جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل

بنية الشعر المسرحي في المشرق العربي ١٩٦٧ - ٢٠٠٥

اطروحة دكتوراه مقدمة

الى مجلس كلية التربية / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

من قبل

خضير عباس درويش

اشراف

الاستاذ الدكتور سعيد عدنان

٤٢٧ هـ ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

(قَالُوا سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)

(البقرة: ٣٢)

بسم الله الرحمن الرحيم

اقرار المشرف

اشهد ان اعداد هذه الرسالة الموسومة (بنية الشعر المسرحي في المشرق العربي من ١٩٦٧-٢٠٠٥) قد جرى تحت اشرافي في كلية التربية - جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع

أ.د. سعيد عدنان

التاريخ / /٢٠٠٦

بناء على التوصيات المتوافرة ، ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع

أ. م . د.عامر عمران الخفاجي

رئيس القسم

التاريخ / /٢٠٠٦

شكر وتقدير

أرى إلزاما علي أن أسجل شكري وتقديري للدكتور عامر عمران الخفاجي رئيس قسم اللغة العربية في كلية التربية ولأساتذة القسم الأفاضل كما أقدم شكري وتقديري للدكتور عارف وحيد إبراهيم والدكتور محمد حسين حبيب والدكتور حميد علي حسون والدكتور محمد أبو خضير والدكتور شوقي الموسوي من كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل كم أتقدم بجزيل شكري الى الدكتور قيس حمزة الخفاجي والدكتور فرحان بدري الحربي والى كل من السادة الاكارم علي الفتال وكاظم ناصر السعدي وعودة ضاحي التميمي ويحيى خليفة وحاتم عباس بصيلة وجابر والى العاملين في مكتبة كلية الفنون الجميلة في جامعة بابل ولكل من أبدى العون ومن الله التوفيق

الباحث

خلاصة الرسالة :

جاء التمهيد بعنوان في الشعر المسرحي ، تضمن قضيتين اساسيتين هما ما بين الشعر والمسرح ، وفيها تحدثت عن علاقة الشعر والمسرح قديماً وحديثاً ، أما القضية الاخرى فكانت : الشعر في المسرح ، وتضمنت الاسباب التي اراها كانت وراء تفضيل الشعر على النثر في المسرح .

وقد جاء الفصل الاول بعنوان اللغة والحوار المسرحي وفيه اثرت دمج عنصري اللغة والحوار لتداخلهما الذي بان اتضاحه من خلال دراستي التحليلية للنصوص الشعرية المسرحية ، وقد جاء الفصل في اربعة مباحث تناولت في المبحث الاول ثلاث قضايا هي : لغة الشعر بين القصيدة والمسرحية الشعرية ، والانسجام بين اللغة والموضوع ، ثم لغة الرمز بين الماضي والحاضر . أما المبحث الثاني فكان : اللغة والشخصية المسرحية ، وقد تضمن ثلاث قضايا ايضاً هي : التوافق بين اللغة والموضوع ، ورسم الشخصية وإضاءتها ثم استدعاء الشخصية الادبية . وتناولت في المبحث الثالث قضيتين : الأولى اهتمت بدراسة الحوار من حيث : السمات والوظائف والانواع ، فيما تناولت الثانية الحوار الرامز . أما المبحث الرابع فكان اللغة الحوارية وتضمن قضيتين هما : لغة الحوار بين ضعف الشخصية وقوتها ، ولغة الحوار بين تطور الحدث وتنامي الصراع .

وفي الفصل الثاني الذي كان بعنوان : الشخصية والصراع المسرحي الذي جاء في اربعة مباحث ايضاً تناول المبحث الاول الشخصية من حيث : المفهوم والصفات والوظيفة والانواع والابعاد ثم تطرقت فيه إلى مفهوم الشخصية المسرحية تاريخياً. أما المبحث الثاني فقد تضمن الصراع من حيث المفهوم والسمات والوظيفة والانواع . واشتمل المبحث الثالث الذي جاء بعنوان : الشخصية والصراع الداخلي على قضيتين هما : الصراع المنقلب والصراع العنيد . وقد تضمن المبحث الرابع الذي جاء بعنوان : الشخصية والصراع الخارجي ثلاثة انواع من الصراع هي الصراع المتدرج ، والصراع المتحول والصراع الصاعد . أما الفصل الثالث فكان : الحدث المسرحي ، وتضمن ثلاثة مباحث : تناول المبحث الاول الحدث المسرحي من حيث المفهوم والسمات والانواع ثم تطرقت فيه إلى ما بين الحدث والحبكة المسرحية من علاقة . وتناولت في المبحث الثاني الحدث المركب والحدث العبثي . أما المبحث الثالث فاشتمل على ثلاث قضايا هي الحدث الواقعي والحدث المركب والحدث الاسطوري . وفي الفصل الرابع تناولت

الدراسة الفكرة المسرحية من خلال ثلاثة مباحث : تضمن المبحث الاول : مفهوم الفكرة وموضعها في العمل المسرحي ثم الفكرة المسرحية تاريخياً . أما المبحثين الثاني والثالث فقد تناولا انواع الفِكَرِ المسرحية مقترنة بقضايا مسرحية اخرى معتمدة على تحليل النصوص الشعرية المسرحية فكانت: الفكرة الرمزية والحدث الواقعي ، والفكرة الواقعية والحدث الواقعي ، والفكرة الرمزية والحدث الرمزي ، ثم الفكرة الاجتماعية والحدث التاريخي .

اما الخاتمة فقد تضمنت اهم ما توصلت اليه الدراسة من نتائج ومقترحات .

المحتويات

التمهيد	في الشعر المسرحي	١-٢٠
	١. ما بين الشعر والمسرح	١-٨
	٢. الشعر في المسرح	٩-٢٠
الفصل الاول	اللغة والحوار المسرحي	٢١-٩٠
	المبحث الاول	٢١-٣٤
	١. لغة الشعر بين القصيدة والمسرحية الشعرية	٢١-٢٧
	٢. الانسجام بين اللغة والموضوع ... الزيتونة	٢٨-٢٩
	٣. لغة الرمز بين الحاضر والماضي ... ثورة الزنج	٣٠-٣٤
	المبحث الثاني : اللغة والشخصية المسرحية	٣٥-٥٠
	١. التوافق ... الامير زمسكس	٣٥-٣٨
	٢. رسم الشخصية واضاءتها : ليلى والمجنون ... -.. الايام السبعة الطوال	٣٨-٣٩ ٣٩-٤٢
	٣. استدعاء الشخصية الادبية ... الزائر الغريب	٤٢-٥٠
	المبحث الثالث : الحوار	٥١-٦١
	١. الحوار : سماته ... وظائفه ... انواعه	٥١-٥٥
	٢. الحوار الرامز : نبالة الغاية ووضاعة الوسيلة ... بعد ان يموت الملك	٥٥-٦١
	المبحث الرابع اللغة الحوارية	٦٢-٩٠
	١. لغة الحوار بين ضعف الشخصية وقوتها ... مكاشفات عائشة	٦٢-٦٤
	٢. لغة الحوار بين تطور الحدث وتنامي الصراع .. ثانية يجيء الحسين	٦٤-٩٠

الفصل الثاني الشخصية والصراع المسرحي ٩١-١٦٨
المبحث الاول : الشخصية المسرحية ٩١-١٠٨
١. مفهومها ، وظيفتها ، صفاتها ، أنواعها ، أبعادها ٩١-١٠٤
٢. الشخصية المسرحية تاريخياً ١٠٥-١٠٨
المبحث الثاني : الصراع المسرحي (مفهومه ، سماته ، وظائفه ، أنواعه) ١٠٩-١٢٣
المبحث الثالث : الشخصية والصراع الداخلي ١٢٤-١٤٩
١. الصراع المنقلب ...الصراع بين الذات والمثل ... الأميرة تنتظر ١٢٤-١٣١
٢. صراع ما قبل القرار ... الحر
٣. الصراع العنيد ... صراع ما بعد القرار... الشمر الحر ١٣٢-١٥٢
المبحث الرابع : الشخصية والصراع الخارجي الرياحي ١٥٠-١٦٨
١. الصراع الصاعد ... الحسين ... صراع الداخل أم صراع الخارج ... الحسين شهيداً ... الشمر ... صراع الدم ... هكذا تكلم الحسين ١٥٠-١٥٥
٢. الصراع المتدرج ... المتهم ... صراع التغيير ... محاكمة رجل مجهول ١٥٦-١٦٢
٣. الصراع المتحول ... الحر ... صراع التراجع ... هكذا تكلم الحسين ١٦٣-١٦٨

الفصل الثالث الحدث المسرحي ١٦٩-٢٤١
المبحث الاول : الحدث
١. مفهومه ، سماته ، أنواعه ١٦٩-١٨٥
٢. الحدث والحبكة المسرحية ١٨٦-٢٠٢
المبحث الثاني ٢٠٣-٢٠٨
١. الحدث المركب ... التحول ضرورة ... بعد ان يموت الملك ٢٠٣-٢٠٥
٢. الحدث العبثي ... الانسانية المصادرة ... مسافر ليل ٢٠٦-٢٠٨
المبحث الثالث ٢٠٩-٢٤١
١. الحدث الواقعي ... جودة الموضوع وضعف الحبكة ... سولارا ٢٠٩-٢١٤
٢. الحدث الاسطوري ... الانقلاب والاستكشافات ... آدابا ٢١٥-٢٢٨
٣. الحدث الواقعي ... بين الحبكة البسيطة والحدث المركب ... المؤتمر الأخير لملوك الطوائف ٢٢٩-٢٤١
الفصل الرابع الفكرة المسرحية ٢٤٢-٢٩٥
المبحث الاول
١. مفهوم الفكرة وموضوعها في العمل المسرحي ٢٤٢-٢٤٥
٢. الفكرة المسرحية تاريخياً ٢٤٥-٢٤٩

المبحث الثاني : الفكرة المسرحية بين الرمزية والواقعية ٢٥٠-٢٧١
١. الفكرة الرمزية والحدث الواقعي ... السيل ٢٥٠-٢٥٣
٢. الفكرة الواقعية والحدث الواقعي ٢٥٤-٢٧١
- سولارا ٢٥٤-٢٥٨
- دم فوق لامونيدا ٢٥٩-٢٦٤
- بانوراما الشاعر والموت ٢٦٥-٢٧١
المبحث الثالث ٢٧١-٢٩٥
١. الفكرة الرمزية والحدث الرمزي ...نوح لا يركب السفينة ٢٧٢-٢٨٠
٢. الفكرة الاجتماعية والحدث التاريخي ... ليمونا ٢٨٠-٢٩٥
الخاتمة ٢٩٦-٢٩٧
المصادر ٢٩٨-٣٠٩

المقدمة

تعنـي دراسـة الشـعر المسـرحي فـي اطـار النظـرة النقديـة الحديثـة ، التعـرض لفنـين جميلين تهيأت لهما اسباب الامتزاج ، حتى استحالا فناً واحداً ، يتعذر الفصل بينهمـا ، ان هذا الامتزاج التلقائي يعيدنا إلى جذور النشأة الأولـى للشـعر المسـرحي، الـذي ولـد واحـداً ، إذ لـم ينفصل الشعر عن المسرح الا في العصر الحديث .

لـذلك فـان جماليـة وروعـة الشـعر المسـرحي تتجلـى فـي هـذا الاقتـران أو الامتـزاج التلقـائي بـين الشـعر والمسـرح . لقـد كانـت لـدي رغبـة كبيـرة فـي دراسـة موضـوع الشـعر المسرحي ، فادليت بدلوي في هذه البئر السحيقة الاعماق ، وكـان طمـوحي ان افيـد واستفيد عسى ان اصيب شيئاً مما ابتغيت ، ذلك انني ارى ان هذا الموضوع لم ينل حظه من الدراسة والبحث ، وهي دعوة اكثر ما فيها الاهتمام بالشعر المسرحي وكتابة المسرحيات شعراً . لقد مثّل الزمن بين عام ١٩٦٧-٢٠٠٥ مرحلة النضج لما كتب من مسرحيات شعرية عربيـة ، بتأثير العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك ممـا كـان لـه اثرٌ مباشرٌ فـي مجرى الحياة العربية ، ضمن هذه المدة .

وهذا ما كان وراء تحديدنا لزمن الدراسة هذا . لقد كانت صـعوبة السفر والتنقل عقبـة امام حصولي على الكثير من المصادر ، التي كنت اطمح في الحصول عليهـا ، اغنـاءً للبحث . تقع هذه الدراسة في تمهيد واربعـة فصـول : تناولـت فيهـا عناصـر بنـاء الشـعر المسـرحي ، تنظيـراً وتطبيقـاً مـن خـلال النصـوص المسـرحية التـي تضـمنتها الدراسـة . إذ بلـغ عـدد المسرحيات الشعرية التي شملتها الدراسة ثلاثاً وعشرين مسرحية . جـاء التمهيد بعنـوان فـي الشعر المسرحي ، تضمن قضيتين اساسيتين هما ما بين الشعر والمسرح ، وفيها تحدثت عن علاقـة الشـعر والمسرح قديماً وحديثاً ، أمـا القضـية الاخـرى فكانـت : الشـعر فـي المسـرح ، وتضمنت الاسباب التي اراها كانت وراء تفضيل الشعر على النثر في المسرح .

وقد جاء الفصـل الاول بعنـوان اللغـة والحـوار المسـرحي وفيـه اثـرت دمـج عنصـري اللغة والحوار لتداخلهما الذي بـان اتضـاحه مـن خـلال دراسـتي التحليليـة للنصـوص الشـعرية المسرحية ، وقد جاء الفصل في اربعة مباحث تناولت فـي المبحـث الاول ثـلاث قضـايا هـي : لغـة الشـعر بـين القصـيدة والمسـرحية الشـعرية ، والانسـجام بـين اللغـة والموضـوع ، ثـم لغـة الرمز بين الماضي والحاضر . أما المبحث الثاني فكـان : اللغـة والشخصـية المسـرحية ، وقـد تضمن ثلاث قضايا ايضاً هي : التوافق بين اللغـة والموضـوع ، ورسـم الشخصـية وإضـاءتها ثم استدعاء الشخصية الادبية . وتنـاولت فـي المبحـث الثالـث قضـيتين : الأولـى اهتمـت بدراسـة الحـوار مـن حيـث : السـمات والوظـائف والانـواع ، فيمـا تنـاولـت الثانيـة الحـوار الرامـز . أمـا

المبحث الرابع فكان اللغة الحوارية وتضمن قضيتين هما : لغة الحوار بين ضعف الشخصية وقوتها ، ولغة الحوار بين تطور الحدث وتنامي الصراع .

وفي الفصل الثاني الذي كان بعنوان : الشخصية والصراع المسرحي الذي جاء في اربعة مباحث ايضاً تناول المبحث الاول الشخصية من حيث : المفهوم والصفات والوظيفة والانواع والابعاد ثم تطرقت فيه إلى مفهوم الشخصية المسرحية تاريخياً. أما المبحث الثاني فقد تضمن الصراع من حيث المفهوم والسمات والوظيفة والانواع . واشتمل المبحث الثالث الذي جاء بعنوان : الشخصية والصراع الداخلي على قضيتين هما : الصراع المنقلب والصراع العنيد . وقد تضمن المبحث الرابع الذي جاء بعنوان : الشخصية والصراع الخارجي ثلاثة انواع من الصراع هي الصراع المتدرج ، والصراع المتحول والصراع الصاعد . أما الفصل الثالث فكان : الحدث المسرحي ، وتضمن ثلاثة مباحث : تناول المبحث الاول الحدث المسرحي من حيث المفهوم والسمات والانواع ثم تطرقت فيه إلى ما بين الحدث والحبكة المسرحية من علاقة . وتناولت في المبحث الثاني الحدث المركب والحدث العبثي . أما المبحث الثالث فاشتمل على ثلاث قضايا هي الحدث الواقعي والحدث المركب والحدث الاسطوري . وفي الفصل الرابع تناولت الدراسة الفكرة المسرحية من خلال ثلاثة مباحث : تضمن المبحث الاول : مفهوم الفكرة وموضعها في العمل المسرحي ثم الفكرة المسرحية تاريخياً . أما المبحثين الثاني والثالث فقد تناولا انواع الفِكَرِ المسرحية مقترنة بقضايا مسرحية اخرى معتمدة على تحليل النصوص الشعرية المسرحية فكانت: الفكرة الرمزية والحدث الواقعي ، والفكرة الواقعية والحدث الواقعي ، والفكرة الرمزية والحدث الرمزي ، ثم الفكرة الاجتماعية والحدث التاريخي .

اما الخاتمة فقد تضمنت اهم ما توصلت اليه الدراسة من نتائج ومقترحات .

وختاماً فلأستاذي المشرف الدكتور سعيد عدنان مني خالص الشكر والامتنان ، لما اولاه لهذه الرسالة من رعاية كريمة ، ومن صبر على الباحث وأنات وتوجيه كانت ثمرته هذا الجهد المتواضع ، فجزاه الله عني خير الجزاء . وما توفيقنا إلا بالله ، فهو الموفق والمعين .

الباحث

Abstract

This thesis which is entitled " The Sructure of the Dramatic Poetry in the Arab East " falls into an introduction and four chapters , The four chapters deal with the elements of the dramatic poetry structure theoretically and practically through the studied dramatic extracts which which are twenty three in number .

The introduction whose title is " In the Dramatic Poetry" comprises two basic issues: Between Poetry and theatre and Poetry the theatre

The *first chapter* which is entitled " Language and the Dramatic Dialogue " is Subdivided into four fields(Researches) :- The language of Poetry between the Poem and the Poetical Play

The harmony between the language and the subject

The language of symbols between the past and present

The language – subject concord .

The Second filed is entitled " Language and the Dramatic Character "

The third is about the dialogue including its features , function and kinds . It is also about the symbolic dialogue .

While the fourth is entitled " The Conversational Language "

The title of the Second chapter is “The Character and the conflict , the character and the Internal conflict , and the character and the external conflict .

Each of these fields deals with a number of issues that fall with in frame work of this Chapter .

The third Chapter “ The Dramatic Action “ falls into three researches , the first of which talks about the concept of action its features and its types and about the relation ship between the action and the Dramatic Plot , While the Second and third deal with variety of dramatic actions through the studied

The fourth chapter entitled “ The Dramatic Theme “ also comprises three fields : The firs is about two cases :

a- the concept of thought and its place in the dramatic work

b- the dramatic thought historically .

The Second and the third deal with anumber of kinds of the studied dramatic thoughts or themes through the selected dramatic extracts .

The Conclusion of this Study consists of the most important results that have been reached .

[The Dramatic Poetry Structure in the Arab East] from ١٩٦٧-٢٠٠٥

A Thesis Submitted by :

Khudhayer Abbas Darwish

To the Board of the College of Education – Babil Unversity as part of the requirements for the Ph. D degree in the Arabic Language and its Literature .

Under the Supervision of Dr.Saeed Adnan

١٤٢٧ A.H ٢٠٠٦ A.D

التمهيد

في الشعر المسرحي

١- ما بين الشعر والمسرح: (إن كل شاعر درامي عظيم هو ممثل دائماً)

المسرحية فن ادبي قديم ، وهي من اعرق الفنون وابعدها عمراً في التاريخ، اذ ترجع بداية ظهورها الى خمسة وعشرين قرناً خلت ، واكتمل بناؤها على يد الاغريق ، وتعد (الضارعات) لاسخيلوس من اقدم المسرحيات على الرغم من وجود اعمال مسرحية لقدماء المصريين كانت قد سبقتها في الظهور ، ولكنها كانت تفتقر الى مقومات الفن المسرحي على وفق ما تعارف عليه النقاد والباحثون بهذا الشأن ، وفي تعريف المسرحية يقول ارسطو في كتابه فن الشعر : هي حكاية ممسرحة لها هدف ، أي ان هذه الحكاية ترجمت احداثها افعالاً تؤدى عرضاً على خشبة المسرح بواسطة الشخصيات المسرحية ، ويراد لها ان تثير انتباه المتلقي وجعله يتفاعل معها من خلال اثارة مشاعره وعواطفه لغرض الارتقاء بها [١] ، ولإيضاح العلاقة ما بين الشعر والمسرح بوصفهما فنين ممتزجين حدَّ استحالتهما فناً واحداً او بوصفهما فناً واحداً ارتأى من ارتأى قسمته، اثرنا ان نقدم بمقولة (آريك بينتلي) : "إن كل شاعر درامي عظيم هو ممثل دائماً منذ عهد اسخيلوس الى موليير مروراً بلوب دي فيغا وشكسبير" [٢] ، هذه المقولة التي يرى فيها احد الباحثين انها لا تعني ان على الشاعر الدرامي "أن يعتلي خشبة المسرح ليمثل فعلاً ، ولكن ان تكون له قدرة التقمص والتمثيل الى جانب كونه مبدع مسرحية" [٣] ، ويرى الباحث ان (بينتلي) سواء عنى ان يكون الشاعر ممثلاً على المستوى الادائي او على مستوى التقمص ، انما هو قد اكد حقيقة اساسية في فن الدراما نراها اقرب الى المستوى الادائي منها الى المقدرة التقمصية اذا ما عرفنا ان "الممثل قد بدأ شاعراً والشاعر قد بدأ ممثلاً" [٤] .

ونرى ان القدرة على التقمص والتمثيل ليست عملاً اضافياً او ثانوياً يضاف الى القدرة الشعرية الدرامية ، ذلك ان التمثيل واحد من فنيين متعاضدين يشكلان المسرحية الشعرية ولابد من معاضدته للفن الاخر المتمثل بالنص الشعري الدرامي ، وهكذا تتكون

---

(١) ينظر : ارسطو ، فن الشعر ، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣ ، ص١٨ .

(٢) اريك بنيتلي : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص٣١٠ .

(٣) جلال الخياط : الاصول الدرامية في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص٢٢ .

(٤) نفسه ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠ .

المسرحية من النص مضافاً اليه اداء الممثل الذائب في بوتقة ذلك النص الشعري وفي هذا تكمن عظمة الشاعر الدرامي التي عناها (بينتلي) ، ذلك ان الشاعر المسرحي وهو يقوم بكتابة نصه الدرامي لابد له ان يأخذ بحسبانه ان نصه هذا سوف يؤدى تمثيلاً على خشبة المسرح ، وان لهذا الاداء دوراً في نجاح نصه الشعري او اخفاقه ، وعليه فان دوره يجب ان لا يكون مقتصراً على كتابه النص بعيداً عن رؤيته ممثلاً على خشبة المسرح ومن الاجدى هنا ان يقوم هو بهذا الدور بطريقة التقمص وعلى هذا وجب على الشاعر المسرحي الجيد ان يكون ممثلاً جيداً وفي هذا يقول "رونالد بيكوك في كتابه فن المسرحية : ليست المسألة هي مجرد نص لغوي ، ذلك ان الحساسية المعبرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال فان الصور الحاضرة هي التي تصعقنا وان الاصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف منشود بالاستمرار ، فالدراما والشعر لا يكمنان في واحد او اخر من هذه المظاهر ولكن فيهما مجتمعة" [٥] .

فالعمل الدرامي الناجح على رأي (بيكوك) هو ما مزح بين الاثنين مزحاً جيداً ذلك "ان الممثل هنا يساعد الكلمات بعواطفه وحركاته الجسدية التي تمليها عليه هذه الكلمات ... ان قلب الدراما هو هذا التعاون الجوهري بين الكاتب المسرحي والممثل ذلك ان : المؤلف الدرامي يعتمد على طبيعة الوسيلة التعبيرية التي يمتلكها الممثل فاذا لم يكن خيال الممثل يهيء لخيال المؤلف لن تكون هناك تجربة مسرحية ، اذ لم يعد ثمة شيء مشترك بين الممثل وبين جمهوره ... فالمسرحية على وجه العموم نبدأ من النص وتنتهي بالممثل الذي يوجد العاطفة التي تكمن في ذلك النص" [٦] .

ولو امعنا النظر في نشأة الدراما في مراحلها الاولى وجدناها فناً ادبياً وليس لغوياً ذلك ان التعبير عنها آنذاك لم يكن لغوياً بل كان ادائياً "فالدراما اصطلاح اطلق على شكل من العمن الادبي معد ليؤديه الممثل امام المشاهدين ... واصل الدراما مختلفة عن الفنون الاخرى قائم على تناول الافكار في الحوار ، والتمثيل ، وتطور الحدث" [٧] ، واذا ما نظرنا في كتب الدراما القديمة التي تمثل نشأتها الاولى وجدنا انها كتبت شعراً وان الفنيين قد اجتمعا بشخص واحد ، وهكذا كان كبار الكتاب كـ(سوفوكليس) و(فكتوريان ساردو) و(ادمون روستان) و(شكسبير) و(موليير) ممثلين كذلك ، لقد كان الشعر مرتبطاً بالمسرح و(هوميروس) هو من مهد الطريق للشعر المسرحي بأدبه الملحمي "كان كتاب المسرحية في عهد الاغريق شعراء وظل الامر كذلك الى العصور الحديثة وما تزال بعض الاداب الاوربية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً حتى ان كان في كل مسرحياته ناثراً" .[٨]

---

(٥) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص١٨ .
(٦) عبد الستار جواد : نفسه ، ص١٨-١٩ .
(٧) جلال الخياط : نفسه ، ص١١ ، والكلام مقتبس عن الانسكيلوبيديا ، ج٤ ، لندن ، ص١٧٨٤ .
(٨) توفيق الحكيم : فن الادب ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص١٤٩ .

ويعزى المؤرخون اليونانيون والرومانيون اختراع التراجيديا وتمثيلها في مقاطعة (اتيكا) الى الشاعر (تسيبياس) (Tsypias) المولود سنة (٥٨٠ق.م) ، وفي ذلك يقول (هوراس) : "ان تسيبياس كان يجوب المقاطعة ويتنقل من قرية الى قرية في عربة فيها ملابس التمثيل والاقنعة ، وانه كان يمثل في الاسواق والمجتمعات ، فشُغف الناس به ، وبهذا الفن الجديد ، واقبلوا عليه" [٩] .

لقد كان الشاعر هو من يقوم بجميع الادوار حتى مجيء (اسخيلوس) الذي ادخل الممثل الثاني ثم تبعه (صوفوكيس) فادخل الممثل الثالث ، وهكذا حدث التطور في الدراما ، ففي الاحتفالات الدينية التي كانت تقام على المسرح اليوناني في الاعياد الدينية ، كانت تعرض المسرحية اليونانية ، وكانت الاحتفالات تستمر لعدة ايام في تكون اواخرها مخصصة للمسابقات التمثيلية إذ "يقدم الشاعر الممثل ثلاث تمثيليات من التراجيدي وهي ذات موضوع واحد ، ثم قطعة هزلية وهي التي تعرف بـ(الساتير) (Satyrie) وكان هناك نظام خاص لهذه المسابقات وقواعد خاصة للحكم" [١٠] ، فالشعراء انفسهم كانوا من يقوم بتمثيل المسرحيات التي يؤلفونها قبل ان يظهر الممثلون الذين احترفوا التمثيل بمرور الزمن "فكانوا يتقاضون اجراً على ذلك من الدولة ، ومازال الممثلون المحترفون يتقدمون بفنهم ، ويعملون على الاجادة في هذا الفن حتى اصبح لهم مكانة خاصة بين الناس ، وهنا اضطر الشعراء على ان يجعلوا للممثلين قيمة خاصة وهم يؤلفون المسرحيات ، بل ان بعض المؤلفين من كتب المسرحيات ليمثلها ممثل يعينه" [١١] ، ومن النقاد وهو يتحدث عن علاقة الشعر بالمسرح يرى ان العلاقة بينهما علاقة جدلية في اطار تحديده لدرجة الصلة بينهما "الدراما خارج المسرح كالسمكة خارج المياه" [١٢] وهناك من يرى ان الفنيين ينبغي ان يمتزجا فيستحيلا فناً واحداً "الدراما والمسرح شيئان ينبغي ان يكونا شيئاً واحداً ، ووحدتهما هي واجب كل مسرح يدرك رسالته حقاً ، ومع وجوب اعتبارهما (كذا) شيئاً واحداً ، فلا مناص من بقائهما اثنين" [١٣] ، فالوحدة ما بين الدراما والمسرح تشير الى تكاملهما بطريقة الامتزاج ، اما بقاؤهما منفصلين ففيه اشارة الى وجوب ذلك التكامل الذي بغيره لا يكون لفن المسرح وجود "فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية ليس هو المشهد ولا الرقص ، انه يتألف من كل هذه الامور مجتمعة ، الفعل هو روح التمثيل ، والكلمات هي جسم المسرحية" [١٤] .

---

(٩) محمد كامل حسين : من الادب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت ، ص٤٤ .
(١٠) نفسه : المصدر نفسه ، ص٣٨ .
(١١) محمد كامل حسين : نفسه ، ص٥١ .
(١٢) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، القسم الاول ، المقالات ، تحرير وتقديم ، دار الثقافة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ص٥٢٢ .
(١٣) أشيلي ديوكس : الدراما ، ترجمة محمد خيري ، مراجعة د. عبد الحميد يونس ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ، د.ت ، ص٢ .
(١٤) اريك بينتلي : نفسه ، ص١٠٤ .

ان هذه الخصائص الدرامية يؤكدها (براندر ماتثيوس) الذي لا يرى وجوداً صالحاً للدراما من غير تمثيلها على خشبة المسرح "ان من المستحيل ان نعتبر الدراما شيئاً صالحاً وهي بمعزل عن المسرح الذي ولدت فيه ، والذي فيه تكشف عن نفسها في تمام كمالها ... والمسرحيات العظيمة التي كتبها اساتذة عظام كانت تهدف بلا استثناء واحد الى ان تمثل اكثر من ان تقرأ" [١٥] ، وهناك من النقاد من يرى ان الفعل في المسرحية بتجسيده الدرامي انما هو حركة عفوية ، وما الكلمات سوى متمم له لكي يؤدي دوره في المسرحية بنجاح ، وبتأثير اكبر "ترى هل سيأتي اليوم الذي يكتب فيه ضمن سفر المسرحية الخالد العبارة الآتية : الكلمة في المسرح هي وشي على أخاديد الحركة ، لقد قرأت في مكان ما ان دراما القراءة هي قبل كل شيء مناقشة وبناء حواري متوتر ، اما الدراما على خشبة المسرح فهي فعل وصراع متوتر قبل كل شيء ويمكن القول ان الكلمات فيها مجرد متمم للفعل ، تنطلق تلقائياً لدى الممثل المأخوذ بحركة الصراع العفوية" [١٦] .

ويرجع (مارتن اسلن) وهو يتحدث عن علاقة النص الدرامي بالاداء المسرحي الى ما تعنيه كلمة (دراما) في نشأتها الاولى في اللغة اليونانية ، فيؤكد ان كلمة دراما تعني الفعل ، وهي فعل محاكي للسلوك الانساني ، وان ما هو مهم في هذا الامر مرده الى الفعل "وعلى ذلك ليست الدراما مجرد شكل من الادب ، مع ان الكلمات المستعملة في مسرحية ما ، حين تكون مكتوبة يمكن ان نعتبرها ادباً ، ان ما يجعل الدراما دراما على وجه الدقة هو العنصر الذي يمثل خارج الكلمات ويتخطاها ، ذلك العنصر الذي ينبغي ان يرى ويشاهد بصفته فعلاً في حيز التمثيل ، او انه قد مُثِّلَ ابتغاء اضفاء معنى على مفهوم الكاتب يغنيه" [١٧] ، وقبل ذلك اكد (جوته) ان على الكاتب الدرامي ان يضع في حسابه وهو يكتب المسرحية انها سوف تُمثل وعليه اذن ان يتبع الاسلوب والطريقة المناسبة لكتابة المسرحية وبخلاف ذلك فان "المسرحية التي لم يكتبها الشاعر منذ البداية بنية تمثيلها ، متبعاً التكنيك المناسب ، لم تجعل للمسرح ، ومهما فعلنا سوف تشتمل دائماً على شيء ناقص يبعث نغمة نشازاً" [١٨] ، وليس بعيداً عن هذا ما تراه (مارجوري بولتن) فهي فضلاً عن ذلك تجعل من العرض المسرحي هو ما يميز بين المسرحية وبين انواع الاداب الاخرى اذ ترى ان العرض المسرحي يحول المسرحية الى كائن حي يتحرك فيكون اقرب الى نفوس المشاهدين "المسرحية ليست في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجه القراءة ، والمسرحية الحقيقية بناء له ابعاده ، انها ذلك الادب الذي يمشي ويتكلم امام انظارنا ... والذي يرمي اليه مؤلف المسرحية هو ترجمة نصها الى المشاهد والاصوات والافعال التي تجري حرفياً

---

(١٥) عقيل مهدي : في بنية العرض المسرحي ، ص٤٠ .
(١٦) فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص١٨٩ .
(١٧) مارتن اسلن : تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات مكتبة النهضة ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص١٢ .
(١٨) اوديت اصلان : فن المسرح ، ج١ ، ترجمة سامية احمد سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠ ، ص٦٣٣ .

وجسمانياً فوق خشبة المسرح وعلى الرغم من ان المسرحيات تقرأ ... في كثير من الاحيان قراءة صامتة ، الا ان واجبنا اذا اردنا ان ندرس المسرحية دراسة تنطوي على أي قدر من الفهم والادراك ان نجعل هذا نصب اعيننا دائماً" [١٩] .

فلكي تكون دراسة اية مسرحية دراسة مجدية يجب ان لا تدرس بمعزل عن المسرح الذي هو بيئتها الطبيعية بممثليها وجمهورها ، فقد كان لتقنية المسرح منذ القدم دور كبير في كتابة المسرحية ودراستها إذ كان "لحجم المسرح من ضيق واتساع ، ولشكل بنائه ، ونوع مناظره ، اثر ملموس في تكييف البناء الفني للمسرحية ، فضيق المسرح مثلاً كان يفرض على الكاتب ان يختار حبكة مبسطة ، وثقل المناظر وصعوبة نقلها وتبديلها بسرعة كانت تحمل الكاتب على ان بقصر مسرحيته على مناظر قليلة ، او على منظر واحد لا يتغير ، وكانت قلة المناظر وارتفاع تكاليف تجهيزها يبيحان لكاتب مثل (شكسبير) ان يُسهب في وصف المنظر وان يستعين بمقدرته على الحوار المصوّر المعبّر ليسد النقص الآلي في المسرح" [٢٠] .

ولم يقتصر ما يأخذه الكاتب المسرحي بعين الاعتبار على تقنية المسرح فقط وانما تعداه الى الممثلين والجمهور ، فكان مما يجب ان يحسب حسابه فيما يخص الممثل مقدرته الفنية ، ورقي موهبته "وينبئنا تاريخ المسرح ان كثيراً من الكتاب كانوا يفصلون ادوارهم تفصيلاً على ممثلين بأعيانهم فقد كان (مولير) الكاتب المسرحي الخالد يكتب ادوار مسرحياته لاعضاء فرقته ، ويحتفظ لنفسه ، وهو الممثل البارع بالادوار الاولى" [٢١] .

من كل ما تقدم نصل الى نتيجة مفادها ان الشعر المسرحي انما كتب لكي يؤدّى تمثيلاً ولم يكتب ليقرأ ، وعلى هذا الاساس وفي مجال المقارنة بين الشاعر وبين الكاتب الدرامي فان "الشاعر ليس من المسرح في شيء ، وهو لم ينحدر من المسرح قط ، ولا يمكن ان يكون من المسرح ، ان الكاتب الدرامي بين الكاتب هو الوحيد الذي له حق البنوّة للمسرح" [٢٢] ، وقد قصد (بينتلي) بالشاعر هنا الشاعر الغنائي الذي لم يكتب شعراً مسرحياً معداً للمسرح ، اذ ان الناس عندما يأتون الى المسرح لم يكن غرضهم ان يستمعوا لما يقال ، وانما ليشاهدوا ما يعرض امامهم ولذلك فان "الكلمة المكتوبة للكلام هي غير الكلمة المكتوبة للقراءة ، فالامران مختلفان كل الاختلاف" [٢٣] ، وعلى الرغم من ان قراءة المسرحيات قد تُرضي بعضاً من الناس ممن توافروا على مستوى عالٍ من قدرة التخيل ، فانها لا يمكن ان تحل محل مشاهدتها ، فالغرض هو الغرض الاساسي من وراء كتابة المسرحيات الشعرية ،

---

(١٩) مارجوري بولتن : تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٣ ، ص١٠-١١ .
(٢٠) محمد يوسف النجم : المسرحية في الادب العربي الحديث ، ١٨٤٧-١٩١٤ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٧ ، المقدمة ص٦ .
(٢١) محمد يوسف النجم : نفسه ، ص٧ .
(٢٢) اريك بينتلي : نفسه ، الدراسة نفسها ، ص١٠٦ .
(٢٣) نفسه : الدراسة نفسها ، ص١٣٦ .

واذا ما غاب او استعيض عنه بالقراءة فمعنى ذلك ان المسرحية الشعرية لم تنجح في تجسيدها تمثيلاً ، وهذا ما تمثل في المآسي الشعرية التي كتبها كبار كتاب الفترة الرومانتيكية مثل (شيلي) و(بايرون) و(كيتس) اذ انها بقيت تقرأ من غير ان تمثل مسرحياً لذا "يمكن ان نطلق عليها مصطلح الدراما المقروءة (Closet drama) لان هؤلاء الشعراء حين لجأوا إلى الكتابة المسرحية لم يستطيعوا ان يتخلصوا من غنائيتهم ولم يدركوا متطلبات المسرح فكانوا شعراء اكثر مما هم كُتاب مسرح" (٢٤) .

وقد يكون لشكل الاداء التمثيلي دور في اخفاق المسرحيات الشعرية على مستوى العرض مما يجعل القراءة لمثل هذه المسرحيات افضل من مشاهدتها لدى القراء كما حصل "للكُتاب الذين الفوا مسرحيات (المخدع) من مثل (بروتنغ) و(شيلي) اذ افترضوا في المشاهدين تفهماً فوق طاقاتهم ، فكانت تمثيلياتهم ادباً عالياً في نظر قرائها ، ولكنها لا تنبض بالحياة على المسرح ، تصلح للقراءة اكثر مما تصلح للتمثيل والسبب ان كتابها لم يعرفوا الا القليل عن المسرح فهم شعراء اولاً وكُتاب مسرحية ثانياً" (٢٥) ، ولو كان الامر على العكس من ذلك لكان اجدى هنا ، وعلى الرغم من ان المسرحية الشعرية لا يمكن ان تظهر لنا حية من خلال القراءة مهما كان نوع تلك القراءة وشكلها فاننا نرى ان كثيراً من المسرحيات المتميزة التي كتبت لتمثل لم تنل حظها في الاداء على خشبة المسرح ، فكانت اوفر حظاً في القراءة ، ومن هنا فان قراءة الكثير من المسرحيات المطبوعة ازدادت شيوعاً ، وفي هذا دلالة على ان المراد منها يمكن ان يتحقق بالقراءة اذا ما كان القارئ ذا خبرة في هذا المجال ، فضلاً عن الخشية من العروض المتدنية للمسرحيات "فقارئ التمثيليات الخبير يمثلها في ذهنه وهو يقرؤها فتدب فيها الحياة في مخيلته ، وقد يحدث كثيراً ان يؤثر قارئ كهذا قراءة المسرحيات على مشاهدتها ولاسيما اذا كان يخشى ان يكون تمثيلها رديئاً وقد ذهب (تشارلز لامب) الى ابعد من ذلك حين قال ان عرض تمثيليات (شكسبير) على المسرح لا يوفيها حقها ، وان قراءتها توفر متعة اكثر من مشاهدتها" (٢٦) .

٢- الشعر في المسرح :

للحديث عن افضلية الشعر في المسرح على النثر قبل الخوض في هذا الموضوع ان نؤكد أهمية الشعر في كينونة الدراما وتطورها إذْ كان "للشعر دور تاريخي مهم في نشوء الدرامات بشقيها التراجيدي والكوميدي ، وفي تطورها وتطويرها ، وفي وضع الاصول التقنية لها ايضاً فالشاعر (اريوث الكورنثي) ٦٢٥ق.م هو المسئول عن الصياغة الاولى

---

(٢٤) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٤ .
(٢٥) ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدوّر ، دار الكاتب العربي ومؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص١٧ .
(٢٦) ملتون ماركس : نفسه ، ص٤٨ .

لاغاني الاحتفالات واناشيدها" [٢٧] ، واذا ما بحثنا في كتب الاداب القديمة عن الدراما فاننا لانجد مسرحيات نثرية ، لقد كانت المسرحيات تكتب بلغة الشعر و"ان الممثلين حين يرتقون خشبة المسرح كانوا يتحدثون شعراً وكان كتاب المسرح الاوائل من الاغريق يعبرون عن انفسهم وشخوصهم باستعمال الشعر ، وهكذا حذا حذوهم كُتاب الدراما في اوربا الذين كانت لهم اسهاماتهم الكبيرة في تطور الفن الدرامي بعد الف عام من ذلك تقريباً"[٢٨]

ان موضوع الشعر والمسرح يعد من الموضوعات المهمة التي شغلت المهتمين بهذين الفنين بعد ان توسعت آفاق الدراسات النقدية ، والابحاث الادبية في عصرنا الحالي ولعل مرد ذلك الى "ان تاريخ الادب المسرحي لم يكن في جملته ، اكثر من تاريخ للمسرحية الشعرية بنوعيها التراجيدي والكوميدي ، واية هذا ان الشعر ظل سيد المسرح والادب المسرحي بلا منازع او منافس اكثر من اربعة وعشرين قرناً ، ولم تزعزع مركزه بعض المحاولات التي قام بها نفر من شعراء ايطاليا وفرنسا في عصر النهضة وبعدها بقليل" [٢٩] كما لم يزحزحه نجاح شكسبير في السيطرة على المسرح الاليزابيثي بالشعر التمثيلي المرسل المتمرد على القافية في القرن السادس عشر ، اذ "ان الوثبة الشكسبيرية لم تضعف سلطان الشعر بل زادته قوة ، ومن النماذج الشكسبيرية اضحت مصادر طاقة ومراكز ادارت رؤوس الشعراء نحوها ، فاستهلكت مواهبهم ، حتى قرر غير واحد من الباحثين والنقاد ، ان النتاج المسرحي الشكسبيري كان من اسباب تأخر حركات التجديد في المسرح الانكليزي والاوربي بوجه عام" [٣٠] ، وفي عصرنا فان (اليوت) اراد ان يعيد الى المسرحية الشعرية حياتها ، بعد ان رآها تحتضر ، فهو كان يرى فيها ، انها اكثر واقعية من الدراما الطبيعية لانها بوساطة الشعر تستطيع ان تكون اكثر فاعلية في اظهار ما هو كامن في اعماق الانسان فهي "بدلاً من ان تلف الطبيعة في رداء من الشعر ، عليها ان تزيل السطح الظاهري للاشياء ، وان تعرض ما تحته ، او قل انها تعرض الصفحة الداخلية من المظهر الخارجي الطبيعي ، وقد تسمح للاشخاص بالتقلب في مسلكهم ولكن ذلك لا يكون الا على اساس من ثبات داخلي مكين فيهم ، وقد تستخدم اية حيلة لتجلوا مشاعرهم وارادتهم الواعية بدلاً من عرضها لما قد يحترفونه في الواقع ، او يكونون واعين به في الاحوال العادية" [٣١] ، ان اليوت يؤكد ما ذهب اليه علم النفس الادبي في فاعلية الشعر وتأثيره في النفس الانسانية ، ليكون الشعر قد ادى ما عليه تجاه الانانية ولذلك فان على المسرحية الشعرية "ان تكشف تحت الطبع المتأرجح المتقلب ارادة لا تقهر كامنة في اللاوعي ، وتحت الغاية الحازمة لدى الحيوان المريد التهم عليها ان تكشف عن ضحية الاحداث ، او عن

---

(٢٧) يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، مقالات في الادب والمسرح والفن ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص٢٨١ .
(٢٨) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، المقدمة ص٣ .
(٢٩) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الاداب ومطبعتها ، د.ت ، ص٥٢ .
(٣٠) الارديس نيكول : المسرحية العالمية ، ج٢ ، ص١٩٢ .
(٣١) فايق متي : اليوت الشاعر الناقد ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٧) ، مصر ، ١٩٦٦ ، ص٢٩٥ .

الكائن الذي رسم مصيره ، او وشح بوشاح القداسة" [٣٢] ، ويؤكد (اليوت) تفضيله المسرحية الشعرية على المسرحية النثرية ، ويعد الدراما النثرية عمل صغير وسهل بالمقارنة مع الدراما الشعرية التي تجعل بمقدور الشاعر المسرحي ، ان يتناول ما هو عام ودائم من الاشياء ، على العكس من الدراما النثرية التي تتناول من الاشياء ما هو سطحي وقابل للزوال ، مؤكداً على الصلة القوية بين الايقاع وبين المشاعر الانسانية "اني اقول ان الدراما النثرية ما هي الا منتج بسيط للدراما الشعرية ، كما انني ارى ان النفس البشرية في عنفوان انفعالاتها انما تحاول ان تعبر عن نفسها شعراً ، والمسألة ليست بين يدي ، بل انه على علماء الاعصاب ان يكشفوا لنا السبب في ذلك ، ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والايقاع ، وعلى اية حال فان النثر المسرحي يتجه غالباً نحو تأكيد ما هو سطحي زائل ، أما إذا أردنا أن نتجه الى ما هو كوني دائم فعلينا ان نعبر عنه شعراً" [٣٣] ، وعن علاقة الشعر بالمسرح يرى الشاعر (صلاح عبد الصبور) الذي يعد اهم شعراء المسرح الشعري العربي ، انه لو لم ير ان للشعر ما يبرره في وجوده على المسرح ، لما كان اقدم على كتابة مسرحياته الشعرية "لو كنت رأيت القضية كما يراها بعض النقاد الذين يزعمون ان الشعر لا مبرر له على المسرح ، وان المسرح الشعري بقية متحجرة من عصر قديم ، لما فكرت في كتابة المسرح الشعري ، ولكني لم اكن ارى الموضوع من هذه الزاوية ، بل لعلي لم اكن اتوسط فيه او اهادن ، فقد كنت ارى ان الشعر هو صاحب الحق الوحيد على المسرح ، وكنت ارى المسرح النثري ، وخاصة حين تهبط افكاره ولغته ، انحرافاً في المسرح" [٣٤] .

لو تأملنا ما تحدث به ارسطو عن ميزات الشعر وجدنا ان من بين ما اكد على وجوب توافره فيه هما عنصرا الخيال والعاطفة اللذان الزم ارسطو الشاعر ان يحل محل المشاهد من اجل معرفة مدى نجاحه في تحققهما في الشعر من خلال درجة التأثير الذي يتركه كلاهما في نفس المشاهد ، مثلما الزمه في تمثيل المسرحية اثناء التأليف "ينبغي على الشاعر وهو يؤلف الحكاية ويتمم القول فيها ان يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح وكانه يشهد الاحداث نفسها ويميز ما يناسب ولا يندّ شيء عنه مما عساه ان يكون مدعاة نفور واضطراب ، وعلى الشاعر ايضاً ان يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف اشخاصه وحركاتهم ، فاقدر الشعراء هم اولئك الذين يشاركون اشخاصهم مشاعرهم ، لما بينهم وبين الناس من مشابه ، والحق ان اقدر الناس تعبيراً عن الشقاء ، من كان الشقاء في نفسه ، واقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع ان يملأ بالغضب قلبه" [٣٥] ، وحديثاً هناك من يرد تفضيل الشعر على النثر الى اساس من معطيات علم النفس الادبي في هذا الشأن مؤكداً قدرته التأثيرية في النفوس ، وفي العواطف

---

(٣٢) نفسه : المصدر نفسه ، ص٢٩٥ .
(٣٣) فايق متي : نفسه ، ص٢٦٧ .
(٣٤) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٩ ، ص١١٥ .
(٣٥) ارسطو : فن الشعر ، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٤٨ .

والمشاعر "الشعر الجيد يبقى اكثر طواعية من النثر في التعبير عن الاحاسيس البشرية باحتواء دقيق ، وسعة شمول ، ولهذا السبب بالذات كانت المآسي الكلاسيكية وحتى الحديثة منها تعتمد نسيج الشعر في تأثيرها العميق الاغوار في النفس الانسانية وقدرتها على تحريك المشاعر والاحاسيس ، وتطويع اغراضها الدرامية والمسرحية في توسيع آفاقها ومعطياتها ، وتذليلها للمواصفات التقنية وشدة انتباه الجمهور اليها" [٣٦] ، وفي المجال نفسه من يعزو تفصيل الشعر الى علاقته بالفعل المسرحي ، ونفوذه المؤثر ودوره في تعميق الادراك الجمالي اذ انه "ضرب من البعد الاضافي ، والدراما الشعرية لا تهدف الى اثارتنا فقط لنفهم العمل المسرحي ، بل لجلاء اهمية الفعل ذاته ، مستخدمة لذلك حالة من الادراك العميق لا يوفرها غير الشعر ، هذا الادراك المتصاعد ينبثق جزئياً من قوة الشعر ... على حين ان الصور التي تنبعث من اعماق اللاشعور تقدم لنا شكلاً من الادراك الحسي للتجربة يستعصي على النثر"[٣٧] ، وقد يكون لتوافر الشعر على خاصية الكشف والاضاءة والاستبصار ، والولوج الى اغوار النفس لاثارة العواطف والمشاعر سبباً في ذلك ، وهذا ما يؤدي الى ايجاد تأثير متبادل ما بين الشعر والمسرح ، فالشعر يقول كما (بيكوك) يوسع نطاق التعبير المتيسر في النثر بجلاء الكثير من غموض الشخوص ونوازعهم واوضاعهم ، الا ان كل شيء في الفن مسألة استيعاب متقابل فتوسيع المقاصد والمعاني من طريق زيادة القوة الشاعرية يؤثر في النوعية الدرامية ، فاذا كان الشعر يجعل التعبير الدرامي اكثر كمالاً ، فهو يجعله اكثر درامية" [٣٨] ، وقد يكون شخوص المسرحية ولغتها عند بعض الكُتاب هما السبب في تفضيل الشعر على النثر في المسرحية لما يوفره لهما من قدرات فنية يقصر عنها النثر فكتاب المسرح "يراودهم الشعور بان مسرحياتهم تزداد جودة اذا كانت شعراً ، والفكرة هي ان الشخصيات الدرامية يجب ان تكون اكبر من الحياة ، كما ان اللغة الدرامية يجب ان تكون اكبر من النثر ، ولقد ذهبوا في اخذهم بهذا المذهب الى حد التمسك بان الدراما ما لم تكن شعرية فهي ليست من الدراما الحقة في شيء" [٣٩] ، وقد يأتي تفضيل الشعر على النثر بسبب تأثيره المتميز في عملية البناء الدرامي بمختلف عناصره ذلك ان الشعر اجدى على مستوى التأثير الفني في عملية بناء المسرحية درامياً اذا ما قورن بينه وبين النثر في كتابة المسرحيات "فدور الشعر في هذه العملية دور رئيس لانه بلغته الموحية ، وخياله الواسع وايماضاته المشعة ، والوانه المتباينة ، ولمساته الوجدانية يستطيع ان يؤزم الفعل الدرامي المسرحي ، ويشحنه بطاقات نفسية واخلاقية وجمالية يعجز النثر الدرامي ان يطالها ، وهذا

---

(٣٦) يوسف عبد المسيح ثروت : الشعر والفنون ، بحث من الابحاث المقدمة في مهرجان المربد الثالث ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص١٥٢ .

(٣٧)

(٣٨) يوسف عبد المسيح ثروت : نفسه ، ص٢٨٩ .

(٣٩) بامبر جاسكوين : الدراما في القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنثر ، القاهرة ، د.ت ، ص٦٥ .

امر واضح عند المقارنة بين الآثار الدرامية الشعرية وبين الآثار النثرية في مجمل المسيرة المسرحية عبر العصور" [٤٠] .

ولذلك فان المهمات الدرامية التي من بينها تصوير الشخوص والافعال والارتقاء بالحدث واستمرارية الصراع وتأثير الحوار ، تحتاج الى اللغة الشعرية لتنهض بها لان "الشعر اكثر مرونة وطواعية من النثر ، وفي هذا الشكل المحكم من اشكال الفن ، وهو المسرح ، يقتضي توافر اقصى حد من المرونة والطواعية"[٤١] ، وفضلاً عن ذلك فان لغة الشعر "لغة نابضة بالحياة ، لغة تتميز بالسرعة والاندفاع ، لغة لا تبالي بما تثيره من غبار نحوي وصرفي مادامت حرة في ان تتشقلب لكي تصل الى مبتغاها" [٤٢] ، وهذا ما يجعلها اكثر ملائمة للدراما المسرحية من النثر ، وهناك من يرى ان الشعر هو الاداة المثلى للتعبير عن معاناة انسان القرن العشرين فيجعل تفضيله للشعر ليس لتوافره على القيم الجمالية حسب ، وانما لنجاح تأثيره على المستوى الاجتماعي للانسان ايضاً ، رابطاً بين المسألتين اعلاءً لقوة التأثير المنشود فقد استخدم (برتولت بريشت) "الاداة الشعرية التي طوعها لفنه المسرحي ، ومارسها حياة ووجوداً ووجداناً لا مِنْ اجل الاهداف الجمالية حسب بل من اجل التعبير الدقيق والصائب والمكثف عن مشكلات القرن العشرين الاساسية في المجتمع المنقسم على نفسه بحدة وضراوة وتكالب ... ومع ان الشاعر لدى (بريشت) لم يفقد ميزته الجمالية ، فان قوته الكفاحية كانت المضمار الملائم لهذه الميزة ولذلك نراه يُصر وبالحاح على قيمة الشعر التنويرية ، اصراره على قيمته الجمالية" [٤٣] .

وقديماً ارتبطت القصيدة العربية ايضاً بالمفهوم الاجتماعي للشعر فضلاً عن ارتباطها بالمفهوم الفني ، ولم تفارق هذه المسألة الشعر في ادبنا العربي الحديث ، فكانت جليةً عند شعراء الكلاسيكية الجديدة في مصر والعراق وتونس وليبيا والسودان ولبنان والشام فعند هؤلاء الشعراء "من حيث الوظيفة الشعرية ظلت للشعر وظيفته الاجتماعية الاخلاقية ... فالدكتور (محمد مصطفى هدارة) مثلاً يقرر ان الشعراء التقليديين والمحافظين كان لهم دور واضح في التوجيه والارشاد والنصح سواء في امور السياسة ام الاجتماع" [٤٤] ، ولقد احتلت الوظيفة الاجتماعية للشعر مساحة كبيرة من مساحة المفهوم الكلاسيكي الجديد للشعر ، فقد ادرك اولئك الشعراء هذه الوظيفة الشعرية ادراكاً جيداً فكانت صورهم الشعرية وسائل للتوضيح والاقناع تحقيقاً لتلك الوظيفة الشعرية ومما اسهم في توكيد هذه الوظيفة الاجتماعية

---

(٤٠) يوسف عبد المسيح ثروت : نفسه ، ص٢٩٦ .
(٤١) ماهر شفيق : مسرح صلاح عبد الصبور ، المعنى والمبنى ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، اكتوبر ، ١٩٨١ ، ص١٢٥ .
(٤٢) وولتر كير : عيوب التأليف المسرحي ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية ، مكتبة مصر ، د.ت ، ص٣٢٩ .
(٤٣) يوسف عبد المسيح ثروت ، نفسه ، ص٣٠٥ .
(٤٤) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤ ، ص١٠٠ .

للشعر آنذاك هو الظروف التي كان يعيشها المجتمع العربي في تلك المرحلة " فقد كان الكفاح هو السمة السائدة في الحياة العربية آنذاك" [٤٥] ، وفي هذا يقول (عبد الجبار داود البصري) في وصفه لذلك الكفاح "كفاح ضد الساسة الهدامين ، الذين يسعون الى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الاجانب المستعمرين الذين امتصوا اقوات الشعب ، وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الامراض الاجتماعية المتعددة" [٤٦] ، ففي مسرحية (الملك هو الملك) لـ(سعد الله ونوس) يقيم الشاعر مسرحيته على اساس من التزاوج بين التراث العربي والمعاصرة بهمومها السياسية والاجتماعية ، لانه انطلق من مفهومه للمسرح من خلال واقع الحياة العربية ، وهو يريد ان يقيم حواراً مع الجمهور عبر ذاكرته التاريخية عن طريق العودة الى التراث واستخدامه للابانة عن اتجاهاته الفكرية ، وهذا هو غرضه من عملية التواصل "لقد حاول ونوس البحث عن شكل مسرحي عربي يحقق عملية التواصل مع المشاهد العربي ، بحيث ينقل له المضامين السياسية الجديدة من خلال صيغة فنية ، تحمل في طياتها عنصري التعليم والتحريض ، او التسييس وتكون بنفس الوقت قريبة من ذوقه ونفسيته عن طريق الاخذ بيده بكل رفق واصرار بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه" [٤٧] ، وتغيير الواقع الانساني يعد من اهم القضايا التي تميز بها مسرح (بريخت) فوظيفة المسرح لديه ليس التطهير وانما التحريض والتغيير ، ان مما ادى الى تقبل الشعب العربي لافكار (بريخت) في ثورته على القواعد الكلاسيكية للمسرح هو تلك التغيرات التي حصلت في الواقع العربي لذلك "فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الاوفر في الانتشار ، ففي اكثر المحاولات الفنية والنقدية التطبيقية والتنظيرية ، كان بريخت ماثلاً اما في كونه مفكراً او مسرحياً ، وتجدر الاشارة الى ان تعريب بريخت لم يكن مهمة فنية مسرحية فحسب ، بل هو ايضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها ، وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي" [٤٨] ، لقد كان الانطلاق من الواقع الانساني والاهتمام به يمثل جزءاً مهماً مما كان يدعو وينظر له بريخت ، فهو يريد في مسرحه ان يشحن المتلقي بما يجعله قادراً على تغيير واقعة وهذا ما عده اكثر المسرحيين الوظيفة الاساس للمسرح وفي ذلك يقول (فرحان بلبل) "امتنا العربية في كل قطر من اقطارها تواجه خطراً كبيراً واحداً ، هو التخلف والاحتلال والتجزئة ، وكل الاسلحة يجب ان تنصب لمحاربة هذا الخطر الثلاثي ، والجماهيري في الاداة الفعالة لدرء الخطر ، والمسرح هو السبيل الامثل لتوعيتها وتحريضها" [٤٩] .

---

(٤٥) نفسه :المصدر السابق نفسه ، ص١٠٢ .

(٤٦) نفسه : الصفحة نفسها .

(٤٧) حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ ، الانترنيت .

(٤٨) حورية محمد حمو : حركة النقد المسرحي في سوريا ، ١٩٦٧-١٩٨٨ ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ ، ص٢٥ .

(٤٩) نفسه ، نفسه ، ص٢٧ .

الصورة الشعرية – الايقاع

وقد يكون لتوافر الشعر على عنصري الصورة الشعرية والايقاع سبباً في تفضيله على النثر ، لما يضفيانه من ثراء على الشعر سواء على المستوى الجمالي او على المستوى الادائي كونهما يعدان من اهم عناصر التشكيل في الشعر ولاهمية الصورة في اثراء الموقف ونقل المعنى وتصوير الحال والهيئة ، وتتجلى اهمية الصورة الشعرية من خلال وظيفتها بوصفها ابرز ادوات الشاعر المشكلة لعمله الشعري "فيها تتجسد وتشخص الاحاسيس وتشخص الخواطر والافكار وتكثف رؤيته الخاصة على استجلاء العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه ، وهي ايضاً وسيلة معرفة النفس واقاليمها الغامضة وارتباطها باشياء العالم" (٥٠) ، فالصورة الشعرية اذن هي وسيلة الشاعر الاثيرة في التعبير عن افكاره وعواطفه ونقلها الى المتلقين "والشاعر في صوره الشعرية انما ينقل لنا ما احس به ولكي يعبر عن ذلك الاحساس فانه يلجأ الى التصوير الشعري ليتمكن من ذلك لان الصور الشعرية افضل وسيلة لنقل ذلك الاحساس ، وبما ان احساس الشاعر يكون مشوباً بالغموض فان صوره الشعرية بنهجها غير المباشر سوف تكون قادرة على نقل ذلك الاحساس" (٥١) ، وهي بذلك تكون اداة لجلاء الواقع وهي اذن كما يقول عنها (هولم) "الصورة في الشعر ليست مجرد زينة ولكنها جوهر اللغة الحدسية ، بمعنى اخر انها طريقة لادراك الواقع ، فوق ذلك فان الصور تمكن الشاعر من ان يعبر عن اكثر من شيء واحد في الوقت ذاته ، وتعزز افكاره النابعة من احساسه بالتجربة" (٥٢) ، ولكي تؤدي الصورة الشعرية هذه الوظائف المهمة فعلى اللغة بوصفها مادة الصورة الشعرية ان تتحول من مستواها التصريحي الى المستوى الايحائي ، وهذه من مهمات الشاعر التي يؤكد فيها قدرته الابداعية "اللغة وسيلة الشعر وبالتالي مادة الصورة الشعرية ، وفي هذه اللغة تتجاوز المستوى الاول للدلالة ؛ المستوى التصريحي (Ladenotation) حيث اللغة وسيلة للافهام يبتعد فيها المتكلم عن انفعالاته الشخصية آخذاً بالمعاني الاصطلاحية للالفاظ التي هي (في جوهرها اتفاق عملي بين الناس) وذلك من اجل بلوغ الهدف المذكور ، اننا نتجاوز هذا المستوى الى المستوى الثاني ؛ المستوى التلميحي او الايحائي (Laconnotation) حيث التعبير يكون بالصورة ، ويكون نتيجة لعملية خلق ذاتية متكاملة" (٥٣) .

---

(٥٠) مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، د.ت ، ص٨٥ .
(٥١) خضير عباس درويش : الصورة الشعرية عند عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، ابن رشد ، ٢٠٠١ ، ص٤٨ .
(٥٢) عبد الستار جواد : نفسه ، ص٢١ .
(٥٣) صبحي البستاني : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٣ ، كانون الاول ، ١٩٨٢ ، كانون الثاني ، ١٩٨٣ ، ص٩٨ .

ومن النقاد من يرى في حديثه عن الصورة الشعرية ، ان الشاعر عندما يعتمد اللغة التصويرية ، انما هو يعود باللغة الى دلالتها الهيروغليفية القائمة على التصوير "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور ايحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر الى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، اذ الاصل في الكلمات في نشأتها الاولى انها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت مجردة من المحسات ، وهذا معنى ما يقال من ان الكلمات في الاصل كانت هيروغليفية الدلالة او تصويرية ، والشاعر يحاول ان يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أي انه يعيد الى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الاولى بما يبث في لغته من صور وخيالات" (٥٤) .

وفي المسرحية الشعرية تؤدي الصور الشعرية وظيفتها المهمة في سياق العمل الدرامي فهي عن طريق نقل الانفعالات ، والمشاعر وتجسيدها في شخوص المسرحية ترفع من قدرة النص التأثيرية "علاقة الصورة الشعرية بالدراما علاقة وطيدة ، فالصورة تجسد المشاعر والانفعالات ، وتجسم المواقف الدرامية في هيئة الشخوص وكلماتهم التي عن طريق تتابعها يحدث النص تأثيره المضاعف على المتلقي" (٥٥) ، اذ ان من مهمات الصورة الشعرية في البناء الدرامي تنمية المواقف الدرامية ، ودفع عجلة الاحداث ، والارتقاء بالصراعات "ولا يخفى على احد ان هذه الصور داخل المسرحية ما هي الا تجسيد للموقف الدرامي او للمعنى الجوهري الذي تدور حوله المسرحية كلها" (٥٦) ، فالصورة الشعرية الناجحة في العمل الدرامي هي وسيلة وغاية في الوقت نفسه ، فهي اذ تعتمد الى الاختصار في المعاني وتكثيف المواقف بطريقة الايحاء المصور ، انما تكشف عن حالات الصراع ، وتجعل المتلقي قادراً على الاكتشاف والتعرف "وقد تلعب الصورة الشعرية دوراً يتعدى حدودها حين تمسك وحدها بخيوط الحدث الدرامي لمسرحية قد لا تعتمد على حكاية ، فتكون الصورة بمثابة البؤرة الدرامية التي تتدافع منها المواقف والمعاني ، ومن مجموعة هذه الصورة المتتابعة ، يبرز الصراع ، وتضيء توتراته ، وهذا هو جوهر الدراما" (٥٧) .

الإيقـــــاع :

---

(٥٤) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص٣٥٧-٣٥٨ .
(٥٥) محمد محمود حومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١١٣-١١٤ .
(٥٦) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ص١١٦ .
(٥٧) محمد عبد الهادي محمود : نظرية الصورة الشعرية في مدرسة الديوان ، رسالة ماجستير ، اداب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٢٣ .

اما فيما يخص الايقاع فانه يعد من اهم العناصر المشكلة للشعر وهو يمثل الحد الفاصل ما بين الشعر والنثر فهذا افلاطون يقول "لو نزعنا من المسرحية الموسيقى والغناء والايقاع فلن يبقى منها سوى قطعة خطابية" (٥٨) ، وقديماً ادرك ارسطو اهمية الاوزان الشعورية وارتباطها بالحالات الشعرية "ان الوزن الايامبي ، والوزن الرباعي ، فمليئان بالحركة ، فاحدهما انسب للرقص ، والاخر أنسب للفعل" (٥٩) ، وبما ان الحالات الشعورية والنفسية متباينة ما بين الفرح والحزن والغضب والامل واليأس ... الخ فان ما يلائمها من الاوزان متباين ايضاً وعليه فلابد ان يعبر المسرح من خلال الاوزان الشعرية عن الحالات النفسية والمشاعر الوجدانية للشخصيات المسرحية ، وذلك لخلق حالة من الانسجام بينها ، وبين ايقاع النص الشعري من اجل توكيد هذه الحالة وابرازها والموسيقى الشعرية لا يقتصر دورها على اظهار الحالات الشعورية والنفسية بل هي ترفع من شأن الصورة الشعرية وتجعل الايحاء بمرتبة اعلى "الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف اليه ، وانما هي وسيلة من اقوى وسائل الايحاء ، واقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام ان يعبر عنه ولهذا فهي من اقوى وسائل الايحاء سلطاناً على النفس ، واعمقها تأثيراً فيها" (٦٠) ، بقي ان نعرف ان الحالة الشعورية للشاعر هي ما يدفعه لاختيار البحر الذي يريد ان ينظم قصيدته على وزنه ذلك ان "التعبير عن حالة انفعالية معينة هو اول ما ينشأ عن اتحاد الموسيقى مع الكلمة" (٦١) ، فالحالة الانفعالية اذن تمثل الوليد الناشئ من اقتران الموسيقى باللغة ، ولكي يكون الانفعال الفني مجدياً على المستوى الادائي فلابد من ان يكون منظماً وهنا يأتي دور الايقاع ، الذي يعد الأداة الاساسية في عملية التنظيم الانفعالي ، وفي مسألة التنظيم هذه نجد من يساوي بين دورا الايقاع في المسرحية وبين دوره في تنظيم الحياة في جسم الانسان على اساس من ان حياة كل كائن مرتبطة بانتظام ايقاع كافة اعضاء الجسم فيه ، وان فقد الجسم لهذا الانتظام يؤدي بالانسان الى ان يفقد حياته "الايقاع امر جوهري لحياة المسرحية بقدر ما هو أمر جوهري لحياة الجسم البشري والمسرحية بدون الايقاع والاتزان قيمته بأن تموت شأنها شأن الانسان" (٦٢) ، وتتأكد لنا أيضاً أهمية الايقاع في العمل الشعري المسرحي منذ نشأة الدراما في مراحلها الاولى اذا ما عرفنا ان اللغة لم تكن هي الاداة الاولى للتعبير عن فن الدراما لأن "فن المسرح موجه في المرتبة الاولى الى البصر ، والمسرحي الأول تكلم من خلال الفعل الشعري الذي هو الرقص ، أو الفعل النثري الذي هو الحركة الايمائية" (٦٣) ، معنى هذا ان

---

(٥٨) عطية عامر : النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص٩١ .
(٥٩) ارسطو : فن الشعر ، ص٦٨ .
(٦٠) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ١٩٨١ ، ص١٦٢.
(٦١) اوديت اصلان : فن المسرح ، ج٢ ، ترجمة د. سامية احمد سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠ ، مقال برونيسلاف هوروفيكز ، ص٥٦٣ .
(٦٢) روجر .م بسفيلد : فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة وتقديم دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص٢٤٥ .
(٦٣) اريك بينتلي : نفسه ، الدراسة نفسها ، ص١٤٤ .

الفعل الشعري المتمثل بالرقص كان قد سبق الشعر في وجوده على المسرح ، وهذا ما يؤكد لنا مقولة (هانزفون بولو) "في البداية كان الايقاع" ذلك ان الانسان الاول كان قد استخدم الحركة قبل الكلمة اداة للتعبير "كان الراقص ابا الكاتب الدرامي ، ان الدرامي الاول كان ابن الراقص ، أي انه كان ابن المسرح وليس ابن الشاعر" [٦٤] .

الفصل الاول

اللغة والحوار المسرحي

(٦٤)نفسه: المصدر نفسه ، ص١٠٦ .

المبحث الاول

١. لغة الشعر بين القصيدة والمسرحية الشعرية

"الشرط الاساسي في لغة المسرح الشعري ، الا يحس المشاهد ان حاجزاً يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة" [٦٥] .

لبيان موقع الشعر من اللغة او موقع اللغة من الشعر ، على اعتبار ان هذا الموقع تحدده درجة العلاقة ما بين الشعر واللغة فان هناك من يرى "ان الشعر رحلة في اعماق اللغة" [٦٦] ، فاذا كانت اللغة بحراً والراحل الخائض غمار هذا البحر هو الشعر فحري بالشاعر اذن ان يرتاد الاعماق ، ليكتشف ما تكتنزه من خفايا جديره بالدهشة والانبهار ، فاللغة "كنز الشاعر وثروته وهي جنيته الملهمة بيدها مصدر شاعريته ، ووحيه ، فكلما ازدادت صلته ، وتحسسه لها كشفت عن اسرارها المذهلة ، وفتحت له كنوزها الدفينة" [٦٧] ، واذ يتفق الباحث هنا مع ما ذهبت اليه الشاعرة نازك الملائكة في درجة ونوعية العلاقة التي يستوجب على الشاعر ان يقيمها مع اللغة ، فهو في الوقت نفسه ، يختلف مع الدكتورة (خالدة سعيد) في الكيفية التي ترى ان يتعامل بها الشاعر مع اللغة فعندها ان "الشاعر حين ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لاشراقات فكرة يكون قد اقام فيها صراعاً بين مادتها الاصلية وطبيعتها الفنية ، وهذا التحول وهذا الصراع هما ما نعنيه بلغة الشاعر الخاصة" [٦٨] ، فالباحث يرى هنا ان مقدمة الكلام لا يمكن ان تؤدي الى النتيجة التي توصلت اليها الباحثة ، اذ لا يمكن ان تكون لغة الشاعر الخاصة حصيلة او نتيجة لصراع يقيمه الشاعر بين مادة اللغة الاصلية وبين طبيعتها الفنية فهل ان الطبيعة الفنية للكلمات او للغة تكمن في مكان خارج مادتها الاصلية ام هي كامنة في صلب تلك المادة ؟ ، ومن ثم لمذا هذا الصراع بين مادتها الاصلية وبين طبيعتها الفنية الذي يكون الشاعر هو الاداة فيه ، أليس في الصراع خسارة او لتقل هدر للطاقة في حالة التوازن او التكافؤ ، وهل الصراع يمثل نتيجة ليكون لغة الشاعر او هو وسيلة او سبب يؤدي الى نتيجة ، وليس عمل الشاعر في خلق لغة خاصة به يتأتى من خلال الانتزاع والصراع ، وهل يؤدي الانتزاع والصراع في الكلمات بالشاعر الى خلق لغته الخاصة ، انني ارى ان القيم الفنية والجمالية للغة مستقرة في اعماقها وان عمل الشاعر يتمثل في اتجاهين الاول هو عملية اكتشاف تلك القيم والثاني هو عملية خلق او تشكيل لغته الشعرية التي تأتي نتيجة للتفاعل او لعملية التشكيل التي يقوم بها

---

(٦٥) جلال العشري : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة ، المطبعة الثقافية ، ١٩٧١ ، ص٢٠٠ .
(٦٦) عدنان حسين قاسم : لغة الشعر العربي المعاصر ، ط١ ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص١٦ .
(٦٧) نازك الملائكة : الشاعر واللغة ، مقال في مجلة الآداب البيروتية ، العدد العاشر ، ١٩٧١ .
(٦٨) خالدة سعيد : حركة الابداع ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص١٢٦ .

الشاعر فيما بين تلك العناصر وبين القيم الفنية مرتكزاً على مهارة عالية وعلاقة حميمة باللغة ولكي يؤدي الشاعر عمله هذا "فذلك مرهون فضلاً عن مهارته بمدى قوة ودرجة العلاقة التي يقيمها الشاعر مع اللغة فكلما كان قريباً ومحباً ومخلصاً لها كانت مهمته ايسر واقرب" [٦٩] ، وعليه فاننا نرى ان عملية خلق الشاعر للغته الخاصة لا يتأتى من خلال الانتزاع او الصراع كما ان الشاعر ليس منتزعاً وليس هو وسيلة او اداة للصراع ، وكان الاجدى ان يحل التفاعل محل الصراع هنا ، فهو ادعى لان تكون نتيجة خلق لغة خاصة بالشاعر ذلك ان ما بين التفاعل وبين الصراع فرق كبير ، اذ ان التفاعل يشير الى العلاقات الايجابية على الاعم في مجالات الادب والفن ، اما الصراع فيشير الى العلاقات المتضادة او المتنافرة دائماً ، لذلك فهناك من يرى ان على الشاعر ان يمتلك من الامكانية ما يجعله قادراً على تفجير طاقات اللغة وهو بذلك انما يجعل العلاقة بين الشعر واللغة متبادلة في نتائجها ، ذلك ان الشاعر عندما يوظف ما يمتلكه من طاقات لغوية وفنية في تشكيل عمله الشعري ، فهو يكون بذلك قد منحها في الوقت نفسه اشياء جديدة تعزز من تلك الطاقات وهكذا تقوى اللغة وتتجدد وتتنوع طاقاتها في النتاج الشعري المتميز وهنا يمكننا ان نقول إن ازدهار اللغة مرتبط برقي النتاج الادبي والعكس هو الصحيح ايضاً و"قدرة الشاعر على هتك استار اللغة ، وتفتيق اكمامها ليستخرج ما بها من طاقات غنية كامنة في خلاياها ، وعلى قدر امتلاكه لطاقات اللغة والحياة فانه يمنحها من الشخصية والكيان بما يجعلها قادرة على الاستثارة والتحريك ، وهذا اروع هدف واسمى غاية للشعر" [٧٠] ، فلغة الشعر هي لغة انتهاك المثاليات المألوفة في استخدام الالفاظ واعطائها طابعاً جديداً بمؤازرة وجدان الشاعر وخياله من خلال استخدامها استخداماً جديداً قادراً على التعبير عن رؤيا الشاعر وتصوير تجربته الخاصة "فاللغة العادية المبينة على التعميم والتجريد ، عجزت عن حمل تجربة الشاعر ، لان نطاقها القاموسي الجاف لن يتسع لعواطف وانفعالات الشاعر من خلال النسق المعتاد للغة" [٧١] ، فعندما يبتعد الشاعر عن الاستعمال النمطي للغة يجعل "الكلمات تعمد الى تعدي الوضع الاشاري الى الوضع الانفعالي ، وهنا يستطيع الايحاء ان يقدم عوناً مرناً يدفع فيه الوجدان والخيال لمحاولة استشفاف ما خلف الاشياء ، فاللغة هنا المادة الاولى للفكر وتتحول الى ان تصبح جزءاً منه" [٧٢]

ان اخراج الشاعر اللغة من نمطيتها القاموسية ، واستعمالها استعمالاً مغايراً او منحرفاً هو ما يضفي عليها طابع الشعرية فـ"استخدام الكلمات باوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات من طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة وهذا

---

(٦٩) خضير عباس درويش : نفسه ، ص٤٩ .
(٧٠) عدنان حسين قاسم : نفسه ، ص١٦ .
(٧١) محمد محمود رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص١١١ .
(٧٢) رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٧٩ ، ص٢٨ .

الخروج هو خلق لما اسميه الفجوة مسافة التوتر"[٧٣] ، واذ يجعل (كمال ابو ديب) الانزياح او الانحراف في نطاق مفهومه العام مصدراً لوجود الفجوة مسافة التوتر يؤكد في الوقت نفسه ان الانحراف الداخلي هو مصدر الشعرية للغة "ان نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدراً للشعرية هو الانحراف الداخلي ، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً ، دلالياً او تصويرياً او فكرياً او تركيبياً"[٧٤] ، وهناك من يرى ان الانزياح بمفهومه العام ليس له ان ينهض بشعرية اللغة ما لم يتوافر على قدرة عالية في عملية اعادة بنائها "ان نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة ، بالاحرى ان لغة الشعر تشذ في استخدامها عن مبدأ من المبادئ اللسانية ، غير انه في لغة الشعر لا يكتفى بالانزياح ، بل لابد من وجود قابلية على اعادة بنائها على مستوى اعلى" [٧٥] .

وفي المسرح تعد اللغة واحدة من اهم ادوات الشاعر المسرحية ، واللغة الشعرية سواء في المسرح او خارج المسرح يكون تأثيرها بالغاً في نجاح العمل الادبي او اخفاقه ، وهكذا عمد الشعراء الى الارتقاء بمستويات لغتهم فـ"من اسهامات (بريشت) في تطوير المسرح ، لغته الفذة المتفردة التي تميز بها بصورة معجبة لا يجارى فيها ، وفي هذا الشأن يقول (مارتن اسلن) ، انجز (بريشت) عملاً عظيماً بخلق لغة خاصة به في شعره ومسرحياته ، لغة لها ايقاعها الخاص تشعرك بحقيقتها من غير ان تكون ملتزمة لهجة اقليمية ، انها ليست اللغة التي ينطق بها الناس في واقعهم ، باستثناء (بريشت) نفسه ، ومع ان هذه اللغة تأليف مركب ، فان هذا التأليف من الحيوية والاصالة والغوص في العديد من التقاليد الموروثة المختلفة ، بحيث إنه قادر على خلق وهم الحديث الواقعي المألوف" [٧٦] .

ويساوي المخرج الفرنسي (لوي جوفيه ١٨٨٧-١٩٥١) الذي يعد من بين ابرز من اهتموا بموضوع اللغة والمسرح ، بين المسرح واللغة ، اذ يعد اللغة هي العنصر الاقدر من بين عناصر البناء الدرامي على النهوض بالمهمة المسرحية "فالمسرح العظيم عنده لغة جميلة اولاً وقبل كل شيء ، انه ينهض على اسلوب العمل الدرامي وطريقة كتابته ، فمقياس اللغة اقدر من أي عنصر مسرحي اخر على التمييز بين المؤلفات المسرحية ، وترتيبها من حيث الكيف ... اذ ان كل الاهمية تنهض على اللغة وما توحي به . ان ابداع المؤلف يكمن في اسلوبه الذي صاغ به نصه المسرحي .

---

(٧٣) كمال ابو ديب : في الشعرية ، ط١ ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص٣٨ .
(٧٤) نفسه : المصدر نفسه ، ص١٤٦ .
(٧٥) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص١١٥ .
(٧٦) يوسف عبد المسيح ثروت : نفسه ، ص١٥٢ .

ان الجوهر الحقيقي للجملة اوليت الشعر ... يتعلق بالاحاسيس والمشاعر التي بلورها الشاعر في كلماته عندما كتبها ، والتي توقظها هذه الكلمات يعد ذلك في قلب من يستمع اليها" [٧٧] .

ولغة المسرحية الشعرية تتفق ولغة القصيدة الغنائية في كونهما يتوافران على الرشاقة والايحاء ، ولكنهما يختلفان في كون لغة القصيدة الغنائية هي غاية في ذاتها ، اما اللغة في المسرحية الشعرية ، فانها وسيلة لغاية اخرى ، فالتنميق والزخرفة في لغة المسرحية الشعرية يشكلان خطراً كبيراً يؤدي بالمسرحية الى ان تفقد مبررات وجودها ، كما حصل في مسرحيات (عزيز اباظة) ، وهذا ما دعا شعراء المسرح المعاصرين الى البحث عن لغة تختلف عن لغة القصيدة الغنائية ، واذا كانت اللغة وسيلة في المسرحية الشعرية "فعليها ان تتصف بصفات كثيرة ، اهمها ان تتناسب وعناصر العمل المسرحي ، كالحوار ، والصراع ، والشخصيات ، وان تراعي وجود المتفرج ، كان تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة ، والالفاظ الوحشية ، وان تكون مرنة مألوفة ، عادية ، بعيدة عن التعقيد وان يبتعد الشاعر عن الصفة والتشابيه ، والاستعارات البعيدة ، لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكوناتها" [٧٨] ، وهذا ما يتمثل في لغة معظم المسرحيات الشعرية التي كتبها (صلاح عبد الصبور) وما تتوافر عليه الى حد ما لغة مسرحيات (خالد محي الدين البرادعي) الشعرية لذلك "يجب على المؤلف ان ينتقي اللغة بحذر واتقان اللغة التي تستطيع ان تحمل الازمة وان تعبر عنها بشكل ينسجم مع الحدث"[٧٩] .

وهناك من يقيم فهمه لدور اللغة في المسرح على اساس المفهوم الارسطي، الذي يرى ان شاعر المسرح انما هو يحاكي افعالاً، فهو صانع عقد اكثر منه كاتب شعر ، وهو بذلك يحوّل اللغة من كلمات ملفوظة مسموعة الى حركات منظورة "ويعزز (بلاكمور) فهماً خاصاً عن اللغة في المسرح ، ويعتبرها ايماءات واشارات ، فالمسرحية ليست انشاءً كتابياً في وسيط شفاهي (ينتقل من فم الى فم) بل تنتج الكلمات فيها من البناء الاساس للحدث والشخصية ، وهو يعود الى المفهوم الارسطي نفسه بوصف شاعر المسرح صانعاً للعقد ، لا صانع ابيات ، وانه يحاكي افعالاً" [٨٠] .

ولذلك فان ارسطو يرى ان لغة المسرحية لا يمكن ان يكون تأثيرها فعالاً خارج تركيب الاحداث بوصفها من عناصر اللغة المسرحية ، وهذا التركيب "يعتبره ارسطو اهم عناصر اللغة الدرامية التي تحتم على الكاتب المسرحي وهو يؤلف الحكاية ان يضع نفسه

---

(٧٧) نبيل راغب : لغة المسرح عند الفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص١٢ .
(٧٨) خليل موسى : المسرحية في الادب العربي الحديث ، دراسة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٧ ، عن الانترنيت.
(٧٩) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص١٨
(٨٠) عقيل مهدي يوسف : فكرة مسرح ام تجارة ، مجلة اقلام ، العدد الخامس ، تشرين ١-٢ ، ١٩٩٨ ، ص١٠٧ .

مكان المتفرج فيرى عمله بكل وضوح وكأنه يشهد الاحداث نفسها ، ويتيقن التمييز بين ما يناسب هذه اللغة وبين ما لا يناسبها" [٨١] .

ومحاكاة الافعال اذن لا يمكن ان يفي بغرضها الكلام على المستوى اللفظي وانما يجب ان يصاحب ذلك فعل اخر على المستوى الادائي ، فالكلام والحركة يتممان بعضهما لتكون اللغة في المسرح اكثر قدرة على الاداء ، وابعد تأثيراً . ان هذا التكامل ليس بالظاهرة الجديدة التي اقتضاها العمل المسرحي وانما هو سلوك اعتمده الانسان منذ بداية خلقه "حالما خلق الانسان احسن برغبة في التعبير بنبرات صوته وحركات جسده ، لغة الانسان الاولى اذن مزيج من الصوت والحركة" [٨٢].

وهذا ما اكده (هوراس ٨٦٥ ق.م) قديماً في كتابه فن الشعر ، وهو يتحدث عن اللغة في المسرح فيساوي بين الكلام وبين الفعل ، ثم يقدم الفعل على الكلام في قوة التأثير على المشاهد عندما يقارن بينهما ، من خلال حاستي السمع والبصر "ان هذه اللغة فعل كما هي سرد وما تسمعه الاذن اقل تأثيراً مما تراه العين ، والعين اكثر قدرة على تعليم المتفرج" [٨٣] .

ويرى الكاتب المسرحي (ارثر ملر) ان عظمة المسرحية تكمن في مقدرتها على اظهار افعالها وما تحمله تلك الافعال من معانٍ ، عندما تعرض على خشبة المسرح ، وان مهمة الكلمة في المأساة هي نقل لغة الحدث التي تقوى من خلال قوة الحدث نفسه" [٨٤] ، وهناك من يساوي بين لغة المسرحية وبين درامية الشخصية المسرحية ، بل يذهب الى اكثر من ذلك اذ ان "الكلمة عند الاديب الفرنسي (ارمان سالاكرو) المولود عام (١٨٩٩) تعني الحياة الدرامية للشخصية المسرحية ، فالشخصيات لا تتنفس بالرئة ، وانما بالكلمات ، فالكلمة صوت وحركة وفعل وجمال وانفعال" [٨٥] ، وهذا ما يجعل ان من المهمات الاساسية للغة المسرحية ان تختصر في الوصف والتحليل وان تجعل الفعل على المسرح مقدماً على الكلام لان "الحركة هي روح الدراما وليست الحركة المسرحية هي كثرة التحرك والتشويش كما يقول (جان بول سارتر) "الحركة – بمعنى الكلمة – هي حركة الشخصية المسرحية . لا توجد على خشبة المسرح الا صور الفعل ، واذا اردنا ان نعرف ماهية المسرح وجب علينا ان نتساءل ما هو الفعل ، لان المسرح يصور الفعل ، وليس في مكنته ان يصور شيئاً اخر .

---

(٨١) نبيل راغب : نفسه ، ص٦ .
(٨٢) أوديت اصلان : فن المسرح ، ج٢ ، ترجمة د. سامية احمد سعيد ، ص٤٣٩ .
(٨٣) نبيل راغب : نفسه ، ص٦ .
(٨٤) ينظر يامبر جاسكوين : الدراما في القرن العشرين ، ص٤١٧ .
(٨٥) نبيل راغب : نفسه ، ص١١ .

يصور النحت شكل الجسم ، اما المسرح فيصور فعل هذا الجسم . وكل هذا وغيره لاشك من اولويات الصنعة المسرحية" [٨٦] .

٢. الانسجام بين اللغة والموضوع .... الزيتونة

في مسرحية الزيتونة يتناول الشاعر (خالد الشواف) موضوعاً تاريخياً يحدد زمانه ايام الدعوة الاسلامية قبل الهجرة وبعدها ، اما مكانه فهو مكة ويثرب وموضع في شمال الجزيرة العربية وقد اراد الشاعر من خلال هذا الموضوع ان يرسم صورة انسانية مرتبطة بمصير الانسان ووجوده وتمثل الصراع بين الحق والباطل في مختلف مناحي الحياة ، وعن موضوع هذه المسرحية يقول (محسن اطيمش) "هي مسرحية دينية تتعرض – شأن مسرحيات الشواف السابقة – إلى معالجة قضية معينة كموضوع الايمان في مسرحية (شمسو) وموضوع تآمر اليهود وسقوط بابل في (الاسوار) واخيراً تقاسم هذه المسرحية موضوعان متداخلان ، الاول هو قصة نشوء الدين الاسلامي وكيف انتشر في الجزيرة العربية ... والموضوع الثاني هو قصة تآمر اليهود وقريش على الدين الجديد" [٨٧].

ولذلك فاننا نجد ان لغة المسرحية جاءت متشحة بالوشاح الديني ومعبرة عن المضامين والافكار الاسلامية كما في الابيات التي وردت على لسان (الحبشي) وهو عبد من مسلمي مكة .

الحبشي :

قريش لحاك الله تقلين احمدا ... وقد جاء يدعو دعوةَ الحق والهدى
وتدنين منك الأبعدين مكانة ... إذا ما رأيتِ الأبعدين له عِدى
وما ناصحٌ منهم وإن خِيلَ ناصحاً ... ولا مُرشدٌ منهم وإن ظُنَّ مُرشدا

(٨٦) ابراهيم حمادة : آفاق المسرح العربي ، المكتبة العربية للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١٢٢-١٢٣ .
(٨٧) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص١٧٨ .

يريـدون أن تجـري الـدماء فيشـربوا مريئاً دمَ القربى ... فإنَّ بهم صدى [٨٨]

وما نريد قوله هنا ان لغة المسرحية الشعرية بعامة لغة جزلة في صياغتها سهلة غير عسرة ، واضحة المعاني فيها الكثير من الفاظ القرآن الكريم والدين الاسلامي ، وهذا ما يتأكد في اللغة الحوارية اذ يدور الحوار الآتي بين شخصيتين من اليهود في المسرحية

فنحاص : فلن يعلموا

باطا : واهمٌ.. فالدخان يهدي الى النار ذات الوقود

فنحاص : جهرنا ... فنحن أولو قوةٍ وحول وطول وبأس شديد

أيخفى إئتمارُ على المسلمين ورهطهمو كلّ يوم يزيد

باطا : هراء سيأخذنا المسلمون بنقض العهود ، وما من محيد [٨٩]

أو في الحوار الآتي الذي يدور بين نصير وعبد الله اذ يقول عبد الله :

سـيظهرُ أمـرُ الله ، والله غالـبٌ ولـن تحجـب الحـقَ المبـين سـتورُ
وُعِـدْنا ، وإن الله منجـزُ وعـده وذاك علـى الله القـدير يسـيرُ
ومـا وعـدُ ربـي غمضـةٌ وإنتباهـةٌ ولكـن جهـادٌ فـي الحيـاة كبيـرُ [٩٠]

ونرى ان هذا يحسب لصالح الشاعر ، إذ إن المسرحية قد تناولت على المستوى الزمني موضوعاً يمثل بداية ظهور الاسلام وما واجهه من عقبات ودسائس وموآمرات ولذلك جاءت اللغة معبرة عن ذلك وجاء الشعر مذكِّراً (بشعر صدر الاسلام) [٩١] .

مع ان الاقرار بان مستوى الاداء الدرامي في مجال اللغة او في مجال الحوار لم يرتق الى موضوع المسرحية على المستوى الفني بسبب سيادة الغنائية في المسرحية فضلاً عن قيود القافية والموسيقى .

---

(٨٨) خالد الشواف : الزيتونة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٨ ، ص٧٤ .
(٨٩) خالد الشواف : مسرحية الزيتونة ، ص٥٨ .
(٢) نفسه : نفسه ، ص٤٠ .
(٩١) محسن اطيمش : نفسه ، ص٢٠٢ .

٣. لغة الرمز ما بين الحاضر والماضي ... ثورة الزنج

ترى قبل الحديث عن اللغة في مسرحية (ثورة الزنج) لـ(معين بسيسو) ان تقول : ان هذه المسرحية اتخذت من القضية الفلسطينية موضوعها الذي اسسه الشاعر على المشابهة بين الماضي والحاضر في الاحداث والوقائع فبين "الزنج في القرن الثالث للهجرة وبين الشعب الفلسطيني في القرن العشرين شبه كبير ، ويتلخص في اهدار الحقوق والجوع والتشريد والاستغلال ، ثم النزوع الى الثورة التي اجهضت في الماضي ، والتي تتعرض لعملية اجهاض او تشويه في الحاضر، وعلى هذه الفكرة بالذات تقوم مسرحية ثورة الزنج" [٩٢] ، وهكذا تمكن الشاعر من ان يجعل للتاريخ حضوره الفاعل على مستوى الوقائع والاحداث في الحياة الحاضرة ، على الرغم من الاختلاف بين الموضوعين على المستوى الزماني والمكاني وهكذا فقد جاء البناء المسرحي لمسرحية ثورة الزنج قائماً على سحب الماضي ومواشجته مع الحاضر ليكون منسجماً مع القضية الفلسطينية . يمثل المشهد الاول من المسرحية شخصيتين من الرجال يتقمص احدهما دور الغسالة فيما يتقمص الاخر دور الآلة الكاتبة ، وهما آلتان معاصرتان ينمان عن السرعة في الحركة والانجاز ، ولكل منهما خصائصه على المستوى الاجرائي الذي كان وراء اختيار الشاعر لهاتين الاداتين ، اذ ان الغسالة قادرة على المستوى الوظيفي ان تغير حال الاشياء الى حال اخرى أي ان تحوّل ما هو متسخ من الاردية الى نظيف ، ولكن الشاعر هنا لم يرد لهذه الآلة ان تقوم بهذا الدور ، أي تنظيف ما هو متسخ ليظهر أنظف وأجمل وانما اراد منها الوظيفة التغيرية فقط ، اما كيفية التغيير وماهيته ، فيأتي على وفق ما يحدده هو ، فالغسالة هنا لا يملأ حوضها بالالبسة ، وانما بالتاريخ ممثلاً بالاوراق بغية تغييرها وتشويهها ثم نشرها على حبل الغسيل ، اما (الآلة الكاتبة) الرجل الثاني فكانت معدة لكتابة كل ما هو مزيف وغير حقيقي من الاكاذيب والافتراءات ، وهكذا يتمثل لنا التاريخ برجلين (ألتين) مهمتهما تزوير حقائق التاريخ وتشويهه ، ومن ثم نشر هذا الغسيل المزيف (التاريخ) على الحبل ، فها هو الرجل الذي يحمل صندوقاً في داخله التاريخ ينادي

كلّ التاريخ على حبل غسيل

من يملك أن يدفع حبةَ قمح أو حفنة ملح

أو خيطاً في إبرة فليتفرج

---

(٩٢) محسن اطيمش : نفسه ، ص٢١٩ .

من لا يملك أن يدفع شيئاً فليتفرج

أوراقٌ تُصبغ ، أوراقٌ تُغسل ، والرأس المقطوع

وأوراقُ النقد الزائفةِ على حبل غسيل [٩٣]

إذن بعد أن أُخرجِت الأوراق التي كُتب بها التاريخ المزيف من الغسالة نُشرت على حبل الغسيل ، كما تُنشر الملابس ، ولكن لماذا على حبل الغسيل ؟ معلومٌ أن الملابس تنشر على حبل الغسيل ابتغاء جفافها ، لكن الأوراق هنا ليس لها هذا القصد ، وانما جاء نشرها قصد الفرجة التي كان ثمنها في بادئ الأمر حبة قمح او حفنة ملح او خيطاً في إبرة ، ثم أصبحت بلا ثمن .

إذن هي دعوة مجانية لمشاهدة تاريخ مزيف من المؤكد أن من كتبه اراد له أن يُشاهد ويُقرأ قصداً لايهام الناس باظهار ما هو غير حقيقي لقد تمكن الشاعر من خلال لغة الحوار أن يفصح عن فكرة المسرحية التي تقوم على تزييف التاريخ وتشويه الحاضر وتمويه الحقيقة بفعل اللغة الرمزية اذ ان التبصر في "ما يتصل بايحاءات الالفاظ الرمزية في المسرحية ، وما عسى ان تشتمل عليه من اساطير او رموز او وسائل التعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز ، هو في الحقيقة مفتاحنا الى ادراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني" [٩٤] ، وبما ان في اعماق كل قاتل او جائر هاجس يُقلقه يثير هواجس الخوف لديه ، فان الشاعر يعمد الى اظهار هذا الخوف للكشف عن داخل الشخصية واظهار نوازعها ، فها هو احد الرجلين المزيفين يقول :

ما أكثرَ ما أتخيلُ رجلاً مقتولاً

رجلاً مغسولاً مصبوغاً

يخرجُ من هذه الغسالة

رجلاً نحنُ قتلناه

رجلاً في القرن الأول

أو في القرن الثالث

أو في القرن العشرين

---

(٩٣) معين بسيسو : مسرحية ثورة الزنج ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٥ .
(٩٤) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي ، ص١١٦ .

يخرجُ من جوف الغسالة

وبيده سيفٌ أو خنجر

أو قنبلة أو إصبع ديناميت [٩٥]

إن الشاعر هنا استطاع بلغة بسيطة ميّسرة الفهم ان يوصل لنا مسألة ذات اهمية كبيرة في مسرحيته اذ استطاع ان يساوي بين الاحداث على المستويين الزماني والمكاني ، والشاعر منذ البدء بهذا المقطع المسرحي استخدم لفظة (ما أكثر) للدلالة على الكثرة او الزيادة المسندة الى حالة الاستذكار او التخيل في الفعل المضارع (أتخيل) ، وهنا تمكن الشاعر ان يقيم حالة انسجام وتوازن في الاداء على مستوى الاجراء المتمثل بارتكاب جريمة القتل ، وعلى مستوى التشكيل اللغوي الذي اظهره ذلك الفعل ، ومما اسهم في ايضاح وارتقاء هذه الصورة تكرار لفظة (رجلاً) ومجيء ثلاثة الفاظ على نسق صوتي واحد هي (مقتولاً – مغسولاً – مصبوغاً) ، وفي الابيات الاربعة الاخرى يخطط الشاعر مساحة زمنية واسعة ليهيئ للشخصية القاتلة ان ترتكب جريمتها على امتداد هذه المساحة الزمنية ، التي تبدأ من القرن الاول وتصل الى القرن الثالث لتنتهي في القرن العشرين ، فالزمن واحد والقاتل واحدٌ ايضاً والاحداث هي الاحداث نفسها ، وحتى المقتول وهكذا تتساوى كل الاشياء ، فالرجل المقتول المغسول المصبوغ ابتغاء تغيير ملامحه ، الخارج من الغسالة بوصفها اداة للتغيير والتزوير ، هو الرجل القتيل نفسه على امتداد زمن المسرحية والزمن ، هو نفسه من القرن الاول حتى القرن العشرين . كما ان الحدث المتمثل بارتكاب جريمة القتل واحد ايضاً ، وقد تمكن الشاعر من تحقيق هذا التشابه بين الماضي والحاضر من خلال استخدامه لفظة (أو) الدالة هنا على المساواة او الابدال ، ويؤكد الشاعر ذلك ايضاً في الشطرين الاخيرين من هذا المقطع اذ يتساوى الزمن الماضي والحاضر عند الشاعر من خلال نوع السلاح الذي تحمله يد المقتول . ذلك ان الشاعر باستخدامه لفظة (أو) استطاع ان يساوي ايضاً بين سلاح الماضي (بيده سيف أو خنجر) وسلاح الحاضر (أو قنبلةٌ أو إصبعُ ديناميت) ، وما نريد توكيده هنا ان الشاعر انما اراد ان يظهر يداً تحمل سلاحاً وبما ان الجريمة واحدة سواء في الماضي او في الحاضر ، وكون الزمن زمناً واحداً يمتد عبر القرون فقد تظهر يد المقتول تحمل سيفاً أو خنجراً أو قنبلة أو إصبع ديناميت للدلالة على ان حدوث فعل القتل مثلما هو في الماضي هو في الحاضر ايضاً . وهنا نرى ان الشاعر كان موفقاً في مساواته بين الزمنين الماضي والحاضر من خلال تشكيلين لغويين يمثل كل منهما احد الشطرين على الرغم من ان في كل منهما ما يدل على ابتعادهما على المستوى الزمني ، فما بين السيف او الخنجر ، وبين القنبلة او اصبع الديناميت تفصل مسافة زمنية طويلة ، ولكن الشاعر تمكن من ازالة هذا الفارق الزمني عندما ساوى بين نوعيات هذه الاسلحة على مستوى الاداء

---

(٩٥) معين بسيسو : نفسه ، ص٨ .

بوصفها جميعاً سلاحاً له غاية واحدة ، لقد تمكن الشاعر في هذا الحوار من خلال اللغة ان يربط الحاضر بالماضي على مستوى الزمن وعلى مستوى الشخصيات والحدث ايضاً بطريقة المساواة او المشابهة .

وقد استخدم الشاعر اللغة استخداماً عصرياً رامزاً لتوكيد المساواة او المشابهة بين الماضي والحاضر ، فيما وقع من احداث (رجلاً مغسولاً مصبوغاً) اذ يتمثل في هذا الشطر الشعري الزمن بنوعيه الماضي والحاضر بدلالة التغيير (مغسولاً مصبوغاً) لسحب وقوع الحدث في الماضي وتحويله الى حدث عصري ، اذ تحوّل حدث الماضي (قتل الرجل) عن طريق اللغة بمستواها الادائي المتمثل بالغسل والصبغ الى حدث في كل الاوقات : القرن الاول او الثالث او القرن العشرين ، ثم تأتي المساواة بين الزمن والحدث من خلال الاداة التي تجعلها اللغة متساوية ايضاً ، فالسيف والخنجر في المفهوم اللغوي اداتان قديمتان للقتال ، اما القنبلة او اصبع الديناميت فهما اداتان عصريتان ، وعلى الرغم من ذلك فان اللغة تساوي بين هذه الاسلحة جميعاً من خلال ظهور أي منها بيد المقتول الذي سوف يخرج من جوف الغسالة ، وهكذا تمكن الشاعر بهذه اللغة ان يساوي بين الزمن الماضي والحاضر في الاحداث وفي الشخصيات ، وفي اداة القتل بعد ان جعل اللغة تمهد لحصول هذه المساواة عن طريق التغيير الذي احدثته بفعل الغسل والصبغ .

المبحث الثاني

اللغة والشخصية المسرحية

١. التوافق ... الأمير زمسكس

معلوم ان اللغة المسرحية هي لغة الشخصيات وبما ان الشخصيات في المسرحية متباينة ومتعددة ، لذا وجب على الشاعر المسرحي ان يأخذ ذلك بنظر الاعتبار فيجعل لكل شخصية ما يناسبها من الكلام وحتى ان تبدل الحال في الشخصية المسرحية الواحدة يوجبُ على الشاعر المسرحي ان يغير في لغة تلك الشخصية بما يجعلها مناسبة مع الحال الجديد الذي اصبحت عليه وهذا يتمثل في مسرحية (الامبراطور زمسكس) (للبرادعي) ، فشخصية (زمسكس) كانت في جانب من حياته تمثل القائد الذي اهمله الامبراطور ، وهذا ما جعله يشعر بانه لم يعد قائداً له حقوق القائد . مما كان سبباً في جعله يتصرف بعيداً عن خلق القادة والتزامهم فتظهره لغة الحوار الآتي شخصيةً وصوليةً تقيم علاقة مع الامبراطورة (تيوفانو) من اجل تحقيق مآرب خاصة .

زمسكس : تيوفانو

مثلمل أَقنعتِ نقفور

بأن أبقى على قواته

قائدها الأعلى

وفي أفياء قصره

جربي أن تقنعيه بطلاقكْ

حاوريهِ بهدوءِ إمرأةٍ ماتتْ بها الأنثى

فيسعى لفراقك [٩٦]

ان لغة المداهنة ولغة التذلل هذه تغيرت بعد ان اصبح (زمسكس) امبراطوراً اذ اصبحت صارمة وحادة دالة على الطغيان والتسيد ، اصبحت لغة الحاكم المستبد الذي يكون مستعداً للتضحية بكل شيء من اجل المنصب حتى مع اقرب الناس اليه وهذا ما فعله

(٩٦) خالد محي الدين البرادعي : الامبراطور زمسكس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩١ ، ص١٨ .

(زمسكس) الامبراطور مع زوجته (ماريا) حين تنكّر لها وامر بطردها ، وحين ارادت تذكيره بفعلته مع راهب القصر (أتيكوس) علـه يتراجع عن قراره ثارت ثائرته ولم تتغير لغته فقط وانما تغير فعله ايضاً :

زمسكس : "يضرب طبقاً نحاسياً بعنف – تدخل فئة من المسلحين يصرخ"

تُقتل هذي المرأة في الحالْ

تقتل هذه الجاسوسة في الحالْ

تُقتل قبل شروقِ الشمسِ

ليعلم مَن يأتي

كيف يخاطب مولاه الامبراطور

"يجر الحرس ماريا بعنف ويغيبون" (٩٧)

لقد تغيرت اللغة هنا بسبب المتغيرات التي طرأت على مستوى الشخصية وعلى مستوى الحدث وقد جاء تغيرها لتكون اكثر انسجاماً مع حالة التغيير ، فزمسكس بدا في اوج غضبه وقد افصح عن قيامه بحدث كبير وهذا ما يوجب على اللغة ان تظهر شخصية زمسكس بحالتها الغاضبة وان تنبئ عن الحث الذي سوف يحصل وتبرر وقوعه على المستوى الدرامي ، لذا تغيرت اللغة فزمسكس بعد ان غضب غضباً غير مبرّر لجأ الى التعبير عن غضبه في اول ردة فعل له من خلال الفعل وليس القول هذا الفعل الذي جاء بصيغة الفعل المضارع (بضرب) المساوي على المستوى الدلالي للفعل (يقرع) الذي استعيده الشاعر واحل محله هنا الفعل (يضرب) ذلك ان هذا الفعل جاء ليكون اكثر تناسباً مع حال (زمسكس) ثم يتبع ذلك اداء لغوي على المستوى الصوتي يأتي مكملاً لحالة الغضب يمثله الفعل (يصرخ) ، وممهداً لمستوى اخر من اللغة هو مستوى الاداء الذي يمثل النتيجة لحالة الغضب المتمثلة بالفعل المضارع المبني للمجهول (تُقتل) وقد اتى الشاعر بهذه الصيغة للفعل ليظهر شخصية (زمسكس) بمظهر التسلط والنفوذ ، اذ ان الصيغة الفعلية هذه تعني على المستوى الدلالي أنّ لـ(زمسكس) قوة محيطة به هي التي ستتولى التنفيذ فضلاً عن اظهار شخصيته بالشخصية الآمرة المُطاعة وهنا كشفت اللغة عن الشخصية من الداخل ومن الخارج ويزداد هذا الكشف من خلال مستوى اخر للغة يتمثل بالتكرار الذي جاء على مستوى اللفظ اذ تكرر الفعل المضارع تُقتل المبني للمجهول ثلاث مرات وتكررت جملة (تُقتل هذه المرأة في الحالْ) مرتين مع ابدال كلمة المرأة في الشطر الثاني بكلمة (الجاسوسة) وهو امر قصده الشاعر فكلمة (المرأة) قُصد بها تجاهل او نفي صلة الرابطة الزوجية ليكون

(٩٧) نفسه : نفسه ، ص٢٥٢ .

ذلك تمهيداً لابدال هذه الكلمة بكلمة تحمل دلالة الاتهام هي (الجاسوسة) لتبرير القتل المؤكد على مستوى الزمن بلحظة اصدار الحكم (في الحال) ثم يبدل زمن التنفيذ الى ما قبل شروق الشمس ليرى الناس الحدث فيتعظون مما جعل اللغة تنهض بالحث الدرامي ونثريه فضلاً على الكشف عن شخصية ومسكس ورغباتها.

ولا بد ان نشير هنا الى ان الشاعر من خلال اللغة قد سعى الى خلق واقع فني على مستوى الزمان والمكان يكون بديلاً عن الواقع وبعيداً عنه على المستويين الزماني والمكاني ولكنه قريب منه على المستوى الدلالي وقد أُسّسَ على واقع تاريخي قائم على المشابهة بين الماضي والحاضر فقد ذهب الشاعر (خالد محي الدين البرادعي) الى التاريخ البيزنطي في مسرحيته هذه ليسقطه على تجارب معاصرة فوظف الموضوع التاريخي من اجل التعبير عن حالة معاصرة وذلك لتشابه الشخصيات التاريخية مع الشخصيات المعاصرة ، وهذا ما يعد من الوسائل الدرامية التي يستخدمها الشاعر المسرحي ليطرح من خلالها ما يريد طرحه او معالجته من الافكار التي يطرحها وهنا تكمن الصعوبة والخطورة "لان الشاعر في اطار المسرحية يجد نفسه اكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التي يستخدمها حيث لا يتناولها مستقلة وانما يتناولها في اطار علاقتها المتشابكة بمستواها من الشخصيات ، وهي في الغالب علاقات تاريخية معروفة يصعب على الشاعر كثيراً ان يحوّر في جوهرها ، وتحتاج الى براعة مضاعفة حتى يتمكن الشاعر من ان يضفي عليها الملامح المعاصرة التي يريد تحميلها لها" [٩٨] ، وهكذا تعامل المؤلف هنا مع هذه الشخصية التاريخية من خلال لغته التي أحسنت تصويرها وإضاءتها من داخلها للكشف عن مطامحها ونواياها كما كشفتها من الخارج باظهار سلوكها المتجاوز للمشاعر الانسانية وصلة القربى واظهار حب التسلط والتسيّد والظلم من خلال افعالها .

٢. رسم الشخصية وإضاءتها ... الأيام السبعة الطوال

في مسرحية الأيام السبعة الطوال للشاعر خالد محي الدين البرادعي نرى ان الشاعر استخدم لغة الحوار لرسم الشخصية واضاءتها وهذا ما يتمثل في الحوار الآتي الذين يدور بين فاطمة وشيرين :

فاطمة : ما بك يا شيرين ؟

أقرأُ في عينيك كلاماً لا أفهمه وكأنكِ في هذا اليوم كيان آخر ؟

---

(٩٨) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص٣٤٣ .

شيرين : أجمل ... أم أسوأ من باقي الأيام ؟

فاطمة : أنت كشهنامة،والدك الفردوسي تزدادين جمالاً في كلّ مطالعة ياشيرين

شيرين : أمٌ تنثر أزهارَ اللطف على ابنتها

فاطمة : بل أُمٌ تدرك أسرار الحسن بقامات العذراوات [٩٩]

ان لغة الشاعر المسرحية تبدو عادية ومألوفة ولكننا نشعر انها تحمل عمقاً اراد الشاعر ان يحققه من خلال مألوفيتها ، فاللغة هنا لغة حدسية قائمة على التحليل والتفسير على مستوى القارئ والمقروء ، لغة صامتة على مستوى الاداء لعدم وجود الكلمات على مستوى الحقيقة (أقرأ في عينيك) اذ انها تحولت من لغة اللسان الى لغة العيون وكثيراً ما يصعب فهم او تفسير اللغة في مثل هذه الحال ولذلك اصبحت غير مفهومة على مستوى التحليل او القراءة التفسيرية مما جعلها هنا تؤدي وظيفة اخرى ، وظيفة ذات مستوى اجرائي يتمثل في تغيير حال عنصر بنائي مهم من عناصر البناء المسرحي يتمثل بشخصية (شيرين) اذ تحولت الى حال او كيان اخر ينمّ عن عدم الفهم او الوضوح وهكذا عملت اللغة على اضاءة شخصية شيرين التي بدت في ذلك اليوم على غير حالتها المعتادة .

ثم ينعطف الشاعر باللغة على لسان (شيرين) ليجعلها تنحو منحى اخر يتمثل بارضاء غرور الأنثى عن طريق توظيفها وصفياً لاظهار جمالها الذي يتمثل في حوار فاطمة بهيئة صورة تشبيهية حسية بصرية (أنت كشهنامة والدك الفردوسي) ، وهي صورة متحركة على المستوى الوصفي تستمد حركتها من حركة المستوى الجمالي المتزايدة (تزدادين جمالاً كل مطالعة يا شيرين) ثم تتحول اللغة على المستوى اللفظي الى ازهار منثورة بطريقة التشبيه الصوري اللفظي لتعكس حالة الرضا لدى الشخصية المسند بلغة التوكيد بلسان (فاطمة) العارفة بأسرار الجمال ، وهكذا تسهم اللغة في اثراء الحوار والتقريب بين الشخصيات المسرحية واضاءتها .

ليلى والمجنون

ومثلما ان اللغة في القصيدة الشعرية يجب ان تكون متناسبة مع مكونات القصيدة الاخرى كذلك في المسرحية الشعرية يجب ان يكون هناك تناسب وتجانس بين لغة المسرحية ومكوناتها الاخرى كالشخصيات والصراع والحوار والحدث وان تكون مألوفة بعيدة عن التعقيد وان تتوافر على مرونة تجعلها قادرة على رسم الشخوص المسرحية واضاءة دواخلها ، وهذا ما يتمثل في لغة صلاح عبد الصبور المسرحية . ومن ذلك اللغة الحوارية الآتية بين الشخصيتين ليلى وسعيد في مسرحية ليلى والمجنون :

---

(٩٩) خالد محي الدين البرادعي : الايام السبعة الطوال في حياة ابي القاسم الفردوسي ، دار الحياة ومؤسسة الخليل التجارية ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص٢١-٢٢ .

ليلى : وأتتني الجرأة آتي لأزورك

بيتك يبدو أجملَ مما تحكي عنه

سعيد : بل أصبحَ أجمل حين دخلته

هل أصنعُ لك شايْ ؟

ليلى : شكراً يا حبي

سلوى سألتني اليوم متى نتزوج ؟

سعيد : ماذا قلت لها ؟

ليلى : قلت لها ما أعرف

اني لا أعرف [١٠٠]

والمعروف عن صلاح عبد الصبور انه يعالج من خلال مسرحياته مشكلات مجتمعة وفي هذه المسرحية يضع الشاعر (صلاح عبد الصبور) المثقفين امام مسؤولياتهم في تغيير المجتمع وعلى الاخص الشعراء والكتاب فيجعل من بطل المسرحية شاعراً ويمزج (صلاح عبد الصبور) في هذه المسرحية بين الحب وبين السعي الى تغيير المجتمع في شخوصه المسرحية فيجعل من الكاتب (زياد) في هذه المسرحية غير قادر على ان يتجاوز حالة الصراع الطبقي في المجتمع حتى في حال اعجابه بالمرأة الجميلة وسعيه لان ينالها او انه يريد ان ينالها من اجل الانتصاف والانتصار لابناء مجتمعه الفقراء

ليلى : يبدو أنكَ أُعجبتَ بها

حنان : ثوري ومنافق

ينسى مبدأه في خفي أول أنثى يلقاها

زياد : لا ... بل قد خالجني إحساسٌ طبقي

سعيد : ماذا ؟

زياد : قلتُ لنفسي :

ماذا لو تلمسُ كفاي الخشنة

هذا الجسد الشمعي المتألق

حتى يتفتح لي كخليج ينتظر المركب

---

(١٠٠) صلاح عبد الصبور : ديوانه ، ط٤ ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٧٧١-٧٧٢ .

ماذا لو أنتقمُ لجمع الفقراء المرهق

من عزّة هذا التمثال الشاهق [١٠١]

في هذا المقطع الحواري نرى ان اللغة جاءت على وفق مستويين : المستوى الاول : تمثله لغة الاتهام اما الثاني فتمثله لغة الرفض او التبرير فكلام (ليلى) في الشطر الاول ينمُّ عن السخرية بشخص زياد لاعجابه بالمرأة الغنية اما لغة حنان فهي لغة اتهام فضلاً عن كونها لغة ساخرة ، اذ قصد الشاعر ان يجمع في لغتها بين لفظين متضادين في تركيب لغوي واحد (ثوري ومنافق) وذلك لنفي صفة الثورية عن زياد الذي يتأكد في الشطر الثالث المتمثل بتنازله او تنصله عن مبادئه الثورية بسبب امرأة وقد تمكن الشاعر من خلال هذه اللغة السلسة ان يرسم لنا الصورة الخارجية لزياد ، ويكشف عن شخصيته من خارجها ، ثم يأتي المستوى الثاني للغة اذ يبتدؤه (زياد) بالرفض اولاً بدلالة لا النافية ثم تجنح اللغة نحو التبرير الذي يستهله زياد بالحرف (بل) المتبوع بحرف التحقيق (قد) لكي تحقق اللغة حالة التبرير على انه ليس حباً أو نزوة وانما هو احساس طبقي مما جعل سعيد يعبر عن حالة من الاستغراب من خلال اداة الاستفهام (ماذا) ، وهنا يتحدث زياد عن اسبابه او مبرراته فيبدؤها بالاستفهام (ماذا) المتبوع بحرف التمني (لو) ثم يأتي التبرير على مستوى الاداء ليس الفعلي وانما المُتمنى (لو ألمس) اذ يرسم لنا الشاعر صورة حسية مركبة هنا لمسية بصرية في قوله (تلمس كفاي الخشنة) ذلك ان ما هو خشن يمكن ادراكه بحاسة اللمس وبحاسة البصر احياناً ايضاً وهي صورة وصفية اراد الشاعر منها ان يظهر صورة الكادحين المناضلين والفقراء من ابناء المجتمع ولتكون فضلاً عن ذلك مُمهِّدَةً لرسم صورة اخرى مناقضة هي صورة الاغنياء والمترفين متمثلة بصورة المرأة المترفة صاحبة (الجسد الشمعي المتألق) اذ تأتي اللغة هنا لتصور طبقية المجتمع : طبقة فقيرة تتمنى بشخص زياد وطبقة مترفة مُتَمناة بشخص المرأة الغنية . ثم تنتقل اللغة التبريرية عند زياد الى مستوى اخر من الاداء يتمثل بالنيل من هذه المرأة اذ يرسم لنا الشاعر صورة وصفية حسية بصرية رامزة لصورة الاداء الجنسي المُتمنى اذ يريد زياد من هذا الجسد الشمعي المتألق ان يتفتح كخليج ينتظر المركب وما يتمنى ان يحققه زياد من هذه المرأة ليس بدافع غريزة الجنس وانما لتحقيق غاية اخرى يرى انها تأتي تكريساً او تعبيراً عن مبدئيته او ثوريته هي الانتقام لجماهير الفقر من الاغنياء ممثلين بهذه المرأة (هذا التمثال الشاهق) .

وهكذا جاءت اللغة على المستوى الثاني مختلفة في تشكيلها عن اللغة في المستوى الاول لان وظيفتها هذه المرة اصبحت اصعب مما كانت عليه ، ذلك ان اللغة في مستوى الاتهام جاءت لتصوير شخصية زياد من الخارج فجاءت بشكل سهل عادي ليتناسب وتلك المهمة ، اما اللغة في المستوى الثاني التبريري او الدفاعي كانت مهمتها اصعب اذ انها

(١٠١) صلاح عبد الصبور : الاعمال الكاملة ، ليلى والمجنون ، ص٤٦ .

عملت على كشف شخصية زياد من الداخل وكذا جاء تشكيلها مختلفاً ليؤدي الغرض فضلاً عن الصورة الوصفية التي رسمها زياد لتلك المرأة التي اراد منها ان تكون مدخلاً لدفاعه فهو يرسم لنا صورة وصفية رمزية متقنة في جانبها الفني (حتى يتفتح لي كخليج ينتظر المركب) وهنا تمكنت اللغة من ان تكشف عن شخصية زياد من داخلها ، وتظهر رغباته فيسعى زياد لتبرير ذلك مصرحاً ان غايته لم تكن غير انتقام لجماهير الفقراء من عزة الاغنياء ، وحسناً فعل الشاعر حين جعل كل ذلك في باب الامنيات ليبقي على المسافة الفاصلة بين الغنى والفقر ، وقد جاءت اللغة مناسبة وقادرة على اداء ذلك والمتمثلة بتصدر لغة التمني حوار زياد في اكثر من موضع (ماذا لو) (ماذا لو) ، ان مهمة لغة الحوار الدرامي القاء "الضوء على شخصية المتكلم وشخصية المخاطب والشخصية التي يدور حولها الحديث وبهذا تساعد على تطور الحدث ناقلة الى المشاهد المعنى الذي يكشف عن الاعماق الداخلية للشخصية ، فضلاً عن اسهامها في توضيح ابعاد هذه الشخصية" [١٠٢] .

٣. استدعاء الشخصية الأدبية ... الزائر الغريب

وفي مسرحية (محاكمة الزائر الغريب) للشاعر (حسن فتح الباب) يقوم موضوع المسرحية على استذكار مجد الامة العربية التليد وحث ابناء الامة العربية على الالتزام والتمسك بقيمها الخادة ، وتتمثل شخصية الزائر الغريب في هذه المسرحية بشخص الشاعر المتنبي الذي يأتي داعياً مذكراً ومحذراً ويبدأ الشاعر مسرحيته بمشهدها الاول في شارع عربي تجمع فيه جمع من الناس المتنافرين اشكالاً واهواءً وهم يتطلعون الى الافق ، اما الارض تحتهم فبدت جرباء كثيرة الاطلال وكأنها خرجت من حرب عالمية ثالثة ، وتبدأ المسرحية بالحوار الآتي بين مجموعة من الرجال :

الرجل (١) : من هذا القادم في الأفق

تشقُّ سنابكهُ المغبرة وادينا الأخضر ؟

الرجل (٢) : ساخراً الأخضر هذا اسم أو صفة أو فعل ماض ؟

فالحاضرُ أغبر

والكون رماد

الرجل (٣) : هادئاً حقاً ، ما نسمع صوت سنابك

لكن أين الفارس ؟

---

(١٠٢) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، ص٣٨ .

ولقد ولى زمن الفرسان [١٠٣]

نلاحظ في كلام الرجل الاول الذي يبدؤه بالاستفهام الحامل لتساؤل يتضمن معنى الاشتياق لمعرفة القادم . ان هذه الحالة هنا هي ما اراد توكيدها الشاعر في هذا المقام ، ولذلك اختار لها من اللغة ما يناسبها سواء على مستوى التشكيل اللغوي او على مستوى الدلالة . فعلى مستوى التشكيل اللغوي فان جملة (تشقُّ سنابكه المغبرة) جملة تمثل تراثاً او ماضياً مجيداً لا حاضراً رديئاً ، وهي لغة الفروسية العربية بالفاظها الثلاثة منفردة او بجملتها مجتمعة ويتأكد ذلك ايضاً من خلال وصف الشاعر لطبيعة الارض في الزمن الحاضر ، بقول الرجل الاول (وادينا الأخضر) ان هذا التشكيل الاسمي الوصفي جاء ليشي بحالة من الاستهزاء بالزمن الحاضر على وفق دلالة مضادة او عكسية ، اذ ان الارض لم تكن كذلك كما تبين في الحديث عن موضوع المسرحية وبدلالة حوار الرجل الثاني الآتي الذي جاء بلغة ساخرة الاخضر هذا اسمٌ أو صفة أو فعل ماض ؟

هنا نرى ان الشاعر قصد تجزئة هذا التشكيل الوصفي (وادينا الأخضر) ليفصل بين الصفة والموصوف فَحجب الموصوف وجاء بالصفة فقط (الأخضر) لينفي الصفة اللونية (الاخضر) عن الوادي ، ولم يأت هذا النفي عن طريق فصل الموصوف عن صفته حسب وانما جاء باسلوب اخر يقوم على نفي المعرفة بلفظ (الأخضر) على المستوى النحوي من اللغة وبطريقة ساخرة فهل هو اسم أم صفة أم فعل ماض ؟

لينسحب هذا النفي للصفة على الموصوف فيما بعد وليتأكد الجدب وتُنفى صفة الاخضرار ، جاء الشاعر بالشطرين الاخرين الحاملين لصورتين لونيتين مغايرتين هما اوسع على المستوى المكاني من مساحة الوادي فالحاضر أغبر / والكون رماد ، فلفظ (الحاضر) قد يحمل فضلاً عن دلالته الزمنية دلالة مكانية اذا ما جاء مسنداً او مسنداً اليه لفظ اخر كما في قول الشاعر هنا (فالحاضر أغبر) أي ان الواقع رديءٌ ، فاللون الأغبر لون بعيد عن اللون الأخضر على المستوى اللوني وفي الدلالة الرمزية وقد جاء الشطر الاخر ليكمل هذه اللوحة فـ(الكون رماد) ، والكون هو عالم الوجود وهو متضمن الزمان والمكان ، فهو اوسع من الوادي لدلالة الوادي على مستوى المكان فقط والمكان المحدد وليس غيره والجملة الاسمية هنا جملة تشبيهية حُذفت اداة التشبيه فيها للزيادة من درجة التشابه هنا ، هذا الكون اصبح رماداً ولفظة (رماد) هنا تحمل معنيين على المستوى الدلالي يمثل الاول النهاية المتمثلة بانطفاء النار وتحولها الى رماد ، اما المعنى الاخر فيتمثل بدلالة الصفة اللونية اذ ان الرماد يشير الى اللون الرمادي وهي جملة اسمية لها صفات الجملة التي سبقتها ، هذا اللون الذي يشير الى الانتهاء او الموت ، وكأَنَّ الشاعر في نهاية المطاف اراد ان يقول لنا على لسان شخصية الرجل الثاني اذا كان الحاضر أغبر والكون رماداً فكيف يكون الوادي أخضر

(١٠٣)حسن فتح الباب : محاكمة الزائر الغريب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٣ ، ص٩-١٠ .

وهو جزء من هذا ، وبذلك يكون الشاعر قد تمكن من خلال اللغة بدلالتها المختلفة على المستوى الزمني واللوني والصوتي ان يرسم صورة الامة الحاضرة .

ويزيد الشاعر من توكيد هذي الحال من خلال حوار الرجل الثالث في المسرحية اذ يبتدئ كلامه بقوله (حقاً ما نسمع صوت سنابك) والشاعر قصد رسم صورة حسية سمعية لان حاسة السمع ادعى الى الالتباس من حاسة البصر على مستوى وقوع الفعل اذ ان نسبة التأكد فيما تراه العين أعلى مما تسمعه الأذن على مستوى اداء الحواس ولذلك وظف الشاعر حاسة السمع في تشكيله اللغوي والجملة هنا جملة استفسارية ساخرة بدلالة ما جاء بعدها من قول (لكن اين الفارس) وهي جملة اسمية مبتدئة باداة الاستدراك (لكن) التي جاءت هنا نافية لوقوع فعل مجيء الفارس على المستوى الاجرائي بتحقق نفي وجود الفارس اصلاً من خلال اداة الاستدراك المتبوعة باداة السؤال (أين) والمؤكدة بالشطر الثالث على مستوى عدم التحقق بحرف التحقيق (قد) المؤكد بلام التوكيد (ولقد ولى زمن الفرسان) وفي الحوار الآتي الذي يفتتحه الرجل الرابع بلغة تنمّ عن الاحباط

الرجل (٤) : ما أحسبُ هذا القادم فوق جواد الريح

إلا شبحاً من أشباح هزيمتنا

جاء ليستل الأرواح الباقيةَ

من الأجساد المنخوبةِ والأفئدة الحمقى

هنا يستخدم الشاعر لغة رشيقة سهلة الفهم مألوفة الاستخدام ولكنها اسهمت في اثراء الحدث الدرامي ففي الشطر الاول يرسم الشاعر صورة حسية بصرية تتشكل من اضافة ما هو محسوس الى محسوس اخر (القادم فوق جواد الريح) وما نريد قوله هنا ان الصورة قد تحققت على مستوى اللفظ اكثر منها تحققاً على مستوى المعنى ذلك ان الصورة هنا (جواد الريح) على مستوى المفهوم موغلة في التجريدية والرمزية فـ(جواد الريح) أو (بساط الريح) هذا الاستخدام اللغوي يستند الى مرجعية اسطورية ليس لها وجود على ارض الواقع وهذا ما قصد اليه الشاعر فحققه عن طريق استخدامه لغة مناسبة حققت له ما اراد ، ذلك ان الاستعارة المكنية (جواد الريح) خلقت مفهوماً تجريدياً عُرضَ بطريقة حسية فـ"الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى ، انها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية" [١٠٤] .

ان هذه التجريدية او الرجوع الى ما هو اسطوري وبعيد عن الحقيقة هو ما اراد الشاعر ان يصل اليه من خلال استخدامه هذه اللغة الاستعارية وذلك لتوكيد عدم مجيء

---

(١٠٤) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ص٢٠٥ .

الفارس او توكيد عدم وجوده على المستوى الحقيقي اصلاً انسجاماً مع واقع الامة الذي يتحدث عنه الشاعر او توكيداً له ، ونرى ان هذا هو ما قصده الشاعر هنا . فهذا القادم كائن خرافي اذن بدلالة كلام الرجل الرابع في المسرحية، وهو يواصل حواره فما أحسبهُ (إلا شبحاً) وهذا الشبح جاء ليستل ما تبقى من الأرواح في ما تبقى من الاجساد المنخوبة والافئدة الحمقى والاستلال في اللغة يعني انتزاع الشيء واخراجه برفق ، ونرى هنا ان الشاعر قصد اختيار هذا اللفظ (يستل) وكان اختياره موفقاً فادى الغرض الذي اراده وفضلاً عن ذلك وفي مجال رؤيتنا التحليلية نقول ان الفعل المضارع (يستل) جاء مسبوقاً بـ(لام التعليل) وهو على المستوى النحوي جملة فعلية فاعلها مستتر يقدر بـ(هو) العائد على الشبح ، فمجيء الشبح اذن جاء مُعَلَّلاً باستلال الأرواح أي قبضها وحسناً فعل الشاعر حين استخدم الفعل (يستل) لا غيره ، ممن يؤدي غرضه من الافعال الاخرى ، فهو اكثر تناسباً وانسجاماً من غيره مع هذه الحال وفي هذا المقام ، فيستل بمعنى ينتزع وهو اكثر ملاءمة هنا من غيره فضلاً عن أنّ ما تبقى من الارواح تسكن اجساداً منخوبة أي خاوية وغايةً في الضعف على مستوى الدلالة ، وهي قليلة لانها فضلةٌ من حشدٍ قُبضَ قبلها ، ومن هنا يكون الاستلال أنسب من غيره على المستوى الاجرائي ، وبهذه اللغة يرسم الشاعر صورة اخرى تأتي متممة للصورة الكلية التي تمثل واقع الأمة العربية المسكون بالخوف والضعف والاشباح حتى لتسيطر حالةٌ من اليأس من قدوم فارس منقذ .

ويستمر الحوار بين الرجال حتى ليدور في خلد الرجل الاول ان هذا الشبح القادم الذي جاء ليستل الارواح الباقية هو الملك (عزرائيل) فيقول مندهشاً :

الرجل (١) : تعني عزرائيل ؟

الرجل (٤) محتجاً : لا يقبض عزرائيل أرواح الموتى

الرجل (٥) : لكنّا مازلنا أحياءً فَلِمَ الحكمُ علينا بالموت ؟

في كلام الرجل الاول استخدم الشاعر اللغة على المستوى الحقيقي فمثلت ما هو واقعي على مستوى الاداء ، وبما ان ما موجود على ارض الواقع لا يمثل الحقيقة في هذا المقام حسب رؤية الشاعر ، لذلك تأتي لغة الحوار عند الرجل الرابع تحمل طابع الاحتجاج المؤكَّد باسلوب النفي المتمثل بالفعل المضارع (يقبض) المسبوق بـ(لا النافية) لتوكيد نفي قبض (عزرائيل) لهذه الارواح بحكم كونها (ميتة) وعزرائيل انما يقبض ارواح الاحياء ، وهنا يأتي كلام الرجل الخامس الذي اراد له الشاعر ان يكون نافياً لحالة موت هؤلاء الناس ليس من وجهة نظره ، وانما من وجهة نظر الشخصية المسرحية المتمثلة بالرجل الخامس، الذي كان لسان حال ناسه ، فهم احياء على وفق المنطق الحياتي أي على مستوى الحقيقة

ولكنهم اموات من وجهة نظر الشاعر الذي يمثله هنا الصوت المجهول ، وهو صوت الشاعر (المتنبي) الذي جاء حوار الرجل الخامس مدعاة لظهوره

صوت مجهول : من يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميت إيلام

هنا يؤكد الشاعر وجود الفارس وقدومهُ ممثلاً بشخص الشاعر المتنبي من خلال الصوت المجهول الناطق بشعره ، اذ اثر الشاعر عدم التصريح او الكشف عن شخصية المتنبي ، وقد جاء اختيار الشاعر لهذا البيت الشعري من شعر المتنبي موفقاً في هذا المقام ، ليؤكد حالة الهوان وحالة الخنوع في الامة العربية ممثلة بالموت عند المتنبي وليكون رداً على ما جاء على لسان الرجل الخامس فبيت المتنبي هذا في الجانب اللساني وعلى المستوى اللفظي جاء مناسباً في بيان حال الامة ، فالهوان والسهولة والجراح والموت والآلام هو ما يمثل حقيقة الواقع العربي الذي جاء على المستوى النحوي جملة شرطية ومعلوم ان جواب الشرط في الجملة الشرطية يأتي رداً على وقوع فعل الشرط على مستوى الاداء وهكذا سهل الهوان على الامة ، لانها سعت اليه ولم ترفضه ، فاصبح حالها حال الميت الذي لا يشعر بآلام جراحه .

وفي موضع اخر يرتفع صوت المتنبي الذي لايزال شخصه مجهولاً

ودهـــرٍ ناســـه نـــاس صـــغارُ وإن كانت لهم جثث ضخام [١٠٥]

وعندما يُسأل المتنبي غير المعروف لدى الرجال والموصوف بالصوت المجهول من يكون ؟ يأتي جوابه :

أنـا الـذي نظـر الأعمـى إلـى أدبـي وأسـمعت كلمـاتي مـن بـه صـممُ
أنـام مـلء جفـوني عـن شـواردها ويسـهر الخلـق جراهـا ويختصـمُ
ما أبعد العيبَ والنقصان عن شرفي أنـا الثريـا وذان الشـيب والهـرمُ

لقد اعتمد الشاعر التضمين هنا معتمداً شعر المتنبي نفسه [١٠٦] ، للكشف عن شخصية المتنبي من خلال شعره فضلاً عن ارتقاء بمستوى لغة الحوار من خلال شعره ايضاً ، وليس في التضمين ما يعيبه اذا ما أُحسن المؤلف استخدامه ، ويجب في التضمين اختيار ما هو مناسب من الشعر الجيد في اللحظات الخطيرة بغية الارتقاء بالانفعال . اذ ان بعض المواقف الدرامية الدقيقة تهيء للشاعر الاستعارة من شعر غيره عندما تتسع الانفعالات بقصد الملائمة مع تلك الانفعالات والارتقاء بالتغيير عنها فنياً [١٠٧] .

---

(١٠٥) حسن فتح الباب : نفسه ، ص١٢ .
(١٠٦) نفسه : نفسه ، ص١٨ .
(١٠٧) ينظر مارجوري بولتن : تشريح المسرحية ، ص٢٢٣ .

وعندما يُسأل المتنبي عن سبب مجيئه يقول :

المتنبي : جئتُ كي أنصركم في العالمين

بعد أن ضعتم وضيعتم تراث الأربعين

ثم أصبحتم هشيماً للرياح [١٠٨]

وبعد أن يُعرِّف المتنبي بنفسه ويتعرف عليه الاخرون يُسأل بجمل استفهامية عن سبب مجيئه ، فيأتي جواب المتنبي بلغة العصر الحديث وليس بلغته هو التي يمثلها شعره وجاء ردّه بلغة تتجلى فيها شيمته وحرصه على عروبته وابناء جلدته فقد جاء لينصرهم ويهديهم .

المتنبي : أنتم ظلامون لانفسكم

خنتم عهد الأمة

لا شورى طبقتم لا عدل أقمتم

ولقد جئتُ لأهديكم [١٠٩]

وهنا يُتّهم المتنبي بادعاء النبوة والالوهية كما أُتّهم في الزمن الماضي ، فالقوم أدمنوا هذا الواقع ولا يريدون تغيره

أسمعتم ؟ ها هو ذا يُفصح عما يخفي

لا يكفي أن يدعي نبوَّةً

حتى يأتينا مدعياً بالوهية

فالله هو الهادي وحده [١١٠]

ثم يُطرد المتنبي خارج حدود الدول العربية كلها ، ويعثر عليه مقتولاً في اخر نقطة من هذه الحدود ، وهنا وبعد فوات الاوان تتغير لغة الناس المنافقين بعد شعورهم بالندم

الرجل (١) : هل سمعت الخبر

الرجل (٢) : مصرع الزائر المريب

---

(١٠٨) حسن فتح الباب : نفسه ، ص٢١ .
(١٠٩) نفسه : نفسه ، ص٨٦ .
(١١٠) نفسه : نفسه ، ص٨٦ .

الرجل (٣) : قل هو الطائر الغريب

الرجل (٥) : بل هو العدل إذ يغيب

الرجل (٤) : ذاك سرٌّ لن يبين

قبل آلاف السنين

سوف يروي عنه قوم

إنه غير أثيم

ويقول الآخرون

إنه الهادي الأمين [١١١]

نلاحظ هنا ان اللغة قد تغيرت اذ جاءت سلسةً بصيغة جمل اسمية تحمل في تشكيلاتها مستويات التشبيه والوصف كما في (هو الطائر الغريب) (هو العدل) (إنه غير أثيم) (إنه الهادي الأمين) ، فهذه التشكيلات اللغوية فضلاً عن كونها تعبر عن التغيير في المواقف ، والتعبير عن الندم فهي في الوقت نفسه تظهر صورة المتنبي الحقيقية في ذاته وفي مواقفه ، ومما جعل اللغة هنا سلسلة مناسبةً فكانت اجدى في تأدية المراد استخدام الشاعر الفاظاً متجانسة على المستوى الصوتي كم في الالفاظ التي جاءت بهيئة الجناس التام مثل (الزائر ، الطائر) و(المريب ، الغريب) وعلى المستوى العروضي مجي حرف الروي الباء في الاشطر الثلاثة في الالفاظ (مريب ، غريب ، يغيب) فضلاً عن مجيئها على نسق صوتي واحد كما ان بعض الحروف قد تكررت مرات عديدة . وهكذا اسهم الايقاع بنوعية الداخلي والخارجي بالارتقاء في هذه اللغة الحوارية "إن ايقاع المسرحية يكمن في علاقة فقرة من فقرات الحوار بكل فقرة اخرى وفي ثنايا كل فقرة تكمن العلاقة الايقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة اما ما هو اسمى من الحوار وأجملُ منه شأناً وان كان الحوار هو اساسه والسبيل اليه فالعلاقة الايقاعية المتزنة" [١١٢] ، لقد اراد الشاعر للغته ان تكون متناسبة مع تطور الحدث فصورة المتنبي تغيرت لدى خصومه بعد موته ، وهذا ما جعل لغتهم تتغير لتسهم في تشكيل صورة المتنبي الجديدة (هو العدل اذ يغيب) ، ولتعبر عن حالة الندم على خصومتهم للمتنبي (إنه غير أثيم) و(إنه الهادي الأمين) فهو صوت الامة المُذكِّر والمُحذِّر .

---

(١١١) نفسه : نفسه ، ص١٥٤ .

(١١٢) روجر.م بسفيلد (الابن) : فن الكاتب المسرحي ، للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة ، مصر ، د.ت ، ص٢٢٥ .

المبحث الثالث

الحوار

١. الحوار : وظائفه – سماته – أنواعه

يعد الحوار المسرحي وسيلة التخاطب الاولى بين الممثلين وهم يؤدون على خشبة المسرح ادوارهم ، التي رسمها لهم الكاتب في نصه المسرحي . وهو من بين عناصر البناء المسرحي "مظهر المسرحية ومجتلى تميزها كأدب ، أو لنقل ايضاً كنوع أدبي وسواء وُجّه الحوار الى المتفرج ، والمسرحية تعرض أو وُجّه الى القارئ بين دفتي كتاب ، فهو الذي يطور موضوع المسرحية ، ويكشف عن أسرار شخصياتها ويجذب الانتباه الى فنيتها" [١١٣] . ويعد تقديم الشخصيات من خلال مواقفها المسرحية من بين وظائف الحوار المهمة ولذلك فان البناء المسرحي يعتمد بشكل كبير على الحوار خلافاً لاجناس ادبية يمكنها ان تستغني عنه مثل القصيدة الشعرية والقصة والرواية ، وهناك من يحدد للحوار ثلاث وظائف "أولها السير بعقدة المسرحية وتسلسلها وتدرجها ، وثانيتها الكشف عن الشخصيات ، وثالثتها مساعدة المسرحية كتمثيلية أي مساعدتها اثناء الاخراج من الناحية الفنية"[١١٤] .

ويرى (لاجوس أيجري) ان على الحوار "ان يكشف عن ابعاد الشخصية وعن اساس العمل المسرحي او فكرته كما يمكن له ان يكشف عن الاحداث المقبلة في المسرحية" [١١٥] . ويسهم الحوار بوصفه وسيلة مسرحية يستخدمها الكاتب المسرحي في تصوير الصراع في المسرحية من خلال تقديم الاحداث الدرامية ، ولذلك فان من مهمات الحوار وجوب "أن يظل يدفع بتطورات الفعل الدرامي في حركة مستمرة" [١١٦] . ان جودة الحوار المسرحي له الاثر الكبير في الارتقاء بخلق الجو المسرحي والمزاج عند المتلقي ، مثلما يترك تأثيره الواضح على النص المسرحي من خلال تأثيره في احداث المسرحية . ومن اهم الاسس التي يجب ان يتبعها الكاتب المسرحي في صياغته للحدث الدرامي "الموازنة بين الحوار والحركة المسرحية بمعنى ان يكون الحوار ذاته عملاً درامياً يستهدف نقل المشاهد من حالة فكرية الى حالة فكرية اخرى ، او من حالة شعورية الى حالة شعورية اخرى ، والافضل حينما يكتب الكاتب المسرحي حواراً ان يسمعه بنفسه بعد كتابته حتى يتجنب الكلمات

---

(١١٣) عدنان بن ذريل : فن كتابة المسرحية ، ص٧٢ .
(١١٤) روجر الابن : فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة دريني خشبة ، ص٢٣٠ .
(١١٥) لاجوس أيجري : فن كتابة المسرحية ، ص١١ .
(١١٦) كمال محمد اسماعيل : نفسه ، ص٩٣ .

والعبارات التي لا يستطيع الممثل ان ينطقها بطريقة طبيعية"[١١٧] ، ان بإمكان الكاتب المسرحي اذا ما توافر على قدرة فنية متميزة في التعامل مع اللغة المسرحية ، ان يتكئ على الحوار المسرحي في نقل ادق المعاني، واعمق التوترات الداخلية والتعبير بصدق عن المشاعر المتباينة ، وبهذا تنجح الشخصيات المسرحية في التعبير عن مواقفها لانها سوف تكون اكثر اقناعاً لدى المتلقي . ولذلك فان الحوار في المسرحية يجب "ان يكون سريعاً حياً ذا الفاظ موجبة يدركها السامع في سهولة ويسر ، والمسرحية الشعرية اشد حاجة الى مثل هذا الحوار ليغطي على المفارقة التي لابد ان تقوم بين الحديث الشعري وحديث الشخصيات في حياتها العادية" [١١٨] . والحوار في اهميته لا يقل عن الحركة المسرحية ولذلك يجب ان يكون متوافقاً مع الحدث المسرحي من خلال ايقاعه وديناميكيته ، وهذا ما يجعل الكاتب المسرحي يقيم حواره على وفق خطة مرسومة يظهر فيها حركة الحوار في سرعته وتهدئته وبطئه في كل مراحل النص المسرحي ، لذلك فان مما يوآخذ عليه كتاب المسرحية من "شعرائنا المسرحين ضعف القدرة على تنويع الحوار وتوزيعه اذ غالباً ما يكون على وتيرة واحدة"[١١٩]. ان الحوار في حركته يصبح فعلاً محكياً يجب ان يتجنب كل ما هو وصفي او سردي ، وهكذا تصبح اللغة الحوارية بكلماتها "التي يتألف منها الفعل المحكي كلمات حية تتحرك ، تعابير مباشرة لا تنفصم من الفعل ، جمل لا يمكن تغييرها وتبديلها باخرى لانها تخص شخصاً معيناً في وضعية معينة ، وبالاختصار كلمات، تعابير ، جمل يستحيل ابتكارها لانها تولد حين يندمج المؤلف بمخلوقاته الى حد ان يراها كما ترى انفسها" [١٢٠] ، وان مما يهدف اليه الكاتب المسرحي من الحوار في المسرحية هو خلق الايهام بالواقع عند المتلقي بجعله يشعر ان ما يجري امامه ، انما هو حقيقة وليس تمثيلاً ، وان الشخصيات المسرحية تتكلم بلسان حالها ، وليس بلسان حال الكاتب المسرحي ولذلك فان "الحوار الجيد يسهم اسهاماً كبيراً في بناء مسرحية جيدة" [١٢١] . وبما ان الجملة الحوارية في النص المسرحي كتبت لاجل القول وليس لاجل القراءة ، لذلك ارتبطت الجملة الحوارية بمواصفات القول اكثر من ارتباطها بمواصفات القراءة ، ولهذا "عني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية ايقاعاً من نوع ما وطولاً وقصراً تتلاءم بهما في موقعها" [١٢٢] ، ومن الاعتبارات الاخرى التي يجب على الكاتب المسرحي ان يأخذها بعين الاعتبار في الحوار المسرحي سواء أكانت المسرحية شعرية أم نثرية ، ان يجعل طبيعة الحوار مرتبطة بالموقف و"ان يضع الكات المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبّرز المقولة وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم اثر الفكرة المصوغة في

---

(١١٧) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، ص٤٢ .
(١١٨) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الادبي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٢٥١ .
(١١٩) علي الزبيدي : المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ١٩٦٧ ، ص٢٢٧ .
(١٢٠) أريك بينتلي : نظرية المسرح ، ص١٥٠ .
(١٢١) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، ص٤٣ .
(١٢٢) محمد غني هلال : نفسه ، ص٦١٢ .

الشخصيات المسرحية المتوجه بها اليها" [١٢٣] . كما عليه ان يبتعد بلغته الحوارية عن الخطابية وان لا ينسى لحظة ان الحوار انما يدور بين الشخصيات انفسها ، وليس بين الشخصيات والجمهور . ومن النقاد المسرحين من يحدد شروطاً يرى ان يتوافر عليها الحوار المسرحي ، ثم يشير الى الأبرز منها بقوله "ان يكون سير الحوار متقدماً نحو العقدة وان يعين على معرفة شخصية صاحبه ، وان يضيف جديداً عن المتحدث ، او المتحدث معه ، او المتحدث عنه وان يكون غير مسهب ، وان يكون واضحاً خالياً من التكرار ، وان يقوم على اساس التعارض بين طرفيه ، وقد يكون هذا التعارض في الافكار او الاراء او العواطف ، بين المصالح او السلوك ، بين نقيضين فيأتي في هيئة هجوم وتراجع" [١٢٤] .

اما الحوار المسرحي من حيث النوع فهو على نوعين : الحوار الخارجي او ما يسمى (الديالوج) والحوار الداخلي (المنلوج) . ان الحوار (الديالوج) هو الحديث الذي يدور بين شخصين او اكثر ، من الشخصيات المسرحية ، ومن الطرق التي يحصل الحوار على وفقها فضلاً عن صورة الحديث العادي ، طريقة السؤال والجواب بين الشخصيات المسرحية . وما يميز هذه الطريقة سماحها باظهار قدر من المعلومات تخرج بشكل غير متعمد ، فتبدو كأنها طبيعية وغير مفروضة على الشخصيات ، وهي تعد طريقة مناسبة للحد من حرية الكاتب المسرحي ، اذ تجعله لا يخرج كل ما لديه مرة واحدة ، فضلاً عن انها تنظم المعلومات بحيث تظهر بشكل طبيعي يكون مركزاً ومختصراً [١٢٥] . والطريقة الاخرى طريقة الاسترجاع او ما يسمى (الفلاش باك) او الارتداد ، والمقصود به قطع تسلسل الاحداث زمنياً والرجوع من الحاضر الى الماضي للوقوف على احداث وقعت في وقت مضى لغرض فني يسهم في كشف حالة آنية . وقد يحصل هذا الارتداد بوساطة الشخصية المسرحية من حدث الى حدث اخر ، او من حالة نفسية حاضرة الى حالة نفسية سابقة ، فالاسترجاع او الارتداد يعني اذن الرجوع المسرحي الى الوراء او الى الماضي ، ومن طرق الحوار المسرحي الاخرى الارشادات المسرحية التي تجعل النص المسرحي قادراً على تكثيف رؤاه بالكلمة والحركة في الوقت نفسه . وهذا ما يتجلى في مسرحيات (صلاح عبد الصبور) الذي يستخدم طريقة اخرى يوظفها من اجل حواره المسرحي وهي الفكاهة والنكات "التي بها يصل الحوار الى الاذهان ويضيف ابعاداً جديدة من الحركة . والنكات لا تقال عبثاً وانما تنسجم ايضاً مع بناء المسرحية ، والا عدت خارجة على مضمونها بل ان النكتة والفكاهة تؤديان الى كشف المواقف وتقودان الى المفاجآت مما يشيع التشويق في

---

(١٢٣) نفسه : نفسه ، ص٦١٣ .
(١٢٤) عبد الرحمن شلش : نفسه ، ص٤٣ .
(١٢٥) ينظر أربك بينتلي : الحياة في الدراما ، ص٨٨ .

الدراما ومن الفكاهة الحوارية استخدام الصدى ورد نهاية مقاطع الجمل السابقة على الجملة الاصلية" [١٢٦] .

اما النوع الثاني من الحوار فهو الحوار الداخلي ، او ما يسمى بالمنلوج او المناجاة ان موضوع المنلوج الاهتمام بالوعي الداخلي للشخصيات المسرحية فالمناجاة "تبصير للشخصية بحقيقة ذاتها وتبصير لنا بالشخصية" [١٢٧] . فمهمة المنلوج الداخلي اذن هي الكشف عن البناء النفسي للشخصيات المسرحية من خلال الكشف عن المراحل السابقة على الكلام ، فالمنلوج اذن هو "ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها ، دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي ، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" [١٢٨] . ولذلك فان هناك من يشبه الحوار الشعري بـ"الاسلاك الشائكة التي تحوط بالمعنى وتمنع الالتصاق به ولكنها تسمح للرؤية وتدقيق النظر" [١٢٩] .

٢. **الحوار الرامز** ... **نبالة الغاية ووضاعة الوسيلة** ... **بعد أن يموت الملك**

في مسرحية (بعد ان يموت الملك) للشاعر (صلاح عبد الصبور) يتخذ الشاعر في حواره لغة رمزية ، وهذا ما يشكل ظاهرة لافتة للانتباه في المسرحيات الشعرية المعاصرة ، ذلك ان الرمز يُحمِّل النص دلالات متعددة ، ويثريه بلغته غير المباشرة ، ويجعله خاضعاً للتأويل مما يجعل ذهن المتلقي متفاعلاً مع النص منشغلاً بتأويل دلالاته ومستمتعاً بفك رموزه ، فالرمز "يتيح لنا ان نتأمل شيئاً اخر وراء النص والرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وايحاء ، انه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة او هو القصيدة التي تتكون في وعيك ، بعد قراءة القصيدة ، انه البرق الذي يتيح للوعي ان يستكشف عالماً لا حدود له لذلك هو اضافة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر" [١٣٠] . وفي الحوار الذي يدور بين الملكة والملك بعد ان تصاب الملكة باليأس من ان تنجب طفلاً من الملك ، تطلب منه ان يوافق على ان تنجب طفلاً من رجل اخر :

الملكة : دعني أتخذ عشيقاً

---

(١٢٦) محمد محمود رحومة : نفسه ، ص٤٩ .
(١٢٧) فخري قسطندي : المناجاة في المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، عدد فبراير ١٩٦٥ ، ص١٨٣ .
(١٢٨) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤ ، ص٤٦ .
(١٢٩) ابراهيم حمادة : آفاق المسرح العربي ، ص٣٤ .
(١٣٠) أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص١٦٠ .

الملك : ماذا ؟

الملكة : إختَرْ لي مَن ترضاه

إختَرْ لي من يعطيني طفلاً

لن أنظر في صفحة وجهه

لن أتأمل في عينيه أو أتحسس جبهته أو شَعره

سأكون كسولاً جافية كالأرض الوعرة

الملك : لا ... لا ... هذا ظلمٌ وجنونْ

الملكة : إختَرْ لي من يعطيني طفلاً

أو دعني أتشردُ في أنحاء الكونْ [١٣١]

في هذا الحوار تتكشف شخصية الملكة عن إمرأة تسعى لتحقيق أمومتها بانجاب طفل من شخص غير زوجها الملك ، بعد ان أثبت الملك عجزه في أن يحقق لها ذلك ، وهي تطلب من الملك ان يوافق على طلبها ، وعندما نتأمل لغة الحوار لدى الملكة نجد ان ما ارادته من الملك جاء بصيغة الامر بدلالة فعل الامر (دعني) وعندما يأتي رد الملك حاملاً للاستغراب من هذا الطلب اذ جاء بكلمة واحدة (ماذا) ؟ تكرر الملكة طلبها من الملك وتتبعه بطلب ثالث ، واذا ما نظرنا الى مستويات الحوار في طلب الملكة نجده جاء متفقاً على المستويين : مستوى التشكيل اللغوي ومستوى الدلالة ، فعلى مستوى التشكيل اللغوي نجد ان الطلب جاء بتشكيلاته الثلاثة بصيغة الامر اذ تبتدئ الجمل الشعرية بأفعال الأمر على التوالي (دعني ، إختَرْ ، إختَرْ) ، اما على مستوى الدلالة فان التشكيلات الثلاثة كلها تشير الى طلب العشيق ، وهنا يكشف لنا الحوار عن شخصية لامرأة قوية جريئة على المستوى الخارجي للشخصية . اما على المستوى الداخلي فهي امرأة مستعدة لعمل كل شيء من اجل ان تحقق رغبتها . وهذا ما يجعلها تعيش صراعاً داخلياً يضيئه كلامها اللاحق ، الذي جاء متمماً لحوارها مع الملك . اذ انها تؤكد للملك بانها مستعدة للتنازل عن مشاعرها ورغباتها كامرأة تجاه ذلك العشيق ذلك الهدف من هذه العلاقة هو الطفل وليس شيئاً اخر . ويأتي رد الملك بالرفض المكرر لا ...لا فيأتي رد الملكة مُؤكِّداً طلبها وبصيغة الامر ايضاً ، وقد خيرت الملك بين ان يلبي طلبها او يتركها لسبيلها (أو دعني أتشرد في انحاء الكون) ويأتي رد الملك ثانية :

الملك : هذا ظلم ... ظلم

---

(١٣١) صلاح عبد الصبور : بعد ان يموت الملك ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣ ، ص٥٩ .

إنكِ كنزي وامرأتي ... ظلي ومقيلي ... مأوايَ وبيتي

تميمة حظي الطيب ، برج السعد الذهبيّ

حين رأيتك الليلةَ من سنوات عشرْ

خارجة من جوف النهر كنهر فضيّ

عاريةً إلاّ من ظل غصون الصفصاف المحنيّ

وسألتك : ما مهرك يا سيدةَ الأقمارِ الألفْ

وأجابت شفتاك بصوتٍ مرهفْ

مهري أن تهواني ... أن تعطيني مملكةً لا يدركها الوصف

في تلك الليلة بالسيف استحوذت على مهرك

مملكة تمتد على جنبي نهرك

وأخذتك مكرمَة في قصري

وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف

أعطيتك مملكة مهرا ... (١٣٢)

في حواره هذا الذي جاء على لسان الملك يعتمد (صلاح عبد الصبور) اسلوب الاسترجاع او ما يسمى (الفلاش باك) اذ يرجع بشخوص المسرحية الى الماضي او الى الوراء ، وهو اسلوب كثيراً ما يستخدمه الشاعر (صلاح عبد الصبور) في حواراته المسرحية فهو يُعد "وسيلة حية للتغلب على عنصر الخبر المباشر الذي لا تقبله الدراما . والاخبار المسترجعة تُدخل في النسيج الدرامي طرافتها وتقلبها بين الازمنة والامكنة" (١٣٣) .

وفي بداية هذا الحوار يظهر الشاعر ضعف شخصية الملك امام زوجته عندما يدعي المظلومية امامها بقوله (هذا ظلم ... ظلم) وهذا ما جعله يتجه بحواره وجهة اخرى هي وجهة استرضاء واستعطاف الملكة بألفاظ جاءت باسلوب شاعري معبر عن عاطفة عالية تعتمد لغة الوصف والتشبيه ، يعود فيها الملك بطريقة الاسترجاع الى الاستذكار الوصفي الى ما قبل عشر سنين ، فيذكرها باسلوب تشبيهي بانها كانت في ذلك الوقت كنهر من الفضة

---

(١٣٢) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٦٠ .

(١٣٣) محمد محمود رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، ص٤٧ .

، وهي خارجة من جوف النهر وهو توظيف اسطوري يذكرنا (بحوريات الماء) اراد منه الملك ان يزيد من جمال الملكة التي كانت تسترها غصون اشجار الصفصاف ، التي اراد لها الشاعر ان تكون منحنيةً لتستظل بها الملكة املاً باسترضائها . وهنا يسألها واصفاً اياها بسيدة الاقمار الالف توكيداً لجمالها عن مهرها : فيأتي جوابها : الحبُّ، ومملكة تفوق الوصف . واذ كشف حوار الملك عن شخصية الملكة في ماضيها وافصح عن رغباتها ، يأتي حواره بعد ذلك ليكشف عن شخصه بشخصه، اذ يقول : (في تلك الليلة بالسيف استحوذتُ على مهرك) فالمهر الذي طلبته الملكة في وقته كان الحب والمملكة ، طلب كان سهلاً في تحقيقه هو الحب ، وطلب كان صعب التحقيق على المستوى الواقعي هو المملكة ، وهنا يأتي دور السيف في تحقيق ذلك ، فبه استحوذ الملك على المملكة ثم قدمها مهراً لها ، وهنا يأتي بالكشف عن شخصيته ، فالحصول على المملكة بحد السيف ، يعبر على مستوى الدلالة عن شخصية متجبرة متسلطة قاتلة لا تترك عائقاً امام تحقيق رغباتها حتى لو استدعى ذلك استخدام السيف ، والملك "في هذه المسرحية عدو الحرية وهو قادر في هذا المجال ، يأمر فيطاع ولذلك فهو رمز للطاغية ، ولكنه لا يستطيع بالرغم من سلطته وسلطانه ان يهب الملكة طفلاً فتضع في سريرها طفلاً وهمياً ، لقد وهبها الملك كل شيء ولكنه لم يقدر ان يزرع في احشائها طفلاً ، وتتحرك في داخلها عواطف الامومة فتكاد تجن ، وتلح عليه في طلبها" [١٣٤] ، ومما يؤخذ على هذا النص الحواري جنوحه الى الغنائية مما ادى الى سيادة الذاتية هنا التي يمكن ردّها الى البوح الذاتي ، او المواقف الذاتية للملك التي اباح بها للملكة في حواره معها ، والغنائية في المسرحية الشعرية مسألة لم يستطع ان يتخلص منها معظم الشعراء المسرحين العرب "وذلك انهم شعراء غنائيون بالدرجة الاولى ، وما ان يجد الواحد منهم في مسرحيته فرصة للبوح الذاتي او العاطفي او لتقديم آرائه الشخصية حتى يدلف بين ابطاله . وليس التخلص من تلك النشأة الغنائية سهلاً ، فهو يحتاج الى مران وخبرة ومعايشة طويلة للاجواء الدرامية ، ومع ان الكثير من القصائد الغنائية في العديد من المسرحيات جميل ، وقد يبلغ حد الكمال الشعري ، الا انه ليس شعراً دراميا بالتأكيد" [١٣٥] ، وبعد ان ينهي الملك حواره الاسترجاعي الذي يختمه بقوله للملكة (أعطيتك مملكة مهراً) تذكير لها بانه قد حقق لها كل ما طلبت من مهر يأتي رد الملكة :

الملكة : لكنك لم تقدرْ أن تعطيني طفلاً

تعطيني الماضي ، ولكن لا تعطيني المستقبل

الملك : حقاً ... لم أقدرْ

---

(١٣٤) خليل موسى : المسرحية في الادب العربي الحديث ، دراسة ١٩٩٧ ، عن الانترنيت .
(١٣٥) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٢٥١-٢٥٢ .

الملك القادرُ لا يقدر أن يهبَ إمرأة طفلاً [١٣٦]

فحوار الملكة هنا يؤكد ثبات شخصيتها على مطلبها المؤكَّد بالكشف عن عجز شخصية الملك في اعطائها الطفل ، الذي تصفه بالمستقبل او تجعله معادلاً له ، وهنا وامام اصرار الملكة يعترف الملك بالضعف والعجز ، اذ هو يقدر على أن يهبها كلَّ شيء ، إلا هذا مما يجعل الملكة تصر على طلبها :

الملكة : إختَرْ لي من يملأ بطني الآن

الملك : يملأها الآن ، ويملأ بطن الأرض غدا

الملكة : ماذا تعني ؟

الملك : أقتله حين يُتمُّ مهمته الملعونة

الملكة : لا ... لن تقتلَ رجلاً أعطاني زهرة

أطلقه يضربُ في الأرض [١٣٧]

فيضطر الملك اخيراً الى ان يستجيب لطلبها ، على ان يقتله بعد ان يطأ زوجته ، اذ يأتي جوابه بلغة متجانسة على مستوى التشكيل ، ولكنها مختلفة على مستوى الزمان والمكان . ذلك ان العشيق الذي ارادت منه الملكة ان يملأ بطنها بالطفل الآن ، اراد له الملك ان يملأ به بطن الارض غدا ، أي ان يقتله وهنا تعترض الملكة اذ تعتبره والد طفلها . ويتغير الحوار ليعبر عن عاطفة المرأة تجاه والد ابنها حتى ولو لم يكن زوجاً لها ، ربما بفعل رابطة الدم التي تربط الثلاثة فتطلب من الملك ان يخلي سبيله . ويؤدي هذا الموقف الى موت الملك . فتقف الملكة تنظر اليه وكأنها تريد ان تتأكد من موته ثم تقول :

سأنال الطفل ...

سأنال الطفل ...

سأنال الطفل ... [١٣٨]

لقد كان هذا الكلام الاخير للملكة بعد ان رأت زوجها الملك ميتاً ، وفيه تعبر عن موقفها تجاه زوجها ، اذ يبدو ان هذا الحادث الذي يعد حدثاً جللاً لم يؤثر عاطفياً على نفس الزوجة ، ذلك انه اسهم في تحقيق رغبتها في حصولها على الطفل . فما جاء بجملها الثلاث

---

(١٣٦) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٦٠-٦١ .
(١٣٧) نفسه : نفسه ، ص٦١ .
(١٣٨) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٦٦ .

الاخيرة يؤكد عدم اكتراثها بموت الملك ، لانه حقق لها ما كانت تسعى اليه ، ولقد جاء حوار الملكة هنا قصيراً ومتقناً على المستوى الدلالي للغة وقد جعله كاتب المسرحية يعبر بشكل دقيق عن شخصية الملكة ، فيضيئها من الداخل ، ذلك ان الكلام جاء مكرراً على مستوى الجملة ثلاث مرات (سأنال الطفل) وهو على المستوى الدلالي يعبر عن التوكيد والاصرار ، وقد جاءت الجملة فعلية وفي هذا دلالة التغيير الذي حدث والذي سوف يحدث بدلالة الفعل المضارع (أنال) الدال على الحال والاستقبال المسبوق بحرف السين الدالة على الاستقبال ايضاً . وهكذا يكشف الحوار عن اصرار الشخصية (الملكة) على الثبات في تحقيق رغبتها بحصولها على الطفل ، وهو ليس طفلاً على المستوى الحقيقي وانما هو طفل على المستوى الرمزي رمز به الشاعر الى المستقبل وقد كان موفقاً في اختياره لهذا الرمز لنجاحه على مستوى الدلالة الرمزية ، كما ان الملكة لم تكن امرأة على المستوى الحقيقي بل كانت على المستوى الرمزي ايضاً وهذا ما اكده اصرارها وتمسكها بالحصول على الطفل ، حتى لو جاء عن طريق رجل غير زوجها . وهنا تتأكد رمزية المرأة (الملكة) ويُنفى وجودها على المستوى الحقيقي ، اذ ليس من الواقع والحقيقة في شيء ان تطلب الزوجة من زوجها طلباً كهذا . وهكذا اصبحت الملكة (المرأة) رمزاً للبلاد (مصر) وهذا ما يتأكد ايضاً اثناء حوار الملك مع الملكة عندما يقول لها مهرك (مملكة تمتد على جنبي نهرك) وهنا يصبح من حق البلاد (الملكة) ان تطلب ممن يحكمها ان يحقق لها مستقبلاً مشرقاً (الطفل) لقد نجح الشاعر هنا في ان يخلق حواراً فنياً ناجحاً لم يقتصر فيه على الكشف عن الشخصيات واضاءَتها حسب ، وانما كشف عن الصراع داخلياً وخارجياً وطور الحدث من خلاله حتى اوصله الى ذروته ، كما اسهم في جلاء فكرة المسرحية بمستواها الرمزي وهكذا ادى الحوار الى خلق علاقة متماسكة بين عناصر البناء الدرامي .

المبحث الرابع

اللغة الحوارية

١. لغة الحوار بين ضعف الشخصية وقوتها ... مكاشفات عائشة

يعد الحوار المسرحي الاداة الاساسية التي يعتمدها الكاتب المسرحي من اجل ايضاح فكرة مسرحيته ، والكشف عن شخصيتها من حيث صفاتها وخصائصها ونوازعها ودوافعها ، وبالحوار يتأكد الصراع وبه يسير الى نهايته ، ويتم ذلك في ضوء العلاقة التي تربط الحوار باللغة وبالشخصيات المسرحية . فالحوار يكون مؤثراً وناجحاً في المسرحية متى ما تمكنت الشخصية من التفاعل مع الحوار ومن ثم ادائه بالشكل المرسوم ، اذ ان الحوار عادة يختلف باختلاف المواقف المسرحية فللمواقف الوجدانية حوارها ولمواقف الجد حوارها ، وكذلك في الهزل ايضاً وفي الفرح او الغضب او الضعف . فمن الحوادث التي بنيت لتظهر ضعف الشخصية من خلال موقفها الضعيف هذا الحوار من مسرحية (مكاشفات عائشة بنت طلحة) للشاعر خالد محي الدين البرادعي ، الذي يدور بين عائشة بنت طلحة والعسكري الذي ارسله اليها الحجاج ليبلغها بطلبه بحضورها امامه ، اذ طلبت عائشة من العسكري ان يبصق في عيني سيده ووجوه حاشيته ، مما حدا بالعسكري ان يركع امامها متوسلاً متضرعاً :

مولاتي يكفيك استهزاءً بي

لي زوج وثلاثة أولادٍ ينتظرون رجوعي

وهم الجائع والحافي والعريان

وإذا عدتُ إلى مولاي لأسمعه هذا الردّا

سيداعبُ شفتيّ بسيف لا يُروى

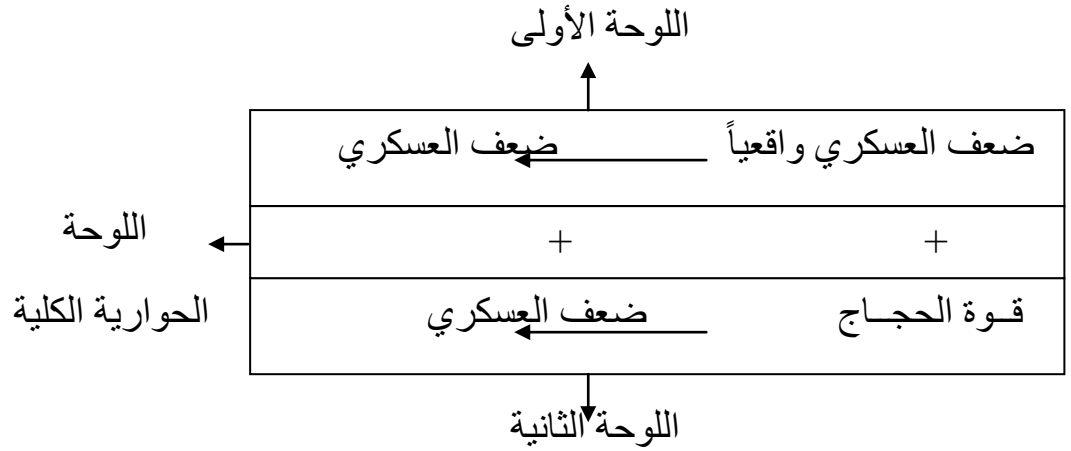
وأنا أعرف سيف الحجاج الظمآن

وأكون بحضرته عبداً مرتداً [١٣٩]

يمكن هنا ان نقسم الحوار على لوحتين : تمثل الابيات الاربعة من بدئها اللوحة الاولى ، فيما تمثل الابيات الثلاثة بعدها اللوحة الثانية وفي اللوحة الحوارية الاولى يتمثل ضعف العسكري ، من خلال ضعف واقعه الاجتماعي الذي يعيشه أو بسببه ، والذي يمكن

(١٣٩) خالد محي الدين البرادعي : مكاشفات عائشة بنت طلحة ، ووادي العذاري ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥ ، ص١٣-١٤ .

الاستدلال عليه بالالفاظ والجمل الآتية (استهزاء ، زوج وثلاثة أولاد ، ينتظرون رجوعي ، الجائع ، الحافي ، العريان) ، ونرى ان نؤكد جانباً فنياً هنا يحسب لصالح الشاعر وهو مجيء الحوار بالفاظ بسيطة مألوفة تمثل الحياة اليومية وهذا ما ينسجم ويتناسب وحالة الضعف الذي اراد توكيدها الشاعر في العسكري . اما إذا انتقلنا إلى اللوحة الحوارية الثانية فاننا نرى ان الشاعر اراد توكيد ضعف العسكري من خلال جانب اخر يتمثل في قوة الحجاج ، ولذلك استخدم في الحوار الفاظاً تمثل القوة في تركيبها . هذه القوة التي لم تمنحها المفردات الدالة على القوة وحدها وانما اضفى عليها التشكيل اللغوي قوة مضافة اخرى ، ففي الشطر الاول نجد (سيف لا يروى) وفي الشطر الثاني (سيف الحجاج الظمآن) وفي الشطر الثالث (أكون بحضرته عبدا) . ان التشكيلات اللغوية هنا تدل على مستويات للقوة من خلال مستويات الضعف . إذ ان القوة هنا كما اسلفنا لم تأت من استخدام الألفاظ الدالة على القوة فقط ، وانما جاءت ايضاً من استخدام هذه الالفاظ استخداماً بلاغياً موحياً بذلك ، جاء عن طريق الاستعارة والتشخيص كما في الشطر الاول (سيداعبُ شفتيّ بسيف لا يُروى) وكذلك في الشطر الثاني (سيف الحجاج الظمآن) وهكذا نجد ان الشاعر كان موفقاً في رسم لوحة حوارية كاملة مثلت ضعف العسكري ، اسهمت في تشكيلها لوحتان مختلفتان على مستوى التشكيل منسجمتان على مستوى الدلالة . ان هذا الحوار الذي جاء على لسان العسكري كشف عن شخصيته وأبان عن واقعها وصفاتها وكشف في الوقت نفسه عن شخصية الحجاج المستبدة القاهرة . ويمكن ان نرسم صورة هذا الحوار على وفق المخطط الآتي :



٢. لغة الحوار بين تطور الحدث وتنامي الصراع ... ثانية يجيء الحسين

وفي مسرحية (ثانية يجيء الحسين) للشاعر محمد علي الخفاجي يحدد الشاعر زمن مسرحيته من (٦٠هـ حتى ١٩٦٧م) وعن زمن المسرحية يقول "هذه المرحلة التاريخية بالذات مرحلة (٦٠ هجرية) كانت تشكل لديَّ معادلاً تاريخياً لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى عام ١٩٦٧ ، والذي تجللت احداثه بالخامس من حزيران ، وذلك لما بين المرحلتين من وصال موضوعي وحدثي في عديد من العوامل ... ان وجود الترابط بين الفترتين فترة ٦٢ هجرية وفترة ١٩٦٧ كان بمثابة الحافز لكتابة هذه المسرحية" [١٤٠] . والمسرحية تبدأ على مستوى الاحداث من بدء رحيل الامام الحسين قاصداً الكوفة ، حتى استشهاده ، وعن سبب اختياره للامام الحسين ليكون موضوعاً لمسرحيته يقول الخفاجي : "الحسين ضمن مرحلته التاريخية كان ذلك البطل الممثل لمحور الثورة التي شهدت كل المحاور الرئيسية وراء قهر الفرد ، والتي اسهمت باصرار في دحره ، فالمسؤولية معطلة لغياب صاحبها الحقيقي ، الفقراء يدفعون جزية رؤوسهم والارستقراطية تستشري كطبقة مستغلة . الخلافة تؤول إلى الملكية والفرد يناضل ضد الطبقة والسلطة ويندحر ، اصوات المعارضة تُشترى بالمال وتُسخَّر ضد مهمتها ، وازاء ذلك وقف الحسين بين اختيارين اما القبول بمواقع العجز امام ضخامة الاحداث ، والتصديق على احكام الواقع الخاطئة كشاهد يمتنع عن الشهادة، واما احتواء عذابات الانسان وهمومه وتطلعاته لغرض تحويلها إلى سيف مبصر يؤكد وجوده الآتي" [١٤١] ، وهكذا يختار الحسين طريق الحق ويحارب الباطل وينصر المظلوم ويدفع حياته ثمناً لذلك . تبدأ المسرحية بصوت لإعرابي ينادي :

يا فقراء الأمة

يا عشاق الكلمة

إن أبا عبد الله يرحل في غد

إن أبا عبد الله يرحل في غد

"يتردد الصوت وهو يبتعد"

يا فقراء الأمة

يا عشاق الكلمة

---

(١٤٠) محمد علي الخفاجي : ثانية يجيء الحسين ، مطبعة الآداب ، النجف الاشرف ، ١٩٧٢ ، ص٥-٧ .
(١٤١) نفسه : نفسه ، ص٤-٥ .

إن أبا عبد الله

وجه رسول الله الباقي فيكم

يرحل في غد

يرحل في غد [١٤٢]

نلاحظ ان الحوار في بداية المسرحية يبدأ بحرف النداء (يا) وهي بداية حسنة طالما ان المتحدث يريد ممن هو مُنادى الانتباه اليه ثم . يتبع ذلك بكلمة الفقراء المسندة إلى الأمة وهي اشارة إلى ان الفقر كان يحتل مساحة واسعة على المستوى الجغرافي لخارطة الأمة . ثم يأتي النداء مكرراً ولكنه في هذه المرة يوّجه إلى محبي الحق والحرية مُعبَّراً عنهم بـ(عشاق الكلمة) بعد ذلك يصرّح المنادي بما يريد قوله فيكشف عن سَفر الحسين المكنى بـ(أبي عبد الله) هنا للاجلال والمحدد بزمن (غد) وقد تمكن الشاعر في هذا الحوار القصير المكثف من ان يحدد لنا سبب السفر والمسافر وزمن السفر ولم يصرح بذكر مكان السفر أو جهته ، وقد يكون للتشويق إذ سيذكره لاحقاً ، ويتكرر الحوار بالاعادة مرتين لكل الاشطر الشعرية فضلاً عن تكرار سابق وما أُضيف على ما هو مكرر في المرة الثانية الشطر الشعري (وجه رسول الله الباقي فيكم) وهذا ما يحمل في معناه وصفاً لشخصية الحسين وتذكيراً بدرجة القرابة بين النبي محمد (ﷺ) وبين سبطه الحسين بن علي . اما ما جاء من تكرار للحوار على مستوى الاشطر الشعرية ، فهو قد جاء لغرض التوكيد وفي الشطرين الأخيرين توكيد رحيل الحسين المقترن بزمن الغد ، وهكذا يكشف الحوار عن واقع الناس السيئ متمثلاً بالفقر ومصادرة الحريات وينبئ بقرب حصول حدث مهم هو سفر الحسين إلى الكوفة الذي تتجلى اهميته في تكرار الجملة الشعرية (يرحل في غد) اربع مرات . كما ان الحوار أضاء جانباً من شخصية الحسين إذ جاء النداء بالكنية (أبا عبد الله) فضلاً عن تشبيهه بالرسول محمد (ﷺ) صفة ونسبا . وبعد ان يتأكد سفر الحسين يعترض أخوه (محمد بن الحنفية) على سفره

محمد : أين يسافر

أَوَلا يعرف أن الكوفة خوّانه

مازال بها يقعي ثار أبي وأَخي

الكوفة لا عهدَ لها

الكوفة لا عهدَ لها [١٤٣]

---

(١٤٢) محمد علي الخفاجي : ثانية يجيء الحسين ، ص١٠-١١ .

في هذا الحوار يبدأ محمد كلامه بالاستفهام الاستنكاري ، إذا انه لا يريد معرفة جهة السفر ، وانما اراد استنكار السفر الذي يؤكده بسبب خيانة اهل الكوفة، إذ يكشف عن جانب مهم من واقع حال اجتماعي بطريق الكناية (الكوفة خوانة) فيها قُتل أبوه وأخوه فهي لا عهد لها . وما نريد قوله هنا ان الشاعر قد اسقط احداثاً مقترنة بزمن متأخر يمثل ما بعد مقتل الحسين على حدث مقترن بزمن ماضٍ سابق ذلك ان الكوفة لم تعد خوانة إلاّ بعد مقتل الحسين ، وقد جاء هنا لغرض توكيد صفة الخيانة عند اهل الكوفة على مستوى الزمن الماضي والحاضر ، والشاعر كما سيتضح لنا قد سعى لتوظيف ما نُقل عن الحسين من كلام أو ما وصف به أو غير ذلك مما يرتبط باجواء الحادثة في النسيج الشعري لعمله المسرحي مما ساهم في الارتقاء بالمسرحية على المستوى الفني . ونرى ان مرد ذلك إلى ان الشاعر (محمد علي الخفاجي) من ابناء مدينة كربلاء ولد وعاش فيها ، وفيها شاهد احتفالات عاشوراء الدينية في كل عام فشاهد وسمع وقرأ ، ويبدو ان لوقع حادثة مقتل الحسين والتي كانت تُقرأ سنوياً في اليوم العاشر من محرم تأثيرها الواضح في الشاعر الخفاجي .

ويستمر اعتراض (محمد) على سفر الحسين وينتقل بحواره هذه المرة إلى الحسين نفسه فيقول له :

محمد : أحسبُ أن الكوفة خوانة

مَنْ غيرُ الكوفة ذاقَ دماء علي كالذئب

فالكوفة لا عهد لها

والكتبُ الكثرُ برحلك

رب حروف هاجت نَبْلاً وخديعة [١٤٤]

في هذا الحوار يزداد اعتراض (محمد) على سفر أخيه الحسين وهنا ينهض الحوار بوظيفتين تُفضي الأولى إلى الثانية على مستوى الاداء وهما : التذكير أو الكشف عن خيانة اهل الكوفة والحؤول دون السفر ، فمحمد إذ يؤكد اعتراضه على سفر الحسين إلى الكوفة لخيانة اهلها ، يؤكد هنا الخيانة وقد جاءت بشكل مضاف إلى ما سبق على مستوى التشكيك في نوايا اهل الكوفة الذين بعثوا برسائل يدعون فيها الحسين للقدوم إلى الكوفة . واذا كانت الخيانة قد جاءت في حوار محمد السابق على مستوى الاداء المتمثل بقتل اهل الكوفة لابيه واخيه فهي جاءت هذه المرة على مستوى اللغة ، إذ قد تخون الكلمات فتصبح خيانتها مساوية لخيانة الانسان أو اكثر وقد اراد الشاعر هنا ان يضخِّم من حجم الخيانة فيجعل اللغة

---

(١٤٣) نفسه : نفسه ، ص١٨ .
(١٤٤) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٢٧ .

تخون من خلال حروفها وليس من خلال الكلمات ، ثم اسندها إلى الفعل هاجت لتشي بالفوضى وعدم الانتظام وقرنها بالنَبْل لتكون اوقع على مستوى الاداء . وارى ان الشاعر انما اراد للحوار ان يكون بهذه اللغة ليؤكد وقوع الخيانة بما ذُكرت من أوصاف بغية ان يهدأ الصراع في داخل نفس الحسين فيؤدي ذلك إلى تراجعه عن السفر إلى الكوفة ، ولذلك جاء الشاعر بهذا الحوار الشعري المكثف والمختصر والمصور "فميزه الشعر الكبرى في مقدرته على التغلغل إلى الاعماق فالشعر يستطيع ان ينفذ إلى ما في الشخصية والتجربة من ثنايا ليست لدينا اسماء لها ... وباختصار الشعر يأتي حيث لا يوجد النثر" [١٤٥] .

ولكن يظهر ان محمداً لم يفلح في مسعاه فلقد جاء رد الحسين :

الحسين : وأنا أختارُ السير اليها

فالوعد الآتي منها

يفتح في الجرح الباب الآخر

وأنا متصل بالناس هناك

بدمي والاستشهاد

أغسل عن لوثتهم صدأ الخوف

أغسل في رمضاء أمانيهم

ساقية الماء

فالوعد الآتي من غبش الكوفة

يشرق شمساً ويدفي الأرض سيوفا [١٤٦]

في هذا المقطع الحواري يتأزم الموقف امام محمد إذ يتطور الحدث باصرار الحسين وعزمه على السفر ، فهو يرى ان سفره وما يؤول اليه مسألة قدرية وان له مع الشهادة موعداً لابد ان ينجزه ، إذ انه مُوقن بان استشهاده سيفتح طريقاً اخر لعلاقة جديدة مع الناس فهو يريد ان يزيل عنهم (صدأ الخوف) ، والشاعر هنا استخدم اللغة على مستوى الاستعارة الكنائية باضافة المحسوس إلى المجرد للارتفاع بدرجة الخوف إلى مديات اعلى ، ذلك ان تراكم الخوف على المستوى الكمي جعله يصدأ كصدأ المعادن في تقادم الزمان عليها ، وكذلك فعل الشاعر في الشطر الاخر إذ جاء تشكيله حاملاً لاستعارة مكنية ايضاً (ومضاء

---

(١٤٥) وولتر كير : عيوب التأليف المسرحي ، ص٣٣٨ .
(١٤٦) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٢٩-٣٠ .

أمانيهم) وقد اراد الشاعر بذلك حرارة الانتظار الطويل المؤكَّدة والمُعادلة على المستوى الادائي بفتح (ساقية الماء) لتكون معادلاً في اطفاء حرارة الاماني ، وهنا يضي حوار الحسين ما خفي في دواخل الناس من خوف متراكم واماني غير محققة ، فيسعى لإزالة ذلك الخوف ولتحقيق تلك الاماني . وهكذا يؤشر الحوار لوقوع هذا الحدث الذي يسعى الحسين لتحقيقه من خلال استشهاده ، إذ ان له مع الشهادة موعداً لشروق شمس تنبئ عن حياة جديدة و(بدفي في الارض سيوفاً) وهو استخدام جاء على مستوى كتائي اراد به الشاعر تحقيق السلام والامن للناس على يدي الحسين من خلال استشهاده "كان الحسين اذن يدرك انه لابد من فدية ضخمة فدية تتوهج بالدم ، وكان هو الوحيد الذي يملك ان يتقدم كفدية تهزُّ الضمير شبه الميت في قلب الامة هذا هو الاصل التاريخي الثابت لشخصية الحسين وفترته التاريخية" [١٤٧] ، لقد اسهم الحوار هنا في تطور الحدث الذي اسهم في تنامي الصراع على المستوى الخارجي بين الحق متمثلاً بالحسين وبين الظلم ممثلاً ببني أمية ، ولكنه لم يكن موجوداً على المستوى الداخلي عند الحسين فهو قد اختار الشهادة مع علمه بانها مسألة قدرية وهو الحسين الامام الكبير ، فكان شجاعاً مطمئناً غير هياب وهذا ما كشفه لنا الحوار ايضاً .

في الفصل الثالث من المسرحية يكون الحسين قد وصل بادية كربلاء التي يمتد بجهة منها نهر الفرات ، وقد ظهر الجيش الأموي مُعسْكِراً على الجهة المعاكسة ، فيما يخيم الحسين على الجهة المقابلة فيظهر الحسين مخاطباً اهل الكوفة :

الحسين : يا أهلَ الكوفة

يا وعدَ الغيمة في الصيف

يا شعراء الكلمات المعسولة

لا يتهاوى فيها غير ذباب الناس

لِمَ خنتم عهدي بعد البيعة ؟

وعقرتم ساريتي كرماً لابن زياد

لِمَ خنتم عهدي

ورسائلكم عندي

وعليها صمغ أياديكم

---

(١٤٧) احمد عباس صالح : اليمين واليسار في الاسلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص٨٩ .

تلك كشاهدة القبر

بينا أنتم تقفون اليوم سيوفاً في وجهي [١٤٨]

في حواره يوجه الحسين خطابه إلى اهل الكوفة ويوظف الشاعر هنا على مستوى الدلالة اللغوية ما هو موروث ومتداول على مستوى اللغة اليومية أو المثل الشعبي إذ يقول (يا وعدَ الغيمة في الصيف) وهذا ما يقال في المتداول الشعبي (كلامك مطر صيف) فدلالة المعنى واحدة (الكلام بغير الفعل) ويتأكد هذا في الشطر الاخر عندما يصف الشاعر على لسان الحسين اهل الكوفة بانهم شعراء الكلمات المعسولة التي لا تغوي الا الذباب والملاحظ ان الحوار قد جاء على مستويين : مثّل الاول النداء فيما مثّل الثاني التساؤل وكلاهما جاء مقترناً بالوصف التقريعي ، فالحسين يسأل اهل الكوفة عن سبب نقضهم البيعة وخيانة العهد بعد ان قطعوه على انفسهم بشواهد مثّلتها رسائلهم المكتوبة بخط أياديهم ولِمَ تحولوا إلى سيوف مشهرة بوجهه . فالحوار الذي بدأ بالوصف وانتقل إلى مرحلة التساؤل جاء هنا تذكير لاهل الكوفة بعهودهم والقاءً للحجة عليهم فيما سوف يحصل وكشف عن دواخل شخصياتهم واسهم في تطور الحدث وتنامي الصراع . ويتضح في استمرار الحوار ان ابن زياد قد اشترى ذمم هؤلاء الناس بالاموال .

رجل (١) : بالله عليك ...

من منا يترك مالاً يطلع كالكمأة في الصحراء

أو يفرع في السبخة حلفاء [١٤٩]

هنا يستخدم الشاعر تشبيهين مصدرهما الطبيعة في عنصرها النباتي (الكمأة في الصحراء) و (في السبخة حلفاء) وهما تشبيهان قريبان على مستوى الفهم بعيدان على مستوى الاستخدام قصد الشاعر من وراء ذلك الكثرة وهو استخدام موقف على المستوى الفني الشعري وعلى المستوى الدرامي ايضاً إذ ان الشاعر في هذا الحوار القصير المكثف لم يزد في كشف دواخل شخصيات هؤلاء الناس حسب وانما كشف من خلالهم عن شخصية ابن زياد شاري الذمم وهو مؤكد بالكلام الآتي :

رجل (١) : ورأينا ابن زياد

ضفدعة تسبح في ملك الري

ويغير وجه الآية

---

(١٤٨) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٣٩ .
(١٤٩) نفسه : نفسه ، ص١٤٢ .

لا تبسطها كل البسط [١٥٠]

في هذا الحوار يكشف الشاعر عن شخصية ابن زياد من خلاله متمثلاً باحد افراد جنوده وقد جاء الحوار في لغته وعلى مستوى الدلالة حاملاً للذم من خلال المدح ذلك ان الكلام على المستوى اللفظي مثَّل مديحاً لابن زياد واما على مستوى الدلالة فقد حمل ذماً له ، ونرى ان الشاعر كان موفقاً في رسم صورة تشبيهية حسية بصرية تحمل في وجهها الاول صفة عقلية فابن زياد في الوجه الاول للصورة كانت صلته بالمال كصلة الضفدعة السابحة في ملك الري ، فهو ليس كضفدعة وانما هو ضفدعة إذ عمد الشاعر هنا إلى رفع اداة التشبيه ليجعل المشبه اكثر التصاقاً بالمشبه به ، وهذه الضفدعة جسدها مبلول بالماء الذي لا تفارقه الا ما ندر ، واي ماء هنا انه ملك الري العظيم الذي يحمل صورة للمبالغة والكثرة في الماء . فيما تمثل الصورة في وجهها الاخر الصورة الشكلية لابن زياد وهي صورة الضفدعة الحيوان ذو الشكل المكروه . اما صورة الذم الاخرى فتمثلها صورة انفاق ابن زياد للمال فهو ، في الوقت الذي يبسط يده للانفاق دلالة على العطاء الكثير الذي يلقى المديح من اتباعه فهو في الوقت نفسه قد خالف قول الخالق جل وعلى في توكيده على عدم بسط اليد كل البسط في الانفاق ، أي خرج على منهجية الخالق سبحانه شكلاً ومضموناً فعلى المستوى الداخلي هو لا يعرف لله حق ، ينفق مال الله بغير وجه الحق وهو على المستوى الخارجي لا يعدو ان يكون ضفدعة قبيحة ، الشكل وهكذا كشف الحوار عن شخصية ابن زياد الحقيقية، ولقد احسن الشاعر توظيف النص القرآني في توصيف عملية انفاق المال وهنا مكن الذم فأحسن من خلال ذلك توصيل ما اراد بحوار قصير مكثف "وحوار مسرحية الخفاجي مركز قصير يجيء على قدر الفكرة معبراً عن اغلب الشخوص تعبيراً صادقاً كاشفاً مواقفها وازمتها وهذا التركيز والاختصار في الحوار هو الصفة الغالبة لكل لوحات المسرحية" [١٥١] . واذ يتواصل الحوار يأتي رد الحسين رافضاً سطوة المال ومستهجناً سلطته الاغوائية :

الحسين : المال قاتل الرجال

وخانق الكلمة والعلامة

المال تفاحة هذا العصر [١٥٢]

لقد جاء الحوار في اشطره الثلاثة حاملاً لاوجه بلاغية مما ارتقى بلغة الحوار على المستوى الفني ففي الشطر الاول جاء التشكيل اللغوي متضمناً استعارة مكنية اسمية اسند فيها المحسوس إلى محسوس اخر بطريقة التشخيص على مستوى الاداء إذ تحول المال إلى

---

(١٥٠) نفسه : نفسه ، ص١٤٢ .
(١٥١) محسن اطيمش : نفسه ، ص٣٥٠ .
(١٥٢) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٤٤ .

رجل قاتل وبطريقة الابدال على المستوى المفهومي أو الدلالي فيكون القاتل الطمع الكامن في نفوس الناس وكذلك الحال في الشطر الثاني . وهنا نريد ان نشير إلى التفاتة فنية احسن الشاعر نسجها إذ انه عندما انتقل للحديث عن قتل الكلمة لم يستخدم لفظة قاتل وانما جاء بلفظة تقابلها على المستوى اللساني وهي (اسم فاعل) ايضاً هي كلمة خانق وقد احسن في ذلك لاظهار حالة التناسب على المستويين اللفظي والصوتي ذلك ان لفظة (الكلمة) في سياقها المفهومي تتضمن الصوت واذا ما اريد للصوت مُعبراً عنه بالكلمة ان يموت فان الانسب في مجال الدقة أو المناسبة اللغوية استخدم (الخنق) لان المسألة هنا مسألة صوتية ، فالكلمة تخنق افضل منها تُقتل . اما في الشطر الثالث فان الشاعر استخدم لفظ (المال) بشكل رمزي مؤسس على توظيف للنص القرآني المتضمن الغواية الآدمية الأولى في اكل التفاحة التي حققت طاعة للشيطان وخروجاً على الطاعة الإلهية ، فالمال هنا اصبح مساوياً للتفاحة على مستوى الدلالة الرمزية (الإغواء) الذي سوف يفضي إلى النتيجة ذاتها الخروج على الطاعة الإلهية . ان الشاعر في هذا الحوار اراد ان يكشف لنا عن المستوى التأثيري للمال الذي جعل رجال ابن زياد يندفعون لقتال الحسين ليس لامر غير الطمع فيه ، وبما ان للمال سلطته التأثيرية على النفوس في كل العصور فان الشاعر اراد ان يظهر ذلك التأثير من خلال حوار يرتقي إلى مستوى ذلك التأثير ، فضلاً عن ان هذا الحوار سوف يأتي على لسان الحسين ، لذلك جاء هذا الحوار البليغ الذي ادى غرضه على الرغم من قِصَره ان هذا الحوار جعل رجال ابن زياد يزيدون في الكشف عن دواخلهم اكثر .

مجموعة من رجال ابن زياد : ولرب غد يفصح عن عينيه

فيكون ابن زياد فقيراً فيه

ويكون المال لآخر

ولذا سترانا

نحلل عقدة هذا العهد مع ابن زياد

نخذله ونعرضه للسيف كما عرضناك [١٥٣]

بهذا الحوار بلغته الرشيقة السلسة جعل الشاعر جند ابن زياد يكشفون عن ان قتالهم للحسين لم يكن لهدف غير الطمع بمال ابن زياد الذي اشترى ذممهم به ، فغداً إذا ما فَقَدَ ابن زياد المال فانه سيفقد ولاءهم ويبيعون ذممهم إلى رجل اخر ثمناً لقتال ابن زياد كما باعوها له ، وهكذا كشف الحوار عن ولاء رجال ابن زياد الدائم للمال وليس لشيء غيره ، لقد كانت شخصية الحسين تعيش "التأزم الحاد بين ما هو مفروض وما هو مرفوض ، ان الحسين

(١٥٣) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٤٥ .

يختار ويستمر في اختياره حتى النهاية ان سيفه مبصر ولكن سيوف اعدائه ومن مشوا في ركابهم اعمتهم الغواية فصاروا قطيعاً يتشممون السلطة لمزيد من العطايا والمال" [١٥٤] ، وعندما اراد الحسين ان يتحدث اليهم فناداهم :

الحسين : يا أهل الكوفة

يا أهل الكوفة

مجموعة من الجند : لسنا أهل الكوفة حسب

كل قرون الزمن الغابر والحاضر والآتي

دلفت تحمل هذا الوجه

الحسين : من أين أنتم ؟

المجموعة : من كل الأزمان

الحسين : وأي الأرض

المجموعة : كل الأرض نبتنا فيها وطلعنا كالحلفاء

كنا منذ ولادة هذا الأنسان

ومنذ جرى دمه في عيني قابيل

وتلاقينا أحبابا

وتكاثرنا كالطحلب

بين قرون الزمن الماضي والحاضر

قبل الميلاد وبعد الميلاد

في القرن الأول والثاني والثالث

حتى هذا القرن ، القرن العشرين

فيهوذا منا

ورغال ... وآل قريضة

وجعيدة

وابن حديث وابن معاصر

---

(١٥٤) زينب منتصر : مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي ، مجلة الاقلام ، العدد السابع ، السنة الثانية عشرة ، نيسان ١٩٧٧ ، ص٣٢ .

وقطيع من حكام وقضاة وولاة

وبعض الشعراء

وسواهم وسواهم

ممن ولدوا في القرن الأول والثاني والثالث

حتى القرن العشرين [١٥٥]

في هذا الحوار يرسم الشاعر خارطة تمثل مساحتها الارض كلها على مستوى المكان ويؤشر عليها زمناً يمتد منذ ولد الانسان حتى الزمن الحاضر ليرسم على هذه الخارطة (الزمكانية) صورة الانسان في جانبها المظلم المتمثل بصورة الظلم والباطل والشر المؤشرة على تلك الخارطة منذ الزمن الماضي حتى الحاضر ، على وفق علاقة تشابهية على المستوى الادائي كما في قول المجموعة (تلاقينا / أحباباً / وتكاثرنا كالطحلب / بين قرون الماضي والحاضر) . وحسناً فعل الشاعر عندما انتقل من التعميم إلى التخصيص إذ حدد بعضاً من تلك الشخصيات السيئة حين قال : (فيهوذا منا / ورغال وآل قريضة / وجعيدة) . هذا على المستوى الماضي من الزمن ثم انتقل لذكر ما يماثلها من الشخصيات المعاصرة : كابن حديث وابن معاصر وهما شخصيتان استحدثهما الشاعر في مسرحيته وقطيع من حكام وقضاة وولاة / وبعض الشعراء / وسواهم ... وسواهم/ مما لم يأت الشاعر إلى ذكره . اذن هي صورة تواصل الشر عبر القرون ممثلاً بهذه الشخصيات ، وكأن المسألة وراثية . وما سعى اليه الشاعر من خلال هذا الحوار فضلاً عن التذكير بالماضي السيء ، هو ادانة الحاضر الرديء ممثلاً بهذه الشخصيات "ان هذه اللوحة تكرس بوضوح فكرة صلة الماضي الوثيقة بالحاضر ثم ادانة هذا الحاضر الذي يراه المؤلف ملوثاً وعاملاً على غلبة الرذيلة والشر وكأنه امتداد للزمن الذي اسهم بقتل الحسين" [١٥٦] . واذ يسعى الشاعر إلى اضاءة ما تبقى من مساحة في شخصيات جند ابن زياد مما لم يكن قد وصلها شعاع الحوار الكاشف ، يجعل تلك المجموعة من الجند توجه كلامها إلى الحسين قائلة :

المجموعة : نحن المبضع يفصل شقي تؤام عن بعضهما

نحن نداء الدم في عين القاتل قبل القتل

ونحن بكاء القاتل بعده

نحن الشبع الجائع في عين الظالم

أَوَ تنظر هذا السوط اللاهب ظهر الناس

---

(١٥٥) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٤٦-١٤٨ .
(١٥٦) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٣٤٥ .

نحن خصومته الأبدية معهم

الألسنة النابتة الآخرِ في الفكين

تفرع يوم الحرب سيوفاً

وتعود فتسعى يوم السلم ثعابين

منذ وجدنا فوق الأرض

لم يسكن سيف في غمد (١٥٧)

للحديث عن هذه اللوحة الحوارية ارى ان الشاعر الخفاجي قبل ان يكتب هذا الحوار الموجه إلى الحسين على لسان هذه المجموعة من جند ابن زياد ، كان قد فكر ملياً بصياغة حوار يثير به غضب الحسين ، فيؤجج الصراع وينتقل بالحدث إلى صفحة متقدمة ، وارى ان هذه المهمة ليست باليسيرة على الشاعر إذا ما عرفنا بان هذه الاثارة سوف تتحقق على المستوى اللفظي وليس على المستوى الادائي ذلك ان السجال لمّا يزل غير واقع على مستوى الاداء ولمّا يزل في بدايته على المستوى الكلامي . وامام الشاعر في هذا (الحسين بن علي) وليس غيره ، الحسين على مستوى اللغة والحسين على مستوى الصبر والحسين على مستوى القتال فترى أي كلام يختاره الشاعر ليثير به غضب الحسين ، من هنا ارى ان الشاعر قد اتى بهذا الحوار فاجاد واحسن وحقق ما اراد ، فلا يكاد يخلو شطر من اشطر هذا المقطع الحواري من وجه بلاغي ، فضلاً عن استخدام الشاعر لغة عالية على المستوى الفني ، ارتفعت بمستوى التشكيلات الشعرية نستطيع ان نقول عنها انها لغة استفزازية على المستوى اللفظي وعلى المستوى التشكيلي وعلى المستوى الادائي ايضاً ولذلك اثرنا ان يكون تحليلنا لهذه الحوارية متوافراً على شيء من التفصيل للاحاطة . فاذا ما نظرنا إلى هذا النص الشعري على المستوى اللساني نجد الالفاظ مبضع، بكاء، القاتل، الجائع، الظالم، السوط، اللاهب، الخصومة، الحرب، سيوفا، ثعابين، سيف، غمد . ان هذه الالفاظ تشي بالظلم والقهر والاستفزاز، واذا ما اردنا ان نتحدث عن ممارسة الشاعر لعملية انتقائية ، تمكن من خلالها اختيار هذه الألفاظ المتجانسة على المستوى الأدائي ، فنرى من الأصوب ان نقول ان هذه العملية الانتقائية حدثت في حدود دائرة لا شعور الشاعر وليس خارجاً عنها ، فالنص الابداعي انما ينتج في حالات شعرية متسامية تجعل الشاعر وبطريقة غير مقصودة يختار بعملية لا شعورية من قاموسه الشعري ما هو مناسب من الالفاظ بعد ان تكون الفكرة قد ارتسمت في مخيلته . واذا ما تأملنا هذه الحوارية الشعرية نجد ان اغلب أشطرها قد ابتدأت بضمير المتكلمين (نحن) المضاف إلى لفظ يشي بأسناده إلى ما بعده في

(١٥٧) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٤٩-١٥٠ .

التشكيل إلى ما هو مستفّز وقهري حتى ليشمل الشطر بكامله . ومما ارتقى فنياً بالحوار استخدام الشاعر المفارقة الضدية على المستوى اللفظي وعلى المستوى الادبي . ففي الشطر الأول عندما يقول الشاعر على لسان مجموعة ابن زياد : / نحن المبضعُ يفصل شقي توأم عن بعضهما / هنا استخدم الشاعر (المبضع) استخداماً رمزياً للتعبير على المستوى الدلالي عن التفريق أو الفصل بين ما هو متحد ، وقد استبعد الشاعر اداة التشبيه (الكاف) فلم يقل نحن كالمبضع لأنه لم يقصد التشبيه ، وانما اراد التطابق الكامل على مستوى الأداء ، وهو الأنسب في مثل هذا المقام ، وهذا ما جعل الشاعر يعتمد هذا الاسلوب التشكيلي في جميع الاشطر الشعرية التي يتصدرها الضمير (نحن) وهذا هو الأنسب في مثل هذا المقام ابضاً . ثم يفاجئ الشاعر المتلقي حين يستخدم المبضع استخداماً مغايراً لاستخدامه المعروف ، فيجعله اداةً للفصل بين التوأمين رمز الاتحاد ، فبدلاً من ان يكون المبضع أداة رامزة للسلامة والشفاء اصبح اداة ترمز لما هو عكس ذلك ، وفي الشطر الثاني يستخدم الشاعر الاسلوب السابق نفسه في تشكيل رمزي على المستوى الصوتي لتوكيد الشروع بعملية القتل (نحن نداء الدم ... قبل القتل) ، فهي دعوة للقتل . ثم ينتقل الشاعر في الشطر الآخر إلى تشكيل شعري تمثل فيه المستوى الأدائي أولاً ثم المستوى الصوتي ثانياً أي القتل ثم البكاء وقد جاء المستوى الصوتي مقدماً على المستوى الادائي هنا ، لأنه هو المستوى الذي اراد توكيده الشاعر ، أو هو المقصود الأول في هذا التشكيل الشعري الذي اسسه الشاعر على وفق التضاد في المستوى الادائي بالمقارنة مع الشطر السابق له ، فبعد القتل جاء البكاء على القتيل :

نداء للقتل × بكاء على القتيل والتشكيلان وان جاءا متضادان على مستوى الاداء فهما منسجمان على مستوى الدلالة الرمزية إذ اراد الشاعر هنا (التمويه على الجريمة) وأرى انه توظيف لمورث شعبي متداول (يقتل ويسير بجنازة القتيل) أو (يقتل ويبكي على القتيل) فهو بكاء على مستوى الاداء التمثيلي وليس على المستوى الحقيقي الذي يقوم على الحزن أو الندم . وهذا ما يجعل الحوار منسجماً على مستوى الشطرين كليهما فـ(لغة الخفاجي الشعرية جميلة ، منتقاة بعناية بالغة ، ليس فيها شيء من الركاكة ، وتبتعد عن لغة الشعر الجديد ، كما رأيناها في بعض مسرحيات عبد الصبور ، وعز الدين اسماعيل ، ومعين بسيسو ، انها اللغة التي تحمل روح الموروث اللغوي ونقائه وفصاحته ، دون ان تغرق في الالفاظ المبهمة التي تحتاج إلى تأمل ، أو معاجم ، وهي لغة تنسجم مع الحدث القديم ، وأشخاصه ، تكاد تنبع منهما) [١٥٨] . وفي الشطر الرابع يستخدم الشاعر الاسلوب نفسه ، فيضيف هذه المرة الضمير (نحن) إلى لفضة (الشبع) لانقاصه باضافته إلى لفظ مضاد على مستوى الدلالة وعلى المستوى اللفظي أيضاً (الجائع) ، وليكون الكلام متفقاً مع ما سبقه على مستوى الاداء ، وعلى مستوى الدلالة أيضاً ، ثم يستكمل التشكيل الشعري على مستوى المكان (في عين

---

(١٥٨) محسن إطيمش : نفسه ، ص٣٥٢ .

الظالم) لتكتمل بذلك الدلالة الرمزية للتشكيل التي تشي بجوع الظالم السرمدي للظلم ، وهذا ما أراده الشاعر باستخدامه التركيب اللغوي المؤلف من لفظين متضادين (الشبع الجائع) لتوكيد استمرار حالة الجوع . وحسناً فعل الشاعر باستخدامه هذا التشكيل اللغوي ذلك أن الجوع يمثل حالة نقص غريزية تجعل الكائنات الحية في بحث دائم عن ما يسد ذلك النقص ، ولذلك استعار الشاعر لفظة الجوع بدلالتها لكي ينقص من حالة الشبع فيجعله بحاجة إلى ما يكمله . ثم ان هذا التشكيل (الشبع الجائع) يشير في وجه الآخر إلى حالة الطمع وطلب المزيد إذ ان لفظة (الشبع) تشير في مضمونها إلى حالة الاكتفاء ولكن باسنادها إلى لفظة (الجائع) أصبح شبعاً طامعاً طالباً لمزيد . وكما قلنا فهو استخدام رمزي أراد به الشاعر ان يجعل هذه المجموعة من جيش ابن زياد كحالة هذا الشبع الجائع في حاجة مستمرة وفي جوع دائم للظلم .

أما في الابيات الاخرى من هذا الحوار فيصور الشاعر هؤلاء المجموعة بأنهم الخصومة الابدية التي تُعرَّضُ ظهور الناس دائماً بسببها الى ضرب السياط اللاهبة ، وهم ايضاً الالسن التي تنبري سيوفاً في الحرب وتتحول الى ثعابين في حالة السلم فهم في حركة دائمة لايذاء الناس ، كما انهم منذ وجدوا فوق سطح الارض كانوا مدعاةً لسيوف مشرعة لم تغمد ابداً . وما اريد قوله هنا أرى ان هذه اللغة الحوارية بهذه المواصفات التي ذكرناها قادرة على اثارة غضب واشمئزاز المتلقي سواء اكان قارئاً ام سامعاً وهو المتلقي العادي ، فكيف اذا كان سامع هذا الكلام الحسين بن علي سبط رسول الله (ص) لقد اثار هذا الحوار بلغته هذه حفيظة الحسين وهذا ما أراده الشاعر ليؤزم الموقف ويدفع بالصراع الى مراحل توتره . وهنا يأتي رد الحسين . الحسين : وإذَنْ والله

لا يحصدكم الاّ سيف

أطلعَ وشماً في يد سيافه [١٥٩]

هنا نقول لقد اراد الشاعر ان يأتي بحوار يتمكن من خلاله ان يثير التوتر ويؤجج الصراع فيدفع بالحدث الى مرحلة الذروة . فكان هذا الحوار الذي جاء به على لسان الحسين ، والذي أظهر اصراره على القتال الذي ليس سواه خيار آخر . وتروي الكتب التي تناولت واقعة الطف ان الحسين في ليلة العاشر من محرم الحرام كان قد اجتمع بسبعين رجلاً من أهله وأنصاره وطلب اليهم ان يتركوه وينجوا بأنفسهم تحت جنح الليل ، فان رجال ابن زياد اذا ما حل الصباح لا يطلبون أحداً غيره .

الحسين : أما بعد ...

(١٥٩) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٥٠ .

فأنا لا أعرف أصحاباً خيراً من أصحابي

أهلاً يروا أو وصلوا أكثر مما برّ به أهلي

فجزيتم خيراً

حين بررتم وأعنتم

ها أنتم تدرون

بأن القوم اذا هل الصبح عليهم

ما طلبوا غيري

وأنا لا بد ملاقيهم

وأنا والله أذنت لكم

فانطلقوا من غير حرج

ليس عليكم من ذمة

او حرمة عهد (١٦٠)

في هذا الحوار يستفيد الشاعر من خطاب الحسين الذي وجّهه الى انصاره ليلة التاسع من محرم فيوظفه في صياغة هذا الحوار الشعري ، وفي هذا تسهيل للشاعر ، اذ تكون فكرة الحوار قد انكشفت أمامه ، والحوار قد بانت ملامحه ، فيختصر جهده ، حين تعرض امامه مادة الحوار ، ونرى ان كان في هذا تسهيلاً لمهمة الشاعر ، فهو ليس إستهالاً منه ، فمما يعد من عوامل نجاح النص الأدبي الجيد ، اقتراب المؤلف من المادة الخام للعمل الأدبي والإحاطة بها سواء على مستوى الفكرة او الدلالة او البناء . وفي هذا ايضاً يكمن نجاح المؤلف على مستوى التوظيف وأرى ان الشاعر قد نجح في الافادة من خطاب الحسين في بناء نصه المسرحي ولكنني في الوقت نفسه أرى ان كلام الشاعر الذي جاء على لسان الحسين وان جاء بلغة جميلة سهلة ومعبرة ، لكنها جاءت فاقدة لأي وجه بلاغي ، فضلاً على انها لم تكن بمستوى تطور الحدث أو الصراع في تأزمه فضلاً عن أنها لم تكن بمستوى لغة الحسين الحوارية في مواضع سابقة .

وبعد انتهاء خطبة الحسين يعلن له الجميع المبايعة .

الأصحاب الواحد بعد الآخر

---

(١٦٠) نفسه :المصدر السابق نفسه ، ص١٦١ .

بايعناك أبا عبد الله

بايعناك أبا عبد الله

فلا تشمت فينا رهط أمية [١٦١]

فيدعوهم الحسين الى ان يستعدوا للقتال . وهنا لا بد من ذكر (الحر) وعدوله عن مقاتلة الحسين وانضمامه اليه بعد ان ترك معسكر ابن زياد حين عاتبه الحسين : حاصرت خيلي في شعاب كربلاء

أسلمتني للرمل والظمأ

أعطيتني من الفرات صفحة الجزيرة

تركت أهلي يحصبون بالنداء

الليل والصحراء

الماء أين الماء

الحر : وطالما ذكرتها يا سيدي

كان حزني مثل كمّاشة جمر

عضت على قلبي بظفريها كأن الموت

يزرع في خاصرتي مدى صديئة تروح وتجيء

فهل الى ربي من توبة

أذب فيها عن خيامكم

وأستريح من بكاء الداخل المرير

أسترجع الشيء الذي سلخته

وألتقي به .. فمرني أبدأ المواجهة

أحمل رمحي فيهم

وأقطع المتاهة [١٦٢]

في هذا الحوار يعبر الحر عن ندمه ويؤكد معاناته من خلال الصراع الداخلي الذي كان يعيشه بين بقائه في معسكر ابن زياد وبين تحوله الى نصرة الحسين ثم يحسم ذلك

---

(١٦١) نفسه : نفسه ، ص١٦٤ .

(١٦٢) المصدر السابق نفسه ، ص١٨٩ .

الصراع بتحوله الي نصرة الحسين . ان ما يؤخذ على حوار الحر هذا عدم تناسبه وشخصية الحر الرياحي وبالأخص على مستوى الصراع الداخلي فما معروف عن الحر انه كان قائداً في جيش ابن زياد وتحت أمرته الف فارس ، وهذا مما يجعل الحر غير قادر على حسم صراعه الداخلي بهذه السرعة، ليتحول الى معسكر الحسين ، وأرى لو ان الشاعر أعار هذا الجانب أهمية أكبر لكان ذلك أفضل في أظهار شخصية الحر ، وفي أظهار مستوى الصراع في المسرحية . ومما يذكر في هذه الواقعة ، ان العباس ، بعد ان اشتد القتال ، شعر بعطش شديد ، فذهب الى نهر الفرات وبعد أن ملأ قربته بالماء ، ملأ كفّه ليشرب ، ولكنه تذكر عطش أخيه الحسين ، فنفض الماء من يده .

وهو يقول : لا أشرب من مائك يا نهر

وأبن ابي تتوهج في عينيه الرمضاء

بينا في خيمه

يحلم زغب بالماء

فيمصون الحصباء

اذ يسقط منهم ريش طفل من ظمأ

وتجف رؤى خضراء [١٦٣]

لقد أراد الشاعر ان يكشف لنا عن شخصية العباس وموقفها من خلال هذه اللغة الحوارية التي جاءت بشكل مناجاة . وذلك ان ما (ينبغي في لغة المسرحية ، أن تتصل بالشخصية ، فتتبع منها ، وتنسجم معها ، وعلى الكاتب المسرحي ، ان يعرف كيف يستخدم اللغة الدرامية في الحوار ، وكيف يسخر طاقاتها البلاغية ، والدرامية لخدمة المسرحية وهنا تبدوا أهمية الحوار الدرامي) [١٦٤] . ومما يقال في ذلك ان جنود ابن زياد ، عند مشاهدة العباس يتجه نحو خيام أهل بيته حاملاً قربة الماء ائتزروا على ان يرشقوه بالسهام ويحولون بينه وبين اتمام مهمته هذه لانهم شعروا بان الأمر سوف يكون في غير صالحهم بعد ذلك .

جنديْ : العباس بن علي

يحمل قربته فابتدروه

فلعمري ان وصل الماء إليهم

حل بكم ما ضقتم ذرعاً فيه

رشوا رسل النبل اليه[١٦٥]

---

(١٦٣) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٩٠ .
(١٦٤) عبد الرحمن شلش : نفسه ، ص٣٨ .
(١٦٥)

في هذا الحوار يفيد الشاعر من كلام أحد الجنود الذي جاء حاملاً لهذا المعنى فيوظفه لهذا الحوار . وهكذا يرشق العباس بالسهام وكأنها المطر ، ثم تقطع يداه ويضرب بعمود على رأسه فيسقط على الأرض صريعاً . وما نريد قوله هنا أن (العباس) كان بطلاً مقداماً وفارساً شجاعاً لا يشق له غبار ، وكان جنود ابن زياد يهابونه ، ويخشون مواجهته ، وقد قتل عدد كبير منهم قبل ان يستشهد بصولات بطولية ، كما انه كان حامل لواء أخيه الحسين في تلك المواجهة ، وأرى ان تناول الشاعر الخفاجي لشخصية (العباس) في هذه المسرحية لم يكن بمستوى هذه الشخصية ، فالعباس هو الرجل الثاني في هذه المواجهة بعد الحسين ، ولكن الشاعر لم يوفِ هذه الشخصية حقها ، ولو انه فعل ذلك لكان قد أرتقى بالحوار وأثرى الحدث ودفع بالصراع بشكل أوسع وأفضل على المستوى الفني لعمله المسرحي .

وبعد ان يستشهد كل أصحاب الحسين في صحراء بادية كربلاء يتوثب جند ابن زياد للهجوم على الحسين . وهنا يحاور الشمر الحسين .

الشمر : ها أنت ابا عبد الله

وحدك لا تدفع شراً

أو تمنع غائلة عنك

إيــه ...

قبل نهار واحد

كنت على زهو بين صحابك

شجراً يتآزر فيه الفرع على الفرع

وكأن يتلاقح من ذاته

وها أنت على غفوة ليله

تغدو بين سيوف القوم

على شفتي أكله

وأنّى لك ان تهرب منها

هيهات .... هيهات

بايع ليزيد

واسلك في الأرض طريقاً تختار

الحسين : ها أنا ذا اخترت

الشمر : حتى لو بايعت

لما يعذر سيفي الا ان يشحذ من عنقك

ويسقيه عطشك

فإرسُ على صدر حسين يا نبل

طوفي حاسرةً يا خيل خيامه [١٦٦]

كلام الشمر هذا الموجه الى الحسين جاء بعد ان استشهد كل من معه ، فبقي وحيداً في ساحة الوغى ولذا أتى الشاعر بهذا الحوار على لسان الشمر أكثر رجال ابن زياد حقداً على الحسين ليكون كلام المستشفي ، المستفز المخيّر والمتوعد ، ويمكننا ان نقسم هذا المقطع الحواري ، على مقاطع ينضوي كل منها تحت تلك المستويات اللغوية . فالحدث أوشك ان يصل نهايته ، والشخصيات قد بلغت اعلى مراحل توترها ، أما الصراع فقد بات حسمه وشيكاً جداً .

وهنا يؤلب الشمر جند ابن زياد للهجوم على الحسين من خلال هذا الحوار .

الشمر : يا عسكر أهل الكوفة والشام

كل يجعل معبره نحو حسين سيفه — الحديث لحملة السيوف

وليدفع واحدكم بالرمية جعبة نبل

مطراً يصاعد من سطح الأرض — الحديث للرماة

كما يضرب حجر فيه

كلّ يصعد نحو حسين على نخلة رمحه — الحديث لحملة الرماح

واستبقي يا خيل إليه

ومري فوق قناطر صدره — الحديث للخيالة

(١٦٦) محمد علي الخفاجي : نفسه ص١٩٩-٢٠٠

وثبي يانار الى خيمه

فهي وجاقك فاتقدي فيها [١٦٧] لحملة النار} والسيوف

لقد نجح الشمر في تحقيق ما أراده بهذا الحوار ، وقد كان للغة الحوار التي استخدمها تأثير كبير في ذلك (فمن يتأمل شعر الحوار ، يجد ان الخفاجي كان يجهد نفسه ، ويتعبها ، ليجيء شعره معبراً زاخراً بالصورة الشعرية ، والمجازات والاستعارات الجميلة ، فلا تخلو صفحة من تدفق شعري ، من صورة أو لمحة تثير الإعجاب ، مما يؤكد ان الخفاجي لا يرى الشعر في المسرحية تعبيراً عن الأفكار والمواقف فقط ، وانما هو اضافة جمالية ، تلتحم بالشخوص ، وتصير جزءاً من الحدث) [١٦٨] .

ثم يوجه الشمر كلامه لغير هؤلاء ممن ليس لديه سلاح .

الشمر : هب أنك لا تملك رمحاً أو سيفاً

لكن هل أجدبت الأرض من الأشجار أو الأحجار

قوموا

رجل يلطمه بحجر

رجل يضربه بعصا

من يعجز أن يحمل شيئاً

يقذفه بشتيمة

أما من يخجل منه

فليدلف في الزحمة خلفي أو خلفك

حتى يسلب رحله [١٦٩]

في المقطع الحواري الأول الذي يوجه فيه الشمر الكلام للجند على وفق اختصاص كل منهم على مستوى السلاح ، نجد ان لغة الحوار كانت بليغة تتضمن التحريض والدعوة الى القتال الحاسم ، فقد ان وقت الحسم ، فهي الصفحة الاخيرة من المعركة وهنا اراد

---

(١٦٧) نفسه : نفسه ، ص٢٠٢ .
(١٦٨) محسن إطيمش : نفسه ، ص٢٥٣ .
(١٦٩) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٢٠٣ – ٢٠٤ .

الشاعر من خلال هذا الحوار ان ينتقل بالحدث الى نهايته ويؤجج الصراع ليبلغ ذروته فلا بد ان يكون الخطاب بليغاً ومؤثراً لتحقيق الهدف، وهذا ما جعل الشاعر يشكل حواره على وفق هذا التشكل البلاغي الذي ادى ما اراده . ولكي يؤكد الشاعر حقد الشمر الدفين على الحسين واندفاعه الى حسم الصراع والوصول بالحدث الى نهايته جعل الشمر في حواره يطلب حتى ممن ليس لهم سلاح ان يسهموا بالهجوم على الحسين ولو بحجر أو بعصا أو حتى بشتيمة . أما من قد يخجل منه فليسلب رحله ، وهكذا يندفع جند ابن زياد نحو الحسين ويندفع الحسين نحوهم ويشتد وطيس المعركة ، فالحدث بلغ الذروة ، والصراع دخل مرحلة الحسم ، وبعد ان يلح العطش على الحسين يدفع جيش ابن زياد وينزل الى النهر ، واذ يهم بشرب الماء يخترق سهم شفتيه فينفجر الدم ثم يأتيه سهم آخر لينبت في حنكه ، فيستله وتتهاوى السهام على جسده الجريح . ثم يرميه أحد الجنود بحجر حاد يقع على جبهته فيشقها ، ويوجه له رجل آخر سهماً فيخترق صدره ، فيخرجه الحسين من ظهره ، فينبعث الدم غزيراً وهنا ينبري له فارس بطعنة ، من رمحه في خاصرته ، فيسقط الحسين على الأرض مضرجاً بدمائه ثم يتقدم رجل آخر ، فيضرب الحسين بسيفه على رأسه . لقد تأزم الصراع هنا اقترب من نهايته مما جعل الحدث يتسارع باتجاه النهاية ، وهذا ما جعل لغة الحوار تكون حاسمة لكي تتوافق مع الصراع والحدث ، فالحسين في انفاسه الأخيرة .

عمر بن سعد : إنزل يا شمر

وأرحه

الشمر : ها أنا ذا .....

أفضل من تختار لجائزتك

فأبشر

سأجيئك بالرأس [١٧٠]

وهنا يخاطب الشمر الحسين وهو في الرمق الأخير .

الشمر : إيه يابن علي

ما أوجع ذكر أبيك على نفسي

لما كان يهش السيف بأجدادي

في بدر وحنين

---

(١٧٠) المصدر السابق نفسه ، ص٢١٣ .

والآن

رأسك عندي ملك سليمان

يفنى الدهر ولا يفنى

اعرف انك سبط رسول الله

وأعرف انك تحمل عرقه

أعرف انك خير امام حسباً أو نسباً

لكني لا اعرف لِمَ أرغب في قتلك [١٧١]

هنا ينتقل الحوار الى مرحلة أخرى فيكون هادئاً وبطيئاً بتأثير تغيير حالة الصراع الذي تجاوز مرحلة الذروة واقترب من مرحلة الحسم ، فكان مناسباً للشمر للكشف عن حقده الدفين على الحسين ، فيعتبر قتله أخذاً لثأر أجداده في بدر وحنين حين قتلهم جيش المسلمين بقيادة الرسول الكريم محمد (ص) ثم يعود ليصرح بأن طمعه بمال ابن زياد كان وراء قتله للحسين ثم يقول في آخر الأمر انه لا يعرف في نفسه سبباً لقتل الحسين . لقد أراد الشاعر بهذا الحوار ان يُضيء شخصية الشمر من الداخل للوقوف على حجم الحقد الذي يجول في اعماق هذه الشخصية التي عجزت عن ان تعرف السبب الحقيقي الذي يدفعها لقتل الحسين . وليكمل الشاعر رسم صورة (الشمر) البشعة ، يجعله يوجه كلامه الى ناسٍ يفترض وجودهم في مكان المعركة أو هم الجمهور الذي تعرض أمامه المسرحية

الشمر : صه ...

فلتخرس ألسنة تقذفني بشتيمة

ماذا قلتم ...؟

لو عدت بسيفي هذا أطعن فيكم

أنزل بين مقاعدكم

أنساب كما تنساب الأفعى

أبحث فيكم عن كل حسين

- - - -

(١٧١) المصدر السابق نفسه ص٢١٤ .

فأنا خلفتُ لكم أولادي

ولعمري هم أكفاء

فليصمت كل حسين

وليعلم ان على عاتقه سيف من أبنائي

لا ينزل حتى يقطع منه الرأس

صوت : ثانية سيجيء الحسين

الشمر : وثانيةً سيجيء الشمر

الصوت : ثانية سيجيء الحسين

الشمر : وثانيةً سيجيء الشمر

الحسين (صوت) يتثلم سيفك يا شمر ويصدأ

لكن لن تصدأ مني الكلمات

لن يتوقف هذا الدم

الا ان يغسل من هذا العالم أدرانه

سأجيء ولن تأتي .. ولن تأتي .. ولن تأتي

سأجيء ولن تصدأ مني الكلمات

ثانية سأجيء . [١٧٢]

(يتكرر الصوت)

في هذا الحوار يكمل الشاعر رسم صورة شخصية الشمر ، فيظهر انه شرير كاره للحق والعدل والفضيلة وانما هو أراد بقتل الحسين ان يقتل هذه المبادئ الانسانية في شخص الحسين ، فالحسين رمز لكل ما هو خير وسيبقى الشمر يبحث عن كل حسين ليسعى في قتله ، واذا ما مات فانه قد خلف أولاداً تقتل كل حسين جديد ، ومثلما كان الحسين رمزاً للخير كان هو وأبناؤه من بعده رمزاً للشر ، وأبناؤه هنا كل من سلك سلوكه من البشر وهو استخدام كنائي أراد منه الشاعر أن يؤكد ذلك . ولذلك فليصمت كل حسين أي فليصمت

---

(١٧٢) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص٢١٥ – ٢١٧ .

صوت الحق ، وهنا يرتفع صوت ليؤكد ان الحق باقٍ لا يموت وهو الحسين وان الشر لا بد لـه ان ينـدحر فهـو الشـمر ، وثانيـة سـيجيء الحسـين وسـيجيء الشـمر ، وسـيجيء الحسـين وسيجيء الشمر وهنا يرتفع صوت الحسين مؤكداً لا بد ان ينثلم سيفك يـا شـمر ويصـدأ ، لكـن كلماتي لا تصدأ إذ يؤكد الحسين انتصار المبادئ على السيف وان دم الحسين الذي سال علـى أرض كربلاء سوف يبقى نازفاً حتـى يغسل أدران العـالم وسـوف يـأتي الحسين ولكـن الشـمر لن يأتي .

في هذا الحوار الذي جاء بعد ما انتهى الحدث وهدأت التوترات بحسم الصـراع أراد الشاعر من خلال هذا الحوار ان يضـيء فكرة المسرحية ، وان ينقل المتلقـي الـى حالـة فكريـة جديـدة مـن خـلال المسـاجلة الحواريـة التـي دارت بـين صـوت الحسـين وبـين الشـمر . اذ أكـد الشاعر في ختامهـا مجـيء الحسين ثانيـة وهـو رمـز للخير ، وعـدم مجـيء الشـمر ثانيـة وهـو رمز للشر وأن الكلمـات رامـزة للحق سـوف تنتصـر علـى السيف ، كمـا ان دم الحسين الـذي سال على تراب كربلاء سوف يطهّر العـالم من أدرانـه ، وهـو رمـز لـدم الثـوار الـذي سـوف يظل قرباناً للخير فـي كل زمـان ومكـان . وهنـا أرى ان المسـرحية قـد اكتملـت علـى مسـتوى البنـاء وحققت مـا أراد الشـاعر ، وأرى ان اللوحـة الحواريـة الرابعـة فـي المسـرحية ، لـم تقدّم شيئاً للمسرحية على مستوى البناء الفني ولو ان الشاعر جعل انتهـاء اللوحـة الحواريـة الثالثـة ختاماً لمسرحيته ، لكان أفضل ، ومـا أريـد قولـه أيضـاً ان الشـاعر قـد تـرك مسـاحة مهمـة فـي أعمـاق شخصـية الشـمر لـم يسـتثمرها علـى المسـتوى الـدرامي ، وفـي هـذا أقـول هـل ان قتـل الشمر للحسين بهذه الطريقـة البشـعة ، يجلـس علـى صـدره ويحتـز رأسـه دونمـا اكتـراث ، اذا كـان هـذا الفعـل قـد حصـل علـى مسـتوى الأداء الحقيقـي ، فمـن المؤكـد ان نتيجتـه يجـب ان لا تكون كذلك على مستوى الفعل الدرامي ، فالشمر اذ يقرر بأنه يعرف الحسين جيداً فـي نسـبه الـى رسـول الله ، وأنـه امـام ، بـل هـو أفضـل الأئمـة حسـباً ونسـباً ، وعلـى الـرغم مـن ذلـك ، جلـس علـى صـدره وأهتزّ رأسـه ، وهنـا أقـول أَلَم يشكّل فعل الشمر هذا ، حدثاً دراميـاً جـديراً بالتنـاول ، وفـي هـذا أرى أن الشـاعر الخفـاجي قـد قفـز فـوق حـدث درامـي فـي غايـة الأهميـة ، لـو كـان قـد إلتفت اليه لرفد عمله المسرحي بحوار يمكن ان يشكّل على نوعيـة الخـارجي والـداخلي ، وأن يُؤَسّـس علـى صـراع داخلـي عـالٍ ممـا يرتقـي بالمسـرحية علـى المسـتوى الفنـي ، ذلـك هـو الصـراع الـداخلي الـذي كـان مـن المفتـرض ان يعتمـل فـي نفس الشـمر ، وهـو يقـدم علـى تلـك الفعلـة البشـعة . هـذا الصـراع الـذي لـم يتحقـق علـى مسـتوى الحقيقـة يمكـن ان يتحقـق علـى المستوى الدرامي .

الفصل الثاني

الشخصية والصراع المسرحي

المبحث الاول

الشخصية المسرحية

١. مفهومها – وظيفتها – صفاتها – أنواعها – أبعادها

الشخصية مصطلح ليس له معنى محدد ، واذا ما أردنا الرجوع الى بداية استخدام كلمة الشخصية ، وجدنا انها كانت تطلق على الشخص ذي المقام الرفيع ، ثم أطلقت بعد ذلك "على الشخصية الخيالية ، رجلاً كان أم امرأة التي تؤدي دوراً في عمل درامي . ويقول (ب- بافيس) P.Pavis ان الكلمة الفرنسية (Personnage) الدالة على الشخصية المسرحية ، مشتقة من الكلمة اللاتينية (Persona) التي تعني القناع ، وهذه الكلمة ترجمة للكلمة اليونانية التي تعني الدور (RoLe) ، ويقصد بها الشخصية الدرامية . والاستخدام النحوي للكلمة (Persona) للدلالة على المتكلم والمخاطب الغائب هو الذي اعطاها معنى الكائن الحي أو الانسان" [١٧٣] ، وتعد الشخصية من العناصر الدرامية الأساسية التي تقوم عليها المسرحية التي "تعرف بانها حدث يتم بواسطة الشخصيات او الممثلين في زمان ومكان محدد امام جمهور المتفرجين ، والمسرح يعرف بانه علاقة ثلاثية بين الشخصية والممثل والمتفرج" [١٧٤] ، وعن أهمية الشخصية في العمل المسرحي يرى الناقد المسرحي (لاجوس أجري) ان الشخصية هي اهم العناصر في المسرحية ، ومن اهم المظاهر فيها ، وأكثرها متعة ، وعليه فان الشخصية في رأيه هي خالقة للعقدة ، وهي الاساس في العمل المسرحي ، من بين عناصر البناء المسرحي الاخرى [١٧٥] . وهناك من النقاد من يساوي بين وجود الشخصية وبين وجود المسرح توكيداً لأهمية الشخصية المسرحية "بدون شخصيات لا وجود للمسرح ، والافعال انما تصدر عن شخصيات ، والشخصية هي المحرك للفعل ولا أستطيع أن اتصور الدراما بدون شخصيات ، اذ تصبح لا معنى لها ، مجرد تصرفات آلية أو مفتعلة" [١٧٦] .

وهناك من يرى في الشخصية المسرحية "هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره ، كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي ، وبناء المسرحية العام" [١٧٧] ، وهذا لا يعني ان على الكاتب المسرحي أن يرسم حدود شخصيته المسرحية على اساس علاقتها بالواقع "بل على اساس علاقتها بالآخرين في المسرحية ، أي على اساس العلاقة الدرامية من خلال ما يعرف بالتقابل والتشابه ، وهما

---

(١) سامية احمد : الشخصية المسرحية ، دراسة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر ، العدد الرابع ، ١٩٨٨ ، ص١١٥ .
(١٧٤) نفسه : المصدر نفسه ، ص١١٥ .
(١٧٥) ينظر لاجوس أجري : فن كتابة المسرحية ، ص١٧٩ .
(٤) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، القسم الثاني ، ص٧٠٥ .
(١٧٧) عبد القادر القط : من فنون الادب – المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٧ ، ص٢١ .

يشكلان المفارقة التي توجد في افعال الشخصيات وعلاقتها ودوافعها" [١٧٨] ، وهذا ما يؤكده (شارل مورن) في عده النص الادبي نسيجاً متكاملاً ، يحيا لكل جزء فيه من خلال علاقته بعناصر أخرى ، تتمازج فتؤلف تشكيلاً له خصائصه المتميزة ، وفيه لا يجوز ان تدرس الشخصية المسرحية بمعزل عن العناصر الاخرى ، بل من خلال "تحليل موقفها في السياق العام للأثر الفني" [١٧٩] ، وهذا يستدعي من الكاتب المسرحي ، ان يجعل وجود شخصياته المسرحية مبرراً في العمل المسرحي بأكمله عن طريق جعلها تحظى بوجود حقيقي يضمن لها استقلالها عن الممثلين في المسرح حتى "لقد يجد دارسو الاجتماع وعلم النفس في هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغزر حيوية ، وأصدق من الشخصيات البشرية ، وها هو ذا (هاملت) ليس مجرد أمير في الدانمارك ، ولكنه انسان حي مقنع في قوته وضعفه وتردده ونوازعه النفسية ، وقد كان مجالاً لمختلف الدارسين . حتى الفرويديين أنفسهم في العصر الحديث" [١٨٠] ، وفي النقد الحديث يتمثل دور الشخصية المسرحية بأنه دور وظيفي أو أدائي ، اذ ان سلوك الشخصية المسرحية وتصرفها ، انما قد جاء على وفق ما خطط له الكاتب المسرحي ، وليس بوحي من سلوك يعتمد الطبيعة الانسانية لكي تؤدي الشخصية من خلال الحدث وظيفتها في المسرحية ولذلك (يرفض النقد الحديث النظرة الى الشخصية على انها وعي مستقل ويرى فيها مجرد وظيفة (Fonction) فعل (actant) أو دور . والشخصية كما يراها النقد الحديث ليست كائناً أو مادة ، وانما مكان نصي تؤدى فيه بعض الوظائف ، وينتج معنى تثريه كل قراءة جديدة . الشخصية اذن فعل ودور في آن واحد ، وهي تنتج عنهما تحت وحدة اسم ما ذلك انها أولاً وقبل كل شيء صاحبة خطاب (discours) يقال باسمها ، ومن ثم يمكن ان يجد التحليل النقدي والوظائف المختلفة للشخصية ، وان يبين انها تتكون من تفاعل كل من هاتين الوظيفتين مع الاخرى ، ومن هذا التفاعل فقط" [١٨١] ، ان الشخصية في العصر الحديث اصبحت أكثر تعقيداً ، وهذا ما يجعلها أكثر غنى في العمل المسرحي ، كعنصر من عناصر بنائه دراماياً ، مما يدعو الى ان تقدم الشخصية في العمل المسرحي على وفق تصورات جديدة "فالشخصية وليست الحبكة ومنطق الاحاسيس والمشاعر الداخلية وليست فقط سلسلة الحوادث والتصرفات ، هي التي اصبحت لها الأهمية الحاسمة في تطور الحدث الدرامي وحلّه" [١٨٢] ، ولذلك فا ما مستخدم من الوسائل الدرامية السابقة لم يعد كافياً لدراسة الشخصية المسرحية الجديدة بامكاناتها الواسعة وعليه يجب البحث عن وسائل أو اساليب تكون أكثر غنى في التعامل مع دواخل الشخصيات "كالغنائية والملحمية وتوظيفها في تركيبة درامية لا يكون مضمونها منصباً

---

(١٧٨) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، مطابع مرامر ، ط١ ، الرياض ، ١٩٨٣ ص٣٤ .
(١٧٩) شارل مورون والنقد الفني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٣ اكتوبر الأول ١٩٨٣ ، كانون الثاني ١٩٨٤ ، ص١٢٠ .
(١٨٠) محمد غنيمي هلال : المصدر نفسه ، ص٥٦٨ .
(١٨١) سامية احمد : المصدر نفسه ، ص١٢٦ – ١٢٧ .
(١٨٢) م.س كور كينان : موسوعة نظرية الادب ، اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ، ق٤ الدراما ، ترجمة جميل نصيف ، بغداد ١٩٨١ ، ص٦٢ .

على معالجة هذه الشخصية بل شكلها أيضاً" [١٨٣]، وفي هذا الخصوص يقول "آرثر هوبكنز : ستهتم مسرحيات المستقبل بالشخصية أكثر من اهتمامها بالحادثة ، وهذا يتماشى مع أشكال الفن الاخرى ، كما يتماشى مع البحث العلمي الذي يصبو الى جوهر الكينونة بدلاً من الانكباب على تفاصيل مظاهرها ، ومن المؤكد ان التنوع في التعبير يكون اعظم وأغنى عند الكشف عن الشخصية منه عند تطبيق مواقف طالما أستعملت" [١٨٤] ، ان هذا الاهتمام بالشخصية يمكن ان يعد مؤشراً يؤشر بدرجة متقدمة ، أهمية الشخصية المسرحية في البناء الدرامي ، ويتأكد ذلك اذا ما عرفنا بان من مهمات الشخصية المسرحية قيامها بصناعة الحدث ان هذا الحدث ليس أي حدث ، وانما يجب ان يكون حدثاً مؤسساً على المفارقة ، أي قائماً على اساس درامي ، ولكي تنهض الشخصية بهذه المهمة يجب ان يكون دورها فاعلاً وحركتها مؤثرة أي يجب ان لا تكون "مجرد انماط ، سلوكها مرسوم ومسبق عليها ، أو مجرد دمى تدعو الى فكرة معينة ، او تتحدث بلسان المؤلف ، فهذا ليس من الدراما في شيء ، لان هذا المسخ غير قادرة على تسليتنا او على نقل أفكار المؤلف الينا .... هذا النوع من المسرحيات ليس مسرحاً على الاطلاق ، اذ لا تعدو ان تكون مجرد نقل لما هو موجود او مألوف وليس خلقاً لما لم يكن موجوداً او مألوفاً وبدون الشخصية بمقوماتها الدرامية لا مقوماتها الواقعية لا يمكن ان يتم هذا الخلق ... فهما كانا الاسلوب الذي يتبع في خلق الشخصية واقعياً كما عند (أبسن) و (تشيكوف) او فوق الواقعي كما في مسرح اللامعقول . فهناك دائماً الشخصية التي تصدر عنها الأفعال ولذلك فهي دائماً افعال درامية" [١٨٥] ، وبهذا الخصوص أراد أحد النقاد المسرحيين أن يحدد علاقة الشخصية المسرحية بالحدث الدرامي ، فكان ذلك بطريقة التساؤل الذي جاء جوابه متفقاً مع ما ذهب اليه الناقد (عبد الرحمن شلش) في رأيه السابق بهذا الموضوع ، أو هو الرأي نفسه ، وهو رأي للناقد المسرحي (وليم أرتشر) فهو اذ يتسائل هل الحدث هو الذي يصنع الشخصية ، أم الشخصية هي التي تصنع الحدث؟ ثم يجيب : "يرى الناقد الانكليزي (وليم أرتشر) ان الحدث يجب ان يوجد لخدمة الشخصية ، لا العكس ، لأن الشخصية هي المادة الأساسية . ويمكن القول ان الشخصية تصنع الحدث الذي تجسده وتتبعه ، وتأتي أهمية الشخصية باعتبارها صانعة الحدث ، فلا حدث بلا شخصية مرسومة رسماً فنياً جيداً "[١٨٦] .

صفات الشخصية الدرامية :

(١٨٣) تيسير عبد الجبار الآلوسي : تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ، منشورات جامعة قاريونس ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٥٦ .
(١٨٤) نفسه : المصدر نفسه ، ص٥٦ .
(١٨٥) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، مقال لـ(رشاد رشدي) ، ص٧٢٦ – ٧٢٧ .
(١٨٦) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، ص٣٣ .

في حديثه عن الشخصية التراجيدية حددّ أرسطو أربع صفات رأى وجوب توافرها في الشخصية ، الأولى ان تكون فاضلة ، والصفة الثانية التوافق مع نوع الجنس الذي تنتمي اليه ، والصفة الثالثة المشابهة مع الاصل ، أي مع صورة الشخصية المألوفة أو المعروفة، أما الصفة الرابعة فهي الثبات أي المحافظة على الانسجام المنطقي للشخصية سواء كان الانسجام سلبياً أم ايجابياً [١٨٧] .

وحديثاً يحدد (سمايلي سام) ست صفات أساسية للشخصية الدرامية هي : ١- الارادة ٢- قوة الشخصية ٣- ترابط علاقتها ٤- جاذبيتها المثيرة للتعاطف ٥- مصداقيتها الواقعة ٦- وضوحها [١٨٨] .

وهناك من يرى من بين صفات الشخصية المسرحية ، ان نكون افعالها مسوغة ، وأن تبنى علاقات الشخصية على اساس علاقتها بالآخرين في المسرحية ، وليس على اساس علاقتها بالواقع وكذلك وجوب التناظر في مستوى الشخصيات المتقابلة في صراعها وتكافؤها ، وأن تكون الشخصية واضحة متعددة الأبعاد ، قابلة للتطور تصاعدياً كما في تطور شخصيته (نورا) في مسرحية بيت الدمية لـ(أبسن) الذي يتجلى في تحول (نورا) من زوجة بسيطة مطيعة لزوجها في بداية المسرحية ، الى أمرأة متمردة في النهاية بسبب تصرفات زوجها غير اللائقة [١٨٩] .

ان تطور الشخصية المسرحية يجب ان يكون نتيجة لتطور الحدث الدرامي اذ ان من المفاهيم الخاطئة الاعتقاد بأن الشخصية المسرحية يجب ان تتطور ، أي تتحول من كونها شخصية طيبة في بداية المسرحية الى شخصية شريرة في نهايتها أو العكس ، فاذا ما نظرنا الى المسرحيات المحددة بزمن قصير نرى ان شخصياتها لا يمكن ان تتحول بحدود هذا الزمن القصير . اذ لا يمكن في قياس زمن قصير أن تتحول الشخصية من شخصية شريرة الى شخصية طيبة ، أو من كاذبة الى صادقة ، مهما واجهت من صعوبات ، ان التطور الدرامي للشخصية المسرحية يجب ان يكون قائماً على وفق قاعدة التحول والتعرف التي حدد طبيعتها أرسطو في كتابه فن الشعر ، اذ ان الصراع يحصل نتيجة لجهل أحد طرفي الصراع بحقيقة الطرف الآخر . ثم تأتي نتيجة الصراع بسبب حصول المعرفة التي تكون سبباً في حصول التحول ، ففي مسرحية (عطيل) نجد ان الغيرة التي تغذيها أكاذيب (أياجو) تعصف بقلب عطيل الى ان تنتهي بقتله (دزدمونة) ثم يكتشف عطيل حقيقة (دزدمونة) المتمثلة باخلاصها وعدم خيانتها له ، وهنا يبدأ التحول ، فاذا بهذا "البطل العملاق الثائر الغيور المتشكك يتحول الى طفل ، بل كل ضعف الأطفال وبراءتهم ، ونتيجة لهذا التحول يقتل نفسه فشخصية (عطيل) لم تتغير ولم تتطور . فقد ادرك اشياء لم يكن

---

(١) ينظر : أرسطو فن الشعر ، ص٤٢ .
(١٨٨) ينظر حميد علي حسون ، المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .
(٣) ينظر : عبد الرحمن شلش ، نفسه ، ص٣٣-٣٤ .

يدركها ، ومن ثم تصرف تصرفات مغايرة لما كان يتصرفها من قبل ، وهذا هو ما نعنيه بالتحول أو التطور في الشخصية" [١٩٠] .

ويجب ان يكون تطور الشخصية المسرحية منسجماً مع تطور الحدث في المسرحية عبر كل مراحله لتكون أكثر قدرة على التعبير عن المواقف المتغيرة لانها بخلاف ذلك تكون "شخصية جامدة لا تخدم تطور الحدث . كما ان هذا التطور في الشخصية لا بد ان يكون مسوغاً بشكل مقنع عن طريق حدث او احداث مقنعة . اذ لا انفصام بين الشخصية والحدث في المسرح" [١٩١] ، وفي حديثها عن صفات الشخصية المسرحية ترى (ماجوري بولتن) في مجال وضوح الشخصية وبساطتها ، ان تكون الشخصية واضحة ، بعيدة عن الغموض ، على الرغم من ان بعض الشخصيات المسرحية التي تمتاز بسحرها وجاذبيتها كانت "مناراً لاكثر من تفسيرواحد في اذهان القراء والمتفرجين ،ومن ذلك شخصية (هاملت) وشخصية (كليوباترا) و(كريون) في مأساة (انتيجونا) و (أوديب ملكا) ، ومنها ايضاً ، وان يكن على مستوى أقل ، شخصية (ديبوابلاتش) في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) أو شخصية (ملك سيام) في مسرحية (الملك وأنا) . ولو لم تكن معظم الشخصيات المسرحية ، شخصيات بسيطة ، لما امكن ان تبرز هذه الشخصيات المعقدة بوصفها شخصيات عادية وجديرة بالبحث الخاص" [١٩٢] ، وما دامت الشخصية النمطية قادرة على اداء الدور الذي يريده الكاتب والذي يتمثل بتصوير جانب ثابت من جوانب حياة الانسان اذن فليس هناك فرق بينها وبين الشخصيات المتطورة التي يكون نموها وتطورها استجابة لاداء دورها الدرامي الذي اراده لها الكاتب من خلال نمو الحدث وتطوره [١٩٣] ، وليس ضرورة ان تكون كل الشخصيات في المسرحية ملزمة بالتطور ، ذلك ان تطور الشخصية المسرحية وعدم تطورها مقترن بدورها وطريقة ادائها "ففي المسرح الحديث ، بل في مسرح (شكسبير) نفسه شخصيات فرعية لا تتطور أي لا تتحول على الاطلاق ومثل هذه الشخصيات يزخر بها مسرح (سترند برج) و (تشيكوف) وبعض مسرحيات (أبسن) ومع ذلك لم يقل احد ، بعدم ضرورة هذه الشخصيات ، أو انها زائدة على المطلوب ، او انها كانت يجب ان تتطور ، فهذه الشخصيات اللامتطورة ، لها وظيفتها كل حسب مقتضيات الحال" [١٩٤] ، ان اتضاح ثيمة المسرحية وتعمقها انما يتأتى من ترابط الشخصيات عبر علاقتها الدرامية ، ولذلك فوجود الشخصية الثانوية أو الصغيرة ، ليس أقل في أهميته من وجود الشخصية الرئيسية في المسرحية ، بل قد يكون مساوياً له في نظر الكاتب المسرحي المتمرس "ان انضباط الشخصية لا يتضح الآمن خلال علاقة الشخصيات في المسرحية ببعضها البعض ، فليست هناك شخصية رئيسية وشخصيات فرعية ، بل الكل شخصيات رئيسية مهما كان دورها

---

(١٩٠) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، ص٧١٥ .
(١٩١) عبد الرحمن شلش : نفسه ، ص٣٥ .
(١٩٢) مارجوري بولتن : تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص١٤٤ .
(١٩٣) ينظر : محمد محمود رحومه : مسرح سصلاح عبد الصبور ، ص ٢٣ .
(١٩٤) محمد كامل الخطيب : نفسه ، ص٧١٦ .

صغيراً في حجمه . ولذلك فانضباط الشخصية الصغيرة في النمط العام للمسرحية مهم كل الاهمية ، لانه لو اختل هذا الانظباط ، لاختل النمط كله ، أو كما تقول انفرط" [١٩٥] ، ان اعتماد مسرحية (مارلو) على الشخصيات الرئيسة فقط ، جعلها مثار انتقاد (نيكول) اذ عاب عليها خلوها من الشخصيات الثانوية "وثمة عيب أشد خطورة من العيوب كلها في مسرحيات (مارلو) ذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها فجميع شخصيات (مارلو) على الرغم من عظمتها البالغة ، نراها تقف وحدها دون ان يكون من حولها أحد ، انها لا تجد من تصارعه" [١٩٦] ، ان ثبات الشخصية في الحياة وبقائها متماسكة دون ان يطرأ عليها تغير في مواقفها يعد من الامور العسيرة ، فهو يتطلب من الانسان ان يبذل جهداً كبيراً ومستمراً لضبط النفس عن طريق المران والمراقبة ، وتقوية مراكز الضعف فيها ، ولكن عيش الانسان في وسط جماعي هو ما يزعزع ذلك الثبات فيقلل من ارادة الانسان وعزمه ، فالانسان ذو رغبات وميول ، وطموحات انانية ، وهذا ما يجعله عرضة لان يصطدم بالآخرين على الدوام ، وعلى الاخص عندما لا يتمكن من كبح جماح نفسه وردعها او السيطرة عليها "وهنا ينشأ ما يسمى (الصراع) بين الفرد والجماعة .. وهو في نشأته صراع خارجي يساوي بين الانسان كفرد في المجتمع له مطامع أنانية وبين المجتمع كشخصيات تتماسك ، وتتكامل في ظروف معينة ، واذا اشتد هذا الصراع على الإنسان واصطبغ بصبغة نفسية واقعية ، انفعلت له الشخصية بكاملها ، برغباتها ، وميولها وارادتها واخلاقها وامكاناتها ، فيكون كبت اة قمع او تبرير او اسقاط او تعويض" [١٩٧] ، ولذلك فان علم النفس العام يرى في مفهومه للشخصية وتكوينها انها "الصورة المنظمة والمتكاملة لسلوك فرد ما ، بشعر بشخصه ، ويتميز عن الغير ... أي هي المجموعة المتكاملة من الصفات الجسيمة والعقلية والخلقية التي يتصف بها انسان ما ، وتميزه عن غيره في سلوكه وتفكيره ، وطباعه ، واخلاقه"[١٩٨] .

٢- الشخصية المسرحية تاريخياً :

(١٩٥) نفسه : المصدر نفسه ، ص٧٠٨ .
(١٩٦) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الادب ومطبعتها ، د. ت ، ص١٤٢ .
(١٩٧) عدنان بن ذربل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص٣٦ .
(١٩٨) نفسه : نفسه ، ص٣٤ .

المأساة الاغريقية عرض مسرحي اراد به الاغريق تصوير بطولة الإنسان ، وهو يصارع قدره المحتوم فصورة الشخصية المسرحية متمثلة بالبطل في المأساة الاغريقية ، هي صورة الضحية التي ستواجه مصيرها ، مهما حاولت ومهما فعلت فمصيرها المحتوم مرسوم سلفاً كما في شخصية (أوديب) في مسرحية (أوديب ملكاً) لـ(صوفوكليس) فلا حرية للشخصيات في سلوكها وتصرفها في المأساة الاغريقية ، وانما يحصل ذلك بفعل ارادة قدرية لا يكون فيها الانسان الاّ منفذاً . اما عند أرسطو فان شخصية البطل تتوسط مابين الفضيلة والرذيلة فهو "ليس فاضلاً في الكامل ، وليس سيئاً بكل المعنى ، وهو عرضة للوقوع في الخطأ والصواب ، والضلالة والهداية ، وهنا موضع الأخلاق في المأساة ، فالبطل على رأي أرسطو طاليس عنما يرتكب الخطأ يكون مرد ذلك اما الى ضعف في شخصيته أو بسبب خطأ لا يقصده ، وأحياناً يقصده بالاضطرار لغاية نبيلة في نفسه [١٩٩] ، أما في مرحلة العصور الوسطى فتغيرت الحال بالنسبة للشخصيات المسرحية اذ تعددت وأصبحت هناك شخصية رئيسية وشخصيات ثانوية في المسرحية ، وأصبح مصير البطل مقترناً بافعاله ، بعد ان تحرر من التبعية القدرية ، كما اصبحت (فيدرا) في مسرحية (راسين) بطلة للمأساة حين انتصرت عاطفتها الى الواجب ، فكانت ضحية إثمها [٢٠٠] . وعن الشخصيات في المسرح الحديث فانها في المسرحيات الكلاسيكية كانت محكومة بتعاليم دينية وأعراف اجتماعية وخلقية ، وهذا ما جعل صراع الشخصيات داخلياً في الغالب . اما البطل فهو من الطبقة الارستقراطية .

اما الشخصية في المسرحيات الرومانتيكية فقد أختلفت عما سبق اذ صار للشخصية دور اجتماعي فأصبح دور الشخصية المسرحية دوراً ثرياً يدافع عن الشعب ويدعو الى التغيير نحو الافضل ، هذا في الوجه الأول للشخصية الرومانتيكية اما الوجه الثاني فكانت فيه الشخصية بعيدة عن الغوص في صميم الواقع وبطلها حالم بعالم مثالي لا وجود له في الواقع .

اما عن الشخصية في الاتجاه الواقعي فان (أميل زولا) اراد للشخصيات المسرحية ان تصور الواقع في الاحداث المسرحية ، وسيطرة الانسان على الحياة ووسائلها فالشخصيات في المأساة يجب ان تصور الواقع وما يجري فيه من شرّ وأعابت الواقعية على الشخصيات الكلاسيكية والرومانتيكية ابتعادها عن الواقع . ومن تلك المسرحيات الواقعية مسرحية (الغربان) لـ(زولا) . اما المسرح الرمزي فقد جاء رد فعل على الواقعية والطبيعة في المسرح ، ورأى الكاتب الرمزيون في شخصياتهم انتمائها الى عالم الحلم ، وعملو على اعادة النقاء اليها ، وطالبو بان لا تعتلي الشخصية في المسرحية الرمزية خشبة المسرح ، حماية لها من الممثل ، وارادو "اقتصار دورها على الكلمة وعمدوا على ازالة كل ما يمكن

---

(١٩٩) ينظر : أرسطو ، نفسه ، ص٢١ .
(٢٠٠) ينظر : محمد غنيمي هلال ، نفسه ، ص٥٤ .

ان يربطها بالعالم المادي والتاريخ . فأصبحت بالتالي روحاً تحررت من كل ما يعطيها سمة فردية ، ويخضعها للحظة الآتية : الطباع ، والحالة الأجتماعية والجسمانية ، والمهنة ، والانتماء الى زمان ومكان معين ، وما دامت كل آثار الواقع قد ازيلت ، لم يبقَ منها الا كائن منسوج من كلمات يخوض بعض التجارب الانسانية" [٢٠١] ، وتتكون المسرحية الرمزية من قصتين احداهما خارجية حسية اما الاخرى فموازية لها وتكون داخلية او مجردة ، وعلى الكاتب المسرحي ان يتحاشى الالتباس بين الرمزية بوصفها طريقة يستخدمها للتعبير عن افكاره ، وبين استخدام الرموز بوصفها وسائل مسرحية ، على الرغم من كل واحد منهما تكون تطوراً طبيعياً من الأخرى ومعلوم في المسرحية ذات الطابع الرمزي أن لـ"القصة الداخلية كما هي الحال في كل التمثيليات الرمزية ، هي القسم الهام في هذه المسرحية ، ففي مسرحية (الطائر الازرق) لـ(ميتر لينك) يهدف المؤلف فيها الى تذكيرنا ، بان السعادة سريعة الافلات ، وصعبة المنال ، فلا نكاد نتوهم اننا حزناها ، حتى يزول الوهم ، وندرك اننا كمن يحاول القبض على الريح" [٢٠٢] ، أما في التعبيرية فان المسرحية تكون شبه لوحات تحمل افكاراً متعارضة ، وقد نجحت التعبيرية في المسرح أكثر من نجاحها في الشعر ، والشخصية في المسرحية التعبيرية تعبر عن مشاعر من القهر ، وصراع الجسد والفكر ، وتكثر فيها القضايا الفرويدية ، من مثل علاقة الاب بالابن ، وأثر الغريزة الجنسية ومما تعنى بها الشخصية المسرحية في التعبيرية أيضاً تصوير دواخل النفس والشذوذ والفساد والشرور[٢٠٣] ، وتعد مسرحية (جرائم وجرائم) للكاتب السويدي (سترند بيرج) من بين تلك المسرحيات المهمة بهذا الاتجاه وقد تحفل المسرحيات التعبيرية بالاشباح والاحلام من اجل كشف الواقع الرديء، كما في مسرحية (سوناتا الاشباح) لـ(سترند بيرج) فالعالم الذي تمثله الشخصيات المسرحية عالم اشباح خيالي ، وهو عالم وهمي يتفشى فيه العنف حيث الجريمة والموت ، اما الرعب فيه فهو واقعي [٢٠٤] .

وفي مسرح العبث أو مسرح اللامعقول ، نجد ان الشخصية المسرحية قد تغيرت عما كانت عليه ، ويتجلى ذلك التغيير في فقدانها لأجزاء من ما يمثل شخصيتها وأول ما فقدت "اسمها الذي اقتصر احياناً على الحرف الأول منه ... ويشير الكاتب أحياناً الى الشخصية بوظيفتها : الموظف ، المفتش ، الاستاذ .. الخ ، أوسنها : العجوز أو نوعها : الرجل ، المرأة أو وضعها الأسري : الابن الام ، الأب ...الخ" [٢٠٥] ، ان الشخصية في مسرح العبث فقدت وضعها الاجتماعي ، و (فلاديمير واستراجون) بطلاً مسرحية (بانتظار جودو) لـ(صموئيل بكت) بديا وكأنهما غير معروفين ليس على المستوى الاجتماعي حسب هل كانا من الصعاليك أو المهجرين وانما كانا مجهولي الماضي والحاضر وحتى تحديد السن لكل منهما

---

(٢٠١) سامية أحمد : الشخصية المسرحية ، ص١٢١ .
(٢٠٢) ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص٢٧٩ .
(٢٠٣) ينظر : محمد غنيمي هلال ، المصدجر نفسه ، ص٥٦٦ .
(٢٠٤) ينظر : محمد غنيمي هلال ، نفسه ، ص٥٦٧ .
(٢٠٥) سامية احمد :المصدر نفسه ، ص١٢٤ .

وما معروف عنهما فقط وباشارة عابرة انهما كان يعملان في وقت ما في احدى المقاطعات الفرنسية . وأسماء الشخصيات في المسرحيات العبثية هي اسماء مجردة مفردة ، خالية من اية دلالة اضافية مثل جاك ، جان ، بير ، كما ان تلك الشخصيات كانت قابلة للتبادل فيما بينها ، اما اداؤها فهو آلي ، فكما انها مكررة تكرار غير مبرر ، فأصبحت دمىً لا تقوم هي باداء الأفعال ، وانما تمر الأفعال من خلالها ، واصبحت الشخصيات في مسرح العبث مسلوبة الارادة والوعي بالذات ، وتفتقر الى وضوح الفكر . وقد تعثرت الشخصية من الناحية الجسدية ايضاً إذْ أصبح الجسم والوجه فيها صورة لشخص مجهول لا صورة شخص بعينه ، وقد تظهر الشخصية بجسد مشوه كما في مسرحية (أداموف) (المناورة الكبرى والصغرى) وقد تكون الشخصية خاضعة للتحول كما تحول الانسان الى خراتيت في مسرحية (أ.يونسكو) التي تحمل الاسم نفسه والعامل المشترك الذي يجمع بين شخصيات مسرح العبث هو افتقادها لأية علاقة بينها وبين الانسان العادي [٢٠٦] ، واذا ما اردنا ان نخلص الى نتيجة في اتجاه المسرحيات وادوار شخصياتها على وفق المذاهب او المدارس التي ذكرناها فاننا نرى ان الحركات المسرحية ممثلة بالاتجاهات والمذاهب المعروفة من واقعية وطبيعية ورمزية وتعبيرية ، وغيرها كوجودية (جان بول سارتر) ومسرحيات (بريشت) البطولية أي الناتج المسرحي خلال المئة سنة الماضية فانه قد كان يشكل قسماً مما يعد من المسرح التجريبي ، الذي يسعى الى الابتعاد عن ما هو مألوف من التقاليد المسرحية "والمسرحية التجريبية جديرة بالذكر للسببين : أولهما انها تثبت ان المسرحية لا تزال شديدة الحيوية ، وثانيهما انها غير جامدة في اساليبها وستواصل نموها وتطورها ، وان تبين لنا ان المسرح التجريبي ليس تجريبياً بالقدر الذي يبدو به ، وان المبادئ الاساسية في المسرحية لم تتبدل كثيراً منذ العصر اليوناني ، وان المؤلف المسرحي سيظل يعالج دائماً صراع الأنسان مع اخيه الانسان او مع نفسه اوضد قوة متفوقة" [٢٠٧] .

([٢٠٦]) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٢٤ .
([٢٠٧]) ملتون ماركس : نفسه ، ص٢٨٨ .

المبحث الثاني

الصراع

مفهومه – سماته – وظائفه – أنواعه

يعد الصراع العنصر الاساس من بين عناصر البناء الدرامي ، ومثلما شكلت الطبيعة مصدراً اساسياً في وجود عنصر الصراع في الحياة البدائية للانسان ، كذلك اسهم الفكر الديني في ايجاد الصراع ، عن طريق ممارسة الانسان البدائي لطقوسه وشعائره الدينية ، ذلك ان الغواية الشيطانية والضعف الانساني ، وموضوع الخير والشر ، هي نتاج للفكر الديني في ازمان واماكن مختلفة ومتعددة ، ففي مايخص الطبيعة فانها امدت الانسان البدائي باكثر من رافد من روافد الصراع ، فالزمن بقسمته على الفصول ، وما ينجم عنها من ظواهر طبيعية سارّة للانسان او محزنة كانت تمثل مظهراً من مظاهر الصراع بين الخير وبين الشر ، وبين الموت والحياة ممثلاً بالآله[٢٠٨] ، وهكذا كان الانسان "يرى القوى التي تحكم عالمه على اساس انهما قوتان اساسيتان فقط ، قوة الحياة وقوة الموت ، قوة ترتبط في ذهنه بالوفرة والخير وقوة ثانية ترتبط في ذهنه بالجفاف والموت ، والقوة الاولى قوة خيرة والثانية قوة شريرة او بمعنى ادق بدأ يرى العالم تحت سيطرة إله للخير وإله للشر ... اذن فالقوتان في صراع دائم ، الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ، ويعود منتصراً لتهزمه الحياة من جديد ، وهكذا ومن هنا بدأ احساسه بالصراع ، وتفسير الحياة على اساسه" [٢٠٩] .

ان صراع الانسان البدائي مع الطبيعة ، كان من اجل اثبات ذاته ، وتوكيد وجوده واستمرار بقائه في الحياة ، وهذا ما افضى به الى ان يطور من قدراته الذاتية لاجل المواجهة مع الطبيعة ، مما ادى فيما بعد الى تطور مستويات مهاراته الجسمية والعقلية ليكون اكثر استعداداً للمواجهة التي افاد منها في تأسيس كياناته المجتمعية الصغيرة ، ومن هنا نشأ صراع اخر جديد ليس بين الانسان وبين الطبيعة وانما بين الانسان والانسان الاخر على مستوى الفرد او على مستوى المجموعة .

والصراع في المسرحية هو الذي يستحوذ على انتباه واهتمام المتلقي اثناء عملية العرض المسرحي "ان الصراع الدرامي في الواقع هو ذلك العنصر الذي يشدنا الى مقاعدنا

([٢٠٨]) ينظر :عبد العزيز حمودة :البناء الدرامي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٩-٢٠ .
(٢٠٩) عبد العزيز حمودة : المصدر نفسه ، ص ١٩ – ٢٠ .

طوال مدة العرض ، فالعرض المسرحي بصفة عامة يصور او يقدم صراعاً عاماً ، او خطاً عاماً للصراع بين ارادتين تحاول احداهما هزيمة الاخرى" [٢١٠] .

وترى احدى الباحثات ان اهمية الصراع لا تنحصر في العمل المسرحي حسب وانما يجب ان تتوافر عليه اعمال ادبية اخرى غير المسرحية ضماناً لجودتها ورقيّها "الصراع مع الاقدار هو ما يجعل المسرحية تراجيديا ، فالصراع ضروري لاي عمل مسرحي حتى الكوميديا ، بل ضروري لاي عمل روائي ، وهناك من يرى انه ضروري حتى في الشعر" [٢١١] .

وهناك من يرى ان الموقف المسرحي الذي ينشأ عن الصراع يتعدى في مفهومه الادب ليشمل فروعاً معرفية اخرى فضلاً عن ما يتمخض عن الحياة الانسانية من مواقف مسرحية "ان جوهر المسرحية هو الصراع ، فكل موقف مسرحي ينشأ عن صراع بين قوتين متعارضتين ، ومع ان المواقف المسرحية يختص بها المسرح في الدرجة الاولى الا انها لا تنحصر في التمثيلية ، ممثلة كانت او مطبوعة ، بل تكثر في الادب والتاريخ والعلوم والتجارة والحياة اليومية ، هذا اذا كان المرء منتبهاً لوجودها ومدركاً اهميتها" [٢١٢] ، ولذلك فان الصراع لابد وان يتأثر بعناصر اخرى من مكونات البناء المسرحي سلباً او ايجاباً وبالاخص بفكرة المسرحية او موضوعها "ان الصراع يتأثر في الاساس بالموضوع وفكرته مثلما الشخصية تتأثر بذلك ... اذ العبرة في موضوع الصراع او لنقل فكرته ... وعلى المؤلف مطابقة الحال وملاءمة العرض لموضوع المأساة وفكرتها ... وآنئذ يمكن التأثير في الجمهور واحداث المتعة الفنية المسرحية واثرها المنشود" [٢١٣] ، ولذلك فان من الباحثين من يرى ان اساس الصراع يجب ان يقوم على فكرة المسرحية التي يجب ان تحملها وتتفاعل معها كل الشخصيات "والصراع في الدراما الجيدة لابد ان يترتب على فكرة سابقة واضحة للعمل هي التي يحملها البطل والشخصيات الاخرى ، وينطلقون بها حتى يتم تحقيقها ، وهو ما يطلق عليه (لاجوس انجري) المقدمة المنطقية ، ويشرحها بانها الفكرة الاساسية للرواية او العرض الذي تهدف اليه ، ويشترط لها الوضوح ويستنبطها من اعمال كبار المسرحيين فيراها في رائعة (شكسبير) (الملك لير) هي الثقة العمياء التي تؤدي بصاحبها الى الدمار وفي (ماكبث) ان الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه ، وفي (الاشباح) لـ(أبسن) ان الاوزار التي يرتكبها الآباء يقع اصرها على الابناء ، كما يرى ان كل كلمة من كلمات الرواية بل كل حركة من حركاتها بجميع عوامل الصراع فيها انما تدور حول هذه الفكرة" [٢١٤] ، لذلك فان الكاتب المسرحي اذا ما احسن ادارة الصراع وتوجيهه

---

(٢١٠) عبد العزيز حمودة : نفسه ، ص١٢٨ .

(٢١١) هدى حبيشة : دراسات في المسرح والادب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص٢٥ .

(٢١٢) ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، دار الكاتب العربي ومؤسسة فرانكلين ، بيروت ونيويورك ، ١٩٦٥ ، ص٩٤ .

(٢١٣) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، نفسه ، ص١٧٠-١٧١ .

(٢١٤) كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص١٣١ .

في موضوع المسرحية وحبكتها فان مسرحيته تكون قد بلغت مستوى المسرحيات المتميزة فـ(الكاتب المسرحي العظيم يفكر اولاً بالموضوع ثم يبتدع الحبكة لتوضيحه) [٢١٥] ، فللحبكة المسرحية وطريقة عرض الموضوع التأثير الكبير في عملية خلق الصراع وتوجيهه بغية الوصول بنجاح الى مرحلة التأزم ثم الحل "ان وحدة الموضوع او توحيد الفائدة من المشاهد والمواقف المسرحية أي الاثر الهام منها او الاهتمام العام الذي تثيره في المشاهد او القارئ هما اللذان يمكنهما ان يعطيا صراعات المسرحية الخارجية او الداخلية قوتها وقيمتها ، تسلسلها وتصاعدها التدريجي نحو الحل الفاجع ... ان المهم هو العرض المسرحي ، أي حبكة المسرحية نفسها ، وعلى الخصوص تكشف الصراع الخارجي والداخلي عن النفوس والخلق ، ان وصف الصراع ... يتطلب حقاً وحدة الموضوع ، ولكنه يتطلب في الاساس حسن العرض للتأزم ثم الحل الفاجع" [٢١٦] .

ونفسياً يعد الصراع حالة وجدانية مرتكزة على التوتر النفسي القائم على اساس عاطفي يحمل النفس على ان تعيش حالة عن الاصطراع النفسي الداخلي متمثلاً بالصراع بين العقل والعاطفة ومؤسساً على صراع خارجي مستند الى ظروف الحياة المحيطة "فالعاطفة كثيراً ما تصطدم بالعقل أي الفكر الذي يهدي الى الرشاد وذلك في موقف الواجب والضمير والتضحية وما شابه ، فتتصارع مع دوافعها ومع ذاتها حتى تصير الى حل ترضى هي عنه او تظل متوترة ... وفي كل الاحوال يظل هناك جهد لتحاشي العقل والمنطق وهذا الجهد هو الصراع النفسي الوجداني وهو في الاساس داخلي ولكنه ذو ركائز اجتماعية ، ويمكن ان يكون نتيجة ضغط خارجي قاهر" [٢١٧] ، فللعواطف دور مهم في انبثاق الصراع وفي توجيهه ، وتتضح علاقة الصراع بالعاطفة في النص الشعري اذا ما عرفنا ان قياس درجة العاطفة فيه انما تتمثل بدرجة اثارة العاطفة في المتلقي ودوام استمرارها وتوجيهها "تقاس عاطفة النص بقدرته على اثارة عاطفة القارئ وادامة تلك الاثارة في نفسه اطول مدة ممكنة ، وهذا معناه الا يكتفي النص الابداعي باثارة عاطفة القارئ التي تلتقي عاطفة النص حسب ، انما يكون قادراً على تأجيج تلك العاطفة او تغييرها او زعزعتها او نبذها ، فان يستطيع الاديب ان ينقلنا من جو عاطفي نحن فيه الى جو اخر اراده لنا يكن قوي العاطفة ، فاذا كان لنا ميل فقّوى ميلنا ، او خلق فينا ميلاً جديداً ، واذا كان احدنا حازماً فضعضة او مضعضعاً فحزم رغباته وثبته ، كان ذا عاطفة قوية مهيجة" [٢١٨] .

ان هذا يتمثل في المآسي اليونانية التي وان نوعت في صراعاتها الا ان الصراع فيها كان خارجياً اكثر "ومن هنا يقول النقاد ، ان المأساة اليونانية هي في اساسها مأساة اوضاع

---

(٢١٥) ملنون ماركس : نفسه ، ص٦٧ .

(٢١٦) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٨١ .

(٢١٧) عبد العزيز حمودة : نفسه ، ص٣٠ .

(٢١٨) كمال ابو مصلح : الكامل في النقد الادبي ، ط٣ ، منشورات المكتبة الحديثة ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٧٤

انسانية ، ومواقف ، وانها تحتاج الى عبقرية فذة تستطيع تحريك صراعاتها ، وقديماً كان ارسطو طاليس يقول ان الشفقة والخوف اللذين تثيرهما المأساة ، يصدران عن الصراع المسرحي ، وايضاً عن تقلب الاحوال بالبطل من السعادة الى الشقاء" [٢١٩] ، ومما يستوجب على كاتب المسرحية هو ان يجعل الصراع واضحاً من خلال اظهار مواقف المسرحية وتأكيده على فكرة الصراع التي يجب عليه ان يجعلها لا تبرح مخيلة المشاهدين ، "ان الاسلوب الدراماتيكي لرواية القصة هو ان تعرض في سلسلة من المواقف الدراماتيكية موقفاً اثر موقف ، بترتيب أحكم تقديره ليستحوذ على اهتمام السامع ويرتبط كل موقف بالذي يليه بقطعة هي أشبه ما تكون بفترة تريث تستخدم لتحليل الشخصيات او كفاصل هزلي أو للاعداد للخطة الدراماتيكية التالية . غير ان تسلسل الفكرة الرئيسية في القصة يجب ان لا يضيع فكل موقف دراماتيكي يرمز الى ناحية من الصراع الاكبر الذي يشكل موضوع المسرحية" [٢٢٠] .

ان استحواذ الكاتب المسرحي على اهتمام المشاهد والتأثير عليه عاطفياً يجعله مشاركاً في احداث المسرحية "لان المسرحية تستهدف وجود عاطفة حب بين المشاهد والشخصيات الخيرة ، ووجود شعور بالكراهية بينه وبين الشخصيات الشريرة" [٢٢١] ، والقاعدة في الصراع ان يبدأ مع بدء المسرحية ، وينتهي في نهايتها، وان يكون متعلقاً بمضمون المسرحية ، وقائماً بين قوتين متكافئتين في مقدار القوة ، متعارضتين في الاتجاه والعواطف ، وان يعرض من خلال احداث المسرحية [٢٢٢] ، اما مفهوم الصراع الدرامي لدينا فهو مفهوم ساذج ، وعلينا ان نرتقي بهذا المفهوم ، فالصراع الدرامي في حسابنا صراع بين القوة والضعف بين الحسن والسيئ ، بين الابيض والاسود ، وباختصار نقول صراع بين الاضداد ، وهنا تكمن السذاجة التي تحدثنا عنها .

ذلك ان الصراع لو كان على وفق هذا التحديد أي محدداً على وقف مستوى واحد هو مستوى التناقض حسب ، لما كان للصراع وجود أي سيكون عرضة للزوال بزوال اسباب وجوده ، كما في انتصار القوي على الضعيف ، ان منشأ الصراع يجب ان لا يكون مؤسَّساً على المفارقة ، حسب وانما على المفارقة مع الاتفاق في المعرفة مع الجهل ، في المشاركة وعدم المشاركة .[٢٢٣]

فمثلاً بين عطيل ودزدمونه هناك اتفاق على الحب ، ولكن داخل هذا الاتفاق هناك اختلافاً يتمثل في الشك القائم على عدم اكتمال الثقة في نفس عطيل لدزدمونة على الرغم من

---

(٢١٩) عدنان بن ذريل : فن كتابة المسرحية ، ص٣٢ .

(٢٢٠) ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص٥٤ .

(٢٢١) عبد الرحمن شلش : مدخل الى فن المسرحية ، ص٢٧ .

(٢٢٢) ينظر نفسه : ص٢٦ .

([٢٢٣]) ينظر محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، القسم الثاني ، مقدمات وبيانات ، دار الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ص٧١٢

حبها الكبير ، لاعتقاده بانها تحب عقله اكثر مما تحب منظره ، وبذلك يكون حب عطيل لدزدمونة مختلفاً عن حبها له ، والامر لا يتعلق بالاختلاف فقط ، اذ ان دزدمونه لو كانت تعرف مشاعر عطيل الحقيقية لكانت اكثر حرصاً وحذراً ، ولسعت لتبديد شكوك عطيل وطرد مخاوفه ، ولما جعلته في نهاية الامر يفكر بالقضاء عليها ، وكذلك الامر بالنسبة لعطيل ، اذ انه لو كان يعرف حقيقة مشاعر (دزدمونة) لما فسح المجال لـ(أياجو) في ان يثير غيرته ، وفي نهاية الامر لما كان هناك مبرراً لوجود الصراع ، فالصراع الدرامي على وفق المفهوم الحقيقي انما ينبثق في ما ذكرنا عن جهل احد الطرفين بحقيقة الطرف الاخر على الرغم من اشتراك الطرفين في معرفة شيء من الحقيقة [٢٢٤] ، "انه في الحقيقة تطور للمفارقة الكامنة في الموقف ، وهي ليست مفارقة آلية او شكلية ، وهي ايضاً ليست مفارقة خارجية ، انها مفارقة داخلية دفينة كامنة في العلاقات بين الطرفين ، انها باختصار مفارقة الفرقة الكامنة في الوحدة ، ولذلك ولانها مفارقة الضد في الشبه ، فهي تحتم الصراع ، وبدونها لا يمكن للصراع ان يتحقق بمعناه الدرامي" [٢٢٥] .

ويحدد (ملتون ماركس) الصراع الدرامي في المسرحية بقوتين يسمي احداهما القوة المسيطرة والاخرى القوة المدافعة ، ويحدد درامية الصراع بتكافؤ هاتين القوتين تماماً او تقريباً في درجة القوة ، عندما تتفوق احدى هاتين القوتين على الاخرى "وينتج عن هذا ان ثمة نمطين رئيسين من الصراع المسرحي : فاما ان تظل القوة المسيطرة غالبة ، وليس من حيلة لدى القوة المدافعة لتتغلب عليها مع انها تأمل في ذلك تماماً ، واما تندحر القوة المسيطرة امام القوة المدافعة فينقلب الوضع" [٢٢٦] ، ويوجد نمط ثالث يتمثل في نتاج الصراع المتبادل الحاصل بين القوة المسيطرة والقوة المدافعة وهو "مزيج من النمطين السابقين معاً فتتناول القوتان المسيطرة والمدافعة ، المواقف مراراً ، اذ تُقهر القوة المسيطرة وتصبح في موقف الدفاع لفترة من الزمن ، ثم تنتصر مرة اخرى ، وتظل عجلة الخط تدور الى ان تتم الغلبة النهائية لواحدة على الاخرى" [٢٢٧] ، ويحدد (ملتون ماركس) الصراع الدرامي بين القوة المسيطرة والقوة المدافعة بثلاثة اشكال :

الاول : يتمركز فيه الصراع في شخصين كما في مسرحيتي شكسبير (هاملت) و(عطيل) ، ولا يقتصر هذا الصراع على الحركة كما في مسرحية (بيت الدمية) (لأبسن) في الحديث الذي يدور بين نورا مع زوجها .

الثاني : فيتمثل في صراع الانسان مع القوى الخارجية ، كالقضاء والقدر او القوى الخارقة ، او المجتمع كما في مسرحية (أوديب ملكاً) .

---

(٢٢٤) ينظر محمد كامل الخطيب : المصدر نفسه ، ص ٧١٢ .
(٢٢٥) نفسه : المصدر نفسه ، ص٧١٣ .
(٢٢٦) ملتون ماركس : نفسه ، ص٥٥ .
(٢٢٧) نفسه : المصدر نفسه ، ص٥٨ .

الثالث : يتمثل في الصراع الذي يدور بين الانسان ونفسه كما في مسرحية (الدكتور جيكل والمستر هايد) للكاتب (ستيفنسون) [٢٢٨] .

وغالباً ما تتجمع هذه الاشكال الثلاثة من الصراع في المسرحية ، وعلى الرغم من بروز احدها وتفوقه ، الا انه لا يكون هو الشكل الوحيد من اشكال الصراع في المسرحية "اذ ان العقل البشري هو اشد تعقيداً او اكثر دهاء ، من ان يستسيغ معالجة بسيطة ، فمع ان الصراع في مسرحية (هاملت) نفساني إلا انه ايضاً صراع مع الملك و(روز نكراتز) و(غيلد نشترن) و(الملكة) و(لايرتس) و(أوفيليا) في آن واحد" [٢٢٩] .

ولتوضيح آلية الصراع يرسم (ملتون ماركس) مخططات توضيحية تمثل حركية الصراع في المسرحيات اليونانية والمسرحيات العصرية .

أنواع الصراع الدرامي

يقسم (لاجوس ايجري) الصراع المسرحي الى اربعة انواع هي (الصراع الساكن والصراع الواثب والصراع الصاعد والصراع المرتقب) .

الصراع الساكن

ان الموقف الساكن بل الميت في المسرح ، هو ايضاً في رأي (أيجري) مليء بالحركة الا انها حركة تبلغ من بطئها ما يخيل الينا انها سكون ، وان الشخصيات في نظره هي المسؤولة عن سكون الصراع في المسرحية ، وحين تكون الشخصية لا تحسم في امر من الامور ولا تزيد شيئاً ، ولا تعرف ماذا تريد فلا ينتظر منها صراع صاعد .

الصراع الواثب

يعتقد (أيجري) انه يتدرج صعوداً بسهولة وهدوء ، كأن يبدأ المؤلف من وفاء ثم يصل بوثبة الى الغدر ، دون ان يمر بالخطوات التي تتخلل هذين القطبين ، وعادة تكون الشخصية المحورية هي المسؤولة عن نمو هذا الصراع ، اذ ان الرابطة بين الاشخاص لا تظل متماسكة .

---

(٢٢٨) ينظر نفسه : ص٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ .

(٢٢٩) نفسه : نفسه ، ص٦٥ .

الصراع الصاعد

في نظر (أيجري) يكون الصراع صاعداً في تدرجه في المسرحية ، وذلك امر يعود في الاساس الى فكرة الموضوع ، وتناسق اجزاء العمل المسرحي ، وايضاً الى الشخصيات التي اكتملت لها ابعادها العضوية والوظيفية والاجتماعية والنفسية ، وحققت وحدة الاضداد على اساس قويم وثابت .

الصراع المرتقب

وهو الصراع الذي يشعر المشاهد او القارئ ، بالتسوية الوشيكة الحدوث ... وفي نظر (أيجري) ان الترقب حالة مرجوة ومألوفة في الواقع ، ويكون الصراع مرتقباً ، حين يكشف عن فكرة المسرحية ، قبل ان يكشف عن سجايا الاشخاص ، انه اشبه بنقطة هجوم يفصح في اول المسرحية عن خطر داهم ثم تتبعها نقطة الانفصال فالتحول ، فالتأزم ، فالقرار ، فالحل ... ولذلك يرى (أيجري) انه يمكن عرض قصة المسرحية من نهايتها او من وسطها ، في حين يمكن للقرار ان يكون في هذه البداية نفسها ، بحيث يكون القرار بداية صراع صاعد ، يتغير حين يمضي صعوداً نحو الحل [٢٣٠] .

وفي فنية الصراع المأساوي في المسرح الشعري العربي يتناول الناقد المسرحي (عدنان بن ذريل) ثلاثة من اهم شعراء المسرح العربي وهم (احمد شوقي) و(عزيز اباظة) و(عدنان مردم بك) مؤكداً على ان الصراعات الخارجية في المسرح الشعري العربي هي السائدة ، اما الصراعات الداخلية فتولد من بين احضانها "الصراعات الاساسية التي تغلب على مسرحنا الشعري العربي هي صراعات خارجية صريحة ، وهي ما نسميه صراعات تآمر وتناحر وانقلاب وخديعة وانهزام وانحدار وانتحار ، الا انها هي التي تنبعث منها الصراعات الداخلية النفسية والاخلاقية ، صراعات الواجب والضمير والعزّة والكرامة والحب والكراهية" [٢٣١] ، ويقرن (عدنان بن ذريل) نجاح الصراع في المسرحية سواء على المستوى الخارجي ام على المستوى الداخلي بنجاح البناء المسرحي بجميع مراحله بدءاً بمرحلة تقديم المعلومات وانتهاءً بالحل مع التوكيد على مراحل تأزم الاحداث التي يتولد عنها الصراع "ان البناء المسرحي أي عرض مراحل التأزم والحل في المأساة وخاصة في وحدة موضوعه ، او توحيد الفائدة فيه ، هو المسؤول بالدرجة الاولى عن نجاح المسرحية او فشلها ، وانه في حالات اهمال البناء المسرحي ، نفقد الصراعات المأساوية الخارجية

---

(٢٣٠) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٦٧ .
(٢٣١) نفسه : المصدر نفسه ، ص١٨٢ .

منها والداخلية ، قوتها ورونقها وتصير الى قمش مفتعل ، متعسف لا تحقق الفائدة المرجوة منها" [٢٣٢] .

ثم يعمد الى تقسيم الصراعات الخارجية والداخلية الى انواع من الصراعات التي تنضوي تحت كل منهما ، ثم يحدد طبيعة هذه الصراعات .

الصراعات الخارجية :

الصراع المتدرج ، والصراع المتقطع ، والصراع الذي يتفجر عن الحل .

١. الصراع المتدرج :

هو الصراع المتكافئ مع الموضوع واحداثه بحيث انه يتطابق مع الاحداث في الموضوع الواحد بدون استطرادات جانبية ، وعلى الخصوص دون حشو مسرحي يمكن ان يشتت فكرة الموضوع ، او تدرج الصراع ، ومن الامثلة عليه (مصرع كليوباترا) و(علي بك الكبير) و(الحلاج) .

٢. الصراع المتقطع :

هو نوع من الصراع يشب ويخمد في عرض المسرحية لفترة ، ثم يعود فيشب ، ويحتم الحل الفاجع فيها ، وعادة يكون الصراع المتقطع صراع فائدة عامة ، ويجري على مراحل ويتكون من مجموعة الاحداث المتصاعدة المتسلسلة ، ونجده في الموضوعات الموحدة مثل (مجنون ليلى) و(قيس ولبنى) او المسرحيات المزدوجة الموضوع مثل (الناصر) و(شجرة الدر)

٣. الصراع الذي ينفجر عن الحل :

هو الصراع الذي يسير بطيئاً وايضاً متعرجاً حتى ينفجر في حل فاجع ، احياناً غير متوقع كما في (غادة أفاميا) و(مصرع غرناطة) [٢٣٣] .

---

(٢٣٢) نفسه : نفسه ، ص١٨٣ .

(٢٣٣) عدنان بن ذريل : المسرحية والصراع المأساوي ، ص١٨٩-١٩٠ .

الصراعات الداخلية

اما الصراعات الداخلية فيقسمها على (الصراع العنيد ، والصراع المتوتر ، والصراع الذي ينقلب على نفسه) .

١. الصراع العنيد :

هو الصراع الذي يقوم على تصميم اكيد صميمي ، يظل البطل ينفذه ، كما هي الحال في (مصرع كيلوباترا) .

٢. الصراع المتوتر :

وهو بالاحرى صراع متقطع ، ينقطع تارة ثم يعود الى أواره ، ونجده في احوال الترقب او الاستفزاز ومنها ترقب تآمر (جعفر) و(البرامكة) في مسرحية (العباسة) .

٣. الصراع الذي ينقلب على نفسه :

هو الصراع الذي يصير الى عكس ما كانت عليه بدايته ومن ابرز امثلته (الملكة زنوبيا) التي على الرغم من جهادها وكفاحها ومقاومتها تؤثر في نهاية الامر الاستسلام فداءً لشعبها [٢٣٤] .

---

(٢٣٤) نفسه : المصدر نفسه ، ص١٩٢-١٩٤ .

المبحث الثالث

الشخصية والصراع الداخلي

١. الصراع المنقلب .. الصراع بين الذات والمثل : الاميرة تنتظر

وفي مسرحية (الاميرة تنتظر) للشاعر صلاح عبد الصبور ، هذه المسرحية التي تعد اولى مسرحيات الشاعر الرمزية التي تدور احداثها في كوخ تنتظر فيه الاميرة مع وصيفاتها الثلاث من سيغرس في بطنها اطفالاً "والمسرحية تعالج ذلك الصراع الابدي بين المادة والروح ، بين المثال والواقع وتحاول العثور على حل وسط لإنسان العصر ، وتنتصر للجانب الفوقي للانسان مؤكدةً ان المادية تقتل فيه السمو والآدمية وعليه فيجب الا يدع الانسان نفسه للاقبال على الملذات واشباع الشهوات" [٢٣٥] .

فالاميرة اذ تتحسس (السمندل) احد الشخصيات المسرحية من وسطه حتى وجهة قائلةً :

آهٍ تبدو مثل رمحٍ مشروع تمَّ استواءً ومضاء

آهٍ تبدو مثل سيفٍ مرهف قد زاده الصقل جلاء

فهي انما تكشف عن شخصيتها ليست كأميرة ، إنما كإمرأة تشعر بانوثتها وتسعى لتحقيق رغباتها ويتضح ذلك من خلال الدلالة الرمزية في التشكيل الشعري للشطرين الشعريين كليهما ، وهذا ما يدفع (القرندل) الذي جاء به الشاعر ليكون رمزاً للتاريخ لان يحتج على الأميرة إذ لا يريد لهذه الشخصية النورانية العالية بمكانتها الأميرية ان تمارس رغبتها الانثوية مع السمندل .

القرندل : يا إمرأةً

كوني سيدةً وأميره

لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حقوي رجلٍ من طين

أياً ما كان

وَغْداً أو شهماً

---

(٢٣٥) محمد محمود رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، ص٢٨٦ .

عملاقاً أو أفَّاقاً

ولتتلقي ألوان الحب ولا تعطيه

إضطجعي مع نفسكِ

ولتكفكِ ذاتك [٢٣٦]

ان الاميرة الشابة الجميلة كانت تعيش الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي وباعث الصراع الداخلي كونها اميرة . هذا على المستوى النفسي يكون حائلاً بين كونها امرأة لها رغباتها ومشاعرها وبين كونها اميرة ، اذ يوجب عليها ان تترفع عن هذه الممارسات الجسدية التي لا تسيء الى ذاتها كامرأة ،حسب وانما كاميرة. اما الصراع الخارجي فمع من يحيط بها ، ويمثله موقف (القرندل) هنا في حواره مع الاميرة ، فهي اذ تعيش توتراً داخلياً بسبب اصطراعها مع نفسها ، الصراع بين المرأة والمثل (الاميرة) إذ تُواجَه بكلام (القرندل) الذي يريد لها ان لا تكون امرأة فقط وانما سيدة واميرة ، وهذا ما يرتب عليها واجبات اضافية يُراد منها تعطيل مشاعر الانوثة فيها ، فهي تتوافر على سمات نورانية تعلو بشخصيتها على النساء الأُخريات وتجعلها تترفع عن الإقتراب إنثوياً من أي رجل طالما هو مخلوقٌ من طين ، فهي جديرة بأن تتلقى انواع الحب الشفاهي ، كلاماً جميلاً ، ولكنها مُلزمةٌ ان لا تمنحه لأحد ، واذا ما اضطرت الى ممارسة الحب فعندها نفسها تضطجع معها فذاتُها أولى بها من غيرها ، ان كلام القرندل جاء معبراً تمكن الشاعر فيه بلغته الرشيقة الموحية ان يحمّل الشعر ما يريد بدلالات رمزية تمكن من خلالها ان يزيد من توتر الاميرة ، وتأزمها ويرتفع بدرجة الصراع . هذا التأزم الذي اراه هنا قد تعدى الاميرة لينتقل الى المتلقي ايضاً فهو "حالة وجدانية من التوتر تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما ، وان دراسة الصراع بالتالي هي دراسة العاطفة في هذا الوضح التوتري ، وهي تتصارع فيه مع نفسها داخلياً ، ومع الظروف والعوائق خارجياً" [٢٣٧] .

واذ يطغى الشوق الأنثوي عند الاميرة فتتأجج رغباتها تبحث عن السمندل فتناجيه بلغة حاملة لتلك المعاني :

الأميرة : وأخيراً جئتَ يا نهرَ حياتي

فاسق جلدي ، شققته الشمس حتى صار كالأرض البوار [٢٣٨]

---

(٢٣٦) صلاح عبد الصبور : الاميرة تنتظر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص٤٣٨ .

(٢٣٧) عدنان بن ذريل : فن كتابة المسرحية ، ص٢٨ .

(٢٣٨) صلاح عبد الصبور : الاميرة تنتظر ، ص٣٩٩ .

هنا يكشف لنا الشاعر عن شخصية الملكة كأنثى تبغي الممارسات الجسدية وليست ملكة مترفعة عن هذا الفعل ، واذ يحقق (السمندل) رغبات الاميرة الجسدية يزداد تعلقها به فترغب بالمزيد وتدعوه الى ان يجيئها سراً وترغِّبه بمفتاح القصر وخاتم أبيها الملك ، فتقوده الى فراش أبيها فيتقدم نحوه ويتلمس عُنقه كمن يخنق نائماً فتصرخ الأميرة قائلة :

الأميرة : ويلاه

أقتلت أبي ؟

وسلبتَ الخاتمَ حتى ترفعهُ في وجه الناس وتحكم به

ماذا أفعلْ ؟

أنت حبيبي وعمادي

وقتلت أبي وعمادي

أأشيرُ إليك وأدعو :

هذا قاتل مولاي

أم أطوي كفي ، وأُغرقُ سري في دمعي المكتوم

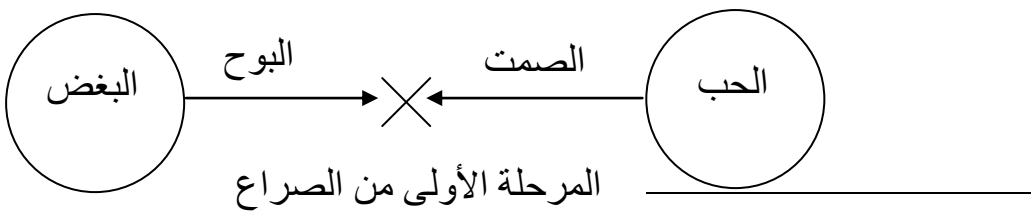
أتكلمُ أم أصمت

أوجعُ من هذا كله

أأحبكَ

أم أبغضك [٢٣٩]

لقد وضع الشاعر من خلال هذا الحوار الاميرة في منطقة تأجيج الصراع. المنطقة التي تفصل بين الحبيب القاتل والأب المقتول فالاثنان عمادها ، تتكلم أم تصمت ، تحب أم تبغض . في تلك اللحظات كانت الاميرة تعيش صراعاً متكافئاً على المستويين الداخلي والخارجي يمكن ان يكون على وفق المخطط الآتي :



المرحلة الأولى من الصراع

(٢٣٩) نفسه : نفسه ، ص٤٠٦-٤٠٧ .

ولم يستمر صراع الاميرة طويلاً اذ تحسم صراعها باختيار القاتل الحبيب ، هذا الاختيار الذي جاء بفعل الرغبة الانثوية العارمة ، فعندما طلب (السمندل) من الاميرة ان ترافقه ، توافقه محاولة "ان تجعل من دموعها صليب خلاصها وبذلك تتطهر من الجرم الكبير" [٢٤٠] ، وعندما يصبح (السمندل) اميراً يحبسها في كوخه متنكراً لها واذ يضعف ملكه يعود اليها ثانية ليقوّي بهيبتها سلطته المتمزقة وهنا تقع الاميرة اسيرة الحيرة فهي عرفته كاذباً ومخادعاً ، وهو الذي حبسها سبعة عشر عاماً في كوخه وبتأثير رغبتها الجسدية تختاره .

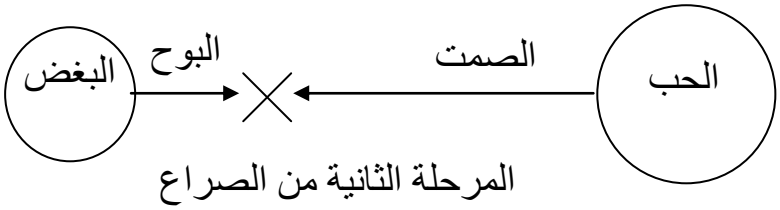
فيصطحبها قائلاً : سنحث الخطو الى القصر ...

وستخرجُ في الصبح الى الميدان وكفانا معتنقان

ونقول لهم أنَّ أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب [٢٤١]

ان اختيار الاميرة (السمندل) لا يعني انهاءً لصراعها الداخلي بالكامل، فالقتيل والدها ، وهنا يمكن ان يكون الصراع في مرحلته الثانية على وفق ما يأتي



المرحلة الثانية من الصراع

وعلى الرغم من استجابة الاميرة لطلب (السمندل) ومرافقتها له الا انها لم تنس انه هو من خدعها وقتل والدها واستولى على ملكه ، لقد كان سبباً في صراعها الداخلي مثلما كان سبباً في صراعها الخارجي "على ان الصراع بين الاميرة والسمندل ليس نموذجاً للصراع بين خصمين توحد بينهما العداوة ، لانها طاوعته اخيراً بعد حشدٍ من الحوار غير الحاسم ، والصراع الحاسم مع السمندل قد ناب عنها فيه (القرندل) ... هذا الصراع يبدد حالة

(٢٤٠) محمد محمود رحومة : نفسه ، ص٢٩٥ .
(٢٤١) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٣٧ .

الغباء النسائي فيها ويعيدها الى الرشد والعقل" [٢٤٢] ، وهنا يتحول الصراع بين الاميرة والسمندل على وفق المخطط الآتي :

لقد كانت الاميرة تشعر بأن (القرندل) يمثل صدى المثال الذي فقدته ، وحان لها الآن ان تسترده ، كما انه يمثل نقطة الضوء في اعماقها والتي تسعى الآن ليكبر شعاعها . اما (السمندل) فلم يكن غير رغباتها الجسدية ، لقد بدأ الجانب النوراني يبث شعاعه ليحتل المساحة الاوسع من جسد الاميرة لتسترد فيه شخصية الملكة ، فينتصب امام ناظريها خداع (السمندل) فتخاطبه :

الاميرة : ما أغربَ ما خدعتني عيناي

كم أنت ثقيل الوطأة

حين تريدُ استعراض ذكائك [٢٤٣]

واذ يتدخل (السمندل) بالحديث الذي يدور بين الاميرة و(القرندل) يُستشف من خلال حواره انه رمز للتاريخ وانه انما جاء ليصحح مسار الاحداث ، وليكتب صفحة جديدة :

السمندل : (للاميرة)

مَنْ هذا ؟

القرندل : لا تشغل نفسك بي

كن ضيفي في أغنيتي

السمندل : مَنْ أنت ؟

القرندل : إسمي لا يعني شيئاً

---

(٢٤٢) كمال محمد اسماعيل : نفسه ، ص١٩١ .

(٢٤٣) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤١٦ .

السمندل : ماذا تعمل ؟

القرندل : لا أعمل شيئاً

احياناً أتأمل في الشمس الى ان تغرب

أو في الليل الى أن تشرق

أرقص أحياناً في أفراح الخلان

أحياناً أكتب

السمندل : ماذا تكتب ؟

القرندل : ما يحدث

السمندل : هل تسكن في هذا الوادي ؟

القرندل : بل عندي عمل سأوديه

فأنا الليلة مدعو أن ألقي أغنيتي [٢٤٤]

لقد كان الصراع يعتمل في نفس (القرندل) وهذا ما لم يعرف به (السمندل) واذ يشتد هذا الصراع الذي يشعر معه القرندل بانه ينوب عن الاميرة في حسمه ، يندفع نحو السمندل ، فيغرس سكينة في صدره معلناً تمام اغنيته "وبمقتل السمندل تعود الاميرة الى جلالها وجمالها الملائكي وبهذا تتم اغنية (القرندل) وتنجح رسالته في إعلاء السمو والنبل الانساني محل السفلية والارضية التي هوى اليها انسان العصر" [٢٤٥] .

وهنا تندم الاميرة على تلك المرحلة من حياتها ، تلك المرحلة التي تمثل الهبوط نحو السفلية في حياتها ، وها هي تنظر الى المستقبل بعين التفاؤل ، عين الاميرة .

الاميرة : ولارفع ساقين أحبا أن يرتفعا

حتى لو خاضا في عمق الطين [٢٤٦]

وهكذا تنتقل الاميرة للبحث عن المتع النورانية في الطبيعة ، وما فيها من أطيار وورود وجمال ، وتعود الى مكانتها العلوية اميرة لشعبها

---

(٢٤٤) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٣١-٤٣٢ .

(٢٤٥) محمد محمود رحومة : نفسه ، ص٢٩٨ .

(٢٤٦) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٤٠ .

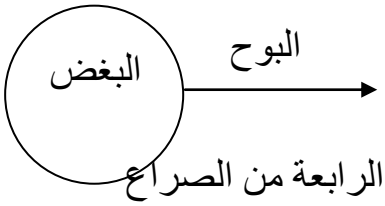
الأميرة : لا تنسَ أني إمرأة وأميرة

بل سيدة وأميرة

ومن الواجب أن أخرج في الصبح الى الميدان

كي يستجلي اتباعي طلعتي النورانية [٢٤٧]

لقد هدأ توتر الأميرة بعد أن حُسِمَ صراعها على المستويين الداخلي والخارجي بعد ان ازداد بغضها للسمندل ، وهذا ما جعل مشاعرها ورغباتها تتحرر من شرك الفحولة التي وضعها السمندل فيه . إن حسم الصراع ادى بلغة الحوار ان تتغير لتعبر عن الحالة الجديدة ، وهكذا تغيرت ألفاظ الأميرة لتعبر عن حالتها الجديدة . وهنا تأتي المرحلة الرابعة من الصراع على وفق المخطط الآتي:



المرحلة الرابعة من الصراع

(مرحلة الحسم)

لقد كانت هذه المسرحية الرمزية ثريةً بدلالاتها الرمزية التي تجلت في شخصياتها فالأميرة تحمل في دلالتها رمزاً للمدينة ، والقرندل رمزاً للتاريخ ، اما السمندل فقد جاء رمزاً للانسان الطامع الذي يسعى للسيطرة على تلك المدينة وعن شخصية الأميرة في هذه المسرحية يقول (محمود امين العالم) هي "مصر التي تنتظر رجلاً تحبه ، ولكنه رجل مخادع فخدعها بالحب وهي ما تزال صغيرة خضراء ومن مخدعها دلف الى عرش أبيها فقتله واستولى على عرشه وعرشها ... وإنها الآن تتطلع الى استعادة مكانها ... وتمشي مع الفجر لتعود الى ابنائها ورجالها وعشاقها الحقيقيين المخلصين" [٢٤٨] .

وعن الرمزية في هذه المسرحية هناك من يصفها بأنها مسرحية (ميترلنكية) نسبه الى (موريس ميترلنك) إذ "يتغشاها ضباب رمزي شفيف ، ويصعب اقتناص رموزها في شبكة المعنى ، فهي تكون ولا تعني ، ترمز ولا توضح ، تومئ ولا تحدد ، ان هواءها اشبه

---

(٢٤٧) نفسه : نفسه ، ص٤٤٢ .

(٢٤٨) محمود امين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٢٧٠ .

بالأوزون ، وجوها اشبه بتلك الساعات التي تسبق مطلع الفجر حين لا يتميز الخيط الأبيض من الخيط الأسود"[٢٤٩].

الحر الرياحي

٢. **صراع ما قبل القرار** ... **الحر**

٣. **الصراع العنيد** ... **صراع ما بعد القرار** ... **شمر**

قبل الحديث عن الصراع في مسرحية الحر الرياحي للشاعر (عبد الرزاق عبد الواحد) ارى من المناسب ان اذكر ما قاله الدكتور (عبد الواحد لؤلؤة) عن هذه المسرحية التي يختلف مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في وصفه هذا العمل الشعري بـ(مسرحية شعرية في ثلاثة فصول) اذ يقول : "أرى ان كلمة (مسرحية) تغمط هذا العمل الشعري الكبير كثيراً ، فمن حقه ان يوصف بكلمة (درامة) وبالمعنى الارسطي في اسمى درجاته ،

(٢٤٩) ماهر شفيق فريد : مسرح صلاح عبد الصبور ، المعنى والمبنى ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، اكتوبر ١٩٨١ ، ص٢٧٠ .

فلو قال الشاعر (مأساة في ثلاثة فصول) لكفاني عن كتابة هذه الدراسة التي تأخرت كثيراً عن صدور ذلك العمل الكبير" [٢٥٠] .

في هذه المسرحية يقدم الشاعر رمزين متناقضين اولهما الحر الرياحي الذي جاء رمزاً للانسانية والخير ، والثاني شمر بن ذي الجوشن وهو رمز للجريمة والشر ، لقد كان الحر قائداً في جيش ابن زياد ، وبإمرته ألف فارس وكانت قد أُوكلت اليه مهمة محاصرة (الحسين) ومنعه من الرجوع الى المدينة ، واكراهه وآل بيته الى السير الى المكان الذي سيذبحون فيه ، والحر في داخل نفسه يشعر بانه غريب عن الصراع بين يزيد والحسين ، وهو فارس فذ يتوافر على استقلالية تجعله يرفض ان يكون مأموراً او مذعناً لاحد ، وعندما انتفضت الفروسية العربية فيه ، اكتشف انه سيق لامر لا ناقة له فيه ولا جمل ، وهنا تُستثار انسانيته التي تجعله يناصر الحسين بدلاً من ان يقاتله . ان هذا التغيير الذي اصاب الحر اذ كان مفاجئاً لمن هم حوله فهو ليس مفاجئاً له هو ، ذلك ان هواجسه وصراعه الداخلي كانا قد اخذا منه مأخذاً لم يشعر بهما احدٌ غيره ولذلك فان الشاعر يبتدئ مسرحيته بهاجس للحر يقول :

الهاجس : انها لحظة الصمت

فلتختصر كلماتُك أَنفسها

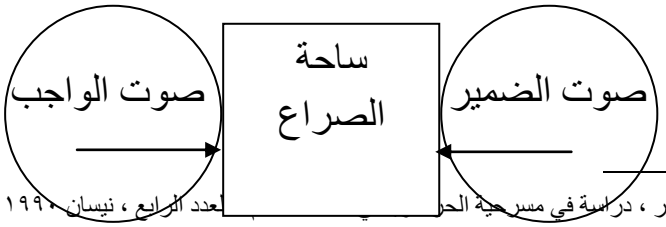
تتراجع ؟

أم تقتلُ الآن ؟

أي طريقيكَ أوضحْ ؟ [٢٥١]

الهاجس هنا هو الحوار الداخلي (المنلوج) الذي يعبر عن حيرة الحر الكبيرة في اتخاذ القرار الذي يتجاذبه صوتان صوت الضمير الذي يمثل انسانية الحر ، وصوت الواجب الذي يمثله انتساب الحر الى جيش بن زياد ، فضلاً عن كونه قائد فيه ، لقد ابتدأ هذا الصراع الداخلي بين دائرتين متساويتين المساحة في بادئ الامر .

يمكن ان يكون على وفق المخطط الآتي الذي سوف يكون على ثلاث مرحل تمثل مراحل تطور الصراع الداخلي



(٢٥٠) عبد الواحد لؤلؤة : درامية الشعر ، دراسة في مسرحية الحر [illegible] العدد الرابع ، نيسان ١٩٩٠ ، ص٢٨ .

(٢٥١) عبد الرزاق عبد الواحد : الحر الرياحي ، مسرحية شعرية في ثلاثة فصول ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٣ .

المرحلة الاولى من الصراع

(الصراع المتكافئ)

يمثل هذا المخطط بداية الصراع اذ يظهر فيه الصراع متكافئاً .

والصراع تمثله على المستوى اللفظي كلمتان (تتراجع) و (تقتل) اللتان تمثلان ، على المستوى الدلالي موقفين متضادين ، فالتراجع يعني انسحاب القائد من ساحة المعركة ، وهو على المستوى العسكري يعني الخيانة والتخاذل ، وعند الحر يعني خسارته لموقعه وهيبته العسكرية . اما القتل فيعني في نظره ارتكابه لابشع جريمة بحق الانسانية وما بين هذين الموقفين يكمن الصراع الذي سوف يقضي الى الخيار الصعب ، فالخياران كلاهما صعب ، وهنا يختلف الباحث مع ما ذهب اليه جبرا ابراهيم جبرا وهو يتحدث عن هذه المسألة في تقديمه للمسرحية اذ يرى في قتل الحر الحسين امراً سهلاً بينما يعد تراجعه عن القتل هو الاصعب اذ يقول "ان الحر حالما يدرك انه مطالب من انسانيته بالعدالة ، وذلك بمناصرة الحسين الذي أُوكل اليه اسقاطه في الكمين ، يجمد لحظة في تلك المنطقة الزَّلقة الرهيبة بين ان يستمر فيما هو فيه وهو الاسهل ، وبين ان ينقلب على ما هو فيه وهو الاصعب" [٢٥٢] ، وارى لو ان الامر كان بالنسبة للحر مثلما يقول (جبرا ابراهيم جبرا) لانتفى الصراع ، وحينئذ سيكون الخيار سهلاً ، ولكن لا خيار سهل من بين الاثنين فكلاهما صعب ، وحسناً فعل الشاعر في اطالة مرحلة الصراع الداخلي عند الحر قبل ان يتخذ قراره ، ففي ذلك تأكيد لصعوبة اتخاذ القرار المتأتي من صعوبة الخيارين نفسيهما ، وفي ذلك ايضاً توكيد لما ذهب اليه ، والذي يتأكد ايضاً باستمرار الحر في حديثه مع نفسه بصيغة (المنلوج)

عقربٌ تضربُ الليلَ بين ضلوعكَ

مأكولةَ الظهر

إنْ تنتشرْ

تفتقدْ خيلُكَ الآنَ حتى حوافرها [٢٥٣]

كما يتضح ذلك في قوله ايضاً وبالصيغة نفسها

---

(٢٥٢) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، المقدمة ، ص٨ .

(٢٥٣) نفسه : الحر الرياحي ، ص٢٣ .

كان لسيفك رأيٌ هو الحَدُّ

حدُّ هو الرأيُ

أصبحَ رأيكَ والسيفُ حدِّين

رطوبةٌ أدناهُما تلمسُ الآن رأسَكَ يا حرُّ (٢٥٤)

لقد استخدم الشاعر في هذه التشكيلات الشعرية اللغة ليس بمستواها العادي وانما بالاسلوب الاستعاري الكناني الحامل للدلالة الرمزية وهذا ما جعله قادراً على تصوير شخصية الحر من الداخل ، وإظهار الصراع الذي كان يعتمل في نفسه "ان عملية التدريج والتصاعد الدرامي الشعري تنطلق من الخلافات على المستوى الاعتيادي الى الصراع المأساوي ، ودور الشعر في هذه العملية دور رئيس لانه بلغته الموحية وخياله الواسع وايماضته المشعة والوانه المتباينة ولمساته الوجدانية ، يستطيع ان يؤزم الفعل الدرامي المسرحي ، ويشحنه بطاقات نفسية واخلاقية وجمالية" (٢٥٥) ، وفي خضم هذا الصراع الداخلي يأمر الحر جنوده في ان يُسرجوا خيولهم ... وهنا يسمع الحر صوت هاجسه محذراً :

ويكَ يا حرُّ

تأمرُ أن تُسرج الخيلُ

صافيتَ نفسكَ ؟

ها أنت

لأسرجَ فوق حصانك غيرُ الهواجس

لا نصلَ في غمدِ سيفك

غير الهواجس (٢٥٦)

في لحظة كاد الحر ان ينهي صراعه الداخلي ويحوله الى صراع خارجي عندما امر بان تُسرج الخيل ، وهذا يعني ان مرحلة الصراع الداخلي قد بلغت ذروتها ، ثم وصلت مرحلة الحسم ، لولا ان يرتفع صوت الهاجس محذراً (ويك يا حر) ومستنكراً (صافيتَ نفسك) ، ذلك ان التصافي مع النفس يعني انهاء الصراع الداخلي والتقدم باتجاه المعركة

---

(٢٥٤) نفسه : نفسه ، ص٢٤ .

(٢٥٥) يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، ص٢٩٦ .

(٢٥٦) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٢٨ .

وهذا ما ادى بضمير الحر الى ان ينتفض معلناً بصوت الهاجس ان ما يحاوله الحر محض هراء ، فليس على ظهر جواده الا الهواجس فلا سرج ولا سيف له الا هي ، وهنا يهدأ التوتر النفسي للحر بعد ان يهدأ الصراع "فجوهر الدراما هو الصراع ، والقول الفصل في اشكال الدراما المختلفة انها العاطفة في حال من الشد والتوتر ، ان للتوتر منحى تصاعدياً في المسرحية اذ يتحرك بشكل منحني متزن متناسق تكون فيه العاطفة والتوتر متصاعدة تدريجياً نحو القمة ومن ثم يهبط ويرتفع الى قمم جديدة حتى تصل المسرحية ذروتها" [٢٥٧] ، ومن ثم يعاود الحرَّ توتره النفسي مما يؤدي الى تأزم صراعه الداخلي حين يرتفع صوت الهاجس :

الهاجس : أنتَ تخدعُ نفسكَ يا حرُّ

تمتلكُ السيفَ

لكنَّ مقبضه في يدٍ لستَ صاحبَها

ها أعنَّةُ ألفٍ من الخيلِ تمسكها الآن كفُّكَ

تملكُ كلَّ مهبّاتِها

وليسَ عنانُ حصانِكَ منْ بينها [٢٥٨]

في هذا المنلوج يكشف الشاعر عن شخصية الحر العسكرية التي مزقها الصراع من الداخل ، فهو في الوقت الذي يملك سيفه ، يكون مقبض ذلك السيف بيد اخرى غير يده ، وقد جاء التشكيل هنا حاملاً لدلالة رمزية اذ ان اليد الاخرى ما هي الا هواجس الحر وتردده ، وفي الجزء الثاني من هذه الحوارية (ها أعنة الف من الخيل تمسكها يشير الشاعر في هذا التشكيل الصوري الرمزي الى الألف فارس الذين هم بإمرة الحر ، وهو في الوقت الذي يمسك بهذه (الأعنة الألف) أي هو صاحب القرار في أمرها فان عنان حصانه ليس من بينها ، وهذا تشكيل رامز الى حيرة الحر وصراعه مع نفسه من اجل اتخاذ القرار ، لقد مثل هذا الصراع النوع الثاني من بين انواع الصراعات الداخلية التي قسمها الباحث (عدنان بن ذريل) وهو الصراع المتوتر الذي يقول فيه "الصراع المتوتر : وهو بالاحرى صراع متقطع ، ينقطع تارة ثم يعود الى أُواره ، ونجده في أحوال الترقب او الاستفزاز"[٢٥٩] وفي خضم هذا الصراع الداخلي يخطر في بال الحر ان يستميل عواطف قواد جيشه عسى يعينه ذلك في حسم صراعه مع نفسه فبعد ان يدعوهم يخطابهم قائلاً :

---

(٢٥٧) م.س كوركينيان : موسوعة نظرية الأدب ، ص١٦ .

(٢٥٨) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٢٩ .

(٢٥٩) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٩٣ .

لو إنني خُضتُ بكم جيشاً من الجنِّ

يُقاتلونكم

ولا ترونَ واحداً منهم

أخائضوهُ أنتمو ورائي ؟

عمرو : أنتَ تدري أننا نفعلُ

الحر : أدري

"يطيل النظر اليهم"

هَبوني حملتُ بسيفي هذا

ورمحَي هذا

على صبيةٍ

يهرعون أمامي وينكفئون

فتحملهم أمهاتهمو حاسرات من الرُّعب

يركضنْ في كل متجهٍ

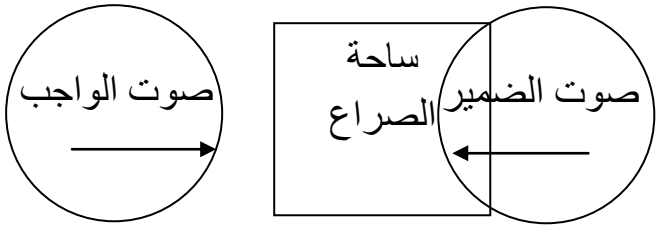
ثم قلتُ : أغيروا عليهم معي

تفعلون ؟؟

زياد : أتفعله أنتَ يا حرّ

الهاجس : تفعلُه أنتَ يا حر ؟

تفعله أنتَ ؟؟ (٢٦٠)



المرحلة الثانية من الصراع

(الاقتراب من الحسم)

(٢٦٠) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٣٦-٣٧ .

يمكن ان نقسِّم هذه الحوارية على قسمين : القسم الاول اراد فيه الحر ان يؤكد اخلاص جندهِ له ، من خلال تنفيذ أوامره ، فهو لم يُردْ ان يتأكد من ذلك ، وانما اراد توكيده بدلالة قوله لعمرو عندما اجابه (إننا نفعل) : أدري ، لقد كان هذا الحوار مقدمة اراد الحر ان يلج من خلالها إلى مبتغاه ، وهو استمالة عواطفهم ، ولذلك جاءت اللغة في القسم الثاني مختلفة عنها في القسم الاول اذ جاءت تشكيلاتها الشعرية تحمل صوراً حسية بصرية توافرت على الحركة والصوت بغية استدرار العطف ، وفي هذا يقول عبد الواحد لؤلؤة "التوتر في هذه اللغة الدرامية يسبغ عليها قوة ومباشرة تخلق المشهد أي انها تخلق العالم الذي يجري فيه الفعل ، والفعل الدرامي في الحر الرياحي يأتي ايحاء عن طريق لغة درامية متوترة" [٢٦١] ، اذ يرى عبد الواحد لؤلؤة ان الصراع الفعلي هنا لا يجري على المسرح بل يشار اليه باللغة الدرامية ، ففي مآسي الانتقام التي ظهرت قبل ان يظهر (شكسبير) كانت عمليات الطعن والقتل والعنف تجري على المسرح مباشرة عن طريق الوسائل والحيل ، اما في اعمال شكسبير فقد حلت محلها الايماءة والاشارة الذهنية فصار خروج ماكبث مثلاً على المسرح بيدين ملطختين باللون الاحمر كافياً للايحاء بجريمة القتل [٢٦٢] ، وهكذا اغنت اللغة الدرامية بتصويرها الاداء على المستوى الصوتي والحركي عن حصول الفعل بادائه الحقيقي . ولكي يقترب الصراع من مرحلة الحسم يجعل الشاعر الحر يُلقي بالحجة على قوّاد جنده من خلال اتهامه الحسين بأفعال ليس هو مرتكبها ، بغية نفيها من قبلهم وعندما يحصل ذلك يسألهم مستنكراً :

الحر : لِمَ تقتلوا الحسين بعدُ

ثمَّ ها أنتم تخافون مجرّد اتهامه

بأي شيءٍ

أيّكم يحمل وزرَه غداً ؟

زياد : يحمله الذين أوعزوا لنا بقتله

الحر : وأنتم

زياد : جنودٌ تطيع أوامرَ قادتها

---

(٢٦١) عبد الواحد لؤلؤة : نفسه ، ص٣٠ .

(٢٦٢) ينظر : عبد الواحد لؤلؤة ، نفسه ، ص٣٠ .

الحر : بل كلابٌ يُصاد بها

أبو حفص : أنتَ يا حرُّ تشتمنا دونَ حقٍّ

الحر : ولكني مثلكم

كلبُ صيدٍ سيلهثُ خلفَ الفريسةِ

ينشبُ أنيابهُ في مقاتلها

ويعودُ بها كلبَ صيدٍ لسيدهِ (٢٦٣)

لقد تمكن الحر من خلال هذا الحوار ان ينتزع الاجابة التي كان يريد من قواد جنده ، اذ كان جوابهم (جنود تطيع اوامر قادتها) في قتل الحسين ، واذ ينعتهم الحر بالكلاب (بل كلاب يُصاد بها) يُقرُّ بالمساواة بينه وبينهم فهو ايضاً (كلب صيد لسيدهِ) ، ان هذه المساواة بين الحر وقواده في الصورة الوصفية ذات الدلالة الرمزية السيئة جعلت الحر يقترب كثيراً من مرحلة حسم صراعه الداخلي فضلاً عما اضافه حلم ابنه الحارث بوالدته التي حذرت فيه من قتل الحسين وبعد ان تتعالى اصوات المسيح وجيفاراً ويوحنا المعمدان مستنكرين قتلهم ، في هذه اللحظة يحسم الحر صراعه الداخلي ويتخذ القرار .

الحر : لا لن تكون سُلَّماً يا حرُّ

لن تقطع رأس المعمدان مرةً اخرى

ولن تُعلّق المسيح

لم أعُدْ سُلَّما

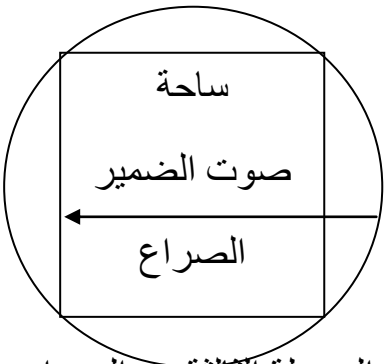
حاصرتني العيون بأوجاعها

والزمانُ الجريح

والآن يا حسينْ

هامةُ هذي الشمسُ

أدنى إلى سيفي من رأسك (٢٦٤)



المرحلة الثالثة من الصراع

(٢٦٣) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٤٦-٤٧ .
(٢٦٤) نفسه : نفسه ، ص٦١-٦٢ .

ونرى ضرورة الوقوف عندما ذكره (جبرا ابراهيم جبرا) عن شخصية الحر في تقديمه لهذه المسرحية ، إذ قال "الحر في البدء غريب على الصراع ، بين الحسين ويزيد – أو الحسين وعبيد الله بن زياد . ففي الاشارات القليلة التي لدينا ، عن هذا الفارس الفذ ، يبدو أشبه برجل مستقل ، يرفض ان يكون مذعناً ، أو تابعاً لأحد وهو (مسيحي) ، لا تعنيه مسألة البيعة والخلافة" [٢٦٥] . ويؤكد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة كلام جبرا ابراهيم جبرا ، هذا إذ يقول "الحر بن يزيد الرياحي ، الفارس المسيحي ، اللامنتمي ، إلى أي جانب من جوانب الصراع على البيعة والخلافة ، ولكنه لوجوده قائداً في الجيش الأموي ، وجد نفسه ، طرفاً في الصراع ، على الرغم منه" [٢٦٦] . بل يذهب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة إلى أبعد مما ذهب اليه جبرا حين يقول "واذ يُقدم الحر الرياحي على قتل نفسه ، نتعاطف معه ، رغم ان قتل النفس محرم في جميع الديانات والاعراف الاجتماعية" [٢٦٧] . وما نريد ان نثبته بهذا الخصوص ، هو ان ما ذهب اليه جبرا ابراهيم جبرا والدكتور عبد الواحد لؤلؤة . هو بعيد عن المنطق ، وليس له سند تاريخي يؤيده . ونقول ليس من المعقول ان يؤمِّرَ يزيد قائداً مسيحياً على جيش أموي مسلم ، ونرى ان نذكر هنا ما قاله الطبري ، لتوكيد ما ذهبنا اليه "قال الطبري : قال هشام [بن محمد] : حدثني لقيط : عن علي بن الطعان المحاربي [قال :] كنت مع الحر بن يزيد ... وكان مجيء الحر بن يزيد إلى الحسين من القادسية ، وذلك ان عبيد الله بن زياد لما بلغه اقبال الحسين بعث الحصين بن تميم التميمي – وكان على شرطه – فأمره ان ينزل القادسية ، وان يضع المسالح ، فينظمَّ ، ما بين القطقطانة إلى خفّان و[ان] يقدّم الحر بن يزيد بين يديه ، في هذه الألف من القادسية ، فيستقبل حسيناً . قال : فلم يزل الحر موافقاً حسيناً ، حتى حضرت الصلاة : صلاة الظهر ، فأمر الحسين الحجّاج بن مسروق الجعفي ان يؤذّن ، فأذّن ، فلما حضرت الإقامة خرج الحسين في إزار ورداء

---

(٢٦٥) عبد الرزاق عبد الواحد : الحر الرياحي ، المقدمة ، ص٨ .

(٢٦٦) عبد الواحد لؤلؤة : دارمية الشعر ، دراسة في مسرحية الحر الرياحي ، مجلة الأقلام ، العدد الرابع ، نيسان ، ١٩٩٠ ، ص٢٩ .

(٢٦٧) نفسه : نفسه ، ص٣٠ .

ونعلين ، فحمدَ الله وأثنى عليه ثم قال : ... فقال الحسين عليه السلام للحر : أتريد ان تصلي بأصحابك ؟ قال : لا ، بل تصلي أنت ، ونصلي بصلاتِكَ ، فصلى بهم الحسين" [٢٦٨] . وقد ذكر هذا الكلام غير مصدر من المصادر الموثوقة ان ما تقدم يؤكد لنا ان الحر كان مسلماً وليس مسيحياً ، فليس من المعقول ان يؤدي الصلاة مسيحي خلف الحسين . لقد كان الحرُّ مسلماً معروفاً بإيمانه وشجاعته ، ومسألة قتل النفس ، مسألة محرمةٌ في الإسلام ، فليس من المعقول ان يقدم عليها الحر . وما هو معروف ان الحر بعد ان التحق بمعسكر الحسين ، لقي مصرعه بعد ان ابدى بسالة في القتال . ونرى هنا ان نذكر هذه الرواية . "قال ابو مخنف : [و] حدثني فضيل بن خديج الكندي عن محمد بن بشر: عن عمر الخضرمي قال : لما خرج عمر بن سعد بالناس كان على رُبْع أهل المدينة يومئذ عبد الله بن زهير بن سُليم الأزدي ، وعلى رُبْع مَذْحِج وأَسد عبد الرحمن بن أبي سَبْرة الجعفي [الحنفي ((خ))] وعلى رُبْع ربيعة وكندة قيس بن الأشعث بن قيس ، وعلى رُبْع تميم وهمدان الحر بن يزيد الرياحي . فشهد هؤلاء كلهم مقتل الحسين إلاّ الحر بن يزيد ، فإنه عدل إلى الحسين وقُتلَ معه" [٢٦٩] . ومما يروى ايضاً بهذا الخصوص ان الحسين كان قد وقف عند رأس الحر بعد مصرعه مباركاً له فوزه بالجنة "ومن هنا كان ثناء إمام الحرية على ذوق الأم في انتقائها لاسمه ، ساعة وقف عند رأسه ، وهو صريع على صعيد كربلاء الدامي ، مباركاً استشهاده العظيم ، مُكرراً حسن انتخاب الأم لاسمه : (أنت الحر كما سمَّتكَ أمّك . أنت الحر في الدنيا والآخرة)" [٢٧٠] .

اما شمر بن ذي الجوشن فهو الشخصية الثانية في هذه المسرحية ، والشمر نقيض الحر خُلقاً وسلوكاً ومواقف "على نقيض الحر الرياحي يجيء الشمر بن ذي الجوشن انه يمثل تلك الناحية المظلمة من النفس التي يكون الشر وحده مبرر بقائها ، وهي باقية مادام ثمة نقاء يجب تدميره في هذه الارض" [٢٧١] ، في الفصل الثاني من المسرحية الذي يؤرخ الشاعر بدايته بعد مقتل الحسين بشهر واحد يأتي دور شمر بن ذي الجوشن الذي يظهر نهباً لهواجسه فيخاطبه مالك :

مالك : أنتَ الكانتَ ترتعدُ الخيلُ إذا صاح بها

تتصببُ عَرَقاً من خُوفك ؟

الشمر : يا مالك يا مالك يا مالك

---

(٢٦٨) الطبري : تاريخ الطبري ، ط١ ، ج٤ ، تحقيق وتعليق عبد علي مهنا ، المجلد الاول ، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨ ، ص٦٠٤ .

(٢٦٩) الطبري : نفسه ، ص٦٢١-٦٢٢ .

(٢٧٠) علي شريعتي : الحر ، بين خيار الفاجعة والفلاح ، ترجمة هاشم محسن ، تحقيق محمد حسين بزي ، دار الأمير للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٦ ، ص٢٤ .

(٢٧١) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، المقدمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ص٨ .

تُعيُّرُ مثلي بالخوف

ضعْ قِبَلي الموتَ أفعى لها ألفُ رأسي

أُقاتلها الآنْ

جيشاً بعدِّ الحصى

أتقحَّمُهُ

أَنْ تقاتل شيئاً تراه

شيئاً تجرؤ يا مالك أن تضربُه

أن تُرهبَهُ

لكنْ

أن تُصبحَ ، تُضحي ، تُمسي

منهوباً

مأخوذاً بعيونٍ دونَ محاجر

أصواتٍ أُغلقُ أذنيَّ فتصرخُ

من داخل جمجمتي [٢٧٢]

قبل الكلام عن هذا المقطع الحواري ارى ان اشير الى ان البداية مع الشمر كانت بصوت هاجسه الذي كان يردد لفظ (لماذا) مرات عديدة ، وكأن هذا الصوت يحاسبه على قتله الحسين ، والشاعر في هذا الحوار اراد ان يستفز الشمر من خلال كلام مالك ليجعله يقول ما يريده ، ليكشف لنا عن جانب من شخصية الشمر المتمثل بشجاعته وتمزقه من داخله وليس خوفه (الضميري) كما يقول (جبرا ابراهيم جبرا) "الشمر من ناحية لا يخاف – بالمعنى البشري المألوف – بالضبط كما كان مكبث لا يخاف ، ولقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل ، ولكن واقع الامر هو ان الخوف بالذات هو الذي ينهشه من الداخل ذلك الخوف العميق ، الخوف الضميري" [٢٧٣] ، ذلك ان الخوف الضميري مرده الندم .

والشمر لم يظهر ندمه ، ولم يظهر عليه الندم ابداً ، بل هو في نهاية المسرحية يتمنى لو يعود الحسين ليقتله ألف مرة ، لقد كان تمزق الشمر الداخلي ليس بسبب التأنيب الضميري وانما بسبب اتخاذه القرار بقتل الحسين الذي كان صراعه الداخلي نتيجة له وفي هذا يقول الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد "في مسرحيتي الشعرية (الحر الرياحي) ينهض الشمر

---

(٢٧٢) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٧٦ .

(٢٧٣) نفسه : نفسه ، المقدمة ، ص٩ .

والحر رمزين مأساويين للبطولة السلبية عبر تمزقهما ... الحر وهو يتمزق وصولاً الى اتخاذ القرار ... والشمر وهو يتمزق بسبب اتخاذ القرار ... انه يختار دون تفكير ، يتقدم فيقتل ثم يبدأ تمزقه بعد الاختيار" [٢٧٤] .

لقد كان الشمر شجاعاً بالمعنى المألوف للشجاعة ، بل اكثر من ذلك وهذا ما اراد ان يقوله لنا الشاعر على لسان الشمر نفسه ، من خلال تصوير ذلك رمزياً /(ضع قلبي الموت افعى لها الف رأس) / اقاتلها / وهو كذلك مستعد لقتال جيش بعدِّ الحصى ، فالشمر هنا اكثر من شجاع لكن ما يُخلَّ بتلك الشجاعة ان عدوَّه ليس مرئياً ، وهنا يكمن عجز الشمر الذي كان سبب تمزقه وصراعه ، اذ يرسم لنا الشاعر صورة ترمز للشجاعة المسلوبة او المقهورة لعدم (تشخّص) الخصم مع وجود ارادة عالية للقتال وللامعان في حالة تمزق الشمر ، يرسم لنا الشاعر صورة بصرية هي صورة العيون المفتوحة بوجه الشمر من غير محاجر ، وكذلك في رسمه صورة رمزية صوتية تمثل اصوات الاستهجان التي كانت لا تفارقه ، فاذا ما سدَّ أذنيه عنها انطلقت من داخل جمجمته ، ومما يزيد في ذلك ان الشاعر عمد الى تجزئة الوقت لتوكيد استمرار حالة التمزق فقد قسم الشاعر اليوم على اجزائه الصباح والضحى والمساء ، واكد استمرار معاناة الشمر في كل وقت من هذه الاوقات / أن تُصبحَ ، تُضحي ، تمسي / منهوباً .

ونرى هنا ان نتناول النص الحواري بين الشمر ومالك الذي يتحدث فيه الشمر عن قتله للحسين :

الشمر : كنت أرفع سيفي لأقطع بلعومُه
كان مُلقىً على الأرض
جُرحاً كبيراً
توهمتُهُ ميتاً
فجأةً
فك عينيه
مالك ...
لم أرَقطُّ إحتجاجاً لعينيه
لحظة ... لم تكن غير هذين :
قاتلاً خائفاً
وقتيلاً يلاحقه
محض عينين [٢٧٥]

---

(٢٧٤) صباح نجم عبد الله البو ربح : التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاردنية ، ١٩٩٥ ، ص٤ .
(٢٧٥) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٢ .

في هذا المقطع الحواري يؤشر الشاعر بداية صراع الشمر مع نفسه ، هذه البداية لم تكن محسوبة بالحساب الزمني المألوف ، وانما جاءت محسوبة بتوقيت حدثي تُمثل بدايته (فك الحسين عينيه) وحسناً فعل الشاعر باستخدامه لفظ (فكَّ) لتكون أنسب من (فتح) وحالة الاحتجاج التي كانت في عيني الحسين التي زرعت الخوف من لحظتها في نفس الشمر اذ اصبح قاتلاً ملاحقاً من القتيل ممثلاً بعينين (مفكوكتين) ، يمثل هذا الموقف هنا "لحظة انقلاب الحال في المأساة الارسطية التي تقلب القاتل الى قتيل" [٢٧٦] .

ثم يسأل مالكُ الشمرَ :

مالك : ما قال شيئاً ؟

الشمر : بلى

كلمة واحدة

(لماذا)

لم يكن خائفاً قدرَ ما كان مستنكراً

للحظةٍ

أحسستُ أنّ كلَّ ما في الأرض من سيوفْ

تعجزُ أن تقطع رأسهُ

نظرتُ بين عينيه سليباً مُفزعاً

مالك : أَجبتَهُ ؟؟

الشمر : بدونِ وعيٍ

هكذا

قلتُ لهُ

لأنني أكرهكْ

هذا الصفاءُ المطمئنُّ

هذي النظرةُ النبيةُ العينينْ

---

(٢٧٦) عبد الواحد لؤلؤة : نفسه ، ص٣٢ .

أكرهها

قلتُ : إنك عبءٌ مِنَ الطُّهرِ

تكرهُكَ الأرض

إذْ أنتَ تفضحُها

إنما محنتي بك أضعافُ محنتكَ الآن بي

أنا مَنْ شاء لي سوء حظي

أنْ أبتلي بإزالة كلَّ المروءةِ

عن كاهل الأرض [٢٧٧]

(لحظة صمت)

في هذا الحوار يسأل الحسين الشمر عن سبب اقدامه على قتله سؤالاً جاء بكلمة واحدة (لماذا) ، هذا السؤال جاء بصيغة الاستنكار لعملية القتل وليس من اجل معرفة السبب لان الحسين يعرف جيداً لماذا يُراد له ان يُقتل ، وهو هنا يستنكر قتل الحق الذي سيقتل بمقتله ، والشمر يعرف ذلك جيداً ولذلك كان يشعر بالعجز الذي يمثله عجز كل سيوف الارض من ان تقطع رأس الحسين (نظرت في عينيه سليباً مُفزعاً) "حيرة الحر في بداية الفصل الاول في الوصول الى قرار ان يفعل اولاً يفعل توازيها حيرة الشمر في بداية الفصل الثاني في الوصول الى جواب عن سؤال صغير / كبير : لماذا ؟ للحر هاجس هو نفسه الاخرى وللشمر هاجس هو نفسه الاخرى كذلك ، وكلا الرجلين (كلب يُصاد به) ورغم ان الفعل يختلف في الحالتين إلاّ أن المأساة واحدة والعذاب واحد ، أعوان الحر مثله مدفوعون بأمر السلطة ، وأعوان الشمر مثله مدفوعون بأمر السلطة كذلك" [٢٧٨] .

وفي اجابة الشمر الحسين عن سبب قتله يظهر كره الشمر لكل ما هو نقيٌّ وطاهر ، فهو إذ يريد قتل الحسين انما يريد ان يزيل كل المروءة عن وجه الارض وهنا اراد الشاعر ان يضيء شخصية الحسين ، ويظهر شخصية الشمر شخصية شريرة تكره كل ما هو طاهر ونقي وكأن "الشاعر هنا يريد ان يبعد عن نفسه تهمة محتملة انه جعل من الشمر بطلاً فتراه يُسارع ليقدمه مثالاً للدنس ، فيجعله يقول للحسين : انك عبءٌ من الطهر / تكرهك الارض" [٢٧٩] .

---

(٢٧٧) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٣-١٠٤ .

(٢٧٨) عبد الواحد لؤلؤة : نفسه ، ص٣١ .

(٢٧٩) نفسه : نفسه ، ص٣٢ .

ويستمر الحوار بين مالك والشمر :

مالك : ثمَّ ...؟؟

الشمر : أَشحتُ بوجهي عن وجهه

وبكلتا يديَّ شددتُ على السيف

كانَ خوفي يكبرُ ... يكبرُ

حتى غدا ضعف حجم توجِّعه

فتمكنتُ

أنهيتُ آلامَهُ

واحتفظتُ بخوفي يَكبُرُ من يومها

(لحظة صمت)

ثم رافقني رأسُهُ

رافقتني عيونُ الصغار وأصواتُهم

وشعور النساء وأصواتهنَّ

الصراخُ ، والعويلُ ... (٢٨٠)

هنا عندما يبلغ توتر الشمر ذروته يقدم على فعل قتل الحسين هذا الفعل الذي يُراد له ان يتوافر على الجرأة والشجاعة كان يتغشاه خوف متنامٍ لانه ليس مُبرَّراً على مستوى الاقتناع الذاتي للشمر الذي "استطاع الشاعر ان يرفع شخصيته هذه الى مرتبة الشرير التراجيدي الذي نلقاه في الدراما الاليزابيثية مثلاً : انه ضربٌ من مكبث اخر ، لان إقدامه على الجريمة لا يخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ يُبقي على حسه برعب ما اقترف وهنا تكمن قيمته الانسانية" (٢٨١) .

وعندما يحتز الشمر رأس الحسين ويذهب به الى يزيد بن معاوية كان يأملُ أن يحصل على المكافأة الكبيرة منه :

جندي ١ : أُراهن أنَّ يزيد سيثقلُه ذهباً

---

(٢٨٠) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٢-١٠٥ .

(٢٨١) نفسه : المقدمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ص٩ .

الشمر : "وهو يضحك ضحكاً هستيرياً"

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

صوت الشمر : إملأْ ركابي فضةً أو ذَهَبا

إني قتلتُ السيدَ المُحجَّبا الابيات للشمر

وخيرهم من يذكرون النَّسبا بن ذي الجوشن

قتلتُ خيرَ الناسِ أُمَّاً وأَبا

صوت يزيد : أتزايدُ يا بنَ اللئيمةِ

إنْ كنتَ تعلمُ من أمرهِ ما ذكرتَ

فكيف قتلتَه ؟

أُخرجْ

فما لكَ عندي سوى نقمتي

إن رأيتك ثانية

الشمر : وهو يواصل الضحك بصورة هستيرية

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

(تتحول ضحكته الى ما يُشبه العويل)

أَثقلني يزيدُ بالفقر والجريمةْ

أثقلني بالفقر والجريمةْ

بالفقر والجريمةْ

* * *

تعالي إملأي وحدتي يا عيون الذين

تمرَّغتُ في دمهم

يا شخير حناجرهم

يا بكاء الصغار

ويا صرخاتِ الثكالى

بدّدي وحشةَ الصمتِ حولي

فإني وحيدٌ ، وحيدٌ ، وحيدْ ...[٢٨٢]

لقد خيَّبَ يزيد آمال الشمر الكبيرة التي كان يأمل ان يحققها له فيكافئه بالذهب على قتله الحسين ، فاذا بيزيد يشتمه ويطرده ، وهنا يتأجج الصراع الداخلي مرة اخرى في أعماق الشمر فيستذكر افعاله السيئة ويستدعيها لتبدّد وحشته لانه بقي وحيداً ، منبوذاً ، ان صراع الشمر مع الحسين على المستوى الخارجي .

يمكن ان يصنف على رأي (لاجوس أيجري) ضمن الصنف الثالث من انواع صراعات الشخصيات المسرحية وهو الصراع الصاعد الذي يكون "صاعداً في تدرجه في المسرحية ، وذلك امر يعود في الاساس الى فكرة الموضوع وتناسق اجزاء العمل المسرحي وايضاً الى الشخصيات التي اكتملت لها ابعادها العضوية والوظيفية والاجتماعية والنفسية وحققت وحدة الاضداد على اساس قويم وثابت" [٢٨٣] .

---

(٢٨٢) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٨-١١٠ .

(٢٨٣) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٦٩ .

المبحث الرابع

الشخصية والصراع الخارجي

١. الصراع الصاعد ... الحسين ... صراع الداخل أم صراع الخارج

في مسرحيته ثأر الله يتحدث الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ، عن حيرة للحسين ، مردها توتر وصراع داخلي .

ان هذا الصراع الداخلي ، الصراع النفسي يتمثل في النص الحواري الآتي الذي جاء بشكل مناجاة على لسان شخصية الحسين حينما خاطب جدَّه الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) مبتغياً منه النصح والارشاد لما هو فيه من موقف . اذ يقول :

الحسين: أنا لا اعرف ما اصنع في امري هذا فأعني

أنا إن بايعتُ للفاجر كي تسلم رأسي

أو لكي يسلم غيري ... لكفرت

ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك

وإذا لم أُعطهِ البيعةَ عن كره قتلت

وإذا عشتُ هنا كي أحشد الناس عليه

خاض من حولك بحراً من دماء الابرياء

موقف ما امتُحِنَ المؤمن من قبل به

أو سيق إنسان اليه

امتحان كامتحان الانبياء

آه لو تنكشف الغمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق [٢٨٤]

وبعد أن تزداد حيرة الحسين فيزداد توتره وصراعه الداخلي كما اراد له الشاعر . يجعله يتوجه بحواره الذي جاء بشكل مناجاة ايضاً الى ربه طالباً العون في الرشاد وحسن الاختيار فيقول :

---

(٢٨٤) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص٦٦-٦٧ .

يا عالم الاسرار وحده

يا ايها المعشوق وافاك المحب يبث وجده

فامنحه شيئاً من رضاك

وأفض عليه بحكمتك

فأرى الصواب من الجنون فلا أُضِل ولا أُضَل ...

إن كان ما بي مطمع للملك والمجد المؤمل

إن كان ما بي رغبة في ان اكون انا امير المؤمنين

ان كنت مفتوناً باعراض الحياة ولا احس

ان كان ما بي شهوة للملك لكن لا تبين

قد خالطت كوساوس الشيطان عقلي فالتبس

ومضت تخادعني لتبرير الخطيئة مثل آدم

فأظن ان تطلُّبي الدنيا دفاعاً عن حقوق المسلمين

وأخال أن تطلعاتي ثورة ضد المظالم

إن كان بي هذا الفتون

ان كان بي زهو خفي لابساً زهد التقى

فاسكب على قلبي شعاعاً من جلال حقيقتك

لأرى اليقين

لأرى الحقيقة والخديعة في الذي هو كائن حولي

وفيما قد يكون [٢٨٥] .

ما نريد قوله هنا ان المناجاة الحوارية في النص الاول جاءت معبرة عن حيرة الحسين في اتخاذ القرار فجعل الشاعر اللغة كاشفة لصراع داخلي من اجل الوصول الى ذلك ، اما النص الثاني فقد جاء فضلاً عن اشتماله على الحيرة حاملاً باسلوب الدعاء طلب العون

---

(٢٨٥) نفسه : نفسه ، ص٧٤-٧٥ .

والمساعدة في اتخاذ القرار المناسب وقد تمكن الشاعر من خلال لغته الموحية بموسيقاها الخارجية والداخلية ان يجعلها تنهض في تصوير حالة الحسين النفسية ، هذا على المستوى الفني ، اما على المستوى الموضوعي فاني ارى في هذين النصين وفي غير موضع من المسرحية ، ان الشاعر قد اسهب في اظهار حيرة الحسين واصطراعه داخلياً من اجل الوصول الى قرار هل يبايع ليزيد فينجو برأسه أو يرفض المبايعة ، فيدفع رأسه ثمناً لذلك ، ان ما ذهب اليه الشاعر وافقه عليه الباحث محسن اطيمش وهو يتحدث عن المسرحية اذ يقول "كانت محنة الحسين واصحابه محنة مريرة هائلة فقد جاءت معبرة عن تلك المرارة والهول مليئة بالحزن والغضب ، ويلاحظ القارئ ان قصائد المسرحية الغنائية تنمو شيئاً فشيئاً مصورة موقف الحسين بدأ من الحيرة والتردد الى الرفض الحاد فالقتال فالاستشهاد" [٢٨٦] ، وارى ان هناك مبالغة في التحدث عن حيرة الحسين واظهارها بهذا الحجم ، واذا كان ما يقصده الشاعر من وراء ذلك الارتقاء بالمستوى الفني للمسرحية وجعل المتلقي اكثر تعاطفاً مع حال الشخصية فيجب ان لا يكون ذلك على حساب الحقيقة التاريخية او الموقف الحقيقي للشخصية المسرحية لان ذلك ينتقص من قيمة المسرحية على مستوى الدقة في نقل الحقيقة التاريخية وخصوصاً اذا كانت الشخصية مثل شخصية الحسين في الصلابة ورباطة الجأش والثبات على الموقف . وما هو معروف عن الحسين بهذا الشأن انه لم يواجه حيرة او تردداً في اتخاذه لقراره في مواجهة يزيد . ثم ان هذه الحيرة والتردد التي وصف بهما الحسين تتناقض وقول الحسين في موضع اخر من المسرحية حين يطلب منه (ابن جعفر) ان لا يتوجه الى الكوفة .

الحسين : بل لا محيص ولا فكاك

فقد خرجتُ أَسدُّ أبواب الضلال

ابن جعفر : بل ... فلنقمْ

وعلى عهد أن تؤمن يا ابن عمي فاطمئن

الحسين : هذا مصيري

أن أسير لرد غاشية المظالم

والقضاء على الفتن

ابن جعفر : إن كان حتماً أن تسير فَسِرْ الى أرض اليمن

فهناك شيعتنا فداؤك

---

(٢٨٦) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٢٤٣ .

وهي حصن أي حصن

وهناك تحميك الشعاب ولا تسلمك الجبال

الحسين : أنا لو لجأت الى الجحور فانهم لن يتركوني

حتى ينالوا بيعتي أو يقتلوني

وهناك في ارض العراق معذبون استصرخوني

أم أنت تنصحني بأن أرضى الدنية

فسينتهي الأجل المقدر ذات يوم في الحياة الدنيوية

وإذن فكيف يكون في الاخرى مقامي

- - -

ابن جعفر : أواه قد نفذ القضاء

الحسين : نفذ القضاء فلا عدول ولا هرب [٢٨٧]

فالمسألة في نظر الحسين مسألة جهاد وواجب يفضي في نتيجته الى مصرعه (حتى ينالوا بيعتي أو يقتلوني) ، لقد كان الحسين يعلم ان مصرعه مسألة قدرية لا مفر منها ولا بديل لها ، ولذلك اقدم على مصيره بنفس راضية مطمئنة (نفذ القضاء فلا عدول ولا هرب) .

وفي القسم الثاني من المسرحية (الحسين ثائراً) ينقلنا الشاعر الى الحوار الآتي الذي يدور بين شخصيتين مهمتين من شخصيات المسرحية هما يزيد وزينب أخت الحسين بعد مصرع الحسين :

زينب : أنت لن تسمع طول العمر إلا صرخات ونذيرا

النساء : آه ... يا ويل الأرامل

آه يا وحدتنا من بعد ما اغتالوا الحسين

يزيد : اسكتوهن فقد افسدن ليلي

زينب : فسيمسي الليل في أذنيك ويلاً وثبورا

وستغدو نسمة الصبح هجيرا

---

(٢٨٧) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً ، ص١١٠-١١١ .

(مريرة) : أنت ذا في قلعة البطش أمير

فستغدو في عراء

فتحت أفواهها فيه القبور

ومشى الأموات نحوك

هي ذي رأس الحسين بن علي تصفعك

(يزيد يزحف الى العرش)

لا كفى فلتسكتوها

زينب : قطرات الدم يسّاقطن منها فوق وجهك

وعلى كفيك يا قاتل اشلاء الضحية

وعلى شدقيك دم

وعلى عرشك دم ...

كل شيء ها هنا يطفح منه الدم ... دم

قسماً بالله لن يُغسل هذا الدم حتى ننتقم منه

يزيد متماسكاً : كل هذا الدم لن يرعبني

هذياناتك يسقطن بعيداً ويعذبنك وحدك

زينب : ليس بالدمع ولا بالزفرة الحرى ... يلين الصخر ... فالصخر أصم

يزيد ضاحكاً : "شفيت منك النفس يا حسين" (٢٨٨)

لقد تمكن الشاعر في هذا النص الحواري من ان يجعل اللغة تكشف عن شخصية (زينب) تلك الشخصية القوية المتماسكة البليغة التي تمكنت ببلاغتها ان تنال من (يزيد) وتثير غضبه ، فتكشف عن شخصيته ، في الوقت الذي مثلت هذه اللغة صراع زينب مع يزيد قاتل أخيها الحسين ، اذ تصرخ "يا للشقي الفاجر الملعون" ويتأجج الغضب في داخلها ويؤجج الصراع حينما يقول يزيد "ليت أشياخي ببدر شهدوا" . لقد تمكن الشاعر هنا من اظهار التوتر الحاد الذي ادى الى تأجيج الصراع بين الشخصيات ، ولم يكن ضحك يزيد

(٢٨٨) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين شهيداً ، ص١٥٩-١٦٠ .

تعبيراً عن الانشراح لقد جاء معبراً عن حالة التشفي التي ادت الى اثراء الصراع الذي كان هادئاً وليس عنيفاً فالضحك يُعد من الوسائل التي يستخدمها الكاتب من اجل الاثارة ، او التوتر او الكشف عن الشخصية المسرحية ، فهو "من أعظم الوسائل التي ينتفع بها الكاتب المسرحي في فنه" [٢٨٩] .

(٢٨٩) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ص١٣٩ .

٢. الصراع المتدرج ... المتهم ... محاكمة رجل مجهول

وهذا ما يتمثل في مسرحية (محاكمة رجل مجهول) لـ(عز الدين اسماعيل) ذلك ان الصراع فيها قائم على فكرة تغيير ما في المجتمع من افكار وسلوك من خلال الانتقاد والدعوة الى التغيير ، وتنقسم المسرحية على قسمين : يمثل القسم الاول منها الاتهام ويمثل القسم الثاني الدفاع . تتمثل شخصية المتهم برجل وقع اسير ذاته الرامزة الى المجتمع او التاريخ وعندما يفك هذا الرجل قيد أساره ، ويخرج ليلتقي الناس ، تتقاطع افكاره مع افكار المجتمع ، وعندما ينتقدها أملاً في تغييرها نحو الاحسن ، يُتهم بانه جاسوس يجب ان يُحاكم ، من اولى الممارسات الخاطئة التي انتقدها هذا الرجل هي ان الناس اصبحوا يؤثرون الكلام الكثير على الانصات والسماع ، وهذه من الصفات السيئة التي تجلب الضرر لمن يتصف بها، ومن هنا ينشأ صراع هذا الرجل مع الاخر ممثلاً بهؤلاء الناس في المجتمع ، فهو يقول :

المتهم : لكن الرجل القابع خلف الجُدران

ما لقنني حرفاً

بل اخبرني أن الناس الآن أحبُّ اليهم أن يتكلم كل منهم

لا أن يستمعوا

كل يتكلم ، يمضغ في شدقيه الكلمات يتيه بصوته

والغالب منهم ذو الصوت الأعلى الرنان [٢٩٠]

ان في هذا الحوار دلالة تمثل سلوكاً اجتماعياً معروفاً ومذموماً هو ان بعضاً من الناس يلجأ الى التحدث بصوت مرتفع ظناً منه انه بذلك سوف يمرر او يخفي فعلاً او تصرفاً سيئاً قام به ، ويصل الانتقاد الى اعلى مستوياته حين يقول :

المتهم : لكن الرجل القابع خلف الجدران

اخبرني أني احتاج الى الف أذن

كي اسمع ما يترامى حولي من اصوات

اني احتاج الى الف لسان

كي يبلغ صوتي الآذان [٢٩١]

---

(٢٩٠) عز الدين اسماعيل : محاكمة رجل مجهول ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١،ص١٠ .

ثم ينتقل من اجل تكريس هذا الانتقاد الى مسألة فسلجية في خلق جسم الانسان أُوّلت بمفهوم اجتماعي تعارفت عليه الناس ، وظفه الشاعر هنا لتوكيد ما يريد قوله :

المتهم : لم يمنحني غير لسان واحد

فعجبت له ، اذ كان قديماً قد ركب في رأسي أُذنين

لم يمهلني حتى أسأله اذ ذاك السر

بل اخبرني اذ لذلك حِكمهْ

هي أن اسمع اكثر مما أتكلم [٢٩٢]

قد جعل الشاعر لغة الحوار هنا قائمة على اساس المفارقة والاختلاف في المستوى الدلالي بين المتهم وبين المجتمع فهو في المقطع الحواري الاول كأنه يتمثل قول الخالق جل وعلى (إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ) [٢٩٣] .

اما المقطع الثاني فان الشاعر اراد به ان يشير الى كثرة الناس الذين يتكلمون ولا يصغون ، اما المقطع الثالث فان الشاعر أكد فيه ، ان الله سبحانه وتعالى خلق لنا لساناً واحداً ، وأذنين لنسمع أكثر مما نتكلم . إن نقاط الاختلاف والتقاطع هذه بين المتهم وبين المجتمع ادت الى تنامي صراعه داخلياً وخارجياً مع المجتمع .

وبعد ان يواجه هذا الرجل بسيل من التهم منها مجرم وخائن وانه جاء ليفسد المجتمع بافكار المخادعة الفوضوية . تُشكلُ محكمة يُختار شخوصها من جمهور الجالسين لمقاضاته .

القاضي : الافضل ان نمضي في الدعوى الآن

عضو اليمين : هذا أفضل

القاضي : ندَعُ التحقيق لما بعد

عضو اليسار : رأيٌ محكمْ

القاضي : للمدعي ... فلتتفضل

---

(٢٩١) نفسه : نفسه ، ص١١ .

(٢٩٢) نفسه : نفسه ، ص١١ .

(٢٩٣) القرآن الكريم : سورة لقمان ، آية ١٩ .

المـدعي : حـاول هـذا السـيد ان يتسـلل بـين جمـوع النـاس البسـطاء فـي كل قرى الوادي في حارات المدن وبين أزقتها

يسألهم عن مأكلهم ... عن مشربهم ... عن مسكنهم

وهنا يجيب المتهم : لم أحضر كي أتجول في الطرقات

... لا أبغي الا أن أعرف

أخبار الحرب هنالك خلف الأبواب

- - -

القاضي : منزعجاً كلا ... كلا

لكن سؤالك عن اخبار الحرب يُثير الريبة

هل أنت محارب ؟

المتهم : كلا

القاضي : هل كان أبوك محارب ؟

المتهم : كلا

القاضـي : هـل خرجـت أمـك خلـف صـفوف الجنـد تشـدُّ عـزيمتهم فـي ساح الحرب ؟

المـتهم : أمـي ... أمـي كانـت قـد ماتـت قبـل الحـرب هـذا مـا زعمـوا لي[٢٩٤]

وهنـا يحـاول الشـاعر ان يحمّـل الحـوار شـيئاً مـن التنـدر والفكاهـة التـي حصـرها فـي شخصيات هيئـة المحكمـة ، حين يختلف القاضـي مع عضـوي اليمين واليسـار لتدخلهم غير المناسب في شؤون ليست من اختصاصهم جاعلاً من المحكمة لعبة هم أطرافها

القاضي : التعليق على أقوال المتهمين

من حقي وحدي

عضو اليسار : يبدي موافقته

---

(٢٩٤) نفسه : نفسه ، ص٣٦ .

عضو اليمين : لكني لست أوافق

القاضي : لعضو اليمين ... أنسيت أصول اللعبة

عضو اليمين : لكنك تستأثر بالمجد وبالشهرة

القاضي : لكني ألعب قلب هجوم ... والتصويب المحكم نحو الهدف اساس في دوري [٢٩٥]

لقد عمد الشاعر إلى اضفاء روح الفكاهة على الحوار ، ذلك ان التفكة في الحوار يجعله مرناً ويضيف اليه "أبعاداً جديدة من الحركة ، والنكات لا تُقال عبثاً وانما تنسجم ايضاً مع بناء المسرحية ، وإلا عُدت خارجة على مضمونها ، بل ان النكتة والفكاهة تؤديان الى كشف المواقف وتقودان الى المفاجآت مما يُشيع التشويق في الدراما" [٢٩٦] .

واثناء الحوار يتضح ان المتهم يحب القراءة ، وله كتب كثيرة اشتراها من اجل ان يثقف بها نفسه ، وهنا يتهم بتهمة اخرى تتمثل بجمع الكتب وقراءتها .

المتهم : أنا أجمعها كيما أقرأ ما فيها

القاضي : تعترف اذن

المتهم : اعترف بماذا

القاضي : انك تقرأ

المتهم : هل هذا جرم

القاضي : هل أنت مثقف

المتهم : لا بل أبغي أن أتسقف

القاضي : لا فرق ... الآن عرفنا [٢٩٧]

وتقرر المحكمة انزال عقوبة الاعدام بالمتهم بعد ان تتهمه بتهمة اخرى تتمثل بارتباطه بأنصار له في بلدان اخرى ، وهؤلاء جميعاً متمردون على تقاليد المجتمع واهدافه النبيلة ، ويسعون الى نشر الفوضى في المجتمع وبعد اصدار قرار الحكم يعلن القاضي رفع الجلسة اذ ينتهي القسم الاول من المسرحية ويبدأ القسم الثاني الذي يمثل الدفاع اذ يظهر

---

(٢٩٥) نفسه : نفسه ، ص٣٧ .

(٢٩٦) محمد محمود رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، ص٤٩ .

(٢٩٧) عز الدين اسماعيل : محاكمة رجل مجهول ، ص٣٨ .

المتهم مدافعاً عن نفسه ، فيعلن انما هو يمثل شعبه وانه اتهم كما اتهمت الشخصيات المناضلة عبر التاريخ كشخصية (أبي ذر الغفاري) ومسألة اضطهاده على يد معاوية وشبهه ايضاً بشخصية (سعيد بن جبير) وظلم الحجاج له ، واذ ينتظر المتهم صدور الحكم

المتهم : ... فأنا مازلت هنا انتظر قضائي ... انتظر الاعدام

لكني اتساءل حقاً : هل أُعدم نفياً في الصحراء مثل أبي ذر ؟

أم أُعدم قتلاً بالسيف مثل سعيد بن جبير؟

المحضر : (للمتهم) هل أنت المتهم المجهول النسبةْ ؟

المتهم : هذا ما زعموا

المحضر : هذا اخطار لك ... وقع بتسلمه من فضلك

المتهم : (يقرأ في الورقة) الحكم تأجل

سيكون النطق به في هذا اليوم من العام القادم ...

وهنا يطوي المتهم الورقة ويلتفت الى الجمهور قائلاً :

المتهم : عجباً صاروا يحتاجون الى عام كامل

ليقولوا كلمتهم

اللعبة صارت جداً لا ريب

تحتاج الى من هو أعدل

كي يصدر فيها الحكم

مرحى ... مرحى

لا أملك الا ان اتفاءل

أما أنتم فلقد طال حديثي معكم

انصرفوا الآن اذا شئتم

وليتذكر كل منكم هذا اليوم من العام القادمْ [٢٩٨] .

---

(٢٩٨) نفسه : نفسه ، ص٨٣ .

ان مسرحية (محاكمة رجل مجهول) هذه المسرحية الرمزية تقوم فكرتها على الصراع بين فوضى المجتمع وتخلفه والعقبات التي تحول دون تقدمه ممثلة بشخصيات هيئة المحكمة وبين التغيير ممثلاً بشخصية المتهم . لقد تمكن الشاعر ان يؤسس لهذه المسرحية الرمزية من خلال تناوله لحالة معاصرة على وفق اسلوب رمزي ارتأى الشاعر ان يوظف فيها "التاريخ السياسي العربي للافادة منه لفضح الحاضر وكشف عيوبه ، ثم التنبيه الى ضرورة بناء الحياة الحاضرة بناء جديداً ، لا تقتل فيه البراءة او الحق والعدل" [٢٩٩] .

ان ما ساعد لغة الشاعر في اداء تلك المهمة هو الموسيقى الشعرية التي اعتمدها الشاعر في بنائه الدرامي ، اذ اختار الشاعر موسيقى بحر الخبب الذي تكون تفعيلته "بسيطة ولكنها شديدة الايقاع ومنسابة في وقت واحد ... وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون مع لون من التنويع" [٣٠٠] .

لقد اخذ الباحث محسن اطيمش على الشاعر عز الدين اسماعيل اعتماده موسيقى بحر الخبب فقط على كامل مساحة المسرحية دون غيره فيقول في ذلك "كتب عز الدين اسماعيل مسرحيته على هذا البحر ، ولم يغير موسيقى حوار ابطاله تبعاً لتغيير مواقفهم النفسية او المسرحية" [٣٠١] .

ونرى ان الشاعر في استخدامه لموسيقى هذا البحر فقط كان موفقاً ولم نلمس شيئاً مما ذهب اليه الباحث محسن اطيمش ، ذلك ان سلاسة هذا البحر وتنوعه موسيقياً فصلاً عن ان طريقة تشكيل الجمل الشعرية وبناء الحوار اسهما في استغناء الشاعر عن اعتماد موسيقى بحر اخر .

ان ما يؤخذ على هذا التوظيف هو الاسهاب والاطالة غير المبررة على المستوى الفني في المشابهة بين شخصية المتهم والشخصيتين التاريخيتين الموظفتين وهما شخصية (أبي ذر الغفاري) و (سعيد بن جبير) ان هذا جعل المسرحية تفقد وحدة موضوعها ، فبدت كأنها ثلاث مسرحيات وليست مسرحية واحدة "لقد جعلنا المؤلف أمام ثلاث مسرحيات صغيرة يمكن لاي منهن ان تقوم بذاتها دون حاجة الى الاخرى ، ولو ان الدكتور عز الدين اسماعيل جعل المشاهد امام مسرحية معاصرة تستلهم التراث السياسي العربي بشكل موح وخفي لكان ذلك اكثر جمالاً واحكاماً مسرحياً [٣٠٢] .

---

(٢٩٩)نفسه : نفسه ، ص٣٤٠ .

(٣٠٠)محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٣٣٤ .

(٣٠١)صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص٨٥ .

(٣٠٢) محسن اطيمش : نفسه ، ص٣٣٥ .

٣. الصراع المتحول ... الحر ... صراع التراجع ...هكذا تكلم الحسين

كان الحر بن يزيد الرياحي احد قادة جيش بن زياد ، وكان بإمرته ألف فارس وقد أُوكلت له مهمة محاصرة الحسين وأتباعه . فها هو في بادئ الامر يخاطب الحسين قائلاً :

الحر : أهلكَ يا ابن رسول الله يردْن رجوعكْ

لكنك لا ترجعُ حتى لو شئتْ

فمعي ألفُ مقاتلْ

سيطيلون حصاركَ حتى ترضى ما نطلبْ [٣٠٣]

لقد كان الحر يعيش توتراً نفسياً عميقاً ، اذ انه لم يكن مقتنعاً بهذي الحرب وهو عندما يخاطب الحسين يخاطبه من خلال صلة نسبه بالرسول الكريم (ص) ولذلك سرعان ما يتغير موقفه فيتحول صراعه الداخلي الى صراع خارجي ، اذ يتحول من مقاتلة الحسين الى نصرته ، فعندما يأتي رسول ابن زياد الى الحر يخاطبه قائلاً :

الرسول : (للحر)

لا تترك لحسينٍ شبراً مُبتلاً بمياه النهرِ

فاذا جاء الجيشُ غداً فسيسقيه بحدِ السيفِ

ما لم يشرب أحدٌ قبلَهُ

الحر : يا لرسول السوءِ ضمئنا فسقانا

ثم تجيءُ بأسوأ ما سمعتْ أذنايْ [٣٠٤]

ثم تتقدم جماعة من الجند باتجاه الحر وهم يقولون له :

الجماعة : لا تعصِ أميركَ يا حرُّ

وأطعهُ حتى تنكشف الغمةْ

ويسيرُ الأمرُ على ما تهوى

الرسول : ماذا قلتم للحرِّ

---

(٣٠٣) محمد العفيفي : هكذا تكلم الحسين ، لبنان ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص١٢٢ .
(٣٠٤) نفسه : نفسه ، ص١٢٥ .

إني لن أتركه منذ الآنْ

سأكون عليه عيناً حتى يفعل ما شاء ابن زيادٍ

الحر : فليلعنك الله تعالى ويسودْ وجهكْ

وبعد خلاف الحر مع من هم في صف جيش ابن زياد يعرض نصيحته على الحسين بقوله :

لا تأخذْ يا ابن رسول الله طريق الماءْ

كم أخجلُ من نفسي وأنا أفعلُ ذلك

لكن فلتسمعني أقسمتُ عليك بحرمة جدِّكَ

أن تجهرَ بالبيعةْ

ويظل الرفضَ خبيئاً في نفسكَ حتى يظهره الله [٣٠٥]

وبعد ان يرفض الحسين ما اراد الحر ويقول له :

الحسين : منْ سيزيلُ عن الأمة عار الصمتِ

إذا لم نجهرْ بالحقْ

الحر : دع هذا حتى تنجلي الغمةْ

الحسين : لا أطلبُ أحسنَ ما عندَ الله بأبخسَ ما عندي [٣٠٦]

وعندما يأتي (ابن سعد) قائد جيش ابن زياد ، يسأل الحر قائلاً :

ابن سعد : ويحكَ يا حرْ

كيف وجدتَ حسيناً

الحر : ويحكَ أنتَ لماذا جئت بهذا الجيش

لتحارب أولى الناس بنصرك [٣٠٧]

---

(٣٠٥) نفسه : نفسه ، ص١٢٥-١٢٦ .

(٣٠٦) نفسه : نفسه ، ١٢٦ .

(٣٠٧) نفسه : نفسه ، ص١٤٥ .

لقد اسهم تطور الاحداث في تطور صراع الحر مع من هم في جيش ابن زياد وتحول الصراع عكس ما كان مخططاً له ، فها هو الحر يكمل حواره مع ابن سعد بقوله :

الحر : أمقاتلهُ أنتْ ؟

ابن سعد : أي والله قتالاً أيسرهُ أن تُقتطعَ الأيدي

وتطيح الأعناقْ

الحر : عجباً لكْ

كيفَ تقاتلُ رجلاً تذكره في صلواتك [٣٠٨]

يمكننا ان نقول هنا ان التحول في موقف الحر الذي ادى الى تحول الصراع يمكن ان يُحصر سببه في الشطر الاخير من الحوار السابق ، وهذا ما افضى الى ان يخاطب الحر الحسين قائلاً :

الحر : يا ابن رسول الله

أنا أولُ من رفعَ السيفَ بوجهكْ

لكني الآن أريدُ التوبةْ

أترى إن تبتُ يتوبُ الله عليَّ

الحسين : تابَ الله عليكْ

الحر : (يعانق الحسين ويقبل يده)

فاذا سُعّرت الحربْ

وإشتد وجيب الضربْ

فأنا أولُ من يقتلُ دونكْ [٣٠٩]

وبعد ان يقاتل جند ابن زياد ويبلي بلاءً حسناً يسقط صريعاً وهو يقول :

الحر : اللهم إشهد أني لم أخذلْ سبط رسولكْ

---

(٣٠٨) نفسه : نفسه ، ص١٤٦ .

(٣٠٩) محمد العفيفي : نفسه ، ص١٧١ .

ما أطيبَ رائحة الجنةْ

ما أعذبَ هذا الماءْ

لن أظمأ بعد الآنْ [٣١٠]

٤. الصراع الصاعد ... الشمر ... صراع الدم ... هكذا تكلم الحسين

كان الشمر بن ذي الجوشن من ألد أعداء الحسين . ولقد كان طمعه بمال يزيد ووجهاته وراء ذلك العداء الذي ما انفك يتصاعد من اول كلام له حتى نهاية المسرحية فها . هو في اول مجيئه يُقبل على (ابن سعد) ومعه عدد من الزعماء فيقول له :

الشمر : قد جئتُ على رأس ثلاثة نفر من زعماء الكوفة

كلٌّ منهم قطرةُ بحر جنودٍ

لا تشفع عند ابن زيادٍ لحسينٍ

أبغ غوائلهُ ما إسطعتَ

لا تطلبْ كبتَ الثورة واطلبْ منه البيعةْ

لا تطلبْ منه البيعةَ واطلبْ منه أن يستسلم

لا تطلبْ أن يستسلم واطلبْ أن يستأسر

لا تطلبْ أن يستأسر واطلبْ أن يركعْ [٣١١]

في هذه الاشطر الشعرية للشمر يمكننا تلمس تنامي الصراع ، وحركيته ذات الاتجاه الصاعد باتجاه القفز على مراحل الصراع وصولاً الى المرحلة الاخيرة . لقد ابتدأ الشمر كلامه في الاشطر الاربعة الاخيرة بالفعل المضارع (تطلب) المسبوق بـ(لا الناهية) ، فحقق صيغة الامر على مستوى الاداء مع المخاطب ، وهذا انما يعبر عن الاصرار على الموقف الذي يؤدي الى تصاعد الصراع الذي يتوضح بين طرفي التشكيل الشعري في الاشطر الاربعة اذ جاء باسلوب النهي في طرفه الاول وباسلوب الاثبات في طرفه الثاني ، وقد اقام الشاعر هذه التشكيلات الشعرية على اساس التوافق وليس الاختلاف مما جعل الاسلوبين يتعاضدان في اظهار ودفع حركة الصراع باتجاه الصعود .

---

(٣١٠) نفسه : نفسه ، ص١٧٦ .

(٣١١) محمد العفيفي : نفسه ، ص١٥٨ .

وعندما يهم اصحاب الحسين بالذهاب الى نهر الفرات لشرب الماء يأمر الشمر رجاله بمنعهم من ذلك بقوله :

الشمر : لا يا حراس الماءْ

إن القوم إذا بلغوا النهرْ

فلسوفَ يعودونَ بقرب الماءْ

وتعودون بقرب الدمْ

إشتدوا في ألاّ يردوا النهرْ

ليكونَ الظمأُ جيوشاً أخرى

تنصرنا إن عزَّ النصْر (٣١٢)

لقد اراد الشمر للحدث ان يتطور وللصراع ان يتقدم ، فجعله ينتقل الى مرحلة الاداء بالمنع من ورود الماء .

وعندما يشعر الشمر بتأخر اندفاع الجند للقتال يتقدم مهرولاً وهو يقول :

شمر : أفٍّ للجبناء المرذولين

كم يتقاعسُ هذا الجيشْ

سأُحزُّ أنا رأس حسينٍ

ثم أقودُ الخيلَ فأوطؤها جَسدهْ (٣١٣)

وإذ تضعف الحال بالحسين بعد مقتل اصحابه والاصابات التي ألمت به يصرخ الشمر بالجند :

شمر : هيا يا أبناء العُهر ويا أحفاد العارْ

إنتخبوا منكم فرساناً

يطأون حسيناً عشرات المراتْ

* * *

(٣١٢) نفسه : نفسه ، ص

(٣١٣) نفسه : نفسه ، ص١٨٢ .

يا عبدانَ السوء إنتخبوا الفرسان لنوطئهم جسدهْ

وليذهبْ جمعٌ منكم ليحزَّ رووس رجالهْ

وليذهبْ جمعٌ آخر كي يسبي أهلهْ [٣١٤]

وهكذا بقي صراع الشمر متصاعداً كاشفاً عن شخصيته التي يسرها مرآى سفك الدم حتى ينهي صراعه بحز رأس الحسين وعند ذاك يبدأ توتره وصراعه الداخلي .

المبحث الثاني

الشخصية والصراع الداخلي

٤. الصراع بين الذات والمثل : الاميرة تنتظر

وفي مسرحية (الاميرة تنتظر) للشاعر صلاح عبد الصبور ، هذه المسرحية التي تعد اولى مسرحيات الشاعر الرمزية التي تدور احداثها في كوخ تنتظر فيه الاميرة مع وصيفاتها الثلاث من سيغرس في بطتها اطفالاً "والمسرحية تعالج ذلك الصراع الابدي بين المادة والروح ، بين المثال والواقع وتحاول العثور على حل وسط الانسان العصر ، وتنتصر للجانب الفوقي للانسان مؤكدةً ان المادية تقتل فيه السمو والآدمية وعليه فيجب الابدع الانسان نفسه للاقبال على الملذات واشباع الشهوات" [٣١٥] .

فالاميرة اذ تتحسس (السمندل) احد الشخصيات المسرحية من وسطه حتى وجهة قائلةً :

آهٍ تبدو مثل رمحٍ مشروع تمَّ استواءً ومضاء

آهٍ تبدو مثل سيفٍ مرهف قد زاده الصقل جلاء

---

(٣١٤) نفسه : نفسه ، ص٢٢٩-٢٣٠ .

(٣١٥) د. محمود احمد رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، ص٢٨٦ .

فهي انما تكشف عن شخصيتها ليست كأميرة ، إنما كأمراءة تشعر بانوثتها وتسعى التحقيق رغباتها ويتضح ذلك من خلال الدلالة الرمزية في التشكيل الشعري للشطرين الشعريين كليهما ، وهذا ما يدفع (القرندل) الذي جاء به الشاعر ليكون رمزاً للتاريخ لان يحتج على الأميرة لا يريد لهذه الشخصية التورانية العالية بمكانتها الأميرية ان تمارس رغبتها الانثوية مع السمندل .

القرندل : يا إمرأةً

كوني سيدةً وأميره

لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حقوي رجلٍ من طين

أياً ما كان

وَغْداً أو شهماً

عملاقاً أو أفَّاقاً

ولتتلقي ألوان الحب ولا تعطيه

إضطجعي مع نفسكِ

ولتكفكِ ذاتك (٣١٦)

ان الاميرة الشابة الجميلة كانت تعيش الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي وباعث الصراع الداخلي كونها اميرة وهذا على المستوى النفسي يكون حائلاً بين كونها امرأة لها رغباتها ومشاعرها وبين كونها اميرة اذ يوجب عليها ان تترفع عن هذه الممارسات الجسدية التي لا تسيء الى ذاتها كامرأة ، حسب وانما كاميرة ، اما الصراع الخارجي فمع من يحيط بها ويمثله موقف (القرندل) هنا في حواره مع الاميرة ، فهي اذ تعيش توتراً داخلياً بسبب اصطراعها مع نفسها ، الصراع بين المرأة والمثل (الاميرة) تُواجَه بكلام (القرندل) الذي يريد لها ان لا تكون امرأة وانما سيدة واميرة وهذا ما يرتب عليها واجبات اضافية يُراد منها تعطيل مشاعر الانوثة فيها ، فهي تتوافر على سمات نورانية تعلو بشخصيتها على النساء الأُخريات وتجعلها تترفع عن الإقتراب إنثوياً من أي رجل طالما هو مخلوقٌ من طين ، فهي جديرة بأن تتلقى انواع الحب الشفاهي ، كلاماً جميلاً ، ولكنها مُلزمةٌ ان لا تمنحه لأحد ، واذا ما اضطرت الى ممارسة الحب فعندها نفسها تضطجع معها فذاتُها أولى بها من غيرها

(٣١٦) صلاح عبد الصبور : الاميرة تنتظر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص٤٣٨ .

، ان كلام القرندل جاء معبراً تمكن الشاعر فيه بلغته الرشيقة الموحية ان يحمّل الشعر ما يريد بدلالات رمزية تمكن من خلالها ان يزيد من توتر الاميرة ، وتأزمها ويرتفع بدرجة الصراع ، هذا التأزم الذي اراه هنا قد تعدى الاميرة لينتقل الى المتلقي ايضاً فهو "حالة وجدانية من التوتر تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما ، وان دراسة الصراع بالتالي هي دراسة العاطفة في هذا الوضح التوتري ، وهي تتصارع فيه مع نفسها داخلياً ، ومع الظروف والعوائق خارجياً" [٣١٧] .

واذ يطغى الشوق الأنثوي عند الاميرة فتتأجج رغباتها تبحث عن السمندل فتناجيه بلغة حاملة لتلك المعاني :

الأميرة : وأخيراً جئتَ يا نهرَ حياتي

فاسق جلدي ، شققته الشمس حتى صار كالأرض البوار [٣١٨]

هنا يكشف لنا الشاعر عن شخصية الملكة كأنثى تبغي الممارسات الجسدية وليست ملكة مترفعة عن هذا الفعل ، واذ يحقق (السمندل) رغبات الاميرة الجسدية يزداد تعلقها به فترغب بالمزيد وتدعوه الى ان يجيئها سراً وترغِّبه بمفتاح القصر وخاتم أبيها الملك ، فتقوده الى فراش أبيها فيتقدم نحوه ويتلمس عُنقه كمن يخنق نائماً فتصرخ الأميرة قائلة :

الأميرة : ويلاه

أقتلت أبي ؟

وسلبتَ الخاتمَ حتى ترفعهُ في وجه الناس وتحكم به

ماذا أفعلْ ؟

وقتلت أبي وعمادي

أأشيرُ إليك وأدعو :

هذا قاتل مولاي

أم أطوي كفي ، وأُغرقُ سري في دمعي المكتوم

أتكلمُ أم أصمت

أوجعُ من هذا كله

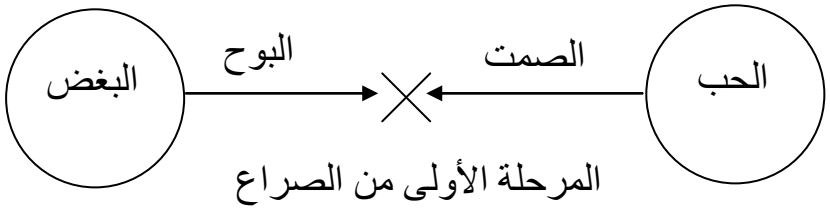
---

(٣١٧) عدنان بن ذريل : فن كتابة المسرحية ، ص٢٨ .
(٣١٨) صلاح عبد الصبور : الاميرة تنتظر ، ص٣٩٩ .

أأحبكَ

أم أبغضك [٣١٩]

لقد وضع الشاعر من خلال هذا الحوار الاميرة في منطقة تأجيج الصراع المنطقة التي تفصل بين الحبيب القاتل والأب المقتول فالاثنان عمادها ، تتكلم أم تصمت ، تحب أم تبغض في تلك اللحظات كانت الاميرة تعيش صراعاً متكافئاً على المستويين الداخلي والخارجي يمكن ان يكون على وفق المخطط الآتي :



المرحلة الأولى من الصراع

ولم يستمر صراع الاميرة طويلاً اذ تحسم صراعها باختيار القاتل الحبيب ، هذا الاختيار الذي جاء بفعل الرغبة الانثوية العارمة ، فعندما طلب (السمندل) من الاميرة ان ترافقه توافقه محاولة "ان تجعل من دموعها صليب خلاصها وبذلك تتطهر من الجرم الكبير" [٣٢٠] ، وعندما يصبح (السمندل) اميراً يحبسها في كوخه متنكراً لها واذ يضعف ملكة يعود اليها ثانية ليقوّي بهيبتها سلطته المتمزقة وهنا تقع الاميرة اسيرة الحيرة فهي عرفته كاذباً ومخادعاً وهو الذي حبسها سبعة عشر عاماً في كوخه وبفعل رغبتها الجسدية تختاره .

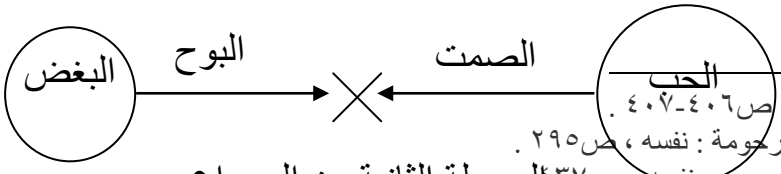
فيصطحبها قائلاً : سنحث الخطو الى القصر ...

وستخرجُ في الصبح الى الميدان وكفانا معتنقان

ونقول لهم أنَّ أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب [٣٢١]

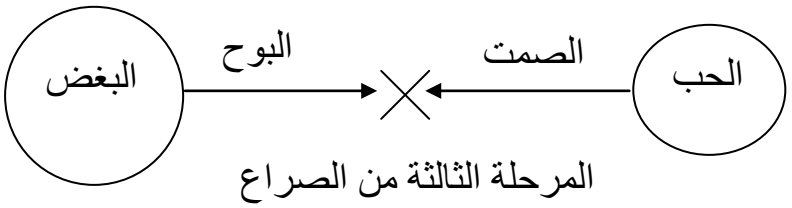
ان اختيار الاميرة (السمندل) لا يعني انهاءً لصراعها الداخلي بالكامل فالقتيل والدها ، وهنا يمكن ان يكون الصراع في مرحلته الثانية على وفق ما يأتي



المرحلة الثانية من الصراع

(٣١٩) نفسه : نفسه ، ص٤٠٦-٤٠٧ .
(٣٢٠) محمود احمد رحومة : نفسه ، ص٢٩٥ .
(٣٢١) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٣٧ .

وعلى الرغم من استجابة الاميرة لطلب (السمندل) ومرافقتها له الا انها لم تنس انه هو من خدعها وقتل والدها واستولى على ملكه ، لقد كان سبباً في صراعها الداخلي مثلما كان سبباً في صراعها الخارجي "على ان الصراع بين الاميرة والسمندل ليس نموذجاً للصراع بين خصمين توجد بينهما العداوة ، لانها طاوعته اخيراً بعد حشدٍ من الحوار غير الحاسم ، والصراع الحاسم مع السمندل قد ناب عنها فيه (القرندل) ... هذا الصراع يبدد حالة الغباء النسائي فيها ويعيدها الى الرشد والعقل" [٣٢٢] ، وهنا يتحول الصراع بين الاميرة والسمندل على وفق المخطط الآتي :



المرحلة الثالثة من الصراع

لقد كانت الاميرة تشعر بأن (القرندل) يمثل صدى المثال الذي فقدته وحان لها الآن ان تسترده كما انه يمثل نقطة الضوء في اعماقها والتي تسعى الآن ليكبر شعاعها ، اما (السمندل) فلم يكن غير رغباتها الجسدية ، لقد بدأ الجانب النوراني يبث شعاعه ليحتل المساحة الاوسع من جسد الاميرة لتسترد فيه شخصية الملكة ، فينتصب امام ناظريها خداع (السمندل) فتخاطبه :

الاميرة : ما أغربَ ما خدعتني عيناي

كم أنت ثقيل الوطأة

حين تريدُ استعراض ذكائك [٣٢٣]

واذ يتدخل (السمندل) بالحديث الذي يدور بين الاميرة (القرندل) يُستشف من خلال حواره انه رمز للتاريخ وانه انما جاء ليصحح مسار الاحداث وليكتب صفحة جديدة :

(٣٢٢) كمال محمد ابراهيم : الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر ، ص١٩١ .
(٣٢٣) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤١٦ .

السمندل : (للاميرة)

مَنْ هذا ؟

القرندل : لا تشغل نفسك بي

كن ضيفي في أغنيتي

السمندل : مَنْ أنت ؟

القرندل : إسمي لا يعني شيئاً

السمندل : ماذا تعمل ؟

القرندل : لا أعمل شيئاً

احياناً أتأمل في الشمس الى ان تغرب

أو في الليل الى أن تشرق

أرقص أحياناً في أفراح الخلان

أحياناً أكتب

السمندل : ماذا تكتب ؟

القرندل : ما يحدث

السمندل : هل تسكن في هذا الوادي ؟

القرندل : بل عندي عمل سأوديه

فأنا الليلة مدعو أن ألقي أغنيتي [٣٢٤]

لقد كان الصراع يعتمل في نفس (القرندل) وهذا ما لم يعرف به (السمندل) واذ يشتد هذا الصراع الذي يشعر معه القرندل بانه ينوب عن الاميرة في حسمه يندفع نحو السمندل فيغرس سكينة في صدره معلناً تمام اغنيته "وبمقتل السمندل تعود الاميرة الى جلالها

(٣٢٤) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٣١-٤٣٢ .

وجمالها الملائكي وبهذا اتم اغنية (القرندل) وتنجح رسالته في إعلاء السمو والنيل الانساني محل السفلية والارضية التي هوى اليها انسان العصر" [٣٢٥] .

وهنا تندم الاميرة على تلك المرحلة من حياتها ، تلك المرحلة التي تمثل الهبوط نحو السفلية في حياتها ، وها هي تنظر الى المستقبل بعين التفاؤل ، عين الاميرة

الاميرة : ولارفع ساقين أحيا أن يرتفعا

حتى لو خاضا في عمق الطين [٣٢٦]

وهكذا تنتقل الاميرة للبحث عن المتع النورانية في الطبيعة وما فيها من أطيار وورود وجمال ، وتعود الى مكانتها العلوية اميرة لشعبها

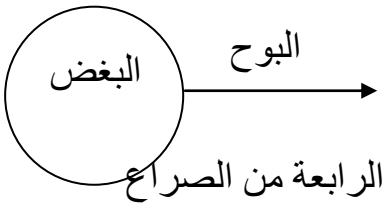
الأميرة : لا تنسَ ني إمرأة وأميرة

بل سيدة وأميرة

ومن الواجب أن أخرج في الصبح الى الميدان

كي يستجلي اتباعي طلعتي النورانية [٣٢٧]

لقد هدأ توتر الأميرة بعد أن حَسِمَ صراعها على المستويين الداخلي والخارجي بعد ان ازداد بغضها للسمندل وهذا ما جعل مشاعرها ورغباتها تتحرر من شرك الفحولة التي وضعها السمندل فيه ، إن حسم الصراع ادى بلغة الحوار ان تتغير لتعبر عن الحالة الجديدة وهكذا تغيرت ألفاظ الأميرة لتعبر عن حالتها الجديدة وهنا تأتي المرحلة الرابعة من الصراع على وفق المخطط الآتي :



المرحلة الرابعة من الصراع

(مرحلة الحسم)

(٣٢٥) محمود احمد رحومة : نفسه ، ص٢٩٨ .
(٣٢٦) صلاح عبد الصبور : نفسه ، ص٤٤٠ .
(٣٢٧) نفسه : نفسه ، ص٤٤٢ .

لقد كانت هذه المسرحية الرمزية ثريةً بدلالاتها الرمزية التي تجلت في شخصياتها فالأميرة تحمل في دلالتها رمزاً للمدينة ، والقرندل رمزاً للتاريخ ، اما السمندل فقد جاء رمزاً للانسان الطامع الذي يسعى للسيطرة على تلك المدينة وعن شخصية الأميرة في هذه المسرحية يقول (محمود امين العالم) هي "مصر التي تنتظر رجلاً تحبه ، ولكنه رجل مخادع فخدعها بالحب وهي ما تزال صغيرة خضراء ومن مخدعها دلف الى عرش أبيها فقتله واستولى على عرشه وعرشها ... وإنها الآن تتطلع الى استعادة مكانها ... وتمشي مع الفجر لتعود الى ابنائها ورجالها وعشاقها الحقيقيين المخلصين" (٣٢٨) .

وعن الرمزية في هذه المسرحية هناك من يصفها بأنها مسرحية (ميترلنكية) شبه الى (موريس ميترلنك) فهي "يتغشاها ضباب رمزي شفيف ، ويصعب اقتناص رموزها في شبكة المعنى ، فهي تكون ولا تعني ، ترمز ولا توضح ، تومئ ولا تحدد ، ان هواءها اشبه بالاوزان ، وجوها اشبه بتلك الساعات التي تسبق مطلع الفجر حين لا يتميز الخيط الأبيض من الخيط الأسود" (٣٢٩) .

٥. صراع ما قبل القرار ... الحر
الحر الرياحي
٦. صراع ما بعد القرار ... الشمر

قبل الحديث عن الصراع في مسرحية الحر الرياحي للشاعر (عبد الرزاق عبد الواحد) ارى من المناسب ان اذكر ما قاله الدكتور (عبد الواحد لؤلؤة) عن هذه المسرحية التي يختلف مع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في وصفه هذا العمل الشعري بـ(مسرحية شعرية في ثلاثة فصول) اذ يقول : "أرى ان كلمة (مسرحية) تغمط هذا العمل الشعري الكبير كثيراً ، فمن حقه ان يوصف بكلمة (درامة) وبالمعنى الارسطي في اسمى درجاته ، فلو قال الشاعر (مأساة في ثلاثة فصول) لكفاني عن كتابة هذه الدراسة التي تأخرت كثيراً عن صدور ذلك العمل الكبير" (٣٣٠) .

---

(٣٢٨) محمود امين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٢٧٠ .

(٣٢٩) ماهر شفيق فريد : مسرح صلاح عبد الصبور ، المعنى والمبنى ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، اكتوبر ١٩٨١ ، ص٢٧٠ .

(٣٣٠) د. عبد الواحد لؤلؤة : درامية الشعر ، دراسة في مسرحية الحر الرياحي ، مجلة اقلام ، العدد الرابع ، نيسان ١٩٩٠ ، ص٢٨ .

في هذه المسرحية يقدم الشاعر رمزين متناقضين اولهما الحر الرياحي الذي جاء رمزاً للانسانية والخير ، والثاني الشمر بن ذي الجوشن وهو رمز للجريمة والشر ، لقد كان الحر قائداً في جيش ابن زياد ، وكان بامرته الف فارس وكانت قد أُوكلت اليه مهمة محاصرة (الحسين) ومنعه من الرجوع الى المدينة ، واكراهه وآل بيته الى السير الى المكان الذي سينذبحون فيه ، والمعروف في هذا الامر ان الحر رجل مسيحي ، لا تعنيه مسألة البيعة والخلافة اساس واقعة الطف ومحورها وفي هذا ما يجعله يضع نفسه خارج دائرة الصراعات السياسية ، وان السبب الوحيد الذي يدعوه للوقوف بوجه الحسين هو كونه محارباً في جيش ابن زياد ، والحر في داخل نفسه يشعر بانه غريب عن الصراع بين يزيد والحسين ، وهو فارس فذ يتوافر على استقلالية تجعله يرفض ان يكون مأموراً او مذعناً لاحد ، وعندما انتفضت الفروسية العربية فيه اكتشف انه سيق لامر لا ناقة له فيه ولا جمل ، وهنا تُستثار انسانيته التي تجعله يناصر الحسين بدلاً من ان يقاتله ، ان هذا التغيير الذي اصاب الحر اذ كان مفاجئاً لمن هم حوله فهو ليس مفاجئاً له هو ، ذلك ان هواجسه وصراعه الداخلي كانا قد اخذا منه مأخذاً لم يشعر بهما احدٌ غيره ولذلك فان الشاعر يبتدأ مسرحيته بهاجس للحر يقول :

الهاجس : انها لحظة الصمت

فلتختصر كلماتُك أَنفسها

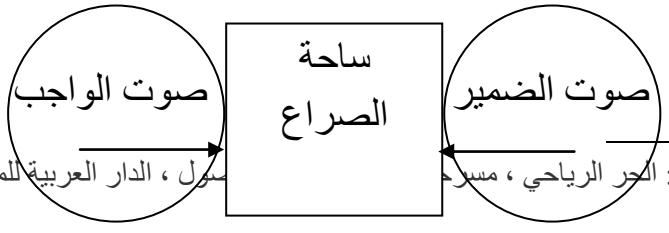
تتراجع ؟

أم تقتلُ الآن ؟

أي طريقيكَ أوضحْ ؟ (٣٣١)

الهاجس هنا هو الحوار الداخلي (المنلوج) الذي يعبر عن حيرة الحر الكبيرة في اتخاذ القرار الذي يتجاذبه صوتان صوت الضمير الذي يمثل انسانية الحر ، وصوت الواجب الذي يمثله انتساب الحر الى جيش بن زياد ، فضلاً عن كونه قائد فيه ، لقد ابتدأ هذا الصراع الداخلي بين دائرتين متساويتين المساحة في بادئ الامر .

يمكن ان يكون على وفق المخطط الآتي الذي سوف يكون على ثلاث مرحل تمثل مراحل تطور الصراع الداخلي



المرحلة الاولى من الصراع

(الصراع المتكافئ)

(٣٣١) عبد الرزاق عبد الواحد : الحر الرياحي ، مسرحية شعرية ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٣ .

يمثل هذا المخطط بداية الصراع اذ يظهر فيه الصراع متكافئاً .

والصراع تمثله على المستوى اللفظي كلمتان (تتراجع) و (تقتل) اللتان تمثلان ، على المستوى الدلالي موقفان متضادان ، فالتراجع يعني انسحاب القائد من ساحة المعركة وهو على المستوى العسكري يعني الخيانة والتخاذل ، وعند الحر يعني خسارته لموقعه وهيبته العسكرية ، اما القتل فيعني في نظره ارتكابه لابشع جريمة بحق الانسانية وما بين هذين الموقفين يمكن الصراع الذي سوف يقضي الى الخيار الصعب ، فالخياران كلاهما صعب ، وهنا يختلف الباحث مع ما ذهب اليه جبرا ابراهيم جبرا وهو يتحدث عن هذه المسألة في تقديمه للمسرحية اذ يرى في قتل الحر للحسين امراً سهلاً بينما يعد تراجعه عن القتل هو الاصعب اذ يقول "ان الحر حالما يدرك انه مطالب من انسانيته بالعدالة ، وذلك بمناصرة الحسين الذي أُوكل اليه اسقاطه في الكمين ، يجمد لحظة في تلك المنطقة الزَّلقة الرهيبة بين ان يستمر فيما هو فيه وهو الاسهل ، وبين ان ينقلب على ما هو فيه وهو الاصعب" [٣٣٢] ، وارى لو ان الامر كان بالنسبة للحر مثلما يقول (جبرا ابراهيم جبرا) لانتفى الصراع وحينئذ سيكون الخيار سهلاً ، ولكن لا خيار سهل من بين الاثنين فكلاهما صعب ، وحسناً فعل الشاعر في اطالة مرحلة الصراع الداخلي عند الحر قبل ان يتخذ قراره ، ففي ذلك تأكيد لصعوبة اتخاذ القرار المتأتي من صعوبة الخيارين نفسيهما ، وفي ذلك ايضاً توكيد لما ذهب اليه ، والذي يتأكد ايضاً باستمرار الحر في حديثه مع نفسه بصيغة (المنلوج)

عقربٌ تضربُ الليلَ بين ضلوعكَ

مأكولةَ الظهر

إنْ تنتشرْ

تفتقدْ خيلُكَ الآنَ حتى حوافرها [٣٣٣]

(٣٣٢) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، المقدمة ، ص٨ .
(٣٣٣) نفسه : الحر الرياحي ، ص٢٣ .

كما يتضح ذلك في قوله ايضاً وبالصيغة نفسها

كان لسيفك رأيٌ هو الحَدُّ

حدُّ هو الرأيُ

أصبحَ رأيكَ والسيفُ حدِّين

رطوبةٌ أدناهُما تلمسُ الآن رأسَكَ يا حرُّ (٣٣٤)

لقد استخدم الشاعر في هذه التشكيلات الشعرية اللغة ليس بمستواها العادي وانما بالاسلوب الاستعاري الكناني الحامل للدلالة الرمزية وهذا ما جعله قادراً على تصوير شخصية الحر من الداخل وإظهار الصراع الذي كان يعتمل في نفسه "ان عملية التدريج والتصاعد الدرامي الشعري تنطلق من الخلافات على المستوى الاعتيادي الى الصراع المأساوي ، ودور الشعر في هذه العملية دور رئيس لانه بلغته الموحية وخياله الواسع وايماضته المشعة والوانه المتباينة ولمساته الوجدانية ، يستطيع ان يؤزم الفعل الدرامي المسرحي ويشحنه بطاقات نفسية واخلاقية وجمالية" (٣٣٥) ، وفي خضم هذا الصراع الداخلي يأمر الحر جنوده في ان يُسرجوا خيولهم ... وهنا يسمع الحر صوت هاجسه محذراً :

ويكَ يا حرُّ

تأمرُ أن تُسرج الخيلُ

صافيتَ نفسكَ ؟

ها أنت

لأسرجَ فوق حصانك غيرُ الهواجس

لا نصلَ في غمدِ سيفك

غير الهواجس (٣٣٦)

في لحظة كاد الحر ان ينهي صراعه الداخلي ويحوله الى صراع خارجي عندما امر بان تُسرج الخيل ، وهذا يعني ان مرحلة الصراع الداخلي قد بلغت ذروتها ، ثم وصلت مرحلة الحسم ، ولولا ان يرتفع صوت الهاجس محذراً (ويك يا حر) ومستنكراً (صافيتَ

---

(٣٣٤) نفسه : نفسه ، ص٢٤ .
(٣٣٥) يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، ص٢٩٦ .
(٣٣٦) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٢٨ .

نفسك) ، ذلك ان التصافي مع النفس يعني انهاء الصراع الداخلي والتقدم باتجاه المعركة وهذا ما ادى بضمير الحر الى ان ينتفض معلناً بصوت الهاجس ان ما يحاوله الحر محض هراء ، فليس على ظهر جواده الا الهواجس فلا سرج ولا سيف له الا هي ، وهنا يهدأ التوتر النفسي للحر بعد ان يهدأ الصراع "فجوهر الدراما هو الصراع ، والقول الفصل في اشكال الدراما المختلفة انها العاطفة في حال من الشد والتوتر ، ان للتوتر منحى تصاعدياً في المسرحية اذ يتحرك بشكل منحني متزن متناسق تكون فيه العاطفة والتوتر متصاعدة تدريجياً نحو القمة ومن ثم يهبط ويرتفع الى قمم جديدة حتى تصل المسرحية ذروتها" [٣٣٧] ، ومن ثم يعاود الحرَّ توتره النفسي مما يؤدي الى تأزم صراعه الداخلي حين يرتفع صوت الهاجس :

الهاجس : أنتَ تخدعُ نفسكَ يا حرُّ

تمتلكُ السيفَ

لكنَّ مقبضه في يدٍ لستَ صاحبَها

ها أعنَّةُ ألفٍ من الخيلِ تمسكها الآن كفُّكَ

تملكُ كلَّ مهبّاتِها

وليسَ عنانُ حصانِكَ منْ بينها [٣٣٨]

في هذا المنلوج يكشف الشاعر عن شخصية الحر العسكرية التي مزقها الصراع من الداخل فهو بالوقت الذي يملك سبفه ، يكون مقبض ذلك السيف بيد اخرى غير يده ، وقد جاء التشكيل هنا حاملاً لدلالة رمزية اذ ان اليد الاخرى ما هي الا هواجس الحر وتردده ، وفي الجزء الثاني من هذه الحوارية (ها أعنة الف من الخيل تمسكها بشير الشاعر في هذا التشكيل الصوري الرمزي الى الألف فارس الذين هم بإمرة الحر ، وهو بالوقت الذي يمسك بهذه (الأعنة الألف) أي هو صاحب القرار في لمرها فان عنان حصانه ليس من بينها ، وهذا تشكيل رامز الى حيرة الحر وصراعه مع نفسه من اجل اتخاذ القرار ، لقد مثل هذا الصراع النوع الثاني من بين انواع الصراعات الداخلية التي قسمها الباحث (عدنان بن ذريل) وهو الصراع المتوتر الذي يقول فيه "الصراع المتوتر : وهو بالاحرى صراع متقطع ، ينقطع تارة ثم يعود الى أُواره ، ونجده في أحوال الترقب او الاستفزاز"[٣٣٩] وفي خضم هذا الصراع الداخلي يخطر في بال الحر ان يستميل عواطف قواد جيشه عسى يعينه ذلك في حسم صراعه مع نفسه فيعد ان يدعوهم بخطابهم قائلاً :

---

(٣٣٧) م.س كوركينيان : موسوعة نظرية الأدب ، ص١٦ .
(٣٣٨) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٢٩ .
(٣٣٩) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٩٣ .

لو إنني خُضتُ بكم جيشاً من الجنِّ

يُقاتلونكم

ولا ترونَ واحداً منهم

أخائضوهُ أنتمو ورائي ؟

عمرو : أنتَ تدري أننا نفعلُ

الحر : أدري

"يطيل النظر اليهم"

هَيوني حملتُ بسبقي هذا

ورمحَي هذا

على صبيةٍ

يهرعون أمامي وينكفئون

فتحملهم أمهاتهمو حاسرات من الرُّعب

يركضنْ في كل متجهٍ

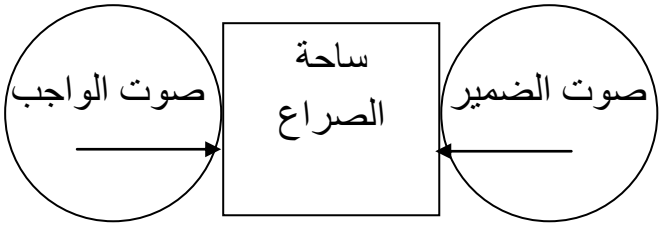
ثم قلتُ : أغيروا عليهم معي

تفعلون ؟؟

زياد : أتفعله أنتَ يا حرّ

الهاجس : تفعلُه أنتَ يا حر ؟

تفعله أنتَ ؟؟ (٣٤٠)



المرحلة الثانية من الصراع

(الاقتراب من الحسم)

(٣٤٠) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٣٦-٣٧ .

يمكن ان نقسِّم هذه الحوارية على قسمين : القسم الاول اراد فيه الحر ان يؤكد اخلاص جنده له من خلال تنفيذ أوامره فهو لم يُردْ ان يتأكد من ذلك وانما اراد توكيده بدلالة قوله لعمرو عندما اجابه (إننا نفعل) : أدري ، لقد كان هذا الحوار مقدمة اراد الحر ان يلج من خلالها مبتغاه وهو استحالة عواطفهم ولذلك جاءت اللغة في القسم الثاني مختلفة عنها في القسم الاول اذ جاءت تشكيلاتها الشعرية تحمل صوراً حسية بصرية توافرت على الحركة والصوت بغية استدرار العطف وفي هذا يقول عبد الواحد لؤلؤة "التوتر في هذه اللغة الدرامية يسبغ عليها قوة ومباشرة تخلق المشهد أي انها تخلق العالم الذي يجري فيه الفعل ، والفعل الدرامي في الحر الرياحي يأتي ايحاء عن طريق لغة درامية متوترة" [٣٤١] ، اذ يرى عبد الواحد لؤلؤة ان الصراع الفعلي هنا لا يجري على المسرح بل يشار اليه باللغة الدرامية ، ففي مآسي الانتقام التي ظهرت قبل ان يظهر (شكسبير) كانت عمليات الطعن والقتل والعنف تجري على المسرح مباشرة عن طريق الوسائل والحيل ، اما في اعمال شكسبير فقد حلت محلها الايماءة والاشارة الذهنية فصار خروج ماكبث مثلاً على المسرح بيدين ملطختين باللون الاحمر كافياً للايحاء بجريمة القتل [٣٤٢] ، وهكذا اغنت اللغة الدرامية بتصويرها الاداء على المستوى الصوتي والحركي عن حصول الفعل بادائه الحقيقي ، ولكي يقترب الصراع من مرحلة الحسم يجعل الشاعر الحر يُلقي بالحجة على قوّاد جنده من خلال اتهامه الحسين بأفعال ليس هو مرتكبها ، بغية نفيها من قبلهم وعندما يحصل ذلك يسألهم مستنكراً :

الحر : لِمَ تقتلوا الحسين بعدُ

ثمَّ ها أنتم تخافون مجرّد اتهامه

بأي شيءٍ

أيّكم يحمل وزرَه غداً ؟

زياد : يحمله الذين أوعزوا لنا بقتله

الحر : وأنتم

---

(٣٤١) عبد الواحد لؤلؤة : درامية الشعر ، دراسة في مسرحية (الحر الرياحي) ، ص٣٠ .
(٣٤٢) ينظر : عبد الواحد لؤلؤة ، نفسه ، ص٣٠ .

زياد : جنودٌ تطيع أوامرَ قادتها

الحر : بل كلابٌ يُصاد بها

أبو حفص : أنتَ يا حرُّ تشتمنا دونَ حقٍّ

الحر : ولكني مثلكم

كلبُ صيدٍ سيلهثُ خلفَ الفريسةِ

ينشبُ أنيابهُ في مقاتلها

ويعودُ بها كلبَ صيدٍ لسيدهِ (٣٤٣)

لقد تمكن الحر من خلال هذا الحوار ان ينتزع الاجابة التي كان يريد من قواد جنده اذ كان جوابهم (جنود تطيع اوامر قادتها) في قتل الحسين ، واذ ينعتهم الحر بالكلاب (بل كلاب يُصاد بها) يُقرُّ بالمساواة بينه وبينهم فهو ايضاً (كلب صيد لسيدهِ) ، ان هذه المساواة بين الحر وقواده في الصورة الوصفية ذات الدلالة الرمزية السيئة جعلت الحر يقترب كثيراً من مرحلة حسم صراعه الداخلي فضلاً عما اضافه حلم ابنه الحارث بوالدته الذي حذرت فيه من قتل الحسين وبعد ان تتعالى اصوات المسيح وجيفاراً ويوحنا المعمدان مستنكرين قتلهم في هذه اللحظة يحسم الحر صراعه الداخلي ويتخذ القرار .

الحر : لا لن تكون سُلَّماً يا جرُّ

لن تقطع رأس المعمدان مرةً اخرى

ولن تُعلّق المسيح

لم أعُدْ سُلَّما

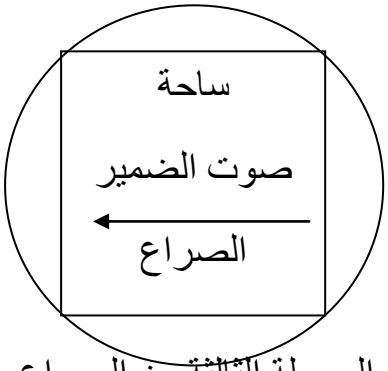
حاصرتني العيون بأوجاعها

والزمانُ الجريح

والآن يا حسينْ

هامةُ هذي الشمسُ

أدنى إلى سيفي من رأسك (٣٤٤)



المرحلة الثالثة من الصراع

(٣٤٣) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٤٦-٤٧ .
(٣٤٤) نفسه : نفسه ، ص٦١-٦٢ .

اما الشمر بن ذي الجوشن فهو الشخصية الثانية في هذه المسرحية ، والشمر نقيض الحر خُلقاً وسلوكاً ومواقف "على نقيض الحر الرياحي يجيء الشمر بن ذي الجوشن انه يمثل تلك الناحية المظلمة من النفس التي يكون الشر وحده مبرر بقائها ، وهي باقية مادام ثمة نقاء يجب تدميره في هذه الارض" [٣٤٥] ، في الفصل الثاني من المسرحية الذي يؤرخ الشاعر بدايته بعد مقتل الحسين بشهر واحد يأتي دور الشمر فيظهر الشمر نهباً لهواجسه فيخاطبه مالك :

مالك : أنتَ الكانتَ ترتعدُ الخيلُ إذا صاح بها

تتصببُ عَرَقاً من خُوفك ؟

الشمر : يا مالك يا مالك يا مالك

تُعِّرُ مثلي بالخوف

ضعْ قِبَلي الموتَ أفعى لها ألفُ رأسي

أُقاتلها الآنْ

جيشاً يعدِّ الحصى

أتقحَّمُهُ

أَنْ تقاتل شيئاً تراه

شيئاً تجرؤ يا مالك أن تضربُه

أن تُرهبَهُ

(٣٤٥) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، المقدمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ص٨ .

لكنْ

أن تُصبحَ تُضحي ، تُمسي

منهوباً

مأخوذاً بعيونٍ دونَ محاجر

أصواتٍ أُغلقُ أذنيَّ فتصرخُ

من داخل جمجمتي [٣٤٦]

قبل الكلام عن هذا المقطع الحواري ارى ان اشير الى ان البداية مع الشمر كانت بصوت هاجسه الذين كان يردد لفظ (لماذا) مرات عديدة ، وكأن هذا الصوت يحاسبه على قتله الحسين ، والشاعر في هذا الحوار اراد ان يستفز الشمر من خلال كلام مالك ليجعله يقول ما يريده الشاعر ليكشف لنا عن جانب من شخصية الشمر المتمثل بشجاعته وتمزقه من داخله وليس خوفه (الضميري) كما يقول (جبرا ابراهيم جبرا) "الشمر من ناحية لا يخاف – بالمعنى البشري المألوف – بالضبط كما كان مكبث لا يخاف ، ولقد كانت جرأته يوماً مضرب المثل ، ولكن واقع الامر هو ان الخوف بالذات هو الذي ينهشه من الداخل ذلك الخوف العميق ، الخوف الضميري" [٣٤٧] ، ذلك ان الخوف الضميري مرده الندم .

والشمر لم يظهر ندمه ، ولم يظهر عليه الندم ابداً ، بل هو في نهاية المسرحية يتمنى ان يعود الحسين ليقتله ألف مرة ، لقد كان تمزق الشمر الداخلي ليس بسبب التأنيب الضميري وانما بسبب اتخاذه القرار بقتل الحسين الذي كان صراعه الداخلي نتيجة له وفي هذا يقول الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد "في مسرحيتي الشعرية (الحر الرياحي) ينهض الشمر والحر رمزين مأساويين للبطولة السليبة عبر تمزقهما ... الحر وهو يتمزق وصولاً الى اتخاذ القرار ... والشمر وهو يتمزق بسبب اتخاذ القرار ... انه يختار دون تفكير ، يتقدم فيقتل ثم يبدأ تمزقه بعد الاختيار" [٣٤٨] .

لقد كان الشمر شجاعاً بالمعنى المألوف للشجاعة ، بل اكثر من ذلك وهذا ما اراد ان يقوله لنا الشاعر على لسان الشمر نفسه ، من خلال تصوير ذلك رمزياً (ضع قلبي الموت افعى لها الف رأس) اقاتلها وهو كذلك مستعد لقتال جيش يعد الحصى ، فالشمر هنا اكثر من شجاع لكن ما يُخلَّ بتلك الشجاعة ان عدوَّه ليس مرئياً ، وهنا يمكن عجز الشمر الذي كان سبب تمزقه وصراعه ، اذ يرسم لنا الشاعر صورة ترمز للشجاعة المسلوبة او المقهورة

---

(٣٤٦) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص٧٦ .

(٣٤٧) نفسه : المقدمة ، ص٩ .

(٣٤٨) صباح نجم عبد الله البو ربح : التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاردنية ، ١٩٩٥ ، ص٤ .

لعدم (تشخّص) الخصم مع وجود ارادة عالية للقتال وللامعان في حالة تمزق الشمر ، يرسم لنا الشاعر صورة بصرية هي صورة العيون المفتوحة بوجه الشمر من غير محاجر وكذلك في رسمه صورة رمزية صوتية تمثل اصوات الاستهجان التي كانت لا تفارقه فاذا ما سدَّ أذنيه عنها انطلقت من داخل جمجمته ، ومما يزيد في ذلك ان الشاعر عمد الى تجزئة الوقت لتوكيد استمرار حالة التمزق فقد قسم الشاعر اليوم على اجزائه الصباح والضحى والمساء واكد استمرار معاناة الشمر في كل وقت من هذه الاوقات / أن تُصبحَ ، تُضحي ، تمسي / منهوباً .

ونرى هنا ان نتناول النص الحواري بين الشمر ومالك الذي يتحدث فيه الشمر عن قتله للحسين :

الشمر : كنت أرفع سيفي لأقطع بلعومُه

كان مُلقىً على الأرض

جُرحاً كبيراً

توهمتُهُ ميتاً

فجأةً

فك عينيه

مالك ...

لم أرَقطُّ إحتجاجاً لعينيه

لحظة ... لم تكن غير هذين :

قاتلاً خائفاً

وقتيلاً يلاحقه

محض عينين (٣٤٩)

وفي هذا المقطع الحواري يؤشر الشاعر بداية صراع الشمر مع نفسه ، هذه البداية لم تكن محسوبة بالحساب الزمني المألوف ، وانما جاءت محسوبة بتوقيت حدثي تُمثل بدايته (فك الحسين عينيه) وحسناً فعل الشاعر باستخدامه لفظ (فكَّ) لتكون أنسب من (فتح) وحالة الاحتجاج التي كانت في عيني الحسين التي زرعت الخوف من لحظتها في نفس الشمر اذ

(٣٤٩) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٢ .

اصبح قاتلاً ملاحقاً من القتيل ممثلاً بعينين (مفكوكتين) ، يمثل هذا الموقف هنا "لحظة انقلاب الحال في المأساة الارسطية التي تقلب القاتل الى قتيل" [٣٥٠] .

ثم يسأل مالكُ الشمرَ :

مالك : ما قال شيئاً ؟

الشمر : بلى

كلمة واحدة

(لماذا)

لم يكن خائفاً قدرَ ما كان مستنكراً

للحظةٍ

أحسستُ أنّ كلَّ ما في الأرض من سيوفْ

تعجزُ أن تقطع رأسهُ

نظرتُ بين عينيه سلياً مُفزعاً

مالك : أَجبتَهُ ؟؟

الشمر : بدونِ وعيٍ

هكذا

قلتُ لهُ

لأنني أكرهكْ

هذا الصفاءُ المطمئنُّ

هذي النظرةُ النبيةُ العينينْ

أكرهها

قلتُ : إنك عبءٌ مِنَ الطُّهرِ

تكرهُكَ الأرض

---

(٣٥٠) عبد الواحد لؤلؤة : نفسه ، ص٣٢ .

إذْ أنتَ تفضحُها

إنما محنتي بك أضعافُ محنتكَ الآن بي

أنا مَنْ شاء لي سوء حظي

أنْ أبتلي بإزالة كلَّ المروءةِ

عن كاهل الأرض [٣٥١]

(لحظة صمت)

في هذا الحوار يسأل الحسين الشمر عن سبب اقدامه على قتله سؤلاً جاء بكلمة واحدة (لماذا) ، هذا السؤال جاء بصيغة الاستنكار لعملية القتل وليس من اجل معرفة السبب لان الحسين يعرف جيداً لماذا يُراد له ان يُقتل ، وهو هنا يستنكر قتل الحق الذي سيقتل بمقتله ، والشمر يعرف ذلك جيداً ولذلك كان يشعر بالعجز الذي يمثله عجز كل سيوف الارض من ان تقطع رأس الحسين (نظرت في عينيه سليباً مُفزعاً) "حيرة الحر في بداية الفصل الاول في الوصول الى قرار ان يفعل اولاً يفعل توازيها حيرة الشمر في بداية الفصل الثاني في الوصول الى جواب عن سؤال صغير / كبير : لماذا ؟ للحر هاجس هو نفسه الاخرى وللشمر هاجس هو نفسه الاخرى كذلك ، وكلام الرجلين (كلب يُصاد به) ورغم ان الفعل يختلف في الحالتين إلاّ أن المأساة واحدة والعذاب واحد ، أعوان الحر مثله مدفوعون بأمر السلطة ، وأعوان الشمر مثله مدفوعون بأمر السلطة كذلك" [٣٥٢] .

وفي اجابة الشمر الحسين عن سبب قتله يظهر كره الشمر لكل ما هو نقيٌّ وطاهر ، فهو إذ يريد قتل الحسين انما يريد ان يزيل كل المروءة عن وجه الارض وهنا اراد الشاعر ان يضيء شخصية الحسين ، ويظهر شخصية الشمر شخصية شريرة تكره كل ما هو طاهر ونقي وكأن "الشاعر هنا يريد ان يبعد عن نفسه تهمة محتملة انه جعل من الشمر بطلاً فتراه يُسارع ليقدمه مثالاً للدنس ، فيجعله يقول للحسين : انك عبءٌ من الطهر / تكرهك الارض" [٣٥٣] .

ويستمر الحوار بين مالك والشمر :

مالك : ثمَّ ...؟؟

الشمر : أَشحتُ بوجهي عن وجهه

---

(٣٥١) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٣-١٠٤ .
(٣٥٢) عبد الواحد لؤلؤة : نفسه ، ص٣١ .
(٣٥٣) نفسه : نفسه ، ص٣٢ .

وبكلتا يديَّ شددتُ على السيف

كانَ خوفي يكبرُ ... يكبرُ

حتى غدا ضعف حجم توجِّعه

فتمكنتُ

أنهيتُ آلامَهُ

واحتفظتُ بخوفي يَكبُرُ من يومها

(لحظة صمت)

ثم رافقني رأسُهُ

رافقتني عيونُ الصغار وأصواتُهم

وشعور النساء وأصواتهنَّ

الصراخُ ، والعويلُ ... [٣٥٤]

هنا عندما يبلغ توتر الشمر ذروته يقدم على فعل قتل الحسين هذا الفعل الذي يُراد له ان يتوافر على الجرأة والشجاعة كان يتغشاه خوف متنامٍ لانه ليس مُبرَّراً على مستوى الاقتناع الذاتي للشمر الذي "استطاع الشاعر ان يرفع شخصيته هذه الى مرتبة الشرير التراجيدي الذي نلقاه في الدراما الاليزابيثية مثلاً : انه ضربٌ من مكبث اخر ، لان إقدامه على الجريمة لا يخلو من طموح شخصي ، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من خيال يقظ على حسه برعب ما اقترف وهنا تكمن قيمته الانسانية" [٣٥٥] .

وعندما يحتز الشمر رأس الحسين ويذهب به الى يزيد بن معاوية كان يأملُ أن يحصل على المكافأة الكبيرة منه :

جندي ١ : أُراهن أنَّ يزيد سيثقلُه ذهباً

الشمر : "وهو يضحك ضحكاً هستيرياً"

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

---

(٣٥٤) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٢-١٠٥ .
(٣٥٥) نفسه : المقدمة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ص٩ .

صوت الشمر : إملأْ ركابي فضةً أو ذَهَبا

إني قتلتُ السيدَ المُحجَّبا الابيات للشمر

وخيرهم من يذكرون النَّسبا بن ذي الجوشن

قتلتُ خيرَ الناسِ أمُّاً وأَبا

صوت يزيد : أتزايدُ يا بنَ اللئيمةِ

إنْ كنتَ تعلمُ من أمرهِ ما ذكرتَ

فكيف قتلتَه

أُخرجْ

فما لكَ عندي سوى نقمتي

إن رأيتك ثانية

الشمر : وهو يواصل الضحك بصورة هستيرية

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

أَثقلني يزيدُ بالذهبْ

(تتحول ضحكته الى ما يُشبه العويل)

أَثقلني يزيدُ بالفقر والجريمةْ

أثقلني بالفقر والجريمةْ

بالفقر والجريمةْ

* * *

تعالي إملأي وحدتي يا عيون الذين

تمرَّغتُ في دمهم

يا شخير حناجرهم

يا بكاء الصغار

ويا صرخاتِ الثكالى

بدّدي وحشةَ الصمتِ حولي

فإني وحيدٌ ، وحيدٌ ، وحيدْ ...[٣٥٦]

لقد خيَّبَ يزيد آمال الشمر الكبيرة التي كان يأمل ان يحققها له يزيد فيكافئه بالذهب على قتله الحسين ، فاذا بيزيد يشتمه ويطرده ، وهنا يتأجج الصراع الداخلي مرة اخرى في أعماق الشمر فيستذكر افعاله السيئة ويستدعيها لتبدّد وحشته لانه بقي وحيداً ، منبوذاً ، ان صراع الشمر مع الحسين على المستوى الخارجي .

يمكن ان يصنف على رأي (لاجوس أيجري) ضمن الصنف الثالث من انواع صراعات الشخصيات المسرحية وهو الصراع الصاعد الذي يكون "صاعداً في تدرجه في المسرحية ، وذلك امر يعود في الاساس الى فكرة الموضوع وتناسق اجزاء العمل المسرحي وايضاً الى الشخصيات التي اكتملت لها ابعادها العضوية والوظيفية والاجتماعية والنفسية وحققت وحدة الاضداد على اساس قويم وثابت" [٣٥٧] .

(٣٥٦) عبد الرزاق عبد الواحد : نفسه ، ص١٠٨-١١٠ .
(٣٥٧) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٦٩ .

المبحث الثالث

الشخصية والصراع الخارجي

٢. صراع الواجب
- الحسين ثائراً
- الحسين شهيداً

ان هذا الصراع الداخلي ، الصراع النفسي والوجداني يمكن ان يتمثل في النص الحواري الآتي الذي جاء بشكل مناجاة على لسان شخصية الحسين حينما خاطب جدَّه الرسول (ﷺ) مبتغياً منه النصح والارشاد لما هو فيه من موقف

أنا لا اعرف ما اصنع في امري هذا فأعني / أنا إن بايعتُ للفاجر كي تسلم رأسي / أو لكي يسلم غيري ... لكفرت / ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك / وإذا لم أُعطِهِ البيعةَ عن كره قتلت / وإذا عشتُ هنا كي أحشد الناس عليه / خاض من حولك بحراً من دماء الابرياء / موقف ما امتُحِنَ المؤمن من قبل به / أو سيق إنسان اليه / امتحان كامتحان الانبياء / آه لو تنكشف الغمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق [٣٥٨] / وبعد أن تزداد حيرة الحسين فيزداد توتره وصراعه الداخلي كما اراد له الشاعر يجعله يتوجه بحواره الذي جاء بشكل مناجاة ايضاً الى ربه طالباً العون في الرشاد وحسن الاختيار فيقول : يا عالم الاسرار وحده يا ايها المعشوق وافاك المحب يبث وجده / فامنحه شيئاً من رضاك / وأفض عليه بحكمتك / فأرى الصواب من الجنون فلا اضل ولا اضل .../ إن كان ما بي مطمع للملك والمجد المؤمل / إن كان ما بي رغبة في ان اكون انا امير المؤمنين / ان كنت مفتوناً باعراض الحياة ولا احس / ان كان ما بي شهوة للملك لكن لا تبين / قد خالطت كوساوس الشيطان عقلي فالتبس / ومضت تخادعني لتبرير الخطيئة مثل آدم / فأظن ان تطلبي الدنيا دفاعاً عن حقوق المسلمين / وأخال أن تطلعاتي ثورة ضد المظالم / إن كان بي هذا الفتون / ان كان بي هو خفي لابساً زهد التقى / فاسكب على قلبي شعاعاً من جلال حقيقتك / لأرى اليقين / لأرى الحقيقة والخديعة في الذي هو كائن حولي / وفيما قد يكون [٣٥٩] .

ما نريد قوله هنا ان المناجاة الحوارية في النص الاول جاءت معبرة عن حيرة الحسين في اتخاذ القرار فيجعل اللغة كاشفة لصراع داخلي من اجل الوصول الى ذلك ، اما النص الثاني فقد جاء فضلاً عن اشتماله على الحيرة حاملاً باسلوب الدعاء طلب العون والمساعدة في اتخاذ القرار المناسب وقد تمكن الشاعر من خلال لغته الموحية بموسيقاها

---

(٣٥٨) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص٦٦-٦٧ .
(٣٥٩) نفسه : نفسه ، ص٧٤-٧٥ .

الخارجية والداخلية ان يجعلها تنهض في تصوير حالة الحسين النفسية ، هذا على الجانب الفني ، اما على الجانب الموضوعي فاني ارى في هذين النصين وفي غير موضع من المسرحية ، ان الشاعر قد اسهب في اظهار حيرة الحسين واصطراعه داخلياً من اجل الوصول الى قرار هل يبايع يزيد فينجو برأسه أو يرفض المبايعة ، فيدفع رأسه ثمناً لذلك ، ان ما ذهب اليه الشاعر وافقه عليه الباحث محسن اطيمش وهو يتحدث عن المسرحية اذ يقول "كانت محنة الحسين واصحابه محنة مريرة هائلة فقد جاءت معبرة عن تلك المرارة والهول مليئة بالحزن والغضب ، ويلاحظ القارئ ان قصائد المسرحية الغنائية تنمو شيئاً فشيئاً مصورة موقف الحسين بدأ من الحيرة والتردد الى الرفض الحاد فالقتال فالاستشهاد" [٣٦٠] ، وارى ان هناك مبالغة في التحدث عن حيرة الحسين واظهارها بهذا الحجم واذا كان يقصد الشاعر من وراء ذلك الارتقاء بالمستوى الفني للمسرحية وجعل المتلقي اكثر تعاطفاً مع حال الشخصية فيجب ان لا يكون ذلك على حساب الحقيقة التاريخية او الموقف الحقيقي للشخصية المسرحية لان ذلك ينتقص من قيمة المسرحية على مستوى الدقة في نقل الحقيقة التاريخية وخصوصاً اذا كانت الشخصية مثل شخصية الحسين في الصلابة ورباطة الجأش والثبات على الموقف وما هو معروف عن الحسين بهذا الشأن انه لم يواجه حيرة او تردداً في اتخاذه لقراره في مواجهة يزيد ثم ان هذه الحيرة والتردد التي وصف بهما الحسين تتناقض وقول الحسين في موضع اخر من المسرحية حين يطلب منه (ابن جعفر) ان لا يتوجه الى الكوفة .

الحسين : بل لا محيص ولا فكاك / فقد خرجتُ أَسدُّ أبواب الضلال

ابن جعفر : بل ... فلنقمْ

وعلى عهد أن تؤمن يا ابن عمي فاطمئن

الحسين : هذا مصيري

أن أسير لرد غاشية المظالم

والقضاء على الفتن

ابن جعفر : إن كان حتماً أن تسير فَسِرْ الى أرض اليمن

فهناك شيعتنا فداؤك

وهي حصن أي حصن

وهناك تحميك الشعاب ولا تسلمك الجبال

(٣٦٠) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٢٤٣ .

الحسين : أنا لو لجأت الى الجحور فانهم لن يتركوني

حتى ينالوا بيعتي أو يقتلوني

وهناك في ارض العراق معذبون استصرخوني

أم أنت تنصحني بأن أرضى الدنية

فسينتهي الأجل المقدر ذات يوم في الحياة الدنيوية

وإذن فكيف يكون في الاخرى مقامي

* * *

ابن جعفر : أواه قد نفذ القضاء

الحسين : نفذ القضاء فلا عدول ولا هرب [٣٦١]

فالمسألة في نظر الحسين مسألة جهاد وواجب يفضي في نتيجته الى مصرعه (حتى ينالوا بيعتي أو يقتلوني) ، لقد كان الحسين يعلم ان مصرعه مسألة قدرية لا مفر منها ولا بديل لها ولذلك اقدم على مصيره بنفس راضية مطمئنة (نفذ القضاء فلا عدول ولا هرب) .

وفي القسم الثاني من المسرحية (الحسين ثائراً) ينقلنا الشاعر الى الحوار الآتي الذي يدور بين شخصيتين مهملتين من شخصيات المسرحية هما يزيد وزينب أخت الحسين بعد مصرع الحسين :

زينب : أنت لن تسمع طول العمر إلا صرخات ونذيرا

النساء : آه ... يا ويل الأرامل / آه يا وحدتنا من بعد ما اغتالوا الحسين

يزيد : اسكتوهن فقد افسدن ليلي

زينب : فسيمسي الليل في أذنيك ويلاً وثبورا

وستغدو نسمة الصبح هجيرا

(مريرة) : أنت ذا في قلعة البطش أمير

فستغدو في عراء

فتحت أفواهها فيه القبور

---

(٣٦١) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً ، ص١١٠-١١١ .

ومشى الأموات نحوك

هي ذي رأس الحسين بن علي تصفعك

(يزيد يزحف الى العرش)

لا كفى فلتسكتوها

زينب : قطرات الدم يسّاقطن منها فوق وجهك

وعلى كفيك يا قاتل اشلاء الضحية

وعلى شدقيك دم

وعلى عرشك دم ...

كل شيء ها هنا يطفح منه الدم ... دم

قسماً بالله لن يُغسل هذا الدم حتى تنتقم منه

يزيد متماسكاً : كل هذا الدم لن يرعبني / هذياناتك يسقطن بعيداً

ويعذبنك وحدك

زينب : ليس بالدمع ولا بالزفرة الحرى ... بلين الصخر ... فالصخر أصم

يزيد ضاحكاً : "شفيت منك النفس يا حسين" (٣٦٢)

لقد تمكن الشاعر في هذا النص الحواري من ان يجعل اللغة تكشف عن شخصية (زينب) تلك الشخصية القوية المتماسكة البليغة التي تمكنت ببلاغتها ان تنال من (يزيد) وتثير غضبه فتكشف عن شخصيته في الوقت الذي مثلت هذه اللغة صراع زينب مع يزيد قاتل أخيها الحسين اذ تصرخ "يا للشقي الفاجر الملعون" ويتأجج الغضب في داخلها ويؤجج الصراع حينما يقول يزيد "ليت أشياخي ببدر شهدوا" لقد تمكن الشاعر هنا من اظهار التوتر الحاد الذي ادى الى تأجيج الصراع بين الشخصيات ولم يكن ضحك يزيد تعبيراً عن الانشراح لقد جاء معبراً عن حالة التشفي التي ادت الى اثراء الصراع الذي كان هادئاً وليس عنيفاً فالضحك يُعد من الوسائل التي يستخدمها الكاتب من اجل الاثارة او التوتر او الكشف

(٣٦٢) عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين شهيداً ، ص١٥٩-١٦٠ .

عن الشخصية المسرحية فهو "من أعظم الوسائل التي ينتفع بها الكاتب المسرحي في فنه" [٣٦٣] .

٣. صراع التغيير ... محاكمة رجل مجهول

وهذا ما يتمثل في مسرحية (محاكمة رجل مجهول) لـ(عز الدين اسماعيل) ذلك ان الصراع فيها قائم على فكرة تغيير ما هو في المجتمع من افكار وسلوك من خلال الانتقاد والدعوة الى التغيير وتنقسم المسرحية الى قسمين يمثل القسم الاول منها الاتهام ويمثل القسم الثاني الدفاع ، تتمثل شخصية المتهم برجل وقع اسير ذاته الرامزة الى المجتمع او التاريخ وعندما يفك هذا الرجل قيد أساره ويخرج ليلتقي الناس تتقاطع افكاره مع افكار المجتمع وعندما ينتقدها أملاً في تغييرها نحو الاحسن يُتهم بانه جاسوس يجب ان يُحاكم ، من اولى الممارسات الخاطئة التي انتقدها هذا الرجل هي ان الناس اصبحوا يؤثرون الكلام الكثير على الانصات والسماع وهذه من الصفات السيئة التي تجلب الضرر لمن يتصف بها ومن هنا ينشأ صراع هذا الرجل مع الاخر ممثلاً بهؤلاء الناس في المجتمع فهو يقول :

المتهم : لكن الرجل القابع خلف الجُدران

ما لقنني حرفاً

بل اخبرني أن الناس الآن أحبُّ اليهم أن يتكلم كل منهم

لا أن يستمعوا

كل يتكلم ، يمضغ في شدقيه الكلمات يتيه بصوته

والغالب منهم ذو الصوت الأعلى الرنان [٣٦٤]

ان في هذا الحوار دلالة تمثل سلوكاً اجتماعياً معروفاً ومذموماً هو ان بعضاً من الناس يلجأ الى التحدث بصوت مرتفع ظناً منه انه بذلك سوف يمرر او يخفي فعلاً او تصرفاً سيئاً قام به ، ويصل الانتقاد الى اعلى مستوياته حين يقول :

المتهم : لكن الرجل القابع خلف الجدران

اخبرني أني احتاج الى الف أذن

كي اسمع ما يترامى حولي من اصوات

---

(٣٦٣) الاردبس نيكول : علم المسرحية ، ص١٣٩ .
(٣٦٤) عز الدين اسماعيل : محاكمة رجل مجهول ، ص١٠ .

اني احتاج الى الف لسان

كي يبلغ صوتي الآذان [٣٦٥]

ثم ينتقل من اجل تكريس هذا الانتقاد الى مسألة فسلجية في خلق جسم الانسان أُوِّلت بمفهوم اجتماعي تعارفت عليه الناس وظفه الشاعر هنا لتوكيد ما يريد قوله :

المتهم : لم يمنحني غير لسان واحد

فعجبت له ، اذ كان قديماً قد ركب في رأسي أُذنين

لم يمهلني حتى أسأله اذ ذاك السر

بل اخبرني اذ لذلك حِكمهْ

هي أن اسمع اكثر مما أتكلم [٣٦٦]

قد جعل الشاعر لغة الحوار هنا قائمة على اساس المفارقة والاختلاف في المستوى الدلالي بين المتهم وبين المجتمع فهو في المقطع الحواري الاول وكانه يتمثل قول الخالق جل وعلى (إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ) .

اما المقطع الثاني فان الشاعر اراد به ان يشير الى كثرة الناس الذين يتكلمون ولا يصنعون ، اما المقطع الثالث والتقاطع بين المتهم وبين المجتمع ادت الى تنامي صراعه داخلياً وخارجياً مع المجتمع .

وبعد ان يواجه هذا الرجل يسيل من التهم منها مجرم وخائن وانه جاء ليفسد المجتمع بافكار المخادعة الفوضوية تشكل محكمة تختار شخوصها من جمهور الجالسين لمقاضاته .

القاضي : الافضل ان نمضي في الدعوى الآن

عضو اليمين : هذا أفضل

القاضي : ندَعُ التحقيق لما بعد

عضو اليسار : رأيٌ محكمْ

القاضي : للمدعي ... فلنتفضل

---

(٣٦٥) نفسه : نفسه ، ص١١ .
(٣٦٦) نفسه : نفسه ، ص١١ .

المـدعي : حـاول هـذا السـيد ان يتسـلل بـين جمـوع النـاس البسـطاء فـي كل قرى الوادي في حارات المدن وبين أزقتها

يسألهم عن مأكلهم ... عن مشربهم ... عن مسكنهم

وهنا يجيب المتهم : لم أحضر كي أتجول في الطرقات

... لا أبغي الا أن أعرف

أخبار الحرب هنالك خلف الأبواب

* * *

القاضي : منزعجاً كلا ... كلا

لكن سؤالك عن اخبار الحرب يُثير الريبة

هل أنت محارب ؟

المتهم : كلا

القاضي : هل كان أبوك محارب ؟

المتهم : كلا

القاضي : هل خرجت أمك خلف صفوف الجند تشدُّ عزيمتهم في ساح الحرب ؟

المتهم : أمي ... أمي كانت قد ماتت قبل الحرب هذا ما زعموا لي [٣٦٧]

وهنا يحاول الشاعر ان يحمّل الحوار شيئاً من التندر والفكاهة التي حصرها في شخصيات هيئة المحكمة حين يختلف القاضي مع عضوي اليمين واليسار لتدخلهم غير المناسب في شؤون ليست من اختصاصهم جاعلاً من المحكمة لعبة هم أطرافها

القاضي : التعليق على أقوال المتهمين

من حقي وحدي

عضو اليسار : يبدي موافقته

عضو اليمين : لكني لست أوافق

---

(٣٦٧) نفسه : نفسه ، ص٣٦ .

القاضي : لعضو اليمين ... أنسيت أصول اللعبة

عضو اليمين : لكنك تستأثر بالمجد وبالشهرة

القاضي : لكني ألعب قلب هجوم ... والتصويب المحكم نحو الهدف اساس في دوري [٣٦٨]

ان التفكة في الحوار يجعله مرناً ويضيف اليه "أبعاداً جديدة من الحركة ، والنكات لا تُقال عبثاً وانما تنسجم ايضاً مع بناء المسرحية ، وإلا عُدت خارجة على مضمونها ، بل ان النكتة والفكاهة تؤديان الى كشف المواقف وتقودان الى المفاجآت مما يُشيع التشويق في الدراما" [٣٦٩] .

واثناء الحوار يتضح ان المتهم يحب القراءة وله كتب كثيرة اشتراها من اجل ان يثقف بها نفسه وهنا يتهم بتهمة اخرى تتمثل بجمع الكتب وقراءتها

المتهم : أنا أجمعها كيما أقرأ ما فيها

القاضي : تعترف اذن

المتهم : اعترف بماذا

القاضي : انك تقرأ

المتهم : هل هذا جرم

القاضي : هل أنت مثقف

المتهم : لا بل أبغي أن أتثقف

القاضي : لا فرق ... الآن عرفنا [٣٧٠]

وتقرر المحكمة انزال عقوبة الاعدام بالمتهم بعد ان تتهمه بتهمة اخرى تتمثل بارتباطه بأنصار له في بلدان اخرى وهؤلاء جميعاً متمردون على تقاليد المجتمع واهدافه النبيلة ويسعون الى نشر الفوضى في المجتمع وبعد اصدار قرار الحكم يعلن القاضي رفع الجلسة اذ ينتهي القسم الاول من المسرحية ويبدأ القسم الثاني الذي يمثل الدفاع اذ يظهر المتهم مدافعاً عن نفسه فيعلن انما هو يمثل شعبه وانه اتهم كما اتهمت الشخصيات المناضلة

---

(٣٦٨) نفسه : نفسه ، ص٣٧ .
(٣٦٩) محمد محمد رحومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، ص٤٩ .
(٣٧٠) عز الدين اسماعيل : محاكمة رجل مجهول ، ص٣٨ .

عبر التاريخ كشخصية (أبي ذر الغفاري) ومسألة اضطهاده على يد معاوية وشبهه ايضاً بشخصية (سعيد بن جبير) وظلم الحجاج له ، واذ ينتظر المتهم صدور الحكم

المتهم : ... فأنا مازلت هنا انتظر فضائي ... انتظر الاعدام / لكني اتساءل حقاً : هل أُعدم نفياً في الصحراء مثل أبي ذر ؟ أم أُعدم قتلاً بالسيف مثل سعيد بن جبير؟

المحضر : (للمتهم) هل أنت المتهم المجهول النسبةْ ؟

المتهم : هذا ما زعموا

المحضر : هذا اخطار لك ... وقع بتسلمه من فضلك

المتهم : (يقرأ في الورقة) الحكم تأجل / سيكون النطق به في هذا اليوم من العام القادم ... وهنا يطوي المتهم الورقة ويلتفت الى الجمهور قائلاً :

المتهم : عجباً صاروا يحتاجون الى عام كامل / ليقولوا كلمتهم / اللعبة صارت جداً لا ريب / تحتاج الى من هو أعدل / كي يصدر فيها الحكم / مرحى ... مرحى / لا أملك الا ان اتفاءل / أما أنتم فلقد طال حديثي معكم / انصرفوا الآن اذا شئتم / وليتذكر كل منكم هذا اليوم من العام القادمْ [٣٧١] .

ان مسرحية (محاكمة رجل مجهول) هذه المسرحية الرمزية تقوم فكرتها على الصراع بين فوضى المجتمع وتخلفه والعقبات التي تحول دون تقدمه ممثلة بشخصيات هيئة المحكمة وبين التغيير ممثلاً بشخصية المتهم ، لقد تمكن الشاعر ان يؤسس لهذه المسرحية الرمزية من خلال تناوله لحالة معاصرة على وفق اسلوب رمزي ارتأى الشاعر ان يوظف فيها "التاريخ السياسي العربي للافادة منه لفضح الحاضر وكشف عيوبه ، ثم التنبيه الى ضرورة بناء الحياة الحاضرة بناء جديداً ، لا تقتل فيه البراءة او الحق والعدل" [٣٧٢] .

ان ما ساعد لغة الشاعر في اداء تلك المهمة هو الموسيقى الشعرية التي اعتمدها الشاعر في بنائه الدرامي اذ اختار الشاعر موسيقى بحر الخبث الذي تكون تفعيلته "بسيطة ولكنها شديدة الايقاع ومنسابة في وقت واحد ... وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون مع لون من التنويع" [٣٧٣] .

ان ما يؤخذ على هذا التوظيف هو الاسهاب والاطالة غير المبررة على المستوى الفني في المشابهة بين شخصية المتهم والشخصيتين التاريخيتين الموظفتين وهما شخصية (أبي ذر الغفاري) و (سعيد بن جبير) ان هذا جعل المسرحية تفقد وحدة موضوعها فبدت

---

(٣٧١) نفسه : نفسه ، ص٨٣ .
(٣٧٢) محسن اطيمش : الشاعر العربي الحديث مسرحياً ، ص٣٣٤ .
(٣٧٣) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص٨٥ .

كأنها ثلاث مسرحيات وليست مسرحية واحدة "لقد جعلنا المؤلف أمام ثلاث مسرحيات صغيرة يمكن لاي منهن ان تقوم بذاتها دون حاجة الى الاخرى ، ولو ان الدكتور عز الدين اسماعيل جعل المشاهد امام مسرحية معاصرة تستلهم التراث السياسي العربي بشكل موح وخفي لكان ذلك اكثر جمالاً واحكاماً مسرحياً [٣٧٤] .

لقد اخذ الباحث محسن اطيمش على الشاعر عز الدين اسماعيل اعتماده موسيقى بحر الخبث فقط على كامل مساحة المسرحية دون غيره فيقول في ذلك "كتب عز الدين اسماعيل مسرحيته على هذا البحر ، ولم يغير موسيقى حوار ابطاله تبعاً لتغيير مواقفهم النفسية او المسرحية" [٣٧٥] .

ونرى ان الشاعر في استخدامه لموسيقى هذا البحر فقط كان موفقاً ولم نلمس شيئاً مما ذهب اليه الباحث محسن اطيمش ، ذلك ان سلالة هذا البحر وتنوعه موسيقياً فصلاً ان طريقة تشكيل الجمل الشعرية وبناء الحوار اسهما في استغناء الشاعر عن اعتماد موسيقى بحر اخر .

الفصل الثالث

(٣٧٤) محسن اطيمش : نفسه ، ص٣٣٥ .
(٣٧٥) نفسه : نفسه ، ص٣٤٠ .

الحدث المسرحي

المبحث الاول

الحدث : مفهومه – سماته – أنواعه (في البداية كان الحدث)

أراد الباحث الألماني (يوهان فولفجتج) أن يؤرخ لنشأة الأدب الدرامي فقال (في البداية كان الحدث) . وما هو مؤكد في تاريخ نشوء الدراما أن التمثيل بدأ صامتاً ، وان الاحداث كانت تؤدى بالايماء ، والحركات الجسدية ، قبل ان يصل الاداء التمثيلي إلى مرحلة الكلام .

"يقرر تاريخ فن التمثيل ان الحدث قد بدأ صامتاً ، بلا حوار ، وبحركات اليدين والقدمين ، وبقية الاطراف والحواس الاخرى ، وتعبير بالوجه والعينين . وعبر هذا وذاك تكونت الظاهرة الأجتماعية وأعني بها المسرحية الأولى في فن التمثيل ، وهي المصدر الأول لما نطلق عليه اليوم فن التمثيل المسرحي . هذا الحدث الصامت ، بدون الكلمة أو النص المسرحي بالتعبير الحديث ، نجده اليوم حياة ومكاناً ، فكل منا يمثل في هذه الحياة ... في المسرح الكبير" [٣٧٦] والمعروف تاريخياً ان مرحلة الاداء الصامت للاحداث كانت قد سبقتها مرحلة صيد والحيوانات والاسماك ، والتي كانت تتم في الغالب بطريقة العمل الجماعي ، ان هذه الممارسات الانسانية تطورت فيما بعد إلى ماسمي بـ (مسرحية الحياة بعناصرها الثلاثة : ١- قبل العمل ٢- أثناء العمل ٣- بعد العمل) يتجلى العنصر الأول (قبل العمل) في الاعداد لعملية الصيد ، وما يبذله الرجال من نشاط صامت يمثل الاستعداد للايقاع بالفرنسية ، وهو نشاط سابق على الحدث نفسه . أما المرحلة الثانية (اثناء العمل) فتتجلى فيها أعلى درجة لشكل الحياة . حيث الصراع والمعايشة الصادقة بكل ما فيهما من انفعال وخيال وتصور ، وفي استعمال للقناع للحماية من بطش وغدر الحيوان ، وفي حمل لجلد الحيوان على الظهر ، ليقرّب الانسان الصائد نفسه من هيئة الحيوان إمعاناً في المداهنة والخداع حتى تسقط الفريسة المرجوة . وفي الجزء الثالث (ما بعد العمل) ، نرى فعل الانتصار ، واسترجاع ذكريات الحدث ، وسط حفاظ على أهميات ثلاث هي : (الدور ، الحدث ، الجمهور)[٣٧٧] ان هذا الاداء الانساني المتمثل في هذه المراحل ، كانت قد كشفت عنه ، في مرحلة العصر الحجري الرسوم الاسبانية التي كانت ترسم على الصخور والاحجار ، وكان يصل ارتفاعها إلى ما بين ١٠ ، ١٥ سنتمترات انها كانت تمثل مشاهد أو عروضاً مسرحية صغيرة لم تقتصر على الرجال ، فلقد كان للنساء نصيبها في هذه الرسوم بما يؤدين من اعمال مثل التطريز ، وجني المحاصيل الزراعية . اما الاعمال التي يؤديها الرجال فكانت بحاجة إلى التهيؤ التام والاستعداد الكافي لأهميتها وخطورتها " وهو ما كان

---

(٣٧٦) كمال عيد : علم الجمال المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ص ١٧-١٨ .

(٣٧٧) نفسه : المصدر السابق نفسه ، ص٢٠ – ٢٢ .

يجري الاستعداد له بالتقليد أو المحاكاة أو التمثيل للحدث داخل المغارات وتحت سفوح الجبال ، التي اتخذها الانسان الأول مكاناً له ولإقامته ، قبل انبثاق مرحلة الزراعة والاستقرار ، وكانت الجموع نفسها في المسرحية هي الجماهير نفسها وهي أول جماهير مسرحية في العالم ، وهي ايضاً الجموع نفسها التي نجدها بعد ذلك بآلاف السنين متطورة في كورس وجوقة المنشدين في المسرح اليوناني القديم . الا ان تطوراً قد طرأ على هذا النوع من مسرحيات الحياة بميلاد مسرحيات الأعياد ... ويرتكز هذا النوع على احياء الاعياد والمناسبات وانطلاق مشاعر الانسان وأحاسيسه في حرية كبيرة " [٣٧٨] وفي حديث أرسطو عن المأساة ، يحدد عناصر البناء الدرامي بستة عناصر هي : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحي، والنشيد . وهو في ذلك يرجع هذا التقسيم إلى مسألة المحاكاة من خلال استخدامها الوسيلة متمثلة باللغة والموسيقى وطريقة المحاكاة متمثلة بالمنظر المسرحي ، وموضوع المحاكاة الذي يتمثل في الخرافة والخلق والفكر . ويعد ارسطو الحدث في الدراما من اهم عناصر البناء الرامي لأن التراجيديا انما هي محاكاة لأفعال الناس وليست محاكاة للناس أنفسهم ، والناس يصلون إلى السعادة أو الشقاء بنتائج افعالهم . " وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال . لأن المأساة لا تحاكي الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب اخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب افعالهم . وإذن فالاشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم ، ولهذا فان الافعال والخرافة هما الغاية في المأساة ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه " [٣٧٩] ولتوكيد دور الحدث في التراجيدياً ، فان أرسطو يؤكد ان لا وجود للمأساة من دون وجود الفعل " فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها " [٣٨٠] ولأهمية هذا العنصر من بين عناصر بناء الدراما وصعوبته يُعْزي أرسطو تأخر مقدرة الشعراء الناشئين في تركيب الاحداث بالقياس إلى تقدم مهاراتهم في العناصر الاخرى . وعنده أن براعة الانسان في تركيب الاحداث أجدى للتراجيديا بالمقارنة مع عناصر البناء الاخرى " ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، انما يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة ، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال . أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة ، انما هو في اجزاء الخرافة ، أعني التحولات والتعرفات " [٣٨١] فالخرافة في نظر أرسطو تأتي بالمرتبة الأولى في تسلسل عناصر البناء الدرامي تليها في المرتبة الثانية الأخلاق ، وعلى هذا فأنه يشبه المأساة التي تتفوق فيها العبارة والأخلاق ، على الخرافة أو تركيب الأحداث باللوحة

---

(٣٧٨) نفسه : نفسه ، ص٢٣ .

(٣٧٩) أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ١٩٧٣ ، ص٢٠ .

(٣٨٠) نفسه : نفسه ، ص٢١ .

(٣٨١) نفسه : نفسه ، ص٢١ .

المتقنة الألوان والفاقدة في الوقت نفسه إلى حرفية او تقنية التخطيط . اذ ان هذه اللوحة في نظره أدنى قدراً وأقل جمالاً من لوحة متقنة التخطيط ، مفتقرة الألوان " وشبيه هذا ما يقع في الرسم فلو ان رساماً أفاض بالتلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية " [٣٨٢] وبما ان الشاعر يحاكي الأفعال ، فإنما هو شاعر بسبب محاكاته للأفعال ، وهو في نظر أرسطو يجب عليه أن يجعل من صناعة الأحداث مهمته الأولى من بين العناصر الأخرى المشكلة للشعر ، وهو فضلاً عن محاكاته لما هو واقع من الأحداث يستطيع عن طريق المحاكاة ، أن يجعل ما هو محتمل ، أو مستحيل الوقوع في التاريخ ، ممكناً وقابلاً للتصديق قي الشعر . وفي هذا تكمن مهارة الشاعر وفيه يؤكد الشاعر شاعريته . " ومن هذا كله يتضح ان الشاعر يجب ان يكون صانع حكايات وخرافات ، أكثر منه صانع أشعار ولأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو انما يحاكي افعالاً . ولو وقع له ان يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً ، لظل مع ذلك شاعراً ، اذ لا مانع يمنع ان تكون بعض الحوادث التأريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً " [٣٨٣] وفي نوعية الحدث يقسّم أرسطو الحدث إلى نوعين : الحدث البسيط ، والحدث المركب ، ذلك لأن الاحداث في المأساة في نظره تحاكي ما يناظرها من أفعال الناس من بسيطة ومركبة . ويحدد أرسطو طبيعة الحدث البسيط في انه يكون حدثاً واحداً محكماً ويكون تغيير حال بطل المسرحية ومصيره فيه بعيداً عن التحول والتعرف . أما الحدث المركب فهو عنده الحدث الذي يحصل تغيير حال بطل المسرحية ومصيره من خلال التعّرف أو التحول أو بكليهما . والظاهر ان حالتي التحول والتعرف هما ما يميز بين الحدث البسيط والحدث المركب في نظر أرسطو " والحكايات (الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركب ، لأن الأفعال التي تحاكيها الخرافات هي على هذا النحو أيضاً . وأقول عن الفعل انه بسيط اذا كان محكماً وواحداً بالمعنى الذي حددناه سابقاً ، وكان تغيير المصير قد حدث دون تحول ولا تعرّف ويكون مركباً اذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً " [٣٨٤] والتحول كما يحدده أرسطو ، انقلاب الفعل إلى ضده ، أي الانتقال من السعادة إلى الشقاء أو بالعكس ، ويتم التحول تبعاً للضرورة والاحتمال . أما التعرف فهو " الانتقال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدي إلى الانتقال : أما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة او الشقاوة " [٣٨٥] ان ما أكده أرسطو قبل أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً ، جاء في عصرنا من يخطئه أو يخالفه من النقاد " ان التجربة المسرحية أثبتت خطأ ذلك القول الذي بناه أرسطو على التجربة المسرحية في بلاد اليونان . أو على الأقل لقد جاءت الأيام بفكرة جديدة ومفهوم

---

(٣٨٢) نفسه : نفسه ، ص٢١ .

(٣٨٣) ارسطو : نفسه ، ص٢٨ .

(٣٨٤) نفسه : نفسه ، ص ٢٩ – ٣٠ .

(٣٨٥) نفسه : نفسه ، ص٣٢ .

جديد ، عن الحدث البسيط والحدث المركب اذ أن كل دارسي المسرح الآن ، وكل من حاول الكتابة المسرحية ، يعرف ان الحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوثة واحدة ، بينما الحدث المركب هو الذي يعتمد في تركيبه على قصة واحدة رئيسية تغذيها قصة أو حدوثة فرعية أو أكثر من ذلك ، أي ان هناك خيطاً رئيسياً واحداً لتطور الحدث الأول ، بينما يوجد خيط فرعي أو أكثر يسير جنباً إلى جنب مع الخيط الرئيسي يغذيه ويقوي منه ، أما بالاتفاق أو المعارضة في الحدث الثاني " [٣٨٦] ومن طبيعة وقوع الحدث الدرامي وتطوره في المفهوم الارسطي ، يؤكد أرسطو على جدية الحدث " تطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو أو غيره لابد ان تتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف ، منذ بدايته ، هو التطور الوحيد المحتمل هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فان الحدث الدرامي لابد ان يكون جاداً ، بمعنى ان خطوات تطوره ، خطوات لا يمكن الرجوع فيها " [٣٨٧] ويؤكد ارسطو وجوب مجيء الاحداث صدفة وبغير توقع مسبق فهذا اجدى لتحقيق الانبهار والدهشة ، وفضلاً عن ذلك فان هذه الاحداث التي تأتي مصادفة تكون أكثر ادهاشاً ، اذا بدت وكأنها جاءت بتخطيط مسبق " أمام هذه الاحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً ، وحتى الاحداث التي تقع اتفاقاً تكون أكثر مثاراً للدهشة اذا بدت لنا كأنها وقعت عن مقصد معلوم كما هي الحال مثلاً فيما وقع من تمثال (ميتوس) في (أرجوس) حينما قتل الرجل المسئول عن مقتل (مينوس) بأن سقط عليه في اللحظة التي كان فيها يشاهد عيداً ، فمثل هذه الاحداث لا تبدو انها من نتاج الاتفاق والصدفة ولهذا فأن الخرافات (الحكايات التي تؤلف على النحو الذي شرحناه ، هي بالضرورة أجمل الحكايات [٣٨٨] . ويقسم الحدث على نوعين : الحدث البسيط والحدث الركب ولكل من الحدث البسيط والحدث المركب حسناته ومساوئه ، ومثلما ان الحدث المركب يتطلب من المؤلف المسرحي أن يكون ذا مهارة فنية عالية لصعوبة تحققه ، كذلك فأن " الحدث البسيط صعب هو الآخر بطريقة مختلفة ، فليس من السهل الاحتفاظ بانتباه المتفرج بالتركيز على خيط واحد فقط ، فهو يحتاج إلى مهارة فنية مماثلة ، وليس المهم في العرض أو النص المسرحي ان يقدم حدثاً مركباً او حدثاً بسيطاً ، بل المهم ان يعرف الفنان قواعد اللعبة معرفة تامة ، ذلك هو الفارق الأساسي بين الفنان المبدع ذي الخبرة وبين الفنان المبتدئ " [٣٨٩] ومن السمات المهمة للحدث في العمل المسرحي وحدته وتماسه ، وترابط أجزائه بشكل محكم لا يجوز معه التغيير او الحذف " العناصر الرئيسية التي ينبغي ان تتوافر في حادثة التأليف المسرحي حتى يبلغ المسرح غايته منها هي قبل كل شيء عنصر الوحدة الموضوعية في الحدث المسرحي " [٣٩٠] وان ينأى في بنائه عن كل ما هو مفتعل من المفاجئات " لا بد ان يكون

---

(٣٨٦) عبد العزيز حمودة ، نفسه ص٩١ – ٩٢ .

(٣٨٧) نفسه : نفسه ، ص٥٩ .

(٣٨٨) أرسطو : المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

(٣٨٩) عبد العزيز حموده ، البناء الدرامي ، ص ١٠٨ .

(٣٩٠) ميشال عاصي : الفن والأدب ، دراسة في الجماليات والأنواع الأدبية ، ط١ ، مطابع دار الأندلس ، بيروت ١٩٦٣ ، ص٢١٥ .

كل حدث سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه ، دون ان تتدخل المصادفات او المفاجئات المفتعلة في تطور الأحداث ونموها " [٣٩١] ففي البناء المسرحي يجب ان لا يكون ترابط اجزاء الحدث قائماً على وفق ما هو مألوف من الترابط المنطقي ، وانما يجب ان يتم على وفق المنطق الدرامي نفسه " ترابط أجزاء الحدث الدرامي ليس ترابطاً منطقياً بالمعنى المألوف للمنطق ، بل هو ترابط درامي ، فالحوادث التي يتكون منها الحدث ، يتلو بعضها الآخر لا تبعاً لقواعد المنطق المألوف في الحياة ، بل لقواعد منطقها هي ، أي منطق المفارقة التي ينبع منها الحدث " [٣٩٢] ولكي يكون الحدث الدرامي ناجحاً على مستوى البناء الفني المسرحي وعلى مستوى تحقق الغرض المبتغى منه ، على الكاتب المسرحي ان يأخذ بعين الاعتبار أن " الحدث المسرحي يقوم في اساسه على الاختيار والعزل ، ونعني بالاختيار ، ان يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي " [٣٩٣] كما ينبغي على الكاتب المسرحي ان يبتعد عن الاحداث العارضة التي لا تمت بصلة إلى الفعل الدرامي ، وان ما يذكره من الحوادث يجب أن يكون في موقعه المناسب من العمل المسرحي ، بما يسهم بدفع حركة الفعل إلى الأمام ، او الكشف عن نفسيات الشخوص المسرحية .[٣٩٤] اذ ان ما يعد من العيوب الفنية في العمل المسرحي ، هو تعدد الاحداث بشكل يبعث على السأم في حالة تشي بانعدام الخطر أو بتفرده في حالة وجوده وهذا ما توافرت عليه المسرحيات الرعوية ، وقسم من المسرحيات الكلاسيكية ، وهو ما كان يعد عيباً فنياً في بنائها الدرامي ، يترك أثره ليس على المؤلف حسب اذ يحد من قدرته على التصوير ، وانما على المتلقي أيضاً بتشتيت مشاعره وعواطفه . فوحدة الحدث هي اهم العناصر البنائية للفعل المسرحي " وايا كان الاختلاف حول الوحدات الاخرى التي نسبت إلى ارسطو ، كوحدة الزمان والمكان فوحدة الحدث اذا توفرت كانت الدراما، واذا نقصت انعدمت الدراما ، وهذا كائن من ايام الاغريق إلى أيامنا ، حتى في مسرح العبث وفي مسرح (بريخت) وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو " [٣٩٥] ومما يؤكد تقديم أرسطو للحدث بوحدته ، هو مساواته بين البناء الدرامي للعمل المسرحي وبين الحدث موحداً ، فما أكده أرسطو ان الحدث الدرامي ليس عنصراً من عناصر البناء المسرحي فحسب وإنما هو "البناء الدرامي نفسه ، وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو ، وهي تؤكد حقيقة أخرى هامة ، وهي وحدة الحدث ، فالكثيرون بعد ارسطو كانوا ينظرون إلى الوحدة والى الحدث على انهما شيئان منفصلان ، ولذلك ظهرت مصطلحات مثل الحبكة ، واعتبرها الكثيرون مجرد شكل اصطناعي يصب فيه الكاتب المضمون ، ولكن هذا التمييز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو ، فقد كانت المسرحية بأكملها في نظره عبارة عن

---

(٣٩١) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، دراسة نقدية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص١٢٠-١٢١ .

(٣٩٢) رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٨ ص٣٠ .

(٣٩٣) عبد القادر القط : من فنون الادب المسرحية ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص١٢.

(٣٩٤) ينظر محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، دار النهضة العربية ، مطبعة الاستقلال الكبرى ط٤ ١٩٦٩ ، ص٦١٠ .

(٣٩٥) رشاد رشدي : نفسه ، ص٢٠ .

حدث كامل ، بناء قائم بذاته ، واحد موحد، وكان أرسطو بهذا أول من ارسى نظرية الدراما على انها بناء عضوي" [٣٩٦] وهناك من يعد البناء الشعري في المسرحية الشعرية رداءً خارجياً لا يشكل شيئاً من الحدث ولا يكون جوهراً في الشخصية وانما جوهر المسرحية هو الحدث الدرامي [٣٩٧] فالحدث الدرامي هو أساس المسرحية على أي نسق كانت سواء " على النسق اليوناني أو الاليزابيثي او الكلاسيكي الفرنسي او الأبسني ، او حتى العبثي ، وفي هذا يقول (جورج سنتيانا) : "اذا كان الروائي يرى الاحداث من خلال أفكار الآخرين فان الكاتب المسرحي ، يتيح لنا ان نرى أفكار الآخرين عن طريق الأحداث" [٣٩٨] ولكي يتم لنا هذا الأمر لا بد للحدث من خلال تطوره ان يرتبط بالشخصيات المسرحية "بحيث تتسم الحركة الخارجية للاحداث مع الحركة الباطنية والنفسية للشخصيات حتى يكون منطق المسرحية ، نابعاً من نفس الافعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار" [٣٩٩] وهذا يقتضي من الكاتب المسرحي ، في بنائه الدرامي ، ان يكون عارفاً بالواقع ، ملماً بحركة المجتمع الذي تنبثق منه شخصياته المسرحية ، بحيث يظهر جزءاً من ذلك المجتمع غير منفصل عنه "فتتعرف كلاً منها من خلال سلوكها في المسرحية ، وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم معاً العوائق المشتركة والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص ، وصراعه مع الآخرين في الموقف العام" [٤٠٠] وهذا مما يسعى له الكاتب المسرحي ، ويعده غاية مهمة في المسرحية ولذلك نجد من يرى في العنصر الدرامي في المسرحية وجهاً آخر غير فعل الحركة الظاهرة يتمثل في التصور الذهني " لا أعني بالعنصر الدرامي هنا عنصر الحركة (الفعل الصريح) ، بل أعني حتى الفعل الذهني ، الذي يولد نمواً وصراعاً ذهنياً يدفع بالمسرحية ، أحداثاً وصوراً إلى نقطة الحرج الحاسمة " [٤٠١] هذا الفعل الذهني ، هناك من نقاد المسرح من يدعوه ، الحركة الداخلية للأحداث ، المتولدة من حركة الشخصيات الظاهرية على المسرح وسماع أصواتها " يمكن القول بأن الحدث الدرامي ، هو الحركة الداخلية للأحداث ، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج باذنه وعينه فقط ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض، وما نسميه بالحركة الداخلية ، فهو شيء وراء ما تدركه الحواس ، شيء يحتاج إلى أكثر من مجرد الادراك الحسي او مجرد التخزين ، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري ، وربط بعضه ببعض ، حتى تكتمل الصورة في النهاية التي تأتي بعد المراحل المختلفة من التطور " [٤٠٢] وحاولت الدراما الحديثة ان توسع من حدود وحدة الحدث الدرامي مع المحافظة على وحدته عن طريق

---

(٣٩٦) نفسه : نفسه ، ص٢٢-٢٣ .

(٣٩٧) ينظر هدى حبيشة : دراسات في المسرح والادب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص٢٢ .

(٣٩٨) ابراهيم حمادة : آفاق في المسرح العربي ، المكتبة العربية للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص١١٨ .

(٣٩٩) محمد غنيمي هلال : نفسه ، ص٥٥١ .

(٤٠٠) نفسه : نفسه ، ص٧٩ .

(٤٠١) ثلاثة آراء نقدية حول مسرحية بقايا التجربة ، دراسة علي جعفر العلاق ، مجلة المسرح والسينما ، عدد ٦ ، ١٩٧٢ ، ص٥٩ .

(٤٠٢) عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، ص٤٥ – ٤٦ .

التقريب بين الاسلوب الدرامي والملحمي ، مع بقاء خصوصية كل منهما . وحاول (تشيخوف) في مسرحه ان يستبدل الحدث بالتعمق في تصوير الحالات النفسية واقعياً فتتعدد شخصياته غائصة في واقع حالاتها النفسية ، مكبلة الارادة ، عاجزة عن تجاوز مأساتها ، وهو يستعيض عن تطور الحدث بتعميق تصوير الحالات النفسية للشخصيات ذات المصير المشترك لجلاء صورة الحقيقة المريرة ، من أجل التعجيل بتغيير الواقع المؤلم . وهذا ما يتجلى في مسرحية (بستان الكرز) التي تكاد لا نرى للحدث وجوداً فيها . [٤٠٣] وهذا ما أكده كثير من النقاد والادباء وهم يناقشون (اللاحدثية) في مسرح (تشيخوف) . اذ أكدوا عدم وجود الحدث ، وانه لو حصل ان ظهر فانه يكون مثل تيار مختفٍ تحت سطح الماء، اذ لا يمكن رؤيته و (تشيخوف) لم يكن ميالاً للمفاجئات في المسرحية ، وهذا ما جعل مسرحياته تخلو من المفاجئات الكبيرة ، ذلك ان تصوير الحالات النفسية للشخصيات يثير اهتمام المتلقي وعواطفه مما يوفر له تعويضاً عن تلك المفاجئات [٤٠٤] وكان (بريشت) في عام ١٩٣١ قد حدد من خلال ما كتب من نقد خواص مسرحياته التي كان قد أسماها بـ(اللاأرسطية) اذ كان مما قرره ان مسرحياته قصصية لا تعتمد الحدث الدرامي وانها " تجعل من المتفرج ملاحظاً ، ولكنها توقظ قدرته على العمل بخلاف المسرحيات الأرسطية التي يستغرق فيها المتفرج في الحدث المسرحي ، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل " [٤٠٥] ان بقاء المتلقي واعياً ومتيقظاً يقوم على اساس خلق مسافة بين المتفرج وبين الأحداث المسرحية التي استخدم لتحقيقها مؤسس المسرح الملحمي (بريشت) وسائل مختلفة ، لغرض تبصير المتفرج وقد اطلق على تلك الوسائل مصطلح (التغريب) الذي تقوم فكرته على ان " معظم الاشياء التي نصادفها في حياتنا اليومية تبدو طبيعية ومألوفة ، لكننا اذا أعدنا تشكيلها في صورة جديدة ، او نظرنا اليها من زاوية أخرى بدت غير واضحة أو مفهومة على الوجه الصحيح " [٤٠٦] وليس بعيداً عن هذا من يرى في التغريب أنه " يهدف إلى جعل كل ما يبدو مألوفاً في حياتنا ، يخضع للادراك والتفكير والوعي"[٤٠٧] . وبريخت الذي يريد من التغريب ان يكون أداة للمعرفة ، يرى فيه ظاهرة طبيعية وجزء من ممارسات الانسان الحياتية المألوفة التي يؤديها دون ان ينتبه لها ، وهو من خلاله " يعي مختلف الظواهر ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يستوعبوها ، لذا يستخدم التغريب أداة للتعليم في المحاضرات والمؤتمرات ، انه الاسلوب الذي يحول الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء غير عادي له خصوصيته كأننا نراه لأول مرة ، ويتحول من بديهي إلى غامض يحتاج إلى شرح وتوضيح ، ويضطرنا إلى اعادة النظر والتمعن في فحصه والبحث

---

(٤٠٣) ينظر محمد غنيمي هلال : نفسه ، ص٥٥٢ – ٥٥٣ .

(٤٠٤) ينظر كمال عيد : دراسات في الادب والمسرح ، ص١٧ .

(٤٠٥) محمد غنيمي هلال : نفسه ، ص٥٥٥ .

(٤٠٦) خالد عبد اللطيف رمضان : مسرح سعد الله ونوس ، دراسة فنية ، الكويت ١٩٨٤ ، ص١٢١ .

(٤٠٧) عبد المنعم تلمية : مقدمة في نظرية الادب ، دار الثقافة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص١٦٤ .

فيه حتى يصبح مفهوماً وعلى نحو أفضل" [٤٠٨] وهناك من يرى سذاجة وقصوراً في نظرة النقاد الذين يرون ان هناك تعارضاً بين المسرح الدرامي والسائر على وفق القواعد الأرسطية وبين المسرح الملحمي الذي لا يقوم على وفق القواعد الارسطية ، والمسمى (باللاأرسطي) . "ان الصورة المباشرة على وفق التجسيد الدرامي الارسطي تتعارض مع تعدد الأحداث في المسرحية والملحمة ، والحكم عليها من هذا المنظور في كونها مسرحية مفككة لا ينتظمها حدث ولا حبكة واحدة الا ان هذا التصور يعد تصوراً ساذجاً . ذلك ان المسرحية الملحمية تحمل كل قوانين الدراما بضمنها وحدة الحدث التي تتحول إلى وحدة الموضوع ووحدة الفكر " [٤٠٩] وقد يكون مرد الاختلاف بين ما هو أرسطي ولا أرسطي إلى التوسع والانفتاح في تناول عناصر البناء المسرحي وبالأخص الحدث الدرامي ، كما ان هناك من يرى الفرق بين الأرسطي والملحمي يتمثل في كون ما هو أرسطي يمثل نتاج الذات وما هو ملحمي يمثل نتاج المجتمع ، وليس لنا ان نرى هنا خيطاً واضحاً يفصل بين ما هو تمثيلاً للذات وبين ما هو تمثيلاً للمجتمع. اذ ان الدراما الاغريقية التي كانت تعنى بالذات ، كانت في الوقت نفسه ، تعنى بالمجتمع بشكل كبير . [٤١٠] وقد يعزى الاختلاف بينهما إلى تخلخل المنهج الأرسطي في المسرح في ما بعد القرن التاسع عشر ، الذي تمثل بظهور ظاهرة التغريب في المسرح الملحمي . وما نريد قوله ان بعضاً من الاحداث المسرحية او حتى الشخصيات في بعض المسرحيات لا يكون ارتباطها بالحدث الرئيس ارتباطاً مباشراً ، ولكنها ، وعلى الرغم من ذلك تسهم في إظهار الحدث وتطويره ، ويرى البعض وبسبب اتصالها غير المباشر بالحدث الرئيس ان لا صلة لها به ، فيرى ان لا ضرورة لوجودها "لذلك ينبغي على الناقد قبل ان يحكم على هذه الشخصيات والأحداث الفرعية ، بأنها غير ضرورية ، أن يدقق النظر في مدى صلتها بالحدث الرئيسي، لأن هذه الصلة غالباً ما تكون أدق مما تستطيع عين الناقد غير المتمرس ان تدركها" [٤١١] ومما هو جدير بالذكر بهذا الخصوص ان وحدة الحدث أستعيض عنها بوحدة الثيمة وهذا ما يتمثل في مسرح (تشيخوف) و (ستدرندبرج) والمسرح المعاصر وصولاً إلى مسرح العبث ، ذلك ان مفهوم الثيمة يعني ليس الموضوع هنا وانما " انها الاحساس العام الذي يريد الكاتب المسرحي ان يثيره في المتفرجين ، وحدة الثيما اذن أو وحدة الاحساس ، هي كل شيء في المسرح الحديث ، وكل ما يمكن ان يؤدي إلى هذا الاحساس من شخصيات قد تبدو ولأول وهلة ان لا صلة لها بالخطوات العريضة للأحداث ، او من احلام يحملها بعض أشخاص المسرحية ، أو أغان يتغنى بها عابر سبيل في المسرحية .... كل هذه المسائل التي تبدو للناقد غير المتمرس انها بعيدة الصلة بأحداث المسرحية ، هي في الحقيقة أساسية " [٤١٢] فهي في تنوعها ،

---

(٤٠٨) خالد عبد اللطيف رمضان : نفسه ، ص١٢٢ .

(٤٠٩) تيسير عبد الجبار الآلوسي : تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ، بنغازي ، جامعة قاريونس ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٧ .

(٤١٠) ينظر كيته رويلكه فايلر : مسرح التغيير ، اختيار وترجمة قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، ١٩٧٨ ، ص٣٠.

(٤١١) محمد كامل الخطيب ، نظرية المسرح ، تقديم وتحرير ، القسم الثاني مقدمات وبيانات ، دار الثقافة ، دمشق ١٩٩٤ ص ٧١٧ .

(٤١٢) المصدر نفسه ، ص٧١٧ .

وتشابهها ، واختلافها وتوقيتها تساعد الكاتب المسرحي على خلق الاحساس الذي يريده في نفس المتلقي ، وهي بذلك تكون جزء من الثيمة " ذلك ان الادب المسرحي أشبه بالموسيقى السمفونية التي تعتمد على نغمة رئيسية تساندها نغمات فرعية وبدونها لا يمكن للنغمة الرئيسية ان تأخذ مجالها الفني وبالتالي طريقها إلى وجداننا " [٤١٣] .

وهذا مما نراه في الاغاني التي تخللت مسرحية (سولارا) للشاعر محمد الفيتوري كأغنية الغربة الأولى والقصيدة التي تنشدها (سولارا) وأغنية السفينة الغارقة وكذلك أغنية الصياد الصغير . لقد كانت هذه الأغاني جزءاً من البناء الدرامي للمسرحية تومئ إلى الفكرة وتسهم في خلق الصراع . كما جاء في الجزء الآتي من أغنية الغربة الأولى إذ يغني كورس من العبيد وهم يساقون من قبل التجار تاركين أفريقيا :

يا أفريقيا ... يا وجهي المذعور

سأكون بعيداً عنك ... بعيداً عنك

وتنتصب الأسوار

ما بين خطاي وبينك ... يا أفريقيا

وتطول الأسفار

لكنك حتى طعم الخنجر

حتى طعم العار

في قلبي ... في عيني

يا أفريقيا المفقودة ... ليل نهار

ونظل نسير

ومياه النهر تسير

وشموس الأفق تسير

وتراب الأرض يسير

فوداعاً يا أفريقيا ... يا أفريقيا [٤١٤]

---

(٤١٣) المصدر نفسه ، ص ٧١٨ .

(٤١٤) محمد الفيتوري : سولارا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص١٣ .

أو في أغنية سولارا :

كالسحب تأتونا ... كالريح تمضونا

وهل تعودنا

ستحزن الأمطار وتنحني الأشجار

وتبطئ الأنهار ... لأنكم لن ترجعوا

وكل شيء حولكم ... يخبرني بأنكم لن ترجعوا [٤١٥]

ان هذا يجعلنا نختلف مع الباحث (محسن اطيمش) وهو يتحدث عن هذه المسرحية وحول هذا الموضوع بالذات إذ يرى في هذه القصائد انها زائدة ويمكن حذفها إذ يقول "ان المؤلف قد وضع لهذه الاغنيات عناوين في داخل المسرحية ، وكأنها قصائد منفصلة عن موضوع اللوحات جاءت من خارج المسرحية ، وحشرت بين الحواريات ، كأغنية الغربة الأولى وأغنية الصياد الصغير ، وكقصيدة سولارا ، وأغنية البحارة السود ، والسفينة الغارقة ، ولو حذفت هذه القصائد – وهي ما يمكن حذفه – لظهر لنا الحوار عادياً لغة وتركيباً شعرياً" [٤١٦] .

وفي حدود النظرة الحديثة للعمل المسرحي هناك من يرى ان مهمة المسرح هي كمهمة الشعر الايحاء وليس التقرير ، وهذا ما يتمثل في المسرح الحديث ، وعلى وجه التحديد في مسرح (العبث) الذي يعتمد الحدث غير المباشر ، الذي يدور اغلبه خلف الكواليس ويتحاشى الاحداث المباشرة التي " غالباً ما تؤدي في النهاية إلى التقرير .. إلى حل مشكلة بشكل قاطع ملزم ، أو إلى فرض رأي الكاتب على الاحداث ، أو إلى التبشير بفكرة ، أو دعوة سافرة كما يحدث في مسرح (شو) "[٤١٧] أما في الحدث غير المباشر فان الكاتب يجعل وقائعه تحصل في منأى عن سمعنا وبصرنا ، ليكون امامه متسع من الوقت من أجل أن يظهر تأثير تلك الأحداث على شخصياته المسرحية ، كي ينفذ إلى اعماقها لتحقق الانتقال مما هو محلي ومحدد إلى ما هو انساني وواسع ، من ما هو مؤقت في وجوده إلى ما هو دائم وثابت الاجل ان يشعر الانسان بنبض الحياة الاعتيادية التي يعيشها ، فضلاً عن ذلك فانه " يوحي الينا باكثر مما نراه أمامنا . هكذا فعل (تشيخوف) في مسرحياته الاخيرة ، وهكذا فعل (شكسبير) في أهم مسرحياته ، وهكذا فعل الاغريق القدامى من (اسخيلوس) إلى (سوفوكليس) ، وهذا ما يحتفظ لمسرحهم بجدته لانهم ادركوا ، ان وظيفة المسرح ليس في عرض الرأي وفرضه على المتفرجين ، بل في اثارة العواطف الانسانية في نفوسهم من

---

(٤١٥) نفسه : نفسه ، ص٢٢ .

(٤١٦) محسن اطيمش : نفسه ، ص٣٦١ .

(٤١٧) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، نفسه ، ص ٧٢٠ .

شفقة إلى خوف إلى حب إلى أمل إلى حنين ، فبمثل هذه العواطف يتطهر البشر " [٤١٨] وان مما هو مهم في عملية البناء ، المسرحي ، ويعد من المهارات الفنية للكاتب المسرحي ، هو تمام بناء الحدث الدرامي فنياً وتشذيبه من كل ما لا يخدم العمل المسرحي ويكون زائداً لا ينفع وقد يضر في عملية بناء الحدث وتطوره " ان فن الكاتب المسرحي في عمل الدراما لا يمثل في ابداع وضعيات جديدة وتصادمات جديدة ، بقدر تمثله بتحقيق كل ذلك تحقيقاً كاملاً في الحدث ومن خلال الحدث فالفنان غير ملتزم في أن يكون اصيلاً، ذلك ان الوضعية بذاتها لا تشكل صورة فنية أصيلة . ان النشاط الفني الأصيل يظهر من خلال معالجة هذا المبرر الخارجي لتقديم الافعال والشخصيات .. وهذا يعني اذا ما طبق على الدراما ان الوضعية تنقى من كل ما لا يمكن وما لا يجب ان يتحقق في الحدث ومن خلال الحدث ، غير ان هذا يعني من الناحية الأخرى ، ان كلاً من التصادم الدرامي والحدث الدرامي يكونان مخدومين من قبل المشاهد التمهيدية مثلما يكونان في خدمتهما " [٤١٩] والحدث الدرامي مثلما هو معروف يبدأ في الفصل الأول من المسرحية ، بعد ان تُهيّأ له المقدمات التمهيدية في المسرحية ويستمر في تطوره إلى نهاية المسرحية بفعل العناصر العديدة المكونة له ، التي "منها الفعل الناشئ عن الموقف في مستهل المسرحية ، والتغيرات الناجمة عن تفاعل القوى المتصارعة وتأزم الصراع بين القوى المتنازعة ، والتمهيد إلى التصادم الحاسم بين القوتين المتعارضتين " [٤٢٠] وعن طريق تطور الحدث تتوضح طبيعة عناصر البناء الدرامي الاخرى في المسرحية ، فالبنية الدرامية المسرحية انما تتمثل بجزء كبير منها بالحدث الدرامي ، الذي تمثل الحبكة بمراحلها فيه الهيكل البنائي له ، فالحبكة فضلاً عن دورها في تنظيم عناصر العمل المسرحي "تقدم الاطار الرئيسي للفعل ، وهي خط تطور القصة ، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات ، وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما ، ان تكشف عن نفسها" [٤٢١] .

---

(٤١٨) نفسه : نفسه ، ص٧٢١ .

(٤١٩) م . س كوركينيان : موسوعة نظرية الأدب ، ترجمة د.جميل نصيف ط١ بغداد ١٩٨٦ ، ص ٢٠ -٢١.

(٤٢٠) ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص٩٩ .

(٤٢١) عادل النادي : الفنون المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص١٠٩ .

المبحث الثاني

١. الحدث المركب ... التحول ضرورة ... بعد أن يموت الملك

يحدد ارسطو الحدث المركب من خلال تغييره وحال مصير بطل المسرحية ، بتأثير حالتي التحول أو التعرف أو كليهما [٤٢٢] . وهذا ما يحصل مع الملك في مسرحية (بعد ان يموت الملك) للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ان تطلب منه ان يوافقها في معاشرة رجل غيره لتنجب طفلا منه ، وبعد ان تلح عليه في طلبها مخيرة اياه بين تحقيق رغبتها ، او هجرانه ، واذ يعيش الملك في أتون صراعه النفسي يقول لها :

الملك : أتأمل في الامر

"الملك يجلس عليه سيماء الانهاك البالغ ، ينظر امامه ، ثم يقول محدقا في الفراغ"

هل جئت الان ؟

كم كنت اريدك

الملكة : من .. الطفل ؟

الملك : لا .. الموت

في موعدك تماما .. ياطير الموت الاسود

ادخل في اعضائي مختطف الخطوة مسروقا ها انذا افتح لك صدري ، نقر حتى تجد طريقا

يا سيدتي .. استدع وجوه الدولة

(الملكة تهب وتمد يدها الى جرس بجانب السرير وتدق به ، ويصعد وجوه الدولة ويقفون صفا)

الملك (وهو يقف مرهقا)

يا سادتي وجوه الدولة

أدوا نحو مليككم الراحل

آخر ما هو اهل له

من شارات التكريم

---

(٤٢٢) ينظر : ارسطو ، فن الشعر ، ص٣٠ .

فلقد هبط اليه من افق الاقدار المربدّ

طير الموت الاسود

(وهو يتلوى)

آه لا تنقر عيني

ارجوك لا تدفع في صدري هذا المنقار الشائك

ادخل عذبا ورقيقا ، فأنا أتأهب لك

شكرا .. ها هو ذا في رأسي يضرب فيها بجناحه

ها هو ذا في سرة بطني

ها هو ذا منحدر في ساقي

هل يبغي ان يخرج من ساقي .. لو يتركني هذه المرة

فقد طال عذابي المهلك [٤٢٣] .

لقد تغيرت الحال بالملك ، إذ كان قبل هذا الوقت ، يملك كل اسباب السعادة، وها هو اليوم يشعر بأقسى درجات الشقاء ، ثم يلتفت الى الوزير قائلا :

الملك : آه .. عاد ليصعد في باطن جسمي

ما بالكم تقفون كأنكم أشباح

أنت بحكمتك المأثورة .. هذا الرجل باشعاره

انت بأدعيتك وتعاويذك

فليفعل احد منكم شيئا

هذا أمر ملكي

فليذبح طير الموت الاسود

الجلاد (مستلاً سفيه) مولاي .. اين

الملك : لا .. لا .. لا حاجة للسيف

قضي الامر

لكني اتوسل لله وللشيطان

([٤٢٣]) صلاح عبد الصبور : بعد ان يموت الملك ، ص٦٣-٦٤ .

ان يتمدد في جسدي بهدوء [٤٢٤] .

لقد وصلت الحال بالملك الى قمة الشقاء ، بعدما كان في قمة السعادة ، وها هو الشقاء يوصل الملك الى نهايته الى الموت اذ يقول :

الملك : آه نام الطائر في قلبي

فدعوه لايزعجه احد منكم

حتى لا يخفق بجناحيه ، فيخفض دمائي

شكرا للموت إذ خلصني من وطأة اعبائي [٤٢٥] .

(يسقط ميتا) .

([٤٢٤]) نفسه : نفسه ، ص ٦٤-٦٥ .

([٤٢٥]) نفسه : نفسه ، ص٦٥ .

٢. الحدث العبثي ... الإنسانية المصادرة ... مسافر ليل

تعد مسرحية (مسافر ليل) للشاعر صلاح عبد الصبور ، ثاني أعماله الرمزية ، كما انها ثالث أعماله المسرحية ، وقد كتبت باسلوب اللامعقول "وتدور احداثها في عربة تندفع في طريقها ، على اصوات موسيقاها ، بين راوٍ وراكب وعامل تذاكر ، ويمارس فيها عامل التذاكر ، مع الراكب ، كل اصناف الإرهاب اللامعقولة ، إلى ان يقتله" [٤٢٦] .

وهذه المسرحية تعد مأساة كوميدية "فالقاتل مضحك وكذلك القتيل ولكن الصورة العامة للحدث بما تحمل من دلالات هي صورة مأساوية" [٤٢٧] . يحدد المؤلف مكان المسرحية بعربة القطار . اما زمانها فهو بعد منتصف الليل ، ويتقاسم الحدث المسرحي فيها ثلاث شخصيات هي . الراوي والراكب وعامل التذاكر . فهذا الراوي يتحدث عن الراكب قائلا :

الراوي : وهو يسافر في آخر قاطرة

ليلية نحو مكان ما ويعد عواميد السكة

واحد .. اثنين .. ثلاثة .. خمسة .. مائة

ليس هذا فقط ما يفعله الراكب ، وانما هناك ما هو اكثر سخرية ، فهذا الراوي يقول عنه :

الراوي : فلننتبه الان

فسيحدث شيء من اغرب مايخطر في بال

العامل يفتح فمه ، يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه

يستطعمها ، يقضم منها ، يمضغها

يبلعها ، يتجشأ

تتحسس كفاه معدته ، وتدلك كفاه احشاءه

يشكر ربه

---

(٤٢٦) كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر ، ص١٦٩ .

(٤٢٧) محسن اطيمش : نفسه ، ص ٢٧٨ .

ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة [٤٢٨]

ان تصرف المسافر هذا يثير الدهشة والغرابة ، بوصفه عملا يدخل في حدود اللامعقولية ، وهذا ماقصده المؤلف واراد توكيده في هذه المسرحية ، فحالة المسافر المجهول الى مكان مجهول ايضا تشير الى ضجره الذي يدفعه الى عد اعمدة السكة ، ويتعدى فعله هذا الى ان يأكل تذكرة السفر . ان هذه المسرحية الرمزية تدخل ضمن مسرح اللامعقول ، الذي لا يرفض الحياة ، وفي الوقت نفسه لا يهادنها ، وانما يقدمها عارية كما هي ، بالوحشة والغربة والعزلة والملل والفراغ والدمار ، فقد حاصرت المادة الانسان ، وضيقت عليه الخناق حتى صار عبدا لها ولعل ابرز سمات مسرح (يونسكو) هو الكشف عن هذين المعنيين الاخيرين : العزلة والغربة وتحكم المادة في الانسان))[٤٢٩] ان الراكب في هذه المسرحية هو الانسان اليائس والبائس والمظلوم والذي يستطيع ان يدافع عن نفسه، فعامل التذاكر رمز السلطة يسعى الى قتله ، وكأنه يقتل الطيبة والبراءة في داخل نفوس الناس ، وهاهو الراكب يقتنع بكلام عامل التذاكر في تقديم روحه فداءً للبشرية قائلا (لو لم افعل لاختل نظام الراوي)

عامل التذاكر : انك رجل طيب

مخلوق من انبل طينة

انت على استعداد ان تصنع شيئاً من اجلي [٤٣٠]

يخبره بالطريقة التي يريد ان يموت بها ، وكأن الموت هو خيار الانسان ، وليس الحياة ، لقد اصبحت التذكرة او البطاقة هما المعادل لحياة أو للانسان ، وفي هذا تعبير عن انسحاق ذاته المتمثلة في هذة البطاقة ، وكأن حياة كل الناس اصبحت أوراقا ، وهذا ما يجعل الراكب يشعر بعبثية الحياة التي يسودها الظلم والاستلاب "لقد نجح صلاح عبد الصبور في نقل معاني اللامعقول بذكاء ورفاهة فأشعر بكل هذه المعاني وبساطتها ، بل انها غير مفتعلة ولا مفروضة علينا ، فالشعور بعبثية الحياة من اولى ملامح ادراكنا لحقيقة الوجود ، ولقد ادرك الكاتب ذلك" [٤٣١] .

([٤٢٨]) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، ص ٦٣٥ .

([٤٢٩]) محمد محمود رحومة : نفسه ، ص٢٧٢ .

([٤٣٠]) صلاح عبد الصبور ، المصدر نفسه ، ص٢٧٢ .

(٤٣١) نفسه : نفسه ، ص٢٨٦ .

المبحث الثالث

١. **الحدث الواقعي** ... **جودة الموضوع وضعف الحبكة** ... **سولارا** :

في مسرحية سولارا للشاعر محمد الفيتوري نجد ان هذه المسرحية تفتقر إلى تناسق الموضوع مع الحدث المسرحي ، وهذا ما اظهر افتراقا وتباعدا بين فكرة المسرحية وبين الحدث ، فالحبكة في المسرحية تفتقر الى البناء الدرامي الصحيح وهذا ما جعل عناصر البناء الدرامي : الصراع ، الحدث ، الحوار الشخصيات غير قادرة على اداء دورها داخل حبكة المسرحية بالشكل الذي يرتفع بمستوى المسرحية على المستوى الفني ، فمما هو معروف عن الحدث هو ان يبدأ مع بداية المسرحية وينتهي بنهايتها على وفق تعاقب مرحلي يمتد بين هاتين المرحلتين وهذا ما لا تتوافر عليه هذه المسرحية فليس هناك حدثا متطورا يمتد بين مشاهد المسرحية وفصولها ، وكأن المسرحية بدت على شكل مشاهد منفصلة عن بعضها ، تتخللها بعض الاغاني التي تذكر بفكرة المسرحية ، وتدعو إلى تأجيج الصراع ، وهذا لا يبيح للكاتب وهو يتناول حدثاً واقعياً ، أن يتجاوز بناء الفعل الدرامي فالفصل الاول تضمن ثلاثة أحداث عمد الشاعر إلى إيجاد حالةٍ من التداخل بين الحدث الاول والثاني على مستوى الاداء ، يمثل الحدث الاول : رحيل العبيد وسوقهم من قبل التجار فهذا أحد التجار يخاطب العبيد قائلاً :

ستانلي : ها نحن بلغنا القلعة

ذات الاسوار الصدئة

فأنسوا من أنتم

وأنسوا ماذا كنتم

شارلي : أفلا احصيت عبيدك يا ستانلي

ستانلي : خمس ... خمسون ... مائه

مائتان ... ثلاثة مئات ... تسعمائة [٤٣٢]

ومما يحسب لصالح الشاعر هنا إعتماده هذه الارقام المتباعدة في تسلسلها الحسابي في عدد العبيد لتوكيد تدني قيمة الانسان الاسود وانتهاك إنسانيته .

أما الفعل الآخر فيتمثل باحتفالية التجار بهذه المناسبة .

([٤٣٢]) محمد الفيتوري : سولارا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص١١ .

شارلي : اغرقوا كؤوسكم (ضاحكا بجنون)

والتي تنتفخ بطونكم سكرا

وهذي الكأس في صحة تجار الرقيق

صحتنا نحن شموس الكائنات [٤٣٣]

اما الحدث الثالث فهو استحواذ احد التجار على (سولارا) المرأة السوداء بعد تنافسه مع تاجر اخر

توماس : كم دفعت فيها ؟

شارلي : قطعتين واريد اربعة

فان يردها تركتها له

وان ابى فأنني سيدها معه

توماس : (لأدجار)

ماذا ترى

ادجار : قبلت

شارلي: ياسيدها

نخبك ياسيدها

توماس : امض اذا شئت بها .[٤٣٤]

ويتضمن الفصل الثاني حدثاً واحداً ، هو هبوب العاصفة التي ارادها الشاعر رمزا للثورة وتحرر العبيد .

العبد الاول : ستملأ الرياح كل الاشرعة

ثم تشقها

حتى تصير كالنبال

([٤٣٣]) نفسه : نفسه ، ص٣٤ .

([٤٣٤]) نفسه : نفسه ، ص٢٧ .

وسوف تسقط الحبال

مقطعة. مقطعة [٤٣٥]

اما الفصل الثالث فتضمن حدثين الاول ظهور شخصية العرافة في المشهد الاول اذ اراد لها الشاعر ان تكون بحكم مكانتها المؤثره داعية للثورة ، ومحرضة لها ، فهذا احد العبيد (دينج) شقيق سولارا يسأل العرافة :

دينج : ومتى ترجع ؟

العرافة : يوما ياولدي

دينج : الواحد منا يرجع حيا ... او ميتا

أكلت موتانا هذه الارض الملعونة

العرافة : لم تأكل منا غير الاجساد المسكينة

لم تأكل غير الاجساد

لم تأخذ غير رماد

اما الارواح فتنتظر الميلاد

دقات طبول بعيده ... تجتذب الوجوه ناحية

الصوت... العرافة تميل الى الامام ... تبتسم

امضوا ... امضوا

هذا هو صوتهم يتوهج في الابعاد

هذا هو صوت الاجداد

الموتى يختالون

الموتى يبتسمون

الموتى والاحياء هناك

امضوا ... امضوا... [٤٣٦]

([٤٣٥]) محمد الفيتوري : سولارا ، ص٥٨ .

اما المشهد الثاني فيبتدئ بجلوس تجار العبيد في قصر الحاكم الجنرال الفرنسي لجزيرة هاييتي الذي يعلن موت الملك لويس السادس عشر

الجنرال : قد مات لويس السادس عشر

وانهارت اعمدة الباستيل

وتغير وجه الجيل

لقد كان هذا هو الحدث الاول الذي تضمنه الفصل الثالث اما الحدث الثاني، فهو تمرد (بوكمان) خادم تاجر العبيد (توربان) الذي يعد قائده ثورة العبيد ، فهذا هو يصعد فوق صخرة وينادي :

هذا انا ياتوربان

يا حاكم هاييتي

يا تجار هاييتي

يا اشراف هاييتي

.....

هذا انا بوكمان الاسود

تمثال طيني ات من افريقيا

للخدمة والزينة

لا اعرف لي اسما او وطنا

ارفل في عريي

اتجمل في عاري

اتأنق في قيدي

.....

العدل الحق هو القدرة

([٤٣٦]) نفسه : نفسه ، ص٨٠-٨١ .

هو عدل الحرية

العدل هو الثورة

فلتشتعل الثورة

(افواج من الزنوج يحملون مختلف الاسلحة المشاعل والابواق – بوكمان ينظم اليهم)

الجميع : العدل هو الثورة

العدل الحرية

بوكمان : لتكونوا احرارا

موتوا او اعيشوا احرارا

الجميع : فلنقتحم القاعة

بوكمان : دنت الساعة

الجميع : فلنقتحم القاعة

تختلط الشعارات ... نتموج الجموع ... طلقات رصاص

الطبول ، وهج نيران ... الضوء يخفت ويتوهج ... اصوات

سقطت

والحاكم مات

.....

الجميع : العدل الحرية

العدل الحرية

.....

التجار انهزموا

الملاك انهزموا

لن تنهزموا

يا فجر الاحلام الكبرى

لن تنهزموا [٤٣٧]

بعد هذا الاستعراض لما جاءت عليه هذه المسرحية نقول ان تشتت الاحداث وعدم ارتباطها ادى الى ان تفقد المسرحية آلية بناء الحدث الدرامي مما ادى الى ضمور الحبكة المسرحية او اختفائها . وربما يرجع هذا لعدم وجود شخصيات اساسية في المسرحية ، ذلك ان الشخصيات هي التي تصنع الاحداث وتطورها وتغنيها وهي مكمن الصراع الذي يظهره الحوار بين الشخصيات والذي بالوقت نفسه يكشف عنها ويضيئها .. وبما ان عناصر البناء الدرامي مترابطة فان الاخلال بأحد هذه العناصر سينسحب على العناصر الاخرى وهذا ما نلمسه في هذه المسرحية ، فضلا عن الافتراق بين فكرة المسرحية وحبكتها خلت المسرحية من الصراع الذي يكون بمستوى هكذا فكرة وكذلك لم تكن الشخصيات بالمستوى الذي يؤهلها لتحمل اعباء هذه الفكرة ، وكذلك جاء الحوار .

([٤٣٧]) محمد الفيتوري : نفسه ، ص١١٣-١١٦ .

٢. الحدث الاسطوري .... الانقلاب والاستكشاف ... ادابا

في مسرحية (ادابا) للشاعر (معد الجبوري) اراد الشاعر توظيف اسطورة ادابا البابلية في مسرحيته الشعرية ، فادابا هو صياد السمك في خليج الرافدين ، وخباز (اريدو) لقد تعلم ادابا حكمة الالهة واسرارها فاتخذة (انكي) خادما للالهة فيما يرى ادابا ان مهمته ليس كذلك ، وانما ان يزود البشر بالخبز والسمك والثياب ويدافع عنهم . واذ تهب عاصفة في احد الايام على الخليج ، فتقلب قاربه ولكنه قاومها ، فكسر اجنحة الريح ، ولم تعد تهب ، وهذا ما اغضب (انليل) اله العاصفة، فيقرر (اتو) كبير الالهة استدعاء ادابا الى السماء لاستجوابه . لقد عرف (انكي) ان اله السماء اتو قرر ان يصبح (ادابا) الها بينما يريدة هو ان يبقى على خدمته ، وينفذ من خلاله ما يريد . ولذلك اراده ان يتصرف خلاف ما يريد كبير الآلهة ، فقال له بطريقة النصح اذا اعطاك الاله طعاما او شرابا ، فارفض لانهما طعام الموت وشرابه . ويصعد ادابا الى السماء ، ويقدم له كبير الآلهة طعام الخلود وشرابه ، فيرفض فيعجب كبير الآلهة من انسان يرفض الخلود ، ويقول غاضبا لادابا انت رفضت ان تأكل من طعام الحياة ، فعد الى الارض ومت . ومما هو جدير بالذكر ان هناك من الباحثين من يرى في ادابا ، انه نطفة البشرية الاولى ، وهو زعيم البشرية وقائدهم ، واسمه يشبه الانسان الاول ادامو ، وقد يعني هذا انه بمثابة ادم .

تقوم فكرة المسرحية على تحطيم الجدار الفاصل الذي تقيمه الطبقة المتنفذة، او ما يسمى بطبقة النبلاء او الاشراف بينها ، وبين عامة الناس من اجل استغلالهم وتسخيرهم لمآربها وغاياتها . وعلى هولاء الناس ان يقاموا فيهدموا هذا الجدار وينتصفوا لأنفسهم . يبتدئ الشاعر المسرحية بعد كلام الراوي بكلام المجموعة التي تمثل عددا من الرجال الفقراء المضطهدين فها هي المجموعة تنشد :

المجموعة : منذ طلعنا من رحم الارض

وركعنا بين يدي انليل

ضاق بأوجهنا درب الرفض

وسقطنا جيلا يندب جيل

نقعدُ خلف ركام الاسوار

نلعق بالجرح غبار الجرح

نعصر ما يترسب من ملح

لا نملك غير الدهشة والصمت

نولد ، ننمو في احضان الجوع

ونفر من الموت الى الموت

نحن الفقراء المنبوذون

نحن الغرباء المنفيون

مقدم المجموعة : الارض المجدبة العاقر

الاخر : رويناها

مقدم المجموعة : ودموع الارض المجبولة بالدم

الاخر : عانقناها

مقدم المجموعة : وجراح الارض المحفورة في اذرعنا

الاخر : أخفيناها

مقدم المجموعة : ومعابد آلهة الحكمة فوق الأرض

الاخر : شيدناها [٤٣٨]

في ما تقدم يظهر لنا الشاعر جزءا من فكرة المسرحية التي تشي الى افعال ذهنية تشير الى احداث مصورة تنسمُّ عن جهد ادائي كبير تؤديه جماهير كبيره من عامة الناس ثم ينتقل الشاعر الى مايطور هذه الاحداث اذ يقول على لسان مقدم المجموعة :

مقدم المجموعة : فلماذا لانملك بعض البعض ؟

ولماذا لم نجن

سوى ما تخطفه الهة الارض ؟

المجموعة : يا إنسان الأكواخ المنطفئة

يا إنسان الأقفاص الصدئة

لا حي أنت ولا ميت

([٤٣٨]) معد الجبوري : ادابا ، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٧٧ ، ص٢٠-٢١ .

وسواء

غنيت

بكيت

اخفيت الوجه

تعريت

لا فرق ، فلن تعطى

أكثر مما أعطيت [٤٣٩]

لقد كشف الشاعر من خلال تلك الاحداث عن الشخصيات وعن نفوسهم المتعبة ومشاعرهم المسحوقة اذ انهم لا يجنون شيئا من ثمرة كدهم وعملهم ، فضلا عن انه حمل مقدم المجموعة كلاما في حواره اراد به ان يدفع بالحدث الى الامام عن طريق خلق حالة الصراع التي تطور الحدث فـ"في أي صراع درامي يتطور في عالم المسرحية يعد الخطاب الذي يوجة الى الشخصية شكلا من اشكال فعل المتحدث او في نهاية الامر لا يكتسب معنى حقيقيا بالنسبة للاحداث المصورة الا اذا اسهم بطريقة حاسمه في تطوير الحدث" [٤٤٠] .

وهذا ما جعل كل شخص من المجموعة يتجرأ فيبوح بمعاناته منفردا فهذا احدهم يقول :

الآخر (١) : وكيف أعطى مثلما اعطيت (يصمت قليلا)

خدمت في معبد انليل ، زمانا

كان همي الوحيد

ان اعمر القلب بحب الالهة

لقاء كسرة من الخبز

وثوب دافئ جديد

يستر عورتي

---

(١) نفسه : نفسه ، ص٢٢

([٤٤٠]) سامية اسعد : الشخصية المسرحية نقلاً عن مصدر أجنبي ، ص ١٣٠ .

كانا رضا انليل غايتي[*]

.....

وها انا

كما ترون

المرض الخبيث كالرداء

يلبس جثتي

وها انا

انشد للفناء

المجموعة : الكل باطل وقيض ريح

متى يدق بابي الموت واستريح [٤٤١]

وهذا الاخر الثاني يصف حالته بقوله :

الاخر : فها انا تألكت روحي مع التراب

أينعتُ مع الحقول

ولم ازل ادور مثل الثور

دورة الزمان

دورة الفصول

مذ قال اتو : [*]

كن من العبيد

انهض في الفجر

اروي بدمي الارض

([*]) انليل : اله العاصفة ، سيد ما بين السماء والارض بلا منازع ، مقره في اعالي الجبال الشامخة ، هو الذي يسبب الفيضان ، غاضب دائما ، لايرأف بالبشرية .

(٤٤١) معد الجبوري : نفسه ، ص٢٢-٢٤ .

([*]) انو : اله السماء ، مصدر القوة والبطش، معروف بكراهيته للبشرية ، وبقساوة قلبه ، وخلوه من الرحمة.

وانثر البذور ، املأ القفار

وفي المساء اجمع الثمار

امنحها لسيدي اتو

مقدم المجموعة : (بسخرية) اتو سيدنا

فلتذعن لارادته

الاخر : يسحقنا ، يشرب من دمنا

الاخر: يقذفنا في اقصى زاوية في الدنيا

الاخر : من يملك ان يتكلم شيئا في حضرته

الاخر : هذي نهاية المطاف

فليس تحت الشمس من جديد

فلينعموا

وليحمل العبء عن الالهة العبيد

وها انا

انشد للفناء

المجموعة : الكل باطل ، وقبض الريح

متى يدق بابي الموت ، وأستريح [٤٤٢]

وهكذا يتطور الحدث عندما يعترف الجميع بمعاناتهم وانسحاقهم من قبل الطبقة المتنفذة ممثلة بالالهة الظالمة فتصل معاناتهم لحد ان يتمنوا الموت على الحياة ليكون خلاصا لهم . وتصل الحال الى ان يُتهموا بتهم باطلة لا اساس لها ويُجبروا على الاعتراف بها لاجل ان يُعاقبوا . وعندما ينهار جدار المعبد يُطلب منهم ان يعيدوا بناءه بسواعدهم واموالهم ، وعندما يعلن الجميع ان لا مال لديهم يُطلب منهم ان يُباع احدهم ليُدفع ثمنه في بناء المعبد .

الجلاد : ان كنتم تفتقدون الاموال

فالكاهن يأمركم

ان تختاروا احدا منكم

ليباع غدا في أي مكان [٤٤٣]

([٤٤٢]) معد الجبوري : نفسه ، ص٢٤-٢٥ .

([٤٤٣]) نفسه : نفسه ، ص٣٢ .

لقد اراد الشاعر ان يؤكد حالة الاستهانة بالانسان اذ تصل الى اقصى درجاتها ليؤكد من خلال ذلك التوتر النفسي العميق الذي يتركه مثل هذا السلوك في نفوس الشخصيات فهو فضلا عن تأجيجه الصراع ، او الكشف عن دواخل الشخصيات ، فانه من الممكن ان يطور الحدث او يكون بديلا عنه "فمن اهم نواحي التجديد في المسرحيات الحديثة – فيما يتعلق بالحدث- ان يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية واقعيا فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية ، غائصة في الواقع ، مغلولة الارادة بعجزها عن التخلص من مأساتها ، وبدلا من التطور في تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير كي تشف عن قطاع من العالم الراكد الاسن ، يستثير بحالته المقززة التعجيل يتغيره" [٤٤٤] وهذا ما جعل المجموعة تقرر ان تفعل شيئا ما باتجاه الخلاص والانعتاق .

المجموعة : لابد ان نفعل شيئا ما

لابد ان نفعل شيئا ما

(يدخل ادابا يتحرك أفراد المجموعة يلتفون حوله)

المجموعة : عاد – كعادته- ادابا

ادابا : هاكم ماجمع ادابا

اسماكا

خبزا

وثيابا

مقدم المجموعة : فمتى نبقى في هذي الحال

ادابا : لكن

انتم قررتم ان تبقوا في هذي الحال

المجموعة : كيف

ادابا : هل يعرف منكم احد

كيف يسد طريق السيف

([٤٤٤]) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، ص٥٥٢-٥٥٣ .

الغائر في لحم القلب ؟

هل يعرف منكم احد

كيف يثور الحمل بوجه الذئب ؟

المجموعة : كيف

ادابا : يوم عشقت هذه البلاد

قدّر اتو ان اكون

خادم البحار

قدّر ان اعدّ للاسياد

موائدا مترفة

قدر ان احشو بطون الالهة

بكل ما اصطاد [٤٤٥]

لقد اراد الشاعر ان يدفع بحركة الحدث الرئيسي في المسرحية الى الامام من خلال حدث ثانوي تمثل بمجئ ادابا ، الذي ساعد المجموعة في اتخاذ قرار التمرد . فإذْ تسأله المجموعة كيف رفض العبودية وتحرر يقول :

ادابا : وقفت في العراء

صرخت :

اتو ايها القابع في مغاور السماء

البحر لي

مادامت الشباك في يدي

فاحكم بما تشاء

لابد ان اكون سيد البحار

.....

([٤٤٥]) معد الجبوري : نفسه ، ص٣٨-٣٩ .

ولولاكم لما رفضت

لولاكم لما بقيت حتى اليوم

فمنكم ابدا خطوتي

وانتهي اذا انتهيتم

نحن ادابا جميعا

مقدم المجموعة : فاذن لابد وان نرفض هذي الحال

الاخر: نرفض هذي الحال

الاخر : نصبح اصحابا

الاخر : نتحدى جوع الاغلال

الاخر : نتبع ادابا

ادابا حسنا ... حسنا

هذي اول خطوة

فلنصفق في وجه الالهة الابوابا

المجوعة : فلنصفق

في وجه الاله الابوابا

ادابا : وغدا قبل بزوغ الفجر

سنكون معا في البحر

المجموعة: سنكون معا في البحر

وهكذا يجعل الشاعر تأثير ادابا الشخصية الرئيسة القوية في المسرحية يمتد الى الشخصيات الضعيفة (المجموعة) فيجعلها تغير موقفها الذي ادى الى تقدم الحدث ، وتتنكر المجموعة لكل الكهنة . واذ تهب العاصفة بقول ادابا :

ادابا : هذي الريح

تتحدى ادابا

ادابا : هل يستسلم ادابا للريح

هل يستسلم صاحب كل الفقراء

المجموعة : كسّر اجنحة الريح

نحن معك

ادابا : (يقاوم وتقاوم معه المجموعة .. حتى تهدأ العاصفة تدريجياً)

: والان

فليغضب انو

وليتحدّ الالهة الانسان

ولينشد في كل مكان

ادابا : كسر اجنحة الريح

كسرنا اجنحة الريح [٤٤٦]

لقد اراد الشاعر ان ينتقل بالحدث الى صفحة جديدة مهمة من صفحات تطوره فعمد الى هذا الحوار الجدي الموثر بين المجموعة وبين ادابا الذي عزز من اندفاع الشخصيات باتجاه الصراع ، فكان ان صارع ادابا الريح وانتصر ، عليها وهذا الانتصار انما هو انتصار على (انليل) اله العاصفة "ان الحوار المسرحي ليس مجرد حوار ... انه جزء من اجزاء الحدث ... ولذلك ، فيجب كما هو الحال في أي جزء من اجزاء الحدث ان يدفع الحدث الى التطور وان يكشف عن شخصية صاحبه وافكاره وعواطفه" [٤٤٧] . ويعمل انليل على تأليب الالهة من اجل الانتقام من ادابا فيخشون من ثورة الفقراء اذا ما أقدموا على قتله ، ويتم الاتفاق على مكيدة يدعى بموجبها (ادابا) ليكون الها ويحاول انو استمالته بما يقدم له من مغريات .

انو : دعك من الذل

من الموت

من الفقراء

وابق هنا في العلياء

([٤٤٦]) معد الجبوري : نفسه ، ص٤٨-٥٠ .

([٤٤٧]) رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، ص٥٧ .

ستكون اله البحر

وستمنح ما شئت

من القوة والبطش

لك ما تختار

كسر اجنحة الريح

وهدم جدران الاسوار

لك ما تختار

اعشق زوجة أي اله

وتزوج ان شئت

عشيقة انو

عشتار

فكّرْ ... فكّرْ

ونأمل في ملك ليس له حد

ستكون الها بعد قليل

عند حضور طعام الخلد

وشراب الخلد

ادابا : بعد قليل : ها

الموت ... الخلد

الخلد ... الموت

اللعبة المكشوفة [٤٤٨]

وهنا يرفض ادابا كل ماعرض عليه قائلا :

([٤٤٨]) معد الجبوري : نفسه ، ص٧٢-٧٣ .

اقسمت

الا اقرب ... ماعشت

طعام اله ، وشراب اله

انو: ما هذا ؟

هل تقسم ان تبقى بشرا

هل تقسم ؟

ادابا : اقسمت ولن اندم [٤٤٩]

ان موقف ادابا الرافض هذا قد ادى الى ان يتطور الحدث كثيرا ويتجاوز مرحلة الذروة ليقترب من مرحلة النهاية . لقد حصل هذا التطور في هذا الحدث المركب بتأثير الانقلاب والاستكشاف كليهما ، الانقلاب في تصور (انو) الذي لم يكن يتوقع رفض ادابا فكان موقف آدابا يمثل انقلاباً في مجرى الحدث في نظر (آنو) "الانقلاب او الثورة هو تغير الى عكس ما كان متوقعا عن ظروف الحدث على ان يتبع هذا الانقلاب بالتسلسل الحتمي او المحتمل" [٤٥٠] ، وهذا ما ينجم عنه اثر عكسي . اما الاستكشاف عند (ادابا) فانه قد حصل بتأثير تحذير (ننليل) له من ان هذا الطعام والشراب لم يكونا طعام وشراب الخلد ، وانما هما طعام وشراب الموت ، وهذا ما ادى الى ان ينتقل ادابا من حالة الجهل الى حالة العلم بما يدبر له "الاستكشاف هو التغير من حالة الجهل الى حالة العلم لدى الشخصيات التي على شقائها او سعادتها تتوقف المأساة" [٤٥١] وتحت اصرار ادابا يتهاوى انو ، وهو يطبق بقبضته على رأسه . بعد ذلك تهجر المجموعة اطلالها معلنة تمردها وعصيانها ارباب السلطة والمتنفذين وهذا ما جعل (جلاد السيد) يتمرد على سيده الذي يطلب منه ان يعلمه بالمكان الذي ذهبوا اليه ، فيقول الجلاد :

الجلاد : هناك في العراء

تجمعوا تمردوا

ثاروا عل الاطلال

ثاروا على الاغلال

([٤٤٩]) نفسه : نفسه ، ص٧٥ .

([٤٥٠]) رشاد رشدي : نفسه ، ص٤٠ .

([٤٥١]) نفسه : نفسة ، ص٤٠ .

رأيتهم هناك ، يلتمون

يلهجون

باسم ادابا

يزحفون كالطوفان [٤٥٢]

وكذلك يتمرد جلاد الكاهن على سيده اذ يقول له :

الجلاد : فلن تبصر جلادك بعد الان

جلادك هذا اليوم

يتحرر من ظلم الاسياد

ومن الكهان [٤٥٣]

ثم تظهر المجموعة وهي تنشد :

المجموعة : بلغ السيل .. الليل مداه

طفحت ... طفحت كأس الخيبة

فليتمرد في منفاه

انسان الدهشة والغربة

مقدم المجموعة : ليكن هذا اليوم

هو اليوم الفاصل

المجموعة : ليكن

ليكن [٤٥٤]

وفي هذه الاثناء يدخل السيد مضطربا غاضبا ، ولكنه يتراجع امام صلابة المجموعة ، وترفض المجموعة ان تتفاهم معه بناء على رغبته ، فتقرر قتله فيقتل ثم يأتي الكاهن محاولا فرض سطوته على المجموعة ، التي تصده ، وعندما ينعتهم بأنهم عبيد الدولة يأتي جوابهم :

([٤٥٢]) معد الجبوري : نفسه ، ص٨٥ .

([٤٥٣]) نفسه : نفسه ، ص٩١ .

([٤٥٤]) المصدر : نفسه ، ص٩٣ .

مقدم المجموعة : نحن رجال اليوم

الاخر : رجال الارض

الاخر : رجال الرفض

الاخر : نحن الاحرار

الاخر : نحن الثوار

مقدم المجموعة : لن تفلت من ايدينا

حلت لعنات الاجيال عليك

والتف الموت حواليك

(تطبق الاذرع على عنقه ، يتهاوى على الأرض)

المجموعة : ولننتظر الاخر

والاخر

والاخر [٤٥٥]

وهكذا يتمكن الفقراء بعزيمتهم من النيل من الطبقة المتسلطة المتنفذة ، فينتصر الفقراء ، ويهزم النبلاء . بعد ذلك تنشد المجموعة :

بلغ السيل ... الليل مداه

وتوهج صوت الحرية

يا ارضا ترقب ادابا

وبشائر يوم موعود

اليوم هنا نفتح باباً

لخطانا واليك نعود

واليك نعود

ادابا : اليوم هنا في القاع

([٤٥٥]) معد الجبوري : نفسه ، ص١٠٠ .

تمتد جذور مبتدئه

اليوم

امام الاقفاص الصدئة

يسقط الف قناع

اليوم

من الاكواخ المبتدئة

تطلع الف ذراع

الف ذراع [٤٥٦]

لقد حسم الفقراء صراعهم مع الطبقة المتنفدة لصالحهم ، وبهذا يصل الحدث في المسرحية نهايته ، فتكتمل المسرحية باكتمال فكرتها التي لخصها الشاعر بهذه الاشطر التي تصدرت المسرحية :

حين يقوم جدار بين الناسْ

فيقال لهم : انتم نبلاء وانتم لقطاءْ

وأنتم لقطاءْ

حين يكون العالم بيتا للاشراف

ومنفى للفقراءْ

حين تصلُّ الاغلالْ

في اعناق الضعفاءْ

فالحكمة في هذا العالمْ

ألا تتفاهمْ

الحكمة ان تخرج من هذا المنفى

وتقاومْ [٤٥٧]

([٤٥٦]) نفسه : نفسه ، ص١٠١ .

٣. الحدث الواقعي : بين الحبكة البسيطة والحدث المركب

المؤتمر الأخير لملوك الطوائف

في مسرحيته (المؤتمر الأخير لملوك الطوائف) يتناول الشاعر (خالد محي الدين البرادعي) حدثاً تاريخياً يحدد زمانه في عقد السبعينات من القرن الخامس الهجري ، اما مكانه فهو بين الاندلس ومراكش - المسرحية تدعو إلى وحدة الصف العربي ونبذ الفرقة والانقسام وضعف القادة المهين ومواجهة الاعداء بالجهاد والكفاح ، وتقوم فكرة المسرحية على المشابهة بين الاحداث التاريخية في المسرحية وواقع الامة العربية الراهن وتدعو إلى الافادة من معطيات الصراع التاريخي في معالجة الواقع العربي المتردي .

يبتدئ الشاعر المسرحية بنشيد جماعي يؤديه المشاركون وهم ينظرون إلى السماء كأنهم يستغيثونها لنزول المطر :

قيلَ ... تأتينا مع الصبحِ رسولاً

تحرقُ الخوفَ

وتلقي الحزنّ عَنّا

فالذين إغتربوا قالوا : كيانٌ لنْ يزولا

قالت العرافةُ الواسعةُ العينين

يأتيكم صديقاً بدوياً

حاملاً من خضرة الآتي فصولا

إن هذي الحلكة العمياء جرحٌ عارضٌ

وإنتظرناكَ طويلاً

ثم لم تأتِ

وظلَّ الحلمُ في الصحراء مخضّرا وعصفوراً جميلا

قالت العرافةُ الواسعةُ العينينِ : تأتي

([٤٥٧]) معد الجبوري : نفسه ، ص٧ .

لتُقيلَ الليلَ من منصبهِ

وتوافينا بأحمالٍ من الأفراحِ والأمنِ

قبيلاً ... فقبيلا

وإنتظرناكَ طويلا

لا تكن أيها الغائبُ عنا

أملاً حلواً ... وحلماً مستحيلا [٤٥٨]

نلاحظ ان الشاعر جعل الانتظار مفتتحاً لمسرحيته ، والمُنتظَرُ هو التغيير ، تغيير حال الامة ، تغيير الواقع العربي ، هذا المُنتظر الذي شخصه الشاعر اراد له ان يُحوّل كلّ ما هو رديءٌ إلى حسن ، وتمنى عليه ان لا يكون حلماً مستحيل التحقيق ، ان هذا الانتظار يذكرنا بالانتظار الذي افتتح الشاعر به مسرحيته (محاكمة الزائر الغريب) إذ ان الغاية من الانتظار هي الغاية نفسها في المسرحيتين .

في المشهد الثاني من المسرحية يستقبل المعتمد بن عباد في قصره في اشبيلية الفونسو السادس ملك قشتالة الذي جاء يُملي شروطه على المعتمد لقاء حمايته له فهاهو يخاطب المعتمد قائلاً :

الفونسو : قدمْ من جانبك العهْد

المعتمد : أقسمُ بالله وبالقرآنْ

أن أحمي إسمكَ في إشبيليةْ

قدرَ حماية إسمي في مملكتكْ

الفونسو : قدمْ شيئاً آخرْ

المعتمد : ما خلفكَ يا ألفونسو ؟

الفونسو : خلفي أمراء مثلكَ أو أقوى

وسيوفٌ لا تحصى

تتربصُ بكْ

([٤٥٨]) خالد محي الدين البرادعي : المؤتمر الأخير لملوك الطوائف ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٦ ، ص٢٧-٢٨ .

لتحرقَ هذا العرش

وتُريقَ دمَكْ

المعتمد : حسناً حددْ يا ألفونسو طلبكْ

ألفونسو : جزءاً من جيشك يحمي ظهرَ جنودي

لأدافعَ عن عرشكْ

الباجي : (أحد القضاة وأول الداعين إلى وحدة ملوك الطوائف)

يطلبُ جزءاً من جيشهْ

ومزيداً من أموالهْ

هذا ما يطلبهُ الفونسو

من كل ملوكِ الأندلس تماماً

وبنفسِ اللهجةْ (٤٥٩)

في هذا الحوار اراد الشاعر اظهار حالة الضعف العربي متمثلة بالمعتمد امير اشبيلية ، وهو يتلقى شروط الفونسو السادس المُذلة التي أذعن فيما بعد للقبول بها ، وعندما يجيب المعتمد الفونسو بلغة تنمُّ عن الخضوع يدور الحوار الآتي :

المعتمد : جحافلُ من جيشي

وزوجةٌ مسلمةٌ من نَسلي

وأُرهِقُ العبادَ في الضرائبْ

أكثرتَ يا ألفونسو

الفونسو : ضريبةُ السلامِ أيها الأميرْ

الباجي : ويستحي الامير ان يقول جزية

ألبسها عباءة الضريبةْ

* * *

(٤٥٩) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص٤٠-٤١ .

إبن الفراء : (أحد القضاة وواحد من دعاة وحدة ملوك الطوائف)

لو كنتَ يا مولاي ما دعوتنا

كي لا نرى الإهانةْ

المعتمد : إسمعْ يا إبن الفرّاء

بطهارةِ زائدةٍ بنتي

وقليلٍ من مالٍ

أحقنُ دمكمْ

ودماء الناسِ بأشبيليةْ

ابن رشد : (احد القضاة واحد دعاة وحدة ملوك الطوائف)

تخسرُ عرشكَ والناسَ وأشبيليةْ

المعتمد : سِلمٌ يحيينا خيرٌ من حرب تحصدنا

لا قدرةَ لي لأواجه الفونسو

وجيوش الإفرنج الأخرى

إني مغلوبٌ وحدي

ابن رشد : تلك هي البلوى يا مولاي

ملكُ طليطلةٍ وحدهْ

وأمير بلنسيةٍ وحدهْ

والحاكمُ في المريةِ وحدهْ

والحاكمُ غرناطةَ وحدهْ

كلُّ مليكٍ منكم حاول أن يصنعَ مثل الله

يحكم من غير شريكٍ في الملكْ

فتخلوا عمّا مُلّكتمْ نهباً أو غصْباً

ودعْوا أهلَ الأندلسِ ولو مرّهْ

يختارون خليفتهمْ [٤٦٠]

لقد اراد الشاعر ان يسحب الحدث التاريخي الماضي إلى الحاضر الراهن من اجل المماثلة ليقول لنا ما اشبه اليوم بالبارحة وارى انه قد نجح فيما اراد فالتاريخ بامكانه "أن يقدم للكاتب كثيراً من المادة التي يمكن تشكيلها دراماياً ، وتتمثل هذه المادة غالباً في صفات الشخصية وما عُرف عنها تاريخياً ... كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الايحاء والمماثلة" [٤٦١] .

ويتفق القضاة دعاة الوحدة على الذهاب إلى ملوك الطوائف لحثهم على الاتحاد لدرء المخاطر التي تحيق بهم .

لقد كان كل واحد منهم لاهياً بمغريات الدنيا وملذاتها غير مُبالٍ بالناس وحاجاتهم ، فهذا القادر ملك طليطلة وحوله حشدٌ من النسوة يعلن متبجحاً :

القادر : إني ملكُ النسوةْ

ملكُ الحبِّ وملكُ النشوةْ

أين نسائي العشرون ... الخمسون

(تتجمع الجواي حوله)

غنّي يا أندلسيةْ

صبّي الخمرةَ يا أسبانيةْ

أنت تعرّي في حضرةِ ملك طليطلة القادرْ

.....

لا أَثِقُ برجلٍ قط

الحسناواتُ وحسبْ

عطرٌ ، وشفاهٌ ، وضياءُ ، ونهودْ

دفءٌ ، وهوىً ، ونعومةْ

---

(٤٦٠) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص٤٤-٤٦ .

(٤٦١) سعد ابو الرضا : الكلمة والبناء الدرامي ، دار الفكر العربي ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص٤٣ .

إشربنَ معي يا حسناواتْ

أستمتعْنَ ومتِّعْنَ

فزادُ الدنيا مُتعةْ (٤٦٢)

واذ يدخل دعاة الوحدة على القادر يصابون بالذهول

القادر : ماذا تريدون مني ؟

الباجي : نريد أن تكون في الأندلس المنكوبةْ

بداية لوحدةِ الطوائفْ

القادر : الوحدة تعني أن ملوكاً يخلونَ كراسيهمْ

للملك الواحدْ

ابن رشد : الملكُ العادلُ يا قادرْ

يحكم ليؤمِّنَ حاجاتِ الناس

لا أنْ يأخذها منهَمْ

الباجي : أُدخلْ ضوء التاريخ كريماً

إن مصائبنا

والطمعَ الروميَّ بنا

وهروب الأمن مِن الأجفانْ

والأموالَ المسفوحةَ بين يدي الفونسو

ذُلاً أو جزيهْ

لن نخلُصَ منها إلاّ بكيانٍ واحد

ذي عرشٍ واحدْ (٤٦٣)

---

(٤٦٢) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص٥٨ .

(٤٦٣) نفسه : نفسه ، ص٦١-٦٢ .

ويستمر القادر في عب الكؤوس ويرفض طلبهم فينصرفون وتدخل زوجته ميسون تهزُّ القادر المتداعي

القادر : إنهض يا ملك الحسناواتْ

الكارثة تجرُّ الكارثةَ الأخرى

الطوقُ المضروب من الفقراء على قصركَ يصغُرْ

القادر : شَبعَ الفقراءُ إذنْ

ميسون : لا يا ملكَ الغفلهْ

الجيشُ الجرارُ لالفونسو

حاصرَ أسوار طليطلةٍ

القادر : (ينتفض بذعر)

لا ... ميسونُ جُنَّتْ

الفونسو حامي عرشي

حاصرَ أسوار طليطلةٍ ؟ لا ... لا

أين العهدُ – الميثاق – الحلفُ المكتوبُ – معاهدةُ الأمنْ ؟ (٤٦٤)

لقد اراد الشاعر ان يطور الحدث ويتقدم به باتجاه التأزم فابتدأ ذلك بذهاب القضاة للقائهم القادر الذي رفض طلبهم الداعي إلى الوحدة والقوة خوفاً على عرشه ، وآثر ان يبقى في ضعفه على ان يفرّط فيه وهذا ما دعا الفونسو إلى ان يحاصر طليطلة ناقضاً ما بينهما من العهود والمواثيق ، ان تطور الحدث بهذا الشكل كان مفاجأةً للقادر ، إذ كشف عن حقيقة شخصية الفونسو الذي كان قد أمِنَ جانبه وهذا ما سينعكس على شخصية القادر ، ويؤثر في مجريات الحدث الدرامي

ان الشاعر هنا لم يُردْ ان ينقل لنا هذه الواقعة التاريخية ، انما اراد الافادة من معانيها ودلالتها في حاضرٍ مشابه ، فالتاريخ يُعد مصدراً مهماً يستقي منه الكتاب المسرحيون ما يناسبهم في بناء مسرحياتهم ، وهم في ذلك لا يعدون التاريخ غاية في حد ذاته ، وانما يعدونه

(٤٦٤) نفسه : نفسه ، ص٦٣-٦٤ .

وسيلة طيعة تعينهم في بنائهم الدرامي الذي يكشف عن معاني ما يتمثلونه من احداث تاريخية ، تكون الدلالة فيها اهم من الواقعة التاريخية نفسها [٤٦٥] .

ويتوجه دعاة الوحدة (ابن رشد – والطرطوشي – وابن الفراء) إلى حاكم سرقسطة عله يستجيب لطلبهم في اقامة الوحدة فيجيبهم قائلاً :

المنذر : وحكمتم أن أتركَ عرشي

الطرطوشي : بل تحمي ظهركَ بسيوفِ ذويكْ

ودموع ذويكْ

ولسان ذويكْ

وتمزقَ عهداً سطرهُ الفونسو أو لذريقْ

المنذر : سأذوبُ أنا والعرشُ بتلك الحالْ

عرشي إلتصق بروحي

(ينصرف القضاة الثلاثة محزونين) [٤٦٦]

ثم يتوجهون إلى عبد الله ابن بلقين ملك غرناطة للغرض نفسه بعد ان يرافقهم ابن العسال الذي قال لابن بلقين :

العسّال : جئنا ندعوك إلى ما يدعو الناسُ اليهْ

ولانكَ تحيا في هذا العصر الأعمى

أوقفْ دفع الجزيهْ

يتوقف زحف الروم

لا يكفي أن تهربَ من وجهِ الوحش

دون مواجهتهْ [٤٦٧]

ولما لم يستجب لطلبهم ينصرفون وقد ملأهم الحزن ويتجهون إلى ابن صمادح ملك المريّة ولكن دون جدوى فيرجعون خائبين وها هم غربي مدينة المريّه على شاطئ البحر

---

(٤٦٥) ينظر عبد الحكيم حسان : انطونيو وكليوباتره ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص١٥-١٧ .
(٤٦٦) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص٧٢-٧٣ .
(٤٦٧) نفسه : نفسه ، ص٧٩ .

يؤدون صلاة العصر ويرفعون أكفهم ويقرأون الفاتحة ويتحركون صفاً واحداً ومع الخطوة الأولى يدركهم الأفطس ملك بطليموس طالباً رفقتهم وها هم جميعهم ينشدون بصوت جماعي هادر :

الصوت الجماعي : مرت الأحقابْ

والجرح الذي ينهكنا ازدادَ اتساعا

والذئاب افترست اطفالنا صبحاً

وزارتنا أصيلا

حرثت أحداقُنا الآفاقَ

بالطولِ

وبالعرضِ

وبالعمقِ

ولم نُبصرْ دليلا

وإنتظرناكَ طويلا

فتداركنا عجولا

لم نقل أنكَ خائفْ

لم نقلْ أنكَ هادنتَ حكّام الطوائفْ

فكنْ الفصلَ النبيلا

لا تكنْ ... أيها الغائبُ عنا

أملاً حلواً ... وحلماً مستحيلا (٤٦٨)

ان هذا النشيد الجماعي يذكرنا بنشيد افتتاح المسرحية إذ انهما يشتركان بحالة الانتظار وينتهيان بالنهاية نفسها ، ولكن المختلف في هذا النشيد ان المُنتظر المقصود اصبح اكثر تشخيصاً بدلالة قول المنشدين (لم نقلْ أنكَ خائفْ / لم نقلْ هادنتَ حكام الطوائف) فها هم يتوجهون إلى يوسف ابن تاشفين ويدخلون قصر الامارة في مراكش ، تبدو القاعة في

(٤٦٨) نفسه : نفسه ، ص٩٦-٩٧ .

غاية البساطة وخالية من ابهة الملك وزخرف العرش . يبدو يوسف ابن تاشفين راكعاً على الارض فوق جلد خروف ابيض وعلى ركبتيه قرآن وعلى يمينه سيفٌ ضخم .

ابن رشد : أتقبلُ الضيوفَ يا ابن تاشُفين ؟

ابن تاشفين : بيتي لضيوفِ الله فسيحُ فادخلْ

ابن رشد : عمتَ صباحاً يا سيفَ الله

والذائدَ عن دينِ الله بهذا القَرنْ

ابن تاشفين : ما أجمل ما أبصْر

خيرةُ علماء الأندلس بمُرَّاكشْ ؟

ابن رميلة : إنّ ذئاب الروم المسعورةْ

تأكل لحمَ عذارانا

العسّال : وسيوف الروم

تحمي مَلِكاً من غَضَبِ الشعبْ

الطرطوشي : وملوكُ السوء

رحلوا عن أحزانِ الشعبْ وإعتكفوا بين جواريهم

وعطورِ سراريهم

العسّال : (يوسفُ أيها الصديقُ أَفتنا)

ابن رشد : أنقذْ أهلكَ من عرفوك

وتمنوا رؤيتكَ سريعاً

ابن تاشفين : سأعبرُ هذا المضيقَ بجيشي

لأصرفَ عنكم سيوف العذابْ

.....

ولكني سأحاربُ في جبهتينْ

ملوك الطوائف خلفي

وجيشُ الأعاجمِ عن جانبيْ

ابن رشد : لكنَّ الشعب معكْ

الفلاحونَ معكْ

والنساجونَ معكْ

والصيادون معكْ

والتجارُ معكْ

ورجالُ العلمِ معكْ [٤٦٩]

واذ يعرف ملوك الطوائف بالامر وبتأييد الناس لابن تاشفين يجتمعون وبين راغب وراهب يقررون مساندة ابن تاشفين . لقد انتقل الشاعر بالحدث إلى مرحلة متقدمة من مراحل تطوره بسبب من التعقيد الدرامي المتنامي بتأثير حركة الشخصيات في المسرحية التي ما انفكت في حركة مستمرة مما ادى إلى احكام حبكة المسرحية وتطور احداثها على وفق تسلسلها زمانياً ومكانياً "فالحدث في المسرحية التاريخية يسهم التاريخ في تشكيله إلى حد كبير فانه يتميز بالاتصال الزمني المنطقي ، بمعنى ترتيب اجزاء الحدث غالباً ما يخضع لنفس تسلسله التاريخي ... ، من هنا فان اعتماد الحدث في المسرحية التاريخية غالباً على شخصية محورية وقلة من الشخوص الثانوية والتسلسل الزمني المنطقي والمكان المحدد ، من شأنه ان يجعل الحبكة في المسرحية التاريخية ضيقة محكمة وغالباً ما تكون مفردة" [٤٧٠] . ومما اسهم في تطور الحدث ، واندفاع الشخصية المسرحية الرئيسية التضمين القرآني الذي وظفه الشاعر إذ جاء متناسباً على المستويين الزماني والمكاني .

وفي خيمة ابن تاشفين خارج اشبيليا يجلس ابن تاشفين والمعتمد بن عباد وغيرهما ويتحدث المعتمد لابن تاشفين على ملوك الطوائف فيقول :

المعتمد : جمعتهمْ في قصري

نفختُ روحَ البأسِ في صدورهمْ

ذكّرتُهم بأبطال بني أميّةْ

ورحلوا ليحشدوا جيوشهم في المعركةْ

ابن تاشفين : ملوكُ الطوائفِ يا معتمدْ

---

(٤٦٩) خالد محي الدين البرادعي ، نفسه ، ص١٠٥-١٠٦ .

(٤٧٠) سعيد ابو الرضا : نفسه ، ص١١٨ .

إذا حاربوا فنفاقْ

وإن سالموا فايضاً نفاقْ

فهم والحواشي

ومن سارَ في ركبهم والبطانةْ

عبيدٌ للذاتهمْ

سنعرضُ عنهم

وما النصرُ في عددِ الجيش لكن بنوعهْ [٤٧١]

ويدخل ابن تاشفين المعركة مع الاعداء فيندحرون وينهزم الفونسو وترتفع أكفُّ المسلمين بالشكر لله على نصره العظيم . لقد وصل الحدث إلى نهايته بعد ان تجاوز مرحلة الذروة بدخول ابن تاشفين المعركة مع أعدائه ، وها هو الشاعر يريد ان يؤكد سمو ورفعة الشخصية الرئيسية في المسرحية التي على يدها تحققت نهاية الحدث المسرحي باحراز النصر الحاسم ، فها هو ابن تاشفين يرفض الغنائم التي قرر ملوك الاندلس ان تؤول اليه ويأمرُ بأن توزع على عائلات القتلى وعلى الأيتام والعاجزين والأرامل . اما السيوف والدروع والجياد فأمر أن تعطى للمجاهدين في سبيل الله ، واذ يهدي له المعتمد بعض الجواري يقبل الهدية ثم يأمر باطلاق سراحهن كما يأمر بفك اسر الاسبانيات المأسورات بحرب الزلاّقة ، ثم يأمر ابن تاشفين بدخل ملوك الطوائف إلى قاعة شبه مظلمة وفيها عدد من الحراس ؟، ثم يدخل ابن تاشفين القاعة ويخاطبهم قائلاً :

ابن تاشفين : ...

أنتم نبعُ الداءْ

ورؤوس الفتنةْ

حولتمْ هذا الشعبَ إلى دهماءْ

مسحوقٍ جائعْ

أو مغتربٍ ضائعْ

أو منتظرٍ خاشعْ

---

(٤٧١) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص١٣٨ .

أنتم حولتم صعلوكاً يدعى الفونسو

بطلاً يهزمكمْ

الواحد تلو الآخرْ

ولكي أرضي الله وأرضي الناسْ

أصدرتُ عليكم حكماً عدلاً

وعليٌّ إبني يتلو هذا الحكمَ عليكمْ

(يخرج)

علي : بسم الله

قررت أنا عبد الله

يوسف ابن تاشفين

وجنودٌ نصروا الحقّ معي

أنْ أُبقي كلَ ملوكِ الاندلسِ ملوكاً

الجميع : عاش ابن تاشفين

لانه ثبّتنا ملوكاً

علي : (يتمم)

لكن فوق كراسيهمْ

وهنا في هذي القاعةْ

(يخرج علي)

صوت علي : تُشدَّدُ الحراسةْ

وتغلقُ الأبوابْ

لا شمسَ ... لا شموعَ ... لا قمر

كي لا يَشُمَّ ريحهمْ

عصرٌ جديد يأتي [٤٧٢]

لقد اسس الشاعر مسرحيته على احداثٍ فرعية متعددة وليس حدثاً واحداً وجعل هذه الاحداث تتعاضد من اجل رفد الحدث الرئيس في المسرحية ، لقد كانت هذه الاحداث الفرعية متشابهة وقد املى تعدد الشخصيات في المسرحية على الكاتب ان يتجه هذا الوجهة الفنية فضلاً عن انها احداثٌ تاريخيةٌ اراد الشاعر توظيفها في عمله المسرحي لمشابهتها الواقع الراهن بغية نقده والافادة منها في التغيير والاصلاح ، وهذا ما جعل الشاعر يعتمد الحدث المركب في بناء مسرحيته فـ"في مثل هذا البناء نجد الحدث ذات مستويين أو قصتين أو اكثر ، ومن هنا تبدو حبكته مزاوجة أو متسعة برغم تعقيدها ، كما يخرج هذا الحدث بهذه السمات على الوحدات التقليدية وتتعدد وسائله الدرامية من استرجاع واحلام وغير ذلك مما يسهم في نمو الحدث وتصعيد التعقيد والتوتر فيه ، كما ان المسرحية هنا تبدو تركيبية ايضاً بكثرة المشاهد التي تستلزم التنقل الصريح بينها ومع تكاملها في النهاية يتحقق التفصيل والعمق" [٤٧٣] .

الفصل الرابع

(٤٧٢) خالد محي الدين البرادعي : نفسه ، ص١٩٥-١٩٦ .
(٤٧٣) سعد ابو الرضا : نفسه ، ص٨١-٨٢ .

الفكرة المسرحية

المبحث الاول

١. مفهوم الفكرة المسرحية :

تمثل الفكرة احد العناصر الستة التي أكدها أرسطو في بناء المأساة ، وعن ما تعنيه الفكرة يقول أرسطو " أعني بالفكرة القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه " [٤٧٤] وفي معنى ليس ببعيد ، عن هذا يجعل أرسطو معنى الفكرة محدداً بكلام الشخصيات المسرحية من اجل اثبات ما يراد إثباته أو لغرض الاعلان عما تم اقراره " أعني بـ(الفكرة) كل ما يقوله الأشخاص لاثبات شيء او للتصريح بما يقررون " [٤٧٥] وفي موضع آخر قريب في معناه يقرن أرسطو وجود الفكرة بالبرهنة على وجود أو عدم وجود شيء ، جاءت الفكرة من أجله وكذلك من أجل الافصاح عن فكرة تمتاز بعموميتها " الفكرة توجد اينما برهنا على ان هذا الشيء موجود أو غير موجود ، أو افصحنا عن فكرة عامة " [٤٧٦] .

وقد اختلف الباحثون في المسرح في تحديد المصطلح المناسب المعبر عن مفهوم الفكرة في العمل المسرحي مما ادى الى ظهور عدة مصطلحات متقاربة في المعنى والدلالة للتعبير عن معنى الفكرة ومنها الموضوع (subject) والرأي والمثال ، والموتيف مساوية للفكرة الرئيسية للمصطلح الفرنسي (motif) ، والثيمة (theme) وهو مصطلح اغريقي في أصله ويستخدم للدلالة على وضع الشيء في مكانه المخصص أو ترتيبه وهو مصطلح غير قاطع التحديد لانه يطلق على أي موضوع يختص باي خطاب او مجادلة او عمل مكتوب ، ويطلق مصطلح (الثيمة) أيضاً على الموضوع الأساس في العمل الموسيقي ويشاربه أيضاً الى معنى الاطروحة او الرسالة او التمارين الدراسية كما يشير الى الالحان والأغاني التي تبدأ بها الاعمال المسرحية (Theme song) [٤٧٧] .

٢.الفكرة المسرحية تأرخياً :

في المسرحيات اليونانية كانت الشخصيات المسرحية تتصرف على وفق العقائد الدينية اليونانية وحسب ما تقتضيه الضرورات العقائدية التي كان لها السيطرة على الآلهة والناس ، والآلهة عند اليونان خالدة ولكن خلودها ليس أبدياً ، وللآلهة القدرة على معرفة

---

(٤٧٤) أرسطو : فن الشعر، ص٢١ .
(٤٧٥) نفسه : المصدر السابق، ص١٩ .
(٤٧٦) نفسه : المصدر السابق، ص٢٢ .
(٤٧٧) ينظر : حميد علي حسون ، المصدر نفسه ، ص ١١٣ .

الغيب الذي تنقله بشكل تنبؤات الى الآلهة ، وهذا انما يخضع للضرورة او للمعتقدات الدينية الثابتة التي لها السيطرة على كل الموجودات وبضمنها الآلهة . وعلى وفق هذا النهج تجري الاحداث في المسرحيات اليونانية وفي نطاقه تتصرف الشخصيات المسرحية ، على ضوء رغبة قدرية قائمة على خضوع جبري للانسان يتعدى مسؤولية الانسان الخاصة عما يرتكبه من أخطاء الى تحمل نتائج أخطاء غيره من الناس للحد الذي يتلاشى فيه التمييز بين ما يحاسب عليه الانسان بسبب خطئه هو ، أو سوء طالعه ، أو أخذه بجريرة غيره [٤٧٨]. والحدث في المسرحية اليونانية يكون مثيراً للشفقة والخوف عن طريق " استخلاص فكرة تكتسب قوة العموم بناء على القوانين الأبدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي ، ولهذا فضل أرسطو أن يجري الحدث في المسرحية بين الشخصيات التي تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة ، كي تتيسر اثارة الرحمة والخوف الذين يشفان عن الفكرة " [٤٧٩] .

وفي حديثه عن الدراما الاغريقية وموضوعها يشير (يوجين أونيل الابن) الى ان الفعل التراجيدي يجب ان يقوم على اساس الكرامة والقيمة الانسانية ، وان حياة الانسان لها معان كثيرة ، وهي جديرة بذلك " فعلى التراجيديا ان تعنى بالقيم الانسانية المتنوعة المتمثلة بسعادة الانسان وشقائه وكل ما تعنيه هذه المفاهيم ... اما اذا كان الانسان دمية فهو اذن وضيع خسيس لا يعدل شيئاً . كما يبدو ان التراجيديا باسرها تركز على ان الانسان ليس وضيعاً ولا خسيساً ، حتى ولو سيق الى حتفه بقوى عمياء ، وليس له فيها تأثير " [٤٨٠] . ان الانسان قديماً كان قيمة عليا، وهذا ما أكدته المسرحيات اليونانية من خلال الصراع الذي يعد جوهر المسرحية ذلك ان الانسان كان يمثل فيه احد الطرفين المتصارعين فيما كان يمثل الطرف الآخر القدر والآلهة ، وهنا يتأكد ماذا يعني الانسان وماذا تعني حريته وهو يصارع هذه القوى الجبارة التي لا يمكن ان يقارن بها بأي شكل من الاشكال ، هذا الصراع المحسومة نتيجته سلفاً وعلى الرغم من ذلك فان الانسان يصر على المواجهة تشبثاً بكرامته ، وايماناً منه بحريته وانسانيته وفي هذا يقول (يوجين أونيل الابن) " يفترض في التراجيديا ان تتألف من كرامة الانسان وحرية ارادته ومسئوليته عن تلك الارادة ، ووجود عامل متسام عن الانسان في الكون (الآلهة) أو تشخيصات قوى ما وراء الطبيعة ، أو الاله المسيحي ، او القضاء والقدر ، أو القانون الاخلاقي لدى شكسبير " [٤٨١] .

فالمفهوم التراجيدي يتأتى من الاتجاهات الأخلاقية والدينية التي تمثل جزءاً من المكونات الاجتماعية . وان الاخلاق والدين اللذين كانت تقوم على اساسهما المسرحيات اليونانية لم يكونا من اختراع الشعراء اليونانيين وانما هما كانا موجودين أصلاً وأن ما فعله

---

(٤٧٨) ينظر: محمد غنيمي هلال ، المصدر نفسه ، ص٥٩٣ .
(٤٧٩) محمد غنيمي هلال : مصدر سابق ، ص٥٩٣ .
(٤٨٠) يوسف عبد المسيح ثروت : الطريق والحدود ، ص٨٤ .
(٤٨١) نفسه :نفسه، ص٢٨٥ .

أولئك الشعراء هو ايضاحهما من خلال اعمالهم المسرحية . " تلك القيم المأساوية التي تخلقها الفلسفة والدين في المجتمع هي حقيقة اخرى لم تعد قادرة على اثبات نفسها بنفسها ذلك ان من العصر الرومانتياكي وربما منذ عصر النهضة صار من المعتاد التوقع من الشعراء ان يكونوا أصيلين في أفكارهم وفي شعورهم . وهذا ما أدى الى فكرة ان الشاعر يبتكر مفاهيمه المأساوية الخاصة " [٤٨٢] ففي المرحلة الكلاسيكية وان بقيت المسرحيات الكلاسيكية محكومة بجبرية دينية واجتماعية وأخلاقية إلا انها تحررت من العبودية القدرية ، بامتلاكها ارادتها ، وهذا ما جعلها تختلف في موضوعها أو فكرتها عن المسرحيات اليونانية . فاستبدلت السطوة القدرية بالسلطة الدينية والأخلاقية ، اذ ان للأخلاق وللتقاليد والاعراف الاجتماعية سلطتها المؤثرة وفي هذا المحيط كانت تسير المسرحية من خلال الحدث والشخصيات . والتغير الحقيقي في فكرة المسرحية الذي يمكن ان يعد ثورة في هذا المجال انما بدأ في أواخر القرن الثامن عشر في أوربا حين ظهرت الدعوات الى المسرحية البرجوازية على يد (ديدرو) وغيره من نقاد المسرح اذ " أصبح الحدث في المسرحيات لا ينحصر في الأسرة وحتى لو جرى الحدث بين أفراد الاسرة في المسرحيات الرومانتيكية ، فانه لا تكتنفه جبرية دينية كما عند اليونان . ولا ينحصر الصراع النفسي في ضوء مواضعات ثابتة كما كان عند الكلاسيكيين . بل له امتداد خارجي عميق تهدف فكرته الى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التي لم يعد لها ما يبرر دوامها " [٤٨٣] .
وأصبح البعد الاجتماعي أساساً تعتمد عليه الفكرة المسرحية بعد ظهور الطبيعة والواقعية اذ اصبح صراع الانسان على مستوى الفرد او على مستوى الجماعات ضد الحواجز الاجتماعية والضرورات الطبيعية من أجل السيطرة عليها وتسخيرها لخدمته لكي يكون الانسان لا مُستغَلاً وبذلك يُقضى على ما يسمى بظاهرة (استلاب) الانسان . وأصبحت موضوعات المسرحية المفضلة في العصر الحديث هي الكشف عن المساوئ على المستويات السياسية والدينية والاجتماعية والخلقية ، وأصبح الصراع داخلياً بين الفكرة والانسان ، وخارجياً بين ما يقتضيه الموقف من أسباب وملابسات وهكذا أصبح الصراع فكرياً ديالكتيكياً قائماً على فكرة مفادها تحطيم النظم الاجتماعية القاسية كما يتمثل ذلك في مسرحيات (أبسن) و (بريشت) و (تشيخوف) أو في مسرحية (الذباب) لـ(سارتر) التي تقوم الفكرة فيها على الصراع بين وعي الانسان المتحرر وبين القوة الطاغية في المجتمع الراضخ المقلد . كما في مسرحية (الامبراطور جونس) لـ(يوجين أونيل) التي تقوم الفكرة فيها على الصراع بين الشعب وبين ملك جائر ومستبد [٤٨٤]. وفي المسرحيات الحديثة تصل الفكرة الاجتماعية الى اعلى درجاتها حين تصور معاناة الانسانية جمعاء من الحروب

---

(٤٨٢) رونالد بيكوك : الشاعر في المسرح ، ترجمة ممدوح عدوان ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ ص٢٠٣ .
(٤٨٣) محمد غنيمي هلال : نفسه ، ص٥٩٤ .
(٤٨٤) ينظر : محمد غنيمي هلال ، المصدر نفسه ، ص٥٩٥ ــ ٥٩٧ .

وكوارثها وهي تهدد البشرية بالفناء مما تجعل الانسان يتجه باتجاه فقده لانسانيته بتنكره لعلاقته الانسانية بالآخرين كما يتمثل ذلك في مسرحية (سجناء ألتونا) لـ(سارتر) .

وفي المسرح الملحمي يعالج (بريخت) قضايا الانسان الاقتصادية والاجتماعية والانسانية من خلال مسرحه الذي اقامه على أساس الفكرة ، ضمن توجه الواقعية الاشتراكية " الواقعية الاشتراكية تشترط بشكل حازم اظهار النزاع الطبقي والمنافحة عن المكاسب التي حققتها الثورة البروليتارية للفئة الكادحة ويتخذ لها (بريخت) شكلاً متميزاً نرى فيه الانسان في مواقف اقتصادية وسياسية واجتماعية متغيرة ، تدعوه الى اعادة النظر في معاييره ، والسعي في اتجاه سلوكي علماني واقعي " [٤٨٥] ان اندفاع (بريخت) في الدفاع عن قضايا الإنسان في مسرحياته ذات المنحى الواقعي الاشتراكي كانت سبباً في انتقاده فهناك من يقول "كان بريخت داعياً صريحاً استغل مسرحيته دون خجل في سبيل قضية الأشتراكية " [٤٨٦] .

ويعتمد (بريخت) في مسرحه الملحمي الذي يقوم على الفكرة على ما أسماه (التغريب) الذي يعني جعل ما هو عادي ومألوف من الأحداث غريباً في نظر المتلقي من خلال تفكيره وليس من خلال شعوره ، وهذا ما يجعله يسرع من أجل تغييره .

وفي المسرح العربي الحديث تمثلت الفكرة في الأتجاهات الوطنية والقومية التي كانت تسعى الى ايقاظ وتأجيج الشعور الوطني والقومي كما في مسرحيات (احمد شوقي) (مصرع كيلوباترا) و (مجنون ليلى) و (قمبيز) وغيرها[٤٨٧] ، وكذلك في بعض مسرحيات خالد محي الدين البرادعي ومنها (المؤتمر الأخير لملوك الطوائف) وفي مسرحيات عزيز أباظة الشعرية نجد الفكرة تأخذ منحى اجتماعياً كما في مسرحية (شهرزاد) ، وفي قسم من المسرحيات تمثلت الفكرة بالصراع الفكري ذي الطابع الواقعي كصراع الطبقات كما في مسرحية (الصفقة) لـ(توفيق الحكيم) ومسرحية (القضية) لـ(لطفي الخولي) .

وعند عبد الرحمن الشرقاوي المضمون " يحمل الى جانب دعوى التغيير مصطلحات أخلاقية مستمدة من الاسلام ، وأخرى وضعية متفرعة من الواقعية الاشتراكية تدعو الانسان الى تغيير سلوكه بنفسه في مشابهة لما عرف في تمثيليات بريخت (مسرحيات تعليمية) " [٤٨٨] أما مسرحيات (صلاح عبد الصبور) الشعرية فكان نسيجها في بداية كتابتها يدور في نطاق التراجيديا الكلاسيكية على الرغم من ان افكارها كانت تمثل النهج الواقعي

---

(٤٨٥) كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص١٠٤ .

(٤٨٦) لويس فارجاس : المرشد الى فن المسرح ، ترجمة أحمد سلامة محمد ، مشروع النشر المشترك ، بغداد ، القاهرة ، د.ت ، ص٢٠١ .

(٤٨٧) ينظر : محمد غنيمي هلال ، المصدر نفسه ، ص ٦٠٥ .

(٤٨٨) كمال محمد اسماعيل : نفسه ، ص١١٧ .

الاشتراكي . فمسرحية (مأساة الحلاج) التي تعد باكورة اعماله كانت مسرحية واقعية تناولت شخصية تاريخية صوفية امتزجت بالفقراء واستنكرت الظلم الذي لحق بهم ، وكانت مسرحية (ليلى والمجنون) ثابتة اعماله الواقعية في موضوعها أو اسلوبها أما مسرحياته الأخرى وهي (الأميرة تنتظر) و (بعد ان يموت الملك) و (مسافر ليل) فهي مسرحيات رمزية اعتمد الكاتب في فكرتها على الرمز الذي تشف الفكرة فيه عن مقاصد نقدية من خلال تشكيل الرمز نفسه او لا معقوليته او من خلال الحوار المسرحي . وقد وظف الشاعر (صلاح عبد الصبور) الاحداث بمصادرها وأنواعها في البناء الدرامي وفي ايضاح فكرة المسرحية ، فهي " تدخل في البناء الدرامي وتؤثر فيه فأصوات (تراك ، تراك) في (مسافر الليل) تعطي الاحساس بمرور الزمن مع توقف الحال أي المرور العكسي للزمن وأصوات الريح والشجر في الغابة في (الأميرة تنتظر) تزيد من أبعاد الرعب الذي يريد الكاتب تجسيده ، وأصوات بائعي الصحف (القاهرة تحترق – اعلان الأحكام العرفية) في (ليلى والمجنون) يسهم في تفسير الرموز التي ربما كان من الصعب على المتلقي العادي أن يتابعها " [٤٨٩] .

المبحث الثاني

الفكرة المسرحية بين الرمزية والواقعية

١. الفكرة الرمزية والحدث الواقعي .. السيل

واذا ما اردنا استجلاء فكرة مسرحية السيل للشاعر (علي كنعان) فأننا نجدها تتلخص في قضية اساسية ، تعد من اهم القضايا العربية ، هي قضية فلسطين ومقاومة الاحتلال . لقد ابتعد الشاعر عن المباشرة في تناوله لهذا الموضوع واعتمد على الرمز . وتتلخص فكرة المسرحية بوجود قرية سكانها من الفلاحين العرب الفقراء حيث ينتشر الجوع والفقر في ارجاء هذه القرية وبالمقابل توجد طبقة مترفة في هذه القرية ، تتمثل باصحاب المال ومالكي الارض والقرية تتعرض بين الحين والاخر لسيل مدمر يفتك بالمساكن والمزارع ، فتتحول القرية الى خراب . والمسرحية ليس في شخوصها ابطال محددون وانما ابطالها ابناء القرية الفقراء يتقدمهم ناطور القرية الذي يتالم كثيرا ويجهش بالبكاء عندما يرى شجرة البلوط

([٤٨٩]) محمد محمود رحومة : نفسه ، ص١٦ .

المسنة قد غمر تربتها السيل . وهنا يرفع صوته عاليا (السيل يا عرب)[٤٩٠] هذا الصوت يلقى استجابة من معلم مدرسة القرية ومن شبابها فيتفقون على بناء سد لمواجهة السيل وصدّه . هذا الاتفاق قابله بالرفض مختار القرية ووعاظها ومن والاهم بحجج واهية وصلت الى اتهام شبابها بشتى التهم ولق عمدوا على ابعاد معلم المدرسة عن القرية بتهمة تحريض شبابها من اجل بناء السد . في هذه المرحلة يبدا الصراع بين شباب القرية المدافعين عنها ، وبين الطرف الاخر الرافض لبناء السد وفي احدى الليالي يسمع شباب القرية هدير السيل منذرا باجتياح القرية . فيهبون لصده [٤٩١]. وهنا يغتال رجال المختار احد شباب القرية ولكي يدفع المختار التهمة عنه ، يرفع شكوى الى السلطة متهما شبابها بالتمرد والخروج على الطاعة ، ويتهمهم ايضا بالإلحاد لعدم ايمانهم بان هذا السيل انما هو قدر من الله ، وعندما يحضر من يمثل السلطة الى القرية وينعمون بضيافة المختار تصدر باسم السلطان الأوامر آلاتية :

اولا : نظرا لان السيل ليس امرا مصطنع

بل كان مكتوبا على جباهنا

فلا يجوز ابدا أن تقفوا ضده

لا بد ان يملَّ في يوم من الايام

فيزمع الرحيل

مخلفا وراءه حقولنا ودورنا لذا فلا داعي للسدود ...

ثانيا : كل ما ياخذه السيل يسوى بعد هذا الامر من املاكنا

وبهذا ينتهي الخوف على ما تفقدون

ثالثا : مطبخنا بحاجة الى حطب

لذا رأينا ان نقص الشجرة

وبالاخص انها عظيمة مكسره

وشكلها ينفر السياح

رابعا : يتولى السيد المختار تنفيذ بنود الفرمان

---

(٤٩٠) ينظر : محسن اطيمش ، المصدر نفسه ، ص ٣٥٥ .
(٤٩١) ينظر : محسن اطيمش ، المصدر نفسه ، ص ٣٥٥ . .

وكل من يخالف الاوامر

يجلد حتى الموت [٤٩٢] .

في تأملنا لأوامر السلطان الاربعة نجدها جميعا تدعو الى الخنوع والجمود وعدم ، المجابهة ويعلل ذلك في اولا منها بان السيل امر قدري لا يجوز مجابهة ، وانه لابد ان يملَّ يوما فيرحل. وهنا يفصح المؤلف ان السيل ليس سيلا حقيقيا ، وانما هو رمز الى شيء اخر يتمثل بالغزو والعدوان والاحتلال .

وفي الامر الثاني: ان ما ياخذه السيل يمكن تسويته بالاموال ومكمن الرمز هنا هو ان المال سوف يكون ثمنا للارض المستلبة .

وفي الامر الثالث : تقطع الشجرة لتصبح حطبا ، وهي هنا رمز للخصب والارض العربية .

اما في الامر الرابع : فان من يقوم بتنفيذ امر السلطان هو المختار ، الذي يعد احد رموز السلطة . ان هذه الاوامر لم ترق لشباب القرية ، فما كانوا الا ان تمردوا عليها . واذ يلوح وميض شرارة ، يعلن الناطور انها بداية الثورة :

الناطور : اضرمها في ارضنا ودمنا طارق

حتى عدت اعنة الزمان طوع امة العرب ...

النار من ورائنا والسيل من امامنا

ومالنا والله الا الصبر والثبات [٤٩٣]

لقد ضمن المؤلف حواره قولة لـ(طارق بن زياد) في جيشيه حين احرق السفن معلنا لهم بان البحر من ورائهم والعدو من امامهم ليشد من ازرهم فيها هو الناطور يخاطب ابناء القرية (النار من ورائنا والسيل من امامنا) ليشحذ همهم ويدفعهم للعمل . ثم يقوم برسم خطة العمل فيخاطبهم قائلا :

الناطور : غدا قبيل الفجر

سنلتقي هنا جميعا من رجال ونساء

لنبدأ العمل

وكل شخص معه معوله وزاده ... وكفنه

([٤٩٢]) علي كنعان : السيل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص١١٠ – ١١٢ .
([٤٩٣]) نفسه : نفسه ، ص١٠٧ .

... اريدكم ان تعلموا ان طريق السد

لابد ان يمر عبر هذه القصور

لابد ان يمر فوق هذه القصور

... تذكروا غدا قبيل الفجر

موعدنا

وكلمة السر التي ستعلن انطلاقنا (اوراس) ..

وليكن اللقاء تحت هذه المباركة [٤٩٤]

هنا يظهر الناطور بمظهر قائد الثورة الذي يدعو الناس جميعا رجالا ونساء الى العمل . هذا العمل الذي قد يكلف ابنا القرية حياتهم ، ولذلك طلب منهم ان يجلبوا اكفانهم الى جانب الزاد والمعاول . اما مكان تجمعهم فقد قرر ان يكون تحت تلك الشجرة تكريما لها ، ونكاية بمن اراد اقتلاعها ، من السلطة ومن اتباعها الذي جاء بهم المؤلف ليكونوا رمزاً للمتخاذلين من الحكام العرب . لقد اراد قائد الثورة (الناطور) ان يشيد السد فوق انقاض القصور التي جاءت رمزا لمأوى المتخاذلين من الحكام إن هذه المسرحية رمزية بفكرتها وبشخوصها وبأحداثها وبمكانها ايضا فالقرية كانت رمزا للارض العربية ، اذ اراد المؤلف للحدث ، ان يمتد الى ارض اخرى هي ارض سيناء والنقب اللتان احتلتا في حرب حزيران عام ١٩٦٧ ، اذ يرى ان هذا السد يجب ان يمتد على مساحة الوطن العربي كلها وليس في هذه القرية فقط .

وانما حول قرى وطننا جمعاء

لابد ان نمحو هذا السيل من اساسه اللعين

حتى يسيح في رمال سينا

او تحت كثبان النقب [٤٩٥]

لقد تمكن المؤلف من ان يحمل شخوص المسرحية عبر الحوار مسؤولية النهوض بالفكرة المسرحية ، والعمل على تحقيقها عبر صناعة الاحداث ، وتطويرها بالشكل الذي يمهد لذلك اذ ان من مهمات الحوار "ان يكشف عن ابعاد الشخصية ، وعن اساس العمل المسرحي ، او

([٤٩٤]) نفسه : نفسه ، ص١١٦ – ١١٧ .
([٤٩٥]) علي كنعان : نفسه ، ص١٠٢ .

فكرتـه ، كمـا يمكـن ان يكشـف عـن الاحـداث المقبلـة فـي المسـرحية" [٤٩٦] ، وهنـا نـرى أن المؤلف قد ينجح في توظيف الرمز للتعبير عن فكرة المسرحية "لقد اراد المؤلف ان يعبر عن هذه القضية فوجد ان الطريق اليها ينبغي ان يبتعد عن المباشرة ويتجه الى الرمز والتلميح فالحديث عن فلسطين بشكل مباشر يستنهض الهمم ، ويدعو الى العمل ، قد لا يثير اعجاب القارئ وقد يبتعد عن منطق الفن ، ويصير شبيها بما نسمعه من تعليقات في اجهزة الاعلام هنا وهناك لذا عمد الى تلك الرموز الجميلة" [٤٩٧] .

٢- الفكرة الواقعية والحدث والواقعي :

أ. سولارا

وفي مسرحية سولارا يتناول الشاعر السوداني (محمد الفيتوري) الانسان الاسود ، وفكرة اضطهاده واستغلاله في قارة افريقيا المضطهدة ، ويحدد المؤلف زمن المسرحية في اواخر القرن العاشر . اما مكانها فهو غرب افريقيا في جزيرة هاييتي . اما شخصيات المسرحية فهي على نوعين الشخصيات الافريقية السود المضطهدة والشخصيات الاوربية ، تجار الرقيق ، البيض المضطهدون . اما و(سولارا) وهو اسم المسرحية فهو اسم لفتاة سوداء يستحوذ عليها احد التجار الذين يأخذون العبيد ويسقونهم من اجل بيعهم في اسواق النخاسة وهم مقيدون بالسلاسل ومساقون بالسياط . فهاهم يرددون اغنية الغربة الاولى

دميت ايدينا .. ارجلنا

لكنا سوف نسير

ومياه النهر تسير

وشموس الافق تسير

وتراب الارض يسير

فوداعا يا افريقيا

يا رمحي المكسور

يا افريقيا .. يا كوخي المهجور

ساكون بعيدا عنك .. بعيدا عنك

([٤٩٦]) لاجوس ايجري : فن كتابة المسرحية ص١١ .
([٤٩٧]) محسن اطميش : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، ص٢٥٧ .

وتنتصب الاسوار

مابين خطاي وبينك .. يا افريقيا

وتطول الاسفار

لكنك حتى طعم الخنجر

حتى طعم العار

في قلبي .. في عيني

في قلبي .. في عيني

فوداعا يا افريقيا .. يا افريقيا [٤٩٨] .

في هذه الاغنية الجماعية يظهر سود افريقيا اساهم وانكسارهم المجبول بحب بلادهم افريقيا التي يرغمون على مغادرتها تحت سياط التجار البيض اذ يدور الحوار الاتي بينهم :

شارلي : لاحت اسوار القلعة

فاسبقنا بحصانك يا ادجار

لحظات تحت القيظ الاحمر

ثم تمر القافلة التسعون

ويختار الاسوار

ادجار : ...

لا تنسى سلاحك

راقبهم .. ان عبيدك يلتفتون

ماذا ينوون

(تحدث حركة داخل القافلة)

انظر هذا العبد المجنون

يتململ باستكبار

([٤٩٨]) محمد الفيتوري : نفسه ، ص١٣ .

شارلي : لا تمض بعيدا يا ادجار

(احد العبيد يخرج عن القافلة محاولا الهرب)

عجبا .. كسر الاغلال

يريد يفر

ابن السوداء : (طلقات رصاص)

سافو : (العبد ساقط على مقربة)

لا يا هذا القرصان الابيض لن امضي

لن تخرجني منها .. فاقتلني .. او اقتلك الان

اقتلني في ارضي

...

شارلي : يا ادجار اقتله .. واقطع عنقه

ادجار : قد افسدت العبد الشفقة

خذ .. (طلقة اخيرة في المقتل)

سافو : (متحشرجا)

لعنة اجدادي ستطاردكم . [٤٩٩]

هكذا كان تجار البشر يعاملون هؤلاء الناس بمنتهى القسوة التي تصل الى القتل ، وعلى الرغم من ذلك كانوا يلقون المقاومة والرفض من هؤلاء الناس . لقد بدا الشاعر بتاجيج الصراع وتطوير الحدث المسرحي من اجل توضيح فكرة المسرحية .

ومن ضمن احداث المسرحية يتنافس تاجران من بين التجار من اجل الفوز بـ(سولارا) واذ تصبح من حصة التاجر (ادجار) ياخذها ويمضي الى مخدعه فيتعالى صوت

كورس العبيد : أواه .. يا سولارا

بيمايا .. سولارا .. بيمايا [*]

([١]) محمد الفيتوري : نفسه ، ص١٤-١٥ .

سولارا عنده سجينة

الطفلة العذراء عنده سجينة

سجينة .. سجينة

وفي المسرحية كثير من النساء السوداوات اللائي تعرضن لما لقته (سولارا) .

وبتاثير (بوكمان) عبد (توريان) وسائق عربته الذي ألب الزنوج على التمرد تقوم ثورة السود على التجار المستغلين ويتمكن هؤلاء العبيد من ان يحرروا انفسهم من الرق والعبودية بعد ان يهبوا وهم يحملون مختلف الاسلحة والمشاعل والطبول والابواق . لقد تازم الصراع وبلغ الحدث ذروته ، وها هي الثورة تعلن عن حسم الصراع واكتمال فكرة المسرحية .

الجميع : العدل هو الثورة

العدل الحرية

بوكمان : لتكونوا احرارا

موتوا او عيشوا احرارا

الجميع : العدل الحرية

العدل الحرية

...

فلنقتحم القاعة

بوكمان : دنت الساعة

الجميع : فلنقتحم القاعة

آخر : عودي يا سولارا

آخر : نضبت بئر الطاعة

...

(*) بيمايا الهة الخصوبة عند زنوج هاييتي ، رموزها السفن والحيوانات البحرية والخصوبة ، وهي هنا الامومة وعند الافريقيين ام الالهة .. ام كل الاشياء .

اصوات : هرب التجار

النار النار

سولارا : لنمت من اجل الحرية

العدل الحرية

...

التجار انهزموا

الملاك انهزموا

لن تنهزموا

يا فجر الاحلام الكبرى

لن تنهزموا .[٥٠٠]

وعلى الرغم من ان الشاعر تمكن من ايصال فكرة مسرحية لكن مما نريد قوله هنا ان المسرحية كانت تفتقر الى بناء الحدث المسرحي بناء محكما يكون قابلا للتطور ، الذي يجعله متفاعلا مع الصراع بين التجار والعبيد . فبامكان الشاعر ان يفتح منافذ عديدة لهذا الصراع بين الفئتين ويستغني عما هو زائد من حوار لا فائدة منه ولكن قارئ المسرحية يجد ان الصراع جاء فاترا وكذلك الحدث حتى نهاية المسرحية لقد كانت الحبكة في هذه المسرحية اضعف من ان تنهض بمثل هكذا عمل مسرحي وهناك من يرى في هذه المسرحية ان قارئها "ينتهي منها وليس في ذهنه شيء مسرحي او معالم دراما ، كالصراع والشخصيات المتطورة التي تعيش ازمتها ، وكالمواقف النامية المحكمة البناء ، ولا يتذكر القارئ شيئا غير تلك القصائد الحزينة التي ينشدها كورس العبيد ، وهي اغنيات جميلة في الغالب" [٥٠١] .

---

(٥٠٠) محمد الفيتوري ، نفسه ، ص١١٥-١١٧ .

(٥٠١) محسن اطيمش : نفسه ، ص٣٦١ .

ب. دم فوق لامونيدا

وعندما نتحرى الفكرة المسرحية في (مسرحيتان شعريتان) للشاعر (امجد محمد سعيد) نجدها تتمثل في ان موت الشاعر لا يعني انقطاع صلته بالحياة ، فهو يبقى حيا في نفوس الجماهير ، وتبقى ذكراه مقترنة بشعره مشاعل تنير يضوئها دروب الاجيال ، وتحرق بنارها اعداء الكلمة والحرية . ففي المسرحية الاولى (دم فوق لامونيدا) يتناول الشاعر رحيل الشاعر (بابلو نيرودا) اثناء الاحداث التي ادت الى سقوط حكومة الوحدة الشعبية في (تشيلي) . فبعد ان يقتل (نيرودا) يجتمع الناس لتشيعه وهنا يدور الحوار الاتي بين رجلين .

الرجل ٢ : (بتعجب)

هل يبخل انسان

يعرف سر العشق

وسر الموت

ان يمشي محتقن العينين

خلف جنازة نيرودا

الرجل ١ : نيرودا

لم يكتب حرفا

الا أنبته في حقل الحب

الرجل ٢ : ... كنا في المصنع

احيانا

نسمع شعره

كم كان يغني للخير

واشجار الحرية

والاطفال

كانت زوجي تأتيني بالخبز

وبعض عناقيد العنب الاصفر

كم حزنت زوجي الحامل

اذ علمت بوفاته

ووفاء للراحل

اوصتني امراتي

وهي تعاني

آلام الوضع الصعبة

ان اتقدم في راس الموكب

ولقد لبت

ما في نفسي من رغبه

تعرف

سأسمي ابني

نيرودا [٥٠٢]

لقد اراد الشاعر من خلال هذا الحوار ان يرسم شخصية نيرودا ليؤكد من خلالها منزلة الشاعر في نفوس الجماهير ، وليصل فيما بعد الى تحقيق فكرة المسرحية .

وفي الحوار الاتي الذي يدور بين شخصيتين من شخصيات المسرحية هما الشابة والشاب تقول الشابة الى الشاب :

الشابة : لكن اعمني

([٥٠٢]) امجد محمد سعيد : مسرحيتان شعريتان ، المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٨٨ ، ص١١-١٣ .

عن ذاك الفارس

ذاك الراحل في قلب الليل

كيف دخلت اليه ؟

الشاب :

كان الحزن سياجا

حول دار

والليل ثقيل

الشابة :

احك .. احك

...

الشاب : غافلت الحراس

غافلت حراب الجند

كان الفاشيست

يتباهون بطعم الموت

الشابة :

كيف رايته ؟

الشاب :

نيرودا

مطروح فوق الكتب المرمية

فوق الارض

المزروعة بالدم

حتى الحزن بكى

حتى اللوحة

والاشجار

نيرودا

صفحة حزن دموية [٥٠٣]

ففي هذا الحوار اراد المؤلف ان يصف شخصية نيرودا بعد مقتله على لسان الشاب بعد ان طلبت منه الشابة ذلك ، لكي تكتمل الصورة بجزئها الثاني ليتحقق الاقتراب من تحقيق فكرة المسرحية .

وإذ تعلن الشابة عجز القتلة عن الوقوف بوجه الكلمة التي جاءت رمزا يمثل الشاعر يجيبها الشاب : كان لنا قديساً

بطلا .. لا كالأبطال

نجما .. لا كالأنجم

الشابة : هل يملك طاغية

ان يقتل صوتا

ينبع من اعماق الارض [٥٠٤]

لقد كان نيرودا في عين الشاب الذي جاء في المسرحية رمزا للشباب كلهم قديسا وبطلا ونجما اما في نظر الشابة التي جاءت رمزا لكل الشابات ، فهو معادل للصوت الذي جاء معادلا للماء النابع من اعماق الارض . اذن هكذا كانت الاحداث تسير بشخصية (نيرودا) التي سوف تحقق فكرة المسرحية ، فمن خلال الاحداث يمكن للكاتب المسرحي ايضاح فكرة مسرحيته "فاذا كان الروائي يرى الاحداث من خلال افكار الاخرين فان الكاتب المسرحي يتيح لنا ان نرى افكار الاخرين عن طريق الاحداث" [٥٠٥]

وعندما تزداد مواجهة الجماهير للسلطة الظالمة يدور الحوار الاتي بين احد الجنرالات وضابط من ضباطه :

الجنرال : هل تعرف

([٥٠٣]) امجد محمد سعيد : نفسه ، ص٢٢-٢٣ .

([٥٠٤]) نفسه : نفسه : ص٢٤ .

([٥٠٥]) ابراهيم حمادة : آفاق المسرح العربي ، المكتبة العربية للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص١١٨ .

ان جموع الاوباش

تتكاثف كالدود

بين جبال الانديز العظمى

الضابط : إنا نقطع في اوجههم

كل الطرقات

ولقد نفذنا حكم الاعدام

بمئات

لكن مئات اخرى

تفلت من ايدينا

تتسرب كالماء

كالأشباح

الجنرال : اخرج

وتنبه للاحداث

آه

لن تروي ظمئي

غير بحار الدم

... ماذا يفعل هذا الشعب ؟

انا اقوى

من هذا الشعب

الضابط : (يدخل مرتبكا)

الضابط : سيدي الجنرال

نيرودا الآن

يطوف مع الآلاف

كل شوارعنا

محمولا فوق الاعناق

ويمر الساعة في الميدان

(اصوات هتافات خلف المسرح)

الجماهير : نيرودا حي

نيرودا ما مات

مجدا للشعب

مجدا للشعب

(يتداعى الجنرال وينهار ...)

الصوت : الدم في هذه اللحظة

يكتب تاريخ الانسان

يكتب ميلادا اخر

والشمس تخطط وجه العالم

والآتي .. يأتي

في الغد

بعد الغد

لكن حتما يأتي

يحمل قنديلا

يدخل نافذة العشاق

يزرع وردة حبّ

في كل الأحداق [٥٠٦]

لقد حملت الاف الجماهير جثمان (نيرودا) وهي تطوف به في كل الشوارع هاتفة (نيرودا ما مات) اذ ان دمه سوف يكتب ميلادا جديدا وحياة جديدة لهذه الجماهير وتاريخا جديدا ايضاً ، وسوف يتحقق المزيد مما يفيد الناس في الزمن الاتي القريب . وهكذا تمكن الشاعر في نهاية المسرحية من تحقيق فكرة المسرحية

ج. بانوراما الشاعر والموت

وفي مسرحيته الثانية (بانوراما الشاعر والموت) يؤكد الشاعر الفكرة المسرحية نفسها التي جاءت في مسرحيته الاولى (دم فوق لامونيدا) فهو اذ يتناول قضية انتحار الشاعر (خليل حاوي) يؤكد ايضا ان الشاعر لم يمت ، وسيبقى ذلك النبراس الذي يضيء العتمة في دروب الناس . فها هو الشاعر متالم وحزين اذ يرى عدوه يريد ان يسحق وطنه ويلحق به الدمار .

الشاعر : هذا هو الذهول

كاني بين سراطين

جحيمين

([٥٠٦]) نفسه : نفسه ، ص٣٤-٣٥ .

اضيع

جند عدوي خلف سور الدار

يقتطعون ثمري

ويسحقون في حديقتي الازهار

يخربون بلدي

ويطفئون شمعتي

وقمري

الجوقة :

هو الشاعر

زرع الكلمات حقولا

من نوار

واشاع الحب في كل الارجاء

هو شاعر

يقطف من كل سماء

أحلى الأنج

والأقمار [٥٠٧]

لقد اراد الشاعر ان يؤسس لفكرة مسرحيته ، من خلال كلام الجوقة هذا الذي جاء تبجيلا للشاعر ولدوره في حياة الناس . والشاعر اذ يرفض ان يدنس الاعداء وطنه يرفع صوته قائلا :

الشاعر : لن أتحمل

ان يدخل اعداء ارضي

ويكون مشاعا وطني

([٥٠٧]) امجد محمد سعيد : مسرحيتان شعريتان ، بانوراما الشاعر والموت ، ص٥٩ .

ويكون مشاعا عرضي

الجوقة : قاوم

قاوم

الشاعر : سأقاوم من ؟

ضاعت في العين الالوان

ضاعت في الافق شموس الرؤية

ضاعت في سمعي الاصوات

(صوت طرقات على باب الغرفة ، البستاني ينادي من الخارج)

البستاني : استيقظ

استيقظ

فات الوقت

الجوقة : قاوم

قاوم

الشاعر : كنتُ امني نفسي

ان تتحول نارا كلماتي

هل صارت كل الاشعار

زبدا

وغبارْ

(تزداد ضربات البستاني على الباب)

البستاني : استيقظ

استيقظ

فهناك انباء سيئة

الشاعر : اعرف ذلك

النار تسير وئيدا في الاحشاء

والقدر الاسود يمضي قدما

الجوقة : قاوم

قاوم

الشاعر : كغريب

اسقط في بيتي

واغيب

يؤسفني إني سأصادف

درب الموت

فانا ما كنت دعوت

لغير الحب [٥٠٨]

(يسقط الشاعر ميتا)

لقد آثر الشاعر الموت على ان يرى وطنه مدنسا باقدام الاعداء الطغاة ، وبسبب من الصراع الداخلي الذي كان يعتمل في اعماق نفسه ، وبين دعوة الجوقة له للمقاومة ، وبين شعوره بعدم الجدوى ، يقدم الشاعر على الانتحار ليموت بيده وليس بيد عدوه . ان تازم الصراع الداخلي للشاعر الناجم عن الرفض المقترن بالعجز عن تغيير ما حصل هو ما دفع بالشاعر الى ان ينهي حياته بالشكل الذي حصل وهذا ما دفع المؤلف ليوظف هذا الصراع من اجل توكيد فكرة المسرحية ، ذلك "ان الصراع يتاثر في الاساس بالموضوع وفكرته مثلما الشخصية تتأثر بذلك"[٥٠٩] .

لقد كان جنود العدو يبحثون عن الشاعر كي يقتلونه ليخرسوا صوته والكلمات ، وعندما يصلون بيته يدور الحوار الآتي :

الضابط : وأخيرا

([٥٠٨]) نفسه : نفسه ، ص٦٢-٦٣ .

([٥٠٩]) عدنان بن ذريل : الشخصية والصراع المأساوي ، ص١٧٠ .

ندخل هذا الحصن

جندي : الحصن !؟

الضابط : نقتحم الافكار

كما نقتحم الاسوار

البستاني : لا احد يدخل

لا احد يدخل

الضابط : (يضحك بغضب)

اغرب عني

يا وجه البوم

البستاني : لا احد يدخل

هذه حرمة بيت

ماذا تبغون

الضابط : (محدثا جنديه)

ان تخرس صوتا

افضل من ان تحتل مدينة

هاتوه

(يحاول الجنديان الصعود الى غرفة الشاعر ، فيمنعهم البستاني ، يشير الضابط بقتله ، فيقتل)

الضابط : هيا هيا

الجوقة : لن يلقوه

لن يجدوه

غادر منذ زمن

حملته الاطياف

فليخسأ هذا السياف

جندي ١ : (يعود مسرعا)

لا احد في هذا البيت

الضابط : كيف !؟

كيف ؟!

جندي ٢ : ما هذا ؟! هذي جثة

جندي ١ : الشاعر ميت

الشاعر ميت

جندي ٢ : رفض الاسر

انهى بيديه حياته .[٥١٠]

لقد جعل المؤلف في هذا الحوار الشخصيات بأنواعها ، فضلا عن الحوار والصراع ايضا تتضافر كلها من اجل إنضاج فكرة المسرحية . اذ كانت السلطة ممثلة بالضابط وجنوده تدفع بالحدث ، وتؤجج الصراع ذلك . ان الأفكار ممثلة بالشاعر هي كالأسوار لابد لهم من اقتحامها ، من اجل إسكات صوت الشاعر ، ذلك ان إسكات صوته في نظرهم أفضل من احتلال مدينة بكاملها . اما البستاني فقد قاوم ورفض دخولهم دار الشاعر ، وفي هذا اشتداد للصراع ، وتطور للحدث. اذ يقتل البستاني ، ويدخل الجندي الدار ، فيجد الشاعر جثة . وهذا ما يشعر الضابط بالأسى لأنه أراد قتل الشاعر بيده

الضابط : اللعنة

اللعنة

لم يترك لي هذه الفرصة

الجوقة : الشاعر حر

الشاعر حر

ما كانت أحرفه غير النار

---

(٥١٠) امجد محمد سعيد : نفسه ، ص٦٨-٧٠ .

كانت للناس

الفرصة

والبشر

الضابط : هيا

يكفي انا اخرسنا صوته

الجوقة : لكن قصائده تمضي الان

مبحرة كالسفن المحبوبة

صوب الفجر

الضابط : الشاعر مات

فلنحرق هذا المنزل

الجوقة : المنزل احجار

المنزل مجموعة اشياء زائلة

اما الاثمار

فهي الان الافكار

لا ليل بلا صبح

وسيطلع من الق الجرح

وطن

وبلاد [٥١١]

وهكذا يختم الشاعر مسرحيته ، بعد ان تكتمل فكرة المسرحية ، وتتوضح فالشاعر لم يمت ذلك ان قصائده ستبقى كالسفن المبحرة صوب الفجر وستجلي افكار الشاعر سواد الليل ، ويبزغ صبح جديد فوق ارض الوطن .

([٥١١]) امجد محمد سعيد : نفسه ، ص٧٠-٧٢ .

المبحث الثالث

١. الفكرة الرمزية والحدث الرمزي .. نوح لا يركب السفينة

وفي مسرحية (نوح لا يركب السفينة) للشاعر محمد علي الخفاجي وظف الشاعر قصة نبي الله نوح في الطوفان الذي تمكن ان ينجو منه ، ومن معه حين ركبوا السفينة وهلك من لم يركب ، ويسحب الشاعر الماضي الى الحاضر ويقيم فكرة مسرحيته الرمزية ، فطوفان الحاضر ، هو الاعداء – اما وسيلة النجاة في الحاضر فهي السد ، وليس السفينة ، ولذلك رفض نوح الحاضر ان يركب السفينة وانما يعلي السد الذي جاء رمزا للمقاومة والثبات . يبتدئ الشاعر المسرحية بحديث نوح مع نفسه بصيغة (المنلوج) :

نوح : أسفا

إذ أمن الناس مزاج البحر

فاقتربوا منه

حتى شربوا من شفتيه

ظنوه – وقد هدأت فيه الامواج نهارا –

جدثا في الارض مسجى

بينا كان البحر الممتد طويلا

بين الضفتين

سيفا مختبئا في غمد

اذ في كل مساء يمتد

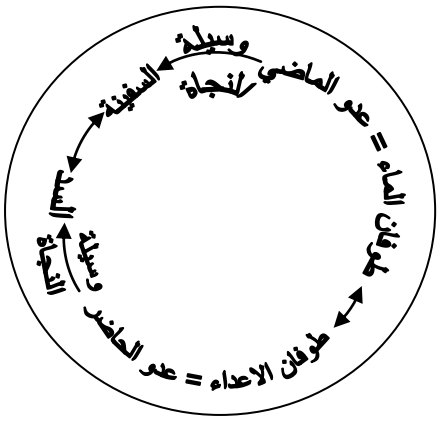
ويطلع السنة والشاطئ يرتد

يبذر حب الامواج هنا وهناك ويمتد

وانا وحدي اعلي السد

اصيح باوروك احترسي

يا اوروك انتبهي



مخطط فكرة المسرحية

اياك وصمت البحر

فللبحر خطى صياد يتربص

لكن اوروك النافذة الصبر

نامت واتخذته حليفا

امنت اوروك مزاج البحر [٥١٢]

لقد اظهر المنلوج حكمة نوح ، وحرصه على مدينته ، وخوفه على اهلها ، واذ يراه رجلان يسألانه :

رجل١ : يا نوح

ماذا تفعل

نوح (غير آبه وهو يروح ويجيء بفانوسه يتفحص السد)

رجل٢ : نوح .. نوح

ماذا تفعل يا نوح ؟

وأنت تجيء وتروح ..

نوح : أرفا شق الأرض المفتوح

أعوذ ماء البحر من الطوفان

إذ لا أحد يعرف ما ينويه البحر

رجل١ : (ساخرا) وأين هو الطوفان ؟

رجل٢ : منذ قرون

لم نشهد طوفانا يسعى فوق الأرض

لم نشهد جبلا أو بيتا أو أحدا يغرق

فلماذا تقلق ؟

لعل الخوف من الطوفان

([٥١٢]) محمد علي الخفاجي : نوح لا يركب السفينة ، ٢٠٠٣ ، ص١٤-١٥ .

طاف برأسك من كثر وساوسها ؟

رجل ١ : مسكين ..رجل طيب

أعرف انك جئت هنا

كي تؤنس وحدة هذا السمك السهران (ضحك)

أدخل بيتك

فالبحر يغط الآن بغفوة نوم [٥١٣]

ومثلما في كل زمان ومكان يجابه المجاهدون والمناضلون بمن يحاول ان يثني عزيمتهم بقصد او بغير قصد ، ظهر هذان الرجلان اللذان اراد لهما الشاعر بسخريتهما المقترنة بالضحك ، ان يقفا امام تطور الحدث بثني نوح عن اتمام مهمته ، وقد يبدو ان عمل نوح اثار نوعا من الدهشة والغرابة في نفس هذين الرجلين "ان الضحك هو احدى الوسائل التي يلجأ اليها الكاتب الفكاهي للتاثير على الجمهور ، بغض النظر عن الغاية التي يرمي اليها ، والحقيقة اننا نضحك من تلقاء انفسنا من أي شخص او من أي حدث تصدمنا غرابته او شذوذه عما أَلفنا في حياتنا العادية" [٥١٤] . وعلى الرغم من سخرية هذين الرجلين وضحكهما يستمر نوح في عمله ويرد على الرجل ١ قائلا :

نوح : لا تسخر يا هذا .. لا تسخر

ولا تأمنه

قد تشرق هذه الارض – جميع الارض

بجرعة ماء منه

تشربها فتموت من الارواء

ولذلك انا اعلي السد

....

(منذرا) سترون قريبا ما يفعله البحر

والابار المخبوءة بين مساكنكم

([٥١٣]) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٦-١٧ .

([٥١٤]) ل.ج بوتس : الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة ادوار حليم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص١٦ .

بؤر الماء الآسن

مجاريه العفنة

...

وقريباً تشهد صحة ما انذرتك به

وانا ادلف في اخر عمري

واقول لكم

اياكم ومزاج البحر

لا تتخذوا البحر حليفا

لا تتخذوا البحر حليفا

وها اني انذركم فهل من مذكر للنذر [٥١٥] (يهز حبل الناقوس فيق .. ثم يدخل بيته)

في كلام نوح هذا تتعدد الرموز من اجل توكيد فكرة المسرحية . اذ فضلا عن ما يجلبه طوفان البحر من مآسٍ ، فان هناك من يعزز هذه المآسي ويدعمها مثل الآبار التي في المساكن ، وبؤر الماء الآسن والمجاري العفنة ، ولهذا فهو يحذرهم من مزاج البحر ومن اتخاذه حليفا . فعلى مستوى الدلالة الرمزية يتضح هنا ان البحر هو العدو وان الابار وبؤر الماء الآسن والمجاري العفنة . ما هي الا رموز للمتواطئين معه من ابناء البلدة بدلالة اسنادها الى بيوتهم . ثم يتحقق ما حذر منه نوح فلقد هبت الريح وسقط المطر فتلاطمت الامواج وعلت .

لقد اندفع الطوفان ، ودب الهلع والفزع بين الناس الذين قصدوا نوحا بغية خلاصهم ، فهاهم يتحلقون حول نوح .

الناس : ماذا نفعل ؟

ماذا نفعل ؟

نوح : (بصوت قاطع) نظل هنا

الناس : (يبهتون) نظل هنا ؟

نوح : بالنسبة لي سأظل هنا

([٥١٥]) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص١٨-٢٠ .

الناس : انج بنفسك

احملنا في فلكك

واركب معنا

نوح : سنظل هنا [٥١٦]

لقد رفض نوح ان يركب السفينة لينجو من الطوفان ، واستغرب ممن فكروا بركوبها وهجرهم بيتوهم ، ووصفهم بالنحل الخائن ، وهنا يتضح ان نوحا ليس هو نوح النبي ، وان السفينة ليست سفينة الماضي التي كانت وسيلة النجاة من الطوفان وانما هما رمزان وظفهما الشاعر من اجل تجسيد فكرة المسرحية . واذ ينظر نوح يرى شابا يرتدي ملابس الرياضة ويركض مسرعا فيسأله :

نوح : وانت الى اين

تجري وكانك تهرع من ذئب

جد وراءك

الرياضي : (يتوقف) انا اسرع في الجري لاني عداء

والعداء مهمته العدو

ولدي بطولات وجوائز

الطوفان مخيف وسريع

فهو يعلمني الجري سريعا

سأكون انا الفائز

نوح : في ماذا ؟

الرياضي : بكثير مما لا يخطر فيه على بال احد

اعلم يا نوح

لا يجني عسل النحل سريعا

إلاّ العداؤون

([٥١٦]) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٤٨ .

ولا يقطف اثمارا دانية

ونجوما من تحت سقوف واطئه

إلاّ العداؤون

ولا يتسلق قائمة العرش

سوى العدائين

آلهة وملوك كثر

وحياة وحواة

وزبانية وسلاطين

فبل بلوغ السلطة

كانوا عدائين

والا ما بلغوا الاهداف

بهذي السرعة [٥١٧] .

لقد ادخل الشاعر شخصية معاصرة وحدثا معاصرا في شخصية قديمة وحدث قديم فتداخل الماضي بالحاضر . من اجل التقدم بفكرة المسرحية والسير بها نحو الاكتمال . فالرياضي ابن الحاضر ، وهو يجري مهزوما من الطوفان ، انما هو رمز لمن ينهزم امام العدو وظنا منه بالنجاة والخلاص . ويعمق الشاعر هنا من الدلالة الرمزية لهذه الشخصية عندما يجعلها تحصل على الجوائز والبطولات نتيجة جريها السريع وما هي على مستوى الرمز الا كرم الاعداء ثمنا للتخاذل (فلا يتسلق قائمة العرش سوى العدائين) . لقد ركب قسم من الناس السفينة ولم يأبهوا بتحذير نوح اما القسم الاخر ، فاقتربوا من نوح ، وهم يسألونه ماذا نفعل فالماء تدفق .

نوح : نشربه

نحمله في قرب فوق الاكتاف

وطسوت فوق الرأس

نأتيه بشهور الصيف الظمأى

([٥١٧]) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٤٩-٥١ .

نبحث عن حُفَرٍ ندفنه فيها

نرتق ما انشق من الارض او الجدران

هيا يا أمثالي هيا فالماء تسلل [٥١٨] .

لقد تمكن الشاعر باستخدامه هذه اللغة العالية في مستواها الفني من اجل ان يجعل الرمز متداخلا مع دلالته من خلال الصور الشعرية الحسية والذهنية ، وهذا ما جعل التشكيل الشعري يرتقي على المستوى الرمزي وعلى المستوى الدلالي ايضا "ان الكتابة الرمزية للمسرح من المسائل الصعبة التي لا يحققها كل كاتب او أي كاتب ، وكذلك ليس من السهل على الناقد أن يتناول الرمز في مسرحية ما ... انه أي الرمز جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ، وما لم تكن له أكثر من دلاله في النص المسرحي ، وما لم تكن له وظيفة محددة ، فلا يمكن أن يكون رمزا بأي حال من الأحوال" [٥١٩] . واذ يركب من ركب من الناس في السفينة ينادي احدهم نوحا قائلا :

رجل١ : هيا يا نوح اركب معنا

هيا فلنرحل

نوح : لن تجدوا ارضا او وطنا يَسَعُ الغربة

وليست هذي الارض كرقعة شطرنج

وانتم فيها احجار تتنقل

ذلك هو الخطأ الاول

اذ قزمتم من طول الحكمة في صدري

ودسستم عود الياس بقلبي

تعالوا افرك فيكم جبهتكم كي تعرق

الهاربون : بل نرحل .. نرحل

وداعا يا نوح .. وداعا (يركبون السفن ويمضون في لجج البحر التي تتضارب وتعلو وكانها تغرقهم)

نوح : أسفاً يا أبناء النسل الأشول

([٥١٨]) نفسه : نفسه ، ص٦٢ .

([٥١٩]) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، القسم الثاني ، ص٧١٩ .

يا أبناء النسل الأحول

صوت : احذر يا نوح

الطوفان .. الطوفان

احدث شقا متسعا بجدار السد

نوح : (ينتخي رجلا) هيا يا هذا هيا

اسرع فالطوفان تخطى الارض الى بيتك

احمل حجرا والقم ذاك الشق

فلعل الماء سيرتد

صوت : ابدا

لا يجدي

فالشق على طول رجل

واذن القمه بنفسي

واسوي حجرا من جسدي

...

لن ادع الماء يسيل فيغرق بيتي .

(ينزل فيه فيغرق يهرع الآخرون إليه دون جدوى)

(طيور تتوزع باصواتها في كل مكان حيث تواصل طيرانها باتجاهات عدة في جو يومئ بالحزن) [٥٢٠]

ان ركوب هؤلاء الناس السفينة يعني اقتراب الحدث من نهايته ، ولذلك كان ان وجه نوح لهم نصيحته الاخيرة التي لم يلتفتوا اليها . لقد وظف الشاعر الحدث الديني توظيفا رمزيا عكس ما جاء عليه . اذ ان نوحا في الماضي هو الراكب ، وهو الداعي الى الركوب اما حدث الحاضر فكان فيه الاخرون هم من ركب ، وهم من دعا نوحا للركوب ان هذا الحدث مثل جزءا مهما من فكرة المسرحية هذه التي اشرفت على اكتمالها . فاذ يوبخ نوح

---

(٥٢٠) محمد علي الخفاجي : نفسه ، ص٦٦ .

ركاب السفينة على رحيلهم عن بلدتهم يزداد تدفق الماء ، ويحدث شقا في جدار السد بقياس رجل لقد قصد الشاعر هذه المقايسة من اجل ان يكون ثمنها رجلا يضحي بنفسه امام الطوفان الذي انحسر فيما بعد بينما غرق من ركب السفينة . الى هنا نرى ان الحدث قد انتهى ، وان فكرة المسرحية قد اكتملت واتضحت ولقد أحسن الشاعر في حبكة المسرحية وشخوصها واستخدام الرموز وايحآتها ودلالاتها وهذا اما اسهم في بناء الحدث وتطوره على وفق المسار الافضل فـ(الرمز قد تختلف وظيفته حسب موضعه في النص ، وحسب ترابطه مع غيره من الرموز ، وحسب سياقه في بناء الحدث وتطوره ، ولكن مهما اختلفت مهمة الرمز ، فان له وظيفة رئيسية هي الايحاء [٥٢١]. لقد كانت هذه نهاية المشهد الرابع ، اذ ان الشاعر كان قد قسم هذه المسرحية على خمسة مشاهد ، فالشاعر لم ينه المسرحية بنهاية المشهد الرابع الذي نرى ان المسرحية قد اكتملت بانتهائه وانما أضاف مشهدا خامسا تضمن جلوس نوح مع اصحابه وهم يحتفلون بالانتصار ويشربون ما يشبه الشاي او العصائر ، ثم يقوم نوح بسرد قصة قديمة عن الطوفان .

ونرى ان الشاعر كان بامكانه ان يستغني عن هذا المشهد ولم ينقص ذلك من اكتمال بناء المسرحية وفكرتها .

٢. الفكرة الاجتماعية والحدث التاريخي .. ليمونا

في مسرحية ليمونا يعتمد الشاعر الفريد سمعان أحداثا تاريخية من التاريخ القديم .. وقعت في زمن الملك الاشوري (ايلوشوما) وهي أحداث مستمدة من التاريخ ولكن بتصرف . اما الشخصيات في المسرحية فهي اسماء غير حقيقية ماعدا اسم الملك . فكرة المسرحية مفادها : التضحية من اجل الاخرين ونبذ الخيانة وسعي المتنفذين لنيل رغباتهم ، دون الالتفات الى مشاعر الاخرين . قسم الشاعر مسرحيته الى اربع لوحات ضمنها فكرة المسرحية . وجعل مفتتح كل لوحة بيتا من الشعر يلخص فيه فكرة كل لوحة او مضمونها الذي يعد جزءا من الفكرة الرئيسية للمسرحية .

يبدأ الشاعر مسرحيته باللوحة الاولى التي قدم لها في البيت الآتي :

اليوم عرس فاغمر الدنيا ورودا واحمل لجرح الاخرين غدا جديدا

([٥٢١]) محمد كامل الخطيب : نفسه ، ص٧٢٠ .

يرجعنا الشاعر في هذه اللوحة الى زمن الملك الاشوري ايلوشوما اذ يمثل المنظر الذي اراد اظهاره الشاعر صالة كبيرة علقت فيها صورة للاله اشور وبعض الاسلحة من سهام وخناجر وتروس .

يظهر في المسرحية الملك ايلوشما يرتدي بزة انيقة .. ثوبا من الصوف يرتفع قليلا عن الركبتين ويعتمر قلنسوة من النحاس اللماع ، والى جانبه سيف . يحيط به قادة الجيش وهو جالس على كرسي حجري كبير . صوت موسيقى متقطعة ذات نفس كلاسيكي .

يبدو ان هناك احتفالا بمناسبة انتصار الملك الاشوري على اعدائه فها هي الاصوات تتعالى :

عاش الملك عاش اشور

عاش القادة الابطال

الملك : الفجر يرقص مرة اخرى على هذي الهضاب / مرحى لكم

ياقادة زرعوا البسالة في الضلوع / ردوا لاشور الجريحة مجدها الغافي

وامسى

كل مافيها يضوع

شاتور : (احد قادة الجيش)

مولاي

سيفك اغرق الاعداء

في بحر الدماء

سمرود : (احد قادة الجيش)

مولاي

لو دارت عيونك

لو عبرت بها المعابد والحقول

لرأيت من دمهم سيول [٥٢٢]

ثم يدخل الكاهن الكبير مع اثنين من الكهنة الجميع يستعدون الكاهن الكبير يرفع يديه إلى الأعلى

الكاهن الكبير : حييت مولاي الملك

يا ظل اشور القديم على قرانا

من مذبح الغفران

من نفحات معبدنا المبجل

اهدي الى ملك الملوك

بركات اشور العظيم

(يميل الى القادة)

كما ازف الى الاسود

احلى التهاني بانتصار الثائرين [٥٢٣]

الكاهن : ....

فلتنطلق همم الرجال

وتغمر الوادي الجميل / بالقمح .. بالازهار..بالشجر الظليل

وليحمل الاسرى

لتشييد المعابد .. والملاعب

وتعبد الطرق القديمة بالحجر

الملك : فسنرفع ابراج معبدنا القديم

ويحل اشور العظيم

في كل منعطف ودار

([٥٢٢]) الفريد سمعان : ليمونا ، شركة الوفاق للطباعة المحدودة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ٤-٧ .

([٥٢٣]) نفسه : نفسه ، ص ١٠-١١ .

ولنحتفل بالنصر حتى ينجلي

وجه النهار

.....

ولتغتسل عتبات معبدنا

واروقة الدوائر بالبخور

لقد قدمت التهاني الى الملك بمناسبة نصره الكبير على اعدائه ثم يصار الى اتفاق على اعادة بناء ما دمرته الحرب ، والملاحظ فيما تقدم من الحوار ان الشاعر تمكن بنجاح ان يصور لنا اجواء ذلك الزمان والمكان من خلال تضمينه الحوار المسرحي الطقوس والممارسات التي كانت تؤدي آنذاك في المناسبات والاحتفالات . ان اعتماد الكتاب والشعراء المسرحيين التاريخ بشخصياته واحداثه ووقائعه ليس فقط لان التاريخ يقدم للكاتب احداثا دارمية تكاد تكون جاهزة للعمل المسرحي وانما لانه ايضا يمد النص المسرحي "بطاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها لان معطيات التراث ، لها الكثير من القداسة والتبجيل في نفوس الامة ، والكاتب المسرحي ، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه باثارة وجدان الامة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها" (٥٢٤) .

واذ يسأل (داندا) المرافق الكبير للملك قائلا :

داندا : مولاي

هل تهب الجنود

شيئا

الملك : سأمنحهم نساء الغاصبين

فلينعموا بجمالهن ويحملن منهن ما شاءوا

وتزدهر البيوت

بالفاتنات .. وتملأ الغرف المهود

ناشو : مولاي

هل نمضي لتنفيذ الاوامر

---

(٥٢٤) سيد علي اسماعيل: اثر التراث في المسرح المصري ، دار قباء للطباعة والنشر ، ط١ ، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص٤٠ .

الملك : بل قل .. أنقتسم الحسان الباكرات

الكاهن : لن نبتدي الا بمولانا الملك

داندا : ياسيد المتعبدين .. الا ترى

ان الليالي لن تطيب

بدون قيثار وطبلة

وبدون صوت دافئ الرعشات

مخمور شهي

وبدون راقصة تلوى كالافاعي

الملك : (للكاهن) والان يا صوت الإله

اذهب الى القصر الجنوبي البعيد

واختر لنا ماتستطيب من الجواري والعبيد [٥٢٥]

ومع قرب نهاية اللوحة الاولى تبدأ قصة (ليمونا) عندما يُحدث (اشنون) الملك عنها قائلا :

أشنون : في غابة النخل الكثيفة

خلف مطحنة الحبوب

كوخ تحف به القلوب

يأتيه عشاق الجمال .. من الشباب

اذا دنا شبح الغروب

يتسامرون ويهزجون

يتهافتون على شذى حسناء

دافئة لعوب

شعر كشلال غضوب

([٥٢٥]) الفريد سمعان : نفسه ، ص٢٠-٢١ .

ثغر يموج به اللهيب

نحر طللته يد الحليب

صدر .. فراش للذنوب

عينان .. ينبوعا طيوب

قوسان ..

نهداها .. يشدهما الوثوب

.....

الملك : داندا

اذهب برفقته وبعض الجند

واجلبها الينا

فلعل اشور العظيم

يتم نعمته علينا [٥٢٦]

لقد انتهت اللوحة الاولى من المسرحية وفيها ابان الشاعر عن جزء من فكرة المسرحية مفاده : ايضاح واقع الحياة في ذلك الزمن بما فيها من فوارق طبقية وانغماس المتنفذين في ملذاتهم دون مراعاة لحرمة الاخرين . ويتأكد ؟ أكد ذلك في اللوحة الثانية من المسرحية عندما تجبر (ليمونا) على الذهاب مع من ارسله الملك لإحضارها له على الرغم من معارضة والدها ووالدتها وحبيبها سالي فهذه ليمونا تلتفت بذعر الى سالي وتقول :

ليمونا : لكن محبوبي .. رفيق العمر سالي

احببته منذ الطفولة

مالي سواه

بعاده عني .. نذير بالممات

.....

([٥٢٦]) نفسه : نفسه ، ص٢٣-٢٦ .

الاب : لكن اكراه الرعية

واحتقار شعورهم .. امر حرام

.....

سالي : مولاي عفوك

ان في صدري حريق

ليمون : .. اغنيتي الجميلة

وارتعاش في العروق

ليمونا : ابي رحماك .. هل .. يمضون بي

الاب : اواه .. ما هذا الذي يجري

سيفقدني جناني

.....

هذي ابنتي انشودة السهل الرحيب

وقطعة مني .. ومتكأ الكهولة

احد الجنود : (يمسك بليمونا .. ويسحبها)

سالي : لن تأخذوها من هنا

الا على اشلائنا

(الجنود ينهالون بالضرب على سالي ورفاقه يسقطون ارضا)

الاب : رباه لطفك

بحق ربي ارجعوها

الام : يا لوعتي مما جرى

يا حرقتي

يا للمصيبة [٥٢٧]

في اللوحة الثالثة من المسرحية التي يبتدؤها الشاعر بشجار عنيف بين الملك وزوجته الملكة السومرية (شيرا) . تعرض ليمونا على الملك ، واذ تتوسم فيه فك إسارها ، وإرجاعها الى اهلها ، تظهر له تعلقها بوالديها وحبيبها سالي ولكنه لم يأبه لقولها وهددها بقتل والديها وحبيبها ، ان هي ظلت متمسكة بطلبها ، وهنا يكشف لنا الشاعر عن شخصية الملك التي صنعت حدثا جديدا كشف عن فكرة الاستحواذ والسطوة لدى الملك من دون ما وازع أو مشاعر انسانية . مما اظطر ليمونا الى استعطافه وموافقته خوفا من بطشه فها هي تقول له :

ليمونا : حنانك سيدي .. رفقا بهم

اني امد لكل ما تهوى .. يدي

اسقيك من قلبي

وافرش مقلتي .. وسائدا خضرا

اليك وافتدي

دندا : مرحى لك .. اطفأت نار الموقد

الملك : أشنون

خذها تستحم بماء كافور وعنبر

ولترتدي احلى الثياب

احلى القلائد .. والخواتم والأساور [٥٢٨]

ثم يعلن لها بان (سالي) سوف يكون مساعدا لدندا فتجيبه

ليمونا : مولاي

ليس غريبة عليك الشهامة والمكارم

اني اقدم طاعتي

ودمي كما تسخو الغمائم [٥٢٩]

([٥٢٧]) نفسه : نفسه ، ص٤٣-٤٧ .
([٥٢٨]) الفريد سمعان : نفسه ، ص٥٥-٥٧ .

ان هذا التغير في مواقف الشخصيات ضرورة تمليها عملية البناء الدرامي في المسرحية "فعلى الشاعر ان يجعل اختيار الفعل في مجاله الرئيس ، وهذا الاختيار في الشخصية ومحيطها ينبغي ان يمكنه من التبرير التام عن طريق المشاعر والاحاسيس لان في هذا التبرير وحده طريقه الى تحقيق هدفه" [٥٣٠] .

ويزداد ماكان قائما من الخلاف بين الملك والملكة بعد ان عرفت بزواجه من ليمونا وها هي توجه كلامها الى داندا الذي يتوضح من خلاله ان هنالك علاقة شائنة بينهما .

الملكة : ما كنت آمل فيك .. يا دندا

سوى هذا الاريج المستحب

اني عرفتك سيدا فذا

يلوذ به التعب

عطرت بالدفء الليالي الباردات

سقيتني عسل القصب

وعصرت فوق شفاهي السمراء

حبات العنب

(تمد يدها تحاول احتضانه)

اني اليك

بتاج ابائي .. بقلبي .. بالكنوز

يجر أشواقي اللجب

(يتخلص من يدها)

دندا : ماذا جرى لك

هل جننت

اما ترين القصر يحفل بالجنود وبالجواري

([٥٢٩]) نفسه : نفسه ، ص٥٨ .
([٥٣٠]) اريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، ص٢٩٩ .

عودي لخدرك

سوف ادرأ ما استطعت

الموج عن جزر المحار

وتحاول الملكة استمالة دندا من اجل التخلص من الملك باغرائه قائلة :

الملكة : اني اصوغ لراسك المجهول تاجا

من ارض سومر .. جاءني نبأ

حمل الجنود الى اخي .. شادو

تفاصيل المعارك والفظائع .. وانتهاكات

الجنود

والحرق .. والاسرى

وما ذاقوا

وتجريد الثياب عن النهود

دندا : لكنها حرب .. وتلك شرورها

الملكة : شادو .. على رأس الجنود

هناك ينتظر الاشارة

مني ستنطلق الشرارة

ابناء سومر في الرحاب

كأنهم نمل دؤوب

سنلمّهم

اني اصوغ لرأسك الذهبي تاجا

تاجين لاتاجا يتيم

جسدي الذي طرد البرودة

من عروقك في الليالي

وامارة تسعى اليها .. مروجها خضر

تلونها الورود .. وافقها مرعى الليالي [٥٣١]

وعندما يحاول دندا ثنيها عما تريد ترفض وتهدده قائلة :

الملكة : ان لم تلبِ رغائبي

فلسوف اعلن للمليك لهائنا

ولقائنا عبر الكروم الوارفات

وراء ابراج الحراسة

او عندما تنسلُّ عبر عرينه الخاوي

خلال غيابه المألوف في بؤر الدعارة

ويضطر دندا للقبول بعرض الملكة ممتعضا من كيد النساء

دندا : ما خاب قول العارفين

الويل من كيد النساء يا للجنون

بهذه النزوات تدركنا الفضائح والفناء

صوني لسانك .. واتركي لي الامر

يا بئر النوائب

لأصوغ من قش الملامة والتذمر

ساعدا .. شعلا تحارب

سالي سيدرك ما اقول

ويستجيب بلا جدال

ولسوف يثأر .. سوف تتبعهُ الرجال [٥٣٢]

([٥٣١]) الفريد سمعان : نفسه ، ص٦٣-٦٤ .

([٥٣٢]) نفسه : نفسه ، ص٦٥-٦٧ .

لقد عمد الشاعر الى تطوير الحدث حتى اقترب الحدث من مرحلة الذروة ، فكشف من خلاله عن حقيقة شخصية الملكة وكذلك شخصية دندا ليكشف من خلال الشخصيتين عن فكرة الخيانة في المسرحية بمستوييها : مستوى الشرف الخلقي متمثلا بالخيانة الزوجية ، والمستوى الوظيفي او الاداري متمثلا بالتآمر على الملك . لقد اعتمد الشاعر العواطف هنا من اجل تأجيج الصراع وتطوير الحدث ، ولذلك فقد جعل الملكة ودانديا ينحيان العقل جانباً فيما اقدما عليه "ففي الدراما لا يمكن تفسير الفعل الا حين تبرره المشاعر تبريرا كاملا ومن هنا فمهمة الشاعر الدرامي ليست في ابتكار افعال ، بل جعل الفعل مفهوما من خلال الضرورة العاطفية كي تستغني بالمرة عن مساعدة العقل في تبريره" [٥٣٣] . وفي اللوحة الرابعة والاخيرة يصل الحدث ذروته حين يرى ويسمع (اشنون) خادم الملك ما دار بين الملكة وداندا ، ثم يخبر الملك بذلك . فها هو اشنون يقول بصيغة المنلوج لداندا بعد ان سمع ما دار بينه وبين الملكة :

اشنون يا ابن الحرام

اتحرق الدنيا بما تحويه

كي تجني الضياء ؟

وتمد الاف الجماجم شاطئا

ترسو عليه .. بلا عناء

يا للفجيعة

لو جرت سفن الرياح .. كما تشاء [٥٣٤]

وتدخل ليمونا فترى (اشنون) في حيرته وارتباكه ، فتحاول معرفة السبب ثم يدخل الملك فتخبره بما شاهدت من حال اشنون فيأمر الملك بحضوره :

اشنون : مولاي الملك

الملك : اقبل .. لعنت

أتحجب الاسرار عنا ؟

ليمون تدرك ما يدور بقصرنا

كل الحقيقة سوف تنقلها

([٥٣٣]) اريك بيتلي : نفسه ، ص٢٩٩ .
([٥٣٤]) الفريد سمعان : نفسه ، ص٧٧ .

بلا خوف

اشنون : مولاي

لن اخفي الحقيقة .. سوف احتمل

الردى

من اجلها من اجل ان تحيا

ويندحر العدا

من اجل ان يبقى ثرى اشور

مزرعة الشذى

دندا الأمين ؟

يحوكُ اشراكا ويصنع موقدا

يلقي بنا فيه ليرضيها

عشيقته الوضيعة .. كي تتوجَّهُ غدا

زوجا لها .. وامير مملكة

يقول فيفتدى

الملك : (بانفعال شديد)

من اين جئت بهذه الاخبار ؟

ايخوننا دندا .. وينهش عرضنا

اشنون : كانا يتهامسان

ليمونا : وجد الثمار شهية .. تدنو فاثر نيلها

باعت عفافها الغالي

.....

الملك : يا للجبان يعيش في ظلي الوريف

ويرسمُ خلفَ ظهري

هدف السهام وينتقي احجار قبري

اشنون : ولقد تمكن ان يجر اليه سالي

ليمونا : (بذعر) سالي يخون !؟

.....

يا للعينة

كيف يفعل ذاك سالي

الموت احلى يارفاق من الخيانة [٥٣٥]

ثم يدخل سالي فيواجهه الملك بقوله :

الملك : تقدم .. قل لنا

ماذا دعاك الى المجيء

سالي : انت اغتصبت هواي

سلبت امالي الجميلة

وارتقيت مواجعي

فانهار ما شيدته حبا

ولكني أتيت لأقول لك الحقيقة

دندا يريد بشعبنا شرا

وبالتاج الكبير

بالأمس زار مواضع الحراس

في كل القصور

وبكى لحبي .. واستثار مشاعري

([٥٣٥]) الفريد سمعان : نفسه، ص٨٠-٨٢ .

فلجأت للصمت الأصم

لكي أرى

ماذا يريد .. وما يدور وراء هدر الدموع

وأثمر الصمت الضرير

سرا كصاحبه حقير

الملك : ولعله .. أفضى إليك

بشوق ليمونا ... وأصداء الشجن

سالي : أقسمت ان احمي ... ذرى شعبي العظيم

مدى الزمن

اني له ولمجده .. سيف

يردُّ لظى المحن

الملك : سالي

ستفعل ما أقول

هيا .. ستحمله إليَّ مقيدا

كي لا يفر .. وهذه الشمطا

خليلته

العقيم

ليشربا كأس الردى

.....

الويل للأنذال والمتربصين

لو مدوا أصابعهم إلينا

إنا سنقطعها

سنحرس بالتلاحم ارضنا

ونصون تاريخا بناه الشعب

هيهات يا اشور

يلمسك اللظى والرعب

مادمنا هنا

عصفا يجوب

ليبعد الازهار عن كف الخنا

المجد للثوار في كل المواسم

والدنا [٥٣٦]

لقد تسارعت الاحداث منبئة بالوصول الى نهايتها ، فالحدث الذي نقله اشنون الى الملك جعله يعلم بما كان خافيا عنه ، وهذا ما جعل الحدث مركبا لوجود حالة التعرف او الاستكشاف المتضمن خيانة الملكة وخيانة داندا . وهذا مانقل الحدث الى ذروته ، اذ جعلت حالة الاستكشاف هذه الملك ينتقل بالحدث الى مرحلة الحسم او النهاية التي لم تكشف عن فكرة الخيانة حسب وانما كشفت عن فكرة التضحية ايضا متمثلة بسالي وليمونا الذين اثرا التضحية بحبهما على الخيانة، فاثبتا اخلاصهما للملك واصبحا في نظر الملك من الثوار الذين يصدون الاعداء ويبنون البلاد . لقد شكلت شخصية ليمونا محورا مهما من محاور بناء هذه المسرحية التاريخية ، ولذلك اثر الشاعر ان يسمي هذه المسرحية باسمها (ليمونا) إذ "غالبا ما يعتمد مثل هذا اللون من المسرحيات على الشخصية المحورية التي يجعلها المؤلف عنوانا لمسرحيته ، وهي اما ان تكون نفس الشخصية التاريخية المستخدمة باسمها وبكثير من صفاتها التي تنتمي الى التاريخ وقد مستها يد الفن واما ان يخلق المؤلف شخصية تصبح بصفاتها معادلة للشخصية التاريخية دون ان يستخدم اسمها المشهورة به تاريخيا وفي كلتا الحالتين يقدم العصر الذي استمدت منه هذه الشخصيات الخلفية الفكرية التاريخية التي تسهم في تجسيد جوانب الصراع بوقوف هذه الشخصية المحورية السوية ضد متناقضات عصرها" [٥٣٧] ونخلص في نهاية المسرحية الى ان الشاعر اراد من خلال توكيده فكرة الخيانة وفكرة التضحية في هذه المسرحية ان يعزز في نفس المتلقي الافكار التي كان يطرحها بريشت في مسرحياته والتي تؤكد "ان الانسان مسؤول عن تاريخ حياته ، وانه قادر

([٥٣٦]) نفسه : نفسه ، ص٨٣-٨٦ .

([٥٣٧]) سعيد ابو الرضا : نفسه ، ص ١١٧ .

على تغيير هذا التاريخ وانه يجب ان يكون يقظاً دائما ، حتى لا يسقط فريسة للخرافات او الانقياد المستسلم لمبدأ او دعاة دون فحص او تمحيص . والفرد بمفرده لا حيلة له الرجال يستطيعون السيطرة على اقدارهم اذا عملوا متكاتفين باصرار ومثابرة" [٥٣٨] .

المبحث الثاني

الفكرة المسرحية بين الرمزية والواقعية

١- الفكرة الرمزية والحدث الواقعي .. السيل .

واذا ما اردنا استجلاء فكرة مسرحية السيل للشاعر (علي كنعان) فاننا نجدها تتلخص في قضية اساسية تعد من اهم القضايا العربية هي قضية فلسطين ومقاومة الاحتلال لقد ابتعد الشاعر عن المباشرة في تناوله لهذا الموضوع واعتمد على الرمز وتتلخص فكرة المسرحية بوجود قرية سكانها من الفلاحين العرب الفقراء حيث ينتشر الجوع والفقر في ارجاء هذه القرية وبالمقابل توجد طبقة مترفة في هذه القرية تتمثل باصحاب المال ومالكي الارض والقرية تتعرض بين الحين والاخر لسيل مدمر يفتك بالمساكن والمزارع فتتحول القرية الى خراب . والمسرحية ليس في شخوصها ابطال محددون وانما ابطالها ابناء القرية الفقراء يتقدمهم ناطور القرية الذي يتالم كثيرا ويجهش بالبكاء عندما يرى شجرة البلوط المسنة قد غمر تربتها السيل وهنا يرفع صوته عاليا (السيل يا عرب) هذا الصوت يلقى استجابة من معلم مدرسة القرية ومن شيابها فينفقون على بناء سد لمواجهة السيل وحده هذا الاتفاق قابله بالرفض مختار القرية ووعاظها ومن والاهم بحجج واهية وصلت الى اتهام شبابها بشتى

([٥٣٨]) ك. كلورمان : المسرح والسينما المسرحية ، ترجمة انصاف رياض ١٩٦٨ ، ص ٥٨ .

التهم ولق عمدوا على ابعاد معلم المدرسة عن القرية بتهمة تحريض شبابها من اجل بناء السد . في هذه المرحلة يبدا الصراع بين شباب القرية المدافعين عنها وبين الطرف الاخر الرافض لبناء السد وفي احدى الليالي يسمع شباب القرية هدير السيل منذرا باجتياح القرية فيهبون لصده وهنا يغتال رجال المختار احد شباب القرية ولكي يدفع المختار التهمة عنه يرفع شكوى الى السلطة متهما شبابها بالتمرد والخروج على الطاعة ويتهمهم ايضا بالإلحاد لعدم ايمانهم بان هذا السيل انما هو قدر من الله ، وعندما يحضر من يمثل السلطة الى القرية وينعمون بضيافة المختار تصدر باسم السلطان الأوامر آلاتية :

اولا : نظرا لان السيل ليس امرا مصطنع

بل كان مكتوبا على جباهنا

فلا يجوز ابدا الن تقفوا ضده

لا بد ان يمل في يوم من الايام

فيزمع الرحيل

مخلفا وراءه حقولنا ودورنا لذا فلا داعي للسدود ...

ثانيا : كل ما ياخذه السيل يسوى بعد هذا الامر من املاكنا

وهذا ينتهي الخوف على ما تفقدون

ثالثا : مطبخنا بحاجة الى حطب

لذا راينا ان نقص الشجرة

وبالاخص انها عظيمة مكسره

وشكلها ينفر السياح

رابعا : يتولى السيد المختار تنفيذ بنود الفرمان

وكل من يخالف الاوامر

يجلد حتى الموت [٥٣٩] .

في تاملنا لاوامر السلطان الاربعة نجدها جميعا تدعوا الى الخنوع والجمود وعدم المجابهة ويعلل ذلك في اولا منها بان السيل امر قدري لا يجوز مجابهة وانه لابد ان يما يوما فيرحل

[٥٣٩]) علي كنعان ، السيل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص١١٠ – ١١٢ .

وهنا يفصح المؤلف ان السيل ليس سيلا حقيقيا وانما هو رمز الى شيء اخر يتمثل بالغزو والعدوان والاحتلال .

وفي الامر الثاني : ان ما ياخذه السيل يمكن تسويته بالاموال وممكن الرمز هنا هو ان المال سوف يكون ثمنا للارض المستلبة .

وفي الامر الثالث : تقطع الشجرة لتصبح حطبا وهي هنا رمز للخصب والارض العربية .

اما في الامر الرابع : فان من يقوم بتنفيذ امر السلطان هو المختار الذي يعد احد رموز السلطة . ان هذه الاوامر لم ترق لشباب القرية فما كانوا الا ان تمردوا عليها . واذ يلوح وميض شرارة ، يعلن الناطور انها بداية الثورة

الناطور : اضرمها في ارضنا ودمنا طارق

حتى عدت اعنة الزمان طوع امة العرب ...

النار من ورائنا والسيل من امامنا

ومالنا والله الا الصبر والثبات [٥٤٠]

لقد ضمن المؤلف حواره قولة لـ (طارق بن زياد) في جيشيه حين احرق السفن معلنا لهم بان البحر من ورائهم وان العدو من امامهم ليشد من ازرهم فيما هو الناطور يخاطب ابناء القرية (النار من ورائنا والسيل من امامنا) ليشحذ همهم ويدفعهم للعمل . ثم يقوم برسم حصة العمل فيخاطبهم قائلا :

الناطور : غدا قبيل الفجر

سنلتقي هنا جميعا من رجال ونساء

لنبدا العمل

وكل شخص معه معوله وزاده ... وكفنه

... اريدكم ان تعلموا ان طريق السد

لابد ان يمر عبر هذه القصور

لابد ان يمر فوق هذه القصور

... تذكروا غدا قبيل الفجر

---

[٥٤٠] نفسه ، نفسه ، ص١٠٧ .

موعدنا

وكلمة السر التي ستعلن انطلاقنا (اوراس) ..

وليكن اللقاء تحت هذه المباركة [٥٤١]

هنا يظهر الناطور بمظهر قائد الثورة الذي يدعو الناس جميعا رجالا ونساء الى العمل هذا العمل الذي قد يكلف ابنا القرية حياتهم ولذلك طلب منهم ان يجلبوا اكفانهم الى جانب الزاد والمعاول اما مكان تجمعهم فقد قرر ان يكون تحت تلك الشجرة تكريما لها ونكاية بمن اراد اقتلاعها. من السلطة ومن اتباعها الذي جاء بهم المؤلف ليكونوا لقد اراد قائد الثورة (الناطور) ان يشيد السد فوق انقاض القصور التي جاءت رمزا لمأوى المتخاذلين من الحكام رمزا للمتخاذلين من الحكام العرب لقد كانت المسرحية رمزية بفكرتها وبشخوصها وبأحداثها وبمكنها ايضا فالقرية كانت رمزا للارض العربية اذ اراد المؤلف للحدث ان يمتد الى ارض اخرى هي ارض سيناء والنقب اللتان احتلتا في حرب حزيران عام ١٩٦٧ اذ يرى ان هذا السد يجب ان يمتد على مساحة الوطن العربي كلها وليس في هذه القرية فقط .

وانما حول اقرى وطننا جمعاء

لابد ان نمحو هذا السيل من اساسه اللعين

حتى يسيح في رمال سينا

او تحت كثبان النقب [٥٤٢]

لقد تمكن المؤلف من ان يحمل شخوص المسرحية عبر الحوار مسؤولية النهوض بالفكرة المسرحية والعمل على تحقيقها عبر صناعة الاحداث وتطويرها بالشكل الذي يمهد لذلك اذ ان على الحوار ((ان يكشف عن ابعاد الشخصية ، وعن اساس العمل المسرحي او فكرته ، كما يمكن ان يكشف عن الاحداث المقبلة في المسرحية))[٥٤٣] لقد تمكن المؤلف ان ينجح في في توظيف الرمز للتعبير عن فكرة المسرحية ((لقد اراد المؤلف ان يعبر عن هذه القضية فوجد ان الطريق اليها ينبغي ان يبتعد عن المباشرة ويتجه الى الرمز والتلميح فالحديث عن فلسطين بشكل مباشر يستنهض الهمم ويدعو الى العمل قد لا يثير اعجاب القارئ وقد يبتعد عن منطق الفن ويصير شبيها بما نسمعه من تعليقات في اجهزة الاعلام هنا وهناك لذا عمد الى تلك الرموز الجميلة))[٥٤٤] .

---

[٥٤١]) نفسه ، نفسه ، ص١١٦ – ١١٧ .
[٥٤٢]) علي كنعان ، نفسه ، ص١٠٢ .
[٥٤٣]) لاجوس ايجري ، فن كتابة المسرحية ص١١ .
[٥٤٤]) محسن اطميش ، الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، ص٢٥٧ .

٢- الفكرة الواقعية والحدث والواقعي : أ – ولارا –

وفي مسرحية سولارا يتناول الشاعر السوداني (محمد الفيتوري) الانسان الاسود وفكرة اضطهاده واستغلاله في قارة افريقيا المضطهدة ويحدد المؤلف زمن المسرحية في اواخر القرن العاشر . اما مكانها فهو غرب افريقيا في جزيرة هاييتي . اما شخصيات المسرحية فهي على نوعين الشخصيات الافريقية السود المضطهدة والشخصيات الاوربية ، تجار الافريقية ، البيض المضطهدين . اما (سولارا) وهو اسم المسرحية فهو اسم لفتاة سوداء يستحوذ عليها احد التجار الذين ياخذون العبيد ويسقونهم من اجل بيعهم في اسواق النخاسة والرقيق وهم مقيدون بالسلاسل ومساقون بالسياط . فهاهم يرددون اغنية الغربة الاولى

دميت ايدينا .. ارجلنا

لاكنا سوف نسير

ومياه النهر تسير

وشموس الافق تسير

وتراب الارض يسير

فوداعا يا افريقيا

يا رمحي المكسور

يا افريقيا .. يا كوخي المهجور

ساكون بعيدا عنك .. بعيدا عنك

وتنتصب خطاي وبينك .. يا افريقيا

وتطول الاسفار

لكنك حتى طعم الخنجر

حتى طعم العار

في قلبي .. في عيني

في قلبي .. في عيني

فوداعا يا افريقيا .. يا افريقيا [٥٤٥] .

في هذه الاغنية الجماعية يظهر سود افريقيا اساهم وانكسارهم المحبول بحب بلادهم افريقيا التي يرغمون على مغادرتها تحت سياط التجار البيض اذ يدور الحوار الاتي بينهم .

شارلي : لاحت اسوار القلعة

فاسبقنا بحصانك يا ادجار

لحظات تحت القيظ الاحمر

ثم تمر القافلة التسعون

ويجتاز الاسوار

ادجار : ...

لا تنسى سلاحك

راقبهم .. ان عبيدك يلتفتون

ماذا ينوون

(تحدث حركة داخل القافلة)

انظر هذا العبد المجنون

يتململ باستكبار

شارلي : لا تمض بعيدا يا ادجار

(احد العبيد يخرج عن القافلة محاولا الهرب)

عجبا .. كسر الاغلال

يريد يفر

ابن السوداء (طلقات رصاص)

---

[٥٤٥]) محمد الفيتوري ، سولارا ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ ، ص١٣ .

سافو : (العبد ساقط مقربة)

لا يا هذا القرصان الابيض لن امضي

لن تخرجي منها .. فاقتلني .. او اقتلك الان

اقتلني في ارضي

...

شارلي : يا ادجار اقتله .. واقطع عنقه

ادجار : قد افسدت العبد الشفقة

خذ .. (طلقة اخيرة في المقتل)

سافو : (متحشرجا)

لعنة اجدادي ستطاردكم . [٥٤٦]

هكذا كان تجار البشر

يعملون هؤلاء الناس بمنتهى القسوة التي تصل الى القتل وعلى الرغم من ذلك كانوا يلقون المقاومة والرفض من هؤلاء الناس . لقد بدا الشاعر بتاجيج الصراع وتطوير الحدث المسرحي من اجل توضيح فكرة المسرحية .

ومن ضمن احداث المسرحية يتنافس تاجران من بين التجار من اجل الفوز بـ (سولار) واذ تصبح من حصة التاجر (ادجار) ياخذها ويمضي الى مخدعه فيتعالى صوت

كورس العبيد : أواه .. يا سولارا

بيمايا .. سولارا .. بيمايا [٥٤٧]

سولارا عنده سجينة

الطفلة العذراء عنده سجينة

سجينة .. سجينة

وفي المسرحية كثير من النساء السوداوات اللائي تعرضن لما لقته (سولارا) .

---

[١]) محمد القيتوري ، نفسه ، ص١٤-١٥ .

[٥٤٧]) بيمايا الهة الخصوبة عند زنوج هاييتي ، رموزها السفن والحيوانات البحرية والخصوبة ، وهي هنا الامومة وعند الافريقيين ام الالهة .. ام كل الاشياء .

وبتاثير (بوكمان) عبد (توريان) وسائق عربته الذي ألب الزنوج على التمرد تقوم ثورة السود على التجار المستغلين ويتمكن هؤلاء العبيد من ان يحرروا انفسهم من الرق والعبودية بعد ان يهبوا وهم يحملون مختلف الاسلحة والمشاعل والطبول والابواق . لقد تازم الصراع وبلغ الحدث ذروته ، وها هي الثورة تعلن عن حسم الصراع واكتمال فكرة المسرحية

الجميع : العدل هو الثورة

العدل الحرية

بوكمان : لتكونوا احرارا

موتوا او عيشوا احرارا

الجميع : العدل الحرية

العدل الحرية

...

فلنقتحم القاعة

بوكمان : دنت الساعة

الجميع : فلنقتحم القاعة

آخر : عودي يا سولارا

آخر : نضبت بئر الطاعة

...

اصوات : هرب التجار

النار النار

سولارا : لنمت من اجل الحرية

العدل الحرية

...

التجار انهزموا

لن تنهزموا

يا فجر الاحلام الكبرى

لن تنهزموا .[٥٤٨]

وعلى الرغم من ان الشاعر تمكن من ايصال فكرة مسرحية لكن مما نريد قوله هنا ان المسرحية كانت تفتقر الى بناء الحدث المسرحي بناء محكما يكون قابلا للتطور الذي يجعله متفاعلا مع الصراع بين التجار والعبيد . فبامكان الشاعر ان يفتح منافذ عديدة لهذا الصراع بين الفئتين ويستغني عما هو زائد من حوار لا فائدة منه ولكن قارئ المسرحية يجد ان الصراع جاء فاترا وكذلك الحدث حتى نهاية المسرحية لقد كانت الحبكة في هذه المسرحية اضعف من ان تنهض بمثل هكذا عمل مسرحي وهناك من يرى في هذه المسرحية ان قارئها ((ينتهي منها وليس في ذهنه شيء مسرحي او معالم درالما ، كالصراع والشخصيات المتطورة التي تعيش ازمتها ، وكالمواقف البنامية المحكمة البناء ، ولا يتذكر القارئ شيئا غير تلك القصائد الحزينة التي ينشدها كورس العبيد ، وهي اغنيات جميلة في الغالب))[٥٤٩] .

ب – دم فوق لاموينداا

وعندما نتحرى الفكرة المسرحية في (مسرحيتان شعريتان) للشاعر (امجد محمد سعيد) نجدها تتمثل في ان موت الشاعر لا يعني انقطاع صلته بالحياة ، فهو يبقى حيا في نفوس الجماهير ، وتبقى ذكراه مقترنة بشعره مشاعل تنير يضيئها دروب الاجيال وتحرق بنارها اعداء الكلمة والحرية . ففي المسرحية الاولى (دم فوق لامونيرا) يتناول المؤلف رحيل الشاعر (باليو نيرودا) اثناء الاحداث التي ادت الى سقوط حكومة الوحدة الشعبية في (تشيلي) . فبعد ان يقتل (نيرودا) يجتمع الناس لتشيعه وهنا يدور الحوار الاتي بين رجلين .

الرجل ٢ : (بتعجب)

هل يبخل انسان

يعرف سر العشق

وسر الموت

ان يمشي محتقن العينين

---

[٥٤٨]) محمد القيتوري ، نفسه ، ص١١٥-١١٧ .
[٥٤٩]) محسن اطميش ، نفسه ، ص٣٦١ .

خلف جنازة بيرودا

الرجل ١ : نيرودا

لم يكتب حرفا

الا انته في حقل الحب

الرجل ٢ : ... كنا في المصنع

احيانا

نسمع شعره

كم كان يغني للخير

واشجار الحرية

والاطفال

كانت زوجي تاتيني بالخبز

وبعض عناقيد العنب الاصفر

كم حزنت زوجي الحامل

اذ علمت بوفاته

ووفاء للراحل

اوصتني امراتي

وهي تعاني

آلام الوضع الصعبه

ان اتقدم في راس الموكب

ولقد لبت

ما في نفسي من رغبه

تعرف

ساسمي ابني

نيرودا . [٥٥٠]

لقد اراد المؤلف من خلال هذا الحوار ان يرسم شخصية نيرودا ليؤكد من خلالها منزلة الشاعر في نفوس الجماهير ليصل فيما بعد الى تحقيق فكرة المسرحية .

وفي الحوار الاتي الذي يدور بين شخصيتين من شخصيات المسرحية هما الشابة والشاب تقول الشابة الى الشاب :

الشابة : لكن اعمني

عن ذاك الفارس

ذاك الراحل في قلب الليل

كيف دخلت اليه ؟

الشاب :

كان الحزن سياجا

حول دار

والليل ثقيل

الشابة :

احك .. احك

...

الشاب : غافلت الحراس

غافلت حراب الجند

كان الفاشيست

يتباهون بطعم الموت

الشابة :

---

[٥٥٠]) امجد محمد سعيد ، مسرحيتان شعريتان – دم فوق لامونيدا - ، المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٨٨ ، ص١١-١٣ .

كيف رايته ؟

الشاب :

نيرودا

مطروح فوق الكتب الرملية

فوق الارض

المزروعة بالدم

حتى الحزن بكى

حتى اللوحة

والاشجار

نيرودا

صفحة حزن دموية . [٥٥١]

ففي هذا الحوار اراد المؤلف ان يصف شخصية نيرودا بعد مقتله على لسان الشاب بعد ان طلبت منته الشابة ذلك لكي تكمل الصورة بجزئها الثاني ليتحقق الاقتراب من تحقيق فكرة المسرحية .

وإذ تعلن الشابة عجز القتلة من الوقوف بوجه الكلمة التي جاءت رمزا يمثل الشاعر يجيبها الشاب : كان لنا قيسا

بطلا .. لا كالابطال

نجما .. لا كالانجم

الشابة : هل يملك طاغية

ان يقتل صوتا

ينبع من اعماق الارض . [٥٥٢]

---

[٥٥١]) امجد محمد سعيد ، نفسه ، ص٢٢-٢٣ .
[٥٥٢]) امجد محمد سعيد ، نفسه ، ص٢٤ .

لقد كان نيرودا في عين الشاب الذي جاء في المسرحية رمزا للشباب كلهم قديسا وبطلا ونجما اما في نظر الشابة التي جاءت رمزا لكل الشابات فهو معادل للصوت الذي جاء معادلا للماء الذي ينبع من اعماق الارض . اذن هكذا كانت الاحداث تسير بشخية (نيرودا) التي سوف تحقق فكرة المسرحية ، فمن خلال الاحداث يمكن للكاتب المسرحي ايضاح فكرة مسرحيته ((فاذا كان الروائي يرى الاحداث من خلال افكار الاخرين فان الكاتب المسرحي يتبع لنا ان ترى افكار الاخرين عن طريق الاحداث)) . [٥٥٣]

وعندما تزداد مواجهة الجماهير للسلطة الظالمة يدور الحوار الاتي بين احد الجنرالات وضابط من ضباطه :

الجنرال : هل تعرف

ان جموع الاوباش

تتكاثف كالدود

بين جبال الانديز العظمى

الضابط : إنا نقطع في اوجههم

كل الطرقات

ولقد نفذنا حكم الاعدام

بمئات

لكل مئات اخرى

تفلت من ايدينا

تتسرب كالماء

كالاشباح

الجنرال : اخرج

وتنبه للاحداث

آه

---

[٥٥٣]) ابراهيم حمادة ، آفاق المسرح العربي ، المكتبة العربية للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١١٨ .

لن تروي ظمئي

غير بحار الدم

... ماذا يفعل هذا الشعب ؟

انا اقوى

من هذا الشعب

الضابط : (يدخل مرتبكا)

الضابط : سيدي الجنرال

نيرودا الان

يطوف مع الالاف

كل شوارعنا

محمولا فوق الاعناق

ويمر الساعة في الميدان

(اصوات هتافات خلف المسرح)

الجماهير : نيرودا حي

نيردا مامات

مجدا للشعب

مجدا للشعب

(يتداعى الجنرال وينهار ...)

الصوت : الدم في هذه اللحظة

يكتب تاريخ الانسان

يكتب ميلادا اخر

والشمس تخطط وجه العالم

والاتي .. ياتي

في الغد

بعد غد

لكن حتما ياتي

يحمل قنديلا

يدخل نافذة العشاق

يزرع وردة الحب

في كل الاحداق . [٥٥٤]

لقد حملت الاف الجماهير جثمان (نيرودا) وهي تطوف به في كل الشوارع هاتفة (نيرودا مامات) اذ ان دمه سوف يكتب ميلادا جديدا وحياة جديدة لهذه الجماهير وتاريخا جديدا ايضا وسف يتحقق المزيد مما يفيد الناس في الزمن الاتي القريب . وهكذا تمكن المؤلف في نهاية المسرحية من يحقق فكرة المسرحية .

جـ - بانوراما الشاعر والموت .

وفي مسرحية ثانية (بانوراما الشاعر والموت) يؤكد الشاعر الفكرة المسرحية نفسها التي جاءت في مسرحيته الاولى (دم فوق لامونيدا) فهو اذ يتناول قضية انتحار الشاعر (خليل حاوي) يؤكد ايضا ان الشاعر لم يمت وسيبقى ذلك النبراس الذي يصيء العتمة في دروب الناس . فها هو الشاعر متالم وحزين اذ يرى عدوه يريد ان يسحق وطنه ويلبحق به الدمار .

الشاعر : هذا هو الذهول

كاني بين سراطين

جحيمين

اضيع

جند عدوي خلف سور الدار

يقتطعون ثمري

---

[٥٥٤]) نفسه ، نفسه ، ص٣٤-٣٥ .

ويسحقون في حديقتي الازهار

يخربون بلدي

ويطفأون شمعتي

وقمري

الجوقة :

هو الشاعر

زرع الكلمات حقولا

من ثوار

واشاع الحب في كل الارجاء

هو شاعر

يقطف من كل سماء

احلى الانجم

والاقمار . [٥٥٥]

لقد اراد المؤلف ان يؤسس لفكرة مسرحيته من خلال كلام الجوقة هذا الذي جاء تبجيلا للشاعر ولدوره في حياة الناس . والشاعر اذ يرفض ان يدنس الاعداء وطنه يرفع صوته قائلا :

الشاعر : لن اتحمل

ان يدخل اعداء ارضي

ويكون مشاعا وطني

ويكون مشاعا عرضي

الجوقة : قاوم

قاوم

---

[٥٥٥]) امجد محمد سعيد ، مسرحيتان شعريتان – بانوراما الشاعر والموت – ص٥٩ .

الشاعر : ساقاوم من

ضاعت في العين الالوان

ضاعت في الافق شموس الرؤية

ضاعت في سمعي الاصوات

(صوت طرقات على باب الغرفة ، البستاني ينادي من الخارج)

البستاني : استيقظ

استيقظ

فات الوقت

الجوقة : قاوم

قاوم

الشاعر : منت امني نفسي

ان تتحول نارا كلماتي

هل صارت كل الاشعار

زبدا

وغبارا

(تزداد ضربات البستاني على الباب)

البستاني : استيقظ

استقيظ

فهناك انباء سيئة

الشاعر : اعرف ذلك

النار تسير وئيدا في الاحشاء

والقدر الاسود يمضي قدما

الجوقة : قاوم

قاوم

الشاعر : كغريب

اسقط في بيتي

واغيب

يؤسفني اني ساصادف

درب الموت

فانا ما كنت دعوت

لغير الحب . [٥٥٦]

(يسقط الشاعر ميتا)

لقد آثر الشاعر الموت على ان يرى وطنه مدنسا باقدام الاعداء الطغاة وبسبب من الصراع الداخلي الذي كان يعتمل في اعماق نفسه وبين دعوة الجوقة له للمقاومة وبين شعوره بعدم الجدوى يقدم الشاعر على الانتحار ليموت بيده وليس بيد عدوه ان تازم الصراع الداخلي للشاعر الناجم عن الرفض المقترن بالعجز عن تغيير ما حصل هو مادفع بالشاعر الى ان ينهي حياته باشكل الذي حصل وهذا ما دفع المؤلف ليوظف هذا الصراع من اجل توكيد فكرة المسرحية ذلك ((انت الصراع يتاثر في الاساس بالموضوع مفكرته مثلما الشخصية تتاثر بذلك)) .[٥٥٧]

لقد كان جنود العدو يبحثون عن الشاعر كي يقتلونه ليخرسوا صوته والكلمات ، وعندما يصلون بيته يدور الحوار الاتي :

الضابط : واخيرا

ندخل هذا الحصن

جندي : الحصن !؟

الضابط : نقتحم الافكار

---

[٥٥٦] نفسه ، نفسه ، ص٦٢-٦٣ .

[٥٥٧] عدنان بن ذريل ، الشخصية والصراع الماساوي ، ص١٧٠ .

كما نقتحم الاسوار

البستاني : لا احد يدخل

لا احد يدخل

الضابط : (يضحك بغضب)

اغرب عني

يا وجه البوم

البستاني : لا احد يدخل

هذه حرمة بيت

ماذا تبغون

الضابط : (محدثا جنديه)

ان تخرس صوتا

افضل من ان تحتل مدينة

هاتوه

(يحاول الجنديان الصعود الى غرفة الشاعر ، فيمنعهم البستاني ، يشير الضابط بقتله ، يقتلوه)

الضابط : هيا هيا

الجوقة : لن يلقوه

لن يجدوه

غادر منذ زمن

حملته الاطياف

فليخسأ هذا السياف

جندي ١ : (يعود مسرعا)

لا احد في هذا البيت

الضابط : كيف !؟

كيف ؟!

جنديث ٢ : ماهذا ؟! هذه جثة

جندي ١ : الشاعر ميت

الشاعر ميت

جندي ٢ : رفض الاسر

انهى بيديه حياته .[٥٥٨]

لقد جعل المؤلف في هذا الحوار الشخصيات بأنواعها فضلا عن الحوار والصراع ايضا تتضافر من اجل إنضاج فكرة المسرحية . اذ كانت السلطة ممثلة بالضابط وجنوده تدفع بالحدث وتؤجج الصراع ذلك ان الأفكار ممثلة بالشاعر هي كالأسوار لابد لهم من اقتحامها من اجل إسكات صوت الشاعر ، ذلك ان إسكات صوته في نظرهم أفضل من احتلال مدينة بكاملها . اما البستاني فقد يقاوم ويرفض دخولهم دار الشاعر وفي هذا اشتداد للصراع وتطور للحدث اذ يقتل البستاني ويدخل الجندي الدار فيجد الشاعر جثة . وهذا ما يشعر الضابط بالأسى لأنه أراد قتل الشاعر بيده

الضابط : اللعنة

اللعنه

لم يترك لي هذه الفرصة

الجوقة : الشاعر حر

الشاعر حر

ما كنت احرفه غير النار

كانت للناس

الفرصة

والبشر

---

[٥٥٨]) امجد محمد سعيد ، نفسه ، ص٦٨-٧٠ .

الضابط : هيا

يكفي انا اخرسنا صوته

الجوقة : لكن قصائده تمضي الان

مبحرة كالسفن المحبوبة

صوب الفجر

الضابط : الشاعر مات

فلنحرق هذا المنزل

الجوقة : المنزل احجار

المنزل مجموعة اشياء زائلة

اما الاثمار

فهي الان الافكار

لا ليل بلا صبح

وسيطلع من الق الجرح

وطن

وبلاد . [٥٥٩]

وهكذا يختم الشاعر مسرحيته بعد ان تكتمل فكرة المسرحية وتتوضح فالشاعر لم يمت ذلك ان قصائده ستبقى كالسفن المبحرة صوب الفجر وسيتجلى افكار الشاعر سواد الليل ويبزغ صبح جدي فوق ارض الوطن .

[٥٥٩]) امجد محمد سعيد ، نفسه ، ص٧٠-٧٢ .

المبحث الثالث

١ـ الفكرة الرمزية والحدث الرمزي .. نوح لا يركب السفينة .

وفي مسرحية (نوح لا يركب السفينة) للشاعر محمد علي الخفاجي وظف الشاعر قصة نبي الله نوح في الطوفان الذي تمكن ان ينجو منه ومن معه حين ركبوا السفينة وهلك من لم يركب ، ويسحب الشاعر الماضي الى الحاضر ويقيم فكرة مسرحيته الرمزية كطوفان الحاضر ، هو الاعداء – اما وسيلة النجاة في الحاضر فهي السد ، وليس السفينة ولذلك رفض نوح الحاضر ان يركب السفينة وانما يعلي السد الذي جاء رمزا للمقاومة والثبات يبتدئ الشاعر المسرحية بحديث نوح مع نفسه بصيغة (المنلوج) :

نوح : اسفا

اذا من الناس مزاج البحر

فاقتربوا مننه

حتى شربوا من شفتيه

ظنوه – وقد هدأت فيه الامواج نهارا –

جثا في الارض مسجى

بينا كان البحر الممتد طويلا

بين الضفتين سيفا مختبئا في غمد

اذ في كل مساء يمتد

ويطلع السنة والشاطئ يرتد

يبذر حب الامواج هنا وهناك ويمتد

وانا وحدي اعلي السد

اصيح يا وروك احترسي

يا اوروك انتبهي

اياك وصمت البحر

فللبحر خطى صياد يتربص

لكن اوروك النافذة الصبر

نامت واتخذته حليفا

امنت اوروك مزاج البحر [٥٦٠]

لقد اظهر المنلوج حكمة نوح وحرصه على مدينته وخوفه على اهلها ، واذ يراه رجلان يسالانه :

رجل١ : يا نوح

ماذا تفعل

نوح (غير آبه وهو يروح ويجيء بفانوسه يتفحص السد)

رجل٢ : نوح .. نوح

ماذا تفعل يا نوح ؟

وأنت تجيء وتروح ..

نوح : أرفا سق الأرض المفتوح

أعوذ ماء البحر من الطوفان

إذ لا أحد يعرف ما ينويه البحر

رجل١ : (ساخرا) وأين هو الطوفان ؟

رجل٢ : منذ قرون

لن نشهد طوفانا يسعى فوق الأرض

---

[٥٦٠]) محمد علي الخفاجي ، نوح لا يركب السفينة . ، ٢٠٠٣ ، ص١٤-١٥ .

لم نشهد جبلا أو بيتا أو أحدا يغرق

فلماذا تقلق ؟

لعل الخوف من الطوفان

طاف برأسك من كثر وساوسها ؟

رجل ١ : مسكين ..رجل طيب

أعرف انك جئت هنا

كي تؤنس وحدة هذا السمك السهران (ضحك)

أدخل بيتك

فالبحر يغط الآن بغفوة نوم [٥٦١]

ومثلما في كل زمان ومكان يجابه المجاهدون والمناضلون بمن يحاول ان يثني عزيمتهم بقد او بغير قصد ، ظهر هذان الرجلان الذي اراد لهما الشاعر بسخريتهما المقترنة بالضحك ان يقفا امام تطور الحدث بثني نوح عن اتمام مهمته وقد يبدو ان عمل نوح اثار نوعا من الدهشة والغرابة في نفس هذين الرجلين ((ان الضحك هو احدى الوسائل التي يلجأ اليها الكاتب الفكاهي للتاثير على الجمهور ، بغض النظر عن الغاية التي يرمي اليها ، والحقيقة اننا نضحك من تلقاء انفسنا من أي شخص او من أي حدث تصمنا غرابته او شذوذه عما القانا في حياتنا العادية)) [٥٦٢] . وعلى الرغم من سخرية هذين الرجلين وضحكهما يستمر نوح في عمله ويرد على الرجل ١ قائلا :

نوح : لا تسخر يا هذا .. لا تسخر

ولا تامنه

قد تشرق هذه الارض – جميع الارض

بجرعة ماء منه

تشربها فتموت من الارواء

ولذلك انا اعلي السد

---

[٥٦١]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص١٦-١٧ .

[٥٦٢]) ل . ج الملهاة في المسرحية والقصة : ل . ج بوتس ، ترجمة ، ادوار حليم ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص١٦ .

....

(منذرا) سترون قريبا ما يفعله البحر

والابار المخبوءة بين مساكنكم

يؤر الماء الآسن

مجاريه العفنة

...

وقريبال تشهد صحة ما انذرتك به

وانا ادلف في اخر عمري

واقول لكم

اياكم ومزاج البحر

لا تتخذوا البحر حليفا

لا تتخذوا البحر حليفا

وها اني انذركم فهل من مذكر للنذر [٥٦٣] (يهز حبل الناقوس فيق .. ثم يدخل بيته)

في كلام نوح هذا تتعدد الرموز من اجل توكيد فكرة المسرحية اذ فضلا عن ما يجليه طوفان البحر من مآسي فان هناك من يعزز هذه المآسي ويدعمها مثل الآبار التي في المساكن وبؤر الماء الآسن والمجاري العفنة ولهذا فهو يحذرهم من مزاج البحر ومن اتخاذه حليفا . فعلى مستوى الدلالة الرمزية يتضح هنا ان البحر هو العدو وان الابار ويؤر الماء الاسن والمجاري العفنة ، ما هي الا رموز للمتواطئين معه من ابناء البلدة بدلالة اسنادها الى بيوتهم ثم يتحقق ما حذر منه نوح فلقد هبت الريح وسقط المطر فتلاطمت الامواج وعلت .

لقد اندفع الطوفان ودب الهلع والفزع بين الناس الذين قصدوا نوحا بغية خلاصهم ، فهاهم يتحلقون حول نوح .

الناس : ماذا نفعل ؟

---

[٥٦٣]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص١٨-٢٠ .

ماذا نفعل ؟

نوح : (بصوت قاطع) نظل هنا

الناس : (يبهتون) نظل هنا ؟

نوح : بالنسبة لي ياظل هنا

الناس : انج بنفسك

احملنا في فلك

واركب معنا

نوح : سنظل هنا [٥٦٤]

لقد رفض نوح ان يركب السفينة لينجو من الطوفان واستغرب ممن فكروا بركوبها وهجرهم بيتوهم ، ووضعهم بالنحل الخائن ، وهنا يتضح ان نوحا ليس هو نوح النبي ، وان السفينة ليست سفينة الماضي التي كانت وسيلة النجاة من الطوفان وانما هما رمزان وظفهما الشاعر من اجل تجسيد فكرة المسرحية . واذ ينظر نوح يرى شابا يرتدي ملابس الرياضة ويركض مسرعا فيساله :

نوح : وانت الى اين

تجري وكانك تهرع من ذئب

جد وراءك

الرياضي (يتوقف) انا اسرع في الجري لاني عداء

والعداء مهمته العدو

ولدي بطولات وجوائز

الطوفان مخيف وسريع

واذا علمني الجري سريعا

ساكون انا الفائز

نوح : في ماذا ؟

---

[٥٦٤]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص٤٨ .

الرياضي : بكثير مما لا يخطر فيه على بال احد

اعلم يا نوح

لا يجنى عسل النحل سريعا

الا العداؤون

ولا يقطف اثمارا دانية

ونجوما من تحت سقوف واطئه

الا العداؤون

ولا يتسلق قائمة العرش

سوى العدائين

الهة وملوك كثر

وحياة وحواة

وزبانية وسلاطين

فبل بلوغ السلطة

كانوا العدائين

والا ما بلغوا الاهداف

بهذه السرعة [٥٦٥] .

لقد ادخل الشاعر شخصية معاصرة وحدثا معاصرا في شخصية قديمة وحدث قديم فتداخل الماضي بالحاضر من اجل التقدم بفكرة المسرحية والسير بها نحو الاكتمال . فالرياضي ابن بالحاضر ، وهو يجري مهزوما من الطوفان ، انما هو رمز لمن ينهزم امام العدو وظنا منه بالنجاة والخلاص ويعمق الشاعر هنا من الدلالة الرمزية لهذه الشخصية عندما يجعلها تحصل على الجوائز والبطولات نتيجة جريها السريع وما هي على مستوى الرمز الا كر الاعداء ثمنا للتخاذل (فلا يتسلق قائمة العرش سوى العدائين) . لقد ركب قسم من الناس السفينة ولم يابهوا بتحذير نوح اما القسم الثاني الاخر فاقتربوا من نوح وهم يسالونه ماذا نفعل فالماء تدفق .

---

[٥٦٥]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص٤٩-٥١ .

نوح : نشربه

نحمله في قرب فوق الاكتاف

وطسوت فوق الراس

ناتيه بشهور الصيف الظمأى

نبحث عن حفر تدفنه فيها

نرتق ما انشق من الارض او الجدران

هيا يا امثالي هيا فالماء تسلل [٥٦٦] .

لقد تمكن الشاعر باستخدامه هذه اللغة العالية في مستواها الفني من اجل ان يجعل الرمز متداخلا مع دلالته من خلال الصور الشعرية الحسية والذهنية وهذا ما جعل التشكيل الشعري يرتقي على المستوى الرمزي وعلى المستوى الدلالي ايضا ((ان الكتابة الرمزية للمسرح من المسائل الصعبة التي لا يحققها كل كاتب او أي كاتب وكذلك ليس من السهل على الناقد أن يتناول الرمز في مسرحية ما ... انه أي الرمز جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ، وما لم تكن له أكثر من دلاله في النص المسرحي ، وما لم تكن وظيفة محددة ، فلا يمكن أن يكون رمزا بأي حال من الأحوال)) [٥٦٧] . واذ يركب من ركب من الناس في السفينة ينادي احدهم نوحا قائلا

رجل١ : هيا يا نوح اركب معنا

هيا فالنرحل

نوح : لن تجدوا ارضا او وطنا يسمع الغربة

وليست هذي الارض كرقعة شطرنج

وانتم فيها احجار تتنقل

ذلك هو الخطا الاول

اذ قزمتم من طول الحكمة في صدري

ودسستم عود الياس بقلبي

---

[٥٦٦]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص٦٢ .

[٥٦٧]) محمد كامل الخطيب ، نظرية المسرح ، القسم الثاني ، ص٧١٩ .

تعالوا افرك فيكم جبهتكم كي تعرق

الهاربون : بل نرحل .. نرحل

وداعا يا نوح .. وداعا (يركبون السفن ويمضون في لجج البحر التي تتضارب وتعلو وكانها تغرقهم)

نوح : اسفا يا ابناء النسل الاشول

يا ابناء النسل الاحول

صوت : احذر يا نوح

الطوفان – الطوفان

احدث شقا متسعا بجدار السد

نوح : (ينخي رجلا) هيا يا هذا هيا

اسرع فالطوفان تخطى الارض الى بيتك

احمل حجرا والقم ذاك الشق

فلعل الماء سيرتد

صوت : ابدا

لا يجدي

فالشق على طول رجل

واذن القمه بنفسي

واسوي حجرا من جسدي

...

لن ادع الماء يسيل فيغرق بيتي .

(ينزل فيه فيغرق يهرع الاخرون اليه دون جدوى)

(طيور تتوزع باصواتها في كل مكان حيث تواصل طيرانها باتجاهات عدة في جو يومئ بالحزن) [٥٦٨]

ان ركوب هؤلاء الناس السفينة يعني اقتراب الحدث من نهايته ولذلك كان ان وجه نوح لهم نصيحته الاخيرة التي لم يلتفتوا اليها . لقد وظف الشاعر الحدث الديني توظيفا رمزيا عكس ما جاء عليه اذ ان نوحا في الماضي هو الركاب وهو الداعي الى الركوب اما حث الحاضر فكان فيه الاخرون هم من ركب ، وهم من دعا نوحا للركوب ان هذا الحدث مثل جزءا مهما من فكرة المسرحية هذه التي اشرفت على اكتمالها . فاذ يوبخ نوح ركاب السفينة على رحيلهم عن بلدتهم يزداد تدفق الماء ويحدث شقا في جدار السد بقياس رجل لقد قصد الشاعر هذه المقايسة من اجل ان يكون ثمنها رجلا يضحي بنفسه امام الطوفان الذي انحسر فيما بعد غرق من ركب السفينة . الى هنا نرى ان الحخدث قد انتهى وان فكرة المسرحية قد اكتملت واتضحت ولقد احخسن الشاعر في حبكة المسرحية وشخوصها واستخدام الرموز وايحآتها ودلالاتها وهذا اما اسهم في بناء الحدث وتطوره على وفق المسار الافضل فـ (الرمز قد تختلف وظيفته حسب موضعه في النص ، وحسب ترابطه مع غيره من الرموز ، وحسب سياقه في بناء الحدث وتطوره ، ولكن مهما اختلفت مهمة الرمز ، فان له وظيفة رئيسية هي الايحاء [٥٦٩] . لقد كانت هذه النهاية المشهد الرابع اذ ان الشاعر كان قد قسم هذه المسرحية الى خمسة مشاهد ، فالشاعر لم ينه المسرحية بنهاية المشهد الرابع الذي نرى ان المسرحية قد اكتملت بانتهائه وانما اضاف مشهدا خامسا تضمن جلوس نوح مع اصحابه وهم يحتفلون بلانتصار ويشربون ما يشبه الشاي او العصائر ثم يقوم نوح بسرد قصة قديمة عن الطوفان .

ونرى الشاعر كان بامكانه ان يستغني عن هذا المشهد ولم ينقص ذلك من اكتمال بناء المسرحية وفكرتها .

---

[٥٦٨]) محمد علي الخفاجي ، نفسه ، ص٦٦ .
[٥٦٩]) محمد كامل الخطيب ، نفسه ، ص٧٢٠ .

الخاتمة

يمكن اجمال اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة بما يأتي :

١. ان امتزاج الشعر بالمسرح هو امتزاج تلقائي ، وان المسرحيات الأولى انما كتبت شعراً .
٢. ضرورة امتلاك الشاعر المسرحي للخبرة المسرحية على المستوى الادائي ، ذلك ان الاداء المسرحي جزء متممٌ لعمل الشاعر المسرحي في كتابته لمسرحيته الشعرية .
٣. ان الشعر اصلح للمسرح من النثر لتوافره على قدرات فنية لا يمتلكها النثر
٤. تقدم الشخصية المسرحية على الحدث المسرحي ، إذ ان الشخصية هي التي تضع الحدث المسرحي .
٥. ليس بالضرورة ان تتطور كل الشخصيات في المسرحية الشعرية ، إذ ان ذلك يرتبط بوظيفتها أو بمقتضى الحال .
٦. اختلاف الشخصيات المسرحية وكذلك الصراع المسرحي في المراحل التاريخية المتعاقبة بتأثير اختلاف حياة الانسان .
٧. ان الصراع في المسرحيات الشعرية هو امتداد للصراع الانساني الاول مع الطبيعة من اجل البقاء .
٨. ارتباط الفكرة المسرحية بالبيئة ، وبظروف عصرها ومعالجتها للقضايا الانسانية .
٩. ان اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية وليست هي الغاية كما في القصيدة الشعرية .
١٠. ضرورة انسجام اللغة في المسرحية الشعرية مع العناصر المسرحية الاخرى وبالاخص الشخصية والموضوع .
١١. تتجلى اهمية اللغة في المسرحية الشعرية في تركيب الاحداث ولا يكون تأثيرها فاعلاً خارج الحدث المسرحي ، إذ ان الكلام في المسرحية متمم للحركة .
١٢. كانت اللغة التي كتب بها الشعراء المسرحيون مسرحياتهم ميسرة الفهم ولم تشكل حاجزاً يحول دون تحقق موضوع التلقي .

١٣. ادى الحوار في المسرحيات الشعرية وظيفته المسرحية في الكشف عن الشخصيات وتصوير دواخلها واظهار تأزمها فضلاً عن تصويره الصراع وتطوره وفكرة العمل المسرحي .
١٤. كان تنوع الاحداث والفِكَرِ المسرحية فيما بين المسرحيات الشعرية المتناولة ضرورة املاها البناء الفني والموضوعي للمسرحيات الشعرية .
١٥. ان تنوع الصراع في المسرحيات الشعرية مردّه اختلاف وتنوع الشخصيات المسرحية واختلاف ظروفها ونوازعها .
١٦. كان التاريخ قديمه وحديثه مصدراً مهماً وظفه الشعراء المسرحيون في كتابة مسرحياتهم الشعرية .
١٧. في المسرحيات الشعرية التي تناولت التاريخ أو التراث ، تمكن الشعراء من جعل ما تم توظيفه مسرحياً جزءاً من النسيج الفني للبناء المسرحي .
١٨. تفاوت درجات وجود الغنائية في المسرحيات الشعرية ، ذلك ان الشعراء المسرحيون هم في الاصل شعراء غنائيون .
١٩. كان الانسان وقضاياه الحياتية الموضوع الاول الذي تناولته المسرحيات الشعرية المدروسة ، فكان ان ادى الشعر المسرحي وظيفة انسانية .

المصـــــــادر

المصـــــادر

١- القرآن الكريم

٢- المصادر العربية :-

- ابـو الرضـا ، سـعد : الكلمـة والبنـاء الـدرامي ، ط١ ، دار الفكـر العربـي ، القاهرة .
- ابو ديب ، كمال : في الشعرية ، ط١ ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- ابـو مصـلح ، كمـال : الكامـل فـي النقـد الادبـي ، ط٣ ، منشـورات المكتبـة الحديثة ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- ادونيس : زمن الشعر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- ارسطو : فن الشعر ، ترجمه وشرحه وحقق نصوصـه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣ .
- اسلن ، مارتن : تشريح الدراما ، ط٢ ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٤ .
- اسماعيل : سيد علي : - اثر التراث في المسرح المصري ، ط١ ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ،
  - الادب وفنونـــه ، دراســـة نقديـــة ، دار الفكـــر العربـــي ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- اسماعيل ، عز الدين : محاكمة رجل مجهول ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- اسماعيل ، كمال محمد : الشعر المسرحي في الادب المصري المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- اصلان ، اوديت : فن المسرح ، ج١ ، ترجمة سامية احمد سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

- : فن المسرح ، ج٢ ، ترجمة سامية احمد سعيد ، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٠ .
- أطـيمش محسـن : الشـاعر العربـي الحـديث مسـرحياً ، منشـورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧.
- الآلوسي ، تيسير عبد الجبار : تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية ، ط١ ، منشورات قار يونس ، ١٩٨٨ .
- ايجـري ، لاجـوس : فـن كتابـة المسـرحية ، ترجمـة دريـني خشـبة ، مكتبـة الانجلو المصرية ، ١٩٥٦ .
- البرادعي ، خالد محي الدين : الامبراطور زمسكس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩١ .
- الايـام السـبعة الطـوال فـي حيـاة ابـي القاسـم الفردوسـي ، دار الحياة ومؤسسة الخير التجارية ، بيروت ، ١٩٩٦.
- :المـؤتمر الأخيـر لملـوك الطوائـف ، منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب ، ١٩٨٦ .

- : مكاشـفات عائشـة بنـت طلحـة ، ووادي العـذارى ، منشـورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٥ .

- بسيسـو ، معـين : مسـرحية ثـورة الـزنج ، دار الكتـاب العربـي ، القـاهرة ، ١٩٧٠ .
- بـن ذريـل ، عـدنان : الشخصـية والصـراع المأسـاوي ، دراسـة نفسـية فـي طلائع المسرح الشعري العربي ، دمشق ، ١٩٧٣.
- :فن كتابة المسرحية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦.
- بنيتلي ، اريك : نظرية المسرح الحديث ، ترجمه يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- بـوتس ، ل.ج. : الملهـاة فـي المسـرحية والقصـة ، ترجمـة ادوار حلـيم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- بولتن ، ماجوري : تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٣ .
- بيكـوك ، رونالـد : الشـاعر فـي المسـرح ، ترجمـة ممـدوح عـدوان ، مطبعـة وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٨ .
- تلمية ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الادب ، دار الثقافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- ثروت ، يوسف عبد المسيح : - الشعر والفنون ، بحث من الابحاث المقدمة فـي مهرجـان المربـد الثالـث ، منشـورات وزارة الثقافـة والاعـلام ، بغـداد ، ١٩٧٤.

  - الطريق والحدود ، مقالات في الادب والمسرح والفن ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٧.

- جاسكوين ، بامبر : الدراما في القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت.
- الجبوري ، معد : آدابا ، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٧٧ .
- جواد ، عبد الستار : في المسرح الشعري ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٩.
- حبيشة ، هدى : دراسات في المسرح والادب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
- حسان ، عبد الحكيم : انطونيو وكليوباترا ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- حسين ، محمد كامل : فن الادب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت ، ص٤٤ .
- الحكيم ، توفيق : فن الادب ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص١٤٩ .

- حمادة ، ابراهيم : - آفاق المسرح العربي ، المكتبة العربية للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- حمو ، حورية محمد : تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩.
  : حركة النقد المسرحي في سوريا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٨
- حمودة ، عبد العزيز : البناء الدرامي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- الخطيب ، محمد كامل : نظرية المسرح ، تحرير وتقديم ، دار الثقافة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٤.
- الخفاجي ، محمد علي : - ثانية يجيء الحسين ، مطبعة الاداب ، النجف الاشرف ، ١٩٧٢.
  - نوح لا يركب السفينة ، بغداد ، ٢٠٠٣ .
- الخياط ، جلال : الوصول الدرامية في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٢.
- ديتش ، ديفد : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- ديوكس ، اشيلي : الدراما ، ترجمة محمد خيري ، مراجعة عبد الحميد يونس ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ، د.ت .
- راغب ، نبيل : لغة المسرح عند الفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

، ١٩٨٦.
- رحومة ، محمد محمود : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٩٠.
- رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

- رمضان ، خالد عبد اللطيف : مسرح سعد الله ونوس ، دراسة فنية ، الكويت ، ١٩٨٤ .
- زايد ، علي عشري : - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨.
  - عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ١٩٨١.
- الزبيدي ، علي : المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ١٩٦٧ .
- السعدني ، مصطفى : التصوير الفني في شعر محمد حسن اسماعيل ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، د.ت.
- سعيد ، امجد محمد : مسرحيتان شعريتان ، المركز الثقافي الاجتماعي ، جامعة الموصل ، ١٩٨٨ .
- سعيد ، خالدة : حركة الابداع ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩.
- سمعان ، الفريد : مسرحية ليمونا ، شركة الوفاق للطباعة المحدودة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
- الشرقاوي : عبد الرحمن : - الحسين ثائراً ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .
  - الحسين شهيداً ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .
- شريعتي ، علي : الحر بين خيار الفاجعة والفلاح ، تحقيق محمد حسين بزي ، ترجمة هاشم محسن ، دار الامير للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٦ .
- شلش ، عبد الرحمن : مدخل إلى فن المسرحية ، ط١ ، مطابع مرامر ، الرياض ، ١٩٨٣.
- الشواف ، خالد : الزيتونة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٨.

- صالح ، احمد عباس : اليمين واليسار في الاسلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٦٨.
- صالح ، محمد خيري : المسرح العراقي القديم ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٩٩ .
- طبانة ، بدوي : التيارات المعاصرة في النقد الادبي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٥ .

- الطبري : تاريخ الطبري ، ط١ ، ج٤ ، تحقيق وتعليق عبد علي مهنا ، المجلد الاول ، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨ .
- عاصي ، ميشال : الفن والادب ، دراسة في الجماليات والانواع الادبية ، ط١ ، مطابع دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- العالم ، محمود أمين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، ط١ ، دار الادب ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- عامر ، عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- عبد الصبور ، صلاح :- الاعمال الكاملة ، ليلى والمجنون.
  : الاميرة تنتظر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٠ .
  : بعد ان يموت الملك ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٣.
- : حياتي في الشعر ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩.
- :ديوانه، ط٤ ، المجلد الثاني، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣.
- : مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- عبد الواحد ، عبد الرزاق : الحر الرياحي ، مسرحية شعرية في ثلاثة فصول ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- العشري ، جلال : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصر ، المطبعة الثقافية ، ١٩٧١.

- العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة.
- العفيفي ، محمد : هكذا تكلم الحسين ، لبنان ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- عيد ، رجاء : دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٧٩ .
- عيد ، كمال : علم الجمال المسرحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، د.ت .
- : دراسات في الادب والمسرح ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦
- فارجاس ، لويس : المرشد إلى فن المسرح ، ترجمة احمد سلامة محمد ، مشروع النثر المشترك ، بغداد ، القاهرة ، د.ت .
- فايلر ، كيته رويلكة : مسرح التغيير ، اختيار وترجمة قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، ١٩٧٨ .
- فتح الباب ، حسن : محاكمة الزائر الغريب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٣.
- الفيتوري ، محمد : سولارا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٩ .

- قاسم ، عدنان حسين : لغة الشعر العربي المعاصر ، ط١ ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٨.
- القط ، عبد القادر : فن فنون الادب ، المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت.
- كلورمان ، ك : المسرح والسينما المسرحية ، ترجمة انصاف رياض ، ١٩٦٨ .
- كنعان ، علي : السيل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤
- كوركينان ، م.س. : موسوعة نظرية الادب ، اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ، ق٤ الدراما ، ترجمة جميل نصيف ، بغداد ، ١٩٨١ .
- كوهين ، جان : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦.
- كير ، وولتر : عيوب التأليف المسرحي ، ترجمة عبد الحليم الفتلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية ، مكتبة مصر ، د.ت.
- م. بسفيلد ، روجر : فن الكتاب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة وتقديم دريني خشبة ، دار نهضة ، مصر للطباعة والنشر.
- ماركس ، ملتون : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدّور ، دار الكاتب العربي ، مؤسسة فرانكلين ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦٥.
- مايرخولد ، فسيفولد : في الفن المسرحي ، ترجمة شرين شاكر ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- متي ، فايق : اليوت الشاعر الناقد ، سلسلة نوابغ الفكر العربي (١٧) ، مصر ، ١٩٦٦.
- مهدي ، عقيل : في بنية العرض المسرحي ، مطبعة أسعد ، بغداد ، د.ت.
- موسى ، خليل : المسرحية في الادب العربي الحديث ، دراسة ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٧ .
- النادي ، عادل : الفنون المسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية ، ط١ ، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ .
- النجم ، محمد يوسف : المسرحية في الادب العربي الحديث ، ط٢ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧ ، المقدمة.
- نيكول ، الارديس : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، د.ت .
- : المسرحية العالمية ، ج٢ ، ترجمة شوقي السكري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، د.ت .
- هلال : محمد غنيمي : النقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت.
- همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة : محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤ .

❖ وادي ، طــه : جماليــات القصــيدة المعاصــرة ، دار المعــارف ، القــاهرة ، ١٩٨٢ .
❖ الـورقي ، سـعيد : لغـة الشـعر العربـي الحـديث ، مقوماتهـا الفنيـة وطاقاتهـا الابداعية ، ط٣ ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤.

٣- الرسائل الجامعية :-

- البو ربح : صباح نجم عبد الله : التواصل بالتراث في شعر عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، الجامعة الاردنية ، ١٩٩٥ .
- حسون ، حميد علي : مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية ، ١٩٢٠-١٩٥٥ ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .
- درويش ، خضير عباس : الصورة الشعرية عند عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، ابن رشد ، ٢٠٠١.

٤- المجـــلات : -

- اسعد ، سامية : الشخصية المسرحية ، دراسة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر ، العدد الرابع ، ١٩٨٨.
- البستاني ، صبحي : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٣ ، كانون الاول ، ١٩٨٢ ، كانون الثاني ، ١٩٨٣.
- العلاق ، علي جعفر : ثلاثة آراء نقدية حول مسرحية بقايا التجربة ، مجلة المسرح والسينما ، العدد السادس ، ١٩٧٢ .
- قسطندي ، فخري : المناجاة في المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، عدد فبراير ، ١٩٦٥.
- لؤلؤة ، عبد الواحد : درامية الشعر ، دراسة في مسرحية الحر الرياحي ، مجلة الاقلام ، العدد الرابع ، نيسان ، ١٩٩٠ .
- الملائكة ، نازك : الشاعر واللغة ، مقال في مجلة الاداب البيروتية ، العدد العاشر ، ١٩٧١ .
- منتصر ، زينب : مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي ، مجلة الاقلام ، العدد السابع ، السنة الثانية عشرة ، نيسان ١٩٧٧ .
- مورون ، شارل : النقد النفسي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٣ ، اكتوبر ، الاول ، ١٩٨٣ ، بيروت ، كانون الثاني ، ١٩٨٤ .
- يوسف ، عقيل مهدي : فكرة مسرح أم تجارة ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، تشرين ١-٢ ، ١٩٨٨ .