ملامح التعبيرية في مسرحية شفيقة ومتولي لشوقي عبد الحكيم

د. عبيـــــر منصـــــور إبراهيم حجازي
مدرس التمثيل والإخراج – قسم علوم المسرح
كلية الآداب – جامعة حلوان

مقدمة :

يصنف الباحثون المسرحيون مسرحية **شفيقة ومتولي**[١] للكاتب المسرحي شوقي عبد الحكيم* على أنها مسرحية تراثية لأنها معالجة درامية مسرحية للحكاية الشعبية أو الأغنية القصصية (الموال القصصي) **شفيقة ومتولي**– ولأن شوقي عبد الحكيم اشتهر باهتمامه بالأدب الشعبي وقدم العديد من الدراسات في هذا المجال، بالإضاة إلى مسرحياته التي بلغت ١٦ مسرحية والتي تستند موضوعاتها إلى التراث أيضًا– دون الانتباه للملامح التعبيرية التي تفترض الباحثة وجودها والتي يمكن أن تغير سياق العرض المسرحي عند القيام بإخراج هذا النص المسرحي، لذلك عند ملاحظة الباحثة لوجود ملامح تعبيرية في نص **شفيقة ومتولي** عند قراءته لأول مرة بدايةً من الوصف الذي يقدمه شوقي عبد الحكيم للمنظر– خاصة– لون المنظر الذي وصفه **بأنه يمكن أن يكون بنفسجيًّا والأجساد نحاسية؛** توقفت الدارسة عند هاتين الجملتين بالإضافة إلى اللحظة التي اختارها المؤلف ليبدأ منها مسرحيته وهي لحظة انتظارها لقدوم متولي أخيها ليقتص لشرفه منها لأنها مارست البغاء وامتهنته، وأيضًا طبيعة الحوار بين الشخصيتين اللتين تبدآن الحوار/الكلام في المسرحية. انتبهت الباحثة إلى أنه يجب عليها البحث في تلك الملامح وإثبات وجودها من عدمه، لكي ننتبه إليها كمخرجين عندما نحاول إخراجها، فإنه بالطبع يختلف التصور الإخراجي لمسرحية مبنية على معالجة درامية لقصة شعبية بطريقة كلاسيكية أو بطريقة تعبيرية. وهو ما ستحاول الباحثة إثبات وجوده لكي يتضح للمخرج الذي يقرأ النص لإخراجه الطبيعة الدرامية أو المذهب الذي انتهجه المؤلف شوقي عبد الحكيم في كتابتها والذي بدوره يؤثر على طريقة التلقي والإخراج.

مبررات إجراء هذه الدراسة:

١. إن التعرف على منهج أو مذهب الكتابة الدرامية المسرحية لنص ما هو أول الطريق الذي ينتهجه المخرج عند قيامه بإخراج هذا النص، حيث تؤدي القراءة السليمة (العلمية) لعلامات النص إلى القيام بإخراج النص بطريقة سليمة. وعلى ذلك فإن قراءة نص **شفيقة ومتولي** على أنها مسرحية تراثية أو تحكي قصة من التراث يختلف تمامًا عن ملاحظة الأسلوب الدرامي الذي اتبعه المؤلف أو منهج الكتابة في النص وبالتإلى عند إثبات تلك الملامح التعبيرية (فرضية الدراسة) سوف يؤدي ذلك إلى إختلاف الكيفية التي يتم بها إخراج هذا النص.

٢. إن الدراسات الأكاديمية السابقة لم تشر إلى هذه الفرضية أو لم تتناولها بالبحث والدراسة، وهذه الدراسات هي:

أ- التعبيرية في المسرح المصري، دراسة ماجستير للباحث محمد فريد الملط بالمعهد العإلى للنقد الفني بأكاديمية الفنون، ١٩٨٥. لم يضع الباحث مسرحية شفيقة ومتولي في عينة الدراسة كمسرحية مصرية تنتمي للتعبيرية.

ب- التعبيرية في تشكيل المنظر المسرحي في مصر في الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٥، دراسة دكتوراه للباحث عبد الرحمن الدسوقي، بالمعهد العإلى للفنون المسرحية، شعبة الديكور،١٩٩٣. لم تشر هذه الدراسة إلى مسرحية شفيقة ومتولي(نصًا أو عرضًا) التي تم عرضها عام ١٩٦٤ على مسرح الجيب.

ت- انعكاسات المذهب التعبيري على تقنيات إخراج العرض المسرحي المصري في الفترة من (١٩٦٠-١٩٧٠م)، دراسة ماجستيرللباحث عاصم نجاتي بالمعهد العإلى للفنون المسرحية، شعبة التمثيل والإخراج، ٢٠٠٥، لم تشر هذه الدراسة أيضًا إلى عرض شفيقة ومتولي الذي أخرجه الدكتور كمال عيد وهو ينتمي للفترة التاريخية التي خصصها الدارس، والتي تعتقد الباحثة أن ذلك العرض ينتمي للاتجاه التعبيري.

ث- مسرحة الموال القصصي في الدراما المصرية الحديثة، دراسة ماجستير للباحثة عبير صلاح الدين، بالمعهد العإلى للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد،٢٠٠٩. وقد تضمنت هذه الدراسة مسرحية شفيقة ومتولي لشوقي عبد الحكيم ولكنها ربطت بين انتظار شفيقة وانتظار فلاديمير واستراجون بطلا مسرحية **في انتظار جودو** لصمويل بيكيت، ومن ثم أحالت فكرة القدر في الموروث الشعبي- الذي لا مفر منه- إلى فكرة القدر في الدرامات الغربية (إغريقية أو عبثية)، وأنه انتظار لاجدوي منه.

ج- الحوار في مسرح شوقي عبد الحكيم – دراسة سيميوطيقية، دراسة ماجستير للباحث أحمد عبد المنعم عامر، بالمعهد العإلى للنقد الفني،٢٠٠٩. لم تشر هذه الدراسة التي تناولت الحوار إلى تلك السمة التعبيرية التي تفترضها الباحثة في حوار المسرحية عينة البحث.

فرضية الدراسة :

تفترض هذه الدراسة أن نص مسرحية شفيقة ومتولي لـــ شوقي عبد الحكيم يحتوي على **ملامح تعبيرية** (أو يتنمي للمدرسة التعبيرية) والتي من شأنها إحالة التصور الإخراجي لهذا النص بطريقة تختلف عما اشتهر به من أنه نص تراثي لكونه يحاكي موضوعًا مستمدًا من التراث الحكائي لقصة شعبية حدثت في زمن ما بمصر وهو ما تعارف عليه الناس بموال شفيقة ومتولي.

ومن خلال البحث عن تلك الملامح التعبيرية تشير الباحثة إلى: مصدر النص المسرحي، مفهوم التعبيرية، المذهب التعبيري في المسرح، سمات المسرحية التعبيرية، ثم البحث عن ملامح التعبيرية في النص من خلال قراءة العلامات داخل النص(الحوار أو الكلام المنطوق على لسان الشخصيات)، والنص المرافق(الإرشادات المسرحية).

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج السيميوطيقي.

- **مصدر النص المسرحي**

يرجع الفضل لبقاء قصة شفيقة ومتولي إلى الفن الشعبي الذي حفظ هذه القصة ونقلها للمتلقين جيلاً بعد جيل، فقد كانت صيغة الموال القصصي هي التي حوت تلك القصة.[٢]

يصور الموال القصصي الحركة التي تمور بها بنية المجتمع ويعكس الأحوال السياسية والاجتماعية والأخلاقية، كما يصور الاحداث والجرائم التي تركت في مخيلة الجماعة الشعبية أثرًا من دهشة أو صدمة شعورية أو وقفة حازمة كان ينبغي على المجتمع أن يقوم بها.[٣]

لا يرتبط الموال بعدد معين من السطور، ولا بنمط معين للقافية، إنما هو شكل مرسل ومسترسل يصل طوله أحيانًا إلى ثلاثمئة سطر. وأشهر المواويل الشعبية القصصية: حسن ونعيمة، وياسين وبهية، وأيوب وناعسة، وشفيقة ومتولى، وأدهم الشرقاوى. ويمكن تقسيم الموال إلى نوعين متميزين: الموال البغدادي ويتكون من أربعة أبيات متحدة القافية. والنوع الثاني هو ما يعرف باسم "الموال الأعرج" أو " الخماسي" ويتكون من خمسة أبيات تتحد قافية الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس. أما قافية البيت الرابع فتختلف معهم. أما النوع الثالث فهو يتكون من سبعة أبيات، ويعرف " بالنعماني" أو "سبعاوي" نسبة الى عدد أبياته. وفيها نجد الأبيات الأول والثاني والثالث والسابع متفقة في القافية أما الأبيات الرابع والخامس والسادس فلها قافية أخرى مغايرة للأبيات السابقة.

ويتميز الموال عامة بأنه ينظم في وزن البسيط "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن". ومن النادر أن يكون غناء الموال القصصي دون مصاحبة موسيقية. فالموسيقا عنصر أساسي وهام في بنائه، حيث تسهم في التعبير عن المواقف المختلفة التي يحفل بها الموال. كما أنها تعكس الصورة العامة التي يرسمها الموال.

ويصاحب الموال القصصى آلة فردية مثل الناي، أو الكولة، أو الأرغول، أو المزمار. يبدو الموال مرتجلاً حيث يمكن أن يرتجل المغني أبياتاً جديدة ولكنها داخل سياق القصة. أما إيقاعه فغير ظاهر ولهذا يصفه الكثيرون بأنه دون ايقاع .

أهم مايتميز به الموال من حيث بنيته

١. التركيز على واقعة واحدة (حدث واحد):

تتمركز وقائع الموّال القصصي حول حدث واحد، غالبًا ما يكون هو الحدث الأساسي في الواقعة التي تصفها القصّة المنظومة. وتظهر هذه السمة بجلاء في موال شفيقة ومتولي الذي يدور حول انتقام أخ لشرفه وشرف أسرته مما علق بهم من عار جلبه عليهم سقوط أخته وتحولها إلى بغيّ.

٢. اعتماد راوي الموال (المغني) على الحوار الدرامي إلى جانب السرد

فالواقعة تروى دراميًّا، إذ يقوم المؤدي بأدوار الشخوص المختلفة على مسرح الأحداث بصيغة الحوار المباشر وليس الوصف لما قيل. مثال ذلك حينما يصفع متولي بصفته **جاويشًا** جنديًّا فيدور بينهما الحوار التإلى:

يا سي متولي مايل بختك
وأنا عيب تضربني بلطاختك
تعا شوف في جيبي صورة أختك
ياعسكري، لا تضحكش على
تعال قرّب جنبي وقول ليَّ
وإذا كان معاك، ورّيها ليَّ

وحينما يدخل «متولّي» على أخته ليقتلها فتقول:

أنا عارفة قليبك مغتمّي
وطول الزمن شايل همّي
سامحني وتوبة يا ابن أُمّي

توجد عدد من النصوص المتغايرة والمتنوعة لقصة **شفيقة ومتولي**، تتحد كلها في أنها تتمحور حول ذات الموضوع ــ ثأر متولي لشرفه من شفيقة؛ وإن حمل أحياناً بين أعطافه الرثاء لكلا البطلين أو لأحدهما دون الآخر، فهو في النهاية موقف اجتماعي جمعي تقره الجماعة الشعبية.[٤] وتختلف النصوص التي جمعت لموال شفيقة في بنيتها وتسميتها؛ يلعب الغناء دورًا مهمًا في تكوين الشكل الفني لنص"**متولي يا جرجاوي**" بحيث تكون عبارة " يا متولي" استكمالاً للمساحة اللحنية للحن نفسه، في حين تكون القصة الغنائية التي يقدمها نص "**الشرف**" معتمدة على النص الأدبي حتى وإن صاحبها أداء موسيقي. وقد بلغت النصوص التي جمعها الباحثون في مجال الفنون الشعبية خمسة نصوص ؛ ثلاثة منها تحمل عنوان "**شفيقة ومتولي**" الأول يبدأ بمطلع يردده المرددون : **يا جرجاوي .. يا متولي .. يا جرجاوي.** والثاني يبدأ ببيتا يردده المرددون وهو: **جرجاوية ويا عيني .. يا بوي .. يا بوي .. جرجاوية .. وغريبة .. يا جرجاوية.** الثالث يبدأ ببيت **أسمع حكاية جرت في سيوط**(يبدو أن المغني هو الذي يبدأ منفرداً في هذا الموال). أما النص الرابع فهو يحمل عنوان" **متولي الجرجاوي**" والذي قد تمت صياغته في شكل الموال الثلاثي(المثلث) فيما عدا الختام الذي تكون من موإلين رباعيين وبدايته كالتإلى:

المرددون: ياجرجاوي يامتولي يا جرجاوي

المغني : جميل وماشي مع نسيبه

وحبيبـــي أبدًا ما حسيبه

والفن الشـــعبي محاسيبه

يا متـــولي

أما النص الخامس فهو بعنوان "**الشرف**"[٥] ومطلعه:

ياللي جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشـــــان صبيه كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهـــاها غصب عن جرجا

- **التعبيرية Expressionism**

أحد المذاهب الأدبية والفنية التي ظهرت في المانيا قبيل الحرب العالمية الأولى وازدهرت خلالها، وشملت العديد من الفنون مثل: الرسم والرقص، السينما، وهي من أهم الحركات الثورية في المسرح التي غيرت في كل من بنية النص والعرض المسرحيين. "**يتمثل عمر التعبيرية القصير داخل ثلاثة حدود: سنوات الميلاد بين عامي١٩٠٥ و١٩٢٥، ثم خلال سني الحرب العالمية الأولى حيث بلغت أوج شبابها، ثم مرحلة قبيل سنة ١٩٢٥ التي تمثل فترة التلاشي،...، ولكنها انتشرت في بلدان أوربية أخرى، كذلك في الولايات المتحدة الأمريكية**" [٦]

عمد التعبيريون في كل الفنون إلى تحطيم الأشكال والصور الخارجية المتناسقة والطبيعة، وعمدوا إلى تفكيك الأشياء الطبيعية أو تشويهها، وإلى عدم الالتزام بقواعد المنطق الفني التقليدية مثل: السلم الموسيقي الخماسي أو السباعي..والمنظور والأبعاد، ونظريات الضوء والمساحة في الرسم، والتوازن النفسي واللغوي في الدراما، أو الأدب، ورأوا أن كل هذه القواعد المنطقية تربط الفن بأشكال تتماثل مع سطح الأشياء الحقيقية، ولكنها لا تعبر عن جوهرها الحقيقي الكامن داخلها.٧

إن الكاتب التعبيري "**يلجأ إلى "تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز واستخدام نبرة انفعالية عالية بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية، بالغة الغرابة، وفي أحيان كثيرة بالغة القبح**"[٨]

يذكر أنه أول من استخدم لفظ التعبيرية الناقد الفني و. ورينجر وذلك في وصف لوحات سيزان، فان جوخ، وماتيس، أو الناقد الأدبي أوتوتسور ليندي في معرض الحديث عن بعض الشعراء في مجلته الأدبية شارون لكنهما اتفقا على ان ظهور هذا المصطلح كان عام ١٩١١م.٩

- **المذهب التعبيري في المسرح**

إن المسرحية التعبيرية تتجه نحو تبسيط الحبكة المسرحية وتقليل الفعل، وذلك لكي لا ينصرف الانتباه عن الأمور الرئيسية التي يركز عليها المؤلف المسرحي ودائما ما تتعلق بالمشاعر والافكار الكامنة داخل العقل اللاواعي للشخصيات. كما تتيح أقصى مجال من الحرية في استخدام الأسالیب والوسائل الفنية. فقد نجد في المسرحية الواحدة انتقالاً فجائيًّا –لا يوجد له تفسير – من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية الموضوعية إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف الإيجاز. ويرى كثير من الباحثين والنقاد أن كلاً من جورج بوشنر Georg Buchner (١٨١٣–١٨٣٧) وأوجست ستريندبرج August Strindberg(١٨٤٩–١٩١٢) هما مبشرا التعبيرية التي نجد ملامحها الأولى في مسرحياتهم مثل: فويتسك، موت دانتون لـــ بوشنر، وحلم، الطريق إلى دمشق، وسوناتا الشبح لـــ ستريندبرج.

- **سمات المسرحية التعبيرية**

أولاً: الجو العام للمسرحية

تهدف المسرحية التعبيرية إلى تصوير دخيلة النفس، وتجسيم تجارب العقل الباطن، فليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع. ويشبه عالم المسرحية عالمي الأحلام أوالكوابيس؛ كأن تخرج جثث من قبورها، أو يحمل رجل ما رأسه في كيس، أو نرى جدرانًا تميل للسقوط، أو هياكل عظمية تمشي وشخوصًا تتحرك بآلية (كالروبوتات).

ويساعد في تحقيق هذه الحالة الاستخدام غير الواقعي للإضاءة والظلال، والتشويه المتعمد في العناصر المرئية، بالإضافة إلى التوظيف المميز للصمت والسكون كوسيلة مضادة لما تحتويه المسرحيات السابقة على التعبيرية من كم هائل من الكلام. وتتميز هذه الفواصل الصامته بطولها الزمني الذي يخرج عن المألوف. وقد ساهمت هذه العوامل إلى جانب تقنية الحلم في تحقيق خصوصية ذلك الجو العام.(مثال: مسرحية **حلم** للكاتب السويدي أوجست ستريندبرج، ومسرحية **الألية** للكاتبة صوفي تريدويل)

ثانياً: المناظر المسرحية

تتميز المناظر المسرحية في المسرحيات التعبيرية بقلة التفاصيل إذا ما قورنت بتلك التي كانت الدراما الطبيعية تحرص على توصيفها، فالتعبيرية تسعى إلى خلق صورة مبسطة تمامًا تشي بما يوحي به مضمون العمل. ويؤكد ذلك ما ذكره الناقد الدكتور نبيل راغب حيث يقول: "تميز الديكور بأشكاله الغريبة بل والشاذة وبألوانه المثيرة. وتميزت المناظر المسرحية التعبيرية بالتتابع كي تحدد الأزمنة النفسية للبطل حيث صراعه الداخلي من خلال رحلته الدرامية"١٠. والإضاءة إما أن تكون نورًا ساطعًا أو ظلامًا، أو تتركز على الشخصيات وتخلق صوراً شبحية لهم.(مثال: في مسرحية الإلية المنظر عبارة عن مدخل على أحد جانبي المسرح وباب ونافذة، ولا يضاف إلى المنظر في المشاهد التالية ألا نافذة صغيرة، والخلفية عبارة عن فضاء وسحب. وفي مسرحية الإمبراطور جونز باستثناء مشهدي الافتتاحية والختام الواقعيين هناك ستة مشاهد تمثل الغابة التي يسير فيها جونز في طريقه للهرب من أهإلى الجزيرة. وهي بقدر ما تمثل واقعًا مريرًا تحيا فيه الشخصية الرئيسية فهي تحاكي شريطًا لذكرياته وما يدور في عقله، والإضاءة في هذه المشاهد تتركز على الشخصيات في محاولة لخلق الظلال والأشباح الغامضة)

ثالثاً: البناء الدرامي

ساهمت التعبيرية في تفكيك الدراما وتفتيت البناء التقليدي، فقد استخدم الفنان التعبيري لوحات متتابعة تساير تجربة البطل التعبيري الشعورية، ولا تلتزم بالبناء الأرسطي(بداية ووسط ونهاية)، وباستخدام أسلوب الفيلم السينمائي في تركيب اللوحات كالمونتاج(التقطيع) أو الرجوع للوراءflash back. وأيضًا المزج بين الواقع والحلم، والعناية بالمونولوج، التعبير بالمشاهد الصامتة(رقصًا وإيماءً).

"وهذا معناه ضرورة توظيف كل فنون العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وملابس ورقص وموسيقا، توظيفًا من شأنه إثارة وجدان المتفرج، وإقناعه بالدعوة الجديدة إلى الإنسانية الجديدة"١١

(مثال: مسرحية **بلدتنا** للكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر تتكون من ثلاثة فصول لا يجمعها إلا خط فكري واحد وهو البلدة التي تجمع مشاعر الألم والخوف لمجموعة من البسطاء الذين يعيشون فيها رابطًا حياة كل من جورج جيبز وإميلي ويب وأسرتيهما بمناظر المدينة التي يعيشون فيها حياتهم منذ لقائهما الأول مروراً بالخطبة والزواج وتربية الأطفال وحتى وفاة إميلي. والزمان في هذه المسرحية يتقدم المستقبل عن الماضي في زمان الأحداث. أما مسرحية **الإلية** فقد قسمتها المؤلفة إلى عدة حلقات تؤدي كل واحدة إلى التي تتلوها باستخدام الإضاءة والأصوات الصادرة عن الآلات الكاتبة التي تتحول لاصوات صادرة عن الراديو، وتمثل المسرحية ست سنوات من عمر الفتاة/البطلة. وفي مسرحية **الإنسان والجماهير** لإرنست توللر Ernst Toller تتشابك واقعية الأحداث بتعبيرية الأفعال الدرامية للشخصيات وما تحمله من رمزية فعلى سبيل المثال مشهد حلم السماسرة وهم يشترون سندات الحرب ويبيعونها وكأنهم في بورصة تجارية ولكن عندما يبلغهم خبر الهزيمة يرقصون رقصة الموت التي تعبر عن ضياع حلمهم بالثراء.

ويقول توللر :" إن هذه الصورللواقع ليست واقعية ولا محلية ، كما أن الشخصيات لا تمثل أفرادًا"[١٢]

رابعًا: الشخصيات

تعتمد المسرحية التعبيرية على شخصية محورية "تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية إلىهما"[١٣]. والشخصيات في المسرحية التعبيرية تفقد الخصائص الفردية وتتحول إلى مجرد أشخاص بلا أسماء محددة مثل: الأب، الرجل، العامل، الشاعر، وتعد هذه الشخصيات مجرد نماذج أكثر من كونها شخصيات ذات هوية فردية وتمثل جماعة إجتماعية أكثر من تمثيلها لإناس بعينهم، وقد تبدو الشخصيات جروتسكية في الكثير من الأحيان.(مثال: الشخصيات في مسرحية **الإلية** هى: الفتاة، الأم، العاملة، الزوج، الممرضة....، وفي مسرحية **حلم** نجد شخصيات مثل الشاعر، الضابط، المحامي. وقد تجردت الشخصيات أيضًا في **الإنسان والجماهير**. وفي **بعل** لبريشت و**الإمبراطور جونز** لاونيل توجد شخصية رئيسية تصور عذاباتها، أما في **الغورييلا/القرد كثيف الشعر** لأونيل بالرغم من أن **يانك** البطل شخصية محددة إلا أنها تمثل الإنسانية المعذبة)

خامساً: الحوار

يتميز الحوار في المسرحيات التعبيرية بأنه شاعري، محموم، مشوش، موسيقي، وقد ياخذ بعض الأحيان شكل مونولوج شاعري شديد الطول، كما يبدو في أحيان أخرى متقطعًا، تلغرافيًا : يكون جملاً قد تتألف من كلمتين فقط. اللغة مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل، ويكثراستخدام اللغة الدارجة التي تبتعد عن اللغة الرسمية. (مثال: في مسرحية **بعل** يأخذ الحوار شكل المونولوج أو الاغنية؛ فهناك أغنية الموت، ومونولوج عن حب يوهانا الذي يسبح في جداول الأنهار. وفي مسرحية **الإمبراطور جونز** يمثل المونولوج ستة مشاهد من المسرحية التي تتكون من ثمان مشاهد ويعبر هذا المونولوج عن مخاوف جونز المتعلقة بماضيه. وفي مسرحية **الشاعر** للألماني رينهارد زورجه، الحوار عبارة عن مونولوج شاعري لشخصية واحدة هي الشاعر الذي يصور فيه المشاعر المختلفة التي تسكن في مخيلة البطل الذي يحلم بالخلاص، ويمتلك البراءة، والحلم بالحياة المثإلىة. أما في مسرحية **المنقذون** للكاتب الألماني رينهارد جيرنج فيكون الحوار شاعريًا وتلغرافيًا ذا لغة متقطعة – سواء كان ديالوجًا أم مونولوجًا–، وتسمع الشخصيات أصواتاً يؤكد المؤلف على أن تلك الاصوات في مخيلتهما ولا يسمعها الجمهور.)

علامات التعبيرية في مسرحية شفيقة ومتولي

الجو العام للمسرحية

يحمل الجو العام للمسرحية حالة من الاضطراب الذي تعيشة شفيقة وهي حالة انتظار وصول متولي أخيها ليقتص لشرفه منها، وكأنها تريد الخلاص، وحتى في دخول الشخصيات إلى عالم النص المسرحي نجد هذا اللقاء لا يتم بشكل واقعي، ولكنه لقاء يكاد يكون وهميًّا، ينسجه العقل اللاواعي، فهذا الحدث يدور فقط في لاوعي الشخصية الرئيسية وهي شفيقة، "**إن ما تذكره شفيقة طوال الدراما يقارب ما يدور برأسها، هي تقص شريط حياتها، (....)، وكان التذكر عريضًا يشمل القرية، والشجرة الجميزة العتيقة، ووالدها، والطرحة، والملابس، إلى غير ذلك من تفصيلات دقيقة في حجم صور التذكر، حتى لتصل الصورة إلى أكبر حجم يمكن تخيله عندما تحتوي الصورة على المواقف الهامة التي حدثت في حياة شفيقة، ولا نجد نحن أمامنا إلا كل هام وكل تافه وصغير في لوحة واحدة اسمها (الاضطراب النفسي).**"[١٤]

تسهر شفيقة كل ليلة لتجتر خوفها من قدوم متولي، لكنها الليلة المحتومة تلك التي أختارها شوقي " ليلة وضحاها " هذه الليلة التي سيأتي بعدها القدر(متولي) يبدأ الحدث في المسرحية **(بعد نص الليل)** ويمضي الليل مصورًا لنا مخاوف شفيقة وهي تنتظر متولي الذي يبادر بالظهور في لاوعي شفيقة فقط ، ثم يأتي النهار– ففي النهار تتأكد الحقائق، فإذا كان الليل(ستارًا) فها هو النهار يكشف المقدر والمكتوب، يأتي الأب لينذر بقدوم متولي:

الأب : أنا جيت قبل متولي

شفيقة: بالنهار؟

الأب : متولي بيقول دي صاحية ..

شفيقة: مش بالليل؟

الأب : النهارده..

شفيقة: هو جه م الجيش؟

النهارده..

شفيقة: أخويا هيزورني؟

الأب : هو قال.

.....

الأب : جي في السكه..(النص: ص٦٦)

إن شفيقة عندما ترى متولي وتتحدث إليه لم يكن هذا الحدث واقعياً فعندما يأتي الأب ويؤكد على قدوم متولي تقول شفيقة: **طول الليل بستناه.**

لا يتم الحدث المنتظر أمام الجمهور– قتل متولي لشفيقة– فالكاتب في هذه المسرحية لا يهمه إلا تصوير الحالة النفسية لشفيقة، وعذاباتها المتكرره ليلاً في انتظار الساعة المحتومة، والقدر المكتوب، فعذاب النفس أقوى من ذلك العذاب المادي الذي يمكن أن يصوره كاتب آخر بشكل واقعي، فيركز على المقابلة الواقعية، وقتل شفيقة على يد أخيها، وتصوير الألم الجسدي الذي يحدث في تلك اللحظة، ولكن الكاتب التعبيري يعتقد أن الحقيقة الأساسية تكمن داخل الإنسان، وليس بالمظهر الخارجي له، ولذلك لابد من إعطاء الحافز الذاتي الأولوية وتغليبه على المظهر الموضوعي في التعبير، ولذلك يقدم صورًا تعكس ما يكمن في لاوعي الإنسان، فيصور(الهو) التي تحررت من سلطة الرقيب (الأنا والأنا الأعلى) وما يجول بها من خواطر وأفكار.

إن اللحظة الواقعية التي تحدث بالمسرحية هي اللحظة الأخيرة التي تؤكد قدوم متولي بتلك الدقات على الباب (**يدق الباب من الخارج في عنف)**-**(تتوقف هنادي والأب واحدًا وراء الآخر ويتسمعان)**، ثم يأتي صوت متولي من الخارج **(صوت متولي من الخارج صارخًا) يا شفيقة..** فالآن فقط يأتي متولي ويسمع صوته كل الشخصيات على خشبة المسرح؛ الأب، هنادي، وشفيقة، فقد كان ظهور متولي – من قبل– تجسيدًا لما يكنه لاوعي شفيقة، وتؤكد ذلك هنادي التي تعيش معها وتشاركها حياتها، والتي تستمع لحوار شفيقة مع خيال متولي:

هنادي: قوليلي هو جه ؟ ليه مش شايفاه ؟ ثم في موقع آخر بعد مزيد من حوار شفيقة الموجه لخيال متولي تقول هنادي

هنادي: بتكلمي مين ؟ حرام عليكي قوليلي . . نطلع نجري. هدومنا لسه علينا(فترة) فين هو ؟ أشوفو بس، بيدخل منين ؟ خرق الحيط ؟

إن خيال متولي وحضوره المتوإلى ليلاً يمثل عذاب الذات الذي تعيش به شفيقة كل ليلة كما يقول متولي: **هو ده الخلاص .. تعملي اللي تعمليه بالنهار، وأنا أجيلك بالليل أزورك.. هو فيه حد ميشوفشي أخته ؟ فيه في الدنيا أخ ملوش في أخته ؟**

إن حضور (طيف) متولي كل ليلة يمثل محاكمة ليلة متكررة من شفيقة لنفسها، فالإحساس بالذنب الذي يؤدي إلى قهر الذات المستمر هو الخلاص، إلى أن يأتي الخلاص الحقيقي/الواقعي في نهاية المسرحية بالقدوم الحقيقي لمتولي.إن اعتراف شفيقة الليلي بذنبها وسقطتها يؤكد حالة الإحساس بالذنب فالعار الذي عاشت فيه قد نال أخاها أيضًا إنها رحلة عذاب تقضيها كل ليلة

متولي: (لنفسه) دا أنا مليش وش.. دا أنا مصبوغ في الأرض والنيلة في كل مكان .

شفيقة: (لنفسها) ياريت كان ينفع .. ياريت كان بإيدي ياريت اطلع منه .. دا أنا مصبوغه والنيله على راسي من فوق .. في بيتي .. في جسمي في شفيقة .. في شفيقة

- **<u>البناء الدرامي في مسرحية شفيقة ومتولي</u>**

إن بناء مسرحية شفيقة ومتولي لا يلتزم بالبناء الأرسطي (بداية ووسط ونهاية)، ولا بقانون السبب والنتيجة، فالحدث الرئيس الذي يعتمد عليه المؤلف هو ليلة شفيقة الأخيرة التي تعج بصور ترتبط بتجربتها الشعورية، ولذلك تعمد شوقي عبد الحكيم إلى الاعتماد

على تقنية تداخل الأزمنة، "**فبنية الكاتب الحوارية تمزج بين ماضي شفيقة وحاضر هنادي والمستقبل الذي ينذر بقدوم متولي المحتوم، فالكاتب عندما ينسج بناءه الدرامي على فكرة القدر والانتظار الأبدي لمتولي**"[١٥]، يركز على ماتعانيه شفيقة(البطل التعبيري) من أزمات نفسيه وما يعج به عقلها من ذكريات أليمة ومخاوف تنتظر حدوثها– ماضي يحضر ومستقبل يأتي بلا فعل لأنه في عقل شفيقة – وتبقي اللحظة الأخيرة وهي لحظة قدوم متولي(اللحظة الحقيقية) لفضاء النص لا نراها بل نسمع ونتأكد أن متولي قد جاء – وذلك بعد قدوم الأب لينذر بقدوم متولي– عندما يسمع كل من الشخصيات والجمهور دقات يديه على باب بيت شفيقة ثم صوته الذي يصرخ منادياً أخته.

إن تداخل الأزمنة في المسرحية يؤدي إلى تداخل الأماكن بشكل أقرب إلى المونتاج المتوازي الذي تتميز به السينما؛ فشفيقة في البيت، والأب في الطريق،...ألخ، وكلاهما أمام الجمهور في نفس اللحظة المسرحية، فالحوار في هذه المسرحية لا يبني مكاناً ماديًّا، لكنه يبني معنى أو تصور، فهو يمتك ما يسمي " قدرة الحوار على توسيع حدود العالم الخيإلى"[16]. إن الحوار يعمل على تأسيس المكان اللامرئي، كما يؤكد الصفة الحلمية للمكان (الأماكن) وهي تماهي الأماكن.

شفيقة: نزل م القطر ..

هنادي: شايفاه

شفيقة: نازل قدامي ..

شفيقة: كل الناس كانت عارفه .. السبب انت .. وشفوني عند الطاحون عند بيتك، في عز الضهر، والشمس مإلىة الدنيا، عنيها على الدنيا .. عنيها قد السما.(النص: ص٤٧)

تشيرعبير صلاح الدين في دراستها مسرحة الموال القصصي إلى أن شوقي عبد الحكيم تأثر ببنية بيكيت الدرامية[١٧] في مسرحية **في انتظار جودو** خلال إبراز فكرة الانتظار اللامجدي(انتظار مخلصها من العار والندم والغواية)، لكني أخالفها في الرأي لأن انتظار شخصيتي فلاديمير واستراجون في مسرحية في انتظار جودو يمثل هذا النوع من الانتظار (العبثي)، حيث إن جودو لا يحضر ويرسل رسوله الذي يخبر المنتظرين بأنه سيأتي غدًا. وهذا الغد لا يأتي، أما انتظار شفيقة فيحمل عذابات الشخصية ويصور

اضطرابها المتكرر في انتظار القدر المتمثل في متولي الذي يأتي كل ليلة في ذاكرة شفيقة المضطربة التي تشعر بالذنب، وتحاكم نفسها من خلال استحضار "طيف" متولي الذي يأتي بالفعل في الصباح التإلى لتلك الليلة التي توقف عندها شوقي ليكتب مسرحيته، فما أن يأتي الأب (في النهار) حتى ليبشر بقدوم متولي(المحتوم) لينفذ القدر (المكتوب ع الجبين) الذي يجب (أن تراه العين) عيني شفيقة، أي يجب أن يتحقق. في الحوار التإلى ما يؤكد قدوم متولي :

شفيقة: (بجنون) دا نهار

شفيقة: دا نهار .. مش ليل .. والشمس مإليه الدنيا .. الشمس ع البيوت.. ع الصجر .. على بيتي (النص: ص٥٧)

تؤكد شفيقة على أن زيارات أبيها وأخيها المتكررة دائمًا ما تكون بالليل فتلك الزيارات غير حقيقية، تتم في لاوعيها بالطبع.

شفيقة: واللي بيزورني منهم .. بيزوني بالليل ، في عز العتمه

شفيقة: (تأكد لنفسها) بعد نص الليل .. وميكونشي فيه حد صاحي (النص: ص٥٧)

إن هذا النهار الذي تبع ليلة شفيقة التي تلقيناها من خلال الصورة التي رسمها شوقي في نصه المسرحي هو ساعة النهاية والحساب لشفيقة، تلك الساعة التي كانت تنتظرها (كل ليلة) فمتولي المنتظر سيأتي بعد قليل

شفيقة: أنت جيت تزورني ؟ النهارده

الأب : انا جيت قبل متولي.

شفيقة: بالنهار ؟

الأب : متولي بيقول دي صاحية

شفيقة: مش بالليل

الأب : النهارده..

شفيقة: هو جه م الجيش؟

الأب : النهارده..

شفيقة: أخويا هيزورني ؟

الأب : هو قال .(النص: ص٦٦)

تؤكد لنا شفيقة أن متولي الذي حضر من قبل مجيء الأب كان محض خيال عندما تقول: **طول الليل بستناه.** (النص: ص٦٦)

- إن قدوم متولي في نهاية المسرحية دليل على اختلاف انتظار جودو الذي لا يأتي وانتظار متولي الذي يأتي بالفعل(**يدق الباب من الخارج في عنف**)-(**تتوقف هنادي والأب واحدا وراء الآخر ويتسمعان**)، ثم يأتي صوت متولي من الخارج (**صوت متولي من الخارج صارخًا**) **يا شفيقة..** وهنا يتوقع المتلقي حدوث النهاية المحتومة التي يؤكد الكورس على حدوثها بتكرار الأغنية الشعبية – في نهاية المسرحية – والتي يبدأ بها المسرحية أيضًا، وبذلك تنتفي صفة الانتظار العبثي.

وعد ومكتوب ع الجبيـــن

لازم تشـــــوفو العيـــــن

- **علامات التعبيرية في الحوار**
  - **طبيعة الحوار**

ينتمي الحوار في نص شفيقة ومتولي إلى التعبيرية فالحوار" **يكاد يكون قصيرًا يصل في بعض الأحيان إلى كلمة وأو كلمتين.. أي تلغرافيًّا إذا قدر لي أن أستعير تعبير بريخت على أسلوب المسرح التعبيري وحوار التعبيريات**"[١٨]، كما يمتاز الحوار بوضع النقاط بين الكلمات التي تفيد الصمت بين الكلمات الملفوظة، كما تتكرر الجمل القصيرة أو الكلمات. ويؤكد ذلك تلك البداية التي افتتح بها شوقي عبد الحكيم مسرحيته:

شفيقة : الساعة واحدة بعد نص الليل
هنادي : وده معاده ..
شفيقة : معاده.. أيوه.. نص الليل
هنادي : أنا عارفه اللي انت هتقوليه.
شفيقة : معاده.
هنادي : طول عمرك تقوليه.
شفيقة : عرفاه.
هنادي : مفيش يوم متقولهش.
شفيقة : هوا كده.
هنادي : أنت أصلك بتتخبلي بالليل
شفيقة : لازم ييجي
هنادي : وشعرك بيسقط.
شفيقة : عرفاه.

هنادي : وجلد وشك كمان . .
شفيقة : دا معاده.
هنادي : وكل اللي تحت ايدك يصبح مر.
شفيقة : أخويه..
هنادي : والعلقم يملي حنكك.
شفيقة : متولي . . متولي . .
هنادي : (بصوت عإلى) وهيه دي شفيقة.

- **استخدام الجمل المبتورة لإبراز التوتر الذي يصيب الشخصيات**

يظهر ذلك في العديد من المواضع الحوارية، ويمكننا أن نلاحظ ذلك في هذا الحوار بين شفيقة وهنادي، الذي يسير بشكل متوازٍ، ولا تلتقي جمله معاً إلا في جملة هنادي الأخيرة:

شفيقة: من يوم مامشينا.. وسبناهم.. وفتنا ع الزراعية..
هنادي: واقع.. واقع..ومتبقيش عارفة تلميه..
شفيقة: من جنب الطاحونة..
هنادي: والناس تبقي عماله..
شفيقة: وفتنا ع البلاد..
هنادي: ومفيش حد ساكت.
شفيقة: وجينا أسيوط..
هنادي: كلهم شايفين..
شفيقة: وقعدنا في البيت ده..
هنادي: وبيتكلموا عليه..
شفيقة: كل ليلة استناه..
هنادي: أنا عارفه اللي انت هتقوليه.(النص:ص٤٥، ٤٦)

- **علاقة الحوار بالأحداث**

إن الحوار بين الشخصيات لا يقدم جديدًا ولا يدفع بالحدث إلى الأمام، لكنه يؤكد على حالة الندم التي تعيش فيها شفيقة جراء سقوطها وممارستها البغاء، والعار الذي لحق بأهلها (أبيها وأخيها) أيضًا.

شفيقة: أنت جيت ياخويا ؟
متولي: (مطرقاً .. مستسلماً) جيت ..
شفيقة: عشان تزورني ؟
متولي: (صارخاً) يا شفيقة.. (النص: ص٥٠)

ثم بعد فترة من الحوار نجد أنه لا يوجد فعل ولا يحدث جديد غير التأكيد على العار الذي لحق بمتولي وندم شفيقة الذي يتكرر بمفردات عامية دارجة ولكنها أيضًا تحمل صفة الشاعرية.

متولي: (لنفسه) دا انا مليش .. وش دا انا وشي مصبوغ في الأرض والنيلة في كل مكان شفيقة: (لنفسها) ياريت كان ينفع .. ياريت كان في ايدي .. ياريت أطلع منه دا انا اللي مصبوغة والنيلة على راسي من فوق .. في بيتي .. في جسمي بحده في شفيقة (النص : ص٥٤)

- **توظيف مفردات لغوية تشير إلى الزمن**

تعد المفردات اللغوية التي تشير إلى الزمن من أهم ما يميز نص شفيقة ومتولي، يقوم شوقي عبد الحكيم ببناء وحدات زمانية محددة ومعروفة وقابلة للقياس والملاحظة للتضافر مع الحدث نفسه. يهدف الكاتب بتوظيف هذه المفردات إلى:

١. إبراز الحالة النفسية للشخصية:

يبدأ الحوار في النص بالزمان لتضيق الخناق على الشخصيات شيئًا فشيئًا.[19]

شفيقة : (من عند المرآة وبصوت مخمور قليلاً) الساعة واحدة بعد نص الليل

هنادي : وده معاده ..

شفيقة : معاده.. أيوه.. نص الليل

٢. توضيح سيطرة الماضي على حاضر شفيقة عن طريق:

١-٢ توظيف الكلمات التي تعبر عن الزمن

- **شفيقة : من يوم ما مشينا وسبناهم**(النص: ص٤٥)
- **شفيقة : يوم ماجيت من عندك**(النص: ص٤٧)
- **الأب : من يومها مارجعتشي .. راحت في السكة**(النص: ص٥٧)
- **شفيقة: من خمستاشر سنة**(النص: ص٥٩)

٢-٢ توظيف أفعال الزمن الماضي

بالطبع عندما يروي الكاتب المسرحي شئياً من الماضي يستخدم الأفعال داله على الزمن الماضي، لكن شوقي عبد الحكيم يستخدم فعلاً بشكل متكرر على لسان الأب وشفيقة أيضًا، وهو (اتعترت/وقعت)، وعند قراءة هذا الفعل سيميوطيقيًّا نجد أنه:

على مستوى الأيقونة يعبر عن وقوع الجسد على الأرض.

على مستوى الدلالة يعني سقوط شفيقة في الرزيلة.

شفيقة: أنا عترت .. وكنت حاقع في الأرض(بحده) ووقفت مكاني. وكنت حارجع.. ومكملش.(النص:ص٦٢) كناية عن سقطتها الأولى وهي العلاقة الآثمة بينها وبين الرجل الذي أحبته وخدعها تلك القصة التي لم يذكرها شوقي صراحةً لأنه يركز على تلك الليلة الموعودة التي يأتي بعدها الأب والأخ الليلة الأخيرة في حياة شفيقة.

الأب : عترتي وأنت ماشيه.. وكنت حاتقعي. والسكه واخداك. وطرحتك كانت على نص وشك. والنص التاني عريان. مكشوف.(النص: ص٦٣)

شفيقة: أنا قمت بعد ما عترت .. وكنت حارجع لما سمعتك..

الأب : قامت من تربتها.. ومسكت الساجات.. وشالت الحمل على ضهرها..(النص: ص٦٥)

وهنا يعبر شوقي عن السقطة الأولى لشفيقة وكأنها الموت. ففي الموروث الشعبي من تسقط في الرزيلة أو الغواية، أو من يُغرر بها الحب تُقتل أو تُقبر، فينتهي ذكرها بالموت ويُغسل عارها.

٣. تحديد الآنية والاستمرار في تعذيب النفس

إن توظيف الكلمات الدالة على الآنية مثل: (الآن)، (إليوم)، أو (دلوقتي) تفيد تقنية مسرحية وهي تحديد أن ما يحدث على خشبة المسرح يحدث (هنا/الآن) أمام الجمهور، وبإضافة (كل) إلى المفردات التي تفيد تحديد الزمن يؤكد الكاتب على استمرارية الفعل، العذاب، الإحساس بالذنب. مثل : كل يوم ، كل ليلة، كل نهار.

- **هنادي: (تسأل) كل ليلة بييجي ؟** (النص: ص٤٥)
- **شفيقة: كل ليلة استناه . .** (النص: ص٤٦)
- **شفيقة: بتقولي كل ليلة أقوله** (النص: ص٤٦)
- **شفيقة: كل ليلة تيجي .. تمشي من هناك لحد هنا..**(النص: ص٥١)
- **هنادي: حصلنا .. بقي معانا .. كل ليلة .. كل ما الدنيا تغيم ؟** (النص: ص٥٤)

٤. توظيف الكلمات التي تعبر عن الزمان الميتافيزيقي

وهي مفردات لغوية لا تعتبر أسماء لوحدات زمانية، تنتمي للتراث اللغوي وتعبر عنما كتبه القدر على الإنسان، ذلك القدر الذي لا تستطيع شفيقة الهروب منه.

- **هنادي: دا وعد يا شفيقة، وعد ونزلناه .. وبرجلينا نزلناه** (النص: ص٤٩)
- **هنادي: دا وعد، وعد يا شفيقة. وعد يا خويا(فترة) قبلينا** (النص: ص٥١)

- **الأب : بيقولوا انها كانت موعوده.. بيقولوا.. الكلام. حكاية الغازية الموعودة..**(النص: ص٦٠)
- **الأب : اللي ع الجبين .. اللي شايلاه .. اللي الواحد منا بييجي بيه الدنيا على كتفه .. بتاعه اللي مكتوب عليه يعمله في الدنيا .. وكل مايمشي يبقي على كتافه (فترة) زي الجلد..**(النص: ص٦٤)
- **الكورس: وعد ومكتوب ع الجبين .. لازم تشوفوا العين.**(النص: ص٧٦)

▪ **شاعرية الحوار**

تتميز المسرحية التعبيرية بالحوار الشاعري الذي يدنو من الصور الشعرية التي نجدها في القصائد ، فالحوار يرسم صورًا، واستعارات لمعانٍ لا يتم التصريح بها أكثر من كونه يقدم فعلاً أو يسير الأحداث، وتنتقي الباحثة بعض الجمل التي تدل على هذه الخاصية من نص مسرحية شفيقة ومتولي:

- **شفيقة: ... وشافوني عند الطاحونة ، عند بيتك، في عز الضهر، والشمس مإلىه الدنيا، عنيها على الدنيا .. عنيها قد السما**(النص: ص٤٧)
- الحوار الذي يدور بين شفيقة ومتولي الذي يظهر فقط لشفيقة كأنه داخل عقلها

شفيقة: أنت جيت يا اخويا؟

متولي: (مطرقاً.. مستسلما) جيت..

شفيقة: عشان تزورني ؟

متولي: (صارخاً) يا شفيقة..

(صمت)

شفيقة: عشان الوحش اللي أنا لابساه

متولي: دا ميتقلعش.

شفيقة: من يومها باقلع فيه..

متولي: أنا عارف

- **متولي: أنا قلت كتير بلاش المشي عند الطاحون .. والدنيا محروقة .. والدنيا في عز البرد .. والسكة مقطوعة ..**
- **شفيقة: والعتمة مغيبة كل اللي تحت العين**(النص: ص٥١)

- **شفيقة: دا نهار.. مش ليل.. والشمس مإلىه الدنيا.. الشمس ع البيوت. ع الصجر.. على بيتي..** (النص: ص٥٧)
- **الأب: عترتي وأنت ماشيه .. وكنت هتقعي . والسكة واخداك. وطرحتك على نص وشك والنص. التاني عريان .. مكشوف. وحاجه في ايدك .. هدوم .. مكنش فيه ناس .. والليل بيجري ع البلد**(النص: ص٦٣)

- **توظيف عنصر الغناء**

يبادر شوقي عبد الحكيم بتوظيف الغناء منذ بداية المسرحية، حيث إنه مع حركة فتح الستار يغني الكورس أغنية من التراث المصري التي تؤكد على قتامة الحدث الذي يقبل عليه المتلقي، ومفادها أن الإنسان لا يستطيع أن يهرب من المقدر له

- **(مع حركة فتح الستار يغني "كورس بصوت متوسط :**

وعد ومكتوب ع الجبين

لازم تشـــــوفو العين)

- إعادة توظيف الأغنية الشعبية ذاتها

(يرتفع صوت الكورس – وعد ومكتوب .. الخ – مرة واحدة)(النص: ص ٥٥)

- شفيقة تترنم بأغنية خفيفة تبدو أغنية شعبية يغنيها الأولاد والبنات الصغار أثناء لعبهم معًا

شفيقة: ننوس يا ننوس

لاخد من بابا فلوس

وبابا من حبه فيه

جبلي طربوش وطاقيه

ويقولي:

ياروح أمك ..

ماترحشي عند ماما

من تاني .. من تاني

وانا مإلى .. وانا مإلى(النص: ص٧٤)

- ينهي الكورس المسرحية كما بدأها وبنفس الأغنية(**وعد ومكتوب ع الجبيـــن .. لازم تشـــــوفو العيـــــن**

- **علامات التعبيرية في النص المرافق(الإرشادات المسرحية)**

إن تحليل عناصر النص المرافق يمكن أن تؤكد لنا طبيعة النص، وطبيعة الفعل المسرحي الذي يطبع به مسرحيته. ينقسم النص المرافق بعلاماته إلى: العلامات الدالة على المنظر(الديكور)، علامات الأداء الصوتي للممثل، علامات الحركة (حركة الممثل)، المظهر الخارجي للممثل، واالمؤثرات الصوتية(بشرية أو إلىة/موسيقية).

١. العلامات الدالة على المنظر(الديكور)

يبدأ شوقي عبد الحكيم مسرحيته بتحديد المكان حيث **(المكان منزل بغي)**، وهذا الكاتب يعلم جيدًا أن هناك مبدعين آخرين يشاركون في عملية الإبداع عند إخراج المسرحية لذلك يكتب: **(وتترك الحرية لمهندس الديكور في تصوره تبعاً لاحتىاجات المسرحية)** أي ما يتفق عليه بين المخرج وبين مهندس الديكور عن إنتاج المسرحية وتلك التفاصيل التي يحتاجها كل منهما والتي ترتبط برؤية المخرج للعمل. لكن عبد الحكيم يستدرك في إرشاداته ويضع لنا ألواناً لا تمت للواقع بصله، ألواناً للمكان وللأجساد لها دلالاتها البارزة: **(ويمكن أن يكون المكان كله، بنفسجياً، ولون جسد المرأتين نحاسيًا).** إن هذا اللون البنفسجي يرتبط في رأي الباحثة بشيئين: أولهما: الموت، والثاني: الرغبات المادية الجارفة، أما الاجساد النحاسية[٢٠] فهي تصور خامة برغم سخونتها فإنها لا تقترن بالحياة فالمرأتين في عداد الموتي بتلك الأجساد التي تقترن بالبغاء وتحيا ببيع نفسها لكل من يدفع الثمن إن تلك الأجساد الصدئة تخلو من الدماء التي تجري في شرايين الأحياء. إن هذه الصورة بينما هي تدل على جو المكان والشخصيات من خلال الألوان التي أشار إلىها المؤلف في نصه المرافق، لكنها أيضا تؤكد على صفتها التعبيرية، فالألوان بدلالتها الواضحة تحمل السمة التعبيرية شكلاً ومضمونًا، فالمنظر في المسرحية التعبيرية يبدو تجريديًّا ومشوهًا، والأدوات المسرحية قليلة ورمزية، كما تلعب الإضاءة دورها البارز في عمل الظلال والزوايا التي تبرز الحالة النفسية للبطل أو تلك الرؤى التي ترى من خلال عقله الباطن.[٢١]

أما عن الزمن فيحدده شوقي بأنه **(الوقت منتصف الليل)** وبذلك يحيلنا إلى دور الإضاءة التي هي وحدها تستطيع أن تشير إلى الوقت، كما تستطيع أن تصور لنا الهواجس والأحلام .

لقد أدرك المخرج كمال الدين عيد الذي قام بإخراج هذه المسرحية تلك السمات المسرحية التي تتمثل في التعبيرية وتجريد المنظر(خلو المنظر من التفاصل) حيث يقول: "**كنت قد خصصت ديكورًا تجريديًّا خالصًا ليساعد في إبراز الإطار الجديد الذي يختطه الكاتب الشاب شوقي عبد الحكيم،...، فلم أتقيد بالواقعية برغم واقعية الحادثة المسرحية، وإنما سلكت طريق شعراء السحر في المسرح، حاولت العمل على هدي جورودون كريج الإنجليزي وأدولف آبيا السويسري، في استعمالهما للمساحات والفراغات التشكيلية، ومرتكزًا في تفسير العمل الفني على الرسم والإضاءة**"[٢٢]

٢. علامات الأداء الصوتي للممثل

٢-١ المبالغة

يتمثل عنصر المبالغة في أن يعلو الصوت فجأة وبلا منطق، أو تتغير نبرة الكلام بشكل مفاجئ، أو يكون الحديث "**سريعًا، لاهثًا و متقطعًا** "[٢٣] ليتناسب مع طبيعة الحوار المختصر والمفكك الذي تمتاز به المسرحية.

- **هنادي: (تسأل فجاة)** (النص: ص٤٧)
- **متولي : (صارخاً)** (النص: ص٥٠)
- **شفيقة: (تروح تتأمل ما حولها. تصرخ) احنا في النهار.** (النص: ص٥٦)
- **شفيقة: (بجنون) دا نهار.** (النص: ص٥٧)
- أو المبالغة في تحييد المعني

الأب: (بصوت خال من التعبير يسأل شفيقة) فاكراها . اللي مشيتي فيها (النص: ص٦٣)

- أن يترك شوقي نصف الجملة بلا إرشادات للأداء، ثم يضع (بحدة) لباقي الجملة وهنا تذكر الباحثة موضعين:
- **شفيقة: أنا عترت .. وكنت هاقع في الأرض(بحدة) ووقفت مكاني. وكنت هارجع .. ومكملشي**(النص: ص٦٢)
- **شفيقة: أنا أعده أستني أخويا لما ييجي .. يدخل عليه في بيتي.. دا ميتوهشي.. (بحدة) هو فيه حد ميعرفشي بيت شفيقة؟** (النص: ص٦٧)

٢-٢ المفارقة في الأداء الصوتي

حيلة تعبيرية يلجأ إليها المؤلف لبيان التوتر النفسي للشخصية، فمثلا عندما يحكي الأب حكاية إبنته شفيقة/الغازية الموعودة، نشعر كأن الشخصية التي تقوم بالحكي تحمل في طياتها علامات لشخصيات أخري تسكن داخل لاوعي الشخصية، مما يجعل الأداء الصوتي يتغير في جملة واحدة بين الحدة والغلظة، وبين القوة والضعف. ويمكننا أن نجد ذلك في الإرشادات التالية التي تختص بالأداء الصوتي للممثل:

- **متولي: (بصوت هادئ) مفيش يوم ماشفشي أختي(عاليًا) لحمي .. لحمي..** (النص: ص٥٤)
- **شفيقة: (لنفسها) ياريت كان ينفع .. ياريت كان في ايدي.. ياريت اطلع منه دا أنا مصبوغة بالنيله على راسي من فوق .. في بيتي.. في جسمي(بحده) في شفيقة.. في شفيقة.** (النص: ص٥٤)
- **الأب: (عاليًا) ماتت. ماتت (بصوت عادي) وزي كل الناس اللي بتقع في الأرض وتموت (عاليًا) ماتت .. ماتت.. (فترة) (لنفسه) وهوا فيه ميت يشوف اللي وراه؟..** (النص: ص ٦٢-٦٣)

٢-٢ احتباس الصوت

يجعل شوقي صوت الشخصية يحتبس في بعض الأحيان بلا سبب طبي أو منطقي؛ فالأب **(ينادي بلا صوت)** ولكن الصوت يأتي من الخارج، والمفترض أنه صوت الأب وبذلك يتخطي شوقي حدود الواقع، حدود المكان ليؤكد بصيغة تعبيرية على زمان مضي وولى**(يأتي الصوت من الخلف.. من بعيد .. من الكواليس)**(النص: ص ٥٩)

٢-٣ الأصوات البشرية من الخارج

- تأتي الأصوات من الكواليس لتعبر عن الحياة خارج منزل شفيقة، أو عن ذلك النهار الذي يأتي بعد ليلة شفيقة المفعمة بالهواجس والآلام (النص: ص ٥٥)
- صوت متولي الذي يأتي في نهاية المسرحية من خارج المنزل وكأنه القدر المنتظر الذي يخلص شفيقة من عذاباتها ويحقق الوعد المكتوب.

٣. علامات الحركة (حركة الممثل).

احتلت الحركة المقام الأول، منذ اللحظة الأولى لانفراج الستار، وحلت محل الكلمات والحوار بادئة الخيوط الدرامية الأولى.

٣-١ توظيف التمثيل الصامت:

يعتمد التمثيل الصامت على الحركة والتشكيل في فضاء العرض المسرحي، ومنذ البداية يستغل شوقي هذا النوع من التعبير الحركي الذي نجده ينتشر في المسرحيات التعبيرية

- **(على المسرح امرأتنان منهمكتان في خلع ملابسهما. .. تمثيل صامت مبالغ فيه لحركة التخلص الملابس) (فترة)**

إن شوقي يفصل الفعل المسرحي الأول الذي تقوم به شفيقة وهنادي وهو خلع الملابس بشكل مبالغ فيه عن بداية الأداء الصوتي، وبذلك يفسح مجالاً لهذا اللون من التعبير التمثيلي(التمثيل الصامت)، كما يؤكد على المبالغة والتي هي من أهم سمات الأداء التمثيلي في المذهب التعبيري. وهذا ما تتميز به المسرحية التعبيرية(ويمكن لأي دارس مقارنة هذه الفقرة بـــ مسرحية الإمبراطور جونز على سبيل المثال)

- **يواصلان خلع ملابسهما .. فترة** (النص: ص٤٥)
- **(تكف عن خلع ملابسها)** (النص: ص٤٦)
- **(يظلم المسرح تمامًا، ثم يضاء المسرح إضاءة باهتة. على المسرح رجلان يحملان نعشًا طويلاً أبيض. وخلفهما امرأة وحيدة منكسة، ويقطع هذا المشهد المسرح. من ناحية شفيقة إلى ناحية الأب. أي من إلىمين إلى إلىسار في صمت)** (النص: ص٦٣)

٣-٢ الحركة المسرحية للممثل:

يوضح الناقد الإنجليزي ج.ل.ستيان طبيعة الحركة في المسرحيات التعبيرية قائلاً: "**على الممثلين أن يندفعوا في نوبة إنفعإلىة مفاجئة، ويهاجم بعضهم بعضاً جسديًا،.، مع إيماءة وحركة لجوجة مفعمة بالحيوية – عيون متقلبة، وأسنان مكشرة، أصابع وأيد مشدودة كالمخالب والبراثن**"[٢٤]. وترصد الباحثة من الإرشادات المسرحية الخاصة بحركة الممثل ما يتناسب وهذه السمات التعبيرية:

- **هنادي: (تكف عن خلع ملابسها يبدو عليها الهلع تتجه ناحيتها وتمسك بها وتهزها وتتحسس جسدها وتستعطفها)** (النص: ص٤٦)
- **(تركع هنادي عند قدمي شفيقة وتشد ملابسها إلى أسفل وتجهش)** (النص: ص٤٩)
- **هنادي: (منزعجة) مش بإيدي .. أبدا.. ولا بإيدك يا شفيقة(تتجه إلى شفيقة في هياج) قوليلي هو جه؟ (تبحث) ليه مش شايفاه.. ليه سامعاه؟.. دا نرميه(تشير إلى الخلف)** (النص: ص٥١)
- **متولي** منذ البداية **(مطرقًا – مستسلمًا)** (النص: ص٥٠) ثم لا نجد أي إشارة لحركته إلا **(يتحرك إلى الخلف مادًا ذراعيه)** (النص: ص٥٣) **ثم (يخفي عينيه ويزأر)** (النص: ص٥٣)
- عند دخول الأب إلى منزل شفيقة في وضح النهار تضطرب شفيقة، التي كان عقلها يصور لها حضور أبيها وأخيها كل ليلة لتخرج مكنونها إليهما، لكنهما لم يحضرا قط (حقيقة). ويرسم لنا شوقي حركتها ويصرح بحالتها التي تقارب الجنون.

شفيقة: (تروح تتأمل ما حولها. تصرخ) احنا في النهار. (النص: ص٥٦)

شفيقة: (بجنون) دا نهار. (النص: ص٥٧)

شفيقة: (تتفرسه) أبدا .. مش هوه!.. (النص: ص٥٩)

شفيقة: (تندفع ناحيته فجاة) انا كنت هاتلفت واقف..وارجع لبويا..(النص: ص٥٩)

٣-٣ الحركة الراقصة:

يصف شوقي الراقصة التي تمثل شفيقة في حكاية الأب عن الغازية الموعودة: **(في الوسط– إلى الخلف– بقعة حمراء، فيها تقف غازية، بكل ملامح الغازية القديمة في أعماق الريف. نحيفة سمراء. تقاطيعها مصرية، جسدها شبه عار)** (النص: ص ٦٠) ، ثم يحدد ماهية الرقصة التي تؤديها الراقصة والتي تؤكد أنها رقصة تعبيرية في خليط بين الرقص الشعبي(رقص الغوازي)، والرقص التعبيري الذي يعبر عن القوي القدرية كما يصفها: **(والرقصة هنا خليط من رقص الغوازي، على قليل من التعبير. والمفروض أن الراقصة تعبر عن القوى القدرية.. الغريبة.. تلك التي تفرض على الإنسان)** (النص: ص٦١)، وفي هذا الوصف نتأكد من السياق الجديد للحكاية الشعبية الذي نحن أمامه، فكما اختلفت المعالجة الدرامية لهذا الموال القصصي إختلفت أيضًا طريقة التعبير الراقصة التي صاغها شوقي لهذه الغازية الشعبية مما دعا المخرج كمال الدين عيد أن يختار نيللي مظلوم

– راقصة الباليه الغربي والتعبيري– التي شاهدناها في العديد من الأفلام لأن تقوم بالجزء المعبر عن شفيقة الغازية والذي توافق عليه كل من المؤلف والمخرج. وفي هذا الشأن يتحدث المخرج قائلاً: "**كانت هناك رقصة في المسرحية حاولت أن أجسدها على اعتبار أنها شفيقة نفسها، فاستعنا بالراقصة نيللي مظلوم التي أخذت نفس تكوينها الجسماني شفيقة(محسنة توفيق) للربط بينهما وتأكيد روح شفيقة في رقصة نيللي..**"[٢٥]

لا يترك شوقي عبد الحكيم التعبير الراقص بعد تحديد ماهيته بل إنه يرسم الرقصة ويحدد الأداء والإيقاع الذي يحكمها (**تبدأ الراقصة تتحرك ببطء.. فترة**)

الأب: وراحت ترقص

(فترة)

في كل حته كانت ترقص

(فترة)

مكتوب، مفيش مهرب

(فترة)

أبدا مفيش

(فترة)

تروح فين؟.. وبالطبع تلك الفترات بين الأقواس هي فترات الرقص الذي تؤديه الراقصة/شفيقة الغازية، يمكننا ملاحظة التدرج في الإيقاع حتى الإرشادة التالية التي تفيد سرعة الإيقاع والأداء

(**تعنف الراقصة وتشتد دقات الدفوف .. فترة**) (النص: ص٦١)

بعد جملتين بين الأب وشفيقة (**تعلو الدقات .. ويشتد الرقص**)

الأب: وزي كل الناس بتعيش وتموت .. مقدرتشي ترقص.. ووقعت ع الأرض

(**تبدأ الرقصة تهزل.. تتوتر.. وتهتزالراقصة ثم تسقط على الأرض**) (النص: ص٦٢)

الأب: قامت من تربتها .. ومسكت الصاجات .. وشالت الحمل على ظهرها..

(صمت)

(تمضي الغازية ترقص بلا موسيقا)

ثم(تستمر الراقصة ترقص..لتعبر عن الصراع بين الإنسان والقدر.. تعنف الموسيقا) (النص: ص٦٥)

٤. المظهر الخارجي للممثل.

٤-١ وصف الشخصيات

يتميز الوصف الذي يقدمه شوقي لشخصيات مسرحيته بالتجريد، ورسم صورة تعبيرية مشبعة

- **المرأة الأولى : شفيقة.. وهي امراة ، جسدها فارع. في منتصف العمر.. حلوة**
- **المرأة الثانية : عجوز ضامرة، جسدها ضئيل، ولون بشرتها غامق.. وكل ما فيها جاف.** يمتاز هذا الوصف بالمقابلة التي ترسم صورة واضحة تؤكد على تعبيريتها أكثر ما تنتمي لواقع ما.
- **الأب: رجل عجوز فلاح بيده فرقلة، وعلى كتفه مخلة، وكل مافيه جاف وفقير.** وكأنما أعياه العار الذي لحق به، وليس الكبر أو العجز.
- **متولي: شاب مكتمل..أسمر، مفرود.. صامت.. منكس**

يلاحظ أن هذا الوصف يبدو تجريديًّا، وليس فيه خصوصية، وذلك يؤكد السمة التعبيرية للشخصيات بأنها ليست لها أبعاد وخصائص تعبر عن شخصيات بعينها مثل المسرحيات الطبيعية أو الواقعية، لكنها تمثل موقفًا عامًا؛ فمتولي هو كل شاب وقعت أخته في الرذيلة، وشفيقة تمثل كل بنت أغوتها حياة البغاء ووقعت في براثنها.

٤-٢ تحديد الألوان التي تصف أجساد الممثلتين:

(ولون جسد المرأتين نحاسي) أجساد (معدنية) قد خلت من الحياة نظرًا لأن تلك المرأتين قد سقطتا في الرزيلة، وتعبيرًا عن خلو هذه الأجساد من الروح فقد ماتت تلك الأجساد منذ أن اختارت حياة البغاء.

٤-٣ التوظيف التعبيري للزي المسرحي

٤-٣-١ الأزياء التي يخلعونها منذ بداية المسرحية

- **(على المسرح امرأتان منهمكتان في خلع ملابسهما) ص٤٣**
- **(يواصلان خلع ملابسهما فترة) ص ٤٥**
- **هنادي: (تكف عن خلع ملابسها) ص٤٦**
- **شفيقة:(تواصل خلع ملابسها) ص٤٨**
- **(تركع هنادي عند قدمي شفيقة وتشد ملابسها إلى أسفل وتجهش) ص٤٩**
- **هنادي: .. نطلع نجري هدومنا لسه علينا.** ص٥٣

٤-٣-٢ توظيف الزي كرمز لحياة البغاء

عندما يؤكد الأب على قدوم متولي، تبدو شفيقة وكأنها تحضر نفسها لذلك اللقاء/القضاء. فتطلب من هنادي بإلحاح أن تحضر الفستان = زي المحكوم عليه بالإعدام، لكي تذهب به إلى الموت.

هنادي : (لشفيقة.. مؤكدة.. محتدة) متولي جي .. زمانه ع الباب..
شفيقة: (تفزع. تجري ناحية الباب) الفستان (تتسمر في صمت) قبل ما ييجي..
هنادي: (منزعجة – لنفسها) الفستان أبو ترتر .. هاه.. لأ .. لأ ..لأ
شفيقة: بتاع بالليل.
شفيقة: عشان لما ييجي .. يلاقيني لابساه .. ص٧١
شفيقة: (بحدة) عايزه الفستان.. ص٧٢
هنادي(فجأة) أبو ترتر؟ ص٧٢
شفيقة: جبتيه .. الفستان؟ ص٧٣
(هنادي تدخل بالفستان) ص٧٣
شفيقة: (تتناول منها الفستان . وتروح تتأمله) بالترتر . عشان يشوفو.. ص٧٣
وعندما تسألها هنادي: هل سترتدي الفستان، ترد شفيقة قائلة:
شفيقة: ع اللحم.. ص٧٣
شفيقة: (تروح تخلع الفستان الذي ترتديه. يسقط منها على الأرض. تعربد قليلا وتترنم بأغنية خفيفة .. وتصلح الآخر .. وترتديه) ص٧٤
(تتأمل الفستان في المرآة. وتغمغم لنفسها) ليه كده ؟ ليه؟ كأنها تواجه نفسها لأول مرة عندما رأت نفسها بهذا الفستان الذي يمثل الجريمة التي ارتكبتها في حق نفسها. مؤكدة بقولها: **مش انا كده**

٥. االمؤثرات الصوتية(بشرية أو إلىة/موسيقية).

٥-١ الأصوات البشرية كوسيلة تعبيرية

يضع شوقي عبد الحكيم فقرة صوتية تأخذ زمناً ملحوظاً على خشبة المسرح مابين اختفاء متولي (المتخيل) ودخول الأب(الواقعي/الحقيقي) إلى المشهد، تأتي هذه الأصوات من خارج المسرح وتعبر عن الحياة الخارجية بينما يقف الممثلون(شفيقة وهنادي) في ثبات كأنهم دمى وهي لوحة تعبيرية يمكن شوقي تلك الأصوات من رسم مشهد مستخدمًا العديد من الاصوات في تركيبة متضافرة لصنع مشهد سمعي موحٍ تمهيداً لدخول الأب الذي يكمل الصورة المسرحية لحالة شفيقة قبل ولوج متولي لينهي قصة كتبها القدر(**نسمع أصوات من الكواليس. مختلطة وغير متميزة على الإطلاق.. تبدأ خفيفة وتتضاعف شيئًا فشيئًا.. أصوات رفيعة وغليظة لنساء وأطفال ورجال .. وأشياء .. وطرقعات سياط .. وضحكات .. ألخ. يتوهج المسرح .. الممثلون ثابتون في حركتهم وكأنهم دمي.. ثم يظلم المسرح فترة.. موسيقا.. يرتفع صوت الكورس – وعد ومكتوب ..إلخ – مرة واحدة.. حين ينتهي الكورس تسمع خبطات على باب .. إضاءة باهتة . نفس المكان .. على المسرح رجل عجوز فلاح بيده فرقلة، وعلى كتفه مخلة، وكل مافيه جاف وفقير..**) ويتبادر إلى ذهني

سؤال: لماذا وضع شوقي هذه الفقرة هنا؟ وتأتي الإجابة مسرعة لأنه يفرق بها بين هواجس المساء وواقع النهار ليعبر بها عن الواقع، اليقظة، الحياة التي دبت في القرية خارج اسوار منزل شفيقة، عن ذلك النهار الذي يأتي بالخلاص لشفيقة ونهاية آلامها.

٥-٢ المؤثرات الموسيقية (غير البشرية)

مع دخول متولي (المتخيل الذي يتكرر كل ليلة في لاوعي شفيقة) نسمع صوت الباب **(يسمع صوت باب يفتح يحدث صريرًا)** (النص: ص٤٩) فلو كان الموقف عاديًّا لكتب شوقي (يسمع باب يفتح)، لكن بإضافة هذا الصرير، الذي يمتاز بصوته الحاد الذي يؤلم الأذن في كثير من الأحيان فهو يتناسب والحالة الشعورية التي يرصدها الكاتب لشفيقة في ليلتها الأخيرة.

٥-٣ مزج الحكي بالموسيقا و الرقص

٥-٣-١ مزج الحكي بالموسيقا: عندما يحكي الأب عن الغازية ويقترب ظهورها يقوم شوقي بإدخال الموسيقي لتتضافر مع كلام الأب **(تعلو موسيقا يتخللها كلام الأب)** (النص: ص٦٠)

٥-٣-٢ مزج الحكي بالرقص والموسيقا التي تتميز بإيقاع الدفوف، تلك الآلة الشعبية المنتشرة في ربوع مصر

(تبدأ الراقصة تتحرك ببطء.. فترة)

الأب: وراحت ترقص

(فترة)

في كل حته كانت ترقص

(فترة)

مكتوب ، مفيش مهرب

(فترة)

أبدا مفيش

(فترة)

تروح فين؟.. وبالطبع تلك الفترات تملأها الراقصة بحركتها على خشبة المسرح فهي ليست فترات صمت ولكنها فترات تتيح للراقصة التعبير بحركاتها

(تعنف الراقصة وتشتد دقات الدفوف .. فترة) (النص: ص٦١)

بعد جملتين بين الأب وشفيقة **(تعلو الدقات .. ويشتد الرقص)** (النص: ص٦٢)

الأب: وزي كل الناس بتعيش وتموت .. مقدرتشي ترقص.. ووقعت ع الأرض

(تبدأ الرقصة تهزل .. تتوتر.. وتهتز الراقصة ثم تسقط على الأرض) (النص: ص٦٢)

نتائج البحث:

خلص البحث إلى إثبات فرضيته العلمية السالفة الذكر والتي مفادها أن نص مسرحية شفيقة ومتولي ينتمي إلى المدرسة التعبيرية وذلك لعدة أسباب توصلت إلىها الباحثة من خلال تحليل النص بشقيه الحوار والإرشادات المسرحية:

١. يحمل الجو العام للمسرحية حالة من الاضطراب الذي تعيشة البطلة/شفيقة وهي حالة انتظار وصول متولي أخيها ليقتص لشرفه منها.
٢. إن بناء مسرحية شفيقة ومتولي لا يلتزم بالبناء الأرسطي (بداية ووسط ونهاية)، ولا بقانون السبب والنتيجة، فالحدث الرئيس الذي يعتمد عليه المؤلف هو ليلة شفيقة الأخيرة التي تعج بصور ترتبط بتجربتها الشعورية.
٣. ينتمي الحوار إلى التعبيرية؛ فالحوار يكاد يكون قصيرًا يصل في بعض الأحيان إلى كلمة أو كلمتين، أي تلغرافي، وتواجد الكثير من علامات الترقيم، والحوار لا يدفع الحدث إلى الأمام، لكنه يؤكد على حالة الاضطراب التي تعيشها شفيقة وتتقا سمها معها هنادي، كما يتميز الحوار في كثير من الأحيان بالشاعرية، ويقدم صورًا تتداخل فيها الأماكن والأزمنة.
٤. يتميز الوصف الذي يقدمه شوقي لشخصيات مسرحيته بالتجريد، ورسم صورة تعبيرية مشبعة.
٥. تجريد المنظر، والاعتماد على الحوارالذي ينثر الأماكن ويضفرها عبر المسرحية، حيث يصبح مكان المرئي هو مكان اللامرئي، فيضيف الصفة الحلمية (تماهي الأماكن) للمنظر عن طريق الصور التي ينسجها الحوار.
٦. يعتمد الأداء التمثيلي على طرق مختلفة للتعبير، كالتمثيل الصامت، الإيماء، المبالغة والمفارقة في الأداء الصوتي، كما نلاحظ مصاحبة الموسيقا والأصوات الرمزية للأداء.
٧. توظيف الغناء كوسيلة درامية في مناطق متباينة من النص.
٨. توظيف الأصوات البشرية كمؤثرات صوتية خارجية بصيغة تعبيرية.
٩. توظيف الرقص التعبيري الذي يعبر عن مواجهة الإنسان للقوى القدرية.
١٠. تحقيق الشمولية في توظيف عناصر العرض المسرحي، أي الاهتمام بتوزيع الأدوار على عناصر البصرية: كالإضاءة، الحركة، الرقص، الألوان، الأزياء الغريبة ، بالإضافة إلى الحوار.

المراجع

[1] المصدر: شوقي عبد الحكيم: الأعمال الكاملة – المجلد الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩.

* أحمد شوقي عبد الحكيم هلال الشهير بـــ شوقي عبد الحكيم، ولد عام١٩٣٤م في محافظة الفيوم، ظهر اهتمامه بالتراث والفلكلور منذ صغره، تخرج في قسم الفلسفة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، عام ١٩٥٨م، تم اعتقاله في مطلع الستينيات لأسباب سياسية، هاجر إلى لندن في السبعينيات وعمل بإذاعة "BBC"، سافر إلى لبنان إبان الحرب الأهلية والاحتلال الإسرائيلي للبنان وكتب رواية "بيروت البكاء ليلاً""، توفي بعد صراع مع المرض عام ٢٠٠٣م، تاركاً ستة وأربعين مؤلفاً، وتم تحويل مسرحيتيه " حسن ونعيمة"، و"شفيقة ومتولي " لأعمال سينمائية باتت راسخة في ذاكرة المتلقي.

٢- اختلفت الآراء حول نشأة الموال وأصله، يذهب أحد الآراء إلى أنه قد نشأ في واسط بين عمالها الذين كانوا يتغنون بأبيات يقولون في آخركل بيت منها " ياموإليا " أثناء عملهم، ويذهب البعض إلى أنه نشأ ببغداد عندما رثت جارية سيدها جعفر بن يحيى بن خالد البرمكي بأبيات من الشعربعد أن حظي البرامكة بهزيمة منكرة من قبل هارون الرشيد، وكانت الجارية تصيح عقب كل بيت منها بعبارة " واموإليا ". وهناك من يذهب إلى أنه قد سمى كذلك لموالاة بعض قوافيه بعضاً.

٣- محمد حسين هلال: الخطاب الأدبي للموال القصصي، ج١، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠٩، ص٢١٢

٤- انظر: صفوت كمال(د.): من فنون الغناء الشعبي المصري – مواويل وقصص غنائية شعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤، ص٦٢

٥- انظر: صفوت كمال(د.): من فنون الغناء الشعبي المصري – مواويل وقصص غنائية شعبية، المرجع السابق، ص٦٨

٦- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب،١٩٧١، ص١٠٤

٧- انظر، سامي خشبة: مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،١٩٩٧، ص٧٦

٨- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،١٩٩٧، ص٧٣

٩- انظر، نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص٧٣/٧٤

١٠- نبيل راغب: المذاهب الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، د/ت، ص١٠٧

١١- انظر، جلال العشري: لن يسدل الستار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٨، ص٢٣٧

١٢- الأردايس نيكول: المسرحية العالمية،ج٥، ترجمة د.نور شريف، الدار المصرية للتإليف والترجمة، القاهرة،ب/ت، ص٧٠

١٣- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية، القاهرة،١٩٦١، ص٢١٣

١٤- كمال عيد(د.): المعمل المسرحي- تجاربي في مسرح الستينيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣، ، ص ص١٤١-١٤٢

١٥- عبير صلاح الدين: مسرحة الموال القصصي في الدراما المصرية الحديثة، دراسة ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العإلى للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد،٢٠٠٩. ص٧٨

١٦- انظر: إلين أستون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة،١٩٩٦، ص٨٤

١٧- انظر، عبيرصلاح الدين: مسرحة الموال القصصي في الدراما المصرية الحديثة، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العإلى للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد، دراسة ماجستير غير منشورة. ٢٠٠٩،

١٨- كمال عيد(د.): المعمل المسرحي، مرجع سبق ذكره ص١٣٣

١٩- انظر: أحمد عبد المنعم محمدعلى عامر: الحوار في مسرح شوقي عبد الحكيم، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العإلى للنقد الفني، رسالة ماجستير غير منشورة،٢٠٠٩، ص١٤١.

٢٠- إن العامية المصرية استخدمت النحاس للتعبير عن عدم وجود الحياة في الإنسان أو أن هذا الشخص لا يشعر بشيء لا يحس، ولا يؤثر به شيء؛عندما يقول العامة "أنت منحس" بالتشديد على الحاء، أو "منحوس" ليس له بخت أو حظ. وكلا التعبيرين يرتبط بالنحاس وينطبق على شفيقة التي صارت لا تشعر بشيء فمن باعت جسدها ونفسها للهوى ماتت، وأصبح قدر التي تحصل عليه من الحياة لا يساوي حفنة تراب، فالحظ يبتعد عن هؤلاء الذين لا يتبعون العقل ويسيرون حسب أهوائهم. فقدت شفيقة الأسرة، وسارت في طريق نهايته خائبة؛ فسيرتها تلطخت بالعار.

٢١- انظر، ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد حمول، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص٤٧٣

٢٢- كمال عيد (د.ت): المعمل المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص١٤٠

٢٣- ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مرجع سبق ذكره، ص٤٧٤

٢٤- ج.ل.ستيان: المرجع السابق، ص٤٧٤

٢٥- كمال عيد (د.ت): المعمل المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص١٣٨