومن التاريخ ليكشف لنا عن أهمية ما يطرح في مسرحه، فالشخصيات عنده " مزيج من مراحل الحضارة السابقة والراهنة، هي مقتطفات من الكتب والصحف فتات من الإنسانية، قصاصات منتزعة من ثياب العيد التي تحولت إلى أسمال، تمامًا كما أن الروح ذاتها هي قطعة مني مرقعة "[١] مما يجعل لعملية الكتابة عنده طابعًا مميزًا في تراكيبه وانتقاء شخصياته " فالشعر يشبه الحلم من حيث إنه تأليف متميز لمعطيات، والتأليف في جانب منه أشبه بعملية كيميائية تتجاوب فيها العناصر لتصنع ما هو جديد " [٢] وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) الشعر بأنه " كيمياء الكلام حيث يركب الشاعر من أجزائه ما يريد ليبرم الصورة التي يرسمها الخيال " [٣]

لذلك وجب على القارئ (أن ينزل هذه العبارات منزلة الموضوع ويضعها موضع المساءلة مختبرًا سلامتها المنطقية واتساقها الفكري ويصعد منها إلى الأنساق التي تحتويها محللاً أبعادها الوظيفية ودلالاتها التأويلية، مترجمًا الأنساق إلى مقولات أو مبادئ تصويرية تؤسس حضور النظرية حتى تنتهي إلى تحليل المفاهيم الكلية) [٤]

فالخديوي " إسماعيل " أكثر تشددًا إذا ما قورن بـ" سعيد " أو " توفيق " فهو يلغى كل الأجهزة والقوانين التي تنظم العلاقة بينه وبين الشعب، وينفرد بالسلطة ويرى أن الشعب أكثر جهلاً من الدواب يحتاج لزمن طويل لكى يتحضر ويتهذب ويعرف كيف يفكر، كما ينظر توفيق إلى الدستور على أنه بمثابة القيد الذي يعطل حركة النظام.

---

(١) رايموند وليامز ، " طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد "، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٦، ١٩٩٩، ص ٩٥

(٢) د. جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي "، الهيئة المصرية، ٢٠٠٢، ص ٣٩

(٣) مصطفى لطفي المنفلوطي ، " مختارات المنفلوطي "، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٨

(٤) د. جابر عصفور ، " نظريات معاصرة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٢٨٧

أنا لن أعطيه الدستور
فالدستور قيد
إنه يسلبني حريتي [1]

استخدام الشرقاوي الألفاظ " الدستور - القيد - الحرية - السلب " ليؤكد بها مفاهيم الاستبداد عند السلطة فالدستور غير معمول به ولن يعطيه الخديوي للشعب مصدرًا المقطع بـ" أنا " الاستبدادية التي لا ينازعها أحد في القول أو الفعل مع جبروت السلطان، ويدلل الخديوي برفضه منح الدستور لأنه قيد يلزمه تتبع أحكامه، وهو أيضًا سلب لحريته، فالمستبد أفعاله مطلقة لا يستطيع أن يمنعها مانع، والحرية عنده غير مشروطة بشرط، والشرقاوي هنا يجعل من ضمير " الأنا " المتحدث وعى للذات لأنه جعل الخديوي يتحدث عن سلبه حرية الناس، وعدم العمل بالدستور، ويوضح قيد الدستور بالنسبة له وأنه يسلبه حريته، فهذه النماذج المستبدة التي يطرحها الشرقاوي تعاني من الانفصام السياسي الشديد في علاقتها بالمحكومين نتيجة استقلالهم بالسلطة، وإهدار الأسس الدستورية في الحكم، وتتحول السلطة هنا إلى قوة قهرية ضاغطة على المحكومين بدلاً من كونها أداة وقوة مشاركة لخدمة فكرة الصالح المشترك.

وكل نماذج السلطة في مسرح الشرقاوي لا تعدم القدرة على صنع العديد من ألوان القهر السياسي والاجتماعي سواء كانت هذه النماذج شمولية أو فردية.

فالسلطان ونائبه في " الفتى مهران " يلقون القبض على الرعية ويودعونهم السجون ويعذبونهم ويسوقون الرجال للحرب ويطردون الفلاحين من أراضيهم ويجندون العيون والبصاصين. ونائب السلطان في " النسر الأحمر " يلقي القبض على المفكرين ويقتلهم ويفتح السجون والمعتقلات، والخديوي إسماعيل يمارس كل صنوف القهر، فيصادر دار الحريات ليتخلص من معارضيه وتتشابه الحكومة الفرنسية، في فرضها للأحكام العسكرية على الجزائريين، وإعمالها للسلاح فيهم والتفرقة العنصرية مع حكومة إسرائيل يقول " جان " وضميره يؤنبه.

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ١٤٢

أجل، اكتشفت حقيقتي
وسط الأنين
حيث الرجال الصامدون
يعذبون فيرفضون [1]

فهذا المعجم اللغوي يتناسب تمامًا مع تأنيب الضمير الإنساني فكلمة " أجل " تعد بمثابة الصدمة عند اكتشاف الحقيقة المؤلمة لخداع فرنسا وحينما يرى صورة الرجال المعذبين الصامدين على طريق الحق، فآن الوقت لإيقاظ الضمير وأن ينسحب من هذا الخداع المستبد الذي يزيف الحقائق ويكشف أيضًا خداع الحلم الفرنسي المزعوم للجنود الذين تركوا بلادهم في فرنسا وأتوا يحاربون الشعب الأعزل وقد جاءت كلمة " الأنين " معبرة عن هذا المشهد المأساوي الحزين فهى تدل على شدة ما يصيب النفس من توجع لكثرة المشاهد المؤلمة وتنوعها. ولكن الشرقاوي يجعل من هؤلاء الرجال أبطالاً ويجعل من صمودهم صخرة تتحطم عليها مزاعم الاستبداد والظلم.

وهدف السلطة المستبدة في مسرح الشرقاوي من استخدام القهر هو الرغبة في فرض الخضوع على المحكومين لمقتضيات فكرة الحاكم ومصالحه، والمفروض أن يكون الخضوع مزدوجًا " ففي سفينة الدولة يركب أعضاء المجتمع كافة ويربطون مصيرهم بها، ومهمة الحاكم أن يخلف سعادة وتوافقًا منسقًا من خلال خطة مشتركة نابعة من نبض الشعب، يستمتع الكل بثمارها " [2]

وتتسم السلطة المستبدة بانتشار " المفاسد الذاتية " المخالفة للذوق الإنساني العام، والشخصية التي تسمح لذاتها بارتكاب المفاسد تجاه الآخرين لا تتورع عن التورط في المفاسد الذاتية، ولم يخل نموذج واحد من النماذج السلطوية من هذه المفاسد باستثناء صلاح الدين.

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ١٣٧

(2) رالف بارتن براى ، " آفاق القيمة " ، ترجمة: أحمد رضوان ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٢٧١.

فنجد السلطان في " الفتى مهران " خائن منافق، ضعيف الشخصية، تدفعه مصالحه الشخصية لنقض المواثيق، والسعي وراء الملذات. ونائبه مغرور أهوج، يعشق الجواري والخمر، ويتلهى بالدسائس والمؤامرات، والمال لديه هو القيمة الوحيدة الصالحة للعبادة، والمستحقة لها، يقول عنه بجيير:

أنت السلطان! سلطان الغاب! ملك الديدان
أمير عناكب هذا العصر
لص فاسق
لا يشبع من قتل الناس
ولا من نهش الأعراض، حيوان أسطوري
يقتات بأعصاب الخير
رايته الخنجر والسم
دنياه سراديب الخدعة ..
الأكذوبة قانونه
ذئب حاكم .. قواد الدولة .. (١)

تكثر الألفاظ والتعبيرات الدالة على الفساد الذاتي للسلطة بما يصوِّر مدى بشاعة هذا الفساد وفظاعته، فهو يصف السلطان بـ" سلطان الغاب "، " ملك الديدان "، " أمير العناكب "، " لص "، " فاسق "، " قَتْل الناس "، " نهش الأعراض "، " حيوان "، " رايته الخنجر والسم "، " دنياه سراديب الخدعة "، " الأكذوبة قانونه "، " ذئب حاكم "، " قواد الدولة ".

و" يزيد بن معاوية " في " ثأر الله " شخص سكير عربيد يتلهى بالنسوة والقرود، ماكر داهية كالأفعى، لكنه في الوقت نفسه ضعيف خائر شهواني، وتأتي الألفاظ أيضًا معبرة عن فسق السلطة ومجونها، فنجد الألفاظ " الفسق "، " الماجنين "، " السكير "، " العبث "، " الخمر "، " ردف "، " الجارية ".

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٢٠٠.

ملك الفسق .. أمير الماجنين
ذلك السكير
من يعبث بالقرد نهاره
فإذا ما أقبل الليل
وفاض الخمر
صلى تحت ردف الجارية (١)

فنلاحظ هذه العبثية التي طغت في عصر بني أمية، حتى أن الملك يصفه الشرقاوي بـ" ملك الفاسقين "، ويدلل على ذلك بـ" فيضان الخمر "، وهذه إشارة واضحة وصريحة لفسق السلطة المستبدة. أما بالنسبة لتصوير الشرقاوي لصلاته تحت ردف الجارية، إنما ذلك من قبيل المبالغة الشديدة، ويعود هذا النقد اللاذع " ليزيد " وتصويره بهذه الدرجة الشديدة من السوء، وذلك لأن الشرقاوي كان مولعًا بحب الحسين وآل بيت الرسول ﷺ. ويظهر من الحوار أيضًا بُعد السلطة عن مظاهر الحكم الإسلامي، فهذا العبث من الفسق والمجون والسكر والخمر والعبث بالقرود، والصلاة تحت ردف الجارية، كل هذه المظاهر تنأى بالسلطة بعيدًا عن روح الإسلام.

وفي مسرحية " النسر الأحمر " نجد " عليش الجحش " رجل سياسة هوايته التعذيب، فظ الأخلاق، وأمير المغرب رجل مهووس متهور أهوج، له نفسٌ معقدة، وعقل أعرج، تاجر أوهام، ولا يختلف عنه نائب السلطان اللص. وعلى الجانب الصليبي نجد الأمير " إرناط " متهور عربيد، يضاجع النساء، مثلما أيضًا يضاجع سيفه ليل نهار، والأمير " كونراد " جشع نرجسي الطبع، سكير، والأميرة " إيزابيل " ولية العهد وأخت الملكة عاهرة تخون زوجها، محمومة بالجنس، تبيع عرشها من أجل الرجال.

وفي " عُرابي زعيم الفلاحين " نجد الخديوي " إسماعيل " خير نموذج للفساد الذاتي، يؤمن بالخيانة والغدر، حتى بأهله وأصدقائه، يجري وراء رغباته المتدنية،

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٠.

وينشر المال ببذخ على أجساد النساء من الشركس، والمحظيات، ويجعل أولادهن أولياء العهد من بعده.

الأم: قد تزوجت كثيرًا .. أين أبناؤك أولاد الحرائر؟!
لِمَ لَمْ تختر ولي العهد منهم ؟!
ولماذا اخترت توفيقًا؟
وتوفيق هو ابن الجارية؟!
أمه إحدى جواريّ الحسان الشركسيات
اللاتي همن بك .. [1].

نلاحظ متابعة الشرقاوي للمعجم السلطاني المستبد، ليوضح مدى العبثية التي آل إليها الخديوي إسماعيل من الزواج الكثير المتكرر من الجواري، واختيار ابن الجارية سلطانًا من بعده، والولع الشديد بالجواري الشركسيات الجميلات، لذلك فقد جاءت العبارات شديدة التقريع، لأنها موجهة من الأم لإسماعيل، وجاءت في صورة إنشائية واضحة الاستنكار " أين أبناؤك أولاد الحرائر؟! "، " وَلِمَ لَمْ تختر ولي العهد منهم؟! "، " ولماذا اخترت توفيقًا، وتوفيق هو ابن الجارية؟ ".

وهذا بدوره يوضح " الفساد الذاتي " لدى السلطة المستبدة. فالجواري الجميلات كن يشغلن الحكام عن الاهتمام بمصلحة البلاد، وتبديد أموال الدولة عليهن إلى حد البذخ والإسراف، وتعيين أبناء الجواري أولياء للعهد، ولم يجد السلطان في ذلك حرجًا ولا عيبًا، فالأهم عنده هو إرضاء رغباته وشهواته الدنيئة، وإن كانت على حساب الوطن، ولكونه أيضًا لم ينتسب إلى أبنائه. فلم تكن مصلحة الشعب عنده بالقدر الذي يقارب مصالح هواه، وهذا على رأس السمات التي تتسم بها السلطة المستبدة.

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٦٠.

٣. موقف تحرير الإنسان والأرض

يحرص الشرقاوي على تحقيق حرية الإنسان والأرض معًا في كافة مسرحياته، وتقيم أعماله في مجمل مضمونها أسس العلاقة بين الطرفين، فلا يتحقق لطرف حريته على حساب الآخر أو بمعزل عنه.

وتحتل الأرض المكانة الأولى في قلوب الناس، ووقوعها تحت سيطرة الاحتلال زادها حبًا وزاد الناس تمسكًا بها، وهي بالنسبة للإنسان تمثل " علاقة تلازم ووجوب، لأنه مرتبط بها ارتباطًا وثيقًا ؛ فهي المصدر الأساسي، وربما الوحيد للقمة عيشه ووجده وحياته هو وزوجه وأولاده، ومن هنا تتحدد صفته الفاعلة ؛ بقدر ما تتضح حاجته الماسة إليها، والأرض كذلك في حاجة دائمة ومستمرة إلى الفلاح الذي يحبها ويتعلق بها، ويعمل فيها ويعيش من أجلها، والعلاقة بينهما مادية وروحية في آن معًا. تشكلها عوامل وظروف بعضها تاريخي، وأكثرها اقتصادي، وأغلبها نفسي حاد ".[١]

ففي " الفتى مهران " يرى بطلها المتمرد أن السبيل الأول لوجوب تحقيق حرية الوطن هو التخلص من قيود السلطة الحاكمة التي تكبل الفرد من الداخل ؛ وتفقده القدرة على الحركة في حدود الوطن ؛ أو مواجهة العدو على الحدود أو حتى الرغبة في ذلك، وهو بالتالي يدين السلطان الذي يرى أن أمنه الداخلي واستقراره يستوجب عليه أن يكبل ويكبت الحريات ليضمن الاحتفاظ بالعرش. لذلك نجد كثرة هائلة من الألفاظ المعبرة عن هذا الموقف، مثل " قيود "، " أعداء "، " مصير "، " الوطن "، " نحارب "، " نجرجر "، " أصفادنا ".

مهران: قيود!! قيود!! كفانا قيود
وخلّ القيود لأعدائنا
فكيف يكون مصير الوطن
وكيف نحارب أعداءنا

---

(١) سيد حامد النساج ، " بحوث ودراسات أدبية " ، ص ٨٧ ، مكتبة غريب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧م.
انظر: د. ثريا العسيلي ، " أدب عبدالرحمن الشرقاوي " ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥م.

ونحن نجرجر أصفادنا.[1]

يؤكد الشرقاوي على ضرورة تحرر الفرد من الداخل أولاً وقبل مواجهة العدو الخارجي الواقف على الحدود ؛ وكانت ضرورة ترتيب المنزل داخليًا أكثر إلحاحًا من الدخول في حرب مع الغزاة، لأن الفرد إذا سلبت حريته لن يستطيع أن يجد القيمة التي تجعله ثابتًا في ميدان القتال يدافع عن أرضه، فالقيد من شأنه أن يورث المذلة ويهدم الثوابت والقيم، لذلك كان النداء بتحرر الإنسان من الداخل أولى وأهم من الدخول به في غمرات الحرب.

والفتى مهران يقدم عميق حزنه من تلك القيود، ويعطي لها الأهمية ويصدِّر بها مقطعه الشعري، مما يدل على ضجره الشديد من الممارسات السلطوية التي تكبد أبناء الوطن أكبر الخسائر بسبب الأغلال التي تعرقل مسيرة حياتهم نحو النور، ويؤكد هذا الضيق بتكرار الكلمة تكرارًا لفظيًا، ويتعجب مهران من كثرة هذه القيود التي تحيط بتحركات الإنسان وأفعاله من كل مكان، ويستخدم الإنشاء الحائر في ثلاث جمل متتالية تظهر مدى تعجبه واستنكاره، فكيف تتحول القيود من تسخيرها للأعداء إلى قيود تعرقل أبناء الوطن، وتقف حائلاً بينهم وبين تحقيق ما يطمحون إليه، لذلك استخدم الأمر البيِّن الواضح " خل القيود لأعدائنا " لتعيد الأمور إلى طبيعتها ؛ لأننا مادمنا مقيدين " فكيف يكون مصير الوطن؟ " " وكيف نحارب أعداءنا؟ " فهذا الاستفهام إنما غرضه التعجب لأن مصير الوطن تحت وطأة تلك القيود مآله إلى زوال، وكذلك كيف نحارب أعداءنا ونحن مهزومون من الداخل، مكبلون في قيودنا. وعبر عن ذلك بأفضل تعبير " نجرجر أصفادنا " التي تدل على تعدد المحاولات لمقاومة هذا الظلم الجاثم على صدر الوطن بالرغم من الأصفاد التي تدل على قوة القيود وإحكامها، فأبناء الوطن لن تهدأ محاولاتهم ولن تستقر أبدًا مهما عظم الخطب وتعقدت أمامهم السبل.

---

(1) " الفتى مهران " ، ص ٥١.

فالشرقاوي نجح في توظيف الألفاظ وإعطائها المعاني الدلالية الواضحة بالرغم من أن اللغة المستخدمة تعد لغة الحياة العادية ومفرداتها ملك لجميع الناس، إلا أنها تتحول عن طبيعتها العادية إلى وظيفة أخرى هي التصوير والتعبير عن أدق الانفعالات النفسية والشعورية، ومن ثم "فاللغة في الشعر ليست ألفاظًا لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائمًا بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائمًا استخدامًا جديدًا".[1]

وفي "وطني عكا" يكشف الشرقاوي على لسان "حازم" ـ أحد رجال المقاومة ـ الأسباب الحقيقية لهزيمة ١٩٦٧م، والتي تسببت في ضياع جزء من أرض الوطن، ويرى أن أول هذه الأسباب هو فقد الحرية الفردية في داخل الوطن على يد الحاكم، ورجاله، وامتهان المواطن في بلده، وأن رائحة الهزيمة كانت بدايتها حين كممت الأفواه واقتصرت مقاليد الأمور على فئة بعينها لم تتواصل مع الناس ولم تدرك خطر العدو. لذلك ظهرت ألفاظ تعزف على سيمفونية الحزن والهزيمة ونشدان الحرية، مثل "انهزمنا"، "يونيو"، "كبلت"، "السواعد"، "العدو"، "البواتر"، "الشوك"، "نضرب"، "النصر"، "التحرير"، "الحرية".

نحن انهزمنا قبل يونيو يا بني
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس ما لديه
من البواتر في الصدور
والشوك يعمل في الظهور
فلنعتبر من كل هذا
فالنصر في التحرير غار لا يضفره عبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار

---

(١) عز الدين إسماعيل ، " الأسس الجمالية في النقد العربي " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، طبعة ١٩٧٤م ، ص ٣٤٢. انظر: سيد قطب ، " النقد الأدبي – أصوله ومناهجه " ، دار الشروق ، بيروت ، طبعة ١٩٨٠م ، ص ٣٨.

وحدهم بحق.[1]

فهذه الرؤية الصارخة بيان لارتباط وتماسك الطرفين: الوطن والمواطن حول جوهر الحرية ومفهومها " وهذا ما عبرت عنه رؤية معظم المفكرين والكتاب بعد الهزيمة ومطالبتهم بأن تواصل الأمة سيرها، وطالبت بالتصحيح والتعديل على ضوء الخبرة التي لا تخلو من مرارة لكي تربط المحاور ببعضها لتحرير الوطن. إنه لا حرية للمواطن دون حرية الوطن، ولا حرية للوطن دون حرية المواطن ".[2]

وإذا كان سبب هزيمة يونيو ١٩٦٧م وضياع حرية الوطن نتيجة لما شاب المواطن من قصور وقيود، فإن ضياع حرية الوطن (فلسطين) في ١٩٤٨م هو السبب الجوهري لضياع حرية المواطن الفلسطيني فتفرق معظمهم في أنحاء الأرض، وسكنوا المخيمات، وانتظروا الهبات والمعونة، وصاحب ذلك ألفاظ تدل على الاستجداء والمهانة والمذلة، مثل " نمتهن "، " مددنا "، " أيدينا "، " أقوات "، " المعونة "، " أقتات "، " المذلة "، " عبد "، فهذه الألفاظ تنطق بلسان حالها عن مدى استكانتها وضعفها لأنها لا تملك أمر نفسها، فقد سلبت حريتها.

ليلى: وتعودنا هنا أن نمتهن
ومددنا كلنا أيدينا
نأخذ أقوات المعونة
هكذا أصبحت أقتات المذلة
كلنا أصبح عبد ا هاهنا!![3]

فأصبح الامتهان عادة في المكان المسلوب " هنا "، وطبيعة هذا المكان غير منتج، فالكل يمد يده للاستجداء وطلب المعونة، لذلك جعل الشرقاوي من " القوت "، " المذلة " تجسيدًا ليعبر به عن سوء أحوالهم وأنهم أصبحوا عبيدًا في مخيماتهم. واستطاع الشرقاوي أن يجعل من هذه الألفاظ تشكيلاً فنيًا رائعًا يعبر عن

---

(١) " وطني عكا " ، ص ٦١ ، ٦٢.
(٢) كامل زهيري ، " مواقف ومنازعات " ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣م ، ص ٢٤٠.
(٣) " وطني عكا " ، ص ١٦.

حال اللاجئين إلى المستوطنات، والتشكيل الفني بدوره ينقل الألفاظ إلى المعجم الشعري في أنساق جمالية، ويقوم أيضًا بتوظيف هذه الألفاظ لنقل التجربة الداخلية " وهو أكمل أداة اخترعها الإنسان حتى الآن لنقل تجاربه نقلاً وافيًا وحيويًا تام الإحاطة والعمق " [1].

وطرحت " النسر الأحمر " بجزأيها هذه العلاقة الجدلية الديناميكية بين الإنسان والأرض من خلال هذا التقسيم الثنائي الأولي الذي يكشف عن الأواصر الشديدة بين حرية الإنسان (المواطن) داخل بلده ؛ وضياع هذه الحرية على يد رجال السلطة ومراكز القوى الذين طغوا في البلاد " النسر الأحمر والغربان " وحرية الوطن الممتهنة على يد الصليبيين " النسر الأحمر وقلب الأسد " فلا بد من المواجهة والحرب شريطة أن يحقق السلطان للمواطن حريته وأمنه في الداخل، قبل أن يسعى لتحرير الأرض حيث إن تحريرها لن يتم إلا بتحرير الإنسان الذي سيخوض المعركة.

لذلك يتساءل محمود المثقف في عجب عن كيفية أن يخوض الإنسان الذي لم يتحرر حربًا للتحرير أو يحقق الحرية لوطنه وهو نفسه يفقدها:

كيف يحارب مظلوم
أو رجل سلبوه أمنه؟!
إذ لم يعط الوطن الفرد العزة
والعيش الموفور
فكيف إذن يحمي وطنه...؟![2]

إن المطالبة بالحرية ـ بوصفها قيمة إنسانية ـ لأي مجتمع مرتبطة بتحقيق العدل وافتقاد الإنسان (الجزء) لحريته يعني ضمنًا افتقاد الوطن (الكل) لهذه الحرية، وتختلف رؤية الشرقاوي ـ رغم هذا التضافر ـ أحيانًا تجاه أولوية تحقيق الحرية لأحد الطرفين من عمل لآخر وحسب متطلبات الموضوع الرئيسي في النص.

---

(1) د. محمد النويهي ، " محاضرات في عنصر الصدق في الأدب " ، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ، طبعة ١٩٥٩م ، ص ٣٤.

(2) " النسر الأحمر " ، ص ٥٢.

ويلجأ الشرقاوي إلى ملاذه الإنشائي الذي يحتمي به ويتحصن أمام هذه القوى المتغطرسة، فهو يبدأ به هذا المقطع ويختتم به أيضًا كأنه الحصن الذي ينبه الناس من داخله ويعتصم به، فهو يستفهم ليظهر تعجبه الشديد " كيف يحارب مظلوم أو رجل سلبوه أمنه؟! " وخاصة أن هذه الحروب تُقام من أجل حماية أطماع السلطة، فهي ليست ذات قيمة أو هدف سامٍ تستحق أن يُضحى من أجلها، ويشترط الشرقاوي لكي يحمي الإنسان وطنه أن يمتلك العزة، والعيش الموفور، فإذا ما توفرت لديه سبل الأمن والأمان دافع مستميتًا للحفاظ عليهما أو استردادهما، أما أن يسلبه الوطن الأمن والأمان والعزة والقوت " فكيف إذن يحمي وطنه؟! "، وهي إشارة دالة تبرهن على ما سبق.

فالنسق الذي يربط بين الإنسان والأرض هو الحرية، ولا نستطيع أن نولي أهمية لحرية أحدهما عن الآخر لأنهما وجهان لعملة واحدة. لذا فقد تعالت النداءات التي تنادي بحرية الإنسان والأرض معًا داخل نصوص الشرقاوي المسرحية، والشرقاوي تدل ألفاظه على مكنونات نفسه الداخلية، فهو طالما نادى بحرية الفرد الإنسان ويجد في تحقيق هذا النشدان الخلاص من قيود كثيرة تعرقل مسيرة الحياة، والحرية هي الخطوة الأولى من هذه المسيرة.

❖ ❖ ❖

الخاتمة

وبعد هذا التطواف في المسرح الشعري عند الشرقاوي نستطيع أن نؤكد بحق أن الشرقاوي قد أضاف الكثير إلى هذا الفن، كما عبَّر عن لسان حال الشعوب العربية في الفترة التي تحياها تحت وطأة الاستعمار، فكان مثالاً للأديب المعبِّر عن روح عصره، وقضايا أمته في تجربة تنبع بالصدق والمعايشة الحقيقية في قالب فني خالص.

وظهر هنا جليًا من خلال عرض وتحليل فصول البحث حيث جعل للشخصية في الفصل الأول أهمية محورية في البناء الدرامي وكانت أهم سمة تميزها هي ثوريتها المطلقة، كما أفرد للمرأة دورًا بطوليًا ثوريًا رائعًا من خلال عرضه لشخصية " جميلة بو حريد " و" زينب بنت على " رضى الله عنها و" سلمى " و" كوكب "، و" ليلى "، و" هند "، فقد أبرز الشرقاوي قدرة المرأة على تحمل أعباء الوطن والقيام بدورها الوطني " الاجتماعي والسياسي ". فالمرأة في مسرح الشرقاوي قوية، جريئة، واعية بحقوقها وواجباتها، تؤثر الوطن بأغلى ما تملك وتخوض المخاطر من أجل النصر والتحرير فهى فدائية وثائرة.

وفي الفصل الثاني استطاع الشرقاوي أن يجعل من مسرحياته تجسيدًا لأفكاره الثورية، وأخذ يدين القوى السياسية الحاكمة حين تنفرد بالسلطة، وتتنكر لمبادئ الثورة، وتسلب الفرد حريته، وتضيف بهذا السلب التعسفي حرية أكبر تمارس من خلالها سلطة لا تستحقها.

وفي الفصل الثالث استخدم الشرقاوي الدلالات الزمانية والمكانية بأبعادها المختلفة، والمتعددة التي تعطى للنص حيوية وثراءً، واستطاع أن يتخذ من الأحداث التاريخية مادة لحبكة درامية يطرح من خلالها تلك القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، لتحقيق العدالة والحرية، وكان التاريخ القديم والحديث هو الإطار الفني لأغلب الأعمال والستار الذي أخفى المضامين العصرية.

وفي الفصل الرابع استخدم الشرقاوي اللغة والحوار استخدامًا خاصًا وبارعًا فنلاحظ أن اللغة عنده سهلة فهى قريبة من لغة الحياة اليومية، مؤدية للمعنى وموصلة له بأقرب طريق، وذلك يرجع إلى تمرس الكاتب على الكتابة الصحفية المتميزة نظرًا لأنها تخاطب جموع القراء.

وكانت ثمرة البحث في فصله الخامس والأخير حيث ظهرت السمات والخصائص الفنية للموقف الثوري من خلال عرض لبعض المواقف الثورية.

والله ولي التوفيق..

د/ عبد التواب محمود

المصادر والمراجع

▪ أولاً : مسرحيات الشرقاوي

١. مأساة جميلة: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢. الفتى مهران: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.

٣. تمثال الحرية: مسرحية في فصل واحد، دار التعاون، القاهرة، ١٩٦٧م.

٤. وطني عكا: دار الشروق، القاهرة، ١٩٦٩م.

٥. الحسين ثائرًا: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.

٦. الحسين شهيدًا: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.

٧. النسر الأحمر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م.

٨. عرابي زعيم الفلاحين: مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٨٢م.

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

▪ ثانيًا : المصادر العربية

١. شهاب الدين النويرى: نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٧، وزارة الثقافة المصرية، د. ت.

٢. عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها د. محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٣. عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البيجاوى، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.

المراجع العربية

١. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.

٢. أحمد تيمور: الأمثال العامية، الدار العربية للطباعة والنشرة، القاهرة، ١٩٧٨م.

٣. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣م.

٤. أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٣م.

٥. أحمد عرابي: مذكرات عرابي المعروفة باسم كشف الستار عن سر الأسرار، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٣م.

٦. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤م.

٧. أمين العيوطي: الشخصية بين الرواية والمسرحية، القاهرة، ١٩٦٤.

٨. د. ثريا العسيلى: أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٩. جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢.

١٠. جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

١١. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٢. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.

١٣. جلال العشري: جيل وراء جيل، المركز الثقافي الجامعي القاهرة، ١٩٨١

١٤. جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١.

١٥. حسين رامز ومحمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

١٦. رجاء النقاش: في أصول المسرح، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٨٣.

١٧. رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

١٨. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية (١٩٤٠، ١٩٥٠) دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.

١٩. سامي منير: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، الهيئة المصرية للكتاب فرع الإسكندرية، ١٩٧٩.

٢٠. سامية حبيب: دلالة المقاومة في مسرح الشرقاوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢١. سعد زهران: التعاليم الليبرالية في الثورة العرابية، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٢. سيد حامد النساج: بحوث ودراسات أدبية، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٣. سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٠.

٢٤. شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.

٢٥. عاطف وصفي: الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٢٦. د. عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، ١٩٨٠.

٢٧. د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٨. عبد العظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٩. د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

٣٠. د. عبد المنعم إبراهيم الدسوقي: عبد الله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، ١٩٨٠.

٣١. عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨١.

٣٢. عدنان حسين قاسم: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٧.

٣٣. عدنان حسين قاسم: دراسات نقدية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٩.

٣٤. د. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكرالعربي، القاهرة، د. ت.

٣٥. د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.

٣٦. د. عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٣

٣٧. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، (٢٤٨)، الكويت، أغسطس، ١٩٩٩.

٣٨. علي الراعي: مسرحيات ومسرحيون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

٣٩. د. علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٨.

٤٠. فؤاد دوارة: في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

٤١. قاسم عبده قاسم: الخلفية الأيديولوجية للحروب العالمية، دراسة عن الحملة الأولى (١٠٩٥ ، ١٠٩٩) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣.

٤٢. قاسم عبده قاسم: عصر سلاطين المماليك، دراسة في تاريخ مصر الاجتماعية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

٤٣. كامل زهيري: مواقف ومنازعات، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

٤٤. لطيفة محمد سالم: القوى الاجتماعية في الثورة العرابية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

٤٥. ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي في مصر، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٣.

٤٦. د. مجدى وهبة، محمد عناني: درايدن والشعر المسرحي، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٤.

٤٧. د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

٤٨. محمد إبراهيم مدني: مسرح عبد الرحمن الشرقاوي دراسة نقدية، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٨.

٤٩. محمد أطميش: الشاعر العربي مسرحيا، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧م.

٥٠. محمد السيد عيد: التراث الشعري في مسرح الشرقاوي، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩١م.

٥١. د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، كتابات نقدية، (٩٢) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

٥٢. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب، ١٩٦٤.

٥٣. د. محمد غنيمى هلال: المواقف الأدبية، نهضة مصر القاهرة، ١٩٩٢.

٥٤. د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر القاهرة، ١٩٨٦.

٥٥. د. محمد غنيمى هلال: في الأدب والنقد، نهضة مصر القاهرة، ١٩٨٨.
٥٦. محمد مندور: فن الشعر، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.
٥٧. محمد مندور: المسرح، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٣.
٥٨. محمد مندور: في المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٦.
٥٩. محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢.
٦٠. د. محمد النويهي: محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٦.
٦١. محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، ١٩٨٧.
٦٢. د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
٦٣. د. مصطفى عبد الشافي الشورى: دراسات في الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية القاهرة، ٢٠٠٠م
٦٤. مصطفى لطفى المنفلوطى: مختارات المنفلوطى، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦.
٦٥. د. مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة (٢٥٥) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، ٢٠٠٠.
٦٦. نبيل فرج: الشرقاوي يتحدث عن مسرحه الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٩م.
٦٧. نعمان عاشور: المسرح والسياسة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د. ت
٦٨. د. نعيم عطية: في الروابط بين القانون والدولة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
٦٩. د. وليد منير: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
٧٠. يُمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق للتحرير، بيروت، ١٩٩٨.

المراجع المُترجمة

١. أريك بنكلى: نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.

٢. أوبرسفيلد: قراءة المسرح ، ترجمة فؤاد دوارة ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦.

٣. أ. أ. ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

٤. أريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩.

٥. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة شكرى عياد، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٦. روبرت بروستاين: المسرح الثوري ترجمة عبد الحليم البشلاوى، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د . ت.

٧. رينيه ويلك وأوستند وارين: نظرية الأدب ترجمة محيى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٨. رايموند وليامز: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد (٢٤٦)، ١٩٩٩.

٩. راليف بارتن: آفاق القيمة، ترجمة أحمد رضوان عزالدين، دار النديم، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٠. س. دبليو. دوسن: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٦.

١١. سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦١.

١٢. كليفرد ليج : موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد الرشيد، ١٩٨٢.

١٣. لايوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.

١٤. مجموعة من الكتاب الروس: الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٦.
١٥. مولوين ميرسنت و كليفرد ليتسن: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د.على أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٩.
١٦. والتر كير: عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦.
١٧. وليم شكسبير: ماكبث، ترجمة محمد فريد أو حديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٩م.
١٨. هارولدلج، لاسكى: الحرية في الدولة الحديثة، ترجمة: أحمد رضوان عزالدين دار النديم، القاهرة، ١٩٥٧.

الدوريات

١. مجلة الشعر، يناير، ١٩٨٨
٢. مجلة الطليعة، مقال سامى خشبة، أبريل ١٩٧٥.
٣. مجلة فصول، حداثة الميلو دراما، د. هدى وصفى، مايو ١٩٩٦.
٤. مجلة فصول، دراسة في المعجم الشعري لخالد سليمان..
بحث خليل حاوي، مجلد ٨ مايو ١٩٨٩
٥. مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٦
٦. مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩ ، حديث الشرقاوي

المراجع الأجنبية

1. J, ،P. Sartre , "L'Etre et le Neant", P. 633

نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال، " المواقف الأدبية ".

2. Etienne Souriall: "Les deux cent nille situations dramatiques", Paris, 1950, Lere partie, et p. 167.

نقلاً عن د. محمد غنيمي هلال، " المواقف الأدبية ".

3. Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London 1952, Pg 6.