٣
٥١٤٢

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة الجزائر

معهد اللغة والأدب العربي

٨٤٤
١١١٨

# « المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي »

اعداد الطالبة : سمية زباش

لنيل شهادة : الماجستير

اشراف الأستاذ : د. مصطفى سواق

الموسم الجامعي : 90 — 91

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## المقدمة :

لقد كانت رحلة الشعر الطويلة مع المسرح ، ولا تزال موضوعا مهما يشغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها ، وذلك منذ أقدم العصور . فنحن نعلم أن المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته ، كما أن الحديث عن المسرح الشعري حديث لا ينقطع . وعلى الرغم من أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري بمعناه المباشر ( أي المسرح المكتوب ) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي ، الا أن اتصال المسرح بالنثر حديث لا ينقطع اذا ما قورن بهذه المرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة أساسية للحوار المسرحي الا منذ قرن واحد من الزمان ، كان الشعر صيغة الحوار الوحيدة منذ أوائل القرن الخامس ق.م وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي . ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة ، أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي .

وقد عالج كثير من الباحثين موضوع المسرح الشعري بعناوين متعددة ، وتناولوه من جوانب مختلفة ، لعل أكثرها نجاحا تلك التي وفق فيها أصحابها الى حصر رقعة البحث في ظاهرة بعينها ، أو في مسرح شاعر بعينه ، يرصدونه من كل الجوانب ، ويتجهون في دراستهم له نحو أعمق اعماقه .

ورغم توفر الدراسات الحديثة التي توجه بها أصحابها الى بحث المسرح الشعري العربي ، الا أننا لا نجد من هؤلاء ، في حدود ما أعلم ، من يفرد كتابا لبحث المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي على أهميته ، أو يخصه بدراسة مفصلة انطلاقا من عقدة الصلة بين ثنائية المسرح والشعر ، وهما فنان مختلفان يتطلبان مهارة وحذاقة ، ثم تحليل مكونات العمل المسرحي على ضوء المفاهيم النقدية القديمة والحديثة ابتداء بفحص الخصائص

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفنية التي تميز ابداع هذا الكاتب في كل مرحلة من مراحل كتاباته وصولا الى تكوين نظرة شاملة عن هذا الفن المسرحي الشعري .

ولقد كانت المحاولات السابقة التي بذلت في هذا السبيل ، مع تقديرنا الكبير لجهود أصحابها ، تتجه بالدرس الى نواحي أخرى مغايرة لاتجاه هذا البحث ، فهي اما يغلب عليها طابع الايجاز كما في الدراسات التي ظهرت في الصحف أو الدوريات المتخصصة كالمسرح ، أو على شكل مقتطفات في ثنايا بعض الكتب التي لم تخصص أصلا لهذا الغرض ، واما في شكل كتب عامة تهدف الى التعريف بمسرح الشرقاوي ضمن التعريف بسلسلة من الكتاب المسرحيين في أدبنا العربي ، على نحو ما نلاحظه في كتاب المسرح في الوطن العربي للدكتور علي الراعي ، وكتاب المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي للدكتور سامي منير حسين عامر ، وكتاب الشاعر العربي الحديث مسرحيا لمحسن أطيمش .

انطلاقا من هذا كله ، ومن الأهمية التي شعرت بها في دراسة المسرح الشعري عند الشرقاوي نبعت رغبتي في القيام بهذا البحث الذي يستفيد دون شك ، من النتائج الايجابية التي توصلت اليها البحوث والدراسات السابقة ، ولكنه يتفرد عنها ، بعد ذلك ، في منهجه وروحه وأهدافه ، فهو يستند ، أساسا ، الى استقصاء خصائص ومقومات البناء الدرامي والفني بعامة لمسرح الشرقاوي ، ويهدف الى تجلية العمق المسرحي لدى هذا الكاتب والشاعر الرائد في اطار حركة الشعر الجديد ، ومدى استفادته من التراث العربي واستلهامه له وكيفية توظيفه ، ثم مدى الاضافة التي قدمها في هذا المجال ، كل ذلك ضمن السياق التاريخي لحركة المسرح الشعري في أدبنا العربي .

وكان اختياري لمسرح الشرقاوي بالذات دون سواه يعود الى أسباب علمية موضوعية . فالشرقاوي رائد من رواد مدرسة الشعر الجديد ، وبذلك فهو يعد النقلة الواضحة المميزة المؤثرة فيمن بعده بين الشعر المسرحي (عند شوقي وأباظة وغيرهما)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمسرح الشعري . وفضلا عن هذا وذاك فقد شارك الشرقاوي في حياتنا الأدبية ومارس خلال رحلته فيها كل الأشكال الفنية في التعبير ، فكتب القصيدة في اطارها الجديد ، والقصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية الشعرية ، والدراسة الفكرية ، والمقال الأدبي والسياسي . وهو بهذا الانتاج الغزير المتنوع يعد نمطا فريدا بين الكتاب ، لم نألفه في الجيل الذي ينتمي اليه ، الا أنه من الواضح أن المسرح الشعري قد أستأثر بمعظم اهتمامه .

ويعد الشرقاوي من أقدر أدبائنا المعاصرين على ابراز الروح المصرية المرحة ، روح الفلاحين البسطاء في القرى والأرياف ، وكذا الطبقة المتوسطة في المدن ، ومن أوفاهم قدرة على تنغيم ما تضطرم به الحياة من نفحات ونزعات الحب والصبوات والأحلام الدفينة والضعف الانساني والكبرياء .. كما تنطلق كتاباته من استبصاره التام للعصر والتزامه المبكر بقضايا التقدم الاجتماعي ذلك أنه يستقي مادته من تجربته الانسانية الغنية ، من معايشته لمشاكل " الارض " و " الشوارع الخلفية " و " الفلاح " . ولكنه لا يفقد الأمل أبدا ، مهما جابه الخطر ، ودهمه الحزن ، وأحاطت به الأشجان .

ويمكن أن نقرأ في جميع أعمال الشرقاوي على تنوع مادتها وقالبها الفني ، معنى المقاومة على المستوى الاجتماعي والوطني والقومي ، يخوضها أبطاله ذوو القوام النفسي المتشابه ، وهم ينبضون بالحرارة والأسى ، من أجل الحرية والعدالة والمساواة للانسان .

لهذا كله اذن ، كان اختياري لمسرح الشرقاوي الشعري موضوعا للدراسة .

وقد بدأ ارتباطي بهذا الموضوع عن طريق بعض المطالعات ، ثم بدأت أجمع مادته الأساسية عن طريق الحصول على بعض المصادر والمراجع ، اذ معروفة هي الصعوبات التي عادة ما يصادفها الباحثون اثناء عملية جمع مادة البحث . وقد تمكنت ، رغم ذلك ،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبمساعدة بعض الأساتذة الأفاضل والأصدقاء الأكرمين ، من جمع عدد من هذه الكتب ، من بينها أعمال الشرقاوي المسرحية التي تعد المادة الأساس لهذا البحث .

وعلى هذا فقد ارتأيت أن أقسم البحث حسبما تتطلبه عناصره الى أربعة فصول مسبوقة بتمهيد عام حول علاقة المسرح بالشعر ، ومتبوعة بخاتمة تضم أهم النتائج المتوصل اليها ، يضاف الى ذلك ثبت بالمصادر والمراجع ، وفهرس تفصيلي للمحتويات .

وكان لابد من هذا التمهيد ، في نظري ، لنتتبع من خلاله العلاقة بين المسرح والشعر التي كانت ولا تزال تثير جدالا حادا في أوساط الباحثين وذلك منذ عصور خلت .

وبالفعل فقد كان الفصل التمهيدي مفيدا ، اذ أنار لي الطريق البحث في الفصول اللاحقة ، وساعدني على تفهم مسرح الشرقاوي أو لنقل المسرح الشعري الذي هو صلب الموضوع . ومن هنا كان ابتدائي بالقاء نظرة على المسرح الشعري عند الرواد الأول ، أو ما يسمى بالمسرح الشعري الغنائي التقليدي في الفصل الأول ، ضرورة لابد منها ، حتى يتسنى لنا معرفة الجهود التي وقف عندها هؤلاء ، والتي كانت في الوقت نفسه منطلقا للشرقاوي في تجربته المسرحية كما صرح هو في كثير من المواضع ، والوقوف على الاضافة التي قدمها في هذا المجال .

واتبعت ذلك ، في الفصل الثاني ، بدراسة شبه مفصلة تناولت النزعة الدرامية في القصيدة العربية الحديثة ، ووضحت كيف كان الشعراء المحدثون يعمدون الى تطوير التكنيك الداخلي لقصائدهم ، بمعنى تطور عناصر الدراما تدريجيا في أعمالهم الشعرية . وهذا الميل الداخلي نحو اغناء العناصر الدرامية في قصائدهم يمثل في الواقع نزوعا للابتعاد عن الغنائية والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية المتمثلة في عناصر الأداء الملحمي والدرامي . ولقد قال الشاعر عبد الصبور يوما انه اتجه الى المسرح

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حين أحس أن الشعر الغنائي ضاق عن تجربته وتجربة جيله التي تحتاج الى الاصوات المتحـــــاورة(1)

وكانت دراســة البناء الدرامي والفني بعامة لمســرح الشــرقاوي موضوع الفصل الثالث . وقد بدا لنا أنه من الضروري أن نقدم بايجاز شديد المهاد النظـــري لمفاهيم الصـراع الدرامي والحوار والشخصية وغيرها من عناصر الدراما قبل الولوج في تحليلها في أعمال الشــرقاوي . كما تناولنا أيضا لغة الحوار التي بين الشاعريـــة العالية والنثرية المباشرة . وفي هذه النقطة بالذات نبهنا الى ظاهرة المفردات العامية والمأثورات الشعبية التي تتخلل مسرحيات الشرقاوي ، بشكل سافر ، بل أعماله الأدبية بعامة .كما لم يفتنا أن نعرض أيضا الى قضية موسيقى الشعر في الحوار لنرى فيما اذا كان الشرقاوي قد تمكن من القضاء أو على الأقل الحد من الجرس الموسيقي العالـــي الذي لم تكن تخطئه الأذن في مســرح شــوقي وغيره.

وفي الفصل الأخير المخصص لدراســة ظاهرة التراث في مســرحه ، كان ثمــة أكثر من ســؤال يطرح نفســه ، اذ لماذا العودة الى التراث ؟ ثم هل العودة اليــه تعني نقله كما هو في كتب التراث ؟ أو بتعبير دقيق ، نقول : كيف وظف الشــرقاوي الظاهرة التاريخية ؟ ثم ماذا أراد أن يقول من خلال استلهامه لأحداث وشخصيـــات لها وزنها في التاريخ العربي ، مثل الحسين بن علي ، وصلاح الدين الايوبـــــي وأحمد عرابــي ؟؟ وغير ذلك من المســائل المتصلــة بالمســرح التراثي بعامة ومســن الشــرقاوي بخاصـــة .

وأرى أنه ليست بنا حاجــة الى عرض مثل هذه القضايــا التي أثارها البحـــث لأن ذلك كله سيتضح من خلال العرض ، وفي موضعه المناسب من البحث ، وانما أريد فقط أن أشــير الى طبيعــة المنهج الذي ســرت وفقه في هذه الدراســة ، وهـــو

(1) عصام بهي ، " اللغة في المسرح النثري " ، فصول ، ع : 1 ، مج : 5 ( أكتوبر / ديسمبر 1984 ) ، ص : 152 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على فحص مقومات العمل الفني وتشريحه وتحليله الى جزئيات صغيرة ، ثم اعادة تركيب هذه الجزئيات المتجانسة فيه بهدف استخلاص القواعد الكلية التي تنتظمه وتتحكم في نموه وتطوره.

بعد هذا ، لايفوتني أن أتوجه هنا بالشكر الجزيل الى كل من مدلي يد المساعدة أساتذة وزملاء ، بتشجيعهم وحثهم اياي على انجاز هذا البحث . وأخص بالذكر استاذي الكريمين الدكتور عبد الرحمن جيلي ، رحمه الله ، والدكتور مصطفى سواق، أمد الله في عمره ، لما لهما من فضل الاشراف على هذا البحث .

والله ولي التوفيق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# تمهـــــــيد :

## علاقـة المســـرح بالشعـــــر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكر الانسان في مظاهر الكون التي كانت وما زالت تشكل بالنسبة اليه لغزا محيرا يدعو الى التفكير والتأمل . وباتساع ادراكه لهذا الوجود من حوله ، راح الانسان يحاول التعبير عن كيانه في محاولة منه لفهم هذا الوجود الرحيب . ومر هذا التعبير بمراحل عدة ، تطورت شيئا فشيئا عبر عصور وأزمنة طويلة ، شهد الانسان خلالها أشكالا شتى للتعبير ، حتى بلغ مرحلة راقية هي ما يمكن أن نطلق عليها مرحلة الفن .

ثم أن هذا الفن لم يكن وليد لحظة بعينها ، أو فترة زمنية محددة ، بل تطور حتى اقترن بالحس الدرامي الذي تطمح الفنون الى بلوغه ، وذلك لأن أي عمل فني حقيقي ينطوي على حدث وصراع وحركة وغاية يهدف اليها دون أن يبتعد عن بنائه الجمالي . فالوظيفة الأساسية للفن تكمن في " مايفرضه من صيغة تصنيفية على الحقيقة المادية ، فيها نعرف اتساق الحقائق وطتها بعضها ببعض، وهذه المعرفة هي التي تولد فينا الشعور بالاتزان والصفاء "(1).

وهكذا غدت الدراما ، في خضم التطور ، نوعا أدبيا مستقلا يقوم على الحوار والأسلوب القصصي والأداء التمثيلي عن طريق نمو الحدث وتطوره .

وعلى الرغم من أن الدراما لون أدبي قائم بذاته ، فانها تلتقي مع بعض الفنون الأدبية الأخرى في بعض عناصرها ، وتختلف عنها في جوهرها ، كاحتوائها على الموضوعية الملحمية ، وانطوائها على الأحداث ، شأنها شأن الملحمة .

وقد تعرض أرسطو ، في تعريفه للمأساة ، الى هذه القضية وأشار الى السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ، وأكد على المكانة التي يحتلها الشعر في المأساة ، وفي ذلك يقول : " الملحمة تتفق مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار في كلام موزون ، وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عروض واحد ، وأنها

(1) ـ فائق متى ، اليوت ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ( 17 ) ، د . ط ( مصر : دار المعارف 1966 ) ، ص : 197 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تجري على طريقة القصص . وان جاءت مخالفة لها في الطول . فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا تجاوز ذلك الا قليلا . أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان ، على أنهم كانوا يتسحون قديما في التراجيديا بمثل ما يتسحون به في الملاحـــم . . .

" التراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصـــص وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات . وأعني بالكـــلام الممتع ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وايقاعا وغناء ، كما أعني بقولي تتوزع أجـــزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده ، على حين يتـــم بعضها الآخر بالغناء . . .

واذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون ، فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءا من أجزاء التراجيديا ، ويلي ذلك الغناء والعبارة . . واعني بالعبارة نظم الأوزان نفســه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحـــد " (2)

ولو رحنا نتقص معالم ذلك في المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، مثلا ، لوجـــدنا أن الكتاب المسرحيين الفرنسيين عموما لم يحيدوا عن مبادئ المسرح وقواعده كما سنها المعلم الاول ارسطـــو ، مستمدا اياها من أعمال رواد المسرح الاغريقي مـــن أمثال اسخيلوس وسوفوكليـــس ويوريبيديس وغيرهم ، ممن كانوا يشكلون مدرسة قائمـــة بذاتها في المســـــرح .

وبهذا يكون هؤلاء الكتاب قد وقفوا عند حدود التقليد عموما ، سواء في مبادئهم وتقنياتهم او في موضوعاتهم المسرحية ، بحيث صرنا نقرأ من جديد " اوديب " وايفيجينيا

(2) شكري عياد ، كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، ( القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشـــر ، 1967 ) ، ص: 46 ، 48 ، 50 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

و" أورست" و " أونتيڤونا" وغيرها من الشخصيات الأسطورية القديمة التي بعثت في أعمالهم المسرحية. كما اقتفى هؤلاء الكتاب آثار القدماء أيضا في ما اعتقدوه من وضع أرسطو ، جهلا ، وأسموه بقاعدة الوحدات الثلاث، وخصوا المأساة التي تنظم شعرا بالموضوعات المفجعة ، والملهاة التي تكتب نثرا بالموضوعات المستقاة من الواقع المعاصر، وهو ما يمكن ملاحظته بالفعل في ما خلفه كل من CORNEILLE كورناي و RACINE راسين و MOLIERE موليير .

والعلاقة بين المسرح والشعر كانت ، وما تزال، من الموضوعات التي شغلت اهتمام الباحثين والدارسين في مجال المسرح منذ القديم . فنحن نعلم ان المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته ، وظل متحفظا به حتى صار تقليدا ملزما للشعراء الكلاسيكيين خاصة ، وبعض من الرومانسيين ، بل ولدى بعض المحدثين من الشعراء المشهورين ايضا .

ولكن يبدو أن الشعر لم يتمكن من الاحتفاظ بمكانته تلك ، وبدأ يتقهقر منذ القرن السابع عشر ، تاركا مكانه للنثر الذي اخذ يحاصره شيئا فشيئا .

فهذا كورناي ، وهو أحد الشعراء المسرحيين الكلاسيكيين المعروفين بالتزامهم الشديد وتمسكهم بالتقاليد المسرحية القديمة ، ولا سيما الشعر كوسيلة للحوار المسرحي ، يدعونا الى الاعتراف بأن " النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح يفترض أن يأخذ على انسه نثر، فنحن لانتحادث عادة بالنظم وبدون هذا الافتراض فان الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي" .(3)

ومما يلاحظ على اعتراف كورناي كونه لم يكتف بأن نعت شعر الحوار بالنظم بل راح يطلب منا ان نعده نثرا من باب التجاوز والافتراض، ظنا منه ان المسألة تحسم بذلك ، فهو لم يبن عن رأيه عن رأيه بوضوح فيما اذا كان الحوار شعرا

---

(3) لطفي عبد الوهاب يحي، "عن المسرح الشعري" ، عالم الفكر: ع: 1 مج 5 (ابريل / مايو / يونيو 1984 ) ص 114 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو نثرا . ولعل مرجع ذلك الى كونه يسعى الى ايجاد مبرر يسوغ لـــــه الاستمرار في استخدام الحوار الشعري في المسرح في زمن صار من العسير فيه غض الطرف عن ظهور الحوار النثري في المســـرح .

وتزداد الشقة اتساعا بين الشعر والمسرح بظهور المأساة البورجواويـــة ، او ما يسمى بالدراما الجادة ، على يد D.Diderot ديدرو ، وهي لون ادبـــي يقع في منتصف الطريق بين المأساة والملهاة ، اي انه ينتمي اليهما معا ، الى المأساة ، لأن نبرته جادة ، وابطاله مهددون في شرفهم وحياتهم وسعادتهم والى الملهاة ، لانه يقدم صورة واقعية للاوساط البورجوازية . هذا وتسعـــى الدراما الجادة الى اثارة مشاعر المتفرج وتلقينه درسا اخلاقيا ، من خـــلال محاكاته الامينة للواقع الراهن ، ومراعاتها للاخلاقيات السائدة (4)

وهكذا جاءت هذه الدراما بسيطة وعادية اذا ما قورنت بالمأســـــاة الكلاسيكيـــة التي انصبت على تصوير الطبقة الارستقراطية ، كما استطاعت ان تثير مشاعر المتفرجين وتستدر دموع الطبقة الراقية من اجل رجل عادي هـــو بطل المسرحيـــة .

وفي هذا الصدد يقول ديدرو متسائلا : " . . ماذا الا تدركون الاثـــر الذي يتركه فيكم مشهد حقيقي ، ثياب حقيقية ، وأقوال مطابقة للافعال ، وأفعال بسيطـــة . . . ان انقلاب الحظ ، والخوف من العار وما يخلفه البؤس مـــن آثار ، والهوى الذي يفضي بالانسان الى التدمير ، ومن التدمير الى اليـــأس ومن اليأس الى الموت العنيف ، كلها أحداث ليست نادرة . أو تظنون انـــها لن تؤثر فيكم كما يؤثر فيكم الموت الخرافي لطاغية او التضحية بطفل على مذابح آلهة اثينا او رومـــا . " (5) ولذا فقد دعا ديدرو الى ضرورة نبذ البطـــولات

(4) سامية احمد اسعد ، " المسرح . . والشعر " ، فصول ، ع 4 : ( اكتوبر ، 1984 ) ، ص : 142

(5) D.Diderot , Oeuvres esthetiques , editions Garnier, 1968 P 149.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي طالما تغنت بها المأساة الكلاسيكية الأرستقراطية والنزول الى الحياة اليومية كما يحياها الناس البسطاء ، وبكل ما يصطرع فيها من أفكار ومشاعر وأحاسيس . ومن ثم يصح التركيز في هذه الدراما على تصوير المهن ومختلف العلاقات الأسرية بدلا من تصوير الطبائع والأهواء : " اليوم ، يجب أن تكون المهنة المادة الأساسية ، وأن تكون الطبائع مجرد مادة ثانوية ، فالمهنة بالتزاماتها ، ومزاياها ومتاعبها ، هي التي يجب أن تكون أساسا للعمل المسرحي "(6) ومن هنا يجب أن نصور " الأديب ، والفيلسوف ، والتاجر ، والقاضي ، والمحامي ، والسياسي ، والمواطن . . . ( ومختلف العلاقات الأسرية ) . رب الأسرة ، والزوج ، والأخت ، والاخوة "(7) وعناوين المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أبلغ دليل على تجاوب الكتاب مع نظريات ديدرو .

ولم يقف التغيير ، في هذا النوع من الدراما ، عند حدود المضمون بل تعداه الى الشكل والتقنيات المسرحية بعامة ، والذي يهمنا هنا لغة الحوار المسرحي التي تحولت الى النثر ، اذ ارتأى ديدرو أنه أفضل من الشعر نظرا لكونه أكثر طبيعية وأصدق تعبيرا عن الشخصيات المسرحية في مختلف أحوالها ناهيك عن كونه يلائم الشخصيات وانتمائها الاجتماعي .

وهكذا نرى أن هذه الدراما لعبت دورا هاما في تجديد المضمون والشكل معا ، اذ من الطبيعي أن يصحب تجديد المضمون تجديد في الشكل ، أي تجديد في الأداة التعبيرية على وجه الخصوص . فكان النثر بدل الشعر هو هذه الأداة . وبهذا يعتبر ظهور الدراما الجادة ومحاولات أصحابها ، ولا سيما ديدرو ، منعطفا مهما في تطور العلاقة بين المسرح والشعر .

---

(6) — م . ن ، ص: 153 .
(7) — م . ن ، ص: 154 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبعا لهذه الدعوات في مجال المسرح الشعري، نجد محاولة الأديب الفرنسي Marie - Henri Beyle المعروف ب Standal ستاندال التي يدعو من خلالها الى نبذ الشعر في المسرح لأنه لم يعد صالحا، وفي ذلك يقول: " اني على اقتناع كامل، بأن المسوحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا نحن الشباب . . . بالنثر، ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري - وهو أطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح الا وسيلة للتغطية والغباء " (8) ولعل سبب ذلك يرجع - على حد قوله - الى أنه " لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات . . في حللهم المطرزة وشعورهم السوداء التي كانت تكلف الواحد منهم الف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء احكامهم عام 1670 على مسرحيات راسين وموليير، وهذان الرجلان العظيمان انما كانا يهدفان الى اطراء ذوق هؤلاء المركيزات، فكانا بذلك يعملان من أجلهم "(9)

ومن خلال هذا الهجوم السافر الذي شنه Standal على الشعر المسرحي كوسيلة للحوار، نلاحظ سخريته الحادة من الطبقة الارستقراطية التي كانت تصدر أحكامها على اعمال المسرحيين الكلاسيكيين في القرن السابع عشر في فرنسا، مشككا بذلك في قدرتها على اصدار الأحكام التي لم يعمل فيها الفكر ولم يمعن فيها النظر، وانما جاءت وليدة فئة مترفة لا تعلم من شؤون المسرح الا المتعة والتسلية.

ولكن ينبغي، مع ذلك، الا نبخس الطبقة الارستقراطية حقها الكامل ومدى الدور الذي لعبته في تطوير الأدب، ويكفي أن نشير الى فترة حكم لويس الرابع عشر في فرنسا، حيث ازدهر الأدب والثقافة بعامة. وأنه

---

(8) - الجافي عبد الوهاب يحي، ص: 115.

(9) - م. ن، ص: 115.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأنه ، بضعف السلطة السياسية ، والتي كانت ملكية ، ضعف هذا الادب كذلك اذ لم يعد للبلاط الملكي الكلمة العليا التي كان يفرضها على الثقافة بعامة واتتقل الحكم الى الشعب ، وصار من الطبيعي ان يكون الادب مرهونا بالحالة الاجتماعية للطبقة المتوسطة في المجتمع .

وهكذا نادى دعاة التجديد المسرحي في القرن التاسع عشر ، بتجديد لغة المسرح ، على اعتبار ان المأساة الكلاسيكية كانت تهتم بتصوير الطبقة الراقية في المجتمع ، وهذه الاخيرة تشتمل على مواقف حماسية وعاطفية على قدر كبير من السمو ، ومن ثم فان الشعر ، والشعر وحده ، هو الاداة التعبيرية التي يمكنها التعبير عن ذلك . اما وقد صارت الطبقة المتوسطة هي صاحبة الكلمة العليا وأصبح الشعب يملك زمام السلطة ، فان الادب في هذه الحال سينبري لتصوير الطبقة التي آل اليها الحكم ، وستكون الوسيلة التعبيرية في هذه الحالة هي النثر الذي يناسب المسرحية في هذا المجتمع الجديد .

ولقد نادى Standal ، في هذا الصدد ، باستعمال " النثر الجيد وذي الاسلوب المتقن " (10) لان الشاعر في نظره كثيرا ما ينساق وراء جمال الشعر واتقانه ناسيا بذلك الاحداث المسرحية وما تتطلبه من حبكة درامية ، وللحوار في هذا المجال كل الشأن .

ولكن يبدو ان الدعوة الى استعمال النثر في المسرح وبخاصة ما تضمن هذه كلمات مألوفة في حياتنا اليومية ، لم تلق اقبالا كبيرا من قبل جمهور الف الاستماع والاستمتاع بالشعر الجميل في المسرحيات ، رغم ما في ذلك من انشغاله وصرف نظره عن الدراما وما يصطرع فيها من الاحداث . ولعل هذا ما حدا بأحدهم الى القول : " بأن الكلمة المألوفة لا تقبل الا بصعوبة كبيرة على المسرح " . (11)

---

(10) — عمر الدسوقي ، المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها ، ط 5 ، دار الفكر العربي د.ت.) ص 240 .

(11) — م.ن ، ص 240 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبقى ، مع ذلك ، كل هذه المحاولات محدودة ، لأنها لم تتعد المحاولات النظرية ، بالمقارنة مع محاولة الشاعر الفرنسي Victor Hugo فيكتور هيجو ، وهي محاولة جريئة الى حد كبير ، سعى من خلالها الى ارساء دعائم الدراما الرومانتيكية التي تختلف أشد الاختلاف عن المأساة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة ، وقد ضمن أفكاره عن الدراما الرومانسية الجديدة " مقدمة كرامويل " .

٤٢٠٤١٢

لقد دافع هيجو عن المدرسة المسرحية الجديدة ، ودافع عن الشعر خاصة ، والشعر كما يراه هيجو في المسرح ، ليس غاية في حد ذاته ، وانما هو أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية ، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماها . واذا أراد الشعر أن يحتفظ بمكانه في الدراما ، تحتم عليه أن يتخلى عن بعض امتيازاته ، وأن يخضع للواقع ، أو الحقيقة المثالية التي تعد المبدأ الأساسي في الجماليات المسرحية الجديدة . وعليه — كذلك أن يتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لمتطلبات الحوار . ويقول عن علاقة الشعر بالدراما الرومانسية الجديدة : " اذا حق لنا أن ندلي برأينا في ماينبغي أن يكون عليه أسلوب الدراما ، قلنا أننا نريد شعرا حرا ، صريحا ، أمينا يجرؤ على قول كل شئ دون حياء ، ويعبر عن كل شئ دون تكلف ، منتقلا بشكل طبيعي من الملهاة الى المأساة . . . شعرا ايجابيا وشاعريا . . يعرف كيف يكسر الوقف وينقله حتى يداري رتابة البحر السكندري . . شعرا رغيا للقافية . . يتخذ الف شكل دون أن يغير نمطه وطابعه ، يهرب من المقاطع الطويلة ، ويتلاعب في الحوار ، ويختفي دوما خلف الشخصية . . . واذا حدث وكان جميلا ، فانما يكون جميلا بمحض الصدفة ، رغم أنفه ودون أن يدري ، شعرا غنائيا ملحميا ودراميا ، حسب الحاجة ، ويمكنه أن يجوب السلم الشعري كله ، منتقلا . . . من أرقى الأفكار الى أحطها ، ومن أكثرها هزلية الى أشدها خطورة ، ومن أكثرها ظاهرية الى أشدها تجريدية دون أن يتعدى — أبدا — حدود المشهد الكلامي ، وفي كلمة واحدة ، شعر يصنعه رجل منحته احدى الجنيات روح كورناي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وراس موليير. وانه ليبدو لنا أن هذا الشعر سيكون أيضا جميلا كالنثر". (12)

هذا ويبدو أن هيجو لم يلتزم بما دعا اليه في مقدمة كرومويل بشأن الشعر في علاقته بالدراما الرومانتيكية ، بحيث لم يخرج عن كونه شاعرا غنائيا ولم يستطع تجاوز بعض التقاليد المسرحية الكلاسيكية ، وهو الذي طالب منا أن نعمل المطرقة في النظريات والفنون الشعرية والانظمة جميعا ونرمي بعيدا القناع البالي الذي يحجب واجهة الفن(13) وهذا ما ذهبت اليه سامية شاهين في دراستها للدراما عند هيجو الذي يمثل في نظرها همزة وصل بين التقليد والتجديد في المسرح الفرنسي . وفي ذلك تقول : " انه لم يحدث ثورة درامية ولم يخلق نوعا أدبيا جديدا . صحيح انه قلب الموازين ومزج الالوان وهو ما لم يكن في المأساة الكلاسيكية ، ولكن ينبغي الا ننسى بأنه لم يخرج عن الموضوعات التاريخية والشخصيات النبيلة والتزامه بالشعر وهو امتياز كل من كورناي وراسين (14).

وعلى هذا الاساس ، يمكننا القول ان هيجو فشل هو الآخر في جعل الشعر أداة تعبيرية يمكن اخضاعها للحوار المسرحي بيسر ، بل ظل بين يديه ، غاية في حد ذاته في معظم الاحايين وربما يرجع سبب ذلك الى كونه شاعرا قبل ان يكون كاتبا مسرحيا . لذا عجز عن التخلي عن صوته الخاص الامر الذي أدى في الوقت ذاته الى فشله في اقامة تلك العلاقة التي كان ينشدها بين الشعر والدراما .

---

(12) Victor Hugo, preface de Cromwell-Oeuvres completes:Theatre (2) Societé d'éditions litteraires et artistiques.Paris; PP15 , 16.

(13) — م . ن ، ص: 13 .

14- Samia Chahine, La dramatigie de Victor Hugo. Editions A.G. NIZET. Paris . P 326.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويزداد الهجوم على الشعر، ويطالب دعاة التجديد في المسرح بضرورة نزول الشعر من المسرح ليقبع في القصائد الغنائية لا يبرحها، بدعوى ان الجمهور لم يعد يستسيغ الدهماء وهم يتخاطبون شعرا، وأن المسرح سيخفق في تحقيق رسالته الاجتماعية ما لم يتخذ النثر أداة تعبيرية له.(15)

ومما يدعو الى الغرابة حقا ان الكاتب المسرحي النرويجي المعروف Henrik Johan Ibsen، الذي حمل لواء الطبيعيين الساخطين على الشعر المستخدم كوسيلة حوارية في المسرح، كان شاعرا عظيما، وقد كتب مجموعة من المسرحيات الشعرية على مدى سبعة عشر عاما اي بين (1850 ـ 1867) كانت اولاها مسرحيته " كاتلين " . ولكنه عندما بلغ قمة نجاحه المسرحي في " بيرجنت " (1867) آخر مسرحياته الشعرية، غير الاتجاه الى النثر شاقا طريقه نحو المسرح النثري ليقدم لنا مجموعة من المسرحيات على مدى ثلاثين عاما، مستهلا اياها بمسرحية " عصبة الشباب" (1869). ومختتما اياها بمسرحية "عندما نفيق نحن الموتى". (1899) وكأنه احس بعدم صلاحية الاسلوب الشعري له ولعصره، فكان مما قاله في هذا الصدد بأسلوب خجول ولكنه يحمل معنى التأكيد ان " الشعر بالغ الضرر بالفن الدرامي . . . وليس من المنتظر ان يستخدم الشعر في مسرحيات المستقبل، اذ من المؤكد ـ على ارجح تقدير ـ الا تتلاءم اهداف الادب المسرحي في المستقبل مع الشعر. ولهذا اكتب عليه ان ينتهي ويزول" (16) ومما قاله ايضا : " ان الوهم الذي اردت ان اصوره هو وهم الحقيقة، لقد اردت ان اترك في ذهن القارئ انطباعا

(15) ـ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص: 3، د. ط.، (بيروت: دار العودة د. ت.) ص: 213.

(16) ـ اريك بنتلي، المسرح الحديث دراسة في الدراما ومؤلفيها، تر: محمد عزيز رفعت، ج 1 وج 2 (الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965)، ص: 8 ز

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بأن ما قرأه قد حدث في الواقع . واستخدام الشعر كان لابد مؤديا بي الى معارضة ما قصدت اليه . . . فالشخصيات العديدة التي تضطرب في الحياة اليومية والتي لا وزن لها ، تلك الشخصيات التي قدمتها عن قصد ، كان من الممكن أن تصبح غامضة ومختلطة مع بعضها البعض لو انني جعلتها جميعا ناطقة في قياس ايقاعي .. اننا لم نعد بعد نعيش في ايام شيكسبير . . . وعلى الأسلوب أن يماشي درجة المثالية التي يتم نقلها الى العرض الدرامي بأكمله . . . فقد كانت رغبتي أن أصور البشر ، ولهذا فلن أجعلهم ينطقون بلغة الآلهة." (17)

ومن خلال هذا الكلام نتبين أن ابسن يذهب الى أن الشعر أداة تعبيرية لا تصلح الا لغة للمآسي الكلاسيكية التي تقوم على تمجيد البطولات والتغني بها ، وتتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالا لها . بينما ينزع المسرح الواقعي الذي يحاول تصوير الواقع الاجتماعي الى انطاق شخصياته بلغة الحياة اليومية .

واذا كان الطبيعيون يدعون الى ابعاد الشعر كلغة للمسرحية لكونه لا يناسب الصفة الطبيعية للحركة التي تناسبها لغة النثر ، فان ELIOT وهو من أوائل من تصدوا للطبيعيين في هذه القضية ، يعترض على النثر وللسبب نفسه ، ذلك أن النثر الذي يتصف بالطبيعية سيقف عند حدود التعبير عن الجزئيات العابرة بينما يستطيع الشعر أن يتخطى ذلك ويعبر عما هو خالد وأبدي وعالمي (18)

وللكاتب المسرحي الانجليزي Cristophre Fry كريستوفر فراي رأي يقترب الى حد ما من رأي Eliot ، فيما يتعلق بالمسرح الشعري ولغة الحياة

---

(17) ـ ويليامز ريموند ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، تر : فايز اسكندر ، د . ط ، ( المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د . ت ) ص: 89 ـ 90 .

(18) ـ لطفي عبد الوهاب يحي ، ص: 123 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اليومية التي يتخمس لها المذهب الطبيعي ، فهو يقول أنه " بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فانني أعتقد أن الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وأن الجمهور اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعية . انكم واهمون اذا اعتقدتم أن لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع ، تقترب من طبيعة الانسان . ان أساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع أن يعرف المزيد عن نفسه " (19).

لقد ظل Ibsen على عدائه الشديد للمسرح الشعري ، واضعا نصب عينيه حقيقة واحدة لا يحيد عنها ، وهي أن المستقبل للمسرح النثري ، ناسيا أو متناسيا أنه اذا تمكن ، هو كشاعر وكاتب مسرحي معروف على المستوى العالمي أن يطوع الحوار النثري ، ويجعل منه وسيلة للتعبير عن خلجات النفس ورغباتها المختلفة ، فهذا لا يعني أن كل من كتب مسرحا نثريا قد بلغ أو سيبلغ ماحققه Ibsen ، ومما قيل عن بعض مسرحياته : " . . . " في البطة البرية " و " روز مرشولم " وصل ابسن بقوته الخاصة الى مرتبة الكمال : قوته في مزج الحقيقة المتميزة الرتيبة المحدودة بهالة من النور وبنوع من الفخار . . . لقد كبح ابسن جماح الشاعر في نفسه ولكن هذه القوة المكبوتة تبعث النور في كتاباته كلها مانحة اياها ليس فقط ذلك التركيز الثري الحاصل في "بيت الدمية" ولكن أيضا ذلك التماسك الموحد الخاص بما هو رمزي " (20)

وعلى الرغم مما لقيه المسرح الشعري من الحملات الهجومية من قبل دعاة المذهب الطبيعي والاجتماعي وبخاصة Ibsen ، فانه أخذ يسترد أنفاسه التي كان يطبق عليها بظهور ما يسمى بالدراما الشعرية المعاصرة ، الأمر الذي جعل

---

(19)— م.ن ، ص:124.

(20)— ويليامز ريموند ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، ص:108 ـ 109.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Ibsen يعدل عن بعض آرائه المتعلقة بالمسرح الشعري خاصة ، وذلك بعد ان ادرك ضرورة الشعر في المسرح ، وأنه لم يعد يمثل لغة مقدسة تتملكها الآلهة وأنصاف الآلهة . يقول : " انني اذكر بلا شك أنني أطلقت ذات مرة قولا لا يحمل الاستهانة بالشعر ، ولكن ذلك كان نتيجة لاتجاهي الوقتي بالنسبة لذلك الشكل الفني " (21)

غير أنه يبقى للشاعر الأنجليزي الأمريكي T.S. Eliot اليد الطولى في ظهور الدراما الشعرية المعاصرة ، وذلك من خلال المفاهيم والطروحات النقدية والجمالية الجديدة التي تجسدت بشكل جلي في جل اعماله المسرحية فجاءت بمثابة نقطة تحول في مسار الدراما الشعرية ، وهذا يرجع الى ايمانه الراسخ بأن "الشعر سيعود الى الدراما ، وأن الدراما الشعرية هي النتاج الحتمي التالي لتطور الدراما المعاصرة" ( 22).

ويعرف ابراهيم حمادة الدراما الشعرية بقوله : " انها المسرحية المكتوبة في الشعر لتمثل على المسرح . ويمتد المصطلح احيانا ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة في النثر المشعور. وفي بعض الاحيان يقصد بالشعر الدرامي المسرحية الشعرية التي تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل ، بينما لا يفرق كثير من النقاد بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي "(23) .

ومما يلاحظ على هذا التعريف أنه يشير الى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي ، وهو فرق جوهري ، فالدراما هي دراما بالدرجة الأولى ، وما الشعر فيها الا عنصر الى جانب العناصر المكونة لها ، فهو ليس غاية في حد ذاته ، وانما يؤتى به في الدراما لخدمتها ومن أجلها . ومن ثم فالدراما الشعرية يمكن قراءتها كنص أدبي ، كما يمكن عرضها على المسرح مادامت مشتملة

---

(21) — م.ن ، ص: 90.

(22) — فاضل ثامر ، عبد "الصبور ومسرح اليوت" ، الآداب ، ع 9 ( ايلول / سبتمبر ، 1967 ) ، ص: 47.

(23) — سامية احمد أسعد ، "المسرح . . الشعر" ، ص: 145.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على عناصر العرض المسرحي . أما الشعر الدرامي فهو شعر بالدرجة الأولى ولكنه اتخذ شكلا دراميا ، ومن ثم يمكن قراءته كذلك ، ولكنه غير قابل للعرض نظرا لما يشتمل عليه الشعر من الرتابة والايقاع . . وهي أمور من شأنها أن تبطل عنصر التشويق ، أحد الأسس التي ينبني عليها العرض المسرحي بمفهومه التقليدي ، كما أنها قد تصرف انتباه المتلقي عن متابعة سير الأحداث الدرامية(24)

وهكذا يتضح أن الدراما الشعرية تسعى الى ايجاد نوع من التفاعل والتداخل بين عنصري الدراما والشعر ، بحيث يشكلان عبر هذه المزاوجة المتكافئة ، عنصرا جديدا ، وليس مجرد اقتران ميكانيكي يكون الشعر فيه بمثابة زينة أو تأنق زائد في الدراما . ولعل هذا ما دفع اليوت الى القول بأن كاتب الدراما الشعرية ليس مجرد رجل يحذق الفنين ( يقصد الدراما والشعر )على حذقه لنسجهما معا ، انه ليس كاتبا يزين المسرحية بلغة شاعرة ووزن . ان وظيفته تختلف عن وظيفة الدرامي أو الشاعر لأن نموذجه أشد تعقيدا وأناى أبعادا . ان الدراما الشعرية ينبغي لها في أحسن صورها أن تراعي كل قواعد الدراما الواضحة على أن تنسجها عضويا"(25)

---

(24)— م . ن ، ص : 146 .

(25)— يوسف عبد المسيح ثروت ، الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث 1974 . منشورات وزارة الاعلام الجمهورية العراقية ( بغداد : دار الحرية للطباعة 1974 )، ص : 153 — 154

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يفوتنا هنا أن نشير الى أن المقصود بالشعر في هذا المجال ليس ذلك الكلام الموزون المقفى فقط، بل يتعداه الى مفهوم الشاعرية* التي قد تتوفر حتى في النثر فضلا عن الشعر طبعا . ولعل أندلسوان تشيكوف واحد من أفضل الامثلة التي يمكننا أن نسوقها في هذا المجال . فالنثر عنده يحمل كل صفات الشاعرية ، ويؤلف مع المضمون وحدة متكاملة ونسيجا متسق الاجزاء " فالنورس " تفيض بالشاعرية المرسلة رغم أن المتحدثين بهذه الشاعرية هم أناس بسطاء وعاديون (26)

و" بستان الكرز " بموضوعها الاجتماعي الواضح عبارة عن توضيح ماهر لكيفية

---

(*) — يقول توفيق الحكيم : " . . . الشاعرية في المسرحية هي بمثابة انبعاث شيء غير مرئي ولا ملموس يحدث بمجرد انبعاثه تأثيرا غير مفهوم في نفسك ، ولكنك تشعر به بعدة كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت لك عن عالم مجهول فالشاعرية اذن هي عملية كشف عن عالم مجهول . والقيمة الأدبية تأتي هنا من أن هذا الكشف الشاعري قد أضاف أبعادا غير متوقعة للبعد المادي المتوقع والمنظور " . سامي منير حسن عامر ، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي ( 1945 — 1970 ) ، ج : 1 ، د . ط ( القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ) ، ص : 191 .

( 26 ) — جاكسون باسبر ، الدراما في القرن العشرين ، تر: محمد فتحي د . ط ( القاهرة : د . ط ، د . ت ) ، ص: 74

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معالجة هذا الموضوع عن طريق الخيال ، فهي أكثر من تصوير للأوضاع الاجتماعية أو شرح لفكرة مجردة ، انها عبارة شعرية (27) .

ولعل هذا ما جعل اليوت ينفي عن الشعر كل قيمة مالم يثبت نفسه دراميا ، لا أن يكون مجرد شعر جميل صب في قالب درامي . كما أن ليس ثمة فرق كبير بين الشعر والنثر ، وهما وسيلتان لغاية واحدة . ويمكننا أن نستدل على ذلك بمسرح الكاتب George Bernardshow جورج برنارد شو ، أعظم كاتب للدراما النثرية في العصر الحديث ، والذي كتبت مسرحياته بأسلوب نثري متميز يجعلنا نرى أن مثله لا يصدر الا من أرفع الناس ثقافة وذلاقة لسان ، لأنه بعيد في مفرداته وتراكيبه وجرسه عن الكلام العادي بعد الشعر عنه (28) .

ومهما يكن من أمر ، فان مسألة كتابة المسرحية شعرا أو نثرا تتوقف على الكتاب المسرحيين أنفسهم تبعا لوسائلهم وأدواتهم ومفهومهم للشعر ، لأن على الشاعر أن يوجد الاسلوب التعبيري الذي يقنع الجمهور بأنه يستمع الى حوار درامي ، وليس الى شعر صرف ، أو قصائد غنائية تلقى على مسامعه ، فالمشاهد للمسرحية الشعرية لا ينبغي ان يعتقد أنه سيقابل اشخاصا يتكلمون لغة مغايرة للغة التي يتحدث بها . وهذا يعني ان المشاهدين يفطون بين أحداث المسرحية ولغتها فطا تاما وهو ما لا ينبغي أن يكون ، لأن التأثير الناتج عن الحوار الدرامي سواء في الشعر أو النثر يجب أن يكون لا شعوريا ، ولا يتفطن المشاهد الى أن ما يراه ان هو الا شئ مصطنع خاصة وأن النظارة اعتادوا على رؤية الطبقة العادية في المسرحية تتحدث بلغة بسيطة ساذجة تناسب انتماءها الاجتماعي بينما تتغنى شخصيات الطبقة الراقية في المجتمع بالشعر الرفيع (29)

---

(27) ـ رونالد بيكوك "مسرح تشكوف" تر: عبد الوهاب الوكيل ، الاقلام ، ع: 6 (1972) ، ص: 42 .

(28) ـ محمود السمرة ، مقالات في النقد الادبي ، د . ط ( بيروت: دار الثقافة د.ت ) ص: 37 ـ 38 .

(29) ـ م . ن ، ص: 37 ـ 38 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد طرحت الدراما الشعرية مفهوم الشعر المسرحي الجديد الذي يتجاوز كونه ذلك التقليد الذي سنه أرسطو ، والذي كان يضع اللغة الشعرية في مواجهة الشعر بما يحمله من صور بلاغية مفتعلة ، وأساليب متميزة توحي بالتعالي والفخارسة ، ثم شيوع الشاعرية في الأسلوب النثري . كل ذلك زاد في تقريب المسافة بين النثر والشعر وأدى في الوقت ذاته الى نوع من التعايش بين الأداتين ، وواجه الشعراء المشكلة وراحوا يبحثون عن الطريقة التي تمكنهم من كتابة مسرحياتهم بشعر يسمو عن مجرد الزخرفة والزينة كما يكون مقبولا لدى الجمهور أو كما قال اليوت : " الكيفية التي يمكن أن يتحدث بها الناس في العصر الحاضر لو أنهم تحدثوا شعرا " (30).

وعلى الرغم من ذلك يظل النقاش والجدال قائما على أشده بشأن صلاحية الشعر أو النثر للمسرح ، وتتشعب الآراء حول القضية ، وتتخذ مسارات شتى تجعلها تحيد عن الجوهر الحقيقي لها ، وهو الابداع رغم أنه لا يمكن لأي كان من النقاد أو الدارسين على حد سواء ، أن يفرض على الكاتب ( المبدع ) هذه الطريقة أو ذلك الأسلوب في التعبير.

أما في أدبنا العربي ، فان الحديث عن المسرح الشعري لا بد أن يبدأ أساسا بالشاعر المصري أحمد شوقي الذي يرجع اليه فضل تمهيد الطريق لمن جاءوا بعده من كتاب المسرح ليبدعوا لنا مسرحا يمكنه على حد قول صلاح عبد الصبور " أن يقف على اعتاب المسرح الشعري بمعناه الحق ، وهو المسرح الذي يستطيع الوقوف على المسرح ، كما يستطيع المثول بين دفتي كتاب " ( 31). واذا كان له ذلك ، كان له الحق في أن يكتب في سجل الأدب الخالد .

---

(30) ـ ويليامز ريموند ، المسرحية من ابسن الى اليوت ، ص: 355 .

(31) ـ جلال الخياط ، الاصول الدرامية في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات ( 304 ) د . ط ، ( بغداد : دار الرشيد للنشر 1982 ) ، ص: 30 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# الفصـــــــــــل الأول

## المســـرح الشعـــري لـــدى حـــركـــة الـــــرواد الاول

( أحمـــد شـــوقي — عـــزيز أباظـــة — علي أحمـــد باكثير )

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ان المتتبع لحركة المسرح الشعري في الأدب العربي يجد أنها ظلت، في مجملها، تتراوح ما بين الاقتباس والترجمة حتى طلع علينا شاعر العربية الكبير أحمد شوقي بمسرحياته السبعة (1927-1932) التي عدت بمثابة فتح كبير في مجال المسرح، لأن صاحبها أول من " أرسى هذا الفن ارساء حقيقيا في التربة الأدبية المعاصرة "(1) فجعل المسرح بذلك يتحسس طريقه الى النور.

واذا ألقينا نظرة على هذه المسرحيات نلاحظ أنها تمتاح، في مجملها من التاريخ فيما عدا " الست هدى "، مع تركيزها على تصوير فترات انهيار الحكم في مصر وتدهوره. ويتضح ذلك في اختيار فترة سقوط مصر تحت سيطرة الرومان في " مصرع كليوباترا "، وسقوط مصر والقضاء على استقلالها بعد غزو الفرس لها في " قمبيز "، ثم فترة الانحطاط العثماني المملوكي وقهر الشعب المصري في " علي بك الكبير ". وقد أجاب شوقي في حياته على سؤال يتعلق بسبب اختياره لهذه الفترات التاريخية بعينها، قائلا : " لأنها تشبه ما نجتازه من فترة "(2). وفي قوله هذا ما يشير الى أن لجوءه الى التاريخ لم يكن تأثرا منه بالمذاهب الكلاسيكي على نحو مايقرر مندور وغيره من دارسي شوقي، ذلك أن معظم أبطال مسرحياته تناولهم في قصائده المطولات التي احتواها ديوانه " الشوقيات "، وانما كان مقصودا، والهدف منه هو محاولة تعرية واقع عصره وكشف خباياه، وهو مالم يكن بوسعه التعبير عنه صراحة في شعره الغنائي(3).

أما مسرحيتاه عن الشاعرين العربيين " مجنون ليلى " (1931) و " عنترة " (1932)، فانهما تصوران ضياع الانسان في مواجهته لقهر التقاليد القبلية وسيطرتها على الحياة العربية. وربما يرجع سبب اختياره لهذين الشاعرين

---

(1)- عبد الصبور، نبض الفكر : قراءة في الفن والفكر، د.ط، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984)، ص:10.

(2)- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، د. ط، (بيروت : دار العودة، 1975)، ص:95.

(3)- م.ن، ص.ن.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى كونهما عرفا في حياتيهما قصة حب عنيفة ، وهذه من شأنها أن تثير الكثير من مواطن الصراع والتناقض بين ماتطمح النفس اليه وما يقف المجتمع دون تحقيقه .

لقد اقتفى شوقي أثر أصحاب المذهب الكلاسيكي في بناء مسرحياته ولا سيما من حيث الصراع الذي " يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي "(4) ، والصراع في عرف هؤلاء ينبثق عادة من وجود ذلك التناقض الذي يحتمل في نفس الفرد بين رغباته الطبيعية كالحب مثلا وبين الواجب الأخلاقي ، وهو ما نلاحظه فعلا في أغلب مسرحيات شوقي ، بحيث اعتمد الصراع بين الحب والوطنية وهي تعد واجبا ، في كل من " مصرع كليوباترا " ، " قمبيز " و " علي بك الكبير " أو بين عاطفة الحب والتقاليد القبلية ممثلة في تلك العادة العربية التي ترفض تزويج الفتاة بمن شبب بها من الشعراء على نحو مانجد في كل من " مجنون ليلى " و " عنترة " .

غير أن الصراع يظل سطحيا في جل مسرحياته ولا يغوص الى أعماق النفس ليصور تناقضاتها وانفعالاتها ، الأمر الذي يجعلنا نحس وكأننا ازاء انتصار للواجب ينتفي فيه الصراع ويخلو من مقاومة الأبطال المسرحيين للقوى التي تحول دون تحقيق رغباتهم علما بأن أهمية الحدث الدرامي لا يتجلى الا من خلال " الصراع الذي يعيشه البطل موزعا بين نزعات فؤاده الطبيعية من جهة ومفهومه عن الواجب المفروض عليه والذي لا يستطيع صده أو تجنبه من جهة أخرى ، ويحتمد القيام به وتنفيذه على ارادته الحرة "(5) .

ففي أولى مسرحياته ، يتضح الصراع في نفس البطلة بين حبها لأنطونيو ، قائد الجيش الروماني ، وواجبها المقدس في الوفاء لوطنها مصر ، وذلك أثناء

---

(4) — عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، ( القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية 1977 ) ، ص : 16 .

(5) — نادية شرارة ، " بلنسكي والاجناس البشرية " ، الثقافة ، ع : 11 و 12 ( تشرين الثاني وكانون الأول ، 1979 ) ، ص : 95 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معركة أكتيوم البحرية ، وينتهي هذا الصراع باستجابتها لنداء الوطن وحبها لأسطولها المآزر لأنطونيو ، تبعا لخطة سياسية ارتأتها مناسبة ومفادها سيطرتها وسيادتها على البحر بعد سقوط روما ممثلة في قائديها المتنافسين أنطونيو وأوكتافيو ، وهي بذلك " تلعب لعبة التوازن بين خصمين قويين مع ميل عاطفي لأحد الخصمين ، وكانت رغبتها الأولى هي الاحتفاظ بسيادة مصر ازاء سلطان روما العالم " (6) . وهذا ما أكدته كليوباترا وهي تحكي عن موقفها ذاك لزينون شيخ أمناء المكتبة الملكية:

وتبينت أن روما اذا زا  لت عن البحر لم يسد فيه غيري
كنت في عاصف سللت شراعي  منه فانسلت البوارج اثري
خلصت من رحى القتال ومما  يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي  وأبا صبيتي وعوني وذخري
والذي ضيع العروش وضحى  في سبيلي بألف قطر وقطر
موقف يعجب الملائكة فيه  بنت مصر وكنت ملكة مصر (7)

ولعلنا نستطيع أن نلمس التناقض الواضح في شخصية كليوباترا ، وهو تناقض لا يرجع الى اضطراب فكرها ، بقدر ما يرجع الى اضطراب صورتها عند شوقي . ففي أحد أبيات هذا المونولوج الطويل ترى كليوباترا أن أنطونيو جزء من روما ينبغي أن يتصدع ، ثم ماتلبث أن تتحدث عنه كحبيب وعون وذخر . هذا ولا ندري بالضبط أين تكمن شخصية كليوباترا، أفي البطولة والفداء والوطنية كما أراد شوقي أن يصورها منصبا نفسه للدفاع عنها وانصافها مما ألحق بها من ظلم ، أم في السكر والمجون والتهالك على الشهوات والحب ، كما يتجلى في مواضع كثيرة من المسرحية .

---

(6)ـ عبد الصبور ، نبض الفكر ، ص:17 .
(7)ـ أحمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، د .ط ، (مصر: شركة فن الطباعة ،د .ت) ص: 15 ـ 16 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واذا علمنا أن وظيفة الحوار الأساسية هي تصوير الشخصيات وهم يعيشون الحياة المليئة بالصراع والاضطرابات على خشبة المسرح ، فاننا نستطيع القول أن شوقيا لم يتمكن من اعطائنا صورة حية ومقنعة لأبطاله المسرحيين تخلو من الاهتزاز والقلق ، فجاءت شخصياته ولا سيما الرئيسية منها سطحية باهتة الملامح ، كأنطونيو الذي لم ينصفه شوقي حين جعل منه رجلا أسيرا لمعشوقته مغلوبا على أمره ، بل تابعا لكليوباترا ، يلبي ما تمليه عليه من أوامر دون نقاش أو جدال . وكان بامكان شوقي أن يجعل الصراع أكثر عمقا وحيوية لو احتفظ لأنطونيو ببعض سمات شخصيته كقائد له مكانته السياسية .

وها هي ذي كليوباترا تسخر من روما أشد السخرية دون أن يحرك صاحبها الروماني ساكنا أو يبدي أدنى اعتراض .

اليوم تعلم روما أن ضرتها ... تقلد الناز من تهوى وتختارا(8)
وتقول : مصر ان أولمت ست بالأغاني ... درجات وأسمت الاشعارا
لا تسيروا على ولائم روما ... سرفا في الفسوق واستهتارا
كلما أولمت أساءت الى العقـ ... ـل وجرت على الحضارة عارا (9)

وتقول مخاطبة حبرا :

حبرا أعندك سحر ... يشل طاغوت روما ؟
ويجعل الناس فيها ... حجارة ورسوما (10)

وتبلغ بها السخرية حدتجريد أنطونيو من رومانيته في الوقت الذي تبلغ فيه هي قمة وطنيتها .

أنطونيو ما أنت روماني ... ألم تقل انك لي جندي ؟
أنطونيو: بلى ودت انني مصري ... وأنني تابعك الوفي
ما في سوى رضاك لي مضي (11)

(8) ـ شوقي ، مصرع كليوباترا ، ص:27
(9) ـ م . ن . ، ص: 33
(10) ـ م . ن . ، ص: 36
(11) ـ م . ن . ، ص: 37

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من المعروف أن البطل التراجيدي في المسرح الكلاسيكي ينبغي أن يكون شخصية شريفة تصدر في سلوكها عن قيم أخلاقية لها مكانتها في المجتمع، ولكنها تحمل في تكوينها النفسي نقطة ضعفها التي ما تفتأ تنمو وتتطور حتى تشكل "السقطة" التي تودي به، ولكن نقطة الضعف هذه لا ينبغي أن تنحدر الى الحضيض الرذيلة، فتقصم كيان البطل وتحرمه تعاطف الجمهور وشفقته عليه. (12) اذا علمنا هذا نلمس مدى اخفاق شوقي في رسم شخصية أنطونيو الضعيفة.

ولا ننسى الصورة المضحكة التي قدم بها شوقي شخصية قمبيز، فهو أسير نوباته الجنونية التي لا نعرف عن سببها شيئا، ولم ينجح شوقي في ايجاد مسوغ فني لها، اذ من غير المعقول أن يسير ملك، يحكم شعبا ويسوس دولة، جيشا عرمرما لغزو مصر، لمجرد أن حاكمها الفرعون أمازيس، خدعه بأن أرسل اليه فتاة غير التي طلبها للزواج.

ولم يستطع شوقي تصوير الصراع القوي الذي كان من المفروض أن يحتدم في نفس نتيتاس بين حبها لتاسو، وتلبيتها لنداء الوطن الذي يتهدده الخطر، بل حسم الأمر على لسانها بكل يسر حين مقابلتها للفرعون أمازيس، قاتل أبيها، واطلاعه على ما انتهت اليه من قرار قبولها الزواج من قمبيز حاكم الفرس بدلا من نفريت.

نتيتاس: جئت أفدي وطني من سيف قمبيز وناره
جئت أفدي وطني من دنس الفتح وعاره

ان اتخاذ مثل هذا القرار، من شأنه أن يكون نتيجة لصراع طويل وعميق في نفس نتيتاس بين حبها، وواجبها الوطني، ولكن شيئا من هذا لم يكن، بل أن شوقيا وقع في التناقض حين قدمها في صورة أثارت شكوكا حول مدى صدق

---

(12) عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، د.ط، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978) ص: 61

(13) شوقي، قمبيز، د.ط، (القاهرة: مطبعة مصر، د.ت) ص: 8 - 9.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تضحيتها ووفائها لوطنها ، حتى لكأننا بها تقبل الزواج من قيس بعدما يئست من حبها الفاشل لتاسو الذي انصرف عنها الى تنريت ابنة الفرعون الجديد أمازيس. ويتضح ذلك في قولها وهي تتغنى في نفسها :

ياظالما أحببته بجهد الهوى وان غدر
ومن هجرت وطني لأجله حين هجر
قلبك لحم ودم مثل القلوب أم حجر(14)

ويعلق الدكتور مندور على هذه المسألة بأن شوقيا لم يوضح لنا "كيف استطاعت نتيتاس أن تتغلب على حقدها الانساني المشروع على قاتل أبيها الفرعون أمازيس وكيف استطاعت أن تنساه ، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطـــن" (15)

ولايختلف الصراع في "مجنون ليلى" عنه في المسرحيتين السابقتين فيظل باهتا بحيث لا يمكن أن نلمح معالمه بوضوح ، وكان ينبغي أن يصور المؤلف ذلك التمزق العنيف الذي تعانيه ليلى بين حبها لقيس، ووفائها للقبيلة وما تواضعت عليه خاصة وأن المهدي والدها ، يمنحها الحرية في اختيار الزوج ان وردا أو قيسا .

المهدي مخاطبا ابن عوف الذي جاء يتوسط لقيس

أأظلم ليلى ؟ معاذ الحنان متى جار شيخ على طفلـــة
هو الحكم ياليل ماتحكمين خذي في الخطاب وفي فصله(16)

فمصير ليلى كان بيدها ، أي أنها كان بامكانها أن تنتصر لحبها وتتـــزوج قيسا، الا أنها آثرت تلبية صـوت التقاليد على صـوت الحب ، واقترنت بورد

---

(14) ـ م . ن . ، ص : 54 .
(15) ـ محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، د . ط ( القاهرة: مكتبة نهضة مصر ، د . ت ) ، ص : 126 .
(16) ـ شوقي ، مجنون ليلى ، د . ط ( القاهرة : مطبعة مصر ، 1931 ) ، ص : 66 وما بعـــدها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثقفي رغم وساطة ابن عوف أمير الصدقات . ثم أن موقفا كهذا يترك فيه الخيار للبطالة دون تأثير أو ضغط من شأنه أن يزيد في احكام عقدة الصراع ويمده بقوة نفسية جارفة ، ولا سيما حين تتضارب في نفس البطلة عوامل حبها لقيس وكراهيتها لورد ومراعاتها للتقاليد القبلية. ولكن شوقيا يمر مرور الكرام على هذا الموقف الذي يشكل في جوهره محور الصراع في المسرحية بصفة اللهم الا بعض الكلمات الباردة التي تعبر عن حزن ليلي وأسفها عما قدمت يداها في المناجاة التي جاءت متأخرة ومخالفة لها:

رباه ماذا قلت! ماذا كان من شأن الأمير الأريحي وشأني(17)

أما من قيس باعتباره البطل الثاني للمسرحية ، فان شوقيا لم يزد على أن يجعل منه شخصية سطحية واتكالية ، فهو لا يواجه ما يعترضه من عقبات في سبيل تحقيق ما يطمح اليه ، بل يعمد في حل مشاكله الى الوساطة بالآخرين أو نوبات الاغماء التي كانت تنتابه بين الحين والآخر . مما يجعله لا يشارك في الأحداث ، ولعل اعتماد شوقي على ما ورد في كتاب الأغاني(18) من أخبار نسبت الى المجنون هو الذي جعله يخرج قيسا في هذه الصورة المنافية للحياة المألوفة.

وفي مسرحيته "علي بك الكبير" ، يحاول شوقي ايجاد نوع من الصراع في نفس علي بك بين الدافع الأخلاقي ممثلا في عدم الاستعانة بالروس ، أعداء المسلمين ، على الأهل ، وبين الدافع النفسي ممثلا في أمنيته ورغبته في الانتصار على أبي الذهب الذي اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر به . ويغلب شوقي الدافع الأخلاقي ، كعادته ، ولكن يظل الصراع ، مع ذلك ، سطحيا باهتا . ومما زاد في سطحيته الشخصية المتناقضة التي رسمها شوقي لعلي بك ،

---

(17) — م . ن . ، ص : 72 — 73.

(18) — أبو الفرج الاصفهاني ، الأغاني ، مج 2 ، د . ط ( بيروت : دار الثقافة ، 1955 ) ص : 12 ، 15 ، 16 ، 23.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي شخصية لا تثنيها المثل العليا عن اقتراف الشر ان كان يجلب مصلحة أو منفعة. لذا نراه لا ينسى، وهو في سكرات الموت أن يحرض مرادا على أبي الذهب رغم أن كلا منهما عدوه، بل انه يقول وهو في سكرات الموت لأبي الذهب .

ومالي ألومك والسم فـــني
أخذت الخيانة والغدر مـني (19)

ولكن يبقى ، مع ذلك ، أن شوقيا كان يرسي دعائم المسرحي الشعري العربي في حين لم يكن فيه المسرح العربي قد استقام عوده بعد كفن مستقبل . ومن هنا حفلت أعمال شوقي بأوجه القصور اللازمة للبدايات حيث لا رصيد سابق يمكن التطور عنده . كما أنه لم يفد افادة ذات بال من المسرح الأوربي ، فلم يتعامل معه تعاملا نقديا يكفل الاستفادة الحقيقية الواعية من منجزاته الرئيسية ، وانما تعامل معه على نحو سطحي ، مما جعل أعماله وليدة التجربة البكر التي لم تنقلها الخبرة والدرس (20).

وتعد الغنائية الملمح الرئيسي للقصور الذي شاب البناء المسرحي عند شوقي ، وحول الحوار الى قصائد طويلة تجري على لسان الشخصيات ، وهذا من شأنه أن يعطل الحدث في تطوره ونموه ، ويبطئ الحركة الدرامية .

وسيادة الغنائية في مسرحيات شوقي أمر فرضته وضعيته كشاعر غنائي من جهة ووضعية المسرح العربي في مصر في تلك الأثناء من جهة أخرى ، ذلك أن شوقيا وهو يلج عالم المسرح ، لم يستطع التخلي عن ميراثه من الغنائية الشعرية التي تعود الى عشرات السنين من التجربة ، محاولا جهده تطويعها لمتطلبات المسرح . كما أنه لم يستطع الافلات من تأثير المسرح الغنائي ، حيث

---

(19) — شوقي ، علي بك الكبير ، د . ط ، ( القاهرة: مطبعة مصر ، 1932 ) ، ص: 123 .
(20) — محمد رضوت سلام ، " قراءة في المسرح الشعري العربي " ، قضايا عربية ع: 12 ، ( كانون الأول / ديسمبر 1980 ) ص: 70 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ظل الغناء مصاحبا للتمثيل لدرجة أن المقطوعات والقصائد الغنائية صارت تتخلل الفصول المسرحية دون أن تكون لها صلة بالعرض الدرامي (21)

ومن اليسير الوقوف على الغنائية في مسرحيات شوقي، ولا سيما " مصرع كليوباترا" و " مجنون ليلى" بحيث يمكن القول أنها مجموعة من القصائد الغنائية المتلاحقة تتخللها مشاهد حوارية قصيرة. أوهي" موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة(22) ولا عجب أن تكتظ مسرحيات شوقي بمثل هذه القصائد بدل الحوار المركز والمكثف، ذلك أنه شاعر غنائي أنفق جل عمره في تأليف القصائد الشعرية التي تحتل فيها ذات الشاعر مركز الصدارة، ومن ثم لم يتمكن من التخلص من نزعة الغناء هذه وهو يكتب المسرح.

ومن القصائد الغنائية الطويلة في " مصرع كليوباترا " تلك المناجاة التي جاءت على لسان أنطونيو حين علم بنبأ انتحار كليوباترا الكاذب ومطلعها:

روما حنانك واغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقساك(23)

والقصيدة طويلة يزيد عدد أبياتها على الثلاثين، ورغم جمالها وروعة صياغتها الا أنها مملة لطولها. وكان من طولها أن تعب شوقي، ونفذت قوافيه ولكنه يريد أن يستمر، فغير القافية وانتقل الى أخرى واستمر على الوزن ذاته الى نهاية القصيدة، مما حول معظم المشاهد بسبب هذه القصائد المطولة الى مواقف لالقاء الشعر، وهو ما ينبغي تجنبه في المسرح الذي يقوم على الحوار أساسا لا الغناء والانشاد وغيرها من عناصر التطريب التي تختص بها الأوبرا.

وفضلا عن قصائد أنطونيو ثمة بعض القصائد وردت على لسان كليوباترا

---

(21)- محمد رفعت سلام، "قراءة في المسرح الشعري العربي"، ص: 70.

(22)- جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، د. ط. (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص: 197.

(23)- شوقي، مصرع كليوباترا، ص: 56-58.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كالقصيدتين اللتين مطلعهما :

اليوم أقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي(24)
نام ساركو ولم أنم وتفردت بالألم (25)

وفي المسرحية نجد بعض مشاهد الغناء والرقص، بحيث يقوم اياس مطرب القصر الملكي بالانشاد في موضعين من المسرحية ، في المرة الأولى يغني القصيدة الجميلة التي مطلعها :

أنا انطونيو وأنطونيا انا مالروحينا عن الحب الغنى(26)

وفي المرة الثانية ينشد "نشيد الموت" : " ياطيب وادي العدم"(27) بطالب من كليوباترا حين دقت ساعة الانتحار ، وهو لا يقل جمالا عن سابقه .

ولا تخلو مسرحية "مجنون ليلى" من القطع والقصائد الغنائية الرقيقة التي تغنى بها الشاعر على لسان شخصياته ولا سيما قيس، ولعل سبب ذلك يرجع الى كون بطل المسرحية شاعرا غنائيا شهيرا ، عرف بقصائده الجميلة في ليلى ، مما أغرى المؤلف بوضع قصائد كثيرة في الحب والمناجاة وتقديم العواطف(28) . كالقصائد ذات المطالع التالية :

- ليلى إمناد دعا ليلى فخف له نشوان في جنبات الصدر عربيد(29)
و سجا الليل حتى هاج لي الشعر والهوى وما البيد الا الليل والشعر والحب(30)

---

(24) — شوقي ، مصرع كليوباترا ، ص: 99 وما بعدها
(25) — م . ن ، ص 83 ، وللقصائد الغنائية تنظر الصفحات : 90، 91، 93، 94، 95، 96 ، 212 .
(26) — م . ن ، ص: 43 وما بعدها .
(27) — م . ن ، ص: 90 .
(28) — محسن أطيمش، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، سلسلة دراسات (108) (منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، 1977)، ص: 98
(29) — شوقي ، مجنون ليلى ، ص: 43 .
(30) — م . ن ، ص: 17 — 18

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى (31)

وغير هذه القصائد كثير، ولعل كثرتها وشيوعها بشكل سافر في مسرحيات شوقي هو الذي حدا بكثير من دارسيه الى اعتبار مسرحه مسرحا غنائيا، بل أن ناقدا مثل مندور يرى أنه لو أتيح لشوقي من الموسيقيين من يستطيعون تلحين مسرحياته ويخرجونها كأوبرا لنجحت نجاحا زاهرا (32)

لقد اقتفى أباظة خطى شوقي وقلده في النزعة الغنائية وطريقة توزيع الحوار على الشخصيات، وفي طبيعة الموضوعات. وقد مر بنا أن شوقيا كان يعمد الى التاريخ ليمتاح منه مادة لمسرحياته، وهو ما فعله أباظة أيضا مع حشد الكثير من الأحداث والشخصيات التي يستقدمها من التاريخ مباشرة. فهو لم يكن يغير كثيرا في هذه المادة التاريخية، لكنه لم يلتزم بها دون تحوير كبير، منتقيا الأحداث الكبرى التي تسمح وقائعها باستيعاب نزعاته الشخصية والدينية (33)

ويتصل بهذا الموقف من المادة التاريخية، موقفه من اللغة فهي لا تعدو أن تكون لغة معجمية تنتمي الى الماضي، وتعتمد في أغلبها على انتقاء الألفاظ المهجورة، وهذا موقف مقصود من المؤلف، هدفه المحافظة على تراثية اللغة، كما يؤكده قوله في مقدمة "أوراق الخريف": ". . . وكنت أسقطت الكلمة الأنيقة اذا أحسست أنها متداولة تداولا يضفي عليها ظلال الابتذال، وكنت كلفا باختراع ألفاظ شريفة من خدورها لأمهد السبيل الى استخدامها في محيط الطلبة والناشئين من الأدباء . . ." (34)

ويمتد هذا الموقف ليكشف عن فهم خاطئ لطبيعة الحوار الذي يتطلب فيه الاختصار والتركيز، لا الاطالة والاسترسال الذي يستغرق فصولا ومشاهد

---

(31) ـ م.ن، ص 114، وللقصائد الغنائية تنظر الصفحات: 46، 47، 110، 111، 124.

(32) ـ مندور، مسرحيات شوقي، ط 3، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر د.ت)، ص 29، 30.

(33) ـ عبد المحسن عاطف، عن مسرحيات عزيز أباظة، د.ط (الاسكندرية: مكتبة المعارف، 1961)، ص: 116.

(34) ـ عزيز أباظة، مقدمة أوراق الخريف، د.ط (القاهرة: مطبعة مصر د.ت)، ص: 5.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دون أن تكون له وظيفة في البناء الدرامي للمسرحيات . ويتصل بذلك شيوع المطولات الغنائية ، بما يعرقل نمو الفعل الدرامي وتطوره ، ويعطل حركة الأحداث

وعلى هذا يمكننا القول أن المسرح الشعري لم يحقق شيئا ذا بال على يدي أباظة ، فمسرحياته تظل امتدادا للمسرح الشعري الذي وضع شوقي لبناته الأولى ، كما أنها تعاني من القصور ذاته الذي شاب مسرحيات شوقي دون أن يمتلك الاحساس بايقاع العصر المضطرب ، فضلا عن افتقاد الملذوبة التي اتسم بها شعر شوقي وسحر ألفاظه الرقيقة البسيطة( 35 ) .

غير أن ثمة محاولة على جانب كبير من الأهمية ينبغي الوقوف عندها ، أعني محاولة علي أحمد باكثير في مجال المسرح الشعري والتي تعد مساهمة تاريخية حقيقية وخطوة جد فعالة في اطار حركة المسرح الشعري العربي بعامة .

ولا بد أن نشير هنا الى أن باكثيرا كان معجبا في بداية حياته الأدبية بشوقي كشاعر في المحدثين ، ثم ازداد اعجابه به حين اطلع على مسرحياته التي كانت محط اعجاب الكثيرين آنئذ . كما يتضح من قوله: "كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي ، فقد هزني من الأعماق وأراني لأول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله الى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث" (36)

وكان من المتوقع ، والحال هذه ، أن يكون لاعجاب باكثير بمسرح شوقي

---

(35)- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية ، ( الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1980 ) ص 78 .

( 36)- علي احمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط 2 ، ( القاهرة: دار المعرفة ، 1964 ) ، ص: 6 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أثر في أية محاولة قد يقوم بها لكتابة مسرحية شعرية . وعندما يصبح باكثير امتدادا لشوقي في مسرحه . وهو ما تؤكده لنا تجربته في أول مسرحية شعرية كتبها وهي مسرحية " دماء أو في عاصمة الأحقاف "*.

وهذه المسرحية تعد مصداقا للتصور الأولي الذي كان قد ترسب في نفس باكثير للمسرح الشعري من خلال قراءته لمسرح شوقي ، وهو التصور الذي يعد المسرحية الشعرية بمثابة ديوان صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة يدور الشعر فيه حول موضوع واحد ، وهو موضوع يتألف من مجموعة أحداث ومواقف تحكي قصة حب تنتهي نهاية فاجعة ، كما تتيح في الوقت نفسه له الفرصة لأن يكشف عناصر الزيف وأسباب التخلف عن ركب الحضارة وغيرها من الأوضاع الاجتماعية المتدهورة في المجتمع الحضرمي . وقد مكنه من ذلك بصفة أساسية وضع المرأة الاجتماعي في حضرموت ، وما كانت عليه من جهل وتخلف ، وما كان يحكمها من عادات وتقاليد وقيم زائفة.(37)

ولقد جاءت هذه المسرحية لقصورها أضعف من النماذج التي احتذتها وقلدتها وهي مسرحيات شوقي طبعا . والسبب في ذلك يرجع ، أساسا ، الى عدم الالمام الكافي بأصول الفن المسرحي وهو ما أكده باكثير نفسه في الحكم الذي أصدره فيما بعد على هذه المسرحية حيث يقول : " وقد كتبت هذه المسرحية دون أي الم سابق .. بفن المسرحية .. فكانت النتيجة قصائد ومقاطيع من

---

(*) ـ لقد كتب باكثير هذه المسرحية في مدينة الطائف بعد أن كان قد ترك حضرموت الى الحجاز، لكي يقيم هناك بعض الزمن ، حيث صادف بيئة أدبية وثقافية خصبة نسبيا ، وحيث لقي كثيرا من تشجيع علماء الطائف ومثقفيها له. وقد ظهرت الطبعة الاولى لهذه المسرحية في القاهرة سنة 1934 . ولكننا نعتمد على الطبعة الثانية لها ( 1965 ) . وتحمل هذه الطبعة ( الثانية ) نفس المقدمة القصيرة التي قدم بها الشاعر حسن كامل الصيرفي لهذه المسرحية.

(37) ـ حسن كامل الصيرفي ، مقدمة دماء .. ، ط 2، ( القاهرة: منشورات مؤسسة الصيان وشركاه ، 1965 )، ص: 7 ـ 8.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها اطار واحد . ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية الا على سبيل التجوز ولافتقادها الى المقومات الاساسية للمسرحية . . . (38).

أما الاضافة الحقيقية التي يمكن أن نسجلها لباكثير في مجال المسرح الشعري ، فتتمثل في استكشافه لاسلوب الشعر المرسل المنطلق Running Blank Verse* بحسبانه الشكل الشعري الذي يتلاءم وطبيعة العمل الدرامي ، لما فيه من تحرر وانطلاق من اسار القافية فضلا عن أستناده الى التفعيلة كوحدة نغمية . على أن فكرة الشعر المرسل أي الشعر غير الملتزم بوحدة القافية ، لم تكن في بداية الثلاثينات حين شرع باكثير في تجربته ، فقد عرفت لدى كثير من الشعراء من أمثال الزهاوي وأبي حديد ثم جماعة الديوان ، ووجدوا في هذا الشكل نوعا من الخلاص من رتابة القافية المتكررة ، ولكن تجربة باكثير لم تقف عند حد التخلص من القافية مع الاحتفاظ للبيت الشعري بوحدته بل تعدته الى وحدة البيت نفسه فحطمتها واصطنعت بدلا منها وحدة التفعيلة .

---

(38) - باكثير ، فن المسرحية ، ص : 7 .

(*) - والشعر المرسل كما ورد في الموسوعة البريطانية ، أسلوب لكتابة الشعر يعتمد على البحر الايامبي غير المقفى ، استقاه الشاعر الانجليزي Surrey سري من الشعر الكلاسيكي الروماني حين ترجم أجزاء من انياذة فرجيل ( 1557 ) وقد تابعه في ذلك آخرون من أمثال Thomas Sackville توماس ساكفيل و Thomas Norton توماس نورتون و John Lyly جون ليلي و George peel جورج بيل وغيرهم ممن استخدموا الشعر المرسل لأول مرة في الدراما المأساوية الانجليزية . ثم عرف الشعر المرسل تطورا على أيدي كل من Christophre Marlow كريستوفر مارلو في مسرحياته وبخاصة Doctor Faustus الدكتور فاوستوس و Edward II ادوارد الثاني . وكذا وليام شكسبير في أعماله المبكرة من مثل Love's Labour's Lost جهد الحب الضائع و Romeo and Juliet روميو وجولييت ، و The Two Gentlemen Of Virona رجلان من فيرونا وكذا John Milton جون ملتن في شعره الملحمي ولا سيما في Paradise Lost الفردوس المفقود ( 1667 ) . وفي القرن الثامن أصبح الشعر المرسل الاسلوب الشائع في المسرح الالماني والانجليزي ، فقد استخدمه كل من Wordsworth وردزورث و Shelly شيلي و Keats كيتس وغيرهم .

- Encyclopaedia Britannica ( First Published In 1768 ) Volume 3. 1968 , PP 760, 761.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولنمض مع تجربة باكثير، لنجد أنه قد استعمل هذا الأسلوب في ترجمته لمسرحية " روميو وجولييت " لشكسبير خاصة بعدما تبين له أن أوزان الشعر المعروفة لا تصلح كلها لهذا الشكل الجديد ، وأنه لا يطح منها الا ماكان متجانس مع التفعيلات أو ما يسمى بالبحور الصافية كالرجز والمتدارك والمتقارب والكامل والرمل . . كما عرف أنه لم تعد ثمة ضرورة للالتزام في السطر الواحد بعدد معين من التفعيلات ، فالجملة المسرحية قد تطول أو تقصر بحسب ما يتطلبه الموقف.(39)

ولنقرأ مونولوج جولييت ، في ترجمة باكثير وهي توشك أن تحتسي السائل المنوم الذي أعطاه لها الراهب لتكون في هيئة الموتى حتى يحضر روميو:

الوداع إ الوداع إ الهي يعلم وحده
أين يجمعنا الدهر بعد اليوم
هذي برداء الخوف الغامض راجفة في عروقي
حتى لتكاد تجمد سعر حياتي(40)

ففي هذه السطور الأولى يستعمل باكثير تفعيلة المتدارك ( فاعلن ) التي تتحول الى ( فعلن ) بحركة العين وسكونها . ولكننا ما نكاد نمضي في القراءة حتى نجده ينتقل أحيانا الى تفعيلة المتقارب ( فعولن ) مازجا بينها وبين المتدارك.

أواه ان استيقظت وحولي هذه المرائي التي
تقشعر لها الأبدان أليس يجن جنوني
فألعب بالمتناثر من أوصال جدودي(41)

وفي المنظر الثاني(42) من الفصل الأول أيضا ، حين يتحدث "كابيوليت"

---

(39) باكثير، " مقدمة الطبعة الأولى لأخناتون ونفرتيتي، ط 2 ( القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967 ) ، ص: 12 - 13 .
(40) و . شكسبير، " روميو وجولييت"، تر: باكثير ،
(41) م . ن ، ص :
(42) م . ن ، ص :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لخطيب ابنته " باريس" نجد باكثير يستخدم أربعة أوزان أو أربع تفعيلات مختلفة ، وهي على التوالي : مستفعلن ( الرجز ) ، متفاعلن ( الكامل ) فاعلاتن ( الرمل ) ، وفعولن ( المتقارب ) . وهذا معناه أن باكثيرا كان يراوح بين التفعيلات ، فينتقل من تفعيلة الى أخرى . وعلى هذا جرى في المسرحية كلها .

ان التنويع في الوزن كان مفهوما بالنسبة للمسرح عند شوقي حيث نبرة الشعر عالية لا يخطئها السمع ، ولو أن المسرحية كلها جرت على وزن واحد لكانت مرعجة ومملة . ومن ثم كان شوقي ينوع في أوزانه وقوافيه حتى يكسر حدة الوزن الواحد وازعاجه . وعندها يصبح انتقال الحديث من شخصية الى شخصية أخرى أو انتقال المتكلم من حالة شعورية الى حالة شعورية أخرى مبررا كافيا للانتقال من وزن الى آخر .

أما بالنسبة للشعر المرسل فان نبرته في المسرح أشد ما تكون خفوتا حتى أن المشاهد العادي قد لا يدرك أنه يسمع شعرا . ومن ثم يصح أن تكون المسرحية المكتوبة بالشعر المرسل من وزن واحد دون أن يحدث ، نتيجة لذلك ، أي ازعاج للمشاهد المستمع . ولكن لعله ، لنفس السبب ، يجوز للمؤلف أن يستخدم عندئذ أكثر من وزن . وعندها يتعين عليه أن يتخير لحركة الانتقال من وزن الى آخر موضعها المناسب ، أي يجعل لها ما يبررها من جهة ، ويجعل لحظة الصمت أو لحظاته ، بمثابة الجسر الذي يعبر عليه من وزن الى وزن من جهة أخرى.(43)

ويذهب صلاح عبد الصبور الى أبعد من ذلك حين يقرر أن باكثيرا قد جاوز في توطينه للشعر المرسل في اللغة العربية حدود الشعر المرسل في اللغات الأوروبية ، وأن استعماله لكلمة الشعر المرسل كان لونا من التقريب . ذلك أن الحرية التي اكتسبها باكثير لنفسه في التنقل بين أوزان الشعر المختلفة ،

(43)- عز الدين اسماعيل ، " مسرح باكثير الشعري" ، المسرح ، ع: 70 ( فبراير 1970 ) ، ص: 10 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قد أتاحت له مجالا واسعا للتفنن في استعمال هذه الأوزان ، ولكنها تظل غريبة على الأذن العربية وتظل ايضا غريبة على هذا المصطلح الذي اختاره لينسب اليه تجربته ، وهو الشعر المرسل . ومن ثم فهو يرى بأنه يمكننا تسمية تجربة باكثير بالشعر الحر ترجمة لكلمة Free فهي أقرب الى هذا اللون الأوربي المسمى بالشعر الحر ، لأن السطر من الشعر الحر في الأوربية لابد أن يحتوي تلقائيا على ألوان مختلفة من التفعيلات(44)

وبعد تجربة " روميو وجولييت" واحتكاكه بشكسبير ، استطاع باكثير أن يلم بأصول فن المسرح ويتمرس بتقاليده ، ويهتدي الى الشكل الشعري الملائم لطبيعة هذا الفن . ومن ثم فقد كان من الطبيعي ، والحال هذه ، أن يتجاوز مرحلة الترجمة الى مرحلة التأليف والابداع ويخرج لنا مسرحيته الشعرية الثانية بعد مسرحية " همام أو في عاصة الأحقاف" والأولى في مسرح الشعر المرسل ، وهي مسرحية " أخناتون ونفرتيتي " التي كتبها سنة 1938 وظهرت الطبعة الأولى منها في سنة 1940 ، كما يذكر هو نفسه في مقدمة الطبعة الثانية(45).

ويبدو أن هذه المسرحية الرائدة لم تلق من الجمهور في تلك الأثناء الترحيب والاستحسان اللذين كان يطمح اليهما باكثير ، الا ما جاء على لسان الأديب ابراهيم عبد القادر المازني الذي كتب مقدمة للمسرحية أشاد فيها بطريقة الشعر المرسل وطلاحيته لها خاصة وأن هذه الطريقة لم يستطع المسرح

---

(44)- عبد الصبور ، "باكثير . رائد الشعر والمسرح" ، المسرح ع: 70 (فبراير 1970) ، ص: 3 - 4 .

(45) - باكثير ، مقدمة أخناتون ونيفرتيتي ، ص: 5

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يعد مجرد حيلة في المسرحية وانما صار في خدمة الموقف الدرامي .

ولنتأمل جزءا من الحوار الذي دار بين أخناتون وقائد جيشه حورمحب ، وهو حوار يدور حول قضية العابثين الخارجين على طاعة فرعون في الشام . فأخناتون المبشر بدين الحب والسلام ، يرى معالجة الأمر بالحسنى اعتقادا منه أن نشر ديانة أتون بينهم كفيلة بالتأليف بين قلوبهم وردهم الى الطاعة . بينما يرى حورمحب ضرورة الضرب بقوة على أيديهم ، وتحكيم السيف فيهم ، حماية لامبراطورية فرعون من التمزق الذي يتهددها ، فهو اذن حوار بين ما يمليه منطق السلام والحكمة وبين ما يمليه منطق القوة والسيف .

أخناتون : ماذا تدعوني حكمة سيفك أن اعمل ؟

حورمحب : مرني أذهب بخميسي الى سوريا
فأؤدب فيها الطغاة وأنجد الولاة
وأصلح فيها الامور وأمنع عنها الحيثيين
وأضرب سدا منيعا دون اغارتهم
يقبعون في دارهم الأولى أبدا
ثم أرسل رسلك في أثري ليبثوا فيهم
تعاليمك العليا يدخلون في دينك أفواجا

أخناتون : ليس في دين الرب اكراه ياحورمحب

حورمحب : بالحجة والبرهان

أخناتون : أجل بالحجة والبرهان

حورمحب : حتى هذا يامولاي لن يتحقق الا .
بحفظ الأمن ، ولن يتسنى حفظ الأمن
بغير الضرب على أيدي العابثين !

أخناتون : كيف أدعو لدين الحب ودين السلام
وأعمل سيفي فيهم .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حور محب : هل نهاك الرب عن الحرب يامولاي ؟
أخناتون: بل دعاني الى السلم والحب
حور محب : لكن هل تلقيت أمرا صريحا منه بترك القتال ؟
أخناتون: كلا . . لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال .
حور محب : يبدو لي أن الهك لم يقصد هذا يامولاي
أخناتون: أنا أعرف منك بقصد الهي يا هذا !
حور محب : لا أعارض مولاي في أنه أدرى بمقاصد ربه .
بيد أني أرى أن خالق هذا الورى أحجى
أن يأمر يوما بما لا يمكن تحقيقه
أخناتون : أاعتراضا على حكمة الرب ياحور محب ؟
حور محب : لا اعتراض على حكمة الرب يامولاي
غير أني ارتاب في فهمنا حكمته
أخناتون : أنت ذو أدب جم وشعور رقيق
أتريد القول بأني في فهم حكمته أخطأت ؟
حور محب : عفوا يامولاي . .
أخناتون: كن صريحا معي في القول أبدا فالصراحة في القول
ترضي الرسول وان تغضب فرعون
حور محب : لكنك فرعون مصر وعاهلها الأعلى
من قبل أن تكون رسول أتون
أخناتون: آه ! لو تصفو لي رسالة ربي
وأعتق من فرعونيتي !
حور محب : مولاي لعل الرب اصطفى فرعون
رسولا له ان كان أخا سلطان يمكنه أن ينشر في الأرض دينه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أخناتون : مافتئت تغني بلحنك ياحور محب!
بل كان اصدقائي رسولا له
ليرى الناس بينهمو فرعونا أخا سلطان
يعف عن الحرب والبغي والعدوان
ويدعو الى السلم والحب والاحسان (49)

ومما يمكن ملاحظته على هذا الحوار، هو أننا لانكاد نتبين نبرة الموسيقى الشعرية، لأن اهتمامنا منصب بالدرجة الأولى، على الحركة الدرامية للحوار وتطوره، حيث تجدنا منجذبين نحو الجدال اللبق والمناورة الذكية بين الطرفين. فكلاهما يدافع عن وجهة نظره التي يعتقد بصحتها بكل ما أوتي من حجج لاقناع الطرف الآخر. فأخناتون يطلب من حور محب متهكما، أن يفضي اليه بما يمليه عليه حكمة سيفه، ويكاد حور محب ان يقنع أخناتون بضرورة تحقيق الأمن أولا، ثم يكون، بعد ذلك، نشر الدين الجديد بالحجة والبرهان. لكن أخناتون يظل مصرا على دعوته الى الحب والسلام. وهنا يكشف لنا حور محب عما يخامره من شك في أن يكون أخناتون قد أساء فهم هذه الدعوة مادام الرب لم ينهه عن الحرب صراحة، ثم يتطور الموقف، فاذا بنا نجد أخناتون يضيق ذرعا بفرعونيته ويتمنى لو يعتق منها ليتفرغ لرسالته. ويختتم حور محب الصراع الذي يعتمل في نفس أخناتون، لكي يبرهن على وجهة نظره محاولا اقناع أخناتون بها، مقررا أنه ربما كانت للرب حكمة في أن يكون حامل رسالته والداعية الى دينه، هو نفسه فرعون ذو السلطة بمعنى أن تجتمع في شخصيته: السلطة والدين معا. ولكن أخناتون يعرف كيف يستغل الحجة نفسها لصالحه، حين يذهب الى أنه في وضعه هذا كسلطان وداعية لدين أتون أبلغ حجة للناس حيث يرون أن الفرعون القادر على البطش، اذا شاء، يعف عن حرب أعدائه والفتك بهم.

(48) ـ باكثير، " أخناتون ونفرتيتي "، ص: 122 ـ 125.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نجاحا معتبرا ، سواء في ترجمته لشكبير أو تأليفه لمسرحية " أخناتون ونفرتيتي " حتى تزداد التجربة عمقا وتدعيما . ولكن ما حدث كان عكس ذلك ، اذ نجد باكثير يتحول عن الشعر جملة ، ويرى في النثر اللغة الطبيعية للمسرح ، كما يتضح في قوله : " ان تجاربي جعلتني بعد ذلك أقتنع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ، ولا سيما اذا أريد بها أن تكون واقعية ، وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية ، التي يراد بها أن تلحن وتغنى أي الأوبرا " (53).

وينبغي أن نقف مع باكثير في هذه النقطة وقفة ملية ، حتى نتفهم أبعاد تصوره لطبيعة العلاقة بين الشعر والمسرح ، وذلك أن عدوله عن المسرح الشعري بعد " أخناتون ونفرتيتي " الى المسرح النثري لم يكن سلوكا عفويا بل كان ، كما دل هو نفسه ، نتيجة للتجربة . وقد صاغ باكثير فيما بعد مبررات هذا العدول ، وفيها يكشف لنا عن تصوره للدور الذي يقوم به الشعر في المسرح ومدى أهميته ، مقارنا بالنثر .

وهنا يحق لنا أن نسأل المؤلف المسرحي بعامة وباكثير بخاصة : لماذا الشعر في المسرحية وليس النثر ؟؟ ، لأن الشعر المسرحي اذا كان ، بلغة اليوت ، مجرد زخرفة وزينة مضافة أو كان لا يعطي للناس سوى متعة الاستماع بالشعر في نفس الوقت الذي يشاهدون فيه المسرحية ، فما هذا الشعر الا فائض عن الحاجة . اذ لابد أن يثبت أنه قادر على تبرير نفسه من الناحية الدرامية بحيث لا يكون مجرد شعر وضع في شكل درامي .

وكاجابة على السؤال السابق ، يؤكد باكثير على نقطتين هامتين في اجابته ، احداهما تتعلق باللغة الشعرية حين تتخذ أداة للتعبير في المسرح ، والأخرى تتعلق بنوعية الموضوع الذي تعالجه المسرحية

(53) - م . ن ، ص: 12 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومدى احتياجه لهذه اللغة .

وعن النقطة الأولى يقول باكثير : " عندي أن قيمة هذا الشعر في المسرحية تتلخص في أن التزام الكاتب المسرحي لقيود النظم قد يمنحه قوة في التعبير لا يمنحها له الكلام المنثور المنساب في سهولة ويسر . . . وهذا بالطبع حين تساوي الطاقة التعبيرية في الحالتين ، حيث تصدر الطاقة من كاتب واحد أو من كاتبين متقاربين هذا في رأيي هو كل الفرق بين الشعر المرسل والنثر. فرق يتعلق بالكاتب نفسه ، وما يعطيه هذا أو ذاك من قوة أو ضعف "(54) ثم يقول عن النقطة الثانية : " لا ريب أن للموضوع دخلا في اختيار لغة المسرح، فلا مجال للغة الشعرية مثلا في الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وانما مجالها في الموضوعات التي تعالج المشكلات الكبرى في الوجود ، والتي تتجاوز حدود الواقع المادي والنفسي وتتطلع الى آفاق المجهول أو تضرب في سراديب اللاشعور ، هناك حيث تقف اللغة العادية عاجزة عن التعبير أمام تلك المعارف الحافلة بالصور المتذبذبة ، والأخيلة الزئبقية ، فلا تنفع فيها غير لغة الشعر . . ولا يتعين في الشعر هنا أن يكون نظما . . . بل يمكن أن يكون نثرا ، فالمهم أن يحتوي على جوهر الشعر والخاصية الأصيلة فيه" (55)

ولكن المبررات التي قدمها باكثير لعدوله عن المسرح الشعري الى المسرح النثري ليست كافية ، حتى وان كنا نتفق معه في أن المسرحية قد تكتب نثرا حقا ولكنها تستغل كل طاقات التعبير الشعري ، بمعنى أن ما قد نتخيله موضوعا للمسرح النثري بخاصة ، ما يزال يتطلب طاقة التعبير الشعري ويستدعيها .

ومهما يكن من أمر ، فان تجربة علي أحمد باكثير الفريدة الرائدة في الشعر المرسل والمسرح الشعري بعامة ، تجعلنا نقرر أن عطاء باكثير في هذا المضمار

---

(54) ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص: 9 .
(55) ـ م . ن ، ص: 12 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للأدب العربي والفكر العربي المعاصرين كان كبيرا وغنيا ، بل وتجعله " بحق رائدا جليلا في المسرح والشعر على السواء." (56)

(56) عبد الصبور ، " باكثير . رائد الشعر والمسرح " ، ص: 4 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# الفصـــــل الثـــــــانـــي

## النزعـــة الدراميـــــة في القصيـدة العربيـــة الحـــديثـة

I - الصـــــــــراع :

- الصـــراع الخـارجـي
- الصـــراع الداخـــلي .

II- الحـــــــــوار :

- الحـوار الخارجي : الديالـوج .
- الحـوار الداخلي : المونولـوج .

III- المنحـــــى القصصـــــي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعل أبرز سمة ميزت الشعر العربي ولا سيما قديمه ، سمة الغنائية التي ظلت مصاحبة له منذ نشأته ، ولا تزال ، الا من بعض المحاولات في الشعر المعاصر . والشعر الغنائي هو الشعر الذي يعبر عن خلجات النفس بواسطة الكلمة والنغمة والصورة ، أو هو على حد قول هردر الألماني " التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية "(1)

والغنائية تحصر الشاعر في دائرة ذاته لأنها تمثل صوته الخاص الذي يعكس عوالمه الداخلية ويبين ايقاعاتها المختلفة ، ولكن ينبغي ألا يفهم من هذا الكلام أن الغنائية سمة تقتصر على الشعر العربي دون غيره ، بل اننا نجدها في آداب كل أمة ، وان اختلفت من أدب الى آخر ، لان المسألة هنا لا تكمن في تطورتها في الغنائية في حد ذاتها بقدر ما تكمن في طغيانها على بقية الفنون الشعرية الأخرى ، مما قد يؤدي الى زوالها واندثارها .

وما تجدر الاشارة اليه ، ههنا ، أن شعراءنا المحدثين قد بدأو رحلتهم الشعرية ، كشعراء رومانسيين ، متأثرين بالاتجاهات الرومانسية الغربية التي صورتها مدرسة أبوللو الشعرية ، وجماعة الديوان والاتجاهات الشعرية في المهجر اضافة الى تأثيرات الحركة الرومانسية الانجليزية التي تمثلت في أعمال جماعة الكنز الذهبي The Golden Treasure من أمثال وردزورث كوليردج ، كيتس ، شللي ، اللورد بيرون وغيرهم . وكانت القصيدة عند هؤلاء آنذاك تأخذ صفة " القصيدة القصيرة " باعتبارها الشكل الحديث للقصيدة الغنائية(2) وكنا نحس بذلك الفهم الرومانسي لوظيفة الشعر الذي يمتلئ به احساس الشاعر ووعيه . وقد اقترن ذلك أيضا باستمرارية صوت الشاعر الكلاسيكي في أشعاره ، طريقة تناوله للتجربة الشعرية علو صوته ، الاشراف العاطفي ، التأنق في العبارة ومحاولة القصيدة ذاتها التي كانت تتخذ أحيانا شكل القصيدة الكلاسيكية العمودية .

---

(1) شفيق بقاعي وسامي هاشم ، المدارس والأنواع الأدبية ، ( صيدا ، بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، 1979 ) ص: 53 .

(2) فاضل ثامر ، " من الغنائية الى الدراما في شعر صلاح عبد الصبور " الآداب ، ع: 7 ( تموز / يوليو 1970 ) ، ص: 34 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربي وتطيح بعروشه التقليدية الجامدة.

وهكذا، وبتطور وعي الشاعر، وادراكه للتجربة الجديدة التي ينبغي عليه أن يخوضها، والتي تتمثل بشكل خاص في تطور معمارية القصيدة الحديثة والثورة التي فجرتها حركة الشعر الحر على الأوزان الخليلية القديمة، راح الشعر ينزل من عليائه الى دنيا الناس، يتحد بهم ويتحسس همومهم ومشاكلهم ويعبر عن طموحاتهم وتمردهم وثورتهم، ولم تعد القصيدة تبعا لذلك مجرد انسياح عاطفي أو رومانسية رجراجة بل صارت "وسيلة تواصل مع الآخرين (8)".

ولا يفوتنا، هنا، ما كان لاليوت من أثر على شعرائنا وغيرهم، ذلك أن تحوله الى الدراما كان نتيجة طبيعية للتطور الذي عرفه شعره ولا سيما اغتناؤه بالمعالجة الدرامية التي "تنبع من القدرة على نقل احساس المشاركة في الحادث على الفور" (9)، الأمر الذي أدى الى تداخل الصراع والحوار والشخوص وغيرها من عناصر الدراما في البناء الكلي للقصيدة الاليوتية.

وعلى هذا الأساس، فان شعرائنا المحدثين حاولوا بحكم اطلاعهم أو اطلاع بعضهم على حركة الشعر في العالم ومدى ما أحرزته القصيدة الحديثة من تطور على يد كبار الشعراء، وبخاصة اليوت كما أسلفنا، اغناء اشعارهم بعناصر درامية شتى، كتعدد الأصوات المتمثلة في الشخصيات التي يختلقها الشاعر، ويسدي اليها مهمة طرح ما يعن له من قضايا فكرية قصد مناقشتها والتحاور بشأنها. هذا الى جانب عنصر الحكي او الحس القصصي الذي يساعد على الاقتراب من الموضوعية، بحيث تنمو القصيدة على شكل مقاطع يفضي الواحد منها الى الذي يليه في انتظام حتى تصل بها الى الذروة كما هو الحال في المسرحية التي تقوم على نمو الاحداث وتطورها. ولكن تبقى هذه العناصر الدرامية، مع ذلك، ثانوية "ولا يمكن ان يتحقق الطابع الدرامي في عمل

(8) فاضل ثامر، من "الغنائية الى الدراما"، ص: 35.
(9) ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر الناقد، تر: احسان عباس، (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية د. ت)، ص: 168.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدرامية ، من ذلك ، ثانوية " ولا يمكن أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ، مالم تتمثل وراءه أو فيه العناصر التي لا تتحقق الدراما بدونها ، وأعني بذلك الانسان والصراع وتناقضات الحياة" (10)

وهكذا وبفضل تطور الشعر ، واستغلاله لكافة وسائل التعبير الدرامي استطاعت القصيدة الحديثة تجاوز المرحلة الغنائية الصرف ، الى مرحلة أكثر تطورا ، وهي المرحلة الدرامية ، وصار من اليسير على القارئ المتتبع لحركة الشعر الجديد أن يلحظ بعض العناصر الدرامية التي تشكل في مجموعها عناصر الموقف الدرامي الذي ينعكس على النسيج الكلي للقصيدة ، لأن الموقف الدرامي هو " الموقف الفني الأساسي القادر على كشف باطن الحركة والقادر على رصد الصراع وصياغته على المستوى الفني" (11)

وتبعا لذلك ، تغيرت نظرة الشاعر الحديث الى الحياة التي لم تعد تشكل في نظره ، مجرد أجزاء منفصلة ومتناثرة في العالم الخارجي ، يقوم بنقلها أو تصويرها تصويرا فوتوغرافيا ، بل صار يدرك أن هذه الأجزاء المتناثرة في الطبيعة والتي تشكل في حد ذاتها ، عناصر الوجود الأساسية ، ان هي الا تفاعل للذات والموضوع ، للجزئي مع الكلي ، للخاص مع العام في تجربة واحدة ، لأن الذات ليست منعزلة عن العالم الخارجي ، بل هي حلقة في سلسلة الذوات الأخرى ، تؤثر فيها وتتأثر بها في عملية تفاعلية مشكلة بذلك نسيج الحياة . غير أن القدرة على رسم طبيعة الحياة ونقلها ، تتطلب من الشاعر احساسا موحدا وطاقة شعورية تحكم اللحمة بين العاطفة والفكر ، وادراكا بوجود ثنائية الخير والشر ، هاتين القوتين اللتين تصارعان على الدوام مشكلتين قانون الصراع الكوني

---

(10) ـ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص : 284 .

(11) ـ أحمد عز الدين ، " الموقف الدرامي في القصيدة المعاصرة" ، الأقلام ، ع2 ( 1977 ) ، ص : 40 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتين بدونهما تنتفي القيمة الدرامية للحيـــاة .(12)

فالصراع اذن هو المحور الأســاس الذي تقوم عليه الدراما ، بل ان البعض يذهب الى أن الدراما لا تعني الا الصراع والحركة ، الحركة من فكرة الى فكـرة مضادة ، ومن عاطفة الى عاطفة مناقضة ، ولا غرو ، فالحياة تقوم في أساسـها على هذه الثنائية التضادية التي تجعل منها " دراما ممتدة عبر التاريخ ، طرفاهـا الانسـان والزمـان " .(13)

ولما كان الانســان في صراع دائم مع القوى المحيطة به ، فان الصـــدام الذي يذكي لهيب المعركة بين هذه القوى المتضاربة هو الذي دفع الشعراء ، نظرا لاحساسهم بمأساوية الحياة ، بحكم ما أوتوه من رهافة في الشعور ، ونفـاذ في الرؤية وقدرة على التعبير ، أقول دفعهم الى محاولة تفسير الحياة وفـق رؤى جديدة مانحين اياها أبعادا ومفاهيم شتى محاولين بذلك اعادة بنـاء هذه الحياة ، لأن الشاعر ، على حد قول كولن ولسن " رجل تتسع رؤياه احيانا الى ماوراء أفق الانسان العادي ، فتذهله ضخامة الكون وجماله . هذه هـي الصفة التي يشترك فيها الشعراء جميعا ، حتى البؤساء منهم . . . ان ميـــزة الكاتب العظيم حقا هي أن قدرة عقله على الوثوب فجأة من مستويات الانسان العادي الى ادراك فجائي للقيم الشـاملة(14)

وعلى هذا صارت القصيدة الحديثة ذات النزعة الدرامية خاصة ، عبـارة عن مشاركة موضوعية في تشييد صرح الحياة وتشكيله ، كما دفعت الشعر العربي خطوات الى الأمام ، وانتقلت به من اطار الغنائية ، بما فيها من تقريرية وعاطفية وخطابية ، الى الاطار الدرامي الغني بقضايا الصراع والحـركة ، الأمـــر الذي زاد في تعقيـد بنيـة القصيـدة الحـــديثة ، والاقتـــراب

---

(12)- ف . أ . ماثيسن ، ص : 148 .
(13)- عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص: 307 .
(14)- كولن ولسن ، الشعر والصوفية ، تر : عمر الدراوي أبو حجلة ، ط 1 ( بيروت : منشورات الآداب ، 1972 ) ، ص: 35 - 36 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بها من العمل الموضوعي المركب .

ولقد استطاع الشعراء المحدثون ، عن طريق كبحهم جماح الغنائية السائبة ، خاصة بعد ان تعثرت في اطار الحركة الرومانسية الجديدة ، ان يثبتوا قدرة لغة الشعر العربي على استيعاب الاتجاه الدرامي وتطويعه في القصيدة الحديثة ( 15 ) فكانت محاولاتهم بمثابة تعبيد الطريق نحو ميلاد حقيقي للمسرح الشعري الذي يفرض مراحل لابد منها ، تمر بها القصيدة حتى يمكنها التخلص من اسر الجمود في الشكل والمضمون ، وبلوغ مستوى التعبير الدرامي مما يسمح لها باحتضان المسرحية الشعرية .

15- جلال الخياط ، الأصل الدراسة في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات "304" - 1982 ، ص : 104 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## الصـــراع :

من المعروف أن الصـراع اجتماعي ، بمعنى أنه ينشـأ بين انسان وانسـان آخر ، أو بينه وبين مجموعة من الاشخاص ، أو بين عدة قوى اجتماعية وقوى طبيعية متضاربة في الكـون . ولعل أول شـرط ينبغي توفره في هذا الصراع هـــو الارادة ، لأن الصـراع لابد أن يكون بين ارادتين ، تحاول كل منهما كسر الأخرى وعندما يبلغ الصـراع هذا المسـتوى ، يغدو العنصر الانسـاني اساسيا . ولعل هذا ما أكده العالم النفسـاني الامريكي " فرانك باروت " في قوله: " الصـراع ملمح مشترك بين جميع الظواهر الطبيعية وهو جزء لا يتجـزأ من الحيـاة . . . والصراع مستمر ، ولن يتوقف تماما الا اذا أمكنه أن يصل العالم بكل ما فيـــه الى حالة من الأتزان التام . . . والحياة بهذا المعنى ليست الا أداة لاستمرار حالة عـدم الاتـــزان "(16).

### ـ الصـراع الخارجـي :

ولو أخـذنا نتقصى هذا الصـراع في مجال الواقع ، لوجدناه اتخـــذ أشكالا متعددة كاصطدام الفرد بالجماعة ، وانشقاق الحياة بين حرية مفقودة والرغبة في بلوغـها ، وبين واقع مزر مرير والأمل في تغييره ونشـدان السعادة . . . ولكن يبقى الأسـتعمار ، مع ذلك ، وبشتى أوجهه ، هو الصراع الكبيـر والعنيف الذي خاضته الشعوب وعانت منه أشـد المعاناة وما تزال حتى يومنـا هذا ، اذ أن مخلفات الحرب الكونية من الضحايا والدمارات أكبر دليل علـى ذلك ، ناهيك عما تركته من صـدمات وآلام وعذابات طبعت نفوس الشعـــوب بخيبـة الأمل والتمـزق . والحرب ، رغم ما تمثلـه من مظاهر مادية ملموسـة ،

---

(16) ـ مصرى عبد الحميد حنورة ، " سيكولوجية الحوار ، الحوار الداخلي ودراما الأفكـار " ، المعرفة ، ع : 196 ، ( حزيران 1975 ) ، ص : 31 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي صراع أيضا ، صراع ارادات انسانية ، بل هي " صراع حضاري فكري بلغ حده الأقصى من التوتر والعنف فصار عصيا على الحوار ولغة الجدل المنفتح ، لذلك لابد لهذا الصراع من أن يأخذ مداه على الأرض ، وان يعبر عن نفسه بطريقة أخرى مدمرة وفاجعة ." (17)

وكانت الشعوب العربية ضمن سلسلة الشعوب التي دخلت في صراع مع المستعمر ، وهو صراع استمر ردحا من الزمن مخلفا وراءه الكثير من المآسي والعذابات التي انعكست بشكل جلي ، على نفسية الانسان العربي ، وجعلته يعيش حالة من التمزق والتشتت وعدم الاستقرار بل أدت به الى الشعور بفقدان الهوية .

وفي هذه الأثناء وازاء هذا الواقع المتردي ، وجد الشاعر العربي نفسه مرتبطا بوطنه أشد الارتباط ، لأن الصدام يستهدفه في أعمق مقوماته ، لذا وجد نفسه يحمل لواء النضال بالكلمة المعبرة عن صراع الانسان في هذا الجزء من العالم الذي يسمى الوطن العربي .

ويكفي ان نعود بذاكرتنا الى الوراء قليلا وبالتحديد الى عام 1956 ، وهو تاريخ وقوع العدوان الثلاثي على أرض مصر ، حين تحولت القضية الى تهديد صريح وسافر للوجود العربي ، لنرى كيف استطاع الشاعر العربي في غمرة هذه الاحداث أن يبرز دوره الفعال بالكلمة التي لا تقل خطورة عن السلاح . فهذا عبد الرحمن الشرقاوي يصور لحظة احتدام الصراع مع العدو في ارض الوطن ( مصر ) في قصيدته التي تحمل عنوان : " رسالة الى زوجتي " ، وقد كتبها من بيروت لانقطاع المواصلات التي حالت دون عودته الى وطنه (18) ، الأمر الذي جعل الشاعر يكتفي بمواكبة الحدث عن بعد

---

(17) علي جعفر العلاق ، " البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب " فصول ، ع: 1 و 2 ( اكتوبر 1986 ) ، مارس 1987 ) ، ص: 40 .

(18) عبد الرحمن الشرقاوي ، من أب مصري وقصائد أخرى ( القاهرة : الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1968 ) ، ص: 133 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في معاناتـه لحالات الاضطراب والحيرة والقلق ، لأن " مشاركة الحاضر تتضمن قدرا كبيرا من الاتساق والرضا ، بينما مشاركة الغائب تتضمن قدرا كبيرا من التمزق والقلق والتوتر . . . " (19).

الليل يهبط من جديد . .
بالرعب والظلمات والفوضى وسلطان الذئاب
والخراب . . .
وتسيل من هذا الظلام
جميع أشباح الظلام
بكل أهوال الظلام
مسنونة الأنياب تزحف بالكريهة والسموم . .
كرواحف العصر القديم ! (20)

فهذا المقطع على قصره ، يجمع كل الأهوال التي يحملها الاستعمار والتي من شأنها زرع الرعب والمعاناة في النفوس، فألفاظ : " الظلام " المتكررة " الرعب " ، " الفوضى " ، " سلطان الذئاب " ، " أشباح الظلام " ، " أهوال الظلام " . . " كرواحف العصر القديم " ، كلها ألفاظ تحمل معاني الحيرة والقلق بل والخوف ، وتشير الى حالة الألم والحزن اللذين يعانيهما الشاعر البعيد عن وطنه .

ثم يخاطب الشاعر زوجته :

فقفي بكل قوى الأمومة دونهم
وتقدمي
وادفعيهم بالسلاح
بجميع انواع السلاح . .

(19)- غالي شكري ، أدب المقاومة ، ط١ (مصر : دار المعارف، 1970) ص377
(20)- الشرقاوي ، من أب مصري وقصائد أخرى ، ص133 - 134 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقاومـــــــي
بعظام آبائي اذا عز السلاح
وقفي بجسمك دونهم ، وتمردي
وبكل أعصاب الحياة تمردي
بقوى الأمومة كلها . . لا تسجدي
لن يقهروك فقاومي . .
الموت أن تستسلمـــي . . ! (21)

والتأكيد على هذا الصراع ، نلاحظ استخدام الشاعر لأفعال الأمر خاصة (قفي ، تقدمي ، دافعيهم ، قاومي ، تمردي ، لا تسجدي . .) وهي أفعال تصور الصراع الذي يعانيه الشاعر المبعد ، وهو صراع أبدي يقوم على الرغبة في الحياة والاستمرار ، لذا فان " البعد القومي والبعد الانساني هما المحور الدرامي للقصيدة كلها ، وكذلك فالشاعر لم يحاول التأريخ لما حدث لأنه كان بعيدا عنه ولم يتمكن من التنبؤ لأن ما حدث فاجأه ، وانما اكتفى بالمواكبة عن بعد يتلمس مختلف الوشائج التي تربطه بالماضي والحاضر والمستقبـــل " (22).

وتأتي قصيدة صلاح عبد الصبور " سأقتلك " لتجسد ذلك الصراع الخالد وهي قصيدة يجمع فيها الشاعر معالم التاريخ العربي والمصري ليقابل بها وحشية المعتدي ، ويكشف مرة أخرى عن قدم الصراع بين الانسان والانسان ذلك الصراع الأدبي الذي لا ينتهي .

سأقتلـــك
من قبل أن تقتلني سأقتلك
من قبل أن تغوص في دمي
أغوص في دمك
وليس بيننا سوى الســـلاح
وليحكم السلاح بيننـــا

(21) — م . ن . ، ص : 141 — 142 .
(22) — غالي شكري ، أدب المقاومة ، ص : 380 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سنابك الجـدود وقصها المهيب مايزال
يمـون في ذاكرة الأيـام
ونورهـم يختال فوق مفرق التاريـخ
فمنهم الذي بنى حجـارة الأهـرام
لكي يمجد الانسـان حين يشيخ الانسان
ومنهم الذي بنى منارة الاسـلام
لكي يقول للأنام : لاالـه الا اللـه . . . (23)

لقد تردد الوعيد بالقتـل في القصيدة مرات عـديدة تزداد لهجتها قـوة بعد كل مقطع شعري ، مما يبين التوتر والقلق والهيجان النفسي الذي ولده الصـراع الخارجي في نفسـية الشاعر . وبعد ان يقدم الشاعر صورة يستعرض فيها مفاخر الجدود ، ويبسـط هيبتهم ، مبينا هدفهم في اقامة العدل والسلام يعود الى مقابلة هذه الصورة بصورة العدو ليفضح دوره في تحطيم كل اسباب السـلام .

وأنت والاهمـال والعياء والظلام في خطاك
تريد أن يصفر في القلوب برعـم الآمـال
في عـالم سعيـد
أقسمت بالأهـرام والاسلام والسـلام
سأقتلـك ( 24 )

فهناك صورتان متقابلتان متفارقتـان لا يحدهما الا السـلاح ، وجوهر الصراع بينهما يكمن في أحقيـة تملك الأرض ، والصورتان تجتمع فيهما الحركة المادية الخارجية بالحـركة الداخليـة لذات الشـاعر .

---

(23)ـ صلاح عبد الصبور ، سأقتلك " الناس في بلادي " ، الديوان ، ط 4 ( بيروت : دار العودة ، 1983 ) ، ص: 92 ـ 93 .
(24)ـ عبد الصبور ، سأقتلك " ، ص: 94 ، تنظر أيضا " رحلة في الليل " .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي مطـولته " أوراس" يحاول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مشاركة الشعب الجزائري مأساته العظيمة ، متجاوزا بذلك حدود الذات ومتخطيا حـدود المكان والزمان ، ليرقى الى مستوى التجربة الانسانية الشاملة، حيث يـدرك الانسـان تفاعله مع الآخـرين :

مـدن المغرب
ترتج على قمم الأوراس
زلزال في مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائة
لم يترك في جفن أملا لنعاس
يأتي المولود على صوت الزلزال
ويموت الـرجال
فيودعـهم صوت الزلزال
جيل عن جيـل . . أجيـال
عاشت ، ماتت . . في الزلزال ( 25 )

فالشـاعر يجسد لنا من خلال هذه السطور الشعرية الصـراع الخارجي، وهو صراع الشعب الجزائري من قوى الاستعمار ، وقد انعكس هذا الصراع، الذي يشكل في أساسه جوهر الموقف الدرامي ، على القصيدة كلها . وقد تجلى ذلك بوضوح على المستوى اللغوي ، حيث عمد الشاعر الى ايراد الكلمات ذات الحركة وبخاصة الأفعال ، فضلا عن أسلوب التقابل ( عاشت / ماتت في الزلزال ) . ممـا أدى الى تفاعل الحركة المادية الخارجية مع الحركة الداخلية لذات الشـاعر لأن " القيمة الدرامية تكمن في التعبير " (26) ، ومهما كانت القصيدة سـرديـة

(25)ـ احمد عبد المعطي حجازي ، أوراس ، ( بيروت : دار العودة 1973 ) ص: 13 ـ 14 .

(26) ـ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 280 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو عبارة عن قص لحادثة أو حالة شعورية ، فان اللغة التي يختارها الشاعر لنقل هذه الحالة نحس فيها نوعا من التحرك والتوتر بل الفعل [27] ، والحركة والفعل من خصائص الموقف الدرامي .

- الصراع الداخلي :

لقد كان للحروب والأزمات التي مر بها العالم العربي أثر بالغ الخطورة على نفسية الأفراد ، ولا سيما الشعراء ، لما عرف عنهم من رهافة في الاحساس ، الأمر الذي أدى الى شيوع مشاعر القلق والوحدة والغربة والضياع وغيرها من المشاعر والاحاسيس التي من شأنها احداث التمزقات النفسية وتعميق مأساوية الحياة . وقد تشكلت بالتالي هاتيك الحالات النفسية في صورة الفن ولا سيما الشعر الحديث القادر على " ادراك ما في الحياة من مأساوية ، أو ادراك مأساويتها ، وهو الغرض الذي نضيفه الآن في سبيل تحديد ما لظهور التعبير الدرامي من دلالة خاصة ، وبغير هذا الادراك لم يكن من الممكن فيما أرى أن يظهر هذا التعبير الدرامي الراقي . . . مهما توافرت الظروف والاستعدادات الخاصة والعامة " [28]

لذا كان من الطبيعي ، والحال هذه ، ان يلتفت الشعراء الى عالمهم الداخلي ضاربين عرض الحائط بكل القيم والمعايير القائمة في الواقع المعيش ، والتي أحسوا أنها تجثم على صدورهم وتحد من انطلاقتهم وحرياتهم . . كل هذه الأمور عمقت المأساة وزادت في شعورهم بالغربة والقلق والتمزق النفسي وما الى ذلك من المشاعر المأساوية التي ولدها فقدان التوازن بين الذات والوجود لأن " الصراع دفع داخل الذات وصراع مع القوى الأخرى الموجودة في مجال الانسان وقوانين الطبيعة ، وتحاول ان تجعل لهذا التفاعل وجهة معينة في اطار نظام يتجاوز الاختلال والاضطراب الى حالة من الاتزان " [29]

---

(27) - دوليو دوسن ، الدرامة والدرامي ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ( بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر 1981 ) ، ص : 38 .

(28) - عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان في المسرح المعاصر ، ص 49 .

(29) - مصري عبد الحميد حنورة ، " سيكولوجية الحوار . . " ، ص 30

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القديم ، وغيرهما كثير ، ان الشاعر القديم كان يصد إلى رواية الحوار ، وهو ما يجعلنا نكرر مع رجاء النقاش أن الحوار بمعناه الكامل لم يكن موجودا في القصيدة القديمة ، وانما ورد بصورة بدائية محدودة ، ولكنه في القصيدة الجديدة يمثل عنصرا واضحا من بنائها الفني (35).

وينبغي أن نشير هنا ، الى أن الشاعر الحديث حين جاء ، لم يتخط أسلوب رواية الحوار على نحو ما رأينا عند الشعراء القدماء ، ليطل الى مستوى الشكل الدرامي الصرف للحوار ، وانما راح يبتعد عنه تدريجيا ، وشيئا فشيئا أخذ هذا الأسلوب يختفي لتحل محله " عبارات الحوار حتى صار الموقف وكأنه جزء من مشهد مسرحي " (36).

والأمثلة على هذا النوع من الحوار كثيرة في القصائد الحديثة ، وبخاصة في القصيدة المعروفة بقصيدة القناع والتي تعد ضمن القصائد ذات التعبير الدرامي ، لأن الشاعر فيها لا يصدر عن صوته مباشرة ، وانما يتخذ له شخصية أخرى يستتر خلفها لتلقي بما استعصى عليه من أفكار يرفض طرحها لسبب أو لآخر ، فينطلق الشخصية المختارة بما يحن له من الأفكار والآراء شأنه في ذلك شأن المسرحي الذي لا تظهر أفكاره الا من خلال شخوصه .

ويمكننا ملاحظة نماذج لهذا النوع من الحوار في قصيدة من أب مصري للشرقاوي ، وهو لم يخرج فيها عن أسلوب الحوار ، بالمفهوم السابق ، ومما جاء فيها قوله :

---

(35) — رجاء النقاش ، مقدمة ديوان مدينة بلاقلب لأحمد عبد المعطي حجازي ( بيروت : دار العودة 1973 ) ، ص : 87.

(36) — عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص : 299.
— تنظر " الأميرة والفتى الذي يكلم المساء " ، و " مذبحة القلعة " و " حلم ليلة فارغة " و " الطريق الى السيدة " من ديوان مدينة بلاقلب لحجازي وكذا " في الليل " ، و " قالت " من " الناس في بلادي " لعبد الصبور و " يوم الطغاة الأخير " من أنشودة المطر للسياب . . .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فبالأمس قلت مع القائلين : " نريد الجلاء " .
فقالـــوا : " الجـــــلاء " .
لأنتم عصاة ورب الســـماء !
ومن سوف يحمي النظام العزيز ، ومن ذا سيحرس ماء القناه
اذا هجم البلشفيـك " الطغـاة ؟!
فقلنا لهم " بعض هذا الكلام فقد سئم الناس هذا الكلام ! " .
. . .
فقالـوا : "متى لا يطيـش الشـــباب !"
نقلنا لهم : " اننا لا نريد سوى ان نمارس معنى الحياة !"
ونعمل كي يتساوى الجميع ، من أجل هذا نسمى عصاة"
فقالوا " المساواة ما تطالبـــون " ؟
فقلنا : " أجل . . بكلاب القصـور"
فقالوا : " اذن انتم ملحـــدون "
فقلنا : " وكيف ؟ وهل قدست كلاب القصور كأهل القصور . . . " (37)

والقصيدة طويلة ، وتقوم في معظم أجزائها على هذا الطراز من الحـــوار ( قلنا . . . فقالوا . . . ) . والشاعر انما يتحدث من خلال أصوات شخوصه المتخيلة والتي لا تصدر في حقيقة الأمر الا من الشاعر نفسه .

والحوار الخارجي في القصيدة الحديثة ، لا ينتظمها من أولها الى آخرها وانما يتخلل بعض أجزائها ، كما أن الشاعر لا يعمد الى أسلوب الحوار الا اذا دعت الضرورة الدرامية ، اذا جاز لنا تسميتها كذلك ، بمعنى أن الشاعر اذا أدرك بحسه الدرامي أن الانتقال الى شخوص العالم الخارجي والاستعانة بها على تكثيف الحدث المراد التعبير عنه ، أفضل له من تقصيره على صوته الخاص ، ذلك لأن القيمة الدرامية للحوار تكمن أيضا " في حدود تعبيره عن

(37) ـ الشرقاوي ، من أب مصري . . . ، ص:12 وما بعدها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل أو وصفه له" (38)

وفي حوار دار بينه وبين زوجته ، يقول الشرقاوي في قصيدته : "عزة .. والرفاق !" :

حتى اذا احتدم الصراع وأنت تعرف ما الصراع
وهمست في الأذن الرقيقة "انهم قد يقبلون"
- "من هم اذن" ؟
- "من هم اذن ؟ .. اني حسبتك تعرفين ؟"
من يقبلون مع الظلام يزورون حياتنا
الجاهلون فقيرة ، تحييـن عاجزة المنى
المفسدون عليك حبي ، المفسدون علي حبك

الى أن يقول :

أعرفتهم .. لا تفقدي وقتا ..! .. أين قصائدي
فلتحرقيها .
- "لست فاعلة .. فتلك عقائدي !"
- "لا تصرخي .. فسيقبلون .. وقد يضيع الوقت مني"
"أنا لم يزل في الرأس مني مايقال !"
فلم تجبني ومضت تصيح ولا تبالي "لست فاعلة .. فدعني" (39)

---

(38) - حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط 1 ( بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1972 ) ، ص : 489 .

(39) - الشرقاوي ، من أب مصري .. ص : 38 - 39 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## الحـوار الداخلي أو المونولوج الداخلـي :

في تعريفه للحوار الداخلي يقول الدكتور مصري عبد الحميد حنورة :"الحوار الداخلي هو ذلك النشاط النفسي الذي يتم داخل عقل الانسان يناجي فيـه الانسان نفسـه سواء كانت هذه المناجاة موجهة أو حـرة ، تتحـدد طبيعـة هذا النشاط بخصائص البناء النفسـي للانسان من حيث أنه ليس خروجا عـلى ما ركز في نفس الشخـص وما استقر في حياته ، بل هو يستمد خصائصه في شكله ومضمونه من تلك الشخصيـة ، وان كان يتأثر بما يدور في الخارج مما يرد الـى الشخصية ويدخل في سياق بنائها وتفاعلها ، وهدف الحوار هو ازالة الصـراع داخل الذهن ، ومن أجل تحقيق الاتزان النفسـي للانسان ، ولا يتحقق ذلك الا بالمثابرة والمرونة من خلال ايقاع تعبيري يقود حركة هذا الحوار." (40)

والحوار الداخلي وفق هذا المفهوم يعد نوعا من الاستبطان أو التـأمـل الذاتي الذي تجد فيه الشخصيـة مجالا للتنفيس عما يعتمل فيها من صراعـات وهو باعتباره وسيلة فنية مستعارة من الفـن المسرحي ، يجعل الشخصيـة تعبر عن مكوناتها وتكشف لنا عن حالاتها النفسية العميقة ، في محاولة لايجاد حالة من التوازن الداخلي ، ومن ثم تحقيق قدر من الكيف يحفظ على الانسـان ممارسـته حياته بأعلى درجة ممكنـة من اليسر والسهـولة . واذا حدث ولـم يتمكن الفـرد من تحقيق التكيف المنشود ظلت حالة الصراع قائمـة ، فيظـل يحاور نفسـه الى أن يصل الى شـئ يرضيـه ويقنعـه .

وينبغي أن نشير هنا ايضا ، الى أن الشاعر القديم كان يعرف المونولـوج الداخلي بمعنى مخاطبة النفس ، غير أن ثمة فرقا بين المونولوج كما استعملـه هو ، ونظـرة الشاعر الحديث اليه ، وهو فرق يكمن في الطبيعة الدراميـة المتوترة التي تسـود الشعر الحديث بعامة ، والتي قلما توجد كذلك في الشعر

(40) - مصـرى عبد الحميد حنورة ، " المرجـع السـابق ، ص : 43 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القديم . فالشاعر وهو يخاطب نفسه ، لم يكن يسترسل في حديثه دون تقطع فأنت تجده يتساءل ، ثم يشكو ، ثم يفخر ، وفي كل مرة كان يقطع تيار الحديث النفسي ليعود الى موضوعه الأساس ، وهو ما يسمى بالغرض ، والحوار خطابي في أغلب الأحيان ، لأنه يستهدف جمهورا يستمع اليه ويستمتع به .

أما الشاعر الحديث ، فانه حين يتحدث الى نفسه ، يطلق العنان لهذا الحديث ليسترسل بتواصل ، بحيث يشكل هذا المونولوج أزمة على المستوى النفسي والفني معا ، وعندها يصبح القارئ ليس مجرد شخص ثان يجابهه ، بل متفرجا يحول بينه وبين الشاعر ما يحول بين المشاهد والممثل في المسرح . لذا فان المونولوج الدرامي " يوحي الينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدد ، وحالما يفصل ذلك ، فانه يكتسب ، دون وعي منه أبعادا لعلها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة : انها أبعاد يضفيها عليه قناع الممثل ، وهو قناع رسمت عليه الأزمة والمأساة ، لأن مسرحية الشاعر على الأغلب تراجيدية من نوع ما . . "(41)

ومن الأمثلة على الحوار الداخلي هذا المقطع للسياب من قصيدة " حفار القبور " .

هو ذا المساء
يدنو ، وأشباح النجوم تكاد تبدو والطريق
خال ، فلا نعش يلوح على مداه . . ولا عويل
الا النعيب
وتنهد الريح الطويل !
وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب
باق يدور . . يعج بالأحياء : مرضى ، جائعين

(41) ـ جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ( صيدا بيروت : منشورات المكتبة العصرية د . ت ) ص: 47 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بيض الشعور كأعظم الاموات . لكن خالدين
لا يهلكون ؟ علام تنصب ؟ إن عزرائيل مات !
وغدا أموت ، غدا أموت !" (42)

فالسياب ينقل لنا التجربة التي يعانيها عن طريق صوت الحفار وهو يحاور نفسه فالمشهد ، كما نلاحظ ، يوحي بالوحشة التي تدعو للقلق والضجر بل والخوف من المصير . ففضلا عن السكوت الذي يخيم على المكان الا من " أشباح النجوم " و" النعيب" الذي يتردد في " الكون الرحيب" في ذلك " المساء الكئيب" ، فان الحفار ينظر ويتأمل في حالة الانسان ، وجوده وفنائه ، وجوده الذي يعد مصدر شقائه وآلامه ، وفنائه الذي يعد مصدر رزق لغيره . ومثل هذه القضايا خليقة بأن تؤدي الى حالة من عدم التوازن داخل الذات ، لأن الحوار الداخلي يولد عادة مع الانقسام النفسي أي مع حالة القلق والاضطراب وغموض الأمور أمام عين الانسان حيث يتجاذب نفسه أمران أو أكثر (43).

وعلى الرغم من أننا لانسمع الا صوتا واحدا ، وهو الصوت الخارجي ، فان الشاعر استطاع ، وبفضل حالة الاضطراب والقلق والحيرة التي يعانيها الحفار كانسان في هذا الوجود الرحب ، أن يحرك فينا صوتا آخر هو الصوت الداخلي الخفي الذي يجعلنا نتجاوب مع ما يعرضه الشاعر من قضايا الحياة والموت والوجود مما اضفى على الموقف المراد التعبير عنه ابعادا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد ، واكتفى بالواقعة بالاخبار عنها . ولكن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر المتضاربة ازاءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا واقناعا .

وفي قصيدته " رحلة في الليل" ، استطاع صلاح عبد الصبور أن يزاوج بين العديد من الاشكال التعبيرية من حوار ، وتداع ، ورسم بالصورة ، وتأملات

---

(42) بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، (بيروت : دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع ب . ت ) ، ص : 204 .

(43) رجاء النقاش ، مقدمة ديوان مدينة بلا قلب ، ص : 88 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذاتية ، ومن الحكاية والرمز الشعبي التاريخي والأسطوري ، اضافة الى عناصر الصراع والحركة التي تملأ القصيدة بحيوية درامية. ويكتسب الحوار هنا قيمة كبيرة في الكشف عن قدرات التعبير الدرامي ، وقدرات الشاعر نفسه للاقتراب من الدراما ، وذلك لأن الحوار ، لا يمتلك عموما أبعادا ذاتية أوشخصية بل يكتسب بعدا موضوعيا دراميا ، رغم أنه في بداياته الشعرية ظل يعبر عن صوت الشاعر الغنائي (44).

وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام
مازال في عرض الطريق تائهون ، يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم يبكون
- " لا شئ في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء
- " الخمر تهتك السرار"
- " وتفضح الازار"
- " والشعار . . . والدثار"
يضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفز الطريق في ثغاء هؤلاء (45)

**المنحى القصصي :**

ان ثورة الشاعر الحديث على الأشكال التقليدية التي من شأنها التضييق من أفق الشعر وحصره ضمن دائرة لا يتعداها دفعته الى تجاوز هذه الدائرة والتطلع الى آفاق أكثر رحابة وشمولا ، وهو ما أكده الشاعر خليل حاوي في دعو

---

(44)- فاضل ثامر ، " من الغنائية الى الدراما" ، ص: 37-78.

(45)- صلاح عبد الصبور ، " رحلة في الليل" من " الناس في بلادي" الديوان ط 4، ( بيروت : دار العودة 1983 )، ص: 8.
وتنظر للحوار الداخلي : "العام السادس عشر" ، " مذبحة القلعة لاحمد عبد المعطي حجازي من " مدينة بلا قلب" .
و" المومس العمياء" للسياب " من " أنشودة المطر" .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى ضرورة انعتاق الشعر العربي الحديث وخروجه " من نطاق الغنائيـــة الذاتية الى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع والواقع بما فوق الواقع". (46)

ونظرا لادراك الشاعر لهذه الحقائق وايمانه بها ، ومواكبته لحركة الواقـــع الاجتماعي الجديد ، عرفت القصيدة الحديثة في أدبنا العربي ثراء وغنى لم تعرفه من قبل ، وبخاصة اغتناؤها بالعناصر الدرامية . وكان العنصر القصصي ذا قيمة جد هامة ، لأنه يعمل على الحد من طغيان الغنائية ، ويكبح جماح الذاتية ، كما يفسح المجال أمام الشاعر ليعبر عن أفكاره وعواطفه في اطـــار موضوعي يعينه على الحيلولة دون وقوعه في الخطابية والمباشـــرة .

وينبغي أن نشير الى أن الشعراء ، حين يعمدون الى استخدام العنصر القصصي في القصيدة ، لا يقصدون بذلك كتابة قصـــة شعرية في حد ذاتـــها وانما يظل هدفهم الأساس هو الاستعانـــة ببعض وسائل التعبير المستمـــد من هذا الجنس الأدبي والافادة منها في بناء القصيدة ، لما تحمله من قيمـــة درامية تقوم على التجسيم والتشخيـــص والابتعاد عن التجريد ، ذلك ان التفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد ، لأن الدراما ، أي الحركة ، لا تتمثل في المعنى أو المغزى ، وانما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد الى معنى أو مغزى ، أعني الوقائع المحسوســـة التي تصنع نسيج الحياة . ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشـــياء ومن خـــلال الاشـــياء ، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا "(47)

وعلى هذا الأســـاس ينبغي على الشاعر حين استخدامه العناصر القصة في القصيدة ، أن يتجنب التفصيلات الزائدة التي غالبا ما تقوم على الســـرد ويميل الى التكثيف والاقتصـــاد في العبارة والكلمة حتى لا تطغى عناصر القصة

---

(46)ـ خليل حاوي ، " المغامرة الفنية في شعرنا الحديث" ندوة الآداب ، الآداب ، ع:4 (نيســـان 1967) ، ص:72 .

(47)ـ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص:281 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على القصيدة ، ويصاب الشعر بالنثرية . وهذا ما أكده الدكتور مندور حين دعا الى ضرورة الاهتمام بالعناصر القصصية في الشعر الحديث ولكن بشرط أن يكتفي الشاعر بالاشارة واللمحة الخاطفة الموحية بدل الاغراق في التفاصيل وتصوير الشخصيات ونمو الأحداث وتطورها كما هو الشأن في القصة الحقيقية ، مما يحيل القصيدة الى قصة فعلية (48)

وهكذا وبتطور مفهوم الشعر ووظيفته في اطار حركة الشعر الحر ، فان القصيدة لم تعد تعنى بانسياب الخواطر وتداعيها ، بل صارت تهتم بتصوير المواقف والتجارب العامة . وهذا من شأنه أن يدفع الشاعر الى خلق شخوص داخل العمل الفني ، وايجاد نوع من النسيج المتماسك ، يقوم أساسا على الوحدة العضوية للقصيدة كلها لا على وحدة البيت . ومن القصائد الشعرية الحديثة التي يمكننا ادراجها هنا قصيدتان للشاعر احمد عبد المعطي حجازي ، الأولى بعنوان : " قصة الأمير والفتى الذي يكلم المساء . . " ، والثانية بعنوان : " مذبحة القلعة" . فأما الأولى فقد حاول الشاعر في مستهلها أن يعطينا فكرة عن الجو العام للقصة دون أن يقع في السرد القصصي ، بل كانت وسيلة الى ذلك الحوار الذي أجراه على لسان مجموعة من الشخصيات ، ذلك الحوار الذي أجراه على لسان مجموعة من الشخصيات ، لتكشف لنا عن شخصية الأميرة الشرقية التي تهوى الغناء ، ولا تحترفه .

— صاحبة السمو أقبلت !
. . ويصبح البهو الملئ ضفتين
وتهمس الشفاه كلمتين . . كلمتين
— عشيقها هذا المساء شاعر أنيق
— نعم . فانها تضيق بالعشيق

---

(48) — محمد مندور ، نقلا عن فاضل ثامر ، " نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية" الآداب : ع:2 ( شباط / فيفريه 1968 ) ، ص: 19 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اذا أتى الصباح وهو في ذراعها
وتهمس امرأة
- دولابها يضم ألف ثوب
وتهمس امرأة
- وقلبها يضم ألف حب
- نعم نعم .. فانها أميرة لا تكتفي بحب (49)

ومن خلال هذا المقطع الذي يدور في معظمه على الحوار بين شخصيات مجردة مع تدخل الراوي لسرد الحدث بين الحين والآخر، استطعنا أن نلم بشيء من شخصية هذه الأميرة التي يلخصها لنا هذا الشطر الشعري :

" يضم قلبها بقدر ما يضم دولابها"

ويبدأ الحدث في النمو، عندما يتهادى الى سمع الأميرة مناجاة الفتى الذي يكلم المساء، فتدعوه الى قصرها:

ذات مساء كان صاحبي يكلم المساء
فانساب مقطع مع الرياح ثم وشوش الأميرة.
فقربت مرآتها وصفقت
" يا أيها الغلام!
بجانب القصر فتى يخاطب الظلام
اذهب اليه، قل له سيدتي تريد أن تكلمك.
ولا تقل أميرتي"

ونلاحظ هنا لجوء الشاعر الى الحوار الخارجي كوسيلة فنية تساعده على الابتعاد عن التقريرية والخطابية اللتين غالبا ما تميزان الشعر الغنائي.

(49) - حجازي، مدينة بلا قلب، ص: 138 - 139.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي الصباح سألته . . " ما الذي رأيته ؟ "
وما كانت تنتظر من فتى يحلم بـ : " أن تصبح الحياة عش حب
به رغيف واحد وفلة ضحوك " !
قالت : فما الذي تعطيه لي لو أننا عشنا معا ! ؟
" سيدتي . . أنا فتى فقير
لا أملك الماس والحرير
وأنت لي غنى عما تضم اشهر البحار من لآل .
فقلبك الكبير جوهرة نادرة في تاج عصرنا
ولو قضيت عمري الطويل أقطع البحار ،
وأنشر القلاع . . .
لكنني وجدتها هنا
وجدتها لما سمعت لحنك المنساب كالحرير
يبكي لطفل نام خائفا ! " (50)

فالفتى انخدع في عواطفه ، حين صدق هذه الأميرة ذات العواطف الزائفة التي تتظاهر بحب الناس ومساعدتهم ، ولكن حين الجد ، بانت حقيقة عواطفها ونظرتها المترفعة عن الآخرين من البسطاء والمساكين .

ولاحظنا كيف أن الحدث الدرامي راح يصعد تدريجيا حتى بلغ الذروة ثم أخذ في الإنفراج عندما ألقت الأميرة بردها الذي كان بمثابة الخاتم الذي فتح عيني الفتى العاشق على الحقيقة المرة .

فابتسمت قائلة : " لا أنت شاعر كبير !
ياسيدي أنا بحاجة الى أمير

---

(50) م . ن ، ص : 141 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى أميـــرة (51)

ولقد أختلف النقاد حول تسميـة هذه القصيدة ، فبينما يضعها الدكتور عز الدين اسماعيل ضمن اطار الشعر الغنائي (52)، فان الدكتور لويس عـــوض يميل الى جعلها ضمن اطار ما يسمى بالبالاد Balad (53)

أما عن " مذبحـة القلعة " وهي القصيدة الثانية لحجازي ، فانها توحي كسابقتها باشتمالها على قصـة ، وسواء قصد الشاعر ذلك أو لم يقصـد ، فان عنصر القصـة يستغرقها من بدايتها حتى نهايتها . هذا فضلاً عن السـرد القصصي الذي يسود أغلب أجزائها ، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر نظمها نظماً ، بل أبدعها شعراً رغم ما اشتملت عليه من عناصر القصـة :

وعن القصيدة يقول مقدم الديوان رجاء النقاش " الواضح أن الذي أغـــ شاعرنا بصياغة القصيدة التاريخية المعروفة عن مذبحة القلعة هو ما في هـذه القصـة من جانب تراجيدي ، وما فيها من تشابه الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر والرؤى التي تملأ دنياه." (54) .

فالشاعر يفتتح قصيدته بهذا المشهد الذي جاء بمثابة البرولوج Prologgue ليصور لنا الجـو العام للمدينة ( أي للمكـان ) التي غرقت في نهر من الظلام والسكـــون :

---

(51)- م.ن ، ص: 141 .

(52)- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 304 .

(53)- Balad : البالاد اسم أطلق على نوع من الغناء السودي الذي يقوم على الانتقال الشفهي . وهذا النوع يتميز ببعض الخصائص في الأسلوب والمعالجة ، مركز من حيث الغرض السودي ، موضوعي ولا ذاتي في التقديم ود رامي من حيث البناء ومثير في جوهره . وهذا الشكل من الغنـاء مشترك بين أغلب الشعـوب الأوربية كما انتشر في أماكن أخرى كالمناطق التي تتحدث الانجليزية والفرنسية والاسـبانية في العالم الجديد . . وحكايات البالاد تعد نوعاً من الغناء الشعبي ، ولكنها مجموعة كافيـة في حد ذاتها لتقف بشكل مستقـل .

(54)- النقـاش، مقدمة مدينـة بلا قلب، ص: 38 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدجى يحضن أسوار المدينة . . . (55)
ولكن هذا السكون لا يطول ، فسرعان ما يأخذ في التبدد ، حين راح الفارس يعلن للباشا قدوم المماليك :

وبدا في الظلمة الدكناء فارس
يتقدم . . !
وبدا في البرج حارس
وجهه في المشعل الراقص أقتم
متجهم !
ثم رنت في فراغ البرج صيحة
ثم دار الباب في صوت شديد
باب قلعة
فيه آثار دماء وصدأ
واختفى الفارس في انحنائها
صاعدا يحمل للباشا "النبأ"
المماليك جميعا في المدينة !" (56)

فالشاعر ، كما نرى ، يميل الى السرد القصصي الذي أوقعه فيه احتفاله ببعض التفصيلات الجزئية ، وكان بامكانه اللجوء الى الحوار ليساعده على احداث نوع من الحركة تزيد في درامية القصيدة .

وبعد ما يعلن المنادي عن خبر خروج جيش "طوسن" للحجاز لمحاربة الذين شقوا عصا الطاعة على أمير المؤمنين في الأستانة ، مركز الحكم والسلطة يطلب من الناس تشييع الجند قبل السفر ، وذلك بالقلعة حيث سيقام الاحتفال بالمناسبة .

---

(55) ـ م . ن ، ص: 149 .
(56) ـ حجازي ، ديوان مدينة بلا قلب ، ص: 149 ـ 150 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسيمضي الناس للقلعة في ركب كبير
بين أفراح وزينـــــة
والمماليـك وأعـيان المدينـة
لوداع الجيش قبل السفـــر" (57)

وهنا يبدأ ظهـور البطل ، أمين بك ، الذي : " روع الافرنج في يوم طويـل عندما شـدوا الخيول لبتـول .

فوق صحن الأزهر المعمـــور! لاكانت تعود

واستطاع الشاعر في هذه الاسطـور القليلة بعيدا عن التفاصيل ، ان يصور لنا بطولة أمين بك ، وذلك عن طريق لجوئه الى التركيز والاشارة والاقتصاد الكلامي .

ويبدأ الحدث في النمو والتصاعد بقدوم المماليك في ثيابهم الفاخرة يمتطـون الخيول العربية لمشاركة الناس في الاحتفال بهذه المناسبة . وبينما هم يحثون الخطى نحو القلعـة ، في نشوة الفرح ، اذا بالمصيبة التي لم تكن في الحسبان تباغتهم وتروعهم على حيـن غـرة .

دخلوا القلعـة ثم التفتوا في بعض ريبـة
فاذا بالباب ترتد هنـــاك
واذ صـوت الجمـوع
صادر من خلف باب . . من هناك
" أطلقـوا !"
قالها قائد الأرناؤوط
. . .
فالنار تنهي كالخيـوط
كالمطـر . . . (58)

---

(57) — م . ن ، ص : 152 .
(58) — م . ن ، ص : 160 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نلاحظ لجوء الشاعر الى عنصر المفاجأة الذي يساعد على خلق جو من التو
الدرامي في القصيدة ، ويبلغ الموقف الدرامي قمته حين يجسد لنا الصراع بين
الرغبة في الحياة والتشبث بها وبين الموت المفاجئ ، لأن جوهر الموقف الدرا
" هو الكشف عن صراع ، وبحجم هذا الكشف وبحجم ردوده ، يتحدد ثقل الموق
وقيمته وحجمه داخل العمل الفني " (59).

وعلى الرغم من لجوء الشاعر الى الحوار في بعض أجزاء القصيدة ، الا أن
السرد القصصي يظل الطابع السائد فيها ، مما يحوله الى صورة وصفية
روائية للحديث ، بعيدا عن التركيز والدقة والاقتصاد .

وتنتهي القصيدة القصة نهاية مأساوية ، حيث يلقى البطل مصرعه المحتو
الذي يواجهه بشجاعة الفرسان البواسل . ويعود الصمت ليسدل أستا
من جديد على المدينة ، وكأنه يعلن عن نهاية المأساة ويأسى للبطل .

وهكذا نصل الى القول أن النزعة الدرامية في القصيدة العربية الحديثة
تتمثل في مجموعة الظواهر المسرحية المتواجدة في ثنايا القصيدة ، وما تمثله من
حس درامي قائم على الصراع والحركة ، ومن حوار متمثل في تعدد الاصوا
وتتجسد في مجموعة الشخصيات المتخيلة التي يدير الشاعر حوارات فكرية
ونفسية فيما بينها . والى جانب هاتين الخاصيتين ، الموقف الدرامي وظاهرة
الحوار ، هناك جانب آخر على قدر من الأهمية ، أعني بذلك احتفال القصيدة
الحديثة بالوحدة النفسية والعضوية ، وهو عنصر من عناصر البناء الدرامي الذي
يجمع وحدة الحدث في المسرحية ويكشف الصراع . كل هذه الأمور التي توافر
عليها القصيدة الحديثة كانت خليقة بأن تجعلها مقدمة وتمهيدا للدخول الى
عالم الدراما بشكلها المسرحي ، أي حين تقف على خشبة المسرح .

---

(59) د. احمد عز الدين ، ص: 40 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# الفصـــــــل الثـــــــالـث

## البنـاء الدرامـي لمسـرحـيات الشـــرقاوي

1 - الصـــــراع الدرامـــــــي :

أ - ثورة الشعب ضـد الاحتـــلال

ب - حركة القوى الثورية ضد القمع والتسلط الحـــاكم .

2- الحـــــوار الدرامـــــي :

أ - طبيعـــــة الحـــــوار

ب - لغـــــة الحـــــوار

ج - موســـيقى الحـــــوار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكاد يتفق النقاد ودارسوا الأدب على أن المحاولات التي ظهرت في مطالع القرن العشرين لايجاد ما يسمى بالمسرح الشعري ، ونعني بذلك محاولات أحمد شوقي وعزيز أباظة ومن لف لفهما ، وقفت بالمسرح الشعري عند حدود الغنائية ولم تتعداها الى آفاق الدرامية ، الأمر الذي جعلها أقرب الى الشعر المسرحي منها الى المسرح الشعري (1) .

غير أن حركة الشعر الجديد التي عرفت عند ظهورها بحركة الشعر الحر استطاعت على يد روادها الأول أن تخطو بالمسرح الشعري خطوة جد هامة جعلت منه جنسا أدبيا نائما بذاته في أدبنا العربي ، وعملت على انماء أسسه الجمالية وتطويرها بعامة .

ومما ساعد على ذلك ، أن هذا الشعر الجديد استطاع أن يواكب انعكاسات الثورة على الوطن العربي ، وأثبت قدرته على التقاط أبعاد الثورة وتجسيدها في الوجدان العربي ، ذلك أن المسألة ليست مجرد استبدال الشكل العمودي* القائم على وحدة البيت والقافية بالتفعيلة الواحدة ، وانما تكمن المسألة بالدرجة الأولى في تغيير المضمون الشعري واستلهامه قضايا العصر والمجتمع والحضارة(2) .

وفضلا عن وظيفته الاجتماعية الجديدة ، يعد الشعر الجديد أنسب الأساليب التعبيرية وأكثرها ملاءمة لطبيعة المسرح نظرا لابتعاده عن الاطالة والاسهاب اللذين يضران الحركة المسرحية ويحطالان نموها واعتماده على الحوار المختصر والحركة السريعة واللغة المركزة .

---

( 1 ) — جلال العشري ، "عبد الرحمن الشرقاوي ثائرا . ورائدا" ، الكاتب ، ع 167 ( فبراير ، 1975 ) ، ص: 14 .

( * ) — نشير هنا الى أننا نستخدم الشكل العمودي للاشارة الى البناء العروضي التقليدي ، وليس الى ذلك المفهوم النقدي المحدد الذي استخدم من قبل النقاد العرب القدماء .

( 2 ) — غالي شكري ، "ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟" ، د . ط . ، ( القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 ) ، ص: 22 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن هنا يبرز دور عبد الرحمن الشرقاوي* في تأصيل الجنس الادبي وذلك بفتحه المجال أمام القصيدة الشعرية الجديدة لاحتضان الظاهرة المسرحية .

---

(*) ولد عبد الرحمن الشرقاوي في 10 نوفمبر 1920 بمركز شبين الكوم بمنوفية . تخرج في كلية الحقوق بجامعة القاهرة سنة 1943 ، اشتغل محاميا لمدة عامين ثم مفتشا بوزارة المعارف ( التربية والتعليم ) ، ثم استقال سنة 1956 . وتفرغ للعمل الأدبي في الصحافة .

لقد اشترك الشرقاوي في بداية حياته الأدبية في عدد من الجمعيات الثقافية مثل " دار نشر الثقافة الحديثة " و" دار الأبحاث " ، كما شارك في اصدار مجلة " الفجر الجديد " عام 1945 . وتولى رئاسة تحرير مجلة " الطليعة " الثقافية الشهرية التي كان يصدرها اتحاد خريجي الجامعة . وأغلقت سنة 1946 ، واعتقل غير أن القضاء يصدر حكما ببراءته ، ويخرج من السجن ليواصل طريقه الذي بدأه ، مايؤدي المهمة الجليلة للمثقف الثوري الذي أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن الشعب .

ويشترك الشرقاوي في تحرير عدة مجلات تصدرها " الطليعة الوفدية " مثل " راية الشباب " . وفي عام 1949 يشارك في انشاء حركة أنصار السلام التي تطرح أهدافا نبيلة من خلال حملات مجيدة ضد التكتل والأحلاف والقواعد العسكرية الأجنبية والحروب العدوانية ، ويصدر بعد ذلك مجلة " الكاتب " لتكون لسان حال حركة السلام المصرية .

وفي باريس يكتب الشرقاوي قصيدته المدوية " من أب مصري الى الرئيس ترومان " كتبها في عام 1951 ونشرت في عام 1952 . واعتبرت أول قصائد الشعر الجديد .. كما كتب " رسالة الى صديق " و " عزة والرفاق " وهي وغيرها جمعت في كتاب : " من أب مصري وقصائد أخرى " .

ويعود الشرقاوي الى مصر ليقدم في مجلة " المصور " سلسلة من القصص والموضوعات الأدبية تحت عنوان : " صور من كفاح الشعب " ، ولكن دار الهلال تصدر قرارها بفصله لأنه يسبب لأصحابها الحرج من السراي ، وبخاصة بعد أن نشر قصة بعنوان : " الرأس الثانية " .

وفي عام 1951 يبدأ الشرقاوي في الاشتراك في المؤتمرات العالمية في باريس وبيرلين حيث يرأس الوفد المصري المسلم .. ثم في فيينا واستوكهولم .. ثم في هلسنكي ووارسو عام 1955 حيث تم اختياره ليكون محكما في المسابقات الأدبية في مهرجان الشباب العالمي في العاصمة البولندية . وكان رئيس =

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمتناقضة للشخصيات والتعبير عنها ، عسى أن يجد في مواقفه وشخصياته المتعددة وبنائه الرحب متنفسا وعونا على مزيد من التطور والتجديد . وهو ما عبر عنه في قوله : " . . . وفي بعض هذه الحوالم أحسست بأنني بحاجة الى وسيلة للتعبير يجمع بين القصيدة بتكثيفها وتركيزها ونبضها ، وبين الرواية بسعتها وتناولها للعلاقات وقدرتها على النفاذ الى الأعماق وتصوير تدفق الحياة فولدت المسرحية الشعرية شكلا مناسبا للتعبير عن هذه الوالم "(4) .

ومن ثم كتب الشرقاوي كل مسرحياته في القالب الشعري الجديد ، مستهلا أياها " بمأساة جميلة " (1962) * التي استمد أحداثها من كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي ، مجسدا في نضال البطلة الجزائرية جميلة بوحريد .

---

(4) ـ الشرقاوي ، حوار أجراه معه نبيل فرج ، المسرح ، ع : 67 (نوفمبر 1969) ، ص : 49 .

(*) ـ يذكر عبد الرحمن الشرقاوي في معرض حديثه عن مسرحه الشعري ، أن أول مسرحية كتبها هي : " الأسير " في سنة 1953 وهي تعبر عن قدرة الشعب المصري على قهر النفوذ الأجنبي رغم انقطاع الصلة حينذاك بين الشعب وقادته ورغم اختلاف هؤلاء القادة وكيد بعضهم لبعض ، وظروف الحرمان والتخلف وانعدام الأسلحة التي كان يعيش فيها الشعب آنذاك . . . ولكن لم يقدر لهذه المسرحية أن تنشر أو تغني لأن صاحبها كلما نظر فيها شعر بالحاجة الى كتابتها من جديد . م . ن . ص : 49 ـ 50 .

كما يذكر أيضا أنه ألف مسرحية أخرى من فصل واحد عقب نكسة حزيران 1967 تحمل عنوان : " تمثال الحرية " ، وهي تندد بالاستعمار الأمريكي وخداعه للدول النامية . م . ن . ص : 50 .

ولكنني لم أعثر عليها . هذا ويذكر علي الراعي في كتابه : المسرح في الوطن العربي ما مفاده أن الصحف قد نشرت بأن الشرقاوي عاكف على كتابة مسرحيتين بعنوان : " الشهيدة سانت كاترين " ، و " خيانة " . علي الراعي ، م . ن . ص : 168 ولكنني لم أقف عليها ، ولم أجد أي كاتب يشير اليها سواء كمسرحيتين منشورتين أو في طريق النشر ، بل أن الشرقاوي نفسه لم يتحدث عنهما ضمن حديثه عن مسرحه الشعري في المقابلة أجراها معه نبيل فرج لمجلة المسرح التي تحمل عنوان عبد الرحمن الشرقاوي يتحدث عن مسرحه الشعري .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتأتي " الفتى مهران" ( 1966 ) ، ثاني مسرحياته ، لتصور ثورة الفلاحين وعلى رأسهم فتى الفتيان مهران ضد الأمير الحاكم وحاشيته ومقاومتهم الباسلة سعيا لرفع يد الظلم والفساد وأملا في حياة أفضل .

أما " ثأر الله" ( 1969 ) والتي تقع في جزئين ، الأول يحمل عنوان: الحسين ثائرا" والآخر :"الحسين شهيدا" ، فانها تصور لنا رفض الحسين بن علي ومبايعة يزيد بن معاوية وخروجه بأهله وأنصاره الى الكوفة تلبية لدعوة أهلها الذين استقدموه اليها بعد مبايعتهم له ، ثم محاصرة جيش يزيد له وأهله في كربلاء ثم مصرعه .

وقد تناول في " وطني عكا" ( 1969 ) مسار القضية الفلسطينية قبل وبعد هزيمة حزيران 1967 ، مصورا من خلال ذلك نضال المقاومين الفلسطينيين في سبيل العدل والحرية رغم الظروف الصعبة التي تحوط هذا النضال من القهر والتزييف والخديعة .

وجاءت مسرحية " صلاح الدين النسر الأحمر" ( 1975 ) بجزئيها : " النسر والغربان" و " النسر وقلب الأسد" ، لتصور أحداث الحرب الصليبية التي خاضها الجيش المصري بزعامة صلاح الدين الأيوبي .

أما مسرحيته الأخيرة ، من حيث النشر ، "عرابي زعيم الفلاحين" ( 1982 ) فهي تصور الثورة التي قادها الزعيم المصري أحمد عرابي ومن ورائه الشعب المصري ضد الاحتلال الانجليزي الذي دخل أرض مصر باسم الامتيازات التي منحه اياها الخديو من جهة والديون التي أغرق فيها مصر من جهة أخرى .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## الصـــراع الدرامـــي

من المعلوم أن الصراع الدرامي في المسرح الاغريقي كان يمثل صراع الانسان ضد القوى المبهمة للطبيعة ، تلك القوى التي لم يكن بوسع الانسان أن يفهم كنهها أو أن يصل الى تفسير شامل لها . فرأى فيها ارادة لا تحتكم الى قانون أو دستور بعينه بل تسير وفق مرادها فتنزل المأساة على خيار الناس بلا سبب وسار التاريخ قرونا من الزمان تغير خلالها كل من مفهوم الصراع الدرامي والقدر التراجيدي والنجم المأساوي ، فأصبح في العصر الاليزابيثي ، صراعا عارما بين جوانح البطل يتغلغل في نفسه وعقله حتى يسيطر عليه ، وتصبح تصرفاته هي وحي ذلك الصراع . ولكن بمجيء الواقعية الاشتراكية ، عرفت الدراما تغيرا وتحولا ملحوظين خاصة اذا علمنا أن الواقعية الاشتراكية تهدف أساسا الى "التشديد الواعي على فكرة صراع الطبقات"(5) والمنافحة على المكاسب التي حققتها الثورة البروليتارية للفئة الكادحة .

ولقد استحدث الاتجاه الواقعي الاشتراكي تحولا في رسم الشخصيات المسرحية لدى المتأثرين به ، كما مس هذا التحول الصراع الدرامي في حد ذاته ، اذ لم يعد يهتم بالتركيز على الوظيفة التي كان الصراع بمفهومه الضيق يؤديها في المسرحية التقليدية ، ونعني بذلك توليد الحركة الدرامية سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات أو حركة داخلية تجري داخل النفس .

وعلى هذا الأساس ، فان الصراع في اطار الاتجاه الواقعي الاشتراكي ، يتمثل في صراع الشخصية المحورية من الخصوم الذين قد يصرعلون الحركة التقدمية أو سير التاريخ الذي تعبر عنه الشخصية أو هو الصراع مع روح المجتمع المتغير المواتي ، أو مع العصر نفسه . وفي ذلك يقول غالي شكري : " ان الصراع الجوهري في شخصية البطل يتم بينه وبين القوى الخارجية لا بينه وبين نفسه

---

(5) هنري أرفون ، الجمالية الماركسية ، تر: جهاد نعمان ، ط 2 ، (بيروت وباريس : منشورات عويدات ، 1982) ، ص : 90 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بل ان تناقضاته الذاتية لا سبيل الى حلها الا عن طريق البوتقة الأخرى التي ينصهر فيها صراعه مع الخارج"(6) فالمونولوج الذي كان في المسرح الاغريقي يقتصر على تبيان حال البطل وحيرته في موقفه من الآلهة ، أو مع نفسه في صراع العالم النفسي والأخلاقي يأخذ وظيفة أخرى تتمثل في سخط البطل على واقعه المتردي ، وما يهدد مكتسباته المادية من ضياع، كما يهدف الى كشف روح العصر في مقابل كشف أعماق النفس البشرية في المسرح الكلاسيكي ، ولعل هذا ما أراد بسكاتور التعبير عنه في قوله : " ان للانسان على المسرح بالنسبة الينا أهمية منصب اجتماعي ... وعندما يظهر على المسرح ، تظهر معه في الوقت نفسه جماعته أو طبقته الاجتماعية . وعندما يدخل في نزاع أخلاقي أو روحي أو غرزي ( هكذا ) يدخل في نزاع مع المجتمع" (7).

ولقد كان من المتوقع أن يتأثر مسرح الشرقاوي بأقطاب المذهب الواقعي الاشتراكي على نحو ما حدث بالنسبة لرواياته "كالأرض" و "الفلاح" و" الشوارع الخلفية" . وهو مسرح نقدي تعليمي لا يخرج عن حدود الدراما الحديثة التي تكسر الفاصل بين التراجيديا ببطلها النبيل والكوميديا ببطلها الشعبي دون أن تنسلخ تماما عن مقاييس المسرح الاغريقي ، أي عن الأصول التي استمدها أرسطو من أعمال رواد هذا المسرح(8).

وعلى هذا يمكننا أن نميز محورين أساسيين للصراع بعامة في مسرح الشرقاوي ، يتمثل أولهما في ثورة الشعب ضد الاحتلال ( مأساة جميلة وطني عكا ، صلاح الدين النسر الاحمر، عرابي زعيم الفلاحين ) . ويتمثل الآخر في حركة القوى الثورية ضد القمع والتسلط الحاكم ( الفتى مهران، ثأر الله) .

---

(6)- غالي شكري ، أدب المقاومة ، ص : 268 - 269 .

(7)- م . ن ، ص . ن .

(8)- محمد كمال اسماعيل ، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، د . ط ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981 ) ، ص : 121 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## المحـــور الاول : ثورة الشعب ضد الاحتلال

ان الصراع الدرامي في المسرحية الجديدة هو ذلك الذي ينبني عـــلى فكرة واضحة هي التي يحملها البطل والشخصيات الأخرى، وينطلقون بها نحو الهدف المنشـود . وهذه الفكرة الرئيسية التي تحرك الاحداث وتتحكـــم فيها هي ما أسماه لاجوس أجري بـ " المقدمة المنطقية Premise أو الفكـــرة الأساسية للرواية أو الغرض الذي تهدف اليه"(9) وهو ما عناه فردينانند برونتيير حين دعا الكتاب المسرحيين الى توضيح الهدف الذي يرمون اليه من خـــلال مسرحياتهم ، وأن يجعلوا الهدف نقطة البدايـــة(10) وذلك لأن الفكرة الأساسية هي بداية العمل المسرحي ثم يليها اكتشاف الفعل الذي يمكنه التعبير عـن نواة هذه الفكـــرة .

و " مأســاة جميلة " تخلو تقريبا من الفكرة الأساسية ، بمفهومها الســابق اللهم الا اذا اتخـذنا لها فكرة أخرى ولتكن مثلا ، نضال الشعب الجـــزائري أو كفاح مواطنة جزائريـــة . وكلها ، كما نرى ، أفكار غير محددة وتتسم بالعمومية مما جعل رجاء النقاش يتساءل عن الفكرة الرئيسية التي تشبه في مسرحـــيـة " هاملت " مثلا ، رغبة هاملت في الانتقام بقتل عمه ، لأن مقتل العم هو النقطة الرئيســية التي يدور حولها الصراع في المسرحية ، وهو الحادث الذي ننتظره طيلة المســرحية ، وعندما يتم القتل تبلغ المأســاة قمتها وتنتهي المسرحية(11)

ولعل هذا مانفتقده في " مأساة جميلـة" ، فبدلا من الفكرة الأساســيـة للمسرحية ، نرانا أمام مجموعة من الأفكار التي تتراكم دون أن نتفاعل تفاعـــلا واضحا ، وهذا راجع الى افتقارها الى صراع درامي أســاسي يربطها ويحكم شـدها ويمضي بها الى الهدف المحـــدد .

---

(9) ـ لاجوس أجري ، فن الكتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة ، د . ط ( القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ) بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د . ت ) ص: 44 .

(10) ـ م . ن ، ص: 46 .

(11) ـ رجاء النقاش ، في أضواء المسرح ، د . ط ، ( مصر: دار المعارف 1965 ) ص: 149

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صحيح أن المسرحية لاتخلو من الصراع الخارجي الذي تجلى في الصدامات والمعارك التي دارت بين الطرفين المتصارعين ، قوات الاحتلال الفرنسي والثوار الجزائريين ، وهو صراع مادي أفاض الكاتب في تصوير بعض جوانبه في المنظر الثاني* ، ولا سيما في تصويره لمذبحة القصبة ، حيث تتكدس جثث القتلى فوق بعضها البعض ، الأمر الذي وسم المسرحية بالميلودرامية .

ولكن هذا الصراع الخارجي الذي تجسد في أعمال الوحشية والعنف ومناظر القتلى المثيرة للرعب من طرف الاحتلال يظل يشكل في أساسه الصراع العام للمسرحية ، ولا بد من التغلغل في العالم الداخلي للشخصيات حتى نقف على الصراعات الداخلية العميقة التي تحرك هذه الشخصيات وتحرك مآسيها .

ولا تخلو المسرحية ، مع ذلك ، من بعض الصراعات الداخلية التي لم تتمكن من الكشف عن نفسها بما يؤكد أهميتها في البناء الدرامي للمسرحية ، كالصراع الذي يمكن ملاحظته بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين اللتين ارتكز اهتمام الكاتب حولهما ، أعني جميلة وجاسر ، وهو صراع يتمثل في التناقض بين المشاعر النفسية وما يمليه الواجب من الوفاء للثورة . فحين يغلب جاسر مشاعره مستجيبا لنداء صوته الداخلي لانقاذ حبيبته من الأسر ، متخليا بذلك عن واجبه

---

* ـ يذكر الناقد فؤاد دوارة أن هذا المنظر ، منظر الجثث المكدسة فوق بعضها أثار ضحكات احدى السيدات المتفرجات اثناء عرض المسرحية بصورة جعلت حمدي غيث ، مخرج المسرحية ، يطلب منها مغادرة المسرح بعد انتهاء المنظر ولكن فؤاد دوارة يلتمس الاعذار لهذه السيدة باعتبار أن مثل هذه المناظر الدامية قد تبعث على الحزن والألم في بادئ الأمر ، ولكنها بفعل التكرار لا بد أن تفقد قوة تأثيرها الاولى ، خاصة اذا تذكر المتفرج أنه أمام مشهد تمثيلي لاغير وفي ذلك يقول : "لكني أرى في هذا المشهد المبالغ فيه ماقد يؤدي الى مثل هذا التصرف ، فالحزن متى بلغ مداه لا بد أن يتحول الى احساس آخر واصرارنا على اثارته بنفس الوسيلة ثلاث عشرة مرة في دقائق قليلة ، لا بد أن يفقده القدرة على التأثير"

ـ فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، د . ط ، ( مصر: الدار القومية 1965 ): ص: 70 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في القيادة ، ينتهي به الأمر الى الفشل ومن ثم السقوط الذي يجسده الأسر ، وهو ما يكشف بدوره مشاعر جميلة المتناقضة مع وضعها كمناضلة .

ويمكن أن نسجل نوعا من هذا الصراع في جان حارس سجن بريوسة ، بين مثله المسيحية السمحة وبين ولائه لفرنسا التي يراها تنكل بالأبرياء وتستعذب دماء الشهداء ، وينتهي هذا الصراع باستقالته من عمله تحت وطأة تعذيب الضمير مما شاهده من التنكيل الفرنسي بأفراد المقاومة في السجن .

وكان بامكان الكاتب أن يحقق نوعا من الصراع الذهني الذي يساعد على كشف الجوانب الخفية للشخصيات ويساهم في تحقيق تماسك البناء الدرامي للمسرحية ، لو أنه لجأ الى خلق شخصيات من المعسكر المحتل ليعرض أفكارها ويوضح قيمها المختلفة بشأن الاعتداء على شعب مجاهد يطمح الى التحرر فيتيح لها بذلك فرصة التصارع مع قيم التحرر الوطني التي أسهب المؤلف في شرحها .

غير أن ثمة نوعا من التصارع بين القيم المتضادة للطرفين ، وهو الذي يتمثل في المواجهة المحتدمة بين مصطفى بوحريد ، الشخصية الوحيدة التي استطاع الكاتب أن يرسم معالمها ويجليها لنا مقارنة لها بغيرها ، وبيير أحد الضباط المظليين الذي حاصر بفرقته حي القصبة لقطع الطريق على جاسر وهذا اثر نسف الفدائيين لدار الكوميساريا . وقد كان جاسر ، في هذه الأثناء محتميا بمنزل مصطفى بوحريد ، ويخرج هذا الأخير لملاقاة أفراد التنظيم ، وينسى بطاقته في جيب جلبابه الذي خلعه بالمنزل ، ويعترضه بيير قائلا :

قف يا رجل لم أنت في وقت كهذا لم تزل في الشارع
من بعد ما منع التجول !

مصطفى : بل ما يزال هناك ساعة ! وأنا هناك بالقرب من بيتي

بيير : وما اسمك ؟!

مصطفى : اسمي ؟ انا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

( ولا يكمل اذ يفاجأه بطلقة رصاص على أم امينة والصغير )

مصطفى : (صارخا) لم تقتلونهما ؟ !

بيـــــر: أتســـألني ! ؟

مصطفى : أجل . . لم ياوحوش؟ لم تملأون الليل بالدم؟!

( بدأ الناس يظهرون من الدروب على صوت الرصاص وأصواتهم تختلط )

أصوات الناس: هي أســرة فنيت جميعا قتلوا الثلاثة في نهار واحد !

بيـــــر: (يدفع مصطفى بمسدســه ) سر من هنا أنا قلت ســـرا

مصطفى : أنا ذا أسير، فاين اذهب ؟

بيـــر : ( يحاول أن يدفعه ) اذهب لجاسر اتراك تجهل أين جاسر

مصطفى : ( يتوقف ) أنا سوف أبقى في مكاني هكذا حتى الصباح

بيـــر : أنا قلت ســـر

( الآن في أعلى مرتفع من الشارع )

مصطفى : لكـــــــنني

بيـــر : لا تســتدر

( يقف مصطفى وظهره اليهم ، بيـــر يطلق عليه الرصاص ) (12)

فمن خلال هذه المواجهة الحوارية بين الطرفين ، نلحظ أن مصطفـــى الشخصية الثانوية استطاع أن يعبر عن فكرته التي يحملها منذ البدايـــة ، وتشكل محور تكوين شخصيته . وقد ساعد على ذلك بعض الكلمات الرمـــوز كالبيت الذي قد يعني الوطن والأرض، وعدم معرفته الى أين يسير، تعني أن لا وطن له خارج وطنه الأصلي ، وبقاؤه في مكانه حتى الصباح ، قد يعني تمسكه بأرضه ووطنه مهما كان الثمن الى أن يشرق صباح جديد يحمل بشائر النصر

---

(12) الشرقاوي ، مأساة جميلة د . ط ، (مصر : دار المعارف، 1962) ص : 102، 103

والمسرحية من الناحية الدرامية يشوبها ضعف ملحوظ نتيجة غموض الصراع واغفال رسم الابعاد الفكرية للشخصيات مما جعل لويس عوض يعدها ملحمة كتبت بالحوار وتسمي نفسها مأساة[13]، ولكنها تبقى مع ذلك " بداية رائعة بدون شك ، اكتشف فيها الشرقاوي الطريق ، ولكنه لم يضع يده على أسلوب السير"[14].

أما " وطني عكا " فانها تحمل فكرة واضحة من عنوانها ، وهي تتمثل في الصيحة التي أطلقها حازم الفهري حال عودته من سجن عكا : " وطني عكا !! عكا عكا ياوطني " .

وتعج المسرحية بأنماط مختلفة من الشخصيات التي تمثل طرفي الصراع الفلسطيني الاسرائيلي ، يلعب بعضها أدوارا رئيسية في صراع خارجي حين يشتبك بعضها ببعض ، وأيضا في صراعات داخلية في تعبيرها عن أفكارها وعواطفها ومبادئها الخاصة وأسلوب نظرتها الى الحياة .

وتتمثل الشخصيات الفلسطينية في جيلين : الجيل القديم ويمثله حازم الفهري الذي يعتبر أبا النضال في غزة وغسان وأم رشيد ، والجيل الجديد ويمثله ماجد ومقبل ورشيد وليلى واثنان من المصريين .

وفي الجانب المقابل نلتقي بأنماط أخرى من الشخصيات ، أهمها يعقوب وهو ضابط كبير من أصل فرنسي يمثل صلف العسكرية الاسرائيلية وقسوتها ازاء المدنيين ، وسلامكي وهو ضابط من أصل فلسطيني واثنان من الفرنسيين أحدهما يحمل اسم الكاتب والأخرى صحفية تدعى ايمي ، اضافة الى بعض الشخصيات الثانوية من الضباط والمجندات الذين يعودون بأصولهم الى جنسيات مختلفة تمثل تركيبة المجتمع الاسرائيلي .

---

(13) ـ لويس عوض ، " جميلة " ، الأهرام : ( 4/ 5/ 1962 ) ص:13 .
(14) ـ جلال العشري ، "عبد الرحمن الشرقاوي . ثائرا . . ورائدا" ، ص:15 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورغم هذا الحشد الهائل من الشخصيات التي تملأ المسرحية الا أنها تفتقر الى شخصية محورية تعرض أفكارها ووجهة نظرها ، فتحرك الصراع وتدفعه نحو الذروة . كما أن الصراع الفكري الذي تجسده المواجهة بين أبطال المقاومة والضباط الاسرائيليين مفقود في هذه المسرحية أيضا . لهذا انحصر الحوار بين الفلسطينيين ومؤيدي اسرائيل على نحو ما نرى في الحوار الذي دار بين حازم من جهة وايمي والكاتب الغربي من جهة أخرى وهو حوار يحمل فيه حازم على مؤيدي اسرائيل بنشر الكلمات التي تحملها الصحف ، ويقذف الكاتب في وجه حازم بتهمة التعصب ضد اليهود . ولعل مرجع ذلك الى تزويد المؤلف لشخصياته بالأفكار السياسية العادية المعروفة(15).

وعلى هذا الأساس رفضت الأفكار التحررية التي عرضها الكاتب من خلال وجهات نظر أبطال المقاومة واضحة ، وكنا نؤمن بصدقها عن طريق التقرير في أغلب الأحيان ، لا عن طريق المناقشة والصراع بينها وبين الأفكار الرجعية الاستعمارية .

واذا علمنا أن المسرحية الجديدة لا تكتمل ما لم تتوفر لها عناصر أهمها تكامل البناء الدرامي واعتماده على صراع درامي رئيسي واضح المعالم تكمله صراعات أخرى جانبية(16) ، يمكننا القول أن " وطني علكا " ضعيفة من هذه الناحية ، وربما يرجع ذلك الى طبيعة الموضوع التي فرضت على الكاتب اتباع أسلوب تسجيلي روائي عرض من خلاله الحياة السياسية بعد حرب حزيران 1967 وتناميها ونشأة حركة المقاومة الفلسطينية ، وفيها يكثر المؤلف ، كما تهمن شئ التفصيلات المتعلقة بالحرب وأسبابها ونتائجها وكيف تهرب الأسلحة للمقاتلين لحرب ، وصور نضالهم وعملياتهم داخل الأرض المحتلة ، كما عرض للمعتقلات ومؤسساتهم الجسكرية ومجونهم . . كل ذلك بروح القصصي ،

---

( 15 ) ـ كمال محمد اسماعيل ، ص : 134 .
( 16 ) ـ فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، ص : 68 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأمر الذي وسع من رقعة الأحداث المسرحية وجعلها تتجمع بعضها الى جانب بعض دون رابط يشدها ويلم شملها ، اذ كان من المفروض على المؤلف " اختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطا مقنعا حتى لا تكون التمثيلية أقرب الى سجل اخباري منها الى المسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة (17)

وهذا لا يعني أبدا أن " وطني عكا" خالية تماما من كل صراع ، فضلا عن الصراع الخارجي وهو الصراع العام في المسرحية ، فان ثمة صراعات أخرى داخلية تقف الى جانبه ولكنها تظل مع ذلك ضعيفة من ناحية اسهامها في بناء المسرحية وتماسكها .

وقد تجلت هذه الصراعات الجانبية في الجيل الجديد على وجه الخصوص كما هو الحال بالنسبة لمقبل بين عاطفته وحبه لايمي ، واخلاصه للقضية ، وهو صراع يؤججه اختلاف في تفسير الحب وتصور متعارض بين شرقيته وغربيتها ، ويتضح ذلك في الحوار الذي دار بينهما وختمه مقبل بقوله:

روحي أنت . . فانك من دنيا مختلفة
روحي الآن فلسنا غير حصاد حضارات مختلفة
ان لنا قيما أخرى ستسود العالم ان سدنا (18)

وفي ليلى نجد الصراع ممثلا في التعارض القائم بين شهوة الحياة ممثلة في الحب وبين واجب التضحية حيث يموت رشيد دون الزواج بها بل وحتى دون أن يبوح لها بحبه ، وهما المخطوبان ، في حرية وانطلاق . وفي ماجد الذي يمثل جزءا كبيرا من الفلسطينيين الذين عاشوا في الخارج ، ممثلا في احساسه بالذنب تجاه وطنه . فهو يهتف قائلا : " في أعماقي احساس شرس بالذنب " وكان الفداء وفقا لمنطق المسرحية في نظر تلك المجموعة من الفدائيين يتعارض

---

(17)- مارجون بولتون ، تشريح المسرحية ، تر: د ريني خشبة ، ( القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية 1962 ) ، ص 123

( 18 ) - الشرقاوي ، وطني عكا ، ط . 1 ، ( القاهرة : دار الشروق ، 1970 ) ، ص: 114 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحب الحياة ، وينطوي على الرغبة الأكيدة في الاستشهاد ربما نتيجة لخوف مكبوت ، وربما من أجل ضرب المثل واشعال شرارة الثورة.(19)

وعلى هذا فان هذه التناقضات التي تنفجر داخل المعسكر الفلسطيني تكون نتيجتها استشهاد كل من مقبل وماجد ورشيد ممثلي الجيل الجديد وهو استشهاد يقترب من الفعل الانتحاري ، فثلاثتهم يستشهدون في اندفاعهم الفردي للقيام بعمل تلقائي مرتجل لا يستند الى خطة محكمة أو ترتيب سابق رغم تحذيرات ايمي المتكررة لهم .

أما في الجانب المقابل ، فان الصراع يتجلى بشكل خاص في يقظة الضمير عند الضابط الاسرائيلي المثقف مارسيل الذي يتمرد على وضعيته كآلة للقتل والتعذيب في يد المؤسسة العسكرية الاسرائيلية ، بل ويتمرد على الكيان الاسرائيلي ككل ، ومواجهة تلك اليقظة بردود الفعل المختلفة من يعقوب ومارجو وسلامكي وغيرهم . وتزداد درجة تأريق الضمير في صفوف الاسرائيليين ارتفاعا وتتحول الى غليان مكبوت على وشك الانفجار ولا سيما بعد أن انضم الى مارسيل الذي رحل الى فرنسا ، سعد هارون الجندي اليهودي الشرقي والضابط الأمريكي سلامكي . هذا فضلا عن الجندي الذي نعرف من ايمي أن تأريق الضمير قد دفعه الى الهرب الى الأردن .

ومما يلاحظ على المسرحية أيضا تلك الحيلة التي ينهي بها المؤلف مسرحيته ، وما تتسم به من السذاجة والميلودرامية ، حين يأتي أبو حمدان بصندوق المتفجرات موهما الضابط يعقوب بأن له كنزا كان مخبوءا بأحد الأديرة فيتحلق الاسرائيليون حوله ، وكأنهم سذج الى ذلك القدر ، بعد أن يبعدوا أهل القرية عنهم ، ثم يتسلل الاسرائيليون ممن يناصرون القضية الفلسطينية

---

(19)- لطيفة الزيات ، " وطني عكا: خطان لا يلتقيان في تتابع العرض المسرحي " المسرح : ع:69 (يناير 1970) ، ص:10 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بعيدا ، وكأننا بالمؤلف أراد أن يلحق الجزاء بالاشرار وحدهم .

وفي " النسر الأحمر" يحاول المؤلف التأكيد على فكرة مؤداها أن تحرير الوطن لا يقل أهمية عن حرية المواطن السياسية والاجتماعية .

تبدأ المسرحية بلحظة مشحونة بالاحتمالات الكثيرة ، حيث يواجه الشعب المصري فجأة تبعات الصراع الخارجي ، نقض أرناط الصليبي الهدنة مع صلاح الدين ، ومشكلة الصراع الداخلي على السلطة حيث مات السلطان الفاطمي وهي لحظة درامية أفادت في تغذية الفصل الأول . وفي هذا الجو الملئ بالترقب تتجسد أمامنا فكرة الحرية الاجتماعية في الصراع بين كوكب لاعبة خيال الظل وعليش الجحش الذي هاجم الخيال ولاعبته بدعوى تحريم الاختلاط والتشخيص، وينتهي هذا الصراع بينهما باتلاف عليش وجماعته لأدوات خيال الظل وتعطيل تمثيلية " يوسف وزليخة " التي كان من المفروض أن تشخص . ومن هنا تبدأ كوكب في مواجهة عليش وجماعته من الحشاشين بوعي وشجاعة ، مقارنة بين عملها ، وهي المتبرجة كما يدعي، وبين كسله وخسته واستغلاله السئ للدين والمتاجرة به لاذلال الشرفاء واضطهادهم وتدلل على أنها أفضل منه :

عليش : أتقارنني بفتاة تتعرى كي تشترى وتباع !
وأنا من قادة هذا البلد وما هي الا سقط متاع !
يلعنك الله ويلعنها وعليكم كلكم اللعنة .
في الدنيا والآخرة معا .
( ثم لكوكب) أنت بغي . . أنت بغي . . أنت بغي

كوكب : ماذا تعرف عنا أنت لتدمغنا أو تلعننا . . .
أنى لك ولأمثالك . . .
أن تعرف شيئا عن أنثى تملأ رئتيها
بغبار الطارق المتربة لكي تحتفظ بعفتها وهي تشق
طريق العيش ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

. . جئت لنا فظا جهما يحسدوك العقم لتبرحنا (20)

وصلاح الدين باعتباره محور المسرحية ، يخوض صراعا متعدد الجوانب وبنفس الأسلوب الذي يمليه تصور الشرقاوي لهذا السلطان المجاهد العظيم ، كالصراع ضد الفساد الذي تجسده شخصية عليش ، وهي شخصية حرص المؤلف على رسم ابعادها ومعالمها بشكل يجعل منها مزيجا من المتاجرة بالدين وشعارات الحرية والعدل ، والانحلال الخلقي والتآمر على صلاح الدين . ويتم لصلاح الدين القضاء عليه ، ولكن اثناء انشغاله بالحرب التحريرية الكبرى ، يفرز الواقع داخل مصر وجها آخر لنفس الشخصية مزودا بكل ألوان الفساد ، ويحتمي بالسلطة التابعة لصلاح الدين ، وهو فساد يعمل على هدم البنيان الذي أقامه السلطان .

هذا داخل مصر ، وفي خارجها يخوض صلاح الدين صراعا آخر ضد التنافس غير الشريف ثم الخيانة داخل المعسكر العربي نفسه ، هذا فضلا عن الصراع الخارجي العام الذي تدور حوله المسرحية وهو صراع صلاح الدين ضد الصليبيين .

ان صلاح الدين ، كما صوره الشرقاوي ، شخصية فريدة من نوعها بما تميزت به من من صفات الشجاعة والنبل والعدالة والحكمة والزهد ، وكلها صفات ترتفع بصاحبها الى مستوى أبطال الأساطير ، حيث يغدو البطل في النهاية محصنا مجردا من الخطأ والخطيئة ، حتى أن خصمه ريتشارد قلب الأسد يرمي السلاح معترفا له بالنبل والحكمة والقوة ، وتبهر ملكة أورشليم بنقائه فتتساءل في النهاية : " أمسيح أنت . . ما أنت بشر . . ! . . " (21) ولا غرو فان شخصية البطل في المسرحية التاريخية عادة ما تخرج عن المألوف العادي ، لتطبغ بروح اسطورية (22).

---

(20) ـ الشرقاوي ، صلاح الدين النسر الاحمر ، د . ط ، ( مصر : دار المعارف 1976 ) ، ص : 31 ـ 33

(21) ـ م . ن ، ص : 249 .

(22) ـ منذور ، في المسرح المصري المعاصر ، ط 1 ، ( مصر : دار نهضة مصر للطبع والنشر 1971 ) ص : 62

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واستنادا الى ما عرف عن البطل التراجيدي في المأساة ، فانه رغم توفر مقومات البطولة والكمال فيه ، يبقى ثمة خيط رفيع من الضعف يظل ينمو ويمتد حتى يشكل في النهاية الخطأ أو الخطيئة التي تودي به ، وهذا الخطأ الخطأ التراجيدي طبعا ، عادة ما يتم دون نية شريرة من البطل ، بل وأحيانا رغم نيته الحسنة(23). فاذا جئنا نبحث عن هذا الخطأ في شخصية صلاح الدين باعتباره بطل المسرحية ، نجده يتمثل في الرحمة ، سعيا لحقن الدم ، فهو يعفو عن عليش بشرط أن " يعلم في مائتي يوم رجل لا يقرأ "(24). وبعد أن يوفي ماعليه من دين ، يغادره الى أمير المغرب لكي يكيد له ويحرضه عليه. حتى تتكتل عليش همجية الأمير . ويحاول صلاح الدين أن يقنع هذا الأمير المهووس بضرورة الوحدة العربية ولكن دون جدوى ، بل يتسبب في قتل محمود الخياط أقرب أصدقاء السلطان صلاح الدين وأكثرهم ايمانا به ، ويكاد بخيانته المتمثلة في افشاء الخطة الحربية التي وضعها صلاح الدين لريتشارد قلب الأسد ، واعلامه في الوقت ذاته بنبأ القافلة التي تحمل المؤونة لمعسكر المسلمين ، لمحاصرته. كل هذا مقابل الحصول على لقب أمير المؤمنين الذي ظل يحلم به حتى لقي حتفه ، أقول يكاد بهذا أن يلحق هزيمة ماحقة بصلاح الدين وبالمسلمين معا . وهو مادفع السلطان صلاح الدين الى الأمر بقتله بعد أسره. هذا ولا ننسى عفوه عن نبلاء الطيبيين المهزومين بعد انتهاء الحرب وكذا الأسرى في احدى المعارك حتى يعودوا لقتاله من جديد . كل هذه المواقف وغيرها سببها الرحمة التي أكد عليها المؤلف باعتبارها نقطة الضعف التي كان من المفروض أن تقضي عليه وتسارع بسقوطه كما صاح أخوه العادل حينما أمر بعفوه عن أسرى الحرب قائلا : " ياصلاح الدين لا ترحمهم الرحمة كانت دائما مصيدتك "(25). الا أن الشرقاوي لا يريد لصلاح الدين أن يكون بطلا تراجيديا أي لا يريد له أن يسقط وانما يطمح أن يستمر

---

(23) — محمد فتوح احمد ، في المسرح المصري المعاصر: دراسة في النص المسرحي ، د . ط ، ( مكتبة الشباب ، 1978 ) ، ص: 169 .
(24) — النسر الأحمر ، ص 72 ، 73 .
(25) — م . ن ، ص: 153 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا البطل الحربي الرحيم العادل لكي يقيم بناء الحياة ، فهو صورة للمخلص المنتظر الذي يقود سفينة شعبه الى بر الأمان والحرية بل يقود العالم كلـــه الى الســـــلام .(26)

وفي مقابل صلاح الدين ، قلب الصراع الأول ، يقف ريتشارد قلب الأســد الذي حرص المؤلف على أن يحتفظ له بمقومات البطل الفارس من النبل والشجاعة والفطانة بصورة تجعل منه ندا لصلاح الدين ، الأمر الذي أفاد في تحريك الحدث المسرحي نحو الذروة ومن ثم الانفراج . فقد تصاعد التحدي بينهما ، باعتبارهما قطبي الصراع حتى بان قمته بمعركة تحرير القدس ، وبدا لنا الصراع وكأنه قــدر محتوم ، فصلاح الدين يعلن أن المعركة كل المعركة هي القدس ، وريتشارد بدوره يصر على استعادة أورشليم مدينة أم الرب المقدسة . وليس بامكان أحدهما التراجع عن هدفه . فالقدس عربية ، وهذا ما يعطي حرب صلاح الدين معناها وشرعيتهــا وريتشارد هو فارس أوربا العظيم ، ومعقد آمالها ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يخذل قومه فيما تعلقت به آمالهـــم .

لذا نرى ريتشارد يعاني صراعا داخليا يمزق كيانه ، بين تحقيق أمل أوربا التي نصبته قائدا لها في هذه المعركة المصيرية ، وبين ايمانه ببطلان هــذه الحرب . ويتجلى لنا ذلك الصراع في الحوار الذي دار بينه وبين صلاح الدين .

ريتشـــارد : اذا نحن لم نستعد أورشليم ستسقط هيبتنا للأبد !

صلاح الدين : فان كنت جئت لكي تملأ النفس فخرا وكبرا بفتح القدس . .

فاياك ننســـــك . . .

ريتشـــارد : أتنهمني أنت ؟ هيهات تدرك ! !

لا لن أعود بلا أورشـــليم

ولن أفجع الآملين الذين أناطوا بريتشارد آمالهـــم (27)

---

( 26 ) ـ نسيم مجلي ، "النسر الأحمر . . ملحمة الحرب والسلام" ، الكاتب ، ع 169 ( أبريل ، 1975 ) ، ص : 102 .

( 27 ) ـ النســـر الأحمـــر ، ص : 198 ـ 199 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي موضـــع آخر يقول مخاطبا صلاح الدين دائما :

أتعرف كيف يكون امرؤ أمل الكـل ياسـيدي ؟
أعاينت هـذا العـــذاب ؟
فاذا أنت فرد ونرد وحيـــد
ورأسك ليس يطول السـحاب . .
اذ بالجميع يصوغون حولك أحلامهم
وقد علقت بك آمالهـــم (28)

وأمام اصـرار الطرفين على ما يراه كل منهما حقا له ، يخوضان غمار الحرب ولكن العبرة لا تضيع ، فريتشارد يستوعب درس الحرب ، ويدرك أنها جنون " المنتصر بها مهزوم ، والمهزوم بها مسحوق " ، وأن " جنديا يبذل في صمت ليدافع عـن معتقداته . . أفضل من ملك منتصر عاد بموكبه الظافر" (29) يتلقى " هتاف الشعب وأكاليل الغار الفضية" (30) ، وبوصوله الى هذه الدرجة من الحكمة وادراكه أن الكل باطل، يبادر ريتشارد الى انهاء الحرب ويسلم بالحق لصلاح الدين ويفاجأه في ثياب الحجاج ليعرض عليه الصلح ، ويتعهد بعدم العدوان على أية أرض عربية رغم أن أوربا تقف وراءه وتحشد له من القوة والعتاد ما يمكنه من مواصلة الحـــرب وبهذا كان الانفـــراج .

وثمة ملاحظة على جانب من الأهمية ، وهي تلك النظرة المعتدلة لأطـــراف الصراع حيث يقابل المؤلف بين سلبيات الصليبيين وسلبيات العرب بشئ مـــن الواقعية ، وهو ما كنا نفتقده في " وطني عكا" ، فقد لجأ الكاتب الى كشف أولئـك الذين يستغلون الدين المسيحي كستار للغزو والعدوان ، وفضح نواياهم الاستعمارية في السيطرة على بلاد الشـرق . ومن هنا نجدنا أمام نماذج مشابهة لتلك التي

---

(28) — المرجع السـابق ، ص: 200 .
(29) — م . ن ، ص: 251 .
(30) — م . ن ، ص ، ن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التقينا بها في الجانب المصري أعني بذلك ايزابيلا وأرناط أمير الكرك وكونراد أمير صور ، وهي نماذج تخضع في أعمالها لغرائزها وشهواتها، ولا تتورع في سبيل ذلك عن ارتكاب أبشع أنواع الجحود والنكران .

أما في "عرابي ملك الفلاحين" ، فان ثمة نوعان من الصراع ينتظمان المسرحية بعامة ، الصراع الخارجي العام الذي يتمثل في الصدامات والمعارك التي دارت بين الطرفين المتصارعين قوات الاحتلال الانجليزي والجيش المصري بزعامة قادته الوطنيين وعلى رأسهم أحمد عرابي ، وهو صراع مادي بالدرجة الأولى ، ويمكن أن نمثل شيئا منه في مذبحة الاسكندرية المعروفة ( 12 يونيو 1882 ) ، حين مهد الأسطول الانجليزي الراسي في المياه المصرية لهذه المذبحة بتوزيع كميات من الأسلحة والذخائر على الأجانب الموجودين بالاسكندرية . وعندما أصبح الجو مهيئا لتنفيذ مخططاتهم الدنيئة ، استأجرت القنصلية الانجليزية بعض الاجانب للاعتداء على الأهالي واثارتهم لبدء الصدام بينهم وبين الأجانب ، واحكاما للمؤامرة أوعز الخديو توفيق الى المحافظ ، وكان من أتباعه بألا يتدخل لوقف الصدام[31] . وبذلك تحولت المدينة الى :

سيل رصاص ينهمر
هو بركان من النار انفجر
واذا كل الحيوانيت التي في الحي تنهب
ونساء تغتصب![32]

أما الصراع الثاني ، وهو صراع علم أيضا ، فيتمثل في صراع الثوار الوطنيين بزعامة عرابي ، ضد الطبقة الحاكمة ممثلة في الخديو توفيق وبطانته الموالين للانجليز. ولقد نجح المؤلف في اجراء بعض المواجهات بين أطراف الصراع ، مما زاد في تعميقه ، لأن الحس " هو المواجهة والدراما السليمة تبني كيانها

---

(31) - عرابي زعيم الفلاحين ، ط 1، ( القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، 1985 ) ، ص : 197.

(32) - م . ن . ، ص: 198.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتصميمها الفني على هذه المواجهة ، حتى تنجح في المسرح[33] ويمكننا أن نسجل شيئا من الصراع ، في المواجهة التي عقدها المؤلف بين قطبي الصراع الخديو توفيق وأحمد عرابي زعيم الوطنيين ، حين سار الجيش في التاسع من سبتمبر عام 1881 في عرض عسكري كبير الى ميدان عابدين حيث احتشدت فرقه المختلفة بأسلحتها وذخيرتها واتخذت مكانها أمام القصر ، ومن ورائها جماهير الشعب تهتف وقد امتلأت نفوسها حماسا وحمية مبعثها جرأة الجيش ورهبة الموقف . هذا وعرابي على صهوة فرسه وقد شهر سيفه . يظل الصراع خلال هذه المواجهة قويا من جهة عرابي ، ضعيفا من جانب الخديو توفيق الى الحد الذي يعجز فيه عن مواجهة الموقف بل ينسحب الى قصره بطلب من القنصل الانجليزي الذي يملي عليه كل ما يقوله .

توفيق : ياعرابي . . اغمد السيف . . ترجل . . وتقدم

عرابي : امركم ( ينزل عرابي من على حصانه ويتقدم منه وقد أغمد سيفه ) .

توفيق مرهم أن يغمدوا أسيافهم .

عرابي : ذلك ما لا أملكه .

واذا أصدرت أمرا مثل هذا فهم لن يستجيبوا

توفيق : أولم أجعلك من قبل أمير لالاي ؟!

ماعسى تطلب بعد ؟!

عرابي : لم أجئ من أجل شخصي

انما من أجل شعبي بالمطالب . .

توفيق : أبهذا الحشد . . أم بالقهر والارهاب تطالب ؟!

أنت ماجئت لكي ترجو بل كي تتعسف .

عرابي : اننا لانتعسف

---

(33) "ضياء على استار الكعبة ومستقبل المسرح الشعري" المسرح : ع 6 ( ابريل مايو يونيو 1988 ) ، ص 50 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انما جئنا لكي نلتمس الاصلاح والعدل واسعاد الرعية

توفيق : ما الذي تطلبه ؟!

كان في وسعك أن تطالبه في غير عنف

. . .

عرابي : طالبات أربعة :

أولا : عزل الحكومة

ثانيا : أن يعلن الدستور فورا

ثالثا : اصلاح أمر الجيش في تدريبه أو ترقياته . . .

توفيق : كل هذا ليس من شأن الجنود

فلتعودوا كلكم للثكنات

عرابي : نحن لن نبرح ان لم تستجب للطالبات

توفيق : أتعاميني ؟! أعاص أنت ؟! هل أنتم عصاة ؟!

عرابي : ما عصينا ، اننا جئنا لكي ننقذ هذا الشعب من بطش الطغاة

توفيق : ليس من حقك أن تطالب شيئا

اننا نحن خديو مصر أي صاحب مصر

نحن قد أورثنا آباؤنا هذ البلد

فأنا أفعل فيه ما أشاء

ان نشأ نمنحها الدستور طوعا

واذا لم نشأ فلنستبد !!

وانما أنتم عبيد لي . . لآبائي لاحساناتنا

عرابي : نحن أحرار ولن نصبح ارثا أو عقارا

نحن منذ اليوم لن يستعبدنا منكم أحد

نحن أحرار كما قد ولدتنا الامهات

وسنبقى الدهر أحرارا ، وأحرارا كبارا (34)

---

(34) ـ عرابي زعيم الفلاحين ، ص 154 ـ 157

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعندما يصل الموقف هذه الدرجة من التأزم يتعذر على الخديو توفيق المواجهة فيلوذ بالقناصل الأجانب، يطالب مشورتهم واعانتهم، فيشير عليه القنصل البريطاني بالانسحاب نتيجة صعوبة الموقف بينه وبين عرابي أو بين " فلاح جسور ومليك متردد " على حد قوله. وينسحب الخديو فعلا ليحل محله القنصل البريطاني هذا الاخير الذي يعنف عرابي ويعيد على مسامعه نفس ما قاله الخديو من عدم أحقيته في طلب هاتيك الأمور، لكن عرابي يظل مصرا على موقفه لا يحيد عنه اذا لم تستجب مطالبه، بل يذهب الى أبعد من ذلك حين يهدد القنصل بالحرب والمقاومة اذا ما حاولت بريطانيا التدخل في شئون مصر. وهنا يرسل القنصل من يستقدم الخديو. ويأتي هذا الاخير بسرعة ليعلن اذعانه لمطالب الوطنيين بزعامة عرابي:

الخديو: (قادما بعجلة ويتجه الى عرابي) انني اقبل تغيير الوزارة.
واذن فاختر رئيسا ترتضونه
والذي قدمته من طلبات سوف ترعاه الوزارة.
انني أصفح هذا عن طيب خاطر
واذن فلنتعايش في أمان وسكينة
نحن قد كنا صديقين قديما ياعرابي
فعسى أن يرجع الود القديم ... (35)

(هتافات وضجة فرح وعرابي يتقدم فيصافح الخديو)

فالصراع، كما لاحظنا، يتصاعد شيئا فشيئا من جانب عرابي ابتداء من المظاهرة العسكرية أمام قصر عابدين ورفع السلاح في وجه الخديو وتهديده ولكنه سرعان ما يأخذ في التراجع أمام قبول الخديو لمطالب عرابي واستجابته قولا لتحقيقها، ولكن، مع ذلك تظل كفته هي الراجحة والمسيطرة طوال الموقف.

(35) — م.ن، ص: 159.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الصراع من جانب الخديو ، فهو صراع مبني على الخديعة والمكر والدهاء فقد " صفا قلب عرابي والخديو ما صفا " (36) لأنه تظاهر بقبول المطالب الوطنية والاستجابة لها ، لكنه في حقيقة الأمر كان يبيت أمرا ما . فقد لجأ الى بريطانيا التي أعدت العدة لاحتلال مصر بالقوة المسلحة ، فأرسلت لذلك أساطولها الحربي الى السواحل المصرية بحجة حماية الأجانب من خطر الثورة العرابية وتأييد سلطة الخديو وتعزيزها ومساعدته على مباشرة حقوقه في حكم البلاد . فهو لا يرضى عن الاصلاح ، لأن هذا الأخير يستنزفه ويحد من سلطاته واستبداده . ومن ثم فانه يقيل عرابي من وزارة الحربية معلنا استبداده وتسلطه بصراحة :

توفيق : ( منفجرا ) : أنا لست اسمح أن يقودني الرعاع . .

أنا كم غفرت لكم
فلاغفران منذ اليوم لست أريد الا الانصياع
اني لأعلنها عليكم لا وزارة أو رئيس
أنا الوزارة والرئيس
وأنا وزير الحرب وحدي لاعرابي أو سواه (37)

ولكنه ، من مكره ودهائه ، ارتأى أن يعيد عرابي لوزارة الحربية ، لأن في هذا سلامة عرشه ، خاصة بعد ازدياد انفجار الحرابيين وبلوغهم درجة كبيرة من التذمر هذا من جهة ، ومن جهة أخرى حتى يحمل عرابي مسئولية الأمن بعد وقوع مذبحة الاسكندرية ، هذه المؤامرة الدنيئة التي نفذتها بريطانيا مغتنمة الفرصة في جو القلق والتوتر الذي كانت تعيشه البلاد في تلك الأثناء . ولا يخفى علينا ما كان للخديو من نصيب في التآمر مع الانجليز ومشاركته لهم في مذبحة الاسكندرية ثم موافقته على ضربها فيما بعد .

---

(36) — م . ن ، ص: 161 .
(37) — م . ن ، ص: 190 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وشتان بين موقف الخديو توفيق هنا وموقفه السابق وهو محاصر بفرق الجيش من كل جانب أمام قصر عابدين ، وفي هذا دلالة قاطعة على انضمامه الى الانجليز وتحالفه معهم لنصرته وحماية عرشه من خطر الثورة العرابية ظاهرا ، واستعمار مصر باطنا ، وهو ما أثبتته المسرحية فعلا ، وقبلها التاريخ .

هذا ولا تخلو المسرحية من بعض الصراعات الجانبية التي تتغلغل في نفوس الشخصيات ، ويمكننا ملاحظة نوع من هذا الصراع في الخديو توفيق على أول عهده بالخديوية ، حين جاءه القنصل البريطاني يحرضه على عرابي موهما اياها بأنه يعمل على انتزاع السلطان منه ، وهو صراع وقف خلاله الخديو حائرا بين ما تمليه مصلحة دولته وبين ما يمليه عليه ضميره من عدم الغدر بصديقه عرابي .

القنصل : أنت حر ياخديو مصر فاختر
بين تأييد بريطانيا وتقريب عرابي .
اقرأ الآن التقارير ( ضاحكا ) وقرر!
انه يعمل كي ينتزع السلطان منك
وبريطانيا لها مصلحة في أن يكون الملك لك
فاذا ما لم تصنه ، فلها تقرير من يحكم مصر . . .

توفيق : هذه الأوراق صماء ولكن ربما خطت مصيري
ان قلبي يتمزق
عجبا لست أصدق
ما الذي أتبع هل مصلحة الدولة أم
صدق شعوري . . وضميري ؟!
. . .
اذهب الآن ودعني لمصابي
آه . . وأطول عذابي !
ياصديقي ياعرابي . .[38] ( يكاد يبكي ) .

---

( 38 ) م . ن ، ص 88 ـ 89 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما عن شخصية عرابي باعتباره البطل الأول للمسرحية ، فهي لا تختلف عن شخصية البطل التراجيدي المعروف بمقوماته البطولية العظيمة ، فهو " شامخ الهامة في هيبة فرسان الفتوحات العظام " ، " فيه نور من سمات الصالحين الأولين " ، " كان والله حليما وعليما وجليلا وقنوعا وجسورا وخجولا " ، تلك كانت صفات عرابي كما نعته بها صحبه وأتباعه . يضاف الى هذا كله انه ابن الشعب ، صنع خياله وأحلامه ، هو القوة القادرة التي يعلق عليها الشعب كل آماله العظام ، وينفس فيها عن حرمانه ويحل بها أزماته المختلفة كلما المت به .

غير أن هذا النجم المشع المزهر في ليل المساكين سرعان ما يهوى لا لشئ الا لطيبته المفرطة وثقته العمياء في غيره ولا سيما أعدائه رغم تنبيه اصحابه وتحذيراتهم له[39] ولكن دون جدوى . فقد دعاه محمود المهندس الى ردم القناة على احتمال أن الانجليز سيدخلون عبرها ، ثم أن هذا الجانب الشرقي من البلاد ترك بلا حصن يصد المعتدين ، وقد وافق على هذا الرأي كل القادة الوطنيين من أمثال محمد عبيد وطلبة عصمت الا أن عرابي يصر على عدم ردم القناة لثقته في ديلسبس وأقواله :

عرابي : أمن الشرق يجيئون ؟ فهل يأتوننا عبر القنال ؟!
وهو اثيق ديلسبس رئيس الشركة العالي المقام !؟
انه أقسم لي أنهم لن يدخلوها
أكبير مثل ديلسبس يغدر ؟!

محمود فهمي : ياصديقي هذه الطيبة قد تؤدي بنا . .
الحسابات حسابات نحسب
ليس للارقام قلب . (40)

طلبة عصمت : فلتطاوعه فهذا قائد يعرف من هندسة الحرب الذي
لا نعرفه (41)

---

(39) — م . ن ، ص : 22 .
(40) — م . ن ، ص : 213 .
(41) — م . ن ، ص : ن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالفعل فقد حدث الذي حذر منه محمود فهمي المهندس ، ودخل الانجليز عبر القنال . هذا كما نصحه كل النواب وحتى بعض مشايخ الأزهر بقتل الخديو توفيق رأس الفساد في البلاد ، ولكنه يرفض أن يفعل ذلك تمسكا منه بمبادئ وفضائل آمن بها .

وعلى هذا الأساس فقد كانت فضائله تمثل الخطأ التراجيدي في المسرحية وهو الذي نسج مأساته وأودى به الى الهزيمة والسقوط . وقد أدرك أعداؤه هذه المزية فيه فتغلبوا بها عليه . وهذا أحدهم يقول :

فهو على غلظته وشراسته رجل طيب !!
فلاح حسن النية إذا من طيبته اقتنصته
في حسن النية مصرعه . . . (42)

صحيح أن مصرعه في طيبته وثقته العمياء بالآخرين ، ولكن لا نغفل من ذلك ، أنواع الخديعة والتآمر والخيانة ، وكلها مظاهر امتلأ بها الواقع من حوله عرابي ، فأضافت الى ذلك آخر أسباب سقوطه ، ورفضت الثورة والأمة الثمن ، وخسر هو كل شئ بعد أن شوه نضاله ونضال رفاقه من جماعة الوطنيين . لذا فقد كانت صيحته في آخر المسرحية تأكيدا لفعل المستقبل والعمل له:

فلأترك التاريخ يقضي
أما أنا . . . فأنا سأمضي
ليعيش هذا الشعب بعدي في الكرامة والاباء . .
وتظل مصر منارة الدنيا وأرض الكبرياء (43)

---

(42) م . ن ، ص : 92 .
(43) م . ن ، ص : 229 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

**المحـــور الثاني : حركة القوى الثورية ضد القمع والتسلط الحاكم .**

وفي مســـرحية " الفتى مهران" نجد الفكرة الرئيسية واضحة ومحـــددة فالمؤلف ينبه الى قضية لها خطورتها وهي أن فساد الحاشية المحيطـــــة بالحاكم وما يتبع ذلك من فرض عزلته عن الشعب والسيطرة باسمه ، ومن ثـــم الاستبداد بالرأي ، هي أسباب سقوط الدول وتدهور الشعوب . وتنطبق هذه الفكرة أساســا ، على شخصيتين في هذه المسرحية هما : السلطان والفتى مهران .

ولقد حرص المؤلف ، منذ البداية ، على رسم أبعاد الشخصيات ، مما ساعد على تحقيق نوع من الفهم لهذه الشخصيات ، فقد اهتم بأعمار الفتيان المختلفة فوائل يجاوز الاربعين وأسامة وهاشم في سن متقاربة وهما دون الثلاثين ، وسلمى تصغرهما بقليل . وثلاثتهم من قادة الفتيان . أما الفتى مهران فهو" في نحو الأربعين ، خفيف الحركة فارع الطول ملئ بالحيوية ، له وجه معذب ولكـــــه مبتسم على الرغم من ذلك "(44) كما أنه شاعر يكتب الاغاني لسلمى الشجريـــــة ولا يفوت المؤلف ، في هذا المجال أن يشير الى مميزات عوض التي تختلف عـــن مميزات جماعة الفتيان ، رغم انتمائه الى هذه الجماعة ، فهو " في مثل سن وائـــل أنيق حسن المنظر يلبس ثوبا فاخرا ليس هو ثوب الفتوة " (45) وتبدو مخالفـــة لرأي الجماعة منذ بداية المسرحية ، حيث يعترض على اعطاء الفتيان أهل القرية نصيبهم من المال الذي غنموه من بيع نبيذ الأميـــر ، بدعوى أنهم لا يشتحقونـــه لأنهم لم يعرضوا أنفسهم للموت من أجلـــــه .

أما شخصيات الطرف الآخر . ( الطبقة الحاكمة ومن والاها ) ، فاننـــا نجد أمير الجيزة الذي ينوب عن السلطان في غيابه ويحكم باســـمه ، وحسام فارس من أتباع الامير وتاجر ثري ، وبجير قاضي ديوان الامير ومفتيه الخاص ، ثـــم السلطان وهو الشخصية التي لم يحدد لنا المؤلف معالمها ولم يحفل بها كثيرا

---

(44)- الشرقاوي ، الفتى مهران ، د . ط ، ( القاهرة: الكتاب الذهبي مؤسسة روز اليوسف ، 1986 ) ، ص: 18 .

(45)- م . ن ، ص . ن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لأنها لم تظهر طوال المسرحية ، اللهم الا ما سمعناه عن نبأ وفاتها . ولكننا نفهم من السياق العام للمسرحية ، أنه رجل طيب ووطني ، أحاطت به حاشيته فعزلته عن شعبه ، ولم يعد يرى غير ما يرون ، وزين التجار عليه الأمر ليغزو السند حفاظا على مكاسبهم التجارية ، وبمجرد عودته من هذه الحرب منتصرا يلقى حتفه على يد التتر الذين تحالفوا مع أمير الجزيرة ضده .

واذا جئنا الى الصراع في المسرحية ، نجد أن الصراع الخارجي واضح بجلاء ، وقد تمثل في الصدام الحاد بين طبقة الفلاحين ( الشعب ) من جهة وبين الأمير وحاشيته ( الطبقة الحاكمة ) من جهة أخرى ، لأن محور المسرحية الحديثة لم يعد ذلك الصراع مع القوى الغيبية كما كان الحال في المآسي الاغريقية قديما ، وانما تغير بتغير الظروف الحضارية الحديثة ، وغدا الصراع الصفة الأبدية بين الانسان من جهة ، والزمان والبيئة من جهة أخرى ، فهو صراع بين الخلود والفناء ، بين الروح والمادة ، بين الذات والموضوع الخارجي .

ويمكننا أن نسجل شيئا من الصراع في المواجهة التي عقدها المؤلف بين ممثلي طرفي الصراع ، الأمير ومهران ، حين داهم هذا الأخير الأمير في القرية وأوقع به ، يظل الصراع خلالها قويا من جهة مهران بينما يبقى الطرف الآخر ضعيفا الى حد ما ، الأمر الذي فرض على المسرحية الوقوع في السرد بدلا من الصراع والتقابل بين المتنازعين .

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان

مهران : اني لأشهره على العدوان

الأمير : اني أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك

مهران : لا أنت لست بسيدي

وأنا كذلك لست بتابعك الوفي

أنا لست مجدك يا أمير ولست عارك

لكني في الحق كنت وما أزال هنا طريدك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأمير : أتخافني ؟ ( الامير يقول هذا والفتيان والفلاحون يحاصرونه ) .
عوض: من ياترى منكم يخاف أخاه.
الأمير : انني لأعفو عنك
الفلاحون: العفو ما هذا ؟! وكيف ؟
هل أنت تعفو عنه . . لا هذا غريب ؟ أتراه خافه ؟ لا بل تحقل
. . بل تحتال .
عوض : بالعفو يكسب قلب مهران ويكسبنا سنرفض مثل هذا العفو
مهران : ( ضاحكا ) : تعفو الى الند كي نفك حصار جندك وغدا تعززهم
وترسلهم الينا في العدد .
الأمير : لا بل . . . عفوت الى الأبد . . (46)

نلاحظ من خلال هذه المواجهة ، أن الصراع أخذ يتدرج في الصعود من جانب مهران منذ محاصرته للأمير وجيشه ورفع السيف في وجهه ، ولكنه سرعان ما يتراجع أمام عفو الأمير دون أن يفقد شيئا من قوته ، على الاقل لحد الآن ، حيث تظل كفته هي الراجحة والمسيطرة على الموقف ، بينما يظل الصراع من جانب الأمير مستمرا ، وهو صراع مبني على الخداع والمكر والمراوغة ، وينبع من رسم الشخصيات ويؤدي الى الحركة ايضا ، فقد لاحظنا أن المشهد كله قد انتقل فيما بعد ، الى القصر أي بعدما كان يتم في ساحة القرية .

وهكذا يأخذ الحدث الدرامي في التطور ، ويحقق الأمير ما كان يهدف اليه أول الأمر عن طريق الحيلة والدهاء ، وهو دعوته لمهران ورفاقه ليحلوا ضيوفا عليه سجناء في قصره . وهنا يتم نوع من التحالف بين مهران والقاضي بجير للدفاع عن البلاد التي أصبح يتهددها الخطر التتري . وأدى هذا التحالف الى ايقاف الصراع قليلا ، ربما كان مقصودا من المؤلف حتى يوصلنا

(46) م . ن ، ص 108 ، ث 111 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى نقاشة خطايرة ، تمثل نقطة ضعف في شخصية البطل مهران، أعني حبه لسلمى الخجرية ، زوج صديقه وفتاه هاشم ، هذا الحب الذي كان من نتائجه جعله عرضة لسخرية الجميع ولا سيما غريمه عوض .

صحيح أن الفتى مهران ، هو أمل الجماهير الشعبية وحبيبهم ، ولذلك فلن تمتد اليد من بين هذه الجماهير لتغتاله وتقضي عليه ، فهي أيد تمتد اليه بالحب والاعتزاز والتقدير[47]، ولكن كيف سيكون موقف هذه الجماهير من زعيمها الجسور الذي تحالف مع الأمير وقبل المساومة والتنازل أمام اغراءاته؟ ؟ ، وما موقف الفتيان منه ، " وهو المحصن .. من يحمل في أعماقه أزهى تقاليد الفتوة" كما هتف بذلك أحدهم في مزيد من الزهو والتبجيل ، هل سيغتفرون له ذلك حتى ولو كان تنازله هذا عن نية حسنة ولمصلحة الشعب ؟ ؟ مثل هذه التساؤلات أجابت عليها المسرحية بالنفي ، بل أن مهران فقد الكثير من مكانته الأولى وغدا عرضة للانتقادات اللاذعة من الجميع حتى فتيانه ، هذا اذا علمنا أنه يعرف تمام المعرفة ماذا يعني أن يتنازل المرء ويساوم ، فما بالك اذا كان التنازل هو مهران الجسور، الذي كان يعنف عوض بمجرد أن لمس منه تراجعا :

مهران : اذا صرت يوما الى خائر من دعاة التنازل . .
اذا ماغدوت ذليلا يساوم أو يتهاون
فلا تتركوني بعهد الفتوة لاتتركوني بل فاقتلوني (48)

وهكذا ، فقد كانت شخصية مهران ، لا تختلف عن شخصية البطل التراجيدي بمقوماته البطولية العظيمة التي ترقى بصاحبها الى مصاف أبطال الملاحم والأساطير حيث تختلط الحقيقة بالخيال ، والتاريخ بالخرافة ، انه " رائع روعة أبطال الأساطير ، حكيم ونبيل وشجاع وجسور" (49) يتخذ من علي والحسين

---

(47) ـ رجاء النقاش مقعد صغير أمام الستار دراسات في النقد المسرحي ، د . ط ، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1977) ، ص 153 .
(48) ـ الفتى مهران ، ص 34 .
(49) ـ م . ن ، ص 29 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مثله الأعلى "في النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل وتحقيق السلام" (50). هذه هي صفات الفتى مهران كما وردت على لسان فتيانه وأتباعه . وقد أدى هذا التركيز على شخص البطل مهران بهذه الصورة الى ذوبان الشخصيات الأخرى فيه وشحوب ملامحها بعامة .

غير أن البطل التراجيدي بشخصيته الكاملة المتكاملة " لا بد أن تقوض حياته جرثومة خطيئة أو خطأ ، وسواء تكاملت عوامل الخطيئة في داخل نفسه أو سيق اليها اضطرارا بارادة أقوى من ارادته ، فالنتيجة واحدة في كل حالة (51) بمعنى أن جرثومة الخطيئة هذه هي التي ستؤدي به وترمي به في براثن الشقاء ، ولقد كانت خطيئة مهران ، تبعا لما سبق عن مفهوم البطل التراجيدي ، ثقته العمياء في أعدائه وبخاصة أمير الجيزة وتصديقه لوعوده الكاذبة التي لم تكن سوى مصيدة أراد بها الأمير تشويه صورة مهران في أعين فتيانه وأتباعه من الفلاحين . يضاف الى ذلك حبه لسلمى زوجة هاشم ، علما بأن الحب بالنسبة للبطل الملحمي ، البطل الأسطوري ، نقطة ضعف تهدده بالانهيار ، وهو نقطة عار اذا كان غير مشروع ، كما هو الحال بالنسبة للفتى مهران . وبهذا يكون نقطة الضعف التي تشكل مع تنازله للأمير آخر أسباب السقوط والانهيار .

ومن صور الصراع الدرامي التي بمكننا تسجيلها في المسرحية ، ذلك الصراع الذي يعصف بالبطل ويهز كيانه بين عاطفة حب الحياة ممثلة في الزوج والأولاد الذين يعيشون بعيدا عنه من جهة ، وواجب النضال من أجل الوطن والتضحية بالحياة فداء له من جهة أخرى . وقد استطاع المؤلف أن يجسد هذا الصراع في الحوار ، فجاء هذا الأخير متفاوتا ما بين الطول والقصر

---

(50) ـ م.ن ، ص: 31
(51) ـ نويس عوض ، "جميلة" ، ص: 13 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسرعة والبطء بحسب حركة هذا الصراع ودرجة قوته . ويتجلى هذا بوضوح في الحوار الذي دار بين مهران وزوجه مي في بيت سلمى الخجرية حيث كان يختبئ بعيدا عن أعين رجال الأمير، وقد فاجأتهما مي وهما يتعانقان فكان الحوار التالي :

مي : اترك مكانك هاهنا وارجع لبيتك

مهران : يا مي .. يا أم البنين .. أنا ذا أسير الى الجبل
لأخوض معركة المصير ولننجد البلد الذي دهست محارم
أرضه خيل الأمير

(...) مي : عد للصغار فانهم قد يسمعون بما يشاع

مهران : أما الصغار فانهم لا يعرفون

مي : هم يسمعون ويحكمون وهم اذا حكموا لا يرحمون .
لتعد الى ولديك والبنت الصغيرة .. انها تبكي عليك...

مهران : يا للصغار .. كم ذا يعذبني اشتياقي للصغار

مي : (...) غير حياتك لتكن غنيا يخش هذا العصر بأسك...
لم لا تسابر روح عصرك ؟ لتعش كغيرك ؟...

مهران : بم تحلمين ؟
ان الطريق الى الحقيقة ليس تفرشه الزهور .. بل الصخور.. أو القبور(52)

فالحوار، كما نلاحظ، يبين عن موقف درامي هام، يقوم على الشد بين الطرفين المتحاورين، فكل منهما يحاول اقناع الآخر بشتى الوسائل: ضراعة ورجاء للعودة الى البيت يقابلهما اصرار على المضي للنضال والفداء، توسل بالبيت والصغار يقابله تذكير بالبلد الذي دهست محارم أرضه خيل الامير"

(52) الفتى مهران، ص: 84 - 85.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دعوة لمسايرة العصر واختيار طريق الحياة الناعمة ، يقابلها طريق مفروش بالأشواك والصخور والقبور . وبهذا يتعدى المشهد الحواري مجرد التوزيع الكلامي على الشخصيات ، ليرقى الى مستوى التحام الحوار بالصراع الدرامي وتعبيره عنه تعبيرا حيا دقيقا .

وفي ثأر الله يعود بنا الشرقاوي الى عصر الدولة الأموية وملابسات موقعة كربلاء ، وهو عصر شهد تصاعد البطش الأموي من أجل تأسيس نظام الحكم الوراثي وتعطيل لواحد من أهم مبادئ الحكم في الاسلام وهو مبدأ الشورى وكان من الطبيعي ، والحال هذه ، أن ينشب الصراع حادا عنيفا بين ورثة صفارية وأتباعهم من جهة وبين الحسين بن علي وشيعته من جهة أخرى . وهو صراع يسمو الحسين خلاله شامخا حاملا سلاح الكلمة في وجه السيف الأموي معتصما بالقيم الاخلاقية الفاضلة ضد قوى القهر والزيف والباطل .

وكان من الطبيعي ، أن يعكس الصراع المعركة بين المبدأ والمصلحة ، وهي معركة يصطدم فيها الصدق بالكذب والحقيقة بالزيف والشجاعة بالجبن والارتفاع عن الدنايا بالتهافت على المباذل ، وتجسم كافة القيم المتصارعة في مثل ذلك المجتمع الذي تعاني فيه القيم الفاضلة محنة قاسية . ومثل هذه القيم تحتاج الى نماذج وفدائيين عظام ، وقد كان الحسين في صراعه ذاك أحد هذه النماذج الشامخة والخالدة .

والصراع العام في المسرحية يتمحور حول فكرة أساسية مؤداها أن نظام الحكم امامة وليس وراثة ، وهي فكرة يجسدها الحسين ، ويعمل من أجلها غير مبال بما يتهدده وصحبه من الأخطار ، بل انه ليلقى مصرعه في سبيلها لأن الشخصية المحورية ، على حد تعبير لاجوس أجري " يجب ألا تقف عند مجرد الرغبة في شئ بل يجب أن تكون هذه الرغبة رغبة جامحة تجعل صاحبها مستعدا لأن يهلك دونها أو يبلغ هدفه منها " (53)

(53) ـ لاجوس أجري ، ص: 212 ـ 213 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان بامكان الحسين أن ينقذ نفسه وأهله وأتباعه بنطق كلمة واحدة وهي البيعة ليزيد بن معاوية لأن صمته لم يعد يعني مجرد الصمت ، بل صار يعلن عن موقف صاحبه الرافض ، ومن ثم فهو لن ينجيه من بطش طالبيه ممن يريدون انتزاع البيعة منه بالقسوة :

الحسين : أنا لا أملك حتى صمتي
فبعض الصمت يدوي في أرجاء الأرض
ويعلن موقف صاحبه برضاه المذعن أو بالرفض (54)

ومن هنا كان التزامه بكلمته التي رفض الحيدة عنها ، وهي كلمة يستدرك معناها وقدرها من أجل تعرية الواقع الزائف واماطة اللثام الذي أحسن يزيد وأنصاره من الأمويين احكامه ليواري عيوبهم . فسلاحه اذن الكلمة في مواجهة السيف ، ولكن أي كلمة ؟ انها "كلمة واحدة قاطعة لا تستجيب للمناورة ، وتتفق مع شخصية الحسين ، في المسرحية ، التي لا تعرف للحق الا طريقا واحدا . . " (55) وقد تجلى لنا ذلك في موقفه من الانباء التي جاءت تحذره من التوجه الى الكوفة ، بعد أن خانه أهلها وخذلوه ، وتنصحه بالعودة حيث يرفض ذلك بأنفة وشموخ متهما ناصحيه بالخوف والخور ، بل يزداد اصرارا على دخول الكوفة لنجدة أهلها بنفسه وأهله ، بحيث يقترح عليه الحر الرياحي قائد جيش العدو ، أن يسلك طريقا غير طريق الكوفة ويعود الى المدينة . ولكنه يرفض ذلك ويظل مصرا على موقفه في المضي الى الهدف الذي سطره منذ وصلته رسائل الكوفيين تستصرخه .

وثمة نقطة على جانب من الأهمية ، وهي أن الكلمة التي كان يحلم بها الحسين في حربه مع أعدائه ، هي كلمة صلاح وهداية وسلام "لم أردها دعوة عشواء بل رمت الهداية والسلاما" ، وهي كلمة نبيلة وطاهرة تعف عن سب الأعداء وشتمهم حتى في أضيق حالات الحصار "جئنا نهدي لا نشتم

---

(54) ـ عبد الرحمن الشرقاوي ، الحسين ثائرا ، ط1 ، القاهرة : مطابع روزاليوسف الكتاب الذهبي ، 1983 ) ص: 81 ـ 82 .
55 ـ رفعت سلام ، قراءة في المسرح الشعري العربي ، ص 76 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولما كانت كذلك ، فانها لم تعد تنفع في المواجهة المحتدمة ، ولم تعد تتكافأ وضراوة الصراع ، بل انها صارت عبئا يثقل كاهل صاحبها ، ويقوده الى حتفه بسبب باتباعه المنصاعين وراء كلماته الطيبة(56) هذا مع العلم أن الطيبة المفرطة في شخصية الحسين كانت من الأسباب التي أدت الى هلاكه ، حيث استغلها أعداؤه "ممن يسجنون الرجل الطيب في طيبته" . كما جاء على لسان الفتى مهران . وهي لم تقف عند حدود القول بل جاوزته الى الفعل ، وتجلت في أشد المواقف ضيقا وعسرا ، حيث نجده يأمر بتوزيع ما معه من الماء على جند العدو الذين كادوا يهلكون من العطش في حر الصحراء ، ليمنعوه بعد ذلك من ورود ه : " وزعوا الماء عليهم وعلينا بالتساوي وغدا يأتي الفرج ".(57)

وما يهمنا تأكيده هنا ، أن الجيش يدرك منذ البداية أنه مقتول ومعرض للموت في كل لحظة ، لكنه يمضي ويقاوم ولا يستسلم . ومن ثم فهو كبطل مأساوي ، يقترب من نهايته وهو مفتوح العينين تماما ، ويثير فينا احساسا قويا بعاطفتي الخوف والشفقة شأنه في ذلك شأن الأبطال العظام الذين يثيرون فينا الاعجاب ، حتى وهم يسقطون ، لأن سقوطه ليس " امتدادا لبذرة سلبية كامنة ، وليس بفعل قدر غيبي سابق على تشكيل الفرد البطل ، وانما يموت البطل الوطني ، اذا مات بفاعلية القوى الخارجية المجسدة في شرور العدوان على الأرض ، وليس بفاعلية اللعنة الأبدية عند اليونان أو الخطيئة الأصلية عند المسيحية" (58)

ولا يفوتنا أن نشير الى الصراع العنيف الذي كان يحتدم في نفس الحسين حول الموقف الذي يجب عليه اتخاذه ، وهو صراع عانى خلاله نوعا من التمزق في شخصيته المتماسكة بين ما تمليه عليه مبادئه ومثله التي آمن بها وسطر طريقه لنشرها وبين ما يفرضه الحفاظ على النفس وأمن أهل بيته وصحبه ، فالموقف الواجب اتخاذه هنا ، ليس بالأمر الهين ، بل من شأنه أن يعرض صاحبه لألوان

---

(56) — م . ن ، ص : 76 .
(57) — الحسين شهيدا ، ص : 11 .
(58) — غالي شكري ، أدب المقاومة ، ط 2 ، دار الافاق الجديدة 1979 ) ، ص : 269

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من التمزق والحيرة والتردد ، وهو ما دفع الحسين ، في حيرته للجوء الى قبر جده ، شاكيا مستنجدا ربه:

الحسين : . . . ياأيها الموجود بالذات العلية
ياعالم الاسرار وحده
ياأيها المعشوق وافاك المحب يبث وجده
فامنحه شيئا من رضاك
وافض عليه بحكمتك
فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل ( . . . )
ان كان بي زهو خفي . لابس زهد التقى
فاسكب على قلبي شعاعا من جلال حقيقتك
لأرى اليقين (59).

ولكن سرعان ما تزول حيرته وتهدأ نفسه بعد أن تحددت له الرؤية واتضح الطريق أمامه ، ووجد الوسيلة الى تحقيق هدفه المنشود ، وهو الا يترك الظالم حتى يأخذ المظلوم حقه.

الحسين : بان الرشد من الغي
وهداني جدي للرأي
غفوت قليلا فحلمت
حلمت بجدي يأمرني الا أقعد عن باطل (60)

وهكذا يلتحم صراعه الداخلي بالخارجي ، كما في ذهابه تحت الحاح العراقيين الى الكوفة وقد قرر ترك مكه ، وخرج ليقضي كما يقول: " دينا تعلق للعدل في ذمتي " (61) ، ومن ثم فهو لن يحيد عن هذا الطريق الذي يسلكه مهما لاقى من أخطار حتى ولو كان الثمن حياته " أنا مندوب لهذا الأمر من يوم وعيت " (62).

---

(59) ـ الحسين ثائرا ، ص: 56 ـ 57.
(60) ـ م . ن ، ص: 58.
(61) ـ م . ن ، ص: 104.
(62) ـ م . ن ، ص: 18.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد الى جانب الحسين ، الشخصية المحورية ، شخصيات ثانوية ساعدت هي الأخرى وبدرجات متفاوتة في تحريك الصراع وتطويره ، وتتمثل في أصحاب الحسين من جهة من مثل بشر وسعيد من فتيانه ، وقد ناصراه الى آخر نبضة في حياتهما ، وزوج أخته ابن جعفر الذي نصحه بالاتجاه الى اليمن لما ينتظره فيها من الشيعة المخلصين ، وهانئ بن عروة الذي آوى مسلما في داره دون أن يخشى ابن زياد وشريك ، وزيد بن الأرقم والمختار الثقفي ، وهو ثائر كوفي ، ومسلم بن عقيل الذي يعد واحدا من ضحايا الصراع التراجيدي في المسرحية ، لأنه يشنق من فضائله . فقد كان أعداؤه في قبضته وكان بامكانه أن يصل بأمر البيعة الى مداه ، وكان بامكانه أن يفعل ما يشاء ذلك أن بيت المال كان في قبضته وهو وأعوانه في حاجة ماسة الى المال والسلاح ولكنه رفض أن يفعل شيئا من ذلك تمسكا منه بمبادئ الفتوة وبفضائل خاصة آمن بها .

وعلى هذا فقد كانت فضائله تمثل الخطأ التراجيدي الذي نسج نهايته المفجعة ، وقد أدرك أعداؤه هذه المزية فيه ، فتغلبوا عليه بها واستردوا كل ما كسب . فبعد أن كانوا محاصرين فك حصارهم ليسجنوه ويقتلوه ، رغم محاولات المختار الثقفي المتكررة لاقناعه بضرورة استمرار الحصار لابن زياد وجيشه ولكن مسلما يستمر في رفضه ، ويطلق سراحهم ، وبذلك دفعت الثورة والأمة معا الثمن ودفع مسلم رأسه ثمن خطئه .

وفي مقابل هؤلاء جميعا يقف أنصار يزيد ممن يمثلون الطرف الآخر للصراع ، ومنهم ابن زياد والي الكوفة ، وشمر بن ذي الجوشن وهو من اتباع ابن زياد وخدامه الأمناء السباقين لفعل الشر واقتراف المنكرات . وثمة شخصية أخرى ليست على جانب كبير من الأهمية ، وهي شخصية " وحشي " قاتل حمزة في أحد ، وقد حرص المؤلف على رسمها في صورة من تعذبه جريمته بالندم ، وهي صورة تعسة لأن صاحبها ضحية ، فقد ارتكب جريمة لا يدرك عمقها . ووحشي لا يشترك في الأحداث المسرحية ، ولكنه يساهم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الدلالة على مضمونها لأنه جاء " كنذير في وجه من سيتورط في خطيئة الكذب مخدوعا بأطماعه الخاصة ، وكانت فاجعته أكبر لأنه لم تتح له الفرصة لكي يكفر عن خطيئته الكبرى ، فقد رفضته الحياة تماما ورفضه حتى الذين ينتمون الى نفس النمط من ضحايا الأطماع . . وهم الذين قتلوه في النهاية(63).

ومما يلاحظ على هذا الحشد الهائل من الشخصيات المنحازة الى كل من جانبي الصراع ، تلك الصورة التي صورها بها المؤلف ، فهي شخصيات نمطية تستقطب النمط الذي تمثله والفئة التي تنتمي اليها بخصائصها وأفكارها وأهدافها ، وهو ما أفقدها ذاتيتها وحقها في الحياة كشخصيات درامية . فأنصار الحسين يكررون بعضهم بعضا وكذا أنصار يزيد من جهتهم فهؤلاء يمثلون الفضائل ، وأولئك يمثلون الخطايا والشرور ، الأمر الذي جعل المسرحية تقترب من البناء الملحمي الذي يقوم على الصراع بين الخير والشر لأن الصراع الملحمي " صراع خارجي عبئت فيه قوى الخير في مواجهة قوة الشر ثم يكون الالتحام بينهما ، وأيا كانت نتيجة هذا الالتحام ، ولو انتهت بمصرع الخير ، فالخير يبقى خيرا والشر يبقى شرا " (64).

ولقد استطاع المؤلف أن يعمق الصراع الدرامي ويقويه من الخارج ويجعلنا نحس بحجم الهوة القائمة بين الفريقين المتصارعين ، بتصويره لشخصيات أخرى تبدو متناقضة ، تنتقل من فريق الى آخر ولا يستقر لها رأي أو قرار وهي شخصيات تعاني نوعا من الانقسام بين ما يمليه عليها قلبها ، وبين ما يمليه عليها لسانها ، قلبها الذي ينطق بالحسين ولسانها الذي ينطق بيزيد خوفا منه . وقد بلغ الصراع ببعضها حد الانضمام الى الحسين فكريا فقط ، وتظل سيوفهم في معسكر يزيد ، كالحريق ، والاسد ، وزيد ، بينما يتخلى

---

(63)ـ عبد الرحمن الشرقاوي ، في حوار أجراه معه نبيل زكي ، الكاتب : ع:101 (اغسطس 1969) ، ص :142 .

(64)ـ لويس عوض ، " جميلة " ، ص :13 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بعضها عن صف يزيد لينضم نهائيا الى صف الحسين ، بعد أن يعلن توبته عن خطيئته ، كالحر الرياحي ، فارس بن زياد ، الذي عاش تمزقا وحيرة بين وفائه للدين المتمثل في مبايعته السابقة ليزيد ، وبين ضرورة خرق هذه المبايعة خاصة بعد أن تبين له الحق ، وأنه لو كان يعلم أن ما فعله سينتهي بالحسين الى هذا الموقف لما فعله :

الحر : على ضوء لهيب النار في قلبي
رأيت الزيف من حولي
لقد ضاقت بي الدنيا أنا الضارب في الليل
فيا ويلاه . . ياويلتي من ربي !

عمر : ستذبح أيها المجنون ان لم تطعهم
رأسه

الحر : لاح الصبح للمبصر

عمر : ولكنا مساقون لكي نضرب في الليل

الحر : سأمضي الآن في صحبي وفي أهلي

عمر : الى أين ؟ . .

الحر : بعيدا عن لظى الفتنة ( شاردا )
لقد بشرت في الأحلام
بالجنة (65)

والى جانب هذه الشخصيات المتناقضة ، شخصية عمر بن سعيد بن أبي وقاص التي حرص المؤلف على توضيح تناقضها من البداية ، فبعد أن نلاحظ تخوفه حينما أقسم ابن زياد عليه للخروج لقتال الحسين ، نجده يعود ليعلن رأيه صراحة في كراهيته لتولي الحسين الحكم ، ويتضح ذلك في هذا الحوار

(65) الحسين شهيدا ، ص: 43 - 44 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بينه وبين العمر الرياحي :

العمر : لم ظاهرت على أبناء أخوالك من هم غرباء ؟

عمر : بم يمتاز علي عن أبي ليكون الأمر له ؟

زيد : وبم امتاز ابن هند عن أبيك ؟

عمر : أن يكون الأمر في قبضة انسان غريب
هو أشقى القلوب،
وسيبقى لي قدري دائما

عمر : انني لا أنهاك

عمر : انهم ان قارنوني بيزيد
شعروا أني ذو فضل غبن.
غير أني ضائق ان قارنوني بالحسين (66)

ومن خلال هذا الحوار نستنتج عامل الغيرة والحقد الذي يختفي وراء كراهية عمر بن سعد للحسين الذي ينفس عليه أن يكون بطلا من دونه ، وهو يدرك شخصيته الحقيقية ، بينما يبقى الجانب المضاء من شخصيته هو تظاهره بكراهيته لقتال الحسين . هذا ناهيك عن العامل الآخر الذي يحفزه على قتاله وهو طمعه في الهدية التي وعده بها ابن زياد ، وهي ملك الري وجرجان كما يوضح لنا ذلك ، الحوار الذي دار بينه وبين الحسين ، تظهر شخصية الحسين ، خلاله قوية متماسكة واثقة من نفسها ، بينما يبدو عمر مهتزا مرتجفا .

الحسين : أنا لا أطلب ملكا أو ولاية
انني أنشد اصلاحا ورشدا وهداية

عمر : كل شئ في يديك . .
احترام الناس والاجلال منك

---

(55) ـ الحسين ثائرا ، ص : 149 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرضا والحب والنعمـــة لك
وقلوب الناس والأحـلام حولـك
ثم ميراث النبـوة . .

الحسين : (فجأة) أنت . . هل تنفس مالي في قلوب الآخرين ؟

عمـــر : (مضطربا) : أنا؟! . . لا . . لا أكرهـك .
غير أني . . ليس في مقدور مثلي أن يحبـــك
أنت قد أحرجتني . . أشنتني
أنا ان طاوعت نفسي فلقد أخسر ديني . .
واذا راعيت ديني فلقد أخسر نفســـي
ولقد أفقـد رأســي .
انما تحرمني البر وجرجان وطيب العيش أن أحن عليك
انما تفسد لي ما أنا موعود به ان لنت بـك . . .
انها أمنية العمر . . . الا ترحمـني ؟(67)

أما الشخصية التي تمثل قطب الصـراع في مقابل شخصية الحسين ، أعني يزيد بن معاوية ، فان المؤلف أبى الا أن يؤجل ظهورها الى آخر المسرحية. ففي المنظر السادس والأخير وبعد مضي خمس سنوات يضل " يزيد " طريقـه في الصحراء المحرقة ويستبـد به العطش ، فيتراءى له أنه يرى خيال الحسين في ثياب بيض ووجه وضاء جليل ، يقف على أعلى مرتفع ويتحدث اليه بصـوت عميق وبلا انفعال . وهي المواجهة والمناجلة التي انتظرناها منذ بداية المسرحية : أن يلتقي قطبا الصـراع ، ليبين كل منهما عن أفكاره وآرائـه ازاء القضية التي دفع الحسين حياته وحيوات أصحابه ثمنا لها . وكأن كل ما تقدم لم يكن كافيا لاقناعنا بأيهما المنتصر والمهزوم ، اذ لا بد أن نشهـد مصارع قتلة الحسين ومعذبيه ، متخذين من " يالثارات الحسين " شعارا لهـم

(67)ـ الحسين شهيدا ، ص: 52-53.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيقتلوا عمر بن سعد وابن زياد ، وشمر بن ذي الجوشن وغيرهم، وكما يقول ذلك الحسين ليزيد ونحن نتتبع مصرعهم مجسداً في المسوحية . . . وتزداد وطأة العذاب والعطش على يزيد فينهار خلف احدى الصخور، ويندفع رجال الحسين ، وهو على رأسهم ، ويقف على الربوة في جلال، ليبلغ رسالته للناس أجمعين : أن تذكر الشهيد لا يعني أن نحمل القتل وسفك الدماء في قاتليه فقط ، وانما أن نناضل من أجل انتصار الحق على الباطل والعدل على الظلم وسيظل الشهيد يذبح كل يوم اذا لم تتحقق وصاياه ، وسيظل ثأر الحسين دائما عند الطفاة :

الحسين : . . . سأظل أقتل كلما رغمت أنوف في المذلة
ويظل يحكمكم يزيد ما . . ويفعل ما يريد
وولاته يستعبدونكم وهم شر العبيد
ويظل يلعنكم وان طال المدى جرح الشهيد
لأنكم لم تدركوا ثأر الشهيد
فادركوا ثأر الشهيد(68)

(68)ـ الحسين شهيدا ، ص:131.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## طبيعة الحوار :

ومما لاشك فيه أن الحوار هو الوسيلة الوحيدة التي تمكن الشخصيات المسرحية من التعبير عن دخائلها أو هو الوسيط الكلامي بين الشخصيات في المسرحية نثرية كانت أم شعرية . ولكن هذا لا يعني أن الحوار مجرد كلام أو شعر يتلى على الجمهور ، وانما حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مواجهة شخصيات أخرى ، لأنه ، أي الحوار ، " هو الفعل الانساني الوحيد الذي يعبر عن حال الانسان ورغباته الداخلية والخارجية(69).

ولما كان الحوار كذلك ، فانه ينبغي أن يتسم بالحيوية والتركيز والايحاء بما يدور في نفوس الشخصيات ، وكذا القدرة على التأثير في المشاهد ، لأن آفة الحوار الأولى التي تقضي على حيويته هي الاطناب ، حيث ينسى الكاتب نفسه فيترك العنان لشخصياته لتسرد علينا أحاديث لا طائل منها ، وهذا من شأنه أن يعرقل نمو الصراع الدرامي ويشل الحركة المسرحية . وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما ، فقد يطول على لسان احدى الشخصيات فيتجاوز الصفحة الواحدة ، وقد يقصر على لسان أخرى ، فلا يتعدى كلمات معدودة على أن مسألة طول الحوار وقصره ترجع بالدرجة الأولى الى طبيعة الموقف ومقتضياته(70).

وعلى هذا فان الحوار في المسرحية يقع عليه كل العبء ، اذ من خلاله نستطيع تفهم الشخصيات والولوج الى عوالمها الداخلية للكشف عن حقيقتها .

واذا كنا قد رأينا كيف تحول الحوار على أيدي رواد المسرح الاول الى قصائد مطولة ومقاطوعات بدل الحديث المعبر والمركز ، فماذا عن الحوار

---

(69)- غازي حسين العلي ، " ما الحوار مقدمة في دلالة الحوار والبحث عن لغة المسرح " ، الموقف الادبي : ع 148 ( 1983 ) ، ص 64 .

(70)- عبد القادر القط ، من فنون الادب : المسرحية ( بيروت : دار النهضة العربية ، 1978 ) ، ص 34 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عند الشرقاوي ؟ وهل استطاع شاعرنا أن يتخلص مما وقع فيه سابقوه ؟؟.

يبدو أن الشرقاوي لم يستطع أن يتخلص تماما من العيوب التي وقع فيها سابقوه من شعراء المسرح ، ولا سيما ما تعلق منها بالحوار ، ولعل ابرزها الخطابية التي وسمت معظم مسرحياته ان لم نقل كلها .

وتبدأ هنا النزعة الخطابية في المسرحية الأولى ابتداء المنظر الأول حين يتوجه عمار بالحديث الى أعضاء اللجنة التي اجتمعت لتنظيم الاضراب ، فنشعر من خلاله أنه لاعلاقة له بسير الحوار الدرامي في الاجتماع :

هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة . .

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تباشر بالكلمة ؟!(71)

فكأننا بعمار هنا يخطب ، اذ نشعر أنه لا يتوجه الى أعضاء اللجنة بحديثه هذا بقدر ما يتوجه الى مخاطبة الجمهور ، بل نشعر وكأننا بالكاتب ينسى عمله الفني ليمضي في التعبير عن رأيه مباشرة للجمهور المشاهد ، علما بأنه لا وجود لهذا الجمهور في نظر الشخصيات المسرحية بمعنى أن جمهور المتفرجين ينبغي أن يظل خلف ما يسمى بالجدار الوهمي ، متوهما أن الشخصيات المتحركة أمامه انما تواجه الواقع فعلا لا جمهور المتفرجين(72)

ومن الصيحات الخطابية في هذه المسرحية ، وما أكثرها ، ما جاء على لسان جاسر بال المقاومة ، وهو يسرد علينا مآثر بوحريد الحكيم(73) أو هو يصور الرعب والخوف الذي يغشى الناس بعد المجزرة ، وكأنما قد قامت القيامة وينحى ، في ذلك ، باللائمة على العصر ، ومن ذلك قوله :

---

71) الشرقاوي ، مأساة جميلة ، ص: 10 .

72) محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، ص: 59 .

73) الشرقاوي ، ع . س ، ص 117 - 118 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ان أعراض النساء انتهكت ان هامات الرجال امتهنت
والذي يملأ القلب بنور الكبرياء كله اضحى رغاما في الرغام
المعاني كلها قد دمرت وكأني بجبال سجـــرت
وكأني بجحيم سعـــرت والنجـوم انكدرت والسماء انكشطت
الى أن يصرخ في وجه العصر : انه عصر الأفاعي . . عصر مصاصي الدماء . .
الما الديدان تقتات بأعصاب الفضـــائل . .
هامي الغيلان فـوق السـور حراس علينـا . .
كل شئ شاحب من حولنا مضطـرب ، لا بل وكاذب
وفيء وزري العقارب وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعاني الحب جفت والخمائل سلح الذئب عليها والرذائل
تمكر الآن بأعصاب الوجود . . زمن الرعب يعود (74)

ومما يتصل بالنزعة الخطابية ما كان يلقيه بوحريد الحكيم من تعليمـات يصدرها دوما بقوله : " بوحريد يقول " وكأنه الآمر الناهي ، فلا ينطق واذا تمثل قوله هو القول الفيصـل ، فضلا عما تحمله من دلالات الاعتداد بالنفس الذي يبلى في بعض الاحيان حد الكبرياء بالنسبة لرفقائه من أبطال المقاومة بل ان كلامه غالبا ما يكون في شكل حكم ونصائح وعبر ، وفي هذا هروب مـن الصـراع المسرحي والمواقف المسرحية الصحيحة ، مع العلم أنه قد تزيد قيمة المسرحيين تشتمل بعض أبياته على حكمة أو مثل سائر بينما تضعف الدرامـا حين تشتمل على مثل هذه الحكم المباشـرة لأنها حين ترد في المسرحيـة على لسان احدى الشخصيات تتجاوز فكر الشخصية في موقفها المأســـاوي

(74) — م . ن ، ص 114 ، 119

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو المسرحي بشكل عام ، كما يقرر فولتير ، وتشعر القارئ أو المشاهد بأن المؤلف قد تدخل مباشرة في خلقه الأدبي " (75).

ويشبه مهران في هذا المجال بالحكيم بوحريد ، فهو الآن ينطق بالحكم والأمثال التي تربك الحوار وتخرج عن دائرة الحدث الدرامي الى مخاطبة الجمهور ومن ذلك قوله :

ـ ليست العبرة أن تقهر بؤسك
انما العبرة أن تقهر اشفاقك من جوع صغارك (76)

أنا ما علمت فتياني المبجود انني علمتكم ألا تسيئوا الظن (77)

كما تدخلت النزعة الخطابية في المسرحية في القصائد والمونولوجات الفردية التي يكثر من خلالها الأشخاص المسرحيون من مخاطبة الجمهور ، وهو ضعف بين في "الفتى مهران" ، لا يخفره الا روعة الشعر . وسنورد هذا المنولوج الذي جاء على لسان مهران ، وقد نحى فيه باللائمة على العصر على نحو ما رأينا في صيحة جاسر السابقة .

.. يا جحيم لا يتصوره عقل بشري ذل القهر هذا العصر
عصر اللعنة .
عصر الشرك عصر الأنذال البسامين المعقولين
المرصودين الى الأعماق
عصر الانسان المقهور
الانسان .. يعيش الآن حياة القهر
الحب الفاجن يقهره قانون النيابة يقهره ..
.. فلأبصق في وجه العصر أنا أبصق في وجه العصر (78)

---

(75) ـ حسن أطيمش ، ص : 236 .
(76) ـ الفتى مهران ، ص : 20 .
(77) ـ م . ن . ، ص : 165 وتنظر أيضا : ص : 167 .
(78) ـ الفتى مهران ، ص : 194 ـ 195 ، وللخطابية تنظر ص : 79 ، 109 ، 178 ، 194 ، 210 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا تختلف مسرحية "وطني عكا" عن سابقتيها ، فقد تجلت فيها الخطابية التي أضفت على شعر الحوار صفة منبرية لا يمكن أن نخطئها ، كما عرقلت نمو الحركة الدرامية ، وحرمت المسرحية من المواقف الدرامية الناضجة ، لأن المؤلف أغرق شخصياته في ركام من التفاصيل والرؤى الساذجة حول الثورة الفلسطينية .

ويمكننا ملاحظة هذه الخطابية في صيحات حازم الفهري الذي يعد البوق الذي ينقل لنا آراء المؤلف وأفكاره . فعندما يصرخ قائلا :

سأحكي لكم قصة عكا
ان عكا مثل يافا والبلاد الأخريات
فاسمعوني أيها السادة كي أروي لكم مالم تعرفوه
انكم لم تعرفوا المأساة حقا ..
وضعوها في الظلال
حجبوها بسحابات الأكاذيب الثقال
غمروا حشرجة الأموات في ضجة موسيقى الطبول[79]

نتوقع منه أن يأتينا بشئ لم نكن نعرفه عن المأساة .. أو حتى رؤية صحيحة للابعاد المعروفة من القضية ، ولكننا نفاجأ به وهو يعيد على مسامعنا نفس الفهم المعروف عن ذلك الميلاد الفجائي للمأساة عشية اعلان الانجليز قبول الجلاء عن فلسطين ، متناسيا أن المأساة قد بدأت قبل ذلك التاريخ بكثير أي في عام 1897 . وهذه الرؤية التي يقدمها الشرقاوي والتي ترى أن مأساة عكا والبلاد الأخريات ولدت عشية مايو المشئوم

---

(79) ـ وطني عكا ، ص: 28 ـ 29 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من عام 1948 ، ليست مجرد نقص في معلومات الكاتب عن القضية التي يتناولها وانما هي ترجع الى طبيعة تناوله لهذه القضية وفهمه لابعادها(80)

وعندما يصرخ حازم الفهري ، والمسرحية مكتظة بالصراخ :

انني صرخت بهم هناك أريد عكا .

ان لم يكن بد من السجن الرهيب ، فسجن عكا ما أريد

وحملت في جمع عديد .. ورأيت عكا من بعيد (81)

نلاحظ أن المؤلف يستسلم لاغراءات شعره الخطابي عن عكا ، ويتناسى أن طبيعة رؤيته للجانب الاسرائيلي تتناقض مع ذلك التسامح الغريب الذي يجعل الاسرائيليين يلبون رغبات كل سجين فينزلونه في السجن الذي يريده وكأنهم يعاملون سائحا يختار ما يريد من الفنادق لا سجينا له خطورته .

ويبدو أن وجود الخطيب أو المعلم الذي يلقي تعليماته أمر شائع في مسرح الشرقاوي ، وحازم الفهري في "وطني عكا" ان هو الا نموذج مسرحي لبوحريد الحكيم والفتى مهران ، فهو قائد مثلهما وحكيم يحظ ويرشد ، ويلقن رفقاءه

---

(80) صبري حافظ ، "حول مسرحية عكا" المقاومة الفلسطينية بين السطحية والتجريد" ، الآداب ، ع 6 (حزيران/ يونيو، 1970)؛ ص: 19 .
لقد بدأت مأساة فلسطين عشية مؤتمر بال الأول عام 1897، واستمر تناميها خلال سنوات الحرب العالمية الأولى . ذلك التنامي الذي أسفر عن وعد بلفور عام 1917، وعن وعود متعاكسة ومهدئة للعرب على يد مكماهون عام 1925 . بل وحتى قبل هذا المؤتمر بكثير . فقد ولدت المأساة مع بداية توافد المهاجرين اليهود الى أرض فلسطين عام 1878 ومع انشائهم لأولى مستعمراتهم المغلقة عام 1906 ومع ارسائهم لتوطد النوشاف والكيبوتزات قبل تفكيرهم في انشاء دولة هرتزل اليهودية بسنوات طوال . ومن ثم فحرب عام 1948 لم تولد فجأة ، ولكنها كانت ذروة صراع طويل بين عرب فلسطين من جهة وبين الاستعمار الانجليزي والحركة الصهيونية المتحالفة معه من جهة أخرى . . . (من ، ص: 19) .

(81) وطني عكا ، ص: 22 - 23 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معاني البطولة والتضحية ، كقوله على سبيل المثال :

القوة لا تنبع من سيف الرجل ولكن من قلبه
والحق قوي أن يستعمل أدواته
العبرة ليست في الأسلحة وما تصنع
العبرة في عقل الانسان وما يبدع (82)

وهكذا فقد تحول الحوار في هذه المسرحية ، نظرا لشيوع الخطابية فيه ، الى نظم جاف لا درامية فيه ولا حياة ، بل حتى الغنائية التي تشيع في مسرحيات الشرقاوي الأخرى لا تعثر لها على أثر هنا ، بصورة تجعلنا نتساءل معها لماذا لا تكتب المسرحية نثرا اذا كان ملائما لها .

ونستمر في تتبع مظاهر الخطابية في بقية المسرحيات ، فنجد انها قد اتخذت في هذه المرة شكل القصائد الطويلة والمونولوجات ، ولا سيما ماجاء منها على لسان الحسين في " ثأر الله " معبرا من خلالها محنته ومعبرا عن آرائه ومواقفه ازاء القضية التي آمن بها ودفع حياته ثمنا لها . نذكر منها على سبيل المثال تلك القصيدة التي ألقاها حينما طلب منه ابن جعفر مبايعة يزيد ، ومطلعها : " آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة " (83) ، و تلك التي جاءت على لسان مسلم بن عقيل بعد أن صار شريدا طريدا في طرقات الكوفة ، وقد استغرقت حوالي صفحتين ، وهي ان كانت محكمة البناء معبرة عن حالة مسلم ومعاناته بعدما خذله أهل الكوفة تحت بطش يزيد وزبانيته ، الا أنها ليست من الشعر الدرامي في شيء ، وانما هي حديث طويل لا يخلو من السرد ، علما ، بأن الحديث حين يطول يجعل الفصل الدرامي بطيئا متعثرا ... أن الشخصية المسرحية انما تولد في الحوار وليس في القصائد الغنائية

---

(82) م . س ، ص : 90 .
(83) الحسين ثائرا ، ص 68 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مونولوجات " (84)

وتقل النزعة الخطابية في المسرحيتين الأخيرتين " النسر الأحمر" وعرابي زعيم الفلاحين ، مقارنة بالمسرحيات السابقة اللهم الا ماورد منها في بعض القصائد التي انفرد بها الجزء الأول من مسرحية " صلاح الدين النسر الأحمر" كتينك القصيدتين اللتين وردتا في آخر الجزء ، وقد جاءتا على لسان صلاح الدين (85) أو تلك التي ألقتها على مسامعنا كوكب ممثلة خيال الظل ، وهي ترد على عليش الذي حطم شاشة الخيال ، وقد ردد فيها عبارة : " ماذا تعرف عنا . . " (86) والقصيدة طويلة جدا لم يقاطعها غير تدخل عليش بين الفينة والأخرى .

أما في " عرابي زعيم الفلاحين " فيمكننا أن نسجل بعض مظاهر الخطابة في حوارات عرابي والأفغاني خاصة ، ولربما يرجع سبب ذلك الى كون هذا الأخير داعية وامام تعود القاء الدروس على الناس في المسجد (87) .

لقد كان على الشرقاوي أن يتنبه الى الخطابية التي وسمت جل أعماله سواء ما جاء منها بصيغ مباشرة أثناء الحوار كما في مسرحياته الأولى أو خلال القصائد المطولة على نحو ما رأينا في مسرحياته الأخرى ، لأن هذه الخطابة أضرت بالمسرحيات من حيث تعطيلها للحركة المسرحية دون مبرر مسرحي بين ، كما تسببت في تسطح الشخصيات وضعفها ، مما حولها الى مجرد أبواق تضطلع بمهمة نقل آراء المؤلف بصورة مباشرة . وفي هذا هروب من الحوار الدرامي الحقيقي الذي لا يمكن للشخصية أن تتخلق الا فيه وتكشف من ثم عن بنيتها الداخلية .

---

(84) ـ اليوت ، مقالات في النقد الأدبي ، نقلا عن الشاعر العربي الحديث مسرحيا ص ، 308 .

(85) ـ صلاح الدين النسر الأحمر ، ص 143، 144، 145، 146، 147 .

(86) ـ م . ن ، ص 31، 32، 33، 34، وللخطابية تنظر ايضا ص 216، 217، 242، 243، 244 .

(87) ـ عرابي زعيم الفلاحين ، ص 52، 69، 71 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب - لغـــة الحـــوار

يعد اليوت من أوائل من دعوا الى ضـــرورة تطوير اللغة الشعرية فـــي المسرح عن طريق الاقتراب بها من لغة الحديث اليومي ، لاعتقاده أن ســـبب فشـــل المسرح الشعري في القرن التاسع عشر لا يرجع الى الخطأ في الفـــن المسرحي بل الى اللغة الدرامية التي كتب بها هذا الفـــن ، وســـبب هـــذا أن المســـرحيين قيدوا أنفسهم بالكتابة بالشعر المرسل الذي لم يعد قادرا على التعبير عن لغة الحديث اليومي ، لأن الشعر ، في رأيه ، لا يمكن لـــــه أن يستغني عن صلته باللغة التي يستعملها الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض.(88)
واليوت في هذا الصـــدد يؤكد على نقطتين أساسيتين ، ينبغي عدم اغفالهـــما لأنهما تمثلان مهمـــة الشاعر ، وهما متابعة التغيرات الطارئة في اللغة الدارجة وهي تغيرات في الفكر والاحساس ، ثم استكشاف الامكانات الموسيقية في العلاقة بين مصطلح الشعر ومصطلح الحديث العـــادي.(89)

واذا علمنا أن اللغة كغيرها تتعرض للتغيير تحت وطأة التغيرات المادية التي تصيب البيئـــة بصامة ، نحس بمدى الدور الذي يلعبه الشاعر تجاه لغتـــه سواء بالاستفادة منها ان كانت تعرف في تغيرها هذا تحسنا ، وان كان العكس فانه ينبغي عليه أن يبذل قصارى جهده كي يحفظ عليها جمالها وألقها أو يعيده اليها اذا كانت قد فقدتـــه بفعل التغير الذي يجتاحها ، والشاعر بذلك هـــو الذي يمكنه أن يكسب هذه اللفظـــة أو تلك ، معاني جديدة ، فيعيد لـــــها حيويتها ، ومن ثم يمد اللغـــة بكلمات جديدة.

---

(88) محمود السمرة ، مقالات في النقد الأدبي ، د . ط ( بيروت : دار الثقافة ، د . ت ) ، ص: 41 ، 42 .

(89) ف . أ . ماشيسن ، ت . س اليوت الشاعر الناقد ، تر: احسان عباس د . ط ( صيدا وبيروت : المكتبة العصرية د . ت ) ص: 367 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد صادف هذه الدعوة الجديدة الى تطوير اللغة الشعرية بصفة عامة ولغة المسرح بصفة خاصة ، هوى في نفوس شعرائنا الجدد ، ولا سيما دعاة الشعر الحر ، ممن راحوا بدورهم يحاولون تطعيم لغتهم الشعرية بلغة الحديث اليومي ، حتى يقترب الشعر من مدارك الناس ويتقبله الجمهور المعاصر ولعل هذا ما ذهب اليه بيتس حين قال : " لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب ، بل من العبارات الشعرية أيضا لذلك حاولنا أن نطرح كل ما يتسم بالتكلف وأن نختار أسلوبا أقرب الى الكلام بسيطا لأبسط أنواع النثر كأنه صيحة تخرج من القلب" (90).

ويبدو أن هذه الدعوة أسئ فهمها ، وتساءل البعض عن المقصود باللغة التي يتكلمها الناس في اتصالهم بعضهم ببعض" أو " لغة الحياة اليومية" وهل يراد بهذه اللغة تلك التي يستعملها الناس في البيت والمقهى والشارع ليفيد منها الشاعر في لغته الشعرية أم يراد بها التوجه الى لغة الحياة الجديدة أي لغة العصر الأدبي الجديد الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت من اكتساب مدلولات جديدة .

ويؤكد بيتس في هذا الصدد على ضرورة استخدام لغة الحديث اليومي خاصة تلك " الكلمات التي تحتفظ بالشئ الوحيد الذي يحمل طابعا أدبيا ألا وهو الأنفاس المنبعثة من صدور الناس بشرط أن تحمل قدرا أعظم من التجربة . . . وأن تكون مشحونة بعوامل الاثارة" (91). وهذا يعني أن الأنفاس المنبعثة من صدور الناس هي أساس الطابع الشعري ، وأن حوار الحياة اليومية لا يمكن أن ينقل حرفيا ، بل يجب التركيز على ماكان منه أكثر اثارة وشعرية .

---

(90)- رجاء النقاش ، أدباء ومواقف ، د . ط ( صيدا ، بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، د . ت ) ص 184 ، 185 .

(91)- علي الزيدي ، الشعر والفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث 1974 ، ( بغداد : منشورات وزارة الاعلام 1974 ) ص: 30

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويذهب رجاء النقاش الى مثل هذا الرأي حين يدعو الى امكانية اقتراب الشعراء من لغة الحديث اليومي وعدم تخوفهم من الابتعاد عن روح الشعر ما داموا يملكون العاطفة القوية والتجربة النفسية الصادقة ، لأن اهتمام الشاعر في رأيه ، ينبغي أن ينصب على الصورة الشعرية أكثر منه على الألفاظ ، بحيث تبدو الصورة الشعرية عميقة ومؤثرة ، حتى ولو كانت الألفاظ بسيطة وسهلة.(92)

وعلى هذا الأساس راح شعراؤنا يعملون على تطويع لغة الشعر لروح العصر وأفكار انسان القرن العشرين ، هادفين بذلك الى ردم الهوة الواسعة بينهم وبين جمهورهم والابتعاد بالشعر عن مواطن التعقيد والصعوبة اللذين من شأنهما صرف هذا الجمهور عنه ، خاصة بعد أن أحسوا بضرورة تجاوز دائرة القاموس الشعري الذي يفرض على الشاعر لغة معينة ، هي اللغة ذات الألفاظ المنتقاة ، وأصبحوا أحرارا في اختيار الأداء اللغوي الذي يفرضه الموقف الشعري .

واذا جئنا الى مسرحيات الشرقاوي لتتبع اللغة فيها ، يمكننا القول وبوجه عام أنها اللغة الفصحى البسيطة التي تؤدي الى المعنى المراد بأقرب الطرق ودون تكلف . ومن ثم فهي بعيدة عن الألفاظ المتقعرة المصبوغة على نحو ما رأينا في مسرح أباظة مثلا ، بل أن مفرداتها في أغلبها لا تتعافى ما يشيع على ألسنة العامة من كلمات ، كما تقل فيها الكلمات المتأنقة أو ما يعرف باللفظ الشريف ، وينحو الشرقاوي لتركيبها نحوا واضحا سهل الدلالة قريب المعنى . فالتراكيب سليمة ولكنها أيضا مما يمكن تركيبه على النحو العامي .

---

(92) — النقاش ، م . س ، ص: 178 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في "مأساة جميلة" والتي يكاد يتفق النقاد بأنها لم تحقق نجاحا كبيرا على مستوى البناء الدرامي ، يمكننا أن نقول أن لغتها لم تحقق هي الأخرى نجاحا يذكر ، نظرا لشيوع النثرية بشكل جلي في أغلب مشاهدها مما حول الشعر فيها الى مجرد حيلة أضيفت الى المسرحية علما بأن "الشعر على حد قول اليوت ، لابد أن يبرر وجوده دراميا ، ولا يقتصر فحسب على أن يكون شعرا صيغ في شكل درامي"(93).

ولنتأمل هذا الحوار الذي دار بين أحمد المصري صاحب المقهى وهارون عميل فرنسا :

أحمد المصري : هارون قم من دربنا ، لم أنت منحط هنا طول النهار ومن صبيحة ربنا ؟
قم ياأخي من قهوتي ، اذهب الى درب اليهود !

هارون : يا أحمد المصري ، ما بك ؟ هل أسأت اليك ؟

أحمد المصري: أقعد في أدب لاتتحشر في شغل غيرك .

هارون : يا أحمد المصري .. أمرك

أحمد المصري : اذهب فقبل رأس عمك مصطفى بوحريد .. قم(84)

وحين يتحدث الى مبروك يقول :

أحمد المصري : أتريد شايا أم تفضل قهوة مصرية مضبوطة ياسيدي مبروك(85).

قد يعترض فيقول أن سبب لجوء المؤلف الى هذه اللغة التي تتدنى الى النثرية ، انما يرجع الى ما يسمى بواقعية الحوار التي تفرض على المؤلف

---

(93)- محمد فتوح احمد ، في المسرح المصري المعاصر: ... ، ص 178 .
(94)- مأساة جميلة ، ص 25 .
(95)- م.ن ، ص 26 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرحي انطاق شخصياته بلسان حالها ، مع مراعاة مستواها الفكري والاجتماعي ، ومن ثم فانه من الطبيعي أن تصدر مثل هذه اللغة من رجل صاحب مقهى ، وهذا قول صحيح لو أن المؤلف أورد مثل هذه اللغة النثرية التي تتسم بالركاكة في مواضع معينة تلائم شخصية المتحاورين . ولكنها تسود معظم المناظر المسرحية ، وتجري على ألسنة جميع الشخصيات .

ولنقرأ هذا الحوار الذي دار بين أبطال المقاومة ونتأمل لغته الشعرية:

عمار : ستثور شظايا هائلة ولسوف يموت كثيرون .

أحمد : لكن الضربة تستأهل

أمينة : فسترفرف من روح الشعب

أحمد : وتميت نرنسها بالرعب

عمار : ويموت الناس بلا عدد

أمينة : سنوجه انذارا للناس قبيل التفجير بوقت

يكفي لنجاة جميع الناس من الموت .

أحمد : الا الحراس

أمينة : هذا تدبيري يا أحمد

صدقي : ستكون أمينة مسئولية (96)

فالحوار ، كما نلاحظ ، يتسم بالاختصار الذي يجنبه الوقوع في الاطالة والحشو الا أن هذا لا يشفع له ذلك السقوط في النثرية الواضحة ، الأمر الذي لم يبق من الشعر الا صورة الوزن والايقاع فقط .

---

(96) م . ن ، ص: 17 ، تنظر أيضا ، ص: 73 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإلى جانب هذه النثرية قد يلجأ المؤلف أحيانا الى استخدام لغة "قريبة من لغة الخبر الصحفي"(97) كقوله على لسان عمار: "ان جميلة في رأي عضو مستاز نكسبه" أو قوله على لسان بوحريد وهو يشير الى الصدر "ولقد أنهكه الوضع الراهن أكثر مما أنهكنا".

واذا كان الشرقاوي يلجأ الى تبسيط العبارة حتى تقترب من النثر العادي في المواقف النثرية، فانه في الموقف الشعرية العالية، كان يسمو بالعبارة من ناحية الموسيقى والتعبير، كقول جميلة مثلا بعد موت صديقتها أمينة والحزن يعتصر فؤادها:

يا بال ألوان المساء. هناك تصبغها الدماء
والريح مثقلة بمأساة الحياة، وكل شئ مختنق
أسفاه قد سقطت وفي نظراتها وهج سيشرق
وبير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع
ودماؤها تنساب في خيط رفيع ويمثل لمح البرق مالت
وتجرعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت:
لا تتركوا أحدا يساق لسجن بربروسة ولديه سرها من الأسرار
فهناك حكم العار والتعذيب والموت البطئ بغير رحمة
والانتحار أعز للانسان من أن يسجنوه
ماتت وفوق شفاهها اختلج الهتاف: تحيا الجزائر.(98)

ونلاحظ كيف استطاع الشرقاوي أن يصور الخارج وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق، وبخاصة في تلك اللحظات الشعورية التي كانت ترتفع فيها

---

(97) ـ النقاش، في أضواء المسرح، ص: 146.
(98) ـ مأساة جميلة، ص 64، وتنظر أيضا ص: 214، 250، 251.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المشاهد دون أن يقف الشعر حائلا بينه وبين الممثل ، لأن من الأصول المعروفة في لغة المسرح الشعري أن يعكس المشاهد أن اللغة تشكل بالنسبة اليه حاجزا يحول بينه وبين مضمون هذه المسرحية ، ومن ثم تبقى النغمية ضرورية لجعل لغة المسرحية على قدر يسير من الشفافية تمكنها من تنويع الجو واحداث الأثر الفني المطلوب (99)

وهكذا نصل الى القول انه اذا كانت "مأساة جميلة" لم تحقق نجاحا كبيرا على مستوى البناء الدرامي بعامة وأسلوب التعبير الشعري بخاصة مما جعل الشعر في كثير من المواضع ليس ضرورة تعبيرية ، فان ما يشفع لها كونها البداية الأولى لتجربة جديدة حاول الشرقاوي من خلالها التماس السبيل الى التعبير الدرامي ولكنه " لم يضع يده تماما على أسلوب السير" (100)

وتأتي "الفتى مهران" كخطوة ميمونة نحو اكتشاف أسلوب التعبير في الدراما الشعرية رغم شيوع النثرية في بعض المواضع من المسرحية ، ولكنها لا تصل الى الحد الذي بلغته في "مأساة جميلة" ، ولعل سبب ذلك يرجع الى أن بطل المسرحية ، مهران ، شاعر يكتب الأغاني التي تغنيها سلمى الضجرية ، الأمر الذي وسم جل أحاديثه بالسمة الشعرية سواء في المونولوجات التي أنشدها ، أو في الحوار.

لنتأمل هذا الحوار الذي دار بين بطلي المسرحية مهران وسلمى ، وما يحمله من تدفق شعري :

مهران : لليل رائحة الندم

الليل رطب كالجراح معذب مثل الألم

---

99 - بلال العشري ، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، ص : 200.

100 - العشري ، عبد الرحمن الشرقاوي شاعرا . وروائيا . . " ، ص 15.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سلمى : اني لأشعر باضطراب غامض
وبرغبة عمياء في أن أقتحم كسف الضباب
وأن أخوض المستحيل هذا المساء من الربيع .

مهران : لا شيء غير الليل يزحف
لا شيء غير الليل والمجهول والأخطار والحرمان والندم المحذب والضنى .

سلمى : ليل الربيع . . أواه يا ليل الربيع
في مثل هذا الليل يضطرم الجنون . . ويصير للكلمات ايقاع الدموع وتسيل أحلامي الى ما لانهاية . .(101)

وقد تستغرق اللغة الشعرية جزءا كبيرا من المشهد ، وتعبر عن الموقف المسرحي تعبيرا دقيقا ، بل وتساعد على جعل الحوار على قدر من الحرارة والحيوية ، علما بأن " الحوار هو الشكل الفني للصراع الدرامي "(102) ولكي يكون الصراع حافلا بالحرارة والحيوية ينبغي على الحوار أن يعبر عن هذه الحرارة والحيوية ، وأن يوائم الموقف المراد التعبير عنه من حيث الاقتضاب أو الاستطراد والتعقيد أو البساطة .

ويمكن ملاحظة ذلك في الحوار الذي دار بين مهران وزوجته مي في بيت سلمى الخجرية(103) ، وقد أوردناه في موضع سابق ، استطاع المؤلف فيه أن يطابق بين درامية الموقف ممثلة في الصراع الذي يمزق نفس البطل بين واجب النضال من أجل الوطن والتضحية بهذه الحياة من أجله . والحوار

---

(101) ـ الفتى مهران ، ص : 64 ـ 65 .
(102) ـ محمد فتوح أحمد ، في المسرح المصري المعاصر ، ص : 174 .
(103) ـ الفتى مهران ، ص 84 ، 85 ، 86 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وزن متفاوتا من حيث الطول والقصر ، والسرعة والابطاء بحسب حركة الصراع ودرجة عنفه .

وثمة موقف آخر اتسم بلغة شعرية أعني بذلك الموقف الذي يقوم على التحدي بين الأمير والفتى مهران .. يحاول الأمير من خلاله أن يحتفظ بشيء من الهيبة والوقار أمام جموع الفلاحين ، والفتى مهران يبين للناس أن للحق قوة لا تنحني ولا تطأطئ الرأس أمام سلطان الظلم . ويبدأ من قول الأمير لمهران : " ما كل هذا .. قف مكانك "(104) والحوار طويل جدا لم يقطعه غير تدخل بعض الشخصيات بين الحين والآخر ، مما أوقعه في الغنائية ، ولكنها غنائية لم تؤثر على البناء الدرامي للمسرحية ، ما دامت صادرة عن موقف درامي صحيح ولم تقف حائلا لفظيا بينها وبين المشاهد .

واذا تقدمنا خطوة في مسرح الشرقاوي وبالضبط في " وطني عكا " نلاحظ أن الأداة التعبيرية تتطور تدريجيا ، بحيث نجده يراوح في هذه المسرحية بين الشعر والأداء النثري العادي بحسب ما يقتضيه الموقف المسرحي ، بمعنى أن المسرحية لا تحلق بعيدا في الأجواء الشعرية العالية التي توحي بالتمكن والصنعة ، ولا تهبط الى الاسفاف والركاكة ، وباختصار فهي لغة سهلة بسيطة تحمل تدفقا شعريا .

ففي هذا الحوار الذي دار بين مقبل المقاتل وايمي الصحفية الغربية نلاحظ مدى ما تحمله لغة الحوار من الروح الشعري رغم بساطتها وسهولتها :

---

(104) — م . ن ، ص 110 ، 111 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ايمي : ما الذي يكذب في أعماقنا
عندما يكتشف الانسان في أعماقه ما لا يطيق ؟

مقبل : أنت شاهدت بلادي كلها
وعرفت الناس فيها

ايمي : وتلاقت هاهنا فوق ثراها
زفرات القلب مني بدموعك

مقبل : وتعايشت وأحلام نساء ورجال في الجحيم .

ايمي : قد تجرعت هنا مأساتكم حتى الثمالة

مقبل : أخبري العالم عنا أننا لنا سوى حلم عظيم بالعدالة

ايمي : ثم ماذا أيها الحالم ؟ قل

مقبل : صوري الحلم العظيم
أنت قد أدركت يا ايمي هنا ( مغالبا نفسه )
لم يزل عندي شئ لا يقال

ايمي : انني أدركت يامقبل أيضا شقوة القلب المعذب
حينما تحتدم الجمرة في الصدر ويأبى من يعاني أن يبوح
واذا الومضة في العين تشي
( 105 )

مقبل : غير أنا لا نبوح .

ومما يلاحظ على هذا الحوار أن لغته الشعرية تسمو عن الأداء النثري فضلا عن كونها تعتمد الايحاء والتكثيف دون الاشارة الى الأشياء مباشرة فنحن نحس بالعواطف التي تختلج في نفس البطلين ، مقبل الذي يتحدث

---

(105)— وطني عكا ، ص : 92 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن زمانه وأحلامه بحرارة ، وايمي التي تسانده في قضية وطنه والتي توحي عباراتها بحبها لهذا المناضل .

ولا تخلو المسرحية ، مع ذلك ، من النثرية الواضحة ، مما حول الحوار في بعض المواضع الى نظم جاف لا درامية فيه ولا توهج .

إذا كان الشرقاوي قد حاول في مسرحياته السابقة أن يكتشف أسلوب الأداء اللغوي المناسب رغم شيوع النثرية فيها ، فانه في " ثأر الله" استطاع أن يعثر على اللغة التي طالما بحث عنها ومهد لها . انها اللغة الفصيحة البسيطة التي تسمو عن النثرية وما يتبعها من ركاكة وابتذال ، بما تحمله من المعاني الشعرية العميقة ، ولعل سبب ذلك يرجع الى كون المسرحية تاريخية " والمسرحية التاريخية التي تمثل أشخاصا أجانب في الزمان ، لا بأس في جعل لغتها لغة فصحى أو شعرية لاعلاقة لها بالواقع الذي يعيشه المشاهد" ( 106 )

صحيح أن لغة "ثأر الله" لغة شديدة الصلة باللغة الموروثة ، لأنها تعود بنا الى القرن الأول الهجري ، ولكن هذا لا يعني أنها تعتمد التعقيد والتفاصح على نحو ما كنا نرى في مسرح عزيز أباظة خاصة ، وانما هي لغة تجمع بين البساطة والسهولة مع احتفاظها بمسحة من روح اللغة الموروثة فضلا عما تحمله من طاقة شعرية هائلة في جل مناظر المسرحية .

وهذا جزء من الحوار الذي دار بين يزيد وزينب بعد مصرع الحسين وقد استطاع أن يعبر عن الذروة المسرحية تعبيرا دقيقا ، حيث توالت الجمل الشعرية معبرة عن الأزمة الحادة التي تعانيها الشخصيات وما يتبع ذلك

---

( 106 ) - عز الدين ، الأدب وفنونه ، ط 4 ( القاهرة: دار الفكر العربي ، 1968 ) ، ص: 240 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من خوف وغضب وثورة ، ولعل تكرار المعاني التي تصور الدم الذي يحيط بيزيد من كل جانب انما هو امعان في استكمال لوحة الرعب وابراز اللحظة الدرامية الحادة بروح شعرية معبرة .

زينب : أنت لن تسحج طول العمر إلا صرخات ونذيرا

النساء : آه . . ياويل الأرامل

آه يا وجدتنا بعدما اغتالوا الحسين .

يزيد : اسكتوهن فقد انسدن ليلي

زينب : (كالنذير) فيسمي الليل في أذنيك ويلا وثبورا

وستغدو نسمة الصبح هجيرا

(مبرة) : أنت ذا في قلعة البطش أمير

فستغدو في عراء

فتحت أفواهها فيه القبور

ومشى الأموات نحوك

(فجأة) : هي ذي رأس الحسين ابن علي تصفعك

انها تسطع في هذا الدجى الباكي لكي تكشف

للناس مصيرك .

( يزيد يزحف الى العرش ويتسلقه ليجلس عليه حتى اذا جلس به وهو يلهث من الرعب . . ويحاول أن يتماسك ) .

يزيد : لا !! فلتسكتوها !. . أسكتوها !

زينب : (مستمرة) انها تسحق صدرك

قطرات الدم يساقطن منها فوق وجهك .

وعلى كفيك يا قاتل أشلاء الضحية .

وعلى شدقيك دم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى عرشـــك دم
وعلى مخـــدعك الآثـم دم
وعلى جـــدران هذا القصر دم
كل شئ هاهنا يطفح منه الدم . . الدم
قسما بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقـم

يزيـــد : ( متماسكـــا ) ، كل هذا الدم لن يرعبني
هذه اناتك يسقطـــن بعيـــــــــدا .
ويعذبنك وحـــدك .
ونداءاتك لا يبلغن اذنـــــــــي

زينب : ليس بالدمع ولا بالزفرة الحرى . . يلين الصخر . . فالصغر أصم (107)

يزيـــد : ( ضاحكا في وحشيـــة وهو يتأمل النساء ) : شفيت منك النفس ياحسين

وثمة مواضع أخرى اتسم فيها الحوار بشعرية واضحة ، كما جاء على لسان الحسين وهو يخير صحبه بين أن يرحلوا أو يظلوا معـــه :

أنتـــم في حل من بيعتكـــم
ليس عليكـــم من حـــــرج
هذا الليل يغشيكم فاتخذوا منه رواحلكـــم (108)

وكذا قول الحر الرياحي وهو يعلل سبب تغير موقفـــه وميله الى نصـــــرة الحسيـــن : على ضـــوء لهيب النار من قلـــبي
رأيت الزيف من حـــــــــولي
لقد ضاق بي أنا الضارب في الليل (109)

---

(107) ـ الحسين شهيدا ، ص 110، 111 وتنظر ايضا ص: 52، 53، 54، 55.
108 — م . ن . ، ص : 22
109 — م . ن . ، ص: 43ـ44.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واذا كان الشرقاوي يميل الى تطعيم الحوار بالمعاني الشعرية العميقة ، فان ذلك يتجلى أكثر ما يتجلى في المونولوجات حيث تنفرد الشخصية بالقائها في اللحظات الدرامية الحسيرة ذات الصفة الغنائية . وفي مثل هذه المونولوجات المطولة نلمس حرص الشاعر الشديد على أن تجئ أكثر جمالا وغنى من لغة الحوار العام ، نذكر منها على سبيل المثال قصيدة جميلة بعد موت رفيقتها أمينة[110] ، وقصيدة عمار الحزينة التي ألقاها صباح ليلة المذبحة ومطلعها : ايه ياريح الظلام[111] ومثلها تلك القصيدة التي جاءت على لسان حازم الفهري حين علم أن الأعداء سيطأون أرض دمشق ، وقد عبر من خلالها عن الصراع المأساوي الذي يحتدم بداخله ومطلعها : ايه ياقبر صلاح الدين[112] هذا ناديك عما اشتملت عليه بقية المسرحيات ، " الفتى مهران " و " ثأر الله " من القصائد الغنائية والمونولوجات المطولة[113] ، وهي قصائد شعرية جميلة نلمس فيها اهتمام المؤلف بلغته وصوره الشعرية . غير أننا ينبغي أن نشير أيضا الى أن مثل هذه المطولات الغنائية الكثيرة قد أضرت بالبناء المسرحي ، لأن انفراد بطل واحد بالقاء مونولوجات غنائية وقصائد خطابية من شأنه أن يجعل الحركة المسرحية بطيئة متعثرة . والحوار المسرحي ، كما هو معروف ، يتطلب الاختصار والتركيز حتى لاتتحول المسرحية الى مجموعة من القصائد رصت الواحدة الى جانب الأخرى .

ومما يتصل بقضية اللغة في بساداتها ووضوحها استمدادها من المأثور

---

(110) — مأساة جميلة ، ص: 64، 65، 66، 67 وتنظر ايضا ص 250، 251 .
(111) — م . ن ، ص
(112) — وطني عكا ، ص
(113) — الفتى مهران ، ص 55، 56، 57، والحسين شهيدا : ص 47، 48، 65، 66، 70، 71، 87، 88، 89، 90، 91، 119، 124، 125، 129، 130، 131 والنسر الاحمر ، ص 74، 75، 76، 248 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعبي والأمثال والألفاظ السائدة في قاموس الحياة اليومية ، وتزداد أهمية هذه الظاهرة اذا أخذنا في الاعتبار أن المسرحية مصوغة في اطار شعر التفعيلة ، لأن " القالب الشعري في المسرح يحتاج الى جهد فائق كي يتمكن المؤلف من الموازنة بينه وبين الحركة الدرامية بحيث لا تعلو نبرة اللغة عما يقتضيه الموقف وتمليه طبيعة المتحدث "(114)

والتأمل مع هذا المشهد وقد اكتشف الفتيان خيانة زميلهم عوض لنلاحظ كيف استطاع المؤلف أن يترجم الى اللغة الأدبية أمثالا وتراكيب من صميم التراث الشعبي :

طه : ويمينا بالفتى مهران ان عدت الى هذا البلد
فأنا وحدي .. أنا وحدي الذي يقطع منك الرأس بالفأس
كثعبان الشراقي

عوض : سترى أيها الأحمق عقبى ما تقول ..

طه : ( ساخرا ) : عقبى لك أنت !
ياخفر ، اسحبوه ، كمموه ، واربطوه ليجر الساقية
( الخفراء يحيطون بعوض ) عوض : أجننت ؟؟ أأنا يصنع بي شئ كهذا .

أم صابر : لم لا ؟ أعلى رأسك ريشة أم على رأسك ريشة ؟ ربما كانت على رأسك ريشة !

مهران : نحن لانفعل بالانسان هذا أبدا
أنت لن تفعل هذا أيها الطيب طه ...

أم صابر : دعه يامهران يفعل

---

(114) ــ محمد فتوح أحمد ، في المسرح المصري المعاصر ، ص: 172 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ا ـــه : انني أتركه من أجل مهران الشريف ( لعوض ) واذا عدت مرة أخرى
رميناك الى آخر الدنيـــــا .
كما ترمى الكلاب الميتـة ، انصـرف .

ا ـــه : ( للناس ) : اجمعوا أنتم جميعا في البيـوت .
وغدا أشـرح سـر الدور كلـه .
الصباح أيها الناس ريـــاح (115) !

" شعبان الشراقي " و " الريشـة على الرأس " و " رمية الكلاب " و " الصبـاح رباح " وسواها من المأثورات الشعبية تكاد تكون ترجمة حرفية لمثيـــلات لها في اللغـة العاميـة .

وينبغي أن نشير هنا الى أن ظاهرة شيوع الألفاظ العامية وما يتبـــع ذلك من المأثورات الشعبية **لم تقتصر على شعر الشرقاوي المسرحي** فحسب ، بل امتدت وتمددت في جميع **أعماله الأخرى على وجه التقريـــب** فنحن نجدها في رواياته : " الأرض " " الفلاح " و" الشوارع الخلفيـــة" كما نجدها في بعض شعره الذي ضمنه مجموعة " من أب مصري وقصائد أخرى" غير أنها كانت أكثر وضوحا وجلاء في لغة الشعر المسرحية وبخاصة في الحوار على نحو ما سنلاحظ في هذه الأمثلـة :

ففي المنظر التاسع من " الفتى مهران " ، حين يغضب الفلاحون ممـــن اتهم عمدتهم بما ليس فيه ، فيصيحون معـا :
لا تقل هـذا . . ترى هل فسـد العمدة أيضا ؟ حضـرة العمـــــدة .

---

(115) ـ الفـتى مهران ، ص: 162 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مـــي : أترى فسمد الناس جميعا ماعـــداك

فلاحة : قطـــع الله لســـانك (116)

ويتابع الحوار في المنظر الحادي عشـــر بين أم صابر وابنها صابر فياتـــي الحوار على النحـــو الآتـــي :

أم صابر : حلـــوة كالبقرة . كل ما في الأمر أن زاد الوحم

فهي أحيانا تدوخ . ان في السكة عفريتا جديدا

ألف مبروك عليك وعليـــــها

أكلنا شـــــر المخـــــبأ

أكلنا شـــر أولاد الحـــرام

وأكلنا يارب شـــر الحاكـــم الظالم (117)

وتصيح احـــدى الفلاحـــات : ياحـــــــلاة

فلاحة 2: أســـكتي جاءتك نيلة ، واشغلي أنت بما يحكون عنك يا امرأة يا ســـائبة .

فلاحة 1: لست وحـــدي كل نســـوان البلد سائبات

أخرسي .. ســـابت العرســـة فوقـــك (118)

وتتابع الألفاظ العامية بلهجتها المحلية وهي كثيرة جدا من مثل ( عودة الشوم ، عيش وملح ، عظم الفتى وعياله ، كالعفاريت ، يا نهار أزرق من أولـــه يافرحة ما تمـــت ) .

وفي عرابي زعيـــم الفلاحين ، تصيح القائدة :

---

(116)ـ الفتى مهـــران ، ص: 160 .

(117)ـ م . ن ، ص: 182 ، تنظر أيضا وطني عكا ، ص: 32، 33، 34، 150، 157، 171 .

(118) ـ م . ن ، ص 190، وللعامية تنظر أيضا ، ص: 25، 29، 30، 47 والنسر الأحمر: ص 9، 18، 23 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأنا يا خيبتي ألفق الرقعة بالرقعة كي
أستر نفسي ! !
ياخرابي ! . . .
ياخرابي ياعرابي ! . . ياخرابي ! ! (119)

ويصيح عبد الله النديم وهو في بيت عرابي ، وأمام جميع الزعماء قائلا :

قطع الحدس قلوب الجند ياباشا ، كفى !
أفلا تعطيهم أرزا ولحما ؟ !
ثم ان السمن مغشوش ، أتعرف ؟
انه مسلى صناعي مزيف (120)

ويذهب لويس عوض الى أن ازدياد الاهتمام بالتعبير العامي ، كان وظيفة من وظائف ازدياد الاهتمام بالواقعية الاشتراكية سواء في القصة أو في الدراما . وقد سبق كتاب الرواية البورجوازية كتاب الواقعية الاشتراكية في مجال القصة في أوائل الخمسينات ، فتحول الواقعيون الاشتراكيون الى الدراما ، وهي لون من التعبير أكثر مخاطبة من القصة ، ولكنه أقل مباشرة وقد نضجت واقعيتهم الفجة فغدت رمزية اشتراكية ، والأرجح أن القناع كان لازما لحمايتهم كفنانين (121) .

ومن هنا يأتي دور الشرقاوي الذي بدأ حياته الأدبية قصاصا يصور ملامح الطبقة المتوسطة من العمال والفلاحين الذين اعتنقوا فكريا ، تلك الاشتراكية التي عرفت بشكل مباشر في الأربعينات والخمسينات بشكل خاص .

---

(119) ـ عرابي زعيم الفلاحين ، ص 108 .
(120) ـ م . ن ، ص 145 .
(121) ـ لويس عوض ، الثورة والأدب ، د . ط ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 ) ص : 197 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا وينبغي أن لاننسى علاقة الشرقاوي الحميمة بالقرية وبالتالي علاقته بالأرض والفلاح ، فهو لا يصورها من الخارج ، وانما يعيشها من الداخل ، ويقدمها لنا كتجربة يهدف من خلالها الى اثارة الفعل والانفعال نشدانا للمطالبة بالثورة ولفرض ارادة التغيير . ولا غرو في ذلك ، فقد سئل عن السبب الذي دفعه للكتابة عن القرية في روايتيه " الأرض " و " الفلاح " فأجاب قائلا : " لأنني نشأت في القرية والتصقت بمشاكلها ، لأنني من أسرة ريفية ، وما زال ارتباطي بها قويا ، وقد عانيت كثيرا بصفتي ابن القرية من فقدان الحرية والعدل . وقد عشت لا في ظل الظروف الاقطاعية فقط ، بل وحتى في الفترات اللاحقة ، فمثلا وجدت أنه حتى وفي ظل الاصلاح الزراعي هناك سيد جديد كالبيروقراطية التي يتعامل بها الموظفون ، علما بأن الاصلاح الزراعي هو حلم الفلاح . . أنا عانيت من كل هذا . . ووجدت أن نضالي سيكون بواسطة الكلمة "(122)

وعلى هذا الأساس جاءت شخصيات الشرقاوي حقيقية تواجه مشاكلها الواقعية ، وتتفاعل مع القرية كواقع حي فاعل في الأحداث ومنفعل بها . ولما كانت الأحداث مستمدة من البيئة القروية كان من الطبيعي بالنسبة للمؤلف أن يلجأ الى لغة واقعية تكون أصدق في التعبير وفي التصوير ، لغة القرية ذاتها ، ومن هنا كانت جرأة الشرقاوي في استخدام العامية في الحوار ، ليست أية عامية بطبيعة الحال ، ولكنها ، على حد تعبير جلال العشري ، " العامية التي تصدر من أعماق الشخصية لتعبر عن روح روحها ان صح التعبير "(123)

---

(122) — عبد الرحمن الشرقاوي في حوار أجراه معه عبد الرحمن مجيد الربيعي الأقلام ، ع 8 ( 1975 ) ص 34 .

(123) — جلال العشري ، " عبد الرحمن الشرقاوي ثائرا . . ورائدا " ، ص 8 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واذا كان الشـــرقاوي يتلمس العامية لضرورة اجتماعية حتمتها المرحلـــة التي عاش فيها ، فان عاميته لها صبغة خاصة تميزها عن غيرها ، وهي عاميـــة لا تختلف في أصولها وتراكيبها عن اللغة الفصحى ، فكل الكلمات العامية التي وردت في مسرحيات الشرقاوي أضفت الى النسيج الكلي للعمل المســـرحي تلقائية وعذوبة لا يفتقدها القرآن الكريم أو المعاجم والقواميـــس التي لا شـــك أنه يحتكم اليها كلما استعصـــت عليـــه كلمة أو احتار في أصلها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## موسيقى الحوار :

لقد ظل الشكل التقليدي منغلقا ردحا من الزمن على ذات الشاعر معبرا عن عواطفه وهمومه وأفكاره . ومن ثم كانت صعوبة ترويضه للمسرح ، ولعل شوقي وأباظة ومن لف لفهما من شعراء المسرح آنذاك كانوا أكثر الشعراء احساسا بهذه الصعوبة لسبب واضح وهو أنهم وريثوا أجيال طويلة من الشعراء الغنائيين أو بكلمة أخرى انهم وريثوا الشعر العربي الغنائي القديم كله . الأمر الذي أدى الى بقاء المسرحية الشعرية على أيديهم غنائية في الغالب الأعم ، ولم يتمكنوا من أن يخطوا بها نحو سبيل المسرح الجاد الا خطوات بسيطة كثيرة التعثر قليلة الجودة(124) .

والملاحظ للحوار بشكله التقليدي الذي يقوم على نظام الشطرين ووحدة البيت يجده غالبا ما يتميز بشيوع الحشو والاستطراد اللذين يفرضهما النظام العروضي القديم ، الأمر الذي يؤدي بدوره الى الاسترسال بالموسيقى الشعرية خاصة اذا علمنا أن الحوار بشكله الشعري التقليدي يعتمد البحور التي غالبا ما تمتد فيها الموسيقى وتتسع كالطويل والبسيط وغيرهما ، وهو ما لا يتلاءم وما يتطلبه المسرح من سرعة في الحركة والايقاع باختصار وتكثيف .

أما الشكل الشعري الجديد فهو بمنأى عن ذلك ، لأنه لا يخضع لعدد محدد من التفصيلات وأن موسيقاه قد تطول أو تقصر تبعا لمتطلبات التعبير عن الفكرة المسرحية ، هذا من جهة ، ولأنه من جهة أخرى بعيد عن البحور الشعرية التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين أو أكثر ( البحور المركبة أو المزوجة كما يسميها البعض ) لتشكل موسيقى طويلة متدفقة . ويعرض الدكتور

---

(124) عن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص: 14 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center, of Thesis Deposit

محمد مندور الى مسألة موسيقى الحوار، فيقول" ان البيت من الشعر العربي التقليدي يمتاز من الناحية الموسيقية بشدة وضوح الايقاع فيه .. والشعر الجديد عندما يستخدم في الحوار يتخلص الى حد بعيد من الايقاع الواضح الرتيب الذي يوحي بالاصطناع وان ظل يحتفظ من الشعر باللحن والتنغيم اللذين يكسبان الحوار رهافة ونفاذا دون أن يطمس فيه طابع الحياة الفعلية."(125)

ويولن الشرقاوي عالم المسرحية الشعرية، حاول تفادي كل العيوب التي وقع فيها سابقوه من الرواد الأول، ولا سيما ما تعلق منها بالشعر العمودي وجرسيته وموسيقاه الواضحة وغيرها من العيوب التي بلورها الدكتور علي الراعي في نقده لمسرحيات شوقي قائلا: "واستخدم شوقي الشعر التقليدي وسيلة لخلق مسرحياته فأضاف بهذا عقبة أخرى الى العقبات التي واجهته اذ هو يرتاد الطريق . ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من أن يصلح وسيلة لكتابة الدراما، فهو وحدات مستقلة تحتوي ذاتها تتوالى كحلقات السلسلة، ولا تتفاعل بالضرورة تفاعلا عضويا كما تطلب الدراما الحقة."(126)

وعلى هذا الأساس فقد تحاشى الشرقاوي استخدام الشعر المقفى كقالب لمضامينه المسرحية واستغنى عن وحدة البيت في الحوار، دون أن يذكر محاولات سابقيه ممن أرسوا دعائم المسرح الشعري، وفي ذلك يقول: "أني مدين لكل الذين كتبوا المسرح الشعري قبلي، وشقوا في أدبنا العربي هذا الطريق الوعر من شوقي الى علي أحمد باكثير.. انه لولا جهودكم

---

125 — محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، ص 138

126 — كمال محمد اسماعيل، ص 150.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما جرؤت أن أسير في هذا الطريق . . . أي كلمات يمكن أن تحمل عني الشعور بالعرفان" (127) ولا يفوتنا مرة أخرى التنبيه الى جهود على أحمد باكثير خاصة في تجربة الشعر المرسل .

واذا جئنا الى مسرح الشرقاوي نجده ينوع في استخدام البحور الصافية ، والانتقال فيما بينها بكل حرية ، مبتعدا بذلك عما يسبب النبرة العالية والجرس الموسيقي الذي لا يخطئه السمع ، خاصة وأن النص المسرحي يحتاج بطبيعته شكلا مرنا وبسيطا من أشكال الأداء الايقاعي .

ولعل نظرة سريعة الى النص المسرحي الشعري عند الشرقاوي تدلنا على نظام معين من التوزيع في البحور المستخدمة ( الرمل ، الكامل ، المتقارب المتدارك ، الرجز . . ) وتفاعيلها الاساسية ( فاعلاتن ، متفاعلن ، فعولن فاعلن ، مستفعلن ) بالزحافات والعلل التي تلحق هذه التفاعيل بما يجعل من ايقاعاتها . منظومة موسيقية أقرب الى الحس النثري . فنرى تبعا لذلك سيطرة تفعيلة الرمل فاعلاتن على كل المسرحيات ، ثم تليها في ذلك تفعيلة الكامل متفاعلن ، وهما التفعيلتان المهيمنتان على النص المسرحي عند عبد الرحمن الشرقاوي ، ثم يأتي استخدام تفاعيل البحور الأخرى وبنسب متفاوتة .

ففي "مأساة جميلة" يميل الشرقاوي وفي أغلب المناظر الى اجراء الحوار على ايقاع موسيقي واحد دون أن يتنبه لضرورة تغيير الايقاع تبعا للمواقف المسرحية وابعادا لملل القارئ ، خاصة حين يجد نفسه يستمع الى حوار شعري طويل يجري على نسق من الموسيقى على نحو ما نجد في المنظر

---

(127) - فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، ص: 66 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثاني من الفصل الأول والمنظر الأول من الفصل الثاني اللذين جاءا في موعهما على ايقاع الكامل .

ولا تختلف " الفتى مهران " كثيرا عن سابقتها في استخدامها للبحر الواحد طوال المنظر بأكمله ، الا أنها لا تخلو ، مع ذلك ، من بعض التنويعات الموسيقية التي يضطر اليها المؤلف بغية تحقيق الانسجام الموسيقي لشخصيات المسرحية ، فقد يغير تفعيلة البحر التي تتكلم بموجبها الشخصية ، حين ينتقل الى شخصيات أخرى تشترك في الحوار ، بحيث يجئ حديث كل منها على ايقاع بحر يختلف عن البحر السابق أو اللاحق عليه . وذلك تبعا لمواقف الشخصيات ، على نحو ما نرى في الحوار الذي دار بين جماعة الفتيان بعد عودة وائل من القاهرة ليحكي لرفاقه من الفتيان ما لاقى فيها ، وبعد أن غنم فتى الفتيان مهران نبيذ الأمير وحاصلاته وشرع في توزيعها :

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

وائل : ( ساخرا ) ولا ضير عندك من أن تكون رئيسا لها

عوض : هذا المزاج يخرب كل مشاريعنا

مهران : ( لسلمى مشيرا الحديث ) : ألديك جبنا للنبيذ

سلمى : ( مشيرة الى المائدة ) : هو ذا لحم غزال صاده هاشم أمس وشويته .

وائل : مهران لا يهوى الغزال وانما يهوى البقر

مهران : ( ضاحكا ) : من قال ذا ؟ بل أنت من يهوى الكباش الناطحة (128)

---

(123) - الفتى مهران ، ص 19، 20 وينظر أيضا ص: 53، 81، 101، 163، 119، 136 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومما يلاحظ على هذا الحوار أن المؤلف عمد فيه الى استخدام ايقاع بحور أربعة هي على التوالي ( المتقارب ، الكامل ، الرمل ، والرجز ) مستغلا بذلك دلالات مقاطعها المتنوعة للتعبير عن مرامي الشخصيات الأمر الذي جعل الحوار يعبر عن الفوضى الذكية المتوفرة في مجالس الأنس التي كان هذا المجلس واحدا منها . وهذا يعني أنه كان يراوح بين التفعيلات ، فينتقل من تفعيلة الى أخرى ، وعلى هذا جرى في المسرحية كلها .

وينبغي أن نشير الى أن التنويع في الأوزان في المسرحية الواحدة بل وفي المنظر الواحد انما يخضع لضوابط فنية يجب مراعاتها منها نبرة الشعر العالية ، بحيث لو أن المسرحية جرت على ايقاع وزن واحد لكانت مزعجة ومملة ، وفي هذه الحالة يصبح انتقال الكلام من شخصية الى أخرى أو انتقال المتكلم من حالة شعورية الى أخرى أو الأجواء النفسية للشخوص المتحاورين مبررا كافيا للانتقال من وزن الى وزن آخر .

وكلما تقدمنا خطوة في مسرح الشرقاوي نجده يتنبه الى ضرورة هذه النقلات الموسيقية في الحوار . ففي " وطني عكا " ، وفي المنظر الأول منها يسود استخدام بحري الكامل والرمل بايقاعهما الغنائي البطئ ، وقد يكون مبرر استخدامهما هو أن المؤلف وجد فيهما طواعية قصصية للمونولوج . ولكن هذا لم يمنعه من استخدام بعض البحور القصيرة مما زاد في تناغم الأحداث ولعل أوضح مثال على ذلك استخدامه للمتدارك استخداما رائعا فيه غنى الصورة الشعرية ، وقوة الايحاء والاقتصاد المركز رغم نثرية موسيقى هذا البحر فتفعيلته كما يقول صلاح عبد الصبور هي التي " آثرها المداح الشعبي في قوله " الحمد لرب مقتدر " ، وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون ، مع لون من التنوين يعرفه من يعرفون الاستماع الى الموسيقى وتبين الهيكل العظمي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للحن أو جملته الموسيقيـة والخروج المشـروع عنها (129) . ويمكن أن نمثل لذلك بحكاية الملك الذي ضحك وسـرى عنه التي يقصها حازم القهري للكـاتب النصـراني (130).

وفي مسـرحية " ثأر الله" بجزئيها تشيع التنويعات الموسيقية مواكبـة التقلبات النفسية للشخصيات وسنكتفي بايراد أمثلة موجزة عليها تجنبا للاطالة فعندما يبحث الوليد وابن الحكم بطلب حضور الحسين لأخذ البيعة منه ليزيد يكون بين موقفين متصارعين ، يصر أصحاب الموقف الأول على أخذ البيعة من الحسين بأية طريقة ، بينما يصر صاحب الموقف الثاني ( الحسين ) على رفـض البيعة ولو اضطر لدفع حياته ثمنا لها . لذلك جرى الحوار على ايقاع مختلف بينهما . فأين الحكم لتهديده للحسـين جاء حديثه على ايقاع بحـر المتدارك .

ابن الحكم : ما أنت سـوى رجل في الناس
فان لم يذعـن عاقبنـاه
فستحرم مما تملكه وستحرم مما تعطاه
ولن تلقي درسـا في المسـجـد
أو في دارك يا ابن عـلـي

ويجئ حديث الحسين في رده على تهديد ابن الحكم على ايقاع الرمـل

الحسيـن : أنت لن تملك أن تجعل ما جاء به الله من العلـم
حبيسـا في عقول الفقـهاء
أنت لا تملك أن تسلبني

---

(129)ـ صلاح عبد الصبور ، نقلا عن الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، كمال محمد اسماعيل ، ص 213 .

(130)ـ وطني عكا ، ص: 67، 68، 69، تنظر أيضا ص: 102، 123، 153، 178، 181 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا أنت تغصب الحق الذي لي في العطـاء
أم تقهر بالحاجة والحرمان من لا يتبعـــك ؟(131)

أما في المسرحيتين الاخيرتين ، فان الشرقاوي يحرص على التنويع الموسيقي بشكل واضح وبخاصة في مسرحية " صلاح الدين النسر الأحمر"(132) بينما قد يستغرق البحر الواحد مناظر بكاملها في "عرابي زعيم الفلاحين" ولا سيما بحر الرمل الذي يسود جل الفصول المسرحية مستغرقا خلالها مناظر كاملـــة .

---

(131) ـ الحسين ثائرا ، ص:26 ، 27 وللتنويع الموسيقي تنظر ص: 14، 19، 26، 33، 34، 59، 62، 80، 85 ، والحسين شهيدا ، ص: 9، 69، 70، 31، 43، 55، 112، 128 .

(132) ـ صلاح الدين النسر الأحمر ، ص 79، 80، 158، 159 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# الفصـــــــــل الرابـــــــــع

## ظـاهرة التراث في مسرحـــيات الشـــرقاوي

1 — الدلالـــة الاجتماعيـــــــــة

2 — الدلالـــــة الســـــــياسية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شاعت ظاهرة في التأليف المسرحي شيوعا ملفتا للنظر، وهي ظاهرة اتخاذ التراث مصدرا، بمعنى ارتباط المسرحيات بالتراث أيا كان شكل هذا الارتباط أو طبيعته أو مستواه، كاستدعاء المسرحية لشخصية تاريخية معروفة أو حدث أو زمان أو مكان أو على ذلك كله، سواء أتقيدت بحقائق التاريخ كلها أو بعضها أو لم تتقيد.

وعلى هذا الأساس فقد عمد الشعراء المسرحيون الى اخراج التاريخ من قمقمه ونفخوا فيه من روحهم، فبعثوه حيا وطوعوه لخدمة الحاضر باعتباره جزءا منه، فالماضي لا ينفصل عن الحاضر، والمستقبل لا يمكن أن ننظر اليه الا بعين الحاضر، لأن " الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ . . . " (1)

والاهتمام بالتراث وازدياد الاقبال عليه لاتخاذه مصدرا للتأليف المسرحي، له أكثر من علاقة بكبريات الأحداث والهزائم التي كان يتعرض لها الشعب العربي في مراحل تاريخية معينة والتي أفرزت تغيرات انعكست بشكل واضح على الواقع العربي السياسي والاجتماعي، وخير مثال لذلك شدة الاقبال على التراث عقب نكسة الخامس من حزيران سنة 1967 التي تعد أعنف الصدمات التي تزلزلت كيان الانسان العربي. ولعل في ذلك مايدل على افتقاد المؤلفين العربية واضطرارهم الى اللجوء الى التاريخ لمعالجة قضايا الحاضر.

---

(1) - عباس الجراري، الثقافة في معركة التغيير نقلا عن مصطفى رمضاني، " توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي "، عالم الفكر، ع 4، مج 17، (1987)، ص: 79.

All Rights Reserved : Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية الى غربة الشكل المسرحي الغربي ، كما فطنوا الى أن المستعمر يحمل على فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجأوا الى البحث عن هويتهم وتميزهم ، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم ، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها ، ولأنه " شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور ، وأن العودة الفعلية اليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف ، ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه ، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه ، مضافة الى حقائق عصرنا "(2).

ومن هنا كان التجاء رواد المسرح الأول ، وعلى رأسهم مارون النقاش، الذي استمد موضوع مسرحيته " أبي الحسن المغفل " من حكايات ألف ليلة وليلة، الى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعا من التحدي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية ، كما أن الالتجاء الى التاريخ لاستحياء بطولاته وأمجاده يعكس نوعا من المواجهة الضمنية . ذلك أن المبدع المسرحي كان يلجأ الى احياء هذه الأمجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماسة خصوصا وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر لذلك كان اللجوء الى التراث واجهة نضالية ، خاصة اذا علمنا أن كثيرا من هؤلاء المبدعين المسرحيين قد لعبوا أدوارا أساسية وطنية واجتماعية مهمة ، كما هو الشأن بالنسبة لأبي خليل القباني الذي لعب دورا اجتماعيا وسياسيا خطيرا في سوريا ، حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة أضطرت السلطة العثمانية الى اصدار أمر باغلاقه ونفيه من دمشق مع فرقته . ولعل القمع الذي كانت تمارسه السلطة العثمانية الى جانب الاستعمار ، كان من الأسباب المهمة أيضا ، التي كانت وراء لجوء المسرحيين الى التراث كموقف وطني

---

(2) ـ مصطفى رمضاني ، " توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي " ، ص : 80.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو قومي . وليدلل على ذلك من أن كل المسرحيات التي ظهرت في تلك الأثناء كانت تكشف مدى اهتمام المؤلفين بالتراث.

غير أن هذه المسرحيات ظلت في مجملها ، أسيرة تفاصيل التراث وجزئياته ، دون أن تجعل منه مادة حيوية ، وتخلع عليه روح العصر ، وتبعث فيه نبضه الأمر الذي جعلها تتسم في تعاملها مع الأحداث والشخصيات المستمدة من التراث بما يمكن أن نسميه بالأمانة التاريخية ، اذا جاز لنا هذا ، أي أنها تظل وقفا على معاني حوادثه الثابتة . ناهيك عن سذاجة الطرح التي حولت التراث على يد هؤلاء المسرحيين الى مجرد معارف ومعلومات مكرورة الهدف منها بث الحماسة وتحريك الهمم العربية .

وهذا الموقف من التراث يمكننا اعتباره موقفا جامدا ، لأنه يدعونا الى الحياة في الماضي ، فنحن حين نتعامل مع التراث لا ننظر اليه على أنه مادة جامدة

---

( * ) .. نذكر من هذه المسرحيات مثلا : " أبو الحسن المغفل " لمارون النقاش 1848 ، و" هارون الرشيد وغانم بن أيوب وقوت القلوب " ، و" هارون الرشيد مع أنس الجليس " و " الدهلهل بن أبي ربيعة " و " عنترة العبسي " و " كسرى أنوشروان " ، ثم امرؤ القيس ، وكلها مسرحيات لأبي خليل القباني ، ويرجح أنها كتبت مابين ( 1865 — 1874 ) ، ثم مسرحية " المروءة والوفاء " لخليل اليازجي ، و" كليوباترا " لاسكندر فرح ، و" المعتمد بن عباد " لابراهيم رمزي 1892 ، و" علي بك الكبير " لشوقي 1893 ، و" أفكار الجحيم في التاريخ القديم " لداود مرعي 1897 ، و" داود الملك " لبدارس البستاني 1906 ، و" الرشيد والبرامكة " للأب أنطوان اليسوعي 1910 ، و" حرب البسوس " لمحمد عبد المطلب ، ومحمد عبد المعطي مرعي 1911 ، و" صلاح الدين ومملكة أورشليم " لفرح أنطوان 1914 .. الخ . وللمزيد من المعلومات في هذا الصدد يمكن العودة الى كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط 2 ، ( بيروت : دار الثقافة ، 1967 ) .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تراث الى الماضي البعيد الذي انتهى وانتهت مهمته ، وانما ننظر اليه كمواقف وحركة لها استمراريتها في المسار الزمني ، تسهم في تطوير التاريخ وتخييره ولعل هذا ما أكده محمد عابد الجابري حين ذهب الى أن قراءة العرب لتراثهم تنطلق من اشكالية " قياس الغائب على الشاهد " لأنهم ينظرون الى الحاضر بعين الماضي ، ويغفلون المستقبل ، لذلك يؤكد بأن اعتبار التاريخ أعدادا غير حركية مسألة لا تاريخية ، كما أن التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يعقطهم في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث ، بحيث تستند عنه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل . ويرفض الجابري الاعتماد الكلي على الغرب أيضا ، لأنه يعتبر طرح غير تاريخي ، ويعتمد بدوره على الجاهز من الحلول . ومن هنا فان الخطوة الأولى التي ينبغي أن تتوافر عند العرب في تعاملهم مع تراثهم هي نقد العقل العربي ، أي لابد من خلق قابلية استيمولوجية مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط الذي كان يعتمد على الفهم التراثي للتراث . فالفهم اذن ، في نظره ، أن نحتوي التراث بدلا من أن يحتوينا حتى لاتكون الذات جزءا من هذا التراث ، لأن فصل الذات عنه كفيل بربط العلاقة بينهما بشكل عقلاني ، وبالتالي ، كفيل بتكوين تصور موضوعي عن هذا التراث نفسه(3).

ولما كان التراث يشكل احدى المقومات الأساسية للامة ، فان رواد المسرح العربي وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة اليه بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة(4) كما أنهم عادوا اليه لابراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى

---

(3) ـ محمد عابد الجابري ، نحن والتراث ، ط 2 ( بيروت : دار الطليعة ، د . ت ) ، ص: 27 ـ 28 .

(4) ـ عباس الجراري ، م . س . ، ص : 82

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الى مقومات الشخصية العربية الاسلامية . غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا، رغم ذلك ، أن يمتلكوا هذا الوعي النقدي بالتراث ، لذلك جاءت ابداعاتهم المسرحية مشوبة بالفوضى والاقحامات الى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث والشخصيات ، مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجي للحوادث ، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلا دون تحويرها لتصبح فاعلة في الواقع .

ولقد طغى مد المسرح التراثي حتى أصبح الطابع المميز للمسرح العربي في فترة النهضة العربية ، وما زال المسرح التراثي هو الذي يطبع الساحة المسرحية العربية . فاذا عدنا المسرحيات العربية التراثية التي كتبت الى حد الآن ، سنجد أن أغلبها كان تراثيا حتى صار يشكل ، في مجمله ، مايمكن أن نسميه ظاهرة متميزة . فبداية المسرح العربي ، اذن ، كانت تراثية ، وما زال التراث يشكل الخلفية المرجعية الأساسية لمبدعينا المسرحيين ، حتى ذهب بعض النقاد الى القول بأن اللجوء الى التراث يعد هروبا أو تهربا من الولوج المباشر في قلب الأحداث نتيجة انعدام الشجاعة الكافية في طرح تناقضات الواقع (5)

ينبغي ألا تغيب عن أذهاننا الأسباب السياسية التي كانت وراء التجاء المبدع المسرحي الى التراث ، مادام يجد فيه المشجب الذي يعلق عليه قضاياه التي لا تسمح الرقابة بطرحها . ثم أن هذا اللجوء الى التراث كان لابد أن يحقق بعدا جماليا خاصا ، فالمبدع يدرك أنه لا ينقل الينا مجموعة من المعارف بقدر ما يسعى الى تحقيق نوع من التأثير والجمالية . ولعل

---

(5) عبد الرحمن مجيد الربيعي ، الأقلام ، ع: 8 ( 1975 ) ، ص: 34 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في المسرحية التراثية أنسب الأشكال لتحقيق ذلك ، لأنها بالبنية موضوعها وشخصياتها ، لا تفرض على الشاعر أن يقترب من الحياة اليومية أكثر مما تتيحه تقاليد الشعرية ، وهي بحكم ارتباطها بالماضي وبشخصيات شاركت في صنع التاريخ على نحو ما تفتح المجال أمام الشاعر دون حرج أو شعور بالتناقض بين البنية الشخصية والمواقف والحوار الشعري ، لكي يعبر بلغة شعرية عالية محققا لشعره ما يدانيه من رصانة أو جزالة أو مقاربة بناء(6) ناهيك عن الحرية التي يمنحها توظيف التراث للمؤلف في بناء عمله المسرحي بناءا دراميا دون أن يكون مقيدا بالابنية المتعارف عليها في المسرح الاغريقي والاوربي بوجه عام .

ويذهب محمد مسكين الى أنه ، فضلا عن العناصر التي تمثل خلفيات الارتباط بين المسرح والتراث ، نجد البعد الأنطولوجي الذي يتمثل في العودة الى التراث من أجل تحقيق الذات نتيجة الاحساس بالدونية أمام قوة التقدم الاستعماري الغربي ، لذلك كان التراث بمثابة الدرع التي تقي الانسان العربي من هذا الغزو وجبروته ، وتمكنه في الوقت نفسه من تحقيق ذاته عن طريق البحث في هذا التراث عن صيغة أو صيغ أصيلة تحل محل الصيغة الغربية ، وفي ذلك يقول : " والمقصود بالضرورة الأنطولوجية هو أن هذا الارتباط بين المسرح والتراث لم يكن يستهدف منه الحصول على قيم جمالية أو معرفية أو ايديولوجية ، رغم حضور كل هاته العناصر كخلفيات لهذا الارتباط ، بل ان هذا الارتباط طرح كشرط ضروري وحاسم يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته ، هذا المسرح الذي واجه الاختيار الهاملتي الصعب : أن تكون أو لا تكون إ ! فبدأ وجود المسرح العربي ارتبط بالتماثل

---

(6) — عبد القادر القط ، المرجع السابق ، ص : 51 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مع التراث ، حيث كان هذا المدخل الأنطولوجي لضرورة تحقيق كينونة هذا المسرح (7)

فارتباط المسرح بالتراث اذن ، في نظر محمد مسكين ، جاء نتيجة التشكيكات التي دارت حول وجوده الى جانب الاهمال والغربة التي لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من قبل الفكر الاستعماري ، لأنها تعكس الذاكرة التراثية ، وتملك بعدا جماليا شعبيا خاصا على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة . ولهذا اختلفت الآراء وتضاربت حول وجود تراث مسرحي عربي . وأغلب الدراسات في هذا الصدد تؤكد أن العرب لم يعرفوا الفن المسرحي الا في منتصف القرن الماضي ، وبالضبط حينما قدم مارون النقاش مسرحية " البخيل " لموليير سنة 1848 ، بل وكما يقول توفيق الحكيم فقد " تردد الأدب العربي في قبول هذا اللون الغريب عليه . فتركه زمنا خارج جدرانه . . يسمح بأمره من أفواه النظارة ، دون أن يحفل بالالتفات اليه أو الخوض فيه . . . "( 8)

وأيا كانت الاسباب التي تقف وراء ارتباط المسرح العربي بالتراث ، فان هذا الأخير يظل ، مع ذلك ، يشكل حصيلة الثقافة العربية التي تمتد جذورها في الحاضر والمستقبل ، وتفرض نفسها بالحاح على المثقف العربي المعاصر ، لأنه يكتسب وعيه بهذا التراث حتى يحدد موقفه منه ، مادام هذا

---

( 7 ) — مصطفى رمضاني ، ص : 51 .

( 8 ) — توفيق الحكيم ، مقدمة الملك أوديب ، د . ط ( القاهرة : مكتبة الآداب د . ت ) ، ص : 9 .
والحقيقة أن الآراء حول وجود أو عدم وجود المسرح عند العرب وأسباب ذلك ، مما لايسمح المجال باستعراضها هنا ، فقط نحيل الى مراجعة : المسرح والاسلام لمحمد عزيزة ، والمسرح وقضايا الانسان المعاصر لعز الدين اسماعيل ، وكذا المسرح في الوطن العربي لعلي الراعي . . .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التراث لا يحمل قيمته بداخله بقدر ما يحددها الدارس من خلال موقفه منه ، ولعل هذا ما يفسر تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد .

وعلى هذا الأساس ، فان توظيف التراث في المسرح هو توظيف لعناصره ومعطياته بصورة فنية ايحائية ورمزية ، الهدف منها خدمة الحاضر والمستقبل معا ، لأن الكاتب المسرحي حين يعمد الى التراث ، لا رغبة منه في ممارسة حنينه نحو ذلك الارث التليد ، وانما ليفرز معاناته ويسقطها على معطيات التراث ، محاولا بذلك عقد الصلة بين الماضي والحاضر عبر أدوات فنية . فهو اذن يتجاوز مجرد التفاعل البارد مع التراث ، ونقله كما هو دون اضافة أو تغيير ، ليضيف اليه أبعادا جديدة تمليها رؤيته المعاصرة ، مختارا من أحداث التاريخ ، على كثرتها ، مايراه ملائما لفكرته . ويؤكد الشرقاوي في هذا الصدد على ضرورة اختيار " اللحظات النابضة والمليئة بالأسوة ، وهي في تاريخنا وفي تاريخ الانسانية ذات جاذبية لا تقاوم لأنها هي التي تشعرك أنك تعبر عن واقع تعايشه ، وأنك تستنبط منها رؤى للمستقبل ، وتمنحك احساسا خارقا بالثقة بقدرة الانسان على أن يهدم واقعه الفاسد ويبنيه من جديد . . وأنا لا أعني لحظات الانتصارات الحربية ، وانما أعني لحظات التحولات الاجتماعية الكبرى . اللحظات التي استطاع فيها الانسان على الرغم من كل شئ أن يصوغ قيمه ويغير واقعه الذي تراه الان تاريخا "(9)

ومن هنا فان الكاتب المسرحي الذي يدرك دور التراث ادراكا نقديا ، هو الذي يستطيع تفجير ما في هذا التراث من دلالات ايحائية ويكشف مافيه من طاقات حية قادرة على التجدد والاستمرار ، وهو بذلك لا يأخذ من المادة التراثية الا ما كانت له صلة بمعاناته ، بحيث يصل الذاتي بالموضوعي

---

(9) - الشرقاوي ، المسرح ، ص: 51 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دون أن يتخلى عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، الأمر الذي يكسب التجربة بعدا انسانيا، لأن الفنان الحقيقي "لا يقتبس التراث التاريخية بنصها، ولكنه ينقل روحها ويبعث فيها النبض والحياة المعاصرين، مستغلا أبعادها ودلالاتها القديمة، مضيفا اليها من واقعه الفكري والشعوري أبعادا ودلالات جديدة"(10)

وهكذا حاول رواد المسرح العربي أن يستوعبوا فعالية التراث، فعمدوا اليه يستلهمون منه موادهم وميثهم الجمالية محاولين بذلك تجاوز الشكل المسرحي الغربي. ولقد كان شوقي أكثر ادراكا لهذه الفعالية من غيره من الرواد، حينما أدرك أن لهذا التراث طاقة حيوية كفيلة بالاجابة على بعض القضايا المعاصرة. وهذا ما يؤكده عز الدين اسماعيل حين يذهب الى أن شوقيا، في استغلاله للتراث في مسرحه قد سجل لحظة وعي جديدة بهذا التراث، وهي لحظة تحمل معنى الاتصال والانفصال: الاتصال بالتراث الذي توثقت صلته به من قبل، والانفصال عنه، لأن القالب الفني الذي راح يصوغ فيه هذا التراث لا يرتبط بهذا التراث أصلا (11) وهذا القالب ينبثق من وعي تاريخي وجمالي جديد، وهو وعي عمل على تشكيل هذا التراث واعطائه بعدا يرتبط بالمرحلة التاريخية الجديدة. فقد استمد شوقي موضوعات مسرحياته من التراث، الا أنه شديد الارتباط بما ورد في هذا التراث من روايات، بحيث لم تكن هذه المسرحيات اعادة صياغة للتاريخ الذي استمدت منه بقدر ما كانت استخبارا حيا لهذا التاريخ من جديد دون ظلال جانبية أو دلالات باطنية كفيلة بربط الماضي بالحاضر عبر وعي نقدي بهذا التراث. وهذا الاستغراق في النموذج الجمالي القديم هو الذي حد من فعالية وعي شوقي بالتراث

---

(10) — جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص: 201.

(11) — عز الدين اسماعيل، "توظيف التراث في المسرح"، فصول، ع: 1، مج: 1 (أكتوبر 1980)، ص: 168.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فشوقي وقف أسيرا للأحداث التاريخية بحيث يسهل علينا أن نرد أحداث مسرحية "كمجنون ليلي" مثلا الى مصادرها الأصلية(12)

واذا كان شوقي قد عجز عن تحقيق مسرح تراثي قادر على التجاوب مع القضايا المعاصرة بشكل واع ، فان عبد الرحمن الشرقاوي يعد من الشعراء المسرحيين الذين استطاعوا استحضار التراث وتطويعه لخدمة الواقع المعاصر. فقد حاول من خلال معالجته للتراث أن يسقط ما فيه من ايحاءات ورموز على مشكلات الحاضر وقضاياه ، فيخاطب عصره ويتحدث عن مشاكله وآلامه وآماله من خلال حديثه عن عصر قديم . وموقفه في ذلك لا يختلف عن موقف شوقي وغيره من رواد المسرح الشعري في الأدب العربي ، ممن وقفوا في مسرحهم عموما عند التاريخ القديم ، ولم يتعدوا حدود نقل الحوادث المعروفة في كتب التاريخ من عالم النثر الى عالم النظم .

ومعالجة التراث معالجة عصرية ، يعد أحد المنطلقات الرئيسية لتجديد المسرح ، وقد سلكته مجموعة من الكتاب والشعراء يأتي في مقدمتها عبد الرحمن الشرقاوي الذي انصرف بقلمه الى الرؤية العصرية للتاريخ من خلال صياغة يمزج فيها الشعر بالدراما امتزاجا عضويا . فكتب لنا في هذا الاطار "الفتى مهران" ، و "الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" ثم "صلاح الدين النسر الأحمر" ، وهي مسرحيات مستمدة أحداثها من التاريخ القديم . أما آخر مسرحياته ، من حيث النشر طبعا ، "عرابي زعيم الفلاحين" ، فهي تعود الى التاريخ الحديث .

---

(12) — ينظر: عبد الحميد ابراهيم ، المصادر التاريخية في مجنون ليلى ، فصول ، ع: 1 ، مج: 3 (ديسمبر ، 1982) ، ص: 180 . وكذا مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الأدبي ، ط. 1 (القاهرة: دار القلم ، 1965) ، ص: 120 وما بعدها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا أيضا نجد الشرقاوي لايتخلى عن نموذج البطل المناضل الذي
ضمنا شيئا من قسماته في "جميلة" ، بيد أن هذا البطل لكي يحمل عبء الايحاء
بقضايا العصر وهمومه ، ينبغي أن يتخفف من بعض النثريات التي قد تعوق
اكتمال الصورة الفنية . لذا فان مسرحيات الشرقاوي في معالجتها للتاريخ
لم تكن مجرد اعادة سرد للتاريخ بلغة عصرية ، بل هي رؤية للحاضر من خلال
الماضي ، وتفسير للماضي بمنطق الحاضر . ومن هنا عمومية القضايا التي تعرض
لها هذه المسرحيات مثل المساواة ، العدالة ، الحرية فهي قضايا انسانية
عامة وشاملة سواء بمنطق التاريخ أو بمنطق العصر (13)

وثمة ناحية في هذا الاتجاه على جانب من الأهمية ، تنبهت اليها
الناقدة السوفيتية ي م يفنينا Y.M.yevnina في كتابها European Realism
كما يشير الى ذلك محمد فتوح أحمد ، وهذه الناحية هي الالتفات الواعي
من قبل كتاب هذا النمط من الأعمال الى الفترات الملحمية في التاريخ
ونعني بها تلك الفترات التي تسود فيها أخلاقيات البطولة من شجاعة
وايثار وتضحية مجسدة في شخصية تاريخية أو عدة شخصيات تاريخية .
وهذا الالتفات يشير الى رغبة الكاتب في أن يعثر من خلال التاريخ على القيم
الخيرة والطبائع الجميلة التي لم يستطع العثور عليها من خلال عصره ، مع
تعذر وحيد ، وهو أن التاريخ في تلك الحالة لايمثل ملاذا أو مهربا ، بل
يعني رفض الواقع الكائن ، ويجسم الواقع الذي ينبغي أن يكون (14) ولعل
هذا ما عناه الشرقاوي في قوله: أنا لاألجأ الى التاريخ هربا من الواقع

---

(13) — محمد فتوح أحمد ، في المسرح المصري المعاصر ، ص : 105 .
(14) — م . ن . ، ص . ن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan.- Center of Thesis Deposit

يرجع بالدرجة الأولى الى أن الحسين ، على حد تعبير الشرقاوي ، " نموذج من أرضنا ، ومن تراثنا ، ولأن التعريف به يملأ نفوسنا ثقة أكثر ، فنحن نعرف الحسين بلا ريب ، ونستطيع أن نقدر بطولته ونقترب منه ، ويستطيع هو أن يقترب منا أكثر مما نضع من أي نموذج آخر "(18) ويرجع أيضا الى أهمية المرحلة التاريخية التي ظهر فيها الحسين ، أعني مرحلة 60 هجرية التي تشكل معادلا تدريجيا لفترة ما بعد الحرب الثانية الى غاية 1967 التي تجللت أحداثه بالخامس من حزيران ، وذلك لما بين المرحلتين من وصال موضوعي وحدثي في العديد من العوامل في التمزق الداخلي والصراع الطبقي ، وغياب المسئول الحقيقي عن ممارسة مسئولياته وهو الشعب ، وفي التجزئة القطرية والتطاحن الصريح من أجل كرسي الحكم (19)

لقد كان الحسين يمثل اتجاها كاملا في تاريخ الدعوة الاسلامية لأنه ظهر عندما اشتدت الحاجة اليه ليعيد للانسان ثقته في نفسه وليملأ الناس ايمانا على مدى الأجيال بأن لديهم القدرة على التضحية حتى بالحياة نفسها دفاعا عما يؤمنون به . ومن هنا ينبجس خلود مثل تلك العظمة وتظل على مدى الزمان مثالا ومثارا لثقة الانسان بقدرته . لقد اختار الحسين اذن طريقه الذي لا يحيد عنه منذ البداية ، انه طريق التضحية والجهاد الى حد الموت في سبيل ما يؤمن به .

ومن المعروف تاريخيا أن معاوية قد نجح في أخذ البيعة لابنه يزيد قبل وفاته ، وجرب في سبيل ذلك شتى أنواع الترغيب والترهيب . وكان يزيد سكيرا مترفا . ورأى الحسين كيف تخاذل أنصار أبيه علي . رأى في بعض

---

(18) ـ الشرقاوي ، م . س ، ص : 141 .
(19) ـ محسن أطيمش ، ص : 342 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أمله من يؤثر السلامة وتيقن من ضعف الناس أمام السلطة والاغراء ، ولكنه مع ذلك ظل رافضا لكل ما يحدث من حوله . ولذا عقد أنصاره يزيد العزم على أخذ البيعة بقوة السيف والارهاب ، لكنه يختار ألا يبايع ، ويخرج الى مكة ، فتأتيه رسل أهل الكوفة يدعونه اليهم ، ويبايعونه خليفة للمسلمين فيرسل الحسين مسلم بن عقيل بن أبي طالب ليستطلع الأمر ، ويتأكد من حقيقة ما كتبوا اليه .

استقبل مسلم استقبالا حسنا ، وعندما عين عبيد الله بن زياد بن أبيه واليا على المدينة ، يظفر بمسلم بالخديعة الموغلة في الاثم ، فيقتله ويلقي برأسه من أعلى القصر .

ويخرج الحسين من مكة قاصدا الكوفة وقبل أن يصلها يعرف أنباء قتل مسلم بن عقيل وانفضاض أنصاره ، فيتردد الحسين في الرجوع هكذا تذكر المراجع .. ورد في تاريخ الطبري أن الحسين قال لعمر بن سعد بن أبي وقاص : " اختر واحدة من ثلاث : اما أن تدعوني فانصرف من حيث جئت ، واما أن تدعوني الحق بالثغور ... "(20) ، والرواية على هذا النحو لا تتسق وخروج الحسين للشهادة ، ويذكر المرجع نفسه أيضا أن اخوة مسلم بن عقيل هم الذين طلبوا من الحسين أن يستمر في سيره كي يدركوا ثأر أخيهم .

والحقيقة أن الحسين لم يكن بحاجة الى من يدعوه الى الاستمرار في طريقه ، فهو قد اختار هذا الطريق منذ البداية . وليس له الآن أن ينكث عنه ، وهو القائل قبل خروجه من مكة : " والله لو كنت في جحر

---

(20) - أبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، ج : 5، ط 4 ( مصر : دار المعارف ، 1979 ) ، ص : 379 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هامة من هذه الهوام لاستخرجوني حتى يقضوا في حاجتهم" لكن هذه الروايات ، وقد اصبحت حكاية استشهاد الحسين مجالا للحذف والاضافة تهدف الى تأكيد صورة الحسين من حيث هو مظلوم ، وشهيد ، صورة الحسين الثائر الذي رفض أن يساوم منذ اتضح له الطريق ، هي التي تأبى هذه الروايات وترفضها(21) ومن هنا يخير الحسين من بقي معه من أصحابه قائلا : "هذا الليل قد غشيكم ، فاتخذوه جملا ، ثم ليأخذ كل رجل منكم بيد رجل من أهل بيتي ، تفرقوا في سوادكم ومدائنكم حتى يفرج الله فان القوم انما يطلبوني ، ولو قد أصابني لهوا عن طلبي ، فقال له اخوته وأبناؤه وبنو أخيه وابنا عبد الله بن جعفر : لم نفعل لنبقى بعدك ، لا أرانا الله ذاك أبدا . . ."(22) ، يمضي كثيرون ويبقى معه القليلون ( حوالي السبعين رجلا في معظم الروايات ) ، هؤلاء هم الذين سيخوضون معه غمار الشهادة في مواجهة خمسة آلاف رجل ، يعرضون عليه التسليم فيرفض ويطالب الاحتكام الى الشعب ، ويسقط أخيرا مثقلا بجراحه ، مصابا بمائة وعشرين طعنة . ويحتز شمر بن ذي الجوشن رأسه ويمضون بها ، بعد أن يمثلوا بجسده على أسنة الرماح ، حتى قصر يزيد بن معاوية .

كان الحسين ، اذن ، يدرك كما يقول أحمد عباس صالح أنه لابد من فدية ضخمة ، فدية تتوهج بالدم . وكان هو الوحيد الذي يملك أن يتقدم كفدية تهز الضمير شبه الميت في قلب الأمة(23) .

هذا هو الأصل التاريخي الثابت لشخصية الحسين وفترته التاريخية فالى أي مدى التزم الشرقاوي بالواقعة التاريخية وكيف عالجها ؟ وماذا

---

(21) ـ فاروق عبد القادر ، " الحسين ثائرا وشهيدا " بانوراما حافلة بالتفاصيل والشخصيات " ، المسرح : ع : 61 (أبريل ، 1969) ، ص : 36 .
(22) ـ الطبري ، ص : 419 .
(23) ـ زينب منتصر ، ص : 33 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أراد أن يقول من خلال ذلك ؟ ؟ .

لقد حاول الشرقاوي أن يقدم لنا صورة واضحة لشخصية الحسين ، وللصراع التاريخي الذي دار بينه وبين من قتلوه فبمجرد ظهور الحسين نعرف أنه سوف يقتل نعرف ذلك وهو لا يزال يتنفس حيا . صحيح أن الشرقاوي قد التزم الى حد كبير بالوقائع التاريخية الثابتة الا أن هذا لم يمنعه من أن يتخيل بعضها وان لم يكن قد حدث ، فهو لا يتناقض ومنطق التاريخ نفسه ، لأن اهتمام المؤلف لم يكن منصبا على التاريخ في حد ذاته بقدر ما كان منصبا على ما يمكن استخلاصه من عبرة هذا التاريخ . وفي ذلك يقول الشرقاوي : " بالنسبة للواقعة التاريخية ، وقفت أمامها حائرا ، بين أن التزم بها فأقع في التسجيل التاريخي وبين أن أخالفها فأتورط في خطأ ينبع من اهداري لوقائع تاريخية محروسة ، ولكن استطعت آخر الأمر أن أتجاوز التاريخ بألا أدخل في تفاصيله وأن أستخلص من الواقعة الموقف الذي أريد أن أقدم من خلاله تصوري لهذا الشهيد التاريخي "(24).

واذا جئنا نتقصى المعاني والدلالات التي تشير اليها المسرحية ، نجد أن الشرقاوي قد عمل على ابراز الدلالة الاجتماعية التي تبدو واضحة كل الوضوح ، فالصراع الذي المتدفق يبدو لنا منذ الوهلة الأولى أنه ليس صراعا على السلطة والحكم فحسب ، وانما هو صراع اجتماعي طبقي ، فالحسين بن علي وأصحابه من الفقراء والمضطهدين يجسدون القوى المستضعفة ، أما زياد وأصحابه من التجار والمرابين والمستغلين فيجسدون القوى المستغلة المالكة التي تستعبد الناس بالمال . فالحسين كما يصوره الشرقاوي بطل يجسد القيم التي تعمل على تحقيق المساواة الاجتماعية والقضاء

---

(24) ـ الشرقاوي ، مجلة الكاتب ، ص : 140 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على الفوارق الاجتماعية والطبقية . فقد ساءه أن يرى الخير مطاردا في الطرقات ، بينما يحتلي الباطل أدراج الحكام ، الأمر الذي أدى في الوقت ذاته الى فقدان القيم والمبادئ الاخلاقية ، وانتشار الظلم والجور واتساع الهوة بين أفراد المجتمع ، فحين واجهوا القافلة التي ساقها بعض ولاة السوء زلفى ليزيد قال الحسين :

لا سليمان ولا قارون قد شاهد هذا المال كله
كل هذا وبلاد الله قد فاضت بأبناء السبيل ؟
كل هذا وحوالينا أنين ضارع يحمل أوجاع اليتامى والأرامل ؟
أين يمضي الأغنياء اليوم من حر زفير الفقراء ! !
كيف ينجو مترفو الأمة من طوفان دمع البؤساء ؟
كم جياع شاهدوا قافلة المال وما يدخل في أجوافهم
الا غبار القافلة
(منتفضا) غير أن المال مال المسلمين
ان هذا المال مال مغتصب
انني الآن ولي الأمر قد بايعني الناس لكي أعدل فيهم
وأرد الجور والفاقة عنهم
فبأمري وزعوا المال على كل الرجال
وزعوه بالمساواة عليكم أجمعين
لكن استوصوا بحق الضعفاء
وأفيضوا منه للأعراب ممن حولكم
فأريثوا الفقراء التعساء (25)

(25) — الحسين ثائرا ، ص: 157 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انها صرخة احتجاج على أغنياء الأمة ومترفيها ، يطلقها الشرقاوي على لسان بطله ليهز بها كيان المجتمعات الانسانية عبر العصور ، وهي في الوقت ذاته ، دعوة لاقامة التوازن المفقود في المجتمع وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص . فالطبقة المسحوقة اجتماعيا تظل موطن الصراع في أي مجتمع من المجتمعات . لذا نجد اتكاء الكتاب ولا سيما المسرحيين على " التاريخ السياسي والنضال البعيد أو القريب ، يدفعهم دفعا الى الابتعاد عن " الأنا الحاضر" بكل ما يطرحه الواقع المعاصر من قضايا آنية ومشكلات تهم الانسان من حيث هو انسان يعيش في ظل مجتمع له موقفه ورؤيته واستشرافه المستقبل" (26)

فالشرقاوي في معالجته للعدالة الاجتماعية ، يصور لنا جانب الفقر وجانب الغنى ، الا أنه يبرز أكثر نبض الجانب الأول وموقف الحسين من أصحابه الفقراء . تقول احدى الشخصيات : " . . . ان الأمة ليست أصحاب الثروات . . الأمة هم نحن الفقراء . . . دولتنا نحن الفقراء المطحونين" . والحسين في اتخاذه موقف الكادحين وتعاطفه الدائم معهم يدرك جيدا أن الفاقة ، فضلا عن كونها تفسد ما بين المرء وربه ، تفسد ما بين الناس بعضهم بعضا . ولذلك عندما وقع الفقراء والمحتاجون تحت ضغط وعيد السلطان داسوا مكرهين على عواطفهم وحبهم للحسين وتخلوا عن نصرته ، ولكنه مع ذلك يلتمس لهم الأعذار ، اذ لاحول ولا قوة لهم أمام قهر الفقر وقهر يزيد وزبانيته . ومن ثم كانت محاربته المستمرة للفقر وما أكثر ما ترددت مثل هذه العبارات أثناء المسرحية " الفقر جبان يورث صاحبه الذلة " . . .

---

(26) - سيد أحمد النساج ، بانوراما الرواية العربية الحديثة ، ط 1 (المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982) ، ص: 181 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهناك نقطة أخرى أبى الكاتب الا أن يبرزها ، وهي الخيانة العربية ممثلة في أصحاب الحسين الذين كانوا يكاتبونه من أجل الدفاع عن قضيتهم المشروعة ، الا أن ابن زياد أغراهم بالمال فانصاعوا له مخلفين وراءهم تلك الوعود . فكانت الهزيمة اذن من نتائج هذه الخيانات :

الحسين : ما الذي غيركم عن طلب العدل اذن ؟
أهو ما أطمعكم فيه من العيش الرغيد المطمئن ؟
( . . . )

رجل 1 : قد سئمنا الخوف والفقر فدعنا آمنين
( . . . )

رجل 3 : قد خدعناه بحق !

رجل 4 : نحن معذورون والله أمام ابن زياد . . .

رجل 5 : أرجال نحن ؟ بل والله أشباه رجال جبناء (؟27)

وثمة طبقة جديدة أخرى يقف الشعب الفقير في مواجهتها ، وهي لاتتمثل في الأغنياء أبناء الأسر وانما أولئك الذين ظهروا الى الوجود فأسقاموا وتأسدوا بعد أن انظموا الى أهل الثروة ، غير أنهم يظلون يشكلون لونا مميزا في بنية المجتمع ربما لحداثة تكوينهم . هذه الطبقة تزحزحت عن مواقف أصحابها القديمة في هيئة ردة أخرى بفضل ما أغاضت الفتوح الاسلامية على الناس من جهة ، وما أغدق الحكم النفعي في عمليات استمالات من جهة أخرى ، كما رفضت مبادئ الحسين التي تدعو الى المساواة والعدالة الاجتماعية ، لأن فزعها الأكبر كما تصورت من دعوته " أن نغدو جميعا فقراء ويصير الكل في البؤس سواء " (28)

---

(27) ـ الحسين شهيدا ، ص: 33ـ24 .

(28) ـ علاء الدين وحيد ، " مأساة حسين في مسرحية الشرقاوي " ، المصور ، ع: 19 (فبراير ، 1972) ، ص: 53 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد حاول الشـرقاوي من جهة أخرى أن يتناول الواقع السـياسي مـن خلال هذا الاطار التاريخي . فهو يختار لحظة تاريخية شديدة الحساسيـة الثراء بالمعاني والدلالات تربطها وشائج كثيرة باللحظة الحضارية التي كانت تمر بها الأمة العربيـة في مرحلة من مراحلها، ورؤية الشرقاوي لهذه اللحظة نفسها . ونعني بذلك اللحظة التي تحولت فيها الدولة الاسلامية الى دولة مليئة بالفساد، قائمة على أسـس فكرية مناقضة في جوهرها لكل أفكار الاسلام وتعاليمه . وتختار المسرحية أكثر ما في هذه اللحظة التاريخية من رهافـة وحساسية وهي لحظة الاجهاز على الشمالة الباقية من فكرة الخلافة الاسلاميـة القائمة على الاختيار والشـورى وتحويلها الى سلطنة أو ملكيـة وراثيـة يحتل فيها الابن ( الأمير ) أباه ( الملـك ) ، لحظة تولي يزيد بن معاوية أمور الدولة بعـد وفـاة أبيه ، وبثه الأنصـار في كل مكان يشـرون لـه التأييـد ويجمعون الأصـوات ، ويخرسون أصوات المناوئين ، وهي لحظـة المواجهة بين صاحب السلطـة الحقيقي ( الحسين بن علي ) وبين مغتصبيـها بكل ما في هذه الفترة التاريخـية من توترات وأحـداث ماجت بها الأرض العربيـة على مرعامي 60 و 61 من الهجـرة .

والمسرحيـة تصور الحسين يثير منذ البدء مشكلة الشرعية ، معالجـا بذلك قضـية الحاكـم ونظام الحكـم من الأساس ، فهو يرفض مبايعة يزيـد بن معاوية لا للرفض ، ولا لغاية شخصيـة ، ولا تعصبا ، وانما يرفض مبايعتـه لأن خلافتـه غير شـرعية ، وهو يدعـو الى مناظرة علنيـة يدلي فيها كـل طرف بحجتـه ، مؤكـدا بذلك أن الحاكم ليس الذي يأخذ الحكـم بمبايعة الناس له كارهين أو طامعيـن أو خائفين أو مكرهين ، وانما هـو الذي يعتمد في قيامـه بالحكم على حجـة شرعية ، وبعد حجاج مـن الناس وحـوار حـر .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحسين بذلك يرفض أن يعطي البيعة (*) سرا ، كما يعرض عليه مروان بن الحكم ، ويرفض أن يعطي البيعة قولا ، ليخالفها فعلا ، كما يعرض عليه أمير مكة ، فالبيعة من حق الفرد ، ومن واجبه أن ينافح عنها ، وأن يتبين موضعها ، فلا يمنحها من غير انطلاق من الحق ، ومن غير تفكير في العواقب ، فهي أمانة وهي مسئولية ، لأنها تعني تمكين الحاكم واختياره ، ومنحه الشرعية . والكلمة بعد ذلك هي شرف الانسان وتعبير عن موقفه ، ويجب أن تنسجم الانسجام كله وفعله ، وليست لفظا أجوف لا معنى له أو صوتا يذهب أدراج الرياح .

والحسين ينطلق في ذلك كله من الحق والعدل مطالبا بالشرعية ، ولا يريد ملكا أو امارة أو مغنما ، وهو لا يصدر في ذلك عن هوى ولا ميل ولا نزوع ولا تعصب ، وانما يثور لأجل الناس جميعا ، يطلب لهم الحق ، ليمنع عنهم الباطل ، وهو على استعداد للتضحية بكل شئ ، يمنع من التدريس في المسجد الجامع ويحرم العطاء ، ويخرج من بيته ومن مدينته كل ذلك في سبيل الحق ، والحق وحده .

واضافة الى ذلك ، فان عدم كفاءة يزيد وعدم قدرته على ادارة الحكم وضبط أمور الرعية ، ناهيك عما عرف عنه من فساد في الخلق ولهو وانغماس في الملذات واتلاف أحوال المسلمين ، كانت من البواعث التي أدت الى معارضة الحسين لحكمه . فقد ورد في المقدمة لابن خلدون أنه حكى المسعودي عن أبي جعفر المنصور قال : " ولم يزل بنو أمية ضابطين

---

(*) — ورد في مقدمة ابن خلدون أن " البيعة هي العهد على الطاعة ، كأن المبايع يعاهد أميره على أنه يسلم له النظر في أمر نفسه ، وأمور المسلمين ولا ينازعه في شئ من ذلك ويبايعه فيما يكلفه به من الأمر على المنشط والمكره وكانوا اذا بايعوا الأمير وعقدوا عهده جعلوا أيديهم في يده تأكيد اللعهد . . .
— ابن خلدون ، المقدمة ، مج 1 ، مل 3 ( بيروت : المكتبة المدرسية ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1967 ) ، ص : 370 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما مهد لهم من السلطان يحوطونه ويصونون ما وهب الله لهم منه مع تسنمهم معالي الأمور ورفضهم دنياتها ، حتى أفضى الأمر الى أبنائهم المترفين ، فكانت همتهم قصد الشهوات ، وركوب اللذات من معاصي الله جهلا باستدراجه وأمنا لمكره ، مع اطراحهم صيانة الخلافة ، واستخفافهم بحق الرياسة وضعفهم عن السياسة ، فسلبهم الله العز وألبسهم الذل ونفى عنهم النعمة" (29)

وخلال تتبعنا لأحداث المسرحية لم نلتق بشخصية يزيد الا في المشهد الخامس وهو المنظر ما قبل الأخير من المسرحية الثانية ، الحسين شهيدا ، حيث وضعه الشرقاوي في موقف يدل دلالة قاطعة على لهوه وفساده ، وعدم مبالاته بادارة شئون الدولة ، ومراقبة أمور الرعية ومتابعة الأحوال الاجتماعية والاقتصادية ، وفي هذا ما ينذر بانهيار السلطة وتدهور شئون الأمة :

يزيد : سابقيني من جديد يافتاتي القبرصية

الجارية : لا ، أنا غاضبة ياسيدي

أنت فضلت علي الفارسيات وسمراوات مصر

يزيد : أنت والله أحب الناس لي

(متودد ا): لا تقولي سيدي

فلتنادينني يزيدي .. ! (أشد تودد ا)

انما الليلة لك ! (30)

وهكذا يلهو الأمير تحت ارداف الجارية القبرصية ، وتشقى الرعية في تحصيل رزقها وتحسين أحوال معيشتها . ثم أن أميرا حاكما هذه حاله

---

(29) - المرجع نفسه ، ص : 366 - 367 .

(30) - الحسين شهيدا ، ص : 105 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يمكنه بأي حال من الاحوال أن يسوس دولة ويحكم شعبا .

لقد كان للشرقاوي فضل في اجلائه لأشياء غير قليلة في تكوين مجتمع ذلك العصر ومجتمع كل عصر ، مثل وضع أهل فكر والثقافة أو أهل التقى في الدولة التي تقوم على الاستبداد ، فصلة هذه الجماعة بالحاكم الفرد الذي يدعي حقا الهيا ، كانت تشكل دائما علامة استفهام تتراقص أمام قارئ التاريخ القديم ، غير أن الشرقاوي يحرص على ازالة التناقض بين الواقع الذي يقيمه سلطان يشيع الفساد ويرشو العباد ويقمع بالسيف من لم يطع ويقهر بالمال أهل الطمع ، وبين اتخاذ نفس السلطان كبار المفكرين والمعلمين والفلاسفة في مجلسه . ويفسره كاتبنا بأن ذلك من قبيل الخديعة والتمويه وليس ايمانا حقيقيا منه بشرف الثقافة والحكمة . فهذا واحد من هؤلاء ينطق قائلا : "كانا جواهر بتيجانهم ، تحلي رؤسهم الخاوية ، كأنا حلى بسوق الرقيق يحلي بها تاجر غانية" (31)

ويجد الشرقاوي في شخصية الحاكم الأموي ممثلا للاستبداد ، فهو الحاكم المطلق لما آل اليه الأمر انفرد به واستأثر ، رغم ما في هذا الانفراد في الحكم من تعطيل لأصل من أصول الدين وتزييف لقاعدة الشورى ومخالفة النص في القرآن واهدار لأحكام السنة ، لذلك نراه يصور لنا استبداد السلطان وولاته تصويرا حيا مجسدا يتتبع فيه وسائل المستبد في تأكيد سلطته ونشر نفوذه وتثبيت قدمه ، وانعكاس ذلك كله على الناس فجواسيس الوالي ابن زياد يستقصون دبيب الهمسة في الأعماق ، وهو يأخذ الناس بأفكارهم المكتومة لا بأعمالهم المعلومة "بالخلجات وهمس الهمس ، وبذلك يختم الرعب على الأفواه" (32)

---

(31) — م . ن . ، ص : 119 .

(32) — الشرقاوي ، للمسرح ، ص : 51 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالمسرحية ، كما نلاحظ ، سياسية في موضوعها ، و في أسلوبها الملـــئ بالتلميحات السياسية الواضحـة ، فأبطالها يتكلمون بالمصطلحات السياسية وتدور بينهم محاجات سياسية طويلة عن الخلافة والسياســة وأمور الدولة. والمنطلق التاريخي في المسرحية ليس الا مجرد قناع تقنع به المسرحيـــة تناولها المباشر لقضايا الفترة الحضارية التي تصدر عنها والتي تحاول أن تقدم خلالها فهمها لها وموقفها منها . ولكن المسرحية ، مع ذلك لم تجعل اهتمامها الرئيسي بقضايا هذه الفترة يصرفها عن الاخلاص للموضوع التاريخي الذي تقدم من خلاله رؤيتها أو عن الاهتمام بتفاصيله وجزئياته . وفي هـــذا الصدد يقول الشـرقاوي : " لا أحب أن أكبل المسرحية بأغلال جو التاريخ ، ولكن لا أتفادى في الوقت نفسه اللمسات التاريخية . . . واذا كنت أتخذ موضوعا تاريخيا وأنا أحيا في واقعي ، وعيناي متجهتان الى المستقبل ، فأنا لا أتحرج من التحبير من التاريخ ، أو عندما نلجأ الى التاريخ لنتخذ موضوعنا المعاصر ولا أغلق أبواب المسرحية دون ذلك ، تماما كما أن المعاصرة لا تجعلني أغلـــق الباب أمام أية لمســة من واقع ذلك الزمان الذي مضـى."(33)

وعلى الرغم من احتفاله بالتفاصيل التاريخية ، فان ذلك لا ينفي قدرته على لمس الكثير من الأوتار الحساســة في الواقع المعيش وفي واقع تلك الفترة التاريخية التي يتناولها .

ومن العسير علينا أن نحصر هنا كل الأفكار التي تثيرها المسرحيـــة عن الفساد السياســي والاجتماعي ، وعن نمو النماذج الانتهازية وسيطرتهـــا في مثل هذا المناخ الســياســي الخانق ، وعن تزييف الشعـــارات واللعـــب بكل المقدسات لتحقيق المآرب والأهواء ، وعن شرف الكلمة التي هي من شرف الرجل ، وعن ضرورة المقاومة مهما كان ثمنها ضاريا ومهما كان فادحا ، وعن أن دم الشهيد المسفوح لن يذهب هباء ، وعن قيمة انتصار المقاومة ، مهما عظمت خسائرها ومهما طال كفاحها ، وعن وحدة الفساد وضرورة شمولية الثـــورة

(33) ـ الشـرقاوي ، لمجلة المسـرح ، ص : 51.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في مواجهته ، وعن أن يضرب صاحب الدعوة المثل الأعلى في الايمان بدعوته وأن يتصدر هو صفوف الشهداء اذا ما دعت الضرورة لبذل الدم والفداء ، وعن غير ذلك من القضايا تنضب تحت سطح الأحداث وتشي بالكثير من أبعاد فهم الشرقاوي للمأساة وعن طبيعة تصوره لها .

ـ الفتى مهـــران :

وفي مسرحية "الفتى مهران" يعود بنا الشرقاوي الى القرن الخامس عشر الميلادي ، عصر دولة المماليك الجراكسة ، متصورا جماعة من الفتيان لهم زي معين وتقاليد خاصة يتدربون على ركوب الخيل واستعمال السيف ويتصفون بالشهامة والكرم والاباء ، ويعملون على نصرة الضعيف ونجدة المظلوم والحد من قوة الظالم . ربما أشبه معنى الفتوة* في هذه المسرحية بالمعنى الذي كان يقصده العرب

---

(*) والفتوة في اللغة من الفتاء وهو الشباب ، والفتى في الأصل الشاب ، فالفتوة هي القوة لأن الشباب مصدرها عادة ، ولقد سموا الليل والنهار فتيان لقوتهما . . . واشتقاق الفتوة من الفتاء ، بمعنى الشباب ، تدل على أن الفتى لابد أن يكون قويا شجاعا فيه عزم ومضاء ، وهذه صفات الشباب . ويقول الشيخ المسن : تفتيت ، اذا تخلق بأخلاق الفتيان : من القوة الجسمية ، واحتمال المشاق والمهارة في الطعن بالرمح ، والضرب بالسيف . . . ولكن الفتوة تطورت الى معاني أخرى غير القوة الجسمية ، فاستعملت بمعنى السخاء والكرم . قال صاحب القاموس : الفتى الشاب والسخي الكريم ، والفتوة: السخاء والكرم . وفسرها صاحب الأساس بأنها الحرية والكرم ، والحرية تعني الشجاعة والقوة وإباء الضيم . وقال القشيري : "أصل الفتوة أن يكون العبد ساعيا أبدا في أمره غيره" ، ونقل عن الفضيل أنه قال : "الفتوة الصفح عن عثرات الاخوان" . . .

وهكذا استعملت الفتوة في القوة المعنوية قياسا على القوة الجسمية ، فالحرية والكرم والسعي في أمور الناس ، وقضاء حاجتهم ، واظهار النعمة واسرار المحنة وان ينصف المرء غيره ، وينكر نفسه ، كل هذه صفاة الرجولة الكاملة . . .

والحق أن العرب تعني بالفتوة : الشجاعة والايثار والسخاء والوفاء وكثيرا من الصفات الحميدة . والفتى عندهم هو السيد الذي نال السؤدد والشرف بخلاله الكريمة ، وأفعاله العظيمة . . .=

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعراء من الصعاليك ، وهم جماعة من الفتيان ينفصلون عن المجتمع ويبتعدون عنه ، ولكنهم في الواقع يقومون بمهمة تحقيق التوازن في هذا المجتمع بين الأغنياء والفقراء . ومن أشهر هؤلاء الصعاليك عروة بن الورد ، وكان شاعرا فارسا وصعلوكا شريفا يسرق من الأغنياء ليقدم ما يسرقه الى الفقراء . والفتى مهران فيه هذا المعنى من معاني الفتوة ، معنى القوة والتحدي بل والتمرد على المجتمع (34).

ولكن اذا رحنا نتقصى حقيقة هذه المعركة في الكتب التاريخية ، نجد أن حركة الفتيان التي ظهرت في عصر المماليك لا تمت بصلة لما جاء في المسرحية. فهؤلاء الفتيان ليسوا من عامة الشعب ، وسواد الناس ، ولكنهم من المماليك ، وغالبا ما يكونون من الشراكسة والاتراك ، وهم أجانب عن مصر وعن العالم العربي ، وكانوا يحترفون الجندية ، بل يعدون اعدادا خاصا للتفوق فيها وفي فنون الفروسية . وهم بذلك يحذون حذو فتيان الخليفة

---

= ولقد أخذت كلمة الفتوة معاني جديدة في الاسلام ، وان حافظت على المعنى العام لها في الجاهلية، قال ابن عربي في الفتوحات المكية: " الفتى مابين الثامنة عشرة والأربعين من العمر ، ويتصف بالقوة والاخلاق الحميدة ويستخدم قوته في خدمة الله ، ونصرة الضعيف ، وليس له عدو ولكن له حساد منافسون " (ـ)

ـ عصر الدسوقي ، الفتوة عند العرب ، ط 4 ( القاهرة: دار نهضة مصر ، د.ت ) ، ص : 11 ـ 19 .

(34) رجاء النقاش ، مقعد صغير أمام الستار ، ص 154 ـ 155 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الناصر لدين الله* الذي ينسب اليه وضع أسس وتقاليد نظام الفتوة . فقد ورد في السلوك للمقريزي أنه أنشئت في عهد المماليك جماعة كان يرأسها السلطان ، ولها نظمها الخاصة تسمى جماعة الفتيان . وكان السلطان صاحب الحق في قبول الأعضاء وفصلهم ، وكانت هذه الجماعة تحذو حذو فتيان الناصر لدين الله ، فتدرب على رمي السهام والنبال ، والبندق ، وتصيد الحمام للتمرين وتتنزه بسروال الفتوة(35)

وقد أبلى المماليك بلاء حسنا في الحروب التي خاضوها ضد الصليبيين وضد التتار ، ولا يفوتنا أبدا أنهم هم الذين ردوا تيار التتار الجارف بقيادة هولاكو الذي عاث في بلاد المسلمين فسادا ، وطوح بالخلافة الاسلامية في بغداد الى الهاوية واجتاح كل مدن سوريا ، وحاصر دمشق الى أن برز له القائد العظيم الظاهر بيبرس قائد السلطان قطز ، فهزمه هزيمة منكرة في عين جالوت سنة 658 هـ . فرد عن مصر وعن بلاد الاسلام شرا ماحقا .

---

(*) ثمة جماعة سموا أنفسهم أهل الفتوة، ولكنهم يختلفون كل الاختلاف عن أهل الفتوة من العرب ، لأنهم ليسوا من عامة الناس، وسواد الشعب، ولكنهم من أصحاب الثراء والجاه والسلطان يتزعمهم في ذلك الخليفة الناصر لدين الله المتوفى سنة 622 هـ 1225م . وكان مظهر فتوته في الخروج الى الصيد واجادة الرمي ، والافتنان فيه، وتأليف جماعة من المهرة في الصيد تنسب اليه ، وجعل لها تقاليد خاصة وزيا معينا . . . كما ورد في كلام حاجي خليفة في كشف الظنون من أن الشيخ عبد الجبار ألبس الخليفة الناصر لباس الفتوة ، ولم يكن هذا اللباس هو ماعرفناه عن فرسان القرون الوسطى بل كان حذاء طويلا من الجلد ، وقد وصف ابن جبير الناصر لدين الله بأنه كان لابسا ثوبا أبيض شبه القباء ، برسوم ذهب فيه، وعلى رأسه قلنسوة مذهبة ، مطوقة بوبر أسود من الأوبار الغالية القيمة المتخذة للباس الملوك مما هو كالفنك وأشرف ، معتمدا بذلك زي الأتراك . . . وقد أرسل الناصر لدين الله الى ملوك الأطراف أن يشربوا كأس الفتوة ، ويلبسوا سراويلها ، وأن ينسبوا اليه في رمي البندق . . .

— عمر الدسوقي ، م . س . ، ص : 234 وما بعدها

(35) م . ن . ، ص : 255 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن على الرغم من براعة هؤلاء في فنون القتال وشجاعتهم الفائقة ، لم يأخذوا من الفتوة العربية الا جانبا واحدا وهو التفوق في الحرب ، والشجاعة الفائقة ، وفيما عدا ذلك ندر من كان منهم سخي اليد ، كريم القلب ، رحب الصدر ، وفيا بوعده . بل نرى على العكس من ذلك شدة التناحر فيما بينهم يثب بعضهم على بعض ، ويتولى العرش أقواهم ساعدا أو أكثرهم أنصارا ، ويقتل السلطان السابق من غير رأفة ولا رحمة ، وقد كان من مماليكه الذين رباهم وعلمهم وقدمهم ، كما قتل بيبرس السلطان قطز ، وكما قتل الأشرف خليل وهو يصيد في الصحراء بأيدي مماليكه (36)

فالفتوة بالمفهوم الذي ورد في المسرحية ، اذن ، لم يكن لها وجود في عصر المماليك الجراكسة ، ولعل هذا ما جعل سامي خشبة يشكك في امكانية وجود مثل هذه الجماعات المنظمة ذات الفكر السياسي في عصر مهران عصر دولة المماليك الجراكسة ، بل يذهب الى أبعد من ذلك حين يؤكد بأن التاريخ لم يخبرنا عن سلطان مملوكي هيأ الجيش وخرج على رأسه لغزو بلاد تدعى السند ، مستبعدا أن تكون الهند التي نعرفها بعيدة جدا آنذاك في وقت كان فيه خطر التتار يهدد البلاد ، كما أنه لم يخبرنا عن سلطان مملوكي حاول أن يتحالف مع التتار ، أعداء البلاد ، رغم أن المماليك لم يكونوا يحاربون التتار الا دفاعا عن سلطتهم وسيطرتهم على مصر . أما المصريون والشاميون فقد قدموا جيوش المماليك زادها وعتادها لمحاربة التتار دفاعا عن أرضهم ووجودهم وحضارتهم (37) ولعل في الهزيمة التي ألحقها الجيش المصري بزعامة قائده المملوكي بيبرس ، كما أسلفنا ، خير دليل على ذلك .

---

(36) — م . ن . ، ص : 258 .

(37) — سامي خشبة ، شخصيات من أدب المقاومة ، د . ط ( بيروت : منشورات دار الآداب ، 1970 ) ، ص: 66.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صحبه في المعركة ، اما رأى الفوري ، قد وقع على الأرض ، أمر عبدا من عبيده ، فقطع رأسه وألقاه في جب ، مخافة أن يقتله العدو ويطوف برأسه في بلاد الروم (39).

ولعل هذا الخلل في الحقائق التاريخية هو الذي أدى الى بعض التناقض في شخصية البطل مهران ، اذ لابد أن تكون الحقيقة التاريخية هي الاطار الذي يعيش فيه والجو الذي يتنفسه البطل الذي أبدعه المؤلف ووضعه في عصر تاريخي معين . هذه الحقيقة التاريخية التي يباشر المؤلف عليها عملية ابداعه الفني التي هي في جوهرها في هذه الحالة عملية تعرف واكتشاف ، ونحن لانستطيع أن نكتشف شيئا لم يحدث من أجل أن نخلص منه الى المعنى الذي نريد ، فتكون النتيجة أن يطمس وجه الحقيقة التاريخية أو المعاصرة ثم لاتكون ثمة قيمة اجتماعية فعلية ومؤثرة للمعنى الذي وصل اليه المؤلف مهما كان هذا المعنى انسانيا وثوريا ويتصف بالشمول ، ذلك أنه سيفقد العنصر الأساسي الذي يحيل العمل الى مساهمة حقيقية في عملية اعادة اكتشاف قسمات الشخصية القومية للشعب نفسه . . . ذلك هو عنصر الأصالة والالتصاق الحقيقي بجوهر الواقع الذي عاشه الشعب وعاناه في الماضي ويعيشه ويعانيه في الحاضر (40).

هذا عن مهران القرن الخامس عشر الميلادي ، عصر المماليك الجراكسة فماذا عن مهران الواقع المعاصر ، اذا جاز لنا هذا ، أو بعبارة أخرى ماذا أراد الشرقاوي أن يقول في مسرحيته " الفتى مهران " أو من خلال الفتى مهران ؟ ؟ .

---

(39) — الزركلي ، ص : 23.

(40) — سامي خشبة ، م . س . ، ص : 67 — 68.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن المسرحيـــة ، كما يبدو ، تعبر عن مفهوم ثوري ، تسقطه على الماضي وتصوره من خلاله ، فتجعل السلطان يرمي بأبناء الشعب الفقير في براثـــن الحرب ، لا تخدم غير مصلحة التجـــار والمغامرين ، كما تجعل حركة الفتيـــان تعرض الفلاحين على عداء الأميـــر الذي حكم البلاد باسم السلطان الغائب ، متفقة في ذلك كله من مبدأ الصـــراع الطبقي ، وخدمة نظام الحكم في المجتمعات غير الثورية طبقة المستغلين ، وتطورة انحراف الثوريين بالثورة عن مسـارها حين يقبل أحد منهم ، الفتى مهـــران التفاوض مع أعداء الثورة حتى ولـــو كان ذلك لمصلحـــة الثورة نفسها ، والتفاؤل بانتصار الطبقات الكادحـــة في كفاحها من أجـــل مستقبـــل أفضـــل .

ونظرا لتحكم الطبقة الغنية في المجتمع في مصائر الفقراء الضعاف ، ظهرت جماعة من الفتيان ، وعلى رأسها ، الفتى مهران للدفاع عن حقـــوق هذه الطبقـــة المسحوقـــة . ودفع الفتيان في خروجهم عن المجتمـــع وتمردهم عليه وانفصالهم عنه ، انما يحاولون بذلك تحقيق نوع من التوازن الاجتماعي بين طبقتي الأغنياء والفقراء . لذا نجدهم يقومون بالسطو على الأثرياء والأمـــراء وتوزيع ما غنموه أو بالأحـــرى ما سرقوه من أموال ودقيق وذرة على الفقـــراء ، بالعدل وحسب الحاجة . ولنلاحظ كيف يعبر الفتى مهران عن دوره كفارس عظيم وابن حنون للشعب الفقير ، عندما يقـــول لـــه أحد رفاقـــه :

أسامـــة : وما عاد في أي بيت هـــنا ولا حفنة من دقيـــق
ولا كـــــوزة

يرد مهران : سيأكل أهل القرية منذ غد خبزا من القمح . . .
لا من ذرة . . . ولا من
شعير . . . ستأكل عائلتنا أم صابر قمح الأمـــير (41)

---

(41) ـ الفـــــتى مهـــران ، ص : 20 ـ 21 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والفتى مهران وأصحابه ، ما ثاروا على نظام الحياة السائد في المجتمع وتمردوا عليه إلا لأنهم أحسوا بالظلم وقهر الغني للفقير ، اذ من غير المعقول أن يكون ثمة فقراء يتضورون جوعا وأغنياء مترفون يخمسون ترفهم في آلام الشعب . ناهيك عما يسود العصر من مفاسد ومظالم يمثلها الفارق الطبقي الكبير بين الامراء وأصحاب المال والجاه والسلطة ، وبين أبناء الشعب الضعفاء الفقراء . كما تشير المسرحية أيضا الى بعض الأمراض الاجتماعية الأخرى كالخديعة والتآمر وكلها مظاهر امتلأ بها الواقع من حول الفتى مهران ، وهو مما يدعو للاسى والحزن . وهي " مليئة بالهجاء للعصر ، والنقمة الحادة عليه ، وهي مليئة بالتعبير عن الأسى والمخاوف الكبيرة . ذلك لأن الفتى الشاعر مهران ، صاحب النفس الحساسة الرقيقة يحس بانعكاس الواقع الفاسد على نفسه فيتأثر ويهتز حتى أعماقه "(42) .

مهران : عصر اللصنة
عصر الشركس عصر الأنذال البسامين المصقولين
الموصومين الى الاعماق
عصر الانسان المقهور
الانسان يعيش الآن حياة القهر
الشعب الفاجع يقهره قانون الغابة يقهره
الذئب الكاسر يقهره الأحلام تدمره
الثور الهائج يقهره الجرثومة تقهره
القهر القهر دستور العصر
عصر القهر عصر الأكذوبة والقهر

---

(42) — مقصد صغير أمام الستار ، ص : 159 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لأبصق في وجه الحصر  أنا أبصق في وجه الحصـــر (43)

وعلى الرغم من جهل الفلاحين وتخلفهم وانشغالهم بلقمة العيـــش وتقديم ومرضهم ، وتعلقهم بالأقاويل ، فانهم على استعداد للصدام ، والدفاع عن حقوقهم بل أن فيهم من يتمتع بقدر لا بأس به من الوعي يمكنه من الرفـــض والتحريض على التمرد على الأوضاع الفاسدة . ولعل أبرز من يمثل ذلـــك الوعي صابر الذي مات أبوه من الجوع، وسلمه الفأس كي يطيح بها صروح الظلم، وهو يحيي ضرورة الثورة ويشارك فيها الفلاحون ، ولذلك يرفض دعوة مهران اليه ليترك الفلاحين وينضم الى الفتيان ، بل انه يدعو مهران الى ترك الجبـــل . وحين يموت مهران يحمل الفأس ويحمل انطلاقة الفلاحين ، لتحقيق حلمهـــم في الحرية والعدالة ، على اعتبار أن الانسان يستطيع أن يفعل بالفأس ماهو أعظم مئات المـرات مما يصنعه بالسيف ، فالفأس سلاح البقاء والاستمرار ، والسيف سلاح الفناء والخـــراب .

وتشير المسرحية الى قيمة تتكرر في أعمال الشرقاوي ، وهي قيمة السلام . فالفتى مهـران ، زعيم الجماعة ، ينادي بالسلام ويعمل من أجـــل تحقيقه وابعاد شبح الحرب من سماء مجتمعـــه ، لأنه يحب شعبه ولا يريد له أن يشقى ، ثم انه يؤمن بأن الحروب دمار للبشرية ، ودمار لكل الأشياء الجميلة التي صنعتها يدها . ولكن حبه للسلام ودعوته له ليست بجبن فيه أو تخاذل عن خوض غمار الحروب ، وانما ايمانا منه بضرورة البقاء من أجـــل البناء لا من أجل الدمـار . . . لذلك فعندما ظهرت جحافل التتـــار وأقامت على الحـدود ، تحمس أشـد الحماسـة لمحاربتهم ، ورد العدوان

(43) ـ الفتى مهـران ، ص : 195 ، تنظر أيضا ص : 198 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من وراءه ، فهم يغيرون على البلاد ، ويقتلون النساء والأطفال العزل الأبرياء ويقضون على كل مظاهر من مظاهر العمران والحضارة .

ثم وقف الفتى مهران يطالب بضرورة الاتحاد والتكاتف من أجل درء الخطر الذي يتهدد البلاد ويزحف نحوهم مكتسحا في طريقه كل شئ ، دون رحمة ولا إيمان بأي مبدأ ، وقف يدعو اليها ويحث الناس على خوض غمارها بمنتهى الشجاعة والقوة ، لأنها حرب من حروب التحرير وليست حربا من حروب العدوان . وعلى الانسان في نظر الفتى أن يخوض حرب التحرير بحماسة وشجاعة وبدون تردد ، أما حروب العدوان فمن الواجب عليه أن يقف ضدها بكل ما أوتي من قوة . وحرب التحرير التي يدعو اليها الفتى مهران هي حرب من أجل الكرامة والمبدأ ، لا من أجل الربح والاستغلال كما هي الحرب التي خاضها السلطان في السند :

مهران : قل له أيها السلطان ما الحرب سوى ساحات دم
ليس في هذه الساحات مغلوب وغالب
ليس فيها منتصر أو منهزم
كل شئ يتساوى بعدما تنتهي الحرب بخير أو بشر
الضحايا والخراب والندم
قل له لا تضع السكين في يد أعدت للفأس
قل له أن المناجل للسنابل ولاعياد الحصاد لا لهامات
البشر قل له يأيها السلطان أترك عزلتك (في انفجار أشد)
اختلط بالشعب يصح قلبك(44)

وعلى الرغم من أن المسرحية تفرق في أحداثها بين نوعين من الحروب ، حروب الغزو والنهب ، وحرب التحرير الوطني ، الحرب الأولى هي غزو السند

(44) - المرجع السابق ، ص: 30 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي خاضها السلطان ، والحرب الثانية هي مقاومة التتار ومواجهتهم ، الا أنها في تعابيرها تدين الحرب بشكل عام ومطلق بحيث يكاد يختلط المعنيان في وجدان المشاهدين . فيخرجون بادانة الحرب بعامة ، فنسمع بين فصول المسرحية من يتساءل : ما ذا يعني ؟ ماذا يقصد بحرب السند . .

وتعبر المسرحية عن نقطة هامة وهي عزلة القادة عن الجماهير الشعبية ، فمهران يبدو مستبدا في زعامته الفتيان مسيطرا عليهم ، فهو يصدر عن آرائه وحيدا ، ولا يشاور أحدا منهم . وعلى الرغم من تقريبه اثنين منهم اليه ، وهما أسعد ووائل ، فان انفضاض أحدهما عنه بعد افتضاح حبه لا يؤثر في حركة الفتيان ، مما يدل على أن مهران هو الزعيم الذي يقرر كل شئ في تلك الحركة.

وتفشل الفتى مهران في قيادة الشعب الى خوض الحرب التحريرية ضد التتار ، ولكن فشله لا يرجع الى كونه " يناضل بغير أسلحة "(45) ، كما يقرر الشرقاوي ، بل يرجع بالدرجة الأولى الى العزلة التي ضربها على نفسه في الجبل ( القمة ) بعيدا عن الفلاحين ( القاعدة ) ، بمعنى أن ثمة هوة كانت تباعد بين الطرفين ، يضاف الى ذلك سقوطه في المساومة ومن ثم التنازل أمام اغراءات الأمير ، حتى ولو كان هذا التنازل لصالح الشعب . وقد أدرك هو نفسه ذلك ولكن بعد فوات الأوان حين صاح في النهاية بشئ من اليأس والأسف والمرارة :

ياليتنا كنا اعتصمنا هاهنا وسط البلد
في زحام الناس حيث الحب والتأييد أقوى قلعة تمنعنا
غير أنا قد عزلنا نفسنا فوق الجبل (46)

---

(45) ـ الشرقاوي ، للمسرح ، ص : 52
(46) ـ الفتى مهران ، ص: 189 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما يؤكد انعزاله الظروف التي تم فيها اغتياله ، فقد جاءت مبارزته الأخيرة مع حسام ، مبارزة فردية ، ظل أهل القرية خلالها وكأنهم متفرجون في معلبة مصارعة دون أن يحركوا أدنى ساكن ، لذا فان مقتله بداهنة في الظهر كان تجسيدا حيا لعجزه وعجز الحلقة عن الارتباط الحقيقي بالشعب(47).

وعليه فانه اذا كان الفتى مهران في ضعفه ضحية للظروف الاجتماعية التي أحاطت به ، فان مساومته لم تكن مفروضة عليه ، فهو مسئول عنها ، مسئول عن موقف المساومة الذي اختاره بمحض ارادته . ثم التنازل المدمر ، فيضيف الى عزلته عن الشعب آخر أسباب الفشل والسقوط .

والمسرحية تعرض لبعض القيم بالنقد والتجريح والتشريح ، فهي تحذر من التلاقي والتهادن بين بعض القوى الاجتماعية ، كما تحذر كذلك من التحالف والمساومة مع قوى العدوان الخارجي المعادية للثورة ، وهي تعبر عن سخط مشروع من عزلة القادة والزعماء والحكام عن الجماهير الشعبية ، كما تحتقر وتلمز بأولئك الذين يصنعون جماعات مع جيش الأمير . كما توحي ببعض الايحاءات التي تبذر التشكك والريبة في امكانية اللقاء الثوري بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية . فعندما يقول عوض ، وهو الشخصية التي تخون مبادئ الفتوة : " يا رفاقي " ، يرد عليه أسامة : " لم تعد بعد رفاقك " . وحين يشرح له عوض القضية قائلا :

يا رفاقي في غد أجعل ديوان الكتابة ملكنا
لسدانة الحكم فهيا أسرعوا الآن بنا
بالخيول قد أعدت للرحيل

(47) — رفعت سلام ، قراءة في المسرح الشعري العربي ، ص: 76.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرد عليه وائل متسائلا في تشكك وريبة :

وائل : ونصفي كل شئ ؟ الجماعات وتاريخ الفتوة ؟ وكفاح الناس من أجل العدالة

أم نابر : وأماني المساكين وأحلام السنين (48)

فالمسرحية ، اذن ، ليست مجرد تسجيل تاريخي لما كان من ظلم المماليك وقاومة الفلاحين لهم ومساومة بعض الثوار في ذلك العصر . وانما هي تعبير عن أحداث الواقع الاجتماعي والسياسي لمصر أثناء الثورة ، فهي تعبر عن مرحلة من حياة المجتمع انتعشت فيها العناصر المتخلفة وعانت الديمقراطية في التطبيق الاجتماعي ، بل ان الأستاذ محمود أمين العالم ، كما يقول لويس عوض " يقرأ في مأساة الفتى مهران ملامح مصر والمجتمع المصري في عهد الثورة ، ويقرأ فيها رموزا وكنايات تدل على ضيق الكاتب بمجرى الحرب التحريرية التي تقوم بها مصر وضيقه بحل جماعات 'الرفاق' وتشككه في حدوث اللقاء الثوري بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية (49)

— صلاح الدين النسر الاحمر :

من اليسير على الدارس المتتبع لتلك المرحلة من تاريخ مصر والعرب وهي نهاية الحكم الفاطمي وعصر الحروب الصليبية ، وبداية الحكم الأيوبي بصلاح الدين يوسف بن أيوب ، أن يبين لنا دون مماحكة ، أن مسرحية " صلاح الدين النسر الأحمر " بنصها المكتوب ، كانت كما قال مؤلفها

---

(48) — الفتى مهران ، ص : 201 — 202 .

(49) — لويس عوض ، الأدب والثورة ، د . ط ( القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 ) ، ص : 284 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عبد الرحمن الشرقاوي : " مراعية لحقائق التاريخ البارزة . . فوضى السلطة في مصر منذ منتصف مصر الفاطميين ، تحكم رجال الدعوة الشيعية الدجالين وقوادهم حتى من الحشاشين وغيرهم ، ومن الصليبيين للفوز بمغانم السلطة والثروة ، الخيانات والمؤامرات الدموية في المعسكرين الصليبي والعربي ، الانتفاضات الشعبية لا تنتهي ثم تضرب في قسوة متناهية الوحشية الصليبية يقابلها نوع من الاعتصام بتقاليد المجاهدين الفاتحين الأوائل ( أيام عمر بن الخطاب وقواده العظام ) عند قواد المقاومة الاسلامية العربية ( وخاصة نور الدين محمود ثم صلاح الدين نفسه ) ، غرق الانتصارات الأوربية في بحار المظالم التي تفتح الحرب أبوابها وتدعمها الأبنية الاجتماعية والايديولوجية السائدة المتخلفة ، الملل الذي يتملك القواد الصليبيين ازاء عقم غزواتهم ، وتضارب المثل الأعلى المعلن للحرب مع الحقيقة البشعة للحرب وأهدافها وبزعهم من الانهيارات التي أحدثتها الحروب نفسها في الأبنية الاجتماعية والسياسية لبلدان أوربا المشاركة في الحرب الصليبية أو الحروب الدينية داخل أوربا . . . " (50) .

والمعروف أن التاريخ بالقياس الينا هو واقع اجتماعي بعيد ، مضى وترك آثاره وبصماته على النفسيات وعلى واقعنا الراهن . ولكن بعده يعطي لخيال الحق في أن يكمل بالتصور العقلي والمنطلق الفني ما تعجز العين عن رؤيته ، فتتحول الحقائق الثابتة المنتهية الى ظواهر تكتمل من خلال الفعل الدرامي نفسه . ومن هنا يمكن للمبدع المسرحي أن يغرس رؤيته في تضاعيف الواقع المكتمل البعيد الذي يعود الى الوجود بالتحقق الفني ، فيتحرك نحو الاكتمال من نوع مختلف ، سيحمل بالضرورة معنى جديداً ومغزى

---

(50) — سامي خشبة ، النسر الأحمر في المسرح القومي ، الطليعة ، ع : 4 (أبريل ، 1975) ، ص : 167 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينتمي الى عصر العمل المسرحي وليس الى عصر الأحداث التي كانت قد اكتملت وانتهت منذ قرون خلت على مسرح الحياة .

وعلى هذا الأساس فان الدراما التاريخية ستكون أشد تعلقا بالعصر الذي تكتب فيه ولأجله ، بل انها تعيد اكتشاف مادتها التاريخية على ضوء معطيات هذا العصر ، وتختار هذه المادة دون غيرها ، لأنها من وجهة نظر الفنان المسرحي ، المادة التي يمكن أن نرى في مرآتها جانبا من أعماق صورة عصرنا .

ومن هنا يبدو التشابه واضحا بين الفترة التاريخية التي بعثها الكاتب وبين ظروف مصر بعد هزيمة حزيران ، وفوضى السلطة أثناء مرض جمال عبد الناصر ، والأحداث التي تلت وفاته ، والظواهر السياسية والاجتماعية التي نبتت في المجتمع المصري بسبب الهزيمة وبسبب تخلخل البنيان السياسي والاقتصادي وطغيان العوامل الذاتية على العوامل الموضوعية في تحريك الظاهرة الاجتماعية ككل . ثم الظواهر السلبية التي سبقت أكتوبر ثم تفاقمت من بعده في صلب المجتمع المصري وبنائه السياسي . . .

والمسرحية كما نلاحظ ، تعمل على تكثيف العلاقات بين الوقائع التاريخية الثابتة والتاريخ المعاصر الذي تشير اليه ، محاولة بذلك ابراز رؤية المؤلف الفكرية لقضية حرب التحرير . وهذه الرؤية مؤداها أن حرية الوطن لا تنفصل عن حرية المواطن السياسية والاجتماعية . وتتجسد فكرة الحرية الاجتماعية في الصراع بين كوكب لاعبة خيال الظل وعليش الجحش عميل أمير المغرب المتآمر على اغتيال صلاح الدين لكي يصبح هو أمير المؤمنين . وينتهي هذا الصراع بحرق أدوات الخيال ، لكن كوكب تواجه عليش وجماعته من الحشاشين بوعي وشجاعة وتكشف حقيقتهم .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واستغلالهم السيء للدين لإذلال الشرفاء واضطهادهم . ثم تلتحم هذه الفكرة بفكرة تحرير الأرض ، وهي فكرة لا تقل أهمية عن سابقتها ، عندما يعلن صلاح الدين عن عزمه على القيام بهذه المهمة وعن اعداد الجيش والشعب معا لهذا الغرض . هنا يصيح أحد قادة صلاح الدين قائلا :

" البلد غني ان أحسن توزيع الثروة "(51) ويتأكد هذا على لسان محمود الخياط حين يتساءل :

كيف يحارب مظلوم أو رجل سلبوه أمنه ؟ !
ان لم يعط الوطن الفرد العزة والعيش الموفور .
فكيف اذن يحمي وطنه
على الأذرع ألا تتهاوى يأسا من تطبيق العدل(52)

وهكذا تتداخل الفكرتان في النسيج الكلي للمسرحية لتكونا وجهين لشيء واحد هو حرية الوطن والمواطن . فتخليص الأرض العربية من العدوان الداخيل لا يغني عن اجراء العدل الاجتماعي . ولعل هذا ما عناه الشرقاوي حين أعلن أن المسرحية تعالج " مشكلة الحاكم والمحكوم خلال رحلة التحرير الوطني ، وخلال حرب التحرير ، والتناقض الذي من الممكن أن يقع فيه الحاكم اذا كانت المسئولية الداخلية قد وضعت بطريقة تناقض المسئولية الخارجية ، وهي تعالج في الوقت نفسه مشكلة العدل بين الحاكم والمحكوم وحرب التحرير وما هو عادل فيها . . ."(53) . وقد أبرز الشرقاوي هذا المضمون على لسان كوكب في آخر المسرحية ، وهي تطالب صلاح الدين بالعودة الى القاهرة حيث الشعب ينتظره وحيث المعركة الحقيقية التي يجب أن ينتصر فيها :

---

(51) — النسر الأحمر ، ص : 66.
(52) — م . ن . ، ص : 52.
(53) — الشرقاوي ، لمجلة الأقلام ، ص : 33.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يا مولاي صـــلاح الدين
الزم لبلادك كي تصلحـــها . .
ماجدوى تحـرير الأرض من الاعداء ؟
أليس لكـي يأمـن شعـــبك ! !
الظلـم ســـواء . . . (54)

لقد عمل الشرقاوي أيضا على ابراز الفساد الاجتماعي الذي يعم البلاد ، وقد جسد تـه لنا شخصية عليـش ، وقد تمت صياغة هذه الشخصية التي يكون مزيجا من المتاجر بالدين وبشعارات العدل والحرية ، والمنحل أخلاقيا ، والمستغل والديماغوجي السياسي في آن واحـد . ويتم لصـلاح الدين القضاء على عليش رأس الفساد في البلاد ثم ينشغل عنه بالحـرب الكبرى ، حرب تحـرير القدس ، غير أن الواقع داخل مصـر يفرز وجها جديدا لنفس الشخصية مزودا بمهارات وأساليب جـديدة ، كالمتاجرة بالفن والفساد الاخلاقي ببجاحـة تحميها أجنحـة السلطـان التابعة لصلاح الديـــن نائبه ( نائب السلطان وحاشيتـه) . وهذا الفساد لا يقل خطورة وشراسة عن فساد عليـش ، ولكنه أكثر خطرا لأنه يعمل من داخل البنيان الذي أرسى دعائمه السلطـان ، ويرمي الى قتل السلطـان والقضاء على المؤمنين بـــه في وقت واحد بتهمة أنهـم هم قتلة السلطـان ، لكي تتاح لهم الفرصة لسرقة أفكاره وبريق نبلـه بضربة واحـــدة .

كما تبرز المسرحية أيضا التخاذل والتنافس غير الشـريف ثم الخيانة داخل المعسكر العربي نفســه ، وكيف يعمل السلطان صـلاح الدين على القضاء على هذه الأمراض التي تنخر في جسد الأمـة العربية . وقد جسد لنا ذلـــك

---

(54) ـ النســر الأحمـر ، ص : 99.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في شخصية أمير المغرب الذي يحاول صلاح الدين وأكثرهم ايمانا بـــه ونصحهم له . ويكاد يتسبب أيضا في هزيمة ماحقة للسلطان وللجيش العربي بعامة ، بخيانته وتحالفه مع العدو ، وكشفه لخطط المسلمين الحربية ، وهنا يضطر صلاح الدين الى الأمـــر بقتلـــه .

لقد نجح الشرقاوي فعلا في تمزيق أردية هؤلاء العملاء من الحشاشين والدراويش والشواذ أمثال عليش ورئيس جماعة احياء الأمـــة ، ممن يعملون لمصالح أمير المغرب ، ليتآمروا على قتل صلاح الدين بدعـــوى أنه أفســـد الأخلاق وخرج على تعاليـــم الدين وقيمـــه ، وكذلك نجد نائب السلطـــان وجماعته الذين يحاولون بدورهم قتل صـــلاح الدين في بيت صـــديقه الأزهري محمـــود الخياط ، وهي المؤامرة التي كشفتها كوكـــب وأنقذت صـــلاح الدين من ظلم حكمـــه من الانهيـــار . واذا بحثنا عن الدوافع الحقيقية التي تحـــرك هؤلاء جميعا لانجد ســـوى حب المال والجنس وشهوة السلطان . وكلهـــم يستترون وراء الدين ويتاجرون باســـمـــه لتحقيق مآربهم وأطماعهم الدنيئـــة . ولكن الشـــرقاوي ، كما لاحظنا ، يزيح كل الأقنعـــة التي تخفي عيوبهم بطريقة قوية ومقنعـــة ، ويوجـــه بذلك ضربة عنيفـــة وقاضية للرجعية الجاهلية داخـــل مصر وخارجها ، تلك التي تتستر بالدين لتبقي على حالة التخلف والجهل والاستغـــــلال .

كما فصل الشرقاوي الشئ نفســـه مع الصليبيين الذين يستغلون الدين المسيحي السمح كستار للغزو والعدوان ، ووفق في فضح حقيقة دعواهـــم الاستعمارية لقهر الشـــرق العربي والسيطرة عليه ، وقدم في هذا الصـــدد كل من ايزابيل وأرناط وكونراد وكلها نماذج لاتحركها سوى الغرائز والشهوات والمجـــد الشخصي . فايزابيل تستغل سحرها الأنثوي لاستمالة أرنـــاط أولا ثم كونراد فيما بعد لتحقيق طموحها في العرش ، وتنقلب على أختـــها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملكة أورشليم وتطعنها بخنجر حق في شرفها وتتهمها بتسليم نفسها لصلاح الدين . والى جانب ايزابيل نجد أرناط وهو فارس وغد لا يحبأ بالشرعية ولا بأي قيم انسانية كالشرف والصدق ولهذا ينقض على قافلة عربية وينقض الهدنة مع صلاح الدين ويتسبب في اشعال نار الحرب . كذلك كونراد وهو فارس مغرور خادع يتآمر على قتل ريتشارد قلب الأسد حتى ينفرد بزعامة الصليبيين في الشرق . وهو نمط شبيه بأمير المغرب الذي يتآمر لاغتيال صلاح الدين كي يصبح هو أمير المؤمنين .

**- عرابي زعيم الفلاحين :**

اذا كان الشرقاوي في أعماله المسرحية السابقة قد عمد الى التاريخ القديم ليستمد منه مادة موضوعاته ، فانه في مسرحية "عرابي زعيم الفلاحين" آخر أعماله المحزونة والمنشورة حتى اليوم ، يرجع الى التاريخ الحديث ليبعث واحدة من أخطر الحركات الوطنية الثورية في مصر ، أعني أحداث وملابسات ثورة عرابي 1882 . هذا الأخير الذي كرس حياته كلها لقضية عصره وهي النضال ضد الطغيان الخارجي ( الاحتلال الانجليزي ) والداخلي ( الطبقة الحاكمة ) .

وعلى الرغم من التزام الشرقاوي بما ورد في كتب التاريخ من وقائع ثابتة ، فانه مع ذلك استطاع أن يصيد صياغة هذه الأحداث من جديد محاولا التعبير عما يدور في ضمير اللحظة الحضارية التي يصدر عنها ويقدم من خلالها فهمه لها وموقفه منها ، لأن " الدراما التاريخية لا بد أن تطمح الى اعادة اكتشاف مغزى مادتها التاريخية ودروسها . على الأقل بحكم ارتباط العمل المسرحي بثقافة الأمة التي تعاد صياغتها ويعاد اكتشاف معانيها في كل عصر تاريخي أو اجتماعي جديد ، وارتباطه بالتالي بتصور

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأمة عن ذاتها ، بجذورها ومسار حركتها ، وحاضرها ، والمستقبل الذي تتحرك نحوه في هذا المسار"(55)

والمسرحية ، كغيرها ، من المسرحيات السابقة ، تبرز قضية الحاكم والظالم الحكم ، وهو الحكم المطلق المستبد الذي لم يكن في ظله قانون يحمي للشعب حقوقه أو يرفع عنه المظالم وألوان الاستعباد التي كانت تمارسها عليه الأسرة الحاكمة ويدل على ذلك أحداث كثيرة نذكر منها مأساة تسخير المصريين في حفر قناة السويس فقد كانت الحكومة تجمع الفلاحين من مختلف أنحاء البلاد بالقوة والارهاب وتستعمل التعذيب والضرب بالسوط مع كل من يقاوم هذا الظلم من الأهالي . وكانت تدفع بهؤلاء الى مناطق الحفر في الصحراء القاسية تحت سيطرة واستبداد الأجانب الذين كان هدفهم الأول تحقيق ذلك المشروع مهما كانت الوسيلة ، ولو كان ثمن ذلك أرواح المصريين .

المجموعة: وحفرناها بأظفار الرجال
كم ضحايا استشهدوا في حفرها !
القائد : كم دماء طاهرات غمرت أعماقها
قبل أن يجري فيها ماؤها !! (56)

ومما زاد في سوء حالة الشعب تلك الأزمة الاقتصادية العنيفة التي كانت تعيشها البلاد نتيجة الديون التي اقترضها الخديو اسماعيل من البنوك والمرابين الأجانب والتي لم يكن لها من سبب الا اسراف الخديو اسماعيل وتبذيره وفساد حكمه . هذا فضلا عن الديون الداخلية التي استدانها

---

(55) — سامي خشبة ، " النسر الأحمر في المسرح القومي " ، ص : 167 .
(56) — عرابي زعيم الفلاحين ، ص : 31 — 32 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأمة عن ذاتها ، بجذورها ومسار حركتها ، وحاضرها ، والمستقبل الذي تتحرك نحوه في هذا المسار."(55)

والمسرحية ، كغيرها ، من المسرحيات السابقة ، تبرز قضية الحاكم والظالم الحكم ، وهو الحكم المطلق المستبد الذي لم يكن في ظله قانون يحمي للشعب حقوقه أو يرفع عنه المظالم وألوان الاستعباد التي كانت تمارسها عليه الأسرة الحاكمة ويدل على ذلك أحداث كثيرة نذكر منها مأساة تسخير المصريين في حفر قناة السويس فقد كانت الحكومة تجمع الفلاحين من مختلف أنحاء البلاد بالقوة والارهاب وتستعمل التعذيب والضرب بالسوط مع كل من يقاوم هذا الظلم من الأهالي . وكانت تدفع بهؤلاء الى مناطق الحفر في الصحراء القاسية تحت سيطرة واستبداد الأجانب الذين كان هدفهم الأول تحقيق ذلك المشروع مهما كانت الوسيلة ، ولو كان ثمن ذلك أرواح المصريين .

المجموعة : وحفرناها بأظفار الرجال
كم ضحايا استشهدوا في حفرها !
القائد : كم دماء طاهرات غمرت أعماقها
قبل أن يجري فيها ماؤها !! (56)

ومما زاد في سوء حالة الشعب تلك الأزمة الإقتصادية العنيفة التي كانت تعيشها البلاد نتيجة الديون التي اقترضها الخديو اسماعيل من البنوك والمرابين الأجانب والتي لم يكن لها من سبب الا اسراف الخديو اسماعيل وتبذيره وفساد حكمه . هذا فضلا عن الديون الداخلية التي استدانها

---

(55) — سامي خشبة ، " النسر الأحمر في المسرح القومي " ، ص : 167 .
(56) — عرابي زعيم الفلاحين ، ص : 31 — 32 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الشعب المصري . وفي هذا ما يدل على نكبة البلاد بهذه الديون .

ولقد كان من أثر هذه الأزمة المالية على الشعب ، أن الانهيار الاقتصادي في البلاد دفع الحكومة الى فرض ضرائب جديدة غير عادلة على المكلفين ، واستعملت وسائل بالغة القسوة في تحصيل هذه الضرائب مما أدى الى سوء حالتهم . وهكذا فقد كانت الأزمة الاقتصادية تزداد سوءا بعد سوء وأصبحت البلاد على شفا الافلاس ، مما أعطى الفرصة للاستعمار الأجنبي لكي يتدخل في شئون مصر الداخلية على هيئة استعمار اقتصادي يسيطر على مالية البلاد . وقد تجلى ذلك في ضغط الأجانب على الخديو اسماعيل لتأليف هيئة تضم مندوبين من الدول الدائنة تشرف على مالية البلاد وتبحث في طرق تسديد الديون . وكان من نتيجة ذلك كله أن زادت الامتيازات الأجنبية بصورة لم يسبق لها نظير واستغلها الأجانب أبشع استغلال ، وكانوا يكونون الثروات الهائلة على حساب المصريين (57) .

وهكذا يمكننا القول أن الخديو اسماعيل لم يورط البلاد في تلك الديون الهائلة التي عادت على الشعب الفقير بأسوأ العواقب ، وكانت السبب الوحيد في سوء الحالة الاقتصادية ، الا في ظل الحكم المستبد ، لأنه من الطبيعي أن تؤدي الأزمة الاقتصادية الى أزمة سياسية عنيفة ، فلو كان هناك نظام دستوري يمثل الشعب فيه تمثيلا صحيحا بوساطة مجلس نيابي يكون الخديو مسئولا أمامه عن أفعاله وتصرفاته ما غرقت البلاد في هذه الديون وما استهدفت للانهيار الاقتصادي .

---

(57) — م . ن . ، ص : 34 — 36 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان من نتائج الحكم الاستبدادي في عهد توفيق الغاؤه لمجلس النواب حتى يتسنى له حكم البلاد حكما استبداديا مطلقا .

توفيق : ان هذا الشعب جر ياعرابي

فاذا أعطيته الدستور قيدت به نفسي لكي أصبح

عبده

عرابي : كلنا يحمل قيده

توفيق : أنا لن أعطيه الدستور فالدستور قيد

انه يسلبني حريتي . . . (58)

لذلك فقد عين رياض باشا رئيسا للوزارة ، وهو يعرف ميوله للأجانب وتحيزه لهم . فكان بمثابة الساعد الأيمن للخديو في حكمه الاستبدادي ، يكفي أن نشير الى اضطهاده للوطنيين ومصادرته لمعظم الصحف الوطنية ثم تعطيلها نهائيا ، ونفيه للكثير من أعضاء الحزب الوطني البارزين كما تم ابعاد جمال الدين الأفغاني الى الخارج بتحريض من الحكومة البريطانية .

كما تصور المسرحية خيانة الحاكم وبدانته للشعب والأمة ، وادانتهم جميعا . فالخديو توفيق كان ، وهو ولي للعهد ، يجالس أفراد جماعة الوطنيين في مقهى ما ثانيا ، يؤمن بأفكارهم ويعاهدهم على الاصلاح وتحقيق كل أهدافهم الوطنية ، ولكن بمجرد اعتلائه عرش الخديوية خان كل تلك العهود . ومن أبرز المواقف التي تتجلى فيها خيانته للوطنيين بخاصة والشعب بعامة والتجاؤه هو وعائلته الى الانجليز ، أعداء الشعب والوطن ، واقامته في قصر التين ، اذ كان من المقرر أن يرحل الى العاصمة ( القاهرة ) بعد سقوط الاسكندرية وانسحاب الجيش المصري منها . وكان رفضه

---

(58) — م . ن . ، ص : 142 .

الانتقال الى القاهرة بناء على رغبة عرابي اعلانا رسميا منه بالخيانة والانضمام الصريح والواضح لقوى الاحتلال . كما أن في هذا الالتجاء ما يعين الانجليز على احتلال مصر بسهولة . وقد بلغت نذالة الخديو توفيق مبلغا عظيما حتى أنه أرسل الى عرابي وقواد الجيش المصري يأمرهم بعدم الاحتشادات وتسريح الجنود الذين استدعاهم عرابي للقتال ، ووقف الاستعدادات الحربية ، ويدعو عرابي لتسليم نفسه اليه بالاسكندرية حيث يقيم تحت رعاية الاحتلال الانجليزي ، وقد علل توفيق ذلك بأن الدولة الانجليزية دولة مسالمة ، وأن أسطولها لم يحضر للحرب وانما حضر ليقر السلم ويحفظ الأمن .

توفيق : ما شأنك أنت وزير لا أكثر ؟!
أنا صاحب مصر ولي وحدي اعلان الحرب

عرابي : ما أعلنت الحرب عليهم محتديا
...
لكن قاومنا العدوان

توفيق : هذا ليس بعدوان ؟! ورعايانا لا يدرون
وقد سكتوا عنا لولاك . . .

عرابي : أتحسبهم باعوك الصمت ؟!
بل منحوك ولاءهم لتدافع عنهم ضد الغازي

توفيق : لقد نبهتك مرات . . هل تفهم أنت ؟
فافهم انهم جاءوا ليقروا السلم ويحموا الأمن
فتنجو مصر من الفوضى . . (59)

---

(59) — م . ن . ، ص: 208 — 209 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد اتسع معسكر الخيانة بقوى أخرى تجمعت حول السراي ودعمت موقفها فالتف حولها عناصر من الأرستقراطية الزراعية بزعامة شريف باشا والشرائح العليا من البرجوازية الزراعية بقيادة سلطان باشا رئيس مجلس النواب فضلا عن الأرستقراطية العسكرية التركية المحرودة من الجيش ، وقد تدعم هذا المعسكر بانضمام قبائل العربان اليه ولا سيما الشيخ سعود الظاهري الذي أقطاه الخديو بالرشاوي الواسعة لخيانة عرابي ، وقد كان بمثابة الجاسوس للانجليز في جيش عرابي منذ انتقل الجيش من كفر الدوار الى التل الكبير وقد أثرت هذه الخيانة كثيرا في الجيش المصري لأن عرابي كلف الظاهري بالقيام بمهمة الاستطلاع للجيش المصري ، مما أعطاه حرية التواجد في معسكرات الجيش وكسه من نقل أدق المعلومات الى الجيش الانجليزي .

وكذلك علي خنفس الأمير لالاي الذي عمل بدوره جاسوسا لصالح الانجليز ولم يتورع حتى عن أن يسلم الجيش الانجليزي الخطة الحربية التي وضعها عرابي وقيادة الجيش المصري ، وهي خطة أذهلت قائد الجيش البريطاني حين اطلع عليها فصاح قائلا : " انهم لو نفذوها لأبادونا جميعا "(60)

ومفاد هذه أن :

يبقى علي خنفس في القلب ويصمد
فاذا هم أقبلوا صدمتهم قبوة القلب بنيران كثيفة
ثم يلتف الجناحان على الجيش البريطاني كله.(61)

غير أن علي خنفس انسحب برجاله من قلب الجيش وترك فيه ثغرة ، فكانت الكارثة ، بأن انقض الجيش الانجليزي على الجيش المصري ، وأحدث فيه مجزرة اليمة.(62)

---

(60) — م . ن . ، ص : 217 .
(61) — م . ن . ، ص . ن
(62) — م . ن . ، ص : 217 — 219 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تشير المسرحية الى الكثير من الأفكار عن الفساد السياسي والاجتماعي من المؤامرات والدسائس التي كانت تحيكها العناصر الموالية للخديو والمعادية للثورة والثوريين ، كتلك المؤامرة التي قام بها عثمان رفقي مستغلا القبض على عرابي وزميليه علي فهمي وعبد العال حلمي ومحاكمتهم دون اخطارهم بذلك ، ولكن الضباط المصريين اكتشفوا هذه المؤامرة المبيتة وأنقذوا عرابي وزميليه.

والمسرحية تؤكد بعامة دور الطليعة المثقفة (عبد الله النديم ، جمال الدين الأفغاني ، أديب اسحاق ، محمود سامي البارودي ، يعقوب صنوع ، والضباط وعلى رأسهم عرابي ) في تنبيه الشعب الى حقيقة الصراع بينه وبين الحكام المستبدين ، أصحاب القصور ، وايقاظهم واثارة وعيهم ، وبث الأفكار التحررية في مختلف طبقات الشعب ولا سيما الفلاحين ، وتحريضهم على الكفاح ضدهم ، كما تصور في الوقت ذاته وطنية هذا الشعب واستعداده التضحية بكل شئ في سبيل الوطن . كما تحذر من الخلافات العميقة التي قد تتحول الى عداء ، وتدعو في الوقت ذاته الى ضرورة الوحدة.

وهكذا يبدو الشرقاوي وكأنه يقوم بعملية مسح واسعة النطاق للمجتمع المصري خصوصا والانساني عموما ، يصل فيها الى أعمق أعماقه ، اذا جاز لنا هذا التعبير ، ليقف على مختلف الأدواء والأمراض التي تعشعش في جسمه وتهدد كيانه . ولا غرو فمسرح الشرقاوي ومسرح غيره من يعالجون التراث " مسرح هادف يعكس رؤية شمولية كونية تعالج قضايا الحرية والاستقلال والتبعية السياسية والاقتصادية وانحلال مظاهر السيادة الوطنية والصراع الطبقي (63).

---

(63) — الحبيب الجنحاني ، " المسرح التراثي " ، آفاق عربية ، ع: 2 ( تشرين الأول ، 1976 ) ، ص : 134

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

## الخاتمة .

أرى أنه بعد أن وطنا الى هذه النقطة من بحث موضوعنا ، نشعر أنه قد حان الأوان لإبراز النتائج التي تكشفت لنا من خلال دراستنا للفن المسرحي الشعري عند الشرقاوي ، قدر ما وصلت اليه من خلال مناقشاتي السابقة لمسرحياته في النقاط التالية :

اولا : لقد واكب مسرح الشرقاوي التغيرات الثورية في المجتمع الغربي والتي عبدت الطريق أمام حركة الشعر المعاصر كما واكب مشكلات العصر وقضاياه كالحرية والعدالة والمساواة والالتزام . . . الخ ، وناقشها طارحا العديد من التساؤلات بشأنها . فكان لابد له من تخطي الشكل العروضي العمودي الذي درج عليه سابقوه ( شوقي وأباظة وغيرهما ) الا أن الطابع الغنائي ظل مسيطرا على جل مسرحياته ، نظرا لكونه رائدا من رواد حركة الشعر الجديد التي لم تكن قد تخلصت بعد من أسر غنائية الشعر القديم . فاستطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ ولم يحاول رتينية التقطيع البيتي العمودي في تدفق لايكاد السامع يحس مقاطعه فأن يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت الذي يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظي العروضي .

ثانيا : الصراع في مسرحيات الشرقاوي بمثابة صراع مادي خارجي بسبب النزعة الغنائية الميلودرامية وملاحقته لأحداث عصره السياسية الا أن شخصياته غالبا مايبدو في حوارها نوعا من الصراع الذاتي الداخلي متجسما فيما يعرف بالمونولوج الدرامي والذي يمكن اعتباره نوعا من اثارة الفكر لأنه يخاطب في المتفرج العقل والانتباه ومواجهة القضية التي تتدلى بها الشخصيات المسرحية معتمدا في ذلك كله على السرد والروائية والمشاهد

All Rights Reserved © Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو اللوحـات غير المتماسكـة التي تتطلب اعادة تركيبها من طرف الجمهور اليقظ كي يكتشـف خط الفكـرة العـام الذي يربط فيما بينهـا .

ثالثا : الشخصيات المسرحيـة الرئيسية عنده تمثل طابع العصر الذي يعيشـه ، عصر القهر ، فقد حاول أن يعكس خلال صـورة عصره الأسـود الذي تميز بكـسر حدة الثورية عند هذه الشخصـيات حتى يحولها الى عناصر أليفـة مجيرة على الاستكانة ولكنها ، شأن شخصيات تشيكوف المقهورة في عصرها ( أستروف ، فوينتسكي وسونيا في الخال فانيا ، وأولجا ونتاشـا وايرينا في الشقيقات الثلاث . . الخ ) ، اما أن تنتهي حياتها بيديها كالقاضـي بجير مثلا ، واما أن تقتل في سبيل مبادئهـا الثورية الصلبـة كالحسين ومسلم بن عقيل والفـتى مهران ، مع امتزاج هـذا الطابع الصـارم في تلك الشخصيات بشئ من المواقف التي تبعث فينا الضحـك المـر من خلال تعاسة الآخرين شأن الكوميدية المكثفة Dark Comedy التي تخاطب في المتفرج عقبله وعقله ، محيرة له ، مثيرة لذهنه ، مما يجعله يراجع من حين حين الآخر ضـروب نشـاطه خلال المسـرحية .

رابعا : الشخصيات الثورية التي جعلها الشرقاوي عناوين لمسرحياته ( جميلة ، مهـران . . ) غالبا مايجانبه الصـواب في طريقة تناوله لها مصـورا بطولتها ، فاذا هذه البطولـة تتسـرب من بين يديه اثناء عملية التأليف الى شخصيات أخرى غير هذه الشخصيـات مما جعل البطولة تتحقق وتتجسـد بصـورة أكبر في شخصيات أخرى غير تلك التي تسمى مسرحياته بها ( لجان ، سيمون . . في مأساة جميلة ، سلمى ، صابر . . في الفتى مهران . . ) وذلك لغلبة الحشو الغنائي الميلودرامي على مسـرحياته ، فيكاد أن يفلت خط تطور الحدث بين يديه ويتشعب فلا يجد أمامه من سبيل الا أن ينهي مسرحياته بنصـائح وردية تبعث مستقبلا مشرقا في النفـوس ، ولكنها لا تتناسب في كثير من الأحيـان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتصاعده بالأحداث الى مسارب متشعبة قد لا تؤدي الى هذه النهايات التي تبدو بعيدة نوعا ما عن واقع التطور الدرامي .

خامسا : لغة الحوار في مسرحيات الشرقاوي بعامة هي اللغة الفصيحة البسيطة التي تؤدي الى المعنى المراد بأقرب الطرق ودون تكلف ، فهي بعيدة كل البعد عن الألفاظ الغريبة المهجورة التي كنا نلاحظها في مسرح أباظة خاصة ، بل أن مفرداتها في أغلبها ، لا تختلف عما يشيع على ألسنة العامة من كلمات . وينحو الشرقاوي لتركيبها نحوا واضحا سهل الدلالة قريب المعنى ، فالتراكيب سليمة ولكنها مما يمكن تركيبه على النحو العامي . وبذلك تكون لغة الشرقاوي قريبة من لغة الحياة اليومية التي نادى بها اليوت في مسرحه الشعري والتي تقترب في ايقاعاتها الشعرية من ايقاع لغة النثر في حياتنا اليومية .

سادسا : أما عن موسيقى الحوار ، فان الشرقاوي قد تحاشى منذ البداية استخدام الشعر المقفى كقالب لمضامينه المسرحية ، واستغنى عن وحدة البيت في الحوار ، مستفيدا في ذلك من جهود سابقيه ممن أرسوا دعائم المسرح الشعري ، ولا سيما باكثير في تجربة الشعر المرسل .

وعلى هذا الأساس ، فان الشرقاوي ينوع في استخدام البحور الصافية والانتقال فيما بينها بكل حرية محاولا بذلك الابتعاد عما يسبب النبرة العالية والجرس الموسيقي الذي لم يكن يخطئه السمع في مسرح شوقي وغيره ، خاصة وأن النص المسرحي يحتاج بطبيعته شكلا مرنا وبسيطا معا من أشكال الأداء الايقاعي .

سابعا : لقد استطاع الشرقاوي أن يحقق مسرحا تراثيا قادرا على التجاوب مع القضايا المعاصرة التي كان الواقع يطلبها بالحاح ، لأنها تمثل أهدافا انسانية عامة توجه تاريخية الانسان المتغيرة على الدوام .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thésis Deposit

ولما كانت كذلك ، فقد استعان الشرقاوي ، في ابرازها وتأكيدها ، على استلهام التراث ، مركزا في ذلك على بعض الشخصيات التراثية التي تمثل البطولة والتضحية في سبيل الحرية والعدالة والمساواة وغيرها من القضايا . محاولا اسقاطها على واقع الوطن العربي المتردي لتكتسب هذه الشخصيات أبعادا معاصرة نحو شخصية الحسين بن علي وصلاح الدين الأيوبي ...

ومن خلال بعثه لهذه الشخصيات ، استطاع الشرقاوي أن يقوم بعملية مسح واسعة النطاق للمجتمع العربي والانساني بعامة ، يغوص خلالها الى أعماقه ، محاولا الوقوف على مختلف الأدواء والأمراض التي تعشش في جسده وتهدد كيانه . ولا غرو فمسرح الشرقاوي ، مسرح هادف يسعى الى معالجة قضايا انسانية عامة .

والى هنا نكون قد أتينا الى وضع اللمسات الأخيرة لهذا البحث الذي نحسب أننا قدمنا من خلاله نظرة شاملة لمسرح الشرقاوي من جوانب عدة ، وقد بذلنا فيه كل ما وسعنا من الجهد . غير أن مجال القول والفصل ما يزال مفتوحا أمام كل من يريد أن يدلي بدلوه في هذا الموضوع .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# مصادر البحث ومراجعه

## أ - المصادر :

1- الشرقاوي ، عبد الرحمن .
- الحسين ثائرا . د.ط القاهرة : مكتبة روز اليوسف ، الكتاب الذهبي ، 1983
- الحسين شهيدا . د.ط القاهرة : الكتاب الذهبي ، 1984 .
- صلاح الدين النسر الأحمر . د.ط مصر : دار المعارف ، د.ت .
- الفتى مهران . د.ط القاهرة : الكتاب الذهبي ، 1986 .
- مأساة جميلة . د.ط مصر : دار المعارف ، 1962 .
- من أب مصري وقصائد أخرى . د.ط القاهرة : الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1968 .
- عرابي زعيم الفلاحين . ط 1 القاهرة :: مركز الاهرام للترجمة والنشر ، 35 .
- وطني عكا . ط 1 القاهرة : دار الشروق ، 1970 .

## ب - المراجع العربية :

1- أباظة ، عزيز . مقدمة أوراق الخريف . د.ط القاهرة : مطبعة مصر ، د . ت .
2 - ابن أبي ربيعة ، عمر . الديوان ، د. ط بيروت :: دار صادر ، د . ت .
3 - ابن خلدون ، عبد الرحمن . المقدمة . م 1 ، مج 3 بيروت : المكتبة المدرسية ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1967 .
4 - أجري ، لاجوس . فن كتابة المسرحية . تر: دريني خشبة ، د.ط القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د . ت .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

5 ـ أحمد ، محمد فتوح . في المسرح المصري المعاصر . ط 1 مصر : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، 1971 .

6 ـ أرقون ، هنري . الجمالية الماركسية . تر : جهاد نعمان ، ط 2 بيروت وباريس منشورات عويدات ، 1982 .

7 ـ اسماعيل ، عز الدين . الشعر العربي المعاصر . ط 3 بيروت : دار العودة ، 1981 .

قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ط 2 القاهرة : دار الفكر العربي ، 1968 .

الأدب وفنونه ، ط 4 القاهرة : دار الفكر العربي 1968 .

8 ـ اسماعيل ، كمال محمد . الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر . د . ط القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981 .

9 ـ الاصفهاني ، أبو الفرج . الأغاني م 2 ، د . ط بيروت : دار الثقافة ، 1955 .

10 ـ أطيمش ، محسن . الشاعر العربي الحديث مسرحيا سلسلة دراسات ( 108 ) ، د . ط بغداد : منشورات وزارة الاعلام ، 1967 .

11 ـ باكثير ، علي أحمد . أخناتون ونفرتيتي . ط 2 القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1967 .

12 ـ فن الشعر من خلال تجاربي الشخصية ، ط 2 القاهرة : دار المعرفة ، 1964 .

12 ـ بامبر ، جاكسون . الدراما في القرن العشرين . تر: محمد فتحي ، د . ط القاهرة: د . ت .

13 ـ بقاعي ، شفيق وسامي هاشم . المدارس والأنواع الادبية . د . ط صيدا وبيروت : منشورات المكتبة العصرية ، د . ت .

14 ـ بنتلي ، اريك . المسرح الحديث دراسة في الدراما ومؤلفيها . تر: محمد عزيز رفعت ، ج 1و2 القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

15- بولتون ، مارجون . تشريح المسرحية . تر: دريني خشبة ، د .ط. القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، 1962 .

16- ثروت ، يوسف عبد المسيح . الشعر والفنون . مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث منشورات وزارة الاعلام، د .ط. بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1974 .

17- الجابري ، محمد عابد . نحن والتراث . ط 2 بيروت : دار الطليعة ، د . ت .

18- جبرا ، جبرا ابراهيم . الرحلة الثامنة . د .ط. صيدا بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، د . ت .

19- حبباني ، احمد عبد المعطي . أوراس . د .ط. بيروت : دار العودة ، 1973 . مدينة بلا قلب . د .ط. بيروت : دار العودة، 1973 .

20- الحكيم ، توفيق . مقدمة الملك أوديب . د .ط. القاهرة : مكتبة الآداب ، د .ت.

21- حمودة ، عبد العزيز. البناء الدرامي . د .ط. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1977 .

22- خشبة ، سامي . شخصيات من أدب المقاومة . د .ط. بيروت : منشورات دار الآداب 1970 .

23- الخياط ، جلال . الأصول الدرامية في الشعر العربي . سلسلة دراسات ( 304 ) د .ط. دار الرشيد للنشر، 1982 .

24- الدسوقي ، عمر. الفتوة عند العرب . ط 4 القاهرة: دار نهضة مصر، د .ت.

25- دوارة ، فؤاد . في النقد المسرحي . د .ط. مصر : الدار القومية، 1965 .

26- دوسن ، دوليو. الدراما والدرامي . تر: عبد الواحد لؤلؤة ، د .ط. بغداد دار الحرية للطباعة والنشر، 1981 .

27- الراعي ، علي . المسرح في الوطن العربي . عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية د .ط. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

48- المازني ، ابراهيم عبد القادر . تقدمة لأخناتون ونفرتيتي . ط 2 القاهرة: دار الكتاب للطباعة والنشر، 1967 .

49- متى، فائق . اليوت . سلطة نوابغ الفكر (17) د . ط مصر : دار المعارف، 1966 .

50- منصور، محمد . في المسرح المصري المعاصر، ط 1 مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1971 .
مسرحيات شوقي . ط 3 القاهرة : مكتبة نهضة مصر، د . ت.
النقد والنقاد المعاصرون . د . ط القاهرة : مكتبة نهضة مصر، د . ت .

51- النساج، سيد حامد . بانوراما الرواية العربية الحديثة . المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982 .

52- النقاش، رجاء . أدباء ومواقف . د . ط صيدا وبيروت : منشورات المكتبة العصرية، د . ت.
في أضواء المسرح . د . ط مصر : دار المعارف، 1965.
مقدمة مدينة بلا قلب . د . ط بيروت : دار العودة، 1973 .
مقعد صغير أمام الستار : دراسات في النقد المسرحي د . ط القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971 .

53- هلال، محمد غنيمي . في النقد المسرحي . د . ط بيروت: دار العودة، 1975.

54- ولسن، كولن . الشعر والصوفية . تر: عمر الديراوي أبوحجلة ط 1 بيروت :منشورات دار الآداب، 1972 .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

10 ـ قضايا عربية ( اللبنانية ) : ع 12 (كانون 1/ ديسمبر 1980)
11 ـ الكاتب ( المصرية ) : ع 167 (فبراير 1975)
= = = : ع 169 (أبريل 1975)
= = = : ع 101 (أغسطس 1969)
12 ـ المسرح ( المصرية ) : ع 67 (نوفمبر 1969)
= = = : ع 61 (أبريل 1969)
= = = : ع 69 (يناير 1970)
= = = : ع 70 ( فبراير 1970)
= = = : ع 6 (أبريل ، مايو، يونيو 1988)
13 ـ الصور ( المصرية ) : ع 19 (فبراير 1972)
14 ـ الطليعة ( السورية ) : ع 196 (حزيران 1975)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

# فهـرس الموضـوعات

التمهـيد: علاقـة المسـرح بالشعـر ..... ( 1 ـ 18 )

الفصـل الأول: المسرح الشعري عند الرواد الأول ..... (19ـ47)
( شـوقي ـ أباظة ـ باكثير )

الفصـل الثاني: النزعة الدرامية في القصيدة العربية الحديثة .. (48ـ79)

1ـ الصـراع ..... ( 56 ـ 62 )

أ ـ الصـراع الخارجـي: ..... ( 56 ـ 62 )

ب ـ الصـراع الداخلي: ..... ( 62 )

2ـ الحـوار: ..... ( 63 ـ 79 )

أ ـ الحـوار الخارجـي: ..... ( 64 ـ 67 )

ب ـ الحـوار الداخلـي: ..... ( 68 ـ 71 )

3ـ المنحـى القصصـي ..... ( 71 ـ 79 )

الفصل الثالث: البناء الدرامي لمسرحيات الشـرقاوي ..... ( 80 ـ 160 )

1 ـ الصـراع الدرامي: ..... ( 87 ـ 125 )

أ ـ ثورة الشعب ضد الاحتلال ... (88ـ109)

ب ـ حركة القوى الثورية ضد التسلط الحاكم (110ـ125

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

2ـ الحوار الدرامي : ..... (126 .....)
أ ـ طبيعة الحوار : ..... (126 .....)
ب ـ لغة الحوار : ..... (134 .....)
ج ـ موسيقى الحوار : ..... (154 .....)
الفصل الرابع : ظاهرة التراث في مسرحيات الشرقاوي : ..... (161 ـ 211)
1ـ الدلالة الاجتماعية : .....
2ـ الدلالة السياسية : .....
الخاتمة : ..... (212 ـ 215)
فهرس المصادر والمراجع : ..... (216 ـ 224)
فهرس الموضوعات : ..... (225 ـ 226)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit