مسرح شوقى الشعرى

دراسة فى توظيف الصورة الشعرية وبنيـة النص

تأليف

دكتور مدحت الجيار

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية الآداب ـ جامعة الزقازيق

الطبعة الأولى

١٩٩٢

دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

المحتويات

- مقدمة البحث ٥
- التأصيل النظرى ١٥
- الدراسة التطبيقية ٣١
- المصادر والمراجع ٣٦٣
- الفهرست التحليلى ٣٦٩
- الفهرست العام ٣٧٣

مقدمة البحث

الصورة الشعرية جوهر لغة الشعر ، سواء خرج الشعر فى شكل قصيدة ، أو فى شكل المسرح الشعرى ، أو غيرهما من الأنواع الأدبية . وتختلف قدرة المبدع على توظيفها ، الأمر الذى يجعل للوظيفة أهمية فى دراسة النوع الأدبى الذى يتخذ منها أداة للتشكيل الجمالى .

وفى دارستى للماجستير عالجت الصورة الشعرية فى القصيدة ، وخصصت الفصل الأخير بدراسة وظيفة الصورة الشعرية فى بناء القصيدة ، وكان النموذج التطبيقى ديوان أغانى الحياة للشابى ، وأصبح واضحا فى هذا الفصل أن للصورة الشعرية وظائف مختلفة من قصيدة لأخرى حيث لاحظ البحث تميز كل قصيدة على حدة بدور خاص تتميز فيه الوظيفة عندما تدخل فى نسيج النص .

وتطويرا لفكرة التوظيف ، أحاول فى هذا البحث دراسة وظيفة الصورة الشعرية حين تتخطى تخوم القصيدة إلى نوع أدبى آخر هو الأساس الذى كتب فيه الشعر ، أقصد المسرح الشعرى . ففى المسرح الشعرى تدخل الصورة الشعرية فى جدل مع مجموعة من العناصر والتقنيات الدرامية ويصبح واجبا أن تقوم الصورة الشعرية بدور خاص فى تشكيل الرؤية / النص بحيث تبدو علاقتها بالعناصر والتقنيات علاقة درامية فى الأساس .

لذلك توجد شبكة من العلاقات اللغوية والدرامية شديدة التداخل لها نظام لغوى ونسق جمالى يميزان الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى . وهما يختلفان من مبدع لآخر بل من مسرحية لأخرى لكن يتبقى شىء ثابت هو أن الصورة أساس فى تركيب البنية المسرحية فتتحول الصورة إلى دال يعلنا بمدلوله فى البنية العميقة للنص كما سيبدو ذلك فى المقدمة النظرية للبحث ، لذلك تكون الدلالة الناتجة من السياق هى معيار التعرف على وظيفة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى .

وإدراكا لأهمية دراسة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى حاول البحث أن تكون الدراسة تطبيقية بقدر الإمكان لأننا لا نستطيع الوصول إلى نتائج علمية دون أن نثبت قرينة تشكيلية على ما ندعيه . واختار البحث مسرح شوقى الشعرى نموذجا تطبيقيا لأسباب محددة :

الأول : إن مسرح شوقى هو البداية الناضجة للمسرح الشعرى العربى إذ بدأ شوقى مسرحيته الأولى (١٨٩٣ م) بعد محاولات سابقة أقل نضجا وأكثر أقترابا من الأوبرا على الرغم من الحس الغنائى والموسيقى السائد فى محاولة شوقى الأولى . لكن شوقى بعد ذلك ينتج المسرح الشعرى الناضج فى الفترة المتأخرة من حياته (٢٧ - ١٩٣٢ م) بل إذا شئنا الدقة أعوام (٢٧ / ٣١ / ١٩٣٢) وهى أعوام نشر مآسيه وكتابة مسرحه الشعرى كله ، وفى حين كانت المحاولات السابقة عليه تمزج بين العامية والفصحى والشعر والنثر فى محاولة لإرضاء الذوق السائد الذى يرى متعته فى سماع الموسيقى والغناء أولا ، نجد محاولة شوقى شعرية فى المقام الأول تخلط أحيانا بين العامية والفصحى فى مواضع قليلة جدا مما يجعل محاولة شوقى الأولى أكثر المحاولات أقترابا من المسرح الشعرى حتى عام ظهورها .

لذلك نبدأ بشوقى وليس بأى شاعر آخر لأنه البداية التاريخية والفنية بعد النقاش وصنوع بخاصة .

الثانى : إن مسرح شوقى يتميز بكثافة صوره الشعرية ، وتراكمها فى أحيان كثيرة عند المواقف الغنائية الذاتية .

الثالث : إن شوقى استطاع أن يطوع الطاقات الشعرية للموقف الدرامى ، وبالتحديد لأول مرة تعطى الصورة الشعرية - اللغة الشعرية - توظيفها الدرامى ، وتصبح جوهر التشكيل الجمالى والدرامى . فقد تحولت إلى أداة درامية إلى جانب أدوات التشكيل الأخرى .

الرابع : إنه شاعر المرحلة الإحيائية وعلمها البارز فهو نموذج لمرحلته وبداية مهمة للمسرح الشعرى العربى .

لهذه الأسباب كان شوقى موضوع الدراسة التطبيقية ، وفى الوقت نفسه لابد

من تركيز الدراسة على الوظيفة الدرامية للصورة الشعرية فى مسرحه . وكان لهذا الغرض أثره على اختيار منهج درس هذه المادة .

حدود المادة :

تتكون المادة المتاحة للدرس التطبيقى من ثمانى مسرحيات شعرية هى ما وصل إلينا من نتاج المسرح الشعرى عند شوقى . وتنقسم هذه المادة إلى المآسى وهى ست مسرحيات ، وملهاتين ، نشرت المآسى فى حياة شوقى ، ونشرت الملهاتان بعد وفاته . الأولى (١٩٣٣) والثانية (١٩٨١) . والمآسى الست أخذت تدرجا تاريخياً يبدأ بعلى بك الكبير الطبعة الأولى (١٨٩٣) ثم بعد حوالى أربع وثلاثين سنة مصرع كليوباترا (١٩٢٧ م) ثم مجنون ليلى وقمبيز (١٩٣١ م) ثم على بك الكبير الثانية وأخيرا عنترة (١٩٣٢ م) .

ويلاحظ أن سنتى ٣١ ، ١٩٣٢ م قد حظيتا بمعظم إنتاجه المسرحى ، فقد حظيا بنشر أربع مسرحيات شعرية إلى جانب كتابة الملهاتين الست هدى ثم البخيلة . وسوف تكشف هذه الملاحظة - مع غيرها - عن تشابه بعض المسرحيات مع بعضها ، ووجود ثوابت دائمة داخل مسرحه الشعرى كله .

أما المآسى الخمس ، الأخيرة فقد حظيت فى أول نشرة لها ، بختام تاريخى ، تحليلى كتب بأمر المؤلف بقلم أحد أصدقائه المهتمين بهذا النوع من الإبداع ، حتى يراجع المتلقى الحوادث التاريخية فى حقيقتها وليتابع العناصر المشكلة لحبكة المسرحية محللة من حيث الشخصيات ، والحوادث والإلماح إلى الغرض الذى يكتب من أجله شوقى هذه المسرحيات ، حتى يفهم المتلقى ما غمض فى المعالجة الشعرية لهذه الحوادث التاريخية .

وبالطبع كان رجوع شوقى إلى المصادر التاريخية الوثيقة ليأخذ منها المادة التاريخية ثم يعالجها شعريا ودراميا وفق رؤيته الخاصة محافظا على الإطار العام للحادثة الذى ترك بعض التأثيرات على نهايات المسرحيات ، ورسم الشخصيات ، ونوع الصراع وفى ارتباط بعض الصور الشعرية بموضوعات أو شخصيات أو أماكن خاصة سيكشف البحث عنها فى ثنايا التحليل . وقد طبعت هذه المآسى الخمس عدة طبعات واكتفى شوقى بالطبعة الأولى من على بك الكبير ولم يطبعها

ثانية لاعتقاده بضعفها وبأنها تجربة أولية حتى كتبها للمرة الثانية (١٩٣٢ م) فبدلها وغير فيها إلى الأفضل كما هو موضح فى التحليل . وقد رجعنا إلى هذه الطبعات .

وفى عام ١٩٨٢ م خرجت مسرحيات شوقى الشعرية فى طبعة جديدة ، اختلفت عن النشرات السابقة حيث حذف منها كلمات التقديم أو الإهداءات وكذلك الخواتيم النظرية وثم ضبط بعض الكلمات والعبارات . وقد تم نشر ملهاة الست هدى إلى جانب المآسى الخمس فى الطبعة نفسها وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وقد أعتمد البحث على طبعة الهيئة المصرية المضبوطة وأحال إليها لتوفرها وسهولة الحصول عليها فقد كانت بعض المسرحيات غير متوفرة خارج المكتبات المتخصصة فى طبعاتها القديمة .

وقام الدكتور سعد الهجرسى بعمل ببليوجرافيا وصفية للأعمال الكاملة لـ أحمد شوقى الشعرية ، والمسرحية والقصصية (الروائية) والنثرية ، وقارن بين نشراتها المتعددة ، واعتمد البحث على هذه الببليوجرافيا الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢ م) إلى جانب معجم يعقوب لانداو ، ومعجم يوسف أسعد داغر لتحديد بعض التواريخ التى تخلو منها بعض مسرحيات شوقى فى سياق محاولة معرفة التدرج الزمنى لإنتاج شوقى ومعرفة أى المسرحيات قبل الأخرى حيث نجد السنة الواحدة تجود بمسرحيتين مثل سنتى (٣١ ، ١٩٣٢ م) وقد أفادتنا هذه المراجع الثلاثة فى التحديد الزمنى والتسلسل عند الاحتياج إلى ذلك داخل التحليل .

وفى ببليوجرافيا سعد الهجرسى أهمل ذكر كتاب « كلمات شوقى » الذى جمعه عبد العال أحمد حمدان وطبعه بمطبعة مصطفى محمد بخان الخليلى بالقاهرة ، وفى هذا الكتاب مقتطفات من كتب ومؤلفات شوقى والكتاب أربع وستون صفحة من القطع الصغير ، وتوجد نسخة منه بمكتبة جامعة القاهرة وقد أشار الفهرست إلى دخول هذا الكتاب إلى مكتبة الجامعة (١٩٢٧ م) ، والكتاب مكون من كلمات شوقى فى مواطن متفرقة من مؤلفاته ، ويبدو أن ببليوجرافيا الهجرسى الوصفية أكتفت بالطبعات الأساسية وأهملت المقتطفات لهذا السبب .

أما مسرحية البخيلة فقد أشار إليها معجم لانداو واكتفى معجم داغر بقوله البخيلة – يبدو أنها مخطوطة . وقال الجملة نفسها عن الست هدى وقال : يبدو أنها مخطوطة وأشار إلى أن جزءا منها فى الهلال مجلد ٤٥ أول ديسمبر ١٩٣٦ م ، ولم نعثر على كل الأجزاء حيث أشار ووجدنا مشهدا واحدا وقد أشار معجم لنداو إلى أن البخيلة نشرتها الرسالة مجلدا ، سنة ١٩٢٣ ولم نعثر على هذه النشرة حيث أشار لانداو . واستقر الأمر على هذه الحالة ، حتى وجدت مخطوطة « البخيلة » بمكتبة المسرح القومى المصرى ، ونشر هذا المخطوط بمجلة الدوحة القطرية مسلسلة بين فبراير ومايو ١٩٨١ م .

ولقد ضاهى البحث بين نص البخيلة ونص الست هدى بخاصة ، لأنها من نوعها الأدبى ، وتحمل سمات مشتركة معها ، وبضاهاة أسلوب شوقى وصياغاته الشعرية ودور الصورة الشعرية فى النصين يوضع نص البخيلة باطمئنان ضمن مؤلفات المسرح الشعرى الشوقى حيث الموضوع مشترك والصياغات والصور الشعرية تخرج من منبع واحد كما نشير فى تمهيد الباب الرابع الخاص بوظيفة الصورة الشعرية فى الملهاة لكنها أضعف مسرحيات شوقى على الإطلاق حتى أنها تبدو كمسودة لم تنقح ولم تصقل فقد عاجلت المنية شوقى قبل أن يفعل ذلك (١٩٣٢ م) . والنظرة العامة تلمح اختلاف النمطين ، الملهاة عن المأساة كما سنشير فى التحليل وفى التجاوب بين نصى الملهاة حيث يتغير الأداء وتتغير اللغة ووظيفة الصورة الشعرية تبعا لذلك .

المنهج والإجراءات :

أتجه منهج دراسة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى وجهة جمالية ، تطبيقية ، لذلك لم يهتم بتواريخ نشر أعمال شوقى ، ولم يجعل التقسيم الزمنى هو الأساس ، إنما كان الاعتماد على التجاوب الفنى بين النصوص الذى هو أساس الاختيار والتقسيم والدراسة ؛ لأن تواريخ نشر أعمال شوقى ليست ذات بال لأنه كان يكتب أعماله فى تداخل قابل للنقص والزيادة باستمرار ، كما أنه كان يخرج بعض النصوص دون البعض . لذلك حاول منهج الدرس أن يتتبع الشكل الجمالى الحقيقى لنمو أو لتغير وضع الصورة الشعرية فى المسرح ومدى تطورها .

ويتلخص منهج البحث فى تقسيم إنتاج شوقى إلى مزدوجات على أساس فنى ، بحيث نتتبع عدة وظائف للصورة الشعرية فى المسرحية ثم فى المزدوجة لتصبح المزدوجة بعد ذلك مرآة تكشف الاختلاف أو التجاوب أو الخصوصية فيما يأتى بعدها من المزدوجات وفى الوقت نفسه ، حصرنا الجهد الأساسى للبحث فى استخراج وتحليل الوظيفة الدرامية التى تتضح فى رصد علاقة الصورة الشعرية بالتقنيات الدرامية : الصراع ، الشخصية ، الرؤية .

ومنهج البحث يقوم على تتبع العنصر فى سياقاته المختلفة من خلال تحليل الأنساق الجمالية ورصد علاقتها بالبنية . ولا يعنى ذلك أن المنهج شكلى يجرد الوظيفة بعيدا عن النص ، إنما حاول أن يستخرج الوظيفة بقرينتها التشكيلية أى فى زمانها ومكانها داخل النص حتى لاتفصل الوظيفة عن سياقاتها ، وتحتفظ بجو النص .

لذلك كانت المعالجة من داخل النصوص ، كما كان التقسيم داخلها ولم نفرض نظرتنا على النصوص ، بتقسيمها تاريخيا أو موضوعيا . وفى الوقت الذى سعى فيه منهج البحث إلى فهم طبيعة النص الشعرية الدرامية حاول أن يعرض مسرح شوقى فى نموه الداخلى ، باعتبار مسرحه وحدة واحدة غير قابلة للتقسيم . ومع ذلك لم نعالج التقسيم وفق درجة التوظيف بل حاول أن يربط بين وظيفة الصورة الشعرية داخل كل نص على حدة وبين التدرج مع النصوص فنيا لنرى الظاهرة فى خصوصيتها وفى علاقتها بالظواهر الأخرى أعنى خصوصية الصورة الشعرية وعلاقتها ببنية النص .

واتخذ المنهج مجموعة من الاجراءات النقدية ، تركز على وظيفة الصورة والامتداد منها إلى بقية العناصر الدرامية والشعرية . فارتضى معالجة النص من خلال الصورة الشعرية المفتاح وهى الدالة المسيطرة فى كل نص من نصوص شوقى ، تعطيها السياقات الدرامية دورها الرئيسى حتى تمثل العمود الفقرى للنص ، وتتجادل حولها بقية صوره . ونظرا لارتباطها الدائم بالشخصية الرئيسية ، ولقدرتها على استدعاء الصور الشعرية المناقضة لها أو التى تنتمى لحقلها الدلالى » تأتى دراسة الصورة الشعرية النقيض المكملة لثنائية الصراع كما تقف الصورة الشعرية النقيض دالة على المحور المضاد من الصراع الدرامى ، وخلال

حركة الصراع تأخذ كل واحدة منها صورا أخرى توازيها أو تتعارض معها ، أو تحل بعضها محل البعض الآخر وفقا لحركة الصراع ونموه .

وتشكل هذه الصورة الشعرية بمحوريها ما نسميه ثنائية البنية وتضاد العلاقة وهو ما يشكل ثنائية تركيب الشخصية أحيانا أو ثنائية الموقف عند الشخصية وهى تشكل ثنائية الرؤية عند المبدع بالتأكيد . وندرس عقب ذلك تمايز الشخصيات من خلال الصورة الشعرية التى تشكل لغة الشخصية وتعكس رؤاها .

ثم نخرج بعد ذلك - ومن خلال الصورة الشعرية - إلى دراسة المصير وتفسيره كختام لمعالجة النص حيث لابد أن ينتهى الصراع لصالح الإنسان أو لصالح « القدر » فى المآسى بخاصة ولصالح الإنسان الخير فى الملهاة الشوقية .

بذلك نعالج وظيفة الصورة الشعرية دراميا لأنها تقوم بالدور الدرامى الأساسى فعن طريقها تؤدى كل العناصر دورها المطلوب لتشكيل المسرحية جماليا ودراميا فهى تعكس : الصراع ، الشخصية المصير ، الرؤية فى تمايزها وخصوصيتها بين نص وآخر .

وقد فرضت علينا طبيعة المادة المعالجة هذه الإجراءات النقدية ، وثبتناها فى الغالب حتى نراعى توحيد المقياس ، ونسمح فى الوقت نفسه بخصوصية بعض النصوص أو بعض الوظائف التى تستجد أو التى تختفى كما سنلاحظ فى الباب الرابع عند معالجة الملهاة بخاصة .

وبسبب طبيعة المادة وما فرضته من إجراءات مناسبة لها ، ومنهج خاص بها ، توزع البحث فى مقدمة وأربعة أبواب كبيرة .

تدرس المقدمة التأصيل النظرى لوظيفة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى لتبين المهاد الجمالى والدرامى لهذه الوظيفة ، فتعالج حدود المفهوم النظرى للصورة الشعرية أولا لأنها موضوع الوظيفة ثم تعالج وظيفة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى بعامة ، ثم تدرس علاقة الصورة الشعرية بالبنية الدرامية للنص وأخيرا تعتبرها أداة التشكيل .

ثم ينقسم البحث إلى الأبواب الأربعة ، التى يبدأ كل باب منها بتمهيد ثم مزدوجة مكونة من مسرحيتين بينهما رابط فنى يعتمد على الصورة الشعرية فى المقام الأول وترتيب الأبواب كالآتى :

الباب الأول : يدرس المزدوجة الفرعونية (مصرع كليوباترا وقمبيز) .
الباب الثانى : يدرس المزدوجة الشعبية (مجنون ليلى وعنترة) .
الباب الثالث : يدرس المزدوجة الحديثة (على بك الكبير فى نصيها) .
الباب الرابع : يدرس المزدوجة الملهاوية المعاصرة (الست هدى والبخيلة) .

وبذلك نلمح إلى الصيغة التكوينية لرؤية شوقى من خلال ما حللناه من وظائف الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى عند شوقى .

وفى النهاية نزود البحث بقائمة المصادر والمراجع وفهرس تحليلى وآخر عام .

وكانت معالجة المادة على هذا النحو ضرورة ومحاولة فى آن ، ضرورة فرضتها جدة الموضوع فالأول مرة يعالج المسرح الشعرى هذه المعالجة ، أعنى تحليله عن طريق وظيفة أداته الجوهرية ، الصورة الشعرية ، والبحث بذلك يساهم فى اكتشاف أداة جديدة فى دراسة المسرح الشعرى تضاف إلى الأدوات الدرامية الأخرى ، لهذا كان البحث كله محاولة للإمساك بالمسرح الشعرى فى وقت خلت فيه المعالجات النقدية من مثل هذه المعالجة باستثناء النظرات السريعة والعامة لمحمد مندور فى كتابه مسرح شوقى ، ومصطفى ناصف فى كتاب الصورة الأدبية حين أعتبر الأول مسرح شوقى مسرحا غنائيا قريبا من الأوبرا ، واعتبر الثانى الصورة الشعرية معطلة للحركة الدرامية ، وذات وظيفة ثانوية تزينية فى حين أثبت تحليل وظيفة الصورة الشعرية فى مسرح شوقى أن شوقى الشاعر المسرحى استطاع - بوعى جمالى - أن يوظف الصورة الشعرية فى المسرح لأول مرة فى تاريخ شعرنا ومسرحنا العربى . كما أثبت البحث قدرة الصورة الشعر ية على رسم الشخصية وتصوير الصراع والرؤية وتمايز لغة الشخصيتين الرئيسيتين بخاصة .

والبحث بذلك يضيف إلى البحث العلمى « أداة جديدة » فى دراسة المسرح الشعرى لم يسبق إليها .

وسبب معالجة هذا الموضوع لأول مرة فى نقدنا الحديث واجهت البحث مشكلة المصطلحات ، حيث وجدت حالات نقدية تصادفنا للمرة الأولى ، فأوحت أن ننحت لها مصطلحا يدل عليها ، وكانت أبرز مشكلة فى استخدام المصطلحات تسمية الصورة الشعرية ، لأننا آثرنا أن تكون تسمية (الصورة الشعرية) مهما يكن نوعها البلاغى أو الرمزى ، بأن نطلق على كل أنواع الصورة الشعرية لأنها

حسب التعريف الذى أرتضاه البحث تشمل كل الأنواع البلاغية والرمز بل والتمثيل الكنائى ، وهنا تكون المشكلة هل نطلق الصورة الشعرية مجردة أم نخصصها بصفة من طبيعتها - بصرف النظر عن نوعها - وفضل البحث أن توصف الصورة الشعرية بصفة تشتق من وظيفتها أو من العنصر المشكل لها ، فأصبح لدينا نوعان من التسميات ، تسميات وظيفية مثل الصورة الشعرية المفتاح - النقيض وتسميات وصفية مرتبطة بالدلالة وبالحقل الدلالى الذى تخرج الصورة الشعرية من خلاله فنسمى مثلا الصورة الشعرية الشمس لأن الشمس تدخل فى تركيب هذا النسق الشعرى الدرامى وهى العنصر الثابت فيه وكذلك بقية الصور الشعرية ، أو نسمى الصورة الشعرية الفلكية أو الغابية أو الصحراوية إذا نظرنا إلى الحقل الدلالى الذى تنتمى الصورة الشعرية وما فى دلالتها أو ما يدخل فى تركيب النسق الجمالى .

وقد استفاد البحث من هذه التسميات فى الإشارة إلى الصورة المفردة أو إلى الصورة فى النسق العام وساعدت فى تجميع الحقول الدلالية الخاصة بكل صورة شعرية داخل كل نص على حدة .

وفى حالة التسميات البلاغية أو التعريفات البلاغية كان عبد القاهر الجرجانى المرجع الأساسى ، وفى الوقت نفسه حاولنا الاستفادة من مصطلحات النقد المعاصر عند توصيف الإجراءات أو توصيف عناصر النص . ومن المنطلق نفسه ، حاولنا أن نلمس خصوصية المسرح الشعرى عند شوقى خاصة فى المأساة لأنه قد تميز بنوع خاص منها فسميناها المأساة الشوقية لنلمح إلى تميزها وإن كان البحث يعود بمسرح شوقى إلى أصوله الكلاسية سواء العربية فى التراث الشعرى العربى أو الغربية فى التراث النقدى الذى يعالج المسرح وألمحنا إلى دور التراث فى التشكيل الجمالى لمسرح شوقى الشعرى لأن العناصر المكونة له تعود إلى هذا التراث .

ويكشف كل هذا بالطبع عن الرؤية الشوقية الاحيائية التى تمثلت التراث ووظفته توظيفا جديدا وكان محور هذا التوظيف - كما أسلفنا - فى توظيف الصورة الشعرية دراميا .

التأصيل النظرى

- المهاد الجمالى والدرامى :

- ماهية الصورة الشعرية ، حدود المفهوم النظرى
- وظيفة الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى .
- الصورة الشعرية والبنية الدرامية للنص .
- الصورة الشعرية أداة تشكيل الرؤية .

حدود المفهوم النظرى للصورة الشعرية

(١)

الصورة الشعرية : علاقة لغوية متولدة يستحدثها الشاعر فى الكلمة الواحدة ، أو بين الكلمات ، بتغيير مواضع الإسناد الدلالى ، فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدامها المعجمى والمألوف ، إلى استخدام مجازى ، تأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب ، ويظهر ذلك فى نشاط السياق الدلالى ، المرتبط بالوظيفة المسندة إلى الصورة الشعرية ، وفق رؤية الشاعر الجمالية التى توجه العمل الأدبى .

ويعنى هذا التحديد ، أن اللغة - داخل النص الأدبى والشعرى بخاصة - تنحو نحو تركيب عباراتها وجملها بإسناد كلمات إلى أخرى ، أو تعليق كلمات بأخرى كأن تكون صفة لها أوحالا مثلا لكنها تعمل على خلق انسجام دلالى بين المكونات الدلالية للكلمات لتعطى الدلالة المستحدثة للعلاقة اللغوية داخل السياق . من هذا نقول إن : « الأمر متعلق فى اللغة / الشعرية ، بتبدل جوهرى فى العلاقة بين : الدال والمدلول ، وكذا بين الدليل (Signe) والمفهوم ...[١] » نطلق عليه الصورة الشعرية ، Imagery . التى هى جوهر لغة الشعر .

يعبر الشاعر بهذه الصورة الشعرية (الأداة) عن حالة ، لا يستطيع التعبير عنها فى حالة اللغة النمطية ، المنطقية ، العامة ، فى الوقت الذى يسعى فيه إلى خصوصية الحالة ، وتفرد الأسلوب ، وجمالية الرؤية ، حيث يشكل الشاعر رؤيته جماليا ، فى إطار من ارتباطه بالوضع اللغوى الموجود ، بمفرداته ، وعلاقاته ، وجذوره الدلالية ، الأمر الذى يخلق توترا بين طريقتين فى تشكيل اللغة : عامة وخاصة ، نمطية ومتفردة ، لأن المفردات والعلاقات والجذور الدلالية فى وضعها العام ، محدودة إذا تواجهت مع جزئيات الواقع ، وحركة المشاعر وتنوعها ، فى علاقاتها اللامتناهية بعناصر الكون والطبيعة ، والإنسان وتصبح الصورة الشعرية ضرورية الاستخدام ، لأنها تخرج الشاعر من ضيق المعجم ، ومن ضيق العناصر فتثرى اللغة ، وتنمو ، وتتطور ، سواء بالنسبة للمعجم ، أو بالنسبة للشاعر .

ويستفيد الشاعر من الصورة الشعرية فى تجلياتها البلاغية ، فى الأساس ، محاولا - فى كل مرة - الاستفادة من الحقول الدلالية ، فى عملية إنتاج الدلالة الجديدة لخلق تواز شعرى ، وصياغة جمالية ، لرؤيته الخاصة - ولا يهم - فى هذا السياق - النوع البلاغى المستخدم ، إنما يهم وظيفته داخل النص . ثم يأتى الرمز الشعرى ليكشف عن مستوى أعمق لمدى استفادة الشاعر وتوظيفه لأدواته ، وليس ذلك حكما بالقيمة على الصورة البلاغية أو الرمز لأن الأمر نسبى فى هذه الحالة ، ومحكوم بالوظيفة .

لذلك ، تكون الصورة الشعرية (المفردة) تركيبا لغويا ، فى سياق شعرى ، يقوم بوظيفة ذات تجليات متعددة فى السياق (الخاص والعام) فتؤدى دورا ، لحظة تواجدها أول مرة ، وتؤدى أدوارا أخرى أثناء نمو النص . وتحليل التركيب فى الصورة الشعرية ، يكشف عن :

- التكوين الصوتى والإيقاعى .
- وجود أكثر من طرف (علاقة مستحدثة) .
- دلالة منتجة (سياق جزئى - عنصر رؤية) .

وتحليل السياق يكشف عن ارتباط الصورة الشعرية المفردة بعناصر تكوين الجملة الشعرية أو البيت الشعرى أو العمل كله وهى فى الوقت نفسه تستقل بنفسها لأنها تحمل خصائص البنية المستقلة ... وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث : الجملة ، والتحويلات ، والضبط الذاتى »[٣] .

ويتسع مفهوم الصورة الشعرية بسبب شبكة العلاقات المعقدة ليدخل فى إهابة الرمز الشعرى ، المفرد ، المتولد من تعدد دلالاته ، و«الرمز الشعرى» العام ، وهو الناتج من تجذر الصورة الشعرية ونموها - داخل النص كله - حول مركز دلالى تدور حوله وتسبقه ثم تعود إليه وفق حركة السياق العام ، ويكون التكرار - هذا علامة عليه . كما يدخل فى اهابة التمثيل الكنائى .

كما يقوم الشاعر - فى هذا السياق - بترميز العالم ، حيث يؤدى تداخل العوالم خلال عملية الإسناد المجازية ، إلى أرتباط عناصر الرؤية الجمالية ، بعناصر موازية فى الصور الشعرية المكونة لبنية أعمال الشاعر .

وخصوصية واستقلالية الصورة الشعرية (المفردة) لا يعنى انفصالها - كما

أسلفنا - ذلك ، لأنها تحمل علاقة مهمة باللغة الشعرية فى استخدام الشاعر ، المرتبط فى الوقت نفسه بالنظام الأسلوبى ، وبالنسق الخاص به - لغويا ونحويا ونغميا - ولذلك تظهر اللغة الشعرية كجزء من النظام الأسلوبى ، وكبنية ثابتة تأخذ قانونها النامى الخاص ، وكعامل مهم فى نمو التعبير الإنسانى خلال اللغة عموما » .[٣] وتنسحب هذه المقولات على الصورة الشعرية بالطبع .

كما أن اللغة الشعرية ، والصورة الشعرية بخاصة ، جزء متداخل مع النظام اللغوى العام ، والذى يتيح للشاعر القدرة على تخصيص تشكيلاته الجمالية ، حين تعطيه الإمكانيات والاحتمالات المتعددة حرية التشكيل ، على أن يكون هناك رابط أو قرينة توصيلية ، لأن الصورة الشعرية واللغة الشعرية عامة لا تقف عند مجرد التعبير ، والتصوير ، إنما تمتد لتعكس ما هو اجتماعى أيضا أعنى تمتلك القدرة على التوصيل الذى هو جوهر علاقة الشاعر بالآخرين ، إذ إن النص الشعرى - أو الأدبى - بنية منفتحة ، لها دوافعها النفسية والاجتماعية كما أن لها أغراضها ومقاصدها التوصيلية ، ومن هنا نقول إن الصورة الشعرية وسيط مهم بين الشاعر (وتجربته ورؤيته) ثم بين الشاعر ، وبين (الآخرين) .

ولهذا السبب ، فإن « الفارق المهم بين النص الشعرى ، والنص غير الشعرى ، يكون فى المستويات المتعددة للبنية ، وفى معانيها الأساسية المحصورة والمعروفة من قبل للمتحدث ، وهى على الأصح ، تبقيها للقارئ والسامع - بالنسبة للنص الشعرى - حتى يؤسس الطبيعة الكلية للنظام الشعرى الذى يحكم النص .. والتنظيم المرسوم ، مثل مهم لهذه الصفة المميزة للنص الشعرى . أنه يسمح - لنا - بتعقب أنظمة عامة معينة لعلاقة البنية الشعرية بالبنية اللغوية العادية ...[٤] ، وبسبب التداخل الحادث ، بين ما هو تعبير حرفى ، وما هو تعبير مجازى اشتقاقى ، يختلط ما هو عام ، وما هو خاص ، داخل النص ، لأنهما فى حالة جدل دائم ، مما يجعل المجازى والحرفى متواجدين فى حالة واحدة أو كما يقول موكاروفسكى : « التصميمان المجازى والحرفى - لهذا - يتغيران الواحد داخل الآخر ... »[٥] .

والتركيز على الحدود الدلالية لمفهوم الصورة الشعرية ، لا ينفى بعدها « الايحائى » الكامن فى البعد النفسى لطبيعة الصورة الشعرية لأن المستوى

الدلالى وحده قاصر عن توضيح قدرتها على الإضاءة ، وأن تحليلها على مستوى نفسى ضرورة مطلقة .. »[٦] لكن مع احتراس جوهرى يجعلنا نتحفظ على هذه الضرورة المطلقة ، وهو أننا لا نريد دراسة المبدع أو دراسة ما قبل النص ، أننا نقصد إلى دراسة « بنية النص » أعنى بنية الصورة الشعرية التى تحتوى بالضرورة على بعد نفسى مهم ، ولهذا لا نلجأ إلى المداخل النفسية إلا لإضاءة بعض جوانب العمل ، والعمليتان غير منفصلتين ، بل هما متداخلتان لأن الشاعر بخاصة ، والأديب بعامة يشكل أداته بقدر ما يشكل انفعاله ، فهو ليس مفرغا ، بل مشكلا هذه المادة ، عبر لغة تتأبى عليه وتراوغه ، مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله ذاته »[٧] .

ويعدو سبب المراوغة إلى طبيعة المثير الجمالى لأنه الجامع لعناصر الموقف قبل تشكيلها أو لعناصر الرؤية قبل تشكيلها ، إذ الرؤية جامعة لعناصر الموقف لأن تلاحم بنية الرؤية يعنى وجود موقف للمبدع تجاه العالم والذات . وعلى الرغم من أن المثير « يبدأ فرديا ، ذاتيا ، بسيطا ، ثم يرقى إلى أن يكتسب الطوابع الاجتماعية المعقدة »[٨] فإنه يظل ملحا على المبدع حتى يتوحد اتجاه الرؤية الجمالية نحو مقصد العمل ، متجاوبا فى الوقت نفسه مع مادة الانفعال ، حتى ينتهى النص وتثبت بنيته .

عندئذ يمثل المثير - الانفعال - تيارا داخليا ، ينتج عنه خصائص محددة تكتسبها الصورة الشعرية لحظة التركيب والإسناد المجازى ، داخل سياقات النص ككل ومن هذه الخصائص « الإيحاء » واختلال نسب العناصر الموازية لعناصر الصورة الشعرية فى الواقع حيث يلتقى المختلفان ، والضدان ، فى الواقع ، داخل الصورة الشعرية المفردة . لكننا لا نبحث عن هذا المحتوى النفسى ، إننا نتوجه مباشرة إلى الصياغة ومعرفة الوظيفة كما سيأتى ، مع ملاحظة أن الشاعر لا يفكر عند التشكيل بالفكرة المجردة ، إنما بالصورة الشعرية والصياغات الشعرية الخاصة .

وانفعالية الصورة الشعرية وايحاؤها ، لا ينفيان منطقيتها أحيانا ، بل لا ينفيان أن تسيطر العلاقة المنطقية على الصورة الشعرية فى مرحلة ، أو عند شاعر محدد ، أو سيادة نوع من أنواعها على الأنواع الأخرى . كما أن الصورة الشعرية لا يمكن

أن تأتى حرفية ، لأن الحرفية تتنافى مع جوهرها الفنى ، وفى هذا السياق نشير إلى الفرق بين الصورة الشعرية كما حددنا مفهومها سابقا ، وبين الصورة الحرفية (الذهنية) التى توجد فى كل فكر وفى كل كتابة بصرف النظر عن أدبيتها أو عدم أدبيتها حيث تستعمل كمرادف لكلمة فكرة وفى سياق غير شعرى غالبا ، يضارع ما نقصده اليوم بكلمات مثل مفهوم ، صورة فكرية ، أو مثال ذهنى[٨] لأن هذا النوع من الصورة يفقد جوهر الصورة الشعرية ويفقد قدرتها الدلالية ، الكامنة فى توسيع الدلالة ... توسع المسافة بين الدال والمدلول أى بين الكلمة والمعنى[٩] .

(٢)

لا يفترض المبدع عند تشكيل النص ، وظائف للعناصر والأدوات الداخلة فى تركيب البنية الجمالية للنص وإنما تكتسب العناصر وظائفها مرتبطة بسياقها ، وبطاقاتها الجمالية . وتتجلى قدرة المبدع فى تفجيره لهذه الطاقات داخل محورى السياق الرأسى والأفقى .

والصورة الشعرية ، واللغة الشعرية . تميز عن طريق وظيفتها فقط ، وعلى أية حال فالوظيفة ليست صفة مميزة ، ولكنها حالة من الاستفادة من التوصيف المميز للصوت المعطى ، وتتبع اللغة الشعرية عديدا من الوظائف اللغوية الأخرى ، وكل منها عبارة عن ضبط للنظام الأسلوبى مع هدف محدد للتعبير . والتأثير الجمالى غرض مسيطر فى لغة الشعر ..[١٠] .

ولمعرفة وظيفة الصورة الشعرية نبدأ بكشف علاقتها ببقية أدوات النوع الأدبى التى تدخل فى جدل معها ، لأن موقع الصورة الشعرية يختلف من نوع لآخر ، فى حالة القصيدة تكون جوهرها وأداتها القادرة على الخلق ، والابتكار والتحوير ، والتعديل ، والقادرة على استكناه التجربة كلها ، وتشكيل الرؤية وهى فى هذه الحالة تثرى ، بواسطة عناقيد الصور التى لا تكون خالصة .. إذا استخدمت خارج المعطى النغمى المتواصل[١١] ولكن الأمر يتغير حين تدخل عناصر وأدوات جديدة تساعد الصورة الشعرية فى عملية التشكيل . وعلى الرغم من استحداث أدوات جديدة ، دائما ، لم تقل جوهرية الصورة الشعرية حتى فى حالة القصيدة الدرامية ظلت فى الوضع نفسه ، أما فى المسرحية الشعرية ، وفى مقابل القصيدة ،

نلاحظ أنه ، فى الشعر يكون الكاتب أكثر تحديدا ، ووعيا فى بحثه عن الصور ، فى حين أن الصور فى الدراما وخاصة الدراما المكتوبة فى لحظة توهج ... تصدر عن أفواه الشخصيات فى حرارة مشاعر الكاتب وعواطفه ، كما تنبثق طبيعيا فى عقله[١١] والتحديد والبحث الواعى عن الصور ضرورة على شاعر القصيدة لأنه محصور داخل لغته الشعرية ، وذاته فى مواجهة العالم ، أما الدرامى فلديه متسع فى تنوع تقنياته وشخصياته ومواقفه . والعناصر المكونة لبنية النص تبرز عنصرا على بقية العناصر التكوينية ، وهذا البروز يعنى جوهريته وسيادته .

■ الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى

- الوظيفة .
- الصورة والبنية الدرامية .
- الصورة أداة التشكيل .

تخرج الصورة الشعرية من وظيفتها فى القصيدة ، إلى وظيفة أخرى فى الدراما الشعرية (المسرح الشعرى) وهنا تنتج وظائف شعرية ودرامية جديدة تؤديها الصورة الشعرية مجتمعة استجابة للعناصر الجديدة والتقنيات الجديدة التى تواجهها فى المسرحية .

لذلك نحن أمام فن متوحد ، هو المسرح الشعرى ، ولسنا أمام فنيين منفصلين ، بل هما متجاوبان إذ يخرجان فى لحظة واحدة لا يميز بينهما المبدع فكما يوجد المثير الأولى فى القصيدة ويجد تحققه جماليا ، يواجه الشاعر المسرحى المثير نفسه لكن تشكله يأخذ كيفيات مختلفة .

والمسرحية الشعرية لذلك ليست « مسرحية منظومة ، وإنما هى نوع آخر من المسرحية فهى ... بدلا من أن تلف الطبيعة فى رداء من الشعر ، عليها أن تزيل السطح الظاهرى للأشياء ، وأن تعرض ما تحته ، أو قل أن تعرض الصفحة الداخلية من المظهر الخارجى ... ولا يتأتى لها هذا الأمر إلا باتخاذ الوسيط المهم ، وهو الصورة الشعرية ، فبها ينفذ إلى طبيعة الأشياء ، وتناقض الشخصيات فيعرى وعيها الزائف ، ويحل محله وعيها الممكن ، معنى ذلك أن الصورة الشعرية بل التشكيل الشعرى فى الدراما (المسرحية الشعرية) جوهر أيضا ، ومن هنا فـ « النموذج الشعرى والنموذج الدرامى لابد أن يظلا معا ، نتاجين متكاملين ، لعمل خيالى واحد »[١٣] .

والمسرح ، صراع بين قوى متعددة ومختلفة ، وتبدو الدراما حين يكون الصراع ، وحين نلمح موقف كل شخصية منه . ونستطيع فهم الحدث ، والشخصية والصراع بمتابعة الحوار ، الذى يحمل كل هذا ، مما يجعلنا ندرك أهمية الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى كوليدة له ، وحاملة جوهر التشكيل فيه ، من هذه النقطة يصبح ، من الضرورى ، التأكيد على الشكل الخاص للفن الدرامى ... لاختبار الصور فى عمل ناتج عنها ، وبالضبط يأخذ كل تفصيل مكانه الخالص فى هذا البناء الدرامى ، ويفهم حينما يختبر ، ولذلك فكل صورة ، كل استعارة تشكل أداة توصيل فى السلسلة الكاملة للدراما . وهذا النمو فى الفعل الدرامى يجب – لهذا – أن يفهم من ناحية المآل وظيفة الصورة[١٤] .

والصورة الشعرية فى المسرح الشعرى لهذا عضوية ، تقوم بدور بنائى ، وهى فى

الوقت نفسه تقنية ووسيط ، مما ينفى أن تكون وظيفة الصورة الشعرية زخرفية أو تزينية ، كما ينفى ما يشاع عنها من تعطيل التدفق والتسلسل الدراميين ، لأنها تصبح صورة شعرية ذات وظيفة درامية ولا يمكن الاستغناء عنها فى هذه الحالة . لكن ، ربما تأتى الصورة الشعرية بوظيفتها الغنائية ولا تجد لكثرتها وتدفقها ما يبرر وجودها فى المسرحية ، وربما أخذت الصورة الشعرية وظيفة زخرفية فى فترات من تطورها التاريخى لدى الجماعة ، أو لدى الفرد المبدع ، وفى هذا السياق ، يعود السبب إلى فهم الجماعة لوظيفة الشعر أو المسرح ، وإلى فهم الفرد المبدع للدور الذى تؤديه الصورة فى المسرحية .

وتبدو الصورة الشعرية مستقلة ، لكنه بعد تحديد العوامل التى تعطى الصورة فعاليتها الدرامية ، تدرك أن الصورة الشعرية تتصل بكل جزئيات وعناصر النص وأنها مهما تبتعد زمانيا أو مكانيا فى سياقات النص ، فإنها تحمل فى كل مرة إضافة ، وتنجز دورا ، حتى « تساعدنا فى فهمها كنسق تكون فيه كل الأجزاء مترابطة ، ومتبادلة التناغم ، وكل تراجيديا تحمل طبيعتها الخاصة المتفردة وتحمل لونها الخاص ، وتضاريسها الخاصة ، وجوها الخاص ، وقاموسها الخاص . وكل التفاصيل ذات علاقة داخلية دقيقة مثل نسيج متشابك تماما ، وكل هذه الأشياء بتبادلية الاعتماد على بعضها ... تلعب دورا مهما ليس فقط فى خلق الوحدة الدرامية للجو ، ولكن أيضا فى ربط عناصر المسرحية المتفرقة فى وحدة داخل بناء عضوى حقيقى[١٥] من هذا يظهر الاختلاف الوظيفى بين صورة شعرية وأخرى ، أو وظيفة الصورة نفسها فى مسرحية أخرى . كما أن الصور الشعرية الجزئية والمفردة تعد بالآلاف داخل النص الواحد لهذا يتحتم على المنهج أن يدرس الصور الشعرية السائدة فى العمل ، أو على لسان شخصية ، أو فى أعمال المبدع كلها ، إلى جانب الماح علاقاتها ببقية العناصر الدرامية المكونة للعمل .

لذلك ، توجد طرق كثيرة لدراسة الصورة الشعرية ، واحدة منها ، تدرسها كصلة بالشخصية ، الفاعل قضية للصور ، وعلى أية حال تسأل الموضوعات ، والتيمات المتكررة فى الصور الشعرية التى تقف فى علاقة دلالية على صفة الشخصية المستخدمة للصورة ، ومنهج آخر للدخول ، هو البعث داخل الشكل الذى تظهر فيه الصورة وسؤال المقاطع والسياق ، والعناصر التشبيهية ، يمكن أن يعطينا لمحة

عن طبيعة هذه العلاقة . ويمكنها أيضا أن تكون إضاءة لاختبار تكرار الصور فى حوار بعض الشخصيات والمناسبة التى استخدمت فيها الصورة الشعرية ، أن بحث الشخصية يضبط الصورة الشعرية مع نموذجها فى الحوار ...[١٦] داخل المسرحية الشعرية .

« الصورة الشعرية أداة تشكيل الرؤية »

(٢)

ونتيجة لانحصار البحث فى وظيفة الصورة الشعرية ، فنحن أمام وظائف للمجاز والرمز والدراما داخل بنية واحدة ، ويبدأ التحليل - بالطبع - من اللغة الشعرية التى هى الفعل الدرامى ، حيث إنها ، تخلق عالم المسرحية الدرامى ، و .. العلاقة مجازية بين هذا العالم والحقيقة ..[١٧] ، مما يجعل النص كله استعارة موسعة طرفاها اللغة والواقع وبينهما تتشكل رؤية المبدع والنص .

تكشف الصورة إذن الصيغة التكوينية ، لهذه الرؤية ، وتدل عليها فى آن لأنها تحلل العناصر الرئيسية للرؤية ، وللنص ، والحركة المتوترة بين النص والرؤية تكشف علاقة الصورة الشعرية بكل عنصر على حدة وبكل عنصر مرتبط ببقية العناصر التشكيلية داخل شبكة العلاقات .

إننا أمام شيئين كوجهى العملة : بنية نص ، ورؤية (موقف) والأثنتين غير مغلقتين ، بل ينفتحان على عوامل داخلية (نفسية / لغوية) وخارجية (تاريخية ، اجتماعية ، أسطورية ... الخ) . وتظهر علاقة النص بالمبدع مزدوجة ، فيكون النص غاية ، ووسيلة فى الآن نفسه ويصبح وثيقة للكشف عن رؤية العالم والموقف منه ، و(الرؤية - الموقف) هى المحرك الحقيقى فى عملية تشكيل النص ، وضبط توجهاته ومقاصده ، حينما يتحول النص إلى مجموعة من الأنساق ، ذات قانون ذاتى . واكتشاف قانون هذا النسق معناه الوصول إلى فهم الوحدة الوظيفية ، للنسق الخاص بالمبدع الذى هو « شبيه من حيث بنيته بآلية العالم لا مجرد قول عن العالم ، بل أنه يأخذ وضعا بالنسبة للعالم ... يدخل فى تناسب مع الأصل ، متطلبا أن يكون الموقف المتخذ منه ، مثل الموقف المتخذ من الأصل .. »[١٨] .

هوامش التأصيل النظرى

(١) جاكبسون ، نحو علم للفن الشعرى نظرية المنهج الشكلى ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ٢٦ - ٢٧ ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ص ١ ١٩٨٢ م .

(٢) جان بياجيه ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبرى ، ص ٨ ، منشورات ، عويدات ، بيروت ، ١٩٧١ م .

(٣) Mukarovsky, the word and verbal art, P.P.I. New Haven and London, Yale university Press 1977.

(٤) Lotman, Yury, analyais of the Poetic text, Poeitcs P.P. 68, U.S.A. , 1976.

(٥) Mukarovsky, The word and verbal art, P.P.76.

(٦) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلى ، ص ٥٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ م .

(٧) جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، ص ١٧٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١ ١٩٨٢ م .

(٨) رتفن ، المجاز الذهنى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ص ٩ ، موسوعة المصطلح النقدى ، رقم (٥٦) بغداد ، ١٩٧٨ م .

(٩) أدونيس ، الثابت والمتحول ، جـ ٣ ، ص ٩٩ ، بيروت ١٩٧٨ م .

(١٠) Mukarovsky, the word and verbal art, P.P. 4.

(١١) Mukarovsky, the word and verbal art, P.P.70.

(١٢) Caroline spurgeon, shakespeare,s imagery, P.P. 4,5, cambridge' 1968.

(١٣) ماثيسن ، اليوت ، ترجمة إحسان عباس ص ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، المكتبة العصرية - بيروت ، ١٩٦٥ .

(١٤) Clemen, the development of the imagery of Shakespear, P.P.10 university Press, London, 1951.

(١٥) نفسه ص ١٠٥ .

(١٦) نفسه ص ١٢٠ .

(١٧) دوسن ، الدرامة والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ص ٢٤ ، موسوعة المصطلح النقدى ، سلسلة الكتب المترجمة (٩٩) بغداد ١٩٨١ م .

(١٨) هورست ريديكر ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعى ، ص ٢٣ - ٢٤ ، بيروت بدون تاريخ .

□□□

الدراسة التطبيقية

البـــاب الأول

- المزدوجة الأولى
- المحور الفرعونى
  - مصرع كليوباترا
  - قمبيز

■ مدخـــل

- الصورة مظهر أساسى فى تشكيل البنية
- الوظيفة
- التجاوب البنيوى فى مصرع شوقى الشعرى
- الصورة الشعرية جوهر اختيار المزدوجة
- المزدوجة الأولى

الصورة الشعرية مظهر أساسى فى تشكيل بنية المسرحية الشعرية وهى نتيجة لما يحدث فى البنية العميقة للنص ، لذلك تبرز الصورة الشعرية لتقوم بوظيفة تخدم البنية العميقة وتحقق وظائف خاصة تتجه إلى أن يقوم النص كله بوظيفة متولدة عن كل الأطر المحيطة . ودراسة المسرح الشعرى عند شوقى يبدأ من الصورة الشعرية ولا ينتهى عندها ، إذ تبدأ بفهم جماليات الصورة الشعرية ووظائفها وتنتهى بفهم خصائص ومكونات رؤية العالم عند شوقى ، إذ إنها - كما أسلفنا - وراء التوظيف ، والاختيار ، وهى ممثلة لجزئيات الموقف الجمالى .

وجوهر النص الدرامى ، صراع تحمله الشخصية الدرامية ، تكتسب خلاله خصائص جمالية ، وتكسب الصراع هذه الخصائص ، ويبرز الصراع المتحرك ، على لسان الشخصية ، الصورة الشعرية سمة أساسية تميز المسرح الشعرى وحواره اللهم إلا فى حالة سيطرة فكر الشاعر ومنطقه العقلى على النص ، أو على بعض مواقفه الدرامية ، فيفرض على النص مقطوعات شعرية بأساليب وتقنيات درامية ، تقحم الشعر على الموقف ، أو يتحايل الشاعر بالتقنيات نفسها ويفسح المجال للمونولوج الطويل ، أو الإفضاء ، أو النشيد ، أو ربما عزل الشخصية عن الزمان والمكان داخل النص ، ليعطى فرصة للنجوى ، والحلم والتخيل ، والمناداة والمناجاة ، أو يخصص الشاعر مشاهد أو فصلا كاملا أحيانا ، لشرب الخمر والغناء ، وحوار الأحبة ، فيطلق الفنان للموقف الغنائى ، ليسيطر على المشهد أو الفصل ، فتظهر الصورة الشعرية - نتيجة لذلك كله - الأداة الوحيدة داخل الموقف أو داخل البيت الشعرى وبالطبع يكون النقاء الشعرى سمة جوهرية لطبيعة الصورة الشعرية وتركيبها ، الأمر الذى يجعل وظيفة الصورة الشعرية متجهة إلى التعبير بعيدة عن التصوير الدرامى المفترض فيها لكن مع ملاحظة أنه حتى هذه اللحظة ، ترتبط الصورة الشعرية ببنية النص الدرامية بوشيجة ما لأن النص كله نسق متحد تتعاون فيه الأجزاء كلها ، ولأن ذلك تطويع لمادة شعرية داخل نسق درامى شعرى عام . وسوف نلمح ذلك عند شوقى ، بعد التحليل ، حيث نلاحظ ارتباط كل ذلك بدراما النص ، حتى الصور الشعرية المتراكمة

المتتابعة نلمح وظيفتها عند النظر إلى صلتها العضوية بغيرها من الصور أو دورها فى تصوير حالة شعرية أو موقف درامى خاص إذ تقوم الصورة الشعرية بوظائف عامة أساسية فى مقدمتها توجيه المتلقى إلى اتجاه معين ، فتساعد فى إعداد الجو الدرامى للنص أو التمهيد له وذلك « لأنها فى أغلب الأحيان ذات صلة بالعمل ككل ، وأنها لتظهر كوحدة منفصلة فى نظام المسرحية ، وتتصل بها بطرق كثيرة »[1] .

ولابد أن نشير هنا إلى ارتباط مفهوم المسرح الشعرى بتقنيات المنصة فى عصر شوقى لأن ذلك ساعدنا فى تفسير كثرة المونولوجات فى مسرح شوقى الشعرى تفسيرا دراميا ، لأن المواقف الشعرية الغنائية الموسيقية كانت جزءا من مفهوم المسرح آنذاك ، وانعكس ذلك بطبيعة الحالى على مبدع المسرح خاصة المسرح الشعرى لأنه أقرب أنواع المسرح إلى قبول اللحن والتطريب كجزء من بنية النص ، ولذلك فقياس مسرح شوقى الشعرى بمقاييس المسرح الغربى أو حتى اليونانى القديم يوقع بنا فى مأزق ، إذ سيفقده خصوصية المسرح الشعرى العربى ، وسيسقط التقنيات المسرحية العربية التى أرتبطت منذ نشأتها ، بالتخت ، وبوجود « مطرب » لكل فرقة أى لكل مسرحية إلى الدرجة التى أصبحت فيها أصول التلحين والتطريب قوة ضاغطة على المبدع ، جعلته يتحايل على الموقف الدرامى ليبث منولوجاته الطويلة التى يلحن جزء منها لمراعاة الذوق السائد ، خاصة وشوقى أحد المساهمين فى تلبية رغبات هذا الذوق بالتأليف الشعرى ثم بالتأليف المسرحى ، وما يروى عن (المسرحيات) التى لم يكتب لها الحياة ، « أكثر من تمثيلها مرة واحدة ، لأن الشعب جبل على غناء الشيخ ، وعلى تمثيله التلحينى .. فأدرك الشيخ (سلامة حجازى) أنه لابد من مرضاة الجمهور وأضطر أن يدخل التلحين عليها (مسرحيته هملت) ولجأ إلى بعض أصدقائه لوضع أناشيد مطابقة لوقائعها ، ومن ثم فقد عادت هذه الروايات واسترجعت إقبال الجمهور حتى لقد شهرت بشهرة قصائدها ، وأناشيدها ... وقصيدة « شوقى » فى رواية هملت ... والتى لولاها ما عرفت الرواية إلى يومنا هذا على خشبة المسرح »[2] ويهمنا هنا الإشارة إلى كون المقطوعات الشعرية والمونولوجات تؤدى وظيفة درامية ، وأنها عنصر أساسى فى بنية النص وهذه الإشارة تساعدنا فى عرض الوظيفة الدرامية للصورة .

والملاحظ أن النزعة الغنائية « الميلودية » موروثة فى مسرحنا منذ ألف « مارون النقاش » مسرحيته الأولى « البخيل » ١٨٤٧ م وفى من جاء بعده ، وكما لاحظ يوسف نجم الأثر الكبير للجمهور « على الأدب المسرحى ، الذى ظهر فى هذه الفترة ، فكان المؤلف يضطر إلى مراعاة ذوقه ، فيقحم مشاهد الغناء والرقص فى أكثر الأدوار ... ويعنى بتقديم مشاهد المبارزات الدامية ، والمواقف الغرامية المتوهجة . ويضطر أخيرا إلى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر ، وإنهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته ... »[٣] وقد وضحت هذه السمات فى أول مسرحيات شوقى ، على بك الكبير (١٨٩٣ م) كما سنشير فيما بعد ، وأن اختفت فجاجة هذه السمات فى مصرع كليوباترا (١٩٢٧ م) بعد ذلك .

والملاحظة الأخيرة ، أن شوقى كتب مسرحه الشعرى كله خلال الفترة القصيرة (١٩٢٧ - ١٩٣٢ م) وهى ست سنوات ، بعد أن وضع جذور صوره الشعرية فى قصائده الغنائية ، ثم انه كان يكتب أكثر من مسرحية فى وقت واحد ثم يعكف على إحداها حتى تنتهى وهكذا يروى سكرتيره الخاص « أنه كان يملى على ما ينظمه فى رواياته الأربع : قمبيز ، على بك الكبير ، البخيلة ، هدى ، وقد كان يشتغل فى الأربع معا فيملينى قائلا : أكتب فى رواية قمبيز ثم إذا انتهى يقول أكتب فى على بك .. الخ »[٤] ثم يقول . وكنا فى أثناء قراءة بروفات مجنون ليلى أو كليوباترا كثيرا ما يقول لى زد تحت بيت كذا هذا ، ويملى أربعة أو خمسة أبيات : هذا وهو يسمع لى ولم أكن انتهيت بعد إلى آخر الصحيفة التى قال لى رد فى أولها كذا ... »[٥] ... ثم يزداد دهشى حين ما ترخى الستارة ، ويقول لى : أكتب ! فيملى على أكثر من عشرين بيتا لإحدى رواياته الآخر .. »[٦] والصورة الشعرية بتكرارها وتشابه عناصرها تفسر التشابه القائم بين شخصيات المسرحيات الشوقية وتشابه المواقف الدرامية ، كما يلمح إلى توزع عالم شوقى الواحد فى العوالم المسرحية المتعددة حيث كان يخرج من مسرحية لأخرى . ومن مقطع لآخر فى العوالم المتعددة فى وقت واحد وسنخضع فى دراسة مسرح شوقى الشعرى لترتيب البحث ولكن السمات الفنية ، وطبيعة الصورة الشعرية ووظائفها داخل نصوص شوقى الشعرية ستظل هدفنا الأول .

ومن هذا كان ترتيبنا للنصوص الشوقية خاضعا للتاريخ العام وليس تاريخ

النشر من ناحية ، متخذين من تجاوب الصورة الشعرية والموضوعات والعوالم المعالجة ، داخل النموذج التطبيقى أداة للتصنيف وإنما سقنا هذا المدخل لاعتبارين : الأول وضع نصوص شوقى المسرحية فى بؤرة إبداعية واحدة ، لأن ذلك يبرر تركيزنا على العلاقة بين الصورة الشعرية وبنيه النص وانساقه وبين رؤية شوقى والأطر المحيطة بها والكشف عن التجاوب والتكرار النسقى والتيمى للصور الشعرية ، نظرا لوحدة الأدوات الجمالية المستخدمة فى إبداع النصوص وإن اختلفت الموضوعات والعوالم المعالجة . والسبب الثانى هو اعتبارنا للموسيقى المرتبطة بالمقاطع الغنائية وباختصار ميلودية المقاطع الشعرية والمونولوجات الطويلة أداة مهمة تكشف تحايل المبدع لإيجاد فرصة للموقف الغنائى ، الذى يعتمد على تراكم الصور الشعرية ، ويفيد فى تلمس المظاهر الأساسية التى لا تخلو منها مسرحية لشوقى .

ولقد أبدع شوقى ثمانى مسرحيات شعرية ، منها ست مسرحيات مأساوية واثنتين ملهاويتين . وفى المآسى ينوع شوقى فى المراحل التاريخية ، الفرعونية ، والجاهلية والأموية الإسلامية ، ثم العثمانية المملوكية ، وأخيرا يخرج إلى الحياة المصرية المعاصرة له ، وهذه المسرحيات بكل عوالمها ، تمثل منحيين : تاريخى ، واجتماعى ، حاول فى المنحى التاريخى أن يختار لحظات الإشراق أو لحظات الفصل بين مرحلتين ليسقط على واقعه السياسى والاجتماعى آملا أن يثير بمعالجاته التاريخية واقعه المعين ، وفى المنحى الاجتماعى يتخذ من بعض العيوب الأخلاقية الاجتماعية وسيلة للسخرية والفكاهة .

وفى المنحى التاريخى ، تتكثف الصورة الشعرية حول المأساة لتشكلها ، وتقوم بوظائف درامية محددة ، تساهم بالدور الرئيسى فى تشكيل بنية النص من خلال أنساق الصورة الشعرية ، وأيضا من خلال الصور الشعرية المفردة ، فى تجادلها مع بقية الأدوات الدرامية وسط وضع لغوى عام ، يتسم بالمحافظة على فصاحة العبارة والمفردة ، والاعتماد على التشكيلات الشعرية ، سواء كانت عبارة ، أو جملة أو مقطعا ، فى سياق درامى يكشف اللحظة الشعرية وينطق بها الشخصيات وبذلك تؤدى الصورة الشعرية وظيفة جوهرية فى النص .

أما فى المنحى الاجتماعى ، فالوضع يتغير إلى درجة كبيرة ، حيث تقل كثافة

الصورة الشعرية جدا إلى حد التعبير المباشر فى كثير من الأحيان ، وتقل الوظائف الدرامية للصورة الشعرية ، إذ تساهم بأقل الأدوار إلى جانب مساهمة التقنيات الدرامية ، وتختفى الوظيفة الجوهرية للصورة ، وتقوم بدور ثانوى ، مساعد ، بالإضافة إلى تغير الوضع اللغوى العام ، حيث تظهر العامية بدور مهم ، وتتجه اللغة إلى التوصيل الدلالى وليس الإيحائى الشعرى ، كما تختفى تقنيات درامية كانت وسيلة شوقى فى تشكيل الموقف الغنائى سنشير إليها فى سياقها .

وتفصح الصورة الشعرية عن تجاوب مزدوج مع بنية النصوص ، ومع تشكيل الأنساق وانحلالها ، فى التجاوب الأول : نجد صورا شعرية تربط بين شخصيات درامية بعينها ، بحيث يتوزع مسرح شوقى الشعرى إلى مزدوجات تربط بين كل مزدوجة صور شعرية خاصة بحيث نجد مصرع كليوباترا مع قمبيز ، مزدوجة فرعونية تلح على بعض الصور الشعرية مثل الصورة الشعرية الفلكية ، والأفعى مثلا ، ونجد مجنون ليلى مع عنترة مزدوجة شعبية تربط بين طرفيها مجموعة صور شعرية كالصورة الشعرية الظبى ، والأسد والذئب ، مثلا ، ثم نجد على بك الكبير فى وضع خاص ، نتج عن البعد الزمنى الكبير بين كتابتها لأول مرة ، (١٨٩٣ م) وبين كتابتها ثانية (١٩٣٢ م) الأمر الذى يجعلنا نعالجها كمزدوجة حديثة لأن النصين مختلفان كثيرا ، وتقوم الصورة الشعرية بالطبع بعمل وشائج شعرية فقدت وظيفتها الجوهرية فى الأولى وأدت وظيفتها البنيوية فى تشكيل أنساق خاصة للصورة الشعرية مع الأخذ فى الاعتبار أن مسرحية على بك (١٨٩٣ م) هى الجذر المهم لكثير من الصور الشعرية التى نمت وتطورت فى المرحلة الأخيرة من حياة شوقى (١٩٢٧ - ١٩٣٢ م) كما أنها تكشف عن تجاوب الصور الشعرية فى نتاج شوقى القصائدى ، ودخوله إلى عالم الدراما .

وأخيرا ، نجد الست هدى مع البخيلة مزدوجة معاصرة ، تحولت فيها وظيفة الصورة الشعرية إلى التهكم والسخرية والمبالغة فى توصيف الشخصية ، أو الموقف ، وهو ما نطلق عليه الوظيفة الكاريكاتورية للصورة الشعرية ، وإن كان دورها ضعيفًا فى : تشكيل المسرحيتين .

والتجاوب الثانى : تجاوب أفقى ، تربط فيه الصورة الشعرية بين نصوص شوقى المسرحية كلها ، بحيث نجد وظيفتها فى بيان وتشكيل التيمات الرئيسية فى

المسرحيات واضحة ، فهى من ناحية تربط النص من الداخل من خلال محور أساسى أسميناه الصورة الشعرية المفتاح ، ثم تقوم صور شعرية أساسية ببيان ثنائية البنية مشكلة فى أنساق من الصورة الشعرية تقف فى تضاد درامى مع بعضها البعض متوزعة فى النص الواحد بين طرفى الصراع ، بحيث نرى كل طرف مرتبطا بصورة شعرية خاصة تناقض ما يرتبط مع الطرف النقيض .

لذلك بحثنا الصورة الشعرية النقيض فى مواجهة الصورة الشعرية المفتاح ، ولاحظنا أنها تقنية أساسية فى توظيف شوقى للصور الشعرية داخل النص ، ومن تضاد العلاقة تبدو ثنائية البنية وتضاد أنساق الصورة الشعرية فى النص المفرد ، وقد أظهر تجاوب الصور الشعرية داخل النص ، تحول دلالات بعض الصور الشعرية نتيجة لاستخدام الشخصية لها خلال موقفها من طرفى الصراع الثنائى دائما فى مسرح شوقى (الصديق # العدو) ، الأرض # الذات الفردة) فقد توصف شخصية البطل بصورة شعرية خاصة ثم تطلق من الطرف الآخر على البطل النقيض ، وهنا يتحكم السياق الدرامى وموقف الشخصية فى دلالة الصورة الشعرية ، كما تتحكم الصورة الشعرية فى رسم الشخصية والرؤية والصراع نتيجة لذلك ، لأنها تشكلها جميعا وتدل عليها فى الوقت نفسه .

ونتيجة لتمايز أطراف الصراع وشخصياته ، تبرز الصورة الشعرية خصوصية كل شخصية وبخاصة الشخصيتين الرئيسيتين داخل النص بصرف النظر عن كونهما على محور الصداقة أم على محور الصدام والعداوة ، لكن ذلك يحدث فى ظل وضع لغوى عام للغة النص كله ثم للغة الشخصية بخاصة .

على هذا الأساس يتم التجاوب الأفقى داخل النص المفرد ثم يتم بطريقة متشابهة فى مجمل النصوص المعالجة داخل البحث وهنا نستطيع أن نتلمس رؤية شوقى من خلال وظائف الصورة الشعرية ، لأن بحث الصور المشكلة لبنية النص وأنساقه وبيان وظائفها الدرامية ثم تكرار بعضها داخل مزدوجة من المزدوجات ثم فى النصوص كلها ، يكشف عن العناصر المشكلة لرؤية المبدع لأنها محصلة هذه الصور الشعرية ووظائفها ، وعلاقاتها .

ويكشف هذا التجاوب الأفقى عن تشابه الشخصيات ، وتكرار التقنيات ، وأيضا تكرار وظائف الصور الشعرية داخل النصوص ، رغم ما يبدو من تشكل

أنساق وانحلالها واختفاء صور ثم عودتها أو نموها .

وتقوم الصورة الشعرية بوظائف عامة أربع فى مسرح شوقى الشعرى ، تتحرك عبر ثلاثة محاور أساسية ، تفضى فى النهاية إلى اكتمال النسق البنيوى للمسرحية الشعرية لدى شوقى .

وهذه الوظائف هى :

- الوظيفة الدرامية .
- الوظيفة الغنائية .
- وظيفة التوكيد والمصاحبة للحدث الدرامى .
- وظيفة تشكيل رؤية العالم عند شوقى . وتتحرك على محاور ثلاثة هى (الصراع ، الشخصية ، الرؤية) داخل شبكة العلاقات الدلالية .

والمقصود بالوظيفة الدرامية ، قدرة الصورة الشعرية ، على تشكيل البنية الدرامية للنص ، بإعطاء الصورة الشعرية فعالية درامية ، تكسب الصورة الشعرية وظيفة خاصة تقدر على التشكيل الدرامى : فتصور جوهر الصراع وأطرافه ، على المستوى المجازى ، الرمزى ، الموازى للمستوى الدرامى فى البنية الكلية للنص وهو أساس لإنتاج الصورة الشعرية ، فإذا تنقسم علاقات الصور إلى ثنائية ، أو أكثر فإنها تكون تجاوبا لانقسام أطراف الصراع .

لذلك ، تصور الصورة الشعرية الشخصية الدرامية ، فى موقفها ورؤيتها ، وتحولها إلى مستوى مجازى ، يكشف عن تركيبها وسلوكها على المستويين الدرامى والرمزى ويكون تغير الموقف النفسى وتغير موقع الشخصية من الحدث والصراع وراء التغير الدلالى الحادث فى صورها الشعرية أو فى وظائفها وتدل عليه الصورة وتعكسه . وتكشف الصورة أيضا عن شرائط الأحداث ، بل تربطها أيضا ، بدلالات وسياقات درامية مشتركة ، تبدأ من الإنذار المبكر ، إلى توجيه المتلقى إلى عالم بعينه ، أو تقوم بوظيفة تذكرنا بمواقف درامية سابقة ... الخ أعنى - فى النهاية - أن الصورة تقوم بوظائف التقنيات الدرامية وتصبح وحدات وظيفية داخل بنية النص ، فتكشف عن عناصر تكوين الرؤية ، مفصحة عن مصادرها ، كاشفة عن دور الماضى فى تشكيل ذاكرة المبدع الشعرية المتجسدة فى الصور على لسان شخصياته . إذ إن الصور الشعرية عناصر تشكيلية وأدوات توصيل فى آن .

وقد تصاحب الصورة الشعرية الموقف ، أو تأتى تالية له لتؤكده ، أو تشرحه أى تقوم بوظيفة المصاحبة للحدث ولا ضير على هذه الوظيفة لأن « الصورة الشعرية يمكن أيضا أن تؤكد ، وأن تصاحب الحدث الدرامى ، تعيد تيهاته ، وهى غالبا تشبه السطر الثانى من الحدث الذى يجرى فى تواز مع الحبكة الحقيقة ، مشروطة بنقطة توزيع للأحداث ... »[٧] ولا يعنى ذلك أن وظيفة الصورة الشعرية تزينية إذ أنها تؤدى وظيفة مرتبطة بالدراما ، على الرغم من ثانوية هذه الوظيفة .

لذلك تظهر وظائف عديدة مثل التمهيد للحدث ، والجو العام ، والمحذر الأولى ، وخلق الوحدة الدرامية وربط الأحداث ، الامتزاج بعناصر الطبيعة والكون عامة ، مرتبطة بصور خاصة فى كل نص وبوظائف درامية ترسم الحركة العامة للمسرحية ، ونلتفت هنا ، خاصة إلى صور بدايات الفصول والمشاهد ونهايتها حيث تقوم الوظيفة المزدوجة للصورة الشعرية فى إكمال بنية النص ، والقيام بالإلحاح على العناصر الأساسية داخل المشهد أو النص ، أو الفصل الثانى له فتوحى الصورة بالنهاية أو تركز الختام أو تنقل الجو من حال إلى الحال المعالج فيما بعد .

بعد ذلك نلمع الصور الشعرية المركزية ذات الامتدادات الأفقية والرأسية وهى ما نطلق عليه الصورة (المفتاح) وهى الصور (التيمية) الأساسية ، لأن الصور التابعة لها سوف تتمحور حولها ، فى اتجاهات دلالية تتجه إلى هذا المركز الدلالى ملحة على الموضوع الرئيسى مرتبطة بالبنية الكلية للنص .

والرصد (المفتاحى) للصورة الشعرية يتيح لنا رصد الوظائف النامية والجديدة للصورة الشعرية ، ومدى ارتباطها بالصور الشعرية الأخرى المتوازية أو المتجاوبة أو المتضادة معها وترصد مدى تبادل المواقع الكلية والجزئية بين الصور الشعرية بعضها البعض ، مرتبطة رمزيا ، ومجازيا ، بحركة التبادل الكلى والجزئى لطبيعة الصراع والشخصيات .

وتبدو الروابط والعلاقات بين الصور المفردة والصورة المفتاح فى النمو الدلالى للصورة ، مع تداخل العناصر الدرامية والمجازية .

وتمثل الصورة الشعرية المفتاح قناعا رمزيا يمثل العمود الفقرى الرابط لدلالات المسرحية فى توازيها وتعارضها مع الصور الشعرية الأخرى .

ويتكشف لنا أهمية سيادة نوع بلاغى أو رمز ما ، فى سياقات الصورة الشعرية على استخدام أنواع أخرى ، داخل النص ، مما يكشف عن طبيعة الرؤية الجمالية للمبدع أو لشخصيات المسرحية فمثلا يسود فى مصرع كليوباترا النوع البلاغى القائم على التمثيل أو المقارنة بين طرفين ، ثم نجد التشبيه ذا الأداة والبليغ والتمثيلى ، ثم الاستعارة التمثيلية ، كعناصر مهمة فى كشف ثنائية البنية والرؤية .

وسوف نعالج مسرح شوقى الشعرى فى مزدوجات - كما لاحظنا من قبل - تشمل كل مزدوجة مسرحيتين تنتميان إلى عالم مشترك ، تاريخى قديم أو شعبى ، أو حديث أو معاصر ونحن واعين بترابط مسرحه كله ، كبنية واحدة متجاوبة فى النهاية .

وما نقوم به هو تحليل العناصر الدالة فى علاقتها مع مدلولها ، أعنى الحوار والتجاوب بين البنيتين : السطحية التى نبدأ منها التحليل ، والعميقة التى تفسر الأولى : « ولن يكون البحث فى البنية السطحية غير تقطيع وتفكيك الوحدات الدالة ، المركبة للنصوص داخل المتن ، وهذه الوحدات الدالة التى سنبحث عنها ، تتركب من بنيات جزئية تشكل عند إعادة دمجها : البنية العامة للمتن ، أو بنيته العميقة ... »[٨] .

وسوف نبدأ برصد وظائف الصورة الشعرية فى « مصرع كليوباترا » لأنها بداية شوقى الناضجة ، مؤجلين النص الأول لعلى بك الكبير (١٨٩٣) عند تحليل النص الثانى من المسرحية نفسها (١٩٣٢ م) فى مزدوجة خاصة ولأن « مصرع كليوباترا » (١٩٢٧) تحتوى على العناصر الصورية التى ستنمو فى بقية مسرح شوقى الشعرى أيضا وسوف نبدأ بالصورة المفتاح ملاحظين أنها تحمل دلالاتها الموجودة لنص على بك الكبير (١٨٩٣) ولكن لكونها أتت عرضية سريعة أجلنا معالجة النص القديم .

وركزنا على الصورة المفتاح (الأفعى) لقيامها بوظيفة درامية هامة ، مثلها مثل بقية الصور المفتاح فى مسرح شوقى .

التجاوب البنيوى فى مسرح شوقى الشعرى
- الصورة الشعرية واختيار المزدوجة الأولى

توزيعات الصورة الشعرية كنسق قرينة تشكيلية على بنية النص ورؤية المبدع ، وتتجلى حالة خاصة فى ابداع شوقى لمسرحه تكمن فى التشابه والتكرار ، بين الصور الشعرية وعلاقاتها الدلالية والنسقية .

ويكشف تجاوب الصور الشعرية مع بنية مسرح شوقى الثنائية عن قدرة الصورة الشعرية على تشكيل نسق جمالى يكشف عن رؤية المبدع . وأهم الأنساق فى كل مسرحية ، الصورة الشعرية المفتاح التى تتوازى دائما مع بطل المسرحية وترتبط به حتى النهاية . وفى الوقت نفسه نجدها تقيم علاقات بالصور الشعرية ، تتوازى مع العلاقات الدرامية بين عناصر النص الأساسية . ويأخذ هذا التجاوب تشكله فى مزدوجات تنتمى لعالم أو موضوع مشترك ، تقوم الصورة الشعرية بدور مهم فى عملية التناص أو التجاوب النصى ، مما يعكس الوظيفة الدرامية التى تؤديها الصورة بعامة والمفتاح منها بخاصة كما أشرنا فى البداية .

كما نجد للصورة الشعرية دلالة وعلاقة بالشخصية ، وبتميزها عن الأخريات أو اتحادها واشتراكها معها ، أو مع الحدث . والماح تطور أو نمو هذه الصور الشعرية سنلمحه بالتدريج وداخل كل مزدوجة ، خاصة وأن من أهم سمات النص عند شوقى تحلل النسق وتشكله بشكل دائم داخل مسرحه كله ، مما يشى بمحور الحركة إلى جانب محور الثبات الظاهر فى كل مسرحية على حدة ، وداخل البنية العامة لمسرح شوقى . وسوف يساعد هذا التحليل فى تلمس الصيغة التكوينية لمسرح شوقى الشعرى حيث يتميز مسرحه بتواشج العناصر والتيمات والصور ، والشخصيات ، والأفكار ، والرؤى .

ويبدأ التحليل برصد الوظيفة من خلال معرفة السياق ودلالة الصورة الشعرية عليه مع الأخذ فى الأعتبار تأثير الموضوع والمصدر التاريخى على بنية النص والصورة الشعرية وغيرها من الأدوات .

ومن هنا نعود إلى وحدة نصوصه ، والماح عناصر الثبات والحركة فكريا وجماليا

من خلال رصد التنوع ، وباختصار نرصد حركية الصورة الشعرية ودراميتها من خلال رصد تحولات البنية السطحية ودلالته على البنية العميقة .

وبصرف النظر من تاريخ النشر ، ينضوى مسرح شوقى الشعرى ، على ثنائيات هامة تتعلق بعلاقة الصورة الشعرية بالموضوع المعالج والجو العام للنص ، ذلك أن شوقى يهتم بالموضوع ، ومن ثم فمعالجته لموضوعات تاريخية أو شعبية ، هامة فى تقسيم مسرح شوقى إلى مزدوجات ، تتضح فى النهاية الدرامية للمسرحية (الموت # الحياة) وفى توزيع الصور الشعرية ، إذ ان صورا شعرية خاصة تتواصل بين كل مسرحيتين ، وتمتد فى الوقت نفسه فى مسرح شوقى الشعرى كله ، وعلى ذلك نجد أن : مصرع كليوباترا ، وقمبيز تنتميان لعالم واحد (موضوع) والنهاية مرة بالموت (كليوباترا) لتبقى حية النيل (الوطن / الأرض) ومرة بالبقاء (نتيتاس) فى قمبيز ، ويتكرر النسق نفسه فتموت (ليلى) وقيس وتعيش (عبلة) وعنترة . وتموت (الست هدى) ويحرم الرجال من مالها لطمعهم ، وتموت (البخيلة) لكن تكافأ الخادمة (حسنى) ، فمرة النهاية (حرمان) وتبقى الأرض ومرة (مكافأة) وتبقى التقاليد والقوانين والسنن الاجتماعية .

وتقف مسرحية على بك الكبير فى طبعتيها ، وحيدة تحمل النهايتين حيث يقتل على بك الكبير ويحرم مراد من ثمار تخطيطه ، باكتشاف بنوته لمصطفى الجلاب ، واخوته لأقبال ، أما أقبال زوج على بك فتبقى فى الحالتين زوجا للراحل على بك ، وأختا لمراد الحاكم الجديد ، ويلاحظ أن المرأة فى هذه المزدوجات مرتبطة بعنصر الثبات (الأرض / التقاليد) وهى مرة تموت فداء لها ، ومرة تكافأ على وفائها لها . ولذلك تكون ثنائية الصراع فى مسرح شوقى الشعرى كله بين (الوفاء – الوطن – التقاليد) وبين (الخيانة – النفس الفردة – الهوى) لذلك إذا لمحنا الثنائية بين (الواجب # الحب) أو بين (العقل # العاطفة) – وكلها تجليات لفكرة واحدة فى أشكال متغايرة – لانقع فى الخطأ لكن يجب أن نلحظ جذر الصراع فى مسرح شوقى كله ليرتد إلى وحدة من خلال تنوع التجليات . وجذر الصراع لابد أن يعود إلى ثنائية (الأرض / التقاليد) فى تضادهما مع أى شئ آخر ومع أى تجل من تجليات الصراع ، ومن ثم يرمز إلى الطرف الأول بمظاهر ووسائل مثل (الوفاء – العقل – الواجب – المحافظة) ويرمز للطرف الثانى

بمظاهر ووسائل مثل (الخيانة - الهوى - العاطفة - التمرد الذاتى) وقد رجحنا أن يتركز جذر الصراع مرتبطا بالأرض والتقاليد لعدة أسباب : الأول أن القضية الوطنية والمشكلة الاجتماعية التى كانت مطروحة فى عصر شوقى وتوجهت اليها الابداعات كانت قضية الاحتلال ، والتحرر الوطنى ، ثم مشكلة الحفاظ على التقاليد الاجتماعية فى مواجهة محاولات الصهر والتغريب المستمرة من قبل المحتل ، ومن ثم كانت نهايات المسرحيات ، واختيار المراحل التاريخية فى هذه المسرحيات ، وسلوك الشخصيات وثنائية الصراع وراء « جذر » الصراع الوطنى والاجتماعى ، وكانت العدالة الشعرية / المسرحية تؤكد هذه الثنائية الجذرية الحادة ، فقد عاقب شوقى كليو باترا ، وعلى بك الكبير ، وانطونيو ، ومرادا ، وقيسا ، وليلى وأزواج هدى وقمبيز ونفريت وتاسو ، وكافأ الأبطال الآخرين ، نتيتاس ، وعنترة ، وعبلة ، واقبال ، وحسنى الخادمة اقرارا لانتصار عنصر (الأرض / التقاليد) فى مواجهة عنصر (الذات الفردة وهواها وخيانتها) لأن الصراع الثنائى هذاكان وراء مسرحه وفكره وشعره ونثره لأنها قضية الوطن الملدوغ . فى مواجهة الأفعوان الأجنبى ولذلك نجد الصورة الشعرية فى نهاية المسرحيات تؤكد هذه الفكرة ، إذ تعلى من شأن الوطن / الأرض فى مواجهة المحتل والفردية والخيانة . والثنائية نفسهاتكمن وراء تحول الأرض / الوطن إلى غابة أو صحراء عن طريق المجاز - الصورة الشعرية - وتحول الشخصيات المرتبطة بالأرض إلى فصائل حيوانية من مادة الغابة والصحراء وان تحولت بعض الشخصيات المعادية إلى الفصائل نفسها للسبب نفسه لأنها اما تتحدث عن نفسها أو تتحدث عنها شخصية أخرى تريد الجانب الوحشى المتخلف بالصورة الشعرية ودلالاتها ، ومن ثم يتحول « المجاز » فى مسرح شوقى - على الرغم من رجوعه إلى عناصر غير مطروحة فى واقعه (غابة - صحراء) ، وعل الرغم من رجوعها إلى جزئيات وعناصر ارتبطت بالشعر العربى خلال عصوره الكلاسية فى الوصف والحماسة والفخر والمدح والهجاء ووصف المعركة وأبطالها وفخر الشاعر المقاتل بنفسه وبقومه ، وعلى الرغم من دلالة ذلك على احيائية شوقى وتواصله مع التراث فان « المجاز » يتحول إلى توازيات مع الأصل الاجتماعى والموضوعى حتى فى « الست هدى والبخيلة » التى انقطعت فيها الصور الغابية والصحراوية بشكل

عام ، فقد دلت – الصورة الشعرية – على علاقة النص الاجتماعى بواقعه .

هنا تصبح المحاكاة رمزية ومجازية ، تخضع لإجراءات التأويل والتفسير من وجهة نظر الدراسات النقدية ، وهى تأويلات خاضعة للممكن من توجهات المبدع ، وخاضعة للوظائف العملية للمجاز والرمز داخل حركة البنية والانساق .

ولذلك تعكس الصورة الشعرية ، بعلاقاتها مع الموضوع وعلاقتها الهامة بالشخصية والصراع ، تجليات أنساق الصورة الشعرية ودلالالتها ، عبر تجليات مسرحه وفكره وتجعلنا واعين بأهمية تركيز شوقى على دور الدلالة فى الصورة الشعرية وأهمية الصياغات الجمالية حيث نلاحظ فى مصرع كليوباترا مثلا ثبات طرف من أطراف الصورة الشعرية ليتوازى مع عناصر الثبات الكونية والاجتماعية وتغير الطرف الآخر تغيرا يرجع إلى حالة الحوار والشخصية والموقف الدرامى .

* اختيار المزدوجة الأولى :

وبناء على ما سبق ملاحظته سنعالج مسرح شوقى على ثنائيات تمثل ثنائية ضدية فى المصير تكمل بعضها البعض ودليلنا فى اختيار الثنائيات المزدوجة (الصورة الشعرية) . ففى المزدوجة الأولى فى مسرح شوقى (كليوباترا – قمبيز) ربطت الصورة الشعرية بين نتيتاس وكليوباترا بعد أن أخذت دلالة رمزية ربطت بينها وبين كليوباترا فى (حية النيل) « الشمس » ثم تحولت إلى رمز يوازى (الوطن) ببقائها بعد مقتل كل الشخصيات . ثم ان أنساق الصورة الشعرية (الكونية والغابية الصحراوية) مازالت تقوم بالوظيفة الدرامية المجازية نفسها مع تغير فى نسب الاستخدام .

وخضوعا لإجراءات البحث ومنهج المعالجة الذى اخترناه ، ندخل إلى وظيفة الصورة الشعرية بعد أن نلمح التجاوب الدرامى والتقنى بين مصرع كليوباترا (١٩٢٧ م) وبين قمبيز (١٩٣١ م) ، مثبتين العامل الزمنى حتى يكون الاهتمام بالصورة الشعرية جوهر الكشف عن تجاوب النصين وعن تجاوب بين الصور الشعرية إذ تتكرر تيمات بعينها تربط بين النصين .

ويبدو التجاوب بين النصين بداية من جعل بطلتى كلتا المسرحيتين (امرأة / مصرية) تضحى بنفسها وزوج أجنبى (كليوباترا – أنطونيو) ، (نتيتاس

قمبيز) وارتباط كلتا المرأتين بالأرض ، وفى حين تبدأ مصرع كليوباترا من الهزيمة العسكرية وتنتهى بالاحتلال ، تبدأ قمبيز بانقلاب عسكرى وتنتهى بالاحتلال أيضا داخل جو فرعونى يعود إلى ما قبل الميلاد (٣٠ ق . م / ق ٦ ق . م) لذلك كان الجو العام مشتركا على المستوى الفكرى والاجتماعى ، فاشتركت المسرحيتان فى استخدام جو القصور الفرعونية والفارسية (قمبيز) بعناصره البشرية ، ففى كليوباترا نجد : مضحك الملكة ، ساقيها ، عرافها ، منجمها ، شاعرها ، شاديها ، أغاها ، كهنتها ، وصائفها . وفى « قمبيز » نجد : الساحر ، الراقصات ، الأقزام الحجاب ، الخدام ، رجال البلاط ، الوصائف وهى عناصر مهمة للكشف عن بنية الفكر والشخصية الرئيسية ، حملتها الينا الصورة الشعرية .

كما تتوازى تيمات خاصة ، ففى مقابل انضمام (قائد جيوش أنطونيو) إلى اكتافيوس عدوه ، ينضم نظيره إلى قمبيز ضد مصر . وفى مقابل فصل « الوليمة » فى كليوباترا نجد المنظر الثالث من الفصل الأول فى قمبيز يقوم بالوظيفة نفسها ونجد شخصيات وطنية (حابى ، زينون ، ليسياس) فى الأولى (ومنا ، أحامس خوفو) فى الثانية ، تقوم بالموقف المصرى الرافض لما يحدث فى البلاط الملكى وما يحدث من المحتلين ، وهو الموقف الوطنى (ص ٣٧) نفسه متكررا فى قمبيز كما نجد الوصيفة الوفية شرميون مع كليوباترا ، وتتى مع نتيتاس ، كما أن انتحار كليوباترا خوفا يتوازى مع انتحار نفريت وكما يطعن انطونيو نفسه ، يطعن قمبيز نفسه مع وجود لحظة الندم ومراجعة النفس وتأنيبها فى السياق نفسه عند الشخصيتين ، وكما يتغير موقف زينون من المملكة لكليوباترا إلى الانضمام للعصبة الوطنية ، يتحول « تاسو » من حياة الزيف وممالك فرعون وابنته إلى ثائر ضد جيوش « قمبيز » وكما يقتل الطبيب بالأفعى عقابا على تزييف انتحار كليوباترا قبل أوانه ، يقتل فانيس من قمبيز جزاء وفاقا ص ٩٠ ، كم نجد التجاوب بين نجوى كليوباترا للزنبقة ، ونجوى نفريت قبل انتحارها (للنيل) ص ٧٨ كما نلاحظ « القدر » وراء كل ما يجرى بشكل أوضح منه فى كليوباترا .

وهذا التجاوب فى الأحداث والشخصيات والمواقف ، يشى بتشابه الجو العام فى المسرحيتين وتكشف عنه صور شعرية تتكرر بالدلالات نفسها وفى سياقات مشتركة وهذا التكرار يعكس تواصل الصور الشعرية ، وارتباطها بعناصر محددة

وسياقات محددة فى النصين والتجاوب على المستويين : الدرامى والصورى الشعرى وهو مبررنا لوضع قمبيز فى ثنائية تعرض الوجه الآخر للأولى ويبرر اختيار « قمبيز » خاصة للثنائية الأولى .

ومن ثم تصبح الصورة الشعرية احدى التقنيات (الدالة) على ثبات لبعض عناصر الصور الشعرية يماثل فكر شوقى . ومعنى ذلك أن الصورة الشعرية وحدة ووظيفة دالة خاصة فى تكرارها وثبات عناصرها .

ويجب أن نلاحظ هنا ، أن « قمبيز » تتميز بانحلال الأنساق السابقة - فى كليوباترا - إذ أصبحت الصورة الشعرية الجزئية أوضح الأنساق فى المسرحية ولقد تواكب ذلك مع خفوت الغنائية ، إذ تصبح الصورة الشعرية على ذلك أكثر ارتباطا بالدراما ، حيث تتجه إلى التعامل الجزئى مع الموقف الخاص .

كما يؤكد اختيار قمبيز لتكملة المزدوجة الأولى الصورة الشعرية / المفتاح فى قمبيز وهى « الصورة الشعرية الشمس » المرتبطة أولا بالجانب الملكى الجليل فى كليوباترا ، إذ تنتقل الصورة الشعرية الشمس من بيان الجانب الراقى فى كليوباترا فى مواجهة الجانب الأنثوى الشرير فيها ، لأن شخصية كليوباترا كانت قائمة على الصراع بين الجانب الأنثوى الشرير فيها ، لأن شخصية كليوباترا كانت قائمة على الصراع بين جانبى الأنثى والملكة . أما فى مسرحية « قمبيز » فتختفى الثنائية داخل تركيب الشخصية الرئيسية / نتيتاس ويركز شوقى على جانب الملكة الجليلة ابنة الفرعون المخلوع ، مما يجعل شخصية نتيتاس متماسكة متوحدة ذات بعد جلل واحد توازى هنا مع الصورة الشعرية المفتاح فى قمبير « الشمس » . معنى ذلك أن الصورة الشعرية المفتاح ، تشى بتواصل بين كليوباترا ونيتياس وتعكس فى الوقت نفسه تواصل الجانب الملكى من كليوباترا الملكة إلى نتيتياس الأميرة ابنة الملك ، إلى أصل الصورة المعرفى المرتبط بالأساطير الفرعونية القديمة التى تجعل ايزيس متوازية مع الشمس وتلتقى كل هذه الدلالات مع استمداد الملوك الفراعنة مبرر سلطتهم من الإله الشمس وهنا تبرر الصورة الشعرية تواجدها (دراميا) إذ انهاتساهم فى رسم الشخصية الرئيسية وتتوازى معها وتربط بين شخصيات مسرح شوقى ، ثم ترتبط الصورة « المفتاح » بدلالات صوز شعرية ثانوية تدور حول المركز الدلالى وترتبط به حتى أنها تستخدم أحيانا

بالدلالة المركزية نفسها ثم تنتقل إلى دلالتها الخاصة بعد ذلك كما نلاحظ فى الصور الشعرية المستمدة عناصرها من الفلك والفضاء ، بصرف النظر عن نوعها البلاغى .

تتناقض الصورة المفتاح (الأفعى) فى مصرع كليوباترا مع الصورة الشعرية الشمس داخل كليوباترا ، ومع الصورة الشعرية الأسد خارج كليوباترا . كما تتناقض الصورة (الشمس) مع الصورة الشعرية « النار » ويكون التضاد الثنائى جوهر الصراع الدرامى العام إذ يمثل الموازاة الرمزية لقطبى الصراع الرئيسيين (مصر / فارس) (نتيتاس / قمبيز) ومن الصراع القائم بين هاتين الصورتين تخرج ثنائيات ضدية أخرى بين الصور الشعرية لتعكس طبيعة الصراع فى المسرحية ، وتعكس التضاد القائم بين أطراف الصراع حيث يأخذ الملوك الفراعين « الصور الشعرية الشمس والفلك » ويأخذ قمبيز الصورة الشعرية « النار » ثم يتحول الصراع بين الأصول إلى صراع أرض تتحول فيه مصر غابة وأهلوها أسادا أو غيرها من الوحوش ، ويلاحظ أن المقام أو السياق يعطى أحيانا دلالة مضادة للصورة الشعرية فى علاقتها بالشخصية خاصة الصورة الشعرية الكوكب والقمر كما سنعرض .

وظيفة الصورة الشعرية
فى
مصرع كليوباترا

- الصورة الشعرية المفتاح فى مصرع كليوباترا .
- الجذر الدلالى - بؤرة الصراع .
- الصورة الشعرية المفتاح (أفعى القصور - أفعى التلال) .
- التشكيل الجمالى للصورة المفتاح .
- السياق التراثى للصورة المفتاح .
- علاقات الصورة الشعرية تصور علاقات أطراف الصراع .
- الصورة الشعرية ترسم الشخصية وتشكل رؤيتها للعالم .
- الصورة الشعرية تعكس ثنائية البنية وتضاد العلاقة .

الصورة الشعرية المفتاح
فى مصرع كليوباترا [٩]

تقوم العلاقة المجازية ، بين البنيتين : السطحية ، والعميقة ، بخلق التوازيات الشعرية ، المؤدية إلى فهم كلتا البنيتين ، والصورة الشعرية لهذا تصبح علامات رمزية ، تكشف العمق البنيوى للنص ، فى الوقت الذى تصبح فيه بنية فى ذاتها .

وعلى الرغم من وصف النص وتحليله وتفسيره – رمزيا – فإن هناك خصوصية للبنية السطحية (التشكيل الجمالى) تقتضى فهم نسقها وقوانينها الفاعلة ، التى أخرجتها بهذه السمات خاصة . أما دلالة السطح على العمق فمرحلة تالية ، وليست العلاقة بين السطح والعمق آلية وإنما علاقة مجازية طرفها الأول نسق جمالى ، وطرفها الثانى ، نسق اجتماعى ونفسى . وأخيرا يصبح النص بكلتا بنيتيه طرفا فى علاقة مع الواقع ، وليس بالضرورة أن نجد تطابقا كاملا بين الطرفين ولكننا سنجد انعكاسا « ما » وإرتباطا خاصا بينهما .

يفيدنا ذلك ، بداية ، فى نفى المصادرة المفهومية ، التى تفترض فى فكر الإحياء ، عامة ، أو فى فكر شوقى خاصة ، خصائص محددة ، تحاول العثور عليها فى النص ، لذلك نريد أن نسمع النص ، قبل أن ننطقه ، بمعنى أن يملى هو نسقه وقانونه وعلاقته علينا ، وتكون وظيفتنا تفسير هذه البنى وتقنينها ثم الكشف عن العلاقات والأنساق فى محاولة ايجاد قانونها العام . ويفيدنا ذلك أخيرا فى رصد الخصائص المميزة للمسرح الشعرى عند شوقى .

ونبدأ رصد وظائف الصورة الشعرية ، بمعرفة الصورة « المفتاح » التى تمتد على محورى النص : الرأسى والأفقى ، وتتميز بغلبة تكرارها من ناحية ، وتكثيفها لأهم وظائف الصورة الشعرية فى المسرحية كما تختزل الدلالة العامة للنص ، متلائمة مع محاور الصراع واطرافه ، ودور الشخصية الرئيسية فيه ، ثم تمتلك القدرة على الحركة فى كل اتجاه بالنص ، من خلال مركز دلالى ، يمثل بؤرة الدلالة ،

وتنتشر منه أسهم اشارية وايحائية ترتبط بالصور الشعرية ذات الدلالات القريبة فى حركة التبادل المكانى والدلالى المرتبطة بحركة الدلالة العامة للصورة المفتاح .

الصورة الشعرية « المفتاح »
(أفعى القصور # أفعى التلال)

تتمثل الصورة الشعرية المفتاح فى مسرحية مصرع كليوباترا فى الصورة الشعرية الأفعى ، وهى مجموعات الصور الشعرية التى تتخذ من الأفعى واسمائها وصفاتها المختلفة ، مادة مشتركة بين طرفى الصورة الجزئية ، على اختلاف نوعها البلاغى ، كمادة نامية « تتجذر » بالسياقات الجديدة التى تدخلها الصورة الشعرية الأفعى ، لذلك نحن لا نبحث عن الصورة الذهنية الأفعى ، ولا نبحث عن تكرار كلمة الأفعى مفردة ، انما نبحث عن تشكيل جمالى (بلاغى درامى) ، يتشكل رويدا ، ثم تتعقد شبكة العلاقات الدالة حوله إلى الحد الذى يحول الصورة إلى عنصر أساسى فى الصراع ورسم الشخصية ، والرؤية . وتحليل النص بهذه الطريقة الصورية يعنى « أن أقرأ العمل الأدبى قراءة جديدة ، لاوفقا لتسلسله الزمنى ، أى تسلسله الأفقى ، بل وفقا لترتيب وحداته الدلالية أيا كان موقعها من العمل »[١٠] .

وأثناء حركة صورة الأفعى تكتسب وظائف درامية ، تضاف إلى خصائصها الرمزية والمجازية ، ويتحول عنقود صورها إلى نسق من انساق البنية .

و « الأفعى » كمفتاح تمثل إطارا دلاليا ثنائى الاتجاه ، فهى (دال على مدلولين متضادين ، (الداء ، والدواء) أو بمعنى آخر ، شر ضد شر يقتله . ويأخذ الداء (الشر) تجليات دالة ومدلولة متعددة وأيضا يأخذ الدواء (الشر) تجليات دالة ومدلولة فى الآن نفسه . واختلاف التجليات يدخل عناصر دلالية أخرى فى السياقات المحيطة بها تساعد فى اتساع الدور الذى تؤديه فى النص .

والصورة الشعرية الأفعى ، كمفتاح دلالى لفهم مصرع كليوباترا ، تأخذ فى كل حركة درامية وظيفة خاصة ، وصفات متعددة ، واسماء كثيرة فتسمى : الرقطاء ، الحية ، الثعبان ، الصل ، الأفعى وتوصف بـ : ابن ساعته ، بنت

التلال ، ذات القرن والناب ، الخبيثة المرقشة الجلد ، الداهية ، الشر ، وإذا كانت الأسماء تدل على أحجامها ، وأنواعها فى الطبيعة ، فالصفات تصف بيئتها ، فاعليتها ، أدواتها ، وتجتمع دلالات الأسماء والصفات فى اسم الجنس « الشر » .

ومن « الشر » تتفرع الدلالات الشريرة للصورة الشعرية الأفعى ، كما تظهر وظائف هذه الصورة فى كل المستويات : الدرامية ، المجازية ، الرمزية . متعاونة كلها فى تشكيل عنصر فى رؤية شوقى الجمالية لمصرع كليوباترا :

ويبدأ « جذر » المفتاح بالاستعارة التصريحية التى توحد بين الداء والدواء فى المرأة الحية (الرقطاء) موحدة (المرأة ، والرقطاء) اسما ، وصفة ، وفاعلية ورمزا للداء :

حابى لزينون :

فكل فتى رأيت زعمت صبا ... يخامره من « الرقطاء » داء
وما كعمى الشيوخ إذا أحبوا ... وليس وراء غيرتهم بلاء
(ص ١٣)

وتنمو دلالة ارتباط « الحية الرقطاء ، بالمرأة » وتتجه إلى الربط بين « الأفعى » والداء والوله والحب والجنون ، ثم تتم الدورة حين يعزى كل ذلك إلى « القضاء » على لسان زينون لحابى : والحديث عن حب زينون أمين المكتبة لكليوباترا :

صدقت بنى بى « داء » دخيل ... وليس إلى الدواء لى اهتداء
على تلوت « الأفعى » فهل لى ... من « الأفعى » ونكزتها نجاء
أرى ولها وأحسبه جنونا ... كسانيه على الكبر « القضاء »
(ص ١٣)

حابى عن كليوباترا :

هيلانة خليك من ذكرها ... حديث « الأفاعى » طويل المدى
(ص ٢٤)

كما تشكل دلالة الأفعى مع ما يحيط بها ، « محور الصراع الأول » داخل الصورة الشعرية الأفعى ، حين تتوحد « المرأة ، الحب ، الجنون ، الداء ، كليوباترا » ثم تنسب هذه الأعمال كلها إلى «القضاء » مما يظهر « الأفعى » أداة

« للقضاء » ثم تظهر الدلالة الثانية « للأفعى » كمواجه لكليوباترا « الأفعى » أيضا على لسان المصريين والرومان آخذة « الدلالة الأنثوية » من البداية إلى النهاية فيما عدا « ابن ساعته ، صل ، ثعبان » أما الدلالة العامة فمرتبطة (ببنات التلال) :

يقول حابى لزينون عن كليوباترا :

أبى أنت الطبيب وكل « داء » لـه فى صيدليتك الدواء
فهى لها « ابن ساعته » وعجل يعجل فى السماء لك الجزاء
لعل سمومك الزعف المواضى من « الأفعى » وفتنتها شفاء
(ص ١٥)

أوروس لأولمبوس الطبيب :

ماذا خبأت من السموم لملكة غفلت عن الأفعى ولوءم جوارها
(ص ٤٦)

والمفتاح يقوم بوظيفة درامية هى « المحذر الأولى » لما سيأتى ، مما يعطى المفتاح وظيفة التنبوء الدرامى للأحداث القادمة الكامنة فى الأفعى ولوءم جوارها . وتبدأ هنا الثنائية الضدية داخل دلالة الأفعى (الداء # الدواء) فى الوقت الذى ترتبط فيه بفعل القضاء من ناحية ، وبتدبير « الأعداء » من الناحية المقابلة ، فلم ترد على لسان صديق لكليوباترا . وهنا :

- تنبىء دلالة الصورة الشعرية الأفعى ، بثنائية ضدية فى الصراع الدرامى .
- تمهد الصورة الشعرية الأفعى للحديث عن السموم ، والانتحار فيما بعد .
- تشكل الجو العام للفصل الأول بخاصة حين يتناقض محبو مصر / الوطن مع محبى روما / الوطن ضد الأفعى الصورة الشعرية المفتاح ، التى تتوازى مع « كليوباترا » فى الفصل الأول ومع « العدو » بشكل عام فى الفصل الأخير .

ويتشكل الصراع على مستوى الصورة الشعرية بين كيفيات مختلفة لنوع واحد أعنى بين « السم » ، « الأفعى » وسوف تتجه الشخصيات كلها إلى هدف واحد وهو « تسميم » « الأفعى » = « كليوباترا » أو قتلها :

ولهذا فهى تكشف عن حالة التسمم العامة ، وتختزل الدلالة العامة ، داخل المسرحية كلها ، كما تكشف الصورة الشعرية عن الدلالة الاستعارية العامة فى

حديث حابى ، عن الوطن :

- الوطن « الملدوغ » أولى اليوم بالمطبب (ص ٦٢)

وتكشف الاستعارة المكنية بخاصة « الوطن الملدوغ » حالة التسمم فى الجو العام حيث الوطن محور ثبات ويبدو جو التسمم وراء الثنائيات الضدية داخل دلالة المفتاح ، وكما تبدو الدلالة فى قول أنوبيس :

- صنعت من السم تـرياقـه وقد يختفى النفع تحت الضرر
(ص ٦٠)

وتكتمل دلالة الصورة المفتاح باكتمال الصراع بين المصريين ، وبين الرومان من ناحية وبين كليوباترا من الناحية الأخرى ويلتقى جو التسمم العام فى المسرحية فى ثنائيته الضدية ، مع الصورة الشعرية المفتاح على لسان كليوباترا وهى تناجى « الأفعى » « الذات » فى آن وتتطابق فيه الحيتان فى قولها :

- هلمى الآن منقـذتى هلمى وأهلا بالخلاص وقد سعى لى
(شربت السم من فيك المفدى بسلطانى وزدت عليـه مالى)
على نابيك من زرق المنايـا شفاء النفس من سود الليالى
(وبعض السم ترياق لبعض وقد يشفى « العضال من العضال »)
دعوت الراحة الكبرى فلبت فبعـدا لـلحيـاة ولـلنضـال
(هلمى عانقى « أفعى قصور » بها شوق الى « أفعى التلال »)
- حيـاة الذل أدفـع بالمنـايا تعالى (حية الوادى) تعالى
(ص ٩٢ ، ٩٣)

والصورة الشعرية « عانقى أفعى قصور بها شوق إلى أفعى التلال ، تؤنسن الحية الأم ، وتوحد بين « كليوباترا ، والأفعى » فى تواز دلالى . وارتباط الصورة الشعرية الأفعى مع دلالة الخداع والغدر ، والسم ، تربط بينها وبين الانسان الذى يحمل الصفات نفسها ، وارتباطها بالقدر يتوازى مع الأثر القاتل بمعنى أنه لا نجاء من الأفعى إلا بالأفعى ، ومن السم الا بالسم وحين تربط بالبنية العميقة للنص ، لانجاء من القدر الا بالقدر نفسه . لذلك ترسم الصورة المفتاح مرتبطة بدلالة السم فى دورة ثلاثية محكمة : القدر ، الأفعى ، الإنسان .

ثم يبدأ جذر الدلالة فى ثنائية ضدية ، بين ما يقال ، وبين الحقيقة ، بين المظهر

الخادع والباطن السام ، بين الدافع وبين الفعل ، فى الصورة الأفعى المرتبطة بالانسان إذ تحمل المقارنة دائما :

أنوبيس- ألا يـــارب خـــداع مـن الـنـاس تـلاقـيـه
يعيب السم فى الأفعى وكـل السم فى فـيـه .
(ص ٥٠)

وانت والناس قد تلتقون « ففيكن شروفى الناس شر »
وتقتلن عمى عيون السلاح ويقتـل قاتلهم عن بصـر
لسان ابن آدم أو نابكن كلا السائلين لعاب « القدر »
(ص ٦٠)

- إذا جرحت لم تقم عن دم كذلك يجرح سهم القدر

كليوباتراله- تكلم فليست سموم الأراقم فى الخبث دون سموم البشر .
(ص ٦٤)

والمقارنة بين خداع الناس ، شر الناس ، لسان الناس ، تتوارى مع خداع الأفعى ، سمها ، شرها ، نابها ، ويلتقى الناس والأفعى فى « الشر » ، و « الأذى » لكن المسرحية تنسب ذلك لوسائل القدر ، الذى يتخذ لسان الناس وشرهم ، وناب الأفعى وخداعها فى تنفيذ مآسيه : وتفصح الصورة الشعرية « كلا السائلين لعاب القدر / سهم القدر عن منبع التأثيرين ، وتحتفظ بهذه الدلالة حتى نهاية المسرحية كما فى قول اكتافيو ، مع ملاحظة قيام الصورة المفتاح بدور « الفلاش باك » بعد استقرار جذرها ومركزها الدلالى الأول :

أوكتافيو - ويل النفوس من فجاءات القدر
ووبح المبوس بالأفعى عثر . (ص ٩٩)

ولا شك فى أن ارتباط دلالات الغدر ، الخداع ، ثم ارتباط الحب ، المرأة العدو بالمفتاح ، فى الصورة الشعرية الأفعى ، يدين من ينحاز من الشخصيات إلى جانب الأفعى ، لذلك حين اتجه المصريون لمساندة كليوباترا فى أزمتها كان اتجاههم لتدبير وسائل قتلها وتسميمها من البداية إلى النهاية .

وتنتهى رحلة الصورة الشعرية الأفعى بالتوحيد الكامل مع الانسان وأثره على لسان (كليوباترا ، وحابى) وقد كانا نقيضين فى بداية المسرحية ثم اجتمعا على

التخلص من حياة كليوباترا (الحية البشرية) .

كليوباترا :

- هلمى عانقى أفعى قصور بها شوق إلى أفعى التلال
(ص ٩٢)

ونجد قبل ذلك تطابقا فى الدلالتين على لسان حابى « الأفعوان = العدو) :

- بعد حين تملأ الوادى الأفاعى البشرية
(ص ٦١)

لأنوبيس - دع الأفاعى واشتغل بالأفعوان الأجنبى
الوطن الملدوغ أو لى اليوم بالمطبب
(ص ٦٢)

وحين تربط الصورة الأفعى ، بحية الوادى كليوباترا ندرك دورة الدلالة حين ترتبط الأفعى فيها « بالتاج الملكى » تحرسه ، وتحذر من يمتد إليه لأنها رمز الدولة ، وحاكمة الدولة وهى حارسة قرص الشمس المحيط بكرس الإله « رع » إذا عدنا لأصلها الأسطورى :

أنطونيو-ذرينى أزدتاجيك غاروقائعى وأقرن بثعبانى جلالها نسرى
(ص ٤٨)

ثم إن الشمس أحد تجليات كليوباترا سترتبط بتشكيل الجانب الملكى فيها . وحينما تنتصر « الحية ، حية الوادى » فالانتصار : للوطن ، للطبيعة ، لناموس الكون ، لعناصر الثبات فى المسرحية ، وفى الواقع ، ثبات الوطن ، ورغبة الرومان فى تثبيت الاستعمار ، لتبدأ دورة صراع جديدة ، بين حية الوادى ، وبين الغازى الجديد اكتافيوس قيصر ، مع ملاحظة أن حية الوادى ، وأفعى القصور وأفعى التلال قد حرمنه من لذة الانتصار ، ومن ثمار حربه [١١] بالتوحد فى حية واحدة ، تقتل ربة التاج والطبيب معا وتبقى الحية المقدسة ، محافظة على محور الثبات (الوطن) ، (الأمة) فى مواجهة (العدو) ، (الفرد) .

وعند لحظة التواجه تتقارب دلالة (المفتاح) مع الصورة الشعرية (الذئب) فكلتا الدلالتين تنتهيان عند (العدو) فالأفعوان الأجنبى ، والأفاعى الرومانية البشرية ، تصبح (الذئب والذئاب) بينما تقف الصورة الشعرية الأسد لتمثل

عنصرا أساسيا فى بنية النص وهو الحماية والمواجهة . وتمثل ما بينها من العلاقات صورة للصراع الدرامى وأطرافه موصولة بالبنية العميقة للنص أى بالبنية الاجتماعية المحيطة وتعكس التناقض والتوازى بين الصور الشعرية فيما بينها ، وبين عناصر الواقع .

تسير الصورة المفتاح فى اتجاهات الحركة والصراع الدراميين منقسمة بانقسامه إلى (الداء # الدواء) فى البداية ، ثم إلى (الوطن # الفرد) وبينهما تمتلك الأفعى ، (الأفعى # السم) قدرة التغيير بالقتل (كليوباترا ، أولمبوس الطبيب ، شرميون ، هيلانة) والتغيير بالحياة) أحياء هيلانة بالترياق المصنوع من سم الأفعى) واضعة نهاية للصراع ، ولبداية الحياة الجديدة ، فى طيبة ، حيث يطير العاشقان (حابى - هيلانة) .

وكلما يشتد الصراع وتتشابك وتتعدد أطرافه تكون الصورة المفتاح فى أقصى ثنائياتها الضدية فى (الشخصيات - السلوك) بحيث تأخذ جانبا دلاليا فى كل شخصية . وكلما اشتدت الأزمة وازداد التوتر الدرامى ، كانت الصورة المفتاح عاكسة له ، إذ يلح الموقف الدرامى عليها ، حتى أنها تأخذ مقاطع طويلة كاملة من حديث أنوبيس فى المشهد الأول من الفصل الثالث (ص ٤٩ / ٥٠ ، ٥٩ / ٦٠ ، ص ٦٤ / ٦٥) عاكسة لحظة التحضير لمصرع كليوباترا وانطونيو حيث تتزامن صور الأفعى والسم مع صور المعركة وأدواتها ، فتختلط عوالم (الأفعى ، الغابة ، الصحراء) حتى أن شوقى يخلع بعض الصفات الحيوانية والحربية على الأفعى ، فجلدها (كالنمر) وهى (ذات قرن وناب) والانسان يتشابه معها فيما قبل ، وانطونيو يريد أن يقرن نسره بثعبان المملكة ، مما يوحى بغلبة الصورة المفتاح على الجو العام (وتصويره) : فهى تسيطر على جو الفصل الثالث وجو الفصل الأخير فتنتشر الصور ، وتكثر أسماء الأفعى (حية ، ثعبان ، رقطاء ، صل) بعد أن انتقلت الدلالة من الإشارة اللغوية إلى هذا النوع المحدد من الزواحف السامة ، إلى الدلالة الشعرية النامية خلال المسرحية كلها آخذة فى كل مرة وظيفة ، نشير إليها فى حينها ، متصلة ببعض الصور الشعرية الأخرى بوشيجة ما ، فهى تقترب رويدا من الصور الشعرية المتصلة بعالمى الغابة والحرب لأنها تتوازى معهما دراميا .

أنوبيس :

- ومـافتنتى بجلود لكـن مـرقشة كـإهـاب النمـر !
(ص ٥٩)

حابى :

- أمشغـول أبى اليـوم بـذات القـرن والنـاب ؟
(ص ٦٠)

كليوباترا :

- على نابيك من زرق المنايا شفاء النفس من سوء الليالى
(ص ٩٢)

أولمبوس :

فبـين السحـر والنحـر كمثـل الخدش من إبـره
مكـان النـاب من صـل شـديـد البـأس والشـره
(ص ٩٩)

فالصور الدالة على صفات : ذات القرن والناب ، على نابيك من زرق المنايا ، كمثل الخدش من إبره ، مكان الناب من صل ، صور شعرية تربط الصورة المفتاح بصور الضراوة والافتراس وخاصة بصورة (الناب) وهى الدلالة المشتركة بين كل رموز القوة ، والفتك فى المسرحية ويؤكد ذلك تشبيه أنوبيس لجلود الأفاعى المرقشة بجلود النمور (المفترسة ، ذات الناب) المرقشة .

وامتداد لصور الضراوة ، ولارتباط الصورة المفتاح بغيرها من الصور ، وامتدادا لتداخل العوالم داخل الصورة المفتاح ، نلمح إلى الصور التى تصف (الأفعى) مستمدة من عالم الحرب حيث يصف أنوبيس « الأفعى » فى حالاتها المتباينة كالآتى :

هياكل - كالعصى
رؤوس - كدق الحص
عيون - كوقد الشرر
قصار - سهام المنون .
تمس - مس السهام والسنان والحسام الذكر

عضة الناب – وخز الإبر

(ص ٦٠ – ٦٤ – ٦٥)

وحينما تتوحد أطراف الصراع ، تتداخل كل دلالات صور الأفعى والغابة والحرب والصحراء فى دلالة متوحدة (أفعى تلال) وتتوحد بدورها مع المرأة (كليوباترا – أفعى القصور) لتصير حية واحدة (حية الوادى) فى مواجهة الأفعوان الأجنبى المنتصر ، ليكتمل الصراع ، وتتم صفات الشخصيات ، وتكتمل رؤية شوقى للصراع .

التشكيل الجمالى للصورة المفتاح

تقوم الصورة المفتاح فى مصرع كليوباترا ، على العلاقة الاستعارية والتمثيلية ، وتبدو الصورة الشعرية الأفعى – ومشتقاتها – فى تشكيل استعارى يشمل : الاستعارة المكنية ، والتصريحية ، والكناية ، والمجاز المرسل ، والاستعارة التمثيلية ، على الترتيب ، أما العلاقة التمثيلية فقائمة على التشبيه والتشبيه التمثيلى . والتشكيل الجمالى الاستعارى هو الغالب أما التمثيلى فهو التابع للحدث ، ويستخدم للوصف الخارجى ، فى الغالب ، إذ يستأثر به موقفان :

أولها : وصف فيزيقى للحية على لسان أنوبيس (ص ٥٩ – ٦٠) .

وثانيهما : وصف الأفعى كوسيلة سهلة ومقدسة لانتحار كليوباترا

(ص ٦٤ / ٦٥)

واستخدام العلاقة الاستعارية فى تجلياتها البلاغية ، يكشف عن وظيفة التجسيد ، والأنسنة ، التى تتحول الأفعى خلالها إلى التطابق والتوازى والتعارض بين دلالة الأفعى على الشخصيات والأحداث ، ويتجلى ذلك فى استخدام الاستعارة المكنية ، والتصريحية بخاصة . أماالوصف ، فهو وظيفة ثانوية للصورة الشعرية المفتاح وكان الوصف فى الموقفين مناسبا ، ونظرا لأن الدلالة تتجه فى المناسبة الأولى إلى اعطاء الصفات الحسية للصورة المفتاح ، لتعطى دلالة تداخل عالمى الحرب والغابة / الصحراء ، فإنه يقف بالدلالة على طريق الإقناع العقلى ، ليس فقط لإعطاء صفات حسية ، بل لإضفاء جو السحر ، بتحبيب كليوباترا فى الانتحار ، ومن ثم تصبح الوظيفة الأساسية فى الوصف : « التحسين »

المصاحب - فى حديث أنوبيس - بالأفاعى (ص ٥٩ - ٦٠) والمتوازى مع المشهد الثانى (الحربى) ببيان سلاح جديد هو « الأفعى - الحية » إلى جانب السيف والجواد .

ويهمنا فى الصورة المفتاح قيامها أساسا على (الموقف - التعبير) الاستعارى بمفهومه الواسع إذ تبدو علاقة المشبه مع المشبه به علاقة تطابق (تصريحية) وعلاقة تقارب (مكنية) وعلاقة تداخل (الكناية - المجاز المرسل) وتأتى علاقة المقارنة (التشبيه ، التشبيه التمثيلى ، الاستعارة التمثيلية) فى المقام الأخير ، المتوازى مع الحدث الدرامى ومع بيان الفكرة المجردة من خلال وسيط (مشبه به حسى) فتعكس الصورة الشعرية فى وظيفتها (الوظفية - المقارنة) المقارنة بين عالمى (الحياة / الموت) إذ إن الحدث الأساسى التالى بعد هذه الصور الشعرية هو (الانتحار / الموت) لذلك كانت الصورة قائمة على الحياة فى استخدام عناصر تشكيل رؤية مؤقتة (لكليوباترا) ويكشف ذلك عن تغير رؤية كليوباترا فى بداية المشهد عن نهايته حيث طلبت أولا من أنوبيس أن يخفى الأفاعى لأنها شر ، وتطلب أخيرا أن يرعاها الكاهن ويرسلها ، ولو أن دونها الظبا والسمر (ص ٦٦) وبين الروءيتين تكمن الصورة الشعرية أداة للتغيير فى موقف الشخصية ودليلا عليه .

وبالصورة يتحول الموت إلى عالم حبيب ، جرح دون دم ، كمن مات فى النوم ، والبشرة تضئ كالزهر ، وعضة الناب وخز الإبر أو أقل ، وشبح الموت حبيب الصور . وهنا لن يستطيع أنوبيس إقناع كليوباترا إلا باستخدام الصورة الشعرية وبدونها لن ينتقل وعى كليوباترا إذ إن « الشخصيات تتكلم - بدقة - بالصورة الشعرية فى لحظات الاثارة الكبرى »[١٢] .

وانتشار الصورة المفتاح فى المسرحية كلها ، يكشف عن وظيفة درامية مهمة تبدأ بالتنبؤ ، والإنذار المبكر ، وتوجيه المتلقى ، والتركيز على عالمى التسمم والأفعى ، آخذة فى كل مرة تتكرر فيه وظيفة التنوير الخلفى ، واستذكار الموقف السابق والربط بين الحوادث والعودة إلى الخيط الدرامى الأساسى (كيف ، ولم ، تنتحر كليوباترا) ، كاشفة عن تداخل العوالم ، والعناصر الكونية فى العلاقة القائمة بين طرفى الصورة الشعرية ، كما يعطى كل نوع بلاغى وظيفة خاصة دخل الوظيفة

العامة للصورة المفتاح تميزت فى التطابق ، والتداخل والتضاد بين طرفى الصورة الشعرية المفتاح ، الأمر الذى كشف عن وظيفة تصوير الجو العام خاصة تصوير المواقف الحاسمة التى يعقبها تطور أساسى فى المسرحية .

ووجود عنقود الصورة المفتاح ، يكشف عن نسق كامل ، لدورة الحدث المسرحى المتراوح مع توتر الموقف الدرامى أو استرخائه إذ تختزل الصورة المفتاح النسب القائمة بين الشخصية والصراع ، مختزلة ثنائية الصراع ، مصورة تحول أطراف الصراع من موقف لآخر ، أو من حالة لحالة ، كما رأينا فى الأمثلة السابقة ، كما تكشف الصورة المفتاح عن رؤية شوقى : المساندة لجانب الثبات (الوطن / الحية المقدسة / حية الوادى) والباحثة عن حل (دواء) من أجل شفاء (الوطن الملدوغ) . وتكشف أيضا عن دور التراث فى تشكيل الذاكرة الشعرية ودور التراث العربى والإنسانى فى صياغة دلالة الشر شعريا ، ودراميا فى رؤية شوقى الجمالية للشخصية والصراع ، والعالم المتركز فى صياغته للصورة المفتاح .

كما كشفت الصورة المفتاح عن التركيب الحسى والبصرى خاصة ، وعن كونها عنصرا أساسيا للمسرحية وعن الدور المهم للرمز الشعرى المتجذر ، النامى بنمو النص ، والمكتمل باكتماله ، جاعلة النص استعارة قابلة لأكثر من دلالة بسبب الإيحاء المتجدد للصورة الشعرية المفتاح ، معطية نهاية المسرحية أكثر من تفسير ، آخذة هى أيضا أكثر من دلالة وأكثر من تفسير حيث يجعل الإيحاء ، المسرحية نصا منفتحا غير معزول يستوعب أكثر من تفسير ، ويقبل أكثر من انطباع .

والصورة الشعرية المفتاح فى مصرع كليوباترا (الأفعى) ذات امتدادات تراثية : شعرية ومسرحية ، ودينية ، عربية وإنسانية ، تتفق كلها على دلالة « الشر » التى أجملها شوقى فى التأثير الشرير للحية ، وفى اتفاق كل شخصيات المسرحية على دلالة الأفعى على (الشر ، والخداع ، والغدر) وكلها امتدادت تشير إلى أهمية الصورة المفتاح فى هذه المسرحية ، إذ لا تتكون الدلالة عفويا ، بل نتيجة لعدة عوامل ، منها الدينى (التوراة – القرآن) والأسطورى الشعبى ، ومنها الشعرى العربى الذى احتفظ بالدلالة نفسها ، والتى تسربت إلى شوقى ، ثم نضيف عاملا مهما أكد هذه الدلالة فى شعر شوقى المسرحى ، وهو خروج دور

الأفعى التاريخى فى مقتل كليوباترا ، من « بلوتارك » إلى « شكسبير » إلى « برناردشو » وتأثر شوقى به . ويؤكد هذا الارتداد إلى التراث ، الدور المهم الذى يلعبه التراث فى تشكيل هذه الصورة المفتاح ، فى الوقت الذى تكشف فيه هذه الصورة المفتاح عن وظيفتها الدرامية بالاحتفاظ بدلالة الصور التراثية ، على أهمية التراث فى تشكيل رؤية شوقى إذ يفكر شوقى - بعناصر التراث ، دون الوصول إلى تراث بديل ، ويعود كل ذلك إلى العناصر المكونة للفكر الإحيائى العائد دائما إلى عناصر الماضى ، يحاول إحياءها وبث روح جديد فيها . ويصبح إنجاز شوقى هنا ، إنجازا دراميا إذ وظف العناصر الشعرية وظيفة درامية ، وهى نقلته الخاصة ، المرتبطة بانجازه العام مع من قدر لهم من شعراء « الإحياء من أصحاب الطاقات الفنية الضخمة كأحمد شوقى أن يتجاوز صرامة التقليد الإحيائى إلى مدارج تجديدية حقيقية تتصل بأصول جمالية أساسية : الموسيقى الشعرية ، والمعجم والصورةالشعرية »[١٣] ...

السياق التراثى للصورة المفتاح

ولنبدأ بالتدرج التاريخى ، متتبعين الأصول الدلالية من منبعها بشكل عام حتى تجسدها وتشكلها الشعرى والدرامى عند شوقى . والبداية الأولى فى الكتاب المقدس ، حيث ارتبطت الدلالة بالتناقض الثنائى ، أعنى ارتبطت (بالشر # والقداسة) ارتبطت فيه بدلالة رمزية ، تدل على القضاء الذى يحل بالأشرار ، كما بينا من قبل ، وهى العلاقة نفسها الموجودة فى مصرع كليوباترا (شر # قداسة = القدر) وتخرج الدلالة المشتركة إلى ارتباطها بالمرأة فى كلا النصين .

وتتجه دلالات الأفعى فى « الكتاب المقدس » إلى : الزوغان ، والضلال ، والكذب ، والصمم ، والمرارة ، والقدرة على التغرير ، والعداوة ، واللعنة ، والشر ، والتحريف ، وأكل ثمار العمل ، ومحاولة حرمان الإنسان أو الإله من ثمار تعبه . و« جذر » الدلالة نجده فى « سفر التكوين » ففى قصة الخلق تغرى الأفعى (المرأة) لتأكل من شجرة محرمة فقالت المرأة : الحية غرتنى فأكلت ، فقال الرب الإله للحية : لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ، ومن جميع

وحوش البرية ، على بطنك تسعين ، وترابا تأكلين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها »[١٤] .

وتمتد أسباب اللعنة (لكونها أس الشر) إلى التسبب فى خروج آدم وحواء من الجنة ، وإلى العداوة الأزلية بين الحية (الأم) والإنسان (الأول) الكامنة فى مخالفة أوامر خالق شجرة المعرفة والخلود ، وتوصيل النهى أمرا ، أى تحريف رسالة الإلة ، كما يثير « جيمس فريزر » .[١٥] .

ثم تنتقل الدلالة الشريرة من الأفعى إلى « الأشرار » من « البشر » ثم . يقارن البشر بالأفعى وصفاتها ، فعلى لسان داود « زاغ الأشرار من الرحم ، ضلوا من البطن ، متكلمين كذبا ، لهم حمة مثل حمة الحية ، مثل الصل الأصم يسد أذنه الذى لا يستمع إلى صوت الحواة الراقين رقى حكيم » .[١٦] .

وتأخذ « الخمر » صفات اللسع واللدغ ، والخمر (محرمة) ففى أمثال التوراة أنها : « تلسع كالحية ، وتلدغ كالأفعوان »[١٧] وكلاهما شر فى هذا السياق .

ثم تنتقل الأفعى إلى دلالة المقارنة بين فم الإنسان ، وفم الأفعى ، المنتهية بمقتل الإنسان بلسان الأفعى ، فالرجل الشرير (والمرأة بالطبع) . إن حلى فى فمه الشر ، وأخفاه تحت لسانه ، أشفق عليه ، ولم يتركه ، بل حبسه وسط حنكه ، فخبره فى أمعائه يتحول مرارة أصلال فى بطنه ، قد بلغ ثروة فيتقيأها . « الله » يطردها من بطنه ، سم أصلال ، يرضع ، يقتله لسان الأفعى .[١٨] كما فى : سنوا ألسنتهم كحية ، حمة الأفعوان تحت شفاههم سلاه .[١٩] ويصبح ناتج عملهم وقولهم كحالة من « حبلوا بتعب وولدوا إثما ، فقسوا بيض أفعى ونسجوا خيوط عنكبوت »[٢٠] .

وهنا نلمح لم ارتبطت الصورة المفتاح عند شوقى « بالعدو » و « المرأة » اللذين يحملان المظهر الخادع ، وكل السم والموت فى الباطن مفصحة عن ثنائية ضدية : الشكل # المحتوى . وحينما نسحب هذه الدلالات على سلوك الشخصيات نجد التوازى الرمزى بين المخلوقَيْن كما أوضحنا فى تحليل الصورة المفتاح وعلاقتها بالشخصية .

وترتد دلالة الصورة المفتاح ، المرتبطة بلسان ابن آدم ، وناب الأفعى إلى أصولها الدلالية ، التوراتية ، فمقارنة الدلالة التوراتية السابقة بصور شوقى فى

هذا السياق ، مهمة : يقول شوقى :

- لسان ابن آدم أو نابكن كلا السائلين لعاب القدر
- يعيب السم فى الأفعى وكل السم فى فيه
- تكلم فليست سموم الأراقم فى الخبث دون سموم البشر

هنا ندرك جذور الدلالة التراثية ، التى هى إحدى العناصر المكونة لرؤية شوقى الفكرية والجمالية . وتكشف الصورة المفتاح عن التواصل مع التراث ، ومع جذر الدلالة تاريخيا ، وتحولها إلى « تيمة » شعرية ثم درامية بعد ذلك على يد شوقى ، حيث ينقل شوقى العلاقة بين الأفعى والإنسان إلى شعره ، ومسرحه بدلالاتها القديمة التراثية .

ويجب أن نلاحظ ، قدرة شوقى على المزج بين عوالم التوراة وعوالم المسرحية فحين يركب دلالتين فى « ذات الناب والظفر » بعد أن خلع على شخصيات محددة سمات الوحش وبعد أن خلع السمات نفسها على الأفعى (المتوحشة المحاربة) ، أطلق التعبير المزدوج « ذات الناب والظفر » شاملا الدلالات العامة للأفعى فى المسرحية .

وتكملة لرحلة الدلالة المرتبطة بالأفعى (الشر) ، نرصد سياقها فى « القرآن الكريم » لأنها ترتبط بسياقات السحر والصراع بين السحر الإنسانى ، والسحر الإلهى حيث تأتى الدلالة مرتبطة بالابتلاع ، والقضاء على الكذب الناتج من عمل السحر ، فتتحول إلى أداة « الله » كما كانت عند شوقى (لعاب القدر) ففى قصة موسى – على اختلاف صياغاتها بالقرآن – تتحول عصاه (السحرية) إلى « ثعبان مبين »[٢١] يبتلع ثعابين السحرة . فألقوا حبالهم ، وعصيهم ، وقالوا بعزة فرعون إنا لنحن الغالبون ، فألقى موسى عصاه فإذا هى تلقف ما يأفكون ، فألقى السحرة ساجدين » .[٢٢]

وذكر السياقات المرتبطة بالسحر والابتلاع ستساعدنا بعد عرض دلالتها الأسطورية إلى معرفة الايحاءات الأسطورية ، التى حولت الصورة المفتاح إلى « رمز مقدس » فقد وردت الأفعى (الحية) بدلالة « الابتلاع » وحرمان صاحب الشىء من ثمار عمله ، فى الأساطير القديمة – كما يشير ، جيمس فريزر – وهى مرتبطة بالخلق الأول للإنسان ، كما فى التوراة ، ومرتبطة بالابتلاع فى القرآن ،

فتروى بعض الأساطير مثلا : « ان الله خلق العالم والأشجار والحيوانات الزاحفة فى بادىء الأمر وبعد ذلك شكل « رجلا » واحدا « وامرأة » واحدة من « الطين » . على أن « حية » كانت تتسلل كل ليلة بعد أن يفرغ الإله من عمله ، ويخلد للنوم ، و « تبتلع » النموذجين اللذين صنعهما الإله .. »[٢٣] مما جعل « الغدر » سمة مشتركة بين الإنسان الشرير والحية ، فى أساطير الخلق والأساطير التفسيرية ، إذ تقول الأسطورة إن « .. هؤلاء الذين امتزج طينهم بدم الثعابين ، اتصفوا بالغدر ..»[٢٤] وقد ارتبطت كليوباترا (الأفعى) عند شوقى بالخذلان ، والغدر بزوجها :

كليوباترا :

– علم الله ، قد خذلت حبيبى وأبا صبيتى ، وعونى وذخرى

(ص ١٩)

ولسنا نريد المقارنة التفصيلية ، إنما نتجه إلى الدلالة النهائية للصورة المفتاح ، فى تجلياتها الشوقية ، وجذورها الدينية والأسطورية أولا ، وذلك لأن الأفعى (الحية) مرتبطة بأولاد الشر الدواهى (برنارد شو) أو مرتبطة بكليوباترا وإنطونيو بخاصة بدءا من « بلوتارك » ، إلى « شيكسبير » على المستويين : التاريخى والدرامى . وسوف تلتقى هذه الدلالات بالشعر العربى على يد ، شوقى فى شعره وفى مسرحه الشعرى كما أسلفنا .

والرافد التاريخى الدرامى يبدأ من « بلوتارك » إذ يربط بين محاولة كليوباترا الانتحار ، وبين الوسائل التى اختبرتها ، وفى آخرها ، الثعابين والحيات ، فحسب رواية بلوتارك ، وهى الرواية التى اعتمد عليها من كتبواعن كليوباترا ، ومن ربطوا بينها وبين الأفعى ، يروى بلوتارك أن كليوباترا فى الوقت الذى خيمت الهزيمة عليها كانت حريصة كل الحرص على الاحتفاظ بكل أنواع السموم التى تميت الإنسان ، بأقل قدر ممكن من الألم .. وعندما كانت ترى السموم التى تحدث الموت فجأة وتسبب عذابا أو عندما كانت ترى بعض السموم الخفيفة اللطيفة التى لا تسبب الموت بسرعة فإنها بعد ذلك بدأت فى تجربة الثعابين والحيات »[٢٥] وإذ يقف بلوتارك عند انتحارها بالحية ، فإن شيكسبير يطور تيمة الأفعى ومشتقاتها فى صور شعرية نامية وصلت إلى شوقى وقد لاحظنا من قبل أنها أهم صورة شعرية فى

« مصرع كليوباترا » كمفتاح للنص .

وكليوباترا ، عند شيكسبير ، حية النيل العريق ، فى شفتيها سم الأفعى . وهى الأفعى ، كالسيف ، وكالسم ، وكناب الأفعى ، غير مؤتمنتين ، لا يشفى من سمها .

انطونيو :

- أين حية النيل العريق ؟

(ص ٢٩)

- كليوباترا :

أفى شفتى سم الأفعى ؟

(ص ١٦٤)

وكلاهما مؤثر .

- مادام للنصل حد ، وللسم فعل ، وللأفعى ناب .

(ص ١٤٢)

وهما ينقضان كالغورية ربة الانتقام ..

(ص ٥٣)

وهى صفات لكليوباترا وللأفعى نجدها عند شوقى أيضا .

ويتحول أهل مصر عند شكسبير أفاعى سامة والنيل حوضا تتكاثر فيه الأفاعى ذات القشور (ص ٥٥ - ٥٦) .

ونجد تجاوبا مهما بين صور الأفعى وصفاتها عند شوقى وعند شيكسبير ، تجاوبا يكشف عن الامتداد الدرامى والدلالى للصورة الأفعى ، فى حين هى صور متفرقة جزئية عند شيكسبير تصبح مفتاح العناصر الدلالية الأساسية فى بنية « مصرع كليوباترا » وعلى سبيل المثال نجد تجاوبا يصل أحيانا إلى درجة التطابق بين صور النصين المرتبطة بالأفعى على النحو التالى :

شيكسبير

- أين حية النيل العريق ؟

(ص ٢٩)

شوقى :
- هلمى عانقى أفعى قصور .
(ص ٩٢)
تعالى حية الوادى تعالى .
(ص ٩٣)
شكسبير :
- ألا فلتبتلع مصر أيها النيل وليتحول أهلها الودعاء إلى أفاع سامة .
(ص ٥٥)
شوقى :
- .. بعد حين ... تملأ الوادى الأفاعى البشرية .
(ص ٦١)
شيكسبير :
أفى شفتى سم الأفعى ؟
(ص ١٦٤)
شوقى :
- ألا يـارب خـداع من النـاس تـلاقيـة /
يعيـب السـم فى الأفعـى وكـل السـم فى فـيـه
(ص ٤٩ - ٥٠)
شيكسبير :
يجب أن تفهمى أن الثعبان لا يؤتمن
(ص ١٦٢)
شوقى -
ماذا خبأت من السموم لملكة غفلت عن الأفعى ولؤم جوارها
(ص ٤٦)
شكسبير :
لست أرى دماءهن تسيل
(ص ١٦٦)

شوقى :

- عجيب ياطبيب أرى قتيلا ولكن لا أرى أثر الجراح
(ص ٩٨)

- إذا جرحت لم تقم عن دم كذلك يجرح سهم القدر
(ص ٦٤)

وهى أمثلة تكشف عن تجاوب نص شوقى وشيكسبير فى دلالة الأفعى وما يحيط بها من دلالات وسياقات ، تكشف من خلال الصورة الشعرية المفتاح التأثير الواضح من شيكسبير على شوقى ، وتفصح عن وظيفة هامة للصورة الشعرية ، حيث يمكن أن نكتشف من خلالها عمليات التأثير والتأثر بين مؤلفين لموضوع واحد[٢٦] ، لندرك قدرة المتأثر على التحوير والتوسيع الدلاليين ، المرتبطين - عند شوقى - بالرجوع إلى النماذج الدرامية المعالجة لموضوعه ، حيث إن الصورة المفتاح (ثيمة) هامة فى كل المراجع والمصادر التى عالجت كليوباترا .

وفى حين تحولت الأفعى إلى صورة شعرية موسعة ونامية عند شوقى وشيكسبير اكتفى « برنارد شو » فى مسرحيته « قيصر وكليوباترا »[٢٨] بصور قليلة جدا تعد على أصابع اليد الواحدة ، تجمع دلالة : المكر ، الحكمة ، الخداع . والجديد عند « شو » اشتراك الأفعى والحكمة فى سياق واحد ، وصور شو عن الأفعى استعارية كلها فى حين كانت عند شيكسبير وشوقى موزعة بين الاستعارة والتمثيل فشو يجعل الحارس يصف زميله :

- يا داهية ؟ يا أفعى ؟
تكلم يا داهية ! اسمعوا ابن الأفعى !
(ص ٦٣)

- يا أدهى الأفاعى ! ياللعجب ، ويا للحكمة !
(ص ٦٥)

ثم على لسان الفارس (الى فاتاتينا) .

- ياأم الخداع ! يالسان الأفعى !
(ص ٧٠)

فاتاتنيا :

– اطعن هذا الثعبان الرومانى الحقير ..

(ص ١٤٦)

وتتجاوب الصور الشعرية الأفعى بين التراث الدينى والأسطورى ، وبين التراث المسرحى (شعرى – نثرى) حول دلالات : « الشر » و « الأذى » ثم تتفرع إلى دلالة « عدم الإثمار ، والانتقام ، الغدر ، الخسة » وهى دلالات تتحرك حول المركز الدلالى التراثى الذى تجلى فى المستويين التاريخى ، والدرامى وصُب فى شعر ومسرح شوقى .

ونلاحظ أن هذه السياقات تزيد كثافة الايحاء ، وكثافة الصور الشعرية المرتبطة بالأفعى ، والدلالات التراثية التى حولت الأفعى فى مصرع كليوباترا إلى شخصية درامية ذات سياقات إجتماعية وتاريخية ثم درامية ، تفسر سيادة هذه الصورة على كل صور المسرحية ، ويكشف عن أهميتها فى بنية النص . فقد كانت العمود الفقرى الذى توازى مع كليوباترا الأنثى والذى تتحدد علاقات الصور الشعرية والشخصيات الأخرى بالمقابلة أو التوازى معه .

وواضح أن انتشار الصورة الأفعى خلال النص كله بهذه السياقات التراثية السابقة ، والسياقات الدرامية الحالية ، قد أعطاها وظائف تربط الأحداث والتوازى مع الشخصية وتحولها إلى دالة عليها . الأمر الذى جعلها تشكل نسقًا ناميًا ، حتى نهاية المسرحية .

ولكن لابد أن نعود إلى الصورة نفسها فى الشوقيات لندرك قدرة شوقى على توظيفها دراميًا بعد أن كانت مجرد صورة شعرية دالة على الشر والخداع ، أو على المرأة الشريرة بخاصة .

إذ ترتبط الصورة الأفعى فى الشوقيات[٢٨] بالموضوعات التاريخية ، وترتبط بدلالة الشر والتلون باطراد ، كما يتوازى فعلها بفعل السلوك المسمم ، ويقف معها القدر مكان « الحاوى » وهى الدلالات والروابط نفسها التى أشرنا إليها داخل مسرحية « مصرع كليوباترا » :

ويبدأ جذر الدلالة فى الشوقيات ، بالموازنة بين الحية (الأفعى) وبين الدنيا ،

فى التلون والخداع وقتل من يعشقها وهو التوازى الموجود فى الصورة المفتاح من قبل :

أخا الدنيا أرى دنياك «أفعى» تبدل كل آونة إهابا
وأن « الرقط » أيقظ هاجعات وأترع فى ظلال السلم نابا
ومن عجب تشيب عاشقيها وتفنيهم وما برحت كعابا
(جـ ١ ص ٦٩)

ثم ترتبط بالأنثى (البنت) أيضًا . وهنا ، هى زوجة « فوزى الفزى » الذى قتلته زوجته بسبب دسيسة استعمارية ضد أحد ألوية الثورة فى دمشق ١٩٢٠ م .

طرقت مهادك حية بشرية كفرت بما تنتاب منه وتطرق
(جـ ٣ ص ١١١)

رأيت «أفعى» من «بنات النيل» معجبة بقدها الجميل
(جـ ٤ ص ١٣٠)

ومن ثم ترتبط بالشر ، وتتوازى مع القيد القاتل ، والقائد المنتقم :

وأتى الأسير يجر ثقل حديده أسد يجرر « حية رقطاء »
(جـ ٣ ص ١٩)

أتاهم منك فى لوزان داهية جاءت به الحرب من «حياتها الرقب»
(جـ ١ ص ٥٩)

ويأتى « القضاء » ليمسك بقيادة كل أفاعى القفر والرياض :

فى القفر « حيات » يسيبها به «حاوى» القضاء «وفى الرياض» أفاعى
(جـ ٣ ص ٩٥)

وهذه الدلالات كلها ، ثابتة عند شوقى منذ بداية إبداعه حتى آخره ، ففى قصيدته التاريخية الطويلة ، (كبار الحوادث فى وادى النيل) (سبتمبر ١٨٩٤ م) ، تثبت العلاقة الاستعارية القائمة بين (الشر ، الأنثى ، البنت ، المكيدة ، التلون) وبين كليوباترا :

والرعايا فى نعمة ولبطليموس فى الأرض دولة علياء
فقضى «الله» أن تضيع هذا المسلك «أنثى» صعب عليها الوفاء
تخذتها « روما » إلى « الشر » تمهيدًا وتهيده بأنثى بلاء

فتناهى « الفساد » فى هذه الأر ض وجاز « الأبالس » الإغواء
ضيعت قيصر البرية « أنثى » يالربى مما تجر النساء
.....
فأتاها من ليس تملكه أنثى ولا تسترقه هيفاء
بطل الدولتين حامى حمى رو ما الذى لا تقوده الأهواء
أخذ الملك وهى فى قبضة الأفعى عن الملك والهوى عمياء
سلبتها الحياة ، فأعجب لرقطا ء أراحت منها الورى رقطاء
لم تصب بالخداع نجحا ولكن خدعوها بقولهم حسناء
قتلت نفسها وظنت فداء صغرت نفسها وقل الفداء
سل كليوبترة المكايد : هلا صدها عن ولاء روما الدهاء ؟
(جـ ١ ، ص ٢٤ - ٢٥)

ونجد الصورة الشعرية الأفعى « قبضة الأفعى » أعجب لرقطاء أراحت منها الورى رقطاء ، قائمة على المقارنة والمطابقة بين الأفعى ، وكليوباترا ، وبالتالى تأتى دلالات الشر المنوطة بالأفعى متوازية مع الدلالات السيئة للأنثى « صعب عليها الوفاء » « تمهيد الشر بأنثى » « ضيعت قيصر البرية أنثى » .

والرقطاوان الحقيقية منها والمجازية ، تتبادلان الدلالات ، فتصبح العلاقة بينهما مجازية ، الأمر الذى يظهر « أن كل شىء فى العالم يمكن أن يأخذ دلالة مزدوجة ، دلالة فى حد ذاته كجزء من الواقع - وهذا بالضرورة جزء من الخبر والحقيقة والجمال . والدلالة الثانية كرمز وشعار أو صورة لشىء ما غيره[٢٩]... « فتتحول الصورة الشعرية التى تتخذ من الأفعى ، مادتها وتجعلها طرفا دائما فى التشكيل الجمالى ، تتحول إلى رمز شعرى ، ذى جذور ممتدة فى التاريخ والكون والجمال ، فتعيد - هنا - الصورة الشعرية المفتاح إلى ذاكرة المتلقى سياقين فى آن ، سياق العلاقات الاجتماعية وآخر من العلاقات الجمالية / النفسية حتى أنناحينما نطلق إحدى الرقطاوين تتداعى إلى السياق الرقطاء الأخرى وعلى مستوى العمل الدرامى الشعرى تترابط الأجزاء - كما بينا - داخل النص حتى تكتمل الأجزاء وتكتمل الصورة الشعرية وتكشف الأفعى هنا عن كونها عنصرا هاما من عناصر

تكوين رؤية شوقى الجمالية وذلك من خلال كونها رمزا شعريا وتاريخيا أسطوريا .

* * *

علاقات الصورة الشعرية تصور علاقات أطراف الصراع

تمثل الصورة المفتاح دلالة الشر لكنها تلتقى مع صور شعرية أخرى تكمل المحور الأول من محورى الصراع الثنائى الضدى ، وتتبادل معها الموقع السياقى على مستوى المسرحية المستقلة ، ثم على مستوى أعمال شوقى الشعرية كلها فيما بعد .

والملاحظ أن تبادل المواقع داخل الدلالة الواحدة ، يتم بين صور شعرية ، ذات نسق متكرر وهى ما نسميها الصور الشعرية التيمية « التى تتردد فى أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة ، تحمل أبعاد تجربته الشعورية ، وتعبر عن وجهة نظره إلى الحياة ، ويتبلور فيها موقفه .. »[٣٠] الجمالى من العالم مختزلة عناصر الصراع الدرامى ، متبادلة للمواقع فى سياقات النص . وعند شوقى تنقسم هذه الصورة التيمية ، إلى ثنائيات ضدية تنتمى كل مجموعة إلى طرف من الطرفين المتصارعين فى المسرحية .

وإذا كانت الصورة المفتاح قد أصبحت الرمز الأساسى لمحور « الشر » فإن « عددا من الصور الأخرى تتجمع حول الرمز الأساسى والذى يعبر عن الفكرة نفسها ، لكن فى تعبيرات أخرى ، ودرجات عدة - إن جاز التعبير - للتعبير الاستعارى ، عن فكرة أساسية قابلة للتميز »[٣١] لذلك تتجمع مجموعة من الصور الشعرية التيمية ، متوازية مع أحد أطراف الصراع .

فنجد الصورة الشعرية الذئب : التى تتوازى دلاليًا مع الأفعى مكملة محور الشر فى المسرحية كما تقوم الأشكال البلاغية التى تعتمد عليها الصورة الذئب على الاستعارة ، موحدة بين (المستعار منه والمستعار له) وتتجه الدلالة إلى : المكر والخداع وانتهاك الحرمات ، دالة على الاستعمار ، وجنود العدو الشرسة وتتوزع بين الاستعارات : التصريحية ، والتمثيلية ، والمكنية ، مازجة بين طرفى الصورة الشعرية ، لذلك يتوازى الذئاب مع جنود الاحتلال فى حوار :

أنوبيس لحابى :

حابى أحيط القصر « بالذئاب » وبى من السخط عليهم مابى
(ص ٢٩)

كليوباترا للوادى :

يأتين زرعك بالرياح عواصفا ويجئن ضرعك «بالذئاب» جياعا
فإذا الحضارة بعد طول بنائها قددك ركن بنائها وتداعى
(ص ٧٦)

أنوبيس لجنود روما :

أكثرى أيها « الذئاب » عواء وادعى فى البلاد عزا وقهرا
أنشدى واهتفى وغنى وضجى واسبحى فى الدماء نابا وظفرا
(ص ١٠٠)

كما يضرب بالذئاب المثل ، فى انتهاز الفرصة والغفلة ، والشراسة المدمرة ، ويقوم التشبيه التمثيلى بهذه الوظيفة الدرامية :

كليوباترا :

وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب « الذئاب » التجرى
(ص ١٨)

كليوباترا :

شيعوا الشاة جيفة بمداهم واتقوا وهو فى الرمام «الذيبا»
(ص ٧٢)

والدلالات المرتبطة بالصورة الشعرية الذئب تصنع حقلا دلاليا إلى جانب الحقل الدلالى المركزى (الأفعى) ، وفى حين تلونت الأفعى فى مواقف كثيرة مختلفة ومتناقضة وثبتت دلالتها المركزية فى الوقت نفسه ، أتت الصورة الذئاب « جمعا » فى صورة واحدة (اتقوا الذيبا) وهى الاستعارة المكنية الوحيدة فى هذا النسق الخماسى ، ودلالة الجمع تخرج - على المحور الرأسى للمسرحية - إلى المواقف الدرامية المرتبطة « بالهزيمة » وضعف الطرف المتحدث ، إذ كلها على لسان المصريين (كليوباترا) ، (وأنوبيس) ، وسوف يساعد هذا التناقض بين الموقف

الدرامى (النفسى ، الاجتماعى) وبين تحوير العدو على أنه الذئاب مستخدما صيغة الجمع ، فى مواجهة صيغة المفرد فى « الأفعى » ويلاحظ أن الرابط الدرامى بين الصورة المفتاح والصورة الذئب هو كليوباترا فعلى لسانها تأتى معظم الصور الذئبية ، كما أن الاستعارة التمثيلية الأولى ، تعطى توازيا آخر بين كليوباترا وبين الذئب ، فى الوقت الذى اختلف فيه قادة روما ، كسبت كليوباترا السيادة ، وفعلت فعل الذئب المقتنص لشاة الغافل الراعى ، لذلك تربط الصورة الشعرية :

- وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب « الذئاب » التجرى

بين دلالة مشتركة (الخداع - المكر) فى الصورتين التيمتين .

وأخيرًا ترتبط بعض تجليات الصورة الشعرية النسر ، بالشر فى تشبيه تمثيلى على لسان كليوباترا :

وترى الفلك فى مطاردة الفلك كنسر أراد شرا بنسر

(ص ١٨)

وهى صورة ترتبط أيضًا - على لسان أنطونيو ، بالصورة المفتاح فى دلالة رمزية ، حين يطلب ويتمنى أن ينتصر :

ذرينى أزد تاجيك غار وقائعى وأقرن بثعبانى جلالها نسرى

(ص ٤٨)

وتأخذ الصورة الشعرية « يطلقن الفاتحين سباعا » مكان الصورة الشعرية الذئب ، إذ تستخدم الصورة الأولى ، وهى من حقل دلالى مناقض للحقل الدلالى للصورة الذئب ، فى دلالة واحدة مع الثانية المتناقضة معها ، نتيجة لتغير الموقف النفسى للشخصية كما أن تداعى الصور المنتمية لعالم واحد ، يحكم هذه الظاهرة ، فقد بدت كليوباترا « اللباة » و « المها » ومن ثم يكون الفاتحون سباعا :

كليوباترا :

قد خفت من بعدى عليك ممالكا يطلقن فيك الفاتحين سباعا

(ص ٧٦)

وعلى نفسها :

وأنا اللباة وقد ملأتك غابة وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا

(ص ٧٦)

ويكون السياق فى هذه الحالة استبداليا ، مع ملاحظة أن حركة البنية متوازية مع حركة النسق الصورى ، ونسق المحور الأول من محورى الصراع الثنائى ، محور الثبات يأخذ على مستوى الشخصية : كليوباترا ، المستعمر ، ويشكل عنصر الثبات فى الوقت نفسه ، لأنه يحتوى العناصر المرتبطة بالبقاء وهى المفنية لغيرها (الأرض - الأنثى - القدر) آخذا كل عناصر الصراع فيما عدا ، عنصرا واحدا .

وعلى مستوى النسق والبنية ، تكون العلاقة بين (الأفعى ، الذئب ، الليث ، النسر) علاقة أساسية إذ يمثلون جوانب الصراع كلها بعد ذلك .

والنسق هنا ، يعتمد على صورة أساسية تستقطب الدلالة المركزية ، ثم صور مساعدة لها من الدلالة نفسها ، ثم علاقة مع صور المحور الثانى المناقض ، وهنا نجد « أن البنية تتطابق كليا مع حركة النسق ، وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوى له » .[٣٢] .

كما أن النسق الاستبدالى يعكس ثنائية ضدية داخل الصورة الشعرية ، فى علاقتها بالسياق ، حيث تأخذ دلالة مناقضة حينما تستبدل مكان غيرها بمكانها وبالتالى تكون الصورة الشعرية أكثر درامية ، لاحتوائها على جوهر الصراع الثنائى فى مصرع كليوباترا عن طريق تغيير الموقع السياقى فقط ، ويتم ذلك فى المحور الرأسى من النص .

أما النسق المتكرر - ثابت الدلالة - فقد عرضنا لوظيفته الدرامية عند معالجة الصورة المفتاح ، وهذه الثوابت تنبىء عن رؤية تؤمن بتكرار صور الحياة ، وتجاورها وتضادها فى آن ، كما يتكرر الليل والنهار ويتضادان ويتجاوران فترة تخلق فيها نقيضا من الاثنين وهكذا .

وعلى الطرف الثانى من الصراع (كليوباترا # أنطونيو) تقع الصورة الشعرية « الأسد » كموازٍ رمزى لأنطونيو ، كما كانت الأفعى موازيا لكليوباترا والذئب موازيا للعدو . ويشكل هذه الصورة الشعرية - جماليا - أنطونيو وكليوباترا . فأنطونيو ، يعتبر نفسه الأسد : يدافع بالأظفار والناب ويهرب من المكامن والشباك فى مجموعة صور شعرية توازى بينه وبين الأسد ، فى تدرج يبدأ بانكار تساؤل كليوباترا :

- أسر ؟ وهمت كليوباترا أتظفر بى أيدى الكماة وفى « كفى أظفار »
(ص ٣٠)

- أغدو على سيف العدو وناره وأروح بين « مكامن وشباك »
(ص ٥٥)

لقد ذل من بعد امتناع كأنه بقية نصل أو رفات غضنفر
(ص ٥٦)

وتؤكد كليوباترا هذه الدلالة الأسدية فى السلوك والهيئة بطريقين: الأول: تصف فيه أنطونيو :

- أمضى الى الهيجا أنطونيو « كما يمضى الأسد »
إن الأسود فى اللبد دونك فى هذا الزرد
« ياليث سر » ، يانسر طر عد ظافرا أو لا تعد
(ص ٤٨)

وتندبه لحظة الموت :

- ماترون الأرض تروى من دم « الليث » الصبيب
(ص ٦٩)

كما يندبه اكتافيو :

- إذن قد قضى الأمر وصار « الليث » للهلك
(ص ٧٣)

كما فى قول كليوباترا للجندى :

- إن التماوت فعل الثعالب ليس التماوت فعل « السباع »
(ص ٧٣)

إذ إن جوهر الأسد عند الأطراف كلها « الناب ، والظفر » بدونهما يصبح جثة هامدة ، كالبطل يفقد سلاحه وقدرته على استخدامه .

كليوباترا :

وما جثة « الليث » إلا لقى إذا « الناب طاحت » أو الظفر ضاع
(ص ٧٤)

والطريق الثانى ، بوصف نفسها « باللباة » أو أن يصفها غيرها من المصريين بذلك : بعد أن كانت تصف أنطونيو مباشرة فى الأمثلة السابقة :

كليوباترا :

وأنا «اللباة» وقد ملأتك غابة وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا
(ص ٧٦)

أنوبيس لها :

الوقار الوقار يا « لباة النيل » ولا تجعلى الزئير النحيبا
(ص ٧٢)

- لا تراعى ، « لباة النيل » ليس تخاف شيا
(ص ٦٣)

ويلاحظ أن الصورة الشعرية الأسد تظهر بعد الهزيمة البحرية للطرفين . ولكن قبل ذلك ، استخدمت الصورة الأسد موازيا رمزيا للشجاعة والقوة فى مدلولها العام كما فى قول :

كليوباتر

- ودوى الرياح فى كل لج هزج الرعد أو « صياح الهزبر »
(ص ١٨)

وهيلانة الطاهرة ملاك له علاقة بالأسد :

أنوبيس

- و « يرتع بين أنوف الأسود » ويلعب بين عيون الظبا
(ص ٢٧)

ولذلك تعيب كليوباترا على روما أنها تقلب موازين القوى الاجتماعية فى قولها :

كليوباترا :

- ولقد تجعل « النمار » ندامها و « أسد » العرينة السمار
(ص ٣٤)

أى تجعل الجنود سمارا فى الموائد ، يساقيهم النمور المتوحشة التى لابد أن تنقلب عليهم نظرا لطبيعة تركيبها الغادرة .

وتكشف كليوباترا فى موضع آخر عن دلالة الأسد المرتبطة بالكلام الخطير الذى لا يتحول إلى فعل :

لحابى :

ولا تطع الفتية العابثين « أسود الكلام » نعام الوغى
(ص ٢٦)

وهنا تكشف الصورة الشعرية عن وظيفتين لها : الأولى : أنها تحفظ دلالة الصورة موجهة إلى الشجاعة والإقدام ، فى خط بيانى بدأ عاما (صياح الهزبر ، أسود الكلام ، يرتع بين أنوف الأسود) وهى صور جزئية تعمم الدلالة ، ثم تخصصها على أنطونيو ، مباشرة وبصور قائمة على الاستعارة ، أو غير مباشرة عن طريق وصف كليوباترا لنفسها باللباة . ويلاحظ أن « لباة النيل تتوازى هنا مع « حية النيل » السابقة ، كما يتوازى هنا ، « الأسد » أنطونيو مع « الأفعوان الأجنبى » فيما قبل . ويتوازى هنا نسق الصورة الشعرية الأسد مع حركة الصراع ومع بنية النص ، حيث يتناول الفصل الأول حركات مسرحية لمشهد عام ، يعرض فيه كل القوى الاجتماعية ورأيها فى الهزيمة ، ولكن يناط تغيير الأوضاع العسكرية بأنطونيو الذى يتوحد من هذه اللحظة مع (الأسد) ، ويساعده على هذا التوحد تحول كليوباترا إلى (حية الوادى) و (لباة النيل) . وتكون وظيفة الصورة الشعرية الأسد هنا بيان حركة النص إلى أن تتحد الرؤية وتتوظف الصورة الشعرية دراميًا مصورة أحد عناصر الصراع متوازية معه تيميا . هذه هى الوظيفة الأولى .

أما الثانية فهى صورة تكشف عن علاقتها ببقية المحور الثانى للصراع فهى ذات علاقة بـ (النسر) حيث تساعد الصورة الشعرية النسر على إكمال المحور الثانى إذ يأتى على لسان أنطونيو :

وقد كانا الجناحين وكنت أنا النسر
(ص ٣٢)

وأقرن بثعبانى جلالها نسرى
(ص ٤٨)

وعلى لسان كليوباترا :

يـاليث سر ، يـانسـر طـر عـد ظـافـرا أو لا تعـد

(ص ٤٨)

وهنا تتوجه دلالة الصورتين التيمتين : الأسد ، والنسر إلى تحول : الأرض / الوطن إلى « غابة » وهو تواز رمزى يكشف عن جوهر التشكيل الجمالى للصور التيمية فى مصرع كليوباترا ، وفى بقية مسرح شوقى وشعره . إذ يؤدى تحول / الوطن إلى غابة أن يتحول / البشر إلى وحوش وزواحف ، تتوائم رمزيا ، وفق قانون التناسب بين الأصل الاجتماعى النفسى وبين التشكيل الجمالى للصورة الشعرية التيمية على وجه الخصوص ، وتصبح مجموعة الحقول الدلالية الناتجة عن كل تيمة (فى مختلف تجلياتها) رمزا لشىء ما (إجتماعى / نفسى) داخل الصورة الشعرية (التركيب والسياق) وداخل البنية العميقة - كما أوضحنا سابقًا - وهنا يصبح كل حيوان شيئا رمزيا ويصبح الانسان شيئا رمزيا هو جوهر التشكيل الجمالى على المستويين الدرامى والشعرى ، كمواز مجازى ورمزى لطرف من أطراف الصراع داخل - مصرع كليوباترا - مرتدا إلى العلاقة الخارجية القائمة بين الانسان وهذه الوحوش والزواحف ، ومن ثم تنتقل هذه العلاقة من طبيعتها الفيزيائية والاجتماعية والنفسية ، إلى طبيعة مجازية رمزية تحتفظ بتناسب بين الأصل (ذى القوانين الاجتماعية الفاعلة) والموازى النسقى ذى المحتوى المجازى الرمزى ، والأصل والموازى كلاهما يخضعان لقانون الصراع العام القائم بين العلاقة الاجتماعية وبين العلاقة الجمالية إذ إن « العلاقة الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها ، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الافلات من هذا الحد والتحديد ، ثم إنها بطبيعتها تكشف (طبيعة) العلاقات الاجتماعية فتساعد على التغيير الاجتماعى »[٣٣] ولذلك تكشف هذه التوازيات الرمزية بين الانساق الجمالية وبين الطبيعة الاجتماعية لعناصر الرؤية الشوقية للصراع ، إذ يراه من خلال التيمات صراعا أزليا ثابتًا حيث يكتفى شوقى بنقل العلاقات من خلال قناع تاريخى (تاريخ مصر الفرعونى) ليسقطها على الوضع الذى تعيشه مصر فى عصره منبها على بيت الداء ، أملا فى أن يساعد ذلك على التغيير ، وذلك خلال عناصر صورية تتخذ مادتها من عالم الغابة والصحراء لتتوازى مع تغير الموقف النفسى

والاجتماعى (الانسانى) إلى موقف وحشى . لذلك نجد ختام كل صورة « تيمية » نهاية لحركة مسرحية ، فاكتمال الصورة الأفعى بانتحار كليوباترا ، واكتمال الصورة الأسد بموت أنطونيو ، ثم بتحول مصر كلها إلى غابة وأهلها إلى آساد :

أنوبيس :

لا وايـزيس مـا تملكت إلا واديا من ضياغم الغاب قفرا
(ص ١٠٠)

كليوباترا :

وأنا اللباة وقد ملأتك غابة (ص ٧٦)

وهنا تبرز وظيفة هامة للصورة الشعرية الغاب أو العرين إذ تقوم دراميا بوظيفة التنوير والتفسير للصور الشعرية الغابية وتجعل النص كله - خاصة الشخصيتين الرئيسيتين - استعارتين كبيرتين وتوحد بين الصورة الشعرية وبين شخصية ما .

وبالنسق السابق (للأفعى) ، يسير النسق (الجديد) مع الأسد ، حيث يتجاوب مع صور النسر الشعرية ، ويتعارض مع صور شعرية أخرى : « الفار » و « النعامة » و « الظبية » وهى تعارضات خاصة بطبيعة الصراع فى مصرع كليوباترا ففى قول :

كليوباترا لأنشو :

أقـل المـزح يـا أنشـو وأرسـله بمـقـدار
فـلولا الجـهـل مـارحـت تقيس « الليث بـالـفـار »
(ص ٤٢)

كليوباترا لحابى :

ولا تـطع الفتيـة العـابثين أسـود الكلام نعـام الـوغى
(ص ٢٦)

أنوبيس

ويـرتع بـين أنـوف الأسـود ويلعب بـين عيـون الـظبا
(ص ٢٧)

كذلك تأتى سياقات الصور الشعرية : الحصان ، المهرة ، لتتوازى مع أنطونيو

وكليوباترا مع ملاحظة أنها صور جزئية ترتبط دلاليا وليس نسقيا مع التيمات الرئيسية :

كليوباترا عن أنطونيو :

« هيكل » يحمله من صافنات الخيل هيكل
(ص ٢٨)

أنوبيس عن كليوباترا :

انسلت « المهرة » من قيدها وأفلت الطير من الصائد
(ص ٩٤)

كما تتناقض الصورة السباع (الجنود) مع الصورة (النعاج) الجنود :

أوروس :

وخلفت فى عسكر كالنعاج كثير الثغاء ، قليل الغنا
(ص ٥٢)

وتتناقض الصورة الشاة مع الصورة الذئب :

كليوباترا :

شيعوا جثة الشاة جيفة بمداهم واتقوا وهو فى الرمام الذيبا
(ص ٧٢)

وتتناقض الصورة الثعلب مع الصورة السبع :

كليوباترا :

وأن التماوت فعل الثعالب ليس التماوت فعل السباع
(ص ٧٣)

وتتناقض الصورة النمر مع الصورة الأسد :

كليوباترا :

ولقد تجعل النمار ندامها وأسد العرينة السمار
(ص ٣٤)

والصورة نفسها تحمل إلى سياق يعطى عكس دلالتها الأساسية ففى الصورة السبع رأيناها تطلق بدلالة الذئب (العدو) . ولا شك أن التوزيع الزمانى والمكانى أو التوزيع الرأسى والأفقى ، لأنساق الصور الشعرية ، يقوم باختزال ثنائية

الصراع وبيان التضاد المنتشر فى كل شئ داخل النص : الصراع ، الشخصية ، الرؤية كما أن التكرار يقوم بوظيفتين : الأولى : أنه يعكس محدودية العناصر التى يستخدمها شوقى داخل نصوصه المسرحية والشعرية . الثانية أنه يعكس عناصر الثبات فى رؤية شوقى ، إذ تتوازى كل صورة شعرية مع عنصر من عناصر الرؤية الجمالية متوازية مع عناصر الصراع فى المسرحية ، وهنا يبدو أن تجليات الفكر لا تأتى بالتكرار الحر وإنما بالتكرار المشروط وجوديا بانضمام العناصر المتكررة على المحور التراصفى فى أنساق البنية « أى أن ثمة ارتباطا عضويا ضمن قانون محدودية العناصر بين التكرار وبين تشكيل الأنساق »[٣٤] .

والعلاقات القائمة بين الصور الشعرية هنا ، علاقات قائمة على التضاد ثم على تبادل المواقع ، لذلك سنجدها فى المسرحيات التالية تنمو وتتسع ، وتسيطر إحداها على جو نص محدد ثم تختلف نسب التكرار وتبادل المواقع الدلالية ، حيث تتداخل وتتشابك العلاقات إلى الحد الذى يمكننا من رصد خصوصية الوظائف الدرامية لكل صورة (تيمية أو مفتاحية) خاصة وأن بعض الصور الشعرية التى استخدمت كمرايا تعكس حقيقة المقارنة مثل (الليث # الفار) وغيرها ، سنجدها تمتد عبر المسرحيات كلها أحيانًا فى ندرة وأحيانًا فى توسع .

ولا شك فى أن شوقى قد حافظ على صلات العداوة التقليدية بين الأفعى وبين الحيوانات ذات الظفر والناب داخل صوره الشعرية السابقة ، كما احتفظ بالصلات القائمة بين « الأسد » وغيره من حيوانات الغابة أو العرين أو الصحراء (مصر) حيث لابد من صدام بين الأفعى وبقية الحيوانات ، والأسد والذئب خاصة (أنطونيو والرومان) ولابد من الصدام بين الأسد والذئب (أنطونيو ، اكتافيو) يعنى ذلك أن شوقى حافظ على البناء المنطقى التقليدى بين طرفين دائما :

(الواقع والصورة الشعرية) وركب صوره الشعرية بالمنطقية نفسها بطريقة يستدعى فيها ذاكرته الشعرية التراثية وهى الحصيلة التى تكثفت فى آخر إنجازات شوقى وأهمها المسرح الشعرى . وأما إحلال الصور مكان بعضها البعض فليس تغيرا فى رؤية شوقى ، بل هو داخل علاقات هذه الرؤية ، حين تقع الصورة الشعرية عند هذا الحد تحت ظروف الشخصية النفسية أو تحت تغير موقعها من

أطراف الصراع وسوف نلمح ذلك عند دراسة قيام الصورة الشعرية بدورها الدرامى فى بناء الشخصية الدرامية ودلالتها على الشخصية .

والصور الشعرية (الغابية - الصحراوية) تعكس العلاقات القائمة بين أطراف الصراع وتشكل العنصر الأساسى فى رؤية شوقى وفى بنية النص خلال علاقة النسق بالبنية وعلاقتها بالرؤية الجمالية لشوقى . ثم تتجه الصورة الشعرية نحو بيان علاقة النمط الأول (الغابة - الصحراء) بالنمط الثانى (الفلك وعناصر الكون) حيث تنكشف علاقة « القدر » القوة العليا فى العالم لتراجيدى الجهاز أو النظام .. الذى يؤلف الأفراد فيه جزءا تافها لا يعتد به » [٣٥] بالانسان خلال النمط الثانى من الصورة الشعرية .

ولصور النمط الثانى وظيفة بيان علاقة الانسان بالقوى الكونية خاصة الشمس والنجم حيث الأولى أساس دورة الفلك ، والثانى إشارة إلى المصير ، الناتج عن تعارض بين ظهورهما ، إذ لابد أن يختفى أحدهما ، وتتخذ الصور الشعرية فى هذا النمط من عناصر الكون الثابتة الأزلية طرفا من طرفى الصورة الشعرية ، وتسند إليه علاقة استعارية أو تمثيلية تشبيهية ، تكشف علاقة الانسان بالقوى الكونية صاحبة القدرة على خلق الزمن ، ومنذ بداية النص تبدو الصورة الشعرية الشمس مرتبطة بكليوباترا حتى نهاية المسرحية ، متخذة لنفسها تجليات دلالية وبلاغية متعددة ، تلتقى كلها فى حقل دلالى واحد يمثل الجانب العلوى فى كليوباترا ، ويرد الصورة الشعرية إلى الشمس المقدسة التى عبدها المصريون ، ومنها استمد الفراعنة أصول حقهم الالهى فى السلطة ، ومبرر استمرارها ، لذلك سنجد إرتباطا مهما بين الصورة الشعرية الشمس وبين ايزيس ، وبين التاج مع ملاحظة أن تيمة الصورة الشمس وما يصاحبها من دلالات وعناصر ، تيمة رئيسية فى الشوقيات مرتبطة دائما بكرم الأصول وقداستها . وتعكس الصورة نفسها الانتصار النهائى « للشمس » حين تلبس كليوباترا « تاج الشمس » وتموت هى وتحيا (الشمس) مما يكشف عن أزلية الأصل ، وفناء الصورة ، وتجليها فى أشكال متنوعة فيما بين البداية وبين الفناء مثلما رأينا فى الصورة الأفعى .

كما أن الصورة الشعرية النجم وهى قليلة فى « مصرع كليوباترا » تقوم بوظيفة درامية هامة هى الكشف عن علاقة الانسان « بالقدر ، والحظ ، والنصيب » الأمر

الذى يعطى الصورة وظيفتها الدرامية الرمزية ، فتبدو الصورة هى الشخصية . وتساهم الشخصيات كلها فى تشكيل هذا البعد الجمالى للصورتين المهتمتين فى هذا النمط (الشمس - النجم) إذ تكشف عن العلاقة بين الانسان وبين عناصر الفلك / الثبات ، كاشفة عن قدرة عناصر الفلك على تحريك مصائر الشخصيات وخضوع الشخصية لها فى آن ، وفى جو ملكى مقدس يستمد أصوله ومبرره منها ، ومن ثم يبدو الانسان فى الصورة الشعرية ، المنتصر أو المنهزم على السواء « نموذج الانسان الذى لا فضل له فى نفسه ، ولكن كل فضله هو اتصاله الأوثق بهذه القوى الكونية التى تحدد حياته وموته »[٣١] .

من هنا كانت الصورة الشعرية الشمس ، تيمة نامية ذات بعدين ، جمالى ونفسى ، تبدأ باستنكار هيلانه ، اقترانها مع ربتها فى كونها ملاكا :

بـل كيلبـترا وحـدهـا لم يحـو شمسـين الفلك
(ص ١٠)

ثم تبدأ الدلالات الفرعية الخارجة من الصورة الشمس فى تصوير حالات كليوباترا الشمس . فهى ذات : ضوء ، شعاع ، نور ، ضياء ، إشراق ، على لسان الشخصيات الأخرى :

زينون :

هـذه حجرتهـا لا عدمت رياها ولا ضوء حلاهـا
كل « يوم » تتجلى ساعة هاهنا « كالشمس فى عز ضحاها »
(ص ١٠)

أنوبيس :

سلام عليك « شعاع المدائن ، نور القرى »
(ص ٢٦)

تمشى عـلى جنبـات الحيـاة « كما يتمشى شعاع الضحى »
(ص ٢٧)

وحبرا :

عـجـب ، عـيـنى لا تـقـــــوى عـلى هـذا الضيـاء
(ص ٤١)

وأنطونيو

كيلوباترا زودينى قبلة من ثناياك العذاب الشهات
وأضيىء بسناها مقلة يسدل الموت عليها الظلمات
(ص ٧٠)

وأولومبوس عن وجهها :

جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك نضره
(ص ٩٨)

ثم تأخذ الشمس الحقيقة وظيفتها المجازية ، وتأخذ كليوباترا الوظيفة نفسها ثم تلتقى الدلالات عند التاج والشمس الفرعونية ، المقدسة كما يلتقيان فى رؤية أنطونيو ، فتستخدم الشمس فى حالاتها الفلكية ، وسيلة للتشبيه ، والتمثيل :

تتجلى .. « كالشمس فى عز ضحاها »
(ص ١٠)

كما يتمشى شعاع الضحا
(ص ٢٧)

نابه الصبح « كيوم الشمس » علوى الماء
(ص ٤١)

وقد « تنزل الشمس بعد الصعود » وتسقم بعد اعتدال الضحى
(ص ٥١)

أدركا « لذة الشروق » ولما تبلغ الشمس بالحياة الغروبا
(ص ٨٨)

مال « كالشمس جمالا » وجلالا فى الغروب
(ص ٧١)

وكلها مستخدمة للتمثيل ومقارنة حالة بحالة مثلها بواسطة مجازية هى التشبيه ذو الأداة (١٠ ، ٢٧ ، ٤١ ، ٧١) أو الاستعارة (٥١ - ٨٨) وكلها قائمة على المقارنة واتخاذ الشمس المشبه به لتكون محور الثبات داخل بنية الصورة الشعرية مع حركة الطرف الأول فى تجليات متعددة . وتنطبق الدالتان على (الشمس = كليوباترا) فى تصور أنطونيو لحالته النفسية عقب الهزيمة حيث ذكرته الأولى

بالثانية لارتباطها نفسيا داخله :

ومالت « الشمس » أو كادت فراجعنى « شوق إليك » قديم « الداء » سوار
(ص ٣١)

كذلك ترتبط نفسيًا عند أولمبوس لحظة تزييفه لخبر موتها لدى أنطونيو :

كليوباترا انتحرت بطعنة (الخنجر فى صدر الضحى)
(ص ٥٣)

وكليوباترا تعى هذه الرابطة الدلالية النفسية ، فتسأل عن أثر الموت على وضاءتها وبشاشتها وملمحها ، وهى صفات مصاحبة للصورة الشعرية الشمس :

كليوباترا – وهل يطفأ اللون ؟

أنوبيس – لا . بل يضيىء (ص ٦٥)

كليوباترا – يا موت (لا تطفى بشاشة هيكلى)
واحفظ ظواهر (لمحتى) وجلالى
(ص ٩١)

وأخيرًا تكمل كليوباترا دورة الصورة الشمس فتربطها بأصولها الكونية والفرعونية ، رابطة بين الشمس ، التاج ، تاج الملك :

وقد علم البرية أن تاجى (نمته الشمس) والأسر العوالى
(ص ٩٢)

وفى آخر لحظة تهتف فيمن حولها :

ناولانى التاج (تاج الشمس) فى ملك البرية
(ص ٩٣)

وتجتمع الدلالات المرتبطة بالشمس كتيمة شعرية ونسق فى اتجاه الصفات الايجابية المضادة للصفات السلبية فى الصورة المفتاح (الأفعى) مما يعكس ثنائية التركيب الدرامى داخل شخصية كليوباترا كما رسمها شوقى ، حيث تتوازى الثنائية الضدية (الأفعى / الشمس) مع (الأنثى / الملكة) لذلك يوصف إنتحارها بأنه انتصار ثوابت الكون (الشمس = الملكة) وقتلها لنفسها بالأفعى ، انتصار للأفعى على الأفعى الرمز حفظا للأصل الروحى .

فلا تمشى على تاجى ولكن على جسد يبطن الأرض بالى
(ص ٩٢)

واتصالا مع الرابطة الروحية بين الشخصية والصورة الشعرية تشبه كليوباترا أنطونيو بالشمس بعد موته :

تنح أخا الجند ما أنت والميت لا يقرب الشمس إلا الشعاع
(ص ٧٤)

واكتافيوس يصبح ظله (ظل الشمس) كدلالة مصاحبة للمركز الدلالى :

ومن كنت تحت القناظله ومن كان ظلى تحت الشراع
(ص ٧٤)

ولبيان التضاد ، نورد آخر مقارنة بين الشمع والشمس فى مواجهة الليل : كليوباترا :

اطلعوا هذه الشموع شموسا تذر الليل بالعشى نهارا
(ص ٣٤)

وتبدو الشمس هنا المثال والأصل ، مركزا للمبالغة البلاغية (الشموع / شموسا) كما كانت فى الأمثلة السابقة الأصل الكونى الثابت فى طرفى الصورة الشعرية .

والصورة الشعرية الثانية أكثر التصاقا بمصير الشخصية والاشارة إليه وهى الصورة الشعرية « النجم » التى توحد فى إحدى تجلياتها بين :

الشخصية وحظها وبين حالات النجم فى الثبات والحركة ، لتبقى الدلالات المرتبطة بالنجم فى بؤرة (القدر) آية البقاء أو الزوال :

وداخل بنية « مصرع كليوباترا » تستخدم استخدامين : الأول مساعد لبيان البعد : الزمانى ، المكانى ، والوضوح :

فالخمر :

مخبوءة من عهد مصرائيم قد عمرت كعمر النجوم
(ص ٤٣)

والقلاع :

ونأتى القلاع فنحتلها وان بعدت كالنجوم القلاع
(ص ٧٤)

وزورق الموت :

على الدجى لماح تحسبه نجما

(ص ٨٣)

ولا شك أن المبالغة هى السمة الأساسية (للتحسين) وهى الوظيفة الثانوية فى هذا السياق .

أما المركز الدلالى والوظيفة الأساسية للصورة النجم فمرتبطة بالمصير - كما قلنا - حيث يصبح أنطونيو هو « النجم » فى حالتيه . وحالتاه مؤشران على مصير كليوباترا :

أوروس :

فما أنت أول نجم أضاء ولا أنت آخر نجم خبا

(ص ٥١)

كليوباترا :

نجمى يحدثنى بوشك أفوله اسكندرية هل أقول وداعا

(ص ٧٦)

(تعثر حظى) بعد طول سلامة (وأقلع نجمى) بعد طول ثبات

(ص ٨٦)

وشوقى يركز على الصورتين الجوهريتين من الصور الشعرية الكونية (الشمس ، النجم) أما بقية الصور فنادرة تأتى مرة (على صفحات كالأهلة تلمع (ص ٩٠) أو تأتى مرتين ، إحداهما توازى بين الكوكب والنجم مرتبطة بأنطونيو :

أنطونيو :

أوروس يقوم العاثرون وقلما يقال عثار « الكوكب المتغور »

(ص ٥٥)

وهنا يبدو العنصر الكونى موازيا رمزيا للشخصية المسرحية ويعطى شوقى دلالة خاصة للعنصر الكونى يسقطها على الشخصية ثم يفعل العكس . وأخيراً تلتحم الدلالتان فى دلالة واحدة ، ينتصر بعدها العنصر الكونى - عنصر الثبات .

ويعكس التشكيل الجمالى للصور الكونية العلاقة بين العنصر الإنسانى وبين

العنصر الكونى فيكونان فى علاقة مقارنة مع التشبيه ، إلا فى حالة التشبيه البليغ فالمقارنة تعنى المطابقة وفى العلاقة الاستعارية تعكس التوحيد بين العنصرين أو الحوار كما فى (أنت نجم أضاء - نجمى يحدثنى) على سبيل المثال . والصور الشعرية الفلكية هنا مرتبطة بمصير الشخصية وتقوم بوظيفة التنبؤ والإنذار أيضا حيث تمهد للحدث الأخير (المصير) كما أن ارتباط كليوباترا بالشمس ثم أنطونيو بالنجم يكشف عن علاقة المقارنة بين الشخصيتين ، لأن النجم (أنطونيو) يستمد ضوءه من (الشمس / كليوباترا) وحين علم بمقتلها فى صدر الضحا ، عاجل بضرب خنجره فى صدره وهى علاقة رمزية هامة تكشف عن الدلالة الرمزية للصور الفلكية خاصة ارتباطها بالمصير والجانب الملكى أو المتعالى من الشخصية كما سنجد ذلك مثلاً مع عنترة ومجنون ليلى وعلى بك الكبير .

الصورة الشعرية ترسم الشخصية وتشكل رؤيتها للعالم

تقوم الصورة الشعرية بوظيفتها الدرامية من خلال استعمال الشخصية ؛ وخلال النوع البلاغى أو الرمز المستخدم فى تشكيل حوارها ، ومنولوجها ، متوزعة على محورى النص الرأسى والأفقى ، مع الأخذ فى الاعتبار ، الأسباب التى دفعت بالشخصية إلى توظيف صورها الشعرية على النحو الموجود بالنص .

والمنابع التى تصاغ منها رؤية الشخصية ، والتى نفك بها التشكيلات الجمالية للصورة الشعرية ، المستخدمة ، تخرج من حدث المسرحية وعلاقته بالموقفين الجزئى والكلى ، حيث تستخدم الشخصية الصورة الشعرية أما لضرورة ، أى لتوظفها لغرض منطقى عقلى ، أو لأن طبيعتها الانفعالية الكونية تتخذ من اللغة الشعرية أداة للتعبير ، ومن هنا نعرف طبيعة الشخصية من خلال مكونات الصورة الشعرية ووظيفتها فى زمان ومكان ظهورها كما نعرفها ونعرف رؤيتها مقارنة بالشخصية النقيض .

فى مصرع كليوباترا ، تشكل الصورة الشعرية المكونات الدرامية للشخصية (العقلية ، والنفسية ، والاجتماعية) حيث تعكس صور كليوباترا الشعرية عالما

مختلفا عن عالم صور أنطونيو ، كما تختلف نسب استخدام الصور حتى أنه يمكننا القول بأن لكل شخصية من الشخصيتين « لغة خاصة تميزه » عن الآخر . كما تشكل الصورة الشعرية الاختلاف النفسى أيضًا .

تتميز الصور الشعرية عند كليوباترا بأنها صور منطقية قائمة على الوضوح التام بين الطرفين ، لذلك فمعظم صورها إما تشبيه أو استعارة تمثيلية أما الاستعارة (المكنية والتصريحية) فقليلة جدًا إذا قيست بغيرها . والوضع العام للغة كليوباترا هو الوضع المنطقى ، لذلك تغلب المباشرة على لغتها ، ويقل التوتر الشعرى والدرامى عامة ونتيجة لهذه المنطقية ونتيجة لحالة عدم التوتر اللغوى يتحكم العقل والمنطق فى الصورة الشعرية من زاويتين : الأولى : أن العادة اللغوية عند كليوباترا تبعد عن الصورة واللغة الانفعالية ، إذ تفضل كليوباترا اللغة الإشارية المحددة ، كما نجد أمثلتها فى صفحات : ١٥ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٧٣ ، ٧٩ على سبيل المثال ، وهى اللحظات الدرامية التى ظهرت فيها كليوباترا طرفا فى الحوار مع أصحابها ووصيفاتها ، وموظفى قصرها . وعند هذا الحد اللغوى تصبح اللغة الاشارية شكلا من أشكال التعامل النفسى والاجتماعى بين الملكة ، وبين أتباعها .

ثم تأتى الصور الشعرية مساعدة للفكرة ، فتأخذ الصور الشعرية وظيفة ثانوية كتوضيح الفكرة ، وضرب المثل ، تقول لشرميون :

أنت لى خـادم ولكن كأنـا فى الملمات أهل قربى وصهر
انما الخادم الـوفى من الأهـــــل وأدنى فى حال عسر ويسر
(ص ١٧)

لحابى :

ولكن لتنس الذى قد مضى فمثلك تـاب ومثـلى عفـا
(ص ٢٥)

ونلاحظ حرص كليوباترا على ألا تختلط الأمور بينها وبين من تحدثه ، لذلك تعين نفسها بضرب المثل والتشبيه ذى الأداة ، لتحافظ على عدم التطابق بين الطرفين فى الصورة وفى الحوار .

ومعظم صور كليوباترا قائمة على التشبيه حتى أن كليوباترا بمفردها تستخدم

ثلث تشبيهات المسرحية كلها ويزيد (التشبيه ذو الأداة على عشرة تشبيهات) (تشبيه بليغ خمسة تشبيهات) (تشبيه تمثيلى تسع عشرة تشبيها) ثم الاستعارة التمثيلية (ثلاث) ، وإذا قيست هذه النسب نجد أنها تشكل خصيصة مهمة فى تشكيل الصورة ودلالتها على غلبة العقل والمنطق ووزن الأمور كلها بالفكر كما فى صفحات : ٢٦ ، ٢٨ ، ٤٣ ، ٦٦ ، ٦٨ وغيرها .

وترتفع الصورة الشعرية إلى حيز التصوير النفسى للموقف الدرامى أو لموقف كليوباترا فى سياقات محددة ، يرى عقل كليوباترا أنها يجب أن تكون أكثر إنفعالية خاصة وأن معظم هذه اللحظات الانفعالية ذات اللغة الاستعارية مرتبطة بحوارها مع أنطونيو حبيبها وزوجها ، ففى لحظة التوهج العاطفى تقوم الصورة الشعرية بمراعاة الطرف الآخر من الحوار وهى تخدم فكرة سابقة تقول لأنطونيو :

قلبك كنز الحب والرحمة والتودد
وكم حقدت ثم أبحت كأن لم تحقد
(ص ٢٣)

وتقوم الصورة بوظيفة التأثير والمبالغة :

أطلعوا هذه الشموع شموسا تذر الليل بالعشى نهار
(ص ٣٤)

ومن المنطلق نفسه تحمس أنطونيو على الحرب مستخدمة الصورة الشعرية :

امض إلى الهيجا أنطونيو كما يمضى الأسد
إن الأسود فى اللبد دونك فى هذا الزرد
(ص ٤٨)

وترتفع نبرة الحوار ، وتتأجج العاطفة وتصبح الصورة الشعرية جوهر التشكيل فى اللحظات الأخيرة من حياة كليوباترا ، وبعد أن أعدت للانتحار عدته ، وفى هذه السياقات فقط تختلط العوالم وتتداخل عبر الاستعارة كما فى صفحات : ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ حتى فارقت الحياة .

ويلاحظ أن كثرة المونولوجات ، وطولها ، مناسبة هنا للبطلة المنتحرة التى تودع الحياة وتعطى الفرصة الأخيرة للحديث والتعبير الذاتى عن كل التناقضات

التى تحسها فى هذه اللحظات . لذلك نجد كل مونولوج يخدم فكرة – فى الأساس – تخدم الرؤية العامة للشخصية ولشوقى بالطبع .

ترسم الصورة الشعرية شخصية كليوباترا ورؤيتها ، ترسمها واعية ، مادية الحس ، عقلانية السلوك ، ليست خصبة الخيال لأن خيالها متعقل ، يحكمه العقل ويمنعه من التحليق على عكس الأمر مع أنطونيو . وهى لا تهتم بأن تماثل صورها لذاتها بل تهتم بالآخرين ، فتأتى وظائف الإقناع والتوضيح وضرب المثل والمبالغة ، ولذلك تركز على تماثلها مع عقليات المتحدثين ، فهى مع أنطونيو ذات صور إنفعالية ، ومع ذاتها المحطمة ملتهبة العاطفة . وصورها تنتمى لعوالم قريبة إلى تناول الآخرين ، لا تحتاج إلى جهد فى إدراكها ومتابعتها .

أما أنطونيو المحب العاطفى المنفعل دائمًا ، ترسمه الصورة الشعرية فى علاقة تجاوب دائما مع الكائنات ، لذلك فالتعبير الاستعارى هو النوع البلاغى دائم الاستخدام عنده ، فهو يهدف إلى الصدق مع النفس والتعبير عن رؤيته الخاصة لذلك فصورة إنفعالية منصهره التركيب والمحتوى . ليس لها حدود واضحة (استعارية) فمنذ الوهلة الأولى نحس صوره الشعرية محملة بالعلاقات الاستعارية فى مقابل العلاقات المباشرة التقريرية عند كليوباترا والمثل التالى دليل ، فى موقف مشترك يختلف فيه التعبير بعناصره وعلاقاته بين البطلين :

أنطونيو – إلاهتى
كليوباترا – قيصرى
ن – سلطانتى
ك – ملكى
ن – عند لك اليوم يا دنياى أخبار
ك – عجل فديتك
ن – لا لابد من (ثمن)
ك – (كرائم المال) ؟
ن – ما للمال مقدار
ك – ردى على هامتى الغار التى سلبت
فقبلة منك تعلوها هى الغار (ص ٢٩ ٣٠)

وعلى العكس من كليوباترا ، يرتد أنطونيو خلال صوره الشعرية إلى التقرير والمباشرة عقب هزيمته وإفاقته من إنفعالية الحب ، ومن تحكيم القلب كما ارتد للحظة نفسها عقب إخباره - كذبا - بموت كليوباترا منتحرة .

لذلك كانت المونولوجات الطويلة امتدادا لانفعالية أنطونيو ولكون الصورة الشعرية جوهر تشكيله لواقعه النفسى فى مواجهة الواقع الاجتماعى والسياسى والعسكرى ، وفى اتجاه تعميق إحساسه الذاتى بالعالم واتحاده مع عناصره التى عرضناها عند الحديث عن تيهات (الغابة ، والصحراء ، وعناصر الفلك) . إذ أعطاه المبدع فرصة ، وأفسح له المجال ليطول حديثه ، بعدما ارتد إلى العقل ، إنتصارا لرؤية شوقى وللفكر الاحيائى ولعناصر الثبات .

وتبدو الأنواع البلاغية التى استخدمها أنطونيو مؤكدة على هذه العلاقة الانفعالية بكل شىء ، فقد استخدم التشبيه عكس كليوباترا ، كأقل النسب حيث يستخدم التشبيه ذا الأداة ثلاث مرات فقط ، والتشبيه بدون الأداة ثلاث مرات أيضًا أما التشبيه التمثيلى فلم يستخدمه بالمرة ، وتحرك أنطونيو داخل المساحات التى أتيحت له داخل الاستعارة خاصة التصريحية ثم المكنية فى المقام التالى ، وهى تعكس العلاقة المنصهرة بين طرفى الصورة التى تفصح عما عرضناه سابقا عن العلاقة الانفعالية (الشعرية) القائمة بين « أنطونيو » وطرف من أطراف الصورة الشعرية . من هنا لا نجد ثنائية داخل تركيب رؤية أنطونيو ، وقلة استخدامه للتشبيه أو للصور الشعرية القائمة على التمثيل أو المقارنة تدل على الاتساق والتناغم والتوحد الكامن فى تركيب رؤية أنطونيو للعالم ، أما كليوباترا العقلانية فقد كانت الثنائية الضدية واضحة على عدة مستويات فى تركيب الصورة الشعرية وفى وظائفها . وهو ما أكدته الصور الشعرية التى وازت كليوباترا والتى شكلتها كليوباترا فيما عرضنا آنفا ، فى الوقت الذى دلت الصور الشعرية الموازية لأنطونيو والمشكلة بواسطته على التوحد ، لانبثاق هذه الصور من بؤرتين مختلفتين :

الأولى « العقل » عند كليوباترا :

كنت فى مركبى وبين جنودى (أزن الحرب والأمور بفكرى)
(ص ١٨)

فتأملت حالتى مليا (وتدبرت أمر صحوى وسكرى)
(ص ١٩)

ثم فى أقوالها = موقف يعجب العلا ، فنسيت الهوى ، أن المنى لم تقصر بل قصر المتمنى .. (ص ٣١)

الثانية « القلب » (العاطفة) أنطونيو :

فقلت انسحبت ضعفا وقال الناس بل غدرا
ولو كان لهم قلب كقلبى التمسوا العذرا
غويت وأوفى لى على الحفرة الهوى (ص ٣٢)
فليتك لم تغضب ولم تتخير
بطل لم تظفر الحرب به (ص ٥٦)
فى الهوى تحت لواء الحب مات
(ص ٧٤)

لذلك نجد أنطونيو ذا رؤية وخيال خصبين ، ونجد ضمير (الأنا) يتردد كثيرًا فى شعره ، كما تنتمى صوره الشعرية فى مجملها إلى عالم حربى وكونى فلكى ، بل عالم ممتزج فيه عدة عوالم . وفى حين يرتبط هو بالكون فى صورة محارب ، ترتبط كليوباترا بالواقع المحيط بها أكثر لذلك فإن عناصر صورها قائمة على علاقة فكرية بين الأشياء المحيطةبها وهى أكثر فهما لقوانين الواقع - رغم إيمانها بالقدر والنجم - من فهم أنطونيو حتى أننا نستطيع أن نرصد الثنائية القائمة بين كليوباترا وأنطونيو فى ثنائية : الانقسام # التوحد .

ولا شك فى أن استخدام أنطونيو للتعبيرات الانفعالية ، حول كل حواراته إلى صيغ مجازية ، حتى التعبير الحرفى كان مشحونًا بدلالات إيحائية ونفسية ، وهذا الأمر « يضفى صبغة درامية مضاعفة على محنة البطل ، والحوادث المحكمة الترابط التى تؤدى به إلى حتفه ، تخلق فى المشاهد أحاسيس متزايدة الحدة من الخوف المتشائم ، والبلاغة الأدبية تزيد كارثة البطل حيوية وتأثيرًا .. »[٣٧] أما مع كليوباترا فلم نجد هذه الأحاسيس المضاعفة بل كانت الاستجابات موضوعية مثل الصور الشعرية التى أرسلتها .

وهكذا تعكس الصورة الشعرية لدى البطلين الرئيسيين ، ثنائية ضدية فى الاستخدام ، وفى النوع البلاغى السائد . وتبدو الشخصيتان فى ثنائية ضدية من حيث رؤية العالم ، وكلا البطلين فى حالة اتساق مع نفسه ومع وجهة نظره للعالم حتى النهاية ، إذا اعتمدنا تعريف لوسيان جولدمان لرؤية العالم على أنها « وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع ... »[٣٨] .

الصورة الشعرية تعكس
ثنائية البنية وتضاد العلاقة

تقوم بنية مسرحية « مصرع كليوباترا » على ثنائيات ضدية واضحة ، وتبدو الثنائية متجلية فى كل العلاقات ، وفى تركيب العناصر التكوينية للنص . ويخرج مصدر الثنائية الضدية من ثنائية الرؤية ، ويتجلى أساسا فى ثنائية علاقة أطراف الصراع مع (القدر) من ناحية ، وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر ، من ناحية ثانية والعلاقة الثنائية للبنية السطحية المتجلية فى : ثنائية العناصر المكونة للصورة الشعرية الجزئية ، واحتفال النص بالطباق والمقابلة ، ثم فى ثنائية العلاقة بين الصور الشعرية (المفتاح) : فيما بينها ، ومع بقية الصور الأخرى ، ثم فى ثنائية دلالة الصورة الشعرية الواحدة ، حينما تستخدم فى أكثر من موقف ، أو من وجهات نظر متضادة .

ويؤكد الثنائية الضدية – فى النهاية – توازى علاقات الصور الشعرية ودلالاتها مع العلاقات العميقة لعناصر البنية الدرامية ويتضح ذلك فى رصد هيكل البنية الأخيرة .

وفى « مصرع كليوباترا » هناك سبب أساسى وراء كل الثنائيات الضدية يكمن فى التناقض الجوهرى بين « إرادة القدر » وبين « إرادة الإنسان » ، ينشأ عنه ، اختلاف بين وسائل تحقيق القدر لإرادته ، وبين وسائل الإنسان فى المواجهة والخلاص ، وينتهى الخلاف – فى المسرحية – إلى انتصار القدر على إرادة الإنسان .

ويشكل « القدر » بصفاته (الغيبية ، المفاجئة ، المحتومة ، المقدرة المحسوبة ،

المتصرفة ، السرية ، القائدة لسنن الكون) قوة عليا مفارقة للواقع ، ليست من جنسه ، لكنها قادرة على تسخيره ، والتأثير فيه ، مهما تحاول إرادة الإنسان - الواقع ، أن تصده حتى حين تختار وسائل التصدى ، والتحايل ، تختار وسائل تساعد « القدر » من حيث أرادت مواجهته والتحايل عليه .

ويتخفى « القدر » دراميا فى وسائله المنفذة ، فيصبح داخل الشخصية المتعاملة مع العناصر الكونية الموصلة له ، أو التى يعتقد أنها علامات على القدر ، وهنا تصبح « السماء » منزلة « القدر » لأنها - فى هذا الوضع - مصدر الخير ومهبط الشر ، تلجأ لها الشخصيات لترى ، حظها ، نصيبها ، قدرها مستدلة بعناصر السماء ، أقصد عناصر الكون الحسية التى هى مظهر لغيبية القدر ، وهنا تبدأ الثنائية الضدية ، (القدر # الإنسان) ، (الخير # الشر) (تمنى الخير # النفور من الشر) متجلية فى صور شعرية تحمل دلالاتها .

وتظهر صور شعرية كونية مادتها عناصر « الفلك » « الدوار » المسبب لتحول عناصر الكون من حالة لحالة ضدها (مثل الليل # النهار) تكون الثنائية وهى ضرورية لبيان (التحول ، والتضاد ، وتضايف النقيضين) وتكون « الجوارى » الشمس ، النجوم ، الكواكب ، القمر ، السنا ، الشعاع ، عناصر تكوينية للصور الشعرية المرتبطة « بالمصير » الناتج عن علاقة الانسان « بالقدر - السماء - الفلك - عناصر الكون السيارة) وتربط الشخصية مصيرها بعلامات أهمها على الاطلاق الصورة الشعرية المرتبطة « بالنجم » وبسبب ذلك تكون الصورة الشعرية للنجم هى المسيطرة على الصور الشعرية الكونية فى حالة سياق المصير أو القدر ، ثم الصورة الشعرية الشمس (الشروق # الغروب) فى حالة أصول كليوباترا الأسطورية ؛ ومن الصورة الشعرية النجم تخرج ثنائية المصير (المجد # الموت) التى تتجلى شعريا فى (سطوع النجم # أفول النجم) وترتبط دلالات سطوع النجم ولمعانه ، بتحقيق المجد وتحقيق السعادة ، بينما يمثل أفول النجم غروب الشمس بداية صراع ينتهى بالشروق ليعود ثانية ، وهكذا لذلك كانت الصورة الشعرية التالية فى الأهمية هى الصورة الشعرية الشمس ، وما تفيض به من دلالات (الشعاع ، السنا ، التوهج ، القدسية ، العلو ، الأصل الأولى الكبير والغالب) وترتبط هذه الصورة الشعرية أساسا « بكليوباترا »

الملكة ، وتدل عليها وعلى أصولها المقدسة . وهنا يقوم صراع آخر على المستوى الكونى بين الصورة الشعرية النجم (المصير المحتوم) والصورة الشعرية الشمس (التواجد الساطع) . وهى ثنائية ضدية ، بين المصير والكونية الانسانية ، ستتضح أكثر عند الثنائية الضدية التالية وهى أفول نجم كليوباترا (القدر - المصير) فى الوقت الذى تضيئ فيه أصولها (الشمس) بالانتحار الجليل (أفول نجمها) والمحقق لسطوة القدر والمؤكد لعنصر الثبات فى نظام الكون وفى علاقة الإنسان به . ويتوازى هنا « الموت » مع « الإخفاق » وحرمان الشخصية من تحقيق آمالها وإرادتها حين يصبح الموت ، هو التجلى الحى - إن شئنا المأح ثنائية - للقدر فى علاقته بالإنسان ، ونهاية لعلاقته ، الكونية مع الإنسان أى لينتصر ، الكون - القدر - السنن الكونية التى يقوم عليها النظام الأزلى للكون وللإنسان .

وتتحول العلاقة الكونية مع الإنسان ، من السماء (القدر) إلى الأرض لتتجلى فى (الزمن) ، وتتحول إلى ثنائية ضدية جديدة بين (الزمن) وبين (إرادة الإنسان) والزمن دلالة ثنائية مزدوجة فى المسرحية ، هى عنصر (الثبات) فى ديمومته المطلقة ، وعنصر (تحول وتغير) فى إرتباطه بمصير إنسانى محدود ونسبى ، تمليه عناصر الثبات الكونية ، لتتم الدورة المغلقة ، وتبدأ دورة جديدة .

داخل إطار دورة الزمن المغلقة التى تفرض ثنائيات ضدية بالضرورة (نهار # ليل) لا ثالث لهما ، تتوازى الصورة الشعرية السعادة ، مع النهار وتتوازى الصورة الشعرية الموت أو الإخفاق مع الليل وبالمقياس نفسه تتناقض الألوان (الأبيض ، النهار) مع (الأسود ، الليل) الناتج من مصدره الشعرى (سطوع النجم ، وطلوع الشمس) ضد (أفول النجم ، غروب الشمس) .

ويصبح (القدر - السماء - الفلك - الزمن - الموت) طرفا واحدا فى ثنائية طرفها الثانى (الإنسان - الإرادة - وسائل المواجهة) ، ومواجهة هذا التناقض ، يكشف عن تأكيد الثبات الكونى ضرورة ثبات الأصل الاجتماعى بطريقتين :

الطريقة الأولى : من جنس طرف التحدى القدرى وتتجلى فى : السحر (الذى يشل الطاغوت ويحول العدو رمسا أو حجارة) والكهانةوالشفاعة (التى

تستجلب البركات والأمن) والصلاة (وهى المعينة على شدة الزمان) ويأتى على الترتيب أدوات غيبية أخرى (الكف ، قراءة الكف) للتنبؤ بما هو آت فى غد ، و (التنجيم) لمعرفة الطالع واتجاهات السعد والنحس ويظهر داخل هذه الأدوات تناقض ثانوى بين (اليوم) وبين (الغد) ، ولما كان « الغد » مرتبطا بحركة (الأفلاك - الزمن) فى دورة جديدة ، تجعل اليوم أمس) والغد (اليوم) حتى تنتفى عنه الغيبية القدرية ، ويكتسب صفات الحاضر المعروف والمعيش ، تتجه بنا الدورة (اليوم ، الأمس) إلى دورة كونية مغلقة متكررة ، متشابهة ، وبذلك ترتبط الصورة الشعرية بحركة الزمن وبحركة الإنسان الاجتماعية وتكشف حركة النسق العام المتحكم فى هذه الدورة وهذه الأدوات الغيبية التى هى من جنس الغيب ، (مصدر الخوف) تنتهى بانتصار « القدر » بالطبع لأنه رمز السلطة الكونية المتحكمة فى كل شىء .

الطريقة الثانية :

تقوم على « العقل » لمزيد من الأناة ، والاتزان . والعقل - فى هذه الحالة - صديق الصواب ، عدو الخطأ ، لأن الخطأ يستوجب غضب (القدر - الكون - الزمن) وهى عناصر الثبات ، والصواب يستوجب (الخير عندها والسعادة) ولاشك فى أن الخطأ ، يعنى هنا الإضرار بنسق وسنن الثبات فى (الكون - الإنسان - المجتمع) وتبرز هنا ثنائية ضدية تنشأ عن : تقابل (الصواب # الخطأ) (العقل# الانفعال) (الثبات# التحول) حتى تنصر الطرف الأول ، بالضرورة .

وانتصار « العقل » انتصار « لعناصر الثبات » على مختلف المستويات لذلك فهو أفضل وسائل المواجهة والخلاص فى آن ، لأنه يبرر ، ويتقبل ، ويواجه ويحقق أزلية السنن (الكونية - الاجتماعية) فلابد من « تقبل » قيم « العقل » وما يتوازى معها ، ولابد من رفض ما يتناقض معها ، وما يرتبط بما يتناقض معها .

وتقوم ثنائية ضدية ناتجة عن تناقض (العقل الأناة # الانفعال التسرع) يتفرع منها ثنائيات أخرى : تتجلى فى : (العقل # العاطفة) ، (الواجب # الحب) ، (الفضيلة # الرذيلة) ، (الخير # الشر) ، (العقل #

القلب) ، (العلا # الغواية والهوى) ، (المرأة # الرجل) ، (الانتماء إلى الأرض والوطن # عدم الانتماء ، وتغليب الهوى الشخصى ، (المجتمع # الفرد) (الثبات # التغير) ، (الماضى # الحاضر) .

وتتلخص هذه الثنائيات كلها فى ثلاثة محاور : (القدر - الإنسان) ، (الواجب - الحب) ، (الانتماء - الهروب من الانتماء) وينقسم الصراع الدرامى تبعا لها منعكسا فى الصورة الشعرية (وهى القرينة التشكيلية).

ويجب أن نلاحظ أن قطبى الصراع الثنائى الضدى بين (القدر - الواجب - الأرض) كطرف ثبات أول وبين (الإنسان - الهوى - عدم الانتماء) الطرف الثانى من الصراع ، ينتميان إلى قيم فكرية مطلقة ، قابلة للتكرار ، وللتشابه لأنها تنتهى إلى تناقض تجريدى ، قابل لأن يتشكل فى تجليات كثيرة ، ليس فى مصرع كليوباترا فحسب ، لكن فى بقية مسرحيات شوقى الشعرية أيضا . لذلك يصبح اختلاف الشخصيات والأجواء أختلافا نسبيا يعود إلى المركز ، وبالتالى تنتمى عناقيد الصور الشعرية فى « مصرع كليوباترا » ثم فى بقية مسرح شوقى إلى هذه الثنائيات الضدية المطلقة ، تأخذ تجليات مختلفة ، لكنها تظل متجهة لبؤرة الصراع الثنائى ولخدمة عناصر الثبات .

تأخذ شخصيات مصرع كليوباترا صفات أخلاقية ، وسلوكية من البداية إلى النهاية ، بشكل ثابت ، وحينما تغير بعضا من صفاتها ، يكون التغير فى صالح البنية العامة لحركة الصراع ، ويخدم رغبة شوقى فى توحد مجموعة من شخصيات المسرحية فى محور واحد ضد المحور الثانى بالضرورة . فتحول « زينون » من نفاقه لكليوباترا إلى مناقض لها على يد مساعديه (حابى ، ديون ، ليسياس) وإقامة « أنطونيو » بعد اكتشافه لخطورة « الحب » الذى كان معول هدم مجده ، وانسحاب « كليوباترا » فى البداية من معركة « أكتيوم » وانتحارها أخيرا ، وكذبة الطبيب « أولمبوس » التى أدت لانتحار أنطونيو ، ثم مصرع الطبيب نفسه « بالحية » التى صرعت كليوباترا ، كل ذلك يوحد اتجاه الصراع بين المتناقضين ، لينجه الصراع كله إلى تحقيق وترسيخ قيم الثبات فى مستوياته الثلاثة (القدر - الواجب - الوطن / الأرض) .

ونجد أن تحول زينون وكليوباترا وندم أنطونيو وكذبة الطبيب ومصرعه أحداث

تأتى فى عبارات منطقية تبعد عن استخدام الصورة الشعرية ، مما يوحى بنطق الشاعر وتدخله فى توجيه الفكر :

يقول حابى :

فدينا الوطن الغالى بالجنس وبالدين ..

يقول زينون :

كفى ، أنى نفضت يدىَّ منها ومزق عن بصيرتى الغشاء
(ص ١٤)

معاذ الله عدونى من العصبة عدونى
(ص ١٥)

وتقول كليوباترا عن هروبها من المعركة :

وتبينت أن روما إذا زالـ ـت عن البحر لم يسد فيه غيرى
(ص ١٨)

فنسيت الهوى ونصرة أنطنيـ ـوس حتى غدرته شر غدر

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر
(ص ١٩)

ويقول أنطونيو بعد الأفاقة وبعد هروبه من المعركة ، محدثا « أوروس » صديقه وتابعه الأمين :

إذن لم أكن فى الوغى بالجبان ولاخنت أوروس عهد الهوى
وتشهد أنى أنوطونيوس وأنى أبن روما وأنى الفتى
(ص ٥٢)

ويقول لروما :

يا أم عذرك فى اتهام بنوتى باد ، وعذرى فى العقوق كذاك
(ص ٥٤)

ويقول لكليوباترا :

عاديت قومى فى هواك واضرمت روما علىَّ الحرب من جراك
(ص ٥٥)

وكليوباترا، تحتمى بالموت ليصون جلالها، وجلال وطنها عند الانتحار:

فرمت الموت لم أجبن ولكن لعل جلالـه يحمى جلالى
وقد علم البرية أن تاجى نمته الشمس والأسر العوالى
يطالبنى به وطن عزيز وآبـاء ودائعهم غـوالى
(٩٢)

كل هذه المواقف تساعد على توحيد (الأرض / الوطن / الواجب) فى مواجهة (الحب / وعدم الانتماء) فى حين يتعالى « القدر » متصرفا فى المحورين .

وتنقسم الصور الشعرية داخل النص بين قطبى الثنائية كما تنقسم الشخصيات فتنتمى كليوباترا ، أنوبيس زينون ، حابى ، ديون ، ليسياس من الجانب المصرى (المتناقض هو الآخر وفى الوقت نفسه مع أكتافيوس ، القواد الرومان ، الطبيب) وتنتمى كلها إلى المحور الأول ، ويقف فى المحور الثانى : أنطونيو فى المقام الأول ، ثم تابعه وتابعتا كليوباترا لارتباطهم بحب أنطونيو أو كليوباترا وليس بحب الوطن ، لذلك يمكن أن نقول إن ممثلى الصراع عامة هما : كليوباترا (الواجب / الوطن) ، أنطونيو (الهوى) .

وينتصر الطرف الأول ، الوطن والواجب ومن ثم تصبح الشخصيات أدوات معينة لتحقيق التصور الأخلاقى ، وتكشف فى الوقت نفسه عن القضية الملحة على فكر شوقى فى مصرع كليوباترا أنها قضية الأرض / الوطن / الأمس التليد ، فى مواجهة الطرف المتضاد الاستعمار / العدو / اليوم ، وتعكس الصور الشعرية ، منقسمة الانقسام الثنائى نفسه ، بطريقة رمزية هذا الصراع وتتوازى كما قلنا من قبل مع مثيلاتها فى البنية العميقة للنص ، فى علاقة مجازية ، رمزية ، بين (الدال) الصورى ، و (المدلول) البنيوى والمضمونى ، لتتناسب مع النص كله كدال ، يتوازى مع البنى الخارجة التى ولدته ولابد أن يقوم هو بوظيفة تخدم البنى المولدة (الأم) .

هوامش « مصرع كليوباترا »

(١) Clemen,, The development of the imagery of shakespear p.p.5. .

(٢) محمد صبرى السوربونى ، الشوقيات المجهولة ، جـ ٣ ، ص ٤٢ ، ط ٢ ، دار المسيرة - بيروت ، ١٩٧٩ م .

(٣) محمد يوسف نجم ، المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٧ ، ٨ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٦ م .

(٤) أحمد عبد الوهاب أبو العز ، أثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، ص ٣٠ ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٣٢ م .

(٥) نفسه ، ص ٣١ .

(٦) نفسه ، ص ٣٢ .

(٧) Clemen,, the same. p.p. 89. .

(٨) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٤٠ ، دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ م .

(٩) أحمد شوقى ، مصرع كليوباترا ، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ .

(١٠) نبيلة إبراهيم سالم ، نقد الرواية ، ص ٥٩ ، سلسلة كتاب الشهر رقم ٣٠ مطبوعات النادى الأدبى ، الرياض ، ١٩٨٠ م .

(١١) يلاحظ ارتباط وظيفة الأفعى المرتبطة بحرمان الإنسان من ثمار انتصاره وإفشال خططه وإفساد صناعته ، متجلية فى مصرع كليوباترا وفى كتب التراث الدينى والأساطير .

(١٢) Clemen,, the same,,, p.p.134. .

(١٣) عبد المنعم تليمة ، وعبد الحكيم راضى ، النقد العربى ، ص ٤٥٩ ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧ م .

(١٤) سفر التكوين ، ٣ : ١٤ - ١٥ .

(١٥) جيمس فريزر ، الفلكور فى العهد القديم ، ترجمة نبيلة إبراهيم ، جـ ١ ، فصل التكوين ، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ م .

(١٦) مزامير داود ، المزمور : ٥٨ ، ١٤ ، ٣ ، ٤ ، وانظر التشبيهات نفسها فى سفر أشعيا ٥٩ : ٣ ، ٥ / توراة ، وانجيل متى : ١٢ ، ١٣ ، ٢٣ : ٢٤ .

(١٧) الأمثال ، ٢٣ ، ٢٤ ، والدلالة نفسها فى سفر التثنية : ٣٢ ، ٣٣ / توراة .

(١٨) سفر أيوب : ٢٠ : ١٣ ، ١٧ .

(١٩) مزامير داوود : ١٤٠ :٣ ، ٤ .

(٢٠) سفر أشعيا : ٥٩ : ٣ ، ٥ .

(٢١) سورة الأعراف : آية ، ١٠٧ وسورة الشعراء ، آية ، ٣٢ .
(٢٢) سورة الشعراء : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ .
أنظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، مادة ثعبان وحية : مؤسسة جمال للنشر – بيروت ، بدون .
(٢٣) جيمس فريزر ، الفلكور فى العهد القديم ، جـ ١ ، ص ٣٨ .
(٢٤) نفسه ، ٣٤ .
(٢٥) بلوتارك ، مقتطفات ملحقة بمسرحية : أنطونيو وكليوباترا ، تأليف وليم شكسبير ، ترجمة لويس عوض ، ص ٢٠٠ سلسلة مسرحيات عالمية (٥٤) .
(٢٦) ونشير هنا إلى تجاوب النصين ، التجاوب الذى عكس قدرة شوقى على إعادة صياغة الموقف المصرى – جماليا – فى مقابل الموقف الشكسبيرى فى شكل يعكس رغبة شوقى فى المعارضة خاصة لحظة الدفاع عن كليوباترا ضد إهانات شكسبير .
(٢٧) برنارد شو ، قيصر وكليوباترا ، ترجمة إخلاص عزمى ، سلسلة مسرحيات عالمية المؤسسة المصرية العامة (٣٤) .
(٢٨) أحمد شوقى ، الشوقيات ، المكتبة التجارية ، ١٩٧٠ م .
(٢٩) Stephen Brown, image and truth, p.p. 25,, Rome,,, 1955
(٣٠) نعيم حسن إليافى ، الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ص ٥٢٩ ، رسالة دكتوراه ، آداب – القاهرة ، ١٩٦٧ م .
(٣١) Clemen, The development of the imagery of Shakespear P.P. 117 .
(٣٢) كمال أبو ديب ، الأنساق والبنية ، ص ٧٤ ، فصول ، العدد الرابع المجلد الأول .
(٣٣) عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، ص ٣٥ .
(٣٤) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء ، والتجلى ، ص ٨٩ .
(٣٥) برادلى ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس ، ص ٤٣ ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٢ م .
(٣٦) شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، ص ١٤٠ . دار المعرفة – القاهرة ط ٢ ، ١٩٧١ م .
(٣٧) جيروم ستولنيتز ، النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٤٢٢ ، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٤ م .
(٣٨) لوسيان جولدمان ، المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ص ٨ مجلة آفاق ، المغرب ، السلسلة الجديدة ، العدد العاشر .

الصورة الشعرية
فـــى
قمبيـــز

■ قمبيـــز :

- وظائف الصورة الشعرية المفتاح .
- ثنائية الصراع وتضاد العلاقة .
- الجذور الدلالية للصورة المفتاح .
- التشكيل الجمالى للصورة المفتاح .
- الصورة تعكس ثنائية البنية وتضاد العلاقة .
- الصورة تشكل الصراع .
- الصورة تشكل الشخصية .
- الصورة تشكل المصير وتفسره .

وتكمل مسرحية قمبيز المزدوجة الأولى ، كاشفة عن التواصل الفنى ، والتشكيلى ، سواء فى تقنيات المسرح أو فى الصورة الشعرية ، وتبدأ من رصد الصورة الشعرية المفتاح توحيدا للإجراءات .

وظيفة الصورة المفتاح

(الشمس # النـــار)

الصورة المفتاح تكشف عن ثنائية الصراع وتضاد العلاقة ، وهى تتوازى مع طرف الصراع الأول (نتيتاس) وتتوازى مع أطراف أخرى من جنس هذه الشخصية وتنتمى جميع تجليات هذه الصورة المفتاح مع الملوك المصريين مساهمة فى تصوير الجو العام ، بما فيه من جذور أسطورية مقدسة حيث تصل الصورة الشعرية المفتاح بين العناصر المقدسة وبين شخصيات محددة وتطابق بينها أو تثبت علاقة تشبيهية ما ، حتى إذا أطلقت الصورة المفتاح تداعى إلى السياق الدرامى شخصيات محددة ودلالة خاصة تمثل جزءا رئيسيا من بنية النص ورؤية المبدع ، وهى تبنى فى الوقت نفسه جزءا من البنية المجازية الرمزية التى هى بنية سطحية للنص .

وتأخذ الصورة « المفتاح » وظيفتها الدرامية على عدة محاور دلالية فى قمبيز : الأول : تأخذ الدلالة العامة فيه دلالة « السيطرة والغلبة على المشرق والمغرب » على لسان نتيتاس :

عن قمبيز :

يسيـطر كالشمس سلطانـه على مشرق الشمس والمغرب

(ص ٥٨)

ثم تأخذ دلالة « الطول والعزة » على لسان الشبان المصريين فى رثائهم لأبيس :

القـرن كـالشمس طـال وعـز فى الـعـالـمين
(ص ١٠٣)

ثم فى المحور الدلالى الثانى ، تأخذ دلالة « الخلود » وتتوظف الدلالة فى بيان الأصول النسبية للملكة « نتيتاس » ، وهنا تشترك أكثر من شخصية فى توجيه الدلالة « الخلود » إلى نتيتاس بخاصة :

قمبيز عن نتاس

- أنـا لـلطين سـلـيـل وهى « للشمس سليلة »
(ص ٥٩)

وتقول نتاس عن نفسها لحظة المفاخرة بالنسب أمام قمبيز وفانيس :

- « بنت الشمس » بنت العواهل » الأرباب »
« والدى فى السماء فهو إله »
(٦٥)

وهذه الشمس (الصورة الشعرية) أرسلت نتاس لحظة الحسم والتضحية شعاعا من جنسها لتؤدى وظيفة الشمس الإله :

سارع :

لقد « بعثتها الشمس » من عرش مجدها « شعاع هدى » من حيرة وضلال
(ص ١٤)

أى أن نتاس صورة مصغرة من الشمس (شعاع) على لسان الملك ، أما على لسان غيره فهى الشمس فعلا - على لسان الوصيفة - أو هى كالشمس لحظة التوهج فى حوار نتاس مع الوصيفة :

تتى لنتاس :

أنت « كالشمس فى الضحى فـانشرى الحسن والضيـاء
(ص ٤٧)

تتى - وقلت عن « شمس النهار »

نتاس - مشرقة

ولذلك تصبح ابتسامتها « كالصبح » فى نظر الوصيفة ،،، والصبح نتيجة عن شمس النهار المشرقة :

أيــن إذن تـبـســـــم « كالصبح من فيك يُرى »
(ص ٥٢)

واتحاد الصورة الشعرية الشمس مع نتاس يحول نتاس إلى رمز شعرى درامى ، ويوظف الصورة الشعرية المفتاح محورا أول للصراع ، يجمع حوله الدلالات القريبة منه . والمحور الثالث الذى تتحرك خلاله الدلالة المركزية للصورة المفتاح هو أطلاقها على « الملك » سارع مثلما أطلقت على نتاس من قبل :

نفريت :

سلام يا « ضحى الشمس » ويــا غـــــرة آبـيس
(ص ١١)

وغرة آبيس ستأتى ختاما للمسرحية كشعاع مباح ، لكن بعد مقتله على لسان :

الكهـــان :

هـذا « شعـاع الصبـاح أم غـرة فى الجبـين »
(ص ١٠٣)

وهنا نلمح إلى وظيفة التنبوء والتمهيد والربط بين الشخصيات بالصورة الشعرية وإكمالا لما سبق نجد جبين الملك شمسا حين يتحول الملك إلى شمس مثل نتاس ليجمع جبينه جبين الشمس المبهر :

حوتيب :

– لا ، هذا شديد « جبين الشمس » تنبو العين عنه .
(ص ٤٣)

لذلك ينادى من الأقزام « دهقان » و « أسوار » أن يقتبسا الأنوار من الملك سارع والأنوار نتيجة منطقية متولدة عن كون الملك شمسا على المستويين الدرامى والرمزى :

تعـال يـا دهقـان أرقـــص مـعـى
وأنت يـا أسـوار قـم أطـلـــع
واقـتبـسـا الأنـوار مـن ســـارع
(ص ٣٩)

واتحاد الشمس مع الملكة نتاس ، ومع الملك سارع ثم مع أبيس ، يربطها

بالأصل العقائدى الشعائرى للصورة المفتاح حيث تصبح التحية تحية نابعة من الأصل الكونى ، وهما صورة منه بالطبع كما يربط الملك بالمعبود المقدس وكذلك نتاس ، فى حوار :

نفريت :

« تحية الشمس » لسارع أبى تحيـة المعبـود آمـون
(ص ١٤)

المهرجون :

- تحيات لفرعون « سلام الشمس للملك »
(ص ٣٨)

فانيس :

- « سلام الشمس » من « مصر »
(ص ٦١)

ويلاحظ أنه على المستوى الدرامى ، كانت « نتاس » هى الشخصية الفعالة بينما كان الملك سارع سطحيا ، متلقيا ، لم يحول الأمور بل حولتها نتاس بمغامرتها الوطنية . لذلك فالغالب على الصورة المفتاح التوازى مع نتاس دلاليا ورمزيا . ولقد انعكس الصراع على استخدام الصورة المفتاح ، وعلى توظيفها دراميا : ذلك أن العداء السياسى والتضاد الدينى (آمون # النار) ، (الشمس # النار) انعكس فى استخدام الشخصيات للصورة المفتاح ، فهى لا تستخدم على لسان الشخصيات الفارسية إلا مرة واحدة ، على لسان قمبيز وفى سياق السخرية والتعريض (هى للشمس سليلة) وتستعيض هذه الشخصيات بالصورة الشعرية (النجم ، القمر) للدلالة على العلو ، والرفعة ، متوازية مع استخدام المصريين للصورة المفتاح . أما الشمس (نتاس) فهى لا تصف أحدا بالشمس لاعتقادها بأنها الملكة المصرية والباقون مغتصبو المُلك من أبيها . لذلك تأتى الصورة الشعرية القمر لتحل دراميا محل الشمس . وتبدأ باستخدام نتاس للمقارنة بين « سارع المغتصب » وبين « قمبيز الغازى » :

نتـاس

إن فـرعـون كـوكـب صـاهـر اليـوم كـوكبـا
(ص ٢٥)

ثم على لسان ،
فارس عن قمبيز :

ولكن فتى خير كالسحاب وضيئ البشاشة (كالكوكب)
(ص ٥٧)

ثم تساوى نتاس بين الشعر وبين الكوكب فى وصف قمبيز السابق ، تقول لتى الوصيفة :

صدقت « تتا » هو زين الشباب إله القنا « قمر » الغيهب
(ص ٥٨)

ويلاحظ هنا أن الصورة الشعرية الفلكية أقل بكثير - من حيث الاستخدام - من مصرع كليوباترا . كما أن المصريين يستخدمون الصور (الفلكية) ذات الصلة بالشمس وما يتفرع عنها فى مواجهة استخدام الفرس للصورة الشعرية « النار » مما يكشف عن الدور الدرامى لهذين الاستخدامين ، فى الدلالة على تضاد العلاقة بين الصورتين ففى مواجهة النسب الشمس ، يكون النسب النار عند الفرس ، وعلى لسان قمبيز :

أنا قمبيز بن كسرى أنا جبار الوجود
وأنا النار (أصولى) (وبنو النار) جدودى
(ص ٧٢)

كما يقف آمون / الشمس دائما فى مواجهة النار أو ندا لها لحظة الصراع الدرامى ، أو بيان المفاخرة :

الفرس - تعالت قدرة النار
المصريون - تعال الرب آمون
(ص ٤٣)

فانيس - سلام الشمي من مصر سلام النار من فارس
(ص ٦١)

نتاس - يا نار كونى حوله أدركه يا آمون رع
(ص ٧٤)

وذلك لأن النار إله للفرس تتوازى مع آمون إله المصريين ومع عجل آبيس ومع

الشمس ويتضاد معه فى الوقت نفسه :

قارس – النار إله لنا

أزدشر – ما الفرق بين العجل والنار .

(ص ٩٤)

ويأخذ الصراع بين الصورة الشعرية الشمس والصورة الشعرية النار بعده الرمزى ، حين تعبر الشخصيات عن الصراع السياسى بالصراع بين الشمس العالية أو العجل الإله الأرضى الذى حلت فيه روح الشمس وبين النار ، ومن ثم يصبح انتصار النار على العجل الموازاة الرمزية لانتصار الفرس على المصريين الناتج – جماليا – من الصراع بين الصورتين الرئيستين الشمس (ثم العجل) والنار . لذلك نجد (الشمس / نتاس) تفكر فى عمل بيت للنار ، مجاملة للفرس لحظة أن قررت التضحية من أجل الوطن :

نتـاس :

أنـا إن عشت شدت للنار بيتا مطنبا
فى عيون الوهاد من فارس أو على الربا
كلما لاح ضوءه هزت الأرض منكبا

(ص ٢٥)

وتعبر عن تمكين العدو الفارسى فى أرضها ، استعاريا بإشعال النار فى مصر تقول رافضة مستنكرة :

وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا وما بوأتنى من ربى وظلال ؟

(ص ٧٦)

وحينما يقتل العجل آبيس وينتصر الفرس ، يصبح – مجازيا – أكل النار للعجل على لسان قمبيز ، انتصار للفرس على المصريين :

أجل غدا يقال فى الأخيار العجل قد بات طعام النار

(ص ٩٦)

ندرك هنا الدور الدرامى للصورة المفتاح فى تضادها مع الصورة النار فى صياغة الهيكل الثنائى لصراع الأضداد ، حيث تتحول الصورة الشعرية إلى حدث درامى إذ إن التهام النار للعجل ، وبقاء نتاس حية ، هو التوازى مع انتصار الفرس وبقاء

الأرض / الوطن حية (نتاس) لديها القدرة على مواصلة الصراع .

ويجتذب المركز الدلالى إليه صورا شعرية تنتمى إلى الحقل الدلالى الخاص بالصورة الشعرية المفتاح . وتكون الصورة المفتاح فى علاقتها الاستعارية بالشخصية ، مصدر الاجتذاب الدلالى ، حيث ترتبط (المرأة والظبية والشمس) فى سياق دلالى مشترك يمثل معبرا للصور الشعرية الفلكية أعنى الصور الشعرية للنور ، والقبس ، والضياء وتتم النقلة على لسان « فارسى » لحظة الشراب والسكر :

- وغاذة تسقى ، أم الظبية ، أم شمس الضحى

(ص ٣١)

وبالتالى تصبح « الخمر » وصفاتها مشتقة من الصورة المفتاح ، لحظة الشراب حيث تبدأ بتوازى الساقية ، والظبية والشمس ، وتصير إلى الخمر التى توصف بالشعاع المفرح ، والسنا ، والقبس ، وسراج المهرجان ، وشمعة العرس ، وابنة الظل والشعاع :

فارس - القدحا القدحا هاتوا (الشعاع) المفرحا
(هات السنا هات القبس) هات الشذا هات النفس
هات (سراج المهرجان) هات (شمعة العرس)
هات ابنة (الشعاع والظل ابنة العذب السلس

(ص ٣١)

و « الصورة التابعة » تؤكد دلالة الصورة المفتاح ، وتعكس حالة الشخصية لحظة الحديث ، وتعكس اختلاط العوالم لحظة السكر ، والصورة الشعرية « الشعاع » تقوم بوظيفة درامية هامة إذ تربط بين شخصيات : كليوباترا ، ونتاس ، وهيلانة ثم عجل آبيس ، وهى صورة نامية بالقطع لأنها تؤدى وظيفة الربط بين عالمى مصرع كليوباترا وقمبيز ، وتعكس تواصل التقنيات ، والوحدات الوظيفية المتجلية فى الصورة الشعرية وعلاقتها بالتقنيات الدرامية وتعكس أيضا التشابه فى وصف الشخصيات ذات النمط الواحد عنه شوقى ، مؤكدة ثوابته الجمالية والفكرية : ففى وصف أنوبيس لكليوباترا وهيلانه ، وفى وصف سارع لنتاس وفى وصف الكهان لجبين آبيس تواشج واضح وتيمة درامية هامة ، توحد

مصدر الصورة ، مع الشخصية والموقف ، ففى مصرع كليوباترا ، نقرأ على لسان :

أنوبيس – وهذا الملاك (مشيرا لهيلانة)

.....

كمولاته طليق الإرادة حر الحجى

....

تمشى على جنبات الحياة كما يتمشى (شعاع الضحى)

يخوض الوحول ويغشى العلى ويأوى الحضيض ويعلو الذرا

.....

ولكنه طاهر حيث طاف نقى الذيول عفيف الخطا

(٢٦ / ٢٧)

وفى قمبيز نسمع على لسان الملك سارع عن نتاس :

لقد بعثتها الشمس من عرش مجدها « شعاع هدى » من حيرة وضلال

(ص ١٤)

كما وصف عجل آبيس المقدس بالصورة الشعرية نفسها: على لسان الكهنة:

يا صورة من فتاح ومن سنـــاه المبين

هذا « شعاع الصباح » أم غـرة فى الجبين

(ص ١٠٣)

وهنا تعكس الصورة الشعرية (المفتاح) فى تجلياتها المتعددة – وفى تضادها مع الصورة الشعرية النار ، وتوازيها مع الصورة الشعرية الكوكب ، القمر – تعكس حركة الصراع الدرامى بطريقة مكثفة يلخص الدلالة العامة للصراع ، فهى أولا ، توازت فى الوصف مع نتاس وما تمثله (الأرض / التقاليد) ثم تضادت مع قمبيز والنار بشكل يعكس التضاد القائم بين الضياء الهادى والنار المخربة ، مع ملاحظة أنها توازت مع الفراعين والقواد فى لحظات السلم والحرب ، وتبدو حركة الصورة الشعرية المفتاح مع هذه التوازيات والمتضادات ، دالة على حركة الصراع الدرامى بين المصريين (فى مصر وفارس) وبين الفرس ، فانتصار الفرس عبر عنه مجازيا (بالنار تأكل العجل) وبقاء نتاس حية (ببقاء الشمس مصدر الحياة) ومن ناحية

أخرى تربط الصورة المفتاح بين بطلتى المزدوجة الأولى (الفرعونية) كليوباترا ونتيتاس ، الأمر الذى يكشف عن تواصل وظيفة الصورة المفتاح ، خاصة قدرتها على بيان العلاقة بين الشخصيات دراميا ، حيث تبدو علاقة مهمة بين كليوباترا ، وهيلانة ، وانطونيو لحظة موته ثم بين نتيتاس والفراعين والآلهة وعجل آبيس . الأمر الذى يعطى الصورة الشعرية وظيفة بيان ثبات بعض عناصر الرؤية الشوقية ، لأن إلحاح شوقى على صور معينة وربطها بشخصيات أو صفات خاصة لبعض الشخصيات - خاصة الشخصيات الرئيسية - يعطى دلالة على ثبوتية عناصر الرؤية الجمالية .

وغلبة العلاقة الاستعارية للصورة المفتاح ، سمة دائمة فى مسرح شوقى ، وفى قمبيز يسود التشكيل الاستعارى ، وقد يأتى التشكيل تشبيهيا (يسيطر كالشمس سلطانه ، القرن كالشمس ، أنت كالشمس فى الضحى) . معنى ذلك توحد الصورة الشعرية المفتاح مع الموقف الدرامى ، وتعطى الصورة المفتاح دورها الدرامى ، وتصل بين الصورة المفتاح وجذورها التراثية الأسطورية ، الأمر الذى يكشف عن توازى الصورة مع الشخصية خاصة فى شعر شوقى الغنائى تستخدم الشمس ومشتقاتها أكثر من أى صورة شعرية أخرى ، خاصة فى قصائده التاريخية والرثائية ، وعلى وجه الترتيب قصائد الرثاء ثم قصائد التأريخ واختص الجزء الأخير بأقل المواضع[٢] .

واستخدام الصورة الشعرية الشمس كمفتاح للمحور الفرعونى يكشف عن خروج الصورة من مادة الموضوع المعالج ، واستخدامها فى الرثاء والوصف (بالجلالة) وهو المحور الدلالى المشترك الذى خرجت منه لدى شوقى فى قصائده وفى مسرحه الشعرى ، مع ملاحظة أنها أكثر صوره الشعرية تكرارا ودورانا فى الشوقيات وهذا أحد عناصر الثبات الدلالى فى مسرحه حيث تتكرر كتيمة تكشف عن محدودية العناصر ، وتحولها إلى رموز شعرية تصور العنصر الرئيسى فى المسرحية والجو العام - أيضا - حين تخرج العلاقات الدرامية فى صور شعرية تتوازى أو تتناقض فيما بينها وفق علاقة الصورة بالسياق الدرامى .

دلالة التشكيل الجمالى للصورة المفتاح

يقوم التشكيل الجمالى للصورة الشعرية فى قمبيز بدور درامى ، يربط بين غلبة الاستعارة والتوحد بين دلالة الصورة (الشمس) بكل جذورها اللغوية والتاريخية الأسطورية وبين الشخصية الدرامية نتيتاس فى المسرحية ، وغيرها من الشخصيات الملكية أو ما ينتمى منها إلى الفراعين بالتحديد ، ثم هى تأتى فى سياقات تعطى الصورة المفتاح وظيفة الوصف والمقارنة والتمثيل . لذا ، نجد أن العلاقة الشكلية القائمة بين طرفى الصورة المفتاح – هنا – تتوازى مع علاقة التجربة التى نجدها فى علاقة الشخصية بالأصل الأسطورى الشعرى فى الصورة المفتاح . أعنى أن علاقة الشخصية بالشمس علاقة عقلية ، شكلية لأنها تعطى مبرر العلو للملوك من خلال استمداد مبرر سلطتهم من الآلهة الشمس أو كبيرة الآلهية الشمس ، وحديث الشخصيات الذى تستخدم فيه هذه الصورة لا تراعى البعد النفسى ، بخلاف ما رأينا فى مفتاح مصرع كليوباترا الذى راعى البعد النفسى للبطلة طوال علاقتها بالحية . أما فى قمبيز فالصورة المفتاح على لسان المصريين ، غالبا ، وتأتى مرة واحدة على لسان قمبيز فى سياق السخرية من نتيتاس (هى للشمس سليلة) والتضاد مع النار أصل قمبيز الأسطورى والتاريخى ويعنى ذلك تحول الصورة المفتاح إلى رابط درامى بين نتيتاس وأهلها ووطنها لحظات غربتها فى بلاد فارس ، حيث كانت تتى وصيفتها تصف بسمتها وضحكتها ووجها بالشمس أو بإحدى خصائصها ، فكانت الصورة الشعرية تؤدى دورا دراميا يعود بالبطلة إلى وطنها لحظة النطق بها كما ربطت الصورة الشمس بين الشمس الحقيقية وبين كليوباترا على لسان أنطونيو – كما عرضنا – من قبل .

وتأتى وظائف : التنبوء ، والتنوير الخلفى ، وربط تطور الأحداث بمركز دلالى قائم على انتصار المفتاح كرمز للبطلة وما تمثله اجتماعيا وأخلاقيا ، والتذكير بما جرى ، والإلحاح على الفكرة الرئيسية للمسرحية (انتصار الأرض / الوطن) حيث تنتشر تجليات الصورة المفتاح فى أبعاد زمانية ومكانية تحصر بينهما الفكرة الرئيسية ، كما يقوم التطور الدلالى للمفتاح بدور تخصيص الدلالة ، لأنه يبدأ من

الدلالة العامة إلى اختصاص الصورة بشخصية أو فكرة محددة كما أن علاقتها بالصور الشعرية المضادة يكشف عن الصراع الثنائى بين الشمس والنار شعريا ودراميا . والشخصية التى تستخدم المفتاح تؤكد على هذه الوظائف باستمرار لذا فانتصار المفتاح لعنصر الثبات (الاجتماعى ، الأخلاقى ، الكونى) فى المسرحية وبالتالى فى رؤية شوقى للعالم من خلال الصور الشعرية .

وتعطى الصورة المفتاح (لنتيتاس) القدرة على توحيد الاتجاه ، لتصبح رمزا للوطن والمخلص ، فى حين كانت تصور الجانب الملكى المقدس فى كليوباترا والذى انتصر على الجانب الجسدى الأنثوى بالانتحار فى نهاية المسرحية .

ويرتد بنا البعد النفسى أو التاريخى أو الأسطورى إلى ما حددنا به تعريف الصورة الشعرية (النص) كاستعارة موسعة ، تعكس العالم وتصوره بنسب وبعلاقات خاصة هى فى النهاية رؤية شوقى للذات والمجتمع والكون حيث يكشف قيام العنصر المفرد بأداء مهمته داخل النص عن الانسجام الذى يساعد بقية العناصر على القيام بوظائفها مما يحقق التناغم بين عناصر وعلاقات النص ، لكننا نلاحظ غلبة الجانب العقلى والعلاقة المنطقية فى تشكيل الصورة المفتاح وحتى مع غلبة الاستعارة على تشكيلها ، ويكشف عن اهتمام شوقى بالدلالة ، وكونها محرك صوره ، الأمر الذى يجعل دلالات صوره من قبيل المعانى العقلية التى حللها الجرجانى ويسميها فى بعض المواضع بالمشابهات المتأولة والتى ينتزعها العقل من الشىء للشىء ، لا تكون فى حد المشابهات الأصلية الظاهرة بل الشبه العقلى كاد الشىء به يكون شبيها بالمشبه به .[٣] ومن الاتجاه نفسه ندرك استناد جماليات الصورة المفتاح على الاستعارة القائمة على المنطق نفسه والتى يصفها عبد القاهر الجرجانى فى تقسيمه لضروب الاستعارة بأنها الصميم الخالص من الاستعارة . وحده أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة .[٤] وكما رأينا فى الصورة المفتاح داخل المزدوجة الأولى (كليوباترا / نتيتاس / الشمس) حيث العلاقة العقلية بين طرفى الصورة المفتاح تساعدها على أداء وظيفتها الدرامية بارتباطها بعناصر مقدسة أو بعناصر ذات دلالة مستقرة فى ذهن المتلقى .

بذلك تظهر الصورة المفتاح مركزا دلاليا تتحاور مع بقية الصور الشعرية للنص

فى علاقات (التضاد والتوازى وتبادل المواقع) وهذا ما جعلنا نعتمد الصورة المفتاح مدخلا جماليا ودراميا لفهم بؤرة النص ، لأنها مدخله الأساسى الكاشف عن امتداد صور شعرية داخل نصوصه - الشعرية والمسرحية - يكشف عنها التحليل الجمالى فى مواضعها .

كما أن إلحاح النص على صورة بخاصة يغنى الكشف عن عنصر أساسى للرؤية الجمالية بعامة ، خاصة والصورة المفتاح تستقطب كثيرا من الوظائف الدرامية للنص خلال السياقات العامة والخاصة ، كما أنها ترجعنا إلى أصولها للكشف عن العلاقات المجازية المهمة بين الصورة الشعرية وبين ما تؤديه جماليا ودراميا أعنى تحولها إلى رمز شعرى درامى .

الجذور الدلالية للصورة المفتاح

تظهر « جذور الرؤية الشوقية » من خلال ربط الصورة الشعرية الخمس بمثيلاتها (المنتشرة) فى الشوقيات ، لأن تواصل الصورة الشعرية مع الذاكرة الشعرية يكشف التواصل والثبات إذ تخرج الصورة المفتاح من عالم ، (الفراعنة) فى الشوقيات ، خاصة فى « كبار الحوادث فى وادى النيل » وما بعدها من قصائد : إذ يبدو الفراعنة والملوك المصريون بل المصريون أنفسهم ، بنو الشمس ، الشمس أصلهم ، الشمس والضحى آباء ، نسب البدر أو الشمس حتى إن ماتوا كانوا شموسا غاربين ، ثم نجد الشمس تاجا على رؤوسهم ، لأنها واحدة لا ثانى لها :

يقول شوقى فى « كبار الحوادث » :

وبنو الشمس من أعزة مصر والعلوم التى بها يستضاء
(١ / ١٨)

لك آمون ، والهلال إذ يكبر والشمس والضحى آباء
(١ / ٢١)

بل على قبر نابليون :

نسب البدر أو الشمس إذا جئ بالآباء مغمورهين
(١ / ٢٥٥)

أما المصريون فهم :

الرافعون إلى الضحى آباءهم فالشمس أصلهم الوضيئ المعرق
(٢ / ٦٢)

ولذلك يشبه تاج خوفو بالشمس :

هلمى قفى هذا تاج خوفو كقرص الشمس يعرفه الأنام
(٤ / ٧١)

ووضع الشمس طرفا أساسيا فى الصور الشعرية يعنى جعلها أصلا متفردا لأن :

- ... الشمس ليس لها ثانية
(٣ / ١٨٠)

ونجد جذر الصورة الشعاع وهى الدلالة (الهامشية) للمركز الدلالى موجودة كجذر عام يتفرع منه تفرعات دلالية تتفق مع الوظيفة الدرامية للصورة المفتاح أو للصورة التيمية فى علاقات التضاد والتوازى :

يقول شوقى :

سناؤه وسناه الشمس طالعة فالجرم فى « فلك » والضوء فى علم
(١ / ١٩٥)

بعثت له شمس النهار أشعة كانت على النيلوفر السباح
(٢ / ٢٤)

ومن ثم تكون الدلالات الهامشية المصاحبة متمشية مع حالات الأصل (الشمس) حيث يتوازى الموت مع الغروب :

خليلى أهبطا الوادى وميلا إلى غرف الشموس الغاربينا
(١ / ٢٧١)

ولأن الشمس تمتلك القدرة على تغيير الأوضاع أيضا لأنها :

- ... ممات القديم ، حياة الجديد
(٢ / ٣١)

ولأنها جوهر الزمن وساعته الذهبية ، الزمان « علقها فى الجو ساعة ، يذب عقرباها إلى يوم الساعة ... / ... الزمان هى سبب حصوله ، ومنشعب فروعه وأصوله وكتابه بأجزائه وفصوله ، ولد على ظهرها ، ولعب على حجرها ، وشاب فى طاعتها وبرها »[٥] .

يعنى ما تقدم أن الصورة الشعرية المفتاح ترتد بنا إلى أصول معرفية منتشرة فى أبداعه النثرى والشعرى . وهى إن وحدت بين كليوباترا وبين نتيتاس بخاصة فهى توحد بينها وبين الأصل المعرفى والأسطورى العائد إلى هاتور - التى هى ايزيس ممثلة تمثيلا مانيا محسوسا - وقد كان قدماء المصريين يعتقدون بأنها آلهة الأنوار السماوية ، والحاملة قرص الشمس بين قرنى إحدى الأبقار وكانوا يلقبونها بذات الوجه الساطع الذى تنبعث منه أشعة الحياة وأفراحها[٦] . والسياقات الأسطورية المحيطة بالصورة المفتاح لا تتصل بسياقات فرعونية بل تمتد إلى جزء آخر من عناصر رؤية شوقى الجمالية والتاريخية حيث إن الصورة الشائعة للعبادة العربية هى عبادة الثلاثى المشهور الشمس ، والقمر ، والزهرة[٧] وتكشف الصورة المفتاح عن العلاقة الأسطورية التى تربط الشخصية المسرحية بالشمس عن طريق الصورة الشعرية المفتاح .

ويجب أن نلاحظ هنا سيادة الصورة الشعرية الشمس على بقية الصور الشعرية التى تتخذ من الفلك مصادر تكوينية ، كما لاحظنا ذلك فى مصرع كليوباترا من قبل . لكن مع الأخذ فى الاعتبار قلة هذه الصور الشعرية بشكل ملحوظ ، مما حولها إلى صور شعرية هامشية تخدم السياقات الدرامية للصورة الشعرية المفتاح حتى أننا يمكن أن نلاحظ أن العلاقة القائمة بين المفتاح وبقية الصور الفلكية تجعلنا نقول« إن النموذج الأولى ، وهو شبيه من حيث بنيته بآلية / العالم ، لا يكون فى هذه الحالة مجرد قول عن العالم بل أنه يأخذ وضعا بالنسبة للعالم وهو ككل نموذج يدخل فى تناسب مع الأصل ..»[٨] وهنا تكون علاقة الجذر الدلالى للمفتاح مرتبطة ببؤرة الصراع وبالشخصية الرئيسية نتيتاس ، فى صراعها مع قمبيز البطل النقيض .

■ ■ ■

الصورة تعكس ثنائية البنية وتضاد العلاقة

تخرج الصورة الشعرية من بؤرة الصراع الدرامى فى مسرحية « قمبيز » حاملة صفاته الأساسية وهى الثنائية الضدية ، التى تجلت بداية فى تضاد الصورة المفتاح

مع الصور الشعرية الواقعة على المحور المتصارع الثانى . ووضع هذا التجلى فى تخصيص الشخصيتين الرئيسيتين بصورتين شعريتين متضادتى الدلالة (الشمس / النار) وبذلك صورت الصور الشعرية الدائرة حول مركز الصورة المفتاح الجو العام للصراع آخذة فى كل حركة من حركات الصورة دلالة ووظيفة ، ينموان معا حتى تلتصق الصورة بالشخصية والصراع لنكشف خلفية الصراع أعنى رؤية المبدع التى ، ينطلق منها الموضوع .

وأطراف الصراع الثنائى فى « قمبيز » عدو وصديق ، وكل منهما يأخذ صورة شعرية خاصة يكون مجموعها الطرف الأول أو الثانى من الصراع ، فيأخذ العدو الصورة الشعرية ، الأسد ، الطاووس أو الظبى ، الحمامة ، وأثناء حركة الصراع تأخذ صورتا الأسد والعقاب دلالات متناقضة تحول بين العداوة والصداقة ، بسبب موقف الشخصية الناطقة ، وحقيقة موقفها من طرفى الصراع الأساسيين .

وهذه الصور الشعرية المشكلة لحركة الصراع تشتق مصادرها من عالم « التوحش » وهى مصادر أساسية فى شعر شوقى ومسرحه ، وعناصر ثابتة فى تشكيل صوره الشعرية وفى تشكيل ذاكرته ورؤيته الجماليتين ، ويبدأ ظهور هذه الصور الشعرية بدلالات التوحش ، حين تتحول المواقف النفسية والجو العام إلى علاقات ومواقف غير إنسانية . وكما ألمحنا إلى ذلك فى مصرع كليوباترا يتحول الوطن إلى غابة لحظة الصدام ومن ثم تتحول الشخصيات إلى رموز فكرية تستقطب ما يلائمها من الصور الشعرية « الغابية » والقاسم المشترك الدلالى بين هذه الصور الشعرية ، صورة « الظفر والناب » التى تعطى للشخصية دلالات حيوانية وتجعلها ضد ، فضيلة العقل ، الشائعة فى مسرح شوقى مما يستتبع ضرورة انتصار الموازى الرمزى للعقل ، وضرورة هزيمة الصور الشعرية الحيوانية أقصد ما تمثله من الشخصيات والأفكار والذى تبدى فى انتصار نتاس (الشمس) على قمبيز (النار) (الوحش - ذى الظفر والناب) .

ونرصد صورة الظفر والناب كجذر لصور عالم الغاب (المتوحش) الذى يقف قمبيز على رأسه : إذ يبدو قمبيز « آدم ذو الظفر والناب ، المختبئين وراء قناع الإنسانية » تقول تتى عن قمبيز إنه آدم بظفر وناب (ص ٦٥) بعد أن كانت « تتى » تحاول إخفاء هذه الدلالة من قبل لتحبب نتيتاس فى قمبيز فقد قالت من

قبل :

تتى عن قمبيز :

ولا هـو بالملك البربرى ولا « الوحش ذى الناب والمخلب »

(ص ٥٧)

أما نتياس فهى تستخدم الصورة الشعرية الناب والظفر للدلالة على الغدر والخيانة وبدلالة ثابتة مرتبطة بالرجل الذى يعاملها فى قسوة الوحش فتقول : لقمبيز :

لقـد كنـت وراء الحب تخفى « النـاب والظفـرا »

(ص ٦٦)

مضى الغـادر لم يشعـر بمـا حملنى الـغـدر

عن تاسو الغادر

ولا رق لـه « نـاب » على جرحى ولا « ظفر »

(ص ٣٣)

ومن موقف العداوة نفسه ، تكشف الصورة الشعرية عن الموقف النفسى المختبئ حيث يتحول « قمبيز » و « تاسو » كلاهما إلى الوحش ، والوفد الفارسى يتحدث عن بغضه للمصريين بالصورة نفسها وعداوة المصريين لهم فى آن عن طريق استعداد الجنود الضعاف ، لذلك يقول فى سخرية ، وامتداح ضمنى لقوة الفرس .

فارس لآخر

– وهل كنت تلقاهم فى الطريق وتنظر « أظفارهم واللبد »

(ص ١٨)

حيث يلاحظ هذا أن الفارس الموقف النفسى وراء دلالة البغض والكراهية الملتصقة بهذه الصورة ، كما أنه وراء الاستخدام الدلالى المتناقض للصورة نفسها على لسان تتى فى المثالين السابقين ، ويرتد الموقف المزدوج إلى رؤية الشخصية لموقف الآخرين منها – كما لاحظنا – يختص قمبيز بأكبر قسط من دلالة التوحش بل يؤكدها بقوله :

– حذار حذار من بطشى وفتكى . . . . . (ص ٧٣)

أنـا قمبيـز بن كسـرى أنـا وحش أنـا غـول
(ص ٧٤)

كما تؤكدها نفريت :

« وحش فى إهاب بشر » يقتل من يلقى
(ص ٨)

وتمثل صورة « الظفر والناب » المرتبطة بالصورة الشعرية الوحش حقيقة قمبيز ، وفكرة اللا إنسانية . فتصبح الصورة الشعرية الناب والظفر « خلفية » دلالية لصور عالم الغابة والتوحش الذى يقوده قمبيز قطب الصراع « النار الوحش) ويلاحظ أن التعبير عن حالة « السلم » وتصويرها يكون « بنزع الظفر أو الناب » أيضا :

قائد الفرس عن جيش مصر :

إن ورد السلم من كثرته نسيت « أظفارها » فيه الأسود
(ص ٧٢)

ويأخذ محور التوحش تجليات دلالية فى صور شعرية تعمق دلالة التوحش من ناحية ويقيم عليها الدليل من ناحية ثانية خاصة وأن قمبيز يستقطب هذه الصور لنفسه ، على لسان المصريين (أعدائه) فهو ، النمر ، الذئب ، الكركدن وهو العقاب ، ومن ثم فالفرس – فى نظر المصريين – ذئاب ونمر كذلك ، نجد قمبيز على لسان نفريت نمرا وذئبا :

نفريت

وترضى بأن تزف غدا مكانى إلى « النمر » الأمير على « الذئاب »
(ص ٣٧)

نفريت

فـأمـا أنـا فسـأبقى هنـا وأن غضبت فارس « والنمر »
(ص ٣٧)

تتى – أصلح مولاتى

نتاس – لمن ؟

تتى – للزوج يا سيدتى

نتاس – « لنمر » الفرس الخشن ؟
تتى – هبيه « ذئبا » ملكتى أو « نمرا » أو « كركدن »
ألـيس لـلزواج تـلـ ـبس النسـاء مـا حسن
(ص ٤٧)

وتكشف الصورة الشعرية « الغنم » و « المها » عن موقف الضعيف فى مواجهة النمر ، الذئب النمر ، الذئاب ، حيث مصر بلا جيش وأهلوها كالأغنام فى مواجهة الذئاب ، و « نتياس » « مهاة » تواجه الذئب أيضا ، والنتيجة معروفة ، انتصار الذئب والنمر ، لأن ذلك طبيعة الأشياء وحقيقة العلاقة فى الغابة وإن كان القدر ينتصر لنتاس / الوطن فى النهاية : لأنه القوة الوحيدة القادرة على تسيير كل شىء :

نتاس لنفريت :
فـإنك إن تـرفضى يزحفـوا « كزحف » الذئاب » و « نحن الغنم »
(ص ١٠)

قمبيز لنتاس :
أنت لم تذنبى بل الذنب ذنبى أنا قد شئت أن تكونى ركابى
نتاس :
ليس ما شئت أو أتيت غريبا قد تكون «المهاة» ركاب «الذئاب»
(ص ٦٤)

وهنا تتوازى الصورة الشعرية الذئب (الصورة الغنم والمها) مع الصورة النمر والكركدن على لسان المصريين وعلى لسان الفرس ونجد قمبيز « عقابا » فى مواجهة حمامة (نفريت) :

رئيس الوفد
وأشفق أهلوها وقالوا « حمامة » دعاها إلى الوكر السحيق « عقاب »
(ص ١٧)

وسوف نعود إلى الصورة النسر على المحور الآخر مرة ثانية لنرصد ازدواجية دلالالتها .

والصورة الشعرية « الظفر والناب » مع الصورة الشعرية « الغاب » تبرر

الوظيفة الدرامية للصور الشعرية التى تتخذ من عناصر الغابة مصادر شعرية تقوم بوظيفة درامية ، ذلك أن الصورة الغابة تخرج من بؤرة التحول الدرامى للأرض / الوطن لحظة الصدام العنيف حيث تتحول فيه الجنود والمواطنون إلى الأسد لتواجه - دراميا وشعريا - الوحش ذا الناب والظفر ، والذئب النمر الغازى ، وبذلك تتحول العلاقة الاجتماعية إلى علاقة رمزية ووظيفة درامية تعكس التحول النفسى والاجتماعى لحظة الصدام : فمصر على لسان نتاس (الشمس) غابة وجنودها أسد ، وهى تخاطب قمبيز (الوحش الذئب النمر) .

نتاس - وهبك بلغت يا مولاى مصر !

قمبيز - وماذا عند مصر ؟

نتاس - تجئ غابا

ترى أسد القتال عليه شتى تقلدت الصوارم والحرابا

(ص ٧٠)

ومن هذا المنطلق يصور الفارسى ضعف الجيش والوطن بـ :

خلا الوكر من صرخات العقاب ونامت عن الغاب عين الأسد

(ص ١٩)

وتستمر الدلالة فى التعمق على ألسنة المحاربين ، إذ تصور الصورة الشعرية نفسياتهم ، وتصوراتهم للمحارب وللأرض المحاربة ، حيث تصدر هذه الصور الغابية على ألسنة مقاتلين ، أو على ألسنة مفاخرين أو مادحين ، وبالتالى تبدو وظيفة التضخيم والمبالغة هامة فى هذا السياق ، ومن ناحية أهم تكون الصور الغابية نسقا هاما من أنسقة الصور ، فوظيفتها الدرامية متشابكة بين الشخصية ، الصراع ، الرؤية (البنية) وتتبع « الصور الأسد » يكشف عن هذه الوظائف والدلالات ، فهى أولا مستخدمة على ألسنة المصريين والفرس ، وبذلك يشكل السياق الدلالة المطلوبة ، ويفسر إزدواجية الاستخدام ، إذ هى مرتبطة بموقف الشخصية من الأخرى ومن الصراع العام كما تبدو الازدواجية فى تصوير الفارس لجنود مصر ساخرا منهم :

لهم مثل ما للأسد بالجنس عزة ضوارى الفلا عند الأسود كلاب

(ص ١٦)

حيث يصف ويذكر الوصف (ما للأسد بالجنس عزة عند الأسود كلاب) ، وتنتقل الدلالة أكثر عمقا على لسان قمبيز عن المحاربين النوب المصريين :

لـكـن حـيـث دارت رحـى الـقـتـال أسـود
(ص ٨٢)

لكن لابد أن تتبدل الأرض غير الأرض فهى غابة ، وهى أيضا الصحراء : فارس :

إن بعض النـاس أذنـا ب لـبعض هـم رؤوس
« منزل الأسد الصحارى » وعـلى المـرعى التيـوس
(ص ٣٠)

وهنا تكتمل الدلالات المحيطة التى تجعل من الصورة الشعرية الأسد موازيا رمزيا للجندى والمقاتل والشجاع داخل المسرحية ، وتعطيها وظيفتها الدرامية ، على محور دلالى تبادلى يحتمل أكثر من وجه ، للتوازى مع قمبيز سيد الأرض لأن الأسد سيد الصحراء والغابة :

نتاس :

سـلام (سيـد الأرض) سـلام (حيـدر البيد)
ومن دانت لـه الـدنيـا وألـقـت بـالمـقـالـيـد
(ص ٦٠)

والنواب :

نحن الأسود ، حمر الجنود ، حمر العيون
لنا لبد ، من الزرد ، هى الحصون
قمبيز - « زه يا جنود » ، « زه يا أسود »
(ص ٨٢ - ٨٣)

وغضبة أبسامتيك (أمام قمبيز) وهو فى قبضته أسير) ، نزوة الضرغام :

- مولاى تلك غضبة المقهور ونزوة الضرغـامة المـأسور
(ص ٨٦)

ويظل الأسد المأسور محتفظا بالدلالات الملتصقة به لأن :

بسامتيك ـ ان الجواهر فى التراب جواهر « والأسد فى قفص الحديد أسود »
(ص ٨٨)

ولذلك تقوم الصورة الشعرية بدور « التنوير » الذى يفسر الوظيفة الدرامية للصورة الشعرية الأسد ، ويجعل لنسقها وظيفة درامية تشكل المحور الثانى من الصراع بالتبادل بين موقف الفرس وبين موقف المصريين .

مصريون ـ الغاب فى شقوة وبؤس فمـا الـذى يمسك الأسـودا
(ص ٨١)

ويكتمل (النسق الدلالى) للصورة الأسد بعد أن صورت - مع صور الغابة - جو الفصلين الثانى والثالث خاصة ، اذ كثر تكرارها فى هذين الفصلين ، كاشفة عن تضادها مع الصور الشعرية (الكلاب ، التيوس ، الطاووس) فى ثنائية ضدية ، تجعل الوظيفة الدرامية لهذه الصور الثلاث ثانوية وتحصرها فى كونها جاءت للمقارنة وبيان الفارق بينها وبين الأسد لتزداد دلالة الأخير . وتزداد ملاحظة وجود صورة شعرية مركزية تستقطب حولها مجموعة من الصور الشعرية فى علاقة تضاد أو تواز ، كما حدث مع الصورة المفتاح .

ويتضح ذلك فى تضاد صورة الأسد (قمبيز ، بسامتيك ، الجنود) مع :

- (طواويس) فى عرصات القصور تـروق تهـاويلهـا من شهـد
(ص ١٩)
- منـزل الأسـد الصحـارى وعـلى المـرعى (التيـوس)
(ص ٣٠)
- ضوارى الفلا عند الأسود (كلاب)
(ص ١٦)

كما توازت الصورة الأسد مع الصورة العقاب فى المثال السابق ص ١٩ وبذلك تنقسم الصور الشعرية إلى أنساق ثنائية متضادة وفق محورى الصراع ، وتبادل بعض الصور المواقع بين المحورين بسبب الموقف الدرامى ، والموقف النفسى والاجتماعى للشخصية كما فى صورة العقاب (الحمامة # العقاب) (الأسد # العقاب) والأسد (قمبيز # ابسامتيك # فانيس) . وتصبح الصور الشعرية « الأسد » العقاب ، المها ، الظبى ، الحمامة ، الغنم ، التيس ، الطاووس ،

الكلب ، الوحش ، النمر ، الغول ، الذئب ، الأفعى ، الناب والظفر ، الشمس ، النار ، الضوء ، صور شعرية درامية تساهم فى - رسم الجو العام والتوازى مع حركة الصراع بانقسامها إلى ثنائيات ضدية تتبادل الدلالات مع بعض الصور كما تصور موقف الشخصية من الآخرين - رمزيا - مشكلة من كل ذلك محورى الصراع ، ورؤية شوقى لطبيعة الصراع بين الفرس والمصريين ومن قبل بين الروم والمصريين واضفاء دلالة الافتراس على القتال والاحتلال وعلى الفريقين لحظة الصدام .

وترتبط صور الغاب بصور الشمس وما يحيط بها بثنائية الصراع القائم بين (الأرض # الانانية) المتبدى فى (التضحية # الخيانة) والصور الشعرية المتضادة كشفت لنا عن ثنائية توزيع الشخصيات على محورى الصراع فنجد محور الأرض يستقطب من (المصريين نتياس) ومحور الأنانية يستقطب (الفرس) ونجد لدينا دلالات متضادة بين (الجماعة ، الحب الصادق ، الضمير ، انكار الذات ، الواجب ، الوفاء ، العقل ، الخير) وبين (الفرد ، الزيف والخداع ، العمالة ، الوشاية ، الخيانة ، الأنانية ، العاطفة ، الشر » .

الصورة الشعرية
ترسم الشخصية

لاحظنا فى تحليل وظيفة الصورة الشعرية فى مصرع كليوباترا ، أن الصورة تملك قدرة على تشكيل نمطين ومنطقين فى الشخصية وفى اللغة التى تميزها . أما هنا – فى قمبيز – فنحن أمام موقف درامى يسيطر المبدع عليه ، وتبهت الوظيفة الدرامية للصورة الشعرية على لسان الشخصيتين الرئيسيتين ، نتيتاس ، وقمبيز ، حيث يقوم الحوار على لغة تبعد فى سياقات كثيرة عن استخدام الصورة الشعرية ، جوهرا للحوار ، لأننا نجد الصورة مرتبطة فى المقام الأول بالموقف الذاتى القائم على محادثة الذات بالمناجاة ، أو الحلم خاصة فى موقف نتيتاس ، أما بقية المواقف الدرامية ، فنيتاس تحسب لغتها وتسيطر عليها ولهذا تقوم الصورة الشعرية بوظائف لاحقة مساعدة من بداية مشاركتها فى الحوار حتى آخر المسرحية .

والوظيفة المساعدة ترتبط بسياق الموقف الدرامى ، لذلك يغلب عليها الوصف والتمثيل ، وتأتى فى نهاية حديث نتيتاس ، تقول لنفريت :

– فإنك إن ترفضى يزحفوا كزحف الذئاب ونحن الغنم

(ص ١٠)

نفريت :

أحقا نتيتا ماروى الملك ؟

نتيتاس :

ماروى أبوك صدى صوتى ورجع مقالى

(ص ١٥)

نتاس :

لم ير الناس صاحبا كالعوافى محببا

(ص ٢٤)

وهى السياقات السابقة لرحيلها عن مصر إلى فارس ، ونلاحظ أنه من بداية الخطبة (ص ٢٤) وبداية آلامها من فراق تاسو ومصر ترتفع كثافة اللغة ، وتبدو الصورة الشعرية أكثر تعبيرا عن سياقاتها السابقة مع تكرار صور شعرية خاصة

عكست التوازى القائم بين تحول نتاس إلى رمز للتضحية ، وتحول الآخرين إلى مساهمين فى هذا التحول ، فنجد الآخرين فى صورها الشعرية تجليات شعرية للتوحش والافتراس ، تاسو له ناب وظفر لا يرقان مثلا ، ثم تزداد الصورة الشعرية الدالة على التوحش أكثر بعد وصولها إلى فارس فنجد قمبيز وحشا أميرا على الذئاب ، وتستدعى صورة تاسو فى صورة الأفعى ، وتتحول مصر إلى غابة وأهلها آساد ضد العدو .

ويعنى هذا بالطبع أن الموقف العام ، هو الأساس وموقف الشخصية هو اللاحق ، لهذا تحاول الشخصية الابتعاد عن الآخرين بالمناجأة أو الحلم مثلا . وموقف ولغة نتيتاس يتوائم مع الموقف الدرامى ، وتؤدى فيه الصورة الشعرية وظائف درامية أساسية تعكس التغير والحركة فى المواقف والرؤية ووظائف لاحقة تعين الموقف العام على الشرح وضرب المثل والتشبيه للمقارنة أمام الطرف الآخر من الحوار .

وتشكل الصورة الشعرية شخصية نتيتاس بذلك خاضعة للموقف العام ، متلونة معه ويتوازى الأمر هنا مع وضعها فى قصر ايرياس ثم فى قصر قمبيز ، حيث نجدها أحيانا تصف قمبيز - العدو بصفات الأبطال (حيدر البيد) .

أما قمبيز ، فلغته مباشرة فى الغالب ، تبعد عن استخدام الصورة الشعرية بوجه عام . لذلك تقوم الصورة الشعرية بوظائف لاحقة لموقفه دائما ، إذ تأتى فى مناسبات وسياقات خاصة كالسخرية من نتيتاس .

قمبيز :

أنـا من تـرب خسيس وهـى من أرض جـليـله
أنـا لـلـطين سـلـيـل وهـى لـلـشـمس سـلـيـله
(ص ٥٩)

أو للتهديد :

- أنا قمبيز بن كسرى أنـا وحش أنـا غـول
لست بـالـعجـل أبـالى وعـلـى الـنـار أبـول
(ص ٧٤)

أو للتحقير من شأن معبود المصريين آبيس :

- ماذا يقول الناس عنا غدا ألقوا إلى النيران بالغار
قد دنسوها وهى معبودهم من جثة العجل بأقذار
(ص ٩٥)

وتنصهر لغة قمبيز ، لحظة تحوله إلى حالة الصرع ، وتغلب الخيالات عليه ، وهو الموضع الذى استخدم فيه قمبيز الصورة الشعرية جوهرا للتعبير ، مع ملاحظة أنه موقف ذاتى أيضا يستسلم فيه قمبيز لسجيته بعيدا عن الآخرين :

- ويلى من الماض ومن أشباحه هذى خيالات الزمان الخالى ../
- شبح كالملك الوا قى لعينى يلوح
شبح كالزنبق النا عم يغدو ويروح
ظهر الحسن عليه وسرى الطيب يفوح
.... إلخ
(ص ٩٨ - ٩٩)

وفى موضع فقط ، يستخدم الصورة الشعرية كحقيقة وعقيدة :

- وأنا النار أصولى وبنو النار جدودى

وهى انعكاس لدلالة أسطورية كانت ترجع أصل كل قبيلة إلى طوطم ، أو إلى أحد العناصر الأربعة : الماء والنار والتراب والهواء .

وتتوازى لغة قمبيز ووظائف صوره الشعرية مع شخصيته ، العسكرية القادرة على السيطرة - والمسيطرة فعلا على مشرق الأرض والمغرب - لكن ، يجب أن ندرك أن الصورة الشعرية فى المسرحية كلها فى أقل لحظاتها توهجا ، اذ سيطرت التشكيلات اللغوية المألوفة التى تقترب فى كثير من الأحيان من لغة الحوار العادى (الموزون هنا) ومع ذلك فلغة الشخصيتين مختلفة ومتمايزة .

■ ■ ■ ■

الصورة الشعرية
تشكل المصير وتفسره

بين (الثبات / الوطن) وبين (التغير والتجاوز / الذات) وبين قطبى الصراع : يقف « الزمن ، الموت ، سنن الكون ، العدالة ، القدر » من وراء ستار تعمل على انتصار الطرف الأول فى نهاية الصراع لأنه يمثل الناموس الكونى ، ولأنه انتصار لنظام الأخلاق - الفضيلة المتوسلة بالعقل وتأتى الصورة الشعرية القدر كخلفية تفسر مصير الشخصيات .

لذلك نعرض لوظيفة الصورة الشعرية فى الكشف عن المصير الدرامى للصراع ، وتفسيره لأن الصراع الثنائى الضدى القائم بين خيل الفرس ، وبين « خيل القدر » هو محور تدخل القدر فى حركة الصراع والمصير لينصر عنصر الثبات - حيث التحدى من جنس التحدى - (الحرب / الخيل) :

التشكيل الجمالى للصورة القدر

الصورة الشعرية « القدر » تقوم على الاستعارة كلها فى هذه المسرحية ، حيث يتجسد القدر شخصية درامية هامة غير مرئية تجرى ، وتضرب ، تجنى على الناس ، غالبة على الناس - وكلها صفات لفارس له خيل تتصارع - لذلك نجده وراء الأحداث فاعلا .

وإذ يشى التشكيل الجمالى للصورة القدر بالتشخيص والتجسيد ، فإنه يقوم بدور درامى ، تتصارع معه الشخصيات مستسلمة له فى آن ، والملاحظ أن الشخصيات المصرية تستخدم القضاء والقدر مباشرة بينما الشخصيات الفارسية تستخدمه بطريقة غير مباشرة : سنة الكون ، ما كان ، ما يكون ، وهما استخدامان يتلائمان مع الثنائية الضدية فى الصراع بين (الشمس / الإيمان) وبين (النار / الإلحاد) وسوف يتبدى ذلك فى تصوير القدر والقضاء .

يمثل « القدر » بأسمائه المتعددة « قضاء ، مقدور ، ما كان وما يكون » القوة الفعالة الحقيقية وراء رؤية الشخصيات فى مسرحية « قمبيز » فهو يخط مصير

الشخصية بمصادرة (سالفة) على أفعالها ، ومن ثم يصبح « القدر » السبب الأول لكل ما يحدث - لها سلوكها وأخطاؤها - يستثنى من شخصيات المسرحية « نتيتاس » فى موقف واحد تتخذ قرارا مصيريا فيه ، فتقبل زواج « قمبيز » وتعلن ذلك موقفة تاسو عن الكلام لتقول هى للوفد موقفها وتحدد مصيرها :

نتاس :

- مكانك تاسو أنا بالفصل فى مصيرى أحرى
(ص ٢٤)

لأن الدافع الحقيقى لها مصلحة الآخرين « فرعون أمازيس ، نفريت ، الوطن » الناتج عن صدمتها فى تاسو .

نتاس :

- (أتيت لمصلحة الآخرين) وجئت لشأن جليل العظم
- أتيت لأفدى بنفسى البلاد (وأدفع عن مصر شر العجم)
(ص ١٠)

- جئت أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره
- جئت أفدى وطنى من دنس الفتح وعاره
(ص ١٢)

لذلك كانت النفس الغالية (قربانا) لهذا الموقف المصدوم ، والرغبة فى تعويض الحب المفقود « بحب الوطن » خاصة و « نتيتاس » قد فقدت والدها ، وليس ثمة أمل الا فى مبادرة فردية فقد تساوت الأشياء أمام عينيها :

تقول :

نتاس :

ومالى لا أعطى الحياة اذا دعت بلادى ، (حياتى للبلاد ومالى)
(ص ١٥)

وهى تؤدى بهذه التضحية قربانا واجبا مرة بالزواج من قمبيز ومرة بالهجوم عليه :

فى المرة الأولى تقول لا مازيس :

- فى حقوق لديارى وواجب نحو مهدى .

(ص ١٢)

ومرة بالوقوف ضد قمبيز :

- أتيت أنقذ قومى وموطنى من عذابك

(ص ٨٩)

شاعرة بقيمة الدافع (النفسى الاجتماعى) الذى يدفعها لهذه التضحية ، والذى شكل رؤيتها للواقع والأشياء فى هذا السياق ، فقد جمدت العاطفة الخاصة بحب الأفراد ذويها ، وتسامت الى معنى مجرد هو « حب الوطن » ويبدو ذلك فى حوارها مع « نفريت » ابنة فرعون « أمازيس » قاتل أبيها :

نفريت : رويدا « نتيتا » راجعى الرشد انما

(تضحين يا أختى بأنفس غالى) ..

نتاس - ... (حياتى للبلاد ومالى)

... (ص ١٥)

لذلك حين يضعها فرعون فى سياق المقارنة تفضل نفسها على « عروس النيل » :

تقول :

- تلك مدفوعة يقدمها الكهان (لكننى تقدمت وحدى)

(ص ١٣)

ثم تقول :

ولكن بين جنبيا هوى أولى به مصر

(ص ٤٥)

ومن هنا تتميز رؤية « نتيتاس » عن بقية الشخصيات بالعقلانية ، لأنها حين تترك لعاطفتها حرية الحركة تطغى عليها الرؤية « القدرية » . لكن شوقى يجعل هذه اللحظة « مناجاة » بين نتيتاس ونفسها لا تظهرها لأحد ، فعندما تتذكر « تاسو » تقول فى نفسها لتتصبر :

- لم تجن يا تاس على انما جنى « القدر »

(ص ٤٨)

وهى لا تظهر هذه اللحظة على الناس ، انما تقبرها . لكنها تعود إلى الظهور بالكيفية نفسها بعد غزو « قمبيز » لمصر وقتله « لتاسو » حبيبها القديم بعد ما تاب وناضل ضد الغزو وطهر نفسه من الخديعة والزيف والزلفى : تقول فى نفسها :

- ما باله عرف الوفاء وكيف ثاب إلى الرشاد ...
لا . لن تحول شفاعتى بين الضحية والبلاد ...
سترنى أنك تقضى للحمى حق الزمام
وشفانى أنك الزا ئد عن مصر المحامى
زل لتبقى كودادى مت لتحيا كغرامى
(ص ٩٢)

نلمح إذن صراعا داخليا يحكمه « العقل » ويتغلب فيه « الواجب » على « العاطفة » بينما تقبع العاطفة كامنة (بقدريتها) تحت شدة العقل والواجب وحقوق الوطن .

لأن الحب فى حقيقته التضحية والرشاد والعقل من ثم (تعقلن) نتيتاس الحب حتى لاتتناقض لحظاتها « القدرية » المختبئة مع لحظة التضحية الكبرى : تقول لوصيفتها :

- ما هكذا الحب ياتتا ما الحب الا تضحية
(ص ٤٩)

وظهر ذلك مباشرا فى حديث « فانيس » القائد اليونانى الأصل لحظة اكتشاف قمبيز للعبة أمازيس : (زواجه من فتاة أخرى) :

فانيس لنتاس - أخاطب (عقلا) من وراء جمال
(ص ٧٥)

نصل إذن إلى الفكرة الأساسية المرسوم بها « نتيتياس » أعنى غلبة العقل وعقلنة العاطفة التى أجملها فانيس فى مخاطبة (عقلا من وراء جمال) ، اذ يصبح العقل جوهرا ويتحول الجمال والعاطفة ، الى شكل وعرض حائل ، وهذه ثنائية تحدث فى رؤية الشخصية انقساما ثنائيا بين العقل والعاطفة ، وهما منفصلان عند بقية الشخصيات بشكل حاد يجعل العاطفة نقيضا للعقل . أما عند « نتيتياس »

فيتغلب أحدهما ، والعبرة - هنا - بالفعل وليست بمجرد ورود الخاطر أو الاحساس على ذهن أو قلب الشخصية ، أقصد تغليب « العقل » ، الواجب لأنه أداة التخلص من واقع الشخصية المؤلم ، ومن الواقع الاجتماعى المحيط بالمبدع فى آن .

إن العاطفة عند شوقى - هنا - تعنى الانحياز غير المبرر ، أو الانحياز غير المعقول ، أما العقل فيعنى الانحياز المبرر إلى موقف ثابت غير متأرجح ، لهذا نجد الشخصيات المعتمدة على سيادة العقل (نتيتياس) ، (تتى) ، (بسماتيك) ، و (تاسو لحظة التوبة) متسمة بالثبات فى موقفها منذ بداية المسرحية حتى آخرها ، أو منذ بداية اعتمادها على العقل حتى نهاية الموقف نفسه بل يكافئوها شوقى على هذا الثبات لارتباطها بثبات القيم الأخلاقية ، وعموميتها ، أى صلاحيتها للاعتناق عند كافة البشر ، لاعتمادها هى الأخرى ، على خصائص أساسية يساندها (العقل - الواقع) ، مما يجعلها مفروضة على بقية الناس ، ويتواصى بها ، بل تتجرد فيما بعد بالاستعمال ، وتصبح قيما أخلاقية مجردة متعالية على الفرد مفروضة عليه من الجماعة فى الآن نفسه تقول نتاس لتاسو مثلا :

باعدت الأخلاق ما بيننا أين أخو العهد من الناكث

(ص ٣٣)

نقول هذا لأن بقية الشخصيات فى مسرحية قمبيز ، تخضع لأشياء كثيرة ، تدفعها - فى نهاية الأمر - إلى القدرية فى التفكير ، والارتكان على « القدر » فى تنفيذ ما يريدون ، أو فى تبرير ما يقعون فيه من سلبيات وأخطاء ، أو فى تفسير مالا يستطيع الفرد تصديقه أو الوقوف ضده :

لذلك نجد الانسان « القدرى » فى مسرحية قمبيز - وباقى مسرح شوقى - واقعا فى دائرة مغلقة ، لافكاك منها ، فهو بين البداية (الزمن - الحظ) وبين النهاية (العمر - الموت - القدر) وتغلق هذه الدائرة باحكام شديد ، عندما يتحول كل شىء إلى (الغيب) المتعالى المنفصل عن الأشياء نفسها ، الذى تحولت - به - كل النتائج والمسببات إلى « سنة الكون » التى لا محيد عنها ، لأنها مرتبطة بقوانين سابقة أزلية تسير الكون فى نظام مرسوم له سلفا ، لذلك تحدد هذه القوانين زاوية الرؤية للفرد ، بشكل يجعل الخروج عنها ، خروجا على نظام

الكون (الأكبر) وتمردا على قوانين الجماعة والتى أخذت من قدمها : قداسة تخيف الفرد من الخروج والتمرد عليها .

أعنى أن زاوية الرؤية المتحكمة فى شخصيات مسرحية قمبيز - على وجه الخصوص - نتيجة لتحكم هذه القوانين السلفية المرتبطة بنظام كونى فيزيقى وميتافيزيقى أكبر ، يجعل الشخصية أمام عدة حلول : أولها : القدرية المطلقة ، ثانيها : القدرية الميتافيزيقية ومحاولة التغلب عليها ميتافيزيقيا كأن ترتد الشخصية إلى التنبوء الغيبى عن طريق وسائط فيزيقية ، تخلق بينها آصرة وهمية تربط أسباب ما يحدث للشخصية بنتائج قوى أخرى ، أى تفسر الظاهرة الاجتماعية بقوانين ظاهرة غيبية غير معلومة ، كانطلاق الشخصية فى مسرحية قمبيز - مثلا - من السحر - التنجيم - قراءة الكف ، قراءة الجبهة وتنطلق منها الى التنبوء بمستقبل الإنسان . وبذلك تساهم هذه الرؤية « القدرية » عند شخصيات مسرحية قمبيز « المقتولة والمنتحرة » فى زيادة عجزها عن مقاومة الواقع ، المفترض فيه أن يقاوم بهذا الفكر القدرى وهنا يحدث التناقض بين الأسباب والنتائج من جديد بين سلوك الفرد والقيم الأخلاقية التى يدافع عنها ، أو يحاول تغييرها بمستوى ما من مستويات التغيير : الجمالى - الفلسفى - الروحى - المادى -

يفسر كلامنا السابق خصوصية نتيتياس فى المسرحية عن بقية الشخصيات ، ويعرض خصوصية رؤيتها إلى الصراع المطروح بين العاطفة والعقل ، (الذات / الوطن) .

فعندما نتأمل موقف الشخصيات فى قمبيز - خاصة - نجد أن « القدر » يخط المصير وما على الشخصية الا الاتعاظ بما يحدث ، أى الاتعاظ بمصائر الآخرين الذين وقعوا فى التناقض بين نظام الفعل ونظام الأخلاق الذى هو قدر الانسان أى يكمن الاتعاظ فى ملاحظة مصائر الآخرين ، المرسوم سلفا أيضا ، والذى أدى إليه اكتسابهم للمخالفة « الفعلية ، السلوكية » للناموس - للقانون القدرى » ، وعلى هذا عليها ألا تضجر عندما يفرض عليها (القدر) مصيرها ، بل عليها الاتزان وتحكيم العقل - والرشد بالكيفية نفسها التى يجب عليها أن تؤمن بالقدر وبحكمه . لذلك نجد شوقى مع الشخصيات التى تحاول رسم مصيرها بيدها ، والتى تحاول المقاومة ، والصمود ، وتتجاوز ذلك إلى التغيير مثل (نتاس فى قمبيز -

أنوبيس وكليوباترا فى مصرع كليوباترا – عبلة وعنترة فى عنترة كما سيأتى) على الرغم من انتحار كليوباترا فى مواجهة قدر الأسر والسبى .

ففى حديث نفريت مع تاسو نرى الموقف الأول : التسليم والعجز :

نفريت :

ألم تعلم مابى ؟ ألم تعلم بما
(جرى ويجرى) من فجائع القضا ؟
(ص ٧)

تاسو :

ماذا جرى ؟ ماذا لقيت ملكتى
من (القضاء) مهجتى ؟ لك الفدا
(ص ٨)

ويبلغ التسليم والعجز مداه :

نفريت :

ليجر بما شاء تاسو (القضاء) ! ليجر بما شاء تاسو (القدر) !
(ص ٩)

حتى ، عندما ، تتحول الأمور بسبب موقف « نتيتاس » المضحى ، ترجع نفريت ذلك لنفس القوة الغالبة فى سؤالها لنتيتاس ثلاث مرات بكيف ؟ وماذا ؟ وما ؟ .

نفريت :

وكيف نتيتاس ؟ ماذا ؟ ما الخبر ؟ كيف جرى غير مجاريه (القدر) ؟
(ص ١٠)

وبعد مقتل عجل آبيس معبود المصريين آنذاك تعود الحادثة للمسبب نفسه : (المقدور الغالب) :

الخطيب الوزير للكهنة :

– أيها الكهان ، قد حل على (ربكم (آبيس) (مقدور غلب)
(ص ٤٠١)

ويأتى القدر فى هذا السياق دائما للتعلل ، أو لتفسير موقف صعب فهمه ،

يتضمن معنى الاعتذار والأسف لما حدث ، ولاظهار العجز عن صد ما حدث كقول الملكة نتيتاس السابق :

- لم تجن يا تاس على إنما جنى القدر
(ص ٤٨)

لأن الموقف المضاد (سخف) وانتحار :

فارس لآخر :

- ارض بما كان وما يكون أو فانغلق
(ص ٣١)

لأن ما يجرى :

فارس لآخر -

سنة الكون وما عن سنة الكون محيد
(ص ٣٠)

لذلك إذا حاول الانسان **الموقف الثانى** : المضاد ، فله الزجر والوعظ :

القائد المصرى -

شمخت بخيلك يا فارسى فماذا صنعت بخيل القدر ؟
تأمل مكانى وما حل بى ألم تتعظ بى ألم تزدجر ؟
(ص ٧ ، ٨)

ولهذا السبب يعتذر القائد الفارسى عن بسماتيك ويطلب الصفح عنه من قمبيز :

- مولاى بالنار بقدس النور
أغفر لهذا الصارم المكسور
فإنه (ضحية الأمور)
(ص ٨٦)

ولهذا « القدر الغالب » أدواته (الزمن - الموت - المشيئة) :

نتاس إلى « لقمبيز » :

- لا سيدى . أن (للزمان) يدا قد ضربت كف كل من ضربا
(ص ٦٣)

نتاس الى فانيس :

- أأنت بجمعهم تقتاس كسرى وأنت (الموت حيث رمى أصابا)
(ص ٧٠)

قمبيز لها :

- أنت لم تذنبى ، بل الذنب ذنبى أنا قد شئت أن تكون ركابى
(ص ٦٤)

والزمن والموت والمشيئة هنا أدوات للقدر الغالب ، الماكينة الكبيرة المسخرة لكل شيء حتى مشيئة البشر ، فى تنفيذ قوانينها فى اللحظة التى تحس فيها الشخصية البشرية ، انها اختارت .

يتبقى الحديث عن الموقف (المتنبىء) الذى يتخذ من السحر والتنجيم ، وسيلة لمعرفة المستقبل (قرار القدر) قبل الأوان ، ليس للصمود ضده ، وإنما للمعرفة فقط لأنه حتمى الحصول :

حوتيب الساحر :

سادتى أنى فى الكف وفى الجبهة أقرا
أنا أقرأ لك (حظا) أنا أقرأ لك عمرا
.....
أنا الذى بسحرى المبين أستطلع المكتوب فى الجبين
(ص ٤٠)

وهنا يستعين شوقى بمحادثة تراثية ، يحولها الى واقع فى مسرحيته ، وهى انقلاب العصى أفاعى ، فى حادثة موسى والسحرة المشهورة :

تاسو :

- انقلبت عصيهم أفاعى . (ص ٤٠)

فرعون :

- يالحوتيب من فتى صناع (ص ٤٧)

وفى السياق نفسه يأتى ذكر الخياطين (العفاريت ، الأبالس) الأشباح والخيالات ، ويأتى « الحلم » دليلا ووسيلة للتنبوء بما سوف يحدث ، كعلم « نتيتاس » .

قبل انكشاف تخفيها تحت اسم (نفريت) وتحقق حلمها ، فى بقية المسرحية وكان حلمها رموزا توازى ما سيحدث بالضبط فى مصر بعد غزو قمبيز لها . ونلاحظ ارتباط تحول العصى إلى أفاع فى يد (الفرس) بقصر أمازيس على يد حوتيب الساحر ، بالحنش (الثعبان الضخم) الذى سمم النيل (ص ٥٤) فى حلم نتيتياس :

- وفتح ثم دس فى النهر لسانا كاللظى
فاحتجب النيل وعاد يبسا ما كان ما
واحترقت مدائن بالضفتين وقرى
(ص ٥٤)

ويلاحظ أيضا توازى « الثعبان » مع فانيس وما فعله بمصر عن طريق افشائه أسرار مصر والتحالف مع الغريب ضد موطن نعمته .

وتحقق الحلم يرتبط « أسطوريا » بفكرة « القدر » الغالب السابق ، المسيطرة على رؤى الشخصيات فى المسرحية (قمبيز) . وهو تقنية درامية ربط بها شوقى بين فارس ومصر ، وبين ماضى الملكة ومستقبلها ، وبين حالتين شعوريتين ، الأمن / الخوف داخل الملكة .

وقد خلق السياق الدرامى للحلم « القدرى » وظيفة هامة للصور الشعرية جعلها ترمز للشخصية والأحداث وجعلها عناصر تنبوء ، أى أن شوقى يخلق تبريرا دراميا للصورة الشعرية وللحلم فى آن ، كما أنه يلخص الأحداث القادمة وينذر بها قبل الحدوث . وقد أعطى ذلك لصورة « الثعبان » وظيفة أخرى ربطت بين عالمى المسرحيتين (مصرع كليوباترا - وقمبيز) كما ذكرنا عند تحليل دلالات السم والتسمم وارتباطها بجو المسرحيتين .

والصورة الشعرية هنا تقوم بوظيفة رمزية استدعائية بمعنى أنها تستدعى ما قلناه عن الحية والحنش والثعبان عند تحليلنا لوظيفة الصورة الشعرية فى مسرحية « مصرع كليوباترا » آنفا ، والصورة الشعرية - تبعا لذلك - تربط بين عالم المسرحيتين ، وتكمل عنصرا مهما من عناصر التوظيف الدرامى للصورة الشعرية لدى شوقى - وإذا كنا قد قلنا ان طغيان صور الثعبان والتسمم فى مصرع كليوباترا بسبب الهيكل التاريخى لقصة كليوباترا التى استمد منها شوقى عناصر

البنية الدرامية لمسرحيته - فاننا نقول هنا ، إن شوقى قد خلق مناسبة لمادة درامية وشعرية قديمة فى سياق درامى وشعرى جديد فى مسرحية قمبيز .

يضاف لذلك « أحلام الفرس » ومدى تنبوءها بما سيحدث وهم فى قصر أمازيس ، فعلى سبيل المثال نسمع حلم أحدهم يحاور عجل آبيس :

- وقال العجل أنتم فارس ؟

قلت : نعم .

فقال لى لا مرحبا .

(ص ٢٢)

يضاف أيضا الخيالات والتوهمات التى سيطرت على أحلام الفرس فى هذه الليلة وطلب الكهنة المصريين من آمون :

- نـح الشياطـين وأنـف العـفـاريت

(ص ٢٦)

ويفسر هذا ، النهاية الأخلاقية ، التى توقع العقاب بالمذنب بسبب غضب الآلهة على المعتدى على المقدسات كما حدث لقمبيز بعد قتله « آبيس » . وترتبط النهاية أيضا بالصراع الأخلاقى الخاضع للنظام القدرى .

والصورة الشعرية للقدر فى مسرحية قمبيز كما عرضناها ذات وظيفة درامية ، إذ إنها ، تحتفظ بشريحة من التحذير الأولى وبصورة من القلق ، حول ما سوف يحدث ، والنهاية التعيسة ، وحتمية القدر ..[1] التى تظل المسرحية كلها ، والتى أعلن عنها شوقى منذ أول حوار قام بين تاسو ونفريت (ص ٧) من المسرحية كما تربطنا الصورة الشعرية للقدر بعالم المأساة المفروضة المصاحبة لسقطة البطل التراجيدى .

هوامش قمبيز

(١) قمبيز هى المسرحية الثالثة من حيث تاريخ طبعها ، والنسخة القديمة صادرة عن المكتبة التجارية الكبرى (عن مؤسسة فن الطباعة) وهى بدون تاريخ ، لكن أشارت بعض المعاجم الى عام (١٩٣١ م) عن مطبعة مصر .

انظر : أسعد يوسف داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعربة ، بغداد ، ١٩٧٨ م . يعقوب لنداو ، دراسات فى السينما والمسرح ، ترجمة أحمد المغازى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ويعتمد البحث هنا على آخر طبعة للمسرحية ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م .

(٢) أحمد شوقى ، الشوقيات ، جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ ، جـ ٤ .

جـ ١ ، ص : ١٨ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٨٩ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٣٨ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٥٥ ، ١٦٨ ، ١٨١ ، ١٨٦ ، ١٩١ ، ٣٥٥ ، ٣٧١ ، ٢٧٥ .

جـ ٢ ، ص : ٣ ، ٤ ، ٦ ، ١٠ ، ٢٤ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٦ ، ١٨٠ ، ١٨٣ ، ١٨٨ ، ١٩٢ .

جـ ٣ ، ص : ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٥ ، ٦٢ ، ٨٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١١٢ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٠ ، ١٥٩ ، ١٦٤ ، ١٧٤ ، ١٧٩ ، ١٨٠ .

جـ ٤ ، ص : ٢١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٧١ ، ١٠٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، ص ٩٥ ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح القاهرة ، ١٩٧٧ م .

(٤) المرجع السابق ص ٦٤ .

(٥) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، ص ٤٢ - ٤٣ ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠ م .

(٦) جورج أيبرس ، وردة ، ترجمة محمد مسعود ، جـ ١ ص ١٧ هامش ، مطبعة الآداب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

(٧) سنشير الى ذلك فى هامش (٩) فى تحليل مسرحية عنترة .

(٨) هورست ريديكر ، الانعكاس والفعل ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(٩) Clemen, The development of the imagery of Shakespear p.p. 84.

الباب الثانى
المزدوجة الثانية
المحور الشعبى

- مدخل للمزدوجة الثانية
- مجنون ليلى
- عنتـــرة

■ مدخل للمزدوجة الثانية :

- اختيار المزدوجة الثانية (مجنون ليلى / عنترة) .
- تشكل النسق وانحلاله .
- تجاوب نص المزدوجة الثانية من خلال الصورة الشعرية .

يرجع اختيارنا للمزدوجة الثانية (مجنون ليلى وعنترة) إلى كونهما محورا وعنصرا هاما فى تشكيل الرؤية الجمالية لشوقى من ناحية :

أولا : انهما ينتميان إلى « جو شعبى » بالمفهوم الاصطلاحى لهذه الكلمة « فمجنون ليلى » شكلها شوقى ، من مواد خيالية أعنى « بناها من الأساطير العربية التى ألفت فى القرنين الثانى والثالث عن الحب العذرى الذى شاع فى بادية نجد بين بنى عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل فى أثناء العصر الأموى ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته ، بل يظل مفتونا بصاحبته معلقا بها ، محروما من لقائها »[1] ومثلها مسرحية « عنترة » ترجع إلى السيرة الشعبية التى رسمت بطلها الشعبى وقصة حبه لابنة عمه « عبلة » وطرق الحصول على مهرها ، كما فهمه الأدب الشعبى ، والمصدران شعبيان ، لايهتمان بحقيقة وجود الشخصيات على وجه الحقيقة ، بل يهتمان بالشخصيات والأحداث على أنها وسيلة لبث المفاهيم والقيم العربية الإسلامية ، حتى أننا نجد الصورة التى رسمت بها هذه الشخصيات والأحداث ، لدى مبدعيها ومتلقيها ، « صورة للتاريخ كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم ، فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات ا لعامة التى ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم » .[2] .

لذلك لن يؤثر على شوقى ، أن يكون مصدره الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى (الذى أخذ مواده من الحكايات المتناثرة عن المجنون أو عنترة) أم غيره ولن يؤثر أن يكون قيس ، أو عنترة ، قد وجدا بالفعل ، أم كانا شخصيتين وهميتين بل على العكس ، فقد استفاد شوقى من شعبية البطلين وقصتى حبهما المشهورتين واستفاد من مساحات الغموض التى تكتنف مصير الشخصيات ، لأنها تعطيه فرصة أكبر للزيادة والنقصان داخل الحكاية الأم التى ارتضاها لكلتا المسرحيتين . ولأن ما يهمنا فى النصين ، هو الصياغة الشعرية ، ووظيفة الصورة الشعرية داخلها فإننا نحاول رصد صلة شعبية هذه المزدوجة بثراء اللحظة الدرامية ، الشعرية التى

اختارها شوقى لصياغة الرؤية والموضوع دراميا وشعريا . وإن كنا نمهد برصد مبررات اختيار هذه المزدوجة ، ورصد التجاوب النصى بينهما ، والتجاوب الصورى الشعرى بخاصة .

ثانيا : يعود الصراع فى المسرحيتين الى بؤرة واحدة هى الثنائية الضدية القائمة بين التقاليد العربية والحب الذى يريد تجاوزها فيفشل فى الأولى « مجنون ليلى » ويحظى بالنجاح فى الثانية « عنترة »، ويكمن السبب فى هذا الاخفاق أو النجاح فى سلوك البطل ، فقيس يتجه الى الحب السلبى ، وعدم المواجهة ، والهروب الى الشعر والبيد ، أما عنترة فكان ايجابيا ، جعل من حبه دافعا لسلوكه وبطولته وسخر امكانياته الجسمية والعقلية فى المواجهة وفرض رؤيته على الآخرين .

لكن ، لكون قصتى الحب متشابهتى الحبكة ، ولأن البطلين شاعرين اتخذا شعرهما لبث أشواقهما ، فقد تشابهت كثير من المواقف ، والتعبيرات وتكررت الصور الشعرية ، وهو ما نطلق عليه التجاوب النصى . ويتخذ البحث من الصورة الشعرية أساسا لهذا التجاوب النصى ولاختيار المزدوجة .

وقد يرجع التجاوب النصى لأسباب كثيرة أخرى غير تشابة الحكايتين ، لكن جوهر التجاوب يكمن فى ثوابت الفكر والرؤية عند شوقى ، إذ تكشف العناصر المشكلة للصورة الشعرية عن تشابه وتطابق أحيانا ، كما تثبت بعض الصور الشعرية بالدلالة نفسها ، مما يكشف عن رؤية ثابتة لدى المبدع تأخذ تجليات متعددة ، أو مختلفة ، وقد تنحرف الرؤية قليلا إلى شيء من الاستثناء أو تجاوز ما قبلها من التشكيلات الجمالية لكنها ترتد إلى البنية الفكرية والجمالية ذاتها التى تقوم على الثنائية الضدية ، والتشابه ، وعناصر الثبات الكونى والاجتماعى .

وتتميز مسرحية عنترة عن مآسى شوقى ، بتفرد البطل باكتساب مصيره بيديه ، وإن كنا نبرر ذلك بمحافظة شوقى على الهيكل العام للحكاية كما وردت فى السيرة الشعبية ، ولا يعود ذلك الانحراف والتجاوز إلى نمو فى رؤية شوقى – وإن دل عليها – حيث يفسر التجاوز نفسه بمحافظة شوقى على التاريخ أو النص كما وصل إليه ، وهو يفعل ذلك فى كل مصادره ، التاريخية والشعبية . وقد التزم شوقى بنهايات الحكايات كما رأينا فى كليوباترا ، وفى مجنون ليلى ، وفى عنترة .

و « مجنون ليلى »[٢] هى المسرحية الثالثة فى ترتيب الصدور ، بعد « على بك الكبير » فى طبعتها الأولى ، وبعد « مصرع كليوباترا » و « مجنون ليلى » وهى تمثل مع « عنترة » محورا شعبيا خاصا ، يستمد أصول حبكته الدرامية من قصص شعبية ألفت حول البطلين العاشقين ، الشاعرين ، قيس المجنون ، وعنترة فارس بنى عبس ، ولهذا فائدته فى المسرح الشعرى عند شوقى بخاصة اذ يستفيد من الطاقات الشعرية الكامنة فى ظروف البطلين ومن الصعوبات الشديدة التى واجهت كليهما فى سبيل الوصول إلى الحبيبة والحصول عليها .

فأما مجنون ليلى فهى تمثل جوا شعبيا إسلاميا ، بعيدا عن جو القصور والحروب فى مصرع كليوباترا وقمبيز أو على بك الكبير . والبطل والبطلة مسلمان أو عربيان يعشقان فى ظروف تفرض عليهما الحرمان فينفصم البطل عن الواقع ويتحول الى كائن حالم ، تلاشت داخله حدود العوالم وفواصلها فعاش فى عالم خاص والتصقت البطلة بالواقع ، التصاقا فأصبحت جزءا من قوانينه القديمة . وأما عنترة فهى عودة بالظاهرة نفسها إلى العصر الجاهلى ، مع فارق مهم ، يتمثل فى اكتساب البطلين مصيرهما بيديهما .

ولقد استفاد شوقى من طبيعة البطلين ، ومن الظروف المحيطة بهما ، فى تفجير طاقات شعرية فى المقام الأول ، وطاقات درامية تستند إلى صعوبة العوائق فى المقام الثانى . واستفاد من كون البطل شاعرا له روايته وديوانه الشفاهى ، ومأساته تولد هذا الشعور بالموت الكرنفالى والصارخ ، وهو شعور يجد صداه جيدا فى نفوس متلقى هذه الحقبة من تاريخ مسرحنا العربى ، كما أن الغموض الذى يكتنف قصة الحب العاثر هذه يقربها من الروح الرومانسى العام الذى أخذ فى الظهور بمصر مع الحرب العالمية الأولى ، ومع تفجر ثورة ١٩١٩ م وأعطى هذا الغموض لشوقى فرصة لترجيح روايات « الأغانى » واختيار أقربها لطبيعة مسرحه الشعرى ، فوازن واستبعد ورجح واختار .

ويتجه شوقى إلى بادية (نجد) بتقاليدها العربية القديمة ، المؤكدة بالتعاليم الإسلامية مما أعطى طابعا خاصا لهذه البادية فى علاقة الرجل بالمرأة خاصة الشاعر ومحبوبته . وعلى هذا ، صاغ شوقى حبكة مجنون ليلى صياغة شعرية تقربه من الشعب المصرى فى مرحلة من تاريخه الوطنى ، وفى ظل احتلال يحاول مسخ ملامحه

الشرقية والإسلامية ، فكان « قيس بن الملوح » مرآة تنعكس عليها حركة الصراع بين الواجب (ليلى) وبين العاطفة (قيس ورغبته) ، فصور قيس ضحية لتقاليد عربية عتيقة ، تصلبت وتحجرت وجمدت معها تجاوز العاطفة للواقع ، فأقعدت خيال المحب ، لكن المحب الشاعر ، لم يأبه بها وشبب بليلى ، التى أحبته ، وماتا ضحية للواجب ، وللتعقل ، والاتزان ، والتقاليد الثابتة .

واستفاد من جو « الغيب » الذى يكتنف البادية ، (ايمانها بالشياطين ، والجن ، والسحر والتمائم والعرافة والتنجيم ، والقضاء المسبق) ليرفع الأحداث إلى مستوى أعلى من الواقع ، فأعطى الفرصة لوادى الجن أن يشارك فى الأحداث ويوصله إلى محبوبته وفى ذلك استفادة من معطيات الحكاية الشعبية والخرافية المتمثلة لدى شوقى فى حكايات العرب القديمة أو فى ألف ليلة وليلة . وشفع شوقى ذلك بشخصيات قيس بن ذريح الشاعر ، وزياد راوية المجنون ، وابن سعيد الشاعر ، وأمية رفيقه ، كل هذا الجو أعطى طاقة شعرية ، وفرض على شوقى أن تكون الصورة الشعرية أداة أساسية فى حوار معظم الشخصيات ، على اختلاف النوع البلاغى ، والحالة الكلامية ، إذ نجد أحدى عشرة شخصية وهى أكثر من ثلثى عدد شخصيات المسرحية شاعرة أو مرافقة للشاعر وفى حالة نفسية تفرض عليها التعامل المجازى مع الواقع .

ويركز شوقى على صدمة قيس ، ورفض المهدى والدليلى له ، وكان ذلك فرصة لبيان تناقض المواقف من عاطفة واحدة (الحب) وكان الصراع فى مسرحه بذلك ، لأن ثنائية (التقاليد / الحب) هى الوجه الثانى (للأرض / الذات) ، وثبات الطرف الأول واضح فى كل مآسيه . ولم يتغير الطرفان الا فى ملهاتى (الست هدى ، والبخيلة) حيث طرفا الصراع فيهما (المال / القناعة) . لذلك سوف نرى تغير وظيفة الصورة الشعرية تبعا لتغير طبيعة الصراع ، وتبعا للوظيفة المطلوبة منها داخل النص .

ويكتمل المحور الشعبى ، فى المزدوجة الثانية بمسرحية عنترة ، التى تكمل الجو الإسلامى الشعبى ، لأن عنترة ، ليس عربيا فحسب ، إنما فارس مسلم ، تعطيه السيرة الشعبية والحكايات الشعبية صفات إسلامية ، لذلك لم يخرج شوقى فى عنترة عن الجو البدوى الإسلامى الذى استفاد منه فى مجنون ليلى وأكمله فى عنترة

واستفاد شوقى فيها من العناصر الحكائية المتشابهة إلى حد كبير مع مجنون ليلى .

ومسرحية « عنترة » هى آخر مآسى شوقى الشعرية ، آخر ما أصدره فى حياته (١٩٣٢ م) وتتميز بظهور أنسقة كاملة ممتدة طوال المسرحية من بدايتها الى نهايتها كما عرضنا فى مسرحيته الأولى « مصرع كليوباترا » فقد انحلت بعض الأنسقة فى قمبيز وفى مجنون ليلى ، ثم عادت إلى الظهور مرتبطة بالشخصية ، وبالموقف الدرامى مثل الصورة الشعرية الفلكية ، والصورة الشعرية الأسد التى توازت فيما قبل مع أنطونيو ، ثم مع المقاتل فى قمبيز ، ثم اختفت الصورة الشعرية الأسد كنسق وتيمة ، فى مجنون ليلى ، ثم عادت واضحة وناضجة فى « عنترة » وقبلها (تاريخيا) مع على بك الكبير فى طبعتيه الأولى والثانية (١٨٩٣ ، ١٩٢٣ م) كما سنشير فى المزدوجة الثالثة .

تشكيل نسق الصور الشعرية
وانحلاله فى مجنون ليلى وعنترة

تنحل عناقيد الصور الشعرية التى تكررت فى مصرع كليوباترا وقمبيز ، وتتشكل عناقيد صور جديدة ، تمثلت فى الصورة المفتاح (الظبى) والصورة (الذئب) أما بقية الصور الشعرية فلم تشكل عناقيد جديدة . وهناك بعض الصور الشعرية كانت تمثل صورا « مفتاحية » كالأفعى والشمس ، لم تأت فى مجنون ليلى سوى مرة واحدة . أو مرتين حيث تأتى الصورة الثعبان مشبها به على لسان قيس ، وتأتى الحية مرة واحدة على لسان بشر « ولكن على حياته ألج القفرا » ، أما الصورة السم ، فجاءت مرة واحدة « وينفث فيكم سموم الرقب » على سبيل الاستعارة التصريحية والمكنية ، وتأتى تقريرية مرة أخرى « الأم لا تطبخ السما » فى حين كانت هذه الصور مشكلة لعناصر بنيوية أساسية فى المحور الأول من الدراسة أعنى المزدوجة الأولى الفرعونية (كليوباترا ، قمبيز) ، ويكشف هذا عن وظيفة الصورة فى رسم الجو العام للنص بالتركيز على بعض الموتيفات الصورية ، دون البعض الآخر ، وتفصح فى الآن نفسه عن علاقة الصورة الشعرية بفكر المبدع وبالموضوع المعالج إذ ليس من العبث أن نلحظ

صورة مفتاحية فى كل نص على حدة . ويكشف البحث فى النهاية عن بنية الرؤية الجمالية لشوقى من مجموع الصور الشعرية المفتاح بشكل خاص .

ذلك أن تشكل النسق وانحلاله فى نص دون الآخر ، يكشف عن وظيفة الصورة كبنية فى حد ذاتها ، وكمشكلة لأحد جوانب أو عناصر بنية النص والرؤية الجمالية كليهما .

وعلى المنوال نفسه ، قلت بل ندرت الصور الشعرية الفلكية بالقياس الى المزدوجة الأولى ، واتجهت الصورة الشعرية إلى البادية تتخذ منها رموزا تتوازى وعناصر للرؤية / النص ونلاحظ أن بعض الصور الإسلامية خاصة فى « مجنون ليلى » تكشف عن تصوير الجو العام والعقائد مثل :

صوت – نحن كعثمان وليلى بيننا كالمصحف (ص ٤٨)

وفى الوقت نفسه تعود بنا الصورة الشعرية لجو البادية ، وتربط قبائلها بالصورة الشعرية ، فى تصوير ابن عوف لبنى عامر ، فى الكرم ، فنراه يستعير الصورة الشعرية التراثية :

– ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

ويحولها الى :

– عامر يا أجاود البطاح وأسمح الناس بطون راح

موظفا الصورة الشعرية فى رصد :

الموروث الشعرى كما تتضمن صورا شعرية من ديوان قيس – خاصة – صورتى الظبى والذئب .

وبالمقارنة اختفت بعض الصور الشعرية ، التى تتخذ من بعض الحيوانات أحد طرفى الصورة الشعرية وندرت بعضها كالصورة الليث ، الأسد ، الغضنفر ، إذ وردت كل واحدة منها مرة واحدة ، وان كانت ستتحول إلى مفتاح فى عنترة .

يعنى ذلك أن شوقى تقيد ببعض صور المجنون ولم يخرج عليها إلا نادرًا ، كعادته فى الخضوع للنص التاريخى والتيمة الشعرية التراثية .

أما فى عنترة فقد عاودت الصورة الشعرية الفلكية تجليها خاصة الصورة الشعرية النجم والقمر فى مجنون ليلى وعنترة ، بعد أن كانت نسقا ضمنيا داخل نسق أكبر فى الصورة الشعرية الفلك ، لذلك اختفت الصورة الشعرية الشمس

كنسق وتيمة وظهرت بندرة شديدة . وواضح ارتباط هذه الصورة بخاصة بالجو الفرعونى فى المزدوجة الأولى (كليوباترا ، قمبيز) وارتباط الصورة الشعرية النجم بجو البادية الصحراوى الذى يقوم فيه النجم بدور هام فى الاهتداء ليلا وفى التعرف على أحوال المناخ ، ولسنا بصدد التعليل الخارج عن النص . ولكننا نرصد ارتباط صور شعرية خاصة بجو درامى خاص كما فى (الشمس ، النجم) لأنها تتوازى مع الشخصية الرئيسية فى المسرحية عند ظهورها كنسق داخل البنية الأم .

ومن المنطلق نفسه نلاحظ اختفاء الصورة الشعرية الظبية (بأسمائها المتعددة) فى المزدوجة الأولى ، وظهورها متجلية فى المزدوجة الثانية مرتبطة ببطلتى النصين . وتعكس الصورة الشعرية على هذا الأساس النموذج العربى للمرأة كما وصفها الشعر العربى القديم وانتقل منه إلى الشعر الإحيائى خاصة عند « البارودى » ومن بعده شوقى ، لكنها عند شوقى بخاصة أخذت وظيفتها الدرامية إلى جانب وظيفتها الدلالية والرمزية ، مع مراعاة ارتباط عناصر تشكيل الصورة الشعرية عند شوقى بالمثل الأعلى الجمالى لديه ، والمستمد فى جوهره وتاريخه من المثل الأعلى الجمالى العربى ، فقد حافظ شوقى فى مسرحه على الجذور التراثية لكنه وظفها توظيفا جديدا تبدى فى كونها الصورة الموازية للبطلة ، وكونها المشبه به والمستعار منه عند تشكيل الصورة الشعرية ؛ حفاظا من شوقى على جذوره التراثية واللغوية الشعرية - منها - بخاصة . لذلك نجد الصورة الشعرية الظبية هى الصورة المفتاح فى مجنون ليلى وأكثر الصور تكرارا فى النص ، وهى الصورة الموازية لعبلة فى مسرحية عنترة ، والملاحظ أن شوقى قد حافظ على دلالة الظبية ، وعلى علاقتها بالصورة الشعرية المضادة لها ، أو المتوازية معها ، مما يعكس ثبات العناصر المشكلة لرؤيته الجمالية ، مما يؤكد على قيام ا لصياغة الشعرية عنده بالوظيفة الأولى ، لتكون الهدف الجوهرى داخل مسرحه الشعرى ، حيث نجد التضاد القائم بين الصورة الشعرية الظبية (ليلى - عبلة) وبين الصورة الشعرية الذئب (العدو) ، ونجد علاقة التوازى القائمة بين الصورة الظبية وبين الصورة الشعرية الشاة ، أو الحمامة فى مجنون ليلى ثم يضاف اليها القبرة فى عنترة .

واستفادتنا من رصد هذه النسق المشكلة والمنحلة يتوجه لاثبات عناصر التشابه والاختلاف داخل مسرح شوقى الشعرى ، وإبراز العلاقة بين صور شعرية خاصة

وبين الشخصية والموقف الدرامى ، والموضوع ، حيث نلاحظ ارتباطا هاما بين الصورة الشعرية وهذه التقنيات المسرحية الأمر الذى يجعل الصورة الشعرية النسق ، (المفتاح / التيمة) هى أكثر الصور الشعرية هيمنة ووظيفة درامية فى مسرح شوقى . ولذلك كان تركيزنا عليها فى الرصد والتحليل غير متغافلين عن بعض الصور الشعرية الأخرى التى لم تكتمل فى نسق ولم تتكرر فى نص واحد أو فى عدة نصوص كأى تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز مرسل يأتى فى سياقه الدرامى ونلمح له وظيفة .

وفى الوقت نفسه ، نلمح صورا شعرية تتكرر داخل كل نص ثم داخل النصوص المأساوية الشعرية لدى شوقى وعلى سبيل التمثيل صورة الظفر والناب التى لا يخلو منها نص عند شوقى ، وهى مرتبطة دائما بتحول الشخصية والجو الدرامى إلى حالة افتراس غير آدمية تنبؤنا بتحول الشخصية بخاصة إلى نمط آخر وحالة نفسية أكثر سوءا من غيرها .

وقد تختفى الصورة الشعرية من النص وتبقى الدلالة المرتبطة بها ، كما فى حالة الصورة الشعرية (الأفعى ، الثعبان ، الحية) وقد تأتى بشكل مباشر ، لا صورة شعرية كما جاءت فى مجنون ليلى على سبيل المثال (ولكن على حياته ألج القفرا ، وكجلدة الثعبان) على الرغم من مجىء الصورة الشعرية التسمم (الأم لا تطبخ السما / وأفرغ فيكم سموم الرقب) كذلك جاءت فى عنترة بالطريقة نفسها وعلى لسان عنترة راصدة وسائل الشر والأذى فى الصحراء :

- اذا قمت من ذئب عثرت بحية طريقى منايا كله وسموم

(ص ٢٨)

والمقارنة بين الشىء الحقيقى والشىء المجازى واردة فى مسرح شوقى الشعرى ، ونلاحظ انتصار شوقى دائما للأصل الطبيعى ، كما انه يحاول أن يثبت الدلالة الطبيعية للشخصية ويحاول تغليب الأصل المحاكى دائما : إما بقتل الصورة المحاكية ، أو بجعل الأصل قاتلا للصورة ، كانتصار الحية فى مصرع كليوباترا ، وانتصار الشمس فى قمبيز ، وانتصار الظبى الحقيقى فى مجنون ليلى . وانتصار الحقيقى وارد فى مسرح شوقى كله إلا حين يقصد شوقى إلى المبالغة فنراه يقلب الوضع خاصة فى رسم ملامح البطل ، ففى مجنون ليلى ، نجد ليلى أحلى من الهها أو

الغزال وفى عنترة نجد عبلة كذلك ونجد عنترة أقوى من الأسد والذئب والحية ، والسباع وأشباهها - وهى عادة شوقى فى المبالغة - ليقوى الطرف المجازى ويجعله الأصل ويجعل الأصل تابعا للدلالة لتمكين الصفات والدلالات فى الشخصية .

ويلاحظ أن بعض الصور الشعرية المفتاح أو التيمية تتشكل من عناصر الموضوع المعالج بينما الموضوع المعالج أعنى الأصل التاريخى يفرض على شوقى بعض الصور الشعرية أيضا فيغلبها ويكررها حتى تتحول إلى نسق ذى وظيفة درامية ويلاحظ أيضًا انتصار شوقى لهذا الأصل التاريخى - رمزيا - داخل النص كما رأينا فى انتصار الصورة الأفعى (وهى واردة فى كتابات بلوتارك وهيرودوت) والصورة الشمس فى قمبير ، والصورة الشعرية الظبية فى مجنون ليلى وهى الواردة فى روايات أبى الفرج الأصفهانى ، ثم الصورة الشعرية « الأسد » وهى الواردة فى أخبار عنترة وسيرته الشعبية بخاصة وكلها تلاقى صدى وتجاوبا واضحًا فى الشعر العربى القديم خاصة فى وصف الصحراء ، والطبيعة وتحولها إلى رموز شعرية ثابتة الدلالة .

وهذه الأصول (التاريخية ، الشعبية ، الشعرية) تحولت فى مسرح شوقى الشعرى (المأساة) إلى صور مفتاح تفهم من خلالها طبيعة الشخصية وعلاقتها بالآخرين مما ينمى فى الصورة الشعرية وظيفة التنبوء ، والإنذار المبكر ، وإثارة خاصية التوقع الدرامى ، خاصة إذا كان المتلقى مقبلا على مسرح شوقى ، وقد حل رموزه الشعرية السابقة التى ثبتت قبل مسرحه فى الشوقيات بل فى كتاباته النثرية الفنية .

وغلبة هذه الصور على النص ، يكشف عن قدرتها على استكناه التراث فى مسرح شوقى وعلى تجاوب الصور الشعرية بين نصوص مسرحه المتعددة .

تجاوب النصين من خلال
تجاوب الصور الشعرية

ومما سبق ندرك التجاوب بين نصى مجنون ليلى وعنترة فى بعض الاستخدامات اللغوية وفى الصورة الشعرية بخاصة إلى جانب تكرار بعض الدلالات فى المواقف

المتشابهة . وتبدأ التجاوبات الجزئية من شهرة المحبوبة (ليلى ، عبلة) على لسان (قيس وعنترة) فى شعرهما الذى خلد قصتى حبهما فنسمع ناجية تخبرنا وتخبر عن عبلة :

إنهـــا اليوم حديث الأمم
صـيرهـا عنـترة نارا على رأس علم
(ص ١١)

كما تخبرنا « ليلى » بالدلالة نفسها فى قولها عن شعر قيس :

- لولا قصائده التى نوهن بى فى البيد ما علم الزمان مكانى
نجـد غـدا يـطوى ويفنى أهله وقصيـد قيس فى ليس بفـان
(ص ٧٠)

والخبران يشتركان فى دلالة الشهرة ، وتلعب الصورة الشعرية هذا الدور فى قول ناجية عن أثر شعر عنترة فى عبلة (نارا على رأس علم) إذ تتجاوب مع الصورة الشعرية على لسان ليلى (نوهن بى فى البيد ، ما علم الزمان مكانى) .

ويتجاوب موقف رفض شداد لعنترة مع رفض المهدى لقيس ، يقول عنترة لعبلة :

ويحـزننى يـا عبـل أنى أزوركم فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حـين أجيئه ويـوقد نـار الطرد حـين أريم
(ص ٢٨)

المهدى لقيس :

- حـسـبـك فـاذهـب لا تطأ لى بعد العشية دارا
(ص ٢٨)

حيث نجد تجاوبا بين صورة « ويوقد نار الطرد حين أريم » مع صورة النهى « لا تطأ لى بعد العشية دارا » .

فنرى صخرا موصوفا على لسان عبلة بأنه :

جبان ذليل جاء عبسا وماءها يعرض للأفك العذارى ويفضح
(ص ٣٣)

كما وصف منازل غريم قيس قيسا بأنه :

هتك الخدر المصون
قيس لم يترك لليلى حرمة ما الذى أنتم بقيس فاعلون
(ص ٥١)

وتصف ليلى ذكر ليلة الغيل فى شعر قيس بالدلالة نفسها ، عند حديثها إلى الأمير ابن عوف :

ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله
(ص ٦٧)

وتخير عبلة وتخير ليلى بعبارة (ما تأمرين ، ما تحكمين) وعلى لسان والديهما عندما تسألان عن رأيهما فى (عنترة وقيس) على لسان مالك بن قراد وعلى لسان المهدى والد ليلى :

مالك :

الأمر يا عبل ما تأمرينا فالشأن يعنيك ليس يعنينا
(ص ٥١)

المهدى :

هو الحكم ياليل ما تحكمين خذى فى الخطاب وفى فصله
(ص ٦٦)

ويتجاوب الرمزان الكبيران فى مجنون ليلى ، (الظبى والذئب) وموقف قيس الذى أمن الظبا من الذئاب ، مع موقف عنترة من الظباء الخائفة من السباع ، وذلك لأن الظبى فى الحالتين يتوازى مع المحبوبة (ليلى ، وعبلة) :

عنترة :

حتى تراءت ظبية فتملأت مما رأت رعبا فلم تتقدم
لما رأتنى والسباع تنوشنى نظرت نفارك من عيون الموسم
ريم تلفت لم يفتك بجيده وبقلتيه وفته بالمعصم
فمنعتها من كل ضار ثائر وأبحتها الوادى وقلت لها اسلمى
(ص ٣٤)

وقيس –

– فقلت له يا ظبى لا تخش حادثا

(ص ١٤)

وهنا يبدو لنا التشابه فى المواقف حتى أن دلالات الموقف لا تخرج عن سابقاتها ، وإن تغيرت الصياغات ، والأشكال البيانية . فعلى سبيل المثال : تصور ليلى وعبلة بالريم ونفارها بنفار الريم ، ويصور ارتباط قلب قيس وعنترة – فى حركتها – بظهور الريم أو الغزال :

عنترة –

أهيم على وجهى وقلبى من الجوى على وجهه بين الضلوع يهيم
ويهدأ إلا حين تهتز بانة ويطرق إلا حين يشخص ريم

(ص ٣٨)

ابن عوف عن قيس :

ولكن على ليلى يفيق وشبهها إذا ما بدت ليلى بشكل غزال

(ص ٦٣)

والظبية على لسان عنترة محدثا ليلى :

نفرت نفارك من عيون الموسم

(ص ٣٤)

وكذلك ليلى تنفر على لسان سعد نفرت :

كما تنفر ريما

(ص ١٨)

ولهذا وقف قيس وعنترة موقفا متشددا من الذئاب والسباع ومن المنطلق نفسه يضعف قيس أمام الظبى ، ويضعف عنترة أمام الظبى واللباة (الأنثى) .

وكما تتوازى ليلى وعبلة مع الظبى فى علاقة تضاد مع الذئب والسباع ، يتوازى قيس وعنترة مع الصورة الشعرية النجم كما سنبين فى التحليل .

وأمثلة التجاوب هذه مع ما بيناه من قبل ، هى ما دعتنا ، لاختيار هذين النصين داخل مزدوجة واحدة . وسوف نبدأ بمجنون ليلى ثم عنترة .

ويدخلنا هذا العرض السريع للتجاوب النصى فى المزدوجة الثانية ، إلى

التجاوب النصى فى مسرح شوقى الشعرى كله ، وسوف نبين التجاوب الخاص للنصوص فى موضعه . لذلك نعالج هنا تأثير الموضوع فى رسم الصورة الشعرية ، وفى وظائفها الدرامية ، ودلالته على الثبات والمحافظة فى فكر شوقى فى الصورة الشعرية المفتاح وفى تشكل النسق وانحلاله داخل نصوص دون الأخرى .

وظيفة الصورة الشعرية
فى
مجنون ليلى

■ مجنون ليلى

- الصورة الشعرية المفتاح .
- جذور الصورة المفتاح فى الشوقيات .
- الصورة الشعرية النقيض .
- الصورة الشعرية تشكل ثنائية البنية .
- الصورة ترسم الشخصية .

الصورة الشعرية « المفتاح »

(الظبية # الذئب)

من الوظائف الدرامية المهمة للصورة الشعرية فى مسرحية « مجنون ليلى » - كما هى فى بقية مسرح شوقى الشعرى - وظيفة اختزال الموقف ، وتركيز الموقف الأساسى فى صورة شعرية ، تتوازى رمزيا ودراميا ، إما مع فكرة أساسية ، وإما مع الشخصية المحركة للأحداث أو مع أحد محورى الصراع الثنائى . كما أن الوظيفة الدرامية للصورة الشعرية « المفتاح » تمثل المركز الدلالى ، والدرامى للمسرحية ، ومنها تتحدد مواقف الصور الشعرية الأخرى المضادة لها ، والمتوازية معها فى آن . إذ على أساس تعديد دلالات الصورة الشعرية المفتاح ، تتحدد وظائف الصور الشعرية الأخرى ، وتتحدد مواقعها أثناء إنتشارها على محورى الصراع الدرامى .

وتمثل الصورة الشعرية الظبية ، فى مسرحية مجنون ليلى ، المفتاح ، مع الأخذ فى الاعتبار ، أن شوقى ينوع فى الأسماء والصفات التى هى « دالة » على شىء واحد ، فنجد ، الظبية ، الغزال ، الريم ، دالة على حيوان واحد ، يستخدم بدلالته المجازية الرمزية ، ثم بدلالته المباشرة ، ويفصل السياق الدلالى والدرامى بين الاستخدامين ، مع ملاحظة الارتباط الشرطى فيما بين الاستخدامين عند « قيس » بخاصة ، وفى مداعبات ليلى له ، كما أن بقية الشخصيات الدرامية تساهم فى الدلالة نفسها مؤكدة على الاستخدامين المجازى والحقيقى ، وعلى تداخلهما أحيانًا .

وخلال نشاط السياق ، تأخذ الصورة المفتاح ، وظائف درامية كثيرة ، وتأخذ أشكالاً بلاغية متنوعة ، وبذلك تأخذ الصورة المفتاح وظائف مزدوجة وممتزجة ، فتستخدم بوصفها ، مجازًا ، ورمزًا ، وتيمة ، لتصب فى النهاية داخل التيار الدرامى

للمسرحية حاملة معها السياقات النفسية لكل شخصية تشارك فى الحوار والصراع .

وتعود كل الملابسات المحيطة بالإطار الدلالى ، للصورة المفتاح ، إلى مواقف الشخصيات ومن خلال هذه الملابسات تأخذ الأحداث والموضوعات المرتبطة بالصورة الشعرية الظبية بعدها الاستعارى الرمزى « والاستعارة صالحة للتعبيرات ، وتكون الرمزية صفة مميزة للموضوعات والأحداث »[٤] إذ نجد النوع البلاغى المسيطر على المفتاح هو الاستعارة ، إلى جانب ورودها مرتين تشبيها فى سياقات حملتها وظيفة ثانوية ، محصورة فى الإيضاح مع ملاحظة أن هناك عددًا من الصور الأخرى تتجمع حول الرمز الأساسى ، والذى يعبر عن الفكرة نفسها ، لكن فى تعبيرات أخرى ، ودرجات عدة - إن جاز التعبير - للتعبير الاستعارى لفكرة أساسية قابلة للتميز - كما أشرنا سابقًا - حيث تتجمع إلى جانب الصورة المفتاح صورتا « الشاة ، والحمامة » .

وتستمر الصورة المفتاح من بداية المسرحية حتى ختامها ، حتى بعد موت ليلى ، استمرت الصورة على لسان قيس لآخر لحظة فى حياته ، حينما تمنى من الظبى أن يجمع ظبا « الصحراء » ليشيعن جنازته . و « جذر » الصورة المفتاح يبدأ من تجذره الدلالى وأبعاده الرمزية فى الفصل الأول ، ثم بتوالى الاستخدامات والدلالات إلى نهاية حددها الاستخدام فى الفصل الأول .

تبدأ الدالة « عامة » حين تطلق على بنات بنى عامر .

ابن ذريح - ما الذى أضحك منى « الظبيات العامرية » .

(ص ٩)

ثم « تخصص » الدالة على « ليلى » ، رابطة بين « الحقيقة والمجاز » على لسان قيس وبشر :

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة ... فقلت أرى « ليلى » تراءت لنا ظهرا

فقلت له « ياظبى » لا تخش حادثا ... فإنك لى جار ولا ترهب الدهرا

(ص ١٤)

وتكتمل الدالة المجازية (الظبيات العامرية ، رأيت غزالا .. أرى ليلى) وتستقر ثم تأخذ الدالة رمزيتها ، فى الأمثولة التى يرويها بشر (وهى من شعر

المجنون) وفى السياق نفسه تظهر « الصورة الشعرية الذئب » متضادة مع الظبى ، وسوف نعود لها بعد تحليل المفتاح .

وتأخذ الصورة المفتاح دورها الدرامى فى التوازى مع ليلى ، خلال سياقات الأمثولة التى تحكى قصة صراع بين « الظبى » وبين « الذئب » تنتهى بتدخل سهم قيس وقتل الذئب ، بعد أن قتل الغزال / الظبى ، ونورد الأمثولة وهى تمثيل كنائى ، تقوم الصورة المفتاح بدور يوازى دور ليلى فى المسرحية بصرف النظر عن مصير الذئب ، ومصير قيس والأمثولة تحكيها « ليلى » تقول :

- حديث الظبى والذئب وقيس لست أنساه
زياد عنه نبانى ولا ينبيك إلاه
رأى قيس على رابية « ظبيا » فناداه
فألقى الظبى أذنيه ومس الأرض قرناه
رأى فى جيده قيس وفى عينيه ليلاه
فبينا هو فى الشوق وفى نشوة ذكراه
حبا الذئب من الوادى إلى الظبى فأرداه
تغذى بحشى الظبى غداء ما تهناه
رماه قيس فى المقتل بالسهم فأصماه

(فيكمل بشر)

- أجل ليل ما قلت سوى شىء شهدناه
وإن لم تذكرى القبر ولا كيف خططناه
حفرنا القبر للظبى وقمنا فدفناه
وصلينا على الميت وبالدمع سقيناه
فقولوا ولتقل ليلى معى يرحمه الله

(ص ١٥ - ١٦)

ونلاحظ أن الصورة المفتاح - بالقياس إلى ما سوف يأتى من أحداث المسرحية - تتوازى مع ليلى ، وتقوم بوظيفتها الدرامية « بالتنبوء والاستشعار المبكر » من خلال توازيها الرمزى للشخصيات والأحداث ، كما أنها تصادر على المصير ، كما تقوم بتكثيف الدلالة ، وبعد هذا الإجمال المركز ، تبدأ الصورة المفتاح

فى التفصيل بتوزيعات مكانية مختلفة ، تشكل نسقًا جماليًا ، بحصر الدلالة فى العلاقة القائمة بين : قيس والظباء ثم المقارنة بين ليلى والظبية : فحينما تزور ليلى غاضبة من ابن ذريح ، يشبه « سعد » نفورها بنفور الريم :

أثـار لـيـلى فـهـاجـت « كـمـا تـنـفـر ريـمـا »

(ص ١٨)

ثم تقارن ليلى نفسها بالمها والظبى ويفضل قيس ليلاه عليها بالطبع فى هذه اللحظة ، مع ملاحظة استخدام الصورة الشعرية المها بدلالة الصورة الشعرية الظبى :

ليلى لقيس :

كـل ظـبـى لـقـيـتـه صغت فى جيده الدرر

أتـرى قـد سـلوتـنـا وعـشقـت المهـا الأخـر

قيس لها :

غـرت ليـلى من المهـا والمهـا منـك لم تـغـر

(ص ٣٥)

ويصل قيس بالمقارنة إلى تفضيل ليلى :

وغـزال جـفـونـه سرقت عينك الحور

(ص ٣٦)

ثم تقوم الصورة المفتاح بدور « التنوير الخلفى » حين تربط بين قيس ومناجاة الظباء ليصبح اسمه نجى الظبيات : وذلك فى الفصلين الثانى والثالث : طائفة :

ايه يا شاعر نجد « ونجى الـظبيـات »

(ص ٣٤)

صوت :

إنـه شـاعـر نجـد « ونجى الـظبيـات »

(ص ٤٩)

والصورة نجى الظبيات تضرب فى بعدين ، استعارى ، وبديعى / تورية لأنها فى الثانى تشمل الحقيقة والمجار وتربط « التورية » بين مناجاة قيس للظبيات

الحقيقية والمجازية على السواء إذ تحل كلتاهما محل الأخرى ، ووفق تعريفنا السابق للصورة الشعرية ، تدخل التورية « لخروجها عن دلالتها الوحيدة إلى دلالتين فى الكلمة الواحدة » ولأنها فى الدلالة الثانية تكتسب بعدها المجازى والإيحائى فهى صورة شعرية داخل السياق ، وإن كانت أقل إيحاء من الصور الشعرية الاستعارية . أو غيرها من الأنواع البلاغية . ويلاحظ أن التورية تتحول إلى استعارة فى السياق .

وتفيد الصورة « نجى الظبيات » فى تعرفنا على بداية الخلل النفسى والذهنى الذى أصاب قيس فى هذه اللحظة ، لأن الظبية (الصورة) تضرب فى إتجاهين ، نفسى ودرامى ، حيث تحل إحدى الظبيتين (الحقيقية أو المجازية) فى الوظيفة نفسها لدى قيس ، لهذا سوف تدخل الأحداث فى وظيفتها الدرامية والرمزية ، ويبدأ التخليط والانصهار فى عوالم قيس مداد ، مع حرمانه ، ورغبته فى التعويض النفسى ، أو الإسقاط النفسى على ما يشبه الحبيبة : فهو يغشى عليه :

ابن عوف عن قيس :

ولكن ، عـلى « ليـلى » يفيق وشبهها
إذا بـدت « ليـلى » بشـكـل « غـزال »

(ص ٦٣)

لذلك كانت الخطوة التالية ، أن تقوم الظبية الحقيقية بدور مجازى ، ويقوم « الحدث » بوظيفة درامية رامزة تشكل رؤية قيس للعالم بعد فقد ليلى فى الفصلين الأخيرين حيث يشهد الجنى أن قيسا :

- ركب الظبى فى السفر

(ص ٧٧)

وركوب قيس ، يجعل الموقف مجازيا ، ورامزا ، فى عمليات مجازية استبدالية ، « تستخدم وصف أحد الحوادث ، من باب المقارنة ، فى وصف حادث آخر . وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعيًا ولكن بنيتهما متماثلتين »[٥] ، ويتضح هذا إذا علمنا أن ركوب الظباء جاء فى سياق البحث عن ليلى[٦] .

وتختتم رحلة الصورة المفتاح على لسان قيس ، حيث يطلب أن تجتمع الظباء لتشيعه إلى مقره الأخير ، فحينما يمر به ظبى يناديه :

يا ظبى بك من افتداك بماله إذ أنت عان تشترى وتباع
وأجمع لتشييعى الظباء ومن رأى ميتا بأسراب الظباء يشاع ..
وأبيت وحدى لا الوحوش أوانس حولى ولا « الظباء رتاع »
(ص ١٣١ - ١٣٣)

وتقوم الصورة الشعرية الظبى خلال نسقها السابق ، « بربط الأحداث » و « الدلالة على تحول قيس » من شخصية سوية إلى شخصية مخلولة تخلط بين الحقيقة والمجاز . وفى كل مرة تتجذر الصورة المفتاح داخل قيس ، حتى بعد وفاة ليلى ، تتحول الحقيقة إلى مجاز ، والواقع إلى حلم ، حتى أن الصورة الشعرية المفتاح تتحول « لحلم مهم » ، إذ تصبح تعويضا عن شىء افتقد إلى الأبد . وهى الصورة الشعرية الوحيدة التى ألح عليها شوقى حتى النهاية ، ونسبة تكرارها أعلى بالقياس لعناقيد الصور الأخرى ، كما أن حوار الصور التيمية الأخرى معها يتوازى مع الصراع الدرامى فى المسرحية ، وتتحدد بقية المواقف بموقفها من « الظبية » لأنها جوهر الصراع ، وبها بدأ وبها انتهى .

وهذا الحوار الصورى مع هذا المفتاح يشكلان رؤية شوقى للعالم ، ويكشفان عن الدوال ، إذ « يتركز درس مصادر التصوير على الدالة من حيث نوعه ، وبإرجاعه إلى الحقل الدلالى الاصطلاحى الذى يشترك فى الانتماء إليه مع غيره من الدوال ذات الطبيعة الواحدة . وتتوقف الغاية من ذلك على تحسس خصائص المثل العليا فى التصوير عند الشاعر ، وعلى البحث فى المنظار الذى ينظر منه الشاعر إلى الدنيا »[٧] . وثبات الظبية ، بعد موت ليلى ، هو استمرار ، لانتصار سنن الكون ، وعناصر الصحراء والبداوة مما جعلها تتوازى مع المحور الأول من محورى الصراع الثنائى الضدى (ليلى / التقاليد / قيس / العاطفة) وبذلك يكتمل المحور الأول المشكل لبنية المسرحية ، ولرؤية شوقى فى آن .

وسوف نشير إلى بقية العناصر وبعدها نعود بالصورة المفتاح إلى أصولها وجذورها .

جذور الصورة المفتاح

عندما نعود بالصورة المفتاح إلى جذورها فى شعر شوقى ، نلاحظ ملاحظة عامة ، تتكرر مع كل صورة مفتاح ، وهى أن كل صورة من هذه الصور ، تستخدم فى الشوقيات بدلالتها العامة ، الموجودة فى التراث ، وإنما يضيف شوقى السياق الجديد الذى يضيف إليها دلالة جديدة ، يخصص دلالتها حين تصبح رمزًا لشئ يحدده السياق ، لكنها لا تختلف فى جذورها الدلالية عما وضعت له فى الشوقيات[٨] ، مع الأخذ فى الاعتبار ، أن الصورة الشعرية ترد بأشكال بلاغية قد تختلف عن أشكالها البلاغية فى الشوقيات . ولا يهمنا تغير الشكل البلاغى بقدر ما يهمنا الجذر الدلالى (الأصل) المستخدم فى الشوقيات ، وكيف خرج إلى المسرح الشعرى ، وأخذ دلالة جديدة أو وظيفة جديدة وكيف تعود الصورة الشعرية إلى أصولها الدلالية عند المبدع .

ومن خلال مقارنة « الصورة المفتاح » فى « مجنون ليلى » بمثيلاتها فى الشوقيات نجد اتحاد الجذر الدلالى ، فى كونها « دالة » على المرأة أولا - خاصة الفتاة الصغيرة الرشيقة - ثم تدخل إلى المسرح الشعرى بالدلالة نفسها فتخصص على ليلى ، ثم تأخذ أبعادها الرمزية ، ووظائفها الدرامية التى عرضنا لها منذ قليل . لأننا نركز فى دراسة مسرحه الشعرى على وظيفة الصورة الشعرية . أى أن جهد شوقى تركز فى توظيف الصورة الشعرية داخل السياقات الدرامية ، مما يدفعنا أيضا إلى رصد علاقة الصورة بالموضوع والشخصية والصراع .

فعلى سبيل المثال ، يشبه شوقى[٨] المتطوعة التركية « زينب » فى قصيدته « صدى الحرب » بالغزال :

فقلت من الحامى ؟ أليث غضنفر من الترك ضار أم « غزال » مربب

(شوقيات جـ ١ ص ٧٣)

ثم يأخذ الغزال فى نفوره ليشبه به نفور الجنود مثلما شبه به نفور ليلى :

فيهـتز هـذا كـالحسام وينثنى و « ينفر هذا كالغزال ويلعب »

(شوقيات جـ ١ / ٧٣)

والصورة الأخيرة موجودة بالدلالة نفسها فى « مجنون ليلى » ، على سبيل المثال :

أثـار ليلى فهـاجت كـما تـنفـر ريـا

(ص ١٨)

الصورة الشعرية النقيض

وتقف « الصورة الشعرية الذئب » فى علاقة تضاد ، وتناقض ، وعداوة وتتحد علاقة التضاد بموقفها من الظبية ، حيث الذئب فى ترصد طبيعى ، يحاول الفتك دائمًا بالظبية ، وتتحرك الصورة الشعرية الذئب فى مجال دلالى يستوعب دالة العداوة والشر ، إذ تجىء كل الاستخدامات لدلالة : الافتراس ، المكر ، الترصد ، الشر ، الحذر ، الكراهية ، وهى على التوالى تتوازى مع الصور الشعرية (ذئب أعلق الناب والظفر) ، (حبا الذئب وأردى ، نفوس ذئاب ، يدب كالذيب على خطاه مشية المريب ، قبلة الذئب ، إذا جثم على الشاة) .

لكن ، الدلالة المركزية تتجمع حول تضادها مع الظبى ، ثم توازيه مع الشر بأنواعه ، والوظائف الدرامية للصورة الشعرية الذئب ، تبدأ « بالإنذار » بما سيحدث ، ويفسر الإنذار بما سنجده من السياقات الدرامية ، والاستشعار ، ويؤكد هذه الدلالة فى المقام الأول قيس لأن الأمر يهمه قبل أى شخص فى المسرحية ، لذلك نجد الصورة الذئب تتوازى دراميًا مع كل من يخطف ليلى « الظبية » أو يمسسها بشر ، سواء أكان الذئب حقيقيًا :

قيس / بشر :

فما راعنى إلا وذئب قد انتحى فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا

(ص ١٤)

أم كان الذئب مجازا ورمزا :

فتصوير قبلة ورد ، بقبلة الذئب يعكس موقف الذئب من (الشاة / الظبية / وعلى كلتا الحالتين هى « ليلى » :

قيس لورد :

أو « قبلة الذئب » إذا الذئب على الشاة جثم

(ص ٩٠)

وليلى تنقل التضاد نفسه ، وتشارك فى تحديد المجال الدلالى للصورة الذئب :

ليلى :

حبا الذئب من الوادى إلى الظبى فأرداه
تغذى بحشا الظبى غذاء ما تهناه
رماه قيس فى المقتل بالسهم فأرداه

(ص ١٥ - ١٦)

والتوازى بين عداء الذئب للظبى دلاليا ، وبين عداء قيس لورد الذى يمثل الذئب - بالنسبة لقيس - ويتوازى فى السياق نفسه « سهم قيس » مع ما تركه حب ليلى لقيس فى حياة ورد ، إذ يقول له ورد :

ورد لقيس :

أنا الذى ظلمت قيـ ـس ما أنا الذى ظلم
شعرك يا قيس جنى على هذا واجترم
وهبتها للحب والشعـ ـر وقيس والألم

(ص ٩١)

والظبية المفتاح حين تتوازى مع ليلى ، أى مع الواجب ، والتقاليد ، تتناقض مع دلالات الشر التى ألحقت بالصورة الذئب فى كل أشكالها الاستعارية والتشبيهية ، لأن التقاليد دالة على الخير فى العرف القبلى ، ولذلك لا نجد صورة تمثل محور التجاوز والاعتداء على ما ليس له حق فيه إلا الصورة الذئب ، لكنها لا تمثل طرف الصراع الثانى (التجاوز ، والعاطفة) ، من هنا نقول إنها صورة تتضاد مع المفتاح وتمثل الشر ، بعامة ، لكنها لا تمثل قيسا ، إذ إن قيسا لا يمثل الشر ، هو شر خاص ، ومن وجهة نظر خاصة (القبيلة والتقاليد) .

وتأتى دلالة إيجابية للصورة الذئب إلى جانب الدلالات السلبية السابقة لكن ، مع الاحتراز ، لأن الدلالة الإيجابية هذه تحمل السلبية فى جوهرها فالسياق يستخدمها للمبالغة ، وبيان حجم القسوة الاجتماعية التى يناها قيس إذ يقول :

« وذئـاب أرق » يـا ليـل من أهلك الغـير
« أنـست بى ومـرغـت فى يدى الناب والظفر »
(ص ٣٦)

لذلك تقوم الصورة الذئب بوظيفة درامية مزدوجة ، ترتبط الأولى بالظبى ، والثانية مرتبطة بأهل ليلى وقيس ، وهى على الحالتين ، تكون العنصر الثانى فى رؤية شوقى الشعرية فى المسرحية ، ودورها الدرامى يجعلها « مرآة وخلفية » دلالية لتمييز الفرق بين خير وبين شر ، أو بين رحمة وبين قسوة .

ومادة الذئب تتحول إلى دعاء بالشر ، مستكملة دائرة الشر الدلالية .

سمعت الذئب فى جوز الفلا
(ص ٥٣)

وتوصف بها الحرة الحذرة المرتابة :

رفيق ورد عن قيس :

ورد أرى من المدى القريب شخصا يدب نحونا كالذيب
على خطاه خشية المريب
(ص ٨٨)

بذلك ، نضع يدنا - بشكل عام - على ثنائية العلاقة المتضادة بين الظبى وما يمثله دراميا (ليلى / التقاليد / العناصر الثابتة فى الطبيعة وفى المجتمع) = الخير ، وبين الذئب وما يمثله دراميا (العدو / الاعتداء / الكراهية فى الطبيعة والمجتمع) = الشر ولابد أن ينتصر محور الخير (الظبى) فى مواجهة مضادة مع محور الشر « العداوة » وهذا التضاد الطبيعى والحتمى بين الظبى وبين الذئب اتخذه شوقى كما هو ، ونقله إلى مسرحه ، متخذا منه عناصر لتركيب صوره الشعرية ، بخاصة ، ومخيلته بشكل عام . لذلك فرصد العناصر المكونة لصوره الشعرية ، يفيدنا فى تفسير العلاقة ، والدلالة المتولدة بين هذه العناصر وما أقامه شوقى فيما بينها .

ونلمح فى السياق نفسه ، تضادا بين « الذئب » وبين « الشاة » كما مثلنا ، ودلالة الفتك تربط بين الصورة الشعرية الذئب وبين الصورة الشعرية السم ، حيث يلتقى الأثران « الفتك بالغزال » و « الفتك بالبشر » الأول بالناب والظفر ، والثانى بالكلمات المسمومة :

زياد عن المهدى :

فلم يبغ إلا خداع الجموع وجلب الظنون وخلق الريب
وأثر فيكم وفى آخرين وأفرغ فيكم سموم الرقب
(ص ٥٧)

ونخرج من هذا ، إلى التضاد القائم بين عنصرين خلال المسرحية كلها ، مما يدفعنا إلى القول بثنائية البنية ، على مستوى العناصر المكونة لها ، وعلى مستوى الرؤية الجمالية لأحمد شوقى . وبالطبع تقوم الصورة الشعرية بالدور الجوهرى فى رسم وتشكيل هذه الثنائية الضدية ، والدلالة عليها إذ تكمل الصورة الشعرية وظيفتها بتشكيل الجو العام للمسرحية ، وهو جو ثنائى التكوين أيضًا ، وبتشكيل الشخصية ، ثم ببيان دور « القدر » كخلفية عامة ، وراء كل العناصر والأحداث ووراء قيام ثنائية جذرية بين (الإرادة / القدر) ، أعنى بين إرادة الشخصية وما يفرضه القدر عليها من مصادرات سابقة ، وهنا نرى أن القدر (وسقطته الأخلاقية) تحولت فى مجنون ليلى إلى ، التقاليد والسنن الاجتماعية التى وقع قيس فى محاذيرها (التابوه الاجتماعى) بتشبيبه بليلى وبذكر ليلة الغيل حيث تتعارض الإرادة الإنسانية ورغباتها المشروعة إنسانيًا مع مصادر قدرية ثابتة ، ثبات المكونات الطبيعية ونظام القبيلة فى هذا العهد الإسلامى المبكر ، ويلتقى محور الثبات الموروث بمحور إسلامى ثنائى يضع « الله » كأعلى قوة فى تضاد مع رغبات الإنسان التى لا تتفق مع العرف الإسلامى ، فتآذر عرفان على قيس وأصبحت سقطته مزدوجة ، مما جعله يقف بمفرده فى مواجهة العالم ، إلى الحد الذى رأينا فيه ، الصورة الشعرية تأخذ دلالة مناقضة لدلالاتها داخل النص كله ، كما عرضنا للصورة الشعرية الذئب على لسان قيس بخاصة . وهو أمر يفسر استخدام ليلى أيضًا لعناصر محددة فى تشكيل صورها الشعرية ، ويفسر العلاقة القائمة بينها وبين العناصر الطبيعية والاجتماعية .

الصورة الشعرية تشكل ثنائية البنية
وتصور الجو العام (ترميز العالم)

تعتمد الصورة الشعرية فى « مجنون ليلى » على فاعلية شعرية / إجتماعية ، تستمد أصولها من رؤية شوقى ، وقدرته على ترميز العالم ، وتحويله إلى عناصر موازية لجزئيات النص ، وحركية الصور الشعرية ، تعتمد على علاقتين أساسيتين : التضاد والتوازى ، وبواسطة هذين السبيلين ، تشكل الصورة الشعرية الجو العام القائم بدوره على ثنائية ضدية وعن طريق التشبيه البليغ ، والمقابلة والطباق تبدأ بنية النص فى الازدواجية الضدية ، ويبدأ الازدواج بين « القول » و « الفعل » مرتبطا بالحركة الأولى من الصراع التى تعتمد الصراع السياسى بداية للاختلاف ، وإظهار شىء وإخفاء آخر ، ثم الصراع الحضارى ، ثم الصراع الاجتماعى الممتد حتى النهاية فأما الصراع الأول فيبدو على لسان ابن ذريح ، وليلى ، وبشر (شيعة / سنة) :

ابن ذريح :

إن « حديث الناس فى يثرب همس » « وخطو الناس فيها احتراس »
(ص ٩)

ليلى :

« أحلام مروان جبال رواس »

بشر :

ولكن أخاف أمرًا أن يرى على التشيع أو يسمعه
أحب الحسين ولكنما « لسانى عليه وقلبى معه »
(ص ٨)

ونلاحظ التضاد القائم بين طرفى الصورة الشعرية ، ناقلة الواقع كما هو ، لكنه واقع يقوم على الصراع والتناحر ، كشفت عن تركيبه الصورة الشعرية التشبيه

والمقابلة / الطباق كعنصرين مساعدين للصورة الشعرية فى تشكيل الموقف الدرامى .

ويأتى الصراع الثانى (الحضارى) بين البداوة (ليلى / البادية) والرغبة فى التحضر (هند) والصراع بينهما حاد وواسع الهوة ، لذا كان التشكيل الجمالى الكاشف عن هذا الصراع قائما على التقابل ، بين نقيضين فى تشكيل الصورة الشعرية :

هند لليلى :

كفى يا ابنة الخال « هذا الحرير كثير على الرمة البالية
تأمل البيد يا ابن ذريح كقبرة وحشة خاوية
(ص ١٠)

ثم تتابع الصور الشعرية المقارنة هند (مغنيكم معبد / وقينتنا الضبع) ، (تأكلون فنون الطهاة / نأكل ماطهت الماشية) (ص ١٠) ، ثم على لسان ليلى ولكن من وجهة نظر مناقضة لهند حيث للصحراء (قبلة البزوغ وللحضر القبلة الثانية) ، (الرياحين ملء الفضاء / الرياحين فى الآنية) (ص ١٠) وتظهر رؤيتان للصحراء (هند / ليلى) متشائمة ومتفائلة تمثل (التجاوز / الثبات) وكلا الصراعين السابقين يمثلان خلفية للصراع الثالث ، الذى هو نتيجة حتمية لهما .

والصراع الثالث (الاجتماعى) بين التقاليد (ليلى ، المهدى ، ورد ، المجتمع الثبات) وبين التجاوز عن طريق عاطفة الحب (قيس ، هند ، الحب ، الحركة) وهذا الصراع - كما نقول - مفسر بما قبله من الصراعين السياسى والحضارى ، إذ هما سببه ، ومبرره ، لأن « قبيلتى عذرة وعامر ، كانتا خلافا لغيرهما لا تملكان شيئاً من سيل الأموال الوارد من الخارج ، فبقيتا فى حالة من الفقر والمتربة بالنسبة لأولئك (يقصد أهل المدن الأخرى) ونشأ فيهما شعور من السخط والتبرم ، فانعكس هذا الشعور فى تقديس الحب الشاكى المحروم من السعادة »[٩] . ويبدو التبرم فى مقارنة هند السابقة ، وتبدو القداسة فى موقف ليلى وذويها ، وتبدو الشكوى فى حال ولسان قيس حتى نهاية المسرحية ، مما يعكس التلازم الضرورى عند أهل ليلى بين المحافظة وبين الحالة الاقتصادية السائدة .

ويصبح الهوى والحب خروجا على التقاليد ، وسببا للهموم والمشكلات لأنه يغير النظام الاجتماعى السائد وبالتالى يحرم بعض الأفراد من أنصبتهم المرتبطة بثبات النظام الاجتماعى :

ليلى :

ولم نصطدم بهموم الحياة ولم ندر - لولا الهوى - ماهيه

(ص ١٠)

وبذلك يتحول القانون الاجتماعى إلى قانون أخلاقى ، يمثل محور الثبات ويتضاد مع كل ما يكسره أو يهزه ، ومن هنا كان الصراع بين « الحب » و « الواجب » هو جوهر حركة ليلى واهتزازها داخل المسرحية وكذلك قيس من زاويتين متضادتين وإن اتحدا فى الحب :

ليلى :

أنا بين اثنتين كلتاهما النار فلا تلحنى ولكن أعنى

بين حرصى على «قداسة عرضى» « واحتفاظى بمن أحب وضنى »

(ص ١٧)

وهذا الصراع الثنائى ، هو المفسر لكثرة المقابلة والتضاد فى تعبيرات ليلى ، كما أن موقفها إلى جانب « الواجب » جعل صورها الشعرية خارجة من بؤرة عربية ، أخلاقية ، فكان التشبيه والمباشرة كلاهما ، جوهر الصورة الشعرية كما سنوضح عند تحليل وظيفة الصورة فى رسم الشخصية .

ويتوازى « الحب » مع « وسائل القدر » (سقطة البطل) حين تكشف ليلى أن الحب :

علة البيد من قديم وداء ضاع فيه الرقى وحار المفدى

(ص ١٠٠)

ومع هذا القانون ، وعلى الرغم من اختلاف الرؤى ، تصير شخصيات المسرحية كلها إلى مأساة ، بالموت (ليلى ، قيس) أو بالندم (ورد ، المهدى) أو بالحرمان (منازل) ويكون « القدر » وراء هذا المصير ، ووراء خلق الثنائية الضدية بين (الإرادة الإنسانية والقانون الأخلاقى) وبين (القدر ووسائله : الحب الوساوس) ويصبح الصراع مزدوجًا ، رأسيًا بين (التقاليد / الحب)

وأفقيًا بين (الإرادة الإنسانية والقدر) . ينتصر فى الأول التقاليد وفى الثانى القدر .

ويتركز ترميز العالم عند شوقى - هنا - فى الصور الشعرية التى يكون أحد عناصرها ، الحيوان المفترس ، أو الطيور أو الحشرات ، وهو ترميز ، يساهم فى تشكيل الجو العام للمسرحية ، بنقل جزئيات الواقع الصحراوى البدوى ، إلى الصور الشعرية وتحويلها إلى عناصر وعى ، يعى بها العالم ، وتعى الشخصية بها العالم ، فنجد الصورة الشعرية :

الماشية ، الشاة ، الأرنب ، الحية ، الغزال ، الذئب ، العصفور ، النحل ، الغنم ، الجرادة ، الديك ، الكبش ، الحمامة ، البازى ، الخنفساء ، الخيل ، النعامة ، الأسد ، على اختلاف الأشكال البلاغية التى ترد فيها - وهى العناصر الملاصقة لشخصيات المسرحية - تأتى على لسان الشخصيات فى العادة باستثناء قيس الذى ترد نادرًا عنده لأن صوره متجهة للمطلق المفارق للواقع وحيث نجد إلحاحه على صورتى الظبى والذئب بخاصة ، كما عرضنا فى الصورة المفتاح ، وكما سنعرض فى رسم الشخصية خلال الصورة الشعرية .

تستخدم هند ، بشر ، زياد ، ابن عوف ، ابن سعيد ، جنى قيس ، عضرفوت ، بعض الأصوات النكرات ، ثم يستخدم قيس هذه العناصر كوسائل ترميزية ، فى سياقات الوصف والمقارنة ، لذلك يغلب عليها التشبيه :

هند -

ونأكل ما طهت الماشية

(ص ١٠)

صوت :

والآن أغريت بقتله الزمر كفعل جزار اليهود بالبقر

(ص ٥٢)

عمر -

نحن مسوقون إلى ما ليس ندرى كالبقر

(ص ٧٢)

بشر –

وما أنا صياد الأرانب مثلهم ولكن على حياته ألج القفرا

(ص ١٣)

قيس – وأرنب مسرجة وملجمة

(ص ٧٩)

قيس – يضيئان كلمح الشمس فى جلدة ثعبان

(ص ٨١)

زياد –

وأثر فيكم وفى آخرين وأفرع فيكم سموم الرقب

(ص ٥٧)

طائفة –

قيس عصفور البوادى وهزار الربوات

(ص)

قيس –

تعالى إلى واد خلى وجدول ورنة عصفور وأيكة بان

(ص ٩٦)

قيس –

ما باله افترش الأديم كأنه بغل يعفر فى التراب جنوبا

(ص ٨٨)

ابن عوف لزياد راوية قيس :

أنت الذى تهدى لكل قرية مجاجة النحل ونفحة الربا

ابن سعيد :

وأين المودات من صحبة كنجل يحمن وأنت الزهر

ابن عوف :

لقد تضاءل قيس واصفر مثل الجرادة

(ص ٤٦)

بشر لمنازل :

أتنزو على الحى نزو الديوك وتقفز كالأكبش المرسلة

(ص ٥٦)

صوت :

حمامة وبازى ! هلكت يا مناز

(ص ٦٢)

عضرفوت :

إذا البشرى مر على يوما فقد مرت على الخنفساء

حتى قيس :

نعامة كالفرس المطهمة

(ص ٧٩)

وتقوم الصورة الشعرية - هنا - بوظيفة نقل جزئيات الواقع المحيط بالشخصيات ، وتكشف فى الوقت نفسه عن إنتماء هذه الشخصيات (باستثناء قيس) إلى الفكر المرتبط بهذا الواقع الممثل لوسائط وعيهم الجمالى بالعالم . فإذا عدنا إلى استخدام صور (طهت الماشية ، كفعل جزار اليهود بالبقر ، كالبقر ، أرنب مسرجة ، كلمح الشمس فى جلدة ثعبان ، أفرغ فيكم سموم الرقب ، قيس عصفور الفلاة ، رنة عصفور ، مجاجة النحل ، كنحل يحمن ، أنت الزهر ، مثل الجرادة ، نزو الديوك ، كالأكبش المرسلة ، حمامة وبازى ، مرت الخنفساء ، نعامة كالفرس) وجدنا اضطرار الشخصية إلى اتخاذ العناصر المحيطة كوسائط للوعى بالعالم ، ولاحظنا التكوين الثنائى المتضاد لمعظم هذه الصور الشعرية ، القائمة على التشبيه ، والمقارنة ، والوصف ، وهى وظائف لاحقة بجوهر وظيفة الصور الشعرية الممثلة لجوهر الصراع ، كما رأيناها فى الصورة المفتاح وتضادها (الظبى / الذئب) وكما نلاحظها فى ثنائية البنية من خلال ترميز العالم على لسان الشخصيات وتحرك هذه الترميزات فى علاقتى التضاد والتوازى . وكلها صور توظف فى رسم الجو العام للنص وبيان عناصره ومفرداته . كما تشترك هذه الصور الشعرية مع غيرها من الدوال ذات الطبيعة المشتركة ، لصنع عالم شعرى . ويلاحظ أن شوقى يتجه إلى القياس الدلالى بين الأصل والرمز الدال عليه مما يجعل ضرب المثل بعالم

للدلالة على عالم آخر ، جوهرا لطبيعة المجاز هنا ومبدأ عاما للتوظيف الدرامى للصورة الشعرية المستمدة من الواقع الطبيعى والحيوانى المحيط بالشخصيات ، ولذلك دلالة على التعقل الذى يصيب الصورة الشعرية عند شوقى ، ويجعلها منقسمة إلى عنصر ثابت وعنصر متغير ، يخضع ثانيهما لأولهما ، بحكم رؤيته المرتبطة بعالم الثبات (الكونى / الاجتماعى) وبحكم عالمه المعالج فى النص « مجنون ليلى » ولقد سار شوقى فى ذلك الطريق فى الشوقيات أيضًا إذ « الطبيعة الجامدة أكبر مصادر التصوير عند شوقى ، والإطار الأول الذى استلهم الشاعر منه مثله العليا لجعلها معيارا يقدر به حقائق الأشياء وقيمها »[١٠] ولقد تميز مسرح شوقى – فى هذا المجال – بغلبة بعض الصور فى مسرحيات معينة ، فتغلب المصادر والصور الكونية المرتبطة بالفلك مثلاً فى كليوباترا ، وفى قمبيز ، بينما تغلب الصور الصحراوية على مجنون ليلى ، مردفة ببعض المصادر الإسلامية التى نجدها فى ثنائية ضدية بين (النار # الحب) وبين (النور # الروح) وهو تقابل يفصح عن ثنائية (الحب / الجسد / النار) # (النور / الروح / المطلق) لذلك نجد صور الحب فى مشهد النار مرتبطة بالجسد ، وصور النور مرتبطة بظهور موكب الحسين بن على ، وباقتراب موت قيس فى نهاية المسرحية . كما تبدو الثنائية فى مقارنة إنسانية الحيوان وعطفه على البطل ، بإنسانية الإنسان وظلمه لقيس .

والشخصيات كلها ، تتجه إلى مواجهة القدر (ووسائله) وتريد حل مشكلتها الاجتماعية بالوسائل نفسها مغفلة بالطبع ، القانون الاجتماعى ، مغلبة القانون الغيبى ، مما جعل الانتصار للأخير لأنها خضعت له حيث كان « القدر » ، « القضاء » و « الحظ » وراء ما يصيب الشخصيات من سرور أو حزن والحزن بخاصة .

وهذا النظام المحكم غلب عناصر الثبات فى النص – وفى رؤية شوقى – مما ربط بين الصور الشعرية عند شوقى ، وبين مصادرها فى هذه العوالم ، وغلب التعقل فى العلاقة بين طرفيها ، وربط دلالات الصورة الشعرية وفاعليتها بأصولها الدلالية التراثية – وهذا متحقق فى الصور المفتاح – وبالوظيفة الدرامية المحددة والمتكررة والمتشابهة فى مجنون ليلى وفى بقية مسرح شوقى الشعرى .

لهذا كله ، كان العقل – لاعتماده على خصائص موضوعية ثابتة يراها فى

الأشياء والإنسان والكون - الوسيلة الجوهرية للوقوف أمام « القدر » رغبة في الاتزان أمام ضرباته ، والالتزام الأخلاقي بمبادئه . ولذلك أيضا يبدو الموت مرادفا للمأساة والقدر « عند شوقي » لأنه يتحدى القدر ويهرب منه ويحققه في آن ، مما جعل طرفي الصراع دائمًا يعودان إلى مبدئي الخير والشر ، ويصبح الخير مرادفا للخضوع (للفضيلة / العقل / التقاليد / الأرض) ، ويصبح الشر مرادفا للمروق والتجاوز (العاطفة / الذات) والخير والشر كلاهما بيد قوة أعلى هي « الله » :

قيس -

يارب ملكت الخير والشرا

وترسم الصورة الشعرية موقف القدر من الإنسان والعلاقة بينهما في صور « الحظ يقدر ، ثأر المقادير ، القدر والقضاء على الحرب اجتمعا ، طريد المقادير ، آذننا القضاء بحكمه ، ما أشد المقادير ، نحن الثلاثة أرتطمنا بالقضا ، قهرت القضاء ودنت القدر » ، ويلاحظ أن علاقة الحرب والاختلاف بين الطرفين في الصراع الرأسي المتجه من الأرض إلى السماء كما أن كل الصور الشعرية المرتبطة بالقضاء والقدر ، تكشف عن صراع حاد بين الإنسان والقدر في حرب نهايتها « الموت / الندم » أعني انتصار (القدر / السنن / الثبات) .

لذلك تكشف « الاستعارة المكنية » عن غرض ووظيفة التشخيص ، التي أضفيت على القدر ، خالقة من القدر شخصية درامية إلى جانب شخصيات النص البشرية وغير البشرية في تسع استعارات مكنية ، تظهر القدر في ثأر ، وحرب والإنسان يكون بسببه طريدا ، مقهورًا ، مرتطمًا به ، خاضعًا لحكمه الأبدي . والقدر بهذا الشكل يكشف عن قدرته على تسيير الأحداث من وراء ستار ، وتكشف صور القدر الشعرية عن الحس التمثيلي لمعطيات النص . إذ تصبح كل العناصر مستخدمة على سبيل الاستعارة والرمز ، وتصبح الشخصيات الحقيقية وغير الحقيقية عناصر مجازية لتقريب الفكرة ، ويصبح النص استعارة متوسعة في طرفها الأول النص ، والثاني الواقع ، والعلاقة بينهما مجازية بالقطع ، لكن ، لأن الثاني هو الأصل ، كان المجاز من قبيل التمثيل والتقريب وهو فهم المرحلة الإحيائية لوظيفة الفن عامة ، والأدب وفنونه خاصة . والعلاقة المجازية بين الأصل

والصورة ، تكشف عن ثنائية بين الواقع والمجاز ، (النص) إذ الهدف هو المحافظة على سلامة الأصل (الواقع) لذلك وجب استخدام نسب وعلاقات مجازية لا تشوه بقدر ما تمثل العالم ، وتقربه وتعطى قرينة على الهدف وعلى الوظيفة الأخلاقية المراد توصيلها إلى المتلقى الذى هو جزء من هذا النظام . لذلك اتجهت وظائف الصورة الشعرية فى المسرحية إلى تحقيق الغرض الأخلاقى ابتداء من تركيب الصورة الشعرية ، واختيار عناصرها ، إلى وضعها فى سياق محدد ، يكسبها وظيفة درامية محددة ولهذا تتكرر الوظائف مع الصورة الشعرية لأنها خاضعة لغرض واحد ، ولرؤية جمالية واحدة .

وبناء على المقولات السابقة ، لا ينقل لنا شوقى ثنائية بنية المجتمع الذى دارت فيه حوادث مجنون ليلى ، فحسب ، بل ينقل لنا عالمًا فكريًا مغايرًا لعالمنا ومتحدًا معه فى آن ، مستخدمًا التاريخ والطبيعة ، وسائل لتجسيد وصياغة العالم المماثل لأن « صراع الأفراد لا يستمد موضوعيته ، وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجى والصحيح ، فى الشخصيات والمصائر »[١١] .

ويتبلور الانعكاس النموذجى عند شوقى فى تناقض قيم الثبات وقيم التجاوز - كما أسلفنا - ونجد القيم الأولى تلم إلى مركزها ، البداوة ، والتقاليد والواجب ، والتعقل الموسوم بالاتزان والقدر ، والقيم الثانية تلم التحول وتجذب إلى محورها : الحضارة ، الحب ، العاطفة ، التجاوز ، الإنسان بذلك يقف الإنسان مواجها القدر ، وتتوزع الشخصيات بين المحورين المتضادين ، الأول : ليلى ، المهدى ، ورد ، منازل ، فى تناقض مع : ابن ذريح ، قيس ، بشر ، زياد ، هند ، ولا ينتصر أحد بل ينتصر القدر . وتنقسم أدوات الصراع بين المحورين : القدر ، والغيب اللذين يتخذان العقل ليثبت الأوضاع ، ويتخذان الشياطين والجن ، والوساوس ، والغضب ، وسائل لنفى القدرة على المواجهة الحقيقية لهذا يأخذ العراف ، والساحر ، والتميمة ، والطقوس الأسطورية صيغة الحل الغيبى لمشكلة يحكمها القدر سلفا .

ويتجرد الصراع فى المسرحية ، بمعنى أنه يصبح صراعًا بين قيم وأخرى مضادة ، يكون الإنسان فيها أداة تابعة وليست مغيرة لشىء . وفى مجنون ليلى يمكن تلخيص الصراع والحبكة فى التناقض بين نظام الأخلاق وبين نظام الفعل ، حيث

الأول مطلق والثانى نسبى ولذا وجب انتصار المطلق على النسبى لكون المطلق متصلاً بالقوة الأعلى : القدر / الله .

واستطاعت الصورة الشعرية أن تحول ، العالم فى المسرحية إلى رموز نسبية تخدم الفرض المطلق ، والذى يتوجه إليه النص منذ بداية المسرحية .

الصورة الشعرية ترسم الشخصية

وتكشف عن :

- وضعيتين للغة : منطقية وانفعالية .
- المكونات النفسية للشخصية .
- خصوصية صور كل شخصية .
- وظيفة خاصة للاستخدامات البلاغية .

من أوضح وظائف الصورة الشعرية فى مسرحية « مجنون ليلى » رسمها لمكونات الشخصيتين الأساسيتين « قيس » و « ليلى » فنجد تركيب الصورة الشعرية ، والعناصر المكونة لها ، كاشفين عن نمطين من الشخصية ، النمط الانفعالى « قيس » والنمط المنطقى « ليلى » . ذلك أن المكونات العقلية والنفسية والاجتماعية والدينية تتخلل اللغة المستخدمة بشكل عام وتشكل العلاقات الدلالية القائمة بين عناصر الصورة الشعرية ، وبتعبير عام ، تشكل رؤية العالم عند النمطين معطية لكل منهما خصائص أسلوبية وجمالية تبدأ فى التجلى « داخل الشكل الذى تظهر فيه الصور ، وسؤال المقاطع ، والسياق ، والعناصر التشبيهية ... »[1] .

أما الصور الشعرية التى تستخدمها « ليلى » رغم كثرتها ، فهى منطقية العلاقة بين طرفيها ثم إنها ، تستخدم الصورة الشعرية - عامة - للوصف الخارجى وخاصة تصوير العالم المحيط بها فى البادية ، أو داخل القبيلة .

كما تعكس صور « ليلى » اتجاها حسيًا بصريًا مرتبطًا بالعناصر المكونة لطرفى الصورة الشعرية ، وتكشف عن إرتباطها الحاد بالعناصر المحيطة بها ، وبالتالى ما ينتج عنها من تقاليد وسنن وعادات - فهى من ناحية تصور بمعطيات الواقع المادى والاجتماعى ، عكس قيس ، وبعض صورها الشعرية نموذجًا لهذه التصورات :

تقول ليلى ، واصفة ابن ذريح :

- منار الحجاز (ص ٧)

وتحييه - أيا ابن ذريح لقينا الغمام (ص ٨)

وأحلام الحاكم ،

- أحلام مروان ، جبال رواسى (ص ٩)

وعند تعبها ،

أحس رجلى خدرت حتى كأنها الحجر

(ص ١١١)

وتستخف ببشر ،

إذن هات وأصدق بشر فى القول مرة
ولا تخترع أو تبن من حجر قصرا
(ص ١٣)

وتصف حبها لقيس ،

إننى فى الهوى وقيسا سواء دن قيس من الصبابة دنى
(ص ١٧)

وتصف قلبها ،

- ما فؤادى حديد ولا حجر (ص ٢٥)

وتصف زوجها ،

- فتى كنبع الصفا (ص ٩٨)

وتكشف هذه الصور الشعرية عما يحيط بليلى ويشكل ذاكرتها ، وعناصر تفكيرها حيث نجد فى منار الحجاز ، الغمام ، جبال رواسى ، الحجر ، حجر ، قصر ، دن ، حديد ، نبع الصفا ، وغيرها هى المشبه به ، أو المستعار منه ، أى تتخذ ليلى من معطيات البادية اللصيقة بها عناصر تشبيه ، واستعارة ، فتصف وتصور بهذه المعطيات بتحويلها إلى مجاز شعرى ، حيث يشبه ابن ذريح بالمنار ، وأحلام مروان بالجبال الراسية ، وثقل رجلها كالحجر ، وفؤادها ليس الحديد والحجر ويلاحظ خضوع مشاعرها للقياس والتحجيم « دن قيس من الصبابة دنى » كما تضرب المثل بالعناصر ذاتها ، متخذة تشبيها ضمنيا » لا تخترع أو تبن من حجر « قصرا » واضعة طرفى النقيض داخل صورة شعرية واحدة « حجر ، وقصر » وحين تلقانا الاستعارة تستخدم التصريحية لتصل المبالغة حدها الأعلى فى المجاملة (المدح) يعنى ذلك أن « ليلى » تسيطر على صورها الشعرية وتمتلكها ، وتحسبها لذلك نلاحظ أن العلاقة القائمة بين طرفى الصورة - عندها - منطقية قابلة للفهم ، وحظها من الانفعال شاحب جدًا ، حتى أننا نجد العلاقة القائمة تنتج حقولاً دلالية واضحة المعالم لا تحتاج إلى تأويل ، فنجد كل طرف - على حدة - بعيدًا عن الآخر ، منفصلاً عنه دلاليًا حتى أننا نستطيع أن نقسم الصورة إلى عناصر بلا عناء ، وتكون المحصلة الدلالية واحدة ، لأن ليلى تحافظ على

وضوح العلاقة ، وتفضل عدم الاختلاط ، فصور :

لقينا - الغمام
أحلام مروان - جبال رواس
رجلى كأنها - الحجر
لا تبن - من حجر قصرا
دن قيس - دنى
ما فؤادى - حديد ولا حجر
فتى - كنبع الصفا

تكشف عن غلبة « العقل » على « الانفعال » عند ليلى ، وتفضيل الفواصل بين العوالم ، وتحريم الخلط بينها ويكشف هذا التشكيل الجمال عن موقف إجتماعى محافظ ، كما فى نوعية أخرى من الصور الشعرية التى توظفها « ليلى » حين تتجه بالجملة إلى تشكيل الصور الذهنية التى تنظر للعالم الاجتماعى المحيط بها - أى تكثر الحكمة فى شعرها وصورها وحوارها ، وهذا الاتجاه الجمالى يظهر من البداية فى قولها عن البيد :

- فما البيد إلا ديار الكرام ومنزلة الأمم الوافية
(ص ١٠)

وتقول لعفراء خادمتها عما تقدمه لقيس :

- تعالى نقض حقا وجبا (ص ٢٤)

وتقول لقيس بعد إنفصالها :

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم
طعينان بسكين من العادة والوهم
(ص ٩٥)

وعن نفسها :

أنا عذرية الهوى أحمل العبء وإن ناء بالصبابة جهدى
(ص ١٠٠)

ونجد صور « البيد منزلة الذمم الوافية » قضاء الحق ، سكين العادة والوهم ، الصبابة تنوء بالجهد ، تشكل العناصر الذهنية المكونة للتقاليد التى تكمن المأساة

وراءها ، فمن أجل الذمم ، والواجب ، والعادة ، والوهم ، والصبابة ، كانت مأساة رفض ليلى الزواج من قيس على الرغم من حب كليهما للآخر ، أنها على مستوى الحس مقيدة بما حولها ، لا تنظر فيما وراءه ، وعلى مستوى الفكر مقيدة بما حولها من سنن وتقاليد ، لا تريد تجاوزها رغم رغبتها فى ذلك ، لكنها تغلب السنن والتقاليد مثلما غلبت العقل والمنطق على التشكيل الجمالى لصورها الشعرية .

لذلك فصور ليلى غير ذاتية ، قريبة من الموضوعية ، هادئة ، تراعى طرف الحوار الآخر ، وتقصد إلى مطابقة الكلام مع مقتضى الحال الخارجى ، أعنى تريد الصدق مع الواقع وليس مع الذات بمعنى أنها تغلب ما هو جماعى ، عام ، على ما هو فردى خاص ويعنى ذلك أنها ذات صور متعقلة ، تنتمى صورها إلى كثير من الصور الشعرية الكلاسيكية بعامة والصور الشعرية المنتشرة فى الشوقيات بخلصة . وكلها صور شعرية نلاحظ عليها - كما لاحظ محمد الهادى الطرابلسى - فى دراسته المفصلة لخصائص الأسلوب فى الشوقيات - أنها صور « يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال »[١٣] ومثل ليلى الأعلى الجمالى فى الصدق الحرفى والأخلاقى مع الجماعة ، كما أن وظيفة الصور الشعرية - دراميا - تصبح على هذا الأساس تابعة للحدث والفكرة فتتوجه الوظائف ثانوية تشرح الفكرة السابقة عليها أو تبالغ فى الوصف .

وتبدو ليلى منطقية ، والذات عندها جزء تابع لسنن هذا العالم ، لذلك تكشف صورها الشعرية عن مخيلة غير خصبة ، غير محلقة ، لذلك هى ترى العالم ضيقا (قبيلة) ، والغاية من الحياة قريبة (رعاية التقاليد) ، إنه عالم منظم ومنطقى معروف فيه كل شىء طبعا ، ولا يسمح بالتجاوز أو الاجتهاد كما يحاول قيس أن يفعله بسلوكه وصوره الشعرية .

أخذت بعض الصور وظائف درامية مهمة فى بداية حوارها خاصة الصور المتعلقة بالصحراء والتقاليد (ص - ٨) مثلا حيث : تأخذ وظيفة ، « الإشعار والتنبوء » . بما ستتخذه ليلى من مواقف ، إلى جانب كونها مشكلة لموقفها من الواقع الاجتماعى . وصور ليلى تمثل محور ثبات ، وتكشف عن جانب الصراع الأول (المجتمع - القبيلة) أى جانب البداوة .

والتشكيل الجمالى – للصورة والعبارة – تحيل إلى التقريرية والحكمة فى أغلب الأحيان ، ويكشف عن حدود واضحة قريبة الدلالة لا تحتاج لجهد فى إدراكها كما يكشف عن التزام حدود فاصلة بين طرفى الصورة الشعرية ، كشف عما تمثله ليلى اجتماعيا ، وبالطبع دراميا حيث الصراع داخل ليلى صراع بين فكرتين معروف سلفا أيهما سينتصر منذ أول عبارة تنطقها فكما حافظت على حدود طرفى الصورة حافظت على الحدود بين الناس خاصة « قيس » ومن ثم يكون التضاد بين وظائف وتراكيب وعلاقات صور ليلى الشعرية وبين نظائرها لدى « قيس » هو تضاد بنية النص كله كما يتضح بعد قليل ، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن العلاقة بين « ليلى » و « قيس » هى علاقة النواة الثابتة بما حولها من حركة العناصر وكلها تمثل بنية درامية وإطارا دلاليا مشتركا .

ولتكتمل وظيفة الصورة الشعرية فى تشكيل الشخصية والدلالة على مكوناتها تعرض للوجه المقابل من الصور الشعرية التى وردت فى حوارات « قيس » مع الآخرين ، أو مع النفس ، حيث تكشف صور قيس الشعرية عن « رؤية انفعالية » للعالم وللذات وللآخرين ، رؤية تقيم علاقة بين الذات ، الدائمة الانفعال ، وبين مظاهر الطبيعة ، وبين عناصر واقعه الطبيعى بخاصة أكثر من واقعه الاجتماعى لأنها صور ذاتية تراعى العلاقات الذاتية التى تراها الذات فى العالم ، أنها « الذات » التى ترى العالم فى رؤية خاصة ، لا تعير الخصائص الموضوعية للواقع الاجتماعى والطبيعى أهمية كبرى – كما أعارت ليلى من قبل – بل تسبغ عليهما ما تحسه ، ومن ناحية أخرى كان هروب « قيس » من العالم وتقاليده المغلقة « هروبا » إلى الجماد المؤنس / المؤنس ، لينقذه من رفض الواقع الاجتماعى ، وهذه الملاحظة وراء ترميز العالم الطبيعى وتحوله إلى رموز شعرية يتعامل من خلالها « قيس » مع العناصر الذاتية ، والموضوعية .

وصور قيس الشعرية صور « حلمية » يهرب بها من الواقع . فهو دائما محلق فى ثورة ، أما التشكيل الجمالى لهذه الصور فهو استعارى بالدرجة الأولى . ويأتى التشبيه عنده فى القليل النادر ، وكذلك بقية الأنواع البلاغية ، كما أن الرمز قد أصبح إطارا عاما شمل المسرحية كلها ويتضح هذا الرمز فى تحليل الصورة المفتاح .

لذلك نجد « قيسا » المطلق ، خصب الخيال ، يتوازى رمزيا مع « النجم » و « القمر » وتتوازى العلاقات وتظهر علاقات انصهار ، تخلع على العناصر صفات إنسانية دائما ، خاصة إسناد الفعل إلى الجوامد ، وهو تشكيل جمالى يتوازى مع التكوين النفسى والذهنى لقيس كما نجد فى الأمثلة ، بحيث تصبح الصورة الشعرية دالا يدل على مدلول هو قيس ، ثم الصراع الدرامى فى المرتبة التالية .

وعلى الرغم من كون الطبيعة الصامتة هى المكونة لعناصر الصور الشعرية القيسية ، إلا أنه يقيم علاقة إنسانية تتبع له التجاوز ، ومراعاة الذات فى آن . وتبدأ الدلالة الاستعارية من استخدام « القلب » وسيلة لإدراك العالم ، ومن إدراك العالم بالقلب ، تخرج الذات الشاغلة ، لتطغى على الأشياء ، وتقيم بينها العلاقات ، وتقيم العلاقات المجازية بأشكالها المتنوعة التى تغلب عليها الاستعارة المختصة والمؤنسة ، مما يكشف عن التكوين الروحى والذهنى والنفسى المتحفز داخل قيس ، والذى يدفعه إلى أجراء الحوار ، واستكناه واستقراء الطبيعة رغم صمتها فمن البداية يدخل قيس إلى عالمه الخاص ، مجردا ، يقول :

سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى وما البيد إلا الليل والشعر والحب
(ص ١٩)

ملأت سماء البيد عشقا وأرضها وحملت وحدى ذلك العشق يارب
(ص ٢٠)

حيث تتحد البيد مع الليل والشعر والحب ، وحيث ذاته تحمل العشق وحدها ، وتسكبه فتملأ السماء والأرض ، وهى إطارات دلالية تكشف من أول لحظة العلاقة المجازية بين قيس وعناصر العالم الطبيعى والاجتماعى ، إلى حد تتوحد فيه كل الأشياء فى شىء واحد ، وواضح أن الاستعارة هى الأداة البلاغية التى تستكنه فورة ذات البطل حيث نحسه طفلا ، أو بدائيا توحد مخيلته وهى ذات عناصر من هذا الكون « من خلال خيال انفعالى ، توحد تارة بين أشياء منفصلة ، ولذلك يجب علينا أن نفرق بين الاستعارة بوصفها أساسا فى التفكير ، والاستعارة بوصفها الخاصة النوعية للشاعر »[١٤] لكن مع ملاحظة أنهما - الاستعارتان - يقومان بوظيفة واحدة فى حوارات قيس ، طوال المسرحية ، وتسعفنا الأمثلة الكثيرة المتناثرة صفحات ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٧٤ ، ٨٧ ،

٩٦ ، ١١٢ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ولطول المونولوجات والديالوجات على لسان قيس نقتطع بعض الصور الشعرية المعبرة عن هذه المقولة :

إذا «طاف قلبى حولها»جن شوقه كذلك يطفى الغلة المنهل العذب
(ص ٣٠)

باتت خيامى (ص ٣٠) حبب البيد أنها بك « مصبوغة الصور »
(ص ٢٥)

- و « ذئاب أرق يا ليل من أهلك الغير »
(ص ٣٦)

- أغير ليلى نادوا أم بها هتفوا « فداء ليلى الليالى الخرد الغيد »
(ص ٤١)

«مشى الحب» فى ليلى وفى من الصبا ودب الهوى «فى شاء ليلى وشائيا»
(ص ٤٦)

إن قلب لمخبرى أن هاتيك دارها
(ص ٨٧)

تعالى نعش يا ليل فى ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلى واد خلى وجدول ورنة عصفور وأيكة بان
(ص ٩٦)

ولجبل التوياد :

فيك ناغينا الهوى فى مهده ورضعناه فكنت المرضعا
(ص ١١٣)

حتى آخر لحظة فى حياته :

ليلى النعيم وقد ظفرت بها فاليوم نرقد فى ثرى نجد
(ص ١٣٤)

والصور كلها استعارات ، تمثل تحولات حبه واسقاطاته على العالم حتى لحظة موته ، ونلاحظ فيها عدة ثوابت أولها الإحساس بالأنا ، وليلى ماثلة دائما أو مستترة وراء شعره ، صوره كلها ، علوية تبعد عن الواقع إلى المطلق فى كل شىء . وبداية تتحرك المجردات والجوامد سجا الليل حتى هاج ، طاف قلبى ، جن

شوقه ، البيد مصبوغة بليلى ، الليالى الغرد الغيد ، مثل الحب ، دب الهوى ، ناغينا الهوى ، ليلى النعيم ، وتسمى الحيوانات أفضل من البشر كتعويض عن قسوتها على قيس فى قوله : ذئاب أرق ، دب الهوى فى شاء ليلى وشائيا ، والطبيعة مهرب من قسوة الواقع : وادٍ خلى ، رنة عصفور ، أيكة بان .

وتعكس صور قيس الشعرية اتجاها تجريديا ، تشخيصيا فى آن ، مندمجا بعناصر تشكيل الكون بلا حواجز منطقية كما تنهار الحواجز القائمة بين طرفى الصور الشعرية ، فهى علاقة تجاوز واختلاط وانصهار تتوازى مع تكوينه النفسى والذهنى الذى أخترق نظام القبيلة وحاول تجاوز ، سننه القديمة بإحساسه الجديد حتى يحول النزعات المضطربة إلى حالة النفس عن طريق حرية الحركة بالشعر ، بالحب ، بالحرية ، بتجربة وجدانية مع ليلى المكملة له .

والعناصر المشكلة لصوره غير مادية تقوم على معطيات الفكر المجردة المطلقة ، لذلك حين يريد قيس التصوير يلجأ إلى الاستعارة المكنية المشخصة لتعينه على بث الحياة فى المجرد ، كما رأينا فى كل الأمثلة السابقة . وعلى الرغم من أنها صور لمعطيات حوله الا أنها تستحضر العناصر - ذهنيا - فى الوقت نفسه تنم عن موقف قيس البعيد عن معطيات البادية فقد لجأ إلى أشياء عامة حاول أن يخصصها بإحساسه بها وقد نجع فى ذلك ، لذلك كان حظ صوره الانفعالى كبيراً جدا بل هو جوهر تشكيل صوره وجوهر نظرته إلى الكون والواقع ، لذلك تأخذ صوره طابع المجاز والرمز الشعريين ، ولا نجد تقريرية فى لغته كما لاحظنا عند ليلى ، فإذا أردنا أن نفصل طرفى الصورة عن بعضهما فشلنا كما أننا لا نستطيع أن نفصله عن ليلى إلا بالموت .

تختلط العوالم فى صور قيس ، وهذا مكمن تجاوزه وخطره ، إذ كشف هذا عن مواقف اجتماعية رفضتها قبيلة بنى عامر منه ، وأنكرتها جيلا بعد جيل ، وكان التجاوز وراء حيوية الصورة عنده ، وبعدها عن جو الحكمة والتعليم والتقرير ، إنها صور تشكل الموقف الدرامى المضاد القلب ، العاطفة ، الذات ، وهى غير هادئة صاخبة ، وذات خيال خصب محلق دائما ، وهى صور تراعى الذات وتغفل الآخرين فهى ذات غير موضوعية .

والصورة الشعرية بذلك تقوم « بوظيفتها الدرامية » فى رسم الشخصية

بمكوناتها النفسية والاجتماعية والذهنية ، إذ يمثل قيس العناصر المتحولة ، الدينامية الدائرة حول قطب ثابت (ليلى - التقاليد) .

كما تقوم « بوظيفة الحلم » ، « والهروب » من قسوة الواقع ، إلى العيش فى عالم متمنى ، يبنيه فى الهواء ، هناك حيث الغدير والشمس والأيكة والعصفور ، فى عالم لم تطئه قدمان من قبل قيس وليلى .

ولتتضح التقابلات بين تركيب ووظائف الصور الدرامية لدى البطلين ، نورد تضادهما فى مواقف مشتركة توضح تضاد الرؤية والتكوين : فالبيد مثلا عند ليلى ديار الكرام ومنزلة الذمم :

فما البيد إلا ديار الكرام ومنزلة الذمم الوافية

أما عند قيس فهى ليل وشعر وحب :

- ... وما البيد إلا الليل والشعر والحب .

وبالطريقة نفسها تقوم الصورة بوظيفة « التنبؤ » بموقف قيس من البيد والسنن لأنها تكشف عن إدراك تجريدى ينحصر فى (الليل والشعر والحب) ، وهى بذلك « إنذار مبكر » وهى « أختزال » لموقف قيس ، كما كانت « أختزالا » لموقف ليلى من قبل .

لذلك هما صورتان ورؤيتان لعالم واحد الأولى (صور ليلى) حسية مقنونة والثانية مطلقة متجاوزة ، تهدف الأولى إلى الاقناع أو ضرب المثل ، وتهدف الثانية إلى التعبير والتصوير ، ومن ثم يصبح جهد ليلى ، جهد الصياغة ، وجهد قيس يصبح فى أكتناه الذات ، إن قيسا يتسامى بالبيد ، وليلى تسكنها ، وقيس يعود بالبيد إلى تراث الشعراء (الليل ، الحب ، الشعر) فترتبط دلالة صورته بتراث الصحراء الخاص بالشعراء،أما صورة ليلى فترتد إلى تراث آخر هو السنن القبلية ، وبذلك تكشف كلا الصورتين عن التكوين النفسى لقيس وليلى .

ومثال ثان للخلاف الجذرى فى رؤية العالم من خلال الصورة الشعرية ، يبدو فى موقف « قضاء » الواجب عند ليلى ، وقضاء حاجة القلب عند قيس :

ليلى - عفراء

ع - مولاتى

ل - تعالى نقض « حقا وجبا »
خذى « وعاء » واملئيه لابن عمى حطبا
قيس - بالروح ليلى « قضت لى حاجة عرضت »
ما ضرها لو قضت للقلب حاجات
مضت لأبياتها ترتاد لى قبسا
و « النار يا روح قيس ملء أبياتى »
(ص ٢٤)

ففى موقف عاطفى بين اثنين محبين ، تكون لغة « ليلى » تقريرية ، مباشرة تخرج من « العقل » فى وقت تخرج لغة « قيس » من « قلبه » و« عاطفته » الأولى تقضى « الواجب » والثانى يشتعل قلبه وشعره ، وتريد ليلى قضاء الحطب ويريد هو قضاء العاطفة . فهما منظوران لغويان مختلفان يعكسان رؤيتين وادراكين متضادين للعالم والذات ويبدو الصراع متمثلا فى « الواجب » « الحب » حيث ليلى موازيا للعقل والتعقل والمنطق والالتزام ، فى مقابل جموح قيس الذى سيؤدى به الى الموت .

وتظهر الصورة الشعرية - واللغة بعامة - خلال المسرحية - فرقا دلاليا بين تراكيب البطلين ، حيث ليلى تحسب كلماتها ، وقيس يعتمد على الايحاء وفى الموقف نفسه نرى الفرق بين الحس والمنطق ، وبين الروح والعاطفة :

ليلى -
ويح قيس تحرقت راحتاه وما شعر
قيس -
أنت أججت فى الحشى لاعج الشوق فاستعر /
ثم تخشين جمرة تأكل الجلد والشعر
(ص ٢٦ - ٢٧)

وحتى المفردات المكونة لعناصر الصور الشعرية تخرج من قاموسين مختلفين ، وإذا استعرنا توصيف « سوسير » فليلى تمثل اللغة (السنن العامة) وقيس يمثل « الحديث أو الكلام » وهو النحت الخاص فى اللغة .

والنوع البيانى مختلف أيضا أساسه الاستعارة « قيس » وأساسه التشبيه

والتمثيل « ليلى » حيث نجد قيسا العاشق المجنون ، منفعلا دائما أمام كل شيء خصب الخيال ، ذاته حاضرة تلغى الجماعة ، فيسيطر ضمير الأنا الظاهر أو المستتر على استخدامات الضمائر والأفعال .

تنتمى اذن صور قيس الى عالم راق ، روحى ، لكنه حين يرتد الى عالم المادة والطبيعة يزيد التشبيه ، والمقارنة لذلك نجد قاموس قيس يدور فى الليل الهوى ، الحب ، العشق ، الشعر ، الدليل ، الأبيات ، الأسباب ، المها ، القمر ، الحشى ، اللاعج ، اللوم ، العتب ، الحيا ، المهد ، الرضاعة ، الشمس ، الملعب ، الشباب ، الأربع ، الطفولة ، العمر ، ... الخ » وهى تعبيرات يغلب عليها الانسانية وهى قريبة من تعبيرات الرومانسيين الذين يتخذون من الإنسان وعناصره مادة وجزئيات للصور الشعرية التى يسبرون بها غور تجربتهم الانفعالية بالذات أولا ثم بالعالم وكلما اتصلت الكلمة ، واختلطت بالإنسان كانت وسيلة إبداع وتفجر على المستويين الشعرى (النفسى) والدرامى (الاجتماعى) .

وتبدى ذلك فى عدد وطول المقاطع التى وردت فيها الصور الشعرية عند قيس وليلى . أخذت ليلى ستة مقاطع طويلة ، وأخذ قيس سبعة مقاطع أطول وكانت الغنائية مسيطرة على الأخيرة ، لكن صور قيس مليئة بالحياة والايحاء وإن غلب عليها الاجترار ، « سجا الليل ص ١٩ - ٢٠ ، أرى حى ليلى ص ٤٦ ، تعالى نعش ياليل ص ٩٦ ، جبل التوباد ص ١١٢ هيهات ص ١١٨ - ١١٩ يارب قيس ص ١٢١ - ١٢٢ ، أين السماء ص ١٢٢ - ١٢٤ » ويلاحظ أن المقاطع زادت فى الفصل الأخير حين بلغ انفعاله الذروة وفقد كل شيء بفقد ليلى بزواجها ثم بالموت . ولعل ذلك يفسر السلبية التى بدى بها قيس طوال المسرحية ، فقد عاش حياة الشاعر المحب فقط ، وكان ظهوره على المسرح مرحلة من مراحل المشاركة الوجدانية كرد فعل لما حدث فقط . إن قيسا بذلك صوت متوحد ، إذ مادامت :

- ليلى بجانبى كل شيء إذن حضر

(ص ٢٤)

وإذا غابت فقد غاب كل شيء . ذلك فى مقابل اتزان وعقلنة الصور عند ليلى كما حللناها ، وإذا رصدنا علاقة الشخصية بصورها الشعرية وبالموقف الدرامى

نلاحظ خصوصية نوع بلاغى يسيطر على مواقف دون أخرى فبينما « ليلى » هادئة فى دارها تكون اللغة والصورة الشعرية المنضبطة ، مكثرة من التشبيه ، فى حين يستخدمه قيس لغرض واحد فقط هو الوصف فى الفصل الأول .

أما فى الفصل الثانى تبتعد ليلى عن الأحداث ويشارك فيها « زياد ، بلهاء ، ابن عوف » ويتأزم الموقف يظهر قيس وقد انصهر كل شىء فى عوالمه فى شخص المحب ، فكانت الاستعارة جوهر التشكيل الجمالى كما كانت عنده فى الفصل الأول . وفى هذا الفصل الثانى يأتى التشبيه فى حديثه ثلاث مرات فقط :

ق - « إنهم فيما أتوه « ببغاوات بريئة »
(ص ٣٥)

- تردد فى سمعى وفى خلدى « كما تردد فى الأيك الأغاريد »
(ص ٤٠)

- كسا الندا اسمها حسنا وهيبة حتى «كأن اسمها البشرى أو العيد»

والتشبيه ضرورى هنا للتقريب بين حس قيس وبين الآخرين .

وفى الفصل الثالث تشارك ليلى فى حركة الفصل الأخيرة ، بينما يساهم قيس فى موقف السفارة بين ابن عوف وبين المهدى ويطغى الضعف ، والخوف من الرفض ، فيستكين ، ويخشع ويحاول الاتزان ليراعى الموقف فيأخذ التشبيه أكبر دور فى صور قيس فيأتى على لسانه أكثر من عشرة تشبيهات معظمها تشبيهات مرسلة وتمثيلية تستخدم أدوات التشبيه الواضحة « الكاف ، كأن ، كما ، مثل فى أقواله على غير عادته فى التشكيل :

قيس -

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى سلاحا « كهجر العامرية ماضيا »
(ص ٤٦)

- توارت وراء الجمع ليلى فخانها فم « كابتسام الصبح يأبى التواريا »
(ص ٤٦)

- وطيب به خصت ، حوى الطيب كله
« فهبه الأقاحى أو فهبه الفواغيا »
(ص ٤٦)

- فـأحـسـست من فـرعـى لـسـاقـى هـزة
« كـأن عـيـانـا مـنـك لاقـى عـيـانـيـا »
(ص ٤٦)

فى حين يأتى التشبيه مرتين فقط فى ختام الفصل على لسان ليلى نادمة على رفضها لقيس . والفصل الرابع لحظة رؤية الجن ، وفى أشكال مختلفة ، يستخدم التشبيه ، فى محاولة للتعرف على حقيقة ما يراه ، يأتى التشبيه أحدى عشرة مرة فى الوصف ومحاولة التعرف :

قيس - نعامة/ كالفرس المطهمة وأرنب مسرجة وملجمه
وقنفذ وظبية وشيهمه ...
سود دقاق فى العيون / كـالدخـان فى الحـطب
(ص ٧٩)
- عقـالان يـمـانيـان مـن وشـى وعـقـيـان
يضيئـان / كلمـح الشـمس فى جلدة ثـعبـان
(ص ٨١)

والملاحظ أن هذا التشبيهات الأخيرة لا تعبر عن الذات انما تستخدم للوصف ولمحاولة الرؤية الموضوعية للاشياء على حقيقتها وتتضح الوظيفة الثانوية لهذه الصور الشعرية (التشبيه) الوصفية فى محاولة قيس وصف الصحراء أمام شيطانه على سبيل المباراة والارتجال :

قيس - وقرية تموج بالجن / كأنها عبقر
(ص ٨٥)

قيس عن ورد :

هذا غريمى ورد / كاسمه أتراه ألبس جلده مقولبا
ما باله افترش الأديم / كأنه بغل يعفر فى التراب جنوبا
(ص ٨٨)

لورد أيضا :

وهل رفت عليك قرون ليلى / رفيف الأقحوانة فى نداها
تلك / لعمرى قبلة الحمى بـلاء وسـقـــــــم

/ أو قبلة الذئب إذا الذ ئب عـلى الشـاة جثم
(ص ٩٠)

ولليلى :

- منى النـفس ليـلى قـربى فـاك مـن فـمـى
/ كـما لـف مـنـقـارهـما غـردان ...
ويخـفـق صـدرانـا خـفـوقـا / كـأنهـا
مـع الـقـلب قـلب فى الجـوانـح ثـان
(ص ٩٦)

وفى الفصل الرابع نجد ليلى وقد التحمت بذاتها فى مقابلتها لقيس فى ثقيف ، وقد انصهرت فى صراعها بين الزوج وبين الحبيب ، فيقل التشبيه على لسانها ويستخدم التشبيه فى الوصف فقط وفى موضعين : الأول فى وصف أخلاق زوجها :

- فتى / كنبع الصفا لم يختلف خلقا ولا تلون كـالفتيـان ألـوانـا
(ص ٩٨)

والثانى فى وصف عذابها :

- المحبات ما بكين / كدمعى فى الليالى ولا أرقن / كسهدى ..
لم تعذب بالحب عذراء قبلى كعـذابى ولن تعـذب بعـدى
(ص ١٠٠)

وفى الفصل الخامس تختفى ليلى ، ويتأزم قيس حتى النهاية ، ويأتى التشبيه أربع مرات ، فى حديثه مع بشر صديقه :

- تشبه الحزن والبكى نبرات لك كانت / كضاحكات المزاهر
(ص ١١٦)

وفى وصف حالة القبر :

- عرفت القبور بعرف الرياح ودل عـلى نفسـه المـوضـع
/ كتكـلى تلمس قبر ابنهـا إلى القبر من نفسها تـدفع
(ص ١١٨)

وفى لحظة ندب ليلى بعد الموت :

-/ وكأن كل ضبابة دون الضحى قسـمات وجهك دونهن قنـاع
(ص ١٢١)

والملاحظ قلة استخدام التشبيه بشكل عام فى لغة قيس وصوره ، لكنها إن أتت تأت للوصف إذ ليست الأساس التشكيلى ، انما يلجأ لها للوصف ومحاولة الوقوف بموضوعية أمام العالم بينما تستخدم ليلى التشبيه للمقارنة والشرح والتوضيح والأقناع وهى وظائف درامية مرتبطة بالموقف الدرامى ، فى حين ترتبط تشبيهات قيس بمحاولة التموضع والتعرف فقط ، لذلك جاءت فى مجملها فى سياقات الوصف .

وعلى المستوى الرمزى ، تحول الشخصية إلى رمز شعرى ، يتحول قيس إلى « النجم » أو « القمر » – كما سنجد نفس الرمز مع عنترة – وتتحول ليلى إلى « الظبية » والظبية فقط وفى هذا ملائمة بين طبيعة كل منهما فالتركيب الكونى ، الراقى ، الروحى يتناسب وعلو النجم ولمعانه ، وحسية ليلى تتناسب مع تحولها إلى رمز هو مادة حيوانية حسية بدوية ، ويتضح ذلك فى الحديث عن الصورة المفتاح .

أما هنا فنلمح إلى التوازى الرمزى بين « قيس » وبين النجم أو القمر » :

صوت من القبيلة :

– قيس أخ وابن عم ولـيس أهـلا لـذم
« نـجم » أضـاء بنجـد سـما عـلى كـل نـجم
(ص ٤٩)

والشيطان (الأموى) يصفه :

– مريبك يا قيس فوق التراب وأنت مع « النجم » فوق التهم
(ص ١٢٠)

فهو مرة نجم فوق كل نجم ومرة مع النجم فوق التهم ، والصورتان الرمز جاءا على لسان مجهول (من بنى عامر) وعلى لسان شيطان قيس . لكن الرمز يتوازى مع تجريدية قيس وطهارته وترفعه ، داخل المسرحية ، في حين تتوازى الظبية مع حسية ليلى وبدويتها الفجة ، كما أن الاندماج الذى أصاب صور قيس الشعرية ، مع عناصر العالم ، أصبح رمزا هو الآخر ، لأن الاندماج فى هذه الحالة ، كما يقول بريخت : « وسيلة عظيمة من وسائل ، فن عصر ، يكون فيه الإنسان قيمة متغيرة ، بينما يشكل الوسط ، قيمة ثابتة » .[١٥] .

هوامش المزدوجة الثانية التمهيد و(مجنون ليلى)

(١) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، ص ٢٣٢ ، دار المعارف ، ط ٧ ، ١٩٧٧ م .
(٢) فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبي ، ص ٤٥ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .
(٣) أحمد شوقي ، مجنون ليلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .
(٤) Stephen brown, The imagery and the Truth p.p12.
(٥) هورست ريديكر ، الانعكاس والفعل ، ص ٢٩ .
(٦) - الأصفهاني ، الأغاني ، جـ ٢ صفحات ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٢١١ ، طبعة دار الكتب ، - كراتشكوفسكي ، دراسات في الأدب العربي ص ١٩٥ ، ترجمة النجفي ، دار النشر « علم » موسكو ١٩٦٥ م .
(٧) جابر عصفور ، الخيال المتعقل ، مقالة بمجلة الأقلام ، ص ١٦٩ ، ع ١١ ، ١٩٨٠ م .
(٨) أحمد شوقي ، الشوقيات ، جـ ١ ، جـ ٢ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ونحيل الى أرقام الصفحات في متن البحث .
(٩) كراتشكوفسكي ، السابق ، ص ١٨٩ .
(١٠) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٧٠ ، منشورات الجامعة التونسية ، السلسلة السادسة الفلسفة والآداب ، مجلد ٢٠ ، ١٩٨١ م .
(١١) جورج لوكاش ، الرواية كملحمة بورجوازية ، ترجمة جورج طرابيشي ص ٤٤ .
(١٢) Clemen, The same p.p.120.
(١٣) محمد الهادي الطرابلسي ، المرجع السابق ، ص ١٦٩ .
(١٤) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص ١٣١ .
(١٥) بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ص ١٥٠ .

الصورة الشعرية فى عنترة

● عنتـــــرة

- الصورة الشعرية المفتاح .
- الصورة الشعرية النقيض .
- ثنائية البنيـــــة .
- الصورة الشعرية تشكل المصير .

الصـــورة المفتاح
الأســـــد # الذئب

تقوم الصورة الشعرية الأسد بوظائف درامية عدة فى مسرحية « عنترة »[1] فى مقدمتها وظيفة الصورة الشعرية المفتاح التى تختزل القطب الأساسى فى الصراع الثنائى الضدى ، (القوة الذاتية فى مواجهة تقاليد الصحراء) وتظهر لنا الصورة الشعرية القوة حلا لمشاكل الصحراء وتحدياتها الطبيعية والاجتماعية .

لذا ، نجد الصورة الشعرية المفتاح هى الصورة الشعرية « الأسد » منتشرة على محورى النص ، الرأسى ، والأفقى ، حاملة علاقة محددة مع تقنيات المسرحية ونطلق على هذه العلاقة الوظيفة الدرامية كما بينا من قبل .

تقوم الصورة الشعرية بوظيفة الدلالة على القوة والافتراس والشجاعة بوجه عام فى المسرحية كلها ، وفى الوقت نفسه تخصص الدلالة على عنترة لأنه يأخذ معظم استخدامات الصورة ، وتقوم بقية الشخصيات بتعميق الدلالة نفسها عليه . لذلك ، تتوازى الصورة الشعرية المفتاح مع عنترة ، فاذا أطلقت كان هو المقصود وليس غيره ، وإذا أطلقت على غيره فبسبب ولضرورة درامية يحتاجها شوقى فى وصف البطل النقيض (بالأسد أيضا) حتى يتسنى له المبالغة فى وصف عنترة بهذه الصورة الشعرية ، وحتى تتم المبالغة ، مستفيدا من تقنيات السيرة الشعبية التى تعظم البطل النقيض حتى إذا هزمه البطل كان التأثير مضاعفا على المتلقى .

وتأخذ الصورة الشعرية المفتاح مع عنترة أسماء كثيرة وتأخذ بعض الأسماء صفات متعددة ، فنجدها - مع عنترة - تأخذ أسماء (الليث ، الأسد ، القسورة ، الضرغام ، الضيغم ، الغضنفر ، الرئبال) على الترتيب ووفق نسب الاستخدام ، وتأخذ بعض هذه الأسماء صفات خاصة ، مرتبطة - أساسا - بجو الصحراء ، وتحولها إلى غابة ، فالليث ، (الشرى ، والغاب ، والأجم ، والوغى ، والصحراء ، والصحارى ، والقفرة ، والضارى ، الفاتك) وهى صفات مرتبطة

بتحول دلالى يحول القبيلة إلى منطقة افتراس وحرب ، والأسد ، أسد (القفر ، والصخر ، والغاب) كما تستخدم بعض الصفات المشتقة من الأسد نفسه (نبرة الأسد ، يدخشنة ، لغة الأسود ، الزئير ، اللبد) ومن الليث (عرين الليث ، زمجرة الليث ، غضبة الليث) والقسورة تأخذ صفة الزمجرة وبعد ذلك ، تأتى صفة عامة تتوجه إلى دلالة الليث وكل ما يرادفها من صفات للدلالة عليه ، إذ يستخدم شوقى ، سلطان الغاب ، والحمى ، دلالة على عنترة .

والملاحظ فى هذه العناصر المشكلة للصورة المفتاح أنها تدور حول منزل الأسد (الغاب ، الأجم) مرتبطا بالصحراء القفر الضارية ، ولهذا وظيفته فى كشف جوهر وظيفة الصورة المفتاح أى ، تحويل الشخصية البطلة أولا إلى الليث حتى تتحول علاقات الأشياء بالليث ، وتصبح بقية الدلالات نابعة من الصورة الشعرية عند إطلاقها لأول مرة على لسان عبلة فى بداية المسرحية ، إذ لابد أن يكون منزل الليث الصحارى والقفار ، والغابة ، وأن يتحول ما يحميه إلى عرين وأجم وأن تكون محبوبته - إذا قورنت بالأسد - لباة .

وتظهر العلاقة المنطقية بين الصور الشعرية المتركزة حول الليث ، ما ترمز إليه فى رؤية شوقى لأطراف الصراع وعلاقة الأطراف بعضهم بالبعض الآخر . وهذا يكشف عن منحى الثبات لأن شوقى يخضع النظام الاجتماعى (أطراف الصراع الدرامى) لنظام طبيعى ثابت ، صفاته لم تتغير منذ خلق حتى الآن ، وهنا يكمن ضرر القياس المنطقى لطرفى الصورة الشعرية والتى تستخدم أحد الطرفين - دائما - من عالم الحيوان مثل حالة الصورة المفتاح ويخضع الإنسانى للطبيعى ، ويغلب العلاقة المنطية العقلية حتى لا يتعدى طرف متغير ، على طرف ثابت ، وحتى لا ينتصر محور فى (الاستعارة التصريحية) أو يجعلها فى وضع المقارنة (التشبيه ، خاصة البليغ) أو يعطى الإنسانى صفة حيوانية ولا يفعل عكس ذلك إلا فى لحظة المبالغة وبيان المثل الأعلى الجمالى أو الإنسانى الاجتماعى ، فنراه يقلب وضع طرفى الصورة ، ويمكن للإنسانى من الحيوانى أو المادى ، وإن كان ذلك مطردا فى شعره ومسرحه بخاصة للعلاقة القوية بين الصورة الشعرية وعناصرها ، وموضع المسرحية ، فإنه يمثل استدراكا على النسق العام فى تشكيل الصورة الشعرية ووظائفها فى مسرح شوقى الشعرى .

والصورة الشعرية المفتاح نامية فى النص ، ويساعد على نمو استخدامها على لسان أكثر من شخصية وفى مواقف درامية مختلفة ، وبأشكال بلاغية ورمزية متعددة ، ليتبع لها ثراء ، وحيوية ، تمكنها من اكتساب وظائف جديدة ودلالات جديدة باستمرار ، ويمكنها من استيعاب أكبر قدر من عناصر الصراع واختزال الفكرة الرئيسية التى يحاول المبدع أن يصل إليها والتى يكشفها فهم وظيفة الصورة فى السياق .

تؤدى الصورة المفتاح فى مسرحية عنترة وظائف مزدوجة ، لأنها فى الوقت الذى تتوازى فيه مع الشخصية البطل وتدل عليه ، وتخصصه ، وترسم الملمح الرئيسى فى شخصيته الدرامية ، نراها تصور الطرف الأساسى من حقيقة كل صراع فى الطبيعة والمجتمع كذلك تساهم فى تشكيل الجو العام للنص ، والمدخل الجوهرى لمسرحية عنترة يكمن فى معالجة الصورة الشعرية الأسد ذات الوظائف المتعددة .

ومع نمو الصورة المفتاح ، تأخذ فى كل مرة ، وظيفة خاصة إلى جانب الوظائف الثلاث العامة السالفة ، حيث تبدأ فى المرة الأولى بوظيفة التمهيد لظهور البطل كما يفعل القاص الشعبى ، ثم تخصيص الدلالة على عنترة ، وبيان تنازع الآخرين معه حينما يوصفون بالصورة الشعرية الأسد ومشتقاتها ، وتبين النقيض ، لتأكيد صفات عنترة ، حيث تتعمق الدلالة بكثرة الاستخدام وتنوعه ، وربط الأحداث واستدعائها واستدعاء عنترة بالصورة الشعرية فقط ، وفى أثناء ذلك تتجه إلى الوصف الجزئى لبعض الحالات ، والمبالغة التى تشمل الوظائف الخاصة ، وهى وظائف درامية بالطبع .

ويلاحظ أن الصورة المفتاح تشكل نسقها وتحله ثم تشكله ، حين تسير بموازاة مع البطل ثم تنقل هذا الإلحاح إلى شخصية ثانية ثم تعود إلى اكتمال عنقود الصور ، فيتشكل النسق من جديد كدالة على عنترة فى المقام الأول ، ثم بقية الوظائف الأخرى التابعة سواء بوصف الآخرين لعنترة ، أم بوصفه لذاته .

وتوازى الصورة المفتاح مع عنترة لا يعنى أنها الوحيدة التى تشكل ملامحه الدرامية ، إذ تتعاون معها الصورة الشعرية النجم بخاصة على تصوير جوانب الشجاعة التى تقهر قوى الشجاعة الطبيعية ، وجوانب السمو الأخلاقى وعلو المنزلة المرتبطة بالصورة النجم إلى جانب استخدام اللون ودلالته الفيزيائية على

ملامح عنترة . وسوف نشير إلى ذلك عند تحليل وظيفة الصورة فى رسم البطل .

والصورة الشعرية المفتاح فى مسرحية عنترة ، تختزل القطب الجوهرى من الصراع القوة الذاتية التى تتجاوز قوة السنن الاجتماعية ، وتتخذ سلوكا اجتماعيا يساعدها على هذا التجاوز ، لذلك تتوازى هذه القوة مع الأسد ، سواء فى الهيئة والسلوك الشجاع - كما توضح الصورة الشعرية - أو فى المكانة التى يأخذها البطل (الأسد) فى جماعته . والمفتاح يعتمد على المقارنة بين عالم البطل ، وبين عالم الأسد ، لأن منطق القوة ، ومبدأ بقاء الأقوى يظل جوهر الصراع النفسى (داخل البطل) والاجتماعى (البطل وجماعته) والسياسى (البطل العربى فى مواجهة تحكم الدول الكبرى واتباعها) لهذا كان الترميز المنطقى الواضح لعالم القبيلة « عبس » على غرار عالم البيد والغابة .

وبداية ترسم الصورة الشعرية الأسد هيئة عنترة خاصة بالتشبيه : هيئته : فتى للآخر عن عنترة :

- قد التوى كالأفعوان « وتمطى كالأسد »

(ص ٩)

وغضبته ، وصرخته ، ولونه ، وسلوكه الشجاع تتساوى مع الأسد الحقيقى :

عنترة لعبلة :

تأملى غضبتى تريها « كغضبة الليث للباة »

(ص ٢٢)

أحد اللصوص :

- « زمجرة ، قسورة عنترة » هيوا الفرار

(ص ٢٢)

عبلة :

- ولكن ميسم اللون « كمثل الأسد الورد »

فتى كالأسمر اللدن جميل الشعر الجعد

(ص ٥٠)

عجوز لعبلة :

- لا يا ابنتى ظلمته عنترة لم يبتدى

« عنـترة كـالليث عنـــد شبعـه لا يعتـدى »
(ص ٥٩)

عن نفسه :

- أنا كالليث ما الهزيمة فى طبعى وليس الفـرار لى فى جبله
(ص ٢٢)

والتساوى - من خلال كاف التشبيه - يعنى هنا تمكن الصفات فى الطرفين فتقف صفات الطرفين على قدم وساق متساوية ، والصور الشعرية وهى ترسم هذه الملامح للبطل ، تحافظ على الحدود بين العالمين الحيوانى والإنسانى ، فعلى الرغم من التساوى والتوازى ، هما منفصلان ، والتساوى الذى تشكله الصورة التشبيه (تمطى كالأسد ، كغضبة الليث ، زمجرة قسورة عنترة ، كمثل الأسد الورد ، كالليث لا يعتدى ، كالليث ما الهزيمة فى طبعى) يقوم بوظيفته الدرامية كخلفية عامة للمقارنة بين العالمين تمهيدا لتفوق الجانب / العالم الإنسانى ، وتساعد بقية الشخصيات على تحديد دلالة الأسد بعنترة ، سواء على لسان عنترة أم على لسان الباقين : الأعداء أم الأصدقاء ، ولنبدأ بعنترة عن نفسه :

عنترة لعبلة - لبيك عبيل « الليث أتى »
(ص ٢٢)

عنترة للصوص :

- يـا سرقـة ، يـافسقـه « الـلـيـث جـا » ....
(ص ٢٢)

- من يختلس حبل مسد فـويـله « مـن الأسـد »
(ص ٢٢)

عنترة لعبلة :

- البيد تحتى يدى وتحتك ضيعة « أنا ليث غابتها وأنت لباتى »
(ص ٣٥)

عنترة للصوص :

- كـونـوا ذئـاب الفـلا « إنى أنـا الـقـسـورة »
(ص ٢٢)

عنترة للصوص :
- « من يتزن بالليث من » حـذار من بـطش حـذار
(ص ٢٣)

صخر :
- شبول تربى فى البيوت أغابة حماكم ؟
عنترة :
- ونحن الأسد فى الغاب نسرح
(ص ٣٣)
لعبلة - تعالى ظبية القاع أجيرى « أسد الصحراء »
(ص ٦٣)

للصوص :
- الليث لا يقتله الكلب فدع
(ص ٧١)

لعبلة - لليث عينان فى قفاه
سيرى انظرى مات ورب الكعبة
« زمجرة الليث » الهصور صعبة
(ص ٧١)
للجنود - أنا الذى لقبنى أبى وأمى القسورة
(ص ٩٧)
عنترة حاملا على ضده - غضنفر فى قافلة
(ص ٩٨)
لعبلة - عجبا يخاف « جار الأسد »
(ص ١٠٢)

لجمع عيس :
- يابيد هيا أشهدى أعراس عنترة ويا سباع تعالى هنئى السبعا
(ص ١٠٤)
ويلاحظ أن الصورة الشعرية الأسد بتنوع صفاته تشكل الجانب المقاتل فى

عنترة الفارس . ولورود هذه الصورة المفتاح على لسان البطل تأثير من السيرة الشعبية ، التى تدع البطل يفخر بنفسه ويبالغ فيها ، والموازاة الرمزية بين صور (الليث أتى ، الليث جا ، ويله من الأسد ، أنا ليث غابتها ، أنا القسورة ، من يتزن بالليث ، نحن الأسد ، أجيرى أسد الصحرا ، الليث لا يقتله الكلب ، لليث عينان ، زمجرة الليث ، أنا القسورة ، غضنفر فى قافلة يخاف جار الأسد يا سباع هنئى السبعا) وبين البطل عنترة إلى جانب الصور التشبيهية السابقة ، تجذر الدلالة بعد أن كانت التشبيهات الأولى خلفية عامة ، وتخصصها لعنترة ، وهى صور شعرية تنبىء بسلوك البطل ، وتنذر أعداءه فى آن . كما أنها مع ما سوف يأتى من أشكال الصورة المفتاح تمثل العمود الفقرى للبنية الصورية للمسرحية ، حيث تتحدد وظائف ودلالات الصور الشعرية الأخرى بناء على موقعها دلاليا ووظيفيا من الصورة المفتاح .

وحينما ننتقل من الدلالة على لسان عنترة ، إلى تأكيدها على لسان الآخرين ، سنجد إلى أى حد استطاعت الصورة الشعرية المفتاح أن تشكل مركزا دلاليا ودراميا داخل النص كله لأن سلوك الشخصيات الأخرى سيتحدد من قدرتها على التعامل مع الأسد (البطل) . لذلك إذا وصفت شخصية أخرى بالأسد ، فسيصبح لهذا الوصف وظيفة درامية هامة فى الكشف عن البطل (النقيض) وكما قلنا . إن التساوى فى وصف البطلين يكشف عن الوظيفة الشعبية للصورة المفتاح حيث تعكس لنا ماكان يحدث من صراع شعرى داخل السيرة ، تدل عليه فى المسرحية الصورة الشعرية .

نجد الصورة الشعرية الأسد تطلق فى وصف عنترة على لسان الشخصيات الأخرى الصديقة (خاصة عبلة) والعدوة ، لذا تقوم الصورة الشعرية المفتاح بوظيفة التوكيد والمصاحبة ، فى الوقت الذى تختزل فيه الموقف الدرامى ، (موقف الشخصية من الأخرى) : فعبلة (الظبية ، الجروة ، الحمامة ، اللباة) تصف عنترة منذ اللحظة الأولى :

عبلة لصخر عن عنترة :

- ليث الشرى (ص ١٢)
- خلين صخرا دعنه قد قتل الفتى الحسد

أسمعن شاة عامر «ماذا تقول فى الأسد»
(ص ١٣)
- لقد أسرفت فى التعريض «يا لليث وفى الطعن»
(ص ١٥)

وتنادى عنترة :
- إلىّ « ياليث الشرى » (ص ١٩)
- « أليس الأسد » (ص ٥٠)

عن صوته :
- « تلك لعمرى نبرة الأسد » (ص ٦٦)

لبنى عبس :
- قد رمتموا مالم يرم ما أنتمو ولا العجم
« ببالغى ليث الأجم » (ص ٨٩)

لبنى عبس :
- تلك صرخة الليث فى القصب (ص ٨٥)

وتجمع الدلالات كلها فى نهاية المسرحية :
- انى وضعت «بناتى فى يدى أسد» «لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا»
سام القبائل إجلالى وملكنى عقائل البيد حتى صرن لى تبعا
(ص ١٠٤)

وتستخدم عبلة الصورة المفتاح أكثر من أى شخصية أخرى للدلالة على عنترة وهذا الاستخدام يشف عن التلازم القائم بين البطلين ، ويشى لنا بالعلاقة الوطيدة ، بين الصورة المفتاح وبين الصورة اللباة كما سنوضح فيما بعد ، لذلك هى أكبر الشخصيات المتعاطفة مع البطل وموقفه ، لأنها تستخدم الصفات الايجابية للصورة المفتاح .

أما بقية الشخصيات فتساهم بنسب أقل ، لكن الكل يجمع على تخصيص الدلالة لعنترة ، مؤكدًا على المركز الدلالى الأولى للصورة المفتاح : فالفتاة العبسية تصفه مشبهة إياه مع عبلة :
- مع رجل كأنه ليث الوغى (ص ١٢)

صفر :

سلمت من عنترة ومن ثنائه العطر ..
أكل ذئب ريه وشبعه من البشر
وكل ليث فاتك وكل حية ذكر ..
عند الرجال والنسا كائن له خطر
(ص ١٣)

- وتعطى اللباة الرئبالا (ص ١٤)

ونجد عمرو أخا عبلة يقول مع مارد لحظة تدبير خطة .

عنترة :

- عمرو - كيف لقا عنترة الغضنفر ؟

مارد - من يجهل الأسد ؟ (ص ٥٥)

زهير :

من الليث ؟

عبلة :

- لحاك الله هل فى البيد ليثان ؟! (ص ٥٧)

أحد اللصوص :

- أأنا مجنون أنا الهوبريم القسورة

الآخر :

- لا يا أخى لا اجترى على لباة عنترة
(ص ٦٥)

آخر يؤنب مارد :

- ماذا الذى غرك يا كلب بضرغام الشرى
(ص ٦٢)

ضرغام :

- الست شبلا فتيا من شبولتها
فهل أجرب فى الرئبال أظفارى
(ص ٧٩)

أحد عبس - على قدم حيوا العلم ليث الأجم
(ص ٨٥)

ثالث :
- منذا الذى يقوى على رأس الغضنفر عنترة ؟
قد مات « رستم » دونه وهوى « أسيد » القسورة
(ص ٩٧)

واتجاه الشخصيات الصديقة والعدوة إلى استخدام الصورة المفتاح والتوجه بها إلى عنترة يزيد من وظيفتها الدرامية ، حيث تتفق الشخصيات عليها مرتبطة بعنترة ، مما يجعلها أيضا موازية - دراميا - لعنترة ، على الرغم من اطلاقها على بعض الأبطال الآخرين ، لأن اطلاقها على غير عنترة يعمق دلالتها عليه لأنها ستحسم الصراع بين الأنداد ، ليبز عنترة أقرانه متمثلا فى الصورة الشعرية ، فوصف رستم ، أو سرحان بالليث أو الضيغم على لسان :

عبسى :
من غير عنترة يجندل رستما قد كان بين الضيغمين كفاح
(ص ٨٧)

وعبلة :
- سرحان ليس الضرب والطعان ؟ (ص ٥٨)

يقيم حوارا بين الصورة الشعرية المفتاح وأشكالها البلاغية والدلالية ، ينتج عنه تفوق الأسد المتفرد عنترة ، وهو ما يوازى الصراع الحقيقى بين عنترة وغيره سواء صخر الذى انضم إليه فى النهاية ، أو سرحان الذى قتله ، أو رستم الذى جندله ، أو اللصوص التى شهدت له بالغلبة عن بعد دون نزال حقيقى ، وتكشف لنا الصورة الشعرية الأسد وما يدور حول مركزها الدلالى من عناصر مشكلة لها عن خطورة وصف أحد بالأسد ، لأنه سيتعرض لما لا يقدر عليه ، فعندما يصف الخاطبون عبلة لصخر صخرا :
- « كليث الغاب » اقداما وفرا إذا اعتقل المهند والسنانا
(ص ٤٢)

يرد على الواصف الخاطب أحد الحاضرين ، سرا ، مكذبا بصوت خفيض :

- قـد صنعت لصخـر مخـالـبـا وزئـيرا
(ص ٤٥)

لأن مبدأ القياس والموازنة ، يخرج من المثل الأعلى فى القوة (الأسد) وما يميزه عن غيره ، الصوت (زئير) والأدوات (المخالب) لذلك صارع الأسد الأسدين (الحقيقى والمجازى) صرع سرحان ورستم القويين أما صخر فأسد زائف .

لذلك يصبح البيت عرينا ، ويصبح عنترة (حامى العرين) ولأنه الأقوى فهو (سلطان غابه) :

عنترة لعبلة -

- فى البيـد عبلة فى عـرين الليـث فى سلطان غـابـه
(ص ٢٨)

- ليث الصحارى (ص ٢٤)

لأنه على لسان الشخصيات (عنترة) :

عبلة :

- أيـن عـنـترة الـيـو م أين حـامى الـعـرين ؟
(ص ١٦)

ويفسر ضرغام حامى العرين (الكناية والاستعارة) بالنسبة للقبيلة بقوله :

- أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض كسرى الجحافل
(ص ٧٦)

لذلك يبقى الصراع الأخير بين الصورة المفتاح (الأسد / عنترة / الشجاعة) وبين أصلها ، وعنصرها الجوهرى المشكل لإحدى طرفيها (الأسد) الحقيقى ، إذ يستدرجنا البناء المنطقى للقبيلة على لسان شوقى ، وهو قائم على الترميز والموازاة بين عنصر طبيعى وعنصر قبلى (إجتماعى) ، أقول يستدرجنا إلى كشف العلاقة بين الصورة والأصل ، لأنه يساعد فى تحديد ملامح البطل كقوة عظمى فى البيد وفى القبيلة داخل النص : فهو يخبرنا على لسان عنترة وهو يحكى لعبلة أنه صرع الأسد وأسر الشبل ورحم اللباة بعد تفوقه عليها جميعا بل إنه يتحدى الصحراء أن تبرز له بظفرها ونابها ، وأن تخرج عليه بآسادها وذئابها

وحياتها ، حتى ينحسم الصراع دراميا ، ودلاليا ، وصوريا فى صالح البطل عنترة ، ويتم هذا الصراع والحسم فى الصورة الشعرية وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر :

عبلة :

- وما هذه الأخرى ؟

عنـترة - شبـول ثـلاثـة ... تربى هنا بين البيوت وتصلح
تعرض لى ليث يدل ببأسه ... إلى جـانبيـه لبـوة تتبجـح
مشيت إليـه فانثنى فـطلبتـه ... فـأقبل تيـاه الخـطا يـترنـح
ظللنـا مليـا أتقيـه ويتقى ... ويعجم فى قول الوعيد وأفصح
فأغمدت سيفى فى قرارة جوفه ... أليس لسيفى ذلك الغمد يصلح ؟
إلى أن تعايا فى يدى فذبحته ... ومن ذا رأى الضرغام كالشاة يذبح
وكم من كمى فى أعنة سابح ... تركت ورائى فى الدم الحر يسبح /

عبلة - وما صنعت باللباة يا ابن عم .

عنترة - عفوت عنها .

عبلة - ذاك والله الكرم

(ص ٣٢ - ٣٣)

ونجده فى الاستخدام الثانى يزيد المقارنة شرا بإضافة الفتك إلى الصورة الأسد ، ويأتى بالذئب أولا ثم ينهى دورة الدلالة بالحية الذكر - أيضا - لينال من منافسه ونلاحظ هنا أن توظيف الصورة اعطاها دلالة جديدة ، وموقف الشخصية يكشف عن سبب الحاق الصفة السلبية (الشر) بالصورة المفتاح (الأسد / الشجاعة) لارتباطها أساسا بالضد (قبل أن يلتقيا فى نهاية المسرحية) .

ونجد عنترة الضد ، عندما يقرن بين الأسد وبين الذئب وبين كل ماله ظفر وناب :

- يـا بيـدهـا أنـا ذا أنـا ... « حامى حماك ورب غابك »
إن كنت جـاهلتى اخـرجى ... بجميع « ظفرك لى ونـابك »
« هـات أسـودك » كـلهـا ... هات « الكواسر من ذئابك »

(ص ٦٢)

وهو استخدام فى سياق التحدى من « رب الغاب » لكل ماله ظفر وناب خاصة الأسد والذئب .

وفى قوله لعبلة مباهيا :

يا عبلة كم بيداء جبت مخوفة قـذفت إلى بذئبهـا والضيغم
(ص ٣٤)

نلاحظ رسم صورة شعرية لقوته من خلال جزئيات جمالية هى ما شكلت الأبيات السابقة بواسطة الصورة الشعرية .

والملاحظة الهامة - هنا - أن الوظيفة الدرامية (الاستخدام) هى التى أعطت الصورة المفتاح دلالاتها السلبية ، وهى التى ربطت بين الصورتين النقيضتين إذ يؤكد السياق الدرامى للنص أن قطبى الصراع ، ينتميان جوهريا إلى الصورتين الشعريتين : المفتاح (الأسد) والمضادة (الذئب) . لذلك فالتناقض موجود دائما ، ولا يقتربان إلا مع محور المقارنة أو الأذى والانتقاص من الآخرين ، كما فى موقفى (صخر وعنترة) . والحوار القائم بين هذين الصورتين يعكس لنا الاتصال والانفصال المتبادلين على المستوى الدرامى ، ويؤكد على فكرة ترميز العالم عند شوقى خاصة والعلاقة بين هذين الصورتين متضادة - أيضا - فى الشوقيات مما يعكس المنحى التوظيفى فى استخدامها دراميا . يقول شوقى على سبيل المثال فى الشوقيات :

- لـو كـان فى الـنـاب دون الخلق مـنـبـهـة
تـسـاوت الأسـد والـذؤبـان فى الـرتـب
(شوقيات ، جـ ١ ص ٦٠ - ٧٢)

- فلولاها لساوى الليث ذئبا وساوى الصارم الماضى قرابا

مع احتفاظ الصورة الشعرية الذئب بصفة ودلالة « الشر » :

- وشافى النفس من نزغات شر كشاف من طبائعهـا الذئـابا
(شوقيات جـ ١ ص ٧١)

وترسم الصور الشعرية (تعرض لى ليث ، فأغمدت سيفى فى قرارة جوفه ، ذلك الغمد فذبحته) نهاية الصراع بين البطل وبين الأصل ليتفوق البطل

(الصورة الشعرية) ويتم تتويجه دراميا على آساد الصحراء والقبيلة ، على الحقيقة والمجاز .

والاستخدام الأول للصورة المفتاح يمثل الجذر والتنبوء بسلوك البطل الموازى لسلوك الأسد ، كما أنها تنذر فى مواجهة الأعداء بالسلوك نفسه وبعد أن تخصص الدلالة على عنترة تصبح وظيفة المفتاح الدرامية رسم شخصية البطل ، والدلالة عليه ، وتكرار الاستخدام يؤدى وظيفة ربط حركات النص ، أعنى دور التنوير الخلفى والاستدعاء لدى المتلقى ، وهى بذلك تتحول من صورة شعرية جزئية إلى صورة تيمية تمثل أحد محاور النص (البطل) وطرفا من أطراف الصراع ، وهى فى كل ذلك رمز شعرى ودرامى .

وتأتى الصورة المفتاح ، من وجهات نظر بعض الشخصيات وفى مواقف متعددة موازية للصورة الشعرية المضادة لها (الذئب) وليس معنى التوازى ، اعتراف الشخصيات بالتساوى الدلالى بين النقيضين ، ولكن معناه تساوى الخطر بالنسبة لها ، لأن الشخصيات التى تستخدم الصورتين (الأسد / الذئب) المتضادين فى هذا السياق لا تتصف بأوصاف الصورة المفتاح ، لذلك يتساوى أى حيوان مفترس فى دلالته مع الآخرين ، خاصة حين يقترن الافتراس بالشر ، واستخدام صخر خاصة يحمل هذا التوازى بين الدلالتين المتناقضتين ، يقول لعبلة :

صخر – ويحزننى أن « تزف الظباء » إلى « أسد الغاب » أو « للذئاب »
(ص ١٤)

ثم فى قوله لها أيضا :

– أكل ذئب ريه وشبعه من البشر
وكل ليث فاتك وكل حية ذكر
(ص ١٣)

لأن التوازى فى الاستخدام ، يعود إلى الهجاء والتعريض الضمنى ، الأمر الذى يعود بالدلالة السلبية للصورة المفتاح ، إلى الوظيفة التى أعطاها شوقى للصورتين فى السياق الواحد ، لذا ، يحاول صخر إعطاء دلالة سلبية لغريمه « عنترة » بوضع الصورة الشعرية الدالة عليه إلى جانب الصورة الشعرية الدالة على العداوة والنذالة لينال من عنترة الغريم .

كما سنلاحظ ذلك عند تحليلنا للصورة الذئب فى المسرحية مما يؤكد على استخدام شوقى للذاكرة الشعرية السابقة فى كتابة المسرحية ، مستخدما الصور الشعرية نفسها وبالعلاقات نفسها ، مضافا إليها الجهد الدرامى .

وانقلاب العلاقة بين الصورة المفتاح وبين الصورة الظبية أو ما يدل عليها فى قول عنترة لعبلة :

- وليوث صدت حتى صادنى رشأ القاع ورعبوب الأكم
(ص ٧٠)

- تعالى « ظبية القاع » أجيرى « أسد الصحرا »
(ص ٦٣)

علاقة تكشف خضوع قلب عنترة (الأسد) لعبلة (الظبية) ونكاد نحس الصياغة نفسها فى نهج البردة :

- رمى القضاء بعينى جؤذر أسدا يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم
(شوقيات جـ ١ ص ١٩٠)

وسوف نجد أن الصورة المفتاح هى العمود الفقرى لعلاقة جميع صور فى المسرحية حيث تتحدد بموقعها من المفتاح ، لذلك كانت علاقة التضاد بين الصورتين : (الأسد / الذئب) ثم التوازى بينهما ، ثم العلاقة العكسية بالصورة الظبية ، وفى السياق نفسه ، ترسم الصورة الشعرية عبلة « اللباة » بالقياس إلى الأسد ، ثم ببقية الصور الشعرية : الظبية ، الحمامة ، القبرة ، الشاة .. لأنها توصف فى عدة صور شعرية تستخدم اللباة فى وصفها مقترنة بالأسد فقط وهى (ريم القسورة ، لباة عنترة ، وتعطى اللبأة الرئبالا ، جار الأسد) لذلك تقوم علاقة ضدية بين الأسد واللباة من جهة (عنترة وعبلة) ضد الذئب (صخر ثم الأعداء الآخرين) مما يوازى بين علاقة الصور الشعرية بشخصيات المسرحية بمعنى أنها تتوازى مع أطراف الصراع وهذا ما يجعلنا نركز على رصد صور شعرية بخاصة .

* * * *

الصورة النقيض تشكل ثنائية البنية

على الجانب الأخر من صراع الأسد (عنترة) تقف الصورة الشعرية الذئب فى تشكيلاتها الاستعارية ، فى علاقة تضاد مع الصورة المفتاح ، حيث تتوجه الصورة الذئب إلى دلالات الخطر ، والعداوة ، ثم تخصص على دلالة الأعداء ، لتصبح دالة على كل شر يصيب المجتمع القبلى ، لكنها فى الوقت نفسه تتضاد مع عنترة وعبلة فى كل السياقات التى وردت بها ، لذلك تؤدى هذه الصورة دورها فى عدة مستويات أو محاور دلالية تنتمى كلها إلى حقل دلالى واحد هو « العداوة والنذالة » وهى الدالة المضادة للصورة المفتاح (الشجاعة والقوة) .

على المحور الأول تتساوى الصورة الذئب مع الصورة الحية والأسد فى دلالة الافتراس : عنترة :

- إذا قمت من ذئب عثرت بحية طريقى منايا كله وسموم
(ص ٢٨)

صخر لعبلة :

- لم لا تقولين ألق حية الصفا أو أسد الصحراء أو ذئب الفلا
(ص ١٣)

عنترة لعبلة :

- فتقصين عليهم خبرى مع ذئب القفر أو ليث الأجم
(ص ٧٠)

صخر لعبلة :

- ويحزننى أن تزف الظباء إلى أسد الغاب أو للذئاب
(ص ١٤)

والصورة موظفة لبيان التساوى لحظة المقارنة لكنها تلمح إلى العلاقة المتضادة بين طرفى صراع ثنائى (الأسد / الذئب) وهذه المقارنة تقوم بجمع الدلالات الافتراسية ، داخل حقل دلالى واحد ، مع ملاحظة ، توجه الحديث إلى شخص واحد (عبلة) إما للتقليل من الأسد ، وإما لبيان خطورة الذئب على لسان

عنترة . ذلك أن « الحقل الدلالى يدخل فى تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية » [٢] . ، وحتى لو جاءت الصورة ذهنية من العالم نفسه كما فى المقارنات السابقة كلها .

وتخصص الدلالة على العداوة فى حوار :

عبلة عن اللصوص :

- ذئاب قفر مشت إلينا كوالحا تضمر العداء
(ص ٢٦)

عنترة لهم :

- هلموا يا ذئاب القفر لاقوا السيل والنار
(ص ٢٣)

عبلة للص :

- ذئب ؟ تعالى خذ ، مت قتلته بضربة
(ص ١٧)

سعاد لعبلة عن اللصوص :

- سرب من الذئاب نحونا انحدر
(ص ١٨)

وحين تستصرخ عبلة عنترة ، خوفا من اللصوص تستخدم الصورة نفسها ، مقارنة بالأسد .

- حل الذئاب ساحتى إلىَّ يالليث الشرى
(ص ١٩)

ويجيب عنترة واضعا المقارنة الضدية نفسها : قائلا للصوص :

- كونوا ذائب الفلا إنى أنا القسوره
(ص ٢٣)

وتصور عبلة موقف العرب من الفرس والروم ، مستخدمة الصورة الذئب :

- فنصف قطاع رعتها الذئاب ونصف على البيد فوضى همل
(ص ٥٩)

وتخرج الدالة من اللصوص والفرس والروم إلى تكثيف الدلالة فى :

- أكل ذئب ريه وشبعه من البشر
(ص ١٣)

لذلك نرى عبلة تصف حالة صخر الرعديد عند الحرب بحالة من :

- يجود بزوجته للمغير ويرمى إلى الذئب أطفاله
(ص ١٥)

والصورة الذئب لذلك ترتبط بأبشع الصور « الكريهة » :

ناجية لصخر :

- عبلة ترى الذئب فى جوز الـ ـفيافى لكنها لا تراكا
(ص ٣٨)

مما جعل الصورة الذئب تتوازى مع الصورة الشيطان :

سعاد لعبلة :

- سيدتى هى أهربى جمع الشياطين اقترب
(ص ١٥)

وهم اللصوص الموصوفون بالذئاب من قبل على لسان عبلة .

والتضاد واقع بين الذئب (العدو) وبين (البشر ، الأسد ، عنترة ، اللباة ، الظبية ، عبلة) ممثلا محور شر ، واعتداء على المحارم ، ليكون المنقذ الحقيقى والمجازى هو (عنترة / الأسد) . لهذا يخرج عنترة وعبلة من محور الصور الشعرية التى تشكل محور الاعتداء على الحرمات ، لأنهما فى حقيقة الأمر ، لم يخرجا ، من هنا لا نستطيع أن نقول ان التضاد بين « المفتاح » وبين « الذئب » يمثل قطبى (التقاليد / التجاوز) بل يمثل قطبا شريرا فى طبعه (الذئب اللصوص ، الدولتين الكبيرتين ومن يساندهما من المناذرة والغساسنة) ضد قطب خير بطبعه يحافظ على التقاليد والسنن ويتجاوزها أو يعدلها ، (عنترة) ، عبلة ، الأسد ، اللباة) وفى الوقت نفسه ندرك تفوق المحور الثانى على مستويين (محلى قبلى يهزم ضاريات البيد ، وضوارى الفوارس فى القبيلة ، ثم خارج القبيلة) كما سنوضح عند تحليل صناعة المصير فى المسرحية لكننا نقدم تحليلنا هنا من زاوية وظيفة الصورة الشعرية فى توازيها مع (الشخصيات وعناصر الصراع) .

والصورتان المتضادتان دراميا يصوران محورى الحركة والجو العام ، ويقومان

برسم ثنائية البنية فى مسرحية عنترة ، حيث تنضوى بقية الصور الشعرية دراميا إلى إحداهما ، كما أن كل عنصر من العناصر المشكلة للمسرحية يقوم على الثنائية نفسها ، وسوف يتضح ذلك عند رصد وظيفة رسم الشخصيات بخاصة ، حيث ترسم صورتا الأسد والنجم بخاصة عنترة ، وترسم صورتا الظبى واللباة بخاصة عبلة ، وترسم الصورة الذئب العدو ، وفى كل سياق أوضحناه نلاحظ الوظيفة الدرامية التى تتكرر مع صور شوقى الشعرية داخل النصوص كلها .

وندرك الآن أن الصورة الشعرية الأسد وضدها الذئب وصلا - فى عنترة وهى آخر ما كتبه شوقى من المآسى - إلى نسق متميز ، وواضح الدلالة على الشىء وضده ، صحيح نجد التضاد نفسه - كما عرضنا - فى الشوقيات ، وفى قمبيز ، وكليوباترا ، وعلى بك الكبير بطبيعته وفى مجنون ليلى (مع الظبى) لأنها الصورة المفتاح ، لكنه نسق أوضح فى عنترة لأننا نجد الدلالة قريبة ، ومنطبقة مع الأصل الحقيقى كما أنها تقوم على نوع بلاغى واحد هو الاستعارة (المكنية والتصريحية) فأعطت الدالة التطابق مع الأصل (التصريحية) وهو غاية ما يريده شوقى ، والتشخيص ليساعد على المقارنة وهى الوظيفة التالية للتطابق عند شوقى ، وهذا كله يعكس تشابه الشخصيات فى مسرح شوقى الشعرى .

والعلاقة الضدية بين الدالة « الأسد » وبين الدالة « الذئب » يرسم الجو العام وطبيعة الصراع القائم على انتصار القوة والبقاء للأقوى ، وتكشف الصورتان - مع الصور الأخرى - التوازى بين عالمى الغابة والقبيلة أو المجتمع وهى تيمة أساسية فى ترميز العالم الدرامى فى مسرح شوقى الشعرى ، مما يعكس لنا ما قلناه فى مقدمة البحث عن محدودية العناصر وعناصر الثبات ، وتشابه الأدوات وتكرار الرموز عند شوقى .

وثبات توازى الصور الشعرية مع عناصر درامية بعينها ، يلمح إلى التشابه ويفسر التكرار صوريا ، بثبات الوظيفة على الرغم من اختلاف السياق حيث نجد تشابها فى العلاقات القائمة بين صور شعرية بخاصة ، بل لانعدو الحقيقة إذا قلنا تكرارا للعلاقات ، حتى أن الصور الشعرية المفتاح ورغم تعددها تتكرر .. بوسائل هذه القوى الاجتماعية ، وفى حين يكون التطور حركة صاعدة نرى فى مسرح شوقى التطور فى خروج الشىء إلى نقيضه ، فسيطرت المنطقية والعلاقات

الثابتة على العناصر والتيمات فى مسرحة . مما يفسر قيام كل نص على دالتين رئيسيتين متضادتين احداهما الصورة الشعرية المفتاح بالضرورة .

وفى عنترة ، تنتمى الصور الشعرية إلى الدالتين المتضادتين ، لذا ، تدخل الصور المرتبطة بعنترة وعبلة تحت حقل دلالى مشترك على الرغم من تباين عناصر تشكيلها . فتأتى صور الأسد ، النجم ، السيل ، النار ، الغول ، لترسم البطل ، وصور الظبية ، الجروة ، القبرة ، الحمامة ، القطا لترسم البطلة أما الشخصيات النقيضة فهى بين اثنتين : الذئب ، القمر باختلاف السياقات .

وارتباط الدالة الأسد بالمثل الأعلى الأخلاقى ، تكشف عن إسقاط صورة شعرية أخرى تقوم بوظيفة التأكيد على المثل الأعلى ، وتكشف عن الدور الذى ترسمه الصورة الشعرية لعنترة ، بعد دور الأسد (الغابة / القبيلة) فنستمع عبلة تتساءل وفى ذهنها عنترة :

- ألا بطل نلتقى حوله كإسرال حول لواء الرسل ؟
يفك من الرق أعناقنا كما فك موسى رقاب الأول
الأول - وجدناه
صوت - من ذاك من ياترى يكون ؟ تكلم لك الويل قل
عبلة - أتنسون عنترة العبقرى

(ص ٦١)

فصورة التشبيه كاسرال حول لواء الرسل ، وكما فك موسى رقاب الأول ، تتجاوب مع الصورة المفتاح ، وتتجاوب مع الصورة النجم ، التى سنشير لها بالتفصيل عند تحليل مصير الشخصية وعلاقته بالصراع .

الصورة الشعرية تشكل مصير الشخصية

رأينا فى المسرحيات السابقة أن « القدر » « القضاء » قوة قاهرة تصنع مصير الشخصيات (أنطونيو وكليوباترا ونتيتاس وقيس وليلى) فعلى الرغم من قوة الإنسان ورغبته ، تنفذ يد القدر ما خطته لمصائر البشر .

ويلاحظ أن « القدر » يذكر بعد وقوع الحادثة ، ومن ثم يتحول إلى مشجب

تعلق الشخصيات عليه تعاستها أو سعادتها حين لا تجد تفسيرا للأحداث المحيطة بها .

أما فى مسرحية « عنترة » فالأمر جد مختلف ، لأن « القدر » يتراجع ، وتتقدم « القوة البشرية » تحل محله فى تغيير مصير الإنسان ، وتحقيق آماله وأخذ حقوقه الإنسانية من خصومه أو من ذويه . وسبب هذا الاختلاف : طبيعة الصراع فى مجتمع القبيلة .

- طبيعة شخصية عنترة ، وتفرد أزمته المرتبطة بتحقيق إنسانيته ووجوده أولا ، قبل أن يحل مشكلات عامة أخرى مرتبطة بواقعه الاجتماعى .

- اختلاف الظروف العامة فى مسرحية عنترة عن غيرها .

يدور الصراع الدرامى فى مسرحية « عنترة » حول محورين : أولهما : محور داخلى يرتبط بالحياة الاجتماعية داخل قبيلة « عبس » ، حيث نجد مجتمعا قبليا يقوم على الانقسام الثنائى بين طبقتين : طبقة الأحرار « الملاك » ، وطبقة العبيد وتتمايز الطبقتان الاجتماعيتان بحدة ، حتى أنهما ارتبطا باللونين الأبيض « الأحرار » والأسود « العبد» دلالة على التمايز بين اللونين غير المشتركين فى أية درجة تقارب « فى الألوان » فكان الرجل الأبيض ، والأم البيضاء واليد البيضاء ، فى مقابل ما هو أسود أو « شر » أو « شئوم » .

وليس معنى ذلك أنه لم يوجد من « سود اللون » من هم « أحرار .. أغنياء » « فعلى الرغم من أن العبودية كانت تلحق الإنسان لأسباب عديدة كالسبى أو الاختطاف أو العجز عن وفاء دين أو « الميلاد » . إلا أن لون بشرة الإنسان لم يكن من الأسباب التى تلحق الإنسان بالعبودية ، فالأبيض والأسود والأصفر والأحمر ، كان من الممكن ، إذا تحقق سبب من الأسباب التى تنزع الحرية أن يقع تحت طائلة العبودية »[1] غير أن الاتجاه العام كان إلى التمايز الحاد ، داخل القبيلة ، بين الأبيض والأسود . وبدا ذلك واضحا فى مسرحية « عنترة » على لسان هؤلاء السادة الأحرار . ولقد كان « عنترة بن شداد » بطل المسرحية ، أسود البشرة ، وابن أمة « لشداد بن قراد » . أى توفر فيه أكثر من مظهر للعبودية الحقيقية داخل قبيلة عبس .

فعلى لسان عنترة :

– ما أنا ابن لشداد ولكن عبد يسوم ويسقى

(ص ٢١)

لشداد :

– لست بن عبس ، لا ، ولست لـك ابنـا

« لـون أمـى » أفـاتـنى مـنـك حـقـى

(ص ٢١)

وعلى لسان « مالك بن قراد » أيطمع « الأسود » أن أصاهره ؟! .

(ص ٤١)

ونلاحظ فى « لون أمى » ، و « الأسود » ما يكشف عن التمايز اللونى (الاجتماعى) أيضا وفى مقابل « السواد » ، يبرز « البياض » :

ضيف مالك عن صخر :

– « لأبيض » من فتيان عامر ماجد وليس لعبد عند « شداد » أسود

(ص ٤١)

وداخل هذه الدائرة (الأبيض # الأسود) . نشأ « البطل » مع ابنة عمه « عبلة » التى تمثل معه (محور التجاوز = الحب) وفى ظل تقاليد القبيلة الجاهلية صارت محبوبته :

ناجية – إنها اليوم حديث الأمم .

صيرها عنترة نارا على رأس علم (ص ١١)

تتمسك « عبلة » به ، وتكمل محور التجاوز ضد المحافظة القبلية القائمة على التمييز الطبقى السالف الذكر ، ولذا تكشف « عبلة » عن المنطق الشكلى الذى يقوم عليه فكر « عبس » ، وتطرح التمييز اللونى بعيدا ، بأمثلة تدافع عن موقفها وحبها فى آن :

عبلة للقبيلة :

– لم يحط « السواد من « أسد » القفر

ولم يـرفـع « الـبـيـاض » الحـمـارا »

(ص ٤٩)

حيث تقوم المقابلة بين (الأسود - الأسد) وبين (الأبيض - الحمار) بدور الخط من التمايز اللونى ، والخط من الأبيض (وهى بيضاء) والرفعة من الأسود ، لتحطم منطق عبس الشكلى السطحى بل تؤكد فكرتها بأن :

- الكعبة الغراء من أحسن ما فيها الحجر

(ص ٣٥)

ويكبر « عنترة » حب عبلة ، حتى يجعله أعلى من الحصول على « الحرية » وهى جوهر الحياة فى القبيلة . بل يجعل « الحب » ، « حب عبلة » يعدل النفس ، والقبيلة ، بل العرب وملكهم :

يقول عنترة أمام المعركة لشداد :

- لا لحريتى أموت ، ولكن حبذا الموت فى سبيلك عبلة

(ص ٢٢)

ولعبلة يقول :

- بى أنت يا عبلة بى لا بل بأمى وأبى
لا بل بعبس بل بنجد بل بملك العرب

(ص ٣٥)

بذلك ، يجعل عنترة « الحب » جوهرا لصراعه ، ويعنى هذا الحب ، الحصول على « عبلة زوجا له ، ويجعل الحب هدفه الأسمى ، ومن ثم تصبح كل أفعاله وسائل لتحقيق هذا الهدف الإنسانى ، الخاص فى آن .

يقول :

حبذا الموت فى سبيلك عبله

(ص ٢٢)

وقبل نهاية المسرحية :

- وليس « الموت دون الحب » من عار

(ص ٧٩)

لذلك يخشى أن تكون عبلة خاضعة لمنطق القبيلة ، فتعجب بشكليات تافهة وهيئات لدى عنترة ، ولا تعجب به شخصيا ، لأنها لو خضعت للمقاييس الشكلية ستصبح فى معسكر أعدائه ، بل تصبح ضده لا معه ، يقول لعبلة :

- يا ليت حبك عيل لى حب القطاة لشكلها ...
- ليت افتتانك لم يكن بشجاعتى وبفضلها
أو ليت حبك لم يكن لقصائدى ولنبلها
(ص ٨)

عند هذه اللحظة تحسم عبلة المشكلة وتتابع منهجها فى حرب (العبودية) (ضد عنترة بخاصة) وتحدد قيمة الفرد التى تحدد الحب ، تقول :

- مالى تملك مهجتى عبد « على عبس أمير »
(ص ٦٥)

وهى (هنا) لا تذكر كلمة العبد بمعناها المتداول فى القبيلة ، انما تجعل منه أميرا على الرغم من صفة العبد (الأسود) . وهى بذلك لا تتناقض فى موقفها من بداية المسرحية حتى نهايتها .

هنا تتوحد « عبيل » و « عنترة » فى محور واحد ، ولهدف واحد ، تحقيق « الحب » ويمكن أن تأخذ الى جوارها فى هذا المحور : « ناجية » خادم « عبلة » فقد عززت هذا الجانب إلى جانب عبلة طوال المسرحية (فى حب صخر) : ناجية لصخر :

- صخر دع عبير وخل هواها وتحول إلى التى تهواكا
(ص ٣٨)

تقصد نفسها بالطبع ، وتظل على هذا الحب حتى نهاية المسرحية (الزواج) . وتصبح « عبلة » فى محور « الحب » جوهر الصراع ، فى هذا الموضوع ، طوال المسرحية ، فحب صخر لها ، ثم ضرغام « القوى واضح ومباشر :

صخر : عبلة لى غدا (ص ٣٨)

ضرغام إلى مالك :

- سيد الحى « عبلة » اختارها القلب
فهل لى الى الزواج سبيل ؟
(ص ٧٣)

لكن على الرغم من كونهما من طبقة « الأحرار » ، الا أنهما اختلفا من حيث : طباع الرجلين : (فصخر) الأول ، جبان ، متآمر : فعلى لسان صديقه تكشف

دخائله الصورة الشعرية . يرشو السمر والبيض الرقاقا . : يقول :

– أليس المال يصنع كل شيء ؟ ويرشو السمر والبيض الرقاقا
ولو هبط الأباطح مال صخر لغطى الشام أو غمر العراقا
إذا أعياه رأس العبد أغرى « موالى » بيته ورشا « الرفاقا »
(ص ٤٤)

أما الرجل الثانى ، (ضرغام) فقوى ، شهم ، ذو مروءة ، لم يتدن للحصول على عبلة بالمؤامرة إنما اكتفى بطلب تحديد المهر :

يقول لمالك وعبلة (غائبة) :

– وغاليا ماشئتما فيه وظنا المقدرة
(ص ٧٣)

عند هذا الحد ، يظهر المحور « الثانى » من محورى « الصراع » الداخلى « الكراهية » « الشر » ، المتستر وراء تقاليد القبيلة ، تلك التقاليد التى ترسمها المصالح الاقتصادية المباشرة بين أفراد الأحرار . لذلك كان تسخير العبيد (القوة) ضرورة اقتصادية لاستثمارها كطاقة للعمل وحراسة الحريم والقافلة .

أما أن يتفوق أحد هؤلاء العبيد ، حربيا ، فقد يهدد مصالحهم ، ويدخله فى زمرتهم ، وهم حريصون على عدم اختلاط هذه الطبقة بهم قدر الطاقة . أما أن يقول الشعر ، فلا خوف عليهم ، ولكن أن يحب « العبد » الأسود ، ابن الأمة : ابنة « السيد ، الأبيض ، الحر ، مالك بن قراد » فقد مست تقاليد (مصالح) القبيلة (الأحرار) ، وإذا كان العبد قويا ذا قدرة على البطش وتحقيق ما يريد فهناك : الخديعة ، أو البطش والمكيدة . لذلك اتجه الطرف الثانى فى محور « الحب » # « الكراهية » أو « الخير » # « الشر » ، إلى محاولة التخلص من العبد الآبق القوى ، واستغلال طاقة « الحب » الشريفة فى ذاتها فى تحقيق « الشر » بقتل عنترة لينهدم الطرف الأول من الصراع ، أى يلغى الصراع ويتسيد طرف واحد فى الصراع داخل القبيلة ، ويؤمن الأحرار جماعتهم ، ولا يسنون سنة جديدة تقضى على جانب من هيبتهم أمام العبيد ، وتجعل من « عنترة » « مثلا » أعلى لطلب « الحرية » وتحقيق « الحب » أى تحقيق « الذات » .

لذلك كله ، طلب « مالك » رأس عنترة « مهرا » لها ، (وهى رافضة) .

يقول لصخر :

مالك لخطاب صخر :

- اذهبوا وقولا لصخر يقدم رأس عنترة صداقا
(ص ٤٤)

ويقول لضرغام :

مالك - اسمع إذن اصغ له المهر رأس عنترة
(ص ٧٣)

وكانت رأس عنترة الوسيلة الأخيرة ، فقد أشاح « مالك » وجهه عند زيارة عنترة لمنزله ، ويكاد يستل السيف لولا الجبن :

يقول عنترة لعبلة عن مالك :

- ويحزننى يا عبل أنى أزوركم فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حين أجيئه ويوقد نار « الطرد » حين أريم
(ص ٢٨)

وبينما يتميز الطرف الأول (من الصراع الداخلى) فى محور « الحب » ، « عنترة ، عبلة ، ناجية ، ضرغام » وباستثناء « صخر » يتميز بالوضوح ، فى طلبه ، والاستمساك بموقفه حتى النهاية على الرغم من اعتبارهم محور « التجاوز » فى القبيلة ، واعتبار الطرف الثانى « الشر » « الكراهية » « التفرقة الطبقية » محور الثبات والجمود للمحافظة على الأوضاع والمصالح الاجتماعية والاقتصادية . مما جعله متميزا ، بعدم الوضوح ، وعدم الاستمساك بموقف حتى النهاية بل انه يستسلم لما سيفرض عليه من قوة ترغمه على التخلى عن موقفه .

فى الصراع الداخلى (الحب # التفرقة الطبقية) : ليس أمام عنترة إلا الالتجاء إلى الوسائل المحققة لهدفه الأسمى (الحب = عبلة) وجوهر هذه الوسائل الحصول على الحرية وأساسها اعتراف شداد به « ولدا » ، وشداد يربط اعترافه ، بعودة السبايا فى بداية المسرحية :

شداد لعنترة :

- اذا رددت السبايا فأنت عنترة أبنى
(ص ٢١)

هنا يرتبط الصراع الداخلى ، بالصراع الخارجى ، المبتدىء باعتداء اللصوص والمنتهى بصراع العرب مع دولتى « الفرس » و « الروم » اللتين تتخذان من العرب قبائل ضد بعضها البعض لتضمن السيادة الكاملة عليهم ، ويسود طرف واحد فى هذا الصراع ، أى يلغى الطرف المقابل من الصراع .

وفى الصراع الخارجى (عبس / العدو) :

يشترك عنترة وعبلة وبقية « عبس » فى الإيمان « بهدف » بالانتصار على اللصوص والغرباء العجم ، وصنعائهم من العرب ، وفى بداية المسرحية ، يخرج اللصوص ويهزمون ، ويعيد « عنترة » « عبلة » ويتحقق شرط « العتق » ، « الحرية » ويقرر عنترة فى هذا السياق :

- «أنا» حر ، وإن أبت «عبس» والنا س وآبائى السراة الأجلة
(ص ٢٢)

ويكشف هذا البيت عن تجرد « عنترة » من الدوافع المادية باستثناء رد عبلة / حبه . وأنه يتفرع لهذه الصراعات الداخلية والخارجية ، سواء للحصول على حريته الخاصة لما يترتب عليها ، من زواجه بعبلة ، ثم قيادته للقبيلة ثم العرب جميعهم لما يتأهل به عنترة من قوى ذاتية ، ومقدرات خاصة لا تصلح لغيره مما يؤهله للتفرد والتفوق على أقرانه ، كما أن حريته وامرته هذه ، مرتبطة بفهمه ووعيه بواقع الحياة فى « عبس » و « البادية » لذلك نعالج شخصية عنترة على المستوى الدرامى فى مسرحية « عنترة » من حيث إن : « انغمارا فى المجتمع ، ومع مهمات الفرد فيه يسهم فى خلق نمط « الفرد التاريخى العالمى » الذى يبدو فيه كل من انغمار الفرد فى عمله الاجتماعى وانهماكه فيه ، اضافة إلى الأهمية الواسعة والمكثفة لهذه المهمة ، فى أعلى الدرجات »[٥] مما أهل « عنترة » لهذا الدور التاريخى ، الاجتماعى ، الدرامى فى آن .

وتبدو فى شخصية عنترة - بذلك - ما أسماه « ألارداييس نيكول » ، الروح العالمى الشامل ، وما اسماه لو كاش « الفرد التاريخى العالمى » لتعطى الجلال

والوقار « للبطل » ، وتبرز ما لاحظناه (سابقا) من ملامح « سيرية » . ملحمية ، « عربية » فى رسم شوقى لشخصية « عنترة » ، وعلى مستوى الصراع وتوزع الشخصيات داخل المسرحية نلاحظ أن : الوحدة الشخصية الأساسية بين الفرد ، وعمله الحياتى ومحتواه الاجتماعى تشحذ المجال المركز الذى يتحرك فيه .. دافعة إياه حول صدامات مهمة مرتبطة .. بتحقيق هذا العمل الحياتى . ول « فرد التاريخ العالمى » طابع درامى . فهو محكوم عليه من الحياة ذاتها بأن يصبح « بطلا ، بأن يكون الشخصية الرئيسية فى المسرحية » .[٦] .

ومسرحية « عنترة » تكشف عن بطولية البطل الفرد ، الذى يقود جماعته لذلك تلاشت داخل المسرحية القوى الغيبية ، واختفى دور « القدر » الميتافيزيقى واختفى مفهومه كقوة تصادر على تصرفات وسلوك الانسان . كما فقد « القدر » هنا دلالته الشكسبيرية واليونانية . حين التحم الصراع الداخلى والخارجى فى نفس عنترة ، وفرضت « القوة » كحل لكلا الصراعين ، لتوطيد حرية عنترة ، والحصول على « مهر عبلة » من نوق كسرى ، وقيادة العرب ضد العجم .

أى يتحول عنترة إلى « **المثل الأعلى** » الذى « يضرب بجذوره العميقة فى أوضاع العالم الحقيقية ، وهو لا يتعارض مع الواقع بل يؤلف بين خصائصه الرئيسية .. »[٧] حيث نجد عبلة تشير إلى ذلك كله فيما أوردناه سالفا :

- أرمى لتحرير العرب ..
- ألا بطل نلتقى حوله كإسرال حول لواء الرسل ؟ (ص ٦١)
- من ذاك ...
- أتنسبون عنترة العبقرى ؟ (ص ٦١)
- أما ابن شداد فذخر قومه يهم من راح ويعنى من غدا (ص ٦٢)

ثم تتوالى الأحداث لخدمة قضية المثل الأعلى ، **البطل القائد** ، لتزيد من مؤهلاته لدوره ، فى أسر نوق كسرى مهرا لعبلة ، وقتل رستم قائد الفرس .

(ص ١١٦)

- فتك العبد بحر فارسى قائد الجحفل أسْوار العراق

ثم انتصاره على « بنى لخم » و « الغساسنة » . من هنا يصبح الانسان الفرد

عنترة ، وسيلة « القدر » ، الذى تفسر به الشخصيات نتائج الأحداث ، وأصبح عنترة وسيلة « القدر » و « الموت » وأخذ الإنسان دوره كاملا فى الصراع وتكشف الصورة الشعرية على لسان عدوه عن توحد القدر وعنترة :

لص عن عنترة :

- هذا القدر من يقحمه (ص ٣٥)

وعلى لسان عنترة عن نفسه ، تحوله الصورة الشعرية إلى موت ومنايا وقضايا :

- قياما عامر انتظروا قضائى فإنى الموت مامنه فرار
(ص ١٠٠)

ويقول :

- أنا المنايا الماثلة أنا القضايا النازلة
(ص ٩٨)

ويقول :

- قد قبلتم مشيئتى ورضيتم قضائيه
(ص ١٠٢)

ونظرا لطبيعة العقائد الوثنية الجاهلية ، حل « النحس » بديلا عن « القدر » لكنه نحس يحققه الإنسان أيضا :

صخر عن عنترة :

- غدا على العبد أصب النحسا (ص ٥٣)

وقد تحقق الأحداث العينية هذا النحس كمقدم عنترة على صخر لأخذ عبلة :

رجل عن صخر :

- نعم ، وأحسب صخرا جرت أمور بنحسه
(ص ١٠٠)

ونقيض النحس ، يستخدم « الحظ » بدلالته الحسنة فقط ، فى حين رأيناه فى « مصرع كليوباترا » يأخذ الدلالتين الحسنة والسيئة وإن مالت الى السيئة :

أما فى عنترة يقول مالك للضيوف :

مالك - حظ لعمرى عظيم

الضيفان - لنحن أعظم حظا (ص ٤٠)

صخر - عمر وزهير عجب الحظ صديقاى هنا
(ص ٥٢)

وسوف تكشف هذه الثنائية : (الحب # الكراهية) (الأبيض # الأسود) (الحظ # النحس) ثم (الملاك # الشيطان) (ص ٥٤ ، ص ٥٠) عن ثنائية فى استخدام الرمز الشعرى على مستوى الشخصية ثم على مستوى النص المسرحى كله . إذا قيست بمواقف « الحب » ، « الغناء » ، « الفخر بالذات » ، « التفكير فى الغيب » .

كما سنوضح بالأمثلة خلال التحليل .

وتقوم الصورة الشعرية بوظائف رسم الشخصية ، وتصوير الجو العام فى المسرحية كما أشرنا .

كما ترسم « الصورة الشعرية » الجو العام فى مسرحية « عنترة » ومن ثم ترسم شخصيات المسرحية فى خصوصياتها النفسية والفكرية ، وتكشف الصورة عن شخصية « عنترة » ، فمن خلال الصورة الشعرية يبدو عنترة « المتوحد » « الأعلى » لأنه من ناحية يختص بصور تكشف عن صلته بالغيب ومن ناحية ثانية يختص بصور تكشف عن (استعلائه) وتفرده فى آن ، فعنترة من ناحية « الغيب » هو : « القدر » و « الموت » :

-أنا المنايا الماثلة أنا القضايا النازلة
(ص ١٣١)

- قياما عامر انتظروا قضائى فإنى الموت مامنه فرار
(ص ١٣٤)

وتكشف الصورة الشعرية من ناحية ثانية عن :

علاقة وثيقة بين عنترة وصورة « النجم » وتكشف عن ارتباط الشخصية « بالعلو » مما يكشف عن علاقة وثيقة بين صور (القضايا النازلة) وبين صور « النجم » المرتبطة دائما بعنترة ، فمنذ أول بيت من المسرحية هناك علاقة دائمة بين عنترة والنجم :

عنترة - سلى الصبح كيف يا عبل أصبح
وأين يرانى « نجمه » حين يلمع ؟
(ص ٧)

عنترة - أجى حماكم من نجوم بعيدة
وترجع إلى من حيث جئت نجوم
(ص ٢٨)

عنترة - قد رعيت النجم حتى ملنى
وتعهدت الدجى حتى سئم
(ص ٧٠)

مالك عن عنترة :
فما العبد إلا كالدخان وإن علا إلى النجم منحط إلى الأرض سافل
(ص ٧٧)

وهنا تكشف صور « المنايا الماثلة ، القضايا النازلة ، قضائى ، فإنى الموت ، يرانى نجمه ، أجىء من نجوم بعيدة ، ترجع بى نجوم ، رعيت النجم » ، عن التركيب النفسى للبطل الفرد المتحد ، حيث تعكس الصور الشعرية علاقته بالغيب ، وارتباطه بالنجم كبوصلة تحركه خلال صراعه بالآخرين ، ذلك أن المجتمع القبلى تحول الى غابة ولم يعد للعلاقات الاجتماعية أى بعد إنسانى - باستثناء - علاقته بعبلة (الحب) ومن ثم تأخذ صورة النجم الشعرية رمزا مزدوجا ، ترمز لعلو عنترة وتعلقه بالنجم الذى يتمنى أن يكون مثله فى السطوع والتفرد ، وترمز لعبلة أمله الوحيد فى هذه الحياة .

وعلى نقيض دلالة « النجم » المرتبط بعنترة ، يحمل الصراع فى المسرحية صورة شعرية تفصح عن ثنائية الصراع الاجتماعى فى القبيلة ، فى مواجهة تفرد « النجم » ، تبدو صورة « القمر » الشعرية لتطلق على الأحرار من فتيان القبيلة ، ويلاحظ العلاقة فى الحجم بين (النجم / القمر) وارتباط القمر باللون الأبيض المشرق فى مقابل صورة الدخان الأسود التى أطلقها (مالك) على عنترة فى البيت السابق :

(مالك) :

- فما العبد إلا كالدخان وعن علا
إلى النجم منحط إلى الأرض سافل
(ص ٧٧)

وتأتى « صورة القمر الشعرية » على لسان « مالك » أيضا ثم على لسان عمرو ابنه ثم على لسان عبلة عن عنترة للمبالغة فى شأنه :

مالك - عبل أصفى : فى أرض نجد شباب
أطلعوا فى سمائها أقمارا
(ص ٤٨)

عمرو - أهلا بصخر مرحبا بالقمر العالى السنا
(ص ٥٢)

عبلة عن عنترة :

- كالليل إلا أنه فى عينى القمر المنير
(ص ٦٥)

- وبشأن كضحى الشمس أو بدر التمام
(ص ٣٠)

والناحية الثانية من توظيف الصورة عند شوقى لرسم شخصية عنترة ، هى ناحية السمات الخارجية التى تؤهله للصراع الاجتماعى فى القبيلة والصراع السياسى بين القبيلة والقبائل والدول الأخرى ، فتكشف الصور الشعرية - فى هذا السياق - عن التوازى بين مكانة عنترة فى القبيلة - من خلال رؤية محبيه - وبين ما يوازيها من عالم الغابة والبيداء كما نكرر ، لهذا يتحول مجتمع القبيلة إلى « عرين » « غابة » « أجم » « قصب » بل « بيداء » ، و « صحراء » تحتاج إلى الأسد الغول وهى الصفات السيرية الشعبية التى رسمتها الصورة الشعرية لعنترة .

وفى النهاية ، نجد الصورة الشعرية القائمة على تفاضل الألوان ودلالتها على المنازل الاجتماعية تدافع عن اللون الأسود (العبودية ، عنترة) ومعظمها على لسان عبلة :

ويبدأ السمار والسواد من الصورة المفتاح :

عبلة - ولكن ميسم اللون كمثل الأسد الورد
(ص ٥٠)

عبلة - لم يحط السواد من أسد القفر ولم يرفع البياض الحمارا
(ص ٤٩)

ثم كالرمح :

عبلة - فتى كالأسمر اللدن جميل الشعر الجعد
(ص ٥٠)

ثم نجد ثنائية المواقف من اللون الأسود ودلالته الاجتماعية ، بداية من الكناية على لسان مالك :

- أيطمع الأسود أن أصاهره (ص ٤١)

وخاطب (لصخر) :

- وليس لعبد عند شداد أسود (ص ٤١)

وتشبيه صخر :

- وسحنة كأنما قد قلبت على هباب القدر وجها وقفا
(ص ١٢)

صوت من القبيلة - أيحكمنا العبد هذا خبل !

لبئس أمير الرجال الغراب
وبئس الدليل إذا ماحجل
(ص ٦١)

وتجسد اللون الأسود (العبد = الغراب) يجعل الصورة الشعرية ملخصة للموقف الاجتماعى من اللون الأسود ، والعبد ، لأن الغراب لديهم نذير شر ، وشوءم ونحس لارتباطه بالقتامة المقبضة للنفس ، لذا أخذت الصورة (أمير الرجال الغراب) بعدها النفسى والاجتماعى ، فى مقابل الأبيض ، (السيد ، الماجد ، الغنى) ، ولذلك يفسر مالك بن قراد منزلة العبد (عنترة) ويمثلها بالدخان (الأسود) الذى لابد يعود إلى الأرض لأنه بلا جذور يقيم عليها علوه :

- فما العبد إلا كالدخان وإن علا إلى النجم منحط إلى الأرض سافل
(ص ٧٧)

ليكشف عن ثبات طبقى من وجهة نظر السيد ، يجعل العبد (جسد المجتمع) ويجعل السيد (روح المجتمع) ولابد من خضوع الجسد للروح (العبد للسيد) لأن ذلك ناموس الكون ، وتركيب المصالح الاجتماعية / الاقتصادية .

والموقف الثانى المضاد لموقف السيد ، هو موقف المحبة (عبلة) من (العبد الأسود ، الأسد ، عنترة) وتأتى الصور الشعرية فى هذا السياق مدافعة عن اللون الرمز فتقيم علاقة بيده وبين الليل الذى تحتاجه البادية مثل احتياجها للنهار :

- أرأيت السواد قد عبد الليل كما عبد البياض النهارا (ص ٤٩)

ونلاحظ الفعل عبد مسندا إلى السواد ليتوازى به عبد البياض النهار وتستخدم عبلة أمثلة وتشبيهات كثيرة للدلالة على أهمية اللون الأسود إذ تربطه بالكعبة المقدسة ، وبالسحر ، ولون البصر ، تقول له :

- هذا السواد يا ابن عمى مثل صبغة السحر
كالمسك والكحل هما فى مفرقى وفى البصر
وما يضرك السوا د يا ابن عمى ما يضر
الكعبة الغراء من أحسن ما فيها الحجر
(ص ٣٥)

وفى السياق نفسه ، تذم البياض بربطه بالحمار كما رأينا ، والتناقض بين اللونين يعكس التضاد نفسه خاصة وارتباط اللون الأسود بالأسد واضح .

وتجعل عبلة هذه الثنائية كاشفة عن رؤيتها الخاصة لعنترة تقول :

- كالليل إلا أنه فى عينى القمر المنير
(ص ٦٥)

وكما رسمت الصورة المفتاح مع الصورة النجم ثنائية التركيب داخل عنترة واكملت ملامحه بقية الصور ترسم الصور الشعرية شخصية « عبلة » عند ارتباطها بعنترة الأسد (باللباة) وفى لحظات الحب بالجروة والقبرة والحمامة والظبية . وتلح الشخصيات كلها على هذه الدلالات مقترنة بعبلة هذه المرة :

لص عن عبلة - واختطفت جروة يا همام (ص ٢٠)

مالك عن عبلة مستخيثا بعنترة :

- عنترة قم رد على جروتى (ص ٢١)

وهى القبرة لحظة المداعبة (عنترة / الفرخ) وهى الحمامة والقط :

عنترة - عبس اشهدوا عبلة قد قامت تزق عنترة
كما تزق فرخا على الغصون القبرة
(ص ٣٠)

عنترة - ألم يرع مرأى البزاة حماتى وقطاتى
(ص ٢٥)

وهى صور تمثل حقلا دلاليا يدل على البراءة والضعف الأنثوى بالاضافة إلى الصورة الشعرية « اللباة » فهى كما أوردنا فى تحليل المفتاح :

لباة عنترة ، وجار الأسد ، وتأتى مقترنة بكون عنترة الأسد .

تستمر الصورة الشعرية الظبية بالدلالات التى رأيناها فى مجنون ليلى (ليلى) لتصف عبلة فى علاقتها بالأسد حيث هى :

- ريم القسورة

عنترة - رشأ القاع ورعبوب الأكم (ص ٧٠)

عنترة - تعالى ظبية القاع أجيرى أسد الصحرا
(ص ٦٣)

ضرغام لمالك :

وأقسم لولا « ظبية تحت خيمة » وغصن حوته فى الحجال الغلائل
(ص ٧٥)

لذلك نجد عنترة يثور فى وجه ضرغام ، فى الحركة الدرامية التالية :

عنترة - من الفتى ؟ من أرى ؟ ضرغام أنت هنا
أغارة ؟ أين عهد الجار للجار ؟
أجئت تسبى مهاتى ؟ (ص ٧٨)

والأمثلة السابقة تخصص دلالة الرمز الشعرى على عبلة مما يجعل الصورة الظبية مرادفة رمزيا لعبلة ، ترسم الجانب الأنثوى ، خاصة على لسان المحبين .

وقد تستخدم الصورة الظبية فى دلالة عامة على المرأة ، كما يستخدمها عنترة فى

حواره مع عبلة وسعاد فى بداية المسرحية ، ثم يصف عنترة ناحية بالرشا فى حواره مع صخر :

عنترة – من قلد الخنجر الظباء ؟ (ص ٢٦)

عنترة – ناجية يافتى جارية كالرشا (ص ١٠٢)

ثم نلاحظ بعد ثبات دلالة الصورة الظبية على عبلة ، أن ضرغاما يصف عبلة ، بالشمس ، شمس النهار ، على لسان ضرغام :

ضرغام لعنترة – تعال نذهب إلى « شمس النهار » معا

نقول « عبلة » قد خيرت فاختارى

(ص ٧٩)

وترتبط الصورة الشعرية الظبية بالشمس والسنا وما يتفرع منها ، كما لاحظنا فى وصف قيس لليلى (الظبية + السنا) وفى وصف ضرغام لعبلة (الظبية + الشمس) وهذه العلاقة الدلالية تكشف مع ربط الصورة الشمس مع كليوباترا ، ونتيتاس ، ارتباط الصورة الشعرية الشمس وما يتفرع منها بالمرأة بخاصة . ولهذا الارتباط علاقة لغوية فى مفاهيم العرب للشمس وللغزالة فهم يقولون غزالة الضحى ويعنون أوله ، ويسمون الشمس بالغزالة كما فى لسان العرب « والغزالة الشمس ، وقيل هى الشمس عند طلوعها ، يقال طلعت الغزالة .. ويقال الغزالة الشمس إذا ارتفع النهار وقيل الغزالة عين الشمس وغزالة الضحى .. بل يروون فى الشعر القديم ، الغزالة والشمس والمهاة والإلاهة بدلالة واحدة ففى رواية لسان العرب لبيت أبى عبيد :

– تروحنا من اللعباء عصرا فأعجلنا الغزالة أن تؤبا

ويقال فأعجلنا الإلاهة وهى المهاة ويقال جاءنا فلان فى غزالة الضحى .. [٨]

وواضح أن العلاقة اللغوية القائمة حول الصورة الغزالةوالشمس عند شوقى ترتد إلى الأصول اللغوية التى تحافظ على العلاقات نفسها ، مما يعكس دور الصورة الشعرية فى الكشف عن علاقة الاستخدامات التراثية ، باستخدامات شوقى ، الأمر الذى يؤكد ثبوت الجذر الدلالى للصورة فى علاقتها بالصور الشعرية الأخرى عند شوقى .

وكما ترتبط الظبية بالشمس ، يرتبط الأسد بالنجم فى عنترة ، ثم بالفرقد

والقمر ، وعلى لسان عبلة يتحول العبد الأسود :

عبلة –

فى عينى القمر المنير

(ص ٦٥)

عبلة – صدقت ما كنت لتعنى أحدا

لو لم تخض فى الفرقد العالى السنا

(ص ٦٢)

ولهذا الربط جذوره الأسطورية إذ تتجه الأنثى فى هذا السياق إلى الشمس (الجميلة – المعبودة – المقدسة) التى هى الإلاهة ، ويتجه الذكر إلى النجم أو القمر وهو ربط يعود إلى أصل العبادة الجاهلية ، فقد كانوا يعبدون الثالوث المقدس الشمس (الأم / الانثى) والقمر (الأب / الذكر) والزهرة (الإبن) .[٦]

ويهمنا فى هذا السياق ، توازى العلاقة القائمة بين استخدامات الصورة الشعرية فى مجنون ليلى وعنترة ، وخروجها من عالم الأسطورة الشعبى فى حين لاحظنا ارتباط الصورة الشعرية الأفعى « بعالم القداسة الأسطورية » مرتبطة بالشمس أيضا فى مصرع كليوباترا وقميز لكون الصورة الشعرية فى هذا الاستخدام دالة على الأنثى ، ووثيقة الصلة بالمعتقدات الدينية .

ومحصلة هذه التقابلات بين الصور الشعرية ، تعكس الثنائية التى تقوم عليها بنية النص ، التى تبدأ من رصد الصورة والصورة النقيض ، ثم توازيها مع الشخصية والشخصية النقيض ، ونجد أن الصراع الثنائى الضدى أصل لكشف ثنائية الرؤية الجمالية عند شوقى .

الصورة الشعرية ترسم الشخصية

وأخيرا تفصح الصورة الشعرية فى مسرحية عنترة ، عن تشابه الشخصيتين الرئيسيتين ، الى حد كبير ، فكلاهما (عنترة – عبلة) يشكل صورة من عالمى البيد والفلك ، وكلاهما يستخدم صور الحيوان للمقارنة والوصف ، ويتميزا بصور شعرية ذات علاقة بعناصر الفلك ، فى تشكيل استعارى – دائما – يكشف عن ارتباط الشخصيتين بدورة الحياة داخل الصحراء فعلى سبيل المثال ، نرى عنترة

وعبلة فى تناجيهما :

عنترة :

- سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح ؟!
وأين يرانى نجمه حين يلمع ؟
(ص ٧)

- وجئت فى منبلج الصبح أسابق الضحى (ص ٢٧)

عبلة :

- وادى الصفا تجاوبت وزقزقت عصافره
أوله فى لجة الـ فجر جرى وآخره
(ص ٩ / ١٠)

وكلاهما يستخدم الصور الشعرية التى تستمد عناصرها من واقع الحياة فى صحراء العرب ذات العلاقة القوية بدورة الفلك من ليل ونهار وصبح ومساء وغيرها من المواقيت والعلامات التى يعرفون بها تغير الزمان لا رتباط ذلك بعادات اجتماعية خاصة . وعند الوصف والمقارنة تأخذ الصورة الشعرية أحد مكوناتها من احدى حيوانات الصحراء ، خاصة (الأسد والذئب) .

عبلة :

- وا عنترا واعنترا ليتك عندى فترى
حل الذئاب ساحتى إلى يا ليث الشرى
(ص ١٩)

وتقوم صور عنترة وعبلة الشعرية - فى معظمها - على الاستعارة وقليلا مايستخدمان التشبيه ، ويعكس هذا علاقة الاتصال مع الواقع على عكس ما رأينا فى مجنون ليلى من تجريد واغتراب . وينم عن تفاعل بين الشخصية وعناصر واقعها ، فى عنترة . ويفسر لنا - هذا الاتجاه - قدرة الشخصية (عنترة / عبلة) على فهم قوانين الواقع والسيطرة عليه ، عكس الاستسلام السائد فى (المجنون وليلى) .

ويفسر أيضا انحسار دور القدر وبروز دور الانسان كما بينا فى التحليل السابق .

هوامش عنترة

١ - أحمد شوقى ، عنترة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .
٢ - شكرى عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ص ٥٨ ، دار العلوم للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٢ م .
٣ - محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ص ١٠ .
٤ - أحمد عباس صالح ، ثأر ابن عنترة ، ص ١١ ، روز اليوسف ، نوفمبر ، ١٩٧٣ م .
٥ - جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ، ترجمة جواد كاظم ، ص ١٣٩ ، بغداد ، الكتب المترجمة (٤٩) ١٩٧٨ م .
٦ - نفسه .
٧ - دريوف ، مقال المثل الأعلى ، مشكلات علم الجمال الحديثة ، ص ٧ دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٨ م .
٨ - ابن منظور لسان العرب جـ ١٤ ، ص ٥ ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، اصدار الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ .
٩ - جواد على ، تاريخ العرب قبل الاسلام ، جـ ٥ من ١٢٠ إلى ص ١٢٥ ، مطبوعات المجمع العلمى العراقى ، ١٩٥٦ م .

الباب الثالث
المزدوجة الثالثة

المحور الحديث

أولا : على بك الكبير ١٨٩٣
ثانيا : على بك الكبير ١٩٣٢ م

أولا : الطبعة الأولى
على بك الكبير
أو
فيما هى دولة المماليك
(١٨٩٣ م)

تأتى أهمية « على بك الكبير » بالنسبة للمسرح العربى ، وبالنسبة لمسرح « أحمد شوقى » بخاصة ، من عدة زوايا :

الأولى : أنها التجربة المسرحية الأولى فى المسرح الشعرى العربى ، والتجربة الأولى لتلاقح السياقات : التاريخية ، والاجتماعية ، داخل شوقى المبدع ، مع الأخذ فى الذهن ، البدايات الأولى لمسرحنا العربى بعامة ، فى اتجاهاته الغنائية وغير الغنائية .

الثانية : أنها مسرحية حية نامية ، كتبت فى المرة الأولى [1] ، على أنها « رواية ، تاريخية ، تمثيلية ، شعرية » بقلم (العاجز) أحمد شوقى أحد موظفى الديوان الأفرنكى الخديوى ، ألفها وهو نزيل باريز فى شهر اكتوبر سنة ١٨٩٣ م » ثم كتبت فى المرة الثانية (الأخيرة) ، على أنها رواية « على بك الكبير أو دولة المماليك [2] بقلم « أمير الشعراء » أحمد شوقى سنة ١٩٣٢ أى بعد حوالى أربعين سنة من الكتابة الأولى ، وهى فترة طويلة كتب فيها شوقى معظم انجازاته الشعرية فى « القصيدة الغنائية » و « المسرح الشعرى » ، وجاءت هذه المسرحية الشعرية بعد تمرس كبير (أربعين سنة) بالحياة ، والسياسة والشعر والكتابة . جاءت بعد « مصرع كليوباترا » و « مجنون ليلى » و « قمبيز » وهى سلسلة من المسرحيات الشعرية كتبها شوقى بين ١٩٢٧ (كليوباترا) و ١٩٣٢ (وفاة شوقى فى اكتوبر) فقد نشرت على بك الكبير (الثانية) أوائل ١٩٣٢ لأنها مثلت لأول مرة بواسطة فرقة فاطمة رشدى على مسرح « الكورسال » فى شهر مارس ١٩٣٢ ، أكد ذلك إهداء شوقى للمسرحية المؤرخ فى ١٤ مارس ١٩٣٢ حيث يقول : لمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى الشرقية فى القاهرة هذا العام بفضل اهتمام حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول ، جعلت هذه الرواية تحت تصرف اللجنة العليا للمؤتمر لتعرضها وما اشتملت عليه من القطع الغنائية على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة فى

الفنون الثلاثة : التأليف القصصى ، والتمثيل والتلحين . [٣]

الثالثة : أن هناك خلافات بين : النص الأول ، والنص الثانى للمسرحية من ناحية رؤية المبدع وأدواته وتقنياته الدرامية والشعرية ، ويعرض هذا الخلاف النص (الجمالى والفكرى) حصيلة الخبرة الجمالية لدى المبدع . وسوف نفرد له جزءا خاصا من البحث .

الرابعة : أن هذه المسرحية هى رابع المآسى الشوقية الخمس لأن ما يتبقى بعد « عنترة » من تراثه فى هذا السياق ، ليس من المأساة ، من ناحية ، ولم يطبع فى حياة شوقى بل بعد وفاته بفترة فقد نشرت « الست هدى » « كوميديا » آخر ١٩٣٢ و « البخيلة » « كوميديا » (١٩٨١ م) مسلسلة فى مجلة « الدوحة » عن نسخة خطية وجدت بمكتبة المسرح القومى المصرى [٤] .

الخامسة : أن مسرحية على بك الكبير ، هى أقرب المآسى التاريخية إلى الواقع الاجتماعى المصرى ، فقد كانت حركة « على بك الكبير » هى بداية اليقظة القومية والوعى القومى المصرى ضد السيطرة الأجنبية حتى لو كانت الدولة العثمانية الاسلامية ، ولأول مرة يرسم شوقى ، صورة إنسانية إسلامية لبطل المأساة الشعرية ، ليست صورة البطل المؤله ، أو صورة البطل الشعبية (عنترة) (قيس) . ويعود ذلك إلى اكتساب الخبرة الجمالية والفكرية خلال سياق ابداعه الشعرى والمسرحى .

سادسا : أن مقدمة الطبعة الثانية من « على بك الكبير » تكشف عن رؤية شوقى للمسرح الشعرى التى تفصل بين النص المأساوى والمقطوعات الشعرية وارتباطها بالفنون الثلاثة القصة والتمثيل والتلحين ، وهى عناصر تكشف عن مكونات التراث المسرحى العربى : الحكاية ، الأداء التمثيلى ، اللحن والغناء ، وتكشف عن مفهوم شوقى لعلاقة الشعر بالمسرح والغناء وما يسود فرق عصره التمثيلية من مفاهيم حول الشعر والمسرح ، يبدو ذلك فى إهداء شوقى السابق ذكره . كما يتبدى فى تطبيق هذه المفاهيم والعلاقات بين الفنون الثلاثة الذى نجده فى النصوص المسرحية الشعرية بخاصة .

حوار النصين
التجاوب ، الاختلاف ،
(الخصوصية)

حركية النص :

يتميز مسرح « شوقى » الشعرى بميزة خاصة تتجلى فى قدرة شوقى على تحريك النص حتى يكتمل جماليًا ودراميًا من وجهة نظره ، تبدى ذلك فى حركة نص « على بك الكبير » حيث نجد حوارا يقوم بين الطبعتين الأولى (١٨٩٣ م) والثانية (١٩٣٢ م) ، يكشف عن العناصر التكوينية لمسرح شوقى الشعرى ، وعن قدرة شوقى وخبرته المتجلية فى الطبعة الثانية من المسرحية ذاتها (على وجه الخصوص) .

حافظ أحمد شوقى على بؤرة « الصراع » التاريخى ، الدرامى ، وجعله بين قطبى الخير والشر ، وجعل تحت الخير ، الوفاء بالعهد ، الالتزام ، وجعل تحت الشر ، الخيانة بكل معانيها ، وحب المال والسلطان ، وحب النفس . ومن المنطلق نفسه توزعت الشخصيات بين القطبين ، بصرف النظر عن دورها الثانوى أو الأساسى فى الصراع الدرامى ، وبصرف النظر عن إنتمائها الطبقى .

تركز الصراع فى الطبعة الأولى من مسرحية على بك الكبير ، داخل شريحة المماليك العسكريين ، لحظة انتقال السلطة من على بك الكبير ، بالخديعة والغدر ، إلى محمد بك أبى الذهب ونظيره مراد بك . أما العناصر المرتبطة بغير هذه الشريحة فقد اتسم دورها الدرامى بالشحوب والمباشرة بمعنى أنها تدخل إلى الصراع بطريقة غير مؤثرة حتى أننا لو حذفناها لما تأثر البناء الدرامى (البسيط التركيب) فى المسرحية ، لأن الشخصيات (كلها) رموز لأفكار مجردة ، يحركها ، وفقا لمقصده المسبق . صحيح قد يكون مقصد الكاتب متشعبًا ، « وليس هناك قائمة تستطيع إحصاء كل الاحتمالات : فيمكن أن يحاول الكاتب / إيصال معلومة لإثارة الشعور ، أو لتشكيل آراء ويمكن أن يحاول عمل كل ذلك أو بعضه فى أن .. »[٥] وهذا ما يجعل النص المصدر الأساسى لمعرفة مقصد المبدع من خلال تشكيلاته الجمالية والدرامية والمجازية ، بينما يلقى الصراع بأطرافه الضوء على هذا المقصد ، فعند شوقى : نجد على بك الكبير ، شمس ، مراد ، محمد ، مصطفى ،

أبو الدهب ، بخير ، عثمان ، بولو ، شخصيات جوهرية ترصد حركة الصراع وأطرافه فى الطبعة الأولى ، بينما شخصيات (أم محمود ، إقبال ، حنا الوكيل ، أبو حسين المجنون ، الأغا مرجان ، عثمان ، الباشا ، شريف ، منير ، الشيخ عبيد ، سيد أحمد المفتى) تقوم بدور الشخصية المساعدة ، وفى النهاية نجد النكرات المسرحية الفارس ، الفلاح ، الجوارى ، الأغوات ، الفرسان ثم حسن ، طاهر ، تقوم بأدوار ثانوية ، ونجد أن مجموع هذه الشخصيات ، يمثل ثلاث حالات فى الصراع حالة الثبات على الخير ، ويمثلها : على بك الكبير ، بشير ، أم محمود الماشطة ، إقبال ، شمس ، صفية ، طاهر ، حسن ، الفلاح ، أبو حسين المجنون ، الشيخ عبيد ، سيد أحمد المفتى وتمثل المحور الثانى ، محور الثبات على الشر شخصيات ، محمد بك أبو الدهب ، حنا الوكيل الفرسان ، الأغوات ، عثمان الجمشرجى عثمان ، الباشا ، بولو الإيطالى ، شريف بك ، منير بك ، أما المحور الثالث ، محور الحركة والمراوحة بين الخير والشر فيمثله : مراد بك ، ومصطفى الجلاب ، والملاحظ أنهما شخصيتان فاعلتان دراميا ، وعن طريقهما تستمر محاور الصراع الثلاثة فى الحركة والتجدد ، بينما يقبع على بك فى ثوب الواعظ الأخلاقى طوال المسرحية ، ويختفى محمد بك أبو الدهب ولا يبدو إلا فى منظر الوليمة (ص ٣٧ - ٥٠) ومنظر نهاية على بك الكبير ، ويظل مراد ومصطفى الجلاب محورى الحركة والمراوحة .

ونتيجة لاختفاء على بك ومحمد أبو الدهب من مسرح الأحداث فى مصر تتفرغ المسرحية لمراد ومصطفى ، ويمكن أن نضيف هنا شخصية زوج على بك (إقبال) كشخصية تبدو عليها إنعكاسات سلوكية تبدو من مصطفى الجلاب (والدها) ومراد بك (أخوها) أما هى فقد اتخذت قصرها صومعة ومحرابها لصيانة عفافها ، وحينما تتغير فجأة (بعد نهرها لمراد) تحاول الثبات فى (شكل الحركة) أعنى اتخاذ مراد (الذكى القادر) أداة لحمايتها بديلاً عن الاستسلام له أو مقاومته على حد سواء .

من ثم تحول (مراد) إلى بطل درامى ، تلتقى فى يده (توجهات) الشخصيات الأخرى ، لأنه متصل بكل من رواية (ما) ولا يمكن الاستغناء عنه دراميًا ، على مستوى الصراع أو الحدث ، فهو مساعد محمد بك أبو الدهب فى

السيطرة على القاهرة العثمانية ، من خلف على بك ، وهو ابن مصطفى الجلاب ، وأخو آمال وعاشقها فى البداية ، وهو مخطط الانقلاب ومنفذه ، وصاحب طموح - مؤجل - بالانشقاق على أبى الذهب والانفراد بالسلطة فى القاهرة ، فى الوقت الذى يوطد علاقته بالباشا العثمانى (وكذا أبو الدهب) ويستقطب الفرسان حوله ففى المجلس الرابع من الفصل الرابع) :

(يغمى على محمد بك فيشتغل الجماعة بتنبيهه إلا مراد بك) .

مراد بك (وحده) :

- بمحمد أنا لا أبالى ... أما على فشغل بالى
فمحمد طفل النهى ... طفل الفؤاد بغير حالى
مثلته فى فكرتى ... فوجدته سهل المنال
فلأقتلن له عليا ... بالصالحية غير قال
لتصير إقبال بلا ... زوج فيخلو وجهها لى
وأجد فى طلب الرئا ... سة بالدهاء والاحتيال

(ص ٤٩)

وهذا الاستشهاد يبرز المساحة الدرامية التى أعطاها شوقى له ويكشف وظيفته الدرامية ، فمنذ أول المسرحية حتى نهايتها ينفذ ويخطط ، وكأن بقية الشخصيات (دمى) يحركها فى فكره وهى ثابتة ، وهكذا أراد لها شوقى .

والمحور المتحرك المتراوح السابق ، يكشف ، جوهر الرؤية الدرامية عند شوقى ، حيث يرتد دور « القدر » و « عقابه » المرتبط بفكرة العدالة الشعرية - عند شوقى - بشخصيات ثلاث : « إقبال - مصطفى - مراد) ويجد شوقى فى الوقت نفسه المبرر (الكلاسى) لوقوع عقوبة (القدر) وقدرته على مصادرة مصير الشخصية ، ويبدأ الدور من (غضب) الله على مصطفى الجلاب لبيعه الرقيق ، خاصة بيع ابنته (إقبال) ثم بيع (ابنه) مراد (بك فيما بعد) ، والغضب الواقع على مراد لاشتهائه أخته ، ولخيانة سيده أى خيانة سنن الواقع الاجتماعى ذى الأصول الدينية ، وتخرج (إقبال) من الخطأ لكن « القدر » يصيبها كما يصيب زوجها ، وهنا لا تطبق العدالة الشعرية كما طبقت فى بقية مسرحيات شوقى المأساوية بل غير المأساوية أيضًا . فعقاب (القدر) يقتل على

بك ، وترمل تيتم إقبال ، ثم بدأ فى المسرحية بلا مبرر فنى ، وهذا اتهام (للقدر) فقد حدد على بك الكبير علاقته بإقبال من البداية بالزواج الشرعى فقد رفضت أى علاقة معه بغير الزواج ثم إن عليا رجل تقوى ، وعروبة ، وإسلام لا بد أن يتسق سلوكه مع إقبال ومع ما يدعى إليه ، فبينما يهزم محور الخير الثابت بواسطة محور الشر الثابت يظل (مراد وإقبال) حتى النهاية ، بل تبدى المسرحية ، نهايتها بشىء من التعاطف معهما ، لأنهما بديا ضحية (القدر) و « الأمور » أما مراد فقد اكتفى السياق الدرامى بعقابه بطريقة وعظية تفصح عن المقصد الواضح لشوقى ، من بداية المسرحية وهو : « غلبة القدر » ، وحرمان العناصر الآثمة من ثمرة عملها ، فى نهاية آخر مجالس المسرحية ، فى حوار الوالد (مصطفى) الجريح مع ابنه حين ينكشف له السر - فى آخر مقطع - ليقطع الطريق على الإثم ، والمعصية :

مصطفى :

أحجمت أسأل والضمير يجيبنى
نفسى أم ابنى أم حياة المنعم
فرأيت حفظ ابنى وحفظ على وهل
مستكثر أن تفديا بالمجرم
أنا ذا أبو إقبال لا حلا بها
وعليك إقبال حرام فافهم
أنا يا مراد أبوك فاستغفر له
واستر مساويه .....

(يسقط ميتًا . يأخذ مراد يد الميت ويقبلها)

مراد : (مختنقًا بالدموع) :

- رب ارحم (ص ٦٤)

وتبدو وراء السياق الدرامى ، ونهايته الوعظية ، المنتهية بكشف السر ، والتوبة ، وحرمان الآثم من تحقيق كل رغباته ، وقطع الطريق على جريمة هتك العرض ، تبدو ملاحظة أساسية مرتبطة بخضوع شوقى للنهاية (التاريخية) غير مرتبط بالنهاية الدرامية التى ألقى مقدماتها ولم يكمل نتائجها ، فقد مات على بك

الكبير (جريحًا مسمومًا مظلومًا) وكشف مصطفى الجلاب لابنته ثم لابنه أخويتها ، ومات الجلاب ، وبقى أبو الدهب ، ومراد ولم يكمل شوقى السياق الدرامى ، لخضوعه لحكاية الجبرتى عن هذه الفترة ولخضوع المسرحية لفكره المجرد ، الذى يضع العظة والعبرة هدفا ، ومقصدا فى مرحلة ساد فيها الوعظ والتاريخ على القيم الجمالية .

نجت (إقبال) من كل سوء ، مما يبرر مقصد المبدع فى رسم صورة للمرأة الوفية القوية التى تغلب (الواجب) على (العاطفة) أى (العقل الرشد ، التضحية) على (الحب الخيانة) وهى صورة تتوازى مع شخصية على بك الكبير الذى وضعه شوقى – هنا – بكل الصفات الإسلامية الخيرة ، البادئة من العطف على الفقراء ، إلى الالتزام بتعاليم الإسلام ونصرته فى حين كانت هناك أدوات (أجنبية) قادرة على نصرته ، رفضها وضحى بنفسه . ومن المقياس نفسه يبدو تصرف أبى الذهب ومراد منطقيًا ، فقد استبسلا فى الدفاع عن مصر ضد قوات الغزو حتى لو كانت عربية وبقيادة على بك الكبير .

ساوى شوقى بين الشخصيات داخل كل محور من محاور الصراع الثلاثة سالفة الذكر ، وأغفل ما تتميز به الشخصيات فقد جعل الشخصيات ألوانًا بيضاء ثابتة ، سوداء ثابتة ، رمادية متقلبة على الوجهين ، مما ثبت صفات الشخصيات ولم يعطها فرصة النمو والتطور ، وأغفل الحدث الدرامى (الفعل) واستسلم للاعلام المباشرة ، مما جعل بعض المواقف غير ذات أصول تنبئ بها ، أى أنه جعل الظروف الخارجية صاحبة التأثير الأساسى فى النص ، كما فى أخبار على بك بخيانة أبى الذهب مثلاً :

(يدخل بشير بهيئة الحيران الخائف)
على بك – ماذا أتى بك يا بشير
بشير بك – سبب ستعلمه خطير
على – قل
بشير – لا أقول لأنه سريسر إلى الأمير ..
على أقبل وكاشفنى بما تخفيه فى مصر الصدور
(ص ١٦)

ولا نجد السر ، بل يخبرنا به « حنا الوكيل » :

- الأمر أن الملك صار جميعه لمحمد إذا لم يسسه عليه
وبشير ينصح للأمير برحلة للشام حيث ظهيره وصفيه

ويستأذن على بك من أهل منزله ويعلن عن سفره إلى الصعيد حتى يخبرنا حنا الوكيل :

- ولكن هارب مولاى حقا يريد الشام بالسفر البعيد
لمصر اليوم حكام كبار أى حكام
من الشام إلى مصر ومن مصر إلى الشام
(ص ١٧)

وبتحول مجرى الأحداث بهذه العبارات ، ويكتفى بالتصريح القولى عوضا عن الفعل الدرامى . فى حين كانت هذه اللحظة فرصة درامية لكشف بواطن الصراع فى مصر ، ولبيان أطرافه .

ويعود « محور الشر » فى المسرحية إلى (المال) وفقدان النوازع (الأخلاقية) تقول إقبال لعلى بك عن أبيها :

ولكن ذاك حب المال إن المال شيطان
فما يهواه إنسان ويبقى وهو إنسان
(ص ١٤)

وقول مصطفى :

يا مال مافيك من سحر ومن خطر
لقد نزلت بنا عن رتبة البشر
(ص ٦)

وبسبب المال ، بيع المماليك ، فقدوا هويتهم وانتماءهم ، فعاثوا فى حمى سيدهم ثم انتقموا منه وتمردوا عليه ، وكان المال وراء فقدانهم للنوازع الأخلاقية المرتبطة بأعراف أهل البلاد وتقاليدهم وعاداتهم ، باستثناء إقبال ، لأنها خرجت من العبودية إلى الحرية بعتق على بك لها :

تقول إقبال نافرة لمراد بك :

مكانك أين التقى وأين الحياء وأين الأدب

أمـا تتقى الله فى غـائب أسير الخطوب أسير النوب
أتيت لتسلبها دينها وتبلغ منها قبيح الأرب
(ص ٢٣)

وتلخص هذه القيم الأخلاقية فى النص ، وفى رؤية شوقى : فى الوفاء : الباشا إلى عثمان :

- ان الوفاء سياج أخلاق الفتى من حازه حاز المحامد أجمعا
كم من لبيب كان يرجى نفعه لكن أبى عدم الوفا أن ينفعا
(ص ٣٥)

(والقدر) لا يصنع الأحداث كما رأينا ، إنما ، يأتى (القدر) وسيلة للتبرير ، والتفسير :

فأبو الدهب يقول لعلى بك بعد جرحه :

- هـل لمت نفسك يا على أم لمتنى
أم لمت فى العود القضاء المبرما
(ص ٥٤ ، ص ٥٧)

ثم يقول له أيضًا فى سياق تال :

- (متظاهرا بالحزن)

فوالله لم أضمر أذاه وأننى أظن مرادا قد أتاه توهما
ولا كنت من يبغى لك الشر يا على ولكن أبى المقدور إلا تحتما
(ص ٦٠)

والمال أيضًا ، أساس مجئ الجلاب بإقبال ومراد ، كأن القدر وراء سياقه : يقول مصطفى الجلاب (بعد أطراق) :

هجرت من أجلك القوقاز منجذبا إليك من شعب القوقاز بالقدر
(ص ٦)

وظهر ذلك فى عتابه لأم محمود الماشطة :

- أعاذلتى فى اختيار الرضى ولا تمتى فى اعتقاد القدر
(ص ٥)

ونلاحظ أن العوامل الخارجية (القدر ، الفكرة ، الفجائية فى الحدث) قد

جعلت المسرحية مجموعة مشاهد (مجالس) قصيرة متتالية متوزعة بين خمسة فصول وسبعة عشر مجلسا مما ساعد على تفكك البنية الدرامية إلى عناصر زمانية ومكانية تشي بأن مفهوم المسرحية - هنا - عند شوقى سلسلة من المشاهد تحدث فى أزمنة وأمكنة متتالية بصرف النظر عن مبرراتها الدرامية .

والواضح أن العناصر الأساسية المكونة لحركة البنية المسرحية البسيطة هنا ، مكونات أساسية ستستمر على هيئات مختلفة وتجليات متعددة فى مسرح شوقى الشعرى كله . وأهم هذه المكونات الأساسية ما لاحظناه من :

ثنائية الصراع ، وتجرده - فى النهاية - بين عنصرين متضادين (الأرض / الوطن / الذات) (الخير / الشر) ، (العقل / العاطفة) ، (الواجب / رغبة الفرد) ويصبح الخلاف فيما بعد خلافا فى تجليات كل عنصر تحت قيم محددة ، أو أنواع معينة من السلوك الدرامى متخذا من الصورة الشعرية موازيا رمزيًا له .

انقسام الشخصيات إلى ثلاثة محاور ، خير صرف ، وشر صرف ، ومحور بين بين ، تنتهى كلها بانتصار المحور الأول .

- دوران الأحداث فى بيئتين :
- مصرية (عربية إسلامية) فرعونية .
- أجنبية (رومانية ، فارسية ، تركية) .

تنتهى بانتصار « أرض الوطن » ومن ينتمى إليها بالفعل مشكلة فى رموز شعرية درامية .

- الارتداد للتاريخ (المصرى - العربى - الاسلامى) والانتصار له .
- ارتباط السم والأفعى بجو القصور .
- الانتصار للقيمة الأخلاقية ضد التحلل منها خاصة فى نهاية المسرحية .
- اتخاذ (القدر) فاعلاً خفيًا لا فكاك منه ، والشخصية المؤمنة بالقدر تنتهى بالقتل أو الانتحار فى معظم الأحوال . أما الشخصية التى تؤمن بالإرادة والتخطيط والتنفيذ فيكتب لها النجاة ، على وجه من الأوجه (مراد بك فى على بك الكبير ، نتيتياس فى قمبيز ، عبلة وعنترة فى (عنترة) ، حابى فى (مصرع كليوباترا) ، ويلاحظ أن هذه الشخصيات كلها مرتبطة بالأرض أو التقاليد بل يظهرها شوقى

على أنها صاحبة المصلحة الحقيقية فى البقاء والحفاظ على الوطن ضد الأجنبى أيا كان .

- إقامة فصل أو مشهد لوليمة أو إحتفال فى تجليات متعددة :

(كليوباترا : إحتفالها بعودة أنطونيو) ، (قمبيز : مائدة أمازيس لوفد فارس) (مجنون ليلى : مشهد السمر الأول ومشهد الجن فى وادى الجن) ، (على بك الكبير : وليمة أبى الدهب ، والمشهد الأول المتصل بعرض الرقيق) (مشهد العرس فى عنترة) .

وكان الفصل أو « المشاهد » بهذه التجليات ، لأسباب فنية ، مرتبطة بمطالب المسرح الشعرى فى عصر شوقى ، وهى مطالب غنائية موسيقية ، فى المقام الأول ترجع جذور مسرحنا إلى عناصره الأولى : الحكاية ، الغناء ، الشعر ، الموسيقى وهى عناصر فى غاية الأهمية لدراسة مسرح شوقى الشعرى ، وللمسرح الغنائى بخاصة . كما ترتد المطالب إلى أسباب درامية مرتبطة بسيكولوجية التلقى يقصد منها التخفيف من حدة المأساة ، ومحاولة عمل اتزان فى المتلقى . وكان ذلك (الفعل) الموسيقى الغنائى[٦] ، عرفا مسرحيا بين المبدع ، والمتلقى ، وهو فعل ذو سياقات أقدم من مسرح شوقى ، حينما كان المسرحيون يربطون بين الفصول أو المشاهد بعزف موسيقى ، أو وصلة غنائية .

حركية اللغة

من القصيدة الغنائية إلى المسرح الشعرى

ليس المقصود بهذا العنوان الدخول إلى المقارنة بين قصائد شوقى ، وبين مسرحه الشعرى ، لأننا إزاء توجه خاص ، لدراسة وظيفة الصورة الشعرية فى الطبعة الأولى من مسرحية على بك الكبير بالذات ، لتوسطها بين مرحلتين فى حياة شوقى الشعرية : مرحلة القصيدة ، ومرحلة التوجه إلى كتابة تجربة للمسرح الشعرى المصرى ، فإن القصيدة ذات الموضوع التاريخى السردى هى مدخل شوقى إلى عالم المسرحية الشعرية ، سواء فى هذه المسرحية المبكرة ، أم فى المسرحيات التالية لها (١٩٢٧ - ١٩٣٢) .

والمهم فى الوقت نفسه عرض حركية اللغة الشعرية - من خلال المسرحية - تمهيدًا للدخول إلى دراسة الصورة الشعرية . ذلك ، أن شوقى قد نقل لنا لغة سهلة العبارات بعيدة عن التعقيد ، ومازج بين الفصحى والعامية ، كما أنه جعل الغناء يتم بطريقة الموال ذى اللهجة البدوية والعامية القاهرية فى آن . وتوجه شوقى للتعبير بالعامية إلى جانب الفصحى أهم ملمح لغوى هنا ، لأنه يعكس ازدواجية الأدوات فى مرحلة كان شوقى يبحث فيها عن شكل يطور به رؤيته وأدواته الفنية . فهناك مواضع قليلة استخدم فيها العامية الاغنية والموال كما فى المجلس الأول من الفصل الأول (ص ٣ ، ٨) والمجلس الأول من الفصل الرابع (ص ٣٧ ، ٣٨) . ومرة واحدة استخدم لهجة وسطى جمعت بين شطرى البيت فصحى ، ثم عامية (ص ٥٣) . لكن ذلك الاستخدام لم يتكرر من شوقى فيما أتى من مآسيه بخاصة . وإن كنا سنجد له أمثلة فى غير المآسى سنشير إليها فى حينها ، بالإضافة إلى استخدام كلمات من القاموس (التركى بخاصة) ، ساعدت على الايهام بالجو المملوكى مثل (ص ٣ ، ٣٠) .

والملاحظ على هذه اللغة ، القاهرية ، والبدوية والتركية ، أنه ينطق بها أناسًا غير عرب ، بل غير ذوى شأن من المصريين مثل (حنا الوكيل) ، وهى ملاحظة تفصح عن الازدواجية نفسها ، وتكشف عن ثنائية الرؤية من خلال ثنائية اللغة ، أى أنه جعل غير العربى الفصيح ، منطوقًا بواسطة شخصيات : ثانوية . أولًا ، أو غير مسلمة ثانية ، والأمثلة على ذلك كثيرة :

تبدأ بلحن چركسى :

الجميع :

- بين السيوف والخناجر على الجبال
تلقى الجراكسة عشاير هم الرجال
يحمو النساء الحراير مع الجمال
ومن عجب حكم جاير فيهم محال
وليس ناه وآمر غير القتال

(ص ٣)

صحيح قد ينطق اللحن فى بعضه فصيحًا لكنه لن يستقيم الوزن الشعرى ،

فيمكن أن تنطق البيت الأول فصيحًا لكننا لن نستطيع ذلك فى الباقى ، خاصة فى :

تلقى الجـراكسة عشـايـر هـم الـرجـال
يحـمـو النسـاء الحـرايـر مـع الجـمال

حيث لابد من تسكين (الجراكسة) ، ومخالفة إعراب الفعل المضارع (يحمون) فيقال (يحمو) ، أما تسهيل الهمزة إلى ياء ، فهو جائز صرفيا .

وكما فى صوت المغنى سيد أحمد :

سيف جفـونـك يـالـطيف مرهفو « هفه » فاق الحـدود
والـقـوام أسـمـر خـفـيـف فى الـنـزال قـد الـقـدود
(ص ٣٨)

وكما فى دور (حياة الحياة) :

حـيـاة الحـيـاة انـتـه يـا مـنـيـة الـقـلب
امـتـه تجـود امـتـه حـسبى عـذاب حسبى
(ص ٣٨)

حيث نلاحظ ضرورة التسكين فى كلا الموضعين ، كما يلاحظ التعبيرات العامية فى (انته ، امته) ، كما أن الناطق بها ، الجمع الجركسى ، والمغنى .

ثم نجد القاموس التركى يلقى بظلاله ابتداء من الأغنية الفردية الأولى (الشمس) ..

ما بهجة العصر إلا چركسيـاته من كل هيفا لها عند الدلال دلال
على ملوكه وباشاته وبيكاته
(ص ٣)

ثم على لسان (حنا الوكيل) :

من بعـد « إنعـامـات » « جمكيات » « يـو
مـيـات » « صـرفـيـات » « تـوريـدات »
هـذا « جـفـالـك » ذا « عـمارات » كـما
هـذا « مـطابـخ » ثـم يـا مـولاتى
(ص ٢٠)

وإذا تركنا أمثلة القاموس ، العامى ، والتركى ، إلى استخدام الأسلوب

المحاكى للمثل الشعبى نجد قوله لأبى الحسين المجنون :
الفلاح :

- أأبـا حسـين كم كـذا صـبر ، ولا صـبر الجـمال

(ص ٥٢)

ولم يجر هذا الانحراف اللغوى على لسان شخصية رئيسية ، على حين أنه انحراف لغوى كان يهدف إلى محاكاة هذه الشخصيات الثانوية بالذات ، لكن الأمر يبدو مقصودًا لوجود شخصيات ثانوية أخرى لم يجر على لسانها الانحراف نفسه بل نجد (الخواجة) بولو الايطالى ، يلمز أحد البكوات فى قصر محمد أبو الدهب بشطر بيت عربى :

أبى الدهب - مضى يابول صاحبكم على
بولو - إذا ذهب الحمار بأم عمرو

(ص ٣٩)

وهى مفارقة لغوية تضاف إلى استخدام اللهجة المصرية والقاموس التركى[٧] .

ملاحظات أولى
حول الطبعة الثانية
من على بك الكبير
وعلاقتها بالطبعة الأولى

أول ما نجده من ملاحظات على الطبعة الثانية لمسرحية على بك الكبير ، تغير الهيكل العام للمسرحية ، فاختفت المجالس والفصول الخمسة ، وتحولت إلى ثلاثة فصول محددة ، ومن ثم تلاشى تفتيت البنية المسرحية ، واختفت النقلات الفجائية ، وأصبح النص أربع نقلات كبيرة ، تتم الأولى فى قصر على بك الكبير حتى يغادر البلاد ويأتى مراد ليراود زوجه عن نفسها ، ثم يدور الفصل الثانى فى قلعة ضاهر العمر بالشام ، وينتهى باستعداد على بك الكبير ، للعودة إلى مصر ، وينقسم الفصل الثالث إلى حركتين الأولى فى الصالحية ويتم فيها الصدام بين البكوات المصريين (على ، مراد ، أبو الدهب) حتى يهزم على بك ويجرح ، والثانية تبدأ بعودة الجيش إلى القاهرة وتنتهى باكتمال المأساة (موت مصطفى الجلاب ، وعلى بك الكبير ، واكتشاف بنوة مراد وآمال لمصطفى الجلاب) .

داخل الهيكل الجديد للمسرحية ، تتغير بعض الشخصيات ، أو تتغير أسماؤها يتغير اسم زوج على بك إلى (آمال) بدلاً من (إقبال) ، ويصبح (حنا الوكيل) (رزق الله الوكيل) ، وتختفى شخصية طاهر ، متبنى على بك ، والفلاح وأبى حسين المجنون واستبدل بالأخيرين شخصيات نكرات (أحد ، الآخر ، الأول ، الثانى ص ٨٠ - ٨١) . بمعنى أن شوقى اكتفى بالأماكن والشخصيات التى تكون العناصر الأساسية لبنية النص ، ومن المنطلق نفسه ، استغنى شوقى عن المجلس المخصص للحفل التى أقامها أبو الدهب فى قصره ، كما استغنى بناء على ذلك عن شخصيتى بولو الطليانى والمغنى ، وعن إدخال الآلاتية إلى المسرح . ودلالة ذلك أن شوقى قد حول النص إلى نص آخر أكثر تلاحما واستغنى عما ليس له وظيفة أساسية على المستوى الدرامى متخلصًا من تقنيات التطريب .

ولغة الطبعة الثانية فصحى كلها ، لذلك استبعد شوقى المقطوعات الغنائية المباشرة التى كان يفتتح بها المجالس فى الطبعة الأولى ، فاستبعد مقطوعات :

- بين السيوف والخناجر ..
- ألا ياشمس ..

- إن شئت تعرف حالتى ..
- إن الذى رزق المماليك الغنى ..
- تا الله تفتأ تزدرى بمحمد ..
- فداها نساء الأرض من جركسية ..

وحذف المشهد الذى يتهرب فيه حنا (رزق الله) الوكيل من خدمة قصر على بك بعد خروجه إلى الشام ، ومن ثم حذف شوقى مصطلحات الاقتصاد واللهجة التركية فى تسمية الأعمال ، وذلك اتساقا مع اتجاه شوقى إلى تنقية لغة الطبعة الثانية من اللهجة العامية أو التركية التى أشرنا إليها عند تحليل الطبعة الأولى .

وبينما يقف الفصل الأول فى (ط ١) عند خروج على بك إلى الشام يكمله شوقى فى (ط ٢) بشكاوى الناس إلى آمال ربة القصر من ظلم المماليك (شكوى المرأة ، والفتاة) . ويضيف إلى الفصل الثانى محاولة قتل على بك بواسطة خائنين جاسوسين ، حسين ، وسعيد . ويضيف للفصل الثالث حديث الخدم عن الضرائب والفردة والمكوس .

ونتيجة لتغير موقف شوقى من الأتراك وإحساسه بانتمائه إلى مصر أكثر من إنتمائه إلى القصر أو الأتراك ، تغير دور على بك الكبير ، ورسمه شوقى أكثر درامية ، وثورية ، وإسلامية ، وسنشير لذلك عند تحليل هذه الشخصية . ويعكس ذلك نضوج رؤية شوقى وتقنياته ، بعد تمرس وتجريب طويل بدأ بقصائده التاريخية الطويلة ، مارا بالمقطوعات الغنائية التى ينشئها لمسرح سلامة حجازى وتقنياته الشعرية فى « عذراء الهند » و « دل وتيمان » ، وقصائده القصصية .. وانتهاء ، بمسرحه الناضج (١٩٢٧ - ١٩٣٢) .

أما بقية المظاهر اللغوية فى « على بك الكبير » فمرتبطة بقضية بحثنا الجوهرية ، أقصد « الصورة الشعرية » لأننا نلاحظ فى الطبعة الأولى هذه ، تشابه أساليب التعبير ، بمعنى أن شوقى مسيطر على كل شخصياته وينطقها بتشكيل أسلوبى متشابه ، والفارق بين الشخصيات هنا يأتى من استخدام الصورة الشعرية ووظيفتها داخل الأسلوب .

يميز المسرحية . الصورة الشعرية ، على الرغم من كونها صورا جزئية تأتى دائما : للوصف الخارجى الشكلى ، أو لضرب المثل والمقارنة لتوضيح السابق

(الفكرة) باللاحق (الصورة الشعرية) . لذلك تقوم الصورة الشعرية بوظيفة ثانوية فى مسرحية على بك الكبير (ط الأولى) التى تعود أهميتها إلى أنها :

- تكشف عن جذور الصورة الشعرية بطريقة مزدوجة ، أعنى خروجها من عالم القصيدة الشعرية إلى المسرح الشعرى حتى (١٨٩٣) ، ثم انتشارها - بعد ذلك - فى إتجاهين : الأول : تعمقها فى قصائد شوقى الغنائية ، والتاريخية منها بخاصة . والثانى : دخولها مرة أخرى إلى المسرح الشعرى فى الفترة الأخيرة الغزيرة الانتاج ، من حياة شوقى (١٩٢٧ - ١٩٣٢ م) خاصة الطبعة الثانية من على بك الكبير (١٩٣٢ م) .

- إنها تكشف عن فهم شوقى للشعر ولوظيفة الصورة الشعرية فى هذا الطور المبكر من حياته الشعرية والمسرحية . سنجده فيما بعد فى كتاباته النظرية ومؤلفاته الشعرية أيضا .

وأهم ما فى هذا الموضوع أن مسرحية على بك الكبير ، كانت التجربة الأولى ، لأول شاعر عربى كبير يبدع مسرحا شعريا بعد أن اطلع على التراث الأولى من (بدايات) مسرحنا العربى . لأننا لا نجد شاعرًا - قبل شوقى - أخذ هذا الاتجاه ، مما يشير إلى أهمية دراسة هذا النص من خلال الصورة الشعرية مرتبطة بالوضع اللغوى العام فى المسرحية . ذلك أن « الصورة الشعرية - جوهريا - قضية لغوية بالنسبة لإحساس ومدركات القارئ ... »[٨] .

وظيفة الصورة الشعرية فى على بك الكبير

الصورة الشعرية (النص) :

يقل توظيف الصورة الشعرية فى المسرحية إلى حد كبير جدًا ، يقاس بما نجده عليها فى القصائد المصاحبة لإبداع هذه المسرحية وأشهرها .

- خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

فالمقارنة - النسبية - بين النصين تشير إلى اتحاد الصورة الشعرية فى وظيفة ثانوية ، تابعة للفكرة السابقة لها كما قلنا . ورصد العلاقة بين ظهور الصورة والسياق الدرامى والنفسى تظهر أن كل فصل يتميز بحالة خاصة يحتاج بعضها إلى

الصورة فقط ، والباقى يعتمد على السرد الحكائى فى شكل (المونولوج) :

الفصل الأول : هو أكثر الفصول استخدامًا للصورة الشعرية فى المسرحية كلها ، ففيه ، عدة نقلات تحول الحالة النفسية والدرامية وتنقلها إلى حدث آخر على الرغم من كونها مفاجأة لنا بلا تمهيد : الأولى : أخبار إقبال لعلى بك الكبير ببنوتها للجلاب (ص ١٣) . والثانية : إعلان على بك الكبير الزواج منها (ص ١٤) والثالثة الأخبار بخيانة أبى الدهب (ص ١٥) ، يتخلل ذلك أوصاف على لسان الجلاب والماشطة فى وصف الجوارى أو حالتهن والتعبير عنها ، مما جعل الفصل الأول يستقطب معظم الصور الشعرية الواردة بالمسرحية .

معظم الصور الشعرية تأتى بصيغة التشبيه خاصة ذى الأداة (والتمثيلى) يقول مصطفى الجلاب :

- ورب جارية بعت ابنها علنا ... كما تباع صغار الوحش والبقر
فما رحمت صباه لا ولا شفعت ... له الدموع اللواتى فضن كالمطر
(ص ٧)
أما كخطب مراد فى الخطوب فلا ... خطب تذوب له يا قلب بالفكر
(ص ٧)
- واهاها قصة فى مصر أمس جرت ... لو أنها اشتهرت غطت على العبر
كتمتها غير مرتاع الضمير لها ... ولو أسرت إلى الأفلاك لم تدر
دلو على مرادا أمس حين أتى ... إلى الوكالة يمشى مشى مقتدر
بين المماليك والغلمان تكنفه ... كأنهم هالة دارت على قمر
(ص ٧)

ونلاحظ أن تشبيهات القطعة كلها تأتى بعد فكرة للتوضيح ، وضرب المثل ، والتمثيل ، أو وصف الحالة كما فى (كما تباع صغار الوحش والبقر ، كالمطر ، خطب تذوب له يا قلب بالفكر ، يمشى مشى مقتدر ، كأنهم هالة دارت على قمر » .

والمناسبة الثانية فى الوصف والتحسين والتجميل على لسان الماشطة أم محمود : عن صفية :

- وقطعة خد بينما هى جنة لعينيك يارائى إذا هى نار
(ص ١٢)

عن شمس :

- فهذى كاسمها شمس ولكن حسنها أحسن
(ص ١١)

إذا برزت أبدى النهار قميصها يغير به شمس الضحى فتغار
(ص ١١)

وعلى لسان حنا الوكيل ، يصف إقبال زوج على بك :

- أو ما تراها سيدى فى حسنها متلالية
كالدرة الزهراء من كل الجوانب حالية
(ص ١٤)

ونلاحظ أيضًا أن التشبيهات الواصفة ؛ هى جنة ، كاسمها شمس ، كالدرة الزهراء تأتى مساعدة للفكرة السابقة وتكررها بمبالغة مجازية تعطى المشبه أعلى صفات فى الصدد المطلوب ، فى حين هى لا تأتى بكشف جديد والمتوقع من الصورة الشعرية أن تأتى إلينا بأثر الكشف ، أى أن شيئًا لم نعرفه من قبل قد عرفناه فجأة ، وعند هذا الحد تصبح الصورة خلاقة حقا .

تختفى الصورة الشعرية بعد رحيل على بك الكبير وتبدأ الشخصيات فى استخدام المونولوج الطويل ، لتعطى أبعادًا نفسية ، واجتماعية للمتلقى ، فتسرد الشخصية علاقتها بالموضوع وتبرز دورها وما سوف تفعله فيما سيأتى فطغى على الفصل الثانى حس (الخبر) والمباشرة ، خاصة الأخبار عن الظلم .

ويستعيض شوقى عن الصورة الشعرية باستخدام الطباق والمقابلة ، لبيان التناقض بين حالتى الأزمة ، الظلم من ناحية والخيانة من الناحية الأخرى فتأتى المتضادات متتالية لترسم صورة لفظية ، وليس معنى ذلك خلو الفصول الأخرى من الطباق والتضاد ، إنما فى هذين الفصلين كانا عوضًا عن الصورة الشعرية - تقول إقبال :

- تنبيك عن كدرى وعن صفوى بما تبديه من ظلم ومن أنوار
(ص ١٨)

- حنا لقد أقعدتنى وأقمتنى أكذاك يفعل سائر البيكات
(ص ٢٠)

ثم حنا :

- لم أحاسب وكان فى البيت قط
كيف أرضى وليس فى البيت فار
(ص ٢١)

إقبال عن أبى الدهب :

- صار الصغير كبيرا وصار يسأل عنا
(ص ٢٢)

أبو الدهب عن على بك :

- جزيتك عن ذاك الوفاء بذا الغدر
وقابلت نعماك السنية بالكفر
(ص ٢٧)

عثمان بيك لأبى الدهب محرضا :

أبو الدهب :

- أتذكر يا عثما ما قال طاهر لصاحبه المغرور فى ساحة القصر
أراك تغالى بالرخيص محمد أأنسيت ما انضم شحم على فكر

عثمان :

- واذكر قول الشيخ للبيك بعد ذا بأنك لا للنفع ترجى ولا الضر
وأنك ملآن وأنك فارغ وإنك لافى البرد تغنى ولا الحر
(ص ٢٨)

وتنتشر مع الطباق ، دلالات الظلم والظلمة : حل الظلام ، فى هويتها الظلام (ص ٦٩ ، ٣٠) ، وعرفت مصدر هذه الظلمات ، ناس البغى (ص ٣١) ، لله : لم تظلم ولم تك ظالما (ص ٢٢) ، البغى فى الغايات ، لكل باغ عات (ص ٢٠) .

وتتسرب بعض الصور المشبهة الواصفة فى الفصل الثالث فقط ، مثل بيان التضاد أيضا بين الروس والعرب ، وضرب المثل بزوال الملك .

عثمان بك للباشا التركى :

- لو يصبح الروس فى الدنيا ملائكة لم يعصموا بيته من هادم الفشل
(ص ٣٢)

الباشا لعثمان :

- وليس كالملك تأديبا وتربية بعد الزوال وتحذيرا من الخطل
(ص ٣٢)

والفصل الرابع ، فصل الوليمة ، تأتى الصورة الشعرية فى الوصف أيضًا فى صيغة التشبيه فى قول :

عثمان عن شريف

- يميل فوق سرجه كأنه شيخ الجمل
(ص ٤٢)

عبيد عن بولو :

- ألا هوذا من وجهه بل من وجوهه كأسمائه الحسنى إذا لم تتعدد
(ص ٤٧)

أما الفصل الخامس فصل النهاية المأساوية ، مقتل مصطفى الجلاب ، وعلى بك الكبير ، وعقاب مراد بحرمانه من إقبال ، حوار المجنون مع أبى الدهب وعلى بك والفلاح ، لذلك نهضت الصورة الشعرية لأن دواعى استخدامها ظهرت كما رأينا فى الفصل الأول بالذات معتمدة التشبيه ، وتضيف عليه هنا « الصورة الأسد » وهى جذر شعرى سنجده فى كل مآسى شوقى فيما بعد ، عند وصف الشجاع أو الجندى أو القائد :

نجد التشبيه التمثيلى :

على لسان الفارس :

- وهناك مالت فرقة ملكت على لكن كما ملك السوار المعصم
(ص ٥٧)

ونلاحظ دقة التشبيه التمثيلى هنا بين حالة الأسير بالجند والمعصم أسير السوار .

ثم على لسان أبى الدهب :

- فكأننى بمراد شاهر سيفه وكأننى بك جاثيا مستسلما
(ص ٥٧)

وقرب انتهاء المسرحية ، بعد جرح على بك الكبير تظهر صورة الأسد الشعرية عدة مرات على لسان أبى الدهب والمجنون :

أبو الدهب :

- عثمان إن الليث يخشى جرحه عثمان إنى قد جرحت الأرقما
(ص ٥٩)

المجنون لعلى :

- على لقد كنت الكبير فؤاده وقد كنت إنسانا وقد كنت ضيغما
(ص ٦٢)

والصورة التى نجد لها جذرا فى بداية المسرحية لتشمل دلالة المسرحية كلها على لسان : حنا الوكيل :

- إن « الأراقم » لايطاق لقاؤها وتنال من خلف بأطراف اليد
(ص ٩)

وهى الصورة التى ستنمو فى مصرع كليوباترا لتصبح مفتاحا لفهم النص ، كما ستنمو الصورة الشعرية الأسد لتصبح مفتاح النص فى عنترة .

ثم نجد آخر الصور « المقارنة الواصفة المشبهة » فى صورة تقارن بين السم ولقاء أبى الدهب ، لتفضل الأول ، وهى صورة ستنمو عند شوقى بعد ذلك حتى تستقل مثلا بفصل كامل فى مسرحية مصرع كليوباترا ، وتلازمها بعد ذلك صور الأفعى الشعرية المرتبطة بجو القصور والملوك دائما عند شوقى .

يقول على بك وهو جريح ، لأبى الذهب :

- محمد ذا السم الذى قد طلبته ألذ وأمرا من لقائك مطمعا
(ص ٦٣)

كما أن صورةالشيطان سوف تتكرر عند شوقى فى مآسيه كثيرًا ، وهى أيضًا فى شكل تشبيه :

إقبال :

- ولكن ذاك حب المال إن المال شيطان
(ص ١٤)

على بك :

- لكل أرض من الشيطان حصتها وللسماء كما للأرض شيطان
(ص ١٤)

حنا لمحمد :

- ونقول معتذرين، ساء الحال إذ ساءت إدارة ذلك الشيطان
(ص ٤٥)

محمد لصاحبه :

- هذا هو العجب العجاب ومثل ذا فى الناس للشيطان ليس لآدما
(ص ٥٦)

إما الاستعارة فهى نادرة وتأتى للتمثيل أيضًا كما فى :

- إن الأراقم لا يطاق لقاؤها وتنال من خلف بأطراف اليد

وفى قول أم محمود عن صفية مثلا واصفة مشبهة :

- لها مبسم عاش العقيق لأجله وعاشت لآل فى العقيق صغار
(ص ١٢)

وفى قول عثمان عن حب مراد لإقبال :

- يحب زوج على حبا أذاب الفؤاد
(ص ٣٣)

وقول الشيخ عن مشايخ مثله :

- يسرنى أن أراهم حساد نفسى وأهلى
حتى البغال التى يسر كبون تحسد بغلى
(ص ٤٣)

وهكذا نجد ، أن الصورة الشعرية لم تنفصل عن الوضع اللغوى العام فى مسرحية على بك الكبير (ط ١) فهى قليلة ، ومتجهة إلى التشبيه والتمثيل وتتركز وظائفها فى :

- ضرب المثل .
- الوصف .
- المقارنة .
- المبالغة .

أما علاقتها بالشخصية والصراع والأحداث (وهى عناصر المسرح) فهى بعيدة عن المسرحية .. فى حين سنجدها فى المسرحيات التالية ، بل فى الطبعة الثانية من المسرحية نفسها نامية . ومعنى ذلك أن شوقى قد نقل الصورة من قصائده إلى تجربته المسرحية الأولى ، فأعطاها وظائفها الشعرية التى نجدها فى قصائده مما يبرر الطابع الغنائى الشعرى الذى خرجت فيه تجربته المسرحية الأولى وندرك أنه لم يلتفت فى هذه المسرحية إلى الدور الجوهرى الذى تؤديه الصورة الشعرية فى المسرح الشعرى .

وظيفة الصورة الشعرية
فى
على بك الكبير
(١٩٣٢)

تبدو أنسقة شعرية كثيرة الدوران فى على بك الكبير ، كانت قد اختفت قليلاً ، فعادت لتأخذ نسقها الشعرى الدرامى من جديد ، وهذا أمر طبيعى فى مسرح شوقى ، أعنى إنحلال النسق (تهدمه) وقيامه (نشؤه) . فمن خلال ما تتميز به رؤية شوقى من محدودية العناصر ، وثباتها ، ومنطقة العالم ، والعلاقات القائمة معه ، نجد أن الأنسقة الشعرية الدرامية تتشابه ، وتتكرر وتختلف نسب تشابهها وتكرارها إلى الحد الذى نجد فيه التلازم المتكرر بين صورة شعرية محددة وشخصية ذات ملامح محددة ، وموقف محدد .

وفى مسرح شوقى نحن أمام ثلاثة حقول دلالية دائمة التكرار حتى الآن هى حقل الغابة وحقل الفلك ، وحقل التراث والذات ، وكلها حقول تخضع لرؤية أخلاقية إحيائية تتحكم فيها ، وتشكلها ، وتعيد صياغتها بنسب مختلفة لكنها تحافظ على عناصرها الأولية ، مشكلة هيكلا متعدد المحاور ، يقسمه شوقى وفق الموضوع المعالج ، وهنا نلمح إلى التشابه التقنى ، فى توظيف الصورة الشعرية ، داخل أعمال شوقى ، أعنى التوازى بين تأثير الغرض الشعرى على صور القصيدة وبين الموضوع المعالج فى المسرحية وتأثيره على صوره الشعرية .

وفى على بك الكبير ، تتكون الأنساق بنسب كبيرة (أنساق كاملة) توازت مع نسب خاصة فى التوزيع المكانى والسياقى ، بالنسبة للصورة الشعرية ، فنجد الاستعارة التصريحية فى المقام الأول ، ثم التشبيه ، ثم التمثيل (تشبيه واستعارة) ونلاحظ أن العلاقة بين عناصر عالم الغاب هى الأساس مما يشى باتجاه بصرى للصورة الشعرية . ونجد الثنائية ، قائمة بين مجموعتين من الصور (الغزال ، الغنم ، القطة ، الفرخ ، الشاة) ضد (العقاب والبومة) ثم بين (الأسد ، اللبوءة ، السبع ، الحوت) ضد (الذئب الأفعى ، التسمم ، الضبع - الوحش) ويرتبط العالم الغابى هذا مع العالم الكونى (الفلكى) لأنه يرتبط بالمصير (المسبق / القدر) فنجد (الشمس ، القمر ، النجم ، البدر ، الصبح ، الشعاع ، السنا) ضد الظلمة والظلام . ويتشكل الصراع بذلك فى ثنائيات

ضدية ، وتقوم البنية لذلك على صراع بين شئ وضده والذى تبدى فى الأنواع البلاغية التى أشرنا لها من قبل .

الصورة المفتاح فى على بك الكبير

« الصورة الشعرية الأسد # الذئب »

تمثل الصورة المفتاح فى على بك الكبير نسقا يستوعب تشكيل طرف الصراع الأساسى وبؤرته ، وتشكل موازاة للبطل فى لحظات الصدام والشراسة ، ويتوزع النسق على أطراف أخرى ، وتستخدم الصورة نفسها وسيلة للمواجهة ، لكن الاستخدام الأساسى يتوجه إلى على بك الكبير ، سواء على لسانه أو على لسان الشخصيات الأخرى المشاركة فى الصراع .

يبدأ جذر الصورة ، فى تشبيه تمثيلى ، على لسان مصطفى اليسرجى مقارنا بين الآساد وبين الشاء والبقر ، لبيان الفارق الكبير :

- ذهبت بالشركس الآساد أعرضهم عرض الرعاة صغار الشاء والبقر
(ص ١٣)

ثم يصف نفسه ، ومراد فى آن مستخدمًا الصورة الأسد فى تشبيه أيضًا :

- عـاش أبـوه لا أرى أبـاه إلا أسـدا
(ص ٣٢)

وتقوم الصورة المفتاح هنا برسم الدلالة العامة للأسد ، تمهيدًا للتشخيص ، ويربط الدلالة السابقة للصورة فيما سبق من نصوص ، حتى نستطيع أن نلمح التشابه بين « الشخصيات والأوصاف والأحداث » داخل مآسى شوقى من خلال معرفة العلاقة بين الصورة وبين العناصر الثلاثة السابقة .

وعندما تبدأ على لسان على بك الكبير تبدأ خصوصية الاستخدام ، وتتضح وظيفتا التنبوء والانذار ، ثم التمهيد للحدث الآتى :

على بك :

- فـللمغـن والـصيـد خفوف الأسد الضارى
(ص ٣٨)

وتظهر الصورة المفتاح مع عناصر حقلها الدلالى (الأسد ، الغابة ، ظفر ، نابه قتال) لتبدل بوظيفتها الدرامية ، أرض الأحداث وتحولها إلى علاقة جديدة بين الحقيقة وبين عالم مجازى ينقلنا إلى أحداث جديدة ، وتخبرنا الصورة هنا بتحول نفسيات الشخصيات وطبائعهم ، فى حوار :

بشير – ماذا وراء الشام ؟

على بك – أسد ضراغم ألفهمو حولى لنصرة غابى
يزيد بهم جيشى وتقوى عشيرتى
ويشتد ظفرى فى القتال ونابى
(ص ٣٣)

فى الوقت الذى تهتف فيه الجماهير خارج القصر موحية بقرب الصدام مستدعية صدامه القديم :

لازلت منصور القنا « يا أسد المعارك »
(ص ٣٩)

واختصاص الصورة المفتاح بجو المعارك (أسد المعارك) يربط بين العالمين الأثيرين عند شوقى (الحرب والغابة) ويجعل الصورة الأسد كمفتاح لعالم الحرب منذ البداية .

يستتبع ذلك وظيفة درامية هامة للصورة المفتاح وهى رسم ملامح البطل النفسية والاجتماعية ، فحينما تستخدم الصورة الأسد فى مسرح شوقى بعامه – وفى على بك بخاصة – نربط بين ترميز العالم النفسى والاجتماعى لدى الشخصية ولدى شوقى ، حيث الشخصية تصف نفسها بصورة أسدية ، ويصفها الآخرون بالمثل ، مما يساعد على مرونة الصورة الشعرية رغم محدوديتها أى كونها عنصرًا محدودا ومحددا فى تشكيل رؤية العالم الشوقية .

ودائمًا تزدوج وظيفة الصورة المفتاح ، فهى من ناحية ممثلة لبؤرة الصراع وهى المقياس الذى تقاس به علاقة الصور الشعرية الأخرى بها ، وبالنص ، وهى من ناحية أخرى تساهم – كما قلنا – فى رسم شخصية البطل نفسيا وإجتماعيا . وندرك التوازى بين الصورة الشعرية المفتاح وبين البطل فى وصف ضاهر العمر لعلى بك لحظة اكتشاف مؤامرة اغتياله :

- لم لا وفى دارى ، وبين عشيرتى
شهر السلاح على « أمير الوادى »
(ص ٦٧)

والتوازى بين « أمير الوادى وبين الأسد » تيمة متكررة فى مسرح شوقى وجدناها فى عنترة ، ووجدناها باستخدام اللباة فى كليوباترا (عقيلة الوادى ، لباة الوادى) وفى قمبيز (لباة النيل) ونجدها فى على بك الكبير على لسان : آمال -

- أبى لقد ديس العرين « فى غياب الضيغم »
(ص ٤٣)

- وأحمى « حمى الليث » فى أيام غيبته
إن « اللباة تحوط الغاب » أحيانا
(ص ٤٨)

حسين - يمشى الهوينا « ويخال الأسد المستهلا »
(ص ٦٤)

- فهو مهيب ههنا « كالليث فى جوز الفلا »
(ص ٦٤)

القائد الروسى :

- أنت كالليث رابضا فى الصحارى وأنا الحوت فى العباب مكانى
(ص ٧٠)

ثم يعلق على بك فى نهاية المسرحية مستخدمًا الصورة المفتاح ، فى لحظة ندرك فيها موقف الأطراف كلها منه ، ألا وهو الأسد ، يقول عن جرحه مخاطبا المحيطين به ، أعداء وأصدقاء :

- لا ، قلما قام من الجرح الأسد (ص ١٠٣)

ونلاحظ استخدام « الاستعارة التصريحية » (الأسد) لتطابقٍ طرفى الاستعارة فيها ، وتوازيها طوال المسرحية ، فكانت التصريحية ختاما موفقا لرحلة الدلالة والتشكيل البلاغى فى الصورة المفتاح المتوازية مع على بك الكبير .

وكما نلاحظ التوازى بين الأمير = الأسد نلاحظه يتوازى مع الأمير = العقاب

(إمارة الأرض ، إمارة الفضاء) (الأسد ، العقاب) .
- مراد - وطار عن الوادى .
- آمال - وماذا يعيبه « ألم تخلق العقبان للطيران ؟ » .
(ص ٤١)

كما يتوازى مع القمر والبدر ، معلقا مصيره بحالة النجم والهلال ونرى ذلك عند تحليل وظيفة الصورة فى وصف على بك الكبير ، فهو مع آمال (البدر والشمس) لحظة العرس :

عشاق -
- غـدا يبتهـج العصـر وتمـسى فـرحـا مـصـر
« وتجـلى الشمس والبـدر ويـزهـو بهـا القصـر »
(ص ٢٩)

ولذلك يعبر عن غيابه بالشهر :
- أغيب شهـرا واحـدا فانتظرى
(ص ٣٤)

ويربط مصيره بحركة النجوم والقمر :
- أسـير أم أمـضى نـعم فـعسى الـسـرى
« تـروح بـنـجـمـى أو تجـئ بهـلالى »
فـما الـدهـر إلا حـالـة ثـم ضـدهـا
وإلا لـيـال بـعـدهـن لـيـال
(ص ٣٧)

ونلاحظ ارتباط التداعى فى تشكيل الصورة حين يطلق الشمس ثم البدر والنجم ثم الهلالى كما لاحظناه فى توارد الأسد ، اللباة ، الغاب ، العرين .

وتستخدم الشخصيات الأخرى الصورة المفتاح للدلالة على صفحات خاصة تقرن بين الشخصية والأسد فى لحظة مواجهة واختبار قوى :

مصطفى عن مراد :
- هـو يطغى بسنـه سأريـه « أننى الليث » ساعدى هوسنى
(ص ٤٤)

حسين عن ضاهر :
و« طاف كالأسد » (ص ٦٣)
جندى عن مراد :
كان « كالليث لحاظا وجنانا (ص ٨٧)
محمد أبو الدهب عن ضاهر :
- كثر الجند فى الحديد عليه وهو « كالليث فى الحديد يدل »
(ص ٩١)

أبو الدهب لضاهر :
- خذ تقلد والله ليس « لهذا الظفر
إلا يد الهصور » محل
(ص ٩٢)

أبو الدهب لمراد :
- أهلًا وسهلًا أدن منى « أعانق الرئبالا » (ص ٩٤)

وكلها صور شعرية تتجه إلى وظيفة الوصف ، وخلع الشجاعة على الشخصية وعلى المستوى الدلالى تقرب الشخصية من المقياس (على بك الكبير) مما يجعل للصورة المفتاح وظيفة معيارية ، تغاير على أساسها العلاقات بين الصور الشعرية المتوازية مع أبعادها الدرامية . فصور ، أنى الليث ، طاف كالأسد ، كان كالليث لحاظا ، كالليث فى الحديد يدل ، يد الهصور ، أعانق الرئبالا . تصف فى لحظة حربية وفى موقف تواجه حاسم ، وهذا التلازم بين هذه الصفات والصورة المفتاح مستمر فى مسرح شوقى كله .

ولأن الأسد دلاليا مجمع الفضائل . والمثل الأعلى للرجل فى كل حالاته - عند شوقى - تشق الصورة المفتاح طريقها لأعماق تراثية ، نجدها خاصة فى قصائد المدح السياسية ، وقصائد الفخر والحماسة الحربية ، كما أنها ترتبط إجتماعيًا وواقعيًا بعالم البيد العربى القديم ، الذى يقارن دائمًا بعالم الفروسية العربية ، وقيمها الأخلاقية . ويرسم هذا المنحى المثل الأعلى الشعرى ، فى رؤية شوقى ، للشجاعة ، وهو ما نجده أيضًا فى قصائده التاريخية والسياسية ، وفى رثاء الزعماء بخاصة ، سواء فى شعره أم فى مخلفاته النثرية التى يستخدم فيها الصورة الشعرية

الأسد ، أو أحد جوانبها أو صفاتها ، فعلى سبيل المثال يصف مصطفى كامل بأنه « أول من دفع الباب ، وأبرز الناب ، وزأر دون الغاب »[٩] كما يحدد هدهد سليمان (الشاعر) العناصر التى يجب أن تتوفر فى الممدوح ومنها ، تشبيه شوقى على لسان بنتاؤر لرمسيس بالليث فى الشجاعة « علمت الأرض يامولاى أن خير من ملكها وأجرى من مسلكها وأفضل من تركها ، وعلم الأحياء أنك كنت كالليث تهاب »[١٠] وهى صفات شعرية تأخذ وظيفتها الدرامية ، فى المسرحية هنا ، مصورة حركة المقاتلين ، مادحة ، ضاربة للمثل ، ورأينا أن الرحلة الدلالية لهذا المفتاح ، بدأت عامة مرة عن الشجاعة والقوة ، ومرة عن الحركة الرشيقة الماهرة ، ونلاحظ ورودها على لسان كل الشخصيات الرئيسية ، كما وصف بها كل المقاتلين ، أعداء وأصدقاء ، لكن لأن الوصف لأعداء على بك الكبير أتى بعد أن تجذرت الصورة وتخصصت دلالتها أخذت دورها الدرامى فى الربط بين عالم الحرب وعالم الصراع على السلطة ، وقارنت بين أفراد السلطة وبين أفراد الغابة . لذلك تستقطب الصورة المفتاح العناصر الفاعلة للصراع على الرغم من السياقات الجزئية التى ربطت بين الأعداء فى استخدام صورة واحدة ، وكانت الرؤى المختلفة وراء رحلة هذه الدلالة .

ونجد تلازمًا بين الصورة المفتاح وبين الصورة الظفر والناب ، الغاب ، العرين ، وهى صورة تمثل خلفية دلالية لجو الصراع ووسائله . كما رأينا ظهور الصورة اللباة فى وحدتها مع الصورة المفتاح لتربط دائمًا بين البطل والبطلة لحظة التحدى . وكما وردت الصورة المفتاح متوازية مع الصورة العقبان نجد تواردا للصورة الغابة (مصر الشام) والصورة الوكر :

حسين عن الشام :
- غابة الأسل ، أو هى وكر النسر فى رأس الجبل .
(ص ٥٥)

الصورة الشعرية النقيض

فى المحور المضاد ، تبرز « الصورة الشعرية الذئب » فى علاقة تضاد مع الصورة المفتاح ، وكما تتوارد صور مع المفتاح (فى حقل دلالى واحد) تتوارد صور شعرية مع الصورة النقيض أيضًا ، وهنا ، تمثل الثانية محور الشر ومعسكر الأعداء ، حيث تطلق الصورة النقيض على ضدى على بك الكبير (مراد ، أبو الدهب) وعلى العدو المعتدى بوجه عام :

ويظهر التضاد على لسان على بك خاصة ، حيث هو محور الصراع ويتجسد التناقض بين المثالين (الأسد # الذئب) :

على بك للقائد الروسى ، راصدًا التضاد الحتمى والطبيعى :

- لا أستعين على الأهل الغريب ولا
أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
(ص ٧٣)

عن أبى الدهب -

- الذئب يرتع فى الديار ويرتعى
أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
(ص ٧٤)

- ذئب أتى الأتراك فى الوادى به
خلعوا عليه إمارة الآساد
(ص ٧٥)

ويزيد أحد الحاضرين عن أبى الدهب ذاما :

الذئب جرب فى الربى ظفره فأصابه (ص ١٠٣)

والذئب مراد بك أيضًا العدو الثانى :

يصف نفسه :

- وأنا الذئب لم تسلط على قلبى
مهاة ولم يسيطر غزال
(ص ١٨)

ويصفه والده :

- ذاك ذئب لم أبعه حنش غيرى باعه
(ص ٢٢)

وتصفه آمال :

- ذئب بشكل آدم للصيد فى الغاب أتى
(ص ٤٣)

وتصفه شمس :

- ذئب فلا تجعله شغلك سيدى إن القذارة شيمة الأذناب
(ص ٦٠)

وقد أطلقت الصورة النقيض فى بداية النص للدلالة على « العدو » مما مهد لها أخذ وظيفة الطرف النقيض :

- وكل راع واقف للذيب أمن خوف الحمل الرعبيب
(ص ٨)

والتلازم قائم بين الصورة النقيض ، وبين الصورة الشعرية الراعى والغنم ، وهى صورة واردة فى مسرح شوقى الشعرى كله ، للدلالة على العلاقة بين الحاكم ، والرعية وعدوهما ، وهى بلا شك تراثية ، ولكن فكرة التمثيل المجازى قائمة بين مثلث الصورة ومثلث الواقع كما فى قول الجندى :

- غنم نحن بين راع وذئب أى هذين جاع كنا طعامًا
(ص ٥٤)

فالمماليك ، ومراد ، وأبو الدهب ، ذئاب المسرحية تضاد الأسد ، ويتضح من الأمثلة نفسها تضاد الصورة النقيض (مراد ، أبو الدهب) مع الصورة الغنم (الشعب) والغزال (الرقة والمرأة) وتقع فى علاقة تواز مع الصورة الحنش كما سنشير عند تحليل وظيفة الدلالة على التسمم ويجب أن ندرك خلوص دلالة الشر فى هذه الصورة النقيض مثلها مثل الصورة الأفعى (الحية) والناب والظفر فيما سبق من مسرحيات .

ويهمنا أن نشير إلى أن الصورة الشعرية الأسد ظهرت بعد جرح على بك فقط ، فى الطبعة الأولى من المسرحية فى حين ظهرت فى على بك الثانية منذ البداية

مما يشى باستمرار تيار الصورة المفتاح ، إذا اعتبرنا جذرها فى الطبعة الأولى كذلك الصورة الشعرية السم وما يصاحبها .

كما أن الصورة الشعرية المفتاح والصورة الشعرية النقيض يأتيان فى مناسبة واحدة تحمل دلالة تساوى الخطر على لسان على بك من كلتيهما :

لمراد عن المماليك :

- وضيعتهم بعد طول الأباء عوى الذئب فيها وصاح الأسد
(ص ١٠٧)

مع ملاحظة تضاد الصورة الذئب الدائم مع الراعى (ص ٨) ، والغزال (ص ١٨) والأسد بالطبع ، وتوازيه مع الحنش (ص ٢٢) ، والخائن (ص ٧٤) ، والغريب الشاك (ص ٧٣) . ونلاحظ أيضًا توازى المرأة الجميلة مع الصورة الحية أو العقرب (ص ٥٦) ، وشعرها مع الأفعوان (ص ٥٧) ، والظبية (ص ١٤) ، والشمس (ص ٢٣) .

تعليق على وظيفة
الصورة الشعرية المفتاح
(الأسد # الذئب)
بخاصة

تقوم الصورة الشعرية الأسد بوظيفتها الدرامية حين تتوازى بشكل عام مع مجموعة من الدلالات يجمعها الحقل الدلالى الشجاعة والكرم ثم بشكل خاص مع مجموعة من الصفات التى تميز على بك الكبير ، وكما رأينا فى مسرحية عنترة ، وفى مصرع كليوباترا ، وفى قمبيز تتوازى الصورة الشعرية الأسد مع محور درامى يشكله جماليا ويتوازى معه دراميا ، حيث تتوازى الصورة الشعرية الأسد دراميا مع البطل الكمى ، والبطل الخير ، ومع مجموعة من الصفات الفاضلة كالكرم والشجاعة ، وحماية الحريم ، والحفاظ على القيم الاجتماعية .

وكما رأينا قد تستخدم الشخصيات الشريرة أو البطل المضاد للشخصية المتوازية مع الصورة الشعرية الأسد ، فتستخدم الصورة الأسد لوصفها ، وخلع صفات كاذبة لتمكن الشخصية من المشاركة فى الصراع أو حسم المشكلة الأساسية للنص (عنترة وضده) ، أو فى الفخر والمبالغة ، وهى مواقف درامية بالطبع .

ولأهمية الصورة الشعرية الأسد فى تراث شوقى الشعرى الغنائى والمسرحى لاحظنا أنها تمثل الصورة الشعرية المفتاح لمسرحيتين هما على بك الكبير - موضوع التحليل هنا - وعنترة ، حيث تقوم الصورة المفتاح (الأسد) برسم شخصية البطل والتوازى معها ، بمعنى أن استدعاء الشخصية فى الأحداث يتم عن طريق استدعاء رموزها الشعرية التى أخذت وظيفتها الدرامية ، من هنا تزدوج وظيفة هذه الصورة الشعرية ، والمفتاح منها بخاصة فى مسرح شوقى الشعرى فهى رمز شعرى - ذو تراث وجذور لديه - وهى تصوير مجازى رمزى للشخصية مرتبطة بحدث معين حتى أننا نلاحظ دائما فى لحظات الصراع الحاسمة خاصة

لحظات الحسم العسكرى تحول الأحداث والشخصيات عن طريق الصورة الشعرية الغابية ومفرادتها لتمثل عالما مجازيا بديلا يدل على الأصل ويتوازى معه وتكون الصورة الشعرية الظفر والناب خلفية درامية لهذا العالم البديل ، وعند هذه اللحظة تبدو أهمية الصورة الشعرية الأسد كمفتاح لفهم بؤرة الصراع ، وهناك تلازم بين الصورة الشعرية الأسد (وما فى حقلها الدلالى) وبين الصورة الشعرية (الذئب) قوامه التضاد بين طبيعتهما وسلوكياتهما المتناقضة ، لذلك يستدعى المتلقى الشىء وضده دائما (الأسد # الذئب) وما يتوازى معهما .

وتمثل الصورة الشعرية الأسد المفتاح الدرامى والشعرى لفهم النص ، حيث تكون الصورة الأسد بؤرة الصراع وبالنسبة له تتحدد مواقف الأطراف الأخرى ، كما مر بنا فى عنترة .

وتخضع الصور الشعرية فى علاقاتها الرمزية - عند شوقى - لمنطق الواقع وتثبت العناصر - رمزيا - مما يحول مسرح شوقى كله إلى علاقات سيمية تصنع وحدات ثابتة ، بل علاقات ثابتة بين العناصر المعدودة التى تشكل عناصر رؤية شوقى للواقع الاجتماعى ، وهذا التشكيل الخاص لرؤية شوقى تشكل عناصر رؤية شوقى للواقع الاجتماعى ، وهذا التشكيل الخاص لرؤية شوقى هو ما جعلنا من بداية تحليل مسرح شوقى نستعين بأدوات من علوم متعددة ، فى مقدمتها علم الأسلوب ، وبعض الإجراءات المستمدة من المعالجات البنيوية وإذا كنا قد حاولنا البحث عن صيغة ثابتة لرؤية شوقى ، مستندين إلى فكرة الأنساق والبنية ، واستخراج الثيمات والمفتاح الشعرى ، فقد كان المبرر الموضوعى لهذه المعالجة رغبة البحث فى الوصول إلى القانون الجمالى الذى يحكم وظائف الصورة الشعرية داخل مسرح شوقى ، وقد قمنا بهذا التعليق قبل معالجة منها إلى الست هدى والبخيلة لتغير وظيفة الصورة دراميا ، ولتغير الحقول الدلالية التى خرجت منها الوظائف الدرامية .

وهنا يتضح لنا أمران : الأول تركيز البحث على العناصر الأساسية ، الملحة والسائدة ، سواء من حيث العناصر أو الاستخدامات الدرامية ، الثانى : أن انحصار شوقى فى هذه الحقول الدلالية كان انعكاسا لعلاقته بالتراث الشعرى

العربى كما نلاحظ أن الصور توازت مع مثيلاتها فى الشوقيات ، وفى جذورها اللغوية العربية ، وأصولها الأسطورية والتاريخية .

ولاشك أن ذلك كله كان كامن وراء تشكيل شوقى لمسرحه ، ووراء اختيار موضوعاته وشخصياته ولحظاته الدرامية وكان الفكر والإبداع والنقد العربى موضوعاته وشخصياته ولحظاته الدرامية وكان الفكر والإبداع والنقد العربى وراء هذا التشكيل أيضا . والمعالجة اللغوية التى أرتضيناها عند تعريفنا للصورة الشعرية كانت سببا مباشرا أيضا لاتجاه البحث إلى محاولة اكتشاف الصيغة التكوينية أو القانون المفسر لإيماننا أن اللغة « لا تسير فى حياتها على نحو من الصدفة المطلقة ولا تخبط فى تنقلها على ألسنة الناس خبط عشواء ، بل يحكمها فى هذا وذاك قوانين ، تكاد ترقى إلى مكانة القوانين الطبيعية[١١] .

كما أن إلحاحنا على تبين الحقول الدلالية ، وكشف المكونات الدلالية للصور الشعرية كان نتيجة لسببين : المنظور اللغوى فى تعريف (الصورة الشعرية) واختيار الوظيفة أساسا للمعالجة النقدية ، حيث تعرف الصورة من خلال دلالتها ، وتعرف وظيفتها من بيان علاقة الدلالة بالسياق .

وعلى الرغم من بعض تحليلاتنا الاجتماعية أو النفسية ، للأنسقه والأنماط فإننا نصل إلى مبدأ شكلى جمالى ، نضعه نصب أعيننا عند عمليات التحليل والتفسير ، وهو استقلالية الوظيفة الجمالية نسبيا ، وهو مبرر تركيزنا على الأنساق والأنماط فى المقام الأول ، ولأننا نعتقد أن « استقلال الوظيفة الجمالية الذى تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالى ومستويات الأدب .. استقلال الكلمة الشعرية كشىء قائم بذاته ، واستقلال العمل الأدبى عن نفسية مؤلفة من ناحية وعن الموضوع الاجتماعى الذى يشير إليه بأدواته وأجراءاته الخاصة من ناحية أخرى[١٢] بعد أن ينفصل النص عن مبدعه ويصبح قيد النقد والتشريح .

لذلك كنا نبدأ بتحليل النسق (الشكل) والعلاقات ثم بعد هذا التحليل نتجه إلى التفسير والتأويل النقديين اللذين يوصلانا إلى المعالجات النفسية والاجتماعية أحيانا .

الصورة الشعرية تشكل الصراع
وثنائية البنية

دراسة الصورة الشعرية - لمعرفة وظائفها - لابد أن يعتمد أولا - كما سبق وأشرنا - على الشخصية مبدعة الصورة الشعرية - فى النص - التى تخرج من الصراع والمصير الدراميين محملة بموقف من كليهما ، وفق سياقاتها النفسية والاجتماعية والفكرية ، وهى سياقات تؤثر فى ، العناصر المكونة للصورة الشعرية ، كما نلمح فى الوقت نفسه إلى أن طريقة تشكيل الصورة الشعرية مرتبطة بهذه المكونات من ناحية ، وبالقدرة الصياغية التى تفرق بين شخصية وأخرى من الناحية الثانية .

ولسنا بصدد دراسة نفسية أو اجتماعية للنص ، إنما نشير إلى تأثيرات هذه العوامل على التشكيل الجمالى عند الشخصية ، ثم عند مبدع النص وهى تأثيرات تترك بصماتها على عناصر الصورة وطرق صياغتها .

وهناك دائرة تتحرك فيها الشخصية كما تتحرك فيها الصورة الشعرية لتؤدى وظائفها الدرامية ، المجازية ، الرمزية . تبدأ الدائرة بقوة عليا تملك السنن والقوانين والقدرة على تغيير السنن والقوانين مالكة فعل الحياة (السنة - القانون) والموت (التحدى القدرى الذى لا يدفعه إنسان) .

تفرض هذه القوة العليا قدرها - وحظها على الإنسان ، ذى القدرة على تعقل كليهما والتصرف بالرشد وضبط العاطفة والانفعال ، ليأخذ العقل قدرته على التعامل مع الغيب (القدر - الحظ - الدهر - الغد) ومع الواقع الفيزيقى والكونى والاجتماعى بشكل يجعل للفلك دورا مهما (الشمس ، القمر ، النجم بخاصة) فى تسيير الأمور ويعطى أهمية للصورة الشعرية الفلك لارتباط مصير الشخصية بها .

يقول على بك على سبيل المثال :

- أسير أجل ، أمضى نعم ، فعسى السرى

« تـروح بـنجـمى » أو « تجـى بهـلالى »

أما حين يقف الإنسان موقفا من الواقع الاجتماعى فى مسرحية على بك الكبير ، فهو موقف من واقع يخضع لقانون خاص ، جوهره « المال والخيانة والشر » فى مواجهة القيم الأخلاقية « الوفاء » الفضيلة « الخير » مما يجعل الإنسان - الشخصية - ذا طبيعة شرسة (حتى لو كان خيرا) حتى يتعامل مع الطبائع الشرسة الخائنة الأخرى المضادة له . لذلك نجد الصورة الشعرية فى هذه المواقف خارجة من الصورة الغابية حيث تتحول الشخصية إلى رمز حيوانى يتوازى معها ومع سلوكها داخل المسرحية ، فيسقط شوقى عليها بعض صفاتها أو كلها ، فتجد صورا معينة - عن طريق الاستعارة التصريحية بخاصة - فى مواجهة صور من النوع نفسه : نجد صور شعرية أحد عناصرها : الأسد ، السبع ، الضبع ، اللبوءة ، الحوت ، ضد صور شعرية أحد عناصرها : الذئب ، الأفعى ، النمر ، الوحش ، البومة ، وكلها تستخدم فى علاقة ضدية مع صور أحد عناصرها : العقاب ، الغزال ، الغنم ، القطة ، الفرخ ، الشاة ، وهى صورة شعرية خاصة تصور وتعكس التضاد الثنائى فى الصراع وتوزيع الشخصيات على قطبى الصراع ، مع ملاحظة أن هذه الصور الشعرية ، ذات العناصر الغابية الحيوانية وما قبلها من صور شعرية كونية أو فلكية ، موجودة بالتضاد نفسه ومتوزعة فى عناصر الصراع فيما سبق من المسرحيات المأساوية عند شوقى (كليوباترا) ، قمبيز ، مجنون ليلى ، عنترة ، ثم على بك الكبير) يضاف إليها صور شعرية تخرج من العناصر التاريخية المشكلة للإطار العام للمسرحية ومن الطبيعة الخاصة لكل شخصية ودورها فى الصراع .

ويلاحظ أيضا أن لكل صورة شعرية نقطة انطلاق داخل النص الواحد ، وإن وجدت جذورها الشعرية والدرامية فيما سبق لها من مسرحيات للمبدع نفسه .

كما تقوم علاقة منطقية بين هذه الصور الشعرية تعكس إطارا عاما للفكر لدى شوقى أو لدى مرحلته الاحيائية التى تستعين بصور عناصرها إما من التراث الشعرى وأما من التوازنات القائمة بين عوالم : الإنسان ، الحيوان ، والكون حين تمزج عناصر من عالم مع عناصر عالم آخر فتكون صورة شعرية وتكون المقارنة جوهر هذه اللحظة ، لذلك نجد معظم الصور الشعرية يدور حول أنواع مجازية خاصة تبدأ بالتمثيل والتشبيه وتختتم بالاستعارة التصريحية والمكنية وأن الأنواع

الباقية التمثيلية (التشبيه ، الاستعارة) تكرار أكثر بعكس الاتزان العقلى فى الشخصيات .

الصور الشعرية منذ أول بيت شعرى حتى آخر بيت فى المسرحية ، متوزع بين الشخصيات والصراع لتخلق عالما مجازيا ورمزيا يتوازى مع عالم حقيقى يحسه المبدع من خلال حياة شخصياته - للعالم نفسه - وهنا تسبق الوظيفة الرمزية الوظيفية المجازية عند تشكيل الهيكل العام للصراع الدرامى ، لأن الصورة هنا ستكون محصلة المجازات الجزئية التى هى رمز جزئى فى الوقت نفسه كل ذلك ينطلق من ترميز العالم الكامن فى رؤية شوقى الجمالية التى أشرت إليها من قبل .

وفى النقطة التى يتكشف فيها الصراع عن حقيقته المباشرة فى مسرحية على بك :

على بك - أبو الدهب .

على بك - يأخذ للشر الأهب .

حاز الأقاليم إليه وتألف العرب
والغز فى ركابه والشعب جذلان طرب

(ص ٣٣)

يحس على بك ، بالخطر المحدق به ، ويقرر قائلا :

- سأخرج نحو الشام فى فل شعيتى
فهيئ جيادى وادع خير صحابى

(ص ٣٣)

عند هذه النقطة ، يتحول على بك الكبير ، وتتحول أسرته وبيته ، وأصحابه ، ومناصروه ، مجازيا وبالصورة الشعرية إلى عالم مجازى رمزى يتوازى مع الحالة الجديدة للصراع ، الوحشى ، يتحول علىّ إلى « حيوان مفترس ذى ناب وظفر » وأسرته وبيته إلى « غاب وعرين » ، وأصحابه ومناصروه إلى « آساد » ، فجرتها لحظة الحرب ، والتحول من الطبيعة الإنسانية إلى طبيعة جديدة لتواجه التحدى الحيوانى الشرس من الطرف المضاد الشرير من الصراع ، ومنذ هذه اللحظة تتصارع هذه الرموز الحجازية بنفس طريقة الصراع الحقيقية داخل المجتمع

مكتسبة صفات أطراف الصراع ، معطية لها صفاتها فى آن ، فينتقل الصراع إلى رموز تتصارع .

ولنبدأ بصورة الغاب ، الأجمة ، الوكر ، العرين لأنها تتحول إلى مسرح لعملية الصراع فى مستواه المجازى الرمزى . وأول استخدام للغاب مصاحب باستخدام الظفر والناب والأسود فى آن ، مما يعكس لنا ترابط هذه الرموز فى وحدة نسقية تكشف عن رؤية شوقى ... ويبدأ أول استخدام على لسان على بك الكبير فى لحظة التحدى وتعرية عناصر الشر مع بشير بك تكملة للحوار السابق :

بشير – وماذا وراء الشام ؟

على بك – أسد ضراغم ألفهمو حولى لنصرة غابى

يزيد بهم جيشى وتقوى عشيرتى ويشتد ظفرى فى القتال ونابى

(ص ٣٣)

وعن طريق المقارنة المنطقية تستبدل عناصر بأخرى توازيها فى الفعل والحركة لذلك : فالجيش أسد ، والمكان غابة ، والسلاح ظفر وناب ، ونظرا لطبيعة الدراسة سنفرد لكل رمز مرحلة منها ، بادئين بالغابة مع ملاحظة استخدام الاستعارة التصريحية نوعا بلاغيا فى تشكيل هذه الصور بخاصة مما يعكس التطابق الحرفى بين طرفى الصورة الشعرية ، تطابق الأصل مع التجلى الشعرى والدرامى .

وإذا كان على بك عبر عن مصر بالغاب ، فقد حول صديقه ضاهر العمر الشام إلى غابة : يقول حسين عن ضاهر :

– قد جعل الشام هى « الغاب » وطاف كالأسد

(ص ٦٣)

بل وكل مكان يحل فيه « الأسد » يتحول إلى غابة ، أو قلعة أو أجمة أو عرين : فالدار غابة تستعد للقتال (مصر) ، فى حوار ضاهر وحسين المصرى :

ضاهر – وكيف حال الدار ؟

حسن – « غابة الأسل » ...

(ص ٥٥)

وعند عودة الجنود إليها هى « الأجمة وال قلعة والحصن » :

جندى – وغدا ، ينزل الجنود فيحتلون هذى « القلاع والآجاما » .

(ص ٥٤)

وكما تتحول الأرض ، تتحول المرأة إلى لباة للعرين (للأسد) للتناسب دراميا معه حيث ترتبط الغابة (الأجمة) بالأسد حاميها واللبؤة زوجة ، والعرين والأشبال كحريم يتطلب بذل الجهد والسهر للحماية والدفاع ضد العدو :

تقول آمال لأبيها عند تعرض مراد لها بالغزل المحرم :

آمال :

- أبى لقد « ديس العرين » فى غياب الضيغم
(ص ٤٣)

مصطفى :

- سأقلع عينا سمت للباة وأقطع رجلا مشت فى العرين
(ص ٤٤)

آمال :

- وأحمى حمى الليث فى أيام غيبته أن اللباة تحوط الغاب أحيانا
(ص ٤٨)

وتقول شمس عن عفاف « آمال » لعلى بك :

- سهرت على ذكرى الأمير وعهده سهر اللباة على حريم الغاب
(ص ٦٠)

فهنا نحن أمام ثلاثة أطراف شجاعة وفية : الأسد ، اللباة ، الحريم : وتستمر الغابة مكانا للأسد ، لذلك يأتى العدو فى غيابه لينال منه ويأتى الرمز الثانى : الذئب (الخيانة - الظلم) إلى الغاب ليتم رسم الطرف الشرير (المال والخيانة والسلطة) المضاد تقول آمال عن مراد :

- « ذئب » بشكل آدم للصيد « فى الغاب أتى »
(ص ٤٣)

والذئب هو العدو أو الغريب لا أمان له لأنه فى علاقة ضدية مع الأسد ، اللباة الحريم مجازيا ثم واقعيا : يقول على بك لقائد الأسطول الروسى :

- لا أستعين على الأهل الغريب ولا أوصى « الذئاب » على غابى وأشبالى
(ص ٧٣)

ويلاحظ هنا أن التوازى المجازى الرمزى مع الواقع الاجتماعى داخل النص

بوضوح فى صور شعرية مرت فى القول : الشام هى الغاب ، الدار غابة الأسل ، ثم فى المقارنة الصريحة بين العالمين (الحقيقى ، والمجازى الرمزى) فى : الأمثلة الثلاثة السابقة :

سهرت على ذكرى الأمير وعهده ، ذئب بشكل آدم ، لا أستعين على الأهل الغريب – التى تقف فى مقارنة مع « للصيد فى الغاب أتى » سهر اللباة على حريم الغاب ، أرمى الذئاب على غابى وأشبالى ، ونلاحظ أن الصور الشعرية الثلاث بالترتيب جاءت لتؤكد فكرة سابقة فى النظر الأول من البيت ثم تضعها فى صياغة رمزية مجازية مجازية تكشف عن المساوقة التى أشرنا إليها عند الحديث عن عمل شوقى لتشكيلات مجازية رمزية تتوازى مع الواقع المطروح فى النص كاشفا عن العلاقات النفسية والاجتماعية ، بمستوى رمزى ، تتجلى فيه طبيعة الصراع .

فالصورة الشعرية الأسد ، تتوازى مع الشخصية الرئيسية فى النص على بك الكبير ، كما تتوازى مع دلالات الكرم ، الشجاعة ، الشهامة ، القوة ، الأصالة ، لذلك أفردنا لها مدخلنا الجمالى ، ودرسناها كصورة مفتاح للنص .

وتتجسد الصور الشعرية فى صورة الوحش التى أتت مرة واحدة طوال المسرحية ، على لسان شمس تصف الجندى المتبجح تقول لضاهر عن الجندى الذى ألمع إلى الاعتداء عليها :

– مر ، لايد الوحش نحوى يده

(ص ٧٥)

ثم تأتى صور شعرية مرتبطة بالعالم (الغابى) ، تحمل الانقسام الثنائى المضاد للصراع ، بين قطبى الشر والخير : فتجد صور : البومة والنمر والضبع فى القطب الأول وصور الفرخ ، الشاة ، الظبى ، العقاب فى القطب الثانى :

تقول آمال لأم محمود الماشطة :

– دعينى مرأة السوء دعينى بومة الشر

(ص ١١)

يقول الخادم عن المملوك السارق :

– ثم رمانى بيد كأنها كف النمر

(ص ٨٢)

وتقول أم محمود لمصطفى عن آمال :

- يا سيدى النخاس هذه ضبع فارجع بها لا تشرها ولا تبع
إلا إذا ساومنا فيها سبع

(ص ١١)

ويقول الجندى عن جيش على بك المهزوم :

- وعلى وجيشه شبعت منها الضبع

(ص ٨٩)

لكن تستخدم صورة العقاب والفرخ والظبى فى توظيفه وصفية :

مراد عن على بك لآمال :

مراد - وطار عن الوادى

آمال :

- وماذا يعيبه ألم تخلق العقبان للطيران

(ص ٤١)

والطفل البرئ مراد :

آمال :

- ركب الآفاق فرخا ماله من جناح الأب والأم سند

وآمال :

- مهاة فداها الغيد من شركسية لها سيرة عند الملوك تدار

(ص ٢٣)

وحصان عثمان :

- فوق حصان كالغزال رقة وكالحمل

(ص ٨٢)

فآمال مهاة وحصان عثمان رشيق كالغزال ، وفى سياقات الوداعة والخفة نجد صورة الشاة بدلالة الضعف والرخص :

تقول آمال للجلاب مصطفى :

- أبى، أبى، أنت تمضى بى وتحملنى كالشاة هذا لعمرى أعظم العار

(ص ٢٠)

وتأتى الصور الشعرية السابقة المهاة ، الغزال ، الحمل ، الشاة ، الفرخ ، العقاب فى تضاد مع الصور الشعرية للضبع والنمر والبومة والذئب ، فى الوقت الذى تتوازى فيه الصورة الشعرية للذئب مع الصورة الشعرية للحنش (الأفعى - الحية - الحل - الثعبان - الأرقم) :

يقول مصطفى عن مراد العاق :

- ذاك ذئب لم أبعه حنش غيرى باعه
(ص ٢٢)

كما ترتبط الصورة الشعرية للناب والظفر بالصورة الشعرية لناب الحية دلالة على وسيلة الأذى أو سلاح الوحشية مع ملاحظة دور الاستعارة التصريحية فى تطابق طرفى الصورة فى الصورة الأولى :

على - لاتحو دارك أرقما حتى تحطم نابه
(ص ١٠٣)

على :

- ولكن أعارته الخبيثة نابها وما فى دارها من نقيع لعاب
(ص ١٠٥)

كما تتوازى الحية والعقرب والمرأة فى دلالة التسمم والغدر السريع القاتل فى سياقات المسرحية :

يقول ضاهر عن شمس الزائرة :

- ترى « امرأة هى أم حية تريد صديقى « أم عقرب »
(ص ٥٦)

والصورة الشعرية للأفعى ، تسير بالدلالة نفسها طوال مسرحية على بك الكبير وفيما يسبقها ويلحقها من مآسى شعرية لشوقى : ومعظم صور الأفعى الشعرية تأتى فى شكل التشبيه والتمثيل والمقارنة بين حالتين تقرب للمتلقى أثر المشبه عن طريق أثر المشبه به كما أنها تنصرف إلى مراد وأبى الدهب وعلاقتهما بعلى بك ، يقول على بك عن مراد :

- لقد جئت يابن ليس لى فكأنما أتيت بأفعى من سحيق تلال
(ص ٣٦)

ويقول مصطفى عن مراد :

- أرى شبح الجريمة حام حولى كما « ناش الغريم الأفعوان »

(ص ٤١)

حتى أن الحمار الرفيع :

عثمان - « كالأفعوان فى الشعاب والشهاب فى القلل » .

(ص ٨٣)

والرمح :

- « مثل الأفعوان الموائب »

(ص ١١٠)

وشعر شمس الساحر :

خادم لضاهر :

- عمى لك ، يا عمر ما ذى غدا ثـر « لكنها أفعـوان قبـع »

(ص ٥٧)

ثم تأتى الاستعارة التمثيلية والتصريحية لتتخذ من الصورة الشعرية للأفعى وسيلتها فى التأثير والاقناع والمقارنة والتطابق الضرورى :

على عن مساعدة الروس :

- الموت فى ثمر ترقى لتجنبه فى سلم من ثعابين واصلال

(ص ٧٣)

على عن مراد وأبى الدهب :

- فلدغت من صلين منهم عقنى هذا ، وذاك أضاع حق ذمامى

(ص ١٠٢)

ويعلق أحد الحاضرين عن علاقة على بمماليكه الخائنين :

- إن الأراقم لا يطاق لقاؤها وتنال من خلف بأطراف اليد

(ص ١٠٣)

- لا تحو دارك أرقما حتى تحطم نابه

(ص ١٠٣)

لأن الأفاعى تجرح وتسمم الجرح فلا مناص من الموت إذا هى لدغت :

على لحظة الموت عن مراد وأبى الدهب :

وهكـذا تجـرح الأفـاعى وتفـرغ السـم فى الجـراح

(ص ١٠٤)

وتلتقى الصور الشعرية السابقة فى حقل دلالى واحد (الشر) فى تضاد مع المحور الأول التابع للصورة المفتاح (الخير) كاشفة عن ثنائية الصراع حيث نرى الصراع بين متضادين ثنائيين ، وهذا واضح فى علاقة صور المحورين ، وتتضح الثنائية أيضا فى انقسام الشخصيات إلى فريقين متحاربين كما أوضحنا ، وكان الرابط بين طرفى الصراع صورة الناب والظفر ، ثم صورة الوحش ، وكشفت الصورة الشعرية الدالة على (الأفعى / السم) الترابط بين جو القصور والساسة وبين الشر والخديعة وتسمم العلاقات ، الذى وضع منذ بداية مسرح شوقى فى مصرع كليوباترا ثم فى قمبيز .

■ ■ ■

الصورة الشعرية تشكل المصير ورؤية الشخصية

أما الصور الشعرية المرتبطة بعناصر فلكية ، الشمس ، القمر ، النجم ، الكوكب ، الشعاع ، السنا .. الخ فأهميتها تعود إلى صلة الدورات الفلكية بحظ الإنسان وقدره ، عند إنسان المرحلة التاريخية التى يعالجها النص ، وعند مبدع النص .

تستخدم الشخصية صورا شعرية تكون العناصر الفلكية إحدى مكوناتها ، لتدلل على تكوينها الفكرى والنفسى والاجتماعى ، ولتعكس الصلة الكونية بين الإنسان والفلك يقول على بك لآمال لحظة اعتزامه الهجرة إلى الشام :

- أسير أجل، أمضى نعم، فعسى السرى تروح (بنجمى) أو تجى (بهلالى)

(ص ٣٧)

والجندى يصف هزيمة جيش على بك فى الفصل الثالث :

- هزم الجيش صبح أمس ولكن عـاد (نجم) العدو ظهـرا«فهالا»

(ص ٨٦)

وقد وردت الصور الشعرية المرتبطة بالنجم مرتين فى لحظات مصرية ، ترتبط الشخصية فيها مع مصيرها (النصر أو الهزيمة) مشيرة بالصورة الشعرية إلى هذا المصير المتوقع أو المأمول ، فعلى بك الكبير يتمنى أن تحرك رحلته ليلا (النجم ، الهلال) ويعبر عن الهزيمة برواح النجم والجندى يعبر عن هزيمة جيش على بك بأن نجم العدو مال ، وتعود الرابطة الدلالية بين المصير والنجم لتربط بين نجم محدد ومصير الإنسان ، وتقسيم النجوم إلى نجم سعد ، ونجم نحس ، وتجعل للإنسان علاقة كونية بالنجم .

وتأتى الصورة الشعرية القمر للوصف والمقارنة بإحدى حالات القمر :

أم محمود لآمال عن مراد :

- وعاشق عالى السناء كالقمر

(ص ١٦)

زكية لآمال عن مراد :

- ذاك الخفيف كالفتاة والوضيئ كالقمر

(ص ١٧)

ويصف على بك لآمال علو المنزلة :

- وللرفعة والمجد سفار القمر السارى

(ص ٢٨)

والصورة الشعرية للشعاع مستمرة وتأتى مرتين فى المسرحية كلها لوصف أثر الجمال والذهب على العين والنفس البشرية فى آن :

شمس :

- فلا خير فى دار إذا لم يطف بها نسيم شباب أو شعاع جمال

(ص ١٤)

ومحمد أبو الدهب يسكب الدنانير الذهبية لرشوة القوم مشبها الدنانير بالشعاع المنسكب :

- خذوا املأوا أيديكم من الشعاع المنسكب

(٨٨ ، ٩٠)

وآخر هذه الصور الشعرية الفلكية « الشمس » : والمقارنة هى الدلالة

الواضحة من استخدام الشمس كصورة شعرية :

أم محمود تصف شمس :

- فهذى كاسمها شمس ولكن حسنها أحسن

(ص ٢٣)

وتقول عن القينات الثلاث :

- بل ، قل :

- ثلاث شموس تنزلت فى نهار

(ص ٢٣)

ويصف على بك حلى آمال :

- وحليها حلول الشمس فى أرجاء آذار

(ص ٢٨)

ويتحول على بك إلى « شمس » وآمال إلى بدر فى أغنية عشاق عند زواجهما :

- غدا يبتهج العصر وتمسى فرحا مصر

وتجلى الشمس والبدر ويزهو بهما القصر

(ص ٢٩)

وقميص آمال يشتهيه النهار ، أكثر من رغبتها فى ضوء الشمس :

تقول أم محمود عن آمال الجميلة المشرقة :

- إذا برزت ود النهار قميصها يغير به شمس الضحى فتغار

(ص ٢٣)

والصور الشعرية الفلكية تقوم بعدة وظائف درامية أولاها : وظيفة خاصة تعكس رؤية الشخصية إلى العالم ... كما رأينا فى رؤية على بك الكبير ورؤية الجندى حينما ربطا بين المصير والنجم ، معنى ذلك أن للشخصيتين وعيا خاصا بالكون يعكس هذه العلاقة الرابطة بين الإنسان والفلك فى رؤية مرحلة ترتفع بالصراع إلى أسباب كونية تحسم النهاية (المحتومة سلفا) بحكم القدر ، لكنها صورتان شعريتان تعكسان قلق الإنسان من هذا الكون الضخم ومن هذا النجم اللانهائى العمر ، فالصورة الشعرية هنا تعكس رؤية العالم عند الشخصية والمبدع فى آن . وتعكس لنا كيفية فهم الصراع عند الشخصية وطريقتها فى التعامل معه ، وتفصح عن قدرة

الغيب (النجم) على التدخل فى الصراع والإشارة إليه .

أما بقية الصور الفلكية (الشمس ، القمر ، الشعاع) فمرتبطة جوهريا بالوصف بصرف النظر عن نوعها البلاغى ، و « يمكن أن تكون وظيفة الصورة – أساسا – وصفية ، وسوف تتوقف عدم فعاليتها على بساطة أو اتقان الصورة[١٣] ثم إن صور علو السناء ، والوضاءة والمجد تشبه بالقمر ، والجمال والدنانير شعاع ، كذلك هى كالشمس وهن شموس ، وحليها حلول الشمس ، وعلى بك شمس ، وثوب آمال تغار منه الشمس ، وشوقى – هنا – يبدأ بالصورة الشعرية فى علاقة المقارنة بالأداة أو بغيرها ثم يصعد بها إلى سبيل الاستعارة التصريحية ثم ينتهى إلى الاستعارة المكنية على الترتيب السابق ، فعلى سبيل المثال صورة الشمس الشعرية تتدرج كالآتى :

– فهذى كاسمها شمس ، وحليها حلول الشمس ، تجلس الشمس .

– إذا برزت ود النهار قميصها يغير به شمس الضحى فتغار .

أى أن شوقى يحرص أساسا على سمتين فى وظيفة الصورة الشعرية هما :

– الوصف .

– المقارنة (وبالتمثيل) .

وهو يتجه فى التركيب والصياغة من البساطة إلى التعقيد ، ومن المباشرة إلى الإيحاء المركب ، فيبدأ باستخدام صورة الشىء الشعرية ووضعها أمام المشبه مباشرة (تشبيه الأداة ، البليغ) ثم التصريحية (ثلاث شموس) ، ثم التعبير الاستعارى الكنائى (يغير به شمس الضحى) .

والأمثلة السابقة من صور الغابة ، والفلك ، ترتبط بوظيفتين عامتين على مستوى مآسى شوقى الشعرية ، الأولى : ربط عناصر شعرية درامية تمثل شرائح لرؤية المبدع من خلال أعماله كلها ، الثانية : الافصاح عن مصادر الصورة الشعرية وكيفية تركيبها وصياغتها كما أشرنا دون الدخول إلى التصنيف الحسى لمصادر الصورة من هى لمسية أو شمية أو بصرية .. الخ إنما المهم هو الالماع إلى علاقة التجسيد البصرى الغالبة على صور شوقى الشعرية والتى تعود فى جوهرها إلى التراث الشعرى العربى الذى يفضل أن يقلب السمع بصرا .

وتلاحظ وجود التوازيات والمتضادات بين الصور الشعرية فى كل مآسى شوقى

الشعرية لكن مع ملاحظة كثرتها فى مسرحية دون الأخرى ، كما تجد مثلا فى صورة الشمس المتكررة كثيرا وبشكل واضح فى قمبيز ومصرع كليوباترا لارتباطها بعقائد الشخصيات الفرعونية فى حين تقل فى على بك الكبير للسبب نفسه ، وبالمثل تكثر صور الأفعى فى مصرع كليوباترا بينما تقل جدا فى مجنون ليلى وهكذا .

الصورة الشعرية ترسم الشخصية

وللصورة الشعرية وظيفة هامة فى علاقتها بالموقف ، فهناك مواقف لا تجد فيها وظيفة للصورة الشعرية ومواقف تقوم على الصورة الشعرية ، نجد الصورة الشعرية جوهرا للتعبير والتصوير الوصفى والتمثيل حيث يبرز التعبير فى المناجاة التى أتت على لسان مصطفى الجلاب (ص ١٣ ، ٢٠) ، وآمال (١٤ ، ٣١ ، ٤٦ ، ٩٩ ، ١٠٥ ، ١٠٦) وعلى بك (ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ومناجاة رزق الله الوكيل (ص ٣٥) ، ومراد (ص ٤٥ ، ٤٦) ومناجاة ضاهر العمر (ص ٥٦) .

وهناك مواقف الغناء على لسان عشاق (ص ٩ ، ١٠ ، ٣٨ ، ٣٩) .

وبعض مواقف الحوار ترتفع نتيجة لحدة الموقف ليجد المتحدث الصورة الشعرية أداة للتوصيل وعلى سبيل المثال : وصف شمس لآمال (ص ٩٥) ، وحوار على بك مع القائد الروسى (ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢) وحوار مصطفى وآمال (ص ٤٣ ، ٤٤) ولحظات الوصف والتهويل تصور شعريا ، فى وصف الماشطة للقيان (ص ٧) ، والتعبير عن الرغبة الملحة (ص ١٤) ، ثم وصف الجنود للمظاهر الطبيعية الرعد والبرق (ص ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤) ثم وصف الخادم للخادمة شمس (ص ٥٧) .

وتلاحظ أنها مواقف (ذاتية) غنائية ، أو مواقف درامية يحاول كل طرف فيها أن يشحذ فكره وانفعاله فى لحظة مصيرية ، كما يلاحظ أن الصورة الشعرية زاد ورودها بعد قرار على بك بالهرب إلى الشام ولحظات موته وظنونه .

وللصورة الشعرية وظيفة هامة تتعلق برسم الشخصية والدلالة على طريقة

تفكيرها ورصيدها النفسى والاجتماعى والفكرى والجمالى ولنأخذ مثالا على ذلك على بك الكبير فى مقابل آمال أو مصطفى الجلاب لأنها شخصيات متمايزة بكثرة القول والحوار والمناجاة داخل المسرحية ، ومن خلال الصورة الشعرية نجد على بك الكبير شخصية متزنة منطقية التفكير ، هادئة فى الإطار العام لشخصيتها يقول على بك :

- ونبنى فركن للثقافة والحجا يشاد وركن للصلاة يقام

(ص ٣٠)

ونلاحظ أعتماد تفكيره على ثنائية منطقية ، حيث يجعل ركنا للفكر وركنا للعبادة ، وتبدو الثنائية نفسها فى حديثه عن تناقض الحياة ، وما أصابه بسبب عقوق مماليكه خاصة : أبو الذهب ، مراد ، يقول على بك :

- يطاردنى فى الأرض من دب فى يدى وربى فى حجرى وشب ببابى ..
- ومن عشت أبنيه وأعمر ركنه فصير هدمى شغله وخرابى

(ص ٣٣)

- فما الدهر إلا حالة ثم ضدها ..

فنجد المقابلات المنطقية الثنائية بين المطاردة وبين دبيب وتربية الولد فى نعمة المتبنى ، ثم بين أبنيه (أعمر ركنه) وبين هدمى شغله ، والصور كما نلاحظها استعارية لكن بطريقة منطقية شكلية تراعى مقابلة فعل المطاردة مع فعل الاحتضان ثم فعل البناء مع فعل الهدم مع مجموعة من التأكيدات الدلالية (دب فى يدى ، ربى فى حجرى ، شب ببابى) لدلالة الاحتضان ثم (هدمى ، شغله ، خرابى) لدلالة الهدم ، وهى طريقة الترشيح البلاغى القائمة على الثنائية نفسها ، أقصد دلالة مركزية ثم مجموعة دلالات لاحقة لها تؤكدها أو تزينها أحيانا .

هذا فى التركيب العادى لعلى بك الكبير القائد المسلم المؤمن ، المؤتمن لاتباعه ، وحينما تتغير هذه المسلمات عنده ، يستدرك الأمر ، ويتحول إلى رجل أكثر انفعالية لاحتياجه الإنسانى إلى التلاحم والتآذر ومن ثم تحوله الصورة الشعرية إلى عالم جديد تستعير منه مايؤكد تحوله الإنسانى ، الفكرى والعاطفى ، أى تحول توجهاته إلى أمل جديد فى الخلاص ، لذلك دلت الصورة الشعرية على هذا التلاحم والتآذر ، فى صور ، أسد ضراغم الفهمو حولى لنصرة غابى ثم ويشتد (بهم)

ظفرى ونابى (ص ٣٣) وهنا تفقد الصورة الشعرية شكليتها المنطقية وتكتسب تلاحما وجسارة فى فك العلاقات اللغوية بعلاقات تحطم كل اعتيادية الاستعمال إلى خصوصية الدلالة على الواقع النفسى والاجتماعى المتحول إليه على بك الكبير وهو موقف مختلف عما سبقه ، دل عليه التشكيل الاستعارى لكونه جوهر تشكيل اللحظة ، ونرى بهذه الأمثلة حالتين ، عالمين ، منطقين ، مختلفين سيتكرران بالتبادل وفق حالة على بك ووفق الموقف الدرامى والظروف الموضوعية المؤثرة فيه ، ففى اللحظة التالية ، نجد العالمين فى مونولوج واحد (ص ٣٦ ، ٣٧ ويرتبط المنطق اللغوى بالحالتين ، فعند استدعاء الماضى ، خاصة حديثه عن مراد وأبى الدهب نلمح المنطق الأول الهادئ وعند استشراف المستقبل ، أو تصوير الأصل ، الرجاء ، التمنى ، يحل المنطق الثانى المتجاوز للعالم الأول ، فمنذ أول مونولوج « وداع القصر »نسمع على بك يقول :

- سلام على قصر الامارة والغنى وايوان سلطانى ودست جلالى

(ص ٣٥ .. الخ)

فنجد النصف الأول ينتمى للمنطق اللغوى الأول (الهادئ المنطقى) :

- فخالفنى من كان عند إشارتى يصول بجاهى أو يعيش بمالى
وعق الذى ربيت فى حجر نعمتى ووطأت أكنا فى لـه وظلالى

(ص ٣٦)

فلو لاحظنا خالفنى عند اشارتى ، عق ربيت وغيرها نجد الثنائية نفسها لكن فى النصف الثانى من المونولوج نفسه تتحول الصور إلى عالم آخر جديد :

أسير أجل ، أمضى نعم فعسى السرى تـروح بنجمى أو تجى بهـلالى

- أعود إليها فى المواكب ظافرا وفـرقى بالنصـر المؤزر حالى

(ص ٣٧)

لارتباطها بالمصير ، فنجد المنطق المتجاوز غالبا فى اللغة ، السرى تروح بنجمى ، تجئ بهلالى ، فرقى بالنصر حالى ، حتى أننا نستعيد قوله السابق :

- يزيد بهم جيش وتقوى عشيرتى ويشتد ظفرى فى القتال ونابى

(ص ٣٣)

وعند استرجاعه لماضيه مع شمس (ص ٥٨ ، ٦٠) يعود للمنطق الأول ،

ويستمر حتى تحدث حركة درامية جديدة فى حواره مع القائد الروسى واحتداده عليه ، يقول القائد :

- إذن فتلك سفين القيصر أضطجعت على فراسخ من عكا وأميال
(ص ٧٢)

فيرد على بالصورة الشعرية فى قول المونولوج :

- أجل سموت لملك النيل أطلبه بهمتى وبـاقـدامى وأفعـالى
لا أستعين على الأهل الغريب ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى
(ص ٧٣)

حيث تصبح الصورة الشعرية جوهرا لتصوير الموقف كما فى (سموت لملك النيل ، ولا أرمى الذئاب على غابى وأشبالى .. الخ) ويلاحظ أن التصوير الاستعارى توازى مع خروج على بك إلى حالة نفسية مناقضة لما سبقها ، مع ملاحظة أن الصورة فى هذا السياق قد أتت فى بعض المواضع مؤكدة مصاحبة ، (أنظر ص ٧٢ ، ٢٨) فى حين كان المونولوج (٧٤ - ٧٦) .

- أنا صخرة الوادى يراوح عاصف ركنى ويبكر عاصف فيغادى
(ص ٧٤) .. الخ

ذا نسيج غلب عليه الاستعارة ، كما فى المشهد الأخير حتى نهاية المسرحية ص ١٠٠ إلى ١٠٨ على سبيل المثال نجد صور :

- أحتال والأحداث تفسد حيلتى وأروم والأيـام دون مـرامى
(ص ١٠٠)

- فلدغت من صلين منهم عقنى هذا وذاك أضاع حق ذمامى
(ص ١٠٣)

- قلما قام من الجرح الأسد
(ص ١٠٣)

- وهكـذا تجرح الأفـاعى وتفـرغ السم فى الجـراح
(ص ١٠٤)

إلى آخر التعبيرات الاستعارية .

فى حين يحل الطباق دائما ، محل الصورة الشعرية ، مما يعكس ثنائية فى تركيب

على بك ، ثنائية ضدية ، لاوسط فيها ، والأمر نفسه نجده فى غلبة المباشرة فى حوارات مراد (١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٠ ، ١١١) كذلك مع مصطفى الجلاب ، ومحمد أبو الدهب ، وأعتقد أن لذلك تفسيرين ، أولهما : التركيب المنطقى لنفس هذه الشخصيات (شخصيات غير انفعالية) ثانيهما : سطوة شوقى وسيطرته على الشخصيات حتى تحولت إلى شخصيات مسطحة باشرت فى غالبية حواراتها ، حتى أن استخدامها للصورة الشعرية لا يبدو إلا فى لحظة الغزل أو التودد لتغير موقع اللحظة الدرامية .

وتبدو وظيفة الصورة الشعرية مهمة فى الكشف عن اللحظات الانفعالية ، وعن كيفية تعامل اللحظة والشخصية داخل السياق الدرامى ، حيث ندرك الفارق بين اللحظات بظهور الصورة الشعرية أو عدم ظهورها ، لذلك تدرك مستويين للغة فى استخدام على بك الكبير ، تسيطر المباشرة والمنطقية والاتزان على معظمها ، بينما نجد الصورة الشعرية تؤدى وظيفتها الدرامية مستخدمة الاستعارة فى مواقف محددة لا تبرحها إلى غيرها ، تركزت فى تحولها إلى أداة جوهرية لتشكيل على بك للموقف ، كما فى لحظة الخروج هربا من مصر (ص ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥) ثم فى أرتباطها بالمصير (ص ٣٧) ، وفى تصوير أحاسيس الغربة بالسؤال عن الوطن (ص ٥٨) ، ثم فى الموقفين الأساسيين : الحوار مع قائد الأسطول الروسى وتحوير هذه الحالة (ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) ، ثم الموقف الأخير فى ختام المسرحية ، الانكسار والتألم (ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢) ، (١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٨) ثم تقوم بدور المصاحبة والتوكيد فى مواضع أقل مساعدة وشارحة لفكرة سابقة ملخصة للموقف فى أن :

- فـللمغـنم والـصيـد خفوف الأسد الضارى
ولـلـرفـعـة والمـجـد سفـار القمـر السـارى
(ص ٢٨)

- لقد جئت بابن ليس لى فكأنما أتيت بأفعى من سحيق تلال
(ص ٣٦)

وندرك أن الموقف الغنائى أساس جعل الصورة جوهرا لتشكيل الموقف الدرامى ، فى وقت تسيطر المباشرة والتعبيرات العادية ، على مجمل تشكيلات على

بك الكبير ، لكنه يلاحظ ، أن لغة على بك قبل قرار الهرب إلى الشام كانت تتحرك خلال المنطقية ، وبعد القرار وبعد الغربة تجاوزت اللغة ، وتحولت إلى علاقات لغوية مستحدثة توازت مع الحالة الجديدة وصورتها فى آن حتى أننا نستطيع أن نقول أن صور على بك تستخدم وضعين للغة وضع عادى ووضع استعارى ، بينهما انفصال واضح ، وحينما يأتيان فى موقف مشترك تحس أبياتا مناقضة لأخرى فى استعمال الصورة الشعرية .

وتفصح صور على بك الكبير عن سيطرة الصور الغابية على صوره ، بالإضافة إلى تمحور الصور حول الصورة الأسد وما تطلبه ، ومالابد أن نقيم معه علاقة دلالية أو نفسية ، أو اجتماعية .

وترسم الصورة الشعرية الملامح النفسية والاجتماعية لآمال زوج على بك ، بالطريقة التى رسم بها على بك ، ومراد ، ومصطفى الجلاب ، حيث نرى المباشر ، فى التعبير متوازية مع استخدام الصورة الشعرية ، التى تظهر جوهرا للتعبير والتصوير فى مواقف غنائية فى الأساس (المواجهة (ص ٤٢) ، الافضاء (ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩) ، (الرثاء ص ٩٩ ، ١٠٠) وفى مواقف أخرى ، نرى المباشرة ، (ص ١٩) ، ثم (٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٠) وفى موقف واحد بعينه ندرك أهمية المباشرة ، عند تقريرها لحالة المرأة المجروحة بيد المماليك ظلما :

آمال - ماذا دهى يا خاله أنت بشر حاله
ذا الدم من أساله

(ص ٣٨)

وإلى جانب المباشرة نلمح وجها آخر للتقريرية جيدة الصياغة ، فى عبارات الحكمة التى تعلق بها آمال على المواقف : (ص ١٣ ، ١٩ ، ٤٣ ، ١١٣) ويلاحظ أن صياغة الحكمة تأتى فى نهاية الفصل خاتمة له .

من هذه المقدمات ، ندرك التركيب العقلى الهادئ للشخصية النسائية كعادة شوقى فى رسم الشخصية دراميا ، لأنه يجعلها مرادفة لجانب الثبات (الأرض / الوطن / القيم الاجتماعية) مما جعل المباشرة والحكمة التقريرية غالبة على مواقف آمال ، إلى جانب استخدام الصورة الشعرية فى لحظات الإثارة الدرامية

(الرثاء ، الإفضاء ، المونولوج ، الحب) ونرجع - فى على بك الكبير خاصة - غلبة المنطق على لغة الشخصيات إلى التسلط الإنشائى لشوقى ، مما يشى بقيام الصنعة اللغوية بدورها فى جعل النص ، المسرحى ، فعلا خاضعا للتوجيه ، من قبل المبدع ، ويجعل الصورة الشعرية فى علاقة حميمة بالموقف خاصة إذا كان غنائيا ، وهو الأساس هنا .

والعناصر المشكلة لصور آمال الشعرية هى العناصر المشكلة لصور على بك الكبير ، (الغابة ، وجزئيات الواقع المحيط) ونلاحظ هنا أنه على الرغم من استخدام صورة شعرية كمفتاح واحد لعلى بك ولعنترة ، فإن استخدام الصورة يفرق بين عالمى الشخصيتين ، مميزا عنترة ، واضعا على بك كشخصية نمطية تتشابه مع بقية الشخصيات المنطقية بينما رأينا عنترة شخصية متفردة تتعامل مع الواقع تعاملا شعريا ، وارتباط آمال بصور شعرية محددة ، يقربها من شخصيات أخرى على مستوى الموقف من القضية الرئيسية للنص ، فهى ، مهاة (ص ٣٣) وغزال (ص ٤١) على لسان مراد المحب ، وهى بذلك تشبه (ليلى وعبلة) وهى أحلى من النهار المشمس (ص ٢٣) ، ودمعها لآل (ص ٣٥) وحلولها حول الشمس (ص ٣٨) ، وهى شمس (ص ٣٨) (مما يقربها من كليوباترا فى جانبها الملكى الجليل ، ومن نتيتاس فى عزتها بأطها ، ومن ليلى وعبلة) ثم هى بالقياس إلى الرجل (الأسد # الذئب) لباة (ص ٤٤ - ٤٨) تسهر على العرين (ص ٦٠) ، والعرين بيتها (ص ٤٣ ، ٤٤) وهى فى هذا الوصف تشبه (كليوباترا) ، ونتيتاس ، وعبلة) ثم هى فى لحظة توهم من على بك الكبير خائنة (مؤقتا) أفعى تعير نابها (ص ١٠٥) ، مما يقربها من (كليوباترا ، نتيتاس) .

وبذلك ندرك من خلال الصورة الشعرية واستخدامها أن الصورة الشعرية تقنية وأداة جوهرية فى رسم الشخصية عند شوقى ، وفى رصد التشابه بين شخصيات شوقى الذى أشرنا إليها فى بداية البحث ، ويعكس فى اللحظة نفسها محدودية العناصر المشكلة للرؤية الشعرية عند شوقى كاشفا عن الارتباط الحقيقى والأساسى بين العناصر الأساسية المشكلة لمسرح شوقى الشعرى .

كما تشير فى النهاية إلى التوازى الرمزى القائم بين (العلاقات اللغوية فى صور الشمس والغزالة - والقمر أحيانا -) وبين الأصول الأسطورية ، والتى تمخض

عنها تداخل دلالى بين الشمس والغزالة والقمر والمرأة والإلاهة ، كذلك الأصول الأسطورية والدينية للصورة الأفعى ، وتوازى كل هذه العناصر المشكلة مع شخصية ما ، أو سلوك ما أوصفه إنسانية ما .

وهذا كله يؤكد دائما المنحى التراثى ، السلفى ، المحافظ فى رؤية شوقى وفى عناصرها المشكلة .

تفسير الصراع وصناعة المصير :

رأينا أن الصراع فى المسرحية هو البؤرة الدرامية ، المحركة للأحداث ، المشكلة لصفات الشخصيات من خلال (الفعل ورد الفعل) الدراميين ومن الصراع البؤرة تتمحور أطراف الصراع فى النص المسرحى وتأخذ موقفا - ما - من المشكلة العامة التى تفجر لحظة الصراع من بداية النص إلى آخره .

وينتهى الصراع ، بحسم المشكلة المثارة ، بعد أن نرسم الشخصيات نفسيا واجتماعيا ، وبعد أن تكتمل رؤية المبدع المتوزعة خلال عناصر إبداعه ، تقنيا ولغويا ودراميا ، ويتضح من بانوراما هذه العلاقات كلها ، (المصير) الذى فرضته علاقة الشخصية - بمكوناتها النفسية والاجتماعية - بالصراع وهنا يتبدى السر وراء صناعة مصير الشخصية المتفاوتة من شخصية لأخرى ، فمنها من يصنع مصير نفسه ، ومنها من يستسلم للأحداث ، ويخضع للسنن والمواصفات ويقبل المصير الجاهز السابق ، وقد تتطور الشخصية وفق المكونات نفسها ، بتطور الصراع ، فتخضع أولا ثم تثور وتبادر ، أو العكس ، وقد نجد الشخصية صانعة المصير واضحة التوجه منذ بداية النص حتى منتهاه أو العكس أيضا لتحمل رؤية المبدع أو لتحمل مشكلة النص الأساسية .

ورأينا أن اللغة - بمجازها - وسيلة تصوير هذا كله ، تبدأ بها وتنتهى إليها لتكشف خلال ذلك ، عن وظيفة الصورة الشعرية فى النص .

وفى مسرحية « على بك الكبير » يقوم الصراع بين قيمتين أساسيتين : (المال ، الوفاء) فى ثنائية ضدية تعكس التضاد والتناقض بين القيمتين ، وتأخذ هذه الثنائية الضدية ، تجلبات متعددة تنتمى إلى أحد محورى التضاد ، حيث نجد التضاد قائما بين ثنائيات :

المال # ، الفقر ، العبودية # ، الحرية ، التحلل # ، القيمة ، الحب # ، الخيانة ، الشر # ، الخير ، ليمثل المال ، والسلطان ، والخيانة محور الشر والباقى محور الخير .

أن الحياة عند شوقى :

على بك :

- فما الدهر إلا حالة ثم ضدها وإلا ليـال بعـدهن ليـال

(ص ٣٧)

وإذا ضممنا الثنائيات كلها فى محورين أساسيين نجد : المال ، القوة ، العقوق ، التحلل ، العبودية ، الخيانة (الشر) تنتمى للمحور الأول المحرك للصراع ، بينما نجد : الفقر ، الضعف ، القيم ، البر ، الحرية ، الحب (الخير) تنتمى للمحور المعاكس الممثل للطرف الثابت ، المحافظ فى مواجهة المتغير ، الحادث ، ولأن الرؤية الشوقية أخلاقية ، حاولت أن تثبت عناصر المحور الثانى أنه يمثل قيم مجتمع فى مواجهة قيم مجتمع وافد عليه فى شكل (المماليك) أو الأتراك) ، لذلك تحاول هذه القيم أن تأخذ طابع العمومية ، والتجريد لارتباطها بفكر العصر ، وإنسان المرحلة التى أبدعت النص ، وأخرجت شوقى ، وأفرزت هذه القيم محاولة الحفاظ عليها وسيلة للحفاظ على كينونة مجتمع كامل .

وإذا ربطنا بين الوافد (المملوك أو الأتراك العثمانيين) وبين بؤرة قيمه لاحظنا الترابط بين (الثروة والوافد) من جهة ، وبين مطامعه فى الجاه أو السلطان أو المرأة وبين دوافعه النفسية والاجتماعية المسببة لسلوكه من جهة أخرى .

معنى ذلك أن المسافة بين « الصراع » وبين « المصير » ، تخلقها هذه المطامع والدوافع المصطدمة فى الوقت نفسه بمحور الثبات (القيم - الخير) فى الوقت الذى تبدو فيه إرادة قوية عليا فى مواجهة الطرفين ، تنصر طرفا على آخر (بصرف النظر عن موقفه من القيم - الخير) لحكمة أكبر (القدر) وتفسير مصير الشخصية - خلال الإرادات الثلاث : الخير - الشر - القوة العليا - يشرح المسافة التى أشرنا إليها بين الصراع والمصير ، كما يفسر النهاية المأساوية لبعض الشخصيات الخيرة ، أو التائبة المتعلقة عن ذنبها التى تشير إلى (الحكمة) من المصير ، أما إذا صنعت الشخصية مصيرها ، أو فرضت على الآخرين مصائر

محددة ، فيفسر – فى مسرح شوقى – بارتباط نتيجة هذه الصناعة ، بمشيئة أرادت ذلك – أيضا سلفا – مما يعطى فرصة للتعلل والاعتذار بعد وقوع المصير وهذا واقع فى المسرحية .

ويظهر « المال » عاملا مهما فى تشكيل الصراع الدرامى ، فى مقابل الطرف الثانى « الوفاء » فالمال فى مسرحية « على بك الكبير » أساسى « الرق » و « رجال الدولة » فى آن جاء على بك مملوكا ، كما يجئ مراد ، وأبو الدهب وهو الدافع وراء مجئ مصطفى الجانب بآمال وشمس وزكية لذلك يشكل المال أداة وهدفا كليهما جوهرى فى تشكيل الدولة تحت السيادة العثمانية ، المعتمدة على المماليك من كل جنس ولون كأدوات للسيطرة على البلاد الإسلامية ، فى الوقت الذى تترك المماليك يفسدون فى الأرض ، مقابل رشوة ، أو جزية ، ومن أجل ذلك يبدو الظلم فى المسرحية وجها جوهره الحصول على المال بأية وسيلة .

أما الشخصية الوحيدة التى رفضت الرق ، والبشر والشراء فى النفوس الآدمية فهى الشخصية الوحيدة الناجية فى المسرحية ، لأنها « رمز » للمحور الخير فى تشكيل الصراع (الوفاء ، الشرف ، الحب الشريف ، المحافظة على القيم الإنسانية) فى حين تنظم الشخصيات الأخرى الرئيسية كلها إلى المحور الأول فى تشكيل الصراع (المال ، الطمع ، الخيانة ، الظلم ، القتل ، الاعتداء على الحرمات ...) لذلك نجد شخصيات أبى الدهب ، مراد ، مصطفى اليسرجى ، أم محمود ، رزق الله الوكيل ، بشير ، عثمان ، الجاسوسين : سعيد وحسين ، ذات ارتباط وثيق بالمال من النشأة إلى المصير .

وشخضية على بك ، على الرغم من كونها شخصية ، تلقى المصير المأساوى نفسه ، وبالطريقة التى وصل بها إلى الحكم من قبل ، حين أعلن استقلاله عن تركيا ، لأنه قبل ذلك تعامل بالقانون نفسه وخضع له حتى وصل إلى السلطة ، فانتهى بمأساة ، ويبدأ دور المال منذ سؤال أم محمود المتعجب من رفض آمال لحياة الرق وإن أقترنت بالثراء .

أم محمود عن آمال :

– غبية ما عرفت ما المال ؟

(ص ١١)

لأن المال ينقل الإنسان من حالة إلى أخرى ، بل من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان أنه يثير الطمع والمشاحنة والظلم فى نفوس البشر كما يبدو فى قول مصطفى الجلاب :

- يا مال ما فيك من سحر ومن خطر لقد نزلت بنا عن رتبة البشر
(ص ١٣)

وخطره وسحره ، وقدرته على افقاد الإنسان آدميته ، ترجع إلى تحول الإنسان لعبد طيع للمال ولوسائله الدنية أو غير الأخلاقية :

آمال لمصطفى المسرحى مؤنبة له :

- قف أنت عبد المال يا أبنى تلقى البرئ لأجل المال فى النار
(ص ٢٠)

وهو مصدر الجرائم ، زواج الفتاة من الشيخ مثلا :

مراد لنفسه عن آمال :

- أتراها قد حازها لعلى جبر الجاه واحتواها المال ؟
(ص ١٧)

والقتل :

على بك لسعيد بعد محاولة سعيد قتل على بك :

- ومن بذل المال بى مغويا وكيف أتاك جواز السفر
(ص ٦٨)

والرشوة :

سعيد يشرح وسيلة دخوله إلى الشام بدون إذن دخول رسمى :

- بمال بذلت هنا أو هناك وبالمال يعطى الفتى ما يريد
(ص ٦٢)

والمال أداة للحرب :

القائد الروسى لعلى بك :

- فاركب أميرى فيها وأت مصر غدا فى الدارعين وفى الفولاذ والمال
(ص ٧٢)

وهو هدف للحرب :

ضدى لمحمد أبو الدهب واصفا فعل الجيش بالمعركة :

- فحملنا عليه حملة صدق وحوينا الرجال والأموالا

(ص ٨٦)

وتبلغ خطورة المال ذروتها ، فى بيع النفس ، من أجل الوصول إلى كراسى الحكم والإمارة ، يقول على بك عن نفسه معزيا آمال لحظة عرضها للبيع :

- أنا أيضا مررت بالسوق يا آما ل حالى يا بنت من مثل حالك

(ص ٢٥)

- وقد وقفنا بهذه السوق نبغى دولا من ورائها ومالك
وقديما كانت سبيل المعالى للماليك أو سبيل المهالك

(ص ٢٦)

وبعد الكفاح الذى يستخدم كافة الوسائل الشريفة وغيرها :

على بك عن مصر :

- ودخلته عبدا كيوسف مشترى فاعتضت تيجانا عن الأصفاد

(ص ٧٦)

أما آمال فهى ضد هذا المال بكل قيمه وتجلياته :

تقول لأبيها ولعلى بك :

- كيف تسمو إلى العلا أبنة باعها الأب
أبى شرف على فقر ولا فقر إلى الشرف

(ص ١٢)

- لا سيدى ، لا أبى ، لا تذكرا ثمنا فلست مخلوقة للبائع الشارى

(ص ٢٠)

لهذا نلاحظ أن كل الشخصيات التى جعلت المال هدفها ، أو وسيلتها ، إنتهت نهاية مأساوية واستثنتى شوقى « آمال » من هذا المصير ، لنبلها ، ووفائها ، ويلاحظ أن الظلم المنتشر خلال المسرحية ، مظهر ، لباطن جوهره الحصول على المال ، قصة المرأة لآمال بعد سفر البك شاكية ظلم المماليك :

- آمال - ذا الدم من أسأله ؟

المرأة :

- جنـود وراء كبـير لهم من الدين قد جردوا والخلق
أتـوا دارنـا فمضى نصفهم أزال العفاف ونصف سرق
ومـال عـلى أذنى بعضهم بسكينـة طـمعـا فى الحلق

(ص ٣٨)

وقصة الفتاة الأخرى :

الفتاة - الآن سيدتى
يذبحون أخوتى فى ساحة الرميلة ..
آمال - تذكرى قولى لى الحق أصدقى
الفتاة - قد سرق الأخوة جحش الكتخدا

(ص ٣٩)

ويكشف ذلك كله فى قول الخادم لزميله عن حكام المماليك :

- وقف الحاكم من كل رخيص وثمين
مثل ماقد وقف الدائن من مال المدين
- وشريك الشعب فى يديه والجبين
وشريكا فى الأوانى وشريكا فى الصحون

الآخر :

- يـا شـيـخ هـذا بلد أحمـالـه بـلا عـدد
مـن سـلف وكـلف ومـن مـكـوس وفـرد
وكـل يـوم مـطر مـن الـضـرائـب الجـدد
وتـلد الـفـردة مـا لا يـعـلـمـون مـن ولـد
عـلى الحـمار فـردة وفـردة عـلى الـوتـد
وفـردة عـلى الـلجـام وهـو حـبـل من مـسـد
وفـردة عـلى بـرادع الحـصـير والـلبـد

الأول :

- أتيت طـنـطا لشغـلى وكـان تحـتى أتـانى ...
فـمـر فـوق طـريـقـى مـن لا أرى ويـرانى

أغا عليه سلاح في صورة الشيطان /
فصاح بي قف ترجل لقد سرقت أتاني ...
ثم رماني بيد كأنها كف النمر
ثم اعتلى الأتان
(ص ٨١ ، ٨٢)

وقد شكل المال وطرق الحصول عليه ، واتخاذه وسيلة لأهداف غير شريفة في أحيان كثيرة ، السمة العامة للمملوك ، ووصمه بالتحلل من كل القيم الانسانية الشريفة ، يقول ضاهر العمر لنفسه عن خيانة المماليك :

- ذلك الغدر والمماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل
(ص ٤٣)

آمال لمراد :

- ظلمت الحب يا غادر (٤٣)

ومن هذا الغدر والختل ، تأتى بقية المساوىء الأخلاقية ، العقوق ، الأعمال الشريرة ، أم محمود عن أبي الذهب :

- بالأمس عق أباه فكان شر البنينا
واليوم يشهر حربا على الأمير زبونا
(ص ٤٥)

وكذلك مراد :

على عنها :

- رباه ما بالي أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد
(ص ٤٣)

وسوف يتضح دور المال في ملهاتي شوقي ، لأنه جوهر الصراع فيهما أيضا وان كان عنصر المال يتضح بشكل جزئي مرتبطا بكليوباترا وفانيس في مسرحيتي قمبيز وكليوباترا . الشخصيات تصنع مصائرها ، في المسرحية لكنها مؤمنة بأن « القدر » قد قدر « سلفا » ما يكسبون من مصير ، وأن أعطى لهم حرية اختيار السلوك المناسب لظروفهم ، يظهر ذلك من تعليق الشخصيات على الأحداث الهامة في المسرحية ، فعند اكتشاف بنوة مراد وآمال لمصطفى الجلاب أمام محمد بك أبي الذهب يقول مراد :

أجل سيدى أختى اجتمعنا من النوى « على قدر من صنعة الله غالب »

وعندما يقرر على بك الرحيل إلى الشام ، يوم زواجه :

أمال - كيف زواج وسفر ؟!

على بك - « مزاحة من القدر » .

(ص ٣٤)

ويعلق مصطفى الجلاب على زواج آمال ابنته من على بك يكون « القدر » الصانع الحقيقى له :

مصطفى :

- يـالـلجـلال والخـطر و « يـالـتـوفيـق القـدر »...

« حظ لعمرى قد كمل » فمن يبلغ الجبل ...

أنا ظفرنا بالأمل

(ص ٢٨)

« والقدر » يصنع « العجائب » ، كانتصاره من الظلم ، فبعد أن يسرق المملوك حمارة الخادم يعاقبه القدر ، والخادم ما زال بعيدا عن الأحداث :

الخادم :

- وأبصـرت عينى « وراء الـلـيـل آيـة الـقـدر

حمـارتى تجـبرت مـثـل تجـبر الـبـشـر

فـأغـرقـت راكـبـهـا وغـرقـت عـلى الأثـر

(ص ٨٢)

من هذا ، نجد القدر قادرا على « صنع مالا يستطيع الانسان عمله » ، وهو القادر - أيضا - على صنع أشياء لا يتوقعها البشر ، باختصار هو القادر على « الضر والنفع ، رغم كل القوانين ، لأنه منتسب لقوة أكبر (قدر من صنعة الله غالب) لذلك تدعو الشخصيات بالقدر أو تدعو له : آمال غاضبة لأم محمود الماشطة :

- « قضـاك الله للجـوع » وللسجن وللقبر (ص ١١)

أم محمود لآمال :

- « قـضـاك الله لـلوالى » أو الحاكم فى مصر (ص ١١)

زكية لآمال :

- أفـديـك مـلكـتى « زاد فى شـأنـك القـدر »
(ص ٣١)

وتبدو الواسطة بين الانسان وبين القدر (الزمن) بامتداده ، فى غد الغائب الذى لا يدرى الانسان أى مصير سيواتيه فيه وهو الموازى للقدر المستتر :

تقول شمس لضاهر العمر :

- جـرى فى مصر الـدهـر بـأحـوال وأقـدار
(ص ٥٧)

وكذلك الموت هو شكل من أشكال (القدر ، الزمن) بل هو السنة الكبرى وتقول آمال أمام جثة والدها :

- أحق أبى دهمتك « المنون أجل وجرت فيك « كبرى السنن »
ذهبت « كما ذهب الأولون » قتيل الحياة « جريح الزمن »
(ص ٩٩)

ويقول على بك بعد جراحه :

- ويحى تفرق عسكرى وخيامى وطوى الزمان وريبه أعلامى
أحتال « والأحداث تفسد حيلتى » وأروم و « الأيام دون مرامى »
(ص ١٠٠)

(فنجد الدهر ، الزمن ، الأيام) تجرى بأحوال وأقدار ، وتجرح الأبطال وتطوى أعلامهم ، وتفسد حيلهم لأنها (القدر) ويلخص « الدهر » « الزمن » « الأيام » فى (غد) الظرف ، لأنها بداية الغيب ، فقد وضع عليه غطاء ، لذلك هو مصدر الخوف والفزع :

تقول آمال لمراد حين أحست بغدره :

- « وغد » سيدى عليه غطاء أترى من غد كشفت الغطاء
(ص ١٩)

ويكمن « الله » وراء القدر وأحواله كمحرك لهذا القدر الخافى ، ولوسائله الزمنية :

ويقول على بك لقائد الأسطول الروسى :

- اذهب فما أنت دار ما غد فعسى
يغير « الله » من حال الى حال
(ص ٧٣)

والشخصية تلقى على غد أمل التغيير ، كما تتخذ منه أداة للتخويف والانذار ونجد فى الأمثلة التى أوردناها ، أن هناك صراعا خفيا بين ارادة الانسان وبين القدر المختبىء ، وبين الدهر الوسيلة ، والغد البداية . لكن هذا الصراع محكوم عليه من قوة أعلى تصنع الأشياء والأقدار (قدر من صنعة الله غالب) [١٤] فلا بد أن ينتهى بانتصار القدر ، الزمن ، الأيام ، الغد لأنها صنعة الله . ولأنها سنن للحياة ، لا تحيد عنها ، كما فهمنا من النص من هنا كانت النهاية المأساوية لشخصيات شوقى ، نهاية متوقعة ، لأنه يبدأ بتقسيم صراعه إلى ثنائية (الخير # الشر) أو (العقل # الانفعال) ، أو (القيم الأخلاقية # التحلل منها) وتتوزع الشخصيات بين هذين القطبين فتبدو النهاية معروفة منذ البداية ، ونتوقعها - فى مسرح شوقى - بمجرد أن نعرف إلى أى محور ينتمى هذا الشخص .

والنهاية المأساوية فى مسرح شوقى تتجلى فى مظهرين ، أولهما ، النهاية بالموت أو الاغتيال أو الانتحار . ثانيهما : حرمان الشخصية من ثمار عملها التى أعدت له طوال المسرحية ، وكثيرا ما ترتبط هذه النهاية بالتوبة الأخلاقية ، بأن تفزع الشخصية إلى الله ، أو الى ضميرها المؤنب ، وأحيانا بتغيير مواقع المحيطين بها كما نلاحظ فى كليوباترا ، وقمبيز ، ومجنون ليلى وعنترة .

لكن « الموت » يستحوذ على رؤية شوقى فى مآسيه العامرة بأحداث القتل ، والتسمم ، والانتحار ، والاغتيال ، لأنه « القدر » فى تسلطه وقدرته ، وهو « كبرى السنن » (ص ٩٩) ، و « من يدفع الموت من ؟ » .
(ص ١٠٠)

لذلك نجد شوقى - على لسان مصطفى الجلاب - يقرن بين « الموت والرمد » فى الأثر وفى فقدان القدرة والارادة الانسانية ، ويدهى أنه يلمح الى المقارنة مع الحياة والحرية والارادة ، يقول مصطفى لمراد لحظة الموت :

- انظر مراد أنا فى النزع وما سقت لك الرق وسقت الموت لى

يغنى المفدون اذا النزع أتى والرق والموت على حد سوا

(ص ٩٧)

لأن كليهما يلغى الحياة والحرية .

هوامش على بك الكبير

١ – أحمد شوقى ، رواية على بك الكبير ، أو فيما هى دولة المماليك ، مطبعة المهندس بمصر ، ط . الأولى ، ١٣١١ هـ (١٨٩٣ م) .

٢ – أحمد شوقى ، على بك الكبير أو دولة المماليك ، نسخة بمكتبة جامعة القاهرة (١٨١٠٥) وتقديم شوقى لها ١٤ مارس ١٩٣٢ م .

٣ – المصدر السابق ، المقدمة ص ٢ .

٤ – مجلة الدوحة ، أعداد فبراير ، مارس ، أبريل ، مايو ، ١٩٨١ .

٥ – Burton (S.H.) The criticism of prose p.p. 2,3 7th edition, Hong Kong, 1979.

٦ – يبدو هذا بعبارات مباشرة فى قول شوقى (ص ٣٧) من الطبعة الأولى لمسرحية على بك الكبير : « .. كراسى عالية غالية فى الزاوية اليمنى التى جهة أريكة مرتفعة للألاتية .. » ثم بالصفحة نفسها : « محمد بك على طرف المائدة التى قبالة تخت الآلات .. سيد أحمد المغنى ، عواد ، كمنجاتى .. » اذ يبدو أن التخت الموسيقى كان يظهر على خشبة المسرح . كما تبدو الملاحظة فيما أشرنا اليه سلفا من إهداء شوقى للطبعة الثانية من « على بك الكبير » وما اشتملت عليه من مقطوعات غنائية إلى المؤتمر . وفى الطبعة الأولى من المسرحية » نلاحظ بداية (الفصل) أو (المجلس) فى بعض الأحيان بالغناء ، الفصل الأول ، المجلس الأول ص ٣ ، المجلس الثانى ص ٨ ، الفصل الرابع ، المجلس الأول ص ٣٧ كله حتى ص ٣٨ ، ونلمح هنا الى أهمية دراسة الايقاع والبحور داخل هذا السياق فى المسرح الشعرى الكلاسى بخاصة .

٧ – انفصل هذا الاتجاه عن مسرح شوقى بشكل عام ، واستقل بنفسه فى مجموعة الأغانى التى ألفها شوقى فيما بعد ، مثل « أهون عليك » و « الليل بدموعه جانى » « النيل نجاش » على سبيل المثال ، انظر :

– محمد صبرى السوربونى ، الشوقيات المجهولة ، الجزء الثانى صفحات : (٣١٥ ، ٣١٠ ، ٣٠٤) طبعة بيروت دار المسيرة ط ٢ ، ١٩٧٩ م .

٨ – Burton, The Same p.p. 43.

٩ – أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، ص ٤١ .

١٠ – أحمد شوقى ، شيطان بنتاوءر ، ص ١٦٢ – ١٦٣ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٣ م .

١١ – رمضان عبد التواب ، التطور اللغوى ، ص ٣ ، مكتبة الخانجى ، ١٩٨٠ .

١٢ – صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ص ٥٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ م .

١٢ – Burton, The Same, p.p. 43.

١٤ – كما يستعمل « الحظ » عند شوقى بمعنى « هبات القدر غير المفسرة . المرتبطة بالسعادة والغنى : تقول أم محمود لآمال :

الحظ يا بنتاه قد أعطاك (ص ١٦)

ويقول مصطفى :

- هـذا هـو الملك ملك مـصـر وهـكـذا الحظ والهـبـات

(ص ٨)

ويقول مصطفى لآمال :

- حظ لـعـمـرى قـد كـمـل فـمـن يـبـلغ الجـبـل

(ص ٢٨)

ويتضح معنى الحظ المرتبط بالسعادة والغنى (المضاد لدلالة القدر المأساوية) عندما تستخدم كلمة الحظ فى سياق الحسرة أمام عكس ما تتمناه آمال من والدها ، تقول آمال أمام جثة والدها :

- ومـا بـال حـظى مـنـك الـصـدود

وكـان نـصـيـبـى الـلقـاء الحـسـن

(ص ٩٩)

ويلاحظ أن البيت يلمح إلى دلالة التوازى بين الحظ والنصيب فى استخدام آمال للكلمتين ، فهى تتوقع الحظ الحسن الذى هو اللقاء الحسن (النصيب) عكس الصدود .

الباب الرابع

المزدوجة الرابعة
محور الملهاة المعاصرة

■ مدخل
- موقف الملهاة فى مسرح شوقى
- تجاوب الملهاتين

موقف الملهاة فى مسرح شوقى

يدخل شوقى إلى تخوم الكوميديا ، ونجد تغيرا هاما وجذريا فى بنية نص الملهاة عنه فى بنية نص المأساة ، تغيرا ندرك خلاله أننا أمام نص مسرحى لشاعر نفض عن يديه أشياء كثيرة كانت جوهر التعامل فى المأساة ، نفضا يجعلنا ندرك لأول قراءة لملهاتى شوقى (الست هدى) و (البخيلة) . أنه تخلى عن استدعاء الشخصيات التاريخية ، وحاول أن يصوغ شخصيات شعبية ، بعيدة عن شخصيات الأبطال والمقاتلين والقواد والأمراء وما يعيشون فيه من قصور ، وبلاط ، وحروب ومصادمات ، الذين حفلت بهم مآسيه الشعرية من قبل ، واتجه إلى الأحياء الشعبية يستجلى منها أنماطا جديدة من الشخصيات ، رأى أنها الأدوات الجديدة لمسرحه الملهاوى وكأنه ينزه جلالة التاريخ عن فكاهته الحاضرة فى الملهاة .

ترك جو الحرب والصراع على السلطة ، وترك جو الصحراء وقصص حبه الشهيرة ، واتجه إلى المغمورين فى حى الحنفى بالسيدة زينب ، ورواد مقهى لاظ أوغلى ، وحاول أن ينطقهم ، بعدما أنطق التاريخ الفرعونى العتيق ، والتاريخ الاسلامى المديد ، والعربى القديم ، ثم المصرى الحديث ، وحاول أن ينقل لنا صورة لمصر المعاصرة التى يحياها بنفسه ، ويتضح هذا من تحديد شوقى لزمان النصين (١٨٩٠ ، و ١٩٠٧ م) لاحظنا هذه المعايشة القريبة للعالم الشعبى الذى حاول ارتياده فى مسرحه خاصة إذا علمنا أن شوقى قد عاش فترة طويلة فى حى السيدة زينب الذى تدور فيه أحداث ملهاتيه ويعنى ذلك أن شوقى حاول أن يخرج من التراث إلى التجربة الخاصة مع واقعه ، اليومى ، نزل أرض موطنه بعد أن حلق فى أجواء التاريخ .

وتختفى فى الملهاتين ، تلك الأجواء الشعرية التى حلق فيها شوقى اختفت أجواء الجلالة وراء أجواء الخفة والمعاناة اليومية ، فاختفت تقنيات درامية أدت إلى اختصار الفصول الطويلة ، إلى فصول ثلاثة وقصيرة ، واختفت المشاهد باستثناء

انقسام الفصل الثالث من « البخيلة » إلى مشهدين قصيرين ، وبوجه عام كانت المسرحيتان قصيرتين إذا قيستا بأى مأساة شوقية .

وكان لهذا التحول آثاره الجمالية ، خاصة على الصورة الشعرية ، موضوع هذه الدراسة ، وتجلت الملاحظات الأساسية عن هذا التحول التقنى فى :

اختفاء الأنسقة الأساسية للصورة الشعرية المتمثلة فى الصورة الشعرية المفتاح ، والصورة الشعرية النقيض ، وقد كانتا جوهر فهم وظيفة الصورة الشعرية وفهم علاقتها بالبنية العامة للنص ، وبتحولات الرؤية ، وبالموضوع وبالشخصيات المعالجة ، فى المآسى الشوقية الست السابقة ، ومع اختفاء هذه الأنسقة اختفت العوالم التى كان يستمد شوقى منها عناصر تشكيل الصورة الشعرية ، لم نعد نجد الصور الشعرية « الغابية » أو « الكونية » أو « الوجدانية » التى شكلت محاور الرؤية الشعرية عنده فى حين اتجه شوقى فى الملهاتين إلى الوظيفة الثانوية للصورة الشعرية التى تساعد الحوار فى الوصف ، والمقارنة وضرب المثل ، واستعاض شوقى عن الأنسقة والعوالم والبنية النامية المتصاعدة ، بتشكيلات لغوية تمثلت فى توظيف الجمل البسيطة القريبة من الاستخدام العامى ، والجمل الفصيحة ذات التركيب العامى ، موظفا داخلها التناسب الصوتى والتكرار الجملى ، والطباق إلى جانب الوظيفة الثانوية للصورة الشعرية ، مما جعل التشبيه الأداة البلاغية الأولى والأساسية فى تشكيل النص ، وإلى جانبه الكناية والمجاز المرسل ، بينما تراجعت الاستعارة إلى حد كبير جدا ، فنذرت فيه واختصت بالتصريحية ثم المكنية وفى مناسبات قليلة جدا .

ولقد تناسبت هذه الوظائف والاستخدامات مع رؤية شوقى فى الملهاة أعنى البنية المسطحة للشخصية والنص ، حيث التزم النص بصفة واحدة لكل شخصية من البداية حتى النهاية ، فى انقسام ثنائى بين البخل أو الضن بالمال وبين الاسراف أو الطفيلية ، فكانت الشخصية – على صفتين – تتوزع : أما شخصية بخيلة وأما شخصية تحاول العيش على مال الآخرين باختلاف الوسيلة (الزواج / السرقة) .

لذلك كانت الوظيفة الأساسية للصورة الشعرية قائمة على المقارنة وتميزت بأنها صور هجائية تضع الضدين فى تقابل يخلق صورة شعرية تتخذ التشبيه أداتها فى

المقارنة وضرب المثل ، الى جانب الكتابة والمجاز المرسل ، مما افقد نص الملهاة العمق الشعرى ، وسطح الشخصية ، وسطح رؤية شوقى وركزها حول سلوك الناس اليومى تجاه المال فقط ، وفى مشاهد مفككة .

ويكشف عنصر المال - كجوهر للصراع - فى الست هدى والبخيلة عن ترابط هام مع مسرحية « على بك الكبير » - الأولى والثانية - حيث كان المال (السلطة) هو جوهر الصراع على السلطة والتخلى عن القيم الانسانية السامية حتى أننا رصدنا ثنائية الصراع فى (المال / الوفاء) ثم نقل شوقى العنصر المؤسس المال من على بك الكبير بخاصة إلى الملهاتين ، مع ملاحظة أن عنصر المال موجود فى بعض المآسى الأخرى مثل « مصرع كليوباترا » ، و « عنترة » لكنه تبلور فى على بك الكبير ، مما يعكس لنا اتجاه شوقى فى معالجة هذا الاتجاه إلى المال ودوره مبتدأ بالطبع بالمماليك ، ثم نقل العنصر نفسه إلى واقع الحياة اليومية فى حى شعبى يمثل مصر الشعبية بعيدة عن مصر العسكرية ، كاشفا عن تواصل جوهر الصراع خلال هذه الفترة التاريخية ، ليلمح إلى تواصل العلاقات الاجتماعية خلال هذه النماذج الشعبية والرسمية على السواء .

ويكشف عن هذا التواصل التشابه اللغوى والتقنى بين النصين المهمين لعلى بك الكبير وبين النصين الأخيرين لشوقى الست هدى والبخيلة الذى يدل على تواصل جوهر الصراع « المال » وعلى تواصل جمالى ودرامى .

وسوف يكشف تحليل لغة وصور الملهاتين عن التشابه والتجاوب بين على بك ، و « الست هدى والبخيلة » ونظرا لتراجع الصورة الشعرية فى الملهاتين - لأسباب متعددة على رأسها : محاولة المحاكاة لسلوك الشخصيات الشعبية ، واستسلام شوقى لمحاولة تقليد طرق تشكيلها ليعطى صدقا حرفيا والحقيقة أن اهتمامنا سيكون بالوضع اللغوى العام للمسرحيتين وضمنيا بالصورة الشعرية . وإذا كان شوقى استخدم الصورة الشعرية لكسر حاجز الغربة مع الشخصية التاريخية ، فإنه الآن يستسلم للغة الشخصية ولا يحتاج للايهام الأرسطى ، لأن محور الصراع وجوهره معاش بالنسبة للمبدع والمتلقى على السواء .

والحديث السابق كله ، يؤكد على حقيقة هامة فى علاقة الصورة الشعرية بالموضوع لدى شوقى ، وهى التلازم بين عناصر تكوين الصورة ، وبين الموضوع

المعالج ، والدليل يتمثل فى اختفاء الأنسقة والعوالم التراثية التى أشرنا إليها عند الدخول الى تخوم الملهاة خاصة فى موضوعها الشعبى وسيترك هذا أثره على لغة النص كما سنبين فيما بعد .

وحقيقة مهمة ينبغى أن نشير إليها فى هذا السياق وهى ثبات عنصر « الموت » وهو عنصر « مأساوى » - حتى فى المهاتين - وتظهر المأساوية فى حرمان الشخصيات من ثمار عملها (ازواج الست هدى وحفيد البخيلة) ، كما يحافظ شوقى على تغاير نهاياته التى حافظ عليها فى المأساة ، فقد رأينا النهاية بالموت والحرمان (كليوباترا ، مجنون ليلى ، على بك الكبير) ثم رأينا النهاية بالنجاة أو السعادة (قمبيز ، عنترة) نجد الاتجاه نفسه فى نهاية الموت والحرمان (الست هدى) ونهاية زواج حسنى الخادمة من جمال حفيد البخيلة (البخيلة) فى حين ارتبط فيه الحرمان بعدم المحافظة على القيم النبيلة ، وارتبطت فيه المكافأة وحسن الجزاء بالمحافظة والوفاء وهى نهاية تتفق وطريقة شوقى فى الختام الأخلاقى لمسرحه .

كما نلاحظ استمرار كون « المرأة » هى عنصر المحافظة (على المال) وفى الوقت نفسه (على القيم / الوفاء) وهما متضادان فى مسرح شوقى . كما ترتبط المرأة بعنصر « التعقل » ، أو تغليب العقل على العاطفة وهو عنصر مستمر فى كل المآسى ثم يستمر فى الملهاتين أيضا .

يعنى هذا أن شوقى ذو تقنيات وطرق تشكيل واحدة أو متقاربة أحيانا فى كل مسرحه المأساوى والملهاوى باختلاف تحقق العناصر فى كل نص على حدة ، مما يدفعنا دائما لأخذ مسرح شوقى فى إهاب دراسى واحد ، يتعامل مع شوقى كنص واحد ذى تجليات متعددة أو متباينة فى بعض الأحيان ، لن تظل هناك تيمات ثابتة أشرنا إليها ، كما تظل عناصر تكوينية متواصلة فى مسرحه تمنح شوقى وحدة فى الرؤية والمعالجة .

لذلك نهتم فى هذه المقدمة بمعرفة موقف الملهاة من مسرح شوقى ككل تمهيدا لمعرفة تجاوب الملهاتين بخاصة .

ومن العرض السابق ، مقارنين بين الملهاة وبين المأساة الشوقية ، نلاحظ أهمية

المقاطع الغنائية الوجدانية المنتشرة فى المآسى ، والتى كان دورها مرتبطا بفك جو الحزن والتأزم ، فقد اختلف الدور الدرامى ، وأصبحنا - فى الملهاة الشوقية - لا نجد دورا لها ، أو للغناء بوجه عام ، لأن جو الكوارث والمصائب القدرية ، وما تسببه من أزمات نفسية للشخصية قد اختفى تحت وطأة روح السخرية السائدة فى الملهاة ، مما يجعل عامل التخفيف من أعباء المأساة غير ضرورى هنا لأنه بالضرورة ذائب فى نسيج الفكاهة ، وتفاهة مسعى الانسان ، مما يجعل التطهير المرتبط بالخوف والشفقة ناتجا من خفة الأزمة الدرامية ، حين يسخر المتلقى من الشخصية الدرامية ، نافيا عن نفسه أن يكون مثلها ، وذلك لأنها شخصية غير تراثية ، وغير جليلة ، بعيدة عن الأطر السلفية .

كما أدى انفصال الشخصيات عن التراث التاريخى والشعرى إلى أن أصبح شوقى أكثر حرية فى تحريك سلوك الشخصية اذ انتفت قدسيتها التراثية التى كانت تخضعه وتفرض عليه تفاصيل بعينها ، ونهايات محددة والا اعتبر شوقى فى نظر الاحيائيين غير صادق ، ومن ثم أصبح مقياس السلوك موافقته للطبيعة الانسانية ، دون اعطائها ملامح بطولية جبارة تجعلها أعظم من البشر ، وان كانت الملهاة لهذا السبب قد فقدت زخمها وكثافتها الشعريين ، كما فقدت الصياغات الرصينة فإن العناية بانسانية الشخصية وعاديتها جعلها تعتمد النظم جوهرا للتشكيل بصرف النظر عن الطبيعة الشعرية للمسرحية الشعرية اذا كانت الملهاة مرادفة للنثر ، أو النظم ، فى عرف الكلاسيين والإحيائيين بالتبعية وكما يقول نيكول إن « من شأن الملهاة أن تجد أسلوبها المناسب فى التعبير ، ان لم يكن أسلوبا منثورا بالذات ، فبقدر المستطاع فى نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر فى مجانبة الأخيلة الخصبة وفى استعماله العادى للكلمات . [1] أعنى أنه غير مدفوع لكسر اعتيادية اللغة لأنه يعالج واقعا اعتياديا ، وشخصيات عادية ، وحوادث عادية ، ولا نذهب بعيدا عندما نرجع اتجاه شوقى فى اختيار الشخصيات الجليلة للمأساة بينما يختار الشخصيات العادية والرذيلة للملهاة إلى مبدأ أرسطى أخذه شعراء ونقاد الإحياء عنه فى قوله إن « الملهاة كما قلنا ، هى محاكاة الأراذل من الناس ، لافى كل نقيصة ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح . إذ الهزلى نقيصة وقبح بغير ايلام ولا ضرر .. » [2]

وبذلك لا ينفصل شوقى – حتى فى الملهاة – عن رؤيته المحافظة التى تستمد أصولها الجمالية من التراث الكلاسى .

تجاوب « الست هدى » [٣] مع « البخيلة » [٤]

تقوم « الملهاتان » على تيمة درامية مشتركة هى « المرأة » التى تتوازى مع الثروة لامتلاكها أياها . وتصبح « المرأة » فى الملهاتين البطلة أو الشخصية الرئيسية التى يتصارع حولها الرجال بسبب أطيانها ، (الست هدى) أو من أجل مالها (البخيلة) ومن خلال المرأتين يعالج شوقى نوعا من الصراع الاجتماعى من أجل الحصول على الثروة على حساب بعض القيم الانسانية (الواجب) ومن ثم يكون الصراع بين ثنائية ضدية (المال / الواجب) لينتصر المال « بموت » هدى والبخيلة وينتصر الواجب بعد مماتها ، فتوهب ثروة « هدى » لأعمال الخير ، وتعود ثروة الجدة البخيلة بطريق غير مباشر إلى حفيدها « جمال » بعد أن تشرط بقبوله « حسنى » الخادم ، التى ترتبط داخل النص ، بالمحافظة على القيم الاجتماعية والدينية (الواجب) وتكون المحصلة أن ينتصر الواجب على الطمع والاستغلال فى الست هدى ، وعلى التقتير والبخل ، والأنانية فى البخيلة مع ملاحظة ارتباط دوام الثروة وتوريثها بالمحافظة على القيم الثابتة فى المجتمع . لذلك تتحول الشخصيتان إلى نموذجين ثابتى الصفات ، الأولى ماكرة (هدى) والثانية قاسية (البخيلة) وهو ، تحول يكشف عن تلازم الثبات مع « المرأة » فى مسرح شوقى كما رأينا فى المآسى من قبل ويقرنها بالمحافظة .

وشوقى اذ يلعب بالغرائز السلوكية الثابتة ثبات الطبيعة الانسانية أعنى ثبات جوهرها الانسانى ، فإنه يؤكد على انحيازه « لمحور الثبات » الانسانى أو الكونى الذى رأيناه فى معالجة المآسى فحتى اتجاهه الى واقع الحياة اليومى كان بهدف ابراز صفات انسانية واجتماعية ثابتة ، يلمحها ويكشفها حتى تموت كاشفا عن مصير الثروة بعد موتها وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال فى أن نستخلص الملهاة من الحياة ، وانما الضرر فى أن نخطىء فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة .. ذلك

« ... أن طابعها يعتمد على نظرة الكاتب إلى الحياة [٥] ومن ثم تتحكم الرؤية الجمالية الخاصة فى اختيار العناصر المكونة للعمل .

ومن خلال الشرائح الاجتماعية فى الملهاتين ندرك أن « شوقى » يحاول استيعاب مهن العصر ، الأديب ، الضابط ، الموظف ، الفقيه ، المقاول ، المحامى ، العاطل ، كاتب المحامى ، شيخ الحارة ، المرابى ، الأغا ، النشوقى ، المغنى فى (الست هدى) ثم الطبيب ، الأعيان ، السمسار ، الخادم ، العاطل ، وهى شرائح يصطدم بها يوميا ، وهى شخصيات لا تتمتع بقداسة وجلال شخصيات التراث ومعطياتها عبر السياقين التاريخى والاجتماعى على مر العصور ، ذلك لأن « المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القدسية فى نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجداناتها ، لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة ، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه . وكل معطى من معطيات التراس يرتبط دائما فى وجدان الأمة بقيم روحية ووجدانية .. » [٦] لذلك تحوط الشخصية التاريخية رهبة وجلالة جعلت شوقى يقرن « الملهاة » « باليومى » و « الطمع والمكر فى صراع جوهره « المال » ولذلك فهما ملهاتا سلوك فى المقام الأول .

ولهذا تأثيره العام على توظيف الصورة الشعرية حيث تختفى لغة التراث ، وتحل لغة تحاول أن تكون قريبة من الاستعمال اليومى مما يخفف من دور الصورة الشعرية ، ويحوله من جوهر بناء النص (فى المآسى) إلى وظيفة مساعدة للحوار وللوضع اللغوى العام (فى الملهاتين) وتؤكد الوظيفة الثانوية - هنا - على سيطرة الفكر على القيم الجمالية فى الملهاة .

وإذا كان شوقى باتجاهه إلى الواقع اليومى قد تخلص من سطوة الأطر التاريخية فإنه فى الوقت نفسه قد استغنى عن تفاصيل كثيرة كانت تفرضها عليه الحكاية التراثية اذ يكتفى هنا بالحوادث ذات الصلة المباشرة ، مما ساعد على تصغير حجم النص وتلاحم بنيته كما قلت جدا المونولوجات واختفت الحفلات مثلا ، معتمدا فى هذا كله على المشاهد المتلاحقة التى يمثل الواحد منها حركة درامية ، تهدف إلى كشف أحد جوانب الصراع .

ولاشك فى أخلاقية الصراع الثنائى فى ملهاتى شوقى ، إذ إن الطمع والبخل سواء فى الرذيلة التى تتضاد بطبيعتها مع المثل الأعلى الانسانى ومع فضيلة التوسط التى تشيع فى مسرح وفكر الأخلاقيين . وتقوم « فكرة » الطمع والبخل فى المسرحيتين بعمل « وسط أخلاقى » ثابت نقيس به نحن المتلقين الصفات الأخلاقية للشخصية وهو المغزى الأساسى فى النصين والمبالغة فى رسم الشخصية مهم جدا داخل الست هدى والبخيلة واعنى الألحاح على الصفتين الأساسيتين فى هدى والجدة البخيلة . الذى يجعل من الالحاح والمبالغة « عنصرا » كاريكاتوريا فى الملهاة وهذا العنصر يستخدم لتأكيد شذوذ الشخصية »[٧] عن القاعدة الأخلاقية التى تدين الطمع ، وتذم البخل ، وتحاول كشفهما فى الطبائع الانسانية لتغييرهما الى صفات حميدة أخرى مناقضة بالطبع ، ويبدو من اتجاه شوقى فى المسرحيتين أنه يوازى بين الهجاء الاجتماعى وبين المنهاة ، بمعنى استهجان ما هو غير متسحب فى السلوك الاجتماعى . واختيار شوقى « للمرأة » وللشخصيات « العادية » فى الملهاة يخرج من أصل نقدى واحد يتجلى فى القواعد التى استخرجها أرسطو فى كتابه فن الشعر وسيطرت على فترات النهضة والاحياء بعد ذلك وهى القواعد التى دخلت إلى الفكر النقدى العربى فى علاقة هامة بين (المدح / التراجيدى) وبين (الهجاء / والكوميدى) لارتباط الكوميديا عموما بالسخرية والتقليل من شأن الشخصية حتى لو كانت شخصية فاضلة . مما يشى بتأثيرات قصيدية على وظيفة المسرح الشعرى .

وتعود قسمة الملهاة / المأساة ، الهجاء / المدح ، الشخصية العظيمة / الشخصية العادية إلى الانقسام الطبقى المسيطر على الفكر الكلاسى فى مجتمع تتحكم فيه الأرستقراطية وتغلب فكرها ، فتقسم الشخصيات إلى عظيمة (التراجيدى) ليس من حق المبدع النيل منها ، وإلى شخصيات غير عظيمة من حق المبدع أن ينال منها ، لأن المسرح يغرض على متلقين يمثلون شرائح المجتمع المتعددة ولأن للمسرح تأثيره النفسى والفكرى ، فكان أن خصصت شارئح للمسرحية الجادة وشرائح للمسرحية الهازلة فى إطار انقسام ثنائى واضح .

ويتجلى هذا المبدأ فى « التراجيدى » والكوميدى على السواء ، فالشخصيات التابعة يجرى على لسانها المزاح ، أو يجرى عليها المزاح فى النوعين على السواء ،

ويظهر أكثر فى الملهاة . ومن المنطلق نفسه يجرى شوقى السخرية ، المزاح ، حول محورين نسائيين فى الست هدى ، والبخيلة لأنهما شخصيتان عاديتان من سكان حى السيدة ، فى حين جعل «المرأة » فى المأساة » موازية للمحافظة على القيم والمبادىء ، ولتغليب الواجب على أى شىء آخر (كليوباترا ، ليلى ، نتيتاس ، عبلة ، آمال) فى المسرحية الشعرية ، وكذلك فى المسرحية النثرية وفى الرواية . مما يؤكد خضوع شوقى للثنائية نفسها فى فكره ، وابداعه المستمدة من تمثيله لفكر الاحيائيين الذى ينتمى إليه .

ومن ناحية أخرى تبدو المقارنة [٨] الثنائية بين الماضى وبطولاته ، وبين الحاضر وسوء حال شخصياته ، مهمة فى هذا السياق ، وإذا ركزنا على « المرأة » هنا رأينا الفارق بين دور المرأة ووظيفتها فى المآسى عن الملهاتين فبينما تقوم المرأة بدور بطولى حقيقى فى المآسى ، تقوم هنا بدور هازل يتمثل فى فكر الست هدى عند وصيتها ، ودور رذيل فى البخيلة بحرصها المميت على اخفاء ثروتها والتضييق على نفسها فى الطعام والشراب والكساء ، والتضييق على من حولها أيضا والوصية لحفيدها بشكل غير مباشر ويشى هذا التضاد برغبة شوقى فى هز دور المرأة فى المجتمع المصرى فى عصره ، عارضا الجانب العادى راجيا الدور الايجابى اذا قارنت امرأة عصره نفسها ببطلات المآسى الشوقية ، وينبع هذا من فهم شوقى لوظيفة الأدب ، القائم على التعليمية واظهار الحقيقة والصدق الأخلاقى مع ملاحظة الوضع السيىء لبعض نماذج من الرجال ، والطرق غير الشريفة التى يستخدمها للوصول الى المال ونستطيع أن نربط هدا الهدف ببروز دور المرأة بعد ثورة ١٩١٩ ، وبعد الأحداث الاجتماعية التالية التى فرضت ضرورة الاستفادة من دور المرأة إلى جانب الرجل وذلك مبرر لما نجده من جو السخرية والتهكم القائم على النقد الاجتماعى لبعض العادات والسلوك ولارتباط قضية المرأة وتحريرها بقضية الوطن وتحريره . مما جعله يركز على ملهاة السلوك و « ملهاة السلوك هو بالطبع عنوان مشتق بحذافيره من حماقات المجتمع وتقاليده التى تصورها مسرحيات العصر [٩] .

تجاوب المضمون والهدف : التجاوب الفنى واللغوى :

ويتجاوب النصان الملهاويان على مستوى المضمون والهدف الاجتماعيين كما

يتجاوبان مع الواقع الاجتماعى وكان لهذا أثره الهام فى تحويل الوضع اللغوى العام من الفصحى فى المأساة الى تبسيط الفصحى واستخدام العامية المصرية فى مواقف كثيرة ، تأخذ الست هدى أكبر قدر من استخدامها كما فى صفحات : (١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٧) وهى مواضع كثيرة جدا ، وهى أكثر النصوص استخداما للعامية فى مسرح شوقى بينما يقل استخدام الفصحى - اذا قيست بالست هدى - فى البخيلة حيث يأتى استخدام الفصحى - اذا قيست بالست هدى - فى البخيلة حيث يأتى استخدام العامية فى الحوار والسرد على السواء وهى المرة الثانية التى يستخدم فيها شوقى العامية فى السرد ، فقد استخدمها فى الكتابة الأولى لعلى بك الكبير ، وفى الحالين نجد شوقى مضطرا تحت وطأة الصدق مع الواقع أن يسمى الأشياء بما تسمى به فى الحياة ، فعلى سبيل المثال نجده فى بداية البخيلة يقول « يدخل صبى القهوة بصينية ... » (ب/٤٢) مفصلا « فى المئة « على » بالمئة ثم نجده يستخدم المفردات العامية فى صفحات (١ / ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١ / ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٣ / ٩٥ ، ٩٦ ، ٤ / ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦) وهى عاميات مرتبطة بمحاكاة أسماء الأشياء اليومية ، أو محاكاة تركيب الجملة العامية ونتج هذا كله من محاولة شوقى تقريب لغة المسرحية من واقع المتلقى اليومى ، مؤكدا خصوصية المكان والزمان على لسان شخصيات المسرحيتين الشعبيتين .

وتتكرر الأرقام والحسابات بطريقة واضحة فى المسرحيتين ، ويتجاوب هذا التكرار مع جوهر الصراع « المال / الثروة » ومع سلوك الشخصيات التى تحسب وتضبط سلوكها صونا للمال وارباء له .

والملهاتان تركز ان على التعبير المباشر ، فالوضع النفسى واللغوى العام فيهما لا يحتاجان - كما ذكرنا - إلى الخروج بالمعجم إلى استحدام مجازى ، باستثناء مواقف خاصة تقوم الصورة الشعرية فيها بالوظيفة الأساسية ولاشك فى أن المقدمات السابقة لم تكن مقحمة على التحليل الجمالى للملهاتين ، وانما هى ضرورة ، لأنها تكشف عن الأسباب الكامنة وراء تغير وظيفة الصورة الشعرية ، ووراء تغير العناصر المكونة لها ، وللوضع اللغوى العام ، داخل مسرح شوقى .

وتتجاوب المسرحيتان فى جعل وظيفة الصورة ثانوية ، محورها التشبيه خاصة فى الست هدى وتشى الوظيفة الثانوية التابعة للصورة الشعرية ، بتغلب الحوار ، ومعالجة الفكرة ، يعنى الاهتمام بالمضمون والمباشرة ، وقص أجنحة الخيال الذى حلق سابقا فى الأجواء التاريخية . وأدى ذلك إلى سيادة وظيفتى الوصف والمقارنة ، على بقية الوظائف ، مما جعل التشبيه هو الأداة الأساسية نظرا لوضوح العلاقة بين طرفيه ، مما يجعل صورة تتميز بالموضوعية والحسية الى الحد الذى يجعل البعد النفسى للعلاقة بين طرفى الصورة باهتا ، ويجعل العلاقة قائمة على رصد الشبه الشكلى ، فتكون الصورة حسية ، منضبطة ، كانضباط المتحدث ، إلى حد يجعلنا نقول عن صور شوقى فى الملهاتين كما قال غنيمى خلال عن الصورة الشعرية عند البرناسيين - مع وعينا باختلاف المدرستين والسياق - حيث نجدها صورا « وصفية يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعى أو اتجاه الموضوع الذى يعالجه بوصفه شاهدا على ما يرى .. » [١٠] . بينما تتراجع الاستعارة بوجه عام ، ويبرز دور الكناية بخاصة لتناسيها مع التعبير المباشر الذى لا يجهد المتلقى ، ولا يقلل من سيولة الحوار حيث « يريد المتكلم اثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ولكن يجىء إلى معنى هو تالية وردفه فى الوجود فيومى ، به اليه ، ويجعله دليلا عليه .. » [١١] مما يجعل بروز دور الكناية وسيطرة التشبيهات فى الملهاتين يرتبط بأهداف تعليمية ، وفكرية ، وجمالية بالطبع إذ « ان معالجة الشاعر للصورة ، من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات ، تفيد فى اقناع القارىء - سلبا أو ايجابا - بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعرى » [١٢] وهو هدف واضح فى وظيفة التشبيه فى مسرح شوقى الشعرى كله ، وخاصة فى الملهاتين حيث تتحول الى وسيلة للشرح والتوضيح ، مما يجعل الصورة / التشبيه تابعة للفكرة السابقة لها ، وهى فكرة التوضيح وتحقيق المعنى الموجودة فى (دلائل الاعجاز) [١٣] فيكون التشبيه مناسبا للانقسام الثنائى العام فى مسرح شوقى ، وفى الملهاتين بخاصة ، ويجعل من وظيفة « التمثيل » الوظيفة الجوهرية له فى النصين الملهاويين أيضا .

وهذه المقدمات تجعل الصورة الشعرية / التشبيه فى الملهاتين مقابلا للصورة العارية « والصورة العارية هى التعبير الموافق للمنطق » [١٤] المحسوبة أطرافه

بالضبط مع المعنى، لدرجة تقلل « الايحاء » و « الانفعال » وتفرض على الفهم وليس المتعة الجمالية .

وتظهر وظيفة هجائية جديدة للصورة الشعرية القائمة على الطباق أو المقابلة بين طرفيها وتضادهما فى الدلالة ، مما يسبب خللا فى العلاقة الثنائية ، وتنتج دلالة غير متوقعة تتناسب مع روح الملهاة العامة ومع السياق الجزئى . وتستمر بعض الصور الشعرية فى الحضور من المأساة إلى الملهاة وهى صور شعرية تنتمى إلى العالمين الأثيرين اللذين يستمد شوقى منهما صوره ، أعنى الصورة الشعرية الشمس بدلالتها المرتبطة بتصوير المرأة حين تصور الست هدى حرم الباشا والهوانم الأخريات :

هدى - ما للهوانم « ألماز » ليس يسألن عنى ؟
الأغا (ألماز) .
- نسيت يا سيدتى أمس ، أما كن هنا ؟
هدى - ومن أنا حتى تزورونى « الشموس » من أنا ؟
(الست هدى / ٢٦)

وتستمر صورة الثعلب والذئب من ا لصور الغابية وفى سياق مشابه ، أعنى فى سياق تحدى ومواجهة :

عبد المنعم :
- الآن تأتى هدى فكن فطنا « حلمى » وكن « ثعلبا » وكن حذرا
- إن هدى ذئبة (هدى / ٣٥)

والصورة « اللباة » فى وصف مواجهة هدى لعبد المنعم على لسان :

حلمى - أما تراه كاللباة فى مثار عنفها (هدى / ٤٠)

وكذلك الصورة الشعرية الكلب للدلالة على تحقير الموصوف بها :

محمد عن العجيزى :
- أصبح الكلب بعد أن كان يمشى ينفض الجيب ، أكثر الناس مالا
(هدى / ٤٨)

وهى صورة شعرية تشى بتواصل عناصر الرؤية ، لكنها صور نادرة ، ويلاحظ أنها انتقلت من مجال دلالى مرتبط بالحرب والمواجهة الشرسة ، إلى مجال دلالى

آخر ، مرتبط بموقف كوميدى ، تلعب فيه المقشة دور السيف ، مما يجعل الصورة الشعرية تأخذ وظيفة فكاهية هجائية ، تخلق توترا دراميا بين السياق وبين الدلالة ، أعنى تلعب دورا باعثا على الضحك إلى جانب الصورة الشعرية القائمة على تناقض طرفيها .

ومع الوظيفة الثانوية للتشبيه ، لابد أن نرصد ملاحظة هامة تتعلق بعناصر تشكيل الصورة الشعرية التشبيه ، حيث تستجد عناصر جديدة من مواقع اجتماعية مرتبطة ببيئة النص ، مما يبعد النص الملهاوى عن جمود العناصر التراثية التى لا حظناها فى الصور الشعرية الفلكية والغابية على سبيل المثال ، ويتجه بالنص إلى عالم أكثر رحابة ، حين يأتى المشبه به من العالم الشعبى نفسه فتقوم الصورة التشبيه - رغم منطقية العلاقة بين طرفيها وشكلانياتها - على معطيات الواقع وتتميز بمصادر تعود إلى عالمى القرية والمدينة على السواء ، ودراستنا الدلالية تفرض علينا رصد هذه الميزة الجمالية المضمونية فى آن :

هدى عن مصطفى :

- حين يمشى تظنه « نخلة المرج ماشية »
(هدى ص ٩)

عبد المنعم لهدى - الآن « يا جميزة الخط » أريك من أنا
(هدى ص ١٩)

عبد المنعم لهدى - وأذناك عقربان من قنا
(هدى / ١٩)

جارة - « كأنها غمامة تحجب عينى بقرة »
(بخيلة ٣ / ٩٥)

حسنى - صاعدة « كالدلو » كل ساعة ونازلة
(بخيلة ٤ / ٨٤)

واحد - من ذلك المطل من لحيته
« كالبغل من وراء مخلاة رنا »
(بخيلة ١ / ٤٦)

هدى - « كأن الأزهر المعمور بيتى »
(هدى / ١٥)
« كأنما تسربت عمارة فى كرشه »
(هدى / ١٦)

هدى لزوجها :
أنت لأنت « حانة تنقلت » وأنت « برميل مشى »
(هدى / ٢٩)
هدى - ثيابه « كفوطة الخمار » تنضح بالليل والنهار
(هدى / ٤١)

جمال لجدته :
- لم ير الناظرون رجليك إلا « كصبى الحمام فى القبقاب »
(بخيلة ٣ / ٧٢)
واحد - كأنما أخرج من « زكيبة من الفحم » (بخيلة ٣ / ٩٥)
أصبح فوه « مدخنة » (نفسه)

الثانى عن رشاد :
- تلقاه فى كل طريق « كالغبار السائر (بخيله ١ / ٤٤)
حسنى - وبلاطى ذاك « لأنقى بكثير من صحيفة» (بخيلة ٣ /٧٠)

ففى الأمثلة السابقة نجد عنصرا جديدا ينضم إلى العناصر المشكلة للصورة الشعرية فى مسرح شوقى ، إلى الحد الذى نقول عنده ان الموضوع يفرض نوعا جديدا من العناصر المشكلة للصورة الشعرية ، بعضها يخرج من البيئة المحلية المصرية « نخلة المرج ما شية » ، والأزهر المعمور بيتى » ، حانة تنقلت ، برميل مشى ، فوطة الخمار ، كصبى الحمام فى القبقاب ، زكيبة من الفحم ، مدخنة ، بلاطى أنقى من صحيفة ، ... إلخ ثم هناك العناصر الأخرى الكاشفة عن ثقافة المتحدث ومخيلته كالصور الشعرية التى تأخذ من عينى بقرة ، كالدلو كالبغل ، تسربت عمارة ، الغبار السائر .. مادة للتشكيل ، ومع ذلك لا تتيمز الشخصيات كلها ، بل تتميز أكثر الشخصيات حوارا لأن الشاعر يعطى الشخصية فرصة للابانة عن

نفسها وهذه الشخصية المتميزة فى المسرحيتين تظهر الصورة الشعرية التشبيه أساسا للتعبير والتصوير .

والصور السالفة تبعد بالطبع عن صور التراث ، وتقترب من الواقع الحياتى ، وإذا اعتبرنا الأصالة والمعاصرة مقياسا لهذه الصور قلنا أن المعاصرة غالبة على صور الملهاتين ، كما أن خصوصية الاستخدام يعطى للصور الشعرية نسقا لغويا جديدا ، وينشىء للشاعر حقلا دلاليا جديدا ، يضاف إلى الحقول الدلالية التى عرضنا لها فى دراسة المآسى .

يعنى ذلك أن رؤية شوقى أخذت تجليا جديدا فى الملهاة ، تركز فى الاتجاه الاجتماعى أى الاهتمام بالدلالة الاجتماعية للصورة الشعرية بعد أن كان يهتم بالدلالة البلاغية التراثية ويحاول وضعها فى سباق جديد ، ويلاحظ أن هذه الصور الشعرية التشبيهية الممثلة للأساس المجازى فى الملهاتين ، يلاحظ انها ذات وظيفة اجتماعية وجمالية خاصة ، وتتمثل اجتماعيتها فى توسيع دائرة الفهم ، أى توسيع دائرة التلقى ، خاصة وأن هذه الصور الشعرية التى أشرنا إلى بعض أمثلتها ، لا تحتاج إلى كثير من الجهد لتفهمها ، فهى كتلك « المجازات العامة التى تنشأ بين أفراد البيئة اللغوية ، رغبة فى توضيح الحديث وابراز صوره . ولا تتطلب تلك المجازات من جمهور الناس مهارة خاصة أو حذقا خارقا للعادة للاعتداء إليها .. » [١٥] .

ولاشك فى أن الهدف الكامن فى النص الملهاوى عند شوقى ، مرتبط برؤيته الأخلاقية التعليمية التى وضعت نصب عينيها المتلقى ، وكيفية التأثير عليها جماليا عن طريق التشكيل الجمالى للعناصر التى أتاحتها لشوقى خبرته الجمالية وخبرة جماعته ولقد « كانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درى الفن من راوية متلقية – فردا وجماعة – درسا مؤسسا على المعضلة الأخلاقية والدينية . [١٦] التى تواجه الجماعة .

يصنع الإنسان فى « الست هدى » مصيره فى الوقت الذى تخبىء له الحوادث مفاجأة ، يرجعها الإنسان إلى « القدر » كما تعود فى نسبة الأشياء غير الواردة على منطقه إلى القدر الخفى . لكن القدر لا يقوم بأى دور فى هذه المسرحية بل لم يرد

ذكره الا مرة واحدة ، كتعليق على خروج العجيزى زوج هدى من طعمه بخفى حنين ، فيقول :

- يارب بيتك عنى وعن نصيبى غنى
وقل لقبرك يرجع لى ثروتى يا نبى
الطين أيضا قد مضى وكل شىء انقضى
يالأعاجيب القضا

(ص ٦٥)

على عكس مارأينا فى المأسى ، حيث كان القدر يصادر دائما على سلوك الشخصية وتوجيه الصراع كما يتوارى دور (الدهر - الزمن) ومصائبه ، وتأتى بالسياق التعليقى نفسه يقول العجيزى لنفسه :

- ارم يا دهر بالمصائب ارم ظلمتنى هدى فما كان جرمى

ويتضح لنا أن دور « القضاء والدهر » ثانوى ، ويذكر لمجرد الاعتذار وبيان الأسف لما حدث ، ويعطينا ذلك مؤشرا هاما يشير إلى « انسانية الصراع » وخضوعه لقوانين الواقع الاجتماعى على عكس ما كنا نجده من مصادرة « القضاء والقدر » على المصائر والسلوك قبل الفعل الانسانى فى المآسى الشوقية .

ويقوم الصراع فى مسرحية الست هدى على ثنائية (المال # الواجب) لكن لينتصر « المال » فى النهاية ، اذ منذ بداية المسرحية تقرر الست هدى :

إن المال أهم من الحب بل هو كالدين وكالعقيدة ، تقول :

- وفدادينى عندى هى فى الحفظ كدينى

(ص ١٣)

كذلك كانت الشخصيات ، فى حركة الصراع ، مرتبطة بالمال / الثروة / الفدادين وتحاول الحصول عليه وكل من تقدم إليها كان يطمع فى مالها أو فى استغلاله بشكل من الأشكال ، وهى واعية بهذا الطمع المغرض واعية بذاتها تقول :

الست هدى :

- فما أكثر عشاقى وما أكثر خطابى

- ولولا المال ما جاؤا أذلاء إلى بابى
(ص ٨)
- لولا فدادينى وغلاتها ما طاف انسان على بابى
- بها تزوجت وفى قطنها كفنت أزواجى وخطابى
(ص ٣٨)

وكلهم يلبسون « قناع الحب » ، أو الزواج ، لهدف واحد هو ثروتها وهى تعى كل واحد منهم وتفند أساليبه ، العشرة أزواج ، تقول هدى : عن الثانى :

- ذاك لمالى اختارنى واخترته لماله
ما كان الا مفلسا وقعت فى حباله
(ص ٩)
ثم لما مات ما خلف لى الا ديونا
(ص ١٠)

وتقول عن « الأديب » :

- رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريالا
(ص ١١)

وعن « الضابط » تقول :

- لا عفا الله عنده قد كان لصا لم يردنى لكن أراد مصاغى ..
وكنت أحبه ويحب طينى ويحلم بالقلادة والوشاح
(ص ١١)

وعن « الموظف » تقول :

- ما كنت أدرى إذا تولى أجيبه أم قفاه أنظف
(ص ١٢)
رحمة الله عليه كان مشغولا بطينى
(ص ١٣)

وعن « الفقيه » :

- لكنه منذ كنا ما حل عقده كيسه

يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه .

(ص ١٥)

وعن « المقاول » :

- ولم يكن عند الطعام يستحى يأكل مالى ويعد ماله

(ص ١٦)

وعن « المحامى » :

- ثم اقترنت بمحام عاطل شريب خمر يحتسيها فى الضحى

قلت دعاويه وقل ماله وأصبح المكتب منه قد خلا

(ص ١٦)

وآخر زوج لها يقول بعد موتها لنفسه :

- المال صاريا عجوز مالى وأصبح البيت وما حوى لى

(ص ٤٥)

فهنا ، تتجه كل الشخصيات فى حياة هدى ، إلى مالها ، ومن بعد وفاتها إلى الاستفادة منه عن طريق الوريث « الزوج الأخير » ، لكن المال والحب المتصارعين داخل المسرحية ، المال بشكله العينى ، والحب بشكله المجرد ، يتحدان فى نفس الست هدى ويصبح المال حبها ، وحبها هو المال . وتكمن المفاجأة المضحكة هنا ، فقد وعت طمع الطرف الثانى من الصراع الرجل أو الجارة ، الطامع والطامعة ، فأوحت ببعض ثروتها إلى جاراتها والباقى للمسجد وقبر النبى ، وكمكافأة لزوجها الأول (مصطفى) الذى لم يطمع فى مالها ، أهدت البيت لابنته من زوجة أخرى .

وهنا تأتى الوعظية المطلوبة ، لتطهر المتلقى من « حب المال » ، على حساب العاطفة النقية أو الواجب وتحذره من مصير العجيزى أو المحامى وغيرهما من الأزواج السابقين ، بل من موت الست هدى نفسها .

وإذا وضعنا طرفى الصراع (المال / الواجب) بين الأطارين العامين لمسرح شوقى الخير يجزى بالسعادة والشر يحرم مما يدبر له ويسعى إليه ، وكانت النهاية المفاجئة للجميع عقابا لمحور الشر (الطمع) ومكافأة لمحور الخير (الواجب) بحرمان الشقى الطامع من هدفه (كما حرم مراد من آمال فى على بك الكبير)

واعطاء المستحق مثل (الجارات وابنة الزوج الأول) . لأنهن يشاركنها فى المصير .

ونلاحظ انقسام الشخصيات إلى ثنائية ضدية تلتقى وفقا لمحورى الصراع (المال / الواجب) ويصبح المنتصر الوحيد فى هذا الصراع (المال) فقط وتخسر كل الشخصيات ، وهذا الانتصار مرتبط بهدف الملهاة . ووظيفة النقد الاجتماعى اللذين يفرضان انتصار المال وعبثية مساعى جامعية وراغبيه .

وفى الملهاة الثانية والأخيرة (البخيلة) يختفى « القدر » تماما ويخيب سعى الباحثين والراغبين فى المال ، (الطبيب ، السمسار ، عزيز) كما تموت « البخيلة » متأثرة بسرقة كيس النقود ، وتقتيرها المضنى على نفسها ، لكن تفوز « حسنى » الخادمة لوفائها وأمانتها ، وهنا ينتصر محور « الواجب » على « المال » كما حدث فى الست هدى . ونلاحظ انحياز الشخصيات كلها إلى « المال » ، وحرمانها منه ، باستثناء حفيد البخيلة « جمال » لكننا نلاحظ انتصار « حسنى » وحصولها على المكافأة « مال البئر » ، ثم « الزواج من سيدها جمال » وفى هذا اشارة من شوقى لقوى اجتماعية جديدة تأخذ دور البطولة إلى جانب الأسياد ، لكن تحت المبدأ العام انتصار « الواجب » .

والبخيلة هى أكثر مسرحيات شوقى شعبية ، وأكثرها نزولا إلى واقع الحياة ، لذلك تبرز فيها بطولة خاصة ، مرتبطة بالقيمة تقوم بها الخادم حسنى ، ومرتبطة بترشيح العجوز البخيلة للخادم زوجا لحفيدها المتلاف وحاول شوقى أن ينقل الجو الشعبى بالشخصيات ، واللغة ، وبطبيعة الصراع ، ثم برصد بعض الطقوس الشعبية المرتبطة بالنقذر ، وعادات الزواج وطرق اخفاء المال ، وحتحايل على الموقف الدرامى ، وأدخل طقس « صوت الفلوس » عند احتضار البخيلة ، ليتسنى له ان يفرد أغنية من أغانيه الشعبية المكتوبة بالفصحى ذات الايقاع الراقص ، الساخر من الموقف بالطبع ، على لسان احدى الجارات لتساعد البخيلة على استخراج روحها (ص ٢ / ٩٦) ثم يستخدم تيمة الحلم للمشاركة فى الحدث نفسه .

وتنتقل البخيلة من حيل وطمع الأزواج ومكر الزوجة (فى الست هدى) إلى سوء سلوك الرجال مع المال ، بالسمسرة ، والوساطة بين راغبى الزواج ، والربا

والسرقة مدينة كل هذه السلوكيات (المال) ومنحازة الى « الواجب » المتمثل فى الخادم حسنى بخاصة لأنها الوحيدة التى تأكل خبزها من كد يديها وتأخذ أقل من راتبها الحقيقى ، كارهة المال الحرام مع ذلك .

حسنى لنفسها - ويح جمال جرؤت
على الحرام راحته
ما كان لصا إنما
جنت عليه جدته (٢ / ٧١)

وحين يريد جمال النيل منها :

جمال - بعدت جدتى تعالى أقبلك
تعالى حبيبتى قبلينى

حسنى - بعدت فليكن عفافى ودينى
حول عرضى لا يبعد الله دينى
أن أكن خداما فنفسى فى خدر
من النبل والعفاف مصون
- أبغ يا سيدى سواى لما تدعو
له اليوم من خسيس ودون (٢ / ٧٥)

أما البخيلة وحفيدها فيمثلان نقيضين سلوكيين (البخل / التبذير) لذلك يرفضهما شوقى ويحيل التعاطف كله إلى حسنى الخادم حتى النهاية ويجعلها الوريث الأفضل لثروة البخلاء ، والمبذرين على السواء .

لذلك ينبثق جوهر الصراع ويتأزم بعد حادثة سرقة كيس نقود البخيلة بواسطة جمال حفيدها ، ثم شكها فى الخادم ، وما أعقب ذلك من مفاتحة جمال لجدته فى شأن زواجه وضرورته ، وما تبع ذلك من مرض الجدة وموتها .

خلال ذلك نجد محاولات للحصول على الثروة عن طريق سعى السمسار لتزويج « جمال » من زينب بنت النقيب (وهى من أسرة غنية أفلست تسعى للمال) وجمال يسرق كيس النقود بسبب هذه الرغبة ثم فك الخطوبة من ناحية زينب لعلمها بعدم وراثة جمال لجدته .

وينتهى مصير الشخصيات بخيبة المسعى ، ثم النهاية السعيدة لحسنى وجمال

لكونها ضحية من وجهة نظر العدالة الشعرية التى يؤثرها شوقى فى نهايات المسرحيات .

ولا شك فى أن هذه التحليلات عن تجاوب الملهاتين ، ثم عن ثنائية الصراع والمصير ، وعلاقتهما بالشخصية مقدمة لرصد وظيفة الصورة الشعرية فى النصين ، إذ تمثل هذه التحليلات « البنية العميقة » التى فرضت وظيفة الصورة داخل النص ، حيث تمثل « البنية الشكلية » (السطحية) وإن كنا نبدأ من حقائق التشكيل الجمالى ونقيم شواهد عليه من عناصر وعلاقات البنية العميقة كما فعلنا عند تحليل المأساة .

وظيفة الصورة الشعرية فى :
- الست هدى
- البخيلة

وظيفة الصورة الشعرية
فى الست هدى

تقوم الصورة الشعرية بوظيفة ودور ثانويين فى مسرحية الست هدى ونتج ذلك من سيطرة الفكرة المباشرة ، بتحققها الفعلى فى الواقع القاهرى المباشر ذى الأطراف العادية ، التى تستخدم اللغة القريبة من العامية فى بساطتها والمختلطة بالعامية فى بعض الأوقات ، حرصًا من شوقى على إعطاء جرعة صدور وواقعية للمتلقى .

تجئ الصورة الشعرية فى مواضع قليلة فى الست هدى وتقوم بوظيفة دلالية فى معظم الأحوال ، وتقوم بوظيفة درامية فى أحيان أخرى قليلة ، ارتبطت بلحظة سكر المحامى ، ومحاولته النيل من زوجه هدى ، بعرض دمامتها ، وفى أحيان أخرى أقل تأتى الصورة الشعرية تصويرية لكنها تأتى عابرة وهى صورة شعرية يستعملها شوقى بكثرة فيما سبق من مآسيه الشعرية .

والصورة الشعرية فى الست هدى تأتى - عمومًا - لتقريب الصورة الدرامية بضرب المثل وأحداث الخلل التصويرى فى مخيلة المتلقى لتنتج الدلالة غير المتوقعة ، وفى هذه الحالة تتناقض الصورة معالسياق المطلوب فتحدث المفارقة .

ولسنا نريد إحصاء الصورة الميتة بالاستعمال ، التى تحولت إلى لا صورة ، إنما هدفنا التعرف على وظيفة ما ورد من صور شعرية على المستويين المجازى والدرامى . يلاحظ أن للصورة دورًا فى تصوير الجو العام ، فى حين لا تدخل إلى أعماق الشخصية ، ولا تحلل الحادثة ، بالإضافة إلى أنها جاءت فى غالبيتها العظمى على لسان شخصيات بعينها : الست هدى ، عبد المنعم المحامى ، حلمى كاتبه ، والمتبقى منها ورد على لسان شخصيات ثانوية ربما نطقت بجملتين أو أكثر بقليل طوال المسرحية . كالشيخ والأغا ، ومحمد أحمد ودارت صورهم كلها فى صياغة تشبيهية وتمثيلية .

ويغلب التشبيه على الصور الشعرية المستخدمة كما عرضنا لأنه أكثر الأنواع المجازية قدرة على أحداث المقارنة والتضاد المطلوبين من وراء التشبيه ، والتعبير عن الحالة المتناقضة المطلوبة فى الوصف (الهجائى) لحظة سكر عبد المنعم زوج الست هدى ، أو فى استخدام هدى للتشبيه بخاصة للتمثيل والتأكيد على فكرتها السابقة للصورة .

فتستخدم الست هدى التشبيه لتصف حالات أزواجها وتستخدم التشبيه للوصف وتقريب الفكرة للمتلقى ، فتصف زوجها الأول :

أول البخت مصطفى مصطفى كان (سارية)
(ص ٨)

حين يمشى (تظنه نخلة المرج) ماشية
(ص ٩)

وعن زوجها المقاول :

كأنما تسربت عمارة فى كرشه
يدب كالخلوف فى خروجه من قشه
(ص ١٦)

وعن طمع زوجها الفقيه فى طعامها وشرابها :

كأن الأزهر المعمور بيتى هناك جراية وهنا جراية
(ص ١٥)

وتصف ليمونا قدمته لضيفها :

حلمى - وليمونك يا هانم
هدى - كالشهد وكالسُّكر
(ص ٣٠)

وتصف زوجها السّكير المحامى :

لأنت حانة تنقلت وأنت برميل مشى
(ص ٣٩)

ثيابه كفوطة الخمار تنضح بالليل والنهار
(ص ٤١)

وتصف حالة حفاظها على ثروتها :

وفـــدادينـــى عـــنـــدى هـــى فى الحـفظ كـــديـنى
(ص ١٣)

لكن لغتها فى عدة مواضع تعبر بالاستعارة والغالب أن الست هدى تستخدم الاستعارة للسبب الوصفى نفسه فهى تصف :

تقول عن صحباتها :

- ومن أنا حتى تزورونى الشموس من أنا ؟

وتصف سنوات حياتها مع زوجها الثانى :

- يرحمه الله لقد عشنا معا من السنين الصاخبات أربعا
(ص ١٠)

ثم تمثل وتضرب المثل لبيان الحالة العامة :

- لا أشترى جيشا بفدان (ص ١١)

- لا أيها الفاضـل لا مـا أنـا بـالمحـاميـة
أثـير مـن شقـشقـة زوبـعـة فى آنـيـة
(ص ٣١)

أما بقية الشخصيات لا تستخدم التشبيه إلا فى النادر حينما يشتعل الموقف : ولا شك أن عبد المنعم زوج الست هدى أكثر الشخصيات حوارا معها ، وهو طوال المسرحية يشرب الخمر أو سكران ، أو يتشاجر ، أو يشكو : وهو يستخدم التشبيه المكون من عنصرين متناقضين للذم ، والإقلال المضحك من جمال الست هدى العجوز ، الجدة ، وفى لحظة سكره تتوارد التشبيهات بلا إنقطاع لتشكل صورة متناقضة ، تقوم بوظيفة هجائية تثير الضحك : يقول على الترتيب :

هدى عجوز النحس أنت قردة خطوطك الوحل وكحلك العمى
(ص ١٧)

ماذا سمعت ؟ صوتها ؟ أأنت (بومتى) هنا ؟

- الآن يا جميزة الخط أريك من أنا ؟ (ص ١٩)

- أين مضيت « بومتى » ؟ أين ذهبت خفتى ؟

خـداك « ضـفـدعـتـان » قـد أسـنـتـا
وأذنـاك « عـقـربـان مـن قِـنـا »
(ص ١٩)
وحـاجـبـاك والخـطوط فـيـهـا
« كـدودتـين اكـتـظتـا مـن الـدمـا »
وبـين عـيـنـيـك نـفـار وجـفـا
عـين هـنـاك خـاصمت عـيـنـا هـنـا
(ص ٢٠)

وتأتى بقية تشبيهات لحظة الصراع والاشتباك بالأيدى فى مثلث يمثله : هدى عبد المنعم ، حلمى ، والصورة تلعب وظيفة التشبيه المناقض لحقيقة المشبه :

يقول عبد المنعم لحلمى عن هدى :

- الآن تـأتى هـدى فـكـن فـطنـا
حـلمى ، وكـن (ثعلبـا) وكـن حـذرا
- إن هدى « ذئبة » (ص ٣٥)

فيجيبه حلمى واصفا الأدوات المستخدمة فى الصراع :

- أنظر إلى الزحافة ، تدور فى لطافة ، كعنق الزرافة
(ص ٤٢)
- تلم المغرفة ، كالعقرب المؤلفة
(ص ٤٢)

وفى عنفوان الصدام يشتعل الموقف فيقول للمحامى عندما طالبه بالدفاع عنه ضد الست هدى الممسكة ، بأدوات خشبية :

- ولم لا نقتحم النار معًا (ص ٣٥)

مستخدمًا الاستعارة التصريحية ، مثيرًا الضحك بصورة تناقض حقيقة الموقف وتضخمه ثم تأتى تشبيهات سريعة تصف حالة عامة عاش فيها « العجيزى » آخر أزواج الست هدى :

أحمد - ذاك الحمار تحت مثل الشمعة الملمعة (ص ٤٩)
- الطين أبعادية من الذهب (ص ٤٩)

محمد –

إن هـدى دجـاجـة باضت له فى القفص

(ص ٥٠)

الشيخ –

يـرحمهـا الله لقــد كانت ملاكـا محسنا

(ص ٥٤)

و « الأغا » يصف الست هدى بعد وفاتها نادبا إياها :

– أين جبين كان كالبدر سناء وسنا ؟

وأين صوت كان كالسحر ينادى يا أغا ! (ص ٦١)

اعتمد شوقى على وظيفة الصورة الشعرية الثانوية التى تأتى فى سياق الوصف والتمثيل ، وقد فقدت قدرتها التعبيرية الغنائية وذلك بسبب التغير الوظيفى الذى حدث للصورة ، فقد تحولت إلى أداة تشبيهية هامة ترصد التناقض ، وترسم السخرية والهجاء أو تبالغ فى المواقف البسيطة لتضخمها وكل ذلك لإثارة الضحك المرتبط بوظيفة الملهاة وفهم شوقى لها :

ولا شك فى أن التشبيه ذو خصوصية وظيفية هامة ، ولو رصدنا المواضع التى ورد فيها ، ونسبتها إلى بقية الصور الشعرية أدركنا قدرته وتناسبه مع جوهر الصراع ، فى الملهاة خاصة فقد ورد التشبيه حوالى ثلاثة وثلاثين مرة صريحة ، (صفحات ٨ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٦١) وكلها جاءت فى سياقات الوصف ومساعدة الفكرة أو التجسيد والمبالغة فى المشبه .

ولقد تناسب ذلك مع إحتفال المسرحية بالتضاد والكناية ، لكونها نوعين بلاغيين قريبى المأخذ ، سريعى الإدراك لدى المتلقى ، وكلاهما قائم على شيئين ، أما الشئ وضده (التضاد / الطباق) وأما الشئ البعيد والشئ القريب (الكناية) وذلك لأن الملهاة تحتاج إلى سيولة الحركة وسرعة الإدراك ، والتجاوب . فى حين ندر الموقف الاستعارى وبهت عند ظهوره ، واستخدم لمواقف محددة .

* * *

وظيفة الصورة الشعرية فى « البخيلة »

تقوم الصورة الشعرية فى البخيلة بالوظائف نفسها تقريبا ، لكنها تستخدم الاستعارة أكثر من الست هدى ، فى إطار الوصف أيضًا حتى أننا نستطيع أن نقول عن الملهاتين أنهما منظومتان مسرحيتان ، تستخدمان الصورة الشعرية لمساعدة الإيقاع على إبراز الفكرة ووصف المشهد الدرامى .

ونستطيع أن نجمل وظيفة الصورة الشعرية فى الوصف والتهكم ، وكلاهما يتخذ من المقارنة وسيطا جوهريا للتشكيل ، لهذا ، كان التشبيه فى المقام الأول وتتبعه الاستعارة . وهما نوعان بلاغيان يساعدان فى تجسيم وتوضيح الفكرة .

ونعرف عالم الصورة الشعرية من جنس المشبه به ، أو من عالمه وحقله الدلالى ، وبعيدًا عما أوضعنا من العوالم الجديدة فى التشبيه فى الملهاتين ، نقول أن الصورة الشعرية / التشبيه تنتمى إلى ثلاثة عوالم يستمد منها شوقى مادة التشبيه (الطيور) و (المجوهرات) و (السماء) وكلها أوجه شبه تقليدية مكرورة ، والعلاقة بينها وبين المشبه به لا تأخذ بعدا نفسيا إلا نادرا ، وإنما تأخذ بعدا شكليا قاصرا على الدلالة القريبة التى تراعى العرض الشكلى والملاحظ أن العوالم الثلاثة تأتى بالترتيب ، فتنتشر فى الفصل الأول تشبيهات (الطيور) ، (البدر) ، (الرحى) ، (نملة) ، (البغل) .

الأول عن جمال –

تأمل المكثر من إعجابه
بنفسه ينظر فى ثيابه
تلفت الطاووس فى إهابه (١ / ٤٣)
فتاة هى البدر فى ليلته (١ / ٤٤)

رشاد لعزيز عن قصر عزيز القديم بعد فقره :

سكنتموه هنا ، وهنا
« كالبوم كل » بوهتين فى فضا
ملأتموه خدما « أشداقهم »
دائرة على الرغبة « كالرحى » (١ / ٤٥)

- ولم لا وجدته نملة

(١ / ٤٦)

واحد -

من ذلك المطل من لحيته كالبغل من وراء مخلاة رنا

(١ / ٤٦)

ثم تأتى صور (المسك ، الزمرد ، الذهب ، الدرر ، اللؤلؤ) :

الثانى -

فقد كان أنضج لحم رأيت وقد كان كالمسك فى نكهته

(١ / ٤٧)

حسنى :

- البامية كأنها الزمرد الخام الحجر

(٢ / ٧٠)

والثوم درر ولؤلؤ :

حسنى -

كالذهب الإبريز والثوم عليها كالدرر

(٢ / ٧٠)

نظيفة لحسنى :

- أمضى أطبخى « دقية » مكنة كأنها خلية

من عمل مجمله والثوم فيها لؤلؤ

وهى بها ملكه

(٢ / ٧١)

ثم تأتى الصور السماوية حتى النهاية وهى صور مرتبطة بجو الموت ورحيل البخيلة :

- جاره عن نظيفة :

جرى إحسانها كالسيل حتى أغرق الحارة

(٣) ٩٥

جارة عن نظيفة - وابن جودها الذى كان كالمطر

(٢ / ٩٥)

- ثم شيخ قد ظهر كأن دور وجهه تحت العمامة القمر
(٢ / ٩٥)

الشيخة « بنبة » - رؤيا كأنها الفلق
(٢ / ٩٥)

والجارة عن القطارة - زجاجة مدورة
كأنها غمامة تحجب عينى بقرة ..
كأنما أخرج من زكيبة من الفحم
(٣ / ٩٥)

الدكتور عن البخيلة -
تقوم عليهم يدى بالشفاء قيام المسيح على المقعد
(٣ / ٩٦)

جمال عن جدته :
- وهى إذا قيست إلى جدى كالغيث ندى
(٤ / ٨٦)

ويلاحظ أنها صور تراعى مقتضى الحال ، وأنها صور غير نامية لا تتكرر ، لذلك تقترب وظيفة التشبيه فى البخيلة - وكذلك فى الست هدى من وظيفتها فى القصيدة وهى صور تخضع لمبدأ الوضوح الذى أستمدة شوقى من الأصول الكلاسيكية للدراما والشعر[١٧] .

وتأتى الاستعارة فى المرتبة التالية للتشبيه ، محاولة أخذ الوظيفة الوصفية التمثيلية نفسها ، وتأخذ الاستعارة التصريحية المرتبة الأولى ، ثم التمثيلية لقيامها على مبدئى التطابق التام بين الطرفين ، والتقريب الذهنى ، ثم الاستعارة المكتبية ، ولنلاحظ الشواهد المتبثة داخل النص :

الثانى عن السمسار :
- ومن سموم حانة إلى لعاب عاهر
(١ / ٤٤)

جمال عن المقاول - وانظر معى هذه الكرنبة
(١ / ٤٤)

رشاد عن أسرة النقيب لجمال :
جمال - ولم أبت الشيخ وهو الفنى ؟
رشاد - وهل كل ما فى الزواج المهور ؟
ثم يردف ذلك بصور استعارية تصريحية هى فى نفس الوقت تمثيلية :
- وهل يملأ التيس عين المهاة ؟
وهل تحمل الكركدن القصور ؟ (١ / ٤٤)
ويقول عزيز لرشاد واصفا حالها المعدم :
- كأننا رشاد على زورق كسير وموج عنيف شقى
فإن ننج ننج بخير المتاع وإلا غرقنا مع الزورق
(١ / ٤٦)

نظيفة عن الجد :
- أسس من شروى نقير ثروة
(٢ / ٧٢)

وحينما يريد المتحدث صهر طرفى الاستعارة ، موضوعى الصورة ، يلجأ إلى الاستعارة المكنية :
نظيفة لحسنى - أشتهتك عقربة
(٢ / ٧٠)

حسنى عن :
البامية - ترفل فى شوكتها وفى شبابها النضر
حشنى لجمال - (٢ / ٧١)
- بعدت فليكن عفافى ودينى حول عرض لا يبعد الله دينى
إن أكن خادما فنفسى فى خدر من النبل والعفاف مصون

ونلاحظ أننا لا نستطيع أن نرصد خضوضية لاستعمال الشخصيات للصورة الشعرية ، ولا نستطيع رصد دلالاتها على تكوين الشخصية أو طرفى الصراع ، مما يبرز توزعها وسط الشخصيات كلها ، ويبرز سيطرة المبدع الإنشائية على النص .

وغلبة الوصف والتمثيل على وظيفة الصورة الشعرية فى البخيلة مؤشر هام لربط هذه الوظيفة بوظيفة الصورة التى عرضنا لها فى تحليل على بك الكبير (١٨٩٣)

وكذلك فى الست هدى ، مما يدفعنا - غير شكين - إلى الربط بين عدة أشياء :

- التشكيل الجمالى « للست هدى والبخيلة » وعلى بك الكبير الأولى ،
- التسلط الإنشائى من قبل المبدع على لغة الشخصيات حتى أننا لا نستطيع أن نفرق بينها .
- العلاقة بين عامية الست هدى والبخيلة وعلى بك الأولى ، وبين أغانى شوقى العامية ، وبين الاتجاه الشعبى الذى تأجل بعد (١٨٩٢) حتى بعد مبايعة شوقى بإعارة الشعر (١٩٢٧) .
- خلاص شوقى من ربقة التراث إلى حد كبير فى الملهاة ،
- بقاء بعض العناصر التراثية فى الصورة الشعرية ، وفى التقنية .
- بروز وظائف تهكمية لبيان التناقض فى الملهاة (للصورة الشعرية) .
- اقتراب الملهاة وظيفيا من القصيدة من حيث الصور الشعرية .
- تميز التشبيه كأداة درامية فى الملهاة لقيامه على المقارنة والوصف ، والقدرة على تشكيل التناقض .

ولهذا تخرج نتيجة هامة ، وهى ملائمة الاتجاه الوصفى ، التمثيلى التشبيهى القائم على المقارنة داخل الملهاة الشرقية بخاصة ، لأنها تتلائم مع الموضوع ومع سطحية الشخصيات الأمر الذى يجعلنا ننظر إلى التشبيه فى ملهاتى شوقى على أنه الأداة الأساسية للدخول إلى رؤيا الشخصية التى هى حصيلة هذه الرؤى لأنه ، عادة ما يصنع التشبيه مقارنة واضحة ، حيث الكلمات المتقاربة تؤكد على الموضوعات المدركة أو على علاقة العالم المترابطة نفسها[١٨] والتى نلمحها عند شوقى بوضوح فى طريقة تكييف عالم خاص لهذه الشخصيات الشعبية .

وخضوع الاستعارة الموجهة للمقارنة نفسها يفسد بالطبع الربط المفترض بين داخل وخارج الشخصية « لأن الاستعارة تؤسس - جوهريا - على التوحيد بين الداخل والعالم الخارجى ، على عالم العقل ، وعالم الواقع (الحاصل ووفقا للمؤلف ، فالإنسان بسبب تكوينه السيكوفيزيائى الموحد لذاته يملك القوة الخالقة الفواصل بين هذين العالمين من جديد ، أما النظرة المقارنة فهى تكيف نفسها لتكون غير قابلة للإمساك بقوة إعادة التوحيد هذه[١٩] . ومن هاتين المقولتين السالفتين ندرك أن شوقى يتجه فى الملهاة إلى توكيد الفواصل بين العالم ، وأنه يلغى

الجانب النفسى إلى حد كبير ، فى تركيا الصورة فيجعل وظيفتها مرتبطة بالعقل ، الفكر ، المنطق ، الشكل ، على الرغم من الاتجاه الحسى البصرى الواضح على تركيب الصورة الشعرية هذا فى الملهاة بخاصة وقبلها فى المآسى بشكل عام ، وهو الاتجاه الذى يثبت لنا - من خلال عناصر الصورة وعلاقة طرفيها ، ووظيفتها - الاتجاه الكلاسى ، الإحيائى عند شوقى ، ويبرهن على خصوصية لغة الملهاة فى الوقت نفسه .

وبهذا لا يريد شوقى من الصورة الشعرية فى الملهاة أن تكون لمحة خاطفة تصل وتصهر العوالم الخارجية والداخلية بل يجعلها فكرة واضحة ، يجعلها تسير إلى المعنى العام / الإجمالى للعبارة فى علاقتها بالسياق ولذلك لا تجد أفضل من مقولة إرنست كاسيرر تعليقا على وظيفة الاستعارة هذه والتى رصدناها عند شوقى ، « ففى رأى كاسيرر » إذا كانت الاستعارة تؤخذ بهذا المعنى العام فإنها لن تكون نموا حقيقا للحديث ، ولذلك يجب أن يعاد النظر إليها كواحدة من هذه الحالات الأساسية ، ومن هنا فإن أية محاولة لفهم وظائفها ترجعنا ، مرة واحدة ، إلى الشكل المؤسس للإدراك الحرفى[٣٠] .

وحتى لا نكون متعسفين فى تقييم وظيفة الصورة الشعرية عند شوقى ، نقول أن شوقى داخل مدرسته وفكره ، قد أكسب الصورة الشعرية وظيفة درامية هامة فى المسرح الشعرى ، وإن اتجهت صوره إلى وظائف الوصف والتمثيل ، إلا أن ذلك يخضع لملابسات عديدة هى ما تسميه البنيوية التوليدية ، اتجاه النص إلى تحقيق وظائف البنية الأم وهى هنا الوظيفة الأخلاقية ، التى شكلتها النظرة الثنائية للعالم والذات .

■ ■ ■

هوامش الست هدى والبخيلة

١ – ألاردايس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ص ٣٤٣ ، الألف كتاب ، مكتبة الآداب ، ١٩٥٨ .

٢ – أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، ص ١٦ ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ م .

٣ – أحمد شوقى ، الست هدى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .

٤ – أحمد شوقى ، البخيلة ، نشرت منجمة بمجلة الدوحة القطرية ، فى الأعداد فبراير ومارس وأبريل ومايوة ١٩٨١ ، وسوف نرمز بالأرقام ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ لفبراير ومارس وأبريل ومايو على الترتيب تجنبا للتكرار .

٥ – بوتس ، الملهاة فى المسرحية والقصة ، ترجمة أدوار حليم ص ٢ ، ٣ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٦٥ م .

٦ – على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ص ١٨ ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨ .

٧ – بوتس ، الملهاة فى المسرحية والقصة ، ص ٥٥ .

٨ – نلاحظ علاقة هامة بين عرض ابن دانيال للشخصيات العادية ولغة النصوص فى خيال الظل ، وبين عرض سوء حالة الشخصيات العادية فى الست هدى والبخيلة ، انظر بابة « عجيب وغريب » وبابة « المتيم والضائع اليتيم » فى :
– إبراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٦١ م .

٩ – ألاردايس نيكول ، علم المسرحية ، ص ٣٤١ .

١٠ – محمد غنيمى هلال ، مجلة المجلة ، مقال ، فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين ، ص ٨٤ سبتمبر ١٩٥٩ م .

١١ – عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، ص ٥٧ ، مكتبة محمد على صبيح ، ط ٦ ، ١٩٦٠ م .

١٢ – نورمان فريدمان ، الصورة الفنية ، ص ٥٦ .

١٣ – مصطفى ناصف ، نظرية المعنى فى النقد العربى ، ص ٤٩ ، دار القلم ، ١٩٦٥ م .
وانظر ، أسرار البلاغة للجرجانى ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، مكتبة محمد على صبيح ١٩٧٧ م .

١٤ – مصطفى ناصف ، السابق ، ص ٥٢ .

١٥ – إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص ٩٧ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ م .

١٦ – عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، ص ٦٨ .

١٧ – محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، انظر ص ٤٥ ، ٨٤ ، دار نهضة مصر – القاهرة – بدون تاريخ .

١٨ - Samuel, R, Levin, The semantics of Metaphor, pp. 135, The Johns Hopkins university press, Baltimore and London, 1981.

١٩ - J.J.A. Mooij, a study of Metaphor, Chapter 5, The case against the comparison view, pp. 54, North-Holland publishing company, Amsterdam, New York, Oxford, 1976.

٢٠ - See. The Text in the begining of the foreward in the book of : "on Metaphor, edited by Sheldon sacks, the university of chicago press, 1978.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

أ - المسرحيات :

- أحمد شوقى، على بك الكبير، مطبعة المهندس بمصر، ط١، ١٨٩٣م، ١٣١١م.
أحمد شوقى ، مصرع كليوباترا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى - مجنون ليلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى - قمبيز ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى - على بك الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى - عنترة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى ، الست هدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م .
أحمد شوقى ، البخيلة ، مجلة الدوحة أعداد فبراير ومارس وأبريل ومايو ١٩٨١ م .

ب - الشعر :

- أحمد شوقى ، الشوقيات ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، بدون تاريخ ،
أحمد شوقى ، الشوقيات المجهولة ، دار المسيرة - بيروت (جمعها محمد صبرى السربونى) ١٩٧٩ م .

جـ - النثر :

- أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٧٠ م .
أحمد شوقى ، شيطان بنتاؤر ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .

(*) وقد اعتمد البحث توصيف أعمال شوقى فى البيليوجرافيا الوصفية التى قام بها الدكتور سعد الهجرسى فى ذكرى حافظ وشوقى الخمسين ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .

ثانيا : المراجع العربية :

- ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الانجلو ، ١٩٦٢ م .
- ابراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦١ م .
- أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، جـ ٢ ، طبعة دار الكتب المصرية ، بدون .
- أحمد عباس صالح ، ثأر ابن عنترة ، روزا اليوسف ، نوفمبر ١٩٧٣ م .
- أحمد عبد الوهاب أبو العز ، اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٣٢ م .
- أدونيس ، الثابت والمتحول ، جـ ٣ ، بيروت ، ١٩٧٨ م .
- جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ م .
- جواد على ، تاريخ العرب قبل الاسلام ، جـ ٢ ، مطبوعات المجتمع العلمى العراقى ١٩٥٦ م .
- زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ م .
- شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، طـ م ، ١٩٧١ م .
- مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطباعة والنشر ، السعودية ، طـ ١ ، ١٩٨٢ م .
- شوقى ضيف ، شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف القاهرة ، ط ٧ ، ١٩٧٧ م .
- صلاح فضل ، نظرية البنائية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ م .
- عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح ، القاهرة ١٩٧٧ م .
- عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- عبد المنعم تليمة (وعبد الحكيم راضى) ، النقد العربى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧ م .

- على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ليبيا ، ١٩٧٨ م .
- فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ م .
- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .
- محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .
- محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، السلسلة السادسة ، الفلسفة والأداب ، مجلد ٣٠ ، ١٩٨١ م .
- محمد يوسف نجم ، المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٩ م .
- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار نهضة مصر ، ١٩٥٨ م .
- نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم ، ١٩٦٥ م .
- نبيلة ابراهيم ، نقد الرواية ، مطبوعات النادى الأدبى ، الرياض ، ١٩٨٠ م .
- يوسف أسعد داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعربة ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ م .

ثالثا : المراجع المترجمة :

- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ م .
- ألاردايس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، الألف كتاب ، مكتبة الآداب ، ١٩٥٨ م .
- برادلى ، التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا الياس ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٢ م .

- برنارد شو ، قيصر وكليوباترا ، ترجمة إخلاص عزمى ، سلسلة مسرحيات عالمية (٣٤) .
- بريخت ، نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة جميل نصيف ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد (١٦) ١٩٧٣ م .
- بلوتارك ، ملحق بمسرحية أنطونيوس وكليوباترا ، لشكسبير ، ترجمة لويس عوض سلسلة المسرح العالمى .
- بوتس ، الملهاة فى المسرحية والقصة ، ترجمة إدوار حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، ١٩٦٥ م .
- جاكبسون ، مقال نحو علم للفن الشعرى ، نظرية المنهج الشكلى ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢ م .
- جان بياجيه ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة ، ويشير أوبرى ، منشورات عويدات بيروت ، ١٩٧١ م .
- جورج أيبرس ، ورده ، ترجمة محمد مسعود ، مطبعة الأداب ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، سلسلة الكتب المترجمة (٤٩) دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- الرواية كملحمة بورجوازية ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة - بيروت ط ١ ١٩٧٩ م .
- جيروم ستولينتز ، النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، ١٩٧٤ م .
- جيمس فريزر ، الفلكلور فى العهد القديم ،ترجمة نبيلة ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .
- دوسن ، الدراما والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدى سلسلة الكتب المترجمة (٩٩) بغداد ١٩٨١ م .
- رتفن ، المجاز الذهنى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة الكتب المترجمة (٥٦) بغداد ، ١٩٧٨ م .

- كراتشكوفسكى ، دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة النجفى ، دار النشر ، علم ، موسكو ١٩٦٥ م .
- ماثيسن ، إليوت الشاعر الناقد ، ترجمة إحسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥ م .
- هورست ريديكر ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعى ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٧٧ م .
- وليم شيكسبير ، انطونيوس وكليوباترا ، ترجمة لويس عوض ، سلسلة المسرح العالمى (٥٤) .
- يعقوب لانداو ، دراسات فى المسرح والسينما ، ترجمة أحمد المغازى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ م .

رابعا : المراجع الأجنبية :

- burton (S.H.) The criticism of prose 7th edition Hong kong, 1979.
- Caroline Spurgeon, Shakespeare's imagery Cambridge. 1968.
- Clemen, the development of the imagery of Shakespear, university press. London, 1951.
- J.J.A. mooig. a study of Metaphor, Chapter 5, The case against the comparison view. north- Holland publishing company, Amsterdam, new york, oxford, 1976.
- Lotman, Yury, analysis of the poetic text, poeitcs U.S.A., 1976.
- Mukarovsky, the word and verbal art. New Haven and London, Yale university press 1977.
- On Metaphorr, edited by Sheldon Sacks, the universtiy of chicago press. 1978.
- Samuel, R, Levin, The semantics of Metaphor, the Gohns Hopkins university press. Bress, Baltimore and London, 1981.
- Stephen Brown, image and truth, Rome, 1955.

خامسا : الرسائل الجامعية :
- نعيم حسن إليافى ، الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، دكتوراه ، آداب - القاهرة ، (٦٠٢) ، ١٩٦٧ م .

سادسا : كتب مقدسة :
- القرآن الكريم .
- الكتاب المقدس .

سابعا : معاجم :
- ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، إصدار الهيئة المصرية للتأليف والترجمة . بدون تاريخ .
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، مؤسسة جمال للنشر - بيروت - بدون .

ثامنا : الدوريات :
- جابر عصفور ، الخيال المتعقل ، الأقلام ، بغداد ، ع ١١ ، ١٩٨٠ م .
- كمال أبو ديب ، الأنساق والبنية ، فصول ع ٤ ، جـ ١ .
- لوسيان جولدمان ، المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ، آفاق ، المغرب ، السلسلة الجديدة ، العدد العاشر .
- محمد غنيمى هلال ، فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين ، مجلة المجلة سبتمبر ١٩٥٩ .
- نورمان فريدمان ، الصورة الفنية ، ترجمة جابر عصفور ، الأديب المعاصر ، ع ١٦ مارس ١٩٧٦ م .

فهرست تحليلى

رقم الصفحة

- مقدمة البحث ..... ٥ - ١٣
- التأصيل النظرى ..... ١٥ - ٢٩
  ماهية الصورة الشعرية : حدود المفهوم النظرى ، الصورة أداة تشكيل الرؤية هوامش التأصيل النظرى .
- الدراسة التطبيقية .....
- الباب الأول - المزدوجة الأولى - المحور الفرعونى ..... ٣١ - ٣٢
- مدخل ..... ٣٣ - ٤٩
  الصورة مظهر أساسى فى تشكيل البنية الوظيفة التجاوب البنيوى فى مسرح شوقى الصورة جوهر اختيار المزدوجة المزدوجة الأولى (مصرع كليوباترا - قمبيز) .
- وظيفة الصورة الشعرية فى مصر كليوباترا ..... ٥١ - ١٠٥
  الصورة الشعرية المفتاح الصورة المفتاح (أفعى القصور - أفعى التلال) ص التشكيل الجمالى للصورة المفتاح السياق التراثى للصورة المفتاح علاقات الصورة الشعرية تصور علاقات أطراف الصراع الصورة الشعرية ترسم الشخصية وتشكل رؤيتها للعالم الصورة تعكس ثنائية البنية وتضاد العلاقة هوامش مصرع كليوباترا .
- وظيفة الصورة الشعرية فى قمبيز ..... ١٠٧ - ١٤٧
  وظيفة الصورة الشعرية المفتاح دلالة التشكيل الجمالى للصورة المفتاح الجذور الدلالية للصورة المفتاح الصورة تعكس ثنائية البنية وتضاد العلاقة (الصورة تشكل الصراع) الصورة

رقم الصفحة

ترسم الشخصية الصورة تشكل المصير وتفسره هوامش قمبيز .
- الباب الثانى - المزدوجة الثانية - المحور الشعبى .....
- مدخل ..... ١٤٩ - ١٦٤
- اختيار المزدوجة الثانية مجنون ليلى / عنترة .....
تشكل النسق وانحلاله تجاوب نص المزدوجة الثانية من خلال الصورة الشعرية .
- وظيفة الصورة الشعرية فى مجنون ليلى ..... ١٦٥ - ٢٠٣
الصورة الشعرية المفتاح جذور الصورة المفتاح الصورة الشعرية النقيض .
الصورة الشعرية تشكل ثنائية البنية
الصورة الشعرية ترسم الشخصية هوامش مجنون ليلى .
- وظيفة الصورة الشعرية فى عنترة ..... ٢٠٥ - ٢٤٤
الصورة المفتاح الصورة النقيض تشكل ثنائية البنية ثنائية البنية والمصير الصورة ترسم الشخصية .
هوامش عنترة .
- الباب الثالث - المزدوجة الثالثة - المحور الحديث ..... ٢٤٥ - ٢٤٦
- مدخل ..... ٢٤٧ - ٢٦٧
أهمية الطبعة الأولى لعلى بك الكبير
حوار النصين : التجاوب ، الاختلاف ، الخصوصية - حركية النص .
حركة اللغة من القصيدة إلى المسرح الشعرى
ملاحظات أولى حول الطبعة الثانية وعلاقتها بالطبعة الأولى لعلى بك الكبير .
- وظيفة الصورة الشعرية فى على بك الكبير الأولى ..... ٢٦٨ - ٢٧٥
- وظيفة الصورة فى على بك الكبير الثانية ..... ٢٧٧ - ٣٢٣

رقم الصفحة

نشوء النسق من جديد الصورة المفتاح الصورة النقيض
تعليق على الصورة المفتاح (الأسد ، الذئب) بخاصة
الصورة تشكل الصراع وثنائية البنية الصورة تشكل المصير
ورؤية الشخصية الصورة ترسم الشخصية تفسير الصراع
وصناعية المصير هوامش على بك الكبير
- الباب الرابع - المزدوجة الرابعة - محور الملهاة المعاصرة ٣٢٥ - ٣٢٦
- مدخل ..... ٣٢٧ - ٣٤٧
موقف الملهاة فى مسرح شوقى تجاوب
الملهاتين التجاوب الفنى واللغوى
تجاوب المضمون ونوع الصراع
- وظيفة الصورة الشعرية فى الست هدى ..... ٣٥٠ - ٣٥٤
- وظيفة الصورة الشعرية فى البخيلة ..... ٣٥٥ - ٣٦٠
هوامش الست هدى والبخيلة ..... ٣٦١ - ٣٦٢
- ثبت المصادر والمراجع ..... ٣٦٣ - ٣٦٨
- الفهرست التحليلى ..... ٣٦٩ - ٣٧٢

فهرست عام

رقم الصفحة

مقدمة البحث ..... ٥ - ١٣
التأصيل النظرى ..... ١٥ - ٢٩

الدراسة التطبيقية

الباب الأول : المحور الفرعونى..... ٣١ - ٣٢
مدخل ..... ٣٣ - ٤٩
وظيفة الصورة الشعرية فى مصرع كليوباترا ..... ٥١ - ١٠٥
وظيفة الصورة الشعرية فى قمبيز ..... ١٠٧ - ١٤٧

الباب الثانى : المحور الشعبى ..... ١٤٩ - ١٦٤
مدخل .....
وظيفة الصورة الشعرية فى مجنون ليلى ..... ١٦٥ - ٢٠٣
وظيفة الصورة الشعرية فى عنترة ..... ٢٠٥ - ٢٤٤

الباب الثالث : المحور الحديث ..... ٢٤٥ - ٢٤٦
مدخل ..... ٢٤٧ - ٢٦٧
وظيفة الصورة الشعرية فى على بك الكبير ١٨٩٣ ..... ٢٦٨ - ٢٧٥
وظيفة الصورة الشعرية فى على بك الكبير ١٩٣٢ ..... ٢٧٧ - ٣٢٣

الباب الرابع : محور الملهاة المعاصرة ..... ٣٢٥ - ٣٤٧
مدخل .....
وظيفة الصورة الشعرية فى الست هدى .....

رقم الصفحة
وظيفة الصورة الشعرية فى البخيلة ..... ٣٥٥ - ٣٥٤
ثبت المصادر والمراجع ..... ٣٦٣ - ٣٦٨
فهرست تحليلى ..... ٣٦٩ - ٣٧٢
- فهرست عام ..... ٣٧٣ - ٣٧٤

رقم الإيداع ٢٧٥٦ / ٩٣

الترقيم الدولى I . S . B . N . 977 - 02 - 3989 - 5

٣ / ٩٢ / ٢٢

طبع بمطابع دار روتابرينت للطباعة