القسم الأول

المسرحية الشعرية

الفصل الأول

المسرح ولغة الشعر

- أحمد شوقى
- عزيز أباظة
- أبو حديد ، وباكثير
- صلاح عبد الصبور
- بين النثر والشعر : التقليدى ، والجديد .

١

حين نتحدث عن الشعر لغة للمسرح علينا أن نفرق بين النظم والشعر ، كما أن علينا – حين نستبعد النظم – أن نرجئ الحديث عن الشاعرية فى النثر ، ونجعلها فى مكانها من المسرحية النثرية بالقسم الثانى من كتابنا .

وهنا تطالعنا اعتراضات المعترضين الذين يرون الشعر غير ملائم للمسرح بتنوع شخوصه ، واختلاف مداركهم ومستوياتهم بعد أن مرت فى حياة المسرح مرحلة تسجل للشعر مكانته فى لغة الحوار[١] .

ومع انتشار المسرحية النثرية ، وغلبة الحوار النثرى م نعدم وجود الحوار الشعرى ، على أن من الأهمية بمكان أن نفرق بين الشعر من حيث هو لغة تصويرية تسهم فى البناء المسرحى إسهامًا فنيًا رفيعًا . وبين النظم الذى يفقد الحوار إيحاءاته وإيقاعه ودلالاته المتنوعة ، ويجعل اللغة جافة هامدة ، مهما قلنا إن الشاعر يعمد إلى التبسط ، أو التيسير ، أو الاقتراب من الواقع .

ومن مزالق المسرحية الشعرية طغيان الحس الشعرى على الحس الدرامى مما يوجد عيوبًا فنية سنلم بها فى الفصول القادمة ولعل هذا ما دفع « محمود تيمور »[٢] إلى أن يقول – فى صدد حديثه عن شاعرية شوقى وإسهامه المسرحى – « بأن نصيب الشاعرية فيها أقوى من نصيب الحرفية فى التأليف المسرحى » .

وإذا نأى الشاعر المسرحى عن سيطرة الحس الشعرى « غنائيًا » غلبه الحس الشعرى الترائى « لفظيًا » ، فخضع للسيطرة اللفظية كما سنرى فى مسرح « عزيز أباظة » الذى قدم مسرحيته الشعرية الأولى سنة ١٩٤٣ ، والذى حرص على أن يكون شعره فى الفصاحة والجودة من الطراز الأول[٣] .

لقد قدم « أحمد شوقى » (١٨٦٩ – ١٩٣٢) أقرب صيغة مسرحية للغة للشعر حين نشر (مصرع كليو باترا) بعد أن بويع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وبعد أن تطورت لغته وفنيته عما كتبه ، وهو بعد طالب يدرس القانون فى باريس ، فى محاولته الباكرة (على بك الكبير) سنة ١٨٩٣ ثم سنة ١٩٣٢ ، وهى صيغة تفوق ما عرفناه فى أدبنا المعاصر

منذ اتجه « محمد عثمان جلال » إلى الشعر الفصيح فيما عرب من مسرحيات أوربية تمتزج أحيانًا بالعامية ، أو تخلص للزجل ، ومنذ تراوحت لغة « أبى خليل القبانى » بين الشعر والنثر المسجوع فيما قدم من مسرحيات ، وكذلك من أسهموا فى بواكير النتاج المسرحى منذ مطلع عصر النهضة .

وكان نجاح شوقى فى المسرحية الشعرية دافعًا لمن يحاكيه ، ممن وجدوا فى نجاح مسرح شوقى الشعرى ، وإقبال الجماهير عليه حافزًا لهم على محاكاته واحتذاء نموذجه ، والنسج على منواله ، لا فى المسرحيات التاريخية فحسب ، بل فى المسرحيات ذات الموضوع المحلى ؛ فقد جرى « عزيز أباظة » « شوقى » فى منهجه المسرحى كما جاراه فى (الست هدى) أى كتابة المسرحية المحلية المعاصرة شعرًا ، فكانت مسرحيته (أوراق الخريف)[٤] حيث أخذ فيها « سمته إلى الموضوع المعاصر » كما يقول فى مقدمتها ، ونراه يميل فى لغتها إلى البساطة ، من مثل قول فاطمة (٢/٤١) :

يا سِتٌ إقبـــــالْ ! !
يا سِتٌ إقبـال بُشْرى تُنْسى العليـــلَ سَقامَهْ

وقولها أيضا (٤٢) :

يا ستٌ إقبـــال مَهلا خُذى الحديثَ وَهاتِ ؟ !

كما نراه يتحدث فى مقدمة المسرحية عن تجربته تلك بأنها « جرأة لا تساميها جرأة » ؛ إذ يدرك استنكار الناس وجود الشعر لغة حوار لشخوص يلبسون ملابس العصر ، ولهذا يخرج عن « مألوفه » ، فيما يرى ، وكأنه يقدم حلا للمشكلة :

« فالتزمت لغة وأسلوبًا أقرب ما يكون إلى اللغة المصرية وأسلوبها دون استعمال كلمة واحدة ليست عربية سليمة » . ثم يضيف أنه إذا كان فى مسرحياته السابقة يعمد إلى التنقيح تحقيقًا « للرشاقة » والنصاعة ، والجرس ، والمواءمة .. إلخ » ، فإنه هنا استبدل بعمليات « التجميل » هناك « عمليات تقريب وتبسيط ، وإن شئت فقل عمليات تشويه ، فلجأت إلى ألفاظ وأساليب لم يخطر لى فيما مضى على بال أن أستخدمها » . بل يضيف « فلقد كلفت نفسى هذا . وأنا كاره له » .

والحق أن ما يعلنه الشاعر حلا للمشكلة نعتبره هدمًا لركن أساسى فى البناء الفنى للمسرحية ، وهو الحوار ، فهو – وإن قصد إلى هدف تبسيط الحوار – يعترف « بالتشويه » « على كره منه » ، أى أن ما يقدمه هنا ليس حوارًا شعريا تتحقق له صفات كان يطمئن إلى تحققها فى مسرحياته السابقة بالتنقيح بعد التأليف – كما يقرر – وصولا إلى « نصاعة الأسلوب وجمال الجرس » والمواءمة ، وتجنبا للابتذال . بل هو حوار يتعمد فيه « التشويه » تقربا إلى « اللغة المصرية » ، وهذا ليس حلا للمشكلة بل زيادة فى تعقيدها من ناحية ، وزيادة فى هبوط مستوى الحوار فى المسرحية من ناحية أخرى ، مما يجعلنا نرى أن النثر كان أكثر ملاءمة لحوارها من الشعر ، وفى تأمل لغة الحوار فى تلك المسرحية ما يؤكد هذه الحقيقة ؛ إذ نجد ميل الشاعر إلى البحور ذات التفاعيل الكثيرة ، وقلة المجزوءات لديه كما نرى (ص٨٤ ، ٨٥ ، ٩٨ ، ٩٩) ، كما أنه اضطر إلى جعل نماذج عديدة من الحوار المتتابع بين الأشخاص فى شكل متصل من روى واحد كما نرى فى حوار كل من وداد وأكرم مرات عديدة فى شكل متصل بروى هو القاف المكسورة (١٠٤) ، كذلك الحوار بين وداد وتيسير فى مرات عديدة متصلة بالراء المكسورة ، كذلك المحافظة على الروى الموحد فى الحوار المتبادل ص ٦٣ حيث الباء المكسورة ، و ٨٣ حيث اللام المكسورة ، و ١٠٧ حيث اللام المكسورة أيضا ، و ١٢٤ حيث اللام المفتوحة . وكلها بين أشخاص فى شكل متصل ، ثم نجد – ثالثا – حرصه على الحكمة من مثل قول مهيب ٩٩/٢ :

فَبَعْضُ القولِ بالإطنـاب يُؤْذى ولا يؤْذيـــك مُخْتَصرًا مُفيـدا

وقوله أيضا ١٠٠/٢ :

فما قِيَمُ الحياةِ بذاتِ وزْن إذا الإيثارُ لم يشْدُدْ عُراها
ومَنْ يضَع القواعـــدَ يلتزمْها وإنْ فَرَضَتْ لمن حاجاهُ حقًّا

فكيف يجمع بين التبسيط أو التشويه ، وهو حريص على قوالب شعرية تدنيه من كلاسيكيته بمظاهر هو أشد ما يكون حرصًا عليها فى مسرحياته الشعرية السالفة واللاحقة ؟

وإذا ما تركنا ذلك إلى لغة المسرحية وجدناها لا تحقق الهدف المنشود لمؤلفها ، كما أنها

لا ترقى إلى مستوى الشعر فى مسرحياته . بل تندرج فى مستوى النظم الخالى من الشاعرية ، العارى عن اجمال الفنى ، ولهذا سقط ركن الحوار منها ، كما سقط فى مسرحية أخرى له صنع فيها مثل هذا الصنيع ، وقدم لها بما يذكرنا بهذا التقديم ، وهى مسرحية (زهرة) – ٤٣٩/٢ .

والحق أن سر الضعف كامن فى فقد الشعر أهم خصيصة من خصائصه ، وهى الشاعرية ، وترديه إلى جمود النظم ، مهما كانت موافقتنا النقاد فى انتصارهم لفصاحة التعبير ، فها هو العقاد ينتصر للفصحى فى المسرحية فى تقديمه لمسرح[٥] عزيز أباظة ، مبينا « استطاعة النظارة من جميع الطبقات أن يفقهوا معناها ، ويشربوا مزاجها ، وينتقلوا إلى جوها ، ويستجيبوا لعباراتها فى مواقف الجد أو الدعابة ، وفى معارض اللهو والأسى » .

فى الوقت الذى هاجم فيه « العقاد » « شوقى »[٦] فى مسرحه ، نراه يمتدح (قيس ولبنى) لعزيز أباظة ، فيراها تحفة أدبية نادرة فى الأدب العربى الحديث ، سواء من ناحية الأداء أم من ناحية التعبير والتمثيل ، ويمضى فى مبالغته المسرفة فى المديح قدر إسرافها فى ظلم شوقى :

« هى نموذج من نماذج الجزالة والعذوبة ، وصحة التركيب فى الشعر العربى على اختلاف أغراضه وأوزانه ، ويقل فى أساليب العصور كافة من يستوى له هذا النسق فى كتاب كامل كما استوى لعزيز بك نسقه المتين فى رواية (قيس ولبنى) من ألفها إلى يائها ، ومن أهازيجها الخفيفة إلى بحورها المديدة ، على اختلاف المعانى والأغراض »[٧] .

وهناك حقيقة مهمة ، وهى أن انطلاق شوقى وأباظة فى مضمار المسرحية الشعرية ذو صلة بمنحى الكلاسيكيين الذين رأوا ضرورة سمو الأشخاص وسموّ لغتهم ، فلا ينطقون بهجر أو بألفاظ نابية لا تتفق وتلك الشحصية العظيمة التى تنطق به ، كما رأوا أن تكون المأساة شعرًا رفيعًا فصيحًا خاليًا من الزخارف ، وقد أبقت الكلاسيكية الحديثة على هذين المبدأين مما يتصل بالحوار[٨] .

٢

ومن المهم أن نرجع إلى نشاط الترجمة الفنية للأعمال المسرحية كثيرًا من أسباب رقى

الحوار المسرحى ؛ بما قدمه أمثال أبى حديد[٩] ، ومطران ، وباكثير (ولد ١٩١٠) من ترجمة لأعمال درامية عالمية .

على أن نظرية باكثير فى لغة الحوار تنبع من رأيه فى أن اللغة الفصحى هى اللغة المحايدة التى يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها . ويخلق منها ألوانا متنوعة من التعبير تتناسب وتنوع الشخصيات ، وهى **ماء صاف** يمكن تلوينه بما نريد ، أما العامية **فماء ملون** ، لهذا نراه يحرص على الفصحى مؤكدا ثراءها فى المسرحية الغنائية (قصر الهودج) .

وقد وضع باكثير طريقًا لبساطة الحوار وإن خلا من الصورة الشعرية من ذلك هذا الحوار :

هو : عِشتِ يا سلمى لسْتِ للمُدن صديقه
لا تحبين مَغَانيها ولا الدُّورَ الأنيقهْ

هى : لطف الله بحالِكْ قد فهمت الآنَ قَصْدى

هو : كيفَ لا أفهمُ ذلك والذى عندىَ عندكْ
أنا مِنْ رأيك سلمى إنَّ رأيى مثل رأيكْ
آهِ لوْ تسْمَح لى الأيـ (م) ـامُ يا سلْمى بنَيْلِكْ

فهنا نجد مظهرًا من مظاهر السهولة اللغوية فى الحوار وإن ضحى الشاعر بالصورة ، والتعبير الشعرى .

وهناك صورة أخرى أسهم بها باكثير فى تطور الحوار المسرحى ، تمثلت فى اتجاهه للشعر المرسل والمنطلق فى مسرحية (روميو وجولييت) لشيكسبير متجهًا لبحر (المتقارب) مهتديًا إلى البحور الصافية . (الكامل – الزجز – المتقارب – المتدارك – الرمل) قصد استخدام التفعيلة المكررة ، ثم يقدم مسرحية (أخناتون ونفرتيتى)[١٠] سنة ١٩٣٨ حاملا ريادة الشعر الجديد ، فى الوقت الذى نراه فيه رائدًا فى تطوير لغة المسرح الشعرى أيضا ، وحين أعاد طبع هذه المسرحية بعد ثلاثين عاما (١٩٦٨) قدم لها معبرا عن سروره بخطوته الرائدة فى المجالين المذكورين ، حين استوحى الطريقة الشعرية من شيكسبير ، ورأى هذا اللون من الشعر أكثر طواعيه ومواتاة للتعبير .

وحين أخذ البعض على مسرحياته السياسية المعاصرة « سمة الملابسات والمناسبات ، وحكم عليها بالموت بعد فوات المناسبة » ، كان هناك من[١١] رد بأن أدب الملابسات لا يفنى ، بل يبقى كما حدث لخطب « ديموستين » الإغريقى ، « وشيشرون » الرومانى لما فيها من معان وقيم . وإن رأى اختلاف مسرحياته الأسطورية والتاريخية عن الأخرى الواقعية بسبب ضعف البناء لديه[١٢] .

٣

على أن تجربة « صلاح عبد الصبور » مع المسرح الشعرى تسبق ظهور مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) – نشرها سنة ١٩٦٤ – إذ حاول الكتابة المسرحية من قبل فى مسرحية لم يتمها عن حرب الجزائر[١٣] ، كما فكر فى الكتابة عن حياة المهلهل ، ثم عدل عن التجربتين ، ثم كتب مسرحياته التى بين أيدينا إيمانًا منه بأن « الشعر هو صاحب الحق الوحيد فى المسرح » ، بل يرى فى المسرح النثرى ، وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته ، « انحرافا فى المسرح » ، وهو فى ذلك يتفق مع ت . س اليوت T. S. Eliot (١٨٨٨ – ١٩٦٥) الذى تصدى للمدرسة الطبيعية ، ودافع عن الشعر لغة للحوار ، ورأى فى التعبير النثرى سطحية ، ورأى فى التعبير الشعرى الوصول إلى الدائم والعالمى[١٤] .

كما يتحمس للشعر أيضا عزيز أباظة[١٥] ، مستشهدًا – كعبد الصبور – (١٩٣١ – ١٩٨١) بإليوت فى دفاعه عن لغة الحوار الشعرى .

ويمكن القول إن مسرح صلاح عبد الصبور صورة من التطور الحق للمسرح الشعرى العربى ، وهى بقدر تعبيرها عن هذا التطور ، قادرة على تطبيق نظريته فى لغة الحوار الشعرى فى أحاديثه المتعددة .

ونجد فى حديث عبد الصبور[١٦] عما سماه (الجسارة اللغوية) ما يوضح تأثره بإليوت لغويًا تأثرًا فاق تأثره به فى أى مجال آخر ، إذ استوقفته تلك (الجسارة اللغوية) عند إليوت .

ذلك أن عبد الصبور وجيله كانوا قد نشأوا فى ظل المدرسة الرومانتيكية العربية بتقاليدها الفنية فى الموسيقى ، وانتقاء المعجم اللغوى ذى الدلالات المجنّحة ، ومن قبل

نهلوا من معين الشعر العربى التقليدى ، فكان عليه أن يضيف إلى معجمه اللغوى ألفاظا لم يألف الشعر العربى استعمالها منذ قصائده الأولى ، ثم فى مسرحه الشعرى مدركا غناء اللغة ، وتعدد مستوياتها ، وضرورة إحياء المهجور من ألفاظها .

ونجد التحمس للشعر لغة للحوار المسرحى لدى هذا الشاعر فى حديثه النظرى كما هو فى أعماله المسرحية ، وفى هذا الحديث النظرى تبدو الحقيقة الفنية لمفهوم الشعر ، فقد أعلن أنه[١٧] « روض فى مسرحية (ليلى والمجنون) الشعر لأمور الحياة اليومية » ، استمرارًا لمنهجه ، وقد توقع النقاد أن تكون هذه المسرحية نثرًا ، لكنه آثر تفعيلة المتدارك (فاعلن) لهذه المسرحية .

ها هو ذا يتحدث عن الشعر والمسرحية :

الشعر ؛ لأن المسرحية ظلت تكتب شعرًا عمرها كله ، فيما عدا القرن الأخير ، ولأنها تحاول أن تعود فى سنواتها الأخيرة إلى النبع الذى انحدرت عنه ، وقد أسعفها على العودة ذلك التغير فى مفهوم كلمة الشعر ، إذ لم تعد كلمة مرادفة للنظم ، بل أصبح بين الشعر والنظم مباينة أعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلى ، أما الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف فى الرؤيا والاقتراب والتحقيق[١٨] .

ويبرر عبد الصبور لاختياره تفعيلة المتدارك ، وهى (فاعلن) لبساطتها وشدة إيقاعها ومناسبتها ، كما استخدمها المداح الشعبى :

« الحمدُ لربٍّ مُقْتَدر »[١٩] .

واختلفت لغة الراوى بين النثر والشعر عنده ، فقد اختار لغة الراوى نثرًا ، وذلك فى حوار المرأة الأولى والثانية والثالثة فحسب ، أما الحوار فبالشعر ، وذلك فى (بعد أن يموت الملك) بينما قام حوار الوصيفات بالعرض شعرًا فى (مأساة الحلاج) ، كما حرص الراوى فى (مسافر ليل) على الحوار الشعرى ، كما جعل المدخل إلى المسرحية داخل المسرحية فى (ليلى والمجنون) شعرًا ، وهكذا غلب الشعر وشاع . بل إن تجربته الشعرية فى هذه المسرحية لغوية باحثًا عن ترويض الشعر لأمور الحياة اليومية ، ذلك أنه يرى أن للشاعر فرديته وصوته الخاص الذى يمكنه من « إعادة تنظيم اللغة » « بحيث تخرج فى

أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح »[٢٠] ، وهو ما سماه (الجسارة اللغوية) خروجا عن الإطار المحصور بالقاموس[٢١] .

٤

وهكذا نجد أنه خلال مائة عام مضت تنازعت المسرحَ لغتا : الشعر والنثر على أيدى « إبسن ، وستريندبرج ، وتشيكوف ، وبراندللو ، ويتس ، وإليوت ، وبريخت ، وأمثالهم بحيث يمكن القول إن عهد المسرح بالنثر لا يتجاوز قرنًا من الزمان »[٢٢] .

وقد حظيت الملهاة (الكوميديا) بالنثر ، وإلى ذلك مال بعض النقاد ، ومنهم من رأى[٢٣] ضرورة مراعاة **الإيقاع التكوينى** الذى يربط بين أجزاء المسرحية ، **والإيقاع النفسى** الذى يؤدى إلى التأثير المطلوب ، وهذا الإيقاع يختلف من موضوع إلى آخر قوة وخفوتًا ، سرعة وبطئا ، لذا يرتبط اختيار النثر أو الشعر بنوعية الإيقاع ما بين : الشعر التقليدى الموزون المقفى ، والشعر الجديد ، والنثر الأدبى .

وإلى جانب مراعاة الإيقاع ، يرون مراعاة **التكثيف** الذى تصل به المسرحية إلى أهدافها خلال ساعتين أو ثلاث مصورة أياما وأسابيع وسنوات ، مما يستدعى إيجاز الحوار وإيحاءاته ، ويختلف التكثيف من مسرحية إلى أخرى ، ومن موقف إلى آخر ، كما تتعدد الموضوعات بين التاريخ والواقع وتبعًا لهذا الاختلاف يكون الخيار بين النثر والشعر فى لغة الحوار .

ومنهم من رأى[٢٤] أن يقتصر كون الحوار شعرًا على : الأوبرا والأوبريت ، وعلى المسرحيات التاريخية ؛ لتحقيق الغناء فى الأولى ، ولوجود عنصر الزمن فاصلا فى الثانية بين الأبطال وتاريخهم ، بل إن منهم من لا يرى أن تكون المسرحية شعرًا[٢٥] .

والحق أن القضية لا تتمثل فى المقابلة بين الشعر والنثر لغة للحوار المسرحى ، ولكنها ترجع – بالدرجة الأولى – إلى ضرورة تطويع الشعر العربى لهذا اللون الجديد من التأليف ، وهو الكتابة المسرحية ، وفى ظنى أن الشعر الجديد القائم على التفعيلة يحمل – فى داخله – طاقات فنية قادرة أن تمكنه من أداء رسالته الفنية فى الحوار المسرحى ، وقد مضى على تجربة باكثير ما يدنو من نصف القرن ، حين عالج قصور القالب التقليدى

عن استيعاب التجربة المسرحية بتعدد جوانبها ومشاكلها ، وما صنعه باكثير – فيما نتصور – مقدمة آذنت بما أعقبها من خطوات أثمرت فى نهضة الحوار الشعرى الذى تقدم فى أداء رسالته على نحو فاق مرحلة : شوقى ، وأباظة ، وذلك فى خطوات كل من : باكثير ، والشرقاوى ، وعبد الصبور ، ومحمد مهران السيد ، وأحمد سويلم ، وفتحى سعيد ، وفاروق جويدة ، وعبده بدوى ، ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمثالهم .

إن اعتماد الشعر الجديد على وحدة التفعيلة ، وما تبعها من تيسيرات فنية ، أتاح وجود السطر الشعرى غير المرتبط بكم تفعيلى ثابت كما هو الحال فى القالب القديم الذى استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدى ، وبذلك ألفينا السطر الشعرى يقدم جملة حوارية تامة وافية فى قالب موسيقى غير جاهز أو معد من قبل – كما سنفصل القول فى حديثنا عن موسيقى الشعر فى الحوار المسرحى – وبذلك لم يقتصر إسهام الشعر الجديد على حل المشكلة القائمة فى التنافس الشديد بين الشعر والنثر فحسب . بل تعدى ذلك إلى تقديم حلول وقدرات فنية ، وأهمها علاج مشكلة الحوار التقليدى المتمثلة فى وجود الحشو والاستطراد والرتابة والاستطالة ، ولم تتحقق هذه الحلول بفعل التفعيلة فحسب . بل ساندتها إمكانات نظام القافية الجديد ، وبذلك نكون أمام حوار جديد يجمع بين انطلاق النثر وتحرره وإيقاعية الشعر وموسيقاه ، يصلح للمسرحية التاريخية كما يلائم المسرحية المحلية ، وينهض بالمأساة ، كما ينجح فى الملهاة بفضل تطويع اللغة وتطويرها تبعًا لتطور الموسيقى والقافية .

هوامش

(١) نشأ المسرح الإغريقى شعرًا فى أعمال أيسخيلوس (٥٢٥ – ٤٥٦ ق .م) Aeschyles وسوفوكليس (٤٩٥ – ٤١٦ ق .م) ، ولدى الرومان ، وكتاب عصر النهضة من الكلاسيكيين حتى نافسه النثر مع ظهور الحركة الرمانتيكية ثم اشتد التنافس حتى صار غلبة للنثر على أيدى أنصار الواقعية Realism وأنصار الطبيعية - Naturalismانظر : الدكتور عبد الله المسلمى ، دراسات فى المسرح الإغريقى ١ – ايسخيلوس ، مكتبة رأفت د .ت ، والدكتور محمد صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى ، المأساة اليونانية ، الألف كتاب (٢٥١) ، والدكتور لطفى عبد الوهاب يحيى ، عن المسرح الشعرى ، مجلة عالم الفكر – الكويت مج ١٥ ع ١ – يونيو ١٩٨٤ ص ١٠٧ – ١٢٦ .

(٢) طلائع المسرح العربى ، الآداب ، د .ت ص ١٥٠ .

(٣) نفسه ص ١٥٤ .

(٤) مسرح الشعر مج ٢ ، دار الكتاب المبنانى ، بيروت ١٩٦٩ ، وضم إليها المسرجيات التالية : قافلة النور ص ١٢٩ ، وقيصر ص ٢٧٧ وزهرة ص ٤٣٧ ، وديوان أنات حائرة ص ٥٤١ . ونرجع إلى هذا المجلد فى بحثنا خلال الصفحات القادمة .

(٥) مسرح الشعر مج ١ ، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٩ ص ٢٢ ، وكانت المقدمة ، – فى أصلها – لمسرحية (قيس ولبنى) ، وقد ضم هذا المجلد – أيضا – مسرحيات العباسة « ١٣١ – ٢٩٤ » ، والناصر « ٢٩٥ – ٤٤٧ » ، وشجرة الدر « ٤٤٩ – ٦٤٢ » ، وغروب الأندلس « ٦٤٣–٨٠٠ » ، وشهريار « ٨٠١ – ٩٤٧ » ونرجع إليه فى بحثنا فى الصفحات القادمة .

(٦) قمبيز فى الميزان – سلسلة أعلام الشعر – دار الكتاب اللبنانى – بيروت ط ١ ص ٣٩٩ وما بعدها .

(٧) مسرح الشعر مج ١ ص ٢٣ .

(٨) درينى خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، وزارة الثقافة ، القاهرة د .ت ص ١٨ ، ٧١ وما بعدها . وقد كان أيسخيلوس يرتفع بحواره ويلبسه ثيابا رائعة مبتكرًا تركيبات شعرية تثرى اللغة المسرحية وتمنحها بهاء وجلالا ، وهناك قوائم أحصت ألف ابتكار تعبيرى له بفضل خياله الواسع وتصرفه بألوان من التشبيه والاستعارة والكناية (انظر الدكتور عبد الله المسلمى – دراسات فى المسرح الإغريقى ١ – ايسخيلوس ص ٧٧ – ٨٠) .

(٩) ترجم أبو حديد مسرحية (ماكبث) لشيكسبير بالشعر المرسل (دار المعارف ١٩٦٠) ، كما ألف بعض المسرحيات .

(١٠) طبعت فى ١٥ من مارس ١٩٤٠ ، ونرجع للطبعة الثانية ، ١٩٦٧ .

(١١) الدكتور مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر ، دار نهضة مصر ١٩٧١ ص ١٠٩ .

(١٢) نفسه ص ١١٠ .

(١٣) حياتى فى الشعر ، المجموعة الكاملة ، دار العودة . بيروت ط ٢ ١٩٧٧ مج ٣ ص ٢٠٩ وما بعدها .

(١٤) T. S. Eliot: selected Essys, 3rd, ed, faber and faber 1951, p. 46.

(١٥) مقدمة مسرح الشعر ، ٨١٥/١ وما بعدها .

(١٦) حياتى فى الشعر ١٦٥ – ١٧٩ .

(١٧) تجربتى فى الشعر ، فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ١٨ .

(١٨) المجموعة الكاملة ، دار العودة بيروت ط ١ ١٩٧٢ – تذييل (مسافر ليل) ص ٦٨٧ وانظر حديثه عن ارتباط الدراما بالشعر – وتبقى الكلمة ص ١٥ ، ١٦ ، وحياتى فى الشعر ص ١٦٥ وما بعدها .

(١٩) نفسه ص ٦٩٠ .

(٢٠) فصول – أكتوبر ١٨٩١ – تجربتى فى الشعر ص ١٧ .

(٢١) حياتى فى الشعر ١٧٦ ، ١٧٨ .

(٢٢) صرح كورنى فى « الفحص Examen من مسرحيته Andromedeسنة ١٦٥٠ م بابتعاد الوزن والقافية بالحوار عما هو حقيقى ؛ ورفض « لا موت » La motte سنة ١٧٣٠ م فى أحاديثه عن المسرح التراجيدى الشعر أداة الحوار ورأى « ستندال » Stendal مثل ذلك . حين رأى كتابة التراجيديا بالنثر ، كذلك « أبسن » Obsen.

وفى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين قامت حركتان ضد الشعر لغة للحوار ، أولاهما حركة الطليعة التى كانت قد ظهرت من قبل فى فرنسا . وشرع « أبسن » يكتب مسرحياته نثرًا . أما الحركة الثانية فهى مضادة للحوار بوجه عام وقام بها « جوردون كريج » الذى اهتم بالمشاهدة والإيقاع والفنون التعبيرية . وهكذا وجدنا من أعلام المسرح الشعرى أمثال ؛ سوفوكليس . وشيكسبير . وموليير . وراسين . وإليوت . كما وجدنا من أعلام المسرح النثرى أمثال : إبسن ، وبرناردشو ، وبينا فنتى وغيرهم .

(٢٣) الدكتور لطفى عبد الوهاب ، مجلة عالم الفكر يونيو ١٩٨٤ ص ١٢٥ .

(٢٤) الدكتور أحمد هيكل ، مقدمة مسرح الشعر لأباظة ٣٢/٢ ، ٣٣ ، وقد نشرها بكتابه دراسات أدبية ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٩١ .

(٢٥) الدكتور طه حسين ، مقدمة مسرح الشعر لأباظة ٦٤٧/٢ ، ٦٤٨ .

الفصل الثاني

الصورة الشعرية وعضوية البناء

- مدخل
- الصورة والجمالية عند أحمد شوقى
- الصورة والبناء عند شوقى
- الصورة والحوار عند عزيز أباظة
- الصورة عند شعراء التفعيلة :
  - عبد الرحمن الشرقاوى
  - صلاح عبد الصبور
  - أحمد سويلم (أخناتون)
  - فاروق جويدة (الوزير العاشق)

١

مدخل :

يمكن القول إن نقطة البداية – فى التعرف على تطور الحوار المسرحى الشعرى – تكمن فى مسرح شوقى ، ذلك أن ما سبقه من أعمال مسرحية ، تضمنت حوارًا خاضعًا للاقتباس والترجمة بوجه عام فهو – فى جملته – عائد من قريب أو من بعيد إلى أصله الأجنبى الذى نقل عنه أو ترجم أو مصر منه ، أو حوكى فيه .

أما شوقى فقد اتجه إلى كتابة المسرح الشعرى ، وبويع بإمارة الشعر ، وملك زمام اللغة الشعرية ، فكتب مسرحياته فى نهاية حياته بين سنة ١٩٢٧ وسنة ١٩٣٢ ، وفى هذه المرحلة أعاد النظر فيما كتبه من محاولة أولى فى مسرحية (على بك الكبير) سنة ١٨٩٣ ، فأعاد صياغتها من جديد .

وسنة ١٩٢٧ لها أهميتها فى رصد الظاهرة الفنية المتمثلة فى المسرحية الشعرية عند شوقى ، إذ يمكن عد هذه الظاهرة من نتائج ثورة ١٩١٩ ، تلك التى أكدت سمات الشخصية المصرية ، فكان لشوقى أن يتخلص من الحرج الذى صاحبه مع مسرحية (على بك الكبير) سنة ١٨٩٣ ، ومع محاولة الرواية النثرية سنة ١٨٩٧ . إن دراسة حوار شوقى لا تنفصل عن طبيعته الشعرية فى قصائده ، كما أن دراسة الصورة الشعرية فى المجالين لا تتباعدان عنده كثيرًا .

٢

الصورة والجمالية عند شوقى :

وأول ما نلقاه من دراسة الصورة الشعرية فى الحوار المسرحى ، وإسهامها فى البناء المسرحى – اتجاه بعض هذه الصور إلى هدف جمالى ، وتعود هذه النزعة الجمالية إلى مصادر من بينها تأثر شوقى بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى الذى نشأ فى القرن السابع

عشر متخذًا أبطاله من طبقة النبلاء محققًا لهم لغة حوار منمقة مختارة جليلة ترتفع عن اللغة المتداولة بين الدهماء .

ومن بين مصادر هذه النزعة الجمالية – أيضا – أن شاعرنا أحد نابهى البيانيين – إن لم يكن فى طليعتهم وأشهرهم – أولئك الذين أولعوا بالناحية البيانية فى شعرهم فى صور تتضافر فيها العناية للفظية والموسيقية والأسلوبية ، بينما تتضاءل الآثار النفسية ، وقد كانت هذه السمة من بين الأسباب التى دفعت بعض ناقديه[١] إلى شن حملاتهم النقدية على شعره ، وإن كان منهم[٢] من يرى – بحق – فى استمداد صوره من معين تراثى مثلا من أمثلة تنمية الموروث من الترث لا يضيره فيه بعده عن نفسيته .

على أن ذلك ينقلنا إلى التسليم بنتيجة ، هى شدة ميل شوقى إلى التعبير غير المباشر ، وتفضيله إياه على التعبير المباشر ، إذ نرى شدة احتفاله بالصورة التى ترد غالبًا حسية ، يوظفها – غالبا – للإيحاء بدلالات اجتماعية ، وإن لم يتصل بعضها بنمو الأحداث والشخصيات والصراع ، مما جعل بعض هذه الصور محاكيا – فى طريقته – ما كتبه شوقى من قصص عن الحيوان[٣] فى شعره الغنائى ، على أن هذه النزعة الجمالية اقترنت فى حواره الشعرى بظواهر هى : النزعة البيانية ، والإطالة والاستطراد ، والصدى الوجدانى ، المتمثل فى ألوان من : النجوى والفيض والنشيد ونأخذ – فى البداية – فى الوقوف أمام أمثلة لهذه الظواهر .

من بيانية شوقى ينبع ميله التصويرى الذى لا يستهدف – مع جماليات الصورة – تحقيق قدر من الدرامية ، فلا نجد فى الصورة التالية ما يتصل بالحدث . بل نجد وصفا من الخارج يشابه إطار القصيدة الغنائية ، حيث يقول حابى فى (مصرع كليوباترا)[٤](٢٣) :

لَمْ تأت حتّى جاءَ فى آثارها ... للحُبِّ أجنحةٌ بهنّ يُطارُ
ويُقالُ بلْ أخذتهْ تحت شراعها ... ونَجَا بِهِ فُلْك لها مِحْضار
تجرى الرياحُ بما تشاء قلوعُهُ ... ويسير فى طاعاته التيّار
ويُقال غضبان عليها عَاتبٌ ... ويُقالُ بل حَنقُ الفؤاد مثار
وعلى صفاء العاشقين سحابةٌ ... وعلى سلام الصاحبيْن الغار

وتقول الملكة (٣٢) :

مَبْسِمٌ يضحكُ مِـــنْ تحْت جبـــين يتهلّلْ

كما نجد لدى شوقى ميله للصورة الرثائية فى بيانية جمالية (٩٥) :

قَدْ تَداعَـى محـورُ الأر ض ومـــيزانُ الشعوبِ
مَالَ كالشمس جمـــالاً وجلالاً فى الغـــروب
أيُّها المجـــروحُ لوْ تدْ رِى جروحى وندوبـى

وعلى هذا لا يقبل الحوار المسرحى ذلك النوع البارد الذى يعزل نفسه عن حرارة التجربة المسرحية ، وتفاعل الموضوعية الدرامية ، فيتحول هذا الحوار إلى وصف من الخارج ، أى خاليا من الأحداث والأفعال ، وبذلك لا يكون حوارًا مسرحيا ، من ذلك قول شوقى فى (مصرع كليوباترا) على لسان أوروس (٦٨) :

. . . . . هَا هُوَ سارٍ نحونا ، ها قدْدنا

وبذلك يفقد الحوار وظيفته فى تصوير الصراع صاعدًا ، أو راكدًا ضامرًا ، أو واثبا قافزًا سواء أكان فى المأساة ، كما تقدم ، أم فى الملهاة حيث يكون الحوار – فيهما – مصورا الصراع بين سلم وحرب ، أو صلح وخصام فى تعارض هو أساس الفعل المسرحى ، وليس فى وصف خارجى ، كما نجد الحوار فى (الست هدى)[٥] وهو يمضى من الخارج مستعيرا من القصة أسلوب السرد ؛ إذ تحدثنا هدى أو تحدث جارتها زينب عن أزواجها فى حوار ينفصل انفصالا تاما عن إيقاع الفعل المسرحى ، ويستغرق ذلك معظم القدر المخصص للفصل الأول ، دون حدث درامى إلا بعد قيامها بسردها ، إذ يقدم زوجها عبد المنعم المحامى ، وقد بلغت – فى سردها لا فى حوارها – قصتها مع الزوج السادس ، وهنا نبدأ فى الالتقاء مع الحدث الدرامى ، ومع الحوار الدرامى . وحين طمحنا إلى الحدث الدرامى بقدوم عبد المنعم ، وكسر رتابة السرد القصصى فى حكايات هدى عن أزواجها ، إذا بنا نجد عبد المنعم لا يخاطب أحدا حين تصدر منه هذه المناجاة التى تستهدف الفكاهة اللفظية دون أدنى فائدة فنية تجتنى من ورائها اللهم إلا روح الهجاء المستمدة من (النقائض) ، أو قصيدة (الهجاء) :

هـدَى هَـدَى أيـنَ هُـدَى أيـــن العجـــوزُ الباليهْ
أيـــن مضـيت بُومَـتي أيـــن ذهـبتِ خُفّى
خـدّاك ضفدعَـان قد أسنّتا وأذنـــاك عقربان من قنـا
وحاجباك والخطـوط فيهما كدودتين اكتظتا من الدِّمـا
وبـين عينيك نفـارٌ وجَفَا عينٌ هناك خاصمتْ عينًا هنا

كل هذا مناجاة وما من أحد أمامه يحاوره ، ولا من موقف يستدعى تحاورا ، لكنه يمضى فى صعود الدرج مع هذه المهاترات اللفظية .

وهكذا نجد صور شوقى المتجهة لهدف جمالى فى (مصرع كليوباترا) (٢٦) :

سَماءُ القصـــورِ لهـا أُذُنا نِ وأرضُ القصورِ بعيْنٍ تَرَى

وقول (ديون) (٢) :

حابـى سمعتُ كما سمعتُ وَراعَنى أنّ الـرّميّةَ تحْتَـفى بالـرامـى
هتفوا بمَنْ شرب الطِّلا فى تاجهم وأصـــار عرْشهمو فـراشَ غرَام
ومَشَى على تاريخهـــم مستَهزِئًا ولو استطاع مشى على الأهـــرام

وتتدفق بيانية شوقى فى مسرحه ، كما تتدفق فى شعره الغنائى فنجد من صوره هنا (٢٩ ، ٣٠) :

تَمشّى على جَنَبَات الحيـــاة كما يتَمشّى شعـــاعُ الضُّحى
يخوضُ الوحولَ وَيَغْشَىَ الحُلىَ ويأوى الحضيض ويعلـو الذّرا
ويخترقُ العَرضـــات الفساحَ وينفذ من ضيِّقات الكـوى
ويرتعُ بين أنـــوف الأسودِ ويلعبُ بين عُـــيون الظِّبـــا

وقد يسلمه الخضوع للجمالية – بعد البيانية السابقة – إلى الإطالة ، والاستطراد فى السرد ، حيث تنبع إطالة الحوار[٦] من استهداف الغرض الجمالى المحض ، وبخاصة حين تفتقر هذه الإطالة إلى صفة الدرامية ، وفى نظرة إحصائية راصدة لحركة الحوار مع الإطالة حتى ص ١٠٠ من مسرحية (مصرع كيوباترا) ، وبمتابعة ما زاد عن ستة أبيات من

الحوار نجد أن ما يبلغ حوارهم سبعة أبيات خمسة من المحاورين هم : ديون ، وزينون ، وحابى ، وأنوبيس ، وكليوباترا ، ثم نجد اطّراد الظاهرة على النحو التالى :

	عدد الأبيات	الشخصية المتحاورة	الصفحة
(أ)	٧	ديون	٣
	٧–	زينون	٢٠
	أكثر من ٦	حابى	٢٣
	٧	كليوباترا	٦٣
(ب)	٨	زينون	٧
	٨	حابى	١٠
	٨	كليوباترا	٣٧
(جـ)	١٠	كليوباترا	٣٩
	١٠	أنطونيو	٣٦
	١٠	أنوبيس	٨١
(د)	١١	حابى	١٢
	١١	كليوباترا	٩٥
(هـ)	١٣	أوروس	٦٦
(و)	١٤	أنطونيو	٢٨
	١٤	إياس	٥٧
(ز)	١٥	أنطونيو	٢٥
(ح)	١٦	أنوبيس	٧٩
(ط)	١٧	أنطونيو (عقب ٣٣ بيتًا)	٧٣
	١٧	كليوباترا	٤١
(ى)	٣٠	الملكة	١٧ – ١٩
(ك)	٣٣	أنطونيو	٧٠ – ٧٣

ولنا أن نستنتج ما يلى :

هناك شخصيات لم تكثر من إطالة الحوار وهم :

هيلانة ، وشرميون ، وأولمبوس ، وغانميز ، وحبر ، وبولا ، والأغا . وهم بين الوصيفة ، والطبيب ، والمضحك ، والساقى ، والعراف ، والقائد ، والربان ، والشاعر .

فهل قصر الحوار لقصر دورهم وثانويته ؟ يمكن القول بذلك . لكن يدفعه أن مساعدى أمين المكتبة وهم : حابى وديون وليسياس قد أدلوا بدلوهم فى الإطالة .

وإذا نظرنا إلى هذا القدر الذى أحصيناه وجدنا أطول صور الحوار عند انطونيو حيث ترد الإطالة عنده بين ٣٣ ، ١٧ ، ١٥ ، ١٤ من الأبيات ، ثم كليوباترا حيث يطول حوارها إلى ٣٠ ، ١٧ ، ١١ من الأبيات . وهنا نجد أنفسنا أمام الشخصيتين الرئيستين فهل هذا هو دافع الإطالة .

لا نظن ذلك فالحوار المطول عندهما – كما هو عند غيرهما – يرجع طوله إلى حشو ، ومضىّ مع جمال العبارة ، وروعة التصوير ، وقوة التعبير الوجدانى الذاتى ، وليس بسبب من تعقيد الحدث ، أو نموه ، وتجسيد الصراع أو تصعيده ، ورسم الشخصية أو بنائها . وبذلك تعود الإطالة لهدف جمالى خالص ، وتصوير بيانى .

ولو أن الحوار ارتبط بتعارض القوى المتكافئة ، لأحدث (مفارقة درامية) قائمة على التضاد مما يولد فى المسرحية نوعًا من المد والجزر ، وحركة للفعل وردًا له ، وبذلك يتجدد الحوار .

كما قد تسلمه البيانية إلى الوجدانية حيث يتحول الحوار إلى نجوى داخلية أو إلى الأفضاء ، أو يلجأ للنشيد المنفصل عن الشخصية وعن الحدث معا ، ويصير ذا هدف جمالى .

ومن نوع الإفضاء قول أنطونيوس لأنوبيس (وهو يجلس منهوكا على حجر فتأخذه الذكرى) (٦٥) :

لما حَمَلْتُ جوَادى ... عَلَى الفِرار ازْدرانى
وَضَجَّ منّى سَيْفى ... وَضَجَّ مِنّى سنانى
وَوَدَّت الأرضُ تحتى ... لَوْ طُهِّرتْ من عيانى

فهنا تستوحى الصورة قدرات التشخيص تخلعه على الجواد والسيف ، والسنان ، والأرض لهدف جمالى خالص ، ونجد التشخيص فى قول أوروس لأنطونيو (٦٧) :

وكنتُ إذا الموتُ أفْضى إليْـ ... ـكِ تحدّيْتُه فأنَثَنى القَهْقَرَى

أما النشيد فتبدأ به مسرحية (مصرع كليوباترا) كما هو معلوم .

ويمكن أن نلحظ على الصورة الحوارية عنده ما يتمثل فى ارتباطها بالقيمة الغنائية فى مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى غلبة طابع القصيدة على التعبير الشعرى المسرحى عنده ، ومن المعلوم أن وظيفة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى تتجاوز وظيفتها فى القصيدة الغنائية ، فهى فى القصيدة الغنائية تعبير جمالى ، لكنها فى المسرحية تضيف إلى ذلك الجمال وظائف فنية أخرى تتصل بالبناء المسرحى ، وتتصل بالشخصيات ، والصراع الذى هو جوهر المسرح ، كما أن وجود الصورة فى المسرحية وجود عضوى درامى معًا ، أما إذا أخذت الصورة المسرحية شكل الصورة فى القصيدة الغنائية فإن ذلك يعوق مهمتها الفنية الدرامية ، ويهون من قيمتها الفنية . ذلك أنه يمكن أن ندرس مجموع الصور الشعرية فى دلالتها على شخصية أو شخصيات ، ويمكن أن ندرس مجموع الصور الشعرية فى دلالتها على موضوع المسرحية ، وبذلك نقف على الوجه الجمالى للصورة ، ثم على وظيفتها فى البناء الدرامى .

وينبع التصور عند شوقى من صور أساسية ، وأخرى فرعية تتوالد عنها ، وتكثر الصور الفرعية فى نماذج التشبيه والاستعارة ، إذ نجد من صور التشبيه فى (مصرع كليوباترا) ما يكون بالأداة ، وهو أكثرها ، وما يكون بليغا بدون الأداة وهو أقلها ، كما نجد شدة ميله للتشبيه التمثيلى ..

ونسوق لذلك طائفة من صوره الجزئية القائمة على لتشبيه أو الاستعارة ، أو الكناية .

من صوره الجزئية اعتماده على التشبيه الحسى فى (مصرع كليوباترا) ٢٨، ٦٣ ، ٩٢ :

- أنا السيفُ والآخَرون العصا
- شُعاعَ المدائن أمَّ القُرى
- امْضِ إلى الهيْجاءِ أنطونيو كما يَمْضى الأسدْ
- دارُنا الشاطئُ لا يأبَى الغريقْ
- وخُلِّفت فى عسْكرٍ كالنِّعاج كثيرِ الغثـــاءِ قليـلِ الغَنـا

ويبدو أولمبوس الطبيب الروماني فى موكب خبر انتحار كليوباترا حزينا وكأنه يستوحى الأطلال والرسوم (٧٠) :

مررْتُ بالقصر ضُحى اليوم فلمْ أجِدْ له نظمًا ولا حُسنًا يُرَى
بـــدًا لعيْنَىَّ خـــــلاء مُوحِشًا غيرَ عويـــــلٍ هَهنـــا وهَهنا

ويناجى أنوبيس أفاعيه (٧٨) بثلاث تشبيهات فى أبيات متتالية وكلها حسية :

وَمَا فُتنتى بخلـــــود ولكنْ مرقشـــــة كإهـــــاب النَّمرْ
ولا بهيـــاكل مثـــل العصىّ مِن اللحم لا مِن فروع الشجر
ولا برءوس كَدَقِّ الحصـــا ولا بعيـــون كوقْد الشَّـــرَر

والاستعارة كقول حابى عن الشعب (٣) :

يَالَهُ مـــن ببَّغاء عقْلُهُ فى أُذُنَيْهْ

وفى (مجنون ليلى) تجد طائفة من الصور البيانية منها قول ليلى[١٠] :

كأنّ النجومَ على صَدْرها قـلائد مـاس على غانيه

وقول ليلى لا بن عوف (٧٣) :

قد زارَنا الغيثُ فأَهْلاً بالغَمام الصَيِّبِ

ومن صوره الجزئية اعتماده الكناية ذات الجذور التراثية فى بنائها وتركيبها ولغتها ، بحيث لم يبعد كثيرا عن مأثور الكناية فى تراثنا كما نرى فى (مصرع كليوباترا) – ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٧٩ :

ولا تُطع الفتية العابثين أسودَ الكلام نعام الوغى

ولكنه طاهـــرٌ حيث طـــا فَ نقىَّ الذيولِ عفيفَ الخُطا
دارتْ على أكتافيـــــــــو وجيش أكتافيـو الرحـــــى
بنتُ الدنانْ أمّ الزمـانْ
أو روس ملء غـــــدهْ فتىً تضجّ الحرب من مُهَنَّدِهْ

ويخاطب حابى أنوبيس عن أفاعيه :

أمشغولٌ أبى اليـــومَ بذاتِ القَرْنِ والنّابِ

غير أن من حوار شوقى ما أسهم – بالصورة الشعرية – فى بناء الشخصية ورسمها ، والصراع ونموه ، والأحداث ووجودها إلى حد كبير ، مع تردد بين الجمالية والدرامية يختلف مداه بين المأساة والملهاة ، كما يختلف بين المسرحية التاريخية والمحلية المعاصرة ، وبين المباشرة وغير المباشرة فى التعبير كما سنرى .

٣

الصورة والبناء عند شوقى :

هناك جوانب من الصورة الشعرية فى حوار شوقى ذات إسهام فى البناء المسرحى ، يراعى فيها شوقى خصائص الحوار المسرحى حيث يحقق خصوبة الحوار فى إبانته عن العلاقات الدقيقة فى العمل المسرحى ، وربطه بين جزئياته ، وصلته بين مقدماته ونهاياته ، فى غيبة من المؤلف الذى يؤثر أن يتخذ من المسرح « قناعا » يختفى وراءه بأداة بليغة هى الحوار ، وعن طريقه نتعرف على الموضوع وقصته ، والحوادث ودوافعها ونتائجها ، والمواقف وأصدائها ، عن طريق تفاعل الأشخاص لا عن طريق السرد والحكاية ، وإلى جانب ارتباط الحوار بذلك كله نرى خضوعه للايقاع ، وارتباطه بالبعد الزمنى ، متى يطرد ويسلس . ومتى يبطىء أو يتمهل ، ومتى يعلو ويهبط ، وعن طريقه أيضا يتحرك الصراع وتكون كل فقرة من الحوار ذات صلة بنمو المسرحية ، وتطورها ، ويكون الحوار دراميا أى ذا فعل يجسد الحوار .

وحين نبحث دور الحوار عند شوقى فى صلته بالصراع سنقابل أحكامًا عامة عن الصراع لدى شوقى بوجه عام[١١] ، لكنا ، أمام تنوع حوار شوقى ، سنجد – إلى جانب السمة الجمالية التى تحدثنا عنها منذ قليل – حوارًا يلائم أنواعا من الصراع ، وآخر يتفق مع الشخصيات ، ذلك أن كاتب المسرحية – بوجه عام – تشغله هموم الإنسان بشكل موضوعى لا ذاتى ، مما يجعله يخلق بدائل فنية هى الشخصيات ، وهو إذ ينسى ذاته ويقف بحياد من هذه الشخصيات يجعلها تعبر عما فى داخلها بحوار صادر عنها لا عنه ، وبعاطفتها لا بعاطفته ، متيحا لهذا الحوار أن يصور ألوان الصراع من صراع بين إرادتين ؛ أو من صراع للأفكار ، أو من صراع إنسان وآخر ، أو صراعه مع نفسه ، أو مع ظروفه

المحيطة به ، أو مع مجتمعه ، أو مع مجموعة من البشر ، ويتحقق ذلك فى فعل : جسمانى ملحوظ ، أو ذهنى باطنى خفى يستمر مع المسرحية منذ بدايتها ويرتبط بموضوعها ، وبأحداثها الأساسية والفرعية مولدًا لدى المشاهد مشاعر حب أو كره .

ويسهم الحوار فى بناء الشخصية الأساسية والثانوية ، ورسمها والتدرج بها ، وهو الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف ، فليس للمسرحية ما للقصة من ألوان القص من سرد وعرض ، واسترجاع (فلاش باك) ، وتحليل ووصف . وليس لها إلا الحوار المرتبط بالفعل أو الحدث ، سواء أكان هذا الحوار تقريريًا مباشرًا ، أو حوارا يستعين بالصورة الفنية ، وهنا نجد الحوار – بوجه عام – مكونا للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية ، إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها ، ومستوى إحساسها ، وشكل عاطفتها ، ودورها فى الفعل الدرامى وموقعها فيه ، واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث ، والحبكة .

على أن العلاقة بين التعبير التقريرى المباشر والتعبير بالصورة ليست علاقة ثابتة ، فكما يتغير بتغير الشخصية – كما أسلفنا – يتغير بتغير الحدث والموقف ، وما قد تستدعيه شخصية ، وما يتطلبه موقف . قد يكون مغايرًا لما تستدعيه شخصية ويتطلبه موقف آخر ، لهذا لا يمكن الوقوف على قاعدة ثابتة تحدد متى يكون التعبير بالصورة سابقًا أو لاحقًا للتعبير باللغة الإشارية ، إذ يعود الأمر – فى جوهره – إلى تعاقب الأحداث ، وتقلب الشخصيات ، وتغاير المواقف .

وكما نقول إن الصورة قد تؤدى وظيفة جمالية ، نضيف هنا أن هذه الصورة إذا وظفت توظيفا دراميا أسهمت – بذلك – فى البناء المسرحى فيما يتصل بالشخصية ، والصراع ، والأحداث فنرى من خلال الصورة أبعاد الشخصية ، كما نرى تولد الصراع وأنواعه من صراع نفسى ، واجتماعى ، وفكرى ذهنى ، كما نقف عن طريق الصورة عند مصادر الموضوع المسرحى : الأسطورية ، والتاريخية ، والواقعية ، والذاتية .

وترتبط الصورة بالجو النفسى للشخصية كما يبدو فى تصوير كليوباترا مهمومة مشغولة منذ مطلع المسرحية وبالتحديد منذ صفحة ١٦ ، ومعظم الصور فى حوارها تصور لنا نفسية قلقة منفعلة بالأحداث حولها ، وتصويرها واثقة فى جمالها وبيانها وهى بين حب مصر ، وحب أنطونيوس ، وبغض روما تتحرك فى هذا الإطار النفسى .

وتتكرر الصور الشعرية عند شوقى تبعا لتكرر شخصياته ، ومواقف هذه الشخصيات ، ويمكن أن نقف فى (مصرع كليوبَاترا) – وللاسم دلالة – على تردد الصورة بين دلالة الحياة ودلالة الموت ، ولذلك ارتباط شديد بطبيعة المرحلة تاريخيا واجتماعيا ووطنيا ، فى مواجهة مستعمر رابض على أرض الوطن ، ورغبة شعبية جارفة فى التحرر ، وبين هذا وذاك تتعرض التقاليد الاجتماعية إلى هزات يضعها الاستعمار وأعوانه ، فى الوقت الذى نجد فيه من يتمسك بهذه التقاليد ويحاول صيانتها .

وفهم الصورة الشعرية على لسان كليوباترا مدين فى وجوده للتنبه إلى جانبىْ شخصيتها : الملكى المهيب ، والأنثى المتقلبة .

ولعل فى هذه الصورة ما يجمع بين هذين الجانبين أو الوجهين فى قول كليوباترا لأبيها (٨٣) :

أبى لا العزْلُ خِفْتُ ولا المنايا ... ولكنْ أن يسيروا بى سَبيا
أيُوطَأُ بالمناسِمِ تَـاجُ مصـرٍ ... وتَمّتَ شَعْرَةٌ فى مفرقيـا ؟

هذه الملكة آخر قبسات مجد البطالسة ، يدفع عنها شوقى ما وصفت به من بوهيمية وبحث عن الملذات ، وينصفها ، ويتيح لها الدفاع عن نفسها ولهذا نرى عاطفته فى حوارها أكثر مما نرى عاطفتها هى ، ويرجع ذلك – أيضا – إلى عنايته بالشخصيات الرئيسة ، وحرصه على الدفاع عن كليوباترا وتبرئتها على حساب الحقيقة التاريخية ، وفى الجانب المقابل نرى عدم عنايته بالشخصيات الثانوية ، فلا يتلاءم حوار هذه الشخصية مع مكانتها الاجتماعية الوضيعة ، من ذلك أنه قد يعجز الحوار عن ملاءمة شخصية قائله ، فلا يناسب وظيفته الاجتماعية ، فتضعف وظيفته الدرامية ، وذلك كقول أوروس مخاطبا كليوباترا ، ونحن نعلم أنه رومانى ، وأنه عبد لأنطونيو وتابع ووصيف له ، انظر كيف يخاطب الملكة (٧) :

سَيدّتـــى لَمْ تَقْصدى ... لَمّـــا عذلْـــتِ سيّدى
عَجلتِ فى الحكم عَلَى ... مَـا لْـم تَرَىْ وتَشْهدى

فكيف يجرؤ عبد على مخاطبة ملكة باتهامها بعدم القصد فى تصرفاتها وأحكامها ، ويسمها بالعجلة فى أحكامها ، ويجردها من أية خبرة بمواقف الحروب ؟

ومنشأ ذلك عدم عناية شوقى بشخصياته الثانوية ، واهتمامه بشخصيتين رئيستين يتجه إليهما بالتصوير وماعداهما تابع لهما ، وإن كنا لا نعمم هذا الحكم على الشخصيات تعميما جائرًا كتعميمات العقاد فى حديثه عن شخصيات شوقى فى نقده (قمبيز) .

ويقوم الحوار بتصوير الجانب العقلى لشخصية حيث نجد كليوباترا الملكة والأنثى فى آن واحد ، فهى تحب ، وهى تحرص على الثقافة والدين ، وهى قوية الشخصية ملكة ذات منهج سياسى ، وقد لا نتفق مع صلاح عبد الصبور فى ملاحظة التناقض الواضح فى فكر كليوباترا ، واضطراب صورتها لدى شوقى فى المونولوج الذى يبدأ بقولها :

أيها السادةُ اسْمعوا خَبَر الحرْ ب وأمْرَ القتال فيها وأمْرى

فهى ترى أنطونيو جزءًا من روما يجب أن يتصدع ، ثم ما تلبث أن تراه حبيبا وذخرًا ، ودافع شوقى فى ذلك هو دفاعه عنها[٨] .

وفى الحوار نجد الشخصية العسكرية التى تسيطر على مشرق الأرض ومغربها لدى قمبيز ، كما نجد الشخصية المولهة فى حبها كمجنون ليلى ، ذلك أن الصورة الشعرية – بطبيعتها – ذات ارتباط وثيق بدلالات نفسية ، واجتماعية ، وتاريخية ، وأسطورية ، وهنا نجد فى الحوار المسرحى قيمة فنية للصورة فى ذاتها ، وقيمة لها فى دلالاتها السابقة .

وقد يوفّق شوقى فى المواءمة بين الحوار والشخصية ، مما يجعلنا نتفق مع من [٩] رأى فى حوار (مجنون ليلى)[١٠] لشوقى اقتراب من الحياة اليومية لم يمنعه عن الظهور حرص الشاعر على نظام الشعر العربى القديم فى أوزانه وقوافيه مرجعا ذلك إلى قدرة شوقى على تمثل الموقف والشخصية ، ونسوق لذلك هذا الحوار بين ليلى وقيس ص ٣٨ :

ليلى : اطْرَح النـــارَ يافَتَى أنْتَ غـــادٍ على خَطَرْ
لَهَبُ النّـــار قيس فى كُمِّكَ الأيمـــن انتشرْ

قيس : وذئـــاب أرَقّ ؟ يا ليـــلُ من أهلك الغُيَرْ
أنستْ بـــى ومَرَّغَتْ فى يدى النابَ والظُفُر

ليلى : وَيْـحَ قَيْس تَحـــرقَتُ راحَتـــاه ومـــا شعرْ

قيس : أنتِ أجَّجْت فى الحشا لاعج الشـــوق فاسْتعرْ
ثـــمَّ تخشيْن جَمْـــرةً تأكلُ الجِلْدَ والشَّعَـــرْ

كما تسهم الصورة الشعرية فى (مجنون ليلى) فى رسم شخصيتى ليلى ، وقيس بما لكل منهما من سمات انفعالية وعاطفية ، وبما يحيط بهما من بادية وتقاليد ، وحين نلم بالبادية وما فيها من تقاليد نتنبأ بما سيحدث للشخصية . وهنا نجد صور قيس تنبىء عن تحوله إلى الحلم ، فهو يهرب من الواقع ، ويحلق فى الخيال ، يميل إلى تشخيص الجوامد، وبذلك يمكن أن نرى فى حوار قيس مكوناته النفسية والروحية (٢١ – ٢٢) :

سجا الليلُ حتَّى هاجَ لى الشِّعرَ والهوى ... وما البِيدُ إلا الليلُ والشِّعرُ والحبُّ
ملأتُ سماءَ البيدِ عشْقًا وأرضَها ... وحُملتُ وَحْدى ذلكَ العِشْق ياربى
إذا طافَ قلْبى حَوْلها جُنَّ شَوقهُ ... كذلك يُطْفِى الغُلَّةَ المنْهَلُ العَذْبُ

وهكذا يمضى المعجم الحوارى لقيس بين :

الليل – الجوى – الحب – العشق – المها – القمر – الحيا – الشباب – الطفولة ... إلخ .

غير أن استمرار حوار قيس فى الإبانة عما يعتريه من إغماء يجعلنا – كما ذهب أحد النقاد[١١] – نتشكك فى وجوده الدرامى كما تشككنا فى وجوده التاريخى ، بل إن شوقى ليورد مشهدًا يبين أن ليلى اختارت ترك قيس بإرادتها ، وذلك فى المشهد الذى يبدأ بقولها لابن عوف (٧٣) :

ليلى : أتَقْرنُ قَيْسًا بنا يا أميرُ

إلى أن تقول فى هذا التعبير الضعيف دراميًا ولغويًا (٧٥) :

ولا يَفْتكِرْ ساعة بالزواج .

غير أن شوقى يتخفف من هذا القيد الذى يقيد الصورة الشعرية عنده حين ينتقل إلى الموضوعات المحلية المعاصرة .

ففى شخصيات : مسرحيتى (الست هدى) ، و(البخيلة) ، لا يستدعى شوقى الشخصيات التراثية بل يتناول شخصيات شعبية ، ليست لها سمات الأبطال والنماذج ، واتّسم بذلك مسرحه الذى يعالج الملهاة ، وفيه نجد اللغة البسيطة المباشرة أو الصورة ذات المنحى الدرامى لا الجمالى .

فهو فى حى الحنفى مع الست هدى ، وقد حدد لنا زمان هذه المسرحية سنة ١٨٩٠ ،

وزمان (البخيلة) – سنة ١٩٠٧ ، كما أنه قضى مرحلة من حياته بحى السيدة زينب ، وصور لنا امرأتين بطلتين فى المسرحيتين .

وطريقة حوار شوقى فى رسم الشخصيات هنا ليست فى طريق الصورة الجمالية الفنية ، بل فى طريق التعبير المباشر البسيط ، أو تفصيح العامية ، ذلك أن الشخصيات معاصرة ، وفوق ذلك هى شخصيات شعبية ، لذا لم يلجأ شوقى إلى عنصر الإبهام الأرسطى لمواجهة مشكلة التعامل مع الشخصيات التراثية ، وما فى ذلك من اغتراب روحى ولغوى معًا كان يفرض على شوقى قدرًا محدودًا من الحرية فى التعامل مع الشخصيات التراثية ، والإحساس بشبح التاريخ ومحاسبته إن تم تجاوز أو مبالغة أو زيف فى تصوير الشخصية ، وعلى العكس من ذلك تكون شخصيات ملهاتيه المعاصرتين ، فشخصيات الملهاتين من صنع شوقى ، أما الشخصيات التاريخية فهى ملك للتاريخ .

وقد حدثنا أرسطو عن محاكاة الملهاة (الأراذل من الناس فى الجانب الهزلى من حياتها[١٢] ، ولهذا كان النثر أكثر ملاءمة لـملهاة من الشعر[١٣] ، غير أن شوقى اختار الشعر ، لكنه ليس شعر مسرحياته المأساوية ، بل هو شعر صنو للنظم حيث يقل التصوير أو يدنو تصوره .

ومع تصوير الشخصيات فى الملهاتين نجد فى (الست هدى) بعض المهن الشائعة فى العصر من : الأديب ، والضابط ، والموظف ، والفقيه ، والمقاول ، والمحامى ، وكاتب المحامى ، والنشوقى ، والمغنى ، وشيخ الحارة ، والمرابى ، والأغا ، بل العاطل .

وتقوم الصورة فى الحوار بتصوير الجانب الاجتماعى[١٤] للشخصية .

حيث نجد الوسط الاجتماعى فى (مجنون ليلى) مشيرًا إلى حياة البادية ، ونجد الصور النابعة من الأفعى والشمس فى (مصرع كليوباترا) ، والنار فى (قمبيز) .

وفى (مصرع كليوباترا) نجد صورة لشخصيات سياسية فى النصف الأخير من القرن الأول الميلادى، يدافع عن طريقها شوقى عن كليوباترا فيصور لنا فرارها فى موقعة أكتيوم تصويرًا لا يرضى النقاد[١٥] والمؤرخين ويبرئها من تبعة انتحار أنطونيو ، ويؤكد مصريتها .

ولعل فى مسرحية (هدى) خير مايصور المرأة الشعبية فى تعدد زواجها ، وفى كل حالاته تتوالى الأطماع فى ثروتها حتى تموت ، ولا يظفر زوجها الأخير بشىء من

ثروتها حتى توافيها المنية ، ولا يظفر زوجها الأخير بشيء من ثروتها ، إذ أوقفت هذه الثروة للخير .

غير أنه من الملاحظ أن حوار شخصيات شوقى لم يفلح فى تخفيف حدة الغربة والبعد عن الواقع فى شخصيات : قيس ، وقمبيز وأمثالهما ، وخضوع مسلك هذه الشخصيات لمنطلق قدرى ، إذ يرتبط فهم الشخصية فى المأسى من خلال الحوار المسرحى بسيطرة النظرة القدرية عليها إما فى شكل تسليم تام ، أو تربطها بالسحر والتنجيم وقراءة الكف ، والجبهة ، وكشف الطالع ، مما يجعل الشخصية – من منظور قدرى – عاجزة عن مواجهة الواقع أو تغييره ، وتبعا لذلك تكون عاجزة عن مواجهة المستقبل والتكهن به ، ويكفى الشخصية أن تتحسب وتتوقع ، كما تتعظ وتعتبر . أما فى الملهاة : (الست هدى – البخيلة) فيقل التعويل على القدر ودوره .

٤

وتتردد الصورة فى مسرحياته الفكاهية بين اللفظية والتعبيرية ، أو بين الهدف الجمالى ، والهدف الدرامى ، فنرى شوقى بين الشاطئين بقاربه الشعرى ، حيث نرى فى متابعة حوار أنشو مضحك الملكة ما يقفنا على ألوان من الفكاهة لا تحقق إلا نوعا جماليا أو ترويحا وسط أحداث مسرحية (مصرع كليوباترا) ، وأول ما نلقاه فى صفحة (٤٠) حين يقول عن الحرب تعليقا ساخرًا على كلام أنطونيو :

وَنغْشَاها مَخاميرَ ونلْقاها مَجانينا !

ويعاود التعليق على كلام أنطونيو ويصير كلامه كأنه استمرار لحديثه دون تقدم يذكر للحدث بحيث لو حذفنا حواره لما فقدنا شيئًا ، يقول (٤٤) :

وإنْ شئْتَ فَعِشرينـــا إلى ما فوقهـــا سُكْرا
وإنْ شئْتَ منَ الدنيـــا وَصَلْنا السُّكْر للأخْرى

ويعود لحديث السكر مرة أخرى (ص ٥٦) .

لكنه قد يضيف تعليقا فكها ناقدًا ذا قيمة بعد كلام أنطونيو أيضًا (٤٨) :

تِلْكَ واللهِ قَضيـــهْ　　أصْبح الراعى رعيّهْ

. . . . . .

صارَ كالشَّعب وسَاوَى　　هَمَجَ الإســـكندرية

وكذلك حديثه (ص ٥٤) .

وقد يصبح ذا حديث عذب مرح فى تصويره زينون أمين المكتبة فأرا ثم قوله (٥٣) :

سيّدتى عبْدُك أنْشو قد صدقْ
الفَارُ فى مكتبة القصـــر نَطق
يقول إن أسْرِق فزينـــون سَرَقْ
هَمِّىَ فى الجلد وهمُّه الورق
يسْطو على آثار كلِّ مَنْ سَبق !

أو حمارًا :

إذا ما نفقتَ ومات الحما　　رُ أبيْنك فرقٌ وبين الحمار ؟

على أن من المهم فى أمر أنشو أنه يتحول عن هذا العبث الضاحك أو الضحك العابث إلى نوع من الحكمة ، إذ نلتقى به فى ص١١٠ بعد غياب منذ ص٥٤ حيث يدخل على الملكة مع شرميون وإياس فتخاطبه الملكة طالبة ما كانت تجده لديه من سلوى (١٠٩) :

أنْشو يَعـــزُّ علىَّ أنك ســـاهمٌ　　يبْدو عليك الهـــمُّ والتفكيرُ
أنشو ألاَ قـــوْلٌ يسُرّ وضحكة　　إنّ السعيد الضـاحكُ المســرور
قد كان أيْسَر ما صنعتَ يسرُّنى　　أعَلَى سرورى اليوم أنت قدير ؟

وهنا يجيبها أنشو بعجزه عن جلب السرور بعد أن جرى حكم القدر (١١٠) :

سيدتى جَرَى بمـــا　　فيـــه سُرورُكِ القَدَر
مَنْ لا تسُّره السمـا　　ءُ لا يســـرُّه البشر

فتلجأ إلى الشادى إياس الذى يغنيها غناء الموت (١١٠) .

وهذا الموقف فى آخر المسرحية يجىء تحولا عما كان عليه إيقاع السعادة والسرور

فى أول المسرحية ، إذ نجد موقفا عكسيا ، حيث كانت تأمر كليوباترا مهرجها أنشو أن يقتصد فى المزح ، بينما تطلب إليه هنا أن يسوق شيئًا من فرحه ، فشتان بين الحالتين من الناحية الدرامية ، أى بين الفعل السار أولها والحزين آخرها ، لقد كانت تكفكف من تدفق مزاحه ص (٥٤) :

أَقِلَّ المـــزحَ يا أنشو وأرْسلْه بمقـــدار
فلولا الجهلُ ما رُحتَ تقيسُ اللّيْثَ بالفـــارَ

وهذا التحول أيضًا جعلها تنتقل فى حكمها وتصورها له من مرحلة « الجهل » ، والإسراف فى المزح هناك إلى مرحلة « السهوم ، والهم ، والتفكر والنطق بالحكمة » هنا .

ومن العجيب أن تختفى هذه الشخصية ، ومن العجيب – أيضًا – أن يكون هذا قدر إسهامها فى المسرحية وقد آثرنا حصره ومتابعته ، وفوق ذلك قد لا نوافق شوقيا على التوقف به عند مشارف هذا الفكر أو هذا الموقف الفكرى الذى لاتتاح له فرصة التعبير عنه إلا فى بيتين من الشعر ، وقد كان من الممكن أن يكون التهكم والنقد فى صورة الفكاهة مسهما إسهاما كبيرا فيما تلا هذا الموقف من مواقف اتّسمت كلها بالحزن ، وخبر الموت والانتحار والاستعداد لتلقيه . ثم حدوثه ، لقد كان خيرا لشوقى وللمسرحية أن ينمو هذا الموقف الفكرى الساخر لدى هذا المضحك ، وبخاصة أن نظرية فصل الأنواع الأرسطية قد تراجعت أمام نقد كثير من منظرى الفن المسرحى ومبدعيه فى العصر الحديث ، وما أظن نظرية فصل الأنواع هى التى عاقت شوقى عن تنمية هذه المواقف ، وعن مواصلة بناء هذه الشخصية المرحة ولكن الذى جعل شوقى يتوقف بأنشو عند هذا الحد هو نظريته الجمالية إلى المهمة الحرفية الموكولة بالمضحك ، أو إن شئت قلت المهرج[١٦] .

إلى أن نصل مع شوقى إلى ملهاته السلوكية (الست هدى) حيث نجد التصوير فيها يقوم على فكاهة لفظية كقول عبد المنعم :

هُدَى عجوز النَّحس أنتِ قِرْده خطوطُكِ الوحْـلُ وكُحْلُكِ العَمَى
هُدَى تعالَىْ يا عتيقة اظْهرى عندى لَكِ النَّعلُ وهذه العصا
مـــاذا سمعـــت ؟ صوتُهـــا أنـــت بُومـــتى هنـــا

الآن يـا جمـــيزةَ الخـــــــط (م) أُرِيـك مَـــنْ أنـــــا

وقول هدى معتمدة على إيقاع لفظى ، ومحسنات بديعة :

لَتندمَـنَّ يالـــكَعْ يا مَنْ تقوم وتقعْ

وخاصة فى هذا الإيقاع التجزيئى الواضح الراقص الذى يسكن الفعل المضارع المرفوع لضرورة الإيقاع كما يسكن غيره :

سكْران يَضْربْ إذنْ لَنهْربْ هَلُّم زينبْ

وإصرارها على كتابة وصيتها بما لها ، ولم ترض بمن يتولى توثيقها بأكمل من « مفتى القطر وقاضى الإسلام » ، لكن العجيزى – آخر أزواجها – يصدم حين يحمل إليه « الأغا » مضمون وصيتها بما لها كله للخير فيسقط مغشيا عليه بعد أن يقول فى هذه الصورة المعبرة :

قَّلبَتْنى هُدى على النَّار حَيًّا قَّلبَ الله جِسْمها فى الجحيم

والإيقاع الصوتى الذى أشرنا إليه فى حديث هدى نراه فى البيت ذى المغزى العام فى نهاية المسرحية وقد خاب سعى الباحثين عن الإرث فصار موجها إلى كل فهم :

اذهبْ كُلْ ، اشربْ السَّنَدْ

على أننا بين القائلين بخلو هذه المسرحية من المضمون[١٧] ، والقائلين بقيامها على الصراع الواضح بين مجتمعى النساء والرجال[١٨] نرى أن شوقى فى هذه المسرحية ، قد تقدم بلغة مسرحه الشعرى ، فقل فى المسرحية رنين الغنائية ، والحشد والاستطراد ، واقترب الحوار من أداء دوره فى بناء المسرحية فى التصوير الشعرى أو المباشرة ، وبخاصة اتخاذه (الكاريكاتير) أداة فنية فى هذه المسرحية ذات الموضوع المحلى ، وفيها يصور شوقى هذه الشخصية بحيوية ووضوح ودقة فى إطار ما حمله المجتمع آنذاك مطالبة بحقوق المرأة[١٩] ، وكان ذلك اهتماما من شوقى بقضية المرأة العصرية وصورتها ، وموضعها فى الحياة الخاصة والعامة . وبرغم كونها بالشعر المحافظ على بنائه الموسيقى التقليدى ، فإنها نجحت فى تقديم صور شعرية ليس فيها إسراف بيانى ، ولا مبالغة جمالية .

٥

وللحوار وظيفة فنية تتصل بالتنبؤ الفنى ، والتهكن بلحظة التنوير ، بما يقدمه من رموز ، وتفسير ، وتعليل ، وربط ، وتحليل فى بناء درامى متماسك ، كما يسهم الحوار فى الصراع وتنميته . بل هو أداته الأولى ، كما نرى فى الصراع بين إرادة الإنسان والزمن فى (مصرع كليوباترا) بما فى ذلك من تناقض العقل مع الانفعال ، والأناة مع التسرع ، والحب مع الواجب ، والخير مع الشر ، والمرأة والرجل ، والوطن والغزاة ... إلخ .

والصراع بين الملكية والانتزاع فى (قمبيز) بما فى ذلك من تقابل التضحية والخيانة ، والمصرى والفارسى ، وإنكار الذات والأنانية ، والجماعة والفرد ، والوفاء والخداع ... إلخ ، أو الصراع بين التقاليد العربية والحب فى (مجنون ليلى) أى بين قيم وقيم .

ويقوم القدر – كما قدمنا – بالدور الأكبر فى مراحل الصراع فى قمبيز ، يسميه شوقى أحيانًا : قضاء ، أو مقدورًا ، أو ما كان وما يكون ، ويسود القدر فى مجرى الصراع وتتابعه ، كما يسود فى رؤية شوقى الدرامية بوجه عام استنادا إلى أثر تراثى ، حيث نظرة المسلم إلى القضاء والقدر ، وإلى الأفعال الجبرية والاختيارية ، ولذلك نصادف صور الحظ ، والزمن والموت إلى آخر ما هنالك من أمور ترتبط باللوح المحفوظ ، وهذه النظرية القدرية هى مفتاح فهم الشخصيات ورسمها لدى شوقى أيضا (انظر لفظى القضاء والقدر فى قمبيز : ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٤٨) .

ويسهم الحوار فى الإبانة عن الصراع فى (مجنون ليلى) بين التبدى والتحضر حيث ليلى فى الجانب الأول ، وهند فى الجانب الثانى . وإبانته عن الصراع الاجتماعى بين التقاليد ، وتجاوزًا عن طريق الحرية فى الإحساس بالحب وإعلانه ، وتطور هذا الصراع حتى موت ليلى وقيس ، وهنا أيضا نجد القسط الأكبر فى مراحل الصراع للقدر حتى ليتحول فى هذه المسرحية بفعل الاستعارة إلى تشخيص ، كما نجد الموت أيضًا فى ملهاتيه : الست هدى ، والبخيلة .

وكما نجد هذا الصراع القدرى غير الإدارى ، نجد الصراع الإرادى مع قوى متعددة بالمجتمع يجعل لها شوقى رموزًا حيوانية ، لا تغيب عن تصوره للصراع ذى الطابع القومى فى مسرحياته التاريخية ، وتهدينا دراسة هذه الصور فى حوار شوقى إلى حقيقة مهمة هى صورة المجتمع ، بما فيه من خير وشر ؛ حيث ينظر شوقى للمجتمع نظرة لا تبعد كثيرًا

عن نظرته إلى الغابة[٢٠] ، نرى ذلك فى (مصرع كليوباترة) حيث صور : المهرة ، والشاة ، والنجم ، والشمس ، والأسد ، فصورة الصيد تبدو فى قول أنوبيس (١٢٥) :

انْسَلَّت المُهرةُ من قيْدِها وأفْلَتَ الطيرُ مِنَ الصَائد

ولهذا يطلق شوقى على كليوباترا « اللباة » و « المها » ، ويطلق على الغازين « السباعا » تقول كليوباترا (٩٩) ، (١٠٢) :

– وإنّ التمّاوُتَ فِعْـــل الثَّعـــا لِبِ ليس التمّاوُتُ فِعْلَ السباعْ
وَأَنَا اللبَاةُ وَقَدْ ملأْتُك غايـــة وأنا المهـــاةُ وقد ملأْتُك قَاعا
قد خِفْتُ مِنْ بَعْدى عليكِ ممالكًا يُطلقْن فيك الفاتحـــين سباعا

وتمضى صورة اللباة فى قول أنوبيس ها (٩٧) :

الوقـــارَ الوقـــارَ يَا لـبأةَ النِّيـــل ولا تجعْلى الزئـــيرَ النَّحيبَا

وقولـــه (٨٣) : . . . لباة النِّيلِ ليس تخافُ شَيًّا

فى الوقت الذى يصور فيه أنطونيو بالأسد ، يقول أنطونيو مستنكرًا ما قالته كليوباترا (٣٦) :

أسْرٌ ؟ وهمت كليوباترا ، أتظفر بى أيْدى الكمـــاة وفى كفَّى أظفار

وتقول كليوباترا (٦٣) :

امْض إلى الهيْجاء أنطونيو كما يمضـــى الأســـدْ
إنَّ الأســـودَ فـى اللَبدْ دُونَك فـى هـذا البلـــدْ

وتجمع بينه وبين النسر فى الحوار نفسه :

يالْيثُ سِرْ يَانَسْرُ طِرْ عُدْ ظافرًا أوْ لا تَعُدْ

وتراه فى (قمبيز) يكثر من ذكر « ذوى الناب والمخلب ، والناب والظفر ، واللبد ، والوحش ، والغول » (٥٧ ، ٦٦ ، ١٨ ، ٧٤ وأمثالها) . وكما وجدنا المهاة فى (مصرع كليوباترا) نجدها فى قمبيز (٦٤) .

ونجد الصورة فى (مجنون ليلى) تدور حول الظبى أو الريم أو الغزال ؛ والذئب

موضحة تصارع الحب والتقاليد ، ولهذا يكون مجال الرؤية المسرحية ومهاد الصورة معا هو جو البادية ، فالظبى هو المحبوبة ليلى التى تنفر كما ينفر الريم (٦٩ ، ٩ ، ١٤ ، ١٥) :

ولكنْ على لَيْلَىَ يُفيــق وَشِبْهِها إذا مــا بدتْ ليلى بشكل غزالِ

ما الذى أضحك منىٍّ الظَّبَيَاتِ العامرّيهْ ؟

رأيْتُ غزالاً يْرتَعى وسطْ روْضــةٍ فقلتُ أرى «ليلى» تراءتْ لنا ظُهرا
فقلتُ لــه يا ظبْيُ لا تْخش حادثًا فإنّك لى جــارٌ ولا ترهب الدهرا

بل يجعل شوقى « ليلى » تحكى عن قيس قصة رؤيته ذئبا ومناداته إياه فاستمع إليه واستجاب ، فرماه قيس وأرداه ، وهى مجموعة الأبيات البادئة بقول ليلى (١٥ – ١٦) :

حديثُ الظَّبى والذئْبِ وقيْس لسْتُ أنســاهُ

سواء فى ذلك مرحلة الحقيقة أو الواقع أو العقل عند قيس ، أو المرحلة التالية حيث صار مختل التفكير يخلط بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والحلم .

ويكون الذئب ممثلا للعداوة والشرور ، ويؤكد ذلك الأمثولة السالفة التى تحكيها ليلى . وموقف قيس من هذا العدو الشرير (ص ١٥ – ١٦) .

وهكذا تتعدد صور الصراع فى نفس كل من ليلى وقيس مقتبسة من المجتمع حولها متخذة منه صورًا رامزة ، أو رموزًا تصويرية .

وتوصف الأفعى فى (مصرع كليوباترا) بأسماء هى : الرقطاء – الحية – الثعبان – الصل – الأفعى – وصفات هى : ابن ساعة – بنت التلال – ذات القرن والناب – الخبيثة المرقشة الجلد – الداهية – الشر .

حتى ليعقد شوقى صورة شعرية توازن بين الأفعى الحقيقية وهى (أفعى التلال) ، والأخرى وهى (أفعى القصور) .

كليوباترا :

هُلمِّى عَانِقى أفعى قصورٍ بها شوقٌ إلى أفعى التِّلال

ثم تتسع هذه الدلالة الخاصة ، إلى دلالة أخرى حيث الدخلاء[٢١] .

بَعْد حينٍ تملأُ الوادى الأفاعى البشريَهْ
دَع الأفاعى واشتغلْ بالأُفعْوان الأجنبى
الوطـنُ الملدوغُ أولى اليـــومَ بالمطبِّبِ

ويكون كلام أنوبيس فى مناجاة نفسه مهادًا لاستحضار صورة الأفعى (٦٤) :

يقولـــونَ أنوبيسُ وَلـوعٌ بأفاعيـــــهِ
وَمَشْغُوفٌ بِثعْبـــانٍ مِن الـــوادى يُربيه
وفى ناديـــهِ حَيَّاتٌ مِنَ الجـــنِّ تُناجيه

كذلك قوله (٧٩) :

لسانُ ابـن آدم أوْنَابُكُنَّ يَلا اَلسائلين لعاب القدرْ

بينما نفتقد صورة الأفعى فى مسرحية (مجنون ليلى) ولا نجدها إلا مرتين فحسب .

وفهم شوقى لصورة الأفعى مستمد من التراث الدينى ، ففى القرآن الكريم نجد تحول عصا موسى » إلى « ثعبان مبين »[٢٢] يبتلع ثعابين السحرة ، ويمكن أن نسلك فى هذا الصدد صور الأفعى فى الكتاب المقدس من ضلال ، وكذب ، وتغرير ، وعداوة ، وشر[٢٣] .

كما نجد فى (مصرع كليوباترا) صورة الذئب[٢٤] قائمة على الاستعارة حيث يقول أنوبيس لحابى (٣٣) :

حابى أُحِيَط القصْرُ بالذِّئاب وَبِى منَ السُّخط عليهم مَابى

أو التشبيه التمثيلى فى قول كليوباترا (١٨) :

وإذا فَرَّق الرُّعاة اختلافٌ عَلَّموا هاربَ الذِّئابِ التجرِّى

وهكذا نجد فى صور الحيوانات رموزًا لدلالات فى المجتمع ذات معنى قومى ، أو محلى ، يتصل بقضايا الحرية ، أو القيم ، أو السلوك ، أو الطباع .

ويتخذ شوقى من صورة الشمس رمزًا للانتشار والسيطرة فى (قمبيز)[٢٥] ؛ يقول نتيتاس عن قمبيز (٥٨) :

يسْيطرُ كالشمـــس سلطـــانُهُ على مَشْرِق الشمسى والمغرِبِ

ويقول الشبان المصريون (١٠٣) :

القرنُ كالشمس طال وعزَّ عن العالمـــين

وهكذا نجد توالى صور الشمس (١٤ ، ٤٨ ، ٥٩) :

لقد بعثتها منْ عرْش مَجْدهـــا شعاعَ هدىً من حيرةٍ وضلالِ
أنتِ كالشمـــسِ فـى الضُّحى فانْشرى الحسْـــنَ والضيِّاءْ
أنـــا للطـــــينِ سليـــلٌ وْهـــى للشمـــسِ ســـليلةْ

ويندرج فى ذلك صور الشمس فى صفحات عديدة (٤٧ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ١٠٣) ، وكلها دلالات فرعونية تقابل دلالات النار عند الفرس (٧٣) :

أنا قمبيز بنُ كسْرى أنا جبّارُ الوجـــودْ
وأنا النـــارُ أصولى وبنو النـــارِ جدودى

وبينما يقول الفرس (٤٢) :

تعالـــتْ قُدْرةُ النـــــار

يقول المصريون :

تعالَ الـــــربُّ آمـــون

وفى قول فانيس (٦١) :

سلام الشمس من مصر ســـلام النّار من فارسْ

وفى قول نتاس (٧٤) :

يا نار كونى حولَهُ أدْرِكْه يا آمون رعْ

وعلى هذا النسق نجد أمثلة فى صفحات : (٧٦ ، ٩٤ ، ٩٦)[٢٧] .

بينما لم ترد صورة الشمس فى (مجنون ليلى) إلا مرتين فقط ، كذلك الأسد والغضنفر .

٦

وتنبع حقيقة فهم الحوار فى صلته بالأحداث actions من جريان الحوار بالأفعال والأحداث دون تدخل من المؤلف سواء أوافقت أحداث الحوار هواه أم لا ، إذ يحمل الحوار الأحداث حملا ، ولا يصفها وصفًا خارجيا كما وقعت فى الماضى بأسلوب القص ،

إنما يقوم الحوار بتجسيد الأحداث أمام المشاهد فى صورة حية متحركة تتمثل فيها الحركة الداخلية للأحداث ، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه ، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة فى آخر العرض[٢٧] ، سواء أكانت هذه الأحداث بسيطة أم مركبة .

وقد تمهد الصورة للحدث كما نرى فى صور الموت فى مسرحية كليوباترا وهى عديدة لا نود أن نطيل بذكرها بل نحيل إليها فى الصفحات : ٦٤ حيث حديث الأفاعى[٢٨] الذى يتجدد ويستمر حتى الانتحار ، والموت ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ويستمر حديث الموت حتى آخر المسرحية .

وترتبط الصورة الشعرية بالموقف على نحو آخر ، وهو نحو مصاحب حين تحمل الصورة جزءًا من الحدث ، فيجىء الفلاح حامل سلال الفواكه ، ومن بينها سلة بها أفعى يغطيها التين ، ويبدأ الموقف التصويرى التمهيدى منذ ص ١٠٥ ، وتطلب من شاديها إياس أن يغنيها (١١٠) :

إياسُ هَلْ مِنْ صوتٍ غَنِّ نشيدَ المـــوتِ

فيغنى إياسى هذا النشيد :

يا طيبَ وادى العدمْ مـــن مـــنزلِ
لم تمش فيه قدمْ للعزَّلِ وادٍ خـــلِ
ياموتُ ملْ بالشراعْ واحملْ جَريحَ الحياةْ

وهذا نشيد طويل لكنه يرد كإيقاع جنائزى مصاحب لفاجعة الموت . بل الانتحار ، وكأنها تشاركه هذا اللحن الجنائزى فى مطولتها اللامية ١٢٢ – ١٢٣ ومنها :

على نابيْك من زُرْق المنـــايا شفاءُ النفس من سود الليـالى
وبعض الســـمِ ترياقٌ لبَعْضٍ وقدْ يَشفِى العضـال مُن العضالِ

أما النحو الثالث فهو نوع تال للموقف ، حين تلى الصورة الموقف شارحة ومفسرة بعد أن توحى بالنهاية والختام كما نرى فى حوار كليوباترا بعد انتحارها مما لا نكرر ذكره (ص ١٢٤) .

وكما نرى فى حديث المحيطين بها وقت الانتحار ، كقول أنوبيس[١٢٥] :

انْسَلَّتِ المُهرةُ مِنْ قَيْدِها وأفْلت الطـيرُ من الصّائد

وقول ألبوس (١٣٤) :

إلهـى قيْصرى آه لقد مسّت يدى جمْرهْ

سـرى السمُّ بأعْضائى وعمّتْ جَسَدِى فـتْره

وَجَاءَتْ سكرةُ المـوتِ فلا صحـوَ . مِنَ السَّكْرهْ

وكثيرًا ما تسهم الصورة بدور عضوى فى المسرحية التاريخية عند شوقى كما نرى فى (مصرع كليوباترا) بينما يقل إسهام الصورة فى المسرحيات غير التاريخية ، ويحل محلها التعبير المباشر أو التشبيه كما نرى فى لغة الحوار فى (الست هدى) ، تلك التى تقوم على تفصيح العامية بهدف عرض جانب من جوانب الحياة الشعبية ، وهنا وجدنا اجتراء شوقى لغويا فى مسرحياته يزداد بما لا نجد له نظيرًا فى شعره فى شوقياته .

ويرتبط ذلك بإبانة الحوار عن مصدر الموضوع لدى الكاتب واستناده على الأسطورة ، أو التاريخ القديم أو المعاصر ، أو الواقع المحيط بالكاتب ، أو تجاربه الذاتية ، أو ما استقر فى أعماقه من رؤى وتصور .

ويقف الدارسون على كثير من الاستيحاء عند شوقى ، فهو يستقى مادة مسرحياته عن الشعراء العرب القدامى من الأغانى للأصفهانى[٢٩] ، ودواوين هؤلاء الشعراء ، كما يعود فى مسرحياته لقصيدته (كبار الحوادث فى وادى النيل) بالشوقيات[٣٠] ، حيث نجد فيها إشارات عن قمبيز ، وكليوباترا ، وبعض أبطال الغزل العربى ، كما يتسع المقام لمتابعة تأثر شوقى فى (مصرع كليوباترا) بمصادر أوربية فى مواقف صاغها حوارًا ، كذلك فى (مجنون ليلى)[٣١] .

وفى ذلك نجد شوقى يتخذ مادته الأولية لمسرحياته من التاريخ ما عدا مسرحيتى (الست هدى) و (البخيلة) ، وتساءل بعض النقاد لماذا يختار شوقى فترات الانحلال فى تاريخ مصر والعرب ؟ وكان هناك من رد بأن الكوارث تظهر معادن الناس[٣٢] ، كما عابوا عليه استعباد التاريخ له ، وأنه لم يدرسه دراسة استقصاء . وقد رد الدكتور مندور بأن شوقى لم يخرج على الحدود العامة التى يلتزمها الأدباء عندما يستقون مادتهم من التاريخ[٣٣] .

ونرى فى التذييل الملحق بمصرع كليوباترا ما يفيد قراءة شوقى تاريخ المؤرخ الرومانى (بلوتارك) عن الرومان ، وقد سماه (بلوتارخوس) وكان متأثرًا به ، وبشكسبير فى مسرحية (أنطونى وكليوباترا) .

* * *

الصورة والحوار عند عزيز أباظة :

١

لا يعنينا من مقدمات مسرحيات أباظة تلخيص أحداث المسرحية وظروفها التاريخية ، وتقريظ كاتبها . ومعظم من كتبوا مقدمات مسرحيات أباظة اهتموا بالإبانة عن وظيفة الحوار فى الشعر المسرحى ووظيفته ، من هؤلاء الدكتور محمد حسين هيكل ، الذى يقول فى مقدمة (العباسة) ١٣٦/١ :

« والشعر المسرحى ليس كغيره من الشعر ، فالحوار يقتضى الشاعر كثيرًا من ألوان الانقباض والانبساط ، والانتقال من حال نفسية إلى حال أخرى ، تمليها أحوال أبطال المسرحية وتغير اتجاهاتهم الذهنية ،وهذا أمر لا شىء من مثله عند الشاعر الذى يرسل الشعر على سجيته هو ، لا كما يقتضيه موقف أبطاله ، لهذا لم يعرض الشعراء جميعا للتأليف المسرحى ، وإنما عرض له من أطاق منهم هذه الانتقالات التى يقتضيها الحوار ووقائع القصة » .

ويقترب من هذا الإطار أحمد حسن الزيات فى مقدمة (الناصر) ٣٠٤/١ ، إذ يعرض – مادحا – « لنظم الرواية .. الرفيع البديع المحكم .. لا تجد فيه تكلفًا ولا قلقًا ولا غموضا ولا حشوًا ولا ضرورة » ، ثم يردف : « ولا تنسى أن الكلام هنا عن الشعر التمثيلى ، وهو محك الشاعر .. ووجه المشقة أن الشاعر التمثيلى لا يعبر عن نفسه ولا ينقل عن شعوره كما يفعل الشاعر الغنائى ، وإنما يعبر عن أشخاص مختلفين فى الطبع والحس واللهجة والفكرة والغرض والطبقة ، فهو فى المقطوعة الواحدة أو فى البيت الواحد يتقمص هذه الشخصيات جميعا على التعاقب ، فيحاور ويجيب ، ويحاور ويداور ، ويلين ويشتد ، ويصل ويقطع ، ويبرم وينقض ، والسياق مطرد والوزن متبع والقافية ملتزمة » .

وكأن الكاتب بذلك – برغم شيوع روح المجاملة والمديح – يعرض لجانب من نظرية

الحوار المسرحى مبينا المكان « الذى لا يسمو إليه شاعر القصيدة » ، ثم يشير إلى « مقطوعات من عيون الشعر » بالمسرحية .

أما الدكتور طه حسين فيذكر فى مقدمة (غروب الأندلس) ١/٦٤٩ ، بعد حديثه عن ملاءمة النثر للمسرح أكثر من الشعر ، ما نفهم منه ، أن ما يلفت فى المسرحية هو « الشعر الرائع » الذى يذكرنا بدواوين « النابهين من شعرائنا الفحول » ، لا « أحداثها ومشاهدها التمثيلية » بل إنه يكون أكثر صراحة حين يقول : « فهذه القصة ، وقد كدت أقول هذه القصيدة .. » ، مؤكدًا على ما فى هذه المسرحية من « فن رفيع ، وشعر غنائى بديع ، سواء أكانت أحداثها فى الهند أم فى السند أم فى الصين ، ما دام يقول فنسمع ونرضى ، ونجد الغبطة والمتعة والإعجاب » .

أما الدكتور أحمد هيكل فيرى – بعد حديث عن الشعر والمسرح – أن « يدبج » عزيز أباظة مسرحيات « غنائية » ، ويقول فى ختام تقديم مسرحية (أوراق الخريف)[٣٤] /٢٧–٣٦ :

« ونحن لذلك مضطرون إلى أن نصارحه بأنه فى هذا كالغدير الرقراق الذى يتسرب فى الرمال ، أو كالطائر الغرد الذى يغنى وقت قصف الرعود !! » .

* * *

من هذه المقتطفات من مقدمات مسرحيات عزيز أباظة ما يمهد الطريق لدراسة حواره ، ودور الصورة فيه ، إذ نرى ما يشبه الاجماع على غنائية أباظة فى مسرحياته ، مما يجعلنا نجعله امتدادًا للجمالية البيانية عند شوقى وإن لم يصعد لسماواته ، ولا يخدعنا فى ذلك حديث أباظة عن محاولته التطويرية فى الحوار ، وتيقظه لعيوب الحوار عند شوقى ، وعزمه على التخلص منها بما حاول أن يستحدثه ، ويصنعه فى حوار مسرحياته ولغتها ، فربما بعدت الفجوة بين حديث أباظة – نظريًا – عن الحوار المسرحى وملاءمته الشخصية ، وحواره – عمليا وفنيا – فى مسرحياته فها نحن نراه فى مقدمة مسرحية (شهريار ٨/٩) يشير إلى خلو مسرحياته المتأخرة « من طوال القصائد الوصفية والعاطفية » ، كما يشير إلى تحديده الشعر « بالموقف المسرحى » ففى شهريار التى هى – كما يقول – « مسرحية شخصيات ومواقف ، يراعى الحوار مع شهريار » ، ويفرق بين أسلوب الفقيه » ، و « المسخ » « الذى يتغير أسلوبه مع مقتضيات شخصيته المزدوجة ، فهو

أسلوب مرير كله حكم وفلسفات إذا خلا المسخ إلى نفسه وأسلوب فكه زاخر بالفلسفات إذا اجتمع بالناس » ويراعى فى « قيس ولبنى » . صلة الحوار بالشعر الأموى ، وفى « العباسة » . صلته بالشعر العباسى ، لهذا لا يرى فى الشعر « وسيلة للتمييز بين الشخصيات » و « لا يتحدد بالشخصية التى تنطق به قدر ما يتحقق بالموقف الذى يمليه ، فهو خفيف فى إيقاعه ومعناه فى مواقع الخفة والبهجة ، وهو رصين جدى فى المواقف التى تقتضى الرصانة والجد مهما تكن الشخصية التى تجرى على لسانها هذه الأشعار ، إنه شعر تمليه المواقف المسرحية قبل أن تمليه الشخصيات » (٨٢٠ ، ٨٢١) ، فهو لا يرى ضرورة لتحقيق مواءمة بين مستوى الحوار ، ومستوى الشخصية الناطقة به (!!) ؛ لأنه يصرف اهتمامه إلى ملاءمة الحوار للموقف . هذه هى خلاصة رأى أباظة فى مقدمة (شهريار) ، وهو رأى غير مقبول – فنيًا – لأنه متى ما سلمنا بجواز انفصال الحوار عن الشخصية بأبعادها المتعددة ، انفصل الحوار – تبعا لذلك – عن الموقف الذى يتحدث عنه شاعرنا ، وانبت عن سائر الأبنية المسرحية بالضرورة .

وفى تقديرى أن الدافع الذى دفع أباظة إلى هذا الرأى النظرى ، يكمن فى ضرورة تعليله لظاهرة شائعة فى حوار مسرحياته ، ألا وهى تعبير الحوار عن معان ذاتية ، لا موضوعية ، وارتباطه بقالب المقطوعة الشعرية ومضمونها على حد سواء ، واتخاذه الغنائية وسيلة وغاية فى وقت واحد ، وانفصاله انفصالا يكاد يكون تاما عن طبيعة شخصية قائله كما وقفنا على قصيدته النونية المصرعة (همسة حائرة) ودوران أبياتها على لسان كل من قيس ولبنى دون أدنى خلل يحدث لو أحللنا حوارًا مكان حوار مع مراعاة التذكير والتأنيث والمخاطب بين هذين المتحاورين ، من هنا حاول أباظة أن يربط الحوار بالموقف ظنا منه أن فى هذا مندوحة له عن ارتباط الحوار بالشخصية ، فأوقعه ذلك فى خطأ فنى فى حديثه النظرى يفوق خطأه الفنى فى حواره العملى .

٢

وننتقل من حديثنا النظرى إلى نظرة فنية فى حوار مسرحياته ندرس حواره فنجد ظاهرة الطول ، كما نرى فى حوار العباسة (١٦٥ ، ١٦٦ – ١٩٦٩ ، ١٧٠) وحوار زبيدة (١٩٢ – ٢٠٠) .

وحيث يبلغ حوار العباسة فى المثال الأول أربعة عشر بيتًا ، وفى المثال الثانى أحد عشر بيتًا ، وحوار زبيدة ثمانية أبيات فى المثال الأول ، وتسعة أبيات فى المثال الثانى .

غير أن من الحق أن نقرر أن أباظة قد حاول استدراك ما وقع فيه شوقى من عيوب الإطالة والاستطراد ، فحاول – قدر طاقته – تقصير الحوار ، بل تقسيم البيت – كما قال – بين أكثر من متحاور ، غير أن هذا التصرف منه كان تصرفا شكليا ، فما جدوى التقصير الكمى ما دام الحوار وجدانيا ذاتيا فى معظم حالاته لكنا لا ينبغى أن نغفل هذه الظاهرة دون أن نحمد له هذه الخطوة المتطورة عن شوقى ، ونسوق لذلك بعض الأمثلة من الحوار القصير الذى حقق للعمل المسرحى سرعة الإيقاع ، وللحركة المسرحية قوة النبض ، وللحدث تتابع النمو ، من ذلك هذا الحوار فى (العباسة ١٥٤) :

العباسة : وكيفَ ذاك ؟

علية : أفْصِحى

عتبة : تلْكَ أعاجيبُ القدرْ

وهذا الموقف من المسرحية ذاتها (٢٢٩) :

العباسة : جعفرُ

جعفر : عباسةٌ !

العباسة (يتعانقان) : حبيبى ! هل عُدْتَ لى أمْ رُؤى المنام ؟

وهذا الموقف من (الناصر) ٢٦٤ :

منى (فى خطورة) اذْكرى ..

شفق (فى إعياء) : مَنْ أرَى ؟

منى : هى أُمّى

شفق : وإلى حضْنها الرّءومِ نؤوبُ

(وهذا الموقف من العباسة) ٢٨٧ :

مسرور (وهو يدنو للقبض على جعفر) :

لا يُفْلِتُ الباغى

جعفر : خَسِئْتَ

(تدخل العباسة والهةً وهى تجرى)

العباسة : أخى أخى

الرشيد (فى تجهّم) : ماذا أتى بِكْ ؟

العباسة : ما سمِعْتُ أتَى بى

كما نجد صلة فنية بين الحوار والبناء الدرامى فى تحريض منى لشفق على الغدر فى (الناصر) ٣٦١ ، ومحاورة شفق مع الحكم حول موعد الغزو وصفته (٤١٣ – ٤١٥) ، ونذكر من ذلك الموقف الآتى :

الحكم : تعالى إلى حِضْنىَّ

شفق : خُذْنى إليهما

. . . . . أذُقْ فيهما ما يُوعَدُ الناسُ فى الخُلدِ

بربِّكَ خبِّرْنى متى أنتَ ذاهبُ ؟

الحكم : غدًا .. عنْد مُنْهَلِّ النَّدى من فَم الفَجْرِ

شفق : وأىُّ الجيوش الظافراتِ حشَدْتَها لتقْتادهـــا يـــومَ الكريهـــةِ للنّصْرِ

الحكم:حشَدْنا وأعدَدْنا الجيوشَ جميعَها فذلك يـــومُ الفصْل فى الـــبرِّ والبَحْر

وتلك لعَمْـــرى وقْعَةُ الدهـــــر إن تَفُزْ بهـــا قَرَّ هـــذا المُلْكُ فى جبْهةِ الدهْرِ

فتسأله شفق : وكيف ؟

فيجيبها بتفصيل الأمور ، فتقول (فى دعبة ودلال) :

أمَا خِفْتَمُ قوْمى :

ثم تنتقل إلى سؤال :

أجِبْنى ومِنْ أىِّ المرافِئِ فاصلٌ بسُفْنِكَ

فيجيبها ، فتعاود السؤال :

ومَنْ مِنْ أُولـــى العِلْم المسَدَّد بالوَغَى صحبْتَ؟ فقد يُهْدون والخطبُ أسْفَعُ ؟

وهكذا نجد فى حوار شفق إغناءً للحدث ، وإلماما ببعض تفصيلات الاستعداد للحرب فى صورة فنية .

وإذا كان أباظة قد خالف الحقائق التاريخية فى بعض مسرحياته فإنا نعجب حين نجد العقاد يمتدحه فى ذلك ، ولا يرى بأسا فيما صنع[٣٥] بينما نراه يتجه باللوم والتقريع لشوقى فى قمبيز (!!) .

٣

ويتردد حوار أباظة بين الصورة والمباشرة ، وربما مال إلى حوار رمزى يستوحى الأسطورة فى شهريار[٣٦] ، وبخاصة على لسان سليمان لمسخ معرضا بالفساد السياسى والظلم المعاصرين من مثل قوله لشمس قهرمانة القصر (٨٣٦) :

سليمان :

كلُّ شىءٍ هنـــا يسيرُ وَفْق نظـــام كالكوكب السيَّارِ
يَدْلِفُ الليلُ بالضحايا ويهْفُو الصبحُ عَجْلانَ بالرَّدَى والعارِ
حاكِمٌ غاشم ، وشعبٌ ذليلٌ ليس يقوى حتى على استنكارِ

ويتقدم خطوة فى النقد والرمز مخاطبًا الوزير الأول نور الدين (٨٣٧) :

سليمان :

عِلْمُكمْ لا يغيب عنه مَدَبُّ النَّمْلِ فى فارسٍ !! أليس كذلك ؟
كيفَ لا تعرفونَ مثـــواه ؟ ؟ أهذِى غَفْلةٌ قد تجرُّكُمْ للمهالِكْ

مما يجعل الوزير بدين الحسينى يرد عليه محتجًا (٨٣٨) .

أيُّها المَسْخُ : حِلْمُنَا عَنْكَ أغرا كَ بنـــا فاجترأتَ فى إذْلالِكْ

إن لى صَوْلة الوزيـــر فخفِنْى

سليمان (ساخرًا) :

. . . . . حسْبُك اللهُ عافنِى من صيالِكْ

كما نرى رمز الطاغية فى شهريار القائل باستخفاف (٨٩٤) :

مَتىَ كان الملـــوكُ رُعاةَ عَهْدٍ ووُدٌّ ؟ قد طلبت المستحـيلا

أأحفـظُ ذِمّةً وأصُـــونُ إلاَّ فلستُ العاجزَ القَدْم العليلا ؟ !

ثم نرى حيرته وأناته ، وحواره فى تهدج الباكى ، ثم يدوى صوت الأذان من بعيد ، ويغمر شعاع من النور شهريار شيئًا فشيئا ، فيقول شهريار – بعد مناجاة ربه فيما مضى ، واعتذاره عن بغيه ، وضعفه ، وطلبه الهداية من الله – (٩٣٦) :

شهريار :

هذا شعاعُ الهـــداية هذا انكشاف العمايهْ

(ستار)

على أن تناول الرمز فى (شهريار) لا يبعد عن تلك المقدمة التى تصدرت المسرحية بقلم المؤلف ، ولا نظفر بمثيلة لها فى المجلد الأول ، حيث يتحدث عن الأسطورة والمسرح (٨١١) ، وعن نهجه (الرمزى والواقعى) متناولا التطور الرمزى لشخصية شهريار فى (تجربة الروح والإيمان) حيث دفعه المؤلف – كما يعبر – « ليقف وجها لوجه تجاه القوى اللاشعورية التى كانت تسيطر عليه » ٨١٥ ، كذلك حديثه فى مقدمة (أوراق الخريف ، ١٣/٢ وقوله :

« أعالج الحاضر فى أنماط الغابر » قاصدًا الرمز .

وتحقق لغة الحوار من الفكاهة مقصدًا فنيا لدى أباظة حين استخدم شخصية (فرفورية) فى (سليمان المسخ) من مسرحية (شهريار) وإذا كان حوارها – فيما يرى بعض الدارسين[٣٧] – تهريجا غير دافع لضحك هادف ، فإنا نرى النقد المر الساخر فى حواره بوجه عام وقد يتخذ طابع الجد ، من مثل قوله ازدراء وسخرية رامزًا ٩٠٣/١ :

أيُّها العاهلُ المعصَّبُ بالتاج أأدْنو من عرشِك الكسرْوىِّ ؟

أنتَ ربٌّ فى أيِّما صـــورةٍ كنتَ تباركْتَ من عزيز عَلِىٍّ

تتجلَّى فى هيكل الدم واللحمِ وتَسْنىَ فى سْمتِك الحجرى

(يقهقه فى مرارة وألم)

ماطغاةُ الزمان ؟ ؟ هل هم عباد الله ؟ أم هم بأرضه شركاؤهْ ؟ !
أهُمُو صفْوةُ السمـــاء نَمَتْهُمُ من شُعـــاعٍ قُدْسيَّة أضـــواؤُهْ

(يشير للتمثال فى سخرية)

ذلك الصامتُ الذى طبَّقَ الأرض فسادًا مَا شأوهُ ؟ ما غناؤه ؟!

سيقَ للنُّـــور من سبيلَيْن مِثْلى لاصقـــاتٍ بجرِمه أقـــذاره ؟
فتلقّـــاه مِنْـــبرٌ وســـريرٌ واحْتوانـــى استرقاقُه وولاؤه
قَدَرٌ أخْـــرقُ المقـــاييس تحدو هُ على غيْر مـــا هُدًى عَشْواؤه!

وفى تأمل حوار سليمان المسخ ما يجعلنا لا نتفق مع ذلك الرأى[٣٨] الذى علل لتسمية (المسخ) بأن ما يصدر عن صاحبها هو (تهريج) يتفق مع كونها (مسخا) ، إذ حمل حواره نقدًا صريحا ، بل ثورة حادة كما يبدو من المثال الذى اكتفينا به هنا ، ونتفق مع أباظة فى تنوع حوار هذه الشخصية بين الفلسفة والفكاهة[٣٩] .

وحين كتب مسرحيته المعاصرة (أوراق الخريف)[٤٠] حاول مجاراة لغة شوقى فى (الست هدى) لكنه عجز عن حل مشكلة اللغة فجاءت لغة المسرحية هابطة برغم محاكاة لغة المحامى فى مسرحية شوقى ، كما نرى فى حوار أم الهنا لفاطمة ٤٤ . فى حوار مبتذل ساقط رخيص ، حاول فيه أن يقلد حوار المحامى وقت ظهوره فى الفصل الأول من مسرحية (الست هدى) ، لكن الحوار هنا تخاذل عن بلوغ مستوى شوقى :

يا بنتُ يا شَوْهـــاءُ يا دَميمهْ
يا قطعـــةٌ مـــن أمّك اللئيـــمهْ
أقْذَر أنْثى فى الوجـــود أنتِ
ســـارقة نّمامـــة وكاذبَـــهْ
وللرجـــال فى الحـــرام طالبهْ
متى عرفتِ العرض يا مفضوحهْ

ومثل هذا الحوار فى إسفافه حوار أم الهنا أيضا مع تيسير ، وأوله :

قُبِّحتِ من خرّابـــة البيـــوتِ

كذلك رد تيسير عليها (٩٥) .

فهو هنا – والمسرحية ليست كوميدية – يحاول الاعتماد على الهجاء اللفظى محاكيا ما نراه فى (الست هدى) .

وهكذا يميل عزيز أباظة إلى المباشرة والتقريرية والخطابية بوجه عام فى حواره ، فإذا ما أخذنا فى دراسة موقع الصورة من حواره وجدناه فى التصوير على نحو لا يبلغ فيه شأو شوقى ، وتخضع الصورة لديه إلى سماتها التراثية ، وطابعها البلاغى القديم ، إذ نرى :

الكناية فى قول عامر (قيس ولبنى ٥٨) :

. . . . . لا زلتَ منصور اللواء مُؤَمَّرا

وقول مطيع ٧٨ :

وَرَائى مُسْنطارُ اللُّب باكٍ . . . . . .

وقول شفق فى (الناصر ٤١٣) :

وأَتَى الجيوشِ الظَّافراتِ حَشدْتَها لتقْتادَها يـــومَ الكريهةِ لِلنَّصرِ

كما نرى التشبيه التراثى فى قول عليه فى (العباسة ١٤٨) :

أَقْبِلى يا ظَبْيَةَ القاع ويا عُود الأَراك أنا يا أختاه كالطَّل على الزهـر أراك

وفى هذا التشبيه نرى انشغال الشاعر المحسن البديعى فى كلمتى القافية ، وضربى البيتين ، وتتابع التشبيهات لديه من مثل قول قيس (٧٩) :

ويا دارَها بينى وبينك خطْوةٌ أراك ولكـنْ كالشَّرابِ المُلَفَّقِ

وقول لبنى خاضعة لروح البديع (٨٤) :

نَسيمُك ريحـانٌ وتُرْبُكِ عنبرٌ وزرْعُك ألـوانٌ ومـاؤُكِ ناقعُ
وصبحُك لألاءُ المفـاتن ساطعٌ وليلُكِ مَوْشيُّ الجوانبِ رائـع

ويتخذ من الاستعارة وسيلة إلى صوغ فكرته بلغة قديمة ، مثل قول قيس ٦٩ :

أشْعُرُ بالإعيـــاء والكـلالِ
وبالرَّدَى يَدبّ فى أوْصالى

ولا تقوم الصورة الفنية – بوجه عام – بدور درامى فى الحوار ، فلا تسهم فى الصراع أو تنمية الشخصية ، وذلك بسبب خضوع الصورة للمؤثر البديعى ، وتوظيفها لهدف لفظى لا درامى ، نرى ذلك فى قول قيس (٨٥) :

كنتُ فيْ ناعمٍ من الدَّهر أُضْحِى وعلى مُونِقٍ من العيش أُمْسِى
بيْن وَشْيِ الهـــوى وفى حُلَلِ الرِّفْهِ ولُبْسى راحـــى وروحـــى وأُنْسِى
أين روضى الذى سَقَيْتُ بدمعى أين ظلِّ الـذى مَددْتُ وغَرْسى

فهنا نجد خضوع الصورة لنمطية التركيب البديعى ، والمقابلات اللفظية بين الكلمات مما أفقد الصورة حيويتها وإثراءها الحوار .

ومثل هذه الصورة فى ضمورها ، وانصرافها عن التكثيف إلى التسطيح واللفظية قول جعفر فى (العباسة ١٧٥) :

أأذودُه عن روْضِهِ الحـــالى ! إذن فلقد ظلمتهْ
وأردُّه عن قُدْس هَيْكلِه ! أثِمْتُ إذَا رَرَدْتُـــه
وأَصُدُّهُ عن وِرْدِهِ الصافى ! تشاهَقَ إنْ صَدَدْتُه

فلقد ذيل الشاعر كل بيت من الأبيات الثلاثة بتذييل خطابى أفسد الصورة وعاق نموها ، وجعلها تولد ميتة ، وبدلا من أن ينمى الصورة وأدها وخنقها .

وحين تجود الصورة – فى إطارها التراثى – تتحول ضمن المونولوج البالغ أحد عشر بيتا إلى مقطع غنائى ، فتكون صورة جمالية لا درامية ، نرى ذلك فى قول العباسة ١٦٩ :

أراكَ فيسْتشْرى بىَ الشوقُ والجـوى وشوقُك للـــدانى المـــلمِّ أليـــمُ
وتنـــأى فتطغـــى بـــى إليكَ نوازعٌ وداءٌ بأحْنـــــاء الضلوع قديـــــمُ
جرى فى دمـــى حبُّك مُذْ نحنُ طفلةٌ وطفْلٌ كموْشِيِّ الصَّبـــــاح وسيمُ
وسُقْتَ إلىَّ الـــــودَّ وطْفـــاء ثَرَّةً وبعضُ مَـــودَّات الرجـــالِ عقيـــم

ومثل ذلك حوار شفق (٤١٢ ، ٤١٣) .

ووسط هذا الانشغال اللفظى والبديعى الذى يقفنا على تكرار ألفاظ بعينها فيما سقنا

من صور سوقا عشوائيا لا إحصائيا ، تتكرر كلمة : أراك والأراك[٤١] ٤ مرات هنا ، وموشى مرتين ، وحيث يحرص الشاعر على الصيغة الموروثة للوجوه البيانية من تشبيه واستعارة وكناية حيث : منصور اللواء ، ويوم الكريهة ، وظبية القاع ، وعود الأراك .

كما يحرص على تقاليد البديعيين فيراوح بين أراك للرؤية ، والأراك من عود الشجر المعروف ، ويميل إلى حسن التقسيم ، والطباق ، والجناس ، ثم الحكمة ، ومثل ذلك حوار وفاء فى (الناصر ٣٥١) ، وفى ٣٥٣ ، ٣٦٣ فيما كررته هى وشفق حيث حسن التقسيم والسجع .

وحين بعد عن أسر هذا الفلك انطلقت الصورة لديه برغم ألفاظها التراثية فى قول لبنى للمجنون مبررة سر عنفها ١٢١ :

أنا لوْ سُقْتُ لـه القَـوْ ... لَ نِصـالاً وأسِنّـهْ
لم أُرِحْ صَـدْرى من الغَيْـ ... ـظ الـذى كان أجَنَّـهْ

وفى قول العراف وهو يحس بالخطورة ٦٩ :

قد يدْفَعُ الشرَّ الغداةَ الشرُّ
الـداءُ طاغٍ والدواءُ البَتْرُ

وقد نجد الجدة فى التصوير فى قول وفاء فى الناصر ٣٥٢/١ :

كالمـاء شَفَّ الذهبَ المسْكوبا

وهكذا نجد الصورة فى حوار عزيز أبظة ماضية – على استحياء – فى مضمار شوقى ، ونجد فى المقدمات التى تصدرت مسرحياته اهتماما بقضية الحوار عنده ، كما نجد فى حواره ترددًا بين المباشرة والتصوير ، وبين التقليد والتجديد .

الصورة عند شعراء التفعيلة :

١

اختلف موقف شعراء الشعر الجديد عن شعراء الإحياء فى استخدام الإيقاع الشعرى ، وأفاد اللاحقون من طواعية الشكل الجديد ، وقد أسهم هذا فى خصوبة الصورة لديهم بالنسبة للآخرين ، فقد أتاح القالب الموسيقى الجديد قدرة فنية للتعبير بالصورة التى هى سمة من سمات الشعر الجديد ، وخلو هذه الصورة فى هذا القالب الموسيقى الجديد من الحشو والترهل والاستطراد قارب بينها وبين البناء الدرامى . لكن الشعراء لم يتساووا فى الإفادة من هذه الإمكانيات الناتجة عن القالب الجديد ، فوجدنا منهم من يبرع فى توظيف الصورة دراميًا ، ومنهم من يظل بها على مشارف الغنائية . ونأخذ فى الوقوف مع بعض هؤلاء الشعراء .

تسود المباشرة حوار مسرحيتى : (الحسين ثائرًا) ، و (الحسين شهيدًا)[٤٢] ، فلا نظفر فى الحوار بصورة شعرية تفيد فى نمو الشخصية أو الصراع ، بل نجد الحوار المباشر ، وقليلا ما نجد الصورة الشعرية الفعالة من مثل قول الحسين فى المسرحية الأولى (٢٦) ، وهما للشرقاوى :

الحسين :

كان منْ أصْلح أهل الأرض لكَّنكمو ورّطْتُموهْ
أنتمُ مَنْ حَفَر الحفْرة لهْ
قد ظلمتُمْ باسمه الأمةَ حتّى ضجرتْ
ونهبتم باسْمه الأموالَ حتّى نضبت
وكنزتم باسمه الثروةَ حتّى ثارت الدنيا عليه ،
فاختبأْتمْ
إنما ثارَ عليه الناسُ من كثْرة مِا عانوه منكم

وقول الحسين فى المسرحية الثانية (١٠٢) :

الحسين :

أنا وَحْدى ها هنا ..
أنا وحدى وظلام الليل والهوْل وفى الأعْماق
ما زال شعاع من رجاء
لم يعُدْ غير الأفاعى
وفحيح الجرح والويْل الثقيل المدْلَهمّ
لم يعُدْ إلا رياح الموت تعوى فى العراء
وسعير الظمأ المجنون فى التّيه الأصَمّ
أين أنتم يا أحبّائى جميعًا أين أنتم ؟

فهنا نجد أنفسنا إزاء صورة كلية تنتظم الموقف كله ، وتكثف ما يكتنفه من وجدان وشعور ، غير أن النموذج الثانى من الحوار ينتقل من إطار الصورة الشعرية الموظفة دراميًا إلى نطاق الصورة الشعرية الجمالية المنطلقة فى مجال القصيدة الغنائية ، وهكذا نجد الحسين – فى النموذج الثانى – يستطرد فى هذه النجوى ، وقد كان المشهد (الليل على كربلاء ، التيه والعراء والتلال الجرداء . الحسين وحده يذرع المكان الموحش تحت الليل ...) .

هكذا كان كل ما فى الموقف مؤهلا لإحاطة هذا الموقف الحوارى بإطار غنائى ، آية ذلك أن هذا الحوار يستغرق خمس صفحات متصلة (١٠٢ – ١٠٦) ، ويستغرق مائة وخمسة عشر سطرًا شعريًا من الشعر الجديد ، ولا نقصد بذلك مجرد الإطالة من الناحية الكمية أو الشكلية ، ولكنا نقصد ذلك الاستطراد الوجدانى الذى ينبع من جمالية بيانية تذكرنا بصنيع شوقى ومن بعده عزيز أباظة ، وبذلك يجمد الشرقاوى الموقف فى تلك البكائية فى حوار منفرد لا يتقدم بالحدث ، ولا ينمى الصراع ، بينما أعقبته حركة درامية ، وفعل واثب فى الحوار التالى له ، مما أشعرنا بالنقلة التى تشبه الطفرة من جمود وثبات لعنصر الزمن فى المسرحية فى حوار الحسين ، إلى تقدم واثب فيما تلاه من حوار ، ولم يفد الشرقاوى من إمكانات الشعر الجديد فى هذا الموقف ، فجاءت الصور مكررة ، إذ يعود لليل مرة أخرى (١٠٣) :

يا لهذا الليل يستلقى على صدرى بثقْله !!
كل هذا الروع يا ربى
ولم تسقط على الأرض السماء ؟ !

(بمرارة شديدة)
كل هذا يا إلهى
ويظلّ القمر الباهر يلقى بالضياء ؟ !
ونسيم الليل يسرى ..
والنجوم الزرق تلمع ؟ !

بينما نجد تركيز الحوار ، وتركيز الصورة يجسدان الموقف فى حوار على لسان زينب فى (الحسين شهيدًا) بعد أن يخبرها يزيد بسرقة رأس الحسين ! – ١٣٩ :

بمْ سَرَتْ تسبحُ فوق الليل مثلَ الكرة المشتعلهْ
إنها طارتْ علىَ منْ سحابهْ
ترسل الأنوار للباكين والنارَ لمن لم يبك له
هى ذى رأس احسين ، انظرْ ، تأملْ
(كأنها تخاطب الفراغ)
إيه يا رأسَ أخى
إيه يا رأس الشهيد ..

ثم ينتقل حوارها – بفعل الانفعال الشديد – إلى تعبير مباشر خطابى يتكرر فيه نداء رأس الشهيد ، واستنهاض الهمم .

والصورة الشعرية السابقة لهذه الخطابية أكثر توفيقًا من الصورة فى النموذجين السابقين ، ذلك أنها ترتبط بفعل أو حدث ، وتشكل مع حوار يزيد دائرة حية من الكلام يتقدم فيها الزمن بعد خبر سرقة الرأس ، إذ يتلوه حديث عن الشهيد ، وصدى الحدث فى أحب الناس إليه .

غير أنا نلاحظ على هذه الصورة – برغم جودتها – خضوعها بشكل غير مباشر لظلال بديعية حيث يتأهب لون من الجناس غير التام ، والطباق للظهور فى التعبير الذى اتخذ من التشبيه المركب وسيلة فنية تصويرية .

وفى متابعة حوار الحسين فى المسرحيتين ما يقفنا على احتشاد الصورة فى حواره نظرًا لاحتدام مواقفه وتشبعها بالدراما ، من ذلك هذه الصور فى (الحسين شهيدًا) بالصفحات ١٠ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٦٤ ، ٦٥ .. إلخ .

ونسوق من بينها هذا المثال (١٩) :

إننى أكْتسحُ الأشواك من نهج الشريعهْ
إننى أهْتك أستار الخديعهْ
إننى أقشع ليل الزيف عن وجه الحقيقهْ

وهى صور تتوالى فى مجال واحد ، وعلى نسق بيانى واحد أيضًا ، مال فيها الشاعر إلى قافية موحدة تتفق مع هذا الاتحاد فى بناء الجملة ، ومن الأهمية الالتفات إلى قيام معظم حوار الحسين على الصورة فى هذه المسرحية بينما قل وجود الصورة فى مسرحية (الحسين ثائرًا) ، وهى توجد فى شكل تعليمى ، تتخذ قالبها الحكمة ، ذلك الشكل التراثى فى قول الحسين (٤٠) :

إنَّ الرعيّة تشتكى حيف الرعاة .. وأشْتكى
حيف الرعيّه

وربما ذهب ناقد[٤٣] إلى قيام (الفتى مهران)[٤٤] للشرقاوى على الرمز لواقعنا الاجتماعى والسياسى ، وربما تلمسنا ذلك ... إن وافقنا هذا الرأى – فى موقف « مهران » وحواره ، ذلك الثائر الذى يريد أن يبنى دولة تقوم على أسس من العدالة الاجتماعية ، لكنه كان معزولا عن جماهيره إلى أن تكون نهايته القتل بطعنة من أحد فرسان الأمير ، وقد صوره الشرقاوى تصويرًا جديدًا ، وكان حواره ذا إسهام درامى متوتر قوى وقد كان زمن المسرحية القرن الخامس عشر حيث المماليك والجراكسة ، ومكانها قرية مصرية ، وقواها الاجتماعية متمثلة فى ثلاث فئات هى فئة الفلاحين ، وجماعة أوت إلى الجبل ، واتخذت منهج الصعاليك ، وكلتا الفئتين تطمحان طموحًا وطنيا ، تقابلهما فئة دخيلة هى فئة الجركس والمماليك .

ويذكر الشرقاوى أن قراءته شعر الشعراء الصعاليك العرب والأجانب أطلعته فى آدابهم على « صرخة احتجاج على الظلم ، وتمرد على الأوضاع الجائرة القائمة »[٤٥] .

ويمكن الوقوف على نماذج من حوار مهران تؤيد ذلك (١٣ ، ٢٧) .

مهران :

ليْسَت العبرةُ أن تقهَرَ جوعَكْ

إنّما العبرةُ أن تقْهَرَ إشفاقَك من جوع صغارِك
إنه من ذلك الإشفاقِ قد يسقط إنسان قوى وشريفْ
مهران :
هكذا نحن شَقَقْنا فى صخور الجبلِ الصَّلْد بيوتًا وأقَمْنا فيه دولهْ
تَفْرض العدلَ وتحلمْ ..
بحياةٍ فاضلهْ
وهى تبنى بالمودّات علاقاتِ البشرْ
وورثنا من تقاليد الصعاليك العِظامْ
وأخذنا من تعاليم الفتوّهْ

وقد نجد الحوار دراميا مكثفا ، كذلك المشهد بين وائل ورفاقه فى (الفتى مهران) ، لولا ما شابه من صيغتى السؤال بكيف وممن (٥) :

وائل : أجَلْ أيها الحالمون قد اضْطربَ الأمر فى القاهرهْ
لقد كدتُ أغتالُ فيها

أسامة : وائلٌ كيف ؟

هاشم وسلمى : وكيفَ ، وممَّنْ ؟ ألا قُلْ لَنَا .

وائل : ولكن مهران لم يأت بعد ، ألم يدْعكُم لاجتماعٍ هنا ؟

٣

وقل أن تخلو مسرحية من مسرحياته من استرسال فى حوار ناجم عن إقحام موقف أو مشهد ، من ذلك ما نجده فى مسرحية (الفتى مهران) من مواقف حوارية لا يؤثر حذفها على البناء العضوى للمسرحية ، وشخصيات لا تقدم الحدث وتطوره ، وكان حديث الشرقاوى عن هذه الظاهرة فى مسرحه معللا بطبيعة الموضوع « الذى يشبه الملحمة » ، و « استغلاله السرد الروائى وإخضاعه لضرورات البناء[٤٦] .

وربما كان لطبيعة الموضوع فى مسرحيتى (الحسين ثائرًا) ، و(الحسين شهيدًا) أثر فى غياب هذه الظاهرة ، فقلت المواقف الحوارية المقحمة ، وإن وجدت المواقف الحوارية المطولة .

ولسنا على اتفاق مع من يأخذ على جملة قالتها جميلة بأنها هابطة ذات طابع ناب – كما عبر الدكتور مندور[٤٧] أو تدل على ضعف فى تصور الموقف لدى البطلة – كما عبر الدكتور غنيمى هلال[٤٨] – إذ قالت جميلة إثر القبض على جاسر :

يا لَيْتَهُمْ قبضوا على كل المدينة ما عداك !!

ومن الطريف أن الدكتور مندور رواها محرفة عن الأصل قائلا :

« كنت أفضل أن يقبضوا على جميع سكان المدينة ما عداك » . وهذا النصر غير دقيق ؛ إذ لم يرجع فيه مندور للمسرحية ،

فهذا العيب الذى اتفق حوله هذان الناقدان – ولا نملك الآن بالقطع بمن سبق منهما – ينطلق من منطلقين مختلفين – بصرف النظر عن اتفاقهما فى الاستشهاد ، واختلافهما فى رواية النص – ولا نتفق معهما فى منطلق من هذين المنطلقين ، ما دمنا لا نعزل هذه الجملة الحوارية عن السياق العام فى المسرحية بوجه عام ، وسياق حوار جميلة فى المسرحية كلها بوجه خاص ، إذ نرى البطلة فى البطل تميزًا عن التابعين أو العامة ، إذ يكون القبض على البطل حدثًا يعوق النضال بعكس الأمر لو تم القبض على عشرات غيره من التابعين أو العامة ، وهذا هو المقصود من الجملة الحوارية هنا .

ويرى النقاد فى[٤٩] الصورة التالية فى مسرحية (مأساة جميلة) تعميما وضعفًا وتدليا فى التصوير من الأعلى للأدنى » فى قول جاسر :

إنّه عَصْرُ الأفاعى .. عصْرُ مصّاصى الدماءْ
إنما الديدانُ تقتات بأعصاب الفضائل
ها هى الغيلانُ فوق السّور حرّاسٌ علينا
كل شىءٍ شاحبٍ من حولنا مضطرب لا . بل كاذب

والحق أن العيب فى الصورة لا يرجع لبنائها وتركيبها بقدر ما يعود إلى روح الغنائية والخطابية المنتشرة فى المسرحية ، والسر فى التعميم فى هذه الصورة يرجع إلى طبيعة

موضوع المسرحية النابع من الوطنية ، ومن جوها الحماسى ، وطابعها الثورى ، وهو ما يغفر للصورة نزوعها التعميمى .

وطغيان العاطفة الوطنية فى الصورة الماضية تصادفه على نحو أقل – مع المباشرة الواضحة – فى مسرحية (وطنى عكا) فى قول ماجد ١٤١ :

لنْ ينفعَ غيرُ الطلقات
لا أسلوب لنا فى العمل سوى أن نُثْخن فى المحتلّ
وأن نجعل من أرض الوطن جحيمًا يلتهم عظامهْ

٤

يميل صلاح عبد الصبور فى صورته الشعرية بمسرحياته إلى الرمزية ، ولن يعيينا البحث عن اسهام الصورة الرمزية فى بناء مسرح هذا الشاعر الذى يعفينا من ذلك بتذييله مسرحية (مسافر ليل)[٥٠] – ص٦٨٥ – ٧٠٧ ، فيعلن أنه لا يقدم « أشخاصا بقاماتهم السليمة » . بل يقدم « نماذج ، وهى ليست نماذج من الناس ، بقدر ما هى نماذج من البشرية » ، لذا يعتمد إلى الرمزية التى تستخدم الإيماء والإيحاء أكثر مما تعمد إلى الكشف ، ولهذا يسمى مسرحيته (الكوميديا الداكنة أو السوداء) .

وأشخاص المسرحية هم : الراوى ، وعامل التذاكر ، والراكب ، أما المكان فعربة قطار مندفعة فى طريقها ، والزمان بعد منتصف الليل .

أما عامل التذاكر فهو طاغية جلاد مستبد ، والراكب هو الإنسان البسيط المضار من الأنظمة المستبدة ، وصارت بطاقة هويته من أثمن ما يملك ، وهى تحقق وجوده وحقوقه ، وقد استعار شاعرنا من الجوقة الإغريقية القديمة (الراوى) .

فعامل التذاكر يحرص على الشكل (٦٥٤) :

لَحْظَهْ

لابُدَّ لكىْ يَجْرى العدلْ

مِنْ أنْ نحفظَ للعدل مظاهرَه الرّسميهْ

وينافقه الراكب (٦٥٦) :

عدْلكَ يا عثْرىَّ السُّتْرهْ
فيجيبه عامل التذاكر
هل تطمع فى عَدْلى
ماذا تعرف عن عدلى ؟
الراكب : إنك أعْدلُ مَنْ فى الأرض

ثم يمدحه مستعيرًا مديح شوقى للرسول ﷺ فى همزيته ، ومدح المتنبى ، ويبتلع عامل التذاكر تذكرة الراوى – وهى هنا تمثل العقد الذى يكفل حق المواطن وحريته – فكأن ذلك يوحى بتحطيم هذه الحقوق . وإباحة البطش والطغيان كما اشتهر به مشاهيره من أمثال : « الإسكندر ، وهانيبال ، وتيمور لنك ، والميديتش ، وهتلر ، ولينون جونسون » ، فكل الطغاة « يأكلون الأوراق » !! .

حتى يصل الأمر إلى القضاء المحتوم ، يقول عامل التذاكر (٦٧٨) :

معْذرةً يا عبدهْ
با أنْبلَ مخلوقٍ صادفتُهْ
فليمسَسْكَ الخَنْجرْ
فليدخلْك الخنجرْ

(يطعنه بالخنجر)

ثم ينصح الراوى المشاهدين بالصمت متسائلا (٦٧٨) :

ماذا أفعلْ
فى يده خنجرْ
وأنا مثلكمو أعزلْ
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعلْ ؟
ماذا أفعلْ ؟

وهكذا نجد رموز : القطار[٥١] وصوته ، والأعمدة المسرعة للخلف ، وحبات المسبحة المنفرطة كأيام العمر، ورمز عامل التذاكر للسلطة الباطشة المتقلبة ، إذ ينتحل اسم :

علوان بن زهران بن سلطان ، بينما يكون رمز راكب القطار للشعب المقهور ، واسمه يمضى فى مجال العبودية ، فى مقابل العلو والزهو والسلطة لدى الآخر، ليكون اسم الراكب : عبده وأبوه عبد الله ، وابنه الأكبر يدعى عابد ، والأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون ، كما نرى رمز جلد الغزال الذى دون عليه التاريخ بعشرة أسطر ، دليل قدم العهد به ، والعدد لا مفهوم له ، والتذكرة ، والبطاقة الشخصية ، وأوراق التاريخ المأكولة كلها .

ويبدو تأثره بأدب اللامعقول[٥٢] ورموزه، وهنا لا نستطيع إغفال اعتراف عبد الصبور بتأثره « بإيونسكو » (٧٠٠) وغيره ، وتبعا لذلك يرفض الترجمة المعهودة لمصطلح (اللامعقول) ، لأن هذا الأدب – كما يرى – ليس منافيا للعقل. بل هو مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق، ومن هنا فهو يخضع للعقل العام، بل يرفض كلمة (العبث)– ٧٠٢ .

كما نجد الرمز فى الأميرة تنتظر[٥٣] ، بعد أن تساءلت الأميرة عن صوت سمعته (٢٧٤) :

ما هذا يا أمَّ الخيرْ ؟

الوصيفة الثالثة :

مَوْلاىَ

تلكَ هى الريحْ

ثم يجئ القرندل . ثم يطبق بيديه على رقبة السمندل ويغمد فيه سكينة ٤٣٧ :

القرندل :

هذا ظلىٌ فى عينيْكْ

ويقتله :

خُذْ ، هذا آخِرُ مَقْطعْ

ويتهاوى السمندل ، ويستدير القرندل إلى النسوة المندهشات :

تمَّتْ أغنيتى

أسْتَوْدعكنَّ الله

ووسيلته الرمزية فى هذه المسرحية تتمثل فى القناع ، وهو هنا « القرندل » الذى يكون شاهدًا تاريخيا ، كما نجد رموز نفى الأميرة فى غابة سرو ، والدلالة الرمزية فى :

خمسة عشر خريفًا مُذْ حملتْنا فى العربهْ
مِنْ بين حقائب ماضيها .

وقول الوصيفة الثانية :

خمسةَ عشر خريفًا مُذْ فارقْنا قصرَ الوردْ

والرقم فى قول الوصيفة الأولى (٣٥٦) ، وقول الأميرة (٤٤٤) :

فلْتَحْزِمْن مَتَاع الرحلهْ

هل أسْرجْتِ العربة يا أم الخيرَ

وتتضافر الصور الشعرية مكثفة الرمز ، تقول الأميرة للسمندل مصورة جانب الخديعة التى تشبه الفقاعات والبريق (٤١١) :

هذا ما أعددتَ من الكلمات لتَلْقانى

تنفخُ فى كلماتك كالفقّاعاتْ

حتَّى تصبح فارغةً برّاقهْ

وقولها أيضا (٤١٢) :

انتظرتْ كلُّ خلايا جسمى لمسة هذى اللحظهْ

انتفضَ دَمى يتشهّى رعْشتها الناريّةَ من أزمانْ

دارَ حوالىَّ مقدِّمُها المتسربلُ فى غيب الليلْ

نَوْمى ومقامى

أكلتْ هذى اللحظة مِن أرقى شربتْ مِن عطشى .. إلخ

وربما التقت هذه الرمزية مع المنحى النفسى فى رمزية عبد الصبور الملتقية مع انتشار الرمزية النفسية منذ الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من آثار اقتصادية واجتماعية وفكرية وسياسية أثرت فى الفنون والآداب ، لكنها عند شاعرنا تتعدى ثالوث[٥٤] : الحزن والحب والطموح الإنسانى فى شعره إلى مجال أهم ، وهو الحرية والإنسانية فى مسرحه ، وفيهما يتكون العالم الرمزى لمسرح عبد الصبور الذى يستمد زاده من معينين متقابلين فى :

الواقع المعاصر ، والتراث القومى والعالمى ، وآخرين متقابلين أيضا فى : الرافد الأسطورى ، والرافد الصوفى ، وهذا هو سر مزج رمزية التعبير الشعرى فى مسرح عبد الصبور بين الرمزية النفسية ، والرمزية الأسطورية[٥٥] باستيحاء الأسطورة myth العربية ، ومزجها بالتاريخ المعاصر كما سنرى ، وكما نجد فى اعترافه بأهمية الأسطورة ، واستخدامها إنسانيا وفنيا حتى يعتبرها « المخزن الأثير » .

ونعود لمسرحية « الأميرة تنتظر » ، لنجد السمندل يخاطب الأميرة مصورًا الدوافع التى دفعته إلى خداعها ، والسيطرة عليها ، ثم السيطرة على الملك ممهدًا بذلك إلى بيان أن الدولة كانت تتأهب لخلو مقعد الملك ، لهذا خطرت له فكرة ، وهو مع زملائه من الحراس ، أن يتقدم قبل أن يمضى الملك دون أن ينجب (٤١٨) ، ثم يحكى كيف نالها ، وبنواله إياها نال مقعد الملك خلفًا له . لا سيما وقد طلبت إليه الأميرة ذات مساء (٢١) :

أَمْطِرْ فى بطنى طفلاً

ومن المهم الوقوف على حواره الذى مهد لذلك كه (٤١٦ ، ٤١٧) : باستعارة أسطورة (جورجياس) الذى لا يكون أنثى ولا رجلا :

كان العامةُ حين تدورُ الكأسُ يقولونْ :

إنّ السوسَ النَاخر فى أخشاب المخْدعْ

قد جاوزها ليُعرْبدَ فى ساق الملك الخشبيَّهْ

بل كان البعضُ يقولونْ :

إن ضمورًا قد مسَّ الأعضاءَ المَلكيَّة

حتى ضاقت كتِفاه وقَصُرتْ كفّاهْ

بل قد شاعتْ شائعةٌ أَنْ هَزُلتْ شاقاه

حتّى صارتْ ساقُ الملك الخشبيهْ

أقصر من ساق المِلك الأخرى الحيّهْ

بلْ قد قالوا أَنْ لِحْيتَهُ قد سقطت

أَنْ قد بَرَز له نَهْدان

وقد يتسع مجال تناول الرمز عند عبد لصبور فنتلمسه فى (مأساة الحلاج) حيث يتخذ من الحلاج قناعًا صوفيًا ، يرشح ذلك هنا مواقف الصوفية ، وألفاظ الصوفية أيضا .

ويتقدم الشبلى صاحب الحلاج وبيده وردة حمراء يلقى بها إلى الرجل المصلوب قائلا (٤٦١) :

أُعطيكَ بعضَ ما وهبْتَ للحياهْ
بعضَ ما أُعطيتْ

. . . . . .

أنا الذى قتلتُك

أنا الذى قتلتُكْ

ويقول الحلاج لصاحبه (٤٦٦) :

. . يا أخلصَ أصحابى ، نبِّئْنى

كيف أُميتُ النورَ بعْينىّ

. . ثم يتساءل :

قلْ لى يا شبلى

أأنا أرْمدْ

الشبلى :

لا ، بلْ حدّقتَ إلى الشمس

وطريقتُنا أنْ ننظر للنور الباطنْ

ولذا ، فأنا أرخى أجفانى فى قلبى

وأحدِّق فيه ، فأسْعدْ

ثم نجد رمز الشجرة المروية بالدماء ، حتى تتم الدورة ، دورة الإخصاب ، وهكذا تتوالى رموز البذور ، والمسامير ، والشجرة ، والثمار ، والدم ، والوردة ، والعطر ،

والدرة يشترك فى ذلك الرمز كل من الحلاج ، والشبلى ، ومجموعة الصوفية ، والأعرج ، والأبرص والأحدب .

ويتجلى الرمز حين يخلع الحجاج الخرقة الصوفية رمز الصوفية ، وحين يحار الحلاج بين استعمال الصوت أو السيف أو التوفيق بين القدرة والفكرة ويزاوج بين الحكمة والفعل (٥٨٧) إلى أن نرى تعبيرات الصوفية :

أبو عمر : هل هذا أيضا من **أحوال** الصوفية ؟ (٥٨١ ، ٥٨٢) :

أبو عمر : أحل **حلولا** فى جسدك (٥٩٦) .

الشبلى : وبهذا يشعر أهل **الوجد** (٥٩٧) .

الوصيفة الأولى :

هذا ميعاد **مواجدنا** الليلية (٣٥٨) .

وربما اتسع الأمر أمام بعض الدارسين فرأوا فى (ليلى والمجنون) رمزا ، حيث تكون « ليلى » رمزًا للمدينة ، « وحسام » منتهك ليلى ، رمزًا للخيانة ، كما رأوا فى وجود لوحة « دون كيشوت » فى غرفة التحرير ، والحانة ، والمغنى ، واللعبة رموزًا ودلالات[٥٦] .

ويقل عند شاعرنا فى المواقف الرمزية جنوحه للغنائية ، التى تغترف من الذاتية ، وحين تختلط الغنائية بالرمزية فى حوار مسرحياته ، يؤدى به ذلك إلى ما يشبه (الميلو دراما) فى نظر بعض الباحثين[٥٧] .

والرؤية الرمزية – بقدر ما تفرض ظلالها على الحبكة ، وسائر أركان البناء – تفرض ظلالها على الحوار كما رأينا .

ففى مجال الرمز قد يلجأ الشاعر إلى الحوار المكثف الموجز فى (الأميرة تنتظر) (٣٨١) :

الوصيفة الأولى : الضَّحك لذيذْ

الوصيفة الثالثة : خُبْزُ القلبِ

الوصيفة الأولى : خمْرٌ مجّانيهْ

الثانية : آه لو نملك أن نضْحكَ حتّى الموتْ

لو متنا فى شهْقة ضحكْ

وهنا نجد حيوية الحوار – إلى جانب تركيزه – راجعة إلى ارتباطه بجماعة وتبادله بينهم ، فهو ليس نجوى أو نشيدا أو استطرادًا ، كما أن به حركة ، ودلالة معنوية ،

وشحنة عاطفية ، وتقوم اللغة هنا بدور كبير فى إثراء الحوار بتلك الصورة : الضحك خبز القلب ، الضحك خمر مجانية ، ويرتبط ذلك بقول الوصيفة الثالثة للقرندل (٣٩٢) .

هلْ لَكَ فى لقْمة خُبْزْ ؟

قرندل : خبزى لم ينضجْ بعد

الوصيفة الثالثة : ومتى ينضج خبزك ؟

قرندل : حين أَغَنىّ – إن فرغَتْ أُغنيتى ... إلخ

ثم يظل هذا الحوار الرمزى فى شكل سؤال من الوصيفة ، وجواب من قرندل ، وفى ذلك يتقدم الحدث ، وتتضح الحقيقة شيئًا فشيئًا حتى يهب قرندل من ركنه المظلم بعد حضور سمندل (٤٣٠) :

ها قد تَمّتْ أغنيتى

فاسمعْنَ مقاطعها

وحديثه لسمندل أن يكون ضيفه فى أغنيته ، ثم يدفع قرندل سكينا فى صدر المغتصب الخادع سمندل قائلا (٤٣٧) :

خذْ هذا آخر مقْطعْ

ثم يخاطب قرندل النسوة :

تمّت أغنيتى

لقد ارتبط رمز الخبز فى هذه المقاطع برمز الأغنية ، وصولا إلى الخلاص على يد قرندل ، فقد كان الخبز رمزًا للسعادة لذا كان إضحاكا أول الأمر ، ثم إطعاما ، ثم غناءً أى سعادة بتحقيق الآمال ، إذ يكون رمز لغناء هنا هو القضاء على سمندل ، أى التحرر منه (انظر الغناء ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، والأغنية ٤٣٠ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨) . وهكذا تتجلى رموز : الخبز والأغنية والغناء ، ومعها الكتابة (٤٣١ ، ٤٣٢) وكأنها رمز التاريخ حتى يقول له سمندل ٤٣٤ :

رجلٌ مجنونْ

فيجيبه قرندل :

بلْ شاهِدْ

والريح (٣٧٤ ، ٤٣٣) وكأنها رمز القوة . وهكذا تجتمع للقرندل رموز :

الخبز – الغناء – الكتابة – الشهادة – الريح .

وكلها من قرائن الإدانة والتغيير للواقع ، وكلها رموز غنية لم يقتصر الشاعر على استخدامها بشكل جزئى محصور فى الدلالة الرمزية فى اللفظة . بل وظفها فى رمز كلى حيث تتعانق الصورة وتتضافر فى أغنية ، هى أغنية الثورة والخلاص .

٥

ويدرك عبد الصبور أهمية وجود الفعل فى الحوار ، لذا نراه يوفق فى هذا المجال كثيرا ، وقد نجد فى هذا الحوار – الطويل نسبيًا – تشبعًا بروح درامية تفيد فى تقدم الحدث ، مثل قول الوزير (٤١١) :

والآن . . .

ها كُمْ ما قرَّ عليه قرارُ قُضاة الأقْدارْ

قرّرْنا أنْ يتقاسم هذان الرجلان

(عفوًا مع حفظ الألقاب)

هذه المرأة

هذا الرجلُ تمّلكَها بالسيفْ

فَلَهُ الرأسُ ، وما تحت الرأس إلى قُرْبِ الخصْرْ

هذا الرجلُ استودَعها طفلاً

فَله ما تحت الخصر إلى أخمص قدميْها

انتهت الجلسةُ !

يا جلاَّدُ .. نَفِّـذْ ما قضَتْ المحكمة به الآن

ويكشف[٥٨] صلاح عبد الصبور عن استعانته بما يسميه (الحيل الشعرية الشريفة) العربية : كالتشبيه والاستعارة والكناية .

والحيل الحديثة : كاستحثاث الخيال واستثارته بالإيحاء ، واختصار التجربة الإنسانية فى سطر أو سطرين يتميزان بالصقل والتحويد ، وهو التكثيف .

واستعارة الشخصية المسرحية فتنفض عن نفسها فى « مونولوج » مجود معمق غنى بالإيحاء ، وهكذا نجد الصورة الأدبية ، والمونولوج فى إسهامهما فى تنمية الصراع ، وجعل الحادثة ذات امتداد عضوى فنى يحقق لها قيمة الفعل ، وبذلك تعتبر حادثة درامية Incident Dramatic .

على أن هذا (المونولوج) حين يخرج عن وظيفته الدرامية يتحول إلى نوع من البث الشعرى أو البوح الوجدانى ، لا يقدم الفعل المسرحى ، وهذا قليل عند شاعرنا ، الذى يطور لغة المسرحية دومًا .

فإذا ما قرأنا « مسافر ليل » وجدنا شاعرنا يميل إلى الإيجاز والتركيز فيقل المونولوج ، وتختفى الشاعرية والروحانية ، ويميل الشاعر إلى بساطة التعبير . لكن لا يتخلى عن الصورة الشعرية الممتزجة بروح الفكاهة كقول عامل التذاكر عن وزيره الذى كتب له كلمة أدبية ، وأمده بالخبز والنبيذ حتى أنهاها فلما طالبه بالثمن جازاه جزاء « سنمار » :

كان وزيرى طَمّاعًا ؛ إذْ طالبنى بولايه

ثمنًا لدخولى التاريخ ككاتبْ

فوهبتُ وزيرى الأرضَ بأكملها كى يرقُدَ فيها

فهذا التصوير الفنى يمتزج بروح الدعابة والرعب معًا . كما يستدعى إيحاءات تراثية عن الغدر ونكران الجميل . وإيحاءات معاصرة رامزة بذلك أيضًا .. كل هذا بلغة سهلة يسيرة تشهد بانتصار العربية فى المعارك المحتدمة حول فصاحة الحوار المسرحى وعاميته . ونرى فيها التطبيق الحى لنظرية عبد الصبور فى لغة الحوار ، وفى تطوير اللغة . ولعل هذا ما دعاه إلى الإشارة إلى موقفه اللغوى فى هذه المسرحية فيما ذيلها به وأشرنا إليه فى موضع آخر من البحث . كما بدا فى بعض تعبيراته مما ذكرناه – أيضا – فى موضع ثان من بحثنا .

على أن تعبيراته فى حوار (ليلى والمجنون)[٥٩] تراوحت بين القالب التصويرى البسيط المترفع ، والقالب التعبيرى المسف فى شعبيته ، ومن النمط الأول قوله فى مطلع المسرحية :

الطُرُقات المتعرِّجةُ الوحْلةْ ، يتَسكَّعُ فيها فكْرٌ مخمورٌ ، العَطَنُ المتخثِّرَ (٧٠٧)

الأرقامُ تحدِّق فى وجهكْ (٧٠٦)

فاتحةً فاها كالجرح الصديانْ

جُدْران خرائبِك السَّوداء (٧٩٣)

تابوتُ الرَّمز الميّتْ (٨٠٢)

ومن النمط الثانى المسرف فى الشعبية أو الحدة قوله :

يا ابْن النجسةْ (٧٨٦) ، الأفكارُ المُومِسْ (٨٠٤) ، بقايا فيئهم العنين (٨٠٤) ، بالوعات الحماماتْ (٨٠٦) .

وقول سعيد (٧٩٥) :

مَعْناه أن العاهرةَ العصرية

تحشُو نصفَ الرأس الأعلى بالحذْلقة البَراقةْ

كى تُعْلى من قيمة نصف الجسم الأعلى

وهى حدة تجرح صفاء اللغة الرفيعة فى العمل المسرحى ، وتشذ عن السياق السامى له . ولا يغيب عنه إدراك تناغم الأصوات واختلافها (٨٠٣) من غمغمة ، أو همهمة ، أو هسهسة ، أو تأتأة ، أو فأفأة ، أو شقشقة ، أو سفسفة أو ما شابه به ذلك من أصوات.

وقد مال حوار سعيد إلى الإطالة ، بل الإسراف فى الإطالة وهو يتحدث عن أشعاره حول يوميات نبى مهزوم .. فصار الحوار قصيدة غنائية ص ٨٠٢ – ٨٠٨ ، وهو أطول محاورات المسرحية بوجه عام . وأطول محاورات سعيد بوجه خاص ، إذ لم تزد محاوراته الأخرى عن صفحتين متتاليتين إلا قليلا ، وكذلك غيره .

وإذا كنا – ونحن بصدد الحديث عن حوار شاعرنا – نتحدث عن الصورة فيه قلنا إن أنماطها الفنية تتجلى فى (بعد أن يموت الملك) ، إذ يغلب فيها الطابع التصويرى الفنى الراقى الشاهد برقى فن الكاتب وتمكنه برغم ما نراه من إطالة ، ومن غنائية .

ومن صوره المركزة قول الشاعر للملكة عن طفله (٣٣٢) :

أَحْمِلُهُ فى صُرَّة أحلامى يا مولاىَ

حين أريدُ .. أفُكّ الخيطْ

وقوله ٣٣٣ إجابة عن سؤالها : هل ستعلمه الحكمة والشعر ؟

– ستعلمه الحكمةَ أسرابُ الطيرْ

ويعلمهُ النهرُ فنونَ الإيقاعْ

وقول الشاعر – أيضًا – (٢٢٦) :

مَالى فى جيْبى

مِزْمارٌ

وكتاب فيه بضعةُ أشعرْ

بينما نجد ضعف الصورة فى الحوار راجعًا إلى كون الحوار يصف من الخارج ، ويفتقر إلى الحركة مثل قول الوصيفة الثالثة (٣٨٥) :

صوتُ خُطى تتردَّدُ فى الساحةْ

الوصيفة الثانية : خطواتٌ مُبْطئةٌ مُتَّئدهْ

الأميرة : ليستْ خطواته

فهنا نجد الحوار وصفيًا يقرر حالة ويصفها من الخارج ، وحين تدب الحركة فى الحوار ، ويخلط بالحدث تدب فيه الحياة . إذ لا يظل وصفًا من الخارج . بل يصبح وسيلة مرتبطة بالحدث ، وهو ما انتقل إليه مشهد الحوار السابق بعد ذلك ، حيث قالت الوصيفة الثالثة (٣٨٦) :

« مَن بالباب » ؟

لقد كسر هذا السؤال الدرامى رتابة السرد والوصف من الخارج واقتضى حدوث فعل آخر هو :

الصوت : رَجُلٌ يا سيدتى
الوصيفة الثالثة : من ... ؟
الصوت : اسمى لا يَكشفُ شيئًا . إلخ .

وهكذا ينتقل الحوار من الجمود ، والبرود ، والوصف الخارجى ، إلى الحيوية ، والفعل ، وتقدم الحدث .

٦

لا يقوم الصراع على أصداء الحدة والصراخ فى شكل مادى رخيص ، بل يتمثل فى التقابل البين بين وجهتى نظر ، أو موقفين متضادين ، واحتشاد الحوار فى كل حالة للدفاع والبرهنة والمطالبة والتوضيح ، قد يكون هذا التقابل تقابلا فكريا حول موقف أو قضية يقوم فيه الحوار بدفع الصراع وتنميته وتطويره كما نرى فى الصراع بين الكلمة والفعل (مأساة الحلاج) لعبد الصبور ، أو بين الحرية والالتزام ، أو بين المعرفة الخالصة والمعرفة للحياة .

والصراع هو لب الدراما ، وذلك بتقابل الآراء وتناقضها فى شكل تفاعل بناء ، ويتمثل ذلك فى العقل والحركة من تعبير إلى آخر ، ومن جزئية إلى أخرى ، بموضوعية لا تتيح للذاتية انفرادًا وتميزًا .

وقد يكون هذا التقابل طبقيًا فى شكل موح أو مباشر ، داخلى أو خارجى . كما قد يكون هذا التقابل فى موقف وجدانى فى أمر عاطفى .

وفى مسرحية (مأساة الحلاج) – تلك الملهاة المأساوية كما يسميها مؤلفها – نجد أنواعًا من الصراع : الباطنى باستبطان شخصية الحلاج ، والخارجى المتنافر حيث صراع الحلاج مع ما حوله ، والصراع الخارجى غير المتنافر بين الحلاج وصديقه الشبلى ، وبين هذا وذاك يقول الحلاج للشبلى (٤٦٩) :

هَبْنى اخترتُ لنفسى ، ماذا أختارْ ؟

هَلْ أرفعُ صَوتى

أَمْ أرفع سيْفى

هَبْنَا جانَبْنَا الدنيا

ماذا نصنعُ عندئذ بالشرّ ؟

وهنا يقع الصراع بين الكلمة أو القانون فى الصوت ، والقوة والمادة فى السيف ، إذ يشغل الحلاج بأصحاب الصراع (٤٦٩) :

فقر الفقراءْ

جُوع الجوْعَى ، فى أعينهم تتوهّجُ ألفظْ

أما الشبلى فيصارع الغيب (٤٧٢) :

هل تسألنى من ذا صنع الاستعبـاد ؟

الظـــلم .

لكنّى ألْقى فى وجهك

بسُؤال مثل سؤالك

قلْ : مَنْ صنع الموت ؟

قلْ : مَنْ صنع العلة والداءَ ؟

قلْ : مَنْ وَسَم المجذومين ؟

والمصروعين ؟

قلْ : مَنْ سمل العميان ؟

مَن مَدّ أصابعَه فى آذان الصُمّ ؟

مَن شدَّ لسان البكم ؟

فى هذه المسرحية يقوم الحوار بديلا للبناء الأرسطى التقليدى المتمثل فى العرض أو البدء ، ثم الأزمة أو الوسط ، ثم الانفراج أو النهاية ، إذ نلتقى بالحوار وفقا لمنهج الاسترجاع أو (الفلاش باك) حتى ليعقد[٦٠] بعضهم دراسة بينها وبين (جريمة قتل فى الكاتدرائية) لإليوت .

وفى هذه المسرحية نجد الحوار كاشفا عن الصراع بين الحلاج والشبلى حول الكلمة والفعل ، وكذلك بين الحلاج والسجين الثانى ، والمحكمة ، وإن غلب طابع العرض الشعرى على الفعل الدرامى فأبعد المسرحية عن طابعها التراجيدى إلى ما يشبه التسجيل أو البرختية ، واقتربت فصول من المسرحية لطابع القصيدة الصوفية الغنائية المعروفة فى دواوين صلاح لدى « بشر الحافى » ، وأمثاله .

ويكشف الحوار فى (الأميرة تنتظر) عن صراع الأميرة مع السمندل الذى خدعها ، ويتخذ الصراع – أيضًا – مظهرين : الداخلى بينها وبين نفسها ، والخارجى بينها وبين خادعها السمندل .

وقد نجد تصعيدًا دراميًا للفكاهة يتعدى حدودها اللفظية الضيقة إلى دلالات رمزية مرة . وإضاءة للحدث ، حيث نقف عند صلاح عبد الصبور على روح النقد والتهكم والسخرية فى مواقف تمتزج فيها المأساة بالملهاة ، ويشيع ذلك فى معظم مسرحياته، فهو فى (مأساة الحلاج)، يتوقف عند الرجل المصلوب، وقد تعددت وجهات نظر كل من الفلاح، والواعظ، والتاجر، إزاء هذا المشهد الرهيب (٤٥٠) تلبية لرغباتهم وميولهم الشخصية:

التاجر : نعم ، فقد يكون أمرُهُ حكايةً طريفةْ

أقصُّها لزوجتى حين أعود فى المساءْ

فهْىَ تحبّ أطباقَ الحديث فى موائد العشاء

الفّلاح : أمّا ، أنَا ، فإننى فضولى يطبعى

. . . . . .

. . . . . .

الواعظ : وحبَّذا لو كان فى حكايته

موَعظةٌ وعبره

فإن ذهنى مُجْدبٌ عن ابتكار قصة

تشدّ لهفة الجمهور

أجعلها فى الجمعة القادمهْ

موعظتى فى مسجد المنصور

ولا نعدم حوار هؤلاء الثلاثة بدلالته الساخرة المتهكمة (٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٩٨) وعودة الواعظ لاقتناص :

مَوْعظة مسبوكة

عن فلاح باع الحنطة فى السوقْ

فزنا بالمال ، وعاد ليلقى الصبية جَوْعى (٤٩٩) .

وما نراه فى محاكمة كبير القضاة (٥٥٣) ، (وبخاصة ٥٦٠ ، ٥٦١) وما يدل عليه الخوف وعلامة التنقيط ، ومجاراة الأصوات .

ولقد سمى صلاح عبد الصبور (مسافر ليل) كوميديا سوداء ، أى أنه كما يعبر أحد النقاد « يعبس حين يضحك » وسط المآسى[٦١] ، حيث تجد الرجل (عشرى السترة) ، وينافقه الراكب فيعرض عليه (٦٢٩) :

فلتجعلْنى فَحّامًا فى حمامك

والخلط بين اسمى : سلطان ، وزهوان (٦٤٠) ، وشعبان هو خلط ساخر (٦٦٦) وما يسوقه الراكب من شعر المديح نفاقا وتخاذلا (٦٥٧ – ٦٥٨) ، وما يحدث فى موقف الموت نحو اختيار الوسيلة التى يطعن بها عامل التذاكر الراكب عبده بين :

أربع آلات للموتْ .

السوط ...

الراكب : لا ، لا ..

عامل التذاكر : لا يتفق وذوقك .

أنتَ على حقٍّ

هذا أسلوبٌ هَمَجىٌّ متخلفْ

. . . . . .

ما رأيك فى السُمّ

. . . . . .

ما رأيُك فى الغَدَّاره

. . . . . .

يحتاج الموتُ إلى أسلوبٍ تقليدى ،

يحفظ رونَقَهُ وجلالهْ

آه . . الخنجرْ . .

الإسكندرْ

معذرة يا عبده

. . . . .

. . . . .

[يطعنه بالخنجر] (٦٧٦ – ٦٧٨)

إن تضافر الصورة ، وجودة التعبير ، ومراعاة التسلسل ، وتقديم البدائل وسط حلٍ حتمى هو الموت ، والتهكم الشائع فى الموقف ، ومراعاة السجع بالراء الساكنة فى الاختيار الأخير بين كلمتى (الخنجر ، والإسكندر) ثم الطعن ، كل ذلك ساعد على نجاح الصورة الحوارية فى هذا المشهد القصير فى الفعل والشخصية والصراع .

٧

هكذا تأتى الصورة الشعرية عند صلاح عبد الصبور فى توظيف درامى ، فهى تسهم فى بيان البعد الجسمى للشخصية ، إذ لا يفتأ الملك فى (بعد أن يموت الملك) يصور لنا البعد الجسمى للمرأة (٢٣٧) :

كالكأس المقلوبة يَتَدَوَّرُ صدرُكْ

ثم يضيف إلى الهيئة الساكنة الحركة :

يتثنّى جسمُك فى لين متكسِّرْ

ويجاوب أطرافى فى إيقاعات رخوةْ

كالحقل النائم فى دفء الصبُّح الشتْوى الأشْقرْ

لكنه يسرف فى التجريد، ويدنو من غنائية القصيدة ، وخضوعها – لديه – لرؤية صوفية نابعة من تأثرات يصرح بها كثيرا، نرى ذلك فى استمرار حول الملك مع المرأة (٢٣٨):

فخْذاكِ عمودان يقودان إلى النّبع المكنونْ

المستغرق فى سَبَحَات تأمّل ذاتهْ

فى باطن مرآتِهْ

غير أن هذا لا يمنع من وجود التشبيهات الحسية الظاهرة :

– كدماء الموتى فى الأوْعية الزّرقاء

– وطفل الجرح المفتوح ككتاب قدْسىّ

والسيفُ الناطقُ كالوحْى

ويرسم شاعرنا الشخصية المرحة فى هذه المسرحية وهو الخياط رسْما نفسيا (٢٥٩) :

دلوُنى يا سادتىَ نجومَ المجدْ
هل أنا فى حلم أو فى يَقظهْ
هل أنا حقّا فى حضرة مولانا المتجسد
تنهلُ عينى من رائق أنوارهْ
ها أنذَا أقرص نفْسى كىْ أتأكدْ
لكنّ النورَ يُعْشى عينىَّ الذاهلتْينْ
الملك : « مبتسما » :
عندئذ فلْتصفع نفسَك
فلعلك تتأكدْ
أو دْعَنْى أصفعُك أنا
الخياط :
« مقرّبًا وجهه »
مولاى

أكرِم هذا الخدّ

وهكذا نجد هذا الخياط فى موقفه المنافق المرح .

وسواء أصور شاعرنا « الحلاج » المتصوف صاحب الموقف ، أم الخياط المنافق المضحك ، فإن ذلك ينبع من رأيه فى « أن اللغة قادرة على أن تسمو وتنقى بتأثير المواقف ، لا بتأثير المكانة الطبقية للأشخاص ، إذ يرفض ما يسمى « الوهم الفنى » فى تصور « أن السادة فى الحياة سادة فى اللغة وأن عامة الحياة عامة فى اللغة »[٦٢] .

٨

وربما أخذ النقاد[٦٣] على صلاح عبد الصبور مخالفته التاريخ فى حقائقه ، حين أنكر على صلاح عبد الصبور هذا الموقف (٤٨٦ – ٤٨٩) :

الحلاج :

هلْ تذْكر ما قال لنا عمرو المكّى
لمّا أعطانا الخرقة والعهد ؟
« يا ولدى
الحبُّ الصادقُ
موتُ العاشقْ
حتى يحيا فى المعشوقْ
لا حُبَّ إذا لم تخلعْ أوصافَك
حتى تتّصف بأوصافه
وأنا أنْوى أن يكمل حبى لله
أن أخلعَ أوصافى فى أوصافهِ

. . . . . .

ثم يقول :

هل تسألُنى ماذا أنوى ؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى

. . . . . .

ثم يمهد لخلع « الخرقة » رادًا على الشبلى (٤٨٨) :

تَعْنى هذى الخرقة
إنْ كانت قيدًا فى أطرافى
يُلقينى فى بيْتى جنْبَ الجدران الصماءْ

. . . . . .

. . . . . .

إلى أن يقول :

فأنا أجْفُوها ، أَخلعُها ، يا شيخ
يارِبِّ اشهْدْ
هذا ثوْبكُ
وشعارُ عبودِيتّنا لَكْ
وأنا أجفوهُ ، أخلعهُ فى مرضاتكْ
يارِبِّ اشهدْ
يا رب اشهدْ

« يخلع الخرقة » — ٤٨٩ .

والحق أن الموقف الدرامى غنى بالحدث ، والتصعيد بطريقة مقنعة لا تجعل لمخالفة التاريخ وزنًا فنيًا أمام هذا الموقف المسرحى الناجح بفعل هذا التمهيد فى حوار الحلاج[٦٤] ، والتبرير والتعليل ، وماقدمه من سببية ، ومحاورة مع صاحبه الشبلى حول الخرقة ، ثم التمهيد لخلعها والتبرير له .

٩

وتشيع الرمزية الدينية الروحية فى حوار (أخناتون)[٦٥] فى نزوعه للتوحيد ونشر العدالة ، وفى صراعه ضد الكهنة وقوى الشر ، وفى ذلك رمز وتعبير يتسعان لاكتناه

اللحظة المعاصرة فى حياة إنسان القرن العشرين ، وبذلك يتعدى الرمز – عند أحمد سويلم – إطاره الفرعونى إلى مدلول معاصر ؛ يقول أخناتون (ص ٢١٥) .

أعْطينا عقلاً يتدبَّر أمْرَ معيشتنا وعقيدتنا
فلنحكمْ ولْنتدبَّر بالعقل
الوادى تحكمه آلهة عدّه

وقوله (٢٥) :

ولدينْا شيءٌ آخر يفضح سرَّ جهالتنا

. . . . . .

أرأينا كيف يكون الفرعون إلها يبطش بالخلقْ
ويقال له فرعون الطيبْ

١٠

وقد تتحول الرمزية إلى مباشرة مقصودة فنيًّا ، حيث نجد فى (الوزير العاشق)[٦٦] لجويدة موكب الشعراء : (ابن كعب ، وابن سالم ، وابن المعتمد ، وربيع ، وحمدوس) فى حديقة منزل ابن زيدون حيث الاحتفال بتنصيبه وزيرا (ص ٣٥ – ٣٠) . ويسوق كل شاعر مديحه للوزير ، وحين يودعهم يضع يده على كتف أبى حيان ، وهو الراوى بالمسرحية ، ويرمز للتاريخ ، ثم يقول له ابن زيدون :

حيّان

أعَرفْتَ مأساة الشعوبْ

حُكّامُنا اعتادوا على هذا المديح

وشعوبنا اعتادت على هذا النفاق

فهنا إفصاح عن الدلالة الرمزية لمديح الشعراء ونفاقهم خلال الصفحات الماضية من المسرحية ، وهى دلالة لم تكن خافية على قارئ المسرحية ومشاهدها . وقد أفسدتها خطابية ابن زيدون هنا .

ومن الجانب الرمزى فى المسرحية وجود أبى حيان « راويا » فى المسرحية منذ بدايتها بالمشهد الأول فى هذا الحوار التقريرى المباشر :

من ألف عام أو يزيدْ
كانت هنا يومًا حضارة
كانت هنا
أمجاد شعب كان يعرف ما يريد

ثم يوجد ص ٩٥ بالمشهد الثالث من القسم الثانى ، ثم ص ١١٥ بالمشهد السادس ، وكما بدأ المسرحية (ص ٢١) ، يختتمها (ص ١٣٨) : كالمجنون يبكى ويصبح والناس تصيح معه :

الله أكبر لن تغيب
ويكررها ثلاث مرات . « ستار »

وأكثر مواقف أبى حيان رمزًا ذلك المشهد الذى يزور فيه ابن زيدون فى السجن ، ويعرض بفساد الحكم والحكام (ص ٨٦) .

هوامش

(١) العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، الأميرية ١٩٧٣ ص ١٥٤ وما بعدها ، والديوان فى الأدب والنقد ، الشعب ط ٣ ص ٥ – ٥٣ ، والدكتور طه حسين « حافظ وشوقى » القاهرة ١٩٣٣ ص ١٣٧ – ١٣٨ .

(٢) الدكتور شوقى ضيف « شوقى شاعر العصر الحديث » دار المعارف ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) انظر – على سبيل المثال – قصائده : ضيافة قطة ، والديك الهندى والدجاج البلدى ، والأفعى النيلية والعقربة الهندية ، وفأر الغيط وفأر البيت ، والقرد والفيل . والشاه والغراب . وهى كثيرة جمعت فى كتاب (منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان) فى ٦٤ صفحة نشر المكتبة التجارية ١٩٤٩ « كما هى بالشوقيات » .

(٤) طبعة التجارية ١٩٤٧ .

(٥) طبعة الهيئة ١٩٨٢ وقد نشرت بعد وفاته بمجلة الهلال فى أول نوفمبر ١٩٣٦ ص ١٥٧ .

(٦) لهذه السمة صلة بالغنائية . وحديثنا عنها مستقل فى الفصل الرابع .

(٧) الدكتور مندور . مسرحيات شوقى ، دار نهضة مصر ط ٤ سنة ١٩٧٠ وما بعدها .

(٨) نبض الفكر ، دار المريخ ، الرياض ١٩٨٢ ص ١٨ .

(٩) الدكتور محمد زكى العشماوى . دراسات فى أدب المسرح ، ملشأة المعارف ١٩٦٢ ، ص ١٩٢ .

(١٠) طبعة المكتبة التجارية د .ت .

(١١) صلاح عبد الصبور . نبض الفكر ٢٣ .

(١٢) أرسطو . فن الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوى . النهضة المصرية ١٩٥٣ ص ١٦ .

(١٣) ألارديس نيكول ، علم المسرحية . ترجمة دريني خشبة ، الآداب ١٩٥٨ ص ٣٤٣ .

(١٤) كتب شوقى ستًا من المآسى ، وملهاتين ، توجه للجانب المصرى فى ثلاث هى : على بك الكبير ، ومصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وتوجه للجانب الإسلامى والعربى فى ثلاث هى : مجنون ليلى ، وعنترة ، وأميرة الأندلس ، وتوجه للمصرية الشعبية فى ملهاتين هما : الست هدى ، والبخيلة .

(١٥) انظر نقد العقاد : (قمبيز فى الميزان) ص ٣٩٩ ، والدكتور غنيمى هلال . فى النقد

المسرحى ، نهضة مصر ١٩٥٥ ١٢ ، ٩٩ ولدكتور عبد القادر القط . المسرحية . دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٥ ص ٥٤ .

(١٦) انظر الحديث عن الفكاهة السطحية اللفظية لا غور فيها ولا عمق لدى هذه الشخصية فى كتاب الدكتور شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر . ص ١٩٤ .

(١٧) قال عنها صلاح عبد الصبور إن قصة المسرحية (قصة ساذجة توشك أن تكون نكتة) ، نبض الفكر ص ٣٧ .

(١٨) الدكتور على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة (٢٥) ١٩٨٠ ص ٥٦ ، والدكتور محمود شوكت ، المسرحية فى شعر شوقى ، المقتطف والمقطم ١٩٤٧ ص ١٣٦ .

(١٩) إذ قدم قاسم أمين كتابيه : تحرير المرأة سنة ١٨٩٩ ، والمرأة الجديدة سنة ١٩٠١ وفى سنة ١٩٢٣ تشكلت لجنة الاتحاد النسائى المصرى ، وشاركت المرأة فى مؤتمرات دولية بين سنة ١٩٢٣ ، وسنة ١٩٢٧ فى روما ، وباريس ، وأمستردام – انظر مذكرات رائد المرأة العربية الحديثة ، هدى شعراوى ، دار الهلال ١٩٨١ .

(٢٠) انظر « منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان » حيث صور الحيوان فى شعره الغنائى ، ولا نستوحى هنا – بطبيعة الحال – صنيع كارولين سبيرجن فى دراستها الصورة فى مسرحيات شيكسبير ووقوفها على دلالة صور الحيوانات فى (عطيل) و (ماكبث) على أخلاق بعض الشخصيات .
C. Spurgeon: Shakespeare's Imagery and what it tells us (cambridge, 1965).

(٢١) انظر صور الأفعى عند شوقى « منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان » ص ٨ فى قصيدته « الأفعى النيلية والعقربة الهندية » حيث حديثه عن « أفعى من بنات النيل » ، وحديثه عن الأعداء ، والخصم وما تفيده التجربة فى القصيدة .

(٢٢) الأعراف : ١٠٧ ، الشعراء ٣٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ .

(٢٣) جيمس فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، الهيئة العامة الكتاب ١٩٧٢ ، ومزامير داود ، وسفر أشعيا ، وإنجيل متى فى صفحات عديدة .

ويمكن عقد مقارنات بين صورة الأفعى عند شوقى وشيكسبير ، وبرناردشو فيما كتباه عن كليوباترا .

(٢٤) انظر صورة الذئب فى قصص شوقى عن الحيوان « منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان » ص ٤٢ ، ٦٢ ، ٦٤ .

(٢٥) طبعة الهيئة ١٩٨٢ .

(٢٦) يفيد الرجوع إلى الشوقيات فى الربط بين استخدام الشمس فى مسرح شوقى وشعره الغنائى وبخاصة قصيدة « كبار الحوادث فى وادى النيل » .

(٢٧) الدكتور عبد الوهاب حمودة ، البناء الدرامى ، الأنجلو سنة ١٩٧٧ ، ص ٤٥ .

(٢٨) انظر ورود الأفعى بأسماء وصفات متعددة : ٦٤ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ١٢٢ ، ١٢٥ .

(٢٩) انظر عن أصولى مسرحياته ومصادرها : الدكتور محمد مصطفى هداره ، البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى – مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ١٩٦٤ ص ١١٩–١٤٣ عن الأثر العربى والأوربى . والدكتور على عشرى ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى ١٩٨١ ، وفصول أكتوبر سنة ١٩٨٠ ص ١٦٦ ، والدكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث فى المسرح ، فصول أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٦٨ ، والدكتور ناصر الدين الأسد ، المصادر التاريخية فى مسرحية مجنون ليلى ، فصول يونيو ١٩٨٢ ، ص ١٧٧ .

(٣٠) الشوقيات ، مطبعة الاستقامة ١٩٥٠ ، ١٧/١ .

(٣١) عن أصول مسرحية مصرع كليوباترا : الدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ص ٩ مشيرًا إلى من كتبوا عن كليوباترا أمثال جودل ١٥٥٢ م ، وشيكسبير ١٩٠٧ ، ودريدن ١٦٧٧ . حيث ظهرت نحو خمس عشرة مسرحية فرنسية ، ونحو ست بالإنجليزية ، وأربع بالإيطالية ، وعن ليلى والمجنون انظر له : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٠ ، والأدب المقارن ، الأنجلو ط ٣ ، ١٩٦٢ ص ١٦٩ ، ٣٢١ والنماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة ، نهضة مصر ١٩٥٧ ص ٨٤ وما بعدها .

(٣٢) الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى – شوقى والمادة الأولية ص ٣٣ .

(٣٣) الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى – شوقى والمادة الأولية ص ٣٧ .

(٣٤) ضمها الدكتور هيكل إلى كتابه « دراسات أدبية » ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٩١ وما بعدها .

(٣٥) مسرح الشعر ٢٤/١ .

(٣٦) انظر ملاحظة التكلف على الحوار المتصل بحالة القصر والشعب – الدكتور عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى – دار الفكر العربى ص ٢٥٧ ، والدكتور عبد المحسن سلام ، عن مسرحيات عزيز أباظة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٦١ ، ص ٣٧٥ وما بعدها .

وحديث الدكتور سامى عامر ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، الهيئة ١٩٧٨ ، مج ١ ص ٢٦١ وما بعدها .

(٣٧) الدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، ٢٥٤/١ وما بعدها .

(٣٨) نفسه .

(٣٩) مقدمة شهريار ٨٢٠/١ .

(٤٠) ٤١/٢ .

(٤١) يكثر ورود كلمة أراك فى هذه المسرحية وسائر مسرحياته .

(٤٢) صدرت المسرحيتان عن روايات الهلال ، الأولى فى نوفمبر ١٩٧١ ، والثانية فى ديسمبر « بالعددين ٢٧٥ ، ٢٧٦ » .

(٤٣) الدكتور محمود أمين العالم ، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١١٢ .

(٤٤) طبعة الهيئة ، ١٩٧١ .

(٤٥) حديث له – المسرح – العدد ٦٧ – نوفمبر ١٩٦٩ ص ٥٠ .

(٤٦) حديث له – المسرح – العدد ٦٧ – نوفمبر ١٩٦٩ ص ٥٢ .

(٤٧) فى المسرح المصرى المعاصر ، نهضة مصر ط ١ د .ت ص ١٣٩ .

(٤٨) فى النقد المسرحى ص ٦٣ ، والمواقف الأدبية نهضة مصر ص ٤٦ .

(٤٩) الدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ص ٦١ .

(٥٠) نشرت المسرحية أول أمرها فى عدد يوليو ١٩٦٩ من مجلة المسرح فى وقت استدعى كتابتها بالرمزية . انظر الحديث عن رمزية هذه المسرحية : سامى خشبة ، قضايا معاصرة فى المسرح ١٩٧٢ ص ٢٠٤ وما بعدها وعن ميل الكلمة عنده للقصر ، وميله للتجريد والرمز ، الدكتور شكرى عياد – مجلة المسرح أكتوبر ١٩٨١ ص ٥٦ د عدد خاص عن عبد الصبور » . وقد صدرت مسرحيات عبد الصبور فى سنوات متعاقبة : مأساة الحلاج ١٩٦٤ ، ومسافر ليل ١٩٦٩ ، وليلى والمجنون ١٩٧٠ ، وبعد أن يموت الملك ١٩٨٣ .

(٥١) سبقه إلى استخدام القطار فى أدبنا المسرحى : الحكيم فى « رحلة قطار » والقصصى : محمد تيمور فى أقصوصة « فى القطار » .

(٥٢) انظر فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ١٤٥ – تأثير أيونسكو على صلاح عبد الصبور فى مسرحية « مسافر ليل » – نانسى سلامة .

(٥٣) التعليق على المسرحية ، الدكتور لويس عوض – الحرية ونقد الحرية الهيئة ١٩٧١ ، وبدر توفيق مجلة المسرح يوليو – أغسطس ١٩٧٠ ، فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ١٢٣ ، والدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية ١٢٦/٢ وما بعدها .

(٥٤) انظر الدكتور فتوح أحمد ، الرمز ، والرمزية فى الأدب العربى ، ط ٢ ١٩٧٨ ص ٢٧٥ وما بعدها .

(٥٥) عن الأساطير انظر الدكتور أحمد كمال زكى ، الأساطير . الشباب ١٩٧٥ ودراسات فى النقد الأدبى ، بيروت ١٩٨٠ ص ١٧٥ ، وفصول – يوليو ١٩٨١ ص ٩١ ، والدكتورة نبيلة

إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار المعارف ١٩٨١ ص ١٧ – ٨٦ ، والدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية .. ص ٢٨٨ وما بعدها . والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المعاصر ، دار الثقافة ببيروت ١٩٧٥ .

(٥٦) انظر رموز : المرأة – الطفل – أبطال عبد الصبور ، الدكتورة نعيمة مراد ، المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور ، رسالة دكتوراه – كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٨٣ ص٣٠٠ وما بعدها .

(٥٧) الدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ١٣٤/٢ .

(٥٨) المجموعة الكاملة ص ٦٩١ .

(٥٩) تجربتى فى الشعر ، فصول أكتوبر ١٩٨١ ص ١٨ .

(٦٠) ماهر شفيق فريد ، فصول – أكتوبر ١٩٨١ ص ١١٨ وما بعدها .

(٦١) الدكتور لويس عوض ، الحرية ونقد الحرية ص ١١١ ، وانظر أحمد عنتر مصطفى ، فصول أكتوبر ١٩٨١ – الحس الساخر فى شعر صلاح عبد الصبور ص ٦٥ وما بعدها .

(٦٢) المجموعة الكاملة – تذييل (مسافر ليل) ص ٦٨٩ .

(٦٣) مصطفى عبد اللطيف السحرتى ، مأساة الحلاج ، رابطة الأدب الحديث ص ٥ – ٦ .

(٦٤) انظر عن الحلاج « أبو الغيث بن منصور الحلاج » – قتل سنة ٣٠٩ هـ أخبار الحلاج ، نشر وتحقيق ل . ماسينيون و .ب . كراوس ، مطبعة القلم ، باريس ١٩٣٦ .

وانظر: التصوف الثورة الروحية فى الإسلام ، الدكتور أبو العلا عفيفى ، دار المعارف ط ١٩٦٣ .

(٦٥) دار المعارف ١٩٨١ .

(٦٦) مكتبة غريب ١٩٨١ .

الفصل الثالث

الأبنية الموسيقية

- مدخل .
- البحور – الرمز الموسيقى .
- الأبنية الموسيقية بين :

قالب القصيدة ، وقالب المقطوعة ، البيت التام ، والمجزوء ، والمشطور ، والمنهوك ، والسطر الشعرى من تفعيلة أو أكثر .

- القافية والروى .
- التجاوز الموسيقى .

الأبنية الموسيقية

مدخل :

دراسة البناء الموسيقى ترتبط ارتباطا وثيقا بنوع الصوت من ثقيل ، أو خفيف ، سلس ، أو ثقيل ، كما ترتبط بالتوافق بين مخارج الحروف ، وما تثيره من إيقاع داخلى أو خارجي ، وما يبدو من تضعيف أو لين ، كما ترجع أبنية القافية إلى دور حركة الروى المطلق ، أو سكونه وتقييده ومده وقصره ، إذ يؤدى كل مظهر من هذه المظاهر وظيفة إيقاعية ، لكن هذه الإيقاعية فى الحوار المسرحى تتجاوز تلك النشوة الصوفية عند شاعر القصيدة الغنائية إلى نوع من التلاؤم مع الجو النفسى للموقف ، والحدث ، والشخصية المتكلمة ، والشخصية المستمعة .

على أن ذلك يستلزم الوقوف على كل جانب من هذه الجوانب لنرى البحور وأنماطها الشائعة ، وما يستعين به الشاعر المسرحى من إيقاع مساعد ، والقوافى وأنواعها ، وما قد يحدث من تجاوز موسيقى .

البحور :

١

وفى محاولة لدراسة البحر الشعرى السائد فى المسرحية الشعرية عند شوقى أجرينا هذه التجربة بدراسة ما صدر عن « كليوباترا » من حوار ، أحصيناه إحصاءً وزنيا فوجدناه يمضى مع البحور التالية ، وقد رتبناها حسب عدد مرات ورودها حوارًا ، واستمرار هذا الحوار فى الصفحات المتعاقبة ، أو ذلك الذى تتخلله محاورات غيرية قصيرة أو طويلة – هذه البحور هى :

الرجز ، يليه المتقارب ، فالرمل ، فالكامل ، فالطويل ، فالخفيف ، فالمجتث الذى لا يرد إلا مرة واحدة ، أى أن أكثرها بحر الرجز . ويندرج فى هذا التسلسل ورود المجزوء ، والمشطور ، والمنهوك من هذه البحور فى اثنتين وعشرين صفحة ، كان نصيب مجزوء الرمل منها فى عشر صفحات ، ومجزوء الرجز أو مشطوره أو منهوكه فى اثنتى

عشرة صفحة ، فكان بحر الرجز فى صدارة المجزوء كما كان فى صدارة التام مما يؤيد نظرية ملاءمة بحر الرجز للمسرح الشعرى .

ودراسة شيوع البحور فى حوار شخصية مسرحية يساعد فى الوقوف على ظواهر منها :

اتصال الحوار واستمراره على بحر واحد وربما قافية واحدة برغم المراوحة فى الحوار بين شخصين ، وفى هذه الحالة نجد الحوار الآخر – فى معظم الأحوال – مقحما لمحاولة إخفاء سحنة القصيدة الغنائية المطولة متقطّعة الفقرات ، لكنها – فى حقيقة الأمر – موصولة الأداء النفسى والمعنوى ، والعاطفى بقدر ما هى موصولة الشكل الموسيقى فى التفاعيل والقافية والروى وحركته بل التصريع فى مطلعها فى بعض الأحيان . أى أننا هنا إزاء قصيدة كتبها الشاعر منطلقا من دافع وجدانى واحد وتدفقت فى مجرى شعورى واحد ، وألبست شكلا موسيقيا واحدًا بعد أن بدأت بالتصريع ، وحين تتخلى عن التصريع يكون سبب ذلك الانشغال بالتدوير .

نضرب لذلك أمثلة من حوار « كليوباترا » موصول الإيقاع حيث البحر الواحد ، والقافية الواحدة ، والروى الواحد ، والحركة الواحدة لهذا الروى يقطعه شوقى بحديث لشخصية أخرى ثم يعود للوحدة المستمرة المتصلة ، أو يقطعه بتغيير مجرى حديث كليوباترا واتجاهه من شخص آخر لكنها تظل ممتلكة ناصية الحوار .

من ذلك حوارها مع حابى ، ثم مع أنوبيس (ص ٢٧ – ٣٠ – من بحر المتقارب ورويه الألف المقصورة) مستهلة إياه بقولها :

حقوقُ الولاية يا ذا الغلام حقوق الرعاية يا ذا الفتى

ويظل البحر والروى فى حوارها الذى يتعدد فى هذه الصفحات خمس مرات مع الشخصيتين السالف ذكرهما .

أو ما نراه من حوارها من الطويل مع أنطونيو (٣٦ ، ٣٧) ورويه الراء المضمومة .

وما نراه من حوارها من الوافر مع أنوبيس (ص ٨٣) ، أو من المتقارب مع أنوبيس أيضا فى فقرات مطولة فى صفحات متعاقبة (ص ٨٤ – ٨٨) نجد فيها المزاوجة بين الروى : الراء المكسورة ، فالمضمومة ، فالساكنة أى بين قافيتين : مطلقة ومقيدة .

مثل ذلك شيوع بحر الرمل ومجزوئه واستمراره (ص ٩٣ – ٩٦) فى حوارها مع أنوبيس ، وأنطونيو فى روى الباء المكسورة . وهنا نجد ظاهرة فنية ، هى أن الأبيات تبدأ بالتصريع ص ٩٣ :

آه أنطونيو حبيبى أدْرِكونى بطبيب

وقد يكون حوارها متصلا غاية الاتصال دون محاور آخر ، لكن شوقى يقطعه بجملة تصويرية مثل قوله :

(ترجع شرميون ومعها إياس وأنشو وغيرهم) – ١٠٩ .

لتستأنف الملكة حوارها من جديد مع بحر الرجز ثم الكامل ، وهنا يتغير البحر .

وأطول حالات اتصال الحوار لدى كليوباترا ، وآخرها ما نراه قبيل موقف انتحارها وعقيبه (ص ١١٩ – ١٢٤) . بين بحر الطويل (١١٩ ، ١٢٠) ، ومجزوء الرمل (١٢٠) ، والكامل (١٢٠ – ١٢٤) ، ومجزوء الرمل (١٢٤) ، كما تتعدد القافية ، وهنا نجد التصريع فى مطلع أبيات بحر الكامل ، ويكون ورود هذا التصريع متمما لعشر مرات يرد فيها مع حوار كليوباترا أو قصائدها المتصلة أو المتقطعة خلال المسرحية .

وقد لا نوافق من يرى[1] مؤاخذة شوقى حين « أنطق أشخاصا مختلفى النوازع والحالات من خلال بحر واحد »، وبنى مؤاخذته على عدم ملاحظة شوقى اختلاف إيقاع الكلام تبعًا للحالات النفسية ، وتبعا للشخوص . إذ ما جدوى أن يكون حوار الجارية فى قصر على بك الكبير من مخلع البسيط بينما هذا البحر – فيما يرى الباحث – صالح لجوارى المرقص ، والجارية فى حالة حبور ، بينما ينطق أم محمود الماشطة على نفس الإيقاع ، ويجعل الحكمة على لسان كليوباترا – أحيانا – من الخفيف – وفوق إيماننا بعدم تخصيص بحر معين لمعان بذاتها ، أو موضوعات خاصة نرى أن خضوع شوقى لبحر معين راجع – فى أساسه – إلى نظريته المأثورة عنه فى التأليف المسرحى ، حيث كان يؤلف المسرحية أجزاء متباعدة ، ويضع أجزاءها فى حالات متباعدة متلاحقة ، دون أن يكون له هذا القدر من ملاحظة دلالة الإيقاع ، والتنبه لاختلاف مساره النفس والنغمى ، إذ سيطر طابع القصيدة على بنائه الموسيقى ، كما سيطر على بنائه المعنوى .

كما أننا لا نوافق العقاد[٢] فى نقده القاسى لشوقى فى مسرحية (قمبيز) ،إذ آخذه على أشياء منها : قصر النفس ، واضطراب الشاعرية ، وانتقال الحوار من الخفيف إلى الرجز فى حوار « نفريت وتاسو » ، بل نختلف أشد الاختلاف مع العقاد فى محاولته تغيير حوار هاتين الشخصيتين ليجعله انتقالا من الرجز المجزوء إلى الرجز التام بدلا من الانتقال من الخفيف إلى الرجز ، فما الذى يجديه توحد البحر إزاء قضايا الحوار الأخرى مما يتصل بالبناء الدرامى .

هكذا حرص شوقى وعزيز أباظة على القالب التقليدى لموسيقى الشعر فى البحور المطولة ، سواء أكانت ممتزجة أم صافية ، وإن مالا إلى المجزوءات ، كما حرصا على وحدة الروى والتمسك بالقافية ، مما أثر على إيقاع الحركة المسرحية ، والخضوع لنظام الشطرين ، والوقوع فى الحشو والزيادة والاستطراد ، وتأثير هذا النهج التقليدى على فنية الحوار والبناء المسرحى أتاح لكثير من النقاد نقد هذه الظاهرة فى مسرح كل منهما[٣] .

٢

وكانت محاولة على أحمد باكثير خطوة رائدة فى طريق تطور موسيقى الحوار المسرحى ، ذللت كثيرا من العقبات الفنية ، فقد ارتضى الشعر المرسل المنطق "Runing Blank Verse" حين ترجم (روميو وجولييت) لشكسبير ، مستخدما البحور الصافية ، وفى عام ١٩٣٨ كتب مسرحية (أخناتون ونفرتيتى)[٤] وظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٠ ، ملتزما بحر المتدارك ، ونذكر هنا ما يتصل بذلك مما ذكره فى مقدمة هذه المسرحية لأهميته :

« والبيت الواحد هنا يتألف غالبا من ست تفعيلات ، وقد ينقص عنها ولا يزيد عليها إلا فى النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال فى الشعر العربى المألوف ، وإنما الوحدة هى الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها ، وهذا هو معنى المنطلق هنا . أما معنى المرسل فواضح أى أنه مرسل من القافية . على أن النظم فى هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا فى الفصل الثانى ، وما بعده ، ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه » .

ويفرق بين طريقته وطريقة الشعر المرسل عند غيره ، ويقرر أن طريقته الجديدة « هى أصلح طريقة للشعر التمثيلى » .

من أطول سطوره الشعرية بهذه المسرحية قول سارى (١٩) :

مَا أَحْوَجَ جفنى الذى لا يُلِمُّ به النومُ إلا غِرارًا

ومن أقصرها قول سارى أيضا (٢٠) :

تنْقلبُ اثنين !

فتفعيلات السطور بين سبع وتفعيلتين .

كما كتب باكثير (قصر الهودج) وهى غنائية ، كما كتب (الشيماء) جامعا بين النثر والشعر التقليدى .

على أنه حين يقدم لمسرحيته الغنائية (قصر الهودج)[٥] يذكر حرصه على صفتين منهما : الاهتمام بالموسيقى الداخلية مع الخارجية وهى :

« اختيار الأوزان والقوافى الملائمة لمواقف الرواية المختلفة ، والعمل على أن تغلب عليها الموسيقية اللفظية والمعنوية » .

فى هذه المسرحية الغنائية يعود للقالب التقليدى فنجد لديه قالب البيت العمودى ، والمقطوعة ، وإن مال إلى تنويع قالب البحر فى عدد تفعيلاته من ذلك قول سلمى (٦٥) :

أَبَتَى مرحبًا بِك !

مرحبًابك

سَعِدتْ روحى بقُرْبِك

مرحبًا بك

عمار :

يا فتاتى طابَ بالُكْ

كيفَ حالُكْ

سلمى :

أبتى إنىّ بخَيْر !

لا عراكَ الدهرُ خَيْر !

ولا نجد فى هذه المسرحية شيئا من ميله للشعر الجديد الذى رأيناه فى ترجمته (روميو وجولييت لشكسبير) أو مسرحية (أخناتون ونفرتيتى) .

أما أبو حديد فقد مال لقالب الشطر فى مسرحيته (مقتل سيدنا عثمان) من بحر الرمل :

ورَمَوْنا بسهام ومضى

نفرٌ منهم إلى جيراننا

كى ينالوا من خلاف بيننا

وقد احتفى النقاد بظاهرة استخدام الشعر الجديد فى الحوار المسرحى ؛ ورأوا فى جزالة شعر شوقى وعزيز أباظة فى مسرحياتهما ما صرف الجمهور عنها لشدة اصطناعها أما استخدام الشعر الجديد فإنه[٦] « يتخلص إلى حد بعيد من الإيقاع الواضح الرتيب الذى يوحى بالاصطناع ، وإن ظل يحتفظ من الشعر باللحن والتنغيم اللذين يكسبان الحوار رهافة ونفاذًا دون أن يطمس فيه طبع الحياة الفعلية ، كما أنه من المعلوم أن الشعر الحر لا يتقيد بمعجم شعرى محدد . بل يرى أن جميع ألفاظ اللغة وتعابيرها يستطيع الشاعر الموهوب أن يدخلها فى شعره الحر دون أن تبدو نابية أو مبتذلة » .

٣

وحين أدلى عبد الرحمن الشرقاوى بدلوه أقر بفضل هؤلاء السابقين ، وبدينه لهم[٧] ، ولم يقدم جديدا فى لغة المسرح فى الشعر الجديد[٨] يميزه – بنهجه الجديد – عن القدماء ، ويطوره – بالفارق الزمنى – عن مكان باكثير .

وموسيقى الشعر عند الشرقاوى تتراوح فى (الفتى مهران) بين : المتقارب ، والرمل ، والكامل ، والمتدارك .

كما أنه يجمع إلى قالب الشعر الجديد قالبا يمت إلى القديم فى شكل الشطرين ، من ذلك قول مهران :

الحبُّ الفاجـــعُ يقْهرُهُ	قانونُ الغـــابة يقْهرُهُ
الذئبُ الكاسر يقهره	الأحـــلام تدمّـــره
الثورُ الهـــائج يقهره	الجرثومـــة تقهـــره
القهـــر القهـــــر	دســـتور العصـــر
عصـــر القهـــــر	عصر الأكذوبة والعُهْر

٤

ويحرص صلاح عبد الصبور على الحديث عن موسيقى مسرحياته فيما يصنع من تذييل فى أعقاب كل مسرحية ، فهو فى تذييل (مأساة الحلاج) ٦١٠ يتحدث عن أربعة ألوان استعملها فى تفاعيل موسيقاه هى :

– تفعيلة الرجز (مستفعلن) وما يحدث فيها .

– تفعيلة الوافر (مفاعلتن) مع إسكان خامسها المتحرك « مفاعيلن » وحذف السابع – على استكراهه عند العروضيين – « مفاعيل » .

– تفعيلة المتقارب « فعولن » .

– تفعيلة المتدارك « فعلن » المحورة عن « فاعلن » .

وهو هنا يخرج بنتيجتين – فيما نحسب – يقول عن الأولى :

« الكتابة للمسرح الشعرى ستدخل على موسيقى العروض نوعًا من الطواعية » .

ويقول عن الثانية وهى خاصة بتفعيله « فعولن » وما يحدث فيها لتصبح « فعلن » .

« وقد شاع استعمال هذه التفعيلة فى شعرنا الحديث ، وهى أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز ، وفيها موسيقية راقصة ، وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فمتحرك فساكن ، ولكنها إن حركت آخر حروفها أحيانا ، وهذا ما لم يجزه الأقدمون ، أصبحت ذات إيقاع حاد ، وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متماوجة » ، ثم يخرج من ذلك إلى أن المسرح سيطور عروضه « ٦١١ » .

وهذا يشبه حديثه فى تذييل « مسافر ليل » ٦٩٠ عن هذه التفعيلة نفسها وصلتها بقول المداح الشعبى : « الحمد لرب مقتدر » ، بما يبين اختياره لها لسهولة إيقاعها إيمانًا منه « بأن التفعيلة هى الوعاء » — ٦٩٠ .

ونلحظ أن هذه التفعيلة هى الشائعة فى مسرحية « بعد أن يموت الملك » .

وفى (الأميرة تنتظر) نجد الإيقاع الموسيقى يتخذ مراحل متعاقبة يتغير تبعا لها إيقاع الحوار ، وسرعته ، وتدفقه ، فبينما يحرص لشاعر على بحر المتدارك . وتفعيلة « فاعلن » منذ بداية المسرحية حتى إعلان الوصيفة الثالثة عن الحفلة « ٢٩٦ » :

فالآنَ أوانُ الحفْلة

« تصفّق بيديها »

الحفلةْ .. الحفلة

حيث سرعة الإيقاع وقصر الجمل الحوارية . وقلة عددها . نجده ينتقل إلى بحر الرمل منذ « ص ٢٩٧ » فنلمح منذ الجمنة الحوارية الأولى ميل الحوار للاطالة ، وكل ما يقع بين هذه الصفحة وصفحة ٤٠١ كله حوار من بحر الرمل « فاعلاتن » ، أى أن بحر الرمل أتاح قدرًا كبيرًا للغنائية ، فإذا ماعدنا إلى بحر المتدارك من ص ٤٠٢ حتى آخر المسرحية نجد الحوار يميل إلى الاختصار ، وقلة عدد تفاعيل الجملة الحوارية .

أما « مأساه الحلاج » فلا يخضع شيوع البحور فيها لقاعدة مطردة ؛ إذ تمضى الأبنية الموسيقية بها على هذا النحو :

من المطلع حتى ٤٥٠ — المتدارك ، ثم لرجز حتى ٤٥١ ، ثم المتدارك حتى ٤٥٧ ، ثم الرجز حتى ٤٥٨ ، ثم المتدارك ٤٥٩ — ٤٦٠ ، ثم الرجز ٤٦٠ — ٤٦٢ ، ثم المتدارك ٤٦٢ — ٤٩٠ ، ثم الوافر ٤٩١ — ٤٩٧ ، ثم المتدارك ٤٩٧ — ٥١١ .

أى أن الأبنية الموسيقية تتراوح بين المتدارك وهو أكثر البحور شيوعا ، يليه الرجز ، ثم الوافر وهو أقلها ، دون قاعدة متصلة بالحوار أو بطبيعته ، أو الشخصية وسماتها ، أو الموقف والحدث ، آية ذلك أنك تجد مقسم مجموعة الصوفية يبدأ حواره بجملة من المتدارك تبعا للبحر الشائع قبل كلامه « ٤٥٧ » : كان يقول :

ثم يعقبها حواره بالرجز مباشرة :

إذا غَسَلْتَ بالدِّماء هامتى وَأَغْصُنى .

٥

وكما نرى شيوع بحر المتدارك لدى المدرسة التقليدية « شوقى » وأباظة نرى شيوع بحر المتدارك فى مسرحية التفعيلة من الشعر الجديد ، منذ رأى باكثير هذا البحر أصلح البحور ، وأكثرها مرونة وطواعية فى مقدمة « أخناتون ونفرتيتى » – ص١٢ ، وحين نقف – على سبيل المثال – على حوار « الراوى » فى مسرحية « أخناتون » لأحمد سويلم نجده يتردد على النحو التالى حيث تشيع تفعيلة المتدارك :

بدء المسرحية ص ٨ ، ٩ من تفعيلة بحر الرجز « مستفعلن » .

ثم ص ٢٠ من تفعيلة بحر المندارك « فاعلن » .

ثم يختتم المشهد الرابع ص ٥٢ من تفعيلة الرمل « فاعلاتن » .

ثم يختتم المشهد الخامس ص ٦٣ من تفعيلة بحر الرمل « فاعلن »

كما يبدأ المشهد السادس ص ٦٥ من تفعيلة المتدارك « فاعلن » .

كما يبدأ المشهد السابع ٧٨ – ٨١ من تفعيلة بحر المتدارك « فاعلن » .

كما نجد المتدارك فى « حكاية من وادى الملح » لمحمد مهران السيد .

والحق أن باكثير[٩] هو رائد الاتجاه إلى استدرار طاقات هذا البحر فيما قدمه فى مسرحية « أخناتون ونفرتيتى » ، وكل من أتوا بعده فى التجربة الشعرية قدموا ما يؤكد نظريته تلك ، على ذلك كان الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور وسائر شعراء الشعر الجديد على نحو ما نرى ، وحين ننظر إلى الطاقات الفنية الكامنة فى هذا البحر[١٠] سنجده طيّعًا لتحمل إيقاعات متعددة بقبول تفعيلته « فاعلن » :

للخبن بحذف الثانى الساكن فتصبح **فعلن** .

وللقطع بحذف ساكن الوتد المجموع من إسكان ما قبله فتصبح **فاعل** .

والتذييل بزيادة حرف ساكن فتصبح **فاعلان** .

والترفيل بزيادة سبب خفيف لتصبح **فاعلاتن** .

كما يستعمل تاما ومجزوءًا ، وقد تصبح التفعيلة **فعلن** بسكون العين ، وإن اختلف العروضيون فى تسمية ذلك من تشعيث – لدى بعضهم – بحذف أول الوتد المجموع فصارت التفعيلة **فالن** ثم حولت إلى **فعلن** ، أو قطع – لدى غيرهم – بحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله فصارت التفعيلة **فاعل** ثم حولت إلى **فعلن** بسكون العين ، فى حين يرى فريق ثالث أن الذى حدث إضمار بعد الخبن ، إذ خبنت التفعيلة فصارت **فعلن** – بتحريك العين – ثم أضمرت بإسكان المتحرك فصارت **فعلن**[١١] .

وفى دراسة البحر الشائع فى (الفلاح الفصيح) لفتحى سعيد نجده يتمثل فى بحرين : الرجز ، والمنسرح ، وهما منهوكان[١٢] هنا ، ويميل إلى الاستعمال القليل لبحور مجزوءة هى : الرمل[١٣] ، والهزج[١٤] – وهو بطبيعته لا يستعمل إلا مجزوءًا – والمتدارك[١٥] .

والملاحظ أنه حين يخرج عن البحر المنهوك يستخدم المجزوء ، ولم يخرج عن البحور الصافية إلى الممتزجة إلا فى المنسرح الذى ترد تفعيلته الثانية وهى مفعولات فى ثلاث حالات :

مكشوفة بإسقاط السابع المتحرك فتصبح **مفعولن** .
وموقوفة بإسكان السابع المتحرك فتصبح **مفعولان** .
ومصلومة بحذف الوتد المفروق فتصبح **فعلن** .

ومعظم استعمال الشاعر من هذا البحر يكون فى الحالة الثالثة مثل قول الرئيس (٣٢) :

فلْترْفَع الجلسةْ
ولتنْسحبْ خِلْسه

وعلى الرغم من شيوع تفعيلة الرجز فإنا نجد الشاعر يخلط بينها وبين تفعيلة الكامل ، ومن ذلك قول الفلاح (٤٥) :

سَأَلُوذُ بالقَصْر

وقوله أيضا (٥١) :

وذهبْتُ مِن حُزْنى
وَسَقَيْتُها قَدحًا
وصببتُ لى قدحًا

وقول الكبير (٥٢) :

أَسرَحْتَ بالجن ؟
أكبيرُهُم سمحا

وهكذا تختلط تفعيلة الكامل (متفاعلن) بتفعيلة الرجز (مستفعلن)[١٦] وقد يخرج من الهزج (مفاعيلن) إلى الوافر (مفاعلتن) مثل قول الأول (٨٢) :

سأخبرُهُ سأخبرُه

٦

ومن تعدد القالب الشعرى فى مسرحيات الشعر الجديد ، ما نجده عند فاروق جويدة فى (الوزير العاشق) ، حيث تمضى المسرحية مع تفعيلة الشعر الجديد ، ومن حين لآخر ينتقل الشاعر إلى القالب الموسيقى القديم حيث البحر بتفاعيله التامة مثل قول ابن زيدون من البسيط (١٠٩) .

شيئان ضَاعَا زَمانى ضَاعَ فى حلمى أَبْكى على العمر أم أبكى عى الحلم

ويظل محافظًا على هذا البحر فى حواره المتصل منتقلا من روى الميم المكسورة (٤ أبيات) إلى النون المفتوحة (٣ أبيات) ، إلى النون المكسورة (٥ أبيات) .

والطريف فى هذه المجموعة أنها تبدأ بالتصريع كما هو واضح فى البيت السالف ذكره .

ولا نجد فى المسرحية من القالب الموسيقى التقليدى إلى جانب هذه الأبيات إلا مدائح الشعراء : (ابن كعب ، وابن سالم ، وابن المعتمد ، وربيع ، وحمدوس) حيث الكامل ، والبسيط ، والوافر (ص ٢٥ – ٢٨) .

كذلك نجد هذا القالب التقليدى فى غناء رباب من مجزوء الرمل (٢٩) :

أعْطنا كأسًا وخمرًا واسكر الأحزان فينا
ربما ننْسَى زمـــانًا لا يدارى الحـــائرينا

ومن ذلك مسرحية (الأميرة التى عشقت الشاعر) لأنس داود ، إذ تحرص المسرحية على شعر التفعيلة ما عدا هذا الحوار (ص ٢١٨) حيث نجد الأغنية التى مطلعها :

سألتُ صَباحك أن يُشْرقا وأن يَغْمُرَ المدْنَفَ العاشقا

ويستمر هذا الإيقاع التقليدى – الذى بدأ مصرعا – فى تسعة أبيات ، ويشيع فى هذه المسرحية بحر المتدارك ، ويقل ورود تفعيلة الرجز (مستفعلن) ، والمتقارب (فعولن) .

٧

وقد يرمز الشاعر – موسيقيا – لصدى الأشياء ، كما نرى فى حديث أبى عمر فى (مأساة الحلاج) ٥٦٠ :

الطعنُ الأوّلُ معْناهُ طعْنُ الأضْراسْ
تتتك ... تتتك ... تتتك
أما طعنُ الثانية فمعناه أوْغِلْ فى العُمْر
إه ... إه ... إه
أما طعن الثالثة فمعناه طعنُ الأفْخاذْ
شكشك ... شكشك ...

كما نجد نوعا من الموسيقى فى تلاحق الإيقاع الصوتى فى قول الملك ، كما يبدو فى علامات الترقيم والنقط وكما يبدو فى حرف النون المتتابع (بعد أن يموت الملك) ٢٨٢ :

انتنَّ .. اذهبنَ .. وكلْنَ .. ونمْنَ
واحفظنَ أغانيكنَّ ..

وقد يتخذ النقط دليل الصمت كما نرى فى (ليلى والمجنون) فى حديث ليلى (٨٧٢ ، ٨٧٣) .

وقد سبقه إلى ذلك شوقى فى موقف موت كليوباترا بعد تمكن السم من جسمها حيث دلالة التنقيط فى بطء الإيقاع الموسيقى (ص ١٢٤) .

وقد يراعى الشاعر – موسيقيا – طبيعة المتحدث ، كما نرى فى حديث عبد المنعم وهو مخمور فى (الست هدى) حيث اضطراب لسانه والخلط فى حديثه . وذلك كله يكون رموزًا موسيقية مساعدة ، كما رأينا فى حديث هدى عن زوجها هذا بمراعاة التسكين .

إن من غير المستساغ فى الحوار المسرحى تجاهل الحدث الدرامى المصاحب للحوار ، فكيف يعقل من إنسان طعن نفسه بخنجره ، ويستمر فى حواره دون أدنى وصف صوتى يبين تقطع الصوت ، أو وهنه ، أو حشر جته ، أو عجز صاحبه عن التفوه به ، من ذلك قول أروس فى (مصرع كليوباترا) لشوقى (٧٦) :

لَقَدْ جاءَ لى بالسيف والدِّرع قيصرُ (يطعن نفسه بخنجره)

وَجُدْتُ بأيام الحياة لقيْصَرِ

وإذا وازنا بين مشهد الموت هنا ، أو الانتحار ، ومشهد انتحار كليوباترا بعد أن قامت إلى إحدى السلال ، فكشفت التين عن أفعى ، وخاطبها فى ٢١ بيتًا قبل أن تدنيها من صدرها فتنقلنا إلى جو نفسى حزين ، (١٢٢) :

هَلُمِّى الآنَ مُنْقذتـــى هَلمّى وَأهلاً بالخلاصِ وَقَدْ سَعَى لى

شَرِبْتُ السمَّ من فيك المفـدَّى بسلطانى وزدتُ عليـــه مَالى

وبعد أن تنتهى من حديثها تقول بعد أن (تتناول الأفعى وتمهد لها من صدرها فتلدغها ثم ترميها إلى السلة) :

يا ابنتى وُدِّى ... هلمّـا ... زيّنانى ... للمنيّـــــه

غَلّلانى ... طَيِّبـــانى ... بالأفـــاويه ... الـزكيّه

أَلْبِسانى حُـــلةً ... تعـ ـجب أنطونيـــو .. سنيّة

من ثيـــابٍ ... كنتُ فيها أتلقّـــاه ... صَبيـــه

ناولانى التّاجَ ... تـاجَ الشّـ ـمس... فى مُلْكِ ... البريّه

وانْثرا... بين ... يَدَىْ... عرْ شى ... الرّيا ... حين البهيه

(تمـــوت بين وصيفاتها)

فهنا يحسن شوقى استخدام المؤثر الصوتى ويناسب بينه وبين إيقاع الحوار ، ذلك أن إيقاع الحوار الطبيعى فى حالة الصحة والسلامة غيره فى حالة المرض أو الاعتلال . بله الموت والاحتضار ، ولهذا رمز لنا عن بطء الإيقاع بالتنقيط بين الكلمات ليبين استغراق وقت زمنى بين الكلمة وتاليتها ، وما يبين تسرب الوهن ، والسم ، ويدل على ذلك زيادة درجة التنقيط فى البيت الأخير كما آثرنا أن ننقل عنه نقلا حرفيا فيما تقدم من أبيات .

وذلك بعكس موقف انتحار أروس السابق الذى لم يترك صدى على الحوار فجعله صادرًا فى صورته الطبيعية الآتية من الأصحاء المعافين .

٩

وهكذا نجد أبنية الموسيقى فى لغة الحوار المسرحى تمضى مع البحور الصافية وتتراوح بين :

(أ) قالب القصيدة .

(ب) قالب المقطوعة .

(جـ) قالب البيت .

وذلك عند التقليديين فى منحاهم الموسيقى المرتبط بالقالب الخليلى فى شعرهم المسرحى كما هو فى شعرهم الغنائى . كما وجدنا القوالب التالية :

(أ) البيت التام .

(ب) البيت المجزوء ، أو المشطور ، أو المنهوك .

(جـ) السطر الشعرى المكون من :

تفعيلة ، أو أكثر ، وذلك لدى شعراء الشعر الجديد الذين اتجهوا إلى التفعيلة وحدة موسيقية فى بنائهم الموسيقى ففتحوا أمام الحوار أبوابا من التيسير .

كما نجد شيوع بحرى المتدارك وبخاصة المخبون منه (فعلن) ، والرجز فى الشعر الجديد ، وتساوى كثير من البحور فى شيوعها فى القالب التقليدى .

كما نجد بعض شعراء الشعر الجديد يجمعون بين القالبين : التقليدى والتفعيلة فى حوار مسرحياتهم ، وتكون الغلبة فى الاستعمال للتفعيلة التى تتعدد . بل قد يكون ورودها فى شكل جزء . من تفعيلة ، كما استعان التقليديون والمجددون – على حد سواء – برموز موسيقية مساعدة للدلالة على بطء الإيقاع ، أو ضعفه ، أو مداه الصوتى ،

والزمنى ، استعانة بدلالة التنقيط فى علامات الترقيم حيث دلالته على الحذف هناك ، وعلى البطء ، أو الصمت ، والوهن أو الدلالة على صدى الأشياء هنا .

القافية :

١

وحين نتأمل حروف الروى فى حوار « كليوباترا » نجد الحرف الشائع كثيرًا هو حرف الراء ، إذ يرد ١٢ مرة ، تليه الياء (٨ مرات) ، فالدال (٦ مرات) ، فالتاء (٥ مرات) ، فالألف المقصورة والسين والنون وكل منها يرد (٤ مرات) ثم نمضى مع حروف : اللام والحاء والفاء والميم والقاف والذال والهمزة .

ومن حروف القافية نجد الردف ثلاثًا وعشرين مرة . منها اثنتا عشرة مرة للردف بالألف وهو الأكثر شيوعا ، يليه الردف بالواو والياء (٦ مرات) لكل منهما . وهما – كما يرى العروضيون – متعاقبتان بعكس الألف التى تلزم .

من الردف بالألف قول الملكة (٢٠) :

حَكِيـــمٌ لَعَمْرى على جَهْلِهِ ظَريفُ الحديثِ لطيفُ الحوارِ

ومن الردف بالواو قولها (١٠٨) :

يا ويْحَ صَحْبى بعدَ طول سُرورهم قَعدوا إلى أحْزانهم يبكـــونا
جِيئى بهـــم ياشرميون لينظـــروا جَلَدى فيهدأ بعـــضُ ما يجـــدونا

ومن الردف بالياء قولها ٩١ :

أبى دخلتُ ونفْسى حَيْرى الزِّمام حَزينه
وقد تركتُ المصلَّى ومِـــلءُ قَلْبى سَكينهْ
إن الصـــــلاة على شِدَّ (م) ةِ الزَّمـــــان معينـــهْ

وإذا تأملنا من حروف القافية : الوصل وهو حرف اللين الناشئ عن إشباع حركة الروى المطلق ، أو الهاء التى تلى حرف الروى ، فسنجد أنه يكون إشباع حركة الروى : ألفًا ، أو واوًا ، أو باءً ، وتكون الهاء : ساكنة ، أو مكسورة ، أو مضمومة ، أو مفتوحة .

ونلاحظ أن أكثر حالات الإشباع هنا هى الياء (٢٥ مرة) تليها الألف (١٠ مرات) فالواو (٧ مرات) .

أما الهاء فأكثرها ساكنة (٧ مرات) كما فى المثال السابق ، ولم ترد غير ذلك إلا مرة واحدة مكسورة .

أى أن أكثر حالات الإشباع تكون بالياء وقد جاء منه حديثها قبيل أن تدنى الحية من صدرها وآخره قولها (١٢٤) :

حياةُ الذُّلِّ تدفعُ بالمنايا تَعالَىْ حَيَّةَ الوادِى تعالَىْ

وأكثر حالات إشباع الهاء تكون بالهاء الساكنة ، وهو الموقف التالى للموقف السابق ، حيث تمكن السم من جسمها وأوله (١٢٤) :

يا ابنتىْ ودِّى ... هَلُمّا ... زيّنانـــــى ... للمنيـــهْ

وآخره ، وآخر ما قالته كليوباترا فى المسرحية (مع ملاحظة التنقيط) :

وانثرا .. بْينَ .. يَدَىْ .. عَـرْ شى ... الرّيّا ... حين البهيهْ

وهكذا كان للوصل بالياء والهاء الساكنة هذا الشيوع فى حوار كليوباترا ، وفى هذين الموقفين فى ختام حياة كليوباترا بالمسرحية ، وفى ذلك ما يبرر سر شيوع هذين الوصلين ودلالة كل منهما ، ونجد فى السكون الذى فى هاء الوصل ارتباطا بسكون آخر نراه فى الروى المقيد الذى يرد قليلا ، فقد مال حوار كليوباترا إلى الروى المطلق فى حالات نفسية تقتضى الإطالة ، وبسط التعبير ، ويلاحظ على حوارها فى النصف الأول من المسرحية الميل للروى المطلق ، وباستثناء السكون الناشىء عن الألف اللينة لا نلتقى بروى ساكن قبل ص ٥٥ .

ومال حوارها فى النصف الثانى من المسرحية إلى الروى المقيد فى حالات نفسية وعاطفية حادة من طرب أو جنون اقتضت الاقتضاب والاختصار ، واقترن ذلك لديها بفعل الأمر دائمًا :

هات – اسقنى – امض – كفى – زد – مكانك – لا تهتكنّ – قاتَلَ – اذكرى – صَهْ – ادْنُ – قُلْ – ادخل – كفكفا – اعلما .

فى حالات تتنوع بين كونها : فى حالة الطرب كدعوتها للشراب (٥٥) ،

أو فى حالة تشجيعها أنطونيو أن يتجه للحرب (٦٣) :

إمْض إلى الهيجاء أنطونيو كما يمضى الأسدْ

أو فى تبريرها لأبيها عدم خوفها من الانتحار بالأفاعى (٨٤) .

وحديثها لعبد من عبيدها (٩٩) ، أو تناجى نفسها رائية أنطونيو (١٠٠) ، أو تأمر شرميون بالسكوت بعجلة (١٠٤) نظرًا لحضور الحارس :

شرميون صَهْ إنَّـــه حَضَرْ

أو العكس « ١٠٧ ، ١١٥ » .

ادْنُ فإنَّه ابْتَعدْ قُلْ فما يسمع غيرنا أحد !

أدْخلْه أدْخل رسولُ قَيْصرْ

وهكذا نجد الروى المقيد يرتبط بالموقف الذى يقتضى تعبيرًا عاجلاً سريعًا فى لهفة طرب ونشوة ، أو لهفة نصر وانتقام ، أو سرعة تعبير عن النفس أو توجيه خطاب لعبدها ، أو طلب كف عن الكلام لقدوم ما يقتضى ذلك ، أو العكس ، أو توجيه نصيحة إلى وصيفتها هيلانة ١٢٠ .

وكل هذه الأمثلة التى وردت فيها القافية المقيدة لازمتها – بصفة دائمة – ظاهرة لغوية هى اقتران التعبير بفعل الأمر ومن أمثلته ما ذكرنا من قبل .

ونجد التزام وحدة الروى سمة عامة فى مسرحيات شوقى مشكلا عائقًا يعوق حركة المعنى من ناحية ، ويعوق إسهام الحوار فى تدفق الحدث ، وتنوع الحديث ، وبخاصة حين يطول النص الحوارى فكأننا أمام مقطوعة من شعر شوقى الغنائى . يضاف من ذلك البحور التامة ذات التفاعل السداسية ، ولا يخفف من ذلك إلا التقليل من عدد التفاعيل ، وذلك حين يعمد الشاعر إلى المجزوءات أو المشطورات ليحقق نوعا من الحد الكمى للتفعيلة مما يتيح للحوار مرونة فى الأداء ، وسرعة فى الإيقاع ، وخفة فى الروح ، من ذلك قول أنشو من مشطور الرجز (٥٣) :

سَيدتى عَبْدُك أنْشو قد صدقْ

الفارُ فى مكتبة القصر نَطَق

يقول إنْ أسْرق فزينون سرق !

همِّىَ فى الجلد وهمُّه الورق
يسطو على آثار كلٍّ من سبق

واستخدام طريقة الموشح (٥٥) ، وقول كليوباترا من منهوك الرجز (٥٥) .

يا غَا نمينْ ... هَات النّبيذْ
هات اسقنى ... واسْق الحبيب
واسْقْ الملا

بل نجده أحيانًا يجعل جملة الحوار تفعيلة واحدة هى تفعيلة فاعل من فاعلن من بحر المتدارك (٥٦) :

قائد : قولوا يارومانيونا تحيا روما
آخر : تحيا
ثالث : تحيا

أو تفعيلة الرجز (٣٤) :

أنطونيو : إلهتى !
الملكة : قيصرى
أنطونيو : سلطانتى !

ومن أصغر قوالب الحوار لديه رد الملكة على الحارس (١٠٥) :

الحارس : رسالة من عبد
هل تأذنين
الملكة : أدِّ

وسبب إيجاز حوار الملكة أنها تترقب مقدم حامل السلال وبها الأفعى ، وقد قررت الانتحار .

ومن الجدير بالذكر حرص شوقى على وحدة الروى والبحر فى حوار متواصل بين الملكة وأنوبيس وشرميون فى ٤١ بيتا لا يتغير حرف الروى فيها مع تغير المتكلم ، كما لا يتغير الوزن الشعرى مع تغير المتكلم سبع مرات ، وهو حوار رفيع الصياغة حقا يذكرنا بقصيد شوقى البيانى المصفى، ونقتطف منه قوله (١٦–١٩) من بحر الخفيف وروى الراء المكسورة:

الملكة : (عابسة)

كاهِنَ الملْك سادتىْ هل سمعتم رَنَّة الصَّوت فى جوانب قَصْرى

أنوبيس : هُم رعايا مليكتى

الملكة : ليت شعرى أ لخَيْر تجمّعوا أمْ لشرٍّ ؟

شرميون :

الجماهير يا مليكة بالشطِّ يمُوجون فى حبور وبشر

سَرهمْ ما لقيت فى أكتيوم من ظهور على العدوِّ ونصر

لا يقولون أو يُعيدون إلا نبأً بات فى المدينة يسرى

الملكة: يا لإفْك الرحال ماذا أذاعوا كذبٌ مارَوَوْا صُراحٌ لعمرى

أى نصر لقيتُ حتى أقاموا ألْسُن الناسفى مديحى وشكرى

ظَفَر فى فم الأمانىّ حلْو ليت منه لنا قلامة ظفر

وغدًا يعلم الحقيقةَ قومى ليس شىءٌ على الشُعوب بسر

شرميون :

ربةَ التّاج ذلك الصنعُ صنْعى أنا وحدى وذلك المكرُ مَكرى

كثرت أمس فى الإياب الأقاويلُ وظنَّ الظنون مَن ليس يدرى

فأذَعْتُ الذى أذعْتُ عن النصر وأسمعتُ كل كوخ وقصر

خفْتُ فى خاطرى عليك الجماهير وأشفقْت من عِدًا لك كُثْرِ

فاغْفرى جرأتى فيارُبَّ ذنبٍ يتعب العذرُ فيه مهدتِ عذرى

وتتكرر هذه الظاهرة ، ظاهرة وحدة الوزن والروى على ألسنة جملة من المتحاورين (ص ٤٣ ، ٤٤) بين أنطونيو وكليوباترا وقائد رومانى وأنشو من بحر الهزج وروى الراء الممدودة وص ٩٩ ، ١٠٠ بين كليوباترا واكتافيوس حيث بحر المتقارب وروى العين الساكنة ، وص ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ بين القائد وكليوباترا من بحر الطويل وروى التاء المكسورة .

ولا يكتفى قيد وحدة الروى بوجوده فى القافية ، فيضيف إليها الإحساس بالقافية الداخلية للبيت الواحد – المتمثلة فى الفاء – فى قول الملكة لحابى (١٠٧) :

وفيْتَ لى حـــابى ولـــم تكنْ تفى ضع السِّلالَ وانصرف ، لا بلْ قِفِ

حـــتى ترى كيف يكـــون موقفى

وبشكل ذلك خروجا من الإيقاع العروضى إلى التكلف البديعى الذى يصرف الشاعر حتما من موضوعية الحوار وارتباطه بالحدث ، والأهداف الدرامية إلى عناصر ذاتية هى أبعد ما تكون عن لب المسرحية وجوهرها لفنى .

على أن ذلك ينقلنا إلى ظاهرة عروضية أخرى لشوقى ، وهى التدوير ، وهو شائع يشد النص المسرحى إلى فلك القصيدة الغنائية ، وربما ساعدت دراسته على الوقوف على تدفق الحوار : عاطفة وفكرةً على لسان الشخصية مما جعل الكلام موصولا مستمرًا . من ذلك قول أنوبيس (٨٨) :

يمينـاً بإيزيس أحْملُهنّ (م) إليك ولوْ فى سلال الخُضَرْ

إذا بات فى خطـــرٍ تـــاجُ مصر سبقتُ إليك بهنّ الخطـــــر

وقول أنطونيو (٣٨) :

وقد كانا الجناحين وقد كنتُ أنا النَّسْرا

وانظر كلام كليوباترا (ص ٢٨ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١٢٤) ، وأكنافيوس (ص ٩٩) ، وشرميون (ص ١٠٢) .

ونلاحظ كثرة ورود هذه الظاهرة فى حوار كليوباترا ، ولذلك دلالة مهمة ، لأنها – بوجه عام – أكثر الشخصيات انفعالا بدورها ، وحدّةً فى حوارها ، وتمثلا للموت وإحساسا به واستعدادا له ثم إقداما عليه .

٢

وحين ننظر فى حوار قيس من مسرحية (قيس ولبنى) لأباظة خلال الفصلين الأول والثانى نجد مظاهر موسيقية ترجع إلى البحر ، والقافية تؤكد سريان روح القصيدة فى المسرحية وننظر فى هذا الجدول الذى يبين حوار قيس منذ ظهوره فى المشهد ارابع من الفصل الأول :

مسلسل	الصفحة	البحر	الروى وحركته	المتحاورون	ملاحظة
١	٣٦	الخفيف التام	الباء المكسورة	قيس ومطيع	
٢	٣٦ ، ٣٧	الخفيف التام	الهمزة المفتوحة	قيس وابن أبى عتيق	الحوار متصل
٣	٣٧	الخفيف التام	الياء المضمومة	قيس وغيره	الحوار متصل
٤	٤٢	مشطور الرجز	العين المضمومة	قيس ولبنى	الحوار متصل
٥	٤٢ — ٤٤	البسيط التام	النون المفتوحة المشبعة	قيس ولبنى	الحوار متصل من المهم أن البيت الأول مصرع بعكس الباقى
٦	٤٨ ، ٤٩	البسيط التام	النون المفتوحة المشبعة	قيس ولبنى	الحوار متصل عاد فى هاتين الصفحتين إلى مثل ص ٤٢ — ٤٣
٧	٤٤	مشطور الرجز	العين المضمومة	قيس	عاد إلى مثل ص ٤٢
٨	٤٧	مجزوء البسيط	التاء المضمومة	قيس ولبنى	
٩	٤٧	مجزوء البسيط	الراء المفتوحة	قيس ولبنى	
١٠	٥٠	مجزوء البسيط	الراء المكسورة	قيس ولبنى	
١١	٥٢	مجزوء البسيط	الكاف المكسورة	قيس	
١٢	٦٨	مشطور الرجز	التاء المفتوحة	قيس وذريح	عودة إلى مثل ص ٤٢
١٣	٦٨	مشطور الرجز	الياء المضمومة	قيس	
١٤	٦٨ ، ٦٨	مشطور الرجز	اللام المكسورة	قيس	
١٥	٦٩	مشطور الرجز	القاف المكسورة	قيس وغيره	

مسلسل	الصفحة	البحر	الروى وحركته	المتحاورون	ملاحظة
١٦	٦٩ ، ٧٠	مشطور الرجز	اللام المكسورة	قيس	عودة إلى روى ص ٦٨ – ٦٩
١٧	٥١	الهزج	اللام الساكنة	قيس	متصل
١٨	٥١ ، ٦٠	الوافر التام – والمجزوء	النون المفتوحة والميم المكسورة	قيس ولبنى	متصل فى كل من الصفحتين على حده
١٩	٥٢	الكامل التام	الراء المكسورة	قيس وغيره	متصل
٢٠	٥٣	الكامل التام	الفاء المكسورة	قيس وغيره	متصل
٢١	٥٤	الكامل التام	الهمزة المكسورة	قيس وغيره	متصل
٢٢	٥٨ — ٦٠	الكامل التام	الراء المفتوحة	قيس وغيره	متصل
٢٣	٦١	الكامل التام	الفاء المضمومة	قيس وغيره	متصل
٢٤	٦٣ ، ٦٤	الكامل التام	الميم المضمومة	قيس وغيره	متصل
٢٥	٦٥	الكامل التام	الهاء المضمومة	قيس وغيره	متصل
٢٦	٦٦ ، ٦٧	الكامل التام	الراء المضمومة	قيس وغيره	متصل ويتحاور قيس مرتين
٢٧	٣٧	مجزوء الكامل	الميم الساكنة	قيس	وحده
٢٨	٥٤ ، ٥٥	الطويل	الباء المفتوحة	قيس وغيره	متصل

ونلاحظ أن الحوار يتصل بين متحاورين فأكثر من بحر وروى موحدين ، ويكون حوار قيس من بحر واحد فى الموقف الواحد ماعدا جمعه بين بيت من بحر الكامل استمرارًا لحوار غيره السابق له من روى الراء المفتوحة ، ثم يكمل حواره من بحر الوافر المجزوء ، وفيما عدا هذه الحالة يكون حواره استمرارًا لبحر المتحاور السابق أو اللاحق ورويه .

الملاحظة الثانية أنه لم نجد التصريع فى مطلع مجموعة أبيات موحدة الوزن والروى إلا فى مجموعة أبيات البسيط التام النونية[١٧] التى مطلعها(٤٢) قيس :

لُبْنَى سَلِ الحَيَّ يُنبِئْك الـذى كانا كَم راعَنى رامِيَ الأَحْشاء ولْهانا

وهى قصيدة مطولة – كما تحدثنا فى موطن آخر من بحثنا – عدة أبياتها أربعون بيتا تبدأ بالتصريع كما هو واضح ، ويشترك فى الحوار بها قيس ولبنى فى موضعين متباعدين ، أولهما : فى المشهد السادس من الفصل الأول (ص ٤٢ – ٤٤) ، وثانيهما : فى المشهد الأول من الفصل الثانى (ص ٤٨ – ٤٩) ، ولا نجد التصريع إلا فى المجموعة الأولى ونفتقده فى الثانية ، كما نفتقده فى كل ما أحصينا من قواف وبحور موحدة فى الفصلين : الأول والثانى !!

والملاحظة الثالثة أن ما أحصيناه من حوار قيس وحده فى الفصلين المذكورين دار – مع حوار غيره – فى البحور التالية نرتبها حسب كثرة ورودها على لسان قيس :

ترتيب البحـر	البحـر	عدد الأبيات
الأول	الكامل التام	٥٠
الثانى	مشطور الرجز	٣١
الثالث	البسيط التام	٢٤
الرابع	الخفيف التام	١٤
الخامس	مجزوء البسيط	٦
السادس	الوافر المجزوء	٥
السابع	الهـــزج	٤
الثامن	كل من : مجزوء الكامل والوافر التام	٢
التاسع	الطويـــل	١

وهكذا وجدنا حوار الشخصية تتوزعة مواقف متعددة فى مواضع متباعدة ويظل –

هذا الحوار – محافظا على البحر والروى مما يحقق وجود (القصيدة) كما وجدنا فى حوار العباسة حيث حافظت على بحر مجزوء الرجز وروى الراء الساكنة (١٥٣ – ١٥٥) ، وانظر ١٧٣ – ١٧٥ .

ونضيف إلى ذلك دراسة حوار العباسة فى الفصل الأول من مسرحية (العباسة) حيث نجد الروى فى هذا الحوار يميل إلى الحركة (مطلق) أكثر من السكون (مقيد) ، وأكثر أنواع الحركة شيوعا فى الروى المطلق هى حركة الكسر يليها الضم فالفتح ، وأكثر أنواع روى حوارها ما كان مشبعا وكان وصله الهاء (المضمومة أو الساكنة) يليها الإشباع بالألف ثم الياء (الوصل بالهاء فالوصل بالألف فالوصل بالياء) .

٣

لعل فيما قدمنا من حديث عن تجربة ما كثير ما يغنينا عن تكرار القول هنا عما صنعه فى القافية ، على أننا قد نلتقى بالقافية الداخلية فى قلب الشعر الجديد لدى عبد الصبور فى (الأميرة تنتظر) (٤١٥) :

تحتَ جنَاحِى امْرأة حافلة حافلة بالشهْوة والنّارْ

بالمتْعة والعارْ
بالحبِّ وبالبغْضْ
بالرغبة والرفض

فكما رأينا الراء والضاد فيما سبق نجد توالى التاءات فى المثال التالى فى المسرحية ذاتها (٤٢٢) :

السمندل : أذكرت .. ؟
الأميرة : ذكرت
السمندل : ولهذا جئت
الأميرة : ماذا ؟
السمندل : كيف نصنع أيامًا أجملَ مما فاتْ

أو الراء فى قول الأميرة (٤٢٥) :

لكنْ قل لى
ما أحوال القصرْ
السمندل : فى خيرْ

٤

وتشيع فى الشعر الجديد ظاهرة التدوير متناقضة مع مبدأ هام من مبادئ موسيقى الشعر الجديد ، وهى الجملة الشعرية المرتبطة بالتفعيلة ، فكيف نجزئ هذه التفعيلة بين سطرين شعريين ونجعل مطلعها فى آخر سطر شعرى ، وتكملتها فى مطلع السطر التالى ؟ . إن هذه الظاهرة المنتشرة فى الشعر الجديد : قصائد ومسرحيات جديرة أن تدفعنا إلى تنبيه هؤلاء الشعراء إلى تجنب هذه الظاهرة ، تحقيقا لاستقلالية السطر الشعرى ، وتحقيقا لمبررات وجود شعر التفعيلة .

نرى التدوير ممثلا فى طول الجملة الشعرية المتدفقة فى (بعد أن يموت الملك) مثل قول الشاعر (٣٤١ ، ٣٤٢) :

– المتعقّل رغْم إرادته إذْ يعطيه الخوفُ تبصره إنْ أعطاه الوجدُ جناحَهْ

– يرعانا نفْسُ اللّحاد المجنونُ ، ونلبس نفْسَ الأتربة المتجمّدة ، ونقتسم فطيرَ الصَدَقات الملعونْ

ونرى طول الجملة الشعرية ، وكثرة تفاعيلها لدى الخياط (٣٧٦) :

– أترانى أصبحتُ رَمادًا ، أمْ مازال هناك بصيصٌ من نيرانْ

– آه .. لا أقدر أن أكتب شيئًا ، تتزاحم فى سمعى الأصْواتْ

– لا أدْرى كيف يكونُ الإنسان فقيرًا فى التعبير إلى حدّ الإملاقْ

وإن كنا لا نرى الطول فى الجملة الشعرية لدى الملكة ، لكنا نرى حرص « الشاعر » على التدوير فى حواره بوجه عام (ص ٣٣١ مرتين) .

ونظرًا لإطالة الجملة الحوارية ،فى الجملة الشعرية الحديثة ، تصادفنا ظاهرة التدوير عند الشاعر فى ذلك الموقف الغناء ، لدى عبد الصبور أيضًا فى (بعد أن يموت الملك) – ٢٨٤ حيث يقول الملك :

– هل أبطأتُ قليلا شغلتنى عنك أمورُ الحكم

ولكن . . . . إلخ
– فوق الكفَّيْن الناعمتيْن
كى أغفو . . . . إلخ

كما نجده لدى الشرقاوى فى (وطنى عكا) ، حيث يقول ماجد (١٤١) :

لن ينفعَ غير الطلقات
لا أسلوب لنا فى العمل سوى أن نُثْخنَ فى المحتلْ
وَأنْ نجعل من أرض الوطن جحيمًا يلتهم عظامهْ

ففى المثال الأخير نجد السطر الشعرى الثانى تشترك التفعيلة بين آخره وفى جزء من كلمة المحتل ، وأول السطر الثالث فى كلمة (وأن) ، هذه التفعيلة هى (ل وأن) ، حيث تكونت من متحرك فى آخر السطر الثانى ، ومتحركين وسكون فى أول السطر الثالث (٥١١١) مكونة تفعيلة المتدارك .

وهكذا تتعارض ظاهرة التدوير فى الشعر الجيد – فى نظرنا – مع مبدأ مهمّ من مبادئه الموسيقية ، ولا نجد مبررًا لوجودها فى الحوار المسرحى إلا فى الحالات النفسية الانفعالية لدى الشخصية المسرحية ، تلك التى تدفعها إلى تلاحق التعبير ، واطراده ، وسرعته ، وطوله .

٥

والقافية عند فتحى سعيد فى (الفلاح الفصيح) خارجية وداخلية تقوم على أسس من : لزوم ما يلزم ، ولو حقق فى سبيل ذلك نوعًا من الجناس غير المتكلف ، على أن إيثاره لما لا يلزم بريئ عن التكلف خال من التعقيد ، إذ استهدف بذلك تحقيق جرس موسيقى ، ونوع من الإيقاع لا يقتصر على التلازم الحرفى فى تشابه الأصوات والحركات حسب . بل يتجسد فى تكرار نغمى تتبع فيه الجملة الثانية سابقتها فى تلازم يتم به الأداء النفسى والمعنوى والموسيقى ، كما يبدو فى تأمل أواخر الأشطر ، وقد كان الشاعر فى غنى عن ذلك – عروضيا – بتحقق وحدة الروى . ومراعاة حركات حروف القافية وبخاصة (التوجيه) ، وهو حركة ما قبل الروى ، لكنه لم يقتصر على ذلك . بل راعى الحركات الأخرى من :

المجرى ، والنفاذ ، والحذو ، والإشباع ، والرس ، نرى ذلك فى مثل قول الفلاح (٨٨) :

مَوْلاى ياذا الهِمّهْ
النفْسُ مُدْ لِهِمَّه

وقول الوزير (٦٩) :

يُتابعُ العريضهْ بِنَبْرةٍ مهيضهْ :
كالشفاء للمريض
- والجناح المهيض
كزهرة الحديقه
فى صُحْبة رقيقهْ
الموتُ يبدو أمامى
وفى بديهْ زمامى
كالشرّاع العائم
والنسيم الحائم

وقول الملك (١١٠) :

- لا حَرَج على الغربان
أن تنثُرَ جَسَد العريان

ويتجلى ذلك فى هذا الحوار بين الزوجة وطفلها الصغير (٦٩) حول كلمة « بابا » ، بمعنى الباب ، وبمعنى الأب ، وبمعنى العودة :

الزوجة :
قُمْ وافْتَح البابا
وانظر مَن الطارقْ

الطفل :

هل ياترى « بابا »

مِنْ غُرْبةٍ آبا

وقول الملك (١٠١) :

ياسادة المقاطعة

كفُّوا عن المقاطعة

كما نلتقى بظاهرة أخرى فى القافية عند فتحى سعيد تتمثل فى استمرار القافية فى مطلع البيت التالى ويسمى العرضيون ذلك « التسبيغ » .

يقول الفلاح (٨٨) :

صُمَّتْ أُذُناك فلا تسمعْ

فَلْتَسْمع يا مَلِكَ الناس

كما يبدو من ملاحظة كلمة (تسمع) .

وتقوم القافية لديه على التصريع ، ومحاوراته – فى معظمها – أشطر مصرعة ، لكنها قد تخرج إلى الثنائيات كثيرًا ، والخماسيات قليلا ، ولا يخضع حوار الشخص فى الموقف الواحد لقاعدة غير التصريع ، ولا يخلو الحشو من اهتمام بالترصيع ، والازدواج ، والتشطير ، وما شاكل ذلك من أمور لم تستهدف التحسين البديعى بقدر ما استهدفت تحقيق نوع من الإيقاع وتداعى المعانى حتى ليمضى – لديه – فى تسلسل موسيقى يبدأ من (الموازنة) ، (فالسجع) ، (فالتجنيس) حتى يكتمل الوزن المقفى متطورًا من جرس الألفاظ والمخارج إلى إيقاع المقاطع إلى إيقاع الجملة الموسيقية المقفاة .

وشبيه بذلك ما نراه فى القافية الداخلية فى بعض مسرحيات عبد الصبور حيث نجد فى (الأميرة تنتظر) فى حديث السمندل هذه القوافى :

الخشبية – الحية ، كتفاه – كفاه ... إلخ .

ولدى نجيب سرور فى (آه ياليل يا قمر)[١٨] من مثل قوله :

حمامة – عمامة .

٦

وهكذا يمكن القول إن أول ما نلحظه على القافية[١٩] هو ميل الشعر الجديد إلى القافية المقيدة (الساكنة) أكثر من ميله إلى المطلقة (المتحركة) ، بينما جمع الشعر التقليدى بين القافيتين ، وربما مال إلى المطلقة بشكل أكثر من الأخرى ، وقد شاعت حروف معينة فى الروى لدى التقليديين .

ونقول إن التدوير يوجد فى القالبين الموسيقيين ويسمى هذا النوع (الشعر الجارى) ، ومثله التضمين ، والتدوير إطار موسيقى لا نرى مبررًا لوجوده فى الحوار المسرحى إلا فى حالات تتصل بالأداء النفسى والعاطفى والانفعالى للشخصية المسرحية حيث يقتضى ذلك استمرار حوارها وتدفقه ، واضطراد أفكارها وتتابعها .

وأبرز ما نجده من نماذج القافية لدى التقليديين :

(أ) القصيدة المقفاة ، وأحيانا مصرعة المطلع .

(ب) المقطوعة المقفاة ، وأحيانا مصرعة المطلع .

(جـ) طريقة الموشح .

فى القالب الأول نرى القصيدة الغنائية موحدة الوزن والروى مصرعة المطلع ، يخرج إليها القالب الحوارى .

وفى الشعر الجديد نرى :

(د) البيت والمزدوجات ، والثنائيات (ومثله الشعراء التقليديون) .

(هـ) السطر الشعرى فى تفعيلتين أو أكثر .

(و) السطر الشعرى فى تفعيلة واحدة .

وفى ذلك كله تتراوح القافية بين ورود : الردف ، والتأسيس ، والوصل ، وإذا غابت القافية فى الشعر الجديد وجدنا القافية الداخلية ولزوم ما لا يلزم ، وتوظيف ألوان من المحسنات البديعية لدى بعض الشعراء تحقيقًا للموسيقى الداخلية ، ووجود أنواع من التبادل ، والتراوح ، والتوالى فى القوافى .

وقد وجدنا لدى التقليدين ميلا إلى حروف القافية : الردف ، والوصل ، والخروج أكثر مما وجدنا لدى أصحاب الشعر الجديد .

التجاوز الموسيقى :

١

قد يضطر الشاعر إلى تجاوز القواعد الموسيقية فى حواره المسرحى سواء أكان ذلك عن عمد أم غير عمد ، ونقتصر على نماذج معدودة لعلم من أعلام الموسيقى التقليدية ، وهو أحمد شوقى ، وأخرى لعلم من أعلام الوسيقى الجديدة ، وهو صلاح عبد الصبور .

من التجاوزات العروضية التى أحدثت خللا موسيقيًا عند شوقى فى (مصرع كليوباترا) :

يارُبَّ تاجٍ فى جبينك زاهر عَطُلتْ منه مَفارقُ الأمْلاك

ولكن يستقيم وزن الكامل ينبغى تغيير ضبط (عطلت) إلى تضعيف الطاء وتغيير حركة التاء ، كذلك ما نلحظه فى اختلال عدد التفاعيل فى هذا البيت من حوار الملكة لحابى (١٠٧) :

ادْنُ فإنـــــــه ابْتَعَــدْ وقُل فما يسمعُ غَيرنا أحدْ

فإذا تعرفنا على تفاعيل الشطر الأول وجدناها اثنتين :

١ – أدن فإنـ : وجدنا تفعيلة مستفعلن صارت مستعلن .

٢ – نه ابتعد : وجدنا تفعيلة مستفعلن صارت متفعلن .

وذلك بحذف الرابع الساكن فى الأولى وهو المسمى الطى ، وحذف الثانى الساكن فى الثانية وهو المسمى الخبن .

أما تفعيلات العجز أو الشطر الثانى فهى ثلاث :

١ – وقل فما : متفعلن

٢ – يسمع غى : مستعلن

٣ – رنا أحد : متفعلن

وهذه التفعيلية (مستفعلن) حين تتكرر على هذا النحو تعنى بحر الرجز ، لكن الشطر الأول جاء مجزوءًا والثانى تامًا ، ويقصد الشاعر البحر التام ، يؤيد ذلك إتمام الحوار فى الأبيات التالية لهذا البيت بتفعيلات ثلاث (ص ١٠٧) .

من ذلك حديث العقاد[٢٠] عن تغير الأسماء وهو ما يكون بسبب الضرورة الشعرية التى أوجدتها طبيعة الالتزام بالقالب التقليدى العروضى ، وربما كان اللجوء إلى قالب المجزوءات أو الشعر الجديد منجاة منها .

من ألوان تلك الضرورات الشعرية عند شوقى فى (مصرع كليوباترا) :

– أَحَقٌ مارْك أنطونيو س مِنْ روميّة تَبْرَا ؟

يقصد روما ص ٤٤ .

ومن الضرورة تسكين المتحرك فى أداة الاستفهام لم فى بيت سقيم من (مصرع كليوباترا) – ٦٩ :

يا للسمـــاء انتحرتْ أيــن ؟ أينْ ولِمْ ؟ وكيف كان ذاك ؟ ومتى

أو تسهيل الهمزة فى قول أوروس (٧٦) :

معاذ خلال البِرِّ مولاى أعفنى فليس يدى تقوى ولا السيف يجترى

وفى كلمة كاس ، كذلك قصر بعض الأسماء الممدودة .

٢

وقد لا يسلم البناء الموسيقى فى مسرح عبد الصبور ، فقد نجد فيه خللا عروضيا ينشأ عن غياب متحرك أو ساكن ، أو زيادة فيهما ، وقد حرصت على مراجعة ما لاحظته من ذلك فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) فى طبعتين[٢١] ، فوجدت الخطأ فيهما معًا من ذلك ما نضع تحته خطًا مما يأتى ، مدركين أن تفعيلة فاعلن (المتدارك) ترد فى صور شتى :

أحمل من بحر الأهوان المزيد – (المتدارك) (أ ٦٢ ، ب ٢٨٤)

والضرورة الشعرية :

أوه لا تبكى (لا تبك) (المتدارك) (أ ٦٥ ، ب ٢٨٥)

كنت أضمك حتى تنخلع أعضاؤك فى عطفى (المتدارك) (أ ٩٨ ب ٣٢٠)

هل تكتب سطرًا من تاريخك فى جسمى ياسيد (المتدارك)

حتى أصنع من **حروفه** طفلا

(أ ١٠٥ ب ٣٢٧)

فى رأيى أيضا أن تراب النّهر الأسمر (استدارك)

وليس بأسمر فى كل الأحيان

(أ ١٢٦ ب ٢٤٨)

آه **علّقْنى بأكتافك** كانعقد ، وداعبْنى وانثرْنى حبَّات (المتدارك)

(الأميرة تنتظر ٤٠١)

لا أُدرى يا **مولاتى أتسمع** فى هذى الليلة سرًا .. إلخ

(الأميره تنتظر ٣٧٥)

وغنى عن البيان وجود خلل فى كلمة المزيد وكلمة تنخلع أعضاؤك ، ويستقيم الوزن لو قلنا تتخلع بتاءين وتشديد اللام ، ولم أجدها كذلك فى النسختين المطبوعتين فى زمنين مختلفين ، وكلمة من حروفه ، وكلمة وليس بأسمر ، ويستقيم الوزن لو وقفنا على كلمة الأسمر فى البيت السابق بالتحريك وحذفنا حرف العطف الواو فى مطلع البيت التالى ، كذلك كلمة علقنى بأكتافك ، وكلمة أتسمع ،ولو كانت أسمع أو أتسمع بتشديد الميم لاستقام الوزن ، ولعل ذلك كله من أمور الطباعة .

* * *

ولا يعنى ذلك كله أنا نؤاخذ الشعراء فى حوارهم المسرحى مؤاخذات شكلية ، أو أنا نقوّم أعمالهم بمقاييس عروضية ، ولكنا نحتكم وإياهم إلى قانون اللغة وضابطها مادمنا أمام حوار مسرحى شعرى ، وفوق ذلك نرى أن هذا التجاوز الموسيقى – فى معظم الأحيان – يأتى عن غير عمد ، وربما رجعت بعض حالاته إلى عوامل النسخ والطباعة ، كما قدمنا ، كما أنه – فى النهاية – لاينال من شاعرية أمير شعراء النهج الموسيقى التقليدى ، وأبرز شعراء النهج الموسيقى الجديد وهما : أحمد شوقى ، وصلاح عبد الصبور .

هوامش

(١) كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، الهيئة ١٩٨١ ص ٤٠ وما بعدها .

(٢) انظر (قمبيز فى الميزان) ، وانظر العقاد وقضية الشعر ، لمجموعة ، الهيئة ١٩٧٩ ص٩٤–٩٩ .

(٣) الدكتور عبد القادر القط ، فى الأدب المصرى المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٥٥ ص ١٤٨ ، والدكتور محمد مندور ، مسرح عزيز أباظة ، دار المعرفة ١٩٥٨ .

(٤) نرجع إلى طبعة الكاتب العربى ١٩٦٧ ومقدمة الطبعة الأولى ص ١١ – ١٣ ، وقد تحدث باكثير عن نظريته الموسيقية فى مقدمة روميو وجولييت ، دار مصر للطباعة ١٩٧٨ ص ٣ ، وفن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ، معهد الدراسات العربية ١٩٥٨ ص ٧ – ١٣ .

(٥) دار مصر للطباعة ١٩٧٨ ص ٤ .

(٦) الدكتور محمد مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر ، ص ٣٧ وما بعدها – حديثه عن مسرحية مأساة جميلة للشرقاوى .

(٧) مجلة المجلة – أبريل ١٩٦٢ ص ٦٦ .

(٨) الدكتور لويس عوض ، مقالات فى الأدب والنقد ، الأنجلو ١٩٦٤ ص ٣٢٧ ، والدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ص ٤٨ وما بعدها .

(٩) انظر مقدمة المسرحية .

(١٠) راجع تسمياته المتعددة عند العروضيين وتعليلها من خفة وسرعة .

(١١) انظر السيد أحمد الهاشمى ، ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب ، ط ١٤ ١٩٦٣ . ومحمود مصطفى ، أهدى سبيل إلى علمى الخليل ، ط ١٠ سنة ١٩٧١ ص ٩٤ ، والدكتور محمود على السمان ، العروض الجديد ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ١٩٨٣ ، وغيرها من كتب العروض القديمة والحديثة مما يطول حصره .

(١٢) يدخل النهك جوازًا فى بحرين هما : الرجز والمنسرح . ومن البحور ما لا يأتى إلا تامًا وهو الطويل ، ومنها ما لا يجىء إلا مجزوءا وهى : المديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، ويدخل الجزء فى : الوافر ، والكامل ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك ، والبسيط ، والخفيف ، ومن البحور التى تأتى مشطورة بحران : السريع ، والرجز .

(١٣) ص ٩ ، ١٠ ، ١٨ فى حوار الفلاح ، و ٥٨ – ٦١ – المعارف .

(١٤) ص ١٨ – الفلاح .

(١٥) ٨٦ – ٨٩ ، ٩٤ – ٩٦ – الوزير ، وكذلك ص ١٠٨ – ١١٠ .

(١٦) انظر ص ٤٩ – الأمناء .

(١٧) هذه هى القصيدة التى يغنيها عبد الوهاب واسمها (همسة حائرة) ! .

(١٨) دار الكاتب العربى ١٩٦٨ ص ٢٨ .

(١٩) الدكتور حسين نصار ، القافية فى العروض والأدب ، دار المعارف ١٩٨٠ ، وسى . موريه – حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ترجمة الدكتور سعد مصلوح ، عالم الكتب ١٩٦٩ . كانت الطبعة الثانية الموسّعة بمشاركة الدكتور شفيع السيد ، وانظر الدكتور محمد عونى عبد الرءوف ، القافية والأصوات اللغوية ، الخانجى ١٩٧٧ ، ونازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ٥ ١٩٧٨ ، وانظر حديثها عن التدوير ومبرراته (ص١١٢) .

(٢٠) أخذ عليه فى (قمبيز) اضطراب النظم فى فم الممثل الواحد فى الموقف الواحد ، كما أخذ عليه تغيير الأسماء فى قمبيز مثل : فانيس ، وتغييره إلى فاينس ، وفانس ، واسم : بسماتيك وتغييره إلى : إبسما ، وبساما ، وابساماتيك ، واسم : آبيس ، وتغييره إلى : أبيس ، وآبس ... إلخ .

(٢١) المجموعة الكاملة ط ١ ١٩٧٦ وترمز لها (أ) ، وط ١٩٧٧/٣/١٥٢ وترمز لها (ب) .

الفصل الرابع

الغنائية ورتابة الإيقاع

- الغناء والمسرح .
- شوقى وما ورث ، ومظاهر غنائيته .
- عزيز أباظة .
- الشرقاوى – صلاح عبد الصبور – فاروق جويدة .

١

ترجع سيادة الغنائية فى المسرح الشعرى العربى إلى سببين : أحدهما تراثى ، والآخر عصرى . أما العامل التراثى فهو ما استقر فى الطبيعة الفنية العربية من كون شعرنا العربى – منذ الجاهلية – شعرًا غنائيًا يتغنى فيه الشاعر بهموم نفسه ، وخواطر وجدانه ، وميوله ونزعاته الذاتية ، ولهذا قاسوا مقاييسهم الفنية بفلان إذا طرب ، وفلان إذا رهب ، وفلان إذا رغب ، وصار شعرنا العربى فى شتى قوالبه غنائيًا ينبثق من ذات الشاعر ، ويحمل ملامحها وسماتها ، ولم يتجه – إلا نادرًا – إلى منابع موضوعية ذات اهتمام جماعى ، ومن هنا ظلت للشعب العربى تلك الخصيصة الفنية التى لازمته عبر عصوره حتى العصر الحديث ، وحين طمح الشاعر المعاصر للمسرح كانت أمامه مثله الفنية السائدة ، وتقاليده الشعرية العريقة ، فنهل من المنهل نفسه ، ووجدنا رائد المسرحية الشعرية فى عصرنا أحمد شوقى يعتمد غنائيته الموروثة عن وعى أو غير وعى فيما كتب من مسرحيات .

أما العامل الثانى فيتمثل فى تلك الإرهاصات أو المقدمات التى هيأت الطريق أمام نشأة فن المسرحية فى أدبنا ، فقد ارتبط ذلك بنهضة غنائية موسيقية ولد المسرح فى أحضانها ، حيث إسهامات المسرح الغنائى فيما قدمه عبده الحامولى ، وسلامة حجازى . وسيد درويش ، وكامل الخلعى ، وداوود حسنى . ومنيرة المهدية . وإبراهيم فوزى ، وزكريا أحمد ، وما نشأ عن ذلك من ذوق لدى الجمهور أثّر فى المسرحية ، إذ كان يعمد سلامة حجازى إلى التغيير فى النص ، وحشوه بالأغانى والألحان بغية جذب الجمهور ، كما خصص جورج أبيض أدوارًا للطرب فى عروضه ، فأقحم فصولا بسبب ذلك ، وأتاح الفرصة لإلقاء المونولوج مجاراة للذوق[1] .

لقد انتقل سلامة حجازى بالغناء إلى المسرح مع جوق (إسكندر فرح) حتى استقل عنه وأسس جوقه الخاص سنة ١٩٠٥ ، وحين كون « جورج أبيض » فرقة درامية بعد عودته من باريس سنة ١٩١٣ وجد اهتمام الجماهير بالغناء ، فانضم إلى فرقة عكاشة تارة وإلى فرقة الشيخ سلامة حجازى تارة إدراكا منه لميل الجماهير للغناء ، وكان يرى إقبال الجماهير يزداد كلما اشترك الشيخ سلامة حجازى ، ويقل كلما غاب ، على أن ذلك لم يمنع من قيام مسرحيات بلا غناء لدى : إسكندر فرح ، والشيخ سلامة

حجازى[٢] ، وجاء سيد درويش فأدخل العنصر الدرامى للمسرحية الغنائية ، وتأثر هذا الفن بموت سيد درويش سنة ١٩٢٣ ، وبرغم وجود كامل الخلعى – الذى مات بعد سيد درويش بأربع عشرة سنة – وإبراهيم فوزى – الذى نافس سيد درويش فى حياته – وزكريا أحمد ، فإن الغناء اتجه للفردية : وضمر المسرح الغنائى ، وظهر المضرب فى الغناء الفردى بديلا عن الدراما بما يشيعه من « دندنة وتقاسيم » ومهارة فردية[٣] وظل أمر هذا الغناء الفردى يتسع ويتزايد يومًا بعد يوم يدنو أو يبعد من الشعر الفصيح مقتحما النص المسرحى بصوت محمد عبد الوهاب ، وحامد مرسى ، وفتحية أحمد وأمثالهم .

٢

وسيظل أمر التعبير فى المسرحية خاضعا لتساؤل حول الفارق بين الشعر والشاعرية فى النثر ، والتعبير والغنائية فى الشعر ، ويهمنا هنا الشق الثانى ونحن نتناول الغنائية فى الشعر ، إذ يكون الخيار هنا بين أمرين هما :

التعبير ، أو الغنائية . أما الغنائية فتنحصر فى تغنى الشاعر بمشاعره الذاتية ، فتكون القصيدة رسالة ذاتية يعبر فيها عن ذات نفسه وأهوائها ، أما حين ينتقل إلى الشعر الموضوعى : القصصى أو التمثيلى فإنه لم يعد يعبر عن ذاته . بل يعبر عن الموضوع لدى الآخرين ، ويكون الشعر لديه « بمثابة وسائل الإضاءة لإضفاء مزيد من القوة على المسرحية بتخليه عن الغنائية »[٤] .

وقد ورث شاعرنا المعاصر قيمه الفنية عن شعرنا التراثى ، ووجد فيه تغنى الشاعر بمشاعره الذاتية ، كما عاش مع صدى الموروث عن فن الغناء العربى فى العصور المتعاقبة . وحين تقدم شوقى من تجربة المسرح الشعرى فى خطوته الرائدة لم ينفصل عن هذا الموروث . ولا عن جمهوره ، حتى صار فى نظر كثير من النقاد أنه يغنى ولا يمثل ، أو أنه يغنى ويمثل معًا لكنه – على أية حال – لم يكن فى نظر أحد ممثلا فحسب دون أن يغنى ، فبحسبه أن يقدم لنا شخصيات تتغنى بعواطفها ومشاعرها دون احتفال كبير برسم الشخصية وبنائها ونموها وتطورها ، والأحداث وتأزمها ، والصراع وتدرجه ، وهذه الغنائية التى تشد إليها – فى بعض الأحيان – التلحين[٥] صارت – فى مسرحه – رابطًا يربط جمهور عصره إليه ، ويقاس بذلك نجاح المسرحية وانتشارها آنذاك فى إطار من صدى إيقاع مغنى العصر ومطربيه ، هذا هو واقع غنائية شوقى مهما أنقذه دفاع أساتذتنا الدارسين[٦] عما وقع

فيه من تقصير فنى بأنه ألف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء تعويضًا عن (الأوبرا) ، وحين تخفف من الغنائية فى (قمبيز) « سقط حائط مهم فى بناء مسرحيته » ، إذ تبقى الغنائية عائقًا يعوق حركة المسرحية وترابطها فى نظرنا .

ومما يلتقى مع ظاهرة الثنائية محاولة تلمس مظاهر ميلاد مسرحيات شوقى حيث يذكر السكرتير[٧] الخاص له أنه كان يملى عليه ما ينظمه فى رواياته الأربع : قمبيز ، وعلى بك الكبير ، والبخيلة ، والست هدى ، وكان يؤلف فيها معًا ، فيشير إلى سكرتيره : « اكتب فى رواية قمبيز ، أو اكتب فى على بك » ، وأثناء مراجعة التأليف يطلب إليه أن يزيد تحت بيت كذا كذا ، بل يضيف أبياتًا بعد أن أرخى الستارة قد تصل إلى عشرين بيتًا .

وما يذكره سكرتيره يتفق–فى نظرنا–مع ما ذكره محمود تيمور[٨] من أن شوقى « كان يدير الموضوع فى رأسه بصورة شاملة، ويتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض ، ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به ، ثم يجمع هذا الشتات ، ويربط بين أوصاله بمايتيسر له ، وهذا المنهج غير مأمون فى الوفاء بالوحدة والتسلسل فى البناء المسرحى الفنى ، كما أن ما يذكره سكرتيره يتعارض – فى نظرنا – مع ما يذكره كامل الشناوى[٩] من أن شوقى استعان بالدكتور سعيد عبده – الذى يحب المسرح – فى تصميم مسرحياته وأساسها وفكرتها وترتيب فصولها ، إذ يبدو الخبر الأخير فى صورة مبالغ فيها. فربما لم يعد الأمر استشارة أواستعانة شكلية لاتمس البناء الذى يعود لقدرة شوقى لالمعاونة سعيد عبده .

وإذا رجعنا للدكتور شوقى ضيف ألفيناه يعرض مسودتين[١٠] من الفصل الثالث من مسرحية (مجنون ليلى) لشوقى ، ويدرسهما دراسة فنية توازن بين المسودة ، والمسرحية التى بين أيدينا فيجد – بحق – الشاعر يكتب بطريقة القطع ، ويفكر فى شعره بطريقة الشعر الغنائى فى شكل قطع لا فى شكل حوار ، أو فى شكل قطع أولا ، وحوار ثانيًا ، آية ذلك ما حدث من تعديل بين الأصلين .

وقد مال أحمد شوقى إلى أن يجعل شخصيات مسرحه من الشعراء ، أويجعل لهم أصحابًا وتابعين شعراء، ليتم استرسال الشاعر بالشعر وتغنيه به ، على أنه لا تغيب عمن يدرس الغنائية فى حوار شوقى ملاحظة منحاه الرومانتيكى ، إذ وجدناه – شأنه شأن الرومانتيكيين[١١] – يتخذ من الشخصية المسرحية (قناعًا) لعرض آرائه الذاتية ، هكذا كان حال شوقى وهكذا كان حال المجتمع من حوله ، نزعة رومانتيكية تدعو للتغنى بمشاعر الذات[١٢] .

وتشيع هذه الغنائية[١٣] فى مآسى شوقى تحقيقًا لدور ترويحى تقوم فيه الغنائية بإزالة عتمة الحزن وقتامته ، وشدة الصراع وضراوته .

أما فى ملهاتيه : الست هدى ، والبخيلة فتقل الغنائية ، إذ تمتلىء المسرحية بالفكاهة ، وتتخفف من قتامة الأحزان ، وضراوة الصراع ، وتفيض بالمواقف المضحكة ، وكانت (الست هدى) من أنضج مسرحياته حوارًا وبناءً .

وننتقل من حديثنا النظرى إلى حوار شوقى ناظرين فى جوانب من غنائيته فى مسرحياته ، نجد من نماذج الغنائية تلك الخطابية التى تشبه قصائد المفاخرة والاعتزاز فى تقريرية جافة تبعد عن مجرى الأحداث ولا تقدم غناء لعناصر البناء المسرحى ، من ذلك قول كليوباترا لأنطونيو (٣٦) :

اليومَ تعْلَمُ رومـــا أنّ ضرَّتها ... تُقلِّد الغَارَ مَنْ تَهْوَى وتَخْتارُ
واليومَ تعلمُ رومـــا أنّ فارسَها ... جيشٌ بمفرده فى الرَّوْع جَرّار

وتخرج كليوباترا من جو الخطابية فى هذين البيتين إلى بيت تعود فيه إلى موقف عاطفى كان من الممكن أن ينمى فى محاورة هادفة بين الحبيبين على غرار هذا البيت لكليوباترا :

أنطونيو سيدى ، هل نحن فى حلم ؟ ... أســـالمٌ أنت ؟ لا أسْر ولا غـار ؟

ويبدو البيت فى وضع غير متلائم مع ما سبقه من حوارها ، وما تلاه من حوار أنطونيو الذى يعود بنا مرة أخرى بعد هـذا البيت الحافل بالدراما حيث تخاطبه هـذا الخطاب بلهفة وحب وحرص ، وتتعجب هل هى فى حلم أم فى حقيقة ، وتتساءل مرتين : مرة عن سلامته ، ومرة تفصيلية عن نوعى الضرر فى الحروب ، إذ يعود أنطونيو إلى الخطابية التى تشبه مآثر عنترة فى معلقته :

أَسْرٌ ؟ وَهِمْتِ كلوباتـرا أتظْفرُ بى ... أيْدى الكماةِ وفى كفَّىَّ أظْفارُ
لوْ قلتِ قتلٌ لكان القولُ أشبهَ بى ... كَاسُ المنايا على الأبطال دَوّار
الحربُ تعلمُ والأيـــامُ تشهدُ لى ... أنى شديد على الأقْـران جبَّار
لو كنتِ شاهدتى والحربُ جارفةٌ ... والصَّفُ تحتىَ بَعْد الصفِّ ينهار
قد جُنّ تحتى جوادى فهْو عاصفةٌ ... وجُنَّ نَصْلى بكفى فهْو إعصار
رأيتِ حملـــةَ صـــدقٍ غيرَ كاذبةٍ ... لا السيْلُ يحملها يومًا ولا النـــار

هكذا كان شوقى لا ينفك يمضى فيما مضى فيه شعره فى قصائده ، ذلك أنه حين

شرع أحمد شوقى فى تأليف الشعر أخذ يحاكى القدماء ويعارضهم كما صنع أسلافه ومعاصروه من الإحيائيين ، وهو بصدد إتقان القصيدة الغنائية ، ولما اتجه للتأليف المسرحى فى أخريات حياته قبل أن توافيه منيته بنحو أربع سنوات ، بعد أن مارس إبداع القصيدة الغنائية نيفا وأربعين سنة[١٤] ، حينئذ كان ماثلا أمام ناظرى شوقى العامل التراثى المتمثل فى غنائية الشعر العربى ، والعامل المعاصر فى المسرحية الغنائية ، وفيما يشدو به مطربو ومطربات زمانه من شعره ومن شعر أعلام الشعر من أمثاله حتى قال عنه الدكتور طه حسين إنه « غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل » ولحظ ذلك – بحق – محمد مندور[١٥] .

وشيوع الغنائية فى مسرحيات شوقى أمر نتوقعه من شاعر قضى حياته شاعرًا ، وكان جل نتاجه المسرحى فى الأعوام الأخيرة من حياته ، وفى ذلك دلالتان : الأولى ، ضرورة شيوع الغنائية وتسربها إلى شعره الموضوعى المسرحى .

والثانية : أنه لو قدر لشوقى أن يعمر أكثر من ذلك لأمكن لنا أن نتوقع تخففه من الغنائية أو إقلاعه عنها ، آية ذلك ما نراه من قطع الشعر الغنائى ، أو ما يمثل أجزاءً من قصائد كاملة فى مطلع حياته المسرحية ، ثم قلته بعد ذلك .

تشيع الغنائية فى ظواهر تبدأ من الجزء إلى الكل ، وأصغر هذه الظواهر ما يربطه بمستهل القصيدة الغنائية الموروث والمستحب ، وهو البدء بالتصريع فهذا تقليد عربى فى القصيد ، وها نحن نراه يشيع شيوعا شديدًا فى مسرحية (مصرع كليوباترا)[١٦] ، ونسوق بعض الأمثلة لذلك[١٧] :

حابى : سيِّدتى سأفعلُ أَمْرَكِ ممتثـلُ

زينون : أمَّا الشـبابُ فقَدْ بعـدْ ذهَب الشباب فلم يَعُدْ

الملكة : تحيَّتى لأُمَنـــــاء المكـــتبهْ وشيخهم أعْلى الشيوخ مَرْتبهْ

زينون : عندىَ يا مولاتى روائع الأياتِ

ويتجلى التصريع فى كلام شادى الملكة « أياس » الذى يشدو مغنيًا[١٨] بنشيد عدة أبياته أربعة عشر بيتا .

ونسوق لذلك جزءًا من هذا النشيد لنرى شيوع التصريع فيه :

أنا أنطونيـــو وأنطونيـــو أنـــا ... مَا لِرُوحيْنا عـن الحـــب غـنى
غنّنا فى الشـــوق أوْ غنَّ بنـــا ... نحـــنُ فى الحـــب حديثٌ بَعْدنا
رجعتْ عن شجْونا الريحُ الحنونْ ... وبعينينا بكى المُـــــزنُ الهتـــونْ
وبَعثنـــا من نُفاثات الشجـــونْ ... فى حواشى الليـــــل بَرْقًا وَسَنى

وتصل الغنائية بين إيقاع الحوار الصادر من شخصيتين فتجعل الغنائية حوار هذين الشخصين جزءًا من قصيدة ، إذ يتفق احواران بحرًا ورويًا . بل يصل بين الحوارين أداة ربط هى الواو فى مستهل حوار الشخصية الثانية ، مثال ذلك[١٩] :

قائد رومانى : (لزميل من زملائه هامسًا) :

هَلاّ نظرتَ إلى الأمـيرة ؟ إنها ... سَكرَى تعثرُ فى خليع عذارها

آخر :

وتأمَّلِ المفتون كيفَ جَرى على ... آثارهـــــا وانجرَّ فى تيارهـــا

وهذه الوشيحة الغنائية تجعل من السهل نسبة الحوارين إلى متحاور واحد لا إلى متحاورين ، إذ لا يفرق بين مدلول الحوار هنا شيء عنه هناك ، ويظل لحرف العطف الواو صلة بالباعث الغنائى لهذا الجزء من القصيدة الغنائية الذى لا يستقيم جملة حوارية .

ومن أبرز مظاهر الغنائية فى المسرحية أول أحداثها ، وأولى كلماتها .

إذ تفتح المسرحية (فى مكتبة قصر كليوباترا – حابى وديون وليسياس مساعدو زينون ، أمين المكتبة ، جلوس إلى عملهم ، يسمع جماعة من العامة خارج القصر ينشدون هذا النشيد)[٢٠] :

يومُنـــا فى أكتيومـــا ... ذِكرُه فى الأرض سار
اسْألوا أسطولَ رومـــا ... هل أذقنـــــاه الدمَار !

* * *

أحْرَزَ الأسطولُ نصرًا ... هزَّ أعطافَ الدِّيـار
شَرَفًا أســـطول مـصرَ ... حُزت غاياتِ الفخـــارْ

* * *

صارت الإسكندريـــةْ هَىَ فـى البحر المنارْ
وَلَهَا تـــــــاجٌ البريّة وَلَهَا عرْشُ البحـــــار

هكذا تبدأ المسرحية ، وفى ذهن شاعرنا صدى المسرح الغنائى ، وما فيه من إنشاد موحد الروى ، فيختار مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) ، ويعمد إلى الراء الساكنة فى قافية مقيدة ، مسبوقة بالردف بالألف ، وقد جعل النشيد صادرًا من جماعة خارج خشبة المسرح ، لأنه لم يجد مندوحة لذكره داخلها ، كما لايجد شخصا مناسبا ليجعله نشيدًا فرديا كنشيد الشادى « أياس » السابق ذكره ، وهناك مظهر آخر من مظاهر الغنائية فى هذا النشيد ، ورثه شوقى من تراثنا الشعرى فى المفاخرات والاعتزاز بالنصر . بل إنه لينطلق من ذكرى أيام العرب ، فيبدأ النشيد بقوله : (يومنا) كأنه يتذكر ، « يوم ذى قار » وما شاكله من أيام النصر !!

وإذا كان نبع الغنائية هو ذاتية الشاعر فإنها قد تستحيل لديه إفاضة وجدانية فى الشوق والحب ، أو وجدًا حزينا فى الرثاء ، وفى (مصرع كليوباترا) نكاد نجد قصيدة الرثاء شائعة بين المتحاورين كما شاع البيتان السالفان بين متحاورين . هنا نجد قصيدة رثاء طويلة جزأها شوقى على الألسنة ، وكان كمن صاغها فى شكل قصيدة غنائية مطولة ، ثم وزعها على ألسنة الأبطال كما وزع عليهم أدوارهم ، تبدأ قصيدة الرثاء على لسان « أنطونيو » فى[٢١] بحر واحد ، بادئة بروىّ الكاف المكسورة فى ٢٦ بيتًا ، ثم بروىّ الراء المكسورة فى ٤١ بيتا لا يشاركه فيها إلا عبده وتابعه « أوروس » يقاطعه أوروس بشطر واحد ليستأنف أنطونيو حواره أو قصيدته الرثائية محافظا على الوزن نفسه ، والروى الراء المكسورة ، ثم يحاوره تابعه وينتقلان إلى حوار متبادل قصير مع المحافظة على البحر والروى .

يبدأ قصيدة الرثاء هذه بمخاطبة روما فى ١١ بيتا ، ثم بمخاطبة كليوباترا فى ١٥ بيتا ، ثم بمخاطبة إله الحرب فى ٦ أبيات ، ثم بمخاطبة تابعه أوروس كأنه يرثى نفسه فى ١٧ بيتا يقول :

أروس أرَى الدنيـــا بعينىَّ أظلمتْ وكانتْ قديمًا كالصبـــاح المنـوّر
وضاقتْ بىَ الأرضُ الفضـــاء فكلها سبيلُ طريـــد ضائع الـــدم مهدر
غويْتُ وأوفى بى على الحفرة الهـوى فخفتُ ومَنْ يركب شفا الجُرْف يُذعَر
قشعريرةُ الخوف اعترتنىْ ولـــم تكن إذا مـا اقشعرّت تَحْتىَ الأرضُ تعترى

ويتصل بموقف الرثاء هنا ، شيوع شبح الموت والرثاء فى موطن آخر من المسرحية ممتدًا فى صفحات متتالية[٢٢] ، حيث نجد أنفسنا أمام قصيدة رثاء منوعة البحر والروى ، لكنها موحدة الإيقاع النفسى منذ تبدأ كليوباترا قائلة :

مالى مُلِئْتُ من المنيَّة رهبةً ... إن المنيّةَ فى رقاب الناس
آسى الجراحَ جزعتُ عند لقائه ... والنفس تجزع من لقاء الآسى
إنى طويت بساط كل مدامة ... لم يبق إلا شرب هذى الكاس

حتى تقول فى موطن آخر :

إياس هلْ من صوت ؟ ... غنّ نشيد الموت

وفى موطن آخر :

بروحى وإن لم تبق منى بقية ... صغارٌ ورائى ذُوَّقُ اليتمْ نُوَّحُ

وننتقل من هذا الرثاء ورويّه الحاء إلى رثاء آخر فى الوقت نفسه بلا فاصل بينهما متنقلة إلى روى آخر وتستمر فيه ٥٠ بيتا ليصبح جملة ماقالته فى موقف حول الموت ٦٨ بيتا دون أن يقاطعها أو يشاركها أحد بالحوار ، تقول[٢٣] .

اليومَ أقصرَ باطلى وضلالى ... وخلَت كأحلام الكرى آمالى
وصحوت من لعب الحياة ولهوها ... فوجدتُ للدنيا خُمار زوال
وتلفتتْ عينى فلا بمواكبى ... بصرتْ ولا بكتائبى ورجالى
وَطئتْ بساطى الحادثات وأهرقتْ ... كأسى وقضّت سامرى ونقالى

وهكذا تتصل مواقف الرثاء فى مواطن شتى بالمسرحية[٢٤] وكلها تنبع من واد غنائى واحد هو القصيدة الرثائية .

ويستمد شوقى الروح الغنائية فى مسرحية : (مجنون ليلى)[٢٥] ، من شعر الشاعر قيس – كما أخذ عن المصادر القديمة فى ديوانه ومن الأغانى – حتى ليضمن مسرحيته من شعره ، أو يحاكيه ، أو يقتبس منه ، ويبدو ذلك واضحًا فى المقطوعات :

سجا الليل – ص ٢١ – ليلى مناد دعا ليى – ص ٤٦ – أرى حى ليلى فى السلاح – ص ٥٣ – جبل التوباد حياك الحيا – ص ١٢٠ .

أبَى الله أن تبقى لحىّ بشاشة فصبرًا على ماشاءه الله لى صبرا
رأيتُ غزالاً يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراتْ لنـا ظهرا

وما قاله بشر فى المسرحية (١٤ ، ١٥) :

رأيت غزالاً يرتمى وسْط روضـة فقلتُ أرى ليلى تراءتْ لنا ظهرا
فقلتُ له يا ظبى لا تخشَ حـــادثًا فإنك لى جار ولا ترهب الدهـــرا

ومن ذلك ما قاله عنترة على لسان شوقى راجعا إلى ديوان عنترة :

لم أنس ذكرك والرماحُ تسيل من درعى وتصبغ مشفرى بالعَنْدَم
(ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى
فمضيتُ أعتنقُ الرماح لأنها خطـرت كأسمر قـدك المتقوم
(ووددت تقبيل السـيوف لأنهـا لمعـت كبـارق ثغـرك المتبسم)

ومن الغنائية ما ينشده قيس أول ظهوره فى الفصل الأول من المسرحية .

فى حين قلت مظاهر الغنائيـة فى مسرحيـة (قمبيز)[٢٦] ، وقصر فيها مدى الحوار والنجوى .

ومن مظاهر الغنائية فى (مصرع كليوباترا) نشيد الموت ينشده « إياس » شادى الملكة (١١٠ وما بعدها) ومنه قوله :

يا موت مِلْ بالشراعْ واحملْ جريحَ الحيـاهْ
سرْ بالقلوع السراعْ إلى شطوط النجاهْ
شراعُك الفـضىّ فـى لجِّـه التبرىّ
كالحلـم فى الغمض يجرى ، ولا يجرى

ويمضى النشيد حاملا قيما جمالية فى قالب غنائى تحتشد فيه الموسيقى ، والصور ، وتشخيص المعنويات ، وميل رمزى[٢٧] ينتقل بين المحسوس والمعنوى .

والعيب الناشىء عن الغنائية يتمثل فى إعاقة الحدث عن النمو ، وصرف الحوار عن مهمته إزاء تصوير الشخصية ، ودفع الصراع ، وإيقاف الحركة وتفتيت الوحدة العضوية .

مهما تابعنا من[٢٨] يعلل لغنائية شوقى فى الفصل الثانى من مسرحية (مجنون ليلى) بأن شوقى يجد فى الغنائية بديلا عن الإطالة والاستطراد باعتماده على ما تحمله المقطوعات الغنائية من رمز يعرف بالمشكلة الأساسية ، غير أن هذه الغنائيات ازدحمت ازدحامًا متكلّفًا ، جعلت من الدارسين[٢٩] من يجعل مسرح شوقى – بسبب من هذه الخصيصة – فى موضع بين المسرح الدرامى والمسرح الأوبرالى .

كما جعلت منهم[٣٠] من يرى – بعد مشاهدة مسرحية (مصرع كليوباترا) – أنه استمع إلى ديوان من الشعر ، ولا يقبل أن تكون المسرحية مجموعة قصائد يلقيها الممثلون للجمهور ، لا لزملائهم فى التمثيل متجاهلين الجدار الرابع الذى يستعاض عنه بالستار ، ذلك أن « أحمد شوقى كان شاعر محافل يحرص على أن يخلب ألباب جمهوره بروعة شعره ، لذا نراه يحيل حواره الدرامى إلى مجموعة من القصائد الموجهة إلى جمهور المشاهدين .

وبذلك كان مسرح شوقى – بغنائيته – قريبًا مما هو معروف الآن باسم (المسرح الشامل)[٣١] ، المعتمد على وحدة الفنون المتنوعة ، من غناء وموسيقى ، ورقص ، وكلمات .

وقد كان من نتائج الغنائية ظهور الحكمة على غرار القصائد ، وهكذا تشيع الحكمة لدى شوقى ، من ذلك ماتراه فى مسرحية (مصرع كليوباترا) ، فقد تأتى فى نهاية الحوار بل فى نهاية الفصل الأول كأنها خاتمة لقصيدة الغنائية[٣٢] .

ألا إنّه ليلٌ لـــه ماوراءه ... غرامُك حيٌّ فيه والمجد ميتُ
فما المتَدَلِه السكيّر أهـــلاً ... لتنصره الـسيوف إذا استُلِلْنا

إنى لأخشى الكأسَ أن تجرى دَمًا ... فتصيب شيئا من رشاش عقارها

ألاَ يـــارُبَّ خـدّاعٍ ... من النـــاس تلاقيهِ
يعيب السمَّ فـى الأفعى ... وكبُّ الســـمَّ فى فيه

فما أنتَ أول نجـــم أضاءَ ... ولا أنت آخر نجم خـبا
ويارُبّ غـــارٍ عراه الجفوفُ ... على هامةٍ قد عـلاها البِلى
... ... ولاخير فى الـرأى التبيع المسيَّرِ
أروس يقوم العاثرون ، وقلّما ... يُقـــالُ عـثارُ الكوكبِ المتغوِّر

وهكذا نجد حشدًا من الحكم يذكرنا بروح القصيدة الغنائية ، استمرارًا لما سبق

شوقى لدى خليل اليازجى فى المروءة والوفاء سنة ١٨٧٦ ثم فى سوريا ولبنان عند كل من عمر أبو ريشة فى ذى قار سنة ١٩٣١ ، ومحمد رضا شرف الدين فى الحسين عليه السلام سنة١٩٣٢ ، ورئيف خورى فى ثورةبيدبا سنة ١٩٣٥ ، ومحمد طاهر جبلاوى فى ديك الجن الحمصى سنة ١٩٣٥ ، وفؤاد الخطيب فى فتح الأندلس سنة ١٩٣٠ ، وعدنان مردم فى عبد الرحمن الداخل سنة ١٩٣٤ ، وجميل بثينة سنة ١٩٣٦ وسلامة عبيد فى اليرموك سنة ١٩٤٢ .

٣

لقد أدرك عزيز أباظة السمة الأساسية فى حوار شوقى ، وهى الغنائية و« أن النفس الشعرى يمتد » ، فعمل على التخلص من هذه السمة ، « فحاولت أن أجعل الكلام فيها على قدر الحركة المسرحية والمقدرات الدرامية » لكنه ما يزال مرتبطًا بوحدة البيت « فالبيت عندى يقسم أحيانًا ثلاثة أو أربعة أقسام ، والمناقشة تبلغ مداها[٣٣] .

وهنا نرى ظل الغنائية – وظل شوقى – فى مسرح[٣٤] أباظة ، ونظرته للمسرحية الشعرية على حد سواء ، إذ ينظر للحوار من خلال (البيت الشعرى) وليس من خلال (الجملة الحوارية) المرتبطة بالموقف ، والحدث والشخصية ، والصراع ، من هنا وجدناه – وإن تخفف من سمة الإطالة – مشدودًا إلى الغنائية ، ونجد فى قصيدته (همسة حائرة)[٣٥] ، شاهدا من شواهد هذه الغنائية ، فهى قصيدة عدد أبياتها ستة عشر بيتا ، ورويها النون المفتوحة ووصلها الألف ، وردفها الألف وبحرها البسيط ، ينظر إليها الشاعر كما نظر للبيت ، فكما كان فهمه للحوار الجيد متمثلا فى تقسيم البيت بين المتحاورين ليتخلص من العيوب التى وقع فيها شوقى فيما يحسب ، نراه هنا ينظر للقصيدة الغنائية النظرة نفسها فيوزعها بين أربع جولات حوارية فيما بين قيس ولبنى ، وهى قصيدة من بحر واحد يبدؤها قيس (٤٢ – ٤٤) ، ثم يعود إليها (٤٨ ، ٤٩) مرة أخرى هو ولبنى كما كان فى الصفحات السابقة :

لُبْنَى ، سَلِى الحىَّ يُنبِئْك الذى كانا كَم راعنــى دامىَ الأحشاءِ وَلْهانا

ويستمر حواره سبعة أبيات إلى أن يقول :

هَلْ تذكرينَ على مَرْجِ مجالسَنا نشكُو هوانا ونْغلو فى شَكَاوانا
وحَوْلَنا الليـلُ يَطْوى فى غلائلهِ وتحـت أعْطافهِ نَشْوَى ونَشْوانا

فتقول لبنى من نفس البحر والروى والمعنى مما يعد تكملة للبيت السابق واستمرارًا له ، بحيث لو حذفنا اسم لبنى لجاز لنا أن نتصور استمرار حديث قيس ، واستمرار (لنا) الفاعلين وتصوير المجالس أو اللقيا :

نكادُ من بَهجة اللّقْيا ونَشْوتها نَرى الدُّنا أيْكةً ، والرملَ بُستانا
ونحسبُ الكونَ عُشَّ اثنيْن يجمعُنَا والمـــاءَ صَهْباء ، والأنسامَ ألحانا

قيس: لم نَعتنقْ والهوَى يَفْرى جوانحنا وكَمْ تعانَقَ روحانا وقلبانا
نُغْضى حياء ونُغْضى عفّةً وتُقىً إنّ الحياء سياجُ الحبِّ مُذْ كانا
ثمّ انثنْنا ومـــا زال الغليـلُ لظىً والوجْدُ مُحتدما والشوقُ ظمآنا

حتى نجد هذا الخروج عن سير المعنى فى هذا البيت الذى تقوله لبنى :

ياقيسُ ذَكَّرْتَنى عهْدًا نعِمْتُ به حينًا وضقتُ به ياقيْسُ أحيانا

ثم تعود مرة أخرى فى نهاية حوارها إلى (نا الفاعلين) .

فهنا نجد أنفسنا إزاء قصيدة غنائية مصدرها نفس واحدة ، هى الحبيب المتجه لحبيبته بالخطاب متغنيا بحبه ولواعجه ، وتظهر فى حديثه أول الأمر (كاف المخاطبة) ، ثم ينتقل إلى (نا الفاعلين) ، فلا يجد أباظة بأسا من نقل الحوار مع (نا الفاعلين) إلى لبنى فكأنها تتحدث عنهما معا بهذا الضمير ثم يعقب حوارها حوار قيس ونراه فى أبيات صفحتى ٤٨ ، ٤٩ يمضى على نسق الأبيات السابقة وألفاظها حيث يقول هنا :

. . . . . والدهـــر مؤتلقًا والعيش ريّانا

محاكيا قوله السابق :

. . . . . والوجد محتدمًا والشـــوق ظمآنا

وقوله السابق :

. . . . . والغيب مـلآن بالأشـواق ريّانـــا

كما يكرر قافية : إنسانا ، وأشجانا ، وأحيانا (ثلاث مرات) ، وإحسانا ، **وأهم من ذلك كله أن البيت الأول (ص٤٢) مصرع ، ولا يوجد التصريع بعد ذلك ، مما يدل على أنه مطلع القصيدة ، إذ لا يوجد تصريع فى مطلع أى قافية من حوار قيس خلال الفصلين : الأول والثانى إلا فى مطلع هذه القصيدة !!**

ومثل ذلك ما نراه فى حوار العباسة (١٥٣ – ١٥٥) حيث يستمر حوارها على مواقف متفرقة محافظًا على البحر (مجزوء الرجز) والراء الساكنة فى ستة عشر بيتًا ، كذلك حوارها (١٧٣ – ١٧٥) ومحافظته على مجزوء الكامل والتاء الموصولة بالهاء فى مواقف متفرقة بين ثمانية أبيات . وليس هناك من دليل آخر – خارج المسرحية – على هذه الغنائية أكثر من تغنى (محمد عبد الوهاب) بأبيات هذا الحوار الصادر من شخصين فى أربع جولات حوارية ، من المفروض أن كل جولة منها تتقدم بالحدث والصراع شيئًا فشيئًا ، وها هو ذا مغنيها يغنيها كأنها صوت صادر من شخص واحد .

حقا لقد قال عزيز أباظة : « وقد استفدت من مسرحيات شوقى فى مسرحياتى»[٣٦] .

وهكذا نجد تلك النجوى لدى مالك وأولها ٨٩ :

تخاذَلَ عن صبره الصابرُ وأمْعَنَ فى جَوْرِه الجائِرُ

كما نجد ذلك القصيد الحماسى الزاخر بالحكم لدى العباسة فى مسرحية (العباسة) ١٦٦ ، وفى نجواها ، وحديثها مع نفسها حين (يخلو المسرح وتقف والهة مهتاجة) لتلقى أحد عشر بيتا ١٦٩ أولها :

أرَاكَ فَيَسْتَشْرى بِىَ الشوقُ والجوى وشوقُك للدُانى المليمُ أليمُ

أو مغازلة الحكم لشفق فى (الناصر) ٤٠٠ ، أو تلك المقطوعات الغنائية على لسان سليمان المسخ فى (شهريار) .

ومن مظاهر الغنائية ما وجدناه من تصريع فى حوار قيس ولبنى (٤٢) وشيوع الحكمة فى حوار الشخصيات بشكل مباشر ، من ذلك قول وفاء فى (الناصر) ٣٥١ :

فإنّ الأسْرَ ممقوتٌ ولَوْ فى جنّة الخُلدِ

وقول بيبرس فى (شجرة الدر) ٦٣٥ :

فما دَهَم الدوْلاتِ إلاّ دمٌ جَرَى فَـــرفٌ على أعراضِها يتألّقُ

وقول الحكم ٣٩٠ :

. . . . . ويارِبَّ يَدٍ نصْرٍ فى مكـــيدة باسل

وليْس كحقد الفاشلين إذا اغتلى على الغُرِّ من أهل النهُّى والفواضلِ

ومن الحكمة قول العباسة ١٦٦ :

. . . . . ورُبَّ يَدٍ تستعبدُ الماجدَ الحُـرّا

ونظرًا لأن الحكمة مقصودة فى هذا الموقف يرد عليها الرشيد مصوبا رأيها بحكمة أيضًا ١٦٧ :

أصبْتِ فهذا الـرأىُ لا رأىَ مثلَه وبالرأْى يؤتَى النصرُ لا بالجحافلِ

ومن الحكمة قول العباسة ١٦٩ :

. . . . . وبعضُ مَودَّات الرّجالِ عَقمُ

ونجد مظهرًا آخر للغنائية فى النشيد فى مطلع الفصل الأول من (أوراق الخريف) ٤١/٢ :

حيث تدخل إقبال فى رشاقة ومرح ، تتجه إلى النافذة المطلة على النيل ، وتقول :

يا نيلُ يا ابْنَ الخلودْ افـرحْ لجـــيرانِكْ
بـــارك هوانـا السّعيدْ فـى خُضْر وديـانكْ
فـــى مـــائك المنْهَمِلْ ينسابُ فيضُ الشـبابْ

ويمضى النشيد فى ثمانية أبيات .

وربما جازلنا القول إن حدة الغنائية قد خفت فى المسرحيات المتأخرة من إنتاج عزيز أباظة ، ولا تغيب عنا حقيقة مجاراة عزيز أباظة لشوقى وعدم بلوغه شأوه .

٤

وحين يتطور الموقف الدرامى عند الشرقاوى نراه يجنح للغنائية ، من ذلك ما نراه فى حديث رجل للحسين فى مسرحية (الحسين ثائرًا – ٩١) :

(يشرع سيفه نحو الشمس)
أنا ذا أُحْطِم مصباحَ السموات العلا بالسيف ..
سيفى الخشبىْ
وغـــدًا تنطفئُ الشمس ولا يبقى سوى سيفىَ
يبْرقْ

اطمسوا ضوء النجوم
املأوا الأرض كلامًا
(يكاد يبكى)
اصْبغوا الدنيا بلون مختلفْ !

حطِّموا السيفَ لكى تُلقُوا مكان السيف نورًا
أو سلاما
اجعلوا نبضـــة هذا الكـــون فى خفقةِ قلبِ
عامرٍ بالحب ، لا ضربة سيْفِ

وهذا الجزء من حوار هذا الرجل يخرج خروجا واضحا إلى ضرب من الغنائية التى تعترض سير الحدث ، وتهدئ من إيقاعه ، فقد قدم هذا الرجل من البيداء ، وأخذ يحاور الحسين ، ثم يخرج بجواره إلى هذه الغنائية (الميلودرامية) مستغرقا من عمر المسرحية زمنا ضائعا لا يحسب فى عمر الأحداث والحركة ، ونجد مثالا موغلا فى الغنائية فى (الحسين شهيدًا ١٥٠) حين يمضى الحسين – فى آخر مواقف المسرحية ، بل فى نهاية حوارها – يمضى فى حوار طويل استغرق أربع صفحات متواصلة انتهت بها المسرحية فى غنائية واضحة تبدو فيها ظاهرة تكرار : الفعل **اذكرونى إحدى وعشرين مرة** ، والفعل **أظل** ست مرات ، وإذا **غدا** أربع مرات ، وكلمة **إذا** مع الأفعال كثيرًا ، وهكذا تمضى غنائية الحوار:

فلْتَذْكُرُونى لا بسفككمو دمـــاء الآخرينْ

بل فاذكرونى بانتشال الحق من ظفر الضلالْ

بل فاذكرونـــــى بالنضـــــال على الطريقْ

لكى يســـــودَ العـــــــدلُ فيمـــا بينكمْ

. . . . . إلخ .

وقد تختلط الغنائية بالموقف الدرامى لدى الشرقاوى ، فتتنازع البطل « مهران » قيمتان فنيتان : إحداهما غنائية نابعة من القصيدة والمشاعر الذاتية ، والأخرى من المسرحية – مرتبطة – بالموضوعية ، وتفاعل « أنا » و « أنت » ، ونستشهد لذلك بالموقف التالى من (الفتى مهران) ٢٥ :

مهران : قلْ له يا أيّها السلطان مـــا لحربُ سوى ساحات دمْ
ليس فى هذه الساحات مغلوبٌ وغالبْ
ليس فيها منْتصرٌ أو مهزومْ
كلُّ شىء يتساوى بعدما تنتهى الحرب بخيرٍ أو بشرْ
الضّحايا ، والخرائبْ ، والنّدمْ

قلْ له : لا تضع السكين فى أيدٍ أُعدّتْ للفئوسْ
إنّ سيفًا واحدًا يشحذ للحرب الضروسْ
ربّما خلّف آلافَ المحـــــاريث بحدٍ مُنْثلمْ

قلْ له : إن المناجلَ للسنابل ، ولأعياد الحصاد .. لا
لهامات البشرْ

قل له : يـــــا أيهـــــا الســـلطان اتـــركْ عزْلتكْ
« فى انفجار أشدّ »
اختلط بالشعبِ يُصبحْ قلعتكْ

وتظهر الغنائية فى تلك الخطابية الواضحة ، وطائفة من الحكم يزخر بها حوار مهران . غير أن مما خفف من ذلك شيوع دلالتى : الزمن والحركة فى الفعل « قل »

الذى تكرر أربع مرات فى هذا الموقف ، أضيف إليه الفعل الخامس – وهو فعل أمر أيضا – « اختلط » فى صيغة أسلوب الشرط المتضمن لفعلى الشرط ، والجواب والجزاء ، لذا قلنا إن الغنائية هنا ارتبطت بالدراما ، وصاحبتها قافية داخلية فى توالى الميمات ، وتتابع السين ، والكاف .

ثم يعلو صوت الغناتية بشكل أكبر فى قول مهران ٦٦ :

مهران :

وغدًا تجلجلُ فى المراعى الخضْر أفراحُ الرعاة ، غدًا ستزدهر الحياةُ ، غدًا سترقص فى السهول عرائسُ الأملِ الجميلْ ، وسترتَعُ الحملان آمنةً على صدر الحقولْ .

... إلخ .

ونكتفى بهذا القدر من تلك المناجاة ، وذلك القصيد الغنائى الخالص[٣٧] الذى يشبه النجوى لدى مارسيل فى (وطنى عكا) ص ١٠٤ وليلى ص ٦٤ .

وحين وازن النقاد[٣٨] بين شوقى والشرقاوى وضعوا أيديهم على فارقين يفرقان بين مسرح كل منهما ، أولهما أن موضوع شوقى – فى معظمه – تاريخى ، وموضوع مسرحية (جميلة) للشرقاوى موضوع معاصر ، والقالب الشعرى لدى الأول تقليدى ، ولدى الثانى من اللون الجديد ، ومع هذا فقد لاحظوا – بحق – تخلف لغة الثانى عن لغة الأول ، إذ وقع شوقى فى الغنائية مع تملكه طاقة لغوية رائعة ، وقدرة بيانية تصويرية فذة ، وإفادة من الموسيقا والأصوات ، أما لغة الشرقاوى – فى هذه المسرحية – فجمعت إلى الغنائية الخطابية منذ المنظر الأول فى المسرحية فى حوار عمار الذى لا يتصل بمجرى الأحداث فى شكل خطبة تتناسى الحائط الوهمى الرابع Fourth wall الذى يحقق الإيهام بالواقع فضلا عما يضمه الحوار من معنى ساذج ، وتعميم . فى الوقت الذى نرى فيه الموازنه تفضل الشعر الجديد لدى الشرقاوى على الشعر التقليدى لدى شوقى وأباظة فى رأى آخر[٣٩] .

والحق أن المحاسبة الفنية تكون أشد فى الحوار المسرحى من الشعر الجديد عنها فى الشعر التقليدى ، إذ يتيح الشعر الجديد القدرة للشاعر على تملك ناصية الحوار ،

وتطويعه ، وتنويعه ، وإغنائه من حيث الجملة الحوارية ، والإيقاع ، والقافية مما يستلزم تحقق نوع من الرقى فيه قدر ما تحقق لديه من قدرات .

وقد لا نقبل دفاع الشرقاوى عن وجود المونولوج فى مسرحياته ، إذ رأى أنه غير مقصود لذاته ، وليس منفصلا عن البناء المسرحى أو الموقف المسرحى ، وأرجع الإطالة إلى إطالة أفكار الشخصية ، لذا رأى أن نفهم « قاعدة التركيز والاختصار » فى إطار ما تقوله الشخصية فى موقف معين[٤٠] ولا يمكن قبول هذا التبرير من الشاعر ما دام الاسترسال الغنائى يكبل الحركة المسرحية ويعوقها مثلما رأينا فى استرسال سلمى حيث أخذت تقص حكايتها منذ الطفولة حتى شبت فى صفحات عديدة ، ومثلما رأينا من شيوع السرد الروائى فى هذه المسرحية والذى أخذ يبرره الكاتب كما برر للظاهرة السابقة[٤١] وهذا السرد نجده أيضًا فى (مأساة جميلة) مما جعل بعض النقاد يعتبرها آخذة من المسرح التسجيلى[٤٣] أو آخذة من المسرح الملحمى[٤٣] ، أو من مسرحية الهدف[٤٤] .

وقد أبعدت هذه الغنائية الصراع عن مجاله الداخلى ، وجعلته خارجيا لا يفيد كثيرًا فى تقدم المسرحية ، كما عاقت تقدم الحدث .

٥

واقتراب صلاح عبد الصبور فى مسرحه – كقصائده – من فلك الصوفية يسلمه – أحيانا – إلى نوع من الغنائية نراها فى كثير من حوار الحلاج ، ومنه – على سبيل المثال – ما نجد فيه روح الاحتجاج الممتزجة بالغنائية ٤٦٨ :

لِمَ يختار الرحمنُ شخوصاً من خلْقهْ
لِيُفَرِّقَ فيهم أقباساً من نوره ؟
هذا ، ليكونوا ميزانَ الكون المعتلْ
ويُفيضوا نورَ الله على فقراء القلبْ
وكما لا يَنْقُصُ نورُ الله إذا فاضَ على أهل النعمهْ
لا يَنْقُصُ نورُ الموهوبين إذا ما فاضَ على الفقراءْ

إذ يبدو الحوار كأنه شكوى شاعر ، أو مناجاة يبث فيها مشاعره وعواطفه دون ما حدث يذكر .

وقد يكون لذلك صلة بموقف شاعرنا من علاقة الشعر بالمسرح ؛ إذ يرى – فيما يرى من أحاديثه النثرية[٤٥] – اختلافا فى مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر ، وبالتحديد فى دور الشعر متسائلا :

« أهو حالة أم أسلوب أم جلبة » .

بل يعترف بتفاوته لدى المؤلف الواحد مستشهدًا بالتكثيف والإيقاع والطقوس الكلامية المصاحبة للطقوس الحركية عند إليوت T. S. Eliot فى (جريمة قتل فى الكاتدرائية) Murder in the cathedral بينما نرى « الشاعرية إطارًا عاما للعمل الفنى مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرًا » ، قاصدًا مسرحية إليوت (حفلة الكوكتيل) .

والحق أنه ينهج هنا نهج المسرحية الأولى فيزداد التكثيف لديه ؛ ويهتم بالإيقاع حتى يبلغ مشارف الغنائية .

فى (مأساة الحلاج) تظهر لغة وجدانية نابعة من النبع[٤٩] الصوفى ، تكاد تخرج بروحانيتها وشفافيتها عن نطاق الدراما ، ويعود الشاعر فى مثل هذه المقاطع من حواره إلى لغته الشعرية فى قصائده أو شعره[٤٧] الغنائى ، حتى نلتقى هنا ، كما التقينا هناك ، بالوجد[٤٨] وما جرى مجراه من ألفاظ الصوفية مثل : الحكمة ، والكؤوس ، والجنان ، وحبيبى ، والشوق ، والصفو النورانى ، والخلصاء ، وفتوح المحبوب بنور الوصل ، والخرقة ، والنور ، والرحمن ، والأثواب الخضراء ، والحال (٤٨٥) ، وحب إلهى ، والمعشوق والعاشق ، والأوصاف ، ودار الهجرة ، وأخلصت العهد ، وتفنى فى محبوبك .

وقول أبى عمرو :

– هَلْ هذا أيضًا مِنْ أحْوال الصُّوفية ؟ ٥٨١ .

– أحل حُلولاً فى جَسدَك ؟ ٥٩٦ .

وقول الشبلى :

وبهذا يشْعُر أهلُ الوجد ٥٩٧ .

ونسوق لذلك هذا الجزء من حوار الحلاج مع الشبلى الذى يبدو فيه جلاء هذه الظاهرة الصوفية ٤٨٦ ،

هل تذكر ما قال لنا عمرو المكىّ . .

لّما أعطانا الخرقةَ والعَهْد ؟

وهذا الجزء من الحوار – وقد تعمدنا اختصاره لتقدم ذكره فيما مضى من حديث عن المخالفة التاريخية – يجعلنا أمام نوع من النجوى الروحية لا تتعدى (المونولوج) فضلا عما فيه من إطالة تعوق الحركة .

ويحرص عبد الصبور – بوجه عام – على تجنب الإطالة فى الحوار ، ونجد لذلك نماذج فى (بعد أن يموت الملك) وبخاصة فى حوار الملك الذى يبدأ قصيرًا ٢٣٧ :

كالكأسِ المقْلوبة يتدوّر صدرُكْ

ثم لا يلبث أن يطول تدريجيا : ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٢٧٣ ، ٢٧٩ .

ويحرص شاعرنا على كسر رتابة الإطالة فى حديث الملك بالحزكة ، والالتفات ، وتغير مجرى الحوار ، ليجعله كالحوار الجديد ٢٨٢ :

الملك : سأعودُ إليكُم بعْدَ الفجرْ (وملتفتًا للنساء)

ثم يستأنف الحوار ...

(للحاشية)

ثم يخفف الضوء ، ويتقدم الملك نحو غرفة نوم الملكة ، ويتخفف من ملابسه ، ويتغير صوته عما كان ويقول بود ٣٨٢ :

معذرة يا نجمى الأوحد

ويظل فى حوار طويل كأنه القصيدة الغنائية ٢٨٤ :

يا كوكبىَ الغافى فى عَلْيائِهْ

هلْ أبطأتُ قليلاً ، شغلَتْنى عنكِ أمورُ الحكمْ

وتستمر هذه الغنائية ٢٧ سطرًا شعريا حتى ص ٢٨٥ ، فى غنائية واضحة لا تفيد تقدمًا فى الحدث ، بل تمثل إعاقة له عن النمو والتطور والتدفق .

ونجد من نماذج الإطالة فى حوار غير الملك ، حوار الشاعر (٣٤١ – ٣٤٣ فى ٢١ سطرًا شعريًا) .

والخياط (٢٧٥ – ٣٧٧ – : ١٨ سطرًا) ، والملكة (٤٢ – ٤٢٣ : ١٩ سطرًا) .

وطول الحوار لدى هذه الشخصيات استدعى ظاهرة أخرى فى الجملة الشعرية على ألسنتهم ، تحكمتْ فى عدد تفاعيلها ، فطالت الجملة الشعرية لدى هؤلاء الثلاثة : الشاعر ، والخياط ، والملكة .

٦

ويستمر امتزاج الغنائية بالحدث الدرامى ، فيما نجده من بعض جوانب حوار (الوزير العاشق) لفاروق جويدة فى قول ولادة فى المشهد الثامن من القسم الأول (٦٨) :

المُلْك أن نجدَ الأمانْ

ألاّ نَصير شراذمًا ، ونخاف أنفسنَا ..

نخاف الناسَ

نَشْعر أن بين جلودنا ينمو العفنْ

أمّا الزمـــــان فلـم أعُدْ أخشاه

ما ضاع منّى ليس مالاً .. ليس جاهًا

ما ضاعَ ليس لـــــه ثمنْ

فغـدوت لا أخشى الزمنْ

فعلى الرغم من تبادلها الحوار مع الملك الذى يؤنبها على انحيازها لأبى الوليد ابن زيدون ، ويستنكر ما يراه من تآمرهما – معًا – على الملك ، فإنها تمضى مع هذا الحوار

الذى يتجاوز اللحظة الدرامية فى الموقف ، إلى الاستطراد فيما يشبه الخواطر ، والتأملات ، والأحكام ، بل الحكم غير أن مما خفف من ذلك قصر الفقرة الحوارية من ناحية ، وعدم تماديها مع ذاتية الغناء ، لذا قلنا إنها غنائية ممتزجة بالدراما .

* * *

وهكذا نرى الغنائية[٤٩] فى الحوار المسرحى ذات وشائج تراثية ومعاصرة ، تصرف الحوار الدرامى عن غايته ، وتقصيه عن دوره الفنى فى تنمية الشخصيات والأحداث والصراع ، وكانت هذه الغنائية جمالا فنيًا خالصا أقصى الحوار عن تحقيق غايته الفنية الدرامية ، بما أحدثته من رتابة الإيقاع ، وتوقف الحركة المسرحية ، وتجميد الموقف فى مكان وزمان كان على الحوار أن يتخطاهما قدما تحقيقًا لغاياته الدرامية ، كان هذا ما رأيناه فى حوار شوقى ، وأباظة ومن حذا حذوهما ، ثم امتزجت هذه الغنائية بخط درامى غير خالص لم يتحقق له الاكتمال بسبب من هذه الغنائية فيما رأيناه من حوار غنائى لدى الشرقاوى ، ثم صلاح عبد الصبور ومن تلاه .

على أن من الحق أن نشير إلى أن تجربة مسرح (السامر) قد أتاحت مزجًا بين الدراما والمسرحية لاءم صفة جماهيرية هذا المسرح بما حققه من رقص جماعى ، وغناء .

هوامـش

(١) انظر تعليق الناقد المسرحى لجريدة مصر عن الذوق السائد (٢٧ يوليو ١٩٣٠) ، وانظر المؤيد ١٩١٣/٤/١٦ ، والدنيا المصورة ٦ يوليو ١٩٣٠ .

(٢) محمود تيمور ، طلائع المسرح العربى ص ٦ – ٦٠ .

(٣) الدكتور محمود حامد شوكت ، المسرحية فى شعر شوقى ، ص ١٢ وما بعدها ، ومقدمة محمود عزمى لمؤلفات محمد تيمور ج ٣ – المسرح المصرى – الهيئة ١٩٧٤ والدكتور محمود أحمد الحفنى ، سيد درويش – أعلام العرب (٧) – وعن مسرحه الغنائى ص ١٥١ – ١٧٨ . والدكتور محمد يوسف نجم ، المسرحية فى الأدب العربى الحديث بيروت ١٩٥٦ ص ٧ ، ٨ والدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى ، ص ١٩ ، والدكتور أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث فى مصر ، دار المعارف ط ٣ ص ٢٢٠ ، ومجلة المسرح – يونية ١٩٨١ – مسرحنا الغنائى إلى أين – عبد الفتاح البارودى ص ١٤ وما بعدها ، وانظر عن غنائية الشعر العربى القديم : الدكتور شوقى ضيف ، العصر الجاهلى ، دار المعارف ط ٦ (الشعر الجاهلى شعر غنائى ص ١٨٩ – ١٩٤) ، وله أيضًا : شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ١٩٥٥ (ص ١٦٤ – ١٧٣) – الغناء والمغنون ، وعن الغنائية عند شوقى (١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢١٣ وما بعدها) .

(٤) التعبير الأخير للناقد الأمريكى ، ولتركير ، عيوب التأليف المسرحى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ص ٣٤٨ .

(٥) كان الغناء فى المسرحية الإغريقية منفصلا عن المسرحية يؤديه « كورس » فيما بين الفصول تعقيبًا على المسرحية . انظر شلدن تشينى ، تاريخ المسرحية فى ثلاثة آلاف سنة – ترجمة دريني خشبة ، المؤسسة المصرية للتأليف ، د .ت جـ ١ الفصل الثانى ص ١١ وما بعدها ، والتاسع ص ٣٠٤ وما بعدها ، وانظر باورا ، الأدب اليونانى القديم ، ترجمة محمد زايد – الألف كتاب ٥٦٠ ص ٢٨ وما بعدها ، وانظر ألاردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، الآداب ، د .ت فصل (الشعر الغنائى فى المأساة ص ٢٠٤) .

(٦) الدكتور شوقى ضيف ، شوقى الشاعر العصر ص ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩٧ ، ٢١٤ ، ٢٣٦ .

(٧) أحمد عبدالوهاب أبو العز ، اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، التجارية ١٩٣٢ ص٢٠ – ٢٢ .

(٨) طلائع المسرح العربى ص ١٥٠ .

(٩) زعماء وفنانون وأدباء – دار المعارف ١٩٧٢ ص ٨٩ .

(١٠) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٦٤ – ٧٢ فصل (بين البديهة والتنقيح) ، انظر تحليل المسودة ص ٦٨ وما بعدها ، ثم انظر ص ١٧٥ .

(١١) الدكتور غنيمى هلال ، الرومانتيكية – نهضة مصر ط ١ ص ١٧٣ .

(١٢) دعا فيكتور هوجو فى مقدمة (كرومبل) إلى ارتباط الدراما بالإنسان المعاصر وقضاياه ، وقد تغير طابع الحوار الرومانتيكى عن طابع الحوار الكلاسيكى فظهر الطابع الغنائى .

(١٣) يحدثنا وولتر كير فى (عيوب التأليف المسرحى) ص ٣٤٦ – ص ٣٥٠ عن فارق ما بين السليقة الغنائية والسليقة الدرامية ، فالأولى تخلو من القصة المعقدة ، وتميل إلى الإيجاز الطبيعى ، ويرى الشعر الغنائى سلبيا ، والدرامى إيجابيا ، ويقول : « ومن الطرق المميزة بين هذين النوعين أن الشاعر الغنائى يحلق فى الهواء ، ويجرفه تيار فجائى حسى منفرد بينما الشاعر الدرامى رجل يقوم برحلة استكشاف ، ولابد أن يهتدى إلى الطريق فوق أرض صعبة ، إنه يتجه نحو غاية معينة ، وقد يكون الهدوء نصيبه عندما تنتهى الرحلة ، ولكنه ليس هادئا الآن والكون لا يسيره بقدر ما يسير هو الكون فى الوعر ، إنه الشاعر الذى يقوم بالمطاردة وليس هو موضع المطاردة » .

(١٤) بدأ يكتب للمسرح منذ سنة ١٩٢٧ حتى عام وفاته سنة ١٩٣٢ ، وأخرج فى العامين الأخيرين من حياته أكثر مسرحياته – (أبى شوقى – حسين شوقى : القاهرة ١٩٤٧ ص ١٥٨) .

(١٥) الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى ، فصل شوقى والفن المسرحى – العنصر الغنائى .

(١٦) ظهرت سنة ١٩٢٧ وبين أيدينا طبعة الأميرية ١٩٣٩ .

(١٧) حسب الترتيب فى الصفحات :٥ ، ٦ ، ١٤ ، ١٩ . وانظر ملاحظة الدكتور غنيمى هلال على خطابية شوقى فى هذه المسرحية – فى معرض موازنته بينه وبين شكسبير – فى النقد المسرحى ، ص ١٧ .

(١٨) ص ٥٧ .

(١٩) ص ٥٨ .

(٢٠) وازن بين روح النشيد وروح النشيد القومى الذى فاز به شوقى بالجائزة الأولى سنة ١٩٢١ ولحنه سيد درويش ومطلعه :

بَنِى مصرٍ مكانكمو تَهَيَّا فهيَّا شيِّدوا للمُلْك هيّـــا

(انظر – الدكتور محمود الحفنى ، سيد درويش ص ١٨١ – ١٨٣) .

(٢١) ٧٠ – ٧٦ .

(٢٢) من ص ١٠٨ حتى ص ١٢٤ ومن قبلها من ص ٨٤ .

(٢٣) ص ١٢٠ .

(٢٤) ص ٨٤ – الانتحار والموت ، ثم ما بعدها حتى ٨٩ ، ثم ٩٣ – ٩٨ ثم ١٠١ – ١١٩ ، حتى النهاية ص ١٢٤ .

(٢٥) ظهرت سنة ١٩٣١ ، وانظر لاعتماد شوقى على بعض معانى الشاعر الأصلية هامش ص ٢٣١ – تطور الفن القصصى والمسرحى للدكتور أحمد هيكل ط ٣ .

(٢٦) ظهرت سنة ١٩٣١ وقد آثرنا عدم ذكر عنترة منعا لوهم تكرار ما ذكرناه عنه فى كتاب سابق لنا . ولن نشير إلى هذه المسرحية فى بحثنا !! ..

(٢٧) انظر التعليق على الرمزية فى هذا النشيد ، الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر العربى ص ١٥٠ .

(٢٨) الدكتور محمد زكى العشماوى ، دراسات فى أدب المسرح ١٩٦٢ .

(٢٩) الدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ٢٣٦/١ .

(٣٠) الدكتور محمد مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر ، نهضة مصر د .ت . ص ٢٣٨ . ويمكن التماس أمثلة أخرى لغنائية شوقى عند كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، الهيئة ١٩٨١ ص ٣٢ .

(٣١) انظر الدكتور على الراعى ، هلال – نوفمبر ١٩٦٨ ص ١٢٠ (عدد خاص عن شوقى) .

(٣٢) الأبيات بمصرع كليوباترا بالترتيب ص ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧٥ ، ٧٦ .

(٣٣) فؤاد دوارة – عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ ص ١٦١ وما بعدها .

(٣٤) انظر حديث مندور عن غنائية أباظة – محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظه ، معهد الدراسات ١٩٥٨ ص ٢٨ وما بعدها .

(٣٥) يغنيها محمد عبد الوهاب .

(٣٦) دوارة – نفسه ، وقد أهدى مسرحيته (شجرة الدر) : إلى « شوقى الخالد أزجى أثرًا من هديه ونفحه » – مسرح الشعر ص ٤٥٣ .

(٣٧) انظر لأسامة ص ١٨٦ ، ومهران ٢١٣ . وانظر الدكتور حسن محسن المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر ، دار النهضة العربية ١٩٧٩ – (الشعر المسرحى بين الغنائية والدرامية ص ٥١٠ – ٥١٤ ، والدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب الثانية ص ٣٣٧ .

(٣٨) الدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ، ص ٤٨ وما بعدها .

(٣٩) الدكتور مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر نهضة مصر ١٩٧١ ص ١٣٦ وما بعدها .

(٤٠) مقابلة معه – المسرح العدد ٦٧ – نوفمبر ١٩٦٩ .

(٤١) نفسه ص ٥٢ .

(٤٢) الدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ص ٣١٤ .

(٤٣) الدكتور لويس عوض ، مقالات فى الأدب والنقد ص ٢٢٧ .

(٤٤) الدكتور محمد مندور فى المسرح المصرى المعاصر ، ص ١٣٨ .

(٤٥) المجموعة الكاملة ، تذييل (مسافر ليل) ص ٦٨٨ .

(٤٦) انظر المذهب الصوفى (mysticism) ، ونماذج للمسرح فيه إيرلنده ، ومسرحية الرجل المسافر لليدى جريجورى , The Travelling Man ومسرحيات ييتس – من كتاب شهر المذاهب المسرحية – درينى خشبة ، وزارة الثقافة ، القاهرة د .ت ص ٢٨٠ – ٢٩٧ .

(٤٧) وبخاصة فى قصيدته : مذكرات الصوفى بشر الحافى – أحلام الفارس القديم ص ٢٦١ ، وقد كانت قصائد القناع فى هذه القصيدة وفى (عجيب بن الخصيب) ، وغيرهما مدخل عبد الصبور للدراما .

(٤٨) ص ٤٧٨ ، وغيرها ، وانظر كتابى « الصورة والرمز اللونى » .

(٤٩) عن نشأة المسرحية الغنائية بين الهجاء وتطوره للملهاة ، والمديح وتطوره للمأساة فى المسرح اليونانى ، فن الشعر لأرسطو ، والدكتور محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ط ٣ ١٩٦٢ ص ١٦٠ وما بعدها ، والنقد الأدبى الحديث ط ٣ ١٩٦٤ ص ٥٨٣ وما بعدها .

وعن مظاهر الغنائية فى خيال الظل : أحمد تيمور ، خيال الظل ١٩٥٧ ، والدكتور إبراهيم حمادة ، خيال الظل تمثيليات ابن دانيال ، ١٩٦٣ ، والدكتور فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ١٩٤٧ ، والدكتور عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية ، أغسطس ١٩٦٥ .

الفصل الخامس

أبنية الحوار وأنماطه

- نمطية التكرار : تكرار الكلمة ، أو الحرف ، وتكرار الجملة والبيت والشطر .
- الوسيط الحوارى : الراوى ، والكورس .
- أنماط من الاستيحاء : عند شوقى ، وأباظة ، والمسرحية السّورية ، والبحرينية ، والشرقاوى ، وعبد الصبور ، ومعين بسيسو ، وسعيد عقل ، وسليمان العيسى .
- تفصيح العامية : شوقى – أباظة – حمد الرّجيب – العدوانى – الشرقاوى – عبد الصبور – فاروق جويدة – فتحى سعيد – من المسرح الكويتى ، من المسرح البحرينى .

نمطية التكرار :

[١]

تتخذ نمطية التكرار عند شوقى أشكالا ، منها ما يتمثل فى تكرار الكلمة ، أو تكرار البيت والبيتين .

(أ) تكرار الكلمة :

من أنماط هذا التكرار ما نلحظه فى كثرة ورود صيغة فعل الأمر منذ الافتتاح ص٢ ، من (مصرع كليوباترا) ، حيث نجد : اسمع ، انظر ، ثم نجد : ص ٤ ، مرى ومر ، وقولى ، وأوحيه ، ٤٠ ، واجمعوا ، وأعدوا ، واطلعوا ، واجعلوها ٤١ ، دعوا ٤٤ ، تعال ٤٩ ، ٥١ ، خلنى ٥٢ ، أقل ، احفظى ٥٤ ، اسقنى ، واسق الحبيب ، واسق الملا ٥٥ ، غننى (مرتين) ٥٦ ، وغننا ، وغن بنا ، خبرى ٥٧ . نأمل ، انظر ٥٨ ، أقصر ، اسلم ٥٩ ، امض (مرتين) ، سر ، طر ، عد (فى بيت واحد) ٦٣ ، ونأمل ، صرح ، ابن ٦٨ ، تكلم ، مهلا ٦٩ ، اذهب ، اغفرى ٧٠ ، هلم ٧٨ ، خل ، ادن ، اسمع ، تقبل ، اقبض ٨٠ ، مرى ٨٣ ، تكلم ٨٤ ... إلخ .

ونكتفى[1] بهذا القدر حتى ص ٨٤ لنرى شيوع هذا الفعل ، وما يجرى مجراه من المضارع المقترن بلام الأمر مثل : لتأت ، فلتذر ٨٤ ، وما شاكلها ، وأفعال الأمر ، وقد أوردنا بعضها ، والأفعال المقترنة بأداة النهى ، وفى معنى الطلب هنا ما يقرب الحوار من التقابل بين المتحاورين ، ففى الطلب نجد المرسل والمتلقى يلتقيان فى حدث درامى ، وبخاصة فى مواقف اشتداد الأثر الانفعالى سرورًا أو حزنًا ، غير أننا نجد – فى آخر فقرة حوارية فى المسرحية على لسان أنوبيس – نجد فعل الأمر غير موجه إلى طرف فى المسرحية ، أى أنه لا يحمل حدثًا أو فعلا ، ولكنه يمثل نوعًا من المناجاة فى شكل تختتم به المسرحية . يقول أنوبيس ١١٣٦ مكثرًا من فعل الأمر :

أكثرى أيهـا الذئـــاب عُواءً ... وادّعى فى البـــلاد عزًّا وقهْرَا
أنْشدى واهتْفى وغنّى وضِجى ... واسْبحى فى الدماء نابًا وظفُرْا

(ب) تكرار الكلمة والجملة والبيت والبيتين والشطر :

من أنماط التكرار عند شوقى فى (مصرع كليوباترا) تكرار الكلمة المفردة ، والجملة الشعرية ، والبيت الشعرى ، من ذلك ٥٨ .

مَرْحَى مَرْحَى يحيا الفـــنُّ

يحيا الشعـــرُ ، يحيـــا اللحنُ

ويتكرر البيتان باختلاف البيت الثانى إذ يصبح ٦١ ، ٦٢ :

يحيا الرقص يحيـــا الحسْنُ

وقد يتخذ التكرار شكل النجوى للتهكم والتألم كما ناجت كليوبترا نفسها مكررة ما سبق أن قاله أنطونيو لها فى حوار سابق ١١٣ :

وإذا حلَّتْ بروما وجدتْ روما حفيّه!

تتلقَّاهـــــا كأغلْى درَّة فى القيصريه !

[تضحك فى تهكم وألم]

ومن أنماط هذا التكرار عند شوقى فى (مصرع كليوبترا) (٤١ ، ٩٧ ، ٥٢ ، ٥٩ ، ٨٧) :

البـــدارَ البدار يا رصفـــائى ووصيفـــــاتى **البدار البدارا**

الوقارَ الوقـــــارَ يا لبأة النيـ ـل ولا تجعلى الزئـــير النحيبا

أنا أنطونيو وأنطونيـــــو أنا مـا لروحيْنا عـن الحـــب غنى

ذرينى أعبىءُ للقتـــال كتائبى فلى فى غدٍ شأنان فىالبر والبحر

ذرينى أهيىء للأحاديث فى غد فإن غدا يومٌ سيبقى على الدهـر

ذرينى أزِد تاجيْك غـارَ وقائعى وأقْرِنْ بثعبانىْ جلالهمـــا نَسْرى

تلك الدعـــابة يـا طبيب ثقيلة **فحذار نم حـــذار** من تكرارها

إلى أن **نجحت** نعم قد **نجحت** وعاقبة الصـــابرين الظفـــر

وهنا لا نجد التكرار يلتزم نمطًا ثابتًا . بل قد يوجد اختلاف الترتيب فى مثال أنطونيو او زيادة حرف مع حذار ، وفعل وحرف مع نجحت ليفيد ذلك – مع التكرار – تأكيدًا .

وقد يأتى تكرار الأبيات لإبراز غرض نفسى أو عاطفى من سعادة أو مرح ، أو تهكم ، إذ يكرر البيت كما نرى فى (مصرع كليوبترا) من قول كليوبترا (٣٢ ، ٣٣) :

أيّها البُنتان هذى ليلةُ العيد السعيد

ذلك أن الملكة كانت فى زهو وسعادة وقت إنبائها نبأ الانتصار على أكتافيو ، فى الوقت الذى يتناهى إلى سمعها صوت بوق وهتاف من بعيد كما تكرر كليوباترا قولها لحبيبها أنطونيو (ص ٤٣ ، ٤٤) :

عَلى حُبِّك أنطونيو ... ...

وقول أبيها :

أُداوِى بها أوْ بِتِرياقِها

إذ تكرره كأنما تحدث نفسها وتضيف عجز البيت (٨٤) :

مُحِبَّ الحياةِ أو المُنتَحِرْ

وشبيه بتكرار البيت هنا تكرار آخر على نحو يشكل لازمة ترد ٦ مرات فى (الست هدى) مقترنة بسرد تسرده هدى على جارتها زينت تعرض فيه قصتها مع أزواجها المتعاقبين ، ثم تلخص موقفها مع الزوج فى شطر، ثم تكرر لازمة فى عجزه ، وبيتًا كاملاً ، ثم ترد زينب ببيت مأثور فى الحالات جميعها فهى تعقب على قصة زوجها الأول :

ماتَ فكِدْتُ أموتُ حُزنًا وكان عُمرى عشرين عاما
ثـــم تزوجتُ بعد خمْسٍ مَنْذا يَـــرى فعْلتى حراما

وهكذا تقول عن زوجها الثانى ثم تردف بعجز البيت والبيت الثانى :

ومَات لمْ تبكه عيـــونى ... ...

فالثالث : مـــات فلم أكتئبْ عليه ... ...

فالرابع : عشْنا ثلاثًا ثم افترقنـــا ... ...

فالخامس : عشتُ مع الشيخ نصف عام ... ...

فالسادس : ظللتُ عامـــين فى بلاء ... ...

وكل مرة تعقب بعجز البيت والبيت الثانى كما حدث فى المرة الأولى مع تغيير فى الزمن ، وفى كل مرة تعقب جارتها زينب بهذا البيت :

أجَلْ تَعيشين وتَدْفنينـــا حتىَّ تُصيبى منهمُ البنينا

والهدف الأساسى من هذا التكرار هو تحقيق نوع من الفكاهة اللفظية المستهدفة من مغالطتها فى سنها حيث جعلته « عشرين عاما » بعد أن اعترضت على قولة زينب فى مطلع المسرحية :

نحْنُ مِن أربعين عامًا على خيْرِ جوارٍ بين اثنتيْن وَوُدّ

فتجيبها :

لا بل العَهْدُ لا يزيدُ على العشْرين خَلّى حسابَه لا تَعُدِّى

ثم هى تقضى مع زوجها أعواما ، ثم تتزوج « بعد خمس » أو « بعد عام » والعشرون باقية على حالها لا تزيد !!!. وفى تلخيصها حياتها مع زوجها فى شطر هو يتدرج فى المرات الثلاث الأولى تدرجا فنيًا فى ثلاث جمل فعلية (والجمل كلها فعلية) تبدأ بمات ، لكن أثر الموت يأخذ فى الانحسار التدريجى ، أو فى التلاشى المستمر ، فكادت تموت أولا ، ثم لم تبك ثانيا ، ثم لم تكتئب ثالثا ، وفى الجملتين التاليتين تبدأ بالفعل عشنا أو عشت ، ثم ظللت ، وفى جميع الأحوال تردد زينب بيتها متخذة لازمتين شعبيتين هما : « تعيشين وتدفنين » مأخوذة من قول العامة : « تعيشى وتدوبى » بما فى ذلك من دلالة استهلاك الشىء . واستنفاده والإتيان عليه ! أما اللازمة الشعبية الثانية فى قول زينب المتكرر فهى مأخوذة من قول القصص العامى : « وخلفوا صبيان وبنات » ! وذلك مما يستدعى – باللفظ وحده – ضحك الجمهور ضحكا لفظيا لا ضحك موقف .

٢

ويمضى الشعراء على الوتيرة نفسها بتكرار يبدأ من الكلمة وينتهى إلى البيت والبيتين .

يلحظ الدارسون[٢] – بحق – سمة التكرار فى جوانب من لغة الحوار عند أباظة ، حيث يردد أشطرًا بعينها ، من مثل قول الرشيد فى (العباسة) :

هَجَّنْتَ فى عَيْنىَّ كل فضيلة فإذا المـــروءةُ والجمالُ غرور

ويتردد الشطر الأول على لسان الحكم للجارية شفق فى المشهد الثالث من الفصل الرابع من (الناصر) ٤٣٩ ،

هجّنْتَ فى عينىّ كل فضيلة ولطخت غرّتها بذوْب القارِ

وقول الحكم لعبد الله بالمسرحية ٣٧٢ :

. . . . . وَهَجَّنْتَ إحْسانـــــى

ولنا أن نقف على طائفة من نمطية التكرار عند شاعرنا نرى دوافعه إليها متمثلة فى : الغنائية ، والخطابية ، وفى الاستسلام للاستطراد ، وفى الارتباط بطابع مدرسته الأدبية حيث البيانية ، والاهتمام بنصاعة العبارة وجزالتها ، ونسوق لذلك هذه الطائفة من نماذج التكرار عنده نوجزها إيجازًا تحاشيًا للإطالة[٢] : ورائى (مرتين ٧٨) . من رسولى (يقولها قيس مرتين ٨١) ، ثم يقولها الحباب مرتين (ص ٩١) ، أين (مرتين ٨٥) ، النداء بيا (٤ مرات ٨٩) و (٧ مرات ٣٦٩) ، كنت أدعوكمو (مرتين ٩١) يرون فى الصبح (مرتين ٩٥) ، تركت كعبا (مرتين ٩٤) ، ويا عم . (مرتين ٩٩) ، فقد تكونان ... (مرتين ١٠٩) ، تعالوا ... (مرتين ١١١) ألا (أربع مرات ١٢٤) ، ولو قد ... (٣ مرات ١٦٦) ، أهواك . (مرتين ١٨٦) ، ومن ... (مرتين ١٧٨) ، وأنا ... (٣ مرات ٢٤٦) ، وبكل (مرتين ٢٤٨) ، أبى (٣ مرات ٢٤٩) ، وتكرار هو ... (٣٧٣) ، ولك (٣٨٠) ، ويتجلى فى تكرار الاستفهام بمن ... مرتين ، والإثبات بجمل تبدأ بفى (١٧٨) :

فى ثغـــرك العادى ذئب قـد استشرى
فى عطـرك الغاوى حَفْزٌ وإغـــــراء
فى وجهك الضارى سُحْبٌ وأنـــــواء

يبدو فى ذلك كله اهتمام بديعى زخرفى ينصب لجانب شكلى من الحوار لا يفيد المعنى ، وتبعًا لذلك لا يثرى الموقف والحدث ، ولا ينمى الشخصية فضلا عن إعاقة

حركة الحدث والفعل وكما نرى فى ذلك التركيب المكرر من الجار والمجرور واسم الفاعل فى الشطر الأول ثم بدء للعجز بالمبتدأ المؤخر ، وفى ذلك كله نرى التكرار متعاقبًا أى تتكرر الكلمة أو الجملة ، فى أعقاب سابقتها مما يؤكد اهتمام الشاعر بالجانب اللغوى من حواره أكثر من اهتمامه بالجانب الدرامى مما يجعل الجانب اللغوى طاغيًا على الجانب الوظيفى للحوار المسرحى .

وقليلا ما نجد للتكرار دلالة درامية ، وذلك حينما نجد « منى » فى مسرحية (الناصر) تتحدث حتى تبلغ بيتين ويكون التأثر قد بلغ مبلغه من نفس « شفق » فتردد البيتين – كما قالتهما منى – وقد ازداد تأثرها وبدت كأنها ذاهلة ٣٦٣ ما قالته منى :

الغديرُ الرَّجرْاج ، والقصْرُ ذو الابْـ راج ، والبَهوُ ، والفِناءُ الرحيبُ

والجبـــال البيْضـــاءُ ، والبُسطُ الخَضْـراءُ ، والطـــيرُ ، والندى المسكـوب

كما نجد من نماذج التكرار ما يأتى لتحقيق غرض الدهشة والاستنكار حيث تقـول إقبال فى (أوراق الخريف) ٤٣/٢ :

لَئِنْ دَهَانـــى غيابُه لَقَدْ كَوَانى اقترابُهْ

فتكرر الخادمة فاطمة البيت نفسه (فى دهشة) مع تغيير ياء المتكلمة إلى كاف الخطاب :

لئِنْ دَهـــاكِ غيابُهْ ؟ لقد كواكِ اقترابُهْ ؟ ؟

٣

ويكرر الشرقاوى كلمة القهر وما يدل عليها كثيرًا انطلاقًا من مضمون البحث عن الحرية فى مسرحياته .

وعند صلاح عبد الصبور نجد التكرار مفيدًا لتحقيق نوع من العناية بكلمة ذات أثر أو إيحاء فى الموقف بما بثته من معنى ودلالة ، كما يبدو فى تكرار كلمات :

مخصوص ، والعدل ، وفعل الأمر امضوا فى مسرحية (مأساة الحلاج) ، يقول أبو عمرو (٥٧١) :

يا بْنَ سريج

هذا مجلس حكم مخصوصْ

وله تقدير **مخصوصْ**

ينظر فى أمر **مخصوصْ**

وكما قال القائلْ

ابن سريج (مقاطعًا) :

مخصوص .. مخصوص .. مخصوص

هل **خصُّوا** هذا المجلسَ بالظلم ؟

أو حديث ابن سريج عن (**العدل**) ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ورد أبى عمرو عليه بالطريقة السابقة :

العدل .. العدل .. العدل ..

ماذا تبغى حتى يجرى **العدل** ؟

وتكرار كلمة : (**امضوا**) ثلاث مرات فى نهاية المسرحية (ص ٦٠١) .

ومن أنماط التكرار ما نجده شائعًا لدى أحمد سويلم فى (أخناتون) ، ومعظم نماذج التكرار ترد فى النداء بحرف النداء يا ، والمنادى : الرب – آتون – صاحب التاج – سيد هذا الوادى – رب الأرباب – الصفة على وزن أفعل – (ص ١٤ ، ١٩ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ١٠٢ .

أو الكلمة : مقدس ، أو الفعل يحلم ، أو الكلمة (أهلا) أو الاسم (آتون) كثيرًا ، والفعل أعرف (ص ١٤ ، ٢٤ ، ٤٠ ، ٥١ ، ٥٣) .

أو الحرف : لك ، لن ، لا (كثيرًا) ، (ص ٢٨ ، ٢٩) .

أو الجملة الاسمية المبدوءة بأنت ، أو الفعلية المبدوءة بما ، أو الفعلية المثبتة ، (ص ٣٧ ، ٦١ ، ٦٢) .

وأكثر ما يتردد فيها : آتون ، والحرف لا . ولذلك كله صلة بنزوع أخناتون إلى التوحيد ونشر العدالة ، وصراعه ضد لكهنة وقوى الشر مما استدعى اتجاها للإله ، ومما استدعى نقضًا ورفضا لبعض الأوضاع والمعتقدات استدعى الأمر الأول : النداء والجمل الإثباتية ، واستدعى الأمر الثانى تردد حرف (لا) كثيرًا ، والجملة المنفية .

ويميل التكرار عند نجيب سرور إلى تحقيق هدف موسيقى فى (آه يا ليل يا قمر) مثل تكرار : حين يدفن – ذات يوم (٢٧ ، ٢٨) .

أما فتحى سعيد فإنه يتخذ من التكرار وسيلة للإبانة عن سخط (الفلاح الفصيح) فى شكواه الرابعة (٩٤ – ٩٦) ، حيث نرى تكرار كلمات ممقوت سبع مرات ، والتل ، والصفصاف . ومن نماذج التكرار هنا ورود الكلمة فى نهاية البيت أو السطر الشعرى ومجيئها فى بداية البيت التالى لى مثل :

اسمى **ممقوتٌ**

ممقوت أكثر من رائحة دجاجْ

فوق التل

والتل من الصفصاف

صفصاف تمرح فيه الفئرانْ

. . . . . .

اسمى **ممقوتٌ ممقوتٌ**

ثم ينهى هذه الرسالة أو الشكوى بتكرار هذين البيتين :

ما أفْدَحَ حُزْنـــى لشقـــاء العصـــرْ

مـــا أفدح حزنـــى لشقـــاء العصـــــر

(يتصاعد سخط الحاشية بتصاعد الشكاوى)

كما نجد الكورس يكرر ثلاثة أبيات بنصها (ص ٥٨ ، ٦٢) وفيها عظة الموت والاعتبار منه :

لَمْ يأت من هُناك ثــــاوٍ فترتـــــاحُ
قلوبُنـــــا حتّـــى تنـــدى فتنْـــداحُ
إلى مكـــــان بـــه أحبّابنا راحـــــوا

وفى مجال العظة نفسه كرر عازف القيثار البيت التالى (ص ٥٨ ، ٥٩ – مرتين، ٦٠)

طالَمَا أنْتَ على قيْد الحياهْ

* * *

الوسيط الحوارى :

١

حين قدم عزيز أباظة لمسرحيته (شهريار) تناول ، من بين ما تناول ، (١ ، ٨) الكورس فى مسرحيته ، وإقدامه على التجربة الجديدة القديمة معا ، ذلك الكورس الذى يتكون من حريم شهريار بصيحاتهن ، ودعواتهن وابتهاجهن ، وهن بذلك – كما يقول – « يمثلن الحركة الانفعالية التى تجرى بها الأحداث وتتطور ، فالكورس إذن شخصية كاملة مستقلة » امتدادا لرأى أرسطو .

ويرى أباظة فى هذا الكورس أنه لا يقف من الأحداث موقف المشاهد ، بل يتأثر ويتطور مع المواقف ، فهو أول ضحايا شهريار ، وأول الناجين من شره ، وهو تابع من أتباع شهر زاد ، ثم هو يتحدى ، وهو يعكس **أصداء النظارة** وهو يعلق على المواقف ، ويناقش الأمور ، وهو فى هذا **لسان المؤلف يعرض أفكاره** ، ويصف الأحداث الجارية التى لا نلمحها ، ثم يخلص إلى أن الكورس « هو بوتقة الانفعالات ذات الأثر والخطر ، وهو البشرية العادية التى تبرز منها البطلة ... وهو الموسيقى الشعرية » ، ثم هو يرى ضرورة وجوده فى المسرحية النابعة من الأساطير .

والحق أن عرض أباظة لمهمة الكورس هنا تتعدى كونه وسيطًا حواريًا يقوم بالتفسير والتعليق والربط ، إذ جعله أباظة ، وسيطًا بين المسرحية والنظارة من ناحية متجاهلا (الحائط الرابع) الوهمى ، ووسيطا بيننا وبين المؤلف من ناحية ثانية متناسيا حقيقة غياب المؤلف واستتار ذاتيته ، وقد كان هذا عيب وسيطه الحوارى الذى بدأ المسرحية راويًا (٨٢٧) :

وهكذا يُطْوَى سجل الحيـــاهْ فى ذلك القصر المقيـت الرهيبْ

ثم نجد انفراد الوسيط بالمشهد الأول من الفصل الخامس والأخير (٩٣٩) حيث الحكمة المباشرة :

رب أغدقت علينا نعمتك فنسينـا عدلك المنتقمـــا

وتتجلى الحكمة فى آخر المسرحية (٩٤٦) :

إنّ لله حكمـــــةً فهْمُها يُعجز البشرْ
كَمْ كريمٍ قد انْدحـرْ ولئيـــمٍ قـد انْتَصرْ
. . . .
رُبَّ مَنْ ذاقَ حلوها تـاق للمُرْ فاشتَهـاهْ

٢

وقد استعار عبد الصبور – بعد عزيز أباظة – من المسرح الإغريقى الجوقة[٤] Chorus أو الراوى وسيطًا للحوار ، وهو وسيط نادر الاستعمال فى الدراما الحديثة ، واستعمال عبد الصبور لهذا الوسيط الحوارى لم يكن عن طريق التراث الإغريقى مباشرة .بل كان استيحاء لعمل إليوت (جريمة قتل فى الكاتدرائية – ١٩٣٥) بالدرجة الأولى ، وآرثر ميللر فى (منظر من الكوبرى – ١٩٥٥) بالدرجة الثانية . وقد حرص عبد الصبور على إشراك هذا الوسيط الحوارى فى الأحداث تفسيرًا ، وتقديمًا ، وعرضا ، ودفعا .

من نماذج الجوقة فى (مأساة الحلاج) : التاجر والفلاح والواعظ ، إذ تبدأ المسرحية بعرض وتقديم من التاجر (٤٤٩) :

انظر ماذا وضعوا فى سكّتنا

يعقبه تفسير وتوضيح من الفلاح :

شَيْخٌ مَصْلوب

ما أغْرَبَ مانَلْقى اليوم

وهكذا يطرد حوار هؤلاء الوسطاء .

وهناك وسطاء آخرون هم مجموعة من الصوفية ، ومجموعة من الفقراء وحوارهم

مع الوسطاء السابقين حول مقتل الرجل المصلوب (٤٥٢ وما بعدها) ويظهر هؤلاء جميعا فى المنظر الأول من الفصل الأول .

وهناك الأحدب ، والأعرج ، والأبرص ، وكما كان الأولون ثلاثه ، كان هؤلاء ثلاثة ، ويظهرون فى المنظر الثالث من الفصل الأول ، ثم جماعة الصوفية .

وحوارهم – جميعا – يضيء جوانب الأحداث ، أو يفسرها ، أو يمهد لها ويعرضها .

وقد اتخذ عبد الصبور لذلك سبيلا فى مسرحية (مسافر ليل) عن طريق الراوى ، وهو – كما يذكر عبد الصبور[٥] – شخصية رئيسة من شخصيات المسرحية ، بديلا للجوقة الإغريقية أهون أدوارها التوضيح والتعليق والإشارة ، أما الدور الرئيسى لهذه الشخصية ، كما يذكر المؤلف « فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح ، لذلك فهو يقف على حافته . إن على المسرح جلادًا وضحية ، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين ، وليسوا فى الوقت ذاته ضحايا ... » ويصفهم بأنهم يضحكون ، وقد يساعدون الجلاد ، إنهم ظرفاء العصر وأوباشه .

والأهم من ذلك أن المؤلف يرى نفسه فى الراوى فنيا كما صنع أباظه ، وينادى بإحياء الجوقة فى المسرح أو إعادة إحيائها .

لقد أوقف المؤلف الراوى فى ركن المسرح أو العربة مرتديا حلة عصرية كما جعل النسوة – فيما بعد – فى زينة واضحة وقد وصف الراوى :

« وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة » .

تبدأ المسرحية بقول الراوى ٦١٨ :

بَطَلُ روايتا ومُهَرِّجها رجلٌ يُدْعَى ...

يُدْعى مايُدْعى ... إلخ

وبه – أيضا وهذا جانب مهم جدًا – تنتهى المسرحية حين يقول – متجها للجمهور – مسقطا للحائط الرابع ٦٨٠ :

ماذا أفعلْ

ماذا أفعلْ

فى يده خنْجَرْ

وأنا مثلكمو أعْزَلْ

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعلْ

ماذا أفعلْ

وقد تكلم الراوى تسع عشرة مرة بما فيها البدء والختام بما يشكل نحو ٢٠٪ من حوار المسرحية .

وكما بدأت المسرحيتان السابقتان بالجوقة أو الراوى بدأت (الأميرة تنتظر) بالوصيفات : الأولى ، فالثانية ، فى الجملتين الحواريتين الأوليين ٢٥٥ ، بينما يتأخر ظهور الوصيفة الثالثة إلى ٣٦٥ :

ها أنذا قادمة تَوّا

ما بالُكُما ، لا يهدأ صوتُكمُا أبدا

وتنتهى المسرحية ، والوصيفات الثلاث حول الأميرة يحاورنها حتى تنهى الأميرة المسرحية ، وهى تخاطبهن ٤٤٤ :

هيّا هيّا

أسْرِعنْ

(ستار)

ويغلب على عدد الجوقة كم (الثلاثة) ، كما رأينا فى بعضهم فى (مأساة الحلاج) ، وفى وصيفات (الأميرة تنتظر) ، وهكذا كان شأن النساء الثلاث فى (بعد أن يموت الملك) وإذا تأخرت الوصيفة الثالثة فى المسرحية السابقة ، فإن الثلاثة يظهرن معا – فى بدء المسرحية – هنا ، وكما انتهت المسرحيات مثلما بدأت بظهور هؤلاء الوسطاء ، وجدنا

هذه المسرحية – أيضا – تبدأ بهؤلاء النساء (ص ٣٢٧) ، وبهن تنتهى (ص ٤٤١) حيث تعلن المرأة الثانية أن زميلتها ستقدمهن للجمهور ، لتقول الثالثة وتنتهى المسرحية ٤٤١ :

أنا

أما زميلتى هذه فهى

وهذه هى

أما الممثلون الآخرون ، فهم :

. . . . فى دور الملكة

. . .. فى دور الشاعر

. . . . فى دور الملك

. . . . فى دور الوزير

(يضاء المسرح)

وهنا ملحظ مهم ينبغى الإلمام به ، وهو أن حوار هؤلاء النسوة – بعكس حوار الوسطاء السابقين – يأتى نثرًا سواء فى بدء المسرحية أم فى ختامها .

ومع هذه النثرية نجدهن يخرجن إلى الشعر فى ثنايا المسرحية :(٢٢٧ ، ٢٤٧ – من بحر المتدارك) هنا وفيما يأتى .

ومع بداية الفصل الثانى يعدن للنثر (٣١١) ثم إلى الشعر (٣١٩) .

ومع بداية الفصل الثالث يتحاورن بالنثر ثم تعود المرأة الأولى للشعر (٣٩٥) . والثانية والثالثة (ص ٣٩٧ وما بعدها حتى ص ٤١٣) حيث يعدن إلى النثر الذى يظل ملازمًا لهن حتى قبيل نهاية المسرحية ، وقبل النطق الأخير (ص ٤٤١) حيث قالت المرأة الثانية ما أثبتناه منذ قليل تاركة (المتدارك) إلى بحر (الرجز) .

وإذا كان عبد الصبور حريصًا على جعل الحوار شعرًا فى سائر أجزاء المسرحية سواء أكان على ألسنة الوصيفات فى (الأميرة تنتظر) ، أم الراوى فى (مسافر ليل) وبذلك تكون

المسرحية كلها شعرًا ، فإنه يخالف ذلك النهج . وذلك فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) حيث نجد النساء الثلاث يشتركن فى الحوار بلغة نثرية منذ افتتاح المسرحية مخاطبات الجمهور معرفات بالمسرحية ومؤلفها ومخرجها ، وبطلها الملك « الذى مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر » ، ويستمر الحوار نثرًا منذ الافتتاح ، ثم يتحول شعرًا حتى ص ٤١٣ فيعود حوارهن إلى النثر حتى تنتهى المسرحية .

وهذا عكس ما نراه لدى الكاتب المسرحى الإيرلندى وليم بتلريتس William Batler Yeats (١٨٦٥ – ١٩٣٩) الذى رأى أن تكون لغة الكورس شعرًا مع فصول المسرحية النثرية .

وحين استخدم عزيز أباظة الكورس فى (شهريار) فى النسوة اللائى يتألف منهن حريم شهريار جعل حوارهن شعرا كباقى حوار المسرحية .

وفى ذلك كله إحياء للدور القديم للجوقة حيث كانت تسهم[٦] فى التعبير عن العواطف ، وتقوم بدور مزدوج من تمثيل وقص للحدث ومشاركة فيه أو شاهدة عليه . « وكانت عونا كبيرا للشاعر الدرامى ، إذ تمنحه فرصة أوسع فى حرية التعبير .. لا تترك فرصة للمشاهد يقع فى حيرة حول ما يقصده الشاعر » ، إذ تشرح ما استغلق على المشاهد من أحداث ونتائج .

٣

ويكون الوسيط راويا كأبى حيان فى (الوزير العاشق) لفاروق جويدة إذ تبدأ به المسرحية (ص ٢١) وتنتهى (ص ١٣٨) ، ولا بأس من ظهوره بأول المشهد لثالث من القسم الثانى (ص ٩٥) يقول لولادة :

أهْلاً مليكـــةَ ملْكنا

ومليكة العزِّ القديمْ

ويتبادلان الحوار معا بلا ثالث طيلة هذا المشهد ، مثلما دخل فى المشهد السابق على ابن زيدون فى زنزانته بالسجن ويبكى حزينا : ويعرض بالحكام وظلمهم (ص ٨٥ – ٨٧) .

كما نجد الراوى عند أحمد سويلم فى (أخناتون) حيث تبدأ المسرحية بحوار هذا الراوى (ص ٨) من الرجز :

أَحْكى لكم حكاية قديمهْ

كانتْ على ضِـفاف النِّيلْ

ويشترك معه الكورس (ص ٩) من البحر نفسه مغنيا :

حكاية الليلة كالأسطورهْ

وإذا كان الراوى هنا مفتتحا للمسرحية ، فإنه يعود رابطا ومفسرا (ص ٢٠) من بحر المتدارك ، ثم يختتم المشهد الرابع ، والمشهد الخامس ولكنه يختتم المسرحية ، وقد كان ختامه للمشهد الرابع (٥٢) ملخصا من بحر الرمل :

هكذا يا أصـــدقاء

تُتْقَنُ اللُعبة فى ساحات حُكَّام البشَرْ

هكذا يا أصـــــدقاءْ

تصبحُ اللعْبة حكمهْ

أما ختامه للمشهد الخامس فلا يقل عن استنباط العبرة والنقد ، إذ يلجأ للاستفهام الاستنكارى ، حيث تتكرر صيغة (كيف) ٤ مرات ، ولماذا مرتين من بحر المتدارك (ص٦٣ ، ٦٤) .

وقد قلنا إن الراوى بدأ المسرحية ، كما بدأ المشهد السادس (ص ٦٥) – بعد الاستفهام الاستنكارى السابق – تمهدا لأخناتون من بحر المتدارك ، كما يبدأ المشهد السابع فى حوار مطول مع رجل (ص ٧٨ – ٨١) من بحر المتدارك ، ثم ينتهى حواره ولا يعود مرة أخرى .

والراوى عند فتحى سعيد فى (الفلاح الفصيح) تتحدد مهمته فى القص ، والإضاءة . حيث تبدأ به المسرحية (٥) .

« المسرح خال . الشمس تشرق ، صوت الراوى يرتفع من الخلفية وقد احتشد وراءه كورس فلاحين وكأن القرية كلها . فوجئت لاستقبال الفلاح » .

الراوى :

مِنْ واحة الملح جاءْ
بغيْرِ زادٍ وماءْ
ويمم العاصمهْ
فى ليلة قاتمهْ

وقبل أن يتوارى الراوى ، يكون قد ظهر (ص ٨) مفسرًا سفر الفلاح متخذا جملة القص والحكاية فى صيغتها المأثورة فى القصص الشعبى :

قد كانَ يامـا كانْ
فـى سالف الأزمانْ
والعـصْرِ والأوان
قد كان فى القاهرة
فى الأسرة العاشرة
حكـايـة عريقهْ
تاريخهـا وثيقهْ
فلتسمعوا إليهـا

ويمضى فى زمان ومكان فرعونيين ، ثم يختفى تماما من المسرحية ، بعد أداء مهمته فى افتتاح الحكاية ، لينتقل إلى التفسير ، وذلك فى اللوحة الأخيرة (١١٦ – ١١٩) حتى تنتهى المسرحية :

حدوتةٌ عظيمـهْ
مِن مصرنا القديمهْ
تحكى عن الفلاحِ
وروعـة الكفاحِ
سمـوه بالفصيحِ
لقولـه الصريحِ

ثم يتجه هو والكورس إلى الإنسان (١١٨) :

يا أيُّها الإنسانْ
يابانى البنيـان

وهنا نجد من الضرورة الإشارة إلى وسيط آخر هو الكورس الذى لا يظهر إلا (ص٥٨) ، والذى يشارك الراوى مهمته فى القص والتفسير ، ويكرر ما يقوله العازف (٥٩) :

وتمتَّعْ

فَغَدًا سوف تُشَيَّعْ

وهكذا يكون حواره (٦٠ – ٦٢) حيث يردد مع العازف ما بدأ به من حوار ٥٨ :

لَمْ يأت من هناكْ
ثـــــاوٍ فترْتَاح
قلوبنـــــا حتى
تهفـــو فتنْداح
إلى مكَان بـــه
أحبابنا راحــوا

ثم يعود فى اللوحة الأخيرة (١٧٧) . ويشترك مع الراوى فى جملته السالفة (١١٩) :

* * *

أنماط من الاستيحاء :

١

قد يميل الشاعر إلى نوع من الاستيحاء القريب والبعيد ، العامد أو غير العامد ، ومن الاستعانة التراثية فى (مجنون ليلى) لشوقى (٥٥) :

نحن كعثمان وليْلَى بيننا كالمصحف

ويحول شوقى الشعر التراثى :

أَلَسْتُم خيرَ مَنْ ركب المطايا وأَنْدى العالمــين بطون راح

إلى قوله (٤٨) ،

عامــرُ يا أجَاودَ البِطَاح وأسْمَع الناس بطونَ راح.

كما يحول قول قيس :

وداعٍ دَعَا إذْ نحن بالحيف من منى ... فهيّج أطرافَ الفؤاد وما يدرى
دَعَـــا باسْم ليلى غيرهـــا فكأنّما ... أطار بلُبّى طـــائرًا كان فى صدرى

يقول شوقى بالمسرحية (٤٦) :

ليلى مُنادٍ دعـــا ليلى فخفّ له ... نَشْوان فى جنبات الصدر عِربيدُ
ليلى انظروا البيدَ هل مادت بآهلها ... وَهَلْ ترنّمَ فى المزمـــار داود
إذا سمعتُ اسم ليلى ثِبْتُ من خَبَلى ... وثاب ما ـ رعَتْ منى العنـــاقيد

إلى جانب ما وقع عليه شوقى من صور مستوحاة من ديوان قيس ، وهذه سمة عامة فى مسرحياته ذات التاريخ الشعرى ، إذ يرجع لمصادره المعروفة من الأغانى للأصفهانى ، والسير ، والدواوين ، وكتب الأدب ومصدره ، وفى ذلك كله يسيطر على شوقى روح معارضة شعر القدماء ، ولا يمنعه ذلك من إيراد أبيات بنصها من الشعر المنسوب للمجنون يجريها على لسانه ، أو على لسان شيطانه (الأموى) ، أو على لسان سارق أشعاره بشر ، مما رجع فيه شوقى للأغانى . من ذلك التضمين من شعر قيس بوضعه بين القوسين . ونكتفى من ذلك بقوله (١٤ ، ١٥ ، ٥٣) :

رأيْتُ غَزالاً يرْتَعى . . . . . .

فما رَاعَنى إلا وَذئْبٌ قد انتْحَى . . . . .

ففوقت سهمى فى كتوم . . . .

فما أُشرِفُ الأيفاعَ إلا صبَابةً . . . . . .

إذا الناسُ شطْرَ البيت ولّوْا وجوهَهُمْ . . .

ومن الاستعارات التراثية فى (مصرع كليوباترا) ص ٦٢ ، ٤٦ ، ٥٩ .

١٢٠ – قوله : « فلابد من سنة من كرى » وقوله :

اليـوم شرْبٌ وغدًا ... حربٌ كلام محكم !

مأخوذ من قول امرىء القيس : اليوم خمر وغدًا أمر ، واضطره البناء التقليدى إلى زيادة معنوية جعلت الحوار مترهلا لا معنى له بزيادة الشطر الثانى :

أو لمبـــوسُ صَـــهْ بـرحَ الخَفا ورأيتَ نفسَك فى مفاضح عارها

من قول العرب : برح الخفاء

- أقصرْ أخى إن الجماعة عربدت . . . . .

- اليوم أقصر باطـــلى وضـــلالى . . . . .

ومن ذلك كلمات : الحفيظة والقلى ٢٨ . والأديم ٢٩ ، والعرصات ٣٠ ، والظبا ٣٠ ، والمخاريق ٣١ ، والمهاة ١٥٠ ، والأراقم ٨٤ ، ومرقشة ٧٨ ، والرقط ٨٧ ، والكرى ١٢٠ ، والبنان ١٢٠ ، وقلامة ظفر ١٦ ، والوغى ١٨ ، والقنا ، ومهند ، والجحافل ٧١ ، وأربع ، وثائر النقع ٧٤ ، ووصف كليوباترا بأنها لبؤة أو لباة ٨٣ ، ٩٧ ، ومن الكلمات التراثية : ريع الحمى ، والكماة ، والوغى ٦٧ ، ٨١ ، والجدود العواثر ١٣٥ ،

وقول كليوباترا (٨٣) :

أيوطأ بالمناسـم تـاجُ مصْر وثمّتَ شَعرةٌ فى مفْرقيًا ؟

وقول أنشو (٢١) فى شكل مرح ، أضفى على الموقف طابعًا كوميديًا ساعدت عليه الاستعارة التراثية :

إذا ما نفقتَ ومات الحمارُ أبيْنك فرقٌ وبين الحمـــار ؟

وقول جندى (٩٢) :

قـد عرفْنـــــاه مَنْ هَزّ رُمحًا ونضًا صارمًا ولاقَى الحروبا

وقول كليوباترا (١٠١) :

قـاتلَ الله ماضيًا قتل المُفْرَدَ العَلَم

وترد فى مسرحيات شوقى بعض المحسنات البديعية ، منها ما يؤدى وظيفة درامية ، ومنها ما لا يقوم بهذه الوظيفة ، ونسوق أمثلة للنوعين ، منها الطباق :

البر والبحر (٤٣) ، وقوله (٤٦) :

فلا أقـــولُ مُقَدَّمُ ولا أقولُ مُحْجِمْ
ولا أقـــول يَنبرى للحرب أو يستسلمْ

وقد يرد الطباق لزيادة الموقف وضوحا كقول كليوباترا (٩١) :

كان الضجيجُ بعيدًا والآن يدنـو بعيده

أو لموازنة نفسية بين وضاءة الحياة وظلمات الموت كقول انطونيو لكيلوباترا (٩١) :

وأضيئى بسناهـــــا مُقْلةً يُسْدِل الموتُ عليها الظُلماتْ

وتكثر نماذج المقابلة والتضاد نظرًا لاعتماد الحوار على الوصف من الخارج لا استبطان الحدث والشخصية ، مما يوحى بالتكلف واستهداف الزينة اللغوية ، من ذلك :

قول أنطونيوس (٦٦) :

كان الملوكُ عبيدى فصرتُ عبدَ الجِسان
ولستُ أول حُـــرٍّ استعبدتْه الغـــوانى

وقول أوروس ٦٦ :

فما أنت أول نجـــم أضَاءَ ولا أنت آخر نجـــم خبا
وقد تنزلُ الشمسُ بعْد الصُّعود وتسقُم بعد اعتـــدال الضحا
ويارُبَّ غـــارٍ عراه الجفوفُ على هامةٍ قد علاهـــا البِلى

وحسن التقسيم (٦٧ ، ٦٣) :

فمِن يائسٍ مات قبْل القِتالِ ومِنْ خائن فرَّ قبْلَ اللقا
يـا ليث سِرْ يـا نَسْرُ طِرْ عُـدْ ظافـــرًا أوْلاَ تَعُدْ

والجناس الناقص (٥١) مثل : السحر والشعر .

وسواء قلنا بتأثر شوقى بالكلاسيكية الفرنسية مع من يرون ذلك من أساتذتنا[٧] أم تابعنا مَنْ يرى أن مسرحياته غير كلاسيكية ، وأنه لم يتصل بالتراث الدرامى الفرنسى

اتصالا واعيا فإن ذلك لا يصرفنا عن جملة استيحاءات شوقى القديمة والمعاصرة ، المحلية والأجنبية ، وهى كفيلة بالإبانة عن تنوع مصادر شوقى فى استيحائه وتمثله ما يستوحى .

٢

ويميل عزيز أباظة إلى استيحاء التراث فى الألفاظ والتراكيب فى حواره ، وربما كان ذلك سببًا من أسباب إطلاق بعض النقاد[٩] صفة (انتقاء اللغة الجلمودية) على لغة الحوار فى مسرحياته ، والحق أن القضية ليست فى انتقاء لغة جلمودية ، ولكنها ترجع – فى أساسها – إلى السمة العامة للمدرسة التى ينتمى إليها الشاعر ، حيث الدقة البيانية فى قول الحكم (الناصر ٤١٣/١) :

. . . . . سِوَى النَّزْر أَوْ شىءٍ أَقَل من النَّزْرِ

لقد مضى عزيز أباظة فى شعره فى مضمار مدرسة شوقى ، تلك التى حاولت الارتقاء بالشعر العربى إلى مدارج ازدهاره لدى فحوله ، وجعلت هذا الشعر معبرًا عن الأحاسيس الذاتية فحررته من جمود الإسفاف والركاكة فتبع ذلك إشراق الأسلوب وجماله وجودته وتلون مهاراته الفنية .

ولم يكن استيحاء التراث لدى هؤلاء محاكاة بكماء ، بقدر ما كان إعادة تمثل للقديم قصد إحيائه واقتباس أضوائه فى عالمهم المعاصر ، فإذا صح ذلك فى شعرهم صح – فى نظرهم – أن يتحقق مثل ذلك فى مسرحهم ، إذ لم يفرقوا بين شعر الذاتية (الغنائى) ، وشعر الموضوعية (المسرحى) ومن هنا نقف أمام بعض مظاهر استيحاء التراث فى شعر أباظة ، وهى مظاهر تبعده عن فنية المسرح بلا جدال ، وتجعل مهمته لفظية بحتة ، ونجد هذا الحرص عل تنقيحه مسرحياته بعد الفراغ منها « بعمليات التجميل » – كما يذكر فى مقدمتى مسرحيتيه : (أوراق الخريف ، وزهرة) ١٣/٢ ، ٤٣٩/٢ ، فكان يرفع كلمة ليضع مكانها « كلمة أرشق منها » ، « وكنت أعنى بنصاعة الأسلوب وجمال الجرس عناية بالغة ، وكنت أوائم بين الكلمة تقع بين الكلمتين ، والفقرة تنساب بين الفقرتين حتى تجمع بين أطراف الأسلوب كله وشائج رابطة تحكم أسره وتقر الاستواء بين مقاطعه ، وكنت أسقط الكلمة الأنيقة إذا أحسست أنها متداولة تداولا يضفى عليها صفات الابتذال ، وكنت كلفا بإخراج ألفاظ شريفة من خدورها ... » .

وإنما أوردنا هذا النص – مع طوله – للدلالة على الهدف اللفظى فى حواره وهو هدف يدنيه من الروح التراثية عن استيحاء عامد .

وأول ما يلحظه قارئ مسرحياته قيام لشاعر بتفسير بعض كلمات الحوار فى هامش المسرحية ، ثم حرصه على تكرار الألفاظ التراثية من مثل قوله فى (قيس ولبنى) ص ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٥٤ ، ٧٩ الخ .

الجدود بمعنى الحظوظ ، **وعزب** : بمعنى غاب ، **وأيد** : بمعنى القوة والفضل ، **والبلقاء** : الظاهرة الواضحة ، **والجمجمة** : الحديث غير المبين ، **والمين** : الإدعاء والكذب ، **وتكدى** : تخفق ، **والمهضوب** : الممطور ، **والسرحة** :الشجرة العظيمة لا شوك فيها ، والنازع : المشتاق ، **وتأشب** : التف ، **وأينع** ، **وتدعنى** : تدفع فى شدة .

وربما كان للموضوع – فى هذه المسرحية وفى غيرها من المسرحيات التاريخية القديمة – أكبر الأثر فى هذا الاتجاه الذى نراه – أيضا – فى (العباسة) ص ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ . إلخ .

تجرم : انقضى ، **والأوام** : الغلة والعطش ، **والكمة** : قلنسوة الحرب ، **والإباق** : الهرب ، **إلبهم** : اجتماعهم ... إلخ .

ونكتفى بهذه الأمثلة خشية الإطالة ، ونقول إنه مهما أوغل موضوع المسرحية فى بعده التاريخى ، فإن ذلك لا ينبغى أن يترك صداه على لغة المسرحية الشعرية فنضيف إلى الشكل التقليدى للموسيقى ، عائقا آخر من الألفاظ التراثية الغائبة عن معجم المعاصرين ، مما يعوق حركة المعنى فى الحوار ، ومما يقرب لغة الحوار من الطابع الغنائى ، والاستهداف الجمالى المحض ، وهما – بلا جدال – من عوائق الحوار المسرحى مهما تحدث الشاعر أباظة عن ملاءمة الحوار لشخصياته فى مقدمات مسرحياته .

وإذا كان ما تقدم من نماذج الألفاظ التراثية ، فإن هناك ما يتصل بالتراكيب ، ومن نماذج تكرار **التراكيب** التراثية (٣٦ ، ٤٩ ، ٦٩ ، ٩٠ ، ١١٦ ، ١٩٦ ، ٤١٢) :

يا ديارَ الحبيبِ رَاوحَكَ القَطْـ ـرُ وغاداك يا ديـــارَ الحبيبِ

– قد يدمع القلب دون العين أحيانا

– ضلالٌ لعَمْر أبى كنّه . . . .

- وَيْلُ الشجيِّ من خَلِيٍّ سالِ
- قد لعَمْرى أسِيتُ للعاشق المُضْنىَ غريقًا فى دمْعه المسْفوح
- شأى الناسَ للمجد لم يلحقوه . . . .

سَلِمْتَ على الأيامِ من كلِّ حادث ولا زِلْتَ رَيَّـــانَ الفُتوةِ والحَمْدِ

وفى إطار التراث قد يستوحى الشاعر فى حواره القرآن الكريم ، من مثل قول عبدالله فى مسرحية (الناصر) ٣٧٥ :

عبدالله : إذَا القلـــوبُ ائْتَلفَتْ فالعْيشُ روضٌ وجنَى

وقول الناصر ٢٩٠ :

- فحُلُّوا وثَاقَ الفاطِميِّينَ يَذْهبوا . . . .
- خُذُوهُمْ فَغُلُّوهم . . . . . .

وقول الرشيد فى (العباسة) ٢٨٧ :

يا أُخْتَ هارونَ ارجعى . . . .

ومثل ذلك ما تراه فى المسرحية السّورية لدى كل من : بدر الدين الحامد فى ميسلون سنة ١٩٤٦ ، وأحمد سليمان الأحمد فى المأمونية سنة ١٩٥٧ ، وما نراه فى المسرحية البحرينية عند إبراهيم العريض الذى تأثر بشوقى فى استيحاء التاريخ حيث كتب مسرحية (وامعتصماه)[١٠] ونشرها بمصر سنة ١٩٣٢ ثم مسرحيته (بين الدولتين) سنة ١٩٣٣ .

وعنده نرى الاضطراب فى البناء الدرامى والتشكيل الفنىّ ، وعدم تطويع المادة التاريخية للفن المسرحى[١١] .

٣

ويمضى الشرقاوى فى تزويق لفظى لا يتعدى نطاق الجملة الزخرفية ، فى إطار ما ورثناه عن فن « البديع » لدى بلاغيينا القدماء ، ويتخذ من الجناس التام وسيلة يدور بها حول « المهر » فى ثلاث دوائر :

المهر : – بضم الميم – الذى يركب .
والمهر : – بفتح الميم – الذى يدفع للمرأة .
ومهران : اسم البطل .
ومهران : مثنى مهر (بفتح أو ضم) ٢٥ :
هاشم :

بعْتُ مُهرْى ودفعتُ المَهْرَ منه ، واشتركنا فى بناء البيتِ

من باقى الثّمنْ

مهران : خُذْ مُهرْى إذن . . مُهْرى الأسودْ

سلمى : ... تقاطه

لا . بل ... مهران ، فُمهْر أكحل

... أبيض للصيد

ونرى ذلك فى كلمة أخ

يا... ... اتى بك ؟

وتضم مسرحية (الحسين شهيدا) للشرقاوى جملاً حوارية ذات أصل قرآنى ، تنتشر فى حوار الحسين (١٩) (متجهًا للسماء) :

حْملى قد أنقْض ظهـرى

فخفِّف ياربـــى وزرى

يارب اشرح لى صدرى

احللْ عُقْدتها ياربـــى

وقول الحسين (١٠) :

إنّما تعْمى قلوبٌ فى الصدورْ

وقول الحسين (٢٦) :

هذا الليلُ يغشّيكم

وقد يستلهم الشرقاوى لغة القرآن الكريم فى التركيب فى الفتى مهران ١٧ :

مهران :

ألا إنها رجْعَةُ الراجعة ، وليس لها اليومَ من كاشفهْ

وفى (الفتى مهران) يقول طه ١١٠ :

قَدْ تشابه البقَرْ

وفى (مأساة جميلة) – ١١٧ « فى قول جاسر » :

المعانى كلها قد دُمِّرت ، فكأنى بجبال سُجِّرت

وكأنى بجحيم سُعِّرتْ ، والنُّجوم انْكَدَرَتْ

والسماء انكشطتْ[١٢]

ونرى مثل ذلك فى (ثأر الله) :

كما نجد لديه استيحاءً تراثيًا فى المعجم باستخدام كلمات مثل :

أرْمَضَنى – أشْأَزَ جنبى – (الفتى مهران)

أو استيحاءً تراثيًا فى الشخصيات التراثية كما نرى فى (مأساة جميلة) ١٦٢ ، ١١٢ :

منى :

زوْجُ لوطٍ عندما التفَتَتْ إلى خلْفٍ غَدَتْ تمثال ملح

هند :

من يوم أن ذُبح الْحُسيْن وأهله فى كَرْبلاء

لم تأت غاشيةٌ كتلك

وربما عاب عليه النقاد[١٣] ظاهرة عكسية . حين أنطق شخصيات مسرحية (ثأر الله) من القرن الأول الهجرى بلغة القرن العشرين ، والحق أنا لا نتفق مع نقد هذه الظاهرة ، إذ يتخذ الكاتب اللغة التى تتقدم بالحدث ، ملاحظا أن اللغة العربية – فى مجملها – هى اللغة نفسها فى كل العصور ، وإلا ألزمنا شاعرًا مثل شوقى أن يغاير لغته بين (مجنون ليلى) – مثلا – و (على بك الكبير) ، وليست اللغة العربية غريبة على أهلها إلى هذا الحد .

٤

ويحاكى صلاح عبد الصبور شوقيًا ، فيصنع تذييلا لمسرحياته مثلما صنع شوقى ، كما يستوحى صلاح شعرًا لشوقى على سبيل التضمين فى مسرحية (الأميرة تنتظر)[١٤] فى قول الراكب :

فإذا رحمتَ فأنتَ أمٌ أوْ أب هذان فى الدنيا هما الرّحماء

ومن المتنبى :

عليمٌ بأسْرار الديانـــات واللُّغى له خَطَراتٌ تفضح الناسَ والكُتبْا

ومن كتب البلاغة :

ولو لم يكن فى كفِّه غير رُوحه لجـــادَ بهـا فلْيَتَّق الله سائلُهْ

ويتقدم نحو شوقى أكثر فأكثر حيث تتكون فى (ليلى والمجنون) فرقة تمثيل تمثل مسرحية شوقى (مجنون ليلى) ، فتتوالد مسرحية داخل المسرحية ، ويستعير من شوقى كما سبق له ذلك فى شعره[١٥] حتى لنرى الشوقيات مستوحاة فى هذه المسرحية (٧٣٧) :

ليلى : أحقٌّ حَبيب القلب أنْت بجانبى أحُلْمٌ سرى أم نحن مُنْتبهان
أبعد تراب المهد من أرض عامرٍ بأرض ثقيف ، نحـــن مُغْتربـــان

وفى (التحليل التضمينى)[١٦] لحوار المسرحية ما يقفنا على كثير من استيحاء صلاح السابقين من الشعراء ، ويهمنا هنا شوقى فى مسرحية (مجنون ليلى ١٩١٦) ، إلى جانب التأثر بمصادر شوقى من الأغانى والأخبار الشعبية ، مثلما نرى فى ص ٧٤٣ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٨٤٩ ... إلخ .

وإلى جانب استيحاء شاعرنا مسرحية شوقى – فى هذه المسرحية – نجده يستوحى التراث العربى والشعبى[١٧] فى حكاية عربية رواها المسعودى وابن هشام ، والطقوس الشعبية فى التعزية وحكايات ألف ليلة وليلة[١٨] .

كما نجده يستوحى التراث فى (مأساة الحلاج)[١٩] .

وقد تأثر صلاح – أيضًا – بأبى العلاء المعرى[٢٠] ، كما نجد فى مسرحياته ميلا للتراث الشعبى ، ففى ليلى والمجنون نجد الموال الشعبى (٨١٢) :

والله إنْ سعدْنى زمانى لاَسْكِنِك يا مَصْر
وابْنى لى فيكى جنينهْ فــوق الجنينهْ قصرْ
واجيب منادِى ينـــــادِى كلّ يوم العصْرْ
دى مصرْ جنّـــــــه هَنيّهْ للّى ســاكنْها
واللى بنى مصرْ كان فى الأصـل حَلَوانى

ويقف بعض الدارسين[٢١] على أوجه تشابه بين جوانب فى مسرح عبد الصبور وغيره من المسرحيين العرب ، وكذلك التشابه بين حوار الشاب ابن الملكة فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) ومنه قوله :

أَهِىَ السوس أم الموتُ أم اللعنهْ ؟
ماذا أفعلْ ؟

وذلك الحوار الذى يصور البنيان الذى تطيح به عطسة أو سنعلة لدى الحكيم فى (بنك القلق) ، ومواقف أخرى للملك مع مواقف شبيهة ببعض مسرحيات الحكيم ، أو الشرقاوى ، أو يرجع الموال الشعبى – الذى أوردناه منذ قليل – إلى تشابه حزين مع موال : يا طالع الشجرة فى مسرحية الحكيم .

والحق أنا لا نتفق مع من يرى هذا الاستيحاء ، ونعده – أولا – من قبيل التشابه غير المقصود ، كما نرجعه إلى مصادر مشتركة رجع إليها الجميع كتأثير مسرح (بريخت) وغيره فى مسرحنا العربى المعاصر .

وقد يكون التشابه أشد قوة ووضوحًا بين القطار لدى صلاح عبد الصبور والقطار فى يا طالع الشجرة ، حيث يتضافر معه ورود ذكر البطاقة الشخصية مشابهة لذكر شهادة الميلاد لدى الحكيم (٨٦) ، وورود ذكر التذكرة ، وعشرى السترة ، نظير عشر تذاكر لدى الحكيم (٨٨ ، ١٠٣ وما بعدها) .

ونرى الإغراب فى الألفاظ ، واستعمال ما لا تألفه الأذن المعاصرة من ألفاظ العربية القديمة ، مثلما نرى فى (بعد أن يموت الملك) :

وكأنى تحملنى ريح هادئة سَجْواءْ

(ط ١/ ٦٢ ، ط ٢/ ٢٨٤)

اضحكْ اضحك يا طفلى الأدْرد (ط ١/ ٦٣ ، ط ٢/ ٢٨٥)

كنت تسميّنى نهر النار المسُجور (ط ١/ ٩٨ ، ط ٢/ ٣٢٠)

أو التعبير التراثى فى قول الوصيفة الثانية :

الفجر على مَرْمَى سهْم (الأميرة تنتظر ٤٤٣)

٥

وقد بات صدى لغة عبد الصبور أمرًا واضحا لدى كثير من كتاب المسرحية الشعرية ممن تلاه من أجيال ، فهذا محمد مهران السيد يهدى مسرحية (الحربة والسهم) إلى (مأساة الحلاج) لعبد الصبور ، ويهتمّ مثله بنكرات هم : صبى ، وشاب ، ورجل ، وشيخ ، كما يتفق معه فى محاكمة ديدى التى تقترب من محاكمة الحلاج لدى عبد الصبور ، كما يبدو فى الموازنة بين حوار ص ٥٥ من (الحربة والسهم) ، وحديث ابن سريج عن الظلم ، والحكم[٢٢] .

يقول قضاة ديدى فى (الحربة والسهم) ٥٥ :

– نحْن قُضاةٌ يا سيّدْ

– نحكم فى الناس بميزان العدْلْ

– لا بالقانونْ

– بلْ هذا واجبُنا كقُضاهْ

– نأخذُ حقَّ المظلومْ

وقول ابن سريج فى مأساة الحلاج ٥٧١ :

هل خصّوا هذا المجلسَ بالظلم ؟

. . . . . .

هل نحنُ قضاةٌ باسم اللهْ

أم باسم السلطان ؟

وقوله ٥٧٠ :

والقاضى لا يفتى ، بل ينصب ميزان العدل

كما وجد النقاد[٢٣] مثل هذى الصدى اللغوى لمسرح عبد الصبور لدى الدكتور أنس داود فى مسرحية (الأميرة التى عشقت الشاعر)[٢٤] ، إذ رأى النقاد فى المشهد الأول من مسرحية الأميرة عند أنس داود[٢٥] حيث تتغزل الوصيفات الثلاث فى جمال الأميرة :

يا للقدميْن الساحرتينْ
اللؤلؤتين
الغافيتين بقلبِ الطِّيبْ
كما تغفو فى ظل المرْجِ حمامهْ

مثلما تتغزل الوصيفات الثلاث فى محاسن أميرتهن لدى عبد الصبور فى مسرحية (الأميرة تنتظر)[٢٦] :

الوصيفة الأولى :

مولاتى من أعلى السُّلَّم يتضوّأ نحرك
حَقْلُ لياليكِ مرشوشٌ بالنوْر
ويُزَغْرِدُ شعرُكْ
خمرٌ تنْسكب على صفحة بللّورْ

ثم تقول :

فى وسط السُّلَّم تحْتار العين
جيدُك أم كوْمـــةُ مـــاسْ
يتكسَّر فيها النـــورُ ويلتمّ

وربما وقف النقاد على أصداء للشاعر صلاح عبد الصبور لدى الشاعر أنس داود – أيضا – من مثل قول الشاعر أنس داود فى المسرحية نفسها (ص ١٧٢) :

– هذا رجلٌ أنْبتَ فى امرأتى طفلا

مثل قول صلاح عبد الصبور فى (الأميرة تنتظر) على لسان الأميرة ٣٧٧ :

– بل أقْسَمَ أن يُنْبِتَ فى قلبى أطفالاً

وقول أنس فى المسرحية ذاتها :

– أهوى أن تبصرَنى وحدى

– أنْ يسقطَ ظلِّى فى عينيْك

مثل قول عبد الصبور على لسان قرندل (٤٣٤ ، ٣٩٠) :

– أنْ يصبح ظلِّى فى عينيْك

وقول أنس فى المسرحية ذاتها :

– لتقئ عليها بعض الشبق الْمنْهَكْ

مثل قول عبد الصبور فى (ليلى والمجنون) على لسان سعيد ٨٠٤ :

– حتى ألقوا ببقايا قيْئهم العنّين فى رَحِم الحقْ

وقول أنس فى المسرحية ذاتها :

– لم أُبْصِرْ ذاتى إلا فى مرآتى يا مولاتى

مثل قول عبد الصبور فى (مأساة الحلاج) على لسان الواعظ ٥٠٠ :

– فنحْنُ له كمرآة ، يطالع فوق صفْحتها .

– جمالَ الذات مجْلوًّا

ولا يغيب التراث عن بال شعراء الشعر الجديد فى مسرحياتهم ، ويستوحى عبده بدوى تراثنا العربى فى مسرحيته (المنتظر) قارئًا كتاب (الفرج بعد الشدة) للقاضى أبى على المحسن التنوخى .

ويستوحى فتحى سعيد فى حوار (الفلاح الفصيح) التراث تارة ، والقرآن الكريم تارة أخرى .

تقول الزوجة (مصغية) – ٧٥ :

مَنْ يخطب الحسناء

فلْيجزل المهـــــرا

ويقول الكبير (مؤنبًا) – ٤٤ :

ولا تكنْ فظًّا

ومثل ذلك (٨٩) :

لا تُصبحْ فَظًّا منْ حولك ينفضّونْ

ونجد فى هذا الحوار استيحاء سورتى : المسد[٢٧] ، والفلق[٢٨] ، فى الحوار بين الفلاح ، والكبير(٥٢) :

الفلاح : (هامسا)
رأيتُهـــــا تميلْ
فى جيدها مَسَدّ

الكبير : (مذهولا)
وما هو المسدُّ ؟

الفلاح : (مقتربا أكثر)
حبل من النخيل
كأنـــــه إكليلْ
كىْ يمنعَ الحسدْ

الكبير : (مأخوذا)
ممن ؟

الفلاح : (ثابتا)
من شر ما حسدْ

ويصرح فاروق جويدة فى (الوزير العاشق)[٢٩] بحبه ابن زيدون ، وحفظه شعره (ص ٧) ، كما يصرح بمخالفة التاريخ فى مواضع منها : الخلاف بين ولادة وابن زيدون ورسم شخصيتهما (ص ١٠) ، وموقفها من الرجل الذى أحبته بعد ابن زيدون وقضت معه حياتها ، وإنهاء المسرحية بسقوط الحكم الإسلامى فى الأندلس برغم حدوث ذلك بعد وفاة ابن زيدون .

وإن كان الشاعر يعلل لهذه المخالفة بأن « الفن ينبغى ألا يأخذ من التاريخ وأحداثه ، وإنما يأخذ من التاريخ روحه ونبضه ، ص ١١ .

كما تضم مسرحية (الأميرة التى عشقت الشاعر) لأنس داود استيحاءً قرآنيا أكثر اقترابا (١١٩) :

أوْ حُور عِينْ

كأمثال اللؤلؤ المكنونْ

وقد يبدو الاستيحاء فى عنوان المسرحية وموضوعها كما نجد فى عنوان مسرحيتى (الفلاح الفصيح) لكل من باكثير ، وفتحى سعيد ، أو فى موضوعها كما نرى فى مسرحية (حكاية من وادى الملح) لمحمد مهران السيد ، حيث تستمد موضوعها من الشكاوى التسع التى قدمها الفلاح الفصيح لحكام عصره طالبا رفع الظلم عنه ، مما جعل الفرعون يعجب بفصاحته . وكما نجد فى عنوان مسرحية (أخناتون ونفرتيتى) لباكثير ، وعنوان مسرحية (أخناتون) لأحمد سويلم . وكلهم راجع لمصادر واحدة ، ومواطن استيحاء متقاربة .

الاستيحاء عند معين بسيسو ، وسعيد عقل :

تضم الأعمال المسرحية[٣٠] للمسرحى الفلسطينى معين بسيسو مسرحياته : مأساة جيفارا فى ثلاثة فصول ، وثورة الزنج فى جزءين ، وشمشون ودليلة فى جزءين ، والصخرة فى جزءين ، والعصافير تبنى عشاشها بين الأصابع فى خمس لوحات ، ومحاكمة كليلة ودمنة .

وهنا نراه يستوحى التراث فى النموذج الأول من مسرحيته ثورة الزنج (ص ١١٩) ، والنموذج الثانى من مسرحية كليلة ودمنه (ص ٤١٣ – ٤١٥) .

وكانت نظرته المسرحية منطلقة من تداعيات نكسة ١٩٦٧ شأنه شأن المسرحيين العرب : سعد الله ونوس ، وألفرد فرج ، ولشرقاوى ، ومحمود دياب ، ومحمد الماغوط ، ويوسف العانى ، وعادل كاظم ، وأمثالهم .

إن معين بسيسو يوقظ الماضى فى قلب الحاضر ، فجيفارا : هو عبد الله بن محمد فى ثورة الزنج ، وماريانا فى جيفاراهى وطفاء . هكذا يعيش المسرح السياسى فى خاطره .

إن حصار البصرة فى القرن الثالث الهجرى ، وثورة الزنج أمر لا ينفصل عن حصار فلسطين وثورتها فى العصر الحاضر ، بل إنها المدن العربية بأسرها .

ونقف الآن على أنموذج من كل من المسرحيتين :

النموذج الأول من مسرحية (ثورة الزَنج) :

الجزء الأول : اللوحة الأولى

الرجل (صندوق الدنيا) :

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيلْ ...

كل التاريخ على حبل غسيلْ ...

من يملك أن يدفع حفنة قمح أو حفنة ملحٍ ...

النموذج الثانى من مسرحية (كليلة ودمنة) :

(المنظر – بهو فى صدره كرسى ضخم ، جلس عليه القاضى وإلى يمينه ويساره حارسان وإلى أقصى اليمين حامل محبرة السلطان ، بعض الجمهور يقتعد السجاجيد ، بينما الحاجب إلى جانب مدخل البهو ...) .

(القاضى مشيرا بيده إلى الحاجب) .

الحاجب : (مناديا)
الزنديق ابن الزنديق ابن الزنديقة
صاحب « دمنة وكليلة » .

صوت ١ : حكم عليه الحاجبُ قبل القاضى
هل صار الحاجب فى منزلة القاضى ... ؟

صوت ٢ : لا تبخس قدر الحاجب يا صاحْ
فأنا حلاق أعرف أقدار الناس
وأنا أحلق ذقن الحاجب ...

صوت ١ : أنا أتكلم يا صاح عن الشرعْ
لا أتكلم عن ذقن الحاجب .

صوت ٢ : لكن ذقن الحاجب ستقود إلى ذقن القاضى
آه على ذقن القاضى ...

سوف تقود إلى ذقن وزير
ثم إلى ذقن أمير ...
ثم إلى ذقن السلطان ...

(همهمة وضجة فى مدخل البهو ، يدخل عبد الله بن المقفع والسلاسل فى يديه وقدميه)

صوت ٣ : ماذا فعل وقد شدوا للسلسلة يديه وقدميه ... ؟

صوت ٤ : قالوا ، ترجم أو كتب كتابا لا أدرى

صوت ٣ : كتب كتابا عن ماذا ... ؟

صوت ٤ : قيل وقالوا ، كتب كتابا تنطق فيه الطيرُ .
وينطق فيه الحيوانْ ...

صوتَ ٣ : أى كتاب هذا ، بل أى زمانْ .

أما سعيد عقل فيقدم مسرحيته الشعرية (قدموس) سنة ١٩٣٧ من خلال نظرة إقليمية ثم يعيد النظر فيها سنة ١٩٤٤ ، وسنة ١٩٦٠ لتصدر عنها ثلاث طبعات فيما بين سنوات ٤٤ ، ٤٧ ، ١٩٦١ ضمن ثمانية أعمال شعرية كان أولها مسرحيته الأولى (بنت يفتاح) سنة ١٩٣٥ مأخوذة من التاريخ البهودى ، وهو فى مسرحية (قدموس) يقدم بطلا لبنانيًا لا سوريًا مغيّرًا فى الأسطورة والواقع التاريخى مقدمًا إياها بقوله :

« إلى رفاقى القدامى الذين اعتزموا أن يرقوا إلى الحقيقة ليكون لبنان وطنا للحقيقة » .
يقول على لسان قدموس :

ومن الموطـن الصغير نرود الأرض نذرى فى كل شـــــط قرانا
نتحدى الدنيا : شعوبًا وأمصا رًا ونبنى – أنّى نشا – لبنانا

ونجد لدى سليمان العيسى[٣١] فى سوريا مسرحياته التى تستوحى التاريخ : الإزار الجريح سنة ١٩٦٦ وإنسان سنة ١٩٦٧ والفارس الضائع سنة ١٩٦٨ ، ولدى عدنان مردم بك مسرحية غادة أقاميا سنة ١٩٦٧ .

تفصيح العامية :

١

اختلف اتجاه شعراء التفعيلة عن سابقيهم إزاء التعبير الشعرى ، فبينما وجدنا السابقين حريصين على فخامة التعبير ، ولا يميلون إلى التيسير إلا قليلا ، نلتقى باللاحقين وهم يقدمون نظريتهم فى حل مشكلة المسرح الشعرى بتفصيح العامية ، مهما تعددت السبل أمامهم متخذين من ذلك طريقا إلى تقريب اللغة الشعرية المسرحية للجمهور ، على أننا لم نعدم وجود محاولات للتعبير الميسر فى حوار شوقى ، برغم حرصه الرفيع على بيانيته السابقة ، وربما كان عبد الصبور أكثر شعراء المسرح اهتماما بهذه القضية ، وعملا على إيجاد حلول عملية لها ، وكان عمله تطويرًا حقا للغة المسرح يتقدم عما صنعه سابقوه ، وهكذا وجدنا من التعبيرات الشعبية عند شوقى ما يتخذ طريقه بتفصيح العامية فى (مصرع كليوباترا) – ٦٣ ، ٢٧ ، ٦٤ :

إمْضِ إلى المجد ولا يُقعدْك شُغلٌ فى البلد

وصَبْرى عليك لأجلْ الفتاة . . . . . .

يا سماءُ احْفَظى ويا أرضُ صونى

وقد يسخف هذا التعبير ، ويتدنى فيصبح شكليا تافها ، مثل قول كليوباترا (٣٧) :

إن كان « مَرْكُ » إلها فأنت فى الحرب جِنّى

ويمضى شوقى قدما ، حتى يتطور منهجه هذا فى (الست هدى) ، ففى هذه المسرحية يقترب من التعبير الشعبى محافظا على فصاحة الحوار كما نرى فى قول هدى :

ولستُ أنْسى زوجىَ الرابعا لا نافعًا كان ولا شافعا

أوَّلُ البخْـــت مصطفـــى مصطفى كـان ساريـــــهْ

وقول زينب ثلاث مرات :

. . . . . خلّيه دعى لا تفرضيهِ غير سكران هَذِى

لكنه قد ينحدر إلى الركاكة فى مثل قول هدى أيضًا :

– « قبْضُ الإيجاره » – تقصد الإيجار .

- لا عفا الله عنه لا عفا الله له لا ارتقى الرتبة صاغ
- رحمة الله عليه كان جخاخًا كبيرا
- كل يوم بزبون أو بِسِمْسار يجيني
- وعينه فى خواتمى أبدا يحدّث النفس كيف ينشلها
- لو لم يمت لمتّ من جَخَّتِهِ وَفتنُّه

ولعل هذا هو ما دعا النقاد إلى ملاحظة ظاهرة ميل شوقى إلى البساطة فى التعبير ، والتخلى عن الغنائية ، والكف عن التعبير المصور إلى التعبير المباشر ، والحق أن لغة الحوار فى مسرحية (الست هدى) ليست فى شيء من ذلك ، فهى ليست – من الناحية الجمالية – فى مستوى يتيح لنا أن نتلمس الصورة الشعرية ، ولا أن نكشف عن الغنائية بسبب عمد الشاعر إلى المواءمة بين الحوار والموضوع ، والحوار والشخصيات فجعلها مسرحية شعبية فى محاولة لتفصيح العامية، وفيما قدمناه من أمثلة مأخوذة من حوار « هدى » ما يقفنا على هذا التطور فى لغة الحوار لدى شوقى ، إذ نره فى هذه المسرحية التى نشرت بعد موته[٣٢] يبشر بنهج جديد كان يعتزم سلوكه فى لغة المسرح ، بعد أن رأى تجربته مع الغنائية الشديدة فى (مصرع كليوباترا) ، و (مجنون ليلى ، وعنترة) ، ثم تخففه منها فى (قمبيز) . لقد أدرك شوقى تكبيل الغنائية لحركة المسرحية وتقدمها ، ولم يشأ أن يتقدم بحل فى موسيقى الشعر يخترع فيه نظامًا للتفاعيل قد لا يتناسب مع جلال منزلته البيانية فى قصيدة ، وكان لنا أن نظن أن شوقى لو مد الله فى عمره لكتب مسرحية نثرية بلغة يسيرة ، أو شعرية تكاد تقترب من الشعر الشعبى ، وهكذا يمكن القول إن لغة الحوار فى (الست هدى) تكتسب جماليات جديدة غير تلك الجماليات المستمدة من شعره الرصين فى سائر مسرحياته بينما يقل عند عزيز أباظة الميل للتعبيرات السهلة ، من ذلك قول الناصر (١/٣٣١) :

قُلْ ما بَدَالَك

٢

وفى مجال تفصيح العامية نرى الشرقاوى يقول فى (الفتى مهران) على لسان طه وغيره (٤١ – ٥٩) :

- اصطبح يا ابنى قل يا صبْح

- يا نهـــــار أغبْر من أوّله
- أنت أوجعْتَ دمـــــاغى
- كيف هــذا يا ولـــــد
- انْتشوا أربع عنزات إذا شئتُم وخلُّونى أعدْ لعيالى
- يا خرابى ، أترى أصرخْ كالنّسوان آهٍ يا خرابى

وقولى الراعى (٦٠) :

يا خرابى

وعلى لسان سلمى (١) :

يقطع اللّهُ لسانى إنْ شتمتُكْ

وصابر (٤٠) :

جاءكِ الغمُّ اذْهبى

وفلاح (١٠٢) :

شُوطة تأخذ نسوان البلد

وأم صابر (١٠٩) .

أحَبَّكَ بُرْص

وهكذا تتوالى عبارات :

ليس كل الطير يا عُمدة ما يؤكلْ لحمُه

إن عندى كوم لحم .

مَنْ نحْسَبُه موسى غدًا فرعون .

خَلِّ ليلتنا تفت

أُمْ على رأسِك ريشه

ويمتدح الدكتور[٣٣] مندور اقتراب الشرقاوى من لغة الحياة فى عصرنا فى المسرحية الشعرية (مأساة جميلة) حيث يقول :

- صَبَحِيَّة ربِّنا

وفهم نظرية عبد الصبور فى اللغة الشعرية نستمده من المصادر التالية : مسرحياته ،

وشعره بوجه عام ، وما ذيل به مسرحياته من تعليقات تناول فيها لغة المسرحية ، وما كتبه فى (حياتى فى الشعر) فيما يتصل باللغة ، كذلك ما كتبه من مقالات هنا وهناك فى المجلات ، ثم جمعها فى كتبه ، ومنها كتابه الذى صدر بعد وفاته بعنوان (نبض الفكر)[٣٤] ، وفيه مقال (لغة المسرح العربى)[٣٥] يعقب فيه على مسرحية كتبها مؤلفها بعامية الكويت ، ويدرك صعوبة قراءة النهجات ، كما يضيف أنه إذا كانت لدينا عشر لهجات عربية على الأقل وعشرات فى الأقاليم لكان لدينا عشر لغات للمسرح ، ثم يقول :

« ولعل من الجرأة أن نطالب كتاب المسرح جميعًا أن يكتبوا بالعربية الفصحى ، فالمسرح ليس طرازًا واحدًا متكررًا فى أشكاله ومحتواه » ، وهو يقر بتفاوت الشخصيات ومستوياتها اللغوية بين أبناء البلد والخدم . إلخ ، لكنه يرد الأمر إلى « الإيهام » الذى يقنع المتفرج أن ما يشاهده ليس هو ما حدث فى الواقع . بل إقناع بأنه قد يحدث فى الواقع أى هناك فرق بين « حدث » ، و « قد يحدث » ، لذا فلا غرابة من نطق يوليوس قيصر بالإنجليزية عند شيكسبير ، وأوديب بالفرنسية عند جيدوكوكتو وإيزيس بالعربية عند الحكيم ، ذلك أن « اللغة عنصر من عناصر الفن المسرحى » « نسمعها » وهى أكثر ترتيبا ، ودقة ، وإيحاء من لغة الواقع ، ثم يخلص للنتيجة « أن علينا أن نكتب بالعربية ما أمكننا » لكنه يدرك أهمية الأمر ، إذ يقرر :

« ولكن الكتابة بالعربية ، تلقى علينا عبئًا كبيرًا ، هذا العبء هو تحويل لغتنا العربية من لغة جمود إلى لغة حركة .

هو عبء اكتشاف بلاغة جديدة للغتنا العربية . ولا سبيل إلى ذلك إلا المحاولة » .

لقد آثرنا أن نطيل فى عرض خلاصة مقاله هذا ، لأنه مدخل لفهم دور عبد الصبور فى تطوير لغة الحوار فى المسرح الشعرى .

وإذا قلنا إنه تسلم التطوير من لغة شوقى فى (الست هدى) فإنه لم يتردد عن المضى فى تفصيح العامية فى مسرحه الشعرى ، ولعله أحس بذلك فوصف هذه الألفاظ بأنها « لم يعتدها الشعر » ، ووقف أمام « ركاكتها أو عاميتها » — كما يعبر — من هذه الألفاظ قوله فى (مسافر ليل) :

« فالأمر بسيط » مع إدراكه لمعنى بسبط بمعنى مبسوط ممهد مستو ، وتعبيرات :

عواميد السكة – حديد الأرضية – وجه فى إعلان – البرميل الأسمر – يتركنى فى حالى – قال فى نفسه .

أما دفاعه عن هذا الموقف اللغوى فيتركز فى إيمانه أن لكل عمل فنى بلاغته . وحرصه على شاعرية « الحالة » لا شاعرية الأداء[٣٦] ، لهذا يتساوى أمامه التقاط الكلمة من القاموس ، بالتقاط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا فى الحالة الأولى « نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة » ، وفى الثانية « نستطيع أن ندخل بها فى سياق شعرى » ، ومحك ذلك هو القدرة « على التعبير وجلاء الصورة »[٣٧] ، كما يرتبط ذلك بفهمه نظرية الحوار الشعرى ، وارتباطها بما هو واقع مرتجل ، بل بما يكون مرتبًا ومنتخبًا ، ويعلل لذلك مفرقا بين الواقعين بقوله :

« فنحن لا نسمع فى المسرح اللغة التى يتكلم بها الأبطال فى الواقع . بل اللغة التى قد يتكلمون بها ، وهى أكثر ترتيبا ودقة وإيحاء من لغة الواقع إن المسافة التى يعبرها الفن ، هى المسافة بين الواقع الواقعى ، والواقع الفنى »[٣٨] .

إن فهم منهج عبد الصبور فى استعمال الكلمات العادية ، أو فلنقل إعادة تفصيح العامية مستمد من اعتراضه على « تعفف اللغة الشعرية عن استعمال أى لفظ جرى استعماله فى الحياة العادية برغم عربيته الأولى ، إيثارًا للزينة على الصدق ، وظنًا أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن[٣٩] ، كما يرتبط برأيه فى (الجسارة اللغوية)[٤٠] .

وهكذا يمضى شاعرنا فى منهجه الذى نرى فيه ميله لتفصيح العامية ، أو سهولة التعبير مثل قول الملك :

بس ! بس !

(بعد أن يموت الملك ٢٨٥)

وقول الوصيفة الأولى : يتكسّر فيها النور **ويْلتمّ**

(الأميرة تنتظر ٣٧١)

وقول الوصيفة الثانية : ويهبط كل مساء **لِيُصَوْصوَ** فى حضن الفلاّحهْ

(الأميرة تنتظر ٣٦٢)

وقول الوصيفة الأولى : أنا أضحك لكنْ **برّه**

(الأميرة تنتظر ٣٨٤)

وقول التاجر فى (مأساة الحلاج) – ٤٤٩ :

انظرْ ماذا وضعوا فى سكّتنا

وما نجد من بساطة التعبير فى (مسافرِ ليلى) :

المشهد يتلخص فيما يأتى – ٦٢٦

سجّلْنا كل مكالمة تليفونيةْ – ٦٧٠

ولعلّى إن لِنْتُ له أنْ يترُكَنى فىِ حالى – ٦٢٨

٣

ومن التعبير الشعرى الذى يميل لتفصيح العامية قول الملك لولادة فى مسرحية (الوزير العاشق) لفاروق جويدة (٦٨) :

« هذا بعيد عن عيونكِ .. صدقينى

ويميل إلى ذلك كثيرًا فتحى سعيد فى (الفلاح الفصيح) ،تقول الزوجة – ٧٣ :

قُلنا لكم أهلا

ويقول الأول – ٧٥ :

يا ستّ لا سرٌّ

فى الأمر أو شرٌّ

وتقول الزوجة – ٧٤ :

وإنما الرجالْ

كالماء فى الغربالْ

وتقول الزوجة – ٧٨ :

فطمئنى بالكْ

وقول الثانى – ٨٠ :

إنْ تُطْعِم الفمّا

الأول :

قدْ تَسْتَحى العينُ

وقول عضو – ٤٥ :

فلْتَشْرب البحرا

وفى مجال تفصيح العامية ما نراه فى المسرحية الباكرة فى الأدب الكويتى (مهزلة فى مهزلة)[٤١] ، تلك التى تحمل ما يبرر لغتها فى ذلك التقديم الذى كتبه عبد العزيز حسين :

« دأبت بعثات الكويت على أن تقيم فى المناسبات الدينية أو التاريخية حفلات تحيى بها تلك الذكرى الكريمة . ويقدم بها فريق التمثيل ببيت الكويت تمثيليتين ، تناسب إحداهما الذكرى المحتفل بها ، وتكون الأخرى هزلية للترفيه والسمر .

وقد أعوزنا – بتعدد الحفلات والرغبة فى عدم الإعادة – التجديد فى هذه التمثيليات ، بالأخص تلك التى تناسب الجو المدرسى ، والتى تخلو من العنصر النسائى ، وتبعد عن التهريج المبتذل ، وتجمع بين قوة التعبير وحبكة الموضوع .

وقدم الأستاذان حمد رجيب وأحمد لعدوانى إنتاجهما الأول ، الذى يتمثل فى هذه المهزلة الصغيرة على مسرح « بيت الكويت » فوجد بها كل من شهدها ، جميع الخصائص التى تؤهلها للنجاح الباهر مما دفعهما إلى نشرها لكى تنتفع بها المدارس والجماعات الأخرى .

وهذه المسرحية الشعرية ، إلى جانب رصانة نظمها ، واضحة المعنى ، سلسة الأسلوب ، يسهل على الطلاب التعبير بها عن مواقف القصة ، وهى تقدم لنا شخصيات فكهة تعيش بيننا وتكدح فى الحياة بأسلوبها الخاص ، وكل ما هنالك أنها وضعت تحت منظار معظم يتمثل فى هذه المسرحية . وهو أسلوب من النقد الاجتماعى ، محقق النفع ، عميق التأثير ... ، وهو مؤرخ فى ١٩٤٨/١١/٢٧ .

أما الفصل الأول فيبدأ هكذا :

يبدو حنبل أمام مكتبه حزينًا . ثم ينادى :

تَعَـــــال إلىَّ يا تَنْبَل تَعَـــــالَ إلىَّ يا تَنْبَلْ

تنبل : (داخلا)

لَكَ الأمـــــرُ لكَ النَّهـــى فَمُرْنـــــــى بـالـذِى أفْعل

(متفرسا)

عجيبٌ أىُّ شىءٍ قد أصابَكْ وأىُّ سحابةٍ غمرتْ جنابكْ
عَهِدتُك من أشدِّ الناسِ صبرًا إذَا طَرق البلاءُ عَليكَ بابكْ
تُصَادمُ كلَّ خطْبٍ مستطيرٍ بِعزْم طالما أعْلَى رِكَابَكْ
وكنتَ إذا عَتِبْتَ على الليالى صَغَت مذْعورَة ووعَت عِتابك

جنبل : (متألمًا)

لقد وردَتْنى من سُلَيْمى رسَالةٌ قرأْتُ بها آلامها وشُجُونَها

ومما كتب بالشعر العامى فى البحرين مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) لإبر هيم بوهندى سنة ١٩٧٢ ، و (سرور) له أيضا سنة ١٩٧٤ ، كما نشط مسرح الاتحاد الشعبى – مسرح أوال[٤٢] .

* * *

وهكذا يمضى الشعراء بلغة المسرح نحو غايات التيسير والاقتراب من الجمهور .

هوامش

(١) ما يتصل بتكرار الأوزان ، أو القوافى ، أو الصور تناولناه فى مكانه من البحث فى الصورة ص ٢٩ – ٩٩ ، والأبنية الموسيقية ص ١٠١ – ١٣٨ .

(٢) الدكتور سامى منير عامر ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ٢٥٢/١ وما بعدها .

(٣) نذكر عقب كل مثال رقم الصفحة كعادتنا فى جميع الأمثلة .

(٤) مجموعة من المغنين أو الراقصين أو الملقين مجتمعين أو فرادى ، تعلق على الأحداث بالتحاور أو الصمت المعبر ، وهى – فيما يقال – أصل الدراما الإغريقية واستخدمها كل من : أسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس ، وأريستوفانيس . بما يتفق مع فلسفته الدرامية ، وانتقلت الجوقة إلى الرومان ، ثم إلى الإليزابيثيين ، لكنها كانت عند الأخيرين ثانوية .
(الدكتور إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ١٩٧١ ص ١٢٤) .

(٥) تذييل المسرحية ص ٩٦٧ – ٦٩٩ .

(٦) س م باورا ، الأدب اليونانى القديم ، ترجمة محمد على زيد ، الألف كتاب ٥٦٠ – ص ١٠٠ ، والدكتور عبد الله المسلمى ، دراسات فى المسرح الإغريقى ص (ز – ط) .

(٧) الدكتور شوقى ضيف ، شوقى شاعر العصر ص ١٧٩ ، والدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى ، ص ١٩ ، ٢٠ والدكتور محمد مندور ، المسرح ، دار المعارف ط ٢ – ١٩٦٣ ص ٨٣ – ٧٤ ، والدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ص ٩ وما بعدها ، والدكتور على الراعى ، نظرة فى مسرح شوقى ، الهلال ، نوفمبر ١٩٦٨ ص ٢١٤ ، والدكتور ماهر حسن فهمى ، أحمد شوقى ، هيئة الكتاب ١٩٦٩ ص ١٧٠ . وكمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، هيئة الكتاب ١٩٨١ ط ١٧ .

(٨) الدكتور إبراهيم حمادة ، مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية ، فصول ديسمبر ١٩٨٢ ص ١٦٧ وما بعدها .

(٩) الدكتور عبد القادر القط ، فى الأدب المصرى المعاصر ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ ، والدكتور محمد مندور ، محاضرات عن مسرح عزيز أباظة ص ٥٠ ، وانظر الدكتور سامى منير عامر ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ٢٥٢/١ وما بعدها .

(١٠) نقلاً عن : إبراهيم غلوم ، ظواهر التجربة الشعرية فى البحرين ، الربيعان ، ط ١ ١٩٨٢ ص ٢٤ وانظر المسرحية ، المكتبة التجارية ، مصر ، د .ت

(١١) إبراهيم غلوم ، ظواهر التجربة المسرحية ص ٥٢ .

(١٢) انظر سورة التكوير ١ – ١٢ .

(١٣) أحمد السعدنى ، الالتزام فى المسرح الشعرى المعاصر فى مصر – رسالة ماجستير ١٩٧٣ – جامعة عين شمس ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(١٤) ص ٦٥٧ ، ٦٥٨ .

(١٥) انظر جابر عصفور – المجلة – فبراير ١٩٦٩ ص ٥٥ ، وانظر دراسة صلاح لمجنون ليلى لشوقى – نبض الفكر ص ١٩ وما بعدها ، وما كتبه عن شوقى بهذا الفصل (٥ – ٤٠) ، وانظر الدكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث فى المسرح ، فصول – أكتوبر ١٩٨٠ ص ١٦٦ وما بعدها ، وانظر صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٧٣ .

(١٦) فدوى مالطى – فصول ، أكتوبر ٢٠٦ « التحليل التضمينى لمسرحية : ليلى والمجنون وما أخذ من الأدب العربى » .

(١٧) الدكتور عصام بهى ، استلهام التراث الشعبى والأسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور ، فصول ١٩٨١ ص ١٣٩ وما بعدها .

(١٨) المسعودى ، مروج الذهب – محمد محيى الدين عبد الحميد ، التجارية ١٩٥٨ – ٢٥٦/٢ ، وابن هشام ، السيرة النبوية ، التجارية ١٩٣٧ – ٧٧/١ ، والدكتورة نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، والدكتور أحمد شمس الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر جـ ١ ، جـ ٢ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ .

(١٩) دكتور على عشرى ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ١٩٨١ ، وفصول – العدد الأول ص ٢٠٤ وما بعدها .

(٢٠) انظر ماكتبه عنه فى (حياتى فى الشعر) ص٢٠٧ ، وماكتبه عنه فى (نبض الفكر) ص٩٥ .

(٢١) الدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية .. ١٣٥/٢ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٢٢) انظر للتفصيل ، أحمد السعدنى ، الالتزام فى المسرح الشعرى المعاصر فى مصر ، ص٣١٤ وما بعدها .

(٢٣) الدكتور عبد القادر القط ، إبداع نوفمبر ١٩٨٣ ص ٦ وما بعدها .

(٢٤) دار العروبة ، الكويت ١٩٨٢ .

(٢٥) المسرحية ص ٧ وما بعدها .

(٢٦) ص ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

(٢٧) الآية/٥ .

(٢٨) الآية/٥ .

(٢٩) مكتبة غريب ط ١ مايو ١٩٨١ .

(٣٠) دار العودة بيروت ط ١٩٧٩ .

(٣١) المجتمع فى المسرح العربى الشعرى ، أحمد سليمان ، الدار العربية للكتاب طرابلس – ليبيا ، ١٩٨٢ ، ص ١٦٥ وانظر الحديث عن رموزها ص ١٧٢ وما بعدها .

وانظر له أيضًا دراسات فى المسرح العربى المعاصر ، دار الأجيال ، دمشق ط ١ ١٩٧٢ .

(٣٢) قرأت ما نشرته مجلة الهلال جـ ١ السنة ٤٥ – أول نوفمبر ١٩٣٦ (١٦ من شعبان ١٣٥٥ هـ) ص ١٥٧ – ١٦٤ من الفصل الأول من المسرحية مقدمة لها بأن الشاعر مات قبل أن تطبع أو تمثل ، معلنة عن اعتزام الفرقة القومية المصرية تمثيلها فى الموسم الجديد بالأوبرا الملكية .

(٣٣) فى المسرح المصرى المعاصر ص ١٣٨ .

(٣٤) طبعة ثانية ومزيدة لكتابه (كتابة على وجه الريح) ، بمقدمة للدكتور عز الدين إسماعيل .

(٣٥) نفسه (ص ٢٠١ – ٢١٠) .

(٣٦) تذييل مسافر ليل ص ٦٩٤ – ٦٩٦ .

(٣٧) كتابة على وجه الريح بيروت ١٩٨٠ ص ٢١٥ .

(٣٨) حياتى فى الشعر ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٣٩) حياتى فى الشعر ص ١٧٥ .

(٤٠) نفسه ص ١٦٥ وما بعدها .

(٤١) فكرة حمد رجيب ، وشعر أحمد العدوانى ، طبعت سنة ١٩٤٩ ، انظر : مسرحيات يتيمة فى الصحافة الكويتية ، الربيعان ، ط ١ ١٩٨٢ ، ومقالات ووثائق فى المسرح الكويتى ، الربيعان ، ط ١ ١٩٨٣ ، وهما لخالد سعود الزيد .

(٤٢) انظر قاسم حداد ، وإبراهيم غلوم : ظواهر التجربة ص ٦٨ .