جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
رئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة و الأدب العربي
كلية الآداب واللغات

المحاضرة الخامسة: تحليل نموذج مسرحي ((أبو الحسن المغفّل))

ملخص المسرحية:

تتألف هذه (الرواية) المسرحية من ثلاثة فصول، نجد أبا الحسن في الفصل الأول في بيته في بغداد فقير الحال، يحلم بأن يقتصّ من طه إمام الجامع الذي استغلّ وصية والده في التركة واستلب الكثير منها، وأن يقتصّ من أصحابه الأربعة سابقاً الذين استغلّوا صداقته، ثم تخلّوا عنه، وهو يحلم حلم اليقظة بالخلافة وتعيين خادمه عرقوب وزيراً بدلاً من جعفر، وهو يرغب من خادمه المسنّ عرقوب في أن يطيعه كما تطيعه ابنته سلمى التي تزمع- كما يتراءى له- أن ترفض الزواج من عثمان، لأن الأخير يرفض أن يزوّج أبا الحسن من أخته دعد بعد أن تخلّى عن زوجته، ويزوره عثمان ودعد، وهما يدبرّان مكيدة له، لكي يوافق على زواج ابنته سلمى من عثمان وعلى زواج دعد من أخيه سعيد.

ويزور الخليفة هارون الرشيد، وهو متنكر بثياب درويش (دادا مصطفى) ووزيره جعفر، وهو متنكر بثياب درويش (دادا محمود) أبا الحسن، ويتمازجان معه بحضور دعد وعثمان، ويظهر من كلام عثمان صديق أبي الحسن أنه على وفاق مع سلمى، وأنها وعمها سعيد على وفاق، يستسّر كل منهما الآخر، وهم يحاولون تدبير الأمور للفوز بالحب والزواج في حين أن أبا الحسن كان هو الآخر يريد أن يستغل مطلب عثمان لابنته مقابل أن يوافق على زواجه من أخته دعد التي يهيم بها. ويلتقي أبو الحسن أخاه سعيدا، ويدور بينهما حوار عن رأي سعيد في الزواج، وتحدث المفاجأة والمفارقة الدرامية حين يكتشف سعيد أن أخاه لا يريد

له الزواج، وإنما يريده لنفسه، وأن يتزوج هو من دعد، وقد تقدّم إلى أخيه للمشورة فقط، ويحدث الصراع بين الأخوين على الزواج من دعد، ويتدخل دادا مصطفى لحلّ الخلاف، وهو في الحقيقة يزيد النار اشتعالاً للتسلية بهذا المغفّل، ثم يتفق (دادا مصطفى) مع عرقوب ويغريه بالمال، ليسهم معه ومع (دادا محمود) في إتمام اللعبة.

ونرى أبا الحسن في الفصل الثاني في سرايا الخليفة، وهو نائم على سرير الملك، يستيقظ فإذا هو أمير المؤمنين، والجوقة تنشد وتواصل الدعاء له بالدوام، ويمضي أبو الحسن في ذهوله، ولكنه ينظر فيشاهد عرقوباً الذي يدعي أنه الوزير جعفر وأنّ أبا الحسن سيّده الخليفة، وتتطلي الحيلة على أبي الحسن، وهو بين مصدّق ومكذّب، فيبيّن له (جعفر) عرقوب أن طلباته قد استجاب لها ربّ العباد، ويجري بينهما الحوار التالي:

أبو الحسن لذاته : بدأت أصدّق بهذا الأمر الجسيم. فسبحان الله العظيم.

أبو الحسن لعرقوب: أوضح لي إذاً بالمعروف واللطافة. أي متى توجهت عليّ الخلافة.

عرقوب لأبي الحسن يكفي أن تهزأ بي أنسيت يوم تمنيت أن تصير خليفة. وكنت تتنعم بالتصورات وتورد تلك العبارات الظريفة. فبوقته أما طلبت منك الوزارة. فأنعمت علي بها بأفصح عبارة.

أبو الحسن لعرقوب: صحيح أنك حمار. يا حمار. هذا جرى لنا جملة أمرار. ولكنه كان بالفكر والحدس. لا بالنظر واللمس.

عرقوب لأبي الحسن صدقتَ غير أنَّ آخر مرّة كانت في ليلة القدر. فاستجاب اللَّه طلبك ونجّح لك الأمر.

أبو الحسن لذاته: هذا برهان مقبول. هذا يدخل في العقول. ولكن...

أبو الحسن لعرقوب: أنت تقول إن خلافتي هي من أعوام جزيلة. وأنا مفتكر أني كنتُ أبا الحسن من أيام قليلة. أنسيتَ حين كنّا على الدجلةِ مع الدروايش. ومعاطاتي الأفيون وشربَ المُدام والحشيش. فأظنّ ماعدا الغلط والسّهو. أنّ خروجنا من هناك لم يكن إلاّ من نحو.... نحو..... (يضع يده على جبهته).

عرقوب بذاته:

لم يكن إلاّ أمس المسا .... أمس يومَ الاثنين بعدّ العشا

حينما بنّجوك في غفلةٍ .... مع شرب المُدام وقتَ العشا

أبو الحسن لعرقوب: نحو... من نحو أربع سنين.

عرقوب لأبي الحسن: مضبوط. صدقتَ ياأمير المؤمنين.

أبو الحسن لعرقوب: فإذاً الآن أنا...

عرقوب لأبي الحسن: خليفةُ بغداد.

أبو الحسن عرقوب: ومالكُ هذهِ البلاد. (يعجب بنفسه مفتخراً متبختراً).

عرقوب لذاته: موقتاً من الآن لحد هذه العشيّة.

أبو الحسن عرقوب: ما بالكُ تحدث ذاتك بألفاظٍ منخفضة خفيّة.

عرقوب لأبي الحسن: قلتُ إنكّ الخليفة وأنا وزيُرك جعفر.

أبو الحسن عرقوب: وكلٌّ منا معتبرٌ وموقر.

ومع ذلك كلّه فإنّ أبا الحسن لا يصدّق تماماً أنه أمير المؤمنين، فيسأل الحاجب إسحق الذي يشترك باللعبة، فيؤكد له أنه أمير المؤمنين،ويظلّ أبو الحسن يكرّر عبارة: "لاشك أني مسحور أو دخل على عقلي أمر من الأمور"، ويقصده الدرويشان (دادا مصطفى ودادا محمود) يستعطيانه، ويتنبّأ (دادا مصطفى) بان الخلافة ستؤول إلى التهلكة، وأن عساكر العجم مثل الجراد قاصدين بغداد، ويذكّره في الوقت ذاته السيّاف مسرور بأن الجواري والقيان بانتظار سيّدهن، ويعدد له أسماءهن وأوصافهن، فيقع أبو الحسن رهين صراع حاد بين ان يبقى ملكاً بين الجواري والقيان وبين أن يفرّ بجلده من ملك العجم وجنوده الأبطال، ويُقبل على دار الخلافة عثمان وسعيد ليتظلّما إلى الخيلفة، ويتشكيا له من أن أبا الحسن يقف حجر عثرة في سبيل زواجهما،وهما يظنّان أن أبا الحسن يقضي يومه في التنزه مع بعض الدراويش على ضفاف دجلة، ثم يعلن جعفر في ثوبه التنكري أمراً من الخليفة بزواج عثمان من سلمى وسعيد من دعد، وندرك من الحوار أن الجارية هنداً الحجازية هي التي أغرت أبا الحسن ووقعته على هذا الأمر. ويقضي أبو الحسن وقتاً مع الجواري وهنّ يسخرن منه، ويحاول أخيرا أن يفر متنكراً بثياب امرأة خوفاً من جنود العجم على حسب ما

تنبأ به (دادا مصطفى)، ولكنّ وزيره (جعفر) عرقوب يقصّ عليه بأنه باع وزارته، فيطلب منه أبو الحسن أن يدبر له شخصاً ليبيع الخلافة، ثم يعود إلى الملذات بين الجواري الحسان.

ويعود بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى المكان الأول، فإذا أبو الحسن نائم مخدر، وتعود أمه الحاجة وتسأل عنه، ولما استيقظ أصّر على أنه الخليفة، وتحاول أمه أن تردّه إلى وعيه، فيحاول أن يضربها، ويأتي الآخرون، فيصرّ أبو الحسن على الزواج من دعد، ولكن الأحوال تتكشّف شيئاً فشيئاً أمام ناظريه، فابنته سلمى تزوّجت من عثمان، ودعد تزوجت من أخيه سعيد، ومع هذا فإنه يظل مغفلاً حالماً متعلّقاً بدعد، ويحلم أن تُطلق من أخيه في العام القادم ليتزوجها، بل يتراءى له أنها أكرهت على هذا الزواج، ويجري الحوار التالي:

أبو الحسن لدعد: يا ناكرة الجميل. ولكن بغير شك هم ألزموكِ. وعلى الزواج بسعيدٍ هم غصبوكِ.

دعد لأبي الحسن: وحياتك لم يغصبني أحد. في هذه البلد. ولكنّ الرشيد هو الذي أمرنا لنتزوج كما رأيت. وأنعم على كل منّا بألف دينارٍ لتجهيز البيت. وكان ذلك بهمّة دادا محمود.

وهو ذا أمر الخليفة (مبرزة له الورقة التي تناولتها من جعفر في الفصل الثاني) أيّده الإلهُ المعبود.

أبو الحسن بذاته: يا سلام. يا سلام. هذا أنا الذي أمرت بتكتيب هذا الأمر. إذ كنتُ في الإيوان.

عرقوب بذاته: يا سلام. يا سلام. وأنا نظرته هناك بعدما بعتُ وزارتي بأوكس الأثمان. أين دادا محمود. أين دادا محمود. (يجول هنا وهنا) فأنا ما بعتهُ وزارتي إلا حينما كنتُ سكران.

عرقوب لأبي الحسن: قل أيضاً إن هذا سحر فهل يوجد أعظم من هذا البرهان.

أبو الحسن لعرقوب: الحقّ معك تعال لننظر الدراويش.. لا لا أصبر لأفحص عن شيء ورد إلى بالي.

أبو الحسن لدعد: هند.... دعد تعالي هنا.. أنا سمحت لكم عن كلّ شيء بحيث تخبريني عن حقيقة حالي. (يخاطبها في همس. كأنه يقول لها سراً إنه كان ملكاً وهو آمر بما صار)

سعيد لعرقوب: ويلك عرقوب ما هذا الكلام الذي تتكلّمه أنتَ أيضاً مجنون.

عرقوب لسعيد: عن قريب يظهر السرّ المكنون (يختلي مع سعيد وعثمان)

دعد لأبي الحسن:

لا تكمّل لله هـ ... ذا الحديث المكدّرا

إنما النجمُ أقرب لك .... حتى حال الكرى

ثمّ فلنفترض كلا ....ماً محالاً مستنكرا

أنتَ لو صرتَ مالكاً .... هل تولّي مقهقرا

أو ترضى لزيجتي .... بسعيدٍ كما جرى

أبو الحسن لدعد: مسكينةُ على قلة عقلك... وهل مثلي حينيذٍ كان يسألُ عن مثلك. يا مسكينة أنا كان عندي... ولم يزل عندي مبلغٌ من الجواري. كل منهنّ تفوق عليك وعلى الحواري

عرقوب بذاته: ما كان عندك غير الخدامات. وكم جارية من المغنيات.

ويعود أبو الحسن إلى توهمه بأنه حقاً أمير المؤمنين، ويجري الحوار التالي:

أبو الحسن بذاته: يا أمّة الدين. أدركوا ملككم ناصر الدين (وينهض واقفا) الوحا الوحا فأمري واضح مبين. تملكت منذ أربع سنين. في اليوم السابع والثلاثين. من شهر محرم الحرامين. سنة إقبال العنب والتين.

عرقوب بذاته: نعم وأشهد واللَّه خير الشاهدين.

أبو الحسن للثلاثة: قولوا لي بعد هذه الشهادة أما تصدّقون بأنّي أمير المؤمنين، ويحضر الرشيد وجعفر متنكرين فرحين بهذا المزاح الذي ذهب أبو الحسن ضحية له بسذاجته وغفلته. ثم يكشفان للجمع في منزل أبي الحسن عن اللعبة، ويبدأ الخليفة بخلع ثياب الدرويش وارتداء ثيابه (الملكية التي يتذكرها أبو الحسن وقد ارتداها من قبل، وكذا يفعل جعفر، وتنكشف اللعبة للجميع، وتنتهي المسرحية بالدعاء للخليفة الذي يعطي مبلغاً من المال لوزيره جعفر لينثره على المسرح، ويكتشف أبو الحسن أن عرقوباً هو الذي دهى به، وتنتهي المسرحية بهذا الشكل:

أبو الحسن بذاته: ها ها هها عقلي اندهى دهاه ذا الشيطان

(مشيراً على عرقوب)

شيخ الضلال هذا المقال مضمن بيان

فالآن جاد عقلي وعاد حسستُ فيما كان

عرفتهُ كشفتُهُ يا أيها الإخوان

(أبو الحسن يصفع عرقوب هايجاً عليه وعرقوب غير مبالٍ ويجمع من الدنانير التي رشها جعفر على الأرض وذلك لحدّ نهاية الفصل)

الجميع بذاتهم: لقد درى.... بما جرى .... لكنْ مضى الأوان

الخليفة بذاته: ياللعجب

الخليفة لجعفر: فليكتتب .... حديثُ ذا الإنسان

(مشيرا إلى أبي الحسن)

وسربنا لسربنا (يأخذ جعفر من يده ويتأهب للذهاب)

-**الجميع** : خليفة بالحفظ والأمان .. انتهت

تحليل المسرحية:

1 – من حيث المضمون:

المسرحية نقد لبعض العادات الاجتماعية السلبية، وأهمّها الإسراف، فالإسراف مذموم في كل شيء، في الحلم والبخل والتبذير، والتوسط محمود، وبهذا تتوازى هذه المسرحية مع مسرحيته الأولى "البخيل" من حيث الإسراف، ولكنها تتقابل معها من حيث الموضوع،

فالإسراف في البخل في شخصية "قراد" مذموم، وهذا ما جعله أضحوكة، والإسراف وتبذير الأموال في شخصية أبي الحسن مذموم، وهذا ما جعله أضحوكة لشخصيات المسرحية، وكما أن البخل يجعل من صاحبه سخرية فكذلك التبذير، وهذا ما يقوله النقاش على لسان دعد:

–دعد عثمان: ماذا تنفعه الخيرات والكرامات. فيعود كالأول ينفقها على اللهو والتنزهات.فلا تظنّ بذلك أنيّ أمدح البخل بل أعترف أنه مذموم وقبيح. غير أن الكرم أيضاً إذا كان بدون ترتيب فليس هو مليح. وهل تصرفُ أبي الحسن هو من باب الكرم. لا لعمري بل هو من باب إزالة النعم.

فهو قد أفنى كلَّ إرث أبيه مسرفاً ماله ومال أخيهِ

والذي قد أبقاهُ طه وصي المال قد أفناهُ على الترفيهِ

والمراؤون إذا رأوه غبيَّاً صاحبوه وأمه تنهيه

سلبوا ماله وما منهم الآن صديقاً نراهُ يعبأ فيه

إن الغنى لمثله لا يصلحُ لأنَّه مغفَّلُ

أما أخوهُ بارحٌ ومفلحُ له الغنى يوهلُ

فهو كريمٌ خلقةً لكنه مصّرفٌ بفطنةِ

– دعد وعثمان لذاتهما: كذا جديرٌ للكريم أنه يفي السخا بالحكمة

2 – من حيث المقومات الفنية:

أ – الصراع ونمو الحدث:

أسس النقّاش مسرحيته على حكاية "النائم واليقظان" في "ألف ليلة وليلة"، ولكنه لم يلتزم تلك الحبكة ولا الحوادث كما جاءت في الحكاية، وإنما أفاض في تفاصيل حياة أبي الحسن الخاصة ومشكلاته، وأضاف موضوعاً آخر لم يكن في مصدر الحكاية،وهو حبّ أبي الحسن لدعد ومنافسة أخيه سعيد له في هذا الحب، وهذا لا وجود له في الحكاية.

جعل النقاش مسرحيته في ثلاثة فصول متماسكة من خلال الصراعات التي تتناب بنيتها أفقياً وعمودياً، وتنامى الصراع منطقيّاً تراتبياً فصلاً بعد فصل إلى أن أفضى إلى نهايتها، وأهم هذه الصراعات ما دار بين أبي الحسن من جهة وبين عثمان ودعد وسلمى وسعيد من جهة، وهو صراع لم يكن في أصل الحكاية، وإذا كان الصراع بين عثمان ودعد وسلمى وبين أبي الحسن مخفياً في بعض خيوطه فإنه ظاهر بين سعيد وأبي الحسن، فالأول يدرك أن أخاه بذّر أمواله مع طه إمام الجامع، ولكنه لا يخالفه في البداية ولا يواجهه لأنه أكبر منه، وهو الذي ربّاه، ولكن هذا الصراع يظهر على الساحة قويّاً ويدخل في نطاق الفعل والفاعلية ويسهم في تحويل العمل المسرحي ويزداد تعقيداً حين تتكشف لسعيد خبايا أبي الحسن في رغبته بالزواج من حبيبته دعد، فقد كان سعيد يظنّ أنّ أخاه أبا الحسن يعمل على تزويجه من دعد، ولكنّ النيّة المبيّتة تتكشّف من خلال هذا الحوار فيتأجج الصراع:

سعيد لأبي الحسن: سامحني عما افتريت به عليك وآمر بالذي يحسن لديك.

أبو الحسن لسعيد: هكذا كان الواجب أن تجيبني من البداية. ولا تعترضني على قصدي بهذه الغاية.لأن المثل السايرينادي على روس الأعلام. لا رهبانية في الإسلام. ومعلومك أنّ أخاك هذا المسكين قد تطلّق من امرأته. وهو لم يزل شاباً فهل يعيش راهباً بقية حياته.

سعيد لأبي الحسن:وبعده.هذه النتيجة يجب لها الاستغراب. لأنها لا توافق بداية الخطاب.

أبو الحسن لسعيد: كيف أتتعجب لقصدي على التأهيل بدعد.كما تتعجّب من البرق قبل الرعد.

سعيد لأبي الحسن: على التأهيل بدعد. دعد. دعد. من يتزوجها.. أ.. أنتَ... أنت... (مغضباً)،

أبو الحسن لسعيد: نعم أ... أنا أ..،أنا لعلك ما استحسنت (مستهزياً).

سعيد لأبي الحسن: عن إذنك لا تطمع نفسك بالمحال. فهذه البنت نصيبي بلا قيل وقال.

أبو الحسن لسعيد: فشرتَ ياسلحفاة ملسا. وخنفسة فطسا. وضفدعة خرسا. بل هي عروسي وفي مرآها أجلي بؤسي. قسماً بأعضا مكة والحطيم. لئن لم تنتهِ لنصفعن بوجهك الوخيم.

سعيد لأبي الحسن: قل كما تشتهي وتريد. فأنا عن قصدي لا أحيد. كلّه عندي سوا. وكلامك مثل الهوا.

أبو الحسن لسعيد: اخرس يا تعيس. يا ضرطة إبليس. (ويتقابضان متخاصمين)

إن هذا الصراع أدخله النقّاش على الحكاية لتكون ملائمة للإضحاك والعمل المسرحي يبنى أولاً وأخيراً على الصراع، ويتذكر الكثيرون –بعد قراءة هذه الفقرة– المشهد الرابع من الفصل الأول في مسرحية "البخيل" لموليير، إذ يسأل "هرباغون" ابنة "كليانت" عن رأيه في ماريان– وكلاهما يريد الزواج منها فيمتدحها كليانت حتى يفاجأ آخر الأمر بانّ أباه يريد رأيه ومشورته فقط، وهو الذي يريد أن يتزوّج منها. ويتمثّل هذا الصراع بين الإنسان الجشع الذي يريد أن يمتلك كل شيء، وهو إنسان مريض، وبين الإنسان السليم الذي لا يبحث إلا عما يمتلكه، كما تمثّل صراعاً جيلياً فأبو الحسن رجل متزوج ومسنّ، وهو يودّ أن يتزوج من فتاة صبية بعمر ابنته سلمى، أما الصراع الآخر –وهو في أساس الحكاية، ويتمثّل بين أبي الحسن من جهة ومستغليه من جهة، وعلى رأسهم طه إمام الجامع– فهو صراع مذكور، وهو أساس العقدة والعمل،ولكنه يظل رغبة لم تتحقّق لعدم وجود الطرف الثاني في العمل وعدم ظهورهم على ساحته من جهة، ولأن أبا الاسحن نسي الهدف الذي يريد أن يكون خليفة من أجله، وانشغل بالضجيج والمتع الوهمية من جهة أخرى.

ب– الشخصيات:

الشخصيات كثيرة في هذه المسرحية، ولكن أهمّها شخصيتان عنون بهما النقاش مسرحيته، وهما أبو الحسن المغفّل وهارون الرشيد، وسنتوقف عند شخصيتين أخريين لدورهما في بنية الصراع، وهما عرقوب وسعيد.

شخصية أبي الحسن المغفّل: هي الشخصية المحورية الأولى، وهي الأهّم، وقد خلقها النقاش خلقاً جديداً، فهي مختلفة عن شخصية أبي الحسن السوية في حكاية "النائم واليقظان"، فهناك هي متذمرة من الواقع المريض، وهي تنشد الحقّ في الحياة والصدق بين الناس، والأهم من ذلك أنّ هذه الشخصية لا يبدو عليها الغفلة أو الجنون، ولكن النقّاش قدّم في مسرحيته نموذجاً للإنسان الساذج المبذر الذي يحيا بين الحلم والواقع، وهو يصدق حياته الحالمة أكثر مما يصدق الواقع المعيش، وهو رجل انفصامي الشخصية، وهذا ما جعله شخصية غنيّة معقّدة نامية متكاملة، وزاد على ذلك أنه جعله شخصية مغفّلة، فصارت تستدعي الضحك والسخرية. ويكشف الحوار لنا عن إنسان ساذج، ولكنه ذو صوت جميل، وقد هيأ له المؤلف من حوله فئة من المستغلين الذين وجدوا في غفلته فرصة سانحة لاستغلاله والسخرية منه، وأول هؤلاء خادمه عرقوب الذي وجد في سذاجة سيّده فرصة لاستلابه بقيّة ما يملك، وأبو الحسن مبذّر أنفق أمواله وأموال أخيه في اللهو والتنزّه، وهو سكير وصاحب مجالس مع الدراويش يتعاطى الخمرة والحشيش، ويحلم بأن يستغني عن امرأته العجوز ليتزوّج من دعد الشابة الحسناء، ثم هو لا يدري بعد أن انتقل إلى سرير الملك كيف انقلبت به الحال، فلا يعود يميّز توالي الأيام.

إن هذه الشخصية تخلق فضاء من الوهم حول نفسها وتعيش فيه، وكأنها شرنقة حرير القزّ، ففي الفصل الأول يعيش ضمن هذا الفضاء، وهو فضاء السلطة وحبّ التملك بعد أن هزم الواقع هذه الشخصية الساذجة، وتخلى عنها المراؤون والمستغلون، وهي تخلق فضاء

الوهم وتتخلّى عن الواقع لتخلق الممكن وتعيش ضمنه، وهي في الفصل الثاني تجد نفسها ضمن هذا الممكن الذي يتحقّق ويغدو واقعاً، ولكنّ الشكوك تنتاب هذا الواقع الجديد، فيفرّ منه إلى الممكن، ويتمنّى أن يظلّ في الحلم الذي يستمرّ في الفصل الأخير مع أنه جسميّاً قد عاد إلى واقعه، وهو لا يريد أن ينسى حلمه حتى إنه لُيقدم على ضرب أمه التي حاولت إعادته إلى الواقع.

<u>شخصية الخليفة:</u> يمثّل شخصيتين في المسرحية: شخصية الدرويش (دادا مصطفى)، وهي الشخصية الأهم التي تظهر في معظم العمل، وهي من الداخل شخصية هارون الرشيد الذي يظهر في نهاية المسرحية، وشخصية دادا مصطفى تؤدي دورين مع سعيد وجماعته من جهة وبين أبي الحسن من جهة، فيتوسط (دادا مصطفى) لحلّ الخلاف بين الأخوين حول دعد، ويصير الزواج منها القضية التي تشغل أبا الحسن، فهو يتخلى عن أيّ شيء مقابل الفوز بها.

والفضاء الذي تخلقه هذه الشخصية هو فضاء التسلية وتزجية وقت الفراغ، ولكنّ دورها فعّال في بنية المسرحية، فهي التي تشكل الحركة بين الفصلين الأول والثاني وبين الفصلين الثاني والثالث حين ينقل أبا الحسن بوساطة المخدّر من منزله إلى البلاط وبالعكس، وهو الذي يظهر في النهاية ، ليرتدي ملابسه، ويظلّ الخليفة الأول والأخير، ولكنّ همّه هو التسلية، وهذا ما يبدو من خلال هذه النجوى:

-**خليفة بذاته:** حقّاً صدري قد انشرح بأنواعٍ غزيرة، في مداعبة هذه العيلة الفقيرة. ومع ذلك لابدّ لي أن أتممّ ما خطر في بالي. والصواب أن أتعاهد مع عرقوب لإبلاغ آمالي.

<u>شخصية عرقوب:</u> شخصية ثانوية، ولكنها ذات فعالية أساسية، فهو خادم أبي الحسن، وهو شيخ مجرّب يستطيع أن يظهر بوجهين، فهو يدعي بأنه مخلص لسيده ظاهراً، ولكنه في الحقيقة يستغل سذاجة أبي الحسن ويتعاون مع من يستغله ويسخر منه إذا دُفع له، وهو لايهمّه سوى المال، شخصية انتهازية رخيصة، فلما دفع له الوزير جعفر، وهو متنكّر بلباس (دادا محمود) ليتعاون معه في تخدير سيّده لم يرفض، وهو لا يهتمّ بمصير سيده، وإن كانوا يريدون قتلته، والمهم في ذلك أن يدفعوا الثمن.

-**عرقوب لذاته:** معلمي أبو الحسن (ناظراً ومخشخشاً الدراهم التي قبضها من جعفر)

-**عرقوب الثلاثة:** عليّ مشترى الكفن لا يسوى نصف ذا الثمن. إن شئتم اقتلوه

وهو قد يبيع نفسه وكرامته في سبيل المال، فلما اشترى منه جعفر الوزارة بالمال قال:

- **عرقوب لجعفر:** أنا... أنا... (حتى يتناول الكيس) أنا عرقوب الكذوب. أنا شقيّ مغضوب. وإن زدت لي كم دينار. فلك أن تسميني حمارا.

وهو في أحواله كلّها ماكر لا يتعامل مع أي شخصية من شخصيات المسرحية بلا مقابل، فهو عبد المال:

-**عرقوب بذاته:** يا تُرى من منّا يضحك على رفيقه أكثر. أظنّني أنا الرابح عليهم من الأصغر إلى الأكبر. لأنني أساير الجميع كلّ واحد على مرامه، وأتنعّم بعطاياه وأنعامه.

وحينما يطربون أطرب معهم. وحينما يذهبون أكن متبعهم. لازم أن أقابل سعيد وسلمى. لأخبرهما بما حصل بهذه البرهة. لكي أنال منهما.. (مشيراً عن الدراهم) هاهي معلمتي سلمى بغير شبهه. هاهو معلمي سعيد كلٌّ منهما آتٍ من جهة ، ولذلك كانت هذه الشخصية ضرورية لفاعليتها في الأحداث.

شخصية سعيد: هو أخو أبي الحسن الأصغر، وقد استلب طه إمام الجامع تركة الوالد، ثمّ أنفق أخوه أبو الحسن ما تبقّى منها، وهو يحبّ دعداً وهي تبادله هذا الحبّ، ولكنّ أبا الحسن يرغب في الزواج منها، ولذلك كان لهذه الشخصية دور فعّال في الصراع الظاهري في المسرحية، فقد وقف سعيد إلى جانب الآخرين الذين تتضرّر مصالحهم بسبب غفلة أبي الحسن وجشعه، ومنهم ابنته سلمى، وهذا ما زاد في حدّة شخصية أبي الحسن المحورية، إذ تجمّع عليه الغريب والقريب، وانفضّ الأصدقاء عنه، ولم يبق إلى جانبه إلا بعض المستغلين الذين طمعوا بالمزيد، وهذا ما دفع هذه الشخصية إلى أن تقوم بأفعال مضحكة وتزيد في تعقيدها وغناها، ومع ذلك فإن دور سعيد أقلّ فاعلية من دور عرقوب، فدور الأول ظاهر على السطح، ودور الآخر في العمق.

وهناك شخصيات ثانوية، لها حضورها في المسرحية، ولكنّ فاعليتها أقلّ من فاعلية الشخصيات الأربع السابقة، وأهم هذه الشخصيات شخصية (دادا محمود) الوزير جعفر، وشخصية دعد أخت عثمان الصبيّة الحسناء، وسلمى ابنة أبي الحسن التي تحبّ عثمان،

وعثمان أخو دعد، والحاجة أم أبي الحسن وسعيد، ومسرور سيّاف الخليفة، وإسحاق، وهو مملوك وبّواب دار الخليفة والجوقة.

ج – الحبكة الفنية :

سنتناول في هذه العجالة الأساليب وفضاء المسرحية والحوار واللغة والجوقة والغناء.أما الأساليب التي تطالعنا في بنية المسرحية فهي كثيرة، منها السرد، وهو في غير مكان من هذا العمل، ويلجأ الكاتب إلى سرد الحدث على لسان الشخصيات، ويختصّ هذا السرد برواية ما مضى، وخاصة لأبي الحسن في وصف أصحابه وسرد ما حدث بينه وبينهم من مثل قوله:

قد كنتُ عندهم أعزّ الناس .... فغادروني إذ رأوا إفلاسي

وثمة الأسلوب الواقعي، وهو الذي يعتمد على التفاصيل ، ومن أمثلة ذلك ما دار بين الأخوين عن وصف دعد، وكان سعيد يظنّ أنّ أخاه يريدها له:

–**أبو الحسن سعيد:** شريفة مرتّبة عظيمة. وهي أحسن جداً من امرأتي القديمة. فاصغِ يا أخي لما أقول. ولاتكن بالجواب عجول. فأنا بالحقيقة أدعى باسم أخيك. ولكنني ربيّتك عوض أبيك.

–**سعيد بذاته:** نعمْ نعمْ. نعمَ التربيةُ التي ربيتنيها. ما كلّفتني غيرَ ضياع متروكات أبي على بكرة أبيها.

-**أبو الحسن سعيد:** وها أنتَ لحدّ الآنَ عايش في خيري. ومستغنٍ عن كلِّ أحدٍ غيري. فأريد أن لا تخالفني بما صوبتُ فكري إليه .

هذه التفاصيل الواقعية يعرفها المتفرّج، ولكن الرجل يغرق فيها تأكيداً، وثمة الأسلوب التعبيري، وهو أسلوب السخرية الذي ينظم مسار الأحداث والفصول والشخصيات، وهو كثير في هذه الكوميديا. أما الكلام على الفضاء فإنه ينبغي لنا أن نتوقف عند نقطتين: الإبعاد الزماني والمكاني وفضاء المسرحية.

أما النقطة الأولى (الإبعاد) فإنّ النقاش استطاع أن يخلق واقعاً فنيّاً بديلاً من الواقع الذي يتحدّث عنه ويبتعد عنه زمانياً ومكانياً، فالمسرحية تستهدف العيوب الاجتماعية التي عاصرت النقاش، وهي عيوب يُحتمل وجودُها في كل زمان ومكان، فلم يعبّر عنها المؤلف بالحوار المباشر بين الشخصيات، وإنما التجأ إلى "ألف ليلة وليلة"، ليستعير منها الحكاية التي تعبّر عن هذا الواقع، فأحدث المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش، أو الماضي والحاضر، وهو -هنا- إبعاد محدّد زمانياً ومكانياً، فهو من عصر هارون الرشيد، والمكان بغداد، فجاء الموضوع الحكائي خلفية لأحداث الحاضر، وليعرض من خلال هذه الخلفية قضية اجتماعية، هي الإسراف في التبذير، والإبعاد هنا وسيلة لمعالجة هذه العيوب التي يطرحها المؤلف، وهو يترك المجال مفتوحاً إزاء المتلقي لتأويلات عدّة.

والمسرحية ذات فضاء رحب للتغيّر في المكان واللباس والأحلام. أما التغيّر في المكان فهو واضح بين الفصول الثلاثة، يدور الحدث في الفصلين الأول والأخير في بيت أبي

الحسن، وهو فقير الحال يدلّ على ذلك اللباس والأثاث، ولكن الحدث يدور في الفصل الثاني في سرايا الخليفة بغرفة ملوكية، وبها ملابس ملوكية وتاج وصولجان . وإذا كان المكان في الفصلين الأول والثالث فقيراً فإن الأحلام فيهما غنية، وأبو الحسن صاحب أحلام متنوعة معقّدة؟ فهو يحلم بالقضاء على طه إمام الجامع الإنسان المخادع الذي خان الوصية، ويحلم أيضاً بالقضاء على الأصحاب المرائين، ولولا هذه الأحلام لكان إنساناً عادياً، وحلمه الأهمّ هو أنه ينسى واقعه وسنّه ويحلم بالزواج من الصبية الحسناء دعد، وهذا الحلم لامعقول، لأنها لا تبادله الحبّ، أما أحلامه في الفصل الثاني فهي تتغيّر أيضاً وتتلاشى، فتغيّر اللباس والمكانة يعني تغيّر الشخصية وأحلامها التي دفعتها إلى سدّة العرش، فالجميع ينادونه يا مولاي، فينسى في غمرة هذه الأبّهة مرة واحدة ما كان يحلم به، حتى إنه يوقّع على أمر بزواج دعد من سعيد، وكأنه يئدُ الحلم الأكبر الذي كان يلازمه، بل يئد الصراع ويتخلّى عن شخصيته السابقة. وهذه الأحلام هي التي تخلق الفضاء الغني، فتقلب المكان على أعقابه، ويصبح المكان الفقير (الفصل الأول والفصل الثالث) أكثر غنى بالأحلام من المكان الغني. فأبو الحسن يعيش بأحلامه في المسرحية أكثر مما يعيش في واقعه، وهو لا يستيقظ إلاّ حين يرى بعينيه (دادا مصطفى) يرتدي الثياب التي ارتداها هو في الفصل الثاني، وحينذاك تستيقظ هذه الشخصية من غفلتها، ويعود إليها وعيها، وتدرك أنها كانت ضحية لعبة جماعية بدءاً من الخليفة وانتهاء بخادمه الخؤون عرقوب، وقد ترك

المؤلف هذه الشخصية مفتوحة على أبعاد تأويلية متعدّدة، فهل اقتنع أبو الحسن بواقعه أو أنّ أحلاماً أخرى ستنتشله من هذا الواقع، وترتفع به إلى فضاءات أخرى؟..

والحوار في هذه المسرحية رشيق مع أنه شعري ونثري، ولكنه في الشعر قصير الأوزان، غنائي ليتناسب مع الألحان التي وضع لها المؤلف فهارس في نهاية المسرحية، وهي أوزان متنوعة بتنّوع الحالات التي تعيش فيها الشخصيات، ويجزم الدارس هنا أنّ هذا الحوار متقدّم مسرحيّاً على الشعر المسرحي الذي نراه في القرن العشرين، فلا نجد القصائد الغنائية المطوّلة التي نجدها في مسرحيات أحمد شوقي وأتباعه، ونثره مصنوع كما وجدنا، ولكنها الصناعة القريبة من العفوية لغةً، ويرتفع نثرها أحياناً إلى مصاف الشعر لولا بعض الركاكة في بعض الألفاظ أحياناً، ثم إن الغناء الذي تؤديه الجوقة أساسي في بنية المسرحية ، وهو غناء قصير تقوم به الجوقة لتخلق المناخ الذي يهيمن على فضاء المسرحية، ومن ذلك –مثلاً– الغناء في بداية الفصل الثاني إذ يستيقظ أبو الحسن، فإذا هو خليفة، فيأتي دور الجوقة بالغناء ليعزّز الوهم:

جوقة بذاتهم: يا مالك الملك الأمين ... احفظ أمير المؤمنين

أبو الحسن بذاته:

حقاً منامٌ طربٌ ... يا ليتهُ شيءٌ يقين

أبا الحسن احرص على نومك ... وألا تقع في الندامة...

يا ليتني أبقى نايماً إلى يوم القيامه

(يجلس قليلاً ثم يرجع فينام)

جوقة بذاتهم: أدمهُ للممالك ... واحرسهُ بالملايكِ

أبو الحسن بذاته: رؤيا ولكنْ حلوةٌ ... يا ربّ زد وباركِ

جوقة بذاتهم: يا رب البرية أيّد الدولة العليه (ثلاث مرات بأعلى أصواتهم ويذهبوا)

هكذا كان عمل الجوقة متمّماً للعمل وفاعلا في بنية النص المسرحي.

د – النهاية :

لا يعني ما تقدّم أن هذا العمل يخلو من العيوب التي نراها اليوم، كالسجع الخفيف والصور البيانية المصطنعة أحياناً وبعض الألفاظ العامية وركاكة الجملة التعبيرية، وغلبة المعنى على اللفظ، ولكننا إذا نظرنا إلى هذه المسرحية في عصرها وجدنا أن هذا العمل يستحقّ الوقوف عنده، وهو عمل ريادي فعلاً، فإذا وقفنا –مثلاً– عند اللغة التي صاغ منها النقاش مسرحيته ، ووضعنا بالحسبان الأدب في منتصف القرن الماضي ، ونظرنا إلى اللغة الشعرية التي كانت ترسف بقيود بديعية ومعانٍ هزيلة... أدركنا دور المسرح الشعري في تطوير لغة الشعر في نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن، وخاصة أن الذين طوروا لغة الشعر كانوا يعملون في المسرح تأليفاً أو ترجمة أو إخراجاً أو تمثيلاً (خليل اليازجي – نجيب الحداد ـ أديب إسحق – خليل مطران – شوقي.. الخ)، والداعي إلى تطوير لغة الشعر في المسرح واضح، وهو أن المسرح يقدّم للعامة، ولذلك قُدّم المعنى على المبنى، واتجه المؤلفون إلى وضوح المعنى وجودته.

إذا نظرنا أخيراً إلى ما سبق بمنظار الأدب في منتصف القرن الماضي وحداثة المسرح والمسرحية وجدناه عطاءً رياديا يستحق الوقوف عنده هذه الوقفة الطويلة.

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
رئيس اللجنة العلمية لقسم اللغة و الأدب العربي
كلية الآداب و اللغات

المحاضرة السادسة: المسرح الشعري

يتساءل المرء: هل يتحمّل الشعر وحده تبعة إخفاق التأليف المسرحي كما يُشاع اليوم، أو أن وراء هذا الإخفاق أسباباً أخرى؟ وهل ذهبت المسرحية الشعرية إلى غير رجعة، أو أن الشعر لا يزال قابلاً لأن يكون أداة للقول المسرحي؟ وإذا كان الشعر صالحاً للمسرح فهل هو صالح بشكله التقليدي الغنائي الذي نظم عليه أحمد شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم وأترابهم، أو أن الشاعر المسرحي يحتاج إلى تغييرات في بنية الشعر العربي لتتلاءم وبنية المسرحية التي تقوم على التصاعد إلى ذروة الحدث، فالانحدار إلى نهايته، ليكتمل في ذهن المتفرّج؟ وهل هذه التغييرات ضرورية للكشف عن طبيعة كل شخصية على حدة، وبخاصة أن العالم المسرحي متعدّد مركّب وعالم الشعر الغنائي أحادي ذاتي؟ ثم هل هذه التغييرات ضرورية لأن طبيعة المتلّقي في المسرح غير طبيعة المتلقّي في الكتاب؟.

1 – تحديد المصطلح:

يمكننا أن نجد في العنوان مصطلحي "المسرحية الشعرية" و"التقليد"، ولابد أولاً من تحديدهما، ولتحديد المصطلح الأول لا بدّ من أن نفرق بين "الشعر المسرحي" و"المسرح الشعري"، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءاً من معلقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "نُعم" إلى حدود المسرحية الشعرية، ومن ذلك القصائد

القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها "الجنين الشهيد" و"مقتل بزر جمهر، و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" و"المسلول" للأخطل الصغير، ثم تطورت في النصف الثاني من هذا القرن في القصائد الطويلة الدرامية، ك "حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسياب، و"البحار والدرويش" و"السندباد في رحلته الثامنة"" لخليل حاوي وسواها، وهذا ما يبّين أن هذا المصطلح عائم، ولكننا –مع ذلك– يمكننا أن نقول: إنّ الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، وهذا يوصلنا إلى تعريف "المسرحية الشعرية"، فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً، وقد بيّن أحد النقاد الفرق بين المصطلحين، فقال: "والتمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلى بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري".**13**

ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوربية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلاَّ صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون

فحوّلت الرومانسية المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب

والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية لأن الخيال الرومانسي كان يباعد ما بين المسرحية الرومانسية والتمثيل ، وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحرّ والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذّر تمثيلها ، وهذا ما يجعلها من الشعر المسرحي. فهل لهذه الأسباب صلة بواقع المسرحية الشعرية التقليدية عندنا ؟ وهل هذه الأسباب أدت إلى إخفاقها ؟ والتقليد أن يتبع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، وللتقليد قوانينه وطرقه وشروطه، وقد يقلّد الإنسان سواه تقليداً إرادياً أولا إرادياً، والتقليد غريزي أو مكتسب، والتقليد في أبرز وجوهه محافظة على ما هو سائد ومألوف .

لم يبدأ المسرح شعرياً في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعرياً أيضاً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية مناصفة، والنثر فيها مصنوع فنياً إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، وإنما بدأ قبله بزمن بعيد، وإن كان المؤرخون، والدارسون لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدّقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، لأنهم كانوا ينظرون إلى الرّواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب، حتى إن رواية (زينب) لـ (محمد حسين هيكل) لم يجرؤ صاحبها أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، وإنما كتب على الغلاف (بقلم فلاح مصري) ظناً منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن

الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها (معجم المسرحيات العربية والمعربة) لـ (يوسف أسعد داغر) كان متخلخلاً في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، ولاسيما أنّ الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معاً، فمسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لـ (مارون النقاش) مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان (أبو الحسن المغفل) وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان (هارون الرشيد)، وليس ذلك وحسب، وإنما هي تأخذ رقمين معاً، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائياً، وعلى كل حال فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحدب في (التحفة الرشيدية– 1868) وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق) 1876، و(الخنساء أو كيد النساء– 1877)، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية ، وللشيخ عبد الله البستاني (1854 – 1930) خمس مسرحيات شعرية ، منها (مقتل هيروديس وولديه إسكندر وارسطبولس 1889) و (بروتوس أيام قيصر) و(حرب الوردتين). ومن يعد إلى هذا المعجم أو سواه يجد ما يزيد على مئتي مسرحية شعرية خالصة نظمت مابين عامي (1848– 1975)، وهذا العدد لا بأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، ولكن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيراً من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة (المجدلية) لـ (سعيد عقل) وسواها وكثير من قصائد جماعة (أبولو) وما بعدها" 5"، ناهيك عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم،

إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، وخاصة في مرحلة البدايات والريادة، وهذا ما يجعل البتّ في هذا الأمر إشكالية وترجيماً. علينا إذن، أن نصنف هذه المسرحيات الشعرية في قائمتين:

المسرحية الشعرية التقليدية: وهي تمثل مرحلة البدايات ومعظمها كتب على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها –تاريخية أوتراثية– أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفاً معاصراً من هذه المسرحيات (بنت يفتاح 1935) لسعيد عقل ديك الجن الحمصي 1921) لنسيب عريضة (ذي قار 1932 لعمر أبو ريشة ومسرحيات عدنان مردم (غادة أفاميا 1967 –العباسة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحلاج 1971 – ورابعة العدوية 1972، وفي مصر مسرحيات أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك 1893 ومصرع كليوباترة 1929، وقمبيز 1931، ومجنون ليلى 1931، وعنترة 1932، والست هدى "كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته:")، ومسرحيات عزيز أباظة: (قيس ولبنى1942، العباسة 1947، الناصر 1950، شجرة الدر 1951، غروب الأندلس1952،

2 –القواسم المشتركة بين المسرح الشعري القديم والحديث:

1– بروز السمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ما كتبه رجال الدين ومثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أم ما كتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.

2- استمدت هذه المسرحيات الشعرية موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني وغير ذلك.

3- معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي.

4- يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة .

5- انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغةً وسماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، لأن الشاعر لا يدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها.

6- في هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

7- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي