الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة –

كلية الآداب والحضارة الإسلامية.

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: .....

المســـرح الشعري العـــربي المعـــاصر

بين التأصيل والتجريب

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الباحثة:

حنان بومالي

إشراف الدكتورة:

سكينة قدور

لجنة المناقشة:

أ.د/رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا.
د/ سكينة قدور	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا ومقررا.
د/ زهيرة بوالفوس	أستاذ محاضر أ	جامعة قسنطينة1	عضوا مناقشا.
د/ أحسن تليلاني	أستاذ محاضر أ	جامعة سكيكدة	عضوا مناقشا.
د/ أمال لواتي	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا مناقشا.
د/ رابح الأطرش	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي ميلة	عضوا مناقشا.

السنة الجامعية: 2012-2013 م

بسم الله الرحمان الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد تحركت القصيدة العربية المعاصرة نحو مجالات جديدة تؤلف فيه أنموذجها وتنحت طرازها الجديد، وهي تجرب مستويات تعبيرية متعددة ومتنوعة في السبيل إلى تحقيق جدتها النوعية والأجناسية، بوصفها تمثل فنيا مسارا آخر يعكس وعيا ثقافيا لقيمة القول الشعري ووظيفته.

ولم يعد الشاعر العربي المعاصر بمنأى عن كل التطورات التي حصلت وتحصل في شتى ميادين العلوم والمعارف ساعيا في ذلك إلى الإفادة الممكنة والمتاحة في قابلية هذه العلوم والمعارف على تقديم مقاربات علمية ومعرفية ذات تأثير على الشكل الفني وطبيعته وكيفيته، تتيح للقصيدة فرصة أفضل لتطوير إمكاناتها وتحسين أدائها وتدعيم أدواتها وآلياتها في العمل والإنتاج والتوصيل والتأثير.

إذ ليس الشعر العربي المعاصر تمردا على القيود الشكلية الصارمة التي كانت تكبل الشاعر والقصيدة فحسب، وإنما هو تغيير جذري في رؤية المبدع، وفي أسلوب تعامله مع اللغة والصورة والإيقاع الشعري، اختيارا وتوزيعا، ولا يمثل التخلص من تلك القيود الشكلية المتعلقة بالوزن والقافية؛ إلا جانبا من جوانب التغيير الشامل الذي ألم بالمبدعين العرب، وطال عالمهم الإبداعي شعرا ونثرا.

ولقد تبلور هذا التحول في حرصهم الشديد على إجراء تغييرات كثيرة في عناصر القصيدة العربية، حتى تتميز في هذا التلاحق الحضاري بغناها وقدرتها على تجاوز المألوف المكرور، وكانت محاولاتهم في مقاربة الشكل العربي تمتزج مع الحساسية الشعرية العربية المبنية عبر عشرات الأجيال بإيقاعها المعروف؛ مع محاولة إضفاء نوع من التوتر الدرامي عليها، وتخليصها من الخطابية والتقرير، حتى كادت تخرج الشعر عن إطاره، واقتربت به من فنون أخرى.

ولا شك أن المسرح الشعري العربي المعاصر يحتل مساحة معتبرة في ساحة الأدب العربي المعاصر، فقد جعل الشعراء المعاصرون منه مطية إلى الانتقال بالقصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية، وذلك بتحويل الشعر في المسرح إلى حوار مركز وسريع، يعبر عن حالاتهم ومعاناتهم في صورة درامية موضوعية تعمق الموقف ولا تعطله فكان خروج القصيدة العربية المعاصرة من جو الغنائية المفرطة التي طغت عليها ردحا من الزمن، إلى جو الموضوعية والبناء المسرحي والنزعة الدرامية هو موضوع هذه الدراسة، مع التأكيد على أن التجريب في المسرح الشعري العربي المعاصر يعد صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل لأنها صيغة تعارض صيغ التقليد.

واتجه البحث إلى دراسة "المسرح الشعري العربي المعاصر "من خلال البحث عن موقعه بين التأصيل والتجريب ومدى حضور خصائص المسرح التقليدية في النص المسرحي الشعري العربي المعاصر، وتطلعات الشاعر المعاصر إلى توظيف تقانات فنية وجماليات جديدة في إطار التجريب والتجديد وتجاوز المألوف، وإذا كان ظهور المسرحية الشعرية المعاصرة تطورا طبيعيا للقصيدة الدرامية الطويلة، فإن هدفنا ليس أن نثبت صحة هذه الدعوى، بقدر ما هو بحث عن حقيقة هذا التزاوج بين المسرح والشعر؛ هذان الفنان الأدبيان اللذان يتميز كل منهما عن الآخر بمفارقات شتى، والبحث عن حقيقة هذا التداخل بينهما؛ وكيف كان سببا في الانتقال من الشعر الغنائي إلى شعر يعمق الموقف الدرامي، وكيف تحولت القصيدة العربية ذات الطابع التجريدي إلى قصيدة تجسيدية تصلح لأن تمثل على خشبة المسرح وكأنها مسرحية لها تقاناتها وعناصرها. يضاف إلى هذا بعض العوامل والأسباب منها:

1- شغفي الدائم بالبحث في الجديد والمتميز جعلني أنصرف إلى هذا الموضوع الذي يجمع بين فنين أدبيين عريقين من خلال البحث عن خصوصية المسرح الشعري المعاصر وجماليات هذا اللون في الشعر العربي انطلاقا من معرفة المنابع الأولى التي نهل منها الشعراء المعاصرون عند التأسيس لمسرحهم الشعري.

2- توافر المسرح الشعري العربي المعاصر على خصائص فنية متميزة، وتقانات معاصرة أو كلاسيكية صبغته بصفة المعاصرة فجعلته ينماز عن المسرح الشعري التقليدي، وكانت محلا لتساؤلات عدة وضعت المتلقي أمام احتمالات دلالية غير محدودة كما جعلته يعيد قراءتها المرة بعد الأخرى، فيظهر له في كل قراءة ملمح من ملامحها، ووجه جديد من وجوه تأويلها.

3- إن الدراسات التي كتبت عن المسرح الشعري في أغلبها إحصائية تطفو على السطح ولا تتعمق في النصوص، بل إن أكثرها يكتفي بتعريفه والتعليق السريع على محتواه، دون أن يكلف نفسه مغامرة الغوص في أعماقه ومكنوناته.

4- إن الدراسات التي أشارت إلى المسرح الشعري وقفت على جانبه التأصيلي دون الإلماح إلى وجود التجريب والتجديد في عناصره، مما زادني قوة وإلحاحا في البحث حول هذا الموضوع الذي كنت حريصة كل الحرص على الإحاطة بجميع جوانبه إلى آخر لحظة، فكنت أضطر إلى إضافة كل جديد يصلني حول الموضوع.

5- لعل دعم أستاذتي المشرفة وتحفيزها كان من أكبر الدوافع على المضي في هذا الموضوع، لأنها كانت دائما تقول لي: إنه موضوع جدير بالدراسة وأن المكتبة الجزائرية عموما والجامعية على وجه الخصوص تفتقر إلى مثل هذه الموضوعات، ومما زادني تعلقا وتمسكا بالموضوع أنه لم يلق من الاهتمام والدراسة ما يستحقه من طرف النقاد والباحثين والدارسين.

فكان عنوان البحث "المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب"، ولا أدعي لنفسي السبق في البحث حول موضوع المسرح الشعري في الأدب العربي عامة، فهناك عدد لا يحصى من الدراسات والبحوث التي قدمت حول المسرح بوصفه جنس أدبي قائم بذاته، والتفكير الدرامي بعده فنا يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول مثل: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، و الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، ومقدمة في نظرية المسرح الشعري لأبي الحسن سلام، و حركة النقد المسرحي في سوريا وتأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر لحورية محمد حمو...وغيرها.

كما توجد مقالات ودراسات حول التفكير الشعري الدرامي أو ما يسمى بالمسرح الشعري منها: من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة لعزيز العكايشي، مظاهر التجريب في المسرح الجزائري لحفناوي بعلي، و عن المسرح الشعري للطفي عبد الوهاب يحي...إلخ، ولكن الجدة تكمن في إفراد الشعر العربي المعاصر بالدراسة وتتبع معالم المسرح الشعري عند رواده والوقوف على جمالياته الفنية وتقاناته المعاصرة التي تفرد بها فانماز عن غيره؛ في إطار التجريب الممارس على خصائص المسرح التقليدية من طرف الشعراء المعاصرين.

لم أجد من الشعراء المسرحيين المعاصرين الذين أكدوا مشروعية المسرح الشعري العربي المعاصر وبينوا خصوصيته في أعمالهم المسرحية الشعرية إلا القليل، لعل أبرزهم؛ صلاح عبد الصبور ومعين بسيسو وخالد محي

الدين البرادعي، واقتصار التطبيق على نتاج هؤلاء الثلاثة وتتبع الظاهرة في أعمالهم، راجع إلى كونهم قد جمعت بينهم أسباب عدة تتعلق بالنشأة والثقافة والحقبة الزمنية، إضافة إلى ريادتهم للمسرح الشعري العربي المعاصر.

ولا يعني الجمع بينهم في هذه الدراسة أنهم يصدرون عن رؤية واحدة أو ينتهجون منهجا واحدا في كتابة المسرح الشعري، بل جاء الجمع بينهم هنا لاشتراكهم في طريقة التعامل مع القضايا العربية، أي أنهم يقفون موقفا متشابها من القضايا المصيرية للأمة، وفوق هذا كله اهتم ثلاثتهم بالكتابة حول المسرح الشعري ممارسة وتنظيرا ونقدا.

جاء البحث في بابين، مقسمين إلى فصول ومقدمة وخاتمة، أما الباب الأول فقد كان عنوانه "المسرح الشعري قراءة في المصطلح والسيرة وتحولات القصيدة العربية"، اختص الفصل الأول منه" في المصطلح والسيرة" بمفهوم المسرح الشعري وماهيته في اللغة ثم في الاصطلاح كما رآه النقاد والدارسون الغرب وكذلك العرب، ثم التطرق إلى تجليات المصطلح في الأدب الغربي منذ بداياته الأولى مع الإشارة إلى المؤيدين للغة المسرح شعرا والرافضين لها الضَّانين بأن النثر هو اللغة المناسبة له وذلك بإيراد نصوص لهم في هذا المجال، وكذلك الحال بالنسبة لتجلياته في الأدب العربي مع التركيز عليه بصورة أكبر مادام البحث يهتم بالمصطلح وتجلياته عند العرب ممارسة وتنظيرا، كما اهتم هذا الفصل بتحولات المصطلح بمعنى المحطات الاصطلاحية التي عبرها المسرح الشعري إلى أن استقر عند هذه التسمية.

واهتم الفصل أيضا بالعلاقة بين المسرح والشعر بالإشارة إلى تداخل الفنون وما أكسبه هذا التداخل من أجناس أدبية جديدة لم يكن لها وجود من قبل كالشعر القصصي، الشعر المسرحي، القصص الشعري، الميلودراما، المسرح الشعري ...ثم عرضت لنقطة مهمة في الجانب التأصيلي وهي دراما الشعر قبل أن أؤكد مشروعية هذا الجنس الأدبي الذي أرسى قواعده في ساحة الأدب العربي كجنس أدبي مستقل له خصوصيته.

ثم جاء الفصل الثاني"تحولات الممارسة المسرحية الشعرية العربية المعاصرة وخصوصياتها" لإبراز تحولات القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية حتى رست عند شكل المسرح الشعري العربي المعاصر، فكان الحديث عن مصطلح التجريب بين اللغة والاصطلاح من خلال إيراد بعض التعاريف لأكبر النقاد الغربيين والعرب، وكذا الوقوف عند المسرحين الغربي والعربي ومدى فاعلية التجريب فيهما، ليفتح هذا الأخير المجال للحديث عن الخصائص الفنية للمسرح الشعري العربي المعاصر وبدرجة أولى على اللغة المسرحية باعتبارها الأداة التي تميزه عن المسرح النثري وأنها مثار جدل بين النقاد، هل الشعر مناسب للمسرح أم النثر؟ وهل الفصحى أصلح لهما أم العامية ؟ مع أن الشاعر المسرحي غير مطالب بالالتزام بلغة معينة وإنما المطلوب منه الكتابة بلغة درامية والقدرة على تطويعها لخلق حوار درامي أيضا.

لم يغفل هذا الفصل أيضا عنصر الشخصية وصراعاتها لماله من دور هام في العمل المسرحي، فحين يفكر المؤلف بكتابة نص درامي لابد وأنه فكر بالشخصيات الحاملة لسمات هذا العمل الدرامي، وهو يتطلع إلى شخصيات في الحياة التي يحياها يرقبها ويسمعها وينتبه لوجودها ويحس بنوع من الاهتمام الزائد بها، فيكيفها في عمله بحيث تكون مقرونة بسعة رؤيته لها.

وتناول الفصل الثالث "تقانات المسرح الشعري العربي المعاصر وجمالياته" التي أسهمت في إثراء النصوص الشعرية بإمكانات العمل المسرحي وتعميق التجربة الشعرية وإكسابها مساحة زمانية ومكانية ورؤيوية، أهمها التعددية الصوتية التي تشكل تعايشا بين شخصيات ووجهات نظر ومراكز وإيديولوجيات ونظم كاملة القيمة وتقاطعها داخل فضاء أدبي واحد، والتي تفضي إلى تقنية أخرى لا تقل أهمية عنها وهي الحركة والموضوعية التي تتجسد من خلال قدرة الشاعر المسرحي على استثمار أدوات العمل المسرحي وعناصره والقدرة على توظيفها في العمل الشعري توظيفا فنيا، إضافة إلى الكورس الذي ارتبط في المسرح الشعري المعاصر بالمسرحيات التي تميل إلى المأساة كما ارتبط بالمونولوج والتشخيص وغيرها لأنها عناصر كشف وتوضيح وتوصيل.

ومن ثم كان الانتقال إلى جماليات المسرح الشعري العربي المعاصر والمتمثلة أساسا في الرموز والأساطير التي لجأ إليها الشاعر المسرحي عن طريق إحاطته بالموروث وبخاصة الأساطير وبنيتها التكوينية، ولا نغادر التراث والتاريخ لنقف عند جمالية ثانية ممثلة في استدعاء الرموز والاستعانة ببعض أنواعها لتحريكها بصور معاصرة وإسقاط القضايا العربية الراهنة عليها.

كما تركز البحث في هذا الفصل على جمالية القناع كأحد أوجه الصورة الشعرية والرمزية منها على وجه الخصوص، بالتطرق إلى أسبابه وأغراضه وكيفية استغلال الشاعر المسرحي المعاصر لهذه الجمالية لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات التي استعارها من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها.

أما الباب الآخر " مقاربة نقدية للنص المسرحي الشعري العربي المعاصر " فكان للدراسة الفنية للنصوص المسرحية الشعرية موضوع الدراسة وذلك بإخضاعها للمقاييس المعروضة في الباب السابق من خصوصيات وجماليات وتقانات، فكان الفصل الأول " مسرح صلاح عبد الصبور الشعري بين التراث والمعاصرة " متعلقا بالنصوص المسرحية الشعرية له في أعماله الكاملة وهي على التوالي"مأساة الحلاج"، "مسافر ليل "، "الأميرة تنتظر"، "ليلى والمجنون"، بعد أن يموت الملك"، أين برزت فيها النزعة الصوفية التي ألقى من خلالها الشاعر قضية دور الفنان والمثقف في المجتمع وحيرته بين السيف والكلمة بعد أن رفض أن يكون خلاصه الشخصي بإطّراح مشكلات الكون والإنسان عن كاهله، كما كانت هذه الحيرة تصويرا لتراجيديا الموت التي بدت واضحة في مسرحياته والتي برز فيها الموت بأشكال مختلفة، استطاع الشاعر من خلالها تحقيق مفهوم الموت الذي بات طرديا في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المتأزمة التي يمر بها الوطن العربي.

بيد أن هذا الموت لم يكن حائلا دون تطلع الشاعر إلى ثقافة الآخر وتوظيفها في مسرحه الشعري فتلاقت المرجعية الغربية بالمرجعية العربية، وتلاقت الفلسفة والفن والأدب والتاريخ والدين والشعر، مما أكسب اللغة حركية تستوعب المواقف المنوطة بها من منطلق اتقانها بمعاودة النظر في التراث الأدبي العربي لا لمحاكاته ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله.

وإيمانه بجودة الشعر لكتابة المسرح دون النثر يحتم عليه أن يكون للحوار إيقاع مميز حتى يحقق للموقف الدرامي شاعريته وللشخصيات ولحظة انفعالها بالموقف شاعريتها أيضا، كما قادته خبرته وثقافته إلى أن يستعين ببعض البنى الرمزية والأسطورية في مسرحه الشعري.

وكان الفصل الثاني تحت عنوان " مسرح معين بسيسو الشعري وجدل السياسي والجمالي " تناولت فيه الأرض وحوار الهوية كصفة غالبة أو ملازمة لعنصر الحوار في مسرح الشاعر الذي وضع نفسه محاميا للقضية الفلسطينية، والتي كشفت عن بؤر التوتر فيها عبر حوار الشخصيات وصراعاتهم ومعاناتهم أيضا، ومن خلال استغراق العمل المسرحي في الواقع السياسي للأمة العربية عامة والفلسطينية خاصة.

لقد تفاعل معين بسيسو مع الحدث السياسي وجسدته لغته الشعرية عن طريق استحضار التاريخ وتقديمه وفق رؤية معاصرة كما يتجلى ذلك في مسرحيته "ثورة الزنج"، مع إظهار صراع هذه الشخصيات التي تعكس واقع الصراع العربي المتأزم باعتبار أن الشخصية هي الهيكل الأساسي الذي يحرك المؤلف من خلالها الأحداث.

و لم تعدم نصوصه المسرحية"الصخرة"و"مأساة جيفارا"و"شمسون ودليلة"و"ثورة الزنج" تقنية القناع وصناعة الرمز مادام التراث يمثل أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب مهما قصد ذلك ومعين ممن فهم التراث بحق وتذوقه بإحساس الفنان، كما كان للمكان حضوره المتميز في مسرحه فكان الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة.

ليكون الفصل الثالث" مسرح خالد محي الدين البرادعي الشعري بين الرؤى الفنية والهاجس القومي " وفيه تم التركيز على الهاجس القومي الذي شغله كثيرا ليس في المسرح فقط؛ وإنما في أشعاره وكتاباته النقدية أيضا طرح هذا الهاجس من خلال مجموعة من العناصر، سيطرت عليها قضية التحرر وملامح القومية التي كانت انعكاسا للتحولات السياسية والتاريخية التي شهدها العالم العربي فترة الستينيات وما بعدها وحتى يومنا الحاضر.

لم يمنعه اهتمامه بالقضايا المصيرية التركيز على جانب مهم في العمل المسرحي وهو العرض، فكانت المشهدية بإرشاداتها حاضرة في "عرس الشام"و"أشباح سيناء" وملامح العرض كذلك، لأنه يدرك أن قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه لا في حبسه بين دفتي كتاب، هذا العرض الذي كشفت إشاراته عن الحضور البارز للمدينة كهدف وطني، وإن كانت هذه المدن جميعها مرتبطة بالحزن، بل إن الحزن سمة رئيسية في أعماله المسرحية.

أضف إلى هذا أنه انطلق في إبداعه من فكرة مفادها أن المبدع ابن البيئة التي أنتجته، ومن ثم فإن الإبداع المسرحي لا يخرج عن كونه مرآة ملونة لهذه البيئة، وراح يطبق هذه الأفكار باحثا عن الخصوصية التي يمكن أن نلمسها في مجالات متعددة، تتجلى أساسا في التراث والاستعانة به واستلهام شخوصه وموضوعاته بالتركيز على الواقع المعيش والانغماس فيه، وفي مجال التجريب اللغوي مارس الشاعر الانزياح بوصفه كسرا للروابط اللغوية المألوفة؛ وكذا التنويع في البحور الشعرية والتقفية وغيرهما، ولقد تكاملت هذه العناصر جميعها لترسم صورة واضحة لظروف العصر واضطراباته وتقلباته عبر عرض مسرحي شعري معاصر.

فكانت خاتمة البحث مكثفة لأهم ما توصل إليه البحث من أحكام ونتائج وما كشف عنه من حجب وغوامض ومبهمات.

إن توزُّع الموضوع بين المسرح والشعر والمعاصرة جعلني أحتاج إلى المنهج التكاملي في محاولة الإحاطة بجوانبه، منها الاتكاء على إمكانات المنهج التاريخي وآلية الوصف في قراءة تاريخ المسرح الشعري وتجلياته في الأدبين الغربي والعربي، وكذا آلية الاستقراء والتحليل عندما يتعلق الأمر بتحليل النصوص المسرحية الشعرية والغوص إلى أعماقها، وقد تعرض خلال هذا وذاك لملامح المنهج النفسي والاجتماعي وانجازات البنائية والأسلوبية في تحليل النصوص ودراستها.

وكان لذلك التوزيع بين جنسين أدبين أثره في تنوع مراجع الدراسة بين المسرحي والشعري، مع ملاحظة قلة الدراسات حول المسرح الشعري كجنس أدبي مستقل، ولكني أفدت منها على قلتها وكان لها الفضل في كشف الحجب وإنارة دروب البحث، خاصة فيما يتعلق بالجانب النظري، وأهمها؛ مقدمة في نظرية المسرح الشعري لأبي الحسن سلام، دراسات في المسرح والشعر لمحمد عناني، المسرحية في شعر شوقي لمحمود حامد شوكت، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي لرضا عبد الغني الكساسبة، البحث عن النص المسرحي لمدحت الجيار وقد اختصت هذه المراجع بالتأصيل النظري لفن المسرح الشعري ونشأته وتحولاته وإثبات مشروعيته في الساحة الأدبية.

وأما الدراسات التي خصصت للتجريب في النص المسرحي الشعري العربي فكثيرة نذكر منها؛ إشكالية التجريب ومستويات الإبداع"في المشهد الشعري المغربي الجديد" لمحمد عدناني، التجريب في مسرح السيد حافظ لليلى بن عائشة، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ لهواري بن يونس... وغيرها، وعلى الرغم من تمحور هذه الدراسات حول النص المسرحي النثري، إلا أنني أفدت منها لاسيما ما تعلق بالمسرح الغربي والتجريب أو المسرح العربي وبدايات التجريب، وكذلك التأسيس لمصطلح التجريب ومجالاته.

وهناك دراسات خصصت للنص المسرحي وحاولت أن تجمع بين النص المسرحي والشعري منها؛ المسرح العربي المعاصر " قضايا ورؤى وتجارب " لعبد الله أبو هيف، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر لحورية محمد حمو، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون لمنصور نعمان وكذلك إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، المدارس المسرحية / التيارات المسرحية المعاصرة لنهاد صليحة.

ومنها ما تعلق بدراسة الشعر العربي الحديث والمعاصر مثل؛ بنية القصيدة العربية المعاصرة لخليل الموسى القول الشعري " الشعرية والمرجعية ، الحداثة والقناع " ليمنى العيد، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل، درامية النص الشعري لعلي قاسم الزبيدي، القصيدة العربية المعاصرة لكاميليا عبد الفتاح... وغيرها من الكتب النقدية التي وفرت علي جهدا ووقتا، حيث أفدت منها إفادة عظيمة وبخاصة ما تعلق منها بتحليل النص المسرحي الشعري العربي المعاصر.

في ختام هذا أحمد الله-عزوجل- على نعمائه وأسأله التوفيق والسداد وما توفيقي إلا به، وأجدني عاجزة عن التعبير عن خالص شكري وتقديري للدكتورة سكينة قدور التي كانت نعم الأساتذة والمرافقة لفترة ممتدة شملت المرحلة الجامعية بسنواتها الأربع، والعليا بطوريها الأول والثاني وطيلة إعداد هذه الدراسة منذ أن كانت

فكرة غائمة حتى وصلت إلى هيئتها الحالية. شكرا للجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذه الدراسة ومناقشتها على الرغم من كثرة انشغالاتهم وأعمالهم.

وإني لأشكر كل أفراد أسرتي على صبرهم معي، وخاصة أسرتي الصغيرة (زوجي وابني) التي طالما سرقني البحث العلمي عنهم حتى وهم في أمس الحاجة إلي، أشكرهم على كل ما قدموه حسا ومعنى، شكرا لكل من ساعدني على إخراج هذا البحث إلى النور، وكل من أمدني بيد المساعدة شكرا لهم جميعا.

الاثنين 23 ربيع الأول 1434هـ
04فيفـــــــري2013م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الباب الأول:

المسرح الشعري قراءة في المصطلح والسيرة وتحولات القصيدة العربية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول: في المصطلح والسيرة

أولا- المسرح الشعري لغة

ثانيا- من منظور الغرب

ثالثا- من منظور العرب

رابعا- تجليات المسرح الشعري في الأدب الغربي

خامسا- تجليات المسرح الشعري في الأدب العربي

سادسا- تحولات المصطلح

سابعا- تداخل الفنون

ثامنا- دراما الشعر

تاسعا- مشروعية المسرح الشعري

ينفرد الأدب المسرحي بأنه الأكثر جماهيرية نصا وعرضا والأوسع رواجا والأشد تأثيرا، ويقوم أساسا على معالجة مشكلة أو أزمة أو قضية إنسانية هامة تشغل البال ويعانيها الناس وتشتبك بحياتهم ومصائرهم، ثم تحليلها والانتهاء منها إلى حل أو مشروع حل بإثارة تساؤل واهتمام وإضاءة طريق، فالمسرحية « شديدة الالتصاق بالواقع الاجتماعي والداخلي وبليغة التعبير عن هموم العصر ومؤرقاته، وناجعة في بلورة الرأي العام والموقف الفكري والعملي، يسعفها في أداء هذه المهمة جو من الحرية والديمقراطية؛ ويتيح الدخول في أي موضوع مهما بلغ من الحساسية والإحراج»[1].

ولهذا ظلت قضية الفكر المسرحي إبداعا ونقدا في أدبنا المعاصر عرضة للعديد من التأويلات لدى مثقفينا وطَفَتْ على سطح إبداعاتنا المسرحية التي أصبحت تنتمي إلى شرائح عريضة من الجماهير عدة تساؤلات؛ هي النتيجة الطبيعية والحتمية لذلك القلق الذي رافق المسرح.

ثم إن الذين ألحُّوا كثيرا على ظاهرة حداثة المسرح العربي، أرادوا لإثبات وجهة نظرهم هذه أن يقفوا عند وجوه التشابه والتماثل بين نصوص عربية ونصوص أجنبية، كما وضعوا أصابعهم على بعض نقاط التشابه بين طائفة من إبداعاتنا المسرحية وطائفة من الإبداعات الأوروبية والأمريكية بشكل خاص، حتى لَيُخَيَّلُ إلى المثقف العادي أن خصوصية الإبداع لا يمكن أن تتحقق إلا بعزل ثقافة شعب عن ثقافة شعب آخر، وهذا لاغ لأنه مستحيل أمام تشابك وتلاحم الثقافات والحضارات عبر تعاقب الأجيال وتشابه الهموم والتطلعات.[2]

و« لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة؛ والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب »[3] وإنما لأنه يشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في كونه ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعُّبِ مسالكه وتعدد ضروبه وله من الطبيعة والأداء ما يميزه عن هذه الفنون.

والوطن العربي لم يعرف المسرح ولا المسرحية بمفهومها المعاصر قبل منتصف القرن الماضي، وإن كان قد عرف أشكالا مسرحية تنتمي إلى ما قبل المسرح العربي، وعندما نغربل إبداعاتنا المسرحية التي صمدت أمام النقد وأمام الجماهير، لنبحث عن المسرح الذي احتفظ بأصالة التوجه العربي وخصوصية المعالجة والإبداع، دون أن ينعزل عن المسرح العالمي نصل إلى المسرحيات التي تمركزت حول التراث، وملأت هياكله المشرقة بلغة عصرها وهموم معاصريها وضرورات عصرهم، ومن البديهي أن تتحرك إبداعاتنا المسرحية عبر ثلاث قنوات تشكل في مجموعها مجمل الحركة المسرحية وهي"المسرح النثري، والمسرح الشعري، ومسرح اللهجات المحلية".

فبعد أن قطع مسرح النثر أشواطا بشتى اتجاهاته وتياراته، وحدثت ثورة الشعر المعاصر لينفض غباره القديم متواكبا مع تطلعات إنسان العصر، كان لابد من وجود متحمسين يشجعون عودة الشعر إلى المسرح، وكأن

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها. إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1999م.ص198.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.1986م.ص69-71.

[3]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار النهضة العربية: بيروت.1983م.ص35.

الشعر هو الضرورة المسرحية من جهة، وهو الإيقاع الذي تنتظم من خلاله أحاسيس الفرد أينما وجد من جهة أخرى[1]، و« جاء من يعيد إلى المسرحية الشعرية رونقها، متجددا خاليا من التكلف والإيقاع الصاخب بما يتلاءم مع الذوق المعاصر، مؤمنا بأن البناء الشعري ضرورة إنسانية في نسيج العمل المسرحي »[2].

ولعل هذا الباب أن يكشف عن مفهوم المسرح الشعري المعاصر سواء أكان ذلك عند العرب أم الغرب وكذلك سيرته، وكيف كان ملتقى المسرح والشعر عبر العصور حتى نضج إلى المصطلح المعاصر "المسرح الشعري" بكل أبعاده وتوجهاته، وقد كان الناس قديما ينظرون إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يُقْرَأَ دون ارتباط بالمسرح، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر.

والمسرح هو أبو الفنون الأدبية الغربية، كما هو الحال بالنسبة للشعر في فنون الأدب العربي، ونقصد هنا المسرح بمفهومه الجماهيري الذي يُقدَّمُ بشكل خاص لمتفرج يقصد إليه بغير ما هدف آخر « أما أن تكون هناك بعض الطقوس المسرحية في المعابد (الحضارة الفرعونية) أو في مناسبات اجتماعية أو غير ذلك فيجب ألا تدخل بشكل أو بآخر في مجال دراسة المسرح بمدلوله المصطلحي الحديث، وهو المدلول نفسه الذي يفرِّق بين القصص الفني والحكايات أو الأحداث التاريخية أو الاجتماعية التي ترويها مصادر التاريخ الغربي أو العربي المختلفة، وهو المدلول الاصطلاحي أيضا الذي يفرق بين "مسرح الشعر" وما درج بعض الباحثين على تسميته "بالشعر المسرحي" ويدرجون تحته كل حوار جاء في قصيدة طويلة أو قصيرة من التراث ».[3]

ولأن الكلمات شأنها شأن الأشخاص والشعوب لا تنشأ في فراغ؛ وإنما في قلب المجتمع البشري، ومن الصعب فهم دلالتها حق الفهم بمعزل عن المشكلات الإنسانية والظروف التاريخية التي مرت بعصور من استخدموها من مفكرين وفلاسفة، فلابد من الوقوف عند الدلالة المعجمية لمصطلح المسرح الشعري قبل التطرق إلى المرجعية الفلسفية له.

أولا– المسرح الشعري لغة:

يُعَدُّ المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد، لتراوحه بين النص والخشبة من جهة؛ ولجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداء من الكلمة، مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى والضوء حتى أطلق عليه أبو الفنون، ولقد اختلف مفهومه من معجم إلى آخر، فحينما نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة: سَرَحَ ورَسَحَ أو مَسْرَحْ و مَرْسَحْ، وهما الكلمتان اللتان تدلان على المكان والنص والتمثيلية في آن، نجد جذورهما تتمحور حول دلالة مشتركة وهي الخروج من الضيق إلى الرحابة والسهولة في كل صياغاتها الصرفية حيث نجد:

مَ سْ رَ حْ : المرعى الذي تخرج إليه الحيوانات للرعي.

مُ سَ رِّ حْ : المشط الذي يحول الشعر المجعد لشعر مفرود سهل.

سَ رَ حَ : فرج، و ا ل سَ رْحُ : انفجار البول بعد احتباسه.

---

[1]– خالد محي الدين البرادعي:خصوصية المسرح العربي.ص74- 75.

[2]– المرجع نفسه.ص75.

[3]– حلمي بدير: فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2003م.ص17-18.

ويقال : سَ رَ حْ تُ ما في صدري سرحا أي أخرجته؛ كما يدل ال سَرْحُ على فناء الباب.[1]

وهي دوال تجتمع حول دلالة واحدة مشتركة وهي الخروج من ضيق أو حبس أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة، أو هو ما يتم حين نتوجه بعد تعبنا من العمل أو مللنا من رتابة الحياة إلى مكان يُخْرِجُ ما في أنفسنا من ضيق واحتباس فنشعر بالراحة ونعود لاستئناف الحياة، وهي حركة تشبه حركة التطهير الأرسطي التي تحررنا من ضيق الخوف والشفقة إلى راحة نفسية نعود بها من المسرح وقد تخلصنا من تعبنا النفسي والاجتماعي حين نرى الحل أو إرهاصاته ومؤشراته.

لذلك فكلمة المسرح العربية تقابل كلمة (theatre) دون خوف من إطلاقها على المكان والعلبة والنص وفعل الخروج والإطلاق يجعل المسرح قريبا من " المنتزه " الذي يتنزَّه فيه الإنسان ليرى مناظر تصرفه عن تعبه وضيقه وهي دلالة تماثل المسرح؛ ومن ناحية أخرى نجد أن أداة ذلك كله تكمن في الخيال أداة التفاعل والتجاوز وربط العلاقات بين الأشياء[2]، وهو الخيال الذي يتأكَّدُ من خلال التعريف الوارد في المعجم المسرحي من أن المسرح كلمة تستخدم « للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة»[3].

كما تطلق المسرحية ويراد بها « نسخة من الحياة ومرآة للواقع وصورة تعكس الحقيقة »[4] أي تجسيد حقيقي للعالم بما فيه من مظاهر طبيعية واجتماعية ونفسية، والمسرحية شعرية كانت أم نثرية متتابعة من التاريخ أو الأسطورة؛ إنما هي « مشاهد وفصول استمدت أحداثها من الواقع، متسلسلة في نطاق حادثة محدودة المكان والزمان والعمل »[5] بمعنى تتطلب خيالا يخلق الأحداث والشخصيات ويصور المواقف وما توحي به من حوار في الزمان والمكان.

وتعني المسرحية أيضا « تمثيلية تقوم على حبك حادثة تتجسد في أشخاص وتُؤدى بأسلوب الحوار وتُمثَّلُ على مسرح أمام جمهور وتحاط بما ينبغي لها من إطار مكاني يقتضيه زمن الحدث، وهي ذات مغزى أو رسالة تحملها وتوحي بها إيحاء تنهض به جملة العناصر المشار إليها »[6] يوحي هذا التعريف بأن المسرحية لابد أن يهدف كاتبها إلى إعطاء صورة لمشهد من فوق خشبة المسرح؛ قد يكون حدث بالفعل تجسده الشخصيات عن طريق الحوار، أو يقدم لنا صورة لمشهد يتخيّله مشابه لما يقع في الحياة يكون الهدف من ورائه تبليغ رسالة ما أو الوصول إلى مغزى معين.

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب. ت: عبد الله الكبير.محمد أحمد حسب الله.هاشم محمد الشاذلي.دار المعارف:بيروت. ج3. مادة سَرَحَ و رَسَحَ.

[2]- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي. دار النشر للجامعات المصرية: مصر. ط2. 1995م.ص75.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون: لبنان. ط2. 2006م.ص422.

[4]- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي "في ضوء النظرية التداولية". منشورات الاختلاف: الجزائر. ط1. 2003م.ص14.

[5]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين: لبنان. ط2. 1984م. ج1.ص248.

[6]- ميشال عاصي، إيميل يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب.دار العلم للملايين: بيروت.مج2.ص1149.

وقيل المسرحية جنس أدبي عريق عند الإغريق حديث عند العرب، وهو قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السرد ولا الوصف، والحوار يمكن أن ينطقه شخص واحد أو يتبادله مجموعة أشخاص، وذو حبكة هي عقدة العمل الفني يلقيه الممثلون أمام الجمهور[1]، فهي على هذا الأساس قصة حوارية أدبية بشكل درامي، تقوم على حبك حادثة يرسمها الممثلون نثرا أو شعر.

ومن المعلوم أن « ظهور المسرح كفاعلية ثقافية حضارية في الثقافة العربية في أربعينيات القرن الماضي جعله يمثل "سبة تاريخية" كإنتاج أبدعه الاستعمار القاهر للذات العربية؛ لهذا ستتحرك حملة التشكيك في شرعيته وانتمائه للأصالة الحضارية العربية »[2].

وعليه فإن المسرحية في الواقع ترجمة عربية معاصرة لكلمة "دراما" الرائجة في اللغات الأوروبية وفي كثير من اللغات العالمية للدلالة على هذا النوع الأدبي، وتعني المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة؛ وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحية الواقعية، وأما المسرحية فهي الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح أو هي مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث [3].

بينما تعني كلمة الدرامي صفة المسرحيات[4]؛ وهي مرادفة أيضا في لغتنا للفظة تمثيلية أو رواية تمثيلية منذ بدايات عصر النهضة إلى اليوم، وقد تعددت معانيها في المعاجم اللغوية العربية إلا أنها تصب في معنى واحد وهو أن المسرحية نثرية كانت أم شعرية « تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثل على المسرح »[5] كما تسعى إلى تقديم هدف ما عن طريق الحركة تقديما فنيا تجسده الشخصيات بواسطة الحوار حتى يستوعبه القارئ والمشاهد.

ثم إن توفر ظروف تقنية وأدوات حديثة لإيصال فكرة النص لقطاعات واسعة من البشر وفي مناطقهم البعيدة هي جزء من حداثة المسرح، وفهم الناس لما يدور حولهم من قضايا سياسية واقتصادية وطرق تعامل مع الشعوب هي أيضا من مهمات حداثة المسرح، ولذا لم يعد المسرح نصا يعرض في صالة مغلقة، ولا هو ممثلين

---

[1]- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية: بيروت. ط1. 1993م.ج2.ص786-788.

[2]- حسن يوسفي: المسرح والمرايا "شعرية "الميتامسرح"وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي".اتحاد كتاب المغرب: المغرب. ص 154.

[3]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب" انجليزي/ فرنسي / عربي.مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية".مكتبة لبنان: بيروت. 1974م. ص 121.

[4]- موسوعة المصطلح النقدي. تر: عبد الواحد لؤلؤة.المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. ط3 . 1913م. مج 3.ص 298.

[5]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. دار العلم للملايين: لبنان. ط2. 1987م.ص6.

ومخرج وخشبة تبنى في مدينة ما، بل هو حلقة تاريخية في صراع الأفكار، أو هو حس حضاري لرؤية ما يعتمل في المجتمع والفكر والفن.[1]

والمعنى نفسه تقريبا تورده المعاجم الأجنبية التي رصدت المصطلح، بل إننا نجد تطابقا يكاد يكون كليا مع المعنى العربي، فكلمة Drama أو Drame تعني أدب المسرح « وهي يونانية الأصل تطلق على الحدث، أو الأداء أو العمل وكان أصلها أن تطلق على حوارية مسرحية يقوم بها شخص واحد أمام الملأ وهم يسمعونه مستعينا بأشخاص تقليديين يقدمون له العون »[2]، أي أنها أطلقت على الفن التمثيلي منذ نشأته البعيدة في المجتمع الأثيني ومع نهوض الحضارة اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد نهضت المسرحية بتشجيع الدولة لها، كما ازدهرت معها الفنون الجميلة أيضا واستمرت جميعا في تطور مطرد، يرافق نمو الحضارة الأوروبية في مراحلها اليونانية والرومانية ومساراتها المعاصرة، إلى أن تسرب هذا المفهوم إلى الشرق وتبنته المسرحيات العربية.

كما يعرفها هنري آرثر جونس (Henry Arthur Jones) بأنها – الدراما– مسرحية تعالج مشكلة اجتماعية واقعية، أو هي « عمل ينشأ حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص وهو أوهم على وعي بهذا الصراع أو على غير وعي به ... ويكون هذا الصراع أشد عنفا إذا كان الممثلون لا يعرفون المشكلة التي تثيرهم في حين يعلمها الجمهور »[3] فهي إذا تعبير عن صورة من صور الحياة بواسطة ممثلين أمام الجمهور.

يتقاطع الناقد ألاردس نيكول(Alards Nicol) معه في هذا الطرح، إذ يرى أن « المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين »[4]. وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة أي النص الأدبي وبين العرض على الخشبة، فالمسرح شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن الأفكار يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

ويرى وليام آرثر (William Arthur) أن « المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم وحماقاتهم، وضد أحقادهم »[5] أي أن جوهر المسرح هو الصراع، ولا معنى للمسرح دونه، هذا الصراع

---

[1]– ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية. دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع: سوريا. ط2. 2010م / 1431هـ . ص21.

[2]– إميل بديع يعقوب،بسام بركة،مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي– انجليزي– فرنسي).دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1987م.ص436.

[3]– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. القاهرة. ط1. 1996م.ص12.

[4]– عدنان بن ذريل : فن كتابة المسرحية. دار الفكر: دمشق.1963م.ص57

[5]– عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ماجستير في النقد المسرحي والدراماتورجيا.كلية الآداب والعلوم الاجتماعية: جامعة المسيلة.2008م/2009م.ص9.

الذي بدأ غيبيا بين الآلهة ولا مكانة للإنسان فيه، لينتقل بعد ذلك من المقدس إلى الدنْيوي، ويصير الإنسان هو المحور والأساس.

والدرامي صفة تطلق على نصوص غير مسرحية أيضا، لكنها في المسرحية أقرب إلى التوصيف الدقيق منها في النصوص الأخرى، فالدرامي تعني أيضا وضمن بنائها المجازي « الاستخدام الشعري الخلَّاق للغة »[1] بمعنى أن الدرامية صفة قارة في كل الفنون، ويمكنك أن توسع من دائرة الاستخدام الشعري للدرامي عندما تعتمد في النصوص المسرحية على المفارقة، بوصفها تكوينا قائما بذاته يعني المعنى وضده في الوقت نفسه .[2]

و عليه فإن المعاجم اللغوية العربية والغربية تتفق على معنى واحد للمسرحية بالمصطلح العربي أو الدراما بالمصطلح الغربي؛ وهو أنها تعني نصا شعريا أو نثريا يصف الحياة أو الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح وأمام جمهور محتشد.

يمكن أن نضع مفهوما للمسرح الشعري بناء على هذا التأصيل اللغوي لمصطلح المسرحية أو الدراما خاصة وأن « المسرح الإغريقي كان وسيلة إلهام الشعراء وأن العروض المسرحية كانت تعتمد الشعر وسيلة حوارية من غير النثر، واستمر وضع المسرح الشعري على حاله في أوروبا ولا يمكن لكاتب المسرحية إلا أن يكون شاعرا وعلى الممثل أن يحسن إلقاء الشعر إلقاء خطابيا جميلا يجذب انتباه الجمهور ».[3]

كما جاء في المعجم المسرحي أن« المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا»[4]، مما يعني أنها تجمع بين شقين المسرح والشعر؛ والعلاقة بينهما وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا.

أضف إلى هذا أن "المسرح الشعري" تعبير حديث، والأصل في المسرح أن يكتب شعرا، وتراث أوروبا المسرحي تراث شعري، ولا يكاد يخلو ديوان شاعر من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية حتى الرومانسيين الانجليز من وردزورث (William Wordsworth) وكولريدج(Goleridge) إلى كيتس (Keats)وشيلي (Shelley)وبايرون(Byron) ولكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير منذ نشأة المسرح النثري في القرن التاسع عشر.

ثانيا– من منظور الغرب:

المسرح في الموروث الأوروبي هو " أبو الفنون" وهو مؤرخ أمين لحركة التاريخ وحركة المجتمع وحركات الموروث اللغوي و العاداتي و التقاليدي، ذلك أن المحتوى الفكري يصح أن يتعامل مع حركة البنية الاجتماعية ويسجل متغيراتها في أسلوب تعاملاتها وتمردها وتجردها أحيانا.

---

[1]– موسوعة المصطلح النقدي . تر : عبد الواحد لؤلؤة .ص 416.

[2]– ياسين النصير : أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية . ص24.

[3]– محمد التوبخي: المعجم المفصل في الأدب.ص789.

[4]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي.ص281.

ولقد ظل المسرح في أوروبا يحتل المكانة الرفيعة بين الفنون حتى اليوم، فنحن نعلم أن بعض مسرحيات شكسبير (William Shakespeare) ظلت تقدم على خشبة المسرح الأوروبي المعاصر لسنوات، وازداد الإقبال عليها كلما ازدادت قِدَمًا، وكأن الجمهور يرى فيها وجها من أوجه الأصالة المفتقدة والإبهار المرجو والقيمة المضمونية والشكلية على السواء.

والمسرح منقسم لغة إلى نثري وشعري، ولقد عاش طيلة حياته هكذا وأغلب الظن أنه يستمر كذلك مع تباين طبائع اللغات النثرية والشعرية... ومع ذلك فالعناصر البنائية المكونة له واحدة؛ الفصول والمشاهد والمناظر والحوار والوصف الديكوري للمنظر ورسم الشخصيات وإطار الزمان والمكان وبنائية الأفكار المتناثرة.[1] و المسرح عند الغربيين مثل الموسيقى فن زمني أي « عمل فني يتحقق في الزمن، وكأي عرض أدائي يحتاج إلى جمهور بل ويوجد من أجله أكثر من أي فن آخر ».[2]

وانطلاقا من الحقائق التاريخية فإن « الدراما الشعرية كانت تستخدم في بعض المراحل التاريخية من أجل توصيل أفكار جديدة في السياسة والأخلاق والشعر والدين»[3]؛ لأن الشاعر قد يكون في مقدوره التأثير في الجمهور من خلال إفصاحه عن نزعاته حتى ولو كانت أصيلة غير مرتبطة بالإبداع الفني.

إلا أن الدراما بوصفها تصنيف في الدراسات الأدبية وأحد الأجناس الأدبية جنبا إلى جنب مع الرواية والشعر يصعب التمييز بين الشعر والنثر لأنه ليس له معنى في حالة الدراما، إذ يمكن أن يشتمل العمل الواحد على كليهما ذلك أن المسرح منذ القديم حمل عبء المتغير التاريخي والاجتماعي والأسطوري، وامتلأ بنماذج من الشخصيات المثلى التي لم تكن لتعرف على نطاق واسع بدون المسرح شعريا كان أم نثريا، و« ارتفع ليملأ الدنيا منذ اسخيليوس (Aeschylus) ويوريبدس (Euripides) وغيرهما منذ الألف السابق على الميلاد؛ حتى بداية الألف الثالث بعده».[4]

ولقد قطعت الدراما القرن الثامن عشر كله وهي تبحث لها عن موقع ما بين التراجيديا والكوميديا وتتحدث الدراسات عنها كمفهوم لم يتضح إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وفي فرنسا على وجه التحديد حتى إنها اعتبرت جنسا جديدا، ولكنهم سرعان ما تراجعوا بعد أن وجدوا أنها ليست جنسا ولا نوعا .

وتشير كتابات هذا القرن إلى أن الدراما بوصفها مفهوم مستقر وفن متميز عن سواه غير موجودة في أسس النظرية الغربية حول المسرح، بل هي جزء من بنية التراجيديا والكوميديا، وما إن يمضي النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى بدأت تستقر على مفهوم شبه واضح، حينما أفرزت لها مفردات قاموسية مثل "الجمالية واللذة

---

[1]- حلمي بدير: فن المسرح .ص176.

[2]- نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية.تر: نهاد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط2. 1999م.ص120.

[3]- أ.أنيكت: تاريخ دراسة الدراما "نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس". تر: ضيف الله مراد. وزارة الثقافة: دمشق. 2000م.ص115.

[4]- حلمي بدير: فن المسرح .ص6.

ووحدة اللهجة ووحدة الشعور"، وهي مفردات غامضة تتناسب وطبيعة المسرح الذي يبحث عن طريق للخروج من التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين.[1]

ينقضي هـــذا القرن لتحل الدراما محل التراجيـــديا والكوميديا، وتصـــبح المفهوم الـــذي يرتبط بالمسرح أوهي «الفعل المجسد على المسرح، وهذا الفعل ليس النص وحده، بل هو مجمل العمليات الفنية برمتها، الأمر الذي جعل مفهوم الدرامية يعني أحيانا الجدلية أو الشعرية مع الاختلاف البسيط في الفهم المعاصر لمعنى الشعرية ».[2]

عُمْرٌ طويلٌ من التجريب والعطاء والإمتاع والفائدة، عرفته اليونان في أعمالها الرائدة، كما عرفه الإنجليز عند شكسبير(William Shakespeare) وكريستوفر مارلو (Christopher Marloux)، وعرفته فرنسا عند رائديها كورني(Pierre Corneill)وموليير (Jean Baptiste Molier) وعرفه الأدب الحـــديث في العالم أجمع شعرا أو نثرا.

ولقد اختلف تعريف المسرح الشعري عند هؤلاء جميعا، فإليوت (T.S.Eliot) يعرّفه بأنه « قادر على الإيصال قبل أن يفـــهم »[3]، فنُدرك بذلك أنه يمثل ذروة التعبيرية المعاصرة، وأنه قد أدى إلى اختراق الغنائية بحيث أصبحت تسبح على هامش الفضاء الإبداعي بعده، إذ اكتنـــز زمن الشعر بكثافة وإشكالية هذا الفضاء الدرامي و لم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته.

لقد طغت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، و لم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدياتها[4]، ثم يستطرد ت.س.إليوت ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهدا وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه، خاصة وأنه في «الدراما الجادة يمكن للشخصيات أن تتكلم شعرا كلما شاءت ».[5]

لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظرا للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطاع التعبير عنه إلا بالشعر، بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها.[6]

---

[1]- ياسين النصير: أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية. ص27.

[2]- المرجع نفسه.ص29-32.

[3]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة.مصر: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.1998م.ص122.

[4]- المرجع نفسه.ص122.

[5]- ت.س.إليوت: المختار من نقد ت.س.إليوت.تر: ماهر شفيق فريد. المجلس الأعلى للثقافة.2000م.ج2.ص591.

[6]- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة.دار النهضة العربية: بـــيروت.ص162-163.

هذا دفاع شاعر انجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية؛ وهو دفاع يقوم على الإيمان بأن الأسلوب الشعري إذا وُفِّقَ في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية، واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي إتحادا يلتقي فيه الإحساس بكونه كلاما موزونا مقفى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح.

وفي أخذ الشعر إلى الدراما والدراما إلى الشعر قام إليوت بحركة ذات أهمية مركبة، إنها إعادة تجديد الشعر وإحياء للدراما معا، وهي نكوص عن ذلك التصور للشعر على أنه التعبير الصادر عن الفرد الفوضوي الحساس وعودة إلى مفهوم أوسع للشعر على أنه تقديم الأفعال الإنسانية مع انعكاساتها في المجتمع البشري، كما أنها كانت إحياء للدراما ذات المصطلحات الشعرية التي تكثف " درجة الصياغة " على حد تعبير إليوت نفسه، ثم إن ميادين الشعر قد توسعت مرة أخرى وشكل الدراما بدأ يتسامى .[1]

وحين نأتي إلى تجاربه المسرحية نجده من المولعين بالمسرحية الشعرية وقد كتب إبان الحرب العالمية الأولى عدة مقالات عن إمكانية عودة الدراما الشعرية الجديدة، قبل أن يزج بنفسه في ساحة المسرح الشعري ابتداء من "جريمة قتل في الكاتدرائية" إلى "حفل الكوكتيل " و"الكاتب المؤتمن" والتي حقق فيها نجاحا غنيا عن البيان؛ والسر في ذلك أنه استعمل الشعر بطريقة جديدة تجنب فيها الإيقاع الحاد والطريقة الكلاسيكية في كتابة الشعر على حد سواء .

وبعد أن وجد إليوت نفسه في خضم الحركة المسرحية بجدارة، صرح بأن الشعر في المسرحية يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة؛ وعليه أن يبرر وجوده المسرحي، لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلا مسرحيا، وهذا يعني أنه قد افترض في الشعر إذا ما استعمل في المسرح مهمة مزدوجة؛ ذلك أنه من المعروف أن الشعر يُوَسِّعُ من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا؛ ولما كان كذلك أصبح بإمكانه أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لا تنهض به أدوات فنية أخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف[2].

وفوق هذا كله إن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة، والحقيقة أنه على الرغم من أن النثر هو الصيغة السائدة في لغة الحوار المسرحي، بينما لا يحتل المسرح الشعري بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرا سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة إذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم.

فبينما لم يصبح النثر صيغة أساسية للحوار المسرحي إلا منذ قرن واحد من الزمن، فإن الشعر كان صيغة الحوار الوحيدة منذ أن عرضت مسرحيات ايسخيليوس على المسرح الأثيني، وحتى أواسط القرن السادس عشر

---

[1]- رونالد بيكوك: الشاعر في المسرح "The poet in the theatre".تر: ممدوح عدوان. وزارة الثقافة: دمشق. ط2. 1994م.ص15.

[2]- عبد الستار جواد: في المسرح الشعري. منشورات وزارة الثقافة والإعلام: العراق.1979م.ص7-14.

الميلادي، ثم استمر بعد ذلك يشكل صيغة الحوار الرئيسة سواء داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي.

ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري بمعناه المباشر لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عقوده الأخيرة أنهم في غنى عنها، فالمسرح الغربي لا يزال يعرض مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة، بل إن ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين تعاد صياغتها بالحوار الشعري، سواء أكان ذلك بشكل جزئي أم كلي، لتثبت نفسها من جديد، كما في مسرحية "بجماليون" التي كتبها الكاتب الايرلندي جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الماضي، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأمريكي المعاصر آلان جي لرنر(Alan Jan Larner) لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان "سيدتي الحسناء" في النصف الثاني من الخمسينيات.[1]

كل ذلك لأن الشعر وسيلة تعبيرية غير مقيدة بمدى محدد، ويمتلك من المدى والمرونة ما لا يتاح للنثر مثله وبإمكان الشعر أن يمتد من الطبيعية المباشرة إلى الشكلية المتطرفة، وقد يجنح نحو الغنائية أو التأملية أو الناحية الفلسفية أو أي شيء آخر دون أن ينقطع عن الجذر الأصلي في العمل الدرامي، بمعنى آخر يمكن القول: إن الشعر يمكن أن يكون ذات الأداة التي استخدمها شكسبير للتعبير عن حقائق الحياة. و للشعر بعد آخر وهو أنه يجعل الدراما الشعرية لا تهدف فقط إلى إثارتنا بالفعل الدرامي؛ إلا أنها فضلا عن ذلك تهدف إلى أن تكشف لنا أهمية الفعل الدرامي مستخدمة لهذا الغرض مفاهيم بارعة يحققها الشعر وليس للنثر أن ينهض بها.

ولعل هذه الميزة التي ينفرد بها الشعر نابعة إلى حد ما من القوة التي يمتلكها في الوصول إلى مستويات أكثر عمقا وأبعد غورا في الوجود، ويبدو أن الإيقاع يمكن أن يؤدي مهمة التحرير و الإطلاق لهذه الأعماق البعيدة الغور، بعدما يشبه حالة من حالات التنويم المغناطيسي؛ أضف إلى ذلك أن الصور المفجرة من اللاوعي من شأنها أن تسفر عن وعي حساس للتجربة يفتقر إليه النثر[2] .

خلاصة الأمر أن مصطلح "المسرح الشعري" عند الغربيين لقي اهتماما كبيرا شأنه شأن باقي الفنون الأدبية ذلك أن المسرح منذ نشأته ارتبط بالشعر فكان قالبا له، كما أن « الشاعر المسرحي ينتقي من الحياة ظاهرة فردية ويعيد إنتاجها بملامحها الخاصة والمميزة ولكنه في غضون ذلك يكشف لنا عن مجمل الحياة البشرية، فهو في الظاهر يتعامل مع الفردي، أما في الواقع فإن موضوعه موجود في كل مكان وزمان »[3]، بمعنى أن الشاعر ينتقي من كل هذا التنوع اللامحدود في حياة الإنسان مشهدا واحدا ليعرض لنا معنى الحياة والإنسان.

---

[1]- لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري. مجلة عالم الفكر. مج15.ع1.أبريل.مايو.يونيو.1984م.ص109.

[2]- عبد الستار جواد: في المسرح الشعري.ص25.

[3]- أ.أنيكت: تاريخ دراسة الدراما. ص231.

والمثال الأرسطي أبلغ دليل على هذه العلاقة، فعندما تحدث الفيلسوف الإغريقي عن المأساة، قال عنها يجب أن تكتب شعرا[1]، لأن الشعر وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة، يناسب مكانة الشخصيات المأساوية كما يناسب الموقف الذي توجد فيه هذه الشخصيات، ويتمثل عادة في صراع لا يُحَلُّ إلا بالموت، والمفهوم الأرسطي للغة المسرح بقي حيا حتى يومنا هذا.

ثالثا– من منظور العرب:

لا شك أن اهتمام العالم بالدراما جاء من اهتمام الإغريق بها للمنزلة التي أحلوها إياها من حياتهم وللنصوص التي ابتدعوها وكذلك قيام المسرح الأوروبي، ومن ثم العالمي الحديث والمعاصر على أساس تلك الدراما، فكان هذا من الأسباب التي أمدت في تاريخها وأطالت من عمرها وأعلت من شأنها.

وسواء أكان الشعر أم النثر وسيلتنا في الكتابة المسرحية فإن كلا منهما لابد وأن يكون وسيلة لغاية والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا، فإن النثر الذي تنطق به المسرحيات المقدمة إلى المسرح نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته ... وما دمنا نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر.[2]

ليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التي نتحدثها، فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية، إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يُحِسَّ أن النثر الفني والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا في التعبير عن لغته العادية، على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته، أو قل هو تأثير لا شعوري.[3]

ثم إن المبدع العربي يبدأ ثقافته بالشعر، لأن الشعر يشغل جانبا مهما من تعبير العربي عن ذاته عبر تاريخه كما يُكَوِّنُ هذا الشعر جزءا عاليا من خياله، وينتمي إلى أمة لغتها الشعر منذ القدم، فإذا استثنينا رأي طه حسين في عدم صلاحية الشعر للمسرح لا نكاد نعثر على رأي نقدي يعارض أو يرفض صياغة المسرحية شعرا.

ينبغي علينا مادمنا نتحدث عن المسرحية الشعرية أن نفرق بين المسرح والنص الدرامي، فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل، أما المسرح فنعني به النص المسرحي ممثلا على خشبة ومعروضا على جمهور بتقانة المسرح وشروطه لأن « المسرح كرمز يقول أكثر بكثير جدا من المعنى الحرفي والقريب، كما أنه يحمل في دلالته أكثر من مجرد مغزى وحيد »[4].

---

[1]– أرسطو: فن الشعر. تر: شكري عياد. دار الكتاب العربي.1967م. ص15-16.

[2]– محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة.ص162.

[3]– المرجع نفسه. ص162.

[4]– وطفاء حمادي هشام: خطاب المرأة في النص الدرامي " نموذج نصوص من الأعمال المسرحية لآمنة الربيع ".مجلة عالم الفكر. ع2.مج34. أكتوبر– ديسمبر. 2005م.ص139.

بينما نعني بالنص الدرامي النص الذي يعرض لموقف محدد يثير خيال القارئ ويجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها الموقف والحدث في المسرحية، ويرمي إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب عن طريق الترتيب الفني لا عن طريق المخاطبة، وإن كان موصولا على الدوام بالمتكلم والمستمع وروابطهما المباشرة في الزمان والمكان، صالحا لتشكيل أو ملائمة البيان في المسرح، والدراما شأنها شأن المسرح محدودة بحدود الزمان والمكان وتعتمد اعتمادا كليا على الحوار، ومن العنصر الأول تتفرع عناصر خاصة تتصل باختيار الحدث وبعدد الشخصيات والمكان[1].

وهناك فرق آخر مهم لابد من ذكره لتحديد مصطلح المسرح الشعري وهو أن نفرق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالأول شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية (الحدث، الحوار، الشخصيات القناع) حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءا من معلقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن ومنها"الجنين الشهيد" و"مقتل بزرجهر" و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيف" و"المسلول"للأخطل الصغير"(بشارة الخوري).

ثم تطورت في النصف الثاني من القرن الماضي في القصائد الطويلة الدرامية "كحفار القبور" و"المومس العمياء " للسياب، و "البحار والدرويش" و "السندباد في رحلته الثامنة" لخليل حاوي وسواها. و على هذا فالشعر المسرحي هو شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرحية الشعرية فهي مسرحية أولا وشعر ثانيا، والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفت ينابيع المسرح الشعري.[2]

لقد كانت العلاقة بين المسرح والشعر ولا تزال موضوعا مُهِمًّا شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها، فالمسرح ارتبط بالشعر منذ نشأته، كما أن الحديث عن المسرح الشعري، حديث لا ينقطع مهما اختلف الزمان والمكان، وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح بعامة؛ وجدنا أن لغة العمل المسرحي شعرا كانت أم نثرا، كانت دائما عنصرا مهما من عناصر التجديد فهذه المسرحية تنحاز للشعر، وتلك ترفضه وتفضل النثر عليه، لكن لغة المسرح ظلت تتأرجح بين هاذين القطبين إلى نهاية القرن التاسع عشر.

على أن ذلك لا يعني أن صلة المسرح بالشعر قد انقطعت كل الانقطاع، لأن ارتباط هاذين الفنين طيلة تلك العصور الطويلة لم يكن مجرد ميل شخصي أو مصادفة، وإنما جاء من طبيعة العمل المسرحي التي تقتضي الأزمات والمواقف المتوترة فيه، على أن يرتفع الحوار إلى مستوى التعبير الشعري في إيقاعه ولغته وقدرته الخاصة على تصوير الانفعالات والعواطف.[3]

---

[1] – رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. الهيئة العامة للكتاب: الإسكندرية. ص41-42.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل).منشورات اتحاد الكتاب العرب:دمشق.1997م.ص41-42.

[3] – عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية".دار النهضة العربية: بيروت.1978م.ص49-50.

ففي المسرحية الشعرية نعيش الأحداث التي يصوغها الشاعر، ونستغرق فيها إذا كان قادرا على اجتذابنا إليه لكننا نرفض أن يكون معاصرونا قادرين على التحاور بشفافية الصورة الشعرية، و تجنيحات اللغة الشعرية؛ ذلك أن « المسرحية الشعرية معالجة في أفق التجريد، ومهما أسقط الشاعر من تطلعاته على أحداثها يظل مضطرا للابتعاد شكلا عن اللحظات الآنية ليقنع متلقـــــيه بمشروعية الحوار الشعري »[1].

إن المسرح الشعري إذن باب من أبواب المسرح لا يتخطاه إلا الشاعر الملهم بإضافة خاصية الإلمام بأدوات المسرح وآلياته، وابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية، وكذا من خلال تجسيد فني لعناصر الشعر وتوحيد العنصر اللفظي والحركي عبر شعرية مسرحية متميزة.

يتبين لنا مما تقدم أن المسرحية الشعرية يجب أن تحافظ على كل خصائص المسرحية لكن ليس مفروضا عليها أن تحافظ على كل خصائص القصيدة الشعرية، فالمسرح الشعري يختلف في بعض جوانبه عن الشعر الغنائي، وهو شعر يليق بالمسرح ولا يشترط فيه أن يليق بالشعر، ومن هنا وجب أن تكون الغلبة فيه للمسرح بكل خصوصياته على أن يفقد الشعر بعضا من خصائصه ليكون دراميا.

ولأن الشعر ارتبط بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية، وظل لغته الغالبة حتى ظهور الدراما الواقعية مع القـــرن التاسع عشر، والدعوة إلى إبدال الشعر بما يماثله من مستوى متمايز عن مستوى الواقع اليومي بلغة نثرية قريبة من لغة الحياة اليومية.

فإنه من الطبيعي أن يكون الشعر هو لغة الأداء في التراجيديا اليونانية والكلاسيكية، وذلك بسبب طبيعـــة الموضوعات المتناولة وطبيعة البطل والشخصيات في هذه التراجيديات حيث تطلبت الشخصـــية غـــير العاديـــة والأحداث غير العادية لغة غير عادية كذلك، وبهذا ارتبط الشعر بالأداء واستقر في الأذهـــان كـــــــما يقـــول إليـــوت « إن المسرحيات الشعرية ينبغي أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر إلى الحد الذي لا يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية؛ مما يتيح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان والتي تساعد على تقبل هذا النظم ».[2]

إلا أن الأمر اختلف بظهور الدراما الواقعية التي أبدلت البطل الأسطوري أو الشخص الملهم ببطل من واقع الحياة اليومية، وسعت إلى تجميع كل ما يمكن أن يعطي إيهاما بالواقع بما في ذلك اللغة، وهكذا تم إبدال الشعر بلغة نثرية قريبة في مستواها الأدائي وفي إيقاعها من إيقاع اللغة اليومية ومستوى الأداء فيها على نحو ما نرى في مسرح إبسن (Henrik Johan Ibsen) وأوجست ستريندبرج (August Strindberg) وبرنارد شو George Bernard) (Shaw وغيرهم.[3]

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي:خصوصية المسرح العربي.ص78.

[2] – السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر.دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.1990م.ص189-190.

[3] – المرجع نفسه.ص189-190.

ولئن استطاع ناقد ما أن يضع أصبع اتهام أو إشارة تماثل أو تشابه بين نص مسرحي عربي وآخر أجنبي، فإنه لن يستطيع الاقتراب من تخوم المسرح الشعري على الإطلاق، لأن المصطلح له تجليات في الأدبين الغربي والعربي على النحو الآتي:

رابعا– تجليات المسرح الشعري في الأدب الغربي:

إن التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر، فالمسرح الشعري اليوناني وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط، ابتدأ في جذوره الأولى في مناسبات دينية، واتخذت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة، وهي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامبية، كانت تؤدى في الاحتفالات السنوية بعيد الإله ديونيوس (Dionyos) (إله المحاصيل والكروم وإله الدراما فيما بعد) حيث عرف الشعر الغنائي الحزين الذي يتخذ مادته من أسطورة هذا الإله ويُنْشِدُ مصحوبا بالناي، يقف الشاعر ينشد أسطورة الإله، ومعه فرقة تدعى "الجوقة" تردد أبياتا بعينها، وترتدي جلود الماعز لتظهر بمظهر الساتوري أي أتباع الإله[1]، وهذا الاهتمام المفرط بمظهر الشخصيات راجع لكون « المسرح عند اليونانيين هو فن المشاهدة والرؤية »[2] إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى يَرَى، وقد كان هذا في حد ذاته أمرا يقود إلى الشعر في سهولة ويسر، بل لعل الأدق أن نقول إنه لم يكن يتسق إلا مع الشعر، فما كان يحدث في هذه الأعياد كان إنشادا وغناء ورقصا وكلها تعبيرات إيقاعية تدعو بطبيعتها إلى الإيقاع الشعري.

لقد كان الشعر في المسرح اليوناني يتوزع على أنواع ثلاثة « أولها تعبير درامي محكي سواء أكان مونولوجا أو ديالوجا يتألف من ثلاثة أسطر من وزن الأيامبيس (وهذا ما كان يدعى بالكاتالوج)، وثانيها تعبير غنائي أُلِّفَتْ كلماته على بحور متعددة (وزن الميلوس أو الأنشودة)، وثالثها تعبير متوسط يعرف بالباراكاتالوغ، يعتمد التفعيلات الرباعية مما يجعله أكثر رصانة من المحكي وأقل نغما من المنشد، ولعل هذا الأخير كان نوعا من الخطاب الميلودرامي »[3] وهذه كلها دلالات وإشارات إلى أن المسرح الشعري عرف منذ اليونان وإن لم يظهر بهذا المصطلح الدقيق.

كما أن الجو الديني وهو جو يدعو إلى لغة الانطباع والإيقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من إيقاعات موسيقية المكان الأول، وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني إلى أن تبلور متخذا صورته التي وصلت إلينا مع إيسخليوس، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل إلينا عدد من مسرحياتهم الكاملة.[4]

---

[1]– علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي.منشورات المكتبة العربية: بغداد.ص190.

[2]– جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح.تر: أمين الرباط.سامح فكري.مطابع المجلس الأعلى للآثار.ط2. 1995م.ص31.

[3]– رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح. تر: سهى بشور. منشورات وزارة الثقافة: دمشق.1987م.ص25–26.

[4]– لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري.ص109–110.

وهناك سبب آخر قاد إلى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح، وهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان، وفي مثل هذه الظروف يصبح التعبير الشعري بسبب ما فيه من إيقاع أقرب إلى الحافظة والبقاء في الذاكرة.

هكذا كان الأمر عند اليونان، ومنهم انتقل التقليد الشعري إلى المسرح الروماني، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلّديهم في أمور الثقافة عموما، وفي الفن على وجه التحديد سواء أكان ذلك في مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري ومن بين هذه الأخيرة الفن المسرحي، ولهذا دأب النقاد على وصف التراجيديا الرومانية بأنها تفتقر إلى الإبداع، وبأنها مجرد ترجمة تكاد تكون حرفية لروائع المسرح الإغريقي، واتهموا الرومان بأنهم اكتفوا بأن يحيوا في ظل اليونان وقنعوا بريادتهم لهم في شتى ميادين الفكر والفن.

لم يبق لنا من نتاج التراجيديا الرومانية قبل مسرحيات "سينكا" (Seneca)الدرامية سوى شذرات قليلة كان روادها "ليفيوس أندرونيكوس"(Livius Andronicus) و"نـــايفيوس" (Naevius) و"إنيـــوس"(Ennius)، وإذا كانت هذه حال التراجيديا الرومانية فإن الكوميديا عكس ذلك تماما، إذ أنه مما يلفت النظر أن الرومـــان وهـــم شعب عرف عنه العبوس والتجهم والرزانة والوقار، قد اهتموا بالكوميديا أضعاف اهتمـــامهم بالتراجيـــديا، ولا يوجد سبب معين وراء هذا الولع اللافت للنظر سوى أنهم كانوا من المحبين للسخرية والانتقاد لسلوك الآخرين.

وفي هذا الصدد قال بعضهم إن أنوف الرومان الطويلة هي خير دليل على حبهم للهجاء والقدح، فهم يدسون أنوفهم في كل منحى من مناحي الحياة، وبالتالي ازدهر شعر الهجاء أو الساتورا لديهم على مر العصور وبخاصة في مسرحيات شاعري الكوميديا الروماني بلاوتوس(Plautus) و تيرنتيوس (Terentius).[1]

بيد أن المجتمع الأوروبي قد تغيَّر حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الاتجاه الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامة، فحاول رجال الدين أن يبتعدوا عن كل ما يُذَكِّرُ بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) ومن بينها المسرح، على أساس أنها ثقافة وثنية، ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين، وعاد معها الشعر وسيلة للحوار من جديد.

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت إلى الشعر، ومن ثم إلى المسرح و المسرح الشعري في العصور الوسطى، وظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في هذا العصر، وهو الوضع الذي لم يتغير كثيرا في عصر النهضة، ذلك أن العصر كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى خاصة من ناحية العودة المندفعة مـــن جانب مثقفيه إلى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن ومن ثم المسرح، ولهذا كانت الكتابات المسرحية في هذا العصر قد بدأت تشهد إلى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنهج نهجها، مسرحيات ذات

[1] – محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور "من القرن الخامس قبل الميلاد حتى القرن العشرين".الدار الدولية للاستثمارات الثقافية: القاهرة. ط1. 2007م.ص25-47.

موضوعات جديدة يتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف، وبعضها الآخر يتعلق بالصراع بين العلم والإيمان وما يتعلق بمظاهر وسمات العصر الجديد.[1]

وبالموازاة بدأ يتسرب إلى الحوار الشعري للمسرح تطور مشابه، وكأنه تَلَمُسٌ حذر للطريق إلى مغامرة تهدف كشف آفاق جديدة، ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب إلى بعض جمل الحوار فيها، وهو تسرب تسلل من عدد محدود من السطور دون أن يمس هذا الحوار النثري ما تقوم عليه المسرحية من سياق شعري، لقد ظهر هذا الحوار النثري على سبيل المثال في مسرحية "هاملت" وغيرها عند شيكسبير (Shakespear William) ومسرحية القصة المضجعة لفاوستس(Faustus) ومسرحية فيوليوني أو الثعلب عند جونسون (Janson) ومسرحية دوقة مالفي عند جون ويبستر (John Webster) وغيرها.

إلا أن صيحة العصر هذه قُدِّرَ لها ألا تفقد سحرها بسهولة، ففي القرن السابع عشر رغم استمرار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورني(korneille)وراسين (Racine)، إلا أن شاعرا وكاتبا وممارسا مسرحيا معاصرا لهما وهو مولبيد (Molbied) خرج عن القاعدة، بالرغم من أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته التزاما كاملا، إلا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة كما في مسرحية "أميرة إبليس".[2]

ومن هنا فإذا كان شكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز، قد كتبوا حوارهم بالشعر الموزون الخالي من القافية إلا في الأغنيات حيث ظهرت القافية، فإن المسرح الفرنسي ممثلا في كورني (korneille pierre) ورفيقيه راسين (Racine) وموليير (Molieres) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا، ولكن هذه ليست حقيقة مطلقة لأن كاتبين مسرحيين فرنسيين آخرين وهما؛ لاموت (Lamote) وستندال (Stendahl) لم يتمسكا بالتقليد الشعري كاملا وإنما ناديا بضرورة كتابة النصوص المسرحية بالنثر ما دام الشعر عندهما وسيلة للتغطية على الغباء.[3]

و عليه نستطيع القول إن المنظرين لم يتوصلوا ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الثامن عشر من جعل موقفهم إزاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل صارم ونهائي. ثم يدخل القرن التاسع عشر وقد مُهِّدَ له الطريق، فيرفع صوته ويتشدد في دعوته وكان من ذلك صوت مانزوني (Manzoni) الإيطالي، وصوت الرومانتيكين عموما وصوت فيكتور هيجو (Victor Hugo) خصوصا فكانت ثورة عصفت بالقواعد وأطاحت بالوحدات الثلاث (وحدة الحدث، وحدة المكان، وحدة الزمان) وخلطت التراجيدي بالكوميدي، ونشأ عن ذلك ما عرف بالدراما لأنه لم يعد هناك حدود فاصلة.

---

[1]- لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري.ص111-112.

[2]- المرجع نفسه. ص113.

[3]- المرجع نفسه.ص116.

ففتح الطريق واسعا إزاء المسرحية وإذا بها تتمتع بحرية التنوع والتطور إلى أبعد الحدود، وتقلبت مع المذاهب الأدبية المختلفة التي استدعتها ظروف خاصة ووسمتها بصفات تَمَيَّزَ الواحد منها عن الآخر بين الواقعية والطبيعية والرمزية وما إلى ذلك.

وكان من المنتظر أن يزداد سلطان النثر في ظل ما قام في القرن من ثورات منها الثورة الصناعية في انجلترا والثورة الفرنسية، ولكن موجة العاطفة الطاغية أو بمعنى أدق ما عرف بالرومانتيكية في أوروبا مبتدئة في ألمانيا كانت موجة شعرية حتى لدى اتساع طبقتها في الكتاب والمتلقين، وهذا دليل على أن الشعر تقليد راسخ في المسرحية لم يكن من السهل زعزعته وأن الكبار الذين تولوا التأليف فيها كانوا شعراء كبارا كذلك.

ومضت على ذلك وهي تلج القرن التاسع عشر وتسير نحو أواسطه، فلقد كتبت تراجيديات أو ما يقرب من التراجيديات شعرا، ومن ذلك ما كتبه الايطالي الفيري (Alfieri) والروسي بوشكين (Pushkin)والألمانيان جوته (Goethe) وشيلر (Schiller) تبعهما كليست (Kleist) وآخرون.

هكذا ثبت اسم الدراما الجديد لما يكتب بعد اليوم من مسرحيات، وكان التاريخ رغم هذا يسير نحو المسرحية النثرية لأن الفن الذي يطلبه هو الفن الواقعي والنثر من الواقع، وبهذا تتضاءل المسرحيات الشعرية عددا وشأنا في أواخر القرن التاسع عشر حتى كأن المسرحية إنما وجدت نثرا وخلقت للنثر، وتتراءى المسرحية الشعرية الناجحة أمرا نادرا أو شاذا وهذا ما كانت عليه مسرحية أدمون روستان (Admone Rostand)، وإذا كتب المؤلفون مسرحية شعرا أو نثرا، فإن الشعر لا يهيئ لهم المكان العالي الذي يطلبونه والغالب أن ترجح كفة النثر[1].

لكن بالرغم من استمرار الدراما في الاعتماد على اللغة الواقعية لغة أداء في النص المسرحي إلا أن دعوى العودة إلى الشعر لم تتوقف، فقد أدرك عدد كبير من الكتاب المسرحيين قدرة الدراما الشعرية على أن تقدم للمتفرج مالا تستطيعه الدراما النثرية.

لهذا اتجه عدد من كتاب الدراما إلى كتابة دراما تراجيدية تطور النظم الشعري وتطوعه، في اتجاه لغة الحديث اليومي، لأن الشخصية الدرامية يجب أن تكون أكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون أكبر من النثر الذي تحدث به موليير (Molieres)[2]، إلا أنه لابد من مراعاة شيء هام هنا وفي ظل المتغيرات الهائلة التي لم تعد تسمح بتقبل التراجيديا في بطولتها ولغتها، وهو أن يترك الشعر وقعه في المتفرج دون أن يدرك هذا الواقع إدراكا واعيا وذلك بأن يبرر وجود الشعر تبريرا دراميا فلا يقتصر على أن يكون شعرا جيدا صيغ في شكل درامي فحسب وأن يطور هذا الشعر في اتجاه لغة الحديث اليومي، وربما من أجل هذا لم تحظ أعمال الكاتب الأمريكي ماكسويل أندرسون(Maxwell Anderson)بالقبول من النقاد واعتبروها مجرد تدريب في قرض الشعر[3].

---

[1]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي. ص206-207.

[2]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر.ص190-191.

[3]- المرجع نفسه.ص191-192.

ثم كانت الخطوة المهمة في القرن العشرين، وبعد الحرب العالمية الأولى على وجه التحديد، حيث نشأ ما عرف بالمسرح الملحمي وهو في جوهر نشأته ألماني، يرجع إلى الأديب المخرج بيسكاتور (Erwin Piscator) والأديب المتعدد النواحي بريشت (Brecht) بعد أن تحولت مثالية شيلر(Schiller) وهيجل(Hidgele) إلى المادية الماركسية، والملحمة ذات معان واسعة متعددة لا يشترط أن تلتقي كلها أو معظمها مع ما هو معروف من شروط الملحمة لدى من يفصل بين الأنواع ابتداء من كتاب أرسطو، وإنما هي في المهم من نقاطها سعي إلى المسرح اللاأرسطوطاليسي، إلى مسرح غير المسرح الدرامي.

تتألف الملحمة من قصائد قصصية تتوالى، وفي المسرح الملحمي لوحات ومقطوعات، فالمسرحية مجموعة شرائح تكوِّن وحدات خاصة ضمن الوحدة العامة، وفي المسرح الملحمي أمور كثيرة يحسن بالقارئ ألا يجهد نفسه بمفهوم الملحمة القديم ولا يثبت تفكيره في كلمة الملحمي؛ فالخير أن يدرسه كما هو، لأن المسرحية ظلت تتطور من قرن إلى قرن بدءا من العهد اليوناني إلى القرن العشرين، وستظل في طريق التطور مع تطور الحياة وميلاد المواهب، التي تنعكس فيها هذه الحياة وتبادلها التفاعل[1].

لقد لمسنا من هذه التحولات التي طالت المسرح الشعري الغربي أن المسرحية الشعرية قد بدأت تحتضر أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلا أنها لم تمت نهائيا، وإنما ضعفت مرة ضعفا شديدا حتى كأنها لم تكن واستأنفتها مرة مواهب شاعرة منحتها دلالة القوة على البقاء، وفرق بين أن تكون المسرحية شعرية فقط وألا تكون شعرية إلا قليلا ولمناسبة شعرية وموهبة شاعرة أو توسع في معنى الشعر.

ففي خضم العالم النثري، وحدَّة الروح النثري تنبه عدد من المعنيين بالحال، فدعوا إلى المسرحية الشعرية ونبهوا إلى محاسن هذا الضرب من المسرحيات وأن ليس المهم في ذلك، إلا العالم الشعري والجو الذي تثيره، فإذا جاءت على الشعر الموزون المقفى، فليكن وإلا فلتأت على الشعر المرسل أو على الشعر الحر.

تتمتع ايرلندا بمكانة خاصة في هذا الباب ممثلة بما أذاعه ودعا إليه وعمله شاعراها لسينج (Lessing) ويتس (Yeats) وسار في طريقهما فراي(Fry) وت.س.إليوت(T.S.Eliot) ولقد حقق لها هذا الأخير نجاحا كبيرا متصلا بنجاحه داخل بلاده وخارجها وما كان له من مريدين وأتباع ومعجبين[2].

إن المسرح الشعري لم يمت ولن يموت ولكنه لا يتفرد، لأن الحياة التي تستدعي النثر ليست مجردة من دواعي الشعر، وإذا كان النثر يرتبط بسيادة الواقعية فلا تحول الواقعية الصحيحة دون الشعر، وإذا كانت الحال تعود إلى الكاتب فلا تعدم المسرحية شاعرا هنا وشاعرا هناك تدفعه موهبته الشاعرة إلى المسرحية الشعرية « وقد كان من كبار من يذكرهم التاريخ الحديث في هذا المعنى بريشت (Brecht) وقد زاول المسرحية شعرا ونثرا، ولوركا (Lorca) وقد غلب طابعه الشعري حتى على النثر، ولا يمكن أن تكون مسرحيات بول كلودل (Bol Claudel) إلا من ضروب الشعر. »[3]

---

[1]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي.ص209.

[2]- المرجع نفسه.ص211.

[3]- المرجع نفسه.ص211.

وهكذا تمضي القافلة بالمسرحية في التنوع كما تقتضي طبيعة الأشياء وسنن الحياة، فأصبح للمسرحية في العصر الحديث مكانا مرموقا بين النتاج الأدبي كله، ولم تعد وقفا على بلد واحد كاليونان أو قارة واحدة كأوروبا، لقد عمت العالم واستطاع العصر الحديث أن يوصل المسرح إلى بلدان كثيرة لم تعرف شيئا منه في تاريخها الأدبي.

خامسا- تجليات المسرح الشعري في الأدب العربي:

إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وهي فترة تاريخية طويلة جدا تعاقبت فيها الأحداث والدول واهتز المجتمع الإسلامي هزات عنيفة، واختلط فيها العرب مع شعوب غير عربية من فرس وروم وهنود وأحباش وأتراك، ومما لاشك فيه أن كثيرا من هذه الأمم عرفت نشاطا مسرحيا أو مارست بعض الطقوس الشبه مسرحية.

ولكن على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم فقد ظلت الدراما بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعدما فتحت هذه البلاد وذلك لميل العرب إلى «حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية والشعرية والدينية، لأنها اقترنت بكيانهم كجنس عربي، وأخذوا يعتبرون كل مساس بها، إنما هو مساس بكيانهم ووجودهم»[1].

غير أن هذا لا يلغي وجود بعض التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية مثل أسواق العرب في الجاهلية وبخاصة ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون القصائد، وتشجيعهم ضد شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني يدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك.[2]

كما يعد خروج الخليفة بدءا من عصر الرشيد للاحتفال بالنصر وبالأعياد في أعظم مظاهر الخلافة، عرضا مسرحيا يتوفر فيه العرض (الممثل)، والمتفرج، وخشبته هي الشارع أو الساحة ولكنه يظل بلا نص، حيث «تتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهل الخليفة... ويتبعه رجال الدولة والحراس وهذا الموكب عرض مسرحي».[3]

يضاف إلى هذين الشكلين شكل آخر يعد من أهم العروض الاحتفالية القريبة من المسرح، وهو احتفالية العزاء أو التعازي الشيعية الذي يعتمد على فكرة المسرح الجوال الذي يمكن أن ينصب في أي مكان تسير إليه القافلة ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر محرم ويستمر إلى يوم عاشوراء يرتدي فيه الممثلون المتفرجون ثياب الحِدَادْ وتكون المشاهد تراجيدية.[4] ولكن هذه الأشكال لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب". دار العودة: بيروت. ط4. 1983م. ج1. ص68.

2- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني.تح:إحسان عباس.إبراهيم السعافين.بكر عباس. دار صادر:بيروت.ط3. 2008م.مج2. ص11.

[3]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب: الكويت. ط2. 1999م. ص19.

[4]- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. ط1. 1985م. ص660-663.

الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة إلى أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح **خيال الظل**.

وأقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها في كتاب "الديارات" للشابشتي حين يذكر الكاتب أن الشاعر دعبل الخزاعي هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بالهجاء، فرد الابن بدوره قائلا: « والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال »[1] أي أنه أنذره بأنه سيوحي إلى أحد فناني المخايلة (خيال الظل) بإظهار صورة أم دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب بها أمام متفرجيه بمظهر يدعو إلى السخرية طبعا.

كما يذكر الباحث المسرحي شريف خازندار أن الخليفة المتوكل كان أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص في البلاط، وأنه كان يميل إلى التهريج والأغاني الهزلية ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافيين مع البلدان الأجنبية.

أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاص منتشرين في طرق بغداد، يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها، وكان هناك كثير من المضحكين تفننوا في طرق الهزل، وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين أو الممثلين الذين يتخذون مادتهم من الواقع مباشرة فيقول: «إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا، وكذلك تكون حكايته للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك، حتى تجده كأنه أطبع منهم، فإذا حكى كلام "الفأفاء" فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فافاء في الأرض في لسان واحد، وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنما قد جمع جميع طرق حركات العميان في أعمى واحد»[2].

ويذكر في موضع آخر «ولقد كان أبو دبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرج بحضرة المكارين فينهق، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم جسيد ولا متعب بهير إلا نهق، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك حتى كان أبو دبوبة فيحركها، وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد، وكذلك كان في نباح الكلاب.»[3]، ولم تتوقف هذه العروض التمثيلية منذ أيام العباسيين، ففي مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمرا، وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم[4].

لم يكن التمثيل في بلاط الحكم فقط، وإنما في الشوارع وحفلات الزواج والختان، حيث يمثل الممثلون الشعبيون مابين حواة وقرادين ومدربي حيوانات ولاعبي الأراجوز وفناني خيال الظل، ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة حفرت في وجدان الشعب مجاري عميقة.

---

[1]- الشابشتي أبو الحسن علي بن محمد: الديارات. تح: كوركيس عواد. دار الرائد العربي: بيروت. ط3. 1986م. ص188.

[2]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. المكتبة التجارية الكبرى: القاهرة. 1947م.ص297.

[3]- المرجع نفسه.ص299.

[4]- مجموعة مؤلفين: المسرح العربي بين النقل والتأصيل. الكتاب الثامن عشر. كتاب العربي.1988م. ص13-14-22.

لقد ظلت هذه العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة ينظر إليها أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلاطين على أنها لهو فارغ وأحيانا محرم، وأحيانا أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم، ظلت المواكب الرسمية قائمة وآيات الفخامة والإنفاق المهرجاني متصلة من جهة، وظل الشعب من جهته يلهو بطريقته الخاصة إما بالأراجوز أو خيال الظل ... حتى بدأ الرحالة الأوروبيون يترددون على مصر، وينظرون إلى ما يشاهدونه في الشوارع والبيوت نظرة أخرى، فيها محاولة للتعرف وللتصنيف والمقارنة بين فنون العرب وفنون بلادهم.

ولو أفردنا فن خيال الظل بالحديث لوجدنا أن العرب عرفوه أيام العباسيين وقد ظهر في القرن السابع الهجري وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوه إلى حاضرة العباسيين أم أنه انتقل إليهم، فلا شك في أن هذا اللون من ألوان اللهو هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معا، لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة، عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا[1].

والذي يستحق التقدير الخاص في أمر هذا الفن أنه أول لون من ألوان العروض يرتبط بالأدب العربي وواحد من أبرز منجزات ذلك الأدب وهو المقامة، ولابد أن مسرح خيال الظل كان قد قطع شوطا طويلا نحو النضج حين انتهى إلى يدي الفنان المطبوع والشاعر الماجن **محمد جمال الدين بن دانيال** الذي ترك العراق إلى مصر أيام سلاطين المماليك.

فبعد سقوط بغداد سنة 656هـ، وفد ابن دانيال إلى مصر مع من هاجروا إليها من الشام خوفا من التتار بكل ما يحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة، في الوقت الذي اتجه فيه العصر المملوكي إلى الفن التشكيلي خصوصا العمارة والزخرفة، وعمت الشكوى بين الناس من تسلط المماليك والشكوى تسلم إلى النقد وإذا اجتمع الخوف والنقد نبتت الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة، وبهذا وجدت التورية والفكاهة سبيلها إلى الأدب العربي في عصر المماليك.[2] وفي هذا الجو قدم ابن دانيال أرقى "بابات" في تاريخ مسرح خيال الظل العربي، واستطاع أن يحقق انجازا في إخراج نص لهذا الفن.

كل هذا يشهد بأن مصر قد عرفت دراما كاملة، ذات نظرية وممارسة عملية واضحتين وذات صلات ليست أقل وضوحا من الجسم العام للدراما الذي كان معروفا آنذاك في العالم الوسيط، ولقد أقامت مسرحا حقيقيا ليس فقط بما قدمته من أمثلة تطبيقية لفن المسرح، بل بما وزعته من تقاليد مسرحية غرست فكرة المسرح في نفوس الناس وحفظتها من الضياع، إلى أن جاء الوقت الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح نقلا عن أوروبا.

---

[1] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص43-44.

[2] – محمد رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي. مطبعة الآداب: الجماميز. 1962م. ص293.

لم يبق "خيال الظل" حكرا على المصريين وإنما انتقل إلى تركيا ومنها عاد إلى البلاد العربية مثل سوريا التي كان مقدرا لبعض فنانيها أن يحملوا إلى مصر بعضا من أثر القراقوز* في صورة فريدة، ومن جهة أخرى فقد ترك خيال الظل بعضا من الأثر في الأراجوز، وذلك حين أخذ نجم خيال الظل في الأفول[1].

يذهب النقاد المحدثون إلى أن المسرحية لا يمكن أن يحكم عليها بمجرد القراءة، لأنها تتألف من عناصر متشابكة كالحركة والحوار والمنظر وما إلى ذلك، وهذا هو الحال مع مسرحية خيال الظل، ولهذا السبب عد شكلا مسرحيا قبل المسارح الحديثة، قام بوظيفته كمرآة يرى فيها المجتمع عيوبه ونقائصه، ولقد مر مصطلح المسرحية بتطورات في تقاليدنا الثقافية، فأطلق أولا على المسرحية اسم الرواية وكانت ثمة قرينة تشير إلى أنها رواية تمثيلية وليست سردية، كأن يضاف إليها كلمة شخصية أو تمثيلية أو سواهما، ثم استخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية.

وأطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة[2]، و لم يعرف المسرح ولا المسرحية بمفهومها المعاصر إلى أن دخلت الحملة الفرنسية مصر« وشرع الفرنسيون في إقامة بعض الأسس التي ترتفع عليها واجهات لمعالم من الحضارة الجديدة، ومن بينها إقامة مسرح لهم في الأزبكية، فكان الشعب المصري يقف حول خشبة ليسترق البصر ويرى ما يجري داخلها »[3].

بل إن الفضل في اقتناص البذور المسرحية من الغرب وزرعها في التربة العربية يرجع إلى ابن صيدا في لبنان ذلك التاجر المغامر المثقف "مارون النقاش" الذي كان مشعلا متوهجا في مجالات الإدارة والتجارة، إلى جانب ثقافته في العربية والتركية والإيطالية والفرنسية[4].

وما من شك في أن الثقافة التي امتلأت بها جوانحه هي التي حركت لديه النفس المتطلعة إلى كل جديد يتوقع أن يروج في وطنه العربي، كما أن ازدهار تجارته التي كان يقوم في سبيلها برحلات إلى أوروبا، ولاسيما إيطاليا جعلته يشاهد بعض المسرحيات والأوبرات فاستهواه ذلك، فعاد منها بزادين؛ زاد التجارة وزاد الفتح المسرحي ذلك أن إيطاليا كانت في القرن التاسع عشر مركز إشعاع فني مسرحي، ولاسيما فنون الأوبرا.

---

* – يذهب بعض الباحثين إلى القول بأن كلمة "قرجوز" تحريف لاسم الوزير المصري المعروف"قرقوش" الذي كان من أشهر رجال صلاح الدين الأيوبي وفرسانه، ودارت حوله أساطير كثيرة، والكلمة تتألف من كلمتين تركيتين(قرة) ومعناها "الأسود" و(جوز) ومعناها"عين"؛ فيكون المقصود بـ"القرجوز" العين السوداء، وهناك من يقول: إن الكلمة تركية أصلية وليست تحريفا ومعناها "العين السوداء".إبراهيم عبد الرحمان محمد: الأدب المقارن.الشباب المنيرة: القاهرة.1976م.ص210.

[1] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص49.

[2] – عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية.ص11–18.

[3] – مجموعة مؤلفين: المسرح العربي بين النقل والتأصيل.ص56.

[4] – عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم). دار الفارابي: لبنان. ط1. 1999م.ص21.

ولأن مارون تاجر متفتح القلب والعين على الفنون، ضم إليه جماعة من أهله وأصدقائه لدى عودتـــه إلى بيروت من رحلته إلى إيطاليا، وأخذ يعلمهم فن التمثيل وانصرف إلى المسرح، ولأنه كان يعرف أنه مقبل علـــى تجربة جديدة فذة، أعد لها عدته وشمر لها عن ساعد الجـــد في سبيل إنجاحها، وكان وقـــتذاك اسم موليـــــير (Molieres) يملأ الأسماع في أوساط المثقفين العرب، فمضى يقرأ له مدركا أن تركيب المجتمع الموليري يختلف عن تركيب المجتمع الماروني[1].

كما عرف كيف يخلق البؤرة التي يلتقي بها محور اهتمام الجماعة البيروتية، فقدم خمس مسرحيات من النوع الكوميدي وهو أصعب أنواع الفنون المسرحية وأرقاها، ثلاثا منها من تأليفه وإخراجه، واثنتين من تأليف أخيـــه الشاعر المحامي نقولا النقاش، وكانت كوميديا "البخيل" أولها وهي أول مسرحية عربية عـــام 1847م، ثم تلاهـــا بمسرحياته الأخرى على الترتيب "الشيخ الجاهل 1849م وكذلك "أبو الحسن المغفـــل أو هـــارون الرشـــيد" ثم مسرحيتاه "ربيعة بن زيد المكدم" و"الحسود السليط" عام 1853م[2].

في هذه المسرحيات الخمس كان مارون النقاش مقتنعا بما هو فاعل، فقد أحضر مادته من الفكر والثقافة الأوروبية، ولكنه صاغها عربية بحيث تلائم المزاج والتركيب الاجتماعي العربي، كما أحس بضرورة تطعيم العمل الأدبي بروح التراث ومزجها بالذوق الحديث المتعارف عليه في زمنه، وهذا الأمر لم يسبقه إليه أحد.

وحينما جاء دوره في الاختيار بين المســـرح النثـــري والمســـرح الغنـــائي الشـــعري اقـــتحم الصـــعب واختار اقتباس المسرح الغنائي الشـــعري، لأن نفســـه كانـــت أميـــل إلى الأوبـــرا الـــتي يخرجونهـــا في جـــو موسيقي وفي تنغيم وتلحين، وبهذا كان مارون النـــقاش أحد أركـــان الثالـــوث الـــذي أرســـى قواعـــد الفن المسرحي الجديد في الحياة العربية، و لم يتح للمسرح أن يتنفس في الشـــام إلا بعـــد عشـــر ســـنوات مـــن وفاته « بعدما أصيب بحمى شديدة في أواخر أيار ســـرعان مـــا أودت بحياتـــه في الأول مـــن حزيـــران عـــام 1855م بطرطوس، ثم نقلت أسرته فيما بعد جثته إلى لبنان »[3].

لم تنته الحركة المسرحية بوفاة النقاش، فهو الذي مهَّد لها وسواها، وألف فرقته التي أثمرت جهودها المسرحية في بلاد الشام أولا ثم في مصر، لاسيما أن الحدود في القرن التاسع عشر لم يكن لها وجود في البلاد العربية علـــى النحو الذي هي عليه اليوم، ومن هنا فما يجري في بيروت يصل إلى دمشق، والفرق الأجنبية التي تفد على بيروت كثيرا ما تستكمل الرحلة إلى دمشق.

فليس من المستبعد إذن أن يكون الشيخ أبو خليل القباني أحد أركان الثالوث الرائد في الجهود المســـرحية العربية في القرن التاسع عشر، هو أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سورية، (ولد سنة 1845م وتوفي ســـنة 1904م)، ولد في دمشق ودرس اللغة والعلوم الدينية والموسيقى والموشحات، وأحبَّ الرقص ونظم الشعر والزجل مبكرا، ثم أولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفا ومخرجا.

---

[1]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية.ص22-23.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص15-16.

[3]- علي عقلة عرسان: مارون النقاش. مجلة الموقف الأدبي. ع196.آب. 1987م.ص17.

لقد كان يمثل مع فرقته في منزل ذويه في دمشق، ثم أنشأ مسرحا عرض فيه بضع روايات غنائية من وضعه وتلحينه، اقتبس حوادثها من " ألف ليلة وليلة"، لكنه صادف عنتا من القوى المتزمتة بدمشق، فأصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه، بل لم تكتف بذلك، وإنما أحرقت مسرحه وحاولت أن تكيد له، ولهذا رحل الرجل إلى مصر عام 1884م فلاقى نجاحا ملحوظا، وشاركه العمل الشيخ سلامة حجازي[1]. فكان « صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر، والراجح أيضا أنه هو من بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغل بالمسرح الغنائي هناك »[2].

مَثَّلَ القباني وأخرج أكثر من ستين مسرحية غنائية له ولغيره، ألف منها حوالي خمس عشرة مسرحية، ولم يصلنا منها سوى ثماني مسرحيات وهي؛ رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول، ورواية "هارون الرشيد مع أنس الجليس" وكذلك رواية "الأمير محمود نجل شاه العجم" و"عفيفة" و"عنترة بن شداد" وروايات ثلاث أخرى وهي "لباب الغرام"، و"حيل النساء"، و"ناكر الجميل" ومعظم هذه المسرحيات مستمدة من الحكايات الشعبية، كما « أن صلة القباني وأسرته بالأصل التركي مكنه من الاتجاه في التراث التركي وكذلك الاتصال بالأدب الأوروبي ولاسيما مسرحيات موليير وراسين ... »[3].

كان القباني من أوائل من جمعوا بين عدة أعمال تتصل بالمسرح كالتأليف والإخراج وتصميم الديكور وتوزيع الإضاءة المسرحية، ولعله أول رائد مثل المسرحية الغنائية ولحن أغانيها وأداها بصوته في تاريخ المسرح العربي كله [4]، ولاشك أن هذه المميزات كلها تغفر بعض عيوبه التي سجلها النقاد والمؤرخون ضده مثل كثرة السجع والزخارف اللفظية وحشد المسرح بكثير من الألوان الفنية.

وعليه فإن عبقريته الحقيقية إنما كانت في ابتكاره المسرحية الغنائية (الأوبرات) العربية، ولقد جمع لأول مرة بين الغناء الموروث والأدب العربي والتمثيل في وحدة متكاملة، يلتقي فيها الرقص مع النشيد الفردي والجماعي مع الشعر مع التراث القصصي مع المسرح ليعطيه الحياة، وكان طبيعيا أن تظهر هذه الحركة من دمشقي، لأن دمشق تحمل دائما طابع المحافظة على التراث، الذي حمل مشعله تلاميذ له في سوريا وفي دول عربية أخرى.

لئن كان رائد الحركة المسرحية في بيروت تاجرا وعالما بعلوم التجارة وفنونها، و رائدها في دمشق ماهرا بشؤون القبانة وتجارتها، فإن رائدها في مصر خبير بنفوس الناس وبميدان واسع من ميادين الحياة وهو ميدان الصحافة لاسيما الصحافة الفكاهية الساخرة[5]، وليس من شك أن القاهرة والإسكندرية شأنهما شأن سائر المدن

---

[1]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص18-19.

[2]- محمد مندور: المسرح. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 1989م.ص40.

[3]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية.ص57.

[4]- محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة. 1970م.ص53.

[5]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية. ص71.

الكبرى في الوطن العربي قد شهدت حركات تمثيلية قامت بها فرق أجنبية، في وقت مبكر من القرن التاسع عشر بل هناك في أعداد "الأهرام" ما يشير إلى وجود شيء من التمثيل العربي في القرن الثامن عشر.

أما الخطوات الراسخة الأولى في طريق الجهود المسرحية فقد قام بها "يعقوب صنوع" بعد حوالي عشرين عاما من الخطوات الأولى التي قام بها النقاش في بيروت، ساعده في ذلك جملة من الظروف التي هيأت له في مصر فقد كان والده مستشارا للأمير أحمد يكن حفيد محمد علي، وهذا ما ساعده على إنشاء مسرح للتمثيل في القاهرة سنة 1870م فَعُدَّ بذلك مؤسس المسرح المصري، وكان يكتب مسرحياته بنفسه ويجمع الممثلين ويدربهم.

كان يعقوب صنوع قريبا من القصر، ولكنه في الوقت ذاته كان يترع إلى الحرية والتحرر وهو الذي درس في أوروبا ثم غدا مقربا وقوي الصلة بالشيخين الأفغاني ومحمد عبده، ولهذا كان أكثر جرأة من سالفيه "النقاش" و"القباني" في طرح القضايا السياسية والاجتماعية على خشبة المسرح.

ألف وترجم واقتبس ما يزيد عن ثلاثين مسرحية، لم يصل منها سوى سبع مسرحيات كتبت باللهجة المصرية، ويذكر الدارسون منها "آنسة على الموضة"، "الأميرة الإسكندرانية"، "البنت العصرية"، "البورصة" "الحشاش"، "الغندور"، "الضرتان"، "الأخوات اللاتينية" ...[1]. وما من شك في أن هذا الفن الجديد لقي رواجا كبيرا في مصر، وقد جعله يعقوب يقف على رجلين إلى جانب الصحافة، بل يكاد يستقطب الجمهور أكثر مما يستقطبه الفن الصحفي، لأن أغلبهم لم يكن يقوى على قراءة الصحف غير أن رواد المسرح العربي الحديث "مارون النقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع" قد كانوا في وضع لا يسمح لهم بتعميق نظرهم في التراث ووسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة.

لقد سيطرت عليهم جميعا فكرة واضحة قوية هي أن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية، وهو كذلك ممارس ومعترف به في أوروبا، التي كانت آنذاك تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدمه من مظاهر الحضارة المختلفة، و لم يَدُرْ في خلدهم أن هناك شكلا آخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن لهم أن يستخدموه، وأن هذا الشكل موجود بينهم، قابل للتطوير وقادر على الخدمة[2].

فظل المسرح العربي يقدم أنماطا ثلاثة من المسرح (المسرحية الجادة والكوميدية والغنائية) إما مقتبسة أو مؤلفة تأليفا متهافتا، إلى أن حدث تغيير مهم في الحركة المسرحية العربية وبخاصة في مصر أين كان الخديوي إسماعيل مغرما بتقليد الحياة الأوروبية والإبداع، حيث شجع يعقوب صنوع وأترابه على وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها، ولقد لقبه بموليير مصر.

كما شجع سليم النقاش عندما وفد إلى مصر في أواخر 1876م، وفي جعبته مسرحيات عمه مارون النقاش على تكوين فرقته والقيام بالتمثيل[3]، وابتدأ عمله في الإسكندرية فقدم مسرحياته وقد أعجب بها المصريون كثيرا مما جعلهم يهتدون إلى شيء مهم وهو ظهور المؤلف المحلي، فقدم فرح أنطون في مصر مسرحيته المعروفة "مصر

---

[1]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص21.

[2]- علي الراعي:المسرح في الوطن العربي. ص69-70.

[3]- http://www.s3udy.net.

الجديدة ومصر القديمة" عام 1913م وفيها استخدم شكلا مسرحيا يراوح بين الرواية والمسرحية، ثم توالت نماذج أخرى لمسرحيين آخرين كلهم من مصر منهم إبراهيم رمزي الذي كان له فضل السبق في تأليف المسرحية المصرية العصرية، وواكبه مؤلف آخر في الفترة نفسها هو محمد تيمور الذي أخرج مسرحيات "العصفور في القفص" مارس 1918م، و"عبد الستار أفندي" ديسمبر 1918م و"الهاوية" 1921م وكلها ذات أسس أجنبية واضحة، فرنسية في الغالب الأعم.

ثم يظهر مؤلف مصري ثالث كان له شأن كبير في دعم الحركة المصرية في مجال المسرح واستمرارها واكتسابها احتراما كانت تسعى إليه، كما كان له الفضل في إرساء قواعد الأدب المسرحي وإعلاء شأنه في مصر بل في العالم العربي كله، هو توفيق الحكيم الذي أخرج أولى مسرحياته عام 1919م وكان عنوانها "الضيف الثقيل" وهي للأسف مفقودة، أما أول مسرحية كاملة تصلنا من فنه فهي "المرأة الجديدة" التي ظهرت سنة 1923م [1].

لقد أصبح من المألوف أن يتردد اسم توفيق الحكيم كلما تردد "المسرح" في مصر، بل وفي العالم العربي أحيانا ولا جدال في هذه الحقيقة، لأنه أول كاتب يكرس حياته للمسرح دارسا ومؤلفا، كما أنه لم يكن كمن سبقوه من العاملين في هذا الميدان، حيث كان المسرح يملأ عليه خاطره حين يقتبس وحين يستلهم التراث وحين يؤلف.

ووجد الحكيم في السفر إلى باريس منفذا كبيرا واسعا لمطامحه، فقد كان يتردد على دور السينما ويتشابك مع أهل المسرح، فيوسوس له المسرح هذا الجو الساحر المضيء بالحماس، وبهذا تفتح له باريس ذراعيها بلا تحفظ فتمنحه الموسيقى الكلاسيكية الرائعة والمسرح الحر بديكوراته ونصوصه وتقاليده ونقده وجمهوره، فكان يجمع أعقاب العلم من كل مكان[2].

لقد ساعدت هذه التجارب الواسعة التي خاضها الحكيم في تنوع الأشكال الفنية التي استخدمها ليعبر بها عن ذاته و أفكاره[3]. بيد أن شغفه بالمسرح جعله يؤلف في هذا المجال أكثر من غيره، ولقد صنف إنتاجه المسرحي في مجالات أربعة، فأما المجال الأول فيتمثل في المسرح الذهني ويندرج تحته مسرحيات "أهل الكهف" (1933م) "شهرزاد" (1924م)، "بجماليون" (1942م)، "سليمان الحكيم" (1949م)، "الملك أوديب" (1949م)، "ايزيس" (1955م)، "رحلة إلى بغداد" (1958م) و"السلطان الحائر" (1961م)، وأما المجال الثاني فيتمثل في مسرح المجتمع ويندرج تحته عدد من المسرحيات القصيرة والطويلة منها "حياة تحطمت"، "الخروج من الجنة" "رصاصة في القلب"، "العش الهادئ"، "الأيدي الناعمة" و"الصفقة".

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص76-77.

[2]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية. ص145.

[3]- ففي الرواية كتب مواضيع كثيرة منها: عودة الروح (1933م)، يوميات نائب في الأرياف (1937م) عصفور من الشرق (1938م)، زهرة العمر (1943م)، الرباط المقدس (1944م)،عالج في كل منها مواضيع أغلبها يتعلق بالمجتمع المصري، كما أنه له عددا من الكتب مثل: "تأملات في السياسة"، "فن الأدب"، "التعادلية" و"عصا الحكيم في الدنيا والآخرة" وغيرها كثير.حلمي بدير: فن المسرح.ص49.

في حين اختص المجال الثالث بالمسرح المنوع وهو أشبه بمقالات مسرحية جاءت في صورة حوار، كان ينشرها في الصحف، وقد جمعها في مجلد واحد عام 1955م، ويبقى هذا المجال ممثلا في تجاربه في الأساليب المسرحية المستحدثة وهو في مسرح اللامعقول يندرج تحته" يا طالع الشجرة"، "رحلة صيد رحلة قطار"، ولقد جمع الرحلتين في كتاب واحد هو" رحلة الربيع والخريف" عام 1964م[1].

بهذا كان الفضل لتوفيق الحكيم في إرساء قواعد الأدب المسرحي في الحياة العربية، كما وسَّع في آفاق التأليف المسرحي من خلال المجالات الأربعة السابقة، بعد أن كان ضيقا ومحدودا، ثم انتقل المسرح بعده فأصبح فنا جماعيا و لم يعد جهودا فردية مبعثرة هنا وهناك، لقد أصبح المسرح والعمليات المسرحية ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية المعاصرة، فتمثلت له مدارسه واتجاهاته، وأصبحنا نقرأ عن مسرح يوسف إدريس كما نقرأ عن مسرح لطفي الخولي والثورة الفكرية التي يدعو لها، ونتتبع الواقع والرمز في مسرح سعد الدين وهبة ونتعرف إلى الاتجاه المسرحي لألفريد فرج ولعبد الرحمن الشرقاوي، ونشطت حركة نشر الأعمال المسرحية في مصر، ونشأت الدراما في التلفزيون وظهر المسرح المدرسي، ومسرح الأطفال والمسرح الشعري وغيرها[2].

امتد هذا النشاط إلى سائر البلاد العربية وأنشئت فيها المسارح، وقامت تجارب مسرحية رائدة في لبنان و سوريا والكويت والعراق والجزائر، وفي سائر البلاد العربية، ولهذا أصبح واضحا لدى الجماهير المثقفة أن المسرح كان حقيقة اجتماعية في ذاته، والمجتمع في أشد الحاجة إليه.

ومع انتشار المسرحية النثرية وغلبة الحوار النثري لم نعدم وجود الحوار الشعري وبالتالي المسرح الشعري الذي كان حصاد فكر الثورة في حقل المسرح، لأن الأدباء الذين اطلعوا على تاريخ الفن المسرحي رأوا مكان الشعر منه ومن أمجاده، وقد راعهم ألا يكون للعرب مسرح شعري كما كان لغيرهم، فشمروا في حدود مستطاعهم، فكان من أوائل ما كان لهم في ذلك ما نظمه خليل اليازجي باسم "المروءة والوفاء" سنة 1876م وقد مثلت على مسرح بيروت عام 1888م[3].

لكن التجربة التي يقف عندها التاريخ العربي الحديث، ويعدها البداية الحقيقية للمسرح الشعري العربي هي تجربة أحمد شوقي، ولا نستطيع أن نرجع البدايات إلى المسرحيات الغنائية التي عرفت في القرن الثامن عشر، لأنها كانت متأثرة بالأوبرات الإيطالية أكثر من تأثرها بالمسرح الشعري الكلاسيكي أما مسرح أحمد شوقي فقد كان تأثره بالمسرح الشعري في الكلاسيكيات الغربية، ولهذا لابد من طرح اسمه كأول عربي خاض غمار هذه التجربة في أوائل هذا القرن، بل لعله يمثل « المحاولة الجادة في مجال التجديد الشعري من جانب المحافظين، حيث قام بتطويع الشعر للمسرح، والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة فقط وإنما بدأها قبل ذلك بسنين »[4].

---

[1]- رشيد الدوادي: أحاديث في الأدب. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. 1996م.ص 20-21.

[2]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية. ص177.

[3]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية "رؤية في الحوار". دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م.ص17.

[4]- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر "من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية". دار المعارف: مصر. ط6. 1994م.ص285.

حيث كانت له الرغبة الملحة التي رافقت حياته في بعث الشعر العربي من كبوته الطويلة إلى جانب البارودي ومطران وحافظ إبراهيم، ليشكل ركيزة هامة في إعادة الأصالة الشعرية الكلاسيكية العربية، بعد أن غاص الشعر في مستنقعات المحاكاة اللفظية، وكانت تدفعه لإيجاد ما لم يوجد في الشعر العربي وهو المسرحية، غير أنه لم يغامر في ابتكار حدث مسرحي، وإنما ارتكز على التاريخ وتشبث ببعض لوحاته الموغلة في القدم دون أن يمس تركيبها الفكري سياسيا أو اجتماعيا، سواء في مسرحياته الفرعونية كـ"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" أو الإسلامية "كمجنون ليلى" و"علي بك الكبير"[1].

ظل شخصية محايدة تمام الحياد لم يزحزح دلالة من موضعها و لم يضف على أي خط من خطوط لوحات التاريخ لونا خاصا، كل ما فعله هو إزاحة الغبار المتراكم عن تلك اللوحات ليضع فوقها غشاوة من الكلام الموزون المقفى، فنقلها إلى أبناء جيله كما عرفها معاصروها الموغلون في القدم دون أي زيادة[2]. وبهذا لم يجرؤ شوقي على احتفار الأثلام المعاصرة في أرض التاريخ، و لم يستطع إيقاظ الحدث التاريخي من سكونه ليحركه باتجاه جديد كما يفعل كتاب اليوم في الشعر والمسرح، ولذلك لم يقدم حدثا مسرحيا في كل ما يكتب.

يضاف إلى هذا « أن المسرحيات التي قدمها، كان فيها شاعرا غنائيا أكثر منه دراميا، كان يبدع في القصائد الغنائية ويعطيها لأبطاله كي يترنموا بها، وكان هذا الترنم يثير الآهات وصيحات الاستحسان، وزفرات الشجن لدى جمهوره، وهو جمهور كان يسمع الشعر في المسرح للمرة الأولى »[3].

وعلى الرغم من أنه درس في فرنسا وأطلع على كثير من المدارس والنزعات والقفزات الفنية هناك، إلا أن كل ما فعله بدراسته تسخيرها لتحويل القصيدة الغنائية إلى مسرح بكل ما فيها من إيجاز وبلاغة ومباشرة وخطابية، ولعل المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا هي مسرحية " الست هدى"[4] التي قدم فيها شخصيات متنوعة، وصبَّها في قالب كوميديا السلوك، حيث رسم شخصية لامرأة قوية قادرة.

إلا أن هذا لا ينقص من قيمة شوقي، لأنه كان عظيما فيما قدمه ليس من حيث قيمته الدرامية، وإنما من حيث ريادته هذا الفن بأدبنا، خاصة وأن المفاهيم الشعرية التي درسها شوقي والتي عاصرها كانت تفهم الشعر بصورة تختلف عن فهمنا المعاصر له[5]، ولأنه كان متميزا طموحا يريد لفنه السعة والتنوع والتميز، فقد سار في هذا

---

[1]- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة "المسرحيات".الهيئة المسرحية العامة للكتاب: مصر. 1984م. ص 345-449-105-549.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح في أدبنا المعاصر. مجلة الموقف الأدبي. ع79. تشرين الثاني. 1977م. ص63.

[3]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص159.

[4]- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة "المسرحيات" . ص 663.

[5]- خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح. ص64.

الاتجاه الشعري بعد جيل شوقي جيل آخر تمثل في علي الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلي الجندي ومحمود غنيم وغيرهم[1].

لعل عزيز أباظة أول من سار على نهجه، لأنه نشأ محبا للمرح ميالا إليه بل إنه اشترك في فريق تمثيل لشباب الأسرة الأباظية وقام بتمثيل بعض الأدوار، كما حضر بعض تجارب تمثيل مسرحياته وأشار ببعض الملحوظات التي عنت له والتي قدرها الممثلون والمخرجون تقديرا عظيما.

تابع الخط الذي ابتدعه شوقي وإن لم يصل إلى موهبته وعبقريته، إلا أنه استفاد من التجربة فتلافى أخطاء أستاذه في الحبكة الدرامية والصراع المسرحي و لم يقصر في مداه الشعري فكانت المحصلة أن فاق أستاذه في مسرحياته التي جمعت بين المسرح والشعر[2]، خاصة وأنه تطور بالمسرح الشعري وبالبناء الدرامي له تطورا ملموسا يظهر من استقرائها، كما ظهر في النجاح الذي صاحب عرضها.

أما من ناحية الموضوع فلم يبتعد كثيرا عن مجال أستاذه، لأنه لجأ هو الآخر إلى أحداث التاريخ المصري والقومي والإسلامي فأضاف إلى سكونها سكونا موزونا مقفى، كما اتبع الأسلوب نفسه في بعثرة الحوار على العديد من الأوزان و« لأن نفسه الشاعرة قد تشبَّعت بالمسرح، فإن بعض قصائده الغنائية الكبرى قد لعبت بها ملكته المسرحية »[3] ولكنه لم يَعْتَرِفْ هو الآخر بمحاولة إبداع حدث مسرحي، وإن كان أكثر من سلفه إنتاجا في هذا المجال إذ له نيف وعشر مسرحيات شعرية بدأت بـ "قيس ولبنى" 1942م، "العباسة" 1945م "الناصر" 1948م،" شجرة الدر"، "غروب الأندلس"، "شهريار" ... وختمت "بزهرة" 1968م.

على كل حال فإن مهمة اكتشاف المسرح الشعري بأسسه وقواعده، والكتابة به قد كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي، ذلك « أن من تبع شوقي من الشعراء كعزيز أباظة في مصر، قد نهج نَهْجَ شوقي دون أن تكون له عبقريته، فلم يضف شيئا ذا بال إلى ما حققه شوقي، بل إن واقع الأمر أن هذا الإنجاز قد فقد قدرا غير قليل من قيمته وأثره»[4]، وعليه فإن مسيرة الانتقال من الشعر الغنائي المعطل للمواقف الدرامية إلى شعر يعمق الموقف الدرامي، قد بدأت مع تجارب علي أحمد باكثير في مسرحيته المترجمة "روميو وجوليت" ومسرحيته المؤلفة "اخناتون ونفرتيتي" فقد قام في الأولى بترجمتها إلى الشعر العربي مستعملا لذلك عدة أوزان.

بنى أسلوبه لا على وحدة البيت بل على الجملة الكاملة، بحيث يقرأ القارئ أو الممثل دون توقف حتى يتم المعنى، وقد لا يتم إلا في سطرين أو ثلاثة، دون أن يلتزم في ذلك بأي عدد معين من التفاعيل، فخرق بذلك قاعدة

---

[1]- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر. ص288.

[2]- مجموعة مؤلفين: خمسة من شعراء الوطنية. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1976م.ج2. ص24-26.

[3]- المرجع نفسه. ص26.

[4]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص163.

الانسجام بين الشكل والمحتوى، ولكنه في المسرحية الأخرى التزم بحرا واحدا وهو المتدارك ورواح بين عدد التفاعيل من سطر إلى سطر[1].

ولولا أن "باكثير" لم يكن شاعرا كبيرا بالفعل، لكانت تجربته اتخذت لنفسها صفة الريَّادة في المسرح الشعري المعاصر، ولكنه لم يستطع أن يضبط الوزن في جميع القصيدة، وانتقل من الخبب إلى المتقارب دون أن يشعر في مقاطع كثيرة، ومع هذا تبقى محاولته واعية لإضفاء لهجة المسرح على الشعر.

وفي الأربعينيات، رسخ عبد الرحمن الشرقاوي هذا الشكل الجديد في سلسلة مسرحياته وفي شعره الحديث الذي تحرر من العمود والقافية معا، وجعل يكتب في موضوعات جديدة خرجت عن المناسبات والمديح والهجاء والغزل التي سجنت الشعر العربي في قوالبها زمنا طويلا[2].

ثم تحققت درجة أعلى في سبيل الوصول إلى الدراما الشعرية، وكان الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري المعاصر على يد عدد كبير من الشعراء المعاصرين أمثال؛ عبد الوهاب البياتي ومعين بسيسو ومحمد الفيتوري وسميح القاسم وصلاح عبد الصبور وغيرهم، خاصة هذا الأخير الذي « استطاع في حدود الشكل الجديد أن يرتفع بالمسرح الشعري إلى مستوى يحقق ما يصبوا إليه الشعراء الأوروبيون من بعث للدراما الشعرية المعاصرة.»[3]

إن هذه الإرهاصات المعبرة عن البدايات والامتداد بالنسبة للمسرح الشعري العربي تحمل إشكالاتها معها، لأن غياب تَمَثُّلْ حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية، يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما، كما يكشف عن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند شوقي خاصة وتابعيه عامة، أنها مستمدة من تراجيديا تحطيم الفرد النبيل والرجوع إلى التراث والماضي العربي لتأكيد الذات، ويظهر هذا أكثر في محاولة ربط الشعر بالدراما.

سادسا– تحولات المصطلح:

لم يبدأ المسرح شعريا في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعريا أيضا بشكل أو بآخر عند العرب خاصة في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية إلى حد ما ، فقد لجأوا إلى الشعر في بعض نتاجهم أو إلى مزيج من الشعر والنثر وأغلبه من السجع، وإن كان لا يرقى إلى مستوى المسرح الشعري بمفهومه الحقيقي بل ظل شعرا في شكله فقط وقد قصد به الغناء على المسرح.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن أول محاولة جادة لكتابة المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث كانت على يد "خليل اليازجي" في مسرحيته "المروءة والوفاء" التي تدور أحداثها في زمن "النعمان بن المنذر" ملك الحيرة وهي ذات لون عربي صرف، تصور بعض المثل والأخلاق التي غير بها العرب غيرهم من الأمم[4].

---

[1]– سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر "تطوره ومستقبله". مجلة عالم الفكر. مج4. ع2. يوليو–أغسطس–سبتمبر 1973م. ص29.

[2]– علي الراعي:المسرح في الوطن العربي. ص163.

[3]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص196.

[4]– محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية. دار نوميديا: الجزائر. 2007م. ص162.

ثم ظهرت بعض المسرحيات الشعرية التي يتخللها شيء من النثر المسجوع في بعض المواقف، وظل المسرح الشعري العربي في العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر على هذه الحال إلى أن اختلف الوضع مع أحمد شوقي ومن جاء بعده، ثم أخذ ينمو شيئا فشيئا على يد عبد الرحمن الشرقاوي، وتم نضجه الكامل مع صلاح عبد الصبور الذي احتل موقعا متميزا في دائرة المسرح الشعري العربي المعاصر.

وعليه يمكننا استعراض تحولات هذا المصطلح في الأدب العربي حتى اكتمل نضجه إلى مصطلح المسرح الشعري عبر المراحل المتمايزة الآتية:

1-الشعر داخل المسرح:

ضمن هذا الإطار تدخل « مسرحيات شوقي وعزيز أباظة في مسرحهما الذي اعتمد على شخصيات تاريخية وأسطورية، ثم حاول بعدهما بسنوات فاروق جويدة أن يستخدم الأسلوب نفسه مع تكثيف القصة التاريخية للموقف المعاصر»[1].

لقد كانت أولى تجارب شوقي في المسرح الشعري مسرحيته "علي بك الكبير" التي ألفها عام 1893م وهو لا يزال يطلب العلم في فرنسا، فألفها بوصفه شاعرا وليس رجل مسرح، غير أن تجربته هذه كانت إلى حد ما سابقة لأوانها فلم تنل من التأييد ما يشجعه على المضي قدما في هذا الطريق، و« لم يعد شوقي إلى كتابة المسرح الشعري إلا في أواخر أيامه حين كان لا يزال في أوج شهرته في مصر والعالم العربي معا، إذ هو أمير الشعراء بلا منازع، فأسهمت مسرحياته في تأصيل المسرحية الشعرية وجعلها من الأشكال المقبولة لدى جمهور المثقفين .»[2]

وكانت المؤثرات في توجيهه إلى المسرح الشعري كثيرة منها التراجيديا الكلاسيكية الغربية والمسرح الشعري عند شكسبير، إذ« كان كثير التردد على مسرح الكوميدي فرانسيز(Francaise) في باريس أثناء بعثته إليها لدراسة الحقوق والاطلاع على الآداب الفرنسية، حيث شاهد الكثير من روائع الأدب التمثيلي الكلاسيكي والرومانتيكي فأولع بهذا الفن وعنَّ له أن يحاكيه، ولا شك أنه لو لا ما شاهده في فرنسا بصفة خاصة من ألوان هذا الفن لما خطر بباله أن يلج بابه.»[3]

ينضاف إلى هذه المؤثرات تجاوبه مع المزاج المصري خاصة والعربي عامة، هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية، وهو ما جعل شوقي « ينطلق من البداوة العربية في لغته وصوره ومعالجاته وتصوراته، فلا تجد أثرا لثقافته الفرنسية في أي من أعماله المسرحية »[4]، مما يتيح للقارئ أو مشاهد مسرحه أن يتخيله يكتب مسرحه وهو سائح في الأرض العربية كلها ببداوة إنسانها ونبله وبراءته.

كتب شوقي ست مسرحيات شعرية، خمس منها استحضر فيها جانبا من الماضي العربي، وطائفة من شخصيات التاريخ فتحركت بين يديه شرائح تراثية عربية وإسلامية وحتى أسطورية، وكان طبيعيا حينئذ أن « يجد

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص197.

[2]- مجموعة مؤلفين: ندوة صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. المجلس الأعلى للثقافة. 2003م.ج1 .ص399.

[3]- محمد مندور: مسرحيات شوقي. نهضة مصر: القاهرة. ط3. ص9-11.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص76.

الشاعر في المسرحية التاريخية أنسب الأشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء، فالمسرحية التاريخية بطبيعة موضوعها وشخصياتها لا تفرض على الشاعر أن يقترب من الحياة اليومية أكثر مما تتيحه تقاليده الشعرية؛ وهي بحكم ارتباطها بالماضي وبشخصيات شاركت في صنع التاريخ على نحو ما، تفسح المجال أمام الشاعر دون حرج أو شعور بالتناقض بين طبيعة الشخصية أو المواقف والحوار الشعري، لكي يعبر بلغة شعرية عالية، محققا لشعره ما يطلب من رصانة أو جزالة أو متانة بناء.»[1]

قدم الشاعر في هذه المسرحيات الشعرية الرائدة شعرا جيدا في خليط من البناء المسرحي المتهافت، لقد كان يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين، بل إننا حين نطلع على بعض مسودات مسرحياته يتضح لنا أنه عدَّلَ هذه القطع الغنائية المفككة بوضع قطع أخرى فيما بينها حتى يمكن وصلها في شكل حواري.

وفي هذا دليل قاطع على أنه شُغِلَ وخاصة في مآسيه مثل "مجنون ليلى" بالغناء عن التمثيل[2]، وينطبق الأمر نفسه وإن كان بدرجات متفاوتة على المسرحيات الأخرى، وهذا كله بسبب لجوئه إلى أحداث التاريخ فقط وبالتالي غلبة المسرحيات التاريخية على مسرحه، وعندما تخلَّصَ شوقي من إطار التاريخ وُفِّقَ في تقديم كوميديا شعرية من نوع كوميديا السلوك؛ أي المسرحيات ذات الموضوع المحلي وهي مسرحيته "الست هدى" التي اقترب فيها من وظيفة الشعر في المسرح، فقلت المقطوعات الغنائية الطويلة، كما تنوعت البحور والأوزان التي أظهرت مرونة في الحوار لم توجد في مسرحياته الأخرى.

حيث استطاع في هذه المسرحية أن يظهر براعة درامية واضحة، بعد أن تخلص من صيغة الحب ضد الواجب التي استخدمها في مسرحياته الأخرى، ونجد أيضا تطويعا للغة الشعرية في محاولة للاقتراب من اللغة الواقعية اليومية، وتعد خطوة في سبيل الانتقال من الشعر الغنائي الذي يعطل الموقف المسرحي نحو شعر يسعى إلى تعميق الموقف وتحليل الشخصية.

مَكَّنَهُ هذا الأمر من التحول بالحوار من الغنائية الخالصة إلى حوار يأخذ شكل الحكي القصصي، وكذلك إدخال بعض التعديلات الإيقاعية لكسر حدة القصيدة ذات الإيقاع الواحد، خاصة في المواقف التي يطول فيها حجم الحوار.[3]

إذا استثنينا "الست هدى" نجد أن المسرح الشعري لم يتحقق على يدي شوقي، لأنه بنى مسرحه على أساس كلاسيكي محض فقدم المسرحية التي تعتمد على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة، وإن لم يستطع أن يصل إلى فهم معقول لهذه الأزمة، فظل الصراع سطحيا، وبالرغم من ذلك فقد عد شوقي من رواد الثورة في الشعر العربي التقليدي، بتقديمه للقصائد القصيرة في مسرحياته.

---

[1]- عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية". ص51.

[2]- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1977م. ص69-70.

[3]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص200.

لقد فتح الطريق أمام كتاب كثر ممن تأثروا به، ووجدوا في نجاح مسرحه الشعري وإقبال الجماهير عليه حافزا لهم لمحاكاته واحتذاء نموذجه والنسج على منواله، لا في المسرحيات التاريخية فحسب، بل في المسرحيات ذات الموضوع المحلي أيضا، فقد جاراه "عزيز أباظة" في منهجه المسرحي كما جاراه في "الست هدى" أي كتابة المسرحية المحلية المعاصرة شعرا، فكانت مسرحيته "أوراق الخريف" التي أخذ فيها سمته إلى الموضوع المعاصر.[1]

وكذا "قيس ولبنى" وهي شديدة الشبه بـ "مجنون ليلى"، ثم تبعتها مسرحيات تاريخية أو شبه تاريخية مثل "العباسة"، "الناصر"، "شجرة الدر"، "غروب الشمس"، "شهريار"، "قافلة النور" ... وفي هذه المسرحيات نجد العيوب نفسها التي وجدت في مسرحيات شوقي بل تعدتها أحيانا، فشعره أكثر غنائية ولغته أشد تقعرا وقِدَمًا والشكل الشعري التقليدي يحول دون التلقائية والعفوية ويؤدي إلى الكثير من الإطناب والحشو، حتى بات جليا أن الطريق نحو المسرح مسدود أمام الشعر الموزون المقفى وأن على المسرح الشعري العربي أن يبتكر لنفسه شكلا جديدا مغايرا.[2]

وبالرغم مما لاحظه عزيز أباظة على مسرح شوقي إلا أنه وقع في الأخطاء نفسها، فقد لجأ كما فعل هو إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية، كما حول المأساة وكتبها شعرا منتخبا موضوعا من التاريخ يشتمل أزمة يتصارع فيها عامل نفسي ومبدأ وضعي أخلاقي يجتهد أن يسعى بهما إلى التفريج، بتغليب أحدهما على الآخر أو إلى التوفيق بينهما.

لقد حاكاه في صياغة مسرحياته وذلك بالاعتماد على تفاعيل وبحور القصيدة العربية التقليدية، وكذا غياب التفاعل بين الشخصية والحبكة لانشغال الشاعر بالمواقف الغنائية عن الاهتمام بالتعبير عن المواقف التي يمكن أن تكشف العواطف والإرادة.[3]

وبهذا لم يفطن شوقي ولا عزيز أباظة من بعده إلى الفرق بين المسرح الشعري وبين الشعر داخل المسرح فقد كانا شاعرين غنائيين داخل القصيدة التقليدية وفلسفتها في الإنشاء والإنشاد، فلم « يفطنا إلى أن شعر المسرح حوار، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور بل هو حديث تقول فيه شخوص المسرحية ما تقول في مجابهة شخصيات أخرى أو مواقف، ذلك أن الحوار الشعري هنا هو نفسه فعل، به نرى الأشخاص وهم يفعلون بمقدار ما يعنيهم من أمر أنفسهم في موقفهم المسرحي بوصفهم أشخاصا أحياء يواجهون موقفا محددا لا بوصفهم متوجهين بأقوالهم وأفعالهم الممثلة إلى الجمهور، وهذا ما يمنح المسرحية الشعرية طاقتها الدرامية.»[4]

هكذا أنشد الرائدان شعرا تقليديا خطابيا إلى حد كبير داخل شكل تمثيلي ضعيف البناء من حيث اللغة والحوار وحتى الإيقاع، فكانت المرحلة التي يمثلانها في تطور مصطلح المسرح الشعري العربي هي" مرحلة الشعر

---

[1]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية. ص18.

[2]- مجموعة مؤلفين: ندوة صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج1. ص343.

[3]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص202-203.

[4]- المرجع نفسه. ص204.

داخل المسرح"، أي مجرد إدخال للشعر في جو مسرحي معين دون منح المسرحية طاقة وسمة درامية ترقى بهـــا إلى المسرحية الشعرية بمبادئها وخصوصياتها.

لم ينته هذا الاتجاه معهما، بل إن هناك عددا من الشعراء المعاصرين طوروه بعد ذلك محاولين الاقتراب من مفهوم المسرح الشعري منهم" أنس داود" و"حسين علي محمد" و"فاروق جويدة"... حين زاوجوا بين الدراميـــة والغنائية، حيث كتب هذا الأخير مسرحيتي "الوزير العاشق" 1981م و"دماء على أستار الكعبة" 1987م استطاع فيهما أن يكيف القصة التاريخية للموقف المعاصر، فاستلهم روح التاريخ بما يمثله من قيمة ليكون حضورا شـــاهدا على قضايا عصرية، ولذلك لم يهتم كثيرا بالواقع التاريخي للحدث.[1]

لو نظرنا مثلا في مسرحيته الشعرية التي اشتهر بها وهي "الوزير العاشق" نجد أنه مس كثيرا من المشكلات المعاصرة بما يعقد من صلة بين الماضي والحاضر؛ وبما اختار من موضوعات تاريخية تشبه في جوهرها موضـــوعات عصره وإن اختلفت في أحداثها وشخصياتها.

وكما أن أحداث الحياة العصرية لا تصلح جميعا في اختلاطها واختلاف قدرتها على الدلالة والرمز لكـــي تكون موضوعا لعمل مسرحي ناجح، كذلك « لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا، فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثا كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط مختلفة الرموز والدلالات »[2] وهو ما فعله فاروق جويدة في مسرحيته فلم يستخدم الواقع التاريخي بحرفيته في عمله، وإنما استخدم الحضور التاريخي لما يمكن أن يكون فيه من امتلاء انفعالي، وباعتباره صوت شهادة على مجريات الأحداث.[3]

تختزل المسرحية أكثر من أربعة قرون وهي الفترة ما بين عصر ابن زيدون في القرن الحادي عشر المـــيلادي ونهاية حكم المسلمين للأندلس في القرن الخامس عشر الميلادي، إذ اعتمد فاروق جويدة أصول تاريخية إلا أنه لم يتقيد بأحداث التاريخ تماما، وإنما اتخذه صوتا لإسقاطاته الرمزية على الواقع المعاصر فتصرف في الوقائع بالإضافة والحذف والابتكار من أجل استقامة الرؤية التي أراد تأكيدها.

كما وظف في المسرحية قصة الحب المعروفة بين ابن زيدون وولادة وما يكشفه موقفهما من صراع بين الشخصيتين وهو في الواقع صراع بين الكلمة والفعل في ممارسة الحياة؛ يضاف إلى ذلك سعيه إلى « المزج بين البطولة في المفهوم التراجيدي وهي البطولة التي تصارع القوى الكبرى، وبين البطولة بالمفهوم الملحمي والذي يقدم البطل المنتصر على كل العوائق التي تقف في طريقه. ومن خلال هذا المزج وتلك الموازنة، يطرح فـــاروق جويدة الحلم الفردي لابن زيدون في القالب التراجيدي الكلاسيكي المعهود »[4] وبهذا يحول الصراع التراجيدي التقليدي إلى صراع طبقة حاكمة ظالمة بطبقة محكومة مظلومة.

---

[1]- السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر. دار النهضة العربية: بيروت. ط1. 1984م. ص67.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية". ص52.

[3]- السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر. 69.

[4]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص206.

بالرغم من أن فاروق جويدة استطاع أن ينوع في موسيقاه الشعرية تنويعا يتناسب إلى حد كبير مع تغير الحالات النفسية، وينم عن تغير نبرة الكلام كذلك، إلا أن الغنائية لا تزال مسيطرة على عدد من مشاهد المسرحية التي غرقت إلى جانب غنائيتها في المباشرة والخطابية وربما كان فاروق أنضج شعراء هذه المرحلة، خاصة في مسرحيته الأخرى "دماء على أستار الكعبة" التي نجح فيها في أن يربط بين الأحداث التاريخية وبين الوقائع المعاصرة، كما نجح في تخليص الأداء الحواري من الإسراف في الغنائية التي وجدنا شيئا منها في مسرحيته الأولى[1].

وبهذا خطا خطوة موفقة نحو المسرح من خلال الشعر، الذي قدمه عبد الرحمن الشرقاوي بشكل أنضج في مسرحياته الشعرية، ولكن قبل الحديث عن المسرح من خلال الشعر نود أن نعرض إلى أسباب إخفاق هذا النوع الأول وهو الشعر داخل المسرح أي الشعر المسرحي.

يرجع لويس عوض غلبة الشعر المسرحي على المسرح الشعري عند كل من شوقي وعزيز أباظة ومن حذا حذوهما إلى الحركة الرومانسية، إذ « ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلا من التعبير بالسرد بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون.»[2]

أي أن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي صفات لا تتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية[3] ثم إن المسرح فن موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذر تمثيلها وهذا ما يجعلها من الشعر المسرحي الذي أساسه الشعر أولا ثم المسرح ثانيا.

يضاف إلى ذلك كون معظم هذه المسرحيات كانت امتدادا للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي، وكأن الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا. فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح وكان بالضرورة أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيا أو أن المسرح غرض من أغراض الشعر مع أن الجنسين مختلفان.[4]

غير أن السبب الحقيقي هو في طريقة استخدام الشعر مسرحيا، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتد حين تشتد ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء وفي الصراع، ولكنه في هذا النوع من المسرحيات

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص206.

[2]- لويس عوض: دراسات عربية وغربية. دار المعارف: مصر. 1965م. ص100.

[3]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث. ص42.

[4]- المرجع نفسه. ص45.

كان غير ذلك، وحتى في المحاولات التي تلتها مع علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد اللذان حاولا إحداث تغيير في الإيقاع الشعري باستعمال الشعر الحر.

وخاصة باكثير الذي « قدم مسرحيات غاية في الأهمية بالشعر المرسل متأثرا بالمسرح الإليزابيثي، الذي اقتبس عن الإيطالية الشكل الشعري المجدد للدراما والسوناتا الشعرية »[1]، هذه المحاولات أيضا باءت بالفشل و لم ترق إلى مستوى المسرح الشعري وذلك لانطلاق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولا وثانيا وظلوا وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والإنشاد وبالشعر ولغته. لقد ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي، وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري وبين الشعر المسرحي، فظنوا أن المسرح الشعري هو مجرد شعر يعقد عقدة ويلقى بالحوار، و لم يدركوا أنه أولا وقبل كل شيء عقد تصاغ وتلقى بالحوار، وحوار يلقى بالشعر.[2]

لهذا ظل المسرح الشعري عندهم خاضعا لعمود الشعر التقليدي الذي أوصد أبواب الدراما وجعل مسرحهم الشعري شعرا مسرحيا إلى أن جاء عبد الرحمن الشرقاوي فكان المسرح على موعد مثير مع الشعر الحديث بإبداع الشرقاوي الذي تجاوز شوقي وأباظة ووافق باكثير على الالتزام بالتفعيلة والتحرر من الأوزان والقوافي التقليدية وارتباط الشعر بالدراما.

2- الشعر من خلال المسرح.

إذا تلمسنا أسباب إخفاق المسرح الشعري في المرحلة السابقة، وجدنا أن أهمها كون الشعراء غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة، فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر ما يتلاءم والنمو الموجي.

وهو ليس إيقاعا سمفونيا متعدد الأصوات أو ذرويا يتلاءم والبناء المسرحي، الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون، والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه، ولكنه في المسرحية متعدد يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها، ويختلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة [3]، ولأن الشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه، فقد حاول شعراء المسرحية الحديثة والمعاصرة التغلب عليه بالشكل الجديد والثورة على الوزن الشعري الغنائي ذي الشطرين.

في طريق الوصول إلى تحقيق شكل ناضج قدم الشرقاوي عددا لا بأس به من المسرحيات الشعرية تَمَكَّنَ فيها من إضفاء حتمية درامية على الأداء الشعري، كما تمكن من تطوير النظم الشعري في اتجاه لغة الحديث اليومي،لقد أخرج عبد الرحمان الشرقاوي قصيدته "من أب مصري إلى الرئيس ترومان" فكانت أول تدريب له على الكتابة الشعرية للمسرح.

---

[1]- مجموعة مؤلفين: ندوة صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2. ص4.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث. ص63.

[3]- لويس عوض: دراسات عربية وغربية. ص99-100.

ذلك أن القصيدة تنبض بالحياة، وتخاطب الأشخاص خارج إطارها وداخله، والذي يقرؤها اليوم في ضوء ما كان من أمر الكاتب فيما بعد، لا يفوته أن يلحظ بعض النبضات الدرامية في جنباتها، وكان طبيعيا أن يتوجه الشرقاوي بشعره إلى المسرح، وكان هذا التوجه حتمية فنية، ذلك أن الشعر لكي يعيش لابد أن يرتبط بفن أكبر منه وأشمل، وهو فن المسرح، الذي كان مسرحا شعريا في العالم كله حتى ظهور المسرحية النثرية في القرن السابع عشر وما تلاه.[1]

يضاف إلى المسرحية السابقة عدد من المسرحيات الشعرية منها" مأساة جميلة" 1962م، "الفتى مهران" 1966م، "وطني عكا" 1969م، "ثأر الله "(الحسين ثائرا والحسين شهيدا) 1971م، "النسر الأحمر" (النسر والغربال،النسر وقلب الأسد) 1974م، و"أحمد عرابي زعيم الفلاحين" 1982م، وتميز شعره في هذه المسرحيات باقترابه من مفردات الحياة اليومية والخطاب المرسل، كما كان في الوقت نفسه خطابا مسرحيا جياشا بالانفعال مبرزا للغة والممثل وفصاحة التعبير والجرس الموسيقي الجزل.

لقد أفلح عبد الرحمان الشرقاوي في كل منها بدرجات متفاوته في « إيجاد تلك الأداة اللازمة أشد اللزوم لقيام المسرح الشعري ألا وهي الشعر الدرامي وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها ذلك الحوار، من رسم للشخصيات إلى تطويرها إلى خلق مواقف إلى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة إلى جمل وأفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية».[2]

يفعل الشعر الدرامي هذا كله، ويضيف إليه المزايا التي ينفرد بها الشعر وهي العاطفة المكثفة وإضفاء موسيقى الوزن على كلمات الحوار، ثم الارتفاع بالموضوع والشخصيات درجات كثيرة فوق واقعهم، وعلى هذا الأساس كان اختيار الشرقاوي لأدوار البطولة في مسرحياته ولمكونات الواقع المقدم في هذه المسرحيات، لأنه وجد في الشعر الدرامي أفضل أداة لعلاج الموضوعات البطولية، أو تلك التي يدعى فيها الإنسان العادي إلى مواقف البطولة في ظرف تاريخي معين، يطبق عليه ولا يملك فكاكا منه.

لأنه لا المجد ولا الشرف ولا المبدأ يسمح له بالفكاك فالشخصيات البطولية، شخصيات تنطوي على بطولة ثورية في واقعها التاريخي وفي واقعها المعاصر؛ جميلة بوحيرد المناضلة الجزائرية، الفتى مهران البطل الشعبي في عصر المماليك، الحسين بن علي في بطولة متميزة من أجل الحق، صلاح الدين رمز البطولة والكرامة وأحمد عرابي الزعيم المناضل.[3]

قدم عبد الرحمان الشرقاوي في هذه المسرحيات شعرا له صياغته الفنية في مزيج من المشاهد التسجيلية التي لم تخل من الغنائية أحيانا، زاوج فيها بين البطولة بالمفهوم التراجيدي والبطولة بالمفهوم الملحمي كما زاوج بين الميلودراما والدراما الواقعية والمسرح التسجيلي والتعليمي، ولعل هذا ما جعلها تكسب القدرة على الصمود أمام

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص164.

[2]- المرجع نفسه.ص165.

[3]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص213.

نقد مسرحي يمكن أن يستخرج منها الكثير، ثم إن تخلصه من كلاسيكية الشكل قد منحه قدرة على التحرك بحرية في المعالجة وتلوين الحوار بأفكار ثورية جديدة.

كما منحه حب المغامرة ككاتب معاصر، قدرة الضغط على المواقف التاريخية وتحميلها أكثر من حجمها في النصوص المعالجة، حتى أشعرنا أنه يعالج قضية معاصرة لنا تماما من خلال طرح مواقف تهمنا وكان ذلك أحد الشعراء المسرحيين القلائل الذين أخرجوا النص التاريخي من سكونه وحولوه إلى حالة قادرة على الاستمرار في الزمان.[1] فكانت مسرحياته الشعرية مشاهد متجاورة تعتمد على التماسك الداخلي الذي يجمع هذه المشاهد، وتبرز خلال هذه المشاهد أدوار البطولة موزعة بين الشخصيات، ففي 1962 م ظهرت "مأساة جميلة" وكان لها عميق الأثر في جمهور المسرح بسبب موضوعها وهو قصة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد التي أصبحت شبه أسطورة في العالم العربي.

ومن ناحية أخرى بسبب الشكل الجديد الذي كتبها به وأسماه الشعر الحر وهو « شكل أكثر مرونة وفيه تتفاوت الأبيات طولا ويكاد يستغني عن القافية ويتيح للمؤلف المزيد من الحرية بحيث تتمكن موسيقى الكلام من التعبير عن مجال واسع من الانفعالات يتفاوت من الإيماءة اللفظية البسيطة الشائعة إلى لغة العاطفة المشبوبة بل أيضا إلى لغة الخطابة »[2] دون أن يؤدي ذلك الانتقال إلى الإحساس بالزيف والافتعال والبعد عن لغة الحياة اليومية.

و"مأساة جميلة" مسرحية بالغة الطول يروي فيها في مشهد تلو الآخر قصة جميلة منذ بدء نشاطها في المقاومة وهي لا تزال تلميذة حتى اعتقالها وتعذيبها ومحاكمتها، وهي تحوي العديد من المشاهد المثيرة والكثير من التشويق المسرحي، إلا أن هذا لا ينفي افتقارها إلى بعض الشروط الجوهرية للمسرحية منها شرط الحبكة الفنية وشرط التركيز، وهي بذلك مفرطة في الطول، ولو أن الشرقاوي بتمكنه من الشكل الشعري الجديد أحسن اختيار مادته وركز اهتمامه على موضوع أو موضوعين واختصر مسرحيته إلى نصف حجمها لأمكنه أن ينتج مسرحية ناجحة.[3]

لعل ثنائية "الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" أبلغ مثال للمسرحية التاريخية المكتوبة شعرا، لأنه يبعث فيها أحداثا معروفة، تعد منعطفا مهما في تاريخ الأمة الإسلامية، بل إنها قد تلقى نجاحا كبيرا إذا ما قدر لها أن تعتلي خشبة المسرح، لأن كاتبها عالجها معالجة درامية في المقام الأول، خاصة المنظر الثاني الذي يمثل ذروة الحدث الدرامي، إذ يجب أن يختار الحسين بين المقاومة وقومه يموتون عطشا وبين الاستسلام.

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص107-108.

[2] – مجموعة مؤلفين: ندوة صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج1. ص344.

[3] – المرجع نفسه. ص344.

ويعبر البطل عن انفعاله وثورته بأبيات جميلة، لا تتفق مع الوقت الذي ترد فيه فحسب، بل تؤكده وتعمقه بدلا من أن تكون مجرد زخرف خارجي، فالقافية تصل بين بيت وبيت وبين عناصر البيت الواحد، كما أن تكرار اللفظ نفسه في بداية الأبيات المتتالية يخلق إيقاعا موسيقيا يؤكد الفكرة والإحساس[1].

بل إن شعر عبد الرحمان الشرقاوي يحاول أن يلتحم مع المضمون الإسلامي للمسرحية، عندما يأخذ كلمات و عبارات من القرآن الكريم، فهو يريد أن يعبر تعبيرا صادقا عن الحسين و« لذا صوره شهيدا منذ البداية، فهو عنده يملك ذلك النقاء في الروح والقول والعمل الذي لا يستطيع صاحبه أبدا أن يهادن معه الشر، كل ما يستطيعه هو أن يدخل مع الشر في معركة حامية، يعرف سلفا أنه فيها هو الخاسر ولكنه يعرف أيضا أن مثل هذه المعركة غير المتكافئة هي السبيل الوحيد لانقاد الإنسان وشرفه».[2] وهذا الشعور لا يفارق الحسين حتى النهاية وهو الرغبة الدافقة والأمل الدافئ في أن يفيء الناس إلى أمر الله، ويلزموا جانب الخير لأن الخير واضح والباطل بَيِّنٌ.

سعى عبد الرحمان الشرقاوي في هذه الثنائية المسماة "ثأر الله" لتقوية جانب الصراع، فاستخدم لغة الشعر كثيفة المحتوى والرؤية، ليثبت أن الشعر الجديد أنسب الأشكال التقليدية والحديثة لفن المسرح والسبب في ذلك جوهري وهو إمكانية التوقف بالتفعيلة الواحدة حيثما يتوقف بنا المعنى، دون اضطرار لتجزئة البيت الواحد بين المتحدثين.

والسبب الآخر أن « لغة الشعر الجديد وموسيقاه تبدو أقرب إلى الهمس دون الخطابية المباشرة، وهي بهذا لغة حواس يترك الصخب فيها للفكرة وليس للجرس والموسيقى فحسب، كما زاوج الشاعر بين المضمون القديم والمعاصر حتى إنك لتلمس الصوت والموسيقى واللغة والفكرة وصداها، وترقب الذات مع الآخرين والأفكار المطروحة في الطريق وكيف عاد إليها ينتقيها ويهذبها وينقحها ويطرحها من جديد فتبدو جديدة».[3]

يصدق هذا الكلام على مسرحياته الشعرية الأخرى لأنها جميعا تحوي أحداثا مثيرة وصراعات عديدة، ففي مسرحية "الفتى مهران" مثلا وزع عبد الرحمان الشرقاوي الحركة المسرحية على أحد عشر مشهدا كل مشهد فيها موقف جزئي قدم من خلاله الكثير من الحوادث والتفصيلات الدقيقة. ثم قسم الشخصيات بين فئتين، فئة الأخيار وتضم الفتى مهران ومعه بعض الفلاحين، وطبقة الأشرار وتضم الأمير وجنده وأعوانه، ثم عمل على تثبيت شخصياته وإقامة الصراع على التناظر الثنائي الذي يقوم بينهما، كما تتوزع مشاهد المسرحية على أمكنة وأزمنة متعددة، وفي ذلك كله توظيف دلالي لها.[4]

---

[1]- سامية أحمد أسعد: المسرح والشعر. مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة. مج6. ع4. يوليه. أغسطس. سبتمبر. 1986م. ص148.

[2]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص165.

[3]- حلمي بدير: فن المسرح. ص235.

[4]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. ص214.

بهذا أفلح عبد الرحمان الشرقاوي في خلق الشعر الدرامي وارتقى بالمسرح الشعري من التقليد إلى الحداثة، ولـــكنه «لم يستطع أن يخلق به شخصيات حية كاملة الاستدارة، و لم ينجح في أن يقيم بناء مسرحيا ثابتا في إطار اللوحات الكثيرة التي يشتمل عليها العمل، إننا نشعر بجمال الشعر وقوته وقدرته عـــــلى أن يستوعب تراث الماضي ويعبر عن أفكار الحاضر، ولكن هذا كله يتم داخل بناء ممتد يعيبه طغيان الروح الغنائية على روح الدراما.»[1]

إن المقاطع الشعرية تطول أحيانا أكثر مما ينبغي، وبعضها تكرار وتأكيد لأفكار سبق أن طرحتها مقـــاطع أخرى، يضاف إلى ذلك عدم اهتمامها بالعقدة والبنية وكذا نزعتها التعليمية وغلبة الروح النثرية عليهـــا أحيانـــا ومعنى هذا أن المسرح الشعري كما تصوره مسرحيات الشرقاوي الشعرية هو بعد في مرحلة الميلاد، وإن فـــرص ولادة صحيحة له هي اليوم أكثر قوة وإقناعا بكثير مما كانت يوم كتب شوقي مسرحياته الشعرية، لكن المـــيلاد الصحيح للمسرح الشعري لم يتم في أعمال الشرقاوي لأنه خلق مسرحا من خلال الشعر زاوج فيه بين الغنائيـــة والدرامية وحقق للشعر العربي تطورا ملحوظا في طريق الدراما من ناحية، وفي إتاحة المزيد من الحرية أمام الصياغة التقليدية من ناحية أخرى.

أما الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري فخليق بأن نجده، في أعمال صلاح عبد الصبور التي كان فيها متـــأثرا بالدراما الشعرية الغربية خاصة عند إليوت، ومعين بسيسو الذي قدم أداء دراميا بالشعر في أعمالـــه المســـرحية الشعرية يضاف إليهما خالد محي الدين البرادعي الذي خطا بالمسرحية الشعرية خطوة أوسع، وهـــذا الثـــالوث سيكون النافذة التي نطل منها إطلالة شاملة على المسرح الشعري العربي المعاصر في فصول لاحقة.

والفن المسرحي من أبرز فنون النثر اتصالا بالجماهير، وقربا من أذواقهم وأفهامهم، ومن أقـــوى الفنـــون كذلك تأثيرا في الجماهير لمخاطبته عقولهم ووجدانهم بواسطة فرقة من الممثلين يجسدون شخصيات مستمدة مـــن واقع الناس غالبا، فيشعر كثير من الجماهير أن شخصيته مجسدة على خشبة المسرح، فيكون أكثر استعداد للتأثر بما تقدمه له الشخصية المجسدة من توجيهات ونصائح وأفكار.

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد ظهر في حياتها الحديثة، ولكن المســـألة ليست ظهور المسرح بناء وإنما هي ظهوره فنا، المسألة هي إحساس وتمثيل واستيعاب، ولابد من حياة طويلة لنـــا مع المسرح حتى يصبح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئا طبيعيا يصدر عن عراقة وأصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة.

ثم إن حياة مسرحنا حديثة جدا فقد بدأ في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي ثم وَرَّثَهُ برواياته وألحانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القومية، فبدأ الالتفـــات نحـــو تمصـــير الروايات في ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة، ثم جاء شوقي ودفع برواياته إلى المسرح.

لقد كان شوقي مدركا لخطورة المحاولة مشفقا على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي، ولهذا لم يفكر في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث بها إلى

[1] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص168.

المطبعة[1]، وهكذا قدر للمسرحية الشعرية العربية أن تولد وقدر للمسرح أن يمارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب في الوقت الذي كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا حول قدرة المسرحية الشعرية على مجاراة واقعية الحياة الحديثة وماديتها.

لا شك أن ظهور المسرحية الشعرية المعاصرة يعد تطورا طبيعيا للقصيدة الدرامية الطويلة، وهذا طبيعي « لأن كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي »[2] كما يقول الفيلسوف الألماني شوبنهور (Schopenhauer) وفحوى هذه الدعوى أن فن الموسيقى يلخص كل الإمكانيات التعبيرية التي تتحقق في الأشكال الفنية المختلفة.

ليس هدفنا أن نثبت صحة هذه الدعوى، بقدر ما هو بحث عن حقيقة هذا التزاوج بين المسرح والشعر هذان الفنان الأدبيان اللذان يتميز كل منهما عن الآخر بمفارقات شتى، والبحث عن حقيقة هذا التداخل بينهما وكيف كان سببا في الانتقال من الشعر الغنائي إلى شعر يعمق الموقف الدرامي، وكيف تحولت القصيدة العربية ذات الطابع التجريدي إلى قصيدة تجسيدية تصلح لأن تمثل على خشبة المسرح وكأنها مسرحية لها تقاناتها وعناصرها.

سابعا– تداخل الفنون:

تمثل علاقة العرب قديما وحديثا بفن المسرح نقطة إثارة جاهزة، قابلة للاختلاف حولها إلى درجة التناقض ثم إن فنون الإبداع تحتاج إلى مقدرة خاصة يعبر عنها "بالخيال المركب" أي الخيال الكلي الذي يستطيع أن يصنع فكرة أو قضية، وأن يحشد حولها شخصيات مختلفة الهوى والفكر تتصارع من حولها، وأن يطور ويقتسم بحيث تتحرك الحوادث الجزئية في إطار الحدث الشامل ما بين بداية ونهاية.

بهذا الخيال المركب أو الكلي، شن به بعض الباحثين الغربيين على العرب حملة قديما وحديثا، مما أدى إلى نزع الاستعداد الفطري للقص وصنع الحكايات والمسرحيات، ذلك أن القصة والمسرحية هما الأثر المباشر لمقدرة ذلك الخيال المركب أو الكلي[3]، خاصة وأن هذين الفنين يستحيل قيامهما بغير التفات إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض، وهذا ما جعلهما يلتقيان في كثير من الأسس الفنية وفي طبيعة البناء الفني، باعتبار أنه يمكن تحويل بعض القصص إلى أعمال مسرحية.

ليست القصة فقط بل إن هناك عددا لا يحصى من الفنون الأدبية التي يتداخل بعضها مع بعض ولقد أسس أرسطو (Aristo) لنظرية المحاكاة و « جعلها أساسا غريزيا لكافة فنون التعبير والتصوير، وبهذا جمع بين الشعر والحكي والدراما والموسيقى والرسم والنحت في إطار واحد من حيث المرتكز النفسي والاستعداد الفطري ثم يأتي

---

[1]– محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص159.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة: بيروت. ط3. 1981م. ص278.

[3]– محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي "تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي". دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 2000م. ص39.

الاختلاف في وسيلة التعبير »[1]، ويكاد يكون هناك شبه اتفاق بين علماء الجمال ودارسي الفنون على أن ثمة علاقة بين الفنون وبعضها، وأن هذه العلاقة قديمة قدم الحضارات الإنسانية، وقدم الأنواع الفنية نفسها.

فالاتصالات بينها وثيقة إلى الدرجة التي جعلت البعض يتحمس فيقرر أن الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان، وذلك لأن الفنون الجميلة حقائق مليئة معقدة، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية، ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات، وكلها مقبولة مشروعة ولكنها جميعا غير كافية.

إن الفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك تبعا لكونها تنفذ في إطار المكان أو الزمان أو لكونها تمثل أو لا تمثل شيئا خارجيا، أو لأنها موجهة لعامة الشعب أو للهاوي المنعزل، وتبعا لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينفذه، أو لأنها بحثية أو تطبيقية وغير ذلك.[2]

وفكرة العلاقة بين الفنون قديمة نرى لها أصولا واضحة الدلالة في الميثيولوجيا الإغريقية، حيث أشار أرسطو إلى فكرة العلاقة بين الفنون مؤكدا أن « الشاعر محاك كالمصور وغيره من أهل الفن »[3] فقابل بين فنون الأدب وغيرها من الفنون، إذ يرى بأن غريزة المحاكاة مغروسة في الإنسان منذ طفولته؛ بل إنها أحد الفروق بينه وبين سائر الحيوانات، إذ بفعل المحاكاة نسر بالأشياء التي ننظر إليها بألم عندما نراها تقلد بأمان ودقة[4]، وهي العبارة التي أكدها بعد ذلك هوراس (Horace) منطلقا من نظرية أرسطو في المحاكاة والتي تتلخص أساسا في« أن مبدأ كل الفنون يقوم على محاكاة الطبيعة؛ لا بوصفها شكلا أو مثالا وإنما لما فيها من مظاهر عامة دائمة تصلح لكل زمان ومكان وذلك ما يميز الفنان أو الشاعر عن المؤرخ الذي لا يهتم إلا بدقائق الأمور»[5].

بهذا أكدت نشأة الفنون على وجود فعالية مباشرة بين الفنون المختلفة تؤدي إلى تداخل وتأثير متبادلين ثم توالت عصور الأدب بعد ذلك، وتعددت معها النظريات والمفاهيم التي كادت أن تتفق على أن الفنون المختلفة تتلامس في أمور متفرقة، فالفنون ما هي إلا ظواهر للفن الذي هو واحد فيها جميعا، غير أن هذا التفاعل المتبادل مهما وصل مداه لا ينتقص استقلال كل فن على حدة، فلكل فن تطوره الخاص به وبناء داخلي خاص لعناصره.[6]

وقد لقيت فكرة تداخل الفنون اهتماما لا بأس به في النظرة الكلاسيكية وذلك من خلال المقابلات والمقارنات التي كانت تدور حول علاقة الشعر والموسيقى والنحت بالرسم، وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب فنون التصوير على سائر الفنون، فالشاعر الصانع رسام يحكي الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية ويستخدم في ذلك الكلمة كأداة تماما كما يستخدم الرسام الخط أو اللون في صنع لوحاته.

---

[1]- محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي .ص55.

[2]- السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية. ط1. 1991م. ص13.

[3]- أرسطو: فن الشعر. ص64.

[4]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما. تر:جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت . ط3.ص13.

[5]- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب" انجليزي/ فرنسي / عربي"- مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية-.ص241.

[6]- السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة. ص15.

و لم يختلف موقف النقاد العرب كثيرا عن موقف الكلاسيكية الغربية في تغليب فن التصوير على الفنـــون الأخرى وخاصة فن الشعر، فقد اهتم النقاد العرب بالصورة الشعرية اهتماما بالغا فيقرر الجـــاحظ أن « الشـــعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »[1] ويكرر أبو هلال العسكري المعنى نفسه فيقول: « ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك.»[2].

يضاف إلى هذه الآراء ما وضحه الجرجاني من أمر هذه العلاقة بين الفنون في كتابه أسرار البلاغة إذ يقول: «ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقص، وأثـــر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انصباب وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانـــت الأيام فيها أصحابها وضامت الحادثات أربابها وفجعتهم فيها بما يسبب حسنها المكتسب بالصنعة وجمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلا المادة العادية من التصوير والطينة الخـــالية من التشكيل، سقطت قيمتها. »[3]

واستمر الحال كذلك مع النقاد العرب المحدثين والمعاصرين، خاصة أن العصر الحديث يشهد تداخلا أكثر بين الفنون المتعددة وبخاصة بعد انتشار النظريات التكاملية الشاملة في الإبداع والتلقي، حيث أصبح على المتلقـــي أن يستقبل التجربة الفنية أيا كانت بكل قوى الإدراك لديه؛ السمعية والبصرية والحركية والتذوقية وغيرها.

وكان طبيعيا أن تؤثر هذه النظرة الكلية على الفنون المعاصرة حيث تميزت بالتداخل الأكثر وبشكل خاص بين فنون الأدب المختلفة من شعر ومسرح وقصة وغيرها، ففي الفترة نفسها التي أدخل فيها فن الروايـــة أدخـــل المسرح وبنفس الطريقة في التكييف، فقد ترجمت من المسرح الغربي أعمال موليير وراسين وشكسبير، ولكن هذا المسرح لم يلق قبولا إلا في الأوساط التي كانت تعرف الثقافة الغربية في ذلك الوقت، فمثلا "يمنى العيد" تخلط بين المسرح والسرد (القصة) وتجعل من النص المسرحي نصا سرديا، وتحتج بقـــول أوبرســـفيلد (Oper Svild) «إن الخصائص المسرحية في نص المسرحية تكون افتراضية دائما ونسبية، وخصائص المسرحية الملموسة هي التي تظهر في المسرحية ممثلة .»[4]

الواقع إن يمنى العيد تبتر النص من بعد أساسي حيث لا تراه أكثر من قصة في التعليق الذي تستخدم فيـــه عبارات مثل النص السردي والعمل الروائي، وربما كان هذا الخطأ عائد إلى بعض التقليد المسرحي العربي الـــذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين ، وكان قد أنتج برفع من توفيق الحكيم بعض المسرحيات التي أطلـــق

---

[1]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. ت: عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي: القـــاهرة. 1948م. ج3. ص 131-132.

[2]- أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعيتين.ت: البجاوي وأبي الفضل إبراهيم. دار إحيـــاء الكتـــب العربيـــة: القاهرة. 1952م. ص57-58.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. المكتبة التجارية: مصر. ص32.

[4]- محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي. المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. ط1. 2002م. ص166.

عليها اسم "المسرح الذهني"، هذه المسرحيات (أهل الكهف مثلا) موجهة للقراءة لا التمثيل، ولا فرق بينها وبين الرواية سوى إدخال الحوار بشكل أهم.

هذا التقليد أدى بالكثير من النقاد إلى إعطاء الأهمية للنص فحسب، دون التفكير في خلفياته التمثيلية، ولعل هذا الخلط بين المسرح والقص بالرغم من أن المسرح وسيلة للقص وليس نصا سرديا، هو الذي دفع بيمنى العيد إلى الفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب في مسرحية أوديب ملكا آخذة برأي تودوروف(Todorov) الذي يتجاهل البعد الأساسي للزمن المسرحي[1]، فتقول أن الزمنية تكمن في العلاقة المتواصلة المنقطعة بين زمن المشاهد والزمن الممثل وعليه فالقصة في "أوديب ملكا" « بحث بواسطة اللغة عن الأسباب التي أدت إلى الوضع الراهن انطلاقا من قواعد مستنتجة من الخصوصية المسرحية وليس من الصنف القصصي »[2].

هذا وقد شهدت القصة في الأدب العربي الحديث خاصة في مراحلها الفنية الأولى تداخلا مسرحيا واضحا تمثل أساسا في تحريك الكاتب لأحداثه وشخصياته وتقديمه لها كما يفعل كاتب المسرح في إرشاداته التي يذكرها بين المواقف الحوارية، و لم تقتصر على استغلال العناصر الدرامية فقط، بل توسعت في الاستفادة من حرفيات المسرح المعاصر، تجلت في مظاهر كثيرة أهمها « استغلال عناصر المشهد في المسرح التجريبي وإشاعة جو التغريب والتمسرح الذي شاع في المسرح الملحمي وفي المسرح التعبيري وفي مسرح العبث »[3].

هكذا كان التداخل بين الفن القصصي أخصب الفنون المعاصرة و « أقدرها على أن تكون الفن الذي يلخص خصائص الفنون الأخرى ويوظف طاقاتها الإبداعية »[4]، وبين أقدم فن من فنون الفرجة وهو المسرح حيث استغلت حرفياته التقليدية في العرض والحوار والبناء الدرامي، كما استغلت أحدث تقنياته الفنية عندما استخدمت حيل التغريب* والمشاهد المتراكمة والبناء الدائري.

تم هذا التداخل بين الفنين رغم التباين الواضح والفروق بينهما حيث « إن الكاتب المسرحي مقيد بقيود المسرح وضروراته الكثيرة، أما القاص فمتحرر من كل قيد سوى فنه، وليس هناك أي شيء يحول بينه وبين الانطلاق حسب إرادته الفنية »[5] وليس معنى هذا أن القصة تتقدم المسرحية في محيط الأدب، فمن الخطأ أن نقدم إحداهما على الأخرى من الوجهة الأدبية الخالصة.

---

[1]- محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي. ص167.

[2]- المرجع نفسه. ص168.

[3]- السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة. ص112.

[4]- السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر. ص12.

*- التغريب: ترجمة لتعبير Distanciation أي الإبعاد الذي أطلقه الشكلاني الروسي شكلوفسكي Chklovski، وهو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص139.

[5]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ص115.

كما أن المسرحية تصور أزمة نفسية واحدة في الشخص، في حين يخضع أشخاص القصة لتجارب متتالية فالقصة إذن تختلف عن المسرحية وإن تداخلت معها وقاربتها أحيانا، بل إن « المسرحية أكثر صعوبة من فن القصة، لأن الكاتب المسرحي يلتزم قواعد فنية كثيرة، ولأنه لا يقدم قصة فحسب وإنما يقدم قصة مسرحية معقدة »[1].

إذا كان هذا شأن القصة والمسرح ومدى العلاقة بينهما، فإن مجال التداخل بين أبي الفنون الغربية جميعا "المسرح"، وبين أبي الفنون العربية وديوانها "الشعر" حاصل أيضا، فالشعر هو النوع الأدبي العربي الأصيل من بين كل هذه الفنون، وقد عرف منذ بدايات النهضة تبدلا على مستوى موضوعاته وشكله.

وإذا كانت قد برزت فيه موضوعات الحرب والحماسة مع محمود سامي البارودي، فإن الجيل الذي جاء بعده وهو جيل متأثر من حيث المضمون بموضوعات الرومانسية فسوف تتغير لديه الموضوعات لصالح الرومانسية كعلاقة الإنسان مع الطبيعة عند خليل مطران وموضوعات الحرية والطبيعة والحب والموت عند عبد الرحمان شكري والعقاد ولعل "جماعة آبولو" مهدت بإنتاجها لثورة شكلية في الشعر عرفتها سنوات الخمسينيات وما بعدها.

الواقع إن هؤلاء الشعراء كانوا الأوائل الذين حرروا البيت من القافية لصالح الشعر المرسل؛ فتعدوا بذلك طرقا ومسالكا في الكتابة الشعرية واحتضنوا صنوفا متعددة من الإبداع منها "القصيدة المرسلة" و" العمودية" و"الوجدانية" و"المسرح الغنائي" و"المسرح الشعري" ... هذا الأخير الذي كان سبيلا لتطوير الشعر العربي عن طريق الانفتاح على أدوات التعبير الدرامي والمسرحي المعاصر، وبالتالي ترقية الحوار الإبداعي بين الأشكال الأدبية والذي كان حوارا مفتوحا على جميع الأجناس.

هذا الانفتاح جعل العناصر الشعرية تتسرب إلى المسرح والعكس ولكن قبل أن نعرف هذا التسرب في الأدب المعاصر بين الفنيين، نود أن نعرف صور التداخل بينهما في الأدب العربي منذ الجذور الأولى لهما، لقد احتل الأدب المسرحي مكانا هاما بين الفنون الأدبية في العصر الحديث، وترجع هذه الأهمية إلى « أنه يعالج جوانب الحياة المختلفة من دينية وسياسية واجتماعية إلى جانب أنه يخاطب الجمهور بصورة مباشرة فهو أقرب الفنون إلى الإنسان وأشدها تأثيرا عليه»[2]، ومن هنا احتل الأدب المسرحي مكانة الشعر في العصور السابقة، ونظرا لأهميته اتجه إليه الكثير من الأدباء.

إن المتتبع لتاريخ المسرحية يجد أن الشعر كان لغتها الأولى ومُحَرِّرَهَا الأساسي في أغلبها الأعم و لم يكن يدور في خلد أحد أن المسرحية النثرية سيكتب لها الوجود، ذلك لأن الشعر أسبق وجودا من النثر الفني، وظل سلطان الشعر قويا وظله ممدودا على المسرح لا يسمح للنثر بالنزول إلى الميدان.

---

[1]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي. دار المعارف: مصر. ط6. ص224.

[2]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ص24.

لقد استمر الطابع الشعري والأسلوب الشعري مسيطرا وسيدا للموقف ردحا طويلا من الـــزمن تتوارثـــه الأجيال، لا يجرؤ أحد على العدول عنه، وعلى الأصح لم يفكر أحد فيه، وإنما وجدنا تطويرا للشـــعر المســـرحي وتعميقا له ليؤدي الرسالة المرجوة خير أداء ولقد نجح فيها أيما نجاح.

إذ رسخ منذ القدم في الأذهان أن الشعر هو الأداة الطبيعية التي تصور الإنسان وصراعه الداخلي والخارجي في الحياة، وينقل ذلك في أسلوب غني بمؤثراته الطبيعية، وعلى ذلك فإن الشعر يصلح لكـــل لـــون مـــن ألـــوان المسرحيات، لا فرق فيها بين مأساة أو ملهاة أو بين موضوع تاريخي وآخر اجتماعي، ولما كانت تلك العقيـــدة سائدة ومسلم بها، لم يفكر أحد في كتابة المسرحية نثرا، وحتى ما كتب بالنثر إبان سلطان الشعر لم يلق الإقبـــال الكبير[1].

ظل الشعر يتمتع بكثير من الاحترام حتى مطلع القرن التاسع عشر حين شبت الرومانسية عـــن الطـــوق واشتد نفوذها وتلتها الواقعية وسائر المذاهب الأخرى التي تخففت من أعباء قيود الشعر، واحتـــدم الـــتراع بـــين الكلاسيكيين والرومانسيين ثم من شايعهم من أصحاب المذاهب الأخرى، فأخذت المسرحية النثرية طريقهـــا إلى المسرح وتعصب لها كتاب جندوا أقلامهم لإقامة أسسها ومقوماتها.

ومع ذلك فقد ظل للمسرحية الشعرية أنصارها ومشجعوها في مهد هذه الثورة العنيفة، التي ناهضت الشعر وقصرت وظيفته على التعبير الذاتي وانفعالات النفس البشرية[2]، ثم تسرب إليه النثر فأصبح في معظم الأحيان أداة الصياغة فيه « ولكن وسيلة التعبير لم تكن عامـــــلا فاصلا ومميزا عن الفنون الأخرى، فهو نثرا وشعرا يســـعى للخلق والإتيان بالمعجب »[3]، ولكن ليس من شك في أن النثر بمعناه الأوسع يقرب من الحياة الواقعية إلى حد كبير أما الشعر فإنه لكي ينجح في المسرح لابد من أمرين؛ اختيار ألفاظ وعبارات سهلة ميسورة، بحيـــث لا تشـــغل المتذوق بالتفكير في معانيها اللغوية أو التصويرية بالقدر الذي يجعله يتوقف ولا يستطيع أن يـــتابع العمل المسرحي و توجيه هذا الشعر توجيها موضوعيا، بحيث يتناول الأحداث بعيدا عن الغنائية التي نراها في القصيدة التقليدية[4].

إذا كان الشعر عنصرا لا ينفصل عن سائر العناصر التي تتألف منها المسرحية و لم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المحتوى اللغوي للمسرحية، فإنه لا شك يضيف إضافة حقيقية للمسرحية وبعدا آخر غير الأبعاد الـــتي تحدد المسرحية النثرية، إذ يمكن عن طريق الشعر أن تصل المسرحية إلى أعماق النفس، لأن الشعر أبلغ تعبيرا مـــن النثر وأدق في وصف التجارب النفسية، دون أن ننسى أن الاحتفال بالصنعة الشعرية قد يفقد المسرحية جوهرهـــا ويفقدها أهمية الشعر فيها.

فلم يكن يدور بخلد أرسطو (Aristo) أن المـــــسرحيات تكتب نثرا، وقد وضع للشعر المسرحي معيار المحاكاة، و لم يقيد بالشعر الغنائي، والحق أن الشعر الجديد في أشكاله المختلفة قد يكون أصلح للحوار الـــدرامي

---

[1]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ص116.

[2]- عبد الوارث الحداد: دراسات مسرحية. المنصورة. دت. ص 253-254.

[3]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي .ج1. ص248.

[4]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ص117.

والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي، والشعر المرسل مثلا يسهم في تحرك الأشخاص على المسرح وفي تبادل الحديث أما الشعر التقليدي فإنه يعطي غنائية أكثر مما يعطي حركة وتفاعلا في الشخصيات، وحتى المسرحيات النثرية لدى كبار الكتاب في لغتها طابع شعري فيه عمق، وتصوير درامي، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات بحيث تشق عن المعنى العميق للواقع المألوف.[1]

هكذا اقترب الشعر من عالم المسرح واندمج معه باعتماده على اللغة الدرامية من ناحية، وتوظيفه للعناصر المسرحية من حوار وتعدد الأصوات وغيرها من ناحية أخرى، فكان هذا التزامن بين الشعر والمسرح نقلة نوعية في التفكير العربي الحديث والمعاصر وليس تزامنا شكليا وإنما تزامن عقلي فكري مثمر.

بهذا بدأ الشعر يتحرر من المنهج الغنائي الذاتي وانتقل إلى الموضوعية، وبالتالي فالعلاقة بين الفكر والفن علاقة تبادلية تفاعلية وهي نقلة للتفكير البنيوي الموضوعي فيما بعد كل هذا كان نتاج تداخل وتمازج الفنون وعلاقة التأثر والتأثير بينها، هذه العلاقة التي ازدادت بشكل ملحوظ في الفنون المعاصرة بسبب الاتجاه إلى تحقيق النظرة الكلية الشمولية، وبسبب اتساع الإطار الحضاري للعصر وشموليته وحاجة الفنان المعاصر إلى الإحاطة بالتصور العام لهذا الإطار الحضاري، فتمخض عن ذلك القصة الشعرية والقصيدة الدرامية والشعر القصصي والمسرح الشعري ...

ثامنا– دراما الشعر:

ظلت الدراما ردحا طويلا من الزمن تعاني من التدهور والانحطاط، بسبب الأهوال والفضائح والحروب التي أحدقت ببلاد العالم القديم ، وليس من الميسور أن تنمو الدراما في بيئة يكون الاستبداد هو المسيطر عليها أو يكون الاحتلال هو شرعتها والقمع والمجازر هو سنة الحياة فيها، كذلك فإن الدراما لا يمكن أن تزدهر في ظل وجود إيديولوجية شاملة دينية كانت أم دنيوية تجعل المرجعية الأولى والأخيرة فكرا واحدا مسيطرا لا سواه.

لهذا فقد عانت الدراما حتى بدايات عصر النهضة و لم يكن مقدرا لها أن تصحو من غفوتها التي دامت ما يقرب من أربعة عشر قرنا من الزمان بسبب التوجه الامبريالي الذي ساد العالم القديم على يد الإمبراطورية الرومانية، ثم بسبب انتشار المسيحية ونبذها للحضارة الوثنية التي كانت قائمة قبلها.[2]

برغم ذلك فقد ارتأت الكنيسة خلال العصور الوسطى أن تستعين بالدراما لجذب الجماهير إلى حظيرة الدين و«لكن هذه المسرحيات الدينية وأمثالها لم تكن تستوفي شروط الإتقان أو الجودة الدرامية وفقا للقواعد التي أرسى دعائمها أرسطو(Aristo) بل كانت زاخرة بالخطابة والمباشرة الزاعقة، وكانت تتسم بالتفكك وعدم الترابط في بنائها مليئة بالمونولوجات المطولة ولا تعتمد الحوار المحكم المترابط، ولهذا فقد الناس الاهتمام بها بعد فترة من الزمن وانصرفوا عنها »[3] .

---

[1]– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ص118.

[2]– محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور. ص105-106.

[3]– المرجع نفسه. ص106.

لكن الدراما تعود إلى الحياة وتزدهر بقدوم عصر النهضة، وتحرر العقول من الفكر الأحادي، وميل الحكام إلى منح الشعوب قدرا من الحرية وذيوع المؤلفات التي تنصح بالفكر السامي والحرية والاستقلال كما مرت الدراما بتاريخ طويل رأت خلاله تغيرات وتطورات من اهتمام بالحادثة وكأنها كل شيء إلى غياب الحادثة وكأن المسرحية فكرة فقط، ومن تركيز على تشابك الأحداث لتكوين عقدة تحير المشاهد وتشغل باله، إلى انسياب وكأن لا عقدة في الأمر ومن تجريد مطلق كأن الحادثة مثبتة الجذور معلقة في الهواء إلى إلحاح شديد على الظروف المحيطة والعوامل المادية.

وتبقى الصفة المميزة الأساسية ما نسميه اليوم بالموضوعية في مناقضة الدلالة الأساس للغنائية، ويقصد بالموضوعية مقدرة المؤلف أو موهبته في الانسلاخ عن نفسه بحيث لا يراه المشاهد وإنما يرى شخوصا مختلفة ويدرك أصواتا متباينة، ومهارة المؤلف الكبرى أن يمسك بالخيط من بعيد بحيث لا يدرك إلا بصعوبة ولا يكتشفه إلا النقاد المتمرسون، حتى كأن الدرامية الحقيقية هي هذه الصفة.[1]

ربما هذه الميزات التي يتحلى بها التعبير الدرامي هي التي جعلت كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى هذا التعبير لأنه يمثل أعلى صورة من صور التعبير الأدبي، فالروائي والقاص والشاعر يسعون جميعا للوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، وبخاصة هذا الأخير الذي لا يقبل بالجمود وإنما هو في بحث دائم عن التجديد والتغير والتحديث.

ولا شك في أن الفن عامة هو موقف ذاتي، ولا نستطيع البتة أن نتلقى العالم كما هو في الفن، إذ لا يمكن أن نرى فيه العالم بشكل موضوعي، بل نراه من منظور الذات المبدعة ولكن ثمة فرق بين أن نراه من منظور الذات وبين أن نرى الذات الفردية في تأثرها الانفعالي به، وهذا الفرق هو الذي يقف وراء اختلاف الشعر الغنائي عن الشعر الدرامي أو عن الدراما عامة، ففي حين يذهب الأول إلى التعبير عن المسائل الذاتية المتعلقة بالمبدع مباشرة وبشكل شخصي، يذهب الثاني إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام، لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يتستر دائما وراء شخصياته الدرامية.[2]

ثم إن شاعر القصيدة الجديدة يتعامل مع الموسيقى واللفظ والصورة تعاملا جديدا يختلف فيه الإطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم، وكما كان هذا الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر التقليدي في استخدام وسائل التعبير الشعرية الأساسية ضرورة فرضها التطور العام في معنى الشعر ومهمة الشاعر، فكذلك كان الاختلاف في إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه الذي كان مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر.

ومعنى هذا أن معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت في الاتجاه الدرامي، حتى وجدنا بعض الشعراء قد صار لا يكتب إلا في إطار القصيدة الطويلة، بل ربما أمكن الحكم على بعض هذه الدواوين المعاصرة بأن كل ديوان

---

[1]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي. ص187.

[2]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة "دراسات جمالية في الحداثة الشعرية". منشورات اتحاد الكتاب العرب: مصر. 1997م. ص43.

منها ليس إلا قصيدة طويلة تتعدد فيها الأنفاس[1]، وهناك أيضا الديوان القصيدة في إطار عمليات التجريب الـــذي فجر سيلا من الأشكال الشعرية التجريبية تدافعت فيه القصيدة "الحرة" و"النثرية" و"التوقيعة" و"التشكيلية البصرية" و" المفلمنة" و"الممسرحة" وغيرها.[2] وهذه التعددية في الأشكال التجريبية، وفي تسمياتها أيضا تجسد انفتاح النص الشعري التجريبي المعاصر على سائر الفنون والأجناس الأدبية واختراقه حدودها وتوظيفه لمقوماتهـــا الجماليـــة في تشكيل متنه وصياغة شكله ونحت لغته واشتقاق أسلوبه.[3]

ويستمر خط التطور بالقصيدة الجديدة في هذا الاتجاه التجريبي حتى تظهر القصيدة الدرامية وقد اتخـــذت الإطار المسرحي الكامل، وليس هذا الاتجاه حكرا على الشعراء العرب المعاصرين، بل إن للأدباء الغربيين في ذلك قدم راسخة، ففي بداية القرن التاسع عشر طالب الراغبون في تجديد المسرح بلغة مسرحية جديدة أن ينتقل اهتمام المتفرج من الدراما إلى الشعر حتى يزول الإبهام.

ثم إن هيجو (Victor Hugo) يؤكد علاقة الشعر بالدراما فيقول:« إذا حق لنا أن نبدي الـــرأي في لغـــة الدراما، قلنا إننا نريد شعرا حرا صريحا، يجرؤ على قول كل شيء بلا خجل، والتعبير عن كل شيء بـــلا تصـــنع شعر ينتقل بطريقة طبيعية من الملهاة إلى المأساة ومن السمو إلى الضحك ... شعر لا ينضب معين تنوعـــه، ولا يمكن الوقوف على أسرار أناقته وبنائه، ويتخذ ألف شكل ولا يتغير نمطه أو طابعه، ويبتعد عن المقاطع الطويلـــة ويتلاعب بالحوار، ويتخفى دائما وراء الشخصيات ... وإذا حدث وكان جميلا، كان جميلا بالصدفة، برغم أنفه وبدون أن يدري، شعر غنائي وملحمي ودرامي على حساب ما تقتضي الحاجة... باختصار شعر يمكن أن يكتبه شخص وهبته إحدى الساحرات روح كورني وعقل موليير، ويخيل أن مثل هذا الشعر قد يكون جميلا كالنثر ».[4]

معنى هذا الكلام أن "هيجو" يرى بأن الشعر في المسرح أو الدراما، ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماهـــا، وإذا أراد الشـــعر أن يحتفظ بمكانه في الدراما يتحتم عليه أن يتخلى عن بعض امتيازاته وأن يخضع للواقع أو للحقيقة المثالية ويتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لمتطلبات الحوار.

وغير بعيد عما قاله فيكتور هيجو عن علاقة الشعر بالدراما يقول ت س إليوت « إن كـــان للـــدراما أن تكون دراما شعرية حقا، فينبغي أن نتوقع من شاعر مسرحي مثل "شكسبير" أن يكتب أجمل شـــعره في أعمـــق المواقف الدرامية، وهذا هو الحال تماما، أي أن العوامل التي تجعل الشعر شعرا رائعا هي نفس العوامل التي تجعلـــه دراميا عميقا، وهكذا لا تجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها، وإلى أن البعض الآخـــر

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية". ص240.

[2]- محمد صابر عبيد: إشكالية التعبير وكفاءة التأويل "تجربة في القراءة الجمالية". وزارة الثقافة الأردنية: عمان، دمشق: سوريا. ط1. 2008م. ص207-208.

[3]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر . دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر . كليـــة الآداب واللغات: جامعة منتوري. قسنطينة .2009م/2010م.ص122.

[4]- سامية أحمد أسعد: المسرح والشعر. مجلة فصول. مج6. ع4. يوليه. أغسطس. سبتمبر.1986م. ص143.

أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته، وليس هذا ثمرة لالتقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة لنفس النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت ذاته... »[1].

يشير إليوت إلى مبدأ هام وهو "وحدة الحدس الفني" والوسيلة التي ينتقل عن طريقها هذا الحدس وهي التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما، فالشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف... إلخ، وإنما ينبع الشعر أساسا من التصور الدرامي الذي يتعهَّدُهُ الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية، وإذا فليس من المحتوم أن يكون المسرح الشعري شاملا للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلا، وإنما أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرا، أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص، وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة هذا الحدس الشعري لغة شعرية.[2]

إذا كانت هذه نظرة الأدباء الغربيين إلى علاقة الشعر بالدراما، فإن الحديث عن الشعر الدرامي في سياق أدبنا العربي المعاصر على وجه التحديد، يقودنا إلى حقيقة وهي أن ما حمله القرن العشرون من تغيرات وتبدلات متنوعة ومتعددة أصابت المجتمع العربي الحديث، قد أثرت تأثيرا كبيرا في الحاجات الجمالية وفي الوعي الجمالي أيضا، فظهرت الفنون الموضوعية والدرامية، ثم تصدرت هذه الفنون مع تنامي حاجاتها الجمالية ساحة الأدب العربي الحديث و لم يعد للحاجة الغنائية تلك الأهمية التي كانت لها من قبل، وهو ما اقتضى تحولا ملائما على صعيد الوعي الغنائي، فكان أن اتصف بالدرامية.

أي أن التحول الذي أصاب المجتمع العربي قد دفع بالحاجات الجمالية إلى الاتساع والتنوع والاختلاف، مما أفقد الوعي الغنائي مشروعيته الجمالية، وجعله يتحول بما يتلاءم والمستجدات، فظهر ما يمكن تسميته بالوعي الغنائي الدرامي.[3]

إنه وعي غنائي لأنه ينطلق من الذات الفردية في وعي العالم، وهو درامي لأنه يجسد العالم من خلال الصراع الذي هو جوهر الدراما بشكل يبدو فيه الصراع شبه موضوعي في التعبير الشعري، بحيث لا يظهر النص الشعري إحالة مباشرة على ذات المبدع، بل يبدو معادلا موضوعيا لذاته في علاقته بالعالم، وعلى هذا النحو فإن النص الحداثي أو المعاصر يتقاطع وذات المبدع، غير أنه لا يتطابق وإياها إذ أنه يعادلها فنيا ولا يماثلها شخصيا.

ولقد انعكس هذا على الصعيد التعبيري فولد القصيدة الدرامية والتي تمثل في الواقع« عملا شعريا يحمل شيئا من خصائص البناء المسرحي، وشيئا من الاستبطان الذاتي، ويتم المسير على هذه الوحدات الثلاثة (الشعر، المسرح، الدراما) بصور جديدة تشف حينا وتغرق في الغموض حينا آخر، ليتشكل من كل هذه المقومات عمل

---

[1]- محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر. مكتبة غريب: الفجالة. ص27.

[2]- المرجع نفسه. ص27.

[3]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة. ص44.

شعري جديد يجمع بين الذات في مناجاتها للعالم وبين توزيع أشجانها على عدد من الأصوات تتداخل وتتفرق في العمل الشعري تارة بأسلوب السرد القصصي وتارة بأسلوب الحوار حتى لا تظل بعيدا عن الصورة»[1].

وعليه فالدراما الشعرية دراما أولا وقبل كل شيء، والشعر فيها عنصر ضمن العناصر المكونة لها، لا يقصد لذاته، ومن ثم يوظف للدراما ويوظف من أجلها، ويرتبط ارتباطا عضويا بها، ولهذا تقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصا، لكنها تصلح للعرض أيضا، لأنها تشتمل على كل مكونات العرض المسرحي.

بينما الشعر الدرامي -كما يدل اسمه- مادة شعرية تصب في قالب درامي فحسب ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر بقافيته ووزنه وإيقاعه، وهذا النوع يصلح للقراءة ولا يصلح للعرض، لأن الشعر برتابته وإيقاعه وموسيقاه، قد يتنافى مع عنصر التشويق، أحد الأسس التي يقوم عليها العرض المسرحي بمفهومه التقليدي، وهو كذلك قد يؤدي بالمتفرج إلى الشرود بدلا من التركيز على الحدث ومتابعته، والشعر الدرامي وفقا لهذا المفهوم شكل يقصد لذاته، ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون.[2]

بناء على ما تقدم نلحظ أن أعمال "أحمد شوقي" بعدِّهِ أول من أدخل الشعر التمثيلي إلى مصر، تصنف في "الشعر الدرامي" وذلك لأنه لم يقترح للتمثيل وزنا خاصا به لا يخرج عنه، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعا للأوزان العربية يتنقل بينها دون قيد أو شرط فجعل للشعر بذلك اليد العليا على التمثيل، وقد اقتفى أثره عزيز أباظة ولكن أعمالهما لم ترق إلى الدراما الشعرية.

أما الازدهار الحقيقي للدراما الشعرية في الأدب العربي فكان في مسرحيات الجيل التالي لشوقي وأباظة وباكثير وحتى الشرقاوي.. إلخ وبالتحديد عند صلاح عبد الصبور ومعين بسيسو ومهدي بندق ونجيب سرور والبرادعي وغيرهم، ففي كثير من أعمالهم الشعرية يتخيل المتلقي أنه في مسرح يسمع أطرافا من حوار غير متكامل يحضر الممثل ويغيب بصورة مفاجئة، ويتخيل راوية غير الشاعر يقتحم القصيدة ليضيف إليها جزء من حكاية بل يفرض عليه الشاعر فيها وجوده في المسرح طوعا لا إكراها، وبذلك وُفِّقُوا في « تحويل الشعر في المسرح إلى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومي أحيانا، مؤكدين بهذا أن الدراما الشعرية تعمق الموقف ولا تعطله.»[3].

وبهذا التحول وصل الشعراء المعاصرون إلى نقطة انبعاث أو فتح جديد في شعرنا العربي وأسهموا في إبداع القصيدة ذات الأصوات المتعددة، محاولين تأصيل مسرح شعري عربي يحمل هوية عربية ويعالج جزء من هم الأمة العربية أيضا، لأن « الشاعر عندما يكتب شعرا ومسرحا يثبت عن وعي قدرته على المعالجة الدرامية وقدرته على فهم وظيفة الشعر وطبيعته، ولا يكون دخيلا على المسرح الشعري في حالة اقتحامه، بقدر ما يكون هذا الاقتحام تحولا فنيا وتوظيفا للقدرات الشعرية »[4] في مجالات تلح عليها الإبداعية المعاصرة .

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح في أدبنا المعاصر. ص77.

[2]- سامية أحمد أسعد: المسرح والشعر. ص146.

[3]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص223.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح.ص 78-79.

بل إن ما يقال عن عدم قدرة الشعر على إعطاء البناء الدرامي كامل حقه مقولة فيها كثير من التسرع وعدم الروية، وناشئة من قناعة الشاعر بقصر اللحظات الشعرية أو لحظات الإشراق، وأن الشعر دفقات من الحلم تأتي كالبرق وسرعان ما ترحل في الظلام.

والحقيقة غير ذلك، لأن لحظة الإلهام حتى لوكانت صحيحة تتحول إلى هاجس مع مرور الزمن، والهاجس لا يقفز ولا يغيب ولا يحضر عندما يريد، بقدر ما يكون حالة إبداعية مستمرة التواجد في الإدراك والخيال، وهذا ما تؤكده القصائد الطويلة ذات النفس الملحمي أو الدرامي وهي من أرفع ما أنجز في الشعر العربي المعاصر، إذ لا تكتب في لحظات متتالية بقدر ما تعيش حالات مخاض طويلة قبل أن تأخذ أشكالها النهائية، ولعلها نفس حالات كتابة المسرحية التي لا تكتب أيضا في لحظات متتالية بقدر ما تخضع لمخاضات طويلة قبل ظهورها[1] وهذا التقارب بين حالتي إبداع المسرحية وإبداع القصيدة الطويلة يزيل الحاجز المضروب حول لحظات الإلهام الشعرية.

وإذا كان الشاعر لا يخطط لأفضل قصائده، فكذلك المسرحي لا يخطط لأفضل مسرحياته، وكلاهما يتزود بالدلالات والأطر العامة التي يتحرك منها موغلا في العمق، فهناك إذن حالة واحدة لا حالتان يعيشها المسرحي والشاعر على السواء.

لم يكن للشعر بد من الاقتراب من المسرح لولا أن الشاعر المعاصر يمتلك القدرة على تفكيك البحر والتلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها، وكذا تطويع الحوار الشعري ورسم الشخصيات حتى ليخيل إليك أنه يقدم عرضا مسرحيا لا قصيدة شعرية، بل إن المبدع في القصيدة الحديثة يتحرك بوعي إلى ما يريد تحقيقه من وراء تجربته الشعرية، وهو في تحركه قد يغير أو يعدل في بعض تصوراته وتصاميمه لمعمارية قصيدته، ولكنه لا يخرج عن خطها العام الذي رسمه وحدده لها، بحيث تتحول إلى مجرد خواطر وأفكار، أو شطحات ذاتية تشبع رغبة المبدع وحده و« بهذه المزايا الجليلة، يستطيع الشكل الجديد أن يحقق ما عجز الشكل التقليدي عنه من مطاوعة التأليف في فني القصص الشعري والدراما الشعرية».[2]

ولأجل إحكام بناء القصيدة، وإضفاء الموضوعية على التجربة لجأ إلى تقنيات فنية لم تكن شائعة في الشعر العربي من قبل، واقترب من أجناس أدبية أخرى، وبخاصة تقنيات الفن الدرامي وما يشيع في البناء المسرحي من شخوص وأحداث، وفعل وحركة وما يفيض من خلالها من حيوية وإثارة.

حتى أصبحت القصيدة تتكون من عدة مشاهد ولوحات مترابطة تقود كل لوحة أو مشهد إلى الذي يليه في شكل فني مثير، عن طريق تطور الأحداث وتنامي الصراع مع مرور كل مقطع من مقاطع القصيدة، ومن ثم تطور بناء القصيدة،[3] عند عدد غير قليل من الشعراء المعاصرين، ولعل في مسرحيات مهدي بندق ونجيب سرور وأمثالهم دليل على هذا التطور، فلقد كتب مهدي بندق عددا من المسرحيات الشعرية منها "سفينة نوح الضائعة"

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح. ص79.

[2]- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. دار الفكر: لبنان. ط1. 1984م. ص478.

[3]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي). دار الكتاب الجديدة المتحدة: بيروت. ط1. 2003م . ص250-251.

"الحلم الطروادي"، "الملك لير"، "ريم على الدم"، "ليلة زفاف إليكترا"...مستمدا مادة عمله من التاريخ والأسطورة محاولا استغلال ما فيهما من إسقاطات على الواقع المعاصر، وموظفا فيها عناصر البناء الدرامي وتقنيات المسرح.

ففي مسرحيته" ريم على الدم " استغل أسطورة ميديا اليونانية التي قتلت طفليها انتقاما من زوجها الذي فضل امرأة أخرى، ثم مزج بين هذه الأسطورة وبين أسطورة سنوات التيه و الالتقاء التي عاشها آدم وحواء بعد هبوطهما من الجنة.

ثم استحضر الصوتين من الميثولوجيا اليونانية وميثولوجيا التوراة في تراجيديا درامية معاصرة بطلاها ريم وباهر اللذين التقيا في الوجود العصري بعد العودة إلى الذاكرة، ويتزوجان ويعاود الزوج طبعه فيقع في حب ابنة الملك أما ريم فقد ارتبطت بالوطن والناس وهكذا تصبح خيانة الزوج باهر خيانة للزوجة وللأمومة من ناحية وخيانة للناس والوطن من ناحية أخرى، وعندما تكتشف ريم خيانة زوجها تستيقظ الذاكرة النائمة، وتهم ريم "ميديا" بقتل طفليها، فمزج في مسرحيته هذه بين الأسطورة والواقع المعاصر، كما مزج بين التراجيديا والدراما وبين تقنيات المسرح الملحمي، خاصة عندما لجأ إلى حيلة من حيل التمسرح والتغريب في المسرح الملحمي، إذ يهب أحد المشاهدين ممسكا بالسكين من يد ريم، طالبا منها أن تتعالى على محنتها الشخصية وأن تلتحم بالشعب فلا تذبح طفلي المستقبل.[1]

وهذا ما جعله يزاوج في مسرحيته بين أكثر من مستوى أدائي في اللغة فيستخدم النثر في حوار المؤلف مع المتفرج، وفي حوار المتفرج مع سائر المشاهدين، كما زاوج بين العامية والعربية، واستخدم الشعر كلغة أداء حواري بين الشخصيات الأسطورية في واقعيها الأسطوري والمعاصر، مما يؤكد تمكن مهدي بندق من تطوير توظيف الشعر في المسرح بشكل ملحوظ حيث أصبح الشعر حوارا حركيا يكشف عن حركة الفعل والصراع وتطوير الشخصية وإكسابها صفات الشخصية الدرامية البحتة.[2]

كذلك يوظف الشاعر الأسطورة اليونانية في مسرحيته الشعرية " ليلة زفاف إليكترا " توظيفا معاصرا من خلال تعدد الأصوات بتعدد الأقنعة في الشخصية الواحدة، وكذا اعتماده على حرفيات المسرح الملحمي، وعلى بعض خصائص التجريبي وذلك في لغة درامية أكثر تقدما مما كانت عليه لغة الأداء في المسرحية السابقة.

وتعد المسرحيتان من أنضج مسرحياته الشعرية وأقربها إلى الدراما الملحمية، لأنه قدم من خلالها مسرحا شعريا دراميا نجح إلى حد كبير في تأكيد إمكانية الاستغناء عن النثر في الأداء المسرحي، مع أنه اعتمد أحيانا على لغة ذات مستوى أدائي متمايز عن الواقع، وربما السبب في ذلك طبيعة الموضوعات وارتباطها بالتراجيديا اليونانية وكذا البعد الفكري في استحضار الميثولوجيا من ناحية أخرى.[3]

لقد حقق مهدي بندق بمسرحياته الشعرية خطوة كبرى في سبيل توفير قناعات درامية أكثر من خلال الشعر، ستتأكد أكثر في أعمال" نجيب سرور" الذي سعى في مسرحه الشعري الذي كتبه بالعامية إلى تأكيد مقولة

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص224.

[2]- المرجع نفسه.ص226.

[3]- المرجع نفسه. ص231.

إليوت عن الشعر في المسرح « الشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر بمقتضيات مسرحيته من الشخصيات والمواقف وغيرها، وإنما ينبع الشعر أساسا من التصور الدرامي الذي يتعمده الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية »[1] .

بهذا لا يشعر المشاهد بالوسيلة اللغوية التي تكتب بها المسرحية حيث يصبح الشعر باعتباره الوسيلة التي تكتب بها المسرحية جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم، فلا ننظر إلى الدراما باعتبارها دراما منفصلة ولا إلى الشعر باعتباره شعرا مستقلا، وإنما هي دراما شعرية لا تنفصل فيها الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه.

في مزيج من المسرح الملحمي البريختي ومن مسرح لوركا (Lorca) قدم نجيب سرور ثلاثيته" ياسين وبهية" و"آه يا ليل يا قمر" و "قولوا لعين الشمس" إلى جانب عدد آخر من المسرحيات، فمن الأول أخذ عنه مبدأ التغريب البريختي وأعاد « صياغة التاريخ بشكل يتيح للجمهور فرصة الحكم على الأحداث بالنظر إلى بعده عنها زمانيا وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا، لكي يعرف الجمهور أنه مادامت الأمور قد تغيرت فإنه من الممكن أن تتغير الأحوال الحاضرة »[2] ومن الثاني أخذ صفات الدراما الشعرية بعده واحدا من أفضل الشعراء الإسبان الذين نجحوا في الدراما الشعرية.

ومسرحية " ياسين وبهية " تعكس مختلف القضايا التي أراد الشاعر تقديمها في مسرحه الشعري من ناحية ولكونها أثارت جدلا طويلا حول تصنيفها في القصيدة أو الرواية الشعرية أو القصيدة الملحمية أو المسرحية الشعرية؛ إلا أن أكثر النقاد أقروا في النهاية أن المسرحية تعد نجاحا للشعر الجديد في المسرح، لأنها تمتلئ بكثير من مواقف العرض والوصف والسرد داخل اللوحات التي قسمت ولأن الشاعر « عرف كيف يوظف الشعر توظيفا دراميا فعالا بالرغم من ازدواجيته بين الفصحى والعامية »[3].

والشعر في "ياسين وبهية" ماثل في الرموز الإيحائية وفي الصور التي تنسجم انسجاما تاما مع سياق المسرحية وجوها وشخصياتها، وفي الإيقاع الموسيقي للموال والأغنية الشعبية واللازمة، وكل هذه العناصر تؤكد المعنى وتعمقه، وتدخل في نسيج النص، وتتلاحم تلاحما عضويا مع عناصر الدرامية.[4] فالشعر على مستوى الموضوع والشخصيات سهل وبسيط وعميق ومؤثر، كما أنه يختار أشكالا مختلفة وبحورا مختلفة، ويغير دائما مكان القافية إن وجدت، ويختار الكلمة المناسبة، لأن الصدق يحتم على الكاتب إجراء الحوار على لسان الشخصيات بلغة تتناسب مع وضعها الاجتماعي وطبقتها وثقافتها.

لقد انتفت العقدة الدرامية في مسرح نجيب سرور كما اختفت الحركة المسرحية بالمفهوم التقليدي، وأوجد مسرحا جديدا يعتمد على الشرائح التاريخية القريبة من حرفيات المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي، فالدراما

---

[1] – السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص234.

[2] – حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر. مجلة عالم الفكر. مج15. ع1. 1984م. ص1982.

[3] – سامية أحمد أسعد: المسرح والشعر. ص150.

[4] – المرجع نفسه. ص150.

عنده بلا قواعد من ناحية ومزيج من كل القواعد من ناحية أخرى لأنه قدم مسرحا شعبيا استغل فيه رمز الحكاية الشعبية وإسقاطاتها وأقام منها بناء يمزج بين الملحمة والتراجيديا والدراما[1].

على كل فتجربة الشاعر في كتابة المسرح الشعري باللغة العامية تجربة تكاد تكون الوحيدة في مسرحنا العربي الشعري لو استثنينا بعض التجارب الشابة لعدد من شعراء العامية، ولا شك أن شاعرية المسرح عنده تعود بقدر كبير إلى هذا الوجدان الشعبي الذي تحمله الأسطورة الشعبية، لأن المسرح الشعبي مسرح شعري في جوهره استطاع نجيب سرور أن يقدم من خلاله دراما جديدة تمزج التراث التاريخي بوقائع الحياة الدرامية في لغة شاعرية.

هكذا تفاعلت عمليات التلاقح والتقريب بين الشعر والدراما في ممارسات ملحه لنشدان النفس الدرامي وتحقيق كفاية الأداء الجميل المعبر وتوظيف العناصر الدرامية فنيا وأسلوبيا بشكل جيد وبصورة أكثر انفلاتا نحو الجدة. خاصة وأن الشاعر المعاصر لا يحجم عن خوض المغامرة والبحث عن التميز والتفرد، بل إنه يسعى إلى تعميق مغامراته داخل النص الشعري وتوسيع مداها، مدعوما بثقافة واسعة يستقيها من « الانفتاح على العالم وعدم الانقطاع عن التواصل معه ومحاولة الخروج من محيط الذات في استنهاض إيجابي ملح لممكناتها »[2] وقد دعا إلى البحث عن البدائل في الصياغة والتركيب والرؤيا والمضمون ونشدان المغايرة في التجربة الشعرية له.

وبهذا يتضح أن الدراما الشعرية، إذ تجمع بين الدراما والشعر هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري والمقصود بالشعر هنا ليس الشعر المقفى الموزون فحسب، وإنما أيضا وبصفة خاصة الشعر الحر أو أي نص منثور تتوافر فيه سمات الشاعرية.

تاسعا– مشروعية المسرح الشعري المعاصر:

كانت العلاقة بين المسرح والشعر ولا تزال موضوعا شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها، وذلك منذ أقدم العصور أو بعبارة أدق منذ أن وجد المسرح، لأن المسرح ارتبط بالشعر منذ نشأته كما أن الحديث عن هذه العلاقة، أو الحديث عن المسرح الشعري حديث لا ينقطع مهما اختلف الزمان والمكان.

مع هذه المكانة التي حظي بها الشعر في المسرح، كانت هناك ثورة حمي وطيسها فترة من الزمن وكتب لها النجاح إلى حد كبير، تلك الثورة هي محاولة التخلص من المسرح الشعري، وبجانبها ثورة أخرى تطالب ببقائه وتطوره.[3] فابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي لم يتوصل المنظرون إلى أن يجعلوا من موقفهم إزاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام، إلى أن « شهد العقد الأول من القرن الحالي ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. ص240.

[2]-حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية . كلية الآداب والعلوم الإسلامية: تطوان.2005م. ص351.

[3]– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي. ص122.

على المسرح الشعري، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حواره شعرا فحسب، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر أو بالحوار اللفظي أساسا »[1].

وقد قدر لهاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها، وهو صدى مازال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح أو حول مشروعيته كفن أدبي، وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي تفتيت مفهوم المسرح الشعري بتصوره التقليدي الذي ساد منذ أوائل القرن الخامس ق.م حتى أواسط القرن الماضي، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح فظهرت مصطلحات منها؛ الشعر المسرحي والمسرح الشعري وشعر المسرح والنظم المسرحي والمسرح المنظوم وغيرها.

وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخطيه إلى مضمون آخر، بل يرون أحيانا أنه المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره، وهي أصداء ما لبثت أن وصلت إلى عالمنا العربي فتركت أثرها إما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيما يخص الحوار المسرحي، وإما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالهما وما قد يكون بينهما من تداخلات ليست بعيدة، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري.[2]

ولأن « النقل الإبداعي للواقع، وتحويل المشاعر والأحاسيس إلى حالات إبداعية وتدجين الألفاظ لتنضبط في صور من الوسائل التي تحول اللغة المحلية أو المفردات المنسية أو الأحداث الهائمة بلا ضابط إلى فن، فإن المسرحية كجنس أدبي، ليست مقبولة من متلقيها عندما تضرب سورا حول حدث أو حالة، وتحملها كشريحة معيشة من أوساط الناس إلى ضمن جدران البناء المسرحي »[3] لهذا كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي " حركة الطبيعة " التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع. وكانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية بكل ما أدى إليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية.

وصاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطبيعة والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن (Henrik Johan Ibsen) الذي ابتدأ حياته شاعرا ووصل إلى القمة في فن الشعر ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغت اثنا عشرة مسرحية لم تظهر فيها إلا فقرات ضئيلة من الحوار النثري في بعض المسرحيات.[4]

---

[1] – لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري. ص116.

[2] – المرجع نفسه. ص117.

[3] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص171.

[4] – محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور. ص287.

لكنه حين وصل إلى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية وهي مسرحية " بيرجنت" اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد وهو اتجاه الحوار النثري، وهذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري أثار إعجابا وضجة شديدتين في الوسط المسرحي و لم يقتصر على ذلك، بل أصبح في الواقع مذهبا فنيا لا محيد عنه بالنسبة لإبسن (Henrik Johan Ibsen)فبعد أربع عشرة سنة من بدء هذا الاتجاه كان لا يزال على إصراره المنفعل بأن المسرح الشعري قد انتهى عهده إلى غير رجعة.

بهذه الحقيقة نادت الحركة الثانية في ثورتها، والتي أقدم عليها الكاتب والمصمم المسرحي ادوارد جوردون كريج (Edward Gordan Craig)عندما أصدر سنة 1905م كتيبا تحت عنوان " فن المسرح" ضمنه فكرة بالغة الغرابة فيما يخص تصوره لمقومات المسرح[1] حيث نظر إلى الحوار سواء أكانت لغته شعرا أم نثرا، على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية في بناء المسرحية.

ويبدو أن الفكرة رغم أنها كانت تشكل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجودا في الساحة الأدبية آنذاك، إلا أنها كانت تجيب بشكل أو بآخر عن إرهاصات وتساؤلات كانت تنتظر من يفجرها اختلافا أو اتفاقا وذلك لأن ما طرحه كريج (Craig) كان في حقيقة الأمر مصوبا ليس إلى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار، وإنما كان تصوره مصوبا نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح، ورأى هذا المصمم المسرحي تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدراته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح.

دعم هذا التصور تصور آخر للشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي جان كوكتو (Jean Mauri Cecoeteau)عندما كتب مقدمة مسرحيته "حفل زواج في برج إيفل" عام 1922م يقول فيها: « إني أنكر كل ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكده ... ثم إن حركة مسرحيتي تنبثق من المشاهد الموجودة، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النص، والسبب في ذلك هو أني أقدم شعر المسرح بدلا مما اعتدناه من شعر في المسرح، لأن الشعر في المسرح مثله مثل شريط من المخرمات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد، بينما شعر المسرح ينبغي أن يكون من المخرمات (الدانتيل) الخشنة مثل حبال السفينة، إنه سفينة في البحر.»[2] في هذا النص دعوة صريحة إلى أن شعر المسرح يكمن في المشاهد وليس في الحوار، لأن المشاهد في رأيه تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة.

كما حاول الناقد الأمريكي دنييس دونوجهيو (Denis Donoghue) في أواسط الستينيات أن يفرق بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال: « إن الشعر في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظي، إنه يسري في بناء المسرحية ككل بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق، ويكون وجوده بالدرجة التي يتم بها هذا التناسق »[3].

---

[1] – إيريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. تر: يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط2. 1986م. ص137.

[2] – لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري. ص120.

[3] – المرجع نفسه. ص120.

ولكن إذا كان دنيس (Denis) قد حاول في نوع من التوفيق أيا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية إلى جانب عدد آخر من مقوماتها وعناصرها كالحدث والشخصيات والموقف المسرحي وغيرها فإن الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف (ArnoldHinchliffe)في أواخر السبعينيات 1977م يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود فيقول: « إننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية، ليست تكوينا لفظيا في المقام الأول، لأن الألفاظ تنبع في المسرحية من البناء التحتي للحدث والشخصية وقد أشار أرسطو (Aristo) بوضوح إلى أن الشاعر أو الصانع ينبغي أن يكون صانعا لحبكة المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة، فهو سمي صانعا لأنه يحاكي ما هو موجود في الطبيعة، والشيء الذي يحاكيه هو الأحداث».[1]

المعنى الذي يقصد إليه الناقد الإنجليزي هو إبرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري مستشهدا بما قدمه أرسطو (Aristo)عن الشعر أو بالأحرى الصناعة، وبالرغم من صحة الاستشهاد إلا أن الحديث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو (Aristo) لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحتي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن « الحوار الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بديل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية، أيهما يحل محل الآخر أو يتقدم عليه»[2] وكل ما فعله أرسطو (Aristo) هو أن الشاعر، وهو بصدد كتابة مسرحية، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب، وإنما ينبغي أن ينتبه إلى بناء المسرحية في المقام الأول، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا محيد عنه وليس هناك أي تصور آخر خلافه.

استمر هذا الجدل حتى وصل أثره إلى العالم العربي في أواسط الخمسينيات ومما ساعد على شيوعه وغلبته هو تبني الدعوة إليه من طرف كبار الأدباء الذين كان لهم أثر في الحركة الأدبية العربية الحديثة، وكانت آراؤهم مسموعة، منهم طه حسين الذي كشف عن تعصبه لهذا الاتجاه في مقدمته لمسرحية " غروب الأندلس" لعزيز أباظة فقال « وما أريد أن أخفي على صديقي الأستاذ عزيز أباظة أني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرا في هذه الأيام، وشعرا عربيا بنوع خاص ، فقد شب التمثيل عن طوق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه وآثر حرية النثر وطلاقته وإسماحه، على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوروبية نادرة أشد الندرة لا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت فإن فعلوا لم يتصل إقبالهم عليها إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة، والطلاقة الطلقة في هذا التمثيل المنثور الذي لا يكلفهم إلا أيسر الجهد وأقل العناء ».[3]

---

[1] – لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري.ص121.

[2] – المرجع نفسه. ص121.

[3] – عزيز أباظة: غروب الأندلس.دار الكتاب اللبناني: بيروت.1969م. المقدمة.

يظهر من النص تفضيل طه حسين النثر على الشعر في العمل المسرحي، متأثرا في ذلك بالمذهب الواقعي الذي نفى الشعر عن المسرح في العصر الحديث ، ونادى بأن يعبر الأديب المسرحي بلغة الشخصيات وهي لغة النثر لأنها اللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية .

نجد هذا المعنى أيضا عند الكاتب والناقد محمد مندور حين تحدث عن المسرحيات الكوميدية قائلا: « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر، بل ربما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصورها »[1] كأنه يقر بأن العوامل التي تقف إلى جوار النثر وتستدعيه كثيرة ومتزايدة وهي أن المسرحية تمثل قطعة من الحياة، والنثر لغة الحياة « كما أنها تضم عالما واسعا من المجتمع وفيه العديد من الطبقة المتوسطة والعامة ومواد حياتهم لا تنسجم مع الشعر »[2] بقدر ما تنسجم مع النثر لأنه قريب من الواقع.

غير أن الأمر لم يكن تضييقا على طول الخط، على الحوار الشعري في المسرح من جانب النقاد المعاصرين ومنهم ت س إليوت (T.S.Eliot) الذي لم ير في المسرح الشعري منافاة لمبدئه الواقعي الذي شعر به وهو"المعادل الموضوعي" إذ أن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغة الأداء وهذا ما يفسره في مقال له عن المسرح الشعري: « لا علاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية »[3] على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية لا في مجرد إدخاله في النص المسرحي، كما يشرح إليوت (T.S.Eliot) نفسه « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية، لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى ... »[4].

هذا الرأي لإليوت (T.S.Eliot) يدفع الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر أيضا كريستوفر فراي (Christopher Fry) خطوة إلى الأمام ليجعل من الشعر أكثر من مجرد أداة نستخدمها حين نريد، فيلصقه بالتكوين الإنساني ذاته وبحاجة الإنسان للتعرف على هدفه في الحياة، ففي مقال له ظهر في بداية الستينيات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصر أنصار المذهب الطبيعي على استخدامها في الحوار المسرحي وعن مدى صلاحيتها كلغة للمسرح فيقول: « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة، فإني أعتقد أن الحاجة إلى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الإنسانية للناس، وإن الجمهور إذا وثق من نفسه ينجذب إليه عن طواعية، إنكم واهمون إذا اعتقدتم أن لغة المسرح حين تقترب من لغة الشاعر، تقترب بذلك من طبيعة الإنسان إن أساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع أن يعرف المزيد عن نفسه، ولكننا نركز في

---

[1] – لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري. ص123.

[2] – علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي.ص207.

[3] – محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي. دار العودة: بيروت.1975م.ص51.

[4] – المرجع نفسه.ص52.

مسرحيات الوقت الحاضر علـــى التصرفات، أليس من المهم أن نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حـــتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى إلى تحقيقه ؟ »[1].

يظهر من هذا النص لفراي (Fry) أنه في تصد واضح للمسرحية الطبيعية وموقفها من الحوار الشـــعري في المسرح وأنه يرى أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة لأنه لا ينفـــذ إلى المعنى العميق الذي تهدف المسرحية إلى توصيله للجمهور .

أما أواسط الستينيات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة والمناصر للتعبير الشعري في الحـــوار المسرحي، عند المهتمين في العالم العربي من مجيء الشعر وأنصاره، الذين يرون له سلطانه وقوة تأثيره في النفـــوس وأنه يمكن تطويع لغته لتتناسب مع الفن التمثيلي للارتقاء بالأذواق في هذا العصر الذي تنتابه النوازع والأهـــواء وتكثر فيه الحروب، ويبدو أن عبد القادر القط ممن يفضلون الشعر على النثر في المسرح، ويرى أن الشعر يجب أن يستفيد من دعوى الواقعية ليعود قويا إلى المسرح، فيقول: « ولما كانت الواقعية هي العدو اللدود للشعر المسرحي فالمرجح أن يستفيد الشعر من هذا التطور، ويعود إلى المسرح قويا رائعا غير مقصور على أركان معينة »[2].

هي الدعوة نفسها التي نادى بها الناقد المسرحي شفيق مجلي في قوله: «إذا كان أساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في أن يجعلوا من هذا الحوار المنقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت، وسيلة للتعبير عما يدور في أعماق الإنسان، فلقد فشل الكثيرون ممن تبعهم إذ قدموا لنا حوارا يوهن الذهن والذات معا، والحل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة أخرى »[3].

يتحدث الناقد شفيق عن تلعثم الإنسان وعدم تسلسل عباراته إذا ما تملكته عاطفة قوية، ومدى انعكـــاس ذلك على الحوار المسرحي، فيرى أن الحل في اللغة الشعرية، بل هي الوظيفة الطبيعية للشاعر لأنه يتخذ من المظاهر الخارجية للأشياء معراجا يرتقي درجة إلى الحقائق العالية.

ويذهب الدكتور عبد الوارث الحداد إلى تفضيل الشعر أيضا، فيقول: «وحسبي أن الشعر لن يتخلى عـــن المسرح على الإطلاق، فيوم أن تصدق النية، ويأخذ الشعراء أنفسهم بالمرونة التي تيسر لهم التعبير عن أي شـــيء شعرا، فسوف يغزو المسرح ويسيطر عليه كما كان، فإننا نعتقد فيه ميزة لا توجد في النثر، فهو يتضمن عناصـــر حية تجعله يفضل النثر ويتفوق عليه ... والشعر يصلح لكل موضوع إذا أتقن الشاعر صنعته، وأتقـــن وســـيلته التعبيرية، وصدق في عواطفه وأحاسيسه، والتزم جانب الأناة والصبر، ليتمكن من تنظيم شعره وترتيب أفكـــاره وتطويع أسلوبه حتى يوائم بين العمل الشعري والنظارة أو القارئين، وبذلك يقضي على تلك النظريات المعادية بعد أن يثبت الشعر جدارته وصلاحيته في خلق المشاركة الوجدانية، والتفاعل الأصيل بين الشاعر ومجتمعه »[4].

---

[1]- لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري. ص124.

[2]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي.ص124.

[3]- شفيق مجلي: الحوار في المسرح المصري. مجلة المسرح. القاهرة. ع9. السنة الأولى. سبتمبر.1964م.ص26.

[4]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي.ص124-125.

واجبنا إذن أن نمنح الشعر الثقة العالية، بل نردها إليه، ولعل النجاح الهائل الذي أحرزه المسرح الشعري مؤخرا، يؤكد استمرار وصلاحية الشعر للمسرح، وإذا كان « الشعب البريطاني يشاهد وحتى الآن مسرحيات شكسبير الشعرية بلا ملل وإنما اعتزازا وفخرا، فإن الشعب العربي الذي ورث موسيقى الشعر عبر ألف وخمسمائة سنة من تاريخه لهو أجدر برؤية ذاته في المسرح عن طريق المسرح الشعري »[1] هذا الذي يقدم للجمهور المتعة والعبرة والمتعة الجمالية الثانية التي تتأتى عن طريق الأداء الشعري.

فالتحدي الذي طرحته المسرحية الشعرية لا يزال صامدا بصلابة أمام الشعراء وكتاب المسرح، خاصة وأن القيود التي كانت تثقل الشعر العربي قد انهارت ودخل الشعر متحررا من كثير من معوقاته إلى إدراك الجماهير، أي أن طواعية الطريقة الحديثة في الكتابة الشعرية تمنح طواعية المعالجة في حال استخدام الشعر للبناء المسرحي. كما أن الخصائص الفنية والفكرية والنفسية التي تتمتع بها المسرحية الحديثة هي الخصائص نفسها تقريبا التي يعتمدها الشاعر في تصوير حلمه وقيادته، وإذا ما اعتبرنا أن الخامات التي تتشكل منها القصيدة الطويلة قريبة جدا من خامات المسرحية نصل إلى تقريب وتضييق الفجوة الموهومة القائمة بين الشعر والمسرح.[2]

كما أن هناك تقارب زمني ونفسي بين ثورة الشعر وثورة المسرح، ففي الوقت الذي تهدمت فيه قواعد المسرح القديمة، وانطلق الإبداع المسرحي في القرن العشرين متأثرا بالتيارات الفكرية والسياسية الحديثة والمذاهب الفلسفية، بكامل تقلباتها وتناقضاتها من المادية الجدلية إلى المثالية إلى البراجماتية إلى الوضعية المنطقية إلى الوجودية، إلى جانب التأثر بنتائج مدارس التحليل النفسي الذي أثر فيه الأدب القديم بقدر ما أثر جذريا في الأدب الحديث ومن ضمنه المسرح.

في هذا الوقت أيضا تهدمت قواعد الشعر القديمة، وانطلق هو الآخر بعيدا عن القوانين والنظريات، فنزعة اللامعقول التي تركت عددا هاما من الأعمال المسرحية وهي حالة شعرية بصورة أو بأخرى، وتركيز كتاب الدراما على معالجة حالات الفرد العادي في زحام المضايقات التي تحاول اقتلاعه من العالم، هي المعالجات نفسها التي يركز عليها الشعر بتصوير كل القضايا التي تعنى بتحقيق وضع الإنسان كأرقى الكائنات الحية في العالم بعيدا عن الظلم والغبن والاستعباد الروحي والمادي.[3]

ومن هنا نرى أن التحدي القائم أمام الشاعر العربي المعاصر على اقتحام المسرحية الشعرية يحتاج إلى الرد من خلال قدرة الشاعر نفسه وليس من خلال صلاحية الشعر للأداء المسرحي، لأن المسرح الشعري باب من أبواب المسرح لا يتخطاه إلا الشاعر الملهم بإضافة خاصية الإلمام بالأدوات والآليات المسرحية وابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية.

كما أن « المسرح حين يكتبه شاعر إنما يستجيب لمجموعة الشروط التي تساهم في خلخلة كيان المتلقي وبعثه البعث الثاني الذي يؤرقه وينمي انفعالاته، فتأثرات الشاعر التي ينقلها الممثل إلى الجمهور يجب أن يعكسها

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص173.

[2] – خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح في أدبنا المعاصر.ص79.

[3] – المرجع نفسه. ص80.

هذا الأخير على الممثل »[1]، بحيث يتلاقى الثلاثة كأنهم روح واحدة، ولا يتحقق ذلك إلا بتضافر جهد النظري والتطبيقي مع سمة الفعل الشاعر داخل المتن الدرامي.

وقد أثبت المسرح الشعري مشروعيته في الساحة الأدبية العربية واستطاع أن يحقق لنفسه مكانا في مدينة المسرح، وذلك بفضل الأعمال المسرحية الشعرية التي قدمها جيل من الشباب بدء من أعمال أحمد شوقي التي قدمت مقطوعات وقصائد غنائية في تمثيليات مسرحية « يمكن أن يرصد الناقد فيها ملامح القصور التي تلازم البدايات، فجاءت أعماله وليدة التجربة البكر التي لم تصقلها خبرة أو احتكاك أصيل ولأنه كان يقيم الأساس الحقيقي للمسرح الشعري العربي في زمن لم يكن المسرح العربي قد استقام عوده كفن مستقل»[2] وصولا إلى أعمال علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد اللذين حاولا إحداث تغيير في الإيقاع الشعري باستعمال الشعر الحر، ثم جاء عبد الرحمن الشرقاوي فقدم مسرحا من خلال الشعر زاوج فيه بين الغنائية والدرامية وحقق بذلك للشعر العربي تطورا ملحوظا في طريق الدراما من ناحية، وفي إتاحة المزيد من الحرية أمام الصياغة التقليدية من ناحية أخرى.

بعدها خطت المسرحية الشعرية في الأدب العربي المعاصر خطوة أوسع، بعدما اكتملت الدوائر بالعثور على لغة درامية شعرية في شكل جديد كان أكثر مرونة من المحاولات السابقة، وأخذ لواء هذه الخطوة جيل يؤمن بأن رحلة الشعر مع المسرح رحلة طويلة، وأن هذين الفنين إذا التقيا يخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر وهي قوة الصورة المركزة وقوة الإيقاع اللفظي، وبين خصائص المسرح من حدث وحوار وشخصيات وفكرة وغيرها.

ليس غريبا أن يزدهر المسرح الشعري العربي في الوقت الحاضر بعد الخسارة في الأدب الأوروبي، لأن صلاح عبد الصبور وأترابه ممن كتبوا ويكتبون المسرحية الشعرية العربية المعاصرة استفادوا من كل محاولات التجديد التي مرت بها المسرحية الشعرية العربية والغربية، وعملوا على ترقية الحوار الإبداعي بين الأشكال الأدبية لأن الشعر المعاصر لا يتطور في مفهومهم إلا عن طريق الانفتاح على أدوات التعبير الدرامي والمسرحي المعاصر.

خاصة بعد تلمسهم لأسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، فوجدوا أهمها أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين « وأن الشكل الشعري القديم غنائي وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة، فهو إيقاعي أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو الموجي، كما أنه ليس إيقاعا سمفونيا متعدد الأصوات أو ذرويا يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والعقدة والذروة والتلون، والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه ولكنه في المسرحية متعدد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها ويختلف بين موقف وموقف عند الشخصية الواحدة»[3].

---

[1]- محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته. البوكيلي للطباعة والنشر: القنيطرة. ط1. 1996م.ص45.

[2]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في الأدب المسرح العربي المعاصر.ص248.

[3]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص67.

لقد استطاع شعراء المسرحية المعاصرة التغلب على هذه الأسباب بدءا بترك الشكل التقليـــدي لأنـــه لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه واستبداله بالشكل الجديد، ثم الثورة على الوزن الشعري الغنـــائي الســـائد في المسرحية الشعرية التقليدية، وتعويضه بتغيير في بنية المسرحية الشعرية المعاصرة حتى أضحت لها خصائصها وتقاناتها وجمالياتها التي تميزها كفن أدبي مستقل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: تحولات الممارسة المسرحية الشعرية العربية المعاصرة وخصوصياتها

أولا- التجريب بين اللغة والاصطلاح

ثانيا- المسرح الغربي والتجريب

ثالثا- المسرح العربي والتجريب

رابعا- درامية اللغة

خامسا- الحوار الدرامي

سادسا- الشخصية والصراع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن المتتبع للتحولات التي عرفتها الممارسة الشعرية العربية المعاصرة يلاحظ أنها ومنذ الصرخة الأولى التي أطلقتها نازك الملائكة في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"[1]، قد شهدت قفزات نوعية غيَّرت الكثير من ملامح القصيدة العربية الشكلية وحتى مضامينها، حيث راحت تنزاح شيئا فشيئا عن قداسة النمط الشعري التقليدي راسمة لنفسها طريقا جديدا لا يؤمن إلا بالتوالد الخلاق والإبداع المتجدد المنفتح على التجريب الدائم الذي لا يطرح إلا البديل الأعمق والأغنى.

وإذا كانت نازك قد طرقت باب الحداثة الشعرية العربية المعاصرة تدعو إلى ضرورة التمرد والثورة على القافية والوزن الخليليين، فإن الشعراء الطليعيين أصحاب المشروع الحداثي التغييري العربي فتحوا هذا الباب على مصراعيه، بوعي نقدي نابع عن استيعاب عميق لمفهوم الحداثة وحس إبداعي لا يؤمن إلا بالكلمة الشعرية وقدرتها على خلق إبداع تجاوزي يتخطى النمط وينبذ التراجع.[2]

لقد شهدت الساحة الشعرية العربية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته حركات طليعية مختلفة في المشرق والمغرب على حد سواء حملت لواء التجريب وحاولت تجسيده إبداعيا من خلال نصوص شعرية استطاعت أن تُغيِّرَ مفهوم الشعر وتخرجه عن حدود القصيدة إلى ما بعدها، حيث الكتابة المفتوحة على الجديد والرافضة لقيود القاعدة وأعرافها[3]، فانبثق عن هذا التمرد سيلا من الأشكال الشعرية الجديدة رسمت مسارا مختلفا للممارسة الشعرية العربية المعاصرة، هرب بها بعيدا عن حدود القصيدة، فتحررت من رتابة البيت الشعري التقليدي، كما انفتحت على الأجناس الأدبية الأخرى السردية منها (الحكاية، الرواية، القصة القصيرة، والاستعراضية (المسرح) وتوحدت أيضا بالفن التشكيلي (الرسم، النحت)[4]، فكانت "التوقيعة أو قصيدة الومضة" و"القصيدة النثرية والقصيدة التشكيلية" والقصيدة الشبكية المركبة و"الشعر القصصي" والمسرح الشعري... وغيرها من الأشكال التجريبية الأخرى.

لقد أوجد هذا التحول في الممارسة الشعرية العربية المعاصرة مجالات كثيرة ومتنوعة للتعبير، مايزال المسرح واحد منها، ومع أنه فن قديم إلا أنه فن معاصر أيضا سواء أكان هدفه تطهيريا أم تغييريا وإذا كان التطهير مجاله الشعور و التغيير مجاله الإدراك، فإن الشعور ظاهرته الانفعال والإدراك ظاهرته الدهشة، وإذا كان الشعر قائما على الشعور الموسيقي، وكان المسرح قائما على الشعور الدرامي أو الملحمي[5]، فإن كتابة المسرحية الشعرية وإن كانت تشكل صعوبة ما أمام الشاعر؛ إلا أن الشاعر صاحب الثقافة المركبة والحس الدرامي قادر على خوض تلك التجربة المركبة من فني الشعر والمسرح .

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين: بيروت. ط6. 1981م. ص37.

[2]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر . ص67-68.

[3]- من هذه الحركات (مجلة شعر في لبنان 1956م-1964م، حركة غير العمودي والحر، حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968م-1972م. وحركة شعراء الطليعة في المغرب). المرجع نفسه .ص68.

[4]- المرجع نفسه . ص76.

[5]- أبو الحسن سلام : مقدمة في نظرية المسرح الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2006م.ص18.

خاصة وأن نَظْمْ المسرحية شعرا لم ينقطع وإن كانت النسبة تزيد وتنقص، ويحتل النثر في العصور الواقعية الصدارة ولكن الشعر لا يلبث أن يجد من يتبناه، وإذا غاب وزنا وقافية حضر مرسلا أو حرا أو روحا ولا يوجد أدب خلا من الروح الشعري، لأن حاجة الحضارة إلى المسرح و الشعر هي التي طورتهما، كما أن الشعر يجد في المسرح متنفسا يعرض فيه على الناس حياتهم اليومية بشكل آخر[1].

لما كان الأمر كذلك فإن المسرح الشعري العربي « ما يزال يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقليد و التجديد؛ الذي أفضى منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين والمسرحيين العرب»[2]، أفرز -هذا الهاجس المؤرق- الكثير من التجارب و المحاولات، ثم صار إلى حساسية نامية ساهمت في تطوير الحركة المسرحية؛ مما جعل المسرح يتبادل التأثير مع الحياة السياسية و الإجتماعية العربية، و عبثا يستطلع المرء ملامح الحركة المسرحية بمعزل عن حاضنتها الإجتماعية و الثقافية، فامتزج حلم المسرح بأمل تحقيق الذات العربية والبحث عن هوية المسرح العربي وحداثته وتميزه.

لكن قضية تطوير المسرح العربي لم تكن بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب، بل تعدتها إلى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله، لأن هوية المسرح في أصالته بالتأكيد، وليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية أواستلهام التراث العربي في المسرح، بل هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية و في تطويرالحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استنادا إلى وعي الذات ووعي الآخر.[3] ثم إن تحديث المسرح العربي يعني إبداع مسرح يعبر عن المجتمع العربي ويؤثر فيه وينسجم معه و يتفق مع ثقافته، كما يساعد على تطويرها و يسهم في تكوين الشخصية العربية و الحفاظ على هويتها ويكون لذلك المسرح ملامحه الخاصة التي تميزه بوصفه مسرحا عربيا.

لأن « المسرح الذي تمت ولادته في منتصف القرن التاسع عشر على يد بعض المبدعين العرب كان أسير المسرح الغربي مما جعله سلبي التلقي، لأنه لم يحاول أن يُسْتَنْبَتَ من البيئة العربية، وإنما جلب من خارج بيئته جلبا »،[4] لكن عندما طرحت ثنائية الأصيل والدخيل في الأدب والفن في العصر الحديث في الوقت الذي تم فيه الاحتكاك مع الغرب كان المسرح أول القضايا التي شُغِلَ بها المعنيون بتنمية الثقافة العربية و تطويرها، و«المسرحية العربية مدينة في نشأتها وتطورها إلى تلك التأثيرات الغربية مع نهاية القرن التاسع عشر، ومحصلة أولية لذلك الإتصال الحضاري بين الثقافتين»[5].

وبهذا يلتقي مصطلح التأصيل مع الأصالة لأن «الأصالة ليست بقاء المرء في حدود ذاته، وليست إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكن يبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على

---

[1]- علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط1. 1987م.ص379-380.

[2] - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر "قضايا ورؤى وتجارب".منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.2002م.ص11.

[3]- المرجع نفسه.ص41-43.

[4]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر.إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1999م.ص31.

[5]- إسماعيل بن صفية: النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر. مجلة علامات. المغرب. ع36. 2011م.ص122.

الإفادة من مظان الإفادة الخارجية عن نطاق الذات، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها »[1] فالمسرح إذن وكذلك سائر الفنون تراث إنساني يأخذ بعضه من بعض، ويتأثر بعضه ببعض ويؤثر ويتحول إلى ظاهرة أو عادة اجتماعية تحمل سمات المجتمع العربي وتمثل هويته في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري .

ولما كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجا بين النثر والشعر، و لم ينفصل الشعر عن النثر إلا مع أحمد شوقي ومن حذى حذوه، فإن « واقع المسرح الشعري العربي يدل دلالة حية على النظرة السائدة لفكرة المسرح بين الأدباء العرب، وهي من نتائج الفصل بين أدب المسرح باعتباره فنا قوليا والدراما كشيء صالح للتمثيل، فحتى وقت قريب ما يزال البونُ شاسعا بين طبيعة الشعر وطبيعة المسرح الشعري»[2] إلى أن جاء الشعر الجديد؛ وقد ولد في أحضان المسرح عندما قدم" باكثير" مسرحياته الشعرية باستعمال الشعر المرسل المنطلق، فكان أكثر مواءمة للدراما منه إلى الغناء، لأن الأسلوب الشعري الجديد (الحر) يحمل إمكانات خصبة لبناء أعمال مسرحية ويؤكد هذا اتجاه معظم الشعراء المعاصرين إلى المسرح أمثال؛ صلاح عبد الصبور، محمد مهران السيد، عز الدين إسماعيل محمد أبو سنة، معين بسيسو، أحمد سويلم ... وغيرهم.

وبهذا دخلت المسرحية الشعرية طورا جديدا في المرحلة التاريخية العربية، كما شهدت القصيدة العربية المعاصرة مراحل أغنتها كثيرا وأفادت في إخصابها لكي تصير حاملة لعدة سمات متفاوتة في عناصرها ومكوناتها وقيم تشكيلها، وهذا ما جعلها تظهر بملمح جديد في خيوط رسمها وفي تدرج مضمونها، وصارأهم ما يستدعيه الشاعرالمعاصر لتحديث صوته، وتجويد عناصر تركيبه وتعميق دلالته و توفير ما يحقق مواء مته وقدرة تجاوزه للمألوف، هو هذا التقابل بين مجموعة من القيم الفنية المختلفة[3] بين الشعر و الرواية أو بين القصة والشعر أو بين المسرح والشعر.

لأن هناك وجها للتقارب بين خاصية كل من الفنين الأدبيين «فالصراع في المسرح يحمل على المعاناة الداخلية الذاتية للشخصية المسرحية، وفي أسلوب الحكي الذي يُسْتَخْدَمُ كثيرا في إعادة تصوير فعل مضى أو تصوير فعل مستقبلي، غير أنه تعبير على لسان الشخصية في كل الأحوال، وليس على لسان الشاعر أو الكاتب والغناء في القصيدة يحمل بين ثناياه التصويرية تعبيرا دراميا (صراعيا) خاصة في ثنايا الصوت بين الشاعر ورفيقه أو بيئته أو دابته أو دار حبيبته (الطلل)، وإن تم ذلك كله بصوت الشاعر نفسه معبرا عن نفسه شعورا وقِيمًا ومحيطا »[4] .

فالقضية إذن تعبير أو محاولة تعبير عن ظاهرة تلاحم التعبير المسرحي مع التعبير الشعري أو التصويري عملا على جعلهما تعبيرا مسرحيا شعريا، وعلى نقل القصيدة العربية من الغنائية القائمة على الخيال والأحداث الملحمية

---

[1] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار العودة: بيروت. ط3. 1981م.ص106-107.

[2] – عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر "قضايا ورؤى وتجارب".ص292.

[3] – حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية.ص351.

[4] – أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري.ص18-19.

وأشخاصها إلى الدرامية التي هي عبارة عن تمثيل صوري لحادث تاريخي أو خيالي من الحياة الانسانية، ولا يتأتى ذلك إلا للشاعر المسرحي المجيد الذي يمتلك القدرة على المزاوجة بين الصورة الشعرية والصورة الدرامية المسرحية، والمزج بين العناصر الشعرية (اللغة والايقاع والموسيقى...) والعناصر الدرامية (الصراع،الحدث،الشخصيات،الحوار...) أي اختراق عناصر المسرح والشعر عن طريق التجريب.

ولذا جاء مسعى هذا الفصل كشفا لملامح التجديد والتجريب في المسرح الشعري العربي المعاصر، انطلاقا من ضبط ماهية التجريب عن طريق تقصي الدلالة المعجمية للكلمة وكذا مفهومها الإصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية؛ وكذلك تحديد خصوصية المسرح الشعري العربي المعاصر، بالاستناد إلى خلفية نقدية غربية بِعَدِّهِمْ رواد التجريب في هذا المجال إذ« برحيل الإستعمار الغربي عن البلدان العربية، بدأ العقل العربي يبحث عن سبل لِلَّحَاقِ بركب الثقافات الأخرى المتقدمة، ثقافات الأقوى »[1] وخلفية نقدية عربية استلهمت من الفكر العربي ومن موروثه الشديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي.

إن الأدب العربي المعاصر يتميز بميزة واضحة، وهو أنه أدب غاصب متمرد يشهد إبداعات ثائرة رافضة تسعى إلى ارتياد آفاق جديدة يغلب عليها التجريب، فالشعر العربي منذ بدأ ثورته في الأربعينيات على البناء التقليدي وهو يخوض مغامرات عديدة لتقديم أشكال جديدة للقصيدة العربية، معتمدا على تفعيلة البحور تارة، وعلى إلغاء موسيقى هذه التفعيلة كلية أحيانا أخرى.

وشهد النثر العربي كذلك تمردا واضحا على مستوى أجناسه الأدبية، فالقصة تمردت على البناء الواقعي التسجيلي وخاضت مغامرات عديدة تمثلت في القصة الفلسفية والقصة الوجودية وقصص تيار الوعي وقصة ما وراء الوعي... وغير ذلك، وبهذا تطورت القصة في وقتنا الراهن تطورا واضحا في الغاية والمفهوم والأداء، وحدثت بها ثورة في البناء والحرفية القصصية، وتجاوزت مرحلة الحكاية والسرد والنموذج الإنساني العادي الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين، ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات.

شهدت الرواية أيضا تجريبا على جميع مقوماتها واتجاهاتها مما ولد لدينا نوعا روائيا جديدا يعكس تمرد وثورة أصحابه، إذ ظهرت أمارات التجديد فيها منذ أعقاب الحرب الكونية الأولى، ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها بعد أن كانت حصدت أكثر من عشرين مليونا من الضحايا في ثلاث قارات من العالم، كان لا مناص أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الانسانية من التفكير في شكل جديد للكتابة، فتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية[2].

و لم يكن المسرح بمنأى عن هذا المد الجارف من التجريب، فقد كان هو الآخر مسرحا غاضبا ثائرا، جرب كل الأساليب المسرحية التي عرفها المسرح الغربي، وسعى ملحا لاكتشاف وسائل مسرحية جديدة اقترب في بعضها من الواقع وفي البعض الآخر من الفكر المجرد، وما من شك في « أن إلغاء الحواجز والمسافات بين الثقافات في العالم قد أتاح للمثقفين العرب الاطلاع على الفلسفات المتشائمة في أوروبا التي عبرت عن دمار نفس الانسان

---

[1]- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث "نحو قراءة تكاملية". عالم الكتب الحديث:الأردن. ط1. 2007م.ص8.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد ".سلسلة عالم المعرفة.ديسمبر1999م.ع240.ص47.

كالعبثية والوجودية اللتين كان لهما تاثير مباشر في الآداب المعاصرة، من حيث تعميق معنى الإحساس بالضياع والغربة والقلق والغثيان والاحباط »[1].

تطور مفهوم الفن إذن واتسعت مساحة التجريب والتجديد في كل أجناسه بفعل هذه العوامل، فلم يعد إمتاعا وتسلية في شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ العواطف والأحاسيس، أو في شكل أقصوصة تقدم نموذجا لشخصية إنسانية نمطية التفكير والإحساس، أو في شكل روائي يقدم حكاية للمسامرة تنقل للقارئ على جناحها السحري حدثا وراء حدث، حتى تبلغ به الذروة التي يحبس عندها أنفاسه، أو في نص مسرحي نثري غايته وهدفه أن يقدم على ركح مسرحي يعالج ظاهرة مستفحلة الانتشار في المجتمع أمام جمهور وفي زمان ومكان محددين.

وعليه فإن هذا الانتشار الواسع لمفهوم التجريب وفي عوالم مختلفة، يقتضي منا الوقوف عند الدلالة المعجمية والاصطلاحية له، مع التركيز بشكل كبير على فاعليته في المسرح، ما دام لا يزدهر كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد.

أولا– التجريب بين اللغة والاصطلاح:

إن كلمة التجريب في اللغة مشتقة من الفعل جَرَّبَ، كما جاء في لسان العرب: جَرَّبَ، يُجَرِّبُ، تَجْرِبَةً وَتَجْرِيبًا؛ الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى ... ورجل مُجَرِّبْ: قد عرف الأمور وجربها ... والمُجَرِّبُ الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده ... [2] ويتكرر هذا المعنى في معاجم أخرى[3]، تتفق كلها على أن التجريب يعني الانتقال من حالة إلى حالة أخرى أو هو المغامرة المستمرة مع الجديد في كل الميادين.

ولا يخرج المفهوم الاصطلاحي للتجريب عن المفهوم اللغوي، وإن ظل من الناحية الإصطلاحية لحد الآن سؤالا قائما لأنه أصبح يخترع في كل مرة عوالم جديدة، ويحدث ثورة على الأشكال المألوفة، كما يتقاطع مع مجموعة لا متناهية من المصطلحات نحو؛ التجربة، الممارسة، الحداثة، التجديد، الابداع، التهجين وغيرها، ونؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب.

حيث ارتبط مصطلح التجريبية بنظرية التحول، وقد أكد الناقد مارتن إسلن (MartinEsslin) هذا الطرح قائلا « كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم ... علوم الطبيعة، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يُجَرِّبْ ... »[4] ؛ مما يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل؛ الأمر الذي يؤدى حتما إلى التغيير والتحويل .

إذا كان هذا الطرح يجسد المفهوم العلمي للتجريب، فإن الفلسفة الوضعية رسَّخَتْ فكرة التجريب واعتبرتها مكسبا ضمن لها تجاوز الاتجاهات الفلسفية السابقة، حيث اهتمت « بتحليل الظواهر الإجتماعية على

---

[1]– محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العلوم العربية: بيروت. ط1. 1990م.ص314.

[2]– ابن منظور: لسان العرب. ج1. ص61. مادة جرب.

[3]– الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللغة " موسوعة لغوية حديثة ".دار مكتبة الحياة: بيروت.1958م. مج 1. ص 500/إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط. المكتبة الإسلامية: اسطنبول. ط2. 1972م. ص 114.

[4]– ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. مركز الحضارة العربية: القاهرة. ط1. 2005م. ص46.

وجه التحديد تحليلا علميا، وذلك من خلال الوقوف على جوهر وكُنَهِ الشيء المدروس وأجزائه التي يتكون منها وكيف يتطور ويختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى، وما هي العلاقات التي تربطه بالأشياء المجاورة له، أو المتباعدة عنه، وهذا كله من أجل الوصول إلى المنطق والقوانين والآليات التي تنظم سيره وتتحكم في توجيهه ».[1]

وعن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن يتضح بأنه ظهر في « الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعدما تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف ».[2]

والتجريب في الفنون « عمل إبداعي في المقام الأول، يحقق معرفة أرقى ومتجددة قد تأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها، صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلَّاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي[3]، بمعنى أنه فعل ناتج عن ذات فاعلة مجرِّبة، واعية بما تفعل، وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي؛ وبهذا أخذ التجريب في الفن مسارا مختلفا عن التجريب في العلوم وإن اتَّفَقَ معه في رفض المنجز النهائي، حيث إن الثاني ينسخ حديثه قديمه، أما الأول فلا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب .[4]

أما عن رواج هذا المفهوم في مجال الأدب، فيعود الفضل في ذلك لإيميل زولا (Emil Zola) وبإجماع أغلب الدراسات النقدية على ذلك، حيث إنه أدخله مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته " الرواية التجريبية " التي رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بداروين (Darwin) وكلود برنار (Claude Bernard) ، إضافة إلى اشتغاله على المختلف والغريب من خلال التجديد في الشكل الروائي الكلاسيكي.[5]

وعليه فإن المتأمل لمفهوم التجريب المتداول في المجالات المعرفية المختلفة يلحظ بأنه اقترن في بعض الآراء والمواقف بالاختيار والانحراف والخروج والتخطي والتجدد والتفرد، مما يوحي بأنه مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحد منها فقط، كما أنه « ليس نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتفويضها، لكنه في الأصل منهج في التفكير، وفي الحياة أيضا، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف، فهو قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكانت جوهر كل نهضة ولا غنى عنها إذا أردنا الانتساب لعصرنا »[6]، ثم إن أمر الاختلاف في الفهم والتنوع في تمثل التجريب يفرض نفسه وفق الخلفيات

---

[1]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ص 9.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي . ص 118.

[3]- مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح "دراسات ".منشورات أمانة: عمان.2000م. ص17 .

[4]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ص 10.

[5]- المرجع نفسه. ص 11 .

[6]- المرجع نفسه. ص 13 .

المتحكمة في فهم الناقد لمصطلح التجريب ودلالته، وإن كان ثمة ثلاثة إطارات كبرى يتعيَّنُ على الدارس التمييز بينها، أحدها عام وثانيها ذو بعد إبداعي وثالثها يتخذ بعدا ثقافيا.

إن التجريب بدلالته العامة يستعمل في الكثير من الخطابات التي لا تخص بالضرورة مجالا معرفيا أو أدبيا أو فنيا خاصا، فيصبح بالتالي مرادفا لصيغ من قبيل "تجاوز المألوف، الإتيان بالمختلف، ضرب الجاهز، الخروج عن المتداول"... إلى غير ذلك من التعابير العامة التي يصعب قياسها لمعرفة ما يمكن إدخاله ضمن سياق التجريب وما ليس كذلك[1].

أما التجريب بدلالته الإبداعية الجمالية، فهو بمثابة معطى إبداعي أو بعبارة دقيقة هو شرط أنطولوجي لتحقيق الإبداع، لأن الإبداع نفسه لا يسمى كذلك إلا بخلقه لنموذج جديد لا يستحضر بالضرورة نموذجا سابقا، بهذا المعنى يصبح التجريب والإبداع وجهين لعملة واحدة، وكلاهما يدل على الآخر ويحمل خاصياته.

إلا أن الدلالة الثقافية للتجريب والتي تجعله إضافة نوعية للإبداع، ربما تبقى هي الأنسب والأكثر ملاءمة لفهم ما نصطلح عليه " المسرح التجريبي"، ذلك أن التجريب يتحول في إطارها إلى اتجاه أو حساسية جديدة أو نزعة فنية غير تقليدية، ولعل هذا ما يفرض على الدارس أن يضع الدلالة الثقافية للتجريب في سياقها الفكري الملائم، ألا وهو صراع التقليد والحداثة[2].

وفي إطار هذا الصراع بين التقليد والحداثة يرتبط التجريب بمدلول آخر وهو التجربة على اعتبار أن هناك نطاق للتبادل العلائقي بين التجربة والقراءة، فإذا اعتبرنا القراءة ممارسة والتجربة كذلك، فإننا نجد الممارسة منطلقة من معطى ومن خلال ذلك تتم الممارسة حين يكون التفاعل والمعطى قائما، وبحصول التفاعل بين القراءة والمعطى (خاما أو منظما) تكون عملية الممارسة.

يحصل الشيء نفسه مع التجربة، حينما يكون التفاعل واردا بين الذات والموضوع بصفة عامة، ويأخذ معنى القراءة والتجربة هنا طابعا عاما وشاملا، وما يحدد طابع الممارسة هنا هو مبدأ التفاعل، فالذات (الكاتب) يعيش التجربة تجربة التفاعل مع الموضوع، وتأخذ عملية التجربة طابع الممارسة عندما يبدأ هذا التفاعل بين الذات والموضوع في التبلور والتقدم في اتجاه يحدد ما يمكن أن نسميه موضوع التجربة.

إذا أردنا الانتقال من رصد العملية التي تتم بين القراءة والتجربة إلى مستوى آخر ينظر إليها في حركيتها نجدها تستعيد إعادة الإنتاج أو الإنتاج الجديد، وفي هذه الحالة تكمن أهم سمات إعادة الانتاج في محاكاة وتقليد نموذج ما، وفي زمن آخر قد تتعدد التجارب وترمي إلى تكسير النموذجية والخروج عنها[3]، وهذا المعنى يتقاطع مع مفهوم التجريب الذي يسعى دائما إلى تدمير الأدوات الصدأة القديمة، وتغييرها بأدوات جديدة أو شحنها

---

[1]- حسن يوسفي: الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي"قراءة في تجارب إخراجية جديدة ".مجلة علامات. المغرب. 2011م.ع35. ص21-22.

[2]- المرجع نفسه.ص22.

[3]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة " حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ". مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء. ط1. 1406هـ/1985م. ص14-22-23.

بدلالات مغايرة وجديدة من أجل الخروج والتجاوز لكل ما هو قائم، خاصة وأنه من شروط التجريب تحقيق التجاوز؛ وإذا انتفى عنه ذلك فلا يحق لنا أن نسميه تجريبا، وإنما هو تخريب للأصل وتشويه له، وهو ما أكده أدونيس بقوله: « التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن وإنما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى ».[1]

ثم إن التجريب مصاحب للتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي شهدتها الساحة العربية، وبذلك فهو مطلب من مطالب الحداثة وآلية من آليات تنشيط عملية التحول ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم وتمرد على النموذج، شريطة أن لا يكون هذا التمرد أو الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، وإنما يقتضي «الوعي بالتجربة، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم، ومن ثم فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها؛ بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصبة ومولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة ».[2]

وبكل تأكيد لا شيء يولد من فراغ، والتجربة لا تصنع من لا شيئ، كما أن لاستمرارها مسوغا أساسيا يمكن اختزاله في الحاجة إلى التطور وضرورة التفاعل مع ظروف هي في تحول لا نهائي، فالحاجة إذن دافع جوهري لاستمرار التجارب، وتفادي موت الأدب سعي مقدس ومبدأ ثابت وأصيل يحتاج إلى آليات لتنشيطه وتفعيله وليس له وسيلة أنجع من التجربة التي تؤمن بتحققها، و تساهم في رسوخ هذا المبدأ الذي هو الوعي بقيمة الأشياء وبضرورة الاستمرار[3].

فالوعي إذن، هو المحرك الأساسي للتجربة، وهو وعي شامل وعام، وهذا الوعي هو التجريب، لأن كل أمة تعي مايدور حولها لابد أن تطرح تساؤلات حضارية وتسعى إلى توليد إجابات لإشكاليات مستجدة فيكون الوعي بإطلاقه هو العنصر المؤسس لبدائل تتجاوز عجز الأشكال القديمة على تقديم حلول لما يستجد من الظواهر والموضوعات، لكن هذا الوعي يتشكل من الممارسة وعمق التجربة؛ وهنا يكمن عمق العلاقة التلازمية بين التجريب والتجربة وذلك عبر النقاط الآتية :

1- يحمل مفهوم التجربة وفي المجال الأدبي خاصة، معنى النضج والاكتمال والانغلاق والانقطاع بعد ظهور نتائجها، بينما يحمل مفهوم التجريب معنى استثمار كل نتيجة للدخول بها في تجربة جديدة، لأنه انفتاح دائم على الجديد وخلق مستمر للأشكال واختراق لحدود الثابت المنتهي، ولذلك فهو خروج عن دائرة التجربة التي تعني اكتمال صورة نفسية أو كونية أصدرتها ذات الشاعر نتيجة معاناة شعورية أو روؤية معينة للوجود. [4]

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر. دار الساقي: بيروت. ط6. 2005م.ص 287.

[2]- محمد أمنصور : خرائط التجريب الروائي . مطبعة أنفوبرات: فاس. المغرب . ط1. 1999م.ص24.

[3]- محمد عدناني: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع " في المشهد الشعري المغربي الجديد". جدور للنشر: الرباط.ط1. 2006م.ص 14-16.

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر: مصر. ط1. 2004م. ص383.

2- التجريب هو التجسيد العملي لتطور التجربة وجنوحها نحو النضج والاكتمال، وهذا يعني أن التتبع المرحلي لمسار تحول هذه التجربة هو رصد لأوجه التجريب وأنماطه التي عرفتها، وعليه فإن كل تجربة جديدة هي تجريب ما دامت تحمل البعد الإبداعي والفنيات الحديثة، والتجريب نابع من الوعي العميق بالتجربة .

3- يختلف التجريب عن التجربة ويتلازم معها في الآن ذاته، ذلك أنه يحتكم إلى قانون التراكم الذي يشكل مفهوم التجربة، كما يحتكم إلى قانون التحول الذي يدفعه إلى تجاوزها بالدخول في خطوات تجريبية ترسم أفق تجربة إبداعية جديدة، وهذا يؤكد ضرورة التجريب بتطور التجربة وصيرورتها نحو المختلف الإبداعي، وكذا أهميتها في الوقوف على تجليات واستخلاص ملامحه، فهو فعل تجاوز للسائد والمألوف وتطلع إلى صيغ إبداعية متجددة عن وعي جمالي مستوعب لخاصيات الجنس وللسياق الثقافي وحاجات المرحلة.

4- التجريب عامل محرك للتجربة يساهم في تعميقها وإغنائها وانفتاحها على سبل إبداعية جديدة [1] فَعُدَّ بذلك شكلا من أشكال التجاوز، ووعيا كاملا بضرورة التطور الإيجابي، لا التسليم بالحقائق المقررة والركون إلى ما يرسخ في الذهن بأنه من قبيل المسلمات غير القابلة للاختيار والمساءلة، غير أن هذا التجريب مطالب من جهة أخرى، بأن يعي حجم الحاجة إلى هذا التجاوز، وألا يقود إلى القفز على ثوابت أصيلة قد يؤدي تخريبها والإفراط في تجاوزها إلى إفساد المشروع، وهو بهذا حالة وعي مستمر ومتواصل توافق كل التجارب على تباينها ولا يتوقف بتوقفها.[2]

حيث« يستحيل التجاوز إلى فعل ملاحقة الأصل بنفيه، وكلما نفيناه تناسل عبر لواحقه، وكلما توهمنا إعدامه خرج لنا كطائر العنقاء من رماده عبر هوية تروم التعدد واللاتحدد وذاك من فعل تأصيل التجريب، حيث يقاوم التجريب في هذه الحالة زيف مغامرة الأشكال على حساب الهوية الجامعة والمختلفة التي هي المعنى الحقيقي لكل فن ». [3]

مما سبق يتضح أن التجريب يتأسس على عملية بحث تمثل أولى درجاته « فبدون بحث لا يوجد تجريب وتمثل المغامرة جوهر التجريب الفني بالأساس، وذلك بحكم بنائه على نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها »[4]، فيشكل بذلك واجهة للتطور الثقافي المبني على المعرفة والإدراك .

ومهما يكن من أمر فإن البحث في مفهوم التجريب يضعنا أمام جملة من التساؤلات حول حفريات التجريب أولا، ومفهومه النقدي ثانيا، إذا ما اعتبرناه « نمطا من الفهم والممارسة يتسم برفض التقليد، أو الركون

---

[1]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ص 35-36-37 .

[2]- المرجع نفسه. ص 16-17.

[3]- المرجع نفسه. ص43.

[4]- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار: تونس.ط1. 2003م.ص 31.

إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته»[1].

كما أنه في الطرف المقابل قد نجد المصطلح يحمل في كوامنه دلالة معاكسة لما سبق، فيقتضي بذلك معنى المخالفة، إذ يستعمل للدلالة على« البراعة في البناء، والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريف والنبيل، فتضيق السبل على من يستهلكون الكتابة »[2]؛ خاصة وأن الأديب لا يبتغي لفنه مجرد التجديد، وإنما يطمح إلى مسايرة الذائقة التي تتعاطى" الذوق الجمالي "[3] الذي يستجيب لحاجاتها ويترجم الواقع المعيش.

ويقترن التجريب في المسرح، كما في غيره من الأجناس الأدبية وفنون الإبداع الأخرى، بالأسئلة التي تسعى دائما إلى تدمير السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وكَلَّتْ، وهذا يقتضي من المسرحي وهو يبحث عن الشكل الفني الجديد الذي يحقق له الخصوصية والتفرد والمجازفة والمغامرة، لأن التجريب في معناه الحقيقي هو « التغيير، وهو – في الوقت نفسه – البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب، وذلك في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم والعلاقات والبِنْيَات المختلفة » [4] والتغيير في هذه القوانين أو الخروج عنها يعني ابتكار طرق ووضع فرضيات جديدة للوصول إلى نتائج، دون صياغتها في شكل نظريات أو قوانين جديدة، لأن « المسرح في كل تاريخه تجريبي، فقد كانت الظاهرة المسرحية في كل عصر من العصور أو فترة من الفترات التاريخية تواكب عصرها وتعبر عنه ».[5]

ثانيا – المسرح الغربي والتجريب :

على امتداد القرن العشرين اتخذت لفظة تجربة و تجريبي في المسرح معاني متعددة؛ فما من إبداع تجديدي في جانب من جوانب الكتابة الدرامية أو العرض إلا أطلقت على نفسها اسما ما، وأضافت إلى هذا الاسم صفة التجريب؛ كما تَسَتَّرَتْ كثير من العروض المسرحية وراء هذه التسمية، ووصف كثير من الفنانين أعمالهم المسرحية – مكتوبة أو معروضة– بأنها تجريبية، ثم شاحنهم النقاد والمشاهدون في صحة إطلاق هذه التسمية على ما أنجزوه.

لكن لفظة " التجريبي" بعد تجوالها الطويل المتنوع الدلالات طوال القرن العشرين أصبحت اسما علما لنوع محدد من المسرح له خصائصه المحددة وأساليبه الواضحة وهو ما يسمى " المسرح التجريبي"؛ وهو مسرح ليس له

---

[1]– جهاد عطية نعيسة: في مشكلات السرد الروائي" قراءة خلافية في عدد النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة".منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2001م. ص78.

[2]– عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار: تونس. ط1. 1999م. ص9.

[3]– نخبة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية. تر: سمير كرم. دار الطليعة: بيروت. ط4. 1981م. ص220.

[4]– عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي "بين الفن والصناعة والعلم و الإيديولوجية". مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. شتاء 1995م. مج 13.ج1.ع4.ص20.

[5]– ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ .ص51.

إلا هذه التسمية وحدها وهو مغاير كل المغايرة لما سبقه من أنواع المسرح التقليدية والمجددة، وأول مظهر من مظاهر المغايرة أنه ليس مقتصر على شعب أو بلد أو مبدع فهو مسرح عالمي شاعت خصائصه وملامحه عند الشعوب جميعا[1] .

ودليل ذلك أن ما فعله المخرجون الروس بعد ستانيسلافسكي(Stanislavski) والألمان والبولنديون وصف بأنه تجريبي، وأن ما كتبه الدادئيون والسرياليون وأصحاب المسرح الثوري والملحمي يوصف أيضا بأنه تجريبي ومع أن هذا المسرح لم يصبح النوع الأهم فقد صار الأشهر بين الاتجاهات المسرحية التي تسود هذه المرحلة ويجمع الكثير على «أنه لا يوجد في الواقع قانون علمي صارم ومحدد لمعنى التجريب في المسرح؛ ذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي، فكل ثورة من هذا القبيل تعد تجريبا، لأن أصحابها خرجوا من شرنقة القديم ليطئوا أماكن بكرا، يتوخون من خلال رحلة البحث والتجديد تلك، تحقيق الجديد على مستوى مفردات العرض المسرحي.»[2]

ولو تتبعنا عروض المسرح التجريبي لوجدنا رابطا مشتركا بينها هو "مخالفة المألوف" وهذه المخالفة ليست بمعناها البريختي، بل بمعنى آخر هو "مخالفة الدرامي" مع توسيع معنى الدرامي ليشمل جميع أساليب كتابة وتمثيل الدراما في مختلف مدارسها واتجاهاتها، فكل نص مسرحي يسير على أصول الدراما، كلاسيكيا كان أم بريختيا أم رمزيا يخرج عن وصفه بالتجريبي، وكل عمل يأخذ نصه المسرحي ناجزا قبل بدء التدريبات عليه، يخرج عن وصفه التجريبي.[3]

وعليه فإن حركة التجريب المتواصلة يمكن وصفها بأنها حركة إصلاح مسرحي، ذلك أنها أسهمت عن طريق أجيال من المبدعين والمنظرين والمسرحيين في إثراء هذا الفن، والحقيقة أن المسرح التجريبي لم يكن مدرسة مستقلة بذاتها كغيرها من المدارس نظرا لحداثة نشأته وتنوع وسائله وتباين أساليبه، ينضاف إلى هذا أن مجال التجريب واسع ومتنوع ولكل وجهة نظر خاصة به وأفكار جديدة يحاول طرحها، فإما أن تكون ناجحة أو غير ذلك، وبذلك كانت سمة التنوع لصيقة بهذا النوع من المسرح.

وإذا حاولنا التأريخ لهذا النوع من المسرح، نجد عددا من الابداعات أو بالأحرى التجارب قد « تركت أثارا كبيرة على المسرح في العالم ككل كالبريختية والعبثية، إلا أنها لم تنتقل بذاتها لتصبح المدرسة نفسها في بلدان الآخرين، بل ظلت قائمة في بلدها و لم تنتقل بكل خصائصها وتجلياتها، لتصبح منهجا عالميا رغم كل تأثيراتها الهائلة في شتى أنحاء العالم »[4]، وبهذا كان لزاما على ستانيسلافسكي(Stanislavski) الذي بنى فكرة التجريب على « ضرورة هدم الواقعية في مقابل الإهتمام بالحياة الداخلية للممثل وبإبداعه الداخلي »[5] وعلى كل المهتمين

---

[1]- فرحان بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا. مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص1.

[2]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص42.

[3]- فرحان بليل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا. ص12.

[4]- المرجع نفسه. ص14.

[5]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص82.

بفن المسرح، وهم يرون غيره من الفنون تحيا في حركة تطور مستمرة، أن يطوروا هذا الفن للرقي به كغيره من الفنون كالرسم والنحت والموسيقى وغيرها.

وما كان ذلك ليتيسَّرَ بما هو موجود ولا بأولئك الممثلين، لذلك وجه هذا المبدع كامل اهتمامه وتركيزه إلى الممثل، واعتبره العمود الفقري للعرض المسرحي، إذ كان يبحث عن ممثل مختلف تمام الاختلاف عن الممثل الموجود آنذاك، ممثل يستخدم تقنيات جديدة ويستغل قدراته بشكل أكبر مما يمكِّنُه من أداء جديد وجيد؛ يُبْنَى على أسلوب مغاير لما هو مألوف وطريقة جديدة على خشبة المسرح.[1]

وبعدما أصبح تجريب ستانيسلافسكي(Stanislavski) محض تراث وماضي لاغير، جاء نيقولا مايرهولت (Nikolas Mayerholt) تلميذه ومعاصره ليقدم تجريبا يعتمد على منطلقين أساسيين اعتبرهما الركيزة الأساسية في تطبيق أفكاره، يتمثل الأول في « اكتشاف فكر المؤلف والثاني هو تقديم هذا الفكر في شكل مسرحي أسماه (لعبة المسرح) على أساسه يقوم العرض المسرحي كله»[2] مركزا على تجنب نقل المشاعر الفردية، والسعي إلى نقل خلاصة تقنية للانفعالات، مع تحديد الملامح الفردية للجماعات، مما جعلها تتحرك في كتلة واحدة متناغمة من انفعالاتها وأدائها.

لقد كان « مؤمنا بأن الأداء الصامت أرقى من الكلمات التي هي مجرد زخرفة على الحركة، وهو في ذلك يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية مسرحة الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح »[3] كما استبدل من الناحية الشكلية الستائر بالمناظر المسرحية وكان يتحَرَّى إبقاء أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ليزيد من حرارة الجمهور.

ثم إن التجريب لدى مايرهولت (Mayerholt) ارتكز على علاقة الممثل بالجمهور، حيث جعل الممثلين يتحركون وسط الجمهور من خلال بنائه لممرات توصل الخشبة بالصالة، بل إنه كان يؤمن بأن « الجمهور قد وجد لكي يرى ما نريد له أن يرى »[4]، وفي هذا المجال طور نظريته في الحركات على خشبة المسرح، وأسماها "البيوميكانيكية"، وهي شكل من أشكال التدريب الرياضي البدني للممثل يهدف أساسا إلى تطوير قدراته الجسدية تلك المتمركزة في الفعل الحركي، أي الاعتماد بشكل كبير على القوانين الميكانيكية محاولة لاكتشاف إمكانات أخرى للتعبير المسرحي غير الكلمة.[5]

في هذه الفترة بالذات قدم الكسندر تاييروف(Alexander Tairov) طريقة جديدة في المسرح، تقوم أساسا على جمع عناصر الفنون من أجل توسيع مفهوم المسرح، مركزا في ذلك على ضرورة تكوين الفرقة

---

[1]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص83.

[2]- المرجع نفسه. ص84.

[3]- المرجع نفسه. ص84.

[4]- عصام عبد العزيز: التجريب والشكل الشعائري المقدس. مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة.مج 14.ربيع 1995.ع1.ص121.

[5]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص85.

المسرحية من راقصي باليه ومغنيين أوبرا ولاعبي السيرك، كما أكد مثل سابقه على الحركة التي هي أهم من الممثل، شريطة أن لا تفرض هذه الإيماءات والحركات قسرا ومن الخارج، وإنما نتيجة تدريب الممثل بحيث يعمل على خلق الايماءة والحركة من تلقاء نفسه.

وبهذا عُدَّ تايروف (Tairov) محررا للممثل من سيطرة المؤلف، ثم جاء فختانجوف (Fichtangov)بعده واعتمد في تجربته على انجازات كل من ستانيسلافسكي(Stanislavski) ومايرهولت (Mayerholt) محاولا خلق شكل مسرحي أكثر ثراء وتنوعا عن طريق المزج بين الحقيقة السيكولوجية والوعي الكبير بظاهرة المسرح، وكل ذلك يتطلب من الممثلين ألا يفكروا حول الشخصيات، بل أن يفكروا مثل الشخصيات، وعلى الممثل أن يحيا ويفكر مثل الشخصية التي يلعبها ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعري في جوهره، دقيقا في عمله ورومانسيا ساعيا وراء الصدق والقوة يرى في الفن بحثا دائما وليس شكلا نهائيا.[1]

لقد قام هؤلاء المخرجون إذن بتجاربهم الفنية وأبحاثهم النشيطة من أجل الكشف عما يحكم فن المخرج والممثل خاصة والمسرح عامة، باعتباره فنا يخضع إلى قوانين مثله في ذلك مثل سائر الفنون الأخرى كالشعر والموسيقى والرسم والعمارة والنحت، ثم إن هذه الجهود قد توجت باكتشاف عدد من القوانين والأسس التي تحكم فن المسرح، وتبرز خاصية الخلق المسرحي، مما أحدث انقلابا هائلا في الثقافة والفن المسرحيين في العالم.[2]

ومن بين الفنانين التجريبيين الذين تركوا بصمتهم في المسرح التجريبي إدوارد جوردن كريج(Edward GordanCraig) الذي كان يحلم بمسرح جديد ومغاير يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها لا غير، لأنه يرى بأن أصول المسرح هي الرقص والحركة الصامتة أو الايماءة كما يؤكد ذلك في قوله: « إن المسرح لا يمكن أن يكون هذا الفن الأسمى الذي يتولد من فاعلية عديد الفنون، لأنه في هذه الحالة يكون تابعا لها تبعية شديدة، إن العمل الفني لا يمكن أن يصدر إلا عن النشاط الابداعي لفنان واحد، والعناصر التي يؤلف منها فنان المسرح رائعته هي الحركة والديكور والصوت؛ وأقصد بالحركة الايماء أيضا والرقص هما النثر والشعر الخاص بالحركة، وأقصد بالديكور كل ما تراه العين؛ من ذلك الملابس والإضاءة والديكورات بالمعنى الحرفي للفظ، وأقصد بالصوت الكلام الذي يقال أو يغنى بعكس الكلام المكتوب، لأن الكلام المكتوب لكي يقرأ و الكلام المكتوب لكي يقال شيئان مختلفان تماما ».[3]

وخلال تجربته حاول استبدال الدمية المسرحية بالممثل الذي حذفه من التجربة المسرحية، غير أنه لم ينجح في تطبيق أفكاره كما كان يحلم لأنه يفتقد النظام والعملية، ولأنه ابتعد عن المفهوم الحقيقي للحركة المسرحية والتي تشكل « أهم عناصر التشكيل الفني، وهناك أنواع عدة من الحركة بناء على تكوين الشخصية على أن الأهم

---

[1]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص85-86.

[2]- فرحان بليل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا. ص19.

[3]- المرجع نفسه. ص21.

من كل ذلك إحساس الممثل نفسه وهو يؤدي الحركة، فإذا كان إحساسه متوافقا مع حركته نكون قد حققنا الشرط الأساس لجماليات الحركة، فضلا عن توافقها مع جماليات الديكور والاضاءة والموسيقى».[1]

أما أدولف آبيا (Adolphe Appia) فقد أكد على أهمية الإضاءة، وعُدَّ بذلك أول من نادى بضرورة التعبير البصري في جو المسرحية وطابعها وأهمية التأثير الذي يمكن أن تحدثه إذا ما وظفت بالشكل الذي يحلم بتحقيقه، ثم إن تركيزه على الإضاءة كعنصر مهم كان نابعا من اعتباره أهم رسام للمناظر، إذ أنها كفيلة بتحديد وكشف ما تجب أن يحدد ويكشف، كما أنه يُعَدُّ أول من عمل وفقا لنظرية كاملة في الإضاءة المسرحية، والتي تقوم في أساسها على إمكانات حركة الأضواء، وعلى تلك التصميمات البسيطة غير التصويرية والتي يعتمد في رسمها ألوان محايدة.[2]

هكذا كان الكتاب المسرحيين قادة التغيير في أصول المسرح، وكانوا في كل عصر ينتهجون في الكتابة نهجا مغايرا للجيل الذي سبقهم، ثم يخضعون أصول تمثيل نصوصهم المسرحية لأساليب جديدة تغاير ما سبقها من قواعد التمثيل، فيخلقون بذلك أساليب جديدة في تشكيل العروض المسرحية، وإن ارتكز الاهتمام بالدرجة الأولى على« المنتج الجمالي باعتباره نتاجا لجهد سابق لتلقي المتفرج، إذ أنه من السهل إرجاع هذا المنتج الجمالي إلى إسهامات كل من المؤلف بقصده الأصلي الذي طرحه في النص، وأداء الممثلين وجهد الفنيين، ومؤلف الموسيقى ومصمم الرقصات وكل أولئك الذين أسهموا بفنهم في هذا المشروع المشترك دون أن يتخلى أي منهم عن استقلاليته ».[3]

بعد هذه المرحلة اتخذ التجريب منحى آخر يعتمد على البساطة في كل شيء، وشُهِدَ لأصحابه بالعبقرية في ميدان البحث عما هو بدائي في فن المسرح، ومن ذلك ما قدمه جرترود شتاين (Gertrod Chtayen) و إيريك ساتي (Eric Saty) و جاك كوبو (Jack Kobo) الذين سعوا إلى تجسيد المسرح بكل بساطة بعيدا عن التعقيد بالاعتماد على الإضاءة في خلق الجو المناسب للمسرحية.

ساهم الألماني راين هارت (Rayan Hart) في تطوير هذا النوع من التجريب من خلال الاستفادة من تقنيات السيرك والمسرح الصيني والياباني، والذي كان يهدف من ورائه إلى تحرير المسرح من ثقل الأدب وقيوده بل إنه سعى جاهدا من أجل أن يقوم المسرح من أجل المسرح.[4] أما تلميذه بيسكاتور (Erwin Piscator) فقد ابتكر المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن، وكان الرائد الأول لما يسمى بالمسرح الوثائقي، وكان يهدف من ورائه إلى دفع المتلقي وحثّه على اتخاذ موقف عملي وجدي من قضايا الوطن والمواطن وكل القضايا المصيرية مستغلا في ذلك كل الوسائل التي تخدم فكرته.

---

[1] – مجدي فرح: تأملات نقدية في المسرح. ص36.

[2] – ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص87.

[3] – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح. ص48-49.

[4] – ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص88.

ويعد بريخت (Brecht) من بين الأسماء التي لا يمكن تجاهلها أو إسقاطها من قائمة التجـــربيين في ميـــدان المسرح الألماني، فهو صاحب المسرح الملحمي الذي أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة، وسعى في سبيل تحقيقه إلى وسائل عدة، منها منهج التأثير الاغترابي وهو « أسلوب الاخراج والتقديم الأساسي للمسرحية المعروضة على الجمهور، والغرض منه التغلب على الايهام المسرحي الذي يجعل النظارة تتخيل أنها تشاهد الواقع وكـــذا ابعـــاد أذهانهم عما يشاهدونه على خشبة المسرح، بحيث يستطيعون التفكير بذهن صاف فيما يدور أمامهم كأنه كتاب يقرأونه أو حوار يشتركون فيه »[1]، والغرض من كل ذلك تحويل المسرحية من قصة توهم المشاهدين أنها واقعيـــة إلى عدة قضايا جدلية يناقشها المهتمون أمام الجمهور طالبين منهم تحكيم أذهانهم وضمائرهم فيما يشاهدونه .

لم تتوقف حركة التجريب المسرحي عند بريخت (Brecht)ولم تبق حكرا على ألمانيا، وإنما امتدت منـــها إلى أقطار أخرى في العالم ففي فرنسا مثلا نجد أنتونين آرتو (Antonin Artau) قد ثار علـــى مســـرح الكلمـــة والمؤلف ذلك المسرح المنمق لغويا بكل أساليب البلاغة ليعوضه بمسرح قائم على الموسيقى والرسم وفنون الحركة والايماء والغناء والأشكال البدائية، وهو أكثر المجربين في زمنه الذين أثارو خلافا حـــول مســـرحهم في محاولتـــه الوصول إلى "مسرح القسوة " الذي ابتدعه، وكان يؤكد رفضه الدائم لانحســـار وظيفـــة المســـرح في تحليـــل الشخصيات أو عرض للصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي.

وبعد انكساره بسبب شعوره بالاحباط إثر عدم فهم أفكاره الاصلاحية يعود إلى البحث عـــن مصـــادر مسرحه، وبسبب ثراء تجربته واعتماده على خبرته المسرحية الطويلة استطاع أن يبدع نظريتـــه الذاتيـــة حـــول "التجريب" ووصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد الحدود[2]، وهو في هذا يتقـــاطع مـــع ســـتا نيســـلا فســـكي (Stanislavski) في أفكاره التي نادى من خلالها إلى مسرح لا يصور الحياة نفسها كما في الواقع؛ بل بطريقـــة إحساسنا بها على نحو غامض .

وقد استعمل النقاد مصطلح " مسرح القسوة " ليصفوا كل الأعمال المسرحية المتأثرة بآرتو (Artau)سواء في الكتابة المسرحية أو التمثيل أو الإخراج، وعلى وجه الخصوص في انجلترا أين تبلورت تلك المدرسة التي تسمى "مسرح القسوة " في الستينيات وعلى رأسها المخرج بيتربروك (Peterbrook)الذي حاول فك طلاسم فكـــرة إبداع آرتو البحثي ومؤشراته الاصلاحية من أجل مسرح جديد .

وبدرجة من الوعي النقدي والتاريخي، نرى أن هذه الحقيقة يؤكدها الكثير من التجريبين الغربيين منـــهم صاحب المسرح الفقير جروتوفسكي(Grotowski) التي تتصل خيوط التجريب بينه وبـــين ستانسيلافســـكي (Stanislavski) من حيث التركيز على الممثل، إذ يرى أن الفن الدرامي الحقيقي والمؤثر لا تقوم له قائمة إلا على يد سيد الخشبة الممثل الموهوب، لذا رَكَّزَ اهتمامه عليه؛ لأنه يرى فيه جوهر المسرح، فالممثل عنده هو « راهـــب يخلق الفعل الدرامي ويقود الجمهور إليه في الوقت نفسه، والعلاقة بينهما ليست علاقة بسيطة، إنها علاقة تـــوتر

---

[1]- مجدي وهبة : معجم المصطلحات الأدبية .ص595.

[2]- هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر" النظرية والتطبيق". مجلة فصـــول.الهيئـــة العامـــة المصـــرية للكتـــاب: القاهرة.ربيع 1995م. مج 14. ع1.ص41.

سيكولوجي تهدف إلى أن تجعلنا كجمهور متلقي بغير الحدود الواهمة التي تحد من حريتنا وتتخلص من القيود والأغلال التي تكبلنا ونحاول ملأ الخواء الذي نتحسسه لنسعى إلى تحقيق ذواتنا .»[1]

هكذا إذن أبدعت حركة التجريب المسرحي الغربي أجيالا عدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا في الأطروحة والفكرة والمنهج والأعراف والصيغ الخاصة بالتجريب، وإن كانت هذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيها الذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم إلى فكر مَنْ بعدهم، وأثبتت أن العمل التجريبي ليس مجرد اندفاع أو فورة، بل هو ابتكار لقيم جديدة لها جذورها الفعلية في الواقع، ولها امتداداتها وتفاعلاتها في العالم عامة والوطن العربي خاصة.

ونظرا إلى علاقة الترابط بين المسرحين الغربي والعربي، وتَأَثُّرْ الدراما العربية بهذه الاتجاهات العالية، فقد قويت بمقتضاها هذه الصلة، وكانت البداية الحقيقية لما يسمى بالتجريب المسرحي في الوطن العربي، فكان من طبيعة التجريب أن يُطَعَّمَ بإنجازات الاتجاهات الأوروبية والمدارس الفنية المتشعبة عنها[2]، وساهم فيه أيضا شعور المسرحيين العرب بضرورة خلق فن مسرحي عربي يستجيب لمتطلبات الجماهير العريضة التي بدأت إرهاصاتها الأولى تتبلور مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

ثالثا– المسرح العربي والتجريب:

عرف المجتمع العربي في الخمسينيات والستينيات تغيرات مسَّتْ البنى الاجتماعية والسياسية، مما زاد في ثراء حركة التأليف المسرحي، حيث مَدَّتْهُ تلك التغيرات والهزَّات الاجتماعية بموضوعات جديدة، وفتحت أمام كتَّابه آفاقا أخرى للتعبير فتحول المسرح إلى الفن الأول، وأمكن له زحزحة بقية الأشكال الأدبية من أعلى قمة هرم الإبداع، فانعكس ذلك الثراء في النصوص على العملية النقدية التي عرفت هي الأخرى تطورا ملحوظا، حين تهيأت لها تلك النصوص مادة للنقد.

وتجسد أيضا في صدور العديد من المصنفات المتخصصة في نقد النصوص المسرحية والعروض الفنية، فوجد طلبة كليات الآداب والفنون مراجع عربية تعرض لأعمال غربية بأقلام عربية، بعد أن ظل الاتكاء على المراجع الأجنبية المترجمة بل إن الكثير من النصوص المسرحية العربية دخلت مناهج الدراسة في الكليات والمعاهد المتخصصة مما دفع بالنقد المسرحي نحو آفاق جديدة.

وتحت تأثير ما كان ينشر من مقالات عن بريخت وإبسن وتشيكوف وبراندبلو ويوجين أونيل ولوركا وسارتر وكامي، وبفعل تلك الثقافة الجديدة شاع لدى طائفة من النقاد هاجس البحث عن التجريب في الأشكال والأساليب، والتحول عن البناء التقليدي للمسرح الذي ظل يمثله النقد الأرسطي والاستجابة لما بدأ يشيع في النقد المسرحي العالمي من تجريب في الرؤى والأدوات الفنية.[3]

---

[1]– ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ.ص 91.

[2]– الهوا ري بن يونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ. مركز الحضارة العربية. القاهرة. ط1. 2004م. ص21.

[3]– إسماعيل ابن صفية: النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر. ص123-124.

قد يبدو من قبيل المتجاوز العودة الى مصطلح التجريب والوقوف مجددا عند دلالته، إلا أن واقع الأمر ليس كذلك ففي الخطاب النقدي المسرحي العربي اختلاف وتنوع في مفهوم المصطلح وعلاقته بالمسرح، فالناقد اللبناني " بول شاوول" حاول اعطاء خصوصية للتجريب كفن قائم بذاته، وبالتالي يجب فصله عن باقي عناصر المسرحية الأخرى المكملة، وليس هناك سلطة للتجريب، فهو محكوم بعدة عوامل يفرضها الواقع العربي .

أما الناقدة المصرية "نهاد صليحة" فربطت التجريب في الوطن العربي بالأوضاع السياسية والاجتماعية، لأن المؤسسات القائمة باختلاف مجالاتها تسيطر على الفنان وعلى عمله وعقله، وأن حرية الفنان ومعايير هذه الحرية مسألة نسبية تعود إليه وإلى مدى استيعابه لأهمية معنى التجريب، في حين يربط المخرج العراقي "جواد الأسدي" التجريب بمفهوم التدجين في ظل الواقع، فالتجريب العربي يمشي ضد الكليشيهات الموجودة، وعقل الفنان مُصَادَرٌ من جهات عدة وحرية التعبير والتجريب تعيشان في ظل المحرمات والطابوهات.[1]

ومن هنا فإن هذه المفاهيم الثلاثة تقرن التجريب في المسرح العربي بالواقع السياسي والاجتماعي، وتؤكد أن بزوغ الحركات التحررية في العالم العربي واحياء الشعور القومي هي الدافع الحقيقي لما يسمى بالتجريب المسرحي العربي، وهذه نظرة شمولية لمفهوم التجريب الذي يولد من رحم المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الفنان المبدع، أما إذا حاولنا التحديد فإننا نجد عصام السيد يعتقد بأن « وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب، لأنه يكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية 1+1=2 أي س+ص=تجريب، إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح، لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تحديده ولكن ليس تحديدا جامعا مانعا وبشكل جاد ».[2]

أما عبد الكريم برشيد فتناول التجريب من خلال مفهومين؛ أحدهما عام وشامل والآخر خاص ومحدود « فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع، الإبداع الحقيقي هو إبداع تجريبي، "فشكسبير" كان مجربا و"موليير" كان مجربا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد، فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات والهابنينج* مرتبط بالستينيات ».[3]

أما المفهوم الخاص والمحدد للتجريب، فهو ذلك الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات طرحها الغرب في الخمسينيات أو الستينيات من القرن الماضي في أوروبا وهذا المفهوم يخالفه "عز الدين المدني" الذي يرى بأن لا علاقة تجمع بين التجريب العربي والتجريب الغربي، إذ « التجريب العربي في

---

[1]- حفناوي بعلي: مظاهر التجريب في المسرح الجزائري. مجلة الثقافة. ثقافية شاملة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة. فبراير 2004م. العدد الجديد بعد 118. ص58.

[2]- عصام السيد: ندوة المسرح والتجريب مجلة فصول. مج14. ع1. ص353.

*- الهابنينج happening: كلمة انجليزية تعني حدوث شيء ما، وهي مشتقة من الفعل to happen =يحدث درج استعمال هذه الكلمة في مجال الفن ولاسيما الرسم والموسيقى والمسرح في الستينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تدل على عرض غير متوقع يأخذ شكل حدث آني متفرد وغير متكرر.

[3]- عبد الكريم برشيد: ندوة المسرح والتجريب. مجلة فصول. مج14. ع1. ص353-354.

رأيه... ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبي أو الغربي، فهنالك قطيعة معرفية جذرية قوية جدا بين الإثنين، على الأقل هذا ما وقع في المغرب العربي كما في تونس والجزائر وكذا المغرب الأقصى »[1]، ويستدل على حديثه هـذا بمسرحية "الطيب صديقي" التي تحمل عنوان "سيدي عبد الرحمان المجذوب" فمضمونها وشكلها وأزياؤها وعرضها وحوارها وكل عناصرها، ليس لها أية علاقة مرجعية بالغرب إلا في جوهر المسرح فقط.

في حين يرى الكاتب المسرحي السوري " ممدوح عدوان " أن التجريب في حد ذاته مدرسة ولكونه مفهوما يبحث دائما عن أشكال جديدة، فإنه يسعى إلى التأسيس، هذا بالنسبة للتجريب العربي، بينما يسعى التجريب في البلدان الأخرى إلى التجديد ويرتبط بالتغيير الذي يجري في المجتمع وهو المفهوم نفسه تقريبا لدى "سعد الله ونوس" الذي يفرق بين التجريب في المسرحين العربي والغربي قائلا: « التجريب في أوروبا محاولة لانقاذ المسرح الذي يموت أوهو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن ».[2]

ويرى رائد المسرح الحكواتي بلبنان "روجيه عساف" أن المسرح التجريبي مهم وضروري، مادام المسرح امتدادا للحياة ويمارس الحياة، وهذه الممارسة فنية، فيها كل يوم شيء جديد، والموقف هو الذي يفرض البحث عن شكل جديد للتعبير، وهذا في حد ذاته تجريب، والتجريب ليس ولا يمكن أن يكون إلا عصيانا لقواعد المسرح المكرس والسائد وابتكار أشكال وقوالب جديدة، ولو كان الثمن هو المجازفة.

أو كما يقول "جابر عصفور": « أن تحطم القاعدة العرفية والمُسَلَّمَة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة، والنسبية أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال »[3]؛ بمعنى أن التجريب لابد أن ينطلق من الواقع المعيش ومن الهموم التي يحملها الفنان المبدع ويواجهها في حياته اليومية، وهو بهذا مجموعة من الأسئلة يطرحها واقع إشكالي يعيش فيه الفنان المجرب.

ثم إن التجريب في المسرح قلب للمعادلات المألوفة بين مختلف عناصر الأثر الفني، وهو انسحاب من منصات الشرف وأضواء الشهرة، والمقصورات إلى عتمة المختبرات لإعادة النظر في الأشكال والقوالب[4]. ولهذا لم يعد الحديث عن المسرح العربي المعاصر محصورا في المفاهيم والمصطلحات التي واكبت ميلاده واستمراريته، حيث لم يعد حديث سجال يناقش مسألة التأصيل والاقتباس والاستنبات والتعامل مع التراث بكل أشكاله ومضامينه وفق رؤية منغلقة.

إن الحديث عن المسرح محكوم بتوجه جديد تمهره مجموعة من الاهتمامات الفنية والنقدية المحملة بإلحاحات وإكراهات تاريخية جديدة، بدأت تعمل على تفجير الأسئلة حول المعرفة، وحول إمكانات الحديث عن الأفق

---

[1]- عبد الكريم برشيد: ندوة المسرح والتجريب.ص259.

[2]- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. ص95.

[3]- جابر عصفور: ندوة المسرح والتجريب. مجلة فصول. مج14. ع1. ص359.

[4]- حفناوي بعلي: مظاهر التجريب في المسرح الجزائري.ص59.

المنتظر لهذا المسرح في سياق التحولات التي فرضتها طبيعة التعامل مع المسرح والتعبير عن الذات وعن الآخر بواسطته.

وبين الحديث عن المسرح الذي ولى خطابه مع الأزمنة التي ولت مع هذه المفاهيم والمصطلحات، وبين المسرح الذي بدأ يبني وجوده الجديد في خضم الكينونة العربية ضمن البعد الأنطولوجي للعالم، تقوَّتْ إرادة تجديد الهيأة التي يوجد عليها هذا المسرح للإستجابة للدواعي الظرفية والمعرفية العميقة التي حفزت المسرحيين العرب على اختيار إمكانات التجديد بالتجريب لتقدم صورة أخرى عن العالم السائد، وإعادة النظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير التي كان بعضها أو جلها غائبا أو مغيبا عن الممارسة المسرحية قبل الستينيات[1].

وإذا كان التجريب في الغرب قد انطلق من تيارات مسرحية معروفة ومن تقاليد مسرحية راسخة، واستفاد أحيانا من بعض القوالب الشرقية والإفريقية؛ فإن التجريب في المسرح العربي ارتبط بالبحث عن قالب مسرحي متميز، وهكذا أصبحنا منذ الخمسينيات من هذا القرن نسمع دعوات تنادي بوجوب التحرر من القالب المسرحي الغربي، والبحث عن صيغة مسرحية تعبر عن شخصياتنا وتلتصق بهويتنا العربية، ولعل مما يثير الانتباه أن التجريب في الغرب بدأ على يد بعض المخرجين، في حين أن بوادره الأولى عند العرب ظهرت على يد بعض المؤلفين قبل أن يتلقفها المخرجون، ولعل ذلك يعود إلى القداسة التي مايزال النص الدرامي يتمتع بها في العالم العربي[2].

فكان أن اتجه نخبة من الأدباء العرب نقادا ومبدعين إلى المسرح الملحمي « باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الإقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي »[3]، فلقي بذلك استحسانا وقبولا لدى نخبة من المثقفين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه "بريخت" ويناضل من أجله ويروِّج له كالعدالة والحرية والاشتراكية وغيرها من القضايا التي طرحها في مسرحه.

والحق إن تاريخ الدراما يسجل أشكالا عدة من الدراما غير الأرسطية، ولا يدع مجالا للشك في وجود عوامل كثيرة أدت إلى هذه الأشكال أو الأساليب المختلفة من البناء المسرحي، ونستطيع أن نقرر أن المادة أو المضامين التي عالجها الكتاب في معظم أشكال المسرح الملحمي كانت مضامين لها طابع الامتداد والاتساع المكاني والزماني والفكري.

ولو نظرنا إلى الإنتاج المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر على ضوء هذه الحقائق لوجدناه يتخلص منها واحدة بعد الأخرى، بعد أن زلزلت الأرض من تحتها نتيجة للرؤية الجديدة والواقع الجديد، فالعزلة والتفكك في العلاقات بين الناس قد حلت محل الترابط الوثيق بينهم، والظروف والضغوط الاجتماعية التي تحدد فعل الإنسان

---

[1]- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء. 2001م.ص11-12.

[2]- حسن يوسفي: المسرح والمرايا.ص188.

[3]- إسماعيل ابن صفية: النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر. ص124.

أخذت تخنق اختياره وإرادته الحرة، والرؤية الكونية أو الأيديولوجية الجديدة أدخلت الفرد في علاقات جديدة فرضت عليه العزلة وجردته من كل علاقة خارجة عنه، فصار للزمان والمكان وظيفة جديدة[1].

وأدت أزمة المسرح الكلاسيكي أو الأرسطي إلى ظهور مجموعة من التجارب الدرامية التي نظر إليها النقاد التقليديون نظرة الشك والارتياب والرفض في كثير من المقالات، ولكن هذه التجارب تأكدت اليوم بعد أن شارك فيها كبار الكتاب وأصبحت جزءا لا يتجزأ من رصيد المسرح العالمي، ولذلك بات من الضروري أن ننظر إلى هذه الأشكال الجديدة التجريبية نظرة الجد والاهتمام.

في هذه الفترة من فترات التجريب في المسرح العالمي، كان المسرح العربي يشهد ازدهارا كبيرا، كما شهدت الدول العربية مدا اشتراكيا، سيطر على أجهزة الاعلام، ومن بينها المسرح الذي تحول إلى أداة للترويج لما كان يرفع من شعارات سياسية واقتصادية، فجاءت الاستفادة منه « مرحلية ومرهونة بشروط مصالح سياسية وإعلامية ضيقة الأفق فرضها التغيير والتحول المفاجئ في العلاقات الإجتماعية »[2].

وعلى نحو ما شاعت أفكار بريخت السياسية والأيديولوجية في أوساط الطبقة المثقفة ومسرحياته التي تَسَابق المترجمون إلى نقلها والمخرجون إلى تجسيدها على خشبة المسرح، فإن آراءه النقدية في التقويم وأسلوبه في الكتابة ومنهجه في الإخراج أصبح متواترا في العملية التقويمية لعدد من كبار المثقفين العرب، وكانت بداية ذلك الأثر شيوع العديد من المفاهيم والمصطلحات المسرحية البريختية بين النقاد والكتاب العرب.

تحت هذا الشكل الجديد، وغيره من التجارب المسرحية الأخرى بدأ الكتاب العرب والنقاد يعيدون تشكيل ثقافتهم المسرحية وأدواته الاجرائية ورؤاهم، ومن هذه المصطلحات التي عرفت طريقها إلى المسرح العربي[3] ونقده" التغريب، الراوي، المسرح الملحمي، اللوحة، الجزء، الايهام بالواقع، هدم الجدار الرابع، الإلتزام، الكورس، القناع"، ومفاهيم أخرى تعكس جميعها مفهوما واحدا هو التجريب في المسرح أسلوبا ونصا وشكلا وإخراجا وعرضا.

من التثاقف بين الذات العربية والغرب إذن، بدأ المسرحيون العرب تقصيهم الدؤوب لمفهوم الاختلاف وبدأوا محاولة معرفة الحوار بين الثقافات للحديث عن الهوية العربية أثناء الحديث عن الاختلاف الذي يعني الاقتراب أكثر من التجريب المسرحي، والكشف عن الإشكالات التي تحكمه وتؤطره للتمكن من معاينة التغيرات في مفهومه وتغيير مفهوم الواقع فيه، والتعرف أيضا على حدود التجريب وتنسيبه، وإعادة تحديد مفهومه لتجلية خلفياته التاريخية والنظرية.

وهو ما وجدنا له انعكاساته وتأثيراته على الممارسة المسرحية العربية التي وافقت الدعوة إلى التجريب بمستويات مختلفة أثناء تقبل خطاب هذه التمردات المتجددة التي كانت وراء تحقيق كثير من الانزياحات على

---

[1]- عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي.دار المعارف: القاهرة. ص54-55.

[2]- إسماعيل بن صفية: النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر. ص 124.

[3]- المرجع نفسه. ص127.

ثوابت المسرح العربي ذاته، لجعل التجريب المسرحي العربي وعيا للذات في الزمن بوصفه دينامية وحركة وتغييرا وتقدما يسير نحو الأمام وبوصفه أيضا فعل وتوتر وقلق ومغامرة[1].

فمنذ الستينيات وما بعدها كانت هنالك تجارب مختلفة ومتنوعة بتنوع واختلاف اهتمامات ورؤى المسرحيين العرب كل حسب اختصاصه وفهمه، وذلك على أصعدة كثيرة « فقاموا بالكتابة عن قضايا التأصيل والمعاصرة والدعوة إلى أهمية الاستفادة من التراث وتطويعه للمسرح، ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكريا وجماليا، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية »[2]، من بينها ما بادر إلى تقديمه "توفيق الحكيم" من قالب مسرحي يعتمد صيغ "الحكواتي" و"المقلداتي" و"المداح" وهي صيغ تعتمد مبدأ الاختصار أي « اختصار عدد الممثلين والممثلات في أي نص مسرحي إلى ثلاثة فحسب... فيما يسميه الحكيم بالمسرح "المركز" أو "المسرح التشريحي"».[3]

كما دعا "يوسف إدريس" إلى مسرح "السامر" باعتباره أحد الأنماط المستمدة من الريف المصري وكانت هذه الدعوة تَعِدُ بالكثير، لأنها لم ترد تحت تأثير فكرة أو شخصيات مسرحية فحسب، وإنما بتأثير رؤيا فهم مختلف في الأداء والشعور والإخراج، ولقد طبقها في مسرحيته "الفرافير" [4]، وطبق ذات النظرة " محمود ذياب " في مسرحيته " ليالي الحصاد "؛ أما " ألفريد فرج" و "قاسم محمد" و "عز الدين المدني"... وغيرهم، فقد مزجوا بين الأساليب الحديثة والأجناس الأدبية الشعبية والتراثية كألف ليلة وليلة، وكان أحسن من مَثَّلَ هذا النوع من الكتابات " سعد الله ونوس " الذي لم يدخر أي جهد في استحضار مجموعة من الوثائق التاريخية وربطها بالواقع العربي في بعض نصوصه المسرحية نحو "الملك هو الملك " و " الاغتصاب " التي يستمد فيها جذوته من التجريب فهو الإيطار الموضوعي والفني لأعماله المسرحية التي صقلتها موهبته الكبيرة، وإطلاعه على أهم الروافد العالمية .

لم يكن المغرب العربي بمعزل عن تلك الموجة الكبيرة التي تلقفت عبرها فعاليات المبدعين العرب ممارسة وتنظيرا، فقد ظهرت تجربة " المسرح الاحتفالي " بوصفها أحد الروافد ضمن مسيرة تواصل الخط الفني والفكري في المسرح العربي، ويأتي عبد الكريم برشيد على رأس الوجوه البارزة التي نشَّطَتْ المشهد الاحتفالي، سواء في أعماله الكثيرة أم بواسطة بيانات الاحتفالية .[5]

كما بادر " عبد القادر علولة " في الجزائر إلى ابتكار ما أسماه "مسرح الحلقة" دون أن ننسى تجارب كل من " روجيه عساف" و " الطيب الصديقي" وبعض المخرجين أمثال " قاسم محمد" و"كرم مطاوع " و"نجيب

---

[1]- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. ص12-13.

[2]- فاروق أوهان: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة. مجلة فصول. مج13. ع4. شتاء 1995م. ص67.

[3]- الهواري بن يونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ. ص28.

[4]- المرجع نفسه. ص29.

[5]- المرجع نفسه.ص35.

سرور" وغيرهم ممن توصلوا إلى « أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم، والبحث في التراث عن الأجدى والأنفع ».[1]

ومع هذا فقد ظل رواج مصطلح ومفهوم " التجريب" رواجا محفوفا بالإلتباس داخل نسيج الممارسة المسرحية العربية، وهي في طريق تأسيس اختلافها عن ثقافة النموذج وظل المصطلح في تحققه الممكن مشروطا بكثرة الالتباس والتأويل، حتى أضحى توضيحه وتجلية مفهومه ومضمونه ودلالاته بدقة أمرا عسيرا، وأضحت قراءته غير ميسرة لاختلاف الاختلاف في نشوء المفاهيم التي حفت به وأحاطت بوجوده في الإلتباس، وأحاطت بوجوده كتثاقف أولا وكتحقق في الممارسة المسرحية العربية ثانيا، وكنقد ومقاربة نقدية أثناء مواصلة التتبع والتحليل لهذه الظاهرة ثالثا.

من هذه الطروحات الإشكالية انطرحت ماهية التجريب المسرحي العربي، بعد أن خلق المسرحيون العرب لأنفسهم آليات الاشتغال التي جعلت كينونة هذه الطروحات في التجريب ماهية تتعرف بتعريف المسرحيين أنفسهم، وتتحدد بتاريخ الفنون والعلوم الإنسانية والفنية التي ما تزال تشكل خلفية حقيقية لهذه الماهية ولطفرتها النوعية التي لا تملك تعريفا نهائيا ومحددا[2].

بكل تأكيد إن التجريب المسرحي العربي يعد صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل، لأنها صيغة تعارض صيغ التقليد، وتحرض على إقامة تجريب يقوم على التنوع الجغرافي والرمزي للثقافة العربية، وينكر التقليد في المسرح لأن التقليد يحافظ على القيم والمنظومات والمفهومات المنغلقة على الذات وعلى المؤسسة المسرحية عند العرب.

ثم إن ممارسة التجريب تسعى إلى ممارسة ثورة فكرية تبحث عن فكر وعن فلسفة للفكر المسرحي لتثوير الشكل المسرحي القائم، وإحداث قطعية معرفية مع نمطين مجتمعيين متغايرين كل التغاير، الأول يقدم نفسه أصلا ومصدرا للمعرفة، وهو التراث العربي الذي « برغم كثرة ما فقد منه، تراث ضخم كما وكيفا، ولا تزال آثاره في العلوم البحتة كالرياضة والجغرافية والطب، مع ما استحدثته هذه العلوم من متغيرات، لا تزال هذه الآثار معدودة في قمة الانتاج الفكري »[3] والثاني يتمظهر بشكل هذه المعرفة، ليصبح صدى لها يقتبس من هذا الأصل وهذا المصدر لتكوين خطوات التقليد التي تشده إلى الخلف.

في هذا المساق تأسس منظور التجريب المسرحي العربي، وتكونت معرفة مناقشة إشكالية التجريب في المسرح العربي لنفي النموذج المسبق، ومواجهته لكل نموذج آخر متشكل ومكتمل من قبل وهو النص في إنجازه الخانق مثل الواقع الخانق والمراوغ والزئبقي[4]، لقد بدأ القرن المنصرم تجريبيا وانتهى تجريبيا، إذ شرع في أوائله

---

[1]- فاروق أوهان : التجريب بين الكلاسيكية والحداثة .ص67.

[2]- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. ص14-15.

[3]- السعيد الورقي: في مصادر التراث العربي. دار النهضة العربية: بيروت. 1404هـ/1984م. ص5.

[4]- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. ص17.

بالتجريب على كتابة النص المسرحي العربي المعتمد على الكلمة الراقية، والتي هي إحدى دعائم اللغة العربية وأحد مقومات العقل العربي.

هذا العقل الذي يسعى جاهدا إلى التحرر من أزمته، ليصير نظاما فاعلا في الواقع وفي صورة هذا الواقع وهو يحاور الغرب، ويطرح الجابري في هذا الصدد سؤالاته قائلا: « كيف يمكن تجاوز هذه الأزمة، أزمة العقل العربي والثقافة العربية؟ كيف يمكن بعث الحياة في هذا العقل ؟ كيف يمكن إعادة الاستقلال التاريخي للذات العربية ؟ كيف يمكن جعل الفكر العربي قادرا على الإبداع، وعلى الإنتاج إنتاجا يتصف في آن واحد بالجدة والأصالة ؟ أسئلة متعددة، ولكنها تطرح قضية واحدة، قضية إعادة بناء الذات العربية بالشكل الذي يجعلها قادرة على مجابهة تحديات العصر والإستجابة لمتطلباته ».[1]

ضمن هذه الأسئلة وفي سياق التثاقف ظهر كتاب ليكتبوا مسرحا يتراوح بين المسرحة الفنية والأدبية اللغوية ويستهدف التعبير عن الموروثات العربية شعبية ورسمية، كمقدمة لتعريب هذا الفن المستورد، غير أن هذا الكاتب الجديد وجد نفسه يبدع في أرض غير ذي جذر.

إن تراثه الفعلي لا يمتلك تجارب مسرحية متشابهة من قريب أو بعيد مع ما يبدعه، ومخزونه المعرفي يحتوي على أعمال لشكسبير وموليير وحتى فيدو، لا علاقة حميمية لها بالواقع الذي يعيشه، والمقتبسات السابقة والمتزامنة معه تتحايل لتضع الخمر المستورد في آنية مستوردة أيضا مُعَادٌ طلاؤها بطلاء محلي، ومن ثم تظل الإشكالية قائمة.[2]

كانت أولى إشكاليات التأليف أمام كاتب المسرح العربي في بدايات القرن العشرين هي كيفية تعريب المتن الغربي ثم صياغة مضمون عربي خالص في بنية درامية عربية، والمضمون هنا ليس مجرد الفكر المصبوب في وعاء قابل لاستقبال أي مضمون، وإنما هو فكر مضمون في بنية جمالية تحتوي على الحكاية والشخصيات وتطورها وتغير مصائرها بفعل حدث درامي ينتهي إلى غير ما بدأ به.

هكذا اكتشف الكاتب الجديد أن المسرح ليس بحكاية مصوغة في قالب حواري، وإنما هو رؤية متكاملة ديموقراطية الفعل، ديموقراطية الصياغة، ديموقراطية التلقي[3] ومن هذا النوع الجديد ووفق هذه الرؤية، كان المسرح الشعري العربي المعاصر شكلا تجريبيا مارسه الكاتب المسرحي العربي حتى يحقق المجتمع تحرره الكامل من الأشكال التقليدية ويسعى بالفعل لتطبيق نظرية التجريب والتجاوز، فتتجلى بذلك تلك العلاقة الجدلية بين الفن والواقع.

ولاحاجة بنا هنا إلى سرد تاريخ المسرح للتأكيد على الدور البارز الذي قدمه التجريب والتجديد في تطويره وفي تمكينه من الاقتراب من جوهر التجربة الإنسانية المتغيرة على مر العصور، فهذه من البديهيات التي يعرفها كل مهتم بواقع الظاهرة المسرحية وتطورها، ولكن مايهمنا هنا هو الاشارة إلى فاعلية هذا العنصر في

---

[1]- محمد عابد الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر "أزمة ثقافية أم أزمة عقل". مجلة فصول. 1984م. المجلد الرابع. ص112.

[2]- مجموعة مؤلفين: المسرح العربي مسيرة تتجدد. كتاب العربي 87. وزارة الإعلام. 15 يناير. ط1. 2012م. ص14.

[3]- المرجع نفسه.ص14.

المسرح الشعري العربي المعاصر الذي لا يزال فاعلا وجوهريا في واقعنا الأدبي المعاصر، ومحاولة البرهنة على خصوبته وأهميته.

خاصة وأن التجريب في المسرح الشعري كجزء من المسرح عامة يرتبط بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة على العالم في واقع ثقافي ما، بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة وبثها في عروق الحركة المسرحية العربية.

وعندما قامت حركة الشعر المعاصر اتجهت إلى صنع أسباب جدتها من اعتبارات مختلفة ومتزاحمة كانت تحث عليها اللحظات الحضارية المتلاحقة تلاحقا معقدا، ومتشابكا وسريعا في إيقاع خطواته ونبضه وفي مجموع قيمه وقد انعكس هذا الإتجاه لدى شعراء هذه الحركة في حرصهم الشديد على إجراء تغييرات كثيرة في عناصر القصيدة العربية حتى تتميز في هذا التلاحق بغناها وقدرتها على تجاوز المألوف المكرور، وكانت محاولاتهم في مقاربة الشكل الشعري الغربي، تمتزج مع الحساسية الشعرية العربية المبنية عبر عشرات الأجيال بإيقاعها المعروف.

لقد ترسخت العلاقة الشعرية عند الشعراء المعاصرين بالأثرين المذكورين، إذ بقدر ما تسمح لهم هذه العلاقة بألا يقطعوا الصلة بالماضي، فإنها لا تسمح لهم بأن يقطعوا صلتهم بالحاضر، وبهذا الاعتبار ننظر إلى مفهوم القصيدة في الشعر المعاصر أين تتداخل فيها كل المكونات الذاتية والموضوعية المكتسبة من عدة طرق لتجسد مدخلا أساسيا دائم التجدد والمواكبة والإفصاح الشعري الحق، وضمن ذلك يدخل عنصر الدراما في الشعر المعاصر ويندرج تحته[1].

ولما كان الشعر الدرامي هو تصوير صوت الشخصية وفعلها ومشاعرها وعلاقاتها الحاضرة، فإنه «لايزدهر إلا في أمة قد وصلت إلى النضوج الفكري والفني، فهو عند اليونانيين لم يصل إلى درجة الكمال إلا حوالي منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، لأنه في الواقع أكثر أنواع الشعر صعوبة وتعقيدا، إذ أن الشعراء يتناولون فيه تأليف الحياة لا في مظاهرها الإحساسية وأحداثها المادية فحسب، ولكن في روحها الدفينة؛ كأهواء النفس والإحساسات والحركات الإرادية التي تعبر عن المظاهر الخارجية المرئية، وذلك يحتاج إلى معرفة بالضمير الإنساني ولاتتوفرهذه المعرفة إلا في عصور تزدهر فيها الفلسفة بحيث يمكن ملاحظة النفس الإنسانية وتحليلها»[2]، كما يحتاج أيضا إلى إدراك علمي وخبرة فنية دقيقة هما نتيجة صبر وجهد طويلين، أي أن الشعر الدرامي يعكس الوقت الذي يرقى فيه الفرد والمجموع إلى مراتب التفكير.

وليس غريبا أن يكون كذلك، لأن الدراما ظهرت منذ البدء لتعبر عن وعي الإنسان بوجوده فكانت لصيقة بحياته وبطقوسه الاحتفالية والدينية، يفصح بها عن حركيته في تطور النظرة وتغيير الانطلاق من بدائية محدودة إلى حضارة متلاحقة الخطوات.

وبهذا كانت الدراما تعبير عن الصراع وعن تمثيل حالات التناقض وممارسة الحياة بوجوه عديدة، ونظرا لأثرها ودورها الاجتماعي فإنها تبعث أصلا من المسرح لتدل عليه من خلال تدليله أساسا على حياة الناس وعلى

---

[1]- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية.ص390.

[2]- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري.ص22.

أشمل وأدق مشاكلهم، فهي بهذا استهداف اجتماعي ماثل في حركات المجتمع[1]، والشعر بصفته أداة تعبير وتركيب وتصوير للمسرح بل كان أداته الوحيدة، فإنه اضطلع بوظيفته ليزيد في تنظيم هذا المسرح، وكان موافقا للدراما من ناحية التفضيل وبسط الذهن وتجسيد السردية المشفوعة بالحوار وتعدد الأصوات، في التباس هادف تختلف فيه مواقع الكلم اختلافا منتظما ينبني على مراعاة اختلاف المستويات والأمزجة لدى الشخوص وكذا اختلاف التراكيب والانفعالات.

إن الشعر مازال موجودا وله حدوده والدراما الأدبية أيضا موجودة ولها حدودها، ولهذا لابد أن نفرق بين الدراما وبين القصيدة الدرامية « فالقصيدة الدرامية وجدت للقراءة، أما الدراما فليست للقراءة بل لكي تشاهد على خشبة المسرح، لذلك فإن الحركة الايمائية ضرورية للدراما وغير مجدية للقصيدة الدرامية، كما أنه ينبغي ألا نخلط بين الشعر الدرامي وبين الدراما وبين الشاعر الدرامي والكاتب الدرامي فالأول يكتب للقارئ أو المستمع أما الثاني فيكتب لجمهور المسرح »[2].

ولا ينبغي ونحن نتحدث عن الدراما في الشعر أن ننسى أنها من الوجهة المنظمة « ارتبطت بالمسرح عند شعراء الإغريق المشهورين نحو سوفوكليس (Sophocles) واسخيلوس (Aeschylus) ويوريبيديس (Euripides)ثم أرسطو(Aristo)وعند الشعراء الرومانيين المتأثرين بهؤلاء أيضا، والذين ربطوا بين الدراما و العقيدة الدينية بشكل أقل من غيرهم وقد وردت في صورة ثنائيات موحية وممتعة »[3]، وكذلك الأوروبيون من بعدهم، أين تشعبت بين الدراما الكلاسيكية والدراما الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والوجودية ودراما المسرح ....وغيرها وكلها تأمل لقدرة الشاعر المسرحي وسط هذه النظريات الدرامية .

لكن إذا كانت هذه حال الدراما في القصائد اليونانية مرورا بالرومان إلى الغربيين فحري بنا التعرف على حال الدراما في القصيدة العربية المعاصرة، التي اكتسبت حضورا آخر تنقطع أسباب تواصله ليكون قائما على نفسه في استغلال كامل عن سابق تداوله، مما جعلها عنصرا كامل الجدة والسيادة على لحظته وكأنه ابن سياقه، له خصوصيته وتقاناته وجمالياته التي تميزه عن سابق العهود.

إن الجواب عن هذه الأسئلة لن يكون بفورية وإنما يتأتى بالوقوف عند التغيير الملموس الذي طرأ على بنية المسرحية الشعرية العربية المعاصرة بعد أن استفادت من الثقافة المسرحية العالمية لموليير وشكسبير وبريخت وغيرهم مما جعل «معمار النص المسرحي الشعري يشهد تغييرا إلى حد ما من عصر إلى عصر تال له تبعا لتغيير الشرط الذاتي لكل شاعر من ناحية ولتغيير الشرط الموضوعي تبعا لتَغَيُّر المجتمعات وتفاعلاتها »[4]، وظهر هذا التغيير في اختيار مادة بناء المسرحية الشعرية لغة وفكرة وشخصيات وحوارا وأحداثا .....وغيرها.

---

[1]- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية.ص372.

[2]- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث.ص 105-106.

[3]- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية.ص372.

[4]- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري.ص 244

رابعا– درامية اللـــــــغة:

إن قراءة المسرحية تتطلب من القارئ جهدا ودراية لا تتطلبها قراءة نص أدبي مستقل، لأنها تستلزم معرفة بطبيعة المسرح والأداء ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة، كما تعـــرض عليـــه اهتماما عاما، ذلك أن قضية المسرح تقتضي التعبير في الفضاء، من خلال مظهره الطبيعي وهو التعـــبير المتفـــرد الواقعي في الحقيقة.

وهذا الأمر يمكِّن الوسائل السحرية للفن واللغة من أن تمارس ممارسة عضوية وبصفة شاملة، كأنها متجددة على الدوام أو كما يقول أنطونين آرتو (Antonin Artau):« إن المسرح لن تعاد إليه قواه المؤثرة، ما لم تعد إليه لغته وأنه بدلا من الاستناد إلى النصوص المعتبرة نهائية ومقدسة باستمرار، لابد من وضع نهاية لاستعباد المسرح للنص واستعادة نوع من اللغة الفريدة، تتراوح بين الحركة والفكرة »[1] ولا نستطيع تعريف هذه اللغة بإمكاناتها في التعبير الدينامي في الفضاء في مقابل الإمكانات التعبيرية للحوار المحكي، لأن «اللغة كالكائن الحي يعتورها الضعف حينا وتنعشها القوة أحيانا، والذي يتتبع تطور اللغة يلمس مرونتها في التزاوج واكتساب ألفاظ من لغات أخرى ».[2]

إن ما يمكن للمسرح أن ينتزعه من الكلمة هو إمكاناته لتجاوز الكلمات والتطور في الفضـــاء، والتـــأثر الاهتزازي المتفكك ذو الوقع الخاص في الإحساس، واللفظ الذي تتخذه الكلمة، فاللغة « ليست فقـــط تصـــويرا للعالم بكونها مرآة للأشياء ونسخا للواقع، إنها تشكل في غالب الأحيان أحد أنماط تحويل اللغة مـــن إصـــدارات صوتية إلى أفعال تضطلع لوظائف اجتماعية ».[3]

فعندما نقول إن الأدب هو لون من ألوان النشاط الإبداعي للإنسان؛ وفـــي الوقت ذاته نشاط اجتمـــاعي أداته اللغة، ولكي نميزه عن سائر ألوان الإبداع، ولكل فن من الفنون أداته الخاصة التي يتحقق بها، والتي تميزه عما سواه، وهذه التفرقة لها أهميتها لا في مجـــرد تحديد خصوصية الأدب بين سائر الفنون، وإنما في إبراز دور اللغـــة بوصفها أداة للتواصل بين الأديب المبدع وجمهور المتلقين.

غير أن هذه الأداة التي يستخدمها الأديب ليست مقصورة عليه، بل هي حق مشاع بـــين كـــل النـــاس يتواصلون عن طريقها في حياتهم الخاصة والعامة وعلى كل المستويات، إن لم نقل إنها تمثل ضرورة حيوية لديهم لا بديل عنها، وهكذا تصبح اللغة التي هي أداة الإبداع الأدبي الفارقة بينه وبين سائر الفنون، هي في الوقت نفسه أداة التواصل بين الناس .[4]

ومع ذلك فالناس جميعا يقرُّون للأدب بخصوصيته، على الرغم من أن أداة إنتاجه (اللغة) حق مشاع بينهم جميعا «وهذه الخصوصية تأتي من اللغة ذاتها، أو لنقل على وجه التحديد من خصوصية الطريقة التي يستخدم بهـــا

---

[1]– إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. ص 47.

[2]– أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي روافده ومناهجه. دار الفكر العربي: الكويت. 1980م.ص 392.

[3]– عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي . ص 09.

[4]– عز الدين إسماعيل: الأدب و قضايا الوطن العربي .سلسلة الألف كتاب.ص5.

الأديب اللغة ومن خصوصية الغاية التي يوظفها لتحقيقها وكل من يقرأ عملا أدبيا يدرك هذه الحقيقة»[1] فطريقة الأديب في استخدام اللغة تنقلها من مستوى العموم إلى الخصوص، ومن الدلالة المباشرة إلى الإيحاء ومن الإبلاغ إلى التأثير و بهذه الطريقة تحقق اللغة في الآداب وظيفة خاصة.

والأدب المسرحي جنس من الأجناس الأدبية الكبرى تأكدت أهميته من خلال الممارسة في حياتنا الأدبية الحديثة على مدى يقرب من قرن ونصف قرن من الزمن، وما زالت أهميته تتصاعد خلال الحقبة الأخيرة من هذا القرن بفضل جهود كتاب وشعراء لهم قدراتهم الأدبية المتميزة، غير أن الحديث عن لغة المسرح يطرح سؤالا وجيها؛ ما موقع اللغة المسرحية بين التقليد و التجريب ؟ وبين الفصحى والعامية ؟.

لقد وعى كتاب المسرح منذ البداية حقيقة أن العمل المسرحي ليس مجرد أداة تسلية ومتعة، وأن له بالإضافة إلى ذلك وظيفة مهمة في حياة المجتمع بما يعرض له من مشكلات وقضايا تأخذ بخناق المجتمع وتعيق مسيرة تطوره، ولما كان كذلك كانت قضية اللغة في المسرح من أهم عناصره إجمالا.

تختلف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية، إذ لا تقتصر في المسرح على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات؛ كما أنها وضعت لا لتقرأ سواء أكان الحوار المسرحي شعرا أم نثرا، لأن المسرح يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة في مقدمتها، و الحوار هو العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات.[2]

فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة، ويمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة ويحيط المعنى في عبارة و« الكلمة في الحوار المسرحي تملك قدرة لفظية مشحونة تفتح آفاقا رحبة واسعة تختلف في استخداماتها الفنية عن القصة أو الرواية»[3] ؛ ذلك أن الوسائل الفنية فيها لا تنحصر في الحوار، بل يمكن أن يَتَدَخَّلَ المؤلف في العرض أو الحديث النفسي دون حوار، ويتضح ذلك من المقارنة التي أجراها الدكتور " إبراهيم الكيلاني" بين فن الرواية والمسرحية فوجد أن كليهما تعتمدان على الكلمة للتعبير، فالكلمة هي عماد الفن لكن هناك اختلاف في الدور و المدلول في كلا النوعين.

و«الكلمة في الرواية لا تخرج عن كونها تؤدي دورا في إطار سرد الحكاية والتسلسل الفكري لتحقيق المعنى أما في المسرحية فإن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنى خاصا تزيده حركات الممثل دلالة ورمزا ... ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز والمد واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، و قذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة و فاعلة و منفعلة »[4]؛ فالكلمة إذن وسيلة الاتصال لأنها تملك قدرة لفظية مشحونة تفتح آفاقا رحبة واسعة و تتصف بالتكثيف و التركيز.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب و قضايا الوطن العربي. ص6 .

[2]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي. ص 277 .

[3]- المرجع نفسه ص277.

[4]- حورية محمد حمو:حركة النقد المسرحي في سوريا (1967م-1988م) .اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1998م. ص 208.

وهذا ما جعل لغة المسرح تمثل اليوم قضية من أهم قضايا الأدب والفن المسرحي على السواء، فقوم يتحمسون للشعر ولا يرضون أن يفقد شيئا مما كان له من ميادين، وبعضهم يبالغ فينادي بقصر المسرح على الشعر ووجوب هجره للنثر، وتكاد تجمع الآراء على أن النثر أنسب للكتابة المسرحية من لغة الشعر، وأرجع كثير من النقاد والدارسين الصعوبات التي حالت دون رواج التأليف المسرحي الشعري العربي إلى ما يأتي:

1- صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وتطويع القافية في تنوعها و تعدد بحورها على مدى فصولها، فقد تَبَـيَّنَ أن معظم الناظمين يصيبهم والإعياء في مقاطع عديدة من المسرحية بوجه عام، وفي مراحلها بوجه خاص فتفقد المسرحية تعادلها وتوازن أجزائها.

2- صعوبة المحافظة على النفس الطويل، والمتابعة المتصلة في إطار التوتر النفسي والفعالية الخيالية والوعي الإنشائي مما أدى إلى هبوط مفاجئ في مستوى المسرحية وحدوث فجوات فيها.

3- صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملاءمة بينها في اتساق فني يحول دون طغيان أحدهماعلى الآخر، فليست المسرحية ديوان شعر أو مجموعة يقصد منها إظهار الشاعرية والقدرة على النظم، كما أنها ليست معرضا للمناقشة والإقناع بل هي عمل فني يصور جانبا أو مقطعا من حياة بأداة تعبيرية لها أصولها وأحكامها وأسلوبها.

4- صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطاريها الدرامي والشعري والحيلولة دون تلكؤهما و تنافرهما، فكثير من المسرحيات تتعثر بقيود الوزن والقافية واللغة الشعرية، أو تتحول إلى مجموعة من المقطوعات أو النتف أوالقصائد الدخيلة على المسرحية فتبدو وكأنها أجزاء منعزلة عن مجموع لا علاقة له بتطور أحداث المسرحية وتسلسل الحوار فيها.

5- من المعروف أن الفن المسرحي يقوم على مبدأ " الصراع" بين الأبطال فهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق، وقد وَهِمَ بعض ناظمي المسرحيات الشعرية أن المسرحية تحليل لحيوات الشخصيات أو استعراض لسيرتها أو استخلاص للعبر، وهي نظرة خارجية سطحية لم تنفذ إلى الداخل لتخلق أبطالا يتمتعون بالحركة والانفعالات الإنسانية العميقة.

6- عدم استيعاب مؤلفي المسرح الشعري روح العصر والأحداث التاريخية التي استمدوا منها موضوعاتهم فبقوا في حدود " الحادثة " كما روتها كتب التاريخ فجاءت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة.

7- انصراف الناس عن الشعر الذي يفرض عند سماعه صدى معينا من الثقافة الرفيعة والتذوق الفني في عصر طغت فيه المادية والآلة.[1]

لكن لو وضعنا هذه الأسباب على محك النقد سنجدها تتحدث عن عدم ملاءمة بحور الشعر التقليدية للبناء المسرحي وذلك لما لها من صفات فنية خاصة منها؛ علو النبرة وحدة الإيقاع ورتابة النغم ووحدة القافية، وهي صفات لا تلائم البناء المسرحي، عكس شعر التفعيلة المبني على وحدة التفعيلة الذي حقق الشعر في بعض المسرحيات المنظومة فيه تلاحما مع الحوار المسرحي، وهذا متوقف على مقدرة الشاعر وثقافته وموهبته.

[1]- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا .ص 211-212.

فإذا كان «الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، فإن هذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية ومقتل للمسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المزخرفة »[1] لذلك أدرك شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، لأن المتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب.

وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى وهي خلق الموقف اللغوي الذي يمثل في الواقع شكلا كلاميا « يمتلك خاصية توليد علاقات سيكولوجية المظهر، علاقات ليست مزيفة بقدر ما هي مخترقة ومخدرة من قبل لغة سالفة وهذا الخدر هو الذي يزيل السيكولوجية، فالمحاكاة الساخرة للغة طبقة أوشخصية ما تقتضي البقاء على مسافة ما من هذه اللغة التي لابد في الوقت نفسه من الضلوع في معرفة كافة أسرارها ومكامن أصالتها.

أما حين تكون لغة المحاكاة عمومية دون درجة الكاريكاتور تحيط المسرحية بأكملها بجو خانق من الضغط الذي لا يترك مجالا لفجوات تنفس تخرج منها صرخات أوتعابير جديدة مبتكرة، عندها تصبح العلاقات الإنسانية بعكس ما هي عليه من ديناميكية ظاهرية وراء قوالب جاهزة جامدة سرعان ما تحيد عن خطها وتتزلق في أخطاء كلامية »[2] ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الشاعرية والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، وتزيد عنها بأنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر.

ويكمن هذا التَمَيُّزْ في اللغة المسرحية الشعرية عن غيرها، كون الشاعر له موقفان «موقف بإزاء الكلمة وموقف فيما قبلها، فالشاعر يقف موقفا شاعريا بإزاء الألفاظ وموقفا قبل الألفاظ لكونها ليست عنده رموزا أو علامات فحسب، بل هي كائنات حية فهو يختار الكلمات تبعا لأثرها الموسيقي على الأذن، ينتقيها لا لتعبر عن معناها فحسب ولكن لقوة النغم فيها ولقوة الترنيم الكامنة في ثناياها»[3].

وما دامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة فعليها أن تتصف بصفات كثيرة أهمها؛ أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، وأن تراعي وجود المتفرج بأن تبتعد عن التنميق والزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والإستعارات البعيدة لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها لا لتدل على خبرته وقدرته اللغوية، أي أن تكون كما قال جوليان بيك (Joliane Pike): « إن اللغة الشعرية على المسرح لا تعني استعمال بحور الشعر... بل إن اللغة تعني استخلاص أو إبراز أو عرض الأحداث والكلمات بالحياة، كما أنها عرض أمين يجري دون هوادة وهذا نوع من أنواع الشعر لأنه الحياة نفسها ودون أي زيف »[4] بمعنى أن نشوء

---

[1]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث .ص 74-7

[2]- رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح.ص86.

[3]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية.ص318.

[4]- كارول روسين: المسرح في طريق مسدود. تر:محمد لطفي نوفل .مطابع المجلس الأعلى للآثار .2000م.ص26 .

الحاجة إلى الشعر في الحوار المسرحي مردها إلى شاعرية الموقف الدرامي، وشاعرية الشخصيات بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال بالموقف وبالشخصية عند الكاتب.

لا نقف كثيرا عند السجال الذي دار حول لغة المسرح هل النثر أصلح لها أم الشعر؟ لأن القضية في هـــذا الصراع القائم ليست شعرا أو نثرا، وإنما تعود إلى مقدرة الكاتب المسرحي شاعرا كان أو ناثرا على تطويع اللغـــة المسرحية للبناء المسرحي، وتحقيق خصائص الحوار المسرحي بما يخدم الحدث و الشخصية في آن معا.

ثم إن القضية ليست قضية اختيار أو تفضيل، إذ لا نستطيع أن نلزم الكاتب المسرحي بكتابـــة المســـرحية الشعرية لأن الشعر موهبة تصقلها الثقافة والتدريب والمعرفة، ولا نستطيع أن نلزم الشاعر بكتابة المســـرحية لأن الحوار موهبة يصقلها بالتدريب والممارسة والمعرفة أيضا، أضف إلى ذلك أن الدراما الشعرية تتطلب مقدرة علـــى مستويين؛ مستوى الفن ومستوى الحياة، فالمسرحية الشعرية تتميز بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا إضافة إلى اهتمامه بالمضمون الذي يريد طرحه، وقدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها [1] .

وعليه فإن القضية الأهم التي شغلت المسرحيين، واستغرقت أكثر كتاباتهم عن لغة المسرحية هـــي قضـــية الفصحى والعامية، ولعل واقعية المسرح وارتباط اللغة بواقع محدد هو الذي خلق هذا الإشكال لـــدى الكاتـــب المسرحي العربي، ومهد السبيل لتلك الازدواجية القائمة في اللغة المسرحية وهي الفصحى والعامية.

وهذه الازدواجية كانت مصدر قلق للكاتب المسرحي والناقد، وعانت العروض المسرحية مـــن اخـــتلاف اللهجات، ليس بين قطر وقطر بل ضمن البلد الواحد فتفاوت اللهجة يؤدي إلى تفاوت استيعاب العمل المسرحي ومن ثم يفقد العنصر الأهم فيه وهو التوصيل.[2] وليست هذه الظاهرة جديدة على المسرح الشعري المعاصر فقط وإنما ظهرت منذ البدايات الأولى للمسرح شعريا كان أم نثريا، بيد أنها استفحلت في المسرح المعاصر وذلـــك لأن شعراءه عمدوا إلى استخدام اللغة الدارجة منذ مطلع الخمسينيات منتقلين بالمتلقي من مفردات القاموس الرومانسي الحالم إلى قاموس آخر يستقي مادته من لغة الحياة اليومية.

وقد تزعم شعراء الاتجاه الواقعي هذه الدعوة إلى إطلاق حرية الشاعر وإلى ربط لغة قصيدته بلغـــة الواقـــع المعيش كما استندوا إلى مبدأ الانسجام بين الشعر والواقع أو كما يسميها صلاح عبد الصبور "الجسارة اللغوية" مؤكدا عدم مساس هذه الجسارة بطبيعة الفن الشعري، ومؤكدا في الوقت ذاته تفجر هذه الكلمات المألوفة وغير الشاعرية في ظن الكثيرين بالدلالات والإيحاء والقدرة على التصوير إذا ما وضعت في مكانها المناسب[3]. وكانـــت هذه الدعوة إلى اللغة العامية صدى لدعوة ت.س.إليوت(T.S.Eliot) بضرورة استخدام لغة الحياة والابتعاد عن اللغة المجنحة والتي كان لها صدى أفاد منه شعراؤنا المعاصرون ونادوا بأن الشعر لا قاموس له.

فانفتح المجال أمامهم للتجريب اللغوي بعيدا عن المقياس النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بفخامتـــها وجدتها، واكتسب الشعر المعاصر ثراء لغويا ذلك لأن « اللغة حتى من حيث هي نظام معرضة كي تعيش لفعـــل

---

[1]–حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي. ص 297.

[2]– حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية .ص 215.

[3]– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.دار العودة: بيروت .1977م .مج3.ص 165- 166.

الاختراق والتخريب الدائمين، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضا للتفاهم، التخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها، بل هو حياة اللغة في تطورها »[1].

تخريب اللغة إذن يعني خلق لغة جديدة أمام عجز اللغة أو قصورها عن التعبير، وبخاصة التجارب المعاصرة المعقدة، وهذا التبرير هو الذي حرض على فكرة التفجير اللغوي لأن« اللغة بألفاظها المألوفة وأدواتها التقليدية غير قادرة على تصوير تجربة الشاعر المعاصر الذي يعيش بحساسية شعرية جديدة، لاتخلو من التوتر والقلق والاضطراب وهو يتطلع إلى رؤية اللامرئي واكتشاف المجهول والتعبير عما لايمكن التعبير عنه؛ بحيث أصبح الوجود اللغوي الممكن لايمكن أن يتحقق إلا من خلال تفجير مستمر للغة بالهدم وإعادة الصياغة لتبرز من ثمة عملية التفجير. »[2]

وبهذا تراجعت نظرية اللغة الشاعرة وغير الشاعرة في المسرح العربي وأصبحت صفة تطلق على المفردات في قلب التجربة لا خارجها؛ وأكد الشعراء المعاصرون أن الشاعرية أو الشعرية حالة تلحق بعناصر التجربة كافة بما فيها اللغة، وأن هذه الشاعرية « ليست طبيعة دائمة تتمتع بها بعض المفردات وتخلو منها أخرى، وهذا الموقف ينسجم بالطبع مع الفكر العام للحداثة والذي يرفض النظرة المسبقة للإبداع، ويحرص على الحكم على عناصر التعبير من منطلق حيويتها وثرائها ومن هذا المنظور الأخير تبدو اللغة الدارجة لغة حيوية عندهم.»[3]

غير أن هذه النتيجة ليست معممة على جميع الشعراء المسرحيين المعاصرين فخالد محي الدين البرادعي، وهو واحد من رواد المسرح الشعري العربي المعاصر يرفض النزول بلغة المسرح إلى درجة العامية، وينطلق في ذلك من تأكيد أهمية « اللغة في حياة الأمة وفي تطوير شخصيتها، وإبراز مساهمتها في البنيان الحضاري العام وكذا حضورها النفسي العام في تأكيد الذات وحفظ توازن الأجيال في تحريكها التاريخي من صيانة التراث الحضاري إلى تطويره وزيادته...»[4] فعناية الأمة بتطوير لغتها ينبع من وعي هذه الأمة بدور اللغة في البناء الحضاري كما ينفي الفكرة القائلة بأن اللغة أداة أووسيلة لنقل الأفكار وفقط.

وينطلق البرادعي في موقفه هذا من موقف الأمة والوطن العربي في حاجته الملحة إلى الوحدة، والتي تمهد الطريق إلى القضاء على التشتت والتمزق والتخلف الذي يعانيه الشعب العربي، فتعدد اللهجات المحلية تجعل الأفكار المطروحة والقضايا تصل إلى الجزء لا إلى الكل.

---

[1]- يمنى العيد: في معرفة النص . منشورات دار الآفاق الجديدة . ص32 .

[2]- أمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر"حركة شعر نموذجا". دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر.جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية: قسنطينة.قسم اللغة العربية. 1428هـ/2007م.ص349.

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ".دار المطبوعات الجامعية: الاسكندرية 2006م.ص280.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي .ص241.

وإذا كانت حجة أولئك الذين يكتبون بالعامية، أن الشعوب العربية تفهمها وأن واقعية المسرح تتطلب ذلك، وأن المسرح أصبح للجمهور لا للنخبة فإن ذلك مرفوض عند البرادعي لأن الجماهير لم تفرض شكلا إبداعيا بل تتريث أمام الإبداع ثم تؤلفه[1].

وقضية التشتت الإقليمي وهاجس الوحدة قضية شغلت الإنسان العربي وأرقته، فراح يطرح الحلول للبحث عن الوطن الذي بات يعيش بالذهن والحلم والذاكرة، ولعل التركيز على لغة المسرح كان أحد الحلول عند البرادعي إذ رأى « الأداء المسرحي باللهجات المحلية الإقليمية خنجرا يغتال أحلام العرب »[2] فالإبداع الجيد هو الذي يفرض ذاته على الآخرين ولن يتم ذلك إلا عن طريق استخدام اللغة الفصحى لقدرتها على سعة الانتشار أولا ولمواكبة النص المسرحي المقروء للعرض المسرحي المجسد ثانيا، أضف إلى ذلك أن اللغة وسيلة للاتصال والمحلية اللغوية لا تساعد في الأخذ بيد الجمهور ومساعدته للتفكير السليم.

ويجدر بنا أن نذكر أن جامعات أوروبا تدرس الأدب في لغته القديمة حين كانت اللغة في دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفي لغته الحديثة كذلك، ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية في قسم الأدب، أي من الناحية الفنية، وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة في علوم الاجتماع وفي علم الفلكلور المقارن، وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية.

وفي سبيل ذلك ينبغي أن نجاري الجمهور، بل علينا أن نرقى به وننمي إمكاناته، ولا يصح أن نلحظ الرواج المادي في إقبال المتفرجين بل القيمة الفنية للعمل في ذاته، ثم لدى القراء الذين يقومون بقراءته حتى لو لم يشهدوه على المسرح، وكل ذلك من أجل رقي المسرحية ذاتها[3].

وهكذا نجد أن الصراع بين اللغة الفصحى واللهجة العامية في المسرح الشعري وكذلك النثري على حد سواء ما زال قائما، ويحمد أن هذا الصراع قد حسم تقريبا في باقي الفنون الأدبية الأخرى لصالح اللغة الفصحى وبقي معلقا في الفن المسرحي بشقيه بل والفنون الدرامية المرشحة للتمثيل في الأفلام أو على الخشبة، والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج و الممثل، فهو ليس نصا مقروءا فحسب بل هو فعل مجسد أيضا.

وما يلفت النظر أن النقاد الذين دعوا إلى كتابة المسرح بالعامية قصروا هذا الفن على الجمهور من عامة الناس، فلم يعد المسرح بذلك نخبويا، وأما الذين ركزوا دعوتهم على استخدام اللغة الفصحى في الكتابة المسرحية مركزين على الجانب القومي مدركين أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير الفني، بسبب اتساع فنها وقدرتها على التصرف بأساليب التعبير البيانية إذا كانت المسرحية نثرية، وأن «لغة الشعر تعرَّفُ بوصفها خروجا أو انزياحا عن قواعد النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، سواء أكان هذا الخروج ينتظم في كلام موزون مقفى أم كان متحررا بدرجات متفاوتة من قواعد العروض»[4] إذا كانت المسرحية شعرية.

---

[1]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص304.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي .ص 242 – 249.

[3]- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي .ص79.

[4]- اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة: بيروت. ط1. 1988م.ص8.

فاللغة في المسرح الشعري إذن تعتمد على نظام إشارات يختلف عن النظام الذي يستخدمه المتكلم العادي أو حتى الشاعر نفسه في حياته اليومية، و يقوم هذا النظام على مصاحبات وتقابلات غير متوقعة تجمعها وحدة متجانسة تختلف عن الوحدة التي تجمع لغة الكتابة النثرية، وإذا كان الشعر المعاصر يعد خروجا عن قواعد النظام اللغوي المعتاد والأعراف اللغوية في الكتابة النثرية، فإن الشعر في المسرح يَصِحُّ أن يكون خروجا مزدوجا عن هذا النظام من ناحية وعلى الآليات السائدة لإنتاج المعرفة من ناحية ثانية، خاصة وأنه لم يعد ينظر إلى اللغة على أنها ذلك الإطار الخارجي.

وعليه فإن الشاعر المسرحي غير مطالب بالالتزام بلغة معينة فصحى أم عامية، وإنما المطلوب منه الكتابة بلغة درامية والقدرة على تطويرها لخلق حوار درامي أيضا، مما يجعل الشخصيات تعبر عن نفسها بنفسها، فيحقق بذلك فضاء دراميا تتآلف فيه كل العناصر لتعبر عن تجربة ما.

خامسا– الحوار الدرامي:

كل جديد ينطلق من رفض القديم ومن تمثل للنتائج التي تتمخض عنها تفاعلات المغايرة وعوامل التضاد المتصارعة مع مكونات ما هو قائم، تلك التي تؤدي حتما إلى تغلب طرف أو أطراف متضافرة مع بعضها وتمكنها من تنحية طرف أو أطراف أخرى متنافرة معها، مما يتيح للأطراف التي لها القوة والغلبة أن تظهر في وضعية جديدة صارعت من أجل تحققها، فَتَغَيُّرْ التفاعلات الاجتماعية اقتصاديا وثقافيا ونفسيا أدى إلى تغيُّر أفكارها وقيمها وسلوكها وكان من الطبيعي أن تتغير أشكال تعبيرها عن واقعها الجديد.

وقد أدى ذلك كله بالطبع إلى تباين واضح ومغايرة جمالية لا تَخْطَأُها عين المتلقي وأذنه، ومن ثم تغير الأثر الدرامي، مع التأكيد على أن تلك الأطر متوافقة من حيث جمالياتها مع طبيعة المسرح الشعري[1] الذي تتبدى قيمته الدرامية بشكل كامل أثناء التجسيد المسرحي حيث يجب أن يتميز الفعل المسرحي كما الحوار المسرحي بالحيوية و عدم التكلف.

وبخاصة هذا الأخير أي" الحوار الدرامي" الذي يعد أداة المسرحية لأنها تعتمد عليه في أسلوبها إذا ما قورن بالسرد الذي يضيق مجاله فيها، لأن هدفها هو الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة، فالحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، وتكمن أهميته في النقاط الآتية :

1– **التركيز والإيجاز:** يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد بحكمه الضرورة الفنية، لارتباطه المباشر مع المتلقي ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف، ولهذا وجب «أن يكون الحوار مضغوطا، وعلى الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف في استخدامه »[2] وهذا يتطلب طول التروي واستحضار الذوق والمهارة الفنية.

2 – **الآنية:** تكاد تجمع الآراء على أن الحوار الدرامي من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء المسرحي، لأنه الوسيلة التعبيرية التي يمكن أن يصل عن طريقها المضمون المطروح وإن كانت تسانده في نقل الفكرة بقية العناصر الأخرى.

---

[1]– أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري .ص54 – 55.

[2]– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي .ص62.

والحوار يسهم في تحريك الأحداث وامتدادها وفي تحديد الشخصية وتنميتها من خلال علاقتها بالحدث وبالشخصيات المسرحية الأخرى، إضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا ومناقشة الأفكار وتحديد المواقف وهو في ذلك كله يقدم القصة المسرحية حية نابضة بالحركة تدل على اللحظة الآنية[1]، فمهمة الحوار لا أن يروي أحداثا حدثت في الماضي، وإنما يعبر عن الماضي بلغة الحاضر، فهو يصور أشخاصا يعيشون بيننا اللحظة والآن.

3- **الانسجام مع الموقف**: يتوقف اختيار نوع الحوار تبعا لنوع المسرحية؛ لأنه « يسهم في خلق الجو المسرحي أو تقرير المزاج النفسي للشخصية المسرحية لذا لا بد أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية »[2] مما يعطي تحريكا لجو المسرحية بانسياب إيقاعات مختلفة، وقد « يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي »[3] .بمعنى لا يظل الحوار على وتيرة أو إيقاع واحد.

4- **الواقعية**: أدرك المسرحيون العرب أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، إذ إنها تعتمد على الحوار المكثف المختصر، الذي هو أخص ما يعتمد عليه الكاتب المسرحي في التعبير عن أمر ما تجري أحداثه في الحياة الواقعية ذلك أن الكاتب المسرحي مقيد بزمن محدد، لذا لا بد له من الاقتصاد في استخدام الكلام والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في الحياة العادية، أو كما يقول لوتفج Luduing « إن المأساة الحديثة يجب أن تكون طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل ينبثق من كيان الحياة الواقعية جميعا، فالمسرحية يجب أن تكون فاجعة تستدعيها الأحداث والشخصيات، ويجب أن ينحو تسلسلها وحوارها منحى التحليل، أي ينبغي أن تطور الحدث وتفضي إلينا بالحقائق التمهيدية ».[4]

وكما أن « الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث فهو ملزم أيضا باختيار الحوار »[5] الذي يقوم على الذوق والمهارة الفنية، .بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها لنا الكاتب الفنان بعد طول التروي، والمراد بواقعية الحوارالمسرحي هو أن «يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها »[6] فالواقعية في الحوار المسرحي إذن ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية، لأن الفن ليس نقلا آليا للحياة، وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها.

---

[1]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص279 -280 .

[2]- المرجع نفسه.ص 281 .

[3]- عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية " .ص 34.

[4]- إريك بنتلي: المسرح الحديث "دراسة في الدراما و مؤلفيها ".تر محمد عزيز رفعت.مر: أحمد رشدي صالح.الدار المصرية للتأليف و الترجمة: القاهرة .ج1.ص 69 -70 .

[5]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن .ص29 .

[6]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. مكتبة القاهرة. ط3. 1985م.ص 75.

ويرى محمد مندور أن الواقعية تنبع من لسان الحال وليس من لسان المقال فيقول: « المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها للشخصيات، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أُمِّيٌّ بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لا يخرج عن كونه فنا، وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء »[1] فالواقعية في الحوار المسرحي لا تعني الواقعية اللفظية وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع.

ومما يلاحظ أن هذه الخصائص التي يؤديها الحوار المسرحي تؤدى في وقت واحد، أي عندما ينطق الشخص بعبارة ما قد يكون في هذه العبارة مجموعة من المهمات، ففيها « إخبار بحادثة وفيها تكوين شخصية وفيها خلق الجو وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها كمثل العبارة الموسيقية التي تنطق محملة بالنغم الذي يُرْوَى ويُلَوَّنْ ويُكَوَّنْ ويثير كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عـــــذوبة ووزنا وفكرا ومـــــعنى وصورا كل هذا في آن »[2].

ولما كان الحوار تواصلا بين الشخصيات وتعبيرا عنها وعن مكنوناتها، فهو الأداة الفارقة أو هو السمة الجامعة المانعة المنظمة لأي عمل مسرحي، خاصة وأنه ليس كلاما تنطق به الشخصيات فحسب بل هو منطقها الفكري ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي، فهو « كلام يحتوي الإنسان كله والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله...وعلى الكاتب الدرامي أن يكتب بفصاحة أي أن عليه أن يحقق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة.»[3].

إذا كانت هذه جماليات الحوار المسرحي عموما، فمما لا شك فيه أن الحوار في المسرح الشعري يختلف عنه في المسرح النثري في بعض السمات والصفات، لأن لغة النثر غير لغة الشعر و لا شك أن الحوار متعلق بطبيعة اللغة وبطبيعة إيقاع هذه اللغة، ولا يستوي ذلك عند أهل الخبرة ولا عند أهل العلم المسرحي، خاصة وأن نشوء الحاجة إلى الشعر في الحوار المسرحي مردها إلى شاعرية الموقف الدرامي وشاعرية الشخصيات بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال، بمعنى أن التعبير الشعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدافع الانفعالي للشخصية.

ولا نستطيع أن نقول « إن المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في الكون ومظاهره ومجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواره شعرا بينما يترك الحوار النثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية » [4] ذلك أن المسألة متعلقة بموقف الكاتب المسرحي وكيف يحدد لغة لغة الحوار شعرا أو نثرا حسب ما يستدعيه هذا الموقف.

---

[1]- محمد مندور: في الأدب والنقد .دار النهضة :القاهرة.1978م .ص 174 -175.

[2]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص285.

[3]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما. ص79 -80 .

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص113 -114.

إن الشعر كما يقول آرثرسايمونز(Arthur Saymonz) « هو دم الحياة الذي يسري...وأن عظمة المسرحية تطالعنا من خلال الشعر بصورة مشروعة »[1] لأن الكاتب الدرامي يعرض كلام الحياة على المسرح عن طريق الشعر ومن هنا تنشأ المتعة الأولى في الحوار الدرامي، متعة الطلاقة التامة ما من أمر وارد إلا ويعبر عنه كل متكلم يقول ما عليه أن يقول، ويقوله بفصاحة بموجب الفصاحة المناسبة للسياق، كأن تكون لبقة وموجزة أو شاعرية ومسترسلة.

وقد يبدو هذا شيئا عاديا ومتوقعا، ولكن في فوضى أمور الدنيا وعجز معظم الناس في مختلف المناسبات نجد أن شيئا من الحوار الجيد هو بحد ذاته مصدر متعة ويأتينا بما يشبه المفاجأة اللذيذة[2]، لأن الشاعر الدرامي يتخلص في المسرح من كل الأسانيد الوصفية والسردية، ويجترح معجزة يثيرها في نفس المتلقي بتحريك الشخوص وانطلاقها بصورة حية ومستقلة فيحقق تكاملا فنيا انطلاقا من الشعور أو الحدث، وانطلاقا من تبنيه لأسلوب درامي تختفي فيه شخصيته عن لغة الحوار وتظهر في روح الحكاية .

ولما كان « المسرح هو الأسلوب، والتقاليد تعلمنا أن الذي يصنع الأسلوب هو الشاعر لا مصمم المسرح ولا المخرج، فإنه يتوجب على الشاعر الدرامي أن يكتب بفصاحة ويحقق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة »[3] لا في الشخصية الواحدة و إنما على مستوى مسرحياته جميعا، وأن تكون لغة الحوار التي يعتمدها والتي تفرقه عن بقية الفنون الأدبية هي الحوار بالذات كمقابل للمونولوج (الحوار الداخلي) والحوار مع الآخر كمقابل للديالوج (الحوار الخارجي).

فعند الحديث عن إيقاع لغة المونولوج المسرحي، بطبيعته حديث داخلي للنفس في لحظة انفعال عاطفي تكشفه في أزمتها الكامنة وجب على « لغة الحوار الداخلي أن تتخذ من الكلمات ما هو ملائم تماما للموقف وللشخصية وما هو موحي بدوافعها وواش بخلجاتها، ومن التراكيب أومن الأوزان و التفاعلات والبحور والقوافي عندما يكون الحوار الداخلي منظوما »[4].

وكذلك باتخاذ « فنون المجاز والصور الشعرية، ليس بالشكل الزخرفي، ولكن بالشكل الذي يضيف إلى دراميات قولها وفعلها فينميها ويكشفها أو يكثف فعلها، ويؤكد تفاعلاتها في حيز مكاني وزماني»[5]، وكذلك بالصياغة المشتملة على التقديم والتأخير والذكر والحذف، تبعا لطبيعة اللغة الدرامية التي يجب أن تكون لغة سماع في المقام الأول والأخير.

---

[1]- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث .ص338.

[2]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما.ص 79.

[3]- المرجع نفسه.ص 81.

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .ص115.

[5]- المرجع نفسه.ص115.

فيشكل النص الدرامي على هذا النحو صورة ميزتها الأساس أنها صورة متنوعة وموزعة وأحيانا تتسم بالتوازي أو التداخل، وجوهرها هو اعتمادها على المجاز اللـــــغوي المتحقق من خلال المفردات التي تكون على حد تعبير تودوروف(Todorov) « إما متكررة أو متقابلة أو متدرجة»[1].

وكل هذه الترتيبات في صياغة الحوار الداخلي (المونولوج) هي التي تمنح اللغة الموسيقى الخاصة بها، تلـــك التي تساعد المتلقي على تحمل أحزان الشخصية التي تجدها في عزلة عن الآخرين، وفي انقطاع عن المكان والزمان وفي تفاعل مع أزمتها في الماضي والحاضر، وفي استشفافها للمستقبل ذلك الذي يسمعه المتلقي بجلاء عندما تتكلم الشخصية.

وعليه فإن التعبير الشعري يرتبط غالبا بالمناجاة أي المونولوج، إلا أن الديالوج لايخلو أيضا مـــن التعـــبير الشعري وهو« تلاؤم الصورة الشعرية والوزن مع الشخصية بحيث لا يزيد عن كونه تعبير الشخصية المنفعل مـــع الموقف الذي تعيشه، ولا يزيد عن كونه أحد عناصر التّوَصُّل لدوافع الشخصية ووجدانها في حالة انفعالها المتفاعل مع عناصر الموقف الدرامي من شخوص ودوافع وعلائق متفاعلة في حالة من توافق المتلائمات، وتناسق المتنافرات في وحدة من الموقف الدرامي»[2].

إذا فلابد للتعبير الشعري أن يكون طائعا لمقتضيات المسرح، وذلك بخروجه عن قالب الغنائية الشعرية ولا يتحقق إلا بجملة من العناصر تساعد في توازن الشعر مع الدراما بحيث يكون مطية للموقف الدرامي وللشخصية ولعل أول هذه العناصر أهمية يتمثل في عدم افتقاد التوازن، ويتحقق في التعبير المسرحي المصوغ شعرا بعدم استئثار شخصية واحدة بالحديث وعدم الإطالة أيضا، بمعنى عدم دوران الشخصية حول نفسها في حوارها، ينضاف إلى هذا أن لا يسيطر الشعر على الموقف وإنما يقف عند حد كونه عنصرا من عناصر التوصيل المؤثر في المسرح وكذا قلة الأساليب البلاغية أو الصور وتجنب التكرار الممل، وكل ما يبعد الشعر عن وظيفته الأساسية في المسرح الشعري، مما يجعل الغلبة للصور الشعرية وموسيقى الأوزان والقافية على حساب المواقف الدرامية[3].

ويتأتى له هذا بالبعد عن وحدة البيت التي عرف بها الشعر العربي وبالبعد عن وحدة القصيدة، وتوخي أن يؤدي كل ما تقوله الشخصيات أداء يسعى إلى أن يكون عنصرا ضمن نسيج العمل المسرحي، ويتحقق ذلك من قدرة اللغة الشعرية على الإيحاء أوكما يقول إليوت (T.S.Eliot):«لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف »[4].

وهذا العنصر لا يتحقق عند الشاعر المسرحي دفعة واحدة، ولكنه يتحقق بالخبرة والممارســـة والتجربـــة فتكون أبلغ المواقف الدرامية وأشدها تأثيرا هي أكثرها شعرية بلا شك، ذلك أن عواطف الشخصيات تبلغ فيهـــا

---

[1]- تزفتان تودوروف: الشعرية.تر: شكري المبخوت .دار توبقال للنشر: المغرب.1987م.ص 39.

[2]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .ص116 -145.

[3]- المرجع نفسه.ص 146.

[4]- محمد عناني: دراسات في الشعر والمسرح. ص30.

حدا من العمق والتوتر والصراع لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة الشعر، وهي لغة قوامها كلمات خاصة ذات جـــرس خاص وإيقاع موح وصور ذات مغزى عميق.

و تتحقق طواعية التعبير الشعري لمقتضيات المسرح أيضا من تلاؤم الصور الشعرية والوزن مع الشخصية في موقفها الدرامي، الذي يتم عن طريق فهم الكاتب الدقيق لدور المحسنات البديعية في الحوار المســـرحي بحيـــث لا تشكل عنصر تشتيت لفكر القارئ، ولا تعمل على وقف تطور الحدث و لا تؤدي إلى قطع التسلسل الفكري أو إبطاء حركة الحدث، أو غموض المعاني، وإنما تعمل على الربط بين الشخصية والصور التي ترد في أحاديثها بوضع الصور بحيث تناسب الشخصية في حوارها مع غيرها و مع نفسها، بمعنى أن تصبح للصورة وظيفة درامية[1] فـــلا يتعلق الشيء الجوهري في الجملة أو بيت الشعر بالنحو و تركيب الجمل و البلاغة و المعنى المباشـــر بـــل يتعلـــق بالأحاسيس والمشاعر.

ومن الضروري أن تسهم المحسنات في تكوين الصورة بحيث تكون عنصرا من عناصر تمييز الشخصية عـــن غيرها، وإذا « اعتبرنا التصوير الفني مرادفا للتعبير المجازي أو الاستعاري، كانت الصورة تعني أي شكل من أشكال التشبيه أو الكتابة أو الاستعارة بأنواعها»[2] ويلتقي كل النقاد الذين تعرضوا للصورة الفنية في الشعر عنـــد هـــذا المفهوم الأخير.

والحقيقة أن تناولها على هذا الشكل في الدراما الشعرية أمر بالغ الحساسية، إذ أنه يعتمد على أن الشخصية الدرامية لا بد أن تتوفر على صفات خاصة حتى تستطيع أن تخلق هذه الاستعارات أو تتحدث بلغة المجاز التي لا يعرفها في الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر في سائر الفنون الأدبية الأخرى[3]، بحيث تصبح الصورة وسيلة من وسائل التعبير عما يحسه البطل، فتوحي بالحدث وتضفي جوا معينا على المسرحية، كما تعمل على أن تجيء الصورة الشعرية بيانا لمراحل تطور الشخصية و تقلباتها العاطفية.

وللصورة الفنية في الحوار إلى جانب ما تقدم دوران بارزان من خلال تنوع الصور وتكرارها، ذلك التنوع الذي يضفي حيوية وعمقا على العمل الفني، والتكرار الذي يعمل على توكيد المغزى وربط الأحداث كما يقول روجر بسفيلد (Roger Sveild):« إن إيقاع المسرحية يكمن في علاقة هذه الفقرة من فقرات الحوار بكل فقرة أخرى، وفي كل فقرة تكمن العلاقة الإيقاعية الموزونة بين الكلمة والكلمة هذا الانسجام الغامض المبهم بين كل جزء وجزء، وبين كل جزء والكل ذلك الانسجام يعطينا هذا الذي نسميه الحياة ».[4]

يسهم الوزن في تحقيق الموسيقى الداخلية للحوار الشعري كما في القصيدة، ويتأتى ذلك بترتيب خـــاص للكلام؛ غير أنه في المسرح له طبيعة غير التي له في القصيدة لأن« الشعر في المسرح بمثابة دانتيلا رقيقة يســـتحيل

---

[1]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 152.

[2]- محمد عناني: دراسات في الشعر والمسرح .ص31.

[3]- المرجع نفسه.ص31.

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 153.

رؤيتها من بعيد أما الشعر المسرحي فقد يكون دانتيلا سميكة، دانتيلا من الحبال، سفينة فوق البحر »[1] وهذا أمر تفتقر إليه كثيرا بعض المسرحيات الشعرية العربية، لأن البحور الشعرية العربية تغلب عليها الموسيقية فهي لا تكاد تصلح للحوار.

وبما أن الشخصيات متباينة ومتعارضة تبعا لدوافعها الخاصة وصراعاتها مع نفسها أو مع بعضها البعض وجب أن تتباين اللغة من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر[2]، ولكي يتم ذلك في الحوار المسرحي الشعري لزم أن يتنوع الوزن في المسرحية الواحدة، بل في لغة الشخصية الواحدة مع تنوع مواقفها النفسية ودوافعها أيضا.

ومن الضرورة بمكان مع تَغَيُّرِ الوزن أن يتطابق انقطاع الوزن الذي تغير في لغة الحوار المسرحي الشعري مع امتزاج الوزن التالي في لغة الحوار الشعري نفسها، ولهذا التنوع الوزني ضرورات أولها كسر حدة الاسترسال حتى لا يصبح الشعر نثرا، وكذا انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى وهو يتغير عند اختلاف الأجواء النفسية للشخوص المتحاورين أو عند انتقال المتكلم نفسه من حالة شعورية إلى أخرى.

وهذه حيل يلجأ إليها الشاعر المسرحي كجسر يعبر عليه حواره، وصولا إلى التنويع وكسر الرتابة والملل والملاحظ أن لغة الحوار في الحوار الخارجي ناتجة عن طبيعة الشخصية وشاعريتها وعن طبيعة الموقف الدرامي والمكان والزمان ومدى انفعال الكاتب نفسه انفعالا موسيقيا لحظة كتابته لأن « المسرح يلتقط اللحظات الصاعدة ...والشعر هو الذي يأتي باللحظات الصاعدة الساخنة »[3].

والضرورة التي توجب على الكاتب المسرحي أن يصوغ الكثير من حوار الشخصية شعرا تقابلها ضرورة أخرى قد توجب عليه أن يصوغ البعض من حوار الشخصية نفسها أو غيرها نثرا في المسرحية الشعرية ذاتها أو حتى في صياغة شعرية ذات تعبير نثري[4]، فبالنظر في تاريخ المسرح الشعري نجد أن كبار الشعراء المسرحيين أمثال شيكسبير وموليير واندرسون وغيرهم لجأوا إلى صياغة نثرية في مسرحياتهم الشعرية.

وننتهي مما سبق إلى أن مهمة الحوار في المسرحية سواء أكان داخليا (مونولوج) أم خارجيا (ديالوج) السير بعقدة المسرحية وتدرجها وتسلسلها وكذا الكشف عن الشخصيات لأن كلمة "دراما" تعني « السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة»[5]، فالحوار المسرحي يجري في خط واضح لا شطط فيه ولا ملل بهدف استجلاء القضايا والأغراض والأفكار التي يراد التعبير عنها في المسرحية من خلال اللغة.

والحوار في المسرح الشعري ليس مجرد تعاطي الكلام أو حالة مقابلة بين شخصيتين أو أكثر، إنه قبل كل شيء إحساس بالزمن والمقدرة على التوظيف المناسب له ومن ثم الإحساس بالإيقاع العام، أو كما قال توفيق

---

[1]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.ص 154.

[2]- المرجع نفسه.ص .154.

[3]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. ص216-217.

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 161.

[5]- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية .ص207-208.

الحكيم « الحوار يجري على منطق الشعر بتسلسل، بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، فهو يقفز قفزات ويعبر فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النفس الإنسانية »[1]، بمعنى أن الحوار في المسرح الشعري فن خاضع لتصورات متعددة ويختلف عن الحوار في الفنون الأدبية الأخرى، ويتمرد على كل جملة وعبارة ليتصل بالشخصيات ويعكس مواقفها وانفعالاتها ويعبر عن الواقع.

والصياغة اللغوية لحوار النص إنما تبلور درجة وعمق ثقافة المؤلف ثم إن « شفافية الحوار وقدرته على التعبير واكتنازه للصورة الدرامية يخضع لا للمعنى المستشف فحسب، بل إلى طبيعة موسيقى الكلمة وحروفها وتأثيرها وقيمتها في خلق الجميل لدى المتلقي »[2] وعليه فالحوار يشكل العصب الأساس في النص لأنه الطريق الذي يُعَبِّرُ من خلاله عن مشاعر وأفكار وتطلعات وأهداف الشخصيات.

سادسا– الشخصية والصراع :

إن النص الدرامي بوصفه مجموعة من العناصر تسهم في تشكيل الصورة الدرامية، من خلال الحيوية والتفاعل الحي بين هذه العناصر التي تعطي الشمول والرسوخ والهيمنة للصورة، والمسرحية عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنية يحتوي على حكاية طويلة أو قصيرة، مترابطة الأجزاء يقوم بها أشخاص لهم سمات اجتماعية ونفسية خاصة تتناسب مع طبيعة الحكي، وتعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها.

وتسهم هذه العناصر الدرامية في طبيعة التأثير المراد بلوغه ودرجته المختلفة وصولا إلى القيم المتعددة جمالية وعاطفية وفنية، ويقع على عاتق المؤلف الانتباه إلى هذه العناصر وإعطائها الأهمية اللازمة من فكرة وحبكة وحوار وجو نفسي عام وشخصيات وغيرها[3] وإن اختلف طابع التشديد وغلبة بعض العناصر لكل لون درامي منها مثلما يختلف المؤلفون فيما بينهم في التشديد على بعض العناصر دون الأخرى وإعطائها الأولوية.

بيد أن عنصر الشخصية له دور هام في المسرحية، وبخاصة إذا كانت مهيأة للصراع فحين يفكر المؤلف بكتابة نص درامي، لابد وأنه فكر بالشخصيات الحاملة لسمات العمل الدرامي الذي يدور في عقله والشخصيات متنوعة ومختلفة ويتوقف تكوينها وفق رؤية المؤلف لها، فيسعى إلى جعلها واضحة الملامح والطباع والصفات أي يعطيها أبعادا طبيعية واجتماعية ونفسية، وهذا الأمر يحتاج إلى مهارة وحذق ودراية.

وكاتب المسرحية يتطلع إلى الشخصيات في الحياة التي يحياها، سواء أكانت بعيدة عنه أم قريبة منه، يرقبها ويسمعها وينتبه لوجودها، ويحس بنوع من الاهتمام الزائد والوله بها، غير أن الشخصية في المسرحية غيرها في الحياة، ولعل « السبب الجوهري في ذلك يعود إلى حقيقة أساسية تتعلق بفقدان الشخصية الدرامية لانجازاتها الثابتة والمستقرة، وبحثها الدائم عن انجازاتها التي قد لا تتحقق إلا بعد أن يقطع الحدث الدرامي شوطا بعيدا، وبين فعل فقدان تكوين الشخصية ومحاولتها للاكتمال والانجاز، يكون الفعل أو الحدث الدرامي قد حقق غاياته

---

[1]– محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث.ص285–286.

[2]– منصور نعمان: فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون. دار الكندي للنشر والتوزيع: الأردن. ط1. 1999م. ص79–80.

[3]– المرجع نفسه.ص65.

ومقاصده »[1]، فالشخصية فنيا كاملة ذات صفات واحدة وإن كانت نامية، وقد تظهر أحيانا على غير حقيقتها ولكن ذلك لا يكون إلا لتدعيم هذه الحقيقة ومهما أطلق العنان لحرية الشخصية الدرامية، فإنها محكومة ومقرونة بسعة رؤية الكاتب المسرحي لها.

كما أن الشخوص في العمل المسرحي محددة الملامح الخارجية من حيث الاسم والمظهر الخارجي، والداخلية من حيث الواقع النفسي لها، ولذا« يكاد يكون مصيرها معلوما من قبل المتلقي عن طريق الربط بين هذه الملامح ودرامية الأحداث وتطورها، وكذلك قد يتغير مصير الشخصيات بفعل التغير الحادث في المكان والزمان أو في ترتيب وتنظيم الفعل والحدث »[2] فحالما يتحرك الحدث الدرامي تؤسس الشخصيات فاعليتها من خلال الظروف المحيطة وتكون علاقاتها ومعايشتها للحدث « فينشأ صراع ما بين تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات، ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا عن مثيلاتها في الحياة الواقعية »[3].

وعلى هذا الأساس فإن الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة، لأن تفاعل الشخصيات مع الحدث يمثل الدور الأهم في البناء المسرحي، إذ من خلال هذا التفاعل تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم يصل إلى درجة يخيل معها للقارئ أنه تحرك تلقائي وطبيعي، ومن هذا التفاعل والنمو تتولد بنية المسرحية « ولذا على الكاتب المسرحي أن يحرص على أن تسهم الشخصيات في تكوين الحدث أو تنميته وتساعد الشخصيات الأخرى في سير الحدث في المجال الذي أعد له، مع إبراز النمط الذي ينتمي إليه كل من شخصيات المسرحية، ومن ثم جعل كل منهم يحيي شخصيته من خلال نمو الحدث والحوار والمواقف».[4]

ومن الحقائق المسلم بها في فن المسرحية، أن أكثر المسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور هي المسرحيات التي امتازت بميزة خلق شخصياتها الدرامية وفق تشخيص بارع لأن « الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، وأن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والأحداث»[5].

والأمر الذي لا يختلف فيه اثنان أن عملية خلق الشخصيات الدرامية التي تنشأ عنها المسرحية، عملية إبداعية معقدة، ولا يمكن تلقينها مثلما لا يمكن للعلوم الطبيعية أن تخلق الحياة البشرية، والكاتب المسرحي بوصفه مبدعا لنماذج درامية، يحتاج إلى أن ينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل من نماذجه وأن يجعل العواطف تتصاعد أمام أعين المتلقين بدلا من أن يصفها لهم؛ وأن يدعها تنمو دون عناء بنوع من الاستمرارية

---

[1]- منصور نعمان: فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون.ص75.

[2]- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث. مكتبة العلوم: القاهرة.ص5.

[3]- عبد القادر القط: من فنون الأدب " المسرحية ". ص 12 .

[4]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي .ص55-57.

[5]- عواد علي : غواية المتخيل المسرحي " مقاربة لشعرية النص و العرض و النقد ". المركز الثقافي العربي: بيروت. ط1. 1997م.ص50.

الساحرة التي تجبر المتلقي على أن يتعاطف مع الموقف بكل عفوية[1]، ولكي تنسجم الشخصية المسرحية مع ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات لابد أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون مبدأ خلقيا أوقضية اجتماعية أوطموحا شخصيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني.

قد يكون هذا الصراع صراعا داخليا في نفس الشخصية ذاتها بين نوازع مختلفة ومن خلال المواقف المتوترة في هذا الصراع تبرز سمات الشخصية و تفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها إياها، ومن دون هذا الصراع تظل الشخصية مسطحة ككثير من الشخصيات التي تَعْبُرُ بنا في حياتنا اليومية دون أن يتاح لنا التعرف على أبعادها المميزة لها [2]، في حين أن الشخصية النمطية هي التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالحلاق والقصاب وغيرهما مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية.

وهذا النوع من الشخصيات النمطية قادر على المفاجأة والإتيان بما لا يمكننا التنبؤ به، في حين أن الشخصيات المسطحة لا تستطيع أن تفعل إلا ما تفعله لأنها شخصيات محدودة[3]، ولهذا لا يستطيع المتلقي في أغلب الأحوال أن يتنبأ بسلوكها فيفقد متعة متابعة الشخصية في نموها وتطورها وتوقع ما قد يصدر عنها من سلوك، وإنما يواجه سلوكات ومواقف رآها من قبل في مسرحيات تتضمن مثل تلك الشخصيات.

ومن هنا فإن شعرية التشخيص الدرامي، أو إستراتيجيته تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغيير ونمو الكائن الإنساني فالشخصية « لابد أن ينتابها تغيير أساسي في بنيتها، وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات، وقد يكون هذا النمو أو التغيير غير واضح على المستوى السطحي، إلا أنه يمكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيط بها من شخصيات، وبما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات»[4]، ويخلق التضاد في طبيعة الشخصيات ثنائيات ضدية ومواقف مختلفة ومصالح متغايرة، ويكون الصراع على أشده داخليا وخارجيا.

إذ أن كل شخصية ينقلها الكاتب المسرحي لابد أن تشتمل في صميمها على بذور نموها المستقبلي، ما دام لها مدى واسع من المزاج الإنساني وتراكيبها التي لا نهاية لقواها ونواقصها وميولها وازدراءاتها وعواطفها، ولا توجد شخصية ثابتة وغير قابلة للتغيير، وإذا وجد مثل هذا الثبات فإنه يَنِمُّ عن معاداة الطبيعة الدرامية، وتسطيح في التشخيص وضعف في موهبة الكاتب[5].

وحتى تتحقق هذه الخاصية في الشخصية لابد لها من شروط يجب على الكاتب أن يلاحظها كي تكون في موقعها الصحيح :

1- ألا تنقطع صلة الشخصية بالعالم الحقيقي، حتى يحس المتلقي بأن هناك ألفة تشده إلى هذه الشخصية، وذلك

---

[1]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي.ص51.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب " المسرحية ".ص24.

[3]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما .ص44.

[4]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي.ص 52.

[5]- المرجع نفسه.ص52-53.

بتحريك الكاتب لها في محيط أرائه، دون أن يفرض عليها تلك الأراء، بل يلاحـــظ تطابقها مع تلك الشخصيات وتوافقها.

2- ألا ينمِّي الوجود بطبيعتها فتتطلب تعدد الشخصيات وتشابكها، ولكن لابد من أن يكون لكل منها وجوده المستقل، القائم على التعليل الصادق الصحيح لذلك الوجود، فالشخصيات لا تختار عبثا ولايذاب كيانها الفردي في ارتباطاتها الجماعية، كما لا يغفل عن علاقاتها بغيرها ليظهر استقلالها الفردي.

3- ألا تكون الشخصيات متفقة في أفكارها وغاياتهـــا وأهدافها بل لابد من اختلافها وتناقضها وتصارع نوازعها تصارعا لا يحول دون تعاونها وتضامنها، وعلى الكاتب أن يجعل شخصياته تدل على هذا التناقض بمنطق حياتهـــا ومظاهر سلوكها،لا بالوصف والشرح.

4- ألا يشغلنا عن الواقع قصد تقديم نماذج خالدة لخلق التصارع والتناقـــض بين الشخصيات وإنما يراعي حقائق التاريخ ويضع شخصياته وحوادثه في مكانها وزمانها حتى يكسبها قوة فنية[1].

بتعبير آخر يجب على كاتب المسرحية أن يلاحظ في التعرف على الشخصية المسرحـــــية أبعادها الثلاثـــة البعد الجسمي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، أي استيفائها المقومات الأساسية التي تنهض عليها إستراتيجية بناء الشخصية الإنسانية، من أجل الإحساس بقيمة الشخصية الدرامية وحيويتها.

وإذا كان القدر هو الذي يحرك الشخصيات والأحداث في المأساة الإغريقية فإن مركزية الإنسان المعاصـــر واعتداده بنفسه وقدراته جعلته يأخذ هذه المكانة في المسرحية الشعرية المعاصرة، فالشخصيات هي الـــتي ترســـم مصائرها، وإن كانت لا تمثل نفسها بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية [2]، وقوى الفساد والقهر والطغيان أو كمـــا يقول بريخت (Brecht): « اليوم وقد أصبح من اللازم اعتبار الشخصية الإنسانية حصيلة للأوضاع الاجتماعيـــة القائمة نرى أن الشكل الملحمي هو الشكل الأوحد الذي يستطيع أن ينتظم جميع العمليات الاجتماعية، وهي التي تشكل في الدراما المادة التي تمثل العالم خير تمثيل »[3]،فما دام أن الظـــروف الاجتماعيـــة قد اختلفت لابد لفكـــر الإنسان ومشاعره وانفعالاته أن تختلف حتى تتماشى مع هذه الظروف والأوضاع.

والشخصية الدرامية الحيوية والقادرة على فعل ذلك مع دفع الحدث إلى أقصاه هي التي تمتلك حرية واسعة وتدافع عن نفسها وتصد الغارات المعادية لعالمها، ولنا أن نتعرف إليها بمعرفة أنواع الشخصيات التي يكشف التراث المسرحي العالمي قديمه وحديثه معالمها لنا، ولعل أبرزها من حيث قوة التشخيص أو ضعفه ما يأتي:

1- الشخصية الرئيسية: إن تحول مفهوم البطل أدى إلى ظهور شخصيات رئيسية عديدة، فقديما كان من المألوف في المسرحية أن تقوم شخصية من شخصياتها بدور البطولة في أحداثها وينال تصويرها العناية الكبرى وتكون محور الحدث والرابط بين مختلف الشخصيات .

---

[1]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي .ص55-56.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث .ص80.

[3]- محمد عناني: دراسات في المسرح و الشعر.ص60./ عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي.ص 6-9.

على أن ذلك لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها إلا كعوامل مساعدة لظهور شخصية البطل فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة، وقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير المجتمع الإنساني وتطور علاقاته وأوضاع الفرد فيه « مما قاد إلى تلاشي الصورة التقليدية للبطل وتوزيع دوره على شخصيات رئيسية»[1] مِيزَتُهَا الأساسية أن لها حضورا طويلا في المسرحية فتتفوق بذلك زمنيا على بقية الشخصيات، لذلك تظهر في مراحل مختلفة من المسرحية.

2- الشخصية المركبة: أو المدورة أو الفردية، وهي الشخصية ذات العمق السيكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي مثل شخصيات هاملت،ماكبت، أوديب وغيرها[2].

وما يميز هذه الشخصية هما سمتا الإدهاش والإمتاع، وهي بهذا تعادل مفهوم الشخصية النامية أو الشخصية الدينامية وهما مفهومان متطابقان إذ أن الشخصية النامية « هي التي تتطور وتنمو قليلا بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ وتفجؤه بما تغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة »[3].

3- الشخصية النمطية: أوما يسمى بالنوعية، وهي التي لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها، وقد تصلح هذه الشخصية في المسرحية الكوميدية، ولكنها تفقد بكثرة تكرارها قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها ودعاياتها التي لا تكاد تتغير[4].

4- الشخصية الكاريكاتورية: وهي التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أوالخلقية، أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملا كثيرا من الجوانب الأخرى، التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع يستطيع المتلقي معه أيضا أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية.

وكثيرا ما تستند الشخصية الكاريكاتورية على أفكار غير أصلية تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل الذي يخضع خضوعا تاما لنوازع البخل في نفسه بحيث يأتي أحيانا من السلوك ما لا يمكن أن يقبله العقل[5] ومن خلال استقراء النصوص المسرحية بدءا من اليونان وحتى الآن، نجد أن التشخيص النمطي أكثر انتشارا من الأنواع الأخرى، كما أنه لا يمكن تصور شخصية تمثل النوع الواحد تماما، فقد تكون فردية إلا أنها تتوافر فيها بعض الصفات النوعية أو العكس.

---

[1]- أحمد عزاوي: بناء الشخصية في الرواية " قراءة في روايات حسن حميد ". إتحاد الكتاب العرب: دمشق .2007م.ص35-38.

[2]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي .ص53.

[3]- أحمد عزاوي: بناء الشخصية في الرواية .ص92.

[4]- عبد القادر القط: من فنون الأدب " المسرحية ".ص 25.

[5]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي .ص54.

توجد إلى جانب هذه الأنواع، شخصيات أطلقت عليها تسميات كالشخصية الاسنادية وهي تمثل حالة وسطى بين الرئيسية والثانوية ولها خصائص مختلفة عنها، والشخصية الثانوية « التي كثيرا ما تحمل آراء المؤلف وتقفز في بعض مواضع القصة إلى المحل الأول »[1] والشخصية الحركية والجامدة والستارية والضدية...إلخ.

ومن شأن هذه الشخوص جميعها أن تسهم في خلق عقدة المسرحية أو صياغة الفعل الدرامي في المتخيل المسرحي، ولهذا حظيت هذه المسالة باهتمام الكثير من كتاب المسرح والنقاد والدارسين، ذلك أن« الفعل والتجربة اللذان لا تجدان مكانا في الحياة الخارجية ينسحبان إلى باطن الإنسان ويفتشان عن مكان لهما في مسرح ذاته »[2].

ولقد كانت لهذا آثار واضحة على المسرح في الأدب المعاصر، حيث عَدَلَ كتَّابُه عن فكرة الدراما القائمة في أصولها الأولى تعبيرا عن صراع مع القدر والآلهة، وأصبحت تعبيرا عن صراع مع حتمية التاريخ وقانونه الحديدي كما أصبحت مسرح الصراع مع المجتمع، وما فتئت تسير في هذا الطريق حتى صارت مسرحية اجتماعية، ومسرحية حوار فكري. وكان هذا بعد أن ظل النقد الدرامي معركة قرون طويلة تدور حول الصيغة الصحيحة للدراما وأي الصيغ أنسب لها أهي الصيغة الإغريقية أم الشيكسبيرية أم الكلاسيكية المحدثة أم الرومانسية؟ أم هي صيغة المسرحية المتقنة ؟.

ليقفوا عند حقيقة وهي أن الدراما « أدب موضوعي خارجي المظهر إذ من المفروض أن يخلق المؤلف المسرحي عالما من الشخصيات لها وجود مستقل، ولكل منها شخصية ذاتية يؤكدها انفصالها الجسماني»[3] فليست الأحداث درامية بحد ذاتها على هذا الأساس لأن رؤية الدراما في شيء ما تعني « تبيين عناصر الصراع فيه والاستجابة عاطفيا إلى عناصره، وتتألف هذه الاستجابة العاطفية من كوننا نُثَارُ بالصراع وندهش له »[4] وفن الدراما راسخ الجذور في الحياة الإنسانية، ومن طبيعة الإنسان أن يتلذذ بالنكبات والنوازل غير أن التقليد البسيط لن يهيء لنا عقدة، إذا كانت المتعة تتأتي من مجرد محاكاة هذه النكبات والنوازل.

فالعقدة إذن شيء مصطنع نتيجة تدخل عقل الكاتب المسرحي الذي يوجد كونا من أحداث خلفتها الطبيعة في فوضى، ويوجد معادلات موضوعية للتجربة الذاتية إذا أراد أن يحاكي هذه الأحداث، وليس معنى هذا أن المسرحية لا تعالج إلا عالم الكاتب الداخلي فقط؛ وإنما معناه أنه مهما يكن من محتوى المسرحية من عوالم خارجية أو داخلية، فإن مؤلفها هو عن حق مؤلف كيانها[5] ويتوقف هذا الأمر على قدرته في اختيار الأحداث والشخصيات التي تطورها وتنميها.

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.ص 569.

[2]- عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي.ص 27

[3]- إريك بنتلي: المسرح الحديث .ص 136-286.

[4]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما.ص 8.

[5]- المرجع نفسه.ص 18-19.

وإذا كان الفن في عمومه اختيار للصفات الدالة الموحية، فالاختيار في فن المسرحية أكثر منه في غيرها لأن الكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة، معنى هذا أن الاختيار الجيد لمفردات الواقع والتركيز في عرضها والاكتفاء بالدال الموحي منها فقط ليمنح النص المسرحي دراميته وفنيته ويجعله أكثر متعة وإثارة لمشاعر المتلقي.

وعلى الكاتب المسرحي أن يعي ذلك حتى تكون علاقة الجذب بين المتلقي والنص في حالة من الدينامية المستمرة، ويتحقق له ذلك إذا صاغ مادته المسرحية من الواقع المحيط به سواء أكان واقعا سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم تاريخيا[1] فيكون لدينا المسرح الاجتماعي والسياسي والتاريخي والأسطوري الذي امتزج بفكر المبدع ومشاعره وتطلعاته.

لا تستطيع أي دراسة مهما كان نوعها حول الشخصية والصراع أن تمر عليها دون الالمام بعناصر التشخيص، فبالرغم من إجماع أغلب النقاد والكتاب على أن تأثير التشخيص يتأتى دائما مما تفعله الشخصية نفسها في سياق المتخيل المسرحي، إلا أن هناك عناصر ووسائل أخرى مساعدة في عملية التشخيص سواء أكان فرديا أم نوعيا أم نمطيا، لأننا نرى من خلالها الأبعاد المختلفة للشخصية ونتحقق من انسجامها، ونفهم الدوافع التي تحركها في ما تأتي به من أفعال وتصرفات، وما ينتج عن ذلك من صراعات أو خلاف بينها وبين الشخصيات الأخرى ويمكن تحديد هذه العناصر من خلال النصوص المسرحية الغربية والعربية على حد سواء فيما يأتي:

1- **التشخيص بالفعل**: هو التشخيص الماثل في الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات وخارج الأزمات لأن جوهر الدراما هو « تمثيل فعل ما، وتصوير الإعاقات والمواقع التي تعترض الشخصيات أثناء نضالها لتحقيق أهدافها الملموسة ...أو هي حركة مستمرة نحو الأمام للوصول إلى الفاجعة النهائية »[2].

ومن ثم فإن هذا العنصر من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي وعليه لابد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل، ولعل أفضل وسيلة لذلك أن يأتي الفعل في ضوء طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وقواها التفكيرية.

2- **التشخيص بالفكر**: وهو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها وإطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف والتحديات والأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى.

ويرتكز هذا العنصر على الفكرة لأن « الدراما كانت عند ميلادها شيئا فكريا منذ البداية وصوتها يتحدث شعرا وقد تحدث شعرا منذ البداية، والشعر منذ ذلك الحين واسطة الأفكار الجليلة »[3] ويبرز هذا العنصر في العديد من

---

[1]- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث .ص10.

[2]- أ.أنيكت: تاريخ دراسة الدراما .ص 108-109.

[3]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما.ص 116.

المسرحيات الفلسفية والكلاسيكية الجديدة ومسرحيات شكسبير ومسرحيات توفيق الحكيم وعبد الصبور وغيرهما في المسرح العربي.

3- **التشخيص بالرأي**: يحاول هذا العنصر إماطة اللثام عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها وملاحظات ووصف لطبائعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرة وهذا النوع قليل في المسرح العربي.[1]

4- **التشخيص بالمونولوج**: وهو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع ويلجأ المؤلف إلى هذه الطريقة في التشخيص حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة تحيل فكرها ووجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث ينبغي أن يطلع عليه المتلقي، أو تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى.

وفي هذه الحال تكون « الحركة الذهنية متمكنة في العملية الدرامية نفسها أي في الوصول إلى حالة الاقتناع عن طريق المرور من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجه آخر، والواقع أنه ليس هناك شعور موحد سوف يعتري الإنسان فلا تجد في نفسه غيره، لأن التجربة علمت الإنسان أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل، ومن ثم يستعصي عليه أن يفكر أو يشعر في إتجاه واحد إذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.»[2]

وقد زاد شيوع هذه التقنية التشخيصية في المسرح مع ظهور مدرسة التحليل النفسي التي أمدت الكتاب بكشوفات هائلة عن البنية الشعورية واللاشعورية للشخصية الإنسانية والتداعي الحر للهواجس والأحاسيس والرغبات المكبوتة، حيث يقول أندريه جيد (André Gide): «إن الشخصية الجديدة تحتاج إلى شكل جديد كي تعبر عن نفسها بصدق، ومن ثم فإن الجملة الخاصة بنا لا يمكن أن يصنعها أحد سوانا، شأنها في ذلك شأن قوس أوليس الذي لا يستطيع أن يثنيه أحد سواه »[3].

وكانت الحركة التعبيرية من أبرز الحركات التي أفادت من تلك الكشوفات ووظيفتها في تجاربها المسرحية لأن التعبيرية «تكشف عن تأثير الانشغال المعاصر بتجارب الرجل المعاصر الفنية والمعقدة والشعورية واللاشعورية على المسرحية،كما تشتمل على شخصية رئيسية تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية.» [4] ومن المسرحيات التعبيرية التي وظفت المونولوج بالرغم من أن معظم شخصيات التعبيريين روحية ونفسية لا شخصيات واقعية لافتقارها إلى ما يميز الشخصية من تفرد وتميز نحو مسرحية من الصباح إلى منتصف الليل لجورج كايزر ومسرحية إنسان المرآة لفرانز فيرفل ... وغيرها .[5]

---

[1]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي .ص63.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر .ص 294.

[3]- جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة . المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة . ط1. 2005م. العدد 850.ص 198.

[4]- أحمد كمال نجم الدين: المذاهب المسرحية.قصص و حكايات. www.kesaswehekayaat .tk.ص12.

[5]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي .ص66.

إلى جانب التعبيريين أفاد السرياليون أيضا من تقنية التشخيص في فترة (1920-1930م) « وهو الطور الذي تحقق فيه كيان السريالزم، وذلك بقيام الشيوعية الدولية وكان ذلك مصحوبا بالإنتاج الفعلي في عالم الأدب والفن وفقا لأصوله اللاشعورية الخالصة » [1] وكان للمسرح نصيبه في ذلك، لأن مسرحياتهم تشبه الحلم أو أحلام اليقظة التي هي من سلطان العقل الباطن.

وقد اهتم الكتاب العرب بهذا العنصر أيضا وبخاصة في بعض المسرحيات التي استلهمت أبطالها من التاريخ كما في مسرحيتي "سليمان الحلبي" و"الزير سالم" لأفريد فرج و"الفتى مهران" لعبد الرحمان الشرقاوي و"هبوط تيمورلنك" لعبد الفتاح رواس قلعجي وغيرها.[2] ولعل المتلقي يقبل مثل هذه المونولوجات، ويتعاطف معها لأنها تعبر عن لحظة متوترة وأزمة عنيفة عند شخصية مسرحية لا يستطيع أحد أن يطلع على تلك الخواطر التي تدور في خلدها.

إن بناء الشخصية الدرامية في المسرح الشعري المعاصر وما تولده من صراع مع نفسها و مع الشخصيات الأخرى، وبناء على ما تقدم يمكن أن ننظر إليه من جوانب عدة، فليست الطبقية عاملا حاسما في بناء الشخصية والفعل في المسرحيات المعاصرة كما كان قديما.

ثم إن هناك عاملا جديدا يتدخل في الدراما الحديثة هو حكم القيمة، فليست العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع ، بل الإيديولوجيات وحتى النظرة للعالم كذلك، لأن الناس ينحدرون من أوضاع مختلفة فيصطدمون بعضهم ببعض، وعليه فإن الأحكام التقويمية تفعل مفعولها بالضرورة من خلال الطبائع الفردية المحصنة.[3]

وأما صراع الأجيال المنبعث من عاطفة عامة بصفته موضوعا رئيسيا فهو مثار جدل أيضا في المسرح الشعري المعاصر، لأن المسرح أصبح نقطة تقاطع عالمين مختلفين في الزمن فمملكة الدراما حيث يلتقي الماضي بالمستقبل و(مازال) و(بعدما) في لحظة واحدة، يولد المستقبل من الماضي ليناضل من أجل التحرر ضد كل من يقف في سبيله، أي أن الدراما الجديدة تأتي بكل ما هو جديد في الواقع.

ومن هذا الجديد أن الشخوص في الدراما الشعورية الجديدة أكثر تعقيدا من نظائرها القديمة، لأنه يصعب فيها التمييز بين الإنسان وبين محيطه وبينه وبين مصيره الذي يأتي غالبا من الخارج، وكلما حددت ظروف هذا الإنسان (الشخصية) بدت هذه المشكلة أكثر تعقيدا، وبدا المحيط مستغرقا كل شيئ في نفسه، فالإنسان المتميز بسيمائه لم يعد موجودا وإنما أصبح مجرد نقطة تقاطع لقوى عظيمة، وليست أفعاله من ذلك لأن شيئا مستقلا عنه يمتزج في نظام معادلة يتمثل في الصراع الدرامي.[4]

---

[1]- أحمد كمال نجم الدين: المذاهب المسرحية .ص15.

[2]- علي عواد: غواية المتخيل المسرحي .67-68.

[3]- إريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث .ص413.

[4]- المرجع نفسه.415-417.

وبالإيجاز فالحياة بصفتها موضوعا للشعر أصبحت ملحمية أكثر، ونقل الحياة إلى الدراما ممكن التحقق إذا كانت الشخصية واعية بأنها في حالة معطاة تتعلق بها مباشرة مسؤولة عن الحفاظ على وجودها الشخصي، ومن هنا فإن المسرح الشعري المعاصر هو مسرح الشخصية، مسرح المطالب الموجهة إلى الشخصية الواعية والحيوية والقادرة على دفع الحدث.

في الأخير وبالرغم مما يبدو على المسألة من صعوبة كبيرة ومثلما تم تشريع بعض الخصائص الأساسية للمسرح الشعري المعاصر وهي اللغة والحوار والشخصيات والصراع بعدها الأهم في جميع الخصائص الأخرى المتبقية من أسلوب وفكرة وحبكة وجو نفسي عام وإن أشرنا إليها سريعا وعلى ومضات بين الحين والآخر، فإنه لا يمكن الاستغناء عنها لأنه لا يكتمل وصف المسرح الشعري إلا بها ولا تتحقق الجودة الفنية له من دونها.

وبهذا نقول إن نجاح المسرح الشعري متوقف على تكامل أجزائه وشكله ومضمونه، فليس البناء المسرحي قالبا جامدا، إنما هو تركيب حي متطور متماسك يختلف شكله باختلاف المضمون الذي يعالجه صاحبه والذي يقيم علاقات وثوابت معرفية.

ومن هذا الترابط تكون المسرحية الشعرية متكاملة الصياغة، فليست الحبكة في النهاية شيئا أكثر مما تفعله الشخصيات في موقف معين، كما أن الحوار ما هو إلا اللغة التي من خلالها تعبر الشخصيات عن نفسها في مثل تلك المواقف التي تتصارع فيها مع نفسها أو مع الآخرين، وإذا ماراعى الشاعر المسرحي هذه الخصائص قدم نصا مسرحيا شعريا معاصرا متوازنا في بنيته الدرامية قريبا من ذهن المتلقي، خاليا من التناقض والغموض له خصوصيته الفنية التي تجعله متفردا عن الأجناس الأدبية الأخرى.

الفصل الثالث: تقانات المسرح الشعري العربي المعاصر وجمالياته

أولا- التعددية الصوتية

ثانيا- الحركة والموضوعية

ثالثا- الكورس

رابعا- استدعاء الرموز

خامسا- الحضور الأسطوري

سادسا- تقنية القناع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أصبح الشعر الحديث والمعاصر يلتقي مع المسرح على اختلاف الوسيلة اللغوية، فقد تخطى ما كان الكلاسيكيون يحتفلون به أيما احتفال وهو التقسيم للأنواع الأدبية، وليس بأهونها شأنا الفصل بين أنواع الشعر الذي يمثل في تطوره أربعة فنون" الملحمي والنفسي والحكمي والتمثيلي (المسرحي)"، ثم إن التمثيلي أنواع منها « القصصي وقد نشأ مع الملحمة والقصة وغاية الشاعر فيه وصف معركة أو تمثيل قصة ... ومنها التمثيل الوجداني وغرض الشاعر فيه التعبير عن عواطف الممثلين، وتمثيل مشاعرهم وإحساساتهم ومنها التمثيل الحكمي وغاية الشاعر فيه التفسح والإرشاد، وتتغلب الحكم في هذا النوع من التمثيل على القصة والوجدان. »[1]

ومن الشعر أيضا الشعر الدرامي الذي يمثل في الحقيقة دراما شعرية والمسرح الذي يزخر بالدلالة الاستعارية يُؤْخَذُ من الشعر، وعلى هذا الأساس فإن « الشعر في المسرحية الشعرية يحمل مهمة مزدوجة من حيث البناء الدرامي من ناحية والقيمة الجمالية من ناحية أخرى كما أنه يعبر عن رؤية الشاعر بالنسبة للحياة والإنسان والكون بأسلوب أكثر قدرة من النثر على الوصول إلى وجدان وفكر المتلقي وفي العالم كله يتجه المسرح إلى الشعر »[2] فالمسرح إذن مطالب بأن يبحث عن أرض جديدة، أرض العواطف المكثفة والأحلام المجنحة، أي العودة إلى الشعر ليس بمعناه الحرفي أو الفني للكلمة من الموسيقى والبحور والأوزان إنما من الناحية الشاعرية.

والمسرح لا يزدهر كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد وإن كان « لايختلف كثيرا عن فن القصة إلا في اعتماده اعتمادا كبيرا على عنصر الحوار، وكذا انقسام المسرحية إلى فصول وكل فصل متصل بالآخر ولابد أن يكون مبدوءا بمقدمة قصيرة جدا تبين مكان أحداثه وزمانها، كما أن فن المسرحية يفوق فن القصة تأثيرا »[3] لأن المسرح يستهدف سبرأغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة ومقيدة.

فالقالب قيد والحياة انفلات مستمر من الأغلال، قد تهجع فترة و تأخذها سنة من السنن الأخرى ولكنها لا تلبث أن تصحو متوفزة إلى الانطلاق إلى آفاق جديدة وارتياد أصقاع لم تكتشف بعد، والجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن سبات؛ بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية.[4]

ولا غرو فإن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوقة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق، وهذا ما أدركه كتَّابُ المسرح الشعري العربي المعاصر حين وجدوا أن « الشعر العربي قد خلا من الملاحم

---

[1]- حنا نمر: دراسات في الأدب و الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع: لبنان.ط1. 1982م.ص275.

[2]- مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق: في الإبداع الأدبي المعاصر. الدار السعودية للنشر والتوزيع: المملكة العربية السعودية. ط1. 2005م.ص144.

[3]- عبد الحميد بوزوينة: نظرية الأدب في ضوء الإسلام" النظرية العامة للأدب". دار البشير: عمان.ط1.القسم1. 1990م.ص125.

[4]- صبري حافظ: التجريب والمسرح"دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي". الهيئة المصرية العامة للكتاب:مصر. 1984م.ص7.

وإن كان بعض من شعرائه قد تلمس بعضا من ملامحها الفنية فجاءت في شعره عفو الخاطر دون تعمد، ومنهم من حاول نظم شعر الملاحم أمثال بولس السلامة، شفيق المعلوف، عمرأبو ريشة ...»[1] ولكنها لم ترق إلى مستوى التجديد والتجريب وبقيت حبيسة القوالب القديمة، وإن كانت تبشر بقفزة نوعية لانتقال الشعر العربي من الغنائية الصرفة إلى شعر من نوع جديد يضاهي في تغيراته وتحولاته الفنية شعر الشعراء في الآداب الأخرى.

وكان التجديد والتجريب الحقيقيين على يد عدد من الشعراء المسرحيين المعاصرين الذين أكسبوا المسرح الشعري تقانات لم تكن له من قبل، وإن كان هناك بعضها فقد قاموا بتطويرها بما يتماشى وروح التجربة الإبداعية الجديدة، كما أنهم وجدوا بأن الخصائص التي يتميز بها المسرح الشعري المعاصر من صراع وحوار وشخصيات وحدث وغيرها يتقاسمها معه المسرح الشعري في صورته التقليدية، فازدادت الحاجة إلى التجديد والإبداع، ولعل أهم ملامح التقانات المعاصرة في المسرحية الشعرية تتمثل أساسا في" التعددية الصوتية، والحركة والموضوعية، والكورس".

أولا– التعددية الصوتية:

إن كل فن له ظروفه الخاصة فنحن حين نتحدث عن الكلاسيكسة في الآداب الأوروبية نرجع إلى الوراء أكثر من ألفي عام لنرى تراثا يونانيا وبعد ذلك بقرون تراثا رومانيا، ثم ننتقل إلى عصر النهضة، وعصر الكلاسيكية الجديدة فنرى الالتزام يلتصق بالضرورة الموضوعية لواقع حركة التاريخ سياسيا واقتصاديا وثقافيا.

مما يؤكد عدم انفصال الفنون عن تراثها، وأرسطو (Aristo) في بداية كتابه "فن الشعر" تحدث عن نظرية المحاكاة وعلى أنها تنطبق على الشعر وغيره من الفنون مراعيا ما يعترضها من خلاف في الوجوه الثلاثة؛ الوسيلة والموضوعات وطريقة المحاكاة أو أسلوبها بواسطة اللون والشكل، أو عن طريق الصوت، أو بالإيقاع أو اللغة أو الانسجام واللفظ، ومن المرجح أن يكون الشعر أسبق الفنون ظهورا، ولقد ساير البشرية منذ تفجرت في الإنسان البدائي رغبات وأهواء، وشعر بالافتقار لفن يواسيه فوجد في الغناء متعته الروحية وغذاء لنفسه، فانبثق الشعر على لسانه[2]، ولقد حدد تأريخ الشعر تقسيم أنواعه تبعا لتطوره المرحلي.

فكان الشعر الغنائي الوجداني في المرحلة الأولى، ولكن هذه المرحلة الغنائية انصهرت في الشعر واندمجت تاريخيا بعدة مراحل إلى أن رست عند الشعر التمثيلي المسرحي والذي أطلق عليه الغربيون في القرون الوسطى الشعر الروائي، مما فتح آفاقا أخرى أمام تطورالقصيدة العربية دفعت إليه الحاجات الجمالية، ففقدت القصيدة الغنائية مشروعيتها الجمالية وتحولت إلى ما يتلاءم ومستجدات الوضع الراهن، فكانت القصيدة الدرامية أو القصيدة المسرحية.

وإذا كانت القصيدة الغنائية ذات بعد واحد وصوت ومستوى واحد وهي تتدفق من خلال هذه الأحادية فإن المسرحية الشعرية مركبة تتكامل بمستوياتها وأصواتها وأبعادها من خلال العلاقات المتفاعلة المتشابكة، وتقوم

---

[1]– شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية "مذاهب ومدارس في الأدب المقارن".مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر: لبنان.ط1. 1985م.ص173.

[2]– المرجع نفسه.ص199.

فيها « شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص وبين الصور المفردة والصورالعامة، فتنبض جميعا نبضا واحـــدا وتغدو صورها ذات علاقات نسيجية فكل صورة مرتبطة بما قبلها وما بعدها ارتباطا عضويا وظيفيا، وما نراه في الكل نراه في الجزء.»[1]

ونجد هذه المستويات المتشابكة أو التعددية الصوتية وتعددية الأبعاد في القصائد الشـــعرية المعاصـــرة، لأن تطور بناء القصيدة المعاصرة استلزم نظرة متحررة من القواعد المسبقة أوكما يقول أدونـــيس:« تجـــاوز النظـــرة التقليدية إلى القصيدة على أنها شكل ومضمون أو مبنى ومعنى إذ ليس هناك شكل في المجرد، وليس هنـــاك أيضـــا مضمون خارج بنية التعبير، القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من بنية التعبير »[2].

ولعل المتأمل في النص الشعري المعاصر يجد أن التعددية الصوتية كتقنية معاصرة في المسرح الشعري من أهم هذه العوامل، ولنا أن نتعرف إلى فحوى هذه التقنية قبل الخوض في تحليلها على مستوى المسرح الشعري العـــربي المعاصر، حيث تشكل « ظاهرة "تعدد الأصوات" أو "البوليفونية" تعايش شخصيات ووجهات نظـــر ومراكـــز وإيديولوجيات وعلامات وأساليب ونظم كاملة القيمة وتقاطعها داخل فضاء أدبي واحد ».[3]

ولا يخفى على المتلقي ما تمنحه هذه التعددية الصوتية من فضاءات جمالية جديدة للنص، إذ هـــي إحـــدى آليات القصيدة العربية المعاصرة في الانتقال من الغنائية والذاتية إلى الموضوعية بما تتيحه من أجواء درامية،[4] وقـــد تلمس باختين (Bakhtine)هذه التقنية التعبيرية والفنية في روايات دوستويفسكي بوصـــفهما الخاصـــية البنيويـــة الأساسية لعالمه الفني، ومن وجهة أخرى يعد باختين (Bakhtine) النزعة الحوارية (ديالوج) مظهرا أساســـيا مـــن المظاهر المعنوية والفنية والأسلوبية التي تجسد التعددية الصوتية في الخطاب الروائي.

ولهذا فإن جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية تحمل عنده طابعا حواريا، وليســـت التعددية الصوتية حكرا على الرواية كما يرى باختين (Bakhtine) [5] وإنما تتعداها إلى الأجناس النثريـــة الأخـــرى كالجنس الدرامي المسرحي مثلا، والتي ظهرت بشكل واضح عند شكسبير فهو متعدد الأصوات إلى حد بعيد.

والمسرح فضاء جمالي ودلالي لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش وتتداخل في علائـــق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة، وتجسد هذه التمظهرات أنماطا متعـــددة مـــن التناقضـــات الاجتماعية والإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية، وهو أي المسرح شأنه شأن الرواية يمكنه أن يجمع لهجـــات

---

[1]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة.اتحاد الكتاب العرب: دمشق .2003م.ص303.

[2]- أدونيس: سياسة الشعر "دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ." دار الآداب: بيروت . ط1. 1985م.ص152.

[3]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي .ص15.

[4]- سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل). مجلة جامعة الأمير عبد القـــادر للعلوم الإسلامية: قسنطينة. ع25. ربيع الثاني 1429هـــ. أفريل 2008م. ص242.

[5]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. دار الأمان:الرباط. ط2. 1987م.مقدمة الكتاب لمحمد برادة.ص11.

عديدة ولغات لأجناس مختلفة، ويحتضن أجنة التعدد الأسلوبي، ويتضمن وراء مستواه الأملس الأحادي أبعادا شتى بحيث يبدو خطاب الشاعر المسرحي أشبه بجزيرة صغيرة مغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدد الصوتي.[1]

إن مراجعة المنجز المسرحي الشعري العربي تكشف عن الضرورة الفنية التي دعت الشاعر إلى استخدام هذه التقنية وتطويرها في القصيدة، والواقع إن « شغف الشاعر المعاصر بالتفكير والنظر الدرامي، ثم رغبته في الإخلاص للتجربة وحرصه على تجسيمها، ربما كانت أهم العوامل التي دفعته إلى استخدام هذا الأسلوب»[2] وقد ثبت له أن التجربة ليست إلا ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي، وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة ومادام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير.

وطبيعي أنه من الممكن استخلاص نتيجة لما قد يدور بين الشخوص المختلفين من حوار وأنه في وسع الشاعر المسرحي أن يصل بنا إلى هذه النتيجة مباشرة، لكن المشهد نفسه الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيرا، حتى عندما لا تكتشف لنا دلالته في وضوح.

فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في المسرحية الشعرية، وطبيعي أن المسرحية الشعرية لن تكون من أولها إلى آخرها حوارا وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للمسرحية في مجملها حيوية أكثر[3].

ويختلف استعمال هذه التقنية من شاعر مسرحي إلى آخر، فنجد المسرحية الشعرية تتحرك ضمن مستويين رئيسيين أحيانا هما" المستوى الدرامي الغنائي والمستوى الزمني وغير الزمني، والواقعي والأسطوري، أو الديني أو التاريخي"، فالتعبير مثلا عن تجربة معاصرة من خلال حكاية تاريخية ذو مستويين ماضي وحاضر، كما في قصيدة صقر قريش[4]؛ إذ يدل اغتراب صقر في وطنه على اغتراب الإنسان المعاصر في وطنه، وهنا يتجسد المستوى الأول ممثلا في الماضي(اغتراب صقر قريش)؛ والآخر في الحاضر(اغتراب الإنسان العربي المعاصر) في وطنه وواقعه وحتى نفسه أحيانا.

وقد نجد المستوى الواحد يتفرع إلى أبعاد، وتقوم في الغالب على الضدية داخل المستويات، ففي المستوى الاجتماعي مثلا؛ نجد بُعْدَيْ الفقر والغنى ونجد بُعْدَيْ الشر والخير في المستوى الأخلاقي؛ ونجد أبعاد الشجاعة والجبن والتضحية والخيانة في المستوى القومي[5]، وتتحرك هذه المستويات بأبعادها المتناقضة في صراع داخلي وعبر مجموعة من الأصوات.

---

[1]- عواد علي: غواية المتخيل المسرحي.ص20.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر .ص299.

[3]- المرجع نفسه.ص299-300.

[4]- أدونيس: كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل " قصيدة الصقر". مكتبة صيدا: بيروت.1965م.ص36.

[5]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة .ص303.

وتتعدد الأصوات في المستوى الواحد، فمنه صوت الشخصية أو القناع أو الشاعر وصوت المجتمع، وقد ينقسم صوت الشاعر على ذاته في الحوار الداخلي، فيتشكل صوتان متقابلان ويتخلل المسرحية الشعرية أحيانا أجناس تعبيرية من حكايات وأساطير وحكم وأغاني وأقوال مأثورة ...إلخ، تعاكس مركزيتها الخطابية وتكسر انغلاقها المونولوجي.

كما نجد في بعض المسرحيات الشعرية المعاصرة استحضارا لشخصيات تنتمي إلى عصور وثقافات مختلفة وخطابات غير أدبية، وهذا لا يعني أن تعدد الأصوات ضروري في العمل الدرامي، وليس من الضروري أن يقوم الحوار بين شخصين فقط، فقد يقوم بين إرادتين أو موقفين داخل الذات الواحدة، ويعني تعدد الأصوات مناخا ملائما للصراع فتنقسم الذات الواحدة على نفسها، نرى من خلال ذلك رغباتها وصفاتها كما نرى الوجه الآخر الذي يقف أمام تحقيق هذه الرغبات[1] وفي هذا السياق ينبغي أن تؤكد مفهوما عاما لموقف الشاعر المسرحي المعاصر الذي ينظر إلى شعره وإلى نفسه بوصفه صوتا من أصوات هذا الوجود، تلك الأصوات التي تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ في الماضي والحاضر والمستقبل والتي تصنع بمجموعها سمفونية الحياة والواقع.

وبهذا أدرك الشعراء المسرحيون المعاصرون من خلال تجاربهم أن المسرحية ليست إلا دراما ممتدة عبر تعدد الأصوات، كما أدركوا أنهم يجب أن يجمعوا في مسرحياتهم إضافة إلى أصواتهم أصواتا معاصرة وكل الأصوات التي سبقتهم والتي مرت ذات يوم بالتجربة نفسها وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه، وليس هذا إلا إيمانا منهم بوحدة التجربة الانسانية وبأنهم ثمرة الماضي كله بكل حضاراته، وأنهم صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب.

فتكون العلاقة بذلك بين هذه الأصوات هي « علاقة اتصال ما بين المعنى الحقيقي والمجازي وذلك معتبر بحسب قوة الاتصال، فقد تكون هذه العلاقة إيجابية تَوَافُقِيَّةٌ نجدها مثلا بين الشاعر والقناع »[2] إذ يختار الشاعر قناعا يتناسب مع وجهه أو صوتا يعبر عن تجربته المعاصرة.

كما قد تكون علاقة سلبية ضدية وهذا النوع ذو أهمية في البناء المسرحي الشعري، لأنه يخلق التوتر والصراع فنرى الشيء الواحد من عدة زوايا ويعد هذا أحد أسباب طول المسرحية الشعرية المعاصرة؛ كما يقول عز الدين اسماعيل: « تزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت موقفا فكريا غاية في التعميم والشمول وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه ... وتطورت في إتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميزة وازدادت تركيبا وتعقيدا وإفراطا في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي »[3].

ولا شك في أن هذه التقنية لم يكن لها أن توجد في المسرح الشعري العربي المعاصر لولا سمة الدرامية التي تميز الوعي الجمالي المعاصر الذي راح يتخفف من الغنائية من خلال البناء الشعري للمسرح، فالتعددية الصوتية إذن ميزة وتقنية معاصرة في البناء الدرامي الذي يتنافى عادة وأحادية الصوت، مثلما يتنافى والتفكك أو المراوحة في

---

[1]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة.ص304.

[2]- المرجع نفسه.ص304-305.

[3]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة.ص46.

انفعال ذي طبيعة واحدة ثابتة وهذه التعددية في الأصوات « تفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد، ذلك أنه في هذه الحالة فقط يصبح ممكنا توفر مبادئ وأسس تعددية الأصوات الخاصة ببناء كامل »[1].

يتميز النص الدرامي إذن بتعددية الأصوات، فلكل شخصية مسيطرة صوت يسهم في بلورة الصراع ودفعه إلى مواقف متوترة قادرة على صياغة انتصار إحدى القوتين، وتعددية الأصوات للشخوص تقرن بالدرجة الأساس بالحدث الدرامي، الذي يكون بمثابة الاحتكاك المباشر للشخصيات المتعددة المنجزة أو تلك التي تكون في طور الصيرورة وحتى الشخصيات المركزية فإن لها عمقا من حيث صوتها، وإن عُمْقَ صوت الشخصية المركزية في النص مع عمق الشخصية المناوئة لها يتيح مجالا أكبر في تصوير العالم والحياة ضمن الوسط الإنساني الذي يجري فيه الحدث[2].

ولا يخفى على المتلقي ما في هذه التقنية من أهمية في العمل الدرامي وما تتركه من أثر لديه، بل إنها ترقى بالمسرح الشعري إلى مراتب عليا لم تكن له من قبل، مما يجعل البناء الدرامي للمسرح الشعري في الأدب المعاصر يتفرد بتعدد الأصوات وتناقضها وبتطور الصورة الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها مما يجعل النص كلا واحدا.

ثانيا– الحركة والموضوعية*:

لا شك أن أي نص درامي يحتوي عددا من العناصر تشكل تكوينه العام، وتسهم هذه العناصر الدرامية في طبيعة التأثير المراد بلوغه ودرجته المختلفة، وصولا إلى القيم المتعددة جمالية وعاطفية وفكرية، ويقع على عاتق المبدع الانتباه إليها وإعطائها الأهمية اللازمة وهي الشخصية، الحوار، الصراع، الفكرة ... وغيرها.

إلا أن النص الدرامي في المسرح الشعري المعاصر يتضمن عددا آخر من التقنيات التكميلية مثل" تعدد الأصوات، الحركة والموضوعية، التجسيد، الكورس"، ويعود النجاح الدرامي الذي يحققه الشاعر المسرحي في القصيدة إلى « حرصه على تطوير أدوات التعبير الدرامي بترقية وإثراء التجربة وتطوير الموقف النفسي والفني والتعبيري وبهذا يصبح النجاح الدرامي تعبيرا موضوعيا وتشكيلا صوريا؛ انبثق هو الآخر من اتساع الرؤية ونمو التجربة وثراء التعبير الفني من سرد وموسيقى ووصف وحوار ومونتاج يسمح كل ذلك بالتصوير الدرامي، وبه

---

[1]– أحمد عزاوي: بناء الشخصية في الرواية.ص30.

[2]– منصور نعمان نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح. دار الكندي للنشر والتوزيع: الأردن.ط1. 1998م.ص130.

*– الموضوعية: وصف لما هو موضوعي، وهو بوجه خاص ملك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه؛ فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو بتحيز خاص وهذه الصفة كثيرا ما تنسب إلى الأثر الأدبي الذي يبدو فيه المؤلف كأنه يقدم شخصيات سرده أو مواقفها بطريقة لا تعتريها مؤثرات شخصية أو تحيز. مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية.ص360.

يخرج الشاعر من الأفق التصويري الذاتي إلى فضاء تعبيري يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية وشكلا من أشكال التعبير »[1].

وبديهي أن يكون للمسرحية الشعرية المعاصرة هذا القدر من الحياد والموضوعية وقد لجأ الشاعر المعاصر فيها إلى التعامل مع الموسيقى واللفظ والصورة تعاملا جديدا، جعلها تختلف في إطارها العام الذي يضم هذه العناصر عن الإطار القديم، فصارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة، أي لِنَقُلْ إنها صارت بنية درامية اتخذت الإطار المسرحي، أو كما يقول تيودور هاتلن (Theodore Kathleen) « إن الحدث المسرحي في أبسط صوره يعني حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا التي تجسم صراعا عنيفا »[2] أي الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين و من فكرة إلى وجه آخر للفكرة.

وإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت.[3]

ومن أبرز سمات المسرح الشعري أنه يتصف بتقنية الموضوعية إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا « ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى »[4].

وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها غوته (Goethe) الشاعر الألماني الكبير، بمعنى أن الذات والموضوع معا وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور، وصار التلاحم بين هذين الأخيرين هو المسلمة الأولى لكل عمل فني، سواء أكان شعرا أم غير ذلك.

والمسرح الشعري العربي المعاصر تتجلى فيه الحركة والموضوعية على مستوى الحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما تشكل بداية حبكة النص؛ والتي ستنمو وتتطور عبرسلسلة من الأزمات المعلولة سببيا وصولا إلى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها؛ لكي تنفجر بعدئذ محدثة الذروة في المسرحية الشعرية، وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه وصولا إلى حل عقدة الحدث أو حبكة النص.

---

[1]- عزيز لعكايشي: من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة.مجلة الآداب.جامعة منتوري:كلية الآداب واللغات .ع07 1425هـ/2004م.ص125.

[2]- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي.مكتبة غريب: الفجالة .ص23.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.ص279.

[4]- المرجع نفسه.ص280.

وبعد أن تتضح معالم الحدث والمعلومات المطلوبة في بلورة وجهة الحدث يعمد الشاعر المسرحي إلى زيادة تكثيف الحوار وإيجازه وضغطه، وهذه نتيجة تحدثها صرامة الحدث واندفاعه وتركيزه باتجاه النهاية؛ كل هذا تفرضه حركة وتجسيد العمل المسرحي[1].

والحدث بوصفه موقفا يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية لأنها صانعة الحدث وعليه فإن فكرة الحركة تتجدد بالفترة التي يظل فيها انتباهنا مشدودا بها، والحركة الدرامية بالرجوع إلى أرسطو Aristo ذات « فترة محددة ولها بداية ووسط ونهاية، لأنها تضم سلسلة من المواقف، وكل موقف ينشأ عما سبقه، مثيرا فينا توقع المزيد من التغيير حتى نهاية الحركة »[2] فالفعل إذن أو الحركة في المسرحية الشعرية لها بداية ووسط ونهاية وتكون البداية غير مسبوقة وذلك لإعطاء فرصة للحدث بالتشكيل وبطاقة وحيوية للتطوير، وهذه البداية إنما تلغي التسلسل الزمني للأحداث وتخلق في الوقت ذاته تسلسلا منطقيا.

هكذا تجري الأحداث في تعاقب مسبب بوصف النتيجة معلولة، وهي في الوقت ذاته علة جديدة لحدث لاحق ونقطة بداية الحدث أو الحركة تسمى الوضعية وهي في المسرحية المعاصرة تبدو مهيمنة ومسيطرة، وكل محاولات الأبطال لخرقها أوتفتيتها سرعان ما تخبو وتعود للسيطرة من جديد على مصير الأبطال وحياتهم ومصائرهم.[3]

فالشاعر المسرحي ينشئ حدود العالم الذي ستقطنه المسرحية، وفي الوقت نفسه يستحود على انتباهنا بخلقه موقفا ممتعا بحد ذاته ومثيرا لتوقع مواقف آتية قد تنشأ منه، إننا لا ننظر إلى الحركة وإنما يلقى بنا في قلبها، لذلك فإن إحساسنا بما هو حادث فعلا لا يمكن تمييزه عن إحساسنا بما سيحدث أو قد يحدث.

وهذا يخلق التوتر الغريب بين الحاضر القائم ونتائجه غير المتحققة بعد أو الإيهام الدرامي الجوهري، وهذا الإيهام عن مستقبل مرئي لابد منه في كل مسرحية إذ يبدو المستقبل وكأنه جنين كائن فعلا في الحاضر، والتوتر في المسرح الشعري المعاصر كلمة لابد أن تتكرر في كل حديث عن الدراما، لأن أي عمل فني يمكن إدراكه بفهم العلائق المتداخلة بين أجزائه، وفي الدراما تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر[4].

بيد أن هذه الحركة والموضوعية لا تعني بالضرورة أن المسرح الشعري تقريري ومباشر؛ فهو على العكس من ذلك له وظيفة الشعر نفسه وهي الإيحاء، ولذلك نجده يتحاشى الحدث المباشر ويلجأ إلى الحدث غير المباشر أي الحدث الذي يقع أغلبه وراء الكواليس؛ فالأحداث المباشرة غالبا ما تؤدي في النهاية إلى التقرير.

ولكن عندما يلجأ الشاعر المسرحي إلى « الحدث غير المباشر، ويجعل أغلب الأحداث الغليظة تقع بعيدا عن بصرنا وسمعنا؛ هنا فقط يتسع أمامه المجال لكي يصور أثر هذه الأحداث على شخصياته، لكي يغوص في

---

[1]- منصور نعمان: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح .ص75-81.

[2]- س.و.داوس: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م.ص29.

[3]- منصور نعمان: فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون.ص69.

[4]- س.و.داوس: الدراما والدرامية.ص47-48.

أعماقها، ولكي يتخلص من المحلي المحدود ويرتفع إلى الإنساني العريض، لكي يهرب من الوقتي الزائل ويصور الدائم الأبدي، لكي يعطينا نبض الحياة اليومية ...»[1] فوظيفة المسرح الشعري ليس في عرض الرأي أو فرضه على المتلقي بل في إثارة العواطف الإنسانية في نفوسهم وفي تخلصهم مما كان شخصيا بعد أن يحيله الفن إلى جسد موضوعي.

هذا الجسد الموضوعي أو التجسيد هو ثقافة غير بعيدة عن التقنيتين السابقتين للمسرح الشعري المعاصر الذي « لا يأتلف ومنهج التجريد لأن الدراما أي الحركة لا تتمثل في المعنى أو المغزى، وإنما تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى، أي في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة، ومن ثم كان التفكير الشعري تفكيرا بالأشياء ومن خلال الأشياء، أي تفكيرا مجسما لا تفكيرا تجريديا »[2].

لقد ساعد على تطور هذه التقنية تطور الشعر العربي في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامي أي تطور القصيدة العربية من الغنائية إلى الدرامية ومن التجريد إلى التجسيد الذي يتمثل أساسا في القصيدة الدرامية، خاصة وأن « الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب مما يزعم الرأي الشائع اليوم، بل أكثر فكرا أيضا وموجة الدراما العظيمة تهدر بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ»[3] ولا شك أن تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها وعي الشعراء بهذه الحقائق.

ومهما يكن الحافز الذي دفع شعراء الموجة الجديدة إلى إصطناع التعبير الدرامي في شعرهم والمزج بين فني المسرح والشعر، لا يخطئ أحد أن يدرك ميزات درامية واضحة وسوف يدرك مع هذا التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دوما إلى الموقف الدرامي، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي، لكي يجسم التجربة الذاتية الصرفة في إطار موضوعي حسي وملموس[4].

واستغلال الشاعر المسرحي لوسائل التعبير الدرامي يتوقف على قدرته الفنية وتجربته ومعرفته بخصوصيات كلا الفنين، فعند تقديم مسرحية شعرية لابد أن يعطينا الحوار إحساسا بالتقدم إلى الأمام وهذا الاحساس هو الحركة، واللغة ليست مجرد كلمات بل هي وخاصة في المسرح إيقاع معين وفي هذا يقول ستانسلا فسكي (Stanislavski):« إن في أية مسرحية جيدة هناك سطحان السطح الخارجي وهو الحوار الذي ينم عن الموضوع والسطح الداخلي وهو الإيقاع الذي ينم عنه الحوار »[5].

.بمعنى أن الإيقاع في المسرحية لا يختلف في جوهره عن الإيقاع في الشعر والموسيقى، بل إنه يعتبر المسرحية أحيانا نوتة موسيقية تختلف من مؤلف إلى آخر، وقد تكون حركة الحوار غير محسوسة وسريعة وهذا يتوقف

---

[1]- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية.ص38-39.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.ص 281.

[3]- إريك بنتلي: الحياة في الدراما.ص 114.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.ص282.

[5]- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية.ص60.

علـــــى مقاصد الشاعر المسرحي، فالشاعر يريد لهذه الحركة أن تكون مختلفة من مسرحية إلى أخرى أو حتى في أجزاء مختلفة من المسرحية الواحدة، والحركة عادة ما تكون بطيئة في الجزء الأول حيث يواجه الشاعر مشـــكلة عرض الموقف والتمهيد للفصول اللاحقة.

وكثيرا ما تتردد الشكوى لدى القارئ أو المتلقي من أن الحركة بطيئة وأن الشخصيات تتكلم بطريقة تجعل الحدث يتوقف أو يتقدم بطريقة مملولة، فيلجأ الشاعر في ترتيبه للأحداث معتمدا على الأشكال التي يستجيب لها العقل الإنساني لأنها في طبيعة التجربة الإنسانية، وحتى يتجنب هذه المزالق ولا يكون هناك انفصال بينـــه وبـــين المتلقي، خاصة وأن العقل الإنساني يستجيب للمواقف التي تبدأ هادئة ثم تتأزم، ويستجيب للمقارنـــة والتقابـــل والتوازي والتعارض والتوازن والتكرار لأنها من صميم التجربة الانسانية[1]، بمعنى أن يحرص الشاعر المسرحي على أن تكون تقنية الحركة في مسرحياته تامة وأن تنطوي في داخلها على المقدمات وعلى تطور الحدث وحله.

لكن المسألة ليست مجرد إثارة إنفعالات وتوقعات ثم خفضها، أو سيطرة على مشاعر المتلقي وأحاسيســـه فجوهر عملية التلقي يتضمن مشاركة فعالة من المتلقي، وهي مشاركة تبحث عن تلك « المتعة الخاصة الـــتي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة، لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقـــت واحد، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية والتفكير والانفعال والمراقبـــة واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته »[2] فيشعر المتلقي بشكل مباشر أو غير مباشـــر أو لا إرادي بأن الخبرة المسرحية التي يتعرض لها هي في جوهرها خبرة بديلة ليست خبرته بل بديل خـــبرة الشخصـــية المسرحية، وأن هذه الخبرة أيضا خبرة مشاركة وأنه ليس وحده في هذا الصراع الحياتي الاجتماعي اليومي.

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسير بالقياس إلى القصيدة الشعرية لأنها محدودة الطول، وأن تتبع الصور المجازية فيها أمر أيسر منالا من تتبعها في المسرحية الشعرية، لأن هذه الأخيرة بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب وشخوص تتصارع، وأن الوحدة في عمل كالمســـرحية قـــد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعا واحدا، وأن كل جزء في هذا الموضـــوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث.

وأن هذا التسلسل إنما يسري وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز للخاتمة أن تتناقض مع المقـــدمات؛ فكـــل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدي هذه النتيجـــة دون سواها[3]، ومن هنا ينصرف الذهن إلى أن الحركة في المسرح الشعري يجب أن لا تكون عشوائية، وإنما تخضع لمبدأ

---

[1]- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية.ص61 -62.

[2]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي"دراسة في ســيكولوجية التــذوق الفــني".سلســلة عــالم المعرفــة.ع267.مــارس 2001م.ص352-353.

[3]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر. دار الشروق: القــاهرة. ط1. 1994م/1414هـــ .ص301-302.

آخر هو الوحدة العضوية التي يعزوها بعض النقاد إلى التتابع المنطقي للقصة المسرحية دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال.

ولقد أكد أرسطو(Aristo) فكرة الوحدة العضوية في المسرح وخاصة فيما يتعلق بالقصة التي يحكيها لأن الفعل المسرحي« هو ما يحدث فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بهما معا، وينبغي أن ينتج الانقلاب والتعرف من نظم القصة نفسه، بحيث يقعان مترتبين على الأمور السابقة، إما عن طريق الضرورة وإما عن طريق الرجحان.»[1] ويؤكد في موضع آخر على ضرورة التخطيط للحركة في المسرح الشعري وأن لا تكون اعتباطية وإنما إبداعية فيقول:« ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أم مبتدعا، أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه»[2]، من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية الشعرية تختلف عن وحدة القصيدة في أن على الشاعر المسرحي التزامات تختلف عن التزامات الشاعر العادي.

إن عضوية المسرحية إذن مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني لأن المسرحية حكاية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها، فهي تراعي كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وشخصيات وزمن وما إلى ذلك، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء أن ينفصل عن غيره حتى لا يتزعزع البناء من أساسه. وفي هذه التقنية وشروطها حتى تكون المسرحية الشعرية ناجحة يقول أرسطو (Aristo) : « يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يصادف أولا دون نتيجة ملموسة لا يكون جزء من الكل.»[3]

ويشترط أرسطو (Aristo) هذا الشرط لأن « مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال وإما بحسب الضرورة ... ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أوذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص»[4]، يتضح من كلام أرسطو أن هذا الشكل العضوي الحي في المسرحية الشعرية لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة الشاعر المسرحي على صهر كل هذه الأجزاء وربطها في عمل واحد له غاية وهدف محددين، تعمل جميع العناصر على إبرازهما.

ونود أن نشير الى نقطة مهمة في هذا السياق وهي أن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر

---

[1]- أرسطو: فن الشعر.ص24.

[2]- المرجع نفسه .ص25.

[3]- المرجع نفسه.ص26.

[4]- المرجع نفسه. ص27.

في المسرحية الشعرية على طولها، إذ نجدها في معظم تراجيديات شيكسبير الكبرى، فغالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أومجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها.

هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهري الذي تدور حوله المسرحية وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك في عالمنا الطبيعي ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية، وإذا كان لهذه الظاهرة أي معنى فهي تدل على أن جميع المسرحيات الشعرية كائن عضوي حي ينتشر بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى في أفعال عناصره وأدقها، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة[1].

إن وجود هذه التقانات الخاصة في المسرح الشعري مَرَدُّهُ أن الدراما تستمد عناصرها باستمرار من مصادر القصيدة الغنائية والقصة، والمسرح الشعري يلجأ إلى الدراما أكثر من القصة و القصيدة الغنائية، لأن « الدراما هي شعر الحوار، والحوار هو فعل تم التعبير عنه باللغة والأحاديث الحوارية، فتكتسب في المسرح قيمة لكونها تشكل سلسلة من الأفعال وردود الأفعال »[2] وعليه فحين تصبح الدراما جزء من المسرح تتخذ وظيفة وشكلا يختلفان عما لها كعمل أدبي فني.

وإذا كنا قد قررنا مجافاة المسرح الشعري للنزعة التجريدية، وأنه يعتمد أساسا على التفصيلات الحية وإذا كانت الموضوعية والحركة من أبرز سمات هذا النوع من المسرح، فينبغي ألا نغفل من اختلاط هذه المفاهيم بحقيقة الفكرة الدرامية، فالواقع أنه لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي أو قصيدته مسرحية شعرية.

ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنها التعبير السردي القصصي، ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي، وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية[3] لأن الرؤية الشعرية هي العملية التي يتم من خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية؛ التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة الشعرية فتمتزج الدراما بالشعر ويتولد عنها المسرح الشعري.

وإذا كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفة فإن هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التي تنسجم من خلالها الرؤية، والدراما قائمة في الحياة، واستكشاف هذه الدراما رهن رؤية الشاعر نفسه لأنه هو الذي يستكشفها، وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري، لأن الدراما تقع بين الذات والموضوع سواء أتحركت الذات نحو الموضوع أم طفا الموضوع على سطح الذات[4] وليس من اليسير أن يتحقق ذلك أيضا ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها وهي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة.

---

[1]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ص307-308.

[2]- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح"دراسات سيميائية".تر: أوميركورية.منشورات وزارة الثقافة: دمشق.1997م.ص53.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.ص283.

[4]- المرجع نفسه.ص283-284.

وهذه العناصر الأساسية لكل قصيدة لها الطابع الدرامي، جعلت الفعل أيضا أساس الدراما، لأن حياتنا اليومية والمسار الذي تتخذه يحددها الفعل وهو « تلك العلاقة النشطة بين الذات والموضوع والفعل كحقيقة غائية خاضع لغاية تنسجم وحاجات الذات لذلك حين يقع فعل ما يتجه انتباهنا نحو غايته »[1].

هكذا يتضح لنا أن تقنية الحركة والموضوعية في المسرح الشعري إنما تتجسد من خلال قدرة الشاعر المسرحي على استثمار أدوات العمل الدرامي والمسرحي وعناصره، والقدرة على توظيفها في العمل الشعري توظيفا فنيا نتبين من خلاله القيمة الموضوعية لعمله وارتباط أجزائه في إحكام ودقة، ومدى قدرة الشاعر المسرحي أيضا على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها لأن المسرح هو صورة الحياة ومرآتها.

ثالثا – الكـــــورس*:

اتجه الشعراء المعاصرون إلى الإفادة من البنية المسرحية في بعض تجاربهم الشعرية سعيا وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميق التجربة وإكسابها مساحة زمنية ومكانية ورؤيوية أبعد مما تكتسبه من خلال الطرح التقليدي، والشاعر في هذه البنية لا يبتكر مسرحية إنما يفيد من آليات المسرح المتعددة ويتخير من هذه الآليات ما يصلح ليكون عنصرا شعريا مخصبا للتجربة[2] ويضيف إلى هذه الآليات تقانات أخرى تجعل المسرح الشعري المعاصر متميزا وتكسبه طابع المعاصرة بأصول تراثية.

خاصة وأن المسرح كفن أدبي لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان، ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمته ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها وفي حالة من التَّغَيُّرِ والنمو.

والمسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي أيضا، يحتاج إلى نشاط جماعي بشري مختلف له جسد وذهن ومشاعر[3]، والحاجة إلى تفريغ الشحنة الإنسانية الزائدة يلائمها المسرح لأنه « تعبير عن نشاط بشري زائد أو هو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية »[4] وتنبه الإنسان إلى وسيلة تفريغ هذه

---

[1]- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح .ص 137.

*- الكورس أو الجوقة: مجموعة ممثلين في الدراما الإغريقية، كانوا أولا المؤدين الأساسيين عندما كانت المأساة تتألف في البدء من سلسلة قصائد جوقية مع فصول إضافية يتحدث فيها ممثل واحد مع الجوقة، ثم أصبح أعضاء الجوقة تدريجيا يؤدون دور المعلقين على حدث مسرحي وهم يقفون جانبا معظم الوقت إلا أنهم يمثلون سكان المدينة وأحيانا يتبادلون الحديث مع أحد الممثلين الأساسيين. وفي المسرح الحديث عودة على نحو متقطع إلى فكرة الجوقة بهيئة معلق على الحديث يشترك فيه ويبتعد عنه على هواه إلا أن مصطلح الجوقة في المسرح الحديث يشير عموما إلى المغنيين والراقصين.جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية.تر: سمير عبد الرحيم الجلبي.دائرة الإعلام: بغداد.1990.ج1.ص118-119.

[2]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة.ص740.

[3]- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف. مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية. ط2. 1993م.ص19.

[4]- المرجع نفسه.ص20.

الشحنات منذ القدم عن طريق الاحتفال، ففي مصر كانت احتفالات وفاء النيل، وفي اليونان كانت احتفالات آلهة الخصب والنماء وغيرها، وكل هذه الاحتفالات كانت طقوسية يتخللها الرقص والغناء.

أدرك الشاعر المسرحي المعاصر هذا الأمر فطور شكل هذا الاحتفال إذ تنوع الأداء فصار إلقائيا إلى جانب الغناء، وانكمش دور الرقص وأصبح للفرد دور إلى جانب المجموعة أو ما يسمى بالجوقة أو الكورس وهذه التقانة وإن وجدت منذ وجود المسرح إلا أنها تطورت في المسرح المعاصر.

فلا يوجد من يصر اليوم على وجود الجوقة أو الكورس، ولكن النظر في المأساة عبر العصور لا يسمح بإهمالها، ويمكن القول بأنه في المسرح اليوناني كان استخدام الواحدة في الممارسة العادية، يستلزم استخدام الأخرى[1]، فبعد خطاب تمهيدي كانت العادة أن تدخل الجوقة وتبقى حتى النهاية أو قريبا منها.

وكان من شأن ذلك أن يقرر المكان ويوحي كذلك بحدود الزمان أو كما قال أرسطوAristo في الفصل الخامس من كتاب" فن الشعر": «إن المأساة تجتهد أن تبقى قدر المستطاع في حدود دورة واحدة للشمس أوقريبا من ذلك .بمعنى أن الجوقة تاريخيا –كما يبدو– كانت العنصر الأول في التراجيديا عبر العصور، ثم جاء ممثل واحد ثم ثلاثة فشاركوا في التمثيل مع الجوقة. »[2]

ومن هذا التطور ظهرت الشخصية الرئيسية الحقيقية وهي تختلف دون شك عن الشخوص الأخرى، وكان الكورس في المسرح القديم ممثلا لصوت الحكمة الذي يسمعه المشاهد فيتبين أنه موجود في باطنه، أو كما يقول أرسطو (Aristo)ينبغي على الكورس أن يدعو إلى الخير، وأن يقدم النصح السديد، أن يحكم ذوي الشهوات وأن يعز بأولئك الذين يخشون فعل الشر، ويجب عليه كذلك أن يمتدح عدم الإسراف في الطعام وأن يشيد بالعدل والقوانين والسلام بأبوابه المفتوحة على مصراعيها، ولابد أن يحترم الأسرار ويتضرع إلى السماء، أن تنعم بالرخاء على المساكين وأن تمنعه عن المتكبرين »[3] .بمعنى أن يكون ممثلا جماعيا للمشاهدين بما لهم من ذكريات ومخاوف وآمال وهذا لا يعني أنه غير جدير بسبر أغوار الأمور على نحو خاص، فهو يفعل هذا عندما يعبر الكاتب المسرحي على لسانه عن تلك الأشياء التي يصعب تحملها، أو عندما يشير إلى مجرى الأحداث التالية[4].

وعندما كان مصطلح الكورس يستخدم في المسرح العام في ذلك الوقت كان يدل على متحدث واحد غير محدد الهوية يتحدث بلسان المؤلف مثلما في مسرحيتي" روميو وجولييت" و"هنري الخامس" أو بصورة غامضة يقوم بدور التعليق الجماعي الذي كان ينتظر من جمهور النظارة أن يستجيبوا إليه بالموافقة، كما في مسرحية "نوستوس" لمارلو (Marlou)؛ وعندما أصبح كذلك أي حكرا على متحدث واحد غير محدد الهوية صار أداة تعبر

---

[1]– مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا و التراجيديا. تر: علي أحمد محمود. مر: شوقي السكري.علي الراعي. سلسلة عالم المعرفة.ع18.يونيو 1979م.ص185.

[2]– موسوعة المصطلح النقدي .تر: عبد الواحد لؤلؤة .مج1.ص13.

[3]– مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا .ص 186.

[4]– المرجع نفسه.ص186.

عن آراء الكاتب نفسه، وهو ما قال عنه أرسطو (Aristo) بأنه: « يتميز بتبادل الحديث بين الشاعر بشخصه وبين شخصيات وهمية تتحدث عن نفسها »[1].

لهذا السبب تخلت تراجيديات القرن السابع عشر في إنجلترا وفرنسا عن استخدام الكورس بمعناه الصحيح كما فعل شكسبير (Shakespear)في تراجيدياته الكبرى ومعاصروه في إنجلترا وأيضا راسين(Racine)، غير أن المحدثين من كتاب المسرح يعودون أحيانا إلى استخدامه لأنهم لم يستطيعوا مقاومة إغراء هذه الوصية اليونانية.

وكان هذا التطور في أعمال إليوت (T.S.Eliot) المسرحية يتوافق مع اعتقاده الذي أعلنه في محاضرته " الشعر والدراما" عام 1951م، إذ أعلن بأنه من الأفضل أن لايدرك المشاهدون أن ما يشاهدونه هو تراجيديا مكتوبة شعرا، وأن الصعوبة تكمن في حقيقة أنه ما لم يتوفر للكورس ذلك الإبداع الذي كانت تهيؤه له الموسيقى وحركة الألحان الراقصة في التراجيديا اليونانية، فإنه يصبح إما نوعا من الوعظ المباشر المملول الصادر عن الكاتب المسرحي نفسه، أو يصبح مجموعة من الأشخاص تقدم أحاديث تصل في ابتذالها وعدم جدواها حدا لايمكننا من قبول هذه الشخصيات باعتبارها جديرة بأن تشاركنا قدرتنا على الفهم والإدراك[2]، وهذا يوحي بعودة الدراميين كمعاصرين إلى الكورس بأصوله اليونانية مع بعض التطور الذي لا يتنافى وروح العصر.

وهذا التغيير في تقنية الكورس سببه اختلاف الدراما الحديثة عما كانت عليه الدراما القديمة، لأنها اكتسبت الأغنية والموسيقى والرقص وألغي الكورس بشكله التقليدي واختلف آداء الممثلين، بل إن علاقاتها ببعضها البعض قد تغيرت أيضا، وإن كان كل ما كتب في الدراما يتفق مع أرسطو(Aristo)في أن التراجيديا اليونانية قد انبعثت عن الديثرامب الدايونيسي وهي ترنيمة ينشد الكورس أحداثها تمجيدا للإله دايونيسيوس.

وعليه فإن إدخال تقنيات جديدة على الكورس لم يعن تحويل الديثرامب آليا إلى دراما، إذ استهل الديثرامب تطوره باتجاه الدراما عندما أسس التراجيديا وجعل الحوار أهم أدوارها فتفوق الحوار على السرد، وكان يعني أيضا تحويل التقنيات التي كانت موجودة ومألوفة آنذاك إلى غرض جديد[3].

ومن خلال هدفها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديدا أيضا، فعلى الرغم من التقنيات الشعرية التي تبنتها الدراما عن الديثرامب، بدت وكأنها ظلت غير متغيرة إلا أنها في الحقيقة غيرت صيغة وجودها بتوليها وظيفة جديدة، وعلى الرغم من أن أسخيلوس (Aeschylos)قد نقل التوكيد من الكورس إلى الحوار ليوطد أسس الشعر الدرامي؛ ظل الكورس عنصرا لا غنى عنه في الدراما واحتفظ بالميزات البارزة للنموذج الأصلي المنحدر من الديثرامب اليوناني، وبهذا لم يستطع الكاتب المسرحي المعاصر أن يتجنب استخدام إشاريات لفظية لمدرك حسي مرئي حين يرى بأنه ضروري.

ثم إننا نجد في المسرح الحديث مايعبر عن الكورس ممثلا في الحوار، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي الذي يتجلى تدريجيا عبر اللغة وأي تحولات في الموقف الدرامي، وبهذه الطريقة كان ممكن للفظة أن تصبح تقنية نفسرها

---

[1]- مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا.ص187.

[2]- المرجع نفسه.ص 188-189.

[3]- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح .ص123-124.

أحيانا كعرض وأحيانا أخرى كتغيير في المنظر، لأن مرونة الإشارة الدرامية هي التي تمكن اللفظة من أن تصبح ممثلا أو مشهدا يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما[1].

بالإمكان إذن أن ندعو الدلالة الشعرية إلى شيء لايتجلى بأنها إشاريات موجهة نحو صورة ذهنية وهمية لأنها تحدد فعلا دراميا تحقق في مخيلة المتفرج فحسب، لأن كون هذه الإشاريات الموجهة نحو صورة ذهنية هي إحدى التقنيات الأساسية في الدراما اليونانية تم اثباتها عبر مناجات الكورس الذي يسرد رواية الأحداث للجمهور.

وفي معظم التراجيديات بدءا من عصر النهضة وسواء اشتملت المسرحيات على كورس مسمى أم لا، فإن الدور الحقيقي للكورس القديم يقوم بأدائه الشخصيات التي تحيط بالبطل التراجيدي وفي بعض الأحيان يكون هناك من بين الشخصيات معلق خاص، وفي الدراما الإنجليزية والفرنسية في القرن التاسع عشر كان هناك "لسان الحال" وهو شخص يمثل صوت الحكمة والصواب الذي لم تمتد به الشخصيات الرئيسية وهذه الشخصية كانت تظهر عادة في مسرحيات تعد بالكاد تراجيدية[2].

ولأن المفاهيم الفنية مسائل دقيقة للغاية يساء فهمها بسهولة إذا ما تداولها غير المتخصصين، فإن الكورس في المسرح الشعري العربي نمط من أنماط البناء الفني لم يعرفه الشعر العربي قبل مرحلته المعاصرة وقد استلهمه الشعراء المعاصرون من لوركا وإليوت وغيرهما من الشعراء الغربيين الذين أفادوا من المسرح اليوناني واستثمروا إمكاناته المختلفة.

وقد أفاد من هذه التقانة شعراء الاتجاه الواقعي بشكل خاص في الستينيات بعد أن كان الاتجاه العام للمسرح رومانسيا في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، بمعنى أن الحوار كان يكتب لجمال صياغته لا لسرد الأحداث التي تتكون منها المسرحية أو التلميح إلى حالات نفسية حتى كانت المسرحيات النثرية ذاتها تبدو كالشعر المنثور.

وكان هذا الاتجاه نتيجة لغلبة الشعر الغنائي على الانتاج الأدبي، ولكن نمو الحركة العلمية وانحلال المذهب الرومانتيكي أخذا يسيران بالمسرح نحو الواقعية التي لا تتسع للشعر الغنائي ولا تسير عليه[3]، فحدث رد فعل على المسرح الرومانسي، وظهر الاهتمام بوصف الحياة والواقع وعلاقتها بالإنسان ومشاعره النفسية المختلفة.

فكان للكورس حظ وافر في التعبير عن هذه الحياة، خاصة وأنه يمثل المجموعة أو الجماعة لا الفرد، أو هو جماع جزيئات الصورة الحركية الجسمية لثلاثة أفراد أو عناصر مرئية أو سمعية، فأكثر في موقف من المواقف الدرامية المسرحية مرتبطة في صورة أو أكثر نراها في الوقت نفسه، بحيث تعطينا وحدة تصور ووحدة تأثر.

و هو كما يقول يحي عبد الله: « إن الموقف الإنساني، حتى مع الاعتراف بإمكان وضوح ما ينطوي من شمولية المعنى في غير الدراما، إذ أن الملاحم والقصائد الغنائية والشعر التعليمي بل وبعض الكتابات الفلسفية قد

---

[1]- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح. ص 125 -126 -129.

[2]- مولوين ميرشنت. كليفوردليتش: الكوميديا والتراجيديا .ص 189.

[3]- محمد مندور: في الأدب والنقد .ص 133.

عانقت أو لامست أحداثا أسطورية على نحو بالغ التأثير، إلا أنه ظل مفتقرا إلى ما أسميناه بالقدرة على التجسيم »[1] نفهم من هذا القول دعوة للعودة إلى استثمار البنية الشكلية اليونانية المسماة بالكورس أو الجوقة .

لأن الكورس ممثل لفكر المجتمع في عمومه، وهو أيضا يمثل ضمير الشخصية في مناجاتها لنفسها أحيانا، وهو شكل لتجسيم ما غاب عن عين المشاهد من أحداث حدثت في الماضي، ينضاف إلى هذا كون الكورس يشكل في المسرح وظيفة مهمة تمثلت في التمهيد للأحداث، والتعليق عليها والإخبار عما مضى منها خارج حدود خلية التمثيل حتى أنها قد تخطت ذلك إلى حدود نقد الموقف أو الشخصيات أو الأحداث، والدور الممهد أو المكمل للحدث أو الفعل، بل الدور الناقد لا يعني سوى شيء مساعد، إذ أن للتمهيد أو التعليق أو السرد أو النقد دورا سابقا على حدوث الفعل أو لاحقا لحدوثه[2] فيكون بذلك غير مشارك في تجسيد أو تجسيم الحدث بل هو نوع من إعاقة الفعل والإحالة دون ظهوره.

وللكورس أدوار أخرى غير المشاركة في الأحداث مشاركة مباشرة، إذ يكون نوعا من المونولوج ذي الطبيعة التحاورية، لأن المونولوج عند الشاعر المعاصر « يكشف عن يأسه من هذا المجتمع ومن جدوى الحوار معه، ومن ثم كان النفي إلى الداخل هو الطريق الوحيد لمواجهة هذا الاختلاف والذي سببه الأحداث السياسية والاجتماعية الكبرى»[3] وقد يكون الكورس بالاضافة إلى هذا نوعا من التجسيد التعبيري للرأي العام لأنه يمثل الضمير الجمعي ويؤسس قيما جمعية لا فردية.

كما قد تكون هذه المشاركة جزء لا يتجزأ من الحدث المسرحي أو نوعا من التخلص بالاسترجاع عن طريق التشخيص فيبني لونا من الحركة مختلفا عن غيره في كل من الحالات السابقة[4] ينحو فيه الشاعر المسرحي نحو التشخيص، لأنه نوع من محاولة تقليد بعض فعل الغير أو تقليد بعض صوته خلال صوت المقلد وحركته.

وارتبط الكورس في المسرح الشعري المعاصر بالمسرحيات التي تميل إلى المأساة، كما ارتبط بالمونولوج والتشخيص وغيرها، لأنها عناصر توصيل وكشف وايضاح، ولأن ظهوره تزامن مع الاتجاه الواقعي الذي « يستمد مادته من الواقع المعيش ويعبر عن تطلعات الشعب وآلامه وأهدافه وهو يعاني القلق وانعتاق الروح والتمزق النفسي والمشكلات الداخلية الذاتية كافة. »[5] واستطاع الكورس أن يفرض نفسه في هذا الاتجاه الفكري وفي المسرح الشعري المعاصر لأنه يمثل المجموعة ولا يعني الصورة الفردية فقط، فهو تقنية وليس تصور لأنه لا يروي الحكاية وإنما يجسدها ويشخصها تشخيصا، فأكسب المسرح الشعري العربي المعاصر سمة جعلته ينماز عن الشكل التقليدي.

---

[1]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 218.

[2]- المرجع نفسه .ص 218.

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة .ص 769.

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي .ص 218.

[5]- فايز ترحيني: الدراما و مذاهب الأدب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. ط1. 1988م.ص130-131.

وليس غريبا أن ينماز المسرح الشعري المعاصر بهذه التقانات ويطورها وإن كانت موجودة منذ أرسطو والمسرح اليوناني، لأن ما صار إليه الشعر المعاصر يستدعي « تحديث صوته وتجويد عناصر تركيبه وتعميق دلالته وتوفير ما يحقق مواءمته وقدرة تجاوزت المألوف »[1] وذلك عن طريق استعارة تقنيات المسرح وآلياته ولاسيما تفعيل طاقات الدراما والحوار.

واستثمار إمكانات العرض وتعدد الأصوات خاصة «وأن النصوص متعددة الأصوات أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى »[2] أي النصوص المونولوجية التي تنشر الأحادية والذاتية فتكون أقرب إلى الغنائية.

واستعارة هذه التقانات من البنية المسرحية أسهمت في إثراء النصوص الشعرية بإمكانات الفعل المسرحي وتعميق التجربة الشعرية وإكسابها مساحة زمنية و مكانية ورؤيوية، وتنسحب هذه العناصر بشكل خاص على تعدد الأصوات والاستعانة بالكورس أو الجوقة اليونانية ينضاف إليها الموضوعية والتجسيد والابتعاد عن الذاتية وغيرها من العناصر الأخرى.

والشاعر المسرحي إذ يلجأ إلى هذه التقانات في مسرحياته الشعرية والتي تتمثل أساسا في تعدد الأصوات والكورس أو الجوقة والمستويات اللغوية، وارتفاع درجة الكثافة الدرامية نتيجة لغلبة التوتر والحوارية مع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة، فإنه لا يسعى إلى ابتكار مسرحية جديدة، لكنه يسعى إلى فتح بنية هذا النص الشعري على إمكانات من غير جنسه تساهم في دفع التجربة الشعرية نحو مناطق إبداعية جديدة تضمن لها التجدد والاستمرارية[3] .

وهذا التجدد والاستمرارية في النص المسرحي الشعري العربي المعاصر دفع بالشاعر المسرحي المعاصر الذي ينشد الجديد واللا مألوف إلى البحث عن عناصر أخرى تكسب مسرحياته الشعرية جماليات خاصة، تتمثل أساسا في الاستعانة بالرموز والأساطير وإسقاطها على النص الإبداعي، مع تحريك الأحداث خلال مشاهد ومقاطع متلاحقة تتحدث فيها شخصيات مقنعة عوضا عن الشاعر.

لقد شهد المسرح الشعري المعاصر مراحل أغنته كثيرا وأفادت في إخصابه لكي يصير حاملا لعدة سمات متفاوتة في عناصره ومكوناته وقيم تشكيله، وهذا ما جعله قادرا على أن يظهر بملمح جديد في ضبوط رسمه وفي تدرج مضمونه ومرامي رؤاه التي تعبر في مجملها عن مطامح هذا الجيل الفنية والاجتماعية.

وقد سارت توجهات هذا الجيل نحو التجريب الذي كان من أبرز ملامحها، وانعكاسا لحركة المجتمع على المستويات الإقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية نحو صياغة أنماط جديدة من العلاقات والتنظيمات على

---

[1]- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. ص 351.

[2]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع : مصر .1989م.ص42.

[3]- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ص298.

هذه المستويات المختلفة، وبهذا يمكن وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها حركة تجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والاتساع.[1]

ولعل جملة من الأسباب أدت إلى بلورة درامية المسرح الشعري ووصوله إلى مستوى من النضج الدرامي تتعلق بواقع القصيدة العربية المعاصرة ذاتها، أو وعي الشاعر بمشهدية الحياة الدرامية وحاجته للنسج على هذه الأبعاد لاسيما تجاربه الشعرية التي « توحي له بأن القصيدة بوضعها الغنائي تظل عاجزة أمام التعبير عن حاجات الإنسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه، ولذا راح يبحث عن أشكال وقيم ومضامين جديدة للقصيدة الحديثة التي أخذت عناصر الدراما تنمو فيها وتتفاعل داخلها.»[2]

والتجربة الشعرية المعاصرة ما بزغت إلى الوجود لكي تُعبِّرَ عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر من التراث الأدبي العربي عامة والشعر القديم خاصة[3]، بل بزغت لتكون تجربة هادفة إلى نشدان الاختلاف في منحاها الجمالي شكلا ومضمونا عن منحى الشعر القديم، حتى تثبت جدارتها وقدرتها على تمثل روح العصر واستيعاب ما في حركة وقائعه من مضامين بسبق وابتكار حتى يتواصل التغيير وتصير المغايرة دلالة على الحيوية، على أن المغايرة لا تعني المعاداة والرفض.

و يتعلق الأمر بفن حي متطور لايقف عند حدود التركيبات الذهنية الإعلائية، ولايعرف أي نوع من الحسم الحاد بل لايلغي جديده قديمه، ولايختزله اختزالا كاملا أو يعمل مترلته ومكانته وقيمته، لأن الأدب يخضع لتأثر جدلي بين الواقع المعاصر وبين التراث الإنساني، فإن علاقة التجربتين معا، علاقة جدلية تفضي إلى انضاج عملية الإبداع وإظهارها في عدة أشكال ذات عمق وأصالة.[4]

ولما كان المسرح الشعري فنا من فنون الأدب وشكلا من أشكال التجربة المعاصرة، فإنه خاضع لهذه العلاقة الجدلية بين المعاصرة والتراث بالرغم من أنه شكل فني جديد، إلا أن ممارسيه لم يقطعوا صلاتهم بما هو قديم، لأنهم رأوا في هذا الوصل بين المعاصرة والتراث أن المسرح الشعري يكتسب جماليات فنية يتم بها الفهم الجيد العميق والمعرفة السديدة الواعية.

ويرجع إقبال الشاعر المسرحي المعاصر على الدراما إلى قدرتها الماثلة في التقنيات المختلفة؛ ذلك أن مظاهر الدرامية في القصيدة العربية تتعدد منها "القناع" وهو أداة مسرحية في المقام الأول أصبح مجرد وسيلة من وسائل كثيرة لبناء القصيدة بطريقة درامية، كما أن الحوار يكتسب أهمية قصوى في كثير من القصائد، وجاء كثير من القصائد بمثابة مشاهد مسرحية تعتمد على الحركة والحوار والتركيز.

---

[1]- سامي سليمان أحمد: التجريب في مسرح محمود ذياب "باب الفتوح نموذجا".مجلة فصول.مج14.ع1. ربيع1995م. ج2. ص296.

[2]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث "دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح". دار الزمان: دمشق. ط1. 2009م. ص21-22.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص17-19.

[4]- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. ص297.

كما تجلت مظاهرها وجماليات أخرى منها "الأسطورة" و"استدعاء الرموز" و"الأحجية" و"ظاهرة الحزن" التي جسدها الموقف التراجيدي، و"الصورة المتحركة" أو "أنسنة الأشياء" إلى غير ذلك من الجماليات التي لجأ إليها الشاعر المعاصر للتعبير عن تعدد الأبعاد في المسرح الشعري.

خاصة عندما أدرك الشاعر المسرحي العربي المعاصر ضرورة التواصل مع التراث الإنساني حتى ينضج مسرحه، وعدم الاكتفاء بالخصائص الفنية المعهودة له ووجوب خلق جماليات فنية تساهم في التعبير عن التحولات المستمرة والتفاعل معها؛ من خلال إيحاءات الألفاظ الرمزية وما تشتمل عليه من أساطير ورموز وأقنعة ووسائل تعبير دالة على ما وراء المعنى الظاهري، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز وبين حقيقة العمل المسرحي.

والهدف من هذا كله هو جعل هذه الصور داخل المسرحية الشعرية تجسيدا للموقف الدرامي أو للمعنى الجوهري الذي تدور حوله المسرحية « ويجعلها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها عن طريق قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى »[1] وهذه القوى الإيحائية للشعراء المسرحيين المعاصرين تختلف من شاعر مسرحي إلى آخر، ولكنها في الغالب الأعم تدور حول تلك الرموز والأساطير والأقنعة المختلفة، وما يرى فيها الشاعر من إيحاءات وجاذبية فنية وجمالية.

ولما كان الشاعر محاكيا كما قال أرسطو (Aristo) في كتابه فن الشعر شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، كان لزاما عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى الجماليات الفنية لينضج نصه المسرحي الشعري ويصل به إلى قمة الإبداع شريطة أن يحكم ويحسن استخدامها.

رابعا – استدعاء الرموز:

إن الأدب المعاصر نوع من الكشف والارتياد، بمقدار ما هو نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني، إنه بالنسبة للمبدع مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود وأن يكسبه معنى جديدا، غير معناه العادي المبتذل ووسيلته إلى ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الخفية التي تربط بين عناصره ومكوناته المختلفة، حتى تلك التي تبدو في الظاهر على أكبر قدر من التباعد والتنافر، وهو في سبيل وصوله إلى هذه العلاقات الخفية بين عناصر الوجود كثيرا ما يتجاوز العلاقات الظاهرة المحسوسة والمنطقية بين هذه العناصر تلك العلاقات التي لا تلتقط سواها النظرة العادية التي تقف عند ظواهر الأشياء.

بل إن المبدع كثيرا ما يحطم هذه العلاقات الظاهرية المألوفة لتتحول عناصر الوجود وأشياؤه إلى مجرد مفردات وأدوات في يديه يشكل بها عالمه الأدبي الخاص، أو يعيد بها صياغة العالم وفق رؤيته الإبداعية الخاصة على نحو يزيده عمقا وثراء واكتمالا، وعمله في ذلك أن يتصارع مع صمت العالم، وما كان خلوا من المعنى فيه ويضطره أن يكون ذا معنى، إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب، وجعل اللاوجود موجودا وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال الجهد المضني والمعاناة الصادقة، في سبيل إعادة اكتشاف الوجود وإعادة صياغته.[2]

---

[1] – محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر .ص 305.

[2] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة ابن سينا: القاهرة. ط4. 2004م. ص11-12.

وإذا كان هذا القول ينطبق على عمل المبدع المعاصر بصفة عامة، فهو أشد انطباقا على عمل الشاعر المسرحي المعاصر الذي يصارع اللاوجود من حوله ليجبره على أن يمنح وجودا ويقرع الصمت لتجيبه الموسيقى المنبعثة من الشعر والمسرح على حد سواء، في علاقة تكاملية بينهما تصنع إبداعا أدبيا يضاف للأنواع الأدبية خاصة وأن « النموذج الشعري والنموذج الدرامي لابد أن يظلا معا، نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد »[1].

ومن ثم لجأ الشاعر إلى تقنيات فنية مختلفة للتعبير عن تعدد الأبعاد كالرمز التراثي والمفارقة التصويرية، بما فيهما من تصوير للحوار والصراع بين الأبعاد المختلفة في رؤية الشاعر، فالرمز التراثي والرمز عموما يعكس التفاعل والحوار بين الدلالة التراثية أو الواقعية للرمز وبين دلالته الرمزية[2]، ولكن التأمل في طبيعة الرموز التي يستخدمها الشعراء المعاصرون وفي طريقة استخدامهم لها يدعو دعوة ملحة إلى دراسة الظاهرة والاهتمام بها.

إن الشاعر لا يخلق صوره من عدم، وإنما يختار من الإمكانات المتاحة في اللغة، ويستعين بمدركاته الحسية المختزنة، ويقيم تفاعلا من نوع خاص، ليشكل نظاما لغويا قادرا على إبراز الدلالات التي تحتويها التجربة الشعورية والفنية[3] ذلك أن « اللغة في أصلها رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف »[4].

والرمز بما يحققه من تكثيف لغوي ومن دلالات متعددة يُمَكِّنُ من التعبير عن عالمي الشاعر الظاهر والباطن معا، وعن طريقه يزيح الشاعر من طريق الحياة الإنسانية ماران عليها من صلف التحديث الصناعي وجمود الآلية التي كونت طبقات متراكمة حالت دون القدرة على الاستبطان والتخيل[5]، والمبدع إذ يلجأ إليه، إنما بتوجيه من تجربته الشعورية المضطربة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية، فهي « ذات إيحاء جم، ومظهر إيجاز واضح.»[6]

ولقد اختلف مفهوم الرمز باختلاف الباحثين ومجالات اشتغالهم مما أدى إلى تعدد استخداماته، فهو يظهر « كمصطلح في المنطق والرياضيات وفي نظرية المعرفة، وعلم الدلالة، وعلم الإشارات، كما أن له تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت (الرمز أحد مرادفات العقيدة) والطقوس والفنون الجميلة والشعر »[7]، والرمز مقابل للكلمة الفرنسية (symbole)[8] المشتقة من الكلمة الإغريقية (sumboleen) بمعنى علامة (signe) وهو علاقة تمثيلية لكائن لكائن حي أو شيء يمثل شيئا مجردا.

---

[1]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري . ص23.

[2]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص 192-193.

[3]- سيد البحرواي: البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار شرقيات: القاهرة. 1996م. ص111.

[4]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. دار المعارف: القاهرة. ط3. 1984م. ص 34.

[5]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص402.

[6]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس: بيروت. ص157.

[7]- رينيه ويليك وأوستن وراين: نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي. مؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. 1987م. ص196.

[8]- Petit Larouss ilustré.librairie larousse.Paris.1980.P976.

أما بالنسبة للرمزية فهي مصدر عربي مقابل للمصطلح الفرنسي (symbolisme)الدال على « مذهب أدبي نشأ في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نما في ظل الفلسفة المثالية الألمانية، وساعدته في ذلك مدرسة التحليل النفسي والثورة البرجوازية، والترجمات الفرنسية عن إدغار آلان بو (Edgar Allam poe) التي قام بها شارل بودلير (Charles Pierre – Baudelaire)، ولذلك كانت الرمزية ثورة على كل ما سبقها من مذاهب أدبية.»[1]

ويعد أرسطو (Aristo) من أقدم الفلاسفة الذين خاضوا في الرمز، حيث عرفه تعريفا لغويا بقوله إن «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز لكلمات منطوقة »[2] فالكلمات عنده رموز لمعاني الأشياء سواء أكانت مكتوبة أم منطوقة فهي رموز لمعاني مجردة في الذهن، ولا يكاد يختلف مفهوم الرمز عند من جاء بعد أرسطو من فلاسفة وباحثين في ماهيته، وإن بقى مرتبطا بالمجال الذي ينحصر فيه وبحسب تعدد العلوم التي احتوته وكذلك بحسب الخلفية المعرفية لدى الباحث.

ففي مجال الأدب يعد غوته(Goethe) أول من نظر إلى الرمز نظرة أدبية حيث اعتبره « امتزاجا للذات مع الموضوع الخارجي، وحين يمتزج الذاتي مع الموضوعي يشرف الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء أو علاقة الفنان بالطبيعة »[3]، فالرمز عنده امتزاج الداخل من الخارج وامتزاج الفنان بالطبيعة، أو الموضوع الداخلي مع الموضوع المادي، ولقد فتح هذا المفهوم المجال أمام باحثين آخرين للبحث في جوهر الرمز الأدبي بما في ذلك الفلاسفة.

حيث إن كانط (Kant) وهو المعروف بفلسفته للوجود كله بما في ذلك الأدب، يعتبر الرمز علاقة تجمع الذات بالموضوع الخارجي، إلا أنه يحدد طبيعة هذه العلاقة إذ الرمز عنده مستقل بذاته عما أخذ عنه، فبمجرد انتزاعه من الطبيعة يكتسب طبيعة جديدة لها ميزتها وخصائصها وكينونتها، وهو بهذه الصيغة الجديدة معنى مجرد لا تربطه بما أخذ منه إلا النتائج، التي لا تشترط أبدا التشابه الحسي بين الرموز وما يرمز إليه فالعبرة بالواقع المشترك والمتشابه[4] إن فلسفة كانط هذه تفسح مجالا لعالم الأفكار و « تصرح بتعذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صوره المعكوسة فيه »[5].

ويعتبر كوليردج (Coleridge) المشهور بنظريته الشاملة في الخيال، أنه – الخيال- وسيلة للرمز وأداة لتحققه ففي « الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكوني، وفوق

---

[1]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة. ص68.

[2]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ص34.

[3]- المرجع نفسه. ص37.

[4]- المرجع نفسه. ص38.

[5]- نسيب نشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.ديوان المطبوعات الجامعية:الجزائر.1984م. ص461.

هذا كله يكشف الفاني عن الأبدي الباقي »[1]، بمعنى أن العمل الفني عنده رمز يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر، ففعل التقدير الجمالي كفعل الخلق الفني، إن هو إلا إظهار الخبرة في رمز عن طريق قوة الخيال.

والرمز عنده يقف بمواجهة المفهوم، ولكن عن طريق التفاعل بين الإثنين يصل العقل البشري إلى أبعد انجازاته، ويجتهد العقل للتعبير عن مغزى خبرته بالذات في أشكال رمزية، لأن التعبير على شكل مفهوم غير كاف غالبا.[2] أي أن الرمز عنده مقترن بشرطين " الخيال والعقل " حيث جعل وظيفة الفنان تجسيد خبرته في رموز مستخدما ما يجد في عالم الطبيعة ليعبر عن رؤياه في الأشياء.

لكن الشاعر العربي المعاصر في استخدامه للرمز ينحو منحى آخر غير الاتجاهات السابقة فهو لا يفكر بالعقلية الفلسفية ولا الوجودية، فعندما يستخدم كلمات مثل " البحر، الريح، القمر، النجم ... " فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، وربما كانت بعض هذه الدلالات مشتركة بين الناس، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعاد جديدة هي من كشفه الخاص.

والرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعاينها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتقارب أهمية الأشياء وقيمتها؛ ذلك أن التجربة هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة.[3] أي أن الرمز ببساطة « يستلزم مستويين؛ مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها وحين يندمج المستويان نحصل على رمز.»[4]

ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة، هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام، ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، فإنها حين يستخدمها الشاعر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها.

ومن واجب الشاعر المعاصر أيضا، أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلا عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضي أو الرمز اللغوي، وكذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة لابد لبث الحيوية فيها من ورودها في سياق رمزي.[5] فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها.

---

[1]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ص183.

[2]- موسوعة المصطلح النقدي. تر: عبد الواحد لؤلؤة. مج2. ص256.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص198.

[4]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ص40.

[5]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص199-200.

على هذا الأساس فإننا في الرمز الشعري لا نستطيع أن نستغني بالرمز عن المرموز إليه، أو بمعنى آخر لا نستطيع أن نستغني بالمعطيات الحسية التي تتخذ رموزا عن الحالات المعنوية التجريدية، التي يرمز إليها بهذه المعطيات، كما لا يمكن بالمقابل أن نستغني بالمرموز إليه عن الرمز، لأن الرمز كل غير قابل للتجزئة تفنى فيه الحالات المعنوية التجريدية في المعطيات الحسية التي تتخذ رموزا لها، كما تفقد المعطيات الحسية ماديتها وتتحول إلى دلالات تجريدية.

والشاعر الذي يستخدم الرمز لا يقصد إلى معنى يخفيه ثم يحاول أن يعبر عنه بطريقة أخرى تنوب عنه، فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه، إن الرموز لا تصنع بهذه الطريقة وبعبارة أخرى إن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يُسَخَّرُ بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، المعنى الثاني ينمو نموا باطنيا من المعنى الأول.[1]

ولقد أكد أدونيس هذا الطرح بقوله: « الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص فالرمز هو معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع نحو الجوهر »[2]، فالرمز عنده هو نص داخل نص، إنه كالتناص بالمعنى الدقيق، فهو المعنى الخفي الذي يتكشف لكل منا بعد أن نقرأ لغة القصيدة، فالرمز ليس معنى جاهزا بل هو جهد مبذول يبذله المتلقي عندما يقوم بتحليل شفرات النص، ويفك الرموز ليعرف إيحاءاتها داخل النص.

ومن هنا فإن الرمز الشعري يختلف عن الرمز اللغوي المتمثل في الألفاظ اللغوية باعتبارها رموزا لمعاني محددة، والرمز الرياضي وسواهما من الرموز الإشارية ذات المدلول المحدد، فالرمز الشعري خلافا لهذه الرموز لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق عليه الجميع؛ وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها.

ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافا بينا في فهم الرموز الشعرية والأدبية عموما، في حين يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية والرموز الرياضية وغيرهما، لأن الرمز الشعري يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي يند عن التحديد الصارم،[3] مما جعله يكتسب في كل قصيدة مدلولا جديدا ولا ينحصر عند مدلول واحد محدد.

إن هذا الاختلاف في مفهوم الرمز من ناقد إلى آخر يمكن أن نفهم منه صعوبة تفسير ماهية الرمز ذلك أنه كما يقول تاندال (w.y.Tandall) « إن الرمز يماثل تماما تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال: لو استطعت أن أقول ما يعينه – يقصد الرقص– لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله !! »[4] ثم إن تمثل وحدة الرمز يمنحنا معناه ويفهمنا إياه.

---

[1]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص105.

[2]– أدونيس : زمن الشعر.ص121.

[3]– علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص106-107.

[4]– محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ص43.

ومع هذا فإن الإكثار من استخدام الرموز أداة للتعبير، يعد من أبرز الظواهر اللافتة للنظر في تجربة الشعر الجديد عموما والمسرح الشعري على وجه الخصوص وليس غريبا هذا الأمر فالعلاقة القديمة بينه وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام [1] الذي تختلف وظيفته حسب موضعه في النص وحسب ترابطه مع غيره من الرموز الأخرى وحسب سياقه في بناء الحديث وتطوره، وله وظيفة رئيسية وهي الإيحاء لا بمدلول معين بل بإحساس أو أحاسيس معينة.

.بمعنى أن الكتابة الرمزية للمسرح من المسائل الصعبة التي لا يمارسها كل كاتب، كما أنه ليس من السهل على أي ناقد أن يتناول الرمز في مسرحية ما، لأن الرمز جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها، وما لم تكن له أكثر من دلالة في النص المسرحي وما لم تكن له وظيفة محدد فلا يمكن أن يكون رمزا[2]، وكذلك من الخطأ أن « يطالب بعض النقاد بأن يكون الرمز شفافا، لأن الرمز إذا كان شفافا وكشف عما وراءه لم يصبح رمزا بل أصبح دلالة، والفرق بين الرمز والدلالة فرق كبير »[3]، والطبيعة الحقيقية للرمز أن يكون كثيفا لأن مهمته هي الإيحاء ولهذا من الضروري الاعتدال في النظرة إلى إيحائية الرمز والتحرك به في حدود إمكاناته.

ولقد اختلف الباحثون حول تقسيم مستويات الرمز بين عام وخاص وجزئي وكلي، ونشيط وحركي وشفاف وكثيف، بل إن هناك من يخلط بين الأنواع والمستويات، ولكنهم يستقرون في النهاية عند أهم أنواعه بالاستناد إلى كثرة ما ورد في شعر الشعراء المعاصرين ما بين طبيعي وأسطوري وديني وتراثي وقصصي وغيرها وهي الأنواع التي يكثر استخدامها في النص المسرحي الشعري العربي المعاصر، وتتمثل أساسا في:

1- **الرمز السطوري**: اتخذ الشاعر المسرحي المعاصر من الأسطورة أداة تضمين داخل مسرحه، سواء أكان هذا التضمين متخذا شكل الرمز أم شكل الصور الاستعارية أم حتى شكل الاشارة البسيطة العابرة، حيث إن «الأسطورة منحت مؤلفي المسرح مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية في إطار من الرمز، وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء المؤلفون، إذ أن الظروف السياسية لم تكن تعطي المؤلف حرية التعبير عن نفسه، فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه وتقديم أفكاره، وكان الرمز في الأسطورة جاهزا.»[4]

لقد ميز الرمز الأسطوري نمط البنية المسرحية، وأقام هيكليتها على نحو عضوي فبدت لغة الرمز الانبعاثي نسقا مجازيا فنيا يطرح إشكالا على المقاربة الإيديولوجية، ذلك أنه لئن كان استخدام الصورة الأسطورية استخداما شعريا ليس موضوع خلاف، فإن التوظيف الدلالي هو موضوع الخلاف، وهو إشكالي لأنه طي النسيج العضوي وفي الدلالة المضاعفة.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص195.

[2]- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. ص85-85.

[3]- المرجع نفسه. ص86.

[4]- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري " 1933م- 1970م".الكتاب الثاني الوظيفة بين الأسطورة والمسرح. دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة. 1975م. ص386.

وربما فسر هذا الواقع الفني لجوء الخلاف إلى لغة من خارج الشعر، أو بعيدة عن شعريته لغة تقيم جدلها في حدود الموقف، أو بالعودة إلى مصادر الرموز وتاريخها، كما إلى توظيفها في الخطاب السياسي أو العقائدي،[1] ومن متابعة الرموز الأسطورية التي يستخدمها الشاعر المسرحي يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية إنما يرتبط بالقديم بشخوص أسطوريين أو دخلوا على مر الزمن عالم الأسطورة.

وأبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها دورانا هي شخوص "السندباد وسيزيف وتموز وعشتار وأيوب وهابيل وقابيل وأينياس والخضر وعنتر وعبلة وشهريار وهرقل والسيرين وسقراط" وغيرها من الشخوص الأسطورية الإغريقية وغير الإغريقية، وإلى جانب هذه الشخوص نجد الشعراء أحيانا يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين، كاستلهامهم أسطورة أوديب وأبي الهول أو قصة بنيلوب وأوليس وغيرها.

فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر، بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الإبداعية معظمها مرتبط بالأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف، وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة، فالتجربة إذن تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصية الامتلاء بالمغزى أو أكثر من المغزى، تلك الخاصة بالرمز الفني[2] أي أن الأسطورة بتحويلها إلى رمز تفارق زمنها التاريخي لتستوعب معاني الواقع المعيش وتعبيرات الزمن الحاضر.

2- **الرمز الطبيعي**: تختلف الطبيعة في المجال الأدبي الفني، إذ يغرق الشاعر فيها ويتعايش مع عواصفها ورعودها وزلازلها، فهو ابن الطبيعة وجزء منها، وإن كان يسكنها ويجاورها، فما يمنعه أن يأخذ منها؟ فالشاعر لا ينظر إلى الطبيعة على أنها شيء مادي منفصل عنه وإنما يراها امتدادا لكيانه تتغذى من تجربته، وهو إذ يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموجات تضج بالإيحاءات، يلجأ إلى الطبيعة يرمز بمظاهرها بل ويستكين إلى كائناتها، والشعراء المسرحيون المعاصرون أكثر وأحسن استغلالا لرموز الطبيعة لما في العالم المعاصر من فوضى واستطارة للحضارة.

يلجأ الشاعر المسرحي إلى الطبيعة ويرمز بمظاهرها المختلفة من نخيل وتراب وبر ورعد وليل وشوك وورد وكذلك يلجأ إلى مخلوقاتها وكائناتها، فتارة يُشَبِّهُ بها نفسه وتارة يحاكيها داخل شعره أو يرمز بها للعالم المعاصر وما يسوده من فوضى وألم ولا استقرار ولا أمن وخوف وغيرها.

ثم إنه في تعامله مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي، كلفظة المطر مثلا من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة، ويبدع الرمز العصري ويثري المصطلح الشعري.[3]

---

[1] - يمنى العيد: في القول الشعري" الشعرية والمرجعية والحداثة والقناع". دار الفارابي: بيروت. ط1. 2008م. ص370-371.

[2] - عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص202-203.

[3] - المرجع نفسه. ص 219.

كما قد تتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف لنا معها، أو لأنها ارتبطت بها وحينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى مثيرات تذكرنا بمضمون المواقف والوقائع، وهذه أبسط أنواع الرموز. وقد يبتدع الشاعر الرمز أو يقتبسه ثم يبني على تفاصيله خواطره العاطفية، ومن هنا قنع بودلير (Baudelaire)بتحوير بعض الرموز الكاثوليكية بينما اضطر مالارميه(Mallarmé) إلى خلق رموز جديدة اختارها من حقل انطباعاته لتوحي بالجمال المجرد، فالسماء الزرقاء والفجر والهيار الجليد ... كلها رموز انتزعها الشاعر من الطبيعة لتوحي فكرة تنضح بالصفاء، ومن ثم لم تعد الطبيعة مظاهر جامدة بل تحولت إلى معنى حي .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الطبيعة ليتجاوزها فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتقنية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الطبيعة؛ ولكنه لا يرسم الطبيعة بل يردها إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها التي تقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر.[1]

وعليه فإن الرمز الطبيعي ليس تحليلا للطبيعة بل هو تكثيف لها، وفي هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى «الإدماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة الكامنة بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر عديدة ذات صفات مشتركة.»[2]

وإذا كانت الطبيعة مصدرا استمد منه الشاعر العربي المعاصر بعض أشكاله الرمزية معتمدا على« خاصيتي التجسيد والتشخيص، فإنها في الحقيقة لا تعدو أن تكون منبعا واحدا من منابع الصورة اتكأ عليها، ذلك أن مفهوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقا.»[3] فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعة بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة، وهي ظواهر استأثرت باهتمام الرمزيين، باعتبارها الحقيقة التي ترتد إليها مظاهر العالم المادي المتغير.

3- **الرمز التراثي:** إذا كان الشاعر المسرحي يستمد عناصر رموزه أساسا من الشخوص الأسطورية، فإنه في أحيان كثيرة يستمد هذه الرموز من التراث بمصادره المتعددة، باعتبار هذا التراث منبع طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء، فعناصره ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدان الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي.

ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الإبداعية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ، هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل المسرحي عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر

---

[1] – محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر.ص136.

[2] – المرجع نفسه.ص137.

[3] – المرجع نفسه.ص311.

وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الإبداعية نوعا من الشمول والكلية يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتلاحم في إطارها الماضي مع الحاضر.[1]

نتيجة لهذا شاعت الرموز التراثية في المسرح الشعري العربي المعاصر، حيث عكف شعراؤه على موروثهم يستمدون من مصادره المختلفة من موروث ديني وصوفي وشعبي وتاريخي وأدبي، عناصر ومعطيات مختلفة من أحداث وشخصيات وإشارات يبنون منها رموزهم، ويوحون من خلالها بأكثر أبعاد رؤيتهم الفنية.

وكما يجرد الشاعر المسرحي الرمز الطبيعي من بعض دلالته الواقعية ليحمله بعض أبعاد تجربته، فإنه يسلك المسلك نفسه مع الرمز التراثي حيث « يمتاح من ينابيعه السخية أدواتا يثري بها تجربته الشعرية، ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفي الوقت نفسه يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقي.»[2]

وإذا كان المعنى الرمزي يتولد في الرموز المستمدة من الواقع من التفاعل بين المدلول الواقعي للرمز والمدلول الرمزي له، فإن المعنى الرمزي في الرمزالتراثي يتولد أيضا من التفاعل بين المدلول التراثي للرمز والمدلول المعاصر له وقد يستخدم الشاعر المعطى التراثي رمزا جزئيا يعبر عن بعد من أبعاد رؤيته الشعورية، كما قد يستخدمه كليا يستوعب رؤيته الشعرية في المسرحية بكل أبعادها، وتتلاحم في إطاره كل الأدوات المسرحية الأخرى.

وعليه فالشاعر المسرحي العربي المعاصر وجد تراثا ضخما أولاه عناية كبيرة، فأعاد قراءة الماضي ليستفيد ويصحح أخطاءه، أو هو الحنين إلى القديم في عالم حديث ومعقد على أن لا يغفل حقيقة مهمة وهي أن « الرمز التراثي يعاني من نفس المخاطر التي يعانيها الرمز المستمد من الواقع، هذه المخاطر المتمثلة في التقليد والابتذال من ناحية والغموض من ناحية أخرى، ويضاف إلى هذا إسراف بعض الشعراء في استخدام هذه الرموز التراثية واستعارة بعضهم لرموزهم التراثية من تراثات أخرى غير تراثهم القومي، ليس لها في وجدان جماهيرهم ما لمعطيات تراثهم من إيحاءات ومن تأثير »[3].

4- الرمز الديني: لا يكاد يختلف إثنان حول أهمية "الدين" للإنسان، فقد خلق للعبادة« **وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَ وَالإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ**»[4]، والدين دستور يشرع الحلال والحرام، وينظم سير المجتمعات وحدود حريات الأفراد، وهذا الكلام عام والخاص فيه هو النظر إلى الدين، ونظرة الشعراء المعاصرين إليه بالذات فقد كان « التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا سخيا، من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه نماذج، وموضوعات وصورا أدبية»[5].

---

[1]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص121.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي: القاهرة. 1997م. ص73.

[3]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص129.

[4]- سورة الذاريات: الآية56.

[5] - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص75.

ولقد تباينت نظرة الشعراء إلى الدين الإسلامي منه والمسيحي، فمنهم من لجـــأ إلى القـــرآن وإلى قصصـــه وملامح الأنبياء فيه، يستلهمونها رموزا خالدة، يسقطها على الحاضر أو يتقمصها، لا يجد في ذلك بأسا أو حرجا فالقرآن خالد وصالح لكل الأزمنة والأمكنة، فكان محمد، وأيوب، وعيسى، وموسى، وغار حرا ء، وقصة يوسف وأهل الكهف، وذي القرنين، وعجل السامري، وحادثة الإفك... وغيرها، متكأ وملجـــأ بعـــض الشـــعراء في إبداعاتهم وتشكيلاتهم التهويمية –الرمزية–، في حين نجد من يوجه قلمه شطر الإنجيل، يستوحي من موضـــوعاته المحرفة غالبا والمليئة بحوادث الحب والصلب والجنس والخيانة مادة ثرية تزيد قصائده دسامة وتشويقا.

وإذا كان الصنف الأول تعامل بحذر مع المروث الديني الإسلامي، فإن الثاني أطلق لنفسه العنان، وتعامل مع رمز المسيح – عليه السلام– مثلا بحرية أكبر إزاء شخصيته، وحياته ومن ثم «أطلقوا لأنفسهم العنـــان في تأويـــل ملامحها وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة مـــن المـــوروث المســـيحي وخصوصا "الصلب" و"الفداء" و"الحياة من خلال الموت" وقد أفتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحيا علـــى الصليب».[1]

وقريب من استنباط القيم الرمزية التراثية يحاول الشاعر المسرحي المعاصر الالتحام بالتراث الديني القومي والعالمي والاستمداد منه، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه، واستغلال بعض مصطلحاته ونماذجه، شريطة أن يتم ذلك جميعه بطريقة رمزية وأن يشف النموذج أو الواقعة الدينية المقتبسة عن مشاعر وأفكار ذاتية أو إنسانية عامة .

والرمز الديني الذي استخدمه الشعراء المسرحيون وفجروا منه مادة التلميح والإيحاء معتمدين على المعطيات والعناصر الدينية المؤثرة كقصص الأنبياء ومعجزة الناصري والعازر وأهل الكهف والاسراء والمعراج ... يتفرع إلى نوعين :

أ– الرمز الأحادي: ويعني كل رمز في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، يحمل دلالـــة معينة يدركها القارئ ويستحضرها حين تلقي النص، فدلالته مرجعية مفردة، والرمز الأحادي ما لم يكن جملة أو عبارة أو تركيبا لغويا أو اقتباسا، أي أنه رمز جزيء بسيط خارج عن السياق .

وهناك من الدارسين والنقاد من يضمه إلى الرموز التراثية نازعا عنه صفة الديني، وهذا تعتيم يوقع القارئ في مزالق كثيرة، وقد وَضَحَ أن نظرة الشاعر المعاصر إلى الرموز الدينية قد تغيرت وأصبح ينطلق في توظيفها مـــن فلسفة خاصة، إذ لم يعد التوظيف لذاته، وإنما أصبح تعبيرا عن الذات المعاصرة وإسقاطا عليها .[2]

ثم إن النص الشعري المعاصر لم يعد يعبر عن المحتوى تعبيرا مسطحا مكشوفا، بل يعبر عن شـــكل مـــثير خلاب موح بالشعور والحالة النفسية، فهو « لا يحمل معنى واحدا محددا وإنما يومئ إلى مجموعة المعاني والدلالات

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص82.

[2] – ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر .دار الطليعة : الجزائر . ط1 .2004م. ص66.

التي تنمو وتتداخل وتتنوع وتتعمق »[1] كل ذلك بواسطة الرمز الذي لا يكاد يفهم في أصله، وإنما يلمح من إشارته .

ولقد أتيح لشعرائنا المعاصرين أن تقع أعينهم على رموز دينية كثيرة، ثرية خصبة كانت في أغلب الأحيان « أقنعة نفسية، ومناهل غزيرة تتفق مع نزعاتهم، وذلك لتجاوز الواقع العربي الأليم سلوكا وفكرا وفنا وتشرق إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء واطمئنانا» [2] ولعل أكثر الرموز الأحادية ترددا في أعمالهم الشعرية هي رمز المسيح ويوسف، وأيوب، ومحمد – صلى الله عليه وسلم –، ونوح ويونس .... وغيرها من الرموز الأحادية التي استعان بها للتعبير عن المعاناة الإنسانية برؤية رمزية نافذة تتجاوز الواقع وتخلق إيقاعا وجوا منسجما بينه وبين المتلقي.

ب– الرمز المركب : إن الرمز المركب لا يتم بجمع كلمات ووصلها بقدر ما يكون بالتحام رموز معينة، ينتقيها الشاعر، حيث تتداخل هذه الرموز وتتحدد من خلال محيط تاريخي أو فني رفيع، وتأخذ معاني متعددة تتكاثف بسبب ذلك التركيب والتأليف كأصوات لها دلالات وأبعاد مميزة .

ثم إن الشاعر وهو يوظف الرموز الدينية المركبة، يحرص على تبيين حركات وتموجات النفس، وإعادة المتلقي إلى أغوار الماضي، ثم يسافر به إلى آفاق المستقبل من خلال ذلك التوظيف الذي يكتنز دلالات متشعبة تجعل القصيدة مكتملة ثرية وخصبة .[3]

إن توظيف الشاعر لهذا النوع من الرموز يختلف عن توظيفه للرمز الأحادي، لأن الرمز المركب يظل غنيا متجددا يكشف عن عوالم الشاعر، ويعرب عن خفايا النفس، ويظل القارئ في رحلة بحث شيقة، يتأول النصوص ولا يصيبه الملل بل إنه كلما أعاد القراءة، اكتشف أسرارا أخرى، وذلك شأن الأعمال الخالدة التي تحوي في ثناياها أساليب أدبية متنوعة، إذ لا تنقضي عجائبها ولا يفتر تأثيرها .

بل إن تركيب بعض الرموز وتسلسلها يمنحان النص دلالات مختلفة تكون مدهشة محيرة، ولكنها في الوقت ذاته متجددة ومثيرة [4]، خاصة وأن الشاعر المعاصر وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ نحو: قابيل وهابيل الذي يرمز إلى الأخوة، وسيف أبي ذر الغفاري الذي يرمز إلى إقامة العدل والفصل بين الخير والشر، ومصحف عثمان... وغيرها من الرموز المركبة التي استفاد منها الشاعر المسرحي المعاصر واستقى منها ما يوائم تجاربه الذاتية والموضوعية .

يضاف إلى هذه الأنواع التي تعد الأكثر استخداما في النص المسرحي الشعري العربي المعاصر نوعين آخرين من الرموز؛ نوع يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني وهذا ما يعرف بـ Allegory

---

[1]– عز الدين منصور: دراسات نقدية "نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر". مؤسسة المعارف: بيروت. ط1. 1985م. ص 177.

[2]– أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. دار المعارف: مصر. ط3. 1992م. ص 308.

[3]– ناصر لوحيشي: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر . ص 153.

[4]– المرجع نفسه. ص 153 .

حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمزا لمعنى أو شيء آخر، ومن هذا القبيل مافعله أحد الكتاب الروس إذ كتب مسرحية سماها " مسرح الروح " فجعل المسرح ذاته رمزا للإنسان وجعل الشخوص الذين يتحركون على المسرح رموزا للصفات والخلال التي تصطرع في نفس الإنسان.

ونرى كثيرا من هذا النوع في المسرحيات المدرسية حيث يرمز إلى التاريخ مثلا بشيخ هرم وقور وهكذا وأما النوع الثاني هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شائعا في المسرحية كلها، بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة بالحياة في حوادثها وشخوصها كأية مسرحية جيدة، ولكن يكون لها فوق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت[1].

والرمز في المسرح ما هو إلا مظهر من مظاهر اللغة، استخدمه الرمزيون « كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل إليها الحواس؛ أو هو علامة أو إشارة قد تكون صورة أو كلمة لها دلالة معروفة أو معنى في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة »[2] بمعنى أن دلالة الرمز تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس والمعاني المجردة وأصبح إيحائيا لا شفافا.

ولأن الأصل في الشعر ليس التصوير لأن « العقل قد يستغني في كثير من الأحيان عن الصور ويعتاض منها بالرموز ذلك أن الألفاظ في الحقيقة ليست إلا رموزا لما تأخذه العين من الأشياء »[3] فإن المسرح الشعري العربي المعاصر استعان كثيرا بجمالية الرمز واستخدمه في نصوصه على اختلافه من شاعر مسرحي إلى آخر فأحيانا يكون الرمز بكثرة اللوازم المرادة والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ولهذا نظير في الكنايات البعيدة والاستعارات.

وأحيانا يكون سبب الرمز أن الشاعر لا يتحدث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية، أو أنه يعبر عن معاني عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة بل وكثير من الخاصة[4]، لأن الرمز « محاولة لإدراك جوهر العالم من خلال نسبة الوجود، وذلك لتخطي الحقيقة الفردية إلى الحقيقة الأسمى التي يحاول الشاعر أو الأديب أن يدركها عن طريق الحدس، وأن يعبر عنها عن طريق الإيحاء »[5] والشاعر المعاصر له خلفياته السياسية والاجتماعية والفنية التي تحتم عليه اللجوء إلي الرمز والتخفي وراءه من أجل كشف جملة من الحقائق، وحتى يتحقق له ذلك في العمل المسرحي الشعري محتم عليه أن يتسم عمله بجملة من العناصر في بنائه الفني سواء في اللغة أو الفكرة أو الجو النفسي العام وهي أبرز عناصر البناء الدرامي للمسرحية الرمزية.

فالفكرة وهي ما يدل على الهدف العام والجانب الفكري والانفعالي باعتبار الفكر هو الموضوع بكل أبعاده ومستوياته الدرامية، فقد كان الرمزيون مثاليين فكرا، وقد اعتقدوا أن العالم الملموس المتغير ليس إلا انعكاسا

---

[1]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية .ص 105 – 106.

[2]- نهاد صليحة: المدارس المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.1994م.ص8-9.

[3]- عبد القادر المازني: الشعر "غاياته ووسائطه ". تح: فايز ترحيني. دار الفكر اللبناني: بيروت . ط2. 1990م.ص39.

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي. مكتبة غريب: الفجالة. ص 184.

[5]- فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح .ص 88.

للمطلق غير المرئي، وأن المطلق لايمكن أن يوصف وصفا مباشرا بل يمكن استحضاره عن طريق نظام من الرمـــوز الموجزة، فالحقيقة في المسرح الشعري يمكن الإيحاء بها عن طريق الأفعال أو الأشياء الرمزية التي تنشر لدى المتلقي أحاسيسا وأفكارا تتناسب مع إحساس الشاعر بها، لأن غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة والعاطفة الرقيقة، بل الإبـــهام والغموض في الأحاسيس والتردد في حالات النفس.

أما اللغة في المسرحية الشعرية الرمزية فلابد أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع ذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعمليـــة نقـــل الأفكار[1]، ينضاف إلى هذين العنصرين " الجو النفسي العام " فالمسرحية الشعرية الرمزية إذا كانت للعرض لابد أن تعتمد اعتمادا كبيرا على العملية الإخراجية، وذلك لخلق الجو النفسي الملائم لطبيعة شعرها، وبما يعوض الوصف السريع والإيحاء المعبر؛ وعليه فإن الشاعر المسرحي إذا أراد أن ينجح في توظيف الرمز في مسرحياته، لابد عليه أن يلتزم بالعناصر السابقة مع شروطها.

والتي يأتي في مقدمتها عدم محاكاة الطبيعة وجعل ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان مـــن إدراك الحقيقة، وذلك باستخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والنفاذ والصور والاستعارات الغريبة وتـــداعي الأصوات. أضف إلى هذا أن استخدام الرمز في المسرح الشعري العربي المعاصر يفضي إلى اســـتخدام الأســـاطير القديمة وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية نفسية كانت أم أخلاقية، مما يولد عنصر مقاربة آخر بين النصـــوص المسرحية وهو "الأسطورة " التي استخدمها الشاعر العربي المعاصر بشكل كبير في مسرحياته.

خامسا– الحضور الأسطوري:

العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم كان من الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، وكم مـــن الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة، وربما استطاع باحث أو آخـــر أن يبين أن الأعمال الفنية التي استطاعت أن تعبر الزمن إلينا، محتفظة بقيمتها وأهميتها بالنسبة للإنسان في كل عصـــر وكل مكان، لم تظفر بهذه الطاقة الحيوية الدائمة إلا لأنها قد ارتبطت في جوهرها بالأسطورة.

ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار أرقى الحضارات وفي إطار الحضارة الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكـــل نشـــاطها وحيويتها، ومازالت مصدرا لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منـــها في عصور مضت.[2]

ومن ثم فإن الحديث عن الأسطورة حديث قديم وهو يأخذ مكانه في الثقافة الإنسانية، لما لها من عمـــق في الذاكرة البشرية تلك التي تمنحها نظرة متميزة فهي « كلمة يحيطها سحر خاص، يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر لكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات، إذ توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، والأسطورة بلورة الإنسان

[1] – فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح.ص 100 – 101.

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص222-223.

لعوالمه الشخصية والداخلية تلك التي امتزجت بالحلم و بكيفية تعامله مع معطيات الكون، فتسربت عبر حكايات تتجاوز ترتيبات العقل وتشب عن طوق الزمان والمكان الذي يحكم الأحداث بإسار من التوقيت »[1].

ولقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته الأولى كان متصلا بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية، وإنما باعتبارها تفسيرا للطبيعة وللتاريخ وللروح وأسرارها، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر، لذلك ظلت موردا سخيا للشعراء يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم مستغلين ما في لغتها من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال لا تحده حدود، حتى إنها انتهت في وقت متأخر إلى أن تعني « كل ما لا يمكن أن يوجد في الواقع »[2].

وتفيد الأسطورة في الغالب « الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات حتى الخرافات أحيانا، وتفيد الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها، حتى إنها تشبه الكلام الباطل، وهي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية، والأدبية والحربية، والصناعية، والدينية، وقد وردت في اللغة الفرنسية بمعنى الحادث Histoire، وفي اللغة الانجليزية بمعنى التاريخ Historia، وقد ورد تفسير آخر للأسطورة تحت كلمة L'egende، أي أنها خبر تاريخي أو حكاية تاريخية بالغت فيها المخيلة أو الابتكار الشعري »[3]، مما يعني أنها تشير إلى مجموع قصص الأقدمين باعتبارها الجزء القولي لطقوسهم الدينية أو هي تعبير عن أشكال الإيمان المختلفة.

والحقيقة أن هذا المصطلح يرجع في أصله إلى « الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظة Mythos، فهذه اللفظة تعني في الأصل " الكلمة "»[4]، وقد كان ظهور الكلمة في حياة الإنسان معجزة لم يعد لها في حياته من بعد معجزة أخرى، ثم تطورت اللفظة لتدل على معناها الاصطلاحي في البيئة النقدية وفي أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها Le Robert نجد تعريفا يلم بكافة جوانب الكلمة ومعانيها؛ يفيد أن « الأسطورة قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم »[5].

والأسطورة من حيث طبيعتها الخرافية واتصالها بقوى الطبيعة لها جانب أنثروبولوجي وثيق الصلة بالتكوين البدائي للإنسان، فهي تذكره بطفولته في الكون واتصاله المباشر بعناصر الطبيعة وتناغمه معها في غضبها وعطائها، كما تشبع زاوية الحنين إلى التاريخ القديم للإنسان الذي افتقد الصلة العفوية والرعوية بالوجود، فضلا

---

[1]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص167.

[2]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.2007م. ص251.

[3]- حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. 1998م. ص 17-18.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص223.

[5]- سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر. مجلة عالم الفكر. مج16. ع3. ص109.

عن ذلك فإن الأسطورة تقدم تفسيرا خاصا لكثير من مشكلاتنا الإنسانية، وإن كان تفسيرا موسوما بمنطق الأسطورة.

ثم إن طبيعة تكوين الأسطورة تكفل لها القيام بهذه الوظائف، فهي تتكون من العنصر القصصي الذي يأتي نتيجة لحكايات شعورية تراثية أو شعبية أعيدت صياغتها من بعد على أنها نص أدبي، والعنصر الانفعالي أو العاطفي وهو تعبير عن اللاطبيعي أو الديني، والعنصر التأملي يمكن أن نطلق عليه التفكير الأسطوري[1]، هذا التفكير الذي ظل في صورته الرمزية يعلن عن نفسه في كل تعبير إنساني لدى الشعوب المختلفة وفي الأزمنة المختلفة، حادا حينا وخافتا حينا.

ويبدو أن الظروف العالمية المعاصرة لم تعد تجد في المنهجين السردي والعقلي وسيلة كافية لتفهم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة، وكأن الإنسان المعاصر صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها به في البداية يوم بدت له لغزا كبيرا وسرا رهيبا، حينئذ أحس بحاجته إلى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مقبولة ومفهومة.[2]

ولقد ساهم إليوت (T.S.Eliot)في نضج مفهوم الشعراء المعاصرين للأسطورة وجعل لها منهجا فنيا خاصا بها هو المنهج الأسطوري الذي يعرفه بأنه « طريقة خاصة لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي" التاريخ المعاصر" طريقة لضبط هذه العناصر المتضاربة في نسق فني متناغم »[3]، وهذه الطريقة الأسطورية أو المنهج الأسطوري هو الذي يجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية ويجعله شعرا.

و لم يكن من المعقول أن يجد المنهج الأسطوري في الشعر العربي لدى الشاعر العربي لو لم يكن هذا الأخير متأهبا لأن يتلقاه ويستوعبه بطريقته الخاصة، لذا يمكن القول إن المرحلة التي شهدها الواقع العربي في منتصف الخمسينيات وبداية الستينيات قد ساهمت بشكل كبير في تأهيل الشاعر العربي للإحساس بالدراما والحس التراجيدي في الأسطورة الغربية، مما جعله يقبل عليها ويجد فيها صدى لمعاناته في مواجهة الأزمة السياسية والأوضاع الاجتماعية والتعقيد الفكري.

خاصة وأن الأسطورة بطبيعتها « بطولة فردية خارقة تدور في توتر درامي مع قوى كونية خارقة طبيعية أو إلهية، وتدور الدراما في طابع تراجيدي مليء بالمآزق والمخاوف والأسى الشفاف والإحساس بالوحشة »[4]، مما يجعلها قريبة إلى نفس الشاعر العربي الذي تراكم في حسه آنئذ الألم من الهزائم ومن فشل أحلامه القومية، وتوطن لديه الشعور بصعوبة تكوين هوية خاصة مستقلة عن الآخر، ومن ثم أسهم هذا في استقباله للطبيعة الدرامية التراجيدية للأسطورة.

---

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص581.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص224.

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص 582.

[4]- المرجع نفسه. ص584.

والأسطورة في الاستخدام الشعري العربي المعاصر، أضحت مجرد رموز متجاوبة فيما بينها « يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعية »[1] وهي الوجوه التي يلتقي فيها الرمز بالأسطورة التي تكمن قيمتها بالنسبة للترميز الشعري في توحدها معه بما يعرف "باللاشعور الجمعي" أو "الصورة النمطية" للأمة، وأما ما يميز درامية الأسطورة فهو الارتباط بين الملحمية والواقعية؛ لأن الأسطورة « صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، وهي في ذاتها تركيبة درامية، ودراما الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الداخلي والخارجي »[2].

ولقد كانت النظرة قديما لحقيقة دور الأسطورة نظرة درامية فقد استخدمها شعراء اليونان استخداما تراجيديا رائعا، والحق أنه يرجع الفضل إليهم في إحياء الأسطورة وصبها في قوالب درامية نابضة بالحياة، والسبب في اتكائهم عليها هو بعث التصورات عن الحياة بصورة رامزة لها، لأن الرمز في عالم الأسطورة إنما هو بمثابة «المدرك الفلسفي الذي يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصراع التي تنطبع في الأشياء فتحيلها إلى مادة حية لا يمكن إدراكها بطريقة علمية تجريبية. »[3]

ومهما تكن الرموز المستخدمة من طرف الشاعر ضاربة في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، أي بوصفها رموزا حية على الدوام، فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن « تكون مرتبطة بالحاضر وبالتجربة الحالية وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها وليست راجعة إليها»[4]، والأسطورة كما الرمز هي فكر الإنسان وتجربته وأبعاد الخيال ليس عند الفرد وحسب؛ بل لدى الأمم، لذا ظلت قادرة على الحضور وظلت تتجدد وتقترب من الإنسان وتجاربه عبر عصوره المختلفة.

ولعل التعليل الذي ينطلق منه الأسلوب الدرامي في سياق الحدث، وسببية ربط الأحداث بعضها ببعض هو ما يسوغ في الوقت نفسه درامية الأسطورة، فالفكر الأسطوري المعاصر قد عرف كيف يصنع تعليلا يفسر به الأشياء، فقد أخذ بمنطق السبب والنتيجة، ولتلك العلاقة بين الإنسان وعالمه الداخلي والخارجي وما يربطه بقدره وخطه في الحياة وصراع السيطرة جاء تعبير « التصور الأسطوري درامي يقوم على أساس من الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر... ولما كانت مادة الأسطورة مادة ديناميكية حية، اتجه الشعراء إلى أن ينحتوا أشكالهم الدرامية من هذه المادة .»[5]

والمتأمل في أعمال شعرائنا المعاصرين والمسرحيين على وجه التحديد يلحظ أن أبرز الرموز الأسطورية وأكثرها دورانا في أعمالهم هي شخوص السند باد وسيزيف وتموز وعشتار وهابيل وقابيل وأيوب وإنيسياس والخضر وعنترة وعبلة وشهريار وهرقل والتتار والسيرين وسقراط وغيرها من الشخوص الأسطورية الشرقية

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص201.

[2]- المرجع نفسه. ص228.

[3]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص167.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص189.

[5]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص168.

والغربية، إلى جانب هذا يستلهمون أحيانا الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ومغزى معين كاستلهام أسطورة أو أديب وأبي الهول وقصة بنيلوب وأوليس... وغيرها.

ومن هذه الأهمية لها أصبحت ذات طبيعة تعلو فوق أي عصر بذاته وأي شخص بعينه، وقد اكتسبت لنفسها تلك الصفة المطلقة- لازما نية ولا مكانية- لتصبح حاضرة دائما في كل زمان ومكان، وكأنها تذكرنا بذلك العود الأبدي الذي تحدثت عنه الفلسفة بشتى منابعها، ولقد ظلت الآداب والفنون تنهل من روح الأساطير عبر العصور التاريخية المختلفة، لأن الأسطورة في الواقع تعبر عن خيال الأمة وتطلعها نحو المثل الكوني الرائع.

ولقد اختلف المثقفون العرب في درجة وعيها، حيث خلط بعضهم بينها وبين الملحمة، وآخرون لم يفرقوا بينها وبين الموروث الشعبي وفئة ثالثة خلطتها بالسير الشعبية، ومنهم من حصرها بقصص القرآن الكريم عن الأمم الغابرة.[1] ومهما يكن فإن الأسطورة تعد عنصرا أساسيا في الأدب، وإن اهتمام الشعراء بها كان ملحوظا ومستمرا منذ زمن هوميروس، فلم تكن الأسطورة بالنسبة لصناعها محاكاة فعل، وإنما هي فعل ممتد في المستقبل على أنه حال من الترقب الدائم لما يقع أو انتظار لما يأتي.

أما الأسطورة من الناحية الشكلية فتسلك منحى حكائيا وقصصيا كإطار درامي لأحداثها لأن « عنصر القص فيها أكثر وضوحا، بل هي الشكل القصصي للرموز النمطية العليا »[2]، وأداء الأسطورة يعتمد النظام السردي للأحداث الذي يقود إلى ذروة المصائر والأحوال لأبطالها في أقصى درجة من الهلامية والخيال، وإن كانت العناصر والمكونات الواقعية والأسطورية على السواء تسبق السرد بالضرورة، وهي لا تكتسب فاعليتها كعناصر مكونة إلا عن طريق إعادة صياغتها أثناء عملية السرد.

وقد يبدو هنا أمر ملح هو واقعية الأسطورة بسبب مجافاة مضمونها للمنطقي والمعقول من مسلمات الحياة وهو ما يستبعد كونها حدث وقع بالفعل، فهي لدى بعض الدارسين والنقاد واقعة أدبية وسردية أكثر منها صلة بحقيقة الواقع الفعلي، إذ يشير بعض الكتاب إلى ما يسمونه خاصية "التعالي" ويقصدون بها الارتفاع أو التخلص والإفلات من قيود الزمان والمكان والتجربة اليومية وتحديداتها وذلك فضلا عن التشابه والتماثل بين شخصيات القصص الأسطوري. [3]

لذا فإن استحضار الأسطورة كقصة أو توظيف شخوصها في التجربة الشعرية المسرحية أمر ليس ميسرا للجميع، إذ قليل من الشعراء من « يحسنون استغلال الأسطورة في شعرهم، لأن المقصود منها ليس هو الإتيان بحكاية قد تسر وقد تحزن، ولكن هو أن تكون هذه الأسطورة إطارا عاما يضمن للشاعر العمق الذي يريد

---

[1]- وليد مشوح: دراسات في الشعر العربي الحديث "بحوث مقارنة في التاريخ والظواهر والتطور" منشورات دار معهد للنشر والتوزيع: دمشق. 1993م. ص223.

[2]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص168.

[3]- المرجع نفسه. ص168-169.

ويضفي على قصيدته نوعا من الواقعية التاريخية »[1] وعدم مباشرة مضمون حكي الأسطورة للواقع، لا ينفي كونها تشير إلى بعض ما يحدث في الواقع، وإن حملت هذه الإشارة بعدا خياليا.

وسَمْتُ الأسطورة الدرامي ينهض بشكل أولى من طريقة تقديمها لموضوعها لأنها لا تعرف بموضوع إبلاغها ولكن الطريقة التي تنطق أو تلفظ بها هذه الرسالة، وهذا ما يؤكد من جانب آخر أن الأسطورة لغة ولجوء الإنسان الأول إليها كان من هذا المنطلق « فالأسطورة لغة لا تريد أن تموت، إنها تتلوى من المعاني التي تمدها بغذائها وبحياتها المتحللة المخادعة، إنها تثير فيها مهلة صناعية تستقر فيها براحة، إنها تحول المعاني إلى جثث متكلمة».[2]

فامتلاء اللغة بمفهوم الأسطورة هو ذاك المفهوم الذي يحمله الشكل كعلاقة دالة على ما فيه، وهذا التصور قد يمنح جانبا من الصواب رأي من يذهبون إلى أن واقعية الأسطورة لا تتجاوز الشكل الكتابي، لأنها منظومة كتابة رمزية بحتة، حيث تظل الأشكال معللة من خلال المفهوم الذي تمثله، وهو ما يعني بصفة أخرى اعتباطية الدلالة والمفهوم في الأسطورة، لارتباطها بمفهومية اللغة.[3]

ولهذه العلاقة بين اللغة والأسطورة، ينبغي أن تحمل الشخصيات الأسطورية في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام أو بعبارة أدق الفردي والجمعي فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة، فقدت وجودها الرمزي وفقدت نتيجة لذلك تأثيرها الشعري المنشود، وباختصار إن « الاستعمال الجيد للأسطورة يعني قدرة القارئ على الانفعال بالعبارة حتى وإن لم يلم بالأسطورة... وهكذا صنع إليوت (T.S.Eliot) في شعره فأتاح لقرائه أن يتجاوبوا معه شعريا دون أن يكونوا ملمين بأصول كل الإشارات الأسطورية والرمزية التي وردت في شعره.»[4]

وعليه فإن ارتباط الشعر بالأسطورة يأتي من طبيعة الأداء، وكيفية التوظيف للمادة والموضوع، فإذا ما رجعنا لنشأة هذا الارتباط فإن الشعر في نظر القدامى من النقاد عرف بأنه رجع لترانيم من السحر كان يرقى بها الشاعر ذاته، وقد ارتبط بالجن وبإيحاء الجن للشعراء، وهذه السمة هي وجه من أهم وجوه الأسطورة ناهيك عن أن الشاعر كان يتوجه بخطابه الشعري نحو المجهول.

وبالمقابل كانت أقدم الأساطير في أصلها غناء، ثم تحول هذا الغناء مع تطور الوعي الإنساني إلى ملاحم شعرية، إذ لابد أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما، كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا

---

[1]- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر. 1988م. ص88.

[2]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص169.

[3]- المرجع نفسه. ص170.

[4]- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر"بياناها ومظاهرها". الشركة العالمية للكتاب: لبنان. ط1. 1996م.ص153.

الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون، والتاريخ يقرر أن أقدم الأساطير كانت غناء دينيا ثم ملاحم شعرية.[1]

وقد أضفى الشعر بذلك على الأسطورة مسحة من الحيوية والخلود، ومن جانب آخر فإن الشعر يحاول أن يرسم خطاه للتواءم مع المجتمع من خلال نشدان المثال في الرؤية للحياة ونظرة العالم، ويأتي دور الشاعر المعاصر ليؤكد استشفافه لطبيعة الصراع في الحياة، على أن الشعر بعد ذلك أو قبله يظل الميدان الحقيقي للأساطير «فخلف كل لغة شعرية، حتى ولو كان الشعر جاء عن تجربة ذاتية في صورة غنائية ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترتب قدر من لغة الإنسان الأول ».[2]

والشاعر المسرحي وإن كان يتجه إلى الأسطورة ليخفف من غنائية التجربة فهو يتجه إلى ذلك لا بصورة مباشرة، وإنما « يطلق مخيلته في خلق أسطورته ورموزه وأقنعته ليقص من خلالها بما يعادل الحالة التي يريد التعبير عنها، لا بما يساويها مباشرة أو يفسرها معنويا »[3] والشاعر بارتياده منطقة التجريد والغموض كذلك، يجد في الجدل الواسع في الأسطورة بين الحقيقي والمتخيل مادة خصبة، وهذا القلق والتوتر بين المثبت والمغيب هو بغية الشاعر المعاصر.

وللأسطورة في المسرح الشعري وظيفة كشفية لأن الشاعر المسرحي يعود إليها لأنه يبحث عن جواب «ولذلك الجواب قيمة مزدوجة؛ أخلاقية وتعويضية، فالأسطورة لها دور في التاريخ ومن هنا تأتي القيمة المثالية للتاريخ، ولبعده الأخلاقي بصورة أوسع »[4] ولذا لابد من تحليل ما تقدمه الأسطورة وما يقدمه الشاعر المسرحي عن العصر والثقافة في المعنيين، كما أن الدراسة الشعرية للأسطورة تستدعي العلامات التاريخية وإلا كان استثمارها فاشلا ولا يسمح بوضع تصور لتفسير معين.

وعليه فإن العلاقة بين الأسطورة والشاعر المسرحي تتوطد عن طريق معرفته للمعلومات التاريخية للأسطورة وبنيتها التكوينية وكذا دراسته وخبرته بأنواع الأسطورة وأعرافها وأن لا يوظفها تقليدا لشكلها القديم وإنما ليكشف بها عن واقعة المعاصر، كما أن تضمين العمل المسرحي حدثا أسطوريا أو شخصية أسطورية إنما يراد به إحضار مضمونها لتكون عنصرا يدخل في مكونات التجربة المسرحية الشعرية دون أن يكون القصد من ذلك الزخرف أو استعراض الثقافة.

نستطيع القول إذن إن طبيعة الاستخدام الفني للرمز والأسطورة في المسرح الشعري العربي المعاصر يخضع لمقاييس محددة شأنه في هذا شأن سائر الوسائل الفنية الأخرى التي استحدثها المسرح المعاصر كالرموز والقناع والتضمين وغيرها، فكلاهما تعبير بواسطة صور تحمل دلالة مكثفة وتطلق شحنات شعورية في التجربة الجديدة

---

[1]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص171.

[2]- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. ص177.

[3]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص182.

[4]- المرجع نفسه .ص 152.

وهما في النهاية تضمين يراد به استحضار الدلالة القديمة بصورة جديدة، ويمكن أن نمتحن فهم الشاعر المسرحي المعاصر لمادة الأسطورة والرمز ولماذا تعامل معهما في مسرحياته الشعرية عند دراسة المتن الشعري لعدد من المسرحيات الشعرية المعاصرة في الباب الأخير للدراسة الفنية.

سادسا- تقنية القناع:

إن السمة الغالبة على الشعر العربي المعاصر، ولاسيما شعر الحداثة هي البحث الدؤوب عن وسائل جديدة، وتقنيات حديثة في الأداء الشعري، فكان القناع من أكثرها فاعلية في هذا الشعر، ذلك لما يتيحه للشاعر من التعبير عن رؤاه للعالم من ناحية والحيلولة دون وقوع أبياته تحت هيمنة عواطفه المباشرة من ناحية أخرى وبذلك يصبح القناع « محاولة متطورة يبتعد بها الشاعر عن ذاته، ليمنح عمله الأدبي طابعا متميزا، بحيث يعبر عن موضوعه الشعري بطريقة موضوعية لا تسيطر نبرة الذات عليها ».[1]

والقناع كفن أدائي ارتبط ظهوره بعادات وتقاليد الشعوب الأولى، كما ظهر بصفته المادية كغطاء على الوجه ومظهرا كرنفاليا في العروض المسرحية يتقنع به الممثلون؛ ثم اتخذ طريقه بعد ذلك ليكون أداة فنية مسرحية، وما لبث الشعر الحديث أن استثمره كتقنية نصية توفر للشاعر مجالا خصبا أكثر مرونة وأكثر موضوعية، وهو ما يعني حدوث ذلك التعالق والتمازج بين جنسين أدبيين هما الشعر والدراما، وهذا التعالق نوع من إضافة الدراما الفنية إلى دراما القناع الأساسية وأصبح القناع بذلك من أولى بذور الدراما في الشعر.[2]

ولما كان الشاعر المسرحي لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف كشفا مباشرا عما يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر، أولا يريد لصوته أن يتوقف عن قول كلمة الحق أو تغيير وضع معين ناشئ عن جهة أو سلطة محددة، فإنه يلجأ أحيانا إلى وسيلة يستعيض بها عن ذلك العجز، ولعل القناع هو أكثر هذه الوسائل التي يستخدمها الشاعر المعاصر ويلجأ إليها للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة من جهة، ولخلق موقف درامي من جهة أخرى.

ولأنه يشيع في بعض العلوم المحددة وفي زمن محدد، وخاصة في تلك المعارف الضبابية المنحدرة من تقاليد خلافية من الدراسات الأدبية والنصية، يشيع عدد من التصورات المغرية الحيوية التي يعد لها باستمرار الباحثون المتتابعون، وينظر إلى نجاح بعض المصطلحات أو تلك المواد المفهومية غالبا على أنها إشارة إلى نوع من ضرورة اللحظة وعلى أنها تستجيب لغريزة جماعية للمعرفة ولإعادة تشكيل ضروري كل الضرورة[3].

فإنه يتوجب علينا أن نقف عند مصطلح القناع ونحدد مفهومه وأنواعه، وكيف كانت بنيته في المسرح الشعري المعاصر؟ ومن أين استقى الشاعر مادته القناعية ؟ وهل القناع كغيره من المصطلحات يستجيب لغريزة جماعية ؟ أم هو ضرورة جمالية يفرضها الواقع المعيش أحيانا والنص المسرحي أحيانا أخرى.

---

[1]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص229.

[2]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري. ص116.

[3]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية. مركز الإنماء الحضاري: حلب. ط1. 1998م.ص56.

تشكل الحداثة مهادا نظريا وإطارا تاريخيا لقصيدة القناع كما عرفها الشعر العربي الحديث والمعاصر، لأنها تلتفت إلى الإنسان وتراه في ضوء طموحاته المفتوحة على الحلم، وتجعل هذا الحلم دينامية الصياغة اللغوية وحركتها الآيلة على ما يبني القصيدة شعرا بحيث تكون الرؤيا بديلا للرؤية، ويكون خلق الواقع بديلا لنقله.

ويقوم هذا المعنى للحداثة على تقاطع بين موقف طرح على مستوى الإنتاج الإبداعي وآخر لا ينفصل عنه تمثل في علاقة المبدع الشاعر بواقعه الإجتماعي، ولقد انبنى هذا الموقف بالنسبة للشاعر العربي الحداثي على علاقته بالموروث الشعري من جهة، وعلى ما يعانيه على أرض الواقع من جهة ثانية[1]، فكان القناع هو السبيل الأمثل للتعبير عن هذه المواقف اتخذه الشاعر المسرحي كتقنية وخصوصية للمسرح من جهة وكحل للتعبير عن كثير من المواقف السياسية والإجتماعية المحيطة به والتي تؤرقه وتقض مضجعه.

والقناع كمصطلح نقدي معاصرله كثير من المدلولات والأشكال والأنواع لكن ما يهمنا هو ماهيته ودلالته في المسرح الشعري، وكيف كان استخدامه من طرف الشاعر المعاصر، ولكن بدء لابد أن نشير إلى أنه استخدم في المسرح منذ الاغريق ليتيح للممثل تقمص بعض الشخصيات التي ينبغي له القيام بأدوارها، مما يوحي بأنه ليس مصطلح معاصر وإنما تكمن جدته في تطوير استعمال تقنيته وتنويعها.

والقناع في المسرح يعني « أداة التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح، وبخاصة إذا تعلق الدور بشخصية أسطورية خيالية، إذ يحرص الممثل على الظهور بمظهر يناسب المهمة التي تؤديها تلك الشخصية، بحيث يشي القناع بمكونات الشخصية جسميا ونفسيا، فيعطي انضباطا أوليا عنها من حيث هي خيرة أم شريرة.

كما قد يستخدم القناع ليتسنى لممثل واحد القيام بأكثر من دور في العمل المسرحي الواحد أو في أعمال متعددة، فاستخدام القناع بمعناه الحرفي قد ظهر في الأعمال المسرحية اليونانية واستخدم لأغراض مختلفة حمل بعضها المبادئ الأولية للإيحاء و الرمز، وسعى إلى التأثير في المتلقين، وكأن الممثل عند ارتدائه يسعى إلى إزاحة قسماته وملامحه الشخصية لتحل محلها ملامح وقسمات أخرى يحملها القناع »[2] فهو إذن مصطلح مسرحي أساسا لم يدخل الشعر إلا مع بدايات هذا القرن ليؤدي وظيفة جديدة تتماشى والظروف المعيشة وكذلك العصر الذي يختلف كثيرا عن الطقوس البدائية.

ولقد جمع الشاعر المسرحي بإدخاله القناع في مسرحه الشعري بين الواقع والتراث، فدرامية القناع تحقق محاكاة الواقع للذات وموضوعية القناع تعمل على استدعاء التراث وتمثله، فالنزعة الدرامية في الرؤية الواقعية تستلهم التراث للتعبير عن الواقع في صدق. [3]

وهذه العلاقة الوطيدة بين المسرح والقناع تعد من الأسباب التي دفعت بالكثير من النقاد والدارسين إلى القول بأن "قصيدة القناع " قد وجدت منذ ظهور الشعر الدرامي، وأن بداياتها الأولى إنما تخلقت في رحم

---

[1]- يمنى العيد: في القول الشعري .ص 380 – 381.

[2]- محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر .ص 65 – 66.

[3]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص116.

النصوص الشعرية المسرحية، ويذهبون إلى تعميم ذلك حتى يصبح وجود هذه التقنية مرتبطا بالتألق في إبداع النصوص المسرحية الشعرية خاصة وأن « الأشكال المسرحية هي في حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية، أي أنها ليست منطلقات فنية توجد في فراغ »[1].

ولقد مارس الشاعر المعاصر تجربته الحداثية وكان لها مقتضياتها المطروحة على مستوى الشعر العربي نفسه، كما كان لها عواملها القائمة على أرض الواقع الخاص، فكانت تدفع به إلى البحث عن سبل تجددها وكان التقنع بالرموز الأسطورية والشخصيات الأسطورية إحدى هذه السبل، لأنها تكشف عن عوامل موضوعية وثيقة الصلة بعلاقة الشاعر بذاته ووطنه وواقعه.

فكان اللجوء إلى الرمز قبل ظهور قصيدة القناع يلبي حاجة ملحة لبناء هذا العالم الذي يحلم به الشاعر المعاصر عالم الحلم بعد النكبات التي مست العالم العربي(الحرب العالمية الثانية، نكبة فلسطين، حرب لبنان الأهلية، هزيمة حزيران ...) ولكنه وجد أن الرمز وحده لا يكفي لتلبية حاجاته ولاشباع رغباته الملحة في التغيير.

فلجأ إلى الاستعانة بشخصيات تاريخية وأسطورية إضافة إلى الشخصيات المركبة و تحدث من خلالها عن نفسه، متجردا من ذاتيته أي أنه يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ليعبر عن عالمه[2]، فكانت قصيدة القناع بمختلف متغيراتها وبكل الطرق التي مارسها الشاعر المعاصر وآليات توظيفها المختلفة والمتنوعة وفق مقتضيات حداثة القصيدة وتجاوزها لبنيتها التقليدية.

وهذه الجمالية الجديدة في الشعر العربي المعاصر ما هي إلا وسيلة لخلق موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات، يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة إلى درجة أن القارئ أو المتلقي لا يستطيع التمييز جيدا بين صوت الشاعر وصوت الشخصية فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية.

إلا أن استدعاء الشخصيات التراثية في القناع يضيئ جوانب التجربة للشاعر المعاصر، إذ من خلال السياق يستطيع القارئ أن يفك بعض شفرات القناع ورموزه عن طريق ما ترفده به الذاكرة التاريخية من ثقافته الواعية، فيتحقق بذلك نوع من الوعي بطبيعة التجربة الحالية ووازع التقنع.

كما أن القناع اعتراف غير صريح من الشاعر بسلبية الغنائية في الشعر وجرها الشاعر إلى حدود ذاتية ضيقة محصورة بخصوصيته، وقد عكس ذلك أيضا أهمية وجود الآخر في النص الشعري،[3] وهو ما تبلور عبر مفهوم الشاعر الحديث لفكرة "رؤية العالم" أين تتوحد الذات مع العالم الذي تنظر إليه في لحظة الاستغراق، لأنها

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. مطابع الهيئة المصرية العامة: القاهرة .1997م.ص 164.

[2]- يمنى العيد: في القول الشعري .ص 391 -392.

[3]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص117.

« تنظر إليه بعين الفن بما هو شكل ولون، ولا تنظر إليه على أنه ذاته العادية، فلا تعود الصورة أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئا خارج الذات.»[1]

وبذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعا جديدا ودلالات جديدة، ولاسيما أن صوت الماضي يندغم في صوت الحاضر والعكس كذلك للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة.[2] قد تكون هذه التجربة الشعرية ممثلة في مسرحية شعرية.

و لما كان المسرح الشعري مجالا من مجالات المسرح من جهة، وشكلا من أشكال التجريب التي مارسها الشاعر المعاصر وسعى إلى إرسائها في دائرة الأدب المعاصر، فقد استعان به الشاعر المسرحي ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والأساطير والشخصيات ويسفر عن علاقة جديدة للشاعر بتراثه، وليكون خطوة متقدمة في المسرح الشعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية في الآداب الأخرى خاصة الشعر الانجليزي، الذي يقال بأن التقنع كان أساسا وليد التأثر به.

وبهذا يشترك المسرح الشعري مع الشعر في استثمار هذه الوسيلة، لكنه يختلف عنه في طريقة الاستخدام وفي آليات التوظيف، وإن كان يلتقي معه في بعض النقاط « لأن العمل المسرحي يقوم أساسا على التعارض في المواقف لتنطلق شرارة الصراع، مما يؤدي إلى توجيه الحدث وتصاعد التوتر داخل العمل، حتى وإن عكست هذه الشخصية أو تلك ملامحا للمنظور الخاص للشاعر المسرحي »[3].

ويتنوع استخدام القناع في المسرح الشعري بين الجزئي والكلي والاستدعاء والاستلهام والاستخدام المتوازي أو المتعارض، أما الاستخدام الجزئي فهو لا يمتد إلا على جزء من بنية المسرحية، فيتماهى الصوتان من خلال الحديث بضمير المفرد المتكلم أنا، ولكن هذا الأمر يظل في حيز من المسرحية ولا يشملها جميعا.

عكس الاستخدام الكلي الذي يمتد على مساحة المسرحية وهو قليل، حيث يتلبس الشاعر المسرحي القناع كما كان قديما في المسرح اليوناني، فلا يظهر صوته ولا شخصيته ولا ملامح تجربته فتهي من الشخصية التي تقنع بها كأنها حية فعلا، وهذا كثير في المسرح الشعري العربي المعاصر.

أما استلهام القناع فهو حالة مغايرة وأنضج فنيا، فالشاعر يتلبس القناع و تميمن شخصيته وتجربته ورؤاه مما تجعل الحاضر مهيمنا على الماضي عكس الاستدعاء ويصبح القناع بذلك وسيلة درامية، وهذا الأخير يأتي في الشعر المسرحي على استخدامين متغايرين؛ استخدام متواز واستخدام متعارض، فأما الأول فيستخدم فيه الشاعر الحديث القديم أو لمحات منه للتعبير عن حالة معاصرة مماثلة وهو أقرب إلى مصطلح "التناص".

---

[1]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. ط1. 1999م. ص45

[2]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة .ص 209 – 210.

[3]- محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر .ص 103.

أما الاستخدام الآخر وهو القناع المتعارض فهو أقل من الأول، لأن الشاعر يستخدم فيه القناع استخداما متعارضا لما هو معروف عنه، فيحور في طبيعة الحدث القديم ويضيف إليه وفق ما تمليه عليه أحداث المسرحية وتجربته الإبداعية[1].

وهذا التنويع في استخدام أنواع القناع فتح المجال رحبا واسعا أمام الشاعر المسرحي لينوع في مصادر هذا القناع، فيتعامل مع التراث بمصالحة وارتياح أكثر من غيره، لأن إستثمار الجماليات في المسرح الشعري لم يولد من لاشيء وإنما من خلفية ثرية وغنية، فالشاعر إذ يجد نفسه مضطرا للبحث عما يتقنع به بدافع من تجربته الشعورية مضافة إليها أسباب أخرى، فإنه يندفع إلى تراثه القومي بخاصة وإلى التراث الإنساني عامة، يتلمس في ثناياها ما يحقق غايته، ويعينه على ما هو بصدده ويتيح له الانفتاح على ذات أخرى.

ويبدو أن الشخصيات التراثية والتاريخية والأسطورية هي الأكثر إغراء للشاعر المسرحي المعاصر، كما أغرته عند اللجوء إلى الرمز والأسطورة إذ يكاد أسلوب القناع يقتصر على الشخصية التراثية التاريخية لأنها « تثري تجربته الشعرية، وتمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفي الوقت نفسه توفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية »[2] كما أن تلك الشخصيات تملك وجودا مستقلا عند المبدع و المتلقي يميزها عن غيرها، بما تحمله من دلالات عاطفية وفكرية، فكأن المبدع يوظفها ويرى أنها أقدر من سواها على تحقيق مبتغاه عند التقنع بذات أخرى.

ويشترط في تلك الشخصيات أيضا أن تكون ذات سمات دالة ومتجردة يجد فيها الشاعر المسرحي ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته ويرى أنها مناسبة لظروف حياته ومتطلبات عصره[3]، وليست الشخصية المستدعاة فقط هي المسؤولة عن نجاح التجربة الإبداعية، وإنما للشاعر المسرحي دوره أيضا إذ لابد أن يحسن اختيار الشخصية المناسبة ويتوقف ذلك على المعايير التي يتم بها هذا الاختيار وكذا موضوع المسرحية، إلى جانب ثقافته وميوله ومكوناته الشخصية ما دام يتلبس بالشخصية المستدعاة.

وليس القدم وحده هو المسؤول عن جمالية القناع في المسرح الشعري المعاصر فثمة شخصيات مغرقة في القدم لكنها لا تصلح في تقنية القناع ولا تستطيع النهوض بتجاربها المسرحية الشعرية، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها، لأن حياتها قد انتهت بانتهاء حياتها المادية، وهي لذلك غير صالحة لتكوين القناع الناضج المكتمل لعدم توفر العمق اللازم له و لم يعد لها وجود، سوى وجود باهت في كتب التاريخ و موسوعاته.

---

[1]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة.ص 212 – 213 .

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.ص 93.

[3]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر .ص 122 .

وعليه فاختيار الشاعر لشخصية من الشخصيات التراثية يحكمه سمات الالتقاء بين الشاعر والشخصية المختارة بما يؤدي إلى التكامل بينهما، ومن مقتضيات هذا الاختيار « قيام علاقة بين الوجه المستخدم للقناع والقناع المستخدم في التجربة أساسها التفاعل لا السيطرة.»[1]

وربما وجدت شخصيات معاصرة لازالت تواصل حضورها الفاعل المؤثر في حركة التاريخ والحياة، على الرغم من توقف حياتها المادية أحيانا، وقد تجسدت في أفكارها ومواقفها أهم السمات والخصائص التي تحوزها الشخصيات التاريخية والأسطورية في نماذجها العليا، بل لاشك أن في حياتنا المعاصرة نماذج إنسانية استطاعت أن تكتسب بفعلها الإنساني الخلود و شيئا من هيبة التاريخ وقدسيته[2].

ومثلما ليس هناك مانع من اتخاذ الأقنعة الفنية من الشخصيات المعاصرة فلا شيء يمنع كذلك من اتخاذ أقنعة فنية من عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها، حتى وإن كانت تتسم بالوجود المجرد، وهذا يتوقف على قدرة الشاعر المسرحي وطاقاته الإبداعية لتحقيق فاعلية قصوى لها عبر تقنية القناع.

سواء أكان القناع الذي يتقنع به الشاعر المسرحي شخصية أسطورية أم تراثية أم معاصرة أم كائنات الطبيعة أم غير ذلك، فإن ثمة أسباب وعوامل مختلفة ومتداخلة دعت الشاعر المسرحي المعاصر إلى استخدامه وأولها العوامل السياسية والاجتماعية، فمن المعروف أن الوطن العربي يعاني اليوم التخلف والاستبداد، ولذلك لجأ الشاعر إلى حيل فنية « فاستعار أصواتا أخرى اتخذها أبواقا يسوق من خلالها آراءه دون أن يتحمل وزر هذه الآراء فيتاورى خلف أقنعة من التراث ليمارس مقاومته للطغيان والتخلف »[3]، لأن الشاعر بطبعه يعي خطورة التعامل المباشر في رفض الواقع والعمل على كشفه وتعرية عيوبه و إثبات فساده.

أما العامل الآخر فهو عامل فني وهو الأهم، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية و الدرامية على المسرحية الشعرية فاستعار بعض تقانات التعبير غير المستثمرة من قبل، وكان القناع إحداها بصفته معادلا موضوعيا لتجربته الذاتية يبث من خلاله خواطره و أفكاره ومعاناته.

ثم إن القناع في المسرح الشعري نوع من التجاوب وتماهي الدراما الفنية بدراما الحياة، إذ إن دافع الشاعر إلى اختيار القناع وسيلة للتعبير هو دراما التجربة في حياته، و« الأكثر دلالة على درامية الوجود وتصدع الشاعر في هذه التجربة، هو الوقوف على طريقة استخدام الشاعر لتلك الأقنعة والرموز.»[4]

والشاعر المسرحي المعاصر يسعى دائما إلى تحقيق الكمال لتجربته ومن ثم تحقيق الكمال لذاته فهو عندما « يستخدم أسلوب القناع عبر أي رمز يتخذه كأنه يقول: إنني أجد هويتي وما هيتي و الكمال الأقصى لكينونتي

---

[1] – عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. ص246.

[2] – محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر.ص 130 – 131.

[3] – خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة .ص 216.

[4] – عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. ص188.

في القناع الذي أرتديه وعلى نحو ما يتجلى في القصيدة »[1] فليس مهما في القناع هويته أو مصدره، ولا طبيعته التي استمد منها و إنما المهم ملاءمته للتجربة التي قادت إليه والتي وظف فيها.

وبهذا الأسلوب الحديث انطلق الشاعر المسرحي العربي ينشد تغيير كل ما من شأنه أن يحد من حريته في التعبير أو يعيق قدراته الإبداعية أو يعمل على تجاوزه وتخطيه ليصل اللغة الحية الموحية بعد تحريرها من حرفيتها ومن تحرير « القناع من كونه أداة لتجسيد المقدس ليصبح وسيلة جمالية للعب المسرحي »[2] لأنه أدرك قيمته الجمالية المنبعثة من فحواه وهي أنه مفارقه كبرى يحرر من الأشكال المألوفة.

فيخضع الواقع من خلاله لأضواء النقد والتحليل وبكل مكوناته ونماذجه فيعبر عن ذلك بلغة الأدب لا بلغة الواقع المباشر وهو يستخرج خفايا هذا الواقع و مكنوناته الدفينة التي يجهلها الكثير من الناس، فيضعها على محك النقد ويقدمها في قالب مسرحي ينضح بالإبداع و يرمي إلى أهداف أخرى بالإضافة إلى المتعة الفنية التي يتلمسها المتلقي.

كما أن القناع بالنسبة للشاعر المسرحي المعاصر فضاء رحب للإفضاء والبوح، ولتلبية كل رغبة في التعبير إذا كانت درجة التوتر عالية ودرجة الصراع أعلى، كما يأتي القناع كنوع من التجديد والتحديث في إطار شكل تعبيري يناسب الحياة الاجتماعية و الحضارية الصاعدة والمتفاعلة.

هكذا كان فعل التجريب في الممارسة المسرحية الشعرية المعاصرة لتنتقل الكلاسيكية القائمة على الصوت المنفرد من قصيدة غنائية إلى قصيدة المونولوج الدرامي إلى المسرحية الشعرية المعاصرة، وإن كان هذا التجريب بأثر من فن المسرح الغربي، مما يعني أن هذا الانتقال كان في إطار ثقافي عربي نهضوي، أضف إلى ذلك أن سبيل نهوض المسرحية الشعرية المعاصرة ببعدها الدرامي ارتبط بالافادة مع التراث المحلي ممثلا في الرموز الدينية والأسطورية والشخصيات التاريخية.

خاصة وأن هذا التجريب لم يشكل قطيعة معرفية مع الماضي لأنه حافظ على خصوصية المسرح التقليدي من حوار بأنواعه وشخصيات وصراع و هي الأركان الأساس في كل عمل مسرحي مضافة إليها عناصر لا تقل أهمية عنها، ولكنهم أصبغوها بصبغة المعاصرة حتى تمثل خصوصية مستقلة يمتاز بها المسرح الشعري العربي المعاصر.

فالشخصية الدرامية أخذت أهميتها عند الشاعر المسرحي إذ تعلو على غيرها من العناصر الأخرى حتى أضحت المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الفعل السلوكي والحواري، أي أنها صارت المتحكمة بالحدث وبنوع الصراع وطبيعته. أما الحوار الدرامي فكان ممتلأ بالحركة الصاعدة و الهابطة بالتوتر والصراع التي تمنحنا الإحساس بأننا نحيا معه في حيوية قلما نجدها في حوار عادي، وهو أيضا متنوع بتنوع وضع الشخصية وخطابها وموقعها في المسرحية الشعرية، هذا الخطاب الذي كان له لغته الخاصة لغة الجديد والحداثة والمعاصرة، لغة تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

---

[1]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر .ص 132.

[2]- حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا. دار الثقافة: الدار البيضاء. ط1. 2000م.ص 10.

و لم يكتف الشاعر المسرحي المعاصر الباحث عن التجديد دوما بهذه الخصوصية وإنما أضاف إليها تقانات لم تكن موجودة من قبل، وحتى وإن وجدت لم تكن لها فعاليتها التي منحها إياها الشاعر المسرحي العربي المعاصر أولها تعدد الأصوات الذي يجعل من المسرحية الشعرية شبكة من العلاقات بين الحدث والشخوص وبين الصور المفردة والعامة فتنبض جميعها نبضا واحدا وتغدو نسيجا واحدا، فنجد المستويات كلها متشابكة في حركة وموضوعية دائمين مما يثمر أبعادا متعددة للمسرحية، كما تنبه إلى تقانة أخرى أصبغت المسرح الشعري برائحة الأصالة المعصرنة وهو " الكورس"، وهذا الأخير أضفى على التجربة الشعرية الإبداعية طابعا متميزا تتعدد فيه الأصوات والصور والمستويات.

ثم دبج هذه الخصوصية والتقانات بجماليات فنية وضعت المسرح الشعري على محك النقد لدى كثير من النقاد، أولها الرموز التي وظفها كثيرا في مسرحياته واستثمرها بأشكالها وأنواعها المختلفة ليؤكد أنه لم يقاطع التراث؛ وإنما قدمه بصورة جديدة ولأنه يؤمن أيضا أن الإبداع الحقيقي والناجح لابد أن يجمع بين القديم والجديد.

ولأنه لا يستطيع تجاهل دور التراث في تشكيل بنية المسرح الشعري العربي فقد استمر استلهامه له في شكل الحضور الأسطوري وكذلك القناع، فكانت الأساطير الشرقية والغربية حاضرة في نصوصه وبآليات مختلفة بل إنها المفتاح الثاني من مفاتيح النص المسرحي الشعري العربي المعاصر وهي معلم هام من معالمه، والشعر وليد الأسطورة وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، أما القناع فقد فرض نفسه عليه فرضا لأن صلة المسرح به قديمة، وثمة من يقول: إن المسرح بدأ مقنعا، فليس غريبا أن يعود الشاعر المسرحي المعاصر إلى التراث ليستقي منه مادته ويثري تجربته الابداعية وينميها.

بهذه التقانات والجماليات أراد الشاعر المسرحي العربي المعاصر أن يتفرد بنصوصه المسرحية عن النصوص الأخرى التقليدية والغربية على حد سواء؛ وإن تأثر بهما في كثير من النقاط ولكنه جدد فيها وترك لمسته الخاصة به والتي تضمن له التفرد والتميز من جهة، وليؤكد أن التجريب في الشعر العربي غير منته وغير محدود وسيكشف الباب الآخر من هذا البحث عن كيفية توظيف الشاعر المسرحي المعاصر لهذه الأمور جميعها من خلال مقاربة نقدية لنصوص مسرحية شعرية لثلاثي نحسبهم رواد المسرح الشعري العربي المعاصر؛ وإن لم يكونوا كذلك فهم أقرب إليه وهم صلاح عبد الصبور، معين بسيسو، خالد محي الدين البرادعي من خلال تحليل مسرحياتهم الشعرية.

الباب الثاني:

مقاربة نقدية للنص المسرحي الشعري العربي المعاصر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول: مسرح صلاح عبد الصبور الشعري بين التراث والمعاصرة

أولا - النزعة الصوفية

ثانيا - تراجيديا الموت

ثالثا - حوار الثقافات

رابعا- حركية اللغة وإيقاع الحوار

خامسا- البنى الرمزية والأسطورية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تظل القصيدة في مختلف أشكالها نتاجا للتفاعل الخلاق بين التجربة والثقافة، فالتجربة هي تجل للذات بينما الثقافة تعبير عن الموضوع، ولأن كلا منهما متغير بالضرورة بتغير الذوات والعصور والأماكن، تصبح القصيدة الحقة هي القصيدة المتفردة، وعلى ذلك فإنه مهما ساد نمط من الثقافة في عصر ما، فإن الذات تقوم بإعادة إنتاج تلك الثقافة كي تنحي بعض عناصرها مقابل إعلاء عناصر أخرى، وتلك العملية التي تشبه عملية التبادل والتوافق الرياضية عادة ما تؤدي بالشاعر إلى التفرد، كما تحيل القصيدة إلى بصمة فنية تشكل كونا مغلقا وقائما بذاته[1] وهذا ما سعى إليه جيل الشعر الحر أو الشعر المعاصر عموما، هذا الجيل الذي نشأ في الثلاثينيات من هذا القرن وشهد تحولات خطيرة في مسار الفكر العربي.

خاصة بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن في التطلع إلى الفكر الغربي وتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها فامتدت الحداثة في العالم العربي وغزت معظم أقطاره إن لم نقل كلها، وكان الأدب بابا واسعا للتعبير عنها ولتوضيح معالمها.

وعلى الرغم من أن جميع حركات التجديد الوليدة تتعرض حال نشوئها إلى ضربات مسرفة في البغض والتنكيل، وتظهر مع توقيت بدئها مقاومة ضارية تحاول خنقها في مهدها،والشعر الحر كشعر حديث ومعاصر تعرض إلى هجمات من خصوم عديدين[2]، إلا أن هذا الهوس أي الحداثة انتقل عنهم إلينا، ومثلته النخبة السالفة الذكر والتي كانت تنزع من خلال الشعر الحر إلى الواقع والحنين إلى الاستقرار والنفور من النموذج وإيثار المضمون وخلع القداسة عن الشعر القديم.

فكان هذا الملمح الأول للحداثة العربية، أما الملمح الآخر في خطاب الحداثة و الذي ما زال بحاجة للتأصيل هو تغليب الفكر العلمي على ما سواه في أي عمل إبداعي، فضلا عن أن يكون شعرا والتعبير عنه وفق تقنيات ذكية لعل أهمها ابتكار أسلوب شعري خاص يتمثل في الحوارية الدرامية.

لقد اهتدى إلى هذا الأمر كثير من شعراء الأدب المعاصر الذين مارسوا المسرح الشعري وأبدعوا فيه على تفاوت فيما بينهم، حتى بدت نصوصهم المسرحية الشعرية غير مكتفية بذاتها من ناحية الفاعلية الشعرية التي تؤديها، عكس النصوص المسرحية المختارة لتكون محلا للدراسة والنقد وهي نصوص لثلاثي نحسبه رائد المسرح الشعري العربي المعاصر ليس من حيث السبق، وإنما من حيث الجودة والقيمة الفنية الإبداعية وما تنماز به أيضا من جماليات قلما تذكر في النصوص الأخرى.

فاتحة هذه الدراسة أو المقاربة النقدية صلاح عبد الصبور بعده أكبر شعراء جيله في كتابة المسرحية الشعرية التي تميل إلى القصر وتتميز بالتركيز والتجريب، ثم معين بسيسو الذي يرسم جروح فلسطين على مسرح الشعر ويمثل جواز السفر إليها، وخاتمتها محي الدين البرادعي الذي شكل بمسرحياته إضافة نوعية للمسرح الشعري العربي المعاصر.

---

[1] – مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص275.

[2] – عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث.الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1995م.ص 101 – 102.

لقد كان لاندفاع أكثر شرائح الطبقة المتوسطة إلى سطح الحياة السياسية و الاجتماعية في منتصف القرن دور مهم في تغيير أنماط الحياة في إطار هذه الإصلاحات والرؤى المتجددة على كافة المستويات، مثلت هذه الطبقة نفسها جيدا من خلال رواد حركة الشعر الحر الذين آثروا الحياة بهذا المنطق الشعري الذي يعبر عن الذات الجماعية بدلا من الذات الفردية المحدودة.

والذي طرح كل هذه الإضافات اللغوية و الموسيقية والبنائية، حتى أصبحت القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر بحيث لا يمكن فصلهما[1]، فعرفت بهذا تطورا ملحوظا على المستويين خاصة بعد اتجاه الشعراء إلى التخلي عن العمود الذي عرفت به وكان ملازما لها.

ولا أحد يمكنه أن ينكر ما قدمه من خدمة للقصيدة العربية شعراء أمثال" بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ونزار قباني وعبد المعطي حجازي".... وغيرهم كثيرون ممن انتصروا للشعر الحر وجعلوا القصيدة الواحدة قصائد متنوعة كالقصيرة، والقصيدة الديوان، والعنقودية، والمفرطة، وقصيدة الومضة والمسرحية الشعرية والقصة الشعرية، فكان للمضمون الشعري في هذه الفترة أن يتجادل مع الواقع ومع حركة الفكر فيه وتردد العقل العربي بين ماض تليد من جهة و حضارة أوروبية متقدمة منفتحة من جهة أخرى.

وصلاح عبد الصبور الذي جاء من المدينة الصغيرة الزقازيق بعد أن قضى مرحلة الدراسة الثانوية فيها مكبا على قراءات يمتزج فيها العربي والغربي والتقليد والتجديد، هو واحد من أبناء هذا الجيل الذي مثل الحداثة وانتصر لها ومارسها بكل متغيراتها.

عاش في جو رومانسي مشبوب المشاعر مع كتب المنفلوطي وجبران وميخائيل نعيمة، واستهوته أشعار محمود حسن إسماعيل، وحين عبر الجسر إلى الجامعة زلزلت نفسه زلزالا كبيرا قراءاته وسماعه من الأصدقاء وبدأت الأسماء الغربية تقرع سمعه بعنف نحو" إليوت، أندريه بريتون، بودلير، فاليري، وردزورث"، وبدأت أسماء المدارس الأدبية و الفنية و الاجتماعية تزلزل كيانه أيضا كالسريالية، والكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، والبرناسية والرمزية، والواقعية ...[2].

يؤكد عبد الصبور هذا التأثر بالشعراء العرب و الغربيين في إحدى الحوارات قائلا: « لقد تأثرت و أثرت بما يكفي لكي يبرر وجودي في زمني ... ففي فترة تكويني الأولى أحببت جبران خليل جبران كثيرا، وفتنت بمحمود حسن إسماعيل، و قرأت لإيليا أبي ماضي و ميخائيل نعيمة بتقدير وافر »[3]، يوحي هذا التصريح بأن ثقافته وتكوينه الأول كان عربيا محضا ثم انتقل بعدها إلى الفكر والأدب الغربي تأثر به وحاكاه في عديد من المرات شعرا ونثرا.

هو واحد من هؤلاء الشعراء الذين دعموا حركة الشعر الحر في مصر وشاركوا مشاركة فعالة في تأصيلها وأصداء الدعوات إلى التغريب تتجاوب بها جوانب الحياة في مصر، وكان من القلائل الذين تحرروا من بريق

---

[1] – أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية.دار قباء : القاهرة . 2000م .ص61 .

[2] – محمد مصطفى هدارة: في الأدب العربي الحديث .ص 151.

[3] – جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث.دار الشروق: القاهرة.ط1 .1984م .ص266.

وسطحية الشعر الحماسي « فاتخذت تجربته الشعرية طابع التفـــــاعل والاهتمام بالآخرين والكتابة عنـــهم في "الناس في بلادي "، والطابع الفلسفي في" أقول لكم "، وطابع الذاتية والحزن في "أحلام الفارس القديم "، وطابع إدانة الحياة العصرية والإحساس بالغربة والوحدة في " تأمـــــلات في زمـــن جريح ".»[1] لكن على الرغم مـــن هذا فهو شاعر يصعب على الإنسان أن يحـــدد قاموسه الشعري، لأنه مزيج بين العربيـــة الأصـــيلة والأوروبيـــة المستحدثة.

بعد حدوث النهضة المسرحية الكبيرة في مصر « بما أنشئ من أكاديمية للفنون ومعهد عال للفنون المسرحية وبما أقيم من مسارح متعددة وكون من فرق مسرحية متنوعة »[2] اهتم صلاح بالكتابة للمسرح و لكـــن لـــيس المسرح النثري؛ وإنما المسرح الشعري لأنه لا يحب المسرح إلا شعريا ولا يعجبه كثيرا مسرح إبسن وأتباعه مـــن الناثرين.

لا عجب أن يكون كذلك وهو الذي يرى في « الشعر صوت منفعل، إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرب هو عدة الشاعر...»[3] ولقد بدأت حياته شعرا يتخلله النثر ثم أصبحت نثرا يتخلله الشعر بعد أن داهمه نثر الحياة اليومية وأستهلك أوقاته.

ويعد المسرح الشعري من أهم انجازات الشاعر الإبداعية، فكان أول إسهام له في هذا المجال ترجمته " حفلة كوكتيل " للشاعر الانجليزي إليوت، وقد كان إليوت ضيفا خاصا في مكتبة شعراء العربية المعاصرين، و بشـــكل أخص صلاح عبد الصبور الذي اقتحم بالشعر آفاقا مسرحية جديدة متأثرا بتأثيرات القرن العشرين وما حملتها من اقتباس أساليب التعبير للحديث اليومي والعبارات السائدة في القالب الشعري الجميل.

لقد كشف لنا صلاح عن اتجاهه لكتابة المسرحية شعرا قائلا: « لأن المسرحية ظلت تكتب شعرا عمرهـــا كله فيما عدا القرن الأخير، ولأنها تحاول أن تعود في سنواتنا الأخيرة إلى النبع الذي انحدرت منه وقد أسعفها على العودة ذلك التغيير في مفهوم الشعر»[4] فليس المسرح عنده كما هو شائع مجرد قطعة من الحياة ولكنه قطعة مكثفة منها.

لذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد، والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال مـــن الأحوال، بل إن كثيرا من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة، ثم إن كتابة مسرحية شعرية تثير في نفس الشاعر المعاصر عديدا من الأسئلة التي لم يكن الشاعر القديم من سوفوكل إلى شكسبير يعنى بها، لأنه كان يكتب مسرحه شعرا لأن المسرح لا يكتب إلا شعرا سواء أكـــان تراجيـــديا أم كوميديا، تاريخيا أو معاصرا.[5]

---

[1]- جروة علاوة وهبي: التجريب في القصيدة العربية.دار البعث: قسنطينة .ط1. 1984م.ص69.

[2]- شوقي ضيف: محاضرات مجمعية. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية: القاهرة . ط1. 1998م.ص110.

[3]- صلاح عبد الصبور: تجربتي الشعرية.مجلة شعر.منشورات وزارة الثقافة: دمشق .1996م. ع2.ص837.

[4]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج2.ص5.

[5]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص210.

لقد حقق الشاعر بهذا الفكر المسرحي الشعري نقلة نوعية في تشكيل الكتابة الدرامية العربية بوعي تاريخي أملته طبيعة التحولات التي عرفتها مصر وعرفها الوطن العربي، مجسدا كل ذلك في مجموعة من المسرحيات الشعرية التي اشتهر بها بعد أن ظل المسرح الشعري طموحا يخالجه لسنوات خلت.

لعل مسرحية" مأساة الحلاج "هي بداية خطواته في هذا الطريق الجديد، بالرغم من أنه كانت له قبلها تجربة لم تتم في كتابته مسرحية عن "حرب الجزائر " ولكنه طوى أوراقها لأنه كما يقول: « وجدتني قد وقعت في أسر شكسبير،إذ خلقت شخصية " هاملتية " مثقف جزائري حائر بين القتل العادل والثقافة المتأملة، وقد كتبت من هذه المسرحية الناقصة بصيغة مشاهد، فلما أيقنت من وقوعي تحت عربة شكسبير، وبخاصة في مشهد يأبى فيه المثقف قتل خصمه وهو يصلي، صرفت النظر عنها »[1] كما خطرت له فكرة ثانية بعدها وهي كتابة قصة المهلهل بن ربيعة ولكنه صرف النظر عنها أيضا لأنه وقع مرة أخرى في أسر شكسبير.

فكانت مأساة الحلاج عام 1965م والمسرحيات الشعرية الأربع التي تلتها وهي مسافر ليل 1969م وليلى والمجنون 1970م، والأميرة تنتظر 1971م، وبعد أن يموت الملك 1973م هي النتاج المسرحي الشعري الذي جسد تجربته المسرحية ذات البعد الشعري والتي يؤلف الشعر فيها عنصرا جوهريا ويمتزج فيها على نحو عضوي بالعناصر الأخرى، وليس مجرد قالب يفرض من الخارج على التجربة المسرحية، كما يتضح من خلال دراسة وتحليل العناصر الفنية المختلفة لمسرحياته الشعرية وكذا الظواهر والثيمات الفنية البارزة فيها والتي استعان بها في تقديم أعماله الإبداعية متقاطعا مع أقرانه في بعضها و مختلفا عنهم في بعضها الآخر.

أولا– النزعة الصوفية:

إذا ذكر التصوف بلسان عربي اتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى النزعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفرقها وأعلامها، بيد أن التصوف الذي نعنيه في هذا البحث وبخاصة عند عبد الصبور هو التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم.

وهو بهذا ظاهرة إنسانية عامة، ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيدا عن الدين، ولا ينفي هذا المفهوم الإنساني العام للصوفية وجود تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في الشعر العربي الحديث و المعاصر، بل وجوده في الاتجاه الصوفي العربي بصفة عامة.[2]

لم يكن الشعر بلغة من اللغات أو في زمن من الأزمان بعيدا في بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنساني العام للتصوف بوصفه استبطانا منظما لتجربة روحية، و محاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء، ثم إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنه تغير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف كذلك اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية[3]، بل إننا إذا نظرنا إلى أحوال

---

[1]– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص209.

[2]– محمد مصطفى هدارة : في الأدب العربي الحديث.ص211.

[3]– السلمي أبو عبد الرحمان: طبقات الصوفية.تح: نور الدين شريبة.مكتبة الخانجي: القاهرة.ط2. 1969م.ص15.

الصوفية كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه.

ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء، ولهذا اهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف،[1] ولعل مسرحية " مأساة الحلاج " لعبد الصبور تكشف لنا أبعاد هذه العلاقة، كما تبين ملامح الظاهرة الصوفية عنده وكيف استثمرها.

المسرحية مستوحاة من سيرة الحسين بن منصور الحلاج الصوفي الكبير الذي اتهم بالزندقة ولقي حتفه مصلوبا في القرن العاشر الميلادي، والذي يؤرخ عادة لتجربته في التصوف الإسلامي« بطبيعة السياسي والاجتماعي الذي مهد لها من ناحية أولى، وبطبيعة المسار الجديد للفكر الصوفي في القرن الثالث للهجرة من ناحية أخرى، حيث بلغت فكرة الحب الإلهي ذروتها وارتقت الحياة الروحية ورياضة النفس والتأمل إلى مراق عالية ترجمتها الذوقية التي جاءت على هيئة شطحات قال بها متصوفة كبار أمثال: أبي زيد البسطامي، وكتمها آخرون مثل: الجنيد والشبلي.»[2]، تتألف المسرحية من جزأين الأول عنوانه"الكلمة" ويشمل ثلاثة مناظر بينما الجزء الآخر وعنوانه " الموت " يحوي منظرين فقط، وبالكلمة والموت اختصر حياة الحلاج وحياة كل مفكر شهيد حين يلتزم قضية من القضايا، فيجعل الكلمة تجسيدا لالتزامه ثم يموت من أجل ذلك.

فأما حكاية الكلمة فتتلخص في كون الحلاج قد عاش حياة مليئة بالجهاد الروحي، والنضال الاجتماعي تلقى خرقة الصوفية في شبابه عن المتصوف المعروف عمرو المكي، والخرقة رمز الانخلاع عن الدنيا والفناء في الجماعة الصوفية، واتصل بعد ذلك بالجنيد شيخ صوفية عصره، ثم صار له مريدون، إلا أنه لم يكن كسائر المتصوفين الذين يعتزلون الناس وينصرفون في حلقهم إلى الرياضات الروحية غير آبهين لما يدور في المجتمع، ولما يتخبط به أفراده من مشكلات وأزمات ومحن.

وقد ذاعت شهرته وأخباره وراح أمره عند كثير من الناس، حتى وصلت للوزير المقتدر بالله الخليفة العباسي أخبار كاذبة، وهي إدعاء الحلاج للنبوة، فقبض عليه فأنكر ما نسب إليه مما عرضه إلى السجن فترة ثم صلبوه حيا صلب تشهير، ثم أعيد للسجن ثم أطلق فلم يرتدع عن طريقه.[3] والحقيقة أن كلامه كله لم يراعيه أهل الحكم في عصره، لأن الكلام الذي أعدم لأجله كان بالإمكان أن يحسن الظن به من جهة البحث عن مخرج له فقد كان من أهل الغيبة عند الصوفية.*

---

[1]- محمد مصطفى هدارة : في الأدب العربي الحديث.ص212 – 213.

[2]- محمد الكحلاوي: الحقيقة الدينية من منظور الفلسفة الصوفية" الحلاج وابن عربي نموذجا". دار الطليعة: بيروت. ط1. 2005م.ص44.

[3]- ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان . تح: محمد محي الدين عبد الحميد. دار صادر : بيروت. ج 2.ص 140.

*- أهل الغيبة : أي الذي يغيبون عن الخلق بالعلاقة مع الخالق فلا يدرون ما يقولون وهم في هذه الحالة، وهذا مقام على رفعته وشفافيته مذموم عند أكابر الصوفية الذين يبقون على الصحو مع الخلق في الإرشاد والتوجيه والتعليم، وليس كالحلاج فيما يسمونه حال المحو . عبد الرحمان بدوي : شطحات الصوفية . وكالة المطبوعات : الكويت . ط 2. 1976م.ص 26 .

كما كان الحلاج ذا مذهب فريد في تصوفه تتجلى فرادته في جعله الصوفية رسالة إنسانية تضم في أكنافها إلى جانب المجاهدة الروحية مجاهدة اجتماعية وإنسانية، وارتباطا عضويا بالآخرين، وشعورا بالمسؤولية تجاههم بالتورط الوجودي في قضاياهم، بحيث تشتبك عنده المعاناة الروحية بالمعاناة الاجتماعية والإنسانية والفكرية لكون الوجود وحدة متماسكة لا ينفصل فيها الإلهي والروحي عن أية ذرة من ذرات الكون.[1]

لذلك خلع عبد الصبور عن الحلاج خرقة الصوفية، وطاف بين الناس يدعوهم إلى الزهد ويحيا معهم على أرض الواقع، بعد أن هاله ما ينغص عيشهم من شقاء، وما يلف وجودهم من بؤس وما يعتري الحياة الاجتماعية من خلل واعوجاج، فراح في محاولة شجاعة يتصل بالجماهير وبعض وجوه الأمة، ليصلح الواقع ويقضي على الفساد:

الحلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ

لا أوقن معناها

أحيانا أقرأ فيها

ها أنت تراني

لكن تخشى أن تبصرني

لعن الديان نفاقك

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي

مذهوب اللب

قد أشرع في يده سوطا لا يعرف من في

راحته قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه

ورجال و نساء قد فقدوا الحرية

تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سخريا

الشر استولى في ملكوت الله

حدثني... كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي[2].

هكذا شعر الحلاج بمسؤولية الالتزام، وهو في الحقيقة شعور عبد الصبور الذي تقنع بقناع الحلاج ليوصل صوته وأفكاره وأحاسيسه إلى السلطة التي مثلها بالشرطي وينتقد طريقة حكمها التي مثلها بسوط يهوي على

[1] – أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث. دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1979م.ص585 – 586.

[2] – صلاح عبد الصبور: الديوان" مأساة الحلاج ".دار العودة : بيروت.1998م. مج2.ص469 – 470 – 471.

ظهور الفقراء والمساكين، فهو لا يستطيع أن يغض العين عن المجتمع وعن الشر الذي ساد فيه فقرا وجوعا وظلما وعبودية، أو أن يدير ظهره للمجتمع وهو فرد منه.

اختار عبد الصبور للجزء الأول من المسرحية عنوان " الكلمة " على لسان الحلاج ليستعملها صرخة احتجاج في وجه ثلاث من فئات المجتمع يراها مقصرة في أداء الواجب و إعلاء كلمة الحق ورفع الظلم عن الشعوب، وهي " الحكام والفقهاء والمتصوفة".

فأما الحكام فهم المسئولون في الدرجة الأولى عن شقاء وفقر وجوع الجماهير بظلمهم واستبدادهم واعوجاج قوانينهم وانصرافهم إلى متارف العيش ولذات الحياة ونعيمها من دون الآخرين، وأما الفقهاء فيأخذون بالظاهر دون الباطن، ولا يفهمون الشريعة إلا فهما سطحيا فيقدمون فتواهم وفق رغبات الحكام الظالمين وأهوائهم، ويظلمون كثيرا من الناس بهذه الفتوى المصلحية.

وأما الفئة الثالثة وهم المتصوفة باستثناء الحلاج فقد أخذ عليهم « تقوقعهم الذاتي والروحي، وابتعادهم عن الناس وعن المجتمع وتخليهم عن واقع العصر، وقبولهم العيش على هامش الوجود»[1] فكان لانعزالهم شبه مساندة غير مباشرة للحكام وتسلطهم وظلمهم، مما جعل من حلاج عبد الصبور متصوفا خارجا عن القانون الصوفي وعن التزامهم؛ وكذلك كان الحلاج "الشخصية التاريخية" وذلك سبب اختيارها دون غيرها من الشخصيات، فكان محط أنظار الحكام وفتاوى الفقهاء لأنه يتدخل في شؤون الناس ويحرضهم على الثورة ضد الظلم.

وهذا التحريض والتخلي عن خرقة الصوفية هو من أبرز ظواهر النزعة الصوفية في المسرحية، لأنه فسر بها هذا المذهب تفسيرا إيجابيا يقترب إلى المفهوم الإسلامي للتصوف الذي يعني بأن نحقق فينا صفات الله وأسماءه الحسنى، يقول عبد الصبور على لسان الحلاج:

الحـــلاج: أنوي أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي، يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله ...
الله عزيز يا أبناء الله[2]

بهذه الموعظة ينهي الجزء الأول من هذه المسرحية ويكشف فيها عن موقفه الايجابي المتمثل في انحيازه للمجموع، ومواجهته للسلطة وظلم الحكام بعد أن يقرر خلع خرقة الصوفية مرضاة لله ودفاعا عن الجماهير الشعبية المقهورة:

الحـــلاج : تعني هذي الخرقة

---

[1] – أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث.ص 587.

[2] – صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص487.

إن كانت قيدا في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
فأنا أجفوها و أخلعها ... يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومهانه
إن كانت سترا مسنوجا من إنيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
يا رب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد
يا رب اشهد.[1]

ثم يخلع الخرقة رمز زهده في الدنيا وإحجامه عن الناس، لأنه قرر أن يترل إليهم ويحدثهم عن ضرورة الفعل والإصلاح، بالرغم من تهديد الحكام وأحقادهم وتربصهم به لأنه يلغو في أمرهم ويحرض العامة عليهم.

يستمر الحلاج في الدفاع عن قضيته العادلة ويرفض الفرار إلى خراسان كما أشار عليه " إبراهيم " ويترل إلى الناس يخاطبهم فيستجيبون لكلامه على اختلاف أشكالهم وألوانهم فمنهم الأحدب والأعرج والأبرص وغيرهم، تهزهم كلماته وينتظرون منه أن يشفيهم بمعجزة من عاهاتهم فيخيب ظنهم في الوقت الذي تمسك به الشرطة وتخمد كلمته في صدره بتهمة الزندقة؛ بل إن كل ما حل به إنما سببه الكلمة فلو سكت لما كان الذي كان، لتعلن هذه النهاية عن موت الكلمة وبداية مأساة الحلاج الحقيقية التي تمثل في الواقع مأساة الشاعر والمثقف المعاصر الذي يتعرض للقمع كلما أراد أن يقول كلمة حق.

هذه المأساة التي تمثل مأساة كل ملتزم يكون بينه وبين جمهوره هوة تحد من التجاوب معه؛ هي التي أعلنت عن الجزء الآخر من هذه المسرحية الشعرية الذي كان عنوانه " الموت " أي موت الحلاج وكلمته دون أن تجسد إلى فعل، وبداية هذا الموت نجدها في الجزء الأول الذي تدور أحداث المنظر الأول منه في إحدى ساحات بغداد حيث يوجد شيخ مصلوب معلق على جذع شجرة في الساحة والكل يتساءل عنه وعن قاتله وسبب قتله.

ولا يعرض موت الحلاج في المسرحية عرضا مباشرا بل تذكر محاكمته أولا، هذه المحاكمة التي أدت إلى صلبه لأنه رفض أن يكون كباقي المتصوفة الذين آثروا « الابتعاد كليا عن صراعات الواقع، والسمو على مشاغل الحياة الدنيا إلى حد يتم معه التخلص من حاجات البدن، وازدراء متاع الدنيا وملذاتها، وهو ما جعلهم أشد حرصا على عدم الانشغال بالسياسة ويرفضون أن يتولوا المناصب، أو يقتربوا من الخلفاء والأمراء، وأغلبهم قد

[1] – صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 488 – 489.

آخذ على الحلاج من ناحية على جهره بالحقائق وإفشائه أسرار الكشف الإلهي، ومن ناحية أخرى على انخراطه في مشاغل السياسة وسعيه إلى إقامة نظام دولة يكون أساسها العدالة الإلهية»[1] فكانت بداية مأساة الحلاج عندما أخذ إلى السجن وبدأت محاكمته داخل سجن مظلم يشاركه فيه سجينان، يعاقبه السجان ويوسعه ضربا بالسوط فيغيظه أن الحلاج لا يصرخ فيزداد ضربه عنفا حتى يصيبه السأم و إذا به يهوي عليه ويبكي على كتفيه ويناشده الغفران:

الحـــــارس: استحلفني بالله، بأولادي، بتراب أبي ...
انظر لي نظرة خوف تتبع سوطي، وهو
يحلق، ثم يرق ويتهاوى
اسأل لي الله بقاء، أو سعة في الرزق، رقيا في الجاه
اصنع شيئا يوقفني، أرجوك ... اجعلني أتوقف
قل من أنت ...
أنت شيطان ...؟
بل أنت ملاك ...جبريل
أيا كنت اغفر لي ... اغفر لي.[2]

يجيب الحلاج عن هذه التوسلات بأنه لا يساوي شيئا وإنما حبه لله وزهده هو الذي منحه هذا الجلد والصبر، وهي صورة من صور الصوفية في تعاملهم مع المحن وصبرهم عليها، أوردها عبد الصبور في شكل حواري بين السجان والحلاج، وهذه الحوارية الدرامية كان لها تأثير آخر على أحد السجينين فلازم الحلاج و لم يهرب مع صديقه عندما أتيحت له فرصة الهرب.

تمر الأيام وتزداد ظروف السجن سوءا والحلاج في حيرة من أمره تجابهه المشكلة التي كثيرا ما تواجه رجال الفكر في مسرحيات عبد الصبور الشعرية ألا وهي الاختيار بين الكلمة والسيف،[3] يقول:

لا أبكي حزنا يا ولدي، بل حيره
من عجزي يقطر دمعي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
هل أرفع صوتي
أم أرفع سيفي ؟
ماذا أختار ...؟
ماذا أختار ...؟ [1]

---

[1]- محمد الكحلاوي: الحقيقة الدينية من منظور الفلسفة الصوفية" الحلاج وابن عربي نموذجا".ص48.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 530 – 531.

[3]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج1.ص 348.

لكن هذه الحيرة ما تلبث أن تزول عن حلاج عبد الصبور حين يأتي اليوم الذي يعلن فيه كبير الشرطة أنه حان وقت محاكمته فيقول **الحلاج** مبتهجا:

هذا أحلى ما أعطاني ربي ...

الله اختار ...

الله اختار ...[2]

وهذا مظهر آخر من مظاهر النزعة الصوفية التي أوردها عبد الصبور في هذه المسرحية الشعرية وهي الرضا بقضاء الله وقدره واختياره لمصير الإنسان ونهايته؛ خاصة وأن الحلاج لم يهب الموت وظل متمسكا وقويا، وبدا كأنه ينتظره، لاحبا بالموت وإنما ترسيخا لدعوته الصوفية، ومبدئه القائم على التضحية والمحبة.[3] لأن أساس المحبة عند الحلاج هو التضحية، ومن واجب الذي يحب الآخر أن يضحي من أجله، وكأنه قد تنبأ بموته صلبا لما قال « وإن قتلت أو صلبت أو قطعت يداي ورجلاي ما رجعت عن دعواي.»[4]

و لهذا يعتبر الشاعر شخصية الحلاج مرآة يرى فيها نفسه، ومواقفه، وتشبثه بقدسية الكلمة التي لا تنافق السلطة الزمنية والمجتمع، فالكلمة عنده مثلما كانت عند الحلاج؛ هي الحقيقة التي لا يجوز تشويهها، أو تدنيسها لأنها النقاء ومن حافظ عليها نجا بنفسه من عالم مادي ملوث.[5]

وتستغرق هذه النهاية المتمثلة في محاكمة الحلاج المنظر الأخير كله من المسرحية، أين نرى محكمة كبير القضاة ببغداد وقضاتها الثلاثة" أبو عمر الحمادي، وابن سليمان، وابن سريج"، أما الأول و هو أبو عمر فيمثل السلطة في أبشع صور تسلطها وظلمها ويعمل لصالحها وأما الثاني وهو ابن سليمان فيسايره في ما يريد ويقرر ما يقرره وكأنه إمعة تابعة، وأما الثالث وهو ابن سريج فقاض عادل له ضمير حي لا يحكم إلا بما تمليه عليه الشريعة وما يرضي ضميره، ولا يأبه للسلطة ورغباتها وأوامرها، تفتتح الجلسة بكلمة كبير القضاة **أبو عمرو** قائلا:

بسم الله الهادي للحق

وعليه توكلنا

ندعوه أن يهدينا للعدل

ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا [6]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 546 – 547.

[2]- المصدر نفسه.ص 551.

[3]- الحسين بن منصور الحلاج : ديوان الحلاج. تقديم : عبده وازن. دار الجديد : بيروت .1998م.المقدمة.

[4]- الحسين بن منصور الحلاج : كتاب الطواسين.تعليق : لويس ما سينيون . منشورات أسمار: باريس.2008م.ص 51-52.

[5]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2001م.ص310-312.

[6]- صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص553.

إن الذي يسمع هذا القول يظن أن أبا عمر رجل عدل وحق، وأنه يتوخى أن يقيمهما بين الناس و ينهض بالأمانة الملقاة على عاتقه، لكنه في الحقيقة يوهم الناس بذلك ويسخر القوانين لخدمة السلطة وأغراضها.[1]

ثم يطلب من الحاجب أن يحضر الحلاج وينعته بالرجل المفسد مما يوحي بأنه قد أدانه سلفا، كما يطلب من الشرطة أن يلتمسوا الطرق الخالية من العامة حتى يوقفوا أهل الفتنة فيقول:

أبو عمـــــر: الفتنة ...!

ألآن عدو الله، و السلطان يؤدب

يتجمع أوباش الناس على الطرقات ؟

حقا ! ما أصغر أحلام العامة [2]

فالقاضي أبو عمر مهيأ سلفا للحكم على الحلاج بالموت وليستر فعلته قرن كنيته بعدو الله، وبالتالي فهو عدو السلطان حتى يوهم العامة بأنه أراد له الموت لا لأنه عدو السلطان وفقط وإنما عدو الله أولا، أضف إلى ذلك أن موته مستحق لأنه يمثل طبقة متعجرفة تنظر إلى عامة الناس باحتقار وتعدهم أوباشا.

إن عبد الصبور يجسد شخصية القاضي الفاسد، وهو أحد الشخصيات التي كانت بداخله وهو بشر بداخله أسئلة، لذا أعاد بناء هذه الشخصية ليظهر ذلك «القاضي الذي يرى وجود فرق بين العدالة والقانون، فهو كقاضي مهمته تنفيذ القانون وليس له دخل بالعدالة، يقول: أنا الدولة، أنا أثبت التهمة، ليس مهمتي تحقيق التهمة»[3].

لكن الجميع بما فيهم أبا عمر يعلم براءة الحلاج، فيحز في نفس ابن سريج ذلك وإن كان تابعا لأبي عمـــر فيقول له بصوت خافت، محاولا أن يوقظ فيه الضمير الحي العادل:

ابن سريـــج: أأبا عمر، قل لي، ناشدت ضميرك

أفلا يعني وصفك للحلاج

بالمفسد، و عدو الله

قبل النظر المتروي في مسألته

أن قد صدر الحكم ...

ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا ؟.[4]

يستمر الحوار بينهما في أخذ ورد يتخلله موت الضمير والتبعية لأوامر السلطة، ويريد الشاعر من خلاله أن يلفت أنظارنا إلى هذا النوع من القضاء الذي عبر زمن الحلاج إلينا، وهذه المأساة المضحكة المبكية التي تمثـــل في

---

[1]- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث.ص 606.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان" مأساة الحلاج ". مج2.ص554 .

[3]- مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبـــداع الفـــني في الشـــعر المســـرحي.الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتـــاب: مصر.1986م.ص107.

[4]- صلاح عبد الصبور: الديوان" مأساة الحلاج ". مج2. ص 555 – 556.

المحاكم، فيضيع العدل في طياتها وينتصر الظلم، ويعرض عبد الصبور فوق ذلك لأحجية يطرحها القاضي الكبير أبو عمر، فإذا هي تنضح بالسفاهة وفساد الأخلاق وحب المجون.[1]

ثم تبدأ محاكمة الحلاج التي تمثل في الحقيقة محاكمة العامة من الناس والضعفاء والفقراء، هذه المحاكمة غير العادلة التي يدان فيها صاحب الحق وينتصر صاحب الظلم لأن الذي قام به الحلاج لدى حديثه مع العامة هو الدعوة إلى العدل والإنصاف وإعطاء الفقراء المحرومين حقوقهم، والدفاع عنهم ونشر الوعي في صفوفهم.

فدعوته إذن ذات لون اشتراكي وهذا ما زرع الخوف في نفوس الحكام وجعلهم ينظرون إلى دعوته بمنظار الخطورة ويسعون إلى خنقها في مهدها و ذلك بالقضاء على صاحبها، وهنا يتجلى التزام عبد الصبور وواقعيته الاشتراكية التي تعطف على البنية الدنيا من أبناء المجتمع وتعتبرها صاحبة الحق في تولي الأمور لأنها عماد المجتمع ووسيلة الإنتاج فيه.[2]

على الرغم من براءة الحلاج وعدالة قضيته وصدق مطلبه وصدور خطاب من وزير القصر يعلن فيه أن الدولة سامحت الحلاج على تحريضه العامة والدهماء من الناس، وعفوها عنه عفوا كليا إلا أن قضاة الظلم و الجور يلصقون به تهمة أخرى وهي أنه أجرم في حق الله:

أبو عمر: لكن وزير القصر يضيف :

هبنا أغفلنا حق السلطان ...

ما نصنع في حق الله ؟

فلقد أنبئنا أن الحلاج

يروي أن الله يحل به، أو ما شاء له

الشيطان

من أوهام وضلالات

ولهذا أرجو لو يسأل في دعواه الزنديقيه

قالوا لي قد يعفو عمن يجرم في حقه

لكن لا يعفو عمن يجرم في حق الله[3]

بهذا يدان الحلاج بتهمة الزندقة، وليس غريبا أن يكون كذلك وأن يتهم بتهمة كهذه، وصاحب الحكم واحد من أهل القانون الذين يعرفون كيف يتلاعبون بالنص القانوني ويوجدون لكل قضية مخرجا، ولكل مغضوب عليه موجبا للعقاب.

ليس أبو عمر وحده صاحب الحكم بل إن أبا سليمان حاول أن يساعده أيضا في جعل الحكم الذي يصدر من محكمته حكما مطلقا متعلقا بقضية لا بشخص، وذلك من أجل الظهور أمام الناس بمظهر الحياد

---

[1]- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث.ص 607.

[2]- المرجع نفسه.ص 609.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان" مأساة الحلاج ". مج2.ص 591 – 592.

والتجرد،[1] وهذا الأمر يجعل القاضي الثالث في محكمة القصر يثور لأنه صاحب ضمير حي، يحز في نفسه ما أصاب الحلاج:

ابن سريـــــج: بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم
من هذا المجلس
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم
يا حلاج ...
هل تؤمن بالله ؟.[2]

بيد أن هذا الكلام لم يؤثر فيهم و لم يبصرهم بالحق مما اضطر ابن سريج إلى مغادرة قاعة المحاكمة معترضا على الحكم الذي أصدر في حق الحلاج لأنه حكم غير عادل ولا يقبـــله العقل، ويأتي بعد خروجه شهود علـــى براءة الحلاج من بينهم الشبلي، إلا أن الحكم عليه بالكفر والزندقة والإعدام يبقى قائما إلى انتهاء المسرحية؛ ولقد صمم أبو عمر على إدانته ولذلك يلتفت إلى العامة الذين كانوا واقفين و يسألهم:

أبو عمـــــر: ما رأيكمو يا أهل الإسلام
فيمن يتحدث أن الله تجلى له
أو أن الله يحل بجسده ؟.[3]

فيصرخون جميعا وهم الطبقـــــة الفقيرة الكادحة التي تخاف الأمراء والسلطة وأهل الجاه، قائلين: كافر، كافر، ثم يسألهم بم تجزونه ؟ فيكون جوابهم أن يقتل ودمه في رقبتهم، وبهذه الطريقة يستمر أبو عمـــر في حيلـــه القانونية وهي الحكم بموت الحلاج على لسان العامة حتى يتبرأ منه، وهو في الحقيقة حكم السلطة على المثقـــف وكل من يريد أن يقول كلمة الحق أو يقف في وجه السلطان، فموت الحلاج يعني موت الكلمة وموت القلـــب النابض بالحرية والعدل.

مأساة الحلاج إذن ليس موضوعها التصوف كما يبدو للوهلة الأولى، لأنها في جوهرها لا تبحث في طبيعة التصوف بقدر ما تعنى بضرورة الفعل أو النشاط الاجتماعي والسياسي، وبأزمة الصوفي أو رجل الفكـــر عامـــة وحيرته في كفاحه ضد الظلم الاجتماعي والسياسي معا، أيكون سلاحه السيف أم الكلمة ؟.

---

[1] – أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث.ص 609.

[2] – صلاح عبد الصبور : الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 592.

[3] – المصدر نفسه. ص 599.

ثم إن عبد الصبور لا يعزو قتل الحلاج إلى مجرد الزندقة بل إلى نشاطه السياسي أساسا وإن كانت السلطات تستخدم الزندقة كذريعة لصلبه، ومن هذه الزاوية يتضح لنا أن " مأساة الحلاج" تمت بصلة وثيقة إلى حركة النهضة المسرحية المصرية في الستينيات وكان من سماتها المشتركة الإيمان بالتزام السياسي والاجتماعي.[1]

بهذا ألقت المسرحية قضية دور الفنان والمثقف في المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هي أن يتكلم ويموت فليس الحلاج عند عبد الصبور صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا والتجربة الصوفية والفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية نفسها، و هي العودة إلى صفاء الكون وانسجامه ولذا « كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يجعلوا عبء الإنسانية عن كواهلهم ».[2]

لقد اختار الشاعر شخصية الحلاج نظرا للدور الاجتماعي له في محاولته إصلاح واقع عصره وعلاقته بواقع عبد الصبور وغيره ممن يريدون تغيير الحياة إلى الأفضل، أولئك الذين لا يفرون من الحياة حتى لو فشلوا في العيش فيها، وتذرع صلاح بالنزعة الصوفية ليحقق أغراضا أخرى سياسية واجتماعية في محاولة منه لإصلاح ما أفسده الحكم الظالم المتسلط.

مأساة الحلاج هي في واقع الأمر تعبير عن أزمة صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء ومأساتهم الخاصة أكثر من كونها تعبيرا عن الحلاج ذي التجليات الصوفية التي لا تنتهي، ويرى صلاح في الحلاج شاعرا لأنه كان يعتقد بشكل خاص أن الخلاص في الشعر، والشعر هو طريق الوصول إلى الغاية المتوخاة وهي محاولة إصلاح واقع عصره[3] في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية وضرورة قول الكلمة ومحاولة إيصالها إلى الآخرين مهما كلف الثمن، فكان عذاب الحلاج مساويا لعذاب المفكرين في المجتمعات المعاصرة وما يتعرضون له من اضطهاد وحيرتهم بين جلاد الموت وقول كلمتهم وقد آثروا أن يحملوا أعباء الإنسانية.

ثانيا– تراجيديا الموت:

يجيء الإنسان إلى الحياة ومعه قدره المحتوم " الموت " وهذا ما يجعل الإنسان متقلبا بين حالات متناقضة فيصير من سعادة إلى شقاء، ومن اطمئنان إلى قلق وتوتر، ومن فرح إلى حزن كلما اعترته لحظات النظر في النهاية المحتومة، وإذا كان الإنسان مسكونا بهوس الموت يفكر وهو في أنضج حالات وجوده في الموت بوصفه وجها مقابلا يخيم على سمائه، يحاصره في كل نفس ولحظة بل يهدده بالمفاجأة التي يجهل زمانها ومكانها، فإن الشاعر أكثر إحساسا بقضية الموت والفناء، لأنه أكثر تأملا في الوجود والعدم يستبطن الأشياء ويتغلغل فيها بحثا عن حقيقتها يتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها، إنه يكسر الحاضر الآني منطلقا إلى الآتي.[4]

---

[1]– مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد 12.ص 348 – 349.

[2]– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر .ص 220.

[3]– مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج2.ص 63 – 64.

[4]– عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر. مركز الحضارة العربية: القاهرة.ط1. 2005 م.ص16.

وتتولد رؤية الموت عند الشاعر من خلال طاقته الانفعالية ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي" الانفعال والشعر والموت"، فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم للثاني « ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية وحتى ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها »[1] ويظل الشعر أكثر الفنون ارتباطا بالموت، لأن الشعر يرينا جوهر الأشياء لا ظواهرها ويذهب بأهم أدوات التعبير بعيدا عن وجهها الذي نطالعه مباشرة عند القراءة.

وهذا لا ينفي أن يكون للمسرح الشعري أيضا ارتباطه الخاص بالموت، خاصة و « أن الموت مسألة شيقة لأنها محور الحضارة المعاصرة، ففي الحضارة الغربية صدرت مؤلفات عديدة عن ظاهرة الموت ابتداء من "موت الله" التي تعد من دعوات رواد الحداثة للتعبير عن رفضهم لكل القيود بما في ذلك قيد الدين، والارتفاع بالإنسان حد تأليهه وإحلاله محل الإله، إلى " موت العائلة " والموت يعني إعدام المستقبل ورفض الإبداع من أجل المحافظة على الماضي إلى الحد الذي يتحول فيه إلى مطلق، ومن ثم يصبح الموت هو المطلق الموحد للمنجزات الإنسانية، أي يتساوى الوجود مع اللاوجود»[2].

وإذا كان الوجود الإنساني انطلاقا إلى الموت فمقاومة هذا الانطلاق تكون بإحدى الطرق التالية فأما الأولى فهي الأمل وأما الثانية فالحب، وطريقة ثالثة أكثر أساسية منهما وهي الكلمة الشعرية، هذه الأخيرة هي الطريقة التي استعملها الشاعر العربي منذ القديم، أما الشاعر المعاصر فقد اتسع مجال رؤيته واكتسب نوعا من الشمول فاتحد لديه معنى الحياة والموت.

كان قدر الشاعر المعاصر أن يحدق بالموت تحديقه بالحياة ضمن رؤية شاملة تحاول الإطاحة بالوجود بكل مظاهره، فلم تعد أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض وإنما تتمازج فيها الألوان لكي تصنع الصورة العامة.[3] ومن هذه الزاوية نعرض لتأثير مفهوم الموت على البنية المسرحية لفكر صلاح عبد الصبور الشعري الذي أورد هذه الثيمة في مسرحياته الشعرية.

كان الموت بارزا في المسرحيات الخمس وبأشكال مختلفة إما بالقتل أو الصلب أو المرض وغير ذلك، مما جعلها « ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة، ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر أخرى غيرها، وتتحد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى، ومقدار ما تحتوي من إمكانات الكشف وطاقات التغيير »[4] وللظرف الاجتماعي والتاريخي والسياسي الذي عاشه عبد الصبور دور في خلق هذه التراجيديا، أو بمعنى أدق كان مسرحه الشعري مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي أو الواقع الراهن.

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر .ص 315.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد .ج2.ص 9-10.

[3]- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر " بيانها ومظاهرها ".ص 295 – 296.

[4]- اعتدال عثمان : إضاءة النص.ص 172.

وإذا كانت البنية الكلية للمسرحيات تظهر في البنية الدلالية لكل مسرحية شعرية وما تحويه من ثيمة الموت فإن هذا المفهوم في مسرحية " مسافر ليل " مثلا متمايز تمايزا تاما عن المسرحيات الأخرى، على الرغم من أن عبد الصبور اتخذ مقولة " نيتشه " موت الإله نقطة البداية، إلا أنه يشكك في تأثيرها على الإنسان المعاصر.

ثم إنه يستجيب لفلسفة نيتشه مع طرح تأويله الخاص وهو تأويل يفضي إلى إحداث تغيير في هذه المقولة وتناول فلسفته من زاوية العلاقة بين القاهر والمقهور، ومن زاوية رؤيته التاريخية التي تدور على أن التاريخ متكرر ويستند إلى النماذج.

هذه النماذج التي تؤكد أن « دوران التاريخ يعني أن الماضي قائم في المستقبل ومتموضع فيما يسمى بظاهرة الشمولية وهي ظاهرة يمثلها عامل التذاكر؛ وهو ديكتاتور قريب الشبه من الإله، في حين أن المسافر يمثل الجماهير المطحونة »[1] ويجسد هذا الأمر في حوار بينهما:

عامل التذاكر: لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري

هل تجرؤ ؟

الراكـــب: لا، يا مولاي

قل لي ... بم تأمر ؟

أسرع من رجع حديثك سأكون

ماذا تبغي مني يا مولاي

عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا

أعني ... بم يشملني عطفك

بم تكرمني

هل تجعلني سرجا لجوادك.[2]

جسد عبد الصبور عامل التذاكر كأنه إله لا تعصى أوامره، فكان الراكب عبدا له يأتمر بأوامره ولا يعصيها ولا يخرج عن طاعته كما يفعل مع الإله تماما؛ ويستعمل الشاعر مقولة " موت الإله " لينتشه استعمالا واضحا في مقطع آخر أين يتهم عامل التذاكر المسافر بأنه قتل الله وسرق بطاقته، ويهدد بأنه سيأكل بطاقته مثلما أكل تذكرة سفره من قبل، والحقيقة أن عامل التذاكر هو الذي قتل الله واحتل مكانه، وبهذا يحاول عبد الصبور أن يعبر عن موقف يأس وعن حالة الإنسانية الكونية، والمسافر هو الضحية البريئة لتروات الطاغية الذي يعيد إلى ذهنه وذاكرته طغاة التاريخ من تيمورلنك إلى جونسون، وكل الطغاة الذين يأكلون أوراق التاريخ في كل زمان[3] :

---

[1]- مجموعة مؤلفين : صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص 11-12.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان"مسافر ليل". مج2. ص627-628.

[3]- عبد الواحد بن ياسر: التراجيديا والرؤية التراجيدية في المسرح العربي الحديث" قراءة فلسفية نقدية في نصوص المسرح العربي 1847-1970". أطروحة دكتوراه دولة في الآداب.جامعة القاضي عياض: مراكش.كلية الآداب والعلوم الإنسانية: شعبة اللغة العربية.ج 2 .ص 448-449.

عامل التذاكر: ياعبده

قف، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله ...

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والي القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشري السترة

افتح الجلسة [1]

فيجيبه الراكب بأنه مظلوم و لم يفعل هذا قط، غير أن عشري السترة لا يأبه بما يقول ويواصل حديثه عن هجرة الإله لهذا الجزء من العالم وعن الحاجة إلى تصحيح هذا الوضع:

عامل التذاكر: هذا أمر آخر

نتداول فيه فيما بعد

لكن الموضوع ...

إن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون

أحدهمو قد قتل الله هنا

ولهذا فهو يخاصمنا

أعني أحدهمو قد سرق بطاقته الشخصية

وانتحل وجوده .[2]

وتصحيح هذا الوضع في رأيه يكون بقتل من قتل الإله واستعادة بطاقته الشخصية، وهي بطاقة يتضـــح في نهاية المسرحية أنها بيضاء لا أثر فيها، ويموت المسافر بطعنة من عشري السترة ليكتمل عقابه مع العلم ببراءته لكن علاقة القاهر بالمقهور وسلطة الديكتاتور تفرض ذلك:

عامل التذاكر: أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدري من قتل الله،

وسرق بطاقته الشخصية

لا، لن أكشف أمره

انظر آخر نظره[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان " مسافر ليل". مج2.ص 653.

[2]- المصدر نفسه.ص669.

[3]- المصدر نفسه .ص 679.

هذه النهاية التي صورها عبد الصبور ما هي في الحقيقة إلا النهاية التي تؤول إليها الجماهير المطحونة على يد السلطة القاهرة والديكتاتورية التي تمارس طغيانها إلى حد تدمير إنسانية الإنسان.

ذلك أن الطاغية المتغطرس وهو يؤله ذاته، ليس لديه إلا إشعال حروب التدمير عبر التاريخ، وسلب هوية الجماهير من حيث أنها صانعة هذا التاريخ وصانعة الثورة، ويردها إلى مجرد كائنات مدانة ومحاصرة بجريمة وهمية هي قتل الإله وسلب هويته وهي جريمة الطاغية ذاته، وبهذا المعنى فإن الجماهير في شغل شاغل من أجل تبرئة نفسها بدلا من أن تنشغل بتحرير ذاتها من الطاغية، ومن ثم فهي محكوم عليها بالبقاء الأبدي في هذا الوهم من حيث أن القاضي والنائب العام هما شخص واحد في الأنظمة الشمولية.[1]

ويرسم عبد الصبور الموت في مسرحيته "مأساة الحلاج" بصورة أخرى و إن كان السبب واحد وهو الصراع بين السلطة الاستبدادية وبين طموح الإنسان إلى الحرية والعدل و الحياة التي تخلو من الخوف، فالصراع في هذه المسرحية بين الحلاج والسلطة في بغداد لا كما في المسرحية السابقة صراع بين الراكب وعامل التذاكر.

إن الموت في هذه المسرحية كان بالصلب بعد محاكمة غير عادلة عرفنا أحداثها سلفا، ويقع الجدل حول هذا الشيخ المصلوب على جذع الشجرة من قاتله في حوار بين تاجر وفلاح وواعظ يسيرون في طرقات بغداد ومع حوار هؤلاء وسؤال المارة عن هذا الشيخ المصلوب وسبب قتله، تقول جماعة من الفقراء بأنهم القتلة وقد قتلوه بالكلمات:

المجموعة: صفونا ...صفا ... صفا.

الأجهر صوتا و الأطول

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب غالي

براقا لم تلمسه كف من قبل.

قالـــوا: صيحوا ... زنديق كافر

صحنا زنديق ... كافر

قالـــوا: صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا.[2]

وتأتي بعد جماعة الفقراء، جماعة الصوفية قائلين أيضا بأنهم القتلة وقد قتلوه بالكلمات أيضا فيقول مقدم المجموعة على لسانهم جميعا:

مقدم مجموعة الصوفية: كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

---

[1] – مجموعة مؤلفين : صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد .ج2.ص 13.

[2] – صلاح عبد الصبور: الديوان " مأساة الحلاج ". مج2.ص 453 -454.

كان يقول: إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدوره

هل نحرم العالم من شهيد ؟[1]

الفقراء قتلوه بالكلمات والصوفيون كذلك بالكلمات، لكنهم في واقع الأمر ليسوا القتلة الحقيقـــيين ولا سبب موته، حتى من يأتي في نهاية هذا المنظر الأول من المسرحية وهو صديقه الشبلي الصوفي، ليس قاتله، حـــتى وإن قال عندما وقف أمام جثته:

الشبلـــــــي: يا صاحبي وحبيبي

« أو لم ننهك عن العالمين »

فما انتهيت

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

سرنا معا على الطريق صاحبين

أنت سبقت

أحببت حتى جدت بالعطاء

لكنني ضننت

لو كان في بعض يقينك

لكنت منصوبا إلى يمينك

لكنني استبقيت حينما امتحنت عمري

وقلت لفظا غامضا معناه

حين رموك في أيدي القضاه

أنا الذي قتلتك

أنا الذي قتلتك [2]

أمام هذه الألغاز المبهمة حول قتل الحلاج يواصل عبد الصبور مسرحيته في مجموعة من الحوارات التي تسفر في بعضها عن شخصية الحلاج وفي بعضها الآخر عن سبب قتله وفي أخرى عن القاتل.

لكن ما يهمنا من هذا كله أن الشاعر قدم لنا ثيمة الموت بشكل آخر حيث يقول « بطل وسقطته هـــذه مسرحيتي، والسقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط، وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، وباعثه هو الزهو بما نال ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه بل وأباح لله دمه إذ أفشى سر الصحبة ، فســـــــقطت مـــــروءته

[1]- صلاح عبد الصبور : الديوان " مأساة الحلاج ". مج2. ص 458.

[2]- المصدر نفسه .ص 461-462.

أمـــام الله »[1] كأن الحلاج الصوفي هو الشاعر صلاح عبد الصبور نفسه الذي ارتدى ثياب الحكيم الذي يتلهف إلى طرح موعظته على الناس والتي هي في الواقع ليست ثوبا شفافا من التفكير الفلسفي.

ولما كان الشاعر يختلف عن الفيلسوف، فإن عبد الصبور لا يبني تصورا محكما من الأفكار برغم أنه حاول ذلك، وإنما يثير في نفوسنا ريحا من المشاعر العاتية تتخلل نفوسنا ووجداننا، وإن كانت تتناقص وتتوافق طبقا لمزاج الشاعر النفسي ورؤيته الفنية.[2]

فبينما يحاول تفسير الموت من خلال علاقته بالحرية في المسرحيتين السابقتين نراه يفتح نافذة أخرى مـــن نوافذ الموت، يتخذ الصراع فيها شكل محاولات السيطرة على جسد المرأة في المسرحيات الثلاث " الأميرة تنتظر" و" ليلى والمجنون " و" بعد أن يموت الملك ".

فمسرحية " الأميرة تنتظر " على الرغم من أنها تنقلنا مباشرة ومن أول سطر فيها إلى جو نألفه ونحـــب أن نعيش فيه أحيانا هو الحكايات ولكنها ليست حكاية عادية، وإنما هي حكاية مركبة متعددة المعاني تروي لنا وتمثل في أقصى ما يمكن لكاتب أن يبلغه من قصد فني.[3]

وهي ليست حكاية عادية أيضا لأنها تصور صراعا من نوع آخر يتمحور على جسد الأميرة بين السمندل الذي توصل إلى الحكم بزواجه منها، والقرندل الشاعر الذي يقتل السمندل ويعيد زمام الحكم إلى الأميرة، فالموت في هذه المسرحية الشعرية ليس غرضه الحرية بقدر ما هو وصول إلى السلطة والحكم.

إن جريمة القتل الأولى التي أفضت إلى موت الملك قدمها لنا الشاعر بعد مجموعة من الأحداث، فالنســـاء الأربع: الأميرة والوصيفات الثلاث يقمن كل ليلة في انتظار أن يأتي إليهن رجل، لا نعرف من هـــو والرجـــل لا يأتي، تمر ليلة إثر ليلة وهو لا يزال شبحا يراود أفكارهن ويتطلعن في شوق شديد إلى ظهوره، وبخاصة الأميرة التي تحلم بالحب وبالفارس الموعود الذي تعلقت به كثيرا، حتى أصبحت لا تقوى على فراقه ولا تقدر على مقاومتـــه وأنه ليخيل إليها أنها تسرق مفتاح القصر وخاتم الملك، كما أوحى هو إليها فتقول:

الأمـــــــيرة: ماذا ...؟ .

لا ترضى أن تأتي في السر كما يأتي اللص !.
تتحين نوم الحراس وتستخفي في ظل الجدران !
تبغي مفتاح القصر.
لكن أبي يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه
تحت وسادته حين ينام
ويحي ، لا أدري ما أفعل

---

[1]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر .ص 220.

[2]- محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي.دار المعارف : القاهرة. ط2. 1912م.ص 122 – 133.

[3]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي .ص 160.

لم أعتد أن تمتد يدي في فرش أبي .[1]

ولأنها لم تتعود أن تمد يدها إلى فراش أبيها الملك الذي لا يقدر أحد على الاقتراب منه، تقـــود فارســـها الموعود إلى غرفة أبيها وتسمح له بأن يسرقهما بنفسه، ولكنه لا يكتفي بالسرقة وإنما يقود الملك إلى حتفه وذلك بقتله ، فتصيح الأميرة تعض أصابع الندامة لأنها السبب في ذلك، وتبكي أباها القتيل:

الأمـــــــيرة: سأقودك للغرفة

وستأخذه أنت

ويلاه

أقتلت أبي

وسلبت الخاتم ، حتى ترفعه في وجه الناس ...

وتحكم به

ماذا أفعل

ماذا ؟.

تبغي أن أنبأهم أن أبي حين أحس الموت

ناداك إليك وأوصى لك بابنته ...بي

وبملكه

أسلمك الخاتم والمفتاح .[2]

على الرغم مما أصابها من خطب وما حل بها من ألم إلا أنها مازالت في أحلامها تتخبط، هذه الأحلام التي جنت عليها وعلى أبيها وملكه فهي تتهيأ لأن تزف لقاتل والدها ومغتصب عرشه ولا تريد أن تفضحه بأنه هـــو القاتل والسارق وإنما هي تتستر على فعلته لأنها تحبه:

الأميرة: أنت حبيبي وعمادي، وقتلت أبي وعمادي

أأشير إليك ، وأدعو،

هذا قاتل مولاي

أم أطوي كفي ، أعزف سري في دمعي المكتوم

أتكلم أم أصمت

لا لا ... لا أقدر

بل ما أعجزني أن أفقدك وأفقده في ذات الوقت

يكفيني في اليوم الواحد جرح واحد

لتكن ما تبغي ، ولندع كبير الحراس

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر ". مج2.ص 403 – 404.

[2]- المصدر نفسه.ص 405 – 406.

والآن اخرج حتى أبكي رجلي المقتول

وأزف إليك مطهرة بدموعي

يا رجلي القاتل

اخرج ...اخرج .[1]

مع هذه الأحلام التي تراود الأميرة ووصيفاتها الثلاث والتي صور فيها عبد الصبور تراجيديا المـــوت الأول يدخل الرجل الذي كن ينتظرنه فجأة؛ وهو " السمندل " الذي قتل الملك واغتصب ملكه وباعد بينه وبين ابنتـــه يدخل ليواصل خداعه للأميرة بحديثه لها عن حبه وغرامه و الأيام الخوالي التي كانت بينهما.

فمنذ خمسة عشرة عاما كانت الأميرة طفلة في العاشرة، لقيت هذا السمندل فأمطرها بالحلوى والقبلات عندما وجدها صيدا باردا فلزمها من يومها حتى استوي عودها وأورق وأتى الثمار وذاقت وإياه حلاوة الحب.[2] ولكن هذه الطفلة الوديعة كبرت وأيقنت ما يدور حولها وباتت متشككة ترى وراء هذا التقرب غرضا خاصة بعد أن يعترف هو ذاته بأن أمور مملكته لا تسير وفق ما يهوى و ملكه يتصدع من حوله، والحراس أنكروه والقـــادة والجند هجروه.

يدعو السمندل الأميرة للعودة، لعل الأمر يصفو لصالحه محاولا أن يقنعها بأنه ما قتل والدها ولكنه عجـــل بموته فقط وأنه كان مريضا:

السمنـــــدل: ها ... لم أقتله، لكني عجلت بموته

كان هباء منثورا فوق ملاءته المهترئه

ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت

كان أبوك مريضا منذ رأت عيناك النور

كان العامة حين تدور الكأس يقولون:

أنت السوس الناخر في أخشاب المخدع

قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية

بل كان البعض يقولون:

إن ضمورا قد مس الأعضاء الملكية

حتى صارت ساق الملك الخشبية

أفقر من ساق الملك الأخرى الحيه

بل قالوا إن لحيته قد سقطت

أن قد برز له نهدان[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر ". مج2.ص 406 – 407 -408 .

[2]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي .ص 160.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر ".مج2. ص 416 – 417.

بيد أن الأميرة تبقى مترددة متشككة يؤكد شكها هذا ما قام به القرندل عندما هب من ركنه المظلم واعترض على عودتها إلى السمندل لأن مدينته لا تحتمل كذبة أخرى، ويقبض على عنق السمندل ويستل سكينا من ثيابه يدفعها في صدره، ويقول:

القرنـــدل: تمت أغنيتي .[1]

مع تمام أغنية القرندل، أتم عبد الصبور حكاية الموت في هذه المسرحية الشعرية التي كانت في معظمها صراع حول الجسد من أجل الملك والإمارة وهو ليس صراع حول جسد المرأة بقدر ما هو محاولة لاغتصاب الوطن « وهنا موطن الجمال الذي يسمو بالصورة من مجرد شبق امرأة عاشقة لرجل فاسق نذل إلى رمز للوطن المستسلم والخانع بالمذلة عند قدمي الحاكم الانتهازي، مما يسمو بالصورة الدرامية الشعرية إلى العالم المعنوي بديلا عن العالم المادي الضيق والمحدود. »[2]

إذا فالعلامات الدالة على الحضور المادي المجسد للموت في هذه المسرحية هي نفسها العلامات الدالة على الحضور الرمزي لفكرة الوطن والحكم وهي تضيف إلى هذا كله طابع الأمثولة الأخلاقية التي تحمل معها درسا مستفادا، وتجعل من الفقير الغامض " القرندل " رمزا للشعب، ولحبه الذي لا يفتر للعدالة، وتشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه، وتعلي شأن الحب الصادق في مقابل الحب الوصولي.

وقد استطاع عبد الصبور تحقيق مفهوم الموت من خلال هذه العلامات لأن هذه المسرحية تنقلنا إلى فن الدراما المميزة التي يتمتع بها الشعر الجيد، تركيز شديد يقتصد في المسافة ويوسع في العمق، وهذه الميزة هي التي أتاحت له أن يقدم مسرحيته في إطار الفصل الواحد، وهو إطار صعب، يستعصى على الكثيرين أن ينجزوا فيه شيئا ذا بال.[3] لأن المسرحيات منذ النبع الأول للمسرح أي من المسرح الطقوسي إلى المسرح الشعري في عصرنا تقوم على تعدد الفصول والمناظر وقلما نجد مسرحية بغض النظر عن نوعها تقوم على الفصل الواحد.

غير بعيد عن الصورة التي جسد بها صلاح ثيمة الموت في هذه المسرحية نجده يقدم الموت في مسرحية "ليلى والمجنون " في شكل صراع على جسد المرأة التي ترمز في الحقيقة إلى الوطن والحكم والسلطة ومحاولة الحصول عليه أي " الوطن " والطمع في ذلك.

وليس غريبا أن يربط الشاعر بين الجسد والوطن وقد عبر عن تعلقه بوطنه بكيفيات مباشرة وغير مباشرة في غير موضع من أشعاره وحتى مسرحياته، ولكن هذا التعلق يختلف في هذه المسرحية لأنه حاول تجسيد حبه لمصر وتعلقه بها من خلال تصويره لمأساة مجنون عصري أو شاعر عصري من المناضلين الثوريين الذي عجز عن تحقيق حلمه في الحرية والحب، فيصورهما شعرا في رسالة بعنوان طويل " يوميات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا " فيقول على لسان إحدى الشخصيات وهو:

سعيـــــد: هذي آخر أشعاري

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان " الأميرة تنتظر ".مج2.ص 437.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد.ج2 .ص 261 .

[3]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي .ص 165.

العنوان طويل

« يوميات نبي مهزوم، يحمل قلما، ينتظر نبيا يحمل سيفا »

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن في تابوت الرمز الميت.[1]

لكن طموح عبد الصبور لا يقف عند حد تصوير مأساة هذا المثقف العصري الفرد، كما فعل في " مأساة الحلاج "بل يتجاوزه إلى تصوير مأساة جيل كامل من المثقفين الثوريين الذين ضلوا طريق النضال الصحيح فتمزقوا بين الحلم والواقع، بين مآسيهم الخاصة ومأساتهم العامة التي تتمثل في وطن محتل ومدينة منتهكة.[2] فهي ليست فقط مأساة الشاعر سعيد المسجون بتهمة لا أمل في المستقبل، بل مأساة حسام الذي وقع في قبضة البوليس فخارت قواه وسقط في أول الطريق، وأصبح عميلا للسلطة يتجسس على رفاقه المناضلين:

زيـــــاد: كان اسمك أول ما سمعته أذني، إذ كان يؤكد

أنك إرهابي

فعجبت و أطرقت

وسمعت اسمي واسم سعيد واسم الأستاذ

كان يخاطب من في الطرف الآخر بأفندم

يستلهمه حتى يأتيه في صبح الغد مبنى الأمن العام

وبرفقته تقرير مكتوب.[3]

في حديث زياد تأكيد على خيانة حسام وخدمته كعميل لدى السلطة يتجسس على رفاقه المناضلين، وهذا التجسس يولد مأساة أخرى وهي مأساة حسان الإرهابي الذي افتقد الرؤية الحقيقية لمفهوم الثورة عندما حاول قتل حسام وبالتالي قتل الأسرار التي يريد إيصالها إلى السلطة.

مما يلاحظ على هذه المسرحية أنها تصور إضافة إلى المآسي السابقة الذكر، مأساة من نوع خاص وهي مأساة ليلى العصرية التي تبحث عن الحب الذي يغرس في جوفها النماء والحرية، ولكنها تنخدع فتسقط في يد من لا يوجد للحب في قلبه مكانا.

وليلى كما يقول عنها الأستاذ في المسرحية هي الروح الضائع بين الحلم والواقع أي أنها المعادل الموضوعي للقاهرة المنتهكة من قبل سلطة القصر الخائن والمستعمر الأجنبي قبل ثورة يولية سنة 1952م:

سعيـــــد: قد خدعك يا مسكينة

الجاسوس

ليلـــــى: وشوشني في صدق يخنقه الوجد

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 802.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 150.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 818.

إني أتملك أحلى ما يحلو في عيني إنسان [1]

يقرن الشاعر بين سقوط ليلى في شباك الخائن حسام وسقوط القاهرة في جوف الحريق الذي دبره القصر والمحتل لإسقاط حكومة الوفد والقضاء على المقاومة الشعبية في مدن القتال، وهذه المقارنة منطقية عند صلاح عبد الصبور لأن « الوطن في مسرحه امرأة تفكر بجسدها، ولا تجيد سوى لغة الجسد ذات النبرات الشبقية ... على متن فراش حاكم غاصب مخادع انتهازي، يجيد جدل حبل الغزل بخيوط من شعر وموسيقى ومعسول القول.» [2]

هكذا تكشف ثنائية الموت والميلاد في هذه المسرحية، أن الحل رهين الواقع و أن الحلم والمستقبل ابن لما نعايشه كما يقول سعيد:

سعيـــــد: لا أنوي أن أنساها ...

بل أنوي أن أحياها مثل حياتي للمستقبل

مثل حياتي للحرية والعدل

مثل حياتي للحلم

حلم لا أقدر أن أتملكه، لكني أقدر أن أتمناه. [3]

بهذه الأحلام يصنع سعيد الواقع في ذهنه، لكنه يعجز عن صنعه صنعا ماديا لأن هناك ثنائية تصنع في ذهنه وهي الثورة والحب ومن المستحيل أن تتحققا معا، فكلاهما قابل للظهور في حالة غياب أحدهما، فالثورة تظهر لمواجهة ثورة أخرى والحب يظهر لمواجهة حب آخر وهذا ما أكده عبد الصبور في نهاية الحوار على لسان ليلى:

ليلـــــى: واسفاه ...

إنك خرب و مهدم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران قرائيك السوداء

واسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت. [4]

وهذه النهاية المأساوية بسجن سعيد الذي يمثل رمز النضال الثوري ووقوع ليلى الوطن المنتهك في حب الخائن الجاسوس لها دلالة هامة بالنسبة لتلك الفترة من التاريخ المصري، فهي تشير بوضوح إلى إفلاس وسائل النضال أحادية الجانب وتطرح مسألة البحث عن بديل آخر.

إن كانت المسرحية لا تقرر على وجه التحديد نوع هذا البديل إلا أنها تشير إليه في حوار يجري بين اثنين من هؤلاء الفرسان المحزونين حين يعلق زياد على بعض كلمات حسان الإرهابي:

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 840.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 251.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 810.

[4]- المصدر نفسه. ص 793.

زيـــــــــاد: رفقا حسان

ما تذكره ليس هو الثورة

الثورة أن تتحرك بالشعب

حســـــــان: ماذا .... الشعب .....

إني لا أعرف معنى هذه الكلمه

لكني أعرف معنى البيت، ومعنى الثوب

ومعنى اللقمة

أعرف معنى وجد امرأة هرمه

تنتظر بقلب دائب

أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة

أو أن يتثاءب باب السجن عن الولد الغائب.[1]

هذا ما يؤكده الجو العام للأحداث داخل المسرحية فقد أدرك الجميع عجز الكلمات عن تحقيـــق العـــدل والحرية وعجز الإرهاب عن تصفية الخونة والقضاء على الخيانة، و لم يبق سبيل سوى الثورة بمفهومها الاجتماعي والإنساني.[2]

وفي رسالة إلى النبي القادم من المجهول يدعو سعيد الشعب للاستعداد للثورة كمخرج من حال الموت الذي يطاردهم جميعا بأشكال مختلفة:

سعيـــــــد: يا أهل مدينتنا

هذا قولي

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجيء

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمت

أو ببطون الغابات

فانفجروا أو موتوا

فانفجروا أو موتوا [3]

إن سعيد الشاعر المصري المجنون بليلاه والذي يوازي عبد الصبور المجنون بحب مصر، حين يكتـــب هـــذه الرسالة إلى النبي القادم من بعده يوصيه أن يحمل سيفا لأنه رمز القوة ورمز الإخصاب حتى يستطيع أن يمنح ليلى (مصر) قوة النمو والتحرر.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 711.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 150.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 805 -806.

وهو في حديثه عن النبي القادم يرسم نموذجا للثوري المطلوب القادر على أن يوحد بين الكلمة والفعل وبين الغاية والوسيلة: [1]

سعيـــــد: يا سيدنا القادم من بعدي
أصففت لتنزل فينا أجنادك
هل ألجمت جوادك
يا سيدنا هل أشرعت حسامك
أو أحكمت لثامك
لا ...سيفي لم يبرح جفن الغمد.[2]

الخلاص من الموت إذن وإدانة كبت الحريات والتسلط والخيانة لا يكون إلا بحل واحد وهو النبي المنتظر الجديد الذي يحمل سيفا ويقاتل، وبهذا أكمل تحرير الأرض في مسرحيته الأخيرة " بعد أن يموت الملك " التي أخرجها عام 1972م ومصر تحضر لمواجهة المحتل، فأوجد للملكة شابا في العشرين وحقق الشاعر الفعل والخلق إيذانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف في طريق النصر، ولهذا تجلت ثيمة الموت في هذه المسرحية بشكل طبيعي بعيدا عن القتل بكل طرقه لأن النصر متوقع لا محالة.

ويبدو أن شاعرية عبد الصبور في هذه المسرحية كانت طاغية على الرغم من معالجته موضوعا فلسفيا عميقا، ومشاكل اجتماعية تقض مضجع الشاعر بصفة خاصة، ورواد الفكر بصفة عامة، ولهذا يلاحظ المتأمل في المسرحية أنها ذات شعب مختلفة الاتجاه في تفكيرها وعمقها الفلسفي ووجودها المسرحي. [3]

في هذه المسرحية تعيش الملكة عشرين عاما على الأمل في الحب وفي الذرية، لقد أحبها الملك وقدم لها المهر مملكة اغتصبها بالسيف ثم وعدها بالطفل الذي يملأ حياتها بالخصب والرواء، لكنه يعجز عن تحقيق هذا الوعد وتنكشف هذه الحقيقة حين تأتي موسيقى الليل بعد هذا الزمن الطويل لتوقظ في الملكة رغبة الإنجاب:

الملـــــكة: الطفل ...!
إنك تدري أنا لا نملك طفلا
انظر ... هذا فرشي خال لا تتحرك فيه إلا أطراف
الوهم ...
أمضت بك لعبتنا الوهمية حتى هذا الحد
ما أغرب ما صنعته السنوات بنا، نمت الكلمات إلى
أن صارت أشباحا وظلالا
ليس لنا طفل !

---

[1] – مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 151.
[2] – صلاح عبد الصبور: الديوان" ليلى والمجنون ". مج2.ص 807.
[3] – عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر.ص210.

ليس لنا طفل !. [1]

هذه الكذبة الوهمية التي ملتها الملكة جعلتها تطلب من الملك أن يختار لها عشيقا يمنحها طفلا فيثور ويهدد بقتله لأنه لا يسمح لأحد بذلك فهو لا يريد أن يعترف بعجزه:

الملـــــــكة: وأنا كنت سعيده

حتى دهمتني موسيقى الليل، فعرتني عن أوهامي

يا سيدتي موسيقى الليل

رد لي طفلي !

رد لي طفلي !

أو فأعطني طفلا آخر « تبكي »

دعني أتخذ عشيقا

اختر لي من يعطيني طفلا

أو دعني أتشرد في أنحاء الكون.[2]

لكن الملك يرفض رفضا تاما هذا الطلب، وكما جاء القرندل مع الريح ليقتل السمندل ويخلص الأميرة من سطوة كذبه، جاء طائر الموت في الوقت المناسب ليأخذ روح الملك كي تتحرر الملكة بموته ويتحقق لها ما كانت تأمله طيلة عشرين عاما من عمرها.

يصور الشاعر الموت في هذه المسرحية من خلال الفصل الثاني منها والذي يبدأ بعرض تمثيلي من النســـوة الثلاثة كاشفا لعادات البلاد في زيارة موتاهم ، ومحاولة بعث الحياة فيهم من جديد ، تمهيدا لما سيكون عليه من وجود الملك في فراشه لعله يحيا ، ويخرج منه طائر الموت الأسود هذا الطائر الذي خنق أنفاسه في الفصل الأول من المسرحية والذي جاء بعد طلب الملكة مباشرة وكان خاتمة الفصل :

المـــــــلك: لا ... لا ... لا حاجة للسيف

قضي الأمر

لكني أتوسل لله وللشيطان

أن يتمدد في جسدي بهدوء

آه .. نام الطائر في قلبي

فدعوه لا يزعجه أحد منكم

حتى لا يخفق بجناحيه فيخض دمائي

للموت شكرا

---

[1] – صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص297-298.

[2] – المصدر نفسه.ص300-301.

إذ خلصني من وطأة أعبائي « يسقط ميتا »[1]

إن الملك يشكر الموت على خلاف عادة البشر والسبب في ذلك أنه خلصه من العبء الذي يحمله ومن العقدة التي يعانيها وهو عدم قدرته على الإنجاب وعجزه عن ملأ بطن زوجته بطفل، وهذا الموت كان سبب فرحة الملكة بالمقابل لأنه نقطة البداية بالنسبة لها والسبب في حصولها على الطفل فتفرح لذلك قائلة:

الملـــــــكة: سأنال الطفل ...

سأنال الطفل ...

سأنال الطفل ...[2]

في هذا التكرار دلالة على الفرحة العارمة التي ملأت قلبها جراء موت الملك و التي وصلت بها إلى حد تحذير حاشيته من الوصيفات والقاضي والمؤرخ والخياط والجلاد وغيرهم، من إيقاظ طائر الموت الأسود ، ولكنها لم تجعله أسودا بل فضيا، لأنه الطائر الذي جعل نور الأمل يلمع أمامها ويفتح لها أفقا رحبا للحصول على مبتغاها فتقول:

الملـــــــكة: أغفى الطائر في ناعم قشه

بالله عليكم ... بالله عليكن

لا توقظن الطائر حتى يدفئ عشه

يا هذا الطائر الفضي

إني أحجب عنك الريح، فَنَقِّرْ ما شئت على الغصن

يا هذا الطائر الفضي

إني أحضنك بعيني، لأبعث فيك الأمن.[3]

إن الملكة حريصة كل الحرص على موت الملك، وهي تتوعدهم بالخراب والجوع إذا ما حاولوا إيقاظه لأن إحياءه يهدم أمنيتها، ثم تحاول البحث عما فقدته عند الملك بين حاشيته من الرجال الذين يراودهم الأمل جميعا في عودته إلى الحياة ما عدا الشاعر الذي أكد أنهم واهمون:

الملـــــــكة: الويل لمن يوقظ هذا الطائر النائم

سيكسر باب الزمن الموصود، أو يحطم أقفاله

حتى تخرج من سرداب الماضي قطع الظلمات المختالة

يصبح فيها القمع قشورا لا بذرة فيها

سيتخثر لبن الأم بثدييها الممصوصين.[4]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص 309-310.

[2]- المصدر نفسه. ص310.

[3]- المصدر نفسه.ص324.

[4]- المصدر نفسه.ص325.

إنها تبحث عن ذاتها الأم في طفل تنجبه، ولكنها لم توفق فصبت لعناتها عليهم، ولا يستجيب لرغبتـــها إلا الشاعر الذي عرض عليها ما عنده:

الشاعـــــر: لكني لا أملك إلا أشعاري ...كلماتي

كلماتي يا مولاتي، لا تصنع طفلا.[1]

تقبل عرضه وترى فيه الصديق المنتظر والعاشق المرتقب والحبيب الحقيقي الذي يمنحها الأمـــل في الحريـــة والإنجاب، لينتهي عصر الجذب و العقم الذي جثم على الحياة والأحياء، فقد استطاع هذا الملك العملاق الـــذي اغتصب الملكة بالسيف، أن يجرد الحاشية ورجال المملكة من القدرة على الرغبة والرفض.

كأنه قد سلبهم الحياة فأصبحوا ظلالا أو دمى، وسيطر الجذب على العقول والقرائح وانتشـــر الكـــذب والنفاق وكانت المفارقة أن الحاشية لم تصدق أن يموت الملك[2] فأقاموا حول قبره أربعين يوما ينتظرون عودته إلى الحياة مرة أخرى لإبقاء السيطرة على الملكة التي تمردت وانتفضت على هذا الوضع.

على هذا الأساس يصور عبد الصبور شخصية الملكة بأنها حيرة الشاعر وحياته في انتفاضـــتها و تمردهـــا خاصة وأن الشاعر إبان حياة الملك القاتل لكل شيء والمدمر لكل إحساس جميل، كان مكبوت المشاعر، مقهور الفكر والخيال، مسخرا لخدمته بكل عواطفه وحياته وأفكاره، وكل شيء حتى أنه أمسى موتا إذا لمس أي شـــيء وكل شيء مات وزال كما جاء على لسانه:

الشاعـــــر: هل تدرون من ؟

ماذا كان اسم الملك الراحل ؟

الموت !

ماذا كانت ألقابه ؟.

الموت الماشي ... الموت الغافي ... الموت المتحرك ...

الموت الأعظم ... الموت الأفخم ... الموت الأكبر .

كانت لمسته أو خطرته أو نظرته معناها

الموت

لمس النهر فمات النهر

لمس القصر فمات القصر

لمسكم ... أنتم ... متم ... أنا أيضا مت

لأترككم للموت

أترككم للموت.[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص329.

[2]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج1.ص 156.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص344-345-346.

هكذا ينطلق الشاعر معبرا عن خلجات نفسه، وأدق مشاعره عندما تحققت له حريته وتخلص لسانه من الأسر، وهذا يدل على أن ما قدمه عبد الصبور في هذه المسرحية صرخة مدوية في آذان الشعراء و قلوبهم ألا يكونوا ترسا في آلة، أو عبادا للطواغيت الكبار، مهما كانت الآلة عظيمة، ومهما كان الطاغوت سخيا وكريما.

فالشاعر طائر حر طليق، لا يرضى بالقفص الذهبي يحدد أبعاد فكره و خياله، والطاغوت يقتل شاعريته ويدمر نفسه الشاعرة وأحاسيسه النابضة، إنه بمثابة من يضع العربة أمام حصان ويلجمه عن المشي.[1]

في ظل هذه الحقيقة التي أقر بها صلاح عبد الصبور على لسان الشاعر الذي يمثله فكريا وفنيا، نقرأ مفهوما آخر أراد عبد الصبور أن يوصله إلى السلطة السياسية على لسان الملكة وهو أن الكلمة الشاعرة لابد لها من غاية والشاعر يصر على ذلك، أما أثرها على الغير فهو واضح من قولها:

الملـــــــكة: فالكلمة قد تفعل

لا تدري ماذا فعلت في مطلع عمري كلمات تشبه كلماتك
من يحكي أني أتدفق بالخير
إذ يمسح مرآي
عن عيني من يتأمل غصني المزهر
ما يثقله من أوصاب العمر ...
هل تسعد بوجودي جنبك ؟ [2]

إن الكلمة لها دورها الفاعل في الفرد ويمكنها أن تغير الكثير من الأمور، أضف إلى ذلك أن عطاء الشاعر مرهون بحريته ومصادر إلهامه وأن المرأة أحد أهم هذه الملهمات وأن دور الإبداع الشعري كامن في إنجاب الطفل فلا إلهام عند الشاعر بلا إبداع فني.

وهذا الإبداع الفني يمر بثلاث مراحل هي الوارد والفعل والعودة إلى الذات وشرط عبد الصبور في الوارد أن « يستغرق القلب، وأن يكون له فعل »[3] وبشيء من التأمل في المسرحية نلاحظ أن الشاعر عبد الصبور مر بهذه المراحل عندما التقى بالملكة قبل أن يأسرها الملك، وهي الوارد عندما كانت في حالة كشف تام عند النهر الخالد أو نبع الإلهام.

ثم إن لهذه المسرحية علاقة بالواقع التاريخي الذي صدرت فيه، حيث نشرت سنة 1972م وعرضت بعد حرب أكتوبر مباشرة وهي تدين حكم الفرد على أساس تصور فكري، ولذا جاءت حافلة بالتفاؤل على غير عادة عبد الصبور وأكثر صراحة في التعبير عن الفكرة.

---

[1]- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر.ص217.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان" بعد أن يموت الملك".مج3.ص354-355.

[3]- صلاح عبد الصبور:حياتي في الشعر.ص12.

يضاف إلى هذا أن المسرحية عمل رمزي تظهر فيه العديد من الأفكار التي وردت في مسرحيات عبد الصبور السابقة حول جدلية الموت والحياة بشكل مركز وجلي، ولعل أهمها إشكالية الخطاب القومي المتعلق بالذات الفردية والجماعية ويمكن الكشف عنها بتحليل دور التفكير في ثنائية الذكورة والأنوثة.[1]

يليها طغيان السلطة الغاشمة وضرورة تأكيد قيم الحياة في وجه قوى الموت الهدامة اللاعقلانية والدور الحاسم الذي يؤديه رجل الفكر ممثلا في الشاعر عند الدفاع عن العدل والحرية، وهو دور لابد أن يكون إيجابيا لا يكتفى فيه بالكلام وحده.

لهذا اختار عبد الصبور أهم القضايا التي تشغل تاريخنا المعاصر، وتاريخنا العربي بوجه خاص، لائذا بخلفية تاريخية لمساعدته على المعالجة وصياغة الحوار، ويسرع في تعرية الطغيان الفردي ونظرته المستبدة واللاإنسانية إلى الأشياء والعالم، ويرسم بريشة جارحة علاقته مع الآخرين المبنية على الاستعلاء والأنانية التي لا حدود لها.[2]

على هذا الأساس يمكن أن نطرح العلاقة بين إنتاج عبد الصبور المسرحي و ظروف واقعه الاجتماعي والسياسي، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازي الرمزي لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات و حيرتهم بين السيف والكلمة اللذان يؤديان إلى الموت المحتوم،[3] ثم أنتج المسرحية من الفصل الواحد وقد جرد " مسافر ليل " من السلاح ليجعله رمزا للأنماط الإنسانية العامة المقهورة المضطهدة.

وعاد في " الأميرة تنتظر" إلى قتل المغتصب وإنقاذ الأميرة وهي موازاة رمزية للحل الذي يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار، فالقتل للعدو والحرية للأرض، ووجد الحل لتحرير هذه الأرض في " ليلى و المجنون " وهو النبي الجديد الذي يحمل سيفا ويقاتل، حتى تلتحم الكلمة المقدسة بالفعل في طريق النصر وذلك في " بعد أن يموت الملك ".

هكذا يقبع الموت في الأعمال المسرحية الشعرية لعبد الصبور ليكون أداة يسلطها الطاغية على الشعب وتنعكس صورته في وجهين: فأما الأول فهو الموت الظالم الذي يصبه الطاغية على الشعب كما في " مأساة الحلاج" و"مسافر ليل " وأما الثاني فهو الموت الذي يتجلى في واقع الشعب كما في المسرحيات الأخرى.

يتقاطع كلا الوجهان ليرسما معا صورة الثورة التي تحفر مجراها في جثث الضحايا، إنها جدلية الموت والحياة من خلال التفكير المسرحي الشعري لعبد الصبور التي تتزايد في التعبير كلما تزايد الظلم والاستغلال والقهر.[4] في ظل الظروف السياسية والاجتماعية المتأزمة التي يمر بها وطنه والدول العربية الأخرى أين تحولت رؤى الأشياء إلى موت جسدها في مسرحه الشعري، بل إن الموت هو الرؤية الخاصة التي تفسر وجوده في رحاب الصراعات الإيديولوجية و الاجتماعية وحتى القومية منها.

---

[1] – مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص354.

[2] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص120.

[3] – مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص177.

[4] – عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر.ص29.

ثالثا– حوار الثقافات:

عرفت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مرحلة جديدة في كتابتنا الشعرية حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربي بجرعات كبيرة، وبدأ الشعراء يعون كيف تكون حركة الإبداع داخل الإطار الاجتماعي، لكن من خلال خصوصية الفن ورؤيته الموضوعية، وصار الجدل هو الملمح الأساسي للتجربة الجديدة التي تتجاوز الجزئي لكي تحلم بالكلي وبالمطلق الجمالي للتعبير عن طموحات الشاعر الذي يعاني من عقبات الحياة اجتماعيا وسياسيا.

فانطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة في لانهائية الخلق الفني من خلال رؤى جديدة وطرائق فنية غير مسبوقة[1] بيد أن هناك قيودا كثيرة كانت تعترض عملية الإبداع الفني بالنسبة للشاعر فهو لا يستطيع التهويم والتحليق في حرية كاملة كما يهوى.

فالإلهام نفسه لا يدعه في حالة شعورية أو إرادية، وإنما يغرق شعوره في تهويمه حالمة، ثم تتوالى مراحل الإبداع فينطلق الخيال، ولكن في حدود الذاكرة، وداخل الإطار الشعري والثقافي بما فيه من مؤثرات البيئة والحياة الاجتماعية، وطبيعة اللغة وظروف العصر وتحولاته.[2]

إذا سلمنا بهذه القيود وبوجودها في الشعر، وجعلنا منها أساسا نستطيع أن نفهم في ضوئها التشابه الذي نجده في إنتاج بعض الشعراء، في معانيهم وصورهم، فهل الأمر ينطبق على المسرح الشعري ؟ وهل نفهم من ذلك عدم وجود أصالة فنية بين المسرحيين ؟ وأن علينا أن نسلم بذلك مطمئنين إلى عدم وجود شخصية فنية عند شاعر مسرحي ما، مستقلة بمنهجها وأفكارها وصورها؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل ستكون بوضع المسرح الشعري لعبد الصبور على محك النقد في هذا المقام.

إن دراسة دقيقة لتطور التكنيك الداخلي للقصيدة عند عبد الصبور يقودنا إلى إدراك حقيقة نمو وتطور عناصر الدراما تدريجيا في أعماله الشعرية، فمنذ بواكير نتاجا ته الشعرية، كنا نتلمس تلك البذور التي راحت تجد تعبيرها اللاحق.

وهذا الميل الداخلي نحو إغناء العناصر الدرامية في قصائده يمثل في الواقع نزوعا للابتعاد عن الغنائية والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية المتمثلة في عناصر الأداء الملحمي والدرامي.[3] وبهذا حقق عبد الصبور نقلة نوعية في تشكيل الكتابة الدرامية العربية و بوعي تاريخي أملته طبيعة التحولات التي عرفتها مصر وعرفها الوطن العربي عموما، وقد تمثل في مسرحه الشعري تلاقي الثقافات وأدرك خبايا تفاعلها، فوضعها لخدمة الأبعاد الجديدة في التشكيلات التي صاغ بها إبداعه لبلورة رؤيته للعالم.

لقد تلاقت في مسرحه المرجعية الغربية بالمرجعية العربية، وتلاقت الفلسفة والفن والأدب والتاريخ بوعيه بالقراءة، فأحضر بهذه القراءة التصوف والتاريخ والدين والشعر وتاريخ الأدب والعمران متمثلا في القاهرة وبغداد

---

[1]– أمجد ريان: صلاح فضل والشعرية العربية.ص99.

[2]– محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي "دراسة تحليلية مقارنة". مكتبة الأنجلو مصرية:مصر.1958م.ص267.

[3]– فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر. منشورات وزارة الإعلام: العراق. دار الحرية: بغداد.1975م.ص342.

كما أحضر الأحداث الملتهبة وأحضر المرجعية الغربية كرؤية عينية أو واقعية أو ككوميديا سوداء أو كرموز يقدم بها معادلها الموضوعي في متخيله الدرامي، وينقل هذه المرجعيات من كينونتها الموجودة إلى كينونتها الجديـــدة في إبداعه المسرحي الشعري المعاصر.[1]

لفهم تفاعل هذه المرجعيات في إبداعه المسرحي الشعري لابد من عملية مسح لهذه الأعمـــال الإبداعيـــة ومعرفة كيف اشتغل حوار الثقافات في النص الدرامي له وكيف كان تلقي التراث عنده ؟ وهو يقدم كتابة جديدة متفتحة على العالم الجديد بوعي تراجيدي.

إن دخول صلاح إلى عالم المسرح، لم يكن من فراغ فكري و لم يكن بهدف تقليد الآخر، أو نقل تجـــارب الغرب إلى الوطن العربي وإلباسها الزي العربي، إن علاقته بالمسرح هي علاقة عشق وثقافة ومعرفـــة ومشـــاهدة ومواكبة لجديد المسرح و هو ما يؤكده بقوله: « دخلت المسرح عن طريق القراءة والثقافة، بينما يدخل الكاتب الأوروبي المسرح عن طريق المسرح ذاته، وفي صباي لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس أو زيـــــــارة لبعض الفرق العابرة، ولكني عرفت المسرح عن طريق شكسبير في الانجليزية، وتوفيق الحكيم في العربية، قرأت بعد ذلك المترجمات الإغريقية، واتسعت بعد ذلك قراءاتي لمسرح الكبار »[2].

لعل قراءة نصوصه المسرحية الشعرية هي الأقدر على البوح بثقافتها التي هي ثقافته نفسه، و هي الأكثـــر إفصاحا بدلالتها عن مظاهر التنوع الثقافي فيها، أين نوع عبد الصبور من مرجعياته الثقافية فمسرحيته الأولى مثلا " مأساة الحلاج " تفصح عن نقاط الالتقاء والتقاطع بين دلالات " الحلاج " عند صـــلاح ودلالات "تومـــاس بيكيت " عند إليوت، فبعد أن ترجم عبد الصبور مسرحية " جريمة قتل في الكاتدرائية "* صارت عنـــده قناعـــة أدبية وفنية راسخة أراد بها الاستفادة من هذه المسرحية دون الغوص فيما تحمله من أفكار ومواقف.

والسبب أنه كان يؤمن بأن مفاهيم عصره أثناء التعامل مع التراث الغربي يجب أن يكـــون المبـــدع فيهـــا حريصا على نقد المفاهيم بشجاعة إما أن يقبلها وإما أن يرفضها بعد التحقق من معاييرها، وهذه القناعة رسمت له شكل الوعي بهذه الترجمة، ونبهته إلى شكل الدراما الذي كان يبحث عنه، خاصة وأن « الترجمة الأدبيـــة علـــى امتداد التاريخ الثقافي للإنسانية، ومذ وجدت آداب قومية مكتوبة بلغات مختلفة، هي الشكل الأبرز للعلاقات التي نشأت بين تلك الآداب.»[3]

---

[1]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص273.

[2]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص 41.

*- جريمة قتل في الكاتدرائية: مسرحية شعرية لإليوت تروي قصة استشهاد توماس بيكيت بالاستعمال المتقن لحوقة نساء كانتر بري وتتضمن موعظة طويلة لبيكيت، وفي النهاية يعرض سلسلة من الحجج المتعلقة بالاغتيال وجهها إلى النظارة مباشرة الفرسان الأربعة الذين قتلوا بيكيت.جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية.ج1.ص182.

[3]- عبده عبود: هجرة النصوص "دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي". اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1995م.ص6.

فبعد كتابته " لمأساة الحلاج "بين أنه لم يرد أن تكون كتابته لها مماثلة مطلقة الأصل، أو تكون مطابقة لهذا الأصل وموضوعه، وهو ما تنبه إليه حين التفت إلى نوع الطبائع لتجاوزها بالكتابة المغايرة في " مأساة الحـــلاج " لكن هذا لا ينفي أن مسرحية إليوت هي التي أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج.

إن صلة عبد الصبـــور بمســـرحية إليوت صلة مؤكدة، فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية " مسافر ليل " حديث إعجاب فقال: « بل إن ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف كما هو الشأن في إليوت، فإن "جريمة قتل في الكاتدرائية "مسرحية مكثفة، غنية بالإيقاعات، جليلة بشخصياتها المندمجة، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية.»[1]

في الواقع إن صلاح كما يتضح من هذا القول قد ترسم خطى إليوت في بناء مفهومه النظري عن المسرح الشعري، كما أنه استند إلى الأسس التطبيقية والمعمارية الإليوتية عند بنائه لمسرحية " مأساة الحلاج " فلو نظرنا في الجزء الأول منها وكيف كانت تتخلله مواعظ الحلاج التي نختار منها قوله:

الحـــــــلاج: أنوي أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي، يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله
الله عزيز يا أبناء الله.[2]

لقد ظهرت مواعظه في أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة "بيكيت " التي تخللت الفصلين في مسرحية إليوت، والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسي.

لا يخلو الجزء الثاني من المسرحية من هذا التشابه، حيث كانت المحاكمة أبرز ما قدمه عبد الصبور والتي دار فيها الصراع بين قوتين إحداها يمثلها القاضي أبو عمرو الذي يستشير العامة و يحرضهم على الحلاج:

أبو عمرو: والآن ... امضوا، وامشوا في الأسواق
طوفوا بالساحات وبالحانات
وقفوا بمنعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفي كفره.[3]

---

[1] – صلاح عبد الصبور: الديوان "تذييل مسرحية مسافر ليل". مج2.ص677.

[2] – المصدر نفسه"مأساة الحلاج" . مج2.ص487.

[3] – المصدر نفسه. ص599-600.

أما القوة الأخرى فيمثلها ابن سريج، القاضي الذي يكشف حقيقة المحكمة، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة التي انخدعت بهذه الحيلة فاشتركوا في قتل الحلاج:

ابن سريج: بل هذا مكر خادع

فلقد أحكمتم حبل الموت

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوك السمعة والاسم.[1]

كما أن الفصل الثاني في مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضا قوتان، عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن يبرروا فعلتهم أمام العامة، وأن يشوهوا دوافع بيكيت، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تقف مع السلطة الزمنية، وأما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته.[2]

هذا التشابه بين الأحداث في المسرحيتين يؤكد صلة عبد الصبور بمسرح إليوت ويبين سبب اختياره رمز الحلاج الذي يتقاطع مع حقيقته وقصته كما عرفها التاريخ؛ ليعاين به الوجود ويسبر به واقع مصر وحقيقة المثقف في الواقع العربي، لكنه لا ينفي وجود عدم تطابق بين تشكيل شخصية الحلاج في السياق الجديد الذي وضعه في العمل المسرحي وبين شخصية توماس بيكيت، الذي لا يتقاطع معه في الفكر والثقافة، لأن الصراع في " مأساة الحلاج " يأخذ طابعا فكريا محضا يتجسد في الحوار الذي صار مع " الشبلي " والذي قدم جدلا فكريا بالتي هي أحسن.

أضف إلى هذا تصوير عبد الصبور لما يفكر به المجتمع من إيديولوجيات تلغي الثقافة والمثقف وكل من يتمرد عليها، أو يحاول إماطة اللثام عن مفاسدها القائمة على المكر والخداع لصرف الأموال على القصور الفخمة والملاهي والملذات.

كما أن السؤال عن الفعل هو أساس تشكيل البنية العميقة في نص " مأساة الحلاج " وهو صورة الاختلاف عن مضمون مسرحية إليوت، ونقصد بالبنية العميقة للنص أن يكون له « أسلوب خاص، تتجمع فيه الظواهر المحيطة في تصوير شعري خاص للتعبير الرمزي عن معنى إنساني مواز له »[3].

وهذا الاختلاف بين مبنى النصين هو أيضا اختلاف في شكل الكتابة التي جعلت الحلاج يواجه العالم التاريخي ويقدم صورة مصر الوطن وصورة المثقف وشكل وجوده في هذا الوطن دراميا، ويظهر أيضا في الفرق بين ما هو مسيحي وما هو إسلامي، فمأساة الحلاج تجري في إطار دنيوي يمر البطل فيه من مرحلة التزول إلى الناس بعد أن ألقى خرقته، ثم دخوله السجن ثم محاكمته التي قادته إلى الموت بعد أن قرر الانحياز إلى المجموع ضد السلطة

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان"مأساة الحلاج". مج2. ص592.

[2]- أحمد شوقي رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن. دار العلوم العربية: بيروت. ط1. 1990م.ص58.

[3]- مجموعة مؤلفين: مناهج في قراءة الشعر وتذوقه. مؤسسة جائزة عبد العريز سعود البابطين للإبداع الشعري: الكويت.2004م.ص60.

والحاكم ، في حين تدور أحداث مسرحية إليوت في إطار الصراع بين قوى الروح والقوى الدنيوية نقطة التقاطع بين الزمن والخلود.

كما أن الحلاج خرج إلى الناس لتقديم الموعظة الحسنة وتحريضهم على اتخاذ موقف جماعي، بعد أن فسر لهم الصوفية تفسيرا إيجابيا قريبا من جوهر الفكر الإسلامي.[1] في حين أن " بيكيت " كانت موعظته بطريقة قريبة من جوهر الفكر المسيحي، لأنه رجل وقع عليه اختيار القدر ليصبح شهيدا؛ كما أنه يرى أن خيانة عقيدته هي من أكثر أنواع الخيانات شناعة، وهناك فرق آخر على مستوى البناء الدرامي حيث يبدأ عبد الصبور بالنهاية المأساوية للبطل لتعود المسرحية بعد ذلك إلى الماضي لسرد الأحداث في حوارات النص، في حين أن مسرحية إليوت تعتمد على خطية الكتابة في بناء كلاسيكي خاص ينتهي نهاية تفاؤلية.

في شبكة هذه العلاقات التي تكشف عن الاختلاف والائتلاف بين المسرحيتين نتوصل إلى نتيجة مفادها أن عبد الصبور جسد الثقافة التي اكتسبها حول نظرية المسرح وراكمها في ذخيرته المعرفية، فكانت القوة الدافعة لإبداعه كي يولد خطابات صارت مرجع الكتابة الدرامية وكشفت عن علاقته بالتراث العالمي وبالمرجعيات الغربية من أفلاطون وأرسطو وهوراس وإليوت وغيرهم، وعن حضور هذه المرجعيات في النص حضورا ليس مطلقا في رؤيته.

وبمبدأ الإيمان بالكلمة ودورها الفعال في الحياة وفي التغيير، كان الشاعر يسعى إلى توليد إبداع حقيقي للدراما الشعرية المصرية خاصة والعربية عامة، بل كان التجريب والبحث عن الجديد سؤال إبداع لديه، وكان ثقافة جديدة انضافت إلى ثقافته العالمية، فتأثر بها ويظهر هذا التأثر بـ " يوجين يونسكو " من خلال مسرحية "مسافر ليل " التي نجد فيها ملامح من مسرحية " ضحايا الواجب " على مستوى بناء النص أو على مستوى الشكل فقط.

فمسرحية " ضحايا الواجب " من المسرح العبثي الذي تولد في المسرح الغربي من فقدان العقل لكل قيمة ومنطقية نتيجة العواطف المدمرة التي أنتجت القتل الجماعي للإنسان بحربين عالميتين، فلم يعد للإنسان معنى في عالم من غير معنى، ولا يعني وجود ملامح منها في " مسافر ليل " أنها مسرحية عبثية، بل على العكس من ذلك فهي « ثيمة جادة ومعقولة لا مكان فيها للرؤية العبثية، وينوع عبد الصبور فيها مجموعة من المراجع، وأشكال التراث مجربا أشكال اشتغال هذه المراجع في بنائها ... ويظهر تأثره بمسرح العبث في حالات الاغتراب والخوف والقلق وانعدام القيم، وحضور الموت والقرف وضياع الهوية والانتظار والعزلة واليأس »[2] وبهذا تتجلى بصمات يونسكو بشكل واضح.

أما التميز الذي تختص به المسرحية عن مسرحية " ضحايا الواجب " هو توظيف أشكال تراثية عربية تتمثل في الراوي أو الحكواتي الذي كان يربط بين الأحداث ويؤثر فيها بعيدا عن الشكل التقليدي للكورس أو الراوي المحايد، لأن العصر تغير والرؤية تغيرت والمتلقي والمبدع تغيرا أيضا من حيث توجهاتهما.

---

[1] - مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص286.

[2] - المرجع نفسه.ص294.

إضافة إلى هذا الالتقاء بين عبد الصبور والثقافة العربية والغربية توظيفه لشخصيات عديدة من التاريخ منها ألكسندر، هانيبال، تيمورلنك، هتلر، متلر، جونسون، مونسون، بكل ما تحمله كل شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت كشخصية تاريخية ذات أبعاد ، لا تمثل شخصها، بل تمثل شريحة كاملة في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى تمثل فترة تاريخية عاشتها أمة من الأمم أو عاشها العالم كله[1] ويذكرها عبد الصبور على لسان الراكب ليدل على أن عشري السترة هو من يمثلها:

الراكـــــب: الاسكندر

تك ... تك ... تك

هانيبال

تك ... تك ... تك

تيمورلنك

تك ... تك ... تك

هتلر ... متلر . جونسون ... مونسون .[2]

وقد ساعد هذا على جعل هذه الشخصيات تتوازى مع السترات العشرة المتعددة الألوان ، والتي يلبســـها رجل واحد يمثل هذه السترات ويوحدها رغم وجود اختلاف في ألوانها ، ليدل على التوازي بين هذه الشخصية والشخصيات التاريخية الظالمة ويؤكد هذا الأمر على لسان الراوي:

الـــــــــراوي: معذرة لا ينفصل الإنسان عن اسمه

فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ

لتسيطر عظمتهم فوق البساط [3]

في تشغيل الحوار العبثي بالكوميديا السوداء في متخيل هذه المسرحية، كانت مقومات العبث تمـــزج بـــين الوهم والواقع، وتقلل من قيمة اللغة إلى الحد الذي يفقدها مقوماتها ودلالاتها، وهو ما جعل الشاعر يقدم لغة عبثية في بنية درامية قريبة من الواقع والواقعية، لفهم العالم وكشف سياسة التسلط برمز العسكري الذي أعاد إحضـــار طغاة التاريخ وظلامها.

بهذا حقق عبد الصبور درجة عالية من التجديد في رسم الشخصيات، وكان لهذا التجديد وتحويلـــها إلى نماذج موازية ورامزة لشخصيات الواقع أو التاريخ أثر في لغة الحوار بينها، فأعطى للنص شعريته في الحديث عـــن الاستبداد بلغة العبث.[4]

---

[1]- مدحت الحيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص199.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان" مسافر ليل". مج2. ص620-621.

[3]- المصدر نفسه.ص621.

[4]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص294.

أما في مسرحية "الأميرة تنتظر" و في زمن مفتوح، يعود عبد الصبور إلى التراث العربي لكتابة هذه المسرحية الشعرية التي كسر فيها اللغة الشعرية الكلاسيكية ليعالج فيها قضايا اجتماعية وسياسية ونفسية وضعها في كوميديا سوداء ساخرة جسد فيها الصراع العام في الحياة البشرية والإنسانية.

إذ رجع الشاعر إلى التراث العربي، لأن التراث عنده ليس تركة جامدة و لكنه حياة متجددة و هذه الحياة المتجددة في نظره تقضي بمزجه بالفكر الغربي، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس، ولهذا يحتقر كل ما يردده بعض متسكعي الفكر السياسي عن الغزو الثقافي، ويرى « أن الثقافة تراث حي متصل بين الماضي والحاضر، متجهة إلى المستقبل »[1].

كما يرتبط التراث بالمعاصرة في هذه المسرحية حتى أصبح نسيجا متكاملا فالمسرحية تغترف من النبع الأول للمسرح، من المسرح الطقوسي الذي يمثله نشيد الإنشاد، ثم تردف هذا كله بمفردات المسرح الشعبي من أسلوب وأخيلة و نكات و جنس.

وفوق هذا تستعير من جو الحكاية الشعبية ومن ألف ليلة وليلة على وجه الخصوص جوها وشخصياتها المسحورة، وألغازها و طلاسمها،[2] فالقرندل مثل طيب لأنه رد على الأميرة بصيرتها:

القرندل: يا امرأة وأميره
كوني سيدة وأميره
لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء
ليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين.[3]

تظهر المعاصرة أيضا في لجوء عبد الصبور إلى تقنية المسرح داخل المسرح، كما قعد أصوله وآليات اشتغاله "بير اندللو "، فنوع بذلك أشكال بناء الكتابة الدرامية في هذا النص، متخذا منه وسيلة فنية لتكوين المشهد داخل المشهد من خلال ما قدمته الأميرة مع وصيفاتها الثلاث وهن ينتظرن ويترقبن عودة الأحبة.

ثم إن هذه المسرحية التي قدمتها الوصيفات الثلاث والأميرة تشكل بنية صغرى داخل البنية الكبرى وليست حشوا وإنما هي من صلب المسرحية.[4] وتذكرة بالمسرحية التي تقدمها الفرقة الجوالة التي استخدمت هاملیت كي يكشف لعمه وأمه عن جرمهما، ولكن المسرحية تذكر فقط بالمشهد الشكسبيري ولا تنقله.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص202.

[2]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.ص164.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان "الأميرة تنتظر". مج2.ص438-439.

[4]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص72.

لقد اختار المشهد الشكسبيري لأن « عبقرية شكسبير لا تنحصر في قدرته على إرغامنا على إحساس جو الحدث الخارجي وطبيعته بقدر ما تنحصر في كيفية كشفه عن تعقد التصادمات الحياتية والطبائع البشرية.»[1] كما أن صيغة المسرحية التي تبسط شكوى أو تعرض حالة أو جريمة عن طريق تمثيلها هي صفة معروفة في الأشكال الشعبية للمسرح وفي المغرب حيث كان المسرح البساط يقوم بهذه المهمة وغيرها .[2]

تظهر هذه التقنية كذلك في مسرحية " ليلى والمجنون " حين اقترح الأستاذ على الصحفيين تمثيل "مجنون ليلى" لأحمد شوقي ، فيقوم الأستاذ بدور المخرج وسعيد بدور قيس وليلى بدور ليلى العامرية وغيرها من الأدوار التي وزعت على باقي الشخصيات.

لكن هذه المسرحية ليست صورة عن ليلى القديمة؛ وإنما يحضر فيها زمن جديد وشخصيات متخيلة ومواضيع غريبة تمكن بها الشاعر المسرحي من اللجوء إلى التغريب البريختي لجعل المألوف والعادي والمتداول في قصة " قيس بن الملوح وليلى العامرية " غريبا برموزه الغريبة.

والتغريب ثقافة وفدت إلينا من المسرح البريختي ، والهدف منها إبعاد عاطفة المتلقي أو المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحيا ليفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام القارئ أو المتفرج بأن ما يجري أمامه حقيقة، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي.[3]

وهذا ما حدث في مسرحية " بعد أن يموت الملك " حين وقفت المرأة الأولى في الفصل الثالث لتقول : هذا هو الحل الثاني، سيداتي سادتي ... ولا ندري هل أعجبكم – دراميا بالطبع– أم لا فنحن نحكي لكم حكاية وهمية كما ترون ولكننا سنعرض عليكم الحل الثالث كما وعدناكم وفي إمكانكم عندئذ أن تقارنوا بين الحلول المختلفة.[4]

أما التغريب فيتحقق في مسرحية " ليلى والمجنون " مع كسر الإيهام المسرحي وهو تغريب لا يمكن فهمه بيسر وسهولة، ولا يمكن تمثل ما يريد قوله إلا بتفكيك غرابة هذا التغريب، والقبض على آليات اشتغاله والتعرف على كيفية بناء جديدة، وكيفية تحويل العادي والمألوف في قصة حب إلى متخيل عجيب مدهش.

ففي كتابة درامية شعرية أعاد عبد الصبور بناء العلاقات بين الحب والدراما، وكذلك بتغريب الأحداث والوقائع والشخوص واللغة في كلام شعري ائتلفت فيه عناصر التغريب، واجتمعت عناصر التوظيف الجديد للتراث للدلالة على افتتان الشاعر بما ينتجه هذا التغريب حين يحول الدلالة القديمة لـ " قيس " و" ليلى " إلى زمن معاصر يصطدم فيه الحب والشعر بالواقع .[5]

---

[1]– فؤاد المرغي: المدخل إلى الآداب الأوروبية. منشورات جامعة حلب: كلية الآداب. ط2. 1996م.ص144.

[2]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.ص165.

[3]– خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص70.

[4]– صلاح عبد الصبور: الديوان "بعد أن يموت الملك".مج3.ص424.

[5]– مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص296.

والزمن الجديد بهذا التغريب، لم يعد يحكي تراث قيس وليلى، و لم يعد يسرد سيرتهما، و لم يعد هذا الزمن حيزا معبأ بتراكم الأحداث التي تحجز الأحداث في خط درامي يتبع خطية الحكاية والكتابة لنقل الموجود والكائن دون خلخلة هذا الكائن وثوابته، إن عبد الصبور في هذه المسرحية الشعرية أعاد قراءة التراث، لا ليستفيد منه في الكتابة، وإنما من أجل التشكيك في قدرته المطلقة في التعبير وتصوير وتشكيل ما يتوخى الكاتب المسرحي توظيفه للتعبير عن وجوده.

و لم يجد من طريق لذلك سوى اختيار مأزق الزمن الجديد في منتصف القرن العشرين لكتابة هذه المسرحية، وتحقيق التغريب في صوغ الزمن الافتراضي في الدراما الشعرية، والدخول بهذا التغريب برمز ليلى المعاصرة وسعيد المجنون المعاصر إلى الواقع المصري، وبهذا التغريب لعب إدراك الذات في معرفة الواقع والعالم دورا أساسيا في توسيع إمكانات اشتغال التراث في الزمن الذي يتخيل شخوصه في الحاضر.[1]

لقد تجاوز عبد الصبور أحمد شوقي بالكتابة المعاصرة للتراث في هذه المسرحية، وكان هذا التجاوز يعيد بناء مسرحيته إما بالتناص بينه وبين شوقي أو بتضمين شعر شوقي[2] في بنية النص المعاصر كما في المقاطع الآتية على لسان سعيد حيث يقول:

سعيد: تعالي نعش ياليل في ظل قفرة
من البيد لم تنقل بها قدمان.
تعالي إلى وادخلي و جدول
ورنة عصفور، وأيكة بان.
تعالي إلى ذكر الصبا وحفونه
وأحلام عيش من ود وأمان.
ويخفق صدرانا خفوقا كأنما
مع القلب قلب، في الجوارح ثان.[3]

ليس غريبا أن يتجاوز عبد الصبور أحمد شوقي بالكتابة المعاصرة للتراث في هذه المسرحية و غيرها وقد « أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي، وتأثرت الترجمة بالتأليف و التأليف بالترجمة، وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوخى المترجم الدقة والرقي الأدبي في ترجمته »[4]

وبما أن عبد الصبور كان يعيش حرقة الإبداع في ذاته، وكان يحلم بنقل حرقة العصر والتاريخ المعاصر إلى هذا الإبداع، فلقد اختار أن يعيد ما كتبه التاريخ الأدبي من قصص وحكايات سواء للغرب أم العرب، ولهذا تلاقت في مسرحه الشعري جميع المرجعيات الغربية والعربية وتلاقت الفنون جميعها.

---

[1] – مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص297.

[2] - أحمد شوقي: الأعمال الكاملة" المسرحيات".ص200.

[3] – صلاح عبد الصبور: الديوان "ليلى والمجنون". مج2.ص745-746.

[4] – محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي. مطبعة المقتطف.1947م.ص137.

فأخذ من كل أدب ولكل أديب وبأشكال وثقافات فنية مختلفة إما بالمحاكاة أو الرمز أو التغريب أو التناص وغيرها مما كشفت عنه الدراسة« لقد كان وفيا لمساره الإبداعي في الشعر وفي الدراما الشعرية، وكان في خطه الفكري في الفكر وفي الكتابة المسرحية والشعرية يبني مشروعا ثقافيا عربيا معاصرا أعطاه المتخيل انفتاحا رحبا على كل الثقافات التي استمع إلى نبضها وحاورها وساء لها واختلف معها »[1] فأخذ عن شكسبير وتأثر بإليوت وحكاه وقرأ لموليير ورحب بأفكار نيتشه وضمن مسرح أحمد شوقي وأشعاره في مسرحياته الشعرية، وأعطى لحياته في الإبداع بعدا إنسانيا يصير فيه المجنون والمتصوف والبطل والمتمرد، المهم أن يقول كلمته المحملة بإرادته.

رابعا– حركية اللغة و إيقاع الحوار:

لا يزدهر المسرح كأي فن من الفنون الأدبية الأخرى بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، ولا غرو فإنه يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق.

ويرتبط التجريب في المسرح بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة على عالم المسرح في واقع ثقافي ما، بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما عراها الشحوب[2] فجعل رواد هذا التجريب همهم غسل الكلمات وتطهيرها من طلاء التراث الأدبي مع إيمانهم بأن التجريب ليس معناه اختراع شيء من العدم، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا بلغة جديدة.

فكان التركيز على اللغة دون غيرها لأنهم وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها، ووجدوا أن القاموس الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة و« كان مفهوم الحداثة ولا يزال يتغير باستمرار، وكانت مغامراتها في الشكل لا تنتهي »[3]، أو على حد قول أحدهم: « إن الشاعر يحرر الكلمة من معانيها ومما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها ... أو قول آخر وهو أدونيس: وتصبح اللغة غابة شاسعة كثيفة الإيقاع والتوهج والإيحاء لأحد أبعادها فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعة سابقا في المعاجم أو على الألسنة.»[4]

إجماع حداثي واضح على ضعف اللغة والمعاني والتراث ما لم يعد تشكيله وصياغته برؤية جديدة تواكب روح العصر وتقدم حلولا لأزمات الواقع، وهذا الإجماع قدمه عبد الصبور جاهزا في مسرحياته الشعرية التي تعج بالتجديد والتجريب على جميع مستوياتها في الأحداث والشخصيات ولغة الحوار وغيرها.

---

[1]– مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص298.

[2]– صبري حافظ: التجريب والمسرح.ص45.

[3]– شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. سلسلة عالم المعرفة. سبتمبر 1993م.ع177.ص21.

[4]– عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة. دار النحوي للنشر والتوزيع: الرياض. ط1. 1992م.ص102.

هذه الأخيرة التي حرص حرصا شديدا أن تبرز فيها سمة الجدة مع ملاءمتها للعناصر الفنية المسرحية المختلفة بدءا بالشخصيات التي تجسد لغة الحوار وتمارسه وانتهاء عند المواقف الدرامية المختلفة والتي تتخلل مسرحياته الشعرية.

ففي " مسافر ليل " مثلا يقود الحوار إلى اللغة، وهي لغة تستوعب المواقف المنوطة بها، وقد شكلت رؤية المؤلف محققة بذلك توازنا بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه، فهي تتحرك مع الشخصية والحدث، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات وتوظيفات متعددة لها شملت المسرحية كلها و توزعت على ألسنة المتحاورين والراوي في حالة شعرية مكثفة.

كانت الاستخدامات المتعددة متوازية مع المناسبة والسياق، ونلاحظ أن لغة " عامل التذاكر " كانت انعكاسا ملائما له، فقد ناسبت لغته تكوينه المركب والمعقد والسريع التحول، فهو تارة يعطف على الراكب وأخرى يحقد ويضغط عليه ويتهمه بسرقة البطاقة الشخصية له.

عامل التذاكر: شكرا ... تذكرة خضراء

ومربعة تقريبا ...

وطريه ...

هذا يعني أنك رجل طيب.

خضراء شكرا لك.

إنك تحرجني إذ تؤثرني ... وتفضلني عن نفسك

كم يأسرني الخلق الطيب ... شكرا لك .[1]

ويظهر تحوله السريع وعدم ثباته على رأي وأنه معقد ومركب حين يقول:

عامل التذاكر: لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فألزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر.[2]

إن القسوة المنبعثة من داخل هذا العامل أثرت في لغته، وذلك ما يفسر تعلقه بأفعال الأمر والنهي (لا ترتفع ، فألزم ، اسمع ، فلنتحدث ...)كما أنه يستخدم مصطلحات لم تعتد اللغة أن تقولها في مثل قوله (طريه، تذكارات، مطفأة، ميمعة عمري، الكيس الكاكي ...)[3] كل ذلك لأن الشاعر العربي المعاصر حين يواجه لحظة التفكك وتحولات الانتقال، يراجع علاقاته باللغة التي هي حجر الأساس في إدراك تبدلات العالم وفي تشييد متخيل مغاير والإشارة إلى التحلل الذي أصاب الذات الفاعلة.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان "مسافر ليل". مج2. ص634.

[2]- المصدر نفسه.ص636.

[3]-المصدر نفسه. ص 619،623،624،634.

ولقد ظهرت الصورة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على الراكب، الأمر الذي أعطى للصورة وظيفتها الدرامية، أي أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية وتتحول الصور عن طريقها إلى بنيات دالة على المتحدث والمواقف كليهما، وهي بذلك « تحرر اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة، وتنطلق إلى آفاق جديدة، فتكسب بذلك معاني جديدة، لا تتوفر للمفردات المجردة التي تتكون الصورة منها.»[1]

و نجد أيضا حوارات عشري السترة في مجملها تحمل استخداما جوهريا للصورة الشعرية لا يمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة، وهذه الخاصية ينماز بها الشعر المعاصر بمختلف توجهاته لأن الشاعر المعاصر « لم يعد مزهوا بالغناء والحداء والإطراء و الهجاء، بل رام منزلة أكرم حين اضطلع بتوجيه الجموع الهادرة بشعره ومسرحه وأصبح قوة دافعة وطاقة معينة تحفز وتثير.»[2]

من البداية يبدأ العامل حديثه بالمبالغة والفخر ثم التهديد والربط بين عالمين مختلفين متناقضين وبعدها يسترجع ما فيه خالطا بين عدة عوامل نفسية وفكرية، جماعها التناقض أيضا، وفي هذه الحوارات جميعها يحاول التأثير على الراكب مستخدما مستويات لغوية، مستعينا بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والإقناع العام حتى يتقبل الراكب الموت الظالم في صبر واستسلام، وخلال هذا نجده يستعمل الجمل المباشرة ويبتعد عن الغموض لملاءمتها لحس اللحظة، لحظة الإقناع بالمنطق فيقول:

عامل التذاكر: اسمع يا عبده

فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين

كرفيق رحله

بدلا من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف

راكب وعامل تذاكر

إيه ... أوسع لي جنبك

وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني.[3]

يتبين من هذا الحديث للعامل الهدوء والسكينة لهذا استعمل عبد الصبور لغة تلائم حالته النفسية ومزاجه الهادئ فكانت الجمل المباشرة أحسن وسيلة لذلك.

على النقيض من هذا نجد لغة الراكب لغة غيرية باستمرار تراعي محدثها دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها وفي ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال ومحاولة التوازن النفسي والتحدث بالمنطق البسيط حتى لا

---

[1]- مشهور فواز: الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث. مجلة إبداع (مصر). فبراير. مارس2000م. السنة الثامنة عشرة. ص91.

[2]- نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث. دار الفكر العربي.1980م.ص14.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان "مسافر ليل". مج2. ص638.

يحدث خطأ في النطق يغضب منه عامل التذاكر[1]، فيقول مثلا:

الراكـــــب: سامح جهلي يا مولاي

ما معنى هذه الكلمة

أرجوك لا تأكلها أرجوك[2]

أو يقول في موضع آخر : لا ... لم أفعل

مظلوم مظلوم

إني أطلب عشري السترة ذاته

أطمع في عدله [3]

إن لغة الراكب التي جاءت على شكل توسلات ورجاء"سامح،أرجوك المكررة،مظلوم المكـــررة" تتســـم بالمبالغة و المباشرة في آن لأنها ليست تعبيرا عن انفعاله بل محاولة لتهدئة انفعال العامل وهكذا تتـــوالى حواراتـــه كردود أفعال وليس فعلا يتطلب الانفعال والتعبير عنه فقط، ولهذه الأسباب ابتعدت لغة المسرحية عن الإطالة في الحوار واحتفظت بتوال لغوي حقق لها حبك أحداثها، فنجح عبد الصبور في توظيف أصواتها وشخصياتها وهـــو أمر لا يتحقق لأي شاعر مسرحي كان.

غير أن هذه المباشرة في لغة الحوار وسهولتها لا تنفي وجود الغموض في المسرحية، فهي مليئة بألفـــاظ لم يعتدها الشعر و لم يألفها منها: عواميد السكة، حديد الأرضية، وجه في إعلان، البرميل الأسمر ... وغيرهـــا مـــن الألفاظ التي توحي بتطبيق عبد الصبور لنظريته في لغة الحوار والتي أسماها " **بالجسارة اللغوية** " وقال عنها: « إن شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقا أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية، ذلك لأن الفكر الغني لابد له من لغة غنية تســـتوعبه وأظن أن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي، لا لمحاكاتـــه ولكـــن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله، ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سباقاتنا الشعرية.»[4] نجد في هذا الحديث تأثره بإليوت لغويا تأثرا فاق تأثره به في أي مجال آخر ولذلك لجأ إلى استخدام لغة قريبة من اللغة الدارجة السائدة في الحياة اليومية، كما اعتمد على بساطة البنـــاء والشـــكل المسرحيين، وهذا ما دعا إليه إليوت وطبقه في شعره ومسرحياته.[5]

كما نجد التحمس للشعر لغة للحوار المسرحي لدى عبد الصبور مع تنويعه في الألفاظ ودلالاتها ليعبر عن سلوك الشخصيات لأنه يدرك تمام الإدراك أن «لغة الدراما هي لغة السلوك وليست لغة السرد وأن الاخـــتلاف الجذري بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلا، هو أنها تقوم على الحدث الذي يتم

---

[1]- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص208.

[2]- صلاح عبد الصبور: الديوان "مسافر ليل". مج2. ص645.

[3]- المصدر نفسه. ص653.

[4]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص178.

[5]- ت.س.إليوت: المختار من نقد ت.س.إليوت.تر: ماهر شفيق فريد.ص574.

خلقه عن طريق الحوار »[1] ومؤدى هذا الحوار هو اللغة التي تعد وسيلة الشاعر المسرحي في التجسيد وخلق الشخصيات وتطوير صراعها لأنه من خواص اللغة الشعرية أيضا أنها « تبرز عنصر الصراع والتعديل بدرجات متفاوتة، وكلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية، وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العضوي.»[2]

وفي تجربة عبد الصبور المسرحية، استطاع أن يجعل الشعر لغة ذات مستويات متعددة تمتح من لغة الكلام ومن التراث الشعبي ونصوص المتصوفة ومنظومات السير الشعبية؛ الأمر الذي أكده في " مأساة الحلاج " التي نجد فيها الحوار ملائما للشخصيات الناطقة به فالواعظ مثلا ينطق بما يلائم شخصيته وسلوكه ووظيفته:

الواعـــظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
وحبذا لو كان في حكايته
موعظة و عبره
فإن ذهني مجدب عن ابتكار رقصة ملائمه
تشهد لهفة الجمهور
أجعلها في الجمعة القادمه
موعظتي في مسجد المنصور.[3]

سياق سردي ينسجم ووظيفة الوعظ القائمة على الحكي والموعظة والعبرة والدرس والقصص التي يمكن أن يستعين بها في خطبه الأسبوعية، أو لقاءاته التي يعقدها مع الجمهور في أي وقت، وكذلك بحكم اهتمامه بالجانب الديني أو لنقل الجانب الروحي في الإنسان، ويشتمل حديثه على سرد الهموم الدنيوية، وغلبة الإنسان على أمره أمام الحياة والأيام.

كذلك الأمر بالنسبة للتاجر الذي لايتقن غير الحديث بالأطباق والموائد، ويتعامل مع التجار والبائعين والمشترين ويرتبط معهم بعلاقات شخصية تنبع أساسا من تعاملاته معهم، فكان من الطبيعي والمنطقي ورود ألفاظ أو كلمات مثل " أطباق الحديث " و" موائد العشاء " في حواره.[4]

وينطبق الأمر تماما على الحلاج وصديقه الشبلي اللذان يطابق حديثهم تماما حالهم وارتحالهم في العشق الإلهي والعالم الروحاني الذي يعيشون فيه؛ كما يكشف من جهة ثانية عن طريقة الجدل عند أهل التصوف، ذلك الجدل الذي يمليه الذوق والعاطفة الصوفية:

الشبلي: ياحلاج، اسمع قولي.

---

[1] – سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي.ص23.

[2] – صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق: القاهرة. ط1. 1998م.ص81.

[3] – صلاح عبد الصبور: الديوان "مأساة الحلاج". مج2. ص451.

[4] – محمد عبد الحميد دغيدي: لغة الحوار في مأساة الحلاج. الهيئة المصرية العامة للكتاب.2007م.ص22.23.

لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا.

أسرعنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق

الظمآن.

طرنا بجناحين

ولمسنا أهداب النور.

هل نبصر عندئذ من قلب غمامتنا الفضية.

إلا أشباحا حائلة تذوي في وهج العرفان.

وظلالا زائلة لا تمسكها الأجفان.[1]

إن الشبلي كما يبدو يميل إلى الزهد في الدنيا والانصراف عنها، وعدم الاكتراث بما يجري بين الناس فيها ويعتبر ذلك أساس التجربة الصوفية، فالصوفي عنده يعيش أحواله التي لا ينغصها الاهتمام بالخلق، لذا يدعوه ويناديه أن يسمع قوله، ويدخل عالم التجربة في صورته التجريدية، محلقا في فضاء نوراني، بعيدا عن المكون الأرضي.[2] إلا أن الحلاج لا يستجيب لهذا النداء، ويرى أن الاهتمام بالخلق والانتصار للقيم الروحية، وإحقاق الحق، وإزهاق الباطل لا يصرف العبد عن مولاه أو المتصوف في هذه الحالة ينقل أنوار الحق في العباد، ويقيم العدالة الإلهية بينهم، ويقربهم إلى من هو أحق بالمحبة والعبادة.

إن الصوفي الزاهد راغب عن الدنيا وملذاتها وشهوات النفس ورغباتها مقبل كل الإقبال على حالة التقشف والزهد، لأنه يرى فيها قربا من المطلق، من المجرد، من المعنى، من القيمة، بعيدا عن المجسدات والماديات لهذا يكون طبيعيا الحديث عن عشق الكلمات أكثر من المتكلم، وعشق المعنى أكثر من الحامل له والمعبر عنه، لأن الصوفي يسلك كل المقامات القلبية التي توصله إلى الله-عزوجل-؛ ولابد له من مجاهدات نفسية ومواصلة للذكر والمراقبة والمحاسبة والخلوات[3]:

مجموعة الصوفية: كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروينا ..

من ماء الكلمات

جوعى، فيطعمنا من أثمار الحكمه

وينادمنا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني.[4]

فتتردد الكلمات والعبارات التي تجمع بين الحدين: المطلق والمحدود، المادي والروحي، الملموس والمحسوس وتطالعنا في حديثه أثمار الحكمة و" كئوس الشوق " و" العرس النوراني " فذلك هو مبتغى الصوفي وقبلته، وأن

---

[1]- صلاح عبد الصبور: الديوان "مأساة الحلاج".مج2.ص465-466.

[2]- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر.ص514-516.

[3]- عبد القادر عيسى: حقائق عن الصوفية.دار المقطم:القاهرة.ط13. 2005م.ص180.

[4]- صلاح عبد الصبور: الديوان "مأساة الحلاج". مج2.ص456.

تصبح المعاني والقيم من كثرة تعلقه بها وعشقه لها أدواته المادية وحاجاته الشخصية.[1]

جاءت اللغة الحوارية ملائمة للشخصيات وللمواقف الدرامية على مدار المسرحية كاملة، ونجحت في التعبير عن حركية الأحداث ونموها وارتقت أحيانا إلى التشخيص والتجسيد، والسبب في ذلك هو أن عبد الصبور أدرك بحسه الإبداعي أن قضية اللغة المسرحية ترتبط بعنصر الإنسانية ارتباطا وثيقا، وتتحقق من خلال اختيار مادة المرسل.

لهذا حرص على ذلك في مسرحيته " ليلى والمجنون " التي روضها بالشعر وجعل الحوار المسرحي المعبر في وضوح وإيحاءات وتكثيف و« شحنة درامية قابلة للتفجير على لسان الشخصيات، ومحملة بخصائص الاشتعال الذاتي فور ملامستها لفكر الشخصية ومشاعرها وأدواتها، ليس بقصد تدميرها، ولكن بغرض دفعها للحركة الملائمة تماما لمكوناتها وأبعادها الاجتماعية والنفسية »[2] كما يظهر في حديث سعيد التالي:

سعيـــــد: لا أملك أن أتكلم
فلتتكلم عني الريح
لا يمسكها إلا جدران الكون
لا أملك أن أتكلم
فليتكلم عني موج البحر
لا أملك أن أتكلم
فليتكلم عني صمتي المفعم.[3]

إن المتأمل في كلام سعيد يلحظ نوعا آخر من التجريب اللغوي، وهو لغة الصمت التي مارسها عن طريق تكرار العبارة " لا أملك أن أتكلم " ثلاث مرات، ولا يخفى على المتلقي ما يتركه التكرار من أثر؛ لأنه «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة.»[4]

في هذا الحوار وبشعرية الصمت هذه تكون شخصية سعيد كتلة من المشاعر في حالة من التفاعل المتنامي مع الشخصيات الأخرى، والساعي إلى تحقيق إرادة تلك الشخصية، وتمكينها من التعبير التام عن نفسها وعن طموحاتها ودوافعها وفكرها وقيمها وقضاياها بشروط المسرح، أو للتعبير عما وراء صفتها أو ما ترمز إليه وهو أن سعيد هو عبد الصبور ذاته في تمرده وجنونه وثوريته ولهذا كانت لغته مرآة عاكسة لإرادته وطموحاته ونزعته الثورية والتمردية.

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة، ولكن يريد خلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا، ولهذا يواجهنا في أعماله المسرحية نوعان غالبان من الصور: صور عادية وأخرى ذهنية تساهم في إنتاجهما مجموعة من

---

[1]- محمد عبد الحميد دغيدي: لغة الحوار في مأساة الحلاج.ص24.

[2]- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي.ص49.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان "ليلى والمجنون". مج2.ص804-805.

[4]- علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث.منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1996م.ص66.

العوامل لعل أهمها إيمانه « بأن للشاعر فرديته وصوته الخاص الذي يمكنه من إعادة تنظيم اللغة، بحيث تخـــرج في أنساق وسياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح.»[1] وقد جسد هذه القاعدة وطبقهـــا في مســـرحياته الشعرية فكانت واضحة جلية كما مر في النماذج السابقة وتظهر بشكل واضح أيضا في مسرحية " الأميرة تنتظر" أين أخرج اللغة في أنساق وسياقات عديدة لعل أهمها؛ التكرار في مقاطع الحوار.

هذا النسق ليس مستحدثا عنده، وإنما سمة غالبة على أبناء هذا القرن كلهم إذ يعد لونا من ألوان التجديد وشكلا من أشكال الحضور التي تؤدي إلى أن يكون الموضوع حاضرا في الذهن، ويمارس فعاليته بشكل مباشر من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد من التفصيلات الصغيرة التي تقـــوم بـــدورها في عمليـــات الاستحضار.[2] كما يتجلى في حديث الوصيفات في بداية المسرحية وتكرارهن للعدد خمسة عشر:

الوصيفة الأولى: خمسة عشر خريفا مذ حملتنا في العربة

من بين حقائب ماضيها

الوصيفة الثانية: خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادي المجدب

خمسة عشر ظلاما

الوصيفة الأولى: نفس الترتيب

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما

نتبادل هذى الكلمات.[3]

في تكرار هذا العدد دلالة لغوية وفنية، لأن الشاعر يهدف من ورائه إلى تأكيد أمر ما وهو الـــدفاع عـــن قضية قومية وطنية، فلو نظرنا إلى تاريخ كتابة المسرحية والتي زامنت أحداثا ألمت بالبيئة المصرية سنجد أن الفـــرق بين ثورة 1952م و هزيمة حزيران 1967م هو خمسة عشر عاما.

لقد عمد الشاعر إلى التكرار لأنه يعي أن « الوظيفة المرجعية للغة هي التي تعطي الخطاب بعده الحقيقي في التأدية، إذ أن تتمة الفائدة في الكلام يتوقف على مدى مطابقة العلامات للواقع »[4] كما أنه يعي أن المسرح هـــو محاولة من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع، ولهذا جعل خطاب الوصيفات وحوارهن نموذجـــا مـــن الخطاب الحقيقي المراد توصيله.

ويدرك عبد الصبور أهمية وجود الفعل في لغة الحوار، لذا نراه يوفق إلى أبعد الحدود في هذا المجال، وقد نجد في هذا الحوار رغم طوله نسبيا تشبعا بروح درامية تفيد في تقدم الحدث، كما يظهر في قول الوزير في مســـرحية "بعد أن يموت الملك ".

---

[1]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص23-24.

[2]- علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث.ص65.

[3]- صلاح عبد الصبور: الديوان "الأميرة تنتظر". مج2.ص356-357-358.

[4]- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي.ص64.

الوزيـــــــر: والآن ...

هاكم ما قر عليه قرار قضاة الأقدار

قررنا أن يتقاسم هذان الرجلان

(عفوا مع حفظ الألقاب)

هذه المرأة

هذا الرجل تملكها بالسيف

فله الرأس، وما تحت الرأس إلى قرب الخصر

هذا الرجل استودعها طفلا

فله ما تحت الخصر إلى أخمص قدميها

انتهت الجلسة !

يا جلاد ... نفذ ما قضت المحكمة به الآن.[1]

تتضح عناية الشاعر بالجمل من أجل إبراز الفكرة التي وضعت من أجلها، كما أن اللغة الـــتي اختارهـــا مناسبة للشخصية وللموقف الدرامي مما جعل الحدث يتقدم و بالتالي نمو العمل المسرحي في ضوء الفكرة الأساسية في النص المسرحي.

إن حركية اللغة في المسرح الشعري لعبد الصبور تكشف عن الخصوصية الدرامية للغته الحوارية المســـرحية التي نهضت بمرونة الحوار ولبت وظائفه الدرامية من حيث دفع الحدث الدرامي وتطويره وتجليته، والتعبير عما تتميز به الشخصيات نفسيا واجتماعيا وفكريا وحتى جسميا.

إضافة إلى أنها ولدت لدى القارئ الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة منـــه وذلـــك لتميزهـــا بالإيصال المباشر للمعاني عن طريق الإيجاز والتكثيف في آن واحد، و قد ساعدها على هذا أيضا محاولـــة عبـــد الصبور تقديم لغته بالشعر لا بالنثر، لأنه يرى أن الشعر أنسب للمسرح من النثر فيقول :« نشأ المســـرح شـــعريا وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاســـع عشـــر، ولكـــن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، و ليـــس الأســـلوب النثـــري المحكم – كما قال أحد النقاد – إلا محاولة الاقتراب من الشعر في تركيزه وموسيقاه .»[2]

هذا الإيمان بجودة الشعر لكتابة المسرح دون النثر يحتم عليه أن يكون للحوار إيقاع مميز حتى يحقق للموقف الدرامي شاعريته وللشخصيات ولحظة انفعالها بالموقف شاعريتها أيضا، ولا يتحقق له هذا إلا بالاعتمـــاد علـــى وحدة التفعيلة وما تبعها من تيسيرات فنية كالسطر الشعري، والمجزوءات والانبتار الإيقاعي وغيرها.

والكلام عن الإيقاع هو كلام عن التوافق الصوتي أو التوافق الصمتي أو هما معا في آن واحد، وكذلك هو كلام عن التوافق الضوئي والتوافق الحركي والسكوني في الوقت نفسه. ذلك أن الإيقاع في المسرح الشـــعري لا

[1] – صلاح عبد الصبور: الديوان "بعد أن يموت الملك".مج3.ص411-412.

[2] – المصدر نفسه "تذييل مسرحية مأساة الحلاج". مج2.ص609.

يتأتى من مجرد صوغ الحوار على البحور الخليلية وحسب، وإنما يشكل الإيقاع عنصر التوافق الـزمني للكلمـة والحركة في الصياغة والأداء وكذلك يشكل عنصر التوافق بين الحوار والشخصيات والأحداث والتكوينات والقيم الفكرية وعناصر العرض المسرحي.[1]

إن الدارس لإيقاع الحوار في المسرح الشعري لعبد الصبور يكتشف أنه نظمها على الشعر الحر الذي يعتمد وحدة التفعيلة لا وحدة البيت، ولا يلتزم بالقافية الموحدة أو المنوعة بتنويعات هندسية زخرفية، إنما يستفيد منـها عند الحاجة وفقا لما تمليه عليه طبيعة التجربة وطبيعة الموقف الدرامي الذي يريد تقديمه.

يحرص الشاعر على الحديث عن موسيقى مسرحياته فيما يضع من تذييل في أعقاب كل مسرحية فهو مثلا في تذييل " مأساة الحلاج " يتحدث عن أربعة ألوان استعملها في تفاعيل موسيقاه وهي: تفعيلة الرجز " مستفعلن" وما يحدث فيها، تفعيلة الوافر " مفاعلتن " مع إسكان خامسها المتحرك " مفاعيلن" وحذف السابع على استكراهه عند العروضيين " مفاعيل " وتفعيلة المتقارب " فعولن " ثم تفعيلة المتدارك " فعلن " المحورة عن " فاعلن ".[2]

ويخرج هنا بنتيجتين يقول عن الأولى « الكتابة للمسرح الشعري ستدخل على موسيقى العروض نوعا من الطواعية »[3] ويقول عن الثانية وهي خاصة بتفعيلة " فعولن " وما يحدث فيها من زحافات لتصبح " فعلن ":« وقد شاع استعمال هذه التفعيلة في شعرنا الحديث وهي أقرب إلى لهجة الحوار من الرجز، وفيها موسـيقية راقصـة وخاصة إذا تكونت من متحرك فساكن فمتحرك فساكن، ولكنها إذا تحركت آخر حروفها أحيانا، وهذا مـا لم يجزه الأقدمون، أصبحت ذات إيقاع حاد وانكسرت الحركة الراقصة لتحل محلها تناوبات موسيقية متماوجة.»[4]

نفهم من كلامه أنه لم يعتمد وزنا واحدا في " مأساة الحلاج " و إنما نوع فيها بالمزج بـين أربعـة أوزان وهذا التنويع راجع إلى اختلاف المواقف الدرامية وتنوعها من جهة ويمثل من جهة أخرى نوعا من « المحـاولات الجادة للخروج على إطار الأوزان العربية الخليلية ... إذ أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة علـى أنفسهم، وأحسوا أن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشـتقاتها وأنهم في حاجة إليها لكي يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة.»[5] ، فعندما يقدم مـثلا في المنظـر الثاني من الجزء الأول الحوار الذي دار بين الحلاج وصديقه الشبلي يستعمل بحر المتدارك بتفعيلـة " فعلـن " في الغالب وذلك لخفة إيقاعها.

وهو الأمر الذي أكده عندما تحدث في تذييل مسرحية " مسافر ليل " عن سبب اختياره لتفعيلة المتـدارك فيقول: « فالتفعيلة التي اخترتها أساسا موسيقيا لهذه المسرحية تفعيلة بسيطة، ولكنها شديدة الإيقاع ومناسـبة في

---

[1] – أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي "مسرحية مأساة جميلة". محافظة المهرجان الوطني للمسـرح المحتـرف: وزارة الثقافة (الجزائر).2008م.ص168-169.

[2] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص109.

[3] – صلاح عبد الصبور: "تذييل مسرحية مأساة الحلاج". مج2.ص610.

[4] – المصدر نفسه. ص610-611.

[5] – منيف موسى: في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني: لبنان. ط1. 1985م.ص37.

وقت واحد ... وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى وتبين الهيكل العظمي للحن أو جملته الموسيقية، والخروج المشروع عنها .»[1]

والأمر نفسه في مسرحيته " بعد أن يموت الملك" وهو ليس حكرا عليه، فكل رواد الشعر الجديد يرون أن هذا البحر أصلح البحور وأكثرها مرونة وطواعية لسهولة إيقاعه كونه من البحور الصافية ولتعدد استعمالاته إذ يستعمل تاما و مجزوء ومشطورا ومنهوكا.

لا يبقى عبد الصبور عند تفعيلة المتدارك في " الأميرة تنتظر " وإنما نجد الإيقاع الموسيقي يتخذ مراحل متعاقبة يتغير تبعا لها إيقاع الحوار وسرعته وتدفقه، فيما يحرص الشاعر على بحر المتدارك، وتفعيلة "فاعلن" منذ بداية المسرحية حتى إعلان الوصيفة الثالثة عن الحفلة حيث سرعة الإيقاع وقصر الجمل الحوارية وقلة عددها.[2]

نجده ينتقل إلى بحر الرمل أين يميل الحوار إلى الطول منذ الجملة الحوارية الأولى و يعتمد تفعيلة "فاعلاتن" لأنها تتيح قدرا كبيرا للغنائية، يلائم الحدث أو الموقف الذي تقدمه الوصيفات والأميرة في شكل مسرحية داخل المسرحية، ثم عودا على بدء يعود إلى بحر المتدارك بعد الرحيل إلى نهاية المسرحية أين نجد الحوار يميل إلى الاختصار وقلة عدد تفاعيل الجملة الحوارية.

.بمعنى أن الأبنية الموسيقية في مسرحه والتي شكلت إيقاع الحوار ولغته تتراوح بين المتدارك وهو أكثر البحور شيوعا، يليه الرجز ثم الوافر وهو أقلها، وفقا لطبيعة الحوار والشخصية وسماتها وكذلك طبيعة الموقف والحدث الدرامي.

ويعد التنويع في البحور داخل المسرحية الواحدة من التنويعات الإيقاعية المميزة لعبد الصبور في مسرحه بوصفه واحدا من شعراء الأدب المعاصر الذين شاعت عندهم الظاهرة وعدت « من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير وقد تم ذلك في شعرنا العربي. »[3]

يضاف إلى هذه التقنية تقنية أخرى وظفها بشكل واضح في مسرحية " ليلى والمجنون " وهي المزج بين الشكلين أي الشعر الحر والتقليدي وذلك عندما ضمنها أبيات من الشكل العمودي على لسان سعيد وكذلك الأستاذ، أين تستمر البنية الحرة بالبنية التقليدية لتنوع في الحركة الإيقاعية للحوار المسرحي.

يضيق المقام بأن نحصي جل الظواهر الإيقاعية والموسيقية واللغوية التي أدرجها عبد الصبور في مسرحه الشعري، ولكننا نقر من خلال ما استقرأناه من نماذج بأن في مسرحه نزوعا إلى التحرر من ثقل اللغة الجزلة وحرصا على نحت معجم شعري من اللغة المتداولة والموروثة يكسب مسرحه خصوصيته من خلال تذويب الأسلوب وابتداع نبرة محملة بالتأملات الباطنية والصوفية والثورية، وبقدر ما تتحرر المسرحية عنده من قيود

---

[1] – صلاح عبد الصبور:الديوان "تذييل مسافر ليل". مج2.ص690.

[2] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص110.

[3] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا الشرق: المغرب.2000م.ص59.

الأوزان والقوافي لتعتمد التفعيلة وتنويعاتها بقدر ما تتسع حركية اللغة وينضج إيقاع الحوار ليتغلغل في طوايا الذات ومكنوناتها.

خامسا– البنى الرمزية والأسطورية:

لقد طبعت صفة الثورية شعر الحداثة بطابع صدامي مع كل ما يتنافى والقيم الجمالية التي يدافع عنها أو يسعى إلى طرحها، وامتدت هذه الصفة من الشعر إلى باقي الفنون، لأن هناك تداخلا كبيرا فيما بينها، ولهذا لا غرابة في أن يتصدر الرمز والأسطورة لائحة هذه القيم الجمالية المطروحة.

ولا غرابة أيضا أن يتصف الجمال في شعر الحداثة بطابع صدامي، بل حتى مفهوم المغترب المعذب الذي كثيرا ما نواجهه في هذه الفنون المعاصرة، لا يقوم على ما هو وجودي، كما في الرمزية، وإنما يقوم على ما هو اجتماعي وسياسي وقيمي ذو طابع صدامي أيضا، و الحقيقة أن دراسة القيم الجمالية التي طرحها الأدب المعاصر يؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن هذا الشعر على تناقض مع الرمزية بوصفها موقفا اجتماعيا جماليا، غير أن هذا التأكيد لا ينفي إفادة هذا الشعر من الرمزية بوصفها أسلوبا فنيا.[1]

لقد طرح المسرح الشعري بوصفة فنا من فنون الأدب المعاصر أنماطا عدة من الرموز الفنية التي تمكنت من تكثيف تجربته الجمالية في علاقته بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي راح يتنامى فيه، بحيث جاءت هذه الرموز بوصفها معادلا فنيا موضوعيا للهواجس الاجتماعية والفردية التي برزت مع بروز الهم الوطني القومي.

أما أنماط الرموز التي طرحها المسرح الشعري المعاصر فهي الرمز التاريخي والرمز الطبيعي والرمز الأسطوري علاوة على البنية الرمزية العامة، وهذا الأخير أي الرمز الأسطوري يجمع بين أمرين الرمز والأسطورة وهي أيضا تمثل معادلا موضوعيا فنيا استخدمه الشاعر المسرحي المعاصر للبوح بمكنونات الذات والتخفي وراء ستارها لتحقيق مآربه وطموحاته وكل ما يدور في متخيله الفكري.

ولأن عبد الصبور من الشعراء المسرحيين القلائل الذين حملوا بداخلهم رغبة الإصلاح، فإن مسرحه يحفل بما لا يحصى من الرموز الأسطورية و غيرها، فقد تميز بالإضافة إلى عزوفه عن استعمال أي فخامة لغوية وركونه إلى لغة بسيطة مباشرة تحمل بين طياتها عمقا دلاليا[2] بأسلوب السخرية عن طريق الرمز والأسطورة والقناع مما كان يدور حوله من أحداث.

من الملاحظ أن مسرحياته الشعرية تقوم على البناء المركب في الأنساق كالنسق الرمزي والقناعي والأسطوري والقصصي و غيرها، فلو أخذنا مثلا مسرحيته " مأساة الحلاج "نجد تجليات الرمز الصوفي بارزة للعيان بدءا من المنظر الأول منها، فالشجرة كرمز ذكرها عبد الصبور خمس مرات، ثلاثا في صيغة المفرد ومرة واحدة في صيغة الجمع ومرة أخرى في صيغة التصغير، وهي من أهم رموز هذه المسرحية.

---

[1]– سعد الدين كليب: وعي الحداثة.ص71.

[2]– علي المناع: النسق القناعي في قصيدة "الظل والصليب".مجلة نقد.دار النهضة العربية: بيروت. نيسان (أبريل).2007م.ع2.ص11.

ولا يخفي على أحد معنى الشجرة وعلاقتها بالحياة، بيد أن عبد الصبور وظفها في هذه المسرحية معبرة عن جدلية الحياة والموت معا، وكأنه يود أن يقول بأن الإنسان يحيا الموت ويموت الحياة، وأنه طالما هو حي فهو يموت وأنه حين تنتهي هذه الجدلية لا يكون العدم، بل تجدد الوجود عن طريق حلول الذات المحدثة، لا في الخالق الذي هو صورة المخلوق فحسب، بل كذلك في الشجرة، أي الطبيعة التي هي صورة الخالق.[1]

استعمل رمز الشجرة ليجعل مأساة الحلاج شبيهة بمأساة السيد المسيح عيسى- عليه السلام- والذي ذكرت قصته في القرآن الكريم بأنه ما قتل وما صلب ولكن شبه لهم، وحتى الحلاج الحقيقي لم يصلب وإنما جلد وتقطعت أعضاؤه وأحرقت[2]، وذكر عبد الصبور الصلب ليرينا مصير المثقف الشاعر الذي يريد أن يقول كلمة الحق، لأنه لم يكن بعيدا عن السلطة السياسية و لم يكن راضيا عنها تمام الرضا، ولهذا اتخذ من الحلاج قناعا صوفيا لأنه كان يعتقد بشكل خاص أن الخلاص قد يكون بالشعر، والشعر هو طريق الشاعر فليكن الحلاج إذا معادلا للشاعر ومعبرا عن صوته الشعري المضطر للتخفي وراءه.

يتجلى الرمز في هذه المسرحية أيضا حين يخلع الحلاج الخرقة التي ترمز للصوفية، وحين يحار بين استعمال الصوت أو السيف أو التوفيق بين القدرة والفكرة ويزاوج بين الحكمة والفعل فنرى تعبيرات الصوفية " أحوال " "حلولا " " الواحد " وغيرها من المصطلحات.[3]

يضاف إلى رموز العامل والراكب رموزا أخرى كالقطار وصوته، والأعمدة المسرعة للخلف وحبات المسبحة المتفرقة كأيام العمر، كما نرى رمز جلد الغزال الذي دون عليه التاريخ بعشرة أسطر، دليل قدم العهد به وكذلك أوراق التاريخ المأكولة كلها، والمسرحية في مجملها يقوم الصراع الدرامي فيها على الرمز في كل حوادثه وشخصياته.

يقدم وسيلة رمزية أخرى في مسرحية " الأميرة تنتظر " والمتمثلة في القناع محاكيا بها « الشعراء الغنائيين قبل بودلير، والرمزيين ممن ارتدوا الأقنعة حتى وإن كانت أقنعة الأسلوب والشكل والزخرفة اللفظية.»[4] وهذا القناع يتمثل في " القرندل " الذي يكون شاهدا تاريخيا في المسرحية.

إن هذه الرموز تتقاطع والمنحى النفسي للشاعر مع انتشار الرمزية النفسية منذ الحرب العالمية الثانية بما أحدثته من آثار اقتصادية واجتماعية وفكرية وسياسية أثرت في الفنون والآداب، والعالم الرمزي لمسرح عبد الصبور يستمد زاده من منابع مختلفة تتمثل أساسا في الواقع المعاصر والتراث القومي والعالمي، فلقد « استخدم

---

[1]- مجموعة مؤلفين: صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. ج2.ص45.

[2]- محمد الكحلاوي: الحقيقة الدينية من منظور الفلسفة الصوفية" الحلاج وابن عربي نموذجا".ص35.

[3]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص79.

[4]- مجموعة مؤلفين: المرآة والخارطة "دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي." تر: سهيل نجم. دار نينوي: دمشق. ط1. 2001م.ص144.

التراث القديم وتراث الشعر الشعبي المصري، واستخدم كذلك تراث الصوفيين وتراث الكتب المقدسة ... إلى جانب استفادته من ثقافته الانجليزية.»[1]

هذه الرؤية الرمزية في المسرحية جعلته يلجأ إلى الحوار المكثف الموجز الذي يكون جملة قصيرة جدا، لا تتعدى الكلمتين أحيانا وربما اتسع الأمر أمام مسرحية " ليلى والمجنون " في استعمال الرمز حيث تكون ليلى رمزا لمصر المغتصبة، وحسام منتهك ليلى رمزا للخيانة و الرؤية الرمزية بقدر ما تفرض ظلالها على الحبكة وسائر أركان البناء تفرض ظلالها على الحوار، و لهذا نجد في مسرحيات عبد الصبور حيوية الحوار إلى جانب تركيزه وهذا راجع إلى ارتباطه بجماعة وتبادله بينهم كما في " الأميرة تنتظر " و" مأساة الحلاج " و" بعد أن يموت الملك " فهو ليس نجوى أو نشيدا أو استطرادا، كما أن به حركة و دلالة معنوية وشحنة عاطفية.[2]

يظل الحوار معبأ بالرموز والدلالات وكلها قرائن لإدانة الواقع ومحاولة تغييره، وكلها رموز غنية لم يقتصر الشاعر على استخدامها بشكل جزئي محصور في الدلالة الرمزية في اللفظة، بل وظفها في رمز كلي حيث تتعانق الصورة وتتضافر في أغنية، هي أغنية الثورة والخلاص والتمرد.

فلقد ارتبط رمز الخبز مثلا في مسرحية " الأميرة تنتظر " برمز أغنية القرندل التي لم يتمها إلا بقتل السمندل فقد « كان الخبز رمزا للسعادة لذا كان إضحاكا في أول الأمر ثم إطعاما ثم غناء، أي سعادة بتحقيق الآمال.»[3] إن هذا الاستعمال الواضح للرموز على اختلاف أشكالها ودلالتها ليس حكرا على عبد الصبور فقط وإنما هو السمة الغالبة في الأدب المعاصر، وهو في الحقيقة ليس « إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة »[4] وكثيرا ما تتحول الصور إلى رموز وبهذا يتحقق للرمز ما يصبو إليه من الأصالة والابتكار.

ولأنه من طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء، ومسرح صلاح عبد الصبور شعري، فإن نصوصه المسرحية تحفل بكثير من الإيحاء والغموض، و لم يكتف بالرمز للتعبير عن مكنوناته وتقديم أحداثه، بل لجأ إلى تقانات أخرى كالقناع، والحقيقة أن المسرح بصفة عامة كله أقنعة وكان وسيلته الأولى منذ ظهوره.

و صلاح عبد الصبور لا يهدف إلى اجترار حياة الشخصية التاريخية والتذكير بها افتخارا أو اعتزازا، كما لا يقوم بتصويرها كي يمنحها الحياة والخلود وإنما يمارس بها تجربته الشعرية المسرحية، متيحا لهذه التجربة حرية الحركة وفق إمكانات الشخصية الإيحائية.

فعندما استعمل قناع الحلاج و قام باستدعاء هذه الشخصية التراثية لم يكن هدفه أن يقدم الحلاج إنسانا صوفيا كما عرفه التاريخ، وإنما « اتخذ منه قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره مستخدما صيغة ضمير

---

[1]- سعيد بن ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها "دراسة نقدية شرعية". دار الأندلس الخضراء: جدة. ط2. 2003م.ص883.

[2]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص79-80.

[3]- المرجع نفسه.ص80.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.ص195.

المتكلم ... أي عندما يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحـــاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة.»[1]

لقد وجد صلاح عبد الصبور في الحلاج هذه السمات، فقدم عبر تقنية القناع ما تحمله تجربته الشـــعورية وما يريد البوح به لكنه يتجنب أن يكون بشكل مباشر، و نجح في ذلك لأن العمل المسرحي أساسا يقوم علـــى التعارض بين المواقف والحلاج داخل المسرحية كان متعارضا مع الجميع وبخاصة السلطة وهو تعارض عبد الصبور ذاته.

غير أن تقنية القناع لم تشمل كل المسرحيات وهذا راجع إلى قلة توظيف عبد الصبور للشخصيات التراثية من جهة، ومن جهة أخرى لأن « تقنية القناع تنهض على أساس المزاوجة بين الغنائية والدرامية، بحيـــث يمكـــن اعتبارها موقفا دراميا ناقصا، فهي تشبه المونولوج الدرامي، وقد تكون امتدادا له.»[2] ويقل عند الشاعر جنوحـــه للغنائية التي تغترف من الذاتية وحين تختلط الغنائية بالرمزية في حوار مسرحياته، يؤدي به ذلـــك إلى مـــا يشـــبه الميلودراما وليس المونولوج.

تشتبه مسرحية " الأميرة تنتظر " بشكل خاص في المقاطع الحوارية الأولى بالميلودراما، لأنه قدم الأميرة في ظروف صعبة وهي تنتظر الرجل المجهول مما أدى بها إلى توهم مجيئه عن طريق التمثيل مع الوصيفات، ووجه الشبه أن مصطلح « الميلودراما يطلق على المسرحية التي لا تصاحبها الموسيقى، ولكن تتناول أحداثا خطيرة وجادة، يقوم بها الشرير أو الشخصية ... كـــما أنها عادة ما تصور لنا البطل في ظروف صعبة، تؤدي به إمـــا إلى المـــوت أو الخراب »[3] وهذه السمات كانت غالبة في " الأميرة تنتظر " والتي طغى عليها الحوار المكثف.

وفي مجال استدعاء الشخصيات التراثية التاريخية التي تنقسم إلى أشكال وهي الاستدعاء بالاسم والاستدعاء بالقول والاستدعاء بالفعل، كما أن لها ثلاثة أشكال لتقديمها وهي اســـتخدام ضـــمير المـــتكلم أو الغائـــب أو المخاطب[4]، وظف عبد الصبور نوعا آخر من الاستدعاء غير تقنية القناع التي أوردها في "مأساة الحـــلاج " وفي " الأميرة تنتظر " حين قدم قناع القرندل* كدلالة على النفس الطيب التي عن طريقها اهتدت الأمـــيرة إلى طريـــق الحق، وقناع السمندل* الذي يمثل الخداع والمكر والتسلط، وهذا النوع من الاستدعاء يسمى الاستدعاء بالاســـم

---

[1]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية.ص262.

[2]- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث.ص111.

[3]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة حورس الدولية: الإسكندرية.2007م.ص146.

[4]- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية.ص18.

*- القرندل: من حكاية "الحمال والثلاث بنات" حيث نصادف أكثر من قرندل، يوحي مظهرهم بالفقر والحقـــارة والســـخرية ولكنهم في حقيقتهم كانوا أولاد ملوك فقدوا ملكهم واكتسبوا خبرة في الحياة وحكمة نتيجة للتجارب القاســـية الـــتي خاضـــوا غمارها. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب: بيروت. ط1. 1992م. ص125.

*- السمندل: شخصية مأخوذة من ألف ليلة وليلة، له مواصفات الملك الجائر المتسلط الذي يغتصب الحكم ويتميز بالمكر والخديعة والمراوغة والطغيان. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. ص125.

و« هو أحد فروع الاستدعاء بالعلم الذي يقوم على توظيف أسماء الأعلام التراثية في الخطاب الشعري الذي يعتمد على الشفرة، وتكثيف الإشارة ولأن هذه الأسماء تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية.»[1]

يتجلى هذا الشكل من الاستدعاء في مسرحية " مسافر ليل " عندما يذكر الراوي مجموعة من الأقوال وينسبها إلى شخصياتها وهي" النعمان بن المنذر، تيمورلنك*، هارولد روبرت ألكسندر*، الحجاج بن يوسف" وهذه الأسماء لم تقل عبثا وإنما يهدف عبد الصبور من ورائها إلى أمر ما، وهو أن هذا الزمان لابد له من خارج عن القانون كما الشخصيات التي ذكرت وما يعرف لها من تاريخ.

يوظف عبد الصبور في مسرحه بالإضافة إلى الرمز والقناع واستدعاء الشخصيات التراثية تقنية أخرى من تقنيات المسرح الشعري العربي المعاصر وهي الأسطورة وذلك بمزجها بالتاريخ المعاصر، والأسطورة لها أهمية بالغة عند عبد الصبور إذ يظن « أن الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعت بتأثير النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا والنفس، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم...ولكن البحث حين اتجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزا من التجربة والمعرفة فحاول أن ينسفها في علوم استدلالية، محاولا أن يعرف الإنسان عن طريقها»[2].

---

[1]- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية". الهيئة المصرية العامة للكتاب.1998م.ص22-23.

*- تيمورلنك tamerlane (1336م-1405م) الفاتح التتاري، القائد الأكثر وحشية، من عائلة تتارية عسكرية متواضعة في مدينة كيش(kesh) وتعرف باسم شخريسابز (shakhrisabz) في أوزبكستان الحالية. ويأتي اسم تيمورلنك timur lang أو" تيموز الأعرج " (timur the lame) من عاهة جسمانية لازمته من شلل جزئي في أطرافه اليسرى، ارتقى تيمور الذكي سلم المجد السياسي والعسكري وسط قبائل الجكاتاي jagatai المغولية في منطقة من آسيا الوسطى.

تمكن تيمورلنك من إعادة بناء إمبراطورية المغول التي أسسها جنكيز خان، ودخل خلال حياته العسكرية الطويلة في حالة حرب شبه دائمة، بغرض توسيع الرقعة الجغرافية التي خضعت له والمحافظة على حدود إمبراطوريته الواسعة الممتدة من البحر الأبيض المتوسط في الغرب إلى الهند في الجنوب وروسيا في الشمال . مجموعة من المؤلفين : موسوعة مشاهير العالم . دار الصداقة العربية : بيروت . ط1. 2002م.ج 3.ص274-275.

*- هارولد روبرت ألكسندر harold rupert alexander (1891-1969) قائد بريطاني، ولد في لندن في 10 ديسمبر 1891 لأبوين إيرلنديين بروتستانتيين من ذوى الألقاب. التحق بالأكاديمية العسكرية الملكية في ساندهيرست وعند تخرجه منها انضم إلى الحرس الأيرلندي، ثم أبحر إلى فرنسا في أثناء الحرب العالمية الأولى مع طلائع قوات التدخل السريع البريطانية وهو برتبة ملازم ثان، وقاد لواء وكان أصغر مقدم في الجيش البريطاني، على مدى السنوات الأربع التي قضاها ألكسندر في القتال على الجبهة الغربية، حتى لفت الانتباه في صفوف الجيش إلى أهميته .

وفور انتهاء الحرب العالمية الأولى تولى ألكسندر قيادة وحدة من ألمانيا البلطيق في التزاع الذي أعقب الثورة الشيوعية لتحقيق الاستقرار شمالي روسيا، ثم تولى في ما بعد قيادة الحرس الأيرلندي في وحداتهم الداخلية، كما التحق بالعديد من المعاهد العسكرية وبعد خدمته كضابط أركان مع القيادة الشمالية بين الأعوام 1930-1934، كلف بقيادة لواء ناوشيرا (nawshera) في الهند حتى عام 1938 م. مجموعة من المؤلفين : موسوعة مشاهير العالم . ص500-501.

[2]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص180-181.

فكانت الأسطورة من هذه الكنوز التي شغل العلماء بتفسيرها وشغلوا قبل ذلك بترتيبها، حتى وصل الأمر إلى الشعراء فتكشفوا عالم الأساطير الغني إثر قراءتهم لنماذج من الشعر الأوروبي، ودأبوا على محاكاتها ففتحت لهم أبوابا كثيرة للتعبير عن تجاربهم الشعرية.

والأسطورة عند عبد الصبور تمثل رافدا مهما استمد منه طاقاته الإبداعية والفنية لأنه يرى بأنها « قادرة على ترجمة أحاسيس الماضي والحاضر بوعي مركب، كما أنها تمتلك القدرة على إعطاء الماضي حضورا حيا متوهجا تجعلنا نعيش حاضر الماضي بكل قيمه ومثله الايجابية المشرقة.»[1]

إلا أن هذا الاهتمام البالغ بالأسطورة لم يتضح بشكل كبير في مسرحياته الشعرية كما يتجلى في قصائده الشعرية ودواوينه، ولعل مسرحية " الأميرة تنتظر" هي الوحيدة تقريبا التي استعار فيها أسطورة " جورجياس " الذي لا يكون أنثى ولا رجلا وذلك عندما يتحدث السمندل قائلا:

السمنـــــدل: كان العامة حين تدور الكأس يقولون :

أن السوس الناخر في أخشاب المخدع

قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية

بل كان البعض يقولون:

أن ضمورا قد مس الأعضاء الملكية

بل قالوا أن لحيته قد سقطت

أن قد برز له نهدان[2]

فالملك إذن كما يصوره السمندل للأميرة أشبه بأسطورة جورجياس، لا هو ذكر ولا هو أنثى، لأنه في واقع الأمر رجل ولكن عندما مرض وأكل السوس ساقه الملكية وأصبح مقعدا انتفت عنه صفات الرجولة وكذلك ليس هو بأنثى بالرغم من بروز نهدين له، لأنه كان يملك قبل ذلك لحية والمرأة أو الأنثى لا تملك لحية في طبيعتها.

يقدم بالإضافة إلى هذه الأسطورة أساطير أخرى لكن بشكل غير مباشر فهو إذ يذكر الطفل الذي يرمز للخصب والنماء في مسرحيته " بعد أن يموت الملك " و" الأميرة تنتظر "، كأنه يوظف أسطورة عشتار بشكل غير مباشر، ليدل بها على العطاء والخصب بعد الجفاف لأنه لا يفقد الأمل في أن يعود الحق الضائع لأهله حتى بعد الموت.

استعار الشاعر أيضا من المسرح الإغريقي الجوقة أو الكورس مستعملا الراوي كوسيط حواري، وهو وسيط نادر الاستعمال في الدراما الحديثة وقد حرص على إشراكه في الأحداث تفسيرا وتقديما وعرضا و دفعا في مسرحية " مسافر ليل " وهو كما يذكر الشاعر نفسه شخصية رئيسية من شخصيات المسرحية بديلا للجوقة الإغريقية.

---

[1] – بلقيس إبراهيم الخضراني: الملكة بلقيس "التاريخ والأسطورة والرمز". مطبعة وهدان: القاهرة. ط1. 1994م.ص199.

[2] – صلاح عبد الصبور: الديوان "الأميرة تنتظر". مج2.ص416-417.

ومن نماذج الجوقة التي أوردها أيضا استخدامه للفلاح والتاجر والواعظ في " مأساة الحلاج " التي يبتـــدئ المنظر الأول منها بعرض من التاجر يعقبه تفسير وتوضيح من الفلاح والواعظ، وهناك وسطاء آخرون هم مجموعة من الصوفية والفقراء، أما المنظر الثالث من الفصل الأول دائما فيستعين بوسطاء آخرين وكما كان الأولون ثلاثة فهؤلاء أيضا ثلاثة : الأحدب والأعرج والأبرص وكذلك جماعة الصوفية.[1]

وكما بدأت المسرحيتان السابقتان بالجوقة بدأت " الأميرة تنتظر " بالوصيفات الثلاث، مما يجعل الســـمة الغالبة على عدد الجوقة هي الثلاثة وكذلك تزاوج حوار الوسطاء وخاصة الوصيفات بين النثر والشعر وهذا ممـــا يسجل على عبد الصبور في مسرحية " بعد أن يموت الملك " فالبر غم من حرصه الشديد على جعل الحوار شعرا إلا أنه وقع في أسر النثر عندما تتحدث النساء الثلاث في الحوار بلغة نثرية حتى تنتهي المسرحية.

بهذا التفاعل بين هذه العناصر المختلفة الرمز والقناع والأسطورة والجوقة قدم عبد الصبور مسرحه الشعري كنموذج للمسرحي المحترف الذي يستطيع بخبرته الفنية أن يوظف جملة من العناصر الفنية في أعماله دون أن يحدث هوة بينها، وطبيعي أن يكون له ذلك وهو الشاعر الذي تابع معالجة التراث الأسطوري عند " إليوت " و"لوركا " وتأثر بالأدب الشعبي المصري وكان حريصا على تعلم الثقافة الانجليزية والقراءة لكبار المسرحيين في العالم العربي والغربي.

وقادته خبرته هذه وثقافته إلى أن يفرض نفسه في ساحة المسرح الشعري لأنه يجمع بين إلهامـــه وإيحاءاتـــه وبين ما يختزنه في عقله الواعي واللاواعي في عمله الفني أيضا، وهو عندما يسير في منهجه الفني يرسم وحـــدات الانطلاق الكبرى في عمله المسرحي في نقاط عريضة يبرز فيها اتجاهه الفني لتحقيق هدفه، ولذلك يعترض عملـــه وقفات طويلة من التأني الفكري، وسبحات عريضة من الخيال.[2]

هذه السمات هي التي أنتجت مسرحه الشعري الذي نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت في المقـــام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقي بين العروضيين فكـــان مسرحه متقدما بالنسبة لمن سبقه أو عاصره، وكان تطورا طبيعيا لنمو الدراما داخل قصائده الغنائية.

وعليه فإن مسرحه الشعري لم يأت من فراغ تاريخي أو فني، إنما تم بوعي وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التي تفتحت على المسرح العالمي، ونهلت منه وتأثرت به في صبغة عربية قدم من خلالها المســـرحية ذات الفصـــل الواحد " مسافر ليل " والمسرحية المتعددة النهايات " بعد أن يموت الملك " في الوقت الذي أنشأ فيه المسرحية وفق المفهوم الأرسطي " مأساة الحلاج " والمسرحية التي تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء.[3]

وكان وراء هذا الانجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التي صقلت تلك الموهبة المتميزة والتي استطاعت في حدود هذا الشكل الجديد أن ترفع المسرح الشـــعري إلى مستوى يحقق ما يصبو إليه الشعراء الأوروبيون من بعث للدراما الشعرية الحديثة، كما قام بتوسيع دائرة التراث

---

[1]- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص176-177.

[2]- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر.ص203.

[3]- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص166.

لتستوعب مفهوم الشعرية عند المتصوفة، وتستحضر تجلياتها على المستوى النظري الذي رأينا تجلياتـــه في إبداعـــه المسرحي " لمأساة الحلاج " التي لا تبحث في جوهرها عن طبيعة التصوف وعلاقته بالدين بقدر ما تعنى بضرورة الفعل أو النشاط الاجتماعي والسياسي، وبأزمة الصوفي أو رجل الفكر وحيرته في كفاحه ضد الظلـــم والقهـــر والاستبداد.

هذا الظلم والاستبداد بكل ما يولده من مظاهر الحزن والقلق وفقدان التـــوازن الفكـــري والاجتمـــاعي والاغتراب، صبغ المسرح الشعري لعبد الصبور بثيمة بارزة و هي الموت، باعتباره « شاعرا من جيل الرواد الذين واجهـــــوا صراعات مريرة من الاستعمار ومع الأنظمة الموالية له والأنظمة القمعية، تجلت مظاهر الاغتراب عنده بصور مختلفة مع المرأة ومع السلطة ومع الذات، ومع الواقع والمجتمع الذي يعيش فيه، فهناك قطعية تامة معـــه »[1] والموت ناشئ عن اغتراب الإنسان وإحباطا ته وشعوره بعبثية الحياة.

تراءت لنا هذه الثيمة في مسرحه الشعري جميعا وبأشكال مختلفة تراوحت بين الموت الطبيعي " بعـــد أن يموت الملك " والقتل " مسافر ليل " و" الأميرة تنتظر " و" ليلى والمجنون " والصلب " مأساة الحلاج "، وكانـــت جميعا تكشف عن الحزن و الألم الذي يعانيه عبد الصبور وأبناء جيله من طغيان الظلم وتسلط الأنظمة الحاكمـــة وتجلى أيضا في الصورة التي كانت تكسو معالم الدفقة الشعورية حيث استخدم الشاعر أفعال التحول والتغيير التي تضفي على العالم سكونا وتأخذه من حضوره إلى الغياب.

لذلك كان الإلحاح على فكرة الموت والتضحية وإيلام الذات بارزا في أعماله المسرحية الشعرية، وكـــان حديثه عن مأساة الوجود البشري وتوقفه في أسر عميق عند معاناة الجماهير المقهورة [2]، غير أن هذا الموت الذي كسا مسرحه الشعري لم يكن موتا فكريا بالنسبة إليه، وإلا كيف نفسر حوار الثقافات الذي بدا جليا، وأســـفر عن ثقافته الواسعة وعن تكوينه المتنوع، وهو الذي فهم التراث العربي وقرن بينه وبين المعاصرة، واطلع على الثقافة الغربية وفهمها بفكر الناقد المتمرس المتفحص لكل دقيقة.

وكانت النتيجة أن حقق للمسرح الشعري العربي المعاصر نقله نوعية في تشكيل الكتابة الدراميـــة بـــوعي تاريخي تلاقت فيه المرجعية العربية بالمرجعية الغربية، وتداخل الشعر بالفلسفة والمسرح والتصوف والتاريخ فكـــان دخوله إلى عالم المسرح ناتج عن انصهار هذه المكونات وليس من فراغ فكري.

تتبين هذه الثقافة الواعية والمعرفة المتنوعة أيضا في ابتعاده عن الغنائية والتركيـــز والاقتصـــاد في التعـــابير والتخلص من الزخارف التي تثقل اللغة ومن مرض الاستطراد، فهو شاعر لا يحوم حول ألفاظ بعينها أصـــبحت كليشيهات أو مترددات، ولكنه يستخدم مدى واسعا من الألفاظ، بعضها قريب المعنى وبعضـــها يمـــدد الرؤيـــة الشعرية على نطاق واسع.

---

[1] – متقدم الجابري: تجليات الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور. مجلـــة الأثـــر. كليـــة الآداب واللغـــات: جامعـــة ورقلـــة. ماي2005م.ع4.ص201.

[2] – ياسين رفاعية: مثلث الله والحزن والموت. مجلة نقد.ع2.ص98.

والكلمة الشعرية عنده لا تعرف الهزيمة واليأس ولقد استطاع أن يعبر بواسطة هذه الكلمة التي لا تعرف الهزيمة عن إنسان العصر منغرسا في أعماق اللاوعي أحيانا وراصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى،[1] وهو في سبيل ذلك يأخذ بأساليب الشعراء الذين يتخلون عن الواقعية التي يجدها القراء عند شعراء أمثال رامبو، ملارميه فيرلين... وغيرهم، وأخذ بأسلوب " إليوت " فالتقى بذلك مع أسلوب شعراء آخرين من المجددين كأدونيس والسياب وخليل حاوي... مع فارق في القاموس اللغوي وفي اكتشاف الإنسان المعاصر.

لهذا جاءت لغته التي وظفها في مسرحه الشعري سهلة بسيطة شائعة و محايدة كذلك، والتي تتجاور مفرداتها في تراكيب سليمة يسهل نفوذ رموزها، وإن مالت في " مأساة الحلاج " إلى استعمال مصطلحات الصوفية، وما عدا ذلك فمما يمكن ارتياده بسهولة سواء في المسرحيات التي تستهدف الخرافة أو تلك التي تجعل قناعها الرمز وينحاز حوارها إلى الشعر.[2]

هذا الحوار الذي كان في أغلبه مكثفا يقوم على التفعيلة الواحدة أو ما يعرف بالشعر الحر « والشاعر الحر عندما يكتب لا يكتب لمن هم يتمتعون بنفس الرصيد الحسي له، بل يكتب نتيجة لإحساس ذاتي وتجربة نفسية ومعاناة واختمار وجداني، فتظهر الصورة الشعرية التي قد تكون غامضة بالنسبة للبعض بقدر ما تكون واضحة للآخرين »[3]

ومرد الغموض الذي اكتنف مسرحيات عبد الصبور الشعرية أحيانا راجع إلى العناصر الفنية التي ضمتها مسرحياته والتي تمثلت في الترميز والأسطورة والقناع والكورس وغيرها مما اكتسبته خبرة الشاعر الدرامية والمسرحية، والذي كان على وعي حين استخدامه لهذه التقنيات المعاصرة التي سبقت الأدب المعاصر بعد طغيان الروح المادية على الواقع، فكان لا بد من العودة إلى هذه القيم التراثية التي ما تزال تمتلك براءتها.

وعليه فقد استطاع عبد الصبور أن يجسم الواقع الاجتماعي والسياسي بطريقة مستحدثة ومعاصرة في مسرحه الشعري، وأن يجمع جوانب وأركان المسرحية الشعرية الناجحة داخل مسرحه الشعري والذي قدم من خلاله رؤيته للعالم فكان تكثيفا لدلالات الحياة المختلفة، وسهما في أحشاء القساة الجارحين وسيفا على رقاب الخونة والظالمين مهما كانت مرتبتهم ومهما كان توجههم الإيديولوجي، كما عكست على الجانب الجمالي الذوقي قدرة الشاعر على تحريك الخيال، وإثارة المتعة الفنية لدى المتلقي بما يثير مشاعره ويجعله قادرا على كسر أفق التوقع مهما بلغت درجته؛ كما استطاع أن يوفر لمسرحه الشعري تلك المسافة المزدوجة الجمالية و الرؤيوية التي تجسد التحقق الشعري العميق، وتأسر المتلقي بشكلها المتفوق من حيث الإستراتيجية الإبداعية التي لامست عمق لحظة السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي والثقافي .

---

[1]- جروة علاوة وهبى: التجريب في القصيدة العربية.ص82-83.

[2]- مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق: في الإبداع الأدبي المعاصر.ص130.

[3]- عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث.ص104.

الفصل الثاني : مسرح معين بسيسو الشعري وجدل السياسي والجمالي

أولا - الحوار السياسي

ثانيا - التاريخ والعذاب المعاصر

ثالثا - صرائع الشخصيات

رابعا -القناع وصناعة الرمز

خامسا - جماليات المكان

يعد المجتمع مصدرا أساسيا في عملية الإبداع الشعري، ذلك أن الشاعر إنما يعيش في مجتمع معين له علاقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، فهو ينتمي إلى فئة اجتماعية معينة ويعتنق إيديولوجية محددة وصاحب موقف مما يجري في واقعه باعتباره واحدا من أفراد هذا المجتمع، و مادام كذلك فهو يتأثر كفنان لا كإنسان عادي بهذا الواقع إن سلبا أو إيجابا فيما يبدعه من قصائد.

ولما كان الشاعر متمردا بطبعه، فهو في صراع مع عادات مجتمعه وتقاليده السائدة يحاول أن يؤسس نظرة خاصة لبناء مجتمع بديل من خلال لغة خاصة ورؤى ومواقف متميزة،[1] وعندما يكون قدر المبدع أن يعيش في بيئة سياسية واجتماعية تصنف التعبير المباشر عن عيوبها، جريمة لا تغتفر؛ وبخاصة إذا تعلق الأمر بجانب تلك الجوانب الضبابية التي أضفت عليها التراهة والقداسة والكمال بتقادم هالات الدعاية، فإنه لا يجد وسيلة للتعبير غير« التحايل والتلاعب بالعبارات والألفاظ»[2] وابتكار صور شعرية أساسها الرمز والقناع والأساطير والتجسيد وتراسل الحواس... وغيرها من التقنيات المعاصرة التي أصبح في وسعهم التعبير من خلالها دون تحمل وزر الأفكار والآراء التي يعبرون عنها .

ذلك أن الشاعر يختلف عن رجل السياسة وعالم الاجتماع والمؤرخ، ويتفق رواد الشعر العربي الحر على أن الواقع السياسي والاجتماعي مصدر أساسي في عملية الإبداع، منه يأخذون مادتهم ليعيدوا تشكيلها من أجل الوصول إلى عالم فني أغنى، وهم يشيرون إلى أثر هذا الواقع فيما يكتبون وإن كانوا لا يتقيدون بما فيه إذ يتجاوزونه إلى ما ينبغي أن يكون، فالواقع الاجتماعي والسياسي بهذا قاموس أو معجم يوفر المعطيات الأولية أو المواد الخام، أما الشعر فهو خلق وإبداع يعيد تشكيل المادة الأولى جماليا، ومن ثم فإن التأثير الفني هو التأثير الحاسم في عملية الإبداع، أما التأثير السياسي والاجتماعي فهو غير مباشر، ولا يمكن عزل النص الشعري عن السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي .[3]

تمتد هذه العلاقة الجدلية بين السياسة والإبداع إلى فن المسرح الذي يلْمسُ المتتبع لتاريخه أن السياسة كانت عنصرا أساسيا فيه، بل إنه من الصعوبة أن نجد عصرا خلا فيه المسرح من التأثر بالأوضاع والظروف السياسية القائمة؛ ولما كانت هذه العلاقة الجدلية مرتبطة بتطور حركة المجتمع فقد بدأت مرحلة البحث عن صيغ مسرحية جديدة تقرب المسافة بين المبدع والمتلقي، عندما أدرك المؤصلون المسرحيون* دور الفن المسرحي وأهميته في بناء المجتمع وفي بناء الحضارة، وأكدوا أن جماليات فن المسرح تقوم أساسا على علاقة بين المنصة والقاعة، تلك الجماليات التي يمكن أن نستنبطها ونقيسها بمدى التفاعل بين المبدع والجمهور، ولا سيما أن المسرح في المرحلة

---

[1] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. إتحاد الكتاب العرب: دمشق.2005م. ص 42 .

[2] – محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث. ص 169 .

[3] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر . ص48.

* – يرجع كثير من النقاد قضية تأصيل المسرح العربي إلى أسماء كثيرة نحو؛ إبراهيم رمزي، محمد تيمور، توفيق الحكيم، أحمد شوقي، عمر أبو ريشة، يوسف إدريس، ألفريد فرج، علي عقلة عرسان، سعد الله ونوس... وغيرهم. مجموعة مؤلفين: المسرح العربي مسيرة تتجدد . ص 13-14 .

التأصيلية لم يعد يخاطب العواطف، وإنما يحرص على مخاطبة العقل.ثم إنه لا يستهدف التطهير وإنما التفجير، إنه لا يقوم على الاندماج الوجداني بين أحداثه ومشاهديه، وإنما على المباعدة الوجدانية وإعمال العقل، إنه لا يحقق تطهيرا للنفس، وإنما إقلاعا فكريا وتوعية عقلية، بل تحريضا ودعوة إلى فعل ومشاركة وانخراط، فأصبح مؤسسة تثقيفية تنويرية تضاف إلى باقي المؤسسات.

وانطلاقا من التركيز على دور المسرح التوصيلي وتحقيق فعاليته، تكتلت الجهود وتكاثفت للبحث عن شخصية مميزة المعالم والأبعاد للمسرح العربي شعريا كان أم نثريا، وذلك عن طريق إبراز سماته وتحديد معالمه وملامح هويته، ليأخذ دوره كمسرح متميز بين المسارح العالمية، من خلال التعبير عن واقع الإنسان العربي، ذلك أن الأدب والفن انعكاس للواقع المعيش، وهو انعكاس تحدده خبرة الفنان المسرحي العملية، وثقافته وموقعه الاجتماعي، لذا فإن علاقة الفنان بالواقع علاقة تحليلية تركيبية.[1]

ومن أجل البحث عن مسرح يعي دوره في مجتمعه، ويحقق التواصل مع المشاهد العربي في كل زمان ومكان، وعى الكتاب المسرحيون العرب ضرورة الاحتكاك بهموم الإنسان العربي وواقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتعبير عن قضاياه، إذ لابد للكاتب المسرحي أن يكون على علاقة بالمتلقين، وهذه العلاقة تحتم عليه أن يلتقط الصور من حوله، ويحس بمن يحيطون به، وعليه أن يتأثر بهم ويؤثر فيهم، إذ تعد قضايا الوطن العربي من أولى اهتمامات الكاتب المسرحي حيثما كان، وتأتي أهميتها من جهة أن هذه القضايا ذات طابع شمولي عصري أي أنها القضايا التي تنعكس آثارها في الوقت الراهن أو في المستقبل على كل فرد من أبناء المجتمع العربي بأسره، مهما ظن أنه بمنأى عنها.

خاصة وأنه لم تعد المسافات المكانية في زماننا تشكل حاجزا دون انعكاسات مادية ومعنوية،[2] وتلفتنا هذه الحقيقة إلى أمرين مهمين، أولهما أنه ليست هناك مجموعة ثابتة من القضايا على مر الزمن، ولكن من هذه القضايا ما ينتهي زمنه ومنها ما يستمر، ومنها ما يجدُّ على الساحة وفقا للظروف المحلية والعالمية، أهمها قضية التحرر والكفاح العربي ضد الاستعمار، والقضية الفلسطينية، وقضايا الحرية والديمقراطية والأمن القومي.

أما الأمر الثاني فهو أن الأدب لا يستجيب استجابة فورية للأحداث والقضايا عند وقوعها، بل يحتاج دائما إلى متسع من الوقت لكي تصبح هذه الأحداث والقضايا في موضوعاته، إلا في الحالات التي يجد فيها المرء نفسه مدفوعة بانفعالاتها الحادة أو المحتدمة إلى التعبير السريع والمباشر.[3]

وانطلاقا من وعي كتاب المسرح بحقيقة أن العمل المسرحي ليس مجرد أداة تسلية ومتعة، وأن له بالإضافة إلى ذلك وظيفة مهمة في حياة المجتمع، بما يعرض له من مشكلات وقضايا تأخذ بخناق المجتمع وتعوق مسيرة تطوره، فقد انبرى جملة من كتاب المسرح للالتصاق بالواقع السياسي والاجتماعي والتعبير عنه بلغة مسرحية نثرية وشعرية منها؛ الفرافير ليوسف إدريس، السلطان الحائر لتوفيق الحكيم، حفلة سمر من أجل 5 حزيران لسعد الله

---

[1] – حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي. ص196-197.

[2] – عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي. ص13.

[3] – المرجع نفسه. ص13-14.

ونوس، العرش والعذراء لخالد محي الدين البرادعي، ثورة الزنج لمعين بسيسو، تحولات عازف ناي لعلي عقلة عرسان وغيرها.

على هذا النحو أدى أدبنا المسرحي وظيفته التأسيسية والنقدية والتنويرية خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي، غير أنه منذ حوالي منتصف القرن العشرين وفي أعقاب حرب فلسطين 1948م مباشرة والتي تعد نقطة انعطاف هامة، ومؤشرا سيميائيا بارزا في الأدب المعاصر، ومع تبلور فكرة القومية العربية، تفتح أمام كتاب المسرح خاصة والأدب عامة، أفق جديد جذب إليه اهتماماتهم وجهودهم تمثل في تلك القضايا التي أصبحت تشغل الوجدان العربي كله.

كانت أولى هذه القضايا نكبة فلسطين ثم صارت قضية تحرير فلسطين، إلى أن صارت يطلق عليها في المرحلة الأخيرة قضية السلام في الشرق الأوسط، القضية التي شغلت كتاب الأدب في مختلف أجناسه؛ وإن كان الشعر أهم ما كتب في القضية وتأتي الرواية والقصة ثانيا والمسرح الشعري ثالثا، وبخاصة هذا الأخير الذي قدم فيه شاعر ومسرحي في آن مجموعة كاملة من المسرحيات الشعرية كانت فلسطين القضية التي تؤرقه وتشغل قلبه وهاجسه.

ومن المؤكد أنه عندما تتفاعل الموهبة الفذة مع موضوع كبير بحجم القضية الفلسطينية، فإن الرهان على ولادة نص إبداعي مسرحي جيد هو رهان مشروع، فقد عرف الشاعر والكاتب المسرحي معين بسيسو بتروعه القومي التحرري الذي يظهر من انخراطه المبكر في العمل الوطني وسجنه في المعتقلات المصرية أكثر من مرة.[1]

دافع معين عن القضية في أعماله الشعرية التي كانت تعج بتروعه القومي وتحريضه على الثورة وانتقاداته اللاذعة لأولئك الحكام الذين لا معركة لهم إلا مع الأحرار وطلاب الحرية، غير أن الهم السياسي دفعه إلى ممارسة المسرح الشعري واتخاذه أداة لتجسيد القضية بصورة أخرى وبشكل أقرب ما يكون ذوبانا في طريقها عبر ست مسرحيات شعرية تشكل خصوصية هامة ضمن المسرح الشعري العربي المعاصر.

ومسرحه الشعري لن يكون « غير الحلم و الهاجس، والجرح و الخنجر وجوار السفر الأخضر المخضب بالدم الساخن، ليسمح له أن يسافر إلى كوكب الخالدين في مقدمة الهوادج قطفا قبل أن يكتب الوصية، ويتم ما بدأ ليجيء الآخرون، نهل من ماء تصبب فيه دم المقتولين وتنفس من هواء ينسل من خصاص حيطان الزنزانات وقاتل في صف قبل الأول مع كوكبة المحرضين »[2].

أضاء معين بسيسو بمسرحياته الشعرية حيزا وحجما في المسرح الشعري للمقاومة العربية في هذا العصر بدءا من " مأساة جيفارا " و" ثورة الزنج " و" شمسون ودليلة " و" الصخرة " و" العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " وانتهاء إلى " محاكمة كليلة و دمنة " فكتب الحرف الحارق ورسم الصورة المشعة، و رش قطرات الدم بين المسرحية والأخرى ليرسم طريقا ملتهبا يشع بروح النضال والثورة إلى القدس .

---

[1]- سجن في المعتقلات المصرية بين فترتين من (1955م إلى 1957م ومن 1958م إلى 1963م). حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث.دار الشروق: القاهرة.ط1. 2008م. ص564.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص135.

جعل مسرحه الشعري ساحة للجدل السياسي وتعامل مع الأحداث التاريخية بإسقاطها على الواقع الفلسطيني المعاصر، مبتعدا عن الشكل التقليدي، متأثرا بالتجارب المسرحية الجديدة التي صارت معروفة في ذلك الوقت، والتي استهوت عددا من كتاب المسرح بنوعيه النثري والشعري .

هو الشاعر الذي أمسك بكافة أدوات الإبداع المسرحي، فكتب الحوار بلغة السياسة واستحضر الشخصيات التراثية الحقيقية منها والأسطورية لتحمل السيف والرصاص والأحزمة الناسفة والمتفجرة وتشق الطريق إلى التحرر، كما قدم بأسلوب رمزي ممعن في السخرية والأسى العميق صورة فلسطين المعاصرة .

أولا– الأرض وحوار الهوية:

العمل المسرحي عمل مركب، والمؤلف المسرحي عندما يؤلف النص المسرحي لا يؤلفه لمجرد القراءة، بل يؤلفه للقراءة والمشاهدة، معنى ذلك أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه، وإنما يتم بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، ولما كان الأمر كذلك، فإن المسرح بحاجة إلى ناقد له القدرة على تبيان مزاياه، وإلى إلمام بالاتجاهات الفكرية والفنية ثم الإلمام بطبيعة العصر الذي كتبت فيه المسرحية، وما كان يسود فيها من علاقات وقيم وتيارات أدبية، وعلاقات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية.

كما ينبغي على الناقد أن يكون على دراية بعلاقة الكاتب بالنص وعلاقة النص بما لدى الكاتب من نصوص أخرى، وأن يتعقب كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء كانت هذه المؤثرات من صنع جيله أو الجيل السابق له.

ولعل أكثر ما يحتاج إليه الناقد هو تتبع حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهر الكلمات، بل ترى ماوراءها، مستقصيا ذلك على طول المسرحية، ولهذا فقد تكون للإشارة أو لحدث معين أثر في تبيان ما يريد الكاتب المسرحي قوله، وعليه كذلك أن يلم بلغة المسرحية المجازية و التي تحتاج إلى تتبعها لتجمع قسمات العمل المسرحي الفني، كما ينبغي الاهتمام بلغة المسرحية ومدى مناسبتها للمضمون.[1]

بناء على هذه الاعتبارات سنبدي اهتماما خاصا بالحوار المسرحي وبلغة هذا الحوار في مسرحيات بسيسو الشعرية، وعندما نتحدث عن الحوار في المسرحية لا نقصد بذلك الفصل بين أركان العمل المسرحي، فكلها وحدة واحدة تتكاثف لتبرز الهدف من المسرحية، وإنما نقصد بذلك أن الحوار هو أهم ما يميز الصياغة التعبيرية للمسرحية، وذلك لأنه يعد في الواقع أداة المسرحية وعليه تقع أعباء فنية كثيرة.

ثم إن الحوار هو الجزء اللغوي والدرامي في الوقت نفسه من بناء المسرحية، وهو أيضا الجسم الرئيسي للدراما وإذا كان الصراع هو جوهرها والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحمتها ذلك أنه هو الأداة الفارقة أو السمة الجامعة المانعة المنظمة لبنية أي عمل مسرحي، وعليه فإن دراسة الحوار بشكل مفصل يمكن أن يقودنا إلى تحليل أي جانب آخر من جوانب العمل المسرحي لأنه ليس كلاما تنطق به الشخصية فحسب، بل هو منطقها الفكري ومنظورها الفني داخل إطار البناء المسرحي.[2]

---

[1] – محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث. دار الملا للنشر والتوزيع: الأردن. ط1. 1991م. ص89-90.

[2] – أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي. ص161.

وإذا قام الحوار بهذه المهمة، فإن واجبه لم ينته بعد، لأنه لا يكفي منه في المسرحية أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه فوق ذلك أن يلون لنا هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية، لأنه « في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن »[1] وهذا الرسم والتلوين يكون عن طريق اللغة التي وجب أن تختلف عن لغة الفنون الأدبية الأخرى.

أما إذا أراد المؤلف أن يكسر الحاجز بينه وبين الجمهور، فإن عليه أن يعمق الفكرة عن طريق تصوير المواقف الإنسانية، وهو « السبيل الصحيح إلى التوفيق بين إرضاء طبيعة المشاهد العربي ومزاجه النفسي ومستواه الوجداني والفكري.»[2]

لو أجرينا إسقاطا على مسرحيات بسيسو نتلمس بدء نكهة خاصة في مجال فنية الأداء وجمالية النسيج وذوبانا في القضية الفلسطينية، لم تشغله النكهة الجمالية عن التزامه بقضيته كما لم يشغله التزامه عن البحث الدءوب عن الحوار ولغته المناسبة عبر مجال مسرحياته الطافحة بالحس الثوري والصوت السياسي.

إن أول ملاحظة تواجهنا في الحوار المسرحي لمسرحيات الشاعر هي الشاعرية الطافحة التي كتب بها المؤلف مسرحياته، والدارس لهذه المسرحيات يكتشف أنها من نوع المسرح الشعري، كما يلحظ قدرة كاتبها على تطويع الأوزان الشعرية لمقتضيات الحوار المسرحي.

إذ استفادت المسرحيات من حضور الشعر فيها حيث « يتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانيات اللغة في أتم صوره وأقواها تأثيرا، إذ يوحي الشعر المستوفي لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخبيئة المعقدة بموسيقاه ثم بصوره على الأخص »[3] ولأن نظرة الشاعر كانت مستوحاة من الواقع المعيش ومنطلقة من تداعيات نكسة 1967م شأنه شأن المسرحيين العرب، فإننا نجده في مسرحياته وهو يصور صفحات موجعة من حياة الشعب الفلسطيني أحيانا ويحرض على الثورة والنضال والتحرر أحيانا أخرى، قد احتاج إلى لغة شعرية فياضة من أجل استكناه أغوار الوجدان الشعبي.

ففي مسرحيته " مأساة جيفارا " المكونة من ثلاثة فصول، يعتمد بسيسو حالة التزاوج بين الزمنين البعيد والحاضر المحرق الذي يلهب صدره وصدر الفلسطينيين جميعا في محاولة لتحقيق طموح جارف نحو التحرر والسلام، منطلقا في ذلك من إيمانه بأن « المسرح هو ساحة اجتماعية، وهو الذي يجعل خبرة الأداء المسرحي أو

---

[1] – عثمان موافي: في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث" . دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية. ط2. ج2. ص94-95.

[2] – عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 2001م. ص394.

[3] – أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي. ص163.

الموسيقي الحي أو ما شابه ذلك من أشكال الأداء مختلفة عن مشـــاهدة الأفـــلام في الســـينما أو مشـــــــاهدة التلفزيون، وهو ذلك الشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما ... »[1]

المسرحية تناقش حصار فلسطين وثورتها في العصر الحاضر، بل إنها المدن العربية بأسرها، ولهذا اســـتخدم المؤلف المسرحي الفصحى في هذا "النص الفصيح " الموجه لكل العرب؛ والفصاحة هنا فصاحة فكرة وفصاحة لغة كما يظهر في الحوار الشعري الآتي:

الفلاح العجوز: أهنالك رجل يسقط من أجل الفلاحين ...؟

الفلاحون همو من يسقط فوق الأرض ...

من أجل الكاهن والجنرال ....

ومن أجل المالك ...

الفلاح هو الهالك ...

لا أحد غير الفلاح يموت ...[2]

الفلاح الشاب: ماذا لو كان جيفارا فلاح ...

مثلك أو مثلي ...

لا يقرأ ...لا يكتب ... لا يتكلم ...

بل يسمع ...[3]

يستخدم الفلاح اللغة الفصحى على الرغم من ثقافته الشخصية الضئيلة، فالفلاح كما هو معروف لا يقرأ ولا يكتب، ولكنه عند الشاعر يتكلم بالفصحى وليس بالعامية لأنه يقصد بذلك فصاحة الفكرة التي يذود عنـــها الفلاح ويسعى إليها وهي تحرير الأرض المغصوبة واستعادتها.

مع استخدام هذه الفصحى على كامل المسرحية بدت المفردات ملائمة للبيئة التي يصورها الشاعر والتي تبتعد عـــن البيئة المعاصرة مئات من السنين، كما يدلنا على هذا البعد الزماني مفردات مثل "الـــجلاد" "القســـــيس"،"جيفارا "*،وهي وظائف استبدلتها الأيام بوظائف أخرى ذات أسماء أخرى.

---

[1]- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداب. تر: شاكر عبد الحميد. مر: محمد عناني. سلسلة عـــالم المعرفـــة. ع258. مـــارس 2000م. ص91.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية. "مأساة جيفارا". دار العودة: بيروت. ط1. 1979م. ص17.

[3]- المصدر نفسه. ص17.

*- أرنستوتشي غيفارا ARNESTO CHI GIFARA (1928م-1967م) " رمز الثورة والتمرد " أرجنتيني المولد، تخرج طبيبا في بداية حياته العملية عام 1953م من جامعة بيونس إيرس وتوجه إلى البيرو ثم إلى كافة أرجاء القارة الأمريكية الجنوبية لتصقل كل معاناة هذه الشعوب تمرده على التخلف وعلى تحكم وسيطرة الشركات الأجنبية على مقاليد الحياة اليومية للمواطنين وعلى إمساكها بالسلطة بدمى إقليمية تحت سيطرة هذه الشركات تلبي نهمها واستغلالها لهذه البلدان. ثم في المكسيك وفي العام 1955م تعرف على الزعيم المتمرد فيديل كاسترو الذي كان يهيأ لثورة في كوبا وشكل معه رأس الحربة في قلب نظام حكم الديكتاتور باتيستا .

القسيـــــس: ملعون باسم الرب ...

ملعون من ألصق تلك الأوراق ...

ملعون من يحملها ...

ملعون من يقرأها ...

ملعون من تضبط معه ...

إن عادت تظهر تلك الأوراق على جدران القرية ...

فالحبلى في هذى القرية لن تلد سوى

فأر أو أرنب ...

(الفلاحون يرسمون شارة الصليب)[1]

إن ألفاظ القسيس ملائمة لعقيدته من مثل: الرب، ملعون، وكذلك استعمال الفلاحين لشارة الصـــليب فكلها دلالات توحي بالبيئة التي جرت فيها الأحداث وغلبة الاعتقاد المسيحي عليها، وهذا يدل على أن اللغـــة مخزن التجربة البشرية المعبرة عن محتواها، الدالة على جزئيات معرفتها البشرية.

تميز الحوار في هذه المسرحية أيضا بالجمل القصيرة التي تطول أحيانا لتكون فقرا، ولكنها سريعة الإيقـــاع وسريعة الوقع مباشرة في أحيان كثيرة، تدق كثيرا لتصبح في حجم ثلاث كلمات، و تطول لتكون جملا قصيرة:

الفلاح الثالث: بيتي في أطراف القرية ...

فلماذا لا نمضي بعض الليل هناك ...

وهنالك إبريق نبيذ مختوم ...

وشريحة لحم ... و ...

الفلاح العجوز: الأفضل أن تذهب وحدك ...

إن كنت تريد حياة أطول في هذي القرية ...

=كان غيفارا على رأس قوات الثورة التي دخلت إلى هافانا لتحريرها عام 1959م، عين وزيرا للاقتصاد بعد انتصار الثورة ثم للصناعة ومثل كوبا في عقد اتفاقيات نصب الصواريخ الروسية فيها وفي المؤتمرات الدولية للأمم المتحدة . إلا أن كل هذه المناصب لم تغر غيفارا طالما بقية الشعوب وقعت تحت الهيمنة والسيطرة الأجنبية فقرر على طريقته تصدير الثورة للخارج وآثر في رسالة الوداع التي وجهها لرفيقه كاسترو أن يترك كل هذه المناصب الوزارية وعائلته ليكمل " مهمته الثورية " على جبهات أخرى طالما أن مهمته الأولى في كوبا قد أنجزت. كما تأثر القائد بالتجربة الفيتنامية في مقاومة الاستعمار الأمريكي وحاول أن يطبقها في بلدان أمريكا اللاتينية وفي بوليفيا تحديدا والتي توجه إليها سرا لتنظيم عمليات المقاومة. حيث حقق في البداية عدة انتصارات هامة واستطاع كسب العديد من البوليفيين ضمن صفوف حركته وسيطر على منطقة نانكاهوازو في بوليفيا .

لقد سخرت المخابرات المركزية الأمريكية كل إمكانياتها لتحديد مكان وجود غيفارا وعندما تأكدت من وجوده في بوليفيا نسقت مع الحكومة للقضاء عليه . وفي 8 تشرين الأول 1967م ألقي القبض عليه بعد تجريد حملة عسكرية ضخمة للقضاء على حركته وتم إعدامه على أيدي رجالات الـــ C.I.A. مجموعة من المؤلفين : موسوعة مشاهير العالم .ص 44-45.

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا". ص27.

كل خبزك وحدك ...

واشرب خمرك وحدك ...

انحت من حجرك طاحونة ...

لا تعط لأحد غيرك غليونك ...

أنصحك بأن تمضي الآن ...[1]

ومن منطلق أن التجريب اللغوي محور متألق في الخطاب الأدبي المعاصر واللغة كائن حي يولد وينمو ويتطور وينضج ويهرم، فقد قدم الشاعر حوار المسرحية شعرا لما يضفيه من بيان وسحر، فكانت لغة الحوار على هذا النحو مرنة تتلاءم مع طبيعة الشخصيات ونفسيا تها وكذلك توجهاتها، فجيفارا أو الفلاح الثالث تشع لغته بالقوة والثورة والرغبة في التغير والتحرر:

الفلاح الثالث: تسعة أشهر ....

وخوسيه هنالك في بطن امرأتك ...

ينتظر الميلاد ...

أن يخرج للعالم ...

خرج فماذا وجد خوسيه ...؟

وجد القرية كالديك المخصي له شكل الديك ...

وصوت الضفدع ...

أقدامكم غائصة في الطين ...

الكلب بهذي القرية ينبح ...

والفلاح بها لا يرفع صوتا أو يتكلم ...[2]

فهذه اللغة على سهولتها ومرونتها أدت الوظيفة المرجوة منها وهي إيقاظ همم الفلاحين ورفع العزيمة في نفوسهم من أجل أن يستفيقوا من سباتهم ويسترجعوا ما ضاع منهم، فكانت هذه المرونة في اللغة وهذا النشاط اللغوي هو نشاط الحياة نفسه.

والناظر في هذه المسرحية أيضا يقف على تنوع الحوار وتنوع اللغة التي قدم بها لأن « اللغة ثقافة وليست صفة خارجية، اللغة ثقافة التواصل والقاعدة المشتركة والاتفاق على أسس وأهداف وإطار ...»[3] وعلى هذا الأساس كان الحوار الخصب آلية من آليات الدفاع الفردي ضد الطغيان في هذه المسرحية والذي تجسد في شخصيات مثلها كل من الضابط والقسيس والمخبر وغيرها .

---

[1]- معين بسيسو:الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا". ص33.

[2]- المصدر نفسه.ص53.

[3]- مصطفى ناصف: النقد العربي "نحو نظرية ثانية". سلسلة عالم المعرفة. مارس 2000م. ع255. ص258.

من هنا نجد أسباب الفرد (جيفارا) مختلطة بأسباب الجماعة في حيز مكاني وزماني محددين وقابلين للتغـــيير ومن هنا أيضا اختلط ما هو فردي بما هو جماعي، فالفلاح مع كونه قد ذاق الأمرين من التسلط وقهر القســـيس والضباط، ما زال في نفسه بريق أمل في التحرر، واستعادة الأرض حتى وإن كان لا يكتب ولا يقرأ لأن « قضـــية الأرض تعادل الروح والحياة لدى الفلسطينيين فمن الطبيعي أن تأخذ اهتماما من الشاعر ... وأن تجد لها انعكاسا في مضامينه»[1] وهذه الأرض مثلها بسيسو في شخص ماريانا العرافة القديسة التي تبحث عمـــن يخلصـــها مـــن مغتصبيها الذين حولوها إلى مومس:

ماريانـــــــا: كذابون وقتله ...

أنا ماريانا المومس أتحداكن ...

وأبصق فوق وسائدكن ...

ياكل الزوجات الشرعيات ..

فمخلصنا لن يولد تحت سرير الشرعيه ...

ومخلصنا ليس نبيا ذا معجزة ...

أو أسطورة ...

فمخلصنا إنسان ...

أين هو الإنسان

من منا يشعل عود ثقاب من أجل الإنسان.[2]

إن ماريانا ليست صاحبة الحزن الوحيد، كما أن حزنها وجرحها لا ينفصل عن طبيعة أحـــزان وجـــروح الآخرين فلئن استشعرت الألم والحزن ونادت بمخلص لها، فعليها أيضا في الوقت نفسه أن تستشعر ألم الأخريات وحزنهن، فمحنتهن واحدة وفاعلها واحد، فاللغة المستعملة هنا لا تنقل شاعرية حالة امرأة متفردة ولكنه تعبير بلغة تنقل أحزان وطن له ما لها من معاناة.

والتوازن بين الشخصية ولغتها في الموقف الدرامي قائم في مهارة شديدة أيضا في مسرحيته الثانية " ثـــورة الزنج " التي كتبها في الستينيات من القرن العشرين، و قدمت في مسرح القاهرة عام 1970م، بمعنى أنها ألفـــت في حقبة المد الثوري الذي شهده الوطن العربي، وفي إطار تبلور مفهوم القومية العربية.

هي مسرحية تبتعد كثيرا عن الشكل التقليدي، فلا تنقسم إلى فصول بل تتكون من جزأين، كل جزء منها يشتمل على عدد من اللوحات، ثم إن المؤلف يفيد فيها من آليات العرض المسرحي والعناصر التعبيرية الأخرى غير

[1] – انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.ص33.

[2] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية"مأساة جيفارا". ص84-85.

اللغوية، فضلا عن تشكيل الإيهام المسرحي* تشكيلا جماليا مثيرا .[1]

ولا شك في أن تمثل المؤلف لآليات العرض المسرحي و لغته التشكيلية فضلا عن تمثله للشكل الجديد لبـــــناء المسرحية من شأنه أن يؤثر تأثيرا مباشرا على الإطار الشعري الذي أجرى فيه لغة الحوار، إذ كان من الطبيعي أن تستدعي حداثة التشكيل في العرض المسرحي حداثة في الإطار الشعري المستخدم كذلك.

فالمسرحية مقسمة إلى قسمين ولابد أن يكون لذلك دلالة ومغزى معينين وأن تتعلق هذه الدلالة ويتعلـــق ذلك المغزى بالقضية التي يعرض لها المؤلف، والتي كرس لها هذا العمل منطلقا من إقامة بيئة حقيقية على الخشـــبة لأنه في إطار هذا المنظور « فإن البيئة الحقيقية نوع خاص من الغرف، وأثاث خاص وعلاقة خاصة بالمكتـــب أو الشارع أو المشهد الطبيعي ... إحدى القوى الحقيقية في الحدث »[2].

أضاف إلى هذا كله لغة حوارية خاصة تنسجم مع الشخصية، فالرجل التيكرز كعلامة دالة على كل مـــا يتعلق بالصحافة تغلب على لغته ألفاظ أدوات الكتابة ووسائلها :

الرجـــــــل التيكرز: الحبر الواحد يقتل ...
واللون الواحد يقتل ...
والاسم الواحد يقتل ...
والوجه الواحد يقتل ...
والقلم إذا ضاجع محبرة واحدة يقتل ...[3]

لهذه العناصر المادية دلالاتها، فالحبر واللون والقلم كلها تدل على كلام الصحافة وما تنشره مـــن أخبـــار ومقالات وتحقيقات لا نهاية لها، أي أنها رمز لما يملأ الأجواء من كلام وإشاعات وافتراءات لا معنى لها،أو كشف للخبايا والمستور وفضح للممارسات الظالمة.

وفي لغة الرجل الغسالة دلالات أخرى لا تقل أهمية عن دلالات كلمات الرجل التيكرز، فالغســـالة مـــن شأنها أن تمحو كل ما كتب، وكأنها بذلك تمحو الذاكرة وتعيد صبغ الأشياء بما تشاء من ألوان جديدة، وهي أداة للتمويه والتضليل:

الرجل الغسالة: كيف ...؟
مادام التاريخ هنا في هذي الغساله
أوراق تغسل...

---

* – الإيهام المسرحي: جعل المشاهدين يعتقدون أن موضوع المسرحية حقيقة واقعة لا مجرد خيال. مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية.ص122.

[1] – عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي. ص33.

[2] – رايموند ويليا مز: طرائق الحداثة "ضد المتوائمين الجدد". تر: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة. يونيـــو 1999م.ع246. ص118.

[3] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص121.

أوراق تصبغ كيف نشاء

كيف ستقتلنا الأوراق المغسولة والمصبوغة ؟ [1]

هكذا أفاد بسيسو من التقنية المعاصرة وأدخل جانبا منها في بناء هذه المشاهد، فأطلعنا على رجل غسالة ورجل تيكرز ورجل صندوق الدنيا وعلى رجل آلي يخرج من صلب التقنية المعاصرة، استعان به الشاعر في تقريب البعيد وإبعاد القريب، ولقد مارس الشاعر التجريب على عنصر الشخصية في هذه المسرحية، إذ أنه اختار شخصيات غريبة " آلات " وفي هذا تجسيم وتشخيص، والغاية منه هي تحديد كيف أن أجهزة الإعلام الحديثة تُزَيف حقائق الماضي والحاضر، وكيف يعاد تشكيل الوقائع والشخصيات عن طريق (التيكرز)*، ويعاد صبغها في غسالة الصحيفة اليومية، وتعرض عن طريق التلفزيون (صندوق الدنيا) مزيفة مشوهة، والحقيقة أن المزيف الأول هو الرجل القائم على أمر آلة التيكرز؛ فالأول يصبغ ويغسل كل ما يريد تزييفه، والثاني يكتب بما يتوافق مع هدف التزييف .[2]

وإذا كانت السياسة قد تغلغلت في أعماق النصوص المسرحية في زمن مضى وانقضى بشخوصه لا بآثاره التي تدل عليه، فالأولى للسياسة أن تشغل الحيز الأكبر، إن لم نقل الحيز كله في النصوص المسرحية الحديثة، لأن الحديث عن الأوضاع الاجتماعية في أكثر الأحيان، هو حديث في السياسة، والحديث عن الفكر والغنى والفقر والحاجات المماثلة الأخرى هو حديث في صلب السياسة أيضا.[3]

ففي سياق هذا النوع من المسرح وبلغة حوارية سياسية يربط بسيسو بين ثورة الزنج التي مرت منذ ألف وأربع مائة عام والثورة الفلسطينية، محاولا إقناع قارئه ومشاهده بتوحد حالات الإحباط أو تشابه الحالات التي أدت بثورة الزنج إلى الإخفاق، وكأنها هي الحالات نفسها التي تحاصر الثورة الفلسطينية لتحبطها وتثبط همم أصحابها:

الرجـــــل: القتله ...

المعتمد بأمر الله قتلني مره ...

وقتلت على أيدي وراقيه في القرن الثالث مره ...

هاهم قد وضعوا السكين على عنقي .

في القرن العشرين

لكني لن أقتل بعد الآن

لن يغسل وجهي، لن يضيع ويعلق

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص 121 .

*- التيكرز: آلة استقبال الرسائل اللاسلكية.

[2]- انتصار خليل الشنطي : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري . ص 133 .

[3]- مصطفى صمودي: قراءات مسرحية. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.2000م. ص30.

في حبل غسيل بعد الآن ...[1]

الرجل الغسالة: لا ...

مالي والزنج وعبد الله بن محمد ...

إنك لم تفهمني حتى الآن...

أنا لا أصل الثورة بالثورة ...

أنا لا ألقي لوحا من خشب...

أو حتى عود ثقاب جسرا ...

بين القرن الثالث والقرن العشرين ...[2]

بهذا الربط المحكم يقدم الشاعر قائد ثورة الزنج وكأنه خرج من جوف الغسالة ملطخ الوجه ببقع الحبر والأصباغ وأنزل الذعر في قلب الرجل الغسالة، الذي يظن أنه غسل التاريخ بأكمله وما ترك شيئا إلا وغيره كما يهوي هو وسادته وهذا الخوف جعله يرفض تصوير هذا الوجه لقائد الزنج ويعود لاقتراحه الأول وهو تصوير وجه فلسطين:

الرجل الغسالة: لنصور وجه فلسطين

وكما أغسلها، أصبغها، أخرجها.

وكما تكتبها أنت ...

هي ذي فوق الحبل فلسطين[3]

إن حبل الغسيل الذي يتكرر في اللوحة الأولى و على مدار حوارها الشعري إنما هو الحبل الذي تعلق عليه الأوراق والصحف والكتب، وفيه إشارة إلى امتداد الزمن الذي تفقد معه الأشياء حيويتها وتجف شيئا فشيئا حتى تتجمد وتنكسر ولا يبقى لها أي أثر إيجابي.

مع تداخل الزمن الماضي باللحظات الغابرة واختلاط الآلي بالإنساني تستمر المسرحية في حوار شعري جذاب تتخلله بعض الألفاظ المعربة والغربية القريبة من لغة الحديث اليومي أيضا كما في المقاطع الآتية:

الرجل الغسالة: ستوب ...

سكون ...[4]

فلفظة " ستوب " ليست عربية فصيحة خالصة وإنما هي معربة عن الكلمة الفرنسية " stop " وكذلك تعريبه للكلمة الفرنسية " Comper "التي تعني " كفيل " أو " معتمد "واستعماله لها في حوار الرجل في ثياب عبد الله بن محمد مع الرجل الغسالة دائما:

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص126.

[2]- المصدر نفسه.ص127.

[3]- المصدر نفسه. ص127.

[4]- المصدر نفسه. ص132.

الرجل في ثباب عبد الله بن محمد: أو لا تعرفني ...؟

أو لا تعرف من تقتلهم ...

من تغسلهم ... من تصبغهم ...؟

أو لا تعرف كومبارسك.

قطعانك ...

من يرعى أشواكك

من يرعى أوراقك خلف كواليس المسرح ...[1]

وليست لفظة "ستوب "و "كومبارسك" هما الوحيدتان في هذه المسرحية وإنما هناك ألفاظ كثيرة غربية ومعربة في هذه المسرحية منها : الماكياج، الكاميرا، برافو، التيكرز ... وغيرها، وهذا الاستعمال ليس مرده إلى عجز اللغة الفصحى، وإنما لكونها صورة من صور رفض الواقع والثورة عليه، حيث لجأ الشعراء المعاصرون إلى فعل ثوري آخر مواز لثورتهم الداخلية، وهو ثورة الكلمات وإرغام اللغة على قول «ما لم تعتد أن تقوله»[2] بصناعة لغة أرضية هي« لغة الانتهاك ».[3]

والشاعر المعاصر إذ يحتقر الواقع لم يبق أمام فضاعته ساكتا بل كثيرا ما كان يصرخ معلنا عبث العالم ولا عدله وفوضاه، بعض تلك الصرخات كانت غاضبة ولكن مهذبة لا تخرج عن دائرة المألوف، وبعضها الآخر اضطر إلى إنطاق اللغة بما لم تعتد أن تقوله، وامتطى لغة أبسط ما يمكن وصفها به أن كلماتها تتمتع « بنكهة العري »[4] ليس من زاوية أخلاقية، وليس على صعيد تحدي الأعراف اللغوية فحسب، ولكن من زاوية كسرها للمألوف والذوق والعرف العربي، وخلخلة كل المعايير التقليدية السائدة .[5]

بالإضافة إلى استخدام الكلمات الغربية المعربة توظيف الشاعر المفردات اللغوية في حوار الشخصيات المختلفة، ليجسد مفارقة التراث والمعاصرة في توظيف التاريخ، فنجد مفردات الماضي نحو؛ النخاس، الزنج، الجواري، العبيد، البصرة، الخليفة، المعتمد ... إلى جانب مفردات حديثة مثل؛ التيكرز، الغسالة، المانيكان، الباروكة، ديناميت، الماكياج، أمشاط رصاص، مسدس ... وكلها تشارك في خلق دلالة على اتصال الماضي بالحاضر وتداخل الأزمنة.[6]

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص133.

[2]- علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. ص 28.

[3]- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر: لبنان. 1986م.ص 130.

[4]- المرجع نفسه. ص 131.

[5]- سكينة قدور : الحبسيات في الشعر العربي الحديث. دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث.جامعة منتوري: قسنطينة.2006م/2007م.ص 355-356.

[6]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 225 .

يضاف إلى هذا اعتماد معين في " ثورة الزنج " سرعة الحركات وتتابع المشاهد مما يحقن مسرحه بالحيوية حتى في المقاطع الطويلة التي تشبه الحوار الذاتي أو الحوار ذي الطرف الواحد مما لا يدع مجالا للملل، كما في قول عبد الله بن محمد في هذا المقطع الطويل نسبيا ولكنه سريع الحركة بألفاظه الحيوية الموحية التي يدركها السامع في سهولة ويسر:

عبد الله بن محمد: (كمن يحدث نفسه)

كان علينا أن نتبع خيط الدم ...
أن نتبع هذا النجم ...
كان علينا أن نغرس ذاك الخنجر ...
في طبل المعتمد بأمر الله ...
كان على أقدام الزنج العريانة ...
أن تترك آثارا فوق بساط المعتمد.
ترصعه بالوحل ...
حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد ...
رجل واحد ...
رجل يملك كل الدنيا ...
لابد و أن تشهر سيفك ...
أو تبتلع السيف ...[1]

على الرغم من طول المقطع الذي اقتطعنا منه أجزاء إلا أن القارئ لا يحس بالملل، لأن طبيعة المسرحية بما فيها من تركيز اقتضت أن يكون الحوار سريعا حيا ذا ألفاظ موحية، والمقاطع من هذا النوع متعددة في هذه المسرحية لتغطي على المفارقة التي لا بد أن تقوم بين الحديث الشعري وحديث الشخصيات في حياتها العادية.

ثم إن هذه المونولوجات الطويلة نسبيا والتي اشتملت أحيانا على تكرار بعض الجمل الشعرية كما هو الحال في منولوجات الرجل (صندوق الدنيا) وعبد الله ووطفاء جعلت اللغة المسرحية تتميز بالكثافة المطلوبة والرمز والإيحاء؛ مستفيدة من طاقة المؤلف الشعرية التي جعلت كتابة هذه المسرحية شعرا عملا مبررا.[2]

ولا يبرح معين التاريخ الحافل بالقصص والحكايات والأساطير في حالة من التزاوج بين الزمنين الماضي والحاضر ليقدم مسرحيته الشعرية "شمسون ودليلة"* التي لا تنأى عن موضوع سابقاتها وهي القضية الفلسطينية التي

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص167.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي. ص50-51.

*- أسطورة ذكرت في الكتاب المقدس تحكي زواج شمسون من امرأة اسمها دليلة عندما ذهب إلى غزة، فأحاط به أهل غزة وترصدوا له وأرادوا قتله وقلعوا عينيه؛ ونزلوا به إلى غزة وأوثقوه بسلاسل من نحاس وكان يطحن في بيت السجن. الكتاب المقدس: العهد القديم والعهد الجديد.سفر القضاه.الإصحاح 21.دار الكتاب المقدس: مصر.ط4. 2006م.ص206-207

رسمها أمامنا مكومة في عربة متوقفة عن المسير تقبع بداخلها أسرة كاملة من أم و أب وبنت وشابين يغنُّونَ جراح ركاب العربة الهائمين في وهم قائدها وجاني ضرائبها.

مركزا الإضاءة على الواقع الموجع وبعض السماسرة الذين ارتبط وجودهم بما تفرزه السياسات المكذوبة والنداءات الجوفاء، لنرى حجم المأساة ونرى الراقصين على جثث القتلى والمنتفعين من كل مناسبة وفي كل مناسبة.[1] داعيا إلى تفريغ الساحة الوطنية وتطهيرها، مغنيا دور الشعب في سير هذه العربة وفك الحصار عن فلسطين، راضيا بأنصاف الحلول في عصر لم يعد الحياد فيه ممكنا.

ومن خلال التصادم والتضاد بين الأسرة التي تمثل نقاء ركاب العربة نقل في لغة شعرية وعبر أنماط متعددة من الحوار حالة الحصار التي صورها في شكل عربة متوقفة عن المسير، ومحاولة هذه الأسرة إيجاد حل غير الحال التي هم عليها:

مـــــازن: و لماذا لا أرفع صوتي ...
أنا لا أعرف إلا هذا الحائط ...
لا أعرف شيئا في العالم ...
غير الأسلاك الشائكة وغير الضوء الأحمر ...
لا أعرف من كل الكلمات ...
إلا كلمة قف
لن أبقى في هذي العربة بعد الآن.[2]

يظهر من لغة مازن الرغبة في كسر الحصار وفك العزلة عن العربة وبالتالي القضية، فهو يصور أحلام الفلسطينيين ليس في العربة فقط وإنما في كل مكان وأمانيهم بتحقيق الخلاص، وأبرز ما يمكن ملاحظته في اختيار الشاعر للأسرة هو أنه يضع أفرادها موضعا يستدعي انهيارها من أجل تحقيق الحلم « فرغبة الحلم تتكلم حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا، وفعل الكلام (التلفظ) هو الذي يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحدا من الإشباع »[3].

هذا الإشباع الذي أراد " مازن " تحقيقه في جملة من الاستفهامات التي قدمها لوالدته وبلغة مباشرة تناسب الموقف الدرامي الذي هو فيه وهو موقف الرفض والرغبة في التمرد:

مـــــازن: وجه عدوي ...؟
أنا لم أر وجه عدوي يا أمي ...
أنا لا أعرف من هو يا أمي ...
هل هو مطلوب مني ألا أعرف وجه عدوي ...

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص136.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص215.

[3]- جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب. تر: حسن المودن. المجلس الأعلى للثقافة.1997م. ص25.

إني أسألك الآن ... أجيـــبي ...
هل هذا الضوء الأحمر، وجه عدوي ...
أم هذا الجندي المتخشب كالتمثال ...
أم هو يا أمي الكمساري ...
أم هو هذي العربة ...
أم وجه أبي...[1]

يستمر في استفهاماته عبر مقطع تطول جمله وتقصر إلى أن يختفي وراء العربة، وهنا يبدأ انهيار الأسرة التي تمثل نموذجا لنمط العلاقات الاجتماعية الفلسطينية العاجزة عن فك قيودها أو مجابهة التغيير دون الوقوع في مأساة التفكك الممض، وما الحوار الذي دار بين الأب ومازن ثم بينه وبين أمه إلا دلالة على ذلك.

هكذا تجري أحداث المسرحية في الجزء الأول؛ صراع بين أفراد الأسرة وهو في الواقع صراع نلمس فيـــه عمق الجرح وحصار القضية، ونتحسس خطر الخلخلة السياسية في مسيرة السلطات الفلسطينية والعربية وحـــتى العالمية:

الأب: أنا أعرف ما قد قيل وما سوف يقال ...
سيقول الإرهاب ...
وأقول نعم ...
سيقولون مذابحهم وقنابلهم ...
وأقول نعم ...
سيقولون الأسلحة المغشوشة ... والجنرال جلوب .
الأول والثاني والسابع ...
وأقول نعم ...
سيقولون المدعوون على مائدة النكبه ... [2]

يؤرخ معين على لسان الأب وفي هذا المقطع الحواري الطويل للقضية الفلسطينية ماضيا وراهنا وبالأحرى يتحدث عن المسألة اليهودية في قضية فلسطين والتي يدعمها العرب (الأسلحة المغشوشة)* بطريقة غير مباشـــرة

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص220.

[2]- المصدر نفسه. ص225.

*- الأسلحة المغشوشة أو هزيمة 1967م: مفاجأة مزلزلة لم يتوقع أحد حتى أشد المتفائلين الإسرائيليين أن ينهزم الجيش المصري في فترة وجيزة لا تتعدى الثلاث ساعات ونصف، حيث حسمت جهود 492 طائرة إسرائيلية مركزة في ثلاث طلعات مصير معركة يضاف إلى مرارة الهزيمة، قرار الانسحاب المتخذ فجر السادس جوان وما أحدثه من فوضى واضـــطراب أدى إلى كارثـــة نزلـــت بالجيش المصري إذ فقد ما يقارب 90 % من معداته الحربية، لدرجة أن المارشيال الروسي زاخاروف اتصل غاضبا بالرئيس عبـــد الناصر وقال له حينها « لو أن كل دبابة من الدبابات السوفيتية التي تركها المصريون في سيناء أطلقت عشر طلقات فقط لكســـب

والعالم بموائدهم التي لا تزيدها إلا ألما وحصارا وصراعا معيشا طال عليه الأمر بيننا كعرب أصحاب حق وبين اليهود ماضيا والصهيونية حاضرا.

ولقد حرص الشاعر في هذه المسرحية كما في سابقتها على جعل الشعر منسقا مع روح المسرحية، محاولا بذلك تفادي السقوط في الغنائية مدركا بأن « الشعر هو عالم المتعة الفنية، وهو كذلك عالم المعرفة والبحث عن الحقيقة، ووضع الفكر في مكان العاطفة من الأهمية وهو ضرب من التفكير الإنساني، واجه به الإنسان الكون منذ عصر الخرافة، التي هي من باب الشعر، ويقضي إلى أشياء خطيرة لا تفسرها المتعة ».[1]

هذا الحوار الشعري الذي غلب على المسرحية وجنح إلى طول المقاطع أحيانا وقصر الجمل أحيانا أخرى جعل الأحداث تسير سيرا حثيثا إلى أن انتهت عند الحوار الذي دار بين ريم المغلوبة في غل السياسات وبين شمسون الذي عرفت نقاط الضعف فيه ونقاط القوة في شعبها، فنقل خلاصة مأساة شعب يتخبط في أربطة بيضاء تلف جراحه:

ريـــــــم: صرنا يا شمسون نوقع فوق الأربطة البيضاء على الجرح ...
الأربطة البيضاء تغطي الأرض ...
فوق جبين الزيتونة صار رباط أبيض ...
وعلى عنق النافذة ضماده ...
وعلى ساق الزنبقة ضماده ...
أصبح دفتر يوميات الأرض المحتله ...
هذي الأربطة البيضاء ...
وعليها نحن نوقع
ألسنة النيران توقع في دفتر يوميات الأرض المحتله ...[2]

كما في المسرحية السابقة يأتي الالتباس في المفردات فليست كل الكلمات فصيحة وإنما يستعمل كلمات معربة مثل: أتوجراف، نيون ... وهذا « النوع من الالتباس ممكن بفضل تموجات اللغة أو تناقضاتها، والكاتب المسرحي يستفيد من هذا الصعيد ويستخدمه ليعبر عن رؤيته التراجيدية لعالم مقسوم على نفسه تمزقه

=العرب الحرب » وذلك القرار الارتجالي الخطير كان يحتاج إلى خطة عسكرية ودراسة دقيقة خاصة وأن 85% من الجنود لم يتدربوا على حمل السلاح من سنوات و لم يتلقوا خطة عسكرية للحرب أو الدفاع أو حتى الثبات، فبمجرد صدور القرار ترك الجنود السلاح وجروا نحو قناة السويس مخلقين وراءهم بنص كلام الرئيس عبد الناصر صفقة السلاح الروسي كاملة . سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل).ص229-230.

[1]- السيد فضل: نقد القصيدة العربية "مدخل إلى دراسة ميراث الرواد". منشأة المعارف: الإسكندرية. ص71.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص299-300.

التناقضات»[1]؛ كما هو حال فلسطين في " شمسون ودليلة " فالكلمات نفسها تأخذ على ألسنة الشخصيات المتنوعة معان مختلفة أو متعاكسة لأن قيمتها الدلالية ليست نفسها في اللغة الدينية والسياسية وفي اللغة العادية أيضا، فلفظة البطلة في حوار ريم وشمسون لا تحتمل المدلول نفسه عند كليهما فهي تعني البطولة التي تحرر الأرض عند ريم و تزيل الألم عن شعبها في قولها :

ريـــــــــم: في أحد فنادقكم ...؟!!

وتصنع مني بطله ...

بطلة من ...؟

بطلتكم ...؟[2]

أما هذا المصطلح عند شمسون فليس له المدلول نفسه، وإنما يعني أن تكون بطلة خائنة، تبيع وطنها بأرخص الأثمان وتدمر شعبها بهذه البطولة المكذوبة المزيفة:

شمســـــــون: لتسجل كلماتك ...

كي يسمعها من هم خلف الأسلاك ...

أو في تلك الصاله ...

لكن ستكونين ...

تلك البطله ...

لو تستمعين قليلا لي ...[3]

ومسرحية " الصخرة " ذات القسمين هي الأخرى تختصر الزمان وتحجم المكان وتضع القضية الفلسطينية على المسرح، ليس من عربة متوقفة ولكن من مكان لا يقل تعتيما عن العربة وهو المنجم الذي ينهار لتبدأ مأساة رجل تضطجع عليه صخرة ولا يراه أحد، تبتدئ المسرحية في جزئها الأول بمقاطع حوارية متفاوتة الطول تـــدور بين رجال ذوي أقنعة هم المسئولون عن تقييم موقف الرجل الميت تحت الصخرة ولا أحد ينقذه:

الرجل ذو القناع الأزرق: (مشيرا إلى الرجل الممدد داخل القبة)

هذا الرجل ها تحت الصخرة هو آخر

من بقى من الأحياء ...

الرجل ذو القناع الذهبي: منجمنا سقط

وهذا الرجل هنا تحت الصخرة هو منجما الآن

فلنبدأ في استخراج الذهب من اللحم الآن ...

---

[1]- جان بيير قرنان و بيير فيدال ناكية: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة.تر: حنان قصاب حسن. الأهالي للطباعة والنشـــر والتوزيع: سوريا. ط1. 1999م.ص 111-112.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص309.

[3]- المصدر نفسه. ص308.

من فمه ستطير طيور، تخرج من هذي الصخرة
تحمل في أرجلها أحجار الماس ...
تلقيها في راحة كفي ...
هذي الصخرة هي قبعتي ...
هل في يوم ألقيت القبعة على عصفور واصطدته
وثقبت له القبعة كي يتنفس ...
ثقبا كي يتنفس، لا نافذة ... ليطير ...
من أين ستهرب يا عصفور ...؟[1]

نفهم من هذا الحوار الذي يستمر على كامل الجزء الأول بين هؤلاء المقنعين أنهم على علم بأن الرجل تحت الصخرة لا حي ولا ميت، وموته مشكلة لهم وحياته خطر عليهم، لأنه مخلص الأرض من صخرة اليهود الجاثمة على كامل مساحتها والتي جنت على الأخضر واليابس، وعلى الرغم من هذا فإنهم ينشرون البيانات والصحف على الناس يطمئنونهم على صحته:

الرجل المذيع: حضرات السادة ...
أنتم معنا الآن ...
في تسجيل صوتي فوق العاده ...
مع بطل فوق العاده ...
مع آخر من بقى من الأحياء
في قاع المنجم ...
ها أنذا أهبط للمنجم مع فرقة إنقاذ ...
ها أنذا أصل إليه
كيف الحال الآن.
الصـــــوت: في أحسن حال ...!
الرجل المذيع: هل تأكل هل تشرب ...
الصـــــوت: وأدخن أيضا ...
كنت أدخن سيجارا ...
والآن أدخن غليونا ...
فتحوا لي زجاجة شمبانيا
وكأني راقصة في – كباريه – تحت الأرض .[2]

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "الصخرة". ص330-331.
[2]- المصدر نفسه. ص337-338.

لم يورد الشاعر هذا المقطع الحواري الذي يطول بين المذيع وصوت الرجل الوهمي عبثا، وإنما أراد تعرية الأنظمة السياسية التي تلجأ دائما إلى تعتيم الحقيقة عن العامة وتقديم صورة أخرى تبعث فيهم الأمل كما أراد فضح سماسرة السياسة الذين لا همّ لهم إلا إرضاء سادتهم وقوادهم، فهو مشغول كأي فلسطيني بالقضية الفلسطينية و« حمايتها من محاولات إخمادها بالقهر، وبالاستبداد وبترويج الأكاذيب ضدها تمهيدا للمتاجرة بها كان يخشى على القضية من تزييف تاريخها وإلقاء الوحل عليه.»[1]

يصرّ معين على غايته ويستمر في حواره الملبس بالسياسة ليظهر على خشبه المسرح، امرأة حافية هي الأكثر صدقا، وهي الإنسانية تحرض الجماهير المخدوعة بالأخبار المكذوبة على زحزحة الصخرة ليخرج الرجل من تحتها[2]

المـــــرأة: يد من تنتظر وراء القبة تحت الأحجار ...
أنت الآن مزار ...
والخبر الأول في الصحف، في نشرات الأخبار ...
فوق زجاج القبة، كتب الشعراء الأشعار...
والحجر على الرقبة ما زال ...
يلقحه حجر كي يلد الأحجار.
صارت قبتك تنظف بالورق وبالماء ...
فالكل يريد القبة بيضاء ...
والكل يريدك لاحيا فوق السطح...
ولا ميتا في قاع المنجم ...
لو تخرج من تحت الأحجار لمات كثيرون ...
لو مت لمات كثيرون ...
هذا هو أنت...[3]

تصرخ المرأة في الجماهير لكي يتحرروا من أسر هؤلاء الأوصياء على مسيرة القضية، والتي يبقون عليها تحت القبة – فرجة ومزارا – وكأن بالشاعر يريد الثورة ويراها ضرورة حتمية في الوقت الذي يريد الأوصياء إبقاء القضية على هامش القضايا العربية، بل إنه يحرض على تحرير القبة من الحصار المفروض عليها، وحين نقرأ كلمة "الصخرة " التي تمثل العنوان أو البداية الحقيقية للنص يتجه خيالنا إلى مسجد الصخرة التاريخي الموجود بفلسطين والذي مايزال صامدا حتى اليوم، فندرك أن الشاعر اعتمد في مسرحيته هذه على الرمز وتحلق في عالم المثل والتجريد؛ كما يظهر صوت معين بسيسو متوحدا بالأرض في بعديها الكوني والوطني منذ عتبة العنوان، وكأنه

[1] – انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.ص45.
[2] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص138.
[3] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "الصخرة". ص343-344.

يقوم بتجميع صورة ذهنية لمسجد مستلب، عناصره شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماض نـــاء غـــائر في الذاكرة.

غير أن هذه الحقيقة التي تريد المرأة أن تسفر عنها تخمد وتقتل في حنجرتها لأنها تصطدم بالرسميين وسماسرة السياسية ذوي الأقنعة الذين يرعبهم نداء المرأة من تحت الصخرة القبة أو قبة الصخرة فيقررون نشـــر الأســـلاك الشائكة حول الصخرة و هي الأسلاك نفسها المحيطة بفلسطين اليوم:

الرجل ذو القناع الذهبي: لكن لن يدخل أحد بالمجان ...

بعد الآن ...

سنقيم شبابيك تذاكر ...

وسيأتي الناس: طوابير ... طوابير [1]

لكن صوت الإنسانية لا يصمت لأن القضية فوق الإنسانية وحولها وفي داخلها فتستمر المـــرأة في النـــداء والتحريض ومحاورة الرجال ذوي الأقنعة، وهو تحريض من الشاعر نفسه الذي أراد تقديم بيان لمسرح عربي جديد يتصدى للقضايا المصيرية محاولا بذلك أن يخرج الجماهير العربية من استلابها، ويحثها على اتخاذ موقف مـــا مـــن قضاياها، فيتحسس الجمهور عمق المأساة ولا معقولية الوضع:

أحد المتفرجين ينهض: فلنكسر هذي القبه ...

ولنخرجه من تحت الأحجار ...[2]

انطلاقا من هذه الرؤية وتعبيرا عن وقائع المأساة، لا ينهي القضية في آخر المسرحية، وإنما ظل أكثر واقعية ووعيا بها وبانعكاسها، فترك المرأة في صراع مع ذوي الأقنعة والانفجارات تدوي من وراء الأسلاك الشائكة ومن الصالة ومن خارج أسوار المسرح، دلالة على استمرار التحريض والنضال.[3] كل هذا في حوار شـــعري مشـــوق وبمشاهد متلاحقة لا تخضع لمصطلحات التقسيمات التقليدية للمسرح، فيجسد لنا قضيته التي تؤرقه بوعي المبدع الذي يعيشها ويلتزم بها كمنطلق للإبداع.

لا يفارق بسيسو قضيته في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " ولا يـــبرح مأســـاة شـــعبه المضطهد ولا يخرج عن دائرة الثورة المحاصرة بأسلاك القادة السياسيين وسماسرتهم، لتستلم دور ريم في مســـرحية "شمسون ودليلة " امرأة ممددة على سرير في المستشفى، ودور الرجل الميت الحي في مسرحية " الصخرة " لتكمل رحلة الهاجس والحلم بالحرية .

إلا أنه في هذه المسرحية على خلاف سابقاتها أفاد من لغة اللامعقول ووضع قضيته في لوحات تشبه كثيرا ما في نتاج بيكت آداموف و إيونيسكو وجينيه « والفرق بينه وبين هؤلاء المتوجعين من لا معقولية الحياة، أنهـــم نقلوا لا منطقية الأوضاع السياسية والاجتماعية إلى مواقف تجسدها المشاهد أما معين فقد نقل المشاهد إلى اللغـــة

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "الصخرة". ص350-355.

[2]- المصدر نفسه.ص356.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص140.

فتحولت بين يديه إلى صور رشيقة تقدم لنا تباعا وبلا ترقب أو انتظار مفاجآت غريبة »[1] فنعي بالعين أو بالأذن لغة تتحول إلى صور أغناها اللامعقول الذي « يعنى بالمشكلات الباقية، القليلة نسبيا: الحيـــاة، المـــوت، العزلـــة التواصل، وهو لا يقدر بحكم طبيعته، إلا على توصيل ما لدى الشاعر من أدق وأقرب الهواجس بالوضع البشري شعوره الخاص بالوجود ورؤاه الفردية في العالم. »[2]

الطبيـــــب: لو لمست قدمك وجه الأرض ...
تسقط كالقشه...
وسيخرج من تحت الأربطة البيضاء النمل الأبيض ...
يخرج من تحت القطن ...
وسيخرج من بين أصابع قدميك
من أذنيك النحل الأبيض ... وستصبح ساقك بين النمل
(الأبيض والنحل الأبيض ...)[3]

بهذه اللغة و بهذا الوصف كأننا نشاهد حالة هذه المرأة أمامنا، هذه المرأة الثورة المضمدة بالقطن وبالشاش معلقة الساق الذي هو في الحقيقة مصيرها المعلق بعد أن تمردت على الضماد (القيد)، فأطلق لها العنـــان لتـــربط مصيرها بالتحريض المستمر ضد القيود والحصار بلغة مركزة تخلو من الثرثرة اللفظية:

الطبيـــــب: أين ستمضين.
المـــــــرأة : حتى يسقط لحمي ...
يتناثر فوق الأرض ...
ريشا يصنع منه الفقراء عصافير ...
عندئذ سأسير على عظمي ...
حتى يتناثر فوق الأرض بحيرات
يصنع منه الفقراء مرايا وشبابيك .
حتى لو لم تبق هنالك أرض ...
سأقص الجلد وأفرشه ...
وأسير على الجلد ...[4]

يعلن الشاعر في هذه المقطوعة عن حالة التوحد وحلول الأرض في جسد المرأة، وذلك عن طريق تكـــرار لفظة " الأرض " ثلاث مرات، إذ تتحدد العلاقة بالأرض من خلال علاقة جدلية تدور حول محـــوري الأخـــذ

[1]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص140.
[2]- موسوعة المصطلح النقدي: تر: عبد الواحد لؤلؤة. مج2. ص33.
[3]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية"العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع". ص376.
[4]- المصدر نفسه.ص 408.

والعطاء، خاصة في قولها (حتى لو لم تبق هناك أرض... / سأقص الجلد وأفرشه... / وأسير على الأرض...) وهذه العلاقة شبيهة بعلاقة الأم بابنتها .

كما عملت اللغة الشعرية على تصوير الأحداث التي لا تجسد على خشبة المسرح لأن « الحدث ينطوي على توتر ملحوظ وعنف ظاهر، واللغة تحاول محاكاة التوتر والعنف »[1] عن طريق اختيار مفردات مثل؛ يتناثر الفقراء، سأسير، مرايا وشبابيك... تعبر عن التشبث بالأرض وتعكس مرارة وهول ما يعانيه الشعب الفلسطيني.

كل ذلك جعل الحوار سلسا خاليا من التزويق والتنميق مناسبا للشخصيات ومعبرا عن أفكارها ومساهما في تطوير الأحداث، أي أنه اضطلع بوظائفه الدرامية وذلك لتفاعله مع طبيعة الصراع والشخصيات، كما أنه أحسن استثمار إمكانات اللغة الشعرية، عندما استعمل شعر التفعيلة في جعلها خادمة للموقف الدرامي فكانت الكلمات على بساطتها متدفقة واضحة تتوافق وطبيعة الحوار المسرحي الشعري.

وعليه فإن براعة معين تتجلى في قدرته على إلباس الموقف الدرامي الحوار الذي يجعل النص مرتبطا بالواقع الفلسطيني المزري على مستويين؛ فأما الأول فيظهر من خلال التمازج بين النص المسرحي والتقنية الفنية التي جعلت الأحداث تسير سيرا حثيثا، ومن ثم وصلت إلى النتيجة المطلوبة وهي التأريخ للقضية الفلسطينية ماضيا وراهنا أو بالأحرى إظهار حقيقة الاستيطان اليهودي في فلسطين، تلك القضية التي ما زالت ماثلة في الذاكرة العربية بأدق تفاصيلها.

أما الآخر فيظهر من خلال استغراق العمل المسرحي في الواقع السياسي للأمة العربية عامة والدولة الفلسطينية خاصة، بالتركيز على قضية الحرية والمسؤولية تجاه أحداث الوطن، والإطار العام لمسرحياته الشعرية يحدد الصراع ضد الطغيان السياسي، الذي يدفع الإنسان ثمنه غاليا فتصبح الحرية عندئذ « وثيقة الصلة بالاغتراب السياسي، لأن فقدانها في داخل الأوطان يؤدي إلى الاغتراب السياسي »[2].

استطاع الشاعر كذلك أن يشير بأصابع اليد إلى كل من ساهم في ضياع الحق وفي مأساة الإنسان الفلسطيني وبالتالي الإنسان العربي، كما أدان الشعب نفسه في كثير من المقاطع الحوارية بسبب سلبيته واستسلامه دون محاولة تغيير واقعه وتركه لأرضه بعد أن اغتصبها العدو.

هكذا تفاعل بسيسو مع الحدث السياسي وجسدته لغته الشعرية على بساط المسرح واقعا مسرحيا وطرح مجموعة من القضايا العالقة في الذاكرة العربية، ووجه بلغة حوارية سياسية ثورية تنضح بالحرية والتحرر اتهاما إلى السلطة و الشعب وسماسرة السياسية، فلم يفرق بين الحاكم والمحكوم لأن الكل متهم عنده.

---

[1] – انتصار خليل الشنطي : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية . ص 179.

[2] – مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة. أبريل 1995م. ع196. ص166.

ثانيا– التاريخ و العذاب المعاصر:

إن الاتصال الحميم بين المسرح والتراث كان إحدى أهم القضايا المطروحة في فن المسرح منذ نشأته الأولى فالإغريق الذين نهضوا بهذا العبء الفني لجأوا إلى التراث الإغريقي نفسه، وبقدر ما استمد كتاب المسرح الإغريقي من تراثهم بقدر ما أغنوه ونشروه في العالم القديم، وكل الذين تبعوا الإغريق في المراحل التاريخية اللاحقة وحتى عصرنا الحاضر، لجأوا إلى تراث شعوبهم، وبذلك «استطاعت المأساة الإغريقية أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا تدور حوله كل ألوان الصراع التي قدر للإنسان أن يخوضها، وهي في مجملها ألوان من صراع الإنسان ضد قوى الآلهة ولا شك أن هذا المحور من المحاور الأساسية في حياة الإنسان بعامة وليس الإنسان الإغريقي وحده »[1].

فمنذ شكسبير وحتى اليوم لا تزال مسألة الإسقاطات السياسية والاجتماعية بهمومها المعاصرة على أحداث التاريخ قائمة في الإبداع المسرحي، ولها في ذات الكاتب المسرحي ووجدانه وقع يستطيع أن يوصله إلى جمهوره أولا، إما كما يريد هو أو ليجد الجمهور همومه الكبيرة والصغيرة فيه [2]، وهذا القول يتحقق أيضا بالنسبة لمعين بسيسو الذي وظف التاريخ في مسرحه الشعري منطلقا من أن التاريخ ليس له تفسير واحد، وأن كل كاتب يفسره ويفهمه بطريقته الخاصة.

إذ حاول معين في مسرحيته " ثورة الزنج " أن يستلهم روح التاريخ بما يمثله من قيمة ليكون حاضرا حضورا شاهدا على قضايا عصرية فمنذ الوهلة الأولى يوحي إلينا العنوان بأنها مسرحية تاريخية، إذ أن أول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نتلقى عملا أدبيا بهذا العنوان لكاتب عربي، أنه يشير إلى ثورة الزنج التي شهدها التاريخ العربي الإسلامي مع ثورات أخرى مشهورة .

يتيح لنا هذا العنوان أيضا التركيز على الدراما المسرحية التاريخية من جهة، وموضوع " الثورة " من جهة أخرى، إذ تثير الدراما التاريخية إشكالات عدة في عملية التلقي، أولها إمكانية التعرف لدى الجمهور المطلع على التاريخ، وارتباط ذلك بالتشويق وإسهامه في جذب المتفرج أساسا.

مع جدوى استحضار التاريخ وعلاقته بالحاضر ومشكلاته وإمكانات التعميم والإسقاط والترميز المتاحة يضاف إليها مدى توافق رؤية الكاتب في نصه مع رؤية المؤرخ في بحثه، مع موقف الجمهور أو شريحة منه من هذا الحدث أو ذاك، وهو ما ينطبق على كثير من الثورات التي شهدها التاريخ العربي الإسلامي[3].

تقدم المسرحية رؤية معاصرة للثورة المعروفة بهذا الاسم وذلك بربطها بالقضية الفلسطينية في محاولة منه لإقناع قارئه ومشاهده بتوحد حالات الإحباط أو تشابه الحالات التي أدت بثورة الزنج إلى الإخفاق، وكأنها هي

---

[1]– عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الفكر العربي. 1980م.ص233.

[2]– خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص308.

[3]– محمد منصور: سوسيولوجيا النص المسرحي المتلقي بين النص والعرض. مجلة كتابات معاصرة. كانون الأول.1996م. كانون الثاني1997م. مج8. ع29.ص57.

الحالات نفسها التي تحاصر الثورة الفلسطينية لتحبطها وتثبط همم أصحابها، ولهذا لجأ إلى عملية تحجيم العصور في ثورة الزنج.

هذه الأخيرة التي وقعت في منطقة البصرة بالعراق في القرن الثالث الهجري والتي انطلقت عام 255 ه واستمرت أربعة وسبعين عاما وتذكر كتب التاريخ أن « الزنج كانوا ألوفا، وكلهم يعملون في كسح السباخ والزراعة، وكانوا يجلبون من شرق إفريقيا، وسرعان ما التفوا حول الثائر علي بن محمد والتف معهم كثير من عبيد الفرات، حتى غدت الثورة كأنها ثورة العبيد على السادة الجائرين، وبث ذلك في نفوسهم أن صاحبهم كان يدعو إلى تحريرهم .

غير أنه لم يمض فيها إلى النهاية إذ استباح في حروبه استرقاق الأحرار، مما يؤكد أنه لم يفكر جديا في إلغاء الرق وانتهت الثورة عام 370هـ بمقتل قائدها والاستيلاء على قصره في مدينة المختارة على يد أحد قواد الخليفة العباسي المعتمد، الذي جهز جيشا لذلك بعد أن كثرت هجمات الزنج على المدن والحواضر العربية.»[1]

لقد صمدت ثورة الزنج طويلا في وجه الدولة العباسية، على الرغم من قرب ميدانها من عاصمة الخلافة سامرا، وإذا قيست من حيث المسافة بالثورات التي اندلعت في جبال فارس وفي ما وراء النهر، فهي تعتبر على مرمى حجر من قلب الإسلام، ولصمود الثورة أسباب منها « غفلة الحكومة المركزية عن خطر الزنج في بداية حركتهم، نتيجة ضعف الدولة، فاستفحل أمرهم وبعثوا الذعر في قلوب أعدائهم، وكان مما تذرع به يعقوب الصفار بعد خروجه، أن أنكر على الخليفة المعتمد إهماله أمر صاحب الزنج.»[2]

كما كان المعتمد خليفة مضعفا، عاكفا على الملاهي، مشتغلا باللذات، وعندما تعاظم خطر علي بن محمد، بعث في عام 257هـ رسولا إلى مكة ليأتيه بأخيه أبي أحمد طلحة، وكان الخليفة المهتدي قد نفاه إليها وبايع المعتمد ابنه جعفرا بولاية العهد، وأطلق عليه اسم المفوض وولاه المغرب، وضم إليه القائد التركي موسى بن وسعا، كما أنه عين أخاه أباه أحمد طلحة وليا للعهد بعد ابنه جعفر، وسماه الموفق وولاه المشرق، وضم إليه مسرور البلخي[3]، وهكذا وزع الخليفة المعتمد مسؤولية الحكم على ابنه وأخيه، وتفرغ هو للهو والخمر والنساء.

ومما ساعد ثورة علي بن محمد أيضا أن الموفق، وكان يلي المشرق، فكان الزنج ضمن دائرة مسؤوليته، قد أساء التصرف مع أحمد بن طولون والي مصر، هذا برغم حاجته إليه ليدعمه ماليا، فيتمكن عندها من مواصلة حربه ضد الزنج، وقد أدى عداء الموفق لابن طولون أن زحف هذا الأخير إلى سوريا عقب وفاة واليها، فأخضع

---

[1] – محمد منصور: سوسيولوجيا النص المسرحي المتلقي بين النص والعرض.ص58.

[2] – المسعودي أبو الحسن علي بن الحسين بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر. المطبعة البهية المصرية: القاهرة. 1346هـ. ج2. ص443.

[3] – ابن الجوزي أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم. مطبعة دائرة المعارف العثمانية: الهند. 1357هـ. ج5. القسم2. ص26.

مدنها ودعي له من على منابرها، أي خلال انشغالها الموفق بحرب الزنج الذين كانوا قد فتحـــوا مدينـــة واســـط وانتهبوها وجعلوها أطعمة للنيران.[1]

والواقع أن مسرحية بسيسو تتعلق على نحو ما بهذه الثورة القديمة ولكنها مع ذلك ليست خالصة لها، بعبارة أخرى لا يمكننا أن نصنفها ضمن المسرحيات التاريخية التقليدية المعروفة، كمسرحيات أحمد شوقي وعزيز أباظـــة التاريخية، وليست واقعية كمسرحيات نعمان عاشور وسعد الدين وهبة وغيرهم، ولنا أن نتساءل إذن هل حاول فيها الشاعر إسقاط التاريخ على الواقع ؟ أم تراها نوعا من المزج بين الواقع والتاريخ تذوب فيه الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر ؟.

يؤكد الشاعر سعيه الحثيث نحو إقامة صلات عميقة مع التراث ، منطلقا من إيمانه بأن « المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد، فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية وتبتعد عنه في بعض الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيـــع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية .»[2]

تنقسم " ثورة الزنج " إلى قسمين ويتعلق هذا التقسيم بالقضية التي يعرض لها معين والتي كرس لها هـــذا العمل وهي القضية الفلسطينية ومسألة التحرر، وينقسم الجزء الأول إلى ثلاث لوحات، تبتدئ الأولى بوصـــف مسهب لتشكيل الفراغ المسرحي الذي ستجري فيه الأحداث أو ما يسمى بالتقديمات « وتنسحب على الأجناس الخطابية الاستهلالية التي تقدم العمل وتمهد لقدومه، ومن هنا فهي تستبقه لتحتل بعض الصفات المخصصة لها على رأس العمل.»[3]

وهو وصف يؤكد لنا منذ اللحظة الأولى أن الكاتب حريص على استغلال هذه التقديمات وكأنها جزء لا ينفصل عن بنية العمل كلية، فهو يعول عليها بوصفها عنصرا دالا بذاته، وليس مجرد عتبة للمســـرحية أو إطـــارا خارجيا.

يضع في يمين الفراغ آلة " تيكرز " كتلك التي تكون في وكالات الأنباء وفي الصحف لتلقي الأخبار العالمية وكتابتها آليا على شرائط من الورق، ويسمى الرجل الذي يتعامل معها " الرجل التيكرز" ويضع في يسار الفراغ غسالة كهربائية، يقوم خلفها رجل يلقي في جوفها ببعض الأوراق والجرائد والكتب، ثم يفرغ في جوفها جردلا من الحبر الأحمر، ويسميه الرجل الغسالة، فضلا عن حبل الغسيل الذي يظهر على امتداد الخشبة وقد علقت عليه بعض الأوراق والصحف والكتب الملطخة بألوان الحبر المختلفة.[4]

---

[1]- أحمد علي: ثورة الزنج وقائدها علي بن محمد. الطبعة الجديدة. دار الفارابي: بيروت. 1991م. ص121.

[2]- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيـــع: القـــاهرة. دار المرجـــاج: الكويـــت. 2000م.ص55.

[3]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر: المغرب. ط1. 2007م.ص64.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص34-35.

هذه الإيحاءات الدلالية للتشكيل المادي للفراغ المسرحي والتي جعلها عتبة للنص المسرحي، ستكون بمثابة المهاد الذي يدخل منه الكاتب إلى موضوعه، مدخرا بذلك كلاما كثيرا كان يمكن أن يقوله، ولكن التقديمات أغنته عن ذلك، وكان أول كلام نسمعه هو كلام الرجل (صندوق الدنيا) الذي يحتفظ بكل المفارقات والأعاجيب والحقائق الصادمة، وصندوق الدنيا لدينا تسمية شعبية عامة في الوطن العربي تعني (تلفزيون) بدليل الفعل " فليتفرج ":

كلام الرجل (صندوق الدنيا) : صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل ...

كل التاريخ على حبل غسيل ...

من يملك أن يدفع حفنة قمح أو حفنة ملح ...

أو خيطا في إبرة ...

فليتفرّج ...

من لا يملك أن يدفع شيئا فليتفرج ...

صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل.[1]

يوشك بهذا النداء أن يلخص الدلالات العامة لذلك التشكيل المسرحي، فحبل الغسيل المكرر في كلامه إشارة إلى امتداد الزمن الذي تفقد معه الأشياء حيويتها وتجف حتى تتجمد وتنكسر، أما صندوق الدنيا فهو الذي يحتفظ بكل المفارقات والأعاجيب.

ثم يكسر معين الإيهام المسرحي التقليدي على لسان صندوق الدنيا الذي يتجه إلى الجمهور فوق لسان خشبي ممتد من صدر الخشبة ليوجه إليهم الخطاب بشكل مباشر:

الرجل (صندوق الدنيا): من يتفرج منكم يا ساده ...

كلكم مغسول.

كلكم مصبوغ.

كل يتحسس ثوبه ...

كل يتحسس جلده ...[2]

كأنه يوجه منذ اللحظة الأولى إصبع الإدانة إلى الجميع، فالكل مضلل قد تمت عملية غسيل عقله، وأعيد تشكيله أو تلوينه على النحو الذي يريده العدو ويشتهيه، والذي يكرس فيه الغفلة والتراخي واللامبالاة وكأنه غير معني بشيء.

حين ينتهي مشهد الرجل (صندوق الدنيا) نجد الرجل (التيكرز) يحدق في شريط الأخبار ثم يقتطع جزءا منه ويتجه إلى الرجل (الغسالة) الذي يلقي نظرة على ما في الشريط ثم يلقي به في جوف الغسالة، ويتناول

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج" .ص130.

[2] – المصدر نفسه.ص130.

الجردل ويفرغ منه بعض الحبر الأسود، وفي الحوار الدائر بينهما نفهم تخوف الرجل (التيكرز) من أن يفلت من الغسالة شيء يزلزل نظام العمل ويفسد الخطة،[1] ولكن **الرجل (الغسالة)** يطمئنه:

ما دام التاريخ هنا في هذي الغسالة

أوراقا تغسل ...

أوراقا تصبغ كيف تشاء

كيف ستقتلنا الأوراق المغسولة و المصبوغة ؟[2]

إلا أن هذا الجواب لا يقنع الرجل (التيكرز) لأن الإنسان المخادع دائما يراوده الشك والقلق والتوتر إذا قام بعمل مشين فيقول كمن يحدث نفسه:

الرجل التيكرز: (كمن يحدث نفسه)

لا أدري ...

لكن ما أكثر ما أتخيل رجلا مقتولا ...

رجلا مغسولا مصبوغا ...

يخرج من هذي الغسالة ...

رجلا نحن قتلناه

رجلا في القرن الأول أو في القرن الثالث.

أو في القرن العشرين ...

يخرج من جوف الغسالة ...

وبيده سيف أو خنجر ...

أو قنبلة أو إصبع ديناميت ...[3]

في هذا المشهد يبدأ التوظيف السياسي للتاريخ، حيث السيف والخنجر تلائم المناضلين في الزمن القديم أما القنبلة و إصبع الديناميت فهما من ملازمات مناضلي القرن العشرين، فكل يستخدم أداة القتل التي أتاحها زمنه ولكن لا اختلاف في الهدف والغاية.

أما الرجل (الغسالة) فلا يكترث لهذا الهاجس الذي يؤرق الرجل (التيكرز) ويكبر في نفسه ويتجسد أمامه مشهدا كاملا ومروعا:

الرجل التيكرز: ما أكثر ما أتصور أبطالا

نحن غسلنا دمهم

وصبغناهم بالحبر ...

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص36.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص131.

[3]- المصدر نفسه. ص122.

أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الغسالة ...
وتحطم هذي الغسالة ...
تطلق كل سراح المغسولين المصبوغين.
المسجونين بهذي الغسالة
وتحطم هذي الآلة ...[1]

يوشك هذا الهاجس أن يكون نبوءة بظهور البطل المخلص، وقيامه مرة أخرى من وسط القتلى الذين عفى عنهم الزمن، يستنهضهم ويطلق سراحهم فيكون أول صنيع لهم هو تدمير كل مؤسسات الكذب والخديعة والمكر والتزييف، فالمسرحية هنا تختزل أكثر من مائة وسنتين من التاريخ العربي الإسلامي، وهو اختزال مكنه من أن يعطي في عمله نوعا من التكثيف الذي يعجل بالدخول في الموضوع.

وفي انعطافة بارعة من الكاتب للدخول إلى صلب موضوعه وكأنه يعرض علينا ضمنا حركة تفكيره وكيفية توجهه إلى هذا الموضوع ويريد إقناعنا أن « المسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها »[2] فنرى الرجل (الغسالة) يدعو زميله إلى اختيار الوجه الذي يبدآن بغسله وصبغه وتعليقه فوق حبل الغسيل.

فيقترح عليه أن يكون ذلك الوجه هو وجه فلسطين، وفيما هما يتداولان في ذلك تدخل امرأة كالطيف معصوبة بمنديل أحمر، ورداؤها الأسود ملطخ بالحبر، وحين تعرف وجهتهما تتقدم لتقول:

المرأة : وجهي ... ولماذا وجهي أنا يا قتله
وجهي لوح زجاج يكسر كل صباح ...
كي تصنع منه هذي المرآة و تلك المرآة ...
عنقي يقطع، يغرس سارية في الأرض ...
كي تخفق فيه هذي الراية ...
أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكان.
مانيكان فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون
أنا في طبق القرن العشرين
أؤكل بالشوكة والسكين.[3]

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص123.
[2]- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر.ص55.
[3]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص124.

إلا أن الرجل(التيكرز) لا يصور هذا الوجه ويرفضه، على الرغم من هذا الوصف الساخر الموجع في آن الذي تقدمه المرأة رمز فلسطين ويقترح بدلا منه وجها يغسلونه ويصبغونه ويؤلفونه ويصورونه كيفما شاءوا، وهو وجه الزنج وقائدهم عبد الله بن محمد، وهنا يدخل الوجه ببقع الحبر والأصباغ، وهو قائد ثورة الزنج ليقول:

الرجـــــل: القتلة ...

المعتمد بأمر الله قتلني مرة ...

وقتلت على أيدي وراقيه في القرن الثالث مرة ...

ها هم قد وضعوا السكين على عنقي.

في القرن العشرين

لكني لن أقتل بعد الآن.[1]

يريد الشاعر منذ اللوحة الأولى أن يضعنا في قلب التاريخ؛ فيصور امتداد تزييف التاريخ الـــذي مارســـه الوراقون من قبل إلى القرن العشرين من خلال اثنين من كبار الغسالين والصباغين، أولئك الذين يغسلون أدمغـــة الناس، ويصبغون ثيابهم و عقولهم تلمسا لتزييف التاريخ وأحداثه ومن ثمّ تزييف عقول الناس، فمن القرن الثالـــث الهجري إلى القرن العشرين يظل السماسرة يعْبُرُون أسواق المدن حاملين بضائعهم الدموية المســـتباحة، يشـــترون التاريخ ويبيعون الوطن وبقايا الزمن، يصبغ الوراقون التاريخ ويخترعون أبطالهم لقاء الدنانير الذهبيـــة، وللقضـــية شهداؤها الذين يكسبون الوطن، وتجارها الذين يكسبون الدنانير الذهبية .[2]

ثم تبدأ اللوحة الثانية بتشكيل مسرحي مركب نوعا ما عن سابقه، إذ أضيف إلى التشكيل الأول صـــليب ضخم في يسار المسرح، وفوقه هندي أحمر مصلوب، وتحته كرسي ظهره للجمهور وإلى جانبه رجـــل يمســـك بجمجمة وإلى يمين الصليب قفص ضخم تطل من خلفه وجوه رجال ونساء، وأمام القفص رجل يرتدي المـــايوه وفوق سطحه منصة عليها منضدة في شكل حذوة الفرس.[3]

وغيرها من العناصر المشكلة للفراغ المسرحي بدلالتها الرمزية التي سيعتمد عليها المؤلف والتي يبدأ المشهد وكلها ساكنة تماما حتى يبدأ الرجل (الغسالة) النداء التقليدي المعهود في تصوير مشاهد الأفلام: حركة! فـــإذا جميع هذه العناصر تقريبا تتحرك، وهو إيذان ببداية حركة الأحداث التاريخية بشكل واضح داخل المسرحية.

اعتمد معين هذا الأسلوب لتحريك الأحداث التاريخية دون أن يقحمها مباشرة لأن « الإبداع المســـرحي يتحرك أولا في بيئة معينة تمده بعوامل التكامل، يأتي الماضي بكل ما فيه ليشكل تربة تنمو فيها بذوره بينما تشكل البيئة المعاصرة مناخه الطبيعي والملائم »[4] ويندر أن نجد كاتبا خلاقا في التاريخ لم يركز على التراث كعطاء يتجمع في التاريخ ليستلهم منه قليلا أو كثيرا في إبداعه المسرحي.

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص126.

[2]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 48 .

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص40.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص309.

وهذا ما حدث في ثورة " الزنج " في لوحتها الثانية فبعد الحركة التي تعم جميع العناصر والهتاف الذي يختلق من الرجل الممسك بالجمجمة إلى الرجل بالمايوه إلى الرجل الذي رص الزجاجات والأكياس، وكلها إيماءات ونضالات جوفاء يراد من خلالها الالتفاف حول القضية الجوهرية، وما هي في الواقع إلا أشكال المتاجرة بالقضية الفلسطينية، لذلك « يستخدم بسيسو التاريخ بما يحوي من صراعات وحكايات في الماضي وسيلة لتحريض الصراع في الحاضر، يتناول الماضي من خلال الصراع الحاضر وتناقضاته.»[1]

ففيما تختلط الأصوات هنا وهناك، نجد عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج يدخل في ثيابه التاريخية، فيأمر الرجل (الغسالة) الجميع بالتوقف عن التمثيل، ويسأل عبد الله عما جاء به وهو من "الكومبارس" وعمن أعطاه تلك الثياب التاريخية، ويعلمه بأنه لا دور له في ذلك المشهد الذي يصور في القرن العشرين:

الرجل الغسالة: عبد الله بن محمد ...

إنك كومبارس ...

كومبارس ...

من أعطاك ثياب القرن الثالث للهجرة ...

من أعطى لك صورة عبد الله بن محمد ...

ليس هنا دور لك ...

نحن هنا في القرن العشرين ... [2]

لكن عبد الله بن محمد يصر على أن كل الديكورات تشير إلى القرن الثالث وإلى البصرة، وأن كل الموجودين هم عبيد البصرة، « فالرجال والنساء في القفص هم العبيد الذين غمس لقمته معهم ذات يوم بالدم ورجل الجمجمة هو أبو بشارة الذي يتاجر بجلود الزنج، والهندي المصلوب هو ابن الأسحم الذي كان كثيرا ما يغير جلده، أما الرجل الذي يلبس المايوه فهو ابن عتيق النخاس » [3] الذي يسأله:

أما أنت ألست النخاس " ابن عتيق "

أو لم أقطع رأسك ...

هل ألصقت بصمغ أم بلعاب رأسك بين الكتفين

وهربت من القرن الثالث للهجرة ...

وأتيت فلسطين ... [4]

---

[1]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.ص191.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص133.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص41-42.

[4]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص135.

في هذه الأثناء يمسك الرجل (الغسالة) بتلابيبه فيكشف له عبد الله بن محمد عن حقيقته التاريخية وهو أنه ابن قتام مدرب الجواري على الغناء والرقص في قصر الخليفة المعتمد، وأنه كان " مقاول " توريد الشعراء للخليفة وأنه الآن يؤلف في القرن العشرين باسم فلسطين.

ثم ينهض في هذه اللحظة الرجل صاحب الزجاجات ليمسك بعبد الله بن محمد ويمسك بتلابيبه صارخا:

أسكت يا عبد الله بن محمد ...

أو لا تكفي تلك الثورة ...

حتى تشعل مذبحة أخرى في القرن العشرين. [1]

إلا أن الرجل في ثياب عبد الله بن محمد لا يتوانى عن كشف حقيقته هو الآخر، وكيف أنه كان عطـــارا بسوق البصرة «يبيع الحناء ويقول دم الشهداء » ثم إذا هو الآن يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين:

أعرف من أنت ...

عطارا كنت بسوق البصرة ...

عطارا كان يبيع الحناء ...

ويقول دماء الشهداء ...

والآن تبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين

مقبض سيف من حطين .....[2]

وأخيرا يتجه إلى القفص ويضرب عيدانه وهو يصيح بمن فيه، يحاول إيقاظ هممهم وشحذ عزائمهم، حتى يحسوا بقيمة قضيتهم وينفضوا الغبار عنهم ويفيقوا من سباتهم:

انطلقوا الآن ...

كونوا ما شئتم ...

زنجا في القرن الثالث للهجرة.

أو زنجا في القرن العشرين ...

إن عليكم أن تنطلقوا الآن ...

لا يستأذن عبد من قيصره ...

كي يعلن ثورة ... [3]

مع هذه الدعوة إلى الثورة والتحرر، تطالعنا اللوحة الثالثة والأخيرة من الجزء الأول، تنقلنا إلى صحن بيت عبد الله بن محمد في ضاحية بالبصرة في القرن الثالث الهجري حيث « نجده مهموما لما يلقاه أصحابه من الـــزنج

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص137.

[2]- المصدر نفسه.ص138

[3]- المصدر نفسه. ص139.

من تعذيب، ونجد واحدا منهم ممددا على وجهه في حالة غيبوبة، وامرأة اسمها وطفاء تمسح ظهر العبد الذي ألهبته السياط بمنديل مبلل بالماء »[1] وحين يفيق العبد يتجه إلى عبد الله ليسأله:

العبـــــــد: عبد الله بن محمد ...

هذا الظهر المجلود ...

متى يصبح صدرا للثورة ... ؟ [2]

أما الجزء المتبقي من اللوحة فيصور في مجمله معاناة زنج البصرة وما كانوا يلقونه من تعذيب وقتل جماعي على أيدي رجال الخليفة و بطانته إذا هم أبدوا التمرد والعصيان، وهي في الواقع صور لمعاناة الشعب الفلســطيني وما يلقاه من تعذيب من طرف الصهاينة المدمرين ومن طرف الضمير العربي النائم عن مأساتهم ومعاناتهم.

لقد كانت سياسة الدولة إزاء الزنوج تقوم على الترغيب والترهيب فالمال والدخل لمن أطاع، أما من عصى فله قطع الرقاب:

البحـــــراني: عشرة عبدان قد صرخوا ...

صرخوا ...

وقفوا ...

غرسوا أعينهم حيث أبو يوسف ...

مزروع في تلك الحفرة ...

ألقوا بهم في قرب ... نفخوها ...

وضعوا في القربة ثعبانا ...

وضعوا حدأة ...

رجل يطفو وهو يموت ... [3]

وهكذا حتى يظهر " الآراجوز " من خلف الحائط وهو يدلي من يده حبلا في نهايته كيس صغير، ومن يده حبل يتأرجح في نهايته رأس ملطخ بالدم ثم يصيح بأهل البصرة أن يختاروا بين الكيس والرأس المقطوع:

الآراجـــوز: يا أهل البصرة ...

يا زنج البصرة ...

اختاروا بين الكيس وبين الرأس المقطوع ...

اختاروا بين الذهب وبين الدم ... [4]

فيجيبه **عبد الله بن محمد** قائلا:

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص43.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج ".ص144.

[3]- المصدر نفسه.ص153-154.

[4]- المصدر نفسه.ص155.

يا أهل البصرة ...

يا زنج البصرة ...

اخترنا الرأس المقطوع ...

اخترنا الرأس المقطوع ... [1]

هو في الواقع اختيار الشاعر والشعب الفلسطيني عامة الذي لا يريد ذهبا يملأ بطنه مقابل خيانة الوطن وإنما فخره واعتزازه في الشهادة إن كانت ثمنا للحرية، وعلى هذا النحو ينتهي الجزء الأول من" ثورة الزنج " أين « لجأ الشاعر من خلال فنية الإبداع المسرحي المتقنة والمرهفة إلى استعدائنا الدموي ضد الخليفة وموقع السلطة السياسية في التاريخ بعدما اغتيلت ثورة الزنج مرتين على أيدي القتلة، مرة بسيف الخليفة ومرة بأقلام المؤرخين »[2] فنلقي بكامل عواطفنا تعاطفا مع ثورة الزنج وقائدها عبد الله بن محمد.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن معين يتبنى قضية عادلة ولذلك يزج بكل ثقله الإبداعي ليظهر الوجه الزنجي الثائر ويحمل السلطة السياسية التاريخية مسؤولية القضاء على طهر ذلك الوجه، فإذا بالواقع الجديد يرده مرة أخرى إلى الماضي البعيد، فالمقهورون المغلوبون على أمرهم هم أنفسهم وإن كانوا في ثياب أخرى.

والذين كانوا يستنزفونهم هم أيضا الذين يستترفون بقرة فلسطين الحلوب اليوم وغدا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، والمتاجر بقوقم والنخاس والقواد والأدعياء مازالوا يمارسون اليوم أعمالهم القديمة، والمعذبون في الأرض تساقط ظهورهم على يد الجلادين كل يوم وهم ينتظرون يوم الخلاص.[3] وهكذا نجد أنفسنا في هذا الجزء الأول متأرجحين بين ما هو راهن وما هو تاريخ، وبين ما هو حقيقة وما هو إيهام وتمثيل كأنهما وجهان لعملة واحدة.

لم يجد معين في كل معطيات التاريخ وجها أكثر نقاء وأقل أخطاء وأضوأ دربا وأطهر قلبا من ثورة الزنج حتى وجد المسوغ لربط ثورة الزنج بالثورة الفلسطينية ربطا عضويا يشعرنا بأن الثورة الثانية استمرار للأولى، وأن الجزء الثاني من مسرحيته استمرار للأول وإن كان يختلف عنه في بعض المعطيات.

فحين ننتقل إلى الجزء الآخر من المسرحية يطالعنا في مستهل اللوحة الأولى منه الرجل (الغسالة) والرجل (التيكرز) مرة أخرى، أين يتهم الأول الثاني بتوريطه عندما اختار القرن الثالث للهجرة وثورة الزنج وقائدها عبد الله بن محمد الذي صار زعيما لهم، وللخروج من هذا المأزق يقترح عليه الرجل (التيكرز) أن يؤلفوا عددا من الرجال كلهم عبد الله، ثم يطلقونهم في أسواق الأهواز وبغداد والبصرة، فلا يعرف عبيد البصرة من من هؤلاء هو قائدهم:

الرجل التيكرز: لنؤلف عبد الله آخر ...

لنؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله ...

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص156.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص145.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص43.

ولنطلقهم في أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة ...

حتى يصير هنالك أكثر من وجه

أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد

فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع ... [1]

يشير الشاعر هنا إلى تزييف الوعي والتاريخ و بالتالي تزييف الثورات وتشويهها والتمويه على القادة ومحاولة تشويه صورهم باستنساخهم لتعتيم الوعي والحقائق، فيُجعل الخائن وطنيا ويحول الوطني إلى خائن، لكن الرجل (الغسالة) يقرر أن البصرة سقطت في يد عبد الله بن محمد وانتهى الأمر، وأن الخليفة المعتمد بأمر الله اختار أخاه ليكون على رأس الحملة التي أعدها لمحاصرته:

الرجل الغسالة: البصرة سقطت في يد عبد الله بن محمد ...

سقطت وخليفتنا المعتمد بأمر الله ...

اختار أخاه ...

وهو يعد الآن الحملة ...

ليحاصر عبد الله بن محمد ... [2]

هنا يتذكر الرجل (التيكرز) ذلك الهاجس الذي حز في نفسه بأن رجلا مغسولا مصبوغا كان قد قتل ربما خرج من الغسالة وبيده سيف أو خنجر:

الرجل التيكرز: أو لا تذكر ...

ما أكثر ما كنت أرى رجلا مقتولا ...

رجلا مغسولا مصبوغا ...

يخرج من هذي الغسالة ...

رجل نحن قتلناه ...

وبيده سيف أو خنجر ... [3]

ويبقى معه هذا الهاجس والخوف من أن يخرج له عبيد الله بن محمد حتى عندما يسأله الرجل (الغسالة): أين سنمضي الآن ؟ فيكون جوابه كمن يتحدث إلى نفسه:

الرجل التيكرز: كل الطرق تقود إلى البصرة ...

كل سيوف المعتمد تقود إلى البصرة ...

فلنتبع خيط الدم ... [4]

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص160.

[2] – المصدر نفسه. ص160-161.

[3] – المصدر نفسه.ص161.

[4] – المصدر نفسه. ص162.

وهي الإجابة التي تقودنا إلى اللوحة الثانية التي يشهد فيها الفراغ المسرحي تشكيلا جديدا، حيث تركز الأضواء على حلبة في شكل مربع، ترتفع مترين عن خشبة المسرح، وعلى طول الجوانب الأربعة لها حراب مزروعة، مطلية باللون الأبيض، في رؤوس بعضها عمائم حمراء، وفي الأخرى مناديل سوداء.

أما الجانب الأيمن فعبارة عن فصل مدرسي، واللوح الأسود المعلق على الحائط مقسم إلى قسمين، في الأول منه كتبت عبارة " يسقط عبد الله بن محمد " وفي الثاني " اشرب كوكاكولا "، التلاميذ يصطفون في مقاعدهم والرجل (التيكرز) يطوف بينهم وفي يده مؤشر طويل [1]، بينما يتسلل من الزاوية الأخرى إلى منتصف المسرح الرجل (صندوق الدنيا) وهو ينفخ في بوقه، ويدعو الناس إلى الفرجة.

ويحكى بعض الطرائف المشجعة والدالة في الوقت نفسه، إلى أن ينتهي إلى قصة العبد الذي استطاع خلافا للآخرين جميعا أن يقول للسلطان لا:

الرجل (صندوق الدنيا): آه على عبد الله بن محمد ...
كان الناس يقولون نعم ...
للسلطان نعم ...
لجواري السلطان نعم ...
لكن الرجل الطيب عبد الله بن محمد ...
كان عليه أن يصرخ لا ...
" لا " للوحل وللكذب وللتزوير ...[2]

في هذه الحكاية إدانة بمجيء عبد الله بن محمد الذي يتقدم بعد أن يختفي الرجل (صندوق الدنيا)، ويأخذ في الطواف حول الحراب فيتعرف فوق رؤوسها آثار رفاق حياته ونضاله الذين سقطوا أمام جبروت المعتمد بأمر الله فيكلمهم دون جدوى:

عبد الله بن محمد: هذا هو رأس البحراني
جسد مقطوع الرأس ...
فوق بساط المعتمد بأمر الله ...
هو ذا الرأس ...
هل تسمعني يابحراني ...
هل تسمعني يا ابن أبي هانئ
هذي هي حريتك، وهذا هو منديلك.
وهنالك رأسك ...
كل الأصحاب هنا فوق الحلبة ...

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص163.
[2] – المصدر نفسه. ص165.

لكنك وحدك فوق الحلبة

وحدك يا عبد الله بن محمد ... [1]

إن الحديث معهم لا يجيبهم ولهذا يستمر في طوافه و الرجل الغسالة يتابعه بعينيه، ويدرك عبد الله أنه صار وحيدا فيمضي يحدث نفسه بما يشي بقراره الأخر، إما مواجهة المتفرد بالهيمنة وإما الانتحار، فيقول:

حين يكون هنالك رجل واحد ...

يملك كل الدنيا ...

لابد وأن تشهر سيفك ...

أو تبتلع السيف ... [2]

إنه محتار بين الثورة واسترداد الحق في الحرية و الانتحار كحل للهروب من الواقع المؤلم المرير ومن طغيان المعتمد بأمر الله، وهي في الحقيقة حيرة معين بسيسو وكل الفلسطينيين الذين ضاقوا ذرعا بسطوة اليهود المغتصبين،* وهو مناضل عربي بامتياز لا يقصد اليهود الغاصبين وحدهم؛ وإنما يلمز إلى الأنظمة العربية المتسلطة وفي أشعاره الكثير من ذلك.

ثم تدخل وطفاء وقد عصبت رأسها بمنديل أحمر، فتكون هي الوحيدة التي بقيت لعبد الله من الثورة، كما تقر أنها تحمل في أحشائها جنينا من عبد الله، وأنها لابد أن تقف إلى جواره، أما عبد الله فيطلب إليها أن ترحل بعيدا لأنه يستشعر الخطر على مرمى حجر منها:

وطفـــــاء: أنا ... !

ما بقي من الثورة ... ؟!

نحن الآن ثلاثة ...

اثنان أنا يا عبد الله بن محمد ...

طائرك بأحشائي ...

عبد الله بن محمد: ألقيت له سيفا يا وطفاء ...

كنت سأبني له عشا ...

هذا الطائر ما عاد له عش ...

ماذا يبقيك معي

إن كنت تريدين لهذا الطائر عشا ...

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج". ص166.

[2] – المصدر نفسه. ص167.

* – معين بسيسو لم يكن شاعر و كاتبا فحسب، بل سياسيا مارس النضال والعمل السياسي منذ نعومة أظافره مع إعلان الإضراب العام الشامل، وانطلاق ثورة الشعب الفلسطيني على الانتداب البريطاني والكيان الصهيوني في فلسطين سنة 1936م. انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري . ص 10.

انطلقي الآن ...

فحصارهمو يشتد

وحرا بهمو تمتد.[1]

وفيما هما يتداولان الأمر ينفخ المدرس صفارته ويشير إلى القسم الأول من اللوح، ويطلب من التلاميذ أن يكرروا وراءه عبارة "يسقط عبد الله بن محمد " فيصـــــغون، ثم يشير إلى القسم الثاني ليكرروا وراءه عبـــــارة " اشرب كوكاكولا " يصغون كذلك.

ثم تسأل وطفاء عن الاسم الذي يختاره عبد الله للطفل بعد ولادته يجيبها إجابة يلخص فيها قصة الصـــراع الأبدي المتجددة قائلا:

عبد الله بن محمد: سيسميه من سوف يجيئون ...

سوف يجيئون ...

قد ينتظرون طويلا لكن سوف يجيئون ...

في القرن الرابع أو في القرن العشرين ...

سيظل الزمن ...

ولأجل لا يعلمه إلا الله ...

يلد المعتمد بأمر الله

بعد المعتمد بأمر الله ...

وسيلد المعتمد الزنج ...

وسيلد الزنج

أكثر من عبد الله بن محمد ...[2]

كأنه بهذا يشخص جدلية الصراع بين السلطة والشعب على مدى الزمن، فكل عصر فيـــه ظلـــم وقهـــر وعبودية فالقرن الرابع له المعتمد بأمر الله والقرن العشرين له معتمد بأمر الله كذلك، والزنج عبيده ليس حكـــرا على زمـــن معين، وإنما موجودون في كل مكان وزمان ما دام الصراع قائما، فمن ثورة الزنج إلى ثورة فلسطين وما بينهما يمتد تاريخ السماسرة، يبيعون الوطن والجرح والألم، ويظل المقهورون تحت مقصلة القهر والظلم[3].

حين تشعر وطفاء بألم المخاض يصر على رحيلها ويطلب إليها أن تسرع في ذلك كي تلد بعيدا عن الخطر من أجل البصرة ومن أجل القرن الثالث للهجرة:

عبد الله بن محمد: لا ليس هنا يا وطفاء ...

كلهمو ينتظر الآن ...

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص168-169-170.

[2]- المصدر نفسه. ص172-173.

[3]- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري . ص 131.

رأس المولود ...

فلنمض الآن ...

أنت لكي تلدي ...

وأنا للموت ...

انطلقي قبل فوات الوقت

من أجل الطائر في أحشائك يا وطفاء ...

من أجل البصرة ...

من أجل القرن الثالث للهجرة ...[1]

تمضي وطفاء ويخرج الرجل (الغسالة) إلى عبد الله ليؤنبه على رفضه دور الكومبارس وقبوله هذا الدور الذي سيفضي إلى نهايته، أما عبد الله فقد راح ينتقل بين الحراب وهو يحاور نفسه حديثا ذاتيا فيما آلت إليه الثورة، ويتمنى لو أن الطير جمعت أشلاء الثورة في أرض أخرى لعلهم يعودون ويتابعون المسيرة، وكأنه في حلم.[2]

وفيما هو مستغرق في تأمله تظهر جنازة من الجهة اليمنى للمسرح تسير خلف نعش، والمشيعون يرفعون لافتات بمختلف الشعارات الوطنية (بالعربية والانجليزية والفرنسية)، وحين ينتبه عبد الله يخيل إليه أنها جنازة وطفاء، أمله الأخير والوحيد، لكن وطفاء تظهر فجأة وكأنها تخرج من جوف الظلام من فوق ربوة تطل على الحلبة لتخبره بأن هذا النعش كاذب والجنازة كاذبة، ووضع من أجل غاية معينة، عندئذ تضطرب الجنازة وتتفكك ويتفرق المشيعون، ويلقون بالنعش الفارغ الذي يحمله الرجل (الغسالة) على ظهره ويهرول هاربا.

كما تؤكد وطفاء أن رمز النضال باق، وأن علم الثورة لن يطوى وأنها لن تخونه، ولن تكون ضفائرها هي الحبل الذي يلتف على عنقه، وأن طائره الأمل الباقي الذي في أحشائها:

وطفـــــــاء: سيظل يرفرف حتى ينطلق وفي منقاره ...

حبة قمح من طاحون البصرة ...

حبة قمح يلقيها ...

باسم الزنج وثورتهم ...

في طاحون القرن العشرين.[3]

إن هذا الطائر الذي يرقبه عبد الله بن محمد ليس أمله لوحده، وإنما هو أمل الشاعر وكل الفلسطينيين الذين ينتظرونه بشوق وتلهف من أجل أن يبذر الأمل والقمح في طاحون القرن العشرين.

غير أن مؤامرة خفية تحاك هناك بين الرجل (الغسالة) وطبيب عصري تصورها اللوحة الثالثة من هذا الجزء؛ مفادها أن يخنق هذا الأمل في المهد وذلك بضرورة إجهاض وطفاء دون الوقوع في المسؤولية القانونية، وبما

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص173-174.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص46.

[3]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص179.

أن الرجل (الغسالة) يقوم بدور المخرج المسرحي فقد اقترح عليه الطبيب إحضار وطفاء إلى المسرح وإجهاضها فالقانون لن يقاضي أحد القتلة في القرن الثالث للهجرة.

كما أن قتيل ذلك القرن لن يأخذ أحد في القرن العشرين بثأره، وإذ هما يتفقان على هذه الخدعة يختفيان ويظهر الرجل (صندوق الدنيا) ومعه بوقة يدعو الناس إلى الفرجة كعادته، ويغريهم بحكاية وطفاء، و كيف أنها انطلقت تحمل ثمرة عبد الله بن محمد وأمل عبيد الزنج والفلسطينيين عبر السنين والقرون:[1]

الرجل (صندوق الدنيا): أما وطفاء ...

فلقد عبرت كل جسور عذاب مخاض الحبلى ...
مرت فوق الصدر سنابك خيل غزاة الأرض ...
وكأن هنالك درعا فوق الصدر ...
وكأن هنالك ختما سريا فوق الصدر ...
لا يفتح إلا في هذا القرن ...
في القرن العشرين ...[2]

الكل يضع وطفاء نصب العين لأنها تحمل الأمل و الثمرة التي ستزيح الألم والفقر والتسلط عن الجميع وتنشر الخير والحرية في كل القرون وعبر الأزمان، حتى الجلاد لم تسلم منه في اللوحة الرابعة التي تنقلها إلى زنزانة مستطيلة، تجلس فيها وطفاء وكأنها مشدودة بحبال إلى كرسي وإلى جوارها تتدلى من السقف قربة كبيرة منفوخة.

أما الجلاد وقد غطى رأسه بقناع وفي يده سوط من مطاط ينهال به حين يفتح الستار على القربة وهو ينظر إلى وطفاء بين الضربة والأخرى، وحين تتوسل إليه أن يكف يتوقف ويقول لها:

الجـــــلاد: أعطيني الطفل إذن ...
لم لا تلدين الآن ... ؟[3]

ثم تتكرر المحاولة إلى أن تكتشف وطفاء أن هذا الجلاد هو نفسه الزنجي الذي كانت ذات يوم تضمد جراحه في بيت عبد الله بالبصرة فتذكره بذلك وبعبد الله بن محمد وبنفسها، فلا يصدقها في بادئ الأمر لكنه يتأكد من ذلك حين يحدق النظر في وجهها، فيعتريه الندم ويستنكر الدور الذي أنيط به في القرن العشرين، وهو أن يصبح جلادا بعد أن كان في القرن الثالث للهجرة ثائرا تحت لواء عبد الله بن محمد.

ولأنه يائس من جيل القرن العشرين ويعرف أن هنالك كثيرون ينتظرون نتيجة إجهاضها على يديه، فإنه يطلب إليها أن تخرج معه قبل فوات الأوان ليعودوا إلى البصرة في القرن الثالث للهجرة:

الجـــــلاد: إن علينا أن نخرج من هذي الزنزانة ...
قبل فوات الوقت ...

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص47.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص184-185.

[3]- المصدر نفسه.ص186.

فهنالك رجل ينتظر وراء الحائط ...

وهناك رجال ينتظرون...

فلنذهب ...

سأقودك للقرن الثالث للهجرة ...

حتى أبواب البصرة ...[1]

لكن وطفاء تصر على أن تلد في القرن العشرين، لأنها تؤمن بأن الثوار سوف يجيئون وإن كانوا ما زالوا بلا عنوان:

وطفاء: لا يمتلك الواحد منهم ثوبا ورغيفا ...

لا يمتلكون من العالم بيتا ورصيفا ...

ليس بأصبعهم خاتم ...

ويحيون العالم ...

ويحيون الثورة ...

سوف يجيئون ...

سوف يجيئون ...

ويهزون العالم كالشجرة .

كي تسقط تلك الثمرة

الثورة ...

الثورة ...[2]

إنه إصرار وطفاء الذي يعكس إصرار الشاعر الذي يبث أحاسيسه وآماله من خلالها، أمله في أن يأتي الثوار الذين يهزون العالم ويحركونه حتى ينهض العالم العربي من سباته ويفيق من غفوته التي دامت طويلا ويمتلئ قلبه بالحس القومي، ويرفع عن نفسه غبار السنين ويحس بالقضية الفلسطينية التي تنتظر ولادة محررها في القرن العشرين الذي يعيد إليها إشراقها ومكانتها.

هذه المعجزة المنتظرة من الجميع وبخاصة معين وكل الفلسطينيين توشك أن تكون حقيقة في اللوحة الخامسة والأخيرة، أين نجد صفين من المصلوبين في إحدى الساحات، وكل صف يتألف من خمسة في مواجهة الصف الآخر، وكلهم في صورة عبد الله بن محمد، وحين تدخل وطفاء تأخذ في التنقل بينهم فلا تكاد تصدق عينيها وعبثا تحاول الحديث مع أحد منهم، فهم جميعا وجه مكرور، و هم جميعا مصلوبون[3]، فتصيح بهم:

وطفـــــاء: من منكم يعطي هذا المولود اسما ...

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص191-192.

[2]- المصدر نفسه.ص194.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص48.

يعطيه علما وجواز سفر ...

يعطيه ما يعطي الأب لابنه ...

من ... !؟

أين سألد ابنك يا عبد الله ؟[1].

إلا أن هذه الحيرة التي تراود وطفاء لا تلبث أن تزول، ونجد الإجابة الشافية لأسئلتها حين يرتفع من بين المصلوبين صوت عبد الله بن محمد معلنا:

الصوت: لن يعطيه أحد بعد الآن اسما ...

لن يعطيه أحد علما وجواز سفر ...

لكن هو وحده ...

من سوف يسمى اسمه ...

ينسج علمه ...

ينبغ نجمه ...

والصدر المثقوب ...

جواز السفر المثقوب ...[2]

يستمر الحوار بينهما في شكل سؤال وجواب إلى أن يولد الطفل فتولد معه الثورة وتستجمع كل الأشلاء على يديه بدءا من القرن الثالث للهجرة إلى القرن العشرين، ولم يبق على وطفاء إلا أن تضع هذا الحمل المعجزة بعد أن تتجه إلى الجالسين من الجمهور في المسرح لتسألهم إن كانوا ينتظرون معجزة الميلاد، لتقرر أنه لا معجزة فوق المسرح:

وطفـــــــاء: لا معجزة فوق المسرح ...

كانت يد عبد الله بن محمد ...

كانت يده معجزته ...

كانت أيدي الزنج ...

معجزة الثورة ...

لكن أنتم ...

ما هي معجزة أيديكم ... ؟[3]

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص197.

[2]- المصدر نفسه.ص199.

[3]- المصدر نفسه.ص202.

إن المعجزة لا تصنعها قوى سحرية غيبية، ولكنها عند معين تكون بالفعل والعمل بالأيدي، فهكذا كانت يد عبد الله معجزته، وكانت أيدي الزنج معجزة القرن الثالث للهجرة، لابد أن تكون للفلسطينيين وكل العرب معجزتهم التي تجمع الشتات وتنير الطريق ليضاء القرن العشرين.

وقد صدقت نبوءة الكاتب عندما تجسدت هذه الثورة في" أطفال الحجارة " بالضفة الغربية وقطاع غزة وكأنهم جميعا أبناء وطفاء وقد شبوا عن الطوق مشبعين بروح الثورة، متكاتفين متآزرين، يواجهون رصاص العدو و قنابله، يسقط منهم من يسقط، ولكنهم يظلون على صمودهم وتحديهم لقوى الطغيان.[1]

على هذا النحو من المزج الكامل بين التاريخ والواقع عالج المؤلف قضية الواقع الفلسطيني المبعثر والمفتت نتيجة لقوى القهر والبطش، والكذب والخداع والمتاجرة بالقضية، والاكتفاء برفع الشعارات وترديدها، ولكنه لم يستخدم الواقع التاريخي بحرفيته وإنما استخدم الحضور التاريخي لما يمكن أن يكون فيه من امتلاء انفعالي، وباعتباره صوت شهادة على مجريات الأحداث.

فالتاريخ في المسرحية ليس أحداثا، وإنما هو معنى وقيمة وروح ونبض ولذلك كانت الأحداث والشخصيات تتلاقى إلى حد كبير مع الواقع الفلسطيني المعاصر حيث تتحكم المصالح وتسيطر الأهواء، ويسود التراع، ومنذ البداية نجد أنفسنا في قلب الأحداث، فاستطاع بهذا أن يحقق للمسرحية الشعرية تكثيفها المضغوط وتلاحق الأحداث بصورة سريعة.

لقد نجح الشاعر في أن يعرض قضية معاصرة من خلال التاريخ معتمدا على اللوحات المختلفة المشاهد التي يصب كل منها في بؤرة القضية، وفي ضوء هذا يمكننا أن ننظر في شخصيات وأحداث العمل، خاصة وأن الشخصيات ليس لها من التاريخ سوى الاسم وأحيانا كان الشاعر يغير الأسماء كما سنرى في عنصر لاحق من هذه الدراسة التي تضعنا أمام موقف معاصر، يستمد عناصره الدرامية من التاريخ (الماضي) ومن الحاضر.

ثالثا– صراع الشخصيات:

لا يزدهر المسرح أدبا مكتوبا أو فنا إلا في مناخ ديمقراطي حقيقي، يتيح له النشاط والازدهار ويمنح الفنان طاقات متحررة قادرة على الخلق والإبداع، ولهذا كانت القاعدة الأساسية في أي عمل درامي هي الصراع، الصراع الإنساني بين وجهتي نظر أو فكرتين، أو قيمتين أو أسلوبين في صياغة الحياة والتعامل معها.

هذا الصراع الدرامي الذي يستمد عناصره من جدل الحياة حوله، وكلما كان الواقع الذي يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكري، فاتحا النوافذ المضيئة للجدل، واعيا بأن التقدم لا يتم إلا من خلال حرية فكرية وحركة ديمقراطية، صار ذلك هو المناخ الحقيقي الذي يزدهر فيه فن المسرح ويطرد تقدمه تأليفا وتمثيلا.[2]

وإذا كانت هذه هي النقطة الجوهرية في أي عمل مسرحي منذ أرسطو، فإن هناك في المسرح المعاصر تطورا وتجاوزا وإضافة، فقد بعد كثير من أدباء المسرح عن الالتزام بالوحدات الثلاث؛ وحدة الموضوع والزمان

[1]– عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي.ص50.

[2]– طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة.ص157.

والمكان، كما ابتعدوا عن بناء المسرحية بناء منطقيا بحيث تستهل بالبداية ثم العقدة فالحل، كما لم يصبحوا ملتزمين بتوضيح حل حاسم للصراع، و صار المسرح مثل الرواية الحديثة يميل إلى النهايات المفتوحة غير المحددة.

أكثر من هذا بعدا عن التقاليد الأرسطية، أن استدعاء الشخصيات التراثية أصبح لازمة أساسية في كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة لكي يقدم الأديب المسرحي من خلالها وجهة نظره المعاصرة فيما يدور حوله من قضايا فكرية واجتماعية وسياسية، ولا شك أن المحور أو المضمون السياسي هو الزاوية الأثيرة لدى الكاتب المسرحي العربي المعاصر.

لأن « السياسة بمعناها الشمولي العام قد أصبحت تتحكم فينا وتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم »[1]، ومن هنا صار هم الأديب بصفة عامة والشاعر المسرحي بصفة خاصة، أن يعبر عن رأيه فيما يدور في واقعه من قضايا ولا سيما السياسية منها، وهذا الاتجاه السياسي في المسرح الشعري عبر القناع التاريخي التراثي يمثل خطا مطردا في مسيرته منذ النشأة الأولى حتى اليوم.

من هذا الخط المطرد يتراءى لنا " معين بسيسو " في مسرحياته الشعرية التي يغلب عليها الطابع السياسي في شكل صراع بين قوى مختلفة (الظالم و المظلوم – الخير والشر – القوي والضعيف –الغاصب والمغتصب وغيرها) ويستعين في إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاورة فيما بينها.

والشخصية في المسرح كما في القصة والرواية، تعد الهيكل الأساسي الذي يحرك المؤلف من خلالها الأحداث، فهي في البناء الدرامي والقصصي ليست أداة مساعدة في الكشف عن سمات العمل الأدبي فحسب بل هي « بؤرة مستقلة عميقة وعالم متلاطم من الشهوات والغرائز والقيم والفضائل، وهي في صراع دائم بين الخارج والداخل فهي التي تؤثر فيما حولها و تتأثر به، تغيره وتتغير هي الأخرى ».[2] بمعنى أنها لازمة أساسية وعنصر رئيسي للوجود الدرامي أو القصصي لأن الحركة في الأدب لا تنشأ في فراغ، ولا تدور بين أشباح أو أوهام وإنما تدور بين شخصيات تعيش في واقع إنساني معين.

والشخصية الدرامية ليست هي الغاية في العمل المسرحي ولكنها شرط لازم له، وهي « فكرة معقدة، ولا يبدو هذا الرأي غريبا ... لأن فهم الشخصية الدرامية يعني فهم حركة كاملة تامة ذاتيا لا تتغير بالعثور على دلالة جديدة ».[3] ومن هنا فإن المؤلف المسرحي إذ ينتقي ويختار شخصياته، فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل المسرحي على النجاح والإقناع أيضا.

يمكننا بناء على هذا أن نتوقف عند أوضاع شخصيات مسرحيات معين بسيسو الشعرية لدراستها، آخذين بعين الاعتبار أن مسألة الصيغ المتعلقة بتحليل الشخصية، وكذا بتحديد وضعها سواء أ كانت هذه الشخصية روائية أم ملحمية أم مسرحية أم شعرية تشكل إحدى الركائز التقليدية في النقد (قديمه وحديثه) وفي نظريات الأدب.

---

[1] – طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة.ص143.

[2] – خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة.ص237.

[3] – س.و.داوسن: الدراما والدرامية.ص88.

ولقد بلورت البلاغة حول هذا المفهوم صورا أو أنواعا؛ كالمجاز، الجناس التصحيفي، التشخيص...[1] وغيرها، دون أن تصل رغم ذلك إلى إقامة تمييز دقيق لهذا المفهوم، و لم تؤسس النمذجات الأدبية الأكثر تطورا (أرسطوا، لوكاتش، فراي ...) إلا على نظرية شبه واضحة للشخصية (البطل الإشكالي أو غير الإشكالي التعرف، التطهير، نموذجي أو فردي ...) والذي ما يزال سائدا إلى الآن هو النموذج السيكولوجي والنموذج الدرامي (الأنماط والاستعمالات).[2]

تراوحت شخصيات مسرحياته الشعرية بين الواقع والتراث، ولهذا سترتكز الدراسة بالدرجة الأولى على هوية الشخصيات أو مكوناتها الوصفية مع هويتها الوظيفية الحركية، ومعرفة أنواع هذه الشخصيات و ما إذا كانت من اختلاق وإنتاج خيال الكاتب، أو شخصيات تراثية تاريخية استحضرها ليعبر عن الواقع المعيش .

إن أول ملاحظة تسجل على شخصيات بسيسو هي كثرتها في جميع المسرحيات، إذا استثنينا مسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " التي تتكون من ثلاث شخصيات فقط (الطبيب والممرض والمرأة)، وهذه الكثرة مردها إلى أن القضية الفلسطينية ليست حكرا على مجموعة دون أخرى فهي قضية أمة كاملة بما تحويه من أفراد على اختلاف توجهاتهم وثقافتهم.

هذا من جهة ومن جهة أخرى، هي تقنية من تقنيات المسرح الشعري المعاصر وظفها الشاعر في مسرحياته وهي " تعدد الأصوات " في« المستوى الواحد، فثمة صوت الشخصية أو القناع أو الشاعر وصوت المجتمع، وقد ينقسم صوت الشاعر على ذاته في الحوار الداخلي، فيشكل صوتين متقابلين ».[3]

في مسرحية " مأساة جيفارا " مثلا تتحرك مجموعة من الشخصيات وفي عدة مستويات، شخصية الفلاح العجوز والفلاح الشاب وتمثل المستوى الاجتماعي الطبقي، فالشعب فئتان، قليلة تعيش على حساب الكثرة وفلاحون يعيشون تحت رحمة قسيس وضباطه، فالأغلبية إذن تعيش في مناخ من الخوف والعبودية، وتعامل معاملة الأشياء، كما يظهر من قول أحد الفلاحين:

الفلاح العجوز: صوتي ... ؟

---

[1]- المجاز : اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما. علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات. مكتبة لبنان: بيروت. 1985م. ص 213.

= الجناس التصحيفي: ويقال له تجنيس الخط أيضا؛ لتماثل الكلمتين في الحروف واختلافهما في النقط كقوله تعالى: "وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا" الكهف 104، وإنما لقب هذا النوع بالمُصَحَّفِ، لأن من لا يفهم المعنى، فإنه يصحف أحدهما إلى الآخر لأجل تشابههما في وضع الخط. عبد القادر حسين: فن البديع. دار الشروق: بيروت. ط1. 1983م. ص 114-115.

= التشخيص أو التجسيد: نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، مثال ذلك الفضائل والرذائل المجسدة في المسرح الأخلاقي أو في القصص الرمزي الأوروبي في العصور الوسطى، ومثاله أيضا مخاطبة الطبيعة في الشعر. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان: بيروت .ط 2 .1984م.ص 102.

[2]- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد. تقديم عبد الفتاح كيليطو. دار الكلام: الرباط.1990م.ص15.

[3]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة.ص304.

ومتى كان لنا صوت نحن الفلاحين ... ؟
في قريتنا لا يعطي الديك البيض ...
وامرأتي تعرف هذا ...
وكلاب الشرطة لا تلقي قطعة لحم ...
في صحن الفلاح ...
وأنا أعرف هذا ...[1]

هذا الفلاح وغيره من الفلاحين يمثلون الطبقة الكادحة المغلوبة على أمرها، أما شخصية القسيس والضابط والمخبر والجلاد فهي شخصيات تمثل الطبقة الثانية الحاكمة في الدولة والمتسلطة على الشعب والتي تعرف كيف تطبق القانون على الأبرياء فقط:

الضابط: لن أتكلم أكثر من هذي الكلمات ...
فالقانون هو القانون ...
والقانون يقول وبالحرف الواحد ...
من آوى حامل أوراق أو أطعمة ...
أو أخفاه عن عين الشرطة سيعاقب ...
هم في السجن الآن ... [2]

لقد اختار الشاعر شخصية الفلاح لتكون رمزا للطبقة المغلوبة لأنه يدافع عن الأرض المغصوبة من طرف الصهاينة، والفلاح أكثر الشخصيات الإنسانية حبا للأرض وتعلقا بها فهي ملجأه وحياته وزاده والهواء الذي يتنفس، وإذا افترضنا أن الشاعر وهو يصوغ عمله المسرحي كان واعيا بهذه التقسيمات فإن هذا يؤكد عنايته المقصودة ببناء المسرحية على هذا النحو.

ولأن عملية الإبداع عند أديب عبقري مهما بدت عفوية أو طبيعية فإنها تعكس قدرة منضبطة على هندسة البناء وتعادلية التشكيل، ولهذا يلاحظ أن المؤلف كان يصور كل شخصية بطريقة خاصة تتلاءم ودورها في الصراع المسرحي، وإن كان يظهر تعاطفه مع شخصية الفلاح والرجل في صورة جيفارا وكذلك ماريانا، لأنهما يجسدان في رأيه العلاقة الجدلية بين ماريانا (الوطن) وجيفارا الذي يعكس صورة الشاعر المثقف الجدير بمسؤولية النضال وتحقيق السلام وضمان الحرية وبالتالي الثورة والتحرر.

لكنه رغم هذا حاول ونجح في أن يقدم كل شخصية بصورة فردية متفردة، مما أكسب عمله حيوية وتناغما فشخصية الفلاح الشاب غير شخصية الفلاح العجوز، وكلتاهما مختلفتان عن شخصية الفلاح الثالث على الرغم من أنهم من طبقة واحدة وهي الطبقة المغلوبة المقهورة الضعيفة .

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية " مأساة جيفارا".ص30.

[2] – المصدر نفسه.ص26.

إن الشخصيات الواردة في هذه المسرحية نستطيع الحكم عليها بأنها من صنع الأديب، أي ليست سابقة للأثر، بل متزامنة معه وناشئة عنه، لأن علاماتها كلها من عند المؤلف، وبالتالي فإنها ليست مطابقة لشخصيات بعينها، حتى وإن بدا الأمر كذلك بما تتحدد العوالم الدلالية التي تنتمي إليها شخصية ما، أو مجموعة شخصيات سلفا.

ذلك أن هذه السمة ليست من المعطيات الأولية أو الثابتة، بحيث لا يبقى سوى التعرف عليها، لكنها بناء يتشكل تدريجيا في الذاكرة وإعادة تركيب يقوم به القارئ، ومعنى ذلك أن كيان الشخصية أو بناءها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من المسرحية، أي أن هذا البناء لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر نفسه، حينما تكون عملية تصوير هذه الشخصيات وتحديد خطوطها قد انتهت.[1]

ومما يلاحظ على شخصيات المسرحية أنه لم يذكر بالاسم إلا شخصيتين وهما: ماريانا وجيفارا، على الرغم من أن « الاسم يشكل أحد الخطوط المميزة الهامة، وعلامة فاعلة في تحديد السمة المعنوية لهذه الشخصية أو تلك، ذلك أنه الدعامة التي يرتكز عليها هذا البناء، فهو يمثل بثباته وتواتره عاملا أساسيا من عوامل وضوح النص ومقروئيته، إذ أنه إلى جانب تحديده وتمييزه لكل شخصية قد يرمز إلى حقيقتها ».[2]

يمكن أن نعلل هذا بأن الشاعر لم تشغله القيمة الجمالية عن التزامه بفلسطين والذوبان في القضية؛ التي جسدها في شخصية ماريانا المومس العرافة وخلاص هذه المومس على يد جيفارا الفلاح الذي يحمل أوراقا، ولهذا فإن ذكره لهذين الاسمين فقط لم يكن اعتباطيا وإنما قصده قصدا فكأنه أراد أن يقول للقارئ أن هناك علاقة جدلية بين الشخصيتين.

فماريانا على الرغم من أنه اسم مسيحي غربي إلا أنه يحمل كثيرا من الدلالات بالنسبة للقضية الفلسطينية فهذه المرأة المومس التي تفتح بابها للجميع وتحتاج إلى رجل يستر عليها ويأخذ بيدها إلى بر النجاة هي فلسطين التي داس ترابها و هتك عرضها اليهود على اختلاف توجهاتهم ومكانتهم، وجيفارا الذي يكسر باب ماريانا لا ليضاجعها أو يسرقها وإنما ليحميها من باقي الرجال، هو جيفارا الذي تنتظره فلسطين ليزيح عنها الظلم والظالمين.

ولأن نظرته كانت منطلقة من تداعيات نكسة 1967م شأنه شأن المسرحيين العرب، فإنه يوقظ الماضي في قلب الحاضر، فجيفارا هو عبد الله بن محمد في ثورة الزنج، وماريانا هي وطفاء، وبهذا يعيش المسرح السياسي في خاطره.[3]

والشخصية الدرامية المعاصرة ما هي إلا صورة مستوحاة من الواقع و الطبيعة ولهذا أكثر من استخدام شخصية الفلاح والضابط والمخبر والسجان والجلاد وكلها مأخوذة من طبيعة وواقع المجتمع الفلسطيني المعاصر ومع ذلك « فإنه من الضروري على المؤلف الذي يقدم أعمالا مسرحية تعالج حدثا تاريخيا أو أسطورة أن يحتفظ

---

[1] – إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية". دار الآفاق: الجزائر. ط2. 2003م.ص163.

[2] – المرجع نفسه.ص163.

[3] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص198.

بالشخصيات المحورية في المسرحية بالملامح المتميزة المعروفة في هذه الحادثة ».[1] إلا أنه لا يعني أن يكون المؤلف أسيرا للأحداث التاريخية أو الأسطورية، وإنما يترك لخياله حرية التعبير في بعض أفعالها.

هذا ما أحدثه الشاعر في مسرحية " ثورة الزنج " حيث جعل حصار البصرة في القرن الثالث الهجري وثورة الزنج أمرا لا ينفصل عن حصار فلسطين وثورتها في العصر الحاضر، بل إنها المدن العربية بأسرها، واستحضر شخصية عبد الله بن محمد قائد هذه الثورة ورسمها بأسلوبه الخاص بحيث تكون صورة القرن الثالث الهجري إسقاطا على القرن العشرين.

لما كان القناع شخصية تراثية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، ويشترك الشعر مع المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة،[2] فإن معين تقنع بشخصية عبد الله بن محمد ليعبر عن موقفه من القضية التي تؤرقه وتقض مضجعه، فكانت هي الشخصية المحورية التي تقوم عليها المسرحية، فهو رجل جريء طموح لا يهاب العدو مهما كان.

محاولا من خلال هذه الشخصية التاريخية أن يقدم البطل النموذج في عصرنا و في كل العصور، وأن يستبطن مشاعر هذه الشخصية النموذجية في أعمق حالات قوتها، وأن يعبر عن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهتها في القرن الثالث للهجرة، وتواجهها في القرن العشرين.

لقد استطاع الشاعر من خلال اختياره للمواقف والأحداث التاريخية وترتيبه لها أن يحمل هذه الأحداث والمواقف بعض المضامين والدلالات المعاصرة، وأن يعبر من خلالها عن قضايا معاصرة، لأن التاريخ يعيد نفسه فالدماء التي « تسيل في سبيل الحق في العصر الحديث و في أي عصر، لا تضيع هدرا، وأنه لابد من قرابين وشهداء يضحون بدمائهم الزكية حتى تظل شجرة الحق نضرة وباقية مهما صوح هجير الظلم و البغي أفنائها، حتى وإن لم يتسن لأولئك الذين يروونها بدمائهم أن يستظلوا بظلالها الوارفة »[3] كما يظهر هذا في ولادة ابن عبد الله بن محمد من وطفاء التي تمثل وتعكس فلسطين المحتلة، وترمز للثورة التي تنتظر من يفجرها ضد العدو الإسرائيلي الغاشم.

والشاعر بهذا القناع (عبد الله بن محمد) يرفع التضحية في وجه كل القوى الباغية التي تحاول أن تسحق الإنسان وتدوس على كل قيمة نبيلة، ويرفعها أيضا لأولئك الذين يعيشون في ذل ومسكنة ورعب دائم، استبقاء لحياة ذليلة تسحقهم فيها قوى البغي في الداخل (إسرائيل) والخارج (الدول المتحالفة معها) وتهدد إنسانيتهم وكرامتهم وتضرب عليهم الذلة والمسكنة والخوف.

أما باقي الشخصيات في هذه المسرحية (الرجل الغسالة، الرجل التيكرز، الرجل صندوق الدنيا، الرجل بالمايوه ...) فهي شخصيات تجسد النماذج الشريرة التي يقوم الصراع بينها من أجل رغبات أو مصالح أو إرادات

---

[1] – رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2004م.ص441.

[2] – إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشروق للنشر والتوزيع: الأردن. ط2. 1992م.ص121.

[3] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية.ص258-259.

معينة لجهة معينة أيضا، ولا نستطيع أن نغض الطرف عن هذه النماذج لأنها رموز على أفكار أو طبقات أو قوة من القوى السياسية ولأن الشخصية الشريرة « وجدت مكانا أساسيا لها في المسرح العربي منذ بداياته ... لأنها مكون أساس من مكونات التراث الشعبي، تعبيرا عن الموقف الخلقي والاجتماعي والديني للشعب في إبداعه.»[1]

حتى هذه النماذج التي نعتبرها شريرة في " ثورة الزنج " هي شخصيات تاريخية أيضا استحضرها الشاعر في مسرحيته وألبسها أقنعة معاصرة كشف عنها في إحدى لوحات المسرحية، فالرجل الذي يمسك بالجمجمة هو أبو بشار الذي يتاجر بجلود الزنج، أما الهندي الأحمر فهو ابن الأسحم والرجل بالمايوه هو النخاس " ابن عتيق " وحتى الرجل الغسالة واحد من الشخصيات التراثية التي استحضرها من التاريخ وهو ابن قتام الذي كان يعلم الجواري الرقص ويورد الشعراء على الخليفة المعتمد بأمر الله في العصر العباسي.

يستمر هذا الاستدعاء للشخصيات التراثية في مسرحية " شمسون و دليلة " أين اعتمد التأليف بين الماضي والحاضر الذي يقترب فيه شمسون ودليلة رمزان لأسطورة قديمة نبعت من أرضنا، حاول توظيفها في الجزء الأخير من المسرحية التي تحمل الاسم نفسه، والمسرحية في الحقيقة لا ترسم لشمسون الأسطورة شخصية مستقيمة واضحة، ولا تدفعه للسير في قدر مرسوم حتى النهاية. ويرفض بسيسو قصة شمسون كما « وردت في العصر القديم، إذ ينفي عنه صفة البطولة وذلك من خلال الرفض لشخصية شمسون الفاجر الذي قامت حياته على الرذيلة، على الرغم من زعم بني إسرائيل أنه من أبطالهم الشجعان وقضاتهم البارزين »[2].

فشمسون في المسرحية شخصية شريرة تحب قتل الضعفاء والأبرياء وتتلذذ بعذابهم كما أنها تحرض ريم (الوطن) على الخيانة والمتاجرة بعرضها حتى تسجل في قائمة الأبطال المكذوبين، غير أن ريم التي ترمز للوطن لا تنساق وراء أكاذيبه ولا ترضخ له، بل وتقوده إلى نهايته عبر حوار طويل:

شمسون: ريم ... كوني عاقلة يا ريم ...
لا توجد تحت سريرك آلة تسجيل...
لتسجل كلماتك ...
كي يسمعها من هم خلف الأسلاك ...
أو في تلك الصالة ...
لكن ستكونين ...
تلك البطلة ...
لو تستمعين قليلا لي ...
وسأصحبك إلى ولدك يونس ...
هو في أحد فنادقنا الآن... [3]

---

[1] – عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر.1986م.ص82.

[2] – انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.ص253.

[3] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة".ص308.

ريـــــــــم: كوني خائنة يا ريم ...

هذا ما تطلبه من ريم ...

در حول الطاحون ...

در يا شمسون ...

در حول المدفع ...

هذا هو طاحونك يا شمسون ...

ستظل تدور إلى أن تسقط ...

ستظل تدور إلى أن تسقط ...

هذا هو قدرك ...

هذا هو قدرك ... [1]

يتضح من هذا المقطع الحواري أن هاتين الشخصيتين تمثلان جدلية الصراع في هذه المسرحية التي ترسم مجمل القضية الفلسطينية في عربة مكومة متوقفة عن المسير، وهناك أم وأب وبنت (ريم) وولدين (مازن و عاصم) وهي شخصيات تعكس جراح ركاب العربة الهائمين في وهم قائدها الكمساري وبعض السماسرة بحقوقهم وحريتهم.

إلى جانب هذا المدلول العام المعاصر الذي يوحي به الشاعر من خلال المسرحية برمتها، هناك عدة دلالات أخرى معاصرة يسوقها الشاعر عرضا من خلال بعض أحداث المسرحية ومواقفها وعلى لسان بعض شخصياتها فمازن مثلا يعبر عن جرأة الطفل الفلسطيني واستعماله لأبسط الوسائل تعبيرا عن رفضه للوضع الراهن:

مازن: لماذا لا أرفع صوتي ...

أنا لا أعرف إلا هذا الحائط ...

لا أعرف شيئا في العالم ...

غير الأسلاك الشائكة وغير الضوء الأحمر ...

لا أعرف من كل الكلمات ...

إلا كلمة قف ...

لا أعرف من كل الأضواء سوى الضوء الأحمر ...

لن أبقى في هذي العربة بعد الآن ... [2]

كما يعبر شخص الكمساري وجابي الضرائب عن بعض الواجهات الزائفة للسياسة في العصر الحديث التي تصنعها قوى السلطة اليهودية لتكون ستارا تمارس من ورائه ديكتاتوريتها وطغيانها ويتبين هذا من خلال الحوار الآتي:

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص325.

[2] – المصدر نفسه. ص215.

الكمساري: شدوا الأحزمة الآن ...

فستقلع بعد دقائق ...

العربة ستطير ...

العربة طارت ...

العربة تهبط ... [1]

يوهم الكمساري ركاب العربة بأنها ستقلع وأن عليهم اتخاذ الإجراءات اللازمة من شد الأحزمة وإخراج التذاكر مع أنه يعلم أن العربة لا تتحرك ولن تتحرك، وهي في الواقع صورة من حصار الشعب الفلسطيني الذي يتنقل من ضفة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، وهو نوع من السياسة التي تمارسها السلطة اليهودية على أبناء فلسطين وما تفرضه عليهم من قوانين.

مثل هذه الدلالات الجزئية التي تعكسها شخصيات المسرحية كثيرة ومتناثرة، وقد برع الشاعر في إسقاطها على المواقف المسرحية دون افتعال أو تكلف، ودون أن تكف هذه المواقف عن الاندماج في السياق المعاصر والفني العام للمسرحية، وعن أداء الوظيفة الفنية التي خصها الشاعر المسرحي لأدائها.

أما مسرحية " الصخرة" فهي أكثر جرأة على تحوير الأحداث وتأويلها وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، وظف فيها القناع ليس كتقنية وإنما كمصطلح، حيث تبتدئ المسرحية بحوار بين رجلين مقنعين أحدهما بقناع أزرق والآخر ذهبي وفي هذين اللونين أكثر من دلالة، فربما يعني اللون الأزرق بعض من علم إسرائيل ويعني اللون الذهبي لون الدول المتواطئة معها (أمريكا مثلا).

يضاف إلى هاتين الشخصيتين المقنعتين شخصية ثالثة بقناع أبيض، فتظهر المسرحية وكأنها تشبه حجر الكريستال من أي زاوية نظرت إليها تبصر لونا من ألوان الطيف، والرجل تحت الصخرة لا ينقذه أحد والرجال ذوو الأقنعة هم المسئولون عن تقييم الموقف، فهم يدورون وينشرون البيانات على الناس عن صحته.[2]

يريد الشاعر من خلال هذه الشخصيات المقنعة تعرية الأنظمة الفاسدة ويفتضح سماسرة وقواد هذه الأنظمة وكما في المسرحيات السابقة يستعمل معين لذلك شخصيات خيرة وأخرى شريرة، لأنه يعي بأن « الشخصية الشريرة شخصية مسرحية لا تختلف عن أي شخصية أخرى من حيث وضعها المسرحي، ولا تستمد معناها إلا من النسق المسرحي الذي تشكل أحد أجزائه أو خيطا متلاحما في نسيجه المتماسك.»[3] ولا يجب أن تكون الشخصية الشريرة ذات جذور أسطورية أو دينية أو شعبية أو غير ذلك.

وهذا ما حدث عنده حيث قدم نماذج شريرة من صنعه تلائم الموقف الفني الذي يعانيه، بوصفه كلا فنيا متلاحما ليخرج في النهاية عملا فنيا يحقق الهدف المرجو وهو كشف وتعرية الواقع الفلسطيني والعربي للجماهير التي تجهل ذلك، هذا الهدف الذي ساهم في تحقيقه أيضا استخدامه للمرأة التي تمثل الثورة وتحرض عليها:

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة". ص232.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص138.

[3]- عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي.105.

المـــــــرأة: امسك برغيف الفقراء وقاتل.

فالقنبلة من القمح تجيء ...

حينئذ وجه الأرض يضيء ...

فرغيف الفقراء ...

قنبلة الفقراء ...

مصباح الثورة ... [1]

إن شخصية المرأة التي تمثل الثورة تصطدم بالرسميين ذوي الأقنعة فيهاجمونها ويحاولون خنق صوتها، ويسعون بكل الطرق لإسكاتها ووضع حد لتحريضها، كما ينشرون الأسلاك الشائكة حول الصخرة، ولكن لا جدوى من هذا الصراع إلا استمرارها بالنداء والتحريض ومحاورة الرجل تحت الصخرة، مما يجعل الجمهور يتحسس عمق المأساة وحالة الرجل الفظيعة تحت الصخرة:

المـــــــرأة: يا من تعطي كل الأسماء لهم لا اسم لك ...

يا من تعطي كل الأوطان لهم إلا وطن لك ...

امرأتك باعتك ...

وحبيبتك أنا ...

استيقظ قبل فوات الوقت ...

استيقظ قبل الموت ... [2]

لا يوحي هذا الكلام بنهاية القضية في آخر المسرحية، و إنما ظل الصراع قائما بين المرأة والأقنعة والانفجارات تدوي من وراء الأسلاك الشائكة ومن الصالة ومن خارج أسوار المسرح، دلالة على استمرار التحريض والنضال الذي تسفر عنه مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " عندما نحس ونحن نقرؤها أنها امتداد للصخرة وامتداد لمعاناة المرأة والشاعر معا.

حيث تظهر شخصية هذه المرأة ممددة على سرير في المستشفى ملفوفة بالقطن ورجلها معلقة كمصيرها المعلق فنحس أن هذه المرأة هي المرأة نفسها في مسرحية " الصخرة " التي انتهت بدوي الانفجارات من وراء الأسلاك الشائكة ومن كل مكان .

مما تنماز به هذه المسرحية عن سابقاتها أيضا أنها لا تشمل إلا على ثلاث شخصيات " المرأة، الطبيب، الممرض "وهو ليس اختيار اعتباطي وإنما مقصود من طرف الشاعر، فالقضية الفلسطينية الممثلة في المرأة بقيت محصورة بين طرفين الممرض الوصي على تزييف الوعي بحقيقة القضية الفلسطينية من أجل اغتيالها والذي يمثل الكيان الغاصب، و الطبيب الذي يعطي الأوامر للممرض ويسيره ويمثل الدول المتحالفة مع المحتل، وبقيت المرأة على طول المسرحية مضمدة بالقطن معلقة الرجل، لتكون مرآة عاكسة لحال الدولة الفلسطينية التي لم يولد بعد

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية" الصخرة". ص346.

[2] – المصدر نفسه.ص247.

من يحررها من قيدها و يفك أسرها، وإن كان أطلق لها العنان لتربط مصيرها بالتحريض المستمر ضـــد القيـــود والحصار:

المـــــــرأة: حتى يسقط لحمي ...
يتناثر فوق الأرض ...
ريشا يصنع منه الفقراء عصافير ...
عندئذ سأسير على عظمي ...
حتى يتناثر فوق الأرض بحيرات ...
يصنع منه الفقراء مرايا وشبابيك .
حتى لو لم تبق هنالك أرض ...
سأقص الجلد وأفرشه ...
وأسير على الجلد.[1]

يصور معين هذه المرأة ذات شخصية فولاذية تجد الحل من اللاحل ولا تأبه لمن يثبط عزيمتها، وهي تعكس صوت المقاومة الشعبية التي يمثلها أبناء فلسطين حين يدبجون أنفسهم بالأحزمة الناسفة ويدخلون وسط المعركة من أجل الشهادة أو التحرر، لا يخيفهم السجن ولا السجان ولا الجلاد ولا المدافع:

الطبيـــــب: ستكونين سجينة جلدك ...
المـــــــرأة: حتى آخر قدم في الزنزانة قد سرت إليكم ...
يهرب دمكم من تحت الجلد وتأكلكم ...
كالديدان أصابعكم ...
ماذا يفصلني عنكم ... ؟
حائط قطن ؟.[2]

لا ينسى معين في هذه المسرحيات الشعرية جميعها أن يقدم لنا دائما شخصية خارج خشبة المسرح وهـــو الجمهور بموقفه السلبي من أصحاب الدعوات و المبادئ الذين يضحون في سبيلهم، وهـــو في الحقيقـــة موقـــف الجماهير العربية في كل العصور وبخاصة إزاء القضية الفلسطينية التي ينظر إليها الجميع بدءا من الحكام العرب إلى جماهيرهم نظرة إشفاق وبعين لا تستطيع أن تقدم شيئا أو حتى تقول بلسانها كلمة حق، وكأن القومية العربية قد وئدت وهي حية.

ومما يسجل على مسرحياته أيضا تكرار شخصية المرأة بدءا من مأساة جيفارا، لكن ليس كما يســـتعملها المؤلف المسرحي منذ عهد أرسطو شخصية جسدية يخاطب فيها روح الأنوثة ورقة الكلام ودفء المشاعر فمعين

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية" العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع".ص408.
[2] – المصدر نفسه.ص409.

إذ يوظف المرأة يقدم فيها صورة فلسطين المغتصبة وهو إذ يحاور المرأة تظل عنده من أكثر آليات إدراك الواقع وتعرية العالم خصوصا أن الأرض هي بداية الجسد ومنتهاه، لذا يحن إليها فيراها أما رءوما تلامسه وتحنو عليه.

هكذا كانت الشخصية في مسرحيات معين الشعرية لها خصوصيتها التي تنماز بها عن باقي العناصر الأخرى، فهي همزة الوصل التي ربطت بين جميع المسرحيات فنحس ونحن نقرؤها أن جيفارا هو عبد الله بن محمد هو الرجل تحت الصخرة هو مازن المتمرد على حصار العربة، وأن ماريانا هي وطفاء ثم ريم ثم المرأة التي تواجه الرجال ذوي الأقنعة إلى أن تسقط بين يدي ممرض وطبيب وهي ملفوفة بالقطن الذي يحاصرها إلى اليوم.

كما نسجل في شخصياته ذلك الكيان المؤثر في تسيير حركة الأحداث بطريق مباشر أو غير مباشر، وقد يكون ذلك الكيان إنسانيا أو غير إنساني (المرأة، الجلاد، السجان، الجمهور، الظروف الاجتماعية والسياسية ... ونحو ذلك)، المهم أنها استطاعت أن ترسم الصراع الذي أراد الشاعر أن يصوره منطلقا من حقيقة وواقع الدولة الفلسطينية وشعبها والطغيان الممارس عليها بمشاركة العالم وتحت أعينهم.

ولأن المسرحية بعناصرها تعمل جميعا في إطار نسق كلي لا تنفصم أجزاؤه فقد قدم لنا الشخصيات مرتبطة بالمواقف والأحداث التي تعرضها، وهذه الأحداث والمواقف التي تنتظم الشخصية في داخلها تبدأ بالحركة منذ اللحظة الأولى للمسرحية، وحينئذ نبدأ في تعرف كل من الشخصية و الموقف في لحظة واحدة، لأن الشخصية هي التي تصنع الموقف، والموقف هو الذي يكشف لنا عن الشخصية وأبعادها.

كما زاوج معين في مسرحياته بين الشخصيات الواقعية التي هي من صنع خياله وبين الشخصيات التراثية كشخصية عبد الله بن محمد الذي اتخذه قناعا ليوصل أفكاره، و كذلك جيفارا والبحراني وغيرها من الشخصيات التاريخية يضاف إليها بعض الشخصيات التي تحمل رموزا خفية كشخصية الرجل التيكرز والغسالة وصندوق الدنيا واستدعاؤه لشخصيات داخل الحوار نحاول أن نتعرف على أبعادها الرمزية في عنصر لاحق.

ونكاد لا نجد في شخصيات معين بطلا، لأنه يؤمن بالقدر وبأن العلاقة بين الفرد والجماعة علاقة تكامل والعلاقة بين القيمة والقوة وبين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه علاقة اتحاد، فجعل كل الشخصيات أبطالا تتحد لتحقق هذا الخير مع الاستعداد للفعل وهو التحرر عن طريق النضال.

رابعا– القناع و صناعة الرمز:

تشكل قضية التراث تحديا حقيقيا على مستوى الموقف الفكري والتشكيل الجمالي أمام أدباء كل جيل، ذلك أن الفهم الصحيح للتراث يعد أحد العوامل الأساسية التي تكشف عن مدى حرص الأديب على تحقيق معنى المعاصرة في تراثه.

كما أن التراث يمثل بالفعل أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب، مهما قصد ذلك، والقول إن الشاعر المجدد هو الذي يقطع كل آصرة تربطه بتراثه السابق، وبالتقاليد المستقرة للنوع الذي يمارسه إدعاء مكذوب، لأن « الشاعر العربي الحديث، أيا كان كلامه أو أسلوبه، وأيا كان اتجاهه إنما هو تموج في ماء التراث، أي جزء عضوي منه. وذلك لسبب بديهي هو أن هويته الشعرية كشاعر عربي، لا تتحدد بكلام أسلافه مهما كان عظيما، و إنما تتحدد بكونه يصدر عن اللسان العربي مفصحا عن هذه الهوية بكلام عربي وحين

نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي أو ذاك بأنه يهدم التراث أو بأنه خارج على التراث، فإن هذا القول يعني أولا أن الشاعر المعني لا يهدم التراث ككل أو أنه خارجه ككل، وإنما يعني أنه يهدم فكرة أو صورة محددة للتراث في ذهن أصحاب هذا القول، وبأنه خارج هذه الفكرة أو هذه الصورة.»[1]

ولكي نصل إلى تصور موضوعي لهذه القضية التي أثيرت كثيرا، ينبغي الوعي بأن الأديب عامة والشاعر على وجه الخصوص لا يستطيع أن يفلت من سطوة التراث، حتى وإن انتشرت دعايات وآراء لكثير من الشعراء و النقاد بأن التراث تركة جامدة لا تستطيع مواكبة الراهن أو الواقع المعاصر الذي يحتاج إلى فكر جديد يصبون من خلاله حياة جديدة تنمو وتتطور نحو المستقبل.

لم يحدد التراث عند هؤلاء تحديدا دقيقا، إذ بقي مفهوما عاما يعني عند بعضهم الماضي بثقافته وعاداته وتقاليده، وقد حصره بعضهم الآخر في التراث الأدبي، أما الماضي عند بعض رواد الشعر الحر فليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل، إنه يحيا الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره، فهو ليس كتلة جامدة أو مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش.[2]

في ظل هذه الجدلية حول قضية التراث بالنسبة للشاعر المعاصر، لنا أن نقر بأن القديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات وأن الأديب لا يستطيع أن يفلت منه لتأثير عاملين أساسيين لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه ومصادر إلهامه، يتمثل العامل الأول في الواقع الذي يعيش في إطاره بتأثيراته الإنسانية والطبيعية، والذي يفرض على الأديب فهمه لماهية و وظيفة النوع الفني الذي يمارسه، بل يشكل له أيضا مضامين تجاربه كما يحدد له موضوعاته أحيانا.

يضاف إلى هذا العامل مؤثر آخر على الأديب وهو التراث وتقاليد النوع الفني الذي يبدعه، فالأديب في ظل أية مرحلة وتحت راية أية مدرسة، ليس إلا حلقة متواضعة في سلسلة تاريخية طويلة، ومهما كان شوقه إلى التجاوز والمغامرة الفنية، وطموحه إلى التجديد، وكسر التقاليد الجمالية السابقة عليه، فإنه لا يفلت من تأثيرات كثيرة ترسبت في مخيلته أثناء مرحلة الإعداد الفني الصبور.[3]

وعلى هذا فإن أطول الفنانين باعا في التجديد و أكثرهم مخاطرة في التجريب لا نتصوره مطلقا قد قطع كل رابطة بينه وبين التراث، فأدونيس الذي يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تراثنا مثلا، حتى لتبدو لهجته رفضا كليا له، يقع أسير هذا التراث ويستعمله ويوظفه في أشعاره وكتاباته بأشكاله المختلفة: التراث الشعبي، الأقنعة، التراث الأسطوري، التناص ... ونحو ذلك.

لم يسلم المسرح الشعري كفن أدبي له خصوصية من تأثير التراث فوظفه كتابه بأشكال مختلفة وفي نصوص مسرحية شعرية أقل ما يقال عنها أنها استمدت مادتها الخام من التراث، ومعالجة مسرحيات معين بسيسو الشعرية تعكس هذه الحقيقة، لأن استخدامه للتراث كان متميزا عن باقي كتاب المسرح الشعري، فهو لم يكثر من توظيف

---

[1] – أدونيس: سياسة الشعر.ص15-16.

[2] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر.ص13.

[3] – طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة.ص61-62.

الأسطورة ولا التراث الشعبي ولا الخرافات ... وغيرها، وإنما اتخذ من القناع واستدعاء الشخصيات التراثية رموزا لقضايا معاصرة، يرفعها قنابل تنفجر في وجه العدو الظالم.

ولأن الشاعر مؤرق منذ المسرحية الأولى بقضية الثورة، قلق على مصير شعبه الذي يخوض حربا شرسة ضد الاحتلال وكل مظاهر الظلم والتخلف نراه في مسرحه لا يفارقه الحس الثوري و لا يكف عن النداء، من خلال مواكب لشهداء سقطوا، ونجده إذ يصورهم يرتدي قناعا رامزا لموقفه الثوري ومناظرا لحاله وهو قناع المناضل جيفارا الذي يرد على لسان أحد الرجال في القرية قائلا:

الرجـــل: هذا المنشور يقول:

قل قتل جيفارا ...

من أجل جميع الفلاحين ...

من أجل السنبلة، ومن أجل الشجرة ...

من أجل الثورة ...

فليحي جيفارا ...

فليحي الرأس المقطوع ... [1]

إن توظيف معين بسيسو لهذه الشخصية المذكورة " جيفارا " هو شكل من أشكال الرمز الفني القائم على توظيف الشخصيات التراثية، عرفنا الشاعر من خلاله بشخصية " جيفارا " عبر السياق الشعري للمسرحية من خلال محورين، الأول في قوله " قتل جيفارا " حيث يدرك القارئ من العبارة أنه قد قتل من أجل قضية ما لأن القتل لا يكون إلا بدافع ما، والآخر يتمثل في قوله: من " أجل الثورة " حيث يدرك القارئ أنه مناضل سياسي قتل من أجل الحق والعدل.

و معين بسيسو إذ يختار الشخصية الواقعية التاريخية " جيفارا " يرى أن ثمة جوانب كثيرة في شخصيته تنبثق من تفاعلات البطل والناس، على نحو يجعل هذه التفاعلات في حركة دائبة لا تتوقف عند حدود الواقع، وإنما ترتفع بجميع حالاتها إلى مستوى أسطوري قد يتجسد في معالم البطولة [2] ثم إن النموذج الإنساني الذي يعبر عن طموح وآمال الملايين من البشر، هو الذي يعبر في الوقت نفسه عن آلامها ومآسيها في مواجهة المصير المترتب عن قهر الإنسان .

وقد يقوم الشاعر بذكر أكثر من متعلق لاسم العلم، داخل مجموعة من السطور الشعرية، بحيث تصبح الشخصية الموظفة، معروفة تماما لدى القارئ، كما يظهر من كلام الفلاح العجوز وهو يدس حزمة الأوراق التي أعطاها إياه الفلاح الثالث في صدره وهو يقول:

الفلاح العجوز: ما دامت هذي الأوراق هي الموت ...

هل لي أن أعرف ماذا في هذي الأوراق ...؟

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا".ص15-16.

[2] – انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.ص 194.

فالرب يسوع تعذب من أجل الناس ...

بطرس أنكره فتعذب ...

ويهوذا سلمه فتعذب ... [1]

في هذا إشارة إلى عصر اليهود و العذاب الذي لحق سيدنا عيسى – عليه السلام – من أجل الناس، فمن ساندة وكان معه تعرض للعذاب ومن أنكره أو سلمه للعدو تعذب أيضا، وفي هذا دلالة على كثرة عدد الشهداء وهو حين يستخدم هذه الأسماء التراثية في مسرحه يحملها المعاني الإنسانية المستقرة، رامزا بها للصبر و الاستشهاد والاغتصاب والظلم.

ولما كانت حقيقة أسلوب القناع تتمثل في أنه رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور،[2] فإن معين بسيسو لم يغفل هذه التقنية في مسرحياته كنوع من التجريب في عنصر الشخصية، وكأسلوب رمزي يصوغ من خلاله مواقفه إلى جانب اعتبار القناع عنده ظاهرة جزئية ضمن الظاهرة الكلية التي يشير إليها مفهوم استدعاء الشخصيات التراثية.

لذلك يرتد الشاعر إلى التاريخ ليستلهم شخصية قائد ثورة الزنج " عبد الله بن محمد " ويتقنع بها، ليوجه أنظار العرب عامة وحكامها خاصة إلى الخطر الصهيوني الذي يهدد الكيان العربي باحتلاله فلسطين :

عبد الله بن محمد : الدم والخبز وعنقي والسيف .

بيني أنا عبد الله

وبينكمو يا قتله [3]

اتخذ بيسيو من قائد ثورة الزنج قناعا آخر للبطل الثائر يعمق به ومن خلاله فكرة الثورة، كما يشف عن تحملها لقضايا يكابد الإنسان في كل زمان واقعها المظلم نحو؛ القتل والجوع والظلم والاستبداد وغيرها. ويزداد دور الشخصية القناع أهمية حين ينيط الشاعر بها نقل بعدٍ متكامل من أبعاد تجربته، حيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل أبعاده ومضامينه الفكرية، فيصور في المشهد الأخير من المسرحية عشرة مصلوبين كلهم في هيئة عبد الله بن محمد، وتبحث وطفاء عن الوجه الحقيقي لزوجها الثائر ليعطي ابنه اسمه وعلمه، فيقول **عبد الله بن محمد** لزوجته في لحظة الانكسار والموت :

هو من سوف يجمعا

هو وحده

من سوف يجمع بيديه الأشلاء [4]

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا".ص80.

[2]- محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث . ص 100.

[3]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية " ثورة الزنج ". ص 126.

[4]- المصدر نفسه. ص 200 .

نسمع هنا صوت الشاعر الحافل بالأسى لتمزق الثورة الفلسطينية ما بين فضائلها العشرة، وأن عليهم أن يخلو مواقعهم للثورة القادمة.

ويحاول أن يوظف جميع التقنيات المعاصرة من أشكال القناع، فيقوم باستدعاء أسماء أو ألقاب شخصيات تراثية في كثير من المقاطع الحوارية، بالرغم من أنه « قد يتساوى لدى القارئ شهرة وذيوع الاسم المباشر واللقب لبعض الشخصيات مثل؛ عيسى، مريم العذراء، محمد المصطفى، فإن الأمر قد يختلف لدى المبدع الذي يفضل استخدام صيغة اللقب، وكأنها الصيغة الوحيدة المناسبة لاستدعاء هذه الشخصية »[1] ولقد تم استدعاء شخصية سيدنا عيسى- عليه السلام-، عند الشاعر عدة مرات من خلال اللقب " المسيح أو يسوع " كما في قول:

السجين: أبتي ...

خلصني يا أبتي ...

من أجل يسوع الرب ...

من أجل يسوع الرب ... [2]

تتبدى من المقطوعة ملامح الموروث المسيحي، ممثلة في شخصية المسيح عيسى – عليه السلام – والشاعر إذ يوظف هذه الشخصية يعتبر كل ثائر صاحب فكرة نبيلة، مسيحا جديدا يتعذب من أجل الناس. وكذلك على لسان الأب وهو يحاور ابنه عاصم محرضا إياه على الثورة وأن يفتح هو ورفاقه أعينهم على العالم ويكونوا قادة للثورة يحدوهم الإيمان والصبر والشجاعة، فيذكر له مجموعة من الشخصيات منهم سيدنا "المسيح " قائلا:

الأب: فالثائر يا عاصم

جيفارا العالم

وحسين العالم

ومسيح العالم

يصلب من أجل الناس

وبعيدا عن كل الأجراس. [3]

في المقطوعة جانب سحري في رؤية معين بسيسو لجيفارا متوحدا بالمسيح -عليه السلام – لأنه حارب من أجل الفقراء، وضحى بنفسه من أجلهم ومن أجل الإنسانية جمعاء، وجيفارا مثل المسيح كان يصدر في أعماله عن حب عميق للإنسان، ورغبة جامحة في النضال من أجل المعذبين في الأرض .[4]

لقد انطلق الشاعر بهذا الأسلوب ينشد تغيير كل ما من شأنه أن يَحُدَّ من حريته في التعبير أو يعيق قدراته الإبداعية، أو يعمل على تجاوزه وتخطيه، ليصل « اللغة الحية الموحية بعد تحريرها من حرفيتها، فيخضع الواقع من

---

[1]- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري.ص31.

[2]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية" مأساة جيفارا".ص44.

[3]- المصدر نفسه "شمسون ودليلة".ص295.

[4]- انتصار خليل الشنطي : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 270.

خلالها لأضواء النقد والتحليل، وبكل مكوناته ونماذجه، ويعبر عن ذلك بلغة الأدب لا بلغة الواقع المباشر، وهو يستخرج شعر الواقع ويحدد قسماته الجوهوية، ويمزج بين الخبرة الذاتية والوعي الموضوعي مزجا خلاقا» .[1]

وإذا كان النص جسدا حيا مركبا وذا قيمة وظيفية تتجاوز وجوده الجوهري إلى وجود أعلى وأشمل والجسد يقتضي وجود أعضاء حية تتلاحم مع بعضها لأداء وظائف تختلف كل وظيفة منها باختلاف العضو منتج الوظيفة وقيمة كل عضو هي فيما يصنعه من هذه الوظائف المختلفة .[2]

فإن معين قد أضاف إلى أسلوب القناع بوصفه من أبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة عنصرا فنيا يتلاحم معه ليعينه على كشف حقيقة الواقع الفلسطيني ويدافع عن هذه القضية الموضوعة على هامش القضايا العربية الكبرى وهو " الرمز"، الذي يكثف المعاني التي يقصدها الشاعر ويحشدها بالإيحاءات المتنوعة التي تجعلنا نرى الموقف من أكثر من زاوية، والشخصية من أكثر من جانب، مما يعطى العمل ثراء وخصوبة.

والإبداع الأدبي وخاصة الشعري منه يبدو في حالة جهاد دائم مع الإلف والعادة اللغوية، وهو يجاهد لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف وكنزا دلاليا قيما.[3]

إن دأب الشاعر في البحث عن طاقات اللغة الرمزية مدفوع بإلحاح هم الاكتمال الفني والوهج الأصيل للتجربة، والسمة الإيحائية التي هي من جوهر الشعر، والرمز بما يحققه من إيحاء وتكثيف لغوي ومن دلالات متعددة يمكن من التعبير عن عالمي الشاعر الظاهر والباطن معا، لأن« الرمز ينتمي إلى مجالين الشعور واللاشعور، ومن ثم يستطيع الرمز أن يصف العمليات التي تشترك فيها الذات بوحدة كاملة وتغيير عن الحالات السيكولوجية شديدة التعقيد والغموض والتناقض.»[4]

تزخر المسرحيات الشعرية لمعين بسيسو بالعديد من الرموز اللغوية التي دلت في سياقها على دلالة خاصة خلقها لتقف مع السياق العام للتجربة بما يدل على ابتكار الشاعر وتعامله مع اللغة بوصفها منهلا بكرا يحفل بكثير من الدلالات، ومن هذه الرموز **الفلاح** الذي يرمز إلى التعلق بالأرض وعدم التخلي عنها، كما يشي بالمتسببين في إبعاد الفرد العربي عن حياض الثقافة وملازمته خدمة الأرض، فهو عند الآخرين لا يعرف إلا الزرع والبذر ولا شيء غير ذلك:

الفلاح الشاب: ماذا لو كان جيفارا فلاح ...
مثلك أو مثلي ...
لا يقرأ ... لا يكتب ... لا يتكلم ...

---

[1]- محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث . ص161.

[2]- عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الأسئلة" مقالات في النقد والنظرية". دار سعاد الصباح: الكويت. ط2. 1993م.ص101.

[3]- كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة.ص400-401.

[4]- رجاء عيد: لغة الشعر الحديث. منشأة المعارف: بيروت.ص90.

بل يسمع ... [1]

الطبيـــــــب: معذرة، ماذا يعرف فلاح طلبوا منه ...

أن يصبح مخبر ...

لكن ما أسرع ما يتعلم ... [2]

فالفلاح يرمز للأرض وخدمتها من جهة، كما يرمز للجهل والأمية والمناخ الشرقي البليد الذي يفتقر إلى المغامرة العقلية والروحية والبحث في آفاق جديدة، فهو لا يفعل إلا ما يؤمر به وكأنه لا عقل له يفكر به ويبدي آراءه فيخيفه كل شيء حتى إصبع الموز.

ورمز **الطائر** يحمل في الغالب دلالة إنسانية لما تحمله الطيور من تكوين ضعيف وتتعرض له من الأخطـــار ولكنه ليس كذلك في " ثورة الزنج " وإن كان يحمل في الوقت نفسه بصيص الأمل حين ولادته، فيكون مفجـــرا للثورة وقائدا لها ومحررا للأرض المغصوبة :

وطفـــــــاء: يا طائر عبد الله ...

يا ولدي ماذا تنتظر الآن ... ؟

أنا أفرك بيدي حتى تخرج كالمارد ...

بالراية والساعد ...

شق بمنقارك صدري ...

رفرف بجباحيك ...

مد يدك ... [3]

ففي قوله (أنا أفرك بيدي حتى تخرج كالمارد من الجوارح) يريد له أن يكون قويا كالطيور الجارحة نحـــو الصقر والنسر والباز... وغيرها من الجوارح التي تهابها الطيور الضعيفة، و بهذا الرمز يمنح الشاعر الثورة المستعصية على الزيف والاستسلام، لما يحمله من دلالة على الحرية والقدرة على الانطلاق من أسر الأرض إلى آفاق عالية غير محدودة.[4]

والرمز في المسرح الشعري المعاصر جزء حيوي من نسيج التجربة وليس عابرا، وكثيرا ما يكـــون محـــور ارتكاز التجربة وانطلاقتها وإشعاع دلالتها، كما في مسرحية " شمسون ودليلة " والتي عرى فيها الواقع بشـــكل موجع وكشف الأقنعة عن رموزه برموز شفافة مشوقة، فالعربة رمز للحصار والبقاء في مكان واحد وعلى حالة واحدة لأنها متوقفة، وهي إسقاط لحال العرب المتوقفين عن كل شيء، المكتوفي الأيدي عن فعل أي شيء.

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا".ص17.

[2] – المصدر نفسه"ثورة الزنج". ص37.

[3] – المصدر نفسه.ص201.

[4] – انتصار خليل الشنطي : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 322.

وأضاف لكلمة " العرب " تاء التأنيث، لأن الأنثى بطبعها الغالب حنونة رقيقة تعجز عن الـــدفاع عـــن نفسها:

الوجـــه الثاني: لا أحد يدري، منذ متى العربة واقفة والضوء الأحمر
مشتعل، والرجل الواقف لم يرفع يده أو قدمه ...
لم يتحرك ...[1]

فالعربة المتوقفة إذن رمز لجمود وصمت الأمة العربية وكأن لا عربي يملك ضميرا حيا ويدعو إلى تحرك هذه العربة أو أن تزحزح هذه السياسات الجوفاء بما تفرزه من نداءات كاذبة وما تقدمه من اجتماعات وندوات.

تختلف الدلالة الرمزية **للريح** عند معين بسيسو عن سابقيه، فهو عنده رمز للثورة والاجتياح لأنـــه يزيـــل المعالم القديمة ويطمس الخراب السائد ويهدم كل ما هو موجود، ليسفر عن وجه الظلم المعتم والقصف الذي لا يترك وراءه إلا الدماء:

الأم: هي ذي الريح تعود ...
والبرق يعود ...
والرعد يعود ...
والمطر يعود ...
أحمر ... أحمر حتى البرق ...
لا يوجد برق أخضر ...
كان المطر صديقا ... [2]

ويدور **المطر** في هذه المسرحية في إطار رمزي فهو رمز الحياة النائية عن فلسطين والمستعصية على الإنسان، إنه حلم البشرية وحلم المجتمع وسبيل النجاة الذي يستدعيه الشاعر في شكل تحسر على لســـان الأب القـــابع في العربة المتوقفة:

الأب: ماذا يفعل يا بلقيس الفلاح صديق المطر ؟
إذا لم يك يملك إلا راحة كفه ...
قطعة أرض ...
أيشق الكف بمحراثه ... ؟.
الأرض هناك
ما أعظم حزن الفلاح إذا سقط المطر وما كان الفلاح على أرضه ...
عندئذ يا بلقيس ...
تصبح قطرات المطر كقطرات القصدير ...

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة".ص209.
[2] – المصدر نفسه .ص242.

وقطرات الكبريت الملتهبة ...

تسقط فوق الرأس و فوق الكف ...[1]

كأن الشاعر يوجه الرمز توجيها خاصا يتفق مع واقعه، فالمطر في هذه المقطوعة رمز للخصب والنماء ولكنه يتحسر على أن لا أرض له ولا لشعبه وقد سلبت منهم غصبا، وكم هو مؤلم هذا الواقع (ما أعظم حزن الفلاح إذا سقط المطر وما كان الفلاح على أرضه) وهي الحقيقة التي صورها الشاعر في قول **الرجل ذو الأربطة البيضاء** :

كانت يافا ترحل ...

كان الرعب يبيع تذاكره في السوق السوداء

وعناوين الصحف الأولى في ذلك اليوم ...

كانت كطيور جارحة تسقط فوق جواد مقطع الرقبة ...

كانت يافا ترحل ...[2]

يرسم معين بسيسو صورة رحيل الفلسطينيين في بداية طريق القرية والمنفى واللجوء، ويافا ما هي إلى جزء من معاناة الوطن وهو يدخل عالم الرحيل والنزوح عن فلسطين إلى المصير المجهول والمأساة الأبدية التي لم يشهد العالم مأساة أطول منها، وهي مأساة التغرُّبِ عن الوطن والغربة فيه، الأمر الذي يجعل كل الأشياء في حياة الفلسطيني مليئة بالصراع .

وما دام الإنسان في صراع مستمر مع الوجود ومن أجله، فإن الشاعر المعاصر هو أحد أطراف هذا الصراع ومن هنا جاء اهتمامه بالأساطير والرموز مستلهما دلالاتها البدائية ومستكنها أبعادها الإنسانية لمواجهة خيبات العصر، و« حين يستخدم الشاعر الأسطورة فإنه يقوم بعملية اختراق حضاري لماض غابر غير حضاري يحمل معه براءة البشرية، ونقاءها في عهود طفولته الأولى »[3] ومع أن هذا الاندفاع نحو الأسطورة كان ذا نتائج إيجابية فقد علقت به بعض النتائج السلبية لأن « توظيف الأسطورة في الشعر عملية ليست سهلة لأنها قضية فنية بالدرجة الأولى »[4]

والأسطورة كظاهرة فنية واكبت دخول الأجناس الأدبية الجديدة إلى أدبنا العربي لاسيما القصيدة المعاصرة والمسرحية، لكنها ليست جنسا أدبيا رغم توافرها في الملحمة والمسرحية والقصة والقصيدة، تستفيد منها هذه الأجناس وتتخذ حبكتها مسار ونسق هذا الجنس أو ذاك في إطار العمل المبدع.

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة".ص243.

[2]- المصدر نفسه. ص 212.

[3]- جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث "مرحلة وتطور". دار الرائد العربي: بيروت. ط1. 1958م.ص159.

[4]- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر.ص30.

فحين نقرأ آثار الشعر والنثر ونشاهد لوحات الفن نلتقي بيوليوس وسيزيف وعشتار وفاوست وأوديب وجلجامش وغيرهم،[1] ونظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية توسع دائرة رؤيته للتراث الإنساني فتضع التاريخ وأحداثه وتضع الكتب المقدسة و الحكايات الشعبية و كل ذلك مصادرا لإلهامه.

وهذا ما حدث مع معين بسيسو الذي لجأ إلى الأساطير الأجنبية، ممثلة عنده في الإشارة إلى أسطورة سيزيف بالإضافة إلى فكرة الخصوبة والنماء والعطاء في مسرحية " ثورة الزنج "، حيث تحمل وطفاء جنين الثورة القادم وتنتظر ميلاده ليسفر عن النور الذي تنتظره وطفاء وكل الفلسطينيين .

وفي مسرحية " شمسون ودليلة " يتمثل الشاعر شخصيات الأسطورة ويستوعب أبعادها جيدا، ويعيد تشكيلها بما يثري العمل المسرحي، وإن كان يرفض قصة شمسون كما وردت في العهد القديم، إذ ينفي عنه صفة البطولة وذلك من خلال الرفض لشخصية شمسون الفاجر الذي قامت حياته على الرذيلة، وإن احتفظ له بالمبادرة إلى العنف، وبحدة الطبع والحماقة،[2] فيظهره مُدْلٍ بقوته مهددا العرب.

شمسون : نحن على مرمى حجر من كل عواصمكم .

أقرب لأصابعكم .

من كل خواتمكم .[3]

بهذا نجد معين بسيسو يستفيد من التراث العربي متجسدا بالدرجة الأولى في تقنية القناع التي عالج عن طريقها قضية الواقع الفلسطيني المبعثر والمفتت نتيجة لقوى القهر والظلم والمتاجرة بالقضية، والاكتفاء برفع الشعارات وترديدها، ولعله فيما اختار من شخصيات تاريخية كأقنعة يؤكد وعيه بأبعاد الحاضر والماضي، حيث يحاول أن يقدم أبطالا نموذجين في العصر الحالي وفي عصور سابقة، وأن يستبطن أبعاد هذه الشخصيات في أعمق حالات وجودها، وأن يعبر من خلالها عن محن الراهن .

يضاف إلى هذا استدعاؤه للشخصيات التراثية كشكل من أشكال القناع وهذا التوظيف مختلف أيضا، فهو إما استدعاء بالاسم كجيفارا أو باللقب كالمسيح و العذراء أو بالكنية مثل المعتمد بأمر الله ولكل من هذه التوظيفات دلالة خاصة في السياق الذي وضعت فيه.

ووظفت أحيانا كرموز دالة على القمع واتخاذ القوة وأحيانا أخرى دالة على الظلم لكن ليس ظلم القوة وإنما ظلم الدهاء والمكر كشخصية شمسون، فكان الرمز هو الثيمة الأخرى التي وظفها معين في مسرحيات مزاوجا بين أن يكون رمزا لغويا من صنعه كما رأينا في رمز: الريح، الطائر، المرأة ... أو رمزا يستدعيه الشاعر من إطاره الزمني والنوعي والمكاني.

---

[1] – نذير العظمة: التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث "أبو القاسم الشابي دراسة نقدية للشعر والميثولوجيا". منشورات وزارة الثقافة: دمشق. ط1. 1999م.ص07.

[2] – انتصار خليل الشنطي : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 253.

[3] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "شمسون ودليلة" . ص 219.

ونجاح الشاعر مرده إلى أنه فهم التراث بحق وتذوقه بإحساس الفنان، فلم يفهمه على أنه التراث القـــومي للأمة فحسب، وإنما فهمه بمعنى ما يجب عليه إزاءه، وذلك بعد الامتلاك الحقيقي لعامل هام من عوامل الانطلاق والتجاوز، وهو الوعي بكل التراث الإنساني قديمه وحديثه.

خامسا- جماليات المكان:

المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والأحجام، ويتكون من مواد ولا تتحدد المادة بخصائصها الفيزيقية فحسب، فمادة العمارة مثلا ليست بهذا المعنى وحده، وإنما هي بالإضافة إلى ذلك نظام لعلاقات هندسية مجردة، والمكان كذلك لا يقتصر على كونه أبعاد هندسية وأحجاما، ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني.

والمكان في الشعر تشكل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني ولقد « تراوحـــت العقلية النقدية في نظرتها إلى أصل اللغة بين ردها إلى مصدر غيبي ميتافيزيقي يعتمد الإلهام عن طريق الوحي وبـــين ردها إلى فاعلية إنسانية تستند إلى مبدأ المواضعة والاصطلاح.»[1]

لكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محـــتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، وتأخذ طابعا يختلف شكله من سياق إلى آخر ويصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة أو جماليات الخيال.[2]

وإذا كان المكان عاملا مشتركا فلابد أن نجده بأشكال متناسبة في كل نوع من الأنواع الأدبية(الشـــعر القصة، المسرح، الرواية...) فهو عنصر جوهري في الأعمال القصصية والروائية والمسرحية، وتتميـــز المســـرحية والمسرحية الشعرية بخاصة بدور جوهري للمكان حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به.

ويتداخل في المسرح الشعري دور المكان في العناصر المسرحية مع دوره في العناصر الشعرية، حيث تعتمد الأولى أي العناصر المسرحية على وحدة من وحدات أرسطو (المكان – الزمان – الموضوع) وتضيف إليه الثانية أي العناصر الشعرية بعد الصورة الشعرية التي تختزل المكان والزمان داخلها.[3]

والمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان محدد يحدث فيه الحوار بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية في المسرحية، وهي « الخلفيـــة

---

[1]- عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التـــراث النقـــدي العـــربي. دار صـــفاء للنشـــر والتوزيـــع: عمـــان. ط1. 2005م.ص100.

[2]- جون كوين: النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر – اللغة العليا".تر: أحمد درويش. دار غريب: القاهرة.2000م.ج1.ص250.

[3]- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص210.

الدرامية للنص حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الـدرامي إجـراء أحداثـه وصراعه عليها، ولا شك أن الصورة الشعرية، بتكوينها تزيد من خصوصية هذه اللحظة الدرامية.»[1]

ويكشف المكان عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه، فتخلق وحدة الجو الذي تدمر فيه الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتتحول إلى مكانية وجودية خاصة بتكوينها وهي قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان والمكان إلى زمان، لأنها تتميز بالقدرة على تخطي حواجزهما وإبدالهما في وجـود جديد.

فتخلق بذلك موقفا دراميا بما ترسمه من مكان وزمان جديدين قد يمتدان من الصورة الشعرية المفـردة إلى الصورة الشعرية العامة التي تحتوي النص كله، ومن ثم فالحكم على الصورة الشعرية في التراجيديات يكون وفقـا لدرجة التناسب الموجودة بين الصورة وبين الموقف الدرامي الذي تخلفه، ولا شك في أن المكان وسيط مشـترك بينهما.[2]

لذلك فإن جماليات المكان في المسرح الشعري ذات طبيعة مزدوجة، فهي من ناحية تتعامل مـع المكـان كإطار يشترك مع الزمان، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية، ومن هنا كانت جماليـات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم المكان من خلالها حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عـالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه.

ويرتبط المكان في مسرح معين بسيسو بالموضوع المعالج وبالزمان المحيط به، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذي يمثل وحدة تكوين لمشهد أو لوحة أو فصل، كما نجده في بعض المسرحيات يتجه إلى تحديد المكـان وتغريبه وجعله لا معقولا، وهنا تظهر وظيفة المكان في مسرحه الذي يود وهو يبحث عن أحداثه أن يمسك بحركة الزمن، لأنه يدرك بأن « المكان في مقصورته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا »[3].

ففي مسرحية "مأساة جيفارا " نجد أنفسنا أمام " ساحة في القرية " و" سجن "و" مخبر ضابط "و" بيـت ماريـانا" وهي أماكن تمثل وحدات عامة، أو مشاهد عامة فرضتها طبيعة أحداث المسرحية التي تنطلق من مأساة شعب يعاني الاضطهاد والذل والهوان على يد الصهاينة الغاشمين وفوق أرضه وهنا يجدر بنا أن الإشارة إلى المكان الأصيل، واقع المبدع الجغرافي الأليف وهي القرية، وإلى المكان المضاد له أو البديل عنه وهو السـجن أو مكـان الاستجواب من طرف الضابط.

وحس المكان بالمعنى الأول أي المكان الفعلي، حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصا إذا كان الوطن هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض ويرتبط بهنـاء الطفولـة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع:[4]

---

[1]- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي.ص211.

[2]- المرجع نفسه.ص211.

[3]- غاستون باشلار: جماليات المكان. تر: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية: بيروت. ط5. 2000م.ص46.

[4]- اعتدال عثمان: إضاءة النص.ص6.

الفلاح العجوز: هل صارت قريتنا تقرأ في الليل وتكتب ...

من علمها أن تقرأ ... ؟

من علمها أن تكتب ... ؟

إنك لن تفهم هذي القرية أبدا ...

فالقرية تطلب ماء بدل الحبر ...

وبذورا بدل الكلمات ...

وثيابا بدل الأوراق ...

إنك لن تفهم هذي القرية ...[1]

ارتباط بالمنابع الأولى للفطرة الإنسانية حتى وإن كانت خالية من أبسط حاجات الحياة كالماء والأكل والثياب، بلهه الحاجات الكمالية كدور العلم والثقافات، وهو في الوقت نفسه يضيف حالة الضياع التي آلت إليها القرية جراء الاستعمار الغاشم الذي لا يقدم إلا الذل والهوان والاقتلاع لكل ما هو جميل.

وحين تصبح القرية هاجسا داخليا تنشط حركة الخيال وتظاهر مستويات متعددة للتمرد والاغتراب فيفترق المكان الواحد في أشكال شتى ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى حيوانات وجمادات وكل شيء لا يستطيع الحلم أو الإبحار في الذاكرة:

الفلاح الثالث: خرج فماذا وجد خوسيه ... ؟

وجد القرية كالديك المخصي له شكل الديك ...

وصوت الضفدع ...

أقدامكم غائصة في الطين ...

وحتى الأعناق مياه المستنقع ...

الكلب بهذي القرية ينبح ...

والفلاح بها لا يرفع صوتا أو يتكلم ...[2]

إن رجال هذه القرية أصبحوا لا ديكا ولا دجاجة وقد دجنوا وفقدوا صفات الرجولة الحقيقية، لهم صوت الضفدع الذي يزعج كل من يسمعه وأبناؤها يعانون الوحشة والضياع فيها أقدامهم غائصة في وحل الذل والمهانة وأعناقهم في مستنقع الألم والدمار كل ما فيها يتكلم ويعبر عن رأيه، إلا ابن هذه القرية وهو الفلاح.

ثم ينتقل معين من القرية التي أصبحت مصدرا للوحشة والقتل والقصف حيث كل هذه العناصر السلبية تقترن بها، بل هي عناصر نفسية معنوية أكثر منها عناصر ملموسة حسية، وهي ناتجة عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة في المنطقة، ينتقل إلى المكتبة في محاولة منه لتصحيح حال هذه القرية التي يخيم عليها الجهل وتترسم الأمية على وجوه أبنائها الفلاحين.

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية"مأساة جيفارا".ص52.

[2] – المصدر نفسه.ص71-72.

ويكشف عن سياقات هذا المكان وتجلياته، بأنها تحوي بداخلها كتب وكراسات ومنشورات تتحدث كلها عن الثورة، ولكنها على الرغم من هذا لا تغير من الوضع الراهن للأمة الفلسطينية شيئا، فقد صارت كالسمكة في الثلاجة، بل إنها الزنزانة التي يختنق فيها المثقف بحبل الكلمات الطويل الذي سرعان ما يلتف على العنق:

الرجل الأول: نحن هنا في هذي المكتبة ومنذ سنين ...
نتمدد فوق الأرفف منذ سنين ...
نعرف كل قوانين الثورة ...
نقرأ كتب وكراسات ومنشورات الثورة ...
ونعلم للناس الثورة ...
الرجل الثاني: لم تعد الكتب تجيب ...
صارت كالسمكة في الثلاجة ...
هذي المكتبة هي الزنزانة ...
إني اختنق الآن ...[1]

ونغادر المكتبة التي أضحت رمزا للضياع والقلق بمفهومه النفسي لأن « خلل المحيط لا يدع مجالا للاستقرار والطمأنينة، ويعجز المرء أن يجد حلا لما يجري، ويظهر التوتر النفسي والقلق والخوف إذ يشير القلق إلى حالة من عدم الطمأنينة وعدم الثقة بالمستقبل والخوف من المجهول، حيث تحرض هذه العوامل على تعميق مسألة الضياع والتوتر والقلق.»[2] نغادرها إلى غرفة نوم "ماريانا" التي تركع أمام الصليب ويداها مضمومتان إلى صدرها ورأسها إلى أعلى، ويأخذ هذا المكان دورا أساسيا في تشكيل الموقف الدرامي الذي يصوره الشاعر في مسرحيته، حيث إن هذه الغرفة هي بداية مأساة جيفارا الذي يلقى عليه القبض فيها من طرف الشرطة التي تطارده وتلحق به من مكان إلى آخر.

تستمر المأساة في حجرة أخرى لكنها ليست حجرة نوم وإنما حجرة ضابط السجن، والسجن مكان مضاد للمكان الأول، فحجرة النوم مكان نوعي له سياقاته الحلمية والطفولية، حيث الراحة والاستقرار والمتعة والدفء الإنساني والألفة، أما السجن « فهو عالم قائم بذاته، يدخله السجين ليعيش فيه ردحا من الزمن قد يطول وقد يقصر، يعيش في هذا العالم فتدخل في حياته مقومات لم يكن يعرفها من قبل فالمكان محدد، وغالبا ما يكون أربعة جدران متناهية في الطول أو القصر أو العرض إذا ما كان السجن فرديا، أو متناهية في الكبر إذا ما كان جماعيا.»[3]

وتقوم جمالية السجن عند معين بسيسو على أنه مكان للظلم وقهر الصوت الذي يريد أو يحاول النطق بالحق، وهو مرتبط دائما بالقبض على الشخص عن طريق الشرطة أو الجلاد، وليس هذا المكان مقصورا على "

---

[1]- معين بسيسو: الأعمال المسرحية"مأساة جيفارا".ص71-72.

[2]- ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1999م.ص145.

[3]- سالم المعوش: شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر. دار النهظة العربية: بيروت. ط1. 2003م.ص35.

مأساة جيفارا " فقط، فهو ثيمة تتكرر أيضا في مسرحية " ثورة الزنج " أين يرتبط السجن بمحاولة خنق الثورة في مهدها بقتل ابن وطفاء الذي يحمل معه وبولادته فجر الحرية والثورة:

الجـــــــلاد: أعطيني الطفل إذن ...

لم لا تلدين الآن ... ؟

سترين ...

كيف سيخرج هذا الطائر من صدرك ...

كيف شق الجلد بمنقاره ...

يخرج رأسه ...

ثم جناحيه ...

عندئذ يسقط في كفي ... [1]

يرتبط السجن إذن بالظلام والظلم والقسوة التي تتم على يد السجان أو الجلاد، ونلاحظ في هذا الســـياق أن " المنجم " و"المنفى " المتمثل في العربة المتوقفة عن المسير، يتوازيان أحيانا مع " السجن " في القسوة وشـــظف العيش، حيث يستخدم العربة كمنفى داخلي نقيضا " للبيت ":

الأب: حين الواحد منا يهجر بيته ...

يهجره ولبيت آخر ...

فالبيت الآخر يصبح كل العالم ...

والعالم يصبح منفاه ...

من يحمل حجرا في المنفى، ليقيم به بيتا ...

فلتقطع يده يا عاصم ...

من يفتح في المنفى صندوق ثيابه...

ليعلقها في دولاب أو فوق المشجب ...

أو في مسمار في حائط ...

فليصبح يا ولدي مشجبه، مشنقته ...[2]

إنها حال من بهذه العربة المتوقفة عن المسير والتي أصبحت بوضعيتها المزرية وجلادها المتمثل في الكمساري أشبه بسجن في المنفى وليس داخل الوطن، كل ما يريد أن يفعله من بداخلها ينقلب عليه، حتى الملابـــس إذا أراد تعليقها حاكمته وشنقته بذاتها؛ وشتان بين البيت الحقيقي والمأوى الأصلي وبين هـــذه العربـــات الـــتي يتكبـــد الفلسطينيون عناءها إلى يومنا الحاضر، محاصرين بالأسلاك الشائكة القاتلة في كل حين.

---

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج".ص186-187.

[2] – المصدر نفسه"شمسون ودليلة".ص224.

كما يؤدي " المنجم "وظيفة دلالية نقيض ما في مسرحية " الصخرة " حيث يتوازى مع الأمل في التحرر والخروج من حالة الضياع والقلق وبداية الثورة التي تنفجر من تحت أنقاض هذا المنجم المتفجر، وعلى يد الرجل اللاحي واللا ميت الذي يقبع تحت صخرة في قاع هذا المنجم:

المـــــــرأة: ماذا ينفعكم هذا الدوران

دقوا القبة بالأيدي، هدوها بالأيدي بدل الدوران ...

اسنانكمو كم عضت.

طول الوقت تعض، فعضوا بالأسنان زجاج القبة.

عضوه بالأسنان ...

يا وطنا، لن يصبح شباك تذاكر ...

يا وطنا، لن يصبح مخفر شرطة ...

يا طنا لابد وأن تصبح موسيقى دمه.

مارسيليز العالم ...

أنت وعدت الأرض العربية بالوردة والزلزال.[1]

وهكذا يلعب المكان أحيانا على عدة مستويات دلالية تحددها السياقات الشعرية والدرامية داخل مسرحه الشعري كما يتضح في إطار المنجم، فهو في " مأساة جيفارا " مكان للحزن وخيبة الأمل، لأن خـــــوسيه ابن الفلاح العجوز قتل فيه، أما في "الصخرة " فعلى النقيض من ذلك فهو مكان للأمل القادم والصبح السافر والثورة المحررة من كل قيد.

وهذه الثنائية التقابلية المكرورة في جميع الأمكنة بجمالياتها وهي (الثورة/البطش) تخدم فهم الصراع الدرامي في مسرح معين الشعري، إذ يجـــــعله دائما بين قولي (التحرر والظلم) فنجد التحرر يتوازى مـــع " المـــنجم " ويتضاد معه، والظلم يتوازى مع " السجن " ويتوازى التحرر والثورة مع مكان آخر يظهر في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع " المكونة من خمس لوحات.

حين نخرج من ضيق السجن وظلمته ومن حطام المنجم وقلق القرية، نخرج إلى مكان متسع ليس من حيث المساحة فقط، وإنما من حيث عدد الشخصيات أيضا يطالعنا "المستشفى" حيث (المرأة/الوطن) ملفوفـــة بـــالقطن معلقة الرجل والمصير معا، ممددة فوق سرير تحاول قطع الأربطة التي تشد صدرها إلى هذا السرير الذي تحس فيه بالعجز.

و "المستشفى" كمكان للعلاج من المرض هو ثيمة للحرية، ففيه قد يتم الخلاص مـــن العلـــل والأســـقام وتتأكد فكرة استمرارية الحياة:

المـــــــرأة: حتى آخر قدم في الزنزانة قد سرت إليكم ...

يهرب دمكم من تحت الجلد وتأكلكم ...

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية" الصخرة".ص357.

كالديدان أصابعكم ...
ماذا يفصلني عنكم ...
حائط قطن ؟.
قدمي جرس الأرض ...
من يتبع قدمي أعطيه جرسي ...
دقي يا قدمي، يا جرس الأرض.[1]

بيد أن هذا الاتساع النفسي للمستشفى والذي كان منه الطريق إلى الثورة وتحرير الأرض لم يكن دائما كذلك، فقد ضاق بداخليه في مسرحية "مأساة جيفارا" أين كان مصرع الضابط الفلاح بداخله عندما أراد أكل أصبع الموز المحشو بالديناميت، فانفجر وصرخ ثم سقط وتعالت صيحات الفزع من كل مكان، وكأنه إنذار بأن لا مكان فيه الأمن والأمان حتى المستشفى الذي يلجأ إليه الإنسان في الغالب للاستطباب والراحة والشفاء من آلام الأمراض، تحول إلى سجن لصنع الآلام لا لإزالتها، بل إنه مقبرة للقتل.

يضاف إلى هذه الأمكنة مكان آخر تكرر في مسرحيتين وهو "التلفزيون والإذاعة" الذي جاء في المنظر الخامس من " مأساة جيفارا" وكذلك في المنظر الأول لمسرحية "الصخرة" أورده معين كرمز للسياسات المكذوبة التي تبث أكاذيبها عن طريق هذه الوسائل، فتصل إلى الجماهير أخبار مغشوشة، تعتم الرؤية الحقيقية عنهم ولا تظهر إلا الوجه الحسن للواقع العربي وتخفي حقيقته الكارثية والمؤلمة.

ويتكشف لنا بهذا أن المكان في مسرحيات معين بسيسو يخضع لاختيار واع ودقيق، وهذا الاختيار هو ما يجعل للمكان جماليته الوظيفية الدرامية التقنية، حيث اشتقت الأماكن من الموضوع المعالج، فالسجن مكان للقسوة والظلم الممارسين من طرف العدو الغاشم على يد الجلاد أو السجان، أما القرية فهي الموطن الأم ومرابع الطفولة الأولى لكنها مغمورة بالقلق والضياع والجهل والخوف لأنها ما عادت حنونة طيبة كما في سابق عهدها.

والعربة سجن من نوع آخر ومنفى داخل الوطن لا خارجه، فالتوتر الذي ينشأ بداخلها وعلى أطرافها معادل موضوعي لقوى السلب والدمار الذي يمارسه الكيان الغاصب على الفلسطينيين، فيهجرون بيوتهم في طريقهم إلى عالم مجهول، يضيع أحيانا تحت قبة مكومة داخل منجم أصبحت مكانا للزيارة والسياحة وأخذ الصور التذكارية.

كما اختيرت المكتبة عند الشاعر بوعي شديد، حتى يصل المكان إلى دوره الرمزي، وتحوله إلى قناع تماما كالشخصية الدرامية، فالمستشفى لا يحمل من دلالته إلا الاسم، أما باطنه فهو مقبرة للأحياء، تفصل فيها جميع الأعضاء عن الجسد لتباع في سوق الظلم والمزاد الاستدماري تستأصل فيها كل الحناجر النابضة بالحرية وتقطع كل الأوتار العازفة على سيمفونية الحرية.

وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده لاحظنا أن الزمان والمكان يقتربان حتى يتطابقا أحيانا ويصعب فصلهما، وهنا نستطيع القول إن مسرحه الشعري يتحرك من خلال عناصر مكانية محدودة، وثيمات مكانية ثابتة

[1] – معين بسيسو: الأعمال المسرحية "العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع".ص409.

وإن كانت تتعدد، فهي تتعدد في تجليات مختلفة لا يتغير جوهرها عن سابقاتها بشكل كبير، بل يظل ثابتا ثباته على عهده والإشادة بقضيته التي تؤرقه.

ككل مبدعي فلسطين الثورة، كانت فلسطين قلبه الذي ينبض و هواءه الذي يتنفسه؛ ليسفر عن جرحه وجرح الملايين ممن وضعهم العدو على هامش دفاتر العالم، ووضعهم الشاعر في قلب العالم وفي سويدائه بالذات من خلال مسرحياته الشعرية التي جعل منها ساحة للجدل السياسي الذي عجزت حكومات بأكملها عن عقد مؤتمرات له ولو بالوهم.

كتب الحوار السياسي الحارق ورسم الصورة المشعة التي تنهل من دماء الشهداء وحيطان الزنزانات والعذابات المتتالية، فكان الحوار عنده منطلقا من إيمانه بالرأي والرأي الآخر، وهو منطلق تنويري يسلح الثورة بسلاح المنطق ليواجه به عدوه بل وجد فيه الآلة الوحيدة القادرة على مواجهة الواقع المعيش للأمة الفلسطينية الغارقة في وحل الطغيان.

وتظهر القيمة الفنية للحوار كونها وسيلة لاستحضار الحرية السياسية والاجتماعية والثقافية، ليطبع قضيته بطابع خاص، فكأن الحوار عنده من حيث كونه عنصرا من عناصر العمل المسرحي لابد أن يصور الصراع بين هاتين القوتين " الشعب الفلسطيني وإسرائيل " وضرورة مقاومة هذه القوة الثانية بكل الوسائل، لذلك يمنح كل شخصية منطقها لعرض قضيتها الأساسية حتى تستطيع مواجهة خصمها، ولا يكون هذا ولا يتحقق إلا إذا كان الحوار سياسيا فكريا.

ولأن كل مبدع وناقد يعرف أن التوتر والقلق سمتان من أهم السمات التي تلازم المفكر الحقيقي والمبدع الحقيقي أديبا شاعرا كان أم ناثرا أم فنانا، شريطة أن يكون التوتر إيجابيا، بمعنى أن يكون نابعا من إشكالية كونية أو إنسانية عامة وغير ذاتية ينتظم في إطارها عدد من المشكلات المترابطة والتي يتم التصدي لها مجتمعة،[1] فإن الشاعر والكاتب المسرحي معين بسيسو كان أحد هؤلاء؛ فهو مثير للقضايا الإنسانية ومحرض للثورة.

فكانت السلطة والحرية أو الإنسان والطغيان من المحاور الرئيسية في مسرحية الشعري، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الإنسان وعدوه الذي يعيش تحت ظلمه وجبروته وقسوته، وبهذا تغلغلت السياسة في أعماق نصوصه المسرحية واتخذ الحوار ولغته عنده طابعا تحريضيا مشحونا بلغة القوة والتمرد.

ويبدو في مسرحياته قلقا حاملا هموم الوطن باحثا عن الخلاص يتداخل الهم الفردي عنده بالهم الجمعي والقضية الأخلاقية بالقضية الوطنية والقومية، ولهذا استطاع أن يضع يده على الجرح الحقيقي، جرح فلسطين الذي سببه الصراع بين شمسون ودليلة وبين المرأة والرجال ذوي الأقنعة وبين عبد الله بن محمد ورجال المعتمد بأمر الله وبين وبين، والذي امتدت آثاره إلى أفراد الشعب كافة.

والمسرح إبداع يمثل وعي الوعي كونه كتابة بالكلمة وغير الكلمة وانتقال بالكلمة من المقروء إلى المرئي والمسموع في آن، والكاتب المسرحي مسرحه خياله قبل أي شيء ، وإبداعه لنصه ينساب من خلال قلمه مدادا

[1] – أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري.ص95.

على الصفحات،[1] مدادا يرسم فيه كلمات له ولغيره، واضحة أو مشفرة، فكان المسرح الشعري لمعين حافلا بالرموز اللغوية والشفافة التي خدمت القضية وحركت مسارها إلى مسارات أخرى لم تكن لها من قبل.

استطاع الشاعر استحضار الشخصيات التراثية في مسرحه الشعري عن طريقه تقنية القناع، كما وقف من خلاله على أبعاد العلاقة الجدلية بين التراث والمعاصرة من خلال استجلاء الملامح الفنية في الشخصية القديمة لبناء شخصيات معاصرة فاعلة في الواقع .

وكذلك الرمز فإنه معلم هام من معالم مسرحياته المستخدمة ليكشف القناع عن كل السياسات الفاسدة وعن سماسرتها وقوادها، في حالة من التزاوج بين الماضي البعيد والحاضر المضطرب الملتهب بنار الطغيان؛ التي تستمد توهجها من مساندة المنتفعين في كل مناسبة ومن كل مناسبة حلى حساب رقاب الضعفاء والأبرياء.

وكمعظم كتاب المسرح الشعري اختار مواقع من التاريخ العربي وشرائح من تراثه وتحديدا من القرن الثالث للهجرة، اختار ثورة الزنج لتكون صورة لثورة فلسطين وليس هذا الاختيار اعتباطا وإنما « حاول إقناع قارئه ومشاهده بتوحد حالات الإحباط، أو تشابه الحالات التي أدت بثورة الزنج إلى الإخفاق، وكأنها هي الحالات نفسها التي تحاصر الثورة الفلسطينية لتحبطها وتثبط همم ثوارها.»[2]

وهذه الخصائص الفنية والفكرية والنفسية التي تتمتع بها مسرحياته شملتها أمكنة متعددة" السجن و المنجم والقرية والمستشفى وغيرها"، وكلها أمكنة تعكس بجمالياتها قدرة الشاعر على تكييفها وفق الموقف الدرامي الذي يريد تقديمه، وبتصوير يقرب القضية وما يعانيه شعبها من الغبن والاستعباد الروحي والمادي، ويعكس ما تجرعه الفرد الفلسطيني غصصا وحنظلا مرا منذ قرون إلى يومنا هذا.

فكان المسرح الشعري للشاعر تأريخا للقضية الفلسطينية ماضيا وراهنا، تلك القضية التي تحفر بعيدا في الذاكرة العربية بأدق تفاصيلها كونها صراعا معيشا طال عليه الأمر، فتشكلت رؤياه الفنية انطلاقا من ضرورة الخلاص من كابوس هذه المأساة وذلك بالتحريض على الثورة وإيقاظ الضمائر النائمة وتحريك العقول التي جبلت على الصمت.

[1] – مصطفى صمودي: قراءات مسرحية.ص45.

[2] – خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص14.

الفصل الثالث: مسرح خالد محي الدين البراديعي الشعري بين الرؤى الفنية والهاجس القومي

أولا - التحرر وملامح القومية

ثانيا - المقصدية وحضور العرض

ثالثا - المدينة والهدف الوطني

رابعا - التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

خامسا - جماليات الانزياح وشعرية الإيقاع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الأدب جزء من الواقع وهو يتقدم بتقدم الزمن ويساير الحياة الاجتماعية؛ ومن هنا فإن له صلة بالتحولات الاجتماعية الخطية التي حدثت في الستينيات وما بعدها، والأدب كل لا يتجزأ والنص المسرحي جزء من هذا الأدب، والشعراء بعامة والنقاد والدارسون بخاصة كانوا يذهبون في أوائل هذا القرن إلى أن المسرحية والرواية أدنى من الأدب.

لكن بعض المسرحيين اليوم يذهبون إلى أن المسرحية الجنس الأغنى والأكمل والأنضج، وهي فوق الأدب بعامة والشعر بخاصة ولهم في ذلك حججهم، ولو وضعنا أيدينا على التحولات التي طرأت على النص الأدبي بعامة والنص المسرحي الشعري بخاصة، لوجدنا أن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي حدثت في هذه المرحلة هي التي أدت إلى مواجهة الأدب للسلطة.

لقد مر عهد على البلاد كانت فيه سوريا بعيدة عن العالم سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا كسواها من الأقطار العربية، ثم بدأت التشكيلات الحزبية فيها، وانتشرت أولا في المدن، فكانت المدينة مركزا لتظاهرات يؤمها المثقفون الريفيون للمشاركة فيها، وأخذت هذه الأحزاب تتنافس وتتقارب وتتباعد ويتضارب بعضها مع بعض أو بعضها مع السلطة أو ضدها[1].

ثم حدثت تحولات اجتماعية خطيرة وهجرات خارجية وداخلية ومد قومي متفائل إلى أن كانت الصدمة التاريخية في حزيران فكانت القشة التي قصمت ظهر البعير، وهنا بدأ الشرخ الكبير بين الأدب والسلطة، لا يقتصر هذا الشرخ على المسرحية، وإنما نجده في الأجناس الأدبية كلها، وهو ظاهرة عامة لا تقتصر على الأدب في سورية، وإنما نجدها في معظم الأقطار العربية ولا سيما المتاخمة للكيان الصهيوني(مصر، سوريا، لبنان الأردن) وهي الأقطار العربية التي صدمتها النكسة مباشرة.

ثم إن المتتبع لتاريخ المسرح يلمس بوضوح أن السياسة كانت عنصرا أساسيا فيه، فمن الصعوبة أن نجد عصرا خلا فيه المسرح من التأثر بالأوضاع والظروف الاجتماعية والسياسية القائمة، والعلاقة جدلية بين فن المسرح والواقع، وهذه العلاقة مرتبطة بتطور حركة المجتمع، فالفن عموما والمسرح خصوصا، هو انعكاس للواقع إلا أنه انعكاس خلاق، ومهمة المسرحي تكمن في النظر إلى الجوهر الداخلي للواقع، وتناوله بشكل يستطيع أن يستخرج التناقضات والصراعات ويحللها[2].

ولما كان المسرح أكثر الفنون اتصالا بالجماهير لأنه في الأساس تعبير اجتماعي موجه إلى مجموعة من الأفراد فقد حرص على تحقيق رغبات الجماهير وحاول التأثير فيها، عن طريق الاهتمام بقضاياها، والتعبير عن همومها؛ والمسرحية السورية المعاصرة وليدة الستينيات، وهي متأثرة بغيرها من المسرحيات العربية، وقد بدأ الكتاب السوريون يجربون كتابة النص المسرحي في الخمسينيات وينشرونه في المجلات الأدبية. ومعظمهم كانوا أدباء قبل أن يكونوا مسرحيين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر؛ وليد إخلاصي، فرحان بلبل، مصطفى الحلاج، فيصل الراشد، نجم الدين سمان، ممدوح عدوان، مصطفى صمودي، عبد المعطي سويد، علي عقلة

[1]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص 115.

[2]- حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية.ص 224.

عرسان، نذير العظمة، محمد الماغوط، سعد الله ونوس، خالد محي الدين البرادعي ...وغيرهم ممن نذروا أقلامهم وفكرهم لكتابة المسرح السوري المعاصر نثرا وشعرا، ولعل هذا الأخير صورة لهذا الجيل الطموح الذي يمتح من الأزمة ويكتب على حد الشفرة إن ضاقت عنه الأوراق وهذا الزمن الممتد بتقلباته وتغيراته.

استنهض البرادعي موهبته في كتابة نصوص مسرحية شعرية ونثرية، أثرت المكتبة العربية، وكانت المسرحية الشعرية " دمر عاشقا " بداية الغيث وتبعها عدد من المسرحيات المهمة نثرية وشعرية أبدعتها ثقافة اغتنت بتراث العرب والإسلام وبآداب الشرق والغرب، لأن بذور الإبداع عند البرادعي بدأت مع تعمقه في قراءة القرآن الكريم، وفي حفظه أشعار الشاعر المتصوف عمر بن الفارض، فقد قرأ سور القرآن وآياته بعين المبدع وقلب المؤمن، ونهل من لغته ومعانيه واستلهم من بلاغته وأسلوبه، وغاص في شعر ابن الفارض الذي فتح له الباب للدخول إلى محراب الشعر العربي والتعرف على الشعراء في مختلف العصور.[1]

لكن الشاب الطموح لم يكتف بذلك، بل دلف أيضا إلى محراب النثر العربي فقرأ أمهات الكتب في التراث والتاريخ والدراسات النفسية والفلسفية، كما قرأ الروايات العربية والمترجمة، وما كتبه الدارسون الأجانب والعرب عن ثورات التحرر التي قامت في العالم عامة وفي العالم العربي على وجه الخصوص، وهذا يدل على أن إبداعه لم يأت من فراغ وإنما كان وراءه جهد كبير وثقافة موسوعية.

لذا فلا عجب أن يحضر التراث والتاريخ في جميع كتاباته المسرحية والشعرية منها على وجه التحديد، وفي معظم أشعاره وحتى في كتاباته النقدية أيضا، وهذا الحضور التراثي التاريخي يعبر بصدق عن مكنوناته وفلسفته في الحياة والأدب، كيف لا؟ وهو الذي يصف نفسه بأنه « المسكون بالهاجس القومي، والمقيم في محراب العروبة يقرأ هموم الجماهير، ويترجم مواجع الأمة، ويمسح جراح العرب براحة الشعر، وأصابع النقد، وأهداب المسرح .»[2]

لقد كان صادقا في وصفه لنفسه إلى أبعد الحدود، ومعبرا بإيجاز غير مخل عن تجربته الأدبية الطويلة ورحلته المتميزة مع الكلمة المبدعة في عوالم الشعر والنقد والمسرح، هذه الكلمة التي كانت سيفا يرفعه في وجه الظلم دفاعا عن عروبته وقوميته وبيئته، منطلقا من "يبرد" مسقط رأسه ببحيرتها الشهيرة وأشجارها الباسقة ومغاورها المغرقة في القدم، إلى جميع الأقطار العربية شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، مجسدا الهاجس القومي إحساسا وممارسة.

وقاده هذا الإحساس وهذه الممارسة إلى خوض ميدان المسرح الشعري ومعايشة هاجس شعرية المسرح فكان له" دمر عاشقا، السلام يحاصر قرطاجنة، حصان الأبانوس، جودر والكتر، المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، عرس الشام، أشباح سيناء ...." وغيرها من المسرحيات الشعرية التي قاربت العشرين، طبع إتحاد الكتاب العرب بدمشق أغلبها، لأنه شارك في تأسيس الاتحاد عام 1969م إلى جانب نخبة من المفكرين السوريين أنداك مترئسا جمعية المسرح في الاتحاد من 1989م إلى 1994م.

---

[1] - مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2005م . ص 19.

[2] - المرجع نفسه.ص26.

تمكن الشاعر عبر هذه المسرحيات الشعرية من صياغة أجزاء هامة من تاريخ العرب وآمالهم وأحلامهم والدروس والعبر المستفادة من موروثنا التاريخي والأدبي، عبر صياغة شعرية مسرحية متألقة، مجددا في هذا الفن الأدبي من مبدأ أنه « المواطن المشاهد القارئ القلق الذي يعيش على الأرض العربية الآن، يبحث عما لا يراه ويسعى وراء ما لا يملكه ويحن إلى ما يفتقد إليه، ويتطلع إلى واقع غير هذا المألوف، وكل ذلك لا يتمكن من لمسه إلا في الإبداع، ويكون الإبداع آنذاك مصباح طريق وشريكا في تغيير الواقع ..... وفي جانب المسرح لا يمكن أن تتحقق تلك الرؤيا إلا من خلال المسرح الشعري.»[1]

إذا أردنا التأكد من صدق هذا الكلام بالخوض في التجربة الإبداعية المسرحية الشعرية لشاعرنا، سنقصر الحديث على مسرحيتين وهما " عرس الشام و أشباح سيناء "؛ ولعل إضاءة النص المسرحي أو لنقل نص المسرحيتين الشعريتين يشكل أمامنا صورة الهاجس القومي ودوافع التأصيل المسرحي عند البرادعي الذي ينطلق في مسرحه من فكرة قومية مفادها أن الوحدة العربية حاجة ملحة وضرورية، في مرحلة البحث عن الذات العربية، ويسفر عن حالة التجزئة التي تعيشها الأمة العربية والتي يتقاسم مسؤوليتها أطراف ثلاثة (الاستعمار، الشعب، السلطة)محاولا أن يبلور رؤيته الشعرية التي تجلت في إدانته للذات العربية ولواقع الأمة العربية عن طريق استثماره للفنيات الجمالية لتوظيف الشعر في المسرح.

أولا– التحرر وملامح القومية:

أحدثت فترة الستينيات تحولا خطيرا في تاريخ الأمة العربية، فهزيمة حزيران عام 1967م كشفت حقيقة التناقضات التي كان يعاني منها الواقع العربي، كما أكدت الحاجة إلى ثورة تحقق الرد على النكسة، فقد كانت الهزيمة العسكرية في الخامس من حزيران تعبيرا عن هزيمة العديد من الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية.

و لم تعرف حياتنا الثقافية المعاصرة حدثا قوميا زعزع الوجدان العربي وغمر النتاج الفكري والأدبي والفني بحس الفجيعة مثل الخامس من حزيران، على الرغم من أنه سواء عد هزيمة أو عدوانا أو نكسة، لم يكن إلا أحد التحديات الضارية التي تجابهها الأمة العربية في نضالها الثوري، من أجل التحرر والوحدة والبناء[2].

نهضت في سوريا بعد الخامس من حزيران طبقة العمال والفلاحين اقتصاديا واجتماعيا، وبدأت تأخذ مواضعها بعد أن برزت في منتصف الخمسينيات وقضت على الإقطاع بالتأميم والإصلاح الزراعي، ثم أخذت تدعم وحداتها النقابية للسير قدما في مرحلة التحويل الاشتراكي، كما انصب اهتمام الأدب إجمالا بعد النكسة على موضوع الهزيمة وحاول تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها في المجتمع.

ولما كان المسرح فنا اجتماعيا له حضوره البشري فقد عاش مرحلة النكسة، وحاول التعبير عنها وأطلق صيحات الاحتجاج على الواقع المدان، وقد انقلب هذا الإحساس إلى نوع من التحدي ذلك « أن المبدع العربي وجد نفسه مضطرا إلى طرح البديل لكل ما هو سائد من أدوات فنية وتعبيرية، وكان التجريب هو الطابع

[1]– هيثم يحي الخواجة: إشكاليات التأصيل في المسرح العربي .ص109.

[2]– حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي .ص 53.

الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي، وبدأت مرحلة الوعي التاريخي النقدي للتراث، ورفع شعار إعـــادة النظر في رسالة الأديب العربي.»[1]

فعلى صعيد التأليف المسرحي كانت النكسة بمنزلة الشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند خالد محي الدين البرادعي فتوجه إلى الواقع؛ وانطلق منه إلى رسم أسباب النكسة فكانت المسرحيتان الشعريتان "عـــرس الشـــام وأشباح سيناء " محاولة للغوص في واقع الأمة العربية وربط الأسباب بالنتائج.

إن هذا النتاج المسرحي الشعري يرسم في نفس المتلقي عشق التوغل في الإبداعات المتوهجة على صـــعيد الشكل والمضمون، فهو يرسم لوحات فنية تأسرك كلما رددت النظر فيها، وتمضي بإحكام صنعتها إلى عالم مـــن الدلالات والرموز.[2] فمسرحيته الشعرية عرس الشام تجترح العديد من المواقف البطولية التي تنتشل العربي من الآثام والمؤامرات التي تحاك حوله، إنها مسرحية جريئة في معالجة موضوع الحرية والديمقراطية بأسلوب رمـــزي ملـــيء بالإيحاءات الفكرية النفسية والاجتماعية، يطالعنا في بداية العمل المسرحي بعد الجوقة شيخ جليل يحكي لنا قصـــة وطن يتمدد فوق الأحزان، يسربله ثوب الليل الطويل ويخدش فيه وجه الصبح :

الشيـــــــخ: نبتت لليل أضافير

تخدش وجه الصبح وتقتات الأحلام

وتجمد خطو الصبح عصورا

بين الدمعة والسجان

الميت يختبئ بجلد الحي

غاصت في النوم اليقظة، وفم من غير لسان.[3]

إنها الشام تعاني من الوحشة ومن الظلم وتنتظر المنقذ الحقيقي ليجلو عنها غبار السنين ويحطم أسوار الغربة التي بنيت منذ بطش العثمانيين في الوطن العربي، والتي سبقت مجازر السفاح جمال باشا، ولكن هيهات أن يسمع الآهات من به صمم، فالقادة لا يبغون إلا المناصب دون أن تعنيهم أرض أو وطن أو شعب:

الشيـــــــخ: أما أرض الشام فيملكها

سجان يحرسه سجان

والليل المتموج فوق ضلوع الأطفال

يمطر قهرا ومجاعات

لا سنبلة يقتات بها طير

ولا دمعة فرح تسقي ورد

---

[1]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي.ص 54.

[2]- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. ص37.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.اتحاد الكتاب العرب: دمشق .2001م.ص 15 – 16.

ولا سيف يفهم لغة النجدة

والصمت تعربش حتى سد الأفق

وباعد بين المشرق والمغرب

طرقات الشام

غصت بكلاب دربها السلطان[1]

نتيجة هذا الوضع المتردي الذي آلت إليه الشام يدعو الشاعر أبناء الوطن على لسان الشـــيخ إلى تحريـــر وطنهم وتجسيد وحدة الأمة العربية بعد أن مزقتها أهواء المسئولين وانصرافهم إلى ملذاتهم الخاصة:

الشيـــــــخ: آنئذ ... ثقبت وجه الليل يد

كانت تترصد من خلف خصاص الجرح

وتناثرت الكلمات كحب الؤلؤ والمرجان

كبرت كبرت تلك اليد

وغدت في حجم الأرض وأغنيات الإنسان

ولعيني صبح مغترب

لا حت كوكبة من فرسان.[2]

قبل نهاية هذا المقطع الذي يأمل فيه الشيخ الشاعر رؤية كوكبة الفرسان اللذين يحررون الشام، يظهر بين الناس أحد عشر رجلا من أماكن متفرقة يتحلقون حوله، ويناشدونه بصوت مؤثر أن يأخذ بأيـــديهم ويشـــعلها حطبا وشموعا ومصابيح حتى يشرق وجه الشام:

الأحد عشـــر: أدركنا يا شيخ العشاق

خذ بأيدينا يا شيخ العشاق

أشعلها حطبا

أو قدها شمعا ومصابيح

أحرق جلد الليل بها

يشرق وجه الشام.[3]

تتوالى الأحداث في العمل المسرحي، وتتكرر الحوارات بين الأحد عشر والشيخ حول الوقت الذي لابد أن تشرق فيه شمس الشام، ونلمس أهم الأحداث والقضايا التي شغلت الإنسان العربي وما يزال في سعيه الدائم نحـــو تحقيق وجوده وإثبات ذاته:

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص 17.

[2]- المصدر نفسه.ص 17.

[3]- المصدر نفسه.ص 18.

الأحد عشـــر: أنظر يا شيخ العشاق

الإنسان بأرض الشام بلا إنسان

وكأن الشام اغتربت في أرض الشام

يا شيخ العشاق

جئنا نذرا ..جئنا ضوءا ...جئنا صوتا

يخترق قديم الصمت ويشعل مصباحا.[1]

إلا أن هذا المصباح لا يشتعل لأن ظهور السفاح جمال باشا *يحول دون ذلك، ويفترس وجوه الأحد عشر رجلا يتهددهم بنظرة قاسية وكلام أقسى منها، فيه إخبار بأن ليلهم سيطول مادام الضوء معه وبـــأن خـــوفهم سيستمر لأن الأمن معه، والشام ستظل أرضا قاحلة جرداء لأن البذر معه:

السفـــــــاح: الدنيا ليل، والضوء معي

الدنيا خوف والأمن معي

والشام بلا سنبلة أو وردة

والبذر معي[2]

تتعاقب المحاولات من طرف مجموعة الأحد عشر لإنقاذ الشام وفك عزلتها ووحشتها في دعوة صريحة إلى السفاح كي يتخلى عن فرديته وأنانيته لصالح الذات الجماعية للأمة وقضاياها الكبرى، إلا أنه يصر على رأيه وأن لا قدرة له إلا على التنازل طاعة للغرب الإمبريالي الذي تحكم بمصائر الشعوب ولاسيما الشعب العربي:

الأحد عشـــر: أعد الشام إلى الشام ... ألا تكفيها غربتها ؟.

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص 21.

*- جمال باشا قائد جيش من أصل تركي، كان تعيينه قائدا للجيش الرابع العثماني في سوريا وحاكما لها؛ نكبة تاريخية للعلاقات بين العرب والترك، لأنه لجأ إلى انتهاج سياسة إرهابية تقوم على الاضطهاد والتعسف والقسر، وبالرغم من أنه اتبع في بداية الأمر سياسة الملاينة والتقرب إلى الزعماء العرب، وأوضح في إحدى خطبه في كانون الثاني سنة 1915م وجوب التحام الشعبين "العربي والتركي" ووعد العرب بتطبيق الإصلاحات الواسعة في الولايات العربية، إلا أن تصرفاته ناقضت هذه الأقوال، إذ أنه في تلك الليلة نفسها أمر بحل كتيبة من الضباط العرب يبلغ عدد أفرادها ثمانين ضابطا؛ وذلك لاستيائه من سماع الألحان الوطنية التي كانت ترددها.

وكان أول عمل قام به جمال باشا بعد تعيينه قائدا للجيش الرابع في سوريا هو تنظيم الحملة على مصر في الثاني من شهر شباط سنة 1915 م، ولما أخفق فيها أراد أن يرفع من معنوياته ولجأ إلى إصدار أقسى الأحكام وأشدها، فقد أصدر حكم الإعدام بحق ثلاثة عشرة شخصية من خيرة أبناء العرب، أرجئ حكم تنفيذ الإعدام في اثنين منهم، ونفذ الحكم في أحد عشر منهم في الحادي والعشرين من آب سنة 1915م حيث علقوا على أعواد المشانق في الميدان الرئيسي قي بيروت الذي سمي فيما بعد بميدان الحرية. حكمت عبد الكريم فريحات: الثورة العربية الكبرى" وقضايا العرب المعاصرة ". دار الثقافة: عمان .ط1 . 1990 م. ص 91-92-93 .

[2]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص 22.

فتراب الشام ... يحن إلى الشام

رف مشاعل

فئة من شعب مسكين

أغلقت شبابيك الصبح عليه

ومددت حبال الذل إليه

يشنق ... يحرق ... يغرق

السفـــــــاح: لم يألف عرش السلطان حوارا من غير بطانته

وحسام السلطان

لا يسمع غير قرار السلطان

قرار السلطان، قرار السلطان[1]

بمقدار ما يرسي هذا المقطع الحواري في نفوسنا الآلام والمواجع، ولاسيما حين مزقت مشـــاهد الـــدماء والشنق والحرق أبناء الأمة وشردهم وشنقتهم وجردهم من كل ما يملكون إلا الآهات والحسرات، بمقـــدار مـــا يدفعنا الشاعر إلى آمال كبرى تنعقد على أيدي سبعة رجال من أماكن متفرقة من بين الجمع الموجود في المكـــان يتحلقون حول السيدة الجميلة والمهيبة التي تنظر حولها بذعر وتغني بلهجة حزينة حزن الشام ذاتهـــا، ثم تختفـــي والرجال السبعة ينشدون:

السبـــــــعة: إنا جئنا نكتب سطرا

ونجدد خضرة هذي الأوراق

تسمع خطوات الشام

توقظ أكباد بنيها

زغرد بعد الصمت دما

تبصر سرا من أسرار الشام

وبداية صبح الشام

وجراحا دافقة تغسل صمت الشام.[2]

غير أن الشيخ لا يفارقه اليأس ولا يلوح له فجر الحرية قريبا ما دام السفاح حيا على أرض الشام، فمصير الرجال السبعة هو مصير الأحد عشر ولا مفر من ذلك وقد وضعت لهم مشانق بعددهم، ولا تزيد الشيخ إلا ألما على ألم، ثم تتوالى الأحداث وتتغير الشخصيات ولا تتغير الأفعال، ويبقى الثابت وحده هـــو التـــاريخ الشـــاهد والحاكي الذي يروي قصة الشام والأمة العربية.

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص 24.

[2]- المصدر نفسه.ص 27-28.

تتعاقب الأحداث ويتعاقب عليها مجموعة من الأجيال لإنقاذها وتحريرها وبث الحياة فيها، مرة أحد عشر رجلا ومرة سبعة وأخرى ضعفها (أربعة عشرة)، إلا أن الشام التي جسدها الشاعر في السيدة الحزينة تظل على حزنها و سجنها ويظل إخراجها إلى النور حلما، وتحريرها هدفا يصعب تحقيقه:

السيـــــــدة: يا دروب نسيت طراقها
أو ضيعتهم انظري
إن خيول الطاغية
تنشر الرعب صهيلا
فهل ارتاح فؤاد الطاغيه ؟.
جنده والحاشيه
كالسكاكين بأرض الحب
أرض الورد
أرض الشعر والطيب
وما أبقت سكاكين البطانه
نخلة أو أقحوانه
فمتى يا صبح تغشاهم.[1]

ثم تغيب السيدة وهي منكسرة الخاطر والفؤاد تمشي بهدوء حزين وهي تعيش الأزمـــة بكـــل عناصـــرها التراجيدية والعادية، وأجمل ما يلاحظ عليها أنها تظهر لتختفي، تظهر ساعة بثياب سود تغطي كامـــل جســـدها وتغني بلهجة حزينة ثم في لحظة تختفي، فنعيش معها حالة الذهاب والإياب الحاملة لآلام وأوجاع الأمـــة العربيـــة جمعاء.

وعندما تيأس السيدة من جميع محاولات الإنقاذ التي باءت بالفشل، لأن الكلمة لم تقترن بالفعل، والصوت يصبح صدى إذا لم يجسد على أرض الواقع، تقرر السيدة مواجهة السفاح بنفسها وتذكره بأنه إذا عجز الأحيـــاء عن فك عزلتها ووحشتها، فإن هناك صنفا آخر من أبنائها ستوكل إليه المهمة وسيؤديها على أكمل وجه وهـــم الشهداء:

السيـــــــدة: ظننت أم وهمت
أن الشمس تستريح في عينيك
وتنعس الدنيا على يديك
ظننتهم قد أصبحوا لديك ؟.
نسيت أن تموت أم نسيت

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص 36-37.

أن الفناء مقبل عليك ؟.

لكنها أوردة الشهيد يا سفاح

حبل ... وأنت في شباكه مطوق[1]

إلا أن السفاح لا يأبه لكلامها ويعده جنونا وتخريفا، فينظر حوله بازدراء وجبروت يتلمس قبضة مسدسه ويمشي كأنه لا يوجد من يوقفه عن بطشه وتسلطه، ويتكلم دون أن ينظر إلى أحد :

السفـــــاح: لا سيف ولا سكين ولا خنجر

في هذي الحلة خلق أكبر

آلات الموت اختنقت

فمتى تعرف هذي السيدة وهذا الشاهد

أني أحمل أشكال الناس إلى الناس.[2]

ولا يطول هذا الزهو وهذه النشوة لدى السفاح، لأن ما قالته السيدة يتحقق وقد ظهر الشـــهيد مغطـــى بقماش أبيض يتقدم من السفاح يهزه من كتفيه، ويعيره بقامته التي مالها غير امتداد ليدين مرة تقتله بالسيف ومرة بالمشنقة أو بهما معا، ويذكره بجهله بأن الشهيد يحيا بقتله مرتين، مرة في الدنيا وأخرى في الآخرة مما يفقده اتزانه ويجعله يتحدث بلهجة الخائف:

السفـــــاح: أنت في الموت مسافر

من سنين

كيف غادرت المقابر

وظلام الميتين ؟.[3]

ولا يكتفي بالكلام وإنما يشهر مسدسه ويصوبه نحو وجه الشهيد الذي يختفي ليظهر مكانه الشيخ صـــالح العلي أحد قادة ثورة الشام الأفذاذ، فتتراخى يد السفاح على المسدس ويصاب بالذهول ويلتفت بحثا عن الشهيد، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى القادة العرب الذين يسكنهم الخوف والذعر من كل شيء حتى الموتى.

يتبين من المشاهد السابقة أن البرادعي يركز على الفعل ويعتبره جوهر الإنسان والتاريخ معا شريطة أن لا يكون هذا الفعل فرديا لأن الخلاص الحق يكمن في الفعل الجماعي، وحتى هذه الجماعة لابد أن يسود بين صفوفها الاتحاد والكلمة الواحدة والرأي الواحد، هذا الموقف عند الشاعر يقود إلى « البطولة الجماعية التي تخفي وراءهـــا معنى الثورة الشعبية التي يتبناها المؤلف بديلا لأي فعل آخر غير إنساني لمواجهة العدو كيفما كان نوعه.»[4]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي:عرس الشام.ص44-45-46.

[2]- المصدر نفسه.ص46.

[3]- المصدر نفسه.ص50.

[4]- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. ص94-95.

ويتجلى هذا الحل جليا عندما يصور الشاعر الحوار الذي دار بين السفاح وصالح العلي، مؤكدا فيه أن الطغيان هو الذي حرك المقاومة الشامية وأن ظلم السفاح جمال باشا كان دافعا قويا لذلك:

صالح العلي: إنه الطغيان إن حركته
يأكل الأمن ويستجد المدى
أي طفل تلد الحرب إذا
حصد السيف قلوب الشهدا ؟.
وإذا نام شهيد أورقت
ألف عين فوقه
لتكون المبتدى
لحياة تفتدى.[1]

هذا الكلام يفزع السفاح ويجعله يتوارى وصالح العلي يبحث عنه، و يشتد إطلاق الرصاص ويزداد الصخب، صراخ وصهيل خيل وزغاريد، ثم يغيب صالح أيضا في المكان ذاته الذي توارى فيه السفاح وتظهر على الخلفية معركة من معارك المقاومة الشامية التي تستمر مع القوات الفرنسية، ويبدو فيها صالح العلي رافعا راية منسوجة باللون الأخضر.

في هذا المشهد تأكيد على أن البرادعي لم يدخل دائرة النص السياسي في خوف واستحياء شديدين أو لم يدخلها بمغالاة أو بتجاهلها، إنما دخلها عن وعي للصيرورة التاريخية ولتحولات الواقع الراهن بكل تعقيداته وفواجعه ليعريها ويفضحها.[2] وتستمر هذه التعرية داخل المسرحية عندما يظهر شخصية تاريخية أخرى كان لها دورها الفاعل في الثورة الشامية وفي قضية التحرر ليضيف ملمحا قوميا آخر لهذه القضية العربية وهو شخصية "إبراهيم هنانو " الذي يمر مسرعا على السيدة والشيخ، لأنه لا وقت له للحديث والشام تنتظره ليفك أسرها ويحررها من عزلتها، فتظن السيدة الحزينة أنه يهرب من مسؤوليته تجاه الشام ولا يريد لها أن تتحرر فتناشده قائلة:

السيـــــدة: يا عابر الطريق هل تعرفهم ؟
كانوا هنا ... منذ قليل حلقوا
وقبل بل تمزقوا تفرقوا
ياعابر الطريق
لا تقلقهم إذا عرفت دربهم.[3]

فيرد عليها الشيخ بأنه يعلم مهمته، ومسرع لإنجازها وتنفذيها حتى ينبت زهر الأقحوان وشقائق النعمان والشجر الأخضر ببلاد الشام ويناشدها أن لا تلهيه وتدعه يتبين الطريق للاستشهاد من أجل الحرية:

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص52-53.

[2]- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. ص42.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص62.

الشيـــــــخ: دعيه ... لا لا تصرخي

دعيه يلقي حمله المتقدا

دعيه يمشي خطوة ينبت من ورائه

ورد وأقحوان

وشجر أخضر تستحي من حوله

شقائق النعمان

دعيه قد تبين الطريق كي يستشهدا.[1]

يتكرر المشهد نفسه مع الشخصية التاريخية الأخرى وهي سعيد العاص الذي يظهر بصورته التاريخية، ويمر أمام الشيخ والسيدة ثم يختفي، ويعود إطلاق النار قويا وهدير المدفعية منذرا بقيام مقاومة شامية أخرى، ثم تغيب السيدة في اتجاه المقاومة، بينما يظهر الشهيد مرة أخرى ويدور بينه وبين الشيخ حوار لا يطول ويختفي، وتعـــود السيدة أكثر حزنا مما سبق.

مبعث هذا الحزن أن كل من جاء لتحريرها ومن كل الجهات استشهد وتركها في مخبأ الأحزان تـــذرف دمعها وترثي نفسها، لأن الليل طويل وابنها الصديق يوسف العظمة مات:

الســيـــــدة: يا دمشق احترسي

يا شام يا سيدة التاريخ

إن تختنقي

إن تغرقي بالدمع فالليل طويل

وابنك الصديق يوسف

يوسف العظمة مات.[2]

ينبش الشاعر في مقبرة العظماء لتظهر من وراء السيدة بصورة مفاجئة مجموعة من أبناء وبنـــاء الشـــهداء يلتفون دائرة حولها، فتفاجأ بظهورهم يدورون بحركة تعبيرية يغنون معا، ويبعثون الأمل في روحها بذلك الغناء:

أبناء وبنات الشهداء: يوسف العظمة ... ما مات ولكن ولدا

فالذي رش على الأرض دمه

وتحدى ألمه

لم يغادر ساحة الكون ... ولكن خلد

نحن بنوه وبناته

أنجب الصبح غدا

ورمى من غابة الضوء على الليل المدمى

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص63.

[2] – المصدر نفسه.ص66.

ساعدا.[1]

قدم الشاعر " يوسف العظمة " في صورة بطل ملحمي يؤمن بالفعل لا بالكلمة فقط بخـــلاف الآخـــرين وكأنه يؤكد من خلال هذه الشخصية أن العرب ضيعوا الأوطان وخسروا حرياتهم بسبب بطولاتهم الدونكشوتية المنحصرة في المؤتمرات واللقاءات المشفوعة بالخطب الحماسية، في الوقت الذي يحتاج فيه الوطن إلى سلاح مادي وموقف عملي.

هذا الموقف العملي الذي نقله على لسان السيدة (الشام) التي تناشد أبناء وبنات الشهداء بأن يطوفـــوا بالشام والعراق والمغرب وكل الأمم العربية ويحركوا الضمائر النائمة والقلوب المتحجرة، ويوقظوا الحس القومي في قلب كل عربي له غيرته وحماسه الثوري على أمته:

السيـــــــدة: طوفوا إذن في الشام
وبشروا الآفاق
وأخبروا الفراش والحمام
غنوا بساتين النخيل في العراق
قد يصل الصدى
لمغرب المدى
ما بين طنجة والموئل الحرام
أن جدائل الشام
تظلل الخلد وترسم الذي يجيء.[2]

يظهر يوسف العظمة من زاوية مظلمة كما كان في آخر أيامه لينير وجه الشام وكل الأمة العربية، يتقـــدم من السيدة بكبرياء وهي تدور حوله، تلامسه غير مصدقة وهو ينظر إليها والذهول يطبع قسمات وجهها، فيقول لها:

يوسف العظمة: جئت أطمئن الشيخ
رجعت كي أنادي
إنني عرفت ما يعرفه الشيخ
وأي ستر كشفا ؟.
فكفكف الدموع يا حبيبي
فإن دمعك الدافئ بعد قتلي
يغمرني مهابة وشرفا.[3]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص67.

[2]- المصدر نفسه.ص69.

[3]- المصدر نفسه.ص73.

يوقد هذا الكلام في نفس الشيخ نار الثورة التي يزيد لهيبها بأعمدة التاريخ والثورة والتحرر عبر الأجيـــال، وينير كذلك مصباح الأمل والحرية والقضاء على الظلم والظلام والطغيان فينشد قائلا:

الشيـــــــخ: أوقدت يا يوسف من جديد
مصباح عقبة بن نافع
وخالد بن الوليد
وقبل ميسلون* قد عرفت
كيف انصهر الطاغوت في حطين
وكيف ذوب الدمع الحديد
يوسف أيها العاشق قد أتيت
لتصفع الحديد باللحم وتسقي
حلما زرعه صلاح الدين من جديد.[1]

يغيب يوسف العظمة بعد هذا الكلام والسيدة تودعه بنظرات حزينة وتغيب وراءه، لكن على الرغم مـــن غيابها تمثل الشخصية المحورية للعمل المسرحي، إذ دارت الأحداث حولها، وتتالت وتتابعت وتطورت وتأزمـــت لإنقاذها، وقد حاول البرادعي عن طريق التلميح لا التصريح أن يحدد حقيقتها وماهيتها.

فالسيدة هنا ليست شخصية واقعية إنها حلم قومي، إنها تمثل الأمة العربية وفكرة الحرية والوحدة العربيـــة فهي هدف الأمة وحلمها الذي لم يتحقق، وهنا يكمن سر تأرجحها بين الحضور والغياب، فتـــارة في الظـــلام وأخرى في العتمة ويحاول الشاعر إنهاء هذا التأرجح في نهاية المسرحية بعدما تعاقب على تحرير هذه المرأة مجموعة من الأبطال موتى وشهداء.

بعد غياب يوسف العظمة تتوهج الساحة العربية الشامية بلهيب معركة جديدة، يعلو فيها إطلاق الرصاص وصهيل الخيول واستغاثة تصدر من سيدة، ويظهر قائد ثوري آخر هو سلطان الأطرش الذي ينظر إلى الســـفاح بعدوانية ويمشي بكبرياء بين الجمع ثم يغيب هو الأخر ويظهر الشهيد ويغيب أيضا ليترك المجال لأبنـــاء وبنـــات الشهداء يقومون برقصة تعبيرية في شكل دائري حول السيدة، وفي رقصتهم هذه دلالة علـــى حالـــة الالتحـــام والانسجام وإنهاء التمزق الإقليمي وجمع شتات الأمة العربية، وشكل الدائرة يوحي بالوحدة القومية العربية وبأن الخلاص يكون بالعمل الجماعي لا الفردي.

---

*- معركة ميسلون وقعت يوم 24 تموز عام 1920م، وهي إحدى المعارك التي خاضها وزير الحربية السوري "يوسف العظمـــة" ضد القوات الفرنسية التي اتخذت الإجراءات اللازمة لفرض انتدابها على سوريا؛ فاصطدمت معها في هذه المعركة الحاسمة في تاريخ سوريا الحديث، والتي لم يستطع الجيش العربي السوري لقلة عدده وعدته أن يصمد أمام الجيش الفرنسي المجهز بالمعدات الحربيـــة سوى بضع ساعات انهزم بعدها وقتل وزير الحربية يوسف العظمة. حكمت فريحات : السياسة الفرنسية تجاه الثورة العربية الكبرى " 1916م-1920م ". دار المستقبل: الأردن . ط 2. 1987م . ص 249-250.

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص73-74.

ثم يتفرق أبناء وبنات الشهداء في كل الاتجاهات وقد أدوا رسالتهم والسيدة توزع نظراتها الباسمة عليهم ثم تختفي وهي تحاول اللحاق بهم، ويظهر السفاح بلباس الجنرال الفرنسي يتقدم نحو الشيخ وقد أحس أن بصيص النور على مرمى حجر، وأن الشمل آن له أن يجمع بعد طول شتات:

السفـــــاح: يا شيخ العشاق

إن السلطان الباسط فوق الدنيا راحته

شم دخان مؤامرة تنسج في الليل

تحاك على أرض الشام

قد تقلق راحته.[1]

يؤكد الشيخ الجليل هذا الإحساس، لأنه شاهد يحكي قضية الشام والأمة العربية جمعاء، ويذكر أفرادها بواقعهم الذي وعوه جيدا وسعوا لتغييره فرادى (يوسف العظمة، إبراهيم هنانو، سعيد العاص، سلطان الأطرش ...) وجماعات (أبناء وبنات الشهداء، السبعة، الأحد عشر ...) فالشيخ إذن يمثل التاريخ العربي الذي يعكس ذاكرة الأمة وماضيها المجيد:

الشيـــــخ: مكتوب بسجل لا تنفد صفحاته

إن الغزو إذا ذل تعرى

وانكشفت نزواته

وتحول ديكا مذبوحا

يتخبط يهتز بلا وعي يترف

حتى تخمد حركاته

يلفظ آخر نفس ... وينام.[2]

إنه يميل إلى التحرر والتمرد على الأشكال الاستعمارية ولا يكتفي بأن يكون شاهدا، وإنما يريد أن يكون شهيدا مادام ما يحدث اليوم شبيه بما حدث بالأمس، وما دام السفاح في الزي العثماني أو الجنرال الفرنسي شيء واحد ولا اختلاف وإن تبدل الحيز الزماني أو المكاني.

هذا التغيير والانبعاث من طرف الشيخ وكل من بالشام تجعل السفاح يغيب من جهة توحي أنه لن يرجع منها ويختفي معه اللهيب، لتتوالد ألوان العلم العربي حاملة الحس القومي المشترك، وتتشكل صورته لنسمع زغردة النسوة وصيحات مواليد جدد ينشدون الحرية والتحرر، وتظهر الشام بثياب بيض باسمة تتأمل الصبايا والشباب بؤرة قوتها ونواة تحديها التي رفعتها وسترفعها في الحاضر والمستقبل، تظهر لتشهد فرح الانتصار والحرية، فكانت مسرحية " عرس الشام " عرسا بالفعل لما انتهى إليه من فرح شعبي بالاستقلال.

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص89.

[2] – المصدر نفسه.ص100.

إذا كنا في المسرحية الأولى قد انتهينا إلى كون البرادعي قد استطاع أن يختزل الهموم العربية في ثلاثة أقطاب وهي السيدة والشيخ والسفاح، مضيفا إليها جماعات تظهر كل مرة لتناجي الشيخ الشاهد على المواقف التاريخية وتحكي آلامها ليخرج السفاح بكامل توهجاته فيلقي حبال المشنقة عليهم، وإذا كانت قضية التحرر قد أخذت بالمقاومة الجماعية ممثلة في الثورة الشامية لتنتهي المسرحية بفرح شعبي عم جميع الأوساط.

فإن مسرحية " أشباح سيناء " التي تعالج قضية التحرر والقومية أيضا، اختار الشاعر لها الأحداث التي تناسب الوضعية المتأزمة التي يعيشها الشعب الفلسطيني ومنه جميع الشعوب العربية، وقد تحول الصوت العربي إلى شبح يؤرق بال صاحب التاج ويعكر عليه صفو اللحظات الحالمة التي كان يريد أن يعيشها مع امرأته على حساب حرية وسعادة الآخرين.

تطالعنا في بداية هذه المسرحية الشعرية واحة نخيل في سيناء مزدانة بصورة جميلة ومتفردة تحت نخلة وعلى مقعدين متقابلين، وهنا يظهر صاحب التاج تقابله السيدة الجميلة ويبدو القلق عليه منذ الوهلة الأولى.[1] ينهض يتجول بقلق ويلامس المسدسين والخنجر والأوسمة بصورة آلية، ولا يريد أن يتخلى عن أسلحته حتى وهو في بيته مكمن راحته وسكونه :

صاحب التاج: الخنجر لا، الخنجر لا
وصديقاي كذلك لا
لن أترك ما يؤنسني
في أوقات الهم وساعات الوحده.[2]

إنه يحاول عبثا إخفاء قلقه وخوفه عن السيدة ويبرر عدم تخليه عن سلاحه بأنه أنيسه في أوقات الهم وساعات الوحدة، ورغم محاولات السيدة إقناعه بأن ساعة الحب لها طقس مقدس لا الخنجر يجديها ولا صوت المسدس وكذا إغراءاتها له بلباسها وحركاتها وعناقها وأن ساعات السلام تناديه وأتت إليه كنسيم الصيف، إلا أنه ولحاجة في نفسه وهو الخائن الذي تنازل عن وطنه من أجل مسدس وخنجر وبزة عسكرية يصر على عدم ترك سلاحه حتى وإن أظهر ذلك:

صاحب التاج: حقا الماضي مات
لا أخشى شيئا
لا أخشى أحدا
في زمن ألقي كل سلاح خارج بواباته.
ليصير الأمر لزرع الورد وشتل الأغنيات.[3]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. اتحاد الكتاب العرب: دمشق .2001م.ص112.

[2]- المصدر نفسه.ص114-115.

[3]- المصدر نفسه.ص116.

في معرض هذا الجدل الدائر بينه وبين السيدة والذي انتهى بملامسة نطاقه بهدوء ليزيح المسدس والخنجر يسمع بمفرده صوتا قادما من بعيد ممزوجا بعويل ريح، يقترب منه تدريجيا:

الصـــــوت: ريح الشتات

غربية تأتي وشرقيه

كل الجهات.

مغاور مفغورة للريح

والريح وحشيه.[1]

إنه الصوت العربي الباحث عن الحرية والمدافع عن ملامح القومية العربية المغصوبة، إنه لا يدافع عن الشام ولا فلسطين ولا دولة عربية بعنيها وإنما يلم شتات الأمة العربية أجمع، لهذا لم تأت الريح من جهة واحدة وإنما غربية تأتي وشرقية، وهذا الصوت لا يسمعه إلا صاحب التاج لأنه المقصود به، فهو القائد الظالم الذي يقدم التنازل تلو التنازل من أجل أن يحافظ على تاجه ومنصبه ولا يأبه لبقية الشعب جياعا كانوا أم حفاة أم بلا مأوى.

ينوع البرادعي في الصوت فيجعله أصواتا وبصور وأشكال مختلفة تلاحق صاحب التاج وتؤكد معرفتها له وتقترب منه دون خوف ولا ارتياب لأن لها عنده ثأرا لابد من أخذه طال الزمن أم قصر:

الصـــــوت: من دلني يا سامعي نداء هذا الجرح.

في الرحلة الموات

هل هاجرت داري

كانت هنا ... أذكر أو هناك

أنستني الأصوات

مكانها

لا الدمع، لا الغناء، لا الصلاة

بشافع أو نافع فالكون ضاق

كأنه منكمش أو هارب مني

أحملها الخمس السنين

وأنا في حالة اختناق.[2]

إنه صوت فردي يذكر صاحب التاج بما فعله فيه وفي الأصوات الأخرى، وقد جاؤوا ليقتصوا منه فلا الدمع ولا الغناء ولا الصلاة بشافع أو نافع ولا الإنكار ولا الهروب يعوضهم عن حالة الاختناق التي دامت خمس سنوات كاملة، وهنا يظهر ارتباط العمل المسرحي بالواقع والتعبير عنه لأن البرادعي يصرح في مقدمة هذه

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص117.

[2]- المصدر نفسه "المقدمة".ص117-118.

المسرحية بأنه « كتبها قصيدة حوارية في أعقاب توقيع اتفاقيات كامب ديفيد، ونشرت في مجلة الموقف الأدبي، ثم أعاد النظر فيها وكتبها مسرحية في صيغتها النهائية. »[1]

ويتجلى كذلك من خلال الكشف عن بعض الأخطاء التي تعج بها الساحة العربية، وتعاني منها الجماهير العربية إما من السلطة أو الاستعمار ولذلك « قاربت المسرحية أن تكون مناقشات سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الإنسان والنظام أو السلطة والحرية »[2] مناقشات ربما تتفق مع المزاج النفسي لصاحب التاج والصوت الأول الذي يسمعه هو فقط و يزرع الرعب والذعر في نفسه، ويجعله يدور كالمدوغ، ويستل مسدسا وخنجرا يشهرهما في الفراغ خاصة عندما يخاطبه قائلا:

الصـــــوت: إنها أغنيات الدماء
تجاور حجم المواثيق تمسح وجه الصكوك
وتركض في الطول والعرض مثل الضياء
أتحسب أنك وحدك إن غابت الحاشيه ؟.
عروق الضحايا أمامك
ملتفة كالحبال على قاتليها
تخور قليلا وتنهض لهابة بالغضب
فلا شاهد الزور يبقى ولا الطاغيه
ولا الصك يفصل بين الحقب.[3]

هذه الحالة الهستيرية التي يصاب بها صاحب التاج من وقع الصوت وكلامه، تجعل السيدة ترتاب به وتنظر إليه بذهول مخيف، وتعامله كما لو كان مصابا بلوثة أو بجنون طارئ فهي خائفة وعاشقة في آن، تصبح شبه متأكدة عندما يحدث الشبح قائلا:

صاحب التاج: اتخذ هيئة ... أيها المتخفي
بذاكرتي ... أو تحت جلدي
مع الريح ... في الضوء وفي العتم
اظهر بشكل لأبصره بأي التصاوير شئت
بزي المقاتل
بصورة عبيد.[4]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. ص110.

[2]- غالي شكري: ثورة المعتزل. دار الآفاق الجديدة: بيروت. ط3. 1982م.ص261.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. ص128.

[4]- المصدر نفسه.ص130.

ويكون له ذلك بأن يتحول الصوت إلى إنسان غائم يهبط من أعلى لم تتضح بعد معالمه، لا يراه إلا صاحب التاج وقد بدت معالم إنسان مشوه أمامه، وهو الذي شوه وجهه وجسمه في المجازر الدامية التي اقترفها في حطين والقادسية ومصر والقدس وسيناء ... وكل البلاد العربية.

شوه هذا الوجه ووجوها عربية أخرى عندما لم يلتزم بالعقود المبرمة بينه وبين من أعطاهم الثقة والأمان عندما وصل إلى السلطة على أمل أن يحقق أحلامهم وآمالهم في الوحدة والحرية، فنقض العهد الذي قطعه واستفحل الفساد بمجرد وصوله إلى الكرسي وتقليده التاج والأوسمة، وباتت مصلحته الشخصية تفوق كل المصالح، وراح يختلق مفاهيم وقيم جديدة تتماشى مع هذه المصالح.[1]

لقد داس على كرامة الإنسان، وأحاطه بأسوار من الوهم، وباسم الأمن والحرية أقام حشودا من الحراس والحاشية، وباع الذمم والضمائر، وهذا ما يفضحه المشوه قائلا :

المشـــــوه: أنا الحي أرصد عصر الفجيعه
ما بين طنجة واللاذقيه
أنا من مشيتم على دمه
تمهر الصك في حربك المسرحيه
دورك في اللعبة أن تكشف ظهرك للغزو
وتغرس سيفك في أضلاع بنيك[2]

ندد العمل المسرحي صراحة بظلم بعض الحكام، وبأساليبهم الملتوية والبشعة التي يتبعونها، إذ بات يسرق حلم الشعب وأماله باسم القضية، وغدا الوطن الواحد عشرين وطنا فالسلطة متهمة عند البرادعي، لأنها تاجرت باسم القضية الفلسطينية[3] في معاهدة "كامب ديفيد"وأقامت الحواجز والأسوار بينها وبين الشعب، وهي متهمة لأنها تخلت عن الشعب بمجرد وصولها إلى الحكم :

المشـــــوه: هنالك كنت أنا لحظة الفاجعه
تلقيت بالمقلتين السياط وبالراحتين الخناجر
تفجرت بين الحدود وبين البنود شظايا
أضاءت دجى كان لا يلمس الفجر أطرافه
وكان الخداع يقاطع سيفا بسيف
واستمر دمي بالتدفق
يخنق هذا الدعي وذاك الدعي
رأيت ملوك الطوائف يلوون أعناقهم

---

[1]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي.ص235.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. ص132-134.

[3]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي. ص236.

للشهيد وأعدائه.[1]

والسلطة متهمة أيضا في تعاملها مع الأجنبي الذي سيطر على خيرات البلاد وحرية شعبها بالتواطؤ مع ذوي السلطة أو ملوك الطوائف كما يسميهم الشاعر، وباتت المصلحتان مصلحة واحدة، ومزقت القومية العربية وسلبت حرية شعوبها وخيراتها:

المشـــــوه: لماذا تنام البطولات بين الهزائم
ويختبئ النصر بين الغنائم
ليحترق القمح بين العصافير والجائعين
لماذا تعيش الجماهير طيرا ذبيحا.
فآنا على كف عرافة وآونة في المنام
وآنا بأشراك صياده
وآونة في دروس التلاميذ بين صفوف الكلام
وآونة تقتنيها كلاب الخليفة
فتهرب مثل الجذام ؟.[2]

إلا أن اتهام السلطة لا يعني تبرئة الشعب إطلاقا، فالشعب مدان أيضا، لأنه غير قادر على القيام بعمل ما لتغيير واقعه إنه مسلوب الإرادة، ينتظر الحلول الجاهزة، لكن ذكاء البرادعي لم يخنه حيث حول الصوت الواحد إلى صوت جماعي هو صوت الشعب المتمرد الذي يوجد الحل لنفسه ولا يرضى بالحلول الجاهزة كسابق عهده:

الصوت الجماعي: الأرض سقتهم
والنيل بهم يجري
أفراح الطير تناغيهم
والريح مسافرة بأصابعهم
هم نحن ... ونحن هنا موجودون
وموجودون هناك
في النخلة، في الزهرة في السنبلة بقطرات الماء
موجودون بأنساغ العشب
وفيما يهبط من نسج الغيمه.[3]

حاول البرادعي في هذا العمل المسرحي أن يكشف عن ثغرات الواقع، فندد بالظلم وأشار إلى معاناة الإنسان في تعامله مع أصحاب السلطة وندد بالتخاذل في المجتمع العربي وبظلم الحكام، وبضرورة قيام الجماهير

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص139.
[2]- المصدر نفسه.ص145.
[3]- المصدر نفسه. ص149.

العربية بفعل ثوري يصحح هذا الواقع المدان ويضمن لها حريتها ويمكنها من صنع مصيرها بنفسها دون الاعتماد على ذوي المصالح، داخل الوطن العربي وخارجه ممن يطمحون لطمس الهوية والقومية العربية عن بكرة أبيها ويحثهم على كسر الحواجز وتحطيم الأسوار القائمة بين السلطة والشعب حتى يتبينوا حقيقتهم كما حدث مع السيدة:

السيـــــدة: كنت في حلم وصحوت يا سيدي
صحوت أمام اعترافك
بأنك لم تصنع الحرب والسلم يا فارسا
بل الضالعون
واعترفت بأنك كنت أداة لهم.[1]

هكذا أراد الشاعر أن يجعل مسرحياته الشعرية والتي كانت " عرس الشام و أشباح سيناء " صورة منها بيانا لمسرح عربي جديد يتصدى للقضايا المصيرية ويحاول أن يخرج الجماهير العربية من استلابها وأسرها وتحريضها على اتخاذ موقف ما تجاه قضاياها، مستعينا في ذلك بالواقع، إذ أضحت كل محاولة من محاولات الخلاص تكشف عن زيف الواقع والسلطة والحكم وتدنيه وتحدد الأخطاء التي يموج بها الواقع وتعاني منها الشعوب العربية، فتكون سببا حقيقيا في انهزامها واستلابها وهو بهذا « يعالج البؤر الحارة في هذه الحياة وهذا الزمن الصعب، ويريد للأمم العربية حتى تحفظ حريتها وقوميتها وعروبتها أن تقف صفا واحدا، قوية شامخة ضد الاختلاف والتنافر والضعف حتى لا تصاب بكوارث جديدة وهزائم أخرى.»[2]

كما يؤكد البرادعي في مسرحيتيه أن الحرية والعروبة يجب أن نؤمن بها لتحقيق ما نريده في الحاضر، وهو موقن كل اليقين أن الحرية تؤخذ ولا تعطى وأن باب الحرية لا تدقه إلا الأيدي المخضبة بالدماء لذلك يدعو للقتال وخوض المعارك، فهو أبدا عدو للظلم مقاتل للبغي والعدوان مشغول بهم الوطن والإنسان، يرى العالم ملكا للطغاة فيرفض أن يمت لهذا العالم، ويرفض كل ما فيه من نفاق ورياء ودجل وخيانة وخنوع.

ثانيا– المشهدية وحضور العرض:

إن ما يعرض على الخشبة في وطننا العربي الكبير يؤكد أن المبدعين في المسرح موجودين، وأن المتخصصين في هذا الفن يتزايدون يوما بعد يوم، بل إن بعضهم وصل إلى مرتبة هامة ومتقدمة من النجاح، أما عن الجمهور الذي لا يعرف إلا الصدق والعطاء دون حساب، فإن الجمهور العربي متواجد ويمتلك حاسة خاصة وذوقا عاليا وهو لا يعرف التلفيق والكذب، كما لا يعرف المداهنة والخداع، ولهذا فإنه عنصر هام في نجاح العمل المسرحي وسقوطه، والاهتمام بآرائه أمر لا مناص منه، والعمل الإبداعي الجيد يفرض نفسه ويكسب تأييد الجمهور منذ الوهلة الأولى للعرض.[3]

---

[1]– خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص180.

[2]– هيثم يحي الخواجة: إشكاليات التأصيل في المسرح العربي.ص115.

[3]– المرجع نفسه.ص81.

إذا استطاع النص المسرحي أن ينتزع إعجاب الجمهور، فإن المؤلف بإدراكه المرهف لكيفية التواصل معه يصوغ عرضا مسرحيا متميزا يتسم بالأداء الحار، والتمثيل المبدع والوعي الدقيق للكتابة المسرحية وهذا ما نلمسه في مسرحيتي البرادعي " عرس الشام وأشباح سيناء " حيث إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها على المسرحية الأولى هي كثرة الإرشادات المسرحية التي يستهل بها المؤلف مسرحيته، من تحديد جنس المسرحية بأنها« عرس الشام مسرحية غنائية متواصلة المشاهد »[1] ولا يخفى على المتلقي أهمية الغنائية في الشعر العربي ثم في رديفه المسرح.

والغنائية في المسرح تنطلق من الشخصيات التي تحول الأحداث من صفتها الثابتة إلى صيغة أكثر حركية ونشاط، حتى تبدو مرتبطة بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص،[2] ولقد استطاع الشاعر أن يمزج بين ما هو شعري وما هو درامي ليخرج لنا مسرحية شعرية صالحة للتمثيل.

فالإرشادات المسرحية التي كانت تضيء جوانب من حواره، تجعل المتلقي يعيش فصولها كأنه أمام العرض نفسه، وربما الجمع بين التأليف والإخراج هو ما أتاح للبرادعي هذه الخاصية، فحين نقرأ في الصفحة الأولى نجده يحدد جنس النص المسرحي كما مر معنا، وزمان وقوع الأحداث ومكانها وكذلك شخصيات النص وخصوصياتها عبر مجموعة ملاحظات أدرجها على الشكل الآتي:

1- الشيخ لا يغني ... بل يتكلم بصوت مرتفع ونبرات حادة.

2- السفاحان ... شخصية واحدة يغير ملابسه العثمانية، ثم يرتدي ملابس جنرال فرنسي، وهو لا يغني، بل يتكلم بوضوح وحزم يظهران تربيته العسكرية.

3- يستعان بالسلايدات لتكبيرها على الجدار الخلفي، ولابد أن تكون وثائق عسكرية من الحروب.

4- تكون الملابس متجانسة مع الفترات الزمنية التي تجري الأحداث خلالها بين 1914م و1946م.

5- لابد من دراسة أبطال الثورة ليتسنى للإخراج إقناع المتلقي بحقيقتها" صالح العلي، إبراهيم هنانو، سلطان الأطرش، يوسف العظمة".

6- يستعان بمجموعة من أبناء وبنات الشهداء كما هم الآن بمدارسهم بدمشق.[3]

إن الإرشادات المثبتة في هذه الصفحة تعطي مجموعة من الإشارات إلى ما ينبغي أن يضعه المخرج نصب عينيه قبل البدء في إخراج المسرحية، كما أن تحديد جنس المسرحية من خلال ذكر العنوان يعد شكلا آخر من أشكال التمهيد للعرض وأن المسرحية قابلة للتمثيل ويعتبر « العنوان علامة جوهرية للمصاحب النصي، في مركزيته خارج تأويلات وضعه الاعتباري، مكونا نصيا متماسكا وقويا »[4] إذ نفهم من الكلام المصاحب للعنوان

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص8.

[2]- محمد دخيسي: إضاء النص المسرحي "نموذج لخالد محي الدين البرادعي".موقع الإيوان:
http/www.iwou7.com/t2274.htm

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص13.

[4]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.ص40.

أن الغناء سمة غالبة على هذه المسرحية ويتجلى ذلك واضحا في المقاطع الحوارية فلو أخذنا مثلا الصفحة الأولى من المسرحية نجدها تبتدئ بغناء الجوقة:

الجوقـــــــة: كيف يستيقظ الهوى

ومتى يهدل الحمام

في زمان معطل

طوق الصبح في الشام

يذبح الطفل مرتين

قبل أن يبلغ الفطام.[1]

هكذا كلما ظهرت الجوقة كان كلامها غناء، وطبيعي أن يكون كذلك لأن الجوقـــة أو الكـــورس هـــي «مجموعة المنشدين التي تؤدي الأغاني الجماعية، أو مجموعة الراقصين التي تشارك بتأدية الرقصـــات التعبيريـــة في العرض المسرحي، بالإضافة إلى ملء الفواصل بين المشاهد المسرحية.»[2]

وقد تفطن البرادعي إلى اعتماد هذه التقنية في مسرحيته حتى تكتمل أدوات العرض المسرحي وتكون المشهدية حاضرة بقوة، منطلقا من أن الجوقة أحد ممثلي العرض تعبر عن وجهة نظر المؤلف، وتحدد المعيار الـــذي يســـاعد المشاهد في الحكم على أفعال الشخصيات، كما تقود ردود الأفعال الجماهرية وتوجه أذهانهم نحو مـــا يجـــب أن يكون عليه التعبير، وبالتالي فهي مشاهد نموذجية تسهم في خلق الجو النفسي للمســـرحية، وتعميـــق التـــأثيرات الدرامية.

أضف إلى هذا أنها تساعد على ضبط الأداء المسرحي من خلال الإيقاع والنغم اللذين يسهمان في تعميـــق المشاعر.[3] ونجده يوظفهما توظيفا دراميا يخضع لهذه المقاييس، فنحس نهاية المشهد وبداية مشهد آخر كلما ظهرت الجوقة، فعندما ينتهي المشهد الأول من المسرحية يكون دليلنا هو الجوقة بغنائها :

الجوقـــــــة: يقطع الحبل ... وترتاح السيوف

وتنام المشنقة

وتفر الخمر من ذاكرة الدن

وتنهار الدروب الضيقه

ثم تطوى كتب التزوير

تذروها رياح المقبلين

ويسيل الصبح مزهوا ومفتونا.

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص14.

[2]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي.ص299.

[3]- المرجع نفسه.ص300.

إلى أن تقـــــول : وتعيد السيرة المؤتلفه.[1]

نفهم من غنائها أن المشهد الأول من المسرحية انتهى، وذلك من قولها: وتنام المشنقة، أي أن الســفاح لا يقوم بشنق أحد بعد هذا المشهد الذي كان يشنق فيه كل من أتى يشكو همومه أو يحكي آلامه للشيخ الشــاهد على التاريخ وعلى الأحداث داخل ركح المسرح، كما نفهم من غنائها أن هناك استحضارا للتاريخ بأحداثــه أو شخصياته في المشهد الآتي، وهكذا تساهم الجوقة في ضبط الأداء المسرحي.

ليس الغناء مقصورا على الجوقة في هذه المسرحية كصفة ملازمة لها منذ المسرح الإغريقي، وإنمــا هنــاك شخصية محورية أخرى كان حوارها غناء وهي السيدة، ولقد وصفها البرادعي بهذه الصفة (الغناء) ليعبر عــن همومه من خلالها، لأن الغنائية تنحصر في تغني الشاعر بمشاعره الذاتية، فتكون رسالة ذاتية يعبر فيها عن ذات نفسه وأهوائها، وليست غنائية خالصة وإنما جمعت إلى الغنائية الخطــابية التي تمضــي مع الحــــوار الــذي « يتجاوز اللحظة الدرامية في الموقف، إلى الاستطراد فيما يشبه الخواطر، والتأملات والأحكام.»[2] كما يبدو جليا في غناء السيدة الآتي الذي تجاوز اللحظة الدرامية إلى تأملات:

السيـــــدة: ظننت ... أم وهمت
أن الشمس تستريح في عينيك
وتنعس الدنيا على يديك
وأن من غيبتهم.
في ظل زيزفونه
عن حمل دفتر الحب
وعن أغنية ما كتبت ؟ظننتهم قد أصبحوا لديك
وأن من نزعت من عروقه الحياه
أضافها إليك ؟[3]

ومن الخصائص التي تبرز حضور المشهدية والعرض في هذه المسرحية أيضا، أن البرادعي لم يتبن موقف المرشــد إلى الأحداث التاريخية؛ بقدر ما يضع المتلقي أمام مجموعة من التساؤلات عبر الشخوص المتحولة في الــنص لأن النــص « لم يعد مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء، بل أصــبح همــا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي.»[4] وهو حين يحدد الفترة الزمانيــة (1914م إلى 1946م) والمكانية (دمشق) إنما يبتغي إبراز الواقع السوري ومنه العربي من خلال نموذج مخصص وهو "الشام" والاستعمار

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص38.
[2] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية.ص160.
[3] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص44.
[4] – فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة. دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.2008م.ص7.

الفرنسي لها، فلا يسرد التاريخ سردا وإنما نجد بين الحوار والآخر بعض الارشادات التي تفتح المجال أمام المتلقي لتصور الأحداث.

لقد كتب البرادعي هذه المسرحية تحت ضغط العرض لا النص متفردا، كما تثبت ذلك الشخوص الواردة فيها كبديل موضوعي للأزمة، فهي تعبر عن هذا الموقف، فالشيخ مثلا تتغير وضعيته من حال الاستقرار والشهادة كونه شاهدا لا شهيدا على المواقف التاريخية، إلى مشارك في الحوار الثنائي مع شخصيات أخرى، وهو في الأخير يميل نفسيا إلى التحرر والتمرد على الأشكال الاستعمارية عندما يقول:

الشيـــــخ: أيها الآتي ولا أعرفه
هل صحيح ... أنت أمن ... وضياء
تحمل الحب إليهم
وتساقيهم مزاج الكبرياء
أصحيح ؟.
أنك الزارع شتلا للهوى
وغدا في ظله يحلم سرب العاشقين
أم تراني
مبصرا حلما سقاه الشهداء.[1]

هذه الحالة النفسية والرغبة في التحرر لم تبد على الشيخ إلا في المشهد الأخير من المسرحية، أما السيدة فتعيش الأزمة بكل تغيراتها وتعيش حالة الظهور والغياب بحسب تطور الأحداث وتغير ملابسها حسب الموقف كما تغني بلهجة حزينة وتمشي بهدوء حزين وهي تحمل أوجاع الأمة وآلامها، والمؤلف في هذا الصدد يركز على المؤشر المصاحب وهو الإضاءة والظلام الذي يصنع الفكرة ويعمقها.

فكانت الإنارة لتوليد تعاقب الليل والنهار (ظلام/نور) وتعاقب الأحوال؛ ليغير حالة الاستمرارية في المشاهد، فالظلمة مثلا كانت متبوعة بنور، إلا مرة واحدة لم يظهر النور لكن الحوار بعده عبر عن عودته وذلك عندما يذكر المؤلف على لسان السيدة:

السيـــــدة: لم تغب شمس الهوى
لا تقلقي يا شام، والعمر طويل
ونجوم المنح في أعطافك الخضر تنام
وحمام الفرح الآتي على الآتي[2]

فلفظة الشمس والنجوم فيها دلالة على النور الآتي بعد الظلام حتى وإن لم يستعمل الشاعر لفظة الاضاءة كما في مقاطع أخرى، حيث يسبق هذا الكلام للسيدة كلام آخر للمؤلف وهو: « يظلم المكان تدريجيا، يختفي

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص107.
[2] – المصدر نفسه.ص107.

الرجال السبعة والسفاح في لحظة واحدة، تضاء على الخلفية سبع مشانق تهزها الريح يتنهد الشيخ بألم، تظهر السيدة ...»[1] مع ظهور السيدة لا تظهر الإضاءة، لكن في كلامها ما يضيء العرض.

وينوع الشاعر في ألوان العرض المسرحي بما يتناسب والموقف الدرامي، فخلاف هذه الإضاءة الجبرية يستغل الإنارة الملونة في مواقف أخرى، فمثلا بعد أن يظهر صالح العلي ويختفي بعد المواجهة الحادة بينه وبين الاستعمار الفرنسي ويتهادى صوت حبابة زوجته من العمق، وتظهر ومعها بندقية، يصف البرادعي السيدة بأنها «تظهر بلباسها الأسود، بنفس الوقت تتوارى حبابة، تتقدم السيدة من الشيخ، ومع وقع خطواتها يتوهج ضوء أرجواني على الخلفية يقابله ضوء أخضر »[2] فتمويج الاضاءة الخلفية وإضاءة اللون الأخضر فيه دلالة على ارتباك الوضع والحالة العامة للجماهير في انتظار الأمل الأخضر.

كما توجد دلالة أخرى لتوهج الأضواء وسرعتها في الموقف نفسه عندما يذكر قبل غناء السيدة بأن « أصوات الرصاص تتدفق وصهيل الجياد وهدير المحركات، وتتوهج أضواء بسرعات خاطفة على الخلفية، تلتفت السيدة نحو الأضواء والأصوات»[3] في هذا تصوير لحالة الحرب والهيجان المصاحب لها والذي انتهى بتوالد ألوان العلم العربي على الخلفية بالإضاءة الشاملة، وفي هذا التنويع والاختلاف في شكل النسيج الجمالي للإنارة والظلام تأكيد آخر لسلطة العرض على المسرحية.

لقد أسهم الفضاء في بلورة إشكالية العرض على المستوى الجمالي لأنه يشكل مع الشخصيات بملابسها التي تعكس الفترة التاريخية تعبيرا صريحا عن كون المسرحية حاملة لرسالة تاريخية تصاحبها الملامح الجسدية والنفسية التي تتوزع أدوارها على الشخصيات، والتي كان المؤلف يطرح في كل مرة الحالة التي يكون عليها الممثل وهي كثيرة، فالسفاح مثلا يغير من ملابسه بغية الحصول على تأشيرة الحلول في جسد المستعمر الفرنسي كضابط في صفوفه بدل القائد العثماني الذي شغل حيزه في بداية المسرحية، لهذا جعل المؤلف وبنظرة إخراجية السفاح شخصيتين في جلباب واحد، فلا فرق بين هذا وذاك.

لقد استطاع البرادعي بهذه الآليات أن يوفر لمسرحه الشعري هذا الحضور المشهدي وأسلوب العرض الذي انعكس على شعرية الحدث انطلاقا من العنوان إلى المشاهد إلى الشخوص إلى الحوار الدائر بينها، وعلى الرغم من كثرة الشخصيات إلا أنه حاول استرجاع التاريخ وصنع نمط إيقاعي ملائم تؤديه الشخصيات على ركح المسرح فيدفع « الجمهور إلى النظر في أمر الشخصية التي يصورها في بعض المواقف، وذلك يتم بتمكنه من تصوير الشخصية التي يؤديها على أساس إفقاد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة »[4].

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام .ص30.

[2]- المصدر نفسه.ص58.

[3]- المصدر نفسه.ص61.

[4]- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي.ص355.

يحتفظ البرادعي بأسلوب العرض في المسرحية الأخرى "أشباح سيناء" التي سجل فيها حضوره الفعلي باعتباره حقق القفزة من كتابة النص العادي الشعري إلى هاجس الكتابة المسرحية الكاملة الأبعاد، لأنه كتب النص بدافع إخراجه، وقد اختار الأحداث التي تناسب الوضعية المتأزمة.

فكانت الارشادات المسرحية الممهدة للعرض حاضرة أيضا حيث إنه يقول في الاستهلال الخاص بالمسرحية مبينا وضعية الكتابة الأولى لها « كتبت هذه المسرحية أولا، قصيدة حوارية في أعقاب توقيع اتفاقية كامب ديفيد ونشرت في مجلة الموقف الأدبي ثم أعدت النظر فيها، وكتبتها مسرحية في صيغتها النهائية »[1] وكعادته يضيف إليها بعض الاشارات المسرحية من زمان ونوع الأحداث الحقيقية وهو « يوم من صيف 1976م »[2] والمكان واحة نخيل في صحراء سيناء، يصف طبيعة هذه الواحة في بدء المسرحية بأنها مليئة بالنخيل، وفي هذا تكامل بين النص والعرض على أساس الاستمرارية، والتي لا يمكن أن نتصور أحداث المسرحية دون أن نعرف حيزها الزماني والمكاني.

فيفتح المجال واسعا أمام المتلقي ليعمل خياله ويتصور الفضاء الذي تقدم فيه الأحداث وتصور المواقف، ففي الجزء الأول من المسرحية أو مقدمتها يراعي تقنية العرض التمهيدي أو الشرح التي تقوم على تقديم المؤلف « نبذة مجملة عن الموضوع الذي يتناوله، وتفسيرات له، وما قد حدث في الماضي ويعرف المشاهدين على هوية هذه الشخصيات، وحالاتهم النفسية، ويوضح ما يربط بينهم من علاقات متشابكة ثم يحدد للمشاهدين لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات ويعرض ويحدد مشكلاتهم ... ثم يحدد في هذه المقدمة البيئة المكانية التي ستجري فيها الأحداث، واللحظة الزمانية التي تقع خلالها الأفعال »[3].

وضعية الممثلين المكانية تتضح في الصفحة الأولى من المسرحية في« واحة نخيل في سيناء مزدانة بصورة جميلة ومتفردة تحت نخلة وعلى مقعدين متقابلين ... على النضد طبق واسع فضي مليء بالفواكه، زجاجات خمر منوعة، وسيكي-فودكا- نبيذ-شمبانيا- وأقداح ثمينة».[4] كما تتضح الوضعية النفسية لهم أيضا من خلال هذا الوصف صاحب التاج يبدو قلقا ويزداد قلقه عندما يسمع حفيف الغصون، وخرير المياه وتقدم له السيدة الكأسين معا فيرفض ويتحرك بعصبية أكثر ويشيح بوجهه عنها.

أما السيدة فتحسو كأسا من الشراب وتراقبه بدقة وحذر، مع محاولة إغرائه عندما تمشي أمامه بخطوات موقعة مغرية وكأنها ترقص، هذه المشاهد مع ما يطبعها من تسلسل الأحداث تتم في صمت دون كلام فيكون الحوار مزيجا من الصمت والحركة، إلى أن تلح السيدة عليه بدلالها وفتنتها قائلة:

السيـــــــدة: أي هم الشباب هذا الظفرا

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص110.

[2]- المصدر نفسه.ص110.

[3]- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي.ص52-53.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص112.

أو غناء أتعب المنتصرا
كيف تغشاك هموم البشر الدنيا
وقد ألهمت أنت البشرا ؟
ما رأيت الحزن ينتابك مثل اليوم
حتى يوم خضت النيل
يوم اجتزت أعلى الطور.[1]

على الرغم من هذا الالحاح والدلال الذي ينتهي بالتصاقها به مجددا وتقديم الكأسين ومعانقتـــه وغمـــره بالقبـــــل، إلا أنه يزداد قلقا، لأنه لا يعرف المراد منه في الحياة فيروح ويجيء على غير هدى لا يأبه حتى بغنائها الذي يشبه الرقص حين تغني:

السيـــــــدة: اشرب الكأسين مولاي.
وعاقر خمرتين
وانس أعباء الرعايا
وأنا أنسيك لو ترضى
حكايا الحكم والناس
إن ترغب بماء الحب
فاغسل بالهوى تلك المرايا[2]

إن هذه المؤشرات التي ابتدأ بها البرادعي مسرحيته تجعلها خطابا دالا على أحوال الشخصـــيات وبخاصـــة صاحب التاج الذي تحكمت في حركته ووضعيته داخل المسرحية أشباح منوعة الأشكال والأوجـــه ومارســـت ضغطها عليه لتنبش في ذاكرته الهرمة أو لنقل ضميره الحي /الميت في آن واحد، فسببت له القلق الدائم والحـــيرة الملازمة.

كما ساهمت هذه المؤشرات في إنارة السبيل نحو معرفة الحوار الموالي لهذه المشاهد والذي جعل العـــرض المسرحي يقوم على إشكالية هذا الصراع الدائر بين "صاحب التاج" الذي يرمز للقائد الظالم والأشباح التي أرادت أن تفرض عليه الانصياع إليها والسير على خطاباتها التي تبتدئ عند صوت يقترب تدريجيا، لكن السيدة لا تسمع شيئا، وإن كانت تلحظ الحال التي يؤول إليها صاحب التاج خاصة عندما يخاطبه الصوت قائلا:

الصـــــوت: إنها أغنيات الدماء
تحاور حجم المواثيق تمسح وجه الصكوك
وتركض في الطول والعرض مثل الضياء
أتحسب أنك وحدك إن غابت الحاشيه

[1] – خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء .ص113.
[2] – المصدر نفسه .ص114.

أراك ... أرى الخنجر الذهبي.

يلوب على طفلة وئدت

أو قتيل تعمد با لدم بين يديك.[1]

إن هذا الصراع الذي يستمر إلى نهاية المسرحية بين صاحب التاج والأشباح شكل الخيط الرابط بين النص وطريقة عرضه، وهذا الاهتمام بالصراع نابع من إيمان الشاعر بأنه « لا يتسنى لأي عمل درامي أن يقوم دون صراع، ولفظة الدراما ذاتها تعني النزاع الذي يحدث بين قوتين متناقضتين لا يمكن لإحداهما أن توجد بوجود الأخرى في نفس الزمان والمكان. »[2]

إلا أن التركيز على أهمية العرض المسرحي، لا يعني أن المؤلف قد أهمل قيمة النص المسرحي الشعري، فقد ركز على أهمية كون المسرحية عرضا أمام الجمهور يسعى إلى الاتصال بهم عن طريق عناصر كثيرة ومتعددة وضع الحوار على رأس هذه العناصر وعده القوام الأول لنجاح عملية العرض.

يبدأ النص بحوار ثنائي فيه من الإغراء والمراوغة ما يوحي بالحالة الاجتماعية والنفسية التي يعيشها صاحب التاج بصرف النظر عن مظهره الخارجي يلبس زيا عسكريا أو مدنيا، وقد تواصل هذا الحوار الذي تخلله الصمت لفترة قصيرة لا تلبث أن تتحول إلى عاصفة عندما نعيش الصراع المنبثق عن الأشباح التي كانت في حواراتها تصور قصة هذه الحياة وخلفية هذا الثراء والبذخ.

جمع البرادعي في حواره بين شخصيات حقيقية وأخرى خيالية وهي لا تظهر أمام السيدة أو لا تراها ولهذا فهي خيالية وحقيقية على اعتبار أن صاحب التاج يراها ويحاورها:

صاحب التاج: لا ... ليس وهما ... وليس بقايا تعب

لغة كنت أسمعها في ليالي الصخب

يجود إنشادها خائف

أو شغوف بنثر الخطب

فمن جاء يحي الموات

ويعبث بالنار ... بعد مشيب اللهب.[3]

لم تسلم المسرحية من التشكيلات السينمائية التي استغلها المؤلف لخلق المتعة الفنية الدرامية وتحقيق الفرجة على حساب النص، وهذه التشكيلات استغلها كثيرا عند التعبير عن الصراعات الداخلية للشخصيات خاصة شخصية صاحب التاج عندما يجعله معزولا تماما عن السيدة يحاور نفسه حوارا داخليا وهو يقول:

صاحب التاج: سأعرف إن كنت واقعة أم

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص127-128.

[2]- سميرة شبال: أحمد شوقي والمسرح الكلاسيكي الفرنسي"دراسة مقارنة". ماجستير.معهد اللغة والأدب العربي: جامعة الجزائر.1992م-1993م.ص200.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص128.

وحيا إذا كنت أم ميتا

فلي طاقة بدأت بالنفاد

وثغر المسدس ممتلئ بالدمار[1]

استغلها أيضا عندما محاورته للأصوات الخارجية المحيطة به، منها مثلا ما أورده الشاعر قبل كلام صاحب التاج قائلا: « صاحب التاج يرى بمفرده صورة معركة حقيقية يتابعها باهتمام معزولا عن السيدة التي بدأت تتعامل معه كما لو كان مصابا بلوثة أو بجنون طارئ، هي خائفة وعاشقة في آن »[2]

يستغل هنا طريقة المونتاج السينمائي التي يستعملها المخرجون السينمائيون في أفلامهم حين يجعلون شخصية ما تعيش جوا وهي معزولة عن الشخصيات القريبة منها، وكأنها لوحدها في مكان العرض السينمائي وهذا ناتج من ثقته بأن « عملية الإغواء لا يمكن أن تعرض على المسرح حتى وقت متأخر ... وإن ما يمكن عرضه على المسرح وما لا يمكن قد يكون مسألة اعتبارية، أو حسب ذوق الجمهور.»[3]

ولكنه مع هذا يضع حدودا لتوقعاتنا الدرامية، لأن المسألة مسألة ذوق أساسا وما يمكن أن نتوقعه في نهاية هذا الحوار الدائر بين صاحب التاج والمشوه الذي يختفي عن ناظره أو السيدة على مقربة منه تراقبه وهو لا يراها، يدور وكأنه مخمور فيبصرها جامدة تحلق به وتقول بصورة مفاجئة:

السيـــــــدة: بي ؟.

خيبة الأمل الحلو، وانتحار رؤاي الجميله

بي ؟.

لوثة راودتني

تمزق ماطر العشق مني.[4]

إنه الحوار الذي ينبئ بنهاية العرض المسرحي الذي لم يكتف فيه البرادعي بمعالجة القضية على المستوى الاجتماعي فقط، بل تجاوز ذلك إلى العالم الرحب فكانت السياسة حاضرة والأخلاق والقيم كذلك، لتكتسب المسرحية طابعا إنسانيا عاما، حتى تصبح القضية قضية الإنسان في كل زمان ومكان.

بهذا يكون البرادعي وهو الذي اختار إقامة جسر قوي مع الواقع المغموس بالسياسي على أشده وخاصة في تركيزه على علاقة الحاكم بالمحكوم[5]، وقد أدرك أن عملية الاتصال في المسرح تتم عن طريق الاتصال بالخارج، أي عن طريق عرضه أمام الجمهور، وأن تنقل النص المسرحي من حيز الكتابة إلى العرض شرط أساسي وحيوي.

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص133.

[2]- المصدر نفسه.ص130.

[3]- س.و.داوسن: الدراما والدرامية.ص51.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص179.

[5]- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات.ص42.

كما أدرك أنه لا حياة لمسرحيته إلا بالعرض والتمثيل مهما أوتيت من قوة الإيحاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التخيل والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال المتأتي عن ذلك، [1] وقيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه لا في حبسه بين دفتي كتاب، إلا أن تركيزه على أهمية العرض المسرحي لا يعني أنه قد أهمل قيمة النص المسرحي، وقد رأينا أن النص هو الذي فرض الشكل الملائم لعرضه وليس الشكل إلا قالبا للعرض أضف إلى هذا أنه جعل نصوصه غير خالية من الإشارات إلى العناصر المكونة للعرض المسرحي، وذلك حتى تتعمق صلة الحوار الدرامي في العرض المسرحي مع التقنيات الأخرى وتعمق من الدلالات الموحية وتزيل اللبس.

ثالثا – المدينة والهدف الوطني:

لقد كان الأدب في الخمسينيات في مرحلة الحلم القومي والتنوير والتبشير يتغنى باسم المدن العربية المحتلة ويبث أفكاره الثورية عبر توظيفه أسماء البلاد العربية: سوريا، فلسطين، الجزائر ... أو يتغنى باسم المدن التي شهدت مقاومة فعلية للعدو واعتبرت رمزا للمقاومة والاستشهاد والتضحية، وقد تحول الشعراء العرب المعاصرون بخاصة بعد هزيمة حزيران 1967م إلى التاريخ العربي قديمه وحديثه يبحثون عن أسماء البلدان والمدن ذات الرموز الدالة على هذه الهزيمة وغيرها.

حيث أضحى المكان مفردا بصيغة الجمع، وأصبح الوطن هو الهوية والانتماء والقضية، وكلما تعلق وارتبط بها الشاعر، كلما تحققت إنسانيته وكَمُلَتْ مثله العليا لأنه «المكان الأول الذي يتجذر في الذات الإنسانية، هو البؤرة المركزية التي تستقطب تفاصيل الحياة الشاملة والنواة الخفية التي تتمحور حولها التجربة الشعرية». [2]

وقد امتزج ذكر الوطن بالحديث عما يعانيه من ظلم وتعسف واستدمار وفقد وضياع، كما ارتبط ذكره بالدعوة إلى النهوض لتخليصه من كل القيود، لأن الشاعر آمن به خلاصا وأضحى حبه عنده شريعة، فكان لزاما عليه أن يتحدى ويسعى لتحقيق الصبح الجميل، وتزداد حاجته إليه كلما تعمق إحساسه بضياعه، ولا يجد العزاء إلا في ذكره.

لقد كان المعاصرون أكثر تشبثا بالوطن وأملا في المستقبل من غيرهم، لأنهم تجردوا من الأهواء والمنافع والمطامع، فكانوا صادقين مع أنفسهم ومع شعوبهم وتركوا قصائد تنمو حبا وارتباطا بالوطن، بل إن الشاعر العربي المعاصر في الكثير من المواقف الشعرية، لم تعد تحده الحدود الجغرافية الوهمية التي وصفها الاستدمار الغربي فأضحت هموم كل الدول همومه، لأن الروابط الدينية والإنسانية كانت أقوى من الروابط المكانية والجغرافية المحدودة. [3]

وهذا التحول أمر طبيعي وقد « عرف العالم العربي منذ مطلع القرن العشرين حراكا دعوبا جماهيريا شاملا كانت بدايته مع نهاية الحرب العالمية الأولى، ذلك أن كل الجماهير العربية كانت إلى النصف الأول من القرن

---

[1] – حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سورية.ص206.

[2] – إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي "الجزائر أنموذجا 1925م-1962م". الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. ط.1. 1997م. ص205.

[3] – محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر. كلية الآداب واللغات: جامعة منتوري. قسنطينة. 2005م-2006م. ص23.

العشرين تحت وطأة الاستبداد الذي كان أول الأمر عثمانيا، وما كادت تتخلص منه حتى وجدت نفسها مرة أخرى في يد استبداد أشد منه وأنكى، ألا وهو الاستعمار الغربي في صوره المختلفة بين الحماية في بعضها والانتداب في بعضها الآخر والحكم المستبد المباشر في آخر».[1]

هذه الأحداث أثرت في الأدب عامة وفي الشعر على وجه الخصوص، و لم يفلت المسرح الشعري المعاصر منها، فكانت الاتجاهات الفكرية فيه متعددة ولو أفردنا المسرح السوري لوجدناه يحتضن جملة من الاتجاهات أهمها؛ الاتجاه القومي والوجودي والماركسي، والتي جعلت المسرحية المعاصرة تقترب من الالتزام بقضايا الشعب وتحقق مقاربتها من المشكلات السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية، ولذلك كثرت المسرحيات السورية المعاصرة التي تتناول هذه الجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية وغيرها.

هذا التعدد في الاتجاهات أفرز تعددا في الموضوعات المعالجة وفي طريقة تقديمها، ولعل أهمها" هزيمة حزيران، حرب تشرين، السلطة والقمع، السلطة والمثقف والقضية الفلسطينية، هذه الأخيرة كانت بيت القصيد في أعمال خالد محي الدين البرادعي الذي يعكس مسرحه الشعري واقع المسرح السوري المعاصر، ثم إن « هذا الموضوع وأمثاله من الموضوعات الحساسة والجادة والجديدة على الساحة العربية يتطلب من المؤلف جرأة في طرحه وعمقا في تحليله »[2].

وإذا كان البرادعي قد بدأ في مثل هذه الموضوعات في مسرحه الشعري فإنه ركز على توظيف أسماء المدن كرموز دالة على سلب حرية الجماهير وإرادتها وتسخيرها لصالح العدو أو السلطة، وتعد مسرحيتاه الشعريتان "عرس الشام" و"أشباح سيناء" مثالا على هذا التوظيف الذي كان مباشرا أو رمزا شفافا لا يتطلب من القارئ أو المتفرج كبير تركيز لحل شفراته ودواله.

نظن أن هذا التوظيف لأسماء المدن له ما يبرره حيث إن « المفتقد بعد الهزائم المتكررة ليس مدينة أو وطنا بقدر ما كان هوية ومصيرا وكيانا عربيا كاملا »[3] ومن هنا كان توظيف الشام بمدها المتعددة رمزا للوحدة الضائعة والحلم المستلب الذي يوظفه الشاعر في بدء "عرس الشام" على لسان الجوقة حين تقول:

الجوقـــــة: من ترى يوقف الظلام

يوقف الظلام

من ترى

في الظلام

يا شام

شام ...[4]

---

[1]- سكينة قدور: الحبسيات في الشعر العربي الحديث.ص107.

[2]- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص124.

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة.ص543.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص15.

يكرر الشاعر ذكر اسم هذه المدينة تأكيدا على تعلقه بها ورغبته في تحريرها من أسـرها وقيـدها الـذي يطوقها به حارسها السجان.

الشيـــــخ: أما أرض الشام فيملكها

سجان يحرسه سجان

والليل المتموج فوق ضلوع الأطفال.[1]

وهذه الرغبة وهذا الإصرار يتأكد في مقطع آخر على لسان الشيخ دائما والذي يمثل شاهدا على الأحدث التاريخية والمأساوية التي تموج بها الشام وتبحث عمن يحرق جلد الليل ويضيء مكانه وجه الصبح والأمل،فتشكل مدينة الشام بهذا بؤرة التوتر عند الشاعر:

الشيـــــخ: وغدت في حجم الأرض وأغنيات الإنسان

ولعيني صبح مغترب

لاحت كوكبة من فرسان.[2]

وبقدر ما يحس الشاعر بالضياع والظلم ومحاولة اقتلاع الجذور، يتعزز ارتباطه بالشام أكثر فهو يحس مـن خلالها بالانتماء، خاصة عندما يتحقق له ما يريد قبل نهاية المقطع الأخير، أين يظهر من بين الناس أحد عشر رجلا من أماكن متفرقة يتحلقون حوله وينشدون بصوت مؤثر، غناء شجيا:

الأحـــد عشر: خذ أيدينا يا شيخ العشاق

أشعلها حطبا.

أوقدها شمعا ومصا

أحرق جلد الليل بها

يشرق وجه الشام

أشرق فينا يا وجه الشام

الإنسان بأرض الشام بلا إنسان

وكأن الشام اغتربت في أرض الشام.[3]

في ذكره لمدينة الشام وتكرارها يقرنها في هذا المقطع الحواري بالفعل "اغتربت" لأنه يدرك أن الاغتـراب المكاني الجغرافي على سهولته إذا ما قيس بالاغتراب الوجودي والنفسي الشـعوري، لـه « أسـبابه السياسـية والاقتصادية والثقافية، كما له أزماته على المغترب وعلى الوطن، طالما أن تقدم الوطـن سوف يخسر طاقـة

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص16.

[2]- المصدر نفسه.ص17.

[3]- المصدر نفسه "عرس الشام".ص18،20،21.

المغتربين وعقولهم ... والوطن الذي يستطيع الانتفاع من طاقة أفراده وعقولهم المبدعة يتمكن من بنـــاء الواقـــع والحضارة بالزمـــــن الأسرع »[1].

أما الوطن الذي يعيش أبناؤه دوام الأسر والسجن والاضطهاد على يد السلطة من جهة والمستعمرين مـــن جهة أخرى فهو وطن محتاج ومتعثر ومحدود التطوير والتحديث، وهو إلى جانب ذلك يولد لدى الفرد حالة يشعر معها بأنه لا يحظى بالرعاية المساندة له في أن يحقق أحلامه ويشعر بحريته في وطنه:

الأحـــد عشر: جئنا، نبحث، وبلا عوده

عن أمن، عن بذر، عن ضوء، عن سنبلة عن

ورده

كانت يا مولاي ... الدنيا دنيا

وأتيت بجندك تذبحها

وملأت أزقتها جوعا ودموعا

وزرعت الثكل بمقصورات حرائرها[2].

إنهم لا يصلون بوجودهم إلى المعنى الذي يريدونه ويسعدهم، وقد جاءوا يبحثون عن الأمن والبذر والضوء والسنبلة والوردة، ولكنهم لا يبتعدون عن وطنهم مهما عظمت الأسباب، فهم يحملونه بداخلهم إلى الأبد، لأنه الهوية والذاكرة والأرض والانتماء والماضي والحاضر والمستقبل، بل إن ما يغلب على الواقع الشامي من قتل وذبح وأيتام وأرامل يخلق في روح الحاكم المســـتبد « الضجر والانسحاب والسلبية والإحساس باللاجـــدوى فيوجـــه اهتماماته إلى ما يجده مناسبا، وبذلك يكون الوطن قد خسر عقله كما كان هو بالأصل قد خســـر وجـــوده »[3] ونفسه وهيبته بانصياعه وراء أهوائه وملذاته ومن يملون عليه الأوامر.

السفـــــــاح: لغو أسمعه شغب يتقحم هدأتها

لا غربة في ظل السيف

والسيف معي.

لا.لا.لا.

الوقت يضيق بلغو الدهماء

والعرش تضايق من لغة الجهلاء

لا.لا.لا.لا.لا.[4]

---

[1]- فايز عز الدين: اغتراب الكاتب في ... الروح والواقع.مجلة الموقف الأدبي.العددان 425.أيلول2006م.ص1.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص22.

[3]- فايز عز الدين: اغتراب الكاتب في ... الروح والواقع.ص43.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص23-25.

لقد أضحى حب الوطن والمطالبة بأمنه وحرية شعبه لغوا، وأضحى صوت الحق والبحث عن مرفأ للحرية والسلم والأمن شغب ولغة للجهلاء تضايق العرش المكذوب والمزيف، وتقض مضجع الملوك الطغاة المنافقين الذين لا يأبهون للآخرين.

ولأن الشاعر « صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، فمن البديهي أن يكون أكثر من غيره خبرة وحساسية، ويكون أكثر تأثرا بما يدور حوله من أحداث وما يكتنف العالم من أزمات ومحن »[1] والبرادعي ابن بيئة القلمون الشامية الجبلية القاسية وطبيعة أهلها المجبولة على النبل والشجاعة والبراءة والتوقد في آن معا، فهو أبدا عدو للظلم مقاتل للبغي والعدوان، يرى الشام ملك الطغاة، فيرفض أن يموت هذا العالم ويرفض كل ما فيه من نفاق، ولهذا يقدم الحل لفك أسرى الشام الواحد بعد الآخر، فبعد أن شنق الأحد عشر تظهر مجموعة السبعة وهي أكثر إصرار من سابقتها على فك هذا الأسر وإنارة وجه الشام:

السبعة: اشهد يا شيخ العشاق
إنا جئنا ... نكتب سطرا
ونحدد خضرة هذي الأوراق
تبصر سرا من أسرار الشام
زغرد بعد الصمت دما
وحمام الشام
وبداية صبح الشام
وجراحا دافقة تغسل صمت الشام[2].

فالمكان "الشام" قد مارس تأثيره على ذات الشاعر وعلى نصه المسرحي، وما تكرار اسمها إلا صورة من صور هذا التأثير، ليجعلها كائنة وحاضرة متجلية أمامه يشير إليها دون سواها، ثم إن تحقيق الصبح لمدينته والقضاء على ظلمة الليل الطويلة وغسل الجراح لن يكون إلا بإراقة الدماء ودفع ضريبة غالية وهي أرواح الشهداء التي تزهق في سبيل هناء وحرية الآخرين، والدم وحده فقط القادر على تغيير وجه الشام من ملطخ بالدم إلى مشرق بالحرية والأمن والسلم والنور:

السبعة: الدم يشتاق إلى الدم.
وأتينا تواقين لإيقاظ الشام
من غربتها ... من كابوس يغشاها
من عتم الحذر المبهم
معنا أبصار تتحفز للرؤية
معنا أعناق أطول وأشد

[1] – جابر عصفور: مفهوم الشعر" دراسة في التراث النقدي". مؤسسة فرح. ط1. 1990م.ص145.
[2] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص27-28.

معنا أحلام خضر تتمدد ... تتجدد[1].

لما كانت القضية الفلسطينية إحدى التجارب الخصبة التي استطاعت أن تؤكد جـــدلها وخصوصـــيتها في الشعرية العربي الحديثة[2] فإنه لا يعدم وجودها في مسرحية البرادعي، وهو إذ يوظف مدينة القدس يرمز بها للحلم العربي الضائع المستلب:

الشيـــــــخ: أنظري ...تري هنا
معلما ... وعاشقا ... ومرشدا
يسبح في ماء الشفق
ويوم أمس قد رأيته كطائر الخرافة
مرفرفا مرتعشا مفردا
يزرع فوق ساحل الشام يدا
وها أنا أبصره
يلقي على خاصرة القدس يدا. [3]

إن الشاعر قلق أبدا، وهذا القلق لا يدعه يهدأ، ولأنه كذلك فهو كثير الترحال، لا يحل إلا لكي يرحـــل أليس همه هم ذلك الوطن الكبير ؟ ولهذا يرحل باحثا عن الأمل، ساعيا نحو الحرية والأمن:

السيـــــــدة: طوفوا إذن في الشام.
وبشروا الآفاق
وأخبروا الفراش والحمام
غنوا لبساتين النخيل في العراق
قد يصل الصدى
لمغرب المدى
ما بين طنجة والموئل الحرام.
أن جدائل الشام
تظلل الخلد وترسم الذي يجيء
مثلما تصوغ قامة الأيام.[4]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص29-30.

[2]- محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري. عالم الكتب الحديث: الأردن. ط1. 2010م.ص1.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص61.

[4]- المصدر نفسه.ص69.

إن هذه المدن العربية جميعها رموز للانتهاك والتشرد والضياع يحملها همومه الشخصية والقومية ويعـــدها مثالا للكينونة والماهية الضائعة، ورمزا للأحلام التي يسعى لتحقيقها في الوقت نفسه، ولهذا أثقلها بهذه المعاني حتى اكتمل لها كيان رمزي خاص من نحت الشاعر وخلقه وإبداعه.

وعلى هذا فلا عجب أن نجد وطن الشاعر لا حدود له، يرسم تضاريسه وامتداداته بلغته الشفافة ويعـــانق فيه روح الحياة، ويسبغ عليه أحلامه التواقة لغد جميل متجاوزا حدود التاريخ والجغرافيا، إلى آفاق رحبة تمتد مـــن الشام إلى المغرب، وما بين طنجة والموئل علاقة حب لا متناهية، لأن«الوطن هو الهوية وليس الخريطة الجغرافيـــة وشهادة الميلاد لا تكفي للانتساب إليه، هو المنفى في الداخل، والأمل في الخارج، والبؤرة المركزية التي تستقطب تفاصيل الحياة».[1]

لقد كان العالم العربي كغيره من الأمم تثقله الأزمات وتخنقه المحنة بعد المحنة، ففي نهاية النصف الأول مـــن القرن الحالي، كانت الحرب العالمية الأولى تشهد فصولها الأخيرة، وجراح الأمم الكبيرة قـــد بـــدأت بالانـــدمال وكانت حقبة تحول جديدة تعلن عن نفسها في أوروبا وأمريكا الشمالية ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للأمة العربية المستعمرة، فما إن حقق الحلفاء انتصاراتهم حتى سارعوا إلى اقتسام غنائم الحرب التي لم تكن شيئا آخـــر سوى الدول العربية المجردة من الحماية[2] وهذا ما يركز عليه البرادعي في "أشباح سيناء" منطلقـــا مـــن التـــاريخ الإسلامي إلى وقتنا الراهن وما يطاله من حروب وفتن:

المشـــــــوه: قتلت بحطين

قاتلت في القادسية

وحاورت سيفي بمصر

وفي القدس كنت يدي بندقية

وخبأت عظمي بسيناء، طوفت كالخضر

بين النجوم وبين الشظية

أنا الحي أرصد عصر الفجيعة

ما بين طنجة واللاذقية

أنا من مشيتم على دمه[3]

انطلق من معارك التاريخ الإسلامي "حطين والقادسية" في نظرة حنين إلى ماض عربي مشحون بالشجاعة والجرأة والاندفاع نحو النصر لينطلق إلى حاضر عربي مهزوم في مصر والقدس وطنجة واللاذقية وغيرها من الدول العربية المغصوبة، وهو في الوقت نفسه يناشد المستقبل طمعا في تاريخ للفداء والتضحية، تاريخ مستقبلي مغاير لما آلت إليه الحواضر العربية دون استثناء.

---

[1]- محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. ص133.

[2]- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.ص41.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص132.

وفي هذا المجال وبرمز المدن التاريخية استطاع أن يبتكر رمزه الخاص أيضا، وذلك بتفجير الدلالات الرمزية لتاريخ مدينة ما، أو بنسج دلالات جديدة لهذه المدينة من واقع رؤيته لها وإحساسه بها، تخرج بها من نطاق المألوف إلى نطاق الرمز[1]، وهكذا كانت صحراء سيناء عنوان المسرحية رمزا للانطلاق نحو الأمل الضائع وإعادة الأمل إلى كل الأمم العربية التي جعلها وطنا واحدا، ولا يخفى على المتلقي ما تحمله "الصحراء" كفضاء مكاني من رموز ودلالات، فهي مظهر من مظاهر الجمال الكوني الرائع، كل شيء فيها جميل، وهي على رحابتها سماء أرضية تختصر الجمال والبهاء في الليل والنهار، لا نفاق فيها ولا رياء، وبذلك فهي الملاذ الذي يلجأ إليه الشاعر من عالم البشر المليء بكل المتناقضات، وتصبح الصحراء هي الأنيس البديل، فالمكان يعوض الإنسان ويجعله يستمر أكثر،[2] وهي كذلك عند الشاعر:

المشـــــوه: الذين أزاحوا الستار

عن وجه شمس شامية القلب

مصرية المقلتين

عراقية الصدر مكية البردتين

مكسرة الضوء كانت

وكانت عقاربها باتجاه الوراء[3].

وبهذا أصبحت المدن العربية رمزا للضياع والاغتراب والأسى، كما أضحت المنفى، يتوق الشاعر من خلالها إلى السعادة ولو كانت عقاربها متجهة إلى الوراء، وعلى الرغم من إدانتها وسلبيتها فهو يرجو الوصول إلى البديل، لأن معاناته خارجية «تكمن في العلاقات الاجتماعية والسياسية وجحيمه الجزئي».[4]

لا يكتفي الشاعر لإعادة هذا الأمل الضائع وهو حرية الأوطان العربية وحبه لها بجعل سيناء رمزا لهذا الانطلاق، وإنما يعمل على تحريك الضمير العربي وإيقاظ الهمم لدى الجماهير العربية من منطلق أن « الثورة ليست الكلام، بل الممارسة، وكما أن الجماهير العربية لا يمكن أن تصبح ثورية بمجرد التوعية الإعلامية، وإنما تصبح ثورية بالممارسة وبالكفاح العملي »[5] فيدعوهم على لسان المشوه الذي يصر على المواصلة برغم ما لحقه من تعذيب وأذى واضطهاد جراء الممارسات الاستعمارية وتجاوزات السلطة الحاكمة، يدعوهم إلى النضال ورفع رداء الطغيان والذل والهوان وأن لا يكون حالهم كحال ملوك الطوائف:

المشـــــوه: هنالك كنت أنا لحظة الفاجعه

تلقيت بالمقلتين السياط وبالراحتين الخناجر

---

[1]- كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة.ص546.

[2]- محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. ص46.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص136-137.

[4]- خليل الموسى: القصيدة العربية المعاصرة. ص84.

[5]- أدونيس: زمن الشعر.ص356.

تفجرت بين الجرود وبين البنود شظايا
أضاءت بحي كان لا يلمس الفجر أطرافه
وكان الخداع يقاطع سيفا بسيف
واستمر دمي بالتدفق
يخنق هذا الدعي وذاك الدعي
رأيت ملوك الطوائف يلوون أعناقهم
للشهيد وأعدائه[1]

يناشدهم بروحه المتعلقة بالهم الوطني والإنساني أن لا يكونوا كملوك الطوائف الذين رآهم يحنون أعناقهم للشهيد ولقتلة الشهيد، بمعنى أنهم يتجهون أنى كانت مصلحتهم بغض الطرف عمن سيقدم هذه المصلحة أهو دعي أم شهيد، وهو إذ يوقظ الضمير الجمعي العربي لا ينسى قضيته الأساسية التي تجرع آثار مأساتها غصصا، وطعما حنظلا، لتتشكل رؤاه الفنية انطلاقا من ضرورة الخلاص من كابوس هذه المأساة:

المشـــــوه: عروق الضحية تسأل عرافة القادمين
لماذا اشرأبت رقاب السيوف إلى القدس
وابتسم المسجد المتخفي بثياب اليهود
لماذا حرمتم مآذنه من بريق ابتسامة ؟.[2]

ستبقى القدس محرومة من الابتسامة إن لم تجد الرجال، وسيبقى الشاعر في تساؤل مستمر، لأجل أن تنهض القدس من جديد، لإزالة الظلمة المخيمة على المكان والإنسان العربي، فالشاعر موجوع ومتعب ومسكون بهاجس لا زوال الظلمة، ولا يريد إلا نور الأمل لينجو من القتل الروحي والمعنوي.

وإذا كانت جريمة احتلال هذا القلب العربي قد تفجرت في ركود تاريخنا الحاضر الآسن لتحركه بشتى الاتجاهات وتخلق الفنانين الملتزمين والسياسيين الملتزمين والمقاتلين الملتزمين التزاما قوميا في معالجة قضية فلسطين[3] فإنما تقتضي الضرورة مولد نبي منتظر ليقلع عرش الحاكم الظالم، ويفضح جبروت الغرب الطاغي في أرضها ومقدساتها ويسأل كل رجال الدين كيف سولت لهم أنفسهم ترك هذا البلد الحرام يدنس:

المشـــــوه: لا بل أعود من الموت بعض نبي
يحوله الهم ريحا
فتقلع عرشا لحاكم
وتفضح علجا من الغرب يلبس جبة كاهن
وتسأل نار المجوس لماذا استقرت بدار المظالم

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص138.

[2]- المصدر نفسه. ص145.

[3]- خالد محي الدين البرادعي :خصوصية المسرح العربي.ص251.

وأوحت لشيخ من البربرية
وشيخ من الباطنية
وشيخ جنى للجياع كذوب المواسم
سأحمل تاريخ أرضي بأوردتي
وصغارا يضللهم موسم الحج
والبيت بيت مآتم[1]

وهذا النور الذي يبحث عنه الشاعر لا يكون إلا مع الجيل الجديد الحالم بتغيير الواقع المهزوم، و«الحامل لرؤيا حضارية وفلسفية تنطلق من الذات وتعتمد على المخزون التراثي والفكري العربي المتعدد الروافد والمنابع والغني بالبطولات والمواقف.»[2]

ويستمر انشغاله بتحريض الجماهير العربية على الثورة لاسترداد المستلب والمأخوذ، ويذكرهم دائما وأبدا بأن لا يكونوا مثل ملوك الطوائف في الأندلس عندما سقطوا وقامت بدلهم دولة المرابطين، وهو إذ يذكرهم بتاريخ الأندلس يعيد تشكيل التاريخ وفق رؤيته، وحاجته النفسية وسياقه النصي، ليشكل خيط الوصل بين الماضي والحاضر:

المشـــــوه: لأن القوافل شلت خطاها
ونام دمي في العراء غريبا
لأني رأيت العصور مسطحة كلها
ولا فرق بين انعطافة نصر على الخوف
والحقبة المقفلة
وأنت ... وكل ملوك الطوائف قلتم
لسرب الحمام وسرب البراعم والنائمين على
النار
إن الشهادة فاتحة النصر ... أو فاصله
بين عصر يباس وعصر اخضرار.[3]

إن الأندلس تستقر في «المنطقة اللاشعورية بوصفها الجنة العربية الضائعة أو الفردوس الأرضي المفقود وحين يتم استدعاء هذا المنفى، بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء، فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا. »[4]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص147

[2]- محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. ص212.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص165.

[4]- اعتدال عثمان: إضاءة النص. ص10.

وفي المقطع دعوة صريحة إلى الوحدة العربية ومواجهة العدو عن طريق الكفاح المسلح، ونبذ التجزئة والتفرقة والتحالف مع الأعداء، كما يربط ما وسعه ذلك بين واقع المسرحية وراهن الأمة العربية فيوحد بين الجماهير العربية التي تصرخ بصوت جماعي يشبه هدير الحمام في قوته وعدل مطلبه:

الصوت الجماعي: يعود شهيد ليقتص من قاتليه

ويوقد أجفانه في طريق شهيد يليه

يعود الشهيد

محملة كفه بغريب الرماد

فينثره في عيون الخديعه

ويترع أوسمة الأمة المستباحة

عن صدر بائعها بالمزاد

يعود الشهيد ليمحو السلام المزور

والراسمين على جحفل الغزو أضمومة من رقاد.[1]

وهذا الحب الكبير للوطن العربي وهذا الإحساس الوافر بضرورة الوحدة العربية لا يلهيه عن قضيته التي عالجها في مسرحياته الشعرية معالجة ثورية، تكشف ما خلفته التركات السياسية والاجتماعية المتراكمة من اهتراء وتجزئة وتمزق وجهل، وخلخلة « انتابت الجسم العربي عبر عصور الظلام وفترات الانحطاط، والتي أدت كلها إلى تمهيد الطريق أمام احتلال فلسطين والممارسات البائسة التي رسخت هذا الاحتلال وما زالت تعمل كمناخ فاسد في أركان هذا الوطن وجوانبه »[2].

صاحب التاج: ألست أنا فاضح اللغة التي هدم السوس

أطرافها

وعربت ...جمدت جعجعة العائدين إلى القدس

بالخطب الزور بعد السنين المجمدة القلب[3].

إنه يملك حسا قوميا يجعله يتمسك بحلم تحقيق وحدة الأمة العربية الضائعة في ليل الشتات والتشرذم والتمزق الإقليمي الذي تعيشه فصائل شعبنا، والذي لن يكون إلا بمواجهة الاحتلال وتعرية أفعاله ومحاربتها ولذلك فهو يعبر عن مواجع الأمة دون استثناء:

المشـــــوه: فمن أجل ماذا صرخت بتشرين

حرب مقدسة، إن تخوضوا

وقلت عن الحرب، تقلب عصر ينام

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي:أشباح سيناء.ص168.

[2]- خالد محي الدين البرادعي:خصوصية المسرح العربي.ص252.

[3]- خالد محي الدين البرادعي:أشباح سيناء.ص170

ولن يبزغ الفجر ما دام مليون طفل
بظل الخيام
وبعد أن انزرعت أعين الشهداء على الطور
قلت السلام
فخلفت أرملة في العراء
وعذراء ترقب عاشقها من وراء الخصاص
وتسأل عن موعد الصبح كل مساء
فلا صبحها مقبل ولا للمنام
فلا الحرب تمت لتنهي الدمار
ولا السلم سلم لتنبت في عصره وردة
ويهدل سرب حمام.[1]

فالشاعر الأصيل المرتبط بشعبه وبقيمه السامية وتاريخه الناصع من واجبه المواكبة، لا الانغماس السياسي الفج، وتكرار ما هو واقع وترديد الشعارات وممارسة الخداع والكذب الشعري، لأن «ما يبقى هو هذا الشعر الذي يكشف ويفضح الممارسات المشبوهة، والظلم المسلط على رقاب المغلوبين على أنفسهم، في شكل شعري يراعي فيه جماليات الشعر، وأداء رسالته مع إبراز التاريخ الوطني، وتاريخ المكان الرمز، والتشبث بعقيدة الشعب.»[2]

وهكذا حاول البرادعي جاهدا من خلال استعمال رمز المدينة وأسمائها المختلفة، التعبير عن قضايا ومشكلات تمس الواقع العربي وتنغمس فيه وتصور الأحداث الجارية، ليصل إلى هدفه المنشود وهو تحرير هذه المدن المغتصبة عن طريق الثورة والتمرد والرفض للراهن المعاصر والذي طال أمده في البلاد العربية.

فكانت هذه المدن جميعها مرتبطة بالحزن، بل إن الحزن سمة رئيسية في مسرحياته، حيث راح يبحث عن عالم أكثر اطمئنانا واستقرارا ولا يضمن هذا العالم المطمئن إلا بالثورة ومواجهة العدو ومحاربة الساسة المساندين له والذين لا يهمهم من الحكم إلا ما يروي ملذاتهم ويحقق مصالحهم الذاتية.

رابعا– التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية:

حاول البرادعي في مسرحه الشعري أن يلتمس خطوات المسرح العربي، من خلال رؤيته لطبيعة التكوين العربي وخصوصيته، ومن ثم ليطرح ما يلائم تلك الطبيعة من مسارات الإبداع المسرحي، إذ عاد إلى تبني فكرة المسرح دون الوقوف عند التقنيات السائدة في الغرب، وحاول التخلص من عقدة التبعية، ونادى بالإضافة من خلال الخصوصية.

---

[1]– خالد محي الدين البرادعي:أشباح سيناء. ص171.

[2]– محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. ص149.

كما آمن بأن البيئة هي التي تنتج إبداعها ومبدعيها، وبأن النصوص العالمية المسرحية هي نتاج الظـــروف الشخصية التي تفرزها الظروف الحضارية، ورفض فكرة الالتزام بالمصطلح الذي وضعه النقاد المســـرحيون وأدرك أن « النص المتوهج هو الذي يجيء بمذهبه، ويسم دائرة تياره، ويوجد المصطلح النقدي له »[1].

لقد انطلق البرادعي في مسرحه الشعري من فكرة مفادها، أن المبدع هو ابن البيئة التي انتجته، ومن ثم فإن الإبداع المسرحي لا يخرج من كونه مرآة ملونة لهذه البيئة، تتظلل بظلالها، ويتماوج فوق صفحتها كل ما هـــو مسطح ومقعر، لذا فقد أعلن أن كل مسرح يمكن أن ينمو ويتطور تبعا لعادات البيئة التي ينمو فيها، مع الأخـــذ بعين الاعتبار هموم شعبها ونوازعه.[2]

وراح يطبق هذه الأفكار في مسرحه الشعري باحثا عن الخصوصية في المسرح العربي والتي يمكن أن نلمسها في مجالات متعددة، تتجلى أساسا من خلال الاعتماد على التراث العربي والاستعانة به، واستلهام ما تحويه مـــن شخصيات وموضوعات، ومن خلال التركيز على الواقع المعيش والاستمداد منه والانغماس فيه.

ليس هذا بالأمر الجديد في المسرح الشعري العربي المعاصر، وإنما الجديد هو تأكيده على أن التراث هـــــو « كل معطى من معطيات أمة من الأمم عبر تاريخها الماضي ... وخصوصية التراث والاعتماد عليه في العمليـــة المسرحية، يمكن أن تقدم للمسرح هويته العربية وتميزه »[3] إلا أن التراث الذي يريده البرادعي ليس ذلك التـــراث المحنط الذي يعيش في هياكل القدماء ومعابدهم، وإنما ما يبغيه هو إعادة صياغة التاريخ والتراث بشكل يحقق لـــه الروح المعاصرة ورؤية الانسان المعاصرة.

إن الإبداع المعتمد على التراث هو الابداع الذي احتوى التاريخ وتجاوزه، وأضاف إليه بما يتناسب والرؤى الحاضرة التي تفسر الواقع وتحلله، و« إغناء التراث أو إثراء الموقف التاريخي لا يأتي إلا من خلال زخرفته وإعـــادة إعماره وصياغته بروح جديدة، وأسلوب معاصر، ولغة هي لغتنا نحن كتاب المسرح وقراؤه ومشاهدوه »[4].

لهذا فإن قراءة المسرح الشعري للبرادعي ومعاينته وتحليله لا تتأتى إلا ضمن إشكالية النص أولا، والإطـــار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين التاريخ والواقع ثانيا، لأن التاريخ يمارس تأثيره على المتلقي، ويجعله يندمج في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها

إن الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدها في "عرس الشام"هو أن النص ما هو إلا استمرار للمسرح الوطني السوري المعاصر الذي يعزف بشكل مباشر على الوتر الحساس في الأمة العربية، بعد النكسة في العالم العربي، والتي كانت صدمة تاريخية استطاعت أن تكون نقطة تحول في الأدب العربي بعامة والمسرح بخاصة، لقد حاول البرادعي فيها أن يعري الأنظمة الفاسدة المسؤولة عن الهزيمة، من خلال استحضار الثورة السورية وما خلفته مـــن مجـــازر

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص16-17.

[2]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي.ص181.

[3]- المرجع نفسه.ص184.

[4]- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.ص124-125.

كبيرة وبشعة قادها مجموعة من القادة الأبطال ضد السفاح جمال باشا من جهة والاستعمار الفرنسي من جهة ثانية.

وهذه القضايا نجدها واضحة جلية في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ سوريا في هذه الفترة (1914م-1946م) نقلا يعكس تردي الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية لسوريا ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توقا إلى الحرية والاستقلال كما جاء على لسان السيدة:

السيـــــــدة: عفو الذي غاصت به الكتب

وسمت إلى أجفانه السحب

وتشكلت بيديه ملحمة

والصبح من عينيه يختضب

وطوى بساط الليل فانفردت

طوعا أمام جواده الحجب

هل أمحلت قهرا مواسمه

وانكسرت في داره القضب[1].

إنها تصف تاريخ الملحمة السورية التي طوى بساط الليل عليها أجنحته حتى صارت ملحمة تردت فيها الأوضاع الأمنية والسياسية والاجتماعية وساد القهر والظلم والجور، وانكسرت جميع الأشرعة التي تقود إلى بر الأمان وتسفر عن وجه الصبح المشرق.

إن هذا الكلام للسيدة وباقي المقاطع الحوارية ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها، فالخارج «هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص، وتحرص على إلجام حركة شخوص المسرحية، مطعمة إياه بوحدات حكائية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى »[2] وتكاد المسرحية تنبني على قصص درامية بين الشيخ والمجموعات المتناوبة التي تظهر تارة بعد أخرى وبين السفاح كذلك، وهذا ما أعطى الأفعال المشهدية لعناصر السرد طابعا تقريريا يطابق دلالته الواقعية.

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من المرئي التاريخي دون التوغل فيه، لأن الفعل موجه من الخارج والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي ولمتواليات الحياة، حتى إن الكتابة المسرحية في " عرس الشام" تموقعت داخل أنساق مليئة بالصراع بدءا من الرجال الأحد عشر وانتهاء عند الشهيد الذي يكون اختفاؤه فاتحة لظهور الشخصيات التاريخية. وهذا الأخير (الشهيد) كان ظهوره عندما اشتد إطلاق الرصاص من كل الاتجاهات وانداحت الزغاريد والاستغاثات والعويل، فيظهر مغطى بقماش أبيض ويتقدم من السفاح يهزه من كتفيه قائلا:

الشهيـــــــد: قامة السفاح تبقى قامة

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص26.

[2]- عبد الرحمن بن زيدان: بداية المسرح الشعري بالمغرب "بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة".مجلة عالم الفكر.أبريل.مايو.يونيو.1984م.مج15.ع1.ص72.

مالها غير امتداد ليدين
مرة تقتلني بالسيف أو بالمشنقه
أو بكلتا الحالتين
حقبة تحيا بوهج الذاكره
لم تكن أنت ولا السلطان
إلا توأمين
في رماد الحقبة المحترقه[1].

إن الحقبة التاريخية التي يتحدث عنها الشهيد تبتدئ حين يسارع السفاح إلى إشهار مسدسه ويصوبه نحو وجه الشهيد فيختفي ويظهر مكانه الشيخ صالح العلي الذي ينظر إلى السفاح بغضب، فتتراخى يد السفاح على المسدس ويصاب بالذهول للحظات، ولعل غضب الشيخ منشأه هو أن هذا الشيخ يكتفي بأن يكون شاهدا على المواقف التاريخية دون كونه شهيدا، ولكن الشيخ يتنبأ لصالح العلي بأنه هو من سينير الدرب ويملأ الأفق سلاما وحرية و على يديه ترفرف راية الحق عاليا:

الشيـــــخ: تضيء دربا مظلما
يا صالح العلي
تزرع فيه شمعة
قد تلد الشموع
فهل ترى ... تنعب كف الريح
يا صالح العلي ؟[2].

هكذا سيتحضر البرادعي شخصية صالح العلي ليس كمعطى تاريخي وفقط وإنما لتوظيفها توظيفا معاصرا يحس فيها المتلقي أن همومه وأحلامه تنتقل من خلال الاسقاط، وتأكيد العلاقة الجدلية بين المسرح والواقع بما يحمله ذلك الواقع من قضايا سياسية واجتماعية، وهذا الاسقاط يظهر بشكل أوضح عندما تتداول كل من شخصية إبراهيم هنانو وسعيد العاص بصورتهما التاريخية على خشبة المسرح ويمران أمام الشيخ والسيدة ويختفيان ثم يعود بعدهما إطلاق النار قويا وهدير المدفعية أقوى.

هذا الاستحضار التاريخي لهذه الشخصيات لم يكن عبثا وإنما أراد البرادعي من خلالها أن يظهر واقع الاستعمار الفرنسي في سوريا وكذلك شهامة القادة السوريين الذين آلو على أنفسهم إلا أن يقدموها مهرا في سبيل الحرية، منطلقا من مبدأ أن « المسرح فن التصق باللعبة منذ نشأته، فعندما يسلط أضواءه على الأحداث التاريخية التي يمكن أن يكون لها علاقة بما يحدث على أرض الواقع عن طريق التشابه لا التكرار، يكون قد حقق

[1] - خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص50-51.
[2] - المصدر نفسه.ص53.

هدفيين اثنين؛ أولهما إيجاد المادة المسرحية التي تعينه في إضاءة الواقع، وثانيهما قدرته على تحقيق عملية التواصل بإيجاد قاعدة جماهرية واسعة. »[1]

وهو ما حققه عندما وظف شخصية" يوسف العظمة" التاريخية حيث لم يقحمها إقحاما وإنما قدم لها تقديما عن طريق مجموعة من أبناء وبنات الشهداء، وقد قاده ذكاؤه الفني إلى ذلك حتى يبعث روح الأمل في الشعوب العربية بأن كل زمان له يوسف خاص به، وأن كل من كان همه الحرية والتحرر لابد أن يكون يوسف العظمة في جرأته وشجاعته وهيبته التي تزرع الرعب في العدو مهما كان شأنه، وكلامه الذي يترك خلفه صدى دائما وأبدا:

يوسف العظمة: دعيه يا سيدتي

يبك علي حرقة وأسفا

ألا يرى الشاهد ما يحزنه ؟.

دعيه

يغسل السكون بالدمع.

ويلقي حمله المرتجف.[2]

إن يوسف العظمة وهو من التاريخ يحس بوجع الشيخ في الوقت الراهن لأن التاريخ ليس محنطا وإنما يتجدد في كل زمان ومكان ويحقق للإنسان الرؤية والروح المعاصرة، كما أن « العمل الأدبي يضاء حين نرى إلى مرجعه فيه،نرى المرجع تميزا أدبيا، تميزا أدبيا ينهض من تخيل، من ذاكرة وذاكرة تستقل من واقع مادي، مستقل عنه ولكن به، تستقل حاملة أثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة ... وتحولت إلى ذاكرة »[3].

وعلاقة الوعي لدى البرادعي هي التي دفعته إلى إنتاج علاقة جدلية تجعل من الممارسة نشاطا فكريا يشتغل على موضوعه في زمن معين ولحظة تاريخية محددة، وهو ما يظهر جليا في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقتها بعالمها التاريخي ومحيطها الاجتماعي، فهي لا تنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية:

الشيـــــــخ: أوقدت يا يوسف من جديد

مصباح عقبة بن نافع

وخالد بن الوليد

وقبل ميسلون قد عرفت

كيف انصهر الطاغوت في حطين

وكيف ذوب الدمع الحديد

لانت الأقدار بين الجد والحفيد

يوسف أيها العاشق قد أتيت

---

[1]- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي.ص185.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص71.

[3]- يمنى العيد: في معرفة النص.ص14.

لتصفع الحديد باللحم وتسقي

حلما زرعه صلاح الدين من جديد.[1]

إن عودة يوسف العظمة وظهوره على ركح المسرح ولو للحظات تجعل الشيخ يحس بالأمـــل، ويشـــعر بالانتصار على مرمى حجر منه، كما أنه أبحر في الذاكرة التاريخية واستحضر شخصيات تاريخية وقادة عظام نوروا التاريخ الاسلامي والعربي ووقفوا في وجه الطغاة، فكانت طريقا إلى الانتصار وقلب فظائع الاستعمار الفرنسي في دمشق إلى عرس نوراني، ونقل الشام من حالة الخيانة والتشرذم إلى لهيب معركة جديدة تترك خلفها مجســـمات الحرب الكونية الثانية: التدمير، الخراب، التشويه، التصحر... ولكنها فوق هذا ترش فراشات الفرح على أبنائهـــا ويهدأ القصف وتتوالد ألوان العلم العربي بالأضواء الملونة، وتتشكل صورته مع زغردة النسوة وصيحات مواليـــد جدد يعلنون عن حياة جديدة.

وإذا كان الشاعر يستمد خطابه المسرحي من المرئي التاريخي دون التوغل فيه في " عرس الشام" فإنـــــه في "أشباح سيناء" لجأ إلى خلق ماض لا وجود له، لا في الزمان ولا في المكان، مستعينا ببعض الرموز التاريخيـــة ليتحدث عن الحاضر، بعد أن غاص فيه، فنلمس أهم القضايا التي شغلت الإنسان العربي وما تزال، في سعيه الدائم نحو تحقيق وجوده وإثبات ذاته.

لقد استحضر التاريخ بصورة غير مباشرة وإنما على شكل رموز وتشفيرات ليذكر الأمة بأن ما يحدث اليوم هو شبيه بما حدث بالأمس، ولهذا ارتبط العمل المسرحي بالواقع وعبر عنه من منطلق تاريخي، وتجلى ذلك مـــن خلال الكشف عن جراح الأمة العربية الصادرة عن الحروب المتوالية:

الصـــــوت: أيغفو الجريح إذا صودر الجرح

أم تستقيل الرياح

أيجتاز عصر الحرائق من ينحني فوقها أم يباح

أتخمد نار الحروب إذا أطبق الخائرون الجفون

أمام اشتباك الرماح.[2]

إن ألفاظ "الجريح، الجرح، عصر الحرائق، الحروب، الرماح" كلها مصطلحات تدل على التاريخ العـــربي الذي هزته الحروب والدمار منذ عهده الأول، واستعماله لهذه الألفاظ يحمل أكثر من دلالة، فهـــو مـــن جهـــة يستحضر التاريخ عن طريق تعداد الألفاظ ذات الدلالة التاريخية، وهي إدانة صريحة موجهة إلى الجماهير العربية بأن الدم لا يوقف إلا بنظيره أي بدم آخر وأن الحرب لا تنهيها إلا الحرب من جهة أخرى.

ولأن « الطقس الشعري هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحي في جلاله الفواصل، وبحث دؤوب على كل ما هو ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام، واللغة فيه تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها هو الذي يكسبها

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام.ص73-74.

[2] – المصدر نفسه "أشباح سيناء".ص129.

رؤية وأسلوبا من نوع خاص »[1] فإن البرادعي يستعمل المصطلحات الدالة على التاريخ دون استحضاره كلية كما يظهر في قول المشوه، وهو الصوت الذي تبين لعيني صاحب التاج أنه مشوه:

المشـــــــوه: قتلت بحطين
قاتلت في القادسية
وحاورت سيفي بمصر
وفي القدس كنت يدي بندقية
وخبأت عظمي بسيناء، طوفت كالخضر
بين النجوم وبين الشظية.[2]

يستحضر الغزوات التي قادها الجيش الاسلامي أيام الفتوحات الاسلامية حطين والقادسية، منتقلا إلى فتح مصر والقدس منتهيا بإيراد قصة الخضر – عليه السلام- الذي يرمز به إلى الأسفار والنصرة الدائمـــة للضـــعاف والمظلومين...، وفي تعداد هذه الثورات والمعارك التاريخية تحريض للجماهير العربية على القيام بفعل ثوري يصحح الواقع المدان، ويعيب فيها هذا العجز عن صنع مصيرها بنفسها، والاستغناء عن سماسرة الحكم والمتاجرين بالقضايا العربية من الداخل والخارج.

كما تعد هذه المسرحية بيانا لمسرح عربي جديد يتصدى للقضايا المصيرية، حاول فيها الشـــاعر أن يخـــرج الجماهير العربية من استلابها مذكرا إياها بماضي الأمة، ليس بماضيها المجيد ليكون شعلة يستضاء بها، وإنما ليحـــذر من أخطاء الماضي ونكساته وانكساراته التي تعيد نفسها:

المشـــــــوه: قل بيع ذاك الدم المتدفق قل: بيع، بيع
كما بيعت اللحظة الفاصله
وعادت مواكبنا نحن من وزعوا دمهم
تقول لمن يسألون وهم كالسكارى ذهولا
إن تحت الخطى عشية للسقوط
وبين يد ويد خدعة
تفتح أجفانها عند ضغط الأصابع
تنداح صوت دم يصرخ
إن وراء المنادين للسلم أنشودة للدمار.[3]

لا يستحضر الماضي في هذا المقطع كحدث وإنما كأزياء ووسائل، فالدم الذي أهدر قديما من أجل استرداد الحقوق يباع اليوم، لأن حال الشعوب كالسكارى أصبحوا لا يعرفون ما ينفعهم وما يضرهم، ولا علم لهم بـــأن

---

[1]- عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث.دار البعث: قسنطينة.2001م.ص362.

[2]- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص132.

[3]- المصدر نفسه.ص140.

السلطة وأصحاب الحكم والقرار سيطرت على خيرات البلاد ومزقت الوطن وشتت أبناءه وتواطأت مع القريب والبعيد من أجل مصالحها.

حمل البرادعي هذه الصورة المشوهة للإنسان المهزوم، محبوكة من كامل أطرافها ووضعها في ثوب تاريخي ومن خلالها حاكم الطغيان السياسي:

المشـــــــوه: لماذا تنام البطولات بين الهزائم

ويختبئ النصر بين الغنائم

ليحترق القمح بين العصافير والجائعيين

لماذا تعيش الجماهير طيرا ذبيحا

فآنا على كف عرافة وآونة في المنام

وآنا بأشراك صياده

وآونة في دروس التلاميذ بين صفوف الكلام ؟.

وآونة تقتفيها كلاب الخليفة

فتهرب مثل الجذام ؟.[1]

بقدر ما برع الكاتب في تصوير عمق الجرح الإنساني للشعب بكافة فئاته برع في إبراز هذه الصور بلغـــة سهلة ممتعة لا تغيب مدلولاتها عن أحد، وأثبت أن اللغة المسرحية هي قضية الشاعر المسرحي بالـــذات وليســـت مسألة مجردة أو معزولة عن العمل المسرحي، وهذا الأمر يؤكده أكثر من مقطع ولشخصيات مختلفة، فالسيدة مثلا تظهر شخصيتها واستعمالها لقنوات محددة خاصة ومميزة لذاتها بأنها مراوغة وعاشقة في آن من خلال كلامها:

السيـــــــدة: صنعت الجميل برأي الثقات

وزودت عصرك بالمعجزات

فمن قال إنك دون القمم

وبين يديك الجميل الجميل

تحملق في الحسن هل تشتهي ضمه

بعد هذا السفر

السماء زجاج تغسل بالصحوة الموحية

والنسيم يثير الشهية للحب

ومن را فقونا برحلتنا اليوم

على طرف الواحة انزرعوا

على بعد أبصارنا.

[1] – خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص145.

أتبصرهم ؟ عبر هذا النخيل ؟.[1]

فالمعاني تتوالد تدريجيا نتيجة تناسق متواز ومدروس في انتقاء الكلمات التي بدورها تفترض استقصاء ما يخالفها أو ذكر ما يتجانس معها ويؤدي المعنى المطلوب، فالسيدة تمارس بهذه اللغة نوعا من الإثارة والاغراء وهي بهذا عاشقة، أما مراوغتها فتكمن في تعاملها معه تعامل الطبيب مع المريض وليس أي مريض عادي وإنما كالمجنون ولو أجرينا فحصا للغة كل الشخصيات على قلتها لوجدناها كذلك، لكنها في الغالب الأعم تتميز بأنها « لغة شفافة ابتعدت عن التعقيد والصعوبة، وجاءت بسيطة لا غرابة فيها ولاغموض، وطوعت لخدمة الأحداث وابتعدت عن الالتزام بحرف الروي فتنوعت القافية وتنوع الإيقاع كذلك، فتجلى التناسق واضحا بين المواقف المسرحية واللغة الشعرية »[2].

بهذا المزج بين الرؤية من جهة والصياغة الفنية من جهة أخرى إتكأ البرادعي على التاريخ في مسرحيتيه الشعريتين، إلا أن استدعاء التاريخ فيهما لم يكن باستحضار حدث منه ومزجه بالواقع، بل كان باستحضار التاريخ ليروي أحداثا من الواقع، سجلها بعد أن كان شاهدا عليها، و لم يأخذ التاريخ شخصية الراوي كما عهدناه في المسرح البريختي، وإنما مثل شخصية محورية انفعلت مع الأحداث وتفاعلت معها، حتى أضحت كل محاولة من محاولات الخلاص تكشف عن زيف الواقع وترديه.

كما أنه لجأ إلى التاريخ بصياغة فنية معاصرة ليحدد أخطاء الراهن العربي والتي كانت سببا حقيقيا في انهزامه واستلابه في آن معا، إضافة إلى إصراره على فشل كل من يصل إلى كرسي الحكم لأنه يتلذذ بالركون إلى العرش، فينسى الهدف الذي من أجله اعتلى هذا العرش، ويتنكر للشعوب وهمومها.

خامسا– جماليات الانزياح وشعرية الإيقاع:

للغة كيانها المستقل ودورها في بناء النص، كما أن لها طريقتها في تمثل الدرامية التي يتكئ النص الشعري الحديث عليها، ولهذا الكيان أدواته التي أبرزت تنوعا لهذا الدور من توظيف للغة الحياة اليومية، وتكثيف الدلالة في الجملة أو الفقرة وعملها من خلال الإيحاء الرامز، والتركيب اللغوي الملمح لا المصرح...وغيرها، ومن هنا كان تقييم أداء اللغة يتعلق بمدى قدرتها على هذا الكشف، ومع القصيدة الحديثة التي جاءت لتتجاوز الذاتية إلى الموضوعية، ومن الانفعال إلى الفكر، ومن جمود الصورة إلى حركيتها، والرؤية الشخصية إلى رؤية العالم.

لقد بات الإنسان الحديث يدرك من إمكانيات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع، أن « لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسًا رقيقا للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو ذلك الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة »[3]، وجاءت جهود الشاعر المعاصر لتدرك أن اللغة خارج القصيدة شيء وتحت سقف القصيدة شيء آخر، وأن اللغة في الشعر تكتسب بعدا أكبر من مجرد الدوران حول بريق اللون، والشاعر باللغة يمكن أن يجتاز المعنى المباشر للكلمة إلى معنى أوسع وأعمق .

---

[1]– خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء.ص143-144.

[2]– حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي.ص237.

[3]– علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري الحديث. ص 27 -28 .

وفي ظل التجديد في أداء اللغة تفنن الشعراء المعاصرون في التلاعب الفني بألفاظ اللغة، حيث جعلوا من النص الشعري « لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا، موجها بالدرجة الأولى ليرضي حاجات المتخصصين »[1]، ولما كان على الشعر أن يواكب التغيرات ويكون له ذلك التناغم المتبادل بينه وبين بقية الفنون، فإن لغة القصيدة لم تخذله في التعبير عن الثورة الجديدة، فاستطاعت أن تعكس تجربة دراميـة القصيدة بتقنياتها المتعددة .

ذلك أن للدراما طريقتها في التعبير والتوصيل وهي تتسم بالإيجاز والتكثيف والإيحاء الخاطف، ولها قوتها إلا أن من وظيفتها خلق الإطار أو العالم الذي تتخذ الحركة مكانها فيه، كما أنها تمنح القارئ أو الجمهور إحساسا يخلق الفكرة تدريجيا.[2]

وعلى الرغم من أن للغة حدودها في الأداء المسرحي، نظرا لما تتمتع به الدراما من اعتماد كبير على التقنيات البصرية، فقد بلغت قدرا كبيرا من النجاح في المسرح الشعري العربي المعاصر، ذلك أن الشاعر المسرحي المعاصر جعل يستن أدواته وعدته ويخلق من علاقات اللغة وتجاورا تها بنى هي من نسيج هذا الشعر، فراح يؤلف بين ما لا يأتلف، وينحرف بالكلام عن النمط المألوف في اللغة أو ما يسمى بظاهرة الانزياح.

ولما كانت اللغة تمتلك نظامها الخاص بضبط كل ممارسة لها، فمن المعقول أن توجد لكل تشكيل لغوي صورتان، وظيفية تمثل المستوى العادي الذي يتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب، أي تقوم على توظيف النظام لصالح أغراض الرسالة، وأخرى متجاوزة تمثل المستوى الإبداعي الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات الأسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي فيما أسمته الأسلوبيات الحديثة بالانزياح.[3]

ولعل معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه كسرا يمارس في اللغة، و إفسادا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المألوف، وهو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري، ثم إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية التكلم وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطة في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة.[4]

ويعد الانزياح في المسرح الشعري العربي المعاصر من صميم التجريب الذي مارسه الشاعر المعاصر وأبدع في انتقاء أدواته وآلياته، ولقد تفنن خالد محي الدين البرادعي في توظيف هذه الظاهرة اللغوية بعده واحدا من أبناء

---

[1]- جون كوين: النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر – اللغة العليا".ص 14 .

[2]- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث. ص 29.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث". دار هومة: الجزائر. 1997م.ص179.

[4]- فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع. دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر. جامعة منتوري: قسنطينة. 2005م/2006م. ص63.

هذا الجيل الذي يسعى إلى تجاوز المألوف ومخالفته وارتياد آفاق جديدة، دون أن يغفل هدفه الحقيقي الذي يتمثَّلُهُ في كل كتاباته النقدية والفنية وهو تحقيق الوحدة القومية:

الشيخ: نبت لليل أضافير

تخدش وجه الصبح و تقتات الأحلام

وتجمد خطو الصبح عصورا

بين الدمعة والسجان

الميت يختبئ بجلد الحي

غاصت في النوم اليقظة، وفم من غير لسان .[1]

لا يحدث الانزياح في هذه المقطوعة نتيجة خرق قانون اللغة في مستواه التركيبي، لأن الجمل تتموضع بشكل سليم نحويا، وإنما يحدث بين الفعل وفاعله؛ حيث حول الشاعر كل من "الليل والصبح والأحلام" من أفكار مجردة إلى أشياء محسوسة، فالليل أصبح إنسانا تنبت له أظافر، والصبح كذلك تخدشه هذه الأظافر، إضافة إلى أنها – أي الأظافر- تقتات الأحلام وكأن هذه الأحلام لقمة للجائعين.

ويزيد الشاعر من حدة الانزياح عندما يسند الفعل غاص إلى اليقظة، إذ أن الطبيعة تقتضي أن الإنسان هو الذي يغوص في النوم ويغرق فيه إذا كان في حالة تستدعي النوم العميق، ولكنه في هذا التركيب يهدف إلى أن الحقيقة أصبحت مغيبة ولا أحد يجرؤ على قولها أو الإيماءة إليها، لذلك يردف انزياحه بعبارة "وفم من غير لسان" ككناية عن سياسة التبكيم التي يمارسها العدو على كل ذي ضمير حي تأخذه العزة والأنفة لقول الحق والتشهير بالحقيقة.

ولا يقف البرادعي عن هذه الانزياحات اللغوية التي تمثل في حقيقة الأمر انزياحات سياسية وقومية تؤرق الشاعر وتقض مضجعه، بل إنه يواصل هدم العلاقة الطبيعية بين الفاعل وفعله، ناقلا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي، ليتحول الدال اللفظي من كونه «مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية، إلى حقيقة كونه دالا »[2] كما هو الحال في قول:

الشيخ: والليل المتموج فوق ضلوع الأطفال

يمطر قهرا ومجاعات

لا سنبلة يقتات بها طير.

ولا دمعة فرح تسقي ورد

ولا سيف يفهم لغة النجده.

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص15-16.

[2]- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. بيروت: لبنان. ط4. 1996م. ص187.

والصمت تعربش حتى سد الأفق.[1]

يجمع الشاعر بين فاعل افتراضي وفعل محسوس مادي في مجموعة من العبارات، فالليل في البيت الأول فترة زمنية تحدث نتيجة دوران الشمس حول الأرض؛ وهو فاعل افتراضي لأن الفعل الذي نسب إليه(يمطر) هو فعل رباني محض، وكذلك الحال مع دمعة الفرح فهي حالة شعورية أو فعل فيزيولوجي ينتاب الإنسان في لحظة من لحظات عمره، وهي فاعل افتراضي نسب إليها الفعل (تسقي) وهو فعل إنساني لا يمكن أن يقوم به كائن حي آخر غير الإنسان.

ويهدف الشاعر من وراء هذه الانزياحات اللغوية إلى تأكيد مأساة الشام التي يحرسها الحزن واليأس والقهر والمجاعات من كل جانب، وتغص طرقاتها بكلاب دربها السلطان على كل سيء قد يتجاوز المعقول:

الشيخ: آنئذ... ثقبت وجه الليل يد
كانت تترصد من خلف خصاص الجرح
وتناثرت الكلمات كحب اللؤلؤ والمرجان
كبرت كبرت تلك اليد
وغدت في حجم الأرض وأغنيات الإنسان
ولعيني صبح مغترب
لاحت كوكبة من فرسان. [2]

تتجلى شعرية الانزياح في هذه المقطوعة وتتشكل من خلال مجموعة المتواليات بالعطف حيث يقرن عددا من المعطوفات المتجانسة ثم يكسرها بشيء آخر، فعندما يصل بين الأفعال " وتناثرت.. وغدت..." يجمع بين أمور تكشف كلها عما تعانيه مدينته " الشام " من شقاء وتعاسة، لكن ما يعطف عليها مباشرة من " ولعيني صبح مغترب " يكسر هذا النمط المتوالي من التوافق ليكشف عن حلم قومي يتحقق خارج الكلمات المتناثرة؛ وبعيدا عن وجه الليل المثقوب وخصاص الجرح وهو ظهور كوكبة الفرسان الحاملين لشموع الوطنية ومصابيح الحرية .

ومن الانزياحات التي مارسها البرادعي في مسرحه الشعري إسناد أفعال الإنسان إلى الأمكنة والجمادات كما في قول:

الأربعة عشر: ومشاعل تتألق حتى تحرق ثوب الليل.
وتشكل للإنسان القادم ألف جناح.[3]

إن فعل الحرق يخص الإنسان بشكل خاص ولكن الشاعر ينقله من خصوصيته الدلالية ليجعل منه فعلا للمشاعل التي تمثل في واقع الأمر جمادات لا تتحرك إلا بفعل فاعل، وهو بهذا ينقلها من خصوصيتها النحوية

[1]- خالد محي الين البرادعي: عرس الشام. ص17.
[2]- المصدر نفسه. ص17.
[3]- المصدر نفسه. ص34.

ليجعل منها فاعلا بعد أن كانت مفعولا به، فيتخيلها المتلقي إنسانا يقوم بفعل الإحراق لثوب الليل الذي يكني به عن ظلم العدو الذي اشتد وطال إلى أن أصبح ليلا في سواده وعتمته.

وينطلق البرادعي في موضع آخر من الأرض (الشام) ليقدم لوحة يتحرك فيها الجامد ويتكلم فيها المجـــرد وذلك وفق لغة الانزياح التي تقوم على هدم المألوف وتجاوزه:

الشيخ: يا أرضا حمقى
ستظلين ببحر دم دوار
نائمة أو غرقى
تلدين جيوش السفاحين
وراء قلوب الشهداء.
يا أرضا حمقاء
كيف تطيقين بلا رد.
تأتأة الطفل وأحلام العذراء.
والحب وسيف القاتل والورد
والتزوير ومن في جعبتهم
للإعمار نداء [1]

يحاور الشاعر الأرض على أنها إنسان وينعتها بصفاته خلال تكرار صفة " حمقاء" فيفتح الخيال أمام المتلقي ليستغرق في قراءة أخرى تحمل الدال المعروف مدلولات ليست له في الأصل، فالأرض لا تنام ولا تلد ولا تطيـــق ولا... ولكنها عند البرادعي تخرج عن وضعها الطبيعي إلى وضع جديد؛ يكسبها بعدا دلاليا جديدا من خـــلال الالتحام بين ما هو مكاني وبين ما هو إنساني؛ وقد أهدرت فيها قيمة الإنسان حيث حلت جيوش السفاحين بدل قلوب الشهداء الرافضين لكل أنواع الظلم والقهر والإعمار غير القانوني.

وفي مفارقة تصويرية لما قدمه من وجه للشام في المقطوعة السابقة بأنها حمقاء تلد جيوش السفاحين بـــدل قلوب الشهداء وتتنكر لأناة الأطفال وأحلام العذارى، يقدم وجها آخر لها وبأنها أم رؤوم لأبنائها، تحتضن كـــل ساكنيها وتغذيهم بلبان الثورة والفداء، ويربطها بأبنائها رباط تواصل حميم متبادل:

السيدة: أرض الورد
أرض الشعر والطيب
وما أبقت سكاكين البطانه
نخلة أو أقحوانه [2]

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرش الشام. ص34-35.

[2] – المصدر نفسه. ص37.

وهكذا من خلال مقابلة الوجه الثاني لمدينة الشام بالوجه الأول تبرز المفارقة التصويرية، و«يتجاوز إيحاؤها في كل من الطرفين مدى ما كان يستطيع أن يصل إلى تصوير كل طرف منفردا، لأن كلا الطـــرفين في المفارقـــة يلقي بظلاله على الآخر فيبرز ملامحه ويزيدها وضوحا وجلاء»[1] ومن خلال التفاعل بين ملامح الوجهين (المشرق والمظلم للشام) تُغْنَى إيحاءات المسرحية ويعمق عطاؤها.

ثم إن الهاجس القومي للبرادعي وسعيه الحثيث من أجل تحقيق الحرية والوحدة العربية، وبحثه الدءوب عن الهوية الضائعة لم يُنْسِيَاهُ أن اللغة وهي مادة الخطاب عموما، أقوى مظهر للملكية الجماعية الشائعة هي التي تحفظ كيان الأمة وتحقق قوميتها، وتكاد ترسم حدودها إنها قد تصبح الوطن الذي نسكنه والروح الجماعي الذي نحيـــا به ونسعى إليه.

وعليه فإن «وظيفة الشعر اليوم لا يمكن أن تنحصر في انكفاء اللغة على ذاتها أو تأملها لمفاتنها واحتفائهـــا بألاعيبها التقنية الجميلة »[2] بل لابد أن تضمن للنص الشعري التماسك الداخلي والانسجام الجمالي بكل ما يحفل به هذا النص من صور تناقض الواقع الملموس، وتتجاوز منطق اللغة المألوف لتستثير أعمـــق كـــوامن الـــذاكرة الإنسانية:

الأحد عشر: فئة من شعب مسكين
أغلقت شبابيك الصبح عليه
ومددت حبال الذل إليه
يشنق، ... يحرق... يغرق[3]

يفتتح الشاعر متولياته بدوال عادية ثم ينتقل إلى علاقة إضافة تقوم على نوع من الارتباك بـــين المضـــاف والمضاف إليه لأنهما من طبيعتين متباعدتين ومختلفتين، ويحصل ذلك عن طريق الانزياح الذي يحدثه الشاعر انطلاقا من قوله: شبابيك الصبح؛ ثم قوله: حبال الذل، فالقارئ يتوقع أن تضاف لفظة شبابيك إلى لفظة أخـــرى نحـــو "البيت، المترل، العمارة..." ولكنها أضيفت إلى " الصبح"، والصبح علامة لغوية يفارق حقلها الدلالي " الشبابيك" مفارقة تامة مما يحدث كسرا في قانون التواصل، ولكنها لا تلغي الانزياح الحاصل في الجملة.

وكذلك الحال في الجملة الأخرى " حبال الذل "لأن الشاعر يريد أن يبين حالة الاغتراب الـــتي يعيشـــها الشعب السوري والتي جاوزت المألوف بأن أصبح كل شيء عبارة عن سجن له جدران عالية لا يجرؤ أحد على تسلقها، حتى الصبح لا يظهر بصورته المشرقة المثيرة وإنما خلف شبابيك تحجب بعضه ولا تظهر إلا جزءا يســـيرا منه عبر شبابيك ثقبتها شدة القهر وطول مدتها.

---

[1]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص136.

[2]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية. دار الآداب: بيروت. ط1. 2002م. ص74.

[3]- خالد محي الدين البرادعي : عرش الشام. ص42.

ويبدو أن البرادعي مولع بنظرية الانزياح التي لا تخلو حوارات المسرحية منها، وإنما يتفنن في إيراد علاقاتها وبصور شتى تمنحه طريقة مميزة في القول الشعري وفي إنتاج الدلالة أيضا، إذ يستغله في كل المواقف مهما بلغت حدتها:

أبناء وبنات الشهداء: نحن بنوه وبناته
أنجب الصبح غدا
ورمى من غابة الضوء على الليل المدمى
ساعدا.[1]

يورد الشاعر في هذه الأبيات انزياحات من باب الكناية عن الوضع العربي المتردي الذي لا شيء في أفقه يبشر بالأمل والتحرر، فينسب إلى الفعل " أنجب" الذي يخص الكائنات الحية بشكل خاص فاعلا افتراضيا هو "الصبح" الذي يأمل منه إنجاب الغد الأفضل، ثم يقدم انزياحا آخر في البيت الثالث حين يربط بين الغابة والضوء في مفارقة واضحة بين المضاف والمضاف إليه، وهو في الحقيقة قول من باب المجاز لأنه يريد أن يجد الحل من المستحيل ليسفر عن صبح داج بعد ليل طويل مدمى.

ثم إن غياب العلاقة المنطقية بين الدوال في الأبيات السابقة هو الذي يؤسس التركيب الشعري المتراح فيأخذ الفاعل فعله من طبيعة فاعل آخر، ويستعير المضاف مضافه من طبيعة أخرى متنافرة وبواسطة انحراف اللغة التي تضع المتلقي أمام اتساع دلالي يرافقه غموض في المعنى.

يستمر الشاعر في إيراد المقاطع الشعرية التي تبني جمالية لغتها عبر الخلخلة الممارسة على علاقات الجمل النحوية في مسرحيته الأخرى" أشباح سيناء "، و التي يطالعنا فيها عدد من التقنيات اللغوية التي لن تفارقه بعد ذلك إذ يطرح إمكانية الحياة والتجدد والبعث في قوله على لسان:

الصوت الجماعي:الأرض سقتهم
والنيل بهم يجري
أفراح الطير تناغيهم
والريح مسافرة بأصابعهم
هم نحن ... ونحن هنا موجودون. [2]

لقد تحولت الصور هنا إلى حياة نابضة بالأمل المستشرف لغد أفضل من خلال جملة من الانزياحات المتوالية، فالأرض أصبحت إنسانا يقوم بفعل " السقي " بعد أن كانت جمادا لا يقدر على ذلك، وفي هذا كناية عن الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم وسقوا هذه " الأرض" بدمائهم الطاهرة، ثم إن " النيل" أصبح كائنا حيا أيضا وهو الذي يقوم بفعل " الجري" الخاص بالكائنات الحية، أما الطير فقد أصبح له أفراح والريح تسافر كما الإنسان

[1] – خالد محي الدين البرادعي : عرش الشام. ص67.
[2] – المصدر نفسه "أشباح سيناء". ص149.

من محل إلى آخر؛ وفي كل هذه الانزياحات دعوة إلى الانزياح عن حالة الجمود والخوف والخنوع إلى إيجاد الحل والبديل.

إن البرادعي شاعر ملتزم مؤمن إيمانا مطلقا بدور المثقف في التغيير وفعالية كلمته في شحذ الهمم وإيقاظ الضمائر النائمة، لذلك يمارس كل صور التجريب اللغوي التي يراها تسهم في ذلك، لا يكتفي بالانزياحات والمفارقات والتكرار وإنما يكثف الصور الشعرية ويوظفها بما يقتضيه المقام، كما يقوم «الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، بكل مافيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية»[1] كما هو الحال في قول:

المشوه: لماذا تنام البطولات بين الهزائم
ويختبئ النصر ين الغنائم
ليحترق القمح بين العصافير والجائعين ؟
لماذا تعيش الجماهير طيرا ذبيحا.[2]

ارتفعت القيمة الفنية للصورة الشعرية في هذه الأبيات وتضاعفت إيحاءاتها لاعتماد الشاعر على تقنية "التشخيص"*حيث شخص البطولات والنصر، وهي معاني تجريدية في صورة إنسان ينبض بالحياة ينام ويختبئ ويفعل كل شيء، إلا أن يحقق النصر للجماهير المفزوعة المرتاعة.

وبمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف العلاقات المستكنة بين العناصر ترتفع شعرية الصورة، وتجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها في مسرحيته، كما في قول:

السفاح: الدنيا ليل، والضوء معي
الدنيا خوف والأمن معي
والشام بلا سنبلة أو ورده
والبذر معى[3]

يمزج الشاعر بين الأشياء المتناقضة في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، فهو يمزج في البيت الأول بين الظلام (الليل) والنور (الضوء) ويمزج في البيت الثاني بين الأمن والخوف، وبين البذر والجدب في البيت

---

[1]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص75.

[2]- خالد محي الدين البرادعي : أشباح سيناء. ص145.

*- التشخيص: وسيلة فنية قديمة، عرفها شعرنا العربي والشعر العالمي، منذ أقدم عصوره وتقوم هذه الوسيلة على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر البيئة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص22.

الثالث، وفي كل هذا المزج تعبير عن الحالة النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل.

ويتكرر مزج المتناقضات في مقطع آخر للمشوه الذي يعكس وجه القضية الفلسطينية المشوهة بما فعله الكيان الصهيوني المحتل، وما يفعله حلفاؤه من الدول الغربية، وما يمارسه الحكام العرب من صمت وجمود تجاه هذه القضية العالقة في ضباب الذاكرة الإنسانية:

المشوه: أهبط القبر سياح مشرقي
فيناديني من الغرب سواه
وإذا ما أسبل الضوء جفونه
واحتوى الليل رؤاه
لم تعد لي وجهة أقصدها
واستنفد الصبر مداه.[1]

تُجْمَعُ المتناقضات في هذه المقطوعة لتوحي بالحالة النفسية الخاصة الضائعة بين مشرق لا يحس بوجع القضية ولا يلقي إليها بأي اهتمام، ومغرب ينهش لحم أبنائها ويتفنن في ذلك، لتعيش في المنطقة الرمادية بين ضوء يسبل جفونه وليل يحتويها منذ أمد بعيد ويقودها إلى عوالم شديدة الغرابة ومناف جديدة تزداد فيها الوحدة والغربة.

هكذا يلجأ البرادعي إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى، تجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة التي يحاول أن يعبر عنها في مسرحه الشعري الذي أقامه جسرا قويا مع الواقع المغموس بالسياسي على أشده، وخاصة في تركيزه على علاقة الحاكم بالمحكوم وعملية التنوير التي أرادها كضرورة حتمية جادة لفهم هذا الواقع.

ثم إن خالد محي الدين البرادعي يثور على السلطة السياسية بثورته على سلطة اللغة؛ والتحرر من كل منطق لغوي مألوف عن طريق الانزياحات التي تمثل واقع الأمر انزياحات قومية تحررية، كما أسقط الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم مسرحياته وعوضها بطاقات تعبيرية ذات إيحاء لا محدود تساعده على توصيل رؤيته الشعرية إلى المتلقي.

ولأن الشعر يكتسب هويته وخصوصيته بوسائل فنية متعددة أهمها، الإيقاع والصورة؛ فإن الإيقاع كان له نصيبه من التجريب في مسرح خالد محي الدين البرادعي الشعري، خاصة وأن الكلام الذي يعتمد التقرير والمباشرة مع توافر الموسيقى فيه ليس إلا نظما، والذي يعتمد التصوير الشعري الخيالي دون الموسيقى ليس إلا نثرا فنيا.

ثم إن الإيقاع في المسرح الشعري لا يتأتى من مجرد صوغ الحوار على البحور الخليلية وحسب وإنما «يشكل عنصر التوافق الزمني للكلمة والحركة في الصياغة والأداء، وكذلك يشكل عنصر التوافق بين الحوار

[1] – خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص160.

والشخصيات والأحداث والتكوينات والقيم الفكرية.»[1] بمعنى وجود توافق إيقاعي بين الحوار وموضوع المسرحية بما تحتويه من صراع وأحداث وشخصيات .

وبقراءة مسرحيتي الشاعر، نجد أنه يستخدم نمطين بسيطين هما المتدارك والمتقارب، فأما الأول فاختصت به مسرحيته الشعرية "عرس الشام" والتي استخدم فيها بحر المتدارك بكل تشكلاته الممكنة، سعيا منه إلى إضفاء لون من الطواعية على بنية التعبير الشعرية بما في ذلك استغلال قانون الزحاف والتنويع في الأضرب، مما يعني أن إيقاع الحوار في المسرحية قد خرج من قبضة الوزن الشعري الواحد والقافية الموحدة؛ إلى التنويع الدائم للأوزان والقوافي ليضمن مرونة الأداء ويلائم طبيعة الحوار في كل موقف، كما في قول:

الأحد عشر:أشرق فينا يا وجه الشام
جئنا نبحث عنك وشيخ العشاق الشاهد
خذ أيدينا زهرا
خذ أوجهنا شمعا وقناديل
الأطفال هنا... والأطفال هناك
تتسرب في الظلمة أعينهم
انظر يا شيخ العشاق
الإنسان بأرض الشام بلا إنسان
وكأن الشام اغتربت في أرض الشام
يا شيخ العشاق
جئنا نذرا... جئنا ضوءا... جئنا صوتا
يخترق قديم الصمت ويشعل مصباحا
لترى أرض مواقعها الأقدام
هل تبكي يا شيخ العشاق.[2]

إن إيقاع هذه المقطوعة إيقاع قوي يعتمد أصوات فخمة متناغمة مع قوة الهدف الوطني، وكأن إيقاع الحوار يحاكي إيقاع لعلعة الرصاص ودوي القنابل والتفجيرات التي تحرر الشام وتشعل مصابيح الحرية، والشاعر كما يتضح من المقطوعة استخدم تفعيلة المتدارك(فاعلن) بتشكلاتها الممكنة، وبخاصة علة القطع (فاعل) التي تهيمن على المسرحية كاملة، فضلا عن وجود تفاعيل مخبونة، وساهم هذا داخل الحشو في إحداث توافق بين إيقاع الحوار من حيث بنيته الإيقاعية، وبين أصوات حروف الكلمات وحركة المشهد المسرحي المعبر عنه.

أما بالنسبة للأضرب فالتفاعيل إما مذيلة (فاعلان)أو مذيلة مخبونة (فعلان) وهذا ما منح الشاعر حرية أكبر في صوغ الحوار وجعله متوافقا مع الحركة والفعل المسرحي، ولأن الحركة في هذه المسرحية تصور الصراع

[1]- أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي. ص129.
[2]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص21.

المستمر ضد الاستعمار، فإن استعمال تفعيلة (فاعلن) قد توافق مع حالة البحث المستمر عن الأمل والتحرر والثورة التي تقاد في كل نقطة من نقاط الشام.

وبهذا وغيره استطاعت مسرحية "عرس الشام" أن تحقق قدرا كبيرا من الثراء الموسيقي، وكانت بحق ثورة إيقاعية تخلص فيها الشاعر من وحدة القافية والروي، ذلك أن الصراع بين جمال باشا وشعب الشام على حدته لم يكن منتظما على إيقاع وتيرة واحدة، فالثورة الشامية قد استعملت أسلوب التنويع في أساليب الكفاح، ولذلك وجد هذا التلوين الإيقاعي صداه في المسرحية الشعرية حركة وسكونا، وكأن «التحرر من وحدة القافية والروي ما هو إلا تعبير عن سلطة الثورة في كونها حركات وسكنات متمردة على النظام القائم، أو هي إيقاع رافض للإيقاع الحياتي والوجودي القائم.»[1]

وفي صميم التجريب دائما وبدافع الإحساس بضرورة « تعزيز بنية التعبير الشعرية بقيم التوازن الصوتي التي بقدر ما تعمل على تناسق تلك البنية وانسجام وحداتها، تضفي لونا من الكثافة على المعنى »[2]، ونظرا لما يمتلكه البرادعي من طاقة لغوية هائلة، فقد تميز بإحساس موسيقي مرهف ساعده على إدراك الصوت وضبطه وحشره في مادة لغوية تحفز فيه القوة الإيحائية، ويستشعر الأصوات المختلفة لعناصر الطبيعة بتشكيلات من الحروف الموحية بجرسها واجتماعها في هيئة مخصوصة، كما في قول:

الشيخ: أما أرض الشام فيملكها
سجان يحرسها سجان
والليل المتموج فوق ضلوع الأطفال
يمطر قهرا ومجاعات
لا سنبلة يقتات بها طير
لا دمعة فرح تسقي ورده
لا حرف يتلوى حول العشاق
ولا سيف يفهم لغة النجده.[3]

فالتجانس الصوتي بين نغمات السين والشين والميم والجيم والراء واللام، بقدر ما يوحي بإحساس الشاعر المرهف بقيمة الأصوات في إيقاع الحوار المسرحي، يوحي أيضا بوظيفة هذه الأصوات الإيحائية وشعريتها، ذلك أن اقتران السين والجيم (سجان) أو وصلها بحروف أخرى (سنبلة، تسقي، سيف) أو اقتران الراء بحروف أخرى (يحرسها، يمطر، طير، ورده، فرح) يضفي على هذه الأصوات إطلاقية في التعبير يعمق الشاعر عن طريقها الإحساس بضرورة الوحدة العربية والثورة والتحرر من أجل تأكيد الهوية وتحقيقها.

---

[1]- أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي. ص173.

[2]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ص35.

[3]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص16.

ومثلما يتعمق الإحساس من خلال التجانس الصوتي الذي يهيمن على هذه المقطوعة ومسرحية "عـــرس الشام" كلها بدءا من عتبة العنوان، يتعمق الإحساس نفسه أيضا من خلال مسرحيته الشعرية الأخرى "أشـــباح سيناء" التي استخدم فيها بحر المتقارب وتفعيلاته "فعولن فعولن فعولن فعولن" والتي تنسجم مع بنية التعـــبير الـــتي تقتضي إبراز دلالة إصرار الشاعر على تحقيق الهاجس القومي الذي يناضل من أجله.

الصوت: إنها أغنيات الدماء

تجاوز حجم المواثيق تمسح وجه الصكوك
وتركض في الطول والعرض مثل الضياء
أتحسب أنك وحدك إن غابت الحاشيه؟
عروق الضحايا أمامك
ملتفة كالحبال على قاتليها
تخور قليلا وتنهض لهابة بالغضب
تتابع ترحالها في زمان سيأتي
فلا شاهدا لزور يبقى ولا الطاغيه
ولا الصك يفصل بين الحقب.[1]

الملاحظ على المقطوعة أن التفاعيل التامة (فعولن) تقل إذا ما قورنت بالتفاعيل المقبوضة (فعول) أو المبتورة (فع) أو المحذوفة (فعو)، والتي أضفت على حشو الأبيات لونا من القوة والثورية والحماس المنبعث من التحـــدي رغم الانتكاسات والعذابات والهزائم والممارسات القسرية ضد أبناء الشام، والذين يمثلون جزءا من هـــذا الكـــل العربي المقبوض الهوية والمبتور المعالم والمحذوف الاسم داخل دفاتر العالم.

كما ساعد على ذلك تنويع الأضرب بخلق تشكلات مختلفة مثل (فعو، فع، فعول...)، وهذا الأمر لا يضر بالإيقاع بقدر ما «ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد»[2]، ومن ذلك ما بين الإيقـــاع التفعيلي والإيقاع التعبيري من تعايش واضح في أغلب الأبيات، كما هو الحال في البيت الثامن والتاسع والعاشر.

ومن مظاهر الثراء الإيقاعي عند البرادعي الاهتمام بالقافية التي تشكل في مسرحه عنصرا جماليا يمتلـــك في الكثير من السياقات وظيفة دلالية تؤشر للرؤيا التي يفرزها النص المسرحي الشعري الذي تمت صياغته وفق النسق الحر، وقد استخدم عدة ألوان من التقفية بدافع الإحساس بضرورة تغيير التقفية، حسب ما يقتضيه الموقف الفكري والشعوري الذي يتغير بمقتضاه الأداء اللغوي، ومن هذا التمثل الجمالي الذي يراعي ما يمكن أن ينتج عن التقفيـــة من وظائف تعبيرية، توزعت القافية في المسرحيتين بين مجموعة من الأنماط أبرزها نمط القافية المتميزة المبنية علـــى التوالي الصوتي المتمثل في الحروف الانفجارية أو المهموسة مردوفة بالهاء الصامتة نحو (الطاغيه، الرحله، الجولـــه، رؤيه، حسه، الفراشه، صحيفه...).

---

[1] – خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. ص127-128.

[2] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ص11.

أو اعتماده على نظام يجمع بين القوافي الساكنة والقوافي المتحركة، وذلك في المقاطع الحوارية التي تحتمل تعدد الأصوات وتنوع الأجواء، كما هو الشأن في هذا المقطع من مسرحية "عرس الشام":

السيدة: يا عابر الطرق هل تعرفهم؟
كانوا هنا... منذ قليل حلقوا
وقيل بل تمزقوا تفرقوا
وقيل كالغيوم يعطلون
كلما لامستهم تدفقوا
يا عابر الطريق
لا تقلقهم إذا عرفت دربهم.[1]

إن أبيات هذه المقطوعة مقفاة بشكل القافية المتغيرة، فقافية البيت الأول تتفق مع قافية البيت الرابع والسادس، في حين تتفق قوافي الأبيات الثاني والثالث والخامس والسابع، وذلك راجع إلى إحساس البرادعي بوظيفة القافية في الشعر، تلك الوظيفة التي لا تقتصر على أواخر الأبيات فحسب، بل تنبعث من حشوها أيضا.

ويعتبر التنوع الإيقاعي من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر في مسرحه الشعري في سعيه الدائم إلى التجريب وتحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير، وقد تم ذلك في مقاطع كثيرة عن طريق تعدد الأوزان الذي مارسه الشاعر، كما هو الحال في هذا المقطع:

صاحب التاج: إنك كابوس... إنك حلم شيطاني
ما أبصره وهم... ما أسمعه وهم
أنت قتيل، برصاص أو سيف... أو لغم
لا أعرف إن كنت بسيناء تستلقي
أو في عمق النيل
أنت قتيل.[2]

إن المسرحية في عمومها نظمت على بحر المتقارب، الذي يناسب الحفاظ على نفس الموقف الفكري والشعوري، لكن المتأمل لهذا المقطع يجد أنه من بحر المتدارك وذلك راجع إلى أن الشاعر حينما يحتاج إلى تغيير موقفه ينتقل إلى إيقاع المتدارك الذي ينسجم مع صوت الثورة والهوية والتحرر وما يستلزمه هذا الصوت من أداء لغوي يناسبه نحو، رصاص، سيف، لغم، قتيل... وغيرها، وهذا الانتقال وارد في مقاطع كثيرة من هذه المسرحية إذ أن تطور «أداة الشاعر بفعل الاتجاه نحو التعبير الدرامي الذي يقتضي كتابة قصائد طويلة يستقل كل مقطع منها يوزن يستوعب بعدا من أبعاد التجربة الفكرية والشعورية التي تنقلها القصيدة ضمن إطار كلي متناغم.»[3]

---

[1]- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. ص65.

[2]- المصدر نفسه " أشباح سيناء". ص158.

[3]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. ص63.

ونظرا لتعايش هذا النمط في النصوص الدرامية، فقد استطاع خالد محي الدين البرادعي أن يرصد تحولات القضية الفلسطينية بوصفها رمزا للأمة العربية التي تموج في صراع ناتج عن ضياع القومية والهوية والمتاجرة بالقيم الإنسانية والوطنية والعربية عموما.

وبهذه الشعرية الإيقاعية حاول البرادعي مع أقرانه نقل المسرحية الشعرية نقلة تتغلب في المقام الأول على حالة التزاوج بين الدراما والشعر، وفي الثاني على الصراع الموسيقي بين العروضيين، لأن مسرحا متقدما بالنسبة لمن سبقهم أو عاصرهم سيكون تطورا طبيعيا لنمو الدراما داخل القصيدة الغنائية الخاصة.

من هنا يشكل البرادعي مسرحه الشعري خلال هذا الامتداد الزمني الذي يتجاوز وحدته المسرحية، متخذا من الهاجس القومي قيمة إنسانية ورمزا فنيا ووسيلة للبدء بالإشارة إلى مجال الحدث الفكري والزمن معا كما يقترن بروز هذه الصفة باستثارة الإحساس التراجيدي من خلال الاتصال بين التحرر وملامح القومية بعد اقترانه بالآه والألم الصادر عن الشعوب المضطهدة، وهو إحساس يتضح متخذا شكله المتكامل مع نهاية المسرحيتين.

حيث أكد أن الوحدة العربية حاجة ملحة وضرورية، في مرحلة البحث عن الذات العربية التي تعيش حالة التجزئة منذ أمد بعيد، منطلقا من التقاليد القومية لأن « اكتشاف الذات هو اكتشاف علاقة الذات بالآخرين اكتشاف الذات القومية هو تحديد موقفها من العالم وموقعها في الزمن »[1].

إن اهتمامه بقضيته وتركيزه على فكرة القومية لم يمنعه من الالتفات إلى قضية العرض كعنصر مهم في أي عمل مسرحي، حيث بلغ التجريب شأوا عاليا في مسرحه الشعري ولاسيما الإرشادات المسرحية الممهدة للعرض التي يصرح بها في بدء كل مسرحية وكذا وضعية الممثلين (الشخصيات) داخل الحيز المكاني والزماني للمسرحية التي توحي بحضور المشهدية المسرحية في أعماله.

وإذا كانت المشهدية وحضور العرض هي البوابة التي يدلف منها النص البرادعي إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته يبدأ من "التاريخ" فهو المفتاح إلى شفرة التشكيل الفني في مسرحياته مادام « التاريخ واحدا من أهم المستودعات الدرامية في حياة الأمة العربية، فتاريخنا المدون بما فيه من منعطفات مشرقة، ومن محبطات وانكسارات وإرتكاسات محزنة، يغص بالأحداث الكبيرة التي يمكن أن تتحول إلى أي عمل فني كتابي »[2] فخصوصية البناء الفني لأعماله المسرحية، وخصوصية التجربة التي حاول البرادعي من خلالها أن يقدم فهما متطورا للتاريخ أكد فيه أن دور الحاكم المستبد في يوم ما، سيؤول إلى الطليعة المثقفة التي ستقوم بدورها بنشر الوعي بين أفراد الشعب.

كما أكد البرادعي أن المسرح الشعري لا ينفصل عن بيئة الشاعر، وقاس جودة المسرحية بمدى ارتباطها بالواقع وإدراكها له، واستشراف آفاقه شرط أن تعبر عن رؤية شمولية كلية لا فرادنية جزئية، فكانت المدن العربية حاضرة في أعماله تعكس واقع قضيته الجوهرية، ومفاد هذا القول أن « البرادعي لا يرى الرؤيا خارج الموضوع القومي، ولا يرى هذه الرؤيا بمعزل عن وظيفة الفن التنويرية، ولا يرى الإبداع إلا في إطار هذه الرؤيا، ثم يرهن

---

[1] – عبد الله أبو هيف: المسرح العربي قضايا ورؤى وتجارب.ص103.

[2] – مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. ص201.

تحقق هذه الرؤيا بإيداع المسرح الشعري بالدرجة الأولى »[1] وهذا يعني أنه وهب فنه للرؤية القومية، فهو كاتب ملتزم وشاعر قومي يشيع الأمل والثقة بالمستقبل في كتاباته ثم إن مطالعة نصوصه المسرحية أو سماع ملفوظاتها وحواراتها أو مشاهدة حركة أبطالها على خشبة المسرح، كلها تؤكد ذهنيتها وأيضا رمزيتها، سيما أن « العمل المسرحي يتداخل فيه حديث الظاهر وحديث الباطن، حديث الواقع وحديث الرؤية للواقع، في إتجاه رصد ما يمكن تسميته فيه تجارب معرفية وذوقية »[2].

يضاف إلى هذا أن هاجس التثقيف ظل ملازما لأعماله، فهو المواطن المشاهد القارئ القلق الذي يعيش على الأرض العربية، ويبحث عما لا يراه، ويسعى وراء ما لا يملكه، ويحن إلى ما يفتقد إليه، ويتطلع إلى واقع غير هذا المألوف، « وكل ذلك لا يتمكن من لمسه إلا في الإبداع، وإن لم يتمكن الإبداع من إيصاله إلى ما يطمح إليه، بل إن لم يتمكن الإبداع من حمل هذه الرؤيا، فلا ضرورة له، وفي جانب المسرح لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال المسرح الشعري »[3] هذا الأخير الذي جعله متميزا في تاريخ مسرحنا العربي الحديث والمعاصر بخاصة، فكان ثمرة المعاناة الأكثر حداثة في جيل المسرح الشعري العربي بعد المعاناة الأولى التي عاناها شوقي وجيله، والثانية على يد علي أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي وآخرين، والثالثة مع صلاح عبد الصبور وبسيسو والبرادعي.

تلك المعاناة التي أنتجت المسرح الشعري العربي المعاصر، وعنى بها ثلة من الشباب المتحمس لكل جديد الرافض المتمرد على كل ما هو غير واقعي وغير إنساني، ففي مسرح عبد الصبور الشعري تيار معرفي تنويري وتثويري، انطلق من رواسب ثقافية صوفية وأسطورية وتاريخية في محاولة لتشكيل هويتنا الثقافية التي مازلنا نحافظ عليها على الرغم من الحصار الثقافي والاقتصادي الغربي والهيمنة المعلوماتية.

غير أن هذا التنوير والثوير ينفي تلك الرواسب الثقافية إذ يفرغها من محتواها القديم ليحملها بمضامين معاصرة مسكوت عنها، وذلك عمل تنويري يستهدف تثويرا إجتماعيا في عصر موت الثورة في عصرنا،[4] فصلاح عبد الصبور واحد من شعراء الطليعة الذين شقوا بأصواتهم المميزة الطريق الواضح للمسرح الشعري المعاصر.

وهو كذلك من أكثرهم ترهبا في محراب الكلمة، التزم قضية الإنسان العربي وعبر عنها في أطر فنية كانت ثمرة تيارات هذا العصر الفكرية ومناخاته الفنية وأزماته المأساوية[5]، تأثر بإليوت وبالحسين بن منصور الحلاج الذي كان معادلا موضوعيا أسقط الشاعر حياته على حياته، هذا الصوفي الشهير الذي أصر على عقيدته في العدالة الاجتماعية، وبذلك رسم صورة للشخصية البطولية في الأدب العربي المعاصر.

---

[1]- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي قضايا ورؤى وتجارب.ص414.

[2]- عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.اتحاد الكتاب العرب:دمشق.2000م.ص 193.

[3]- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. ص229.

[4]- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري.ص316

[5]- نسيب النشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.ص414.

كما أن المتتبع لمسرح عبد الصبور الشعري يلحظ بروز أمور أهمها، استخدام لغة الشعر للحوار المسرحي لأنهاتثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات التي لم تكن تثير انتباه الشاعر القديم، إلا أنه لم ينطلق من هـــذه التساؤلات عندما ولج عالم المسرح الشعري، لأنه يؤمن منذ البدء بأحقية الشعر في المسرح.

والإنطلاق من واقع الجماهير العربية في استحداث المضمون المسرحي، فقد وعى دوره في المجتمع ومهمته ككاتب وشاعر، فكانت أهم القضايا التي نشهدها في أعماله إصلاح العالم والدعوة إلى الصدق والحرية والعدالة والمساواة، وكذلك الدعوة إلى بث المضامين العربية التي تعالج القضايا المحلية.

وإذا كان حديثنا عن الإبداع المسرحي محاولة لاستجلاء المفهوم القومي والمنظور السياسي الذي يشـــكل الالهام الأول لهذا الإبداع، فإن أنموذجا بمفرده يستطيع أن ينهض من بين العدد القليل من مســـرحياتنا الشـــعرية ليشكل صورة متكاملة لهذا الهاجس السياسي ويتحدد ضمنه المفهوم القومي أيضا، هذا النمـــوذج هـــو "معـــين بسيسو" الذي أسهم إسهاما مجديا في السياسة والشعر، وترك بصماته في الحركة الوطنية الفلسطينية كما احتـــل موقعا لائقا في المسرح الشعري العربي المعاصر.

وقد حاول معين بسيسو أن يقدم رؤيته لأهم القضايا التي تفرض نفسها في واقع المجتمع الفلسطيني العربي دون أن يسقط في هوة الخطابية والدعاية، مثيرا فينا أكبر قدر من الألم والدهشة، لأن نصوصه امتلكت القدرة على عيش القضية بكل علاقاتها الجدلية والديناميكية، لتقدمها لنا حقيقة مرة بالغة القسوة حتى تحقق مسرح المواجهة.

كما شكل الشاعر السوري خالد محي الدين البرادعي إضافة نوعية إلى المسرح الشعري العـــربي المعاصـــر وانطلق في نصوصه الإبداعية المسرحية من البيئة القومية لا الجغرافية، كما أكد أهمية اتصال المبدع العربي بموروثه الثقافي، ودحض فكرة الذوبان بمزايا وخصائص الآخرين، محاولا نقل المسرحية الشعرية مع أقرانه نقـــلة جمالية.

ثم إن انطلاقه من فكرة القومية الداعية إلى الوحدة العربية هي حاجة ملحة وضرورية لبلورة رؤيته الشعرية التي تجلت في إدانته للذات العربية ولواقع هذه الذات المنشطرة بين الأنا (العرب) والآخر (الغرب)، فشغل بهـــذا مكانة بارزة في المشهد الشعري السوري والعربي معا.

من هنا يمكننا القول إن مسرح البرادعي الشعري لم يأت من فراغ فكري أو فني أو تاريخي، إنما تم بـــوعي وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التي تفتحت على مختلف الثقافات ونهلت منها وتأثرت بها في صـــيغة عربيـــة تتطلب منا البحث النقدي المستمر للكشف عن مكنوناتها.

ويلاحظ المتتبع لحركة المسرح الشعري العربي، أنه لم يعرف الخصوبة نفسها في جميع مراحلـــه، بـــل إن مساحته تضيق أكثر كلما اقتربنا من مستوى الكيف؛ ولهذا اقتصرت القراءة التطبيقية على هؤلاء الثلاثة الـــذين نراهم أفلحوا في تحقيق الانسجام بين مكونات الخطاب المسرحي والشعري، دون التضحية ببعض عناصـــر هـــذا الخطاب أو ذاك، فأغلبهم كان يملك رؤية درامية وهو يكتب القصيدة الشعرية، وحين جرب المسرح الشعري لم يجد عنتا في ذلك، فقدموا نماذج متميزة بين نظائرها في العالم.

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خلصت دراسة موضوع "المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب"إلى جملة من النتائج أهمها مايأتي:

- ❖ أن المسرح لم يبدأ شعريا في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعريا أيضا عند العرب في العصر الحديث فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية مناصفة، و لم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع أحمد شوقي كما يشاع، وإنما بدأ قبله بزمن بعيد لم يحفظ المؤرخون والدارسون لنا المسرحيات الشعرية العربية الأولى على وجه الدقة، إضافة إلى ضياع جزء كبير منها.
- ❖ كتب المسرح الشعري العربي في مرحلة البدايات على الأوزان الخليلية المعروفة، فكانت معظم المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه وكان بالضرورة أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيا أو أن المسرح غرض من أغراض الشعر.
- ❖ من أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية كون شعرائها غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين وأن الشكل الشعري القديم وهو متأصل في الغنائية لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة، ولما كان كذلك استطاع رواد المسرحية المعاصرة التغلب عليه بالشكل الجديد.
- ❖ لم تكن المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث مسرحية درامية خالصة، فقد كانت أقرب إلى الدراما التراجيدية مع تأثر بمسرحيات شكسبير، كما كانت دراما تراجيدية حاولت أن توظف بعض حرفيات المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والتجريبي، إلا أنها استفادت منذ الستينيات من كل محاولات التجديد لتتجاوز المسرحية الدرامية الممزوجة بأنواع مسرحية أخرى.
- ❖ استفاد مسرح صلاح عبد الصبور الشعري من الثقافة المسرحية العالمية فكان أثر الشعر والفكر الغربيين واضحا، ومبلغ ما ساعدا عليه في مجالات التعدد الصوتي الملتبس، والتجديد الأدواتي النازع إلى إدخال الرموز والأساطير في الكتابة المسرحية الشعرية، إضافة إلى توسيع مجال إدخال الدراما في الشعر من باب التجريب والتجديد وتجاوز المألوف.
- ❖ قاد التجريب في المسرح الشعري لخالد محي الدين البرادعي إلى ميلاد المسرح الشعري العربي المعاصر الذي تغلب في المقام الأول على الجمع بين الدراما والشعر، وتغلب من ناحية أخرى على الصراع الموسيقي بين العروضيين فكانت نقلة فنية جمالية وكان مسرحا متقدما بالنسبة لسابقه، لأنه لم يأت من فراغ تاريخي أو فني، وإنما تم بوعي وتوجيه من رؤى شعرائه الجمالية الخاصة التي تفتحت على كل الثقافات ونهلت منها وتأثرت بها.
- ❖ لم يكن مسرح معين بسيسو الشعري بمنأى عن واقع الجماهير العربية وعن التحولات الكبرى التي شهدتها المنطقة العربية في الوقت الراهن، فقد مسه هذا التحول ولحقه التطور في الرؤى المضمونية وفي طرائق التشكيل معا، فكان ساحة للجدل السياسي ومنبرا للدعوة إلى التحرر والقومية ومحرابا للقضايا الإنسانية والاجتماعية ... لأن الشاعر انغرس في أزمات الواقع العربي وحمل على كاهله رسالته الكبرى: التنوير والتثوير وإضاءة الوعي.

- إن التفات الشاعر المسرحي إلى ثقافة الآخر لم يمنعه من الارتباط بأصوله وتراثه والاعتماد عليه في العملية المسرحية، ومحاولة ملء هياكله بلغة العصر وهمومه وحاجاته، لأنه وجد في اقتران المسرح بالتراث المنطلق الضروري لإقناع المتلقي والمبرر لمشروعية الحوار الشعري، محاولة منه للارتقاء بالذوق الجمالي الفني لدى المتلقي إلى مستوى رفيع يتناسب واستيعاب اللغة الشعرية.
- تميز المسرح الشعري العربي المعاصر بجملة من الخصائص والتقانات تأتي اللغة الشعرية في مقدمتها، بل إن صياغة العمل المسرحي بلغة الشعر يمكن أن تحقق للمسرح العربي خصوصيته المتفردة، فالشعر ديوان العرب ويشكل جزءا هاما من التراث العربي الأصيل الذي تطرب له الأذن العربية وتنساق إليه النفوس.
- إن الضرورة الفنية في المسرح الشعري ينبغي أن تدعم بالضرورة القصدية وبالضرورة العملية على خشبة المسرح في آن واحد، ولهذا فقد بدت أنماط البناء الفني نابعة من قلب التجربة المعاشة، وتنوعت ما بين البنية القائمة على المونولوج والديالوج والجوقة أو الكورس اليوناني، وقد توحدت أحيانا بعناصر تعبيرية أخرى كالقناع والرمز والأساطير إلى حد كان فيها من الصعوبة بمكان أن نستقل بالحديث عن عنصر منفرد.
- لم تنفصل النصوص العربية المسرحية الشعرية التي اعتمدت التراث عن الواقع بل سخرت التراث العربي ممثلا في التاريخ العربي والسير والثورات، واستعانت به لخدمة الواقع والتعبير عنه والالتصاق به، عن طريق إعادة خلقه وذلك بمزجه بالإبداع الفني وانتقاء الوجوه المضيئة منه وخلقها خلقا عصريا في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية.
- حاول رواد المسرح الشعري العربي المعاصر في نصوصهم أن يؤسسوا مسرحا عربيا أقرب إلى الالتصاق بالإنسان وهمومه وأزماته، بعيدا عن الإعلام والإعلان والدعاية، وهو الذي سعى جاهدا إلى تأكيد ضرورة إسهام المسرح الشعري في بناء جوهر الإنسان وحضارته، وحل المشاكل التي تلاحقه في كل زمان ومكان مع تحقيق نوع من التوازن بين أفراد المجتمع.
- إن معمار النص المسرحي الشعري العربي المعاصر قد شهد تغييرا إلى حد بعيد بين معمار النص المسرحي الشعري التقليدي، تبعا لتغير الشرط الذاتي لكل مبدع من جهة، ومن جهة أخرى تغير الشرط الموضوعي تبعا لتغير المجتمعات وتفاعلها، ويظهر هذا التغيير جليا في اختيار مادة بناء المسرحية الشعرية لغة وفكرة وشخصيات وأحداث، وتقنية موسيقية وإيقاعية، ولقد أدرك الشاعر المسرحي المعاصر بوعيه الفني أن تغيير معمار النص يؤدي بالضرورة إلى تغيرات العرض المسرحي على منصة المسرح في صياغة فرجوية فكرية بالأداء التمثيلي والموسيقي والسينوغرافي والاستعراضي...حتى يتحقق التأثير الدرامي عبر التأثير الجمالي.
- ولعل هذا البحث أن يكون قدم جديدا للدرس الأدبي المعاصر، وأسهم في تضييق الهوة بين مبدع العمل المسرحي الشعري ومتلقيه، إذ لم يعد المتلقي، ذلك القارئ السلبي الذي لا يركن إلا للقديم، ولا يسلم إلا بما يقدم إليه جاهزا بل أصبح قارئا من نوع متميز متفرد، يتفاعل مع كل تجريب ويقبل على كل جديد ويسهم في إنتاج حقوله المعرفية والدلالية أو توسيعها على الأقل، وهو بذلك بات مشاركا في العملية الإبداعية لا مستهلكا سلبيا لها.

❖ مما لابد من التنبيه إليه في الختام أن هذا العمل كأي جهد بشري لا يخلو من النقصان، وليس بمنأى عن التقصير والهنات وأنه في حاجة إلى الاعتضاد بملاحظات الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والإفادة من نصائحهم وتوجيهاتهم وانتقاداتهم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا– صلاح عبد الصبور:

صلاح عبد الصبور واحد من هؤلاء الشعراء الذين دعموا حركة الشعر في مصر؛ وشاركوا مشاركة فعالة في تأصيلها وهو واحد من بين شعراء مصر الذين تحرروا من بريق وسطحية الشعر الحماسي، ولد سنة 1931م في مدينة الزقازيق بالوجه البحري في مصر، نشأ في أسرة ريفية تربطها بالريف أكثر من رابطة، تلقى صلاح تعليمه في المدارس الابتدائية بمدينته إلى أن تحصل على الثانوية، حيث انتقل إلى القاهرة بمفرده ليدرس الآداب، والتحق بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم اللغة العربية في عام1947م وفيها تتلمذ علي يد الشيخ أمين الخولي الذي ضـــمه إلى جماعة (الأمناء) التي كوّنها، ثم إلى (الجمعية الأدبية) التي ورثت مهام الجماعة الأولى، وكان للجماعتين تأثير كبير على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر.

بمقهى الطلبة في الزقازيق تعرف على أصدقاء الشباب مرسى جميل عزيز، وعبد الحليم حافظ، وطلب عبد الحليم حافظ من صلاح أغنية يتقدم بها للإذاعة وسيلحنها له كمال الطويل فكانت قصيدة لقاء، تخرج صلاح عبد الصبور عام 1951م وعين بعد تخرجه مدرسا في المعاهد الثانوية ولكنه كان يقوم بعمله عن مضض حيث استغرقته هواياته الأدبية.

ودع صلاح عبد الصبور بعدها الشعر التقليدي ليبدأ السير في طريق جديد تماماً تحمل فيه القصيدة بصمته الخاصة، زرع الألغام في غابة الشعر التقليدي الذي كان قد وقع في أسر التكرار والصنعة فعل ذلك للبناء ولـــيس للهدم فأصبح فارسا في مضمار الشعر الحديث؛ بدأ ينشر أشعاره في الصحف واستفاضت شهرته بعـــد نشـــره قصيدته شنق زهران وخاصة بعد صدور ديوانه الأول الناس في بلادي إذ كرسه بين رواد الشعر الحر مع نـــازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وسرعان ما وظف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعري الجديد في المسرح فأعاد الروح وبقوة في المسرح الشعري الذي خبا وهجه في العالم العربي منذ وفاة أحمد شـــوقي عـــام 1932م، وتميـــز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة لكنها لم تسقط في الانحيازات والانتماءات الحزبية، كما كان له إسهامات في التنظير للشعر خاصة في عمله النثري *حياتي في الشعر*، وكانت أهم السمات في أثره الأدبي استلهامه للتـــراث العربي وتأثره البارز بالأدب الإنجليزي.

تنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور؛ من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مروراً بسيَر وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي، الذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات. كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني (عند بودلير و ريلكه) والشعر الفلسفي الإنكليزي (عند جون دون ويتسوكيتسو وت. س. إليوت بصفة خاصة)، و لم يُضِع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافياً لسفارة بلاده، بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة وكذلك كتابات كافكا السوداوية، لقد صاغ الشاعر باقتدار سبيكة شعرية نادرة من صَهره لموهبته ورؤيته وخبراته الذاتية مع ثقافته المكتسبة من الرصيد الإبداعي العربي ومن التراث الإنساني عامة؛ وبهذه الصياغة اكتمل نضجه وتصوره للبناء الشعري.

مؤلفاته الشعرية

- الناس في بلادي (1957م) هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية, كما كان ـــ أيضًا ـــ أول ديـــوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر، أو شعر التفعيلة) يهزّ الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت، واســـتلفتت أنظارَ القراء والنقاد ـــ فيه ـــ فرادةُ الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة، وثنائية السخرية والمأساة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح.
- أقول لكم (1961م).
- تأملات في زمن جريح (1970م).
- أحلام الفارس القديم (1964م).
- شجر الليل (1973م).
- الإبحار في الذاكرة (1977م).

مؤلفاته المسرحية: كتب خمس مسرحيات شعرية:

- الأميرة تنتظر (1969م).
- مأساة الحلاج (1964م).
- بعد ان يموت الملك (1975م).
- مسافر ليل (1968م).
- ليلى والمجنون (1971م) وعرضت في مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته.

مؤلفاته النثرية

- على مشارف الخمسين.
- و تبقى الكلمة.
- حياتي في الشعر.
- أصوات العصر.
- ماذا يبقى منهم للتاريخ.
- رحلة الضمير المصري.
- حتى نقهر الموت.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم.
- رحلة على الورق.

في 13 أغسطس من العام 1981م رحل الشاعر صلاح عبد الصبور إثر تعرضه إلى نوبة قلبية حادة أودت بحياته، اثر مشاجرة كلامية ساخنة مع الفنان الراحل بهجت عثمان، في منزل صديقه الشاعر أحمد عبـــد المعطـــي حجازي، وكان عبد الصبور يزور حجازي في منزله بمناسبة عودة الأخير من باريس ليستقر في القاهرة، وتقـــول أرملة صلاح عبد الصبور السيدة سميحة غالب: سبب وفاة زوجي أنه تعرض إلى نقد واتهامات من قبل أحمد عبد

المعطي حجازي، وبعض المتواجدين في السهرة وأنه لولا هذا النقد الظالم لما كان زوجي قد مات؛ اتهموه بأنه قبل منصب رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب، طمعاً في الحصول على المكاسب المالية، متناسيا واجبه الوطني والقومي في التصدي للخطر الإسرائيلي الذي يسعى للتطبيع الثقافي، وأنه يتحايل بنشر كتب عديمة الفائدة، لئلا يعرض نفسه للمساءلة السياسية.

ويتصدى الشاعر حجازي لنفي الاتهام عن نفسه من خلال مقابلة صحفية أجراها معه الناقد جهاد فاضل قائلا: -«أنا طبعا أعذر زوجة صلاح عبد الصبور، فهي تألمت كثيراً لوفاة صلاح، ونحن تألمنا كثيراً ولكن آلامها هي لا أقول أكثر وإنما أقول على الأقل إنما من نوع آخر تماما. نحن فقدنا صلاح عبد الصبور، الصديق والشاعر والقيمة الثقافية الكبيرة، وهي فقدت زوجها، وفقدت رفيق عمرها، وفقدت والد أطفالها.. صلاح عبد الصبور، كان ضيفاً عندي في منزلي، وأيا كان الأمر ربما كان لي موقف شعري خاص، أو موقف سياسي خاص، لكن هذا كله يكون بين الأصدقاء الأعزاء، ولا يسبب نقدي مايمكن أن يؤدي إلى وفاة الرجل.

تقلد عبد الصبور عددا من المناصب، وعمل بالتدريس وبالصحافة وبوزارة الثقافة، وكان آخر منصب تقلده رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب، وساهم في تأسيس مجلة *فصول* للنقد الأدبي، فضلا عن تأثيره في كل التيارات الشعرية العربية الحداثية. كما أنه حصل على عدة جوائز تكريمية منها:

- جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيته الشعرية (مأساة الحلاج) عام 1966 م.
- حصل بعد وفاته على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1982م.
- الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة المنيا في نفس العام.[1]

ثانيا– معين بسيسو:

ولد معين بسيسو في مدينة غزة بفلسطين عام 1926م، أنهى علومه الابتدائية والثانوية في كلية غزة عام 1948م وبدأ النشر في مجلة " الحرية " اليافاوية والتي نشر فيها أول قصائده عام 1946م، ثم التحق سنة 1948م بالجامعة الأمريكية في القاهرة ، وتخرج عام 1952م من قسم الصحافة وكان موضوع رسالته " الكلمة المنطوقة و المسموعة في برامج إذاعة الشرق الأدنى" وتدور حول الحدود الفاصلة بين المذياع والتلفزيون من جهة؛ والكلمة المطبوعة في الصحيفة من جهة أخرى.

تلقى علومه في مدرسة الإمام الشافعي في غزة الابتدائية والمتوسطة، ثم دخل كلية غزة الثانوية، ومنها انتقل إلى الجامعة الأمريكية في القاهرة (1948–1952م) وحصل على (B.A.)، وعمل بعدها مدرسا وناظر مدرسة ثم صحفيا وعضو لجنة التحرير للثقافة في جريدة الأهرام المصرية، وبعدها المستشار الثقافي لرئيس منظمة التحرير الفلسطينية، ثم رئيس تحرير مجلة اللوتس لكتاب آسيا وإفريقيا، وعضو اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وعضو اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، نال جائزة درع الثورة للفنون والآداب في عام 1979م، وجائزة اللوتس الدولية (لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا)، متزوج وله ولد وابنتان.

[1] – حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث.ص393-394.

اعتقل عام 1955م على إثر قيادته للتظاهرات الوطنية الكبرى ضد مشروع إسكان وتوطين اللاجئين في شبه جزيرة سيناء؛ تم الإفراج عنه عام 1958م، ثم اعتقل بعدها عام 1959م على إثر الحملة المعادية للديمقراطية في مصر ولقد استمر الاعتقال حتى عام 1963م، ثم عمل بعد ذلك في إنشاء الإذاعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم ذهب لسوريا حيث عمل كرئيس تحرير لجريدة الثورة، وبعدها سافر إلى موسكو ومنها عاد إلى القاهرة حيث عمل محررا ثقافيا في جريدة الأهرام القاهرية عام 1969م، وبعد رحيل جمال عبد الناصر غادر القاهرة إلى بيروت، وعمل بعدها مستشارا ثقافيا لرئيس اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

أعماله الشعرية :

- المسافر (1952م).
- المعركة (دار الفن الحديث، القاهرة، 1952م).
- الأردن على الصليب (دار الفكر العربي، القاهرة، 1958م).
- قصائد مصريّة / بالاشتراك (دار الآداب، بيروت، 1960م).
- فلسطين في القلب (دار الآداب، بيروت، 1960م).
- مارد من السنابل (دار الكاتب العربي ، القاهرة، 1967م).
- الأشجار تموت واقفة / شعر (دار الآداب، بيروت، 1964م).
- كرّاسة فلسطين (دار العودة، بيروت، 1966م).
- قصائد على زجاج النوافذ (1970م).
- جئت لأدعوك باسمك (وزارة الإعلام، بغداد، 1971م)
- الآن خذي جسدي كيساً من رمل (فلسطين، بيروت، 1976م).
- القصيدة / قصيدة طويلة (دار ابن رشد، تونس، 1983م).
- الأعمال الشعرية الكاملة / مجلد واحد (دار العودة، بيروت، 1979م).
- آخر القراصنة من العصافير.
- حينما تُمطر الأحجار.

أعماله المسرحية :

- مأساة جيفارا (دار الهلال، القاهرة، 1969م).
- ثورة الزنج (1970م).
- شمشون ودليلة (1970م).

أعماله النثرية:

- نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة (القاهرة، 1970م).
- باجس أبو عطوان / قصة (فلسطين الثورة، بيروت، 1974م).
- دفاعاً عن البطل (دار العودة، بيروت، 1975م).

- البلدوزر / مقالات (مؤسسة الدراسات، 1975م).
- دفاتر فلسطينية / مذكرات (بيروت، 1978م).
- كتاب الأرض / رحلات (دار العودة، بيروت، 1979م).
- أدب القفز بالمظلات (القاهرة، 1982م).
- الاتحاد السوفيتي لي (موسكو، 1983م).
- 88 يوماً خلف متاريس بيروت (بيروت، 1985م).
- عودة الطائر / قصة.
- وطن في القلب / شعر مترجم إلى الروسية – مختارات موسكو.
- يوميات غزة (القاهرة).

عن المؤلف:

- صبحي محي الدين: شعر الحقيق"دراسة في نتاج معين بسيسو".
- غالي شكري: أدب المقاومة.

استشهد أثناء أداء واجبه الوطني؛ وذلك إثر نوبة قلبية حادة آلمة في لندن يوم 23 / 1 /1984م، و لم تكتشف وفاته إلاّ بعد 14 ساعة لأنه كان يعلق على باب الغرفة بالفندق الذي نزل فيه"ممنوع الإزعاج"، مفارقة أن يموت شاعر فلسطيني في (لندن) عاصمة السياسة التي كانت أساس المصائب، وأصل النكبة والخراب في فلسطين، وأن لا يحظى بالراحة، ولا يصل نداء استغاثته بطلب العون، ثمّ ينقل جثمانه ليدفن في القاهرة محروماً من دخول غزّة، حتى بعد أن مات، وهذا ما يدّل علي مدى حقد عدونا على الشعر والشعراء[1].

ثالثا– خالد محي الدين البرادعي:

شاعر وناقد وكاتب مسرحي، ولد في بلدة يبرود (سوريا)، عاش بين سوريا ولبنان والخليج العربي، شارك في تأسيس اتحاد الكتاب العرب عام 1969م إلى جانب نخبة من المفكرين السوريين آنذاك، ثم ترأس تحرير أكثر من مجلة أسبوعية في الخليج العربي بين عامي (1972-1977م)، وترأس جمعية المسرح في اتحاد الكتاب العرب من عام 1989م إلى عام 1994م، وفرع ريف دمشق لاتحاد الكتاب العرب عام 1998م حتى عام 2000م، ثم اعتذر عن عدم الاستمرار في المهمة للتفرغ لإبداعه، شغل كذلك منصب عضو الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية بدءا من عام1995م وعضو مجمع البلاغة العالمية بدءا من عام 1996م.

شارك في أكثر من ستين ندوة ومؤتمرا أدبيا ولقاء فكريا ومهرجانا شعريا في سوريا والوطن العربي وبعض بلدان العالم بدءا من عام 1969م ، وشغل عدة مهمات أخرى،كما حاضر وأحيا أمسيات شعرية ولقاءات فكرية في الجامعات التالية: جامعة البعث– جامعة الزهراء للبنات في طهران– جامعة محمد الأول في وجدة (المغرب)–

[1] – روبرت ب–كاميل اليسوعي: أعلام الأدب العربي المعاصر" سير وسير ذاتية". المعهد الألماني للأبحاث الشرقية: بيروت.1996م. ط1. ص333–334.

جامعة محمد بن عبد الله في فاس (المغرب)- جامعة القاضي عياض في مراكش (المغرب)- جامعة السلطان قابوس في مسقط- جامعة صنعاء اليمن- جامعة وهران (الجزائر)، إضافة إلى استضافته من قبل عدد من المواقع الثقافية في الوطن العربي مثل: ندوة الثقافة والعلوم في دبي- اتحاد الكتاب والأدباء في الإمارات- دار الثقافة في الجزائر- خيمة الشعر في الشارقة- النادي العربي في الشارقة- قاعة الملك فيصل في الرياض- وعدة مهرجانات وأمسيات في ليبيا- مهرجان الجنادرية في السعودية عدة مرات- مهرجانات المربد في العراق خلال السبعينات من القرن الماضي.

ودعي للتحكيم في عدد من اللقاءات الفكرية منها: -مهرجان قرطاج العالمي للمسرح في تونس 1994م.

- مهرجان المسرح الأول في اليمن 1990م.

- مهرجان الفجر العاشر للمسرح العالمي في طهران 1992م.

- مهرجان الشعر العماني الأول 2004 م.

لقد فاز البرادعي بعديد الجوائز الإبداعية، ومن مختلف الجامعات العربية منها:

- جائزة البابطين الشعرية عن أفضل ديوان شعر عام 1994 م عن ديوان : عبد الله والعالم في مدينة فاس في المغرب بدورتها الرابعة.

- جائزة الأوبريت الشعرية في إمارة الشارقة عام 1994م عن أوبريت: رائدات في التاريخ، التي قدمتها فتيات أندية الشارقة بإشراف الشيخة جواهر القاسمي.

- جائزة الشاعر محمد حسن فقي التي أسسها الشيخ أحمد زكي اليماني. وذلك عن ديوان قصائد للأرض قصائد للحبيبة في دورتها الثانية في القاهرة عام 1996م.

- جائزة الأمم المتحدة للطفولة (اليونسيف) عام 2002م عن ديوان"شجرة اللؤلؤ".

- جائزة الإمام الخميني عن أفضل قصيدة كتبت عن القدس عام 2004م وهي بعنوان: تداعيات أمام بوابات القدس.

و أجريت معه لقاءات وحوارات وندوات تلفزيونية في أكثر من عشرين قناة، منها: التلفزيون الكويتي- تلفزيون المغرب- تلفزيون الجزائر- تلفزيون تونس- تلفزيون ليبيا- تلفزيون بغداد- تلفزيون عمان- تلفزيون عمان- تلفزيون مصر (الأولى والثقافية)- تلفزيون الرياض- تلفزيون دبي- تلفزيون الشارقة- تلفزيون المستقبل (لبنان)- تلفزيون صنعاء- تلفزيون طهران- وتلفزيون دمشق.

له بضعة وخمسون كتابا موزعة بين دواوين الشعر، المسرحيات الشعرية، الملحمة، الحكاية والنقد، منشورة في دور نشر مختلفة منها؛ دمشق، بغداد، الكويت، بيروت، القاهرة، المملكة العربية السعودية، ليبيا، تونس والمغرب. إضافة إلى أطروحة الدكتوراه وهي بعنوان" تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة".

أكرمته الجامعات العربية والأكاديميات، كجامع اللغة في مصر، وسوريا، والمغرب، والمملكة العربية السعودية بعدد من ألقاب التكريم منها؛ شاعر العروبة والإسلام، شاعر العرب؛ شاعر الملاحم؛ شاعر المسرح المتفرد؛ الشاعر الكبير؛ وكتب عنه نقاد المغرب أنه مؤسس الحداثة في المسرح الشعري العربي المعاصر.

تحصل الشاعر على درجة دكتوراه الإبداع عام 1995 م من جامعة أم اللغات التابعة للاتحاد العلمي للمؤلفين عن أطروحته تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة بإشراف الشيخ الدكتور أسعد علي.

مؤلفاته:

أناشيد للأنصار- بدءا من حزيران- صور على حائط المنفى- الرحيل نحو المستقبل- قصائد في النضال والحب- القبلة من شفة السيف- الغناء بين السفن التائهة- رسائل إلى امرأة غريبة- تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة- الوحش- حكايات إلى امرأة من يبرود- الغناء الأبدي- الجراد- السلام يحاصر قرطاجنة- دمر عاشقا- العرش والعذراء- الحب لغتي- حصان الأبانوس- أبو حيان التوحيدي- الشيخ بهلول وأفراد عائلته- الإبداع من الرؤيا القومية إلى المنظور الإنساني- جودر والكتر- حكاية الأميرة جنان- خصوصية المسرح العربي- المؤتمر الأخير لملوك الطوائف- قصائد للأرض قصائد للحبيبة- الإمبراطور زمسكس- جزيرة الطيور- اختصار كتاب الزهرة- عبد الله والعالم- مكاشفات عائشة بنت طلحة- وادي العذارى- الزهرة والسيف- الصعود إلى عرش فاطمة- أوراق من هذا العصر- ميسلون- الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي- أسفار سيف بن ذي يزن- أغني لتنام سفانة- معلقات على بوابات القرن الحادي والعشرين- تلك القرية- النبوءة- هذيل القبيلة في شعرها- شجرة اللؤلؤ- أشباح سيناء- عرس الشام- الطريق إلى العصر الحجري- دراسات في الشعر العربي المعاصر- أسطورة الطفل المخلص- مقالات في الوعي والانتماء- الشجرة التي أورقت سيوفا- تعددية النمط في القصيدة الجاهلية- يوم غابت فاطمة- المهاجرة والمهجرون- من هموم المسرح- وضع نشيد جامعة القلمون.[1]

[1] - مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي دراسات وشهادات.ص 269-272.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع.

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

❖ **الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد) . دار الكتاب المقدس: مصر.ط4 .2006م .**

أولا – المصادر:

1- خالد محي الدين البرادعي: عرس الشام. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.2001م.

2- خالد محي الدين البرادعي: أشباح سيناء. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.2001م.

3- صلاح عبد الصبور: الديوان. دار العودة: بيروت.1998م.مج2.مج3.

4- معين بسيسو: الأعمال المسرحية. دار العودة: بيروت. ط1. 1979م.

ثانيا– المراجع العربية:

5- إبراهيم أحمد ملحم: الخطاب النقدي وقراءة التراث "نحو قراءة تكاملية".عالم الكتب الحديث: الأردن. ط1. 2007م.

6- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي "الجزائر أنموذجا 1925م-1962م". الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. ط1. 1997م.

7- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية". دار الآفاق: الجزائر. ط2. 2003م.

8- إبراهيم عبد الرحمان محمد: الأدب المقارن.الشباب المنبرة: القاهرة.1976م.

9- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشروق للنشر والتوزيع: الأردن. ط2. 1992م.

10- أحسن تليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي "مسرحية مأساة جميلة". محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف: وزارة الثقافة (الجزائر).2008م.

11- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي الحديث. دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1979م.

12- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري " 1933م-1970م" .الكتاب الثاني الوظيفة بين الأسطورة والمسرح. دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة. 1975م.

13- أحمد شوقي رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن. دار العلوم العربية: بيروت. ط1. 1990م.

14- أحمد شوقي قاسم: المسرح الاسلامي روافده ومناهجه . دار الفكر العربي: الكويت . 1980م.

15- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة "المسرحيات". الهيئة المسرحية العامة للكتاب: مصر. 1984م.

16- أحمد عزاوي: بناء الشخصية في الرواية " قراءة في روايات حسن حميد ". إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2007م.

17- أحمد علي: ثورة الزنج وقائدها علي بن محمد. الطبعة الجديدة. دار الفارابي: بيروت. 1991م.

18- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر "من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية".دار المعارف: مصر. ط6. 1994م.

19- أدونيس : زمن الشعر . دار الساقي: بيروت .ط6 .2005م.

20- أدونيس: الثابت والمتحول "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب". دار العودة:بـــيروت. ط4. 1983م. ج1.
21- أدونيس: سياسة الشعر " دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ." دار الآداب: بيروت . ط1. 1985م.
22- أدونيس: كتاب التحولات والهجرة في أقانيم النهار والليل. مكتبة صيدا: بيروت.1965م.
23- اعتدال عثمان: إضاءة النص . دار الحداثة: بيروت. ط1. 1988م.
24- أمجد ريان :صلاح فضل والشعرية العربية.دار قباء : القاهرة . 2000م .
25- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية". الهيئة المصرية العامـــــــة للكتاب.1998م.
26- انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري.الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.2007م.
27- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. دار المريخ: الرياض. ط3. 1986م.
28- بلقيس إبراهيم الخضراني: الملكة بلقيس "التاريخ والأسطورة والرمز". مطبعـــة وهـــدان: القـــاهرة. ط1. 1994م
29- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي . المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار: تونس. ط1. 2003م.
30- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. ت: عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي: القاهرة. 1948م. ج3.
31- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. المكتبة التجارية الكبرى: القاهرة. 1947م.
32- ابن الجوزي أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم. مطبعة دائرة المعارف العثمانية: الهند. 1357هـــ. ج5. القسم2.
33- جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة . المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. ط1. 2005م. العدد 850.
34- جابر عصفور: مفهوم الشعر" دراسة في التراث النقدي". مؤسسة فرح. ط1. 1990م.
35- جروة علاوة وهبي: التجريب في القصيدة العربية. دار البعث: قسنطينة . ط1. 1984م.
36- جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث "مرحلة وتطور". دار الرائد العربي: بيروت. ط1. 1958م.
37- جهاد عطية نعيسة: في مشكلات السرد الروائي " قراءة خلافية في عدد النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة".منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2001م.
38- جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث. دار الشروق: القاهرة. ط1 . 1984م .
39- الحسين بن منصور الحلاج : ديوان الحلاج. تقديم : عبده وازن. دار الجديد : بيروت .1998م.
40- الحسين بن منصور الحلاج : كتاب الطواســين.تعليــق : لــوس مــا ســينيون . منشــورات أسمــار: باريس.2008م.

41- أبو الحسن سلام : مقدمة في نظرية المسرح الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2006م.
42- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر: الإسكندرية .
43- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف. مركز الاسكندرية للكتاب: الإسكندرية.ط2 .1993م.
44- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا الشرق: المغرب.2000م.
45- حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا . دار الثقافة: الدار البيضاء . ط1. 2000م.
46- حسن يوسفي: المسرح والمرايا " شعرية الميتامسرح وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي".اتحاد كتاب المغرب: المغرب.
47- حسن الطريبق: القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة بين الغنائية والدرامية. كلية الآداب والعلوم الإسلامية: تطوان.2005م.
48- حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. 1998م.
49- حكمت عبد الكريم فريحات: الثورة العربية الكبرى" وقضايا العرب المعاصرة ". دار الثقافة: عمان .ط1. 1990م.
50- حكمت عبد الكريم فريحات: السياسة الفرنسية تجاه الثورة العربية الكبرى" 1916م-1920م ". دار المستقبل: الأردن . ط 2. 1987م .
51- حنا نمر: دراسات في الأدب و الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع: لبنان. ط1. 1982م.1402هـ.
52- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر.إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1999م.
53- حورية محمد حمو:حركة النقد المسرحي في سوريا (1967م-1988م) .اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1998م.
54- حلمي بدير: فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2003م.
55- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان . تح: محمد محي الدين عبد الحميد.مكتبة النهضة المصرية: القاهرة.ط1. 1948م.
56- خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي.منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.1986م.
57- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل).منشورات اتحاد الكتاب العرب:دمشق.1997م.

58- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة . اتحاد الكتاب العرب: دمشق .2003م.
59- رجاء عيد: لغة الشعر الحديث. منشأة المعارف: بيروت.
60- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. الهيئة العامة للكتاب: الإسكندرية.
61- رشيد الدوادي: أحاديث في الأدب. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. 1996م.
62- رضا عبد الغني الكساسبة: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: الإسكندرية. ط1. 2004م.
63- روبرت ب-كاميل اليسوعي: أعلام الأدب العربي المعاصر" سير وسير ذاتية". المعهد الألماني للأبحاث الشرقية: بيروت. ط1. 1996م.
64- السعيد الورقي: القصة والفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية. ط1. 1991م.
65- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر.دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.1990م.
66- السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر. دار النهضة العربية: بيروت. ط1. 1984م.
67- السعيد الورقي: في مصادر التراث العربي. دار النهضة العربية: بيروت. 1404هـ/1984م.
68- السيد فضل: نقد القصيدة العربية "مدخل إلى دراسة ميراث الرواد". منشأة المعارف: الإسكندرية.
69- السلمي أبو عبد الرحمان: طبقات الصوفية.تح: نور الدين شريبة. مكتبة الخانجي: القاهرة. ط2. 1969م .
70- سالم المعوش: شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر. دار النهظة العربية: بيروت. ط1. 2003م.
71- سعيد بن ناصر الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها "دراسة نقدية شرعية". دار الأندلس الخضراء: جدة.2003م.
72- سعيد يقطين: القراءة والتجربة " حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ". مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء. ط1. 1406هـ/1985م.
73- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي.مكتبة غريب: الفجالة.
74- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. دار المرجاج: الكويت. 2000م.
75- سعد الدين كليب: وعي الحداثة "دراسات جمالية في الحداثة الشعرية". منشورات اتحاد الكتاب العرب: مصر. 1997م.
76- سيد البحرواي: البحث عن لؤلؤة المستحيل. دار شرقيات: القاهرة. 1998م.
77- الشابشتي أبو الحسن علي بن محمد المعروف: الديارات. تح: كوركيس عواد. دار الرائد العربي: بيروت. ط3. 1986م.

78- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي " دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ".سلسلة عالم المعرفة. ع267.مارس 2001م.
79- شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية " مذاهب ومدارس في الأدب المقارن ". مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر: لبنان. ط1.1985م.
80- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة هورس الدولية: الإسكندرية.2007م.
81- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. سلسلة عالم المعرفة. سبتمبر 1993م.ع177.
82- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1977م.
83- شوقي ضيف: محاضرات مجمعية. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية: القاهرة . ط1. 1998م.
84- صبري حافظ: التجريب والمسرح " دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي ". الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. 1984م.
85- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر "ديوان صلاح عبد الصبور".دار العودة: بيروت .1977م .مج3.
86- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة.مصر: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.1998م.
87- صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي. دار الشروق: القاهرة. ط1. 1998م.
88- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية. دار الآداب: بيروت. ط1. 2002م.
89- عاصم محمد أمين بني عامر: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي. دار صفاء للنشر والتوزيع: عمان. ط1. 2005م.
90- عبد الحميد بوزوينة: نظرية الأدب في ضوء الإسلام .القسم 1 " النظرية العامة للأدب ". دار البشير: عمان. ط1. 1990م.
91- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما. مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء. 2001م.
92- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم). دار الفارابي: لبنان. ط1. 1999م.
93- عبد الرحمان بدوي : شطحات الصوفية . وكالة المطبوعات : الكويت . ط 2. 1976م.
94- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها.إتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1999م.
95- عبد الستار جواد: في المسرح الشعري.منشورات وزارة الثقافة والإعلام: العراق.1979م.
96- عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 2001م.
97- عبد القادر القط: من فنون الأدب "المسرحية".دار النهضة العربية: بيروت.1978م.

98- عبد القادر المازيني: الشعر " غاياته ووسائطه ". تح: فايز ترحيني. دار الفكر اللبناني: بيروت. ط2. 1990م.
99- عبد القادر حسين: فن البديع. دار الشروق: بيروت. ط1. 1983م.
100- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. المكتبة التجارية: مصر.
101- عبد القادر عيسى: حقائق عن الصوفية.دار المقطم:القاهرة.ط13. 2005م.
102- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. القاهرة. ط1. 1996م.
103- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر "قضايا ورؤى وتجارب". منشورات إتحاد الكتاب العرب: دمشق.2002م.
104- عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث.دار البعث: قسنطينة.2001م.
105- عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الأسئلة" مقالات في النقد والنظرية". دار سعاد الصباح: الكويت. ط2. 1993م.
106- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد ".سلسلة عالم المعرفة.ديسمبر1999م.ع240.
107- عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر. مركز الحضارة العربية: القاهرة . ط1. 2005م.
108- عبد الوارث الحداد: دراسات مسرحية. المنصورة. دت.
109- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت. ط1. 1999م.
110- عبده عبود: هجرة النصوص "دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي". اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1995م.
111- عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي .دار المعارف: القاهرة.
112- عثمان موافي: في نظرية الأدب "من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث". دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية. ط2. ج2.
113- عدنان بن ذريل :فن كتابة المسرحية. دار الفكر: دمشق.1963م.
114- عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.اتحاد الكتاب العرب:دمشق.2000م.
115- عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة. ط1. دار النحوي للنشر والتوزيع: الرياض.1992م.
116- عز الدين إسماعيل: الأدب و قضايا الوطن العربي .سلسلة الألف كتاب.
117- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط3. دار العودة ودار الثقافة: بيروت. 1981م.
118- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الفكر العربي. 1980م.

119- عز الدين منصور: دراسات نقدية "نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر" . مؤسسة المعارف: بيروت. ط1. 1985م.
120- عزيز أباظة: غروب الأندلس. دط. دار الكتاب اللبناني: بيروت.1969م.
121- عزيز السيد جاسم: دراسات نقدية في الأدب الحديث.الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1995م.
122- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. دار الفكر: لبنان. ط1. 1984م.
123- عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر.1986م.
124- علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1996م.
125- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . مكتبة القاهرة . ط3. 1985م.
126- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت. ط2. 1999م.
127- علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات. مكتبة لبنان: بيروت. 1985م.
128- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي.منشورات المكتبة العربية: بغداد.
129- علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط1. 1987م.
130- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1997م.
131- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة ابن سينا: القاهرة. ط4. 2004م.
132- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. ط1. 1985م.
133- علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث "دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح". دار الزمان: دمشق. ط1. 2009م.
134- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي "في ضوء النظرية التداولية". منشورات الاختلاف: الجزائر. ط1. 2003م.
135- عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار: تونس. ط1. 1999م.
136- عواد علي : غواية المتخيل المسرحي " مقاربة لشعرية النص و العرض و النقد". المركز الثقافي العربي بيروت. ط1. 1997م.
137- غالي شكري: ثورة المعتزل.ط3.دار الآفاق الجديدة: بيروت.1982م.
138- أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني.تح:إحسان عباس.إبراهيم السعافين.بكر عباس. دار صادر:بيروت. ط3. 2008م.مج2.
139- فؤاد المرغي: المدخل إلى الآداب الأوروبية. منشورات جامعة حلب: كلية الآداب. ط2. 1996م.
140- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. إتحاد الكتاب العرب: دمشق.2005م.

141- فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر. منشورات وزارة الإعلام: العراق. دار الحرية: بغداد.1975م.
142- فايز ترحيني: الدراما و مذاهب الأدب . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت . ط1. 1988م .
143- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة. دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.2008م.
144- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ".دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية .2006م.
145- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر: لبنان. ط2. 1986م.
146- لويس عوض: دراسات عربية وغربية. دار المعارف: مصر. 1965م.
147- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ. مركز الحضارة العربية: القاهرة. ط1. 2005م.
148- المسعودي أبو الحسن علي بن الحسين بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر. المطبعة البهية المصرية: القاهرة. 1346هـ. ج2.
149- ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.1999م.
150- مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح "دراسات ".منشورات أمانة: عمان.2000م.
151- مجموعة مؤلفين: الشاعر الدكتور خالد محي الدين البرادعي شهادات ودراسات. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2005م.
152- مجموعة مؤلفين:خمسة من شعراء الوطنية. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1976م.ج2.
153- مجموعة مؤلفين: ندوة صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد. المجلس الأعلى للثقافة. 2003م.ج1،2 .
154- مجموعة مؤلفين: المسرح العربي مسيرة تتجدد. كتاب العربي 87. وزارة الإعلام. ط1. 15 يناير 2012م.
155- مجموعة مؤلفين: المسرح العربي بين النقل والتأصيل. الكتاب الثامن عشر. كتاب العربي.1988م.
156- مجموعة مؤلفين: مناهج في قراءة الشعر وتذوقه. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: الكويت.2004م.
157- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية. دار نوميديا: الجزائر. 2007م.
158- محمد إبراهيم أبو سنة: دراسات في الشعر العربي. دار المعارف : القاهرة. ط2. 1912م.
159- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2001م.
160- محمد الكحلاوي: الحقيقة الدينية من منظور الفلسفة الصوفية" الحلاج وابن عربي نموذجا". دار الطليعة: بيروت. ط1. 2005م.

161- محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته. البوكيلي للطباعة والنشر: القنيطرة. ط1. 1996م.
162- محمد حسن عبد الله: المسرح المحكي "تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي". دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 2000م.
163- محمد حمدي إبراهيم: رحلة الدراما عبر العصور "من القرن الخامس ق.م حتى القرن العشرين". الدار الدولية للاستثمارات الثقافية: القاهرة. ط1. 2007م.
164- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية. مركز الإنماء الحضاري: حلب. ط1. 1998م.
165- محمد رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي. مطبعة الآداب: الجماميز. 1962م.
166- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة.دار النهضة العربية: بيروت.
167- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر. دار الشروق: القاهرة. ط1. 1994م/1414هـ.
168- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار النهضة العربية: بيروت.1983م.
169- محمد صابر عبيد: إشكالية التعبير وكفاءة التأويل "تجربة في القراءة الجمالية". وزارة الثقافة الأردنية: عمان، دمشق: سوريا. ط1. 2008م.
170- محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري.ط1.عالم الكتب الحديث: الأردن.2010م.
171- محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث. دار الملل للنشر والتوزيع: الأردن. ط1. 1991م.
172- محمد عبد الحميد دغيدي: لغة الحوار في مأساة الحلاج. الهيئة المصرية العامة للكتاب.2007م.
173- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي . مكتبة غريب: الفجالة.
174- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي). دار الكتاب الجديدة المتحدة: بيروت. ط1. 2003م .
175- محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر. مكتبة غريب: الفجالة.
176- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . نهضة مصر للطباعة والنشر: مصر. ط1. 2004م.
177- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار العودة: بيروت. ط3. 1981م.
178- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي. دار العودة: بيروت.1975م.
179- محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. 1970م.
180- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر. 1988م.
181- محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث . دار العلوم العربية: بيروت. ط1. 1990م
182- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي "دراسة تحليلية مقارنة". مكتبة الأنجلو مصرية:مصر.1958م.

183- محمد مندور: المسرح. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. 1989م.
184- محمد مندور: في الأدب والنقد .دار النهضة :القاهرة.1978م .
185- محمد مندور: مسرحيات شوقي. نهضة مصر: القاهرة. ط3.
186- محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي. المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. ط1. 2002م.
187- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. دار العلم للملايين: لبنان. ط2. 1987م.
188- محمد أمنصور : خرائط التجريب الروائي.مطبعة أنفوبرات: فاس . المغرب.ط1. 1999م.
189- محمد عدناني: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع " في المشهد الشعري المغربي الجديد".جدور للنشر: الرباط. ط1. 2006م.
190- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف: القاهرة. ط3. 1984م.
191- محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي. مطبعة المقتطف.1947م.
192- مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة. أبريل 1995م. ع196.
193- مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي. دار النشر للجامعات المصرية: مصر. ط2. 1995م.
194- مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي.الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر.1986م.
195- مصطفى صمودي: قراءات مسرحية. اتحاد الكتاب العرب: دمشق.2000م.
196- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس: بيروت.
197- مصطفى ناصف: النقد العربي "نحو نظرية ثانية". سلسلة عالم المعرفة. مارس 2000م. ع255.
198- مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق: في الابداع الأدبي المعاصر. الدار السعودية للنشر والتوزيع : المملكة العربية السعودية. ط1. 2005م-1426هـ.
199- منصور نعمان: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح. دار الكندي للنشر والتوزيع: الأردن. ط1. 1998م.
200- منصور نعمان: فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون.دار الكندي للنشر والتوزيع:الأردن.ط1. 1999م.
201- منيف موسى: في الشعر والنقد. دار الفكر اللبناني: لبنان. ط1. 1985م.
202- ناصر لوحيشي : الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر. دار الطليعة : الجزائر. ط1 . 2004م.
203- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر: المغرب. ط1. 2007م.
204- نذير العظمة: التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث "أبو القاسم الشابي دراسة نقدية للشعر والميثولوجيا". منشورات وزارة الثقافة: دمشق. ط1. 1999م.

205- نسيب نشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر.ديوان المطبوعات الجامعية:الجزائر.1984م.
208- نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث. دار الفكر العربي.1980م.
209- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. مطابع الهيئة المصرية العامة. القاهرة .1997م.
210- نهاد صليحة: المدارس المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.1994م.
211- ياسين النصير : أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية.دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع : سوريا . ط2. 2010م / 1431هـ .
212- يمنى العيد: في القول الشعري " الشعرية والمرجعية والحداثة والقناع". دار الفارابي: بيروت. ط1. 2008م.
213- يمنى العيد: في معرفة النص . منشورات دار الآفاق الجديدة. ط1.
214- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م.
215- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. دار الآداب: بيروت. ط1. 1992م.
216- ناصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. بيروت: لبنان. ط4. 1996م.
217- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين: بيروت. ط6. 1981م.
218- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النقد العربي الحديث ". دار هومة: الجزائر. 1997م.
219- الهواري بن يونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ. مركز الحضارة العربية. القاهرة. ط1. 2004م.
220- أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله: كتاب الصناعيتين.ت البجاوي وأبي الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية: القاهرة. 1952م.
221- وليد مشوح: دراسات في الشعر العربي الحديث "بحوث مقارنة التاريخ والظواهر والتطور". منشورات دار معهد للنشر والتوزيع: دمشق. 1993م.

ثالثا– المراجع المترجمة:

222- أ.أنيكت: تاريخ دراسة الدراما "نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس".تر: ضيف الله مراد.وزارة الثقافة: دمشق.2000م.
223- أرسطو: فن الشعر. تر: شكري عياد. دار الكتاب العربي.1967م .
224- إريك بنتلي: الحياة في الدراما. تر:جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت . ط3.
225- إريك بنتلي: المسرح الحديث "دراسة في الدراما و مؤلفيها ".تر محمد عزيز رفعت .مر: أحمد رشدي صالح الدار المصرية للتأليف و الترجمة: القاهرة .ج1.

226- إيريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث. تر: يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد. ط2. 1986م.
227- ت.س.إليوت: المختار من نقد ت.س.إليوت.تر: ماهر شفيق فريد. المجلس الأعلى للثقافة .2000م.ج2.
228- تزفتان تودوروف: الشعرية.تر: شكري المبخوت .دار توبقال للنشر: المغرب.1987م.
229- جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب. تر: حسن المودن. المجلس الأعلى للثقافة.1997م.
230- جان بيير قرنان. بيير فيدال ناكية: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة.تر: حنان قصاب حسن. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع: سوريا. ط1. 1999م.
231- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الآداب. تر: شاكر عبد الحميد. مر: محمد عناني. سلسلة عالم المعرفة. ع258. مارس 2000م.
232- جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح.تر: أمين الرباط.سامح فكري. مطابع المجلس الأعلى للآثار. ط2. 1995م.
233- جون كوين: النظرية الشعرية "بناء لغة الشعر – اللغة العليا".تر: أحمد درويش. دار غريب: القاهرة.2000م.ج1.
234- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور . دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع : مصر. 1989م.
235- رايموند ويليا مز: طرائق الحداثة "ضد المتوائمين الجدد". تر: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة. يونيو 1999م.ع246.
236- رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح. تر: سهى بشور. منشورات وزارة الثقافة: دمشق.1987م.
237- رونالد بيكوك : الشاعر في المسرح "The poet in the theatre".تر: ممدوح عدوان. وزارة الثقافة: دمشق. ط2. 1994م.
238- رينيه ويليك واوستن وراين: نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي. مؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. 1987م.
239- س.و.داوس: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م.
240- غاستون باشلار: جماليات المكان. تر: غالب هلسا.ط5. المؤسسة الجامعية: بيروت.2000م.
241- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد. تقديم عبد الفتاح كيليطو. دار الكلام: الرباط.1990م.
242- كارول روسين: المسرح في طريق مسدود . تر:محمد لطفي نوفل .مطابع المجلس الأعلى للآثار .2000م.

243- مجموعة مؤلفين: المرآة والخارطة "دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي." تر: سهيل نجم. دار نينـــوي: دمشق. ط1. 2001 م.
244- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح " دراسات سيميائية " .تر: أوميركورية.منشورات وزارة الثقافة: دمشق.1997م.
245- مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا و التراجيديا. تر: علي أحمد محمود. مر: شوقي الســـكري، علي الراعي. سلسلة عالم المعرفة.ع18.يونيو 1979م.
246- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. دار الأمان:الرباط. ط2. 1987م.
247- نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية.تر: نهاد صليحة. الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتـــاب. ط2. 1999م.

رابعا– المعاجم والقواميس:

248- إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط . المكتبة الإسلامية: اسطنبول . ط2. 1972م.
249- الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللغة " موسوعة لغوية حديثة ".دار مكتبة الحياة: بيروت.1958م. مج1.
250- إيميل بديع يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عـــربي-انجليـــزي-فرنسي). دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1987م.
251- جبور عبد النور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين: لبنان. ط2. 1984م.ج1.
252- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية.تر: سمير عبد الرحيم الجلبي.دائرة الإعلام: بغداد.1990.ج1.
253- حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث.دار الشروق: القاهرة.ط1. 2008م.
254- ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون: لبنان. ط2. 2006م.
255- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب" انجليزي/ فرنسي / عربي" مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية مكتبة لبنان: بيروت . 1974م.
256- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان: بـــيروت .ط 2 1984م.
257- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية: بيروت. ط1. 1993م.ج2.
258- ابن منظور: لسان العرب.ت: عبد الله الكبير.محمد أحمـــد حســـب الله.هاشـــم محمـــد الشـــاذلي.دار المعارف:بيروت.
259- مجموعة مؤلفين : موسوعة مشاهير العالم . دار الصداقة العربية : بيروت . ط1. 2002م.ج 3.
260- موسوعة المصطلح النقدي .تر: عبد الواحد لؤلؤة . المؤسسة العربية للدراسات . النشر: بـــيروت. ط2. 1983م.مج1،2، 3.
261- ميشال عاصي، إيميل يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب.دار العلم للملايين: بيروت.مج2.

262- نخبة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية. تر: سمير كرم. دار الطليعة: بيروت. ط4. 1981م.

263- Petit Larouss ilustré.librairie larousse.Paris.1980.

خامسا- الرسائل الجامعية:

264- أمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر"حركة شعر نموذجا". دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر.جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية: قسنطينة.قسم اللغة العربية. 1428هـ/2007م.

265- زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر.كلية الآداب واللغات: جامعة منتوري.قسنطينة.2009م/2010م.

266- سكينة قدور: الحسيات في الشعر العربي الحديث. دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث.جامعة منتوري: قسنطينة.2006م/2007م.

267- سميرة شبال: أحمد شوقي والمسرح الكلاسيكي الفرنسي"دراسة مقارنة".ماجستير.معهد اللغة والأدب العربي: جامعة الجزائر.1992م-1993م.

268- عبد الواحد بن ياسر: التراجيديا والرؤية التراجيدية في المسرح العربي الحديث" قراءة فلسفية نقدية في نصوص المسرح العربي 1847م-1970م". دكتوراه دولة في الآداب.جامعة القاضي عياض: مراكش.كلية الآداب والعلوم الإنسانية: شعبة اللغة العربية.ج 2 .

269- عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر.ماجستير في النقد المسرحي والدراماتورجيا.كلية الآداب والعلوم الاجتماعية: جامعة المسيلة.2008م/2009م.

270- فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع. دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر . كلية الآداب واللغات: جامعة منتوري. قسنطينة. 2005م/2006م.

271- محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر. دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر. كلية الآداب واللغات: جامعة منتوري. قسنطينة. 2005م-2006م.

سادسا- المجلات والدوريات:

272- مجلة الأثر. كلية الآداب واللغات: جامعة ورقلة. ماي2005م.ع4.متقدم الجابري: تجليات الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور.

273- مجلة إبداع (مصر). فبراير. مارس2000م. السنة الثامنة عشرة. مشهور فواز: الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث.

274- مجلة الآداب.جامعة منتوري:كلية الآداب واللغات .ع07. 1425هـ/2004م. عزيز العكايشي: من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة.

275- مجلة الثقافة. ثقافية شاملة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة. فبراير 2004م. العدد الجديد بعد 118.حفناوي بعلي: مظاهر التجريب في المسرح الجزائري.

276- مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية. ع25. ربيع الثاني 1429هـ. أفريل 2008م. سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر (قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل).
277- مجلة شعر.منشورات وزارة الثقافة: دمشق .1996م.ع2.صلاح عبد الصبور: تجربتي الشعرية.
278- مجلة عالم الفكر. ع2.مج34. أكتوبر.ديسمبر. 2005م.وطفاء حمادي هشام: خطاب المرأة في النص الدرامي " نموذج نصوص من الأعمال المسرحية لآمنة الربيع ".
279- مجلة عالم الفكر. مج15.ع1. 1984م. حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر.
280- مجلة عالم الفكر. مج15.ع1.ابريل.مايو.يونيو.1984م.لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح الشعري.
281- مجلة عالم الفكر. مج16. ع3.سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر.
282- مجلة عالم الفكر. مج4. ع2. يوليو-أغسطس-سبتمبر 1973م. سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر "تطوره ومستقبله".
283- مجلة عالم الفكر.أبريل.مايو.يونيو.1984م.مج15.ع1.عبد الرحمن بن زيدان: بداية المسرح الشعري بالمغرب "بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة".
284- مجلة علامات. المغرب. 2011م.ع35. حسن يوسفي: الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي "قراءة في تجارب إخراجية جديدة ".
285- مجلة علامات. المغرب. ع36. 2011م. إسماعيل بن صفية: النقد المسرحي العربي والانفتاح على الآخر.
286- مجلة فصول . الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة. مج 14.ربيع 1995.ع1. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر" النظرية والتطبيق ".
287- مجلة فصول . الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة. مج 14.ربيع 1995م.ع1.عصام عبد العزيز: التجريب والشكل الشعائري المقدس.
288- مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب :القاهرة. شتاء 1995م . مج 13.ج1.ع4. عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي " بين الفن والصناعة والعلم و الإيديولوجيا" .
289- مجلة فصول. 1984م. المجلد الرابع. محمد عابد الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر "أزمة ثقافية أم أزمة عقل".
290- مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة. مج 14.ربيع 1995م.ع1.عصام السيد: ندوة المسرح والتجريب.
291- مجلة فصول. مج13. ع4. شتاء 1995م. فاروق أوهان: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة.
292- مجلة فصول. مج14. ع1. ربيع 1995م. ج2. سامي سليمان أحمد: التجريب في مسرح محمود ذياب "باب الفتوح نموذجا".
293- مجلة فصول. مج6. ع4. يوليه. أغسطس. سبتمبر. 1986م. سامية أحمد أسعد: المسرح والشعر.

294- مجلة فصول.الهيئة العامة المصرية للكتاب: القاهرة. مج 14.ربيع 1995م.ع1.عبد الكريم برشيد: ندوة المسرح والتجريب.
295- مجلة كتابات معاصرة. كانون الأول.1996م. كانون الثاني1997م. مج8. ع29.محمد منصور: سوسيولوجيا النص المسرحي المتلقي بين النص والعرض.
296- مجلة المسرح. القاهرة. ع9. السنة الأولى. سبتمبر.1964م.شفيق مجلي: الحوار في المسرح المصري.
297- مجلة الموقف الأدبي. ع79. تشرين الثاني. 1977م. خالد محي الدين البرادعي: المسرحية الشعرية كتحد مطروح في أدبنا المعاصر.
298- مجلة الموقف الأدبي.العدد 425.أيلول2006م. فايز عز الدين: اغتراب الكاتب في ... الروح والواقع.
299- مجلة الموقف الأدبي.ع196.آب. 1987م .علي عقلة عرسان: مارون النقاش.
300- مجلة نقد.دار النهضة العربية: بيروت. أبريل.2007م.ع2. علي المناع: النسق القناعي في قصيدة "الظل والصليب".
301- مجلة نقد.دار النهضة العربية: بيروت. نيسان (أبريل).2007م.ع2. ياسين رفاعية: مثلث الله والحزن والموت.

سابعا – المواقع الإلكترونية:

302- أحمد كمال نجم الدين: المذاهب المسرحية.قصص و حكايات. www.kesaswehekayaat .tk.
303- محمد دخيسي: إضاء النص المسرحي "نموذج لخالد محي الدين البرادعي".موقع الإيوان:
http/www.iwou7.com/t2274.htm.
304- http://www.s3udy.net.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص البحث:

بعد مرور أكثر من خمسة وعشرين قرنا على مسيرة المسرح الغربي، الإغريقي ثم الروماني ثم الأوروبي، تململ المبدعون هناك، وسئموا من قيود النظم ورتابة الإيقاع وتكلف اللفظ وضجيج الأسلوب، وفكروا في الجديد، وقد لا يكون كل جديد جيدا بالطبع، لكنها في الإنسان سُنَّةٌ، أول ما ظنوه التجريب، فأدخلوا النثر في الحوار إيمانا بالخلاص ومازالت الآراء النقدية تتوالى منذ زمن على أن النثر أصلح من الشعر كلغة للمسرح.

وبالموازاة كان المسرح العربي يبحث عن خصوصيته التي لا تعزله عن العالم لكنها تحتفظ له ببصمة وهوية والمسرح الشعري هو الخطوة الصحيحة نحو مسرح عربي له بصمته وهويته، فالإنسان العربي شاعر بطبعه وتكوينه وتاريخه وحضارته، ويظل الشعر أقرب إلى قلبه ونفسه من أي فن آخر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وهي الأهم تتجلى في قدره الشعرية العربية على التأثير بصاحبها، مما يبعده عن التحول الذي يواجهه المسرح العربي اليوم.

ومما لا شك فيه أن ظهور المسرحية الشعرية الجديدة يعد تطورا طبيعيا للقصيدة الدرامية الطويلة، وذلك بتحويل الشعر في المسرح إلى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومي، مؤكدين أن الشعر في المسرح الدرامي يعمق الموقف ولا يعطله؛ وهذا طبيعي نتيجة تداخل الفنون فيما بينها واقتباس الشاعر العربي المعاصر لآليات المسرح والسينما وغيرهما، فهو يجمع بين الشعر والدراما والرسم والنحت والحكي في إطار واحد وإن كان الاختلاف واضحا في وسيلة التعبير والأداة.

وقد كان هذا البحث " المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب" إسهاما منا في إبراز النص المسرحي الشعري العربي المعاصر الذي اتكأ على جملة من الآليات والتقانات والجماليات من أجل النهوض بالتجربة الشعرية الجديدة المختلفة، فكان محلا لتساؤلات عدة وضعت القارئ أمام احتمالات دلالية غير محدودة.

وقد كانت بداية البحث، عبارة عن باب تأصيلي نظري للمسرح الشعري، ودليل استكشافي له، إذ لا يمكن البحث دون الإحاطة بمصطلح المسرح الشعري، وتتبع آراء النقاد العرب والغربيين حوله، وكذا تتبع التطورات التي حصلت في الذائقة المسرحية الشعرية إلى أن استقرت عند هذه التسمية التي تجعل الشاعر قادرا على رسم أبعاد التجربة، مرورا بعرض العلاقة بين المسرح والشعر التي أكدت مشروعية هذا الجنس الأدبي الذي أرسى قواعده في ساحة الأدب العربي.

ثم كان الانتقال إلى دراسة تحولات الممارسة المسرحية الشعرية العربية المعاصرة، وذلك بالوقوف عند ضبط مصطلح التجريب أو محاولة ذلك، لأنه مصطلح هلامي يصعب الإمساك به، ومدى فاعلية هذا التجريب في المسرح الشعري العربي المعاصر، للكشف عن الخصائص الفنية الذي تعطي للنص المسرحي الشعري ماهيته الفنية، من لغة وحوار وشخصيات، والتقانات التي أسهمت في إثراء النصوص الشعرية بإمكانات العمل المسرحي وتعميق التجربة الشعرية وإكسابها ساحة زمانية ومكانية ورؤيوية نحو تعدد الأصوات والحركة والموضوعية والكورس، وأخيرا جماليات المسرح الشعري العربي المعاصر التي تجعل الشاعر قادرا على الإبداع وتقديم شكل جمالي مقبول ليبقى في ذاكرة القارئ وذاكرة الأمة ككل عبر العصور المختلفة، كالرموز والقناع والأساطير.

ومن ثمة كان الانتقال للاشتغال على النص المسرحي الشعري العربي المعاصر عبر نماذج ثلاثة، وذلك بالخضوع للمقاييس المعروضة في الباب السابق من خصوصيات وجماليات وتقانات، واقتصر البحث على صلاح عبد الصبور ومعين بسيسو وخالد محي الدين البرادعي، لأنهم أكدوا مشروعية المسرح الشعري العربي المعاصر وبينوا خصوصيته في أعمالهم، كما جمعت بينهم أسباب عدة تتعلق بالنشأة والثقافة والحقبة الزمنية، إضافة إلى ريادتهم للمسرح الشعري العربي المعاصر، واشتراكهم في طريقة التعامل مع القضايا العربية المصيرية، وفوق هذا اهتم ثلاثتهم بالكتابة حول المسرح الشعري ممارسة وتنظيرا ونقدا.

ويأتي هذا البحث أيضا في سبيل تأكيد حقيقة أن التجريب قاد إلى ميلاد المسرح الشعري العربي المعاصر الذي تغلب في المقام الأول على الجمع بين الدراما والشعر، وتغلب من ناحية أخرى على الصراع الموسيقي بين العروضيين فكانت نقلة فنية جمالية وكان مسرحا متقدما بالنسبة لسابقه، لأنه لم يأت من فراغ تاريخي أو فني، وإنما تم بوعي وتوجيه من رؤى شعرائه الجمالية الخاصة التي تفتحت على كل الثقافات ونهلت منها وتأثرت بها.

ثم إن التفات الشاعر المسرحي إلى ثقافة الآخر لم يمنعه من الارتباط بأصوله وتراثه والاعتماد عليه في العملية المسرحية، ومحاولة ملء هياكله بلغة العصر وهمومه وحاجاته، لأنه وجد في اقتران المسرح بالتراث المنطلق الضروري لإقناع المتلقي والمبرر لمشروعية الحوار الشعري، محاولة منه للارتقاء بالذوق الجمالي الفني لدى المتلقي إلى مستوى رفيع يتناسب واستيعاب اللغة الشعرية؛ كما لم تنفصل النصوص العربية المسرحية الشعرية التي اعتمدت التراث عن الواقع بل سخرت التراث العربي ممثلا في التاريخ العربي والسير والثورات، واستعانت به لخدمة الواقع والتعبير عنه.

و لم يكن المسرح الشعري العربي المعاصر بمنأى عن واقع الجماهير العربية وعن التحولات الكبرى التي شهدتها المنطقة العربية في الوقت الراهن، فقد مسه هذا التحول ولحقه التطور في الرؤى المضمونية وفي طرائق التشكيل معا فكان ساحة للجدل السياسي ومنبرا للدعوة إلى التحرر والقومية ومحرابا للقضايا الإنسانية والاجتماعية؛ لأن الشاعر المسرحي انغرس في أزمات الواقع العربي وحمل على كاهله رسالته الكبرى "التنوير والتثوير وإضاءة الوعي".

وبهذا فإن معمار النص المسرحي الشعري العربي المعاصر قد شهد تغييرا إلى حد بعيد بين معمار النص المسرحي الشعري التقليدي، تبعا لتغير الشرط الذاتي لكل مبدع من جهة، ومن جهة أخرى تغير الشرط الموضوعي تبعا لتغير المجتمعات وتفاعلها، ويظهر هذا التغيير جليا في اختيار مادة بناء المسرحية الشعرية لغة وفكرة وشخصيات وأحداث، وتقنية موسيقية وإيقاعية، ولقد أدرك الشاعر المسرحي المعاصر بوعيه الفني أن تغيير معمار النص يؤدي بالضرورة إلى تغيرات العرض المسرحي على منصة المسرح في صياغة فرجوية فكرية بالأداء التمثيلي والموسيقي والسينوغرافي والاستعراضي...حتى يتحقق التأثير الدرامي عبر التأثير الجمالي.

Summary of the research

After more than twenty five centuries of the western theatre progress, the Greek, the Roman, and then the European, the creators fidgeted there and became fed up of the restrictions of the systems, rhythm monotony, phonation artificiality, and style crash. They thought of something novel. Though not everything new may be good, of course, this is a human being tradition. The first thing came to their mind was experimentation. As a solution, they used prose in the dialogue. The critical views have been successive since a period of time for the belief that prose functions better than poetry as the language of theatre.

The Arabic theatre was correspondingly looking for its privacy which does not isolate it from the world but maintains its trace and identity. Poetic theatre is the right step towards an Arabic theatre with its own trace and identity. On the one hand, the Arab person is a poet by his/her nature, formation, history, and civilization. Poetry remains closer to his/her heart and soul than any other art. On the other hand and more importantly, it is the ability of the Arabic poetry to influence its owner, and thus; it removes him/her from the evolution encountered by the Arabic theatre today.

It is obvious that the emergence of the novel poetic theatre is considered as a natural growth of the long dramatic poem, and this is through transferring poetry in theatre into a dialogue that is central, fast, and close to the everyday language. It is stressed that poetry in dramatic theatre deepens the attitude and does not disrupt it. This is natural due to arts overlapping and the contemporary Arab poet's quoting of theatre's and cinema's mechanisms among others. It combines poetry, drama, painting, sculpture, and storytelling in one frame though the difference is explicit in the way and tool of expression.

This research work entitled "The Contemporary Arabic Poetic Theatre between Authentication and Experimentation" has been our contribution in highlighting the contemporary Arabic theatrical text that rested on a number of mechanisms and aesthetics in order to develop the different recent poetic experimentation. Hence, it was a subject of several questions which put the reader in opposition to limitless indicative potentials.

The present research has introduced a theoretical overview of poetic theatre and its manual investigation because research can not be done without explicitly describing the term poetic theatre, tracing the views of Arab and western critics about it, and tracing poetic theatre's developments until it has been officially named as such. This enables the poet to draw the dimensions of the experimentation. The relation between theatre

and poetry has been addressed to confirm the validity of this genre that has established its rules within Arabic literature area.

Then, a study of the transformations in the practice of contemporary Arabic poetic theatre has been presented through adjusting or trying to adjust the term experimentation because it is a difficult term to define, and addressing the effectiveness of this experimentation in the contemporary Arabic poetic theatre to investigate the artistic essence including: the language, the dialogue, the characters, and the techniques which have enriched poetic texts. This has been achieved through theatre work materials, deepening the poetic experimentation, and providing it with temporal, spatial, and visionary area towards variety in voices, movement, objectivity, and chorus. Finally, the present research work has presented the aesthetics of the contemporary Arabic poetic theatre which enable the poet to create and present acceptable aesthetic form that remains in the reader's and nation's memory over ages such as the symbols, the disguise, and the legends.

The present study has worked on cotemporary Arabic poetic theatrical text across three models respecting measurements already mentioned such as particularities, aesthetics, and techniques. The research was restricted to Salah Abd Al-sabur, Moueen Bessissou, and Khaled Mohieddine El Baradei because they all stressed the validity of the contemporary Arabic poetic theatre and showed its particularity in their works. Moreover, several other reasons have been shared among them namely: their growing up, culture, and era, their leadership in contemporary Arabic poetic theatre, and their common way in dealing with the crucial Arabic issues. And above all, they were interested in writing practically, debatably, and critically about poetic theatre.

The research has also been conducted to emphasize the fact that experimentation has led to the birth of contemporary Arabic poetic theatre that, on the one hand, defeated the combination between drama and poetry, and on the other hand, defeated the musical conflict between the prosodists. Therefore, this was an aesthetic artistic transmission, and theatre has been in a better position, in comparison with its predecessor, because it did not come out of historical or artistic vacuum, but rather; it has been consciously established and directed according to its poets' special aesthetic visions which were open to all cultures and influenced by them.

Though the theatrical poet noticed the other's culture, this does not eliminate his/her origin and heritage, their use in the theatre work, and the attempt to fill in its framework with the language of the era, its concerns

and needs. He/she found out that combining theatre with heritage is necessary to convince the receiver, and it justifies the validity of poetic dialogue. This is an attempt to improve the level of receiver's artistic taste to suit the poetic language comprehension. The poetic theatrical Arabic texts, which are based on heritage, are not disassociated from reality. Rather, they used Arab heritage that is accessible in Arab history, biographies and revolutions, and employed it to serve and express reality.

Contemporary Arabic poetic theatre was not apart from the Arab audience's reality and the major changes that occurred in the Arab region at the present moment. It has been affected by this change and has known progress in the substance visions and forming methods, hence; it was an arena for political debate, a call for freedom and nationalism, and a niche for humanitarian and social issues. Because the theatrical poet has been suck in the Arab crises, he /she has carried on his/her shoulders a major message: "Enlightening, Revolutionizing, and Consciousness Lighting".

Thus, the architecture of the contemporary Arabic poetic theatrical text has encountered a change to a large extent in comparison with the architecture of the traditional poetic theatrical text. This is due, on the one hand, to the change of subjective condition for every creator, and on the other hand, to the change of objective condition according to change in societies and their interaction. This appears explicitly in the selection of the structural material of the poetic theatre namely: the language, the idea, the characters, the events, and musical and rhythmic technique. The contemporary theatrical poet has artistically and consciously realized that change in text structure necessarily leads to changes in theatre on the platform stage as an enjoyable and intellectual formulation through scenical, musical, and sinographic performance in order to achieve the dramatic effect through aesthetic effect.

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضـــوعات

مقـــــــدمة .....أ-ز
الباب الأول: المسرح الشعري قراءة في المصطلح و السيرة و تحولات القصيدة العربية 3-162
الفصل الأول: في المصطلح والسيرة.....3-65
أولا-المسرح الشعري لغة 4-8
ثانيا- من منظور الغرب.....8-13
ثالثا- من منظور العرب 13-16
رابعا- تجليات المسرح الشعري في الأدب الغربي.....16-21
خامسا- تجليات المسرح الشعري في الأدب العربي.....21-32
سادسا- تحولات المصطلح.....32-43
سابعا- تداخل الفنون 43-49
ثامنا- دراما الشعر.....49-57
تاسعا- مشروعية المسرح الشعري.....57-65
الفصل الثاني: تحولات الممارسة المسرحية الشعرية العربية المعاصرة وخصوصياتها.....66-115
أولا- التجريب بين اللغة والاصـــطلاح.....71-76
ثانيا- المسرح الغربي والتجريب.....77-82
ثالثا- المسرح العربي والتجريب.....82-92
رابعا- درامية اللغة.....92-99
خامسا- الحوار الدرامي.....99-106
سادسا- الشخصية والصراع 106-115
الفصل الثالث: تقانات المسرح الشعري العربي المعاصر وجمالياته.....117-162
أولا- التعددية الصوتية 118-122
ثانيا- الحركة والموضوعية.....122-129
ثالثا- الكورس 129-136
رابعا- استدعاء الرموز.....136-148
خامسا- الحضور الأسطوري.....148-155
سادسا- تقنية القناع.....155-162

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الباب الثاني: مقاربة نقدية للنص المسرحي الشعري العربي المعاصر.....163-364
الفصل الأول: مسرح صلاح عبد الصبور الشعري بين التراث والمعاصرة 164-226
أولا- النزعة الصوفية.....168-178
ثانيا- تراجيديا الموت.....178-196
ثالثا- حوار الثقافات.....197-206
رابعا- حركية اللغة وإيقاع الحوار.....206-217
خامسا- البنى الرمزية والأسطورية.....217-226
الفصل الثاني: مسرح معين بسيسو الشعري وجدل السياسي والجمالي.....227-299
أولا- الأرض وحوار الهوية 231-250
ثانيا- التاريخ والعذاب المعاصر.....251-270
ثالثا- صراع الشخصيات.....270-281
رابعا- القناع وصناعة الرمز.....281-291
خامسا- جماليات المكان.....291-299
الفصل الثالث: مسرح خالد محي الدين البرادعي الشعري بين الرؤى الفنية و الهاجس القومي.....300-364
أولا- التحرر وملامح القومية.....303-320
ثانيا- المشهدية وحضور العرض.....320-330
ثالثا- المدينة والهدف الوطني 330-341
رابعا- التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية.....341-349
خامسا- جماليات الانزياح وشعرية الإيقاع.....349-364
خاتمة.....365-368
ملحق.....369 -376
قائمة المصادر والمراجع.....377-394
الملخص.....395-400
فهرس الموضوعات.....401-403

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية