الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح الشعري لفاروق جويدة

"دماء على ستار الكعبة" –أنموذجا–

مذكرة مكمّلة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

* سهام سويد

* مطيرة فريجات

إشراف الدكتور:

*سعد مردف

لجنة المناقشة

الأستاذ	الصفة	مؤسسة الانتساب
د.عبد القادر عباسي	رئيس الجلسة	جامعة الشهيد حمه لخضر
د. سعد مردف	مشرفاً ومقرراً	جامعة الشهيد حمه لخضر
د.لحسن عزوز	عضواً مناقشاً	جامعة الشهيد حمه لخضر

السنة الجامعية: 1437 ـ 1438هـ / 2016 ـ 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

يعد المسرح احد الفنون التي تعتمد على ترسيخ الأفكار أساسا في ذهن الجمهور فمن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير، ومن أفواه ممثليه تعلموا الثورة على الظلم، فالمسرح هو مفتاح هام لفهم الشخصية، وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريجها النفسية، ذلك أن الحوار الذي يجري على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير، وإنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية، هذا وقد ارتبط فن المسرح منذ بداياته الأولى بالشعر، الذي كان خير أداة فنية للتعبير عن المضامين المسرحية المختلفة ولم يكن المسرح وليد البيئة العربية، وإنما ظهر نتيجة التأثر بالثقافة الغربية فنجد الكثير من الكتاب أبدعوا في المسرح النثري وأهملوا المسرح الشعري، ومع مرور الزمن طغى المسرح الشعري حينما أدرك كتاب المسرح النثري أيضا إيقاعاته وقيمته الجمالية، ومن هنا انطلقت دراستنا من التعريف بالمسرح الشعري وعلاقته بالشخصية والتي تعد المحرك الأساسي للحدث في العمل المسرحي إضافة إلى أساليب التشخيص المختلفة.

وتتحدد إشكالية دراستنا حول سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح الشعري لفاروق جويدة "دماء على ستار الكعبة" أنموذجا،لذلك اقتضت جملة من التساؤلات الموضحة كالتالي:

- ما مفهوم الشخصية وما مدى مساهمتها في تحريك أحداث المسرحية، وما هي الملامح والأبعاد التي جسدها فاروق جويدة في نصه المسرحي؟
- وما الطرق التي اعتمدها في رسم شخصياته؟
- وما هو مفهوم المسرحية الشعرية؟ وما هي أهم خصائصها؟

إن اختيارنا لهذا العنوان وتركيزنا على مسرحية دماء على ستار الكعبة موضوعا للدراسة كان بدافع الميل وحب اطلاعنا عليه من جهة، وذلك للتعرف على أهم الأساليب التشخيصية للشخصية ومقوماتها، كما جذبنا لهذا الموضوع هو أنه يسلط الضوء على الواقع العربي وما آل إليه من ظلم

وحرمان، إضافة إلى رغبتنا في المساهمة ولو بالشيء اليسير في التعريف بالمسرح الشعري باعتباره فنا قائما بذاته.

كما اعتمدنا في معالجة موضوعنا هذا على ثلاثة مناهج، رأينا أنها الأنسب لدراسة موضوعنا، المنهج التاريخي في الجانب النظري، والمنهج السيميائي في الجانب التطبيقي، وكان اعتمادنا على المنهج السيميائي أكثر في سيميائية الشخصية.

أما بالنسبة للخطة التي اتبعناها في هذا البحث والتي تقوم على الإجابة عن الأسئلة المطروحة فقد تمثلت في مدخل وثلاثة فصول، سبقتهما مقدمة، وتلتهما خاتمة وقائمة مصادر ومراجع.

فالمقدمة قد أحطنا فيها بالموضوع وأهميته ودوافع اختياره والمنهج المتبع والإشكالات المطروحة، أما المدخل فتناولنا فيه السيمياء، والفصل الأول: هو عبارة عن فصل نظري جاء تحت عنوان الشخصية وأساليب التشخيص، ولقد قسمناه إلى قسمين، فالقسم الأول عنوناه بالشخصية ومفهومها وأنماطها وأبعادها وكذلك أهميتها، أما في القسم الثاني تناولنا فيه أساليب التشخيص ومبادئ رسم الشخصية.

أما الفصل الثاني: جاء تحت عنوان المسرحية الشعرية، وتضمن هذا العنوان مفهوم المسرحية الشعرية وكيف نشأت إضافة إلى مراحل تطورها وأهم أعلامها، كذلك الخصائص المميزة لها.

وفي الفصل الثالث عبارة عن دراسة تطبيقية تحت عنوان دراسة سيميائية لنص المسرح الشعري "دماء على ستار الكعبة" انموذجا، ففي هذا الفصل حاولنا دراسة أهم ما ورد في الفصلين النظرين حول الشخصية وأهم أبعادها ودلالتها ورمزية الهنوان، وكذا الإيقاع الشعري الذي يقوم على الحوار في المسرحية الشعرية، والمكان والزمان.

ولقد أنهينا خطة بحثنا بخاتمة موجزة كانت بمثابة أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث.

كما اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من المصادر والمراجع شكلت زاد بحثنا، ولعل أهمها: المصدر الرئيسي والمدونة التي اتخذناها ركيزة في هذا العمل، وهي "دماء على ستار الكعبة"، فاروق جويدة (مسرحية شعرية)، بالإضافة إلى مجموعة من المراجع أهمها، النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، عبد المجيد شكري، كذلك أساليب رسم الشخصية في مسرحية "مصرع كليوبترا لشوقي" "عبد المطلب زيد".

هذا البحث كأي بحث لا يخلو من بعض الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا والتي سعينا جاهدين لتذليلها ولعل أهمها: غياب الحاجة إلى المراجع التي تناولت المسرح الشعري في الدراسة والتجربة السابقة في مثل هذا الموضوع، وكذا جدة الموضوع.

لكننا وبالرغم من هذه الصعوبات إلا أننا حاولنا بما أمده الله لنا من قدرة وجهد أن نتحدى هذه العراقيل في سبيل هذا النوع من الدراسة، ورغم ما بذلنا من جهد فإننا نقرّ على أنه جهد مقل.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل وخالص التقدير والامتنان إلى قائد مسيرتنا وموجهنا ومتبع خطواتنا والذي أمدنا بالعون والنصيحة الأستاذ المشرف الدكتور "**سعد مردف**"، دون أن ننسى الأستاذ "**صلاح ياسين**" والذي أمد لنا يد العون وأرشدنا إلى بعض التفاصيل.

ورغم ما بذلنا من جهد فإننا لا ندعي الكمال والفضل، فإن لوحظ على بحثنا النقص، فحسبنا أنها أولى الخطوات لدراسة المسرح الشعري، ونرجو أن يكون بحثنا المتواضع فاتحة خير لدراسات أخرى بعدنا، والله الموفق والمستعان لما فيه الخير والسداد.

مدخل

1- مفهوم السيمياء

2- أعلام السيمياء

3- اتجاهات السيمياء

4- آليات المنهج السيميائي

1 –مفهوم السيمياء:

أ– لغة: جاء في لسان العرب: اسم الشيء وسمه وسمه وسماه: علامته التهذيب: والاسم ألفه ألف وصل، والدليل على ذلك إذا صغرت الاسم قلت سمي، والعرب تقول: هذا اسم موصول. وهذا أسم.

وقال الزجاج: معنى قولنا اسم هو مشتق من السمو والرفعة، قال: والأصل فيه مثل: قنو وأقناء.[1]

ولقد جاء في **معجم مختار الصحاح** (مادة) (س وم). السومة بالضم العلامة تجعل على الشاة، وفي الحرب أيضا تقوم منه تسوم، وسيمة حسنة.

وإنه لغالي (السيمة)، و(سامه) حسنا اي اولاه إياه وأوراده عليه و(السيمه) مقصور من الواو. قال الله تعالى:(سيماهم في وجوههم).

ويجيء (السيمياء) و(السيمياء) ممدوحين.[2]

في والمعجم الوسيط: (السومة): السمة والعلامة. والقيمة: يقال: إنه لغالي السومة، (السيمة): السومة: (السيما): العلامة، (الشيمياء): السيما.[3]

ب– اصطلاحا:

العلم ليس عربيا رغم وجود هذه التسمية في الثقافة العربية (السيمياء دلت في مراحل كثيرة على فرع من فروع الكيمياء، وهو الفرع الذي يختص بالبحث عن طرائق تحويل المادة المعدنية إلى ذهب، وأول ظهور للسيميائية كان سنة 1752م. مكتوبا كالتالي SEME.IOLOGIE، وكان دالا

[1] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر بيروت – لبنان، ط1، مج3، 1977، ص343، مادة: (سما).

[2] مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص322-323 (مادة: س، و، م).

[3] المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى واخرون، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط2، ج1، ص465-466.

في علم التشريح والطب على علم دراسة الأعراض، واول مرة اقترح هذا العلم فيها سنة 1910م في محاضرات دي سوسير الذي وصفها كعلم مستقبلي يوسع دائرة اللسانيات بدراسة حياة العلامات في المجتمع، قال دي سوسير:(ينبغي أن يتساءل أصحاب السيميولوجيا عندما ينتظم أمرها كعلم إذا كانت طرق التعبير التي تقوم على دلائل طبيعية صرفة كالتعبير الكلي بالإشارات هي من مشمولات علمهم أم لا، فإذا افترضنا انه يشملها فإن موضوعه الأساسي يسبقه لا محالة مجموع الانظمة القائمة على اعتباطية الدليل)[1].

ويطلق على السيميائيات السيميولوجيا Semiology، والسيميوطيقيا Semiotics وهما مقابلان لمصطلح واحد هو علم السيمياء، لكن الفارق بينهما يرتبط بوظائف الدلالات. ويرى الأمريكي تشارلز بورس الذي كتب في فترة دي سوسير الزمنية نفسها، أن وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السيميوطيقا إلى رصدها. أما الثقافة العربية فانحازت إلى استخدام مصطلح السيمياء، لوجود المصطلح ضمن ممارسات العرب القدامى وفضاء معارفهم،،، ويتمتع هذا المصطلح في الثقافة العربية الاسلامية بذلك دلالية خصبة، فقد خلفت هذه الثقافة أفكارا سيميائية مهمة من الممكن تنظيمها وترتيبها واعدادها لتصبح مكونا رئيسيا في النظرية السيميائية المعاصرة.[2]

أما مادة هذه الافكار فمتنوعة في جهود البلاغيين والفقهاء وعلماء الكلام المتصوفة ومفسري الأحلام والفلاسفة والأدباء.[3]

وقد حدد الدكتور صلاح فضل مفهوم السيميولوجيا "بأنها العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية، في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة..."[4].

[1] الدليل السيميولوجي، فيصل الأحمر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزئر، ط1، 2011، ص8.

[2] الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، هيثم سرحان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص54-55.

[3] الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم. هيثم سرحان. المرجع السابق ص54-55.

[4] الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، عصام خلف كامل، دار فرجة للنشر والتوزيع، دط، السودان، 2003، ص 19 نقلا عن نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل، ط1، دار الشروق. 1419- 1998، ص297 بتصرف.

وورد التعريف في موسوعة علم الإنسان بأنه (علم العلامات أو السلوك المستخدم للعلامة، وينطوي على دراسة كل من الاتصال اللغوي وغير اللغوي، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشري صور الدلالة التي يتم تفسيرها وفقا لمبادئ عامة مشتركة، وعامة ما يتم ذلك بمناظرها بالسلوك اللغوي)[1].

2- أعلام السيمياء:

تعددت أعلام السيمياء، إلا أننا سنتوقف عند أهم الاعلام الذين تركوا بصمة في تاريخ وكانوا سببا في احداث تقلات نوعية في وجودها، ومن بينهم نذكر:

أ- فيرديناردو سوسير (Ferdinard de Saussur)

لغوي ولساني سويسري ولد بجنيف في 17 نوفمبر 1857، انحدر من عائلة فرنسية بروستاتية وشاءت الاقدار أن يولد هذا الرجل بعد عام واحد من مولد (سيجموند فرويد) (Sigmund Freud) مؤسس علم النفس الحديث، وقبل عام مواحد من أولد إميل دوركايم (Emile Durkeim) مؤسس علم الاجتماع الحديث ويعد ما تلقى التعليم الأولى في جنيف، انتقل (دو سوسير) إلى (برلين) و(ليزيغ) لمزاولة دراسته، ومكث هناك من 1876 إلى 1878م يدرس اللسانيات التاريخية والمقارنة، والتحق بجلقة اللغويين الألمان، أسهم بأفكاره في مجال الدراسات مقارنة[2]، (وفي ما بين سنة 1880 و1891 أقام بباريس وتولى خلال هذه المرحلة منصب مدير الدراسات بمدرسة تطبيقية للدراسات العليا ...[3].

من أشهر مؤلفاته: نشر دو سوسير (de Saussure) مؤلفه الأول الذي جلب له شهرة عالمية بعنوان "دراسة حول النظام البدائي للصوائت في اللغات الهندية الأوروبية".

---

[1] الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، عصام خلف كامل، ص19، نقلا عن موسوعة علم الإنسان تشارلوت سيمور- ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ص433.

[2] اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ط4، 2008، ص118.

[3] مدخل إلى السيميولوجيا، عبيدة صبطي، دار الخلدونية الجزائر، ط1، 2009، ص34.

ويمثل مؤلفه الثاني في الاطروحة التي قدمها لنيل شهادة الدكتوراه حول: "حالة الجر المطلق في السنسكريتية"

أما مؤلفه الشهير فقد صدر بعد موته بثلاث سنوات، أي سنة 1916م بعنوان "محاضرات في اللسانيات العامة (Cour de linguistique general)[1].

ب- تشارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce):

مؤسس السيميائية ورائد الفكر الفلسفي البراغماتي ما (ولد في ولاية "ماساشوستس" الأمريكية ودرس في جامعة "هارفرد"[2]، وهو ابن عالم الرياضيات الكبيرة "بنيامين بورس" (Binyamine Pierce) وجاء الابن عالما في الرياضيات وفيلسوفا وعام منطق وقبل انشغاله بالفلسفة، اشتغل عشر سنوات داخل معمل كيمياء، ويجمع المختصون على أنه أعظم الفلاسفة الأمريكيين ويرى البعض أن دراسته تعد منجم غنيا لا ينفد من الأفكار الخاصة بالمنطق ونظرية المعرفة ومناهج البحث للعلوم وما يعرف اليوم باسم "السيميوطيقا"[3].

ج- جوليان غريماس (Julien Greimas):

لساني وسيميائي فرنسي، ولد في ليتوانيا (Lutuanie) سنة 1917، حصل سنة 1949 على الدكتوراه من جامعة السوربون، ثم درس في الإسكندرية وفي أنقرة واسطنبول وبواتياي، تولى إدارة الدراسات الدلالية في المدرسة التطبيقية لدراسات العليا بباريس، حاول أولا أن يقيم معجمية تعتمد الوحدات الكلامية، فلما تعذر عليه ذلك اتجه صوب علم الدلالات، ثم تبين له أن الدلالات لا تدرس إلا في نطاق أعمق من سياج اللغويات، فتطرق إلى العلامة العامة[4].

[1] اللسانيات، النشأة والتطور، أحمد مومن، المرجع السابق، ص119

[2] السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ. آن إينو واخرون تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصره، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2008، ص41.

[3] مدخل إلى السميولوجيا، عبيدة صبطي، المرجع السابق، ص72.

[4] ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص186.

من مؤلفاته: (السيميولوجيا البنيوية 1966، في مفتجار سيميائية 1970، دراسات السيميولوجيا الشعرية 1972، سيميولوجيا السرد والنص 1973، السيميولوجيا والعلوم الاجتماعية 1976، توفي عام 1992)[1].

د- رولان بارث (Rolan Barthes):

ناقد فرنسي معاصر، يعد أب النقد البنيوي وأحد أقطاب النقد السيميولوجي، ولد سنة 1915م، واهتم بالنقد الأدبي فثار على مناهجه المتوارثة حتى شك في قيمة ما تلقنه الدراسات الجامعية الكلاسيكية في ميدان الأدب، وقد عمل على إرساء قواعد تعد الحديث فكان كتابه "الدرجة الصفر في الكتابة" بيانا احتوى على فلسفة الخطاب الأدبي تعريفا ونقدا، فأرسن قواعد منهج نقدي نصاني، ثم اتجهت عناية بارت "Barthes" إلى علم العلامات، فألف فصولا في علم العلامات ونظام الموضة محاولا في ذلك كشف قوانين الدلالة بعامه، مما جعل بحوثه الأدبية النقدية تزداد ثراء وقوة في درب على قدسية الأثر، وقد سعى إلى الكشف عن الروابط العميقة بين الاثمان والعلامات عموما، لا سيما في أثر "لذة النص"، توفي سنة 1980[2].

3- اتجاهات السيمياء:

أ- سيميولوجيا التواصل (Semilogie de communication): تعددت اتجاهات السيميولوجيا بتعدد الاشيتمولوجية لعلمائها ويعتبر (سيميولوجيا التواصل) اتجاها قويا فرض نفسه وأفكاره على الكثير من الباحثين، خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال (بوينسيس) و(بريطو) و(موتان) و(طرابس) و(أوستين)، وهو اتجاه استمد الكثير من مفاهيمه من أفكار اللسانيات،،، وإذا نظرت إلى

[1] أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، أمينة فزاري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص41.

[2] في الأدب الحديث ونقده، عماد علي سليم الخطيب، دار المسيرة عمان، ط1، 2009، ص297.

السيميولوجيا من هذه الزاوية كوصف لسير جميع الأنظمة التواصلية التي بموجبها التبليغ على التمييز بين الوحدات التي من أجلها يتوفر القصد من التبليغ وتسمى أدلة[1].

ب- سيميائيات الدلالة (Semiotiquede Signifaction):

انطلاقا من كون العلامات تحمل دلالات مختلفة تفهم بطرائق عدة ومن كونها تتغير بتغير السياقات والمواقف جاء أصحاب سيميائية الدلالة ليؤسسوا اتجاههم المتميز، والمتشعب جدا

-لقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل على اصحاب سيميولوجيا التواصل، ولعل الرائد الأول له هو (رولان بارث)، الذي قلب المقولة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات ماهي إلا جزء من علم العلامات العام، ليؤكد في كتابه "درس السيميولوجيا" أن: السيميولوجيا نفسها استمدت مفاهيمها الاجرائية من اللسانيات... ويؤكد رولان بارث على أن علم الادلة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعدا اجتماعيا حقيقيا، وإن ما يميز سيميائيات الدلالة أنها رفضت التمييز بين الدليل والإمارة[2]

ج- سيميائيات المسرح:

تعود الدراسات حول المسرح والدراما إلى عهد "أرسطو" الذي أرسى قواعدهما في كتبه، لكنها ظلت كما هي لم تلق اهتماما كبيرا فاقتصرت الدراما على نقاد الأدب، بينما لم يتجاوز العرض المسرحي اهتمام نقاد غير منهجيين ومؤرخين، أو هواة مولعين به. وبحلول سنة 1931 ظهرت دراستان مهمتان في تشيكو سلوفاكيا فليت عالم التنظيم المسرحي رأسا على عقب وهما " جماليات فن المسرح" لـ (أوثارزيخ) (Otharzich) ومحاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل لـ"جان موكارفسكي" (Jan Mokanovsky)[3].

[1] ينظر، معجم اللسانيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص85-87.

[2] فيصل الأحمر، معجم اللسانيات، مرجع سابق، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص100-103.

4- آليات المنهج السيميائي:

أ- سيميائية العنوان: تعد سيميائية العنوان من القضايا النقدية المهمة التي خاض فيها النقاد المحدثون، باعتبار العنوان العتبة التي يمكن من خلالها الولوج والغوص في معالم النص واكتشاف خباياه، ولقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الادبية نظرا لكونه علامة إجرائية في مقاربة النص من أجل استفتاءه وتأويله[1].

ب- سيمياء النص:

إن سيمياء النص عبارة عن مجموعة من أنساق التعبير والاتصال، وأساسا للاهتمام بجوانب اخرى، تتجاوز الكاتب إلى القارئ، والبينات السردية إلى الدلالية وصيغ الخطاب إلى بنيات النص، باعتبار أن سيمياء النص هي شفراته ودلالاته تؤثر بشكل جزئي على الادراكات والاهتمامات الأولية للمشاهدين[2].

ج- سيمياء العرض:

العرض المسرحي فعل سيميائي، حيث يصبح ويتجسد كل شيء على خشبة المرح فيكون عبارة عن دال، يؤدي إلى مدلول متعدد الاتجاهات، فالدال قد يؤدي إلى أكثر من مدلول، أو قد ينفي الدلالة الواقعية ويغادرها، بناء على قدرة العلامة على تحول من ثابتها المفهومي، واعتمادها على الشفرة، وهو ما يشكل إحدى معطيات العرض الأساسية، ولا شك أن تجسيد نص مسرحي ما ينطلق من التصور، وذلك بالتمثل الخيالي لتطبيق التفسير الصوتي والحركي للحديث المسرحي، ذلك أن الدلالة تتنور أماما بشكل قاطع عندما تربط بين مستوى الأحداث وبؤرة التفسير.[3]

---

[1] سيميائية العنوان في النصوص المسرحية، زكية بن السايح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2015-2016، ص6.

[2] شاكر اللامي (مقال)، طريق الشعب مجلة ثقافية ع42، 2004، ص7.

[3] سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، هاني أبو المحسن سلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2006، ص 141

فالعرض المسرحي منظومة من العلامات التي تعتمد الرموز والإشارات الدلالية في عملية التواصل وقد أفرد (ثايد بوزكاوزان) ثلاثة عشرة تسبقا للعلامة تعمل في العرض المسرحي: الكلمات، تغيير لفم الصوت، تقييد الوجه، الإيماءة، حركة الجسد (لغة الجسد)، الماكياج، زي الرأس، لوازم الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية.[1]

[1] شاكر اللامي (مقال)، المرجع السابق، ص7.

الفصل الأول

الشخصية وأساليب الشخصية

أولًا: الشخصية المسرحية

1- مفهوم الشخصية

2 ـ أنماط الشخصية المسرحية

3 ـ أبعاد الشخصية

4- أهمية الشخصية المسرحية

ثانيا: أساليب التشخيص

1- أساليب التشخيص

2- مبادئ رسم الشخصية

أولًا: الشخصية المسرحية

قبل الولوج إلى مفهوم الشخصية بين اللغة والاصطلاح لا بد من أنْ نعرج إلى مفهومها العام:

تعد الشخصية من العناصر الأساسية المكوّنة للمسرحية والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تُظْهِرُ، وبما تُخْفي، وبما تلبس، وبما تشترك فيه من صراع، وبما تقدّمه من مشاكل تكوّن المادة التي تقوم عليها المسرحية.[1]

1- مفهوم الشخصية:

أ ـ لغــة:

تعد الشخصية في اللغة (الشَّخْصُ) سواءً الانسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيتُ جسمانِه، رَأيْت شخصيته، الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات ما يستعير لها لفظ الشخص.[2]

والشخصية صفات تميّز الشخص من غيره، ويقال: - فلان ذو شخصية قويّة: - ذو صفات متميّزة، وإرادة وكيان مستقل.[3]

ب ـ اصطلاحا:

تعرّف الشخصية المسرحية بأنّها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة مملين، كما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث، فلا تظهر فوق خشبة المسرح، فقد يكون هناك رمز مجسّد يؤدي دورًا في المسرحية، وبذلك تكون الشخصية المسرحية كائنًا حيًّا يشار إليه في النّص بعلامات لغوية ... ولا يقف مفهومها عند حدود الكائن البشري، إنّما يتعدّاه إلى أمور أخرى كالأفكار والأمكنة أو الأشياء المتجرَّدة الأخرى.[4]

---

[1] الشخصية في المسرحية المأسرون لعماد الدين خليل- دراسة تحليلية، د. نيهان حسون السعودية دراسات موصيلية – العدد السادس عشر، ربيع الثاني: 1428هـ / 2007م، ص20.

[2] مفهوم الشخصية الدرامية – إيمان حمادي عبد الأمير، قسم السينما، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، العراق، 2016م.

[3] المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، ج: 1-2، د.ت، ص512.

[4] الشخصية في مسرحية المأسرون، عماد الدين الخليل، الرجع السابق، ص20-21.

وموجز القول بأنّ الشخصية في المسرحية لا تنفصل عن الكلام المكتوب وإنّما هي مجسّدة لأفعالها وأقوالها وأحاسيسها، تنتقل للمشاهد والقارئ الفكرة أو الرؤى التي طالما أرادها كاتبها ومخرجها.

2 ـ أنماط الشخصية المسرحية:

أ ـ شخصية البطل:

يعتمد الكاتب المسرحي على شخصية البطل في إضفاء الحيوية على المسرحية إذ يتوقف عليها إدارة دقّتها نحو الاتّجاه الذي يريده الكاتب إذ أنّها تنشئ الصراع وتجعل المسرح تتحرك إلى أمام، إذ يعرفُ البطل ماذا يريد ولا يقف عند مجرّد الرّغبة في الشيء، بل تحرِّكه رغبة جامحة للوصول إلى الهدف المنشود، كما تؤدي شخصية البطل نوعًا من الانفعال والتفاعل مع الظروف فيكون رد فعلها قويًّا باتّجاه الحدث، وبهيكل تكون الشخصية البطلة شخصية الفكرة الرئيسية وقد يكون البطل قوة اجتماعية كشعب من الشعوب أو فرد صاحب فكرة أو مبدأ أو ضرب.[1]

ب ـ شخصية بسيطة أو نمطية:

وهي الشخصية التي تسلك سلوكًا نلمسه بوضوح وهي شخصيات مسطّحة لها وجه واحد وتصرّفات مثل هذه الشخصيات تكون عادةً غير مؤثرة وتتمثل في الشخصيات الثانوية، لكنها ليست شخصيات زائدة، فهي تلعب أدوارًا تحرِّك الأحداث بشكل أو بآخر،[2] وهي نموذج يسود كلّ مسرحية جَرْسُونْ في مقهى، طالب جامعي، أبْ ظالم، أُمْ سلبية، مخبر سرّي، كلّ هذه الشخصيات نمطية وأحيانا يلجأ المؤلف عند تسميته لشخصية نمطية مثلا: أن يكون الاسم دالًا على الوظيفة التي تلعبها الشخصية مثل: السقا، الحلواني، الشيّال....الخ.[3]

[1] الشخصية في مسرحية المأسورن، عماد الدين خليل ـ دراسة تحليلية ـ د. نيهان حسّون السعدون، دراسة موصلية، العدد السادس عشر، ربيع الثاني، 1428هـ – 2007م، ص21.

[2] فنون المسرح والاتصال الإعلامي، عبد المجيد شكري، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص180.

[3] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ط2، 2001م، ص82.

ج ـ الشخصية النموذجية:

بالرغم من أنّ العديد من الشّخصيات المسرحية في الأعمال الحديثة شخصيات ذات سمات خاصة، وغيرها عادية، إلّا نماذج الشخصيات الرئيسية، قد أبرزت ما يعكس حقيقة هامة، هي أنّنا لا نزال نعيش في عصر سادته الشخصيات الملكية هذه الشخصيات الجديدة تبدو ثلاثية الأبعاد، وتعكس فرديتها بشدّة ولكنها في ذات الوقت شخصيات عاديّة.

إنّ هؤلاء الأبطال يقفون منعزلين، لا كشخصيات شاذة واستثنائية، ولكن بكونها نموذجًا لقطاع كبير، وهام من البشر وبدلًا من أن تكون متميزة مثلا: بسمة الأسوء أم الأحسن، أو سمات الشخصيات أخرى فإنّ هؤلاء الشخصيات متميزون بطريقة تجسيدهم بسمات شخصيات من الجماعة الكلية التي يعيشون وسطها[1]. وتسمى بالمسطّحة أو البسيطة غير المعقدة أو الجامدة أو ذات المستوى الواحد.

يمكن القول أنّ الشخصيات تتعدَّد دون تنوع كلٌ حسب دورها في النّص المسرحي، إلّا أنَّ هذه الشّخصيات تشكّل التكامل ومساعدة الشّخصيات الأخرى في إتمام أدوارها.[2]

3 ـ أبعاد الشخصية:

أ ـ البعد المادي: (فسيولوجي "physical"):

يقصد به كل ما يتعلق بالكيان المادي بتركيب جسم الشخصية المسرحية <<وما تحمله ملامح وخصائص كالوزن والطول والنوع الاجتماعي (الجنس) واللون، وبها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة ومظهرها الخارجي، .... وحالتها الصحيّة>>.[3]

والبعد المادي بمثابة المادة الأولى التي تساعد المتلقي (قارئًا أو مشاهدًا على فهم الشخصية المسرحية والتعرف عليها بصورة مباشرة، لذا يستوجب على الكاتب المسرحي أن يهتم به <<ويُعنى

[1] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص80.

[2] الشخصية في المسرحية المأسرون، عماد الدين خليل، المرجع السابق، ص 27.

[3] الدراما والفرجة، أحمد إبراهيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م، ص 50.

به عناية خاصة، لأنّه يمثل القاء الأول بين المتلقي والشخصية >>[1] ، كما أنّ هناك من يعتبر الملابس جزءًا هامًا من هيئة الشخص حيث نستطيع من خلالها أن نتحصل على مادة كافية وكبيرة لملاحظة وتحليل الشخصية المسرحية وتغيير تصرّفاتها.....[2].

بالإضافة إلى صوت الشخص .... إنّ عمق الصوت ومداه أو حجمه واتساعه سواءًا أكان خارجيًّا من الأنف أم من الحلق أو كان ضعيفًا أم قويًّا كل هذه الصفات لها أثر كبير في الكاتب المسرحي والجمهور على السواء.[3] وعلى الرغم من أنّ البعد المادي لا يحدّد الجزئيات ولا يصف الشخص وصفًا دقيقًا، فإنّه يلعب دورًا مهمًّا في إبراز الشخصية المسرحية.[4]

ب ـ البعد الاجتماعي: (السيسيولوجي "sociolgy ")

يقصد به الكيان الاجتماعي للشخصية و<< المتمثل في الوضع البقي، ونوع التعليم، ونوع العمل والحياة الأسرية والمادية والدين والهوايات، وما إلى ذلك من ظواهر التركيبية الاجتماعية للشخصية>>[5] حيث على الكاتب المسرحي أن يُلمَّ بكل ما يتعلق بتركيب أسرة الشخصية من الناحية الطبقية والسلوكية والثقافية والعلاقات التي تربط أفرادها، ونوعية البيئة والوسط الاجتماعي وآثارها على تربية الشخصية وأفعالها وطموحاتها ورؤيتها للعالم.[6]

ج ـ البعد النفسي: (السيكولوجي: "psycologie")

إنّ البعد النفسي هو ذلك الكيان المتّصل بالتركيب العصبي والشعوري للشخصية ويعدُّ ثمرة للبعدين ومتمّما لهما، إذ أنّ أثرهما المشترك هو الذي يُحيي في الشخصية ميولها ومزاجها وعقدها وهواجسها وعوارضها المرضية، ومن ثمَّ يتحكم في سلوكها وعلاقاتها ونظرتها العامّة إلى الأشياء وقوّة

[1] أساليب رسم الشخصية المسرحية (قراءة في مسرحية " مصرع كليوبترا لشوقي ")، عبد المطلب زيد، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص 27.

[2] فردب ميلت/ جيرالد يدس بنتلي، فن المسرحية، تح: صدقي خطاب، د.ط، دار الثقافة، بيروت – لبنان، 1986م، ص449.

[3] المرجع نفسه، ص 453.

[4] بناء الشخصية في المسرح الفريد فرج، صالح لمباركة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص 61.

[5] أساليب رسم الشخصية، عبد المطلب زيد، المرجع السابق، ص 28.

[6] غواية المتخيل المسرحي، مقاربة الشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م، ص57.

صراعها واحتكاكها بالآخرين،[1] ويبلغ التكامل بين الدراما وعلم النفس درجة كبيرة << فكما تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدراميّة، فقد استفاد علم النفس من أهم الشخصيات المسرحيّة>>.[2] هذه الأبعاد الثلاثة هي التي أنيط بها بناء الشخصية من جهة، وبناء حكمنا الأوّلي عليها من جهة أخرى، لأنّها بمثابة الأضواء الكاشفة عن الملامح الداخلية والخارجية للشخصية، والمنيرة للبواعث القارة في داخلها والدافعة لها على سلوك هذا المسلك أو اتّخاذ هذا الموقف دون ذاك، وإذا أدركنا أنّ هذه المقومات الثلاثة يمكن أن تمدّنا بتعليل كل وجه من أوجه السلوك الانساني لأصْبَحَ من اليسر علينا كل اليسر أن نكتب عن أيّة شخصيّة، وأن نتتبّع الدّوافع التي تحرّكها وتؤثر في سلوكياتها.[3]

4- أهمية الشخصية المسرحية:

إنّ الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيّل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي وارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الايدولوجية والثقافية، وبناءًا على هذا التصوّر يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أنْ تقدّم نفسها لا على أساس أنّها شخصيّة مستقلة بوجودها ولكن على أساس أنّها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى، وذلك ما ينعكس على اللغة والحوار.[4]

وقد طرأ تحوّل كبير على الشخصية المسرحية الشعرية المعاصرة، فقد كانت في المسرحية الشعرية التقليدية شبيهة بدمية يحرّكها الشاعر أو يتحدث باسمها، أمّا اليوم فقد أخذت تتحرر إلى حد ما من قبضته وتعبر عن نفسها، فاختفى صوت الشاعر، وارتفعت أصوات شخصياته بدرجات متفاوتة، واستطاع بعض الشعراء أن يخلقوا شخصيات مسرحية مختلفة ومتمايزة.[5] لهذا اهتم المسرحيون

---

[1] غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المرجع السابق، ص 58.

[2] الدراما والفرجة، أحمد ابراهيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م، ص51.

[3] أساليب رسم الشخصية، عبد المطلب زيد، المرجع السابق، ص28.

[4] الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، محمّد فرّاح، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 2006م، ص31.

[5] المسرحة في الأدب العربي الحديث، خليل الموسى، (تاريخ، تنظير، تحليل) اتّحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 1997م، ص85.

بالشخصية اهتمامًا كبيرًا باعتبارها العنصر الأساس والمهم في المسرح، لسوءًا في النص أو العرض، إذ يمكن أن يستغني عن أيّ شيء في المسرح إلّا الشخصيّة.5

ثانيا: أساليب التشخيص

يكاد أن يكون من البديهي التأكيد على الشّخصيّة عنصر من أهم عناصر العمل المسرحي، وأكثر منه بداهةً التأكيد على ضرورة تضافره مع غيره لدفع عجلة الحركة الدرامية إلى الأمام، وتحديد الأساليب هو الوسيلة المثلى لبناء حكمنا على الشخصية وفهمها لها، ولأنّ المداخل الرئيسية لولوج عالم الشّخصيّة، والتعرّف على غرائزها وتركيب ذهنها وتيارات أفكارها، فضلًا على الكشف عن مواطن قوتها وضعفها، والوقوف على البواعث والحوافز النفسية التي دفعتها إلى سلوك هذه المسلك دون ذلك.[1]

1- أساليب التشخيص:

أ ـ التشخيص بالفعل:

يعتبر الفعل من أهم عناصر التشخيص باعتباره جوهر الدّراما هو تمثيل فعل ما، كما أنّ أفعال الشخصية هي مرآة لحقيقتها الداخلية والخارجية.[2]

والمشكلة الخاصة التي تنطوي على عرض الشخصية من خلال الفعل هي في تحقيق صلة معقولة بين الشخصية والفعل، فقد تكون الشخصية جذابة جدّا أو منفرة جدّا، وقد يكون الفعل بهيجا أو مفزعا أو مفرحا ولكن ما لم تضم هناك علاقة بين الشخصية والفعل، ويحافظ عليها، فإنّ صبغتي المعقولية والإقناع تنتفيان عن المسرحية كما أنَّ وحدتها تهتز اهتزازا شديدًا. ولعلَّ أفضل سبيل لمعالجة مشكلة العلاقة بين الشخصية والفعل، هو سبيل الدوافع، فهذه العلاقة تنطوي على فرض يقول إنّ هناك، بل يجب أن تكون هناك أسباب كافية ومبرّرات شاملة لأيّ فعل فوق المسرح سواءً أكان تافهًا أم ذا نتائج خطيرة، ويجب ألَّا يُجْرَى فوق المسرح أيّ فعل لا يمكن أنْ يُفسِّر ويُفْهم على ضوء طبائع

[1] غواية المتخيل المسرحي، علي عواد، مقاربات لشعرية النّص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص62.

[2] بناء الشخصية في مسرح الفريد فرج، صالح لمباركية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص63.

الممثلين أنفسهم ورغباتهم ودوافعهم.[1] والتشخيص بالفعل ما هو إلّا التشخيص الماثل في الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات.[2]

ب ـ التشخيص بالمونولوج:

فالتشخيص بالمنولوج إنّما بمثابة توقيف للزمن في لحظة معيّنة، أو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية... فهذه الطريقة تجعل الكاتب المسرحي يجمّد الحدث والشخصية عند لحظة معيّنة وهي تقريبا من قلب الشخصية، كما يتقرّب الكاتب المسرحي منها.[3]

ج ـ التشخيص بالكلام والصَّوت:

الصّوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية يمتاز بالارتفاع والانخفاض والتضييق والاتّساع تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوّه أو تصيح... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصّوت ... ولا يمكننا دراسة التشخيص بالصّوت والكلام بمعزلٍ كليّ عن التشخيص بالحركة والإشّارة لأنّهما نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتّحد فيه الكلام بفعل الكلام، وتشير هنا إلى أنَّ التشخيص بالكلام والصوت مرتبط ارتباطا كليًّا بعضو الكلام (جهاز النطق) وبشيء من الكلام (الخطاب المسرحي)، فهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصّوت الذي يميّزها عن غيرها، وهكذا نجد أنَّ الكلام يزودنا بمرشدً أمين ومتنوع إلى فهم الشخصيّة التي تودّ أن نعرّفها.[4]

فالتشخيص بالكلام مرتبط ارتباطًا وثيقا بالوصف الجسماني، ألا وهو الكلام وبالرغم من أهميّة الصّوت أو الانطباع الذي يتركه تتوقف في الحياة الواقعية على نباهة المراقب، فإنّه لا شيء من صفات الشخصية الجسمانية يقارب في أهميته الصّوت للتشخيص، علاوةً على ما يمكن أن يقوم هذا

[1] فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تح: صدقي خطاب، دط، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، 1986م، ص 464-465.

[2] غواية المتخيل المسرحي، علي عواد، المرجع السابق، ص 62.

[3] شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح "الوردة والسياف"، مفتاح خلوف، مجلة المخبر العدد السابع، 2011م، ص147-148.

[4] شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح "الوردة والسياف"، مفتاح خلوف، المرجع السابق، ص 145-146.

الصوت.... ويستطيع القصّاص والكاتب المسرحي أن يبيِّنا صفات الأصوات التي تخيّلاها ولكن الكاتب المسرحي يجد، إذا حالفه التوفيق، الممثلين والممثلات الذين يستطيعون أن يقولوا الكلام الذي تخيّله.[1]

د ـ التشخيص بالمظهر:

يعد التشخيص بالمظهر الأسلوب الثاني بالفعل من حيث الأهمية إذ نجد معظم الحالات أنَّ المادة الأولى من حيث التسلسل الزمني التي تتوفر لديها لفهم الشخصية وتفسيرها هي المظهر الشخصي، فالجسم والشكل والبنية والقوام وضخامة الشكل أو نحافته تشكل انطباعاتنا الأولى ولا يستطيع الكاتب المسرحي بوجهٍ خاص أن يُهمِل هذا العنصر الهام في التشخيص، وإنّ أيّة نظرة إلى أيّة مسرحية تقريبا تمدُّنا بأمثلة على أهميّة وسيلة التشخيص هذه ومن الجليّ الواضح أنّ لهذه الطريقة في التشخيص فيما تتباين تباينًا واضِحًا عند كل من القصاص والكاتب المسرحي.

هـ ـ التشخيص بالفكر:

التشخيص بالفكر طريقة من أهم الطرق التي يلجأ إليها الكاتب للتلصّص على أدقّ أسرار الشخصية، وإماطة اللثام عن أفكارها وبواعث تصرفاتها وأكثر مسالكها النفسية تعقيدًا، هذا الكشف وذلك التلصُّص يتم بوسائل عدّة، منها ما تبوح نفسها أو ما نصطلح عليه بالحديث الداخلي.[2]

أيضا تبرز أهمية التشخيص بالفكر كوسيلة فنية تلجأ إليها الشخصية في المواقف المتأزمة التي تستدعي إعادة شريط الحياة من نقطة الصفر، وذلك للوقوف على البواعث التي أفْضت بها اتّخاذ موقف أو سلوك ما، فهي إذن تحليل سيكولوجي ذاتي تقوم فيه الشخصية بدور المريض والمحلل النفسي في الوقت ذاته.[3]

[1] فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، المرجع السابق، ص 452-453.

[2] أساليب رسم الشخصية، "قراءة في مسرحية مصرع كليوباترا الشوقي"، عبد المطلب زيد، دار غريب للطباعة وانشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

2- مبادئ رسم الشخصية:

فمن المبادئ المعروفة في رسم الشخصية المسرحية أن يكون للشخصية كيانها الخاص، وأن ينبع سلوكها وأفكارها من طبيعة ذلك الكيان واستجابة للموقف الذي تواجهه، غير أنّ المؤلف الذي يكتب مسرحيته سياسية قد نسي لامتلاء نفسه وفكره بقضيته السياسية، هذا المبدأ المعروف يجعل شخصياته أبواقا، يتحدث من خلال آرائه وموقفه.[1]

[1] من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 1978م، ص31.

الفصل الثاني

المسرحية الشعرية

تمهيد

1- مفهوم المسرحية الشعرية

2- نشأة المسرح الشعري ومراحل تطوره

3- أهم رواد المسرح الشعري

4- الخصائص الفنية للمسرح الشعري

تمهيد:

إذا رحنا نصرح بأن المسرح العربي قد ولد فقط عام 1847م، بعد ما أن أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولى: "البخيل" استحياءاً من موليير – في الوقت ذاته–لابدا أن نلحَّ إلحاحاً شديدًا على أنَّ هذا قد كان ميلاداً مؤقت للمسرح العربي مجرَّد انبثاق إلى الوجود، ومحاكاة لظواهر فنية رأوها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استراداً إلى بلادهم.

وكانت الفترة التاريخية الممتدة (1847- 1912) هي فترة التَّأصيل الفني للمسرح العربي الحديث الذي أسفر بعد سنوات قليلة عن مسرح توفيق الحكيم النثري ومسرح أحمد شوقي الشعري، وهما جناحان أساسيان اللذان طار بهما المسرح العربي الحديث إلى آفاق أخرى.

حيث بدأت المسرحية الشعرية في الوطن العربي حين أخرج أحمد شوقي للنَّاس مسرحياته السبع التي أحدثت ضجة كبيرة حينها، وأُعتبرت فتحا كبيرا في المسرح، غير أنَّ أحمد شوقي في مسرحياته الست من بين مسرحياته السبع "الست هدى، قمبيز، على بك الكبير، مصرع كليوبترا، مجنون ليلى، أميرة الاندلس، عنتر" كان شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا، حيث كان يبدع القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها، وكان هذا الترنم يؤثر على الآهات وصيحات الاستحسان لدى الجمهور، وهو جمهور كان يسمع الشعر في المسرح للمرة الأولى.

والواقع أن ارتباط المسرح العربي في بدايته بالشعر يفسَّر بنوعية العروض التي كانت سائدة وبذوق الجمهور الذي كان يطلب الغناء، إذن فالمسرحية الشعرية فن من فنون الأدب الواسعة التأثير، وهي تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب توفُّرها من: عرض، وعقدة وحل وحوار وشخصيات فعمل المؤلف المسرحي في بناء مسرحيته كعمل المهندس أو النَّحَّات وذلك لإنتاج عمل فني متماسك، كذلك الأركان التي تقوم عليها المسرحية تتظافر فيما بينها وكلٌّ حسب دوره والعمل الذي يقوم به داخل المسرح، وفي الأخير فإنَّ المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، وعلى أن تكون الغالب فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل

خصوصياته، في حين يفقد الشعر بعض خصوصياته ليكون دراميا، ولنتمكن من إطلاق تسمية المسرح الشعري على النص لا الشعر المسرحي.

1- مفهوم المسرحية الشعرية:

المسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعرًا وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل.[1]

وجاء في المعجم المسرحي تعريفا للمسرح الشعري ما يلي:

المسرح الشعري "تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرًا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرًا والمكتوب نثرًا[2].

ولاشك أن المسرح ليس هو الشعر، والشعر ليس هو المسرح، بل هما عالمان مختلفان، الأول يتمايز عن الثاني، مما لا يجعل منهما شيئا واحدا، بل شيئين مختلفين لكل منهما خصوصياته، غير أن المتأمل أيضا يلاحظ أن المسرح يتعايش في توافق تام مع الشعر، فالشعر في المسرحية الجيدة مكون أساسي ولكنه ليس هدف، ولا غاية، وإنما وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتدّ حين تشتد، ويتناسب مع كلّ حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء، وفي الصراع[3].

2- نشأة المسرح الشعري ومراحل تطوره:

كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجا بين النثر والشعر، ولم ينفصل الشعر على النثر إلا على يد الشاعر (أحمد شوقي 1969-1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطوير، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية، اتجه أحمد شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية في السنوات الأربعة الأخيرة من حياته، منها ست مآسٍ وهي:

[1] المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997، ص3.

[2] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ط2، 2006، ص281.

[3] المسرحية في الأدب العربي (تأريخ، تنظير، تحليل)، خليل الموسى المرجع السابق، ص62.

(كليوباترا 1929، مجنون ليلى 1931، وعنترة 1932، وعلي بك الكبير 1932، والبخيلة) ملهاة واحدة هي (الست هدى)[1].

ورغم الضعف البادي على مسرحيات شوقي إلا أنها حظيت بنجاح كبير واعترفت بها المثقفون وعشاق الأدب، والملاحظ على أعمال شوقي هو التزامه بالشعر العمودي في الحوار المسرحي، وهو ما قلده فيه عبد الرحمن الشرقاوي الذي جاء بعده، حيث تحرر من القيود والقافية وأخرج للناس شعرا حديثا ووظيفة في مسرحيته[2].

أن التجربة العربية في كتابة المسرح الشعري قد امتدت على مدى أكثر من قرن، وقد تعرض كثير من النقاد لهذه الفترة بالتقسيم، وذلك من خلال تطور المسرح الشعري العربي الذي مر بثلاث مراحل ويترأسها ثلاث شعراء نجد خليل اليازجي، والشاعر العربي الكبير أحمد شوقي 1869-1932، والشاعر المصري عبد الصبور 1931-1981م، هذه المراحل الثلاث تتقارب زمنيا إذ استغرقت كل واحدة منها بين الأربعين والخمسين سنة، وهي فترة لابدَّ أن تجمع أكثر من جيلين مما يهيئ لنضج التجربة والرؤية[3].

أما المراحل فهي على التوالي، المرحلة التأسيس والريادة، وإمامها خليل اليازجي اللبناني، ومرحلة التأصيل والتثبيت، وإمامها أحمد شوقي، ومرحلة الإبداع والتجريب، وإمامها صلاح عبد الصبور، وفيما يلي سنعرض ولو بإيجاز للمراحل الثلاثة التي مرت بها المسرحية الشعرية العربية.

أ- المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية

وهي المرحلة الأولى لتأليف النص الشعري العربي، ويكاد الدارسون يجمعون على أن مسرحية (المروءة والوفاء)، لخليل اليازجي أول مسرحية شعرية تؤلَّف في الأدب العربي، وقد كتبها اليازجي سنة 1876 ببيروت، وقدَّمتها فرقة القرداحة في مصر سنة 1886م، كما كتب أخرى بعنوان (الخنساء

[1] تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، "في سوريا ومصر"، حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1999، ص 167.

[2] المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، المرجع السابق، ص 164.

[3] تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، خالد محي الدين البرادعي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد لأدباء وكتاب العرب، عدد 61-62، سنة 2003، ص163.

وكَيْدِ النساء)، سنة 1877م، ثم ظهر بعده جيل آخر من كتَّاب المسرحية الشعرية منهم الأب خليل إده في (وفاء السموأل)، سنة 1887م، و الشيخ عبد الله البستاني (وهيبة بنت المستكفي)، وكتب الخوري بطرس المكرزل (استير)، ويوحناً حداد (إبليس) ،وعيسى إسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام)، وإلياس عطاء الله (شهداء الغرام)، وعدنان مردم بيك سوريا الذي لم يكن مسرحه سوى " تاريخ موزون مقفى"[1].

حيث ينظم بعض أحداث التاريخ، وينقلها من نثرية الرواية التاريخية إلى منظومة موزعة في حوار، ليكون مصورا فوتوغرافيا ينقل المشهد من صورة إلى صورة والحقيقة أقرب إلى التاريخ من الإبداع، والفرق بينهما واضح إنهما على حد قول عبد الكريم برشيد "التاريخ ارتباط بما كان، أما المسرح فهي حياة تقع الآن"[2].

والملاحظ أن معظم هذه المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع توكيد أن طاغية كبيرة استمرت بعد ذلك في كتابته على نفس النمط في الشام والعراق ومصر، ولقد التزمت هذه المسرحيات بحوار الدليل وأُعتمد الحوار فيها على قصائد مطولة، ويعد الخليل اليازجي إمام هذه المرحلة، وقد كان في نصوصه "متكلِّفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار[3]".

ب– المرحلة الثانية: مرحلة التأصيل للمسرحية الشعرية العربية:

هذه المرحلة تلوح في الأفق، يحمل رايتها الشاعر الكبير أحمد شوقي الذي تعود البداية الحقيقة له، وإلى مسرحياته السبع "التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح"[4].

ولم يتكئ شوقي في كتاباته على من سبقه من أدباء العرب فقط، بل قد أقبل على المسرح الفرنسي، وشاهد روائع الادب المسرحي العالمي، ولم ينتظر شوقي العودة إلى مصر، حتى يتفرغ إلى

[1] تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، خالد محي الدين البرادعي، المرجع السابق، ص163.

[2] حدود والمكان والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،، ط1، 1958، ص84.

[3] الفن والأدب، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان،ط3 ،1980، ص 125.

[4] تطور البناء الفني في الأدب المسرحي العربي المعاصر، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص195.

المسرح، بل سرعان ما اصطلح بمحاولته الأولى، وهو ما زال في فرنسا يدرس القانون ويتلقى الفن ويرتشفه ارتشافاً أصيلا[1]" وقد اعتبر طه حسين أمير الشعراء أحمد شوقي بأنه: غنَّى... ولم يمثِّل"[2].

وإلى الاتجاه نفسه ذهب الدكتور محمد مندور في قوله عن شوقي: " إن المقطوعات الغنائية في مسرحه كأنها قصائد قائمة بذاتها، كثيرا ما تبدو دخيلة على الحوار وأنها تغنٍّ خالص"[3].

ومهما قيل على أنَّ مسرحية الشعر عند أحمد شوقي "لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات، مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام".[4]

كما استخدم أحمد شوقي خياله ومشاعره في إدارة الحوار بين شخوص مسرحياته وفي رسم هاته الشخوص[5]، كما أسهم في وضع لبنات حية على بوابات المسرح الشعري ليفيد منه جيل جاء من بعده، كما أسهم في تطويع خشونة القصيدة، ولم يأتي للكتابة المسرحية من درجة الصفر، كما فعل الذين سبقوه في المرحلة الأولى، وذلك من بعد عشرات التجارب الناجحة في الدراما الشعرية[6].

ومن أهم الأعمال التي قدمها شوقي للمسرح الشعري، علي بك الكبير ودولة المماليك 1893م، ومصرع كليوبترا 1929، قمبيز 1931، مجنون ليلى 1951، كنزة، وبهذا يكون شوقي قد مهَّدَ الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر والمسرح وقد ترسم عزيز أباضة خطوات شوقي وحاول أن يضيف شيئا على أستاذه، ومن أعماله في المسرح الشعري، قيس ولبنى، العباسة شجرة الدر، قيصر، شهريار، لكن أعماله على الرغم من أنها تجاوزت في عددها مسرحيات شوقي إلا أنها لم تصل إلى مستوى مقارب لشوقي، وربما السبب في ذلك أنه كان مجرد تابع لا يملك القدرة المسرحية

[1] المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص302.

[2] فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1996، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] تجليات في المسرح الشعري العربي، خالد محي الدين البرادعي، المرجع السابق، ص160.

[5] الشعر المسرحي في المغرب، حسن طريق، حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان المغرب، 2007، ص51.

[6] تجليات التراث المسرحي في المسرح الشعري العربي، خالد محي الدين البرادعي، المرجع السابق، ص 159.

الواعية لتجعل مسرحياته حية نابضة[1]، وبعدها حَمَلَ راية أحمد علي باكثير الذي استفاد كثيراً من التجارب السابقة ودخل ميدان المسرح أوَّلا ثم استخدم فيها الشعر، وهذا ما أدَّى به إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة[2].

لقد أضاف باكثير إلى المسرح الشعري من خلال مسرحيته أخناتون ونفرتيتي وحيا جديد ارتبط أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وإذا كان عزيز أباضة قد أضاف الكورس للمسرح الشعري، فإنَّ باكثير أضاف إليه الموروث بوعي كبير[3].

ما كان مدققا من حيث فهمه للمسرح وتطويره للغة، مما جعله يتفوق في ذلك على شوقي وأباضة[4].

وتستمر مسيرة الشعر مع عبد الرحمن الشرقاوي 1920-1987، الذي أعطى للمسرح نفسا جديدا ابتداءاً من مسرحيته مأساة جميلة التي نشرها سنة 1962م، وفتى مهران 1966، وثأر الله 1970، وقد كان الشرقاوي مهموما بقضية النضال الوطني ومقاومة الاستعمار[5].

لقد تحرَّر الشرقاوي في مسرحيته من كل ما كان يثقل الحوار في المسرحيات الشعرية السابقة، فتخلَّص من رتابة القافية، والميل إلى الغنائية، واعتماد الصوت الواحد، الذي هو صوت الشاعر لا صوت الشخصيات، فأتاح له ذلك حرية لم تكن موجودة من قبل في التعبير عن الحوار والشخصيات المختلفة وأفعالها[6].

والملاحظ في هذه المرحلة هو انطلاق المسرح الشعري من أهم معوقاته، ابتداءاً من شوقي الذي كان على وعي بفن المسرح ممن سبقه، على الرغم من أنه غنى إلا أنه ساهم في تطوير ورسم

[1] المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، دار الهلال تاريخ النشر، 1905، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص 208.

[4] الشعر المسرحي في المغرب، حسن الطريبق، المرجع السابق، ص56.

[5] الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، أحمد سخسوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص58.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

الشخصيات، كما خطى الشرقاوي خطوات كبيرة على مستوى إيقاع النص المسرحي، مما جعله أكثر ليونة ومهد الطريق، وبالتالي للجيل القادم سيمثل مرحلة الإبداع والتأليف.

ج- المرحلة الثالثة: مرحلة الابداع في المسرحية الشعرية العربية

في هذه المرحلة تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي، واستطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأمر الأول هو أنهم روَّضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا...،كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح، بعد أن نبتا داخله وعرفوا أسراره وقد كان عند أسلافهم وافدا غريبا، يشبه شجرة النخيل في سيبيريا.

كان إمام هذه المرحلة دون منازع، الشاعر المصري صلاح عبد الصبور 1931-1981، الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية، التي عُدَّتْ ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا.

لقد كان صلاح عبد الصبور متابعاته الذكية للهزات التي كانت تحدث في الآداب الأوروبية ذاتها، لقد قدم صلاح عبد الصبور باقة من المسرحيات الشعرية هي: مأساة العلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، وهو جهد قدمه بين سنتي 1964 وسنة 1977م، كان فيها المجدِّد على مستويات كثيرة أهمها اللغة التي يقول عنها فؤاد دوارة " خطى عبد الصبور بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا بالواقعية المعاصرة[1].

كما استطاع أن يحقق طفرة شعرية خرج بها عن الاستدعاء وبَعَدَ بها عن تركيبة البيت بعدا تامًّا[2]، بل أن الرجل قد قفز بالمسرح الشعري على مستويات عديدة ووثب وثبات ملحوظة ... في بناء الأحداث وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات واستخدام الرموز والأساطير[3].

[1] صلاح عبد الصبور والمسرح، فؤاد دوارة، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، 1982، ص131.

[2] المسرحية الشعرية في الأدب الشعري الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، المرجع السابق، ص 272.

[3] الشعر المسرحي في المغرب، حسن الطريبق، المرجع السابق، ص60.

وأهم ما جذب عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير... والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الاعمال الفنية[1]، ومع صلاح عبد الصبور ظهر جيل بأكمله حمل على عاتقه بالسير بالمسرح الشعري العربي أشواطا إلى الأمام منهم:

فاروق جويدة- عزالدين إسماعيل، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، ونجيب سرور.

3- أهم رواد المسرح الشعري:

وإذا كان المسرح الشعري عريقا لدى أمم الأرض، فإنه بدأ عند العرب أيضا شعرا، ولعل من أهم الأسباب الدافعة ذلك: السعي نحن تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، إضافة إلى جهود الرواد، ومن الأجيال الإبداعية التالية للرواد في كتابة النص إلى جهود الرواد، ومن الاجيال الإبداعية التالية للرواد في كاتبة النص المسرحي (شعرا أم نثرا) ولم ينتج نتاجها المسرحي إلا بعد ذيوع أعمال الرواد هم من الشعراء والكتاب: علي سالم، صلاح جاهين، محمد براهيم أبو سنة، جليلة رضا، فاروق جويدة، احمد سويلم، فاروق جويدة، حسن علي محمد، محمد سلاوي، وغيرهم، ولا تزال خريطة ابداع الشباب الادلاء تمد بالعطاء المسرحي في مجال التأليف في خط مواز للتحديث والتطوير في الماحقات وتقنيات العروض المسرحية، ليس في مصر وحدها، بل في نهضة مماثلة تقريبا في المسرح السوري واللبناني والجزائري والعراقي والكويتي، مما يدعم النهضة في سائر الأقطار العربية[2].

كذلك أحمد شوقي يعد من رواد المسرح الشعري، كان قرار شوقي بالاتجاه لهذا النوع بعد أن استاء من اعتياد الناس بأن اللغة العربية عامة والشعر خاصة العجز عن الاستيعاب الفن المسرحي ما جعله في السنوات الخمس الأخيرة من حياته ينصرف إلى الفن الشعري والنثري فأنتج سبع مسرحيات، وهم (علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنترة، الست هدى كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته، أميرة الأندلس، البخيلة) والتي استلهم أغلبها من التراث والتاريخ[3].

[1] المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، نعيمة مراده محمد، ص 184.

[2] علوم المسرح، أحمد زلط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001، ص 84-85.

[3] مصر العربية، عادل صبري، القاهرة، الأربعاء، 29 مارس 2017م، 1 رجب 1438هـ، 12:30 مساءا.

كانت مسرحية "مصرع كليوباترا" من أجمل المسرحيات التي كتبها شوقي وتدور حول الأيام الاخيرة في حياة الملكة كليو بترا في الاسكندرية وموقعة اكتيوم البحرية، على الرغم من اختلاف نظرة المؤرخين حول شخصية الملكة كليو بترا، وآخر من حكم مصر من البطالمة، إلا أن محمد شوقي وضع رؤية خاصة لحياتها، ومن كلمات المسرحية نقرأ:

أن أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
وغننا في الشوق أو غنى بنا نحن في الحب حديثا بعدنا
رجعت عن شجونا الريح الحنون وبعيننا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفاثات الشجون في حواشي اليل برقا وسنا
غردي يا كأس واشهد يا وتر ورد اليل وحدث يا سخر
كما جنينا من ربى الأندلس الأسر[1]

نجد أحمد شوقي يجيد حين يبرز شخصيات الملوك والامراء، ويقتصر حيث يصف الجمهور وعامة الشعب، لأنه كان في عزل عنه، لم يدرس تقسيته عن كثب، ويتعرف على فضائله الكامنة في الطبيعة اللهم إلا مسرحية "الست هدى"، والاهمية هذه المسرحية في تطور الفن المسرحي لدى شوقي، لأنها الملهاة الوحيدة التي كتبها وآثر الشعر على النثر[2].

تعالج هذه الملهاة عيبا اخلاقيا اجتماعيا، لا يزال شائعا في بلادنا، وهو التزاحم رجال على النساء ذات الثراء، فالست هدى امرأة تملك ثلاثين فدانا: ولهذا تزوجت تسعة من الرجال الواحد بعد الاخر كلهم كان يطمع في ثروتها، ولكن المنية تخطفهم الواحد تلو الواحد، وكلما مات واحد تقدم الأخر، وبقي الأخير إذ خلفته وراءها وتنقلت لدار الأخرة، وقد ضن أنه قد صاب الثراء، وأخذ الناس يفدون عليه مهنين، ولكنه يلبث إلا أن هذى قد وصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض

[1] مصر العربية، عادل صبري، القاهرة، الأربعاء، 29 مارس 2017م، 1 رجب 1438هـ، 12:30 مساءا.
[2] المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، مصر، ط 4، 1966، ص46-47.

جبهات البر، وأنه لم يرى شيئا فجن جنونه، وخرج من المسرح يجر ذيل الإخفاق، وتشيعه الضحكات[1].

وقد اتخذ شوقي الملهاة والضحك لنقد هذا العيب الاجتماعي المتفشي في بيئتنا إلى يومنا هذا، وكان من الصعب على شوقي أن يستعرض هذه الزيجات التسع على المسرح ولذلك اكتفى بأن نقص خبر الثمانية الأولى، ويبرز في ما في قصة الزواج الأخير من سخف وضحك، ولقد أجرى على تسأن الست هدى في الفصل الأول وهي تحكي لصديقاتها زينب على تجاربها مع هؤلاء الأزواج، ورأيها في كل منهم فأول زوج مصطفى وتقول فيه:

الست هدى: لست ما عشت ناسيه لست أسلو حياتيه

أول البخت مصطفى مصطفى كان ساريه

حسن يمشي تظنه نخلة المرج ما شيه

مات فكدت أموت حزننا أن عمري عشرين عاما[2]

ولقد وفق شوقي في هذه المسرحية بين الفكاهة في الظاهرة، وأن تضن مأساة أخلاقية اجتماعية في مغزاها، ولقد كان هدف شوقي في معظم مسرحياته إبراز الناحية الأخلاقية والاشادة بالفضائل، ولو أن شوقي لم تخترمه المنية وأستمر في تصوير مجتمعاتنا على هذه الطريقة لأتى بالعجب العجاب، ولخلف لنا أدبا مسرحيا رفيعا في الملهاة[3].

تلك تنويعات عزيز أباضة 1899-1973 وهو شاعر مصري يعد رائد الحركة المسرحية الشعرية بعد أحمد شوقي من مسرحياته، (قيس ولبنى 1942، العباسة 1947، الناصر 1950، الشحرة الدر 1951، غروب الاندلس 1952، شهريار 1955، أوراق الخريف 1957، قيصر 1967، زهرة 1968)[4].

[1] المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

[4] تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، "في سوريا ومصر"، حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1999، ص 167.

ومسرح عبد الرحمن الشرقاوي: شاعر واديب وصحفي ومؤلف مسرحي ولد في 10 نوفمبر 1920، شمال القاهرة من مسرحياته الفتى مهران، مأساة جميلة، وطني عكا، الحسين الثائر، الحسين شهيدا، النسر الاحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد)، كذلك مسرح صلاح عبد الصبور 1930-1981: من مسرحياته الخمس مسرحيات شعرية: (مأساة العلاج، مسافر اليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد ان يموت الملك) أما نجيب سرور من مسرحياته: (ياسين وبهية، قولوا العين الشمس، منين أجيب الناس).

ولقد قدمت بصنعة محاولات مسرحية بعد هؤلاء لا تتمتع كثيرا بخاصية الابداع في المسرح الشعري، قد يكون من بينها ما يشير بقدر من التميز ولكنها بحاجة إلى بعض التعميق الرؤي يملك بها الشاعر ناصية التعبير المثير في الاطار الفني[1].

ثم تأتي محاولات أخرى من روادها في الشام عمر بو ريشة (ذي قار 1932) وبدردين الحامد " ميلسون" وعدنان مردم " غادة أفاميا 1967" ملكة زنوبيا 1969"، الحلاج 1971، رابعة العدوية 1976، وسواهم ويمكن أن نمد دائرة هذه الظلال في مصر من احمد زكي " أبو شادي الالهة 1927، إحسان 1927، وعلى محمود طه " أرواح وأشباح 1942[2].

يلاحظ من يرصد لعملية التأصيل ما أنجزه أحمد شوقي ثم ممن حاولوا رسم خطى شوقي، منهم أحمد زكي أبو شادي، عزيز أباضة ومحمد الطاهر الجبلاوي ومحمد غنيم، ونلاحظ هذا أن كل هذه الاعمال الأخيرة لم تتقدم خطوة على أعمال شوقي إنما هي انتكاسة لحركة المسرح الشعري، وهو ما يعود إلى أن هؤلاء اعتمد وفي كتاباتهم المسرحية على مقدراتهم الشعرية من دون أن تكون لهم مقدرة.

وهو ما يفسر دائرة النسيان أسدلت على معظم هذه المسرحيات، وضاع الكثير منها، وما بقى منها أصبح ذكرى لهذه التبعية، ولعل مسرحيات عزيز أباضة منها الوحيدة التي مازالت تعيش بيننا.[3]

[1] فن المسرح، حلمي بدير، ط1، 2003، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص 181-182.

[2] المسرح الشعري العربي "الازمة والمستقبل"، مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، الكويت، دط، يوليو 2013، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

4- الخصائص الفنية للمسرح الشعري:

أ- اللغة: "la langue"

تعتبر اللغة مستودع أفكارنا وعواطفنا، وهي وسيلة تصوير فنون الأدب كما تعد أداة اساسية لرسم وتلوين الشخصيات والأحداث، وتحدد المقر العام لأي عمل أدبي، وتلعب اللغة وصورها دورا هاما في الدلالة على المغزى العام للمسرحية، يقول الدكتور "مصطفى بدوي" في كتابه (دراسات في الشعر والمسرح):<<غالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها>>[1].

فالصور المستخدمة بواسطة اللغة في المسرحية، لها علاقة بالجو العام أي انها تدل دلالة خالصة على الفكرة التي تعالجها المسرحية، إضافة إلى هذا هي وسيلة رسم الشخصيات وتلوينها، فمن خلال اللغة المستخدمة على لسان الأشخاص في المسرحية، يكون في مقدرة الدارس لها – المسرحية- تحديد ملامح الشخصية وطباعها ومزاجها وعلاقتها بالشخصية الأخرى في المسرحية، ولقد أولى النقاد للغة المسرح اهتماما كبيرا باعتبارها " جوهر فني به يكشف الأدب المسرحي عن أثمن مقوماته"[2]، فاللغة التي تكتب بها لغة المسرحية، فقد نجد مسرحيات باللغة الصامتة كما نجدها بالفصحى، فالعالمية لها دلالتها وباستطاعتها أن:" تصور خلجات النفس والفكر ما لا تقوى عليه مسرحيات أخرى مكتوبة باللغة الفصحى"[3].

إذن: فلغة المسرحية هي القالب الذي يصب فيه المؤلف المسرحي أفكاره وعواطفه، بهدف التعبير عن رؤيا أو تصوير موقف أو توصيل فكرة ما.

---

[1] دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص53.

[2] في النقد المسرحي (مقدمة الكتاب)، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان دط، دت، ص09.

[3] نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، المرجع السابق، ص43.

ب- الحوار: le dialogue

الحوار هو شكل من أشكال التواصل، يتم فيها تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وكلمة (dialogue) منحوتة من اليونانية: (dia) التي تعني اثنين و(logos) التي تعني الكلام[1].

ويعد الحوار العماد المسرحية، فهي أداة عرض الحوادث، ورسم الشخصيات وتلوينها، كما أنه وسيلة تواصل بين الممثلين والجمهور من جهة، وبين الممثلين من جهة أخرى، والحوار المسرحي مختلف عن المحادثة في الحياة اليومية، فهو ليس مجرد حديث بين شخصين، بل يعد جزء من أجزاء الحدث، معنى هذا أنه يدفع الحدث للتطور[2].

ووظيفته دائما بلاغية تهدف إلى ايصال معلومات للمتفرج عن طريق الشخصيات وللحوار عدة أشكال[3]، فيكون:

- عن طريق تبادل مقاطع كلامية طويليه أو قصيرة أو متناظر في الطول والقصر بين الشخصين.
- عن طريق الفعلي بين المتحاورين، أي انسجام بين شخصيتين المتحاورتين إلى حد بعيد.
- وقد يكون الحوار مصطنع لا يهدف إلى التواصل، حيث يتجاوز دور المتحاور فيها سوى الرد والمرافقة لتحريف الكلام.

وحتى يكون الحوار صالحا دقيقا يجب أن يكون مركزا، موجزا وموحيات في الوقت ذاته، فيجب على الأديب المسرحي <<اصابة الهدف بالكلمة أو رسم الشخصية في اجابة، أو الإحاطة بالمعنى في عبارة>>[4].

الحوار باعتباره أداة المسرحية، له وظائف كثير منها:

- التعرف على قصة المسرحية وما تضمنه من حوادث ومواقف: وهو لا قصها علينا سردا، بل يعرضها لناحية نابضة تتحرك أمامنا.

[1] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، دت، ط1، ص175.
[2] نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، دار عودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص44.
[3] فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص148.
[4] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 177-178.

– تلوين هذه الاحداث والمواقف بما يناسبها: فإن كانت المسرحية مأساة فعلى كاتبها أن يتخير الألفاظ ما يثير شعور الفزع، وإن كانت ملهاة اتقى من العبارات ما يشبع روح الفكاهة والسخرية، يقول توفيق الحكيم في هذا الصدد: << فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في اليد المصور، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن>>[1].

– تكوين الشخصيات: فمن خلاله نكشف عن طبائع أشخاص المسرحية وخبايا نفوسهم، فالحوار يلقي الضوء على الشخصية، فيتخذه الدارس جسرا لوصول إلى الجانب العميق من نفسية الشخصيات والكشف عن ذهنيات هم.

خلق جو المريحة: إذ يلون أحداثها، فيعطيها بذلك طابع المأساوي أو المتهاوي والحوار يؤدي هذه الوظائف المتعددة في نفس الوقت، فقد يرسل عبارة على لسان إحدى الشخصيات، تكون محملة بمختلف الوظائف " ففيها أخبار بحادثة، وفيها تكون الشخصية، وفيها خلق الجو...".[2]

ج– الحبكة: "lintrigue"

كلمة الحبكة في اللغة العربية مأخوذة من حبك حبكا، أي أحكم صناعة الشيء، وحبك الحبل: شد فتله.

أما تعبير الحبكة (lintrigue) في اللغة الفرنسية فما خوذة من الفعل اللاتيني (lintricare) الذي يعني الحبر، ومنه الفعل الايطالي (inbroglio) أي الخلط والتدخل، وهو الأساس الذي قامت عليه الحبكة عند ظهورها كمفهوم[3].

والحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يغطي شكلا على الفعل الذي يمثل، وهي تعني الهيكل القصصي للأحداث المسرحية أي تسلسل وترتيب وتتابع الاحداث وانتقاؤها، والأحداث عادة ما تكون لها بداية ووسط ونهاية، هذه الاحداث تنفجر وتنطلق من أي حدث أو مؤتمر وتؤدي

[1] فن الأدب، توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص149.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

[3] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 166.

إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك متزنا على الصراع الوجداني بين الشخصيات، أو تأثير الأحداث الخارجية على إدارة الشخصيات[1].

هناك من النقاد من رأى أن الحبكة لازمة المسرحية أكثر مما هي لازمة لأي نمط أدبي آخر، بحجة كون المسرحية تمثيل لفعل في جوهرها يقول صاحبا كتاب "فن المسرحية" (فردب ميليت وجيرالدايدس بنتلي): << لا ينحصر عمل كاتب المسرحية في تشويق الجمهور للأحداث المنفصلة فقط، ولكن أن يربط كل حادث من الحوادث بما سبقه وما يتلوه من حوادث بما يسبقه وما يتلوه من حوادث بحيث نستطيع أن نعتبر بناء الحبكة منطقيا ومرضيا عندما ينكشف لنا كاملا[2]".

معنى هذا أن الحبكة تعد جزأ مهما في بناء حكاية المسرحية، فهي تربط اجزاء والاحداث ربطا وثيقا يقضي كله إلى الجزء، كما أنها تضفي عليها عنصر التشويق، هذا العنصر الفني الي يجعلنا نتابع العمل المسرحي حتى النهاية دون كلل أو ملل.

وتنقسم الحبكة إلى نوعين وذلك على مدى ترابط الحوادث وعلاقتها بالشخصية: حبكة مفككة وحبكة متماسكة، فالأولى هي التي تكون احداثها غير مترابطة، اما الثانية فهي تترابط أحداثه بشكل محكم، وتكون خالية من الانفعال والتكلف، وهي حبكة مركبة من حكايتين أو اكثر وعدة شخصيات[3].

ولتكون الحبكة محكمة لابد من توفر عدة عناصر فيها[4]:

- العرض التمهيدي أو الشرح: حيث يقدم المؤلف نبذة عن الموضوع ككل وعن الشخصيات.
- نقطة الهجوم أو نقطة الانطلاق: وهي البداية الحقيقية أو المنطقية للحدث.
- التطور أو التعقيد (الحدث الصاعد): أما التطور فهو حسب أرسطو كل ما يمتد من بداية الحدث وحتى نقطة التحول"، والتعقيد هو تأزم الأمور نتيجة تعارض القوى المتصارعة.

[1] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص47.

[2] فن المسرحية، فردب ميليت وجيرالدايدس بنتلي، المرجع السابق، ص395.

[3] الخطاب الدرامي في المسرح الحديث: عبد المنعم زيد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 17.

[4] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص ص52-58.

- الأزمة: هي اشتداد حدة الصراع وشدة التأزم(نقطة التحول الحدث).

- الذروة: وهي قمة التوتر الانفعال، وهي النقطة التي يحل عندها الصراع.

- التعرف(الاستكشاف): أن يكشف المستور، ويتغير حال البطل من الجهل بما كان خفيا به إلى العلم به.

- الانقلاب أو التحول: التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من حالة إلى حالة اخرى مناقضة وفق قانون الضرورة والاحتمال.

ي- الحل: وهو النقطة التي تنحل عندها كل التشابكات في الموضوع المطروح.

د- الشخصيات: "les personnage"

كلمة "شخصية" في اللغة العربية مستحدثة، وقد أخذت من كلمة الشخص التي تعني "سواد الإنسان وغيره يراه من بعيد"، أي أنها تعني السمات العامة فقط، وقد جرت العادة في فن المسرح أن تستخدم بالعربية أيضا تسمية "كاراكتر" وهي مأخوذة من الانجليزية (characes) التي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة[1].

وهناك علاقة جدلية بين الفعل الشخصية وصفاتها، فحين تطغى الصفة على الفعل أو في حالة غياب الفعل، تكون الصفة هي المحددة للشخصية ويرى أرسطو[2] أن كلا من الصفة والفعل مهيمن في تكوين الشخصية إلا أن الفعل يقدم الصفة باعتباره محاكات لفعل الانسان، لأن المشاهد يتعرف على الشخصية من خلال أفعالها في المواقف الدرامية في المسرحية، ولعل نظرة أرسطو هذه كانت مبنية على أساس بنية التراجيديا اليونانية التي كانت تغيب فيه العوامل النفسية، ويبقى الفعل هو المحرك الاساسي للحدث، ولكن من تطور المسرحية، صارت العوامل النفسية ذات مكانة في تحديد فعل الشخصية، ولكي يوفق المؤلف المسرحي في اختبار الشخصية عليه الاحاطة بجميع الأبعاد المتعلقة بها: النفسي، الفيزيولوجي، الاجتماعي،...الخ.

[1] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 269.

[2] المرجع نفسه، ص271.

وتتنوع الشخصيات في المسرحية بين شخصيته محورية تدور حولها كل المحاور، وبإرادتها تخلف الصراع وتدفع الاحداث إلى التطور، والشخصية معارضة للبطل، وشخصيات أخرى ثانوية، وحتى تكون الشخصية منسجمة مع حداث، يقترح أرسطو أربع ملاحظات[1]:

- أن تكون الشخصية حسنة: أي الأقوال والأفعال التي تمثل تكون دالة على الإدارة والاختيار.
- أن تكون مناسبة: أي ملائمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها.
- أن تكون تشبيهية بالواقع: أي أن تكون ممكنة التحقق في الواقع حتى تبدو أكثر إقناعا.
- أن تكون متناسقة: أي أن تصرفها سوية متناسبة مع طبيعتها.

هـ- الفكرة او الموضوع: "le thème"

تعتبر الفكرة أحدى العناصر الفنية المهمة لبناء المسرحية، "والفكر يشير إلى محتوى الفعل، كما يشير إلى المعنى والموضوع في المسرحية"[2].

إذن: الفكرة تمثل المضمون الذي يدور حوله النص المسرحي.

ولكل مسرحية فكرة تستهدفها، ويشترط في الفكرة أن تكون أخلاقية أو إصلاحية أو تاريخية أو سياسية...الخ، وهي ضرورية في العمل المسرحي إذ أنها تعطي المسرحية وجدتها، وللكاتب هدفه الاول، كما تحدد له ما ينسجم مع هذا الهدف.[3]

والكاتب المسرحي ليس حرا حرية مطلقة في اختيار الموضوع لوجود مواضيع لا تصلح للتأليف المسرحي، والاهم من ذلك هو انتقاء الموضوع الجيد، فقد يكون الكاتب ذا سعة كبيرة من الاستعداد والموهبة إلا أنه لا يوفق في اختيار الموضوع، يقول توفيق الحكيم" في هذا الصدد: <<الموضوع الجيد في المسرحية ضرورة من ضرورتها، شأنه في ذلك شأن النغم الجد في السمفونية... فما يكاد يعثر عليها الموسيقى حتى يجدها كالحبلى بالتخريجات>>، معنى هذا أن الموضوع الجيد في المسرحية هو ذلك الموضوع الجاد الذي نجده مجرد الدخول فيه غنيا زاخرا فتولد فيه الأفكار والمواقف والشخصيات.

---

[1] مدخل إلى علوم المسرح: أحمد زلط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص 158.

[2] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص324.

[3] فن المسرحية، فردب ميليث وجيرالدايدس بنتلي، المرجع السابق، ص385.

و- الأحداث: "Les actions"

عرّف "أرسطو" التراجيديا بأنها<< محاكات لحدث واحد كامل>>[1].

كما أن أصل كلمة "دراما" باليونانية هو الحدث والفعل، هذا يعني أن المسرحية في جوهرها هي تمثيل لفعل.

والفعل الدرامي هو محصلة افعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة لأنه القال من وضع إلى أخر من بداية المسرحية إلى نهايتها[2].

وقد ميز أرسطو بين نوعين من الحدث[3]:

- حدث بسيط: وهو الذي يمكن حدوثه متصلا واوحدا، ويقع فيه التغير دون ان يكون هناك انقلابا أو تعرف.

- حدث مركب: وهو الذي يكون فيه التغير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا.

وتتنوع الاحداث في المسرحية بين احداث داخلية واخرى خارجية، أما الداخلية فهي التي تؤثر في النفسية الشخصيات، وأما الخارجية فهي نتيجة تفاعل الشخصيات مع الاحداث الخارجية في المسرحية.

والفرق بين الحدث في الحياة اليومية والحدث الدرامي هو: "أن لا حدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية، لأن منطق الحياة يحكمه، أما الحدث في العمل الفني لا يحتمل إلى نهاية واحدة، لأن المنطق الفني هو الذي يحكمه"[4].

ز- تأويل النهاية: "la dénouememt"

كلمة (dénouememt) الفرنسية المأخوذة من اللاتينية (de-nodar) بمعنى فك خيوط العقدة، وتترجم حرفيا في اللغة العربية بتعبير حل العقدة، وهي مفهوم كلاسيكي يتطابق تماما

[1] نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، المرجع السابق، ص17.

[2] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 341.

[3] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

مع نهاية الحبكة كذلك يستخدم في اللغة الانجليزية(COCLUSION)الذي يترجم في اللغة العربية بكلمة الخاتمة، وتعتبر (Resolution) الذي يترجم بكلمة الحل[1].

ولقد عرفها المنظر الفرنسي "مارمونتيل" في القرن الثامن عشر بأنها أمر يقطع خيط الاحداث[2].

وقد وضعت الكلاسيكية الفرنسية شروطا ثلاثة للخاتمة الجيدة:

- أن تكون ضرورية: أي أن أهواء الشخصيات هي وحدها التي توصل إلى الكارثة لا المصادفة.

- أن تكون كاملة: بمعنى أن الخاتمة يجب أن تعرف بمصير كل الشخصيات وأن تعطي حلا لكل المشاكل التي طرحت في المسرحية.

- أن تكون موجزة واضحة: أي أن تتم نتيجة لتسارع الحدث في النهاية، وقد حددت الدراسات النقدية الحديثة نوعين من كتابة المسرحية على اساس النهاية[3]:

* الشكل المفتوح: وتكون النهاية فيها غير حتمية أو تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة.

* الشكل المغلق: تكون النهاية فيه حاسمة، أحداثها نتيجة حتمية للفعل المسرحي، تحسم فيه الامور بشكل كامل.

من هذا نخلص إلى أن الخاتمة هي الوسيلة المؤلف لفض الاشتباك القائم في مسرحيته.

ح- الصراع: "conflit"

إن قصة الصراع قديمة عند الانسان قدم تاريخه وأساطيره واديانه وقصة هابيل وقابيل من أوضح أصناف الصراع الفردي المتكافئ، الذي حفظته الاديان السماوية بجانب أنواع أخر من الصراع (كصراع أدم مع الشيطان، وصراع داود مع جالوت وصراع موسى وغيره من الانبياء مع الكفار...)[4]، أما الصراع الذي يتميز به العمل المسرحي فهو <<ذلك الصراع الذي ينشب بين الشخصيات المسرحية في محاولة فرض إرادة الأقوى على الاضعف>>[5].

[1] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص179..

[4] دراسات هيكلية في قصة الصراع، أحمد حمو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1984م، ص 13.

[5] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط2، 2011، ص323.

ويعرّف" مجدى وهبة" بأنه: <<الصدام بين الشخصيات أو النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة>>.[1]

ويقول الدكتور "محمد زكي العشماوي" مبينا أهمية دور الصرع في خلق العمل المسرحي: <<الصراع هو التدفق الحركي المتصاعد الذي يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة فإذا هي تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ثم تبلغ الذروة في العنف ثم تنحدر إلى الحل: حل الازمة الذي يعاقبها السلام والاسترخاء يؤدي إلى النهاية... ومن ثم كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامي، فهو خط فعل المتصل لكل وجوهه وهو الرباط المحكم الذ يصل بين اجزاء ويوحد بينهما...>>[2]

[1] مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، أحمد صقر، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص158.

[2] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص91.

الفصل الثالث

دراسة سيمائية لنص المسرح الشعري [دماء على ستار الكعبة]

1- لمحة عن حياة المؤلف (فاروق جويدة)

2- قراءة في المسرحية الشعرية

4- أبعاد الشخصية في المسرح الشعري

5- أساليب التشخيص في المسرحية

6- الخصائص الفنية للمسرح الشعري

7- الإيقاع الشعري

8- المكان والزمان الشعري في المسرحية

1- لمحة عن حياة المؤلف (فاروق جويدة):

فاروق جويدة (10 فبراير 1946) شاعر مصري. ولد في محافظة كفر الشيخ، وعاش طفولته في محافظة البحيرة، تخرّج من كلية قسم الصحافة عام 1968، وبدأ حياته العملية محررًا بالقسم الاقتصادي بجريدة الأهرام، ثم سكرتيرا لتحرير الأهرام، وهو حاليا رئيس القسم الثقافي بالأهرام.[1]

- نظم كثيرا من ألوان الشعر ابتداء بالقصيدة العمودية وانتهاء بالمسرح الشعري. قدم للمكتبة العربية 20 كتابا من بينها 13 مجموعة شعرية حملت تجربة لها خصوصيتها، وقدم للمسرح الشعري 3 مسرحيات حققت نجاحا كبيرا في عدد من المهرجانات هي الوزير العاشق ودماء على أستار الكعبة والخديوي.

- ترجمت بعض قصائده ومسرحياته إلى عدة لغات عالمية منها الإنجليزية والفرنسية والصينية واليوغوسلافية، وتناول أعماله الإبداعية عدد من الرسائل الجامعية في الجامعات المصرية والعربية[2].

- عين للفريق الرئاسي واستقال منه احتجاجا على الإعلان الدستوري المكمل (نوفمبر 2012)

- **مؤلفاته:**

- أوراق من حديقة أكتوبر (ديوان شعر) 1974 .
- حبيبتي لا ترحلي (ديوان شعر) 1975 .
- أموال مصر: كيف ضاعت (اقتصاد) . 1976
- ويبقى الحب (ديوان شعر) 1977 .
- وللأشواق عودة (ديوان شعر) 1978.
- في عينيك عنواني (ديوان شعر) 1979.
- الوزير العاشق (مسرحية شعرية)، بلاد السحر والخيال (أدب رحلات)، دائماً أنت بقلبي (ديوان شعر) . 1981.

[1] ويكيبيديا الموسوعة الحرة، فاروق جويدة، 2017/5/3 الساعة 10:30 صباحا.

[2] الموسوعة العالمية للشعر العربي، نبذة حول فاروق جويدة 2017/5/3، الساعة 10:30صباحا.

-لأني أحبك (ديوان شعر) 1982.

-شيء سيبقى بيننا (ديوان شعر) 1983.

-طاوعني قلبي في النسيان (ديوان شعر) 1986.

-لن أبيع العمر (ديوان شعر) 1989.

-زمان القهر علمني (ديوان شعر)، قالت (خواطر نثرية) 1990.

-كانت لنا أوطان (ديوان شعر) 1991 شباب في الزمن الخطأ. 1992.

-آخر ليالي الحلم (ديوان شعر) 1993 دماء على أستار الكعبة (مسرحية شعري)، الخديوي (مسرحية شعرية) 1994.[1]

2- قراءة في المسرحية الشعرية:

أ- رمزية العنوان

*** البنية السطحية:**

-نحويا:

ورد العنوان على شكل جملة إسمية متكونة من قسمين:

دماء: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

على: حرف جر.

ستار: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على أخره وهو مضاف.

الكعبة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على أخره.

-(على ستار الكعبة) شبه جملة في محل رفع خبر.

-دلاليا :

دلالة العنوان (دماء على ستار الكعبة):

دماء: القتل والبطش والظلم.

[1] ويكيبيديا الموسوعة الحرة، فاروق جويدة، 2017/5/3 الساعة 10:30 ص11.

ستار: الغطاء والذي يوضع على الكعبة.

الكعبة: هي ذلك المكان المقدس الذي يحج إليه الناس، والعنوان ككل يدل على تدنيس الكعبة بالدماء وذلك لوجود عصبية قبلية وهناك ثنائيات متضادة وهي التدنيس والقداسة.

*** البنية العميقة:**

لقد كتب العنوان باللون الأسود على مساحة بيضاء يعلوه اسم الكاتب، فهذا دليل على اتساع الأزمنة، إضافة إلى تدنيس المكان المقدس بعدما أن ألقي عليه الدم على ستار وهو استدل به في المسرحية كقوله :

نهر الدماء يسيل فوق ستائر البيت العتيق

الدم يُغْرق وجه الكعبة الشريفة[1].

يدل العنوان على وجود علاقة بالواقع العربي فهو يستشرف ذلك الواقع المرير الذي تعيشه الشعوب أو ما يعرف بالربيع العربي من خلال شخصية الحجاج فرمز إليه بالطابع السلبي في استغلال الدين للحفاظ على ملكه وكرسي الحكم.

-ومن الأمثلة الواردة في النص المسرحي نذكر:

*أني للكعبة أنتسب

في الكعبة اسمي

أَنْ أَهْدُمَ حَجَراً فِي بُنْيَانْ

فَلِكَيْ أَحْمِيَ الدين .. مَعَ الدَّيَّانْ[2]

وكان يقنعهم بحكم الشورى وأن رأيهم مهم في قوله: (مستعرضاً) يا حجّاج.. ماذا يعني حكم الشورى..؟

[1] دماء على ستار الكعبة، (مسرحية شعرية)، فاروق جويدة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص35.

الحجاج: حكم العقلاء[1].

الحجاج" لن أحكم إلا بالشورى.

أصوات: لن يحكم إلا بالشورى

الحجاج: أريد الآن أن أختار منكم

أنا أختار.. أم أنتم

أصوات: نختار نحن

الحجاج: إياكم ورفقاء السوء[2].

ومن الأبعاد السياسية الدالة على الحكم الظالم نرد:

الحجاج: والله إنِّي لا أخاف في الشعوب رجالها.

لكنني والله أخشى في الشعوب نفاقها[3].

ب- ملخص المسرحية:

تدور أحداث العرض حول شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي وفترة حكمه الظالم، حيث كان يحكم باسم الدِّين ظلمًا، فراح يقتل ويسفك الدماء تطبيقًا لشرع الله من وجْهة نظره الأمر الذي قد أدّى إلى تفشى الجهل والفقر والمرض والجوع، وانقسام الشعب حوله، رغم ما كانوا يكونونه له من حب... ويظهر في النص شخصيات سعاد وعدنان التي تحبه كرمز للعدل، بينما يحبها هو أيضا، وهي امرأة عنيدة من أبناء الشعب التي استطاعت أن تقف في وجه الظلم، وأن ينقلب عليه الشعب ليضعوا ضده ثورة، فعندما يشعر بخطرها يأمر بموتها ويقيم لها محاكمة باطلة، وشهود زور لتتم المحاكمة بتهمة أنها تثير الشعب ضده وتخفي عدنان تلك الشخصية التي يكرهه الحجاج في بيتها في نفس لوقت الذي لا يرغب فيها الحجاج بقتل سعاد لأنه يحبها ولكن حاشيته تشجعه على أن يتخلى عن

[1] دماء على ستار الكعبة، (مسرحية شعرية)، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص28.

عواطفه، فيحكم عليها بالإعدام، ولكن الشعب لا يقبل بهذا الحكم المجحف ضد سعاد، فينهض الشعب بجميع فئاته من النساء والشيوخ ضده كمحاولة أخيرة لرد الظلم عن أنفسهم، وينتهي العرض بقتل سعاد الحجاج، والتي حاولت أن تقف في وجه الظلم، رغم كونها ضعيفة، ولكنها تنتصر وكأنها كناية عن الشعب كله.[1]

3- سيميائية الشخصيات:

والشخصية كائن من ابتكار الخيال، يكون له دور أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية، والدراما الإذاعية،[2] فالشخصية هي مجموع العلاقات بين الدَّور الذي تقوم به، مُضاف إليهما ما يربط هذه العلاقة من مكونات فطرية ومكتسبة، وللشخصية أنواع[3]، منها الرئيسية (الأساسية) ومنها الثانوية (البسيطة) ولنتطرق إلى هذا في المسرحية.

أ- الشخصيات الرئيسية: وهي الشخصية الأساسية في المسرحية تتميز بقوة تأثيرها على تحريك الأحداث، كما تسمى ببطل المسرحية، الذي يلعب دور البطولة أو الدور الأساس، ومن هذه الشخصيات نجد: (الحجاج، سلام، سعاد) وهذه الشخصيات المحورية يسلط عليها الشاعر الضوء ويبْنى عليها الفكرة، وسنتناول هذا النمط في المسرحية الشعرية [دماء على أستار الكعبة] لفاروق جويدة.

- الحجاج: شخصية رئيسية في المسرح صفته الظلم والقتل، فهو حاكم لم يخش الله أبدًا في حياته حتى يُرفق بالإنسان ويُلينُ معه في الحكم وهذا دلالة على أنه طاغٍ طغيانًا عظيمًا وهذا على حدِّ قول سلام.

---

[1] بالصور عرض "دماء على ستار الكعبة" لفاروق جويدة على خشبة العائم، أحمد منصور، (فعاليات اليوم العاشر للمهرجان الختامي لنوادي المسرح للدورة ال 23 في الفترة من 12 وحتى 25 سبتمبر الأقصر ثقافة المنيا، الاثنين 22 سبتمبر 2014، 5:05م، حقوق النشر لليوم السابع.

[2] المعجم المسرحي، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط1 مكتبة لبنان لناشرون، بيروت، 1997، ص 269.

[3] فنون المسرح والاتصال الاعلامي، عبد المجيد شكري، ط1، دار الفكر العربي القاهرة، 2011، ص 180.

سلام: هُوَ حَاكِمٌ لَمْ يَخْشَ وَجْهَ الله يَوْمًا في حَيَاتِهْ..

رَجُلٌ رَهِيبٌ لا يخافُ الله..

صوت: ما زال يَقْصِفُ في الحرمْ..[1]

من هنا يتبيَّن لنا أنَّ الحجَّاج لم يكن عادلا في حكمه، فهو أكبر الطغاة في تاريخ العرب والمسلمين، بحيث أن الشاعر قرن الشخصية بالفعل الذي تقوم به، وما يدل على مشاعرها.

هذا وقد يصفه سلام بأنه ذو قلب غليظ ينغص على الآخرين بحقده وحمقه، فعنده القتل كشربة ماءٍ أو أسهل من ذلك، بحيث أجابه حينما سألوه عن عدد قتله فأجابتهم بأنه تجاوز المئة في القتل إذن فزمن حُكمه زمن القهر والبطش الشديد.

سلام: رَجُلٌ غليظُ القَلْب ليْسَ له مثيلْ..

سَأَلُوهُ: كَمْ قَتْلاَك يا حجَّاجْ؟

فأجَابْ: إنِّي قد تجاوزْت المئة..[2]

فالحجاج شخصية تسمى البطل الضد أو البطل الشرير يستقطب جميع مظاهر الظلم والقتل، فهو يحب لون الدم منذ أن كان صغيرًا وأجمل ما يراه دم الضحايا أيْ أنه يحب القتل دون سواه وسفك الدماء

سلام: سألوه: من أحْبَبْتَ يَا حَجَّاجْ..؟

فأجَابْ: ما أحبَبْتُ شيئًا في حَيَاتِي غيْرَ لَوْن الدّمْ، يُسْكِرِنِي كأقْداحِ النبيذْ.

سَألوهْ منْ تَخْشَاهُ يا حَجَّاجْ..؟ فَأجابَهُمْ:

الشَّعْبُ إنْ أعطيْتهُ عقلا.

وَلَمْ تَقْطَعْ لِسَانَهْ..[3]

[1] دماء على ستار الكعبة، "مسرحية شعرية"، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص 13

[3] المصدر نفسه ص 14

وفي موضعٍ آخر يصف الحجّاج نفسه بأنه ذو مكانة رفيعة، فالشخصية المحورية إذْ أنها تُنْشِئُ الصّرَاع وتجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، كما تؤدي نوعًا من الانفعال والتفاعل مع الظروف، فيكون ردّ فعلها قويًا باتجاه الحدثْ[1].

الحجاج: أَنَا ابْنُ جَلاَ وطلاَّعِ الثنَايَا

أَنَا الجَلادُ تُسْكِرُنِي المنَايَا

أُحِبُّ الدَّم لَمْ أعْشَقْ سِوَاهُ

وَأجْمَلُ مَا أَرَاهُ دَمُ الضّحَايَا

أنا الحجَاجُ يا شعْبَ النِّعَاجِ..[2]

هكذا يكشف لنا الشاعر عن شخصية الحجاج ظالما طاغيًا قاتلا ساخرًا كارهًا للعدل والأمْن، هذا وقد أخذت الشخصية المسرحية الشعرية المعاصرة تتحرر إلى حدٍ ما من قبضة الشّاعر وتعبِّر عن نفسها فاختفى صوت الشاعر، وارتفعت أصوات شخصياته بدرجات متفاوتة، واستطاع بعض الشعراء أن يخلقوا شخصيات مسرحية مختلفة ومتمايزة[3].

فالحجاج يُبيحُ قتل المسلمين ويعتبره قانون الحياة العامة حيث يقول سلام عن ذلك:

سلاّم: باللهِ كَيْف يُبيحُ قَتْلَ المسلمين على قرابينِ

الطُّغاةْ؟..

شيءٌ عجيبٌ أنْ يَصير القتلُ قانُونَ الحيَاهْ

الكعبَةُ بيتُ الله..

هَلْ تَهْدِمُ بَيْتَهْ؟![4]

[1] الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل – دراسة تحليلية- نيهان حسون السعدون، دراسة موصلية العدد السادس، ربيع الثاني 1428هـ/ آيار- 2007م، ص21.

[2] دماء على ستار الكعبة، "مسرحية شعرية"، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 26.

[3] المسرحية في الأدب العربي الحديث، خليل الموسي، اتحاد الكُتابْ العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص 85.

[4] دماء على ستار الكعبة، "مسرحية شعرية"، المصدر السابق، ص 35.

فسلّام يتساءل ويتعجَّب في آن واحد من الحجَّاج وفعله الشرِّير فهو لا يزال مصرٌ على أفعاله البَشِعَةْ وخاصةً العبث في بيت الله تعالى فهو بيت منزهٌ من التدنيس والشوائب فهو مكان طاهرٌ عارٌ أن يُهدَم، فسلّام يخبر الحجاج عن أخطائه وأفعاله السيئة بقوله:

سلام: هَدمْتَ الكعبة يا حجَّاجْ..

أعْمَاكَ الخَلْقُ عَنِ الخَالِقْ..[1]

فسلام يصرِّح بما فعله الحجَّاج من هدمٍ وظُلم وهتكٍ للمحارم وقتلٍ لحرية الإنسان .

وفي مَوْضِعٍ آخر نجد سعاد تُقِرُّ بأَنَّ الحجَّاج هو صاحب السيف المدنّس من دماء المسلمين فهي صريحة في قولها، وفي هذا تقول:

سعاد: حجاجْ..

يا صاحبَ السَّيْفِ المدَنَّسِ منْ دماء

المسلمين.. يا هادمَ البيتِ الحرامْ.. عليْكَ

لَعْنَاتُ السماءْ..[2]

فهنا سعاد تَدْعُو عليه أن تَنْزِلَ عليه لعنَاتُ السَّماء وهذا جزاء ما يفعَلْ فشخصية الحجاج تدور حولها معظم الأحداث وتؤثِّر وتتأثّر بها أكثر من غيرها[3].

فبمَا أنه يفعل كل الأفعال المذمومة المنبوذة من قتل وسفك للدماء وهتكٍ للأعراض وظلمٍ وطغيان، فهو بالطَّبع لا يحبُّ العدل ويمقته، وبالتالي لا يُحبُّ المتَّصفين به، وهنا ينكر الحجاج عدنان على لسانه في ثلاث مواضع:

الحجاج: عَدْنَانُ أحْقرُ من رأيتْ..

الحجاج: لا تذكُرِي عدنان عندي..

[1] المصدر نفسه، ص 33.

[2] دماء على ستار الكعبة، "مسرحية شعرية"، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 94

[3] من فنون الأدب، مسرحية، الدكتور عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978م، ص 22.

الحجاج: لا يستحقُّ الذِّكْر حتى تَذْكرُه..[1]

فالحجاج ينفي نفيًا تامًّا عدنان من الوجود ويقرُّ على موتِهْ، لكي يبقى هو في الحياة مسيطرًا على شعبه، يحكم بالظلم ويشهد بالزور.

كذلك نجد شخصية **سعاد** تلك المرأة الثائرة ضد كل أشكال الظلم والطغيان، اسمها الكامل في المسرحية الشعرية سعاد أحمد جمال الدين، عانت كثيرا في أيامها وهذا على حد قول سلام.

سلام: كانت أجمل الفتيات في أيامها

عبرت على أيمها كل السحابات الحزينة

لا أدري كم عاما ولكن كل ما أدريه.. أعوام

ثيرة[2]

وفي موضع آخر:

سلام: كبرت سعاد ورغم ما صنعت بها الايام عاشت

تنتظر

عدنان لم يرجع.. وضاقت كل أبواب الأمل ..[3]

فسعاد من الشخصيات المتآمرة على الحجاج وذلك لرفضها للظلم فهي تكرهها في قولها:

صوت: ماذا عن الحجاج..؟

سعاد: لا تسألوني عنه.. إني أكرهه..

في أي أرض أكرهه.. في أي عصر أكرهه.. [4]

[1] دماء على ستار الكعبة "مسرحية شعرية"، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 77.

[2] المسرحية، المصدر السابق، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص48.

يتضح لنا أن سعاد هي الشخصية المحورية في المسرحية ترفض الظلم والبيوقراطية، وهي امرأة واعية تسعى إلى التغير. وتأمل في تحقيق العدالة، وتحقيق نفسها وكيانها أمام مجتمع صار الظلم واللامبالاة أهم ميزاته.

هذا وقد نجد شخصية **سلام** تعلقت بأحداث المسرحية، ونهايتها وأثرت في مصير البطل، حيث يعد الرجل الطاهر – الصادق– المسالم– الشريف– وهو دستور ناطق بخبايا الحجاج، ينبه سلام الناس إلى غلق البقاع المقدسة حتى لا تدنس من أعداء الله في قوله:

سلام: يا أهل مكة أغلقوا الأبواب

هذا عدو الله يكتسح الربوع الطاهرة

هذا عدو الله يعبث بالمحارم عند بيت الله[1].

وكذلك أنه دعا الله أن يحمي المسلمين من الطغاة.

سلام: دعوت الله أن يحمي دماء المسلمين من الطغاة..[2]

سلام يتحسر من الوضع الذي هم فه بحيث لا أمن ولا أمان ولا عدل ولا أخلاق هذا الزمن غير زمن عدنان الذي هو زمن العدل والحق حيث يقول:

سلام: آه من الزمن الذي لا عدل فيه..

آه من الزمن الذي لا طهر فيه..

آه من الزمن الذي لا أمن فيه..

لا عدل فيه.. لا أمن فيه.. لا طهر فيه..[3]

فشخصية سلام شخصية ناطقة بكل مكونات الشخصيات المتآمرة على الحجاج وذلك لنكرانه لأفاعيل الحجاج الشريرة.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص142.

ب– الشخصيات الثانوية: وهي الشخصيات التي تسلك سلوكا تلمسه بوضوح، وهي شخصيات مسطحة لها وجه واحد وتصرفات مثل هذه الشخصيات تكون عادة غير مؤثرة، وتتمثل في شخصيات الثانوية لكنها ليست شخصيات زائدة، فهي تلعب أدوار تحرك الاحداث بشكل أو بأخر[1]. إذ لا يمكن إقصاؤها أو تجاهلها، فهي تعمل على تحريك مصير الشخصية الرئيسية. ومن الشخصيات الثانوية في النص المسرحي الشعري [دماء على ستار الكعبة] لفاروق جويدة نجد (علاء الدين – رفيق الأنس – حسب الله – صفاء الملك – عبد الله – كريم)، وهناك شخصيات يكتفي الكاتب بالإشارة إليها إشارة عابرة ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات (سعيد – الهادي – أمين).

علاء الدين: شخصية ارتأت حكماً باسم الدين والعدل والحق، إذ يُعتبر وزيراً للحجاج وهو من ممثّلي الشعب، بقوله: باسْمي وباسم رجالنا.. إنا نريد الحكم باسم

الله باسم الحق باسم الدين.

نريد القصاص من السارقين.

نريد الحماية للجائعين.

نريد القصاص من السارقين.

نريد الحماية للجائعين

نريدك سيفاً على الطامعين

وهديا ونوراً للحائرين.

وليلاً طويلاً على العابثين.

فديْناك يا أعدل الحاكمين[2].

[1] فنون المسرح والاتصال الإعلامي، عبد المجيد شكري، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص180.

[2] المسرحية، المصدر السابق، ص27، 28.

فعلاء الدين يطالب في حكمه العادل شرعاً باسم الله وباسم الحق وباسم الدين وهذا هو الصواب الذي لا بديل له.

وفي موضع آخر نجده يريد الحق في كل شيء وينكر كل ما هو باطل ومعبر عن النفاق، وفي هذا يقول:

علاء الدين: نريد النزاهة في كل شيء

نريد رجالا إذا أقسموا

يبرّون حتما بما أقسموا

يموتون من أجل إيمانهم

نريد العدالة في العيش، في الصوت، في القبر..[1]

وفي مقطع آخر نجد علاء الدين يأمر الحجاج بقطع رأس الفساد وكل ما يؤدي إلى الظلم والنفاق، وسيف الله بين يديك فلتجعله رادعاً حقيقة للجرائم، وهذا على حدّ قوله:

علاء الدين: الآن يا حجاج بين يديك سيف الله..

فلتقطع به رأس الفساد..

لم يبق شيء لم نتاجر فيه يا حجاج..

في الخبز تاجرنا.. في الأرض تاجرنا

في العرض تاجرنا.. في العُهر تاجرنا

في الدين تاجرنا..[2]

ومن هذا نلاحظ أن علاء الدين شخصية ساهمت في تحريك الأحداث بشكل مميّز ولائق.

أما شخصية حسب الله فهي شخصية ناطق باسم الشعب، فهو بذلك يبغي حكم الكادحين الجائعين وأمله الوحيد حكم الشورى، فهو معارض للحجّاج يحكم باللاعدل وشهادة الزّور.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص31.

[2] المسرحية، ص32.

حسب الله: قد كنت يا حجاج حلم الكادحين الجائعين.

الساقطين..

إنا نريد الآن حكم الكادحين..

يأتي الوزير وليس يملك درهما

يأتي فقيراً معدماً

ويحاول المسكين أن يبني ولو شيئاً صغيراً

للعيال.. بيتاً صغيراً.. بعده قصراً كبيراً..

أو سكناً على أمواج نهر السّين..

مليون هنا أو نصف مليون هناك..

ليزوّج الأبناء يستر عرضهم..

كل الذي يبغيه يا مولاي يستر عرضهم..[1]

فحسب الله يبغي حكم الجائعين الذين ليس لديهم درهم يسدون به حاجاتهم، ولا حتى بيتاً يأوون إليه، فهو يأبى الحكم الذي يؤدي إلى تفشّي الجهل والقتل والفقر والجوع والمرض، كذلك وفي موضع آخر:

حسب الله: نريد رغيفا لكل البطون.

وبيتا صغيرا وحلما كبيرا.[2]

كذلك نجده يريد حكم الشورى في قوله يسأل:

حسب الله: هل تحكم فينا بالشورى..؟

الحجاج: لن أحكم إلا بالشورى..[3]

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص38.

أما الشخصية الموالية من الوزراء فنجد رفيق الأنس والذي يود من الحجاج أن يجدد بيعته في حكم الشعب وذلك في قوله:

رفيق الأنس: إنا نريد الآن يا مولاي شيئا واحدا.

نرجوك يا مولاي شيئا واحدا ..مولاي حقق

حلمنا.

إنا نجدد بيعتك.

ما دمت فينا .أنت زعيمنا.

حتى إذا ما مت يا مولاي تبقى حاكما و معلما

فالحزب يا مولاي جدد بيعتك ..[1]

فرفيق الأنس يزعم في نفسه أن الحجاج أمين بقوله:

رفيق الأنس : الآن يعلن حزبنا القومي:

تجديد الأمانة للأمينْ.[2]

كذلك نجد من الشخصيات الثانوية من خدَمة الحجاج يحْبون تحت عباءته، فقط لأنه حاكم وفي أفواههم ما ليس في قلوبهم، منهم (كريم – صفاء الملك – عبد الله).

كريم: شخصية موالية للحجاج نجده يثني عليه ويشبهه بالنور والعدل الذي عم الأرجاء بقوله:

مولاي يا حجاج يا نورا تألق في سماء قلوبنا..

يا فرحة الأيام في أعماقنا ..

يا نسمة تختال بين ربوعنا ..

يا تاج عز يشتهيه زماننا ..

يا رمز كل المجد في أيامنا..

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص28-29.

[2] المصدر نفسه، ص33

قد طفت في بغداد في عمان ..

في بيروت في حلب وقلب القاهرة

مولاي يا حجاج يا نبض القلوب الثائرة..[1]

وفي موضع آخر نجده يمدحه بقوله:

كريم : أنت الزعيم الذي تُرجى شفاعتهُ[2]

كذلك نجد صفاء الملك وهو شخصية مدحت الحجاج كباقي الموالين له، إذ أنها تقول مالا تفعل:

صفاء الملك: أنت الزعيم ولا سواك زعيمنا

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا

أنت عزّة أرضنا

أنت الذي منح الأمان ومزّق الأعداء بين صفوفنا

أنت الذي يحمي العروبة في العراق وفي دمشق

وفي المدينة عند مكّة يا نصير شعوبنا[3]

على الرغم من مدح صفاء الملك للحجاج إلا أنه قد انقلب عليه بالضد في قوله:

صفاء الملك: ضاع المديح

وفي موضع آخر:

صفاء الملك: هيّا اربطوه[4]

وبالإضافة إلى عبد الله تلك الشخصية التي كان دورها دور كريم وصفاء الملك كونهم يمدحون الحجاج خوفًا منه وتضرّعا، وهذا في قوله:

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص23-24.

[2] المصدر نفسه،ص24.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

[4] المصدر نفسه، ص 25.

عبد الله: أيا حجاج يا ابن الكرام ..

ويا بدرًا تألق في الظلام

فأنت الحق في يدنا دليلا

ونحن الآن ننعم بالسّلام ..[1]

وفي ذات الوقت نجده يعبّر بمواصفاتٍ عكس ما قاله من مدح في قوله:

عبد الله: هو حاكم أبلهْ

وفي موضعٍ آخر:

عبد الله: لا إنه رجل.. ومربوط اللسان.[2]

هكذا وتبقى الشخصية أهم عناصر المسرحية لأنها تدفع الأحداث إلى التطوّر، بحيث نلاحظ في النهاية أنه ما من ظلمٍ يدوم ولا من كفرٍ يستمر ولا من محتلٍ يحتلُّ فدوام الشر مستحيل، مادام أخيار يطالبون بحقوقهم من أجل الأمن والسّلام والحرية والاستقرار.

4- أبعاد الشخصية في المسرح الشعري:

أ- البعد المادي للشخصية:

البعد المادي هو الوصف الدقيق للشخصية (طول، عرض، ملامح الوجه والجسم...) ومن الشخصيات الواردة والتي وصفت وصفا ماديا، الحجاج على أن قفاه كانت عريضة بالإضافة إلى شخصية سعاد والتي وصفت بذات العيون الجميلة والوجه الحسن ذات الابتسامة الدائمة رغم ما صنعت بها الأيام وطولها نهر عميق ترتدي لباسًا رثًّا يبدو عليها آثار امرأة مرهقة... وعدا سلام ذلك العجوز الذي يحتمل مسبحة.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

أ– البعد النفسي:

البعد النفسي هو ذلك الوصف الذي يوصف به الشخصية وصفا يتعلق بالجانب الداخلي للشخصية (السعادة، الحزن، الفرح، الألم الخوف، الشجاعة، الظلم..) ومن الشخصيات الواردة في هذا الجانب نذكر:

الحجاج والذي وصف على أنه ظالم لم يخش الله في عباده غليظ القلب، محب لسفك الدماء... وبالإضافة لسعاد والتي عاشت تعاني الويلات بعد موت عدنان اعتبرت مجنونة تدور في الشوارع بحثا عليه، بينما الأطفال يركضون وراءها.

ج–البعد الاجتماعي:

البعد الاجتماعي وهو ما يعرض الحالة الاجتماعية للفرد أو المجتمع بأكمله (الفقر، الغني، الطبقات الاجتماعية طبقة كادحة، طبقة الأغنياء...)

وهذه القصة تعالج قضية شعب عاش في ظل حكم الحجاج الذي أوهمهم بالعدل فما لاقوا سوى التهميش والظلم والجوع.

وسنعرض هذه الأبعاد الثلاثة موضحة في الجدول الآتي:

الشخصية	البعد المادي	البعد النفسي	البعد الاجتماعي
الحجاج	- هل الحجّاج أطرش..(ص 25) - رجلٌ.. ومقطوع اللسان؟ لا إنه رجلٌ.. ومربوُط اللسان (ص25) - قفاه عريضْ (ص25)	- هو حاكمٌ لم يَخْشَ وَجْهَ الله يوما في حياته.. رجلٌ رهيب لا يخاف الله.. (ص10) - رجل غليظ القلب ليس له مثيل.. سألوه: كم قتلاك يا حجاج؟ فأجاب: إنِّي قد تجاوزت المئة..(ص13) - رجلٌ معتوه يحكمنا؟! (ص 26) - أحبُّ الدَّمَ لم أعشقْ سواه وأجمل ما أراه دَمُ الضّحايا (ص 26) - لا تشعروني أنني أخطأْتُ حين أتيتُ أسألكم، وأسمع رأيكم لا تُشعروني أنّ شعبي قد أساء الاختيار (ص57) - ما زلت أعرف أنّ في الأعماق جرحًا لمْ يزلْ بَيْني وبينكْ والجرحُ تُشفيه السنين.. لكنني والله أقسِم أنَّ حُبّكِ ما خبا في القلب يومًا قد عاش حبُّك في دمي.. سافرت في الدنيا (ص70) - كم كُنت أشعُر أنَّ حُنِّكِ في ضميري بعض إيماني وسُخْطي.. بَعْضُ ديني.. بَعْضُ أرضي.. بَعْضُ عِرْضِي لكيْ أُحبَّكِ أنْتِ منْ دونِ البشْرْ أُعْطيك هذا العُمَر..(ص 72)	-كتاب الله قانون العدالة..(ص55) - نحن قد جئنا لنحمي العدل في هذا الوطن.. (ص56) - يحقُّ القتل إن كان القصاص قصاص امه..(83) - السجن افضل من سيوف القهر والأعداء ..(ص83) - الناس تهتف في الشوارع ثم تلعن في البيوت الشعب يحملني على الاعناق ثم اصير افّاقا ودجّالاً وأرجم في الطريق (ص 175/174) - سأكون أول حاكم في الأرض يَسجِنُ

		- مـا زال حيّـا بـين أعمـاقي ولـن أنسـاه ..(ص74) - والله ما أحببتُ غيركِ يا سعادْ.. (ص 74) - لكنَّني أهواك أنْتِ وربَّ هذِي الكَعْبَهْ.. (ص75) - إنِّي كرهْتُكِ حينما أحْبَبْتِ هذا الخائن الملْعونْ شيءٌ جميلٌ أن أحِبَّ النَّاس في فردٍ.. شيءٌ ثقيلٌ أنْ كرِهْتُ النَّاس في فردٍ.. وأنَا كَرِهْتُ النّاسَ في عدنانْ (ص78) - فضَّلتَهِ يومًا عليَّ.. وتركتِ جُرْحًا بين أعمـاقي.. لـو أنّنـا يومًـا تلاقينـا لتغيّرت كـلُّ الحيـاهْ.. مـا كنـت أحمل كـل هـذا الحقـدْ ..مـا عشْـت أحمل كلّ هـذا الجُرْحْ.. والجرح أوّلُ مـا يعلّمنا الدماءْ.. (ص78-79) - والله مـا أحبَبْـت غَيْـرَكِ في حيـاتي قـد عشـتُ أَحْلُمُ أن أراكِ رفيقتي وضياء عُمري..(ص79) - لن أستريح وطيفُ عدنان يدورُ على المدينه لن أستريحَ وطيف هذا العابث المحتالِ يسكن في قلوب الناس ينبِضُ في الضُلوع ولا يَمُوتْ.. لِمَ لا يموتْ..؟(ص81) - أنا عاشقٌ للأرضِ .. أَعْشَقُ كلَّ من فيها.. (ص82)	شـعبَهُ.. هيَّـا اسْـجِنوهم كلهـم.. هيـا اسْـجِنوهم كلهـــــــــــم..(ص 182/181) - مَـا زلْـتِ في الأعمـاق قبلتي القديمة (ص 73) - يحـقُّ القتـل إنْ كـان القِصَـــاص قصـــاص أمَه..(ص83) - لاعدْلَ في شعبٍ من الجهلاءْ العَـدلُ في شـعب تعلَّـم أو تثقَّـــفَ أو وعـــى.. (ص110) (إنِّي أحَاكِمُهَـا لِيُـدْرِكَ شـــعْبِيَ الغـــالِي أصـــولَ الحُكْمُ في هذا الوطنْ.. السجنُ بالقانونْ.. القتلُ بالقانونْ..)(ص111) (بـاسْمِي أنـا الحجـاج.. تُعْـــــدَمُ سُـــــعادُ) (ص169)

		- إنْ كانَ ماتَ فأخْرجُوه من المقابرِ واَحْرِقُوهْ.. إنْ كان سرًّا في ضمير الناس هيَّا.. واكِشفوهْ إنْ لاَحَ في وسط المساجد خَلْفَ صَيْحَاتِ المنابر اِحرقوهاَ .. واصلبوهْ .. لا ترْحمُوهْ.. لا ترحمُوهْ (ص87) - عدنانُ أكبَرُ لعنةٍ ظَهَرتْ على هذا الوطن (ص88) - أحيانًا يَقسُو الأبُ على الأبناءِ.. كيْ يَصْنعَ رجُلاً أحيانًا.. يقسو الحاكمُ.. يَهدِمُ بيْتًا، يَقْتُلُ فردًا، لكيْ يصنَع شعبًا..(ص 84) - إنّي أُحبُّكِ يا سعادْ (ص153) - إنّي أحبّكِ بسمةً لشبابي إنِّي أُحبُّكِ شعرةً بيْضاءَ تخبو فوق رأسي في خجَلْ - وتعبت مِنْ سفري ومن ترحالي أنَا مُتعبُ (ص 157) - هلْ كلُّ هذا الشّوق في عدنانْ؟ أنا لا أريد الآن حبًّا مِثْلَ حُبيِّ.. فحبيِّ فوق ما عرف البَشَرْ ..أنا لا أريدُ الآن أشواقًا كأشْواقي أُعْطيكِ حياتي سُلطاني.. كيْ آخُذَ بعْضًا مِنْ حبِّهْ.. كيْ آخذ بعضاً منِ عشقِهْ.. (ص160) - أفيقي من الوَهْمِ هذا جُنوُنْ.. (ص 162)	- والفرحة الكبْرىَ على كلِّ الوجوه (ص85) - لنْ يستريحَ القلبُ في جنْبِ وأنْتَ أمَامَ عيْنِي عدنانُ ماتْ.. وبَقِيتِ أنْتِ خطيئتَهْ.. (ص85) - ولكنِّي بنفسي قدْ قَتَلْتُه (ص 90) - منْ في الكونِ لمْ يَعْشقْ نِفاقَ النَّاسِ.. لم يَسْكَر من الطُّغيانْ..؟ (ص168) - رَجُلٌ مَعتوهْ.. وامرأةٌ جُنَّتْ ما هذا القَدَرُ المجنُونْ..؟ ما هذا الزمن المخْبُولْ..؟ (ص172) - يتساوى صوتُ البُلبُلِ حينَ يُغنيِّ حينَ يَئِنُّ.. وحين يَمُوتْ (ص174)

			- سيقول في صوتٍ جهيرٍ إنّه الحجاجُ طهّرني وحرّرني وصان الأرضَ (ص 177) - ...من يحمي صوت الحقِّ وصوت العدل لكيْ يبقى بين الأعماق..؟ من يحْمي ضوء الصبْح الغارِق خلْفَ سحاب الليل الموحِشِ في الآفاقْ؟ - نفتقد زمانك يا عدْنَانْ.. (ص 19) - عدنانُ طُهرٌ في زمان المعصيهْ .. هذا زمان المعصيهْ..(ص42) - من أجْلِنَا عدنانُ عدْ.. من أجْلِ أكوامِ اليتامى والحيَارَى فوق أشلاء الطريق.. (ص20) - أوطانُنا صارتْ سجونًا واسعهْ..

			والسِّـجنُ سـجنٌ أينمـا كان.. النَّاسُ تعشقُ عُمْرَها في الطِّين حين يجودْ.. في الماء حين يفيضْ ... النّاس تعشقُ أرضها من أجل بيتٍ أو حبيبٍ أو رغيفٍ أو أمل (ص 47-48) - هـذا زمـانُ الجهـلِ.. والجهلاء جعـل النفـاق قـلادةَ السُـفهاءِ مـن يشـتري مـنكم ففـي الأسـواقِ آلاف الضـــــمائر في المزادِ..؟ (ص 67) - في سنِّي القهر والبطش الطويلْ .. (ص 90)

الشخصية	البعد المادي	البعد النفسي	البعد الاجتماعي
سعاد	-كانت سعادٌ فتاة جميلةْ.. في وجهها ليلٌ طويلٌ لَمْ تُفَارِقهُ اِبتسامة.. في طُولِهَا نَهْرٌ عميقٌ لا تطُاوِلُهُ سَمَاءُ الكَوْنِ نُبْلاً واسْتقامةْ .. في ثوبِها طُهْرُ الخَلِيقةِ يَوْمَ أنْ كانت طهارَتُهَا تَهُزُّ الأرضْ كانت صَيْحةٌ منها قيامةْ (ص 16) - مازلْتُ أذكُرُ يوم أن رَحَلَ العفافُ عن المدينة كُلِّها قد كان يَلبَسُ ثوبَهُ الفضِّيِّ.. نفْسَ الثَّوبِ.. يَخْطُبُ في جُمُوعِ النَّاسْ ما زلتُ أذكرُ كلَّ شيْءٍ فيهْ.. العينُ نَفْسُ العَينِ.. والوجْهُ نفسَ	- عبرتْ على أيَّامِها كلُّ السَّحاباتِ الحزينهْ (ص16) - كانت تحبُّ قريبها عدنَانْ (ص17) - تبدو عليهْا علامات إرهاقٍ وتعبٍ وجنونْ(ص19) - كالسَّحابْ يطوف فوق الأرض لَيْسَ له قرارْ.. (ص20) - لا تسألوني عنهُ.. إنّي أكرهُهْ.. في أيّ أرضٍ أكْرهُهْ.. في أيِّ عصرٍ أكْرهُهْ .. (ص 48) - ماتت ولم تَتْرُكْ لنا شيئًا يُذكّرْنَا بها.. (ص50) - قد غيَّروها ألْفَ مرهْ.. مزَّقْتُهَا ونسيتُها.. (ص 51) - دعنا من الماضي البعيدْ أرجوك ياحجاج لا تنكأ جراح الأمسِ دعها. إنَّها رحلتْ.. وتاهت في السِّنينْ..إنِّي نسيتُ الأمس..	- الشعب يا حجاج جاع.. الشعب ضاع (ص84) - ..لقد اِستبحتَ الأرض أعراضاً وأموالاً وديناً..(ص84) - فرق كبير بين حبِّ الناسِ يا حجاجْ والقهرِ المعربدِ في الخناجرْ(ص85) - ما كنتَ تحكي عن الفقرِ والجوعِ حقَّ الشعوب.. أراكَ بعيني مزاداً كبيراً بالأمس كنت تبيع الفضيلة والآن صرتَ تبيعُ الرذيلة وبين المزادين.. بعتَ الرجولة.. (ص100-101) الحق أن تعدلَ.. قال تعالى:<<فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالحَقِّ وَلَا تَتَّبِعُ الهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ>>(ص104).

	الوجْـهِ نَفْـسُ الحُلْـم.. نفس الكبرياءْ (ص 42- 43) - عيناك عندي أجمل الأشـواق حـين تغيـب أطهـر الاشـياء حـين تجئ..	(ص 74) - مـاذا يُفيـدُكَ أنْ عَشِـقْتَ النَّـاس أو أحْبْبتني وكرهـتَ نفسـكْ؟(ص 74) - مـن يَسْـجِنُ الأنْفَـاسَ قهـرًا في الصُّدورِ ويَهدمُ الإنسانَ لا يخْشَى الحرمْ.. وغدًا سيهْدمُ كلَّ شيءٍ.. (ص48) - أتـى عـدنانُ يـومَ العـرْسِ عنـد الفَجْر عانقني وقبَّل جبهتي وقال أتيْتُ بعد الصَّبْر والأحزانِ والوحْشَهْ.. أتـى عـدنانُ كالبركـانِ يَصْـرُخُ في ضمائرنا.. فأيقظنا.. وآهٍ منك يا عدنانْ.. علمتنا نُطقَ الكلامْ.. وتركتنـا للصّـمتِ والأشـباحِ.. والـدُّنيا حُطـامْ.. قبَّلتـهُ في وِجْنَتَيْهِ.. ووضعْتُ ثوب زفافِنَا في راحتيه فَقَبَلهْ..(ص53) أطول الأيام حين أظل بعدك انتظر.. (ص 153)	- ويذبل عُمرنا بعد الأماني.. رقاب الناس أرخص ما يباعْ..(ص134) - عدنانُ يوماً قال لي: شر البلايا عندما يأتي زمانٌ يشرب الِابنُ اللَّئيم دماء أمَّهْ.. والآن يا سلّام نحن نعيش في هذا الزمنْ.. الآن نشرب من دماء الأمَّهاتْ.. الكلُّ يأكل لحمها.. لم يبق غير العظْمَ.. حتَّى عظامُ الأمِّ يا سلّام تُؤكلْ..(ص136) - قد يخْسِرُ الانسان أشياءٌ كثيرهْ قد يخسر الأموال.. والأعمار.. والأوطانَ.. ويعود يبدأ من جديدٍ.. بالأمل.. هو كلُّ شيءٍ في الحياهْ إنْ مات فينا لن تصير لنا

		- مـا زلـتَ يـا عـدنان ضـوءًا لا يفارقني قد كنت مؤنِس وَحدتي.. ورفيق دربي.. قد كنت أول فرحةِ تنســـاب في الأعمـــاق تســـري كالغـديرْ.. قـد كنـتَ أول بسـمة دارت علـــى وجهـــي وطافـــت كالربيعْ قد كنْتَ آخر فرحي.. عدنان آخر فرحتي(ص 76) - شيءٌ قليل في حياةِ المرء ساعات الفرحِ شيءٌ قليل في حياةِ الناس يوم قد تعانقهُ ابتسامة.. (ص81) - عدنانُ حيٌّ إنَّما الحجَّاج مات(ص88) - عدنانُ ضوءُ الصبح في أعماقنا لا تدفِنوهْ..(ص93) - أقسمْ بربِّك أنت يا حجاج أن تخشى الذي خلق الحياهْ.. أقسمْ بربك أن تخاف	حياهْ(159) - عدنانُ يوماً كان شيئاً فيكَ. .ماتْ.. بيديكَ أنتَ قتلتهْ..(ص166-161) - عدنانُ صوتُ الحقِّ صوتُ العدلِ ضوءُ الصُّبحِ خلف اللَّيلِ قادمْ(ص169) - نثرنا عليكَ وُرُودًا كثيرهْ.. فماذا أخذنا..؟ سجوناً كبيرهْ..!! أمامك يوماً نثرنا الوروْدْ.. وأنتَ نثرتَ علينا الرصاصْ.. حين أحبَّكَ هذا الشَّعبْ كنتَ حبيبهْ.. سارَ وراءكَ.. حين غدرْتَ بهذا الشَّعب.. صرتَ عدوَّهْ(ص175) - شَيءٌ في قلبك يا حجاج قد عشت لتكره.. قلبك لم يعرف طعم الحب.. خير الحكام..

		الله في شأني.. ولا تخشى سواه (ص103-104) - في يوم عرسي كانت عيون الفجر خلف اللَّيل تبكي.. لم أدرِ هل كانت دموع الفرح أم دموع الاسى..؟ أم اننا كنا تعودنا الدموع.. ولم نعد نهفوا لأيام الفرح؟ ما أطول الأيامِ حين يصير عمر الناس نهرًا من دموعْ! (ص133-134) - يا ليتني ما عشت هذا الحلمْ.. قد صار في الأعماق عبئاً لا يُطاق.. (ص134) - وأنا وربُّ النَّاس لم أعشق سوى عينيكَ بيتاً وملاذاً أو وطن..(ص153) - الحب يملؤ كل شيءٍ في حياتي رغم هذا السِّجن. فأرى الشقاء ظلال حبٍّ.. وأرى الدموع رحيق حبٍّ	رجل لم يعرف غير الحب.. شر الحكام.. رجل لم يعرف.. كيف يحب(ص178) - كل الحياة إلى زوال.. حكامها.. تيجانها.. ألقابها.. - فالناس تمضي. أو تجيء.. والعمر يرحل لا يجيء.. لكن أعظم ما يراه الناس فوق الأرض إنسان أقام العدل في زمن الضلال فالعدل في زمن السلاسل والقيود.. هو المحال إنسان لا يرى أن الحرام هو الحرام.. - أن الحلال هو الحلال.. أن الشعوب أمانة لله في عنق الرجال فرق كبير بين شعب في يد الشرفاء أو شعب يمزقه الدجل.. (ص182-183)

		وأرى السُّجون وإن توارى العمرَ فيها. بيت حبْ. (ص155) - الطفل يصرخ بين أعماقي وطال الحملُ في الأحشاءْ(ص158) - وأنا وربيِّ متعبةٌ (ص158) - قد تُظلم الدنيا وتصبح في عيونِ الناس قبراً مظلماً قد تُصبح الأيَّامُ سجناً معْتِما.. لكنَّ طيفَ الصُّبحِ ينبتُ عادةً وسْط الظَّلام كلُّ الحناجرِ سوف تصرخُ.. سوف تنْطقُ سوف تسقطُ أنتَ يا حجاَّجُ وحدك في الزِّحامْ(ص169) - لن ننكر أبداً يا حجاَّجْ. .أناَّ في يومٍ أحببناكْ.. لكنَّك خُنْتَ الحبَّ وخنْت العهدَ ولم نعرفْ هلْ كانَ الحبُّ طريقَ الأمنِ أم	

	- شيء عجيب ما أرى.. شيء	كان طريقاً للسِّجانْ..؟ (ص174) - الخوفُ فيكَ وليس في شعبكْ فالشَّعبُ لا يخشى السُّجونْ.. لكنَّ شعبكَ قدْ حَزِنْ.. خيَّبْتَ ظنَّهْ.. ضيَّعْتّ حُلْمَهْ(ص176) - ماذا ستفعلُ صيحةٌ خرساءٌ في وجهِ الرَّصاصْ؟	
سلّام	عجيب.. رجل تسيل على يديه دماء كعبتنا الشريفة ثم نحمله على الأعناق (ص39) - لاحت عيونك في ثياب العرس كالصبح النقي (ص132) - قد كان يا	هذا رصاصُ الشَّعبِ يا حجاجُ أولى أن يُصَوَّبَ في عدوِّكَ لكنْ بربِّكَ كيف أسكنْتَ الرصاصَ (ص177) - لو كنت يا حجاج تخشى الله مالا تثبت خيولك كعبته.. (ص36) - ما اسخف الانسان حين يصير دجالا ويسخر من جراح الناس! (ص42)	- عشنا زمانا يهدم الحرم الشريف أمامنا.. (ص10) - قد جاءنا الحجاج يبغي حكمنا.. هذا زمان القهر والبطش والشديد.. (ص13) - الفرد بلواه بلاء للوطن (ص15) - بالله كيف يبيح قتل المسلمين على قرابين

	حجاج وجهك أجمل الأشياء فينا والآن وجهك أقبح الأشياء فينا..(ص176)	- عدنان اعقل من رأت عيناي في هذا الوطن.. (ص46) ما زلت اذكر يوم عرسك يا سعاد.. صوت الطبول وفرحة الاطفال والحي العتيق.. ما زلت أذكر عندما ابتسمت عيونك خلف ثوب العرس كالنجم البعيد.. وفتحت للحلم الطريق.. (ص132-133) - إني حلمت بأن يعود العمر يضحك بيننا فالحزن علمنا الكآبة.. (ص133) - أخاف عليك من هذا الزمان (ص134) - قد كنت فرحانا بأن لدي شيئا يسعد الأطفال في هذا الزمان.. ما أسعد الإنسان حين يذوق طعما للعطاء.. (ص137).	الطغاة؟.. شيء عجيب أن يصير القتل قانون الحياة (ص35) - زمن طويل أنت.. يا زمن النفاق.. زمن عجيب أنت يا زمنا يعيش على النفاق.. لا دين.. - لا إيمان.. لا نبل ولا أخلاق (ص39- 40) - فالليل في وطني طويل.. والقهر في وطني طويل.. والعدل في وطني هزيل..(ص134) - قد تغرب الأشياء عن بعض العقول.. قد يصبح الصبار في زمن الخريف هو الزهور قد ينكر البلهاء ضوء الشمس في وسط النهار يبقى الضياء.. وقد تغيب عقولهم.. ص(135-136).

		سلّام يصيح: هذا حرام.. هذا حرام.. (ص140) - أنا سلّام يا حجاج.. عندي سرٌّ وسوف أقوله.. (ص170) - سأقول يا حجاج ما عندي.. ولن أخشاك بعد اليوم(ص171) - ماذا ستفعل صبيحة ثكلى؟ ووجه الكون بحر من دماء..؟ (ص177) - أصبحت أؤمن أن لون الدم فوق المقصلة سيظل أجمل ما يراه الحاكم المخدوع في حب امرأة.. كل الشعوب تخاف لون الدم.. والحاكم الجبار لا يعنيه غير نفسه.. وأنا خلقت لكي أكون الحاكم الجبار.. (ص108-109)	- إن ساد في الأوطان قانون الطغاةْ الظلم يصبح كل شيء في الحياةْ.. يتعلم الأطفال أن الظلم يسري في دماء الأمهات (ص137138) - الكشك بيتي ليس لي مأوى سواه.. فأنا أعيش عليه.. آكل من يديه.. بيتي هنا.. مالي هنا.. عمري هنا.. (ص140) - عدنان.. يا منقذ الضعفاء من سفه الكبار يا حامي الفقراء والأيتام..) - ارجع لنا عدنان خلَّصنا بسيف الحق من هذا العفن..(ص141-142) - آه من الزمن الذي لا عدل فيه.. آه من الزمن الذي لا

	- يدخل الشيخ سلّام. رجل عجوز		طهر فيه.. آه من الزمن الذي لا أمن فيه.. آه من الزمن الذي.. لا عدل فيه.. لا أمن فيه.. لا طهر فيه.. (ص142).
الراوي	ممسك مسبحة وهو يندفع وسط الناس ويصيح(ص8) - تدخل سعاد المسرح.. امرأة مرهقة.. مجهدة.. عليها بقايا جمال وشباب غارب.. تمسك علبة صغيرة تحضنها.. تبدوا عليها علامات إرهاق وتعب وجنونْ(ص19) - ..يقف الحجاج صامتا لا يتحرك ولا يتكلم.. والشعب يلتف	- جموع من الناس تدور على المسرح كأنهم في حالة طواف حول الكعبة الشريفة وتنطلق أصواتهم من بعيد(ص7) - يختلط صوت التلبية مع صراخ الناس وإضاءة متقطعة على المسرح.. ويتصاعد الصراخ ويمتزج مع صوت التلبية (ص7) سلّام يصيح والناس حوله في صراخ (ص11) - تبكي سعاد.. بينما يتجه إليها سلّام ويطرد الأطفال بعيدا عنها (ص20) - يقترب منها ويضع يده	- الناس يجتمعون في ميدان كبير بينما تبدوا أنقاض وبقايا المعارك والحجارة والأسلحة في الشوارع (ص13) تتجه المظاهرات إلى الوزراء الثلاثة وتلقي عليهم الحجارة والشعب يهتف بسقوطهم.. فجأة ينهال الرصاص على الشعب من كل جانب في المسرح، ويدخل رجال البوليس يحاصرون الجماهير بينما يبدوا الحجاج واقفا من بعيد يعطي أوامره بضرب الشعب بالرصاص. (ص67).

	حوله(ص23) - يظهر ثلاثة رجال يرفعهم الناس على الأعناق يرتدون ملابس بالية، وهم: حسب الله، ورفيق الأنس، وعلاء الدين وهم رؤساء الأحزاب الثلاثة (ص38-39) - يظهر ضابط بوليس في ملابس عصرية ومعه جهاز لاسلكي ورجال الشرطة (ص50) -يفتح العبة بالقوة ويلقي بالثوب القديم على الأرض.. (ص52) - يمسك بجهاز اللاسلكي (ص53) - يخرج الوزراء الثلاثة، وهم	على رأسها في حنان (ص21) - تنظر إلى سلّام في حزن (ص21) فجأة يقف الحجاج.. رافعا سيفه وهو يصرخ فيهم (ص26) - عبد الله هامسا(ص25) - تضحك سعاد وهي تدور على المسرح فيما يشبه نوبة الجنون(ص41) - سلّام يصيح من بعيد(ص51) - تلقي بنفسها على الثوب وهي تصيح(ص52) - ضاحكا (ص54) - رفيق الأنس متحفزا(ص56) - الحجاج ثائرا (ص58) - الحجاج في غضب وخبث (ص58) - يتشابكون بالأيدي أما الحجاج، وهم يصيحون (ص60) - الوزراء الثلاثة في صوت واحد، والسيف على رقابهم(ص61)	

	يرتدون ملابس أنيقة وساعات ذهبية، حيث تستقبلهم جموع الشعب بالهتافات (ص61) تلقي أمامه بثوب زفافها ملطَّخا بالطين (ص81) - ويقترب من منصة المحكمة(ص 115) - يقف الحجاج مذعورا وينظر خلفه حيث توجد مرآة كبيرة يظهر فيه وجه الحجاج يمسك الحجاج بسيفه ويغمده في المرآة.. في وجهه(ص120) - سعاد في سجنها يحيط بها حراس	- الحجاج ينظر إليهم متعجبا ويحاول أن يتفحص وجه سعاد وهي تبتسم (ص69) - تفيق سعاد فجأة لترى الحجاج واقفا أمامها في غضب(ص77) - الحجاج يحدث نفسه(ص78) - سعاد تحدث نفسها (ص 80) - الحجاج يدور ويصرخ: علاء.. رفيق الأنس.. حسب الله(ص86) - سعاد تصرخ فيهم(ص88) - سعاد تصرخ في الناس(ص90) - يدور الحجاج كالمجنون حول نفسه(ص91) الحجاج يكلم الناس حوله (ص93) - الحجاج يتردد(ص93) - الحجاج صائحا وحوله الوزراء ورجاله من الشرطة ينقضّون على سعاد بوحشية	

	الحجاج يبدوا عليها الإرهاق والتعب(ص131) - يدخل عليها سلّام يحمل بعض الطعام والهدايا وتلقي بنفسها على صدره(132) - يدخل الوزير حسب الله وهو يرتدي زيا معاصر وحوله الجماهير متنكرا في ثياب عدنان(ص143) - يظهر الوزير علاء الدين يرتدي ملابس عصرية.. يتقدم وحوله الجماهير.. (ص147) - يدخل الوزير رفيق الانس يرتدي ملابس عصرية وحوله هتافات	لإجهاضها(ص94) - سعاد تصرخ(ص94) - الحجاج يهمس للوزراء (ص95) - لحظة صمت (ص104) - الحجاج مفزوعا ينظر حوله(ص115) - متولى يصيح (ص120) الحجاج يجلس في حالة إرتباك في حجرة المداولة مع رفيق الأنس وحسب الله وعلاء الدين.. الحجاج يدور حول نفسه في حالة قلق شديد (ص123) - الحجاج مترددا (ص126) - ينهال على الكشك بفأسه ويصيح(ص140) - ينهال رجال البوليس على الكشك تحطيما وتكسيرا يتجه سلّام إلى قائد الشرطة الذي يقف بعيدا..(ص140) .. يلقي سلّام بنفسه على الكشك ويختلط صوته مع الأخشاب التي تتكسر..	

	الشعب (ص151) يتسلل الحجاج إلى سعاد في سجنها بلا حراَّس ولا رجال، وهي تجلس وحيدة في زنزانة السجن(ص153) - على عكازه يمشي وسط الناس على المسرح(ص165) - ..بينما يلتف حبل المشنقة حول رقبة سعاد(ص 182)	(ص142) - يندفع شخص على المسرح وهو يصيح: عدنان جاء.. عدنان جاء.. هتافات بحياة عدنان تسبق دخولهْ..(ص143) - سعاد بصوت خافت..(ص153) - يتعانقان(ص158) - في ميدان عام يقف الشعب كله.. والناس في حالة هلع وخوف وذهول..(ص165) - الحجاج مختالا كأنما يحدث نفسه(ص168) - سعاد تصرخ في سلّام (ص171)	
رفيق الأنس		- نخاف عليك رفاق الخطيئةْ..(ص37) - هذى المعارك سوف نشعل نارها.. هذى	- الآن يعلن حزبنا القومي: تجديدَ الأمانة للأمين (ص33) - مولايْ.. أنت العدل.. أنت الزهد.. أنت الأمن فينا والأمان. هي دولة الإيمان يا

		الأماني سوف تشرق شمسها..(ص65) - عدنان يا مولاي هذا كارثةْ سمٌّ سرى بين العقول ولم يزل.. والناس لا تنساه..(ص88) - القتل يا مولاي سوف يريحها.. ويريحنا.. (ص126) - ستثير الفتنة بين الناس.. والشعب سيمشي خلف سعاد.. (ص127) - كانت نهايتنا معكْ.. أناَّ أُهِنَّا.. هذا جزاء الأوفياء.. (ص130)	مولايَ حقا والأمانْ..(ص56) - نحن الحكام.. لدينا اليسار.. لدينا اليمين.. لدينا الوسط.. وأنت الإمام وأنت العدالة للجائعين.. وأنت الهداية للمؤمنين.. وأنت الزعيم وأنت الأمين..(ص58) - إناَّ لنرفض أن يُقال بأننا شعب أَكوَل.. وحتى ولو جعنا سنين.. (ص65) كن أنت الحاكم.. والمحكوم كن أنت القاضي.. والسجان..(ص96)
علاء الدين		- الناس لم تعشق ولن تهوى سوى مولاي	- الآن يا حجاج بين يديك سيف الله.. فلتقطع به رأس الفساد.. لم يبق شيءٌ لم نتاجر فيه يا حجاج..

		(ص88) - سأشعلها حريقا (ص60)	في الخبز تاجرنا.. في الأرض تاجرنا.. في العرض تاجرنا.. في العمر تاجرنا.. في الدِّين تاجرنا.. (ص32) - لا شيء يا مولاي يصلحنا سوى حكم الشريعة.. ديننا اقطع رؤوس الظلم في هذا الوطن.. البعض يا مولاي تاجر باسم جوع الكادحين والبعض تاجر باسم صوت الجائعين.. الكل يا مولاي تاجر..(ص56) - وأنا الشريعة والعدالة والنزاهة..(ص57) - الله يا مولاي فضل بعضَنا.. والفضل كلَّ الفضل في حكامنا..(ص99) - دعها لنا مولاي.. نقتلُها..(ص126)

			باسمي وباسم رجالنا .. إناَّ نريد الحكم باسم الله باسم الحق باسم الدين. نريد القصاصَ من السارقينْ. نريد الحماية للجائعينْ. نريد القصاصَ من السارقينْ(ص27)
أمين المصري		- حاربت في كل الحروب فكيف ينساني الوطن.. وطنٌ سأحمل اسمه عمري ولا أجد الوطنْ.. كل الذي أبغيه من وطني سكنْ.. (ص65) - حاربت يا وطني لتبقى أنت.. ثم اصير يا وطني غريبا في شوارعك الحزينة (ص65) - آهٍ ما أقساك يا وطني، وما أقسى عذابك..! آهٍ ما أقسى عذابك..! (ص66) - قد قال إنَّ الخوف طوفان يعربد في قلوب الناس والحقد يظهر في	في كل شيء سوف أحلم بالوطن مهما تمادى البعد يا وطني سأبقى فيك أحلم بالوطن في كل ضوء سوف يبدوا من بعيد سأظل أحلم أن يجي العمر بالصبح الوليد ضحكوا علينا.. بالوطن كذبوا علينا.. بالوطن باعوا الليالي.. بالوطن سرقوا الأماني.. بالوطن حاربت كي يبقى الوطن.. والآن حاربني الوطن.. وطن وطن.. (ص166)

		بطون الارض كالأعشابْ يكبر كلما سقط الشجرْ قد قال إن الخوف أسوأُ ما تصاب به	
حسب الله		الشعوب تموت كالأشجار تُصْلَبُ واقفةْ (ص116) تقتل سرًّا.. لا تخرج أبدا للشعبْ.. مولايَ لا تغضبْ إذا قلت الحقيقةْ إناَّ نراك تحن للماضي البعيدْ ما زلتَ يا مولايَ تعشقها وتخشاها (ص125) ضعفك في قلبك يا مولاي.. ما زلت تخاف عليها القتل.. اقتلها تبرأ..(ص129)	-قد كنت يا حجاج حلم الكادحين الجائعين الساقطين.. إناَّ نريد الآن حكم الكادحين.. يأتي الوزير وليس يملك درهما يأتي فقيرا معدمًا ويحاول المسكين أن يبني ولو شيئا صغيرًا(ص30) - نريد رغيفا لكل البطون وبيتا صغيرا وحلما كبيرا.(ص31) - نعم مولاي تحكم بالكتاب.. لا حكم إلا للجموع الكادحةْ.. لا حكم إلا للحبارى الجائعين (ص55) - إذا سرق اللص بعض القروش تكون الشريعةْ وإن أكل الحوت دم الشعوب.. تغيب الشريعةْ.. (ص56)

	- رجلٌ.. ومقطوع		- هذا يتاجر في دماء الشعب.. هذا يتاجر في الشقق.. (ص59) - لا شيء غير الحق سوف نموت من أجل الحقوق الغائبةْ.. إنا وهبنا العمر من أجل الكرامة والشهامة والعمل.. فالاتحاد هو الطريق إلى العمل.. أما العمل.. فلابد أن نحيا جميعا للعمل.. يحيا الأمل..(ص62) - هي دولةً تحيا لكم ولأجلكم يا أيها العمال قوموا وابعثوا أمجاد أمتكم على هذا الطريق.. لا وقت إلا للنضال..(ص63) - إناَّ عقدنا العزم أن نمضي نقاتل فاربطوا هذي البطون.. لا صوت يعلو فوق صوت المعركةْ.. (ص63) - من يستبيح العمال للبسطاء والضعفاء.. يمكن أن يُبيح الأرضَ.. من يستبيح الحق يمكن أن

	اللسان..؟		يبيع العرضَ..(ص100)
كريم	(ص25) - قفاه عريضْ (ص25)	- مولاي يا حجاج يا نوراً تألَّق في سماء قلوبنا.. يا فرحةً الأيام في أعماقنا.. يا نسمةً تختال بين ربوعنا.. يا تاج عز يشتهيه زمامنا.. يا رمز كل المجد في أيامنا.. قد طفت في بغداد في عمان.. في بيروت في حلب وقلب	
الهادي		القاهرة (ص23) - يا ويحي لم يسمع شيئا مما قلناه (ص25) - طفل يحب الدم يا سلّام؟.. شيء مخيف إني أخاف على	منذ متى كان هذا الزفاف؟ (ص17)
صفاء الملك		سعاد.. ما زال في أعماقه جرح ولن ينساه (ص15)	- أنت الذي عادت وبين يديك عزة أرضنا أنت الذي منح الأمان ومزَّق الأعداءَ بين صفوفنا أنت الذي يحمي العروبة في العراق وفي دمشق وفي المدينة

			عند مكة يا نصير شعوبنا (ص24) - ضاع المديح (ص25)
متولي	- هل الحجاج أطرش..؟ (ص25)		
عبد الله	- لا إنه رجلٌ.. ومربوطُ اللسانْ. (ص25)	- والله يا مولاي إني خائف.. (ص119) - هو حاكم أبلهْ (ص25)	- أيا حجاج يا ابن الكرام.. ويا بدراً تألق في الظلام فأنت الحق في يدنا دليلا ونحن الآن ننعم بالسلّام.. (ص24)

من خلال الجدول السابق الموضح لأبعاد الشخصية في المسرحية الشعرية "دماء على أستار الكعبة" أن البعد المادي (الفيزيولوجي) لم يركز عليه فاروق جويدة، غير أنه ذكر عبارات شبيهة تدل على وصف الشخصية ماديا مثل "كانت عيونك مثل نهر النيل" مكتفيًا بوصف اللباس للشخصيات بخلاف المسرح النثري والذي يركز على الوصف المادي الدقيق، ولقد وظف البعد النفسي وجسده بصفة دقيقة تعبِّر عن حالته المعنوية (الفرح، السعادة، الحزن، الكآبة، القلق) وأخيرا البعد الاجتماعي فلقد توازى في حضوره مع البعد السابق الذكر حضوراً لافتا مثل (العدل، الظلم، القتل، القصاص، الغنى، الفقر.. .) وعليه فإن الشاعر فاروق جويدة لا يهتم بالجانب الفيزيولوجي بقدر ما يهتم بما تقوم به الشخصيات وما تفعله في النص المسرحي.

تُقاسُ الشخصيات استنادا إلى كمية المعلومات التي يقدمها الكاتب عنها، وفي مسرحية دماء على أستار الكعبة نجد أن فاروق جريدة قد أورد الصفات الداخلية والخارجية لشخصياته وهذا ما لاحظناه من خلال معطيات تحليلنا لشخصيات المسرح، ومن خلال هذا الجدول الخاص بالأبعاد والمقياس الكمي يكون ترتيب الشخصيات على النحو التالي (شخصيات رئيسية وثانوية):

اعتمدنا في النص المسرحي على المقياس الكمي للشخصيات وهو إحصاء الاسم وتواتره، فلاحظنا أن الشخصيات الرئيسية(الحجاج-سلّام-سعاد) كان ورودهم في النص المسرحي كالآتي:

- الحجاج: ورد اسمه مائةْ وواحد وثمانين (181) مرة.
- سعاد: ورد اسمها مائةْ وسبعة وعشرين(127) مرة.
- سلّام: ورد اسمه خمسه وسبعين(75) مرة.

أما باقي الشخصيات الأخرى فكان تواتر أسمائها كالآتي:

- رفيق الأنس: ورد اسمه ثمانية وثلاثين(38)مرة.
- حسب الله: ورد اسمه خمسه وثلاثين(35)مرة.
- علاء الدين: ورد اسمه اثنين وثلاثين(32) مرة.
- أمين المصري: ورد اسمه إحدى عشر (11) مرة.
- سعيد: ورد اسمه تسع (09) مرات.
- الهادي: ورد اسمه سبع(07) مرات.
- كريم: ورد اسمه ست (07) مرات.
- عبد الله ورد اسمه خمس (06) مرات.
- متولي: ورد اسمه أربع (05) مرات.
- صفاء الملك: ورد اسمه أربع (04) مرات.

من خلال تواتر الأسماء يتضح لنا أن الحجاج هو الأكثر تواترا من حيث الاسم من بين الشخصيات الأخرى وبعده سعاد ثم سلّام، وكذلك رفيق الأنس وحسب الله وعلاء الدين، في حين أن الشخصيات الأخرى لم تحظ بهذا القدر من التواتر وهم: أمين المصري، سعيد والهادي، وكريم، عبد الله متولي وصفاء الملك.

وبناء على ما تقدم ذكره نخلص أن فاروق جويدة قد صور لنا الشخصيات الأكثر تواترا بكل صفاتها الجسمية والمعنوية وحتى الاجتماعية، في حين لمح تلميحا بسيطا للشخصيات الأخرى.

5- أساليب التشخيص في المسرحية:

أ- بالكلام والصوت:

غناء كورال: لبيك اللهم لبيك.. لبيك لا شريك لك لبيك[1].

إن الحمد .. والنعمة لك والملك..(بالصوت)

سلّام: يا أهل مكة اغلقوا الأبوابْ

هذا عدوّ الله يكتسح الربوع الطاهرةْ[2].

هذا عدوّ الله يعبث بالمحارم عند بين الله (بالصوت)

صوت: قد جاء عام الفيل..

أيامنا والله يعد محمد صارت كعام الفيل[3].

صوت: أتيت لكي أصلي ركعتين على ربى الحرم الشريف (بالكلام)

[1] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص8.
[3] المصدر نفسه، ص8.

سلّام: هيا اهربوا يا ناس (بالصوت).

صوت: إني دعوت الله أن يهدي النفوس إلى الأمان (بالكلام)[1].

صوت: هياَ لنهربْ يا رجال[2].

صون: ماذا هناك أتعرفون؟ (بالصوت)

يا ويلنا ..يا ويلنا..

الحرم.. هدموا الحرم..[3]

الكعبة تهدم يا للعار..

الكعبة يهدم يا للعار..

الكعبة تهدم يا للعار.. [4] (بالصوت)

سلّام: رجل غليظ القلب ليس له مثيل..

سألوه: كم قتلاك يا حجاجْ

فأجاب: إني قد تجاوزت المئة ..[5] (بالكلام)

الأطفال: يا سعاد يا مجنونة.. يا سعاد يا مجنونة

يا سعادْ يا مجنونة

[1] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق، ص9.
[2] المصدر نفسه، ص9.
[3] المصدر نفسه، ص10.
[4] المصدر نفسه، ص11.
[5] المصدر نفسه، ص13.

المجنونة.. المجنونة.. المجنونة..[1]

(تدخل سعاد المسرح) ..امرأة مرهقة مجهدة ..عليها[2]

بقايا جمال وشباب غارب ..تمسك علبة صغيرة وتحضنها (بالإشارة)

- تدور سعاد مرة أخرى حول نفسها[3] (بالإشارة)

(تبكي سعاد.. بينما يتجه إليها سلّام ويطرد الأطفال بعيدا عنها[4] (بالحركة والاشارة)

سلّام:(يقترب منها يضع يده على رأسها في حنان)[5](بالحركة والاشارة)

(..يقف الحاج صامتا لا يتحرك ولا يتكلم .. والشعب يلتف حوله) [6] (بالحركة والاشارة)

ب – أساليب التشخيص بالمظهر:

(يظهر ضابط بوليس في ملابس عصرية ومعه جهاز لاسلكي..)[7].

(يخرج الوزراء الثلاثة، وهم يرتدون ملابس أنيقة وساعات ذهبية، حسب يستقبلهم جموع الشعب بالهتافات[8].

(يظهر ثلاثة رجال يرفعهم الناس على الأعناق يرادون ملابس بالية..)[9]

سعاد: ما زلت أذكر يوم أن رحل العفاف عن المدينة كلها

---

[1] دماء على دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق،الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 19.18.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

[3] المسرحية، ص 19 .

[4] المسرحية، ص 20 .

[5] المسرحية، ص21.

[6] المسرحية، ص22

[7] المسرحية، ص50.

[8] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق، ص61.

[9] المسرحية، ص28.

قد كان يلبس ثويه الفضي.. نفس الثوب..[1]

العين نفس العين..

والوجه نفس الوجه نفس الحلم.. نفس الكبرياء[2]

- يدخل الوزير حسب الله وهو يرتدي زيا معاصرا وحوله الجماهير متنكرا في ثياب عدنان[3]

- (يظهر الوزير علاء الدين يرتدي ملابس عصرية يتقدم وحوله الجماهير..)[4]

« يدخل الشيخ سلّام، رجل عجوز ممسك مسبحه، وهو يندفع وسط الناس يصبح»[5]

- ويقول كريم واصفا الحجاج في قوله:

كريم: قفاه غريض[6]

ونجد سلّام يصف عدنان في قوله:

شاب جميل..

لقد كان عملاقا كأشجار النخيل على ضفاف النيل

قد كان يشبه طمي هذا النهر حين يظهر الأشياء[7]

[1] المسرحية، ص42.
[2] المسرحية، ص43.
[3] المسرحية، ص143.
[4] المسرحية، ص147.
[5] المسرحية، ص8.
[6] المسرحية، ص25.
[7] المسرحية، ص17.

ج- التشخيص بالفعل:

الهادي: صفها لنا.. بإسلّام

سلّام: في وجهها ليلٌ طويل لم تفارقه ابتسامه..

في طولها نهر عميق لاتطاوله سماء الكون نبلا واستقامه..[1]

سلّام: كبرت سعاد رغم ما صنعت بها الأيام عاشتْ

تنتظرْ

عدنان لم يرجع.. وضاقت بها الأيام الأمل..

قالوا لقد جنت سعادْ..

حملت ثياب زفافها ومضت تطوف في الشوارع[2]

عدنان ..الكعبه هُدمتْ يا عدنان..أتراكَ

تصدق؟ [3]

ما كنت يا عدنان تعرف أنني سأعيش بعدك

كالسحاب يطوف فوق الأرض ليس له قرار

أترى سمعت صراح طفال المدينة عندما ما سروا وراءك يسألون الناس في حزن عليك

[1] المسرحية، ص16.
[2] المسرحية، ص18
[3] المسرحية، ص19.

من يحمل اللعب الصغيرة والحكايا[1]

رفيق الأنس: بالأمس يا مولاي عانقني خيالك في المنام قرأيت حلما.

فنذرت للرحمن صوما إن رأيتكْ

أقسمت إن يوما رأيتك أن أقبل جبهتك وأطوف حولك كي أشاهد طلعتك مولاي دعني كي أقبل جبهتك أو أن أقبل أي شيء فيك[2]

إني أنقذت الاسلّام

فهدمت الكعبهْ ..كي يبقى دينا ..وعقيدة..[3]

قالوا أتى في الفجر عفريت بلون الليل طاف الحي كل الحي

زار الناس أحياء وأمواتا ولم يترك أحد..

زارا القبور كلها.. ومضى يطوف على البيوت فزارها بيتا فبيتا..

صوت: قد جاء عند الفجر، كنت هناك

و رأيته في الليل يمشي ثم يهربُ ..ثم يظهر

ثم يبدومن بعيد[4]

وفي موضع آخر للتشخيص بالفعل في قوله:

أتى عدنان يوم العرس عند الفجر عانقني وقبل

[1] المسرحية، ص20.
[2] المسرحية، ص32.
[3] المسرحية، ص34.
[4] المسرحية، ص43.

جبهتي

وقال أتيت بعد الصبر والأحزان والوحشه..

قلبته في وجنيته.. وَوضعت ثوب زفافنا في راحتيه فقبله.[1]

د- التشخيص بالمونولوج:

سعاد (تكلم نفسها)

مازلت أذكر يوم أن رحل العفاف عن المدينة

كلها..

قد كان يلبس ثوبه الفضي.. نفس الثوب..[2]

سعاد (تكلم نفسها كأنها لم نر بسلّاما ومن معه في رخام المسرح)..

عدنان ..الكعبة هُدِمَّت ياعدنان..أتُراكَ

تصدّق؟

من يحمي الكعبة غير يديك..؟[3]

وفي موضع آخر يقول فاروق جويدة

ماكنت يا عدنان نفرق أتني أعيش بعدك

[1] المسرحية، ص52.
[2] المسرحية، ص42.
[3] المسرحية، ص19.

كالسحاب يطوف فوق الأرض ليس له قرار..[1]

(تضحك سعاد وهي تدور على المسرح فيما يشبه نوبة الجنون)

سعاد: عدنان والحجاجْ..

عدنان طهر في زمان المعصية.. هذا زمان المعصية..[2]

الحجاج: (يكلم نفسه)

إذا كرهوني فلن ينصفوني

وإن حابوني فلن يرحموني[3]

سعاد: (تكلم نفسها) ما زلت يا عدنان ضوءا لا يفارقني قد كنت مؤنس وحدثي.. ورفيق دربي

قد كنت يا حجاج ..يا عدنان..ياحجاج..

أول عنوة طاقت عل قلبي الصغير..[4]

الحجاج (يحدث نفسه) إني كرعتك حينما أحببت هذا الخائن الملعون

شيء جميل ان أحب النّاس في فرد..

شيء ثقيل أن كرهت الناس في فرد[5]

سعاد (تحدث نفسها):

[1] المسرحية، ص20.
[2] المسرحية، ص41، 42.
[3] المسرحية، ص38.
[4] المسرحية، ص76.
[5] المسرحية، ص78.

ما زلت أذكر عند ما جاءت خيول الليل تطفئُ

كل شيء في المدينةْ

ورأيت أشباح الظلام من خلف الأفق

قد كان عرسي يومها.. داست خيول الليل [1]

الحجاج (يكلم نفسه): وأنا ..لماذا لا أحب ..؟

أعطيت هذي الأرض عمري

أعطيتها قلبي .. شبابي ..قوتي ..[2]

الحجاج: (يكلم نفسه): قد عاش في عيني ولم ألمحه يوماً

إني أراه ولا أراهْ

عدنان هذا لن يعيش..[3]

(سعاد تكلم نفسها): العقل يا عدنان غابْ..

آه من الدنيا ..غياب في غيابْ

ما أثقل الأيام يا عدنان بعدك..؟[4]

(يحدث نفسه): قلبي يعاندني ويأبي أن

[1] المسرحية، ص80.
[2] المسرحية، ص82,81.
[3] المسرحية، ص87.
[4] المسرحية ،ص 131.

يطيعْ..

ضعفي يعذبني

لماذا أخاف إذا حاورتني..؟ لماذا أحس بأني طفلٌ وأن لديها الملاذ الأخير..؟[1]

هـ- سميائية التشخيص بالرأي والفكر: من خلال تتبعنا لمسار المسرحية في ما يخص التشخيص بالرأي والفكر يظهر عند الحجاج من خلال آراه وأفكاره والكل يكنون له البغض وينتظرون لحظة رحيله ومن ان التشخيص بالرأي يقول الشاعر فاروق جويدة:

أنا ابن جلاء وطلاع الثنايا

أنا الجلاد تسكرني المنايا

أحب الدم لم أعشق سواه

وأجمل ما أراه دم الضحايا

أنا الحجاج يا شعب النعاج..

والله لم أبقي بكم رجلا

ولن أُبقي بكم أملا، إذا كنتم بهذا الحال[2].

وفي هذا المقطع يقدم الحجاج وصفا لشخصيته الحقيقية المولعة بفتك الدماء دون رحمة

ومن التشخيص بالفكر نرد آراء الشخصيات حول الحجاج.

كريم: مولاي يا حجاج يا نور تألق في سماء قلوبنا..

[1] المسرحية، ص124.

[2] المسرحية، ص 26.

يا فرحة الأيام في أعماقنا..

يا نسمة تختال بين ربوعنا..

يا تاج عز يشتهيه زمامنا..[1].

في هذا المقطع نجد كريم يثني عليه ليس حبا وإنما تخوفه من قهره وبطشه

عبدالله: أيا حجاج يا ابن الكرام

و يا بدرا تألف في الظلام

فأنت الحق في يدنا دليلا

ونحن الآن ننعم بالسلام

صفاء الملك: أنت الزعيم ولا سواك زعيمنا

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا[2].

وكل من عبد الله وصفاء الملك كانا يمتدحان الحجاج خوفا من ظلمه ومن الشخصيات التي كانت تقول في الحجاج ما فيه من حقيقة سلام وسعاد فقد صرحا بظلمه وبطشه ضد شعبه الذي عان المآسي والقهر ومن الآراء نجد قول سلام يصرح: شيء عجسي ما أرى.. شيء عجيب..

رجل تسيل على يديه دماء كعبتنا الشريفة..

ثم نحمله على الأعناق

زمن طويل أنت.. يا زمن النفاق..[3]

سعاد: عدنان والحجاج..

[1] المسرحية، ص23.

[2] المسرحية، ص24

[3] المسرحية، ص39

ليل وصبح.. كيف يجتمعان..؟

طهر وعهر.. كيف يجتمعان؟

نبل وبطش.. كيف يجتمعان؟

عدل وزور.. كيف يجتمعان؟

فرح وحزن.. كيف يجتمعان؟[1]

6- الخصائص الفنية للمسرح الشعري

مما لا شك فيه أن الكلمة المبدعة الخلاقة هي التي تتصدر طبيعة فن المسرح، إذ لا يمكن أن نتصور مسرحا دون لغة، إذ إنه من المتوجب على كاتب المسرح الشعري ألا ينسى المتلقي وأن يكتب بلغة شعرية يتمكن الجمهور أن يتواصل معها بالرغم من جزالتها وجماليتها.[2]

فالعمل الأدبي الجيد لا يُقاس بما يُعرَض من أفكار وموضوعات وإنما الشخصيات هي التي تعطي المسرحية قوتها ومتانتها ،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" وبالتالي فإن الصراع ضروري للشخصيات[3].

إذن فالعمل المسرحي يحتاج إلى مجموعة من العناصر الفنية التي تشكل بناؤه الدرامي وتتثمل هذه العناصر في: اللغة- الحوار- الشخصيات- الأحداث- الحبكة- الفكرة- الخاتمة- الصراع.

أ- اللغة:

تعتبر اللغة القالب الذي يصب فيه المؤلف المسرحي أفكاره عواطفه، وقد أولى الدارسون لغة المسرحية أهمية كبرى، وحددوا لها شروطا ومعايير ترفع المسرحية إلى عرش الأدب، خاصة المسرحية

[1] المصدر نفسه، ص41

[2] إشكالية التأصيل في المسرح العربي، هيثم يحي الخواجة، مركزا الحضارة العربية، مصر، 2000، ص 128.

[3] من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، سامي منير عامر منشأة المعارف، مصر، 1987، ص125.

الشعرية، بحيث أن تكون لغة "شفافة تضيء المعنى ولا تطمينه"[1]. ولا تقتصر اللغة المسرحية على ما هو مكتوب فحسب، بل تتعداه إلى ما وراء ذلك، فإذا هي "الصمت أحيانا بين المواقف والجمل، وهي الحركات والإشارات، وهي الأداء الذي يقوم به الممثل على الخشبة، والتشخيص أو التمثيل"[2].

وسنعرض اللغة الشعرية في المسرح الشعري لفاروق جويدة (دماء على ستار الكعبة)

عمد الشاعر فاروق جويدة في مسرحيته الشعرية (دماء على ستار الكعبة) إلى لغة فصيحة بسيطة ذات ألفاظ سهلة موحية، استطاعت أن تصور خلجات النفس والفكر لدى الشخصية ،فبالفصحى يدخل النتاج المسرحي حيَّز الأدب المسرحي فبدونها تُسلب المسرحية من صفة الأدبية التي تؤهلها للخلود والبقاء ، بحيث يقول الكاتب على لسان سلاَّم وهو يصيح دفاعاً عن الحرم الشريف من أعداء الله والطغاة:

سلاَّم: يا أهل مكة أغلقوا الأبوابْ.

هذا عدوُّ الله يكتسح الربوع الطاهرهْ

هذا عدوُّ الله يعبثُ بالمحارمِ عند بيت اللهْ[3].

افتتح الشاعر نصه المسرحي بصوت التلبية من غناء وكورال بلغة شعرية تُضفي على النص جمالية غنائية ذات إيقاع واحد :وهو بذلك مقتبس من الأحاديث النبوية.

غناء وكورال: لبيك اللهم لبَّبك..لبيك لا شريك لك لبيكْ

إنَّ الحمد ..والنعمة لك والملكْ ..

لا شريك لكْ[4].

[1] العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، ط1. دار المعرفة، مصر، 1996، ص119.

[2] لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح، وليد خلاصي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1997، ص63.

[3] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية– فاروق جويدة، المصدر السابق، ص08.

[4] المصدر نفسه، ص07.

على الرغم من أنَّ الكاتب يعالج آفة الظلم المتفشية في مجتمعنا لهذا اعتمد على شخصيتين توحي بالطغيان واللاعدل من أعداء الله، وبذلك استخدم اللغة الإيحائية التي تعبر عن موقف الظلم والاستبداد عن هرقل وكسرى:

صوت :ماذا هناك ؟

هل جاء كسرى؟ أو ترى قد جاء عام الفيل؟

صوت: قد جاء عام الفيل..

أيامنا والله بعد محمدٍ صارت كعام الفيل.

صوت: هذا هرقل جاء يغتصب الربوع الطاهرة[1].

وظف الكاتب لغة عميقة بأسلوب سلس وضعت فيه الكلمات في مواضعها، وهذا في وصفه لشخصية الحجاج الطاغية على لسان سلّام.

سلّام: هو حاكم لم يخش وجه اله يوما في حياتهْ..

رجل رهيب لا يخاف الله.

صوت: مازال يقصف في الحرم..[2]

وفي مقطع آخر نجد يفصح بلغته عن تصوير خلجات النفسية للشخصية:

سلّام: رجل غليظ القلب ليس له مثيل..

سألوه: كم قتلاك يا حجاج؟

[1] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق ، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص10.

فأجابْ: إني قد تجاوزت المئة[1].

وكذلك في وصفه لسعاد وعدنان بحيث انه يميل لغة عميقة بعيدا عن التعقيد والتكلف وإنما هي بألفاظ راقية قوية

سلّام: في وجهها ليل طويل لم تفارقه ابتسامه

في طولها نهرٌ عميق لا تطاوله سماء الكون نبلاً

واستقامة..

في عينها أمل وإيمانُ.. وظمى النيل .. فوق

جبينها أخلى علامة..

في ثوبها طهرُ الخليقة يوم أن كانت طهارتها تهزُّ

الأرض كانت صيحة منها قيامه[2].

وفي موضع آخر يصف عدنان:

سلّام: شاب جميل:

قد كان عملاقا كأشجار النخيل على ضفاف

النيل

قد كان تشبه طمى هذا النهر حين يظهر الأشياء

[1] دماء على ستار الكعبة – مسرحية شعرية- فاروق جويدة، المصدر السابق، ص13.

[2] المسرحية، المصدر السابق، ص16.

كالصلوات فينا[1].

وقد استخدم الكاتب عنصر التشويق في اللغة وهذا ما يدل على براعته في صنع عنصر الآمال في المسرح، فهذه لغة عالية مرموقة

سعيد: أكمل لنا ..أكملْ..[2].

فهو يتحرق شوقا للتعرف على شخصية الحاج الطاغية

سعيد: وماذا حدثْ..؟[3].

هنا نجده مولع بالإجابة عن بعد ما قاله سلّام وكأنه يتحدث مع صحفي فلغتي تميل للصحافة المتأدبة.

كذلك في سؤاله عن شخصية سعاد فهو شغوف إلى كلا ما يسمعه

سعيد: وماذا عن سُعادْ..؟[4].

كذلك الهادي فهو يريد أن يعرف عن سعاد

الهادي: صفها لنا بالله يا سلّام..[5].

فالكاتب هنا نجده يعبر ويسرد الفكرة بالتدرج حتى يجعل الشخصيات الأخرى تريد المزيد وتستكشف الموقف وحدها وهذا بالتشويق

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه، 14.
[4] المصدر نفسه، ص15.
[5] المصدر نفسه، ص16.

الهادي: وماذا بعد يا سلّام..؟[1]

اعتمد شاعرنا على اسلوب سلس وضعت فيه الكلمات في مواضعها المناسبة للموقف، فاستطاعت أن تفصح عما يريد الشاعر التعبير عنه مرة عن الحزن، ومرة عن الظلم، ومرة أخرى عن النفاق:

سعاد: قالوا بأني قد جننت لأنني أبكيك يا عمري كثيرا..

ماكنت وحدي حينما يوما بكيلك ثم سال الدمع في عيني بحارا لا تحف ولا تضيع..

عيني بحاراً لا تجف ولا تضيع..

أترى سمعت صراخ أطفال المدينة عندما ساروا

وراءك يسألون الناس في حزن عليك

من يحمل اللعب الصغيرة والحكايا..؟

من يمرجحهم صبيحة كل عبد..؟[2].

وهذا دلالة على الحزن الشديد الذي يرافقها أينما ذهبت

وظف الشاعر كذلك اللغة البسيطة التي يستطيع فهمها كل مستويات المتلقين فهنا يحكي على الظلم وبالطبع معروف عند جميع الناس وهذا في قوله

سلّام: قد جاءنا الحجاج يبغي حكمنا..

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص20.

هذا زمان القهر والبطش الشديد..[1].

وفي موضع آخر نجد الحجاج يقر بصفته المنبوذة

الحجاج: قلت يا مجنون اخرس

ليس لي قلب يلين إنني الحجاج[2].

كذلك يميل إلى اللغة التي تصلح للمسرح قراءة ومشاهدة بعيدة عن التعقيد والغرابة:

سلّام: شيء عجيب ما أرى.. شيء عجيب..

رجل تسيل على يديه ماء كعبتنا الشريفة

ثم نحمله على الأعناق

زمن طويل أنت ..يا زمن النفاق..

زمن عجيب أنت يا زمنا يعيش على النفاق..

لا دين.. لا إيمان.. لا نبل ولا أخلاق[3].

وأحيانا ما تتراوح اللغة عن الحقيقة هنا وهناك من جسد المسرحية لتعانق الحلم والخيال في قول سلّام:

سلّام: قد تغرب الأشياء عن بعض العقول..

قد تصبح الصبار في زمن الخريف هو الزهور

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص13.
[2] المصدر نفسه، ص125، 126.
[3] المصدر نفسه، ص39، 40.

قد ينكر البهاء ضوء الشمس في وسط

النهار..

يبقى الضياء.. وقد تغيب عقولهم.. [1].

نلاحظ أن مستوى لغة الكاتب يرتفع بصوره في عالم الشعر الجميل ليس بإبقائه فحسب، بل بصورة الجميلة خاصة إن كان الحديث عبارة عن غناء أو تكرار عبارات أو أفكار أو ألفاظ وهو من الخصائص اللغوية التي يجب حضورها في الأعمال الأدبية بحيث نجد:

سلّام يصيح والناس حوله في صراخ ولذك من شدة المصيبة التي هم فيها، فالكعبة شيء مقدس وعار أن يهدم بيت الله، تكرار عبارة (الكعبة تهدم يا للعار):

الكعبة تهدم يا للعار..

الكعبة تهدم يا للعار .. [2].

وكذلك تكرار اللفظ بقوله:

سلّام: وستائر الحرم الشريف تدوسها الأقدام

الكعبة الغراء تهدم بيتنا.. يا عارنا

يا عارنا..

وهذا دلالة على تضخيم الظلم عليهم.

الأطفال الصغار يعبرون سعاد بالمجنونة وهم يصيحون، تكرار كلمة المجنونة

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص135، 136.

[2] المصدر نفسه، ص11.

الأطفال: يا سعاد يا مجنونة ..يا سعاد يا مجنونة..

يا سعاد يا مجنونة..

المجنونة ..المجنونة.. المجنونة..[1].

كذلك تكرار عبارة عدنان وهي توحي بالأمل بأمل العدل أن يوجع.

صوت: عدنان عاد.. عدنان عاد.. [2].

سعيد: أكمل لنا.. أكمل[3].

كذلك كلمة "الحجاج وهي موظفة دلالة على ذلك من شدة الهول والخوف منه:

سلّام: أتى الحجاج..

أصوات: الحجاج.. أتى الحجاج.. [4].

ب– الحوار:

كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار و"هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها" وكذلك فالحوار "عبارة عن لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها"[5] فالحوار الذي يجري بين الناس في واقع الحياة هو "الشكل الطبيعي للخطاب البشري" وهو في العمل الفني الحديث الذي

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص18، 19.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص10.

[5] الحياة في الدراما، إيريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 1968م، ص83.

تتبادله الشخصيات[1] إن الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين أي شخصيتين في المسرحية مقروءة أو ممثلة.

إن الحوار المسرحي، يشبه ما نقوم به الحياة، إذ أن البعض يتكلم والبعض الآخر ينصت ويسمع ويتبادل الاثنان الكلام والإنصات.

ولكن قد يختلف كلام الممثل بعض الشيء عن كلام البشر العاديين في الشارع، إذ أن المؤلف المسرحي، ينتقي العبارات التي يضعها على لسان ممثليه، ويراعي أن تتفق هذه العبارات، مع إيماءاته، كل ذلك بهدف خدمة أفكاره التي طرحها في النص[2]. إذن فالحوار المسرحي "يعتمد على لغة الحس.. والحركة والانفعال والموقف، وهي لغة فنية تتجاوز المشكلة العامية والفصيحة إلى مشكلة اهم وهي مشكلة الأداء الفني الذي يوثر في الملتقى"[3] وانطلاقا من هذا كله ارتأينا تناوله من ناحية خصائصه أنواعه، أهميته، وظائفه، وسنتطرق إلى هذا من خلال المسرحية الشعرية (دماء على ستار الكعبة) لفاروق جويدة.

دار الحوار في بداية الفصل الأول بين سلّام وسعيد بتساؤل سعيد عن الحجاج ذلك الطاغية الظالم الذي يبغي حكم الشعب بالقهر والبطش وسلّام يُجيبه مباشرة:

سلّام: قد جاءنا الحجاج يبغي حكمتنا

هذا زمان القهر والبطش الشديد..

سعيد: ماذا عن الحجاج يا سلّام؟

سلّام: رجل غليظ القلب ليس له مثيل..

[1] تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الاختلاف الجزائري، ط1، د.ت، ص58.

[2] النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية مصر، دط، 2002، ص96.

[3] علم المسرحية وفن كتابتها، فؤاد صالحي، تاله للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص55.

سألوه: كمْ قتلاك يا حجاج؟

فأجاب: إني قد تجاوزت المئةْ..

سلّام: سألوه من أحببت يا حجاج..؟

فأجاب: ما أحببت شيئا في حياتي غير لون

الدّم.. يسكرني كأقداح النبيذ..

سألوه من تخشاه يا حجاج..؟ فأجابهم:

الشعب إن أعطيته عقلاً..

ولم تقطع لسانه..

سعيد: أكمل لنا.. أكمل..

سلّام: رفض الرضاعة ذات يوم في المساء

حملته أمه..

ذهبت إلى العراف تسأله.. لماذا يرفض الطفل/ الصغير غذاء أمه..

فأجابها العراف..

هيا اذبحي شاه صغيرة.. واسقيه دم الشاه..

ثم اذبحي للطفل عند الفجر حية.. واسقيه دما

الحية السوداء ولطخي وجه الصغير ببعض هذا الدمْ

سعيد: وماذا حدث؟

سلّام: عاد الصغير لثدي أمه..[1].

نلاحظ أن هذا الحوار جاء مباشرا دون اختلاف في الافكار فلغته لغة واضحة دون تنميق أو زخرفة، لذا يجب استخدام الكلمات السهلة الفهم، السريعة والصول إلى المشاهدة[2].

فالحوار هنا جاء مفردا بين شخصين فقط (سلّام وسعيد) بحيث أنه حركت الأحداث في المسرحية وهذه الأحداث تدور حول الحجاج وصفته البشعة.

كذلك نجد الحوار الذي جار بين الهادي وسلّام حيث نجد أن الهادي يستفسر عن سعاد وما تجعله من صفات، وبهذا حرص المؤلف على أن يأتي حواره معبرا عن الشخصية التي جسدها، وأن يكشف حواره عن أبعاد هذ الشخصية الأربعة، المادية أو الجسمانية، الاجتماعية والنفسية والأخلاقية[3].

سلّام: كانت سعاد فتاة جميلة..

الهادي: صفها لنا بالله يا سلّام..

سلّام: في وجهها ليل طويل لم تفارقه ابتسامه..

في طولها نهر عميق لا تطالوه سماء الكون نبلا

واستقامه..

في عينها أمل وإيمانٌ ..وطمي النيل ..فوق

جبينها أحلى علامه..

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص13-15.

[2] النص المسرحي، شكري عيد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ص202، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص98.

في ثوبها طهر الخليقة يوم أن كانت طهارتها تهز

الأرض كانت صيحة منها قيامه

والله كانت أجمل الفتيات في أيامها

عبرت على أيامها كل ما أدريه.. أعوامٌ

كثيره[1]

نلاحظ من هذا الحوار أنه ذو لغة إفرادية عميقة بإيقاع جميل، فالجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفنّن المتفرج ويضيق به مهما برع الممثل في أدائه.

وفي الفصل الثالث من القسم الاول نجد الحوار الذي دار بين سعاد والضابط يستفسر عن هويتها ليحقق معها وهي تجيبه بالتدقيق.

الضابط: ما اسمك؟..

سعاد: اسمي سعاد..

الضابط: أبوك من؟

سعاد: تبرأت منه فقد باعني في مزاد رخيص..

الضابط: وأمك..؟

سعاد: ماتت ولم تترك لنا شيئا يذكرنا بها..

الضابط: عنوانك..؟

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية –فاروق حويدة، المصدر السابق، ص16.

سعاد: وطن كبير كل ما أعطاه لي ..بعض

الدموع..

الضابط: وبطاقتك..؟

سعاد: قد غيروها الف مرة.. مزقتنا ونسيتها..

الضابط: عدنان أين..؟

سعاد: أو تعرفه..؟

الضابط: نعم أعرفه..

سعاد: قد زارني في الحلم منذ شهور..

قد قال إن الليل سوف يطول بعض الوقت

إن الصبح سوف يغيب..

إن الارض سوف تنام أعواما طويله..

سيصيبها عقم طويل[1].

نلاحظ أن الضابط يسائل سعاد بالتدرج من اسمها إلى أن وصل معها عن عدنان وذلك من أجل أن يعرف عنها كل شيء ليحقق معها عن عدنان، فهي لم تعرف هنا من التساؤلات إلا عن عدنان الذي تأمل فيه منذ زمن بعيد، حيث جاءت بصيغة المفرد.

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية –فاروق حويدة، المصدر السابق، ص50-51.

الحوار هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف ملامح شخصياته، ومن هنا فإنّ المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، على أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ عليه على كلّ خصوصياته[1].

ومن الشروط الفنيَّة للحوار المسرحي أيضا التركيز والإيجاز والسرعة في التعبير عمَّا في ذهن الشخصية من أفكار حيوية . أمَّا طول الحوار فإنّه يضرُّ بالبناء الفني للمسرحية. ومثال ذلك:

الضَّابط: يا سيّدي ..عدنانُ ..

الرَّد: من قال هذا..؟

الضَّابط: النّاس في كلِّ الشوارع يقسمون بأن عدنان

يطوق الآن في كلَّ المدينة

وسعاد تعرف كلَّ شيءٍ عَنهُ..

الرَّد: اقْبِضْ عليها الآن ..

الضَّابط: هناك شبه مظاهره .. عدد كبير..

الرَّد: اقبض عليهم كلهم ..

الضابط: يا سيدي عدد كبير..

الرد: اقبض عليهم..

الضابط: لا إذن عندي سيدي لا أستطيع ..

[1] عبد الصبور صلاح، ديوانه، دار العودة، بيروت، مج 3، ط4، 1983، ص334.

لابد من إذن النيابة ..

الرد :(ضاحكا) إذن النيابة يا غبي ..؟

اقبض عليهم كلهم، طبقا لقانون الطوارئ

يا غبي..[1]

فالحوار إذن هو لب المسرحية والجانب الحسي فيها ويشترط فيه أن يكون سهلا حتى يتمكن الجمهور من فهمه، وكذلك ارتفاع مستواه من حيث الأداء والعمق عن لغة التخاطب العادية.

وفي موضع آخر نجد أنّ الحوار بين الحجّاج ووزرائه الثلاث (رقيق الأُنس. علاء الدين. حسب الله). حول اختيار الشعب لهم كممثلين ومخافة الحجّاج من أن يسيء الشعب اختياره لممثليه بحيث جاء لحوار موجزا بسيطا لأن الحوار انسجم من طبيعة الشخصيات وجاءت بسيطة واضحة في قولهم.

الحجاج: إنِّي أريد الآن خطا واضحا ..

نحو اليمين أو اليسار، أو الوسط ..

رفيق الأنس: خير الأمور هو الوسط..

مولاي فليحيا الوسط

حسب الله: وأنا اليسار. إنَّا الجياع المتعبون الحائرون

علاء الدين: وأنا الشَّريعة والعدالة والنزاهة ..[2].

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص53، 54.

[2] المصدر نفسه، ص57.

ويتضح من خلال هذا المقطع من الحوار علة أنّ الكاتب اعتمد على لغة بسيطة بعيدة عن اللغة الغنائية وأدَّى انسجام الحوار مع شخصيات المسرحية إلى ما يسمّى بواقعية الحوار والمراد بواقعية (ملائمة اللغة شخصيات الرواية).[1]

وفي حوار آخر لسعاد مع الحجاج ذلك الرّجل الظالم الذي يستبيح الأرض اعراضاً وأموالاً ودينا، وسعاد تدافع عن الشعب وترفض كلّ ما ظاهر للنفاق والخداع.

سعاد: الشعب يا حجّاج جاعْ .. الشعب ضاع.

الحجاج: إنّا نحارب يا امرأة

سعاد: تحارب شعبك.

الحجاج: احارب اعداء هذا الوطن ..

سعاد: حاربت من؟ .. لقد استبحت الأرض اعراضا واموالا ودينا ..

الحجاج: حاربت كي يبقى نداء الله فوق مآذنه.

والشعب ولأني وتلك قضيتي

سعاد: متى ولاّك هذا الشعب ..؟

الحجاج: أترى سمعت هتافه

وسط المزارع والحقول وفوق جدران

المنازل.. ؟

[1] تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص28.

أترى رأيت غناءه وصياحه

والفرحة الكبرى على كلّ الوجوهْ..؟

هذا قرار بالولاية ..

سعاد: عار عليك بأن تولى بالهتاف

وخلف ظهر الناس تستير الخناجر !

فرق كبير بين حكم بالرصاص وبين حكم بالمشاعر

فرق كبير بين حبّْ الناس يا حجّاج

والقهر المعربد في الخناجر[1].

فسعاد حوارها هذا تبين للحجاج نفاقه بين الناس، فهو يظهر عكس ما يخفي، وهي تذكره بخطاياه.

وفي ذات الفصل نجد نوع آخر من الحوار الذي سنستدل به كذلك، وهو عبارة عن حوار النفس ويسمَّى بالمونولوج، وهو الأنسب لتقنيات التعبير عن ذلك الانفجار النفسي الذي يولدّه موقف ما، وهو كذلك "تخصيص الفضاء المسرحي لممثّل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرّج لأمة شخصيّة كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحاداً مباشراً بين المتفرج والممثّل"[2].

نجد هنا سعاد تكلم نفسها بحيث أنها تنفرد بذاتها في المسرح. تصرّح ما بداخلها من مشاعر وتساؤلات.

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 84، 85.

[2] الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حازم شحاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص151.

سعاد: (تكلم نفسها)..

عدنان .. الكعبة هدمت يا عدنان ..؟

من يحمي ضوء الصبح الغارق خلف سحاب الليل المتوحش في الآفاق ؟

نفتقد زمانك يا عدنان ..[1].

من هنا يتضح لنا أنّ هذا الحوار دلّ على حسرتها واستيائها من الوضع السّائد وهو فقد زمن العدل ويرمز له باسم عدنان فقد اعتمدت على لغة الحسّ والحركة والانفعال وذلك بتوظيفها الأفعال المضارعة يحمي، يبقى، تفتقد.

ج- الشخصية:

الشخصية في العمل الابداعي القصصي والمسرحي أداة فنيّة يبدعها المؤلفْ لأداء وظيفة يتطلّع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائناً حيّاً، له آثاره وبصماته الواضحة الجليّة في العمل الإبداعي فهي من ابتكار[2] الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كلّ الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة يقول مارون الوُود: "هناك ما هو أهم من الحبكة، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى، وحياة .. هذا الشيء هو الشخصية"[3].

هذا وقد اهتمّ المسرحيون بالشخصية اهتماماً كبيراً باعتبارها العنصر الأساس والمهم في المسرح، سواء في النص أو العرض، إذْ يمكن أنْ يستغني عن أيّ شيء في المسرح إلاّ الشخصيّة، فالكاتب المسرحي يعمل على اختيار أسماء شخصياته بدقَّة، فالاسم هو السّمة المميّزة لشخصيته.

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص 19.ر

[2] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006، ص269.

[3] النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوي، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص157.

- **دوال الشخصيات:**

الشخصية في النص المسرحي	الشخصية في المعاجم
1- الحجاج :وهو البطل المحوري، وتصوره المسرحية علة انّه رجل طاغية في تاريخ العرب والمسلمين، وقد تطابق اسمه مع دوره وهو رمز للقهر، والطغيان واغتيال حريّة الإنسان، مستخدما كلّ أساليب الظلم فهو يحكم باسم الدّين ظلما .	**الحجاج**: صاحب حجّة قوية من يحجّ كثيرا[1].
2- سعاد: شخصية رئيسية، وهي امرأة عنيدة ورغم كونها ضعيفة إلاّ أنها حاولت أن تقف في وجه الظّلم رافضة ايّاه، تحبُّ عدنان كرمز للعدل فقد كانت في المسرحية تعيسة بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى بعد رحيل عدنان عليها.	**سعاد** :من السعاد[2]
3- سلّام: رجلٌ مسالم في كل شيء، فهو دستور ناطق بالحق وبخبايا الشخصيات وخاصة الحجاج بحيث أنه يخبره عن أخطائه ويمنعه من فعلها، هذا فهو يرفض كلّ ما هو منبوذ من قتل وظلم يتحسر على الزمن الذي لا عدل فيه ولا طهر فيه، ولا أمن فيه. اذن فإسمه يتطابق مع	**سلّام**: سالم، منقاد، كثير السلّام[3].

[1] قاموس الأسماء العربية والمعربة وتقسيم معانيها، إعداد الدكتور جنا نصير الحني، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص35.
[2] المصدر نفسه، ص86.
[3] المصدر نفسه، ص44.

دوره إلى حدّ كبير	
4- سعيد :شخصية ثانوية، كثير التساؤل والاستغراب وذلك شوقا لمعرفة المزيد الأول من نص المسرح، ولم يتطابق اسمها من دورها.	سعيد: هانئ[1]

د- الحبكة:

هي تشابك خيوط الأحداث بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهذا التعارض يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها مسار المسرحي من البداية وحتى النهاية، وهي تربط وقائع المسرحية بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو الذروة أو النهاية، أي ان الحبكة هي بناء يتركب من نواة تبسيطية التي هي الحطابة، هذه العلاقات السببية هي بضرورة نتائج الصراع بين الشخصيات، أو تأثير الأحداث الخارجية عليها، وقد يصل تشابك الأحداث إلى حد نشوء عقدة، والواقع ان الحبكة تتعلق بمسار الحدث وعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث، وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل.[2]

وكما يوجد في المسرح فعل أساسي وفعل ثانوي، فإننا نجد الحبكة أساسية وحبكة ثانوية، والحبكة الثانوية هي المتمم للحبكة الأساسية[3]، فل الحبكة إذن هي عملية تأزم لأحداث وتفاقمها، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الازمة حدها لأقصى، تؤدي إلى خلق عنصر التشويق وتوليد التأثر الانفعالي لدى المتفرج، فهي ما بين المشاكل في المسرحية والحلول النهائية، وتأزم الأحداث في هذه المسرحية – دماء على ستار الكعبة- حينها قال الضابط عدنان عاد، مما يجعل المتلقي متشوقا لمعرفة ماذا يحدث بعد مجيأ عدنان، فالكاتب يجسده في المسرح بأنه شخص بل رمزه رمز العدل والحق.

الضابط: يا سيدي عدنان عاد..

[1] قاموس الأسماء العربية والمعربة وتقسيم معانيها، إعداد الدكتور جنا نصير الحني، ص44.

[2] المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص 179.

[3] المرجع نفسه، ص 192.

الرد: من قال هذا...؟

الضابط: الناس في كل الشوارع يقسمون بأنه عدنان

يطوف الآن في كل المدينة

وسعاد تعرف كل شيء عنه

الرد: أقبض عليها الآن ...[1]

- كذلك الحجاج يعلن رجال الشرطة ليشنق سعاد وهذا ما يجعل الأزمة تبلغ ذروتها القصوى.

الحجاج: هذا قرار المحكمة..

هيا أصلبوها فوق هذه المصلبة..

هيا اشنقوها الآن

(يتجه رجال الشرطة ومعهم سعاد إلى حبل المشنقة)

تعلق فوق مئذنة الحسين..

تعلق عند باب الكعبة الغراء..

تعلق عند باب المسجد الأقصى..

هيا اقتلوها الآن حين استريح..

هيا اقتلوها الآن..

عدنان أين لأقتله...؟

عدنان أين لأقتله...؟[2]

فالمتلقي يتشوق لمعرفة ماذا يحدث لسعاد بعد قول الحجاج ليحكم عليها في الأخير بالقتل بحيث أن المسرحية انتهت بنهاية مأساوية وهي قتل الحق والعدل- سعاد- وهي امرأة ناطقة باسم الشعب، وباسم العدل، لذلك تحب عدنان وهو رمز للحق.

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية، فاروق جويدة، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 180،181.

(يتجه رجال الشرطة إلى المقصلة يحاصرون الجمهور.. بينما يلتف حبل المشنقة حول رقبة سعاد)

سعاد: كل الحياة إلى الزوال..

حكامها.. تيجانها.. ألقابها

فالناس تمضي وتجئ..

والعمر يرحل ولا يجئ..

لكن اعظم ما يراه الناس فوق الارض

إنسان أقام العدل في زمن الظلال

فالعدل في زمن السلاسل والقيود ..هو

المحال.[1]

– لتختتم المسرحية بغناء يعبر عن الحزن وعن نهاية سعاد.

غناء: زمن يعلمنا الأسى زمن يعلمنا العذاب.

فإلى متى سيظل سيف القهر يعصف بالرقاب

زمن المهانة لم يدع شيئا لنا غير السراب

إن أغلقوا للصبح بابا سوف نفتح ألف باب.[2]

هـ– الأحداث: تبدأ أحداث المسرحية حين ينهي السلام بغلق أبواب مكة في ضل طواف الناس وتلبيتهم في قولهم:

لبيك اللهم لبيك..... لبيك لا شريك لك لبيك

إن الحمد والنعمة ولك الملك..[3]

لا شريك لك

[1] دماء على ستار الكعبة، مسرحية شعرية، المصدر السابق، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص 183.

[3] المصدر نفسه، ص 7.

وذلك من أجل حماية المكان المطهر من أن يدنس وكان المقصود بذلك الحجاج في قوله:

رجل رهيب لا يخاف الله... وفي الفصل الأول يوصف الحجاج على أنه الرجل الظالم الذي إعتاد على لون الدم وكيف أحب للسعاد حبا جما فرفضته على أنها كانت تحب قريبها عدنان فقتله الحجاج ليتخلص منه وفي الفصل الثاني نجد الموالين للحجاج يمدحونه خوفا منه (كريم، عبد الله، صفاء الملك) وفي الفصل الثالث نجد سعاد تقوم بمقارنة بين عدنان والحجاج في قولها:

سعاد: عدنان والحجاج..

ليل وصبح كيف يجتمعان..؟

طهر وعهر.. كيف يجتمعان؟

نبل وبطش... كيف يجتمعان؟[1]

لتواصل كلامها وهي تتذكر عدنان في قولها:

قد كان يلبس ثوبه الغضى... نفس الثوب..

ما زلت أذكر كل شيء فيه..[2].

وفي ذات الفصل تفصح سعاد عن حملها من عدنان فتتهم بالزنا فيقبض عليها ويبدأ الضابط بالتحقيق معها ويفتك منها ثوب زفافها فيدخل سلام راجيا الضابط بأن يترك ثوبها في قوله:

سلام: (يصيح من بعيد): أرجوك يا ولدي..

دع ثوبها ... إن مسه أحد يجن...[3]

وفي الفصل الرابع مطالبة الوزراء الثلاث بحكم العدل، كل منهم يريد أن يكون هو الحاكم... لتختتم أحداث المسرحية في حكم سعاد والمتمثل في الإعدام، لكن الشعب يرفض موت سعاد التي حاربت من أجلهم في العيش في جو يسوده العدل..

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

يمكن القول بأن أحداث المسرحية كانت متماسكة ومتشابكة إلى حد بعيد دون تقديم حدث على حدث آخر وتدور أحدثها حول العدل كحدث رئيسي.

و- تأويل النهاية:

بعض الاعمال الأدبية تحمل قراءات مفتوحة، وذلك لإقحام القارئ في خلق نصب جديد فدفع في ذلك نصوصا غابت عن الكاتب ذاته على أن الكاتب لم يفكر لحظة الكتابة ما سيحدث في النهاية فلو فكر في ذلك لما حدث الإبداع في نصه ومن النهايات المحتملة:

- موت الحجاج وعودة الأمن والاستقرار للبلاد والعدل والازدهار وأخذ العبرة من الزمن الذي عاشت فيه الشعوب تحت وطأة الذل والمهانة.

- تخوف الشعب من الانتفاضة ضد الحجاج الذي يمثل الديكتاتورية وإعدام سعاد التي تخوف منها الحجاج حتى لا تثور ضده بتوعية الشعب فيعيشوا في ظل القهر والأسى.

- تراجع الحجاج عن القتل والتعذيب الذي عاشه شعبه وندمه وتخوفه من الثورة وانقلابهم عليه، إلا أنه كما يقال غلب الطبع على التطبع فلن يتغير جبروت اعتاد على القتل وسفك الدماء من أجل الظفر بكرسي الرئاسة...

ز- الصراع:

ينقسم الصراع إلى نوعين: صراع داخلي وذلك بين الشخصية وذاتها وصراع خارجي يتمثل بين الشخصيات بين الخير والشر.

الحجاج -في مقطع- في تنازعه للقتل من أجل الحفظ على السلام فهدم الكعبة في قوله:

إني أنقذت السلام

فهدمت الكعبة كي يبقى دينا وعقيدة... [1](صراع داخلي)

سعاد: عدنان والحجاج

عدنان والحجاج..

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص 34

ليل وصبح كيف يجتمعان..؟

طهر وعهر.. طيف يجتمعان؟

نيل وبطش... كيف يجتمعان؟[1] (خارجي)

وفي موضع أخر في الصراع الخارجي بين سعاد والحجاج:

سعاد: لماذا القتل يا حجاج

الحجاج: الدم مثل الماء

حيناً يطهرنا ... وحيناً نشربه

سعاد: من قال إن يا حجاج طهر[2]

حجاج: (ثائرا) أنا الحجاج يا حمقاء .. عدنان مان.....

سعاد: عدنان ضوء الصبح في عيني لم ألمح سواه..

عدنان أكبر من سنين العمر

الحجاج: عدنان أحقر من رأيت

سعاد: عدنان لم يشرب دماء الأبرياء....[3] (خارجي)

وفي موضع آخر في الصراع الدائر بين سعاد والحجاج في قوله:

سعاد: حجاج

يا صاحب السيف المدنس من الدماء

المسلمين... يا هادم البيت الحرام... عليك

لعنات السماء[4]

(الحجاج صائحا حوله الوزراء ورجاله من الشرطة ينقضون على سعاد بوحشية لإجهاضها)

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص94.

الحجاج: هيا أجهضوها كي أرى عدنان في أحشائها

سعاد (تصرخ): عدنان حلم بين احشائي حرام ان يموت.

لا تقتلوا حلمي... لا تقتلوا حلمي لا تقتلوا حلمي[1]

وفي موضع آخر للصراع:

الحجاج: نادِ المتهمة

الحاجب: سعاد أحمد جمال الدين

(تخرج من قفص الاتهام وتقف مواجهة الحجاج)

قولي وربي سوف أحكي الحق... لن أحكي سواه...

سعاد: ومتى خشيت الله يا حجاج حتى تطلب القسم العظيم...؟

أجهضتني ... ودمي سكبت

لا يزال الدم يصرخ في ثيابي[2].

ح- الفكرة (الموضوع)

أن الفكرة التي تدور حولها المسرحية بين العدل والظلم فالعدل فهو أساس الملك والذي غاب عن بلاد ظل حكم الحجاج الطاغية المتجبر وتخوف شعبه من الانتفاضة ضده من أجل العيش في جو يسوده العزة والكرامة وبين من تجرأ على الدفاع على حقوقهم وثاروا ضد ذلك المتخير منهم سعاد وسلام ومن المقاطع الدالة على ذلك نذكر:

كريم: مولاي يا الحجاج يا نور تألق في سماء قلوبنا...

يا فرحة الأيام في أعماقنا[3] (موالاة للظلم)

ومنهم من اتخذوا من الدين وسيلة للوصول إلى مبتغاهم في قوله:

[1] المسرحية، المصدر نفسه، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص102.

[3] المصدر نفسه، ص23.

علاء الدين: وأنا سأشعلها حريقا في المنابر كي يثور الشعب[1]

* سعاد: ها زمن الجهل.... والجهلاء.

جعل النفاق قلادة السفهاء.

من يشتري منكم ففي الاسواق آلاف الضمائر في

المزاد..؟

هاهنا الاعمار.. الاوطان.. والانسان أرخص

ما يباع...[2]

7- الإيقاع الشعري:

ورد الإيقاع في لسان العرب لابن منظور في قوله: <<الميقع واغناء كلاهما: المطرقة، والإيقاع: من إيقاع اللح والغناء، وهو أن يوقع الالحان ويبينها، وسمى الخليل –رحمه الله– كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع>>[3].

وجاء في معجم الوسيط أن الإيقاع: << اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء>>[4] فالإيقاع هو ما يحدث الوزن أو اللحن من انسجام.

انعكس المعنى اللغوي على المعنى الاصطلاحي، فكان الإيقاع مصطلحا خاصا بعلم الموسيقى، فقد عرفه جبور عبد النور بأنه: << فن في أحداث إحساس مستحب، بالإفادة من الوسائل الموسيقية الصائتة وهو ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفيفة في الشعر، وبصورة طبيعية عفوية>>.[5]

ومن هذا نجد أن الإيقاع قسمان أولها الإيقاع الخارجي والذي يتمحور على وزن والقافية أي موسيقى العروض بشكل أساسي أما القسم الثاني وهو الإيقاع الداخلي الذي يعني بالموسيقى الخفية

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] لسان العرب، ابن منظور، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، ج15/14، مادة (وقع)، دار الأبحاث للنشر، ط1، 2008، ص362.

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (وقع)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ/2004، ص1050.

[5] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملاين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص44.

الناجمة عن التوافق الصوتي بين الكلمات التي تستشرها الأذن وتألفها القلوب، وإذا كان الوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه، فإنه في المسرحية متعدد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها، ويخلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة.

وسنتناول في هذا الجزء الإيقاع الشعري في النص الشعري في النص المسرحية (دماء على ستار الكعبة) من "أوزان المعتمدة، القافية وحروف الروي".

التزام الكاتب فاروق جويدة في نصِّه المسرحي الشعري (دماء على ستار الكعبة) بتفعيلات بَحرَين اثنين هما على الترتيب: الكامل وقد احتوت المسرحية الشعرية على هذا البحر تقريبا في مجملها، والوافر لم يعتمد عليه كثيرا، بل سيطر البحر الكامل سيطرة كلية على معظم النص.

يتكون البحر الكامل من ثلاثين حركة ولا يوجد في الشعر بحر له ثلاثون حركة غيره واصل تفاعيله (ست تفعيلات موحدة) وهي (متفاعلن) مفتاحه:

كَمُلَ الجَمَالُ مِنَ البُحُورِ الكَامِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وسنتناول الإيقاع الشعري (الوزن- البحر- القافية) في المسرحية الشعرية وقد لجأ الشاعر في شعره إلى الشعر العمودي كقوله على البحر الكامل:

سلام: يا أهل مكة أغلقوا الأبواب هذا عدو الله يكتسح الربوعة الطاهرة[1]

يَاْ أَهْلَ مَكْكَةَ أَغْلِقُلْلاَ بْوَاْبْ هَاْذَاْ عَدُوْوُ لْلَاْهِ يَكْتَسِحُ رْرُبُوْعَ طْطَاْهِرَهْ

00/0/0//0///0//0/0/ 0//0/0/0//0///0//0/0/0//0/0/

مُتْفَاعلن. متَفاعلن. متفا متَفاعلن. مْتْفاعلن. متَفاعلن.مْتْفاعلن

نجد أن هذا البيت حرف رويه: الهاء.- قافيته: متداركة (/0//0) (قافية مقيدة).

[1] دماء على ستار الكعبة، فاروق جويدة، المصدر السابق، ص8.

وقوله أيضا على البحر نفسه:

سلام: عشنا زمانا يهدم الحرم الشريف أمامنا يا ويلنا.. يا ويلنا[1]

عِشْنَاْ زَمَاْنَنْ يُهْدَمُ لْحَرَمُ شْشَرِيْفُ أَمَاْمَنَاْ يَاْ وَيْلَنَاْ يَاْ وَيْلَنَاْ

0//0/0/0//0/0/ 0//0///0//0///0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن. متَفاعلن. متَفاعلن متْفاعلن. متْفاعلن

-القافية: متداركة (0//0): مطلقة.

-الروي: النون.

-تابع للبيت الأول: هذا عدو الله يعبث بالمحارم عند بيت الله

هَاْذَاْ عَدُوْوُ لْلَاْهِ يَعْبَثُ بِلْمَحَاْرِمِ عِنْدَ بِيْتِ لْلَاْهْ

00/0/0//0///0//0///0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن. متَفاعلن. متَفاعلن. متْفـــــا

- (قافية مترادفة) (/00/0).

و قوله أيضا:

صوت: أعوامنا والله شر كلها والشر فينا، ليس في أيامنا[2]

أَعْوَاْمُنَاْ وَلْلَاْهِ شَرْرُنْ كُلْلُهَاْ وشْشَرْرُنْ فِيْنَاْ لَيْسَ فِيْ أَيْيَاْمِنَاْ

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص9.

0//0/0/0//0/0/0//0/0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن. متْفاعلن متْفاعلن. متْفاعلن. متْفاعلن

حرف الروي: النون.

القافية: متداركة (/0//0) مطلقة.

وكذلك في موضع آخر نجد نفس البحر وهو البحر الكامل:

كريم: مولاي يا حجاج يا نورا تألق في سماء قلوبنا يا فرحة الأيام في أعماقنا.

مَوْلَايَ يَاْ حَجْحَاْجُ يَاْ نُوْرَنْ تَأَلْلَقَ فِيْ سَمَاْءِ قُلُوْبِنَاْ يَاْ فَرْحَةَ لْأَيْيَاْمِ فِيْ أَعْمَاْقِنَاْ

0//0/0/0//0/0/0//0/0/ 0//0///0//0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن. متْفاعلن. متَفاعلن متْفاعلن. نتْفاعلن. متْفاعلن

يا نسمة تختال بين ربوعنا

يَاْ نَسْمَتَنْ تَخْتَاْلُ بَيْنَ رُبُوْعِنَاْ

0//0///0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن. متَفاعلن

يا تاج عز يشتهيه زماننا

يَاْ تَاْجَ عِزْزِنْ يَشْتَهِيْهِ

/0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن

يا رمز كل المجد في أيامنا[1]

يَاْ رَمْزض كُلْلْمَجْدِ فِيْ أَيْيَاْمِنَاْ

0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن. متْفاعلن متْفاعلن

- حرف الروي: النون المشبعة.

قافيته: متداركة (/0//0) مطلقة

اعتمد الشاعر فاروق جويدة في نصوصه هذه على روي النون والذي يوحي بالحزن والأسى، أما قافيته فنجدها مطلقة في معظمها.

فالقافية المطلقة: وهي التي تنتهي بحركة مشبعة مثلا: أيَّامِنَاْ: تشبيع حركة حرف النون.

أما القافية المقيدة: وهي التي تنتهي بحركة سكون مثلا: الله: تسكين حرف الهاء.

وقد طرأ تغيير في تفعيلة البحر الكامل (متَفاعلنْ).

وهو ما يسمى بزحاف الإضمار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك في التفعيلة بحيث تصبح: متَفاعلن- متْفاعلن.

وأضاف هذا الزحاف إيقاعا متأنياً متباطئاً يتناسب مع الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر من حزن ومعاناة الشعب واستخدام الحجاج ضدهم الظلم والقهر.

وتتنوع القافية من قافية مترادفة (/00/0) وهو التقاء ساكنين وذلك للضرورة الشعرية. إلى متداركة (/0//0).

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص23.

كما نجده يستخدم بحر الوافر أحيانا، وسمي بهذا الاسم لتوافر حركاته، لأن ليس في التفعيلات أكثر حركات من (مفَاعلتُن) التي تتكر ست مرات في البيت الواحد فالشاعر لم يعتمد عليه كثيرا في مسرحيته الشعرية.

عبد الله: أيا حجاج يا ابن الكرام

أَيَاْ حَجْجَاْجُ يَاْ اِبْنَ لْكِرَاْمْ

00//0/0/0//0/0/0//

مفاعلْتن. مفاعلْتن

و يا بدرا تألق في الظلام

وَيَاْ بَدْرَنْ تَأَلْلَقَ فِظْظَلَاْمْ

00//0///0//0/0/0//

مفاعلْتُن. مفاعَلَتُنْ

فأنت الحق في يدنا دليلا

فأَنْتَلْحَقْقُ فِيْ يَدِنَاْ دَلِيْلَنْ

0/0//0///0//0/0/0//

مفاعلتُن. مفاعَلَتن. مفَاعلْ

ونحن الآن ننعم بالسلام

وَنَحْنُلْأَنَ نَنْعَمُ بِسْسَلَاْمْ

00//0///0//0/0/0//

مفاعلْتن. مفاعَلَتُن. مفا

- الروي: حرف الميم

- قافيته: مقيدة (/0//00)

- نوعها: مترادفة

- التقاء الساكنين: علة.

والواجب في المسرحية الشعرية "أن يحاط الشعر بعناية شديدة حتى لا تتحول المسرحية إلى قطع من الشعر الغنائي الخالص"[1].

فالشاعر فاروق جويدة التزم في نصِّه المسرحي على أنَّه مسرحا شعريا لا شعراً وقد التزم بالبح الكامل لشخصيات مختلفة ومتنوعة.

صفاء الملك: أنت الزعيم ولا سواك زعيمنا .

أَنْتَزْزَعِيْمُ وَلَاْ سِوَاكض زَعِيْمُنَاْ .

//0/// 0/0///0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متفاعلن

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا.

أَنْتَلْحَبِيْبُ وَلَيْسَ غَيْرَكَ يَاْ حَبِيْبَ اقُلُوْبِنَاْ.

[1] العمل المسرحي في الدراسات النقدية، النَّظرية والتطبيق، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي،ط1، دار المعرفة، مصر، 1996، ص128.

.0//0///0//0///0//0///0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متفاعلن متفاعلن

أنت الذي عادت وبين يديك عزة أرضنا.

أَنْتَلْلَذِىْ عَادَتْ وَبَيْنَ يَدَيْكَ عِزْزَةُ أَرْضِنَاْ.

.0//0///0//0///0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متَافعلن متَفاعلن.

أنت الذي منح الأمان ومزّق الأعداء بين صفوفنا.

أَنْتَلْلَذِيْ مَنَحَلأَمَاْنَ وَمَزْزَقَلْأَعْدَاْءَ بَيْنَ صُفُوْفِنَاْ.

.0//0///0//0/0/0//0///0//0///0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن.

أتن الذي يحمي العروبة في العراق زفي دمشق.

أَنْتَلْلَذِيْ يَحْمِلْعُرُبَةَفِلْعِرَاْقِ وَفِيْ دِمَشْقْ.[1]

.00//0///0//0///0//0/0/0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن.

حرف الروي: مزج بين الحرفين النون والقاف.

القافية: مزج بين قافية مقيّدة (0//00) نوعها مترادفة، ومطلقة (/0//0/) نوعها متداركة.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص24.

هنا جاءت تفعيلاته بين صحيحة ومضمرة ممَّا ساهم في تواتر الإيقاع بحيث أنَّه أضفى جمالية في انسجام الألفاظ والأموات من جرس موسيقي يؤثر على السمع وبالتالي على المعنى.

كذلك نجد البحر نفسه في قول:

حسب الله: من يستبيح المال للبسطاء والضعفاء يمكن أن يبيح الأرض.

مَنْ يَسْتَبِحُ لْمَالْ لِلْبُسَطَاْءِ وضْضُعَفَـــــاْءِ يُمْكِنُ أَنْ يُبِيْحَلْ أَرْضَ

/00/0/0//0///0//0///0//0///0//0/0/0//0/0/.

متْفاعلن متْفاعلن متَاعلن متَفاعلن متْفا.

منح يستبيح الحقَّ يمكن أن يبيع العرض.[1]

مَنْ يَسْتَبِيْحُ لْحَقْقَ يُمْكِنْأَنْ يَبِيْع لْعِرْضْ.

/00/0/0//0///0//0/0/0//0/0.

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفا.

حرف الروي الضاء- القافية (/00/0): مقيد نوعها: مترادفة.

أما حرف الروي فقد نوَّع الشاعر في أبيات مختلفة لكل مجموعة أبيات حرف رويّ موحد وهذا ما نجده في قول:

- الحجاج: ارحل ودعني ربّما أنساك.

اِرْحَلْ وَدَعْنِيْ رُ بْبَمَاء أَنْسَاْكَ.

/00/0/0//00//0//0/00.

متْفاعلن متْفاعلن متْفا.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص100.

ارحل ودعني لا أريدك لا أحبّك لن أراك.[1]

اِرْحَلْوَدَعْنِيْ لَاْأُرِيْدُكَلَاْ أُحِبُّكَ لَنْأَرَاْكَ.

.00//0///0//0///0//0/0/0//0/0/

مْتْفاعلن مْتْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن.

حرف الروي – الكاف: القافية (00//0): مقيدة: نوعها: مترادفة. وفي الأخير يختو الشاعر فاروق جويدة مسرحه الشعري بنفسه البحر الذي اعتمد عليه (البحر الكامل) وقد جاءت تفعيلاته كلّها صحيحة.

غناء: زمن يعلمن الأسى زمن يعلمنا العذاب.

زَمَنْنُ يُعَلْاِمُنَاْ لْأَسَىْ زَمَنُنْ يُعَلْلِمُنَ لْعَذَبْ.

00//0///0//0///0//0///0//0///

متَفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

فإلى متى سيظل سيف القهر يعصف بالرقاب.

فَإِلَىْمَتَىْ سَيَظَلْلُسَيْفَ لْقَهْرِ يَعءصِفث بِلءِلقَاْبِ.

متفاعلن متفاعلن مْتْفاعلن متفاعلن.

لم نجن من زمن الطغاة سوى المهانة والخراب.

لَمْ نَجنْ مِنْ زَمَنِطْطُغَاْةِ سِوَ لْمَهضاْنَةِ ولْخَرَاْبْ.

.00//0//0//0///0//0///0//0/0/

مْتْفاعلن متَفاعلن متفاعلن متفاعلان .

زمن المهانة لم يدع شيئا لنا غير لبشراب.

زَمَنُ لْمَهَاْنَةِ لَمْ يَدَعْ شَيْئَاْ لَنَاْ غَيْرَ شْشَرَاْبْ.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص120، 121..

.00//0/0/0//0/0/0//0///0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

إن غلقوا للصبح بابا سوف تفتح ألف باب[1].

إِنْ أَغَلَقُوْلْصْبُحِ بَابَنْ سَوْفَ نَفْتَحْ أَلْفَ بَابْ.

.00//0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومجمل القول هو أنَّ الشاعر فاروق جويدة قد حرص على الالتزام حرف الروي: الباء، القافية (00//) مترادفة، بالبحر الكامل بلغة سهلة فصيحة، كما يعد الإيقاع داخل المسرحية الشعرية ضروري، وله منابع كثيرة منها الوزن والقافية الذين لا يجوز أن يسرقا اللغة من السرحية إلى الشعر، فالوزن والموسيقى الخارجية هما ما يرتفع به النص، هذا وقد أولى اهتماما بالإيقاع الخارجي لما له من دلالات واضحة وأخرى خفية، وقد فرضت مناسبة المسرحية تلك المعاني وظفها الشاعر ليكشف لنا تمرده على الأوضاع السياسية في البلاد العربية إذا نجده اعتمد على الأوزان والقوافي خير قوام شعره لتوصيل فكرته الشعوب.

[1] المسرحية، المصدر السابق، ص183.

8- المكان والزمان الشعري في المسرحية:

* المكان:

المكان	نوعه	الصفحة
- المقابر	مفتوحة	(42، 43، 110، 113)
- المحكمة	مفتوحة	(95، 97، 98، 111)
- المساجد	مفتوحة	(18، 23، 27، 86)
- المقاهي	مفتوحة	(18، 86)
- الشوارع	مفتوحة	(18، 13، 10، 48، 53، 65)
- السجن	مغلقة	(18، 47، 83، 111، 153، 131، 177)
-المدارس	مفتوحة	(64)
- المـــــزارع والحقول	مفتوحة	(85، 86)
الصحاري	لا متناهية	(85، 88)
الشواطئ	مفتوحة	(85)

* الزمان في المسرحية:

أ- مستويات الزمن:

استنكاري	استشرافي
- ما زلت أذكر يوم أن رحل العفاف عن المدينة كلها (ص42)	- أيامنا والله بعد محمد صارت كعام الفيل (ص8)
- هذا يذكرنا بقصة ذلك العفريت (ص10)	- أيامنا شر كلها (ص9)
- أتى عدنان يوم العرس عند الفجر.	- سيعود يا الحجاج لأحشاء حلمي من جديد..
- عانقني وقبل جبهتي (ص 52)	الحلم في الأحشاء حي لم يمت سيظل أكبر
- بالأمس عند الظهر طفت بساحة	

الزهراء(ص 115) - ما زلت أذكر عندما كنا صغارا عندما كانت عيونك مثل النهر النيل(ص72) - طالت أذكر عندما ابتسمت عيونك خلف ثوبك.. (ص132)	من يدك (ص103) - وسائرا يوما من ضعفي.. سأبر يوما...(ص130) .. ثم أصير أفاقا ودجالا وأرجم في الطريق(ص175) - سيجيء بعدك ألف عدنان جديد.. (ص 179) - سنعود يا عدنان فالطوفان قادم (ص180)

ب- الحركة السردية:

يعتبر كل من الحذف والمشهد والخلاصة والاستراحة من التقنيات الحكائية:

1- الخلاصة: SOMMAIRE

وتعتمد الخلاصة في الحكي على السرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالي في صفحات وأسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1] ومن الأمثلة الواردة في هذا الجانب نذكر:

صوت: عدنان عند الفجر عاد[2]

- صوت: هذا يفكرنا بقصة ذلك العفريت...

في مثل هذا الشهر من العام الماضي...

قالوا أتى في الفجر عفريت يلون الليل طاف

الحي كل الحي...[3].

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد حمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص76.

[2] المسرحية، المصدر السابق، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص43.

2- المشهد: scéne

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد، أن المشاهد تمثل بشكل[1] عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد يزمن القصة.

- رفيق الأمس: مولاي لا.. لا تنزعج..

علاء الدين: هذا الشهد يا مولاي خطيرا جدا

رفيق الانس: سينهي القضية.

رفيق الانس: الشاهد الثالث: متولي كامل متولي[2].

الحاجب: متولي كامل منولي.

ونضيف في ذات الصدد أمثلة أخرى في قوله:

سعاد: سلام.... أهلا...

سلام: كيف حالك يا ابنتي...؟

سعاد: أرجوك يا سلام لا تأتي كثيرا بعد اليوم..

إني أخاف عليك

سلام: "قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"

ما زلت أذكر يوم عرسك يا سعاد..

لاحت عيونك في ثياب العرس كالصبح النقي[3].

3- القطع: léllipse

يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان الى تجاوز بعض مراحل من القصة دون الاشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بقول مثلا: "مرت سنتان" أو " انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص78.

[2] المسرحية، المصدر السابق، ص 119.

[3] المسرحية، ص 132.

... الخ ويسمى هذا وطقا ويتضح في هذين المثالين بالذات أ القطع أما أن تكون محددا أو غير محدد[1].

ومن الأمثلة الواردة في المسرحية عن القطع نرد منها:

سعيد: وماذا عن سعاد..؟

سمعنا عن ستين عن حكايتها..

الهادي: كان هذا منذ أعوام طويلة...[2] (قطع غير محدد)

– الهادي: منذ متى كان هذا الزفاف...؟

سلام: ربما قد كان من عشرين عاما..؟

ربما عشر سنين.. ربما أكثر منها أو أقل (قطع محدد)

لست أدري[3].

... عشرين عاما يا حماة الحق والعربيد يسكن (قطع محدد)

بينهما..[4].

وفي موضع آخر:

سعاد: عدنان يا عدنان..

عشرون عاما سافرت[5]

صوت: امرأتي ماتت عند الفجر

صوت: كل الذي أبقيه من دنياي غرفة[6]

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد حمداني، المصدر السابق، ص77.

[2] المسرحية، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص 112.

[5] المصدر نفسه، ص 44.

[6] المصدر نفسه، ص 65.

4- الاستراحة: PAUSE

أما الاستراحة فتكون في مسار السيرة الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطل حركتها.[1]

ومن الاستراحة نجد قول فاروق جويدة يقول:

سلام: في وجهها ليل طويل لم تفارقه ابتسامة..

في طولها نهر عميق لا تطاوله سماء الكون تبلا

واستقامة

في عينيها أمل وأيمان.. وطمي النيل... فوق

جبينها أحلى علامة.[2]

[1] بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد حمداني، المرجع السابق، ص 76.

[2] المسرحية، ص 16.

الخاتمة

وفي ختام بحثنا والذي خصصناه لدراسة سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح الشعري وكانت عينة البحث "دماء على ستار الكعبة"، ومن أهم ما توصلنا إليه من النتائج:

– لا تعتبر السيمياء علما عربيا أصيلا رغم التسمية في الثقافة العربية، ارتبط ظهوره بعلم اللسانيات، وله عدة تسميات (السيميولوجيا، السيميوطيقا)، ومن أعلامه (فرديناند دي سوسير، بيرس).

– تعد الشخصية الركيزة الأساسية في العمل المسرحي، فهي تنقل رؤى وأفكار الكاتب في شكل أحداث ومن الشخصيات الحاضرة في النص المسرحي شخصية الحجاج، فهي شخصية رئيسية جسدت دور الحاكم الظالم، بالإضافة إلى شخصيتي سعاد وسلام، فهما جسدا العدالة والسلام، فضلا عن ثورتهما ضد الظلم.

– تتعدد أبعاد الشخصية في المسرحية وهي البعد النفسي والبعد المادي والبعد الاجتماعي، ولقد ركّز الشاعر فاروق جويدة على البعدين الاجتماعي والنفسي على التوالي ذلك أن الموضوع يعالج الظلم وجبروت الحكام، فلم يركز على البعد المادي باعتبار أن المسرح الشعري لا يركز على الوصف الدقيق للشخصية بالاكتفاء بالتشبيهات.

– حاول فاروق جويدة تشخيص لشخصياته بكل الأساليب، وهذا دال على وعي منه للشخصية وإدراكه لها ولعل السبب في ذلك راجع إلى توزع الأحداث، ومن الأساليب الواردة في نص المسرحية وكان حضورها بشكل جلي :التشخيص بالفعل والتشخيص بالمونولوج.

– تصوّر لنا مسرحية "دماء على ستار الكعبة" الواقع العربي الذي يسود فيه شتى وسائل الظلم والبطش والقتل و الحرمان، وقد سلّطت الضوء على انتهاك حرمة البشرية.

– المسرح الشعري فن أدبي قائم بذاته لا يذوب في الشعر مثلما يذوب في جملةً من الفنون تعد أساسية في فن المسرح، لكن الشعر بلغته و إيقاعه مقوّما أساسيا.

– استعمل فاروق جويدة لغة فصيحة مبسطة يستطيع المتلقون فهمها بجميع مستوياتها، فهو يرتقي بصورة عالم الشعر الجميل ليس بإيقاعه فحسب، بل بصوره الجميلة.

– ساهم الإيقاع في المسرح الشعري بشكل جلي وواضح في جمال النص الشعري من انسجام في الوزن، فالوزن في المسرح الشعري يتلوّن بتلوّن الشخصيات وتنوّعها ويختلف باختلاف آرائها ومواقفها.

– ولقد كان للزمان والمكان حضورٌ بارزٌ نظرًا لكون الكاتب يعالج قضية ذات بعد سياسي ارتبطت بالواقع المرير للعالم العربي فلابد أن يذكر هما انطلاقا من العنوان ورد فيه الكعبة.

– هذه جملة النتائج من التي وقفنا عليها في إنجاز هذا الموضوع ونأمل أن تكون جدّ موضوعية ونتمنى أن نكون قد ألممنا بكل جوانب الموضوع، ونحسب أنفسنا أننا بكل تواضع لم ندخر جهدًا في دراستنا لهذا البحث، ويبقى الكمال لله عز وجل، فلا يخلو أيّ عمل إنساني من نقائص، ونأمل أن تكون نقائص تغتفر، فاتحين المجال لدراسات أخرى على هذه المسرحية الشعرية، فما وصل الإنسان إلى درجات العلم يبقى فقيرًا إلى الله ويسعى دائما إلى تحصيل الزاد المعرفي. وما بحثنا هذا إلا قطرة من بحر سائلين الله التوفيق والسداد.

قائـــمـة

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

❖ **القرآن الكريم**: برواية ورش عن نافع.

1- المعاجم والقواميس

1. قاموس الأسماء العربية والمعربة وتقسيم معانيها، إعداد الدكتور جنا نصير الحني، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

2. لسان العرب، ابن منظور، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاضي، ج15/14، مادة (وقع)، دار الأبحاث للنشر، ط1، 2008.

3. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

4. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

5. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، دار الفكر، بيروت- لبنان، ج: 1-2، د.ت.

6. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (وقع)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ/2004.

2- الكتب:

7. دماء على ستار الكعبة، (مسرحية شعرية)، فاروق جويدة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت.

ثانيا: المراجع

1- الكتب

8. الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، عصام خلف كامل، دار فرجة للنشر والتوزيع، دط، السودان، 2003.

9. أساليب رسم الشخصية، "قراءة في مسرحية مصرع كليوباترا الشوقي"، عبد المطلب زيد، دار غريب للطباعة وانشر والتوزيع، القاهرة، 2005م،

10. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006.

11. أسئلة وأجوبة في السيميائية السردية، أمينة فزاري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011.

12. إشكالية التأصيل في المسرح العربي، هيثم يحي الخواجة، مركزا الحضارة العربية، مصر، 2000.

13. الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، هيثم سرحان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص54-55.

14. بناء الشخصية في المسرح الفريد فرج، صالح لمباركة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

15. بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد حمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

16. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، "في سوريا ومصر"، حورية محمد حمو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999.

17. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الاختلاف الجزائري، ط1، د.ت.

18. تطور البناء الفني في الأدب المسرحي العربي المعاصر، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.

19. الحدود والمكان والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،، ط1، 1958.

20. الخطاب الدرامي في المسرح الحديث: عبد المنعم زيد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، دط، دت.

21. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، محمّد فرّاح، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 2006م.

22. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983.

23. دراسات هيكلية في قصة الصراع، أحمد حمو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1984م.

24. الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، أحمد سخسوخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

25. الدراما والفرجة، أحمد ابراهيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.
26. الدليل السيميولوجي، فيصل الأحمر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزئر، ط1، 2011.
27. سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، هاني أبو المحسن سلام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2006.
28. الشعر المسرحي في المغرب، حسن طريق، حدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان المغرب، 2007.
29. صلاح عبد الصبور والمسرح، فؤاد دوارة، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، 1982.
30. عبد الصبور صلاح، ديوانه، دار العودة، بيروت، مج 3، ط4، 1983.
31. علم المسرحية وفن كتابتها، فؤاد صالحي، تاله للطباعة والنشر، ط1، 2001.
32. علوم المسرح، أحمد زلط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001.
33. العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، ط1. دار المعرفة، مصر، 1996.
34. غواية المتخيل المسرحي، مقاربات شعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م.
35. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، حازم شحاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.
36. فن الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1973.
37. فن المسرح، حلمي بدير، ط1، 2003، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.
38. فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1996.
39. الفن والأدب، ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان،ط3 ،1980.
40. فنون المسرح والاتصال الإعلامي، عبد المجيد شكري، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
41. في الأدب الحديث ونقده، عماد علي سليم الخطيب، دار المسيرة عمان، ط1، 2009.
42. في النقد المسرحي (مقدمة الكتاب)، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان دط، دت.

43. اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ط4، 2008.
44. لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح، وليد خلاصي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1997.
45. مدخل إلى السيميولوجيا، عبيدة صبطي، دار الخلدونية الجزائر، ط1، 2009، ص34.
46. مدخل إلى علوم المسرح: أحمد زلط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.
47. المسرح الشعري العربي "الأزمة والمستقبل"، مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، الكويت، دط، يوليو 2013.
48. المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، نعيمة مراده محمد.
49. المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، دار الهلال تاريخ النشر، 1905.
50. المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، دط، 1997.
51. المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980.
52. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، مصر، ط 4، 1966.
53. معجم اللسانيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
54. المعجم المسرحي، ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006.
55. المعجم المسرحي، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، ط1 مكتبة لبنان لناشرون، بيروت، 1997.
56. مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، أحمد صقر، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002.

57. من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، سامي منير عامر منشأة المعارف، مصر، 1987.

58. من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، 1978م.

59. النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوي، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

60. النص المسرحي، شكري عبد الوهاب، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية مصر، دط، 2002.

61. نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل، ط1، دار الشروق. 1419- 1998.

62. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدي، دار عودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975.

2- الكتب المترجمة:

63. الحياة في الدراما، إيريك بنتلي، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دط، 1968م.

64. السيميائية، الأصول والقواعد والتاريخ. آن إينو واخرون تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصره، دار مجد لاوي، عمان، ط1، 2008.

65. فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تح: صدقي خطاب، دط، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، 1986م.

3- الرسائل الجامعية:

66. سيميائية العنوان في النصوص المسرحية، زكية بن السايح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، قسم اللغة والأدب العربي، 2015-2016.

4- المجلات والموسوعات:

67. بالصور "دماء على ستار الكعبة" لفاروق جويدة على خشبة العائم، أحمد منصور، (فعاليات اليوم العاشر للمهرجان الختامي لنوادي المسرح للدورة ال 23 في الفترة من 12 وحتى 25 سبتمبر الأقصر ثقافة المنيا، الاثنين 22 سبتمبر 2014، 5:05م، حقوق النشر لليوم السابع.

68. تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، خالد محي الدين البرادعي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد لأدباء وكتاب العرب، عدد 61-62، سنة 2003.

69. شاكر اللامي (مقال)، طريق الشعب، مجلة ثقافية، ع42، 2004.

70. الشخصية في مسرحية المأسرون، عماد الدين خليل ـ دراسة تحليلية ـ نيهان حسّون السعدون، دراسة موصلية، العدد السادس عشر، ربيع الثاني، 1428هـ - 2007م.

71. شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح "الوردة والسياف"، مفتاح خلوف، مجلة المخبر العدد السابع، 2011م.

72. مصر العربية، عادل صبري، القاهرة، الأربعاء، 29 مارس 2017م، 1 رجب 1438هـ، 12:30 مساءا.

73. مفهوم الشخصية الدرامية – إيمان حمادي عبد الأمير، قسم السينما، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، العراق، 2016م.

74. موسوعة علم الإنسان تشارلوت سيمور- ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ص433.

5- المواقع الإلكترونية:

75. الموسوعة العالمية للشعر العربي، نبذة حول فاروق جويدة 2017/5/3، الساعة 10:30صباحا.

76. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، فاروق جويدة، 2017/5/3 الساعة 10:30 صباحا.

الملاحق

بتسبيبلاسس ءلرسيلرسي

الفصل الخامس

(يَدْخُل رِجالُ الشرْطَةِ ومعهُمْ سعادُ . . والحجاجُ جَالِسٌ مَع وزرائِهِ وأعوانِهِ فى مَكْتَبِه)

(الحجاجُ ينظرُ إليهم متعجباً ، ويُحاوِلُ أنْ يتفحصَ وجهَ سعاد وَهِىَ تَبْتَسِمُ)

الحجاج : سعادُ . . (متراجِعاً . . يَسْأَلُ الظَّابِطَ) : ماذَا هُناك . . ؟

الضابط : وجدناهَا تقودُ الشَّعْبَ تدْعُو النَّاسَ لِلثوْرَهْ

الحجاج : وأيْنَ وجدْتمُوهَا . . ؟

الضابط : عِنْدَ المَيْدانِ الأكْبَرْ . .

أفْرَجْنَا عَنْها يَامَوْلاَىَ وَعادَتْ تَدْعُو للعِصْيانْ

غناء : كانَ لى وطنٌ وكنتُ أراهُ يكبرُ فى عيونى

كان لى وطنٌ . . .قضيتُ العمر

احملهُ وساماً فى جبينى

باعنى وطنى غدوتُ الان اسألُ

عن مكانٍ يحتوينى

كلُ أحلامى سرابٌ فى سرابْ

زمنٌ يعلمنا الأسى . . زمنٌ يعلمنا العذابْ

« إظلام »

وأزْمَاناً وتيجاناً . . وهَزَمْتُ كلَّ الأرْضِ لكنِّى

هُزِمْتُ عَلَى رِحَابِكْ

وفتحْتُ أبْواباً وأبْواباً ، ولكنِّى رَكَعْتُ أمَامَ

بَابِكْ . .

أنا ما نَسِيتُ عَبِيرَ وجْهِكِ فى يَدى

أنا ما نَسيتُ صَفاءَ عُمْرى فى أغانيكِ القديمهْ

لَمْ أنْسَ أنّكِ كُنتِ فِى عُمْرِى زمانَ الطُّهْرِ

والإيمانِ والعفّهْ . .

سعاد : أحياناً . . نَتخيّلُ أنَّ العُمرَ سَيُدْفَنُ فِينَا

حِينَ يَموتُ الحبُّ وَليداً . .

نَشْعُر انَّ الكوْنَ تَغيَّرَ . . أصْبحَ شَبَحاً . .

صَارَ الصُّبْحُ سَحابةَ لَيْلٍ فِى الاعْماقْ

صارَ الحُلْمُ بَرِيقاً يَسْقُطُ مِنّا ثُمَّ يَضِيعْ

نتخيَّلُ أنَّ الزَّمنَ توقَّفَ فجْأةْ

أنَّ النَّبضَ تعثَّرَ فِينَا . .

نَحْمِلُ حُزنَ الأرضِ تِلالاً . .

يَمْضِى الزَّمَنُ العَاقُّ ونُدْرِكُ أنَّ الحُبَّ

الحجاج : شىءٌ غريبٌ ما أرَى . . هيَّا اتْركُونَا وحْدَنَا . .

(يَخْرُجُ الوزراءُ ورجالُ الشرطةِ وكلُّ حاشيةِ الحجاجِ وَلاَ يَبْقَى معهُ إلاَّ سعادُ) .

الحجاج : (يَقْتَرِبُ مِنْهَا) : أهْلاً سُعادْ . . مِنْ أيْنَ جئْتِ الآنَ . . ؟ كَيْفَ رَجَعْتِ . . ؟ ياوَيْحَ الزَّمانِ وَما فَعلْ . . !

العُمْرُ يرْحَلُ والسنينُ تَدورُ مِنْ خَلْفِ السنينْ . .

لا نَدْرِى كَمْ منها عَبَرْ . . لاَ نَدْرِى مَاذَا قَدْ تَبقَّى

هَاهِى الأيامُ تَمْضِى كَالقِطَارِ ، ولَيْسَ يُوقِفُها أحَدْ

مازِلتُ أعْرِفُ أنَّ فِى الأعْماقِ جُرْحاً لَمْ يزلْ بِيْنِى وبيْنَكْ

والجُرْحُ تُشْفِيهِ السنينْ . .

أنا لا أريدُ الآن أنْ أُحْيِى زَماناً قَدْ مَضَى . .

لكنّنِى واللّهِ أُقْسِمُ أنَّ حُبَّكِ ما خَبَا فِى القلْبِ يوماً

قَدْ عَاشَ حُبُّكِ فِى دَمِى . . سافرْتُ فِى الدنْيا

بلاداً خَلْفَها تَجْرِى بِلادْ . . وعرَفتُ أوْطاناً . .

وَمَاذَا فَعلْتَ بِحُبِّكَ هَذَا ؟
حُطامُ الليالِي على راحَتَيْكَ . .

الحجاج : ما زِلْتِ فى الأعْماقِ قِبْلَتِي القديمةْ

سعاد : قد كنتُ يوماً قِبْلَتَكْ . .
والآن صِرْتُ خطِيئَتَكْ . .

الحجاج : أنا لَمْ أزَلْ أجِدُ الزَّمانَ لَدَيْكِ شيئاً غيرَ كلِّ الأزمنة
فالماءُ فى عَيْنَيْكِ شىءٌ غيرُ ما حَمَلتْ مِياهُ
الأرضِ والأنهارْ
الفرْحُ بينَ يديْكِ شىءٌ
غيرُ ما عرَفَتْ سنِيُّ العُمْرِ مِنْ فرْحٍ وأشْواقٍ
ونَجْوَى

لَمْ تَتْرُكِى بينِى وبينَكِ أىَّ خيْطٍ مِنْ أمَلْ
فلَرُبَّما نهْفُو لِعُمْرٍ بيننَا
ولَرُبَّما نشْتاقُ أوْ تَنْسابُ بينَ عُروقِنَا ذِكْرى فتبعَثُها
السنِينْ . .
كَمْ مِنْ وُجوهٍ عابراتٍ قد نراهَا فِى الحَياةْ . .

سَحابةُ صيْفٍ عَبرَتْ يوماً . . صارتْ ذِكْرى . .
تبدُو حِيناً . . تَخْبُو حِيناً . . .
ونَظلُّ نَعِيشُ عَلَى الذِّكْرَى . .

الحجاج : ما زِلْتُ أذْكُرُ عِنْدَما كُنَّا صِغاراً
عِنْدما كانَتْ عُيُونُكِ مِثْلَ نَهْرِ النِيلِ
يُغْرِقُنى يُطَهِّرُنِي ويَحْمِلُنِي بعيداً خلْفَ جُدْرانِ
الحياهْ . .
مازِلْتُ أذْكُرُ عندمَا كانَتْ ثِيابُكِ تَحْتَوِينِي
فِي ظلامِ العُمْرِ . . أشْعُرُ أنَّها وطَنِي ومِئْذَنَتِي
وسَيْفِي وانْطِلاقِى
كَمْ كُنتُ أشْعُرُ أنَّ حُبَّكِ فِى ضميرِى
بَعْضُ إيمانِي وسُخْطِى . . بَعْضُ دِينِى . .
بَعْضُ أرْضِى . . بَعْضُ عِرْضِى . .
أيْقنْتُ يوماً أننِي جئتُ الحياةَ لِكىْ أُحبَّكِ أنْتِ مِنْ
دونِ البَشرْ
أُعْطِيكِ هذا العُمرَ . .

سعاد : وماذَا فَعلْتَ بِعُمْرِك هَذَا ؟

الحجاج : لكنّنِي أهواكِ أنتِ وربِّ هذِى الكعبةْ . .

سعاد : ولِذا هدَمْتَ سِتارَها . . وشرِبْتَ يا حجاجُ دمَ
المسلمينْ !

الحجاج : حتّى أُطَهِّرَها . . أُطَهرَهَمْ . .

سعاد : الطُّهْرُ لا يأتِى على أيدِى الخَطيئةْ

الحجاج : الطهرُ يبدأُ بالخطيئةْ . .
هل يموتُ الحبْ . . ؟

سعاد : منْ ذاقَ طَعمَ الدّمِ لا يُغرِيهِ طعمُ الحبْ
فالحبُّ يَغْرَقُ فِى بحارِ الدمْ . .
الحبُ شىءٌ . . والدمُ شىءٌ . .

الحجاج : (ثائراً) أنتِ السببْ . .

سعاد : لاَ وقْتَ عِندِى للحسابِ أوْ العِتابْ
أنا لا أظنُّ بأنَّ عندِى الآنَ شيئاً تَشْتَهِيهْ
لا قلبَ . . لا إحْساسَ . . لا وجهاً جميلاً كُنْتَ
يوماً تَشتَهِيهْ . .
ولِّى الشبابُ وضاعَ فى أحزانِنَا . .
هَلْ جِئتَ يا حجاجُ تسْخَرُ مِنْ بَقايَا . . ؟

نَنْسَ الوجُوهَ جميعَهَا . . ويظَلُّ وجْهٌ واحِد بينَ
الضُّلُوعِ . . نراهُ فِى كُلِّ الوُجُوهْ
كلُّ الوُجوهِ تكَسَّرتْ فِى العينِ أوْ رحَلَتْ وكفّنَهَا
الزّمنْ
لكِنَّ وجْهَكِ كانَ أكبرَ مِنْ تباريحِ الزّمنْ .

سعاد : دَعْنَا مِنْ الماضِى البعِيدْ
أرْجوكَ يا حجاجُ لا تَنْكأْ جِراحَ الأمْسِ
دعْها . إنَّها رَحَلَتْ . . وتاهَتْ فِى السنِينْ . .
إنى نَسيتُ الأمْس . .

الحجاج : ما زالَ حيًّا بينَ أعْماقِى ولَنْ أنساهْ . .

سعاد : قَدْ ماتَ فِى قلْبِى وأسْدَلْتُ السِّتارْ
أنا لا أَحِنُّ إلَى المقابِرْ . . فالعُمرُ والأحْلامُ
والذِّكرَى هُنَاكْ

الحجاج : نُعاتِبْ . . ؟ قُولِى . .

سعاد : وماذَا تُفِيدُ حَكايَا العِتابْ ؟

الحجاج : واللّهِ ما أحْببتُ غيرَكِ يا سعادْ . .

سعاد ماذا يُفِيدُكَ أنْ عشِقْتَ الناسَ أو أحببتنى وكرِهْتَ نَفْسَكْ ؟

آهِ يا عدنانُ يا حجاجُ . . يا عدنانُ . .

(تفيقُ سعاد فجأةً لترى الحجاجَ واقفاً أمامَها فى غضبٍ) .

الحجاج : (ثائرا) أنا الحجاجُ ياحَمْقاءُ . . عدنانُ ماتْ . .

سعاد عدنانُ ضَوْءُ الصُّبْحِ فِى عَيْنِى ولمْ المحْ سِواهْ . .
عَدْنَانُ أكبرُ من سِنينِ العمرْ

الحجاج : عدنانُ احْقرُ مَنْ رأيتْ . .

سعاد : عدْنانُ لمْ يشرَبْ دِماءَ الابْرياءْ . .
أنا لمْ أقُلْ أسْكرُ بدمِ الناسْ

الحجاج : وسكرْتِ وَحْدَكِ مِنْ دمائِى . .

سعاد : ماكان لِى قَلْبانْ . . ما زال عُمْرِى كُلُّه عدنان . .

الحجاج : لا تَذْكُرِى عدنانَ عندِى . .

سعاد : هَلْ غابَ يا حجاجُ حَتَّى اذْكُرَهْ . . ؟ !

الحجاج : لا يَستحِقُّ الذِّكْرَ حَتَّى نذْكرَهْ . .

سعاد : كلُّ الأشياءِ إذا غابتْ يَذْكُرها الناسْ
لكنْ خبِّرْنِى ياحَجّاجْ . . هل اذْكرُ نفْسِى . ؟

لَمْ يبْقَ منِّى غيرُ أَطْلالِ امرأهْ . .
لا شىءَ عندِى غيرُ حُزنِى . . والحُزنُ شىءٌ
لا يُحَبُّ . . ولا يُطاقْ

الحجاج : (ثائراً) أنتِ الّتِى فضّلْتِ عدنانَ علىَّ
وأنَا الذِى أحبَبْتُ فيكِ خطيئتِى وطَهارتِى وسنِينَ
عُمْرى . .

سعاد : أرجوكَ لا تَنْبِشْ جِراحَ الأمْس . .

(تُكلِّم نَفْسَهَا) : مازِلْتَ يا عدنانُ ضوْءاً لا يُفارِقُنِى
قَدْ كنتَ مُؤْنِسَ وَحْدَتِى . . ورفيقَ دَرْبِى
قَدْ كنتَ يا حجّاجُ . . يا عدنانُ . . يا حجاجُ . .
أوَّلَ غِنْوةٍ طاقت علَى قلبِى الصغيرْ . .

قد كُنتَ أولَ فرحةٍ تنسابُ فِى الأعماقِ تسْرِى
كالغَديرْ . .
قد كُنتَ أولَ بَسْمةٍ دارتْ على وجْهِى وطافَتْ
كالربيعْ
قد كُنتَ آخِرَ فرْحتِى . . عدنانُ آخِرُ فرحتِى . .

ما عِشْتُ أحمِلُ كلَّ هذا الجُرْحْ . .
والجُرْحُ أولُ ما يُعَلِّمُنا الدماءْ . .

سعاد : قدْ كانَ جُرْحُكَ كيفَ ترفُضُكَ امرأةْ . . ؟!
أصْبحْتَ تَمْلِكُ كُلَّ شىءٍ فى الحياةِ . . فكيفَ
تَعْصيكَ امرأةْ . . ؟
فلَقد ملكْتَ الأرْضَ أمْوالاً وأوطاناً ولَمْ تَقدِرْ عَلَى
قلبِ امرأةْ . .
قدْ تُصْبِحُ الأوطانُ مِلْكَ الحاكِمينْ . . لكنَّ قلْبِى
ليسَ يَمْلِكُهُ أحَدْ . .
مَنْ قالَ إنّ القلْبَ يا حجاج مثلُ الطِّينْ . . ؟

الحجاج : (يَقْتربُ مِنْهَا) : واللّهِ ما أحْبَبْتُ غيرَكِ فى
حياتِى
قدْ عِشْتُ أحلُمُ أنْ أراكِ رفيقَتِى وضِياءَ عُمْرى . .

سعاد : انْظُرْ لِشَعْرِكَ . . أنْظرْ لأشْباح السنين تطِلُّ مِنْ
عينَيْكْ
انظرْ إلى نهرِ الدّماءِ يَسيلُ مِنْ شفَتَيْكْ

هل غابتْ نفسِى عنْ نفسِى ؟
هل أقْطعُ جِلدِى مِنْ جلْدِى ؟
هل أفْصِلُ قلبِى عَنْ قلبِى ؟
هذا عَدنانْ
هُوَ بعْضِى يحيَا فِى بعْضِى
هُوَ عُمْرِى يَسرِى فِى عمرِى

الحجاج : (يحدثُ نَفْسَهُ) : إنى كرِهْتُكِ حينَا أحْببتِ هذَا
الخائِنَ المَلْعونْ
شىءٌ جميلٌ أنْ أُحِبَّ الناسَ فِى فردٍ . .
شىءٌ ثقيلٌ أنْ كرِهْتُ الناسَ فِى فردٍ . .
وأنا كرِهْتُ الناسَ فِى عدنانْ

سعاد : وأنا أحِبُّ الناسَ فيهْ . .

الحجاج : فضّلْتِهِ يومًا علىَّ . .
وتركْتِ جُرْحاً بينَ أعماقِى . . لو أنّنايوماً تلاقيْنَا
لَتغيرَتْ كلُّ الحياةْ . .
ما كنتُ أحْمِلُ كلَّ هذا الحِقدْ . .

انظرْ إلى كفيْكَ يا حجاج
سترى دماءَ الأبرياءِ تَئِنُّ بينَ يديْكْ

الحجاج : كلُّ السنينَ تغيرَتْ وتَبدَّلَتْ . .
وبقيتِ وحْدَكِ دونَ كلِّ الناسِ صخْراً لم تُغيِّرْكِ السنينْ
مازلْتِ أقْسَى مَنْ رأَتْ عيناى
ما كُنتُ أعْلَمُ أنَّ بينَ الناسِ أَحْجاراً نُسمِّيهَا . .
بَشرْ . .

سعاد : (تُحدِّثُ نَفْسَها) :
ما زِلتُ أذكُرُ عندما جاءتْ خُيولُ الليلِ تُطفِىءُ
كلَّ شىءٍ فى المدينهْ
ورأيتُ أشباحَ الظلامِ تُطِلُّ مِنْ خلْفِ الأفقْ
قدْ كانَ عُرْسِى يومَهَا . . داستْ خُيولُ الليلِ
فوقَ الناسِ . . فوق الضَّوْءِ . . فوقَ ثِيابِ
عُرْسِى . .
أتَرَاكَ تعرفُ ما الذِى يَعْنيهِ ثوبُ العُرسِ فى عمرِ
امرأهَ . . ؟!

أتَرَاكَ تعْرفُ ما الذِى يَعْنيهِ يومُ البعْثِ فى تاريخِ
أُمَّهْ . . ؟
شىءٌ قليلٌ فِى حياةِ المرْءِ ساعاتُ الفرَحْ
شىءٌ قليلٌ فى حياةِ الناسِ يومٌ قد تُعانِقُهُ
ابتسامهْ . .
مزَّقْتَ ثوبَ العُرْسِ يا حجاجْ . .
مِنْ يوْمِها وأنَا أُلَمْلِمُ ثوبَ عُرْسِى رغمَ هذا الطِّينْ
وإذا نسِيتُ العُرسَ يا حجاجُ خبِّرنِى برَبِّكْ :
كيفَ امْسحُ كلَّ هذَا الطينْ . . ؟
(تُلقِى أمامهُ بثوْبِ زِفافِهَا مُلَطَّخاً بالطين) .

الحجاج : لَنْ اسْتريحَ وَطِيْفُ عدنانَ يدورُ علَى المدينهْ
لنْ استريحَ وطيْفُ هذَا العابثِ المُحْتالِ يسكنُ
فى قُلوبِ الناسْ ينْبِضُ فى الضُلُوعِ ولا يموتْ . .
لِمَ لا يموتْ . . ؟
(يكلِّم نفسهُ) : وأنَا . . لماذَا لا أُحِبْ . . ؟
أعطيْتُ هذِى الأرضَ عمرِى

العدوْ .
أعْطيْتُها اسماً . . ولوْناً . . وابتسامهْ . .
ومَنحْتُها أمَلاً . . أعدْتُ لها الكَرامهْ . .
: وسجنْتَها . .
: السَّجْنُ أفضلُ مِنْ سُيوفِ القهرِ والأعْداءْ . .
لا مانِع عِنْدِى . .
أنْ أقتلَ فرداً كَىْ أُحْيِى أمَّهْ . .
: لماذا القتلُ يا حجاجُ . . ؟
: الدَّمُ مِثْلُ الماءِ . .
حيناً يُطَهرُنَا . . وحيناً نشربُهْ
: مَنْ قالَ إنَّ الدمَ يا حجاجُ طُهْرْ . ؟

: يَحقُّ القتلُ إنْ كانَ القِصاصُ قِصاصَ أُمَّهْ . .
: ومَنْ أعْطاكَ حَقَّ القتلْ ؟
: شعْبِى . .
: الشعْبُ قدْ أعطاكَ هذَا السيفَ كىْ تَحمِى
تُرابَهْ . .

أعطيتُهَا قلبِى . . شبابِى . . قوَّتِى . .
لِمَ لا تُحبُّ الأرضُ مَنْ يعطى
الأرضُ تُعطى السارقين
ولاَ تجودُ عَلَى الحيارَى الثائرينْ . .
أنا عاشِقٌ للأرضِ . . أعشَقُ كلَّ ما فِيهَا . .

سعاد : الأرضُ لا تُعْطِى الذى شربَ الدماءَ وذاقَ لحْمَ
الناس فى كلِّ الموائدْ . .
أنَا لا أُصدِّقُ أنْ أرَى فِى الزَّهرةِ البَيْضَاءِبعضَ
نِقاطِ دمْ
أنَا لا أُصدِّقُ أنْ أرَى فى ثوْبِ عُرسٍ خِنْجراً
أنا لا اصدِّقُ انْ ارىَ خلْفَ المَنابِرِ حانةً وكئوسَ
خمْرِ . .
الطهرُ يَا حجاجُ طُهرٌ . . والعُهْرُ يَا حجاجُ
عُهْرْ . .
يا حجاجُ أنتَ الدَّمُ . . أنْتَ الخِنْجَرُ
المسموم . . أنْتَ المِقْصَلْه . .

الحجاج : أنا حاكِمٌ حرَّرْتُ هذِى الأرضَ مِنْ بطْشِ

سعاد : متى ولّاكَ هذا الشعبْ . . ؟

الحجاج : أترى سمعْتِ هُتافَهُ
وسْطَ المزارعِ والحُقولِ وفوْقَ جُدْرانِ
المنازِلْ . . ؟
أترى رأيْتِ غِناءَهُ وصِياحَهُ
والفرْحَةَ الكُبرَى عَلَى كلِّ الوجوْه . . ؟
هَذَا قرارٌ بالولايهْ . .

سعاد : عارٌ عليكَ بأنْ تُوَلَّى بالهُتافْ
وخلْفَ ظَهْرِ النَّاسِ تستَتِرُ الخَنَاجِرْ !
فرْقٌ كبيرٌ بينَ حُكْمٍ بالرَّصاصْ
وبينَ حُكْمٍ بالمشاعِرْ
فرْقٌ كبيرٌ بين حُبِّ الناسِ يا حجاجْ
والقَهرِ المَعربدِ فى الحَناجرْ

الحجاج : (ثائراً) : لَنْ يَستريحَ القلبُ فى جَنْبِى وأنتِ أمامَ عينِي
عدنانُ ماتْ . . وبقيتِ أنتِ خطيئتَهْ . .

سعاد : عدنانُ يا حجاجُ حيٌّ لَمْ يَمُتْ . .

لَمْ يُعْطِ هذا السيفَ كيْ تُدْمِى رِقابَهْ . .

الحجاج : لِكيْ احْمِى الرِّقَابَ من الرقابْ .

سعاد : تَحْمِى الرقابَ مِنَ العدُوْ .

الحجاج : عدُوِّى مَنْ يُعارِضُنِي . .
أحياناً . . يقسُو الأبُ على الأبناءِ . .
كيْ يَصْنعَ رجُلاً
أحياناً . . يقسُوا الحاكِمُ . . يَهدِمُ بيتاً ، يَقتُلُ
فرْداً . لِكَيْ يَصْنعَ شَعباً . .
إنى أُبيحُ القتلَ من أجْلِ الحياةْ . .

سعاد : الشعْبُ يا حَجّاجُ جاع . . الشعبُ ضاع

الحجاج : إنَّا نُحارِبُ يا امرأهْ

سعاد : تُحارِبُ شعْبَكْ .

الحجاج : أُحارِبُ أعْداءَ هذَا الوطنْ . .

سعاد : حاربْتَ مَنْ ؟ . . لَقدْ اسْتبحْتَ الأرضَ أعراضاً وأموالاً ودِينا . .

الحجاج : حاربْتُ كَيْ يبقَى نداءُ اللّهِ فوقَ مآذِنِهْ
والشعبُ وَلّانِي وتلْكَ قَضِيَّتِى

عدنانُ حيٌّ لَمْ يَمُتْ .

(الحجاجُ يدورُ ويصرخُ : علاءَ الدين . . رفيقَ الأُنس . . حسب اللّه)

(يدخل الثلاثةُ . . بينما سعادُ تقِفُ فِي جانبٍ مِنَ المسرح)

الحجاج : هيَّا وطوفُوا فى المدينةِ كُلِّها
للبحْثِ عَنْ عدْنانَ فى كِلِّ الأمَاكنِ
فى الحُقولِ وفى المصانِعْ . . فى المزارعِ
فى المساجدِ . . فى بيوتِ السوءِ . . عندَ
الأولياءْ . .
والبحْثُ عنْ عَدْنانَ عِندَ منابعِ الأنهارِ فى
الصّحراءِ . عدنانُ يَسكنُ فِي الشواطىءْ رُبّما
وسْطَ القُرَى . بينَ المزارعِ فوقَ أشجارِ
النخّيلْ . .
أوْ رُبّمَا يَنْسابُ بين النَّاسِ كالطوفانِ مِثْلَ
النيلْ . .
فى كلِّ شىْءٍ فَتِّشُوا . . إنِّ أُريدُ الآنَ رأسَهْ . .

إنِّ أريدُ الآنَ رأسَهْ .

حسب اللّه : عدنانُ هذا قصةٌ مجهولةُ الاطْوارِ يا مولاىَ
لا ندْرى أكانَ حقيقةً أمْ كانَ وهماً
لا ندرِى يَا مولاىَ هَلْ عدنانُ هذَا مِثلُ كلِّ الناسِ
عاشَ على الحياةِ ومات . . أمْ شىءٌ غريبٌ لَمْ
نرَهْ . . ؟

الحجاج (يكلّم نَفْسه) : قد عاشَ فِي عينِي ولَمْ أَلْمَحْهُ
يوماً . .
إنِّ أراهُ ولا أراهْ . .
عدنانُ هذَا لَنْ يعيشْ . .

يقول للوزراء : إن كانَ ماتَ فأخْرِجُوهُ مِنَ المقابرِ واحْرِقوهْ . .
إنْ كانَ سِرًّا فى ضميرِ الناسِ هيَّا . . واكْتِفُوهْ
إن لاحَ فى وسَطِ المساجدِ خلْفَ صيْحاتِ المنابرِ
احْرِقوهَا . . واصْلُبوهْ . .
لا ترْحَمُوه . . لاترَحَّمُوهْ . .

سعاد : عدنانُ يا حجاجُ أكْبرُ مِنْ سجونِ الأرضِ بينَ يديْك . .

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة.....أ

مدخل

1 –مفهوم السيمياء.....5

أ- لغة.....5

ب- اصطلاحا.....5

2– أعلام السيمياء.....7

أ- فيرديناردد و سوسير (Ferdinard de Saussur) 7

ب- تشارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) 8

ج- جوليان غريماس (Julien Greimas) 8

د- رولان بارث (Rolan Barthes) 9

3– اتجاهات السيمياء.....9

أ- سيميولوجيا التواصل (Semilogie de communication) 9

ب- سيميائيات الدلالة (Semiotiquede Signifaction) 10

ج- سيميائيات المسرح.....10

4– آليات المنهج السيميائي.....11

أ- سيميائية العنوان.....11

ب- سيمياء النص.....11

ج- سيمياء العرض.....11

الفصل الأول

الشخصية وأساليب الشخصية

أولًا: الشخصية المسرحية 14

1- مفهوم الشخصية.....14

أ ـ لغــة.....14

ب ـ اصطلاحا.....14

2 ـ أنماط الشخصية المسرحية.....15

أ ـ شخصية البطل.....15

ب ـ شخصية بسيطة أو نمطية.....15

ج ـ الشخصية النموذجية.....16

3 ـ أبعاد الشخصية.....16

أ ـ البعد المادي: (فسيولوجي "physical").....16

ب ـ البعد الاجتماعي: (السيسيولوجي "sociolgy ").....17

ج ـ البعد النفسي: (السيكولوجي: "psycologie").....17

4- أهمية الشخصية المسرحية.....18

ثانيا: أساليب التشخيص.....19

1- أساليب التشخيص.....19

أ ـ التشخيص بالفعل.....19

ب ـ التشخيص بالمونولوج.....20

ج ـ التشخيص بالكلام والصَّوت.....20
د ـ التشخيص بالمظهر.....21
هـ ـ التشخيص بالفكر.....21
2- مبادئ رسم الشخصية.....22

الفصل الثاني

المسرحية الشعرية

تمهيد.....24
1- مفهوم المسرحية الشعرية.....25
2- نشأة المسرح الشعري ومراحل تطوره.....25
أ- المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية.....26
ب- المرحلة الثانية: مرحلة التأصيل للمسرحية الشعرية العربية.....27
ج- المرحلة الثالثة: مرحلة الابداع في المسرحية الشعرية العربية.....30
3- أهم رواد المسرح الشعري.....31
4- الخصائص الفنية للمسرح الشعري.....35
أ- اللغة: "la langue".....35
ب- الحوار: le dialogue.....36
ج- الحبكة: "lintrigue".....37
د- الشخصيات: "les personnage".....39

هـ- الفكرة أو الموضوع: "le thème".....40

و- الأحداث: "Les actions".....41

ز- تأويل النهاية: "la dénouememt".....41

ح- الصراع: "conflit".....42

الفصل الثالث

دراسة سيمائية لنص المسرح الشعري [دماء على ستار الكعبة]

1- لمحة عن حياة المؤلف (فاروق جويدة) 45

2- قراءة في المسرحية الشعرية.....46

3- سيميائية الشخصيات.....49

4- أبعاد الشخصية في المسرح الشعري.....60

5- أساليب التشخيص في المسرحية.....88

6- الخصائص الفنية للمسرح الشعري 99

7- الإيقاع الشعري.....126

8- المكان والزمان الشعري في المسرحية.....137

الخاتمة.....143

قائمة المصادر والمراجع.....146

الملاحق.....153

فهرس الموضوعات.....159

تم بحمد الله