لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية
" ليلى والمجنون" لعبد الصبور، و"الفخ المنصوب للحكيم المغصوب"لعثمان جلال نموذجا

د.عزة محمد رشاد على سرج
قسم:الإعلام التربوي. كلية: التربية النوعية. جامعة : بنها

المستخلص:

اتجهت دراستنا إلى الاهتمام بتنوع لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية الدارجة، التي أجمعت الآراء بضرورة إيجاد حل توافقي وسطي بينهما لتحقيق التواصل اللغوي بشكل جيد مع الجمهور، والأهم أن يصب نوع اللغة في قالب مسرحي يعبر عن القضية المطروحة وأحلام الناس بشتى فئاتهم وثقافاتهم وأمزجتهم، بأسلوب مبدع يوقظ أحاسيس ومشاعر المتلقي ويثير اهتمامه. وعلى إثر ذلك كانت الدراسة مشتملة على مبحث نظري لتأطير مصطلح لغة الخطاب والمسرح والشعر والمسرح الشعري وفي النهاية مشكلة لغة الخطاب المسرحي. والمبحث الثاني دراسة تحليلية لـ(ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور) كنموذج لمسرحية بلغة خطاب فصحى، و(الفخ المنصوب للحكيم المغصوب لمحمد عثمان جلال) كنموذج للهجة العامية الدارجة، واستخراج منهما الخصائص الفنية من لغة وأسلوب وحوار وحبكة في ضوء لغة الخطاب، وبيان مشكلة اللغة في هذه الأعمال، ثمَّ ختمنا الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

كلمات مفتاحية: اللغة، الخطاب، ليلى والمجنون /عبد الصبور، الفخ المنصوب/عثمان جلال.

مقدمة:

يعد الأدب مرآة عاكسة لرقي الشعوب وتقدمها، وتعبيرا عن نتاجها الفكري، ومعتقداتها وقيمها وفلسفتها في الحياة. وقد تعددت أجناسه وتنوعت نذكر منها المسرح، باعتباره وسيلة تبليغية، قائم على أسس جمالية وإبداعية، ويتخذ من اللغة أداة أساسية لترجمة مكنونات النفس الداخلية وإبرازها للسطح، وتجسيدا حقيقيا للأحداث والوقائع الممتلئة بالعواطف والقيم والأفكار، حيث يسمح للمتلقي بمعايشة تلك الوقائع، ومتابعة مسار تطورها داخل العمل المسرحي سواء كان شعرًا أو نثرًا، كما أنها تُعبر عن آراء كاتبها، فتحمل بشكل ضمني أخلاقيات يرمي لتحقيقها، مستمدا هو الآخر أحداثه ووقائعه من الواقع، ويقوم بتعديلها، وإضفاء لمسات فنية عليها؛ لتتناسب مع الطرح الذي جعل منه خطابا قابلا للتجسيد على خشبة المسرح ويريد توصيلها للمشاهدين.

من هنا **جاءت دراستنا** حول لغة الخطاب المسرحي، باعتبارها بنية أساسية في أي إنتاج أدبي مسرحي، ووسيلة لتحقيق غاية الموهبة والأصالة والرؤية، وبيان أن أهم الأسباب التي دعت إلى استخدام اللغة العربية الفصيحة بتعبيرها السهل الواضح في المسرح الشعري أكثر من الفصحى، كونها أساس وهاجس النص المسرحي بصورة عامة في العصر الحالي، بالإضافة إلى أن العمل المسرحي أو المسرحية عمومًا من أهم الأجناس الأدبية التي انتهى إليها فن الشعر منذ عهد أرسطو. وقد وقع اختيارنا لنص مسرحيتي " ليلى والمجنون " لصلاح عبد الصبور، و"الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" لمحمد عثمان جلال؛ لبيان تجليات لغة الخطاب عند الأديبين، وإلى أي مدى استطاع عبد الصبور التوفيق بين الفصحى والعامية، وإيصال رسالته في حلة فنية ترقى به عن مستوى تعبير الكلام العادي، وتتناسب مع الطرح التي جعلت منه خطابا قابلا للتجسيد على خشبة المسرح، بينما تختلف تماما مع من استخدم العامية الشعبية الملحونة في كتاباته بشكل واضح كما نجد عند عثمان جلال. وذلك في محاولة متواضعة لإثراء المكتبة العلمية بما يُضاف لها في مضمار الشعر المسرحي.

إشكالية الدراسة: تمحورت حول: ما طبيعة لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالية ينبغي الإجابة عن عدة تساؤلات منها: ما المفهوم الشامل للمسرح الشعري في الدراسات الأدبية؟. وما مدى توظيف الأدباء ورجال المسرح اللغة الفصحى والعامية في الخطاب المسرحي؟، وما شكل وطريقة توفيقهم بين لغة الفصحى والعامية؟. وأخيرا ما مدى إمكانية استغلال الفصحى والعامية في الخطاب أو في الحوار المسرحي؟.

منهج الدراسة: فيتمثل في المنهج الوصفي التحليلي، نظرا لما تقتضيه طبيعتها، فسنعتمد على بعض أدوات المنهج الوصفي، لنعرض ما يتعلق بالمسرح ولغة الخطاب المسرحي الذي يعتبر أساس دراستنا، وإشكالية اللغة في المسرح الشعري، وأسباب نشأة لغة الخطاب المسرحي بالعامية، ويتمثل التحليل في الجانب التطبيقي لمسرحيتي" ليلى والمجنون" لصلاح عبد الصبور، و"الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" لمحمد عثمان جلال؛ لبيان تجليات لغة الخطاب المسرحي بينهما، وكشف ما تتضمنه من أساليب فنية ومحتويات ضمنية.

الدراسات السابقة: كانت قليلة وإن لم نقل تكاد تنعدم، إلا بعض المحاولات كدراسة "لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية" لأشواق بعطوش ومريم غريب الله سنة ٢٠١٨م، والتي عرضت لنشأة المسرح في الجزائر وصولا إلى مشكلة اللغة فيه، فكانت الدراسة تطبيقية للغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية من خلال مسرحيات عز الدين جلاوجي. واستخدمت المنهج الوصفي والتحليلي. أما الدراسة الحالية فتهتم بلغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية، والمسرح الشعري وإشكالية اللغة فيه؛ لبيان تجليات لغة الخطاب المسرحي بينهما، وكشف ما تتضمنه من أساليب فنية ومحتويات ضمنية. وقد استعنت بمجموعة من المراجع التي ثبتنا بها الأفكار والمفاهيم، ومن بينها كتب "ملامح من النثر الحديث وفنونه" لعمر لدقاق، و"من فنون الأدب(المسرحية)" لعبد القادر القط ، و "المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ –تنظير- تحليل)" لخليل الموسى، و"معجم المسرح"، باتريس بافيس. وغيرها من المراجع والمعاجم التي خدمت بحثنا بشكل كبير.

محاور الدراسة: اقتضت طبيعة البحث أن تكون الدراسة في مقدمة وتمهيد ومحورين وذيلت بخاتمة. أما المقدمة فتتناول أهمية الدراسة وسبب اختيار الموضوع والهدف المنوط منه، والمنهج العلمي المتبع، خطة الدراسة، والدراسات السابقة للموضوع. وأما التمهيد، فقد خص للتعريف بمصطلح الخطاب لغويا واصطلاحيا. وعُنْوِن المحور الأول بـ" المسرح الشعري، وإشكالية اللغة فيه". وأما المحور الثاني فَعُنْوِن بـ"دراسة تطبيقية لبعض نماذج لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية" ويتم ذلك من خلال عرض وتحليل مسرحيتي" ليلى والمجنون" لصلاح عبد الصبور، و"الفخ المنصوب للحكيم المغصوب" لمحمد عثمان جلال. وأما الخاتمة، ستتضمن أهم النتائج التي توصلنا إليها وتوصيات الدراسة . وأخيرا قائمة أهم المصادر والمراجع .

التمهيد:

ماهية مصطلح الخِطاب لغة واصطلاحًا:

يُعَرف الخطاب بأنه" نص مكتوب يُنقل مِن مُرسِل إلى مُرْسَل إليه، يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما"[١]. وورد المصطلح بتعاريف مختلفة كونه جمع بين القول والفعل، وتعددت الدلالات اللغوية والاصطلاحية له. **فالخطاب لغة**: ورد لفظه قديما عند العرب في المعاجم اللغوية والعربية، كما ورد عدة مرات في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، منها قوله تعالى: (وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا)"[الفرقان:٦٣]، والمصدر في قوله تعالى:(وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ)" [ص:٢٠]. وورد كذلك في الحديث النبوي بدلالات وسياقات مختلفة. وجاء في مختار الصحاح، بأنه "مشتق من مادة (خَطَبَ): والخَطْبُ سَبَبُ الأَمْر وتقول هذا خَطْبٌ جَلِيلٌ وخَطْب يَسِير وجمعه خُطُوب"[٢]. وجاء في لسان العرب أن" الخطاب من خَطَبَ: الخطْب: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُرَ أو عظُمَ؛ وقيل: هو سَبَبُ الأَمْر..."[٣]. ومن ثم فإن كثرة الاشتقاقات لمادة خطب تدل على أن هناك طرفي للخطاب أحدهما: المُخَاطِب (المتحدث) وهو اسم الفاعل، والأخر المَخَاطَب (المتلقي) وهو اسم المفعول. أما **الخطاب اصطلاحًا**: فتعددت مفاهيمه واختلفت في الدراسات الحديثة والمعاصرة، باختلاف مضامينه، وانتماء الدارسين لهذا المجال والمصطلح بالتحديد. فالخطاب مرادف للكلام، أي الإنجاز الفعلي للغة، بمعنى: " اللغة في طور العمل أو اللسان، الذي تنجزه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية، تتشكل مرسلة لها بداية ونهاية"[٤]. وترى رزان إبراهيم أن " الخطاب وأشكاله المتنوعة، يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيدلوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تتفع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما"[٥]. في حين يرى الشهري أن الخطاب" كل منطوق موجه به إلى الغير؛ للتعبير عن قصد المرسل، ولتحقيق هدفه، إذ يتركب هذا التعريف من محاور ثلاثة هي: أن الخطاب يجري بين ذاتين، وأنه يعبر به المرسل عن قصده، وأنه يحق هدفا"[٦]. وهذا ما أكده أحمد المتوكل قائلا:"الخطاب هو كل تعبير لغوي، أيا كان حجمه، أنتج في مقام معين، قصد القيام بغرض تواصلي معين"[٧]. وليس من شك أن مصطلح الخطاب ظهر في حقل الدراسات اللغوية الغربية، وشهد نموًا وتطورًا في التفاعلات الألسنية، خاصة بعد ظهور كتاب فرديناند دي سوسير محاضرات في اللسانيات

[١]معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه،كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،ط٢(منقحة ومزيدة)، ١٩٨٤م،ص١٥٩.
[٢]مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، ، تحقيق محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٤١٥ هـ- ١٩٩٥ م، ٧٦/١.
[٣]لسان العرب ،محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، دار صادر،بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، مادة(خ ط ب).
[٤] تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.،ص٢١.
[٥]خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، رزان محمود إبراهيم، دار الشروق للتوزيع،ط١ ، ٢٠٠٣،ص١٩.
[٦]استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري،دار النشر والتوزيع والتنمية الثقافية،طرابلس،ليبيا،ط١، ٢٠٠٤،ص٥١.
[٧]قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط،ط٢٠١٣،١م،ص٤٨٤.

العامة[١]. والخطاب حسب شارودو(Charudeau): "هو استعمال اللغة في سياق خاص"[٢]. ويتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل"[٣]. ولما كانت "اللغة نظام من القيم المجردة"[٤]. ففي الخطاب يتم انتقاء هذه القيم إلى جانب خلق قيم أخرى جديدة. وقد عرفه (بنفنيست Benveniste) بقوله: " كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[٥]. ويُراد به اللغة التي تكون في طور العمل أو اللسان، ينجزه الكاتب أو الأديب في عمل معين، يتكون من سلسلة متتابعة ومتناسقة من الجمل أو الأقوال الواضحة، ويُقصد من خلاله التأثير في المتلقي أو الطرف الثاني. ومن ثم نكتشف أن التعريف اللغوي اتفق مع التعريف الاصطلاحي في ضرورة وجود طرفين أو ركنين أساسيين للخطاب أو القيام بالعملية الخطابية، أحدهما: المُخَاطِب الكاتب أو المتحدث، والآخر: المَخَاطَب المتلقي، وقد زاد المعنى الاصطلاحي في وجوب التأثير على المتلقي، حيث أن الخطاب يكتسب قيمته إذا كان له مَقْصدا وهدفا محددا.

ومهما يكن من أمر، فإن الخطاب هو كل تعبير لغوي أُنتج في مقام معين، بقصد التَّواصل، وتحقيق الهدف الذي وضع لأجله. أما لخطاب المسرحي فـ"يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه يقدم عبر وسيط، يشكل السرد فيه مثل الشخص الغائب، الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات، ويعرف كل شيء ويتحكم بكل شيء، فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين، بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي"[٦]. ويؤكد باتريس بافيس أن الخطاب المسرحي يختلف عن الخطاب اليومي العادي أو الأدبي إذ يقول: " التحقيقية ، أفعال تتحقق لدى

قولها، وقدرته، رمزيا، على إنجاز فعل، وفي المسرح نلحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول

[القول هو الفعل]"[٧]. ومعلوم أن الخطاب يقوم على جملة من العناصر الأساسية، منها: المرسل أو المُخَاطِب أو المتحدث، والمرسل إليه المتلقي للملفوظات الخطابية، والسياق حيث لا يوجد خطاب دون انخراطه ضمن سياق معين. أما الخطاب المسرحي فمتعدد المهام كتمثيل وتجسيد النص إلى عرض مسرحي، بمعنى تحويله من الحالة المكتوبة للنص إلى الحالة البصرية الفعلية المتمثلة في العرض والسياق. وهو يتميز بعدة خصائص فنية منها: صفة العَصْرَنة حيث أنه ينتمي دائما إلى الحاضر، والتأثير الإيجابي على المتلقي، والجماليات الفنية المأخوذة من خطاب النص اللغوي إلى خطاب العرض. بالإضافة إلى (عدم الثبات أو السكونية، وبخاصيتهِ المشهدية والحركية، وقابليتهِ للترجمة المشهدية، ترتبط بإيقاعهِ، وبخصوصيته الصوتية، وأن جدلية الخطاب المسرحي متفاوتة، وهو شكل تخاطبي يسعى إلى تعويض الحوار [التبادل الدرامي أو التخاطب])[٨]. والسؤال المطروح الآن بأي خطاب لغوي يُكتب النص الأدبي، هل تكون اللغة راقية مع عالم الخيال فتكون بالأساس شعرا أم يجب أن تنزل إلى مستوى المتلقي أيا كان هذا المتلقي؟. فهذا ما سنفصله لاحقا في المحور التالي.

---

[١] تحليل الخطاب الأدبي، إبراهيم صالح، دار التنوير، الجزائر، بدون طبعة، ٢٠٠٣م، ص٩.

[٢] Patick Charudeau et Domimique Maingueneau. Dictionnaire d analyse du discours, edition du Seuil.Paris Fevrier 2002. Pp, 185

[٣] دومينيد ما نقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ت:محمد يحتين، منشورات،الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٥،ص٣٥.

[٤] Patick Charudeau et Domimique Maingueneau و Pp 185 .

[٥] إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد البارددي، مركز النشر الجامعي، تونس، بدون طبعة، ٢٠٠٤م،ص٢٢. ٢٠٠٤م،ص٢٢.

[٦] الخطاب في المسرح، غسان غنيم، مجلة الأثر، العدد الخاص، أشغال الملتقى الدولي الرابع لتحليل الخطاب، سوريا، دت،ص ٢٨٨.

[٧] معجم المسرح، باتريس بافيس، ت: ميشال ف خطّار،المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت لبنان، ٢٠٠١٥م.، ص ١١٢.

[٨] معجم المسرح، ص١٨٥.

المحور الأول: المسرح الشعري، وإشكالية اللغة فيه

يتعين علينا قبل الحديث عن المسرح الشعري، باعتباره جنس يشمل المسرح، ويحتضن إليه الشعر القابل للتمثيل، أن نتعرف أولا على مفهومي المسرح والشعر في اللغة والاصطلاح وتوضيح العلاقة بينهما بإيجاز، ومن ثم نتعرف ثانيا على ماهية المسرح الشعري، نشأته، وإشكالية اللغة فيه.

أولا : مفهوم المسرح والشعر لغة واصطلاحًا:

المَسْرَحُ لغة: من "مَرْعَى السَّرْحِ، والمسرح مكان تُمثَّل عليه المسرحيَّة، والجمع مَسَارِحُ"[1]. وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة أنه من" سَرَحَ يسْرح، سَرْحا...، وسَرِح الشخص: أي أخرج بالغداة...،(وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)[2]. والتعريفين السابقين يتفقان على أن

لفظة مسرح مصدرها الفعل الثلاثي سرح، وأنه مكان يلجأ إليه للتمثل والترويح عن النفس. أما **المسرح اصطلاحًا**: فكان" دائما ومنذ البداية نشاطا جماعيا تكامليا، يتحقق من خلل اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعا لإنتاج التجربة المسرحية"[3]. وجاء في معجم المسرح عدة تعريفات منها: أن"المسرح فن سريع العطب وعابر، وبالغ الحساسية لتحولات الزمن، ولا أحد يستطيع إدارك ذلك دون أن يطرح أساسه على بساط البحث، ودون مراجعة نظامه المعقد الذي يفترض وصفه"[4]. وهو "بالإنجليزية:art theater وبالألمانية: theaterkuast وبالإسبانية: art teatral "[5]، كما أن" فن المسرح فن نظري بامتياز ومساحة لاستراق النظر المنظم رسميا، ولكنه غالبا ما حُجّم إلى نوع أدبي، الفن الدارمي الذي كان منذ أرسطو يعتبر الجزء المشهدي منه ككماليات ولوازم، وهو بالضرورة خاضع للنص."[6]. ويعد المسرح من الفنون الجميلة؛ لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة من شعر وموسيقى وغناء ورقص..الخ للتمثيل على خشبته، فالمسرح هو:" البناء الذي يحتوي على الْمَمْثَل أو خشبة المسرح، وقاعة النظَّارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثِّلين لأدوارهم. -وهو- الإنتاج المسرحي لِّمؤلف معيَّن أو عِدَّة مؤَلِّفين في عصر معين. فيُقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"[7]. وقيل: إنه " نشاط فكريٌ إبداعيٌ حرفيٌ جماعيٌ من جهة إرساله وفي الوقت نفسه نشاط جماعي بشري متلق له"[8]، و"وسيلة تبليغ تقوم على أسس جمالية لحمته الخيال والإبداع، ... وله لغة يعبر بها عن الواقع بأدوات فنية ملائمة، وله غاية أثناء ذلك، وهي وصف هذا الواقع الناشئ في النفس الباطنية، متسرب إليها عن طريق العالم الخارجي المولج في النفس الإبداعية[9]. وتكمن أهمية المسرح في كونه وسيلة مهمة في حفظ معالم الحياة الفنية، وما تحتويه من تطور ثقافي عبر مختلف الأجيال، وربط الماضي بالحاضر. تقول جوليا كريستيفا أن المسرح " وسيلة هامة يحفظ لنا في الحاضر، صورة مجسدة لعمليات التطور الثقافي التي مررنا بها... ولا يمكن استعادتها إلا من

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط٤ ،٢٠٠٤م ،ص٤٢.
[2] معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة،ط١ ،٢٠٠٧م،ص١٠٥٣.
[3] المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، مكتبة الأسرة،د.ط، ١٩٩٩، ص١١.
[4] معجم المسرح ،ص١٦.
[5] المرجع نفسه، ص٩٠.
[6] المرجع نفسه، ص١٩٣.
[7] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٣٥٦.
[8] حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، أبو الحسن سلام، مركز الإسكندرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٣م، ص١٩.
[9] النص الأدبي من أين وإلى أين، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بدون طبعة، ١٩٨٣م، ص١٥.

خلال المسرح"[١]. وهنا يمكن القول: بأن المسرح هو المكان الذي يضم مجموعة من العناصر الفنية المتكاملة والمتناغمة في آن واحد، حيث أنه نشاط جماعي، يجمع بين كافة عناصر العرض المجهزة للتمثيل، والنص الأدبي المنطوق والفن الأدائي، ويقوم الممثلون على خشبته بتخيل ما أبدعه المؤلف من أعمال، وغايته وصف الواقع والتعبير عنه بصورة إبداعية، لتطويره وتحقيق المتعة الفنية والقيم الجمالية في المجتمع، ورفع مستوى الوعي والتحضر والإبداع والجمال لدى الجماهير، فضلا عن متعة الترفيه والتسلية، والرؤية والمشاهدة للمتفرجين؛ لأن المسرح فن قائم على المشاهدة والرؤية، فـ"أصل كلمة "مسرح Theatreمأخوذة من الكلمة اليونانية Theatron والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة"[٢].

وأما **مفهوم الشعر لغة**: فهو من" شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُر شَعْراً..، وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه، ...والمُتَشاعِرُ الذي يتعاطى قولَ الشِّعْر"[٣]. وجاء في معجم مقاييس اللغة أنَّه من"شعرت شعرة، قالوا وسمي الشاعر؛ لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره، قالوا والدليل على ذلك قول عنترة :هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ منْ مُتَرَدَّمِ"[٤]. فمن خلال التعريفين السابقين يتبن: أن الشعر يطلق على الشاعر المتفطن، الذي يمتاز بشاعريته، وأن الشعر مصدره الشعور اللاإرادي الناتج من نفس المبدع أو الشاعر الذي يشعر بما لا يشعر به غيره. أما **الشعر اصطلاحًا**: فهو:" كلام مقفى موزون على سبيل القصد،..والشعر في اصطلاح المنطقيين قياس مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير. كقولهم:الخمر ياقوتة سيالة والعسل مرة مموعة."[٥]. وهو " فن يعتمد على الصورة والجرس والإيقاع؛ ليوحي بإحساسات وخواطر، وأشياء لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتعبير عنها في النثر المألوف، والمعروف أن تحديد الشعر تحددا وافيا أمرا في غاية

الصعوبة"[٦]. فالشعر إذن ليس مجرد كلام عادي، بل هو كلام موزون له قواعده وأصوله التي تضبطه، ولغته التي تميزه عن غيره، وصوره الفنية والصيغ البلاغية ذات الدلالة الموحية، التي تفوق اللغة التعبيرية المباشرة، وبفضلها يحقق عنصر السحر والجاذبية بما يحدثه في المتلقي من تأثير وانجذاب. وعليه، فإن الشاعر العربي يتمتع بقدر غير اعتيادي من الرفاهية والحساسية المفرطة والقدرات الخاصة التي تجعله كما يقول يونج: "إنسان جمعي يستطيع أن ينقل ويشكل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري"[٧]، وأن الشعر أداة من أدوات التعبير، وترجمة صادقة عن أحاسيس الشاعر، وهمومه وكل وكل ما يواجهه ويجول في خاطره.

وتكمن أهمية الشعر في المسرح، كونه وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، و" لإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية"[٨]، فتنجو بذلك كما ذكر وليد إخلاصي من "الترهل اللغوي"[٩]، فالشعر" ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف، وإنما ينبع من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى يتبلور ويتضح في صورته النهائية"[١٠]، فهو وحده القادر على أن يصل بالمسرحية إلى أعماق النفس؛ لأنه أدق في وصف التجارب النفسية بصور

---

[١]نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، ت: نهاد صليحة ،دار هلا للنشر و التوزيع مصر، ط ١ ،٢٠٠٠،ص٢٧.

[٢] النص الأدبي من أين وإلى أين، ص١٥.

[٣]لسان العرب، ط١، مادة (ش ع ر)

[٤]معجم مقاييس اللغة، أبي الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر دار الجيل، بيروت، لبنان ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ١٩٤/٣..

[٥]التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٠٥ه، ، ١٦٧/١.

[٦]المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملاين،بيروت،ط٢ ،١٩٨٤م، ص١٤٨.

[٧]التفسير النفسي في الأدب، عز الدين إسماعيل ،دار العودة، لبنان،٢٠١٤،ص٣٨ .

[٨]المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض،ماري إلياس، حنان قصاب مكتبة ناشرون بيروت،لبنان،ط١، ١٩٩٧م، ص٢٨٢.

[٩]لوحة المسرح الناقصة ،أبحاث ومقالات في المسرح، وليد إخلاصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا،١٩٧٧م، ص٦٢.

[١٠]دراسات في المسرح والشعر، محمد عناني، دار غريب للطباعة، د.ط، القاهرة،١٩٨٥م، ٢٧.

ذهنية ومعنوية مسموعة بموسيقاها وإيقاعاتها وإيحاءاتها؛ لذا كان مصدرا للمتعة وأبلغ تعبيرا من النثر. ويُلاحظ أن علاقة الشعر بالمسرح علاقة عضوية وارتباطية وثيقة، فهما وجهان لعملة واحدة، و" كان المسرح في أصوله يسمى شعرًا دراميًا، كما أنَّ الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر"[1]، ومعلوم أن "القالب الشعري هو الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي، وأن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر، إذ ينتقل فيه الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية"[2]. وعليه، وعليه، فإن المزج بين المسرح والشعر أنتج لنا أحد أهم الفنون الأدبية في العصر الحديث وهو ما يسمى بالمسرح الشعري.

ثانيا: ماهية المسرح الشعري، نشأته ، وإشكالية لغته

المَسْرَح الشعري: هو"تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا"[3]. وقيل: إنه " النص المكتوب المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل"[4]. ولا شك أنه أحد الفنون الأدبية الفكرية الذي يعتمد في بداياته على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور؛ لأنه ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل هو مؤسسة تثقيفية وأخلاقية تتناسب مع كافة طبقات المجتمع، وترجمة لمجريات الحراك المجتمعي، وما ينتج عنه من أفعال في محاولة لإعادة اكتشاف الواقع وتغيره من قبل المؤلف، كما يسعى إلى تأصيل وإحياء التراث التاريخي بصورة عصرية تتناغم مع الجمهور وتتناسب معه، فترفع بمستواه الثقافي والأخلاقي.

وحين نقف على مشارف نشأة وتطور المسرح الشعري العربي سنجد أنه مر بثلاث مراحل متقاربة زمنيا وتجمع أكثر من جيلين مما يهيئ لنضج التجربة والرؤية، أما المرحلة الأولى فهي مرحلة التأسيس والريادة، رائدها خليل اليازجي اللبناني، الذي استخدم الشعر العمودي ذي البحر الواحد، ومرحلة التأصيل والتثبيت، ورائدها أحمد شوقي الذي استخدم الشعر العمودي متعدد البحور، وأما الثالثة فهي مرحلة الابداع والتألق، بقيادة صلاح عبد الصبور الذي أبدع في شعر التفعيلة. وكانت أوَّل مسرحية شعرية عرفها الأدب العربي الحديث تحمل عنوان(المروءة والوفاء)، لمؤلفها الشيخ خليل اليازجي، سنة ١٨٧٦م، وهي مستمدة من التاريخ العربي القديم منذ عهد النعمان بن المنذر ملك دولة المناذرة في الحيرة[5]. كما أنَّ بدايات المسرح الشعري كُتب على الأوزان الخليلية المعروفة وقد اعتمدت على توظيف التراث القديم ومحاولة إحيائه بصورة عصرية تتناسب مع روح العصر وطابعه الخالص الذي يميزه، ففي لبنان ظهرت مسرحيات الخوري بطرس(لستر)، وقيصر المعلوف (نيرون) عام ١٨٩٢م، وأمين ظاهر خير الله وعبد الله البستاني، وفي سوريا وجدت مسرحيات نسيب عريضة (ديك الجن الحمصي)١٩٢١م ومسرحيات عدنان مريم(الملكة زنزبيا)، أمَّا في مصر فقد وجدت مسرحيات أحمد شوقي (على بك الكبير عام ١٨٩٣م،و(مصرع كليوباترا) ١٩٢٩م، و(قمبيز) ١٩٣٩م، و(ليلى والمجنون) عام ١٩٣١م، ومن
ثمَّ مسرحيات (عزيز أباظة)، و(قيس ولبنى)، عام ١٩٤٢م، و(العابسة) في عام ١٩٤٧م[6]. وتستمر مسيرة الشعر مع "عبد الرحمن الشرقاوي، فيكتب بين سنتي١٩٢٠:١٩٨٧م مسرحياته كلها، وهي جميعًا سياسية في القالب الشعري، منها: (مأساة جميلة) و(الفتى مهران)، و(وطني

[1] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات، ص٢٨١.
[2] تأصيل المسرح العربي(بين التنظير والتطبيق)،حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب،د.ط،١٩٩٩، ص١٧٢. ص١٧٢.
[3] المعجم المسرحي ، ماري إلياس ،ص٢٨١.
[4] المسرحية في الأدب العربي الحديث(تاريخ –تنظير- تحليل)،خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بدون طبعة، ١٩٩٧م،ص٣.
[5] ملامح النثر الحديث وفنونه، ،عمر الدقاق،محمد نجيب التلاوي،مراد مبروك، دار الأوزاعي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م،ص١٦١.
[6] المسرحية في الأدب العربي الحديث،ص٤١.

عكا) و(النسر والغربان)، فأفلح في كل منها بدرجات متفاوتة، إلى جانب ما كتبه صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري مسرحياته بين سنتي ١٩٦٤: ١٩٧٣م (مأساة الحلاج) و (مسافر ليل) و(ليلى والمجنون) و(الأميرة تنتظر) و(بعد أن يموت الملك)" [١]. ومن ثَمَّ كان طبيعيًا أيضا أن يكون المسرح الشعري أسبق في الظهور من المسرح النثري في الدراسات الأدبية؛ لأن الرواد المسرحيين العرب احتذوا هذه التقاليد الموروثة لدى المؤلفين المسرحيين في سائر الآداب العالمية[٢]. بالإضافة إلى أن الشعر أسبق وجودا من النثر الفني كما -ذكرنا-، والإيقاع أقرب إلى النفس البشرية، الأمر الذي جعل أرسطو يصنف " المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقسية لهذا الفن"[٣].

خلاصة القول: أنَّ البدايات الأولى للمسرح الشعري حتى وقت استقراره وبداية انطلاقه الأدبي كانت في الشام ومنه رحلت إلى مصر، لينضج ويثمر ويصير دوحا كبيرا مع ثلاثة رواد من رواد المسرح الشعري منذ أواخر العشرينيات وحتى الستينيات، هم أحمد شوقي الذي مهد الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر والمسرح، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور الذي حققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يده، وأسهم مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وسعى في التجديد في بنائه الفني، فاستحدث مستويات كثيرة في مسرحياته أهمها اللغة، فهو يرى "أن صياغة المسرحية شعرا في العصر الحديث تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات التي لا يمكن أن تثيرها في الشاعر القديم؛ لأن المسرح كان يكتب شعرا لا نثرا"[٤]، وكأن لغة الشعر هي الوسيلة الوحيدة للتعبير والكتابة المسرحية، والتي لا يمكن للنثر أن يحل محلها في المسرح من وجهة نظر عبد الصبور، ولكنَّ نرى ما زال النثر هو

القالب الأثير لدي كتاب الدراما إلى يومنا هذا.

أما إشكالية اللغة في المسرح الشعري: فتعد أكثر الإشكاليات شدا وجذبا فيه، باعتبار اللغة شكلا تعبيريا يحقق النص الدرامي وينتجه، ووعاء حامل لشؤون الحياة الثقافية والاجتماعية، وليس ذلك فحسب، بل هي " من أهم وسائل التعبير وأخطرها على صعيد تركيز الدلالة في الفن الشعري، فهي الوسيلة العضوية التي تحتضن الوسائل التعبيرية الأخرى وتحتويها...، وبواسطتها تنتقل الرسالة الشعرية من الشاعر إلى المتلقي"[٥]، كما تعد عنصرا أساسيا ومهما في المسرح الشعري، خاصة أن المسرح منذ بداياته بداياته الأولى ارتبط بلغة الشعر حيث لم يكتب الأوائل مسرحياتهم إلا شعرا، وهذا ما أكدته نعيمة مراد بقولها: "ارتبط الفن الدرامي منذ بداية نشأته لدي جميع شعوب العالم بالدين من ناحية، وبالشعر من ناحية أخرى، ثم انفصل عن الدين لدى بعض الشعوب، غير أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر"[٦]؛ لأن لغة المسرح الشعري لغة شعرية راقية، ذو ذو بلاغة وتعبير متعدد أَوْجه التَّلقي، وهي رمزية دائما يعبر فيها الأديب عن أفكاره، فـ"لغة الشعر هي الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح"[٧].

ولا عجب أن تكون اللغة سيدة النص الأدبي كيفما كان نوعه شعرا كان أم نثرا. فهي تعتبر المادة الخام الأساسية للمسرح الشعري، والتي من خلالها تعبر شخصيات المسرحية عن أحاسيسها وأفكارها من خلال الحوار، وقد ذكر(إليوت) أنه "لا يكون الشعر شعرًا إلَّا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق

---

[١] المسرح في الوطن العربي، على الراعي، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٤٨،ط٢،١٤٢٠ه/١٩٩٩م،ص١٦٤-١٦٩.
[٢] ملامح النثر الحديث وفنونه، ص١٦١.
[٣] المعجم المسرحي، ماري إلياس ،ص٢٨١.
[٤] تأصيل المسرح العربي(بين التنظير والتطبيق)،ص١٧١.
[٥] عضوية الأداة الشعرية-فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة-، صابر عبيد محمد، سلسلة تصدر عن جريدة الصباح، العراق، مطابع جريدة الصباح، ٢٠٠٨،ص٦٣.
[٦] المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور،نعيمة مراد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م، ص٥
[٧] المعجم الأدبي، جبور عبد النور،ص٢٢٧.

والتركيز"[1]...وبذلك يصبح الشعر هو الوسيلة اللغوية الوحيدة والأساسية، للتعبير عن العواطف الإنسانية، والإفصاح عما بداخلها.

ومن هذا المنطلق اعتمدت الفصحى لغة للحوار المسرحي تجسيدا لوظيفة المسرح التي تتحقق بلغة الثقافة؛ لأن المسرح جزء من المعطي الثقافي، ومجال من مجالات الإبداع الفني،

"فالفصحى تحمل من خصائص القوة ما أعانها على استيعاب الثقافات المتباينة في شتى عصور التاريخ؛ ولذلك نعدها- في غير تردد- لغة البقاء والاستقرار في التعبير عن شئون الحضارة ومطالب الفن"[2]. وهذا لا يعني إقصاء دور العامية من المشهد المسرحي، كونها تعبر عن لسان حال الواقع الاجتماعي، وتحقق نوعا من التثقيف والترفيه والوعي لدي المتلقي.

وعلى الرغم من إجماع الممارسين والنقاد والمهتمين بضرورة الاهتمام بإيجاد حل توافقي وسطي بين اللغة الفصحى والعامية الدارجة؛ لتحقيق التواصل اللغوي بشكل جيد مع الجمهور، إلا أن لغة المسرح ليست مشكلة كبيرة كما يعتقد البعض، فكل كاتب يستخدم وسيلته في التعبير فيما يقدمه،" إن إبداع المؤلف يظهر في أسلوبه من خلال النص، والكلمات المكتوبة المطبوعة، ومجموع الردود، والأحاديث، المنولوجات، والحوار بين اثنين والذي ينشأ به الحديث على خشبة المسرح،...وباختصار الجمل أو النص قوة بشرية في أكمل أشكالها"[3]. ومن ثمَّ، فإنَّ الجوهر العام في الجملة الحوارية أو بيت الشعر يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التي توحيها الكلمات المكتوبة بالشكل الصحيح، والممثل المقتدر الذي يوصلها إلى الجمهور على الوجه الأمثل، فتوقظ أفئدته وتطرب أسماعه وتثير اهتمامه. ويلاحظ أن هناك مسرحيات تاريخية لا يمكن كتابة حوارها إلا بالفصحى؛ لأنها تعكس حوارا وشخصيات واقعية ترصد أزمنة قديمة، وكتابة مثل هذه المسرحيات بالعامية، معناه تشويه الأحداث، ولذلك فإن المشكلة اللغوية التي تواجه مؤلف المسرحية الشعرية وخاصة التاريخية " هو ما اصطلح النقاد على تسميته "الإسقاط" أي أن يسقط المؤلف الحاضر على الماضي،... فيندفع في تحميل الماضي ما لا يستطيع من الحاضر، ومن ثمَّ تصبح الشخصيات التاريخية عبارة عن نماذج بشرية من المعاصرين، ليس لهم إلَّا وجودهم في الزمن الماضي ويصيرون قنوات يتحدثون من خلالها المؤلف عن قضية المحاضرة"[4]. لذلك يجب أن يكون الصراع صادقا يدور في فلك الهدف الأسمى للنص المسرحي؛ لأنه يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية، التي تتجلى من خلال الشخصيات، وتنكشف بدورها من خلال الحوار، باعتباره الأداة الفاصلة في أي عمل مسرحي، واللغة وسيلة له، ومن هنا فإن الحوار ليس كلاما تقوله الشخصيات بل هو منطقها الفكري، ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي.

وعلى أية حال ينبغي لمؤلف المسرح الشعري أن يمتلك رؤى أصيلة يستمد منها قوته في كتابة الشعر بلغة فصحى عذبة واضحة بعيدة عن التعقيد والمبالغة والتكلف، سريعة حركة الجمل والصور المبتكرة، مع استخدام موسيقاها الخاصة التي تنسجم مع مضمون الموضوع ونسيجه وتطوره وقدرته على إثارة جمهور المتلقين، بحيث تمكنه من فهمها والتواصل معها.

ويمكن القول بأن العربية هي لغة القرآن، وحاضنة التعبير عن الهوية والفهم الواعي لها،وأن التخلي عنها هو التخلي عن هويتنا العربية الشرقية، وأيضا التخلي عن القرآن، ومن ثم الدين والمبدأ الوطني والقومي، والتمسك بها كفيل أن يتخطى مشكلة اللغة وتعدد لهجاتها، وأن استعمال اللغة الفصحى الراقية البعيدة عن التعقيد والتقصير في المسرح يعد نوعا من الصمود والتحدي أمام دعاة الحاقدين والمتآمرين عليها من الداخل والخارج. فالعربية ذات بنية خاصة في كل مستوياتها، وطرق صوغ مفرداتها تؤهلها للتفاعل بحركة الحياة في أي زمان ومكان؛ لذا يجب على الكتَّاب المسرحيين محاولة ترقية وتهذيب اللغة

---

[1] دراسات في المسرح والشعر، محمد عناني، دار غريب للطباعة،القاهرة،١٩٨٥،ص٣٠.

[2] فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، محمد مصايف،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط٢، الجزائر، ١٩٨١،ص٧٦

[3] فن المسرح، أوديت أصلان، ترجمة سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول، ١٩٧٠م، ص٣٧٩.

[4] من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت-١٩٧٨م، ص١٦٣.

المسرحية، وإلزامهم بالابتعاد عن اللغة الإقليمية المحلية التي تنحصر على فئة معينة من فئات المجتمع، مع ضرورة الالتزام بالفصحى المبسطة المفهومة داخل العمل المسرحي، الأمر الذي يعمل على إعادة التراث الثقافي بشكل يتماشى مع طبيعة العصر وثقافته. بالإضافة إلى تقريب المسرح للجمهور كوسيلة للتعبير والتغيير، فالمسرحية لا تقوم بالنص وحده، ولا بالممثل وحده ولا بالاثنين معا؛ بل تستكمل بالجمهور الذي يشارك مشاركة فعالة فى خلق العرض المسرحي. وقد أدرك عبد الصبور هذا الموقف، فألف أعماله المسرحية بأسلوب فصيح راق مبسط يفهمه المتعلم وغير المتعلم، وحرص على أن تكون لغته(منتقاة منضدة تخلو من أي كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج، وكانت ذات موسيقى رقيقة، وألفاظها ذوات الدلالات المجنحة والإيقاع الناعم)[1].

ولعل نشأة لغة الخطاب المسرحي بالعامية وتغلغلها داخل المسرح الشعري يرجع لأسباب عدة، منها: الجهود الكبيرة المضنية لأعداء الإسلام والأمة في الخارج والداخل؛ للنيل من العربية الفصحى وتشويه صورتها بكل الأساليب وإقصائها عن الميدان الأدبي وإحلال العامية محلها، وبالتالي إبعادالأمة عن هويتها الثقافية، وقد أجادت الدكتورة نفوسة زكريا في توضيح ذلك في كتابها "تاريخ الدعوة إلى العامية وآثرها في مصر". وندرة كتاب المسرح في مجال التأليف والأداء، وصياغة النصوص الدرامية بالفصحي، مما جعل المسرحيين يلجؤون إلى اتخاذ اللهجة العامية سبيلا للتواصل المبدع. وعجز المسرح في استيعاب الواقع المعاصر والتعبير عنه، فمعلوم أن الشعب المصري يتميز بثقافة شفوية حكائية، لذلك نجد أن فئة من المؤلفين ومنهم عبد الصبور، وغيره ممن اهتم بجلب الجمهور للتعرف على الفن المسرحي وموضوعاته المختلفة بأسلوب فصيح راق واضح بسيط تارة ، وتلميحات وإيحاءات تارة أخرى مستلهمين التراث والحكايات الشعبية، بينما نجد آخرين يستخدمون العامية الدارجة تحت مسمى الميلودراما، حيث تسمع الأذن ألفاظ نابية خادشة للحياء، وتشاهد تعبيرات هابطة ركيكة سوقية، لا تنم عن حس مسرحي، مما ستوجب علينا حذفها من قائمة المسرح الراقي كما سنجد عند محمد عثمان جلال في الدراسة التطبيقية لاحقا.

المحورالثاني:دراسة تطبيقية لبعض نماذج لغة الخطاب المسرحي بين الفصحى والعامية

أولًا: مسرح الفصحي مسرحية (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور.

ملخص المسرحية: تبدأ أحداث مسرحية "ليلى والمجنون" من الفصل بأول مشاهده، في غرفة تحرير إحدى المجلات التي كانت تصدر بالقاهرة قبل ثورة ١٩٥٢م، وفيها مجموعة من المكاتب والمقاعد، ومائدة اجتماعات. على الجدران صور لبعض قادة النضال القومي. وعلى الجدار المواجه للمائدة لوحة دون كيشوت لدوميه . ونلمح مجموعة من الشخصيات منها الأستاذ رئيس التحرير وعدد من محرري ومحررات المجلة من الشعراء أو محبي الشعر تتحاور ، ويبدو عليهم القلق الإيجابي الذي يعتلج داخل نفوسهم، وينطبع على حوراهم وسلوكهم، وتتفق على تكوين فرقة مسرحية، ويختار لهم الأستاذ مسرحية ليلى والمجنون لصلاح عبد الصبور، ويوزع الأدوار حسب طبيعة كل شخصية. وفي الفصل الثاني يظهر المؤلف علاقة الحب التي تربط بين سعيد الذي يؤدى دور قيس، وليلى التي تؤدي دور محبوبته ليلى، التي تذهب إلى سعيد في شقته بحثًا عن الحب أو الزواج لكنها تجده سلبيا، ليس لدي إلَّا التآكل والخراب النفسي، وذكريات الطفولة السوداء. وأما الفصل الأخير فملئ بالحركة، تبدأ أول مشاهده بمحاولة قتل بالرصاص فاشلة من قبل حسَّان لحسام الجاسوس ثم سجنه، وانهزام سعيد وإغمائه في المنظر الثاني لفقده الثقة في حصانة ليلى التي لم تخلص لكلمتها له أو لنفسها، فقد رأى ليلى تكتوي بنار حسام الذي نال منها ما اشتهى بعدما وعدها بالزواج. ثمَّ محاولة أخذ الثأر بضرب سعيد حساما بالتمثال في محاولة فاشلة للقضاء عليه وقتله، ودخول السجن للمجنون أو لسعيد وفي آخر المناظر يتفرق الشمل وتغلق المجلة ولا يفرح سعيد لاحتمال براءته الذي يزفه إليه الأستاذ، وإنما هو في انتظار السيد المخلص

[1] ديوان صلاح عبد الصبور،صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، مج ٣، ١٩٧٧م،ص١٦٥-١٦٦.

الذي ينبغي أن يشرع سيفه حتى تكون كلمته ماضية؛ حتى تكون كلمته ماضية. يقول مخاطبًا ليلى اليائسة عندما زارته في السجن:[١]

"أنا ...أنا.. /أنا وقتٌ مفقودٌ بين بين الوقْتين / أنا../ أنا أنتظرُ القادم"

مؤلف المسرحية : صلاح عبد الصبور شاعر مصري وكاتب مسرحي وناقد. ولد ١٩٣١م في محافظة الشرقية، وتوفي عام ١٩٨١. كان" أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي، يُعد واحدا من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر[٢]. يتراوح شعره بين الرمزية والوضوح، والفلسفة والحقيقة، والغموض والإبانة، وفي شعره روح القصة" فكان يركز على استخدام لغة الحوار المسرحي المستورد والانطلاق من واقع الجماهير العربية في استحداث المضمون المسرحي[٣]. يؤمن بالتقدم والإنسانية والحب والسلام والنضال من أجل انتصار الكلمة والإنسان شأنه في ذلك شأن كثير من الشعراء المحدثين.

قراءة في العنوان: اختار عبد الصبور عَنْوَنَة المسرحية بـ "ليلي والمجنون" في صيغة مركب عطفي مكون من اسمين معرَّفين مفردين بينهما حرف عطف يفيد مطلق الجمع والاشتراك، ويوحي بوجود علاقةٍ ما بين المعطوف والمعطوف عليه، وكأن العنوان مقصدية واضحة ودلالة مباشرة من قبل المؤلف حول بيان شخصية "ليلى" واتجاهها مع "المجنون"، فضلا عن إثارة ذهن القارئ وحصر مخيلته ومجالات نظره التأويلي للنص المسرحي.

عرض وتحليل: طرح مؤلف المسرحية قديمة متجددة، وهي قضية علاقة المثقف بالسلطة ، وهي تحكي واقعًا مأسويًا عاشه المؤلف في وطنه، وصاغه في قالب شعري راق، مستعينًا باستلهام نموذج مسرحية شوقي "مجنون ليلى" من عبق التراث كقناع - مما ينم عن وعي بحركة التاريخ وعمق التجربة الإنسانية-، ومن ثمَّ جعلها خلفية لنصه، ورسم عليها صورة للواقع

المصري السياسي على لسان ليلى، والتي أصبحت فيه ليلى رمزا للوطن، ومجانينها كُثر، منهم من يستحقها ومنهم من لا يستحق. ويحاول المؤلف أن يجعل من بطلها نموذجا للمناضل المصري قبل ١٩٥٢م، وتبدأ أولى خطوات تحقيق هذه البطولة عن طريق الوصف الجسماني الواضح لملامحه على لسان ليلى ، فتقول[٤]:

" أحياناً أتخيَّلُكَ كما أنْتْ / وكأنِّي أرسمُ صورتَكَ بأنْفاسي / جبهتُكَ المشرقةُ الصُلبهْ /عيْناكِ الطيبتانِ المتعبَتانِ، وإرخاءُ الهُدْبِ المُثْقَلْ / شاربُكَ المُهمَلْ/ كفَّاكَ المتكلِّمتانِ، وعيناكَ الصامتتانِ تُنيرانِ وتنطفئانْ / مشيتُكَ المرهقةُ المتماسكةُ الخطواتِ/ كمشيةِ جنديٍّ بينَ قتاليْنِ مريرينْ"

لقد تفتّح وعي سعيد على القضية الوطنية مبكراً عندما مات أبوه (وهو ابن سنين عشرة)، ولم يكن يدري الطفل وقتها هل ينوح لفقد والده (الذي رقد في فرشته منذ سنين، مطحون الصدر من الإعياء)، أم يبكي قضية وطنه وعبد الحكيم الجرّاحي ورفاقه من الذين استشهدوا في حادثة كوبري عباس؟ إذ يقول[٥]: (كنتُ وحيداً تعِساً في وسَطِ الحجرهْ / هلْ كنتُ أولولُ وأنوحُ كما ناحتْ أُمي والنسوةُ منذُ الصبحِ الباكر/ أمْ كنتُ أتابعُ بعضَ الأصواتِ المتسلِّلةِ من الخارجْ ؟ أتذكَّرُ هذا الصوتْ / كانوا يحتجُّون على شيْءٍ ما أعرفُهُ الآنْ / ماتَ أبي في فرْشتِهِ مطحونَ الصدرِ من الإعْياء / يوم استشهاد الجرّاحي ورفاقِهْ "

وكان على أمه منذ هذه اللحظة المفجعة أن تقوم بدوْر الأم والأب معا، فنراه يقولُ[٦]:

" مسحَتْ خدَّيَّ ، قالتْ: / أنا أُمُّكَ وأبوكْ "

---

[١] المختار من أشعار صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩ م ، ص١٥٩.

[٢] المرجع نفسه،ص٧.

[٣] تأصيل المسرح العربي(بين التنظير والتطبيق) ،ص١٧١.

[٤] المختار من أشعار صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون،ص٥٩.

[٥] المرجع نفسه ،ص ٧٤.

[٦] المرجع نفسه،ص ٥٩.

وتبيع الأم آنية البيت، والدولاب، وإحدى المرتبتين، وتخبر ولدها بأنها لن تستطيع إطعامه بعد اليوم إلا بإحدى وسيلتين، تقول[١]: "يا ولدي يا حبَّةَ عيْني / لم يبْقَ لنا ممّا يُعرضُ في السوقْ / إلا أنتَ بسوقِ الخدَّامين / وأنافي سوقِ الحبْ"

ثم تبيع الأم نفسها في مقابل قليل من الخبز والإدام وعشرين جنيها ، لسد رمق ابنها اليتيم الجائع ، فتُخاطب سعيد قائلة[٢]: "إنكَ ولدٌ عاقلْ/ هلْ تذكُرُ هذا الرجلَ الطيِّبْ / الرجلُ الطيِّبُ ذا الجلبابِ الأسود/ يأتينا في بعض الأحيان/ يحمل بين ذراعيه خبزا وأداما.....هذا الرجل الطيب يبغى/ يبغي أنْ يتزوّجَني / هلْ تعلمُ ما معْنى هذا يا حبي الأوحدْ؟ / سوف ينامُ إلي جنبي في بعض الأحيانْ...."

ثم نرى رجلاً فارع الطول يرتدي جلباباً ومعطفاً، أبرز ما فيه فضلاً عن طوله حذاؤه الغليظ ذو الرقبة وشاربه المبروم، يدخل بقدمه بين جسد المرأة المستلقية وجسد الطفل النائم، لينال حقه من المرأة النجسة التي أمدها بالطعام، واطعم ابنها النهم كالدودة ، يقول[٣]:

الرجل: الليلةُ نحْسٌ منْ أوَّلِها / ولدٌ لكِعٌ لا يبْغي أنْ يتزحْزحْ/... / أوْسِعْ لي شبراً أتمدَّدُ فيهْ.

وتستعطف الأم زوجها حتي لا يتحرش بابنها بغض النظر عن ألفاظه النابية، فتقول وهي تمسك بحذاء الرجل[٤]: "صبراً حتى يأوي الطفلُ إلى النومْ / وتروقُ لنا الدُّنيا"

الرجل: لا وقتَ لديَّ لكيْ أستمتعَ بدلالِكْ / لنْ يحميَكِ الطفلُ فأنتِ امرأةٌ نكِدَهْ / لكنِّي سأريكِ الآنْ ويحاول الرجل نزعها من الأرض فتتشبّث بها، فيهوى فوقها ويُظلم المسرح تماماً، وبعد لحظة خلال عودة سعيد إلي فتح غرفة تذكاراته السوداء ، إذ يقول على لسان سعيد[٥]:

"أُمي كانتْ تستلْقى في كتفي تُبغضُهُ بغضَ الموت / كانتْ حينَ ينامُ سعيداً بفتوّتِهِ المنهوكةِ كلَّ مساءْ/ تهرعُ للحمّامِ لتستفرغَ ما في معدتها منْ زادٍ أوْ ماء"

لقد ترك هذا المشهد آثاره الغائرة في وجدان الطفل سعيد عن الحب وانعكس ذلك بطبيعة الحال فيما بعد على علاقته بحبيبته ليلى، ومن ثم على تطوُّر أحداث المسرحية. يقول[٦]:

ليلى: سلوى سألتني اليومَ/ متى نتزوَّجُ؟

سعيد: ماذا قُلتِ لها؟

ليلى: قلتُ لها ما أعرفُ/ إني لا أعرفُ

سعيد: ماذا قالتْ؟

ليلى: سلوى تتمنّى لي الخيْرْ

سعيد: هلْ أُمُّكِ في خيْرْ؟

سعيد: أفليستْ زوجَهْ؟

ليلى: أمي؟!

ليلى: نعمْ

سعيد: وسعيدةْ؟

ليلى: لا أدري! لمْ أسألها عنْ هذا قطْ

وتود ليلى أن يُتوّج حبها بالزواج، لكنه يتخذ موقفا سلبيا، ويعلن رفضه للحب والزواج قائلا[٧] :

:هل أنتِ سعيدهْ ؟

ليلى: جدا

سعيد: بمَ أنتِ سعيدهْ؟

---

[١] المرجع نفسه،ص٧٨.
[٢] المرجع نفسه،ص٧٩.
[٣] المرجع نفسه،ص٧٩، ٨٠.
[٤] المرجع نفسه،ص٨٠.
[٥] ا المرجع نفسه، ص٧٣
[٦] المرجع نفسه، ص٦٨،٦٩.
[٧] ا المرجع نفسه،ص٧٠: ٧٢.

ليلى: بالحبِّ، وبكْ / بحنانك... بالأيام/.../لكنَّ سعادتنا لا تكملُ إلا.../
سعيد: هلْ حبُّكِ ناقصْ؟
ليلى: أتمنّى لوْ نحيا في عشٍّ واحدْ /...../ بل هو تحقيقُ الحب
سعيد: الحبُّ إذنْ وهْمٌ دون الجنس؟

إن بيت أم سعيد يبدو خربا من الداخل وكذلك سعيد ، فليلى تريد منه ليثمر هذا الزواج أطفالاً يصنعون المستقبل ، فإذا سعيد يقول [1]:

- : حقا يا ليلى تُرِدينَ شَقائي؟
ليلى: وأقدسه وأباركه يا حبي/ وسأحملُهُ في صدري طفلا منك.
لكن هناك منظر لا يُفارق خياله فيردد قائلا [2]:
أوهْ ....الجنس / لعنتُنا الأبديَّهْ / وجهُ الحبِّ المقلوب

الدراسة الفنية للمسرحية:

١ـ **الشخصيات:** عناصر مهة وأساسية في المسرحية، فهي بمثابة روحها والعامل الذي ينجز الحدث فيها. تعددت وتنوعت بحيث تنطق كل شخصية فيها بصوتها الخاص المستقل عن صوت المؤلف الذي صاغها. وانتقاها بعناية فائقة، وكان لاختيار أسمائها دلالته الواضحة داخل العرض المسرحي.وهم بحسب الظهور:(سعيد، حسان، زياد، حنان، ليلى). وانقسمت الشخصيات إلى شخصيات رئيسية محورية، وشخصيات ثانوية مساعدة. وتثمل شخصية البطل"سعيد" الشخصية المحورية الأولي الذي قام بدور قيس في مجنون ليلى المجنون،ودور المناضل الخيالي السلبي في ليلى والمجنون، وكان في بداية الأحداث يشير لعدم إيمانه بتعضيد القوة للكلمة في مجابهة الطغاة، غير أن مرور الأحداث وتأزمها أثبت له ضرورة ذلك فيؤمن في النهاية بضرورة المزاوجة بين الكلمة والسيف، فالسيد لابد أن يشرع سيفه حتى تكون كلمته ماضية، و"ليلى" هي من أدَّت دور ليلى. وتمثل الروح الضائعة بين الواقع والحلم. أما الشخصيات الثانوية فانحصر دورها على معاونة الشخصيات المحورية، كشخصية الأستاذ الذي قام بدور المخرج، وحسَّان أحد المحررين وقام بدور ورد، وكان زميل حسام الذي تسلل إلى ليلى وخدعها بألفاظه الحلوة، وزياد زميلهم الذي قام بدور صاحب قيس وراويته وكشف حقيقة جاسوسية حسام عندما جُنّد في السجن لدى الأمن العام، وسلوى وحنان محررتا، فضلا عن عامل المطبعة الحاج علي، والخادم، والمغني الضرير. وبذلك اعتمدت المسرحية على شخصيات متعددة متصارعة متناقضة في نوازعها الإنسانية والاجتماعية، وكان لكل شخصية جوانبها الشكلية(فسعيد مثلا شعره جعد، ووجهه يصلح للإغماء، وعيناه متعبتان وخداه منحدران إلى ذقنه، وشاربه مهمل صـ٢٢،٥٩. رجل فارع الطول، شاربه مبروم، سيدة جميلة، وامرأةٌ عاريةُ الكَتفينِ وشعرٌ محلُولْ صـ٨٠،٧٩،٦١،١٢٦)، والاجتماعية (سيدة مُثرية ومثقفة/ تحب الموسيقى/رجل يرتدي جلبابا ومعطفا صـ٦١، ٧٩.الخ)، والنفسية (فحسان مثلا له سمتُ العقلاء ومظهر أولاد الناس ومشيته/ وهو فدائي حتى في الحب صـ٣١، بينما سعيد مثقف يجيد الشعر ورومانسي يجيد الحب صـ٢٢ ،٢٣. وليلى روح ضائعة بين الواقع والحلم صـ٣٤..الخ). لقد ظهرت براعة المؤلف في رسم هذه الجوانب من خلال الأحداث وتطور الحوار وتدفقه، واستطاعت الشخصيات أن تكون صالحة لمستوى النضال الوطني، وتجسيد أفكاره التي توصف أوضاع البلد آنذاك وانعدام الطمأنينة(في بلد لا يحكمه القانون/لا يوجد مستقبل/ في بلد يتمدد في جثته الفقر/ .. تتعرى فيه المرأة كي تأكل) وكأن انعدام الطمأنينة هنا مرتبط بعدم وجود المستقبل أو عدم الرغبة في انجاب أو ميلاد طفل.

٢ـالحوار:هو أسلوب المسرحية الخاص، يبث الحياة في الشخصيات ويخلق فيها الحركة، ويقوم على عاتقه التصعيد الدرامي فيها. والأسلوب هو "طريقة وضع الأفكار في كلمات، وهو نمط له خصوصية في الصياغة والتعبير في لغة الكتابة أو لغة الحديث"[3]. وعرفه سوفت بأنه"وضع

[1] المرجع نفسه، ص٦٠.
[2] المرجع نفسه، ص٨٥.
[3] معجم المصطلحات الأدبية،إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،ط١٩٨٦،١م،ص٢٨.

الكلمات الملائمة في المواضع الملائمة"[١]. وقد غلب على المسرحية أسلوب السرد والوصف؛ لأنَّها تتناول موضوعًا تاريخيًا، كما غلب عليها الحوار المطول، الذي بطبيعته يسرد الأحداث ويصف البطولات. فـ" شعر المسرح حوار، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على الجمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى أو موقف، ...الحوار نفسه – فعل- به نرى الأشخاص وهم يفعلون"[٢]. لذلك قام بدور فاعل في سير وتصوير الأحداث، والكشف عن الصراع، وتنميته نحو التأزم، وتحريك المشاعر للوصول إلى النهاية والحل، والتعرف على الشخصيات وإبراز سماتها النفسية والخلقية والفكرية وتطويرها. كما لوحظ

أن الحوار يختلف طولا وقصرا باختلاف المواقف، وأن الجمل الحوارية مناسبة لمستوى الشخصيات، وطبيعة الفكرة التي تعبر عنها، ومختلف مقاصدها وأبعادها، مثل جملة سعيد

الحائر بين زمن الحب الممكن وزمن الحرية المستحيل، إذ يقول[٣]:

"إنى أتعلق من رسغى فى حبلين /الحبلان صليبى وقيامة روحى/ الحرية والحب/ والحرية برق قد لايتفتق عنه غيم الأيام الجهمة / برق قد لاتبصره عيناى، وعينا جيلى المتعب/ لكن الحب يلوح قريباً منى". وبهذا الأسلوب الحكائي، استطاع الكاتب إبلاغَ ما يريد قوله. وقد أكد عبد القادر القط على مركزية الحوار في الفن المسرحي، فيقول: " إن أول ما نلاحظه على المسرحية، باعتبارها شكلا أدبيا، أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راو يقص علينا الأحداث، ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات عن نفسها بنفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها"[٤]. ومن نماذج الحوار القصير هذا المقطع[٥]:

زيــاد : معذرة يا أستاذ / هل لي أن أقطعَ حبلَ استرسالِك؟

الأستاذ: قل ما يحلو لك.

زياد : في صغري كان أبي يرحمه الله ، ويبقيك إلى أن تشبعِ من أيامِكْ / لا يتردد في ضربي إذ قَطْع حبلُ حدِثهْ / لكني ما كنت أطيق الصبر/ إذ كنتُ ذكيّا-من يومي- /أتوقَّع ما سيبعثره من دُرّ / وخصوصًا إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمس في اليوم

واضح أنَّ حوار المسرحية كانت تتنوع لغته بين الفصحى الراقية محكمة النسج والبناء تارة واللغة النمطية العادية تارة أخرى، ولكل شخصية لغتها الخاصة بها، فالنساء لهن لغتهن الخاصة مثل:(يا نور عيني، يا حبِّة عيني، نم يا حبيبي، ويلي من أيامي، قلبي مخلوع..) وكلها كلمات إيحائية تدل على الحنو والعطف والضعف والقلق، كما أن للرجال لهم لغتهم الخاصة فالكبار يتسمون بالرصانة والحنكة والحكمة في لغتهم، وهم يقفون من الشباب موقف الأب الحاني مثل قول الأستاذ مثلا: (ما أحوجنا للحب، النازية سقطت يا ولدي/ لم هذا ...يا أبنائي؟ / زوجك ينتظرك يا سلوى/ والأطفال يريدونكما..يا ولديّ/ انصرفوا يا أبنائي صـ٤٢ ،٤٣، ١٥٠،١٥١)، بينما يتسم الشباب بالطموح والقوة والعزيمة والاندفاع، فيستخدمون لغة (الثور، قنبلة يدوية، العنف الملتهب ، الحرية والعدل، السجن، الرصاص، الشعب، إرهابي صـ٤٣،١٦،١٥، ١١٤،١٠٨ ،١٢٦) وكلها ألفاظ ذات دلالات كثيفة ومركزة.

كما اعتمد الحوار على العديد من المشاهد الفلكلورية من أغاني المهد التي تجلب بها الأم النعاس لطفلها سعيد، والأغنية الفلكلورية للمغني الضرير السكير (أسعد الله الأماسي/ يا ملوكا يا ذواتِ ، ودي مصرْ جنَّة هنيّة للي يسكنها / واللى بنى مصر كان في الأصل حلواني صـ٩٣، ٩٢، ١٠٣،١٠٢) ورقص وأمثال وحكم وألغاز(الدودة في أصل الشجرة) جعلت من اللهجة العامية قريبة جدا من العربية الفصحى. وأخيرا استطاع شاعرنا الدرامي أن يستخدم لغة إيقاعية قائمة على نظام تفعيلة المتدارك(فاعلن ثمان مرات، أربعا في كل شطر) بما يتوافر لها من علل ونقص وزيادة، ويغلبها على تفعيلة البحور

[١] المرجع نفسه،ص٢٨.
[٢] المسرحية في الأدب العربي(تاريخ-تنظير-تحليل)، خليل الموسى،ص٤٠.
[٣] المختار من أشعار صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون،ص٥٧.
[٤] من فنون الأدب (المسرحية)، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٨، ص١١
[٥] المختار من أشعار صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون،ص٢٣.

البسيطة التي تكرر وحداتها العروضية كالرجز والرمل، وهي تفعيلة بسيطة وشديدة سمحت له بتدفق الحوار وانسيابه، والتحكم في طول الجملة الشعرية، مما أدى إلى عدم ضياع المعنى، وعفته من الوقفات التي كان يفرضها عليه النظام العروضي التقليدي، هذا فضلا عن تدفق فصاحة الحوار النابعة من دقة تمثيله للصراع، وتنوع أصوات الأشخاص وطبائعهم وأفكارهم . واتسم بمقومات تصويرية وبلاغية ذات دلالات توحي بالمواقف النفسية للمؤلف التي تعجز اللغة العادية المباشرة التعبير عنها، وتعزز أفكاره النابعة عن إحساسه بالتجربة، لكي يعبر بها عما يلوج في نفسه، فاستخدم التشبيهات والاستعارات والكنايات وتراسل الحواس(رجلٌ مثلي جافٌ كالصبارْ صـ٥٨، بلد يتمدد في جثته الفقرُ، كما يتمدد ثعبانٌ في الرمل صـ٨٣، أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم صـ٢٢، الزمن الآتي، الزمن القاسي صـ٨٥، حمامات الدم، الجبل الآسن صـ١٠٠..) لتصوير أوضاع البلد آنذاك وانعدام الطمأنينة فيها. فضلا عن استخدامه للمحسنات البديعية من جناس (الحُبْ والحَبْ،السجن والسَّجين والسجان، تبدد وتمد. الخ.صـ٤٢، ١١٠،١٢٤)، والطباق والمقابلة(الحقد والبغضاء، الجهر والإيماء، كفاك المتكلمتان وعيناك الصامتتان تنيران وتنطفئان..صـ ٤٢ ،٤٥ ،٥٩)، والتكرارات (كرر لفظة" البغضاء" ثلاث مرات في حوار حسان مع الأستاذ صـ٣٧، وكلمة"الحب" أكثر خمس مرات صـ٤٢،٤٣، وعبارة "غرفة تذكاراتي السوداء"، صـ٧٣، ٧٨، ١٢٣. وكذلك كلمة "أغلق" ترددت أكثر من خمس مرات صـ١٥١، ١٥٢.الخ). وكلها وسائل أسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة نقلا صادقا وأوضح في الدلالة على المعنى؛ لجذب انتباه الجمهور إلى الرؤية والموقف السياسي للمؤلف. كما استخدم في حواره المنولوج وهو " شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر من مشاعر متضاربة، وتعبر عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما"[1]، كما يمكن أن يكون مع شخصية تستمع وتوافق بكلمات بسيطة دون تدخل أو مناقشة[2]، وذلك لتوصيل أفكاره للجمهور، مثل ما حدث مع سعيد عندما زارته ليلى في السجن فخاطبها متسائلا[3]:

سعيد: هل ما زلتِ أسيرةْ / في أيدي الشرَكسِ والكَهَنة؟

ليلى: ....

سعيد: ماذا؟ لسعوكِ بالنار؟ / لا..لا أخشى أن تنهاري، فتقصيَ قصتنا السرّيّة / لفضول الشركس والغرباء

ليلى: سعيد!

سعيد: عوقبتُ بحرق ردائك/ حين تركتِ فؤادك لحما في منقار الغربان

فهذا الخطاب الذي لا تجيب فيه ليلى يمكن أن يوجه إلى أي محبوبة، وكأن سعيدا هنا ينتقد نفسه وجيله، ويبن مدى خطورة الواقع المصري المتردي آنذاك.

٣-الزمان والمكان: عنصري الزمان والمكان يشكلان في مسرحية مجنون ليلى الإطار الذي جرت فيه أحداثها التي تطورت عبر شخصياتها، وحُدِّد هذا الإطار في بداية كل فصل حيث دارت الأحداث في أكثر من إطار زمكاني، وأدى المكان دورا بارزا في الكشف عن الأحداث وسيرها، ومن خلالها الكشف عن الصراع الدرامي . وتمثلت وحدة الزمان في فترة وجيزة قبل ثورة يوليو١٩٥٢م..أما وحدة المكان التي تحركت فيها الشخصيات فتمثلت في عدة أماكن موجودة بالقاهرة ، سواء في غرفة تحرير إحدى المجلات الصغيرة بها، أو في بيت سعيد حين ذهبت ليلى باحثة عن الزواج والحب عنده، أو في المقهى حيث يجتمع المحررون، أو في بيت حسام الجاسوس حيث عانق عرقه عطر ليلى وأراد حسان ومن بعده سعيد قتله ولكن كان مصيرهما السجن وهو أيضا في القاهرة. وبذلك كسر النظرة الكلاسيكية لمكان النص وزمانه. أما وحدة الموضوع : فتبدو في بادئ الأمر معدومة، لتشتت الأحداث بين الأستاذ والمحررين حين لعب أداء الأدوار، وليلى وسعيد حين استعرض غرفة ذكرياته السوداء، وبين حديث الشعر في المقهى، وبين

[1] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات،ص٤٩٤.
[2] المرجع السابق، ص ن.
[3] ينظر المختار من أشعار عبد الصبور،ص١٥٧: ١٥٩.

واقعة الجاسوسية ومحاولة القتل المنتهية بالسجن. وقد أدى سعيد دورا إيجابيا حينما حاول القضاء على(حسام) وسقط لكن في الواقع الموضوع واحد إنه ذلك الأمل اللائح كالحلم من بعيد، لكنه كسراب لا يأتي ولا يتركنا نصل إليه، وما نملكه هو السعي وراءه ظنًا أن

نلحق به يومًا ما، وبين هذا الانتظار انتظار القادم هكذا بدأت المسرحية ومرت أحداثها[١]

ويلاحظ أن المؤلف وظف الفلاش باك بشكل لافت تحت مسمى(غرفة التذكارات السوداء) وكذلك في تعامله مع خشبة المسرح ذاتها. فالمسرحية تبدأ من نهايتها، وفي النهاية يتم اكتشاف أن المشهد الأول هو الأخير وأن أحداثها تقود إليه. وبدت فكرة (المسرحية داخل المسرحية) بوضوح حيث انتقل من صلاح إلى شوقي. وبذلك جعل"المسرح ينهض داخل المسرحية لتقوم شخوصها بأدوار أخرى تدعم فكرة المسرحية الأم، وتكون رافدا يصب فيها التعميق الفكرة والمضمون والهدف"[٢].

٤ـ اللغـــة: صاغ الشاعر أحداث مسرحيته بلغة تخاطب فصيحة راقية خالية من الأخطاء النحوية والصرفية، ذات تراكيب صحيحة إيحائية مركزة، تشبه اللغة الأسطورية من حيث الكثافة والقدرة على التصوير والترميز، وهي تجمع بين البساطة المفخمة، والسهولة الملتبسة بلغة الحياة اليومية المتداولة. وابتعد عن التراكيب المتداخلة المعقدة والزخرفة اللفظية، فلم تصادفنا في الفصحى التي أنتجها المؤلف الجمل الاعتراضية والتنميق أو والتراكيب الشرطية الطويلة، بل اجتهد في انتقاء الألفاظ والجمل والعبارات بعناية فائقة بما يتناسب مع الحدث وحتميات الموقف بحيث أضاءت المعنى، وساعدت جمهور المتلقين على التفهم السريع للمواقف، كما صورت الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية، وأفصحت عن سلوكها ونظرتها للحياة من خلال واقعية أداء الشخصيات التي تجري الفصحى على ألسنتهم دون غرابة أو تكلف ودفعت الحدث إلى الأمام. لذلك خطا بلغة مسرحه "خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة"[٣]، وهي "من اللغات الفنية التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، لا رموز ميتة محنطة في القواميس، ولكن رموز حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية"[٤]. بالإضافة إلى أن لغته خاصة ذات حجم غنائي متجدد ودرامية كثيفة، حطم ما تداول فيها من أساليب تقليدية أخفقت أن تكون مسرحية أصلا ، حيث طوع لغة الشعر وجعله في خدمة مستقبل شعبه، واقتفى ماتميز به توماس إليوت من

"جسارة لغوية " فحاول أن يقتفي أثر إليوت فيها فكان لشعره مذاق خاص"[٥]. وليس هذا فحسب، بل سعى في لغته إلى تحقيق الوظيفة الجمالية، فأصبح للعبارات امتداد نفسي فسيح صارت به اللغة ذات سلطان سحري، مع سرعة حركة الجمل الشعرية ذات التفعيلة المتحررة من توحيد الوزن والقافية، وتغيير حركة رويها في كل موقف من المواقف الدرامية في صراع الشخصية وحواراتها المتباينة مع التموج بين حروفها وأصواتها مما يمنع من اختلاطها في الحلق وبالتالي يقي أذن الجمهور من الوقع الشاذ. وبذلك استطاع أن يحقق "طفرة في الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء، وبعدت بها عن تركيب البيت بعدا تاما"[٦].

ويلاحظ أن لغة المسرحية لم تقتصر على ما هو مكتوب فحسب، بل تخطاه إلى ما وراء ذلك من الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وحركات وإشارات قام بها الممثلين على خشبة المسرح؛ لإتاحة الفرصة أمامهم للتعبير الحر. كما أنه نوع في أسلوب كتابته للمسرحية من خلال مزاوجته بين الخبر والإنشاء بشقيه الطلبي وغير الطلبي، مع غلبة واضحة للإنشاءات في النص، والتي تحققت بعدة صيغ

[١] مسرحية ليلى والمجنون، أعمال صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٨م،ص٣٤٦.
[٢] المسرحية في الأدب العربي الحديث، خليل الموسي،ص٧١
[٣] صلاح عبد الصبور والمسرح، فؤاد دوارة، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب١٩٨٢م، ص ١٣١
[٤] ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت ، مج : ٣، ١٩٧٧،ص١٧٣.
[٥] المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، نعيمة مراد، ص ن
[٦] المسرحية الشعرية في الأدب الحديث، شمس الدين الحجاجي، دار الهلال، ١٩٠٥م. ، ص٢٧٢.

أسلوبية، كالنداء والاستفهام، والتمني، والنهي، والنفي والاستثناء، والقسم، والتعجب مثل قول حسان:(يا أستاذ/لا تكتب في الحب/اكتبْ في النَّقْمةِ والبغضاءْ صـ٣٧، يا سيدنا :هلْ أَشْرْعت حسامْكْ؟/ أو أحكمتْ لثامك؟/ لا، سيفي لم يبرح جفن الغَمْد/ أنا لا أكشف لا أكشف عن وجهي إلا في أوج المجد ص٩٩)، وقول زياد:(وا أسفاه! ؟حلت بي لعنة هذا الاسم،ص٣٤)، وقول سعيد(أوه/ ليلى...ليلى ص٦٠) وغناء المغني:(والله إن سَعَدْني زماني)، فكلها صيغ أسهمت في إيصال مغزى المسرحية على المتلقين، وفي تجسيد مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض، فضلا عن أساليب عدة؛ مثل التوكيد والتكرار وثنائية الأضداد إلى جانب تقريرات النص والصور البلاغية؛ كالتشبيهات(مشيتك المتماسكة الخطوات، كمشية جندي بين قاتلين..) والاستعارات(هجوم العلة والشيب..صـ٧٠) التي كانت لها وظيفة مزدوجة في النص؛ شقها الأول تعبيري من حيث أنها قناة لغوية لبعض المواقف، والتعبير عن معاني المسرحية. أما شقها الثاني فذو طابع فني حيث إنها أضفت على النص بعدا جماليا يستثير المتلقي ويُمْتِعه، ويدفع به إلى أن يشارك في إنتاج دلالاته. مستمتعا في الوقت نفسه بحوار مسرحي يمتاز بالحياة والنبض، يستخدم الفصحى في استعارة الألفاظ ذات الإيقاع المهيب
(حمامات الدم، الزمن القاسي، الأيام المرة، إرهاب سلطة)، والألفاظ ذات الإيقاع الناعم السهل (أولول وأنوح، بلد لا يحكم فيه القانون، الخمرة تلسعه كاليود على الجرح، الشُّرطة في المطبعة يلمّون الأعداد..) وتأخذ من الشعر الصور الموحية والرموز المكثفة(وحيد تعسا، سجن الليل القائم) والإيقاع الذي يدب في خلفية الجمل الشعرية، وتستفيد من النثر بقيامها على التسلسل المنطقي للجمل الحوارية التي تعتمد على السبب والنتيجة، فتقنع المتفرج بالصدق الفني لما يجري على المنصة.

٥ـ الصراع: هو جوهر وركيزة المسرح إذ لا مسرح بدون صراع. والصراع داخل مسرحية ليلى والمجنون من أنواع الصراع الصاعد الموجود من أول الأحداث، ويتنامى معها، ومن ثمَّ يدفع الشخصيات إلى اتخاذ المواقف المعينة طبقًا لما تمليه طبيعته، مثل قول سعيد في صراعه مع ليلى:(قد خدعك يا مسكينة/ الجاسوس) فترد ليلى:(وشوشني فيصدق يخنقه الوجد/ إني أتملك أحلى ما يحلو في عيني إنسان). –هل أحببته؟ - أقسم أن يتزوجني - أه..يا للكابوس/خدر ملعون يهبط من رأسي حتى قدمي/إني أنهار/ أتخلخل مقرورا كالجبل الثلجي/ليلى..النور..أمي..أمي/ رأي يسقط عن جسمى/ ليلى..ليلى...أمي/"يغمي عليه فتندفع إليه ليلى صارخة ص٢٢٦).

ويتنوع الصراع بين الصراع الداخلي النفسي والصراع الخارجي. ويتمثل الصراع الداخلي بين سعيد ونفسه حول قضية التحرر من المستعمر هل يكون بالعنف والقوة والسلاح جنبًا إلى جنب مع الكلمة والقلم، أو إنَّ القلم وحده يكفي في هذه القضية؟صـ٩٧ ،٩٨، بينما يتمثل الصراع الصاعد بين عدة شخصيات في المسرحية، منها مثلا الصراع الذي جرى بين سعيد وليلى صـ٧٢، ١٢٥، وبين حسان وسعيد وزياد صـ١٠٢ :١١٥.

٦ـالحبكة: هي" البناء المسرحي وهي ترتيب خاص للأحداث وفق تنظيم معين، وتوزيع محكم للفضاء، وتحديد دقيق للشخصيات وما تنطق به من حوار، بحيث تحدد معالمها بفضل تلك الحبكة"[1]، وهي تعمل على توليد عنصر الإثارة والتشويق لدى جمهور المتلقين. وكانت المسرحية منسجمة البناء ومترابطة الأجزاء، اختلط فيها الشعر بالدراما، فاندمجت غنائية الشعر وصوره بالبنية الدرامية للشخصيات والمواقف والأحداث المتتابعة، وكانت الجمل الحوارية طبيعية اتخذت الشكل الطبيعي للخطاب البشري الذي يجري بين الناس في واقع الحياة، وطبيعة الفكرة التي تعبر عنها، وأسهمت في السير نحو دفع الحدث وتطوره نحو الذروة، كما كان ملائما لطبيعة الشخصية، فساعد على التعرف عليها وأبرز سماتها النفسية والاجتماعية والفكرية وتطويرها حتى وصل إلى حل العقدة وهو "تأتي بعد المغامرات وبعد مرحلة بلوغ الذروة، في اللحظة التي تكون فيها التناقضات قد حلت، وخيوط الحبكة قد

[1] عناصر المسرحية الأدبية الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، محمد بن أيوب، مجلة الباحث،ع٣، ٢٠١٦م، جامعة قاصدي مرباح. ورقلة،الجزائر ٢٠١٥/١١/٢٢،ص٥.

تفككت، والحل هو الحلقة من الكوميديا أو المأساة، التي تزول جذرياً المشاكل والعقبات"[1]، وإيصال رسالته إلى الجمهور في حلة تعبيرية فنية ترقى به عن مستوى الكلام العادي، وبالتالي تحقق مقومات الخطاب المسرحي المعروفة من حدث وشخصيات وصراع وحوار..... الخ.

ومن ثمَّ أثبت صلاح عبد الصبور أنه كان واعيا باللغة التي استخدمها في مسرحيته ومتمكنا بناصيتها بدرجة لا تقل عن أقرانه في عالم الحضارة المعاصرة، فهي لغة درامية ذات مذاق خاص به، بدت بدافع من كيانه الذاتي، واستيعابه للتقاليد المسرحية العالمية، واستنباته منها نوع جديد يلائم عمله الفني، ووفق في إبراز المضمون النابع من واقعه المصري المعايش آنذاك، مما سمح للجمهور أن يفهم على الفور ما يقال ويحدث لهم الأثر المطلوب، وظهر ذلك من خلال سرده وعرضه لأحداث مسرحيته في لغة تخاطب ذات تراكيب بسيطة إيحائية مركزة، بعيدة عن التراكيب المتداخلة المعقدة، وسعى في لغته إلى تحقيق الوظيفة الجمالية، ومن ثم فقد"صاغ الشاعر- باقتدار- سبيكة شعرية نادرة من صهره لموهبته، ورؤيته، وخبراته الذاتية، مع ثقافته

المكتسبة من الرصيد الإبداعي العربي، ومن التراث الإنساني عامة، وبهذه الصياغة اكتمل نضجه وتصوره للبناءالشعري"[2] بصفة عامة، وبناء المسرحية الشعرية بصفة خاصة التي أرسى دعائمها الفنية وتقاليدها الدرامية التي تمنح مسرحنا المصري والعربي شخصيته المميزة.

ثانيا: المسرح العامي: مسرحية (الفخ المنصوب للحكيم المغصوب)[3] لمحمد عثمان جلال

مؤلف المسرحية هو: محمد عثمان جلال أديب ومترجم وقاض مصري. ولد عام ١٢٤٣ه-١٨٢٨م، في قرية وناء في قسم بني سويف وتوفي بها عام١٢٤٣ه-١٩٠٠م وله من العمر اثنان وسبعون سنة[4] .

عنوان المسرحية: يلاحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أن هدف الشاعر من عنونة (الفخ المنصوب للحكيم المغصوب) هو بيان الصراع القائم بين الزوجين في الطبقات الفقيرة بصورة هزلية، كوسيلة فعالة للوصول إلى قلب الجماهير. وهذا ما تبلور فعلا في شخصية البطل من خلال أحداث الفصل الأول في هذه المسرحية وتتابعها سردا في الفصول التالية.

عرض وتحليل: المسرحية ذات موضوع اجتماعي هزلي شعبي، تدور حول المشاجرات والمؤامرات الزوجية. وهي على ثلاثة أبواب وخمسة وعشرين فصلًا[5].

يبدأ الفصل بعنوان (إبراهيم وزوجته فطومة) بحوار هزلي يبلور مشكلة الزوجين وطبيعة الخلافات الواقعة بينهما، وعقدهما النفسية، ونلمس ذلك من خلال ما يلي:

"إبراهيم: لا...لا..أنا قلت لك إني ما أسمع كلام أحد...وأنا الكلمة كلمتي...لأني رجل البيت. فطومة: وأنا أقول لك إنك لازم تمشي علي كيفي...لأني ما تزوجتك لأجل أسمع رذايلك.

إبراهيم: يا سلام...مساكين المتزوجين...وحقيقة صح قول المثل..إن النسا حبايل الشياطين.

فطومة: ما شاء الله... وبقيت تعرف الأمثال... وأصحاب الأمثال.

إبراهيم: معلوم... أنا أعرف كل شيء....حتى إن بياعين الخشب يعرفوا أن كتب الحكمة في مُخّي...ولا تركت صعب إلا عرفت سره"[1].

---

[1] معجم المسرح، باتريس بافيس، ص٢٤٤.

[2] المختار من أشعار صلاح عبد الصبور، ص٨.

[3] مجلة روضة المدارس المصرية، كتاب النكات وباب التياترات،محمد أفندي عثمان جلال،السنة الثانية ،ع/ ٧،٥،٣،من ١٨٧١/٥/٥ حتى ١٨٧١/٧/٦مطبعة جرنال وادي النيل، القاهرة ١٢٨٨ه -١٨٧١م.

[4] تاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر، سيد على إسماعيل،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، د.ط،٢٠١٢م،ص١٦٦

[5] مجلة روضة المدارس المصرية، ع/ ٣، ١٨٧١/٥/٥ . وتاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر،ص١٧٥.

ويستمر الصراع بين الزوج إبراهيم (السُّكَري، الخاين، الخباص، الفلاتي..) اللعوب المستهتر الذي لم يتحمل مسئولية البيت والأولاد، مما اضطر بزوجته فطومة سليطة اللسان أن تبيع كل ما لديها في البيت "حتة ورا حتة"، وتستفزه بكم كبير من السباب(يا كلب، يا غجري، يا حشاش، يا حرامي)، فيسكتها دُغْري بأن (يأخذ العصا ويضربها). فتصيح :(يا دهوتي... يا دهوتي... يوه ... يوه!) . ثم ينتقل من هذه الصورة الزجلية لهذا الموقف إلى أحداث الفصل الثاني الذي يدور حول (عامر وإبراهيم وفطومة)، وذلك على النحو التالي:

"عامر: يا هوه... يا هوه... أعوذ بالله...ده داده ...الله ينعل أبو العرص اللي يضرب مراته.
فطومة: أنا بدي يضربني...وأنت مالك؟!
عامر: خليه...يضربك بدم.
فطومة: وأنت بس مالك....مالك يا تِبِتْ.
عامر: الحق عليَّا.
فطومة: إيش يخصك أنت؟!
عامر: الحق بيدك.
فطومة: شوفوا يا إخوانا اللي بده إن الرجالة ماتضربش نسوانها.
عامر: توبة...توبة.
فطومة: عاوز إيه من هنا؟
عامر: ولا حاجة"[٢].

ويستمر الجدل بين فطومة والجار الحشري عامر في إطار كوميدي صارخ ويحتدم النقاش (ثم تضربه كفًّا)، فيغضب عامر ويقول لإبراهيم:"يا أخي بالله لا تؤاخذني اضربها...موتها... زي ما تريد وإن كنت عاوز أساعدك"[٣]، فيوبخه إبراهيم(ثم يضربه ويطرده). ثمَّ تتوالي الأحداث سردًا في الفصل الثالث(إبراهيم وفطومة) ويحاول إبراهيم أن يُطَيَب خاطر زوجته ويُصلحها (من حاجة فارغة، خمس ست عِصيِّ، والحبايب ما يستغنوش عن حاجات فارغة مثل دي)،(ثم يبوس راسها)، فـ(تقول بصوت عالي): طيب سامحتك (وبصوت واطي): والله لأوريك وأطلع دا كله من عينيك)[٤]. ثم تتوالى الأحداث في الفصل لرابع وتظهر فطومة على المسرح وتلقي منلوجا انفراديا على الجمهور، تضمنه أحلامها وهواجسها وطموحها التي ترغب في تحقيقها، ثم تتآمر على إيذاء زوجها لتُخَلص تارها منه مستعينة بعبد الله وخالد في ذلك.

ويلاحظ أن فصول المسرحية
تتنوع بين الطول والقصر فقد لا تتجاوز الفقرة الواحدة فقط كما في أحداث الفصل الرابع.

الدراسة الفنية للمسرحية:

١-**الشخصيات**: أضاف المؤلف من اللمسات واللمحات ما يكفي لإبراز شخصياته وإلقاء الضوء على خبايا نفوسها من خلال الحوار الحي والموقف المتطور بين بطلي المسرحية إبراهيم وزوجته فطومة، ويلاحظ أن شخصية فطومة هي الشخصية الرئيسة كون مجمل الأحداث تدور حولها، وتبدو امرأة متسلطة اللسان ساخطة على زوجها "اللي من الصبح للمغرب يسكر ويلعب القمار)، ذات أخلاق سيئة تكيل لزوجها كل أنواع السباب. وهناك شخصية عامر الحشري المتطفل جار إبراهيم، الذي ضُرب بالكف من قبل فطومة وضرب كذلك من قبل إبراهيم وطُرِد لأنه قليل(الحيا يحشر نفسه في شغل الناس)، وهناك أيضا شخصيات مساعدة مثل: يونس. زهرة: بنت يونس. خليل: عاشق زهرة، عبد الله: خادم يونس المثقف الانتهازي، خالد: زوج مرضعة عند يونس...

[١] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٧٦.
[٢] المصدر نفسه ونفس العدد . والمرجع نفسه،ص١٧٨-١٧٩.
[٣] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٧٩
[٤] المصدر نفسه ونفس العدد.والمرجع نفسه،ص١٨٠.

٢-الحوار: غلب على المسرحية السرد لأنَّها تعالج مضمونا عصريا قائما على النقد الاجتماعي والسخرية الصارخة. وكان للحوار دور في سير أحداث المسرحية والكشف عن الصراع والتحامه، مما دفعه نحو التأزم، فنجد في أول حوار بين فطومة وإبراهيم في المنظر الأول المشكلة كلها متركزة في كلام فطومة، فلا نحتاج بعد ذلك إلى التقصي الذي قد يشتت تركيزنا على خطوط الصراع. كما أسهم الحوار كأداة وحيدة في كشف جوهر الشخصيات وأبعادها وسلوكها،مما يجعل المتفرج يفهم ما يدور نفس الشخصية وما يؤثر في اتجاهاتها من خلال الكلمات التي تصدر عنها. ومن ثم غلب الحوار المطول، والذي بطبيعته يسرد الأحداث عليها ، كما نلاحظ أيضًا أنَّ الحوار تنوع بين الطول والقصر حسب ما يقتضيه الموقف، ومثال الحوار القصير هذا المقطع أو المنولوج الكوميدي الذي تلقيه البطلة على المنصة ويكشف عن خبايا نفسها في كل كلمة تنطقها:

"فطومة (تقول وهي بردها تظن إنَّها وحدها) أيوه...لا بد عن أخذ تاري...وزي ما تيجي تيجي... والله عمري ما أنسى الضرب اللي ضربه لي...وكلما أفتكر فيه تغوص بي الأرض (ثمَّ وهي ماشية تتصادم في خالد وعبد الله فتقول لهم) ما تآخدونيش يا أسيادي...أنا ما كنت شايفاكم

أنا كنت بفتكر في حاجة شاغلاني[١]. و(تقول بصوت واطي):الحمد الله اللي عَتَّرني في طريقة أخلص بها تاري من جوزي الملعون ده (ثم تقول بصوت عالي) والله يا أسيادي إنكم إن لفيتوا الدنيا ما تلاقوا زي الراجل ده اللي أنا عارفاه...لأنه عرف في كل شيئ...وإن شاء الله يكون آن الأوان[٢].

٣-الزمان والمكان في المسرحية: ينقسم الزمان إلى قسمين زمن خارجي وزمن داخلي، والزمن الخارجي يبدأ من خلال الصراع الذي تريده فطومة من أجل الانتقام من زوجها لما فعله معها من قبل، والزمان الداخلي المتمثل في فترة كتابة هذه المسرحية عام ١٨٨٥م. أما المكان فيتمثل في الملعب في محل يشبه بلاد الفلاحين.

٤-الصراع: هو أساس العمل الدرامي، وكان عنيفا ومتناميًا بين الزوج والزوجة سواء خارجيا في الحوار بينهما أو في داخل نفسيهما. ويتمثل الصراع الخارجي في الحوار التالي:

"إبراهيم :يا بنت الناس ... أقوم أملص ودانك.

فطومة : إيش وصلك يا سُكَري.

إبراهيم : أضربك والله.

فطومة : فشر اللي يضربني.

إبراهيم : يا فطومة ... أموتك.

فطومة : إيش وصل واحد زيك يضربني، يا كلب يا غجري يا سُكَري ... يا حرامي.

إبراهيم : بقا دغري عاوزة الضرب (ثم يأخذ العصا ويضربها) "[٣].

أما الصراع الداخلي فيتمثل في نفس فطومة إذ تقول (لوحدها) "طيب والله إن كنت أضحك في وشه ...عمراللي في القلب ما يطلع ولو حكَّت الغاسلة رجلي...ما أنسى الضرب اللي ضربه لي... والله لأطلعه من عينيه...أنا يا مره هل بَت ما أعرف إزاي ما أخلص ده وده منه... وبرده اللي أعمله فيه شوية عَلِّي عمله فيا"[٤]. و(تقول وهي بردها تظن إنَّها وحدها) أيوه...لا بد عن أخذ تاري...وزي ما تيجي تيجي...والله عمري ما أنسى الضرب اللي ضربه لي...وكلما أفتكر فيه تغوص بي الأرض..،[٥](تقول بصوت واطي) : الحمد الله اللي عترني في طريقة أخلص بها تاري من جوزي الملعون ده...

٥-**اللغـــة**: التزم المؤلف بالكلمات العامية الدارجة التي تنقل المعنى نقلا مباشرا وتلقائيا إلى المتفرج، وكانت نابعة من مضمون مسرحيته التي تصور لنا حياة شعبية، لأسرة يسودها الخلاف الدائم بين الزوج والزوجة، ومن الطبيعي أن يكون التخاطب بين المتحاورين باللهجة العامية، وقد اختلفت مستوياتها

[١] المصدر نفسه، ع/ ١٨٧١/٦/٥،٦.والمرجع نفسه،ص١٨١.
[٢] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٨٢.
[٣] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٧٨.
[٤] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٨١.
[٥] المصدر نفسه، السنة الثالثة ،ع ١٨٧١/٧/٧،٦. والمرجع نفسه ونفس الصفحة.

باختلاف الشخصيات وتغير حالاتها وتباينها على المستوى النفسي والاجتماعي والثقافي والفكري. استطاع المؤلف التوفيق في ذلك الجانب، وظهر لنا ذلك من خلال نجاحه في انتقاء لغة كل شخصية من شخصيات مسرحيته. ولنأخذ نموذجا للهجة للعامية عندما تعبر عن التطفل والتدخل في شئون الغير:

"عامر: يا هوه ... يا هوه ... أعوذ بالله ... ده داده ... الله ينعل أبو العرص اللي يضرب مراته.

فطومة : أنا بدي يضربني ... وأنت مالك؟!

فطومة : جي تحشر نفسك ليه؟!

عامر : سد ... الحق عليا.

فطومة : شوف حالك ... وشوف نفسك.

عامر(يقول لإبراهيم): يا أخي... بالله لا تؤاخذني ...اضربها ...موتها ... زي ما تريد وإن كنت عاوز أساعدك....

إبراهيم : دي قلة حيا منك اللي تحشر نفسك في شغل الناس ... أنت ما سمعت المثل اللي قالوه: اللي يحشر نفسه من برا قشرة البصلة ما ينوبه إلا صنتها (ثم يضربه ويطرده) [1].

يناقض هذا النموذج لهجة المثقف الانتهازي الذي يرتدي قناع الشهم المخلص الساعي لقضاء حاجة الناس. فعبد الله (يقول لخالد بدون ما يكون ملتفت لفطومة): أهو إن كان كده ولا كده لازم من طاعة سيدنا في اللي يأمر به وإن طابت بنته...أهي على بختنا...أهم أخروا جوازها دلوقتي على ما تطيب...وهل بت ما ينوبناشي...والله أنا شايف إن سيدنا ما هو راضي به يكون جوز بنته...ولو كان عنتر عَبْس[2]. و(يقول لفطومة): يمكن يا ستي...إذا دوَّرنا نلتقي حكيم يوصف دوا لبنت سيدنا...لأنها المسكينة اللي جاها مسك لسانها...ولا خلت ولا حكيم إلا لما وصف لها وصفة...ولكن يردها على حالها...وأدينا دايرين ندوَّر...إياك نِعْتَر في حد يعمللها حاجة...إياك على الله يكون آن الأوان[3].

وبصفة عامة، فإن ألفاظ المسرحية واضحة سهلة ذات وقع ثقيل ومضحك في نفس الوقت، وصلت إلى حد السوقية والابتذال والسب في أكثر من موضع (يا كلب، يا غجري، يا سُكري..) وعادت من المسار الهزلي إلى أرض الواقع تاركة دنيا الشعر التي لا تتجانس معه، واستطاع المؤلف أن يعبر عن الموقف الذي عالجه وطوع اللغة في خدمة نصه الدرامي؛لأن مضمون المسرحية هو الذي شكل لغتها وفرضها على عمله الفني وبالتالي فإن اللهجة العامية لا تصلح لغة للأدب. وينبغي أن نؤكد هنا على وجوب استعمال اللغة الفصحى وأن يختار من تعبيرها السهل الواضح بعيدا عن الكتابة بالعامية، فاستخدام العامية غير مقبول ولا يمكن غض النظر عنه؛لأن الفصحى لغة أصيلة للأدب الرفيع. وينبغي أن لا نندرج وراء اللهجة السوقية، بل نرتقي

بلغة الخطاب المسرحي، حتى وإن قدم حدثا اجتماعيا للارتقاء بالذوق العام للمتفرجين وبلغتهم.

٦-الحبكة: استطاع عثمان جلال أن ينسج عمله الدرامي في حبكة متماسكة الأحداث ومترابطة ترابطا عضويا بين الفقرات عن طريق الشخصيات الحوارية التي ساعدت على دفع الحدث وتطوره حتى وصل إلى لحظة التنوير في المسرحية، فالمسرحية في ذهن المتلقي تبدو ممتعة وهزلية، حيث تضمنت مواقف التهريج والمرح المفرط الذي وصل إلى حد الابتذال بقصد الإضحاك والتسلية.

[1] المصدر نفسه ،ع٥، ٨٧١/٦/٦م. والمرجع نفسه،ص١٧٩-١٨٠.
[2] المصدر نفسه ونفس العدد. والمرجع نفسه،ص١٨١.
[3] المصدر نفسه ،ع/ ٧.والمرجع نفسه،ص١٨٢.

الخاتمة:

توصلَّت الباحثة في دراستها إلى جملة من النتائج، أهمها ما يلي:

١ــ أن اللغة هي الوسيلة والأداة الأساسية داخل العمل المسرحي سواء كان ذلك شعرًا أم نثرًا، وتعد مصدرا وإيحاءً حقيقيا لأحداث ووقائع المسرحية الممتلئة بالثقافة الفكرية، تُعبر عن آراء وأهداف كاتبها، وما يُركز عليه من أجل توصيله للمشاهدين فيما بعد.

٢ــ أن الخطاب المسرحي خطاب مزدوج أدبيا وفنيا في ذات الوقت؛ لأنه تلفُّظُ يهدف المتكلم من خلاله إلى اقناع المتلقي والتأثير فيه بشتى الوسائل، ويستمد أحداثه من الواقع الذي يقوم بتعديله وإضفاء لمسات فنية عليه، ومن ثم يرتقي بالمسرح إلى المستوى اللامألوف، حتى وإن قدم حدثا واقعيا.

٣ــ تُعد مسرحية "ليلى والمجنون" لصلاح عبد الصبور بناءً مسرحيا شعريا متكاملا مترابط الأجزاء، اختلط فيه الشعر الغنائي بالدراما، ظهر فيه خبرة الشاعر المسرحي، ووفق في تقديم تجربة رائدة في المسرح الشعري بلغة مناسبة لعمله الفني والأدبي؛ لما تحتويه المسرحية من لغة بلغة تخاطب فصيحة راقية خالية من الأخطاء النحوية والصرفية، ذات تراكيب صحيحة إيحائية تجمع بين البساطة المفخمة ذات الإيقاع المهيب والايقاع الناعم السهل، والمزاوجة بين الأساليب الخبرية والإنشائية بشقيها الطلبي وغير الطلبي مع غلبة واضحة للإنشاءات، فضلا عن الصياغة الفنية الرائعة ذات الصور الموحية والرموز المكثفة، والإيقاع القائم على نظام التفعيلة، مما سمح بتدفق الحوار والتحكم في طول الجملة الشعرية التي اتخذت الشكل الطبيعي للخطاب البشري المتداول بين الناس في واقع الحياة، فساهم في دفع الحدث وتطوره حتى وصل إلى
لحظة التنوير، وإيصال مضمون رسالته إلى المتفرج في حلى تعبيرية فنية راقية.

٤ــ تُعد مسرحية "الفخ المنصوب للحكيم المغصوب " لمحمد عثمان جلال، عملا دراميا مترابط الأجزاء ظهرت فيه الريادة الفنية والأدبية للكاتب المسرحي الذي ألم بمقومات فن الدراما منذ زمن بعيد واستفاد منه الكتاب المعاصرون. ووفق في تقديم مضمونا عصريا قائما على النقد الاجتماعي والسخرية الصارخة، ويؤخذ عليه استخدام العامية في لغة خطاب مسرحه فجاءت ذات وقع ثقيل ومضحك في نفس الوقت، ووصلت إلى حد السوقية والابتذال في أكثر من موضع فعادت من المسار الهزلي إلى أرض الواقع تاركة دنيا الشعر التي لا تتجانس معه ، ومع ذلك استطاع المؤلف أن يعبر عن الموقف الذي عالجه وطوع اللغة في خدمة نصه الدرامي؛ لأن
مضمون المسرحية هو الذي شكل لغتها وفرضها على عمله الفني والأدبي.

٥- اعتمد الكاتبان صلاح عبد الصبور ومحمد عثمان جلال في فنهما المسرحي الذي تطلب موهبة كبيرة ومعرفة متعددة ومتنوعة على الحوار الذي اتخذ شكلا إيقاعيا رائعا بأسلوب بارع وبعناية فائقة ولغة خطاب مناسبة لعملهما الفني والأدبي.

أهم التوصيات: ضرورة أن تكون اللغة الفصحى هي لغة الخطاب المسرحي، لما تمثله العربية الفصحى من صدق التعبير عن أفكار وثقافة الشخصية الأدبية التي يتناولها الكاتب داخل عمله المسرحي، إلى جانب بيان حاضرها والذي يعمل على إحياء تراثها الفكري والثقافي وكذلك الأدبي. وكذلك ينبغي تبسيط اللغة العربية الفصحى لتقترب من أعلى مستوى في العامية ولا تنحدر للمستوى المتدني منها بحيث تخدم الخطاب المسرحي، وبذلك يمكن أن يستوعبها الجمهور كله، وتكون بمثابة نقطة تلاقي لكافة المستويات الثقافية .

المصادر والمراجع:

١ـ استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دارالنشر والتوزيع والتنمية الثقافية،
طرابلس، ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م.
٢ـ إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، ٢٠٠٤م.
٣. تاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر، سيد على إسماعيل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،
القاهرة، د.ط،٢٠١٢م
٤. تأصيل المسرح العربي(بين التنظير والتطبيق)،حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط ،١٩٩٩
٥. تحليل الخطاب الأدبي، إبراهيم صالح، دار التنوير، الجزائر، د. ط ، ٢٠٠٣م.
٦. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.
٧. التعريفات،علي بن محمد بن علي الجرجاني، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤٠٥ه
٨.التفسير النفسي في الأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، لبنان،٢٠١٤م.
٩. حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف،أبو الحسن سلام، مركز الإسكندرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٣م.
١٠.دراسات في المسرح والشعر،محمد عناني، دار غريب للطباعة،القاهرة، د.ط ،١٩٨٥م.
١١ـ ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، مج: ٣، ١٩٧٧م
١٢. صلاح عبد الصبور والمسرح، فؤاد دوارة، المكتبة الثقافية،الهيئة العامة للكتاب١٩٨٢م،
١٣ـــ فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث،محمد مصايف،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط٢،الجزائر،١٩٨١م
١٤. فن المسرح، أوديت أصلان، ت: سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية،ج١ ١٩٧٠م.
١٥. قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط، ط١،٢٠١٣م
١٦ـ لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور المصري، دار صادر، بيروت، ط١،ط١٤١٤،٣ه.
١٧ـ مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي،تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت١٤١٥ه ١٩٩٥م
١٨ـ المختار من أشعار صلاح عبد الصبور ليلى والمجنون،مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩
١٩. المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور،نعيمة مراد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م.
٢٠. المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، مكتبة الأسرة،د.ط، ١٩٩٩، ص١١.
٢١.المسرح في الوطن العربي، على الراعي، عالم المعرفة،الكويت،ع٢٤٨،ط١،١٩٩٩م
٢٢.المسرحية الشعرية في الأدب الحديث، شمس الدين الحجاجي، دار الهلال، ١٩٠٥م.
٢٣.المسرحية في الأدب العربي الحديث(تاريخ تنظيرتحليل)،خليل الموسى،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٧
٢٤. مسرحية ليلى والمجنون، أعمال صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب،١٩٨٨م

٢٥.المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيد مانقونو،ت:محمد يحياتن،منشورات الاختلاف،الجزائر،د.ط ،٢٠٠٥م.
٢٦ـ معجم المسرح، باتريس بافيس، ت: ميشال ف خطّار،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠١٥م.
٢٧ـ المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملاين،بيروت،ط٢ ،١٩٨٤م
٢٨.المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، ماري إلياس،حنان قصاب، مكتبة ناشرون بيروت،
لبنان، ط١، ١٩٩٧م.
٢٩. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين، تونس،ط١،١٩٨٦
٣٠ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس،مكتبة لبنان، بيروت، ط٢(مُنَقَّحَة ومَزيدة)، ١٩٨٤م.
٣١. معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة،ط١ ،٢٠٠٧م،
٣٢. معجم مقاييس اللغة، أبي الحسين أحمد بن فارس، تح: عبد السلام محمد هارون، الناشر دار الجيل، بيروت، لبنان ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٣٣ـ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط٤ ،٢٠٠٤م
٣٤.ملامح النثر الحديث وفنونه، عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الأوزاعي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م.
٣٥ـ من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت-١٩٧٨م.
٣٦ـ النص الأدبي من أين وإلى أين،عبد المالك مرتاض،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د.ط ١٩٨٣م.
٣٧ـ النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر،ط٢، (٢٠٠٧م).
٣٨-Patick Charudeau et Domimique Maingueneau. Dictionnaire d analysedu discours, edition du Seuil.Paris Fevrier
2002

الدوريات والمجلات:

١ـ عضوية الأداة الشعرية- فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة-، صابرعبيد محمد، سلسلة تصدر
عن جريدة الصباح،العراق، مطابع جريدة الصباح، ٢٠٠٨م.
٢ـ عناصر المسرحية الأدبية الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، محمد بن أيوب، مجلة الباحث،ع٣، ٢٠١٦، جامعة قاصدي مرباح. ورقلة (الجزائر)، ٢٠١٥/١١/٢٢
٣ـ لوحة المسرح الناقصة،أبحاث ومقالات في المسرح، وليد إخلاصي،منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا١٩٧٧
٤ـ مجلة روضة المدارس المصرية، كتاب النكات وباب التياترات،محمد أفندي عثمان جلال،السنة الثانية،ع/٣، ٥، ٧، مطبعة جرنال وادي النيل، القاهرة ١٢٨٨ه ـ١٨٧١م.

The language of theatrical discourse between formal and colloquial "Laila and Majnoon" by Abd al-Sabbour, and "The Trapped Despot of Hakim Al-Ghousoub" by Othman Jalal as an example

Dr. Azza Muhammad Rashad Ali Sarj
Department: Educational Information.
College education quality. Banha university

Abstract

Our study tended to focus on the diversity of the language of theatrical discourse between classical and common vernacular, which gathered opinions on the necessity of finding a compromise compromise between them to achieve linguistic communication well with the audience, and most importantly, the type of language should be poured into a theatrical template that expresses the issue at hand and the dreams of people of their various groups, cultures and mixes, in a manner Creative awakens the recipient's feelings and feelings and arouses his interest. As a result of this, the study included a theoretical study to frame the term language of speech, theater, poetry, and poetic theater, and in the end the problem of the language of theatrical discourse. The second topic is an analytical study of (Laila and Majnoun of Salah Abdel-Sabour) as a model for a play in the language of classical speech, and (the trap set for Hakim the usurper of Muhammad Othman Jalal) as a model for the colloquial dialect, and extracting from them the technical characteristics of language, style, dialogue, and plot in light of the language of discourse, and showing the language problem In these works, then we concluded the study with a conclusion containing the most important findings.

Key words: Language, Discourse, Laila, and Al-Majnun / Abd Al-Sabour, Al-Fakh Al-Musoub / Othman Jalal.