جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

المسرح الشعري عند عبده بدوي
دراسة في ضوء نظرية التلقي

إعداد

د/ مختار مختار عبد الحميد دعبس

مدرس بقسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنين بدسوق،
جامعة الأزهر، مصر.

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الثالث .. أغسطس)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

المسرح الشعري عند عبده بدوي دراسة في ضوء نظرية التلقي

مختار مختار عبد الحميد دعبس

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: mokhtarhassan.30@azhar.edu.eg

الملخص:

هذه البحث يتصدى لدراسة المسرح الشعري عند الشاعر (عبده بدوي) في ضوء نظرية التلقي، وهو مسرح يقوم على رواية أحداث تراثية في قالب مسرحي؛ ليستثمر ما فيها من طاقات إيحائية متفجرة وأبعاد دلالية كثيفة قادرة على الألق والتجدد والامتداد في الوجود الإنساني، ليقدم من خلالها الوعي الذي يبعث الإرادة القوية في الإنسان ويدفعه إلى النهوض والتغيير.

والمسرح الشعري عند الشاعر (عبده بدوي) مسرح يعتمد في تشكيل بنائه على الخبرات الثقافية والتجارب الحياتية والفاعلية النفسية والشعورية للمتلقي، فهو بحاجة إلى المساهمة الفعالة من المتلقي النابه ذو الإحساس اليقظ من أجل الكشف عن أبعاده ومقاصده؛ لأن الحقيقة التي يهتم بالكشف عنها ليست حقيقة موضوعية، وإنما هي حقيقة ذاتية ذات كثافة شعورية، تجسدها التأملات الروحية والصراعات الداخلية والحالات النفسية أكثر مما تجسدها الشخصيات والأحداث.

والمسرح الشعري عند الشاعر (عبده بدوي) يركز اهتمامه على الواقع الداخلي للشخصيات في علاقته الجدلية مع الواقع الخارجي كصورة للعالم وليس كصورة للنفس البشرية في فرديتها، إذ تبدو الشخصيات الفنية في المسرح الملحمي –في أغلب الأحيان– كائنات متنامية مرسومة من الداخل، ذات وجود متميز تربطها بالعالم علاقات جدلية معقدة.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، المسرح الملحمي، المسرح الشعري، النظريات النقدية الحديثة، المناهج السياقية.

Poetic theatre according to Abdo Badawi
A study in light of reception theory

Mukhtar Mukhtar Abdel Hamid Daabas
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Boys in Desouk, Al-Azhar .University, Egypt
Email: mokhtarhassan.30@azhar.edu.eg

Abstract::

This research aims to study the poetic theater of the poet (Abdo Badawi) in light of the theory of reception. It is a theater that belongs to the modern epic theater, which is based on narrating heritage events in a theatrical form. To invest in its explosive suggestive energies and dense semantic dimensions capable of brilliance, renewal, and expansion in human existence, to present through it the awareness that inspires a strong will in man and pushes him to rise up to change himself, and then change the world.

the poetic theater of the poet (Abdo Badawi) a theater that depends, in shaping its structure and formulating its content, on cultural experiences, life experiences, and the psychological and emotional effectiveness of the recipient. It needs the effective contribution of the attentive recipient with an alert feeling in order to reveal its dimensions and purposes. Because the truth that he is interested in revealing is not a limited, objective truth, but rather a subjective truth with emotional intensity, embodied by spiritual contemplations, internal conflicts, and psychological states depicted by the linguistic fabric more than they are embodied by characters, events, situations, and external conflicts.

Keyword: Reception Theory, Epic Theatre, Poetic Theatre, Modern Critical Theories, Contextual Approaches.

المقدمة:

الحمد الله الذي خلق الإنسان، علمه البيان، والصلاة والسلام على رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد:

فإن العلاقة بين التلقي والعمل الإبداعي المسرحي –سواء أكان شعري أم نثري– وثيقة، لأن الأصل في العمل الإبداعي المسرحي أنه فضاء جمالي يحوي مادة فنية دسمة ذات أبعاد دلالية عميقة تقدم مباشرة للجمهور، فمن البديهي أن يكون للجمهور دور في إنتاج العمل المسرحي، فلا يستطيع المبدع المسرحي أن يعرض كل تفاصيل العمل وحده، إنما هو بحاجة إلى المتلقي النابه ذو الخبرات الواسعة والتجارب المتعددة؛ لأن الخطاب المسرحي ذو طبيعة درامية محدودة تتميز بالتركيز والتكثيف والعمق والإيحاء، لا الشرح والتفصيل والتفسير، فلا يسلط الضوء إلا على ذروة المواقف وقمة الأحداث، مهملا جوانب المقدمات والتمهيدات والتفاصيل التي هي من الأهمية بمكان في النفاذ إلى جوهر العمل الإبداعي والكشف عن أبعاده العميقة، ومن ثَمَّ كانت العملية الإنتاجية للخطاب المسرحي لا تكتمل إلا بالتلقي، ولذلك فإن من أفضل مستويات تقييم الخطاب المسرحي وتحليله وفك شفراته التأويلية مستوى التلقي، وبمعنى أدق: دراسته في ضوء مبادئ وإجراءات نظرية التلقي.

فلنظرية التلقي دور حيوي في الكشف عن أسرار وآليات الخطاب الإبداعي المسرحي بوصفه فنا ذا طبيعة حيوية وديناميةفي التأويل والتفسير، فهي وسيلة ناجعة في الكشف عن طبيعة التركيبة التي يتم بها صناعة وبناء عناصر الخطاب الإبداعي المسرحي الحديث، إذ يقوم المبدع المسرحي بتشكيل خطابه الإبداعي بطريقة تعتمد على توليفة فنية لا يؤدي فيها البناء دورا حاسما إلا بالمشاركة الإنتاجية الفعالة من المتلقي، ولذلك لا يتم الكشف عن طبيعة البناء الفني في العمل المسرحي إلا في ضوء الاستخدام الحيوي البَنَّاء لآليات وإجراءات نظرية التلقي.

أهمية البحث:

المسرح الشعري الحديث وإن كان قد حظي بكثير من الدراسات النقدية إلا أنه لا يزال بحاجة إلى الدراسات الموضوعية الجادة التي تسير وفق المناهج والنظريات النقدية الحديثة، وتتأتى أهمية هذه الدراسة من أنها تمثل منهجية نقدية علمية للمسرح الشعري الحديث، ومن اهتمامها بدراسة الإبداع المسرحي الشعري لمبدع عربي متميز، إبداعه جدير بالبحث والدراسة.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن العناصر الفنية التي تعمل على خلق التأثير الفني والاستجابة الجمالية في المتلقي وكيفية تفاعله معها، وهو ما يكشف بدوره عن مبررات سير حركة الأحداث، ويفسر طبيعة تشكيل العناصر المسرحية في الخطاب الإبداعي المسرحي.

سبب اختيار مادة البحث:

وقع الاختيار على المسرح الشعري للشاعر (عبده بدوي) لدراسته في ضوء نظرية التلقي، لأن التلقي هو القيمة الجمالية الأكثر هيمنة وسيطرة على ذهن صاحبنا وفكره في تشكيل بنية خطابه الإبداعي لا سيما الإبداع المسرحي الذي يتصدر فيه المتلقي المشهد الإبداعي بطبيعة الحال، لتكون الطبيعة التكوينية (التشكيلية) للإبداع المسرحي هي التي دفعتنا لاختياره كمادة للدراسة على أسس ومبادئ نظرية التلقي، لتكون إطارا منهجيا نتسلح به في خوض غمار الكشف عن جماليته وأبعاده الدلالية.

والمادة العلمية للبحث تتكون من ديوان مسرح شعري صدرت طبعته الأولى عام ١٩٨٦م، يتكون من ثلاث مسرحيات مستوحاة من التراث، هم: (العودة في أطراف الليل) التي تتكون من ثلاث لوحات، و(المنتظر) التي تتكون من ثلاث لوحات، و(عابد المسكين) التي تتكون من ست لوحات.

الدراسات السابقة:

ثمة مراجع ودراسات نقدية كثيرة في المسرح الشعري الحديث، وأخرى حول نظرية التلقي وفي ضوئها، إلا أن الدراسات العلمية المتخصصة التي تناولت المسرح الشعري عند المبدع الشاعر (عبده بدوي) –على حد علمي–، قليلة بالنظر إلى جودة وثراء إبداعه، إذ لم أعثر إلا على دراسة علمية واحدة –لم يفطن إليها الباحث إلا بعد الانتهاء من بحثه– تلتقي مع الدراسة في جانب دراسة المسرح الشعري عند (عبده بدوي)، وعنوانها: الروافد التراثية في المسرح الشعري عند عبده بدوي، بحث منشور في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، للدكتورة عبير عبد الصادق محمد، العدد الثاني، المجلد العشرون ٢٠٢٤م، ولكنها تركز اهتمامها على جانب الروافد التراثية، ولذلك فهي تختلف مع الدراسة في منهجها وطبيعة تناولها للبناء الفني في ضوء نظرية التلقي، الأمر الذي يتجلى معه جدية الدراسة وأهميتها للمكتبة النقدية العربية.

منهج البحث وخطته:

اعتمدت الدراسة على مبادئ وإجراءات نظرية التلقي كمنهج تحليلي في تتبع طبيعة البناء الفني للمسرح الشعري عند (عبده بدوي) للكشف عن مكنوناتها وأبعادها الدلالية، والوقوف على فاعلية المتلقي في الكشف عن قيمها الجمالية، مع الإفادة في بعض الأحيان من مناهج البحث الأدبي الأخرى.

فالعمل الأدبي يتوقف على رؤية المتلقي لمضمونه وتفاعله مع أبعاده الفكرية والجمالية، لا سيما العمل الفني المسرحي –كفن جماهيري–، حيث يصنع خصيصا لعرضه على جمهور المتلقين مباشرة، من هنا ارتأت الدراسة في تحليلها مسرح (عبده بدوي) الشعري أن آليات نظرية التلقي أقدر على الغوص في أبعاده العميقة واستيعاب أغوار جوانبه الفكرية والجمالية، على أن اختيار هذا المنهج لم يكن نابعا من التحيز أو الانبهار بالمناهج الغربية، وإنما كان اختيارا قائما على القناعة بضرورة المساهمة ولو بالقليل في مد جسر التواصل والتحاور

المعرفي الذي يمنح القارئ والباحث العربي إمكانية الاطلاع على المنتجات الفكرية الناجمة عن الحركة الغنية للفكر الفلسفي التنظيري والنقدي في الساحة الثقافية الغربية.

على أن هذه الدراسة لا تتناول الخطاب المسرحي بوصفه مسرحا تمثيليا، وإنما كجنس أدبي له أصوله الدرامية وتقاليده الفنية، وإن كان الخطاب المسرحي بطبيعة الحال يراعي مبدعوه أن ينظم ليمثل على خشبة المسرح، ولكن الإبداع المسرحي من الناحية الأدائية (التمثيلية) له دارسوه ومتخصصوه، أما من الناحية الإبداعية فهي مهمة الناقد الأدبي والباحثين فيه؛ لذا سينصب اهتمام الدراسة على الناحية الإبداعية.

ويقوم هذا البحث على مقدمة استهلالية، ثمَّ خمسة مباحث أساسية فرضتها طبيعة الدراسة، يتناول المبحث الأول منها دور العناوين في تشكيل الخطاب المسرحي للمبدع (عبده بدوي) وكيف شكلها بطريقة خاصة جعلتها تمثل إشكالية إجرائية خاضعة لسلطة (نظرية التلقي)، أما المبحث الثاني فيتناول بناء الأحداث، وكيف عمل المبدع على توفير عناصر الكثافة الشعورية والأداء الإيحائي في تشكيلها، ويتناول المبحث الثالث طريقة المبدع في بناء شخصياته، وكيف خلق منها كائنات متنامية مرسومة من الداخل، ذات وجود متميز، تربطها بالعالم علاقات جدلية معقدة، ويتناول المبحث الرابع التوظيف الفعال لعنصري المكان والزمان وكيف منحا الشخصيات الأصالة والحيوية والتميز البنائي، ويتناول المبحث الخامس اللغة الشعرية التي اعتمد عليها المبدع في تشكيل النسيج اللغوي، ويكشف عن دورها الحيوي والجوهري في خلق الانسجام والتلاحم والعمق والأصالة والحركية للعملية الدرامية، يلي هذه المباحث خاتمة لأبرز نتائج الدراسة، وقائمة بأهم المصادر والمراجع.

والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

المبحث الأول: العناوين

العنوان هو أول عتبة من عتبات التلقي، يستثمرها المبدع في خلق أفق توقع المتلقي، وضمان حصول الاستجابة الجمالية التي تسهل عملية التلقي وتمكن المتلقي من الوصول إلى الأبعاد الدلالية التي يحتويها الخطاب الإبداعي، بل والمساهمة في إنتاجها، مما يخصب النص ويثري أبعاده الدلالية ويفتحه على آفاق تأويلية، إذ يرى (أندريه مارتنيه) في كتابه مبادئ الألسنة العامة أن العنوان "يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة، ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرة إلى العالم، والى النص، والى المرسل"(١).

فالعنوان يعمل على ربط المتلقي بالخطاب ويساعده على اقتحام فضائه وتفكيك أوصاله وجمع شتاته، إذ يمثل الصورة الذهنية التي تختزل العمل الفني وتبقى عالقة في مخيلة المتلقي، فهو أول ما يقع عليه وعيه، وآخر ما يبقى في ذهنه من عناصر البناء الفني للخطاب الإبداعي.

والمبدع المسرحي (عبده بدوي) (٢) استثمر العنوان باحترافية فائقة في

(١)- مبادئ الألسنة العامة، أندريه مارتنيه، ترجمة: ريمون رزق الله، دار الحداثة– بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص٢٢٣.

(٢). عبده محمد محمد بدوي: ولد في ١٩٢٧ في محافظة البحيرة، تخرج في كلية دار العلوم عام ١٩٤٥م، وحصل على الماجستير عام ١٩٦١م، والدكتوراه عام ١٩٦٩، وعمل مدرساً ثم أستاذاً جامعياً في عين شمس وأم درمان والكويت والإمارات، له إحدى عشر ديوانا شعريا، وديوان مسرح شعري، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عام ١٩٧٧م، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٨م، كما حصل على جائزة مؤسسة يماني الثقافية (إبداع الشعر) عام ١٩٩٧م، وتوفي بمصر في عام ٢٠٠٥م، ينظر: قاموس الأدب العربي الحديث، حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، الطبعة الثانية ٢٠١٥م، ص ٤٩٩.

الكشف عن طريقته الإنتاجية والإعلان عن استراتيجياته الإبداعية، فالعنوان أهم العناصر ضمن الخطة الاستراتيجية للمبدع التي تسعى إلى خلق تفاعل المتلقي وضمان مساهمته في العملية الإنتاجية الإبداعية، إذ نجد العنوان في إبداع (عبده بدوي) المسرحي المعنون بـ(ثم يخضر الشجر)، يضع المتلقي في الصورة الإنتاجية للخلق والإبداع منذ الوهلة الأولى، حينما يباغت المتلقي بمفاجئة أسلوبية مثيرة، إذ يبدأ بحرف العطف (ثم) الذي يفيد الترتيب مع التراخي، ليفتح بذلك آفاقا دلالية رحبة أمام فضاءات العمل الإبداعي، ويضع مهمة التقاط أبعادها على عاتق المتلقي، ليكون بذلك شريكا في إنتاج جوانب الدلالة لا مجرد مستهلك، فالمبدع بذلك يكون قد وجه الدعوة للمتلقي من أول وهلة وأول خطوة إبداعية للمشاركة في إنتاج الجوانب الإبداعية للخطاب الأدبي؛ مما يمنح المتلقي الحق في المشاركة في الخلق والإبداع، فيضيف من وعيه وذاكرته وأبعاد تجربته، ليكمل الجانب المفقود حتى يكتمل الحدث الإبداعي.

فالبدء بلفظة (ثم) التي تقتضي بداية سابقة عليها يثير المتلقي وينشط خياله ويحفز وجدانه لتتبع أبعاد الدلالة الغائبة عن النص؛ لأنه سيدراك أن اكتمال جوانب الدلالة يتطلب منه القيام بالبحث والتنقيب عن الجزء الغائب منها، وبهذه العملية التكميلية يكون المتلقي شريكا في إنتاج العمل الإبداعي؛ ذلك لأن "القراءة –باعتبارها الوجه الآخر لعملية الإبداع والملازمة له–لابدَّ من أن تكون دينامية متحركة، خالقة ومبتكرة، موازية لصيرورة الابتكار والإبداع الحضاري"[(١)].

فالمبدع لا يكتفي بدور المتلقي في القيام بقراءة الخطاب الإبداعي أو تأويله، وإنما يدعوه للمشاركة في إنتاج العملية الإبداعية، إذ إن عملية البتر

(١) . دراسة في إشكاليات التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص٩.

الفني التي أدخلها المبدع على البنية التركيبية للعنوان هي عملية فنية مقصودة، تهدف إلى قطع ذهني في مخيلة المتلقي بين الماضي ومعطياته والمستقبل وأدواته؛ مما يؤدي إلى حذف جانب الخراب والدمار والذبول في الماضي والحاضر، وتركيز قواه الذهنية العميقة على جانب الاخضرار والازدهار والتعمير في المستقبل، مما يعني القيام بعملية ربط ذاكرة النص ومحتواه بذاكرة المتلقي ووعيه في محاولة لربط الرؤية ببنية الواقع وحالة المتلقي الذهنية، فالحذف هنا هو حذف فني متعمد وظيفته إرغام المتلقي على تكوين رؤية خاصة للعالم، فضلا عن فاعليته في تحقيق فعل القراءة لدى المتلقي في المقام الأول.

ورغم أنه ليس لأي شيء يسبق تشكيل بنية الخطاب المسرحي أي قيمة أو أهمية، فكما أنه ليس بعد النهاية شيء، فكذلك ليس قبل البداية شيء؛ لأن البداية تؤجج أوار الصراع الذي هو الحركة الدرامية، إلا أن تشكيل بنية الخطاب المسرحي للشاعر (عبده بدوي) تبدأ حركة الموقف الدرامي فيه من خارج حدود بنيته، وهو ما حمل المبدع أن يبأ عنوان خطابه المسرحي بـ (ثم، ثم يخضر الشجر)، التي تفيد بأن الحركة المسرحية تابعة لبداية سابقة على قوام بنيتها، مما يدفع المتلقي للمساهمة في إنتاج بداية سابقة على البداية النصية تتحرك من عندها الأحداث، هذه البداية هي بداية خاصة بالمتلقي، يأتي بها من معطيات عالمه الخاص، لتجعله من البداية شريك –بطاقاته التخيلية– في إنتاج العمل الفني، وليس معنى ذلك أن العمل ليس مستقلا بذاته وليس له كيان الخاصة، وإنما لتكون هذه البداية التي يصنعها المتلقي إيذانا بعلاقة وثيقة بين العمل المسرحي والمتلقي، وتؤكد على أنه عمل فني قائم على التلقي في المقام الأول.

فالخطاب الإبداعي الذي يعلن من خلال العنوان عن قيامه على التلقي لا يكشف عن حمولاته الدلالية إلا بعد ضمان ارتباطه مع المتلقي بعلاقة تواصلية قائمة على التفاعل بين عناصر الخطاب الإبداعي ووعي المتلقي بأبعاد عالمه، وبذلك فإن الخطاب الإبداعي ينتمي إلى المتلقي وتفاعلاته أكثر مما

ينتمي إلى المبدع وتصوراته.

فالبدء بـ (ثم) يمثل دعوة صريحة للمتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية، وإشارة لغوية إلى أن جزءا من أبعاد الدلالة الإبداعية مفقود على المتلقي إيجاده لسد الفجوة وملء فراغات النص، إذ إن "ملء هذه الفراغات.... هو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي أو القارئ في تفاعله مع النص"[(١)]، فالحذف يعمل على خلق نوع من الغموض الفني الذي يفتح العمل الفني على آفاق تأويلية تحفز المتلقي على الالتحام بالمستوى الدلالي، فالعنوان يمثل فجوة يتحتم على المتلقي أن يملأها وفق معطيات العملية الإبداعية، لينطلق من الوحدات التركيبية للبنى الأسلوبية في تشكيل عتبات النص الإبداعي إلى القيام بمهمة استكشاف القيم الجمالية والرؤى الفكرية القابعة خلفها، وإعادة إنتاجها شعوريا وفق خبراته الفكرية والثقافية، ومعايشتها خياليا وفق أجواء عالمه النفسي والروحي.

فعملية الحذف الفني في البنية التركيبية تعاملت مع العنوان على أنه جزء جوهري من متن المسرحية، ومعادل تصويري لبنيته العميقة، وتيمة أساسية تساهم بفاعلية في عملية وعي المتلقي بأبعاد الأحداث والدخول لأعماق النص، لتكون الصيغة التركيبية للعنوان أداة لتهيئة الخطاب للتلقي، إذ إن بنية العنوان تنقل النص من بناء مغلق على كيان ولا شعور ووعي الذات المبدعة إلى بناء مفتوح على خبرات المتلقي ووعيه وتجربته الخاصة، فالحذف هنا يمثل إحالة صريحة لعالم المتلقي الخاص، ليلتحم بالعالم الفني للخطاب المسرحي، ولينطلق المتلقي في رحلة استكشاف أبعاد العالم الفني من خلال معطيات عالمه الخاص، إذ "تنهض عملية الفهم والتفسير على نوع من الجدل أو الحوار بين تجربة

(١)- قراءة النص وجماليات التلقي، عبد الواحد محمود عباس، دار الفكر العربي– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ٢٣.

المتلقي الذاتية الخاصة به، والتجربة الموضوعية المتجسدة في العمل الأدبي"[١].

على أن العنوان لا يمثل عتبة للتلقي ببنيته التركيبية فحسب، بل وبوظيفته التعبيرية، فالعنوان هنا ذو وظيفة تصويرية إيحائية، إذ يمثل صورة فنية تجسد الأبعاد الدلالية والبنية العميقة للعمل الفني، وتفتح على آفاق تأويلية رحبة، فاخضرار الشجر بعد الذبول يمثل صورة تجسد معاني الحياة بعد الموات والعودة بعد الفراق والأمل بعد اليأس والانتصار بعد الهزيمة والسلام والطمأنينة والترابط والإخاء بعد الحرب والدمار والتناحر والعداء، والنجاح بعد الإخفاق، وهي كلها معني يتغياها العمل الفني ويعبر عنها ويدعو إليها، فالصورة الفنية التي يحملها العنوان تختزل المضمون الدلالي للخطاب الإبداعي، وتوحي بدقة وعمق وكثافة عن بنيته العميقة، فاخضرار الشجر لا يأتي ابتداءً، وإنما يأتي بعد فترة طويلة من الذبول، وكذلك النجاح وتحقيق الإنجاز في الحياة لا يأتي إلا بعد الجهد والكفاح والمعاناة والألم، فالعنوان يؤكد للمتلقي أنه إزاء نص إبداعي ثري بجوانبه الدلالية الكثيفة وأبعاده التأويلية المفتوحة على مصراعيها، تنتظر المتلقي الحاذق الذي يساهم بتأويلاته الحيوية، ذلك أن القراءة الواعية الفعالة هي مساهمة حقيقية في إنتاج العملية الإبداعية.

أما العناوين الفرعية للمسرحيات الثلاثة فإنها –بطبيعة الحال واتباعا للاستراتيجية التي أعلن عنها العنوان الرئيس– تسير على ذات النهج الذي يعمل على إعطاء المتلقي دور جوهري في العملية الإبداعية، وحثه على القيام بعملية التلقي الواعي، فعنوان المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) يعمل على دفع المتلقي للتأمل وتركيز الوعي على اللقطة التأثيرية التي تحمل الأثر النفسي

(١)– موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية– القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، ص٢١٩.

المقصود من حركة الأحداث؛ لتبعث في نفسه التفاؤل والأمل في النجاح بعد السقوط والإخفاق، فالعنوان من الوسائل التي يعلن من خلالها المبدع للمتلقي عن أهدافه ورسائله ومنهجه في تشكيل بنية النص الإبداعي، مما يجعل العنوان "بإنتاجيته الدلالية، يؤسس سياقاً دلالياً، يهيئ المستقبِل لتلقي العمل"(١).

وعنوان المسرحية الثانية (المنتظر) بما يكشف من جانب جوهري من جوانب الشخصية الرئيسية يحفز المتلقي للبحث عن الشيء الذي تنتظره الشخصية الرئيسية، ولماذا ينتظره، وعلى هذا الأساس فإن العنوان بوصفه علامة سيميائية تختزل الأبعاد الدلالية يغذي أفق توقع المتلقي حينما يقوم "بوظيفة الاشارة إلى الشخصية المحورية في النص، وتحديد وظائفها وصفاتها عن طريق الاقتصاد اللغوي"(٢).

أما المسرحية الثالثة (عابد المسكين) فالعنوان ببنيته التركيبية (الصفة والموصوف) يعمل على خلق أفق توقع لدى المتلقي تجاه الأحداث بما يكشف من ملامح الشخصية وأبعاد معاناته وملامح تجربتها، ومن ثَمَّ ضمان الاستجابة الجمالية الفعالة من المتلقي للخطاب الإبداعي؛ لتساهم في خلق حالة من الثراء الدلالي والكثافة الإيحائية للعمل الفني، فلا شك في أن عملية اختيار الصيغة التركيبية لعنوان العمل الفني لها أهداف ودلالات واستراتيجية خاصة في عملية التلقي، إذ تقوم عملية التأويل من جانب المتلقي على أساس من عناصر العمل الأدبي ومعطياته عبر خيال المتلقي ومعطيات تجربته الذاتية، مما يجعل من العنوان وحدات بنائية ذات إشارات سيميائية تَخْلُق أفق توقعات المتلقي وتتفاعل

(١). العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص٤٥.

(٢)ـ التحليل السيميائي للمسرح، منير الزامل، دار مؤسسة رسلان، دمشق سوريا، الطبعة الأولى ٢٠١٤م، ص٦٧.

مع تصوراته.

فالمبدع استثمر عنوانات المسرحيات الثلاث كشفرات دلالية يدعو من خلالها المتلقي للتركيز على الأبعاد الدلالية المستهدفة من البناء المسرحي، ويفتح أمامه فضاءات تأويلية، ومسارات لخلق أفق التوقع، فلا شك في أن قيمة العمل الأدبي تتوقف على خلق الاستجابة الجمالية والأثر الذي يتركه في نفس المتلقي والتفاعل الحيوي الذي يخلقه في وجدانه، فإذا كان العمل الأدبي تجسيدا لانفعال المبدع، فإن المتلقي يجب أن يشاركه هذا الانفعال بما يتيحه له المبدع من مداخل وفضاءات تأويلية تستوعب عالم المتلقي وتجربته السيكولوجية، وبذلك يمارس العمل الفني وظيفته التأثيرية.

وعلى هذه الأسس يتضح أن عنوانات في تشكيل الخطاب المسرحي للمبدع (عبده بدوي) تمثل إشكالية إجرائية خاضعة لسلطة (نظرية التلقي)، إذ تسلط عليه الضوء بوصفه مفتاحا يقوم بوظيفة الوسيط بين المتلقي والخطاب الإبداعي، مما يجعلها عنوانات ذات أبعاد إشارية، تخصب النص وتفتحه على آفاق تأويلية، وتمنحه قدرات تواصلية فائقة مع المتلقي، وهذا يعني أن اختيار العنوان بوصفه عتبة لأي نص لا يتم بطريقة اعتباطية أو تصنيفية، وإنما بقصدية تامة تقتضيها مبادئ العملية الإبداعية وخطتها الاستراتيجية قبل حمولاتها الدلالية، ليعلن العنوان عن حاجة العمل الفني للتلقي من أول عتبة نصية (العنوان)، ويؤكد فتح خطوط التواصل مع المتلقي والامتزاج بأبعاد تجربته، وأنه غير منغلق على ذاته، وهذا الامتزاج يمنح المتلقي المساهمة الإنتاجية الفعالة التي تكسب الخطاب الثراء الدلالي، الذي يتعدد بتعدد المتلقين، بل وبتعدد قراءة المتلقي الواحد للخطاب الإبداعي.

المبحث الثاني: الأحداث

الأحداث في بنية العمل الفني لا سيما المسرحي هي جوهر البناء الدرامي، فهي التي تضفي على العمل الفني المتعة الجمالية والإثارة الشعورية، وتحمل الجوانب الدلالية والأبعاد الفكرية، وهي العنصر الدينامي الذي يجمع بقية العناصر في إطار درامي متفرد، إذ إن "الحدث الدرامي هو أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية"(١).

والمسرح الشعري عند (عبده بدوي) الذي ينتمي إلى المسرح الملحمي"(٢) وإن كان يهتم بتصوير العواطف والانفعالات أكثر من اهتمامه بتصوير الأحداث وحركتها وتطورها، إلا أن هذا لا يعني أن يكون خاليا من الأحداث، فليس هناك إبداع مسرحي بدون أحداث، فالأحداث هي جوهر بناء الإبداع المسرحي.

وقد اتخذت المسرحيات شكلا فنيا يتناسب مع طبيعة مضمونها الفكري، إذ تتمثل بداية الأحداث في المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) في ظهور القائد المسلم (مسلمة) في خيمته متهيئا لرحلة روحية يتضرع فيها إلى الله بعد أن من الله عليه بالنصر في حربه مع الروم، في إشارة من المبدع إلى أهمية الجانب الروحي في الارتقاء بإرادة الإنسان، ثم يدخل عليه جاسر ومعه الأسير الرومي (فرنسيس)، من أجل أن يستأذن (فرنسيس) القائد (مسلمة) في العودة إلى أهله، ليودع زوجه التي تركها تصارع الموت، فيخبره مسلمة بأن قوانين الحرب لا تتيح له ذلك، ولكن عليه أن يبحث بين الجنود عمن يضمن عودته، فيتحرى الأسير الوجوه، ويختار (جاسر) من بين الجنود ليطلب منه أن يضمنه فيفعل، ثم تبدأ مرحلة وسط الأحداث بلحظة التأزم وتصاعد حركة الإثارة والتشويق بتأخر

(١)- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨٥م، ص١٣٧.

(٢)- ينظر: المسرح الملحمي، عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي– القاهرة، ط١ ٢٠١٨م.

(فرنسيس) عن العودة للوفاء بوعده، ومن ثَمَّ تقديم (جاسر) للقتل حدا ووفاء بقوانين الدولة.

ويتمثل خط نهاية الأحداث في حدوث الانفراجة بظهور (فرنسيس) وعودته إلى مسرح الأحداث مناديا من بعيد بوقف تنفيذ الحد، لأنه عاد وفاء بوعده، ليقوم القائد (مسلمة) بالعفو عن (جاسر) و(فرنسيس)، ومن ثّمَّ يطلب فرنسيس من (مسلمة) في أن يعود معه (جاسر) إلى قبيلته ليكافئه، وليكشف فرنسيس لجاسر عن خبر مثير، وهو أنه جده لأمه التي أسرها المسلمون في إحدى الحروب، ويصف له أمه فيصدقه، ويعيده إلى أمه محملا بالهدايا وبعض مقتنيات والدته عندهم، وتتختم الأحداث بفرحة الأم بعودة الابن واطمئنانها على الأهل.

أما في المسرحية الثانية (المنتظر) فتبدأ من نهاية الأحداث وتأتي البداية والوسط كإجابة على سؤال تضمنته النهاية التي بدأت بها المسرحية، حيث يأتي شيخ من التجار إلى الخياط –وهو جالس في السوق يخيط الثياب ويقرأ القرآن–، يستشفعه في إعادة أمواله المفقودة عند بعض القواد الذين ماطلوه واستخفوا به، فيشفعوا له ويردوا عليه ماله، ثم يسأله كيف قبل اللصوص شفاعته رغم أنه لم يأبهوا بالحكام والأمراء من ذوي الجاه والسلطان، فيجيبه الشيخ بعد إلحاح وإصرار منه، فتبدأ الأحداث بخروج الخياط من المسجد بعد صلاة المغرب قاصدا بيته، فيجد جندا تركيا يعتدي على امرأة مسلمة ويحاول أن يدخلها داره غصبا وهي تستغيث، فأقبل على الجندي التركي وسأله أن يتركها فضربه بدبوس فشج رأسه، وتبدأ مرحلة الوسط حينما يذهب فيحتال عليه بالآذان للفجر على غير الموعد، لأنه يعلم أن الجندي التركي سكران، فربما توهم ظهور الصباح، فيترك المرأة تعود إلى بيتها قبل الصباح، ولا تبيت عنده حتى لا تتطلق من زوجها الذي توعدها بالطلاق إن باتت خارج البيت، أو يجتمع الناس مع الأذان فيستعين بهم على الجندي، وتأتي مرحلة النهاية حينما يستدعيه السلطان ليسأله عن سبب أذانه في غير الموعد، فيخبره عن الأحداث، فيأتي بالجندي ويعاقبه

ويعيد المرأة إلى زوجها ويأمره بالإحسان إليه، ويأذن للخياط بالأذان في غير الموعد حينما يرى أي تعدٍ من إنسان على إنسان آخر ولا يستجيب لنصيحته، فشاع أمره بين الناس وعلا شأنه، وأصبحوا يرضخوا لأوامره ويتشفعوا له.

أما في المسرحية الثالثة (عابد المسكين) فتبدأ الأحداث بمونولوجات داخلية (تستغرق اللوحتين الأوليتين) –كطبيعة المسرح الملحمي–، تقوم فيهما الشخصيتان الرئيسيتان (عابد وصهباء) بالكشف عن طبيعتهم السيكولوجية وأبعاد عالمهم النفسي كصورة لواقعهم الوجودي وطبيعة علاقتهم بالعالم المحيط بهما، لتكون بديلة عن بداية أو موازية لحركة الأحداث، ثم خروج عابد من (بغداد) لإحساسه بالاغتراب والضياع قاصدا (الرملة) بحثا عن المال والمكانة التي تليق بإمكانيته، ويضطر لوصوله إليها ليلا إلى المبيت بجوار المقابر حتى لا يدخل المدينة ليلا فيتعرض للبطش والإيذاء، وفي المكان والزمان يلتقي بـ(صهباء) التي خرجت ليلا متخفية في شكل حيوان يمشي على أربع، لتشبع رغباتها الشاذة بالبطش والإيذاء بنبش القبور، فيباغتها (عابد) بضربة بالسيف تقطع كفها، ثم تفر هاربة، ويلاحقها حتى يعرف المكان الذي ستستقر فيه، ثم يعود ليقضي ليلته بجوار المقابر.

وتتمثل مرحلة وسط الأحداث وبداية التأزم في صباح اليوم التالي للأحداث السابقة، حينما يدخل عابد المدينة بحثا عن مصدر الفعل (الفاعل)، ويفاجأ بأن البيت الذي لجأت إليه النباشة هو بيت قاضي المدينة، وأن من قام بالفعلة هي بنت القاضي فاتنة الجمال، ويطلب من القاضي أن يتزوجها ويستر عليها، فيوافق بعد تحذيره من شرها وسوء سلوكها، ولكن (عابد) يصر على الزواج منها.

أما مرحلة النهاية فتبدأ بموت القاضي أسفا وحسرة على سلوك ابنته وحالها، وتلحق به الأم لذات السبب، ويفاجأ (عابد) بزوجه –في ليلة اختلط بها الشهوة بالقتل– تنقض عليه وتحاول قتله في مرضه، ثم يفلت منها بعد صراع، وتخبره بأنه كانت مجرد مداعبة فلا يصدقها، فتصدقه وتخبره بأنه لم يكن فتى

أحلامها، وأنها لن تتركه يؤذيها بقطع كفها ثم يستمتع بها، فيعدوها بأن يطلقها ثم يخرج من المدينة ولا يعود إليها، وتنتهي الأحداث بتلك النهاية (المفتوحة).

على أن المبدع في تواصله مع الأحداث التراثية في تشكيل بنائه الفني لم يكتف بمجرد صياغتها شعرا في قالب مسرحي ونقل الأحداث كما هي، وإنما استخدم وسيلة التغيير والتحوير في أحداث القصة التراثية لتتناسب مع رؤيته وموقفه وتجربته المعاصرة، وعلى هذا الأساس يكون التراث أداة مرنة ومرجعية قابلة للتحوير والتغيير من استثمار التراث إعادة صنع الأحداث في إطار درامي يعكس طبيعة واقع ومقتضيات التجربة المعاصرة، فالمبدع لم يكتف بالأحداث التراثية، ولم يبدل ولم يعدل في جوهر بنائها الأساسي، ولكنه أحدث بعض التعديلات التي توافق رؤيته وتعبر عن عمق تجربته العصرية، وأقام خلف بنائها الدرامي بناء متلاحما من الرموز والصور التي توحي بعوالم روحية وأجواء نفسية.

فالأحداث التراثية في حال دخولها إلى العمل الفني تكون قابلة للمناقشة والتعديل والتطويع حتى تتفق الرؤية العصرية، ففي المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) كان التعديل لصالح تعميق العمل الدرامي وإضفاء عناصر الفاعلية والتأثير، حيث جاء مبرر استئذان الأسير في العودة في القصة التراثية هو أن يأتي بأسيرين يفتدي نفسه بهما، بينما في المسرحية كان سبب استئذان الأسير هو أن يعود إلى قبيلته ليودع زوجه التي تركها تحتضر وتصارع الموت، ليكون حضور الموت ـ كمصير إنساني محتوم وتيمة وجودية ـ وسيلة للتذكير بالتشابه بين الإنسانية جمعاء في المآل والمصير، مما يساهم في تعميق الأحداث وبلورة الأثر الفكري والنفسي المقصود من العمل الفني.

وفي المسرحية الثانية (المنتظر) لم يغير في الأحداث، وإنما اكتفى بالزيادة والإضافة مع الترتيب الدرامي المثير الذي يعمل على خلق عناصر التشويق والجاذبية والإثارة، فزاد بأن الكلمة (رفع الآذان) لم تعد كافية للقضاء على الظلم ورد المظالم؛ لأن الفساد قد زاد واستشرى حتى فسد الحكام قبل المحكومين، ولم

يعد لدى الناس استعداد لسماع النصيحة، وأضاف شخصية (طارق) كرمز للسيف والقوة في نشر العدل وإحقاق الحق ورفع الظلم ورد المظالم.

أما في المسرحية الثالثة (عابد المسكين) فإن التغير في الأحداث كان غاية في الوضوح، فقد أكثر من الإضافة والتغير والتعديل، فأضاف حوارات داخلية (مونولوجات) كشفت فيها الشخصيات عن أعماق عالمها النفسي وطبيعة نوازعها ومبررات سلوكياتها، وغَيَّر في تفاصيل الأحداث، ففي القصة التراثية (القاضي) هو الذي طلب من (عابد) أن يتزوج ابنته ويستر عليها مقابل أن يغنيه بماله، أما في المسرحية فـ(عابد) هو الذي طلب الزواج وعرض التستر على الفتاة، وقابله القاضي بالرفض والتحذير من سوء خلق ابنته، ولكن (عابد) أصر، وفي القصة التراثية بقي القاضي وزوجته أحياء، أما في المسرحية فقد مات قهرا من سلوكيات ابنتهما الشاذة وسوء تصرفاتها، مما عمق الصراع وزاد من حركة الأحداث وحدتها وحيويتها، فالمبدع امتلك الجرأة في التغيير والتعديل، لينطلق من استثمار الأبعاد الدلالية الكامنة في الأحداث التراثية من أجل التعبير عن أبعاد تجربته المعاصرة، مما يجعل من التراث وسيلة تصويرية تساهم في تعميق الأحداث وتقريبها من خيال المتلقي، فمغزى ارتباط الشاعر بالتراث أن يستثمر المعنى العميق والبؤر الكامنة هناك وراء الأحداث الخارجية.

والبداية في تشكيل بناء الخطاب المسرحي ليست بالأمر الهين، بل هي عنصر في غاية الأهمية في خلق الشكل الفني للعمل الإبداعي، حيث تساهم في بلورة عملية التوقع لدى المتلقي، وتزيد من انجذابه وارتباطه بالعمل الفني، إذ يجب أن تكون البداية نابعة من موقف درامي يتضمن حتمية معينة أو مفارقة من نوع خاص، بمعنى أنه يخلق الصراع الدرامي بما يحمل في داخله من دوافع ومبررات لأحداث يستدعيها ويحتم وقوعها بعده، ويثيرها في مخيلة المتلقي وتوقعاته، والبناء الدرامي في المسرحيات الثلاث لا يبدأ بداية فنية صالحة لقيام بناء فني درامي متكامل ومتلاحم –بالشكل التقليدي للبناء الدرامي–، حيث يبدأ

من موقف تأملي لا يحتم حدوث أحداث –بعينها– ولا يستدعيها على سبيل الحتمية والضرورة، ولا يساهم بشكل مباشر في توقعها، وإن كان يساهم في تأصيلها وتبريرها وتعميقها عن طريق الكشف عن جزء أصيل وجوهري منها وهو الفاعل (الشخصيات)، فالبداية في المسرح الملحمي لا تنطلق من موقف درامي يحتم انطلاق الحركة الدرامي، وإنما "من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصيات في النص بطريقة مغربة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية"(١).

ورغم أهمية البداية الدرامية في تشكيل بنية العمل المسرحي إلا أن المسرح الشعري الملحمي لا يبدأ بموقف درامي يصلح لأن يكون نقطة انطلاق تدفع الأحداث إلى التنامي التطور –كما في المسرح التقليدي–، فطبيعة المسرح الشعري الحديث (الملحمي) أنه يبدأ غنائيا خالصا(تأمليا)، ثم غنائيا ممزوجا بحدث درامي، ثم يتحول إلى الدرامية الخالصة، ثم ينتهي بالغنائية (التأمل).

فهذه البداية التأملية الغنائية يقصد منها إثارة اهتمام المتلقي وفكره وتأمله، وحثه على المساهمة الفعالة في عملية إنتاج العناصر الفنية عبر استثمار طاقاته التخيلية في عملية التلقي، فالمتلقي أمام عناصر الخطاب الإبداعي يجد نفسه مضطرا للقيام بعملية تمثيل تخيلي لأحداثه حتى يستطيع استيعاب أبعادها، والتأثر بانفعالاتها وعالمها الداخلي، يقول (باتريس بافيز) في هذا الشأن: "إننا لكي نقرأ نص درامي، فيجب أن نخلق تمثيلا له، حتى وإن كان خياليا"(٢).

وهذه التأملات الذاتية الغنائية التي تتضمن الحركة النفسية للشخصيات قد

(١)ـ أثر الواقعية الملحمية في بنية النص الدرامي، صالح بوشعور، مجلة دراسات انسانية واجتماعية– جامعة وهران– الجزائر، المجلد الثاني، العدد العاشر ٢٠١٩م، ص٣٥١.

(٢). لغات خشبة المسرح، باتريس بافيز، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، أكاديمية الفنون– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٢٢م، ص١٨٦.

لا تكون ذات وجود درامي فعال بشكل مباشر؛ لأن الحركة النفسية غالبا ما تكون تحمل في طياتها تفسير وإجابة عن سبب حدوث الموقف، فتكون بذلك ملتحمة بالبناء الدرامي، أما أن تقع في البداية، فإنها تكون خارج حدود البناء الدرامي وزائدة عليه بلا داع، ولكنها في هذا العمل المسرحي ليست زائدة على البناء بدون داع، وإنما ملتحمة به وكاشفة عن تبرير سلوكيات الشخصيات ونوازعها، ومساهمة في تعميق الصراع، وتوضيح اتجاه حركة الأحداث أمام المتلقي.

فهذه التأملات (أو المناجاة) وإن كانت قد جاءت كاشفة عن طبيعة الشخصيات المتأملة، ويستطيع معها المتلقي أن يقف على الطبيعة السيكولوجية للشخصيات وعمق انفعالاتها، إلا أنها غير داخلة في نسيج الأحداث دخولا مباشرا، ولا تحتم حدوث أحداثا، ولا تستدعيها على سبيل الحتمية والضرورة، مما يؤدي إلى شيء من التفكك الدرامي المقصود في البناء الدرامي الملحمي الذي يهدف إلى إثارة الفكر والتأمل دون إثار المشاعر والتأثر المباشر التي يؤدي إليها البناء الدرامي المحكم المتلاحم.

فالبداية في المسرحيات الثلاث ليست بداية درامية، لأن الدراما في الأساس قائمة على تصوير الإنسان وهو يقوم بالحدث أو يؤدي سلوكا، والمسرحيات تبدأ على موقف مناجاة، وموقف المناجاة وإن كان يمهد لحدث ويؤصل له، فمن المؤكد أنه لا يستدعيه على سبيل الحتمية والضرورة التي تقتضيها طبيعة البناء الدرامي، مما يتيح للدراسة أن تقول أن البداية في المسرحيات الثلاث ليست بداية درامية، فموقف البداية يجب أن يرتبط بعلاقة بنائية أساسية مع الأحداث الدرامية، فيطلبها ويستدعيها على سبيل الحتمية والضرورة، لا أن يكون مجرد كشف عن واقع نفسي (حركة نفسية) حتى وإن كان يمهد للأحداث ويعمقها ويؤصل لها، لكنه لا يطلبها على سبيل الحتمية والضرورة.

فالبداية في المسرحيات –خاصة الأولى والثالثة– لم تكن موفقة؛ لأنها ليست نابعة من موقف درامي وليست ذات حتمية درامية، بمعنى أنها لا تحتم

حدوث أحداث بعدها، ولا ينبني عليها مواقف أخرى، إلا أنها تتوافق مع رغبة المبدع في التعبير عن العوالم النفسية للشخصيات، والبداية في المسرحية الثانية –كذلك– وإن كان يظهر أثرها في البناء الفني مع حركة الأحداث وتطورها وتلتحم به، إلا أنها لا تحتم حدوث أحداث بعدها، ولا ينبني عليها مواقف أخرى.

فالبداية يجب أن تشتمل على موقف يكون بمنزلة نقطة الانطلاق للأحداث، تبدأ من عنده وتأخذ منه الدفع الحركي للأمام لتأخذ طريقها في النمو والتطور إلى التعقيد والتأزم الذي يستدعيه الموقف ويساعد على اكتمال الحدث الدرامي في انسجام وترابط وتلاحم، أما الحركة التي يتضمنها الموقف النفسي في بداية العمل الدرامي، فإنها –مهما بلغت قوتها– لا تقيم حدثا؛ لأنها لا تنبع من حدث، وإن كانت تمهد له وتؤدي إليه وتساهم معه في خلق الكيان الدرامي.

والاهتمام بالحركة الدرامية للأحداث وإن كان كفيلا بأن يوفر للإبداع المسرحي شعرية أكثر بكثير من التي يوفرها له التركيز على الحركة النفسية والشعورية للشخصيات، إلا أن الاهتمام بالحركة النفسية والشعورية للشخصيات يضفي على الإبداع الدرامي من العمق والأصالة والإيحاء ما يضمن له الامتداد والخلود في صفحات التاريخ الإنساني، إذ إن الاهتمام بالتعبير عن المشاعر والأحوال النفسية والعلاقات الإنسانية على حساب حركة الأحداث وتطورها في العمل المسرحي إنما يأتي نتيجة لرغبة المبدع في توجيه المتلقي نحو التأمل فيما ما وراء الأحداث، فتوجيه المتلقي إلى التأمل فيما وراء أحداث المسرحية، أهم من توجيهه إلى الاندماج مع حركة الأحداث الداخلية؛ لأن التأمل فيما وراء أحداث المسرحية يؤدي إلى الإدراك الواعي، ومن ثَمَّ المناقشة وتكوين رؤية نقدية خاصة نحو طبيعة وجود الإنسان في العالم، أما الاندماج مع حركة الأحداث الداخلية فإنه يؤدي إلى التأثر المباشر بالأحداث، ومن ثمَّ الانسياق وراء ما تمليه من توجيهات بلا وعي ولا مناقشة.

لذلك فإن المبدع لا يركز اهتمامه على وصف الحركة الخارجية للأحداث –كما في المسرحيات التقليدية–، بل يكشف عن الحركة الداخلية والواقع النفسي للشخصيات الدرامية، ليس على أنه صورة للنفس البشرية وما تنطوي عليه من حركة وتناقض، بل كصورة عميقة وجوهرية للواقع الخارجي في طبيعته وتقلباته، وكشكل من أشكال الواعي والإدراك لجوهر الحياة في حركتها وتناقضاتها، فالحدث في هذه المسرحيات لا يتحرك نحو ذروة معينة بقدر ما تتحرك الشخصيات الدرامية نحو إدراك ذاتها وطبيعة وجودها في العالم ومن هنا ينشأ الصراع، فالصراع أو التوتر الدرامي ينشأ عادة من الصراع بين قوتين متعارضتين تسعى كل منهما إلى تحقيق ذاتها وإرادتها وفرض وجودها وتفوقها وتفردها.

فالمسرحيات الثلاث وإن كانت قائمة على التأمل والمناجاة وإن كان الحدث فيها عنصرا ثانويا وليس أساسا إلا أنها اشتملت على الصراع بنوعيه، الصراع الداخلي الذي يدور في أعماق الشخصية ودواخلها نتيجة للتعارض الحاصل بين إرادة الشخصية وطموحاتها وبين إمكانياتها وواقعها، والصراع الخارجي الذي يدور في الواقع الخارجي للشخصية نتيجة للتعارض الحاصل بين إرادة الشخصية وطموحاتها وبين قوى شريرة أخرى تريد أن تقضي على إرادتها والسطو على حقوقها، فالمسرحية الأولي (العودة في أطراف الليل) اشتملت على صرع داخلي يتمثل في الصراع النفسي للشخصية المحورية (جاسر) والحيرة بين قوانين الدولة وأهدافها ومصالح الكيان الذي ينتمي إليها، وبين قوانين الإنسانية ومبادئها ومصالح العالم، وصراع خارجي بين القوى الإنسانية المتصارعة والأيديولوجيات المختلفة المتناطحة، والمسرحية الثانية (المنتظر) اشتملت على صراع داخلي كامن في وجدان الشخصية المحورية (الشيخ الخياط) ناتج عن المفاضلة بين الكلمة والسيف وأيهما أكثر ملاءمة لطبيعة الزمان وأقدر على دفع الظلم ورد المظالم والحقوق، وصراع خارجي بين قوى تصارع من أجل مصالح الغير

وحقوق الإنسانية، وبين قوى تصارع من أجل نزواتها الذاتية ورغباتها الدنيئة.

أما المسرحية الثالثة (عابد المسكين) فإنها –أيضا– اشتملت على صراع داخلي للشخصيات يتمثل في أحساس الشخصية الرئيسية (عابد) بالاغتراب والضياع في عالم يعج بالمتناقضات ولا يقدر إمكانياته قدرها، وفي إحساس الشخصية الرئيسية الأخرى (صهباء) بضياع حبها وفقدانها لإرادة النضج والاكتمال، وصراع خارجي يتمثل في الصراع بين (عابد وصهباء)، بين إرادته الساعية إلى النضج والكمال من خلال الحب والامتزاج بالآخر، في مقابلة إرادتها الساعية إلى التخريب والانتقام لعدم قدرتها على الحب والامتزاج بالآخر.

على أن عدم التوافق بين المقومات المادية (ملامح الجمال) والمكنون الداخلي كان السبب في وجود الصراع واحتدامه، لأن المظهر الخارجي (الجمال)، أوهم شخصية (عابد المسكين) بصفاء السرير ونقاء الروح وسلامة النوازع رغم أنه كان قد رأى (صهباء) بسلوك لا يتوافق مع مستواها ومكانتها ومقوماتها، ورغم تحذير والدها (القاضي) له، إلا أنه أصر على الزواج منها، ليستمر الصراع في الحركة ولا ينتهي إلا باليقين في شذوذ سلوكها إلى الحد الذي لا يجدي معه التقويم والإصلاح، فالصراع بنوعيه (الداخلي والخارجي) عنصر جوهري من عناصر العمل الدرامي، فالداخلي يضفي على الأحداث العمق والأصالة، والخارجي يضفي عليها المتعة والإثارة، وكلاهما يثير المتلقي ويغذي الحركة الدرامية ويدفع الأحداث إلى مزيد من التحول والتطور والتنامي، ويحقق الانسجام والتلاحم بين أجزاء العمل الفني.

والحركة الدرامية في مسرح عبده بدوي الشعري قائمة على الصراع الناتج عن المفارقة الكامنة في الموقف الدرامي الذي يتمثل في حرص الشخصية الرئيسية (الخياط) على مصالح الآخرين ونظرة المظلومين وإغاثة الملهوفين، في مقابلة حرص شخصيات أخرى (مثل الجندي التركي والتاجر) على قضاء نزواتهم وتحقيق رغباتهم الخاصة والتعدي على حقوق الغير في المسرحية الثانية،

ويتمثل في حب الزوج (عابد) لزوجته (صهباء) وتمسكه بها، في مقابلة بغضها له ورغبتها في الخلاص منه في المسرحية الثالثة، وبذلك يكون عنصر المفارقة هو المحرك الحيوي للموقف الدرامي، فلولا قوة الدفع التي يقوم بها عنصر المفارقة ما تطور الحدث الدرامي، حيث يدفع عنصر المفارقة الموقف الدرامي إلى التأزم الذي يؤدي بدوره إلى تصاعد الأحداث، ومن ثَمَّ الوصول ذروتها وتأزمها، ثم إلى حلها ونهايتها، فالمفارقة عنصر درامي حيوي في إتمام عملية التلقي، إذ يثير خيال المتلقي وفكره، ويساهم في بلورة عملية التوقع التي تؤدي بدورها إلى خلق المتعة الجمالية التي تنتج عن إشباع التوقع، مما يجذب المتلقي إلى العمل الفني ويزيد من تفاعله مع مضمونه الفكري.

أما في المسرحية الأولى فالحركة الدرامية قائمة على الصراع الناتج عن الاختلاف والتباين ثم التشابه والترابط، التباين والاختلاف في الموقف والحال، والتشابه والترابط في الأواصر والمآل، الاختلاف والتباين بين الانتصار والهزيمة وبين الموت والحياة وبين الغياب والعودة، وبين الجنسية العربية والجنسية الرومية، ثم التشابه في البِشْر والسعادة بالنجاة من الموت المحقق، والعودة إلى أحضان الأهل والأقارب بعد الفراق والغياب، والترابط والتلاحم في الأواصر والأنساب بعد توهم العداوة والخصومة، إذ يظهر للجندي المقاتل أن أسيره الرومي جده، ويظهر للأسير الرومي أن مقاتله وخصمه هو حفيده، وبذلك يكون الاختلاف والتباين ثم التشابه والترابط هو القائم مقام عنصر المفارقة في تحريك الأحداث وتأجيج الصراع، إذ يخلق مفارقة جمالية من نوع خاص، تقوم على شيء من التشابه والتضاد معا، لتساهم في خلق حركة درامية مثيرة.

والحركة الدرامية هي حالة انفعالية يصنعها الحدث، ويغذيها الصراع، وتلتقطها عناصر الحس والشعور عند المتلقي من طبيعة سير الأحداث الدرامية وتطورها، فالحركة الدرامية للأحداث هي النبض والحياة والحيوية التي تحقق الانسجام والتوازن والترابط بين أجزاء الخطاب الإبداعي وعناصره، وتضمن له

الفاعلية والجاذبية والتأثير في المتلقي.

والحركة الدرامية هي نتيجة للعبقرية الإبداعية في تنظيم العناصر الفنية داخل التشكيل العام للبنية الدرامية للخطاب الإبداعي، فحركة الصراع في العمل الفني تتشكل عن طريق تطور المواقف وتأزمها، وتصاعد الأحداث وتناميها، فهي ناتجة عن الحتمية والضرورة التي تربط بين المواقف والأحداث، بمعنى أن كل موقف وحدث يستدعي ما بعده ويرتبط به على سبيل الحتمية والضرورة لا المصادفة والمباغتة، وأن يكون الحدث حتمي الوقوع، بمعنى أن يترتب على حدث آخر ترتبا حتميا، أو ما يمكن أن يسمى بالتسلسل المنطقي للأحداث، فالحدث الأول يستدعي الحدث الثاني ويحتم وقوعه، وعلى هذا الأساس تكون الحركة الدرامية هي التوتر والعلاقة التي تحقق الانسجام بين أجزاء العمل الفني.

فالأحداث في العمل الفني الناضج يجب أن ترتبط ببعضها البعض على سبيل الحتمية والضرورة لا المصادفة ولا المباغتة، بمعنى أن يخلق المبدع ما يسمى بـ(أفق التوقع)[1]، فيجعل المتلقي يتوقع وقوع الأحداث قبل وقوعها، ويكون وقوعها الفعلي بمنزلة عملية إشباع لتوقعه، والأحداث في المسرحيات في المسرحيات الثلاث وإن كانت مبنية على الفجوات والقفزات إلا أنها في جوهر بنيتها الداخلي جاءت متلاحمة ويؤدي بعضها إلى بعض ويرتبط به على سبيل الحتمية والضرورة، وموافقة لرغبات المتلقي وتوقعاته، عدا بعض الأحداث في المسرحية الأولى، حيث جاء اختيار الأسير للجند المسلم (جاسر) ليضمنه ثم بعد ذلك تفاجئنا الأحداث بأن الأسير جده، فالحدثين يرتبطان ببعضهما البعض على سبيل المصادفة والمفاجئة المثيرة للمتلقي لا المشبعة لتوقعه، فلم يسبق

(١). ينظر: الخطاب المسرحي وأفق انتظار المتلقي، عواد علي، مجلة أقلام جديدة– الجامعة الأردنية، العدد الثالث والثلاثون ٢٠١٠م، ص١٤٠.

الحدث ما يشير إلى وقوعه، أو ما يدفع المتلقي إلى توقعه، وإن كانت المفاجئة هنا تغتفر لأنها تتناسب طرديا مع ما يدعو إليه العمل الإبداعي من قيمة إنسانية عظيمة تتمثل في إظهار الترابط والتلاحم بين المتحاربين والمتقاتلين في اللحمة والدم والأواصر، فالأحداث هنا وإن كانت نادرة الحدوث إلا أنها لا تتعارض مع قوانين الحياة، خاصة في الفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث.

وتأثير الحركة الدرامية يأتي من قوة المبرر الدافع على توقع الحدث ومن ثمَّ وقوعه، فمبرر حدث القيام بنبش الأكفان –مثلا– هو مبرر طبيعي وعميق في تكوين الشخصية وليس مفتعلا، لأنه يشير إلى المعنى الذي يريد المبدع إيصاله، ويؤكد الأثر الذي يريد نقله إلى المتلقي، ويخلق عنصر المفارقة في خط سير الأحداث، وليؤكد المبدع من خلال هذه المفارقة على أن هذه الشخصية المسرحية بلغت من الانحراف السلوكي حدا لا يمكن معه إصلاح، ولا يمكن معه وضع حد أو سقف لسلوكياته.

وعلى هذا الأساس فإن اتجاه حركة الأحداث يكون واضحا أمام المتلقي، مما يدفعه إلى أن يتوقع مزيدا من الأفعال الشاذة، ليكون المبرر للحدث الأول في الخطاب المسرحي –بذلك– عنصر تشويق وإثارة يزيد من شغف المتلقي، ويجعله في حالة ترقب للأحداث القادمة، ومن ثم النهاية الاستثنائية التي يجب أن تسير الأحداث إليها، لتشبع رغبات المتلقي التي أثارتها طبيعة المبررات والدوافع السيكولوجية، إذ إن الأحداث هنا تبنى على سيكولوجية الشخصية لا على دوافع خارجية، مما يكشف عن اتجاه حركة الأحداث أمام المتلقي

وفي موقف محاولتها لقتل زوجها من جديد لا يحدث الاندهاش من المتلقي، ومن ثَمَّ لا يحتاج إلى مبرر للحدث، لأن الشخصية بذلك تؤكد على طبيعتها العدوانية التي أظهرتها منذ الحدث الأول، ويأتي سلوكها ناتجا عن طبعتها النفسية، ويكون المبدع بذلك متتبعا للشكل الفني الذي حدده، وغذى به الاستجابة الجمالية للمتلقي، فالشكل الفني كما يعرفه (كينيت بيرك) هو: إثارة

رغبات واشباعها، ويتوفر الشكل في العمل الأدبي، إذا ما أثار كل جزء فيه توقعا في نفس القارئ لجزء لاحق وأثبت تطور الحدث صحة هذا التوقع"[١].

فالحركة الدرامية تكتسب فاعليتها وحيوتها في بنية الخطاب المسرحي من قدرتها على التأثير في خيال المتلقي وتوقعاته؛ لأن الإحساس بحركة الأحداث أحد أهم المؤثرات التي تخلق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي، فحركة الأحداث هي التي تنتج الاستجابات الجمالية المتمثلة في عناصر الشغف والتشويق والإثارة والترقب والتوقع، ويكون ذلك بالتطور المستمر للأحداث الذي يجعل المتلقي في حالة من الترقب والمتابعة، ثم الكشف التدريجي عن الحقائق والحلول التي تأتي في الغالب متوافقة مع توقعاته التي يرتضيها كحل للأزمة الدرامية، فالخطاب المسرحي يبدأ بإثارة رغبات المتلقي ليخلق لديه ما يسمى بـ (الاستجابة الجمالية) التي تتطور هي الأخرى مع تطور الأحداث وتعاقبها وتقدمها بتبني موقف نقدي محدد، ثم ينتهي بإشباع رغبات المتلقي أو ما يسمى بـ (أفق التوقع)، أو مخالفة توقعاته، وهو ما يسمي بـ (خيبة الظن).

فالأحداث في المسرحيات الثلاثة قائمة على التوقع وخالية من التشويق والإثارة والمفاجأة إلا في مواقف محدودة، مثل موقف تقديم (جاسر) للقتل لتأخر (فرنسيس) الأسير الذي ضمنه ولم يف بوعده في العودة قبل غروب الشمس، ثم يظهر فرنسيس فجأة، ليمثل الموقف عنصر تشويق وإثارة، ومن المواقف التي اعتمدت على المفاجئة لا التوقع، موقف اكتشاف (جاسر) أن أسيره الذي ضمنه هو جده لأمه، دون أن يتقدم هذا الموقف ما يصنع أفق توقع لدى المتلقي، فحركة الأحداث في الخطاب المسرحي الذي يهتم بالتعبير عن المشاعر والانفعالات، وإن كانت تستعصي على الوصف والتحديد، وتفر من حدود العقل

(١). فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٩٨م، ص٦٣.

والمنطق، إلا أنها تخضع لسيطرة الحس والشعور؛ لتكون ذات تأثير مباشر وحيوي وفعال في وجدان المتلقي.

ومراعاة لمبدأ التغريب الذي نادى به (بريخت)، فإن المبدع في تشكيل بنية مسرحه الملحمي يقدم الأحداث وكأنه يروي حدثا ماضيا عن طريق الحكاية، لئلا يترك الفرصة للمتلقي كي يتوهم بأن ما يدور من أحداث حقيقي وواقعي، بل على العكس من ذلك، فإنه يقدم له ما يؤكد له على وهمية الأحداث، وهو حين يفعل ذلك فإنه يعطي للمتلقي فرصة للتدقيق والتأمل والنظر في ما وراء سير الأحداث ليدرك أبعادها الفكرية إدراكا خاصا مرتبطا بعالمه النفسي، ولذلك – أيضا– فإن المبدع لا يصنع للأحداث نهاية نهائية ولا حاسمة، بل يصنع نهاية مفتوحة ليترك للمتلقي فرصة لمعايشة الأحداث واتخاذ القرار والحسم، فهو سيد الموقف والحكم في مثل هذه الأعمال الفنية التي تهدف إلى إعمال الفكر والعقل.

فالمسرح الملحمي لا يريد من المتلقي أن يهتم بالعواقب والنهايات بقدر اهتمامه بتوجيه المتلقي إلى التأمل في خط سير الأحداث وطبيعتها، ولذلك فقد جاءت النهايات في المسرحيات الثلاث غير حاسمة ولا نهائية، لتفتح فضاءات تأويلية ومسافات جمالية يُعْمِل فيها المتلقي عقله، ويستثمر فيها طاقاته التأملية والتخيلية، فالمبدع حين يصنع لأحداثه نهاية مفتوحة تظل فيها الأحداث قابلة للنمو والامتداد، ومصائر الشخصيات معلقة، فإنه يترك للمتلقي مساحة يساهم فيها بخبراته وخياله، ويعيش في أجواء المسرحية لفترة أطول، ويتوقع امتدادات أطول للأحداث، ويقرر مصائر الشخصيات بما يتوافق مع وعيه وتجربته ورؤيته الخاصة، فالعمل الفني مع النهايات المفتوحة يكون في حالة تدفق مستمر "بسبب استمرارية ودوام التأويلات المختلفة اللانهائية واللامحدودة"(١).

(١)- نظرية العلامات وأثرها في خبرتي الإبداع والتلقي عند أمبرتو إيكو، غادة الإمام، مجلة كلية الآداب– جامعة القاهرة، المجلد الواحد والثمانون، العدد الثالث٢٠٢١م، ص٤١٤.

على أن النهايات في المسرح الشعري عند (عبده بدوي) وإن كانت لا تساهم بشكل فعال في نقل الأثر النفسي إلى المتلقي –عدا المسرحية الأولى–، إلا أنها جاءت طبيعية ملائمة لحركة الأحداث وطبيعة الصراع–عدا المسرحية الثالثة–، بمعنى أن حركة الأحداث تؤدي إليها وتستدعيها، ويكتمل بها للحدث معناه، وتكشف في الوقت ذاته عن حقيقة نفسية، فالنهاية يجب أن تكون نتيجة حتمية تؤدي إليها حركة الأحداث وتستدعيها، فلا تكون مفتعلة أو مفروضة على بنية الحدث الدرامي من الخارج.

فالنهاية في المسرحية الثالثة وإن كانت غير مفتعلة، إلا أنها لا تساهم بشكل فعال في نقل الأثر النفسي إلى المتلقي، وليست ملائمة لطبيعة الأحداث وعمق حركتها، فنهايتها وإن كانت غير كافية في توصيل الأثر النفسي المقصود من وراء الخلق الفني؛ لأنها نهاية توحي بخسائر فادحة إلا أنها توحي في المقابل بالأمل رغم قسوة أحداث الحياة وتكسبنا الوعي الذي يجعلنا أكثر إدراكا بذواتنا وبطبيعة العالم من حولنا، نهاية تصلح أن تكون بداية لتجارب أخرى يدخلها الإنسان وهو أوسع خبرة وأكثر وعيا، إذ أصبح يملك الوعي الذي يجعله في حالة من اليقظة الوجودية تدرك فيها الذات حقيقة وجودها وإمكاناتها وما يدور في العالم حولها، وتعي علاقتها بما حولها من حركة على مستوى الزمان والمكان والأشخاص، فالحياة ليست دائما نجاحات بل فيها الفشل والسقوط جنبا إلى جنب مع النجاح، وعلى الإنسان يستفيد من الفشل والسقوط كما يستفيد من النجاح والارتقاء، فبعض المعارك خسارتها تتحول إلى مكاسب حينما ننظر إليها بوصفها تجربة تزيد من مخزون الوعي والإدراك، وتجعل الإنسان مفعما بالأمل في بداية تجربة برؤية أوسع وأبعد للواقع من حوله، ولم يكن يتحقق ذلك للمبدع مع النهاية المفتوحة، فالمتعة الجمالية التي تحققها النهاية الحاسمة للمتلقي ليست الأهم، لكن الأهم هو المتعة الفكرية والإدراك العميق، حين يدرك أن هذا الموقف كان يمكن أن يتغير لو تغير إدراك الإنسان لطبيعة تلك الظروف والعلاقات الإنسانية،

ويتوقع بطاقاته الخيالية وإدراكه الذاتي حجم هذه التغيرات.

ونهاية المسرحية الثالثة من ناحية إضفاء الشكل الفني غير كافية لطبيعة الأحداث وعمقها، فتكوين الشخصية النفسي أثار لدى المتلقي رغبة في نهاية مأسوية، يجب أن تسير الأحداث في اتجاهها، فإذا حدثت النهاية المأسوية يكون المبدع قد أشبع رغبات المتلقي التي أثارتها طبيعة الشخصية، ووافق أفق توقعه، أما إذ لم تحدث فإنه يكون قد خيب توقعه، والذي حدث أن المبدع قد خيب ظن المتلقي بهذه النهاية التي لا تليق بسلوكياتها الشاذة، ولكنها مع ذلك معبرة عن الحقيقة الداخلية التي يريد المبدع أن يعبر عنها، ومتوافقة مع طبيعة المسرح الملحمي، حينما تصنع صدمة في أفق توقعات المتلقي وتخلق ما يسمى بـ"المسافة الجمالية"(١).

بقي سؤال يجب أن نجيب عليه، هل هذه الأحداث بهذه الكيفية كافية لنقل الأثر الذي يريد المبدع المسرحي نقله إلى المتلقي؟، يمكن أن تكون كافية لنقله عبر الوعي، عبر الإدراك الواعي، أما عبر الإحساس اللاوعي فإنها قطعا لا تكفي، فالأحداث بهذه الكيفية ليست كافية لنقل الأثر النفسي إلى المتلقي، إذ لم تقدم أشكال قوية من الإرادة أو الصبر على تحقيق الخلاص، بل إن الخلاص كان يأتي بمساعدة القدر، وبمعانة نفسية يسيره من الشخصيات، كما في المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل)، وفي المسرحية الثانية (المنتظر) القوة التي كان يواجهها لم يقضي عليها بإرادته وقوته إنما بشيء من الإصرار والصبر على المعاناة قضت عليها قوة أخرى متمثلة في قوة السلطان ونفوذه، بل ووصل به الأمر أن يظل منتظرا لقوة أخرى تأتيه من خارج حدود ذاته.

أما في المسرحية الثالثة (عابد المسكين) فإن المبدع أشار من خلال بنية

(١). الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، دار الشرق– الأردن، ط١٩٩٧م، ص١٤٧.

الشخصيات والأحداث إلى معاناة مشاعر القلق والضياع والفراق وأحاسيس الاغتراب والتشرد والهزيمة لدى الشخصية المسرحية، إلا أن هذا لا يكفي ليكون رمزا يشفي وجدان الإنسان العربي المكلوم بهزيمة (حزيران) والمتطلع إلى لقاء وطنه عزيزا منتصرا ومستعيدا لمجده المفقود، فالأمور والأزمات في حياة إنسان العصر الحديث ليست بهذه البساطة، بل هي من التعقيد والصعوبة والصلابة بحيث تحتاج إلى عزيمة فولاذية وإرادة خارقة وصبر لا حدود له، فكان المتلقي بحاجة إلى أحداث أكثر كثافة وأشد تأزما، وشخصيات ذات إرادة أقوى وعزيمة أشد، ولها تطورها الفكري والنفسي الذي تكتسبه من صراع وجودي عميق وممتد فيه معاناة بالغة الشدة، حتى يلمح المتلقي وجه الشبه بينهما فيتفاعل مع المعاناة ويتأثر بها، وتكون سببا في حصول الأثر النفسي.

وفي المجمل يمكننا القول أن أحداث المسرحيات الثلاث –بل وجميع عناصرها باستثناء العنوان الرئيس (ثم يخضر الشجر) الذي أعلن تصويريا عن الأثر المراد نقله– من ناحية الأحداث ليست كافية لنقل الأثر النفسي، وهو الأمل بعد اليأس، لأن اليأس من الأحاسيس العميقة والمعقدة التي تحتاج لأحداث أقوى وأعمق وأدق وأكثر كثافة من الأحداث التي عرضها المبدع في مسرحياته الثلاث حتى تتمكن من التأثير عليه، فالعنصر البنائي الوحيد الذي وفق المبدع في اختياره وصياغته للتعبير عن الأثر النفسي هو العنوان الرئيس (ثم يخضر الشجر)، أما عدا ذلك من عناصر –خاصة الأحداث–، فلم تكن بالقدر الكافي، ليس لضعف في بنائها، ولا نقص في إحكامها، ولكن لأن التعقيد والتأزم فيها سرعان ما يأخذ طريقه السريع إلى الحل، فلم يصل إلى الذروة التي تتناسب مع الطبيعة المعقدة للأثر المطلوب نقله للمتلقي، وأيضا لعمق إحساس اليأس وتعقيده، فتعقيد الأحداث وتشابكها لم يكن بقدر تعقيد الإحساس وتشعبه حتى يقضي على أثره من النفوس ويبدله إلى أمل، وبطبيعة الحال فليس من السهل القضاء على إحساس اليأس وانتزاعه من النفوس وتبديله بالأمل.

ويمكن أن يكون السبب هو أن المبدع لم تكن له الحرية الكاملة في تغيير بناء الأحداث التراثية لتتناسب مع مشاعر إنسان العصر الحديث الذي أصبح فريسة للكبت والهموم واليأس والأزمات، إذ اكتفى بصياغتها شعرا مع إجراء بعض التعديلات والتحويرات، والتركيز على تصوير الجوانب النفسية والشعورية للشخصيات، والاعتماد على إمكانيات الصياغة الشعرية في الإيحاء بالمعاناة ونقل الأثر النفسي، وعلى كلٍ فيمكننا القول أن العالم الفني الذي صاغه المبدع لم يكن كافيا بأحداثه لنقل الأثر النفسي وخلق الأحاسيس التي أراد أن يخلقها في المتلقي، وإنما يمكن أن يكون كافيا بما توحي به أحداثه من تعبير غير مباشر (إيحائي) بالأثر النفسي، وتصوير أثر الأحداث على الشخصيات، فالقصور لم يأت من نقص في القدرات الإبداعية الخلاقة للمبدع، ولكن من طبيعة هذا النوع من البناء المسرحي الحداثي.

فهذه المسرحيات تنتمي لنوع من الفن المسرحي الحديث لا يهدف إلى التأثير في المتلقي من خلال إحكام البناء الفني بما في ذلك الأحداث والشخصيات والحوار، وإنما يكتفي بالتعبير عن أثر الأحداث على الشخصيات لا التركيز على الأحداث ذاتها، ففي هذا المسرح الأحداث ليست لها كل الأهمية في ذاتها ومحدوديتها، بل ولما وراءها من أفكار وانفعالات وما توحي به من أثر نفسي، فالانفعالات والمشاعر في المسرح الحداثي هي الأساس والأحداث ماهي إلا مظهر خارجي وتجسيد لها. فالمسرح الملحمي مسرح يعتمد على الحدث غير المباشر (الإيحائي)، والتأثير فيه لا يكون عن طريق الهزات الدرامية والإثارة العصبية، وإنما عن طريق الأجواء الشعورية والإثارة النفسية.

ومن الأسئلة التي يتعين على البحث أن يجيب عليها هل اكتمل الشكل الفني للعمل الدرامي الذي بين أيدينا أم لم يكتمل؟، فبالنظر إلى ما يوحي به العنوان (ثم يخضر الشجر) من شكل فني، فإن الشكل الفني للعمل الدرامي الذي بين أيدينا لم يكتمل، إذ إن العنوان يثير في المتلقي رغبة في التعرف على

أحداث درامية غاية في التحول والتغيير من الأسوأ إلى الأمثل، من الموت إلى الحياة، وهذا ما يتحقق، إذ جاءت الأحداث بسيطة خالية من التركيب والتعقيد والتغيير والحسم، عدا التحولات في المسرحية الأولى (العودة في منتصف الليل)، إذ جاء فيها التحولات من الغياب والفقد والموت إلى الحياة والعودة واللقاء.

وعلى هذه الأسس والافتراضات يمكننا القول أن: مسرح (عبده بدوي) الشعري لا يعتمد في تشكيل بنائه الدرامي (الأحداث) بشكل أساسي على عناصر التشويق والإثارة والترقب والمفاجئة، فالمتلقي لا يترقب ما سيحدث، بل يتابع بشغف ما هو حادث، لأن تطور بناؤه الدائري الداخلي لا يتم عن طريق احتدام الصراع وتأزم المواقف، وإنما يتم عن طريق التكثيف الشعوري والتداعي النفسي.

مسرح (عبده بدوي) الشعري يركز اهتمامه في تشكيل بناءه الدرامي (الأحداث) على توفير عناصر الكثافة الشعورية والأداء الإيحائي، وإتقان الصورة الشعرية التي تجسد رؤيته وتنقل الأثر النفسي إلى المتلقي أكثر من اهتمامه بإحكام البناء الدرامي ودقة بناء الشخصيات وفاعلية تطوير الأحداث، لأن مسرحه ليس مسرح فكرة، وإنما هو مسرح نفسي، يتلاشى فيه أثر الأحداث والفكرة أمام طغيان الأثر النفسي والشعوري، فالمبدع يهتم ببناء الحدث من حيث هو صورة لواقع نفسي داخلي لا من حيث هو صورة لواقع موضوعي خارجي، فلا يهمه إذا كان لهذا الحدث شبيه في الواقع الخارجي أم لا، مكتمل الجوانب ومتلاحم الأجزاء أم لا، وفي أحيان كثيرة لا يعرض الأحداث ذاتها، لا يعرضها بشكل مباشرة، وإنما يعرض أثر الأحداث على الشخصيات، لأن صورة العالم تكون أدق وأعمق وأسهل إدراكا وهي منعكسة على صفحات النفس الإنسانية، على أن الحدث في المسرح الملحمي الحديث هو تجسيد للعلاقات الإنسانية لا كشف لجوهر النفس البشرية؛ لأن المسرح الحديث يهدف إلى أن يثير تساؤلات من خلال هذه العلاقات أكثر مما يقدم إجابات، ويكشف عن حركة الحياة وطبيعة العلاقات الإنسانية ويترك للمتلقي مهمة اكتشاف طبيعة العالم

النفسي للشخصيات من خلال الصور والأفكار والأحاسيس والكلمات الموحية.

والمبدع المسرحي (عبده بدوي) في تشكيل بنيته الإبداعية لا يركز على بنية الأحداث، وإن كانت الأحداث من العناصر الفنية الجوهرية في تشكيل البناء الدرامي، لأن التركيز على الجوانب الدرامية يؤدي إلى الإيهام بواقعية الأحداث التي تفرض بدورها على المتلقي الاندماج مع الشخصيات المسرحية، والالتحام والتأثر المباشر بالأحداث الدرامية، فلا يتمكن من تبني الرؤية النقدية الصحيحة التي تساعده على وعيه بذاته، وإدراك أبعاد عالمه الخاصة، بينما إدخال عناصر بنائية تتنافى مع طبيعة البناء الدرامي كالراوي والسرد تؤدي إلى كسر حدة الإيهام بالواقعية التي تساهم في الاحتفاظ بيقظة المتلقي ووعيه، ليتمكن من اكتساب الخبرة والوعي من التجربة الإنسانية التي يتلقاها.

فالأحداث في المسرح الملحمي لا تعتمد على الإثارة والتشويق بقدر ما تعتمد على التفكر والتأمل، فالمتلقي لا يترقب بشغف وتأثر ما سيحدث، بل يتابع بتأمل ووعي ما هو حادث، ومن هنا تأتي الصعوبة والمفارقة في تشكيل البناء المسرحي الملحمي، فالصعوبة والمفارقة في تشكيل البناء المسرحي الملحمي تكمن في رغبة المبدع في نقل أثر نفسي إلى المتلقي دون أن يتأثر تأثرا مباشرا بالشخصيات والأحداث، ومن هنا تأتي صعوبة تشكيل بنيته المسرحية، وتتعدد الأدوات الفنية المشاركة في إقامة خلق فني متكامل مع رغبة المبدع في كسر حدة واقعية أحداثه إلى حد قد يؤدي إلى تشتيت وعي المتلقي، فمثل هذا البناء الفني يحتاج إلى عبقرية إبداعية خلاقة، إلى جانب متلق حاذق ذو خبرات فنية وذهن يقظ، حتى يتمكنا من السيطرة على هذه الأدوات الفنية وتوجيه دفتها توجيها يخدم العملي الإبداعية، ويساهم بفاعلية في تحقيق الغاية ونقل الأثر.

المبحث الثالث: الشخصيات:

لا شك في أن المبدع المسرحي في تشكيل بنية خطابه الإبداعي يوجه كل طاقاته الفنية نحو عملية خلق الشخصيات الفنية؛ لأنها تمثل أفضل وسيلة لنقل الأفكار والتأثير غير المباشر في المتلقي التي، فمن خلال الشخصيات الفنية يُحول المبدع المسرحي أفكاره ومشاعره ورؤيته للواقع والوجود من مجرد كلمات ميتة لا روح فيها ولا حياة إلى أشكال إنسانية تنبض بالحركة والحيوية والحياة مما يضمن لها الوجود الفعلي المتميز، والتأثير في المتلقي.

فالشخصية المسرحية عنصر جوهري في تشكيل بنية الخطاب المسرحي، ووسيلة فنية لتحويله إلى حركة درامية، فهذه الشخصيات بما تضطلع به من مهام وما تقوم به من مواقف وسلوكيات تجاه الأحداث، وما تبديه من عوالم نفسية تعج بالمشاعر المتباينة والأحاسيس المتناقضة، وتزدحم بالأفكار والأحلام والطموحات تمثل العنصر الحيوي والأهم في تشكيل البناء الدرامي، فالعمل الدرامي الناضج يتميز بإحكام ودقة بناء شخصياته.

ويتحقق هذا التميز وتلك الخصوصية للعمل الفني بعبقرية إحكام بناء شخصياته بما يتوافق مع طبيعة الأحداث التي تقوم بها، والتركيز على الجوانب التكوينية التي تساهم في خلق الأحداث وتطورها، فالشخصيات في تشكيل بنية الخطاب المسرحي يجب أن تكون بناء دراميا مستقلا عن الواقع، ومنتميا للكيان الفني بحيث تكون كيانات درامية، ولذلك فإن المبدع المسرحي في تشكيل بناء شخصياته المسرحية في المسرح الملحمي لا يهتم بالتركيز على الكشف عن كل المقومات المادية والأبعاد النفسية للشخصية؛ لأن الاهتمام والتركيز على الكشف عن المقومات المادية والأبعاد النفسية للشخصية المسرحية يزيد من اندماج المتلقي مع الشخصيات والتعاطف معها ومن ثم التأثر الانفعالي بها، وبالتالي يشغله عن التأمل والإدراك والوعي، وهو ما يتنافى مع مبادئ المسرح الملحمي .

فالمبدع المسرحي يعمل جاهدا على تجريد الشخصية من الأبعاد المادية

والنفسية التي لا ترتبط مع طبيعة الأحداث بعلاقة، ولا تكشف عن طبيعتها وأبعادها، ولا تساعد الأحداث على التطور والتنامي، حتى لا يثقل كاهل المتلقي بأعباء لا طائل من ورائها، فلا يكشف له من مقوماتها إلا ما يرتبط بالأحداث بسبب، ولا يجد المبدع صعوبة في ذلك، لأنه يترك للأحداث الدرامية مهمة الكشف عن الأبعاد والمقومات الإنسانية للشخصية المسرحية.

والشخصية الدرامية في العمل الفني الجيد لا تخلق من أجل الحدث، بل إن الشخصية بمقوماتها المادية وتركيبتها السيكولوجي هي التي تخلق الحدث، أما أن الحدث في البناء المسرحي هو الذي يكشف عن أبعادها ومقوماتها، فإنه أصدق دليل على أنها هي التي تخلقه، وليس معناه أنه تابع لها، لذلك فإن العمل الدرامي يتميز ويؤثر ويبقى أثره بتميز شخصياته وتفردها لا بأحداثه.

والانسجام والتناغم بين التركيبة النفسية والسيكولوجية للشخصيات الدرامية وطبيعة الأحداث تضفي على العمل الفني الاكتمال والتلاحم، فالحدث في البناء الدرامي لا يتلاحم ولا يكتمل عند الإجابة عن زمان ومكان وكيفية وقوعه، ولا رصد مراحل تطوره ونموه، ولكنه يتلاحم ويكتمل بتصوير دوافع ومبررات وقوعه بالكيفية التي وقع بها، والكشف عن الدوافع والمبررات إنما يتم بتصوير شخصية فنية ذات ملامح تكوينية مميزة وتركيبة نفسية معينة وطبقة اجتماعية محددة، أي أن الكشف عن دوافع ومبررات وقوع الحدث بكيفية معينة يقتضي الدقة والتركيز في تصوير الشخصية الفنية بكل مقوماتها المادية ومستوياتها النفسية والفكرية، لنقف على ما إذا كانت هذه المقومات والمستويات كافية لوقوع الحدث بهذه الكيفية أم لا، فبنية الحدث لا تتلاحم ولا تكتمل إلا بوجود الشخصية الملائمة للقيام به؛ لأن الشخصية الفنية في تشكيل بنية الخطاب الدرامي تمثل دوافع ومبررات وقوع الحدث، إذ إن وقوع الحدث وصدوره عن تركيبة سيكولوجية محددة هو أساس البناء الدرامي.

والتشخيص في المسرح التقليدي (الأرسطي) يتم عن طريق الأفعال

والحركات والإشارات التي تصدر عن الشخصية الدرامية وفق طبيعة عالمها النفسي ومستواها الفكري والاجتماعي ومقوماتها المادية، أما في المسرح الحديث (البريختي أو الملحمي) فإن التشخيص يتم عن طريق المناجاة أو التأمل الذي يصدر عن الشخصية الدرامية بجانب ما تقوم به من أفعال وما تؤديه من حوارات، فالأفعال والسلوكيات والحوارات وسائل جوهرية في تشكيل البناء الدرامي المسرحي سواء التقليدي أو الملحمي، إذ إن "تصوير الشخصيات من خلال أفعال درامية مرئية، يمثل آلية من آليات التلقي النصية"(١).

فإذا كان المبدع في تشكيل العمل الفني المسرحي يكشف عن الشخصيات بأن يخلق لها من الأحداث والمواقف ما يدفعها للكشف عن طبيعتها وإرادتها وملامحها، فإن المبدع في المسرح الملحمي لم يلتزم بهذه الطريقة التقليدية – وحدها– في الكشف عن شخصياته، فلم يكتف بالتشخيص من خلال الأحداث والمواقف (التشخيص بالفعل)، وإنما اعتمد على المونولوجات (التشخيص بالمونولوج)، يقول المبدع في اللوحة الأولى من مسرحية (عابد المسكين):

عابد: مَاذَا أَفْعَلْ؟/ إِنِّي أُنْكِرْتُ بِبَغْدَادٍ فَرَحَلْتْ/ لَفَظَتْنِي حَارَاتُ المُوْصِلْ

سُدَّتْ فِي وَجْهِي الأَهْوَارْ/ ضُيِّعْتُ.. انْهَرْتُ.. هُزِمْتْ!

لَمْ أَتْرُكْ شَيْئًا لَمْ أَفْعَلْهْ/ فَقَدِيْمًا قَدْ غَنَّيْتُ النَّاسَ المَهْزُوْمِيْنَ بِقَلْبِ الحَانَاتْ

وَحَمَلْتُ المَاءَ عَلَى ظَهْرِي حَتَّى الأَسْطُحْ/ وَضَرَبْتُ بِأَقْسَاطِ الأَلْبَانِ عَلَى الأَبْوَابْ

وَكَنَسْتُ أَمضامَ حَوَانِيْتِ التُّجَّارْ/ وَهُنَالِكَ عَلَّمْتُ الصِّبْيَهْ/ وَقَرَأْتُ القُرْآنَ الأَعْظَمْ

وَحَدِيْثَ رَسُوْلِ اللهِ/ وكثيرا مَا قُلْتُ الشعْرْ/ وَشَدَوْتُ (مَقَامًا) بعدَ (مَقَامْ).... "(٢).

(١)- آليات التلقي في الدراما، عصام الدين أبو العلا، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص٨٥.

(٢)- ثم يخضر الشجر –ثلاث مسرحيات شعرية مستوحاة من التراث–، عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، ص٨١.

فالمبدع يفرد اللوحة الأولى لتقديم شخصية البطل الرئيسي (عابد المسكين) عبر تقنية المونولوج (الحوار الداخلي)، ليكشف عن ذاته ووعيها بنفسها وبغربتها وعزلتها ووحدتها ومعاناتها في عالمها، هذا العزلة القاسية التي تفرض عليه البحث والتطلع واللجوء إلى الآخر ليكون موضوعا لوجوده في العالم، فرارا من عذابات الواعي، بمعنى أنه يخرج من وحدته لمواجهة العالم بحثا عن كمال ذاته ونموها وتطورها، لأن استمرار الحياة في العزلة يزيد من إحساسه بالمعاناة والشعور بالنقص، على أن يأتي الإحساس بالاغتراب من افتقاده للتقدير الذاتي والمكانة التي تليق بإمكانياته والحضور الفعال في العالم.

ومحاولة وعي الشخصية الدرامية (عابد) لذاتها دفعتها إلى تخيلها كجزء فاعل من المنظومة الكونية، إذ إن الإحساس بالاغتراب في الأساس يتسلل إلى وجدان الذات الإنسانية نتيجة حتمية لإحساسها بغياب الفاعلية مع الواقع وفقدانه القدرة على تحقيق ذاتها، فالاغتراب حالة نفسية تفرضها وضعية الإنسان في الكون، فهو يتحرك نحو الآخر، مدفوعا بالحاجة البيولوجية العصابية للحب والتقبل من الآخر، ليكشف عن الخصائص الجوهرية الأصيلة لشخصيته من خلال الآخر، فالحالة النفسية التي يعيشها عابد المسكين من الإحساس بالاغتراب والضياع الوجودي في العالم دفعته إلى أن يمنح (صهباء) –ككيان إنساني متفرد يصلح أن يكون موضوعا وصوره لوجوده المتفرد– أهمية بالغة؛ لأن الحالة المزاجية فرضت عليه هذا الوجود، فالمزاج العام للإنسان في حالة الإحساس بالاغتراب الوجودي يفرض عليه توجه معين قد لا يتفق مع طبيعة كيانه وحضوره في العالم، ففي الحالات النفسية السيئة تصبح الأمزجة مراوغة بل ومضللة في أغلب الأحيان.

فهذه التأملات تكشف عن رغبة الشخصية الإنسانية في الإدراك الأصيل لحقيقة كينونتها، والكيفية العميقة التي ينتمي بها جوهر الإنسان إلى الوجود الإنساني في حقيقته الكلية (صورة العالم)، فهو إنسان مهموم بقضية وجوده في

العالم، ولا يتكشف الوجود في العالم إلا في طبيعة العلاقة بالآخر، مما يحتم عليه الانفتاح على الآخر، ليتخذ منه موضوعا خارجيا لطبيعة وجوده الذاتي، حينما يتخذ من (صهباء) موضوعا لوجوده، أو نافذة يطل منها على وجوده في العالم، وعلى هذا الأساس تكون هذه التأملات بمنزلة تبرير لارتباطه بالآخر (صهباء) ودخوله في علاقة وجودية معه، ومن ثم فهي تأصيل وتعميق للصراع النابع من دوافع نفسية عميقة وأخرى خارجية ضرورية اقتضتها طبيعة الأحداث.

ويفرد المبدع اللوحة الثانية لتقديم شخصية البطلة الرئيسية (صهباء) عبر تقنية المونولوج –أيضا–، بأسلوب شعري يفيض عمقا وأصالة وتعبيرات إيحائية وكثافة دلالية، مستثمرا أجواء الحلم والاستغراق في العوالم النفسية في التعبير عن حقيقة كيانه الوحي وسيكولوجيته النفسية، إذ يقول:

صهباء: **مَاذَا أَفْعَلْ؟ الدَّارُ تَضِيْقُ عَلَيَّ**

الجُدْرَانُ الغَضْبَى تَتَقَارَبْ... تَطْحَنُ مِنِّي العَظْمْ/ القَنْدِيْلُ العَاتِي يَتَأَرْجَحُ فِيْ عَيْنِيْ

يَتَمَسَّحُ فِيْمَا تَحْتَ الثَّوْبْ... / لَنْ أَنْسَى فِيْ إِحْدَى الأُمْسِيَّاتْ

وَالبَيْتُ خَلَا مَمَّنْ فِيْهْ/ ضِعْنَا فِيْ التِّيْهْ/.. قَدْ أَضْجَعَنِي فِي جَانِبِ إِحْدَى النَّجْمَاتْ

فَانْسَابَتْ إِحْدَى الغَيْمَاتْ.. انْهَتَكَتْ.. ضَاعَتْ/ شَرَقَتْ بالدَّمْ/ فَاضَتْ بالدَّمْ

وَاخْتَلَّ الكَوْنْ/ مِنْ سَاعَتِهَا الكَوْنُ اخْتَلّ!"(١).

فالشخصية الدرامية تكشف عن عالمها النفسي في جدلها مع الحياة وعلاقتها مع الآخر في حوار داخلي شعري يفيض رقة وعذوبة، وتفصح عن إحساسها بالحيرة والضيق والاغتراب في بيئة تدفع على الضيق والاختناق، مما يدفعها إلى اللجوء إلى الآخر (الحب)، لتدخل في علاقة –بكل اندفاعها– تفقدها عذريتها، لتدخل في حالة من الضياع الوجودي، خاصة بعد موت حبيبها في

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٨٧.

إحدى الحروب، فتتحول (صهباء) –تلك الفتاة اليافعة فاتنة الجمال بنت قاضي الرملة– بعد ضياع الحب بموت حبيبها إلى شخصية سادية تختلط عندها الشهوة بالموت[١]، فتنغمس في أحط ألوان اللذة إشباعا لرغباتها الدنيئة، وتتلذذ بإحداث الألم بالآخرين عن طريق نبش القبور[٢]، فضياع الحب يحول الذات من قوة فاعلة إلى قوة معطلة لا تملك إلا العبث والهدم والتخريب، إذ تهرب من الشعور بالعجز عن الإنجاز في العالم الخارجي بتدميره.

وحينما يختارها (عابد) لتكون شريكة حياته، بعد أن قطع كفها حينما رءاها متخفية في شكل ذئب يمشي على أربع من أجل ممارسة إشباع رغباتها الدنيئة بنش القبور، وبعد معرفته بحقيقة سلوكياتها الشاذة، فإنه تكون علاقة مشوهة منذ البداية؛ لأنها ليست مبنية على الاختيار الواعي، وإنما هي مبنية على رغبة في سد فجوة الاحتياج العاطفي والهروب من إحساس الوحدة ومشاعر الاغتراب، أي تحت ضغط حالة نفسية سيئة، فالحالة النفسية هي التي تشكّل جوهر الإنسان، لأنها هي التي تحدد سلوكه ونشاطاته، وتؤثر عليه في اختياراته، فالذات تتحرك تحت تأثير سلطان الحالة النفسية، بحيث تستجيب للفعل بدوافع اضطرارية، أي نزوع نحو الفعل بضغط من الحالة النفسية الساعية إلى اكتشاف وجود جديد تشعر فيه الذات بمكانتها وتقديرها الذاتي، أي تحقيق الذات.

وعلى هذا الأساس فالعلاقة بينهما لا تكون علاقة مشاركة على النضج والكمال، وإنما هي صراع بين شخصية ساعية إلى تحقيق وجود أصيل لذاتها في العالم، وشخصية مدفوعة لا إراديا إلى وجود زائف لوقوعها تحت سيطرة نزعة

(١). ينظر في ذلك: مختصر التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: سامي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص١٢٥.

(٢)ـ للمزيد عن علاقة السادية بنبش القبور، ينظر: مدارس التحليل النفسي، إريك فروم، ترجمة: أسعد وجيه، وزارة الثقافة– دمشق، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص١٥٤.

نفسية تدميرية، فهي تنظر إلى الآخر (عابد) –الساعي إلى تحقيق وجود أصيل لذاته في العالم– نظرة عدائية، لا يمكن معها أن ينمو الحب ولا يساعد الذات على الارتقاء والنضوج، وينتج عنها حالة من القلق الذي يعوق الذات عن إقامة علاقات إنسانية بناءة مع الآخرين، ومن ثَمَّ تنغمس في وجود زائف يؤدي بها إلى الضياع والهلاك.

فالمبدع يستثمر هذه التركيبة النفسية لشخصيتي (عابد صهباء)، ليضفي على الصراع العمق والأصالة، إذ على المبدع أن يحقق لشخصياته الدرامية الوجود الفني المتميز بأن ينطقها بما يتناسب مع مستواها الفكري، ويضعها في أماكن تتناسب مع مستواها الاجتماعي، ويجعلها تقوم بالأفعال والسلوكيات التي تتوافق مع طبيعة عالمها النفسي ونوازعها الداخلي وتركيبتها السيكولوجية؛ ليضمن لها الحيوية والفاعلية التي تضفي على عناصر العمل الفني الانسجام والتلاحم والجاذبية والتأثير، وتفتح بنائه الدلالي على آفاق تأويلية رحبة، ذلك أن "جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية"(١).

على أن الفاعلية الدرامية في هذه المونولوجات تأتي من أنها لا تكتفي بالكشف عن العالم النفسي للشخصية فحسب، بل وتكشف عن طبيعة علاقتها بالعالم من حولها ورؤيتها الخاصة للعالم، أي أنها تكشف عن النفس في جدلها وعلاقتها بالعالم، وتكون صورة للعالم أكثر مما هي صورة للنفس البشرية، فاللوحتان الأوليتان يمثلان وعي الشخصيات الرئيسية لحضورها وطبيعة وجودها في العالم وإدراكها لهويتها، ومن ثم تعميق الصراع وتأصيل الأحداث.

(١)ـ غواية المتخيل المسرحي، عواد علي، المركز العربي الثقافي– بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧م، ص٦٢.

فالكشف عن جوهر الشخصية وأبعاد عالمها النفسي وجذور تركيبتها السيكولوجية في المسرح الملحمي يتم عن طريق التأمل العميق في الكلمات التي تنطق بها الشخصيات أكثر من السلوكيات والأفعال التي تقوم بها، لأن المسرح الملحمي يثير تساؤلات أكثر مما يقدم إجابات، ويكشف عن حركة الحياة وطبيعة علاقة النفس البشرية بالحياة والعالم، ويترك للمتلقي مهمة اكتشاف طبيعة العالم النفسي للشخصيات من خلال الصور والكلمات الموحية التي تنطق بها.

والتشخيص بالفعل وإن كان هو أفضل وسائل بناء الشخصيات في العمل الدرامي، إلا أن هناك شخصيات درامية بالغة التمييز تكون الحاجة بالغة إلى استخدام وسيلة التشخيص بالمونولوج في تشكيل بناءها والكشف عن جوانب الخصوصية والتفرد في شخصيتها، وهي الشخصيات الدرامية ذات النزعة النفسية والتركيبة السيكولوجية المسيطرة على سلوكياتها وأفعالها، مثل شخصيتي (عابد وصهباء) في المسرحية الثالثة (عابد المسكين)، فهما شخصيتان بناهما المبدع بناء متقنا من خلال المونولوج (الحوار الداخلي) والأفعال معا، فالكشف عن وجودهما المتميز في البناء الدرامي لم يكن يتأتى من خلال علاقتهما بالآخرين وتصرفاتهما فحسب، بل ومن الكشف عن التناقض بين المكانة والإمكانيات، وبين الصفات والمقومات، وبين العوالم النفسية الداخلية والعوالم الإنسانية الخارجية من خلال تقنية المونولوج (الحوار الداخلي).

على أن تشكيل بناء الشخصيات في المسرح الملحمي الحديث تشكيل داخلي، وليس خارجي، بمعنى أن الشخصيات تتكون من خلال ملامح العالم النفسي الداخلي قبل الخارجي، وليس معنى ذلك أنها شخصيات منظور إليها من خلال حركتها الداخلية من أجل توخي الدقة والعمق في تكوين أبعاد ملامحها ومقوماتها، لأن ذلك يتنافى مع مبادئ المسرح الملحمي وأهدافه التغريبية، ولكن منظور إليها من خلال حركتها الداخلية من أجل رسم صورة جوهرية وعميقة للعالم وحركة الحياة وطبيعة الوجود الإنساني، فقد ظهرت الشخصيات بوضوح

في تشكيل بنية الخطاب المسرحي على أنها تصوير للعالم وتجسيد لحركة الحياة ولحقائق داخلية للمبدع، ووسيلة فنية لنقل وعي وأثر نفسي، وليس كشخصيات واقعية ذات أبعاد حقيقة وطبيعة سيكولوجية ورؤية ذاتية للوجود.

فالمبدع في تشكيل بناء الشخصيات يتناول بناءها من الداخل، فشخصياته أغلبها شخصيات مرسومة من الداخل، وكان الأجدر والأليق أن يهتم المبدع بتصوير الحياة الخارجية للشخصيات، وعدم الالتفات إلى عوالمها الداخلية في تشكيل مثل هذا البناء المسرحي الذي يهدف إلى توعية المتلقي دون التأثير عليه، لأن التناول الخارجي للشخصيات يؤدي إلى تجفيف منابع التعاطف معها والتأثر بها، ومن ثم لا يندمج مع عالمها، ولا يتأثر بتجربتها، ويظل يراقبها من بعيد، ويتأمل سلوكياتها بوعي وتأمل.

أما التناول الداخلي للشخصيات فهو يخلق في وجدان المتلقي التعاطف معها، ومن ثم الاندماج التام مع الأحداث، مما يفرض عليه الدخول في حالة من التخدير الشعوري يفقد معها وعيه، فلا يفكر ولا يناقش، وإنما يتأثر ويقلد، ولكن المبدع حينما يكشف عن أبعاد العالم الداخلي للشخصيات في البناء المسرحي الملحمي، فإنه لا يكشف عنه لذاته، ولا من حيث هو مدخل للتعرف على ملامح الشخصية الدرامية فحسب، بل من حيث هو صورة للعالم، ولذلك فإن شخصيات المسرح الملحمي –غالبا– ما تبدو في علاقة جدلية مع الواقع، تخترق أسراره، وتطلع على حقيقته عن طريق الكشف والبصيرة التي تتاح له بعد طهارة الروح ونقاء القلب وصفاء السريرة، يقول المبدع في مسرحية (المنتظر):

صابر: لَكِنِّي لَنْ أَمْشِي إِلَّا مُمْتَلِئًا بِالسِّرّ

الخياط: لَا سِرَّ لَدَيّ/ العَالَمُ مَكْشُوْفٌ فِيْ نَفْسِيْ يَا وَلَدِيْ

إِنْ يُظْلِمْ قَلْبِي لَا يَبْدُو مَكْشُوْفًا/ لَا يَفْتَحُ لِيْ بَابًا، لَا يَجْعَلُنِي أَعْلُوْ سُوْرَ الجَنَّهْ

فَاحْضُنْ فِيْ جَنْبَيْكَ العَالَمْ/ وَتَنَزَّه فَي بُسْتَانِ الطِّيْبَهْ

وَتَجَوَّلْ وَالأَنْوَارَ بِجَنْبَيْكْ/ فِيْ دُنْيَا الرَّبْ/ مَا دُمْتَ مُضِيءَ القَلْبْ"(١).

فالمبدع في المسرح الملحمي لا يرسم الشخصيات على أنها صورة لكيان واقعي، وإنما على أنها رمز إيحائي ومادة للوعي والتأمل والإدراك العميق لأبعاد الواقع، فليست الشخصيات ظواهر إنسانية ثابتة بل دلالات وجودية متجددة، فالشخصيات في بناء المسرح الملحمي "ليست بحاجة إلى التحديد التام لأنها ليست شبيهة بالواقع، وإنما هي الواقع في حد ذاته"(٢)، فالمبدع المسرحي في المسرحية الحداثية لا يريد أن يقدم شخصيةشبيه بشخصيات الواقع، وإنما يريد أن يقدم شخصية شبيه بالواقع ذاته، شخصية تعكس الواقع في حقيقته الجوهرية لا مظهره الخارجية، شخصية تعكس حركة الحياة من جوهرها الداخلي، لا مظاهرها الخارجية، لأن الحقيقة تكمن في أعماق الحياة، لا في مظاهرها الخارجية.

ولذلك فإن معاناة الشخصيات في المسرح الملحمي لا تأتي من الداخل ولا من الخارج، ولكن من طبيعة وجودها في العالم، أي من التصادم الحاصل بين العالم النفسي الداخلي للشخصيات والواقع الخارجي للعالم، أي في جدل الشخصيات وعلاقاتها بالعالم، فالشخصيات الدرامية في المسرح الملحمي في النهاية تمثل صورة عميقة للعالم، ومحاولة لفهم العالم عن طريق الفهم العميق للعالم النفسي للشخصيات، حتى الأحداث فإنها ليست عنصرا يعول عليه في خلق الإثارة والتشويق، وإنما هي وسيلة للكشف عن أعماق الشخصيات كصورة عميقة للعالم، ومن ثم التعرف على طبيعة حركة العالم وقوانين الحياة.

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٦٢.

(٢). أثر الواقعية الملحمية في بنية النص الدرامي، صالح بوشعور، ص٣٤٦.

فالمسرح الملحمي الحديث وإن كان يتناول العوالم النفسية والروحية للشخصيات في تشكيل بنائها الفني، إلا أنه لا يتناولها ليكشف عن ملامح الطبيعة البشرية، ولا يتناول الأبعاد الداخلية للشخصيات ليرسم صورة إنسانية كاملة قريبة من الواقع لتعبش في وجدان المتلقي؛ لأن ذلك يتنافى مع مبادئه التغريبية لكسر حدة الإيهام بالواقعية، ولكنه يرسمها لما توحي به من أبعاد الواقع وملامح صورة العالم الخارجي، إذ يقدم صورة للعالم من خلال الكشف عن العالم الداخلي للشخصيات، فلا يهتم بتفصيلات ودقائق العالم الداخلي للشخصيات إلا من حيث هو صورة للعالم الخارجي، فهو يصور العالم لا الشخصيات.

فالمسرح الشعري عند (عبده بدوي) –على عكس المسرح التقليدي– يركز اهتمامه على الواقع الداخلي للشخصيات، ولكنه لا يهتم بالواقع الداخلي للشخصيات لذاته، بل لما يوحي به من صورة أعمق وأدق للعالم، ولا يولي الواقع الخارجي للشخصيات اهتماما إلا بقدر دلالته على الواقع الداخلي، أي أنه يهتم بالواقع الخارجي من حيث هو صورة تعكس أو تجسد الواقع الداخلي.

وهو مسرح يعتمد في تجسيد تصوراته وأبعاده الدلالية على عدد محدد من الشخصيات، وذلك لأنه مسرح ذو اتجاه فكري محدد، لا يهدف إلى تصوير شخصيات إنسانية ذات وجود واقعي متكامل الأبعاد الجوانب والمقومات، وإنما يهدف إلى نقل وعي وخبرات والإيحاء بصورة حقيقية وعميقة للواقع الإنساني، فالتركيز على عدد محدد من الشخصيات في العمل الفني يساعد المتلقي على التأمل في القضية الفكرية التي يطرحها الإطار المسرحي.

ولذلك فإن المبدع المسرحي حينما يستدعي شخصيات تراثية من التاريخ في تشكيل بنية خطابه المسرحي (كشخصيتي (مسلمة بن عبد الملك) و(طارق بن زياد) في إبداع (عبده بدوي) المسرحي، لا يستدعيها لذاتها، ولكن لما توحي به من مبادئ إنسانية أصيلة وقيم وجودية متجددة، مستثمرا رصيدها في الوجدان الجمعي والمخزون الثقافي لدى المتلقي، فشخصية (مسلمة) في المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) التي استدعاها المبدع من عبق التاريخ الإسلامي،

مكتفيا باسمها في مهمة استدعاء ملامحها وصفاتها، وكاشفا عن أبعاد عالمها الروحي وعلاقتها بربها، واعتمادها على ملكاتها الروحية في رؤية العالم وموقفها منه، يقول المبدع على لسان (مسلمة):

فِيْ هَذَا الليلِ الحَيْرَانْ/ يَا رَبِّي/ لَا تَضْرِبْ مِنْ حَوْلِي الجُدْرَان
إِنْ تَضْرِبْهَا أَثْقِبْ حُزْنِي بِالقُرْآنْ/ وَأَطُلُّ عَلَيْكَ.. أَطُلُّ عَلَيْكْ! "(١).

فشخصية (مسلمة) من خلال تقنية المونولوج (الحوار الداخلي) تكشف عن رغبتها في الهرب من حيرتها واغترابها ووحدتها إلى التماهي في علاقة مع الله والعيش في رضاه، لتتجاوز حدودها المادية، وتعيش حياة روحية عميقة، وتكون في النهاية رمزا للإنسان الذي يستخدم ملكاته الروحية في رؤيته للعالم، فالجانب الروحي حينما يتفوق على الجانب المادي للإنسان ويسيطر على إحساسه، ويوجه رغباته ويتملك ذاته وكيانه، يكون الإنسان خاضعا خضوعا كليا لملكاته الروحية، وتكون هي المسؤولة عن تنمية ذوقه الجمالي الذي يمثل ملكة الحكم على العالم الخارجي، بحيث يكون هذا الحكم كاشفا عن وجدان الذات أكثر من كشفه عن العالم الخارجي، وذلك لأن الذات تكون متأثرة كليا في الحكم على الأشياء بفكرتها العميقة عن نفسها دون الوقوع تحت أي مؤثر خارجي، أو النظر إلى أي منفعة دنيوية أو مكسب زائل.

وشخصية (طارق) في المسرحية الثانية (المنتظر) لا يهتم المبدع بالكشف عن صفاتها ومقوماتها المادية، ويكتفي بالكشف عن اسمها الذي يستدعي ملامحها من عبق التاريخ، ويركز في الكشف عن طموحاتها الوثابة وإرادتها القوية وعزيمتها الغائرة، وإدراكها الواعي لطبيعة العالم، وامتلاكها للقوة القادرة على تغيير واقع الأمة المتردي، لأنه لا يقدمها ككيان مادي واقعي، وإنما كرمز إيحائي للخلاص بالقوة والسيف والثورة والتمرد:

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٦.

طارق: لَكِنِّي أَمْلُكُ هَذَا السَّيْفْ/ وَالقَلْبُ المَسْنُوْنُ الصَّارِمْ
وَالحَقُّ بِأَنْ يَحْيَا الإِنْسَانُ عَزِيْزًا فِيْ هَذَا العَالَمْ/ وَبِأَن يَتَغَلْغَلَ بالسَّيْفِ الوَاثِبْ"(١).

فالمبدع في تشكيل بناء شخصية (طارق) في العمل الفني لم يكمل اسمه، ولم يهتم بذكر ملامحه ومقوماته المادية؛ لأنه لا يريد أن يخلق شخصيات متميزة يعايشها المتلقي بإحساسه ووجدانه، ولكنه يقدمها بوصفها ظواهر تاريخية عابرة، يقدمها كرمز يتأمله بفكره ووعيه، فالشخصيات التاريخية حينما يستدعيها من عبق التاريخ لا يستدعيها لذاتها، وإنما لأن هذه الشخصيات التراثية التي تعكس روح الشخصية العربية في إرادتها وأصالتها وتماسكها، فلا ترتبط حاجة المسرح في العودة إلى التراث بمجرد نفض الغبار عنه وترميم بدائيته وفحصه وتنقيحه.

فالشخصيات التاريخية في المسرحية لا تعبر عن ذاتها –كشخصيات تاريخية–، وإنما هي تعبر عن رؤية عصرية، إذ تحمل طابع فكري عصري، ولكن وجودها في هذا الإطار لدواعي فنية تتمثل في تحقيق رؤية التغريب والإبعاد التي نادى بها بريخت من أجل التأمل الواعي والإدراك الحقيقي "فالمسرحيات ذات الإطار التاريخي هي مسرحيات عصرية، لكن هذا الإطار التاريخي هو مجرد تجريد وإبعاد من أجل التقريب"(٢).

ويستثمر المبدع شخصية الراوي في الإعلان عن الخضوع لمبادئ نظرية المسرح الملحمي في التغريب، فلا شك في أن وجود الراوي يتعارض مع طبيعة الدراما، فالدراما فعل وحركة وتنامي، والرواية قول وحكي وإخبار، إلا أن وجوده يتوافق مع غاية المبدع المسرحي من تشكيل البنية الملحمية في إبعاد المتلقي عن التأثر المباشر بالأحداث والتفاعل الوجداني معها والاندماج والتعاطف مع

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٦٨.

(٢)ـ تأثير الملحمية في المسرح العربي، محمد أحمد كامل، مجلة مسرحنا– الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة، العدد ثمانمائة وتسعة عشر٢٠٢٣م، ص٢٢.

شخصياتها، حيث يخفف الراوي من حدة توهم المتلقي بواقعية الأحداث، فلا يندمج مع الشخصيات ولا يتعاطف مع معاناتهم، إنما يتأمل طبائع الشخصيات ويناقش سلوكياتهم، ويأخذ من الأحداث الخبرة والوعي، ويلتفت إلى معاناته وواقع عالمه الخاص، فالراوي هنا يقوم بوظيفة التغريب، "ويقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة، فالكاتب عندما يجعل أحداث قصته منظورة من زاوية راوٍ، فإنه يبديها في صورة تكسر رتابة الواقع، وتظهره بعيون غريبة"(١).

فالمبدع يقدم شخصية الراوي (أبو علي التنوخي) كرمز للتفوق والعبقرية والطاقات الإبداعية الخلاقة للشخصية العربية، ورمز للحكمة والخبرة والوعي الإنساني، فمجرد وجوده في تقديم البناء الدرامي يعطي للأحداث مصداقية وموضوعية وقيمة أكبر من قيمتها، مما يساهم في إضفاء مزيد من العمق والفاعلية والتأثير على المتلقي، فثقة المتلقي العربي في صدق التوخي وحكمته – كزاوية رؤية للأحداث– تزيد من إقبال المتلقي على الأحداث واستيعابها، فثقة المتلقي في الروي تدفعه إلى أن يتبوأ مكانه ويرى الأحداث من زوية رؤيته، وبذلك يكون شاهدا على الأحداث عن طريق تخييل وقوعها، لا الإيهام بواقعيتها.

ووجود الراوي (الذي يكتفي بالتقديم الأحداث ولا يشارك فيها) في مقدمة العمل الفني ليكون كـ(وسيط) بين المتلقي والأحداث، كما في العمل المسرحي الملحمي، يمثل إذنا صريحا من المبدع للمتلقي للتدخل بالتأمل والتأويل في الأحداث، فالإبداع المسرحي مع دخول تقنية (الرواية) في تشكيل بنيته، يتحول من خطاب إبداعي موجه إلى المتلقي إلى حكاية يشارك المتلقي بنصيب وافر في تأويلها وإعادة إنتاجها وفق خبراته وميوله ووعيه وأبعاد عالمه الخاص.

(١)- الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص٦٥.

فالراوي هنا يمثل زاوية من زاويات تلقي الخطاب الإبداعي، إذ يختفي وراء الشخصيات المتصارعة، فلا يظهر ظهور فعليا، بل يكتفي بتقديم الأحداث دون متابعتها ولا مراقبة الشخصيات، فهو راوٍ محايد محجم عن المشاركة، والراوي المحايد بإحجامه عن المشاركة في الأحداث يساهم في خلق بناء فني محكم، لأنه يتيح للشخصيات حرية السلوك والتعبير، وللأحداث حرية الحركة والنمو، مما يؤدي في النهاية إلى خلق بناء فني متلاحم، فيكون كالصورة الفنية التي تعكس ظلال إيحائية كثيفة وطاقات دلالية متعددة، فيكون الراوي المحايد بذلك أداة فنية ثرية، لأنه يفتح النص على آفاق دلالية رحبة تتيح للمتلقي أن يقوم بعملية التأويل التي تتوافق مع طبيعة عالمه الخاص.

فوجود الراوي يؤكد أن العمل الفني لا يصور واقعا، وإنما ينقل وعي وخبرة بأبعاد تجربة إنسانية، فيستطيع المتلقي أن يكون لنفسه رؤية خاصة ووعيا ذاتيا بالعالم، لا يمليه عليه الراوي، ولا يكتسبه لا إراديا (لا شعوريا) بفعل الاندماج مع الشخصيات، وإنما من خلال إدراكه الواعي لحركة الأحداث وأثرها النفسي على الشخصيات، فالمبدع يستخدم الراوي ليخفف من حدة الطابع الغنائي الذاتي، ويشيع الطابع الموضوعي الحيادي على البنية الدرامية.

فالراوي هنا يقوم بوظيفة جمالية تجذب المتلقي وتثير اهتمامه وتغذي وعيه وتنشط خياله، إذ يختار من مواقف الحياة ما يصلح لأن يكون أحداثا درامية لها طابع ديناميكي، ويخلق منها عملا فنيا متكاملا يعكس وعيا جماليا بأبعاد تجربة إنسانية، "فرؤية الراوي هي التي تنظم أجزاء هذه الحياة بوصفها تجربة أو خبرة إنسانية مسترجعة على صفحة ذاكرة واعية"(١).

وقد يخلق المبدع في المسرح الملحمي شخصيات تبدو وكأنها مجمدة،

(١). الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص٦٤.

ليس لها دور في صناعة الأحداث، إلا أن لها دور حيوي في دعم مبادئ نظرية التغريب، مثل شخصية (الخادمة) في مسرحية (العودة في أطراف الليل):

جاسر: يَا أُمِّي.. قَدْ جَاءَ أَوَانُ السَّعْدْ

لَيْلَى: أَنْتَ السَّعْدُ.. النُّوْرُ.. البَهْجَهْ

جاسر: هَذَا ثَوْبٌ أَوْشَكَ أَنْ يَبْلَى.. أَنْ يَسَّاقَطْ

الخادمة: يُهْدِي ثَوْبًا قَدْ أَوْشَكَ أَنْ يَبْلَى.. أَنْ يَسَّاقَطْ؟

لَيْلَى: تَكْفِيْنِي طَرَقَاتُ البَابْ

الخادمة: –ضاحكة بغيظ– تَكْفِي!

جاسر: هَذَا خَاتَمْ/ هَلْ يُرضِي وَهْوَ القَادِمُ مِنْ أَرْضِ التِّيْهْ/ بِبَقَايَا شَرْخٍ فِيْهْ؟

الخادمة: –بسخرية– يُرضِي!

لَيْلَى: تَكْفِيْنِي عَودَتُكَ الليلَهْ/ .. لَكِنْ لَكَأَنِّي أَشْكُوْ شَيْئًا فِيْ نَفْسِي

شَيْئًا مَجْهُوْلًا يَنْمُوْ فِيْ أَمْسِي

جاسر: هَذَا شَالْ/ مَازَالَت فِيْهِ خُيُوطٌ مِنْ فَضَهْ

تَتَسَانَدُ فَوْقَ خُيُوْطٌ أُخْرَى مِنْ ذَهَبٍ خَالِصْ

الخادمة: يَا رَأْسِي!!/ يَبْدُو أَنِي لَا أَفْهَمُ شَيْئًا فِيْ هَذِي الليلهْ! "[1].

فالخادمة هنا تقوم بدور جوهري وفق مبادئ نظرية التعريب التي يدعو إليها المسرح الملحمي، ففي الفن لا وجود لشخصيات استاتيكية (متجمدة)، لا سيما الفن الدرامي، فلكل شخصية وجود فني، ودور حيوي محدد منوط بها أن تؤديه –من وجهة نظر مبادئ الاتجاه الفني على الأقل–، إذ إن التدخلات التي تقوم بها الخادمة في الحوار بين الابن وأمه في مشهد درامي مثير للانفعال من المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل)، لها وظيفة فنية وفق مبادئ المسرح

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٤٢.

الملحمي تتمثل في أن تحول بين المتلقي وبين الاندماج والتأثر بما يدور أمامه من حوار وأحداث، وأن توجه المتلقي نحو التفكر والتأمل بوعي فيما يدور أمامه، ليخرج بموقف نقدي إيجابي، بدل الانفعال السلبي بما يتلقاه، فشخصية الخادمة تمثل وسيلة فنية لخلق مسافة فاصلة بين المتلقي والأحداث المعروض أمامه، ليبقى مدركا واعيا لا مندمجا متأثرا حتي يناقش ما يحدث أمامه ويخرج منه برؤية خاصة به للعالم، "ففي مسرح التغريب تقاطع أحداث المسرحية بتعليقات مباشرة لتكسر حدة الإيهام بالواقعية لدى المتلقي"(١).

والشخصيات والأحداث ليست عناصر جوهرية ولا رئيسية في تشكيل البناء الفني للمسرحية الملحمية الحديثة، بل تعامل على أنها ثانوية عابرة، إنما الرئيسي والجوهري هو البناء ذاته وما يحمله من خبرة ووعي تنطق بهما التجربة الإنسانية التي يعبر عنها البناء الفني، فنظرية المسرح الملحمي تقضي بأن "الفن يجب أن يستوعب على اعتباره شيئا ثانويا، أما الشيء الرئيسي فهو ما يصوره الفن"(٢).

يبقي سؤالا يجب أن نجيب عليه، هل هذه الشخصيات بهذه التركيبة النفسية وهذا المستوى الفكري تساهم بدور فعال في نقل الأثر الذي يريد المبدع المسرحي نقله إلى المتلقي، بمعنى أن هذه الشخصيات تملك من الإرادة والوعي والخبرة ما يكفي ليؤثر في المتلقي ويساعده على تغيير نفسه واكتشاف العالم، الحقيقة أن كل شخصية تشارك بنصيب في توصيل الأثر النفسي المقصود من العمل الفني للمتلقي، وتعكس جانب من جوانب الوعي، فشخصية (صالح الخياط) –مثلا– في المسرحية الثانية (المنتظر) وإن كانت شخصية لا تملك من الإرادة ما يؤهلها لأن تشارك في توصيل الأثر النفسي المقصود من العمل الفني

(١). غواية المتخيل المسرحي، عواد علي، ص٨٠.

(٢)ـ نظرية المسرح الملحمي، برتولد بريخت، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام والشؤون الثقافية– بغداد، الطبعة الأولى١٩٧٣م، ص٣٢٢.

للمتلقي، إلا أن توقانوها إلى القوة والثورة والتمرد ممثلا في الإعجاب بشخصية (طارق)، وتوصيتها للمستمع والمتلقي بلزومه إذ أدركوا زمنه، يغفر لها من يظهر عليها من ضعف الإرادة في واقع بلغ من الفساد والتردي والترهل ما يفوق إمكانياتها، فهي شخصية تدرك حجم الفساد والتردي في واقعها وتملك شجاعة الحلم بالتغيير، ولكنها لا تملك الدوافع والقوة اللازمة للتنفيذ، فالواقع أشرس وأقوى من إمكانياتها وإرادتها، لذلك تنتظر قوة وإرادة من خارج حدود ذاتها.

واستجابة للاستراتيجية الدرامية التي تفرض على المبدع أن يكون من بين الشخصيات التي يخلقها في العمل الفني شخصيات نامية، أي خاضعة لعملية التغيير والتطور، فلا تخرج من المسرحية على الحالة التي دخلت بها ، وإنما تصل إلى مستوى أعلى من الوعي والإدراك، نجد شخصية (جاسر) في المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) عن طريق ما تمر به من مواقف وأحداث في العمل المسرحي يحدث لها تغير عميق على مستوى الوعي والإدراك، إذ يتغير مفهومها عن الحرب وموقفها من الإنسانية، فتعي أهمية الترابط والتآخي بين الإنسان وأخيه الإنسان مهما كان ديانته أو عرقه، فهو تطور بفعل الوعي والإدراك، وليس تَغَيُّر في جوهر الشخصية وقالبها.

وشخصية (صالح الخياط) في المسرحية الثانية (المنتظر) تخرج من الصراعات والمواقف التي خاضتها أكثر وعيا وأشد إدراكا لطبيعة الواقع وإن كانت لا تملك إلا الانتظار، وكذلك شخصية (عابد) في المسرحية الثالثة (عابد المسكين) رغم التحديات والانتكاسات والخسائر والهزائم التي واجهتها إلا أنها تخرج من الصراع محملة بالوعي والخبرات ومفعمة بالأمل والإصرار على مواصلة السير في الطريق نحو النضج والكمال.

فالشخصية الدرامية لكي تحقق الوجود الفني المتميز يجب أن تكون ذات إرادة فاعلة تمكنها من أن تخرج منتصرة من الصراع الدرامي، ولكن يكفيها أن تحصل على الوعي والخبرة والإدراك العميق الذي يساعدها على تحقيق ذاتها واكتشاف العالم من حولها، بمعني أن يدفع هذا الإدراك الشخصية الدرامية أن

تقوم ببناء علاقة جديدة تربطها بذاتها وبالعالم، فالتحول في بناء الشخصية يحدث نتيجة لاكتساب الوعي.

فأغلب الشخصيات الدرامية في المسرح الملحمي شخصيات نامية متطورة وليست ثابتة جامدة، لأن المسرح الملحمي الذي ينتمي إليه العمل الفني هو مسرح قائم على التجدد والتغيير والتطور والوعي والإدراك لحقائق الواقع الإنساني، فالشخصيات فيه ليست شخصيات واقعية قائمة بذاتها، وإنما هي شخصيات فنية إيحائية تمثل دعوة لتغيير العالم عن طريق تغيير أنماط سلوك الشخصية الإنسانية وتهذيب نوازعها واكتسابها للوعي والإدراك والخبرات.

والمتلقي أشد ارتباطا بشخصيتي عابد وصهباء في المسرحية الثالثة (عابد المسكين)، لما تقدمه الشخصيتين من مادة حيوية للوعي والإدراك بقوانين الحياة، ولما تتميز به من كشف عن الحقائق النفسية المعقدة والحقائق الإنسانية المثيرة والحقائق الوجودية العميقة، فهي ليست شخصيات مرسومة لتوحي بفكرة معينة أو تنطق بنظريات يفرضها المبدع على المتلقي، وإنما هي كشف للحياة والحقائق النفسية والوجود الإنساني، فهي شخصيات متميزة في تركيبتها النفسية والسيكولوجية من حيث أنها ترتبط مع الحياة بعلاقات دينامية معقدة، بمعنى أن لهم حضور متميز ووجود أصيل أمام العالم الإنساني في كليته.

وهكذا تبدو الشخصيات الفنية في المسرح الملحمي –في أغلب الأحيان– كائنات متنامية مرسومة من الداخل، ذات وجود متميز تربطها بالعالم علاقات جدلية معقدة، إذ تأخذ على عاتقها مسؤولية تحقيق وجودها الأصيل في العالم، وتعيش مشكلات العالم وتعانيها –بعمق وكثافة–، فالشخصية الإنسانية في المسرح الملحمي تخلق من ذاتها محوراً جوهرياً تكتشف من خلاله طبيعة العالم، وتسعى إلى حل إشكاليات الوجود الإنساني بأسره، وتضع نفسها في مواجهته، فالمسرح الملحمي ينظر للشخصية الإنسانية على أنها عنصر من أهم عناصر الوجود الإنساني، بل هي محور الوجود الإنساني ومركزه الأساسي.

المبحث الرابع: الزمان والمكان

أولا: المكان:

المكان في تشكيل بنية الخطاب الإبداعي المسرحي سواء الأدبي أو الفني عنصر جوهري وحيوي في التعبير عن الأبعاد الدلالية، إذ يجب أن يأتي معبرا بدقة عن الصراعات الداخلية للشخصية المسرحية، ومن ثَمَّ يساهم في الكشف عن طبيعة الشخصيات والكشف عن عمق الأحداث، وتحقيق الانسجام والتلاحم بين عناصر العمل الفني، ولذلك فهو يتحدد من خلال رؤية الشخصيات له وطبيعة علاقتها به، لا رؤية المبدع، فإذا كان المكان يكشف عن هوية الشخصية ومستوياتها ورغباتها وسلوكها، فإنها هي التي تكشف عن ملامحه ومكوناتها وأثره، فهناك قيمة جمالية ودور حيوي متبادل لصالح العملية الإبداعية بين الشخصيات والمكان، فللمكان أهمية بالغة وأثر فعال في بناء الشخصيات الدرامية وتحديد ملامحها وكشف صفاتها وتطوير الأحداث وإشعال الصراع.

فحينما تكشف الشخصية عن المكان فإنها تكون قد كشفت عن نفسها بعمق، ولذلك فالمسرح الملحمي يقوم بتجاوز مبدأ الوحدات الثلاث ضمن تحقيق أهداف خطته بالثورة على المسرح التقليدي والتعبير الإيحائي الكثيف عن الكيان الإنساني، فالمسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) كل لوحة فيها تقع في زمان ومكان مختلفين، فاللوحة الأولى تقع أحداثها في الليل في معسكر للجيش العربي، والثانية تقع أحداثها في المعسكر أيضا في اليوم التالي ثم في بيت الأسير الرومي (فرنسيس)، والثالثة في بيت صغير يعيش بين الشجر هو بيت جاسر وأمه في مساء اليوم الثاني، وذلك لأن وجود الإنسان في العالم لا يتخيل ولا يتصور ولا يكتمل بدون وجوده في أكثر من زمان ومكان.

وقد جاء اختيار المبدع مدينة (بغداد) لتكون إطارا مكانيا لأغلب أحداث مسرحيته الثلاث، فهي موطن الراوي، وحاضنة الخلافة في العصر العباسي الذي دارت فيه أحداث المسرحيات الثلاث، ومسرح لأحداث المسرحية الثانية

(المنتظر)، ومركز انطلاق المسرحية الثالثة (عابد المسكين) وموطن مولد ونشأة الشخصية الرئيسية (عابد) الذي خرج منها مهاجرا طالبا سعة الرزق في (الرملة) التي وقعت فيها الأحداث، وكانت بغداد وجهة عودته بعد إخفاقه في (الرملة)، هذه الاختيار لم يأت عشوائيا، وإنما قصده المبدع قصدا؛ ليستثمر الأبعاد الدلالية التي ترتبط بهذه المدينة التاريخية العريقة لتساهم بنصيب وافر في نقل الأثر الفني المقصود من وراء الأحداث إلى المتلقي، فمن المعروف عن بغداد وتاريخها البطولي العريق أنها رغم ما نزل بها من المصائب والكوارث والعدوان من الغزاة والتتار، إلا أنها سرعان ما تنهض، وتعود إلى الازدهار والأمجاد، ويشع نورها على الكون من جديد.

فالمبدع ينطلق من مدينة (بغداد) كإطار مكاني للسياق الإبداعي، ليتخذ منها صورة لوجدانه الحالم العاشق لاستعادة الأمجاد والبطولات والتقدم والنهوض والانتصار بعد التعثر والسقوط والإخفاق، ولروحه المتعطشة للعودة إلى النور من جديد، فالمبدع لا يلجأ إلى (بغداد) كإطار مكاني لأحداث حكاياته المسرحية إلا لأن تاريخها العريق يفصح عن وجدانه، ويعبر عن ذاته ويجسد ما يريد أن يقوله للمتلقي، ويلتحم بالنية الدلالية العميقة للعمل الفني؛ ليكون المكان بذلك أداة فنية تختزل رؤية جمالية للعالم في وجدان المبدع ورؤيته، "فالمكان يكشف عن جمال النص الخبيء الذي يبلور رؤية المؤلف ومنظوره الجمالي"[١].

فالمكان في تشكيل بنية العمل الفني المسرحي عند (عبده بدوي) حاضر بوصفه عنصر فني حيوي يساهم مساهمة فعالة في تشكيل الأبعاد الدلالية، وتحقيق حالة من الانسجام والتلاحم بين العناصر الفنية، وفتح النص على آفاق تأويلية رحبة، "فالمكان ومفرداته لهم القدرة على اختزال محتوى النص أي محتوى

(١)ـ المكان في النص المسرحي، منصور الدليمي، دار الكندي– إربد– الأردن، الطبعة الأولى١٩٩٩م، ص٣١.

فكر المؤلف الذي قد يتجاوز أمكنة الواقعية"[١].

وإذا كان المبدع المسرحي في تشكيل بنية المسرحية الملحمية الحديثة لا يحرص على تحديد الأماكن تحديدا دقيقا، ليكسر من حدة الإيهام بواقعية الأحداث، فإنه حينما يشير إلى المكان يكون وسيلة فنية ذات أثر فعال في الإيحاء بطبيعة الجو النفسي وعلامة سيميائية بالغة الأثر في تحديد البعد الدلالي، فالمسرح الملحمي لا يتعامل مع المكان على أنه كيان مادي جغرافي، بل كيان حيوي حامل لقيم شعورية؛ ليشارك في الكشف عن الشخصيات، ويساهم في صناعة الأحداث، ولذلك فالمكان لا يظهر في المسرح الملحمي إلا من خلال تحركات الشخصيات أو الكشف عن تفاعلاتها الوجدانية معه، فلا يخصص له موضع لوصفه إلا في وصف المنظر في افتتاح كل لوحة إن استدعى الموقف الدرامي، كما في وصف المنظر في اللوحة الأولى من مسرحية (المنتظر):

(بيت فقير تعبق فيه الطيبة، تبدو الأشياء البسيطة به منسجمة ومتعاطفة وكأنها تربت على وجود صاحبه...) "[٢].

فالمبدع لا يهتم بملامح المكان الواقعية بقدر ما يسعى لأن يتخذ منه صورة لوجدان صاحبه، فالمكان في الفن عنصر حيوي في الكشف عن أعماق الشخصية الدرامية ومكنوناتها، إذ إن طبيعة المكان وملامحه ومكوناته تمثل مرآة تعكس الأبعاد الوجدانية العميقة للشخصية؛ لا سيما إذ أظهر ارتباطه به وارتياحه له دون غيره من الأماكن، أو كشف عن تأثره به، ولذلك فالمكان لا يظهر من خلال ملامحه المادية الواقعية الجغرافية، وإنما يظهر بملامح شعورية ودلالات نفسية، ليكشف المبدع من خلاله عن ملامح الواقع النفسي للشخصيات أكثر مما

(١)- جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، كريم بن رشيد، دار ومكتبة عدنان- بغداد، الطبعة الأولى٢٠١٣م، ص٨٤.

(٢)- ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٥٣.

يكشف عن الملامح الجغرافية والأبعاد الهندسية للمكان، ليكون المكان –بذلك– وسيلة فنية ذات أثر فعال في عملية التلقي، فحينما يكشف المكان عن الواقع النفسي للشخصيات فإنه يساهم في خلق أفق توقع لدى المتلقي.

فالمكان عنصر حيوي حاضر بقوة وفاعلية في تشكيل بناء شخصيات المسرحية الثالثة (عابد المسكين) وهو مصدر تميُّز الشخصيات، ففي الفن ثمة علاقة وثيقة بين المكان والشخصية الدرامية تعكس طبيعة الشخصيات وملامحها المميزة، فالمكان جزء جوهري وحيوي من كيان الإنسان ومشاعره العميقة ووجوده الأصيل، يقول المبدع في اللوحة الأولى من مسرحية (عابد المسكين):

عابد: مَاذَا أَفْعَلْ؟/ إِنِّي أُنْكِرْتُ بِبَغْدَادٍ فَرَحَلْتْ

لَفَظَتْنِي حَارَاتُ المُوْصِلْ/ سُدَّتْ فِي وَجْهِي الأَهْوَارْ

ضُيِّعْتُ.. انْهَرْتُ.. هُزِمْتْ!/ لَمْ أَتْرُكْ شَيْئًا لَمْ أَفْعَلْهْ"(١).

فارتباط إحساس الشخصية بالاغتراب ببغداد –هذا الكيان التاريخي– خلق له ملامح مميزة، ومن ثَمَّ خلق للشخصية الدرامية ملامح مميزة، وساهم بفاعلية في تشخيص أحاسيسها ومشاعرها، وكشف عن عمق إحساسها بذاتها، إذ "على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان يكون إحساسه بذاته"(٢)، فالمكان عنصر حيوي وفاعل في تجسيد الأبعاد الوجدانية للشخصيات، يقول المبدع:

مَنْ يَأوِيْنِي فِي هَذِي الظُّلْمَهْ

مَنْ يُطْعِمُ نَفْسِي خُبْزَ النَّوْمْ/ مِنْ يُسْقِيْنِي مِنْ مَاءِ الرَّاحَهْ

لَا شَيْءَ هُنَا إِلَّا أَجْدَاثَ المَوْتَى/ فَلَأَطْرُقَ عَالَمَهُمْ هَذِيْ اللَيْلَهْ

فَأَنَا إِنْ سِرْتُ إِلَى أَهْلِ الرَّمْلَهْ/ قَدْ أُطْرَدُ.. أَوْ يَتْبَعُنِي شِرِّيْرٌ أَوْ كَلْبْ

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٨١.

(٢). خصوصية التشكيل الجمالي للمكان، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، المجلد التاسع، العدد الأول، ١٩٩٢م، ص٤٩.

أَمَّا بَيْنَ المَوْتَى فَسَأُعْطَى مَا يَكْفِي الجَنْبَ اليَابِسْ.../ فَلِأَحْزِمَ نَفْسِي بِالكَفَّيْنْ وَلِأَجْعَلَ سَيْفِي تَحْتَ الرَّأْسْ/ وَلِأُعْطِ حَيَاتِي للمَوْتَى!"[(١)].

فالشخصية الدرامية الرئيسية (عابد) تبحث عن مكان آمن تلجأ إليه؛ لتختبئ فيه من هجير الواقع، وتتخذ منه نقطة انطلاق إلى التغيير وتحقيق الذات، فلم يجد أفضل من مقابر الموتى، ليمثل لها مصدر والراحة والأمان، أما الشخصية الثانية (صهباء) فإنها تتخذ منه مكانا تهدمه وتفسده، وتمارس عليه ضياعه وفساده وشذوذها، "وبذلك يصبح المكان هوية، ويبقى الإنسان هو محور المكان، وقراءة المكان تدل على فهم الشخصية"[(٢)]، فالمكان هنا يمثل علامة ومنفذ يدخل منها المتلقي لاكتشاف المعنى، والنفاذ إلى جوهر الشخصيات وفهم سلوكياتها وما ينطوي عليه وجدانها، ليكون المكان –بذلك– علامة (شفرة) يستخدمها المتلقي لفهم مكنونات الشخصية المسرحية وكشف أبعاد سلوكها، ومن ثم استيعاب الحدث وحصول الاستجابة الجمالية وتحقق الأثر النفسي.

فلا شك في أن المبدع بعبقريته الإبداعية في التوظيف الدرامي للمكان يمنح الشخصيات التميز البنائي، ويضفي على الأحداث الفاعلية والتّأثير الجمالي، فدائما ما يتخذ من الأماكن مأوى ومأمن يلجأ إليه شخصياته من قلقها وحيرتها وخوفها وضياعها، يقول المبدع على لسان شخصية (عابد):

.. مَاذَا أَفْعَلْ؟/ .. لَوْ كَانَ المَسْجِدُ مَفْتُوْحًا/ قَابَلْتُ اللهْ/ أَلْقَيْتُ بِخَوْفِي فِيْ رُؤْيَاهْ وَأَخَذْتُ أُحَدِّقُ فِي النُّوْرِ الأَسْنَى.../ لَوْ قَدْ بَقِيَ المَوْتَى فِي أَطْرَافِ الرَّمْلَه لَدَسَسْتُ بِعَارِي فِي كَفَّيْهْ/ حَتَّى المَوْتَى ضَاعُوْا فِي كَفِّ النَّبَّاشَهْ لَوْ كَانَ هُنَا شَيْءٌ لَمْ يَذْبُلْ.. لَمْ يَسْقُطْ/ لَلَجَأْتُ إِلَيْهْ!

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٩٧.

(٢)- دلالة المكان في العرض المسرحي، كمال الدين محمد عيد، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة– جامعة عين شمس– القاهرة، العدد الثالث عشر٢٠١٦م، ص١٦.

أَنَّى أَذْهَبْ!/ لَا أَلْقَى غَيْرَ الأَشْبَاحْ/ لَا أَلْقَى غَيْرَ المَوْتَى.....
أَصْحَتْ خَطَوَاتِي مُرْتَبِكَهْ/ لَكِنْ لَنْ أَغْدُو مِثْلَ السَّمَكَهْ
..فَأَنَا سَأَظَلُّ أُقَاوِمُ.. ثُمَّ أُقَاوِمُ فِيْ قَلْبِ الحَرَكَهْ
فَلَقَدْ فَسَدَ الإِنْسَانُ قَدِيْمًا فِي هَذَا الجَانِبْ/ مِنْ بَغْدَادْ
وَلَقَدْ فَسَدَ الإِنْسَانُ حَدِيْثًا فِي الرَّملهْ/ لَكِنِّي أَحْمِلُ بِذْرَةَ عَصْرٍ قَادِمْ
عَصْرٍ مَمْلُوءٍ بِالبَرَكَهْ/ عَصْرٍ رَيَّانٍ بِالحَرَكَهْ!"(١).

فالشخصية الدرامية تُحَمِّل المكان مسؤولية فساد الإنسان وتشرده وضياعه، فهناك علاقة تفاعلية متبادلة بين الإنسان والمكان، فكلاهما يُشَكِّل جوهر كيان الآخر أو يفسده، ففساد المكان يؤدي لتزييف كيان الإنسان وضياع هويته، فقد كانت (بغداد) سبب ضياعه واغترابه قديما، وكانت (الرملة) سبب ضياعه في الحاضر، فلم يعد له مكان يلجئ إليه، حتى المسجد أُغلق في (الرملة) بسبب فساد الإنسان فيها، ولكنه (عابد) يعلن في ثبات إصرار وتحد أنه لن يفقد إيمانه بذاته وإرادته في خلق زمان مملوء بالخير والبركة والفاعلية الوجودية، متسلحا بما يملك من تجارب وخبرات ووعي، فالمكان بما أنه مسرح للصراع الدرامي، فإنه يمثل وسيلة للكشف عن الصراع الداخلي للشخصيات المسرحية التي تقوم بمهمة أداء الحدث عليه، إذ إنه "في العرض المسرحي لا يعد مكانا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الدرامي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للحدث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للحدث"(٢).

ثانيا: الزمان:

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٢٧.

(٢). دلالة المكان في العرض المسرحي، كمال الدين محمد عيد، ص١٧.

الزمـان وإن كـان شـيئا معنويـا لا يـدرك بـالحواس إلا أنـه يمثـل الحركـة الطبيعية التي تصنع الوجود الحقيقي للذات الإنسانية، فالزمان والوجود صنوان متداخلان، يتوقف كلاهما على الأخر ويصنعه، والزمان في العمل الدرامي عنصر جوهري، فهو الباعث الرئيسي على الإحساس بالحركة الدرامية للأحداث، لأن الحركة الدرامية تقتضي التحول عبر الزمن، حيث يتحول الحاضر إلى ماضي باستمرار، فالزمن هو الإطار الذي تتحرك فيه الأحداث إلى الأمام لتخلق عناصر التشويق والإثارة التي تحقق المتعة الجمالية للمتلقي وتدفعه إلى متابعة العمل الدرامي بشغف وتأمل.

والمسرح الملحمي الحديث يهدف إلى تقديم صورة فنية مجسمة تكون مادة للتأمل والوعي، ولكي تكتمل له عملية التجسيم، فإنه ملزم بوضعها داخل إطار زمني لتنمو عبر لحظاته، وتتحرك في إطاره، ولا يعاب على الخطاب الإبداعي أن يستمد مادته من الماضي (تاريخ أمته وتراثها)، خاصة حينما يهدف إلى كسر حدة الإيهام بواقعية الأحداث، كما هو الحال في المسرح الملحمي، ولكن يتحتم عليه أن يسقط أبعاده على تفصيلات حاضره، وأن يتناولها بصورة حديثة وأساليب عصرية، فالمسرحيات –محل الدراسة– وإن استمدت مادتها من التراث العريق إلا أنها تمثل مصدرا للوعي بأبعاد الحاضر، وتحمل في طياتها وأبعادها العميقة رؤية عصرية وأهداف تربوية قصد التأثير في المتلقي.

فالتأثير النفسي الشعوري في المتلقي الذي يتغياه المبدع ويهدف إليه لا يتأتى في الأساس إلا من دقة الشبه والخيط الرفيع الذي يربط بين واقع الأحداث التراثي والأحداث الواقعية التي يعيشها المتلقي في لحظته الراهنة، فالتشابه بين الماضي والحاضر شرط أساسي من شروط حدوث التأثير في العمل الفني، وجمالية الحكي وفنية البعد الدرامي تأتي من علاقتهما الخفية بالواقع الحاضر وامتدادهما وارتباطهما بالزمان والمكان الحاضرين.

والخيط الرفيع الذي يربط بين واقع الأحداث التراثية والأحداث الواقعية

يصل إليه المتلقي عبر مخيلته وإحساسه بالطبيعة الزمنية للحركة الدرامية، فالزمن داخل تشكيل بنية الخطاب الإبداعي المسرحي يمثل معطىً (دال) غير مباشر، حيث يعتمد الزمن أكثر ما يعتمد في عملية إدراكه وقياسه على ذاكرة المتلقي ومخيلته، إذ على المتلقي أن يدرك بذاته أبعاد الزمن، ويحاول أن يستكشفه من متابعته الدقيقة لبقية عناصر العمل الفني.

وتمثل تقنية الاسترجاع الزمني عنصرا حيويا في تشكيل بنية المسرح الملحمي ووسيلة فنية يستثمرها المبدع في تعميق الأحداث وتصعيدها، وعاملا جوهريا في عملية ترابط نسق الأحداث الدرامية وتماسك بنيتها الدلالية، وخلق الترتيب الذي يخالف أفق توقع المتلقي، ويفتح العمل الإبداعي على آفاق تأويلية رحبة، ويثير فكر المتلقي وخياله، فالمبدع يعتمد على تقنية الاسترجاع في تشكيل بنية إبداعه المسرحي لتكون مادة للوعي والإدراك وإجابة على تساؤلات تدور في وجدان الشخصيات، كما يظهر ذلك في مسرحية (العودة في أطراف الليل) في الحوار بين (مسلمة) و(جاسر) في مشهد تقديم جاسر للموت، ليعود المبدع عبر تقنية الاسترجاع إلى مشهد استئذان الأسير الرومي (فرنسيس) من مسلمة في زيارة أهله، واختياره لجاسر ليضمنه حتى العودة، يقول المبدع:

مسلمة: لِمَ تُفْدِي إنْسَانًا رُوْمِيًّا؟/ لِمَ تُفْدِي مَنْ لَا تَعْرِفْ؟

ولِمَاذَا تُعْطِيهِ رَأْسَكَ بِقَلِيْلٍ مِنْ أَحْرُفْ؟

لِمَ بِعْتَ بِجَهْلٍ أَيَّامَكْ؟/ قُلْ لِي كَيْفَ اخْتَارَكْ؟.....

–تُطْفَأُ أَنْوار المسرح وتبقى حزمةُ ضوء على الأسير الرومي وهو يوجه كلامه للقائد مسلمة–

فرنسيس: أَنَا أَعْرِفُ أَنَّ الإنْسَانَ المَأسُوْرَ غَرِيْبْ/ وَالحَرْبُ تَمُدُّ الغُرْبَةْ فِيْ أَعْمَاقِ النَّفْسْ/ وَتُمَزِّقُ مَا بَيْنَ الإنْسَانْ/ وَأَخِيْهِ الإنْسَانْ!...

إلى آخر المشهد، ثم العودة للمشهد الأول مرة ثانية"[١].

فالشخصية الدرامية تذوب في أزمنة عالمها الداخلي عبر تقنية الاسترجاع الزمني؛ لتتحرر من سطوة الزمان الخارجي في محاولة لتنشيط الروح وتحديث الوعي، فحركة الوعي تابعة لحركة الزمن، وليس العكس، لأن الزمن هو النسيج أو المادة التي يتكون منها الوعي، فالوعي يتغذى من جذور الماضي ويمتد من أعماقه؛ ليستمد منه القوة والفاعلية التي تمكنه من تجاوز إخفاقات الحاضر ومعاناته، منطلقا نحو خلق آفاق إنسانية رحيبة في المستقبل[٢].

فالذات الإنسانية الساعية نحو تحقيق الوجود الأصيل هي الوعي في اتجاه نحو التجاوز المستمر لذاتها في محاولة لخلق المستقبل من خلال استيعاب وجودها في الزمان (الماضي والحاضر)، من أجل استثمار الطاقات والإمكانات للوصول إلى أفضل مستوى من الوعي لخلق وجود إنساني متفرد في العالم.

والعودة بالزمن عن طريق عملية التذكر وسيلة جوهرية في تعميق بناء الشخصية الدرامية في المسرح الملحمي؛ لأن بناء الشخصية يستمد جذوره ووجوده الديناميكي من العودة إلى ماضيها، "فلا توجد طريقة لبناء حياة إنسان ما سواء أكانت هذه الحياة واقعية أم خيالية إلا بواسط إعادة بناء ماضيه"[٣]، فتذكر الشخصية لماضيها واستثمارها لمعطياته في بناء الوعي دليل مادي على رغبتها في اكتشاف ذاتها، واكتساب الخبرة والوعي من ماضيها، فالتذكر يتيح للشخصية القيام بعملية تأمل واع وإدراك حقيقي لعمق فداحة الأحداث الماضية

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٢٨.

(٢) ـ ينظر: جدلية الزمن، جاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٨م، ص١٤.

(٣)ـ الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٢م، ص٣٣.

وأثرها في نفسيتها، فعندما تقوم الذات الشاعرة بعملية تعطيل لحركة الزمن الحاضر ذهنيا والعودة إلى الزمن الماضي خياليا بفعل عملية التذكر، فإنه لا يكون لمجرد الاستمتاع أو التصالح أو العداء مع الذكريات، وإنما لتعميق الوعي بالوجود، والكشف عن دوافع السلوك والرغبات، والوصول إلى حالة مثلى من النضج والوعي والإدراك، يقول المبدع على لسان شخصية (عابد):

يَا وَيْحِي مِنْ هَذِي الرِّحْلَهْ/ لَكَأَنِّي عِشْتُ بِوِدْيَانِ الأَحْلَامْ

لَكَأَنِّي جَاوَزْتُ الرِّحْلَاتِ السَّبْعْ/ وَثَقَبْتُ النُّوْرَ إِلَى أَرْضٍ لَمْ تَعْرِفْ نَبْتِا

...لَوْ قِيْلَتْ هَذِيْ القِصَّةُ قُدَّامِي مَا صَدَّقْتْ

أَأَصَدِّقُ أَنِّي غَادَرْتُ الدُّنْيَا فِي بَغْدَاد؟.../ أَأَصَدِّقُ أَنِّي عِشْتُ سِنِينًا فِي الرَّمْلَهْ

وَتَزَوَّجْتُ البِنْتَ النَّبَّاشَةَ فِيْ أَكْفَانِ المَوْتَى/ وَبِأَنَّ زِنَاهَا بِي قَتَلَ القَاضِي...

وَأَمَاتَ الأُمَّ مِنْ الحَسْرَهْ.../ وَبِأَنَّ الذِّئْبَةَ قَدْ وَدَّت قَتْلِي

فِي يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِ النَّشْوَهْ/ حِينَ اخْتَلَطَتْ بِالمَوْتِ الشَّهْوَهْ"(١).

فعملية التذكر تمثل في جوهرها لحظة الوعي الذي يولد من أعماق الذات الإنسانية، فالذات في مرحلة الوعي تعود إلى الماضي لأنها تتأكد بأنه حيٌّ في وجدانها، وفعال في تكوينها العميق، ومن ثم يتحكم في تكوين معنى حاضرها ومستقبلها ومصيرها، فمرور الشخصية عبر الزمن بفعل عملية التذكر يضفي عليها الملامح المتفردة والوجود الأصيل، ذلك أن عملية التذكر أو الاسترجاع تمثل محاولة للانفلات من أسر الواقع الخارجي بمعطياته الحسية من أجل اقتحام حصون الواقع النفسي الداخلي بمعطياته الشعورية، بحثا عن الرغبات والدوافع الكامنة في اللاوعي والتي تتحكم في حركة الانفعالات والسلوك، للوقوف على مسببات الفعل في الزمن الحاضر من أجل الوصول إلى الوعي الحقيقي بعلاقة الذات بحركة الزمان وأسرار الوجود الإنساني؛ لتتمكن الذات من خلق وجودها

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٢٥.

الحقيقي وفرضه على الزمان الأبدي.

ويستثمر المبدع المسرحي الفجوات والقفزات في خلق الحركة الدرامية التي تثير المتلقي وتستثير مخيلته، إذ إن المبدع لا يأتي بالفجوات والقفزات في تشكيل بنائه الدرامي اعتباطا، وإنما يعمد إلى خلق الفجوات والقفزات ليتشكل العمل الفني بكيفية خاصة في مخيلة المتلقي ووجدانه، تفتح بنيته الدلالية على آفاق تأويلية رحبة، "فتشكل النص في وعي القارئ يساهم في بناء معناه على مستويات معرفية متعددة"(١)، إذ يغوص في أعماقه ويستخرج مكنوناته، مما يؤدي –في النهاية– إلى خلق حالة خاصة من الوعي والإدراك، يتحول معها المتلقي من مجرد مستهلك للعمل الإبداعي إلى مشارك فعال في عملية الخلق والإبداع.

فالمسرح الملحمي مبني على القفزات، مثل القفز في الأحداث في المسرحية الأولى (العودة في أطراف الليل) بين اللوحة الأولى واللوحة الثانية، حيث تنتهي الأحداث في اللوحة الأولى بدخول الأسير (فرنسيس) على القائد (مسلمة)، وتفتح اللوحة الثانية على مشهد تقديم (جاسر) للقتل؛ لأن أسيره الذي ضمنه لم يفي بوعده في العودة قبل غروب الشمس، وكذلك القفز بين اللوحة الثانية والثالثة في المسرحية ذاتها، حيث تنتهي الأحداث في اللوحة الثانية باستئذان الأسير (فرنسيس) من القائد (مسلمة) في عودة (جاسر) معه إلى قلعته ليكافئه، وتفتح اللوحة الثالثة على شخصية (ليلى أم جاسر) وهي تترقب عودة ابنها، وتعبر في مونولوج داخلي عن أحاسيسها إثر الفراق، وشوقها إلى رؤيته.

على أن هذه التحولات والفجوات بجانب ما تؤدي إليه من خصوصية في الوعي والإدراك، وما تخلقه من فضاءات تأويلية، فإنها تساهم بفاعلية في تحقيق المتعة الجمالية للمتلقي؛ "لأن المتلقي ينصب اهتمامه على التحولات في بنية

(١). فعل القراءة وآلية إنتاج المعنى عند فولفغانغ إيزر، خولة بارة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب– جامعة تامنغست– الجزائر، المجلد العاشر، العدد الأول ٢٠٢١م، ص١٢٦٥.

العلاقات الداخلية للنص المسرحي، ويتطلع إلى مصائر الشخصيات بشكل دائم"[١]، ويقوم بعملية الربط بين الأحداث والمواقف.

فالمبدع في تشكيل بنية خطابه المسرحي في المسرح الملحمي الحديث يهدف إلى أن يكشف للمتلقي نسق البناء المسرحي في بنية متباعدة، بمعنى أنه يطرح أمامه آلياته الفنية وأحداثه الدرامية في إطار فني أشبه بالمفكك، حتى لا يحيله إلى تصور حقيقي عن الواقع الخارجي أو أية تصورات وجودية جاهزة، ليحمل المتلقي على اكتشاف نفسه، وتأمل طبيعة عالمه، وتكوين رؤيته الخاصة للعالم بنفسه من خلال إعادة تشكيل البناء الفني وتأويله.

ولأن الزمن عنصر حيوي في تكوين الشخصيات الإنسانية ورؤيتها للحياة، فإن شخصيات المسرح الملحمي تنظر إلى الليل نظرة ساخطة إلى الحد الذي يجعلها تحمله مسؤولية ما هي فيه من يأس وإخفاق وتبرم، لأنها تعول عليه في خلق الحالة النفسية التي تتحكم في اختياراتها وسلوكياتها، كما يبدو من تعبيرات شخصية (عابد) في موقف محاولة (صهباء) لقتله من مسرحية (عابد المسكين):

عَابد: لَا تَقْتَرِبِي مِنِّي/ فَالعُمْرُ جِرَاحْ

صَهْباء: حَاذِرْ.. حَاذِرْ../ كُسِرَ المِصْبَاحْ

عَابِدْ: بَلْ قَدْ كُسِرَتْ أَشْيَاءٌ لَا تُحْصَى فِي هَذَا اللَيْلْ

مَا أَقْسَى أَن يَسْتَيْقِظَ كُرْهٌ فِي اللَيْلْ/ شَرٌّ فِي اللَيْلْ"[٢].

فالليل بما فيه من قتامة وظلام يمثل للشخصية الدرامية صورة العالم التي يجهل طبيعتها وطبيعة وجوده فيها وضباب رؤيته لكائناتها، فهو ميقات تتضارب فيه المشاعر، وتستيقظ فيه الرغبات المكبوتة، وتنشط الأهواء، وتكون فيه

(١). الإيقاع وآليات التلقي في المسرح، طارق عبد المنعم، مجلة كلية التربية– جامعة طنطا– مصر، المجلد الرابع والستون ، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠١٦م، ص٤٦٩.

(٢). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٢٣.

أحاسيس الاغتراب والحيرة والقلق واليأس أشد ثقلا على النفس الإنسانية.

وعلى هذه الأسس يتضح أن التوظيف الفعال لعنصري المكان والزمان منح الشخصيات الأصالة والحيوية والتميز البنائي، وأضفي على الأحداث الفاعلية والعمق والتأثير الجمالي، وخلق حالة من الانسجام والتلاحم بين عناصر البنية الدرامية، وفتح العمل الفني على آفاق تأويلية رحبة، وأن المبدع في تشكيل بناء المسرح الملحمي لا يحدد أبعاد المكان والزمان وطبيعتها تحديدا تاما، ولا يركز على سرد تفاصيلهما الدقيقة، وإنما يشير إليهما إشارات عابرة، ليكتفي بالقدر الذي يساعد المتلقي على تخيل أبعاد المكان والزمان وتفاصيلهما دون التأثر الوجداني المباشر أو التوهم بواقعية الأحداث، فحينما يشير المبدع المسرحي إلى طبيعة المكان والزمان الذي ستقع عليه وفيه الأحداث الدرامية لبنائه المسرحي، أو بعض منهما، فإنه يهيئ المتلقي لاستقبالها على أمثل وجه، ويساعده على تخيل أبعادها الدرامية ومكوناتها المادية، ويحمله على توقع ما يمكن أن تتطور إليه، فالإشارة إلى الزمان والمكان تساهم في إتمام عملية التلقي.

المبحث الخامس النسيج اللغوي [1]:

أولا: اللغة الشعرية:

المسرح الملحمي الذي ينتمي إليه هذا العمل الإبداعي يمنح الكلمة أهمية بالغة تعادل أهمية عناصر البناء الدرامي، إذ ينتزع من الكلمة الشعرية طاقاتها الإيحائية لتتجاوز وظيفتها التعبيرية وتمارس سحرها في الفضاء الدرامي، وتساهم في بث الحركة وبعث الحياة وخلق حالة من الانسجام والتلاحم بين عناصر البناء الفني، لتمثل نشاطا تصويرا حركيا يكون كالصدى للعناصر الفنية والحركة الدرامية، فاللغة الشعرية تمثل كيانات درامية وصور إيحائية ومشاهد حركية تتراص وتتناسق لتساهم مع المواقف والأحداث في تشكيل بناء العمل الفني، فالمسرح الملحمي في أحيان كثيرة يستعيض بالكلمة عن الأداء الحركي.

ويلتقي المسرح الملحمي مع الشعر في الاعتماد على خاصية الإيحاء، ومن ثَمَّ إضفاء قيمة على الكلمة لذاتها، فهو مسرح إيحائي وليس مسرح واقعي، أي أنه يلتقي مع الشعر –بلغته وصوره وإيقاعه– في الاعتماد على الكثافة الإيحائية وخلق الفضاءات التأويلية، فاللغة الشعرية وإن كانت تبتعد بالأحداث والشخصيات والبناء الدرامي عن الواقع إلا أن هذا الابتعاد مقصود لذاته في المسرح الملحمي، لأنه لا يهدف إلى نقل واقع محدد، وإنما يوحي بوقائع وأحداث منفتحة على أبعاد دلالية كثيفة وجوانب تأويلية متعددة للوجود الإنساني بأسره.

وإذا كانت اللغة في بناء القصيدة الشعرية الغنائية ذات طاقات دلالية كثيفة وإمكانات إيحائية هائلة، يتم تنسيقها داخل إطار شعري بطريقة خاصة،

(١)- النسيج لا يعني النسيج بمعنى ما ينتجه الناسج على نُوله؛ أي القماش، وهو مصطلح إنجليزي ثابت، ولكنه يعني الملمس الخارجي للعمل الأدبي؛ أي التأثير المباشر للغة باعتبارها الخيوط التي نسج منها، ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان– القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م، ص٣٩.

بحيث تثير في الوجدان خيالا جماليا غير محدود الدلالة، فإن اللغة في البناء الدرامي حينما تكون لغة شعرية ذات طابع غنائي فإنها –كذلك– تثير في الوجدان خيالا جماليا غير محدود الدلالة، وتفتح البناء الدرامي على أفاق تأويلية رحبة، تساهم في تجسيد الحقائق الكلية، والإيحاء بالعلاقات الإنسانية العميقة والتعبير عن جوهر الوجود الإنساني، حيث تتأتى أفضلية اللغة الشعرية على النثرية في تشكيل بنية الخطاب الإبداعي المسرحي من أنه يمثل وسيلة ناجعة في التعبير عن أعمق مناطق الكثافة الشعورية في التجارب الإنسانية واختزال أبعادها ومستوياتها الداخلية، والتعبير عن علاقة الإنسان بالوجود، وذلك لقدرته على "إعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية"(١).

فالشعر يفقد الأشياء ماديتها ومحدوديتها وثباتها، ويضفي عليها جدة وحيوية وكثافة وإيحاء، فاللغة الشعرية في تشكيل نسيج البناء المسرحي الملحمي الحديث لا تكتفي بدورها في الكشف عن طبيعة الأشياء، وإنما تسعى إلى خلق آفاق تأويلية تمارس سلطتها وفاعليتها على المتلقي، وتنشط خياله، وتحثه على التأمل والتفكير، وتدفعه إلى التغيير، وتبعث في وجدانه الإرادة، فهي ليست مجرد أداة للتعبير فحسب، بل ووسيلة للتغيير النابع من أعماق الذات الإنسانية.

ولكن على المبدع المسرحي ألا يكتفي بطبيعة اللغة الشعرية الغنائية وما تملكه من طاقات إيحائية، وما تصنعه من كثافة دلالية، وما تضفيه من أبعاد تأويلية، وأن يسعى جاهدا لتسخيرها لخدمة الطبيعة الدرامية، وتطويع النسيج اللغوي لتطوير حركة الأحداث، فمهمة المبدع في البناء المسرحي المنسوج بلغة شعرية تكمن في مدى قدرته على الارتقاء بمستوى الخطاب الشعري إلى مستوى

(١)- المعجم المسرحي، حنان قصاب وماري إلياس، مكتبة لبنان ناشرون– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٧م، ص٢٨٢.

الانفعال الدرامي، بمعنى أن يوظف الشعر توظيفا دراميا فعالا يساهم في تحقيق العمق والأصالة والانسجام والتلاحم بين عناصر البناء الدرامي، وأن يعمل جاهدا على تطويع طبيعة الشعر ولغته وإيقاعه لتناسب حاجة البناء الدرامي ومكوناته، ومستوى الحدث وطبيعة الشخصيات.

فإذا كان النسيج اللغوي للبناء المسرحي يعتمد على اللغة الشعرية بطابعها الغنائي، فإن الطابع الدرامي في تشكيل البناء المسرحي يبقى هو الجوهر والأساس، ولا ينبغي للمبدع أن يغفل عن هذه الطبيعة الدرامية، إذ يجب أن تكون اللغة الشعرية وسيلة تصويرية للكشف عن حركة الشخصيات وأفعالها ونوازعها، فالشخصية الإنسانية في الإبداع المسرحي الملحمي لا تتحرك من خلال الفعل الدرامي بقدر ما تتحرك من خلال الكلمات الشعرية، فاللغة الشعرية هي نفسها حركة الكائن البشري في الوجود الإنساني.

والمبدع في تشكيل بناء المسرحية الملحمية يحرص على استثمار الكلمة وترتيبها ترتيبا خاصا داخل إطار شعري بطريقة فنية مثيرة، بحيث تثير في الوجدان خيالا جماليا غير محدود الدلالة، مفعم بالحركة الدرامية التي تعوض غياب الأحداث، إذ يقول (مسلمة) في مسرحية (العودة في أطراف الليل):

فِيْ هَذَا الليلِ الحَيْرَانْ/ يَا رَبِّي/ لَا تَضْرِبْ مِنْ حَوْلِي الجُدْرَانْ

إِنْ تَضْرِبْهَا أَثْقِبْ حُزْنِي بِالقُرْآنْ/ وَأَظُلُّ عَلَيْكَ.. أَظُلُّ عَلَيْكْ! "(١).

فالمبدع استثمر كلمة (الجدران) في السياق الدرامي السابق؛ للتعبير عن إحساس الشخصية الدرامية بالضيق والاغتراب، وكذلك استثمرها في موضع آخر، في مسرحية (عابد المسكين)، إذ يقول على لسان شخصية (صهباء):

مَاذَا أَفْعَلْ؟/ الدَّارُ تَضِيْقُ عَلَيَّ/ الجُدْرَانُ الغَضْبَى تَتَقَارَبْ... تَطْحَنُ مِنِّي العَظْمْ

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٦.

القَنْدِيْلُ العَاتِي يَتَأَرْجَحُ فِيْ عَيْنِيْ/ يَتَمَسَّحُ فِيْمَا تَحْتَ الثَّوْبْ..... "(١).

فإذا كانت لفظة (الجدران) في أصل مدلولها اللغوي تعني حجب الرؤية عما دونها، فإن المبدع أضاف إليها خاصية الرمز والإيحاء؛ لتوحي بمعاني حجب الأحلام والطموح وإعاقة الحركة والحيوية في الوجود، وتحول دون الانطلاق نحو الوعي وتحقيق الذات، وتعكس نفسية الشخصية الدرامية الساخطة؛ لشعورها بتعطيل حركتها في الوجود، في مقابل الانطلاق والتحرر والانفتاح على العالم الذي تطمح إليه، فالمبدع في المسرح الملحمي له طريقته الخاصة في اختيار الألفاظ الحركية التصويرية المشعة، بحيث توحي اللفظة بأكثر من حمولاتها الدلالية المعجمية.

وعلى هذا الأساس فإن المبدع في تشكيل بنية العمل المسرحي عليه أن يسخر اللغة الشعرية لخدمة الموقف الدرامي، فالكلمة في البناء الدرامي ليست غاية مقصودة لذاتها كما في القصيدة الغنائية فحسب، وإنما هي –مع ذلك– وسيلة في تشكيل نسيج البناء الدرامي، فالكلمات تكون نابعة من الموقف الدرامي ومؤدية إليه، لا منفصلة عنه وقائمة بذاتها، إذ إن الكلمات تتلاحم وتتآزر، والصور تتراص وتتناسق كتناسق المشاهد والمواقف لتساهم بفاعلية مع الأحداث في تشكيل البنية الدرامية، "فالجملة الشعرية متى كانت موحية وثرية فهي صورة في ذاتها، والصورة جزء من موقف درامي داخل نسق المسرحية"(٢).

ويعتمد المبدع على كلمة (النور) في تشكيل بنية إبداعه في أكثر من موضع، ليستثمر قدرتها على الإيحاء بإشاعة معاني النقاء والصفاء والبراءة كوسائل تُعين على اختراق أسرار الوجود، والوصول إلى جوهر الحياة الروحية

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٨٧.

(٢). البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، سعاد بوطيبة، كلية الآدب واللغات والفنون– قسم الفنون الدرامية– جامعة وهران– الجزائر ٢٠١١م، ص١٠٧.

العميقة، إذ يقول على لسان شخصية (صالح الخياط) في مسرحية (المنتظر):

مَنْ يُنْقِذُنِي؟/ يَا رَبِّي.. أُحْرُسْ لُؤْلُؤَةَ القَلْبْ

حَتَّى لَا تُظْلَمْ/ فَأَنَا إن مَات النُّوْرُ أَمُوْتْ"(١).

فالمبدع من خلال اللغة الشعرية يحول المعاني المجردة (الصفاء والنقاء والبراءة) إلى شيء محسوس يدرك بإحدى الحواس؛ ليعبر تعبيرا تصويريا عن أبعاد تجربته، فبالنور يتحول القلب إلى نافذة شفافة يطل منها الإنسان على العالم كما هو في حقيقته الجوهرية العميقة، أما إذ انعدم النور من القلب فإنه يعيش حياة سطحية لا روح فيها ولا شعور، إذ يكون فيها كالأموات، ويرتبط بالنور في معجم المسرح الشعري الملحمي الحديث كلمة (الفجر)، كميقات زماني لسطوع النور، إذ تشيع في معجمهم لفظة (الفجر)، لتوحي بمعنى انتظار إشراق النور على النفس، "بتعميق الحياة الداخلية حتى تستحيل النفس إلى مرآة تنعكس عليها الحقائق الخالدة"(٢)، ومن النماذج التي تكرر فيها ذكر كلمة (الفجر) قوله من مسرحية (العودة في أطراف الليل):

ليلى: يَا جَاسِرْ/ لَا شَيْءَ لَنَا إلَّا المُسْتَقْبَلْ

جاسر: مَا عَادَ لَنَا إلَّا المُسْتَقْبَلْ/ فَلْيَبْسِمَ ثَغْرُكِ فِي وَجْهِي

ليلى: يَا عَيْنِي فَلْنَتَكَلَّمَ عَنْكَ الآنْ/ فَقَدْ رَحَلَتْ عَنَّا كُلَّ الأَحْزَانْ

والآنَ أَطَلَّ عَلَيْنَا الفَجْرْ

جاسر: مَا أَرْوَعَ هَذَا الفَجْرْ!/ ليلى: مَا أَرْوَعَ هَذَا الفَجْرْ! "(٣).

فالمبدع يستثمر الدلالة المعجمية للفظة (الفجر) التي هي في أصل مدلولها ميقات إشراق النور على الكون، ليتخذ منه معادلا موضوعيا لسطوع

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٥٧.

(٢). اللمحات، إميل معلوف، دار النهار للنشر . بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص٣٢.

(٣). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٥٠.

النور والإشراق النفسي الذي ينتظر أن يشرق على نفسه وعلى الوجود الإنساني، فالإشراق النفسي أساس من أهم أسس الحياة الروحية، وعلى هذا الأساس فإن كلمة (النور) ومشتقاتها التي تتردد كثيرا في بناء المسرح الملحمي تكون شكلا مدركا بالحواس توحي بمعاني الصفاء والنقاء والإشراق والكشف والتفتح والإلهام والكمال التي هي المعطيات والوسائل التي يمتزج عن طريقها الإنسان الروحي بالحقيقة المطلقة، ويكمل فضائل نفسه، فيفارقها الظلام، ويشرق نورها، فتهتدي به إلى الطريق المؤدي إلى عالم الخلود المنشود، فالنور هو سر الوجود والحياة.

فاللغة الشعرية تأتي فاعليتها الدرامية والتحامها العضوي بالكيان الدرامي حينما تتحول من أداة تعبيرية إلى وسيلة تصويرية تحول المعاني المجردة إلى كيان مادي تدركه الحواس، فيعوض المتلقي عن بطء الحركة الدرامية بما يثيره من أجواء تصويرية وحركية، فالإدراك الواعي للخطاب الإبداعي "يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيء تدركه الحواس"(١).

وشعرية الكلمة في بنية العمل المسرحي الملحمي تمنح النسيج اللغوي أبعاد دلالية كثيفة وأجواء حركية مثيرة وآفاق تأويلية متعددة، تجعل من العمل الإبداعي مرآة تعكس لكل متلق أبعاد عالمه الخاص، إذ إن اللغة الشعرية تهيئ العمل الفني لعملية التلقي بما تفتح من آفاق تأويلية، فاللغة الشعرية بما تملك من طاقات إيحائية لا محدودة تعطي المتلقي دورا جوهريا في خلق العمل الدرامي، إذ تفتح الباب أمام المتلقي للقيام بعملية التأويل التي تتوافق مع خبراته الشخصية وطاقاته التخيلية وعالمه الخاص، فإذا كان المتلقي في المسرح التقليدي يكتشف المعنى، فإنه في المسرح الملحمي يشارك في بنائه، فالعمل الفني يكون ناضجا

(١). فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص٢٧.

بقدر ما يحمل في طياته من ثراء دلالي وكثافة إيحائية وطاقات تأويلية تساهم في إتمام عملية التلقي على أكمل وجه، بحيث يُمكنه أن يضيء لكل متلق عتمات تجربته الذاتية، ويكشف له عن أبعاد عالمه الخاص.

وفي هذا الإطار يستثمر المبدع التراث التاريخي في تشكيل بنية العمل الدرامي، لما تمثل المادة التاريخية من رصيد معرفي وثراء دلالي، وما تحويه من تجارب إنسانية خالدة صنعت فكر وقيم ومبادئ؛ لتكون وسيلة تصويرية تفتح آفاق تأويليه، وتوحي بأبعاد الصراع النفسي للشخصيات وتصور أبعاد عالمها الروحي ورؤيتها المعاصرة، حينما يسترسل على لسان شخصية (مسلمة) مخاطبا الجندي (جاسر) عن الأسير الرومي (فرنسيس) في (العودة في أطراف الليل):

مسلمة: أَتُرَاهُ كَانَ سَيَقْتُلُنِي وَعَلَى شَفَتِي القُرْآنْ؟

أَتَعُوْدُ دِمَاءٌ أُخْرَى تَسْبَحُ فَوْقَ المُصْحَفْ؟

أَتُنَشَّرُ قُمْصَانٌ أُخْرَى مِنْ فَوْقِ مَنَابِرِ هَذَا العَصْرْ؟

مَاذَا قَدْ كُنْتُ سَأَفْعَلُ حِيْنَ أَرَاهْ؟/ هَلْ كُنْتُ أُقَاوِمُهُ حَتَّى المَوْتْ؟

هَلْ كُنْتُ أُسِيْرُ بِلَا رَأْسٍ يُثْقِلُنِي؟/ أَوْ يَقْفِزُ جِسْمِي خَلْفَ الرَّأْسِ المَقْطُوْعْ

أَوْ أَسْقُطُ فِيْ ذُعْرٍ لَا أَنْطِقُ حَرْفًا؟"(١).

فالمبدع يستدعي حادثتي مقتل (عمر بن الخطاب)، و (عثمان بن عفان) –رضي الله عنهما– من عبق التاريخ الإنساني؛ ليجسد أبعاد معاناته وعوالمه النفسية، فالتراث يمثل أداة فنية ثرية، ووسيلة تعبيرية فاعلة، وصورة إيحائية كثيفة، تساهم في تصوير الدلالة المعاصرة، وتوحي بالأبعاد النفسية والفكرية للشخصية، في إطار تصويري يتضاعف معه الإحساس بالمعاناة لدى المتلقي، لما للحالة التراثية من علوق وتأثير في وجدان المتلقي، ولما لها من قدرة على

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٢١.

تجسيد المعاناة الإنسانية والتعبير عن أعمق الحالات الوجدانية بكل صدق، بما يكفل لها البقاء والاستمرار، إذ تتخطى الحدود الذاتية لتستقر في محيط الإنسانية، حينما تنقلنا إلى أجواء روحية مثالية من النضال والصمود والمقاومة، لتكشف عن رؤية الشخصية في تجاوز (الأنا المحدودة الفانية) إلى (الأنا المطلقة الخالدة) الممتدة في الوجود المطلق عن طريق التفاعل العميق والتجاوب المثمر مع الشخصيات الدينية والتاريخية ذات التجارب الحياتية الروحية والأبعاد الوجدانية العميقة والنضال الخالد، فاستعادة الأجواء التراثية في العمل الفني يمثل وسيلة تؤكد الذات الإنسانية من خلالها على وعيها بحضورها في العالم ووعيها بطبيعة وجودها الممتد في جذور الإنسانية، فالمبدع يستثمر المعطيات التراثية التاريخية كثيمة تصويرية تضطلع بمهام جوهرية في عملية التلقي، إذ تمثل مسافات جمالية تساهم بفاعلية في خلق كثافة دلالية وفضاءات تأويلية.

ويستثمر المبدع خاصية التكرار وفاعليتها في خلق المسافات الجمالية والتواصل الفعال مع المتلقي ليوحي بالأبعاد الفكرية، ويَحْمِل المتلقي على التأمل والتركيز على محمولاته الدلالية، إذ يقول على لسان شخصية (عابد) في مسرحية (عابد المسكين):

أَأَحُطُّ الأَقْدَامَ الخَجْلَى فَوْقَ الدَّرْبَ الصَّاعِدْ؟/ أَأَدُقُّ عَلَى إِنْسَانٍ بَابَ هُدُوْئَهْ؟
أَأَصِيْحُ غَرِيْبٌ جَاءَ إِلَيْكُمْ يَا أَهْلَ الرَّمْلَهْ؟/ مَا لِيْ لَا أُبْصِرُ وَجْهَ الإِنْسَانَ..
الإِنْسَانْ؟/ أَيْنَ الإِنْسَانْ؟/ أَتُرَاهُ قَدْ ضَاعَ الإِنْسَانْ؟
عَهْدِي أَنَّ الإِنْسَانَ يُضِيءُ الظُّلْمَهْ/ وَيُشِيْعُ أَرِيْجًا مِنْ أُلْفَهْ
وَيَشُدُّ عَلَى كَفَّيْهِ عَنَاقِيْدَ الأَنْجُمْ/ كَيْ يُسْقِي الليل الظَّمْآنْ...
لَكَأَنِّي بالإِنْسَانِ هُنَا يَهْوَى الظُّلْمَهْ"(١).

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٩٦.

فتكرار كلمة (إنسان) بهذا الشكل اللافت يجعل الكلمة تتخطى حدود وجودها اللغوي؛ لتكون لوحة فنية تضطلع بآفاق دلالية كثيفة؛ لتوحي بمدى سيطرة قضايا الإنسان وأحواله على فكر الشخصية الدرامية وشعورها، وتكشف عما ينطوي عليه وجدانها من إيمان عميق بدور الإنسان كعنصر حيوي وفاعل في البنية الاجتماعية التي هي جوهر العالم وقلبه النابض، إذ إن مهمة التكرار تكمن في تسليط الضوء على شعور معين أو حالة وجدانية عميقة يريد المبدع التأكيد عليها، وليست عملية التكرار في العمل الفني معيبة مهما كان عدد مرات تكرار الكلمة، طالما أنه يساهم في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة.

ويأتي الاستفهام في تشكيل بنية العمل الدرامي الشعري كوسيلة إيحائية كثيفة الدلالة بديلة عن أسلوب التقرير والتفصيل، تساهم في إضفاء العمق والأصالة وبعث الحركة والحيوية في العمل الدرامي، إذ يخرج الاستفهام –في أغلب الأحيان– من طبيعته كأسلوب إنشائي؛ ليكون وسيلة المبدع في الكشف عن طبيعة العالم النفسي للشخصيات، يقول المبدع على لسان شخصية (عابد):

يَا وَيْلِي.. مَاذَا أَفْعَلْ؟/ أَأَدِيْرُ الظَّهْرَ؟ أَأَمْشِي فِي أَرْضِ اللهْ؟/ أَقْدَامِي لَا تَتَحَرَّكْ
لَكَأَنِّي لَمْ أُنْكِرُ هَذِي الأَرْضْ/ لَكَأَنِّي لَمْ أُتَسَوَّلُ لُقْمَةَ حُبٍّ.. جُرْعَةَ شَوْقْ
وَأَرَى عُرْيَان.. وَمُلْقَى فِي الجُبِّ الغَائِرْ/ وَمُعِيْدَ النَّبْشِ بِكُلِّ الأَشْيَاءِ المَنْبُوْذَهْ
ذُلِّي يَدْعُوْنِي أَنْ أَرْجِعْ/ أَمَلِي يَدْعُوْنِي أَنْ أَتَقَدَّمْ
مَاذَا أَفْعَلْ؟/ أَدْرِكْنِي.. يَا رَب!"[1].

فالاستفهام هنا شَكَّلَ وسيلة تصويرية حركية إيحائية من وسائل التعبير عن تنامي الإحساس بالحيرة والقلق وتعميق الشعور باللا جدوى، إذ يضفي الاستفهام على العمل الفني حركة درامية تتناسب مع التعبير عن الوجدان المضطرب،

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٨٦.

فأسلوب الاستفهام يعد من الأدوات الفنية التي تضفي على العمل الفني الحركة والعمق والأصالة، وتوحي بمحاولة الوصول للمعنى الدقيق والأسرار الخفية التي تعتمل في النفس البشرية والوجود الإنساني، وصولا إلى إثارة فكر المتلقي، "فهو بمنزلة المثير الذي يحفز العقل بمداولة النظر والتفكر في ماهية الأشياء والوقوف على أسرار وجودها"(١).

على أن هذه التساؤلات المتتابعة تمثل في مجملها طبيعة الذات الإنسانية الروحية في تطلعها للوصول إلى الحقيقة، ونزوعها نحو التعرف على حقيقة الوجود الإنساني، ومحاولة الخروج من ضباب الحيرة والشك والضياع والتلاشي إلى نور الحقيقة واليقين وتحقيق الذات والبقاء والخلود، فالسؤال عن معنى الوجود الإنساني وقيمته يحمل في طياته معنى النضج واكتمال الوعي والاستعداد الفطري لاكتساب المعرفة النورانية التي تؤدي الاتحاد والتماهي مع المطلق.

فالاستفهام يمثل وسيلة من الوسائل الفنية ذات الطاقات الإيحائية الكثيفة والدلالات الوجودية العميقة التي يستثمرها المبدع في تجسيد مشاعر الحيرة والشك والقلق والاضطراب في وجدان شخصياته، يقول المبدع على لسان شخصية (صالح الخياط) في مسرحية (المنتظر):

.. مَاذَا أَفْعَلْ؟/ يَا رَبِّي.. مَاذَا أَفْعَلْ؟

إنِّي غَلَّقْتُ الأَبْوَابْ/ لَكِنِّي أَعْلَمُ أَنَّ الشَّرَّ يُحِيْطُ البَيْتْ

يَأتِي مِنْ ثُقْبِ المُفْتَاحْ/ يَعْدُوْ مِنْ فَوْقَ الجُدْرَانْ"(٢).

فإصرار المبدع على تكرار (ماذا أفعل؟) يعكس حرصه على تصوير حالة الحيرة والقلق الروحي التي تعيشها الشخصية الإنسانية أثناء محاولات الفرار من

(١)ـ أسلوبية الاستفهام، محمد فليح الجبورى، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية– جامعة القادسية، المجلد السابع عشر، العدد الرابع ٢٠١٤م، ص٦٦، بتصرف.

(٢). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٥٦.

الوجود الزائف بحثا عن الوجود الأصيل، فالاستفهام يستبطن الذات، ويفصح عن الاحساس الوجداني المضطرب، ويكشف عن عمق الصراع النفسي، ويعكس الحيرة والقلق، لذلك فالاستفهام والتساؤل حاضر بقوة في تشكيل بنية المسرح الملحمي؛ لأن المسرح الملحمي في مضمونه العميق يمثل دعوة إلى التساؤل الدائم والمتجدد عن معنى الحياة الإنسانية، ويبحث عن تفسيرات لأسرار الوجود.

وعلى هذه الأسس تكون اللغة الشعرية وأدواتها الفنية في تشكيل البناء الفني للمسرح الملحمي وسيلة للدخول في أعماق الشخصية الإنسانية وأداة للكشف عن وعيها وماهيتها وأصالتها وطبيعة وجودها في العالم، أي أن اللغة هي المرآة التي تعكس أبعاد العالم الروحي للذات الإنسانية وأعماق تكوينها النفسي بدقة ووضوح، فهي تمثيل للوعي الحضاري للذات ولكيانها الروحي ولجوهر وجودها في العالم، فاللغة الشعرية في العمل الدرامي تمثل عملية اتحاد الذات الفردية بالوجود الإنساني، بمعنى أنها تكشف عن طبيعة النفس البشرية ليس في فرديتها وعزلتها، ولكن في جدلها البَنَّاء مع الوجود الإنساني، فاللغة الشعرية في تشكيل نسيج البناء المسرحي ليست مجرد تدفق غنائي يصور لك حالة نفسية خاصة يعيشها شاعر في عالم نسجه خياله، وإنما هي بناء درامي يعرض لك تجربة إنسانية تختزل الحياة بكل أبعادها ومستوياتها وأطيافه.

ثانيا: الصورة الفنية:

الصورة الشعرية أحد أهم الوسائل الفنية والمكونات الإبداعية والطاقات الإيحائية والعناصر الجمالية التي تبعث الحركة والحيوية في الخلق الفني، والخطاب الإبداعي وإن كانت مادته الأساسية التي يُشكِّل منها بنيته هي الوحدات اللغوية إلا أنه يستعين بالصورة الشعرية في تصوير العوالم الداخلية والأبعاد الشعورية لشخصياته الفنية حينما لا تسعفه الوحدات اللغوية في التعبير الدقيق عن المعاني المجردة؛ لأن الصورة تملك من الطاقات الإيحائية والكثافة التعبيرية ما لا تملكه الوحدات اللغوية، لافتقارها في الغالب إلى المعاني

الإيحائية، والفن –بطبيعته– يهدف إلى خلق كيانات وصور للمعاني المجردة والمشاعر الإنسانية لتكون مهيأة للوعي والإدراك من جانب المتلقي، لا أن يحول الصور والكيانات إلى معاني مجردة وأخبار وتقارير لتكون مجرد وسائل للمعرفة، إذ إن التصوير لكونه وسيلة للوعي والإدراك يفصح عن جوهر الشخصية الإنسانية ويكشف عن ذاتيتها وكيانها المستقل وملامحها المتفردة، أما التقرير لكونه مجرد وسيلة للإخبار والعلم والمعرفة فيعصف بكيانها وذاتيتها وملامحها المتفردة.

إضافة إلى أن الدراما والمتعةالجمالية تأتي مما تقوم به الشخصيات من أحداث درامية، لا مما ينقله المبدع من أقوال وتقريرات، إذ إن الدرامية والتصوير في نقل الأفكار والأحاسيس تفتح الخطاب الإبداعي على فضاءات تأويلية متعددة، تزيد من صعوبة عملية الإدراك، مما يساهم في تحقيق الغاية الجمالية للمتلقي؛ لأن "غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف...؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يطال أمدها"(١).

على أن العمق والأصالة والفاعلية الدرامية للصور الشعرية في العمل الفني إنما تتأتى من أنها ليست مجرد انعكاس للأشياء كماهي عليه في الخارجي، وإنما هي نتاج إدراك واع وتفاعل وجداني عميق بين الذات والوجود؛ لتكشف في النهاية عن الأبعاد النفسية والروحية للعالم الداخلي للذات الإنسانية، وتجسد تصورها عن جوهر الوجود الإنساني والعالم.

فالصورة الشعرية في تشكيل بنية العمل الإبداعي تتميز بأنها تتيح للشخصية الدرامية أن تفصح من خلالها عن مشاعرها العميقة والممتزجة بجوهر

(١)- نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٩٦م، ص٢٢.

كيانها ووجودها الإنساني، كما يبدو من قول المبدع من مسرحية (العودة في أطراف الليل) في موقف تقديم (جاسر) للقتل امتثالا لقوانين الدولة في الحروب، لأنه أسيره الذي ضمنه لم يفي بوعده في العودة:

مسلمة: يَا جَاسِرْ قَدْ حَانَ المَوْتْ/ جاسر: أَعْرِفْ

مسلمة: الشَّمْسُ تُدَحْرَجُ مِنْ أَكْتَافِ اليَوْمْ

وَالطَّيْرُ يَمُدُّ جَنَاحَاً بَيْنَ أَوَائِلِ هَذِيْ الظُّلْمَهْ

جَاسِر: والأَوْرَاقُ الخَضْرَا تَهْوِى فِيْ أَعْمَاقِ الصَّمْتِ الذَّابِلْ

حَتَّى لَتَمَسُّ الجُذْرَ مِنْ الدَّاخِلْ"(١).

فالمبدع يستثمر الصورة الشعرية وفاعليتها الدرامية للتعبير عن كيان شخصياته في لحظة وجودية شديدة الثقل وكثيفة المشاعر، فالشمس التي تدحرج من أكتاف اليوم صورة للنفس التي تسابق الزمن نحو الفناء والزوال، والطير الذي يمد جناحا بين أوائل الظلمة، صورة للروح الساعية بكل قوتها نحو النجاة من الفناء والعدم، والصورتان معا يمثلان لوحة فنية تصور غروب شمس الجسد الفاني من أجل سطوع شمس الروح الباقية، فالصورتان ممتزجتين في مفهومهما العميق وحقيقتهما الجوهرية يمثلان لوحة فنية تصور عملية التحول من الزمانية إلى الأبدية، والأوراق الخضراء التي تهوي في أعماق الصمت الذابل تمثل تأكيدا وتدعيما للوحة السابقة، فهي صورة للنفس التي تغوص في أعماق كيانها وهي صامتة لتتأمل ذاتها وتنصت إلى أسرار الوجود بحثا عن وجودها الأصيل.

فهذه الصور تربط الذات الإنسانية بمصدر حيوي متجدد وعميق الصلة بالوجود الإنساني، وتعكس رغبتها في التضوع والاتحاد مع الامتداد الكوني والتحليق في فضاءات الكون كمركز للوجود حيث الاقتراب من الأسرار الكونية

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٢٦.

وحلم الأبدية، إذ إنها تمثل قوى الصيرورة الداخلية التي تتحكم في الجانب المادي من الذات وتوجهه، وتحرك الحياة النفسية وتنميها، وتنعش القوى الروحية وتبقيها.

ويتخذ المبدع معادلا تصويرا للتعبير عن أحاسيس الشخصيات الدرامية وعوالمها النفسية، كما يبدو في تصويره للأثر النفسي للأحداث في موقف محاولة (صهباء) لقتل (عابد) من مسرحية (عابد المسكين):

عَابد: لَا تَقْتَرِبِي مِنِّي/ فَالعُمْرُ جِرَاحْ

صَهْبَاء: حَاذِرْ.. حَاذِرْ.. / كُسِرَ المِصْبَاحْ

عَابِدْ: بَلْ قَدْ كُسِرَتْ أَشْيَاءٌ لَا تُحْصَى فِي هَذَا اللَيْلْ

مَا أَقْسَى أَن يَسْتَيْقِظَ كُرْهٌ فِي اللَيْلْ/ شَرٌّ فِي اللَيْلْ"(١).

فالمبدع يتخذ من كسر المصباح صورة حية ومشاهدة محسوسة لكسر القلب (المعنوي الذي لا يرى بالعين)، ليوحي بمعاناة الشخصية الدرامية، ويكشف عن قيمة الحب وأهميته في حياتها، فهو يمثل لها النور الذي ترى من خلاله ذاتها وتكتشف نقصها، وترى من خلاله العالم وتستكشف طبيعته، فضياع الحب يعني لها ضياع الرؤية وضياع الذات واختفاء العالم عن وعيها ورؤيتها، فعندما يتحول المعنى المجرد إلى كيان حسي عن طريق التصوير فإن العمل الفني يكتسب ملامح خاصة تميزه وتحقق له العمق والأصالة والثراء الدلالي.

ويأتي اعتماد المبدع على الصور الفنية بهذه الكثافة من أنها أقدر وسيلة تصويرية إيحائية على التعبير عن الحقائق النفسية العميقة للشخصيات، فليس هناك أنسب من الصور الخيالية الخلاقة للتعبير عن المشاعر الغائمة والأحاسيس العميقة التي تزخر بها التجارب الدرامية.

ويستثمر المبدع خاصية التشبيه –بوصفها وسيلة تصويرية– في تجسيد

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٢٣.

معاناة الفراق وأثره على وجدان الشخصية الدرامية في صورة شعرية تفيض ثراء دلاليا وحركة درامية، إذ يقول من مسرحية (العودة في أطراف الليل):

ليلى: مَاذَا يُرْجَى مِنْ سَيِّدَةٍ فِيْ هَذِيْ السَّاعَهْ

قَدْ عَاشَتْ مِثْلَ القَطْرَةِ مِنْ فَوْقِ الوَرْدَهْ"(١).

فالمبدع يستثمر خاصية التشبيه بوصفها وسيلة تصويرية؛ ليمنح السياق الدرامي أجواء تصويرية وحركية تساهم في خلق آفاق دلالية مثيرة وأبعاد إيحائية كثيفة وفضاءات تأويلية رحبة، توحي بأحاسيس الحيرة والقلق والاضطراب والوحدة والضياع من أثر الفراق، وتأتي فاعلية الصورة الشعرية وعمقها وتأثيره في الحركة الدرامية من امتزاجها وتلاحمها بالصراع الدرامي والحركة النفسية للشخصيات، فليست الصورة تشكيلا يتم خارج حدود العمل الدرامي وعناصره، بل هي كيان عضوي ممتزج بالبناء الدرامي، يستمد منه العمق والأصالة والفاعلية، ويمده بالتصوير الحركي لمواقفه الدرامية، فليس ثمة انفصال بين الصورة الشعرية والبناء الدرامي، إنما هو اتحاد واتفاق على خدمة عناصر البناء الدرامي.

ويستثمر المبدع أسلوب التصوير الكنائي في إضفاء طاقات إيحائية وتعبيرية وأجواء حركية وتصويرية على الخطاب الإبداعي ترتفع بمعدلات فاعليته التأثيرية وفضاءاته التأويلية وحركته الدرامية، فالتعبير الكنائي في أي عمل أدبي يقوم على خلق الإيحاءات الدلالية والفضاءات التأويلية، حينما تنتقل الدلالة من الإيماء والتلميح إلى الإشارة والتصريح، يقول المبدع في موقف تعدي الجندي التركي على المرأة المسلمة ومحاولة اغتصابها، من مسرحية (المنتظر):

المرأة: يَا جُنْدِي/ ارْحَمْ عِرْضِي يَرْحَمْكَ اللهْ

الجندي: مَا مَعْنَى الرَّحْمَهْ؟

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٣٩.

المرأة: لَا تُهْرِقْ مَاءَ العِفَّهْ/ لَا تَجْعَلْ زَوْجِي يُطْرِقْ/ إِنْ أَبْصَرَنِي

الجندي: فَلْيُطْرِقْ

المرأة: لَا تَجْعَلْ أُمِّي تَنْدُبُنِي/ وَأَبِي يَتَوَارَى فِي شَيْبَهْ

لَا تَسْرِق مِنْ حَقْلِ الغَيْرِ الحِنْطَهْ/ لَا تَقْفِز مِنْ فَوْقِ الأَسْوَارِ وَرَاءَ التُّفَّاحْ

لَا تَطْرَح دَلْوًا فِي مَاءِ الغَيْرْ/ لَا تَجْعَلْنِي فِي خِزْيٍ مِنْ جَسَدِي/ ارْحَمْ وَلَدِي!

الجندي: مَا أَحْلَى المَرْأَةِ إِذْ تَسْتَعْطِف

المرأة: لَنْ يَرْضَعْ طِفْلِي مِنْ لَبَنِي إِنْ دَنَّسْتَهْ/ لَنْ تَزْرَعَنِي.. فَأَنَا أَرْضُ الغَيْرْ

اتْرُكْنِي مِنْ أَجْلِ اللهْ/ مِنْ أَجْلِ الطِّفْلْ/ آهٍ.. آهْ! "[(١)].

فالمبدع أقام تشكيل بنائه الدرامي على أساليب تصويرية حركية محسوسة كناية عن العرض والشرف مستثمرا المسافة الجمالية التي تصنعها، فأسلوب التصوير الكنائي لا يعطي المتلقي المعنى المراد من أول وهلة، بل يرغم المتلقي على القيام بقراءة عميقة للسياق الشعري تتجاوز القراءة السطحية؛ للوقوف على أبعاده الدلالية العميقة والغوص وراء المعاني واكتشافها بنفسه، مما يضفي على العمل الإثارة والجاذبية ويمنحه الإيحاء والشاعرية، ويحقق للمتلقي المتعة الجمالية، فقيام المتلقي بهذه العملية الإنتاجية –في حد ذاته– يمثل له متعة جمالية، إذ "تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته"[(٢)]، فالتلقي هو عملية تحليل دقيقة لعناصر الخطاب الإبداعي بحثا عن المعنى الأعمق الكامن وراء بنيته السطحية، من أجل الوصول إلى فهم أفضل لطبيعة الذات الإنسانية وأسرار الوجود، فهو فهم وإدراك للخطاب الإبداعي من أجل فهم أعمق للذات وإدراك طبيعة وجودها في الحياة.

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٧١.

(٢). فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسر، ص١١٦.

ويعتمد الشاعر خاصية الاستعارة في تشكيل بنية خطابه الشعري كوسيلة أسلوبية؛ لخلق صورة حركية مثيرة؛ للتعبير عن معنى حركي مثير فائق عن حدود الواقع، إذ يقول من مسرحية (عابد المسكين):

مَنْ يَأوِيْنِي فِي هَذِي الظُّلْمَهْ/ مَنْ يُطْعِمُ نَفْسِي خُبْزَ النَّوْمْ

مِنْ يُسْقِيْنِي مِنْ مَاءِ الرَّاحَهْ"(١).

فالشاعر اعتمد على خاصية الاستعارة في تشكيل البنية الدرامية؛ ليجسد معنى مجردا في صورة محسوسة قريبة من مخيلة المتلقي، ويوحي بأبعاد دلالية متعددة وأحاسيس وجدانية عميقة، حيث نقل (النوم والراحة) من دلالتهما الأصيلة التي وضعت لهما في الأساس إلى معنى سياقي يفهم من توجهات البنية النصية للخطاب الإبداعي؛ ليعكس مدى حاجته إليهما في إطار درامي تصويري مشاهد، وتأتي الفاعلية الدرامية الأسلوبية الاستعارية هنا من الصدام الحاصل بين المتلقي والدلالة الجديدة للوحدة اللغوية في السياق الشعري، مما يوقظ وعيه ويحفزه على التأمل الواعي من أجل التقاط الأبعاد الدلالية والشعورية والانفعالية المقصودة من وراء تركيب البنية النصية، فالفجوة الحاصلة من التداخل الدلالي للوحدات اللغوية بين معناها الأصلي ومعناها السياقي تخلق حالة من الغموض الفني الذي يثير المتلقي وينشط خياله ويحفزه على القيام بعملية التأويل، ويسمح له بالإبحار في عالم من الخيال، ومن ثم يتحقق للسياق الدرامي الكثافة الدلالية، ويتحقق للمتلقي المتعة الجمالية التي تأتي من "مقدار ما تحمله هذه الصورة من إشعاع درامي دافق يشعر المتلقي أو القارئ بالحركة والإثارة والإحساس بأثر الدراما"(٢).

فالمبدع يكثر من استخدام الاستعارات والصور الفنية في تشكيل بناء

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٩٧.

(٢). البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، سعاد بوطيبة، ص١٠٧.

المسرح الملحمي لما فيها من غرابة وبعد عن المألوف تتوافق مع مبادئ نظرية التغريب، إذ تقيم علاقات جديدة وتعيد تشكيل الأشياء بطريقة مثيرة للفكر والخيال تدفع المتلقي إلى القيام بعملية التأمل ومن ثَمَّ الإدراك الواعي، "وبهذا تكون الاستعارة أداة متجددة لفهم العالم المتغير"(١).

فهذه الصور بما توحي به من أجواء روحية وما تجسده من عوالم نفسية تؤكد أن الذات تنظر إلى الوجود الإنساني بعمق، وبالأحرى فهي تعيش حياة داخلية روحية عميقة، وهذه الصور التأملية في العناصر الوجودية –في أساسها العميق– تمثل استبطانا للذات الإنسانية في محاولة لفهمها والكشف عن أبعادها الوجودية وطبيعة العالم من خلال تمثيل المشاعر الداخلية لحياتها الروحية العميقة والنفسية الغائمة، فالذات المدركة في عملية التأمل الواعي لذاتها تنقسم إلى ذات وموضوع من خلال الصور والرموز اللغوية، فالصور هي مرآة يرى فيها المرء ذاته، فهي صور تتكون من وعي الإنسان بذاته ليلاحظ من خلالها طبيعة ذاته، فالذات تتكون من الصور الذاتية التي يكونها الإنسان عن نفسه، ويرى من خلالها ذاته في جدلها مع الوجود الإنساني.

وعلى هذه الأسس يتأكد أن المبدع يلجأ إلى عنصر الصورة الشعرية في تشكيل بنائه المسرحي لتساهم مع الوحدات اللغوية في التعبير عن الإحساس الداخلي للشخصيات، لأن الوحدات اللغوية لا تستطيع وحدها أن تعبر عن الواقع النفسي، فتتحول الأحاسيس والمشاعر المجردة إلى صور فنية مفعمة بالحركة الدرامية والكثافة الإيحائية التي يستثمرها المبدع في خلق آفاق تأويلية تهيئ العمل الفني للتلقي والتأويل والإدراك الواعي، لأن الصورة تخاطب خيال المتلقي

(١). الاستعارة التصورية، إعادة تشكيل إدراكي للواقع، منى أبو الوفا، مجلة العربية مداد، العدد العاشر ٢٠٢٠م، ص٧.

وعقله، لا مشاعره وأحاسيسه، حيث تكون كالمرآة يتأمل فيها أبعاد عالمه، إذ تحول المعاني المجردة إلى كيانات ومشاهد محسوسة يدركها المتلقي بحواسه لا بأحاسيسه، ويتخذ منها نافذة شفافة يطل منها على العالم، ويرى فيها ذاته.

ثالثا: الحوار:

الحوار في تشكيل البناء الدرامي لكي يساهم في حركة الأحداث وتطورها يجب أن يكون ملائما لطبيعة الشخصيات ومعبرا عن مستواها الفكري والاجتماعي، فلا يكفي لإنجاح الحوار في تشكيل بنية الخطاب المسرحي أن يكون فعالا في تطوير المواقف والتمهيد للأحداث والتعريف بالشخصيات، وإنما يجب –مع ذلك– أن يكون ملائما لطبيعة الزمان والمكان ومعبرا عن مستوى الشخصية الدرامية، ولكنه حينما يخرج من إطار الملائمة لطبيعة الزمان والمكان ومستوى الشخصية فإنه يكون ملائما لكل الشخصيات والأماكن والأزمان، وهذا مقصود لذاته في تشكيل نسيج بناء المسرح الملحمي الحديث؛ للخروج بالتجربة الإنسانية من حدودها الضيقة إلى فضاءات تأويلية أوسع وأشمل تخلق منها مادة للخبرة والوعي والإدراك لتضرب بجذورها في أعماق التاريخ الإنساني الممتد.

واللغة ليست مجرد عنصر هين في تشكيل بنية الخطاب الإبداعي، بل هي مدخل حيوي لإدراك العالم بأسره، والإنسان –في حد ذاته– حينما تُجسد شخصيته في الفن المسرحي الملحمي لا تجسد على أنها مجرد كيان مستقل، مكتف بذاته، لا يؤثر ولا يتأثر، بل بوصفه علامة تحيل إلى عدة مداخل لفهم أسرار الوجود الإنساني، لذلك فإن اللغة التي يتحدث بها في الواقع الاجتماعي يجب أن تتحول من نظامها الفئوي المغلق إلى نظام متحرر يُعيد إليها حيويتها وانطلاقها؛ لتعبر عن العالم الشعوري بكثافة وإيحاء، وتجسد أعقد المشاعر الإنسانية وأعمق الأسرار الوجودية وأبعد الدلالات الروحية، فالواقعية في الفن ليست واقعية التطابق مع الحياة، ولكن واقعية الإيحاء بقوانين الحياة وأسرارها.

فليست مهمة المبدع في المسرح الملحمي أن يخلق شخصيات تتطابق مع

الواقع كل التطابق، فالفنان لا يعبر عن الواقع تعبيرا مباشرا، لأن التعبير المباشر والمحدد ليس من طبيعة الفن في شيء، إنما مهمة الفنان الحقيقية تكمن في خلق شخصيات أو صور تعبر تعبيرا إيحائيا عن جوهر الواقع وتوحي بأبعاده، وتحمل أفكاره، وتجسد همومه ومعاناته، وتشرح الحياة في كليتها وعمومها، وتصف التجربة الإنسانية في عمقها وكثافتها.

فالمبدع في تشكيل البناء الفني للمسرح الملحمي لا يستخدم اللغة الشعرية في بناء الحوار الدرامي بوصفها تجسيدا للشخصية الإنسانية، بل بوصفها تجسيدا للوعي الإنساني بطبيعة العالم، بوصفها تجسيدا للشخصية الإنسانية التي تعي بوجودها من خلال اللغة، فهو لا يتعامل مع اللغة على أنها دليل مادي على ملامح الشخصية الإنسانية الموجودة في العالم، بل وسيلة لوجود الشخصية الإنسانية ككيان له حضوره المتفرد ووجوده المتميز في العالم، بمعنى أن الإنسان يكتشف عن ذاته من خلال اللغة، وليست اللغة هي التي تكشف عن ذاته، فاللغة هي الخالقة للذات الإنسانية، وليست الذات هي التي تخلق اللغة.

والحوار لما يحمله في طياته من حركة درامية وصراع بين قوتين لكل منهما كيانه وإرادته، يساهم في تطوير الأحداث، ويمثل خاصية أساسية من خصائص البناء الدرامي، بمعنى أن الحوار هو العنصر الذي يميز البنية التشكيلية للخطاب المسرحي عن غيره من الخطابات الإبداعية الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، كما يبدو من تشكيل مسرحية (عابد المسكين):

عابد: يَا شَيْخِي إنِّي أُصْدِقُكَ اللهْ/ لَا تَكْسَرْ قَلْبِي

لَا تَطْرُدْنِي مِنْ عُشٍّ فِي عَيْنَيْكْ

القاضي: هِيَ شَرْ/ لَا تَسْعَى نَحْوَ الشَّرْ

لَا تَهْبِطْ فِي قَلْبِ النَّارْ/ إنِّي حَذَّرْتُكْ/ يَا هَذَا إنِّي حَذَّرْتُكْ

عَفْرَاء: هُوَ يَكْسُوْ لَحْمَكْ/ يَتَدَفَّأُ فِيْ أَيَّامِكْ/ يُرْخِي سِتْرًا مِنْ حَوْلِ البَيْتِ العُرْيَانْ

عابد: لِا تَطْرُدْنِي مِنْ بَيْتِكْ

القَاضِي: بَلْ إِنِّي أَجْثُوْ.. أَبْكِي مِنْ فَوْقِ القَدَمَيْنْ
عَفْراء: وَأَنَا أَتَمَرَّغُ فِي أَرْضٍ حَمَلَتْ أَقْدَمَكْ"(١).

فالحوار في السياق الدرامي السابق ليس مجرد تعبير عن الشخصية الإنسانية لذاتها، أي من حيث هي كيان مادي واقعي، وإنما من حيث هي صورة للعالم والوجود الإنساني في جملته، إضافة إلى ما يقوم به الحوار الدرامي من كشف عن طبيعة الشخصيات ونوازعها ومواقفها عن طريق الإيحاء لا التطابق، وكشف عن طبيعة الصراع الدرامي وما ستتطور إليه الأحداث.

ويعتمد المبدع على الجمل القصيرة في إدارة الحوار في أوقات الأزمات والمواقف المتوترة التي تتطلب سرعة في التطور الدرامي والأداء النفسي والتعبير عن الانفعال القوي والمشاعر المتدفقة، يقول المبدع في موقف الكشف عن قيام ابنة القاضي بنش القبور، من مسرحية (عابد المسكين):

عابد: يَا قَاضِي البَلْدَهْ/ إِنِّي لَا أَكْذِبْ/ فَلَقَدْ تَابَعْتُ (النَّبَّاشْ)/ وَاصَلْتُ السَّيْرَ وَرَاءَهْ/ قَطَعَ الحَارَاتِ الخَمْسَ بِهَذَا الوَقْتْ/ قَدْ لَفَّ وَدَارْ.. وَأَقْحَمَ نَفْسَهْ
القَاضِي: فِيْ بَيْتِي يَا وَلَدِي/ عَابد: إِنِّي لَا أَكْذِبْ
القَاضِي: فَكِّرْ بَعْضَ الشَّيءْ/ عَابد: هَذِي كَفٌّ لَا تَكْذِبُ.. خُذْهَا
القَاضِي: مَا زَالتْ غَرْقَى بالدَّمْ/ عَابد: سَقَطَتْ فِي حِجْرِكْ
القَاضِي: ارْفَعْهَا عَنِّي/ عَابد: هِيَ شَاهِدَتِي
القَاضِي: لَا أُنْكِرُهَا/ عَابد: وَالخَاتَمُ فِي هَذِا الإِصْبَعْ
القَاضِي: لَا أُنْكِرُه/ عَابد: وَالثَّانِي فِي هَذِا الإِصْبَعْ
القَاضِي: لَا أُنْكِرُهُ.. لَا أُنْكِرُه/ عَابد: لَا تَرْفَعْ صَوْتَكْ
القَاضِي: يَا وَيْلِي.. يَا وَيْلِي!! "(٢).

فالمبدع يكشف من خلال الجمل القصيرة المتدفقة في سهولة ويسر عن

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٠٩.
(٢). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص١٠١.

طبيعة الأزمة، ويكشف للمتلقي عن أبعادها وأثرها على وجدان الشخصيات الدرامية، ليحقق له المتعة والإثارة التي تضمن تفاعله مع الأحداث، فالحوار هو وسيلة من أهم وسائل المبدع المسرحي في خلق المسافة الجمالية بين العمل الفني والمتلقي، وتعويضه فنيا عن غياب الحركة والفعل في بناء الأحداث، لذلك ينبغي أن يبتعد الحوار عن الجمود والتعقيد، ويتسم بالحيوية والوضوح؛ "لأن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة"(١)، فقِصَر الجمل الحوارية وتدفقها هنا ملائم لطبيعة الموقف الدرامي والتوتر النفسي للشخصيات تجاه ما تمر به من أزمات، فمن أهم وظائف الحوار في تشكيل بنية الخطاب الإبداعي المسرحي الكشف عن أعماق الشخصيات، والتعبير عن الأفكار والمشاعر، وأبعاد المواقف والأزمات، وتصعيد الأحداث وتناميها.

والحوار الداخلي –كذلك– يعد عنصرا جوهريا في بناء العمل الفني الدرامي؛ إذ يقوم بمهمة تصوير الأبعاد النفسية للشخصيات من أقرب منطقة، مما يعمق الأحداث ويؤجج الصراع في العمل الدرامي، كما يبدو من الحوار الداخلي في اللوحة الأولى من مسرحية (عابد المسكين):

عابد: مَاذَا أَفْعَلْ؟/ إِنِّي أُنْكِرْتُ بِبَغْدَادٍ فَرَحَلْتْ/ لَفَظَتْنِي حَارَاتُ المُوْصِلْ سُدَّتْ فِي وَجْهِي الأَهْوَارْ/ ضُيِّعْتُ.. انْهَرْتُ.. هُزِمْتْ!/ لَمْ أَتْرُكْ شَيْئًا لَمْ أَفْعَلْهْ"(٢).

فالمونولج أو الحوار الداخلي في تشكيل البنية الدرامية ليس مجرد تعبير عن الواقع النفسي للشخصية المسرحية فحسب، وإنما يمثل –مع ذلك– وسيلة فنية في صناعة الحركة الدرامية وتطوير الأحداث، إذ تأتي الفاعلية الدرامية للحوار الداخلي من أنه يمثل وسيلة للتأمل في الذات الفاعلة والوعي بطبيعة

(١). آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح، صالح بوشعور، مجلة اللغة العربية– لبنان، المجلد الثاني والعشرون، العدد الرابع٢٠٢٠م، ص ٤٦١.

(٢). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٨١.

وجودها في العالم، فالتأمل والوعي يسبق الفعل والحركة ويأصلهما ويعمقهما، إذ تبدو الشخصيات في المسرح الملحمي تحاور ذاتها من خلال المونولوج، ولكنها في حقيقة الأمر تحاور العالم بحثا عن نفسها في خضم الوجود الإنساني.

وإذا كانت الوظيفة الفنية التي يقوم بأدائها المونولوج الداخلي هي الكشف عن هوية الشخصيات الدرامية، فإنه بذلك لا يكون خارجا عن نسيج البناء الدرامي، إذ تكشف فيه الشخصية عن رغباتها النفسية ونزعاتها السيكولوجية التي تدفعها للقيام بالفعل، وعن كل ما له علاقة بالأحداث الدرامية، فالكشف عن نوازع الشخصية تأصيل وتعميق للأحداث، فالمونولوج الداخلي يمثل عملية تعطيل للزمن في لحظات نفسية شديدة الثقل وبالغة الكثافة الشعورية، تكشف فيه الشخصية عن أزمتها الوجودية ومعاناتها الذاتية.

وعلى كلٍ فالتعبير باللغة الشعرية في الحوار في المسرحيات الثلاثة لا يتنافى مع طبيعة الشخصيات ومستواها النفسي، بل هو أكثر دلالة على طبيعتها الداخلية وتركيبتها النفسية؛ فالمسرح الملحمي لا تحفل بالواقع الخارجي عنايته بالواقع الداخلي (النفسي)، فلا يلتفت إلى المظاهر الخارجية إلا بقدر تجسديها للحقائق النفسية، مما يدفعه إلى اختيار الحوار الشعري ذي الكثافة التعبيرية والطاقات الإيحائية.

والإبداع المسرحي بطبيعته الدرامية وإن كان يتنافى مع خاصية السرد إلا أن الطبيعة الملحمية تقتضي توظيف السرد؛ ليساهم في نظرية (التغريب) ويكسر من حدة الإيهام بواقعية الأحداث، فالمسرح الملحمي لا يحرص –دائما– على أن يحاكي الحدث ويشخصه، وإنما يسرده ويرويه أحيانا، وذلك حتى يحافظ على مخيلة المتلقي في حالة من اليقظة إزاء الأحداث، حتى يعي ما يتلقاه ويناقشه، بدلا من أن يخضع له ويقلده.

فدخول السرد في تشكيل بنية الخطاب المسرحي من أهم المميزات التي يتميز بها المسرح الملحمي الحديث عن المسرح الدرامي التقليدي، إذ يعتمد على

السرد في تقديم الأحداث، فالعمل المسرحي يستعين بالسرد، لا سيما في الموقف التي تكون ضرورية في كشف خلفيات الشخصيات وتأجيج الصراع وتأصيل الأحداث وتعميقها، ويتعذر تشخيصها نظرا لطبيعة المسرح المحدودة في الزمان والمكان، يقول المبدع على لسان (صهباء) من مسرحية (عابد المسكين):

وَبِحُبٍّ زَيَّنْتُ العُشَّ الدَّافِئْ/ وَرَسَمْتُ بِإِبْرَتِيَ الفَرْحَى بَحْرًا وَمَرَافِئْ
بَعْدَ مَرَافِئْ/ وَصَنَعْتُ سَتَائِرَ مِنْ خَيْطِ الأَيَّام الحُلْوَهْ
وَحَلُمْتُ بِتَاجٍ فِي النُّوْرِ الهَادِئ/ وَبِكِلِّ جَدِيْدٍ فِي الدُّنْيَا وَمُفَاجِئْ
وَبِمَلْءِ الصَّدْرِ مِنْ الأَطْفَالْ/ وَبِأَنِّي أَمْشِي فِي بَهْوِ القَمَرِ الوَرْدِي
وَعَلَى فُسْتَانِي بَاقَاتٍ مِنْ نَجْمَاتْ/ وَبَقَايَا غَيْمَاتْ!/ .. لَكِنَّ حَبِيْبِي غَابْ
قَدْ صَارَ سَرَابْ/ وَالمُوْسِمُ فِي الأَبْوَابْ! "[(١)].

فالمبدع استعان بتقنية السرد لكسر حواجز الزمان والمكان في موقف درامي تكشف فيه الشخصية عن خلفيات أساسية في عالمها الداخلي وسرد ذكريات وقعت في الماضي، لها تأثير فعال وجوهري في توجيه سلوكها وتكوين مواقفها من العالم والحياة في الحاضر، فالسرد هنا لا يعوق تطور البنية الدرامية، بل يعمل على تعميق الأحداث وتأصيل الصراع وتنشيط الحركة الدرامية حينما يكشف مكنونات الشخصية ونوازعها، فضلا عن أنه يمثل عنصرا فنيا يؤدي دورا حيويا ضمن الخطة الاستراتيجية للمبدع في كسر حدة الإيهام بواقعية الأحداث؛ "لأن السرد عند بريخت مقصود من أجل تحقيق هدف التغريب، ووجود الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث المسرحي يحقق ذلك"[(٢)].

ويعتمد المبدع على تقنية السرد في وصف المنظر بلغة إيحائية حركية

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٩١.

(٢). السارد في المسرح، أخل إيوين جونثاليت، ترجمة: خالد سالم، أكاديمية الفنون– القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، ص٣٧.

تساعد على خلق أفق التوقع وتنشيط خيال المتلقي بما تمده من مكونات وعلامات فضائية، يقول المبدع في المنظر في اللوحة الثالثة من مسرحية (العودة في أطراف الليل): المنظر :(بيت صغير يعيش بين الشجر، في داخله سيدة ملامحها غير عربية مع خادمة لها، وفي وحدتها يظهر أن اليأس لا يكف عن معاشرتها بعد أن أخذ وحيدها –جاسر إلى الحرب– وفجأة يتهلل وجه السيدة ووجودها وكأن العالم أخذ في الحركة بعد أن توقف قليلا.. وعلى البعد أصوات واهنة لربيع بدأ يهل في أشياء كثيرة) "[١].

فالمبدع يستثمر تقنية السرد بلغة شعرية تفيض رقة وعذوبة؛ ليصنع لوحة فنية مفعمة بالحركة والحيوية والإيحاء، يقدم بها للأحداث بالكشف عن العالم النفسي للشخصيات وملامحها الخارجية وملامح العالم الخارجي الذي تعيش فيه وأجواءه كمعادل لوجدانها وعالمها الداخلي، ليغذي أفق توقع المتلقي بما يكشف من طبيعة الشخصية وملامحها وعوالمها، ويساعد في عملية التأمل والتأويل.

ويستثمر المبدع تقنية الوصف في تشكيل بنائه المسرحي ليكشف من خلاله عن مشاعر الشخصية الدرامية وموقفها من العالم، كما يبدو من الوصف الذي يسوقه المبدع على لسان شخصية (ليلي أم جاسر) تسأله بعد عودته من الحرب عن أمها، من مسرحية (العودة في أطراف الليل):

أَرَأَيْتَ الأُمَّ الزَّرْقَاءَ العَيْنَيْنْ

مَا أَحْلَى أُمِّي مِنْ بِيْنَ نِسَاءِ العَالَمْ/ مَا أَحْلَاهَا.. مَا أَحْلَاهَا!! "[٢].

وهذا الوصف جوهري في نسيج العمل الفني وملتحم ببنيته العميقة، لأنه صادر عن أعماق الشخصية المسرحية وجوهرها، وليس صادرا عن وجهة رؤية

(١). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٣٦.

(٢). ثم يخضر الشجر، عبده بدوي، ص٤٩.

المبدع، لتكشف من خلاله الشخصية عن انطباعاتها ومشاعرها وموقفها من العالم، فهذا الوصف الذي يمثل صورة حية للمشاعر والأحاسيس العميقة التي تربط الشخصية الدرامية بأمها، ويعكس التداخل والتلاحم والتشابه بين الإنسان في كل مكان في العالم، فملامح (ليلى) رومية الأصل التي أسرها المسلمين، جزء من ملامح أمها الرومية، وملامح ابنها العربي وتكوينه جزء من ملامحها وتكوينها، مما يعكس وحدة العالم ككيان عضوي واحد، لذلك فالوصف يأتي جوهري وعميق، لأنه ملتحم بالبناء العضوي للخلق الفني، إذ يلتقي مع الرؤية الأساسية التي يطرحها العمل الفني وهي التأكيد على وحدة العالم والدعوة إلى الترابط والتآخي مهما اختلفت الأديان والألوان والحدود والأوطان.

وعلى هذه الأسس يتضح أن اللغة الشعرية التي يعتمد عليها المبدع في تشكيل النسيج اللغوي لها دور حيوي وجوهري في خلق الانسجام والتلاحم والعمق والأصالة والحركة للعملية الدرامية، إذ يستثمرها لتكون وسيلة تصويرية إيحائية يستعيض بها عن الأداء الحركي في تجسيد المواقف والأحداث والإيحاء بأجواء روحية وحركة داخلية للشخصيات المسرحية، فاللغة الشعرية بطابعها الإيحائي وطاقاتها التصويرية توحي للمتلقي بحركة الأحداث وطابعها وبواعثها النفسية.

الخاتمة:

لقد عني هذا البحث بدراسة (المسرح الشعري عند الشاعر (عبده بدوي) دراسة في ضوء نظرية التلقي)، واستطاعت الدراسة من خلال تتبع طبيعة عناصر البناء الفني ومكونات النسيج اللغوي أن تستنبط نتائج متعددة توزعت على مباحث الدراسة، نشير إلى أبرزها:

المسرح الشعري عند الشاعر (عبده بدوي) يعتمد في تشكيل بناءه وصياغة مضمونه على الخبرات الثقافية والتجارب الحياتية والفاعلية النفسية والشعورية للمتلقي، فهو بحاجة إلى المساهمة الفعالة من المتلقي النابه ذو الإحساس اليقظ من أجل الكشف عن أبعاده ومقاصده؛ لأن الحقيقة التي يهتم بالكشف عنها مسرح (عبده بدوي) الشعري ليست حقيقة موضوعية محدودة، وإنما هي حقيقة ذاتية ذات كثافة شعورية، تجسدها التأملات الروحية والصراعات الداخلية والحالات النفسية والأجواء الشعورية التي يصورها النسيج اللغوي للبناء المسرحي أكثر مما يجسدها الشخصيات والأحداث والمواقف والصراعات الخارجية.

-العناوين في تشكيل الخطاب المسرحي للمبدع (عبده بدوي) تمثل إشكالية إجرائية خاضعة لسلطة (نظرية التلقي)، إذ تسلط عليه الضوء بوصفه مفتاحا يقوم بوظيفة الوسيط بين المتلقي والخطاب الإبداعي، مما يجعلها عناوين ذات أبعاد إشارية، تخصب النص، وتفتحه على آفاق تأويلية، وتمنحه قدرات تواصلية فائقة مع المتلقي، وهذا يعني أن اختيار العنوان بوصفه عتبة لأي نص لا يتم بطريقة اعتباطية أو تصنيفية، وإنما بقصدية تامة تقتضيها مبادئ العملية الإبداعية وخطتها الاستراتيجية قبل حمولاتها الدلالية، ليعلن العنوان عن حاجة العمل الفني للتلقي من أول عتبة نصية (العنوان)، ويؤكد فتح خطوط التواصل مع المتلقي والامتزاج بأبعاد تجربته.

-مسرح (عبده بدوي) الشعري يركز اهتمامه في تشكيل بناءه الدرامي على توفير عناصر الكثافة الشعورية والأداء الإيحائي، وإتقان الصورة الشعرية التي

تجسد رؤيته وتنقل الأثر النفسي إلى المتلقي أكثر من اهتمامه بإحكام البناء الدرامي ودقة بناء الشخصيات وفاعلية تطوير الأحداث، لأن مسرحه ليس مسرح فكرة، وإنما هو مسرح نفسي إيحائي، يتلاشى فيه أثر الفكرة أمام طغيان الأثر النفسي والشعوري.

-مسرح (عبده بدوي) الشعري يركز اهتمامه على الواقع الداخلي للشخصيات في علاقته الجدلية مع الواقع الخارجي كصورة للعالم وليس كصورة للنفس البشرية في فرديتها، إذ تبدو الشخصيات الفنية في المسرح الملحمي –في أغلب الأحيان– كائنات متنامية مرسومة من الداخل، ذات وجود متميز تربطها بالعالم علاقات جدلية معقدة.

-بناء الشخصيات والأحداث ليست عناصر جوهرية ولا رئيسية في تشكيل البناء الفني للمسرحية الملحمية الحديثة، بل تعامل على أنها ثانوية عابرة، إنما الرئيسي والجوهري هو البناء ذاته وما يحمله من تأمل وخبرة ووعي تنطق بهم التجربة الإنسانية التي يعبر عنها البناء الفني.

-التوظيف الفعال لعنصري المكان والزمان منح الشخصيات الأصالة والحيوية والتميز البنائي، وأضفي على الأحداث الفاعلية والعمق والتّأثير الجمالي، وخلق حالة من الانسجام والتلاحم بين عناصر البنية الدرامية، وفتح العمل الفني على آفاق تأويلية رحبة.

-اللغة الشعرية التي يعتمد عليها المبدع في تشكيل النسيج اللغوي لبناء العمل المسرحي الملحمي لها دور حيوي وجوهري في خلق الانسجام والتلاحم بين عناصر البناء الفني، وإضفاء العمق والأصالة للعملية الدرامية، بما تملك من طاقات إيحائية تصبح في العمل الدرامي شكلا من أشكال الحركة المدركة بالحواس للمعاني المجردة، فتكون وسيلة تصويرية يستعيض بها المبدع عن الأداء الحركي في تجسيد المواقف والأحداث.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع:

١. أصل العمل الفني، مارتن هايدجر، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات دار الجمل- ألمانيا، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٢. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشرق- عمان، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٣. آليات التلقي في الدراما، عصام الدين أبو العلا، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.

٤. ثم يخضر الشجر -ثلاث مسرحيات شعرية مستوحاة من التراث-، عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

٥. جدلية الزمن، جاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

٦. جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، كريم بن رشيد، دار ومكتبة عدنان- بغداد، الطبعة الأولى٢٠١٣م.

٧. جمالية التلقي، إسماعيل سامي، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٢م.

٨. الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، محمد فراح، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى٢٠٠٦م.

٩. الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

١٠. الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٢م.

١١. السارد في المسرح، أخل إبوين جونثاليت، ترجمة: خالد سالم، أكاديمية الفنون- القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٣م.

١٢. العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م.
١٣. غواية المتخيل المسرحي، عواد علي، المركز العربي الثقافي– بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٧م.
١٤. فعل القراءة، فولفجانج إيسر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
١٥. فن كتابة المسرحية، رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٩٨م.
١٦. فن الكتابة المسرحية، لابوس إيجري، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٥٦م.
١٧. قراءة النص وجماليات التلقي، عبد الواحد محمود عباس، دار الفكر العربي– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
١٨. لغات خشبة المسرح، باتريس بافيز، ترجمة: أحمد عبد الفتاح، أكاديمية الفنون– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٢٢م.
١٩. مختصر التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة: سامي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
٢٠. مدارس التحليل النفسي، إريك فروم، ترجمة: أسعد وجيه، وزارة الثقافة– دمشق– سوريا، الطبعة الأولى ١٩٧٩م.
٢١. المسرح العربي المعاصر، عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
٢٢. المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان– القاهرة، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣م.
٢٣. المعجم المسرحي، حنان قصاب وماري إلياس، مكتبة لبنان ناشرون– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى١٩٩٧م.

٢٤. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨٥م.
٢٥. المكان في النص المسرحي، منصور الدليمي، دار الكندي- إربد- الأردن، الطبعة الأولى١٩٩٩م.
٢٦. من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية- بيروت، الطبعة الأولى١٩٧٨م.
٢٧. موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.
٢٨. موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٣م.
٢٩. النص المسرحي، فرحان بلبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
٣٠. نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث- القاهرة، الطبعة الأولى١٩٩٦م.
٣١. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب- جامعة محمد الخامس- الرباط- المغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
٣٢. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى٢٠٠١م.
٣٣. نظرية المسرح الملحمي، برتولد بريخت، ترجمة: جميل نصيف، وزارة الإعلام والشؤون الثقافية- بغداد، الطبعة الأولى١٩٧٣م.

ثانيا: الدوريات:

١. أثر الواقعية الملحمية في بنية النص الدرامي، صالح بوشعور، مجلة دراسات- جامعة وهران- الجزائر، المجلد الثاني، العدد العاشر٢٠١٩م.
٢. . آليات بناء لغة الحوار الدرامي، صالح بوشعور، مجلة اللغة العربية- لبنان، المجلد الثاني والعشرون، العدد الرابع٢٠٢٠م.

٣. الإيقاع وآليات التلقي في المسرح، طارق عبد المنعم، مجلة كلية التربية– جامعة طنطا– مصر، المجلد الرابع والستون، العدد الرابع، أكتوبر ٢٠١٦م.
٤. البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، سعاد بوطيبة، كلية الآدب واللغات والفنون– جامعة وهران– الجزائر ٢٠١١م.
٥. تأثير الملحمية في المسرح العربي، محمد أحمد كامل، مجلة مسرحنا– الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة، العدد ثمانمائة وتسعة عشر٢٠٢٣م.
٦. تطبيق المناهج النقدية الأوروبية على الأدب العربي –نظرية التلقي نموذجا–، غسان بديع السيد، مجلة أفنان– الأردن، العدد الثامن ٢٠٠٣م.
٧. خصوصية التشكيل الجمالي للمكان، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، المجلد التاسع، العدد الأول١٩٩٢م.
٨. الخطاب المسرحي وأفق انتظار المتلقي، عواد علي، مجلة أقلام جديدة– الجامعة الأردنية، العدد الثالث والثلاثون٢٠١٠م.
٩. فعل القراءة وآلية إنتاج المعنى، خولة بارة، مجلة إشكالات– جامعة تامنغست– الجزائر، المجلد العاشر، العدد الأول ٢٠٢١م.
١٠. نظرية التلقي، عمار أيت عيسى، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، المجلد الثاني، العدد الثاني، أكتوبر ٢٠٢١م.
١١. نظرية العلامات وأثرها في خبرتي الإبداع والتلقي، غادة الإمام، مجلة كلية الآداب– جامعة القاهرة، المجلد الواحد والثمانون، العدد الثالث٢٠٢١م.