وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامـــعـــة محمد بوضياف بالمـــسـيـلـــة

كلية الآداب واللغـــات

المجلس العلمـــي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الرقم : 50 / 2022 المسيلة في : 04 ماي 2022

## مستخلص من محضر اجتماع المجلس العلمي رقم:02 /2022
## بخصوص تزكية كتاب

اجتمع المجلس العلمي للكلية بتاريخ : 2022/03/24 في دورته العادية وزكى الكتاب البيداغوجي الموسوم بـ : **شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ ، قراءة سوسيوثقافية** ، عدد الصفحات 265 صفحة.

إعداد الدكتور : **مفتاح خلوف** ، قسم اللغة و الأدب العربي .

وذلك استنادا إلى التقارير الإيجابية لكل من :

1- الأستاذ الدكتور : العمري بوطابع من جامعة المسيلة

2- الدكتورة : العلجة هذلي من جامعة المسيلة

3- الدكتور : عمر جادي مراجعا لغويا من جامعة المسيلة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

عميد كلية الآداب واللغات
عمار بن لقريشي

دار المجدّد للطباعة - النشـــر والتوزيـــع
العنوان: 02 نهج حفصي الطاهر - سطيف
التلفاكس: 02 87 93 036 المحمول: 07 31 96 0550 - 0770.72.42.94

سطيف: 2022/05/31

# شهـــــادة نشـــر

تشهد دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع بـ :

بطباعة كتاب للدكتـــور :

- مفتـــاح خلـــوف.

بعـــــنوان:

❖ شعـرية الكتـــابة المسرحية عند السيـــد حافظ/قراءة سوسيولوجية

والمسجل إدارياً برقم الإيداع القانوني (DL): 2022
ردمك (ISBN): 978-9947-38-518-0

الختـــم

# شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ

## | قراءة سوسيوثقافية |

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما

دار المجدد
للنشر والتوزيع

جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

# شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ

## | قراءة سوسيوثقافية |

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما

دار المجدد
للطباعة والنشر والتوزيع
الطبعة الأولى 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

**شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ**

**-قراءة سوسيوثقافية-**

**تأليف الدكتور : مفتاح خلوف**

**266 صفحة**

**16×24سم**

جميع الحقوق محفوظة

حقوق التأليف والطبع والتوزيع محفوظة للمؤلف

© المكتبة الوطنية الجزائرية 2022

ردمك(ISBN): 978-9947-38-518-0

الايداع القانوني (DL): 2022

**دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع**

02 نهج حفصي الطاهر. لانقار- سطيف
0550.963.107 / 0540.974.034 تلفاكس: 036.82.58.09
dar.moudjadid@gmail.com

## مقدمة

الحمد لله رب العالمين، الذي رزقني عقلا أفكر به، و أنار عقلي، و يسر لي أموري وطريقي، و شغل جميع أوقاتي بالأعمال النافعة، وأحمده سبحانه وتعالى وأشكره على نعمه جميعها ظاهرها وباطنها، وأصلي وأسلم على سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم، أعظم الأنام، وخاتم الأنبياء والمرسلين، وأما بعد.

المسرح هو أبو الفنون وأكثرها تأثيرا في النفوس وثاني أقدم أشكال الفن بعد الشعر، سمي كذلك لأنه يختصر عدة أنشطة إنسانية، ويجمع أكثر من فن، منها فن الكتابة الأدبية التي تتمثل في كتابة النص المسرحي، إضافة إلى التمثيل والإخراج، والفن التشكيلي المتمثل في تصميم وتمثيل الديكور والملابس والإضاءة المسرحية، وتصميم الرقصات وفن الموسيقى التي تجتمع كلها لتنتج لنا في النهاية عرضاً مسرحياً متناغماً ومتناسقاً، ذا وحدة فنية واحدة تشكلها مجموعة أفكار لعدة عقول مبدعة كل حسب تخصصه.

لذا يعد المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة والقدرة على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم، وذلك ليس لأنه يتعمق في جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب فحسب، بل لأنه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل عواطفه.

والمسرح هو العمود الفقري للحركة الفنية والمرآة العاكسة لتطور الشعوب، وإذا كان المسرح رسالة وطريقة للتواصل، فالمسرحية فن للخشبة تزين المسرح بابتسامة صادقة وعطاء دون مقابل، فالمسرح هو رموز تحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات، وأن الغوص في أغواره العميقة صعب و ممتع، وهذا ما كان يتمثله **"السيد حافظ"**، فالمسرح عنده متعة وأداة تعبير يحقق بها أفكاره ورؤيته الاجتماعية والسياسية وكل ما يخص الإنسان العربي بشكل خاص والإنسانية بشكل عام، فهو كاتب ملتزم بمعنى الكلمة، وأعماله الدرامية حملت تقنيات وأفكار من صميم الأدب العربي اللحيق بالأرض والإنسان.

لذا يسرني أن أضع بين أيدي القراء الأعزاء و هذا الكتاب الذي يحوي بين دفتيه فنيات وتقنيات المسرح والذي آثرت أن أسمه بـ **"شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ قراءة سوسيوثقافية"** مشفوعا بدراسات تطبيقية لمجموعة من أعماله المسرحية ، راجيا أن تكون نبراسا لهم في فهم أبي الفنون ، وأهم الأسس الفنية والجمالية التي أُسس عليها الذوق الجمالي العام والخاص في فهم النصوص الدرامية والعروض المسرحية ، واختلافه من بيئة إلى أخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى.

بالتطرق بالتفصيل إلى أهم الأسس الفنية التي تنبني عليها المنجزات المسرحية عند السيد حافظ وشعريات تشكيلها من : ديكور وإضاءة ولباس وأكسيسوارات وتقنيات صوتية وسينوغرافيا، ومختلف الأعمال المسرحية المؤلفة والمنجزة على الركح، بالوقوف على أهم تجاربه المسرحية الرائدة في الميدان مشفوعة بدراسات تطبيقية لنصوصها وعروضها، وتأثيرها في الذوق العام للمتلقي العربي سواء أكان فردا أم مجتمعا .

**أولا:**

## شعرية البنيوية التكوينية مدخل تنظيري

البنيوية التكوينية فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد للتوفيق بين طروحات البنيوية – التي اقتصرت على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية – وأسس الفكر **الماركسي** أو الجدلي، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً[1].

وبذلك تكون البنيوية التكوينية ازدواجاً لكلمتين هما: البنيوية والتكوين. إن الشق الأول (البنيوية) يعني اعتبار النص بنية فنية ذات استقلال وتميّز عن باقي البنى الأخرى للأشكال الأدبية، باعتبارها بنية دالة على ذاتها بذاتها. وأما الشق الثاني (التكوينية) فيعني الأخذ بالسياق الفكري والاجتماعي الذي يعكس بنية سوسيولوجية مناظرة للبنية الفنية[2].

انطلاقاً مما سبق تتجسد البنيوية التكوينية إذن في تلك المحاولات التي تسعى جاهدة إلى خلق جو من التعايش بين منهج نصاني وآخر سياقي، لأن البنيوية منهج نقدي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النّص بنية لغوية متعالقة، ووجوداً كلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره[3]؛ ذلك أن **"المقولة**

---

[1]– ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط4، المركز الثقافي العربي.

[2]– حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ط1، دار الثقافة، المغرب، 1985، ص "أ".

[3]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص71.

**الأساسية في المنظور البنيوي، ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالنّص لا معنى له، ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له"[4].**

أو هي بذلك " **تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان، الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية، هذا المفهوم الذي يلغي الفرادة ويقتل الإنسان"**[5] وتتقاطع معها مرة أخرى في قولها:" **الثراء الروحي الحقيقي للفرد يعود إلى ثراء علاقاته الواقعية" وأخرى في: " إنه فقط في التجمع مع آخرين ... فقط في التجمع تصبح الحرية الفردية ممكنة"**[6]. معنى هذا أنه لا قيمة للفرد ولا حضور له إذا تعارضت مصالحه وحياته مع مصالح وحياة المجتمع الذي ينتمي إليه.

وقد نتج عن هذا التقاطع مزيجاً بنيوياً ماركسياً، سُمي فيما بعد البنيوية التكوينية، بزعامة **لوسيان غولدمان**LucianGoldman. الفارّ من الاحتلال الألماني لفرنسا إلى سويسرا التي مكث بها ما لا يقل عن ثلاث سنوات ( 1941 – 1943)، إلى أن توسط **جان بياجيه**JeanPiaget في تحريره من معسكرات اللاجئين[7]، وقد أشار **غولدمان** إلى تأثير **بياجيه** تحديداً في استعماله لمصطلح البنيوية التكوينية: " **لقد عرّفنا أيضا العلوم الإنسانية،**

---

[4] – نقلا عن، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص71.

[5]– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص71.

[6]– نقلاً عن، روجيه غارودي: الماركسية، تر، محمد الأمين بحري، دار الحكمة، الجزئر، 2009، ص112.

[7]– ينظر، محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي، ص218.

**وبتحديد أكثر المنهج الماركسي بتعبير مماثل تقريباً استعرناه – علاوة على ذلك – من جانب بياجيه هو البنيوية التكوينية "[8].**

من جهة **غولدمان** يُعلن نفسه تلميذاً لـ **لوكاتش**G. Lukacs الشاب، الذي يُعدُّ أحد أبرز منظري النقد الماركسي وممارسيه في مرحلة لاحقة، وذلك واضح من الكيفية التي وظّف فيها **لوكاتش** ما يُعرف بالواقعية الاشتراكية في (دراسات في الواقعية).

ولقد شن **لوكاتش** هجوماً حاداً على عدد من المذاهب السائدة آنذاك؛ فهو يهاجم المذهب الطبيعي في أعمال **إميل زولا**Emile Zola ؛ لأنه يَفْصِلُ الإنسان ككائن عضوي أو بيولوجي عن متغيرات التاريخ والحياة الاجتماعية والأخلاقية، ويَعْتَبِرُ **لوكاتش** هذا الفصل تجزيئاً للإنسان[9]. وهو بذلك يقترب من فكرة إلغاء دور المؤلف أو تغليب ما يقوله النص على ما يقصده الكاتب[10]. ما عُرف فيما بعد بموت المؤلف La mort de l'auteur التي صاغها رولان بارت Roland Barthe عام ألف وتسعمائة وثمانية وستين (1968).

أن تلتقي البنيوية التكوينية والماركسية عبر التاريخ والجغرافيا (رحلة لوسيان من بوخاريست إلى فرنسا ومساعدة بياجيه له، وتتلمذه على يد لوتشكا )*والفلسفة (مفهوم الإنسان وفكرة موت المؤلف التي تعود جذورها إلى

---

[8]– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 76.

[9]– ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 325، 326.

[10]– ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المرجع نفسه، ص 326.

**نيتشه**F.Nietzshe بقوله: **" إنه لأمر جدُّ مستغرب، ألاّ يسمع هذا الشيخ في غابة أن الإله قد مات"**[11].

نقاط على الباحث أن يقف عندها طويلاً.

البنيوية التكوينية تصور علمي للحياة الإنسانية، يستمد روافده من **فرويد**Sigmund Freud على المستوى السيكولوجي، ومن **هيغل**F.Hegel وماركسKarl Marx**وبياجيه** على المستوى الابستمولوجي، ومن **هيغلو ماركسو غرامشي** A. Gramsci. **ولوكاتش** على المستوى السوسيولوجي، وبالماركسية ذات الإلهام اللوكاتشي...[12].

وبناءً على ما سبق فإن عدداً من المفكرين قد أسهموا في صياغة هذا الاتجاه، غير أن المفكر الأكثر إسهاماً من غيره في هذه الصياغة هو **لوسيانغولدمان**. الذي سعى إلى تأسيس علم حقيقي للواقع الإنساني عبر مزيج من النظريات والفلسفات[13] وذلك من خلال مؤلفاته التي منها:

* الجماعة البشرية والكون عند كانط 1945.

* العلوم الإنسانية والفلسفة 1952.

---

[11]- نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، تر، فليكس فارس، دار القلم، ص32.

[12]- ينظر، لوسيانغولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، تر، يوسف الأنطكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص147.

[13]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص77.

* الإله الخفي 1956[14].

يمكن أن أقول: إن البنيوية التكوينية منهج علمي تتكامل فيه الرؤية بين البنيوية اللغوية للنص والخلفية الاجتماعية/ الماركسية خاصة، ويرتبط أكثر ما يرتبط بـ **لوسيانغولدمان**، الذي يرى أن أيّ قراءة تنطلق من المجتمع لا من خارجه، **"وأن أي تأمل في العلوم الإنسانية لا بدّ أن يحدث تغييراً في الحياة الاجتماعية، بما يحرزه من تقدم في علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها"[15].**

## مصطلحات البنيوية التكوينية.

ولكي أتبين مختلف الخطوات والمراحل التي عرفها مفهوم البنيوية التكوينية، أتتبع لبيان ذلك أهم المصطلحات الإجرائية التي استقاها الباحثون من كتب ومقالات ومداخلات **لوسيانغولدمان**، والتي لا تقوم البنيوية التكوينية قائمة في غيابها وهي: رؤية العالم، الوعي الممكن، الوعي القائم، الفهم والتفسير.

### 1 – رؤية العالم:

يعود هذا المصطلح إلى تراث الفلسفة الألمانية إذ يعتبر **كانط** أول من أدخله الدرس الفلسفي في نقده لملكة الحكم؛ حيث اعتبرها (الملكة) محكومة

---

[14]– لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر، محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985، ص 41.

[15]– أديث كرزويل: تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في كتاب عصر البنيوية، تر، جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص381.

بقانون مرسوم مسبقاً على شكل تقسيمات عقلية قبلية تأخذ هيئة "**رؤيةالعالم**"[16].وهي كما عرَّفها **غولدمان**: **"المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيقها وتبعث لديهم نوعاً من الوعي الطبقي الذي يحققونه بدرجات متفاوتة من الوضوح والتجانس"**[17].

وهي مصطلح يدل على جود نظام فكري أو شعوري يظهر في الأثر ويظهر في وحدته المنطقية ويرتبط بفكر وبشعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب اقتصاديا أو اجتماعيا في مرحلة تاريخية معينة، ومن ثم فإنّ هذه النظرية تتكون نتيجة وعي الفرد المبدع ووعي الجماعة وعليه فهي ظاهرة اجتماعية تظهر بصورة غير مباشرة في بنية الأثر الأدبي[18].

وبهذا التصور تصبح رؤية العالم بنية عقلية تبنى على يد الجماعة وتظهر في أعمال الفلاسفة والنقاد والكتاب والمبدعين، الذين وإن كانوا أفراداً إلاّ أن كلاً منهم يختزل في داخله ضميراً لجماعته التي ينتمي إليها.

تأتي مقولة رؤية العالم إذن في طليعة المقولات النقدية، والفكرية، التي قامت عليها البنيوية التكوينية، في أطرها النظرية والإجرائية.

---

16– حاتم عبد الله الزهراوي: الرؤية في الشعر: قراءة في مدونات نقدية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 2010، ص02.

17– لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر، زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص26.

18– سمير مجازي: المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ص238.

ولقد حرص **غولدمان** على تطبيق هذا المفهوم في دراسته – الإله الخفي – وأكد على أهمية اللغة؛ ذلك أن رؤية العالم ماثلة في النص كلغة، إنها النواة فيه على حد تعبير **غولدمان**. حيث أضحى الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلا بتحليل لغة النصوص وذلك ما يجعل النص متسمّاً بالعبقرية[19]والتقدمية، ما دامت العبقرية عند **غولدمان** هي تقدمية فعلى قد انفتاح النص على الحاضر يكون توجسه في رؤيته للعالم، نظرة تقدمية، فَتنبؤ النص في بنيوية **غولدمان** هو نَبُؤ أيديولوجي يبشر بسقوط أو قيام بديل طبقي آخر، إن استشراف عالم مثال من الصراعات ومن الطبقية[20].

درجت كثير من الدراسات إلى تناول علاقة العمل الأدبي بالواقع أملا في الوصول إلى أقرب الصور التمثيلية إلى الصدق الواقعي[21]. ولقد درست هذه القضية بكثير من الاهتمام منذ أن تحدث أرسطو عن قضية المحاكاة ومع أنه فصل في الأمر؛ إذ قارن بين المؤرخ والشاعر، فقال إن الأول يصوِّر ما وقع، وأن الثاني لا يكتفي بتصوير ما هو واقع ولكن أيضا ما يمكن أن يقع. فإن النقاش ظل محتدما بعد ذلك في إطار مماثل، يتعلق بقضية الانعكاس، غير أن ما يميز الدراسات الجدلية المتأخرة، هو أنها لم تعد تتحدث عن علاقة ميكانيكية بين العمل الأدبي والواقع: ذلك أن صورة الواقع في العمل الأدبي تختلف عن صورته في الحقيقة، لأن المجتمع لا بد أن توجد فيه عدد من الرؤى المختلفة، وكل منها يقدّم تصوراً متميزاً، ثم إن المبدع لا يتعامل مع معطيات الواقع

---

[19]–العبقرية: هي التطابق الممكن بين المواهب الفردية والوضع التاريخي بين الفرد التابع والجماعة التي ينتمي إليها

[20]– ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 59، 60، 61.

[21]– ينظر، حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص09.

مباشرة، إنه يتعامل معها من خلال قناة الرؤية الاجتماعية، أو من خلال النصوص الشفوية أو المكتوبة الموجودة في الواقع الثقافي[22]. فالفرد في نظر **غولدمان** ليس في مقدوره على الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تدعى رؤية العالم، فمثل هذه البنية لا يمكن أن تكون إلا من إبداع الجماعة، والفرد يمكنه فقط أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الانسجام بتحويلها إلى مستوى الإبداع الخيالي أو إلى مستوى الفكر النظري[23].

أستنتج من كل هذا أنه لا يمكن الحديث عن علاقة العمل الأدبي بالواقع الفعلي، بل بواقع محتمل الوقوع، ما دامت كل رؤية للعالم تعطينا مفهوماً – يختلف ويقترب قليلاً أو كثيراً عن المفاهيم والتصورات الأخرى.

## 2 – الوعي الممكن والوعي القائم:

الوعي هو كل تصرف بشري يستلزم حداً من التفكير النظري، وينقسم إلى وعيين وعي قائم ووعي ممكن[24]. القائم هو حصيلة حواجز وتعريفات متفردة، تتعارض بها، وتحملها العوامل المختلفة للواقع الفعلي لهذا الوعي الممكن[25].

---

22– حميد الحميداني: في التنظير والممارسة – دراسات في الرواية المغربية، ط1، منشورات العيون، الدار البيضاء، 1986، ص26.

23– حميد الحميداني: المرجع نفسه، ص27.

24– ينظر، أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005، ص80.

25– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص63.

أرى من هنا، أن هناك مجموعة عوامل طبيعية وكونية تقوم بفرض تعريفات وحواجز على الوعي الطبقي، فتُسهم في خلق مشاكل لتزيد من معاناة الطبقة الاجتماعية. أما الوعي الممكن فهو وكما عرّفه **غولدمان: "الملائمة القصوى مع الحقيقة التي يستطيع وعي جماعة أن يطالها، دون أن يفسِّر مع ذلك من بينها"** [26]. وعليه فالوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تفسر الواقع وتطرح البديل في الوقت الذي يرتبط فيه الوعي القائم بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة الاجتماعية[27].

وبهذا يكون الوعي الممكن أساساً للوعي القائم، ومعنى ذلك أنه عند دراسة الوعي الجماعي أو بدقة أكثر، درجة تلاؤُم مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما مع الواقع، فإنه يلزم البدء بالتمييز بين الوعي القائم بما له من مضمون ثري، متعدد، وبين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة دون أن تغيّر طبيعتهما[28].

**3- <u>الفهم والتفسير</u>** اختزل **غولدمان** نظريته في مرحلتين أساسيتين هما:

*** <u>الفهم</u>:**

ترصد عملية الفهم البنية المبسوطة أكثر في النص أو على الأقل تردُّ جزءً كبيراً من هذا النص؛ بحيث يصعب تخيُّل فرضيتين مختلفتين لهما درجة متساوية من البساطة والفاعلية ، يسمى **غولدمان** هذه العملية تأويلاً أو

---

[26]– لوسيانغولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص63.

[27]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص64.

[28]– ينظر، لوسيانغولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 37.

فهماً[29]. ويؤكد أن هذه المرحلة تقوم على اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينهما وبين الأثر الأدبي، كما ينبغي على الباحث في مرحلة الفهم هذه تمنع عن إضافة عناصر دخيلة على النّص أو دلالات غير مُنْتَزَعَة من النّص ذاته[30]. على ضوء هذا يجب على الناقد الباحث أن يراعي الخصوصية الأدبية للنص؛ فيبحث عن الانسجام الداخلي والبنية الدالة الشاملة، ويلاحظ الترابط أو عدمه والثراء اللغوي في النص.

*** التفسير**

**"وتأتي بعد ذلك عملية التفسير، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي"**[31]. فهي عملية ثانية تنظر إلى النّص في مستوى خارجي: مما يعني أنها تعمل على ربطه ببنية أوسع وأشمل، فتفسِّر تكوُّن البنية التي تسمح بتأويل مجموع النص المدروس بطريقة متماسكة[32].

تبدو البنيوية التكوينية منهجا فهميا وتفسيريا في آن واحد، فهي بحث يقوم على مجموعة من المعطيات التطبيقية، لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلِّف عملية فهم. في حين أن دمجها في بنية أوسع هو بالنسبة للأولى عملية تفسير؛ والدّمج البنيوي في منظور **غولدمان** هو تحويل البنية الأولى إلى عنصر مقوم من عناصر البنية الثانية، التي تصبح بدورها عنصراً مقوماً في بنية أوسع

---

[29]– ينظر، لوسيانغولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص151.

[30]– ينظر، محمد نديم خسفة، تأصيل النص، ص10، 11.

[31]– محمد نديم خشفة: المرجع نفسه، ص11.

[32]– ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص63.

منها، حيث يتم دمجها بهذه الأخيرة[33]، إذن الفهم محايث للنص، والتفسير يستدعي عوامل خارجية عنه مما يعني أن مرحلتي الفهم والتفسير لحظتان من عملية واحدة، فَهُمَا متزامنتان.

يمكن القول ختاماً، إن البنيوية اهتمت بالنص ونفت ما قبله وما بعده، في الوقت الذي انسجمت فيه الماركسية مع التطورات الحاصلة في المجتمع[34] والجمع بينهما يُسعِفُ في تشكيل رؤية تكاملية للنص، يُنشدُ من خلالها فهماً أكثر عمقاً للنص وحيثياته، ذلك أن الهدف رصد رؤية العالم في العمل الأدبي الخالد، عبر عمليتي الفهم والتفسير، وذلك من خلال الالتزام بتحديد العناصر المكونة للعمل ومن خلاله تتحدد البنية الدالة (المتواترة، الأكثر وروداً)، وعند تحديد رؤية العالم المنبثقة عن الوعي الممكن تفسِّر خارجياً من خلال العوامل التاريخية والاجتماعية والنفسية..

---

[33]- ينظر، لوسيانغولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر، بدر الدين عروكي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1993، ص 238، 239.

[34]- جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص39، 40.

**ثانيا:**

## شعرية أدب المسرح الوجود والحدود

إن المتصفح للمعجم المسرحي لـ" **حنان قصاب وماري إلياس**"، يجد أن"**الدراما**" كلمة اشتقت من الفعل "**dram**"،والتي تعني الفعل. والصفة:" **درامي**" **Dramatique** موجودة في اللغة اليونانية باسم **Dramatihos**، وفي اللاتينية **Dramaticus** للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي.[35] للدلالة على معنى الكتابة المسرحية . كما تدل الدراما على معنى المسرحية، التي تعرض على الجمهور في المسرح، وهي مشتقة كذلك من الفعل اليوناني "**drao** "، **بمعنى يعمل أو يتحرك**[36]، فهي من "**الفعل**"، أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه[37].وتطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة عنيفة، ويكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

وأخذت كلمة"**مسرح**"عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فنا، شكل من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل." **وأصل كلمة مسرح Théâtre مأخوذة من**

---

[35] بنظر ماري إلياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ص 194 .

[36]– محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر،د ت ص 61 .

[37]مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة بيروت، لبنان ص 12.

**اليونانية Théatron،والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أوالمشاهدة"**[38] ومنها كذلك لفظة **la Dramaturgie** التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات. و**Un Dramaturge** بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي، أي مسرحة الأحداث . ومصطلح المسرح يطلق أيضا على ما يكتب من أعمال من أجل العرض لمسرح في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية[39].

ويتحدث " **ألارديس نيكول"**في كتابه "**علم المسرحية**" عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول "**إن لكلتا الكلمتين مسرحية وdramatic استعمالا أكثر امتدادا، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن هذا اللّقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعدشجارسخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، ويتعرف كل واحد منهما على الآخرويتصالحان "**[41].فهذا الموقف الذي وقع فيه هذان الأخوان، موقف دراماتيكي ، يهز المشاعر ويؤثر في العواطف .

ويتفق معه "**العشماوي**" عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور."**فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره**

---

[38] – ماري إلياس، حنان قصاب المعجم المسرحي ص 423 .

[39]بنظر عبد الوهاب شكري النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع ط2 2001 ص61 .

[41] – ألارديس نيكول . علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة مصر ط3 ، 1995 ص12

**مشهد عادي"**[42].فعلى المسرحية إذا، أن تمدنا بمجموعة من الهزاتوالمفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث. ولعل خير مثال على ذلك : مسرحية **"أوديب ملكا"** المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء" **أوديب"**لـ **"بترياس"** واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه بعده ذلك الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة[43]. فاستعمال العامل غير المتوقع، يؤدي إلى الصدمة العاطفية والذهنية، ويبعث في الجمهور انفعالا عارما.

وقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة، ففي الحضارة اليونانية استخدم "**أرسطو**" تسمية "**التراجيديا**"بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة Fabula، بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة. **"فأطلقت تسمية Fabulapuluda على المسرحيات الكوميدية اليونانية وFabulatogota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة Fabula تطلق على المسرحية بشكل عام"**[44].

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة"**play**" التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة "**دراما**" تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي، يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة Théâtre فصارت تستخدم للدلالة على المسرح

---

[42] محمد زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 46

[43] المرجع نفسه ص 50

[44] – ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 423

كنوع وعرض ومكان[45]. أما في اللّغة العربية، فالمسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي، وجمعه مسارح.[46] ويرى **"محمد مندور"**أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معاً، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء.[47]و يعرفها **"زكي العشماوي"** بقوله:" **المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب،وإنما هي قصة تكتب لتمثل** ".[48]

يتضح مما سبق، أن الكاتب أو المؤلف يختار قطاعا من الحياة ليصوره ،في إطار من الأحداث المتعاقبة، ويعتبر الأشخاص وسيلة للتعبير عنها ، وترسم الشخصيات في أذهاننا عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان وأفكار. فالمسرحية إذا، عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، والغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين، وهي فن يشمل جميع الأمم، وتكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظمها ، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند أمة اليونان القديمة، وعنها أخذت أوروبا. كما عرفت عند المصريين القدامى وفي الهند والصين وغيرها.

أما المسرحية كجنس ،فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل

---

[45]– المرجع نفسه ص 422.

[46]– أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري. تهذيب اللّغة. تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001 ،ص 1667.

[47]– بنظر محمد مندور. الأدب وفنونه. ص 79.

[48] – زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 43 .

مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذكان:"**أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات... ،فمثل من أجل تطويع الرمزوالرسم والحركة والإشارة** ".[49] ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبسيكولوجية، والذي اختلفت دلالته من حضارة إلى أخرى.وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءا باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي، وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية،وكان يشرك في أداء عروضها الغناء و الموسيقى، وفي هذا الصدد يقول **"محمد زغلول سلام"**:"**حيث يتبادل الغناء أوالحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى**".[50] ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسا وركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية ولم تكن المجتمعات اليونانية اقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات ، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبط الرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغانٍ. وقبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي والقناع، وغايته من ذلك المحاكاة وتقمص شخصية غير شخصيته. "**وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا،**

---

[49]– عبد الكريم جدري. الفن المسرحي. دار الفنك للنشر، الجزائر ،ط1 ،1993 ،ص 92 .

[50]– محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر،دت، ص 03.

**ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه".**[51]

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعيا إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية،أو ما شابه ذلك من أمور الحياة. "**وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت والزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته**".[52]

ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثريات التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية،"**حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة- القوة ما فوق البشرية(الميتافيزيقا)- حتى يستمد منهااعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم**

---

[51]مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ص 17.

[52]محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، (د.ط)، 1980،ص56.

**عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومورفولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة"**[53]

فكانت المحاكاة ،إذا،سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، وكانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة والأسطورة، ثم القصة والقصيدة الشعرية كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

[53]المرجع نفسه ، ص60

**ثالثا:**

## شعرية المسرح العربي المهاد والنشأة

يُعدّ المسرح من المصطلحات المستعصية لأنه من ناحية مصطلح غربي ومن ناحية أخرى فإن هذا الفن وافد جديد دخيل علينا ولذلك اختلف النقاد في تحديد مفهومه فهناك من يعرفه بما يتضمنه من هياكل بما يجري فيه من أحداث ويرى **"أنه عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح لخشبة في قاعة أو شارع ، ويحضرلها جمع من الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به ويضمن الكاتب فيها أفكاره وتصوراته"**[54]. والمسرحية أو الدراما من الفنون التي عرفها الإنسان منذ أقدم العصور وهي ترتكز على الحدث أو الفعل وهناك من يرى أن المسرح **"علاقة جماعية فنية تتطلب مواهب وطاقات وأناس كثيرين**[55]**"**، فهو يضم بين جنبيه الهياكل المسرحية وتجهيزاتها من جهة والنص المسرحي والممثل من جهة أخرى . وقد ورد في المعجم المسرحي أن المسرح" **شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة وهو يستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي أو**

---

[54]عبد الرحمان بن عمر ،لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013، ص11.

55خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الطوبريس، ط1، ص38.

**الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى"[56]وهكذا" تشكل العناصر الثلاث (الجمهور – الممثلون – الفراغ المسرحي ) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي منها"**[57] فهي تكمل بعضها البعض .

ومن النّقاد من يعرف المسرح بالنظر إلى الغاية التي يرمي إليها فيرى" **أنه وسيلة وأداة توجيه ووعظ وحث وإقناع وقادر على إحداث الصدمة لدى المتلقي وتعتمد فكرة العرض المسرحي على غريزة التواصل حيث يحضر المشاهدون لمناظر الممثلين ويتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية"**[58]، فالمسرح يجمع بين جنبيه العناصر الثلاث (الممثل – المتفرج – الفضاء المسرحي ) من خلال التواصل فيما بينهم، وهذا التواصل هو ما ينتج لنا المسرحية التي يعرفها «**"عدنان بن ذريل** "بقوله: **"واصطلاحا هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارهم استنادا إلى حركاتهم على المسرح وأيضا حواراتهم فيما بينهم فيها ولحادثة إنسانية هي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف"**[59]،حسب موضوع المسرحية. "**فهي أدب يراد به التمثيل والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما؛ هي قصة تكتب لتمثل وهي تختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث**

---

[56]فيولا لاسبولين،الارتجال للمسرح ،ترجمة د سامي صلاح (د.ط )مطبعة جامعة نورث ويسترن ،ص48.

[57]خالد أمين،الفن المسرحي وأسطورة الأصل،ص38.

[58]خالد أمين الفن المسرحي وأسطورة الأصل، ص38

[59]عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،دار التنوير للنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1، 2012 ص8 ،9.

**المتعاقبة وتتخذ الأشخاص وسيلة في التعبير عن الأحداث وتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار"**[60].

وهناك من النقاد من يفرق بين المسرح والمسرحية ويرى أن" **المسرحية تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يمثل أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح ومعروضا على الجمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها"**[61]، ولكن هذا لا يعني أن أحدهما يستغني عن الآخر" فالمسرح مثله مثل غانية تغتر بجمالها وزينتها بينما المسرحية (الدراما) مثلها مثل عجوز أشيب يمتلئ حكمة واتزانا، وقد يبدو الاتفاق بينهما عسيرا إلا في العمل الجدي البحت إلا أنه يجب الانسجام بينهما معا في اتصال واتحاد لأنه دون ذلك لا يتحقق العمل المسرحي الرفيع، والمسرحية وحدها من غير حياة المسرح وأهلها لا تعدو أن تكون أحاديث تقليدية عادية تماما كالأحاديث التي يقرأها المرء في كتاب أو يسمعها وهي تلقى عليه في رتابة من الأداء كالإلقاء المدرسي والمسرح وحده من غير أداته الأولى (المسرحية ) لا يعدو أن يكون حركات بهلوانية سخيفة لا سيما إذا تكررت على وتيرة واحدة، ولكن المسرحية والمسرح يتحدان ويتزاوجان في انسجام عندما تكون المسرحية نابضة بالحياة والعاطفة والخيال ويكون المسرح حيا نابضا بالحيوية يعبر عن قوة واعتداد فالتعاون بين

---

[60] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980،ص11.

[61] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،ص21.

المسرحية والمسرح ضروريان لإيجاد فن مسرحي"[62]؛لأنه لا وجود لمسرح دون مسرحية ولا وجود لنص مسرحي دون تجسيده على المسرح .

**1- أركان العمل المسرحي :**

**أ. الممثل :**

**هو" الإنسان الذي يجسد شخصية من شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما"**[63]، ويبرز عمل الممثل في**"المحاكاة والتقليد ويُحتم عليه أن تكون أفعاله في حدود الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال التي تقتضي بتأثيرها طبيعة غير طبيعة البشر"**[64]، لأن الممثل بطبيعته البشرية لا يمكنه أن يحاكي أفعالا تعاكس طبيعته.

**ب. المسرح :**

**"هو ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضوائها وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف"**[65]ويكون ذلك من خلال الديكور المسرحي الذي يصممه الكاتب لمسرحيته ،"**والمسرح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو وعضه**

---

[62]حميد علاوي ،نظرية المسرح عند توفيق الحكيم ، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006، ص38.

[63]ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص478.

[64]محمد زكي العشماوي ،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ،دار النهضة العربية، لبنان، دط، ص22.

[65]المرجع نفسه،ص21.

**بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء ومن فوق منصة أو في حلبة منغلقة أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي، وقد يكون المكان معدا لتقديم العروض بشكل دائم أو مؤقت تنتقل إليه الفرقة المسرحية بصفة دورية أوعابرة"**[66]حسب نوع المسرحية المقدمة،" **فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ولا يقلدها تقليدا مقيدا بالزمان المكان الواقعيين وإنما يختار الكاتب عناصره ذات مدلول من الحياة سواء من شخصيات أو أحداث ويؤلف بينها في فكرة ويحركها في عالم خيالي إلى غاية محتومة"**[67]يجسدها من خلال العرض المسرحي.

**ج. الجمهور :**

**" يستهدف العرض المسرحي الوصول إلى الجمهور الذي يتفاعل مع فعل حي ويشارك بوجود عناصر العرض الأخرى ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين من خلال ردود أفعاله ( كالتصفيق أو الضحك أو الصفير أو البكاء أو الاستهجان أو الصمت )، وجمهور المسرح ليس نوعا واحدا فهناك من رواد المسرح من يقصدونه للمتعة العابرة والتسلية بينما يرى قطاع آخر من الجمهور أن المسرح وسيلة لتزويدهم بخبرات ووجهات نظر جديدة حول القضايا الإنسانية، ورد فعل الجمهور يكون قاس وصارم ومباشر فبمجرد**

[66]أحمد إبراهيم،الدراما والفرجة المسرحية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط1، 2006 ، ص37.

[67]محمد حامد شوكت ،المسرحية في شعر شوقي ،مكتبة المقتطف،دط، ص9.

**حضور الجمهور لمكان العرض يعني بعث الحياة في المسرح وغياب الجمهور عن العرض حكم عليه بالإعدام"**[68] والفشل.

ويحمل هذا العنصر العديد من الالتزامات أبرزها أن" **الجمهور يفرض على كاتب المسرحية أن يحدده بزمن معلوم فلا يجوز أن يطول الزمن الذي تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم"**[69]وعقولهم، لأن" **الجمهور هو الذي يضمن التواصل والاستمرار ولقد كان ولا يزال المحفز الرئيس لتطور المسرح فوجود الجمهور الحي المتفاعل كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل دونه لتحقيق التواصل"**[70]والتفاعل لأن المسرحية بدون جمهور يعني أنها مسرحية فاشلة وغير ناجحة .

فمنذ أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، حدثت تطورات مهمة في هيكلة الأدب العربي بشكل عام وفي الأدب المسرحي بشكل خاص، فبرزت أنواع أدبية تكاد تكون جديدة تماما كالرواية والمسرحية والمقالة ... ومع ذلك فان معظمها كان قد ظهر ونما وترعرع ،من دون أن يثير أي جدل – إلا إن البعض الأخر كان قد أثار تساؤلات وجدلا حول وجوده ،كمحاولات التجديد في الشعر – والسبب عائد في هذا إلى إن الأنواع الجديدة لم يكن لها تراث في مخزوننا الفكري والحضاري ، ومن بينها : المسرح :الذي جعل الإنسان يكشف ذاته ، والذي يعنى بتطوير الإنسان وتوجيهه **"لذلك ينبغي على الإنسان**

---

[68]أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ،ص 39.

[69]محمد زكي العشماوي ،دراسات في النقد المسرحي ،ص22.

[70]ماري إلياس وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص159.

**إن يذهب إلى المسرح ثلاث ساعات كل فترة ،لكي يعلم ماذا ينبغي أن يفعل وكي يرى نفسه ،ولكي يصلح من نفسه ،وكذلك ليستفيد من خبرته،فهو نفسه له خبرة ولا يستفيد منها والمسرح ينبهه إلى الاستفادة من هذه الخبرة "**[71]. إن الحديث عن المسرح العربي بمفهومة المعاصر جعلنا نتوقف عند رأيين مختلفين حول وجود المسرح في المجتمع العربي من عدمه: إذ يذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح ، في حين يذهب أصحاب الرأي الثاني إلى إن العرب عرفوا أنواعا من الفرجة التي هي النواة لفن المسرح . ينظر أصحاب الرأي الأول إلى المسرح في شكله الغربي، ويؤكدون أن شروط وجوده تكمن في عناصره الأربع : المسرحية (النص) ،الخشبة ،الممثل والمتفرج وهو بهذا الشكل غير معروف في المجتمع العربي – قبل مسرحية البخيل لمارون النقاش- ويبين هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده ويرجعونها إلى:

- كثرة ترحال شعوب المنطقة العربية ، وغياب الاستقرار عن حياتها في حين أن المسرح يتطلب متفرجا مستقرا، يقول خليل موسى :" **المسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا** "[72]

- تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية، والمسرح فن يعتمد على التصوير والتجسيد.

---

[71]ألفريد فرج – فن المسرحية – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة –ط1-2002-ص42

[72]خليل موسي –المسرحي في الادب العربي الحديث –كتاب الكتروني – تقلا عن اتحاد الكتاب العرب – www.qwu.dam.org - ص4

- غياب المرأة عن خشبة المسرح، في حين بتطلب المسرح وجود عنصر المرأة. وعدم مشاركتها في التمثيل كان سببه العادات والتقاليد العربية ، لذا قام الرجال بالأدوار النسائية.

- بساطة المجتمع العربي وخلوه من التعقيد والصراعات الفكرية والفلسفية، والتي هي أساس المسرح الإغريقي، فالصراع العمودي ينجم عن تمرد الفرد على النظام العلوي (إرادة الآلهة)، والصراع الأفقي ينجم عن تمرد الفرد على قوانين المجتمع، الصراع الديناميكي ينجم عن فرض الفرد لاستسلامه للمصير المقرر له، أما الصراع الداخلي فينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتيين متضادتين [73]

- سوء ترجمة كتاب "**فن الشعر**" لأرسطو فعندما نقل **متبنيونس** الكتاب من السريانية إلى العربية استعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا[74] وسار على هذا المنهج **ابن رشد وحازم القرطاجي** ،أما **ابن سينا** : **"فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي طوغوذيا و قوموذيا كما وردتا في النص الأصلي"**[75] فنلاحظ هنا صعوبة في فهم ماهية المسرح وكل ما جاء عنه .

وينكر **أدونيس** .وهو من أصحاب هذا الاتجاه.وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معا، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها من وجهة نظره :

---

[73]انظر – المرجع السابق – ص5-

[74]ماري الياس – حنان قصاب حسن – المعجم المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون –بيروت – ط1- 1997- ص 424

[75] المصدر نفسه – الصفة نفبها.

**"أن عالم المسرح عالم الأشكال ،وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا أشكال فيها ، وليس فيها ثقافة التساؤل.** ويضيف **أدونيس** شيئا آخر وهو اللغة :**فاللغة العربية بجزالتها لا تتناسب ولغة المسرح حيث يقول " هي لغة بيان وفصاحة ولغة وحي وإنشاء وتمجيد واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقص والقلق والصراع : إنها لغة : الحركة "**[76] . وأما أصحاب الرأي الثاني فقالوا أن العرب قد عرفوا فن المسرح بشكل أو بآخر،و أقروا بوجود البذور المسرحية الدرامية ، على الأقل تلك التي مهدت لظهوره وهي كثيرة .أهمها :

- أسواق العرب في الجاهلية : وأبرزها سوق عكاظ وما كان يشهده هذا السوق – حيث تحضر القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائها وهم ينشدون قصائدهم.

- خروج الخلفاء منذ العصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بطقوس احتفالية حيث يتقدم الموكب فرقة المشاة وفرقة الموسيقى والفرسان وبعدهما أرباب الدولة وبعدها يهل الخليفة ،على جياد من خيرة الجياد العربية وهذه الطقوس تعد عرضا مسرحيا في حد ذاته ، ويتوافر فيها العرض والمتفرج والخشبة وهي الشارع أو الساحة .

- عاشوراء ونصوص التعزية : وهي عروض تراجيدية وتمثيل لما حصل بين جنود **الحسين بن علي** وجنود **يزيد بن معاوية** وهي عروض احتفالية قريبة من المسرح .

[76] خليل موسى – المسرحية في الأدب العربي الحديث – ص 5 –

- المقامات : حيث يؤكد بعض الباحثين ومنهم "**عبد الحميد يونس" وعلي الراعي " أن هناك علاقة وطيدة بين المقامة وفن المسرحية و عدوا المقامة لونا مسرحيا وأنها في أصلها أدب تمثيلي**[77].

- مسرح خيال الظل ،ويسمى أيضا طريق الخيال ( أراكوز ) ، وهو أقرب ما ينتمي إلى فن المقامة ، فالتشابه بينهما وارد، لأن لغة المقامة لا تختلف عن لغة خيال الظل ،كما أن عنصر الفكاهة موجود في الفنين معا، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأرقى أخلاقا ، وتقابل شخصية أراكوز شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات **الهمذاني**[78]

بعد عرضنا لهذين الرأيين يمكن أن نقول أننا نميل كما مال بعض النقاد إلى التوفيق بينهما فنقول : إن العرب لم يعرفوا مسرحا فعليا بالصورة المسرحية الأوروبية المعاصرة ، وإنما وجدت عندهم ألوان من التمثيل أو أشكال من الفرجة وهي ،المهرج الحكواتي – سلطان الطلبة –المداح –و التسامر و الحلقة وخيال الظل أو ما يسمى بالظواهر شبه المسرحية التي ولدت المسرح العربي[79]. ويقول **خالد أمين "سبق للعرب أن عرفوا ومارسوا العديد من أشكال الفرجة المسرحية حيث يرى بعض الدارسين أن المقامات هي مقدمة الدراما في الأدب العربي وأنّ الفرجة المسرحية العربية قبل المسرح الغربي بشكله الحديث ينحصر في التشخيص المرتجل بما يتضمنه من أشكال متنوعة تتوافق أو**

---

[77] المرجع السابق خليل موسى – المسرحية في الأدب العربي الحديث – ص 7–

[78] انظر – المرجع نفسه – الصفحة نفسها .

[79] انظر – احمد صقر – اوظيف التراث الشعبي في المسرح العربي – مركز الاسكندرية للكتاب د.ط. ص 1.

**تختلف من قطر عربي لآخر"**[80]،ومن بين تلك الأشكال" **فن خيال الظل الذي كان له فضل كبير على تاريخ الحضارة العربية كونه حفظ للأجيال اللاحقة عادات وتقاليد وأفكار الأجيال السابقة كما أنه مهد الطريق للتعرف على فني المسرح والسينما التي جاء بها الأوروبيون"**[81].

ووُجِدت شواهد مسرحية في ( العصر الجاهلي ) و(صدر الإسلام) وقد عرف العرب القصاصين وعرفوا الراوي الذي كان يمثل الممثل الفرد حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما (الممثل الأوحد)"[82]"ولكن الثابت أن العرب مارسوا مظاهر الفرجة المسرحية دون أن يدركوا علاقتها بالمسرح والدراما وتعرفوا على المسرح في شكله المعروف لنا الآن للمرة الأولى مع الحملة الفرنسية على مصر ولم يكتبوا أو يعرفوا النص الدرامي"[83]، فشهدت مصر عروضا مسرحية بالفرنسية والايطالية قدمتها فرق جاءت من فرنسا وايطاليا للجند والضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والإسكندرية، كما استقدم نابليون في حملته الشهيرة فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين.

أما عن بداية المسرح الشعري فهناك من النقاد من يرى أن أول مسرحية عربية حديثة في العالم العربي عنونت بـ:( **نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق** )، وقد أُلفت من لدن ( **أبرهام دانينوس** ) وهو يهودي عربي من

---

[80]خالد أمين ،الفن المسرحي وأسطورة الأصل ،ص24.

[81]محاضرة لأستاذ مقياس مسرح لطلبة السنة الثانية ماستر، قسم اللغة العربية ، 2016، ص1.

[82]عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح الشعري، المسرح النثري، الإعلام، المسرح، دار الفكر العربي، 2011،(ط1)، ص21.

[83]خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص225.

الجزائر ، وقد جرى ذكر مسرحية "**دانينوس**" من قبل الكاتب الصحفي ( **جون موهل** ) في الصحيفة الأسيوية حيث يقول: " **قبل أن أترك الشعر العربي يلزمني التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية. ويبدوا أن السيد دانينوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تذوق الفرجة والشعر المسرحيين**"[84]،"ولكن هذه المسرحية تعرضت للتهميش إذ لم يتم تناولها من قبل الدارسين أو ذكرها بشكل مفصل من قبل النقاد باعتبارها كانت الأولى في المسرح الشعري فيما أجمعوا على أن المسرح الشعري بدأ في مصر في العصر الحديث على يد "**أحمد شوقي** "ويليه" **أحمد علي باكثير**" الذي نهض بهذا الجنس الأدبي نهضة كبيرة على مستوى الفكرة الموضوعية وعلى مستوى القواعد الفنية وكذلك" **عزيز أباظه**" و"**أحمد زكي أبوشادي**" و"**علي محمود طه**" وصولا إلى "**عبدالرحمان الشرقاوي**" و"**صلاح عبدالصبور**" وغيرهم"[85]. وعليه فقد مرّ المسرح العربي من خلال تاريخه بمراحل ثلاثة

أ- " مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكالا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة وفن خيال الظل والأراجوز والمقامات كما يجعل التراث الأدبي غنيا بكثير من الأشكال المسرحية ولكنها ما كانت تشتمل على العناصر المسرحية الحديثة .

ب- مرحلة دخول المسرح الأوروبي وتأثيره من خلال الترجمات والاقتباس والتعريب والتأليف.

---

[84] خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورةالأصل،ص77.

[85] عز الدين جلا وجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص16.

جـ- أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة التي يحاول فيها شباب المسرح بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدبي والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها صراع بين جيلين من المسرحيين العرب وبين المسرح الرسمي والمسرح الشعبي على وجه التحديد"[86]. وما يمكن قوله هو أن المسرح العربي في هذه الفترة انتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التأصيل بفضل نخبة من الكتاب المسرحيين العرب.

وهذه الأخيرة هي التي أصلت للمسرح العربي ومنحته هويته المحلية فقد لجأ كتاب المسرح إلى مواضيع وشخصيات منتقاة من التراث ونقصد هنا التراث بكل أنواعه التاريخي والأسطوري والشعبي والديني إذ نشأ المسرح معتمدا عليه وكان مصدرا أوليا له ، مع مراعاة كتاب المسرح إيجاد صلة بينه وبين واقع حياتهم ،ويؤكد هذه الفكرة **أحمد صقر** بقوله :" **أمد الكتاب بماضيه من رموزه وإيماءاته بقدرة فائقة مكنتهم من التعامل مع واقعهم من خلال هذا الستار ونقده وتشريح قوانينه ونظمه دون أن يتعرضوا للمساءلة"**[87] ولقد واكب التراث المسرح في جميع مراحله ،وكان عاملا فعالا في تطويره من خلال اختلاف تفاعل الكتاب المسرحيين مع التراث ، وتباين طريقة استفادتهم منه .

ونخلص إلى القول بأن التراث يعد أحد الركائز الأساس في المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر وإلى الآن حيث نهل من التراث بكل ما يحمله من درر ونفائس لأنه يعد المعين الذي لا ينضب وقد شكل المادة الخام ، التي بني عليها المسرحيون معظم نتاجهم المسرحي ، ووجدوا ضالتهم بتأصيل المسرح

---

[86] محمد سراج الدين ،فن المسرحية وسعته في الأدب العربي ،ص26 ،27.

[87] المرجع نفسه – الصفحة نفسها

العربي، وطرح القضايا المعاصرة في ثوب التراث الذي ينبض بالدلالات والرموز التي من شأنها أن تجيب عن الكثير من التساؤلات المعاصرة و لم يقتصر المسرحيون على المضامين بل عمدوا إلى الشكل بحيث حاولوا إعطاء صيغة للمسرح العربي : من خلال : **" استثمار استعدادات مسرحية موجودة لدى المتلقي مثل معرفته بالحكواتي والراوي ... لإيجاد صيغة مسرحية ترضي متطلبات الفن وتنال اهتمام الجمهور "**[88]. ومن هنا فقد حاول المبدعون المسرحيون جعل المتلقي ينسجم مع العمل المسرحي ، من خلال بث الروح العربية ، المستهلكة من التراث في فن العرض المسرحي ، أي جعله مألوفا شكلا ومضمونا .

[88] محمود يوسف نجم – الأدب العربي الحديث – دار الثقافة بيروت – 1980- ص 193

**رابعا:**

## بين شعرية اللغة واللغة الشعرية في الكتابة المسرحية

إنّ اللّغة الشّعرية مصطلح شامل ينطوي على بناء الجملة نحويًا وصوتيًا، ينطوي على التقنيات الفنيّة المتعدّدة من الصّور الشّعرية والموسيقى، ولغة الشّاعر والروائي والمسرحي المبدع لغة ذات حياة وتنوع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التّعبير، بل تنوّع في العبارة وفي الأسلوب، واللّغة المبدعة هي اللّغة التّي تثير فينا إحساسا بلذّة المشاركة في العمل الفنّي من خلال الحذف والتّقديم والتّأخير والتّلوين في العبارة والضّمائر، والإيجاز والفصل بين أركان الجملة ممّا يثير في المتلقي متعة فنيّة تكمن في لذّة الاكتشاف، وتستمدّ اللّغة الشّعرية نسقها من التّشكيلات اللّغوية، لأنّها لغة إبداعية، واللّغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: إنّ الكاتب المبدع خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللّغوي، فيُفضي الكاتب المبدع على تراكيبه اللّغوية شفافية وإيحاءً خاصًّا؛ يقول :**كمال أبوديب**:" إنّ مسافة التوتّر هي منبع الشّعرية"، وهو بذلك يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللّغة الشّعرية واللّغة اليومية، هذه الفجوة أو المسافة هي التّي تميّز التّراكيب الشّعرية من النّثرية.

ولهذا يمكن القول: إنّ اللّغة الشّعرية في الكتابة المسرحية هي لغة وصفية تنطبق مع الوظيفة الإنشائية للغة وبعدها الجمالي، فالكاتب المسرحي لا يقدّم حلولاً وإنّما يترك ذلك للقارئ، في إعادة بناء الأفكار واتخاذ الحلول المناسبة، أو الإقناع والإمتاع على حدٍّ سواء، فهي اللغة التّي تسعى إلى البحث

عن المختلف.[89] وحين نتتبّع ظاهرة الشّعرية تاريخيا نجد أنّ الدراسات الغربية هي التي أولت اهتماما بالغًا لهذا المصطلح، معتمدة على أراء أرسطو ومحاولة تطويره، إذ نجده يتقاطع في تعريفه مع الكثير من الدارسين ، وفيما يلي سنحاول أن نذكر أراء بعض النقّاد والدّارسين الغربيين حول مصطلح الشعرية:

يمثّل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميّزة في التأسيس لعلم الشّعرية، ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الرّوس في التّنبيه إلى وظيفة النّاقد التّي لا تتمثّل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها، ويلعب رومان جاكبسون دورا أساسا في تطوير هذا المفهوم بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست، كشف فيها بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.[90]فانبثق علم الشعرية عند جاكبسون من أرضية ألسنية، وهذا ما نلمحه في تعريفه لها،بقوله: "هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشعرية بالمغنى الواسع للكلمة لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[91]

كما قدّم جاكبسون موجزا للعناصر المكوّنة للحدث اللساني، حيث عرضها على النحو التالي" إنّ المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون

---

[89]د. أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، الجزائر.

[90] بشير تاوريريت. الشعرية والحداثة" بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية"، ص39.

[91] رومان جاكبسون. قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص35.

الرسالة فعّالة فإنّها تقتضي سياقًا تحيل عليه، وهوما يدعى بالمرجع وتقتضي الرسالة أخيرًا اتّصالاً أي قناة، وكل عامل من العوامل الستّة المكوّنة للحدث اللساني يلد وظيفة لسانية.[92]ميّز جاكبسون بين ست وظائف للغة وهي: (الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الإفهامية، الوظيفة التنبيهية والوظيفة الشارحة)، فالوظيفة الشعرية تركّز على الرّسالة ذاتها وتستهدفها في صميمها، وهذه الوظيفة هي القادرة على نقل الخطاب من الحالة العادية بين مرسل ومتلق إلى نص أدبي قائم بذاته. وحسب رأيه أيضا أنّه يجب على الوظيفة الشعرية أن تتجاوز حدود الشعر.

وفي حديثه عن الشعرية يطرح السؤال التالي: "ما العنصر الذي يعدُّ وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟ ثمّ يجيب بأنّ هذا يرجع إلى مبدأ الاختيار والتأليف تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف". فالمتوالية الناتجة من هذا الإسقاط هي العنصر الذي يعدّ وجوده ضروريا لتمييز الأثر الشعري، ويقصد بما سبق الاختيار والتأليف، فالاختيار يكون هكذا: اختيار كلمة، طفل، غلام، صبي، نام، ونعس...فعند تشكيل متوالية نحقق وظيفة شعرية، فنقول: غفا الغلام، وهو التأليف.[93]

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن الشعرية عند جاكبسون قد تأسّست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية، فالشعرية عنده خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، وبالتالي فشعرية جاكبسون هي جزء لا يتجزّأ من علم اللّغة، فالشعر عنده لغة في سياق وظيفتها الجمالية.وعلى الرغم

---

[92]المرجع نفسه، ص27.

[93] رومان جاكبسون. قضايا الشعرية، ص33 34.

من الانتقادات التي وجهت لجاكبسون إلا أنّه يبقى واحدًا من أهرامات النقّاد المحترفين للشعرية الغربية الحديثة.[94]

يرى جون كوهن أنّ الشعرية علم موضوعه الشعر، وتعني القصيدة التي تتميّز باستعمال النّظم في العصر الكلاسيكي، أما اليوم فإنّ هذه الكلمة أخذت معنى أوسع، حيث أصبحت تستعمل في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، فنقول على منظر طبيعي على أنّه شعري.[95]وقد انطلق كوهن في تعريفه لها من الأسلوب الذي يقوم على منطق الانزياح، ويشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين الشعر والنثر، بقوله: "إنّ المنهج المتّبع في مسألة تميزية لا يمكن أن يكون إلا منهجًا مقارنًا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه، والانزياح هو التعريف نفسه الذي نعطيه للواقعية الأسلوبية باعتبار الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعًا ولا عاديًا".[96]

وفي نظره أنّه من الممكن تشخيص الأسلوب في شكل خط مستقيم، يمثّل أقصى طرفيه قطبين، قطبًا نثريًا تنعدم فيه كل مظاهر المجاوزة -الانزياح- وقطبًا شعريًا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية، والمجاوزة في هذه اللغة ليست منعدمة، ولكنّها تتّجه نحو الصفر.[97]

---

[94] بشير تاوريريت. الشعرية والحداثة، ص49.

[95] جون كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص9.

[96]المرجع نفسه، ص15.

[97] جون كوهن. النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة د. أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 2000، ص45.

من جهة أخرى يبيّن كوهن أنّ هناك صعوبة تكمن في أنّ الشّعرية تشرح عناصرها من خلال لغة نثرية، فالنثر هنا لغة تقعيدية موضوعها الشعر وهذا التناقض يُدين الشعرية في أنّها تفتقر إلى جوهر موضوعها نفسه فهي تعلن تذليل الشعر للنّثر بدءًا من اللحظة التي تتحدّث فيها عن الأوّل بوسائل الثاني لكنّنا ينبغي أن نفرّق بين تلقي الشعر وهو حدث جمالي وبين تحليله وهو حدث علمي، فالتأثر بالقصيدة شيء ومعرفتها شيء آخر ومن الطبيعي أن يتمّ التعبير عن هذين الحدثين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير.[98]إذا كان جاكبسون قد جعل الشعرية مرتبطة بجهوده السيميائية وجان كوهن قد انطلق من معيار الأسلوبية في تعريفه لها، فإنّ تودوروف يعتبر ولادة الشعرية بنيوية تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبية.

لكن حسب رأي تودوروف أنّه لكي نفهم الشعرية، ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، أولهما يرى النص الأدبي ذاته موضوعًا كافيًا للمعرفة وهو ما يطلق عليه بالتأويل الذي هو تسمية النص المعالج ويسمّى أحيانًا تفسيرًا أو تعليقًا أو تحليلًا وهو تأويل عمل أدبي لذاته وفي ذاته دون إسقاطه خارج ذاته، ويعتبر ثانيهما كل نص معيّن تجليًا لبنية مجرّدة والذي يندرج في الإطار العام للعلم من خلال أنّ العمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواءً أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك.[99]

ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا

---

[98]المرجع نفسه، ص46.

[99]تزيفيطانتودوروف. الشعرية، ص20.

يعتبر إلاّ تجليّا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.[100]

وحسب **تودوروف**، إنّ الشعرية وإلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية، والمتمثلة في الأدبية، فهي تهدف أيضا إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، وتحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ونشير هنا إلى أنّ مجال الشعرية لا يقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصوّر لما يمكن مجيئه، فالشعرية طبقا له تتأسّس في الأعمال المحتملة أكثر ممّا تتأسس في الأعمال الموجودة وهي دعوة تودوروف إلى ما يسمى بالأدب المحتمل.[101]وإذا كانت اللّغة قابلة للتحليل على مستويين: الصوتي والدلالي، فإنّ الكتابة المسرحية الحديثة وبخاصة عند الكاتب المسرحي **السيد حافظ** صارت تشتغل على خصائص شعرية ونثرية في آن معا ، فكتابته تشتغل على البعد الصوتي والإيقاعي إضافة إلى الجانب الدلالي.

وعليه فإن التمازج الذي يقيمه **السيد حافظ** بين الكتابة المسرحية والإيقاع الشعري أو التوليفة الأسلوبية بين النثر والشعر، يصل إلى حد طغيان الانزياح في كتاباته، حيث يمكن أن تعدّ المسرحية عنده انزياحا إلى اللّغة الشعرية ذات الحمولة الدلالية المكثفة، بل ويتّخذ الانزياح عنده طابعا تعميميًا، حيث يقوم بسحبه على كل مكوّنات كتاباته المسرحية ، لتتحوّل هذه الأخيرة إلى انحراف عن الخطابة في المسرح، وتجريب في الكتابة المسرحية

---

[100] المرجع السابق، ص23.

[101] بشير تاوريريت. الشعريةوالحداثة، ص37 38.

وإعطائها صبغة جمالية تتضام فيها كل خصائص الأجناس الأدبية من شعر ومسرح وسرديات، حتى ليجد القارئ نفسه أمام فسيفساء فنية.

إنّ هذا التجريب الذي يمارسه **السيد حافظ** يتمظهر في بنية اللّغة الشعرية لنصوصه المسرحية من حيث الأسلوب من جهة، ومن حيث بنيات الخطاب المسرحي من جهة أخرى وهو الذي يجعلها تتسم بطابع الشّعرية، ومن ثمّة تصبح اللّغة الشّعرية في كتاباته المسرحية واقعة أسلوبية بالمعنى العام. ومثلما كان الاختلاف في مفهوم الشعرية عند الغربيين واضحا وظاهرا، كان مثله في مفاهيمها عند العرب، هذا ما سنحاول أن نوضحه من خلال التطرق لأبرز العلماء والشعراء العرب الذين تناولوا هذا المصطلح- الشعرية-، وكيف كان لمفاهيمهم الشعرية عندهم الأثر في تطور الحركة الأدبية والنقدية العربية.

يرى الفارابي أن الشعرية تأتي بعد الخطاب، هذا ما يبرزه قوله:" والتوسع في العبارة بتكبير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبيّة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[102]. ويورد لنا **حازم القرطاجني** في كتابه" **منهاج البلغاء**" أسطر نقلها عن الفارابي، وقال أبو نصر في كتاب الشعر: الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ننهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي يخيل له، فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه. ثم قال: سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن".[103]كما نجده يربط الشعر بالفنون الأخرى، كالرسم والنحت والتمثيل باعتبار كل منهما يعتمد على المحاكاة، إلا أن ما يميز كل منهما عن الآخر وعن الشعر بصفة خاصة هو وسائل المحاكاة المعتمدة في هذه الفنون، فالشعر مثلا

---

[102]أبو نصر الفارابي. كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1970، ص141.

[103] حازم القرطاجني. منهاج البلغاء، ص86.

يتوسل بالقول أي اللغة. وقد استخدم الفارابي المحاكاة بمعنى التشبيه عندما يرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر، هذا المفهوم يشمل عملية التأليف الشعري كلها، وهذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة.[104]

أما ابن سينا ربط الشعرية بالمحاكاة والتخييل، حيث يرى أنهما السمتان الخاصتان التي تميز الشعر عن النثر، ولا يكفي القول أن يكون موزونا حتى يصبح شعرا، وهو ما يبرزه في قوله:" وقد تكون أقاويل منثورة مخيّلة وقد تكون أوزان غير مخيّلة لأنها ساذجة بلا قول وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن".[105]كما يتخذ ابن سينا منحى نفسيا في مفهومه للشعرية يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق له المحاكاة والتناسب، تلك المتعة وتفسيرها يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر.[106]يقول في هذا: " إن السبب المولد للشعر نوعان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا،

---

[104] ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، ط1، بيروت، 1983، ص71.

[105] ابن سينا. الشفاء" المنطق، الشعر"، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص33.

[106] ينظر: بوفلاقة سعد. الشعريات العربية المفاهيم والأنواع والأنماط، منشورات بونة، عنابة، الجزائر، 2007، ص37 38.

وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم، وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعادته".[107]

إن فهم ابن سينا للمحاكاة يتجاوز المحاكاة بمعنى التقليد، فقد تدل على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة، حيث يشير إلى أن المحاكيات ثلاث أقسام: " تشبيه واستعارة وتركيب". وأما الأغراض فثلاثة: " تحسين، تقبيح ومطابقة".[108] ويرى **ابن سينا** أن التخييل هو قطب الشعرية وهو عنده أعم من المحاكاة، لأن كل من التخييل أو الأقاويل المخيلة يعتمد على المحاكاة لتحقيق التأثير في المتلقي، والشاعر لا يخيل لما يكون فقط بل لما يكون ولما يقدر كونه وان لم يكن حقيقة.[109]

أما في العصر الحديث فإن مفهوم الشعرية قد تطور فالتحديد المبدئي الذي يطرحه **كمال أبوديب** لمفهوم الشعرية، ينطلق من مفهوم الفجوة، أي مسافة التوتر وهو مفهوم يحيل على الانزياح عند جون كوهن. إن **أبا ديب** ومن خلال مفهوم الفجوة يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر عن النثر، فليس النثر معيارا للشعر، إنهما أصلان متوازيان[110]. ويستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها:**" تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، في السياق الذي تنشأ**

---

[107] ابن سينا. كتاب الشفاء، ص172.

[108] المرجع نفسه، ص36.

[109] ابن سينا. الشفا، المنطق، الشعر، ص44.

[110] بشير تاوريريت، ص90.

**فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها فيتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[111].**

أما **عبد الله محمد الغذامي** فقد جاء حديثه عن الشعرية مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت ذاته على انفتاح النص الشعري وعلى انفتاح القراءة. إن الشعرية عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب بل عمّها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر، وقد عرفها بأنها الكليات النظرية من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له. وهي في تصوره مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعلم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم، إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى حلم عن طريق الخيال والرؤيا.[112]

---

[111] كمال أبو ديب. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص14.

[112] بشير تاوريريت، ص98.

**خامسا:**

## شعرية اللغة المسرحية عند السيد حافظ

المسرح بناء ولبناته الكلمات، واللغة عند الكاتب السيد حافظ ليست قالبا جامدا وهيكلا ميتا، بل إن اللغة عنده هي الطاقة الفكرية وهي الطاقة الإدراكية والواعية، واللغة في توظيفاته هي وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ. يقول توفيق الحكيم: "**هي التي تشيد العالم الكلمات الصادقة والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها فادت الإنسان في كل أطوار وجوده وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حياتها ما من حركة وطنية أو قومية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات**".[113] والكلمات في مسرحيات **السيد حافظ** هي "**الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل والمتفرج، فهي الأداة التي تؤمن العلاقة بين الأداء والتقبل والمسرح**"[114]، إذ تشكل اللغة عنصرا هاما في الأعمال الأدبية، فلا نتصور مثلا، حياة عادية أو أدبية بدون لغة، وتعتبر اللغة في المسرح: "**وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة تعبير**"[115]، ومن خلال هذا يتبين لنا أن اللغة لا يمكن أن تكون إلا مجرد وسيلة تبليغ، بل إنها وعاء حضاري وثقافي وعنصر أساسي من

---

[113]– حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، د ط، الجزائر، 2008، ص 138.

[114]– تمارا ألكسندروفنابوتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفرابي، د ط، بيروت، 1981، ص31.

[115]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1991، ص 477.

المقومات الشخصية وأداة لاكتساب المعرفة، وأصبح الحديث عن اللغة له آراء متضاربة وجدال حاد وأصبحت اللغة من "**القضايا الشائكة التي تداولها رجال المسرح وكتابة خاصة منذ بداية القرن العشرين، والمد القومي في أواسطه قد أحج النقاش حول أي لغة نختارها عند كتابة المسر، وتاليا عند الإنجازوالالتقاء العربية الفصحى أو العامية المتداولة**".[116]

ونجد أن هذا الصراع اشتد حول لغة المسرح "**في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، هل تكتب المسرحية بالعامية أو بالفصحى؟ فظهر الحل الداعي للكتابة بالعامة إن أريد بها التمثيل، وبالفصحى إن كان المقصود هو ظهورها في كتاب للقراءة، ويقرأ الحكيم أن الكتابة في المسرح العربي باللغتين الفصحى والعامة يحل بعض المشاكل، ولكن المشكلة تضل قائمة لأن الحل غير نهائي، يقول أشك في أن المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه: هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أوزمان**".[117]

ومن خلال قول **توفيق الحكيم** يتضح لنا أن مشكلة اللغة تبقى مستعصية والحل في رأيه أن تكتب المسرحية بالفصحى إذا كان المقصود بها

---

[116]–محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1972، ص ص80–81

[117]– حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، ص 141.

القراءة، وإذا كان الغرض منها التمثيل يتم ترجمتها حسب اللغة التي ينطقها الأشخاص، واللغة التي تكتب بها المسرحية هي اللغة المبسطة القريبة من الفصحى حيث تقول نجية ثامر: "**فمن المستحسن استعمال اللغة الفصحى في فن المسرحية، مع الامتناع عن استعمال الكلمات الصعبة ومفردات عصر الجاهلية**".[118] أي أن لغة النص يجب أن تتصف بسهولة اللفظ، وببساطة التعبير على تأدية الأفكار العميقة والمعاني الراقية، بحيث لا يعود القارئ إلى البحث عن المفردات المستعصية في القواميس بحثا عن ألفاظ عربية تستعصي الفهم والإدراك، إذن فاللغة التي تساعد على نجاح العمل المسرحي هي اللغة الفصحى البسيطة.

[118]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984، ص 101-202.

## شعرية اللغة في النص المرافق وبناء فعل التخييل لدى المتلقي

النص المرافق، هو الخيط الرابط بين ما يتصوره المؤلف، وما يجب أن يتصوره القارئ والمتفرج، فهو يمثل حلقة ربط الرموز بتصورات المؤلف. وتسمى أيضا " **ملاحظات إخراجية، وهي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، ويحول إخراج هذه الإرشادات في العرض إلى علامات مرئية أو سمعية**".[119] يعني أنها معلومات خاصة تشير إلى المؤشرات الصوتية والموسيقى وغيرها من العناصر التي تساهم في بناء العرض المسرحي، حيث تحول هذه الإرشادات إلى علامات مرئية وسمعية وبصرية، وتكتسب الإشارات المسرحية عدة تسميات "**كملاحظات الكاتب، الإرشادات المسرحية، التوجيهات الركحية للنص المرافق ... الخ، والتي كلها تعبر عن النص الذي يكتبه المؤلف ولا يلقيه الممثلون، ويكون الغرض منه خلق الشروط التلفظية المحيطة بجوار الشخصيات في العرض المسرحي**".[120]أي إن نص الإرشادات المسرحية يأخذ شكلا يميزه عن نص الحوار ويكون ذلك بين قوسين أو بخط رقيق أو بارز أو بحروف مائلة بحيث لا يلقيه الممثلون.

---

[119]– عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير، المشرف: عبد المالك ضيف، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص 79.

[120]– محمد تهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2006، ص18.

يعتبر النص المرافق في الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، ومن أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة. إذ يؤخذ في الحسبان القارئ ، الممثل والمتفرج في آن واحد. وفي هذا المضمار يقول " **إدريس بلمليح**":"**إن الذات المنتجة للخطاب ذات المعرفية، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي، أنه لا خطاب دون معرفة، فيترتب عن ذلك أن اللّغة ليست الأداة لإنتاج المعرفة وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك. إن الخطاب لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة، وبذلك نكون قد ميزنا بين اللّغة باعتبارها أداة تواصل يومي ومبتذل، وبين الخطاب على أساس إنتاج معرفي، أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللّغة**"[121]. يتبين لنا إذن من خلال هذا القول، أنه لدى الإنسان مجالات فسيحة للتخيل والتفكير، فلا يتخيل أو يفكر عن طريق اللّغة، وإنما يمارس ذلك عبر أنظمة تواصلية متعددة. ولعل من أهم مستويات الخطاب في الخطاب المسرحي، أو النص الدرامي، مستوى الخطاب المرافق، أو ما يسمى بالنص الموازي.

وهنا تبرز قيمة الرمز من مفهوم سيميولوجي، أو ما يسمى بالإشارات والتوجيهات، التي يضعها الكاتب، ليجعل المخرج يخرج مسرحيته وفق ما تصوره الكاتب المؤلف . ودور هذا النص الموازي ، أنه يحيل القارئ إلى تصورات، أو بالأحرى يعينه في تحديد المرموزات أو المدلولات.حيث يعتبر الخيال في الذات المبدعة والمتلقية من القضايا النّقدية الكبرى، الّتي شغلت بال النّقاد القدامى والمحدثين، على حدّ سواء، فمنهم من نظر إليه على أنّه جوهر

---

[121]إدريس بلمليح . نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث . منشورات زاوية للفن والثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005، ص 79.

في العمل المسرحيّ، ومنهم من أهمله وأضعف من قيمته، فقد تحدّث عنه "**أرسطو**" وقلّل من شأنه في الأعمال الأدبيّة، إذ كان يرى بضرورة وصاية العقل عليه، كما كان يميّز بينه وبين الوهم[122]، وسار الكلاسيكيون على نهجه ولم يشجّعوا على حرّيّته، بل رأوا أنّه يجب على الشّاعر المسرحيّ إذا أراد أن يصل إلى الكمال أن يكبح عقلُه خيالَه.

وبهذا فقد خالف الرومانطيقيّون من سبقوهم، وآمنوا بالخيال إيمانا مطلقا، وبلغت نظرية الخيال عندهم ذروتها، ورأوا أنّ الخيال هو القوّة الحيويّة في الإنسان، وأنّ الأدب لا يكون في أقوى حالاته إلاّ إذا استند إلى خيال واسع[123]. وفي هذا يرى "**كولردج**" أنّ الخيال هو تلك القوة السّحرية التّركيبية الّتي تظهر في التّوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وتحقيق الملاء مة لتحقيق المتعة[124]. ويذهب إلى حد التّفريق بين الخيال والوهم، حيث يرى أنّ الخيال هو القوّة الموحِّدة المركِّبة، أمّا الوهم هو القوّة على الحشد والجمع دون مراعاة التّوافق والملاءمة بين أطراف الصّورة[125]. وللجمع بين شعريّة الصّورة والخيال في الذات المبدعة، لجأ الرّمزيّون إلى وسائل تعينهم في تحقيق الجمع بين الطّرفين، في جوّ من الإيحاء والمتعة، ومن بين هذه الوسائل "**تراسل الحواس**"، كوصف حاسة من الحواس بمدركات حاسّة أخرى، كقولهم مثلا: "**رأيت رائحة الأبطال**" فتتبادل الحواس صفاتها، ويتجرّد العالم الخارجيّ من بعض صفاته

---

[122]محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1991، إربد، الأردن، ص 53.

[123]ينظر: إحسان عباس. فن الشعر ، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 124.

[124]ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

[125]ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

المعهودة[126].كما أنّهم يلجؤون إلى إضفاء شيء من الغموض، فهم لا يصفون الأشياء بوضوح لأنّ في ذلك – في نظرهم - قضاء على ما فيه من متعة[127].

وبالعودة إلى التّصوير والخيال والتّخييل في الخطاب المسرحيّ ، فإنّ الكاتب المسرحي **السيد حافظ** كثيرا ما يلجأ إلى إعادة إنتاج الواقع، وإعطائه بعدا خياليّا، أو إنتاج الخيال في حدّ ذاته وممارسة التّخييل عليه. ومن ثمّة فإنّ الكتابة المسرحيّة عنده تتحوّل إلى خلق جوّ من التّفاعل بين الواقعيّ والتّخييليّ، وفق ما يراه الكاتب، المؤلّف، المخرج أو الممثل أحيانا، وبين ازدواجية الإبداع في الخطاب المسرحيّ بين النّصّ والعرض، تزداد درجة التّفاعل بين ما هو واقعيّ، وما هو تخيّلي، بالاستناد إلى الحوار والصّراع من جهة، والوحدات السّينوغرافية والدّيكورية الّتي تعين المتلقّي القارئ أو المشاهد على التّصور والتّخيّل من جهة أخرى، وبهذا "**يَعبُر المتخيّل النّصّي من الحياة الرّوحية المتوارية (حياة النّصّ المكتوب) إلى حياة مادّية مُحيَّنَة (حياة الخشبة)**"[128].

وكغيره من الخطابات المسرحيّة العالميّة، والإنتاجات الدراميّة العربيّة، فإنّ الخطاب المسرحيّ عند **السيد حافظ**، وبخاصّة النص المرافق منه، قد خضع لشعريّة الخيال وبناء التّخييل لدى المتلقّي، فراح الكاتب المسرحي المسرحيّ يسبح في لجج فضاء الخيال المسرحيّ، آخذا في تخليق واقعه بفنّية، يعرض بها شخصياته وأحداثه، مستعينا تارة بالواقع، وتارة أخرى بالحقائق العلميّة، وأخرى بالأسطورة. ويتجلى ذلك في قوله: "**يفتح الستار على لوحة**

---

[126]محمد صايل حمدان. قضايا النقد الحديث، ص 55.

[127]المرجع نفسه، ص 57.

[128]رضا غالب. الميتاتياترو، أكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، ط1، قليوب، مصر، 1996، ص 97.

**استعراضية .. غنائية.. راقصة .. تحكي أننا سنشاهد فى المسرحية حكاية فيها حكمة وعبرة.. وعظة.. يجب أن نعرفها .. كان هناك بنت يتيمة ..فقيرة.. اسمها سندس.. تعيش فى كوخ فى الغابة مع جيرانها الطيبين.**

**تغنى مع الكورس الحيوانات والأشجار.. والجيران.. وتعلن عن صفات سندس)الشجاعة.. الأمانة ..الطيبة.. فلاحة نشيطة.. لا تحب الكسل.. تحب العمل.. وإن كل من فى غابة الصنوبر"الناس والأشجاروالحيوانات والنهر يحبون سندس.. ينادون جميعاً سندس..**

**تظهرسندس تقول : " أنا سندس وترقص وتغنى معهم .. مقطع من أغنية يشيد بالعمل وبأن أجمل الأشياء هو الغناء بعد العمل.. ولا حياة بدون عمل"**

**يودعون سندس فى نهاية اللوحة ويختفون.. يتحرك الديكور إلى بيوت بجوار بعضها.. ضوء على منزل سندس.. يظهر البيت فى المستوى الثانى من المسرح**

**فى الليل.. إضاءة خافتة على المسرح.. ضوء على باب سندس**

**ظهور أم ليزا وليزا وهما تمسحان عرقهما من التعب والجهد وتمسكان فى أيديهما صرة ملابس كبيرة.**[129]

يتجلى من المقطع السابق أن الذات المبدعة **للسيد حافظ** قد غَرِفت خيالها المسرحيّ من ثيمات الحقائق الطبيعية، فأنتج مسرحية "**سندس**"، حيث تخيّلها في هيئة طفلة تغمر مخلوقاتها بالرّحمة والشّفقة، وسرعان ما تتحوّل إلى

[129] – السيد حافظ ، مسرحية سندس ص3

منتقمة من فعل العدو، الّذي ظلّ يفسد فيها، ويسفك الدّماء، فكأن هذا الانتقام يمثّل معادلا لعدالة الكون الّتي تعاقب كلَّ من يخرج عن قوانينها.

كما يكشف الكاتب نفسُه في مسرحية "**امرأتان**" القدرة على اختراق فضاء المتلقّي، وصناعة التّخييل لديه، فيتصوّر به حركة الأفعال المسرحيّة، عندما تعلن الزوجة الأولى عن رغبتها الشّديدة في التّخلّي عن أنوثتها، بل وتنطلق في حرّية، بفعل ما تشاء، فإذا بالصّورة الدراميّة عبر ملفوظاتها ومرئياتها تشكّل فضاء تخيَليا لدى المتلقّي. وتزيد الإرشادات المسرحيّة (تصطنع البكاء) التي يردف بها الكاتب حديث "**ليزا**" "**وأمها**" في مسرحية "**سندس**" من فعل التّخييل، فيقع المتلقّي في فريسته المقارنة بين ذاته وجسده، وبين الصّورة التّخيّلية الّتي يرسمها الحوار المسرحيّ. وتتكثّف الرّمزية أكثر في صناعة شعريّة فضاء التّخييل في النص المرافق في مسرحيّة "**أبي ذر الغفاري**" إذ ينطلق هذا الكاتب بخياله عندما يصوّر أهل القرية الّتي حلّ بها "**أبو ذر**" مختلفين فيما بنيهم في اختيار ملك جديد، بعد وفاة الملك القديم .

إنّ الفعل التّخيّلي الّذي تثيره النصوص المسرحية المستدل بها سابقا من شأنه أن يُدمج القارئ في جدليّة ذهنيّة خياليّة، مع ما يقرؤه أو يراه، أو ما عاشه ويعيشه، "**فالإنسان وهو ينظر أو يقرأ الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها**"[130]. وتتحوّل تلك الأماكن الواردة في النصوص المرافقة في نصوص **السيدحافظ** المسرحية إلى حالات نفسيّة، وخياليّة تصورية، تزيد من ارتباط القارئ والمشاهد واندماجه مع الخيال في

[130] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص 53.

الحوار. بل إنّ الإنسان وبحضوره الخيالي يزاحم فضاء النّصّ بثلاثة أجساد - إن صح التعبير- أوّلها جسده العياني الميتافيزيقي، وثانيها جسده اللّغوي المتشكّل من حوار الشّخصيات فيما بينها وما تورده من فضاءات، وثالثها جسده الخيالي، الّذي يتشكّل من امتزاج تصوّرات الكاتب والمخرج والممثّل مع تصوّرات وثقافة المتلقّي. وتزداد إبداعية وقصدية التّخييل عند **السيد حافظ** شساعة عندما يوظّف كلٌّ من المؤلّف والمخرج والمتلقّي أنظمة تواصليّة متعدّدة، قد تكون لغويّة وغير لغويّة، كثيرا ما تتمظهر في الإرشادات المسرحيّة، أو النّص الموازي، كالألبسة والماكياج والأكسيسوارات، وطرق تنظيم الفضاء الرّكحيّ. كما تتجلّى فيها أبعاد أسطورية، يأخذ كلٌّ منها مفهوما سيميولوجيا، توحّده شعريّة فضاء التّخييل المندمجة والمشكّلة بين أقطاب الإبداع الثّلاث: المؤلّف، المخرج والمتلقّي.

ولهذا فإنّ الإرشادات المسرحيّة الّتي يصنعها المؤلّف بين ثنايا حوارات الشّخصيات، تُحيل القارئ إلى تصوّرات، و تُعينه في تحديد دلالات الرّموز، وفي هذا يقول "**العربي الذّهبي**": "**قد يبدو أنّه من نتائج هذا التّصوّر إقصاء المكوّن اللّغوي للصّورة أو الاحتفاظ بمكوّنها التّماثلي، الّذي يشير إلى التّعيين الذّهني لتصوّر الأشياء، فالرّمز المتخيّل هو الوجه النّفساني لهذا التّعبير، إنّه الرّابط العاطفي التّمثيلي الّذي يجمع بين متكلّم ومحاوره**"[131].

[131] العربي الذهبي. شعريات المتخيل، ص112

## شعرية فعل الحركة

تعد شعرية الفعل والحركة أهم عملية في التشخيص وذلك لكونه يدل على الشخصية المسرحية،ويبين مزاجها ومشاعرها وعواطفها وغرائزها، وميولاتها الطبيعية وأفكارها، وقواها الفكرية لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي لايتأتى للكاتب المسرحي إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها، وقواتها الفكرية، ويجب على الفعل أن يقنع المتلقي سواء أكان مشاهدا أم قارئا وأن يكون مناسبا للشخصية التي صدر عنها .[132]وعليه فإن الممثل يقوم بمجهودات جبارة من أجل إيصال الفكرة المنوطة بواسطة الفعل والحركة والإيماءة وتعبيرية الوجه، إضافة إلى الرفع من إنتاجية العلامات المسرحية ودلائليتها. وشعرية الفعل هي التي أعطت الممثل هذه المكانة الفنية خاصة من منظري الدراما، حيث أشار عدد من النقاد المسرحيين بدءا من " **انتونان أرطو**" إلى ضرورة البحث عن لغة عالمية، أو مسرح متعدد الثقافة فكان الجسد هو المنوط بتحقيق ذلك.[133]

وعليه باتت شعرية الحركة عنصرا أساسيا من عناصر الكتابة المسرحية عند **السيد حافظ**، وتقوم بدور مهم في تثبيت المعنى، من بداية العرض حتى نهايته، فالحركة على المسرح لا تعني عملية انتقال الجسم من مكان لآخر ضمن المساحة فقط، بل تشمل الحركة جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات التي تتضمنها الشخصية، إضافة إلى الأفعال والعواطف وردود الأفعال التي تميز

---

[132]بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، لعزالدين جلاوجي، ص121.

[133]مفتاح خلوف شعرية التشخيص وأساليبة في المسرح ،مجلة المخبر جامعة محمد خيضر بسكرة العدد10 السن 2011 ، ص141.

الشخصية ضمن محيطها وظروفها، "**والحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل**".[134]فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وف همه لدوره والعرض المسرحي يقدم مجموعة كاملة من الحركات والتشكيلات القادرة على إصابة معنى معلوم يصل إلى المشاهد، ضمن تطور البنية الدرامية لقصة المسرحية، وفي مسرحية **العجوز والخادمة** تصادفنا مجموعة من الإشارات والحركات والإيماءات، وهذه كلها تساهم في تفسير جملة من الانفعالات الداخلية التي كانت مكبوتة في ساحة اللاشعور، بحيث كانت تتسم بالقلق والتوتر، إلا أنها كانت تتسلسل من الداخل إلى الخارج من خلال هذه الحركات، التي تعبر عن حركات القوة أو ضعف أو من الضعف إلى القوة حسب الموقف الدرامي، ومن خلال هذه المسرحية سنبين حركات الضعف والقوة: "**يجلس على مقعد أمام الصورة) أنا لا أتفلسف عليك أيها الشيطان الصغير (يشعل سيجارة) ينظر يمينا وشمالا**".[135]"**كي يركع تحت أقدامها في المساء**".[136]فجلوس الأب عل المقعد وإشعال السيجارة يدل على حالة الضعف والإحباط النفسي وصورة الالتفات إلى اليمين والشمال وهذه الحركة تدل على الخوف والإرتباك.

وتتجسد بعض الحركات الضعيفة أيضا في المسرحية التي تعبر عن الغضب ويتمثل ذلك في قوله: "**باسم التعيس النذل ... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن**

---

[134]–عبد الرحمان التميمي:الحركة على خشبة المسرح،رابطة الفنانين والأدباء العراقيين في كندا، 13سبتمبر 2013https://thcoterars.blogspot.com.eg>search.

[135]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 03..

[136]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 02.

**يسرق نقودي مرة ... وأن يضربني مرة ..."**.[137] **"يمزق الصدر"**.[138]وتتمثل دلالة القوة في المسرحية من خلال حركة القيام: **"...(يقوم العجوز.. يتجه إليها) من المسؤول هنا عن وجودي هنا بمفردي...أولادي...المجتمع...الزمن...لا أدري"**.[139]بالإضافة إلى بعض الإشارات التي ساهمت في سرد حوادث المسرحية في استقامة واحدة حتى النهاية من أجل الوصول إلى الهدف وتتجسد هذه الحركات في هذه المسرحية من خلال قوله: "**حامد: (وهو يقترب من الباب) قادم... قادم...من الذي يأتي لي في مثل هذه الساعة المبكرة"**.[140] ثم ينتقل إلى سرد الحوادث من خلال قوله "**أتعرفين كم مضى من الوقت لم تأت امرأة لهذا المنزل لن تصدقي...سبع سنوات منذ أتى ابني الكبير... هذا (يشير إلى إحدى الصور الفوتوغرافية) باسم .. اسمه باسم"**.[141] ثم ينتقل إلى صورة ابنه إبراهيم: "**لماذا تنظر لي هكذا ما زالت نظراتك قاسية لي هل ترتكني أم تركت نفسك معي.."**.[142] ثم يشير إلى صورة ابنته منى حيث يقول: "**هذه منى ابنتي ... في عمرك ... تزوجت من رجل ثري لا تحبه ... بل تحب أمواله ... نعم تحب أمواله"**.[143]

من خلال هذه الإشارات التي يوجهها الأب "**حامد**" بواسطة اليد أو الإصبع تحمل في طياتها فكرة الاتهام، وذلك من خلال تفسير وتحليل

---

[137]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 04.

[138]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 07.

[139]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 06.

[140]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 01.

[141]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 02.

[142]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 03.

[143]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 05.

شخصيات أبنائه، بحيث نجده يكشف لنا عن الجانب السيكولوجي أي الصراع الداخلي للشخصية وقلقها ومأساتها، ونقل هذه الرسالة للمتلقي، من خلال خشبة المسرح، وهذا ما يحقق نظرية التطهير، بحيث يحقق التعاطف الوجداني الذي يصيب المشاهد، وتأثره بحوادث الشخصية المتحدثة في العرض المسرحي. بالإضافة إلى بعض الإيماءات والرموز، بحيث تكمن وظيفتها في الكشف عن الحالات النفسية وتتمثل في قوله: "**أمضيت نصف عمري الأول أشرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء اللاشيء**".[144] إضافة إلى **حركات التعبير بملامح الوجه حيث"يعد الوجه أهم جزء من جسم المؤدى، وخاصة الفم والعينين، فالوجه ينفرد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركبة الرهيف، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية، تدلنا على حالة صعبة صاحبة الشعور وحالته الصحية، ودرجة انتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة"[145].**

لذلك يعد الوجه أهم جزء في جسم الإنسان، فالوجه له قدرة هائلة على التعبير، فهو يرسل إشارات مصاحبة للحالات الشعورية، ويعتبر الوجه هو المترجم الدقيق الصحيح لحياة الفرد، فهو المؤشر الذي يدلنا على حالة الفرح والحزن أو الحالة الصحية، ودرجة الانتباه وآرائه الخاصة ومن أهم إشارات الوجه هي الابتسامات والضحك التي تعبر عن الفرح، وفي مقابلها الدموع والعبوس التي تعبر عن الألم، ولكن في الكتابات الدرامية عادة ما يلجؤون إلى مخالفة هذه الفرضيات حسب الموقف، فنجد الابتسامة تعبر عن الكره،

---

[144]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 02.

[145]– جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، اصدارات المنهج التجريبي، 2000، ص 186.

والبكاء عن حالة الفرح وتتجسد هذه الحركة من خلال هذه المسرحية في قوله: **"سأحكي لك ماذا فعل باسم ابني مرة... دخل علي الغرفة وفي يده كوب عصير لي ... أخذت بالكوب وقلت له دعني أشربه على مهلي ... وعندما خرج من الغرفة ألقيت العصير من النافذة القريبة ووضعت الكوب فارغا وجلست، وجاءني باسم ولدي اللطيف بعد عشر دقائق يسأل عني فوجد الكوب فارغا فابتسم سعيدا ... وقلت له سأنام فابتسم أكثر وأغلق ضوء الحجرة وخرج، انتظرت فإذا بهو بزوجته يفتحان باب الغرفة ويفتشان في الدولاب ويتجرآن ويفتشاني وأنا نائم، فابتسمت لها، وقلت: يا أغبياء إنني ألقيت بالخدعة من النافذة".**[146]وتبين لنا أن هذه الابتسامة من باسم هي ابتسامة مخادعة وليست ابتسامة حقيقية بمعنى الكلمة ،ووراء هذه الابتسامة هدف وهو تحقيق سرقة الأب.

وتتجسد لفظة "**الضحك**" في معناها الأصلي في قول الكاتب: **"تذكر يا إبراهيم عند ذهبنا إلى السوق وأنت بيدي دخلنا أحد المحلات وأخذت أبحث عنك لم أجدك بحثنا عنك في كل ركن من أركان السوق ... أتعرف أين وجدناك .... وجدناك تحت منضدة البائع تأكل قطعة حلوى (يضحك)، وعندما أردت ضربك قدمت لي قطعة حلوى فضحك الناس وضحكنا".**[147]وهذه الضحكات التي تتجسد في هذه المقولة نلاحظ أنها طبيعية و نابعة من القلب ولا تحمل الخيانة والخديعة.

---

[146]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز ، ص 04.

[147]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز ، ص 03.

وتتشكل حركات الوجه أيضا من خلال قوله: **"(تخاف تحاول أن تبكي) لا تبكي ... لا تبكي من أجلي ... لقد تعودت على هذا منذ زمن طويل ... إننا ننجب الأطفال كي يضربونا ويشتمونا ويلعنوننا ويذبحوننا (يضحك)، (تضحك الخادمة) نعم .... اضحكي من قلبك فالابتسامة هي الشيء الرائع الذي يبقى"**.[148]ومن خلال هذا المثال نلاحظ حركة الانتقال من الخوف إلى الابتسامة. بالإضافة إلى بعض الحركات في الوجه مثلا:**"تهز الفتاة رأسها بخجل"**. ومن الملاحظ عليه أن العيون تعتبر موضع اهتمام في مجال المسرح فنراها حينا تبكي وحينا تلمع وحينا تتجول باحثة عن شيء ما.

وفي المسرحية نجد الكاتب يبحث عن شيء في عيون أبنائه لكي يجيب عن سؤاله ويجد دواء لعلته، ولكن هذه النظرات باءت بالفشل فهي مليئة كلها بالحقد والكراهية والجري وراء شهوات الدنيا ومثال على ذلك في هذه المسرحية: **"(ينظر إلى صورة ابنه إبراهيم) لماذا تنظر لي هكذا ... ما زالت نظرتك قاسية لي هل تركتني أم تركت هذا المنزل"**.[149]ومن خلال هذا القول يتضح لنا الدور الذي تلعبه لغة العيون في التعبير عن الشعور الداخلي وكيفية انعكاسه على الشكل الخارجي بحيث نجد الأب يصور لنا نظرات ابنه التي تحمل في طياتها الكره والقساوة والحقد اتجاه الأب.

بحيث تعد هذه الرموز من الوسائل التعبيرية التي يوظفها الكاتب لترجمة أفكاره، فهي حاملة المشاعر والمعاني وبالتالي فإن نبض الدرامية تكون درجة تأثيرها في ذهن المتفرج أقوى من الدراما **"النص المكتوب"** .

---

[148]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز ، ص 04.

[149]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 03.

## شعرية الذات المبدعة

يقوم الطرح الدرامي في مسرحيات السيد حافظ وبخاصة في مسرحية "**العجوز والخادمة**" على إيجاد حل وفكرة للتغيير، بحيث أن الفكرة هي التي تعطي التعميق الحقيقي للتغيير في جذور الواقع، وتكمن شعرية فكرة هذه المسرحية بأن يحرم أولاده من الميراث ويعطي الوصية للرسام والخادمة، لأنه يرى فيهم الخير والصلاح بينما أولاده تغيب فيهم روح الإنسانية والسمات الأخلاقية، وتتجلى هذه الشعرية في قوله: "**سأعطي نصف أموالي لهذا الولد النقاش ... الذي رسم الحائط ورسم الصور لي دون أن يأخذ مني أجرا ... وكان يحدثني عن أحلامه ... عن رغبته في السفر للخارج للدراسة وإقامة معرض في كل بلد يزورها .. عن حلمه بشراء خيمة يحملها على كتفه، عن حزنه على الفقراء، الذين يموتون جوعا ... عن رغبته في أن يعطي الفقراء قلبه ... سأعطيه نصف ثروتي ... لأنه سيصنع من الحلم البسيط أحلاما للبسطاء ... أما أنت فأعطيك النص الآخر لأنك الوحيدة التي أسمعتني**".[150]يعد هذا النص ترجمة للواقع الذي يعيشه الفرد في هذا العصر الحديث، ألا وهو التقليد الأعمى للمجتمع الغربي، حيث قضى على الأخضر واليابس من قيم ومبادئ وأخلاق في المجتمع العربي المسلم هذا من جهة، ومن جهة أخرى أراد الكاتب أن يبلغنا أننا مسلمون بالقول دون الفعل، وان الحيوان المفترس أرحم من هذا النوع من بني البشر فهو لم يقم حدود الله حتى في اليوم المقدس "يوم الجمعة"، فما بالك احترام البشر.

[150]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 07.

ويكمن تصوير هذه الرؤية في المسرحية من خلال قوله: "**يسهر حتى مطلع الفجر يتسكع بالسيارة يصدم رجلا أو شجرة يصدم أي إنسان ويهرب بسيارته ويدخلها الجراج الموجود بالمنزل ويغلب عليها حتى إذا بحثت الشرطة عن السيارة لا تجدها، وفي الصباح يأخذ سيارة جديدة ... والميكانيكي الفقير الخصوصي يأتي كل صباح كي يصلح ما أفسده ذلك الثري المستهتر بأرواح الناس ... المستهتر بكل شيء حتى أنه وقت صلاة الجمعة يفتح زجاجة ويسكي ويرفع صوت المذياع الذي يذيع الأغاني الخليعة ويعرض في نفس الوقت فيلما جنسيا في الفيديو**".[151]

[151]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 05.

## شعرية الصراع بين العقل والروح

حاول الكاتب في هذه المسرحية أن يطرح صراعا بين عقله وروحه، بحيث يوجه الصراع بينه وبين نفسه بأن يتبع عقله أم هواه في اتخاذ قراراته، وكأنه أراد أن يحيلنا إلى فكرة مفادها انه يجب على الفرد أن يستخدم لغة المنطق في تحديد قراراته وكسر الذات "الأنا" الأمارة بالسوء التي تلقي بالفرد في الهاوية، وعليه أن يستشير سيده العقل الذي يلعب دور السلطان في أخذ القرارات بحيث يكون هو الآمر الناهي، وهذا ما يوضحه النص المسرحي على الرغم من أن الأب يملك المال، ويرغب في أن تكون ابنته متحصلة على شهادة الدكتوراه، إلا أن استخدام الأب لعقله منعه من حدوث ذلك، لأن الأب يعرف قيمة العلم و أنه ليس بالشيء الذي يستهان به فهو مقدس ورتبته أعلى الرتب لذلك لم يستطع الأب أن يرسل لابنته النقود، وتكمن هذه الشعرية في هذه المسرحية من خلال قوله: **أرسل لي خمسة آلاف جنيه استرليني لأشتري بها شهادة الدكتوراه... اتصلت بها هاتفيا... كيف تقولين هذا... قالت إنهم يبيعونها هنا فلا داعي لتبديد الوقت هباء أرسل لي النقود أرسل لك الشهادة . نعم لم أرسل لها النقود... إذا استطعت أن تشتري الشهادة والمركز الاجتماعي وضمائر الناس... إذا كان العلم أصبح يشترى بالمال لا بالفكر... إذن أصبح الفكر يساوي شيكا صغيرا فأين يمكن للمرء أن يجد الثقة...أين أجد الثقة إذا كان كل شيء فاسد منحولي...اشتريتم ضمائر الناس عقول الناس...أفكار الناس...ماذا لا تشتروا يا ولاد الكلب".**[152]

[152]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 06.

## شعريات التناص

### 1-شعرية التناص مع التراث الشعبي:

**"التراث الشعبي هو ذلك الموروث الشعبي من أفعال وسلوكات وعادات وتقاليد وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والعلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات التي يبدر من طرائفها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية"**[153]. كما نجد تعريف التراث الشعبي عند **أحمد علي مرسي** بأنه: **" الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه سواءا استخدام الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"**[154].فاستخدام الكاتب المسرحي لهذا الموروث الشعبي أمر لا بد منه فمجمل المسرحيات نجدها شاملة بصورة واضحة لهذا النوع من التراث فيما يخص الأغاني والأمثال والعادات والتقاليد... وغيرها. كلها تناولها الروائي المسرحي السيد حافظ.

**1-أ- شعرية المثل:**

إن المثل الشعبي كمفهوم قد امتدت جذوره منذ القدم إلى اليوم وتطورت إلى أن أخذت شكلا فنيا وقالبا خاصا به. فقد جاء في لسان العرب

---

[153]– بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف القاهرة، ط1، 1986، ص 25.

[154]أحمد علي مرسي: مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة القاهرة، مصر، ط2، 1984، ص 62.

**لابن منظور** عن معاني " مثل" منها مِثْلُهُ ومثَلُهُ كما يقال شبْهُهُ وقولهم فلان مستراد بمثله وفلانة مستزادة أيْ مثله بطلب وشح عليه والمثل بمعنى العبرة والمثال والمقدار وهو من الشبه والمثال القالب الذي يقدر على مثله."[155]أما عند **الزمخشري** فمثل لي مَثَلهُ ومِثْلُهُ ومَثِلُهُ ومماثَلَةٌ ومثَّل به شبهه وتمثل به ومثل الشيء بالشيء سوى به وقدره تقديره".[156] أي تشبيه شيء بشيء آخر والتسوية بين شيئين متشابهين، فالعرب قديما اهتموا بتعريف المثل وكلا كان له تعريفه الخاص للمثل فنجد كما وجدنا **ابنمنظور** و**الزمخشري** وجدنا كذلك **الفارابي** يقول: **"المثل هو ما ترضاه العامة والخاصة من لفظ ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم وانتفعوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتع من الذر وتفرجوا به عن الكرب والكربة وهو من أبلغ الحكم لأن الناس لا يجتمعون على ناقص ومقتصر في الجودة".**[157]بهذا نجد أن **الفارابي** يوضح بأن المثل معروف ماضيا أو تجربة عند كل الناس فقد يكون مختصرا في جملة تبين لنا حدثا.

أما **أحمد أمين** فقد عرف الأمثال الشعبية بأنها: **" نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ورمزية الأمثال أنها تنتج منكل طبقات الشعب."**[158]

---

[155]– ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 610.

[156]– الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، (د ط)، 1998، ص 33.

[157]– جمال الطاهر داليا الطاهر: موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب، دمشق، (د ط)، (د ت)، ص 25.

[158]– أحمد أمين قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط2، 2012، ص 69.

أي أن المثل في لفظته يكون موجزا ومن ورائه دلالة ومعنى وبالتالي لا نجد أمة أو شعبا يخلو من الأمثال. في ملخص هذه التعريفات نلاحظ أن المثل عنصر هام من عناصر التراث الشعبي يجسد خلاصة تجربة عاشها الإنسان، تداولها عامة الناس، وتستحسنه ويعبر عن الثقافة الخاصة لكل شعب كما أنه يتميز بالإيجاز وجمال البلاغة وإصابة المعنى يتناقله الخلف عن السلف.

إن توظيف التراث وأشكاله يعتمد بالدرجة الأولى على وعي المؤلف لتراثه، كما لا ننسى ذكر تصور المؤلف بجمهوره مسبقا فهو الذي يحدد مدى تراثيته فتوظيف العناصر التراثية في المسرح لابد أن يكون بها التزام بعناصر تراثية متنوعة بدلالتها. هذا ما جسده الكاتب المسرحي **" السيد حافظ"** في مسرحياته إذ صور المثل في عدة صور متنوعة إذ أنه يلجأ إلى توظيف الأمثال الشعبية في نصوصه المسرحية وذلك لتقوية المعنى أكثر وكذا لإعطاء طابع اجتماعي وواقعي لأعماله ففي مسرحيته **" علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا"** يحشد الكاتب مجموعة من الأمثال الشعبية على لسان شخصية **سجين رقم (02)** ليبين مدى استسلام الأفراد الذين هم من نوعه إلى بعض القيم التي لا تخدم الفرد و المجتمع في شيء ويسميها **" لوائح الحرص"** ونجد بالمقابل **سجين رقم (01)**يصرح بأن كل ما بداخل سجين (02) مسجون ضمن لوائح:

**سجين 02: الواي حتمعنا.**

**سجين 01: كل حاجة فيك مسجونة في لوايح.**

**سجين 02: لوايح الحرص الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، وعيش جبان تموت مستور، والمية ما تجريش في العالي.**[159]

[159]– السيد حافظ: علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، ص: 122–123، نقلا عن ليلى بن عائشة.

فالملاحظ أن الأمثال المذكورة على لسان سجين (2) الجري نص الجدعنة الجبن سيد الأخلاق، عيش جبان وتموت مستور، المية ما تجريش في العالي" كلها أمثال تدعو إلى الاستكانة والذل. والجبن وكل ما هو سيء الخلق يجتمع في هاته الأمثلة التي تحول دون حركة التغيير طالما أنها من عمق نفسية وفكر الفرد. كما أن هاته المسرحية "**علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا**" لا تخلو من الأمثال التي تشكل تعليقا على موقف ما، ونسوق هذا ما جاء في على لسان سجين 02 يقول لي (يقصد والده) إحنا زرعنا الأرض – إحنا سقينا الأرض- إحنا حصدنا الزرع- إحنا ما خذناش حاجة من الأرض الله جاب الله خذ، الله عليه العوض.[160] فنلاحظ استعمال الأب لهذا المثل الشعبي (الله جاب، الله خذ، الله عليه العوض) وذلك تعبيرا عن أن المستعمر هو كل شيء، وكأنه وكل ومن معه لم يزرعوا ولم يحصدوا ولم يفعلوا أي شيء يذكر ورجاؤهم الوحيد هو العوض من الله سبحانه وتعالى ولكن هذا المثل يستعمل عادة عندما تصادف الإنسان مصيبة ما قدر الله وتضيع من بين يديه نعمة من النعم، فيعبر عن ذلك لهذا المثل الذي مفاده أن الله هو المتعلم على عبده وله أن يرفع نعمه متى شاء مع رجاء الإنسان دائما بالعوض أي أن يعوضه الله عما فقد كما وظف السيد حافظ بعض الأمثال باللغة الفصحى مثل: " **الغنى في الغربة والفقرفي الوطن غربة**".[161]

وإذا كانت الأمثال التي وردت ضمن مسرحية **علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا** بها دور التوعية لواقع متردي فإن الأمثال الموظفة في مسرحية علمونا

---

[160]– السيد حافظ، المصدر السابق، ص 126.

[161]– السيد حافظ: لهو الأطفال في الأشياء شيء، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، السيد حافظ، ص ص 141-142.

أن نموت وتعلمنا أن نحيا بها دور التوعية لواقع ضروري فإن الأمثال الموظفة في مسرحية " **حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث**" هي عبارة عن تعليق على بعض الوقائع والمواقف لا أكثر ولا أقل ومن بينها: " **المكتوب على الجبين لازم تشوفو العين**".[162]فهذا المثل قد جاء على لسان شخصية " **عرفات**" تعليقا على المعلم " **ذكي**" الذي يود الزواج من " **شربات**" التي تحب **سعيد** وقد جعل يحدث نفسها ويمينها بما سيكون إن تحقق مراده ونال غرضه.

**" ذكي ... نذرت عليا يا أبو العباس لأجعلك كل الناس الغلبانيين والعريانين ..... ولا أقولك... الغلبانيين ليس وإلا... أقولك الجعانيين ما أنت عارف، إن ربنا قائل لا يحب المبذرين لأن المبذرين إخوان الشياطين.... وأوكلهم حتى فئة كل صوابعك وراها يا عبس..."**[163]وفي نفس المسرحية نصادف هذا المثل "**بطل وده واسمعوده**".[164] وقد جاء على لسان " **عرفات**" تعليقا على الموقف الذي تعرض له من قبل (**أبو سعيد**) حينما حاول هذا الأخير صده عن معاكسة (**شربات**)، وللتوضيح أكثر نسوق هذا الحوار:

**" ذكي: والنبي طعم.**

**شربات: يادمك ... ما تتلم يا رجل ونشوفك شغلانة غيري.**

**ذكي: والنبي ماليه غيرك يا جميل.**

**شربات: جرى إيه يا معلم ذكي ... ما تروق... أنت استغليتها فرصة ولا إيه.**

**أبو سعيد: (يقترب منها وكأنه... يبدو أنه كان يراقب المواقف) جرو إليه يا بنتي يا شربات في إيه.**

---

[162]- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص 38.

[163]- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص 38.

[164]- مصدر نفسه، ص 31

**شربات: ولا حاجة يا عمي أبو سعيد.**

**ذكي: حلوة دي و أنت مالك بقا!...**

**عم إبراهيم: يا خلق مش كده... يا جماعة مش كده... إحنا في إيه ولا إيه.**

**ذكي: شوق بقى يا سيدي، بطلو دهوا سمعوده...**

**أبو سعيد: (العرفات)" رجل قليل الأدب" (يقصد ذكي) مستغل الغارة والظلمة وعمال..."**[165]

ويستعمل هذا المثل في حد ذاته تعليقا على حدث غريب وهو زواج غراب من حمامة جميلة لذلك يشغل هذا المقطع الأول دائما للتعليق على مثل هذه المواقف فأصح مثلا شائعا في الأوساط المصرية. كما وظف الكاتب في مسرحية " **حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث**" مثلا شعبيا على لسان كل من " **روحية**" و " **ذكي**" إذ يقول "**روحية**":

**"يا راجل أن بقولك اللي يرميك إرميه، تقولي بحبها... وعلى كل حال مشْ رايداك... والي يريدك ريده... وعلى رأي المثل من حبنا حبيناه، صار متاعنا متاعه.**

**ذكي: ومنْ كرهنا كرهناه، يحرم علينا إجتماعه.**

**روحية: طيب.**

**ذكي: مشْ بإيدي... أنا رايده روحية".**[166]

وخلاصة القول أن التراث له حضور قوي في مسرح " **السيد حافظ**" ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات كمية بل إنه وظفه توظيفا جيدا قدم لنا من خلاله فكرا ومتعة فقد أفاد الكاتب كثيرا من التراث بشتى أنواعه، وكان

---

[165]- مصدر نفسه، ص 31-32.

[166]- حدث كما حدث ولكن يحدث أي حدث: أوزوريس، ص 48.

له أثر إيجابي على نصوص المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير لأنه معبر ويختصر الكثير مما يمكن أن يقال ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب.

**1-ب-شعرية الأغاني الشعبية:**

إن الأغنية في مفهومها هي فن تولد من اتفاق بين الأوزان الشعرية والأوزان الموسيقية بين الشعر والموسيقى والغناء عموما. والأغنية وسيلة للتعبير عن الأفراح و الآلام التي يحس بها الفرد كما أنها وسيلة للتعبير عن طموحاته ورغباته انشغالاته المكبوتة خاصة، وعلى هذا فهي إذن مرآة عاكسة لأحاسيسه وجوابا للأسئلة التي يطرحها الفرد على نفسه. أما الغناء عموما فهو تعبير عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي ولد فيها والحاجات التي تولدها هذه الظروف لدى الإنسان." **الأغنية تعبير عن عواطف، وشعور فئة اجتماعية معينة، كما تعتبر شكل من أشكال الوعي الاجتماعي فهي كلمات تستعمل وتختار وتكيف حسب احتياجات المجتمع، كما أنا كيفية للتعبير عن الواقع البشري، فهي إذن شديدة الارتباط بالسلوك والمعتقدات والتصورات والممارسات والقيم**".[167]أي أنها تعبير عن الأفراح والآلام فهي تعبير عن ما تشعر به الجماعة والعناصر الأساسية من المجتمع في مناسبة معينة." **الغناء عملية اجتماعية الهدف منها الحصول على القوت للعيش وهو الوسيلة الأولى والأخيرة للتعبير عن مشاعر الفرح والحزن كما أنه ترويح**

[167]– إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1977، ص 15.

**عن النفس وهي الوسيلة الوحيدة لعملية الاتصال لدى بعض المجتمعات وخاصة التي تتميز بطابع شفهي لثقافاته وعاداته".**[168]فالأغنية فن شعبي يعبر عن أوضاع اجتماعية في فترة معينة من تطور المجتمع.يقول **هرمولان: " الأغنية فن شعبي وهي مكان التقاء الشعب بالفن".**[169]

فالأغنية تمثل جزءا من التراث الشعبي وهي لا تمارس هكذا بدون دافع أو حافز وأن لها وظائف ودلالات بل هي ترتكز على أصالة الوطن وبيئة الفنان، فهي **" مجال حر للتعبير والظهور لكونها مطلة على الحقائق الاجتماعية والثقافية للجماعات"**[170]، أي أنها تعبير عن الواقع الاجتماعي المعاش ووسيلة لممارسة النظام الجماعي، فالأغنية " **هي بمثابة كيفية للتعبير من الواقع البشري كما هي شديدة الارتباط لسلوك ومعتقدات وتصورات وممارسات وقيم في المجتمع".**[171]

انطلاقا من التعريفات السابقة للأغنية الشعبية والتي تعد من التراث الشعبي، فإنها شكلت ميزة وطابعا خاصا في مسرحيات **السيد حافظ** سواء أكانت بلهجة مصرية أم فصحى،تحضر في معظم مسرحياته ومثال ذلك: **مسرحية أحلام بابا نوال للسيد حافظ".**

---

[168]- *mouloud mammeri: les isfera- polmes de si mohamd ou nhand, paris, 2 eme d;1997, p103.*

[169]- *hernelim m chanson «mas nedia» edmblondet. Gay bruscel, 1966, p 44.*

[170]- إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص 15.

[171]- أحمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1994، ص 19.

إذ أنه في هاته المسرحية يحدد المكان ألا وهو مدينة **مكسيم**. بادئا مسرحيته بمقطوعة غنائية احتفالية راقصة مهنئين بعضهم بالسنة الجديدة ومفتخرين ببلدتهم. "**يفتح الستار على احتفالية شديدة... الجليد يتساقط... الناس ترقص بالقبعات الجميلة والفتيات والأطفال، الأغنية تقول بما معناه: كل سنة وانتم طيبين ... إحنا أهالي مكسيم ناس بسطاء شرفاء... عندنا الأغنياء والفقراء... عندنا كل شيء مثل المدن الأخرى في بلاد الدنيا**".[172] ثم يرفع الستار لتبدأ المسرحية. فنجد في هذه المسرحية **العم " فينو"** وهو رجل مغنٍّ في شوارع مدينة **مكسيم** معروف ومحبوب عند كل الناس المقيمين بالبلدة والكل محب لصوته وغنائه ومثال ذلك الحوار المسرحي الذي دار بين **حسنلو** والعم **فينو** حين طلب منه أن يغني له:

**" حسنلو: غني لي غنوة يا عم فينو.**

**فينو: يا أهل مكسيم إصحووصحصحو الشمس طلعت هيا للعمل (الصوت أجش على الجيتار) يلا يا وطني إصح وصحصح.**

**الجميع: (الناس تتجمع حوله وتحييه) عم فينو عم فينو**

**حسنلو: خذ يا فينو... نص الدنيا**

**فرحبو: خذ مني كمان ربع الدنيا.**

**عثمانلو: خذ مني أنا كمان.**

**رجل1: وأنا خذ مني**

**رجل2: وأنا.**[173]

---

[172]- السيد حافظ: مسرحية أحلام بابا نويل، ص 01.

[173]- المصدر نفسه، ص04.

فالعم **فينو** بهذه الأغنية يغني ويشجع الناس لذهابهم للعمل مع الصباح الباكر الجميل ويدعوهم للنشاط. والعم **فينو**كما سبق الذكر هو مغني شوارع يحمل جيثارته وقطته التي لا تفارقه، وبالرغم من حبه للناس والناس تبادله هذا الحب والاحترام إلا أنه يلقى صدا من طرف شرطة الشوارع رافضة ما يصنعه في الشارع من ضجيج وغناء، فيجيب بغنوة لشرطة الشوارع قائلا: **" لي يا مكسيم تظلميني وأنا إبنك وأنت بلادي ليه يا مكسيم يا مدينتي يا أحلى المداين ليه يا وطني تسجن إنسان بيحب أغاني الأطفال".**[174]بعد هذا كله يطرد العم فينو من البلدة بسبب غنائه إلا أنه يعود متنكرا بزي أي ببدلة بابا نويل أي يعود بشخصية متنكرة.

أما في مسرحية **"الوحش العجيب"** فنجد مجموعة أبطالها حيوانات: حمار، ثعلب، قرد، أسد ونمر... إذ أن هاته المسرحية بدايتها كبداية سابقتها في الذكر، مقطوعة غنائية من طرف الحيوانات متمثلا هذا في: " الحمار، الثعلب، القرد، يغنون أغنية سريعة الإيقاع، يرقص فيها الثعلب والقرد والحمار. وقد جاءت كلمات الأغنية بما معناه: **كان هناك غابة جميلة.. هي غابتنا جاء الأسد والنمر القويان، فأكلا كل الطعام وصارت الغابة جائعة خائفة، كل الحيوانات تأكل صدفة، تشرب صدفة، والجوع يأكلنا جميعا، (وهم يغنون ويرقصون بألم وحزن ".**[175]فالحيوانات تغني ألما لبطش الأسد وظلم وسيطرة النمر فلا حول ولا قوة لهته الحيوانات المتضرعة المسكينة، سوى أن تأكل وتشرب بمحض الصدف.

---

[174]– المصدر السابق، ص 06.

[175]– السيد حافظ: مسرحية الوحش العجيب، ص 04

أما مسرحية" **سندس**" فيفتح ستارها على لوحة استعراضية غنائية راقصة تحكي أننا نشاهد في المسرحية حكاية فيها عبرة شاملة لصفات متعددة تمتاز بها بطلة المسرحية "**سندس**" من كرم وطيبة وغيرها... تظهر سندس بطلة المسرحية وهي تقول: **" أنا سندس وترقص وتغني مع الحيوانات... مقطع من الأغنية نشيد العمل وأن أجمل الأشياء هو الغناء بعد العمل ولا حياة بديون عمل".**[176] فسندس تقدس العمل وتحبه.

إن للكاتب المسرحي **السيد حافظ** أسلوب بارع في التوظيف إذ انه يأخذنا بالكلمات إلى الحدث المذكور، فانطلاقا من الأغنية الشعبية التي جسدها في مسرحياته، وبخاصة في مسرحية **أبو زيد الهلالي** نجده يوظف أغنية حزينة عن الزمن الذي جعل الناس لا يجدون طعاما، واضطرارية العربي إلى بيع أغلى ما عنده من أجل إكرام ضيوفه في معناه: **" أغنية حزينة عن الزمن الذي لا يوجد فيه طعام ولا ماء تغنيها الثريا وبهي ومرج وتغني المجموعة في نفس الأغنية عن كرم العربي. وتتغنى بمجد العرب وبيعه لنفسه من أجل ضيوفه".**[177] كما أن حضور الأغاني المصرية حاضر في مسرحية "**الأشجار تنحني أحيانا**" وهي أغنية العندليب الأسمر **عبد الحليم حافظ**." **الشايب الأسود: وأنا كل ما أجول الثوبة يا بوي ترميني المقادير (يغني)"**[178]. كما أنه اعتمد على الحوار ليغلق منه أغنية ولحن في السياق وذلك لإظهار جمالية الكلام ومعناه، وإذا دققنا في مسرحية "**أبو زيد الهلالي**" وجدناه مسرحية كثيرة المقاطع الغنائية التي تتواجد بين أسطرها. أغنية جماعية بما معناه: **" نحن**

---

[176]– السيد حافظ، مسرحية سندس، ص 02.

[177]– السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص 10.

[178]– السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، ص 18.

**سكان الجزيرة العربية غاب المطر عنا، هلك الزرع ماتت الحيوانات... لأنها لا تأكل ولا تشرب أين الماء... احمينا يا سماء.**

**- يدخل الحصان في حوار الأغنية: اصبروا وانتظروا وتماسكوا يا بني هلال.**

**- ترد المجموعة : كانت أرضنا أجمل الأراضي كانت حياتنا جميلة، جف المطر جف المطر وخاف الناس وجاع الناس، الحصان يغني، " لا تحزنوا".**[179]ففي هاته المقطوعة ناسها يتذمرون جوعا كارهين حياتهم يائسين منها ومن القحط الذي أصابهم.

وفي مقطوعة أخرى من فصل آخر للمسرحية نجد أغنية المجموعة: **" الحق حلق، حول أبو زيد متنكر مع دياب في ملابس تنكرية سيدورون على كل أمراء العرب وتفرج يا سلام".**[180]وفي طيات المسرحية أغنية تغنيها المجموعة، كذلك أغنية الزواج. **" مبارك الزواج ... زواج شاة الريم من مغامس الشاب الرائع الجميل وشاة الريم الحلوة مثل الغنوة، مثل الصباح".**[181]أي أنهم يقدمون التهاني لهذا الزواج المبارك.

**شعرية العادات والتقاليد:**

العادات والتقاليد من السلوكات التي ترتبط بالفرد أو المجتمع وبظروفه وواقعه، فهي تتغير من مجتمع إلى مجتمع آخر، وتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها، ووظيفتها الرئيسية تكمن في التعبير عن واقع الإنسان الاجتماعي ونجدها تمثل التراث في العمل المسرحي.

---

[179]– السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص 03.

[180]– السيد حافظ، أبو زيد الهلالي، ص 07.

[181]– المصدر نفسه، ص 15.

هذا ما برز في مسرحيات **السيد حافظ** إذ جده في مسرحية " **أبو زيد الهلالي**" قد وظف استخدام وسيلة التواصل بين الناس قديما كانت الحمام الزاجل الذي كان يستخدمه الإنسان في نقل الرسائل للغير وفي عملية الاتصال آنذاك، فقد كان الحمام الزاجل هو وسيلة الاتصال في مسرحية "**أبو زيد الهلالي**" بين العاشقة ومحبوبها بين **شاةالريم** وابن عمها **غامس**.:

**" أبو زيد: هل تستطيعين أن ترسلي رسالة إلى غامس.**

**شاة الريم: عن طريق الحمام الزاجل.**

**ابو زيد: رائع... الآن...**

**شاة الريم: الآن.**

**أبو زيد: أكتبي عندك.**

**(تكتب وهي تمسك حمامة وتغني).**[182]

بالإضافة إلى العادات والتقاليد نجد أن الكرم موجود ومتجل في مسرحيات ونصوص **السيد حافظ** وهذه صفة المجتمع العربي والتي نجدها في كل بيت وكل ضيف سيبقى حسن الضيافة فيه بلا شك. فنجد في المسرحية نفسها " **أبوزيد الهلالي**" توظيف هذا العنصر ألا وهو الكرم فمن شدة كرم الرجل العربي وبالرغم من أن ليس له لا مال ولا طعام إلا أنه يضطر لبيع أغلى ما عنده:

**" نهى (الأم): بع ابنتك يا مفرج بع ابنتك الثريا وبثمنها يأكل الضيوف.**

**مفرج (الأب): (يحدث نفسه) الثريا ابنتي الوحيدة... العزيزة كيف أبيعها.**

**نهى: ماذا قلت؟**

---

[182]– المصدر السابق، ص 08.

**مفرج: هذا رأي صواب نعم الرأي هو قومي وأصبي شأنها وألبسيها أفضل ثيابها وأبحث عن مشترلها وينطلق لبيعها. ويذهب إلى ملك البلاد".**[183]

إلا أنه يلقى مساندة من ملك البلاد فيقول لخادمه **حسن: "أعطوا الأمير مفرج كيلين من القمح وعنزة وفرسة كي يكرم ضيوفه".**[184]فالرجل أراد بيع ابنته أغلى ما يملك من أجل الضيفين لإطعامها والقيام بضيافتهما كما يجب الحال وهذا دليل على كرم العربي حتى في أسوأ حالاته وهذا ما تحظى به عاداتنا وتقاليدنا. ووقوف العربي بكرمه لأخيه العربي، إضافة إلى هذه العادات التي تمتع بها المجتمع العربي هناك عادة الزواج وتحديد مواعيد له، وترك تقرير أمره للكبار، فهو من العادات الاجتماعية الشعبية الموجودة في المجتمع العربي وتكرارها معلوم به هذا ما نلاحظه في مسرحية :"**أبو زيد الهلالي**":

**" عامر: أترى أن نحدد ميعاد الزواج ما رأيكم؟ ما رأي العروس؟**

**شاة الريم: الرأي رأي الكبار.**

**عامر: مبارك."**[185]

---

[183]– المصدر السابق، ص 09.

[184]– المصدر نفسه، ص 10.

[185]– السيد حافظ: أبو زيد الهلالي.

**2- شعريات التناص مع التراث الديني:**

يعتبر التراث الديني أحد مصادر التراث ولا أعني التراث الديني الإسلامي فقط، وإنما ثم أيضا استلهام قصص الأديان الأخرى.فمفهوم التراث الديني أحد مصادر التراث هو كما جاء في المعجم العربي الحديث لخليل الجر" هو الورث والإرث والميراث وأصل التاء في التراث الواء".[186]أما في القرآن الكريم فقد جاء آيات كريمات بلفظ التراث منها:" **ورث سليمان داود" [187] يرثني ويرث من آل يعقوب"[188]" إن الأرض يرثها عبادي الصالحون".[189]** فالتراث الديني هو ناتج ثقافي للشعب:" **فحديثنا عن التراث الديني هو الثقافة الدينية أو ما يعتقده شعب معين من معتقدات دينية أو طقوس دينية خاصة، وتشكل الثقافة الدينية بما هي مجموعة معطيات وطقوس وماسك تجليات للفكرة الدينية".[190]**والتي تعكس هوية الشعوب والمجتمعات بأكملها وبثقافتها. ومن بين هاته الموروثات الدينية نجد القرآن الكريم والمعروف بمفاهيمه وتجلياته.

**2 – أ- شعرية التناص مع القرآن الكريم:**

سمي القرآن لأنه جمع السور بعضها إلى بعض، أو لأنه جمع ثمرات وفوائد الكتب السماوية التي نزلت قبله. فالقرآن في تعريفه الاصطلاحي الشرعي" هو كلام الله تعالى المعجز الموحى به إلى النبي محمد صلى الله عليه

---

186– الخليل الجر: المعجم العربي الحديث " لاروس"، ص 1280

187– سورة النمل، الآية 16

188– سورة مريم، الآية 06.

189– سورة الأنبياء، الآية 105.

190– العيدوني عبد العالي: العلم والدين الإسلامي، ص 2-3.

وسلم بواسطة الملك جبريل عليه السلام، المنقول بالتواتر، المكتوب بين دفتي المصحف المتعبد بتلاوته، المبدوء بسورة الفاتحة والمختوم بسورة الناس. المقصود بأنه معجز أي أن الله تعالى أنزل القرآن الكريم لكي يكون معجزة مؤيدة للنبي صلى الله عليه وسلم، وتمثل الإعجاز بما حواه القرآن من فصاحة وبلاغة وإخبار عن الغيب وقصص للأمم السابقة، وما تضمنه من إعجاز علمي وتشريعي، يكمن الإعجاز في تحدي القوم الكافرين بأن يأتوا بمثله أو بعشر سور منه أو حتى آية واحدة من مثل آياته، ومازال التحدي قائما ومن ذلك قوله تعالى: **" قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهير".**[191]المراد بالموحى به أي أن القرآن الكريم يكل ألفاظه ومعانيه مُنزَّلٌ من الله تعالى على النبي محمد صلى الله عليه وسلم بواسطة الملك جبريل عليه السلام، وفي ذلك يقول الله تعالى: **"وإنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين".**[192]

ولقد أفاد "**السيد حافظ** "كثيرا من المقدس والمتمثل في القرآن الكريم كما أفاد أيضا من حديث سيد الخلق " محمد صلى الله عليه وسلم" ونسوق شواهد على ذلك كقول **"المرأة4"** في مسرحية:**" تعثر الفارغات في درب الحقيقة." :" المسجد دون مصلين ... إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة فهل أنتم منتهون"**[193].

---

[191]– سورة الإسراء الآية 88.

[192]– سورة الشعراء، الآية 192-194.

[193]– السيد حافظ: مسرحية تعثر الفارغات في درب الحقيقة ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص 20.

وقول "**فارس 1**" في مسرحية : "**خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى**": **وقرأت: "آلم. ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين".**[194]وقول "**فارس 2**" في المسرحية نفسها :"**لا أريد طفلي أن يتنازل لحظة أو يتهاون أو يضعف أريده أن يصمد ويقوم حتى يسقط، "اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا".**[195] وهي الآية رقم 3 من سورة المائدة .

كما يقول الكاتب على لسان المطلوب في مسرحية "**طفل وقوقع وقزح**" :" **ربنا بيقول وجادلهم بالتي هي أحسن" يعني قال وجادلهم ما قالش واخرسهم وأحبسهم واسجنهم واقتلهم واشنقهم".**[196]وهي الآية رقم 125 من سورة النحل.

ومن مسرحية "**خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى**" نسوق هذه الأمثلة: قول "**فارس"1**:" **وكب شيء بشيء وقل الحمد لله الذي لم يتخذ وليا ولم يكن له شريك في الملك".**[197]وهي الآية 111 من سورة الإسراء.

وقول الشخصية نفسها : " **فلننتظر الفارس المخلص ... ولا تجهر بصلاتك ولا تخافت بها واتبع بين ذلك سبيلاً"**[198]، وهي الآية 110 من نفس السورة.

وقول "**فارس2**":" **سيقطعون يده... أو يرسلونه في بعثة لمجزرة بشرية إنهم فتية آمنو بربهم وزدناهم هدى"**[199]وهي الآية 13 من سورة الكهف.

---

[194]– السيد حافظ: مسرحية فرسان في عصر اللا جدوى ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص 189.

[195]– المصدر نفسه، ص 187.

[196]– السيد حافظ: طفل وقوقع وقزح، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص 81.

[197]– السيد حافظ: خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى، ص 191.

[198]– المصدر نفسه، ص 192.

[199]– المصدر نفسه، ص 193.

أما في مسرحية: **"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"** فيوظف الآية رقم 26 من سورة الرحمان، وتأتي على لسان عرفات وذلك أثناء اشتداد الغارة، يقول **السيد حافظ :" عرفات:... وجدوه يا جدعان.**

**الجميع: لا إله إلا الله.**

**عرفات: كل من عليها فان..."**[200]

أما في مسرحية: **"محبوبتي قمر الخصوبة"** فيحشد مجموعة من الآيات ومن سور مختلفة على لسان شخصياته إذ يقول:

**" الفارس: نون والقلم وما يسطرون.**

**الفتاة: ويل لكل همزة لمزة.**

**الشايب: كلا والقمر والليل إذا أدبر والصبح إذا أسفر.**

**الفتاة: إنها لإحدى الكبر.**

**الشايب: إذا السماء كشطت... وإذا الجحيم سعرت وإذا الجنة أزلفت.**

**الفتاة: إذا برق البصر وخسف القمر وجمع الشمس والقمر".**[201]

فالآية الأولى هي الآية رقم 01 من سورة القلم، أما الآية الثانية فهي الآية رقم 1 من سورة الهمزة، والآية الثالثة التي وردت على لسان الشايب فهي الآية رقم 32-33-34 من سورة المدثر، أما الآية الرابعة فهي الآية رقم 35 من السورة نفسها، أما الآية الخامسة فهي الآية رقم 11-12-13 من سورة التكوير.

ولكننا لا نجد تفسيرا في الكثير من الأحيان لهاذ التوظيف ونضيف هنا ما ورد علي لسان شخصية **"الأمير"** في مسرحية **"حبيبتي أميرة السينما"** إذ

---

[200]– السيد حافظ، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، ص 28.

1– السيد حافظ:محبوبتي قصر الخصوبة شرنقة في حينا ميلاد صعود ضمه الأشجار تنحني أحيانا ص211.

وظف الكاتب الآية رقم 23 من سورة مريم :" **وكنت نسيا منسيا** ".[202]فنقول حنفي في المسرحية: "**حبيبتي أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة الإنسان**": "**دثرني ... دثرني**".[203]ويقول لأبطال ذات المسرحية :

- **مجيدة.... أقسم بالشفق.**
- **أزهار.....والقصر أذا أغسق.**
- **عائشة: واليوم الموعود.**
- **هودا: وشاهدا ومشهود.**
- **الجميع: والنارذات الوقود**[204]

[202] – السيد حافظ حبيبتي أميرة السينما ، مركز الوطن العربي 1982 ص202.

[203]– السد حافظ: حبيبتي أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة، ص71.

[204]– المصدر نفسه، ص 38.

## شعريات عناوين مسرحيات

يعدّ العنوان نظاما سيمائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شيفراته الرّامزة، والعنوان هو أوّل عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريّا ولسانيّا، وأفقيا وعموميا. العنوان سمة العمل الفنّي أو الأدبي الأوّل، من حيث هو يضمّ النّص الواسع في حالة اختزال ويختزن فيه بنيته ودلالته أو كليهما في آن، وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصّة وحل العقدة فيها. و يرى " أندريه مارتين " Andri Martin أنّ العنوان يشكّل مركزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التّلقّي، بوصفه أعلى سلطة تلقّ ممكنة، ولتميّزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن ولاكتنازه بعلاقات احالة (مقصديّة) حرّة في العالم، وإلى النّص، وإلى المرسل.[205]وسيميائية العنوان شكّل اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي، ومن هنا فإنّ على المتلقّي أن يقرأ العنوان من مستويين:

- المستوى الأوّل: مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص.

- المستوى الثّاني: مستوى تتخطّى فيه الإنتاجية الدلالية بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها.

و العنوان، هو إشارة سيمائية تأسيسية، وقد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنّه يغريك بإعادة قراءته لأنّه يفجّر فيك طاقات جديدة، وكأنّه مع العنوان يبدأ فعل القراءة،

---

[205] بشام موسم قطوس: سيمياء الفنون ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2001 ، ص 39.

ومن ثم فعل التّأويل.[206] فعندما يقابلنا عنوان " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب** " هذا العنوان يمكن أن نفكّكه إلى مجموعة من الأجزاء، فالحانة مبتدأ مرفوع، والشاحبة نعت مرفوع، تنتظر فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي، الطفل مفعول به منصوب، العجوز نعت منصوب، الغاضب نعت آخر منصوب، والجملة الفعلية تنتظر في محل رفع خبر. لكن عندما نقول " **الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب** فإنّه يحضر في خاطرنا دلالات متعددة ، فالحانة توحي بالسكر والمجون، والشاحبة توحي بالضمور والضعف وعدم المقدرة، وتنتظر توحي بالاستشراف والاستباق، والطفل توحي بالأمل والبراءة، بينما العجوز التي توحي بالضعف قد تأجلت دلالتها على اعتبار الانزياح المجازي، فهي مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، أما الغضب فقد ألحق بالعجز. وهو عنوان يفتح أفق الانتظار منذ البداية كمؤشّر دال ومؤثر كما يلقى بظلاله على النص كله ويمارس سلطته بالكشف وتجلية الغموض. أما العنوان : " **العجوز والخادمة**" فالعجوز مبتدأ مرفوع، والخادمة اسم معطوف مرفوع، لخبر محذوف تقديره هنا، أو أن العجوز خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا، والخادمة اسم معطوف مرفوع. أما من حيث الدلالة فالعجوز اسم مجرد من الزمان والمكان وكأن العجز دائم، والخادمة تابعة له، وهو ما جره لأن يكتب لها أملاكه.

[206] المرجع نفسه ، ص 36.

## مستويات الشعرية في الكتابة المسرحية

اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، وهي وسيلة لتبادل المشاعر والإشارات والأفكار، واللغة أداة تواصلية بحيث أنها مقوم جمالي ينتظم في أنساق تعبيرية له تأثير على المتلقي، والغاية من اللغة توصيل الرسالة والإفهام والنصح والإشارة والتوعية والتثقيف. غير أن بعض الدارسين يرى أن "**اللغة الفصيحة هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب النقدي أن يتصرف فيها ويخلق منها ألوانا متنوعة فيظهر هذا اللون على حقيقته، أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أي لون جديد على حقيقته**"[207]. ففي مسرحية "**العجوز والخادمة** "**للسيد حافظ** وظف الكاتب اللغة الثالثة القريبة من الفصحى، بما أن الكاتب هو المسؤول عن توعية الشعوب، فهو يحمل رسالة يريد إبلاغها، وهذه الرسالة يفهمها النخبة من المجتمع أو العامة، وأيضا لكي تبقى حية ومستمرة، بحيث أن الرسالة التي تطرحها المسرحية هي قضية انهيار القيم الأخلاقية، وهذه الصفة لا توجد في مجتمع دون الآخر مثلا في المجتمع المصري، بل كل العالم العربي، لذلك أراد الكاتب أن يكتب باللغة القريبة من الفصحى لكي تكون رسالته واضحة ويفهمها جميع الناس هذا من جهة، أما من ناحية المضمون فنجد لغته جميلة وأسلوبه راقي في التعبير حاملة كثيرا من المعاني والرؤى والأفكار التي يريد توصيلها إلى المتلقي وتوعيته.

---

[207]– علي أحمد باكثير، فن المسرحية، مكتبة مصر، ص 93-94.

كما نجد شعرية كلماته تحمل الرفض والتمرد اتجاه هذا الواقع الراهن السلبي، الذي غابت فيه القيم الإنسانية وأصبح العالم غابة القوي يأكل الضعيف، ونجد أن كلماته جاءت موحية وسلسلة ، وتعابيره واضحة وأفكاره عميقة ودسمة الطرح، وذلك من خلال توظيفه لبعض الإيحاءات والتشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية...الخ، مما جعلها تحمل في طياتها إيقاعا موسيقيا، وكانت كلماته مثل الرصاصة في وجه العدو، والسحابة التي تحي الأرض بعد موتها.

- **1- المستوى البلاغي**

**1-أ - الصورة الشعرية:**

ارتبطت فكرة الصورة في الأدب بالشعر، واصطلاح الصورة الشعرية شائع في القول النقدي القديم والحديث، لذلك يبدو غريبا للوهلة الأولى البحث عن الصورة في النص المسرحي لكن حين نمعن النظر في المسرحيات التي نشرت في العصر الحديث نجد أن لغتها الدرامية غالبا ما تضج بالصور التي تكافئ صور القصائد الشعرية على الرغم من أن طبيعتها في الكتابة المسرحية غير طبيعتها في الشعر، لذلك فكيفية التعاطي فيهما مع اللغة تتباين وفق الشروط الموضوعية التي تمنح كلا منهما خصائصه الجمالية بمعونة الخيال والمجاز وأنواع البيان والبديع حتى تصبح صور الكتابة المسرحية تتابع وتتلاحق كما في شريط سينمائي . إن شعرية الصورة في الخطاب المسرحي نواة مركزية في الخطاب، لأنها تمثل البعد الجمالي والبنيوي والوصفي العام، والصورة في نظر اللغويين هي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين، أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه أو علاقة المجاوزة كما هو

الحال في الكناية والمجاز المرسل.[208] ومن جهة أخرى فإن الصورة من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه وإلى عما يتعذر، وهي إذا وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالة وعقد الحوار والاتصال مع المتلقي.[209]

**1 – أ –أ- التشبيه:**

الشبه والتشبيه المثل، وأشبه الشيء: ماثله وأشبهت فلانا وشابهته وأشبه علي وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، التشبيه: التمثيل[210].والتشبيه من الناحية الاصطلاحية هو: ضرب من أضرب المقارنة وظيفته بيان أن شيئا وأشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة، بهدف الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى وهو يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة، لكنه لا يتضمن تجاوزا في دلالة الكلمة، لذا أخرجه الباحثون من مباحث المجاز، وتقوم هذه المقارنة على المشابهة بين طرفي التشبيه حسيا أو معنويا شريطة عدم الانسجام بينهما .[211]

ويعرفه أبو الهلال العسكري بقوله: التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه.[212] كأن نقول: زيد كالأسد في قوته .

---

[208]سرفاست، روائي ومسرحي إسباني اشتهر عالميا بعد روايته الشهيرة "دون كيوفته".م

[209]رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص151

[210] حمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1986، ج2، ص166

[211]ابتسام حمدان حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص245.

[212]أبو الهلال العسكري، الصناعتين : الكتابة والشعر، ت ح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص239.

فزيدُ هنا ناب مناب الأسد . وقد وظف الكاتب **السيد حافظ** بعض الصور البيانية في مسرحية "**العجوز والخادمة** "التي كشف من خلالها عن أفكاره، ونذكر على سبيل المثال التشبيه في قوله: "**أما أخوك فكان بين يدي زوجته كالكلب**".[213] وكذلك في قوله: "**المال هزيمة... كل الأشياء متساوية أمامي ... الأنذال كالأبطال والأبطال كالجبناء عالم لا يقدر أحد فيه أحد**".[214]

**1 – أ – ب -الاستعارة:**

تعد الاستعارة الركن الأساس في الصورة الشعرية، وهي واحدة من مقومات اللغة الشعرية. ويعرفها **عبد القاهر الجرجاني** بقوله: **"فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشتبه وتجريه عليه"**[215]مثلا نريد أن نقول: رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوته، فنقول بدل ذلك رأيت أسدا. وأما **أبو هلال العسكري** فيعرفها بقوله: **" الاستعارة نقل عبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة".**[216]

---

[213]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

[214]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[215]عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص51

[216]أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص268.

وظف **السيد حافظ** الاستعارة في كل مسرحياته ومن ذلك ما ورد في مسرحية "**العجوز والخادمة** " وذلك في قوله: "**اسمه باسم ... أتى مع زوجته في ليلة ممطرة ... الرعد يقصف القلوب والهواء يعصف كل شيء ... وهذا الوغد الصغير يأتي تحت المطر وبين أنياب البرد**".[217] حيث شبه البرد بالحيوان المفترس الذي له أنياب حيث ذكر المشبه وحذف المشبه به وترك لازمة تدل عليه وهي الأنياب على سبيل الاستعارة المكنية. وقد عمد الكاتب إلى الصور البيانية من تشبيه واستعارات من أجل تصوير البث التعبيري وشرح ما يجول في خاطره ويدور في خياله، من أجل أن نتلمسها ونراها بالعين رغم أنها صورة متخيلة.

**1 – أ – جـ - الكناية:**

الكناية وجه من أوجه البيان وطريقة جميلة من طرق التعبير الفني التي يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما في أنفسهم، حيث جاء في معجم المصطلحات العربية: الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي.[218] وفي نظر عبد القاهر الجرجاني "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه".[219] ومعنى هذا أن الكناية إيماء إلى المعنى وتلميح، لا يذكر فيها اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى

---

[217]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 02.

[218]مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، لبنان، بيروت، 1984 ص 310.

[219]عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص51.

مرادفه . ومن مواضع الكناية في مسرحية **سندس** ذلك الحوار الذي جرى بين **الوزير وقاضي القضاة و السلطان:**

**الوزير: مفيش غير التفاهم**

**قاضي القضاة : تفاهم لا.. لازم نطرد المعتدين.. الأغراب فى الحال**

**الوزير: اسكت انت يا قاضى القضاة.. هما معاهم مستندات أنهم أصحاب البيت والأرض.**

**قاضي القضاة: تزوير ورق كذب.. أخذوا بيت وأرض وزرعوا المشاكل.. لازم نحاربهم**

**علشان نعالج الأميرة**

**السلطان : علشان نجيب الزعفران نعلن الحرب.**

**قاضي القضاة : ونحرر الناس اللى هناك ولاد عمنا وجيرانا**[220]

إن المتأمل للمقطع الحواري السابق، سيستنتج أن العدو هم الصهاينة الذين أخذوا الأرض زورا وبهتانا، بل وزرعوا الفتن بين الشعوب، وبخاصة الشعوب العربية، وصاروا مالكين للأراضي المقدسة، بعدما دخلوها لاجئين، وأما الأميرة فهي بيت المقدس، وأما الجيران وأولاد العم فهم العرب الذين باتوا أسرى للقرارات الدولية المجحفة، وأسرى لأطماعهم وأهوائهم.

**1 – أ – د –المجاز:**

المجاز في اللغة، مفعل من جاز الشيء يجوزه، إذا تعداه وإذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به

[220] السيد حافظ مسرحية سندس ص14

موضعه الأصلي .[221] وأما اصطلاحا، فقد جاء في معجم المصطلحات العربية: "المجاز كل الصيغ البلاغية التي تحتوي تغييرا في دلالة الألفاظ المعتادة. ويندرج تحت هذا كل أنواع المجاز في البلاغة العربية ما عدا الكناية.[222] وينقسم إلى نوعين: المجاز العقلي هو إسناد الفعل إلى غير فاعله، كقولك: بنى أبو جعفر المنصور مدينة العراق، والحقيقة لم يبنها، وإنما بنيت بأمره .المجاز المرسل هو كلمة أو تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.[223]ويتجلى كثيرا في مسرحية " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب**"، وبداية ذلك بالعنوان حيث إن في لفظة "**العين**" مجاز مرسل علاقته الجزئية، فالأصل الحانة الشاحبة الوجه، فالعين جزء من الوجه. ولفظة "**العجوز**" مجاز مرسل علاقته اعتبار ما سيكون، فالطفل سيكبر ويصير عجوزا. كما يتجلى المجاز بكثرة في مسرحية " **حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان** " ومرد ذلك إلى طبيعة الموضوع من جهة ومستوى اللغة من جهة أخرى، ومن ذلك قوله على لسان " **نادية**"

**نادية " : قطعوا اللسان وسدوا بلحم اللسان الأذن**[224]

---

[221]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح :محمد محمد شاكر، دار المدني بجدة ص 395.

[222]مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص333.

[223]مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص334.

[224] - السيد حافظ ، حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ، ص63

**2 – شعرية الإيقاع:**

الإيقاع كلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان والتدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو الحركة والسكون أو القصر والطول. فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي تقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن . وقد كان النثر عند العرب في أول نشأته لا يعتمد على الوزن ولا القافية ولا الإيقاع ولم يكن يحفل بالخيال أو التصوير، ومع تطوره وبلوغه درجة عظيمة من النمو اتخذ وسيلة للتعبير عن بعض الأغراض التي كان يعبر عنها الشعر، كما استعار منه بعض مميزاته فدخله الوزن والإيقاع والقافية .[225]

ومن جهته عرف **عزالدين إسماعيل** العمل الأدبي على أنه **" بناء لغوي يشغل كل إمكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة".**[226] واضح من هذا التعبير أن العناية بالصيغ اللغوية التي تستثمر طاقات اللغة الإيقاعية لا تقتصر على نوع من الأدب دون سواه، بل هي سمة للأعمال الأدبية جميعا. وتجدر الإشارة إلى أن ظواهر الإيقاع ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني، هذه الظواهر تقوم أساسا على نظم إيقاعية تتمثل في عناصر يمكن أن تنطوي

---

[225] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص71.

[226] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط8، القاهرة 2013، ص21.

تحت مبدأي: التشابه والاختلاف أو الوحدة والتنوع، كالتقابل والتوازي، والتوازن والتشابه، والتماثل والتضاد .

**1.2- الطباق:**

**الطباق هو:** التضاد والتطبيق والتكافؤ والمطابقة والمقاسمة، وقد تقدم في التضاد.[227]

يقال: تطابق الشيئان: تساويا والمطابقة: الموافقة، والطباق: الجمع بين شيئين .والطباق من الناحية الاصطلاحية هو: الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة.[228] وينقسم إلى قسمين:

**1.1.2 - طباق الإيجاب:** هو ما اتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا.

**2.1.2- طباق السلب:** هو أن يكون أحد الضدين موجبا والآخر سالبا.

**2.2 - الجناس:**

الجناس هو التجانس والتجنيس والمجانسة، وقد تقدم في التجنيس.[229]وقد عرفه **أبو الهلال العسكري** بقوله: **"هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها ".**[230] وهو في تعريف آخر: تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهو نوعان: إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها وترتيبها، كأن نقول: صليت المغرب في بلاد المغرب،

---

[227]أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1987، ج3، ص66.

[228]مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص232.

[229]أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، ص414.

[230]أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص321.

فكلمتي المغرب متفقتان في الأمور الأربعة ومختلفتان في المعنى، وأما غير تام إن اختلفا اللفظان في واحد من هذه الأربعة.

**3.2- المقابلة:**

**المقابلة:** إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة المخالفة أو الموافقة [231]. والمقابلة في البديع العربي، أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم بما يقابل كلا على الترتيب.[232]

**2- شعرية المستوى الحكائي والفني**

**-شعرية الحبكة:**

**"الحُبكة: بضم الحاء وتسكين الباء، مصدر للفعل الثلاثي: حبك – يحبك – حبكا، والحُبك هو الشد والإحكام وتحسين الصنعة، والحُبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط". والتحبيك: هو الشد والتوثيق والتخطيط. وحبكت العقدة يعني: أوثقت حبكها، وحبك الثوب: أجاد نسجه وأحسن حبكه. "والمرأة إذا شدت الإزار وأحكمته حول وسطها قيل عنها أنها أحبكت"[233].** وجمع (حُبكة) هو (حُبُك)، وهي الكلمة التي وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى: (**والسماء ذات الحبك**)[234]، وتعني طرائق النجوم، وأهل اللغة يقولون: ذات الطرائق الحسنة. أما أهل التفسير فيرونها: أن المراد بها ذات الخلق الحسن، أو المتقنة البنيان. **أما مصطلح (حِبكة) بكسر الحاء وتسكين الباء، وهو مصطلح مدار البحث، وهو مصدر للفعل حَبك وهو الأصح من**

---

[231] أبو الهلال العسكري، الصناعتين، ص 336.

[232] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 378.

[233] – ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، بيروت، دار صادر، المجلد الرابع، فصل الحاء، ص ص 19-20.

[234] – سورة الذاريات، الآية 07.

**المصدر حَبكة**".[235] حيث استخدم مجازا للكناية عن شد أطراف العمل الأدبي وإحكام أنسجته والإجادة والإتقان في صنعه سواء في الرواية أو المسرحية أو القصة.والحبكة توحي بأنها "**نسيج محكم، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليست له دوائب أو خيوط مدلات**".[236] ومن خلال المقولة، يقصد بالحبكة التنظيم وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تكوين خيوط حوادثها بشكل متماسك ومرتب وفق تنظيم معين.

والحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، والحبكة الجيدة، ذات السبك الجيد هي من تربط المتلقي بالعمل الدرامي والتي تضم بداية ووسط ونهاية. إن بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياتها ودوافعها وسلوكياتها بحيث يتساءل الجمهور لماذا تم هذا؟ وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف؟، وبهذا يمكن القول بأن الحبكة هي تطور للفكرة "**بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا؟**".[237]وقد حدد محمد يوسف نجم الحبكة بأنها "**سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية**"[238]، وهذا يعني أنها تقوم على الترابط المتين، وتقوم على السببية، فالحبكة هي تنظيم سلسلة متعاقبة من الحوادث المرتبة والمختارة على مبدأ: السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط، وهذا من أجل تحقيق هدف المؤلف من تأليف

---

[235]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية(دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، ط1، لبنان، 2013، ص 23.

[236]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 24.

[237]– فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2003، ص 46.

[238]– محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979، ص 63.

المسرحية من خلال النسيج المتكامل، الذي ينسجه بدقة ودراية من أجل إثارة الانفعالات والأفكار.

**-شعرية الحبكة في المسرح الكلاسيكي :**

**"إن المأساة يجب أن تكون متوسطة الطول حتى لا يملها النظارة وأن تدور حول موضوع واحد،، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقدة ثانوية، وألا تشتمل على أكثر من موضوع، مما يشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين، فيضعف الموضوع الأصلي".**[239]حيث يرى أرسطو أن الحبكة هي روح الدراما، فهي التي تشد أجزاء العمل الدرامي وتتوافق فيما بينها، لتكون نظاما محكما، بحيث لو تغير جزء من أجزائها لانفرطت الحبكة. ويرى أرسطو أن جمال الحبكة يجب أن يكون لها طولا ملائما، وذلك من خلال حسن ترتيبها، وأن طولها لا يكون صغيرا جدا ولا كبيرا، بحيث يمله ولا يدرك المشاهد. وأن شرط أرسطو في الحبكة أن يتناسب مع متطلبات الجمهور على احتمال العرض ومتطلبات العرض. وحديثه عن الحبكة أنها لا تتجاوز المدى المطلوب، مما يعني أنه أدرك، بما يقل الشك، ضرورة التركيز والتكثيف وضرورة الاقتصاد في الدراما.

**-شعرية الحبكة عند الرومانسيين:**

**"إن الكلاسيكية هي مذهب القيود ... المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم بالقوانين الصارمة التي تدور في قيود فكرته ... فهي قيود دائما ما تبدو في إطار محدود مادي ...**

---

[239]– جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر والدراسات، ط1، سورية، 2007، ص 24.

**أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق ... مذهب العاطفة والحرية .. المذهب الذي يطير بأجنحة قوة في عالم الروحانيات غير المحدود وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته**".[240] ويتضح من خلال هذه المقولة أن المذهب الكلاسيكي يتقيد بقانون الوحدات الثلاثة، أي وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان، والمذهب الرومانسي على العكس من ذلك، بحيث أن هذا الأخير لا يتقيد بشيء من هذه الوحدات الثلاثة. فنجد **شكسبير** على سبيل المثال يجمع الحبكات الثانوية إلى جانب الحبكات الرئيسة في المسرحية الواحدة أكثر من عقدة ثانوية، ولا يقتصر على نقطة أو حكاية واحدة تسلط عليها جميع الأَضواء كما يفعل الكلاسيكيون، بل يجمع في مسرحياته قصصا وحكايات ثانوية فيها عقدا رائعة لا تمل العين من رؤيته والتمتع به.

يمكن اعتبار هذه الحبكة هي حلقة الوصل بين الدراما الرومانسية والدراما الحديثة، و الشيء المهيمن، في حبكة هذه المسرحية "**هو كثرة الأحداث والوقائع فقط، فلا يلاحظ فيه أي اهتمام بسمات الشخصيات ودوافعها النفسية كما أنها كانت تخلو من الأهداف أو الأفكار الفلسفية أو الدروس الأخلاقية، إذ كانت غايته الوحيدة صناعة حبكة محكمة مثيرة تعنى بوضع الفخاخ ونصب الشباك حول الأبطال لإيقافهم في مشاكل معقدة، يتم حلها فيما بعد، بالعديد من المفاجئات غير المتوقعة، أو الصدفة أو الحيل المفتعلة، في جو مفعم بالفكاهة والهزل المبنيان على سوء الفهم أو مصيدة الأخطاء**".[241]

---

[240]– جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، ص 47.

[241]– مجيد حميد جبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 34.

ويتضح لنا أن موضوعات هذه المسرحية لم تهتم بمشاكل الإنسان وهمومه، بحيث كانت تهتم بوضع الألغاز، ونصب الشباك لأبطال المسرحية وإيقاعهم في مشاكل معقدة قصد الهزل والترفيه، غير أن هناك من يرى العكس حيث نجد رائد الواقعية **هنري كإبسن** نجده وظفها توظيفا ماهرا، حيث أن مسرحياته كانت مليئة بالخدع والألغاز والمكائد حيث كانت غايتها الصخرية من أخلاق وطبائع الناس المهيمنة والمسيطرة في جو من الهزل والترفيه.

**-شعرية الحبكة في المسرحية الحديثة:**

**"الحبكة هي الآلة التي تضع العمل بكل مفاصله، وهي صناعة تتطلب دقة ومهارة كبيرة، فالنسج كما هو معروف –صناعة تتطلب الصبر والتصبروالتدبيروالتأني- ولا يسمح فيها بأي أخطاء مهما كانت صغيرة لأن أي غرزة في النسج تأتي في غير محلها تؤدي إلى تشويه جمالية النسج بأكمله".**[242]وهذا يعني أن حبكة المسرحية يجب أن تُراعى فيها حركة الشخصية والفعل والفكرة، وأن يتداخل بعضها ببعض لكي تؤدي معنى مضمون المسرحية، ويجب أن لا ينظر إليها على أنها أداة ووسيلة من وسائل البناء الدرامي فقط، بل الهدف النهائي الذي يسعى الكاتب في تكوينه وتشكيله بحيث يؤدي دوره بشكل منظم ويحقق ذلك العمل نتيجة.

تقول الناقدة **إليزابيثدبل: "يجب النظر إلى حبكة على أنها مصطلح قادر على النمو والتغير بشكل غير محدود وهي كذلك في حالة شديدة من**

[242]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 38.

**الاستمرارية شأن الأعمال الحديثة**".[243]ومن خلال هذه المقولة نلاحظ أن الناقدة "**دبل**" ترد على الذين يقللون من شأن الحبكة، حيث أنها تعتبرها أن شأنها شأن الأنواع الأدبية الأخرى حيث تنمو وتتطور وبدونها يختل شكل المسرحية، وهي ليست مجرد وسيلة تقوم بوظيفة تنظيمية أو هي مجرد وسيلة من وسائل البناء الدرامي، فلو كانت كذلك لما كانت لها اتجاهات درامية، فهي كيان متصل منفصل، داخل البناء الدرامي يؤثر ويتأثر بمتغيرات العصر. وإذا لم يكن لحبكة المسرحية دراسات مستقلة، فهذا لا يعني أنها عنصر ثانوي من عناصر الدراما بل يعود إلى الخطأ السائد بين المصطلحات ووظائفها، فهناك: "**من يخلط بينها وبين العقدة، وهناك من يخلط بينها وبين قصة المسرحية، وتجد آخرين يخلطون بينها وبين فكرة المسرحية أو موضوعها ومع أن تلك العناصر قد ترتبط بحبكة المسرحية، غير أنها –في كل الأحوال- لا تمثلها ولا تصلح لأن تكون بديلا عنها**".[244]فحبكة المسرحية هي ليست مجرد تسلسل للأحداث المسرحية، وهي ليست حكاية الأحداث أو قصتها، بل هي القيمة الفنية لتلك الأحداث التي تتكشف من خلال المواقف وتكون من خلالها عملية نمو وتطور الشخصيات والأفعال التي تربط العمل الدرامي من ناحية الشكل والمضمون.

ويُفرق بين حبكة القصة والرواية والمسرحية بأن "**الدراما فن أدائي و الرواية أدب صرف**"[245]، يعني أن حبكتي القصة والرواية تمثلان البناء المفتوح

---

[243]– مجيد حميد جبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 45.

[244]– مجيد حميد جبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 46.

[245]– عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 131.

لكونهما أدبا مقروءا، بينما حبكة المسرحية تميل إلى البناء المغلق –تكتب- لتكون أدبا مرئيا ومسموعا.

**شعريات مراحل الحبكة المسرحية:**

لاشك أن حبكة المسرحية تتكون من ثلاثة مراحل رئيسية، وهي البداية والوسط والنهاية، وقد حدد أرسطو "**أن البداية هي ما لم تكن مسبوقة بشيء، وما يعقبها شيء بالضرورة، بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، وأن الوسط هو ما يسبقه شيء وما يعقبه شيء بالضرورة، بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، أما النهاية فهي ما يسبقها شيء، ولا يعقبها شيء بالضرورة، بحسب المبدأ ذاته**"[246]. ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن حبكة المسرحية تكون لها بداية ووسط ونهاية، وأن حبكة المسرحية يجب أن تبدأ من نقطة محددة تمثل البداية، لتنتهي عند نقطة معينة تمثل النهاية، ومع كل التغيرات والتطورات التي جرت على المسرحية، إلا أن أقسامها المذكورة آنفا لم تتغير، بحيث أصبحت تسمية البداية عرضا أو استهلالا أو تمهيدا، وسمي الوسط تعقيدا أو تصعيدا أو أزمة، والنهاية سميت حلا، وهذه المسميات لم تبتعد عما جاء به أرسطو وجاءت فقط لتوضيح. ويمكننا توضيح وتبيين شعرية كل قسم من أقسام الحبكة بشيء من التفصيل.

**شعرية العرض التمهيدي IntroductoryPresentation:**

وهو القسم الأول الذي يقوم بوظيفتين أساسيتين هما: التعريف والتمهيد، حيث تمثل وظيفة التعريف في "**عرض المعلومات الضرورية عن بداية حركة الحبكة، فهي تقدم لحركة الفكرة وحركة الفعل وحركة**

---

[246]– ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دون دار نشر، د ط، بيروت، 1967، ص 55.

**الشخصية وحركة الزمن**"[247]، ويختص التمهيد "**بمهمة التمهيد لتطوير حركة الحبكة**".[248] والفرق بينهما أن الأولى تساهم في عرض المعلومات لعناصر الحبكة والثانية تساهم في تطوير حركة الحبكة. ومن سمات العرض التمهيدي الجيد، أن لا يستغرق في التفاصيل والتوضيح لأن التوضيح يقتل التشويق والمتعة، بحيث يتسرب الملل إلى المتلقي يضيع تركيزه ويتشتت انتباهه.

**شعرية الوضعية الاستهلالية** Initial Situation:

هو مصطلح ظهر في المسرح اليوناني وكان يشير إلى مشهد البداية في العمل المسرحي قبل دخول الكورس[249]، حيث كانت التراجيديا قديما، تتألف من مقدمة ثم فصل ثم خاتمة وغناء الكورس، وكان الاستهلال بمثابة جزء مكمل للتراجيديا، وكان يسبق دخل الكورس منذ العصور الوسطى، كانت المقدمة أو الاستهلال يأتي في شكل خطاب مسرحي يسبق القصيدة الدرامية، وكانت وظيفته طلب الاستحسان والعفو من الجمهور، وأيضا الإشارة إلى محتوى العمل المسرحي، وبعد توقف استخدامه في نهايات القرن19عشر،عاد الاستهلال مرة أخرى ليصبح عنصراً هاماً للمسرح التعبيري والإبعاد البريختي[250]، وفي أنواع أخرى من التأليف المسرحي المعاصر والاستهلال أيضا قد

---

[247]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 75.

[248]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 75.

[249] أجري لاجورس، ترجمة ، دريني خشبة (1946)، فن كتابة المسرحية ، القاهرة، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

[250] القط عبد القادر(1978)، من فنون الأدب: المسرحية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

يشير إلى التمهيد لأي عمل والذي يأتي بدوره في مقدمته[251]. ويتشابه مصطلح الاستهلال أو المطلع مع اللفظ introito والذي يشير إلى مقدمة أو استهلال في المسرح الكلاسيكي، يشرح موضوع المسرحية أو يطلب سماحة أو تسامح الجمهور. وهي الوضعية التي يختارها المسرحي "**بداية لمسرحيته، وهذه الوضعية تقدم تعريفا موجزا وسريعا عن الشخصيات الرئيسية في المسرحية، وتوضيحا لعلاقتها الأساسية مع بعضها، مشيرة إلى الجو العام المحيط بها وموضحة أسلوب الكاتب، فيما إذا كان يميل إلى الجد أو الهزل، الخفة أو الرصانة، المرح أو الكآبة، وفيما إذا كانت المسرحية ستتخذ شكل المأساة أو الملهاة أو تكون مزيجا بين الاثنين**".[252]وهذا يعني أن المهمة الأساس في الوضعية الاستهلالية، هي تعريف وتقديم الشخصيات الرئيسة، وتوضيح العلاقات بين بعضها البعض، ومن ثمة نكتشف أسلوب الكاتب هل يميل إلى الخفة أو الرصانة، أو المرح أو الكآبة، ويجب ان تكون هناك علاقة بين الحل والاستهلال الذي تفضي إليه المسرحية سواء كانت نهايتها مأساة أو ملهاة. ولا التعريف إلا "**بواسطة الحدث أو التعريف بواسطة التباين أو بواسطة الاثنين**"[253]. حيث تقوم الأولى بتقديم الجو العام لجو المسرحية، الثاني – التباين- فهو الذي يقوم بدفع حركة الفعل وحركة الشخصيات، أما الوسيلة الأخيرة فتكون بين الحدث والتباين معا.

---

[251]رشدي رشاد (1998) في كتابة المسرحية، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[252]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 76.

[253]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 76.

**شعريةالوضعية الأساس** Basic Situation:

ويقصد بالوضعية الأساسية "**هي الوضعية التي تبدأ بها حركة حبكة المسرحية بالنهوض والانطلاق، فهي التي يحدث فيها الاضطراب أو الإخلال في التوازن، ومنهما تبدأ جميع خطوط الحركة بالعمل والتفاعل، فهي تؤسس لحركة الفعل، وهي التي تفصح عن شخصيات القادرة على دفع حركة الفعل إلى أبعد نقطة ممكنة**"[254]. أي أن في هذه النقطة تبدأ جميع حركة الحبكة، في العمل والتفاعل مع بعضها البعض، وفي هذه النقطة تؤسس أو تحدد حركة الفعل وتدفعه إلى أبعد نقطة ممكنة ويجب أن تكون الوضعية الأساسية خالية مما هو غير ممكن، أو الشيء الذي لا يحتمل وذلك في الحالات التي تكون فيها "**الوضعية مستعارة من عمل غير درامي، أسطورة كونية، أو من تاريخ، أو في حالة خلق وضعية درامية أصلية تماما على حد سواء**"[255]، ويمكن التمييز بين الوضعية الاستهلالية عن الوضعية الأساسية بكون الأول يقتصر على التوضيح والتعرف و يكون قائم على التوازن والجو العام الساكن، في حين الثانية تنشئ جوا متحركا عاما يؤدي إلى التصادم مع الأول.

ومما يمكن استخلاصه أنهما فريقان متضادان حيث يسعى أحدهما إلى تثبت الوضعية الأساسية وترسيخها وتثبيتها، في حين تسعى الأخرى إلى العمل على إزالتها وتحطيمها وإحداث تغير فيها.

---

[254]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 77.

[255]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 77.

**شعرية نقطة الانطلاق Incitingpoint:**

**وتدعى** نقطة الهجوم وهي النقطة "**التي يجب أن تتخذ فيها الشخصية المسرحية قرارا خطير الشأن**".[256] بحيث تكون نقطة الهجوم والانطلاق نحو تحقيق الصلة بين فكرة المسرحية والمتلقي ومن أهم الأغراض التي تقصد من البناء والتخطيط تقنية سير حكاية القصة، فالكاتب المسرحي حين يدير الحوار بين شخوصه "**إنما يحكي في الواقع فصلا بعد فصل من قصته، فترى أحداث القصة تتقدم خطوة بعد خطوة وتنفتح صفحة بعد صفحة من خلال الحوار**".[257] أي أن نقطة الهجوم هي اللحظة التي يحدث فيها الاصطدام الأول في المسرحية من خلال الحوار، وهي اللحظة التي تصطدم فيها حركة أحد عناصر الحبكة بالوضعية الأساسية، ومن ثمة تبدأ حبكة المسرحية بالاندفاع نحو الأمام، وتبدأ طاقاتها بالبث في جميع خطوط الحركة، "**ونقطة الهجوم هي التي يكون البطل فيها مقبلا على تحول كبير في حياته، أو تكون هناك قضية كبرى تنطلق منها الشخوص فتقدم مكنونها وتستلهم واقعها التمثيلي، وتتطلب عملية البناء أن تكون المقدمة المنطقية ونقطة الهجوم وثبة موضوعية مكثفة تسير في طريق مرسوم معبد، ينتقل النص من مرحلة إلى أخرى يتطور فيها الحوار**".[258]

---

[256]– لابوسإيجري: فن كتابة المسرحية، تر: درينيخسبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، مصر، د ت، ص 330.

[257]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دون دار نشر، د ط، مصر، د ت، ص 100.

[258]– نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، دون دار نشر، ط1، الإسكندرية، 2012، ص 143.

وتأسيسا على هذا الرأي فإن نقطة الهجوم هي التي تولد شرارة تبدأ بالتوهج والاحتراق تدريجيا، بحيث يقوم البطل بتحول في حياته، وتتشابك خطوط الحبكة بين مقدمة الفكرة ونقطة الهجوم في صراع وتناقض بين الشخصيات عن طريق الحوار. وكعينة عن دراسة شعرية الكتابة المسرحية عند **السيد حافظ** نتخذ مسرحية الخادمة والعجوز مدونة للدراسة هنا حيث تبدو نقطة الانطلاق الحقيقية في هذه المسرحية عند التقاء الأب " حامد" بالخادمة وتتمثل هذه النقطة في المسرحية عندما تسلمه الخطاب: **" تدخل فتاة في سن العشرين حاملة حقيبة" أهلا تفضلي ... (ينظف أحد المقاعد لها ... تجلس ... تمديدها بخطاب، يفتح الخطاب، أنت الخادمة مرحبا بك في بيتك الجديد... مضى وقت ولم يأت أحد لزيارتي ... تقف الخدامة ... تتجه إلى أعلى هذا الجهاز العجيب يمتص نصف عمري... أجلس أمامه أتابع أحداث العالم المفرح منها والكئيب... الغريب والعجيب... الحقير والنبيل... عالم مليء بالعجائب والغرائب.. "يصرخ بصوت مرتفع، أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا... من قصاصات الصحف وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر".**[259] ثم يبدأ الصراع مع أبنائه الثلاثة، حيث تزداد أزمة الحوادث تتصاعد الواحدة تلوى الأخرى مع أولاده على شكل حلقي، وتظهر أولى نقطة صراع لما يقوم الأب "حامد" بتعريف الخادمة على ابنه (باسم) الذي كان ضحية لزوجته التي لم تتزوجه كزوج وإنما من أجل مال أبيه، ولما اكتشف الأب الحقيقة، أخبر ابنه فقام الابن " باسم" بصفع أبيه وكانت الصدمة الاولى حيث يقول: **"ابني صفعني على وجهي... من أجل جارتهم**

[259]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 02.

**صديقة زوجته عندما حذرته، صفعني وخرج ... وهي خلفه زوجته تقول عني أني كاذب... منذ ذلك الوقت لم تحضر أية امرأة إلى منزلي..."**[260]، ثم يتصاعد الصراع إلى ابنه "**إبراهيم**" وهو شخصية محبة للمال ترك منزله ووالده من أجل النقود وسافر إلى لندن، من أجل التكسب من أجل أن يعيش سعيدا وتكون له مكانة في المجتمع والأب تزيد أوجاعه لما ينظر إلى صورة ابنه الثاني: " **ينظر إلى صورة إبراهيم، لماذا تنظر لي هكذا... مازالت نظراتك قاسية لي هل تركتني أم تركت هذا المنزل... هل تركتني أم تركت نفسك معي ... لا تقل أني كرهتك إنني أحببتك... أقسو عليك من أجلك... لماذا سافرت إلى لندن... من أجل أي شيء... المال... امرأة... غبي ألف امرأة يمكن أن تملكها هنا... المال مالك... ولكني كنت أحجبه عنك خوفا عليك من تبدده... أنا أحبك يا إبراهيم... لم أكرهك يوما ولدي ... كنت أقسو عليك لأني أحبك**".[261]

وإذا عدنا إلى مسرحية " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب** " فإننا نجد **السيد حافظ** قد استهل مسرحيته بذكر أحداث ما بعد خمسة يونيو 1967،أي العام الذي حدثت فيه النكسة، الفترة الأخيرة من القرن العشرين، الفترة التي تبدأ فيها، الشمس بالاستغراب والظلام يزحف[262].حيث أنه تحدث عن جزيرة السمان في صحراء رام الله في خطوط

---

[260]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 02.

[261]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 03.

[262] السيد حافظ ،المسرح السياسي– الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ص09.

المواجهة" السويس والاسماعلية" في داخل الأرض المحتلة حيث أن المسرحية قسمت على أربعة مستويات[263].

**المستوى الأول:**

**اليمين : يجلس الرجال المجموعة الأولى (1) بملابس خضراء ذات بقع حمراء وصفراء.**

**اليسار:نساء المجموعة (2) بملابس بيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر.**

**المستوى الثاني:**

**اليمين:الرجل العجوز(الصياد في جزيرة السمان يقف ومعه شبكته وشجرة بها بعض الأوراق الخضراء بجواره.**

**اليسار:توجد امرأة عجوز المرأة التي أضلت الطريق الى الحانة يبدو عليها كبر السن.**

**المستوى الثالث:**

**اليمين:مجموعة من القوات الخاصة المصرية قد أتموا العملية .**

**اليسار:مجموعة من الفدائيين يبدو عليهم أنهم سوف يبدأو في العملية.**

**المستوى الرابع:**

**اليمين: وجود فراغ.**

[263]- السيد حافظ، المصدر السابق، ص09.

**اليسار: في الاتجاهين. والمتأمل في المسرحية يجد أنها تستخدم أشياء بسيطة في ديكورها، حيث أن مستوياتها تجريدية هرمية وديكورها رمزي.**[264]

**شعرية التعقيد** Complex:

عرف **عبد الله خليفة الركيبي** العقدة بأنها "**تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة**"[265]، أي أنها اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى الذروة، بحيث يوجد الكاتب مجموعة من التعقيدات وتأخذ حبكة المسرحية مسارا جديدا، إذ تبدأ كافة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها، بسبب كثرة العوامل التي تشترك في ممارسة الضغط على الوضعية الأساسية مشكلة الأزمات الرئيسة وهذه الأزمات هي "**أزمة التصعيد، أزمة التعقيد، وأزمة الذروة**".[266]والشيء الذي يساهم في زيادة خلق الأزمات وزيادة توترها هي:

**"- تقاطع القوى المتضادة: التي تولد الصراع.**

**- التقاطع بين الأهداف وزرع العقبات الذي يسهم مع سابقه ببروز العقدة.**

**- الدوافع الكامنة".**[267]

ويتبين لنا أن الأولى تختص بأزمة التصعيد والثانية بأزمة التعقيد والثالثة بأزمة الذروة، وهذه العوامل الثلاثة لا تكتفي بعملها أو تأثيرها في أزمة واحدة، بل إن عملها يمتد في كل الأزمات، والشيء الذي يهيمن في تقاطع القوى هو الصراع الذي يزيد في خلق التصعيد، ويستمر تأثيره على الأزمة الثانية في

---

[264]– السيد حافظ ، المصدر السابق، ص09.

[265]– عبد الله الركيبي: تطور القصة القصيرة، مجلة الآداب، العدد 10، بيروت، 1977، ص 41، www.olmoofta17.com>index.php>archire

[266]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 85.

[267]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 85.

تقاطع الأهداف وزرع العقبات، ويزداد مفعولهما المؤثر على العامل الثالث "الدوافع الكامنة" حيث يعمل على كشف الدوافع الحقيقية للشخصيات والفعل، مشكلة الذروة. وتجدر الإشارة إلى أن الصراع الصحيح "**ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها، كما يصدق على الصراع الفرعي في فصل أو مشهد**".[268] وهذا يعني أن الصراع يزداد ضراوة كلما تقدمت المسرحية وتعقدت، وهو يعد واحد من عناصر البناء الدرامي العام.

وعليه فإن الصراع، هو نتيجة من نتائج حركة حبكة المسرحية والعقدة هي جزء من أجزاء التعقيد، وبما أن التعقيد هو جزء من أجزاء الحبكة، فهذا يعني أن هناك فرق بين الحبكة والعقدة، غير أن بعض الدراسات تعدها شيئا واحدا وهذا خطأ، "**فالحبكة تتكون من تمدد طول المسرحية، بينما تقتصر العقدة –من الناحية النظرية- على وضعية واحدة من تلك الوضعيات تظهر في الجزء الثاني من التعقيد "الأزمة الثانية" والحبكة في كل أحوالها –أكبر شأنا وأكثر أهمية من العقدة، فالأولى هيئة وبنية توليدية تشتمل على مكونات وأجزاء عديدة في حين أن الثانية هي مكون صغير يتولد في مرحلة من مراحل الحبكة، هي مرحلة التعقيد، إذ تتضح العقدة في الأزمة التي يبلغ فيها تقاطع الأهداف وزرع العقبات**".[269] يعني أن الحبكة هي الكل وهي أكبر من العقدة، في حين العقدة هي الجزء وتتولد من خلال مراحل الحبكة.

---

[268]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 76.

[269]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 86.

**-شعرية أزمة التصعيد:**

وهي الأزمة التي يتم فيها تقاطع المواقف بين الشخصيات، نتيجة الإفصاح واختلاف الطبائع في مجتمع المسرحية، "**ونظرا لتباين تلك الاتجاهات، واختلافها تتضارب وتتقاطع فيما بينها مولدة الصراع، فلو تغيرت إحدى الشخصيات المهيمنة أو المسيطرة منذ بداية الحبكة حتى نهايتها لما ظهر صراع يذكر، ولخلت المسرحية من أي توتر، ولفقد المتلقون أي اهتمام بالمسرحية، لكن لو تم مقابلة تلك القوة بقوة أخرى مضادة لها أو بإرادة مضادة لإرادتها، فإن ذلك يؤدي إلى صدام، أو تشابك بين قوتين، يزيد التوتر ويثير الاهتمام بالمسرحية**".[270] ويعني هذا أن حبكة المسرحية لابد أن تقوم على الصراع، وإلا أصبحت حبكة المسرحية راكدة جامدة، فبالصراع وتضارب الآراء يؤدي إلى تشابك والتعقيد بين قوتين وتتشكل مجموعة من الصعوبات مما يولد صراعا متصاعدا حتى يصل إلى أزمة التعقيد.

**- شعرية أزمة التعقيد:**

وهي الأزمة الثانية التي تمثل مرحلة مهمة بحيث تتشابك فيها الأمور وتتعقد أكثر فأكثر بحيث "**تبدأ فيها القوى المتضادة بوضع العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى**"[271].

ويعني أن الكاتب البارع هو الذي يحدد الأهداف لكل شخصية ويجعل لكل شخصية هدف، وكلما زاد تمسك الشخصيات بأهدافها أدى إلى زيادة من التقاطعات في الإرادات، وتعمل على زيادة التعقيد وتأزمه، وفي هذا الموضع تبرز

---

[270]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 87.

[271]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 88.

عقدة المسرحية، ومن ثمة فإن العقبات والمشاكل تشكل مجموعة من الصعوبات على طريق البطل، الذي يبدأ بالإصرار على تجاوز هذه العثرات والتغلب عليها مما يخلق لديه أهدافا مرحلية في سبيل الوصول إلى الهدف النهائي، مما يولد صراعا وكفاحا، الذي يقودنا إلى الذروة.

**- شعرية أزمة الذروة:**

**"الذروة هي قمة هرم الأحداث وتعقدها، تتموضع في منتصف المسرحية، حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في الخاتمة، ولأنها تأتي ملازمة للعقدة فإنها كثيرا ما تختلط بهما ويصبحان شيئا واحدا، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة حدها الأقصى".**[272]ويعني أن أزمة الذروة هي آخر أزمات التعقيد وأشدها توترا حيث تكون في منتصف المسرحية، وتكون هذه الأزمة هي المفتاح الحقيقي لحركة كل العناصر المكونة للحبكة، أي أنها تكون وراء حركة الفعل وحركة الشخصية وحركة الزمن، حيث تقوم جميع هذه القوى بالكشف عن دوافعها الحقيقية التي لم تفصح عنها في الأزمات السابقة. وتتأزم الحوادث في مسرحية " الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" عند قول **مارلو** : **"مازال بقايا عظام الذين قتلوا جوعا في يديه لم يجد السبب ليثبت براءته أمامي ...لكن عندما سأرى ساري تغير سأحبه ....لقد انتحر السبب الذي أعلمه أنه مذنب....لهذا كرهنا الريف"**[273]. أو عند قول العجوز :" **أنتن يا نساء (تشير الى مجموعة 1)أنتن أيتها النساء ما لذي حدث لكن هل ما زلتن**

---

[272]–ماري إلياس، حنان قصب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، 7199، ص220.

[273] السيد حافظ ، المصدر السابق، ص52.

**صامتات هل مازلتن تتحدثن عن الطعام والفراش .... من منكن ذهبت إلى الحانة مازالت النساء تقرضن بقايا الخبز يوما بيوم لكن ولأطفالكن هل ذهبت النساء إلى الحانة....هل تستطعمن الأطفال بعض الحساء حتى أحضر لهم ... عند عمل الخير يصمتن...لماذا أنتن في الطريق**[274] .

**- شعرية نقطة التحول أو نقطة الانقلاب:**

تعد أقوى أداة من أدوات الحدث الموجودة تحت تصرف الكاتب "**وهو انعطاف مفاجئ يحول حديث الحبكة إلى عكسه، تنقلب الإيجابيات إلى سلبيات والسلبيات إلى إيجابيات، ويقلب الكاتب عالم بطله رأسا على عقب**".[275] ومن خلال هذه النقطة يحدث في حبكة المسرحية، حدث مفاجئ يقلب الأمور رأسا على عقب، ويكون هذا التحول مفاجئ، وغير متوقع ويكون في أغلب الأحيان مدهشا ويأخذ شكل الانعطاف ومسارا مغايرا معاكسا تماما ، و تعد هذه النقطة الأخيرة في التعقيد الذي يطغى على الذروة.

ففي مسرحية الخادمة والعجوز التي اتخذناها مدونة للدراسة تزداد أزمة التصعيد، وذلك لنظرة البطل السوداوية لهذا الواقع عندما يخاطب ابنه " **إبراهيم**": "**غبي ماذا تريد أن تفعل في هذا العالم القبيح... والجميل جميل.. والخير خير... والشر شر... هل تريد تحويل الدنيا إلى عالم خير... غبي... هل تريد أن تصنع السعادة بالمال... غبي المال هزيمة... كل الأشياء متساوية**

---

[274]أمير ابراهيم القريشي، المناهج والدخل الدرامي ، أميرة للطباعة ، ط1، 2001، ص168.

[275]– ليدراجنجاوغيل: فن رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، ط1، سوريا، 2013، ص 100.

**أمامي... الأنذال كالأبطال والأبطال كالجبناء عالم لا يقدر فيه أحد ... ماذا تنتظر مني... أن أغير لك الدنيا غبي...**".[276]

وفي ظل هذا الصراع الشديد يقودنا إلى أزمة التعقيد عندما يقوم الابن بخدعة أبيه ويحاول سرقته وقتله ويتضح ذلك في هذه المسرحية: " **ابني باسم... باسم التعيس ... النذل... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة... وأن يضربني مرة... وتشاجر معي ألف مرة...**".[277] وتتصاعد أزمة التعقيد: عندما يلتقي بابنته (منى) التي لم تسأله عن حاله وعن أموره وإنما عن ماله، بحيث وصلت بها قمة الوقاحة إلى أن تشتري الدكتوراه بالمال لا بالفكر وتتمثل هذه الأزمة في هذه المسرحية: " **قالت.. أهلا يا أبي ماذا تفعل أنت؟ قلت إني أبحث عن هدية أشتريها لأخيك، فقالت دعني أختار له الهدية وللأسف اشترت الهدية له وهدية لها وهدية لزوجها وهدية لصديقتها التي معها وتركتني أمام صندوق الحساب أليس هذا أمرا مخزيا... لم تسألني عن أخباري... عن حالي...عن صحتي... عن شريكي النصاب الذي يسرقني ولا أعرف ماذا أفعل معه؟**"،[278]و تزداد الأزمة لما طلبت منه النقود لشراء الدكتوراه بحيث قالت: "**إنهم يبيعونها هنا فلا داعي لتبديد الوقت هباء... أرسل النقود أرسل لك الشهادة**".[279]

وتزداد أزمة التعقيد حدة عندما يخاطب نفسه بحيث أصبح كل شيء فاسد من حوله، حيث نلاحظ الحالة النفسية التي يعيشها الأب في قمة الانهيار

---

[276]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

[277]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

[278]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

[279]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

والضعف بحيث أصبح كل شيء يشترى بالمال حتى العلم، حيث يستهل قوله في المسرحية: " **اشتريتم ضمائر الناس... عقول الناس... أفكار الناس... ماذا تبقى لم تشتروه يا أولاد الكلب**."[280] وتزيد الأمور تعقيدا وتأزما لما ينتابه شعور بأنه وحيد في هذا الوجود، أولاده ضده، المجتمع، الزمن، وتتضح هذه النقطة في هذه المسرحية من خلال مخاطبة الخادمة: "**من المسؤول عن وجودي هنا بمفردي... أولادي... المجتمع... الزمن... لا أدري؟ ... هل كل هؤلاء تكافلوا ضدي؟**"[281]، وبعدها مباشرة تظهر نقطة الذروة. تتمثل في وقوع الفاجعة والهزيمة أمام الزمن في اكتشاف الخادمة خرساء وهو كان يريد ان يكتب ثروته للخامة والرسام، بحيث يريد أن يعطيها نصف ما يملك من الثروة والنصف الآخر لرسام، إلا أن الأب لم يستسلم ووقف في وجه الزمن وقال: " **جولة لك وجولة لك وجولة لي**"3

ومن خلال ما تقدم يتبين أن المسرحية ميلودرامية مليئة بالكآبة، والسبب هو الجو المأساوي العام المحيط بالحوادث، والشيء الثاني النهاية المأساوية انهيار الأب أمام الزمن وترك القارئ في حيرة تامة لمن سيعطي الأب أمواله هل لأولاده أم للرسام والخادمة فكانت النهاية مفتوحة.

---

[280]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 06.

[281]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 07.

**- شعرية الحل Solution:**

ويقصد **"بالحل هو نهاية المسرحية،حيث تنحل العقدة بزوال الخطر وتحقيق الهدف"**[2] وهذا يعني أن الحل هو آخر مراحل الحبكة، الذي تستنزف فيه خطوط الحركة آخر طاقاتها ومن ثمة تميل إلى السكون أو التوقف.

**- شعرية نقطة الذروة:**

هي النقطة التي ترتفع فيها حركة الحبكة إلى أعلى درجات التوتر، وهي التي تمثل قمة أزمة المسرحية في أشد صور التوتر.وهي النقطة التي تشير إلى النهاية "**وهي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها، وتحتم أيضا أن شيئا لن يلحقها**".[282] وهي "**التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حدثت**".[283] أي أن النهاية أو الخاتمة كما يسميها البعض، أن تكون موجزة واضحة كاملة، وتكون القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت، ونجد الدارسين قد ميزوا بين نوعين من النهايات: المغلقة وهي الخاتمة الحاسمة التي تأتي كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وهذا ما يتجلى في المسرح الكلاسيكي، والمفتوحة وهي التي لا تكون حتمية، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات. وعليه لم تكن لمسرحية " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب**" نهاية محددة حيث فضل الكاتب أن تكون مفتوحة، فبقيت الحانة كما هي محتلة من طرف العدو.

---

[282]– رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مج 1، الانجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1992، ص 14.

[283]– سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر، المعارف، مصر، 1987، ص 111.

**تقول المجموعة2:لم نهج...لم نذبح أنفسنا في أضواء الترف، البلادة في العصر معذرة ...إننا لم ننه، ولن تنتهي قصة العجوز والحانة[284]. كذلك قول المجموعة 1: يحكى أن في بلد الرمال والنهر العذب... والصخور أن أصبح الدم بحوراً في فاه الرمال..... في البطون حبلت الليونة من الصمت بربريا مجنون.... تحولت المدينة إلى سطور[285]**

[284] السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص113.

[285] السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص113.

## شعريات التشخيص وطرقه

### -شعرية الشخصية والتشخيص:

وردت لكلمة "**الشخصية**" معان مختلفة تناثرت بين ثنايا القواميس والمعاجم، ولتحديد هذه المعاني تتبعنا ورودها واكتفينا بالبحث عن تطور دلالتها من المعجمية إلى السياقية.فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن " **الشخص سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، والشخيص العظيم الشخص، والأنثى شخيصة**"[286]. كما جاء في المعجم الوسيط: "**شَخُصَ الشيءُ شُخُوصاً، ارتفع وبدا من بعيد، وشَخُص فلانٌ شخَاصةً، أي ضَخُمَ وعظُم جسمُه، فهو شَخِيص وهي شَخِيصةً**"[287] وقد ورد في المعجم المسرحي لـ: **حنان قصاب وماري إلياس**، أن كلمة "**شخصية**" في اللغة العربية مستحدثة، فهي مأخوذة من الكلمة الفرنسية "**personnage**" المأخوذة من اللاتينية "**persona**" التي تعني القناع أو الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ثم توسع فيما بعد مفهوم ومدلول كلمة "**personnage**" ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي. أما كلمة التشخيص في اللغة العربية فتستعمل للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام. وكلمة "**personnification**" فمشتقة من اليونانية "**prosôpon**" التي

---

[286] ابن منظور الأنصاري. لسان العرب، تحقيق أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 50.

[287] مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1 ، ص 75.

تعني الوجه أو الشخص، وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المجردة، وتصويرها على شكل أشخاص، ثم صارت تدل على التمثيل[288].

يتضح مما سبق أن هناك تداخلا بين دلالات الشخصية، الشخص، التشخيص، فالمعاني تتماهى فيما بينها، ولا يمكن الفصل فيها، ولا يمكن الفصل بين دلالاتها إلا بإيراد المفاهيم الاصطلاحية والمعاني الإجرائية المبنية على الملاحظة والقياس، مع الأخذ بعين الاعتبار الاتجاه العام للحكاية المسرحية. ومن ثم ربط بعضهم الشخصية بالحدث، واعتبر أن الحكاية والقصة والمسرحية ترتكز أول ما ترتكز على الشخصية، التي تدور حولها الأحداث، فتبث فيها الحركة وتمنحها الحياة[289]. وتعني أن المؤلف يختار أولا الشخصيات ثم يسند إليها أحداثه والأفكار التي يريدها أن تبثها.

وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك واعتبر نجاح المسرحي والكتابة المسرحية مرهون بمدى غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنيا، ومدى مقدرته على التشخيص، وقوة التدليل التي يحملها شخصياته، فيحدث أن **"تتحول الشخصية إلى علامة لغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع، يحددها في النص، ويقدمها بوساطة جملة متفرقة من العلامات، والسمات التي يتم اختيارها من طرف المؤلف، وفق مقتضيات الاتجاه الجمالي الذي**

---

[288] ينظر: حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص 269.

[289] ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر، الرباط، 1990، ص 16.

يمثله"[290]. ومنهم من نظر إلى الشخصية من حيث حضورها في بنية النص الأدبي بعامة والنص الدرامي بخاصة، ومن حيث تشخيصها من طرف المؤلف، معتبرين ذلك أنه حضور ورقي يتشخص ببعدين؛ بعد إنساني، وبعد أدبي، في صورة ممزوجة تستمد من مصادر مختلفة، ثقافية، فكرية، دينية، واجتماعية، ثم تنصهر هذه المصادر جميعها في فكر الكاتب ورؤيته، ومن ثم تشكل، بتشخيصها النهائي وامتزاجها بالمدلول الحكائي والحادثة المسرحية، قوة تأثيرية فعالة في المتلقي، وبالتالي تدفعه لإنتاج الدلالة وفق تركيبة ثلاثية: اسم الشخصية، صيغ تقديمها، وظائفها[291].

وكرد فعل على الخلط الكبير الذي يبديه النقد القديم بين مفهومي الشخصية والتشخيص، ونظرته إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعيشية أو المنعكسة من افتراضات المؤلف فقط. فقد ذهب بعضهم إلى اعتبار الشخصية وعلاقتها بالتشخيص، أو بدائرة التكثيف الدلالي الذي تعيشه وسط النص الدرامي، على أنها مفهوم سميولوجي يحدد مقاربة مضاعفة وسط مجموعة من الإشارات[292]. وكأني بالناقد هنا يكشف عن الأبعاد الأساسية التي تشكل الشخصية خارج بنية النص، والتي تشكل الشخصية وطرائق تشخيصها داخل النص. هذه الأبعاد الثلاثة التي تعمل مجتمعة: بعد فيزيولوجي، سيكولوجي، سوسيولوجي. ثم تمتزج هذه الأبعاد بالوظائف التي

---

[290] فاتح عبد السلام. تزييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 28.

[291] ينظر: مرشد أحمد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2005، ص 04.

[292] ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 26.

تسند لها داخل بنية النص العام. فبإمكان الكاتب أن يحيلها مرجعية تمثل إيديولوجيا معينة[293]. أو متكررة تعمل على التنظيم الحدثي وتقوية ذاكرة القارئ[294]. فالكاتب، إذاً، هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص؛ فيبث بوسائله الفنية الحياة فيها، ويحملها أفكارا وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي. فهي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة، التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة والفعل.

**شعرية التشخيص بالفعل والحركة والإشارة والإيماءة:**

تعد الحركة عنصرا أساسيا من عناصر الإخراج المسرحي، وتقوم بدور مهم في تثبيت المعنى، من بداية العرض حتى نهايته، فالحركة على المسرح لا تعني عملية انتقال الجسم من مكان لآخر ضمن المساحة فقط، بل تشمل الحركة جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات التي تتضمنها عملية تشخيص الشخصية، إضافة إلى الأفعال والعواطف وردود الأفعال التي تميز الشخصية ضمن محيطها وظروفها، "**والحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل**".[295] إنه من أبرز أنواع التشخيص، يكشف الكاتب من خلاله خبايا الشخصية ودوافعها النفسية للقيام بالفعل، حيث إنه

---

[293] ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[294] ينظر: عباس إبراهيم. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص154.

[295]–عبد الرحمان التميمي:الحركة على خشبة المسرح،رابطة الفنانين والأدباء العراقيين في كندا، 13سبتمبر 2013https://thcoterars.blogspot.com.eg>search.

الخصيصة التي تميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، إذ الفعل فيها جوهر العمل. "**وجوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي**"[296]. وهذه الطريقة من أفضل الطرق، لأن القارئ والمتفرج أو المتلقي عموما يحكم على الشخصية من خلال ما تقوم به،" **فما تفعله الشخصية، أو تحققه في عمله أو ما تختار أن تفعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلي والعاطفي، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية**"[297] ولا يمكن أن تتأتى للأديب المقدرة على تفعيل شخصية، إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها، وقواها الفكرية، وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المشاهد بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها[298].

ولذلك قد تغيب عن الخطاب المسرحي بعض أدواته، كالإضاءة، المنظر....إلخ، لكن لا نستطيع أبدا أن نتخيل قيام مسرحية دون ممثل، أو دون فعل و حركة. "**إذ أنه خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل الفعل المسرحي مهيمنا ومسيطرا، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس**

---

[296] عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي لعربي، 1997، ص 62.

[297] عبد الله خمار. تقنيات الدراسة في الرواية،"الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ص 137.

[298] ينظر عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 466.

**السيميوطيقي"**[299] إن طاقات جسد الممثل المتعلقة بالفعل والحركة والإيماء، وتعبيرية الوجه، التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية، هي التي أعطته هذه المكانة الفنية، وازدادت قوة خاصة مع منظري الدراما، حيث سعى عدد من المسرحيين بدءاً من **أنتونان آرتو ANTONIN ARTAUD (1896-1948)** الذي سعى إلى ضرورة "**البحث عن لغة تعبيرية عالمية، أو مسرح متعدد الثقافات، وكان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك"**[300]. كما اعتبر **بريخت** جسد الممثل لغة قائمة بذاتها، وأعطاها بعدا اجتماعيا، حيث تستطيع حركات الممثل وإعادته لها على الخشبة التدليل على العلاقات الاجتماعية.[301] وفي بيان قيمة التشخيص بالفعل و دوره في كشف كوامن النفس يذهب **جيمس روز ايفانز** إلى القول بأن "**الممثل المطلوب هو الذي يحلم بخشبة واسعة ليستطيع أن يقدم فوقها ما يقدم العازف أو المغني، ويشرح بإمكاناته الداخلية والخارجية، أي بالفن والتكتيك وحدهما، تلك الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التي يصورها"**[302] وقد يعتمد الكاتب المسرحي والمخرج كذلك إلى الإكثار من الحركة والفعل والإعادة ودمجهما فيما يسمى بالإيماءة التأشيرية التي تؤكد حضور الجسد وشغله الفضاء المسرحي نصا وعرضا[303].

---

[299] إن من بين انعكاسات شيوع لغة الجسد في المسرح، ظهور ما يعرف بالعولمة المسرحية، حيث اتهمت اللغة الكلامية(المنطوقة) بعدم قدرتها على التواصل بين الشعوب، وبالتالي كان لزاما البحث عن لغات تعبيرية أخرى تعيد تفعيل العلاقات بين الشعوب، وتعطي للجسد مساحة أوسع، فتقفز فوق حدود اللغة الكلامية وقيودها.

[300] مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للممثل، أكادمية الفنون، القاهرة، 2006، ص 70.

[301] ينظر المرجع نفسه، ص241.

[302] جيمس روز ايفانز. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، مجلة الأقلام العراقية، السنة 13، العدد12، 1978،ص 38.

[303] ينظر كيرايلام. سيمياء المسرح والدراما، ص 114.

وإذا تصفحنا المدونة المسرحية الموسومة بـ "**سندس**" نجد أن أحداثها تبدأ مفعمة بالحركة، حيث حركة الفتاة "**سندس**" تسير وهي تغني.[304] وإذا عدنا وركزنا على الشخصيات الفاعلة في النص وجدناها: "**سندس**" "**ليزا**" "**أم ليزا**"، "**الشاويش**" وإن كان الفعل المسرحي كله يتمحور حول الفتاة "**سندس**". فتتكرر في المدونة أفعال الحركة والإشارة والإيماءة والسير والوقوف ... أما إذا جئنا إلى التفصيل وربط الأفعال بالشخصية باعتبارها وسيلة من وسائل التشخيص وجدنا أن معظم الأفعال الصادرة عن الفتاة "**سندس**" تدل على شخصيتها من شموخ فهي تمشي وتغني، وتعشق الورد حتى النخاع، وتقدم شكواها للشاويش[305].الذي يتماطل في طلبها ويخذلها، فما كان منها سوى البكاء ثم تنصرف وتغني، وهي ترفع يديها إلى السماء[306]. وتتشخص روح التحدي فيها أكثر عندما تواجه ليزا وأم ليزا.

أما تشخيص الفعل لـ "**الشاويش**" فتغلب عليه الإشارة، وتجلى ذلك في ظاهرة أسلوبية وهي كثرة أسماء الإشارة. كما يكشف فعل الحركة تعالي شخصية "**الشاويش**" وتجافيه عن رعيته في أول حدث له في المسرحية فهو ثم يدخل في حوار مع "**سندس**" هذا الحوار الذي يشخص عنجهيته التي تبلغ بها الأفعال إلى حد ضربها ، ولكن سرعان ما تفعل الحيرة فعلتها في "**الشاويش**" الذي يدعو إلى اجتماع طارئ لـ " **ليزا وأم ليزا** " للبحث في كيفية مواجهة أفعال "**سندس**".

---

[304] السيد حافظ، مسرحية سندس ص 03.

[305] السيد حافظ، مسرحية سندس ص 04.

[306] المصدر نفسه، ص 05.

أما في مسرحية "**الخادمة والعجوز**" فنلاحظ أن شعرية التشخيص بالفعل هي شعرية متصاعدة قدما مع الأزمة النفسية التي يعيشها الأب "**حامد**" الذي يمثل الشخصية المحورية في هذه الحوادث، وتتعقد شعرية الفعل من خلال شدة الصراع الذي جرى بينه وبين الأبناء، بحيث أن هدفهم الوحيد هو "**المال**"، دون مراعاة الجانب النفسي للأب، وهو في هذه الحالة محتاج إلى من يقف جنبه فيهذا العمر، ويمد له يد العون لكي يملأ هذا الفراغ الروحي، وهذا يعني أن شعرية الفعل جاءت مركزة وامتازت بالحشد والتكثيف، إلا أن هذه المسرحية لم تخل من الاستطرادات الجانبية، بحيث كانت تلك الاستطرادات بمثابة المتنفس، بعد زيادة التوتر النفسي الحاد أثناء سرده لتلك الأحداث. ولنا أن نضرب المثل بالاستطرادات الواردة في المسرحية، والتي تصب في شعرية التشخيص بالفعل والحركة من مثل قوله:"**(تدخل الخادمة حاملة الطعام إليه)(ينظر إليها)، أنت رائعة... أنت تعرفين معاد طعامي ...أنني أفضل الخضار المسلوق ولهذا أحضره من الجمعية ... شربة خضار جاهزة... أسخن قليلا من الماء وأضعه فيها فتتحول إلى طعام رائع**."[307] وزادت شخصية الخادمة ظرفا جديدا على شعرية الشخصية وشعرية الفعل، حيث زادت من حدة الأزمة في شعرية الحبكة، وكانت نقطة الذروة عند **الخادمة** التي تمثل وقوع الفاجعة والهزيمة أمام الزمن في اكتشاف أن **الخادمة** خرساء.

فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وفهمه لدوره والعرض المسرحي يقدم مجموعة كاملة من الحركات والتشكيلات القادرة على إصابة معنى معلوم يصل إلى المشاهد، ضمن تطور البنية الدرامية لقصة المسرحية، وفي مسرحية

[307]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

العجوز والخادمة تصادفنا مجموعة من الإشارات والحركات والإيماءات، وهذه كلها تساهم في تفسير جملة من الانفعالات الداخلية التي كانت مكبوتة في ساحة اللاشعور، بحيث كانت تتسم بالقلق والتوتر، إلا أنها كانت تتسلسل من الداخل إلى الخارج من خلال هذه الحركات، التي تعبر عن حركات القوة أو ضعف أو من الضعف إلى القوة حسب الموقف الدرامي.

ومن خلال هذه المسرحية سنبين شعرية بعض حركات الضعف والقوة: **"(يجلس على مقعد أمام الصورة) أنا لا أتفلسف عليك أيها الشيطان الصغير (يشعل سيجارة) ينظر يمينا وشمالا"**[308]**،"كي يركع تحت أقدامها في المساء"**.[309] فجلوس الأب عل المقعد وإشعال السيجارة يدل على حالة الضعف والإحباط النفسي وصورة الالتفات إلى اليمين والشمال وهذه الحركة تدل على الخوف والارتباك. وتتجسد بعض الحركات الضعيفة أيضا في المسرحية التي تعبر عن الغضب ويتمثل ذلك في قوله: "**باسم التعيس النذل ... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة ... وأن يضربني مرة ...**".[310] "**يمزق الصدر**".[311] وتتمثل دلالة القوة في المسرحية من خلال حركة القيام: "**...(يقوم العجوز.. يتجه إليها) من المسؤول هنا عن وجودي هنا بمفردي...أولادي...المجتمع...الزمن...لا أدري**".[312]

---

[308]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 03..

[309]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 02.

[310]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 04.

[311]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 07.

[312]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 06.

بالإضافة إلى بعض الإشارات التي ساهمت في سرد حوادث المسرحية في استقامة واحدة حتى النهاية من أجل الوصول إلى الهدف وتتجسد شعرية هذه الحركات في هذه المسرحية من خلال قوله: "**حامد: (وهو يقترب من الباب) قادم... قادم...من الذي يأتي لي في مثل هذه الساعة المبكرة**".[313] ثم ينتقل إلى سرد الحوادث من خلال قوله "**أتعرفين كم مضى من الوقت لم تأت امرأة لهذا المنزل لن تصدقي...سبع سنوات منذ أتى ابني الكبير... هذا (يشير إلى إحدى الصور الفتوغرافية) باسم .. اسمه باسم**".[314] ثم ينتقل إلى صورة ابنه إبراهيم: "لماذا **تنظر لي هكذا ما زالت نظراتك قاسية لي هل ترتكني أم تركت نفسك معي..**".[315] ثم يشير إلى صورة ابنته منى حيث يقول: "**هذه منى ابنتي ... في عمرك ... تزوجت من رجل ثري لا تحبه ... بل تحب أمواله ... نعم تحب أمواله**".[316]

من خلال هذه الإشارات التي يوجهها الأب "**حامد**" بواسطة اليد أو الإصبع تحمل في طياتها فكرة الاتهام، وذلك من خلال تفسير وتحليل شخصيات أبنائه، بحيث نجده يكشف لنا عن الجانب السيكولوجي أي الصراع الداخلي للشخصية وقلقها ومأساتها، ونقل هذه الرسالة للمتلقي، من خلال خشبة المسرح، وهذا ما يحقق نظرية التطهير، بحيث يحقق التعاطف الوجداني الذي يصيب المشاهد، وتأثره بحوادث الشخصية المتحدثة في العرض المسرحي. بالإضافة إلى بعض الإيماءات والرموز، بحيث تكمن وظيفتها في

---

[313]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 01.

[314]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 02.

[315]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 03.

[316]– السيد حافظ: مسرحية الخادمة والعجوز، ص 05.

الكشف عن الحالات النفسية وتتمثل في قوله: "**أمضيت نصف عمري الأول أشرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء اللاشيء**".[317]بحيث تعد هذه الرموز من الوسائل التعبيرية التي يوظفها الكاتب لترجمة أفكاره، فهي حاملة المشاعر والمعاني وبالتالي فإن شعرية الحركة تكون درجة تأثيرها في ذهن المتفرج أقوى من دراما "**النص المكتوب**" .

**-شعرية التشخيص بالمظهروالأكسيسوار:**

ويكون بوصف المظاهر الخارجية للشخصية من شكل وملبس ليدل الكاتب على نفسيات الشخوص فيعرفنا بشكل ولون الشخصية، وقوامها من حيث الطول والبدانة أو النحافة واللباس، والملامح العامة، كالآثار والندوب والتشوهات، وفي هذا يقول **رضا غالب** " **وقد تلعب الملابس دورا في تحديد دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد"**[318]. وهكذا نجد أن التشخيص بالمظهر مرتبط ارتباطا عفويا بالتشخيص بالفعل فهو يساعد على إظهار الأبعاد الطبيعية للشخصية المسرحية ، بما في ذلك الملامح الخارجية. وقد توفر لنا مظاهر الشخصية عونا لفهم وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية، وقد ذهب بعض المهتمين بعلاقة المظهر بالشخصية، وشدة دلالتها على الفعل المسرحي إلى القول: "**إنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه**

[317]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 02.

[318] رضا غالب. الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ط1، القاهرة، 2006، ص 181.

**الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص"**[319].

فالتشخيص بالمظهر يتحدد على أسس اجتماعية، ثقافية محضة يعكس الوضع والوظيفة، والمدونة المطروحة للتطبيق، شخصت المظاهرُ فيها الشخصياتِ وكشفت عن منزلة كل فرد، فإذا كانت مظاهر "**ليزا**" و"**أم ليزا**" توحي بالثراء والترف، والغنى وعلو المكانة الاجتماعية من لباس مطرز بالحرير، وتاج وخاتم ملك. فإن هيئة "**سندس**" ومظهرها يوحيان بالبساطة والفقر والحاجة فهي تكسب قوتها من عرق جبينها، فهي رثة الثياب بسيطة المظهر جلية الفقر والحاجة[320]. أما "**الشاويش**" فيبدو مظهره بزي رسمي يوحي بوظيفته ويشخص دوره في النص الدرامي. وقد تزيد الوحدات الإكسيسوارية المستعان بها من طاقة التدليل، وإنتاجية المعنى لدى القارئ/المتفرج، فهي وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي. وتكمّل الشخصية المسرحية، "**فوحدة الأكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى، فوق المنصة، خاصة بالزّي أو بحركة الممثل، وطبيعة أداءه، ممكن أن تحمل بمعان كثيرة"**[321].

فما يضاف للشخصية أو بالأحرى لمظاهر الشخصية يدخل في سياق الخطاب المسرحي عموما، ونوع الدور الذي تلعبه الشخصية. فالوردة التي تحملها "**سندس**" تكملة علاماتية للدور الذي تؤديه، وللأفكار التي تحملها،

---

[319]عواد علي.غواية المتخيل المسرحي، ص449.

[320]السيد حافظ، مسرحية سندس ص 22.

[321] رضا غالب. الممثل والدور المسرحي، ص175.

والمنطلقات التي تنطلق منها، فهناك علاقة قصدية بين الورد والاسم هذا الأخير الذي يشخص الطيبة التي تكتنف الفتاة، وتجلى ذلك عندما عرفت نفسها بـ "**الشاويش**" نافية أن تكون "**سندس**" الغريبة بل هي "**سندس**" صاحبة الأرض [322]. وعلى العكس من ذلك فإن "**الشاويش**" أضيفت له وحدة إكسيسوارية قصدية هي السوط، التي تشخص شدة بطشه، وسفكه للدماء، وشغفه برقاب الناس، وساديته الزائدة عن اللزوم. وعليه فقد احتلت الأزياء مكانة مهمة في الإخراج المسرحي المعاصر حيث أصبحت بحق الجلد الثاني للممثل كما يقول المخرج والممثل الروسي" **تايروف**". وتكتسب الأكسسوارات دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها، ووضعها على خشبة المسرح، ومدى قربها من عناصر أخرى أو بعدها، وكذا من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها، وتظهر الأكسسوارات في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة ، وكمادة تشكيلية، تعطينا معلومات عن العالم المتخيل وتحدد رؤية العالم وتأخذ معنى آخر من العمل المسرحي.

ومن مواضع شعرية التشخيص بالمظهر والأكسيسوار في مسرحية " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب**"قول **السيد حافظ:" يجلس الرجال بملابسهم الخضراء ذات البقع الصفراء والحمراء**[323]" أو قوله: **" تجلس النساء بملابسهن البيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر**[324]"، فاللون الأبيض يرمز إلى الطهر والعفة، وأما اللون الأحمر فيرمز إلى القتل والسفك

---

[322]السيد حافظ، مسرحية سندس ص 24.

[323]–السيد حافظ، مسرحية الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ،ص 09.

[324]– المصدر نفسه،ص09.

والغضب. أو قوله: "**يعدل نظارته**"[325]، فالنظارة رمز للمرتبة الاجتماعية كما هي دليل على الاهتمام بالشيء، أو قوله :"**سأعطيك وساما مني لك يا مارلو عند الحضور**"[326]، فالوسام رمز التقدير، أما تشخيص القوة والتضحية فجسدها في الوحدات الأكسيسوارية التالية: "سيفا و مدفعا وبندقية وطائرة وصاروخا وعودا"[327] فالإكسسوار يعمل على مساعدتنا في التعرف على المكان الذي توجد فيه وفي اكتشافه كما أنه في بعض الأحيان يمكن اختزال تغيير الديكور المسرحي في تغيير الإكسسوار فقط.

**ت- شعرية التشخيص بالفكر والرأي:**

كثيرا ما يتقمص الكاتب أو المخرج ممثل معين ليكشف من خلالها أفكاره ورؤاه التي يريد أن يوصلها إلى القارئ/المتلقي، أو يريد أن يبثها في مجتمعه، أو يستطيع بهذه التقنية أن يكشف لنا أسرار الشخصية الموظفة وتوجهاتها الفكرية، ومسالكها العقلية ورؤاها للواقع، وتعاملها مع المواقف وتحدياتها للأزمات، ويزيد هذا النوع من التشخيص أكثر في المسرحيات ذات البعد الفلسفي والفكري الخالص كما يمكن أن يتجلى ممزوجا مع التشخيص بالفعل والرأي والكلام. "**فالكاتب يستغل كل حيلة للتشخيص ولا يقاوم**"[328]. وهنا تتحول الشخصية المسرحية إلى ناطق بلسان المؤلف، كما قد يلجأ كل من

---

[325]- المصدر نفسه، 27.

[326]- المصدر نفسه، ص105.

[327]- المصدر نفسه، ص96.

[328] عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 457.

المؤلف والمخرج إلى إنطاق الشخصية رأيا عن شخصية أخرى يتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا عنها. "**لأن الشخوص مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه العامة**"[329]. وهنا يلجأ المؤلف المسرحي إلى فنية مضبوطة للكشف عن الشخصية، بأن لا يسمح لها على أن تستحوذ على التعريف بنفسها عبر أساليب التشخيص المختلفة، لئلا تتحول المسرحية إلى سيرة ذاتية، وإنما يعطي فرصة للآخرين وللشخصيات التي تشاركها الحدث المسرحي، أن تقول عنها ما تراه صوابا. "**إن التشخيص بالرأي هو محاولة إماطة اللثام عن شخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية**"[330].

تقوم شعرية التشخيص بالفكر والرأي الدرامي في مسرحيات **السيد حافظ** على إيجاد حل وفكرة للتغيير، بحيث أن الفكرة هي التي تعطي العمق الحقيقي للتغيير في جذور الواقع، فعلى سبيل التمثيل تكمن شعرية الفكرة والرأي في مسرحية " **العجوز والخادمة** "على يحرم الأب أولاده من الميراث ويعطي الوصية للرسام والخادمة، لأنه يرى فيهم الخير والصلاح بينما أولاده تغيب فيهم روح الإنسانية والسمات الأخلاقية، وتتجلى هذه الشعرية من خلال قوله: "**سأعطي نصف أموالي لهذا الولد النقاش ... الذي رسم الحائط ورسم الصور لي دون أن يأخذ مني أجرا ... وكان يحدثني عن أحلامه ... عن رغبته في**

---

[329] عبد القادر أبو شريفة. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 2000، ص 135.

[330] عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 63.

**السفر للخارج للدراسة وإقامة معرض في كل بلد يزورها .. عن حلمه بشراء خيمة يحملها على كتفه، عن حزنه على الفقراء، الذين يموتون جوعا ... عن رغبته في أن يعطي الفقراء قلبه ... سأعطيه نصف ثروتي ... لأنه سيصنع من الحلم البسيط أحلاما للبسطاء ... أما أنت فأعطيك النص الآخر لأنك الوحيدة التي أسمعتني**".[331]

وفي مسرحية " **سندس** " تظهر البطلة "**سندس**" داعية إلى الحب والخير والحرية فتتشخص بآرائها وأفكارها، ساعية إلى الحرية وعشق الورد والطبيعة، بل والهروب إليها، صافحة عن كل عدو، فهي واسعة الأفق شجاعة، ما دامت تجابه الأعداء، وترتقي بطيبتها، عندما تحاور وردها وتستأنس به، وتعتبره الصاحب في الدربة والأنيس في الغربة. وبقدر ما تتشخص بالفكر تتشخص بآراء الغير فيها، فقد وصفها أصدقاؤها ومحبوها:

**أبو صالح : ياسندس**

**طفل 1 : قلبك فجر**

**أبو خليل : يا سندس**

**طفل2 : صباح الخير**

**أبو عدنان : يا سندس**

**طفل 3 : يا نسمة بحر**

[331]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 07.

**الجميع : كوكو..كوكو.. صباح الخيريا سندس**[332]

تتشخص ملامح "**سندس**" أكثر في الحوار الذي يلي المقطع السابق بين الأطراف السابقة عن ذكائها وطيبتها ودهائها وفطنتها وسعة أفقها وحدة لسانها وشدة تقديرها وتقديسها[333]. وعلى العكس من ذلك يتشخص "**الشاويش**" غير مقدر للمعاناة التي تعيشها سندس وغير آبه بما تقدم له "**سندس**" من شكاوى، على اعتبار أنه كان لا يصدق إلا بما تقوله له "**ليزا**" و "**أم ليزا**"، فهو في رأيه وفي نظره، عديم القيمة والفائدة[334].

**ث- شعرية التشخيص بالكلام والصوت:**

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، والتضييق والاتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية. فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوه أو تصيح ... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت. "**فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات**"[335]. ولا يمكننا دراسة شعرية التشخيص بالصوت والكلام بمعزل كلي عن شعرية التشخيص بالحركة والإشارة، لأنهما نسق علاماتي هام في الصياغة

---

[332] السيد حافظ ، مسرحية سندس ص 7

[333] المصدر نفسه، ص 8.

[334] نفسه، ص 07.

[335] فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص 14.

النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام، ولهذا أوجد الدارسون مستويات مختلفة من الأصوات. لذلك وجب اهتمام الكاتب بنصه الدرامي اهتماما كبيرا فيعنى بعلامات الوقف عناية تامة، ويقصر جمله المسرحية، وينقل هذا الاهتمام إلى الممثل، الذي يحقق بنطقه السليم لها توالد الأحداث وتشخيص الحالات النفسية والاجتماعية، كالغضب والهدوء، والفقر والغنى... وذلك برفع الصوت أو خفضه، أو همسه أو الصمت تماما. وبهذا تصل المرسلة الصوتية إلى المتلقي تامة. "**ولذلك وجب على الكاتب والممثل معا أن يعيا أن عند كل علامة ترقيم يتوقف الكلام، بإيقاع نبري خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي، لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق**"[336]. فإذا اختلت الأطراف السابقة أصبح الكلام سردا ضائع المقاصد تائه الملامح، أما إذا تقيد بها أصبح وسيلة من وسائل التشخيص النافعة. "**فالقاعدة هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك حتى يشمها المستمع ويراها ويتحسسها بيديه**"[337].

وبهذا يكتسب التشخيص بالكلام أو الصوت علامات ظاهرة وأخرى مستترة، متراكبتين معا، يجتهد القارئ والمتلقي معا في تفكيك شفراتهما الصوتية واللغوية في ضوء التشخيص الفعلي والمظهري، والأنساق الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها. وبهذا "**صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة**

---

[336] أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات: **الباص**: يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة. **الباريتون**: يشترك مع الباص في نطقه ولكنه أكثر منه تأثيرا. **التينور**: أوسط الأصوات وأكثرها شيوعا وأقدرها على التلوين. **الآلتو**: أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء. **السوبرانو**: أرق أصوات النساء

[337] فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص 180.

**إنتاج النص، بوساطة فعل الفهم وإدراك الكلام، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى، وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي**"[338].

ونشير هنا إلى أن شعرية التشخيص بالكلام والصوت مرتبط ارتباطا كليا بعضو الكلام (جهاز النطق) وبشيء من الكلام (الخطاب المسرحي). "**فهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق، أو الصوت (عمقه، مداه، حجمه، اتساعه) الذي يميزها عن غيرها، وهكذا نجد أن الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع له إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها**"[339]. ويجب أن يلائم الكلام والصوت الشخصية التي يمثلها محددة المعاني بسرعة الصوت أو ببطئه، أو بتغيير نبرات صوتها. لأن الصوت يلقي ظلالا على المشاعر والمعاني، فيعتمد على جرس ونغمية الصوت، لزيادة القدرة على الدل والتشخيص. "**فحين يصبح الممثل فوق الخشبة يجب عليه أن يستحضر ويركز ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته وبصوته، وبذلك يصبح المعنى واضح في ذهن المتلقي غاية الوضوح**"[340].

وشعرية الكلام والصوت تقنية لجأ إليها **السيد حافظ** لتشخيص كل شخصية على حده. فـ "**سندس**" تظهر هادئة شادية حنونة عطوفة حساسة باكية ثم ضاحكة على "**الشاويش**". محاورة لـ "**ليزا وأمها**" بالتؤدة والروية. أما "**الشاويش**" و "**الوزير**" و "**السلطان**" فتعلوا أصواتهم ويتبعون كلامهم

---

[338] المرجع نفسه، ص 185

[339] بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2001، ص 52.

[340] عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 453.

بالصياح، فكلامهم وأصواتهم تشخص غضبهم وحيرتهم، وعنفهم واستغرابهم. لذلك كثيرا ما يعتريهم الصمت وتعلوهم الحيرة بعدما لا يجديهم الصياح. وعندما تبلغ الحيرة ب "**السلطان**" أوجها يصرخ على "**الوزير**" بصوت عال يكشف استشاطه وغضبه[341].

إن مما يزيد من شعرية الفعل المسرحي إلى جانب شعرية الحركة والإيماءة أداء الممثل لصوته على خشبة المسرح، التي تعكس انفعالاته مع الحدث المسرحي، وتعكس تلك التشنجات النفسية التي تترجم حالته النفسية من خلال رفع الصوت وانخفاضه وتموجه من حزن وألم وفرح....الخ، أي حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، وتتجسد هذه الشعرية بقوةفي مسرحية "**العجوز والخادمة** " حيث ترتفع وتتسارع نبضات الصوت من خلال قوله: **"(يصرخ بصوت مرتفع) أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا ... من قصاصات الصحف وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر**".[342] ثم يعود نبض الصوت إلى وتيرته الطبيعية من خلال قوله: "**أمضيت نصف عمري الأول أشرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر وراء والصيد وراء اللاشيء**".[343]

[341] السيد حافظ، مسرحية سندس، ص13

[342]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

[343]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

**ج-شعرية التشخيص بالمونولوج:**

كلمة "**مونولوج**" تعني كلام الشخص الواحد، وهي تقابل كلمة "**ديالوج**" التي تعني الكلام بين شخصين على فأكثر[344]، فهي تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي للكشف عن أفكار الشخصية ودوافعها بوساطة المناجاة، أو الحديث الذي يضطلع به الشخص الواحد على الخشبة. ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها. إذ لا يتوقف دوره في إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط، وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي الأدبي بحيث يصير القارئ والمتفرج مشتركا في الفعل الدرامي "**والمنولوج دراميا يقرب المتفرج من الشخصية أما مسرحيا فهو تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل**"[345]

إذًا فالتشخيص بالمنولوج بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة، أو هو شبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية التي تأسر لبك، وتجعل الكاتب المسرحي يجمد الحدث والشخصية عند لحظة معينة. ولا يمكن أن نتصور المونولوج أن يتم في صمت، بل تتحدث الشخصية بصوت مرتفع تفرض به وجودها، وتشخص ذاتها فهو "**من الناحية المنطقية والعلمية أسلوب مقصود لتتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وهو تصوير**

[344] المرجع نفسه، ص 101.

[345] حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 494.

**موضوعي للحالة النفسية للشخصية"**[346]. وكثيرا ما نعثر في حياتنا اليومية من يحدث نفسه بصوت مرتفع، وإن كانت في كثير من الأحيان حالات مرضية.

إن وجه التشخيص في المناجاة الداخلية " **أنها أقصر السبل وأوضحها لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية، كما يتقرب الكاتب المسرحي منها"**[347] ففي مسرحية " **الخادمة والعجوز**" فيمكن أن نجمل شعرية التشخيص فيها من خلال نظرة الأب إلى من حوله، ففي نظرة "**الأب**" حامد إلى صورة ابنه الثاني: **"إبراهيم"** وهو شخصية محبة للمال ترك منزله ووالده من أجل المال، وهو يحمل الكره اتجاه أبيه لأنه كان يظن أنه يكرهه، سافر إلى لندن من أجل الحصول على المال، وتحقيق أهدافه وأحلامه.

ثم انتقل إلى صورة ابنته "**منى**" وهي أيضا شخصية محبة للمال، لا تحب زوجها، بل تحب ثروته، وهي شخصية مهملة، ووصلت بها قمة الوقاحة إلى أن تشتري شهادة الدكتوراه بالمال لا بالفكر، وهي شخصية طموحة تسعى أن تكون وزيرة وتكون لها مكانة مرموقة في المجتمع، وهذا ليس من اجل خدمة الضعفاء وأبناء مجتمعها بل من اجل تحقيق غايتها وهدفها وعلى الرغم من ذلك إلا أنها "**شريرة طيبة ... سافلة اللسان ... حنونة القلب ... إنها حواء بكل ما فيها ماضيها وحاضرها**".[348]

---

[346] حازم شحاته. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 148.

[347] عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص410.

[348] – السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

ثم انتقل إلى شخصية "**الرسام**" وهو شخصية طموحة، يريد إكمال دراسته في الخارج، يحب الفقراء ويحب مساعدتهم وهو الذي رسم الحائط والصور دون أن يأخذ منه الأجر وهذه الشخصية يحبها "**الأب**"، بحيث يريد إعطاء نصف ثروته لهذا الابن حيث يقول: "...**سأعطيه نصف ثروتي ... لأنه سيصنع من الحلم البسيط أحلاما للبسطاء..**".[349]**ثم يصف** "الخادمة "بأنها شخصية طيبة وفقيرة فهي التي أنصتت له وسمعته ويريد إعطاءها نصف ثروته الأخرى لها.

لقد استغل الكاتب **السيد حافظ** كل وسائل التشخيص المتداولة في الكتابة المسرحية : من تشخيص بالفعل والحركة والإشارة والإيماءة، وتشخيص بالفكر والرأي وما تحكم به الشخصية عن ذاتها وعن غيرها، وتشخيص بالديالوج، أوالكلام والصوت، وصولا إلى التشخيص بالمونولوج أو المناجاة الداخلية والذاتية. فكل هذه الوسائل وظفها لرسم صورة دقيقة لشخوص مسرحياته، وبخاصة الشخصية المحورية في المسرحية، ورسم ملامح دقيقة غير أننا نجد غالبية التشخيص بالحركة والتشخيص بالمونولوق على بقية الأساليب والطرق الأخرى .

فغلبة الأسلوب الأول الحركة والفعل يعود إلى أن أصل المسرح فعل TO ACT وأن المسرحية أُلفت لتمثل لا لتقرأ، أما غلبة النوع الثاني فتعود إلى معاناة الشخصيات البطلة وسط مجتمع لا يقتنع بأفكارها فهي بمونولوجها تحقق نوعا من الانزواء والانعزال.

---

[349]– السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص 05.

ولكن رغم ذلك فقد شخص لنا الكاتب- مثلا- "**سندس**" في صورة تلك البنت الفياضة العنيدة التي لا تخاف لومة لائم في قول كلمة الحق، حتى لو كلفها ذلك عنقها. تناضل لأجل تحقيق أفكارها وتجسيدها، ولا يهمها أن تعود إلى بيتها مرة مصيبة ومرة خائبة، مادامت أنها أدت واجب العمل والفعل، محققة بذلك قول الله تعالى:"وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلاّ مَا سَعَىۙ وأَنَ سَعْيَهُ سَوفَ يُرىَ" (النجم، 39-40).

**ح- شعريات بناء الصراع :**

الصراع هو تلك المشاعر والأحاسيس التي تعانيها الشخصية من جراء تفاعلها مع الأحداث والظروف والشخصيات الأخرى، وقد قسمه النقاد والدارسون إلى صراع عام وصراع خاص، صراع خارجي وآخر داخلي، ويلعب الصراع دورا كبيرا في تحديد نمط السلوك. وكما أن الصراع هو نتيجة تفاعل المشاعر والأحاسيس مع الظروف المقترحة فلا بد أن يختلف لدى الشخصية المسرحية باختلاف تلك الظروف.

أي أننا نجد الصراع في حالة تغير مستمرة، وهذا أمر طبيعي لأن ظروف الأحداث في حالة تغير، وعليه من أجل تحديد الصراع، فلا بد من إدراك الظروف التي وضعها الكاتب المسرحي، والتي تتحرك من خلالها الشخصية، إذ تلعب هذه الظروف دورا كبيرا في حياة الشخصية، فتنبعث الحياة في المشهد، وتولد الصراع لدى الشخصيات بل والحرارة في العمل المسرحي[350].

[350] – كونستانتين ستانسلا فسكي، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 1985، ص293.

الصراع مفهوم عام، يفترض وجود علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا[351] . وكلما تقدمت أحداث المسرحية فإن شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها، إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها وهذه التصادمات هي " **ما يتولد عنها التوتر أو الصراع**"[352]، وبالتالي فإن الصراع ضروري للشخصيات، ولابد للشخصيات من أن تحلم بقضايا وأهداف تعمل على دفع هذه الشخصيات في قوة إيجابية للحصول على ما تريد. والنتيجة هي ما نراه في المسرحية من توتر الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية، ويؤدي إلى تكوين الأزمة، ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل[353]. وقد عد الفيلسوف الألماني **فردريك هيغل**( 1831/1770) في كتابه **"علم الجمال"** أن : " **الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعال تصادمية وردود افعال تجعل من الضروري تخفيف حدته وحله في النهاية"**[354]. ويرتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وكذلك تحديد نوعه في المسرحية بنوعية وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته.

وهناك الكثير من الدراسات التي تفسر علاقة البطل بالصراع، فقد ربط **هيغل** وكذلك الناقد الروماني **جورج لوكاتش**، تشكل البطل كبطل وعي

---

[351]– ماري إلياس وحنان قصاب حسين، المرجع السابق، ص220.

[352]– سامي منير عامر، من أسرار إبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر ،1987، ص103.

[353]– المرجع نفسه، ص104.

[354]– ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص220.

الذات لديه، واعتبر أن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقي[355].

ولشعرية الصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيا مجسدا على الخشبة، أو يكون صراعا داخليا مبنيا على التنافس بين شخصيتين، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية، صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة. ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالصمت، صراع ميتافيزيقي الإنسان وقوة ما غيبية[356]. ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشخصية في العمل الإبداعي القصصي أو المسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها[357].فيجعل منها كائنا حيا له أثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي. فالشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليا وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة، ورد الفعل لذلك فإن العمل الأدبي الجيد يقاس بمدى متانة الشخصية وقوتها في التأثير.

---

[355] المرجع نفسه، ص220.

[356] ماري إلياس ، حنان قصاب، المرجع السابق، ص 290.

[357]عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص68.

تعتبر مرحلة السبعينيات فترة حاسمة في تاريخ الأمة العربية، فهي فاتحة عهد جديد بالنسبة للمفكر العربي والمفكر المصري على وجه الخصوص. ومسرحية **"الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" للسيد حافظ** خطوة فريدة من نوعها للكشف عن مسيرة حافظ التجريبية، وللكشف عن الرؤية السياسية وموضوع المسرحية بصفة عامة هو موضوع إنساني قبل كل شيء يتحدث عن قهر الإنسان، ومحاولة التخلص من هذا القهر، فهي تصوير حي للمجتمع المضطهد من طرف القوى الإمبريالية الظالمة، فدعوة **السيد حافظ** دعوة صارمة للوقوف بشدة ضد هذا القهر على مصراعيه الداخلي والخارجي، وذلك من أجل تحقيق الحرية للأراضي العربية، كذلك تحقيق الحرية السياسية والقومية للقضية الفلسطينية على وجه الخصوص. فالمسرحية تتضمن محتوى فكريا وإيديولوجيا يساير الرؤية الاجتماعية للإنسان العربي.

**أ- شعرية الصراع الداخلي:**

يتجلى من خلال صراع بين عاطفتين صراع بين العقل والعاطفة، صراع بين العاطفة ومثل أعلى وصراع بين فكرة ما، غير إن نمطية الصراع الداخلي قد تغير كثيرا في مناهجه عن مفهوم الخصومة والمنازلة أو الهجوم والدفاع الذي تعارف عليه القارئ أو المشاهد، حيث توجه وبالتطور والتدريج، نحو مجاله الأعمق في التعبير عن ذروة فلسفية، تعني بالصدمة والتأزم والتوتر للوصول إلى قمة الحدث الأهم في البناء المسرحي، وهو الهدف الذي يسعى إليه أي مؤلف ينشد إبراز عمق المعني الجوهري في بساطة لغوية، بحيث تصل إلى القارئ أو المشاهد أو المستمع بكل يسر ووضوح.

ب- **شعرية الصراع الخارجي:**

يكون مع شخصية وأخرى مضادة مع الطبيعة وظواهرها، مع المحيط أو المجتمع، مع قوى كبرى كالقدر والموت والزمن، ويشكل الصراع من حيث طبيعة التجسيد إلى تجسيد مادي ونفسي ( سيكولوجي) واجتماعي، حيث يتجسد الصراع المادي من خلال أفعال مادية، تعبر عن تقاطع الإرادات مثل خصومات بالأكف( صفحات ) كما في مسرحية "**روميو وجوليت**"، أما الصراع النفسي فغالبا ما يتجسد عن طريق المونولوجات الداخلية، في حين يتجسد الصراع الاجتماعي من خلال أفعال وسلوكات الشخصية التي تبغي بها التقاطع مع أفعال وسلوكات الشخصية المضادة[358].

وحتى يكون الصراع دارميا لابد من توافر مجموعة من الشروط، يوضحها المؤلف المسرحي، تتمثل في التمهيد للصراع، التكافؤ بين أطراف الصراع، تشعب الصراع بدوره إلى صراعات فرعية، الابتعاد عن الغنائية ( البوح الوجداني أو الوصف الشاعري).

وقد تجلت شعرية الصراع الخارجي ( صراع ثقافي) في مسرحية : **"الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" للسيد حافظ** في صراع بين إرادتين عربية وإسرائيلية، ويتضح هذا الصراع خاصة بين **ياسر** والضابط الإسرائيلي.

**ياسر: ( يرفع الملابس عن طهر) تقدم الآن و اضربني أيها القائد حتى تستريح نزعة القسوة في داخلك وأعلم أنني سأسأل ملكك يوما ولكن لن أفعل بك**

---

[358]– فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها ، ص105.

**شيئا...**[359].ويعمد الكاتب إلى تأجيج هذا الصراع وتصعيده من خلال الدعوة إلى العمل الثوري المسلح باعتباره الأداة الوحيدة التي يفهمها العدو. كذلك يورد الكاتب صراعات أخرى، مثل صراع **رواية مع عامر**، فشخصية **رواية** لها التزاماتها كمناضلة لا تحب المزاح السلبي الفارغ، ولا تحب التهاون في خدمة الوطن، لذلك فأفكارها لا تتلاءم وعقلية **عامر** السلبية.

**عامر: لماذا تؤنفين.....لماذا تقصدين اتعابي .**

**راوية: لماذا تتحدث معي هكذا يا عامر**[360].

والصراع نفسه يتأجج بين **صبحي**و**عامر**.

**عامر: لماذا تحدثني هكذا .**

**صبحي: أنا أعرفك ياعامر جيدا منذ أن أحضرتك إلى المنظمة منذ كنت في باريس حينما كنت عازفا في الرقص وأنت غيرراض كلية عما تفعله**[361].

وها هو الصراع الثقافي يتجلى من خلال **كامل** الشاعر الواثق من نفسه ولايهمه أي نقد أو يؤثر فيه، يتعرض لنقد **محمد** الذي يظهر من الطبقة المثقفة، **ومؤمن** يوافق **كامل** الرأي .

**محمد: نعم عايزإيه ياسي مؤمن .**

**مؤمن: لو سمحت سيادتكم ... تتفضل تيجي بتسمع القصيدة دي.**

---

[359] – المسرحية، ص 151-152.

[360]– المسرحية، ص149.

[361]– السيد حافظ، مسرحية الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب"، ص167.

**كامل: أناحكمل القصيدة.... واللي سمع يسمع ...واللي مايسمعش عنه ماسمع...**

**حنقربشويش حبي الطفل يهين خطاه " يتحرك محمد إليهم".**

**طفل لا يعرف أباه.**

**هل تدرين؟**

**أنا ملي سارت سفن**

**تبحث عن إله حزين ...حلوة أوى قفه النون دي.**

**وقلبي غريب**

**ووجهي شحيب ...حلوه اوي قفه دي.**

**محمد: الذي وصل الى المستوى الرابع وقد سمع الجزء الأخير من القصيدة كفاية بقي حب وحزن .**

**ووجع قلب فلقتوا دماغنا...**

**كفاية بقي....هو مفيش في الدنيا غير الحب.**

**كامل" المؤمن" ماأنا قلت لك النقاد دول ماعلهومش إلا هدم الناشئين اللي زيي وبس بالذمة لو كنت أنا ...ش.**

**محمد " مقاطعا" بالذمة كام واحد في البلد بيكتب شعر.**

**كامل: إش عرفي.**

**محمد: أقولك أنا ..كلهم.... إلي تعبان ... تعبان شوية..**[362] .

**شعرية الصراع الداخلي:**

يطرح المؤلف السيد حافظ عبر شعرية الصراع الداخلي انتماءات الناس حسب طبقاتهم وأفكارهم، فنجد صراع **محمد** الإنسان المثقف مع والده الذي يرغمه على الدخول إلى الكلية الحربية ، ولكن محمد لم يرفض تلك لوعي منه أن خدمة البلاد أولى: **الأب: اسمعت كويس....أنت مجموعك كويس... يقدر بدخلك الكلية الحربية وإلك الأفضلية لأني خدمت الجيش...مش معقول أبوك يبقى عقيد وأنت مطوع عسكري.**

**محمد : يابابا.. أنت عقيد..... أنت كنت بتحب الجيش كوظيفة...أنا بحب الجيش لأن البلد محتاجه لي فعلا وده الفرق بيني وبينك**[363].

ثم يورد الكاتب صراعا بين **مؤمن** ووالديه ، اللذين ينتميان إلى طبقة متوسطة فيريدان الانفتاح مع العالم البرجوازي، حينما يطلبان منه أن يدرس من أجل أن يحصل على وظيفة متميزة .

**الأب: شفت حسين ابن خالتك فهيمة بقي إيه.**

**مؤمن: شفت**

**الأم: مهند قد الدنيا.**

---

[1]- المسرحية، ص26

[2]- المسرحية، ص155.

**الأب: شفت إداور بن جارنا بقي إيه.**

**مؤمن: شفت....**[364]

**الوالد الذي يعاقب ابنه من أجل تحسين أخلاقه لأنه يثير الكثير من المشاكل في البيت في فترة غيابه.**

**الأب: جرى إيه يابن الكلب كل يوم عاملي دوشة.**

**جابر: لا....يا أيه..... سبب؟**

**الأب: اسكت ( يضربه) يا عبيط أنت مش عاجبك.**

**جابر: لا ماتضربنيش والنبي....الله يخليك.**

**الأب: لا حاضربك لحد ماموتك واستريح منك ومن قرفك يا صايع ياصايع.**

**جابر: يا ايه؟؟**

**الأب: يا ابن الكلب ...طالع يا ظل أمك..**

**جابر: متقولش على أمي كده.**

**الأب: وكمان بترد على يا ابن الكلب**[365]

---

[364]- المسرحية ص 75

[365]- المسرحية، ص92-93.

**شعريات تكوين وبناء الشخصية :**

كما نعلم أن الشخصية هي التي تعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها، وتعد الشخصية أهم عنصر في بناء المسرحية، بحيث أنها تساهم في بناء الحوار وكذا الصراع، فلا وجود لمسرح بدون شخصيات: "**لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي**".[366] وفي المسرحية المونودرامية نجدها تختلف عن المسرحية العادية التي تقوم على تعدد الشخصيات، وكل شخصية لها دور في إبلاغ أفكارها عن طريق الحوار بين الشخصيات وتكوين حوادثه حيث نجد المسرحية المونودرامية في تعريفها: "**المونودراما هي تلك المسرحية التي يقوم بها ممثل واحد (أو ممثلة واحدة)، ومنهم من يرى أنه من الممكن أن يظهر أكثر من ممثل أو ممثلة على المسرح، ولكن دون أن تكون لهم حق مشاركة ناطقة في العرض المونودرامي**".[367] والمعنى أن العرض يقوم به شخص واحد، والآخرون يكونون مجرد شخصيات مساعدة لا تشارك في فعالية النص وهذا هو الفرق بين بنية المسرحية التقليدية والمسرحية التجريبية أي أنها لا تقوم على تبادل الحوار.

وفي مسرحية **العجوز والخادمة**، نجد أنها تتكون من شخصيات حقيقية على خشبة المسرح التي ساهمت في تفعيل وتحريك المسرحية مثل الأب حامد والخادمة، وشخصيات خيالية كانت عبارة عن صور فوتوغرافية قام

---

[366]– أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، د ط، مصر، 1980، ص 42.

[367]– جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر، ط1، سوريا، 2008، ص 60.

الأب بسرد أحداثها على لسان حاله، وهذا يقودنا إلى توضيح أن فكرة المسرحية المنودرامية أنها ليست اعتباطية، فإن صح القول فهي وريثة المسرح اليوناني، حيث نجده في القديم كان الممثل يستخدم فيه الأقنعة ويقوم بتغيير الأصوات، وفي المسرح المونودرامي قام بنزع الأقنعة وانكشاف الذات أمام الجمهور. ويتضح لنا هذا المفهوم أكثر، بحيث نجد العجوز "**حامد**" هو الشخصية الوحيدة على خشبة المسرح وهي التي تقوم بتحريك الأدوار وبناء الأحداث، أما الشخصيات الأخرى كانت عبارة عن صور فتوغرافية، فأخذ يسرد أحداث أبنائه وزوجته وزوج ابنته والرسام وزوجة ابنه، بحيث انتحل شخصياتهم وأخذ يسرد أحداث حياتهم وتبنى شخصياتهم من نسج الخيال والتذكر، وهذا يعود سعة خياله وقوة الإبداع لديه، حيث يجعل القارئ أو المشاهد يشعر أنه يرى ويعيش هذا الموقف، وهذا يعود إلى دقة تصوير الشخصية ووصفها، وذلك من خلال رسم أبعادها من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون، ومن خلال المسرحية نكتشف أبعاد هذه الشخصيات.

**أ-شعريات الشخصيات الرئيسة:**

وهي الشخصيات التي تتمحور عليها أحداث المسرحية، وفي مسرحية العجوز والخادمة، نجد أن البطل التراجيدي في هذه المسرحية هو العجوز واسمه حامد، وهو كبير في السن، حيث تبين الإرشادات المسرحية انه رجل كبير في السن على ما يبدو في سن السبعين يهتم بمشاهدة الأخبار ويتضح ذلك من خلال المسرحية أنه "**رجل كبير في السن على ما يبدو في سن السبعين ... وقد ارتدى الملابس بطريقة غير مهندمة**".[368]

[368]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 01.

وهو شخصية عصبية، بل إن مزاجه الكلي يرزخ تحت وقع الإحساس بالكآبة والشعور بالقلق في الحياة ومما يدل على ذلك صراخه الذي يعكس عصبيته: "**(يصرح بصوت مرتفع)**"[369]، وحسب ما ذكر في المسرحية أنه شخصية متمردة ولعوب في صغره حيث لم يحقق شيء في حياته أو أن الزمان كان ضده حيث يقول: "**أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا ... من قصاصات الصحف وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر (تهبط الخادمة معها كوب من الشاي ... تقدمه له) (ينظر لها) شاي رائع أمضيت نصف عمري الأول أشرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء اللاشيء**"[370]، وهو لا يحس بأنه كائن حي، لأنه يفتقد كل صورة الحنان حيث نجده يشعر بالوحدة والإقصاء النفسي ويبدو معزولا عن واقع الحياة، لا أولاد يحتووه ولا زوجة تقف بجانبه، بحيث نجدهم لا يريدونه كأب، وإنما يريدون ماله، وله رؤية سوداوية اتجاه هذا الواقع حيث يقول: "**ماذا تريد أن تفعل في هذا العالم ... القبيح ... الجميل جميل ... والخير خير ... والشر شر ... هل تريد تحويل الدنيا إلى عالم خير ... غبي ... هل تريد أن تصنع السعادة بالمال .. غبي ... المال هزيمة ... كل الأشياء متساوية أمامي ... الأنذال كالأبطال والأبطال كالجبناء ... عالم لا يقدر أحد فيه أحد**"[371]، وكان رئيس لجنة تقدير، وكان يشجع ابنته على التعليم والحصول على الشهادات، وكان له بعد فلسفي حيث نجده يبحث عن وجوده وتواجد في هذا العالم: "**من المسؤول عن وجودي هنا بمفردي ... أولادي ... المجتمع ... الزمن ... لا أدري؟ هل كل**

---

[369]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 02.

[370]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 02.

[371]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 03.

**هؤلاء تكفوا ضدي**".[372] ومن خلال هذا نستنتج أن الممثل يلعب دورا أساسيا في المسرحية، ولا يمكن الاستغناء عن الشخصية الرئيسة، والبطل لابد من حضوره فمنه وإليه يعود سرد وتصوير الأحداث.

**ب-شعريات الشخصيات الثانوية:**

وتكون في المرتبة الثانية بعد الشخصية الرئيسة، والشخصيات الثانوية هي التي تقوم بمساعدة الشخصية الرئيسة، وبدونها يختل التوازن وعلى المؤلف أن يهتم بدورها وتتمثل الشخصيات الثانوية في المسرحية فيما يلي:

**-الخادمة:** وسميت بالخادمة لأنها جاءت لتخدم العجوز "حامد" ويتبين ذلك من خلال قوله: **"(تدخل فتاة في سن العشرين ... حاملة حقيبة) أهلا ... تفضلي ... (ينظف أحد المقاعد لها ... تجلس ... تمد يدها بخطاب) (يفتح الخطاب) أنت الخادمة ... مرحبا بك في بيتك الجديد يا بنيتي"**[373].

ويقدم لنا الكاتب الشخصية على نحو مثير، حيث أنها شخصية رائعة، غنية بالحنان والعطف، وهي ابنة صالحة حيث يصفها بقوله: **"... أنت رائعة ... لست مثل زوجة ابني باسم ... باسم التعيس ... النذل ... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة ... وأن يضربني مرة ... وتشاجر معي ألف مرة"**.[374]

وكانت مثل الطفل البريء، حيث تحزن لحزنه وتفرح لفرحه **"(تخاف ... تحاول أن تبكي) لا تبكي ... لا تبكي من أجلي لقد تعودت على هذا منذ زمن**

---

[372]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

[373]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 01.

[374]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

**طويل**"[375]، وهي في سن العشرين وهي خرساء ويتضح ذلك في قوله: "**(يمسكها من يدها) تعالي ... ما اسمك (تصرخ الفتاة ... يكتشف أن الفتاة خرساء) لا لا أيها الزمن لن تنتصر على جولة لك وجولة لي**"[376].

**شعرية شخصية منى:**

وهي ابنة العجوز "**حامد**" في سن العشرين، تحب المال، متزوجة وليس ذلك حبا فيه، وإنما في حب مال زوجها، تحب التسوق، شخصيتها تمتاز بالأنانية وحب نفسها، وهي بنت عصبية لا تحب والدها ولا تهتم بأموره حيث يصفها بقوله: "**قابلتها ذات يوم في أحد الحوانيت سألتها ماذا تفعلين..؟ قالت: .. أهلا ماذا تفعل أنت؟ قلت أني أبحث عن هدية أشتريها لأخيك، فقالت دعني أختار له الهدية وللأسف اشترت الهدية له وهدية لها وهدية لزوجها وهدية لصديقتها التي معها وتركتني أمام صندوق الحساب لكي أدفع الحساب أليس هذا أمرا مخزيا ..**".[377] وتحب أخبار الموضة وما أنتجته الأزياء بباريس ولندن، وتحب الاشتغال والاهتمام بأمور الناس، وخاصة بالشيء الذي لا ينفع: "**إنها من هواة جمع أسرار الناس وخاصة أسرار نساء المجتمع المخملي**"[378]، وهي شخصية مبذرة للمال، تهتم بالأفلام وارتفاع الأسهم والتجارة، ولا تحب إنجاب الأطفال، وهي شخصية متناقضة، أحيانا تكون شريرة وأحيانا تكون طيبة، ويصفها الأب بقوله: "**شريرة طيبة ... سافلة**

---

[375]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

[376]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 07.

[377]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[378]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

**اللسان ... حنونة القلب ... إنها حواء بكل ما فيها".**[379] وهي طالبة جامعية سافرت إلى الخارج لتحصل على شهادة الدكتوراه ليس من أجل العلم، وإنما من أجل الشهرة حيث اتصلت به و: "**قالت لي في برقية أرسل لي خمسة آلاف جنيه إسترليني لأشتري بها شهادة الدكتوراه ... اتصلت بها هاتفيا ... كيف تقولين هذا ... قالت إنهم يبيعونها فلا داعي لتبديد الوقت هباء ... أرسل النقود أرسل لك الشهادة**".[380]وهي تشتري كل شيء لتحقيق غايتها وأهدافها وآمالها، الشهادة ،والمركز الاجتماعي، ضمائر الناس...الخ. تتميز بالغضب حيث يخافون منها كل نساء الجمعيات ولها رؤية على غير النساء الأخريات، حيث يصف الأب أنها: "**تطمح في أن تكون وزيرة والله أعلم ... يمكن أن أقول لك الحقيقة إنها طموحة لمنصب رئاسة الأمة لا يقف شيء أمام طموحها**"،[381] وهي تجيد النفاق والكذب ومما يدل على ذلك: "**عندما تقرأ المجلات والصحف تحولها لمصلحتها الخاصة عن طريق صفحة المجتمع ... لعن الله المجتمع الذي تحول إلى دائرة نفاق عجيب**".[382]

**<u>شعرية شخصية باسم:</u>**

اسمه **باسم** وهو ابن العجوز "**حامد**"، شخصيته ضعيفة لأنه يخضع لزوجته، وهو يشبه الثعلب في الخديعة، وهو أستاذ في الجامعة، وهو يتسول لأبيه لكي يقوم بإرضاء زوجته وذلك من خلال شراء المنزل والسيارة، وهو ابن عاصي ووصلت به درجة الوقاحة إلى أنه قام بصفع أبيه حيث يتبين ذلك من

---

[379]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[380]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05

[381]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

[382]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

خلال المسرحية بقوله: "**ابني صفعني على وجهي من أجل جارتهم صديقة زوجته عندما حذرته صفعني**".[383] وحاول قتل أبيه مرة وهو يهتم بقراءة الكتب الرذيلة ويتمثل ذلك في قوله: "**باسم التعيس ... النذل ... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة وأن يضربني مرة ... وتشاجر معي ألف مرة .. وكانت زوجته وراء كل هذه المصائب**".[384]

**شعرية شخصية إبراهيم:**

ابن العجوز "**حامد**" يتميز بقسوة قلبه، ومن شدة القسوة على أبيه حتى ظهرت على عينه، ترك المنزل وذهب إلى لندن من أجل كسب المال، ومن صفاته أنه مبذر للمال، وكان يرفع صوته على أبيه لما كان يحدثه وكانفي صغره شيطان، وكان مشاغبا وحذقا ويستعمل الحيل لكي لا يضربه أبوه، حيث يقول العجوز: "**تذكر يا إبراهيم عندما ذهبنا إلى السوق وأنت بيدي دخلنا أحد المحلات وأخذت أبحث عنك، لم أجدك بحثنا عنك في كل ركن من أركان السوق ... أتعرف أين وجدناك؟ وجدناك تحت منضدة البائع تأكل قطعة حلوى (يضحك) وعندما أردت ضربك قدمت لي قطعة حلوى فضحك الناس وضحكنا ... كنت شيطانا صغيرا يا إبراهيم**".[385] أراد أن تكون له مكانة في المجتمع، وآمال يريد تحقيقها بمال أبيه، حيث يقول: "**كنت تريد أن تفتح بأموالي مصنع ... وتكون رئيسه، هل كنت تريد أن تصنع يوتوبيا جديد من**

---

[383]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 02.

[384]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

[385]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

**دمى وأنا أدري أن أول من تستعين به سيحفر لك خندقا به ألف عدو ضدك**".[386]

**شعرية شخصية زوج منى:**

هو من مد منى الخمر والسهر، يسهر حتى آخر الليل، وهو مستهتر وهو لا يبالي بأي شيء، وهو شخصية غنية، فاقد الإحساس والضمير، بحيث أنه لما يصدم شجرة أو إنسان لا يبالي ويصفه الأب بقوله: "**يسهر حتى مطلع الفجر ويتسكع بالسيارة ويدخلها الجراج الموجود بالمنزل ويغلق الباب عليها حتى إذا بحثت الشرطة عن السيارة لا تجدها**".[387] وهو عديم الاحترام مع الناس وحتى مع عبادة ربه، حيث أنه في وقت الصلاة: "**حتى أنه في وقت صلاة الجمعة يفتح زجاجة ويسكي ويرفع صوت المذياع الذي يذيع الأغاني الخليعة ويعرض في نفس الوقت فيلما جنسيا في الفيديو**"،[388] ويدعي أنه نموذجي وهو خائن.

**شعرية شخصية الرسام:**

ولد رمز الحكمة والعقل والإنسانية، وهو الذي رسم الصورة للعجوز، دون أن يأخذ منه الأجر، كان يرغب في السفر إلى الخارج، وإقامة المعارض وكان يحس بأنين الفقراء والشعور بهم ويحقق أحلامهم ويصفه العجوز بقوله: "**كان يحدثني عن أحلامه ... عن رغبته في السفر إلى الخارج للدراسة وإقامة معرض في كل بلد يزورها ... عن حلمه بشراء خيمة يحملها على كتفه ... عن**

---

386– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

387– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

388– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

**حزنه على الفقراء الذين يموتون جوعا .. عن رغبته في أن يعطي الفقراء قلبه".**[389]

**شعرية شخصية زوجة باسم:**

زوجة باسم، تزوجت ليس من أجله وإنما من أجل مال أبيه، كانت شخصية شريرة وكاذبة، تحب نفسها فقط، وإشباع غاياتها، ولا توجد فيها سيمات المرأة المحترمة والمتأدبة، حيث أنها حاولت مرة قتل أبي زوجها من أجل الحصول على المال، وهي تفتقر لأدنى مواصفات الأخلاق، حيث يصفها العجوز بقوله: "**ابني صفعني على وجهي من أجل جارتهم صديقة زوجته عندما حذرته صفعني .. وخرج من المنزل مسرعا وهي خلفه تقول عني أني كاذب".**[390]

**شعرية شخصية زوجة العجوز "حامد":**

زوجة العجوز، ويصفها العجوز أنها كانت ثرثارة ولا تسمع لكلامه، وهي لم تحسن تربية أبنائها وعند وفاتها لم يبك عليها أحد، ويصفها بقوله: "**... أمك كانت ثرثارة وأنت كثير الكلام وشراء الكتب والأفكار الرديئة ..**".[391]

**شعرية شخصية الشريك النصاب:**

شخصية لم يتكلم عنه العجوز كثيرا، ومن خلال سرده نفهم أنه كان شريكه في العمل، وقام بسرقة أمواله وهو يعد في نظره رمز الخيانة.

**شعرية شخصية الشرطي:**

شخصية أشار إليها العجوز بعجالة وأشار إلى وظيفتها، حيث أراد العجوز أن يبين لنا دور الخدمة الوطنية في الحرص على حياة الشعب والسهر

---

[389]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

[390]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 02.

[391]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

على الحفاظ على سلامة المواطن، ويجسد ذلك في قوله: "**... ويغلق الباب عليها حتى إذا بحثت الشرطة عن السيارة لا تجدها...**".[392]

**شعرية شخصية الميكانيكي:**

شخصية فقيرة، عامل لدى زوج ابنته منى، بحيث يقوم بتصليح ما أفسده زوج منى في عملية سرية. "**يأتي كل صباح كي يصلح ما أفسده ذلك الثري المستهتر بأرواح الناس ....**".[393]

**شعرية شخصية صديقة الزوجة:**

شخصية شريرة، وجميله الشكل، تقوم بتحريض زوجة باسم، وهي شخصية لعوب، سيئة الأخلاق، حيث يقول عنها الكاتب: "**يومها قلت له إن زوجتك تصاحب جارتها الحسناء اللعوب التي تهرب إلى عشيقها كل يوم**".[394]

**شعرية شخصية الحارس:**

عامل في منزل العجوز وهو لم يشير إليه كثيرا وتكمن وظيفته في: "**حامد: (وهو يقترب من الباب) قادم ... قادم ... من الذي يأتي لي في مثل هذه الساعة المبكرة؟ ... إنه الحارس ... أتى ليحصل على ثمن الكهرباء والماء**".[395]

**شعريات الشخصيات المركبة:**

استخدم الكاتب في هذه المسرحية شخصيات المركبة، وذلك من خلال تقنية كسر أفق التوقع، بحيث نجد الكاتب يرسم رؤية لدى القارئ أو السامع

---

[392]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[393]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[394]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 02.

[395]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 01.

أثناء سرده للأحداث ثم يفاجئه بحدث آخر أو رؤية أخرى فيغير مجرى التوقع، وهذا العمل يزيد من متعة المسرحية ومتابعة الأحداث إلى الأخير، ومن أمثلة هذا النوع في المسرحية نذكر: كسر أفق التوقع لـ"**باسم وزوجته**"، حيث قام الابن بإحضار كأس عصير للأب وإعطائه إياه لكي يشرب، حيث أن العصير فيه مخدر لأن الابن يريد سرقة أبيه. ومن ثم بدأ الأب بتساؤل عن سبب هذا التصرف الغريب الذي قام به ابنه، حيث أنه لم يشرب العصير ورماه من النافذة وتكمن المفاجأة في قوله: "**... أخذت الكوب وقلت له دعني أشربه على مهلى ... وعندما خرج من الغرفة ألقيت العصير من النافذة القريبة ووضعت الكوب فارغا وجلست وجاءني باسم ولدي اللطيف بعد عشر دقائق يسأل عني فوجد الكوب فارغا فابتسم سعيدا ... وقلت له سأنام فتبسم أكثر وأغلق ضوء الحجرة وخرج، انتظرت فإذا به وبزوجته يفتحان باب الغرفة ويفتشان في الدولاب ويتجرآن ويفتشاني وأنا نائم، فابتسمت لهما وقلت: يا أغبياء إنني ألقيت بالخدعة من النافذة، ألقيت بالعصير من النافذة ... المخدر ليس في العصير... المخدر في كل شيء من حولي .. المخدر في كلامهم ... في الهواء في كل شيء ..**".[396]

ويتمثل كذلك في كسر أفق التوقع مع **إبراهيم** حيث يظن الابن أن أباه يكرهه، بحيث نجده على عكس ذلك بقوله: "**لا تقل إني كرهتك إنني أحببتك يا غبي ... أقسو عليك من أجلك .. لماذا سافرت إلى لندن .. من أجل أي شيء .. المال ... امرأة ... غبي ... ألف امرأة يمكن أن تملكها هنا ... المال مالك ...**

[396]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

**ولكني كنت أحجبه عنك خوفا عليك أن تبدده .. أنا أحبك يا إبراهيم... لم أكرهك يوما يا ولدي ... كنت أقسو عليك لأني أحبك**".[397]

ويتمثل أيضا كسر أفق التوقع أنه لما ذهب **إبراهيم** مع أبيه إلى السوق، فهرب من أبيه ثم بحث عنه في كل مكان ولم يجده وفي الأخير وجده تحت المنضدة، وعندما أراد أن يضربه قدم له كيس الحلوى، ويتجسد في قوله "**وجدناه تحت منضدة البائع تأكل قطعة الحلوى (يضحك) وعندما أردت ضربك قدمت لي قطعة الحلوى فضحك الناس وضحكنا ... كنت شيطانا صغيرا يا إبراهيم**"[398].

ويتمثل ذلك أيضا في شخصية "**منى**" حيث نجدها أنها طلبت من أبيها أن يرسل إليها النقود لتحصل على الشهادة إلا أنه لم يرسل لها ذلك ويقول في ذلك: "**نعم لم أرسل لها النقود ... إذا استطعت أن تشتري الشهادة والمركز الاجتماعي وضمائر الناس ... إذا كان العلم أصبح يشتري بالمال لا بالفكر ... إذن أصبح الفكر يساوي شيكا صغيرا فأين يكمن للمرء أن يجد الثقة ... أين أجد الثقة إذا كان كل شيء فاسدا من حولي**".[399]

وتتمثل الشخصية المركبة في هذه المسرحية في شخصية الأب، حيث قام الأب بتوزيع ثروته ليس لأولاده، وإنما للولد الرسام أو الخادمة ويتضح كسر أفق التوقع في اكتشاف أن الخادمة خرساء: "**... ما اسمك يا فتاة (يمسكها من يدها) تعالي ... ما اسمك (تصرخ الفتاة ... يكتشف أن الفتاة**

---

[397]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

[398]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

[399]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

**خرساء) لا ... لا ... أيها الزمن لن تنتصر علي ... جولة لك وجولة لي ... (يمزق الصور)"**[400].

**شعريات الشخصيات المعارضة:**

على الرغم أن المسرحية تتوفر على شخصيات قليلة، إلا أن الكاتب استطاع ببراعته وتقنيته أن يقسم الشخصيات وكيفية انتقالها من الشخصية الرئيسية إلى المركبة ومن ثم شخصيات معارضة. فمن خلال المسرحية يتبين لنا أن كل من الشخصيات الأبناء الثلاث: "**إبراهيم، باسم، منى، الزوجة، زوجة ابنه**" كلهم شخصيات معارضة لرؤية الأب، حيث نجدهم يتفقون في تكوين رؤية وحيدة وهي "حب المال" وتغييب صورة القيم والمبادئ الأخلاقية، التي كان من المعقول أن يكون عليها أبناؤه وفق المنهج الصحيح.

**شعريات الشخصيات النمطية:**

هذا النوع من الشخصيات لا نجده متوفرا بكثرة في هذه المسرحية، واستطاع الكاتب أن يخلق شخصيات نمطية وذلك لضرورة أحداث المسرحية، ومن أمثلة الشخصيات النمطية نذكر:

**شخصية الميكانيكي:**

وهو خادم مطيع لسيده فقير حيث يأتي للمنزل ويصلح ما أفسده زوج منى ويتمثل ذلك في المسرحية من خلال قوله: "**وفي الصباح يأخذ سيارة جديدة ... والميكانيكي الفقير الخصوصي يأتي كل صباح كي يصلح ما أفسده ذلك الثري المستهتر**"[401].

---

[400]- السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 07.

[401]- السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

## شعريات الزمن

لقد اهتمت كتب التراث اهتماما كبيرا بمصطلح الزمن نظرا لتداوله في أشعار العرب وفي القرآن الكريم والحديث الشريف وإلى غير ذلك .فقد جاء في القاموس المحيط أن الزمن: "**اسم لقليل الوقت وكثيره. والجمع أزمان .أزمنة .وأزمن بالمكان أقام زمنا والشيء طال عليه الزمن، ويقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان الوقت قليله وكثيره**".[402]وحدد "**ابن منظور** "المعنى اللغوي للزمان في "**لسان العرب**" بقوله: "**الزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وقد يكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر.**[403] أما اصطلاحا فقد ظلت كلمة الزمن مبهمة لا ترمي إلى معنى دقيق وإلى دلالة محددة رغم تعدد محاولات تعريفها، فالزمن كما يرى "**أفلاطون**" هو محصلة للماضي والحاضر والمستقبل وتتابع هذه الحالات بصفة مستمرة ومتحركة ويضع هذا في مقابل مفهوم الدهر أي بمعنى الأزلية الأبدية لموجود لا يتحرك وغير قابل للتغيير. فالزمان حسبه هو شيء يتحرك ويرتبط بالجسم المتحرك ولا وجود له قبل الأزلية.[404] **ويرى "أرسطو":" أن الزمن متصل في الفعل وفي الحركة لأن الحركة والزمان حسبه لا بداية لها ولا نهاية ولتوضيح هذا التصور يمثل بالنائم، فالنائم عنده لا**

---

[402]-ينظر – فيروز آبادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابلي وأولاده، مصر ط2، 1952، ص233.

[403]ينظر – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة "الزمن" ج 4، ص 199.

[404]باديس فاغولي، الزمن والمكان في الشعر الجاهلي، تر:محمد وائل الأندلسي، جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، قسنطينة ط1، 2002، ص60.

**يشعر بالزمن ومن ثمة فإن ما مضى من زمن وهو نائم ليس بزمان لأنه لا يشعر به ولكن إذا حدث العكس بأن يحس المرء بأن الزمان قد حدث أو توهم ذلك ولم يحدث فإننا نعد ذلك زماننا ثم يلخص النتيجة في أن الزمان هو مقدار الحركة "**[405].

أما في تراثنا الفكري فنجد أن "**ابن رشد**" يرى أن الزمان والحركة مثلا زمان ويؤكد على استحالة الفصل بينهما. يقول في ذلك:" **إن الزمان شيء يفعله الذهن في الحركة. لأنه ليس يمتنع وجوده إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة. أما وجود الموجودات المتحركة أو تقرير وجودها فيلحقها اللازمان ضرورة"**[406]

كما ربط "**كانط**" الزمن بحياة الإنسان إذ يرى أن العلاقة بينهما متينة ولا يمكن الفصل فيهما. حيث يقول: "**الزمان ليس شيئا غير الشكل الحسي الباطني. أعني شكلا عيانا لأنفسنا في حالاتنا الطبيعة**".[407]والقصد من هذا أن الإنسان والفكر والزمن أقطاب متلازمة لا يمكن فصلها. والزمن حسب "**فيسنجربر**" هو " **العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض من هنا أيضا قيل**

---

[405]المرجع السابق، ص59.

[406]أحمد عبدالنعيم، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، 2004

[407]ينظر، بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، دار العرب للنشر والتوزيع، 2002، ج1،
ص17.

**بأن التحديات الزمنية لوضعية الحكي أكثر أهمية من التحديات المكانية في الرواية ".**[408]

لقد كان الشكلانيون الروس من الأوائل الذين درسوا الزمن ضمن نظرية الأدب واعتبروا العلاقة الجامعة بين الأحداث هي الأساس وليس طبيعة تلك الأحداث ثم جاء بعدهم "**موير**" و"**لوبوك**" اللذان أكدا على أهمية الزمن ودوره الفعال في السرد. غير أن "**لوكاتش**" يعتبر الزمن عائقا يقف بين الإنسان والمطلق وينظر إلى الزمن على أنه ذات طبيعية ديالكتيكية ويشاركه "**باختين**" هذا الرأي كما صنف الزمن إلى أزمنة داخلية وخارجية فنجد "**تودروف**" يصنف الزمن إلى أزمنة وهي ثلاثة أصناف: زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة وأزمنة خارجية وهي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي ونجد زمنا آخر قد أضافه فيما بعد "**جانريكاردو**" في كتابه "**قضايا الرواية الحديثة** " وهو زمن التخيل .[409]

يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي وكذا العرض على حد سواء، وتتحدد أبعاده من حيث عمله إلى زمن امتداد العرض المسرحي أي المدة التي تجري فيها أحداث المسرحية على خشبة المسرح، وزمن امتداد الفعل الدرامي ويكون بصفة خاصة في النص المسرحي المكتوب، وزمن الفترة التاريخية التي كتب فيها موضوع المسرحية وأحداثه، والزمن في المسرح لا يمكننا أن نحدده أو نقوم بتحديد أبعاده أي أن الزمن المسرحي هو زمن "**نسبي وذاتي**

---

[408] حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط2،2009ص20.

[409] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4 .2005. ص 67.

**وآني، فمحاولة تحديد ماهيته تكون صعبة إلى حد ما باعتباره أنه يرتبط بعناصر مختلفة ومتعددة، ذلك أن أبعاده متنوعة، فهناك زمن امتداد العرض وامتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، والفترة التاريخية التي تعود إليها أصول الحكاية**".[410] أي أن الزمن في المسرح هو زمن نسبي وله أبعاده، إذا كان زمن العرض فهو زمن المشاهدة المسرحية، وإذا كان زمن الحدث فهو زمن يشمل جميع الفنون الأدبية، ويعود إلى حسب الخيال والإرشادات المسرحية التي تدلنا على وقع الزمن، وذلك بعد فك الشيفرات والرموز نستنتج الزمن الذي تدور فيه أحداث المسرحية.

والزمن في المسرحية يختلف عن الأعمال الأدبية الأخرى، حيث "**أن الزمن ينضم إلى قرائنه الزمنية في السرد القديم والقصة والملحمة بوصفها فنونا متحركة تحدث في الزمن، إلا أنها تختلف –أي المسرحية- عن غيرها لاشتمالها على زمن مضاف هو زمن العرض الذي تحدده ظروف إخراج العرض المسرحي ونتاجه**".[411] وإن سير الحوادث في المسرحية لا يتطور إلا بحضور الزمن حيث أنه "**يبرز الزمن في العمل القصصي من خلال المدة التي تستغرقها الأحداث ويترافق مع المكان أثناء القصة ويتبادلان التأثير والتأثر لأن كل قصة تنطلق في الزمن وتندمج في المكان، فالأحداث لا تتحرك إلا بتحريك الشخصيات في المجالين الزمني والمكاني**".[412]ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن الزمان متلازمان، فلا يمكن أن نجد مكانا دون زمن والعكس

---

[410]– عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، مكتبة نابلس، د ط، دمياط، د ت، ص 35.

[411]– ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2005، ص 311.

[412]– مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، ص 127.

بالعكس، فبالتالي فإن الحوادث لا تتحرك دونهما. وعليه "**بما أن فن المسرح هو فن التركيز والتكثيف والاختزال، فلذلك يتطلب عناية فائقة في الزمن لضمان تدفقه، ففقدان الزمن وتوقفه يعني عدم تطور الحبكة وركودها في المسرحية وتراخيها**".[413] أما زمن النص فهو الزمن الّذي يتجسد أوّلا من خلال الكتابة الّتي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب ،وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضا ( زمن القراءة). إنّنا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا أمام ما نسميه النص، كما تتجسد من خلاله العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي( الزمن الدلالي)[414].

وقد أورد الكاتب في مسرحية " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب**" مجموعة من الأزمنة التي سيأتي تحليلها لاحقا، ومن ذلك قوله: "**بعد أحداث خمسةيونيو1967الفترة الأخيرة من القرن العشرين ، الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف**" [415]. وقوله :" **العجوز:.....بكرة الصبح لما أجي ... حلقي السمان ماليكي... ما هو جالي في المنام**"[416].أو قوله :"**كامل: ستى قلت لي...يا كامل يا ابني أمك نهارحرب سافرت هناك راحت متطوعة في الصليب الأحمر...**" [417].

---

[413]– مجيد حميد جبوري: البنية الداخلية والخارجية للمسرحية، ص 128.

[414]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء/ بيروت، ط1،1989،ص46.

[415]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص09.

[416]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص12.

[417]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ،ص 37.

كما نجد الزمن المسرحي ظاهرا وجليا في مسرحيات **السيد حافظ**، فللمسرح زمنه الخاص كما هو للسينما والرواية وغيرها ، إن المسرح فن يرتكز على محورين أساسين هما الزمان والمكان ، وبالتالي يقدم زمنه الخاص الذي يميزه عن بقية الفنون والعلوم، إن زمن المسرح زمن متفرد، ومستقل بمعنى أن فهمه يقتضي منا أن نعرف أن للمسرح استقلاليته التامة، بمعنى آخر أنه ليس زمن باطن فهو مكتفٍ بذاته ومنطقه الخاص، وأول شرط هو في كونه زمن الحاضر، ذلك أنه لا يلغى الماضي والمستقبل في زمن النص من أجل إنتاج حاضر للعرض. ومثال ذلك من مسرحية **"الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب"**. فالزمان بعد أحداث خمسة يونيو 1967، الفترة الأخيرة من القرن العشرين ، الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف[418].

فشعرية الزمن مسألة تقديرية تختلف من عمل لآخر طبقا لرؤية المؤلف، ومن خلال دراستي لمسرحيات **السيد حافظ** وبخاصة مسرحية "**العجوز والخادمة**" نلاحظ أن الكاتب حاول استرجاع ذكرياته إلى الماضي من خلال خطابه مع الخادمة، حيث مارست حركة الزمن الماضي ضغطا مركزا على حركة الشخصية المحورية "**حامد**"، من خلال استرجاعه للأحداث التي وقعت له في زمن مضى، وهذه الذكريات مليئة بالإحباط والقلق والتوتر النفسي الحاد.

إذن فإن زمن المسرحية هو زمن محصور بين فلاش باك وبين الحاضر، أي إن هذه الذكريات حدثت في الماضي وسرد أحداثها في الحاضر .

[418]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب، ص09.

وخلاصة القول فإن شعرية الزمن في مسرحيات **السيد حافظ** مفهوم وهمي الصيرورة لا يدرك بوجه صريح في نفسه أو حد ذاته ولكنه يدرك بما وفيما يحيط بنا من أشياء فإدراكه متعلق بعلاقاته الخارجية بالأشياء .

**شعرية الإيقاع الزمني:**

لقد ميز "**جنيت**" إثر دراسته للزمن بين زمنين هما زمن القصة وزمن الخطاب، وسعى إلى إبراز نقاط التطابق والاختلاف بينهما من خلال مقولة النظام ومقولة الديمومة، وفي هذا الصدد يقول "**مارتنولاس**":أن النظام order يستطيع السارد أو الشخصية من خلاله وصف أحداث الماضي بالاسترجاع، أو الإحياء analepsis، وأما أحداث المستقبل فقد تخمن الشخصيات هاجس وقوعها بالاستباق anticiption،وقد يعرف السارد عنها إضاءة مسبقة بالتوقّع، أما زمن الحكاية فينصب في مجمله على نظام الاسترجاع و الاستباق . بينما ينصب الزمن في الخطاب أي في بنية الخطاب على الدوام في المشهد أي تكون القطرة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة . وقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول امتدادا من زمن الحادثة، أما في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي، مثلا: "مرت سنوات "فتستبعد بعض الفترات الزمنية بتقنية الحذف.[419]

**شعرية الاسترجاع:**

هو مخالفة صريحة لسيرورة الحوادث في المسرحية ويكون بعودة راوي الحوادث ومحركها إلى حدث في عرف المضمون يهدف إلى استعادة أحداث

[419]عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص 108.

ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر [420] فكل رجوع للماضي يمثل بالنسبة للسرد استذكارا " يقوم به **لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة ".**[421]ويطلق عليه أيضا السرد البعدي، السرد اللاحق، الاستذكار، التذكر، اللاحقة ، يعرفه **جان ريكاردو** بقوله: **" هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن"**[422]، كما يعرفه **جيرار جنيت** على أنه :**" كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"**[423].

يشكل الزمن الاسترجاعي بوضوح في مسرحية :**"الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب** " ومن أمثلة ذلك قول **السيد حافظ** :**"كانت جزيرة السمان لكل غريب دارو الناس فيها غراب..."**[424].أو قوله على لسان **"الجابر"**: **"في سنة 48و56و67 كل الحروب كانت تسلية للقوة المالية"**[425].أو قوله على لسان **"عامر":" لقد حكى لنا قاموس الحياة عن قصة العجوز التي نامت في الطريق خمسة وعشرين عاما أو أكثر قليلا، أنت صاحبة قصة عجوز**

---

[420]نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب الرواية التاريخية العربية، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1 ص 157

[421]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[422]– ينظر جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط 1977، ص250.

[423]– جرار جنيت، خطاب الحكاية، ص51.

[424]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب،76.

[425]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب،ص77.

**الكهف الذاهبة إلى الحانة منذ عام 45"** [426].أو قوله أيضا على لسان "**عامر**": **"منذ بدأت يوم5 يونيه 1967"** [427].

من الواضح أن شعرية الزمن في مسرحيات **السيد حافظ** تبنى بالرجوع إلى الماضي، من خلال الامتداد والارتداد إلى حقبة زمنية عاشها المؤلف في تلك الفترة، ومثالا على ذلك نستدل بمسرحية "**العجوز والخادمة**"، وبروز التشنج الدرامي في خطابه، وبخاصة في استذكاره لبعض اللحظات السعيدة مع ابنه **إبراهيم**، يقول : "**تذكر يا إبراهيم عندما ذهبنا إلى السوق وأنت بيدي دخلنا أحد المحلات وأخذت أبحث عنك لم أجدك بحثنا عنك في كل ركن من أركان السوق ... أتعرف أين وجدناك .... وجدناك تحت منضدة البائع تأكل قطعة حلوى (يضحك)، وعندما أردت ضربك قدمت لي قطعة حلوى فضحك الناس وضحكنا ... كنت شيطانا صغيرا يا إبراهيم**".[428]

كما تبرز شعرية الارتداد إلى الماضي أيضا لما ينتقل إلى صورة ابنه **باسم** والتي من خلالها حاول أن يتذكر ما فعل به ابنه حيث حاول قتله وضربه ومشاجرته في الكثير من المرات: "**باسم التعيس ... النذل ... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة .. وأن يضربني مرة ... وتشاجر معي ألف مرة ... لقد تعودت على هذا منذ زمن طويل**".[429]

ثم يعود إلى ارتداده إلى الماضي مع ابنته "**منى**" ويتبين هذا الاسترجاع في تذكره و سرده لأحداث ابنته: "**قابلتها ذات يوم في أحد الحوانيت سألتها ما**

---

[426]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب، ص109.

[427]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب،ص72.

[428]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 03.

[429]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 04.

**تفعلين ..؟ قالت ... أهلا يا أبي ما تفعل أنت؟ قلت أني أبحث عن هدية أشتريها لأخيك ... فقالت دعني أختار له الهدية وللأسف اشترت الهدية له وهدية لها وهدية لصديقتها التي معها وتركتني أمام صندوق الحساب".**[430]

**شعرية الاستباق أو الاستشراف:**

هو توقع وانتظار لما سيقع مستقبلا، هو التعرف على الحدث قبل وقوعه، تعرفه "**ميساء سليمان** " بأنه: " **التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية"**[431].فالاستباق" **عملية سردية ، تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا"**[432] ومن الاستباقات والاستشرافات الواردة في مسرحية: " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب"، قول السيد حافظ :" قريبا ستصل بعثة الغضب الحمراء."**[433] أو قوله على لسان "صبحي": **"الليلة لو قابلت الأبدية في أرواحهم سأقتلها حتى أمزقها إربًا إرباً ".**[434] أو قوله : **"سنضربكم بعد خمس دقائق".**[435] **أو قوله على لسان** الضابط "**الياسر**": **"أمامك المستقبل في نيويورك سنعطيك مرتبا يكفل لك الراحة والهدوء ... ستكون مهندسا إلكترونيا."**[436]

---

[430]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

431– ميساء سليمان الإبراهيمي ، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص203.

[432]– سمير مرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص80.

[433]– ،السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ص31.

[434]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ص77.

[435]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ص101.

[436]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ص47.

هو كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها.[437]ويمكن تصنيفه إلى:

**أ - الاستباق التمهيدي:** وهو حدوث أو ملحوظة أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقا وقد يأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجزوء[438].

**ب-الاستباق الإعلاني:** وهذا النوع من الاستباق يضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثا سيرجي تفصيله فيما سيأتي غير قابل للنقص أو امتناع الحدوث.[439]

وتكمن شعرية رؤية **السيد حافظ** السوداوية لهذا المستقبل بأنه لا يمكن أن يقوم بتغيير وتطهير الدنيا من أعمال البشر، لأن الدنيا منذ الأزل وهي مبنية على ثنائية ضدية "الخير والشر"، وعادة ما يغلب الشر على الخير في هذه الدنيا، والفكرة التي يريد الكاتب توضيحها، أن السعادة لا تكون بالمال بل بجمال الروح، والمال هزيمة الإنسان في دنياه وآخرته، فالسعادة التي يتمنى الكاتب تحقيقها هي سعادة الآخرة أما الدنيا عليها السلام، ويتجسد هذا النبض والتشنج في مسرحية "**العجوز والخادمة**" في قوله: "**هل تريد تحويل الدنيا إلى عالم خير... غبي ... هل تريد أن تصنع السعادة بالمال ... غبي – المال هزيمة .... كل الأشياء متساوية أمامي ... الأنذال كالأبطال والأبطال كالجبناء عالم لا يقدرفيه أحد ... ما تنتظرمني ... أن أغيرلك الدنيا**".[440]

---

[437]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[438]نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص166.

[439]المرجع نفسه، ص168.

[440]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 03.

وتتجلى شعرية رؤية **السيد حافظ** للمستقبل بأن يمنح ثروته ليس لأولاد وإنما إلى الرسام والخادمة الذين يرى فيهما المستقبل وروح الإنسانية والأصالة، وتتمثل هذه الشعرية في هذه المسرحية في قول الكاتب : "**سأعطي نصف أموالي لهذا الولد النقاش... الذي رسم الحائط ورسم الصور لي دون أن يأخذ مني أجرا... وكان يحدثني عن أحلامه ...عن رغبته في السفر للخارج للدراسة وإقامة معرض في كل بلد يزورها.. عن حلمه بشراء خيمة يحملها على كتفه، عن حزنه على الفقراء، الذين يموتون جوعا...عن رغبته في أن يعطي الفقراء قلبه ...سأعطيه نصف ثروتي ... لأنه سيضع من الحلم البسيط أحلاما للبسطاء...آه كم كنت أتمنى أن يكون لي ولد مثله**".[441]

**شعرية الاستغراق الزمني:**

**تسريع السرد:**

**أ- الخلاصة:**

نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص كتقنية زمنية تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية أو المسرحية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي والمسرحي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها.[442]ويتجلى ذلك في قول **السيد حافظ** : " **ليلي: مدائن الخوف في عيونهم يا أصدقاء أغنية الحق أشعة ما تتفي الجليد....مدينتي مثقوبة، اليد .... لولبية الرأس...."**[443]

**ب- الحذف:**

---

[441]- السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 07.

[442]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

[443]- السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 23

وهو القطع أو تجاوز مرحلة أو مراحل أو أزمنة دون الإشارة إليها، وقد يكون القطع أو الحذف بطريقة صحيحة فتدل عليه عبارات (من قبيل – مرت سنوات –او بعد سنتين ...) . كما قد يكون القطع ضمنيا يفهم من السياق يدركه المتلقي فقط . بالمقاربة بين الأحداث أو ذكر بعض التواريخ فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها. وقد حاول **"جان ريكاردو" دون أن يستعمل المصطلح السائد لعادته أن يغير بين الحذف الذي يمس القصة فقط فهو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها ...**[444] يعد الحذف من التقنيات التي تساهم في تسريع السرد والحذف يقوم بإلغاء فترة زمنية طويلة ويكتفي بذكر عبارة زمنية تشير إلى الفترة المحذوفة.

**تعطيل السرد:**

**أ- الوقفة:**

**" وهي تقنية يتوقف فيها السرد وتتابع الأحداث لفتح المجال للوصف"**[445].سواء أكان هذا الوصف وصفا للفضاء أو وصف للشخصيات ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية: **" الوقفة التي تربط اللحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف أمام شيء أو غرض يتوقف مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد**

---

[444] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص156.

[445] الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 51.

**أنفاسه".**[446]ويمكن تسميتها بالاستراحة ، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقف فيه السارد فاسحا المجال للوصف والتقرير والإنشاء، وقد عرفها **حميد الحمداني** بقوله:" **توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه الى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"**[447]. فالوقفة إذن تقنية من تقنيات تعطيل السرد الى جانب المشهد، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث ، وترابطها. مثل قول **السيد حافظ: " المستوى الأول في اليمين المجموعة الأولى يجلس الرجال بملابسهم الخضراء ذات البقع الصفراء والحمراء عند بدء العرض يقفون .... في اليسار مجموعة الثانية ، تجلس النساء بملابسهن البيضاء وصورة الطفل باللون الأحمر ( في المستوى الثاني وهو في داخل الصالة أيضا) في اليمين الرجل العجوز يقف ومعه شبكة وشجرة بها بعض الأوراق الخضراء بجواره.... في اليسار على نفس المستوى توجد امرأة في مناطق بها رمال وصخور وقد ظلت الطريق ويبدو عليها كبر السن ، وبجوارها شجرة صلعاء ....( في المستوى الثالث على المسرح ) في اليمن يوجد مجموعة من القوات الخاصة المصرية قد أتموا عملية العبور، في اليسار يوجد مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين يبدو أن في العملية ... على المستوى الرابع فراغ..."**[448] .

---

[446]سليمان العشرائي، الخطاب القرآني، مقاربة توظيفية لجمالية السرد ألإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1998، ص59.

[447]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص76.

[448]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ص09.

ب-المشهد:

**"والمقصود به الحالة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة. ولا يتحقق ذلك بشكل جلي إلا على خشبة المسرح أما في المسرحية فيتجلى المشهد في المقاطع الحوارية التي تشكل اللحظة التي يكاد يتساوى فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق"**[449]. مثل قول **السيد حافظ** :"**العجوز: ".... ولعلني قد جف كفاف الحق..."**[450]. وتتجلى الشعرية هنا حين ينتقل **السيد حافظ** إلى تصوير المرأة عبر سيرورة الزمن أنها تبقى حواء بكل ما فيها من عهد سيدنا ادم إلى يومنا هذا، بحيث تبقى كما هي شريرة طيبة....الخ، ويتمثل ذلك من خلال قوله: "**شريرة طيبة، سافلة اللسان حنونة القلب...إنها حواء بكل ما فيها ماضيها وحاضرها..."**.[451] ومن خلال شعرية هذه الارتدادات على حركة الزمن في هذه المسرحية يتبين أن الأب رافض للحاضر والمستقبل، وهذا الشيء انعكس عليه لما عاشه في ماضيه، بحيث أنه هو والزمن خصمان متنافران ويتجسد هذا النبض في المسرحية في قوله: "**أنا لم أخف أحدا بينما الجيران خافوا من الجلوس معي...إنهم يخافون مني يخافون من أحاديثي عن الماضي...ماذا قدم لي الحاضر حتى أتكلم عنه ؟...قدم لي الوحدة**".[452] ويتمثل أيضا في قوله: "**أما الزمن فهو ضدي...منذ أن ولدت وهو ضدي**".[453]

---

[449] الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، ص 66.

[450] – المرجع نفسه،ص10.

[451] – السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 05.

[452] – السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

[453] – السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة ، ص 06.

## شعريات الحوار

أصل كلمة الحوار هو (الحاء، الواو، الراء) ... وقد بين " **ابن فارس**" في معجم **المقاييس** في اللغة: أن (الحاء، الواو، الراء) ثلاثة أصول أحد ملون والآخر الرجوع والثالث أن يدور الشيء دورا[454]. ووردت في **أسرار البلاغة** "**للزمخشري**" حاورته راجعته الكلام وهو حسن الحوار. وكلمته خمارة على الحوار[455]. "**هو محادثة بين شخصين أو فريقين حول موضوع محدد لكل منهما وجه نظر خاصة به هدفها الوصول إلى الحقيقة أو إلى أكبر قدر ممكن من تطابق وجهات النظر بعيدا عن الخصوم أو التعصب...**".[456] فالحوار هو " **أدب تجاذب الحديث بشكل عام** ".[457] كما ورد في قاموس المحيط: الحوار، أو المحاورة هي مراجعة النمط، وتحاوروا، تراجعوا الكلام بينهم[458]، وفي التبيان: يحاروه، يخاطبه، يقال تحاورا الرجلان إذ أراد كلا منهما على صاحبه، والمحاورة: الخطاب من اثنين فما فوق[459]، أما في مختار الصحاح: الحوار المجاوبة: والتحاور والتجاوب[460].

---

[454]أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم المقاييس في اللغة، دار الفكر، بيروت، 1418، ص 287.

[455]جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ص 98.

[456]بسام عجلة، الحوار الإسلامي والمسيحي، دار قتيبة، دمشق، 1418، ص 20.

[457]أحمد سحروري، كيف نرسخ أدب الحوار والنقد، مجلة المجتمع، العدد1634، الكويت، ص 48.

[458]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة الحوار، دار الفكر، بيروت، سنة 1198هـ-1978م. ص2-15.

[459]- المصري شهاب الدين، التبيان في تفسير غريب القرآن، ط1، دار الصحابة للتراث، القاهرة، 1992، ص 274.

[460]- الرازي أبوبكر محمد، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ت)، ص161.

أما اصطلاحا هو ضرب من الأدب الرفيع وأسلوب من أساليبه، فهو المراجعة في الكلام ومنه التحاور[461]، وهذا يعني أن الحوار هو مراجعة الكلام ولكن بطريقة مؤدبة وبألفاظ حسنة فيها نوع من الود والحب. الحوار المسرحي هو أهم ما في الخطاب المسرحي، الذي هو خطاب أدبي تخيلي فني، المتكلم فيه هو الأديب أو المؤلف، ينتجه في الغالب في شكل نص مكتوب، يخضع لبنية تداولية أساسها المركز والربط، يوجهه إلى مخاطبين:

-مخاطب ضمني أول، هو المتلقي القارئ فتكون بنيته التحتية التي هي درامية تخيلية محكومة بفضاء النص المكتوب، أساسها ما يحققه النص من أثر قرائي على المتلقي الفرد.

- مخاطب ضمني ثان، هو الجمهور المشاهد للعرض المسرحي، الذي أقيم على فضاء النص، فتتحول بنيته النصية إلى بنية تجسيدية إشارية، يدركها جمهور المتلقين عبر ساحة الركح، حيث يتفاعل فيه نص الحوار المسرحي كنص ناطق داخل العرض مع الجمهور تفاعلا مباشرا.

أما شعرية الحوار المسرحي فتقوم على أفعال خطابية، يتم تبادلها داخل النقلات بين الشخصيات، وهذه قد تضم أنماط الخطاب، كما يمكن للنقلة الواحدة أن تحتوي على نمط خطابي تام، أساس تحديده – ابتداء – انتهاء- وضعيات تخاطبية تحكمها قاعدة الاتصال و الانفصال ، حيث تنطبق هذه القاعدة على الخطاب المسرحي ككل بصفته فعلا خطابيا تاما، يتم بين

[461]– الألمعي، د. زاهر، مناهج الجدل، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض،ص25.

المؤلف والمتلقي، كما تنطبق على الخطابات التي تكون داخل النقلات ،كما تنطبق أيضا على مجموعة النقلات داخل مشاهد المسرحية وفصولها.

**1- شعرية الحوار الداخلي والخارجي:**

لقد ورد الحوار في المسرح سواء كان عرضا على الخشبة[462]، أو نصا مسرحيا على نوعين وذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي والشخصية المسرحية، وقد كان الحوار المباشر هو السائد في التواصل الإنساني، أما في العمل الفني، كالمسرح مثلا، فهناك أيضا الحوار غير المباشر الذي يكون بين النفس الإنسانية وبين ذاتها، فأصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار كان لهما الأثر المباشر في معرفة الشخصيات المسرحية والوصول إلى عمقها واستجلاء أفكارها، وعواطفها، وأمالها، وآلامها، وهذين النوعين من الحوار هما:

- **الحوار الخارجي:** يكون فيه الحوار بهذه الصيغة" أنا" تخاطب " أنت" بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها وتتحول غلى متكلم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين.

**الحوار الداخلي:** هو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية "أنا" يخاطب" الأنا" ، أو حديث النفس للنفس لطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي ، مما يوحي بوجود أفكار تتداعي جراء تراكمات نفسية سابقة، وهي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب

---

462 – زبيدة بوغواص، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة3، الجزائر ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015.

لشخصياته ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم. وإن العلاقة بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي هي علاقة اتصال من حيث أدائها لوظائف بعينها، وتقع عليهما أعباء كثيرة، بل عليها وحدهما تقع كل الأعباء، فهما وجهان لعملة واحدة ، هو الحوار يعبر به الكاتب أن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته عن شخصيات ومراحل تطورها. فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني والدلالات الموجودة في أي نص مسرحي، وممارسة للكشف عن أبعاد الشخصية وعن أساس المسرحية وأيضا عن الأحداث المقبلة وهو لما عبر (توفيق الحكيم):"إنه أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث وبخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبادئها إلى ختامها .

ومن أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يكشف عن أعماق الشخصيات فمن خلال تحاور شخصيتين أو فرديا – وذلك ما يسمى بالحوار الداخلي (المونولوج) – تتضح ملامح كل شخصية ويتعرف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية، ولهذا فإن أهم الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية هي: **"خلق جو عام للنص الأدبي وإعطاء المعلومات. وتطوير النص من خلال الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة والكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية وأخيرا الإيحاء بصدى الأحداث إلى المتلقي ... وغيرها"** [463]

[463] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة، القاهرة، د ط، 1982 ،ص 207.

نستنتج أن الحوار ينقسم إلى نوعين حوار خارجي ويكون بين شخصين أو أكثر وحوار داخلي أو نفسي، ويكون بين الشخصية ونفسها بحديث خاص جدا لا تريد البوح به .

**شعرية الحوار الداخلي:**

الحوار الداخلي حديث النفس لذاتها جراء موقف ما ، أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرف بأنه" حديث النفس لذاتها جراء موقف ما، أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرف بأنه حديث النفس للنفس بعيدا أن أسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما، على أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، في حين تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تفضي الشخصية بمكونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم، فهذا النوع من الحوار يكون بعيدا تماما عن مشاركة الطرف الثاني، حيث تتحدث الشخصية على ذاتها أو داخلها، وهذا قد يكون نتيجة حالة نفسية عايشتها الشخصية ترتب عنها نوع من الضغط أو الانفعال، تحاول من خلاله استرجاع الذكريات ومناقشة المواقف والمشاعر إلى جانب الكشف عن مكنونات النفس. ويُعرف أيضا على أنه: **" ضرب من المونولوج الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم المخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه، وهو خطاب مصوغة أفعاله النحوية في المضارع، رغم أن الأزمة لا تخضع في المونولوج لأي تنظيم داخلي، ويعد الحوار الداخلي علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعا سابقا**

**للسرد[464]". وفي مفهوم آخر للحوار الداخلي نجد أنه: " حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهر الشخصية في كلام ملفوظ، دون أن تستلزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام، وقد شاع هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت من علم النفس وتمكنت من فهم الأبعاد النفسية والعقد التي تواجه الإنسان المعاصر[465].**

ويتجلى ذلك في قول **السيد حافظ : "يتحرك صبحي وحديث بالعين يتم بينه وبين نون يحتضنها وتتركه، يصبح هو و كامل بمفردهما على المستوى الرابع"[466].**

**صبحي: (لنفسه) البعثة الغاضبة الحمراء ذهبت عن طريق تفجير ألوية الغضب .. أنا لست اقل من أي فرد في البعثة، أنا ليس رصيدي عينياي الخضراء وحقولها الهادئة نون حبيبتي، أنا متعب للغاية.**

**كامل:(لنفسه)الناس بتعس ليه تأكل وتشرب وتنام ما هو بآكل واشرب وأنام مش زي الناس[467].**

**مارولو( يتحدثون بلا صوت)[468].**

---

[464]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص161.

[465]- هيام شعبان، السرد الروائي في اعمال إبراهيم نصرالله، ص220.

[466]-السيد حافظ ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص 35.

[467]- المصدر نفسه، ص 35-36.

**محمد:(لنفسه) كل واحد في البشر نايم على الرعب ومتمسك بالحياة[469].**

**علي: ( لنفسه) كل ما اسمع محمد بيتكلم... أحس أن الناس مش عايشه ولا أنا عايش...فيه حاجات ياما عايزها تتغير...الناس عايزاها تتغير... بتقولولى اتغيرت يا على ... أيوه اتغيرت وكل الناس لازم تتغير....بحس إن الناس نايمة وهي ماشية ... بحس إنهم على رأي محمد تماثيل بتتحرك[470].** إذاً، إن هذا النوع يوجه إلى الداخل ليعبر عن الحالات النفسية التي تمر بها الشخصية، أو العقد التي يواجهها الإنسان في حياته.

**شعرية الحوار الخارجي:**

هو الحوار الذي يجمع بين شخصين أو أكثر: **" تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية، وهذا النوع من الحوار له حضوره الواضح في الكتابة المسرحية العربية التقليدية، وهو أكثر انتشارا فيها ويستعمله المسرحيون للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية المسرحية ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، فتتوقف اللقطة عند فعل**

---

[468]- المصدر نفسه،ص59

[469]- المصدر نفسه، ص89.

[470]- المصدر نفسه، ص 95.

**الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها بموضوعية معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخل ظاهر من المؤلف[471]"**

ومما ورد في مسرحيات **السيد حافظ** قوله :

**"مارلو:" ليلى" يبدو أنك نشيطة أكثر من أي مرة أخرى.**

**ليلى: أكثر من مرة أخرى إنك تبالغ وعلى أية حالة لأنها عملية رائعة[472].**

**ليلى: أتعرف يا مارلو.**

**مارلو: ماذا؟**

**ليلى: لو رأيت شيطانا لتحالفت معه الليلة لتتم المهمة[473].**

**مارلو: اللعب يسلب العقل ويغرقني في العدم.**

**الفتاة: واللعب المريح..اللعب المريح[474].**

والحوار الخارجي" **أحد الدعائم وأحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك لأنه المادة الأساس في البنية الحوارية، إذ أن البينة**

---

[471]– هيام شعبان، مرجع سابق، ص214.

[472]–السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص11.

[473]– المصدر نفسه، ص11.

[474]– المصدر السابق، ص 65.

**الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البنى الأخرى، وهو في النص المسرحي وجه من وجوه استعمال اللغة[475]".**

**شعرية لغة الحواربين الفصحى والعامية:**

شعرية اللغة المسرحية هي تلك التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا[476].وعليه فاللغة الدرامية أداة تعبر عن قرارات الشخصيات وأفكارها، ومعتقداتها ومشاعرها، وأمالها، وآلامها وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه، دون أن تذوب قراراتها وأفكارها حتى لا تفقد مصداقيتها و قدرتها على إقناع المشاهد.

إن إشكالية شعرية لغة الحوار في الخطاب المسرحي العربي بوجه عام، وفي الخطاب المسرحي عند **السيد حافظ** بوجه خاص، جزء من مشكل أكبر هي الابتعاد عن الفصحى في التعامل اليومي وفي التخاطب، و في الحوار حتى في أوساط المثقفين، وفي المناسبات الثقافية، بل وحتى في التدريس على اختلاف مستوياته، وفي دروس اللغة العربية نفسها، وما يقال عن الخطاب المسرحي، يطبق على خطابات وسائل الاتصال الأخرى لاسيما الإذاعة والتلفاز، والمؤسف

---

475– مصطفى قسم هبلات، فاطمة يوسف حسناوة، التربية الموسيقية والفنية في تربية الطفل، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن 2007،ص222.

476 نادر أحمد عبد الخالق: أفاق المسرح الشعري المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2012، ص152.

أن هذه المشكلة – وعلى خطورتها – لم تحظ بالاهتمام والعناية ولم تبذل جهود جادة من أجل تجاوزها.

ولم تكن هذه الإشكالية وليدة الحاضر، سواء أكان الأمر يتعلق بالوسط العام للمجتمع أم بالوسط الثقافي وبخاصة إبداع المسرحيات، إذ حينما وفد الأدب المسرحي إلى أدبنا العربي في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، وبدأ العرب يبدعون مسرحيات على النسق الغربي شغلتهم مشكلة الحوار، هل يكون بالعاميات المحلية أم بالعربية الفصحى، فاختلفت خيارات المبدعين[477]. وشكلت هذه الجدلية قضية ساخنة دفعت ببعض المبدعين إلى حد تقسيم اللغة الفصحى إلى مستويين، أي إذا كانت الفصحى هي التي تنبغي أن تكون لغة للمسرح، فأية فصحى ينبغي أن تكون؟ هل هي الفصحى التقليدية ذات المستوى الأحادي، الذي لا يميز بين الشخصيات المسرحية، من حيث المستوى الثقافي وغيره؟ أم الفصحى المعاصرة التي تلتزم بقواعد اللغة العربية وتراعي التمايز المذكور بين الشخصيات، **وتكون سهلة الإدراك، حتى لتخيل إلى القارئ أنها عامية لسهولتها، غير أنها تخضع لقواعد الفصحى.**[478] لقد اعتمد من ذهب هذا المذهب على اعتبار أن الوظيفة الأولى للغة هي التواصل، وما دامت هذه الوظيفة قائمة وعلى أهل صورة فلا ضير في ذلك.

وقبل الخوض في جدلية شعرية اللغة بين العامية والفصحى حري بنا أن نلقي نظرة خاطفة على عنصر شعرية الحوار بوصفه أداة التخاطب بين

---

[477] ينظر. أحمد سمير. المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، 1985، ص 83-84.

[478] ينظر. المرجع نفسه، ص 94.

الشخصيات من جهة، وعلاقته باللغة الموظفة من جهة أخرى، متجنبين الغوص في فلسفة اللغة إلا بحدود تعلق الأمر بموضوعنا، تفاديا للدخول في متاهات. وتحقيقا لعلاقة اللغة بالحوار وتأرجحها بين العامية والفصحى، يبقى من المفيد أن تنطلق مناقشتنا لهذه الثنائية من فهمنا لشعرية اللغة، فما دامت اللغة وسيلة وأداة لتوصيل المعنى، فالمحاوِر أو المؤدي للحوار المسرحي (الكاتب، الشخصية) يجد نفسه بوعيه أو لا وعيه يختار كلمات أو مفردات يشكل بها كلاما ثم خطابا، إذ بدون جمع الألفاظ بعضها إلى بعض لا تكون لغة، ودون أن تكون هذه اللغة موصلة للمعنى، ودون أن يفهمها المتلقي فإنها لا تحقق الفائدة، وفي هذا يقول **"عبد القاهر الجرجاني"**: "**فإن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعم دبها وجه دون وجه من التركيب والترتيب**"[479]، وبهذا فإن التركيب في الحوار المسرحي ذو أهمية بالغة، إذ بواسطته تكتسب الألفاظ والمفردات معان أخرى أينما وردت في أي تركيب كان، بل إنها لا تكتسب دلالة مقصودة إلا عبر ورودها في تركيب متعلق بصائغة في حد ذاته[480]. وقد شكل الحوار وتأليف الكلام ومراعاة مقتضى الحال هامشا لدى العرب، منذ القديم، كانت عنايتهم بالحديث ومحاورة الناس معاينة فائقة إذ يطرح **الجاحظ** في كتابه **البيان والتبيين** قضية اللغة التي تنقل بها الوقائع والنوادر والطرائق، والحكايات التي تقع لأناس ويرويها أناس آخرون، فيدعو إلى ضرورة الحفاظ على صيغتها، واللهجة التي قيلت بها، يقول: "**متى سمعت حفظك الله، بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها**

---

[479] عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، تحقيق محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص 04.

[480] ينظر: عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، 1969، ص 97.

**ومخارج حروفها وألفاظها، ... وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ويخرجها عن صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استقطابهم إياها، واستلامهم لها"**[481].

يشير هذا القول إلى تفطن النقاد العرب القدامى إلى أثر اللفظ دون غيره في المتلقي، فإذا استبدل لفظ بلفظ آخر في حوار الناس وسردهم الأحداث، فقد اللفظ تأثيره وهذا ما يؤكد قصدية اللغة في خطاب الحوار ودقتها ودراستها دراسة مدققة، تحقق مراعاة أحوال المتلقي من جهة وطبيعة الموضوع المتناول والموقف الموجود فيه، وفي هذا يقول **قدامة بن جعفر: "وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك وألفاظ السخفاء والسفهاء، فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوه، خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند مستعملها، وإذا حكاها كما سمعها وعلى لفظ قائلها، وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أريد بها، ولم يكن على حاكيها عيب في سخافة لفظها"**[482].

يجرنا هذا القول إلى التركيبة الاجتماعية للوطن العربي واختلاف اللهجات بين شرقه وغربه وشماله وجنوبه، فشساعته أنتجت زخما من اللهجات حتى لا يكاد الذي يقطن بلدا يفهم ما يقوله الذي يقطن بلدا آخر.

---

[481] الجاحظ. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، ص 145-146.

[482] قدامة بن جعفر. نقد النثر، تحقيق وتقديم طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العربية، بيروت، 1995، ص 139.

إن ازدواجية اللغة في العالم العربي (الفصحى– العامية) فرض على منتجي الخطاب المسرحي وبالضبط خطاب الحوار ازدواجية الاستخدام، إذ استخدم النوعان في العمل الفني الواحد، ويتجلى ذلك لأول مرة عند **مارون النقاش**، حين قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام 1847 وهي مسرحية "**البخيل**" **لموليير** إذ مال إلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد[483]. فجعل شخصيات تتحدث الفصحى، وأخرى تتحدث العامية، وليست هي الازدواجية ميزة الأدب العربي فقط، بل وجدت كذلك في الأدبين الفرنسي والانجليزي، ولكن ليس بالحدة نفسها والشرخ عينه الذي عرفه الأدب العربي[484].

لقد كان الحوار إذا بين دعاة العامية والفصحى في المسرح ذا طابع سجالي، قد يعمل أحيانا إلى اتهامات علنية لا تهدأ، بين الفريقين، فدعاة الفصحى في المسرح يتهمون دعاة العامية بالتعلل والدعوى إلى التغريب الأوربة والانسلاخ من الجذور، ودعاة العامية يتهمون دعاة الفصحى بالتخلف والتقوقع والجمود والأحادية، وراحت نسائم الخمسينات والأربعينيات تهب من وقت لآخر حتى الآن، ولو تأملنا ما كتب وما نثر عن هذا الموضوع لوجدنا آراء متباينة بعضها يدعو إلى الفصحى لغة للحوار المسرحي، من منطلق عربي إسلامي للحفاظ على الموروث وإثبات الهوية، وبعضها يدعو إلى العامية لسهولتها وجماهيريتها، ولأنها قد تكون في موقع معين لا يمكن لغيرها أن يحل فيه. وهناك

---

[483] ينظر: يوسف الشاروني. دراسات أدبية، مطبعة المعرفة مصر، 1964، ص 130.

[484] ينظر. محمد مندور. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنش والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 118.

من وقف بين بين فدعوا إلى استخدام لغة الوسط أو اللغة الثالثة التي تتميز بأنها عربية فصحى بسيطة غير معقدة.

والواقع أن هذا المجال في توظيف العامية أو الفصحى في الخطاب المسرحي بعامة وفي حوار الشخصيات بخاصة لم يكن وليد اللحظة الراهنة أو العصر الحديث، بل طرح هذا الإشكال منذ القديم. إذ يؤكد **زكي العشماوي** أن **أرسطو** قد أعطى أهمية كبرى للغة حديث الشخصيات حيث يقول عندما ميز بين المأساة والملهاة "**التراجيديا تمتاز بنبلها، نبلا في الأسلوب الشعري، ونبلا في الشخصيات التي يصورها الشاعر، فأسلوبها فصيح لا ابتذال فيه، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة، فأسلوبها أدبي رفيع، وصورتها بعيدة المنال، وشخصياتها، آلهة، أو أمراء أو أبطال**"[485]. بينما نجده في معرض حديثه عن الملهاة يقول: "**الكوميديا أسلوبها دارج في غير الأجزاء الغنائية التي يغنيها الكورس، وهي مليئة بالألفاظ الشعبية، ألفاظ الشوارع والصراعات والأسواق، وشخصياتها من أفراد الشعب العامين**"[486].

إذاً، نلاحظ أن اليونانيين كانوا حريصين على أن تكون لغة مآسيهم رفيعة، وقد تتبعهم في ذلك الكلاسيكيون فيما بعد. فاهتمام اليونان القدامى بلغة مآسيهم، وشدة عنايتهم بتراكيبها وتأثيرها في المتلقي جعلهم يفضلونها شعرا لا نثرا، ودعموها بفنون أخرى كالموسيقى والغناء والرقص، وفنون تشكيلية أخرى كالديكور والنحت، ويوضح **محمد مندور** أهمية لغة الشعر في تلك

---

[485] محمد زكي العشماوي. دراسات في الأدب المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، لبنان، ص 223.

[486] المرجع نفسه، ص 223.

المسرحيات اليونانية، واستبقائه وسيلة للتعبير ولو في لغته في قوله: "**ومن المؤكد أن أهمية الشعر في المسرحية القديمة وسمو لغته وفخامتها، واعتباره متعة في ذاته هو الذي جعل كلاسيكيي القرن 17 يحرصون على استبقائه أداة للتعبير، حتى بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الغناء والموسيقى**"[487].

ويرجع كل هذا إلى أن الكلاسيكيين كانوا يحرصون كل الحرص على جزالة التعبير اللغوي، ودقته وفصاحته، فلم يكن لهم من بد غير الشعر لتحقيق هذه الجزالة والقوة، غير أنه وبعد ذلك وفي القرن 18 بدأ الشعر يختفي ليحل محله النثر وسيلة لتخاطب الشخصيات المسرحية، هذا النثر الذي زاد الحوار المسرحي وضوحا، إلا أن هذا النثر قد انزلق بالخطاب المسرحي من الدرامية إلى أسلوب غير درامي أو أسلوب المناقشات الراكدة.[488]

أي أن النثر قد بدأ في الظهور تقريبا بظهور البورجوازية الحديثة التي أوجدت "**الدراما الجادة**" والتي يعرفها **ديدرو** بقوله: "**هي لون أدبي يقع في منتصف الطريق بين المأساة والملهاة، أي أنه ينتمي إليهما معا، إلى المأساة لأن نبرته جادة، وأبطاله مهددون في شرفهم وسعادتهم، وإلى الملهاة لأنه يقدم صورة واقعية للأوساط البرجوازية**"[489].

إن هذا التغيير في مضمون الدراما صاحبه تغير في الشكل وفي لغة الحوار المسرحي، من الشعر إلى النثر لسيادة الطبقة المتوسطة، وليخدم

---

[487] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 114.

[488] ينظر، محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 116.

[489] مارتن أسلن. تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، 1977، بيروت، ص 112.

مصالحها ويعبر عن مشاغلها، ونادى **ستاندال** إلى: "**استعمال النثر الجيد ذي الأسلوب المتفق**"[490]. وعليه نقول أن من المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد ، وتلعب شعلرية اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار[491]، غير أن كتاب المسرح العربي بصفة عامة انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح :

**شعرية لغة الحوار الفصيح:**

إذاً، فلغة الحوار يختلف استعمالها من كاتب أو ناقد إلى آخر فهناك من يرى أن الحوار الذي يدور بين الشخصيات يجب أن تكون لغته فصحى كما هو الحال في السرد والوصف، وذلك بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع وجعله عملا أدبيا مفيدا، ويقف على رأس هذا الاتجاه الدكتور "**طه حسين**" وبعض من النقاد والكتاب الذين سيرد ذكرهم لاحقا. ويعتقد أنصار اللغة الفصحى بأنها أقدر و أثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها و المتصلة بالمحسوسات ، فهي تعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة[492].

إن دعاة الفصحى قد تعللوا بجملة من الأسباب لإنطاق شخصياتهم بلسان فصيح، و لهم ما يعتدون به، لاختيار اللغة الفصحى لغة لحوار شخصياتهم، وسأكشف الأسباب التاريخية والدينية والقومية والفنية التي

---

[490] عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، ص 240.

[491] بوعلام مباركي : لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية : مجلة حوليات التراث ، ص : 54

[492] المرجع نفسه ، ص: 323

دعت هؤلاء لأن يذهبوا هذا المذهب. وبداية سأبدأ بالعلة التي يرى فيها أنصار هذا الاتجاه بأن الفصحى هي الأصل في الاستعمال أما العاميات فهي فرع من فروع الفصحى، ظهرت على إثر اختلاف الناس في النطق وامتزاج الفصحى بغيرها من اللغات "**فاستخدام الناس الفصحى مرده أن الفصحى هي الأصل بينما استخدام العامية هو خروج عن ذلك**"[493].

فلو نظرنا إلى آداب الأمم الأخرى، وبخاصة كتاباتهم المسرحية ونصوصهم الدرامية لوجدنا أن اليونانيين والرومانيين والهنود قد ربطوا اللغة المستعملة بحسب صنف المسرحية مأساة أم ملهاة، وبحسب الجمهور الذي تقدم له، فربطوا مسرحياتهم بالملاحم والأغاني الدينية التي أثرت تأثيرا بالغا في لغة المسرح، فجعلتها فصيحة سامية بعيدة عن السوقية والابتذال، ومن شدة عنايتهم بها أنهم ألحقوها بالموسيقى ليزيد تأثيرها. "**فلقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية، وفي انجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية، ثم تقدمت على هذه الوتيرة في كل من اليونان القديمة وانجلترا، وثم بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التي تتجلى في الحوار الحقيقي أحيانا، وأحيانا أخرى ألحانا عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر**"[494].

ويعزز اهتمام القدامى بلغة المسرحية وإخراجها فصحى بأنها حلة ما ذهب إليه "**تشلدون تشيني**" في حديثه عن نشأة المسرحية في بلاد الهند قائلا: "**وكيفما كان الأمر فقد ظهرت المسرحية بعد ظهور الرقص والغناء**

---

[493] نجم عبد الله كاظم. مشكلة الحوار في اللغة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص 41.

[494] ألارديس نيكول. علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1966، ص 204.

**والطقوس الدينية، والقصائد والملاحم الفصيحة الجميلة التي كان يقدم المنشدون بإنشادها ... ولشدة اهتمامهم بشكل المسرحية وحكيهم للغتها فقد كان النص يكتب عادة بالنثر الذي يتخلله قدر كبير من الشعر الذي كانت أوزانه تختلف وتتنوع تنوعا واسعا".**[495]

ولم يشذ المسرح الصيني على القاعدة إذ ظل رواده يهتمون بلغة شخصياتهم ويعتنون بها أيما اعتناء، لتتساوق وطقوسهم الدينية حتى "**إننا قد نجلس ست أو سبع ساعات في مسرح من المسارح الصينية، ونقاسي ونقاسي من فترات الملل والسآمة، بين كل فترة وأخرى من فترات العجب والمسيرة، إلا أننا بعد هذا لن ننفك نذكر هذه الطريقة التي كانت فيها اللغة تسحرنا وتستولي على ألبابنا الفنية والعينية، ومن حين إلى حين، كما لا نستطيع أن ننسى هذا الرواء المسرحي والريق اللغوي الذي كانت المنصة تتبدى فيه**".[496] والحال نفسه عندما نتحدث عن لغة المسرح في اليابان، إذ كانت تمتاز بالأناقة وجمال التعبير والتي كان يطلق عليها "**نو**" "**No**"، وهي تمثيليات خفيفة ذات فصل واحد، وسحر غنائي عظيم والسر في ذلك أن نصوصها تتشكل من عبارات أنيقة وإلهام شاعري أخاذ.[497]

أما إذا عدنا إلى المسرح العربي ولاحظنا شعرية اللغة السائدة فيه فإن كثيرا من الكتاب والنقاد قد أخذوا على الذين استعملوا العامية في كتاباتهم بل واعتبروها بداية انحطاط، وربطوا الصياغة المسرحية بالبعد القومي،

---

[495] تشلدون تشيبني. تاريخ المسرحية في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص 158-159.

[496] المرجع نفسه، ص 173.

[497] ينظر: المرجع نفسه، ص 183.

فقوميتنا مرهونة باستعمالنا للفصحى، فهي بُعد من أبعاد الوحدة العربية. وبذلك أبدى رجال المسرح تذمرهم وامتعاضهم من انتشار العاميات، واشتداد سواعدها، فتصبح بالتالي لغة الأدب والفن، ومن ثمة تتحول اللغة العربية الأم إلى عدة لهجات منتشرة في الوطن العربي، وبذلك تفقد الأمة العربية أهم مقوم من مقومات الوحدة العربية. على اعتبار أن هذا المقوم أقوى من مقومات الجنس والتاريخ والمصير المشترك.

ومن الذين أحسوا بخطر انتشار اللهجات والعاميات على حساب الفصحى في الكتابات المسرحية "**مارون النقاش**" الذي رغم شيوع العامية في مسرحياته إلا أنه دعا دعوة صريحة إلى ضرورة تعلم الألفاظ الفصيحة والمعاني الرجيحة.[498] و**توفيق الحكيم** الذي أوجب استعمال اللغة الفصحى بدل العامية، من أجل إيجاد أداة تفاهم – قدر الإمكان – بين شعوب الأمة العربية.[499]

أما **محمد عزيزة** فقد تساءل صراحة رافضا فكرة الكتابة بالعامية معتبرا إياها معيقا للوحدة العربية. "**وهل يمكن أن نوافق عليها، ومفهوم الوحدة العربية يزداد صلابة، ونشعر به ضرورة إلزامية نهفو إليها بشوق**".[500] ويذهب **عثمان أمني** إلى حد اعتبار أن الوحدة العربية قد تحل إذا نحن وضعنا نصب أعيننا أهمية اللسان العربي في التخاطب، وآثاره في تجميع شعوب أمتنا

---

[498] ينظر: مارون النقاش، المسرح العربي، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1961، ص 12.

[499] ينظر: توفيق الحكيم. مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1961، ص 53.

[500] - ينظر، عثمان أمني. المسرح والقومية العربية، جريدة الأهرام، العدد 30660 بتاريخ 1970/11/20، القاهرة، مصر.

العربية، والمحافظة على عروبتها، فضلا عن وفاء الفصحى لكل مستويات التعبير في تصوير خوالج النفس الإنسانية.[501]

وإذا كان الداعون إلى استعمال العامية لغة للتخاطب بين الشخصيات في الكتابة المسرحية، قد تحججوا بالواقعية، فإن أنصار الفصحى قد نظروا إلى واقعية العمل المسرحي من زاوية أخرى غير الزاوية التي نظر منها غيرهم، ومن أولئك "**محمد مندور**" الذي قال "**فالواقعية في الأدب لا يقصد بها الواقعية في اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان حال شخصياته بالعامية، وإنما للأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء**"[502]. إن **محمد مندور** يطرح في هذا القول الفرق بين واقعية اللغة والمعنى الفني للواقعية، ويعتبر أن مراعاة الكاتب لواقع الشخصية وواقع الحال في حديث الشخصيات هو واقعية الأداء وليس المفهوم التقني للواقعية، ويناقش **نجم عبد الله كاظم** قول **مندور** بالتفريق بين معنى الواقعية وواقعية اللغة، بأن الخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع في فهم الواقعية. فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، والكاتب لا يستنطق لسان المقال، بل لسان الحال. ولابد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع[503]

---

[501] ينظر: عثمان أمني. المسرح والقومية العربية، جريدة الأهرام، العدد 30660 بتاريخ 1970/11/20، القاهرة، مصر.

[502] محمد مندور، المسرح النثري، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1959، ص 15.

[503] ينظر: نجم عبد الله كاظم. مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص 34.

ثم يذهب **محمد مندور** إلى حد التفريق بين الكتابة الأدبية بوصفها جزءا من التراث، وبين الممارسة المسرحية بوصفها وثائق تاريخية لا غير، إذ يدعو إلى ضرورة أن تكتب المسرحية باللغة الفصحى ، فإن مثلت جاز أن تترجم إلى العامية، ويضرب المثل بمسرحيات **مارون النقاش، يعقوب صنوع**، التي يعتبرها الكثير من الدارسين مفخرة الريادة في مجال الخلق في المجال المسرحي، إلا أنها بعيدة أن تلحق بالتراث الأدبي وفي هذا يقول: "**وما أظن أنه سيأتي يوم ندرس فيه مسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وغيرهما من كتاب المسرحيات في المعاهد والجامعات كجزء من تراثنا الأدبي، الذي تنشأ عليه الأجيال، وإنما يمكن دراسة هذه المسرحيات كوثائق للتاريخ**"[504].

وعن التفريق بين واقعية اللغة وواقعية العمل المسرحي يقول **عز الدين إسماعيل**: "**وينبغي أن تكون اللغة لسان حال لا لسان مقال، ومن هنا فإن على الكاتب المسرحي أن يراعي في شخصياتها طريقة تفكيرها وعاطفتها وشعورها، وعليه بعد ذلك أن يتعامل مع اللغة من حيث أنها أداته ووسيلته الأدبية التي يضع فيها كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدلالة، كي ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة مفعمة بالحياة**".[505]

وفي معرض حديث **علي الراعي** ومقارنته مسرحيات **توفيق الحكيم** المكتوبة بالعامية سنة 1927 يصف الأولى بأنها فارغة فنيا، وبأن الثانية غنية فنيا. وأنها تقرأ بوصفها أدبا وفكرا، يقول في ذلك: "**وقد حقق السفر إثراء للأدب العربي واحتجاجا على المسرحية الفارغة العقل، التي سادت مصر**

---

[504] محمد مندور. المسرح النثري، ص 17.

[505] عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، 1965، ص 22.

**قبل سفره وبعد عودته، والتي تقوم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت، ولا تعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة".**[506]

أما من الناحية الفنية وجمالية اللغة الفصحى ومقدرتها على التعبير تعبيرا دقيقا، وبجمالية عالية، ومنحها للأدب المسرحي بعدا عالميا، فيقول **محمد غنيمي هلال : "ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية لو ظلت تكتب بلجهة محلية لما ارتقت ... على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدروأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحددة في مفرداتها العاجزة عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة".**[507] ويدعم هذا الرأي **محمد مندور** عندما اعتبر أن مسرحيات **أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور** فصيحة جيدة السبل خالصة الفصاحة، وأن لغة شخصياتهم تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات، مبتعدين في ذلك عن العامية في الحوار التي تخرجه إلى السطحية والثرثرة التافهة، وأن الكاتب الذي ينطق شخصياته باللغة التي يعيشها في الحياة اليومية لا يختلف أدبا ولا يكشف عن مجهول من قيم النفس أو المجتمع. وما ينفك تكون مهاراته كمهارة الببغاء الذي لا عقل له وإنما يكتفي بالتسجيل والترديد.[508]

هذا من الناحية الواقعية، أما من ناحية الموضوع فإن رواد الفصحى قد اعتبروا أن الفصحى الأداة المثلى لتخاطب الشخصيات في المسرحيات التاريخية

---

[506] علي الراعي. "توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر"، مجلة الهلال، العدد 212، نوفمبر 1969، القاهرة، ص 216.

[507] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، 1987، ص 671.

[508] ينظر: محمد مندور. الأدب وفنونه، دار نهظة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 117.

والدينية، وفي هذا يقول **عبد القادر القط** : "**فللماضي في نفوس الناس من السحر ما يشيع بجو شعري، يتناسب مع أجواء المسرحية التاريخية**".[509]

وفي خضم هذا الصراع الدائر بين أنصار الفصحى وأنصار العامية في الكتابة المسرحية، هناك من يقف موقف المتعصب لاستعمال اللغة الفصحى، ومن أولئك: **علي أحمد باكثير** الذي ظل يحمل تدني أذواق الناس لفئة الكتاب المسرحيين، الذين عودوا المسرحيين على العامية فساعدوا في انتشارها وقللوا من أهمية الفصحى، فلو كتبوا بالفصحى لرفعوا من مستوى الناس وقضوا على الأمية التي ضربت بأطفالها في جينات المجتمع العربي يقول:

"**لماذا يقال كيف ينطق الفلاح باللغة العربية الفصيحة؟ إننا لا ننكر أن المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذي تلقاه لو كانت باللغة العامية، ولن تنجح نجاحها، ولكن مرجع ذلك إلى العادة السمجة التي زرعتها الفرق المسرحية منذ وقت طويل، فطغت بها على الذوق العام لجمهور المتفرجين، ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأي نبو، وغرابة في مشاهدة المسرحيات المعاصرة ممثلة باللغة الفصحى**".[510]

يتجلى موقف الكاتب المتشدد في ضرورة جعل لغة المسرحية فصحى بعيدة عن العامية، بل ويتعدى ذلك إلى اعتبار الجمهور أداة طيعة في أيدي

---

[509] عبد القادر القط. في الأدب المعاصر، دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة في مصر، مكتبة مصر، الفجالة، 1955، ص 145.

[510] علي أحمد باكثير. محاضرات في المسرح والمسرحية (من تجاربي الخاصة)، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، 1958، ص 03.

الكتاب والفرق المسرحية، فلو عودوه اللغة الفصحى خطابا للشخصيات لتعود على ذلك. ولكنهم فعلوا العكس بالعكس فعودوه على العامية ثم تعللوا بعدم إقباله على المسرحيات ذات اللغة الفصيحة، ثم يستطرد قائلا: "**فمن الواجب علينا أن نسعى في تغيير هذه العادة الفنية التي جرينا عليها، في عهود مضت إلى عادة أفضل وأصح، كما نسعى في تغيير عادات كثيرة في مختلف ميادين الحياة إلى عادات أصلح وأنبل. إنه إن جاز استبقاؤها كما فيما مضى فلا يجوز لنا اليوم، ونحن نتطلع إلى محو الأمية ونشر الثقافة والتعليم على نطاق واسع**".[511]

كما يمكننا أن نضيف هنا موقف **نجيب محفوظ** المتشدد والمتعصب استعمال الفصحى في الكتابة الأدبية عن ابتذال العامية – رغم أنه أوردها في كذا من رواياته – حيث يقول: "**إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب، والتي يتخلص منها حتما حين يرتقي، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض**".[512]

ويتشدد في رأيه أكثر، ويكشف مدى مقته للعامية ومدى انتصاره للقومية في قوله: "**اللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية، فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات، لا تناسب العصر الحديث، الذي ينتزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني**".[513]

---

[511] المرجع نفسه، ص 84.

[512] يوسف نوفل. قضايا الفن القصصي، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 03.

[513] المرجع نفسه، ص 04.

أما إذا خصصنا الحديث عن شعرية الكتابة المسرحية عند **السيد حافظ** وبحثنا في دواعي ميله إلى الفصحى في حوار الشخصيات لوجدنا أن مرد ذلك يرجع إلى أربعة عوامل:

أ- زاوية الفصاحة والبلاغة

ب- زاوية الجماهيرية (الانتشار والبقاء)

ت – زاوية واقعية اللغة

ث- زاوية إشكالية الجمهور

فمن خلال دراستنا لأعمال **السيد حافظ** وتوجهاته الفنية والثقافية، نكتشف في العامل الأول أهمية الفصحى في الكشف عن فنية الفن المسرحي والمقدرة التي تكتنزها الفصحى في التعبير عن المعاني الدقيقة. أما في البعد الثاني فيتبين لنا أن العامية لا تمنح النص المسرحي الرواج والانتشار مثل الفصحى انطلاقا من كونها محلية، في حين أن انتشار النص ورواجه في العالم العربي مرهون باللغة التي يكتتب بها ألا وهي الفصحى. ويمكن أن نستدل على بذلك بكثير من النصوص التي كتبت بالعامية في كثير من البلدان العربية وكان مآلها الاندثار رغم نجاحها المؤقت، كونها لم تكتب بالفصحى فلو كتبت بها لطبعت وبقت خالدة.

ولا يبتعد في العامل الثالث عن آراء **محمد مندور** و **محمد غنيمي هلال** عندما يعتبر أن الواقعية لا تحتم علينا أن ننطق شخصية أجنبية في مسرحية ما بلغتها الأم، العامي بالعامية والفرنسي بالفرنسية، والإنجليزي بالإنجليزية بل

يجب أن يكون هناك صدق فني، الذي لا تنافيه الفصحى إن أُنطقت بها الشخصيات.

أما العامل الرابع الذي يتعلق بإشكالية الجمهور الذي يتعلل به دعاة العامية بأنه لا يتذوق النصوص الناطقة بالفصحى ولا يفهمها، فنردّ عليه بمسرحيتين فصيحتين عرضتا بالجزائر أواخر الثمانينيات ولقيتا رواجا وإقبالا كبيرا من الجمهور الجزائري. وهما مسرحية **خيوط من فضة** الفلسطينية والتي أخرجها جواد الأسدي، ومسرحية **الوزير العاشق** للمسرح المصري، حيث اكتظت قاعات العرض بالجمهور وأعجب بهما الجزائريون أيما إعجاب ولم تكن لغة الضاد البتة عائقا أمام تذوقه لهما. إن استعمال العامية في نظر دعاة الفصحى يورث النمطية في العمل الفني المسرحي، ونحن لا نتحدث عن المألوف، إنما نبحث عن الشخصيات الحية النامية المتعددة الجوانب التي تكشف أفكارها من خلال كلماتها ولغتها المستعملة، ولا يمكن أن تتأتى في هذه الخاصية إذا وضعنا في فم الشخصيات ما تستعمله في حياتها اليومية، تلك الحياة ذات الحجم اللغوي المحدود[514]، ويمتد هذا الاستعمال العامي إلى حدود رسم الشخصية وطرق تفكيرها فيأتي شعورها مكبلا وتفكيرها سطحيا.

ويتوافق هذا الرأي مع ما ذهب إليه **ألارديس نيكول** عندما اعتبر أن الكاتب الذي يسعى إلى أن يقف بإمكانات شخصياته اللغوية عند حدود الحياة التي تعيشها بدعوى الواقعية في الطرح، عادة ما يسقط فنه ويضعف لأنه لا يستطيع أن يخلق هذه الشخصيات خلقا جديدا، وسيقف رسمه لها عند

[514] ينظر: أحمد سمير بيبرس. المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، 1985، ص 89.

حدود تعبيرها، والفن خلق لا تغيير، فهو خلق من حيث الحدث ومن حيث التعبير ومن حيث اللغة بوصفها كيانا له حيويته وشاعريته، فهو إن أنطق شخصياته بالفصحى، أي بلغة غير اللغة اليومية المتداولة ابتعد عن تقليد الحياة تقليدا جامدا، دونما إضافة من رؤيته الخاصة، وإبداعه الفني لهذا الواقع الذي تتحرك فيه شخصياته، ويذهب إلى حد اعتبار المسرحية قطعة من الحياة ولكنها أكثر إثارة من الحياة نفسها التي تعيشها الشخصيات في واقعها.[515]

ويؤيد هذا الرأي كل من **جان بول سارتر** و **مارجوري بولتيبون** عندما يعتبر الأول أن اللغة بطبيعتها إضمارية فلا يجب أن تعكس مواقف الحياة اليومية عكسا آليا مباشرا مألوفا، بل بطريقة غير مباشرة، وأول الوسائل اللامباشرة في الخطاب المسرحي ألا تنطق الشخصيات بلغة الحياة اليومية حتى تجعل القارئ لا يحس بأن المسرحية هي الواقع اليومي ذاته.[516] ويرفض الثاني أن تُنقل لغة الناس اليومية إلى خشبات المسارح، لأن إنطاق الشخصيات باللغة اليومية المألوفة عند الناس يثير السخط في النفوس، وتعتبر المسرحية سامجة لا يمكن احتمالها ولا تحمل جديدا للمتلقي والمتفرج.[517]

وقد حذت مسرحيات **السيد حافظ** حذو المسرح العربي بعامة فكانت المسرحيات التاريخية والدينية بلسان فصيح، في حين جاءت المسرحيات التي تعالج الواقع وقضايا المجتمع الراهنة بلسان عامي، ومن بين المسرحيات التي

---

[515] ينظر: ألارديس نيكول. علم المسرحية، ص 215.

[516] جان بول سارتر. ما الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1961، ص 83.

[517] مارجوري بولتيون. تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1962، ص 187.

أنطق فيها الكاتب شخصياته بالفصحى الخالصة مسرحية "**مطلوب حيا أو ميتا** "، ونذكرها على سبيل التمثيل لا الحصر ، وقد جاءت لغتها فصيحة محكمة السبك جيدة الصياغة ومن ذلك قوله :

" بائع 1 : **إنه أبو ذر.**

بائع 2 : **رجل يحب الكلمة.**

بائع 3 : **ليست لديه تجارة.**

رئـــــــيس الشرطة : **ولماذا تلتفون حوله وتمنعوننا من الحوار معه.. انفضوا عنه يا أوغاد.. يا حثالة.. وإلا.. (يرفع السوط بالهواء.. يجرون)**

رئـــــــيس الشرطة : **(يتهكم وهو ينظر إلى أبى ذر وزوجته) هذه زوجتك على ما يبدو.**

الزوجة : **نعم يا سيدى أنا زوجته.**

رئـــــــيس الشرطة : **وهل يطعمك زوجك بالكلام.. وتشربين الكلام (يضحك ويضحك الجنود. يشير للجنود بالسوط.. الباعة يضحكون) كفى.. (يصمتون) حدثنى يا رجل عن الكلمة التى تعشقها بيضاء أم سمراء.. أم بنية أم حسناء.. ذكيه.. حدثنى.. أظننى**

**أعرف هذا الاسم (يفكر) أبو ذر.**

أبو ذر : **قد كنت أحلم بالكلمة السيف.**

رئـــــــيس : **الكلمة السيف(يرفع الكرباج)**
الشرطة

أبو ذر : **بالكلمة السوط فى يد المظلوم**

**تقلم أظافر الظالم**

**لكن..**

رئـــــــيس : **لكن ماذا.. حدثنى**
الشرطة

أبو ذر : **لكن العالم ما بين تسامح عيسى والنوم على التخمة واللذة.. والنوم على الظلم.. يلقى الثرى بيديه بعض فتات المائدة الممتلئة بحساء دواجن، أو لحم مشوى، أو طير أخرس مقصوص الريش، لكن الطير الأخرس ينهض، بعد أن يظل طويلاً مذبوحاً، منتظراً ضوء الفجر القادم، أبيض كان، أو أسود كان."** [518]

[518]- السيد حافظ ، مسرحية مطلوب حيا أو ميتا ، ص 6- 7

والحال نفسه في مسرحية : " **ليلة اختفاء فرعون موسى** "، حيث يجري الكاتب حوارا فصيحا، بلغة فنية راقية ، ويتجلى ذلك في قوله :

**يوكان : طلبتنى جلالة الملكة إلى أمر هام.. ما هو.**

**الملكة : موسى.**

**يوكان : نبى الله.**

**الملكة : موسى.. ابنك الأصغر .. وابنى الذى ربيته وعلمته واتهمته وكنت أرا يكبر أمامى يوماً بعد يوم.. يتفتح قلبه وعقله كل لحظة ويصير عملاقاً.**

**يوكان : وقد صار أمره قادة جيوش مصر .. وحقق الانتصارات في كل مرة قاد جيش مصر وصارت مصر سيدة الأمم.**

**الملكة : يا قرة عينى.. هو ابنى .. هو من ربيته واعطيته وقتى.. ولاعبته وناديته ي صغيرى.. وحملته على كتفى واسقيته من كفى.. ولعبنا سوياً وهو من قال لى يا أمى.**

**يوكان : هو ابنى وابنك.. هو ابننا.. انا من ولدته وأنت من ربيته.. في أي شي كلبتنى الملكة العزيزة زوجة فرعون.**

**الملكة : إن فرعون في حالة غضب شديدة لا يصدق نفسه أن موسى ابنه وقائد جيشه والذى سيرث العرش وما عليه يقوم بفعلته الشنعاء.**

**يوكان : أي فعلة فعلها موسى.. إن قال أنى نبى الله واحمل الألواح لكم من الله.. هل تكذبين موسى يا سيدتى.**

**الملكة : أنا أصدق الفرعون وأصدق موسى وبين الرجلين أشعر بأنى ضائعة. فهذا زوجى وهذا ابنى ولكن قلبى يميل إلى ما جيئ به الابن.**

**يوكان : إذاً اخبرى الملكة.. دعيه يؤمن بالله.. إله موسى.**

**الملكة** **أنت لا تعرفين كيف يفكر الملوك والفراعنة.. إنهم إله وأنتم فوق كل البشر.. وأنهم خالدون وأنهم قادرون وأنهم البداية والنهاية والوجود والكون ولا يموتون.. ولذلك عرش الفرعون في خطر.. أنتم اليعاقبة تفكرون صنعوا الفرعون.**[519]

يتجلى من المسرحيتين السابقتين أنه ورغم أن الكاتب لم يلجأ إلى اللغة الشاعرية المفعمة بالأحاسيس والخيال، إلا أن لغته جاءت فصيحة بينة، بعيدة عن الإسراف اللغوي والابتذال العامي، تنم عن حس فني، استطاع الكاتب **السيد حافظ** من خلالها أن يلائم لغته لحال شخصياته. وإن كانت هاتان المسرحيتان لا تتخللهما تعابير شاعرية بقصد من الكاتب مراعاة لمقتضى الحال، فإن شعرية اللغة الموظفة في مسرحية " **حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان**" ، تسمو في سماء البلاغة والبيان، وتطير بأجنحة الخيال وهي ميزات اللغة الشعرية. ويتجلى ذلك في قوله :

شلبي : **تعلمت التنفس الصحيح والسير بلا التفات**

حنفي : **ليشرق الهدوء من عيوننا ونولد كل يوم من جديد ضلوعي مجدافان وقلي مركبة والعالم نصب تذكاري الوجه الوجه الأول لرجل ثري والوجه الثاني مقبرة لفقير أنظر في المرآة أجدني مفرغاً وأعماقي نشيد أخرس**

مقبل : **فراغ من عصر الفقريات الصلبة إلى عصر مطير أمطار أمطار أنهار أنهار محيطات محيطات سقط الإنسان آه**

[519] – السيد حافظ ، مسرحية ليلة اختفاء فرعون موسى ، ص 5

**يطفو الإنسان على خشبه نادرة**

ياسين : **(ينظر إلى منطقة الحلم المستقبل) عصفور البرتقال فوق حقول العنب أسمع صوت الشمندورة يتجمع فوقها النوارس**

حنفي : **علم مدينتي في صدري من لون أرضي من بحري الأخضر، من إعيائي الروماني من تلقائية صدق التصور أحببت إيزيس وأحببت عشتروت يا قلبي المسؤله المقدس لم تحب كليوباترا الرومانية آه أنقذيني يا نفرتيتي الخيانة الآن تباع في الأسواق تحت اسم أسلوب العصر**

حمودة : **إيزيس ليست امرأه بل إلهة**

ياسمين : **نارية الجذب تكوين من جسد البشر والأرض من جسد الزجاج والجداول والبنفسج وجلود الأحذية**

حمودة : **لا أريد أن تكون زوجتي مومساً تصلي وتدعو للفضيلة تصعد يوم الجمعة فوق المنبر ويوم الأحد تصعد سلم الكنيسة**

ياسين : **عصر الزواحف أتى عصر الأدميات والطيور يختفي**

مقبل : **خذوا جسدي واحرقوه**

حنفي : **مليون رصاصه في صدري مليون بقعه دم على قميصي**

**مليون فدائي في دمي مليون شهيد من وطني مليون يتيم في قلبي مليون شئ في رأسي" [520]**

فإذا ما قارنا لغة الكاتب **السيد حافظ** في مسرحيتيه السابقتين "**مطلوب حيا أو ميتا**" أو " **ليلة اختفاء فرعون موسى**" بلغته في مسرحية "**حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان**" فإننا نجدها تغرق في الرمز حيث وظفت فيها لغة تعبيرية شاعرية مجازية أكثر، ويتكشف ذلك في المقطع الحواري السابق الذي دار بين **شلبي حنفي مقبل وياسين** حول المصير ودور كل واحد منهم فيه وذلك في لوحة تشع بالأمل. فيتضمن هذا المقطع شدة إصرار أهل المدينة، وتمسكهم بالأمل الذي لم يعد نية، وإنما صار رمزا للشموخ والعزة والأصالة، وصاروا لا يرون ذواتهم إلا فيه، فالأمل وطن، والأمل وصية، والأمل ذات ... إلخ.

**<u>شعرية لغة الحوار العامي :</u>**

وهناك اتجاه ثانٍ دعا إلى استعمال اللغة العامية في الحوار، بحجة الواقعية في التمثيل وما تنطق به الشخصيات،[521]ومن أصحاب هذا الاتجاه "**سلامة موسى**". ويضيف هؤلاء حجة أخرى هي التبسيط لإفهام العامة، فهي على حد تعبير **محمد عثمان جلال" أنسب لهذا المقام ،وأوقع في النفس عند**

---

[520]– السيد حافظ ، حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ص 59

[521]طه حسين، فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، بمصر القاهرة، ط4، 1969، ص 111، نقلا عن محمد العيد ثاورته، ص 61.

**الخواص والعوام"**[522] ، كما يعللون توظيفهم للعامية لانعدام ثقافة الجمهور، مما جعلهم يستعملون العامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم.[523] وبهذا فقد ظهرت في الأدب العربي عموما، وفي الخطاب المسرحي على وجه الخصوص دعوات كثيرة، تنادي باستعمال العامية في حوار الشخصيات، وبرزت هذه الدعوات في كتابات مسرحية كثيرة مثل أعمال **محمود تيمور، رشاد رشدي، يوسف إدريس، ميخائيل رومان** بدعوى الواقعية – كما سبق الذكر – مما جر **طه حسين** إلى التعليق على أحد أعمال **يوسف إدريس** في مقدمة كتبها له، حيث أشاد بمقدرة **يوسف إدريس** وبراعته ولكنه طلب منه: "**أن يرفق باللغة العربية الفصحى، ويُبْسِط سلطانها شيئا ما على أشخاصه حين يقص، كما يُبسط سلطانها على نفسه، فهو مفصح إذا تحدث، فإذا انطق أشخاصه أنطقهم بالعامية، كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر، حين يديرون بينهم ألوان الحوار**"[524].

ويستند دعاة هذا المذهب إلى السياق الجمالي الذي توفره العامية، ومقدرتها الحية أحيانا على التعبير بظلال من المعاني والأحاسيس، التي قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والإيجاز[525]، فإذا كان لدينا مثل شعبي موضوع بالعامية، وورد هذا المثل على لسان إحدى شخصيات المسرحية،

---

[522] نقلا عن عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، د ط ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007، ص: 122

[523] حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة ، ط 1 ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، ص: 321

[524] يوسف إدريس. سلسلة الكتاب الذهبي (المقدمة لطه حسين)، القاهرة، 1954، ص 06.

[525] محمد مندور. "المسرحية بين العامية والفصحى والشعر"، مجلة الكاتب، العدد 9، ديسمبر 1961، القاهرة، مصر، ص 61.

فهل ننقله إلى الفصحى أم نبقيه كما هو؟ وإذا نقل إلى الفصحى، فإنه سيفقد قدرته على التأثير في المتلقي، لأنه أخرج من سياقه الجمالي الذي وضع فيه ومن بيئته الثقافية. كما احتج دعاة العامية في المسرح بأشياء كثيرة إلى جانب الأمثال الشعبية، منها ما يتعلق بالأغاني الشعبية الموضوعة أصلا بالعامية، إضافة إلى ضرورة انسجام لغة الحوار المسرحي مع شخصيات لا مكان لها أن تتحدث إلا بالعامية، ولو وضعت في غير هذا السياق، لفقدت مصداقيتها الفنية ومن ثم تأثيرها، وذهبوا إلى حد ضرورة التزام لغة الحوار المسرحي بمراعاة التفاوت بين الشخصيات وارتباطها فيما بينها من جهة وبين الأحداث والأمكنة التي تنتمي إليها من جهة أخرى، بمعنى أن لغة الحوار المسرحي ينبغي أن تنسجم ووعي الشخصيات الثقافي والجمالي، وكذلك البيئة التي ينتمون إليها، لأنه ليس من المعقول في مسرحية تعكس بيئة متخلفة حضاريا، أن تتحدث شخصياتها التي تنتمي إلى تلك البيئة اللغة العربية الفصحى.

ويرتكز هذا الاتجاه- أيضا - على أن العامية تخدم الأغراض الفنية أكثر، فالشخصية المحاورة بالعامية "**تشعر بأنها مزودة بإدراك عميق أكثر لمهمة اللغة في التوصيل، والعامية تجعل الشخصية تنطق بلغتها الخاصة، فيستطيع القارئ أن يعايشها ويتآلف مع مشاعرها**"[526]. ويذهب أنصارها إلى حد الانبساط، وبخاصة عندما يقدم الخطاب المسرحي على خشبة المسرح، باعتبار أن العامية حالة واقعية لابد من الاعتراف بحضورها في المسرح، وهي من خلال ذلك قادرة على التعبير عن أبعاد الشخصيات والأحداث، وقادرة على إثارة الكوميدي والتراجيدي، ورسم الجميل والقبيح، وتكوين الجليل ببراعة

[526] موسى كريدي. "الرجع البعيد والفن الروائي"، مجلة أقلام، العدد 6، بغداد، 1981، ص 136.

متناهية، والعامية بهذه الصورة – ومن منظور جمالي – تعتبر جميلة لأنها تؤدي إلى الذي وضعت لأجله، ولأن هناك من يجعلها كذلك، فقد راجت وصار لها جمهورها الواسع، وسحرها الخاص، بل أصبحت العامية تتحكم بتغيير الذوق الاجتماعي.

وقد دفعهم هذا إلى القول: "**إن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين لا يمكن أن نجد مثيلا لها في جملة بالفصحى مهما بذلنا من جهد، والقضية في آخر المطاف تتعلق بالإحساس الفني**"[527]. كما يتعلل أنصار العامية بالواقعية في الأدب لأن موضوعية الحوار المسرحي وواقعيته تقتضي استعمال اللغة التي توافق الشخصية وطبعها ومستوى إدراكها، فتكون بذلك تلك هي لغة حياتها اليومية، المعبرة عن مشاعرها، فانتشر استعمال العامية في المسارح العربية وفي الخطاب المسرحي العربي بوجه عام، ويرجع ذلك إلى الهوة الواسعة بين العامية والفصحى. ويؤكد **محمد مندور** ذلك في قوله: "**وذلك بحكم أن الخلاف بين لغة الحديث والحياة اليومية في أقطارنا العربية المختلفة وبين اللغة العربية الفصحى قد بلغ من الاتساع حدا شبيها بالازدواج اللغوي**"[528].

وقد حق **مندور** في رأيه هذا، إذ أن الهوة بين العامية والفصحى تزداد اتساعا يوما بعد يوم في كامل البلدان العربية، ويرجع ذلك إلى مجموعة من العوامل كانتشار الجهل وكثرة اللغات الأجنبية على حساب اللغة الأم.

---

[527] فؤاد التكرلي. "العامية والفنية"، ملتقى القصة الأول، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978/ ص 39.

[528] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 116.

ولمحمد مندور في موضع آخر رأي حاسم حول نوعية اللغة المناسبة في الحوار المسرحي، إذ يرى أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير من العامية في جميع المجالات، فيما عدا المسرحية التي تتصل بحياة الناس الواقعية، خاصة المسرحيات الكوميدية، والدراما الاجتماعية، لأنها (العامية) الأصلح في الكتابة في مثل هذه المسرحيات ويعلق مندور عليها قائلا: "**إن هذه اللغة العامية تلقى إقبالا واسعا من طرف الجمهور الذي يفهمها جيدا، على عكس الفصحى التي لا يعرفها إلا بعقله**"[529]، ويستند في حكمه إلى تجارب الفرق المسرحية التي جابت مختلف البلاد العربية. ويذهب مندور إلى حد القول أن مسألة الخلاف بين العامية والفصحى ليست مطروحة في الآداب الأجنبية كالفرنسية والانجليزية يقول: "**ذلك راجع لعدم وجود اختلافات كبيرة بين لغة الحديث عندهم ولغة الكتابة والثقافة، وإن وجدت فهي فروق طفيفة**"[530]. ونجد هنري رياض يتفق مع محمد مندور حول أهمية اللغة العامية في المسرحيات الشعبية، فيقول: "**في مثل هذه المسرحيات يتجه الكاتب إلى الحساسيات الشعبية، إذ يؤيد في هذه الحالة استعمال العامية، إذ أنها تبدو أقدر على التعبير والإفصاح والتلوين العاطفي**"[531].

إذن فلكل نوع مسرحي لغته الخاصة، التي تجمع قسمات العمل الفني فيه وتسمو بروحه ومغزاه، وفي هذا يقول زكي العشماوي : "**ولقد علّمنا شكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغني عن قيم المعنى الكلي الذي**

---

[529] المرجع نفسه، ص 117.

[530] محمد مندور. الأدب وفنونه، ص 116.

[531] هنري رياض. محمد مندور رائد الأدب الاشتراكي، نشر وتوزيع درا الثقافة، مكتبة النهضة السودانية، الخرطوم، السودان، ص 100.

**يريده الشاعر، وعلمنا صوفوكليس من قبل شكسبير أن للغة في المسرحية أبعادا أخرى لا تقف عند الظاهر الغريب بل تحتاج منك إلى استكانة واستبطان الروح الخفية التي تقع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي**"[532]. يبين العشماوي في قوله هذا أهمية اللغة ودورها في إبراز أسرار المسرحية وقيمتها ومكونات عملها. فالشعراء والكتاب الفرنسيون والانجليز يرفضون استخدام تلك اللهجات الشعبية في التعبير، بل يستعملونها فقط كوسيلة لتحديد أبعاد الشخصيات كاستخدامهم لمصطلحات شعبية خاصة بطائفة معينة.

ويرى الدكتور **عبد القادر القط** أن مستلزمات المسرح الحديث تقتضي أن تتحدث الشخصيات بالعامية خاصة في ظل معالجة القضايا المعاصرة لأن العامية أقدر على معالجتها ولا تخلق مفارقتي الشخصية واللغة التي تتحدث بها. كما أنها تعكس واقع الحياة بما يلزم من إيجاز وسرعة في الأداء وإيحاء ودلالة.[533]

وهناك من ذهب إلى أن النزاع بين العامية والفصحى في المسرح كان السبب المباشر في إثارته للفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا، بينما في حقيقة الأمر لا صراع بين العامية والفصحى بين الكتاب، فلكل جمهوره ولكل لغة جمهورها أيضا، وفي الأمم جميعا يعيش الأدب الفصيح إلى جنب الأدب الشعبي، فلا ينبغي أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداها دون الأخرى، بل يجب أن نترك لكل منها مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء، يوظف

---

[532] محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص 278.

[533] ينظر: عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، 1971، ص 225.

فيه الأدوات الكفيلة بإرسال وضمان نجاح المرسلة المسرحية. إذ أنه بالرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب أو تباعدها – على حسب مذهب الكاتب – فإن الأولى أكثر استخداما في شؤون الحياة اليومية، ولها من هذه الناحية صورها الخاصة في التصوير، ولها قرائن استعمال تكسبها أنواعا شتى من الدلالات المعرفية الواقعية، التي قد تقتصر عنها لغة العلم والأدب، بل – ومن هذا المنطلق – يكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة، وكل قرية، بل لكل أسرة ألفاظا حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها، فنحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال نظرا لأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية.

ولكن هذا الثراء ومراعاة مقتضى الحال لا يعدم اللغة الفصحى لأنها الأخذ على تجسيد المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة، وفي سبيل ذلك لا ينبغي أن نراعي التيسير على عامية الجمهور يقول "رشاد رشدي": "**من غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير التي يتكلم ويفكر بها في الحياة ... والكتاب ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى لهم، فالكاتب عليه أن يكون واقعيا، يحاكي الواقع، وليس معقولا أن يتكلم الفلاح الفصحى**".[534]

[534] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث.

وهناك من يتمسك بالكتابة بالعامية تمسكا شديدا، ويدافع عنها دفاعا مستميتا، ويراها أنها الأقرب إلى الفئات الشعبية والأقدر على تحقيق الفرجة، ومن هؤلاء المسرحي الجزائري "**محي الدين باشطارزي** " حيث يقول: "**ومهما يكن الأمر فإنني أعتقد أنني لم أضيع وقتي عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة، فلهجة جحا جعلتنا نحقق خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق الجمهور**".[535]

وعلى النهج نفسه سار الكاتب المسرحي "**كاتب ياسين** "حيث دعا صراحة إلى وجوب استخدام العامية الجزائرية لغة للكتابة المسرحية وأداة للتعبير في المسارات الجزائرية، ويتجلى ذلك في تصريح صحفي أدلى به لجريدة المجاهد الناطقة باللغة الفرنسية قائلا: "**إنني بصفتي فنانا، سأكتب باللغة العامية واللغة التي يفهمها الناس، اللغة التي تفهمها أمي، ويفهمها بائع الخضروات، طالما أن اللغة التي يتحدثون بها هي تلك اللغة العامية، ولذلك فلن أستخدم إلا اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعيا**".[536]

وبهذا يمكن طرح هذه القضية من زوايا مختلفة أولها زاوية المتفرج، وإشكالية التواصل بين المتلقي والعرض حيث تظل اللغة أهم عامل في ذلك. ويرجع **كاتب ياسين** هذا الإشكال إلى ازدواجية الخطاب اللغوي في حياة العربي، فالطرف الأول يميل إلى اللغة الفصحى الرسمية وهي خاصة بطبقة المثقفين المعربين والطرف الثاني، هي العامية وهي لغة عامة الشعب.[537]

---

[535] محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 203.

[536] سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، د.ط، صيدا، بيروت، د.ت، ص 56.

[537] المرجع نفسه، ص 05.

أما الزاوية الثانية فهي زاوية البعد الجماهيري للمسرح فهو بعيد عن الورق وأن المسرحية تعد لتمثل وطالما أن عامة الشعب يتحدثون العامية فلا مناص من استعمال العامية. وفي الزاوية الثالثة يمكن طرح إشكالية واقعية الخطاب المسرحي إذ أنه يرى أن من جوهر الواقعية واقعية الحوار الذي يجب أن يكون بلغة الواقع وهي العامية.

ولكن الإشكال الذي يطرح في شعرية لغة الخطاب المسرحي العربي ولغة حواره أن العامية العربية عاميات، ولتبيين هذه الإشكالية سأورد مجموعة من النصوص المسرحية للسيد حافظ اختار أن ينطق شخصياتها باللغة العامية للدواعي السابقة. ولنا أن نضرب المثل هنا بمسرحية " **أولاد جحا** " وبالضبط في المشهد الأول، حين يفتح الستار على ساحة المدينة، والناس يغنون فرحة ويدعون **لجحا** الذي ذهب كي يتحدث مع **تيمور** ليخلصهم من مشكلة الدمار اليومي الذي يحدث فى البلاد، بعد انتهاء الأغنية نستمع الى الحوار بين الناس المجتمعين فى كل الأرجاء، فيحدث تصادق وانسجام بين الشخصية، وما تقول ويتناسب قولها وحديثها مع مستواها الثقافي والاجتماعي، يقول: **السيد حافظ** :

**اسماعيل العترة : والله العظيم تلاتة.. أنا قلت ما يجيهاش إلا جحا.**

**فتحي العطار : جحا راجل جدع.. راجل فاهم .. وعاقل.**

**سالم الفلاح : واهو راح وعملها إيه رأيكم بقى ؟!**

**اسماعيل العترة : أنت بتدافع عن جحا ليه يا سالم عمال على بطال.**

**سالم الفلاح : لا عمال ولا بطال أنا بقول الحقيقة.**

فتحي العطار : جرى إيه يا اسماعيل مالك ومال سالم.

سالم الفلاح : اسأله يا عم فتحي مالك ومال سالم.

سالم : أنا اللي محبكها ؟

اسماعيل : ايوه محبكها.

فتحى : ما تتكلم يا ابراهيم مع الناس دي.

ابراهيم : أقول إيه وأعيد إيه مانت عارف مفيش مكان فيه سالم الفلاح واس
والخناقة تقوم بينهم.

سالم الفلاح : ماله سالم الفلاح.. غلطان وإلا غلطان..

ابراهيم : لا غلطان ولا حاجة.. بس أنا فاهم وانت فاهم أنت ليه محموق.

سالم : ليه يا خويا.. أنت فاهم وأنا فاهم يعني إيه.

اسماعيل : علشان بنت جحا.

سالم : (يشعر بالحرج) بنت جحا مالها ؟

ابراهيم : أطمنك عايز تتجوزها يعنى ..

سالم : وفيها إيه لما اتجوزها ..؟

اسماعيل : ما هو جحا مش عايز يجوزها لك علشان أنت فقير غلبان.

سالم : ماله الفلاح..؟ ماله الفقير؟

**ابراهيم : قصد عمك اسماعيل .. جحا عايزيجوز بنته راجل مقتدر...**

**فتحى : والله البنت حلوه وتستاهل عريس قيمة**

**سالم : يعني أنا مش قيمه..؟**

**فتحى : لا .. قيمة ونص.. أنت أجدع واحد يا سالم..**

**538**

تتجلى بعض الألفاظ الخاصة في هذا الحديث العامي والتي تستخدم في مصر ومن ذلك: **غلبان (فقير)، أجدع (شهم وقوي)، عايز(يريد)، بس (فقط)، وفيها إيه ( ما العيب في ذلك)، ايوه (نعم بالتأكيد)، اشمعنى (ما معنى)**، إضافة إلى أن لكل منطقة من مناطق مصر بعض ألفاظها الخاصة التي تميزها عن غيرها من المناطق الأخرى. أما إذا انتقلنا إلى عمل فني آخر فإننا سنجد أن الكاتب **السيد حافظ** يستعمل ألفاظا عامية أخرى تخص تلك المنطقة التي تتحدثه أو تقوله، ومن ذلك مسرحية "**حبيبتي أنا مسافروالقطار أنت والرحلة الإنسان**" في فصلها الأول الذي فضل الكاتب فيه أن ينطق شخوصه بالعامية، حيث تتجلى العلاقة الوطيدة بين الشخصية والدور الذي تؤديه، وخاصة في ذلك الحديث الذي جرى بين "**مقبل، حنفي، ياسين، حمودة، أزهار، عائشة** " حين يستعمل كل منهما بعض الألفاظ العامية الخاصة بمنطقة الصعيد ويتجلى ذلك في هذا المقطع الحواري:

---

538 – السيد حافظ ، مسرحية أولاد جحا، ص 34

مقبل : (يهبط من السرير يجلس بجوار حنفي على السرير).. عملت إيه امبارح.

حنفي : (يجلس) عملت إيه يعني، لبست الجزمة الجديدة

مقبل : ورحت تقابلها الصبح، والا البوابة كانت عليها الحراسة شديدة عليها.

حنفي : رحت لها. لأني كان لازم أروح.. الأتوبيس كان زحمة اللي ركبناه والجزمة اتوسخت والزحمة بهدلتني ونستني اللي كنت ح اقوله لها.

مقبل : قالت لك إيه لما رحت؟

حنفي : ورجعت من عندها أفتكرها وانساها، زي يوم تحويل القبلة من القدس لمكة.

مقبل : ما تهربش منى. قالت لك إيه لما شافتك؟

حنفي : كانت ساكتة وأنا فضلت ساكت.

مقبل : ساكت إزاي.. قاعد قصادها ساكت وهي ساكتة.

حنفي : كل واحد كان بيكلم التاني بالسكوت.. زي الشوارع ما بتكلم الشمس باللون الأصفر.

مقبل : بالتأكيد فيه حاجة حصلت إنت مخبيها يا لئيم إيه اللي حصل ؟

حنفي : آه فيه.. حاجة حصلت.. كانت فيروزفي عيني وهي بتشوفها في عيني وحاجة تانية انها كانت لابسة فستان أصفر النهاردة.

ياسين : (يجري إليهم على السرير يدخن سيجارة في هدوء) فستان

**أصفر وانت وهي ساكتين وفيروز صوتها في عينيك.. كل دا بيحصل يا أهل الحب فعل مش اسم..**

حموده : **(يجلس أسفل السرير الجالسين عليه) كل دا بيحصل في الأفلام**

حنفي : **لكن دا اللى حصل**

حموده : **المرة اللي فاتت سبتها واقفة على محطة الأتوبيس ومارحتش في الميعاد علشان في حاجة بتولك.. لا.. حاجة بتمنعك عنها**

حنفي : **أيوه.. الشوق الظاهر في عنيها يجوز.. (الفتيات في اليسار ضوء على كل واحدة منهم) الحب اللي جوايا يجوز.**

أزهار : **(الضوء عليها.. تجلس على السرير ثم تقف تتجه إلى الضوء الذي على زميلتها) القمر الليلة ذي كعكة.. غويشة عقد.. طوق.. شوف القمر إزاي حلو، مولود لكل واحدة فينا ليلة قمر.. الهدهد بيحب القمر.. أبو قردان اللى في الغيط بتاع أبويا حتى.. أبو قردان طاير في ضوء القمر.. الهدهد على القمر القمر على عيدان القمح.**

عائشة : **(لزميلتها) أنا اللي قمر وبكرة ح اسطع.. وح ابقى نجمة كبيرة.. وابقى صورة في ميدالية كل جدع.. وابقى صورة ملونة في المجلات وأنا قاعدة على السرير.. وصورة حنفي دا زمان الستات.. زمان النجمات وأنا حبقى نجمة لا.. حبقى قمر فوق سرير كل عازب، وأبقى صورة في كل مكان."** [539]

[539] – السيد حافظ ، "حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان" ص 27

يكشف هذا المقطع الحواري المقتضب استعمال المتحاورين لبعض التعابير العامية مثل: **إيه امبارح، الجزمة، زي يوم، اللي جوايا، سبتها واقفة...** فحوار الشخصيات السابق حتى ولو صيغ بالعامية يكشف مدى حنكة الكاتب **السيد حافظ** وفطنته ومقدرته على تقدير الأمور حقها، ووضعها مواضعها. كما تبين من حوار الشخصيات فيما بينها أن الألفاظ تعكس وعي الشخصيات ومستواها الفكري والتعليمي. وما أكثر النصوص والخطابات المسرحية التي وظف فيها الكاتب العامية في حوارات شخصياته، وأنطقها بلغة حياتها اليومية وبلغ بها حدود العالمية، فعرضت مسرحياته في مسارح مصرية وعربية وأوربية ونالت جوائز قيمة وقد استند في اختياره إلى دواع كثيرة كما ذكرنا سابقا. حيث لم يشذ **السيد حافظ** عن القاعدة وراح يكتب بعض مسرحياته بالعامية، لاقتناعه أنها أقرب طريق لإبلاغ الرسالة المسرحية، وأيسر سبيل لبلوغ أفهام المتفرجين والمتلقين، خاصة لما يكون الموضوع ذا طابع اجتماعي، مثلما نجده في مسرحياته التي سبق ذكرها. إن **السيد حافظ** يُخضع لغته المسرحية للمخبرية فيقيس درجة التأثر والتأثير ودرجة الاستجابة لها، فيجعلها ذات وقع في النفوس، تمتع المتلقي وتبسط له المعاني، بقدر ما تلزمه التفكير والتأمل، وكأني به يقول: أنا لا أكتب المسرحيات للقراءة، إنني أصور بالكلمات مسرحيات لتعرض على خشبات المسرح".

إذًا، فلغته في المسرحيات السالفة الذكر رغم عاميتها لا تكتفي بالوظيفة الإفهامية، بل تتعداها إلى اللغة الإنشائية التعبيرية، فتتحول كلماته البسيطة إلى لوحات فنية تتنفس حركة مسرحية وتشع بدراما مؤثرة. فيكسبها مستويات

مختلفة، استطاع من خلالها أن يستنفذ مكامن الجمال في الفصحى من خلال اعتماده على حقل دلالي اجتماعي يلامس ذوات الناس واهتماماتهم. وبهذا تتميز لغة **السيد حافظ** بمقدرة عالية من التركيز والتركيز والتشخيص والتمثيل رغم اعتماده على العامية، حيث يستخدم الظلال السحرية للكلمات والصور القادرة على الكشف.[540]

إن المتأمل للمقاطع الحوارية التي تتبعناها للاستشهاد عن شعرية اللغة العامية عند **السيد حافظ**، يجد أنه يميل في حواره إلى استعمال لغة مكثفة بالدلالات والإيحاءات والمعاني المتعددة، وأنه يغير من إيقاعاتها ودلالتها بتغير الشخصية المحاورة، **فعائشة** تكلمت بلغة بسيطة لا تتعدى حياتها البسيطة وإيمانها الراسخ بوجوب الحلم والطموح، وبقية الشخصيات تكلمت بلغة تناسب وعيها ومكانتها في المجتمع. لقد استطاع **السيد حافظ** في مسرحياته التي أنطق شخوصها بالعامية أن يرسم لنا صورة حقيقية عن المعاناة التي تعيشها فئات من الناس، وعن الآفات الاجتماعية المترتبة عن ذلك، وعن الأسباب التي جعلت هؤلاء الناس لقمة سائغة بين أنياب الحرمان، فرغم إحساسنا بتدني اللغة الحوارية إلا أنه يتسرب إلى قلوبنا الإحساس بالحزن والشفقة والرحمة.

[540] ينظر: الخادم سعيد. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب، ص 477.

**شعرية لغة الحوار الأوسط**

طرحنا فيما سبق الرأي الداعي لاستعمال الفصحى، والعلل والأسباب التي استندوا إليها، كما طرحنا الرأي الساعي لاستعمال العامية، والعلل والأسباب التي اعتمدوا إليها، وإزاء تعصب كل طرف إلى كل ما ذهبت إليه. ظلت المسرحية متأرجحة بين هذا وذاك، وازدادت ضغوط الحيرة بين الطرفين. وباشتداد المد والجزر بين طرفي الحبل بتمسك الأول بالفصحى لسانا لشخصيات المسرحية على اعتبار أنها تزيد من الرابط الروحي بالدين وأركانه، وقدرتها التعبيرية ولمعانها البلاغي، وتمسك الطرف الثاني بالعامية لسان حال الشخصيات المستقاة من الواقع على اعتبار أن العامية تزيد من واقعية الكناية المسرحية، وشدة ارتباط المتلقي بها لأنها تصير جزءا من همومه وحياته، بات من الضروري اللجوء إلى حل ونمط يجمع بين الطرف الأول والثاني في عمل إبداعي واحد.

وفي خضم هذا الصراع، سارع بعض رواد الخطاب المسرحي إلى اللجوء إلى حل وسط، حيث ذهب هذا الفريق الثالث إلى ترك الحرية للمؤلف ، فهو وحده أقدر على تقدير الموقف ، واتخاذ القرار[541]، فرجح بين الاتجاهين السابقين، ودعا إلى لغة ثالثة وسطى فصحى في المفردات وعامية في التركيب وعلى رأسهم "**توفيق الحكيم** ".حيث دعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى ، وهي التي "**تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو بالعربية "**[542] ، وبالتالي لا

---

[541] عز الدين جلاوجي :النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص: 122 .

[542] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، 2001 ، ص: 673.

ينفرد مجتمع بلغة واحدة كما قال ( Marcelcohen )" **وحدة اللغة مطلقا لا وجود له، بهذا المفهوم ، حتى أفراد المجتمع الذين يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات "**[543]. فاعتمد هذا الطرف الثالث الكتابة بلغة وسطى سميت بتسميات مختلفة، مثل تبسيط الفصحى، تفصيح العامية، ولم يكن هذا الصراع حول لغة الكتابة بين كتاب مختلفي الاتجاهات والنزعات فحسب، بل تعداه إلى أننا قد نجد من الكتاب من عاش مع نفسه هذا الفراغ. ويتجسد ذلك في بيان نشره **توفيق الحكيم** سنة 1956 جعله مقدمة لمسرحيته "**الصفقة**" التي كتبها بلغة حوار وسطى، قال فيه: "**كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب أن أستخدمها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد، محيط الريف المصري، كتبت مسرحية المزمار بالعامية، وكتبت أغنية الحدث بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري أشك في أن المشكلة قد حلت تماما، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن، ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، وهو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن وفي كل قطر بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذا ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان**"[544].

---

[543] سهام مادن : الفصحى والعامية وعلاقاتها في استعمال في استعمالات الناطقين الجزائريين ، دط ، كنوز الحكمة، الجزائر، 2011، ص:32.

[544] توفيق الحكيم. مقدمة مسرحية "الصفقة"، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1956، ص 2.

يكشف **توفيق الحكيم** في هذا البيان ذلك الصراع الذي عايشه حول أية لغة يستعمل لإنطاق شخوصه، كما يكشف عن المعوقات التي تعترضه سواء أكان مستعملا الفصحى أم العامية. وفي هذا يجد نفسه مضطرا إلى طرح الحل الأوسط، فيقول: "**وكان لا بدلي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في الوقت نفسه مما يمكن أن ينطق به الأشخاص، ولا ينافي في طبيعتها ولا في جو حياتهم، لغة سليمة يتعلمها كل جيل وكل قطروكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها، تلك هي لغة هذه المسرحية (يقصد مسرحية الصفقة) فقد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى، فإنه يجدها منطقية وعلى قدر الامكان، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة حسب النطق الريفي فيقلب القاف إلى جيم أو همزة، تبعا للهجة إقليمية فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدرعن ريفي، ثم قراءة بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة**"[545].

يتجلى من خلال هذا التصريح بأن الكاتب استطاع أن يتوصل إلى حل وسط، استطاع من خلاله أن يبتعد عن ابتذالية العامية، وعن فخامة الفصحى، فأوجد لغة ثالثة استطاع أن يكسب بها العالمية، ويقفز بها على حدود الإقليمية.

[545] المرجع السابق، ص 02.

ثم ما يلبث أن يبين لنا الهدف المتوخى منها قائلا: "**فإذا نجحت هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقربنا من بعضنا البعض، كما هو الحال في اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، والثانية وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضروريات الفن**"[546]. وقد بارك هذه اللغة الكاتب **جبرا إبراهيم جبرا** لما قرأ مسرحية "**الصفقة**" فعلق عليها قائلا: "**إذ جعلها في لغة يمكن أن تتلى كأنها فصحى إذ أعربت، أو عامية إذ أهمل إعرابها**"[547]. وقد انتشرت هذه اللغة بكثرة في الخطاب المسرحي العربي وبرز كتاب كثر يدعون إلى هذه اللغة لدعم التواصلية مع الجمهور أكثر، ومن هؤلاء **السيد حافظ** في مسرحية **امرأتان** إذ أنطق شخصياته بلغة وسطى إذ فصحى بسيطة ولا أدل على ذلك من حوار **سنية مع هدى**، يقول السيد حافظ :

**هدى : واحدة زيك لازم تبقى مدير عام**

**سنية : لوتألسي بكره ستكرهي الشغل وتكرهي نفسك**

**هدى : يا ساتر على ملافظك**

**سنية : بتقولى ايه.**

**هدى : يقول زملائى في الشغل كلهم يحبونى وأنا أحبهم.**

---

[546] المرجع نفسه، ص 03.

[547] جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 94.

سنية : لازم السمكري يجي يصلح النفيات..

هدى : كلمي عم سليمان يناديه يصلحها.

سنية : (هى تجلس وتأكل) كل وظيفة فى أولها حلوة وبعدين كل حاجة تتغيروتكتشفي أن الوظيفة زي القبر.. مالهاش معنى.. الناس اللي حواليك أنهم.

هدى : (مقاطعة) تشربي شاي أحسن..

سنية : (تكمل حوارها) تكتشفي الناس بس بعد ما يفوت الأوان..

هدى : تقصدي إيه..

سنية : مشكلتك.. الزمن بيطول معاك لحد ما تعرفي الحقيقة..

هدى : مش مشكلة.

سنية : لا مشكلة..

هدى : (تحدث نفسها بلاي باك) تقصدي مصطفى أناعارفاك.[548]

[548] - السيد حافظ ، مسرحية امرأتان ، ص 3

إن القارئ لهذه المقطع يجده من الفصحى المتداولة بين الناس، فلا هي فصحى الأدباء الفنية المتخمة بالصور والخيال، ولا هي العامية السوقية المتداولة، بل فصحى إن قرأت بالحركات وعامية إن سكنت، ثم تكيف بحسب نطق كل منطقة للحروف، دون أن ينتاب الحوار غموض وإبهام وعدم فهم، كما هو الحال في بعض الخطابات المسرحية المكتوبة بالعامية. وقد سار على النهج نفسه في مسرحية " **سندس**" حيث جعل البطلة " **سندس** " تتحدث بلغة فصحى بسيطة، تكشف معاناتها في ظل تخلي الناس عن الوطن، وتجاهلهم للقضية الفلسطينية، وكثرة التوجهات الإيديولوجية والأزمات السياسية والتصدعات التي يعيشها الوطن العربي، وإن كان الصراع يبدو ظاهرا نفسيا واجتماعيا بين **سندس وليزا**، فإنه يحيلنا إلى عدة رموز وإيحاءات تصور الأزمة السياسية التي تتخبط فيها البلدان العربية، ووضياعها بين مختلف الأولويات، فالعقدة ذات أبعاد حضارية، تاريخية، وسياسية وفكرية.

**سندس : ادخلوا**

**(تجريان حتى تصطدمان بالباب الخارجي)**

**ام ليزا : يلا..**

**ليزا : شكراً**

**سندس : مساكين**

**: (يدخلان المنزل.. يتحول المسرح كله إلى منزل سندس منخلال ظه أعلى المسرح)**

أم ليزا : الله بيتك حلو

سندس : انتم كنتم رايحين فين.؟

أم ليزا : (ترتبك) رايحين لجماعة قرايبنا فى المدينة الذهبية

ليزا : ايوه.. الليل جه علينا قلنا ننام .. والصباح رباح.

أم ليزا : قلنا ننام فين.. ننام فين.

ليزا : لقينا بيتك.

سندس : اهلا وسهلا.

أم ليزا : امك نامت

سندس : (وهى تضع براد الشاعى على الموقد) لا.. أمى ماتت

ليزا : يا عينى

سندس : ولا عين ولا ليل.. ولا حزن.. أنا هنا مع جيرانى.. هما قرايبى.. هما وبايدينا بنزرع القمح والورد والشجر.

أم ليزا : عايشة لوحدك فى البيت دا.

سندس : لا مع أبوى.. بس هو مسافر.

أم ليزا : (تضحك بخبث إلى ليزا) جميل[549]

[549] – السيد حافظ ، مسرحية سندس ، ص 5

هذا عن الشكل الأول من اللغة الوسطى التي تمثلت في فصحى بسيطة أو عامية مفصحة، أما الشكل الثاني من اللغة الوسطى هو – وإن كان قليلا – هو الفصحى الممزوجة ببعض الكلمات العامية، إذ تتحدث الشخصيات بلغة فنية فصحى أنيقة اقتضت الضرورة فوظفت فيها بعض الكلمات العامية أو الأجنبية قصد التقرب أكثر من المتلقي أو الجمهور وقد أكد **محمد غنيمي هلال** هذه اللغة واعتبرها أنها لا تؤثر في اللغة الفصحى، ولا تنقص من قيمتها الجمالية، يقول في ذلك: "**إن إيراد بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة، من اللغة الفصحى، لا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية، فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة وتميزها، ذلك أن خاصية اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات وضعية أو جمالية**".[550] وعليه فلقد تعددت الدعوات الصارخة إلى الوصول إلى لغة وسطى أو لغة ثالثة أو الفصحى المخففة أو العامية المشرفة أو اللغة المسرحية الموحدة، أو عامية المثقفين وفصحى الإعلام، ويتجلى ذلك في الحوار الذي أجراه الصحفي **عبد الله خيرت** مع **سعد الدين وهبة** ومما جاء في الحوار "**أما مسرحية (يا سلام سلم) فقد حاولت في حوارها أن أحقق ما يمكن أن نسميه عامية المثقفين، وفصحى الإعلام**"[551].

يصب هذا الطرح في الدعوة إلى كتابة المسرحيات بالفصحى فإن أرادوا تمثيلها أعيدت كتابتها بالعامية، والعكس بالعكس، فإن كتبت بالعامية ثم

---

[550] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 673.

[551] ينظر: أحمد سمير بيبرس. المسرح العربي في القرن 19، ص 96، نقلا عن مجلة المجلة، العدد 170، فيفري 1971، ص 80.

مثلت ونالت رواجا أعيدت صياغتها بالفصحى ليتسنى دراستها وحفظها كتراث أدبي. وقد دعا إلى هذا الرأي الكاتب **محمود تيمور** لما جاوره الصحفي **سعد حامد** العامل بمجلة **الأدباء العرب** حيث صرح قائلا: "**أن المسرحية المصرية العصرية إذا كتبت بلغة عصرها أي العامية، وأريد بها أن تقرأ يجب أن تكون لها نسخة بالفصحى المستساغة حتى يمكن انتشارها في الأواسط العربية على مدى واسع. ولذلك اضطررت عندما كتبت مسرحية (كذب في كذب) للمسرح الحديث أن ألقيها بالعامية،ومثلت بالعامية. وبعد ذلك حينما رأيت أن أطبعها في كتاب عزعلي أن أقتصرعلى نسخة اللغة العامية، فكتبتها من جديد بالفصحى وأخرجتها في مجلد واحد يحوي نسختين: نسخة بالعامية ونسخة بالفصحى**"[552].

إن المتأمل لهذا التصريح يجد أن المبدع أو الكاتب المسرحي ملزم بأن يقدم أي عمل مسرحي في نسختين واحدة عامية موجهة للتمثيل وثانية فصحى موجهة للقراء. مما يوقعه في إرهاق شديد، فهو يعيد التجربة الإبداعية مرتين ناهيك عن أن إعادتها لا تعني صياغتها بالشكل نفسه والأفكار نفسها. إضافة إلى أن نقل العمل المسرحي من العامية إلى الفصحى أو من الفصحى إلى العامية لا يدخل ضمن باب الإبداع بقدر ما يدخل ضمن باب تفسير الأدب وهو شأن من شؤون النقد. وإنما الأجدر بالأديب أن يبدع بالفصحى، وأن يترك مهمة نقلها إلى العامية للمحترفين والسينوغرافيين لأنهم الأقرب للممارسة المسرحية وما يليق بها.

---

[552] ينظر: المرجع نفسه، ص 102-103، نقلا عن سعد حامد، مجلة الأدباء العرب، العدد الرابع، أكتوبر 1971، ص 12.

إنه وعلى الرغم من اجتهاد أصحاب الطريقة الأولى الداعيين إلى تفصيح العامية أو تبسيط الفصحى وأصحاب الطريقة الثانية الداعيين إلى الفصحى يتخللها ألفاظ عامية، إلا أنه هناك من وقف موقف الرافض لهاتين الطريقتين معتبرا ذلك مساسا بجماليات الكتابة المسرحية، فالطريقتان وإن أصابتا في بعض الأشياء وزادتا من التواصلية مع الجمهور، إلا أن آثارها وخيمة ومن أولئك الرافضين **جبرا إبراهيم جبرا** حيث يقول: "**لي انتقاد على كلتا هاتين الطريقتين: فكلتاهما تؤدي لغة مصطنعة ولهذا تصبح اللغة غير متصلة بالشخصية أو لا تنسجم معها تمام الانسجام إذا اعتبرت محلية، ولا تحظى بقدسية الموروث إذا اعتبرت فصحى**".[553]

إنه ورغم محاولات الكتاب والنقاد على حد سواء الخروج من أزمة اللغة في الكتابة المسرحية إلا أن جل محاولاتهم باءت بالفشل، إذ لا تكاد نقاشاتهم وحواراتهم تستقر على رأي معين محدد، فكل تجربة أو محاولة قوبلت بالنقد والرفض، وبذلك ظل الإشكال قائما حتى الساعة. وإضافة إلى هذا الإشكال الثلاثي المطروح في الساحة المسرحية العربية (فصحى / عامية / وسطى) فهناك إشكال آخر يطرح في الخطاب المسرحي العربي وهو إشكال توظيف الكلمات والتعابير الأجنبية.

[553] جبرا إبراهيم جبرا. الرحلة الثامنة، ص 94.

وخلاصة القول أن المجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم[554] . فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية ، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع ، والسوق والمجتمع. غير أن الجدال مازال قائما بين رجال المسرح فأنصار العامية يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية ، ومازالوا يخوضون مناقشات وجدالات حول جدوى اللغة الأكثر قدرة على التبليغ والتوصيل و الأنسب للحوار المسرحي ، وإلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب و الأنسب في الحوار المسرحي[555]. وعليه وإن سلمنا بهذا الرأي فإنه لا يمكن النزول بمستوى هذه اللغة إلى درجة الابتذال وحشو الحوار المسرحي بالمفردات السوقية، بل لابد على كتاب المسرح أن يبحثوا عن لغة أقرب إلى المنطق والاحتشام و أقدر على التبليغ قد لا تكون هي اللغة العربية الفصيحة لكن المؤكد أنها ليست اللغة السوقية المنحطة، بل هي الفصحى الشعبية كما سماها الدكتور "**عصام محفوظ**" في كتابه "**المسرح مستقبل العربية**"[556].

والحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق وتحكى (منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة

---

[554]المرجع نفسه ، ص ن..

[555]جروة علاوة : ملامح المسرح الجزائري ،دط،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،2004،ص: 93'

[556] ينظر عصام محفوظ: المسرح مستقبل العربية، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1991، ص: 89.

فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى " الشعر - القصة – المقال"[557] ، وبالتالي فاللغة المسرحية تتفرع إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية، مما يؤكد أن التعبير اللغوي المسرحي لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط، بل يتجاوز ذلك إلى بناء متخيل أسلوبي تصويري تختص به كل شخصية[558]، وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري اللائق بها من حيث الدور والوظيفة . لكن في الواقع نجد أن غالب النصوص الأدبية تميل إلى الاتجاه الثاني الذي يستعمل اللغة العامية في الحوار، والفصحى في السرد والوصف، ولهذا هناك من ذهب إلى تعريف الحوار بأنه **" اللغة المسموعة أو المنطوقة عن طريق الشخصيات لتوصيل أفكارهم إلى الآخرين ويصاغ الحوار في عمومه حسب نوعية المتلقي كما يجب أن يرتبط الحوار بسمات الشخصية وبأبعادها "**[559].

كما نجد النظرية النقدية التي تناولت الفن المسرحي بالدراسة والتحليل من خلال الأعوام الستين من القرن العشرين، كانت تقوم على أن يستوي الكاتب المسرحي على مستويين اثنين من اللغة على سبيل الوجوب " **مستوى السرد والوصف وتكون لغته فصيحة سليمة ومستوى الحوار وتكون لغته عامية بسيطة قريبة من العامية المتداولة "**[560]. وهناك بعض

---

557 نادر أحمد عبد الخالق:أفاق المسرح الشعري المعاصر، ط 1 ، 2012، ص: 152

558 المرجع نفسه ،ص: 153.

559كمال الدين حسن، المسرح التعليمي، المصطلح والتطبيق، دار المصرية اللبنانية، ط1، ص 130.

560عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت كانون الأول 1998، ص 118.

الكتاب المسرحيين لا يستعملون اللغة العامية في كتاباتهم ظنا منهم أنها تنقص من جمالية العمل المسرحي أو لأن أعمالهم موجهة للطبقة المثقفة فقط.

ونجد "**عبد المالك مرتاض**" يرفض بتاتا أن تدخل العامية إلى الكتابة الإبداعية باعتبارها تنقص من مكانة اللغة العربية. غير أن هذا الرأي فيه نوع من المبالغة . ذلك أنه في بعض الكتابات الإبداعية تصبح اللغة العامية أبلغ من اللغة الفصحى خاصة إذا كان الموضوع اجتماعيا في مجال الحياة اليومية. كما نجد " **عبد المالك مرتاض**" في حديثه عن مستويات اللغة يرفض مستوى ثالثا هو المستوى الانزياحي وهو ما نسميه باللغة الشعرية[561]. من خلال المستويات التي طرحها "**عبد المالك مرتاض**" نستنتج أنه هناك ثلاث مستويات لغوية في الكتابة المسرحية وهي: اللغة الفصحى وتكون في السرد. واللغة العامية وتكون في الحوار، واللغة الشعرية وتكون في الانزياحات التي يقوم بها الكاتب المسرحي والمقصود باللغة الشعرية في الكتابة المسرحية:" **تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري لتسلبه أخص مقوماته الفنية والتركيبية. والبنائية محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص مسرحي مفارق في أسلوبه ودلالته** "[562]

أي أن للغة الشعرية القدرة على خرق الشعر بما فيه من ميزات فنية وجمالية وتحويلها إلى عالم المسرحية لما فيه من واقعية. ونجد "**أدونيس**" يعرف اللغة الشعرية الموظفة في الإبداع الفني بقوله:" **استخدام المفردات بطريقة تحديدها عن أصلها الوضعي، عما وضعت له أصلا يشحنها بدلالات جديدة.**

---

[561]-ينظر- المرجع نفسه، ص 113/112.

[562]محمد السالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المحاصر ( دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد) مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 60.

**وهذا ما سماه النقاد القدامى المجازوما نسميه اللغة الشعرية "**[563] إن الحيز الذي تشغله اللغة في مسرحيات **السيد حافظ** ذو أهمية كبرى ، إذ تعتبر من أهم الركائز التي قامت عليها تجربته المسرحية ، فألف مسرحياته باللغة العامية وبالفصحى وباللغة الثالثة التي تزاوجت بين العامية واللغة الفصحى .

كما تجدر الإشارة أن **السيد حافظ**، كثيرا ما يوظف المفردات التراثية والشعبية ومرد ذلك لإيمانه الراسخ "بأن الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلى من خلال مسرحه"[564]، فأستعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى المتلقي وإيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة ،لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمتلقي، كما كانت الأغاني المصاحبة لنصوصه المسرحية الأكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار الموزونة[565]. ومنه نقول بأن "**السيد حافظ**" يوظف في جل أعماله المسرحية اللغة المزيجة ذات الطابع التراثي والحداثي:- لغة الدراويش التي تستعمل في الأسواق والحلقات الشعبية ، اللغة الملحونة المؤثرة التي لها وقع خاص في النفوس وذلك من خلال أنها تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءتها، لأنها لغة تكتسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة. ولغة فنية جمالية أكاديمية مضبوطة نحويا وصرفيا، يمتلك ناصيتها على كل المستويات البلاغية بيانا وبديعا وأساليب.

---

[563]أدونيس، شعرية اللغة، مجلة الآداب، ع/3، 1996، ص 20.

[564]المصدر السابق ،ص:242.

[565]لحضر منصوري : التجربة الإخراجية في مسرح علولة م س ،ص :91.

هذا وتعد اللغة عند **السيد حافظ** انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته الفكرية والفنية والإيديولوجية ، وذلك من خلال استنطاق أي حوار أو كلمة أو جملة ، تحمل في طياتها بعدا رمزيا له دلالة اجتماعية أو سياسية بلغة بسيطة مفهومة. كما استعان المؤلف كثيرا بالعبارات الشعبية المشهورة و المتداولة أوساط المجتمع المصري لتبليغ مواضيعه المسرحية ، وبالتالي وظف في بعض مسرحياته "لغة الشارع" وباتت واضحة المعالم في الكثير من النصوص لقربها بالمعنى وتواصلها المباشر بالمتلقي المصري.

## شعريات المكان

المكان كلمة مشتقة من الجذر اللغوي " م، ك، ن" وهي تعني امتلاك الشيء والتمكن منه وجمعه أمكنة وأماكن. فقد جاء في لسان العرب "**لابن منظور** ":" المكان يعادل الوضع، فهو موضع لكينونة الشيء فيه. وجمعه أمكن، أماكن وأمكنة ".[566]كما ورد في القاموس المحيط لـ " **فيروز أبادي** " **للدلالة على الموضع** " المكان الموضع جمعه أمكنة وأماكن ".[567] تعتبر شعرية المكان عند أرسطو بأنه حاوي للشيء، ورأى أن المكان هو نهاية جسم المحيط، وهو نهاية الجسم المحتوى. ومن بين الفلاسفة المسلمين الذين ناقشوا شعرية المكان نذكر "**إخوان الصفا**": **"أن المكان هو ما يكون الشيء مستقرا عليه أو مستندا إليه"[568]**. أما التعريف الإجرائي للمكان :**" فهو الحيز الذي تشغله كل الأشياء الموجودة في داخل العراء ويعتبر الموضع الطبيعي والمبني على أساس احتياج متطلبات الأشياء الموجودة[569]**.

والمكان في النص المسرحي هو مكان الحدث، ولكن هذه الأمكنة بطبيعة الحال هي أمكنة توحي بذلك الطابع الجغرافي والهندسي بأبعاده، فمكان الحدث أو الواقعة ليس هو المكان المنشود في النص المسرحي، لكنه يوحي بطبيعة الحال بتلك العلاقة بين الحدث والمكان وعليه يأخذ المكان في النص المسرحي ذلك

---

[566]ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، بيروت 1988، مج 6، ص517.

[567]فيروز أبادي، معجم القاموس المحيط، دار الجيل بيروت، 1952، ج14، ص 274.

[568]حسن محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، مصر، 2006، ص 18.

[569]– سمير عبد المنعم محمد القاسمي ، دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية ( دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة) ،جامعة بابل، ص293.

الطابع المادي الموظف ضمن سياق الحدث[570]. ويعد المكان أساسا مكونا من حيثيات الخطاب المسرحي، سواء أكان هذا الخطاب نصاً مسرحياً أم عرضاً مسرحياً، فإن دراسة المكان تتطلب قدرة معرفية من قبل القارئ أو المشاهد لمعرفة حال ومدلول الإشارة التي ترسلها مكونات المكان المسرحي، والمقصود بالدال او المدلول أي أن الدال هو الصورة السمعية أو البصرية، والمدلول هو الصورة الذهنية، أو هو كل ما وجد في داخل المكان يحيل الى فكرة معينة، مثل وجود أسوار في قلعة أي أن الصورة المرئية تحيل إلى باحة القلعة أو مكان تاريخي، ويمكننا إيجاد أكثر من دال حتى نستخرج مدلولا واحدا يخدم المكان، لهذا فإن المكان أصبح حقلا معرفيا هاما يهدف إلى تحليل كافة هذه الإشارات التي بالتالي ترسل إلى الملتقي، وعليه فإن المكان المسرحي يستعين بكافة الفنون والعلوم الأخرى مثل الفنون التشكيلية و النحت و العلوم المعرفية وغير ذلك من أجل تكوين دلالات مكانية جمالية [571].

كما أنه الظاهرة الطبيعية الأكثر ثقلا وتنوعا في التأثير كونه الحاوي للظاهرة وحدودها الجغرافية والبيئية والثقافية، كما نجد المكان في المقابل في الظاهرة المحاكية يتمتع بالثراء الدلالي، والذي يتم تصميمه طبقا لتصميم حدوده المؤثرة في باقي أبعاد الظاهرة المحاكية ( الفعل والفاعل والزمان المكان)، إذ يكون غنيا بالدوال التي تشير إلى مدلولات تدل على علاقة المكان بالفعل والفاعل وزمانها، فضاء ماديا وفضاء معنويا يحوي ظاهرة المحاكاة[572].

---

[570]–عقيل جعفر الوائلي، عبد الأمير عباس ، البناء السردي في نصوص (عبد الحسن ماهود) المسرحية

[571]– –سمير عبد المنعم محمد القاسمي ،المرجع السابق، ص30.

[572]– سمير عبد المنعم محمد القاسمي ،المرجع السابق ، ص.219

أما الفضاءEspace فهو من المعاني التي تلتبس على الأذهان فهي تعني الحيز والفراغ والمدى والمساحة[573]، وتعني أيضا كل ما يوجد تحت السماء وفوق الغلاف الجوي للأرض أو تحت السماء بصفة عامة فهي كلمة تتصل دائما في الأذهان بالفراغ. وكلمة " **الفضاء**" التي ترد مرادفا أو مصطلحا بديلا للمكان المسرحي تعني في اللغة العربية الاتساع و الانتهاء، كما يشرح لنا **محمد مرتضى الزبيدي** في كتابه " **"تاج العروس**" ويفضي كل شيء أو يعبر فضاء وكذا في النهاية . والإفضاء في الحقيقة الانتهاء من فض المكان ، يفضو إذا اتسع ، والمفضي المتسع وأفضى بهم ، بلغ بهم مكانا واسعا وترك الأمر فضا أي غير محكم ويقولون لا يفض الله فاك... أي أنه يجعله فضاء واسعاً خالياً[574]. كما يرد المعنى ذاته في كتاب " **العين** " **للفراهيدي** (100-175)، الفضاء المكان الواسع ويؤيد ذلك في معجم الرائد الفضاء مصدر فضاء ما اتسع في الارض الخالي من الأرض[575]. وفي معجم لسان العرب في مادة فضاء أنه" **الأرض البوار، الشاسعة، والفارغ أو ما اتسع في الأرض"**[576]. ولقد اعتاد العرب على تسمية الكون الخارجي بالفضاء أي ما يحوي بين الكواكب والنجوم ومن كل هذا نرى أن الفضاء لغويا هو ليس المكان ذاته ، بل هو صفة الاتساع أو الخلو[577].

---

[573]- جروان الكنز- فرنسي- عربي-ار السابق، باريس، د.ت، ص325

[574]- محمد مرتضى الزبيدي، المرجع السابق ، ص ص348 -349

[575]- أبي عبد الرحمان أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تج: مهدي المخزومي ، إبراهيم السامرائي ،دار الرشد للنشر، بغداد، ج7 ،1981، ص63.

[576]- ابن منظور ، لسان العرب، دار صامد ،د.ت، ج15، ص157.

[577]- أبي عبد الرحمان الفراهيدي، المرجع السابق، ص63.

وتبقى مسألة المكان والفضاء مفتوحة على السؤال الذي يحيل إلى المعرفة الحقيقية الميدانية ، ذلك أن تسمية الفضاء أو المكان مسرحيا كان أو دراميا أو غير ذلك من النعوت والصفات التي يمكننا إلحاقها به، تبقى عالقة وذلك بسب انصراف النقاد والباحثين في الاهتمام والتركيز على عناصر أخرى، ومن خلال الاحتكام للتفسير اللغوي، قد بفرض علينا تجنب استخدام "**فضاء**" لأنها صفة المكان نفسه، ويمكن وضع حدود بين الفضاء المسرحي والمكان المسرحي ولكي نعرف الفرق بين الاثنين، فالفضاء المسرحي، بكون أحد العناصر المهمة في تكوين رؤية المخرج، إذ يسهم في بيان الرؤية عبر التحولات المستمرة التي يخضع لها الفضاء على مستوى الدلالة وعلى مستوى الشكل الدلالي.

وللتوضيح أكثر، فإن لمفهومي المكان والفضاء في الفن المسرحي ارتباطا وثيقا، فالعمل المسرحي يتميز بخاصية وهي ازدواجية الخطاب، فالخطاب الدرامي يكتب مبينا على لغة واحدة، وهي اللغة واللسان ويسمى هذا النوع خطابا دراميا، نظراً لحاجته الملحة إلى الأداء، وانطلاقا من المفهوم الأرسطي اليوناني للفعل الدرامي، الذي يعني بالفعل المؤدي وخاصية الأداء، هذه هي التي تضفي عليه صفة المسرحية، فيصير بذلك خطابا مسرحيا ، ولقد تعامل النقد الأدبي طيلة عقود من الزمن مع النص الدرامي بوصفه نصاً أدبيا محضا لا يختلف عن القصيدة الشعرية أو القصة أو الرواية في شيء، وهو الأمر الذي حرم النقد المسرحي من كثير من التقدم والازدهار مقارنة بالنقد الفني، على غرار الفنون التشكيلية التي شقت لنفسها مخارج متنوعة، وتأثرت وأثرت في عدة ميادين في الفن والأدب والهندسة المعمارية. وعلى الرغم من أن النص الدرامي متعدد بالأصوات ويحوي كثيراً من المداخل الشعرية والنثرية القصصية

والروائية إلا أن هذه الأصوات المختلفة، وهذه المداخل نفسها هي التي تعني شعريته، وتجعل النقد ومختلف الدراسات التي تقام عليه، أكثر غنى، وأشد تعقيدا في الآن نفسه، نظراً لارتباطها بوسائل نقدية مختلفة، ومتنوعة تنوع الفنون المساهمة في تركيبه[578].

ولابد من الإشارة إلى أمر لا سبيل لإنكاره أو تجاهله وهو علاقة المكان بالزمن، فلا مكان بدون زمان والشعور بفاعلية المكان وهي بالشعور بفاعلية الزمان، ومهما اختلفا أو تقاطعا فهما يشكلان مع باقي المكونات الأخرى بنية النص المسرحي التي تظهر رؤية الكاتب لعالمه الفني، هذا النص الذي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة، ونظرا لهذه العلاقة الوطيدة التي تربط الزمان بالمكان، استعير مصطلح " الزمكانية " المستخدم في العلوم الطبيعية، وأدخل إلى مجال الأدب وكان لمفهوم " الزمكانية"( الزمان والمكان) دورا كبيرا في تطوير المكان، ويقود هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمن والمكان في شكل العمل الفني.

وبهذا فقد شغل موضوع المكان/ الفضاء عددا من الدراسات الأدبية في الرواية والمسرحية والشعر. وشكل ظاهرة جمالية في الأدب لصلته الوثيقة بالإنسان، وممارسته سلطة على مشاعره وأحاسيسه. وتتضاعف أهمية المكان في الأعمال المسرحية لكونه عنصرا من عناصر البناء الفني، والتعبير عنه ليس ظاهرة جمالية فحسب، بل ضرورة درامية فما من حبكة مسرحية إلا ولها حيز

[578]– بوطولة أمينة، المرجع السابق، ص24.

مكاني تدور فيه وتنطلق منه. وينهض الحوار بعبء التعبير عن المكان الذي تشغله الشخصية المسرحية. وعليه يمكن تمييز مجموعة من الفضاءات منها:

-**الفضاء الدرامي:** وهو الفضاء الذي يتحدث عنه النص " الفضاء المحسوس"، والذي يصنعه القارئ أو المتلقي عن طريق الخيال.

- **الفضاء الركحي أو فضاء الخشبة:** وهو الفضاء الحقيقي للخشبة أو فضاء اللعب المسرحي وما يحدث أو يدور وسط الجمهور.

- **الفضاء الداخلي**: إنه جزء من الفضاء المسرحي أهو تقديم تصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة و رؤية الكاتب المسرحي أو شخصية من الشخصيات.

ويعرف المعجم المسرحي للباحثين **ماري إلياس وحنان قصاب حسن** الفضاء المسرحي بأنه تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي lieu théatral بعلاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية . أما الفضاء الدرامي Espace daramatique، هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي " **يوري "لوتمان"** و" **آن أوبرسفيلد**" وهو ليس مكونا مسرحيا بحتا، ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي وإنما نجده في الشعر والرواية ولكن في شكل الفضاء في الأدب المقروء، ويأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، أما الفضاء الدرامي في العرض

المسرحي، يأخذ بعداً ملموسا من خلال عناصر مرئية: ديكور، مناظر مثلا، مسموعة ، الموسيقى ، والأصوات[579].

تقول "سيزا قاسم:" **فالنص المسرحي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة "**[580].وإذا ما نظرنا إلى الدور الفعال لشعرية المكان داخل النص المسرحي والذي لا يمكن الاستغناء عنه يمكن تعريفه كالتالي "**هو المكان الذي يصبح خيطا أو خيوطا واضحة في نسيج القماشة المسرحية ولا يأتي كضيف ثقيل الدم، ويغادر الركح المسرحي دون أن يكون له دور في البناء أو النسيج العام"**[581]. و"**يعد المكان من أهم العناصر الهامة في دراسة النص المسرحي، إذ من خلاله نتعرف على أماكن مجريات الأحداث "وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان، ولابد من معرفة أن النص شبكة من العلامات اللغوية ومن العلامات المرجعية التي تحيل إلى المكان، ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان وإدراك المكان في المسرح يتم بالملاحظات التي يصوغها المؤلف والتي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية**".[582]

وكمثال على ذلك نجد **السيد حافظ** في مسرحية: " **الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب** "، استعان بجميع الفضاءات المسرحية،

---

[579]– أمينة بوطوبة، المرجع السابق، ص29.

[580]سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، د ت، ص 74.

[581]شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 176.

[582]–عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر، 2003، ص90

ويظهر لك جليا من خلال ما لوحظ من عبارات وأسماء وأوصاف لتوضيح ماهية المكان، وتقديم صورة شاملة عن المكان المقصود للقارئ، الذي يتخيل بدوره المكان، فلا يكون منه إلاّ أن يتعرف على الحيثيات ، حيثيات هذا العمل المسرحي ، وأحداثها وشخوصها ، فيضع القارئ في الصورة الصحيحة التي يقصدها ، ومن ذلك قوله:" **في صحراء رام الله، في خطوط المواجهة ، السويس الإسماعلية، داخل الأراضي المحتلة في بقاع أخرى"**[583]. فهذا الفضاء الذي يتشكل فضاء محسوسا، يخبر به القارئ فيضعه في ذهنه متخيلا له. ولا يكتفي **السيد حافظ** بهذا فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى التطرق لحيثيات المنجز المسرحي، بوصف المكان، الديكور، الخشبة وتقنيات تنظيمها، وكأن به يقوم بإخراجها، فيقول: " **المنظر: هناك أربع مستويات المستويان الأوليان في داخل الصالة في اليمين المجموعة"1" :.... في اليسار المجموعة"2".....،على المستوى الرابع فراغ : يلاحظ أن المستويات تدريجية هرمية : الديكور رمزي ، تجريدي، يستخدم أشياء بسيطة في هذا المسرحية"** [584].

ويلهم **السيد حافظ** القارئ باستعمال مصطلحات تجعله يقوم بتصور تخيلي خارق من حلم وهلوسة، ويظهر ذلك جليا في قوله على لسان المجموعة الاثنية: " **يحكى أن في بلاد الرمال في بلاد النهر العذب والصخور أن أصبح الدم بحوراً..."**[585]. كما يوظف **السيد حافظ** المكان المبهم الذي ليس له اسم يسمى به، لأمر لا يتعلق بمسماه مثل: الخلف الأمام فإن تسميته ذلك المكان بالخلف أو

---

[583]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص09.

[584]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص09.

[585]– السيد حافظ، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ،ص10.

الأمام، إنما جاءت لكونه خلف شيء أو معلم ما، وهو غير داخل مسماه، فالإبهام هنا يأتي لكون هذه التسمية لا تحمل معناها في ذاتها، أوفي وظيفتها، فتبقى دوما متعدية لمعلم تستمد منه دقة معناها، نحو قولك خلف الحائط، وأمام الشجرة وهكذا ...فالحائط والشجرة معلمان ينتعان المكان بدقة ووضوح. ويتجلى هذا التوظيف لهذا الصنف من المكان أو الفضاء في مسرحية " **حبيبتي أنا مسافر**" يقول **السيد حافظ**:

**" المسرح :**

**به جزءان (ما بين الجزئين جسر يؤدي إلى الصالة)**

**الجزء الأول : في اليمين كان هناك أربعة أسرة.. على كل سرير لوازمه.**

**الجزء الثاني : في اليسار أربعة أسرة ولوازمها، وهناك مرآة ضخمة. في خلفية الجزء الأول، صورة ضخمة لرجل يلعب كمال الأجسام.**

**في خلفية الجزء الثاني هناك صورة ضخمة لوجه طفل. ما بين الجزء الأول والثاني جسر يفتح باب من داخل المسرح إلى الجسر الذي يمتد إلى الصالة بمسافة بسيطة، وهناك مقعدان صغيران. يمكن تسمية الأسرة "** [586]

إن المتأمل لكلام **السيد حافظ** وبخاصة الموضوع بين قوسين أو مايصطلح عليه بالنص الموازي أو النص الهامشي أو الإرشادات الإخراجية قد بني على الظروف " ما بين" أو أسماء الجهات " يسار، يمين ".

وفي المقطع الموالي يوظف الظروف : " فوق ، تحت ، خلف ، بالقرب ".

[586] – السيد حافظ ، مسرحية حبيبتي أنا مسافر، ص6

حنفي : (يدخل في اليمين من الباب بالقرب من السرير1 و2)
أطلق حمامك على الصفصاف وأطلق الدخان على النجوم.

شلبى : (يقف خلف حنفي) وغطى تماثيل الميادين بالقماش، وزخرف عمر الإنسان بالسخط.

حمودة : الغنم كلت الكرنب والأرض مفروشة جدل والحفلة لم تبدأ والرجال وسط غيطان القمح في دايرهم

ياسين : (يقف خلف سرير3) مد النبات جذره فوق شهوة الزهر شعار همزة القاضي في وضوح الخصوبة (العدل فين يا قاضي) (ياسين يقف).

مقبل : في السيرك اعزفي صوت الصوفية وطلعيني أمد إيدي على ديكور خيمة الإسكندر الأكبر اللي عبدوها بعد موته يمكن بعد موت الغصن نتذكر الضل والراحة والرمان يمكن بعد جفاف الجدول والينبوع والبز والنافورة نحلم بحنين العطش.

حنفي : (يصعد فوق سرير1 ) نهنهي على ركبتي.. كان في السكة كلام في دماغي تاه منى نهنهي على ركبتي الطغيان حواره عادي لجلك جوايا شيلت حوار العهد العذري لجلك ركبت على الطغيان والفوضى.. معاني التواضع والوضوح كانت مقاومة ونظام في هزة العذرا وهي بتولد المسيح ولدتني حركة البيان المغرور الواثق الصاعد والنهاردة عيدك اطلعيلي بفستانك الوردي وعقدك الأحمر وكحلك الأخضر لجل لما

**أشوفك أسكر نشوى الحب والعشق. (يستدير من على السرير يعطي الجمهور ظهره)**

شلبى : **(يركب على سرير 2) افتح الشباك عليكى قصيدة غزل وتجريح توب السادة تقدم العمارة.. وأنا بنقش الحنة على إيدي واحملك هلال رجب ولا شعبان ولا أول ليلة في رمضان، إعرفولى فين السكة لها.. أفتح الشباك عليكى تطلع عليا النسمة الربيعية. وامسكي بإيدي صوابعك أصل أنا عارفك.. افتحي الشباك والباب والحيطان وافتحي عيون الطريق وغني بصوت عالي وأقول بحبك لأني حاغني يمكن بصوتي.. ويمكن بسكوتي يمكن بالنار والشعلة اللي ح أمسكها في إيدى والا بالرصاص اللي حاأطلقه في الهوى (يعطي للجمهور ظهره) إنتي امي وابنك أنا لا أنني حبيبتي يا مخلصة.. يا مونسة كل العباد.**

والحال نفسه في مسرحية " **امرأتان**" حيث يقول :

**" على المسرح فى اليمين غرفة إعاشة وباب خارجى وباب المطبخ.. فى اليسار يوجد غرفة النوم.. (باب داخلى لدورة المياه) (ى غرفة النوم ملقى - أدوات مكياج - كومدينو).**

**(تدخل سنية وهى تحمل فى يدها صينية الفطار تضعها على مائدة ى الصالون)**

**سنية : يلا يا هدى**

**هدى : (من الداخل) أنا جاية حالاً.**

**سنية : مش معقول كل يوم تتأخرى على الشغل.**

**هدى : جاية حالاً (من الداخل)**

**سنية : الشاى جاهز**

**هدى : (تظهر على المسرح) خلاص.. خلاص.. جايه أهه.**

**سنية : جاية جاية انتى فين..**

**هدى : أنا أهه.. (وتجلس أمامها لتأكل).. يلا افطرى يا ست سنية نفسى أعرف ما دام أنتى مهتمة بالشغل قوى كدة ليه ما فضلتيش فى الشغل" [587]**

كما يورد **السيد حافظ** أمكنة مبهمة معنية مقصود إبهامها، إما لمراوغة القارئ وفتح آفاق الدلالة، أو لمراوغة السلطة لتجنب المتابعة، فهو مكان له اسم سمي به، بسبب أمر داخل في مسماه، فالتعيين هنا إذن يأتي من الكلمة

[587]– السيد حافظ، مسرحية امرأتان ص 2

نفسها، مستقلة بمعناها و دون الحاجة[588] الى كلام آخر يفسرها. فهي منفتحة الدلالة كقوله في مسرحية : " **مطلوب حيا أو ميتا** ":

**" تقع أحداث هذه المسرحية فى دولة "فردوس الشورى" (الفردوس الأخضر سابقا) أي أنها دولة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان، واللامكان، بمعنى أنها دولة "معنوية" تظهر في عصور التخلف والعجز، والقهر، والهزيمة..**

**وبقدر ازدهار الحرية، والتقدم، وانتزاع الفرد – المواطن والمواطن – الفرد سنابل المقاومة لتحقيق طرفي المعادلة الإنسانية الصعبة : الحرية والعدل، الفرد والمجتمع بحيث لا ينطمس أي طرف من طرفي المعادلة أو يمحى أو يمسخ، بقدر ما تنحسر هذه "الدولة المعنوية" وتنكمش في نقطة غير مرئية في اللا زمان، واللا مكان.**

**والمأساة التي يكابدها الإنساني في كل مكان وزمان، أن هذه "الدولة المعنوية" تتجسد حين (تحتل) حيزاً مادياً، ورقماً "جغرافياً" في دول كثيرة من دول هذا العالم حتى ليصبح الكيان الإنساني المقاوم في أي زمان وأي مكان، وفى كل زمان وفى كل مكان.**

**- هذه هي دولة "فردوس الشورى" – الفردوس الأخضر سابقاً – حيث ممارسة القهر على المواطن، وطمس كيانه، وسحقه ومسخه بتمرده على أجهزة القهر، والعجز، والتخلف.**

---

[588]– عبد القهار الجرجاني، كتاب التعريفات، ط1، دار الكتاب ، القدس ، بيروت، 1985، ص203.

**وبعبارة أخرى.. فإن دولة "فردوس الشورى" موجودة في كل زمان، ومكان (حتى ينجز الكيان الإنساني خطوة واحدة على طريق المدينة الفاضلة) بحكم الواقع وإن كانت معلقة على حالة اللا زمان، واللا مكان بحكم التصور الذهني." [589]**

وقد يوظف **السيد حافظ** المكان المحصور الذي يعني السطح الباطن في الجسم الحاوي وهو كل ما تدل عليه تسميته المكان الواقع داخل حاجز أو جسم أو حيز حاو يحصره في داخله[590]. مثل ما يورده في مسرحية : **"ليلة ليلاء "**:

**" المكان : غرفة صالون فى منزل قديم منذ الأربعينات.**

**الصالون يدل على أن الأثاث منذ أكثر من أربعين عاماً لم يتغير..كنب عربي وفوتيهات قد تغطت بقماش أبيض واللون الأبيض خوفاً من الاتساخ.. ومن هنا فإن القماش واللون الأبيض يغطى قطع أثاث الصالون..**

**يلاحظ أن جزء من ديكور مكتب وقد وضعت فى شكل مكتبة عريضة بطول مترين وعرض مترونصف تقريباً...**

**كراسي الصالون المغطاة بقماش أبيض عبارة عن كنبة**

---

[589]– السيد حافظ ، مسرحية مطلوب حيا أو ميتا، ص 2– 3

[590]– بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، الزواوي فتيحة،2016جاعة وهران ، ص16–18.

**تتسع إلى فردين..**

**وكنب يتسع لفرد وعدده أربعة..**

**طاولة مطفأة أيضاً بمفرش بلاستيك أبيض. به فسحة قديمة.. ساعة كبيرة قديمة تشير إلى السابعة مساء.. الجدران لم تدهن منذ وقت طويل.. اللون الأصفر على الحائط.."** [591]

**شعريات الانفتاح والانغلاق المكاني**

ينتج هذا التعدد في شعرية الأمكنة حينما تنتقل الشخصيات المسرحية بين أماكن وفضاءات مختلفة ذات سمات متباينة، سواء من حيث الاتساع والضيق أو من حيث الانفتاح والانغلاق، وهو الأمر الذي نجده في مسرحية "**العجوزوالخادمة**".

**<u>شعرية الأماكن المفتوحة:</u>**

ومن محطات شعرية الأماكن المفتوحة في مسرحيات **السيد حافظ** قوله في بداية مسرحية "**سندس**" :

**تغنى مع الكورس الحيوانات والأشجار.. والجيران.. وتعلن عن صفات سندس: الشجاعة.. الأمانة ..الطيبة.. فلاحة نشيطة.. لا تحب الكسل.. تحب العمل.. وإن كل من في غابة الصنوبر "الناس والأشجار والحيوانات والنهر يحبون سندس.. ينادون جميعاً سندس..**

[591]– السيد حافظ ، مسرحية ليلة ليلاء ، ص 2

**تظهر سندس تقول : " أنا سندس وترقص وتغنى معهم .. مقطع من أغنية يشيد بالعمل وبأن أجمل الأشياء هو الغناء بعد العمل.. ولا حياة بدون عمل" . يودعون سندس في نهاية اللوحة ويختفون.. يتحرك الديكور إلى بيوت بجوار بعضها.. ضوء على منزل سندس.. يظهر البيت في المستوى الثاني من المسرح**[592]

إن شعرية توظيف المكان المفتوح في هذا المقطع المسرحي من مسرحية "**سندس" للسيد حافظ** لوحة فنية تتشكل معالمها الجميلة بالكلمات الشاعرية، فالأرض المكسوة خضرة والأشجار المورقة، ونسمات الريح الهادئة، والنهر، ومناغاة الطيور كلها تفاصيل أو تكوينات شاعرية تكشف عن مكان رومانسي جميل في نفس الكاتب. وشعرية هذا المكان الطبيعي الذي وظفه **السيد حافظ** بمكوناته البصرية يفيض بالخصب والعطاء بدلالة ألفاظ مثل: الأشجار، الحيوانات، النهر. وهذا التصوير البديع ليس غاية جمالية بحتة بل هو وسيلة درامية تمهد لشخصية "**سندس**" رمز الحب والجمال، وينسجم جمال المكان وخصوبته مع مزاج الشخصية وطبعها التوّاق إلى كل ما هو جميل. كما تعد القرية من الأماكن المفتوحة التي ورد ذكرها في العديد من مواضع المسرحية فهي تمثل فضاء مفتوحا يمثل إطار انتقال الشخصيات يكتسب وجوده من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية.

أما شعرية المدينة في مسرحية "**سندس** "لم تعد مجرد مكان للأحداث، بل أصبحت موضوعا خاصا وبخاصة " **مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية ضمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية تكون سببا في**

[592] السيد حافظ ، مسرحية سندس ، ص 3

**ظهور مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية. ومن ناحية أخرى تعد المدينة ملتقى التيارات الفكرية والفلسفات العالمية فالمدينة إذن هي مجموعة من المسافات لها أبعادها الاجتماعية والنفسية . والفكرية والسياسية ".**[593] والحال نفسه بالنسبة للشوارع والطرقات إذ لا يمكن تصور مدن أو حتى أحياء دون طرقات وشوارع فقد "**احتل الشارع في المسرحية العربية من قبل المسرحيين الذين كتبوا مسرحيات شكلت فيها المدن العربية مكانا بارزا. وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة"**[594]

في النماذج السالفة لم تكن شعرية المكان المفتوح وصفا ماديا للمكان من الخارج فقط، بل ظهر توظيفا تخييليا تراه الشخصية من الداخل، وتنفعل به أو تتفاعل معه، ولذلك فإنه يعطينا صورة فوتوغرافية وخيالية نفسية تحتاج إلى تأويل لإدراك غاية التوظيف. ولا يجادل أحد في أهمية شعرية المكان المفتوح في مسرحيات **السيد حافظ**، فهو يساعد على تكوين فكرة عن وضع العينة البشرية التي تأهله، وتجد ألفتها فيه، ولكنه لا يقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه للتعبير عن الإرادة الإنسانية التي تشغل المكان، وتعطيه امتلاءه الدلالي

لقد ظهر في النقد المسرحي الحديث ما يعرف بشعرية المكان وهي تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء المسرحي نصا وعرضا، وتلح خصوصاً على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله . فشعرية المكان تعني أن هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية والمكان، أما الوصف الموضوعي المادي فقط فيلغي الحضور الإنساني، ويقتصر على تصوير المكان دون المساس بالعلاقة

---

[593] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي ن دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 256.

[594] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية، ص65.

الشعورية بينه وبين ساكنه. وشعرية المكان في المسرحية لها قيمة فنية لا تقل عن أهميتها في النص الروائي والشعري، فالحوار حينما يجسد المكان، يجسد في الوقت ذاته مشاعر الشخصية تجاهه وبالتالي يحقق الحوار وظيفتين هما: التعبير عن الظاهرة المكانية، وفي الوقت ذاته تجسيد البعد النفسي للشخصية.

**2-2- شعرية الأماكن المغلقة:**

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن المكان لابد من أن يكون حاضرا في النص المسرحي والذي يكون من نسج خيال المؤلف من جهة، ومن حيث كونه الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية من جهة أخرى، أي مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة، أو هو المكان المشيد في هواء الطلق، ومن خلال مسرحية "**العجوز والخادمة" للسيد حافظ** نجد أن الكاتب قد اختار "**المنزل**" مكانا رئيسا تجري فيه أحداث المسرحية، وذلك من خلال قوله: "**فيلا...الدور الأول على ما يبدو...غرفة استقبال...يبدو أن الفيلا مهجورة منذ وقت طويل... لم يدخل فيها أحد**".[595]ثم يتبين لنا المكان أنه منزل كبير يتكون من طابقين طابق علوي وطابق سفلي.

واختار الكاتب المنزل لأنه يعد من الأمكنة المغلقة بحيث يعكس دلالة رمزية في المسرحية، لأنه ينطبق مع الحالة النفسية لشخصية، ما دام الشخصية من النوع المتشائم والمعزول عن العالم، فأراد الكاتب أن يوظف المنزل لأنه من الأمكنة المغلقة. لقد كثر ذكره في ثنايا المسرحية، كما أنه مكان لا يمكن للإنسان الاستغناء عنه فهو مكان الإقامة إذ "**يمثل البيت كينونة**

[595]– السيد حافظ: مسرحية العجوز والخادمة، ص 01.

**الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت فإننا نعلم أننا داخل أنفسنا "[596].**

إن شعرية تصوير المكان المغلق بمكوناته المادية وتفاصيله المحسوسة في مسرحيات **السيد حافظ** – كما رأينا في تصوير المنزل - ليس تصويرا فوتوغرافيا، كما لو كان على أرض الواقع، بل جعله يكتسي مشاعر إنسانية تلونه. وهذه الشعرية أحد الأساليب المستخدمة في تصوير المكان المسرحي، إذ أفرد له مساحات في حيز النص المسرحي ليخلق المؤلف من هذا الوصف فضاء متخيلا في ذهن المتلقي، وهذه الشعرية تبدو ضرورة في الكتابة المسرحية المقروءة- على وجه الخصوص- لخلق هذا الفضاء المتخيل أيضا، بيد أنه يستخدم بحذر فالكاتب المسرحي- بحكم طبيعة فنه- لا تتاح له حرية الروائيين في رسم معالم المكان، بل يظل مقيدا بأصول فنه، لأن الاسترسال في الوصف يحول الحوار المسرحي إلى مقاطع وصفية مصطنعة لا مسوغ لها.ويطول الوصف غالبا في نص الإرشادات ولا حرج في ذلك، لأن الإرشادات هي صوت المؤلف، بينما يعد الوصف في الحوار صوت الشخصية المعبر عن رؤيته للمكان . والاستعانة بالوصف في المسرحية له شروطه: منها إيجازه، والإشارة السريعة اللماحة إلى أبرز مكونات المكان وتجنب الإكثار من التفاصيل أو الوقوف عندها طويلا. ثم أن يكون هذا الوصف وسيلة وليس غاية في ذاته، أي يهدف منه المؤلف إضاءة ملمح درامي، حتى لا يشعر المتلقي باجتلابه، وأنه مجرد زخرفة وحلية لفظية استدعتها لغة المسرحية، كأن يكون الوصف تمهيدا للشخصية التي ستخترق المكان وتعيش فيه.

[596]محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 106.

**الخاتمة:**

و أنا أقف عند نهاية البحث ينبغي أن أنوه أولا أن هذه الدراسة ماهي إلا حلقة تمس النزر القليل ويبقى شغف الباحثين محفزا للبحث والتحري أكثر فأكثر، حيث وبعد هذا المسار الذي قطعته أحاول أن ألم شتات الأفكار وشوارد الآراء بعد استكمالي لعملية الدراسة في الجانب النظري و التطبيقي توصلت إلى جملة من النتائج أهمها:

- إن شعرية الكتابة في مسرحيات **السيد حافظ** أدب و فن ، أدب لأنها تقوم على نص مكتوب ، و فن لأنها تقوم على أساس الفعل و الأداء .
- يوجد فرق كبير بين الحبكة والعقدة، فالحبكة تتكون من وضعيات متعددة تمتد على طول المسرحية، بينما تظهر العقدة في جزء من أجزائها، أي أن الحبكة في كل أحوالها هي أكبر شأنا وأهمية من العقدة، أي أنها بنية توليدية تشمل على مكونات وأجزاء عديدة في حين أن الثانية جزئية تتولد في مرحلة من مراحل الحبكة. شعرية الحبكة ليست تصميما يخضع لنظام التتابع، بل هي تصميم يخضع لنظام التركيب المتداخل.

- تعد شعرية الصراع عنصرا من عناصر البناء الدرامي، لكنه يظهر من خلال تقاطع القوى المتضادة فهو نتيجة من نتائج حركة الحبكة المسرحية.
- تميل شعريات الحبكة المسرحية عند **السيد حافظ** إلى حوادث سريعة جدا، وقريبة جدا من نقطة الذروة، وترك النهاية مفتوحة. وغالبا ما تكون حبكة أحادية، لأنها تنتظمها حركة فكرة واحدة، وتدور حوادثها حول شخصية محورية واحدة "الأب" وفكرة واحدة. كما نجد في حركة الحبكة المسرحية أن حركة الفكرة هي المهيمنة والضاغطة على خطوط الحركة الأخرى، لأن الكاتب في صدد توضيح وإرسال فكرة للمتلقي، أي أن حركة الفكرة هي التي تكشف عن الهدف الأعلى الذي تسعى إليه المسرحية.
- شعرية الحدث تختلف عن الفعل، حيث يعد الحدث جزءا من الفعل المسرحي لأنه يتضمن موقفا واحدا، بينما الفعل يضم جملة أحداث. وأن الدراما هي الفعل والأداء، والمسرحية خلقت لكي تمثل.
- شعرية النص مسرحه الخيال فضاء مطلق يحتمل الكثير من الافتراضات، بينما يكون مجال الافتراض في العرض محدودا بواقع المسرح. وأنه مدونة كتابية مستقرة، في حين نجد العرض عمل غير تدويني، إنه نظام متحرك.

- شعرية الخطاب المسرحي عند **السيد حافظ** تتم بالازدواجية بين النص والعرض ولكل واحد منهما خصائصه المميزة، ولكن في الوقت نفسه العلاقة بينهما علاقة اتحاد واشتراك وتكامل.
- ليست شعرية الحوار وحدها الركيزة الأساس في المسرحية، بل تعكس درامية العرض دورا كبيرا في تفسير العرض "درامية الحركة، درامية المكان ... الخ".
- إن الممثل يتعامل مع المنظر محققا انسجاما، بحيث يخلق تكوينات ذات مضامين فكرية وجمالية تزيد من درجة التشخيص.

## الفهرس


| | |
|---|---|
| مقدمة | 04 |
| **أولا** شعرية البنيوية التكوينية مدخل تنظيري | 06 |
| مصطلحات البنيوية التكوينية | 10 |
| **ثانيا** – شعرية أدب المسرح الوجود والحدود | 17 |
| **ثالثا** - شعرية المسرح العربي المهاد والنشأة | 24 |
| أركان العمل المسرحي | 27 |
| **رابعا** - بين شعرية اللغة واللغة الشعرية في الكتابة المسرحية | 38 |
| **خامسا** - شعرية اللغة المسرحية عند السيد حافظ | 48 |
| شعرية اللغة في النص المرافق وبناء فعل التخييل لدى المتلقي | 51 |
| شعرية فعل الحركة | 58 |
| شعرية الذات المبدعة | 64 |
| شعرية الصراع بين العقل والروح | 66 |
| شعريات التناص | 67 |
| شعريات عناوين | 86 |
| مستويات الشعرية في الكتابة المسرحية | 88 |
| شعرية المستوى الحكائي والفني | 97 |
| شعرية الحبكة في المسرحية الحديثة | 99 |
| شعريات التشخيص وطرقه | 120 |

| | |
|---|---|
| شعريات بناء الصراع | 143 |
| شعريات تكوين وبناء الشخصية | 152 |
| شعريات الزمن | 165 |
| شعريات الحوار | 180 |
| شعريات المكان | 242 |
| شعريات الانفتاح والانغلاق المكاني | 256 |
| الخاتمة | 261 |

# شعرية الكتابة المسرحية عند السيد حافظ

## | قراءة سوسيوثقافية |

تأليف الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ النقد المسرحي والدراما

ISBN: 978-9947-38-518-0 / 2022
9 789947 385180

دار المجدد للطباعة والنشر والتوزيع
02 نهج حفصي الطاهر. حي لانقار (من وراء الولاية) - سطيف
0550.963.107 / 0540.974.034 تلفاكس: 036.82.58.09
dar.moudjadid@gmail.com