الفصل السابع

الأسلوب فى المسرحية

٧-١ .

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

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

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

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

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

---

(١) انظر هذا الكتاب ف ٥ - ٤ .

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

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

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

١- مصرع كليو باترا .

٢- مجنون ليلى .

٣- الست هدى .

٤- أميرة الأندلس .

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

---

(٢) طرح هذه القضية من قبل فردريك أنتوش وانتهى إلى أن المسرحية «لابد أن ستحتل مكانا وسطا بين المنطوق والمكتوب» انظر : F. Antosch, op. cit., p. 58 .

٢-٧ .

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

مصرع كليوباترا : ن ف ص = ٧ر٦

مجنون ليلى : ن ف ص = ٧ر٨

الست هدى : ن ف ص = ٩ر١٠

أميرة الأندلس : ن ف ص = ٠ر٥ .

وتعطينا هذه الأرقام نتائج ذات دلالة نوجزها فيما يلى :

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

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

وعلى حين تندرج المسرحيتان الأوليان تحت ما يمكن تسميته بالمآسى التاريخية والعاطفية ، وتقوم أساسا على فكرة الصراع بين الحب والواجب - تمثل «الست هدي» نمطا فريدا فى مسرحيات شوقى ، إذ هى كوميديا اجتماعية نقدية ساخرة تخلص فيها شوقى تماما من صيغة الصراع بين الحب والواجب ، وقدم شخصيات من الواقع اليومى المعاش فى زمانه. وكان لذلك أثره الواضح على اللغة التى استعملها فى مسرحيته حيث دخلت تعبيرات الحياة اليومية فى إطار الشعر الفصيح ، وتجاورت مع غيرها من المفردات والتعبيرات فى معجم اللغة الأدبية على نحو أبرز من الطابع الفكاهى للمسرحية [٣] .

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

---

(٣) ان أيسر مقارنة بين اللغة التى كتبت بها المسرحيات الثلاث توصل إلى هذه النتيجة . ومن يستمع إلى شوقى وهو يقول على لسان المجنون :

إذا طاف قلبى حولها جن شوقه كذلك يطفى الغلة المنهل العذب

يحن إذا شطت ويصبو إذا دنت فيا ويح كم يحن وكم يصبو

أو وهو يقول على لسان انطونيوس :

ردى على هامتى الغار التى سلبت فقبلة منك تعلوها هى الغار

= نقول من يستمع إلى لغة شوقى فى هاتين المسرحيتين يعجب من مقدرته على صياغة مثل هذه الابيات على لسان «الست هدى» حين تصف أحد أزواجها .

يرحمه الله وإن لم أر لون قرشه

عشت اثنتين معه لم انتفع بفرشه

لو لم يمت لمت من جفه وفشه

يدب كالخلوف فى خروجه من قشه

وما استرحت ليلة من طحنه ودشه

ومن تلال جبره ومن جبال دبشه

(أ) كونها شعرا .

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

وهكذا تعطينا هذه المسرحية مثالا جيدا لعمل أدبى تعمل فيه المؤثرات فى اتجاه واحد نحو زيادة ن ف ص مما جعلها تصل إلى ٩ر١٠ وهى أعلى قيمة فى المسرحيات الأربع [٤] .

رابعا : نمط اللغة المستخدمة فى المسرحيتين الأوليين : «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى» فصيح خالص . وهو بذلك أقرب إلى اللغة المكتوبة . وهما فى الوقت نفسه مسرحيتان شعريتان . والخاصية الأولى تنزع بقيمة ن ف ص نحو الانخفاض . أما الخاصية الشعرية فتنزع بها نحو الارتفاع . وهنا نجد العاملين المؤثرين فى قيمة ن ف ص يعملان فى اتجاهين متضادين بحيث يمكن أن نفترض أن كليهما أضعف تأثير الآخر . ومن ثم احتلت قيمة ن ف ص فيهما مكانا وسطا بين مسرحية «الست هدى» والمسرحية النثرية الوحيدة «أميرة الأندلس» [٥] .

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

---

(٤) انظر ف ٥ - ٦ . من هذا الكتاب .

(٥) انظر الموضع السابق .

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

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

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

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

الحالة الثالثة : حين تجتمع فى العمل الأدبى مؤثرات تعمل فى اتجاهين متضادين (حالة «مجنون ليلى» و «مصرع كليوباترا» [٦] .

٣-٧ .

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

---

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

أولا : مصرع كليوباترا :

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ١ر٧

المنظر الثانى : ن ف ص = ٠ر٧

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٠ر٧

الفصل الثانى :

ن ف ص = ٧ر٩

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٥ر٦

الفصل الرابع :

ن ف ص = ١ر٧

المدى فى المسرحية = ٢ر٣

ثانيا : مجنون ليلى :

الفصل الأول :

ن ف ص = ٦و١٠

الفصل الثانى :

ن ف ص = ١ر١٥

الفصل الرابع :

المنظر الأول : ن ف ص = ٣ر٦

المنظر الثانى : ن ف ص = ١ر١٧

متوسط الفصل الرابع : ن ف ص = ٤ر٩

الفصل الخامس :

ن ف ص = ١ر٧

المدى فى المسرحية = ٠ر١١

ثالثا : «الست هدى»

الفصل الأول : ن ف ص = ٨ر٦

الفصل الثانى : ن ف ص = ٣ر١٨

الفصل الثالث : ن ف ص = ٦ر٧

المدى فى المسرحية = ٥ر١١

رابعا : «أميرة الأندلس»

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ٦ر٢

المنظر الثانى : ن ف ص = ١ر٣

المنظر الثالث : ن ف ص = ٤ر٣

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٩ر٢

الفصل الثانى :

ن ف ص = ٤ر٤

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٢ر٧

الفصل الرابع :

ن ف ص = ٩ر٤

الفصل الخامس :

المنظر الأول : ن ف ص = ٠ر٧

المنظر الثانى : ن ف ص = ٠ر٥

المنظر الثالث : ن ف ص = ٦ر٤

متوسط الفصل الخامس : ن ف ص = ٥ر٥

المدى فى المسرحية = ٦ر٤

٧-٤ .

ونقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض وضعت موضع الاختبار فى الدراسات الأسلوبية التى قام بها بوزمان وشليتسمان ونويبافر وأنتوش وغيرهم . ونحن فى تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوقى الأربع . وهذه الفروض الثلاثة هى :

أولا : أن لغة حديث النفس monologue والأحاديث الطويلة نسبيا يصاحبها عادة انخفاض قيمة ن ف ص . على حين ترتفع هذه القيمة فى الحوار والأحاديث القصيرة المتسمة بالحيوية .

ثانيا : ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تطلع أيضا . وتحن

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

ثالثا : أن قيمة ن ف ص - أو تنوعها إذا شئنا الدقة - تصلح أيضا مؤشرا احصائيا لقياس علاقة المنشىء بشخصيات مسرحيته ، إذ تظهر براعة المنشىء فى تحرير أسلوب هذه الشخصيات من سيطرة أسلوبه الفردى الخاص ، وبذلك تتميز أساليبها وتتنوع على نحو يظهر حيويتها الدرامية على المسرح .

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

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

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

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

ولنأخذ الآن فى اختبار المسرحيات فى ضوء هذه الفروض .

٧-٥ .

نلاحظ ابتداء ان قيمة ن ف ص فى «مصرع كليوباترا» هى أقلها تنوعا بين مسرحيات شوقى الشعرية ، إذ تسجل قيمة ن ف ص فى فصولها الأربعة على الترتيب : ٧ ، ٧ر٩ ، ٥ر٦ ، ١ر٧ بمدى قدره ٢ر٣ .

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

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

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

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

---

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

ويؤكد ذلك الارتباط ما نراه من تنوع نسبى واضح فى قيمة ن ف ص بالنسبة للمسرحيتين الشعريتين الأخريين ، حيث نجد المدى يسجل فرقا لايمكن تجاهله وهو (١١) فى «مجنون ليلى» و (٥ر١١) فى «الست هدى» إذا ما قورنتا بالمدى (٢ر٣) فى «مصرع كليوباترا»[٨] . ولعل ذلك راجع إلى أن «شوقى» لم يكن مضطرا فى مسرحية تستمد موضوعها من تراث الحب العذرى القديم أو مسرحية اجتماعية فكاهية أن يعلن عن نفسه ، ويكبل شخصياته ، كما فعل عندما أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن مصرية كليوباترا وتبرئة ساحتها .

٦-٧ .

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

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

١- مقطوعات تتكون من ١٠ إلى ١٥ بيتا .

٢- مقطوعات تتكون من ١٦ إلى ٢٠ بيتا .

٣- مقطوعات تتكون من ٢١ بيتا فأكثر .

---

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

(٩) انظر ف ٧ - ٤ . من هذا الكتاب .

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

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

ويفسر لنا الجدول (٢) مجموعة من الأمور :

أولها : غلبة الطابع الغنائى على الطابع الدرامى فى «مصرع كليوباترا» على وجه الخصوص . وفى «مجنون ليلى» بدرجة أقل . وظهور الطابع الدرامى فى «الست هدى» .

ويظهر ذلك من أن مجموع المقطوعات الطويلة فى «مصر كليوباترا» يبلغ ٢٠ مقطوعة ، وفى «مجنون ليلى» ١٤ مقطوعة ، على حين تختفى المقطوعات الطويلة من «الست هدى» نهائيا .

وقد تناول القضية من منظور نقدى الناقدان على الراعى ومحمد مصطفى هدارة[١٠] ، وكلا الناقدين يؤكد ضعف الجانب الدرامى فى مسرحيات شوقى . ويستثنى الراعى مسرحية «الست هدى» ويشمل بحكمه ما سواها من مسرحيات فيقول «إن شوقى كان فيها شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا» ، وأنه كان يسرع القصائد الغنائية ، ويعطيها لأبطاله كى يترنموا بها»[١١] .

---

(١٠) انظر : محمد مصطفى هدارة : «البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى» ضمن كتابه «مقالات فى النقد الأدبى» ، ص ١٤ - ٤٣ .

(١١) على الراعى : «المسرح فى الوطن العربى» ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص

جدول (٢)

إحصاء مقارن بالمقطوعات الطويلة فى المسرحيات الثلاث

وقيمة ن ف ص

	عدد المقطوعات فى مصرح كيلوباترا				عدد المقطوعات فى مجنون ليلى					عدد المقطوعات فى الست هدى		
الفئات (عدد الأبيات)	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣	الفصل ٤	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣	الفصل ٤	الفصل ٥	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣
١٠ - ١٥	٤	١	٣	٣	--	١	٤	٤	٣	--	--	--
١٦ - ٢٠	--	--	٢	٣	--	--	--	--	٢	--	--	--
٢١ فأكثر	١	--	١	٣	--	--	--	--	--	--	--	--
ن ف ص	٧	٩٫٧	٦٫٥	٧٫١	١٠٫٦	٦٫١	١٥٫١	٩٫٤	٧٫١	٦٫٨	١٨٫٣	٧٫٦

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

ثالثها : يقترن اختفاء المقطوعات الطويلة من «الست هدى» بوضوح الطابع الدرامى واختفاء الغنائية . وإلى ذلك يشير الدكتور على الراعى من منظور نقدى فيقول عن هذه المسرحية : «انها المسرحية الوحيدة التى نجحت دراميا [١٢] ، ويقول أيضا : «باستثناء الست هدى لم يتحقق المسرح الشعرى على يدى شوقى» [١٣] . وهكذا تؤكد المعطيات الاحصائية سلامة الحكم النقدى ، ويعتضد الحكم النقدى بدلالة المعطيات الاحصائية .

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

٧-٧ .

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

---

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

(١٣) السابق : ١٦٥ .

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

وتسجل قيمة ن ف ص فى الفصل الثانى أعلى رقم لها (٧ر٩) على حين ينخفض الرقم فى الفصول السابقة واللاحقة (انظر الرسم البيانى رقم ١) ، ومن ثم يتبين أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلة المونولوجات وسيادة طابع الحوار ، كما انخفاضها مرتبط - على العكس من ذلك - بطغيان المونولوجات على الحوار .

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

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

أولهما : الشعر وهو اتجاه ينزع بالنسبة نحو الارتفاع .

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

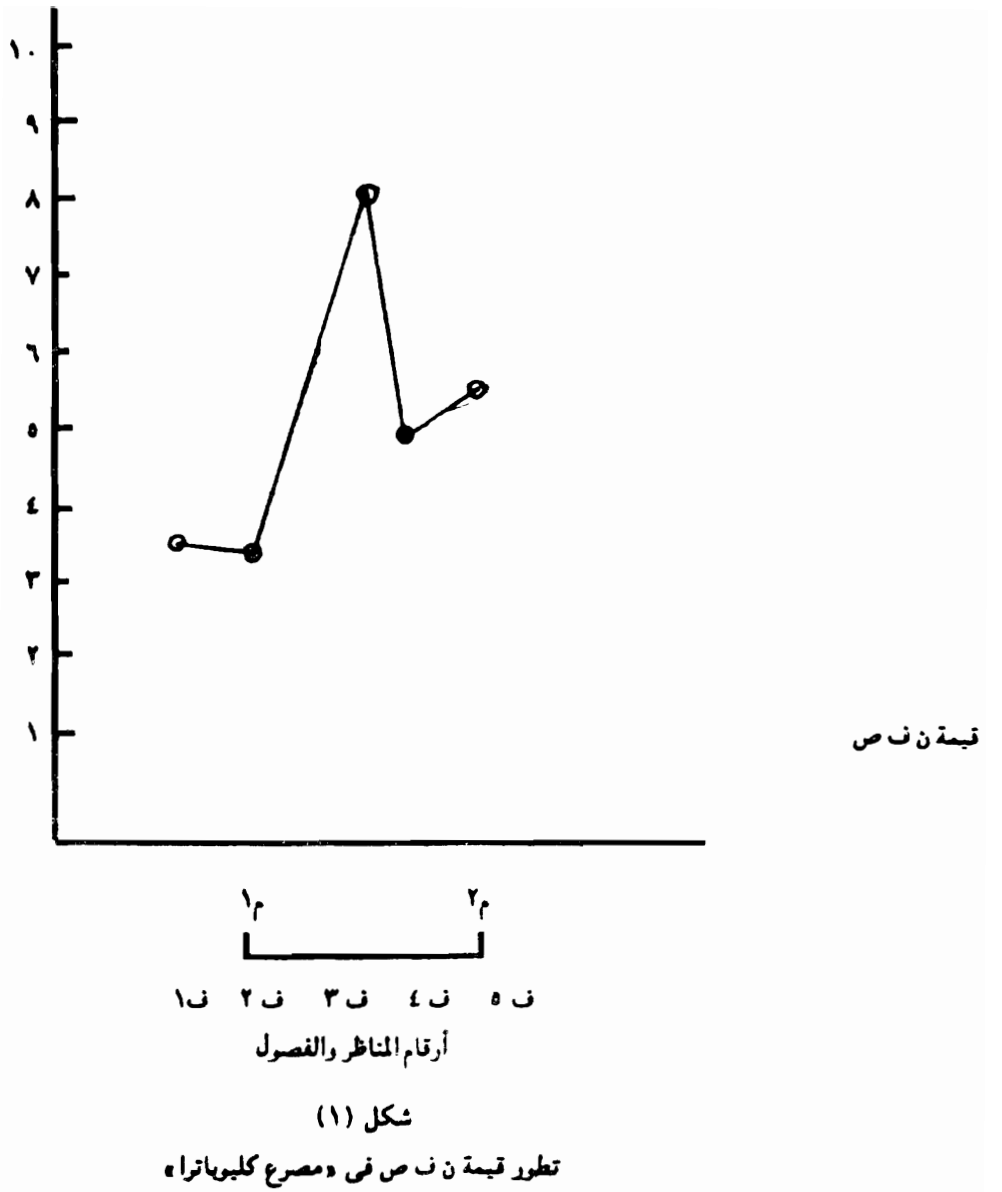
٧-٨ .

وفى «مجنون ليلى» نجد موقفا مشابها حين نتتبع مسار الأحداث . (ولنتابع الشرح باستخدام الرسم البيانى رقم ٢) .

تبدأ المسرحية بمنظر السامر . وهو يشبه فى طابعه العام منظر الحفل فى مسرحية مصرع كليوباترا ، ففيه يتجمع عدد كبير من الفتية والفتيات يديرون بينهم أحاديث يختلط فيها السمر البرىء بالمناقشات السياسية ، وحكاية مغامرات الصيد ، ثم ظهور «قيس» على مسرح الأحداث ، ولقاؤه بغريمه «منازل» ، وما دار بينه وبين «ليلى» من شكوى ونجوى ، وما انتابه من اغماء . وينتهى الفصل بثورة شديدة من «المهدى» والد «ليلى» وطرده قيسا من داره . وفى هذا الفصل الحافل بالأحداث الحية والحوار نجد قيمة ن ف ص تسجل ارتفاعا واضحا يصل إلى (٦ر١٠) .

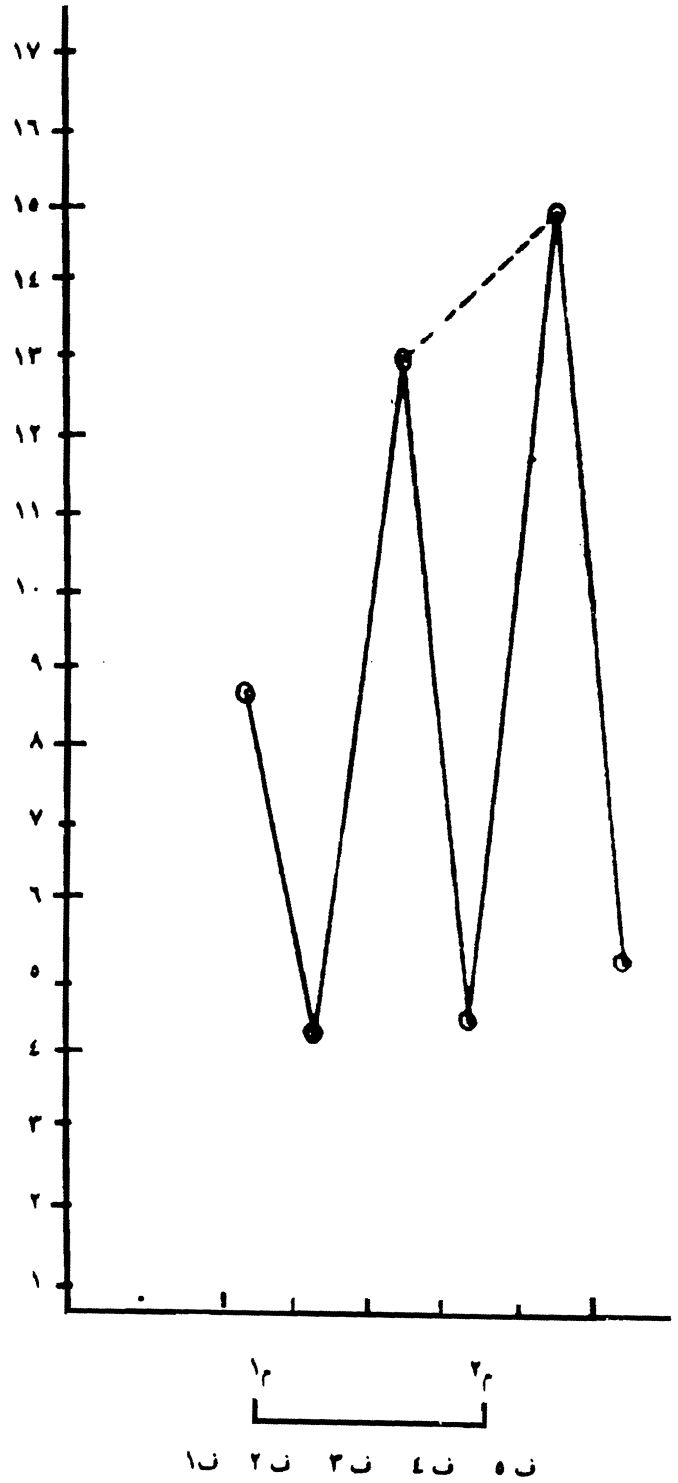
أما الفصل الثانى فقد خلا من المطولات ، ولكنه تميز بانعدام الحيوية فى الأحداث وتوالى أغنيات الحداة . وقد قصد شوقى فيه إلى تصوير عزوف «قيس» عن الطعام ، وهيامه على وجهه فى البيد ، واغمائه المتكرر . ولا تكاد تجد فى هذا الفصل شيئا ذا بال الا لقاء «ابن عوف أمير الصدقات ، ووعد ابن عوف له بأن يكون شفيعه إلى «ليلى» ووالدها . فليس عجيبا إذن أن تنخفض ن ف ص انخفاضا واضحا يمثل أدنى قيمة لها فى المسرحية كلها (١ر٦) .

لكننا ما نأتى إلى الفصل الثالث حتى تدب الحيوية فى الأحداث والحوار ، وتعدد الأطراف المشاركة فيه ، وتظهر الصراعات الأساسية فى المسرحية واضحة . وحين يدخل قيس فى ركاب ابن عوف مضارب بنى عامر تدخل المسرحية مجال التحول الحاسم الذى ينتهى برفض ليلى الزواج من قيس خضوعا لسلطان التقاليد ، واعلانها قبول الزواج من «ورد» زوجا لها . وفى أثناء ذلك نجد حجم الجماهير يتزايد على المسرح ، وتتعالى صيحاتهم مطالبين أبا ليلى بألا يستجيب لشفاعة الشافعين ، ثم ينهض من بينهم «منازل» غريم قيس ليستثمر الفرصة السانحة ، محاولا فى خطبة طويلة أن يستميل عواطف



شكل (١)

تطور قيمة ن ف ص فى «مصرع كليوباترا»



ة ن ف ص

شكل (٢) تطور قيمة ن ف ص في «مجنون ليلى»

الجماهير بادئا بالثناء على قيس كأحسن ما يكون الثناء ، ومنتهيا فى دهاء إلى المطالبة بقتله . ثم ترتفع حرارة المناقشة عندما يتدخل «بشر» كاشفا ألاعيب منازل ، ويكاد يؤدى اللجاج بينهما إلى صراع وتماسك .

وينتهى الفصل الثالث باللحظات الحاسمة التى تقرر فيها مصير ليلى وقيس حين أبت أن تتزوج من قيس . وخيبت مسعى ابن عوف بأن رضيت «وردا» بعلا لها . ومن هذا العرض السريع لأحداث الفصل الثالث نستطيع أن نتوقع ارتفاعا ملحوظا فى قيمة ن ف ص فى هذا الفصل بالقياس إلى الفصلين السابقين ، وهكذا كان فقد وصلت قيمتهما إلى (١ر١٥) .

والفصل الرابع فى مسرحية «مجنون ليلى» هو الفصل الوحيد الذى يتكون من منظرين : أما أولهما فمنظر قرية الجن . وأما الثانى فمنظر لقاء يجمع بين أطراف المأساة الثلاثة قيس وليلى وورد . ويلفت نظرنا هنا التفاوت الدال بين قيمة ن ف ص فى المنظرين حيث تسجل القيمة انخفاضا شديدا ملحوظا فى المنظر الأول (٣ر٦) . وارتفاعا كبيرا مفاجئا فى المنظر الثانى (١ر١٧) .

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

(١٤) هدارة : البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى : ص ١٤٢ .

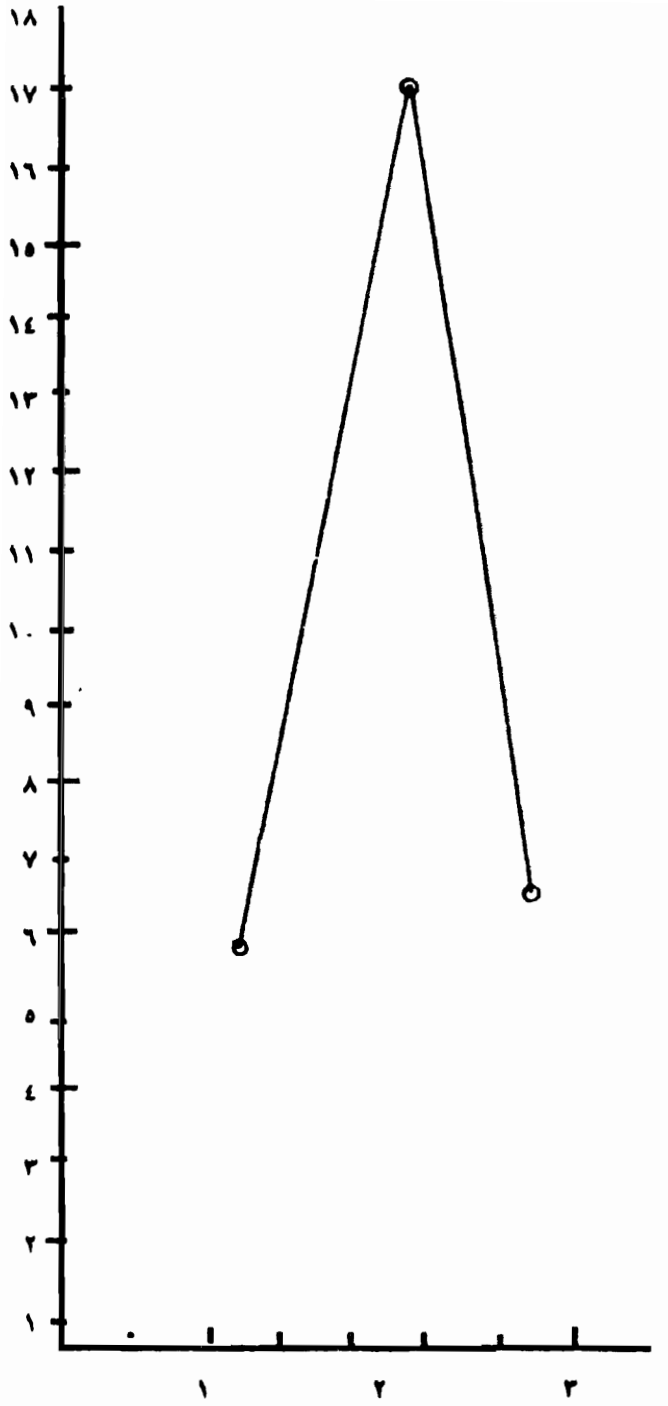
المسرحية على فرض حذف المنظر الأول بخط متقطع يصل الفصل الثالث بالمنظر الثانى مباشرة وذلك فى الرسم البيانى رقم ٢ . ويلاحظ أن الرسم يبدو أكثر طبيعية . وترى بذلك كيف يتسق الحكم النقدى مع نتائج الاحصاء) .

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

ولعل فى هذه الاشارات السريعة لملامح المنظر الثانى ومقارنته بملامح المنظر الأول ما يؤكد حساسية المقياس الذى نستخدمه ، وما يفسر ارتباط قيمته صعودا وهبوطا بدرامية الأحداث وحيوية الحوار .

ويموت ليلى ومواراة جثمانها التراب فى أول الفصل الخامس يتغيب عن مسرح الأحداث قطب هام من أقطاب الصراع ، وتختفى المفاجآت تماما ، ويصبح موت قيس أمرا متوقعا ، وتسير الأحداث إلى نهاية محتومة متوقعة للقارىء والمشاهد . وكما بدأ الفصل بمشهد العزاء على قبر ليلى انتهى باسلام قيس الروح بجوار قبرها ويرتبط ذلك كله بانحدار حاد فى قيمة ن ف ص من (١ر١٧) فى المنظر الثانى من الفصل الرابع إلى (١ر٧) فى الفصل الخامس . ويعطينا هذا مؤشرا واضح الدلالة على انحلال عقدة الأحداث وبلوغها نهايتها .

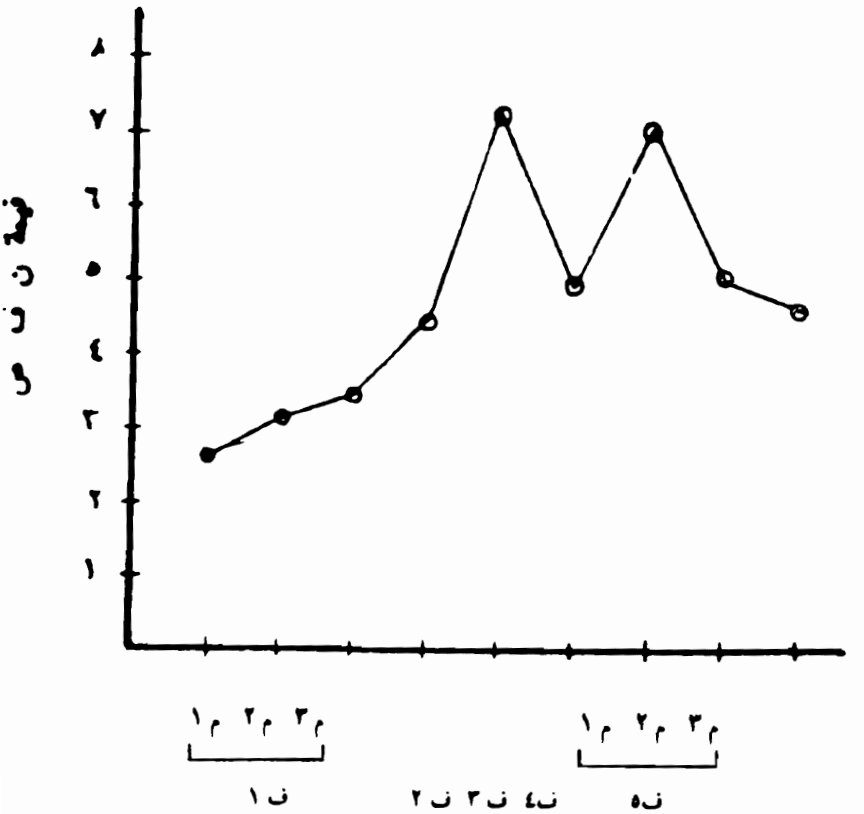
أما تطور الأحداث فى «الست هدى» وارتباطه بتطور قيمة ن ف ص فبسيط وواضح (انظر الرسم البيانى رقم ٣)، فالمسرحية تتكون من فصول ثلاثة قيمة ن ف ص فى الأول (هو٦) وفى الثانى (٣ر١٨) وفى الثالث (٦ر٧) . ونعتقد أن بعث الظاهرة



ارقام الفصول

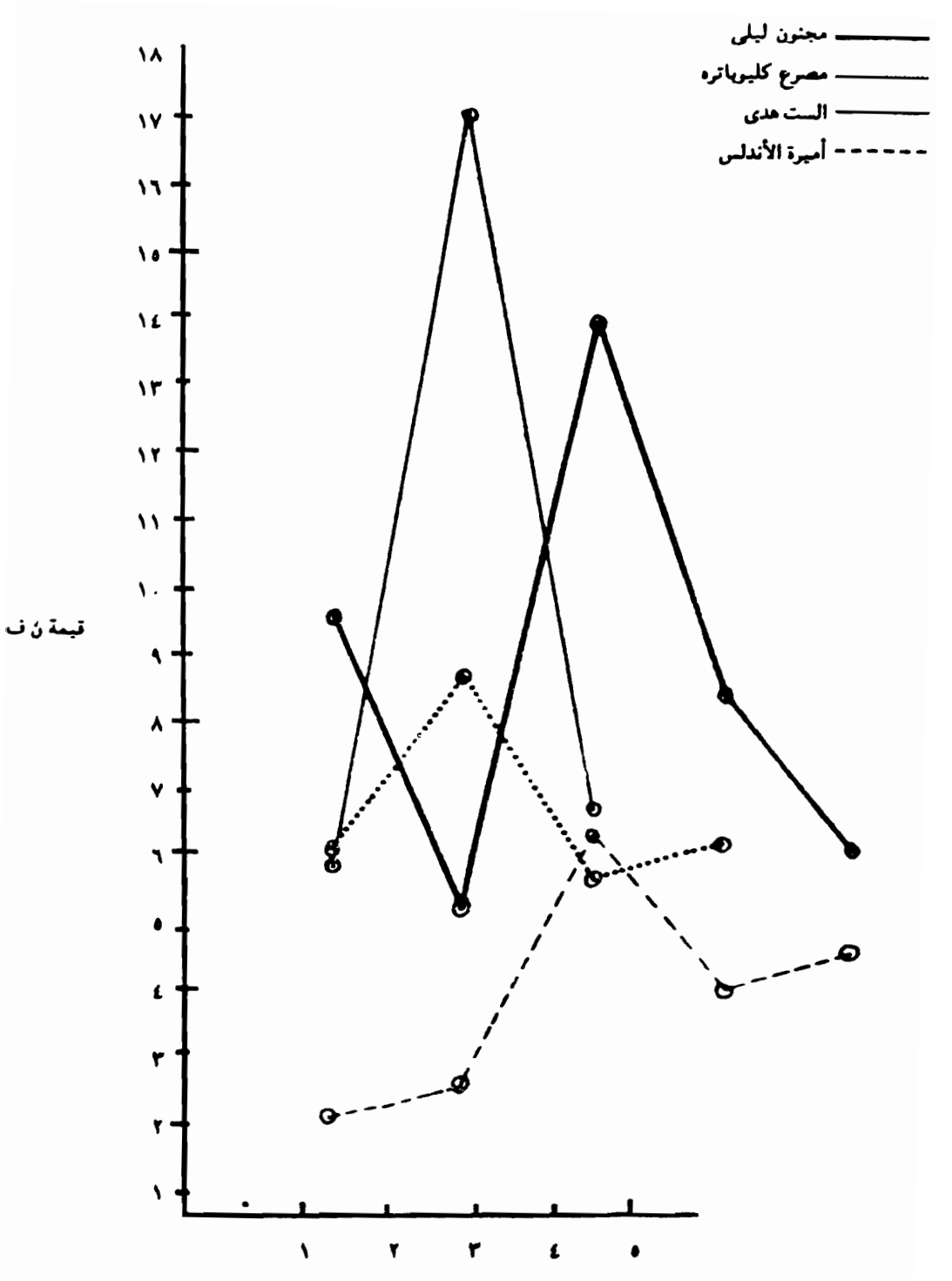
شكل (٣)

تطور قيمة ن ف ص فى «الست هدى»



شكل (٤)

تطور قيمة ن ف ص في «أميرة الأندلس»



شكل (٥)

مقارنة تطور قيمة ن ف ص فى المسرحيات الأربع

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

وخلاصة القول إن تتبع تطور قيمة ن ف ص بيانيا يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف فى البناء الدرامى لهذه المسرحيات .