



جامعة الدول العربية
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
معهد البحوث والدراسات العربية
قسم البحوث والدراسات الأدبية

تقنيات كتابة النص المسرحي

في المسرح البحريني

دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

إعداد

صالح إبراهيم عباس

إشراف

أ.د/ أحمد زكي

أستاذ التمثيل والإخراج المسرحي بأكاديمية الفنون

١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م

ب

قرار لجنة المناقشة والحكم

أجيزت الرسالة بتاريخ ٢٩ / ٧ / ٢٠١٠م

وتكونت لجنة المناقشة والحكم من:

عضوا ومناقشاً

أ.د/ عبد الناصر حسن

عضوا ومناقشاً

أ.د/ كمال الدين حسين

رئيسا ومشرف

أ.د/ أحمد زكي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مستخلص الدراسة

تقنيات كتابة النص المسرحي في المسرح البحريني

إعداد

صالح إبراهيم عباس

إشراف

أ.د/ أحمد زكي

هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على تقنيات كتابة النص المسرحي في المسرح البحريني وأن المشكلة التقنية في النص لا تبتعد عن البحث حول اختيار تقنية معينة فحسب ، بل تتسع باتساع متطلبات النص والأداء في آن واحد. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لتقنيات كتابة النص في المسرح البحريني كالآتي:

- أولاً : تقنيات توظيف التراث.
- ثانياً : تقنيات بناء الحبكة.
- ثالثاً : تقنيات تقسيم النص (الحدث).
- رابعاً : تقنيات بناء الحوار.
- خامساً : تقنيات المظاهر الطبيعية والمكان والزمان.
- سادساً : الدراما (الصراع) .
- سابعاً : الشخصية .

وانتهت الدراسة إلى أن التاريخ والتراث مصدران مهمان للتقنيات الكتابية في كتابة النص المسرحي، وأن الصراع ينمو وينتشر ويتأثر بالسلوك والدوافع ذات الأجواء والأشكال فيما إن تقنيات بناء الحبكة تساهم في التخفيف من قلة التركيز عند المشاهد، و يختلف التقسيم النصي للمسرح حسبما تحويه من تقنيات نصية اقتضتها الأحداث والصراع والظرف الزمانية والمكانية، كلما كان الحوار قريباً للجمهور كلما فهمها بسهولة ويسر - ان المسرحيات الأسطورية لها حوارها الخاص وذلك راجع إلى طبيعة الأجواء والحياة التي تعيشها الأحداث - يمكن للمؤلف أن يجسد المؤلف المظاهر المكانية والزمانية بمستويات تلي كل ما تحتاجه المشاهد والأحداث- ان الشخصية بشئى مستوياتها تمتلك الإمكانات التي تؤهلها من تأدية دورها بنجاح.

الإهداء

إلى جذوري الراسخة ... أبي العزيز وأمي الحنوننة

إلى شريكتي في الحياة ... زوجتي الغالية

إلى وفروعي المثمرة ... غفران وإبراهيم وفاطمة وخديجة

إلى من تقاسمت معهم لبن الوفاء ... أخواني وأخواتي

إلى من ساندوني بقلوبهم وعقولهم وأيديهم ... أصدقائي

إلى رسل المعرفة ... زملائي المعلمين

إلى رواد الثقافة في بلدي ... كتاب ومخرجين وممثلين

أهدي هذا العمل

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

جاء في مأثور الخبر: (من لم يشكر المنعم من الناس، لم يشكر الله عز وجل)، فبعد شكري لله تعالى ، فإنني أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور/ أحمد زكي ، أستاذ التمثيل والإخراج المسرحي بأكاديمية الفنون على توجيهاته ورعايته السديدة في كل ما استطعت الوصول إليه.

والشكر موصول إلى الأستاذ الدكتور/ عبد الناصر حسن، الأستاذ بمعهد البحوث والدراسات العربية، وإلى الأستاذ الدكتور/ كمال الدين حسين، الأستاذ بكلية رياض الأطفال بجامعة القاهرة، لتفضلهما بقبول الإنضمام إلى عضوية لجنة الحكم والمناقشة لهذه الدراسة.

والشكر موصول كذلك لكل من ساهم في تذليل ما صادفني من صعاب ومد يد العون وفي طليعتهم الأستاذ الدكتور/ إبراهيم عبد الله غلوم الأستاذ بجامعة البحرين، ومؤلفو النصوص المسرحية ، والهيئات الإدارية والفنية في مسارح أوال و الجزيرة والصواري في مملكة البحرين. ولا يفوتني أن أدعو الله العلي القدير أن يبارك تلك الأيادي البيضاء التي أسهمت في إنجاز هذه الدراسة فلهم جميعا ثناء جميل وعطر بهيج لا ينضب مدى الحياة .

الباحث

فهرس الموضوعات

أولا : فهرس الموضوعات	
الصفحة	الموضوع
د	مستخلص الدراسة
هـ	الإهداء
و	شكر وتقدير
ز	فهرس الموضوعات
١٠ - ١	الفصل الأول مقدمة الدراسة وأهميتها
٤١ - ١١	الفصل الثاني تقنيات توظيف التراث
١٢	أولاً : توظيف التاريخ - (مسرح إبراهيم العريض) - تمهيد
١٦	المظاهر الكلاسيكية والرومانسية في مسرح العريض .
١٧	١ . ١ . عرض الوثيقة التاريخية لظروف عصر نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية، مسرحية (بين الدولتين)
٢٢	١ . ٢ . الأوضاع الدينية في عصر المعتصم، مسرحية (وا معتصماه)
٢٣	ثانياً : الأجواء الشعبية .
٢٣	١ . ٢ . الأجواء الشعبية بمسرحية (بنت النوخدة) .
٢٣	٢ . ٢ . العمل في البحر وتجارة اللؤلؤ وظيفتان رئيسيتان: مسرحية (بنت النوخدة)

ح

٢٣	٢ . ٣ . المفهى الشعبى التقليدى، مسرحية (بنت النوخة)
٢٣	٢ . ٤ . الطرق فى الحارات الشعبية (كالزراىك)، مسرحية (بنت النوخة)
٢٥	٢ . ٥ . شخصيات الأجواء الشعبية، مسرحية (بنت النوخة)
٢٧	٢ . ٦ . البنية الجسدية والسيناريو والملابس، مسرحية (بنت النوخة)
٢٨	٢ . ٧ . التوظيف الفنى للمثل الشعبى، مسرحية (بنت النوخة)
٢٩	٢ . ٨ . الحكاية الشعبية :
٢٩	٢ . ٨ . ١ . توالد الحكايات فى (ثلاثية عذارى) .
٣٥	٢ . ٨ . ٢ . القوة أأرامية لتتاسل الحكايات فى (ثلاثية عذارى)
٣٩	٢ . ٨ . ٣ . مسرحية (سرور)
٤٠	٢ . ٩ . التوظيف الفنى للأغنية الشعبية، مسرحية (بنت النوخة)
٥٦ - ٤٢	الفصل الثالث تقنيات بناء الحكبة
٤٣	- الحكبة
٤٤	القسم الأول : الحكبة المحكمة الصنع، مسرحية (د - ب)
٤٥	١ . ١ . التنسيق بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (د . ب)
٤٦	١ . ٢ . مطابقة وحدة الفعل لوحدة الفكرة، مسرحية (د . ب)
٤٧	القسم الثانى: حكمة المفارقة
٤٧	١ . ٢ . نموذج حكمة المفارقة . مسرحية (رجل من عامة الناس)
٤٨	٢ . ٢ . التنسيق غير المترابط بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية ()

	رجل من عامة الناس)
٤٩	٢ . ٣ . المطابقة بين الفعل والفكرة، مسرحية (رجل من عامة الناس)
٥٠	٢ . ٤ . مستوى الترابط بين أجزاء البناء الدرامي بواسطة حبكة الفعل : الذروة غير المحددة في مسرحية (رجل من عامة الناس)
٥١	٢ . ٥ . ذروة توافق واتساق الأفكار، مسرحية (رجل من عامة الناس)
٥٢	القسم الثالث : حبكة المفارقة، مسرحية (انا وانتى والبقرة)
٥٢	٣ . ١ . التذبذب بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (انا وانتى والبقرة)
٥٤	٣ . ٢ . الفرق بين تناسق الفعل وتناسق الفكرة، مسرحية (أنا وأنتى والبقرة)
٥٤	٣ . ٣ . التوازن في أجزاء البناء الدرامي والذروة غير المحددة : مسرحية (أنا وأنتى والبقرة)
٥٥	٣ . ٤ . ذروة عمليات التوافق ذات الأنساق المشتركة، مسرحية (أنا وأنتى والبقرة)
٥٧ - ٧٥	الفصل الرابع تقنيات تقسيم النص (الحدث)
٥٩	- تقنيات الحدث
٦٣	القسم الأول : الفصول ؛
٦٥	مسرحية " وامعتصماه " المؤلف : إبراهيم العريض
٦٥	١ . ٢ . مسرحية "بين الدولتين" المؤلف : إبراهيم العريض
٦٦	١ . ٣ . مسرحية "العلاء بن الحضرمي" المؤلف : عبدالرحمن المعاودة

ي

٦٦	١ . ٤ . مسرحية "سبع ليالي" المؤلف : راشد المعاودة
٦٦	١ . ٥ . مسرحية "توب توب يا بحر" فصول ومشاهد ، المؤلف : راشد المعاودة
٦٧	١ . ٦ . مسرحية (بيت خاص جداً) فصول ومشاهد ، المؤلف : حمد الشهابي
٦٧	١ . ٧ . مسرحية (مالان .. وانكسر) المؤلف : راشد المعاودة
٦٧	١ . ٨ . مسرحية (الملل) فصول ومشاهد، المؤلف: فؤاد عبيد
٦٨	١ . ٩ . مسرحية (ثعلوب الحبوب) فصل واحد، المؤلف: خلف أحمد خلف
٦٨	١ . ١٠ . مسرحية (الخيول) من فصل واحد ، المؤلف : إبراهيم غلوم
٦٩	القسم الثاني : المشاهد
٦٩	٢ . ١ . مسرحية "ثلاثية عذاري" المؤلف : علي الشرقاوي
٦٩	٢ . ٢ . مسرحية "هامور عذاري" المؤلف : حمد الشهابي
٧٠	٢ . ٣ . مسرحية "بنت النوخدة" المؤلف: عقيل سوار
٧٠	٢ . ٤ . مسرحية "سرور" المؤلف : إبراهيم بو هندي
٧٠	٢ . ٥ . مسرحية " السوق " المؤلف: خليفة العريفي
٧٠	٢ . ٦ . مسرحية " الجاثوم " المؤلف: يوسف حمدان
٧١	٢ . ٧ . مسرحية " ما جرى للبلستان " المؤلف: ميرزا زهير
٧١	٢ . ٨ . مسرحية " الكنز الثمين " المؤلف: ميرزا زهير
٧١	٢ . ٩ . مسرحية " سر الصندوق المسروق " المؤلف: لجنة الإنشاد والسمر، جمعية الإصلاح فرع مدينة حمد

ك

٧١	٢ . ١٠ . مسرحية " يوم واحد فقط " المؤلف: ابراهيم سند
٧٢	٢ . ١١ . مسرحية "نار يا حبيبي نار" المؤلف: أحمد فردان
٧٢	٢ . ١٢ . مسرحية " اي دمة حزن لا لا لا " المؤلف: أحمد فردان
٧٢	٢ . ١٣ . مسرحية " أرنوب الكسلان "
٧٢	القسم الثالث : المقاطع ؛
٧٢	٣ . ١ . مسرحية " اللعبة " المؤلف: خلف أحمد خلف
٧٣	٣ . ٢ . مسرحية " خور المدعي " المؤلف: علي الشرقاوي
٧٣	٣ . ٣ . مسرحية " حب خلف الضباب " المؤلف: حمد الشهابي
٧٣	٣ . ٤ . مسرحية " الجيران والمتجر " المؤلف: ميرزا زهير
٧٣	القسم الرابع : اللقطات
٧٣	٤ . ١ . مسرحية "الفزاعة " المؤلف: حمد الشهابي
٧٤	٤ . ٢ . مسرحية " انا وانت والبقرة " المؤلف: عبدالرحمن بركات
٧٤	٤ . ٣ . مسرحية " يا يعيش " المؤلف: عبدالجبار المختار
٧٤	٤ . ٤ . مسرحية "السيوف .. الإنتفاضة" المؤلف: عبدالجبار المختار
٧٤	٤ . ٥ . مسرحية " امبراطورية بوجسوم " المؤلف: عيسى الحمر

٧٤	القسم الخامس : اللوحات ؛
٧٥	٥ . ١ . مسرحية " الديك التائه " المؤلف: صلاح السيد
٧٥	٥ . ٢ . مسرحية " نجمة على الارض " المؤلف: ابراهيم سند ،
٧٥	٥ . ٣ . مسرحية " صباح الخير يا عرب " المؤلف: محمد حميد السلطان
١٠٥ - ٧٦	الفصل الخامس تقنيات بناء الحوار
٧٧	- الحوار
٧٨	- بناء الحوار - الحوار
٨٠	- الحوار السريع
٨١	١ . ١ . اللغة والصور الشعرية والدلالات المتعددة في مسرح (إبراهيم العريض) : (وامعتصماه)، (بين الدولتين)
٨٤	١ . ٢ . النماذج البلاغية : بمسرحية (وامعتصماه) - المجاز المرسل - الاستعارة التمثيلية
٨٥	ثانيا : التوظيف الأدبي للموضوعات الأسطورية، مسرحية (ثلاثية عذارى) ؛
٨٩	٢ . ١ . المجاز في الأسطورة ، مسرحية (ثلاثية عذارى) :
٨٩	٢ . ٢ . المجاز المرسل
٩١	٢ . ٣ . الاسناد المجازي
٩١	ثالثا : دور الحكاية الشعبية في بناء الحوار، مسرحية (ثلاثية عذارى) تأليف: علي الشرقاوي

٩٣	٣ . ١ . المستوى العامي لبناء الحوار ، مسرحية (ثلاثية عذاري) . المؤلف: علي الشرقاوي
٩٥	٣ . ٢ . بناء الحوار التقليدي
٩٦	٣ . ٣ . الحوار والتكوين المسرحي، مسرحية (كرسي عتيق) تأليف وإخراج: محمد عواد:
٩٧	٣ . ٤ . المسرحية والغناء التقليدي، مسرحية (نجمة على الأرض) عن قصة : إبراهيم سند ، أعدها: حمد الشهابي
٩٨	رابعا : دور التراث والأمثال والحكايات الشعبية في بناء الحوار التقليدي
٩٩	٤ . ١ . مظاهر التراث في الحوار، مسرحية (خور المدعي) تأليف: علي الشرقاوي
١٠١	٤ . ٢ . مظاهر الأمثال، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) تأليف: عبد الرحمن بركات
١٠٢	٤ . ٣ . ألوان من الحكايات، مسرحية (الفزاعة) تأليف: حمد الشهابي
١٠٣	خامسا : الأجواء الشعبية والحوار التقليدي، مسرحية (توب توب يا بحر) تأليف: راشد المعاودة
١٠٣	- البحر وبناء الحوار التقليدي، مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) تأليف: إبراهيم بوهندي
١٠٤	سادسا : الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار الخارجي، مسرحية (الجاثوم، مسرحيات أخرى) المؤلف: يوسف الحمدان
١٠٦ - ١١٦	الفصل السادس تقنيات المظاهر الطبيعية والمكان والزمان
١٠٧	- المظاهر الطبيعية والمكان والزمان
١٠٨	أولا : المظاهر المكانية في الأسطورة

١١١	ثانيا : المظهر الزماني
١١٣	ثالثا : الزمن وطابعه الرمزي عبر اللقطات الدرامية
١١٥	رابعا : المظهر المكاني
١١٧ - ١٧٦	الفصل السابع الدراما (الصراع)
١١٨	- الصراع
١١٩	أولا : الصراع والواقع
١٢١	الواقع والمجتمع ، مسرحية (ح . ب)
١٢٢	ثانيا : التراث والمجتمع
١٢٤	٢ . ١ . الصراع في التاريخ
١٢٦	٢ . ٢ . الأسطورة والصراع ، مسرحية "ثلاثية عذاري"
١٢٧	٢ . ٣ . الخصائص الدرامية في (ثلاثية عذاري)
١٢٧	- إطلالة :
١٢٨	أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ،
١٢٨	ثانيا : التواصل والارتجال في عذاري
١٢٨	ثالثا : توالد الحكايات في عذاري
١٢٨	رابعا : العادات والتقاليد في عذاري
١٢٨	أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ١ - الصراع الدرامي
١٢٨	٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية (اجتماعية - دينية - سحر)

١٢٨	٣- أسطورية الشخصيات ٤ - تقنية التصوير
١٢٩	- الخصائص الدرامية في عذاري ؛ أولا : العناصر الأسطورية في عذا
١٢٩	١ - الصراع الدرامي
١٢٩	٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية ((اجتماعية - دينية - سحر))
١٢٩	٣- أسطورية الشخصيات
١٢٩	٤ - تقنية التصوير
١٢٩	٣ - أسطورية الشخصيات : مقومات البناء الدرامي : (١) الميلاد والولادة (٢) الخيال (٣) البطل
١٤٣	٢ . ٤ . الخصائص الموضوعية في عذاري ؛ أولا : الصراع بين الخير والشر ١٥٢ في عذاري ثانيا : البطل الشعبي في عذاري ؛ (١) الميلاد والولادة (٢) الخيال (٣) البطل المصاحب (٤) الرمز
١٤٣	أولا : الصراع بين الخير والشر ؛ ١- الصراع بين الحاكم والشعب ٢ - الصراع بين الأغنياء والفقراء ٣ - الصراع بين الأخيار والأشرار ٤ - الصراع بين الإنسان ونفسه ٥ - الصراع بين الرجل والمرأة .
١٥٦	ثانيا : البطولة الشعبية
١٦٠	٢ . ٥ . خصائص الجوانب الدرامية في الثلاثية
١٦٠	مكونات التقاليد الأسطورية في الثلاثية
١٦٨	الصراع والرمز
١٧٢	الصراع في فلسطين

١٧٣	سابعا (الفكاهة
١٧٧ - ٢٠٤	الفصل الثامن الشخصية
١٧٨	- تمهيد
١٨٣	أولا : أنماط الشخصية
١٨٤	ثانيا : أدوار ووظائف الشخصيات الأسطورية
١٨٨	ثالثا : المكون الأسطوري الطقوسي وطبيعته الدرامية في (ثلاثية عذاري)
١٩١	٣ . ١ . أسطورية شخصيات الثلاثية
١٩١	١- الخيال
١٩٢	٢ - الميلاد المعجز
١٩٤	٣ - الرمز
١٩٥	٤ - البطل المصاحب
١٩٦	٣ . ٢ . الوصف البصري في الدراما
١٩٨	رابعا : البنية العاطفية في الشخصيات ، مسرحية (وامعتصماه)
٢٠١	خامسا : البعد النفسي والاجتماعي والبيئي والحواري للشخصيات ، مسرحية (السيوف .. الانتفاضة)، المؤلف: عبد الجبار المختار
٢٠٢	سادسا : الشخصيات البسيطة ، مسرحية (صباح الخير يا عرب) المؤلف: محمد حميد السلطان
٢٠٥ - ٢١٢	نتائج الدراسة
٢١٣ - ٢٢٤	مصادر البحث ومراجعته
٢١٤	المصادر

ف

٢١٦	المراجع العربية
٢٢١	المراجع الأجنبية المترجمة
٢٢٣	الدوريات

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

المقدمة:

المسرح في معنى من معانيه هو إبداع تلك اللقطات والمشاهد الأدائية من واقع مرآة الحياة اليومية أو غيرها وإعادة إنتاجها على نحو تمثيلي، وتتطلب كتابة النص المسرحي تقنيات مهمة تقف عليها ولا يمكن أن تستغني عنها بأية حال من الأحوال؛ لأن المسرحية تبنى عليها ومن دونها لا يطلق عليها فن قد حاز الحداثة، والمشكلة التقنية في النص لا تبتعد عن البحث حول اختيار تقنية معينة فحسب، بل تتسع باتساع متطلبات النص والداء في آن واحد، ومقومات التقنيات الكتابية تتجه نحو الضعف والقوة في آن واحد، وقد يكتب لها مستواها الضعيف في جل حركتها في الأعمال، وقد لا تحيد عن مستواها القوي ومن أول العمل المسرحي إلى آخره. وهي كذلك التقنيات المعينة التي تفرضها الظروف والواقع المعيشي داخل البيئة وبشرطها الخاصة، ولا بد أن تكون التقنيات مطابقة للشروط الأساسية المتبعة لكتابة النص المسرحي. والنص المسرحي عندما يمتلك ناصية تقنيات الكتابة النصية يتمكن تماما من الاستضاءة التي يراد تحقيقها، كتكريس منظومة من القيم المهمة وذات الارتباط المباشر بالإنسان ويسير الكثير منا لتطوير المسرحية وفتح المجال إلى الأسس المتينة ونوطد التجارب والخبرات السابقة، ونطمح إلى ربط بين الأجيال والعراقة والأصالة بالمعين - المسرح - الذي نلوذ به ولا ينضب.

وللخروج من هذه المشكلة التقنية في النص ممكن جدا ومن خلال هذا البحث يمكن أن نرسم طريقا سهلا أحيانا وصعبا تارة أخرى إذ يصف ويحلل ما يخطو به المبدع نحو مشروع مسرحيته ويعيش من خلاله مرحلة بعد مرحلة، إلى أن تكتمل وتصل إلى درجات قريبة من النضج أو تحاول الوصول إليه.^(١) وقد تصل في أحد هذه الأعمال الإبداعية إلى درجة النضج والازدهار والتي تؤهلها للقيام بدور كبير في خلق السمات الشخصية، كامتلاك ناصية وصف الطباع والعواطف. وللنشأة البيئية دور كبير فيما يريد المبدع أن يبتكره من تقنيات وتوظيف للتراث والأجواء الشعبية، وتقنيات بناء الحكمة، وتقنيات تقسيم النص (الحدث)، وتقنيات الحوار،

(١) مناهج البحث العلمي في التربية وعلم النفس - تأليف: الدكتور محمد خليفة بركات - دار القلم - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٧٤ م.

وتقنيات المظاهر الطبيعية والمكان والزمان ، وتقنيات الدراما (الصراع) ، وتقنيات الشخصية ولا يمكن الاستغناء عنهم ، وقد أبدأها إلى الجمهور عن قصد ودراية عميقين .

وتكمن أهمية هذا البحث كأى بحث آخر في هذا الحقل وفي هذه الحقبة الزمنية التي بدأ المسرح البحريني في الظهور وهي في العشرينات من هذا القرن وينتهي بانتهاء بعض الأعمال في الثمانينات من هذا القرن ، ومن الثمرات المأمولة ذلك التفاعل بين الفرد والعمل المسرحي والذي لا يدع مجالا للشك في أن المسرح العربي كأى مسرح في العالم يحمل سمات معينة ، والتي تقوم بخلق تلك الظروف الكثيرة والمتشعبة والتي يمر بها الوطن العربي من شرقه إلى غربه، وتتضح جليا مستويات مظاهر الاتصال ودرجات مظاهر الانفصال. فالملامح التاريخية والأصول الدينية والبيئة الاجتماعية والعلاقات السياسية والثروات الاقتصادية وغيرها هي ظروف يتفاعل فيها الإنسان العربي ويمتزج بحضارات أخرى قد تطغى على رصيده الثقافي العميق وتراثه الأصيل، وقد انعكس هذا التفاعل عبر تقنيات كتابة النص المسرحي العربي وعلى وجه التحديد في مسرح مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع، وقد مزج صنوع بين الأثر الأوروبي والأثر الشعبي في القالب المسرحي العربي لتقديم كوميديّة انتقادية ذات طابع شعبي .

ولم يعد البحث بعيدا عن المنهج التاريخي وذلك راجع إلى الإنطلاقة الأولى للمسرح البحريني ، مما حدا بالبحث أن تكون دراسته معتمدة على المنهج التاريخي ، ومن النصوص المسرحية في التاريخ ما سوف نشاهده في نصوص (إبراهيم العريض) و (عبدالرحمن المعادة) ، حيث تصوير أحداث التاريخ وبيئته وشخصياته وغيرها تماما كأنها تعيش أمامنا على الساحة التاريخية في ذلك الوقت . كما أن البحث اتجه في المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي ، كونهما متصلين اتصالا وثيقا بالإنسان والطبيعة ، وتصور النصوص أهم العادات والتقاليد والقيم والمبادئ ومن بيئة إلى أخرى ، وتأثير كل ذلك على الجانب النفسي. (٢)

ولا بد لنا من أن نحاول أن نخطو قليلا ويكل ما أوتينا من إمكانيات مادية ومعنوية ومصادر ومراجع وأفق متواضع ، عل هذا البحث أن يلبي الحاجة الملحة لوضع بعض الحلول والإجابات على بعض الأسئلة المحيرة ، علها تكون نموذجا متواضعا ومعوضا عما قد لم يتوسع فيه الآخرون ، والأسئلة التالية توضح بعض الرسم للخطوط التي نطمح إلى البحث فيها ونطمح

(٣) مناهج البحث الأدبي - دكتور : يوسف خليف - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ٢٠٠٤ .

في الإجابة عليها فيما بعد . ولكن ما الذي تتطلبه تقنيات كتابة النص المسرحي؟ وما الذي يتم إبداعه في كثير من الأبنية للنص؟ وما هو سر التهيئة الفكرية التي يقوم بها كثير من المبدعين في النصوص؟ وبماذا يحتفظ المبدع من انطباعات تثري هوية العمل وتزكيه بإنصاف من الطراز الأول ؟ . ولكي نعرف الإجابة عن كل ذلك علينا أن نعي أن المسرح (يواصل إعادة النظر لا في كل مظاهر العالم الخارجي الموضوعي والوصفي حسب بل في العالم الباطني أيضا وفي الإنسان نظرة ميتافيزيقية. بهذه الوسيلة فقط - على ما نعتقد - نستطيع أن نتحدث في المسرح عن حقوق الخيال. فلا الفكاهة ولا الشعر ولا الخيال تعنى شيئا، إذا لم يصر إلى هدم فوضوي ينبعث منه انطلاق هائل يتناول الأشكال، متضمنا العرض كله، تلك الأشكال التي تتجج عضويا في التأثير في الإنسان وأفكاره عن الواقع ومكانته الشعرية من الواقع^(٣). وتتعدد وظائف المسرح بتعدد الأحلام ومتطلبات الإنسان اليومية والقضية إذن تكمن في جعل المسرح، بالمعنى الدقيق من الكلمة (وظيفة وشيئا معينا محددًا، كالدورة الدموية في الشرايين، أو التطور السديمي ظاهريا لصور الأحلام في الدماغ، وهذا لن يتم إلا باستبعاد الانتباه استبعادا أصيلا، وإنجرفه التام بذلك الاستبعاد. إن المسرح لن يجد نفسه من جديد ويأمن يكون وسائل للإيهام الحقيقي إلا إذا قدم للمشاهد رواسب حقيقية للأحلام، حيث ينفجر كل ما يعتريه من حب للجريمة وهلوسة شهوانية ووحشيته وأخيلته وإحساسه الطوبائي بالحياة والأشياء^(٤). وسوف نعيش في تقنيات كتابة النص المسرحي البحريني في مسرحيات عديدة ، أهمها في البداية التاريخية كما هو الحال في مسرحيات (وامعتصماه ، بين الدولتين ، العلاء بن الحضرمي) ، في الفترة التي تلتها بمسرحيات (رجل من عامة الناس) ، (بنت النوخدة) ، (أنا وأنتي والبقرة) ، (إذا ما طاعك الزمان) ، (ح . ب) ، والمسرحيات العاشورائية المزدهرة مؤخرا ومنها (الطفلة المفجوعة) ، (أين أبانا) ، (اغتراب)

على أن المسرح البحريني لا يزال رهين تساؤلات عديدة شأنه شأن المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، حيث يدور في مجمله حول مدى الاستجابة للمتطلبات الإنسانية السهلة. وكيف يكون المسرح قادرا على عرض ما يعانيه كل فرد وفي كل ظرف وبيئة من خلال تقنيات كتابة النص المسرحي. فالمسرح البحريني يمتلك صبغة تقنية في كتابة النصوص تميزه

(٣) أريك بينتلي - نظرية المسرح الحديث - صانعو المسرح الحديث العشرة - انطونين آرتو: مسرح القسوة "البيان الأول - التقنية" - ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت - دار الشؤون الثقافية العامة ووزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية ١٩٨٦ - ص ٥٠.

(٤) المرجع نفسه - ص ٤٩.

عن غيره ، والمستويات الفنية العالية والقيمة الفكرية الراقية شاهدة على ذلك، وقد رصدها وذكرها وأكدها كثير من الباحثين والمؤرخين . ومنهم الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في (مسرح إبراهيم العريض ، وفي الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي ، وظواهر التجربة المسرحية في البحرين) وقاسم حداد في (المسرح البحريني ، التجربة والأفق) وغيرهما .

ولكتابة النص المسرحي تقنيات عديدة ، تتركز حول تقنيتين أساسيتين هما:

أولاً: تقنيات المسرح المتعلقة بالممثلين والمبنى والديكور والإدارة والتنظيم والسيناريو والألوان والآلات وأقسامهم المتعددة وذات الصلة بقاعة المسرح .

ثانياً: تقنيات المسرح المتعلقة بكتابة النص المسرحي وأقسامه الفرعية وهي في البحث مقسمة كالتالي:

أولاً : تقنيات توظيف التراث : إذا ما أراد الكاتب أن يشد انتباه المشاهد ويوضح رؤيته التاريخية وان ذلك ممكن من خلال لون من إبداع القلق الممتزج بالمتعة، كالعلاقة بين العشيقين وما ينتج عنها أحياناً من تأثر في لم الشمل رغم محاولات لم الشمل مع الحفاظ على بعض الأعراف والتقاليد، ويتبين لنا ذلك وغيره من مطالعة تاريخ الدولة العباسية مثلاً. وقد استمر الصراع السياسي بين الدولة الأموية والعباسية لدرجة طالت المفاهيم القيمة للحياة، ومرارة العيش والخروج على الثوابت البسيطة بين البشر، حتى وصل لون الماء الذي يجري في نهر (الزب) إلى لون آخر. ويظل الجانب الاقتصادي رهين الأوضاع السياسية في ذلك الوقت، وقد سعت الخلافة البغدادية إلى إرساء الازدهار الاقتصادي واستحداث المباني والسرادق وراحت تنفق الغالي والنفيس لإنماء الدولة في كل ناحية ومكان. ونرى المظاهر الكلاسيكية والرومانسية في مسرح العريض من خلال أبنية عديدة منها البنية العاطفية في ذلك العصر؛ حيث نشاهد أجواء الحب والبهجة والغناء ومجالس اللهو والحوار الحزين الذي دار بين الأسرى.

وقد عرض (إبراهيم العريض) في مسرحيته (بين الدولتين) الوثيقة التاريخية لظروف عصر نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية وصور الوضع السياسي والديني والاحتماعي في خراسان وبصور شخصيات تاريخية وتقنيات كتابية أخرى لا تختلف كثيراً عما كان يجري في ذلك الوقت.

والأجواء الشعبية نلتبسها في مشاهد كثيرة سواء من خلال الزمن أم الحدث كما هو الحال عند الأطفال صباحاً في (البراحة) التي لا غنى عنها في ذلك الوقت وهي مكملتها تماماً للأعمال الأخرى لكل أسرة ، كالعامل في البحر وتجارة اللؤلؤ، فهي تحتاج إلى نوع معين من البشر في مثل تلك الظروف الصعبة وأجواء الغواصين والصيد تخلق رجالاً أشداء وذوي ملامح خاصة، ولم

يغفل المؤلف كل ذلك وقد صوّر الحياة الدائرة بين العاملين. كما أن هناك مظاهر للطبيعة في غاية الأهمية و(المقهى) بمثابة نقطة الالتقاء بين الأفكار والاتجاهات في ذلك الوقت، وأما الطرق والحارات فقد تميزت برونق خاص وارتسام يعد منفذاً عند رجال البناء في ذلك الوقت. ولننظر إلى دور (الكاتب) و(النوخة) وغيرهم حيث يحرصون على استقرار المجتمع وتقوية إرادته، بقدر مجريات الواقع وما يملكه الوطن من حياة مادية متوفرة في ذلك الوقت. وهذا ما شاهدناه تماماً من خلال البنية الجسدية والسيناريو والملابس، والتوظيف الفني للمثل الشعبي والحكاية الشعبية والأغنية الشعبية وقد رأينا كل ذلك متناسقا تماماً مع متطلبات ذلك العصر.

ثانياً : تقنيات بناء الحبكة : كثيراً ما يوحى الجدل العنيف الدائر في النص إلى ظهور واضح للحبكة الدائرة في المسرحية ، ويمكن للشخصية أن تعيش حالة من الاضطرابات أو الاستقرارات النفسية ودرجة تصل إلى الإصابة بالشذوذ والسعي لإشباع الشهوات واللذات، ويبقى الجوع صبغة منتزعة من الرغبة في الخلاص من ذلك الكبت الذي عاناه في الفترة السابقة له، ولا يبتعد البناء الدرامي عن الأحداث القريبة أو البعيدة ذات العلاقة بالذروة المحددة.

وتسعى الحبكة المحكمة الصنع إلى الاستجابة للطلبات الخفيفة أو السهلة أو احتقار بسيط للبؤس والقلق، بل إن المسرحيات التراثية هي من أكثر المسرحيات إسهاماً في بناء الحبكة ، والتنسيق غير المصيب يظل رهناً لحالات قد تواكب المشاهد أو تتحاز عنها قليلاً، ولكنها رغم ذلك تظل أسيرة لأجزاء النص وتقسيماته ولكن حسب الاستجابة لمحتوى النص كمستقبل الواقع والأحلام. ولا يمكن للحبكة الرئيسية أن تستمر دونما انفعالات في الأداء، وكذلك الحبكة الثانوية والتي تنتمي في الأصل إلى كل حبكة ثانوية متمشية مع طبيعة النص وتخطي الحواجز والعوائق المرسومة آنفاً، وقد تنهج السأم العاطفي أو الإقرار ببعض ثوابت الإنبعاث من جديد وأداء الدور الأبدي والملازم، وبضعف الأداء في كل جزئية في النص ويصبح الأمل ضعيفاً في التعويض عن بعض أداء الأدوار أو إعطائها الحق في تفجير الطاقات المرجوة . ونرى ضعف مستوى الأداء في بعض جزئيات الحبكة والممثل عرضة لاختفاء ذلك الأثر الذي يتركه في المطابقة بين وحدة الفعل والفكرة.

ثالثاً : تقنيات تقسيم النص (الحدث) : لم تعد الأحداث بعيدة كل البعد عن عمليات الانتقال من مشهد إلى آخر أو من فصل لآخر بقدر ما تتطلبه الحقيقة في أثناء التمثيل ومحاولة الظهور في مستوى أكثر حرية. وإذا ما تقاربت الفصول في اللقطات الفعالة أو الموضوعات القوية، فإنها تظل في استيعاب المبدع إلى عدة أدوار ودالة على متطلبات القوة وإدخال الحماس في نفوس

الناس، وافتتاح الفصل الواحد يحتاج إلى التمهيدات اللازمة والمتسقة تماماً مع ما يجري في النص من أحداث.

ويسعى المؤلف إلى إفساح الطريق أمام التمثيل المطلوب لكل أداء في سبيل الوصول لمشاهد قوية وملئمة للحوار الدائر حول التوجس اليومي والذي يحتاج إلى واقع مرئي منشود، وصياغة تتصاعد كلما لاحقتها المشاهد، وفي المسرحية الأسطورية نجد مراعاة المشاهد وصور الفزع والتقارب الروحي الذي يحترفه الكهنوتيون، وبيدعون المشاهد لتلك الثوابت المتدفقة والتنقل من مشهد لآخر بهدف إثارة الاستيقاظ على تحقيق الأمنيات والطموحات اللامحدودة. وقد يضطر المؤلف إلى تنسيق المشاهد في المسرحيات النثرية حسب الافتتاحيات وإبراز التجارب الغنائي الملائم لكل مشهد، وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث التي يتم استيعابها، لذا لابد للمبدع أن يحافظ على التوازن بين تعدد المشاهد وتكرارها وبين المناظر التي يتم مشاهدتها على خشبة المسرح والأحداث الدائرة في المشاهد من جهة أخرى . وأما المشاهد اليومية البارزة فهي تحتاج إلى إعداد خاص يؤكد ما يجري في الواقع اليومي ، ويتوق المبدع إلى الإعداد لمشاهد تمثل الشعور لبعض فئات المجتمع، كالأطفال والخوف عليهم والسعي في الطريق الذي يوجد الإرادة ويغذي الأفكار البسيطة والسهلة في مطالبها الكبيرة في عطائها.

يحاول الممثل إتاحة الفرصة لخوض الكثير من معالم التحضر وكذلك في المسرحيات التي يتم تأليفها على تنسيق المقاطع. واللقطات يمكن لها أن تعدد الرؤيا بتعدد الأفكار والعيش وفق لقطات متتالية وملئمة للمواقف وتقوم الشخصيات بضبط الوجوه، وإعطاء اللقطات واللوحات فرصة المسافة اللازمة بين اللحظات المخصصة للمعالجة فضلاً عن الكلمات الساخرة وغيرها من التكوينات اللفظية، ولم تعد المقاطع معتمدة على الظواهر الكلامية فحسب بل تعدتها إلى طبيعة المحاكاة الساخرة والحكايات الهادفة والقدرة على حماية شرور النفس والإغراءات المثيرة للأذواق والأفكار والسلوك الوجداني ومحاولات الحفاظ على العادات والتقاليد ونرى المقاطع في لحظات سريعة مواكبة لأحداث النص السريعة والقصيرة.

رابعاً : تقنيات بناء الحوار : يلعب البناء الحوارى دوراً كبيراً في متطلبات التقنية النصية التي تواكب سياق المحادثة في أثناء أداء الأدوار، فلا بد من الاستعداد الحوارى الخاص وتوليد الإحساس بالواقع المعيش. حسب مراقبة الحركات والإشارات والعبارات واللهجات الزمنية الملئمة للعصر ووسائل التشويق التي يبحث عنها المشاهد وينتظر اكتشافها من خلف الستار. واللقطة المسرحية لا تستغني عن الحوار في تصوير المشاهد، ويفضل اللغة يلعب الحوار دوراً كبيراً في

الشخصية للعالم وتصوراتها عن الحياة، ويتعدى ذلك عند تحليل الانطباعات إلى نماذج من القيم المحتملة للنماذج الأخرى للشخصيات، ويمكن للأشكال البسيطة والساذجة منها وغيرها أن تتباهى بمقاصدها الغامضة والواضحة وهي تؤثر على تكوين الصيغ الشفهية وتكرار الأفعال وجمالية التفاعل بين النص والقارئ من جهة وبين الاستقبال الأدبي عند المتلقي والدلالة النصية من جهة أخرى. ومن المغامرة في الدال وتحديدًا في قراءة (رولان بارث) يقول مرلوبونتي : إننا نفكر من داخل عالم تكلم ويتكلم من قبل . ويؤكد (رولان بارث) في المرجع ذاته (في أصول الخطاب النقدي الجديد) أن الكاتب لا يستطيع أن يكتب بدقة إلا مقابل سلسلة من استراتيجيات التحويل (المسمى) ، الموجه ليس إلى (التعبير عن ما لا يعبر) بل على العكس (لعدم التعبير عن المعبر). والأجواء الشعبية وتحديدًا البيئة والبحر لهم بناؤهم الحوار المميز ويتم عبره الارتقاء بالقيم والتعلق بحياة الناس اليومية .

وللحوار الداخلي والخارجي دورهما في إبداع كثير من جزئيات الأداء ومستوياته وفي إبداع الغمزات واللمزات اللاذعة والفاضحة مع مراعاة المسافة بين المشاهد والأحداث الثابتة، كما أن للسخرية والسعادة نسبة كبيرة في الاندفاع المثير والنظرة الساخرة واتخاذ أسلوب التغلب على اليأس، ويوضح لنا (جلين ويلسون) في كتابه (سيكولوجية فنون الأداء) أن الممثل الروسي ومغني الأوبرا من فئة الباص (الجهيز) فيودور تشاليابين في مذكراته (١٩٣٢) قد وصف كيف جرحت مشاعره وشعر بالأذى عندما قام ممثل إيطالي معين يلعب دور ياجو باستخدام إيماءات كانت فجأة على نحو غير مقبول حتى لو كانت قابلة للتصديق ، واعتبر أن ياجو الحقيقي قد يكون استخدمها ولذلك قد يفضل بعض المخرجين أن تكون الإيماءات والكلمات مشتقة من الثقافة الشائعة لدى الجمهور .

خامسًا : تقنيات المظاهر الطبيعية لظرفي المكان والزمان : إن لجديتي ظرفي المكان والزمان مستوياتهما العميقة والمتجاوزة للمادة وقد تتداخل مستويات الصورة الشعرية والبعد الميتافيزيقي للمادة، واختيار الزمان ومظاهر الطبيعة التزامات قوية وواضحة في المسرحيات، والمذهب الكلاسيكي يتقيد بالوحدات الثلاث : وهي وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان . وأما المظاهر الطبيعية والأزمنة فهي تقوي الوحدة العميقة والعلاقة الواحدة بالمتعدد وتتابع الألفة اللامتناهية بين مبدأ التواصل ومتطلبات الحواس في الأداء، والموضع الذي يتم فيه التمثيل يحدده المبدع وفق متطلبات النص. والحوش والليوان والحظيرة والبيت والدكان والروضة والعريش، تحمل في طياتهم متطلبات التأقلم والبيئة .

وللإجراءات المكانية والزمانية حالات من الانحراف الذي ينساق فيه الفرد تحت إمرة نزواته ويمتد التأثيران المكاني والزمني ليشملا جميع نواحي الحياة، في الدين والسياسة والفلسفة والفنون والموسيقى. ويمكننا مشاهدة المظاهر الطبيعية العامة والمستويات المكانية على الأخص في الانتقال من داخل اللقطات وخارجها والتحكم في الأفكار الإيجابية والسلبية، فالحديقة والشارع والمقهى والبراحة والبحر والقرية والساحة والفضاء وكثيرا ما تستمر الحاجة لها في ظروف الانشغال بالحياة اليومية وكذلك في الاستقامة والاعتدال في السير بثتى الوسائل والطرق والاحتيايل على الآخرين. وتلعب المجالس والنهر والجسور والأنفاق والأبراج والطرق والوغي والديار والحواضر والغاب والسماء والدرب والأرض والسكة والفريج والديرة والمقبرة والدولة والساحل، والقصر والغرف والسجون والكهوف والقاعة والفرقور والعريش دورا مهما في الطرف المكاني ، وهي من الأنماط المتميزة والمتصاعدة في النص المسرحي . وهي بدورها تتطلب زمنا ذا طابع رمزي يلبي تجسيد الأفكار ويعطي الصورة أبعادا لا حصر لها أثناء التمثيل ووضوح معاني ومعطيات الصراع الدائر في أحداث المسرحية .

سادسا : الدراما (الصراع) : يتم الصراع من خلال الأدوار المتوترة بما ترسمه من تقابل وتقاطع ومن خلال توتر الأوضاع الاجتماعية واستمرار الجدل والظهور بأوضاع جديدة وتطلعات وتحولات معرفية ذات أفق تطابق الواقع ومتطلبات الحياة اليومية . وبرغم الصراع بين الطبقات ومحاولات البعد عن الفشل واضطهاد الطبقات الفقيرة وظهور النفط الذي خفف من وطأة العراك القاسي والمرير . وينتقل الصراع إلى الأفق الأوسع والأقوى فهما ودراية ويصور ما يعانيه الفلسطينيون من الصهاينة المحتلين والمواقف الاجتماعية من هذه القضية ، والدعوة للمساواة تنتشر باستفحال المتطلبات الملحة والعزلة والتنافر والتسلط والقهر ، لدرجة السخرية من المعاناة اليومية للبشر ، وهواية الجنون تعد استفحالا لسوء الأوضاع وأسهل المعاناة وأخطرها نراها في معايير الخير والشر كما هو واضح في القصص والحكايات الشعبية والأساطير واتخاذ فرضية الرموز النفسية من أمراض وغيرها وسائل للشفاء الإنساني وهو مواز تماما في اتخاذ الدراما التاريخية للتضارب بين الخير والشر وتدور الشخصيات التاريخية عندها في فلك الشخصيات وأوصافها المعهودة والديانات والمذاهب والتيارات العالمية، ومن خلال الخصائص الدرامية في ثلاثية عذاري تتضح العناصر الأسطورية ، وكذلك الأمر بالنسبة للخصائص الموضوعية في ثلاثية عذاري ، حيث يتضح الصراع بين الخير والشر والصراع الذي يواجهه البطل الشعبي ، ومكونات التقاليد الأسطورية . والتوظيف الفني والدرامي للتعازي الشعبية نراه من خلال المسرحيات ويطرح ما يعاني منه الناس وهي ليست بمعزل عن التغيرات الاجتماعية . وقد يتخذ

الصراع منحاً يخفف على الجمهور وطأة الصراع وأشكاله ، كالمواجهة في فلسطين وما يعانيه الفلسطينيون إلى اليوم ، ولكن بوسيلة مقبولة ومطلوبة لدى الجميع ، فالفكاهة تكون انعكاس لإثارة المواقف ونقداً لازعاً ومقبولاً عند الآخرين في نفس الوقت .

سابعاً : الشخصية : للشخصية تعريفاتها المشهورة ولكن كيف يتم اختيارها في الأعمال ؟ وما هي شروط تحريكها وتحريك غيرها من شخصيات ؟ وما أنماط الشخصية ؟ وما أدوار ووظائف الشخصيات الأسطورية . والفهم العميق لأنماط الشخصية يفصح بلا شك عن أقسامها واتخاذها بداية أو استمراراً أو نهاية لكل شخصية ، ولها بنيتها العاطفية وما يدل على الوضع النفسي من مظهر أو بنية خاصة وأحاسيس في حال الشعور بالظلم أو التكتيل وراحتها النفسية التي تولد الحب وقصصه وإخلاصه وأحاسيسه وتعلقه وانفتاحه على الوطن ، والمكون الأسطوري الطقوسي وطبيعته الدرامية في (ثلاثية عذاري) يوضح أسطورية شخصيات الثلاثية . وما تمتلكه من أبعاد نفسية واجتماعية وبيئية وحوارية ، كما هو الحال في الخيال والميلاد المعجز والرمز والبطل المصاحب ، حيث تنتشر بقوة مستويات الأداء والأحداث الدائرة في الأعمال والأدوار المنوطة بها ، كأدوار الشخصيات البسيطة وحدودها المرسومة لها وإبداعها لمتغيرات وتحولات الحياة ، من خلال الوصف البصري في الدراما . والتاريخ هو مصدر المسرح البحريني في بداية ظهوره . وهذا ما حدا بالبدايات الأولى للمسرح البحريني من أن تمثل المسرحيات بالمسرح المدرسي - الحكومي والأهلي معا (١٩٢٥) - كبداية أولى وتمثل في نشاطات الأندية الأهلية (١٩٤٠) كإتاحة ثانية تحاول أن تصور الواقع التاريخي في ذلك الوقت، وتم التمثيل بواسطة الفرق التمثيلية (١٩٥٥) وتعكس مستوى الفرق المسرحية (١٩٧١). فالمسرح المدرسي آنذاك كان يهدف في اتجاهاته إلى صقل مواهب وشخصيات الطلاب وربط المسرح بالمنهج المدرسي، والشاعر إبراهيم العريض أثر في مسرحيته (وامعتصماه) في عام ١٩٣٢ ومسرحية (بين الدولتين) في عام ١٩٣٣ بأن يوظف التاريخ بكل ما يحمله ويصوره المؤرخون، حيث عالج في مسرحيته الأولى - بين الدولتين - في قسمها الأول أسباب سقوط الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية. والشاعر عبدالرحمن المعاودة بفضل إبداعه في التمثيليات الشعرية جاءت في ديوانه (لسان الحال) وأهمها (العلاء بن الحضرمي) أو (دخول أهل البحرين في الإسلام) . وقراءة دقيقة للإطار الزمني والمكاني للرسالة هذه نجد أنها استمرت في دراستها للمسرح البحريني منذ تأسيسه وظهوره وانتشاره والتغيرات والتطورات التقنية التي ظهرت فيه من دون توقف ، إلى أن نشاهد التطور الواضح في التعازي الشعبية وتحديداً في الفترة الحالية . ويتضح ذلك جلياً من خلال التراث وتوظيفه التقني والذي نحن بصددده في الفصل التالي .

الفصل الثاني

تقنيات توظيف التراث

أولاً : توظيف التاريخ - (مسرح إبراهيم العريض) - تمهيد - المظاهر الكلاسيكية والرومانسية في مسرح العريض .

١ . ١ . عرض الوثيقة التاريخية لظروف عصر نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية، مسرحية (بين الدولتين) .

١ . ٢ . الأوضاع الدينية في عصر المعتصم، مسرحية (وا معتصماه) .
ثانيا : الأجواء الشعبية .

٢ . ١ . الأجواء الشعبية بمسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٢ . العمل في البحر وتجارة اللؤلؤ وظيفتان رئيسيتان: مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٣ . المفهـى الشعبـي التقليدي، مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٤ . الطرق في الحارات الشعبية (كالزرايك)، مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٥ . شخصيات الأجواء الشعبية، مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٦ . البنية الجسدية والسيناريو والملابس، مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٧ . التوظيف الفني للمثل الشعبي، مسرحية (بنت النوخدة) .

٢ . ٨ . الحكاية الشعبية :

٢ . ٨ . ١ . توالد الحكايات في (ثلاثية عذاري) .

٢ . ٨ . ٢ . القوة الدرامية لتناسل الحكايات في (ثلاثية عذاري) .

٢ . ٨ . ٣ . مسرحية (سرور) .

٢ . ٩ . التوظيف الفني للأغنية الشعبية، مسرحية (بنت النوخدة) .

أولاً : توظيف التاريخ - (مسرح إبراهيم العريض).

تمهيد :

لا يكاد يتوقف الإرث الثقافي عند حد معين أو لغة لأمة معينة أو عصر من العصور بل إنه صورة لما وصلت إليه الأمة ويؤكد الباحثون ذلك ومن خلال الحديث عن التعريف به، حيث أكدوا أن (التراث في أبسط تعريف له هو: كل ما يشمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي من أدب وفكر من عادات وتقاليد وقيم سواء منها المكتوب أو المنقول، والتراث الثقافي بصفة عامة هو ذلك الإرث الثقافي والحضاري الذي يتكون لأمة من الأمم عبر العصور ولید تفاعل الأجيال، وهو صورة لما بلغته هذه الأمة من المعرفة. وما من شك أن الفكر العربي التراثي ما يزال يؤثر بشكل جوهري على الفكر العربي المعاصر.. وتتجلى طبيعة التراث العربي في أنه تراث إنساني الجذور والتأثير وذلك لأن العرب نقلوا علوم وثقافات الأمم المتحضرة ممن سبقهم وكان عطاؤهم بعد ذلك في عصورهم الإسلامية المزدهرة فلسفة وطبا ورياضيات وفلكا وما إلى ذلك عطاء إنسانيا لأنه لم يقف عند الحدود العربية بل تعداها إلى التأثير في عديد من من الأمم الأخرى شرقا وغربا)^(١).

ولكن هل نجح العريض في محاولات صياغة رؤيته التاريخية واتجاهه في الحياة عبر الاستعانة بطريقة تعليمية فريدة من نوعها مع الحفاظ على الألفاظ والصور التي تدل على الحياة الواقعية ؟ نعم ، في (وامعتصماه) وبداية الفصل الثالث تتاجي (الأسيرة) نفسها وتُصف وتصور ما تشاهده في القصر والمعاناة التي تعانيها وبعدها وحرمانها عن أهلها ووطنها لمدة طويلة ، وحوار (شرحوم) معها وتهديدها بضربها بالسوط ، ووصف وتصوير (ماطس) لجيوش المسلمين وشعوره المشوب بالخوف جراء مصيره الأسود المحتوم ، وهذا ما وجده باحثون في آداب وفنون أخرى ، حيث (يتطلب هذا حسا شعبيا عالي النبرة واهتماما فكريا يحول المادة الشعبية إلى عمل فني وسياسي وإلا أصبحت المحاولات تكرارا لسرد قصة أو مثل أو حكاية. وما دام هذا المسرح يعتمد العمال والفلاحين وبسطاء الناس وتاريخهم وتراثهم وحكاياتهم فالأحرى به أن يفكر بوساطتهم باتجاه الحياة، عندئذ تتبع طريقة تعليمية جادة وأساليب فنية شعبية تتبنى أساسا واقعا لمسرح عراقي جاد يجمع بين الواقعية بوصفها منهجا وإطار عام وبين

(١) حبيب غلوم - العناصر الأصلية في المسرح العربي - فما هو التراث؟ - المسار للدراسات والاستشارات والنشر - الشارقة - الطبعة الأولى ١٩٩٦م - ص ٣٨ - ٣٩.

التجريب المنبثق عن المادة كأسلوب آخر. ويعد ذلك كله مزاجية بين العام والخاص وتجارب العالم المتقدمة في هذا المضمار مع تجاربنا المحلية والأفكار الثورية المعاصرة مع واقع شعبنا وطموحاته وعندما يتم ذلك تكون الإسهامات الفنية منابع ثرية لتجارب أخرى أكثر تماسكاً^(١).

إن ما تنتشه الدراما الشعرية والشعر الدرامي هو الانتماء الواعي للغة الشعر ودلالته من جهة وإعطاء الأداء التمثيلي على خشبة فرصته في الرقي إلى المستويات المطلوبة من جهة أخرى، وإذا كان العريض " لم يستوعب الأصول الفنية في بناء الدراما بقدر ما استوعب القدرة على النظم أو الصياغة اللفظية الخارجية للمواقف المسرحية. فإنه لم يمارس التجربة المسرحية مسرحياً بل مارسها ناظماً وشاعراً، وفي تقديري أن أكثر ما يستجلي لنا ذلك هو المفهوم الفني للدراما عند العريض كما أفصحت عن ذلك ملامح القيم المسرحية في تجربته"^(٢). ومن مظاهر تلك الأصول الفنية في البناء الدرامي ممارسة التجربة المسرحية أحداثاً متتالية ومتتابعة وفق الأحداث المسرحية على الخشبة ، كأى مسرحية شعرية كانت أم نثرية أم الاثنتين معا ، وهذا الأمر جلي في النصين (مامعصماه) و (بين الدولتين) ، ومنه عندما يتحاور (نوقل) مع (ماطس) في بداية الفصل الأول ونشاهد استطراد (ماطس) شعره بأبيات عديدة ومتتالية وهذا ما شاهدناه في (بين الدولتين) ونهاية الفصل الثالث حيث يوجه (عبد الحميد) حواراً إلى (عتبة) بأبيات متتالية وكثيفة وبدون توقف .

وإذا ما أردنا أن نعرف المسرحية الشعرية فهي ليست النص الشعري المكتوب فقط بحيث يمكن تمثيله بل له شروط وقوالب ذات نسيج خاص وإيقاع معين ومكونات تأهله للشروع في أى عرض مسرحي، (والحديث عن المسرح والشعر يفضى بنا حتماً إلى الحديث عن المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية. ويعرفها إبراهيم حماده بقوله: "إنها المسرحية المكتوبة في الشعر لتمثل على المسرح. ويمتد المصطلح أحياناً ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة في النثر المشعور. وفي بعض الأحيان يقصد "بالشعر الدرامي" المسرحية الشعرية التي تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل، بينما لا يفرق كثير من النقاد بين الدراما الشعرية و"الشعر الدرامي".

(١) ياسين النصير - بقعة ضوء بقعة ظل "مقالات في المسرح العراقي المعاصر" - في عروض المسرح العراقي - المسرح والتراث - كان يا ما كان وتوظيف التراث الشعبي - ملاحظات في طريقة التناول - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٩ - ص ٥٠.

(٢) د. إبراهيم عبد الله غلوم ، مسرح إبراهيم العريض ، دراسة نقدية - وامعصماه - بين الدولتين - حوار - القيم المسرحية في النص والإخراج - مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ٦٩-٧٠.

ولنتوقف قليلاً لتحديد بعض المفاهيم حيث يشير هذا التعريف إلى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي وهو فرق أساسى فى نظرنا. فالدراما الشعرية دراما أولاً وقبل كل شئ، والشعر فيها عنصر ضمن العناصر المكونة لها لا يقصد لذاته، ومن ثم يخضع للدراما ويوظف من أجلها ويرتبط ارتباطاً عضوياً بها. ولهذه النواحي تقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصاً؛ لكنها تصلح للعرض أيضاً لأنها تشمل على كل مكونات العرض المسرحى. والشعر الدرامي كما يدرك اسمه مادة شعرية تصب فى قالب درامي فحسب، ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر بقافيته ووزنه وإيقاعه. وهذا النوع من الدراما يصلح للقراءة ولا يصلح للعرض، لأن الشعر برتابته وإيقاعه وموسيقاه قد يتنافى مع عنصر التشويق؛ أحد الأسس التى يقوم عليها العرض المسرحى بمفهومه التقليدى، وهو كذلك قد يؤدى بالمتفرج إلى الشرود بدلا من التركيز على الحدث ومتابعته. والشعر الدرامي وفقاً لهذا المفهوم شكل يقصد لذاته ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون^(١). ومنه ما شاهدناه فى النصين للعريض وتحديدًا فى كثافة الأبيات ورتابة الشعر وإيقاعه وموسيقاه ويؤدي ذلك إلى فقدان عناصر كثيرة وأبرزهما التشويق والعرض التقليدي .

ولا غرو أن الحوار الدائر بين الأسرى الثلاثة بمسرحية (وامعتصماه) يشير إلى أن الأمل فى إطلاق سراحهم على يد الإمام وارد لا محالة ويتمنون لو أنهم يفدون بكل ما لديهم ويصل هذا الفداء بالحب وفي الحب والموت يصبح راحة لهم ولا يفجعون بالنعي الآن أو فيما بعد وهو ارتباط بالماضي وهذا مما لا شك فيه يؤكد (أن التاريخ والمسرح يلتقيان فى أشياء ويختلفان فى أشياء أخرى. فهما معا يؤرخان: الأول للفعل الإنسانى والثانى للوجدان.. المسرح بحث فى وقائع الذات - ذات الفرد وذات الجماعة - وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال. هل نقول بعد هذا إنهما فى اختلافهما وائتلافهما يتكاملان؟ لأنهما يقدمان للإنسان وعن الإنسان لوحة كلية، تراعى فى الأحداث ما ظهر وما بطن..؟ التاريخ عمليات فى الوصف والسرده إنه ارتباط بالماضي، أى بما كان. أما المسرح فهو حياة تقع الآن وبذلك فهو ينتقل^(٢).

وإذا ما أصيب المسرح العربي بخلخلة لغوية وبعدا عن التنقل المعقول من حدث لآخر ، واعتبره باحثون محاكاة ينبغي أن يتم التغيير فى الكتابة المسرحية ، فإن ذلك يؤدي إلى البعد

(١) سامية أحمد أسعد ، المسرح.. والشعر - جماليات الإبداع والتغير الثقافى - فصول - الجزء الثانى - المجلد السادس - العدد الرابع - يوليه - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج. م. ص ١٤٥.

(٢) عبد الكريم برشيد - حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالي - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الأولى ١٤٠٥ - ١٩٨٥ - ص ٨٤.

عن التفاعل مع ردود الفعل وقلة الحيل التي لم يستخدمها العريض في نصيه والذين يفتقدان في معظم المشاهد إلى الفكاهة والدعابة والكوميديا المتوقعة وغير المتوقعة أثناء الأحداث ، والمستويات الرفيعة المطلوبة لكل تقنية نصية كتوظيف ظرفي الزمان والمكان والشخصيات وتحريكها وتنقلاتها عبر اللوحة المرسومة لها وغيرهم ، ولا يمكن للنص أن يستقيم إلا بوجودها . وقد ذكر ذلك الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في المدخل العام لمسرحية " وامعتصماه " وباحثون آخرون بأن (النموذج الجاهز الذي لم يستطع خلخلة اللغة وزعزعة بنياتها النحوية والمنطقية جاء من أجل إرغامها على النطق و "بما لم تتطرق به" لتحقيق القفزة العاقلة والكتابة المغايرة والكتابة التي التي هي من المفترض ان تصبح فعلا للتضامن التاريخي وهذا هو ما اقترحه أدونيس بقوله: "إن الحركة المسرحية التي نتطلع إليها لن تنطلق، كما يخيل إلي من مبدأ المحاكاة كما هو سائد في الغرب، وكما لا نزال نحن ننقله ونمارسه، فعلى المسرحي العربي أن يغير المعنى السائد للمسرح ويغير الكتابة المسرحية، تماما كما فعل الشاعر العربي الجديد الذي غير معنى الشعر السائد وغير معنى الكتابة الشعرية، وبدءا من ذلك لا يعود المسرح يلطم جمهوره وإنما ينصرف إلى خلقه عضويا واحدا فواحدا لكي يجعله شيئا فشيئا يتحرك ويحيا في فوهة العمل^(١).

ولقد التزم العريض في مسرحيته " وامعتصماه " بلغة الشعر ويعد ذلك كما أكده د. إبراهيم عبدالله غلوم تعبيرا عن رغبته في تقليد مسرح شكسبير وراسين وغيرهما ، وقد ظهرت مجاراته لأحمد شوقي واضحة في طريقة النظم للأوزان والقافية وتوزيع التراكيب على أكثر من شخصية ، كشخصية (النعمان) وهو يتأمل الوردة في مسرحية (بين الدولتين) وبداية الفصل الثاني ، وبعده (الحارث) مباشرة عندما يتمم لنفسه ، في حين يرى الباحثون أن شكسبير لم يحقق أمجاده إلا بالخروج على القواعد الكلاسيكية ومزج النظم بالنثر، لدرجة أن القارئ يبدو له أنه قريب من النثر ، (وكان خروج صلاح عبد الصبور على هذه القاعدة في مسرحية مسافر ليل وفي مسرحية ليلي والمجنون بمثابة كسر للقاعدة الكلاسيكية، وقد هلك له بعض النقاد ناسين أو متناسين أن شكسبير لم يحقق أمجاده إلا بالخروج على القواعد الكلاسيكية، فكتب الكوميديا شعرا ومزج الكوميديا بالتراجيديا، ولم يلتزم بجلال الموضوع في كل مسرحية، ولا بالأسلوب الشعري الرفيع، بل ولا بالنظم دائما في مسرحياته الشهيرة حتى الذائع منها، بل مزج النظم بالنثر واستخدم من أساليب النظم ما جعله يقترب به من النثر، مثلما نلجأ نحن إلى زخافات الرجز وعلة حتى

(١) عبد الرحمن بن زيدان - أسئلة المسرح العربي - مهرجانات - مهرجان المسرح العربي المتنقل - من هدم الكتابة النموذج إلى بناء الكتابة الإبداع - دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٤٠٧ - ١٩٨٧ - ص ٣٥٧.

تتكسر الرتبة ويبدو للقارئ أنه قريباً من النثر، كما كان يلون أسلوبه فينخفض به إلى مستوى لغة الناس حين تكون الشخصيات عادية، بل ويكثر هنا من التلاعب بالألفاظ وخصوصاً من التوريات والطباق^(١).

ويرى باحثون ومنهم الدكتور : إبراهيم غلوم أن اختلاط الصيغة المسرحية عند العريض وبمظاهر فنية يتعايش معها الكلاسيكي مع الرومانسي ، منها في مناجاة الأسير الأول وتمثل الصورة الرفيعة للمثل العليا ، رغم عدم تناسب الفكرة والصورة المجسدة للفكرة لواقعه الراهن ، وهذا ما حرم الفن الرمزي وشكله من تجسيده الحر وفي إثراء المشاهد ، ولذا (يتميز الشكل الرمزي للفن بأن مواد الطبيعة قد تعينت في مظاهرها لكن الفكرة لا تزال أقرب إلى عدم التحديد. ولهذا لا يمكن أن يتحقق المعنى تماماً في الصورة، فالشكل الرمزي يتميز بالالتباس رغم سموه، ويتصف بغشاوة الفكرة وعدم تناسب الفكرة والصورة المجسدة للفكرة. ويمثل الفن الكلاسيكي العتبة الثانية، حيث يتم التغلب على هذه الازدواجية وعلى نواقص الفن الرمزي (...). يمثل الشكل الكلاسيكي تجسيدا حرا ومشابهاً للفكرة المتجسدة في الصورة التي تناسب مفهومها ولهذا تحقق الفكرة التناسب الكامل والحر مع صورتها. وبالتالي يخلق الشكل الكلاسيكي المثال الكامل ويقدم لنا إمكانية تأمله كواقع متحقق)^(٢).

المظاهر الكلاسيكية والرومانسية في مسرح العريض : ان الخصوصية للتيارين الكلاسيكي والرومانسي في الصور العديدة، تكاد لا تشفي من يلهث وراء من ينتابه البحث عن الاختفاء وراء عملية تصوير الواقع الذي يطمح إليه المبدع عند انتمائه إلى تمرد يتخذ منه وسيلة لإظهار تبرمه على القواعد الكلاسيكية وقد اشتهر شكسبير كثيراً بخروجه على القواعد الكلاسيكية. ومنه في المسرح العربي و (منذ بواكيره الأولى لم يعرف المسرحية الكلاسيكية الخالصة ، لأن المرحلة التي عرف فيه الأدب العربي هذا الفن كانت بالنسبة لأوروبا مرحلة أفول للمسرحية الكلاسيكية والرومانسية وشروق للمسرحية الواقعية، وحين بدأت المسرحية العربية المؤلفة - وليس المعدة - لم يكن أمامها إلا أن تأخذ من كل ما في التراث المسرحي الأوروبي كما فعل شوقي حين أخذ من راسين وكورني وشكسبير أيضاً وكما فعل إبراهيم العريض حين لم

(١) محمد عناني - الشعر المسرحي "حاضره ومستقبله - مادة الشعر المسرحي - الخروج على الكلاسيكية - مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٣٨-٣٩.

(٢) أ. أنيكست - تاريخ دراسة الدراما "نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس" - علم جمال المثالية الموضوعية ونظرية الدراما - هيجل - الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: ضيف الله مراد - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية - الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٠ - ص ٤١.

يخرج عما خضع إليه شوقي من ظروف التأثير بالمرسح الأوروبي بل كان يتفاعل معها، خاصة أن كلا منهما قد عاش ظروفًا متشابهة في الاتصال بالثقافة الغربية وهذا الاتصال لم يكن منضبطاً فوق رؤية محددة وإنما كان مدفوعاً بالإعجاب والانبهار بتقاليد المسرح عامة وفي مختلف العصور والاتجاهات. ولذا كان الأخذ من هذه التقاليد العامة عاملاً من عوامل اختلاف الصيغة المسرحية عند العريض وبمظاهر فنية يتعايش معها الكلاسيكي مع الرومانسي^(١).

ومن تلك الصور التي تمثل ولو بعض المظاهر الرومانسية ما نراه في مسرحية "وامعتصماه" يتمثل ذلك المظهر في شخصية اسحق الموصلي مع كل ما يحيط به من أجواء تمثلي بالحب والبهجة والغناء واللهو، وقد حاول العريض أن يحقق التجسيد المسرحي لهذه الأجواء فأعطى هذا الدور لمن يجيد العزف على العود، وهو عبد الله الباكر حتى يعطى الدور بما يغني مضمونه. كما يتمثل ذلك المظهر بصورة أقوى وأعظم في حوار الأسرى الثلاثة، وحوار المرأة السبية (الهاشمية) الذي تسيطر عليه نغمة حزن واضحة نرى بأنها قد ساهمت بدور كبير في إثراء المشهد المسرحي. وذلك بسبب ما ارتبطت به تلك النغمة الحزينة من مواقف تقترب من روح الميلودراما. فالهاشمية مع الأسرى الثلاثة يعانون ذل الأسر في سجون الروم في وقت يلهو فيه الخليفة العباسي بالطرب والشراب. وكي تقترب منا صورة المظهر الرومانسي - الميلودرامي يمكن أن نقف مع مناجاة الأسير الأول لحمامة سمع نواحها^(٢).

١ . ١ . عرض الوثيقة التاريخية لظروف عصر نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية، مسرحية (بين الدولتين): اختار المبدع (إبراهيم العريض) أن يصور الوضع السياسي في خراسان خلال تلك الحقبة، وكل ما يبعث الدهشة من أنواع النكال، وشبه أحد الرجال بالضيغم الضاري ومن شدة ضراوته أنه يقتل كل واحد يواجهه، وفي صورة هي الفريدة من نوعها، حيث طال هذا النكال الصغار من الناس والحيوانات ومنهم الفرخ الذي نبتت قوادم الريش فيه وهو بين الأوكار^(٣). ومن ذلك ما نشاهده من تزامن وتفاعل (إبراهيم الإمام) مع أحداث وظلم الدولة الأموية ومنها إشارات تؤكد مواقف الآخرين، (وقد يظهر هذا الموقف في الكلمات وفي

(١) د. إبراهيم عبد الله غلوم - مسرح إبراهيم العريض - العريض بين الكلاسيكية والرومانسية - مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ٦١-٦٢.

(٢) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - البداية المسرحية في الخليج العربي بين التأصيل وترف البداية - التذنب بين الكلاسيكية والرومانسية - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٤٥.

(٣) عبدالرحمن زيدان، أسئلة المسرح العربي، النص المسرحي ككتابة للواقع، الطيب الصديقي والإحتفالية، التاريخ والإحتفالية في ديوان المجذوب، سلسلة الدراسات النقدية ٧، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٤١٧ - ١٩٨٧ - ص ٥٦.

علامات الاستفهام والتعجب والفواصل والإشارات والإيماءات بأشكال عديدة^(١) والثوى مع موله - والمولى هنا يقصد (هشام بن عبد الملك) - توفى بالرصافة سنة ١٢٥ هـ. وإذا أردنا إدراك النواحي الدينية والسياسية والاجتماعية لـ (خراسان) وغيرها في الدولة الأموية، يمكن ذلك من خلال سؤال (إبراهيم الإمام) لـ (سليمان) ويتعجب عندما أجابه بالفشل المستمر والهمس ممنوع لكثرة من قتلوهم، حتى طال المشايخ ويطمئننه (إبراهيم الإمام) أن العهد الجديد آت لا محالة ولا يتحمس (داود بن علي) لهذه الخطوات، ويناشد الجمع لإيقاف عمليات الإبادة وكأس الذل والفسق والمناكر والجور والضيق:

"ألا نثور فقد أودى بمعشرنا طول الثواء وكان الحزم لو عجل
حتام نجوع كأس الذل مترعة وفي دمشق شراب الفاسق العسل
بنو أمية تأتي كل منكرة ولا تغض على أحداثها المقل
ضقتنا بجورهم ذرعاً، إن شيعتنا صرعى...فلو وضحت عن أمرنا
السبل"^(٢)

والحياة والماء الذي تعيش عليه نراه يدب في مادة الأحداث التاريخية ويؤكد الدكتور : إبراهيم غلوم بأننا (نؤكد أن التاريخ سواء كان مستقلاً أو موظفاً في الإبداع ليس لوحة جامدة أو صورة ساكنة بل هو نبض لحيوية البشر وتناقضاتهم الإنسانية، ولذا فهو يستوعب قابلية شديدة لفن المسرح ولكن على أن يستوعب "المسرحي" القدرة البصيرة على إبقاء النبض الحيوي فيما ينظر إليه من أحداث التاريخ والعريض لم يكن يستوعب ذلك حقيقة، فالمادة التاريخية في "وامعتصماه" جامدة ضيقة لأن المعالجة لم تبصر فيها سوى أنها وعاء أمثل للماضي المجيد الحافل بالنصر والرفعة. ولذا أغفلت هذه المعالجة كل التناقضات والعلاقات الحية التي تدعم مع ذلك الماضي ومثل هذه المعالجة تعد سبباً مباشراً فيما جاءت عليه شخصيات "وامعتصماه" وكذلك "بين الدولتين" من تفكك في بنائها وسطحية في مواقعها وأدوارها الفنية. وذلك أن الشأن في هاتين المسرحيتين إنما هو للحدث في إطاره التاريخي وليس للشخصية في وجودها وحضورها المسرحي

(٢) مارك رازوفسكي - تأليف: مجموعة من المؤلفين _ السرد والمسرح - اعداد النص السينوجرافيا - منطق الجنس الدرامي - قراءة في ((الخال فانيا)) - ترجمة: أشرف الصباغ - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ - ص ٨١.

(١) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) ، مسرح إبراهيم العريض - بين الدولتين - الفصل الأول - ص ١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣.

وأن العريض لا يبني شخصيات مسرحية لها تماسكها الفني الواضح بل إنه يبني حدثاً تاريخياً أو يسجل واقعة. ولذا تتعدم ملامح البطولة ويصبح "المعتصم" أقرب الشخصيات إلى الحدث التاريخي (فتح عمورية) هو أضعف الشخصيات المسرحية شأناً من الناحية الفنية لأنه أقلها حواراً وحركة^(١).

وإذا ما أردنا أن نبرز بعض الصور في التراث ونفهمه ونعيه علينا أن ننظر إلى آفاقه والاحتفاظ بنماذجها التي تتولى كنهه وجوهره ونتناول كل ما هو منفتح ومتوسع، لأن (التراث العربي والإسلامي ليس تراثاً واحداً موحداً؛ فهذا التراث في الغرب الأوروبي يتخذ صورة خاصة؛ فهو الجوارى والقبان والعبيد والحريم والجلادون ويساط الريح والتجار وأسواق النخاسة وحفلات السكر والعريضة ومجالس اللهو والمجون وهز البطن. هذا التراث نفسه هو عند السلفيين العرب والمسلمين شئ آخر؛ إنه صورة للعلم والعمل وللعدل والإحسان والحكمة والفلسفة والتكافل الاجتماعي. إنه مجالس للعلماء والفقهاء ولعلماء اللغة والطب والفلك والتاريخ والعمران. إن هذا التراث - إذن - تتعدد أبعاده ومستوياته وفي تنوع قراءاته وقرائه - يحتاج إلى رؤية علمية؛ رؤية غير إيديولوجية وتكون عامة وشاملة ومتحركة وغير منحازة إلا إلى الحق والحقيقة وإلى ما يخدم القيم الإنسانية، الثابتة والمتجردة دائماً^(٢).

وتمتد المشاهد عندما ينتقم الله من بني أمية بسيوف بني العباس ويسود الكنائس وبالخيل والنار والصبر الكريم على الذل والتأني، وليس بالاستعجال والإسراع وببث الدعوة ورغم الغيل الذي غالهم فلا ان بالتحالف مع مضر وبالثروة الذكية للبذور وبسليح أثري (مرو) وهي حاضرة خراسان وتمويلهم في سرية تامة وهم على الانتظار وقد تم جمع أموالهم من قبل بني العباس، والأرواح مبذولة للانتصار والاستعدادات اللازمة لاندحار العدو، وأن زيد بن علي بن الحسين الذي استشهد بالكوفة سنة ١٢٢هـ - رحمه الله - لم يضر ببني العباس بل كثروا وكثرت شوكتهم يفهم من الإشارات اللامحدودة التي تشير إلى التأييد والغلبة للعباسيين.

والبعد عن الظواهر الاجتماعية والواقع السياسي كان له أسبابه العديدة، ونوجزها في وجهة نظر الدكتور إبراهيم غلوم حول (ما يساعدنا على فهم طبيعة "وامعتصماه" و "بين الدولتين" في

(١) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - البداية المسرحية في الخليج العربي بين التأصيل وتurf البداية - إبراهيم العريض والمادة التاريخية - شركة الريعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٣٣.

(٢) عبد الكريم برشيد - المسرح والتجريب والمأثور الشعبي - مورفولوجيا الموروث الشعبي - فصول - المسرح والتجريب - الجزء الأول - المجلد الثالث عشر - العدد الرابع شتاء ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ج.م.ع ص ١٧.

ظروف ذلك الوقت وعدم مطالبة العريض بأن يكون عمله وسيلة للتعبير عن فكرة سياسية أو لإسقاطات على واقع سياسي أو نقد لظاهرة اجتماعية كما يفعل كتاب العصور اللاحقة الذين اتخذوا من فن المسرح بوتقة يصهرون فيها أفكارهم ويعبرون عن إيمانهم بمعتقدات التزموا بها وألزموا فنهم لتجسيدها. وعلى أية حال فإننا نعتقد جازمين بأن حاسة الإصلاح السياسي والاجتماعي لم تكن تشكل هاجسا يؤرق إبراهيم العريض في تلك الفترة من سني حياته المبكرة. ومتى ما أدركنا أن الهدف الأساسي من تأليف هذين العملين هو هدف تعليمي في المقام الأول ولعله تبسيط لدروس التاريخ الإسلامي سيصبح في مقدورنا أن نتبين أن إبراهيم العريض لم يكن منشغلا بقضايا الإصلاح الاجتماعي أو النقد السياسي التي كثيرا ما يثيرها بعض نقاده للانتقاص من فنه وأدبه. ومع ذلك فإن من يريد أن يتعمق كثيرا في نص "وامعتصماه" فإن بإمكانه أن يكتشف الشيء الكثير عن أوضاع الخلافة في العصر العباسي، فالمقدمة وحدها كفيلة بإعطائنا صورة عن حياة البذخ والترف في قصور خلفاء بني العباس وما كان يصاحبها من مشاهد الغناء والإسراف كمكافأة إسحق الموصلي بعشرين ألف دينار وسبع جوار^(١).

وتأكيد على ذلك لا يخفى علينا اختيار المبدع الزمن المناسب سنة ١٢٧هـ والمنطقة هي دمشق بالشام وتدور أحداث الفصل الأول عبر ثلاث شخصيات وهم (النعمان بن قيس) وهو فتى أموي عاشق "لبنى" وصديقه (الحارث بن الحشرج) و (لبنى) معشوقة النعمان، ويسدل الستار في (قصر الخلافة) ويبدو المجلس خالياً من الناس ومزيناً بالمساند والفرش، وأول الضحى تبدو مظاهره وآثار السهر تبدو على النعمان ومظهره نضارة نادرة. وتستمر المحادثة بين (النعمان) و (الحارث) حول أحوال أهل القصر ومنه ما ورد من (الحارث) عندما فارقهم في نومة الفجر. فقد أحيوا ليلتهم على دخان العود والزمير عدا غزلاً، واستفهم منه (النعمان) فرد عليه الحارث أنه كالدر المبتسم ولون الورد على خده وثغره مزين بعقود من اللؤلؤ على الصدر والخاتم على كفه زاهر كالنجم الذي يتخيله النشوان ولكن ليس من شرب ولا خمر واستقبله الراكب في الدجى وقد أنير بالبدر وينشر طيبه ويصافحونه مصافحة السفر عند انجلاء (الحارث):

"بلى فقد أبصرته قائماً
كأنما يبسم عن در

.....

(١) محمد الخزاغي (دكتور) - دراسات في الأدب المسرحي - و"امعتصماه" وملاحظات حول تجربة العريض المسرحية - كتاب العروبة - نادي العروبة - المنامة - البحرين، ص ٢٧.

حتى إذا أوشك أن ينجلى صفح سفيراً طيب النشر^(١)

ويضيف مبدعنا تقنية للصور التاريخية عندما يعلن عنها (أبو مسلم) عندما أسروا (يزيد) وهو مولى لـ (نصر) وهو مجروح وعالجوه بعد ذلك وقاد خيل (نصر) ويرد عليه (سليمان) إن جيش ابن هيثم لا يستحق الرحمة، حكموا بالكفر ويدعون للكفر وأن هذا الفرد دافع عن الإسلام بلسانه، في حين أن قلبه لا يمت ذلك بصلة حتى أن الحرب اشتعلت خدعة ومع محاولات البحث عن الأمان للآخرين لموازرة من تضيع من يديه القدرة الكافية على انتشال الجسم المسحوق ويعد استعداداً مناسباً وانتماء يتأمل القارئ إلى الصور صورة بعد صورة ولا تكاد تخلو صورة من وضع خاص وأنماط من السلوك يشاهدها ويشعر بها بعد أن يجتاز اللذة الخاصة ويظل يتقن لما وراء هذه المشاهد والخانات، والآخر في التقهر، الذي ينطوي عليه تجريد التوافق أو تجاوب مع الآخرين، ويدخله توجس وذعر ويبحث عن المتأمل، "فالموضوع المطروح من الإتساع والتشعب والتعقيد، بحيث إن من شأنه أن يشيع التوجس . بل الذعر. في نفس من يشرع في تناوله"^(٢). (أبو مسلم):

"أسرنا فأبقينا "يزيد" بجرحه لدينا ... ولم نبخل عليه بأس

فقام معافى لا يدين لغيرنا وقابل " نصرأ " طرفه بشماس "

وفي مشهد آخر يخرج من كان في الدار هاربين ولا يبقى سوى (الحارث) وحده ويدخل عليه بعد ذلك (علي الكرمانى) رافعاً سيفه ويعطيه ضمان الحرية إن استطاع التغلب عليه ويدور القتال بينهما ويخر (الحارث) على الأرض بعد ذلك ويتمنى لو لم يكن في الغربة وهذه النهاية الحتمية واقعة لا محالة، إلى أن يودع (نعمان) وهو على وشك الرحيل، ويتقدم حاجب (علي) على أعيان (يمن) ويعلن (القاسم) أنه فارق الحياة رغم أحشائه المرتعدة، وفي مشهد آخر يدخل (أبو مسلم وقحطبة) وغيرهما، و (أبو مسلم) يحمد الله على هذه الحادثة ويعدها ثأراً بئراً، ويرد عليه (علي) مبتسماً وهو يعبر عما أصيب من هزيمة، أما (قحطبة) فيعد ذلك أن لا ذمة في هذا

(١) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) ، مسرح إبراهيم العريض - بين الدولتين - الفصل الأول - ص ١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢.

(٢) سيزا قاسم - القارئ والنص - العلامة والدلالة - القراءة في التصوير والأدب - المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٢ - ص ١٩١

البلد، ويختتم (أبو مسلم) هذا الفصل بأبيات أنشدها معبراً فيها عما عجز عنه (بنو مروان) وأن الطابع في السلام التفادي عند الافتقار إلى السيف^(١).

إن زمن أحداث الفصل الثامن ليس ببعيد عن الأحداث التي دارت في الفصل السابق، وقد اختار المبدع السنة التي تليها مباشرة عام ١٣١هـ، أما المنطقة فليست بعيدة عن أكثر الأحداث في الفصول السابقة، وما دار على ضفاف (الزاب) صورها المؤلف لنا واختار لها أشخاصاً تختلف عن أشخاص الفصل السابق، وأهمهم (مروان بن محمد) الخليفة الأموي و (عبد الحميد الكاتب) يمين مروان وجنود وأمرأ وأعيان، وقد أثر مبدعنا استعراض ما تبقى من آثار للدولة الأموية، ففي بادية الشام شمالاً على ضفاف نهر (الزاب) دارت مجمل تلك الأحداث، ونشاهد على خشبة المسرح مدخل خيمة عظيمة ومفروشة بالمساند ومعسكر (مروان) والجنود يتبادلون الابتسامة على جانبي المسرح، أما (النعمان) فبدت عليه مظاهر الحزن ويسير بخطوات أثناء إسدال الستار، وتواصل الشفاء بفضل التحلي بالصبر. وتأثر (النعمان) بفراق كل ما فقدته من بيئة ومجتمع ووضع مادي وكان فيه أسعد من غيره . واكتملت صورة هذا الحرمان عندما خر صريعاً بسهم أبعدته عن "البنى" والحياة بقربها عند "نافل" يمكن أن ينقذه من المصير المحتوم. والنص قد يتعامل معه المبدع صورة متكاملة وقد يتعامل معه على أنه مجموعة صور متتالية .

١ . ٢ . الأوضاع الدينية في عصر المعتصم، مسرحية (وامعتصماه) : الإصلاح الديني شمل الدنيا والدين وهو أمر أوجزه (إسحق الموصلي) من ذلك الغناء واللهو في مجلس من مجالس لهو الخلافة ليلاً.^(٢) والمؤمن لا يفارق التسبيح ليل نهار وشاهد ذلك في بيوت الله وأما الجهاد فيبادر ويقدم عليه ودليله الثبات والصلابة في الثغور، ويقابل ذلك في النص دوي النواقيس في الكنائس وتدعو إلى المسيحية ولا تنتشر ما يمهّد للصلاة والصوم وتوافق الظروف التي تتيح الإخلاص في الطاعة معاناة نبي الله يوسف في السجن ظلماً وكان على حق وبيّنة، ف (الأمير الثاني) المسلم في سجن الروم يطمئن السجانين بأن الإيمان بالله وبالنبي محمد (ص) وبالكتاب الفصيح هم ضمانات لكل شهيد مسلم على وجه الأرض ويدعو الله أن يعجل لهم بالموت المريح.^(٣)

(١) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) ، مسرح إبراهيم العريض - بين الدولتين - الفصل السادس - ص ٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه . ص ٩٥.

(٣) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، مسرح إبراهيم العريض - وامعتصماه - الفصل الأول - ص ١٠٩.

ثانيا : الأجواء الشعبية :

٢ . ١ . الأجواء الشعبية بمسرحية (بنت النوخدة): كيف للمتفرج أن يشاهد عرضا دونما إطار بيئي يشمل كل ما تحتاجه المشاهد ودور الشخصيات وعناصر المسرحية الأخرى ؟ وقد أورد الكاتب إطاره البيئي بداية أول مشهد ، في العمق بيتين من طين تفصل بين بابيهما الكبيرين دكة طينية من تلك التي تبنى ، ومن ذلك أيضا أن الوقت ليل والبراحة مظلمة ونسمع فقط صوت الناطور بحذر ويتوعد ، ونرى بقعة الضوء الصادرة من مصباحه اليدوي تنتقل على الأرض والجدران كاشفة بعض ملامح البراحة . وبذلك لا تحتاج الشخصية وعناصر المسرحية إلى تعريف أنفسهم ، لأن التوظيف الفني والدرامي

للأجواء البيئية والشعبية يشيع حالة خاصة من الشعور بالارتباط المباشر وغير المباشر لكل أحداث المسرحية التي سوف نذكرها الآن، وناهيك عن امتلاك الناصية في أداء الأدوار والتأثير السريع في المشاهد .

٢ . ٢ . العمل في البحر وتجارة اللؤلؤ وظيفتان رئيسيتان: مسرحية (بنت النوخدة): النوخدة رجل يقود فريق العمل على ظهر السفينة أو (البانوش) داخل عرض البحر ويتميز بشخصيته القوية والمسيطرة على كل الأجواء بين الغواصين والصيادين، وله كاتب خاص، يشرف مباشرة على أعماله ويتابعها ويقوم بالعمليات الحسابية ويمتلك خصائص شخصية خاصة. ^(١) ومهما كانت قوة شخصية (الנוخذة) إلا أن المال لا بد من تواجده لديه، وذلك ليلبي حاجة العاملين معه كالمكافآت ورواتبهم والحاجة الماسة التي تحتمها ظروف ما وهي توطد العلاقة معهم. ^(٢)

ويتعرض النوخدة إلى الإفلاس في بعض الظروف وعندما يضمحل المال منه يحاول البحث عن ينقذه أو يعينه في تلك البيئة، و(الطواش) هو من الشخصيات الرئيسية لتجارة اللؤلؤ، وقد حاول (الكاتب) إقناع (الנוخذة) بعد تعرضه للإفلاس على المساعدة من (حسن) الطواش إلا أن النوخدة رفض ذلك. ^(٣) ويعد الحمار وسيلة نقل ومواصلات مهمة للعمل وبشكل خاص في البحر وبوجه عام للتجارة، ويمكن لأي شخص أن يستأجر الحمار من صاحبه إذا صعبت عليه الظروف وإذا لم يستطع أن يمتلك الحمار، وقد أصاب (مهدي) البكاء عندما مات الحمار وهو لا

^(١) المصدر نفسه - المشهد الأول - ص ٢ .

^(٢) المصدر نفسه - ص ٤ .

^(٣) المصدر نفسه - ص ٣ .

يملكه وإنما لسيدّه، خصوصاً وأن قيمته مرتفعة في ذلك الوقت. ^(١) ولقد لعبت المراكب في ذلك الوقت دوراً كبيراً لاتصال البحرين بغيرها من دول العالم، وتوجد علاقة متميزة وقوية بين الموظفين الأجانب، وتتبع المبدع لمدى ضعف معرفة بعض المواطنين بالأجانب والمظاهر التي تدلّ عليهم، فنجد (سارة) قد حسبت أن الذي ركبه (مهدى) على الحمار امرأة وليس رجلاً. ^(٢) وذلك نظراً لملاحم الأجنبي القريبة حسب وجهة نظر (سارة) من ملامح المرأة .

٢ . ٣ . المقهى الشعبي التقليدي، مسرحية (بنت النوخة): يعد المقهى الشعبي الواجهة الرئيسية في الحياة الشعبية في تلك الحقبة الزمنية، فهو المكان الرئيسي الذي يلتقى فيه الناس ويقضون أكثر وقتهم فيه، ويلتزم صاحب المقهى بتوفير أفراد يتميزون بالمهارة والمرونة والخفة وفي تلبية ما يرغب فيه المترددون على المقهى وكذلك الكراسي الخشبية الطويلة الخاصة للمقهى وهي تعطي للمقهى روحه ورونقه الشعبي. ^(٣) وما يزيد المقهى الشعبي أهمية بالغة هو عندما يكون اللقاء بين الأفراد ويترجون موضوعات يتوجه لها الانتباه ويوطد العلاقات، مثل الدخول في مشروع الخطوبة والذي شرع فيه (مهدى). ^(٤) ويتم فيه الإتفاق على عقد الصفقات والتفاهم على البيع والشراء وتصرفات يقدرها بعضهم بالوقوع في المعاناة والزيغ ازاء ما يتوقعونه، في حين يقتنع الآخرون بما يجرى في الصفقات، وعلمت (سارة) بحكم خبرتها أن أباها سوف يكيد له (حسن) في الاتفاق المنتظر مما ألحت على (مهدى) بإنقاذ والدها. ^(٥) ولم يشعر (مهدى) أنه ساء عن السرقة التي تعرض لها إلا بعد فترة قصيرة وأسّرت (سارة) بتوجيهه إلى المقهى لينقذ نفسه وكي يتعلم ولو حكمة واحدة فقط وهو في أشد الحاجة لمثل هذا مع الناس. ^(٦) وازدهار المقهى بالحركة والنشاط المستمرين يعني تلبية للمطالب، ويعني ذلك أن الظمان يرتوي والمستوحش يأنس والكسلان ينشط وغير المستعد يكون على استعداد تام للأمور الطارئة. ^(٧)

٢ . ٤ . الطرق في الحارات الشعبية (كالزرائيك)، مسرحية (بنت النوخة) : تضم الطرق في الحارات الشعبية العديد من المعالم القديمة التقليدية المستخدمة في ذلك الوقت، فالديرة هي المنطقة التي يقطنها الناس ولا يعرف ذلك المجتمع بما يسمى بالمدينة أو المنطقة إلا القليل الذي

^(١) المصدر نفسه - المشهد الثالث - ص ٢٥ - ٢٦ .

^(٢) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الثالث - ص ٢٧ .

^(٣) المصدر نفسه - المشهد الأول - ص ٣ .

^(٤) المصدر نفسه - المشهد الثالث - ص ٢١ .

^(٥) المصدر نفسه - المشهد الثالث - ص ٢٥ .

^(٦) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الثالث - ص ٢٩ .

^(٧) المصدر نفسه - المشهد الرابع - ص ٣٠ .

يدرك حقيقة التحول، والمناطق الزراعية المحيطة بها خارجة عنها والمنازل في الديرة تكون خارجة عن المنازل، إلا أن هناك من يطلق اسم الديرة على كل ماله علاقة بالناس، بما في ذلك البحر وما يجري فيه من حوادث ذات علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع الأفراد. ^(١) ويعتمد النوخذة على ازدهار المبيعات من الإنتاج البحري وفي سوق اللؤلؤ وغيره وهي من المعتمد عليه ولتوفير الأجور والمرتببات واستقرار (السوك) أى السوق، ولا يستطيع النوخذة ومن معه أن يدخلوا البحر سنة أخرى إذا لم يكن هناك نسبة بيع وشراء توفر المبالغ المطلوبة لسير العمل والحياة. ^(٢) وبداية الطرق الواسعة في ذلك الوقت كان يطلق عليه اسم (طلعة السكة) ومنه عندما عثر (الناطور) على (مهدى) ليلاً بعد الساعة الثانية عشرة بهذا المكان المحدد بأول السكة. ^(٣)

٢ . ٥ . شخصيات الأجواء الشعبية، مسرحية (بنت النوخذة) : ومن أهمها ما يلي :

١- مهدي: شاب فى الثلاثينيات من الشخصيات الرئيسية فى النص وعلى اتصال بها وبالخصوص (بنت النوخذة) حيث يستمر دوره معها من أول النص إلى آخره ويشهد الصراع معها في نهاية المشهد الخامس وعند تواعد (خاله) إذا لم ينقذ نفسه من السرقة التي تعرض لها وكان قد تقدم للارتباط بها كزوجة من أبيها ^(٤) وعند معالجة الواقع الذي يعاني منه (مهدى) ونجده يتماسك ويلم بكل ما يحيط بأجواء الميل إلى (بنت النوخذة).

٢- ساره: (بنت النوخذة) فتاة جميلة فى العشرينات وسميت المسرحية على اسمها وتدور حولها الأحداث وترتبط بها ارتباطاً مباشراً ولا تفتأ تغلق النافذة في وجه (الكاتب) بعنف وبطريقة مفاجأة وتتحرش به في موقف آخر عندما تلتكزه (توكزه) بالعصا الحادة وتشاغبه وتواصل في تلتكيزه بالعصا أيضاً، ولها علاقة بأبيها (النوخذة) وجميع الشخصيات. ^(٥) ولو سعينا لإعطاء مجال لإقامة العلاقة بين الملامح السردية والأوصاف الأخلاقية والسلوكية عند (سارة) للزمن اختبار ومثال لغوي يكفي لوضع صيغة تفي بتفسير كلمة (bit)، ونفهم معنى الجملة بطريقة العكس بالعكس، (ويمتلك المحلل عند محاولته إقامة علاقة بين أوصاف المتواليات السردية والبنية

^(١) المصدر نفسه - المشهد الأول - ص ٣ .

^(٢) المصدر نفسه - المشهد الأول - ص ٤ .

^(٣) المصدر نفسه - المشهد الخامس - ص ٤٦ .

^(٤) المصدر نفسه - المشهد الخامس - ص ٥٦ .

^(٥) عقيل سوار _ بنت النوخذة - المشهد الأول - ص ٣ .

التي تشكل أساس الأفعال الإنسانية وسائل الاختبار كفاية لنظرية ما ويوضح هذا المثال اللغوي المستخدم سابقاً، ولكي نقرر الوضعية الشكلية لكلمة (bit) في جملة ما نحتاج إلى أن نفهم معناها والعكس بالعكس^(١).

٣- النوخة : في الستينات وإحدى الشخصيات الرئيسية ولا تقل أهمية عن شخصية (ساره) ولا تخلو من الصراعات الفرعية خلال النص، رغم استمرار الصراع داخل أدوار شخصيته وقد استغلت بعض الشخصيات هذا الصراع وتمكنت من خوض الصراع معها لدرجة تصل إلى الهزيمة أمامها كـ (حسن الطواش)^(٢). وإذا ما أردنا أن ندقق في تدفق وتوالي الأفعال بحسب المستوى الرفيع لهذه الشخصية فعلينا مناصرة ما يتفق مع طباع البطل وتحقيقه للإرادة القوية، وهذا ما رأيناه في هزيمة (حسن الطواش) أمام (النوخذة) ويبقى (هيغل) مناصراً للطباع البطولية وذات الإرادة القوية والقادرة على امتلاك ناصية الحياة الواقعية رغم الصعاب.^(٣)

٤- حسن الطواش : في الأربعينات وله أدوار مهمة في النص ولا يخلو صراع إلا ويحوّله إلى ذات أهمية ويعتمد عليها المبدع في الإعاشة مثل دور (النوخذة)، فهو ذو معرفة بالسوق والمعاملات التجارية المحلية والخارجية وذلك بحكم الظروف الاقتصادية في ذلك الوقت ولا تخلو أدواره من الكوميديا وعلى الخصوص في الاشتراك مع دور (بنات سليمة).

٥- الكاتب: في الأربعينات ويمثل القوة المعتمد عليها في إدارة النوخة والمعلومات الواردة منه ذات الأهمية الكبيرة، حيث يبني النوخة آماله عليها والزمن الصعب يهدد الناس بعدم الاستقرار وقد تطرقنا من قبل لبعض من الملامح الظاهرة لهذه الشخصية.^(٤)

(١) والاس مارتن - نظريات السرد الحديثة - بنية السرد: مشكلات تمهيدية أولية - التحليل البنوي للمتواليات السردية - ترجمة: د. حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٨ - ص ١٣١

(٢) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الأول - ص ٣ .

(٣) أ.أ. نيكست - تاريخ دراسة الدراما - نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس - علم جمال المثالية الموضوعية ونظرية الدراما شيلينغ (١٨٥٤-١٧٧٥) - هيغل - ترجمة: ضيف الله مراد - وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية - الجمهورية العربية السورية - دمشق - ٢٠٠٠ - ص ٩٣ .

(٤) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الثالث - ص ١٨ .

٦- منصور: الضرب شحاذ فى الخمسينات وأدواره محدودة وتكاد تختفى وأكتفها دوره مع (مهدى) فى المشهد الرابع وهي شخصية تشترك فيها الكوميديا من جهة وتتصل إلى الجد والاتصال فى الموضوعات الرئيسية من خلال الشخصيات.

٧-بنات سليمة: خمس بنات تتراوح أعمارهن بين التاسعة والثانية عشرة ويتكنف دورهن فى المشهد الثالث ويكاد يختفى فى مشاهد أخرى والشخصيات التى دار الصراع الكوميدي معها (مهدى) وهو أكثر الأدوار كوميديا وليه. (حسن) فى الأدوار الكوميدي معهن وأما بنات النوخذة فالاحتكاك يكاد لا يذكر معهن. (١)

٨- رجل مفتول العضلات وهم (٧ أفراد) سبعة أفراد والأم: أدوار ثانوية ومكملة للصراعات الدائرة فى النص وتتراوح ادوارهم عند اللزوم لاستكمال الأدوار الرئيسية وحول المشاهد المتعلقة بالمقهى الشعبى وفى المشهد الرابع وغيره من المشاهد ونصيب (منصور) هو أكثر الشخصيات التى دار بينها وبينه وكذلك بعض الأدوار الرئيسية التى قام بها. (٢)

٢ . ٦ . البنية الجسدية والسيناريو والملابس، مسرحية(بنت النوخذة): نجد ذلك فى الاستئارة المثلى Optimal Arousal والتي تتطلق من الشيء المفيد والشحنات المتتابعة التي يمتلكها الممثل وتزيدها مواهب الممثل وتثير أكثر المستويات اهتماماً بها، عند ارتفاع مستوى الإثارة سواءً بارتداء نوع معين من الملابس الشعبية أو لغة الجسد المعنوية أو الالتزام بلون من الأداء. (٣) وتكيف الجسد مع الأداء والتوقيت الملائم للتلامس الجسمي والتقارب مع الآخرين وبوضع ولون معين يلائم الدعم اللازم لمستوى المشهد المطلوب . وتوفر الدراية الأدائية فى الدراما مستويات متوازنة تماماً مع البنية الجسدية والسيناريو والحوار، وقد شغلت الظروف البيئية مكاناً خاصاً مع هذه البنية ولم تتعارض معها وقد تطورت الأحداث وتطورت معها هذه البنية إلى أن استطاعت أن تؤدي دور الأوضاع فى تلك الحقبة كما لو كانت أمام أعيننا الصدرية الأمامية والبشختة والعقال الكبير وهي من اختيارات المبدع لهذه الأبنية استهلاله فى المشهد الأول ومن

(١) عقيل سوار _ بنت النوخذة - المشهد الرابع - ص ٣٠ - ٣١ .

(٢) المصدر نفسه - المشهد الثالث - ص ١٦ .

(٣) جلين ويلسون - سيكولوجية فنون الأداء - الدافعية والحركة واستخدام المكان - لغة الجسد الخاصة بالرقص - الشخصية والضغط النفسى لدى المؤدين - أنماط الوضع الجسمي - ترجمة : د. شاكى عبدالحميد - مراجعة د. محمد عناني - عالم المعرفة ٢٠٨ - سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت صفر ١٤٢١هـ - يونيو / حزيران ٢٠٠٠م - ص ٢٣٦ ، ٣٥٢ - ٢٥٣ - ٢٠٧ .

سيناريو داخل (براحة النوخة) ودور (الناطور)، ثم استمر بالسيناريو والملاحم الجسدية لـ (السيد) أى (كاتب النوخة).^(١) وكذلك الصراخ والإمساك بيد الآخر بعنف والإشارة لمنزل معين والهرش فى الرأس والهروب والملاحقة والنظر بالشزر والاقتراب وفتح الذراع والاحتضان والتلملم أثناء النداء والفرح والجهر فى الحوار والهولة وكل ذلك يعطي ملاءمة لروح ذلك العصر وما دار فيه من صراعات وسلوكيات اجتماعية وبعضها متوارث وبعضها حديث الولادة كالارتباط الأسري وتفككه والتمسك بالعادات والتقاليد القديمة.^{(٢) - (٣)}

٢ . ٧ . التوظيف الفني للمثل الشعبي، مسرحية (بنت النوخة) : ويمكن لنا الوصول إلى الجوانب الواقعية التي يعيشها المجتمع الشعبي أو المدني، وكذلك الصراع في سياقات النص والتهيئة للظرف الطارئ أو الحاجة الملحة.^(٤) ولابد للزوج المرتقب (حسن) أن يغلب الإضاءة الإنسانية الملازمة للزوجة المرتقبة (سارة) والتي يطمح في أن تكون شريكة لحياته وأن تكون من منبت طيب وأسرّة طيبة السمعة وجادة في قبولها بالزوج المهدب، ويعتقد بعض الأفراد ويجزم الآخرون أن هناك أكثر من جان في الظلام أو واحد على الأقل في الظلام الدامس وإذا سمع الشخص أن هناك حركات في الظلام الذى تنعدم فيه الرؤية يشعر الجسم ولا يوجد سلاح يتمسك به فى تلك اللحظات سوى ذكر الله سبحانه وتعالى ونبيه محمد (ص) وأشهرها ما أورده لنا المبدع حين لجأ (الناطور) إلى ذكر شئ من المتوارث منذ الأجداد .^{(٥) - (٦)} ومن الأمثلة الشعبية القديمة والمتداولة الى الآن ورغم قلة استعمالها وهي التي يعرف القصد منها أثناء الاعتذار عن الحضور أو التأخير وتعرف بـ (النوم سلطان).^(٧)

إن الظروف السيئة قد يتعرض لها المجتمع ويرجع الى الحياة الصعبة، ولا تصل درجاتها الى ما تضمن الحياة الكريمة و(النوخذة) فى المسرحية هو المتضرر الرئيس ولأنه بمثابة رجل أعمال ذلك الوقت ولذا لا يجد تعبيراً عاماً توارثه من الآباء ويعكس الظروف السيئة وبذهاب كل شئ مقوم لسير الأعمال فى عرض البحر ومنهم (غيص، سيب، تباب) ولم يبق أحد منهم ويعبر

(١) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الأول - ص ١-٢ .

(٢) المصدر نفسه - ص ٤٦ .

(٣) المصدر نفسه - المشهد الثالث - ص ١٦ .

(٤) المصدر نفسه _ المشهد الثاني والثالث والرابع .

(٥) عقيل سوار _ بنت النوخة - المشهد الأول - ص ١ .

(٦) المصدر نفسه - ص ٣ .

(٧) عصام الدين أبو العلا ، مسرح نجيب سرور ، التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في (ياسين وبهية) ، التوظيف الفني للأغنية الشعبية - مكتبة مدبولي ١٩٨٩ _ ص ٨٦ .

عن ذلك بـ (الكل شال عمره).^(١) ومن التراكيب المنظمة والقديمة والتي كانت تعد وسائل لإرجاع بعض الأسئلة الغامضة والمحيرة بين الناس أصبحت الآن حكايات شعبية قديمة وسماع ومنها صوت (الخضر والليف) أي سعف النخيل والمحيط بجذعه في الظلام الدامس وهو يتحرك وبدون رجل حقيقى متواجد أو هواء وتسمى بـ (أم الخضر والليف) وسماع صوت سلاسل ولا يوجد مصدر لذلك وتسمى بـ (أم السلاسل).^(٢)

٢ . ٨ . الحكاية الشعبية : والبحث عن الخلق والخلود هما غايتان روحيتان لا تتوقفان ، ويشاركان في إعادة خلق الحياة بوسائل عديدة وحسب كل لون يختاره الإنسان لنفسه وأهمها توالد الحكايات وبوعي إنساني عالمي .^(٣)

٢ . ٨ . ١ . توالد الحكايات في الثلاثية : والحديث في الحكاية بعفوية وعدم التوقف حتى أنه يعجز عن الكلام الذي يراه في حكاية معينة وجدناه وجدناه في نصنا من خلال الابنة التي تحولت إلى عظماء يترمد بين الديدن ويعجز المتحدث أيضا عن الكلام والتصوير حول الذي يضرب بالسيوط بلا سبب إلا سبب كهولته . وكذلك الأمر بالنسبة للاستعداد للتضحية والمعاناة المختلفة في سبيل معرفة الحكاية حول الطفل الذي يولد في الوحل وفي الوحل يموت .^{(٤) (٥)} وتدخل الطبيعة ومظاهرها الغريبة الحكايات وكل غريب يطعم ماهية وروح الحكايات وجل أراضي القرية المعهودة من أخصب الأراضي ولا بذر يبذر فيها إلا وتسامق والنخل تطلع قبل

(١) عقيل سوار _ بنت النوخدة - المشهد الأول - ص ٣ .

(٢) عقيل سوار _ بنت النوخدة - المشهد الثالث - ص ٢٢ .

(٣) " والمسرح في أبسط أشكاله نشاط فني بالأساس ، والفن نشاط إبداعى استطاع الإنسان أن يقوم به لغايات روحية نفسية بحثا عن الخلق والخلود ، خاصة لإعادة خلق الحياة بوسائل ورؤى مختلفة وهو لذلك يعد شكلا من أشكال الوعي الاجتماعى والنشاط الإنسانى الذى رافق الإنسان منذ مراحلهِ البدائية وتطور مع تطور ونمو القدرات الإبداعية لهذا الإنسان وهو تطور لوعي الإنسان بعالمه ومحيطه المتطور الذى واكب حياته الاجتماعية أساسا . " محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثى - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٦٢

(٤) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع - ص ٢٨

(٥) " الراوى والمروى عليه والحكاية المروية هي العناصر التى تصنع فعل الحكى ، بما هو فعل اتصال زمنه " الآن " ومكانه " هنا " وهى العناصر التى تتوزع الفضاء السردى فى ترتيب معين ؛ بحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط وإنما ، كذلك ، بحكاية أخرى هى رحلة التقاء الراوى بالمروى عليه ، (أسميها هنا " الحكاية - السياق ") ، كما ينشغل الفضاء السردى ، كذلك ، بمصيرهما بعد انتهاء الحكاية وتعرف كيف أن العالم بعد الحكاية لم يعد هو العالم قبلها . نستطيع أن نصف الفضاء السردى ل (الليالى) بتعيين الوحدات السردية التى يتكون منها على النحو التالى : حكاية - سياق : عالم الراوى وعالم المروى عليه ، حوار بين الراوى والمروى عليه ، الراوى / الشخصية يحكى الحكاية .. (ليس / ويها تضمين) ، عودة إلى الحكاية - السياق ، قرار المروى عليه ، عبور الراوى من حال إلى حال . " فعل الحكى فى الليالى - حازم شحاتة - (ص : ٦٠) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

مواسمها والتين والليمون والعنب واللوز بها يحمل أكثر من حمل في العام وهي تماما كالجنة .^(١) وتعد المعاناة التي تتكبدتها المرأة في هذه الأرض وما يسكن في النفوس ولبن نخاع الأضلاع ورغم ذلك إلا أن المرأة دللت وعاشت القرويين وعاشرت الأعيان ويصبح القصر للمرأة عند (سترة) سجن مكون من الجدران والأحزان وتشعر بالوحدة ولا تتذوق طعم الحب وخصوصا أنها تخوض زفير اللذة وتتصور وكأنها حجرا وكرسيا وطاولة في هذه القلعة ولا غربة من تلقي اللذة في إطعام الحيوانات وكأنها تطعم أولادها وهي بدون زوج غدير جف الماء منه .^(٢)

ويلعب الخيال دورا أساسيا في توالد الحكايات ويمثل القوة البنائية التي تتولد منها الحكايات وقد أكد هذا الجانب برناردشو في بحوثه عن الروايات الخيالية وعدها انتصار على العقل ويتضح ذلك من خلال نسيج بناء الشخصيات والتصوير .^(٣) وهناك ركائز ثلاثة جعلت ظاهرة الحكاية ظاهرة علمية تدخل دائرة النقد وكخاصية درامية موحية وتتصف بالخصب والقوة والعمق : " ولذا فالحكاية الشعبية عملية تبادل بين رؤية شخصية وذاكرة جماعية : تسمح للراوي بالتعبير عن نفسه في حين تسمح للمستمعين بالتحليق في عالم الخيال والأحلام ، كما أنها وسيلة للتسلية . ويفترض السرد وجود مرسل ومستقبل ، أي تبادل بين شخص وآخر :

المرسل النص المستقبل

الراوي وساطة المستمعين

إن وجود الحكاية الشعبية يعني وجود مبدع (جماعة) ورواة متتابعين في الزمان والمكان وجمهور من المستمعين ؛ فهي اتصال سمعي وبصري . " ^(٤) ولكي نعمق النظر في تناسل الحكايات يمكن أن نعدد الرواة في الحكايات التي دخلت في هذا التناسل :

الخطاطة ^(٥) :

(١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد التاسع - ص ٤٤

(٢) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثالث - ص ٨١

(٣) " ويكاد الغموض الذي يعتري مصطلح (الخيال) أن يلحق بنا ، فحتى الآن ما زلنا نستخدم الكلمة بمعنى القوة البنائية التي يتولد عنها - لو تركت هكذا بنفسها - روايات صارمة البناء يمكن التنبؤ بنهايتها . وفي هذا المعنى تحدث برناردشو عن الروايات الخيالية Romances التي كتبها ماري كوريللي بوصفها انتصارا للخيال على العقل . والمغزى الكامن في (العقل) هنا هو أن القوة البنائية أقل تجليا من قوة الخيال التصويرية أو التوليدية Reproductive التي تتجلى في نسيج بناء الشخصيات والتصوير . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : تبادلات أدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٦٦

(٤) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - السرد والشغوية - السرد - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٧

(٥) ثلاثية عذاري - الأجزاء الثلاثة - الحلم - الوهم - الدم .

الحكاية الرئيسية (حكاية تتضمن معاناة المرأة وإن
الدمار يصل للأضلاع ترويهما سترة لعذاري

حكاية أبوزيدان في المعاناة والتعذيب

حكاية أكواخ
الفلاحين والزرع
عذاري تروي بين القصص

الميت جوعا والنخل (حكاية رائحة الموتى ترويهما سماهيج)
الظمان وابنة المرأة التي رأت ابنتها عظما يترمد
والفلاح الذي يضرب بالسوط والطفل الذي يموت
في الوحل .
ص ٣٨

حكاية مقشاع عن عظمة تايلوس شريطة ترك الوصاية على
تايلوس

(حكاية البحر والإعصار يرويها واديان لمقشاع وسينياباس)
(حكاية المرجان يرويها مقشاع لوديان وسينياباس)
ترويها مقشاع)

حكاية عذاري لأبو زيدان ومقشاع في أمومة
أمها

(حكاية تقزز عذاري من نظرة أمها ترويها عذاري
لأبو زيدان)
فيما بينها يرويها أبو زيدان)
(حكاية الأرض عندما تميل وتدور والأغصان والطيور والقصر
والطاعون ترويها عذاري لأبو زيدان وسماهيج)

حكاية ميناماس عن الأسفار وسلطان البحر

(حكاية التربة والجوعان والعريان يرويها مينا ماس) (حكاية الخطف التي يرويها الريان)

حكاية مقشاع في أجمل امرأة

(حكاية أجمل امرأة ترويها مقشاع)

(حكاية الخزفان التي تحولت إلى كابوسا) (حكاية ضحكة عباد الشمس وهي

تدور نحو الضوء)

(ترويها سماهيج) (ترويها مقشاع إلى سماهيج)

حكاية سماهيج في بلع عذاري للسم

(حكاية ابتلاع السم ترويها سماهيج لعذاري) (حكاية سرقة العرش من الحاكم

ترويها عذاري)

(حكاية انكسار الكلبة وراء الحاجة للعظم ترويها سماهيج لعذاري)

حكاية جوازي القصر وأفواههم المكمنة

(حكاية ترغيب الجوازي بالمال والهدايا ترويها عذاري)

(حكاية تمتع سينياباس

بسماهيج ترويها عذاري لسماهيج)

(حكاية موت عذاري من التعذيب ترويها سماهيج لعذاري)

نهاية الحكاية الرئيسية

ويقوم توالد الحكايات على الصلة القوية بين الظاهر والخفي في كل حكاية يتم بناء الأسطورة عليها ، وهذا ما يضمن لها التنامي والتعاظم بانتظام نحو عالم من الأساطير وتمثل فيه (الآلهة) في شكل إنساني وكل ما يشغل باله أو يعانيه .^(١)

^(١) * والرابطة التي تجمع بين الشكل الإنساني والمضمون الطبيعي في الأسطورة كامنة في شخصية الإله فليمت رابطة قصص الإله فايشون Phoathon بالشمس والإله انديميون Endymion بالقمر هي التي تجعل منها أساطير لأننا قد نجد حكايات شعبية من

وهذا ما رأيناه من تناسل بين الحكايات ومن انتقال سهل وواضح ، ولا يجد القارئ صعوبة في هضمها أو فهمها وهي رغم كل ذلك تحمل في طياتها أبعادا قريبة وبعيدة في ذات الوقت ، وابتداع الأساطير العصرية يحتاج إلى واقع يومي معيش وولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة .^(١) وهناك عدة دراسات تؤكد على هذه الأبعاد وعلى العوامل الحاملة على عاتقها عناصر البناء اللازمة لضمان التناسل والتوالد للحكايات ، وأهم هذه العوامل عاملان وهما :

(١) التضمين : ولكي يتوحد التوالد ويقوى بنائه لابد من الحفاظ على التضمين ، وهي أساس للسرد لكل حكاية وظهور للشخصية الجديدة في كل مشهد ، " ويعد تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من قام بدراسة ما أطلق عليه " توالد الحكايات " في (ألف ليلة وليلة) ، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة . وكى يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية : " التضمين " enchassement ، وهو مصطلح يعنى حالة خاصة من الترابط subordination ، تتمثل الوحدة الأساسية في النحو السردى ل (الليالى) فيما أطلق عليه مصطلح (القضية) Proposition . ويتمثل الدور الذى يقوم به " الاسم " ، القضية التى تتبناها الشخصية . وفى كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة فى السرد ، فإن ذلك يستدعى حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها . وتمثل هذه الشخص - الساردة الشكل الأكثر لفتا للانتباه من أشكال التضمين أو (الترابط) " .^(٢)

إن ما يصبو إليه الكاتب يجول في تكتيكاته التى يستخدمها وتضمن قبولها عقليا وتكون منطقا وفلسفة في الحياة خاصة بها ، والنص بهذا في كثير من مضامينه يضمن في حضمه كل ما يتلقاه الإنسان في حياته بشكل غير مباشر ، وهذا الاستبدال قد يؤثر سلبا أو إيجابا في المضمون . وهذا " الاستخدام الأسطوري غير المباشر (للاستبدال displacement) .

هذا النوع ، بل هي صلتها القوية بجسد هائل من القصص رويت عن أبولو Artemis ، التى تضعها في مكانها الملائم من نظام الحكايات المتنامي والمتعظم الذى نسميه الأسطورة Mythology . وكل أسطورة مولدة تميل إلى استكمال ذاتها ، وتشير إلى عالم تمثل فيه (الآلهة) الطبيعة كلها في شكل إنساني ، وتمثل في الوقت نفسه الإنسان بكل ما يموج فيه من تدبر في مصيره وحدود قوته وإرادته ، ومدى آماله وأشواقه . " هيرمان نورثروب فرى ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي :

تبادلا لأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٦٩

(١) " إن أسطورة (الموت - الولادة) تعبر عن دورة الحركة الحداثية . فهناك أشكال قديمة تموت لتولد أشكال حداثية تموت بدورها - بعد أن تصبح تقليدية - وتعقبها ولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة ، تموت بدورها ، وهكذا .. حركة جدلية توليدية مستمرة بلا نهاية . وحاليا ، أصبح المبدع الحداثي يسعى إلى ابتداع أساطير عصرية ، وذلك ب " أسطورة " الواقع اليومي المعيش . " المسرح العربى المعاصر ما بين التراث والحداثة - ملامح الحداثة - الملمح الأخير للحداثة - رأفت الدويرى - (ص : ٩٦) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٤ - ع ١ - ربيع ١٩٩٥ م .

(٢) توالد السرد فى ألف ليلة وليلة - سيلفيا بافل (ص : ٤٧) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

وأعني به التكنيك الذي يستخدمه الكاتب كي يجعل قصته مقبولة عقلا ومسببة منطقا أو متساقطة أخلاقا ، أي باختصار : تشبه الحياة . ولقد سميت ذلك (الاستبدال) لأسباب كثيرة ، غير أن أحد هذه الأسباب هو أن حسن تلقي المعقول هو ملمح من ملامح الأب الذي يؤثر في المضمون فحسب . " (١)

(٢) الشخصية : وظهور الشخصيات الجديدة بظهور حكاية جديدة والتضمين الجديد أو الظهور الجديد للتضمين والشخصية الجديدة في التناسل ، يعد تقنية نصية منتشرة في سير التغير أثناء الربط بين أجزاء السرد لكل حكاية يتم روايتها أو الحديث عنها . والنمط الشفهي أثناء السرد للحكايات ينم عن علاقات منتظمة داخل مستويات الحكايات ، الدالية منها والمعنوية ، (٣) وما يؤهلها من إبراز العمل ويوصفه لون من المعرفة الموسوعية . وكما هو في النص الذي نحن بصدده نشاهد محاولة إيقاف الحاكم عند حده من ارتكابه للتعذيب والقتل والظلم والجور على يد جلاوزته ومساعديه وقواده ، وإن كانت هناك مساح أخرى هدفها التخفيف من هذه الأوضاع المأساوية التي تثير في سردها الأطر اللازمة في بناء الإطارات بالصور . ومن هنا نجد حكايات خرافية وحكايات عجيبة وحكايات حقيقية .. وهكذا ، وهي تعتمد على التناسل في الثلاثية وأما الأثر الدرامي الواضح في الحكايات وتراكمها فإنها تفترض الحكاية الأم بأكملها في الثلاثية ، وتعد المحيط والبؤرة والنسيج في المرجعية ولكنها رغم ذلك تظل الحكايات في موضع تشويش وعشوائية ومنه الارتباط القوي والضعيف والمباشر وغير المباشر بالحكاية المولدة وهذا ليس بغريب ، ومن أسباب هذا المستوى من الارتباط هو :

١ - أن هذا البناء قائم على رغبة الإقناع الآنية واكتناه الدوافع التي تجعل من الأسطورة صورة للواقع المعاش، في الماضي والحاضر والمستقبل . ٢ - الطموح في صنع موسوعة معرفية شاملة ، يمكن الأسطورة من إيجاد مستويات رفيعة ومتتابعة ، من المعاني اللغوية وفي حالة حركة دائما .

وهذا ما أكدته ليفي شتراوس ، من أن الأسطورة تشتمل على مرجع زمني ثالث يضم خصائص الزمنين السابقين (التزامني أو المتأني والتتابعي أو المتتالي) ، فالأسطورة تشير دائما إلى وقائع

(١) هيرمان نورثرروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. د. عبد الحميد إبراهيم شحبة - في النقد والأدب ، الأدب

والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : تبادل الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٧٥ (٢) " وهي رسائل تستهدف شهرزاد أن تبلغها لشهريار ، وأن تصله دلالاتها باستمرار ، لأن وصول هذه الدلالات هو الذي يسهم في إخفاء الرسالة الأولى ويشارك في تحقيقها لغايتها المضمرة في الوقت نفسه . ومن هنا ، فإن هدف الرسالة الثانية مرتبط عكسيا بالرسالة الأولى ، وبضرورة تشويق الملك للاستماع للمزيد من الحكايات باستمرار ، لأن شغفه بها وتعلقه بقدرتها التوليدية على إنجاب حكايات جديدة على الدوام هي أداة تحقيق الرسالة الأولى التي تستهدف استخدام مجموعة الرسائل الثانية لتغيير شهريار نفسه بسلطة القص المغيرة " جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ - القصة الإطار وجدليات الوحدة السردية - صبري حافظ (ص : ٢٣) -

فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ٢ - صيف ١٩٩٤ م .

يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن Timeiess ، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل ، وجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها ولكن في القصة التي تحكيها ، فالأسطورة لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع بشكل خاص وتتابع فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية لها في حالة حركة دائما . (١) ٣ - أن الكاتب خاض النص الأسطوري كبنية موروثة لا تمتلك مستوى الوعي المطلوب وقام بإبداع النص على غرارها ، مراعيًا المحاكاة والتقليد دون معرفة ماهية هذه البنية أو عناصرها التركيبية أو المورفولوجية أو الوعي بالأبعاد وإنما ممارستها على نحو عفوي وتقليدي موروثة ، في حين أن هذا اللاوعي نفسه هو الذي كون الحكايات المتصلة والمسيطر على الحكايات غير المطولة . وكلما كان اختيار البنية العميقة بوعي وبأبعاد عديدة كلما أضحى الأداء ضامنا للسرد القوي وذو الأداء المتميز . (٢)

٢ . ٨ . ٢ . القوة الدرامية لتناسل الحكايات في (ثلاثية عذاري) : يمكن أن تتبلور القوة الدرامية في هذه الثلاثية على صعيد المسرح العربي واتضح ذلك من خلال النقاط التالية :
أولا : أن القوة الدرامية تلعب دورا كبيرا في تماسك الملاحم وتتابع بعضها البعض ، وما نرى من تفكك ملحوظ أو حالة تمزق أو سوء تنظيم للقصص الأسطورية راجع إلى الفلاسفة الحكماء البدائيين وخصوصا في بعض المجتمعات ذات الطبيعة الخاصة . (٣) والنص الذي نحن بصدد

(١٧٧) كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكور عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - مقدمة حول الأسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٥ ، ٦

(٢) " ولا يعد التوالد السردى النصي في (ألف ليلة وليلة) مجرد تقنية " للتنوع " على المستوى النصي ، بل يمثل النتيجة التي تنتج ، عن ظاهرة ما تقع ، عن " البنية العميقة " للسرد . يجب ملاحظة أن هذا الأداء - السرد ، الذي كثيرا ما سبق بانتهاك مزدوج ، ليس له طابع حوارى للأداء الذي يصوغه modanse ، " حسن التصرف " أو القدرة على التصرف . لقد أوضح Greimas (١٩٧٠) أن الحكايات الروسية التي قام بتحليلها بروب Propp يكون فيها " السرد سردا للانتصار والهزيمة في آن " . أما في الحكايات ذات " الأداء - السردى " فهي على العكس من ذلك ؛ حيث التضاد : انتصار / هزيمة يتم تعادله . " توالد السرد في ألف ليلة وليلة - سيلفيا بافل (ص : ٥٤) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

(١٨٣) " بينما أمثلة أخرى كما في منطقة فوبي Voupes في كولومبيا ، يكون لدينا مجموعة من القصص الأسطورية شديدة التماسك ، وكلها مقسمة إلى مجموعة من الأقسام يتبع بعضها البعض في نظام منطقي تماما . ومن ثم لابد وأن نطرح التساؤل : ماذا تعني مجموعة من القصص ؟ أنها قد تعني شيئين مختلفين ، فهي يمكن أن تعني ، مثلا ، أن النظام المتماسك كما في حالة الملاحم ، هو حالة بدائية (أولية) وأنه عندما نجد الأساطير كعناصر مفككة ، فإن هذا يكون نتيجة لعملية التدهور وسوء التنظيم ، ويمكننا أن نفترض أن حالة التمزق ، كانت هي الحالة السابقة القديمة وأن الأساطير قد وضعت معا في حالة نظام بواسطة بشر وفلاسفة حكماء بدائيين لا يوجدون في كل مكان ، ولكن فقط في بعض المجتمعات ذات الطبيعة الخاصة " . كلود ليفي شتراوس -

- الثلاثية - قابل للعملية التوليدية اللاحقة وللنصوص السابقة وبواسطة تحويل كبير يتم فيه بطريقة مباشرة وجديدة توليد عديدا من النصوص ، وقد ينفصل عنصر من عناصره ويتحول إلى نواة مستقلة تنمو وتتفرع وتتشعب وتصبح نصا جديدا مكتملا ويحمل رسالة تتفق أو تختلف مع الرسالة التي يريد النص إيصالها . ونحن لا نكون في حالة وعي كامل في حياتنا اليومية وخصوصا في الموقف الذي يخص علاقتنا بتأويلات تاريخية مختلفة والتي كتبها علماء التاريخ ومن مواقع مختلفة . ونحن نوجه انتباهنا فقط إلى ما هو متشابه أساسا ، ونهمل الفروق وفقا للحقيقة القائلة بأن الطريقة التي يقوم من خلالها كتاب التاريخ بتصوير المادة وكذلك طريقة تأويلها ليست هي بالضبط نفس الطريقة . ^(١) وهذا يعني أن النصوص الميثولوجية والتاريخية والتراثية ذات تأثيرات في بنية الخطابات الأدبية ، وهي تحتمل الرواج والإتساع أكثر من النصوص الأخرى من حيث التميز بالإنفتاح والتوافق مع نصوص المسرح . والمرونة والتأقلم للحكاية الأم مع أجواء النص يمكن لهما أن يتما مع اختلاف في الرؤى والأهداف والأساليب وهذا دليل على الطاقة الدرامية التي أكسبتها هذه الحكاية من تقنية تناسل الحكايات ، وتتعدد على إثرها الأصوات واللغات الخاصة والعامة والرسمية والمهنية والوسائل والاتجاهان ، وكما شاهدنا في النص الذي نحن بصدده ، حيث نشاهد قصص الفلاحين وعذارى ومقشاع وسماهيرج والجواري وغيرهم ، ممن هم في توليداتها المتتابعة وحلقاتها المتداخلة وتراكمت بأشكالها المتسقة وتعايرها الصادقة .

ثانيا : ظاهرة قدرة تناسل الحكايات على التأثير في النص المسرحي من جانبي الشكل والمضمون الدراميين من جهة والتوازن وضعفه من جهة، ولهما الدور في ارتفاع وانخفاض الدور الوظيفي للبنى السطحية والعميقة . ^(٢) وتوالد المسميات أو المضمون يرميان إلى الكشف عن

ترجمة وتقديم : د . شاكور عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - متى تصبح الأسطورة تاريخا - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٥٧

(١٨٤) كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكور عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - متى تصبح الأسطورة تاريخا - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٦٣ ، ٦٤

(٢) " أن المصطلحات اللغوية المستخدمة هنا لها المعنى نفسه المتفق عليه في علم النحو - التحويلي . ويتكون كل سرد (Recit) في (الليلي) من جزئين : يصف الجزء الأول نوعا من " عدم التوازن " - Desequilibre . ويصف الجزء الثاني " استعادة التوازن " eguiequilibre . وتلك هي القاعدة الأولى في " النحو الأساسي " (grammaire de base) أما عن الوظائف التي حددها بروب

العلاقات بين كثير من الأساطير ، ويكثر من ألوان العلاقات ، كالعلاقات الموضوعية والثقافية والنفسية وغيرهم ، ويجري ذلك بانبثاق فكري واسع وبأنواع خاصة من البناء . " ويؤكد ليفي شتراوس دائما أن تحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها أو حدودها ، وأنه يركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير ، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الأبنية الموحدة تتجلى خلال عملية تحليل الأسطورة ، بالكيفية التي ينبثق بها الفكر اللاواعي في الوعي ، خلا عملية التحليل النفسي ، ولذلك يغدو الكشف عن هذه الأبنية نوعا من أنواع التحليل النفسي الثقافي . " (١)

فالمضمون التناسلي يحتوي على أفكار متنوعة وأكثر من فكر واتجاه وتحمل على عاتقها المعارف والشخصيات ويتسقان تماما مع الفكر المطروح والمضامين الدينية واللغوية والتاريخية والجغرافية والنفسية ، وهدف الفكر من ذلك كله أن تكون طاقات واسعة تضمن الإقناع وتراقب الواقع وتحاول أن تغيره انطلاقا من الحكاية الأم إلى الحكاية الصغيرة الفرعية . (٢)

ويتضح التأثير التناسلي في الجانب الشكلي من خلال حضور هذا التناسل التقني في ظاهر النص المسرحي العربي ، ويبدو الانسجام من خلال تقبل تلك الحكايات في سياق النص ونسجه بحسب التناول والتفصيل وفضاء الزمان والمكان والحدث ولم يتقيدوا بوحدة معينة بل توسعوا في مسامرة نهج الحكاية الشعبية والخروج على جميع قواعد التأليف المسرحي المعروفة وكذلك الأمر في طول الفواصل أو قصرها بين عناصر كل مسرحية . وإذا ما نظرنا إلى الصور واللوحات والمشاهد نراها تنتظم وفق اختيار الراوي لتقنيته أثناء تناسل حكايات الثلاثية ، والرسم التالي مثل اختار هذه التقنية :

(١٩٢٨) ، فيبدو لنا أنها تنتمي إلى البنيات السطحية المماثلة لتلك التي تسبق في نحو تشومسكي Chomsky تقديم العناصر المعجمية . ويمكن أن توضح بعض الأمثلة والنماذج عمق المستوى الذي حدث عنده التقسيم الأول . " تولد السرد في ألف ليلة وليلة - سيلفيا بافل (ص : ٤٨) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

(١٨٦) كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكر عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - مقدمة حول الأسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٦

(٢) " فإذا كان الصدق هو أحد شروط الحكاية ، حكاية الراوي ، فإن الحكاية الكاذبة تصيب المروى عليه بالأذى . الحكاية تهديد للمروى عليه إذا كان لا يستطيع التمييز بين الصادق والكاذب . لا بد للمروى عليه من معرفة بأحوال الراوي ، تلك المعرفة التي لن يحصل عليها دون أن يسعى لحياة تكون الحكاية مركزها ، ومعاينة أشخاصها هي محورها . " فعل الحكى في الليالي - الراوي والمروى عيه - الحكاية - الجسر - حازم شحاته - (ص : ٧٢) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

الرسمه وكتابتها على الكمبيوتر^(١)

ولذا جاء النص مقسما إلى أجزاء ثلاثة ومشاهد عديدة في كل جزء وإعطائه اسمه الذي يرمز لأكثر من مضمون وشكل داخل المشاهد .

ثالثا : وتتوسع الوظائف التي تقدمها تقنية تناسل الحكايات وهدفها الأساس التأثير على المتلقي ومنها :

١ - الوظيفة التأجيلية : ورأينا كيف أن التصعيد الدرامي للأحداث وطوال الثلاثية لم تجعل الحاكم من الموافقة النهائية على التعذيب والسجن والحرمان لكثير من الناس وعلى الأخص الفلاحين وقامت الأحداث بفصل عذاري عن الأسرة الحاكمة والاستقرار في القصر .

٢ - الوظيفة الترفيهية : وتعد وظيفة ممتعة ومميزة في الأداء الفني وكلما تأمل المشاهد كثيرا في المشاهد فإنه سيعيش حقا تلك الحقبة التاريخية وما كان يكتنفها من قصص وحكايات رئيسية وفرعية . والفرعية منها تقوم بتمهيد لما سوف سيحدث للشخصيات في تتابع وتوقع ذوا تأثير واضح للحكاية التي تليها ورأينا كيف أن الجارية في القصر (في المشهد الأول للجزء الأول) قد وجدت أن الجو مناسب لسرد ما تراه مناسبا ولكنه لم ترويه ورواه (أبوزيدان) فيما بعد ولكن باسم الوردة وأنها كانت امرأة خضراء كساحل تايلوس . ويؤكد هيرمان على ذلك ، حيث يؤكد أن " الكاتب الذي يستعين بالحكاية الشعبية ما زال أمامه الشكل الفني في جعلها مقبولة بدرجة كافية للجمهور من المثقفين وأرقى ثقافيا وسلوكيا . وحين ينجح فإنه لا ينتج واقعية بل مسخا لها من أجل صالح البناء . ومثل هذه المسخ هو المعادل الأدبي للاتجاه الموجود في الرسم نحو تزيين موضوع الرسم في شكل هندسي تراه في الرسوم البدائية ، كما نلاحظ على سبيل المثال في الرسوم البدائية الأرقى لدى كل من لاغار أو موديليانى . " ^(٢) كما أن الصراع الدائر بين الحاكم والفلاحين من جهة وبين القواد ومساعدى الحاكم والفلاحين من جهة أخرى لم يتوقف إلى آخر النص ، وعذاري لم تفتأ تهدأ إلا وكان الصراع بينها وبين أسرتها الحاكمة وهي تدعو إلى العدل وإعطاء الناس حقوقهم ، وما يزيد من القوة الدرامية أكثر تأثيرا واستدرجا للقارئ وتحقيقا لسلسلة التوالد من أول النص إلى نهايته هو عندما توظف الأسطورة بطريقة أو بأخرى والتي اصطلاح على تسميته مسرح التراث والكن المرحلة التي نحن بصدددها أسماها الأستاذ محمد مومن مرحلة

^(١) توالد السرد فى ألف ليلة وليلة - سيلفيا بافل (ص : ٥٦) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

القاهرة - مج ١٣ - ع ١ - ربيع ١٩٩٤ م .

^(٢) هيرمان نورثروب فرى ، ماكس أديريت - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب

والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : تبادل الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٦٣

من مراحل تطور المسرح ولكونها تداخل صوت الماضي في صوت الحاضر ويضحي الحدث الدرامي يأمل معالجة مسائل العصر بصوت الحاضر .^(١)

٢ . ٨ . ٣ . مسرحية (سرور) : تلعب الحكاية الشعبية دورا بارزا ومميزا للشخصية المزمعة طرحها أمام الجمهور ، ويرى باحثون أن اتجاه الكاتب نحو توظيف واستخدام الموروث الشعبي في هذه المسرحية قد جاء بعد إرهاص وجنوح أولي ونستطيع أن نتلمس ملامحه في مسرحيته الأولى "إذا ما طاعك الزمان" فهو في هذه المسرحية متأثر بروح الحكاية الشعبية "الحزاي" ويبدو ذلك في اهتمامه بإبراز شخصية الراوي واهتمامه بعنصر المفاجأة المرتجلة والبالغة التي هي من الحيل الأساسية في الفن الشعبي. ولقد كان هذا التأثير من عوامل الضعف الفني الذي جاءت عليه المسرحية وكتب بعدها مسرحيته "سرور" وأراد أن يضمها رؤية أكثر تطوراً من الأولى للموروث الشعبي، إذ أنه هنا كما يفصح هو في مقدمته للمسرحية أراد أن يحمل الحكاية الشعبية المعروفة في تراثنا رموزاً ودلالات معاصرة مع محاولة تثير عناصر تلك الحكاية وسحبها على جزئيات الواقع المعاش... فهل استطاع ذلك؟؟^(٢). وأما توفيق الحكيم فقد (اعتمد من تراثنا مصدرين هامين وعظيمين وفيهما الكثير الكثير من الجوانب البكر التي تحتاج إلى مبدعين مسرحيين كبار يغنونها بقدر ما يأخذون منها؛ هذان الجانبان هما القرآن والموروث الشعبي وأهمه ألف ليلة وليلة. وألفريد فرج وعز الدين المدني وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب امتلأوا بجرأة هامة ليعيدوا صياغة أحداث تاريخية بصورة تختلف كثيراً أو قليلاً عن نصها المدون وسيرتها الغابرة. وبذلك بدأ التراث أو جوانب منه تتخذ صوراً وهيئات معاصرة تماماً ونحس باقترابها منا رغم بعدها التاريخي. ونرى أنفسنا وهمومنا في نسيجها بالرغم من الشرط التاريخي الذي يوهما مبدئياً أنها جرت في زمان غابر)^(٣). وواضح من خلال هذا العرض اليسير للمسرحية أنها تصور الظواهر الاجتماعية ، بمعنى أو بآخر بل أنها تمثل الرؤية الاجتماعية ورغم هذا فإنها "

(١) "إن النصوص المسرحية التي ذكرتها ووظيفة الأسطورة بطريقة أو بأخرى والتي يعدها جل الدارسين للمسرح من ضمن ما اصطلاح على تسميته بمسرح التراث والذي اعتبره الأستاذ محمد مومن سمة مرحلة من مراحل تطور المسرح التونسي تجاوزها الإبداع المسرحي (التراث : تاريخ ، أسطورة) يعود أساساً إلى أنه - أي المتفرج - سئم حديث التراث عن قضايا العصر وضجر من تداخل صوت الماضي في صوت الحاضر فصار ينشد حدثاً درامياً عن مسائل العصر بصوت العصر . " محمد عيازه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - برج بابل - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٠٩ + ٢١٠

(٢) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - مسرحية سرور .. التوظيف أم الاستلزام للحكاية الشعبية - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ١٤٨ .

(٣) خالد محي الدين البرادعي - خصوصية المسرح العربي "دراسة" - التاريخ وصياغته مسرحياً - ألفريد فرج - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ١٩٨٦ - ص ٣١١ .

لم تمكنها من أن تشكل قضية الحكاية الشعبية عاملا فنيا مساعدا في تكميل رؤيته للمجتمع، فالمجتمع ما هو إلا مجموعة مختلفة من الظواهر الإنسانية التي تُولف حكاية سرور جانبيا يسيرا من جوانبها.. ولكي تتكامل الرؤية التفسيرية لحقيقة من حقائق المجتمع يجب أن نضع تحت مجهرنا ملامح إنسانية يمكن أن تتضافر حولها تلك الرؤية^(١).

٢ . ٩ . التوظيف الفني للأغنية الشعبية ، مسرحية (بنت النوخدة) : وتتعدد الاحتفالات بتعدد المناسبات وحفلات الزواج ومناسبات رجوع الغواصة من البحر ودونها تحتاج الى من يعبر عن ذلك في الأوقات والأماكن المناسبة وذلك يكون بالغناء والأصوات والطبول والتصفيق المنتظم والمواويل الشعبية وأيام وأوقات الفرح والراحة المتاحة للناس في مناسبات الأعياد والزواج^(٢). وامتدت الرسالة التي وجهها (بنات سليمة) الى (ساره) لتشمل (حسن) وتبوح بما ناله من تعقب وعقاب تعرض له من (ساره) وأبدين لها ما أصابه من تيه وذل ولما كان يحمله من سلوك غير مرغوب فيه في المجتمع .^(٣) والمواويل هي المعبر بقوته ودافعيته عن النعي الذي يريد الفرد أن يعبر عنه^(٤). ولا يمكن لمس الشفاء من المرض أو التخفيف من حدة المصاب إلا بالمشاركة الجماعية ومع الآخرين ولمن أصابه الرزء وكيف (بنات سليمة) يرين (مهدي) وقد مات حماره وهو لا يملكه وإنما استأجره وهذا يعني إيقاف لسير حياته اليومية والمعتمدة على الحمار ومستقبله أسود في عينه وبعد أن باع ما يملك لسداد ثمن الحمار الذي مات وشعرت البنات وكأنما هن اللاتي وقعت عليهن هذه الزوبعة جزء من الشقاء المتوقع وذلك من خلال الأغنية التي أنشدنها عنه.^(٥) وبهذا فإن للتراث توظيفه التقني

(١) المرجع نفسه - ص ١٥١-١٥٢.

(٢) عصام الدين أبو العلا ، مسرح نجيب سرور - التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في ياسين وبهية - التوظيف الفني للأغنية الشعبية - مكتبة مديبولي ١٩٨٩ - ص ٩١ .

(٣) عقيل سوار _ بنت النوخدة - المشهد الثالث - ص ١٧ .

(٤) المصدر نفسه - ص ٢٠ .

(٥) المصدر نفسه - ص ٢٤ - ٢٥ .

الذي يمكن التعرف عليه والخوض في كل رؤية تاريخية ، وللتاريخ الإسلامي تناسبه الفكري والصوري المجسد لكل واقع في ذلك الوقت . وكذلك دور الأجواء الشعبية في التوظيف الفني والدرامي الخاص بها ، وبما فيها الأجواء وتوالد الحكايات وتناسل الحكاية الرئيسية وأبعاد العوامل الحاملة على عاتقها عناصر البناء اللازمة لضمان التناسل والتوالد للحكايات وأهمهم التضمين والشخصية والوظائف التي تقدمها تقنية تناسل الحكايات ، وهدفها التأثير على المتلقي ومن وسائل هذه التأثيرات التأجيلية والترفيهية . ولا تستغني وسائل هذه التأثيرات عن الحكمة وبنائها وترابطها بين مراحل بناء النص ، وفي الفصل التالي يتضح كل ذلك .

الفصل الثالث

تقنيات بناء الحكمة

- الحكمة .

القسم الأول : الحكمة المحكمة الصنع، مسرحية (د - ب) .

١ . ١ . التنسيق بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (د . ب) .

١ . ٢ . مطابقة وحدة الفعل لوحدة الفكرة، مسرحية (د . ب) .

القسم الثاني: حكمة المفارقة .

٢ . ١ . نموذج حكمة المفارقة . مسرحية (رجل من عامة الناس) .

٢ . ٢ . التنسيق غير المترابط بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (رجل من عامة الناس) .

٢ . ٣ . المطابقة بين الفعل والفكرة، مسرحية (رجل من عامة الناس) .

٢ . ٤ . مستوى الترابط بين أجزاء البناء الدرامي بواسطة حكمة الفعل : الذروة غير المحددة في مسرحية (رجل من عامة الناس) .

٢ . ٥ . ذروة توافق واتساق الأفكار، مسرحية (رجل من عامة الناس) .

القسم الثالث : حكمة المفارقة، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) .

٣ . ١ . التذبذب بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) .

٣ . ٢ . الفرق بين تناسق الفعل وتناسق الفكرة، مسرحية (أنا وأنت والبقرة) :

٣ . ٣ . التوازن في أجزاء البناء الدرامي والذروة غير المحددة : مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) .

٣ . ٤ . ذروة عمليات التوافق ذات الأنساق المشتركة، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) .

الحبكة :

إن عملية التنظيم داخل المسرحية وخارجها تحتاج إلى شكل معين من الترابط بين أجزائها وذلك عن طريق المراحل التي تنطلق وفق بناء عام يستقر عليه المؤلف ويصل من خلالها إلى ما يصبو إليه محاولاً مراعاة شكل كل حبكة وإعطائها حقها ودورها في البناء الدرامي، ولذا (فالحبكة بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية، وقد وصفها أرسطو بأنها "نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح". وقد يعنى البعض بأن الحبكة هي مجرد القصة في المسرحية وهذا خطأ في فهم أرسطو، ولكن الحبكة تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ومنها الشخصيات والحوار والأحداث والموضوع نفسه بالإضافة إلى المناظر، وأن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس كل مسرحية لابد أن يكون بها حبكة حتى ولو كانت تنتمي إلى المذهب العبثي. ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها. والحبكات المسرحية أنواع ومنها التي تبني بناء محكما ومنها المفكك والبسيط ومنها المعقد^(١).

والصراع بكل صوره وألوانه يساهم ويدقه في كل مرحلة للحبكة وينتهي دور الحبكة بانتهاء دور الصراع في المسرحية ومن هنا فإنه يشكل عمادا للحبكة، بل إنه (من أوضح نماذج الصراع الدرامي والتي تتجلى في الصراعات التي تتبع من الحبكة وتتطور من خلال التناقضات بين الشخصيات. والصراع لابد أن يحدث عندما تتطور الأحداث نحو هدف معين، وقد تقف في طريقها أحداث أخرى تمنعها من تحقيق هذا الهدف، ولابد أن يستمر حتى يتغلب طرف على آخر لأسباب درامية وموضوعية. أي أنه سلسلة متتابعة من الغلبة والهزيمة الرسوخ والاندثار في التقدم والتقهقر وينتهي الصراع لصالح القوة الأكثر كفاءة وقدرة على الصمود حتى النهاية)^(٢). وتلتصق عناصر المسرحية التصاقاً لا يتوقف رغم الغلبة لأحد عناصرها، في حين (أن عناصر الحبكة والشخصيات واللغة متداخلة في نسيج عضوي واحد ولا يمكن تجزئته أو تقطيعه أو

(١) عادل النادي (أستاذ) - مدخل إلى فن كتابة الدراما - المسرح - الحبكة في المسرح - الحبكة (العقدة) في المسرح - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى - ١٩٨٧، ص ٦٠.

(٢) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ٤٦.

تشريحه. وقد تكون الغلبة لأحد هذه العناصر في مسرحية من المسرحيات على العنصرين الآخرين، لكنها غلبة نسبية دائماً؛ لأن العناصر الثلاثة هي الأعمدة الأساسية التي ينهض عليها أى بناء درامي^(١). ولكن كيف للمفردات أن تأخذ حقها ومكانتها الصحيحة من الحكمة؟ وهل ثمة ما يميز حبكة عن أخرى؟ أو شروطاً معينة داخل الحبكة الدرامية المميزة عن غيرها؟ نعم إن ما تتميز به الحبكة الدرامية يكون بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة مثل: التقديمية الدرامية أو العرض، نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات، التنبؤ أو التلميح، التعقيد، التشويق، الأزمة، الذروة، الحدث الهابط، الحل^(٢).

القسم الأول: الحبكة المحكمة الصنع، مسرحية (د - ب)

إن للحبكة انطلاقاتها البنائية الخاصة وبما تواكب فيه أحداث المسرحية ولذا كان لزاماً على الكاتب أن يراعي التقسيم الملائم وما تقتضيه كل حبكة والعناصر الرئيسية، بل وكل ما تتطلبه الحبكة أثناء أداء الممثل دوره المطلوب والمؤثر والآخذ في اعتباره البداية والحبكة المؤثرة.

البداية: إن الوهلة الأولى لأول مرحلة في الحبكة لها ارتباط مباشر بما سوف تستمر على منواله كل حبكة وعلى كل ما يغذي تلك الأجواء إن تتخذ الأحداث أو ما يؤدي لها فرصة للانطلاق الأولى، ومن هنا فإن (البداية تضع الأساس الذي يقوم عليه الحدث في المسرحية فهي تحدد مكان وزمان الأحداث كما تقدم الشخصيات - على الأقل الرئيسية منها - وتخلق الحالة الشعورية والمزاجية أو الجو النفسى الذى يسود المسرحية كما تحدد المنطق الخاص الذى يربط بين الأحداث وعلى أساسه يدخل الجمهور فى عالم المسرحية ويندمج فى جوها، وهذا ما نسميه بعنصر "التصديق" أو "الإيهام" - لكن أهم ما تؤديه البداية هي أنها تصل بأحداث القصة إلى النقطة التى يتفجر عندها الصراع ويصبح قابلاً للتطور إلى أعلى ذروة ممكنة^(٣).

وتراعى الحبكة الصراع وبشئى درجاته وفي العنف أو اللين، ويرى الباحثون أن (الذي يرسم حبكة المبدع ونراها عندما تبدو ظاهرة في شدة توالي المشاعر العنيفة وينعكس على مرآة الحدث والشعور وفي النص نجده بعد أن أحس (حسن) ومن تواجد مع (إبراهيم) شعوراً شبيهاً

(١) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ٣٠.

(٢) عادل النادى (أستاذ) - مدخل إلى فن كتابة الدراما - المسرح - الحبكة فى المسرح - الحبكة (العقدة) فى المسرح - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى، ١٩٨٧ - ص ٦١.

(٣) ميمى سرحان (دكتور) - المسرح والتراث العربى - بناء الحبكة - البداية - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٩ - ص ٨٤.

للشعور والمعاناة والتي يعاني منها (إبراهيم)^(١) - (٢) وكذلك ما يثير الاهتمام والمساءلة للغير وهو اعتراف الآخر بما يعتقد ويثق بافتراض بالغ الخطورة ، وكفيلة بما لا يرضي (عبد الله) وعندما حاول عرقلة تدخل (محمد) من حمله لتوتر مستمر والانتشار بين أجزاء الحكمة.^(٣) واضطراب الشخصية يبدو واضحاً عند تعرف الشخصيات الأخرى ودفع (أم عيسى) لإظهارها بأسلوب تهديد ووعيد أبدته لـ (حسن) وأخويه.^(٤)

١ . ١ . التنسيق بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (ح . د . ب):

أ: البداية: ففي النص نرى الحركات الأخرى الثانوية تحتوى على عوامل متساوية متفاوتة والتوتر الظاهر يتصاعد بتصاعد (إبراهيم) فى المجئ والذهاب ويتخوف وترقب للإنطلاق إلى أحداث متوترة وتتخللها المقاطعة فى الكلام والصمت الموجه لـ (مريم). ويواجه (حسن) للمطالبة فى تعديل السلوك (ويواجه ببصيص من الهدوء تحتاج الى نطاق من المعرفة لبعض الأمور التى تعيشها بعض الأدوار والأقل اتصالاً مع الآخرين)^(٥) ومنه ابتزاز (إبراهيم) لـ (حسن). وأما الالمام بالجوانب العرفية فإنها تفرض حماية مصالح الناس، وتمكين كل فرد من تنظيم أموره وتقرير مصيره وامتناع (مريم) لاحترام رأي (عبد الله) لا يعني شق عصا الطاعة على ولي الأمر أو الرفض لانصياع رأيه. ب: الوسط: نجد من خلال النص اندهاش (أولاد خليفة الملا) وتصل لمقاطعة (إبراهيم) لـ (حسن) عند قراءته للرسالة والتي تختصر حرمان (أولاد خليفة الملا) من الإرث.^(٦) وقد امتطى (إبراهيم) فى اغتنام أجواء فرص صيد الأسماك ودون رقيب فى المجتمع والاستمرار فى تحسين الصيد ويتطلب التجاوز والتطاول على (المحامي) وسجنه المؤقت لتفعيل وإيجاد المخرج الذي يتبنونه (أولاد خليفة الملا) ولضمان نيلهم بالثروة والاستيلاء عليها وتتحية أختهم (مريم).

(١) خليفة العريفي (تأليف وإخراج) - مسرحية (ح . د . ب) - مسرح أوائل - اللجنة الثقافية - الفصل الأول -

الموسم الرابع ٧٤ / ١٩٧٥ - ص ١

(٢) حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - تعريف الدراما - الدراما ... والتسلية - الكوميديا -

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - بيروت - الطبعة الاولى - ١٩٧٢ - ص ٤٩ .

(٣) المصدر نفسه - الفصل الثاني - ص ١٤

(٤) المصدر نفسه - الفصل الثاني - ص ١٧ .

(٥) حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - الشخصية الدرامية - الوحدة في مفهوم الذروة -

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - بيروت - الطبعة الاولى - ١٩٧٢ - ص ٤٩٥ .

(٦) خليفة العريفي - مسرحية (ح . د . ب) - الفصل الأول - ص ١

(٧) المصدر نفسه - ص ١

ج: النهاية: ان للحبكة خيوطا تظل تتحرك في طوال المسرحية ومنتخدة أكثر من طريق للإجابة عن الأسئلة شبه الغامضة وعند المشاهد أو القارئ وقبل المشاهد أو خلالها أو بعدها . ولكن أشكال الصراع تخفف شيئا فشيئا من هذه الحيرة والإجابة عن الأسئلة الصغيرة والمؤثرة أيضا على مجريات الصراع عامة والصدام الأخير أو الحل أيضا ، ولذا فإن ("النهاية" تمثل الجزء الأخير من المسرحية وتسمى أحيانا - فى البناء التقليدي - بالحل أو "نقطة التنوير" وتمتد هذه المرحلة من نقطة الذروة. وفى هذه المرحلة الأخيرة من المسرحية يربط الكاتب بين الخيوط المختلفة للحدث ويضع الإجابات لكل الأسئلة التى يكون قد أثارها من قبل على طول المسرحية. والنهاية من شأنها أيضا أن تعيد الموقف إلى حالة من التوافق والتوازن. وعادة ما تؤدي "الذروة" إلى ما يسمى بالمشهد الحتمي. فغالبا ما يكون الكثير من الحقائق الهامة خافية على الشخصيات فى كثير من مراحل الحدث فى المسرحية. ويشعر الجمهور أن هذه الحقائق أو المعلومات الخافية لابد ستظهر عند نقطة معينة فى الحدث وأن الأحداث كلها تتجه إلى ذلك. وبالتالي فإن المشهد الحتمي يجيب عن سؤال هام هو: ماذا سيحدث عندما تتكشف كل الحقائق والمعلومات الخافية عن الشخصيات؟ وفى هذا المشهد تقف القوة المتعارضة فى المسرحية أو ما يسمى بأطراف الصراع وجها لوجه ، وقد أصبح كل طرف منها على وعى كامل بكل حقائق الموقف ولهذا فإن الصدام عند هذه النقطة مروع ولا بد من حسمه لصالح طرف دون آخر^(١).

ونرى فى النص أن حسن يتفوه بإصدار الحكم الملائم على (إبراهيم) وتنفيذ (مريم) قابلية هذا الحكم وصحته بعد إقرارها بالشروع الذى لجأ إليه (إبراهيم) لقتلها وليضمن كل الإرث ويؤكد (المحامي) صحة منطقية الحبكة بتعلق (إبراهيم) فى انتهاج صوت القتل وسفك الدماء، فى حين تدعو الضرورة الى ثقل جديد فى تعقيد الحبكة، رغم حججها الواهية كما تبدو من أول وهلة، فى حين هي أهداف معقدة لا تفهم إلا بعد معرفة ركائز الصراع الحقيقي الدائرة بين الفقير ونموذج لفئة فى المجتمع و(عبد الله) شخصية رئيسية لنفس الانتماء الانساني.^(٢)

١ . ٢ . مطابقة وحدة الفعل لوحدية الفكرة، مسرحية (ح . ب): ان السلوك الإنساني يحتاج إلى سلوك فكري معين وكلما تعددت الأفكار وتنوعت تعددت الفرص المتاحة أمام الفرد، (والنشاط الفكرى يرتبط التصاقا وثيقاً بنشاط الفرد الجسمي، فكلما تركزت الأفعال رغم تنوعها فى وحدات

^(١) سمير سرحان (دكتور) - المسرح والتراث العربي - بناء الحكمة - النهاية - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٩ - ص ٩٠.

^(٢) خليفة العريفي - مسرحية (ح . ب) - الفصل الثاني - ص ١٢ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ١٥ ، ٢٩ .

فكرية تم الإعداد لها مسبقاً فإنها تتطلب التزامات فكرية عميقة وتتمكن من تكوين مواقف يمكن الاعتماد عليها^(١)، ونرى ذلك في النص انه رغم الظروف التي تحد (إبراهيم) من الاقتناع التام بصحة القرار الأخير وهو البقاء في بلده وعندها يكون عرضة للموت في وقت قريب^(٢). وكذلك في الالتزام بالدوافع عامة وبدوافع حكيمة تدور بين اتجاه (حسن) الغاضب من (عبد الله) والذي يسخر هو الآخر من هذه المواقف التي يعترف بها (عبد الله) ودفاع (إبراهيم) عن سمعته بعد تعثره في العثور على ابنته التي كانت قد خرجت مع السائق يعد موازنة للغايات الأصلية وتحمله للمسؤوليات. وتصمم أداءً متلاحقاً ومهمة تتماشى مع الانطباع الشخصي وأداء تقاوم الصراع لتطلعات (إبراهيم) في السيطرة على الأموال بتناول الفعل الخارق للعادة والقيام بالجريمة^(٣).

القسم الثاني: حبكة المفارقة .

٢ . ١ . نموذج حبكة المفارقة . مسرحية (رجل من عامة الناس) : ان تنظيم المبدع لنصه ككائن متوحد يقصد به تلك الحبكة Mythos وهي أشبه بالعملية الهندسية وبناء الأجزاء لأي نص مسرحي وربط بعضه ببعض والهدف الأسمى هو الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة ومن تلك التعريفات (الحبكة - العقدة Plot) والحبكة هي العنصر الأساسي في الأجزاء الكيفية (انظر) والتي تحدث عنها أرسطو في الفصل السادس بكتابه "فن الشعر" في معرض تحليله لتركيب المأساة اليونانية. والمقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد . إنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة . وعلى هذا فكل مسرحية - حتى ولو كانت عبثية - لا تخلو من الحبكة أي من الاشتغال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين . ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هي روح العملية الدرامية.

والحبكة الدرامية - أو العقدة - في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية. والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن يبنى على المعقولية والاحتمالية وإلا أصبحت المسرحية إبسودية (انظر). كما ينبغي أن تلتزم كل حادثة - عند أرسطو - بضرورة وجودها حتى إذا ما حذفت أو غير مكانها أصيبت المسرحية كلها بالخلل البنائي. أما أبرز القضايا التي تطرح في هذا المجال فهي: هل الشخصية هي التي تخلق الحبكة فتكون هي أهم جزء في المسرحية؟ أم

(١) حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - الشخصية الدرامية - الوحدة في مفهوم الذروة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٧٢ - ص ٤٩٥.

(٢) خليفة العريفي - مسرحية (ح . ب) - الفصل الأول - ص ٢.

(٣) المصدر نفسه - الفصل الثاني - ص ١٣ ، ٢٠.

الحبكة هي التي تخلق الشخصية ؟ وتكون هي الأهم ؟ وهذا - وغيره - محل جدل. وتقسم

الحبكة في بعض الأحيان إلى : حبكة بسيطة Simple plot

حبكة معقدة complex plot حبكة مزدوجة double plot حبكة محكمة

Tight plot حبكة مفككة Loose plot^(١). وحكبات المسرحيات التاريخية وبشتى أقسامها

لا تبتعد عن قصور الصراع نفسه من أجل إثبات الوجود أو السلطة والتاج ودونهم ، وحبكة (ماكبث) تشبه حكبات المسرحيات التاريخية التي كتبها شكسبير، والصراع في (رجل من عامة الناس) نراه يجوب ويخدم خلاصة أي حبكة في النص كالحبكة البسيطة التي دارت في سبيل علاج (السلطان) بين (الوزير) و (عقبة)، في اللوحة الثامنة وكما هو الحال في الحبكة الدائرة أثناء قطع اللعب بين (السلطان) و (الوزير) في اللوحة الثانية. وأما عن ماكبث فيقول: " لا تختلف حبكة " ماكبث " عن حكبات المسرحيات التاريخية التي كتبها شكسبير. ولكن خلاصات الحكبات خداعة. وخلاف تاريخيات شكسبير حيث لا يعرض التاريخ في " ماكبث " على شكل سلم فخم. إنه يعرض وكأنه كابوس. والآلة والكابوس كنايةتان مختلفتان تصوران الصراع نفسه من أجل السلطة والتاج الآلة الكبرى " التي رأيناها في " ريتشارد الثالث " تعمل أيضاً في " ماكبث " لربما بوحشية أشد. " (٢)

٢ . ٢ . التنسيق غير المترابط بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (رجل من عامة الناس) : تتزامن رسائل النص العميقة مع ماضي الأمة في مطلع النص وحاضرها خلال نهايات المطلع ومنتصف العمل الإبداعي ومستقبل الواقع والأحلام وذويان الذات يتعدد ويتنوع في جميع أجزاء النص خصوصاً وان النص بصفته عالماً شمولياً لأبعاد فردية وجماعية جزئية وكلية وتراثية وعصرية محلية .

أ - البداية : ونشاهدها في تزامن الإقناع الحوارى والتأثير النفسى المطلوب تقديمه للمشاهدين بدقة متناهية ويرتبطان بتصوير الحياة وارتباط بين الأدوار الأخرى رغم اختصار ذكرها ويفهم ذلك من الحوار الدائر بين (الابنة) وأبيها:

الابنة: (بما يشابه النداء) أبته.. أبته.. الأب لا تتظري إلي هكذا أنت لست ضعيفة..

لست ضعيفة.. لست ضعيفة.. أبته / لكنهم يقتلون الحلم وأنى للمرء أن يعيش بدون "الحلم" ؟.

ب - الوسط: ومنه في التفاوت النسبي المتنامي بين استجواب القائد لـ (الابنة) و (عقبة) كالاحتقار والتتكبر عند (عقبة) والمغالاة المفرطة لديه لا توازي صور التعدد

(١) إبراهيم حمادة (دكتور) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص ٩٤، ٩٣.

(٢) جون غاسنر، أدوارد كون، قاموس المسرح، مختارات من قاموس المسرح العالمى، حول بعض مسرحيات شكسبير، ت: مؤنس الرزاز، راجعها: رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢ - ص ١١٩.

المحدود للإبينة، رغم قرب المسافة بين الدورين والفاصل للانتقال من استجواب (

الابنة) لاستجواب (عقبة):

القائد: ابرزيها متى طلب منك ذلك!

(يعود لعقبة يفحصه بترفع).....

القائد: ماذا كنت تفعل هنا ؟

عقبة: (متثائباً) كنت نائماً يا سيدي.

القائد: (ناهراً) سألتك ماذا تفعل هنا، أريد إجابة.. تفصيلية شافية.

عقبة: (بعد لحظة تفكير) كنت أنام يا سيدي.

وأحسبني كنت أحلم أيضاً.. أعني ما الذي يستطيع أن يفعله النائم أكثر من الحلم ؟ ^(١)

ج - النهاية: ان ليونة الالتزام حول قناع مزيف يسلب الممثل جزءاً من الاندماج القوي الممتد

والمتواصل للأدوار الأخرى، وتجاهل (عقبة) المتعثر لمعرفته (الأميرة)

بذريعة الشبه بالتحفة بعد تزامن استهلاكي يمكن افتراض تشكيلة فنية أكثر

صياغة في المعنى وارتباطاً بالواقع الحياتي:

عقبة: (يجول ببصره في أرجاء الغرفة، يتأمل الجدران والسقف والألعاب غير عابئ بكلام الوزير

.....).

عقبة: عم تبحث أيها الرجل ؟

عقبة: عن الأميرة....

الوزير: إنها هناك، ألا ترى..؟

عقبة: أوه.. إذن تلك هي الأميرة.. لقد حسبتها إحدى التحف النادرة التي تزين هذه الغرفة.

الوزير: بل هي أجمل من أي تحفة...!!

عقبة: إنها كذلك بالفعل.. تعالي إلي أيتها الأميرة الفاضلة كي أفحصكي...

الوزير: (مقهقها) لقد بدا حبل كذبك ينفذ قبل أن تبدأ العلاج، أراهن أنه قصير جداً.. لكنه

يكفي للالتفاف حول عنقك....

٢ . ٣ . المطابقة بين الفعل والفكرة، مسرحية (رجل من عامة الناس): ونرى ان الحرص

على البوح بما في الإحساس من حزن أو خوف يتمان في دقة الحركات ورهان التعقل المستميتين

وراء مشاهد تبينتها حبكة متقنة وفروق يغيب عنها العقل في لحظات الانهماك الصادق وكما قد

يستثار الخوف والشفقة عن طريق مشاهدة المرئيات المسرحية فإنهما يمكن أن يتولدا من صميم

(١) عقيل سوار - اخراج: قحطان القحطاني - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثالثة -

الصحراء - ص ١٥ ، ص ٢٤.

بناء أحداث المسرحية التراجيدية وهذه هي الطريقة الفضلى والتي تدل على تفوق الشاعر الدرامي، لأن الحكمة ينبغي أن تبنى على نحو متقن يجعل من يسمعا تروى - دون أن يراها معروضة - ويمتلئ بالرعب وتأخذ الشفقة. ^(١) وتتعرض قوالب الأفعال البسيطة والمحدودة إلى قليل من العجز في الإقناع يترتب عليه تعامل العقل والاحساس معه بنوع من البرود والتجرد عن الروح الملائمة ربما لا يظهر ذلك في النص إلا بعد اختتام فكرة رمي (الأميرة) بالعنف ثم نقر أذنيها بالإصبع بوصفها أفكاراً لبداية الشروع في العلاج للأميرة على يد (عقبة) وبعد تلون وتعدد للأفعال وتصيب في فكرة واحدة وكل فعل له فكرته الخاصة وهي فكرة العلاج للأميرة. ^(٢) وفي أحداث النص المتصاعدة في وظائفها التي تكاد لا تحصى ولا تعد ما نراه في (اللوحة الرابعة) عندما بحث الحارسان و(القائد) عن الجثة في الخيمة وشاهرين سلاحيهما ومقتحمين الخيمة وعند اتهام (الوزير) لـ(عقبة) بالخيانة والمعصية الكبرى وفي حال إخفاقه في علاج (الأميرة) عندها سيتم الحكم عليه بالموت وقد شاهدنا ذلك في (اللوحة السادسة) وتتعدد الغايات الوظيفية لـ(الوزير) في مشاهد عديدة وقد تدخل في متاهات عندها لا أثر للمطابقة وقد تهرع إلى مهامات تستمر فيها تعاضدات تحتم الوحدة بين فعل ما أو فكرة يصحو المشاهد جراء سريانها البارز والمؤثر.

٢ . ٤ . مستوى الترابط بين أجزاء البناء الدرامي بواسطة حبكة الفعل : الذروة غير المحددة في مسرحية (رجل من عامة الناس) : ان الإبقاء على المغامرات قد يحول دون الإصرار على انتهاز أي فرصة للإسهام في نمط ما وتتوالى فيه فرصة من اللذات أو الشروع في الصراع الذي يتفق وتحركات الاختراق وفقاً لقواعد مرسومة آنفاً وهذه المواجهة على الصعيد السيكلوجي تفترض أن العلاقة الإنسانية هي سلسلة من المعاملات التي ننشد بها تضخيم ملذاتنا وتفسير اللذة واسع المدى ويشمل ما يعتبره بعض الأفراد ألماً وهذه المعاملات لها طبيعة الألعاب التي نؤديها مع من نتصل بهم ولا ينشأ الصراع إلا إذا لعب الأفراد الآخرون وفقاً للقواعد. ^(٣) والوقوع في التحرك والتجدد يستجيب لمستوى أجزاء البناء الدرامي وبواسطة القنوات الفكرية الصورية لـ (الأميرة) في محاولاتها إقناع (السلطان) للوقوف إلى جانبها لنيل موافقة (عقبة) للزواج منها ونصل إلى الفعل الذي يدخل بنا إلى العصيان الواقعي الذي يرفضه (عقبة) لعدم رغبته في (

(١) أحمد سمير بيبيرس (دكتور)، دراسات في المسرحية، المسرحية بين المؤلف والمخرج، النص مقروء، جامعة عين شمس، كلية الآداب، ص ١١٠.

(٢) عقيل سوار - اخراج : قحطان القحطاني - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثامنة - القصر - غرفة الأميرة - ص ٣٦ ، ص ٣٧.

(٣) أحمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي، المدارس والمناهج، المدارس، مسرحنا والعالم (نماذج من المسرح الفرنسي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ ، ص ٢٥٥.

السلطان) وذريته تحق عليه بعد ذلك اللعنة.^(١) وهذا العصيان يعد ضمن الإبداع الفني الذي يمتلك الوجهين المتناقضين ؛ ولكنهما متكاملان. ففي الوجه المنبسط يكون الفنان غريباً متحمساً ذي إلهام وخيال؛ لكن هذا الحماس الطائش أعمى ولذلك غير حر. وفي الوجه المنكمش يكون الفنان متأملاً واعياً ناقداً ذي مفارقة؛ لكن المفارقة من دون حماس خاملة ومتكلفة.^(٢)

٢ . ٥ . ذروة توافق واتساق الأفكار، مسرحية (رجل من عامة الناس) : ان الارتباط بين أجزاء النص السابقة للذروة قد لا يقتصر على الألفاظ بمعان أثناء تخطي المرارة بقدر الاتساع والنضج الفكري، كالانتقال الذهني السريع والمتمكن من اجتياز الغموض الذي يتم إيداعه لممارسة عمليات التقابل والتوافق غير الموفقين عند (الأميرة) في البحث عن لعب يليق بالملوك ، كاللعب بحب وحياء ومصير الناس في حين رفض (عقبة) هذا العرض ذاته وهددته بنهايته على يدها إذا لم يرضخ للعب معها هذا اللعب أو مثله والساعية من أجله.^(٣) وهو يرى دائماً في هذه السلطة الحاجز الذي يحول دون هذا الاستقلال، كما أنه يزداد ارتباطاً بأهله وإذا ما تم ذلك الاستقلال منذ الطفولة المبكرة لا يعنى ذلك أن أكثر التجربة المبكرة قد زال من نفسه وإنما هي تستقر في اللاشعور لتظهر وقت الضرورة بصورة أو بأخرى.^(٤)

وقد حاولت (الأميرة) أن تبني نسقاً أو ركيزة في سبيل استمرار قليل من التقابل أو انفراده المتدفق رغم فقدان الأمل أو الجدوى من استعادة المنح الذي تبحث عنه (الأميرة) من (عقبة) وتتعرف باستحالة مغادرتها المكان قبل الصباح. ولا يغيب عنا عند ارتمائهما على (عقبة) وهي تسعى فيه رغم الأرزاء وتعدد الجذب الضائع الذي تبحث عنه وهذا ما دفعها إلى اعترافها بتجاوز شكلية اللعبة عبر أنساق ترى أنها مشتركة بينه وبينها وتحسبه ضمن اللعب وعند إقرارها بأن جميعهم قد سقطوا في ساعات الليل الأولى وتطلب منه امتحان صحة ظهره عبر حملها على ظهره وكم يستغرق من الوقت، بل وعليه أن يجول بها في أرجاء الغرفة ليتحقق التوافق المأمول عندما

(١) عقيل سوار - اخراج: قحطان القحطاني - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثامنة - القصر - غرفة الأميرة - ص ٤٧.

(٢) د.سي. ميويك - موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها - مفهوم يتطور - مفهومات لاحقة من المفارقة - ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - الجمهورية العراقية - ١٩٧٧ - ص ٣٧.

(٣) عقيل سوار - اخراج: قحطان القحطاني - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثامنة - القصر - غرفة الأميرة - ص ٤٢.

(٤) نبيلة إبراهيم (دكتورة) - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - ميلاد البطل في الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافية - دار غريب - القاهرة - الطبعة الثالثة - ص ١٦١ - ١٦٢.

تتفشى المثيرات وتتحقق غزارة الظلوع في إرساء مصالح ظاهرة ولا تحديد عن مصير الملل أو تسقط ضارعة كما تأمل في إيقاظ الأهداف المشتركة بينهما.

القسم الثالث : حبكة المفارقة، مسرحية (انا وانتى والبقرة):

٣ . ١ . التذبذب بين أجزاء البداية والوسط والنهاية، مسرحية (انا وانتى والبقرة):

أ - البداية: ان سلوك اللوم الشديد يأتي بعد الاختزال الطويل ومستواهما يتضحان من البعد عن عواطف الآخر وتبدو في المسرحية مصارحة (الأم) في لومها لـ (الأب) واضحة تماماً عند اختصار ما تعانيه من معنى كلمة (ها للعبة) ويقابلها (الأب) بتحريك نحو مرحلة يتعهد بمساعدته لها كمسئوليته عن حلاب البقرة. وحالة الشعور لا تعطل المعنى بكل معانيه وتبنيه ملائمة نموذجية من الأفكار وطبيعة الحالة لا تكون بمعزل عن مصارحة (الأم) لـ (الأب) وفي لومه أو محاولات لكل زيف أو حقيقة سواء دخیل للشخصية أو نابع منها وقد يتضمن السياق تفصيلاً للاقتصار على تفكيك أو إبراز حدوداً لنمط من صراع الواقع بين ذوات الشخصيات والصعوبات التي يلمسها المرء في إيجاد التسمية المناسبة الناجمة عن طبيعة الحالة.

ونرى طول المشاهد ومحدودية الحركة وبطنها بين لحظة وأخرى واستخدام إطار الكلمات تم بعد تحديد المواضع والحالات الثابتة والمتغيرة ومنه هروب (الأب) من الالتزام ببعض وظائف (الأم) سابقاً والعمل في (المخضنة) ومعاودة (الأم) لهذه المهنة ونقل هذا الدور إلى (فاطمة) الطالبة في الثانوية بحركة محدودة وبطء يميل للبطء الشديد.^(١) على أن الحضور الجسدي ولو لممثل واحد كـ (فاطمة) يعطي المسرحية بعداً عاطفياً لأن الجمهور لا يملك إلا أن يستجيب بطريقة أو أخرى. وحضور اثنين من الممثلين يستدعي توقعات مختلفة من التفاعل والصراع تعتمد على أمور مثل البعد والوقفة والعمر والجنس. ويمكن لـ (فاطمة) أن تقوم بالظهور عن شخص آخر أو التصرف كما لو كان شخصاً آخر وهو فعل درامي في المنطوق.^(٢)

ب - الوسط: ان محاولات الإثارة والتضييق لا تفارق الأدوار البسيطة والسهلة معاً ينبغي الاستعداد لها ببصيرة وجرأة ثابنتين يتولد الصراع الظاهري لتصب في القوالب الكلامية والصور الذهنية، ومن ذلك إصرار (الأم) بأمرها (الأب) بألا يعطيهم

(١) عبدالرحمن بركات - مسرحية (انا وانتى والبقرة) - الفصل الأول - ص ٢ ، الفصل الثاني ص ٨.

(٢) د. سي. ميويك - موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها - ممارسة المفارقة - مؤلف المسرحية الجمهور - ترجمة: د. عبدالواحد لؤلؤة - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - الجمهورية العراقية - ١٩٧٧ - ص ٩٦.

فرصة للمساومة خلال بيع البقرة وفشل (الأب) للتقيد بذلك وإن بدا باهتاً فإنه يعد انتقاء عند سائر الافراد وكان يمكن التخطيط له بإطار آخر وذو أركان أكثر تحقيقاً للأهداف المنتقاة.^(١) والمتتبع للصورة المعدة للبنث والتي تدور حولها ملامح عديدة رغم مغايرتها وتباينها عن الاختراق المطلوب في توغل وانفتاح التمثيل بالجودة مما ترتب عليه فقدان كثير من الأرجاء الخالية غير المملوءة بتوقعات كان يأمل المشاهد إدراكها ولو في بعض المراحل غير المترابطة وكذلك تصريح (الأم) بتعلم الابنة وتمثيل (الأب) بجودة الحليب في الصورة بحليب (الأم) النقي والممتاز ويطلب منه أن يجربه وأنها حامل وأم ستة ولا يولي الأجزاء النصية الداخلية للوسط الرعاية والحيوية للأداء النصي.

ج - النهاية: إن تحقيق الأمل بعد الإحساس ببعض النفع الخاص ينتج عنه شعور بالنفور أثناء الاقتراب، رغم صعوبة تحمل الانصياع والثبات لذلك، حيث يجد المرء نفسه أنه في خضم نسيج من الانتقال إلى مرحلة ما كان يتمناها أو يرغب في تحقيقها . فريط الوثام وإعادة التوازن لرغبات وميول (الأب) و (الأم) في المسرحية ، في مراحل ما قبل (الملحة) يعد إضافات أضفت تخطيطات غير مرتبطة بالارتقاء المطلوب، مما يولد مواقف أليمة قد تخطر على (فؤاد) الذي يشترط منحه الترابط بـ (الابنة)^(٢) والواقع المعاش من حركة وصور بصرية وسمعية ووجدانية تحول الأحداث من الاحتمالية إلى اليقينية وتلتصق دائماً بأي ملابس خارجية كانت أم داخلية قد تواجه المشاهد والممثل معاً كالملاسة في الوهلة الأولى عند رفض (فاطمة) الموافقة على (ملحة) ولد أخت عبدالله وإلهام (عبدالله) لـ (صالح) في أنه هو السبب في هذا الرفض واعتبره (إبليس) معهم بهذا المكان وغضب (عبدالله) ولذلك رغم محاولات تهدئة من قبل (الأم) واعتبار (فاطمة) نفسها بالبقرة أثناء مواجهتها لأمها جاء قبول (فاطمة) بعد فترة قصيرة جداً من الرفض^(٣) .

(١) بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - بنيوية أم طبولوجيا - الميتافيزيقيا والرموز - ترجمة: صبار سعدون السعدون - مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - ١٩٨٦ - ص ٩٤

(٢) عبدالرحمن بركات - مسرحية (انا وانتي والبقرة) - الفصل الثاني - ص ١٢ ، الفصل الثالث ص ٢٤

(٣) عبدالرحمن بركات - مسرحية (انا وانتي والبقرة) - الفصل الثالث - ص ٢٦ - ٢٧ .

٣ . ٢ . الفرق بين تناسق الفعل وتناسق الفكرة، مسرحية (أنا وأنت والبقرة) :

لا بد أن نلاحظ في هذا السياق مزاج الفنان نفسه وظروفه الخاصة والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التي يتلون بها ومما لا شك فيه أن كل تجربة فنية لها مميزات المنفردة التي تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه وظروفه الخاصة والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التي تعرض لها. وانصراف الذهن إلى الأدوار البسيطة عند المشاهد لا يعني الوصول إلى الحدود الخالية أو إلى مذاق عذاب العاطفة أو مقاومة الضعف الذي تتبع منه القوة المطلوبة في الموقف ذاته ، لأن (الأب) لم يخش من أي توقع يصدر إثر رفض الأشخاص للسعر الذي طرحه (الأب) لبيع البقرة والطريقة التي اتبعها في المساومة ورد فعل الأم الملحوظ عندما عرفت بذلك الفروق الفعلية والفكرية واضحة تماما رغم انسجامها الملحوظ.^(١) وبصطدم التيه والانتظار المليء بنفاد الصبر وبالاكتداد الوجداني تجاه من أرادوا شراء البقرة وذلك لعدم ثقة (صالح) بمن كان يصدقهم عند شراء البقرة ونرى كذلك الالتزام بالعادات والتقاليد الموروثة والمعهودة وخفت وارتعاش للضوء الخافت الذي انطلق منه الخطاطيب واصطدموا بمأساة واضحة في استعدادهم غير المجدي واختلاف الأعذار المقصودة التي رافقت (صالح) أثناء رفضه بيع (البقرة).^(٢) ونرى كذلك ان الاقناع المثير للجدل حيال الخوف واستغلال الشريك للزوجة أمل تكفل الرجل بصنع مستقبلها السعيد مما يحتم البحث والتفتيش عن الطمأنينة واتقاء عثرات الاقدام والوقوع في غموض يصعب الخلاص منه ، وقد سلك (صالح) مسلك إرضاء الزوجة واعطائها الزوج الذي ترتاح له واقتنع (الأب) بالوفاء المعتاد ومتطلباته لدى الخطيب والابنة نلاحظ خلالها فرقا يطول أمده بين وحدة الفعل ووحدة الفكر.^(٣)

٣ . ٣ . التوازن في أجزاء البناء الدرامي والذروة غير المحددة : مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) : ان التكيف مع أسلوب الحياة الجديدة وعلى الأخص المتشعبة والمتداخلة منها يحتاج إلى إعداد يستوعب التطورات والمتطلبات الملحة والمستمرة ويتضح تناثر البناء الدرامي عندما يصل إلى ذروة تظل (الأم) في صراع لا تستطيع السيطرة عليه عند نقطة تصاعد المتطلبات وفشلها في التحرك بحرية أو التفكير في الخلاص، ويتكثف الصراع عند محاولة التمسك بأسلوب الحياة القديمة وفي التعبير عن روح المعاصرة في طلب (وضحه) من (موزة) والقرب منها أو

(١) عبدالرحمن بركات - مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) - الفصل الثاني - ص ١٠ .

(٢) عبدالرحمن بركات - مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) - الفصل الثاني - ص ١٤ .

(٣) المصدر نفسه - الفصل الثالث - ص ٢١ .

بما يسمى بـ (الملجة) وتقصد (ملجة) فاطمة.^(١) وتحويل أفعال (محمد) بمنبع الحبكة والفعل ورد الفعل بلغت قوة في الذروة وتواجد غير معين، وتؤكد في التوازن القوي لمواقف (الأم) و (الأب) بعدها مباشرة تجاه (محمد) وبعد أن أطلق اسم الثور على (الأب). وأما إرغام الأدوار الأخرى لتمارس دورها الظاهر والخفي فيحتاج إلى تدوير مسار الفرد وإرادة ذاتية ووعي انتمائي يثبت النواحي الملائمة لأي عمل ولمعطيات خط الانحراف ويقوم بتغيير جزء من القيم التي يركز عليها المجتمع المحتفظ بحقوقه المشروعة، وتعنت (الأب) في الذروة غير المعينة إعلاناً لولادة وامتداد التقاليد القديمة ويقابله نمط تقاليد جديدة ومتطورة ينادي بها (صالح) ويرتقي للتفاهم لضمان شفافية التفاهم.^(٢) لقد كان سائداً في المجتمعات الأخرى أن الزوجة ترحل مع زوجها لتقيم معه في موطنه ولكن الأبناء يحتفظون بانتمائهم للأم. ورغم تعنت (الأب) في المسرحية وتمسكه بالتقاليد القديمة إلا أن هناك حكايات تؤكد هذه القيمة الاجتماعية وهي تدخل في نطاق رابطة الأمومة في أكثر من موضع رغم تأكيدات المجتمع على رغبته في التخلص من هذه العادة في أكثر من موقع أو جانب أخلاقي.^(٣)

٣ . ٤ . ذروة عمليات التوافق ذات الأنساق المشتركة، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة): تعد ملامح الزوجة لبعض الشخصيات لأسرة (فاطمة) محاولات لتحقيق الأهداف الواعدة على حساب تزويج (فاطمة) واتباع أسلوب التنوير والافادات الحقيقية لـ (فاطمة) كما يرونها وتظهر من حين لآخر في الانتهازية والشرف ورسالة فاطمة لرفيقها (علي) تشمل أبعاداً متحركة وقدرة على التمتع بذروة توافقية مظاهرها موافقة أبيها وأمها على تزويجها وهي تعد العدة لهذا الأمر.^(٤) وهواجس عمليات أي ذروة توافقية تقوم بإتقان الملاحقة ومعرفة (موزة) بشوائب عالقة بمواقف (محمد) واستقطاب (الأب) لـ (محمد) وعندما يأمره بشرب الحليب ويعطيه في نفس المشهد وتقابلهم (الأم) بمواقف تنم عن استبعاد أي تفاقم يناسب صلة الاستمرار في وجهات النظر التوافقية بين (محمد) و (الأب).^(٥) وثمة انتقال للصراع وفق ما يقررها الانكشاف الواضح لخيار (فاطمة) بعد اختيار (فاطمة) وخيارها الموجز في رفضها لـ (ولد أخت عبدالله) ويقابلها (الأب) بإصطداماته الموجهة لها، ونرى التقابل غير المتفق بين (صالح) الذي انسجم مع رفض (فاطمة)

(١) المصدر نفسه _ الفصل الأول - ص ٣ .

(٢) عبدالرحمن بركات - مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) الفصل الثاني - ص ١٣ ، الثالث - ص ٢٢ .

(٣) نبيلة إبراهيم (دكتورة) - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - الأسطورة الحضارية - المجال الاجتماعي -

دار غريب - القاهرة - الطبعة الثالثة - ص ٣٥

(٤) المصدر نفسه _ الفصل الأول - ص ٧ .

(٥) المصدر نفسه _ الفصل الثاني - ص ١٢ .

وبين (عبدالله) الرفض لتبرير موقف (فاطمة) وهما مشتركان في إثارة صراع حدثي والتصاق ظاهري وباطني معاً.^(١)

ومن هنا فإنه يمكن القول أن لصياغة التراث والإبداع تقنيات في بناء الحكمة ، ولضمان الترابط بين مراحل بناء النص ينبغي إعطاء الحكمة دورها المناسب بها ، وكما أن للحكمة مستوياتها ومميزاتها فإنها لا تحيد في تنسيقها بين أجزاء البداية والوسط والنهاية في النص ، وكذلك بين تناسق الفعل والفكرة ، والتوازن في أجزاء البناء والذروة الغير محددة . والذروة لا غنا عن الحدث الذي يتلون بتلون البيئة وهذا ما نحن بصددده في الفصل التالي .

(١) عبدالرحمن بركات - مسرحية (انا وانت والبقرة) _ الفصل الثالث - ص ٢٦.

الفصل الرابع

تقنيات تقسيم النص (الحدث)

- تقنيات الحدث - تقييم الحكمة .

وينتظم الحدث في كثير من الأعمال المسرحية ضمن خمسة أقسام ؛ القسم الأول :

الفصول ؛ مسرحية " وامعتصماه " المؤلف : إبراهيم العريض .

١ . ٢ . مسرحية "بين الدولتين" المؤلف : إبراهيم العريض .

١ . ٣ . مسرحية "العلاء بن الحضرمي" المؤلف : عبدالرحمن المعاودة .

١ . ٤ . مسرحية "سبع ليالي" المؤلف : راشد المعاودة .

١ . ٥ . مسرحية "توب توب يا بحر" فصول ومشاهد ، المؤلف : راشد المعاودة .

١ . ٦ . مسرحية (بيت خاص جداً) فصول ومشاهد ، المؤلف : حمد الشهابي .

١ . ١ . ٧ . مسرحية (مالان .. وانكسر) المؤلف : راشد المعاودة .

١ . ٨ . مسرحية (الملل) فصول ومشاهد ، المؤلف : فؤاد عبيد .

١ . ٩ . مسرحية (ثعلوب الحبوب) فصل واحد ، المؤلف : خلف أحمد خلف .

١ . ١٠ . مسرحية (الخيول) من فصل واحد ، المؤلف : إبراهيم غلوم .

القسم الثاني : المشاهد ؛ ٢ . ١ . مسرحية "ثلاثية عذاري" المؤلف : علي الشرقاوي .

٢ . ٢ . مسرحية "هامور عذاري" المؤلف : حمد الشهابي .

٢ . ٣ . مسرحية "بنت النوخدة" المؤلف : عقيل سوار .

٢ . ٤ . مسرحية "سرور" المؤلف : إبراهيم بو هندي .

٢ . ٥ . مسرحية " السوق " المؤلف : خليفة العريفي .

٢ . ٦ . مسرحية " الجاثوم " المؤلف : يوسف حمدان .

٢ . ٧ . مسرحية " ما جرى للبيستان " المؤلف : ميرزا زهير .

٢ . ٨ . مسرحية " الكنز الثمين " المؤلف : ميرزا زهير .

- ٢ . ٩ . مسرحية " سر الصندوق المسروق " المؤلف: لجنة الإنشاد والسمر، جمعية الإصلاح فرع مدينة حمد .
- ٢ . ١٠ . مسرحية " يوم واحد فقط " المؤلف: ابراهيم سند .
- ٢ . ١١ . مسرحية "تار يا حبيبي نار" المؤلف: أحمد فردان .
- ٢ . ١٢ . مسرحية " اي دمة حزن لا لا لا " المؤلف: أحمد فردان .
- ٢ . ١٣ . مسرحية " أرنوب الكسلان " :
- القسم الثالث : المقاطع ؛ ٣ . ١ . مسرحية " اللعبة " المؤلف: خلف أحمد خلف .
- ٣ . ٢ . مسرحية " خور المدعي " المؤلف: علي الشرقاوي .
- ٣ . ٣ . مسرحية " حب خلف الضباب " المؤلف: حمد الشهابي .
- ٣ . ٤ . مسرحية " الجيران والمتجر " المؤلف: ميرزا زهير .
- القسم الرابع : اللقطات ؛ ٤ . ١ . مسرحية "الفزاعة " المؤلف: حمد الشهابي .
- ٤ . ٢ . مسرحية " انا وانتى والبقرة " المؤلف: عبدالرحمن بركات .
- ٤ . ٣ . مسرحية " يا يعيش " المؤلف: عبدالجبار المختار .
- ٤ . ٤ . مسرحية "السيوف .. الإنتفاضة" المؤلف: عبدالجبار المختار .
- ٤ . ٥ . مسرحية " امبراطورية بوجسوم " المؤلف: عيسى الحمر .
- القسم الخامس : اللوحات ؛ ٥ . ١ . مسرحية " الديك التائه " المؤلف: صلاح السيد .
- ٥ . ١ . مسرحية " الديك التائه " المؤلف: صلاح السيد ، ٥ . ٢ . مسرحية " نجمة على الارض " المؤلف: ابراهيم سند ، ٥ . ٣ . مسرحية " صباح الخير يا عرب " المؤلف: محمد حميد السلطان .

تقنيات الحدث :

إن بقاء الرأي كما هو والمعنى واحد أيضا فإن الماهية لا تختلف وذلك لأن الجوهر واحد عند كل تيار ، حتى لو اختلف الصراع حول تحول للحياة أو تطور عام أم خاص وإجباريا كان أم خياريا فإن الصور والعلاقات داخل الأحداث تجيب على أسئلة عديدة ولا تنتهي إلا بانتهاء الصراع ، وكما (يختلف تعريف الصراع من تيار مسرحي إلى آخر، كذلك يختلف تعريف الحدث. إن المفهوم الجوهرى لمعنى الحدث الدرامى والذى لا يتغير من تيار إلى آخر، هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية. قد يكون الحدث نفسيا وقد يكون ماديا، قد يتحقق فى إدراك المتفرج فقط، وقد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصالة، وقد يتطور فى خط رأسى متصاعد وفقا لمبدأ التحول المنطقى فى الموقف والشخصية والفعل، وقد يتطور أفقيا فى صورة تركيبية أو دائرية محتذيا حذو الفن التشكيلى وفقا لمبدأ الكشف أى تكشف الدلالة عن طريق رصد وإدراك العلاقات التشكيلية للعمل. إن مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس مثلا تبدأ فى نقطة النهاية - أى بعد أن اكتملت أفعال البطل وانتهت رحلته. فالبطل فيها لا يفعل شيئا طوال المسرحية سوى الحديث والسؤال وتلقى الإجابة ثم الانفعال بها. أنقول إذن مسرحية أوديب تقتقر إلى الحدث المسرحي؟ أو أن حدثها - لأنه تراكمي^(١).

ودور الأرق والتجاهل والظاهر منهم والخفي ، نراهم فى أكثر من دور ، فى الفكاهة و الانتماء والالتحام بالوطن ، وكلما ازداد الحدث خطرا طارئا أو محتوما كلما كانت الحاجة ماسة للوعي والتأثير وتوظيف كل هدف يخدم الموقف ذاته . إلا أن الفرحة قد تصاب بالهشاشة ، أثناء معالجتها للواقع ، حيث تفقد الوعي وتسيطر عليها الدهشة ، ويمكن للمبدع أن يوقظ جمهوره عند تجاوزه للنص أو باللجوء إلى القيم، التي يفسر بعضها بعضا ، ورغبة الممثلين فى الإفلات من القيود النصية ، وخوضها للمستويات الأدائية ، القادرة على استدعاء كل ما تتطلبه الظروف الواقعية المعاشة . ويرى الباحثون أن (خطورة النص المسرحي ترجع إلى أن عدد الشخصيات ونوعياتها، واللغة التي تعبر بها عن نفسها، والأفعال التي تأتيها والنتائج المترتبة عليها، وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي ، لا يمكن أن تحطم الإطار الأصلي للنص وتخرج عليه. كذلك فإن النص يعتبر عادة المؤشر الأول والأساسي الذى يحدد نوعية العرض المسرحي وشكله الذى سيتابعه الجمهور ويتأثر به، وغالبا ما يكون تأثر الجمهور مطابقا لنوعية النص الذى يمكن

(١) نبيل فرج - العيب والواقع "مسرح محمد سلامى" - اثنتين تحت الأرض - الواقعية التعبيرية: د. نها صليحة - المباشرة - دار "الف" للنشر - المعادى الجديدة - القاهرة ١٩٩٢م - ص ٢١٣.

أن يكون متسقاً محكماً أو مهلهلاً منهاراً، جاداً صارماً، أو خفيفاً مرحاً، ولذلك فإن الكاتب الواعي بأسرار حرفته يكاد يعرف مقدماً نوعية التأثير الذي يحدثه في جمهوره ، من خلال توظيفه لأدواته وخبراته ودراساته، بحيث يمكن القول بأن الكاتب المسرحي يحدد منذ البداية الهدف الاستراتيجي للعرض^(١).

تقييم الحكبة : كيف نقوم بتقييم الحكبة ؟ إذا ما أردنا تقييم الحكبة فيجب أن نضع في اعتبارنا أن الرسالة تتلون بتلون المراد إيصالها من قبل المبدع حسب ما تتطلبه الظروف الحياتية التي يعيشها كل مؤلف ، بل أنه في ذات الوقت يسعى لإقناع الجمهور بوجود حلول عديدة وأفضلها هذا الذي توصل إليه طوال مسرحيته ، محاولاً مشاركة جمهوره ولو بصور غير مباشرة ، في أفكاره وأحاسيسه ونجاحه أو فشله، ويرى الآخرون أن يعبر (تعبيراً دقيقاً عن الجو العام وهو نوعان هدف عام وهدف خاص. فالهدف العام هو الهدف الذي يسعى إليه الممثل طوال وجوده على المسرح والهدف الخاص هو الهدف الذي ينتهي بانتهاء الحدث ومن هنا تأتي قيمة تقسيم النص المسرحي إلى أحداث لأن الهدف ينتهي بانتهاء الحدث أما لو قسمنا حسب المناظر فإنه ربما يتبدل المنظر ولكن الهدف يظل مستمراً. وإن للهدف دوراً كبيراً في تحديد الفعل المسرحي. وأهم ما في الحدث هو الفعل الذي يقوم به الممثل، لذا يجب أن نجد لهذا الفعل هدفاً وبذلك نكون قد حددنا في المسرحية ثلاثة أنواع من الأهداف: الهدف الأعلى للمسرحية وهو ماذا سنقوله للمتفرج، هدف الحدث وهو إظهار ما وراء الحدث، هدف الممثل وهو شحن الممثل للقيام بسلوك وتصرف معين، أن يعبر عن جوهر الحدث، أن يجذب اهتمام المتفرج ويحرك فكره وعواطفه. إن لتحديد هدف الحدث دوراً خطيراً في نجاح العرض المسرحي بأكمله لذا على المخرج أن يعالجه بحذر كبير ولا يحدده إلا بعد دراسة عميقة للمسرحية ولجميع الشخصيات. بعد أن نسمي هدف الحدث لا بد من تحليل الحدث بالذات^(٢).

ويتم الإلتزام في المسرحية بتقنيات خاصة لتقسيم النص واتباع الأمثل في التقسيم وكل مشهد وامتداده الخاص الذي يتطلبه أثناء التمثيل ، فالمعركة على سبيل المثال تختلف تماماً عن حادث حدود ألم بأفراد محددين وظرف زمني ومكاني يمكن وبسهولة تحديدهما، لذا على المبدع أن يراعي في التقسيم العديد من الإعتبارات وأهمها ذلك التطابق المطلوب في الهدف العام من

(١) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ١٢.

(٢) محمد سعيد الجوخدار - مبادئ التمثيل والإخراج - تقسيم النص المسرحي - دار الفكر - الجمهورية العربية السورية - ص ١٠٠.

قبل المبدع من ناحية والهدف الخاص لدى الشخصيات فى المسرحية وهو أمر متعلق بأداء الأدوار ، كما أن التفاصيل والتحليلات والمعالجات ومتطلبات الجوانب الأخرى كمواقف الأفراس والأحزان وغيرهما ، كانتظار الجمهور المشاهدة القادرة على الترفيه من ناحية والجد والهزل ودونهم ، يؤكدون على أن(هناك عدة طرق لتقسيم النص المسرحي منها: تقسيم النص حسب المناظر، تقسيم النص حسب دخول الشخصيات وخروجها، تقسيم النص حسب الأحداث. وأفضل هذه الطرق هى الطريقة التى قد تكون أكثر خدمة للهدف ألا وهى تقسيم النص المسرحي إلى أحداث. وعلينا ألا ننسى أن التقسيم هو إجراء مؤقت وأن الحدث جزء لا يتجزأ من أحداث المسرحية كلها. إلا أن الهدف منه هو سهولة المعالجة والتحليل وبالتالي الاستيعاب من قبل المخرج والممثل، فينعكس ذلك على المتفرج الذى سيتفاعل مع أصغر التفاصيل ويدرك مغزى كل مشهد وما تحمله كل جملة وكل كلمة وأحيانا ما تتضمنه فترات الصمت. وعندما ننتهى من تقسيم النص إلى أحداث نضع لكل حدث هدفاً ضمن الاعتبارات التالية: أن يطابق الهدف الأعلى للمسرحية ويؤكد عليه، أن يشحن الممثل ويساعده على تجسيد هدف شخصيته المسرحية)^(١).

ان ما يجعل المشاهد أكثر تفاعلا وإثارة داخل عملية الأداء هو توفر متطلبات التقنيات المسرحية فى الحدث، منها ما ذكره الباحثون (الحدث السالف) أو (السابق) Antecedent Action ، عندما نفتح الستارة عن منظر خادمين - مثلاً - يثرثران عن أحداث ماضية أو جارية، تعتبر تلك الثثرة - من الناحية البنائية المسرحية - كلاً أو جزءاً من التقديمية الدرامية (انظر). أما ما قد وقع من أحداث قبل بداية الثثرة فيسمى بـ "الحدث السلفي". ويعتبر بالطبع حدثاً ماضياً سابقاً على الأحداث، التي تنهياً لتمارس حياتها فوق المسرح . ومنه الحدث الصاعد Rising Action حيث يعد جزء من البناء الدرامي، الذي يبدأ بعد تقديمه (انظر) ويحركه العامل المثير إلى أعلى، كي يصدمه بقوة التصارع. وعادة ما يفضي الحدث إلى ذروة التأزم. فمثلاً فى مسرحية "هاملت - ١٦٠٠" لشكسبير، يبدأ الحدث الصاعد بالشبح وهو يخطر هاملت بأنه اغتيل على يد شقيقه كلوديس، ثم يستمر الحدث فى الصعود خلال تطور الصراع بين هاملت وعمه كلوديس، ثم ينتهى بالذروة ، التي تتمثل فى تحقق هاملت من معرفة قاتل أبيه ، فى المشهد الثانى من الفصل الثالث والمشاهد الأخرى داخل المسرحية (انظر: هرم فريتاچ).^(٢)

(١) محمد سعيد الجوخدار - مبادئ التمثيل والإخراج - تقسيم النص المسرحي - دار الفكر - الجمهورية العربية السورية - ص ٩٩ .

(٢) إبراهيم حمادة (دكتور) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩٩ ، ١٠٠ ، ٢٤٥ ، ١٣٦ .

وإذا ما كان التمهيد ضرورة حتمية للمبدع فإنها ضرورة في التواجد أمام المشاهد وما يراه أمامه قبل البدء في بداية المشهد الأول وبداية المشاهد الأخرى ، ولا بد للمسرحية من تمهيد عريض في البداية الأولى ويتضاعف حجمه من بداية فصل لآخر ومن بداية مشهد لآخر (وان ظائف العرض التمهيدى من تلخيص الأحداث التى سبقت بداية الفعل، ومن بيان طبيعة المسرحية وجوها والإيحاء بالصراع وخطوطه، ويضاف إلى هذه الوظائف أن المسرحيات ذات الخطاب العميق لا يكتفى تمهيدها باجذاب الانتباه وإثارة الفضول - برغم ضرورة هذا وذاك - تثير بالتمهيد مشاعرنا نحو بعض الشخصيات الرئيسية فى المسرحية سواء أكانت هذه المشاعر حباً أم بغضاً، وينشأ الترقب من شبكة العواطف المعقدة التى يثيرها العرض التمهيدى. ويعني الترقب في هذا المجال حب الاستطلاع المصحوب بالقلق، وقد يكون هذا الترقب بسيطاً كأن يجئ على صورة القلق على مصير البطلة الطاهرة وهل ستنجو من حبال الوغد، أو يكون معقداً كأن يكون على صورة الانشغال بالبطل مثل هاملت، وهل سينجح فى أخذ ثأره أو يكون ذاتياً على صورة الاهتمام بمصير شخصية أضناها الصراع، وهل ستنتهى إلى تماسك أو إلى انحلال)^(١).

وإذا كان المؤلف متمسكاً بمتطلبات المسرحية ومتوسعاً فى كل نواحي المشاهد الأولى، فإن المسرحية تصبح سهلة المنال والطعم عند المشاهد من ناحية والسير فى خضمها عند المبدع من ناحية أخرى ، وهذا ما يعطي امكانات تطور الأحداث مساحة رحبة ، لتشمل الاحتمالات ، فى جميع مراحل الأحداث والأخص فيها نشأة التعقيد ونقطة التأزم الرئيسية والنقاط الأخرى ، كما هو الحال فى مسرحية "وامعتصماه ، بين الدولتين " فالبداية لكل نص والفصل والمشهد تسبقهم تمهيدات ومقدمات تغطي ما تتطلبه الأحداث طوال عرض المسرحية، وعند (بداية المسرحية تكاد تكون إمكانيات تطور الحدث غير محدودة. فالحدث الأساسى الذى يتبلور فى البداية يمكن أن يتطور فى اتجاهات متعددة. لكن هذه الاحتمالات المتعددة لتطور الحدث تضيق تماماً عند نقطة "الوسط" لتصبح احتمالاً واحداً أو اثنين فعندما ينشأ التعقيد تصبح مجالات الاختيار المفتوحة أو المطلوبة من الشخصيات قليلة ومحدودة. وكنتيجة لذلك يبدأ الجمهور فى الشعور بوجود اتجاه محدد للحدث، وبأن الأحداث تقترب حثيثاً من نقطة التأزم أو الذروة)^(٢). ومسرحية "ثلاثية عذاري"

(١) اسماعيل الصيفى (دكتور) - الدراما بين شوقى وأباطة - حبكة المسرحية - العرض التمهيدى - مكتبة الفلاح - الكويت - ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م - ص ١٧٥.

(٢) سمير سرحان (دكتور) - المسرح والتراث العربى - بناء الحبكة - النهاية - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٩ - ص ٨٨.

تكاد تختفي التمهيدات اللازمة التي تضع المشاهد في أتم استعدادة للإطلاق لمتابعة الأحداث الأولى ومراحلها التي أشرنا لها ، بما فيها مراحل التأزم .

وعندما تسير الأحداث على جميع مستوياتها من حيث السهولة أو القوة أو القرب من ذروة التأزم أو البعد عنها ، كما هو الحال في مسرحية "ثلاثية عذاري" الجزء الأول وبداية المشهد الثاني عشر حيث يدور الحوار في القصر بين "واديان وسينياباس" ونرى كيف كان لها ارتباط مباشر مع ذروات التأزم البسيطة ، والتي تتطلب تقنيات خاصة يتم اتخاذها في الحسبان ، وخلف كل حرفية أو لفظة يمكن ان ينجح في الصعود أو النزول والمنظر أو المشي وما يتطلبه من تأثيرات آخذة في الانتشار والتوزيع المتوازيان وأما عن (الحدث الهابط Falling Action , Return أي (الحدث الدرامي) ، فهو الذي يلي ذروة التأزم. ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريباً. وفي هذا النصف ، يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية، أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية (انظر: هرم فريتاچ). إن مثلث الحرفية - الصنعة - التقنية Technique هو تطبيق محدد لمنهج عام، أو أسلوب اصطلاحي على أي وجه من وجوه العملية المسرحية، حرفية التمثيل - حرفية الكتابة المسرحية - حرفية الإخراج - حرفية الحركة - حرفية الإضحاك - حرفية الإضاءة - ..إلخ. ويمكن استخدام كلمة " التقنية " - المعربة حديثاً - بدلاً من الحرفية أو الصنعة . ومع مشهد - منظر Scene استخدم مارون النقاش كلمة "جزء" في مسرحياته، وتبعه البعض في هذا الاصطلاح. أما يعقوب صنوع فقد استعمل لفظة " منظر "، ثم شاعت بعد ذلك كلمة " مشهد "، وهي الأفضل، كي تنفرد كلمة " منظر " بالدلالة الديكورية. وهناك عمل آخر في عمل ذروة التأزم Climax في: تركيب الأفكار، والأحداث، والكلمات الواحدة تلو الأخرى في شكل درامي قد يصل في المسرحية إلى نقطة حاسمة معقدة ، تحتاج إلى تفجير. وفي هذه النقطة - أو الموضع - التي يصل فيها التأزم إلى قمته ، يعظم الاهتمام لدى المتفرجين، ويزداد التأثير الانفعالي. وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه. وقد تحتوى المسرحية على ذروة تأزيمية أساسية ، إلى جانب عدة ذروات ثانوية. والصعود الذروي في التمثيل يتميز بحركة أسرع، وارتفاع أعلى في درجة الصوت. أما الهبوط فهو على عكس ذلك^(١).

وينتظم الحدث في كثير من الأعمال المسرحية ضمن خمسة أقسام ؛ القسم الأول :
الفصول .

ان الأجواء الفنية كثيراً ما تحتاج إلى الدراية المسبقة، سواء أكان الالتزامات من قبل الفنان أو المشاهد أو المبدع لهذا العمل ، وهي سهلة المنال ولكنها عظيمة الأثر في

(١) إبراهيم حمادة (دكتور) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩٩ ، ١٠٠ ، ٢٤٥ ، ١٣٦ .

إضفاء أجواء النجاح قبل عرض المسرحية أو أثنائها أو بعد الانتهاء منها، ويأتي تقسيم النص ومتطلباته كفترات الراحة وإسدال الستار ودونهما ليضيفا ضمانا للنجاح التام للمسرحية، وهناك (وسيلة أخرى قد لا تبدو لأول وهلة للعين العابرة، وتتمثل في تقسيم العرض المسرحي إلى فصول تتحدد إما بإسدال الستار أو إخلاء المنصة من كل الشخصيات أو بإظلامها، أو بمنح الجمهور فسحة من الوقت للراحة والاسترخاء وتناول المشروبات. هذه الوقفة سواء أكانت طويلة أم قصيرة، تقوم بالفصل بين الأجزاء المتتابعة للسياق الدرامي، كي تمنح المشاهد فرصة للاستيعاب الذي قد لا يكون متاحاً له إذا تم تقديم العرض كله في جرعة واحدة، وفرصة أيضاً للتأمل ومراجعة انطباعاته التي أثارها الأحداث، وبالتالي يستطيع هو نفسه الربط بين الحلقات السابقة واللاحقة^(١).

وللمبدع أن يقوم بعملية التقسيم إن كان ذلك سعي لضمان النجاح المنشود، ومطلب يتطلبه العمل ذاته رغم الصعوبة بمكان أحيانا، لأن المسرحي سيضع في حسابه كل ما يتعلق بتقنيات النص من ناحية وكل حادثة لها اتصال مباشر أو غير مباشر بالحدث الرئيسي، والمتطلبات الأخرى كجمهور وما يتوق إليه وما يحلو له أثناء المشاهدة، ومن هنا جاء (تقسيم المسرحية إلى فصل أو أكثر، وتقسيم الفصل بدوره إلى عدة مشاهد أمر ليس بالسهولة التي قد يعتقدونها البعض. فهناك مسرحيات ذات فصل واحد والفعل فيها مركز تركيزاً شديداً، وهذا النمط من المسرحيات يركز على موقف معين أو حادثة واحدة حرجية، سواء كانت مضحكة أو مفجعة، من ضمن الأحداث التي تزخر بها حياة البشر، هذا الموقف أو هذه الحادثة التي تؤدي إلى ذروة واحدة تنتهي بعد ذلك إلى حل، ويسدل الستار في النهاية. هذا بالنسبة لمسرحيات الفصل الواحد. أما المسرحيات التي تتكون من فصلين أو ثلاثة، وقد تصل الفصول إلى خمسة، بالرغم من عدم استساغة المشاهد لتلك المسرحيات زائدة الطول في هذا العصر الذي تتسابق فيه الدول سباقاً فريداً من نوعه حول حق استغلال الفضاء، ذلك العصر الذي يتسم بالسرعة والصواريخ عابرة القارات، وسفن الفضاء.. الخ فمن الأفضل ألا يكون هناك مجال للمسرحية ذات الطول البائن الذي يجعل المشاهد يمل من المشاهدة^(٢).

(١) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ٤٣.

(٢) عادل النادى (أستاذ) - مدخل إلى فن كتابة الدراما - المسرح - المسرحية بين الفصول والمشاهد - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى - ١٩٨٧ - ص ٩٠.

١.١ مسرحية "وامعتصماه" المؤلف : إبراهيم العريض . تنقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول ومقدمة تسبق الفصل الأول ، حيث يبدأ النص من خلالها وتتواصل أحداث النص في الفصول الثلاثة ، وينتقل المؤلف بنا إلى الخاتمة بعد الفصول الثلاثة مباشرة ، يصور فيها ما آلت إليه الأحداث السياسية والروابط الاجتماعية في تلك البيئة ، وقد راعى المبدع إقامة فهم النص وما يدور فيه بكلمة تليق بذاته ، وبأبعاد من الواضح طرحها للقارئ قبل المقدمة، وسبقها نقطة إهداء إلى إمام الأدباء في البحرين الشيخ محمد بن الشيخ عيسى آل خليفة. واستمرت أحداث النص في عرضها بأحجام متقاربة للفصول والمقدمة والتمهيد والتوقيت و الأداء ، ونجد دور بعض الشخصيات قد طغت على الأدوار الأخرى ، كدور (المعتصم) وارتباط مشاعره بالمتطلبات العصرية، و (الهاشمية) في تصويرها لما آلت إليها الروابط الاجتماعية، و (اسحاق الموصلي) و (شرحوم) ، وذلك راجع إلى دورهما المأساوي الأساسي في النص، أثناء تصوير انهيار الدولة الأموية ، أمام الدولة العباسية .^(١) وحقيقة لم يعد صراع الإنسان الحديث، كما هو في النص ضد الأقدار الغامضة المجهولة حيث تتحدد فيه أبعاد الإنسان وقدراته، دون تجاوز لهذه الحدود. ولذا نستطيع القول (إن البطل المأساوي الحديث هو في تكوينه العام، إفراز لعصره، ومأساته مرتبطة بظروف حضارته ومكوناتها، ومفاهيمها العقائدية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية إلخ).^(٢)

١ . ٢ . مسرحية "بين الدولتين" المؤلف : إبراهيم العريض . ترتبط فصول المسرحية الثمانية فيما بينها بالتحويلات والإقدام على الأحداث الدائرة داخل الفصول ، مما ترتب عليه نقل الأحداث التاريخية والسياسية الدائرة وفي سنة ما ومايلها، كما هو الحال في الفصل الرابع والخامس . فمكان الرواية (مروخراسان) متكرر ولكن الزمن يختلف . فالفصل الرابع في (١٢٨هـ) والفصل الخامس في (١٢٩هـ). كما أنه اختار للفصول المناطق المراقبة لتلك الحقبة، التي يدور فيها النص والأكثر التزاماً في المقدرة على انتظام الصراع ، بين تلك الدولتين وهي (مكة المكرمة ، دمشق الشام ، مرو خراسان ، الكوفة، شاطيء الزاب) . ولا يفوتنا التمهيد ، الذي سبق الفصل الأول ، وضح فيه زمن الرواية ومكانها والأشخاص والإهداء إلى الأستاذ أحمد حسن الزيات.^(٣)

(١) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) - مسرح إبراهيم العريض - دراسة نقدية - وامعتصماه - بين الدولتين - حوار - ص ٨٩ إلى ١٤٩ .

(٢) عبدالرحمن الشرقاوي ، أحمد العشري (دكتور) ، البطل في مسرح الستينات ، بين النظرية والتطبيق ، دراسة تحليلية ، دراسات أدبية ، البطل في المسرح الشعري ، ثار الله، الحسين ثائراً ، الحسين شهيداً _ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ١٥٢ .

(٣) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) ، مسرح إبراهيم العريض ، دراسة نقدية ، وامعتصماه ، بين الدولتين ، حوار ، وامعتصماه ، ص ١٥٣ إلى ٢٨٩ .

١ . ٣ . مسرحية "العلاء بن الحضرمي" المؤلف : عبدالرحمن المعاودة . في الفصل الثاني لم يخترق (الحطم) المجال الشعري المحدود والمناط به، في حين (المنذر) و(البطريق) يجيدان المساحة الشعرية الواسعة المعدة لهما، وقد اختتم المبدع الفصل الثاني بفصل غنائي لم نجده في الفصول الأخرى ، وهو متوسط الكم قياساً لحجم الفصل الثاني والفصول الأخرى. وقد تخلل الفصل الأول نص رسالة الرسول (ص) إلى المنذر بن ساوى ، وقد أورد لنا (مبارك الخاطر) أسماء بعض ممثلي المسرحية بخط المعاودة (المؤلف)، وأسماء آخرين شملوا ما في المشهد الأول والمشهد الثاني.^(١)

١ . ٤ . مسرحية "سبع ليالي" المؤلف : راشد المعاودة . يصور المؤلف الشخصيات، بما هي تعبير عن فكرته في الحياة، حيث أثارت خياله وإلهامه، حتى وإن كانت الآراء ساذجة فجّة، وأما عن (الفكرة التي يصوغ المؤلف حولها مأساته تحت اسم التمثيل "Action"، فإنه وضع شريط الوحدة واتصال أجزائه ببعضها ببعض، وهو في هذا كله إنما يعبر عن فكرة في الحياة ، وكانت قد أثارت خياله وإلهامه. والزعم بأن أهم أعماله أن يصور الشخصيات ليس سوى بقية لذلك الرأي الساذج الفج ، الذي يقول بأن المسرحية تقليد لحياة. وهي لا تقلد الحياة بل تقلد فكرة أو نظرة في الحياة. وتصوير الأشخاص ماهو إلا ناحية من هذا التقليد).^(٢) وقد نسج ثلاثة فصول متقاربة في الكم والكيف وعدد الأشخاص متقارب بين الفصول وإن زاد عن الفصل الآخر فبشخصيتين، كما هو الحال في الفصل الثاني فقد زاد فيه شخصيتي (محمد، حجي صالح). واختار المنظر في الفصل الثاني والثالث كما هو في الفصل الاول .

١ . ٥ . مسرحية "توب توب يا بحر" فصول ومشاهد ، المؤلف : راشد المعاودة . لقد قسم المبدع النص كما تقتضيه أحداث هذه المسرحية، فهي تمثل حقبة معينة (عام ١٨٩٤) وقسمها إلى فصلين ، والفصل الثاني ينقسم إلى مشهدين متقاربين وفي التساوي لحجم الأحداث، والفصلين متزيين في التقارب ، وفي أحجام الأحداث الدائرة فيهما ، وإن تطلبت بعض الأحداث مساحة معينة كما نجد الغناء وترديد الموال نفسه وفي افتتاحية الفصل الأول وما دارت بعده من أحداث ، كتهنئة البحارة للنوخذة والمشاكل التي عرضها بعض البحارة على النوخذة. واحتاجت بعض الأدوار قوالب ومعطيات تنتقل من خلالها بكثافة ، ذات مستويات تقنية أدائية تنفرد بها عن الأدوار الأخرى، كأدوار (النوخذة، أم ناصر، المجدمي، ناصر) في الفصل الأول و (عامر ، الزوجة ، الأم) في

(١) مبارك الخاطر ، المسرح التاريخي في البحرين ، مقدمة .. ونموذج ، ١٩٢٥-١٩٥٣ ، دراسات خليجية ، البحرين ١٩٨٥ ، ص ١٣١ إلى ١٧٥ .

(٢) لاسل ابركرومبي - قواعد النقد الأدبي - كتاب ارسطو في الشعر - ترجمة: د. محمد عوض محمد - دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٦ - ص ١١٦، ١١٥

الفصل الثاني. أما داخل المشاهد فقد سار بحجم التعامل معها في المشاهد الأخرى، ومن ذلك ان المشهد الأول وفي الفصل الأول كنه وكيفه ، في الأحداث أقل من المشهد الثالث في الفصل الثاني.^(١)

١ . ٦ . مسرحية (بيت خاص جداً) فصول ومشاهد ، المؤلف : حمد الشهابي . بدأ الفصل الأول في مشهده الأول بالإندفاع والضحك بفعل شرب الخمر وداخل الغياهب المغمورة بالسكر ، وتتوالى الأحداث في هذا البيت الخاص لباقي الفصول والمشاهد. ففي المشهد الثاني تطلب (أم خليل) من (بو خليل) استبدال أثاث البيت، وهذا يعني قوة الملاحظة على الإغراءات ، وقوة افتراضات إيقاع الخداع وسرعة التعاطي مع المظاهر الزائلة التي وقعت فيها (أم خليل). وقد قسم الأحداث بين الشخصيات بالتوازي المتقارب ، ولم يعد هناك شخصيات لها أدوار قليلة، واصل كل فصل من هذين كالفصلين بثلاثة مشاهد ، ولم يوازِ حجم الأحداث ودورانها داخل المشاهد وبحجم التعامل معها في المشاهد الأخرى، ومن ذلك أن المشهد الأول في الفصل الأول كنه وكيفه في الأحداث أقل من المشهد الثالث في الفصل الثاني.^(٢)

١ . ٧ . مسرحية (مالان .. وانكسر) المؤلف: راشد المعاودة . لقد تعدد محاور محاولات الرقي بالعادات والتقاليد الاجتماعية ، بل ان بعضها وفر من فرص استمرار بعض المحاولات

لاستغلال الفرص، وبعد جزء من مقتضيات الحياة اليومية والضوابط التي يلتزم بها المتن لإفرازات البيئة المفترضة لأي مجتمع، وهذا ما حدا بالمؤلف من تحريك الأحداث بمساحة أحداث الفصل الأول والثاني وتساوي أحداث حجم الفصل الثالث، ويهدف أن يوليهما مظاهر شهوات الحب وتدابيرها المحملة بفيض واقعي معاش ، ف (خديجة) الخادمة وجدت في دورها ذلك و (أم يوسف) بردها على (خديجة) ، وكذلك الأمر بمعنى الحوار الدائر بين (المصور) و (سعيد) عن وضعية حجرة الجلوس ، التي شبيهها بـ (قاعدة حرية) لكثرة ما يتم التغيير في الأثاث بين أونة وأخرى . وأنت أدوار معظم الشخصيات متقاربة في حجم الأداء والمساحة المقررة لها .^(٣)

١ . ٨ . مسرحية (الملل) فصول ومشاهد، المؤلف: فؤاد عبيد . وقد انحصرت أحداث النص

لتطابق التصرفات المقصودة للدور الذي يتنامى في استدعائه للملل، ويقوم بإظهار تحطيم القابلية أو التوقف لإثبات أي أثر، يتم التطرق من خلاله ومع الآخرين، استدعاء العلاج الذي يكون تمهيداً لقبول قليل من

(١) راشد المعاودة - إخراج: سعد الجزاف - مسرحية (توب توب يا بحر) ، قسم المسرح والفنون - وزارة العمل والشؤون الاجتماعية - دولة البحرين _ الموسم الأول - ٧٤ - ١٩٧٥ .

(٢) حمد الشهابي _ مسرحية (بيت خاص جداً) - مؤسسة المسرح الأهلي للإنتاج الفني والتوزيع - دولة البحرين - ٣٢٣٣٢٨ - ١٩٩٧ م .

(٣) راشد المعاودة - مسرحية (مالان .. وانكسر) _ مسرح أوائل - اللجنة الثقافية - الموسم الثاني ٧١/٧٢ .

المقترحات، وتمكنت بعض الأدوار من أن تنتهياً ، بنسبة قليلة في تجاوز المعاناة المبالغ فيها أحياناً. وقد استمرت المشاهد عند المبدع بشخصيات قليلة وهم (أحمد، عبدالله، خالد، عبدالغفور، أبو محمد، مريم، راشد) وانحصر أداء النص فيهم ، واتضح أحادية الأبعاد وتقارب مستوى إعادة محيط البحث عن البدائل لهذه الأبعاد للفصلين الرئيسين ، واللذين تضمننا مشهدين لكل منهما واختيار مناظر تتشابه في بعض المشاهد ، كما هو الحال في اختياره للحجرة الصغيرة ، ومحتوياتها في المشهد الأول للفصل الأول واختياره لنفس الحجرة ومحتوياتها المتشابهة تقريباً في المشهد للفصل الثاني.^(١)

١ . ٩ . مسرحية (ثعلوب الحبوب) فصل واحد، المؤلف: خلف أحمد خلف . لقد تمسك

المبدع بامتدادات انتقائية قبل هذا الفصل سعى إلى نشر تلك المقدمات ، لحماية التعامل الهادف مع الأطفال وضمان سلامة أجنحتهم المتنقلة ، جراء الضعف المفروض عليهم أحياناً، وتعد المقدمات السابقة للنص إرساءات واسعة وقوية ، وتتمحور حول أحداث النص، سواء ما توجه منها إلى الجمهور أو للأهداف أو اللوحات الغنائية أو الإخراج أو التمثيل أو نشاط الشخصيات. ومضمون النص وإكبه المبدع بتمهيد ، كان لابد منه حتى يمضي في تسهيل وتلطيف القدرة المحدودة عند الأطفال ، وتتاح لهم ضمان التعامل المطلوب منهم في الانقياد لمضامين النص ، وهذا ما كان يرجوه ويتمناه المبدع كما أشار له في المقدمات. وامتداد النص في مستواه المطلوب من السهولة والتراخي المتلائمين ، كافقتاحيته بالراوي وحجم الأحداث وقابليتها الدائرة فيه، اقتربت وتلاقت تماماً مع أطفال ما قبل المدرسة، كتقليد بعض الحيوانات في الحركة والمنظر والتعامل إلى غير ذلك، مما خلق جواً من النجاح التام لتقسيم النص.^(٢)

١ . ١٠ . مسرحية (الخيول) من فصل واحد ، المؤلف : إبراهيم غلوم . جال (الساعاتي) في غابات من الساعات وتفرج فيها باتساع أفق، وعندما تماسك أعاد لنا مجرى الحياة الدائرة أثناء الفترات التاريخية الحديثة ، وارتقاء إلى مستويات تنصتيه تدهش المشاهد ، وتدعوه للتوقف والتأمل في نقاط عديدة، تتسع لإعطاء فرصة التلقي والترفع والاعتراف بقرب الأجل ، خلال اللحظات التي تتم فيها المباغلة الفردية أو الجماعية ، كوقوع الحروب وفرض الأمر الواقع وما يتطلبه من استعداد تام ، بالمحافظة على الوقت وما يحمله ويضمن الوصول إليه (الساعاتي). وهذا الفصل الواحد للنص سبقه إهداء إلى (محمد خضير)، وأوضح فيه المبدع أنه استوحى

(١) فؤاد عبيد - مسرحية (الملل) - مسرح الإتحاد الشعبي - البحرين - مكتبة مسرح الصواري _ التصنيف م/٤٤ .
(٢) خلف أحمد خلف - إخراج : عبدالله ملك - مسرحية (ثعلوب الحبوب) _ جمعية رعاية الطفل والأمومة - ١٩٨٦ .

المسرحية من قصة قصيرة بعنوان (ساعات كالخيول) للناقص (محمد خضير) ، وتمهيد طويل نسبياً يعد مدخلاً للنص ذاته.^(١)

القسم الثاني : المشاهد .

٢ . ١ . مسرحية "ثلاثية عذاري" المؤلف : علي الشرقاوي . إذا كان عدد المشاهد ثلاثة عشر مشهداً فإن المبدع قد تمكن من الاعتماد على الهيمنة الأسطورية ، والخوف الذي أبداه (سماهيح) أي (الكهنة) وهو أحد الاحترافات الكهنوتية، بدأه المبدع في المشهد الحادي عشر للجزء الأول وموضوعه (الحلم)، وأما الخوف من الفزع فقد رواه (مقشاع) أي (فلاح ١) ، في بداية المشهد الخامس للجزء الثاني وعنوانه (الوهم) ، ورغم حجم الأحداث المتوازية في الأجزاء الثلاثة والتي تشمل عنوان (الحلم) للجزء الأول وعنوان (الوهم) للجزء الثاني ، وعنوان (الدم) للجزء الثالث، إلا أن الشخصيات تواجدت في الجزء الأول أكثر من الأجزاء الأخرى.^(٢) والجزء الثالث وعنوانه (الدم) في المشهد الأول ، يذكر لنا (فلاح ٣) أنهم ممنوعون من حمل السكين وحمل السهم أو القوس أو الرمح، وكذلك تعلم ألعاب الركض وألعاب القوة، ومن العوم بعيداً عن شط البحر، ويتساءل: بماذا سوف ندافع عن تربتنا؟.

٢ . ٢ . مسرحية "هامور عذاري" المؤلف : حمد الشهابي . ان عدد المشاهد هما اثنان وقد برز في المشهد الأول أغنية المقدمة ومجموعة تحتفي بالأغنية، وتخلل النص ظلام وليل وهدير، وأما المشهد الثاني وهو الأقل أحداثاً من المشهد الأول فقد ختم فيه الحلول ، التي راهن المبدع للوصول إليها ، وهي تحقيق الأمنيات والطموحات. ف (الجمال) يريد أن يصير الهامور و (أم فتيل) تريد (بوفتيل) و (فص) لا تريد (عصاة) ، يقع ضحية في يد البوليس خانه . وقد اختار المبدع موقع إشهار هذه الطموحات في نهاية المشهد الثاني.^(٣)

٢ . ٣ . مسرحية "بنت النوخدة" المؤلف: عقيل سوار . قسم المبدع نصه إلى أربعة مشاهد واستفاد برأي كثير من الأفراد في تلك الفترة ، وهي أواخر الثلاثينات من هذا القرن، ومن شواهد الأدوار الرئيسية للأحداث التي دارت في النص، وقد أشار لهم المؤلف قبل المشهد الأول "مهدي، ساره، النوخدة، حسن، الكاتب، منصور، بنات سليمه" . وتكرر اختياره (براحة النوخدة) في المشهد الأول والثالث والخامس، والمشهد الخامس هو أكثر ما

(١) إبراهيم غلوم (دكتور) - مسرحية (الخيول) - كتاب كلمات (٨) - أسرة الأدباء والكتاب - ص. ب- ١٠١٠ - البحرين - الطبعة الأولى - أغسطس ١٩٩٢ .

(٢) علي الشرقاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) مسرحية شعرية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية - مسرح أوائل - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين ١٠٥٥ د.ع / ١٩٩١ - الطبعة الأولى ١٩٩٤ .

(٣) حمد الشهابي - إخراج : أحمد الصايغ - مسرحية (هامور عذاري) - عن قصة الربوط لأنطوان تشيكوف - مؤسسة المسرح الأهلي للإنتاج الفني - ١٩٩٩ م .

دارت فيه الأحداث، وقد وفق المبدع في إبراز التجاوب الغنائي والملائم في المشهد الثالث مع أتعاب الحياة التي عانى منها (مهدي) بعد موت الحمار. وتركزت كثافة أحداث النص في المشهد الثالث والرابع والخامس أكثر منها في المشهد الأول والثاني، وركز المبدع أحداثه على موضوعه الرئيسي الآتي وهو عنوان النص، والمنسجم مع المهمات الحيوية لأدوار النص، مما يعطي القارئ المجال والإيضاح داخل أي مجتمع.^(١)

٢ . ٤ . مسرحية "سرور" المؤلف : إبراهيم بو هندي . تعددت المشاهد لدى المبدع في هذا النص ، وذلك راجع إلى محاولات التمكن من الوصول إلى الأدوار المقترحة والمتحركة بانتظام متين أحياناً ، وصل عدد المشاهد إلى (٣٠) مشهداً ، ولم يلتزم المبدع بتوزيع أحداث النص فيها بالتساوي . فالمشاهد التي شملت نصف النص الأول قصيرة الأحداث ، وأقل مساحة من المشاهد في النصف الثاني من النص ، مع ملاحظة قصر بعض المشاهد ، لدرجة اختفاء الحوار فيها وخصوصاً في المشهدين الثاني والعشرين، والثالث والعشرين . ولكي يحافظ المبدع على توازن تعدد المشاهد اختار لها مناظر عديدة ، أكثرها داخلية في المنازل والقليل منها خارجية المنازل. وقد عرض النص بعض القضايا والمشاكل الاجتماعية في ذلك الوقت كالمراهقة وعدم المبالاة والأخلاق السيئة، كالخبث والصرامة السلبية ومحاولة ملاءمتها بالحلول التي يمكن أن تتوافق معها.^(٢)

٢ . ٥ . مسرحية " السوق " المؤلف: خليفة العريفي . بعد الإطلاع على المشهدين وعلى معالم النص نكون قد اهتمدنا لأطوار من الأسواق في ذلك الوقت، ولا نتناسى الأنماط التقليدية والقديمة التي يمتلكها الممثلون في تداول الحياة اليومية، ومن ذلك ما حدثه لنا (الشحاذ) أو الممثل السادس ، في المشهد الأول من النص عن القاص العربي (ابن المغازلي)، وما عرفه لنا (الشحاذ) أو الممثل السابع عند ذكره لما رواه (الطبري) في المشهد الأول من النص.

٢ . ٦ . مسرحية " الجاثوم " المؤلف: يوسف حمدان . تدور أحداث النص المونودرامية بممارسات متفاوتة لأنماط الحياة الجديدة ، وتعاطي المبدع المشاهد الخمسة (الجاثوم، الحظيرة، رأس، لوثة، الرهينة) وإقراره بأنها مسرحيات تحمل على عاتق طياتها اعترافات وانعدام المصداقيات بين الناس، تجنيد وترسيخ التلاحم والتوازن المنتظم المطلوب، وقد اختار المؤلف أول مسرحياته (الجاثوم) وقد اضطر فيه إلى إبراز ألوان وتعدد الجاثوم وهو كالكابوس ، وتتعمق الصورة في المشهد الثاني (الحظيرة) وكأنما الإنسان يعيش في تعامله وتصرفاته مع الآخرين ، وقضاء ضرورياته كالأكل والشرب ودونه كالمخلفات وأشبه بحيوان وضع في حظيرة ، والمشهد الثالث (الرأس) وهي النهاية الحتمية ، فالجسم لا يبقى منه سوى العظام والجمجمة وأيضاً يلاحقه الغراب. والمشهد الرابع (لوثة)

(١) عقيل سوار _ مسرحية (بنت النوخدة) .

(٢) إبراهيم بو هندي- إخراج: عبدالرحمن بركات - مسرحية (سرور) - مسرح أوائل - اللجنة الثقافية - مسرحية شعرية باللهجة الشعبية - الموسم الخامس ١٩٧٥ / ١٩٧٦ .

يرتكز حول الابتلاء باختناق أحد ألوان البلاء التي يعاني منها البشر ، والمشهد الخامس (الرهينة) يبدو لنا الإنسان وقد وقع رهينة للمتاهاات السالحية العسكرية ، رغم تهيئاتها الظاهرية، إن هدفها هو الوصول بالإنسان إلى مستوى معيشي رفيع يرضى به الإنسان ويتوق إليه.

٢ . ٧ . مسرحية " ما جرى للبستان " المؤلف: ميرزا زهير . ان عدد المشاهد للنص أحد عشر مشهداً ، والمشاهد الأولى إلى السابع اكتتفت أحداث أقل حجماً من المشاهد التي تلتها ، وهي من الثامن إلى الحادي عشر. وقد انتشرت الأحداث على الشخصيات بمستويات تقترب إلى مستويات متقاربة في التصاعد الحكي دائماً.^(١) والتعايش مع الأحداث اليومية عند الأطفال وغيرهم لا يمكن الاستغناء عنه، ومنه فقدان الصغير من أهله وهذا ما ارتآه لنا المبدع في أول المشهد الثاني ، عندما فقدت الأرنبة البيضاء صغيرها وفقدت الثعلبة الشقراء ابنتها الحلوة. والمشهد السادس يصور المؤلف فيه ذلك الفخ والطريقة التي وقعت فيها وما يسبغها لنا المبدع عند اجتماع الحيوانات وخاصة الثعالب والأرانب ، بعد انزعاجهم في المشهد السابع والمشهد العاشر يجسد لنا جزءاً من التحولات المتواصلة ، بعد الانصياع السائد للحيوانات وعند وقفها طابوراً أمام الصياد وقفصه الذي سجن فيه العقق .

٢ . ٨ . مسرحية " الكنز الثمين " المؤلف: ميرزا زهير . لقد جاءت المشاهد الثلاثة لهذه المسرحية مقسمة حسب ما دار من أحداث في النص، فالمشهد الأول مساحة أحداثه أكتف من المشهد الثاني، في حين أن أكتف الحوادث دارت في المشهد الثالث، والمشهد الأول والثالث هما عمودان أساسيان للنص وعنوانه . وافتتح المؤلف بالأغنية الأولى قبل المشهد الأول ، والأغنية الثانية نهاية المشهد الأول وأما الأغنية الثالثة فقد تخللت المشهد الثالث ، في حين الأغنية الرابعة أتت خاتمة للمشهد الثالث.^(٢)

٢ . ٩ . مسرحية " سر الصندوق المسروق " المؤلف: لجنة الإنشاد والسمر، جمعية الإصلاح فرع مدينة حمد . لقد تم توزيع الأحداث على المشاهد الستة بمستوى متواز عدا المشهد السادس، فقد كثرت أحداث النص فيه ولأنه المحور الرئيسي الذي يدور فيه النص وأهدافه الأساسية.^(٣)

٢ . ١٠ . مسرحية " يوم واحد فقط " المؤلف: إبراهيم سند . عرض النص لنا لقطات عديدة في مشهده الوحيد وخصوصاً عند اصطدام الأطفال بأحد أعضاء الجمعية وبالحارس ، عند منعهم من المشاركة في احتفال

(١) ميرزا جعفر زهير _ مسرحية (ما جرى للبستان) .

(٢) ميرزا زهير - مسرحية (الكنز الثمين) - إخراج : علي سلمان - مدرسة ابن طفيل الابتدائية للبنين - وزارة التربية - ٩٨ - ١٩٩٩ م .

(٣) لجنة السمر والإنشاد - مسرحية (سر الصندوق المسروق) - النشاط الصيفي - جمعية الإصلاح - فرع مدينة حمد - ١٤١٨ - ١٩٩٧ .

"يوم الطفل العربي"، ولا يخشى الأطفال من الرادع عند هجومهم المبالغ على أعضاء الجمعية والرئيسية أثناء التصوير، وقبل المشهد الأخير يصور المبدع أطفالاً قد أنعتهم سوء القيود لدرجة أنهم افترضوها لهم، ومن شدة هذه الأغلال صورها المبدع مادياً بالسلاسل الحديدية الموصلة بالكرة الحديدية. ويختم المبدع نصه بالمشهد الأخير وفيه فرحة الأطفال بعد تلبية كثير من متطلباتهم وأمانهم.^(١)

٢ . ١١ . مسرحية "تار يا حبيبي نار" المؤلف: أحمد فردان . تم التركيز في أحداث النص والمقسم إلى خمسة مشاهد على مدى ما وصلت إليه شريحة إجتماعية معينة، من أوضاع إجتماعية ونفسية ودينية واقتصادية ظل يعاني منها المجتمع، وينتقل المبدع بنا من مشهد إلى آخر، بعد أن يحل الظلام وينقشع ويتم استبدال بعض مظاهر النص التقنية، ويغير في بعض الشخصيات، وكان موضع الاستراحة أثناء منتصف النص وتخلل النصفين اظلامين لكل من نصفي النص، واعتبر الإظلام كنهاية لمشهد والبدء بمشهد آخر.^(٢)

٢ . ١٢ . مسرحية "اي دمة حزن لا لا لا" المؤلف: أحمد فردان . انتقل المبدع بنا عند منتصف النص والمكون من ثلاثة مشاهد إلى بواطن التمثيل، الاقترب لصورة أسرة بسيطة، يقر فيها نموذجاً لروعة الأب وتعامله مع الأبناء "الأب والأبناء ياسر ومفتاح". ويستعيد مؤلفنا طريقه النصف الثاني من النص إلى معابر التمثيل، وما يعانيه الممثلون والمخرجون والآخرين، ويتبع المؤلف الإظلام عند انتقاله من مشهد لآخر أو من أداء بعض الأدوار من مشهد تمثيلي معين.^(٣)

٢ . ١٣ . مسرحية "أرنوب الكسلان" : يحاول النص في مشهده الواحد أن يطور من مزاوله الأطفال لبعض الممارسات السلوكية الحسنة، لكي يشب عليها منذ نعومة طفولته، كأداء الصلاة والواجبات والتنظيم في كل شئ ومساعدة الآخرين.^(٤)

القسم الثالث : المقاطع .

٣ . ١ . مسرحية " اللعبة " المؤلف: خلف أحمد خلف . قسم المبدع نصه الفني في معظمه إلى فصلين، اضطر خلاله إلى تقسيم الفصل الأول إلى خمسة مشاهد، متفاوتة المساحة في حجم الأحداث بدقة أحياناً، وجاءت مساحة الأحداث في الفصلين متقاربة فيما تحتاجه من زمن لتحقيق الأدوار المطلوبة.^(١)

(١) إبراهيم سند - إخراج: ياسر ناصر - مسرحية (يوم واحد فقط) سيناريو للأطفال _ قدم على خشبة مسرح نادي الحالة - ١٩٩٨ .

(٢) أحمد فردان - إخراج: محمد القفاص - مسرحية (نار يا حبيبي نار) - المسرح الشعبي - ١٩٩٧ م .

(٣) أحمد فردان _ مسرحية (أي دمة حزن لا لا لا) - ١٩٩٦ .

(٤) سعاد جبارة - إخراج: هيا يعقوب - مسرحية (أرنوب الكسلان) - مدرسة عقبة بنت نافع للبنين - مدرسة فاطمة بنت الخطاب للبنات - وزارة التربية - دولة البحرين .

٣ . ٢ . مسرحية " خور المدعي " المؤلف: علي الشرفاوي . وقد شمل النص عشرين مشهداً والمشهد الأول الأطول والأوسع مساحة في الأحداث ، والمشهد التاسع الأقل حضوراً للأحداث، ومعانيه واسعة وعميقة في المعاناة لذلك الوقت، والمشاهد الأخرى متقاربة في اتساع رقعة الأحداث. وعمد المبدع إلى سبق المشهد الأول بقصيدة عامية، وعمودية المقاطع والبناء الشعري، وتمكن النص بذلك كله من عرض المسرحية على شكل مقاطع يمكن تمثيلها.(٢)

٣ . ٣ . مسرحية " حب خلف الضباب " المؤلف: حمد الشهابي . قسم المبدع نصه إلى ثلاثة فصول ، وتضمن الفصلان الأوليان مشاهد متفاوتة المساحة ، منها ثلاثة مشاهد في الفصل الأول وخمسة مشاهد في الفصل الثاني ومشهد واحد في الفصل الثالث. ومن الملاحظ أن الفصل الثاني هو أكثر الفصول استغراقاً في طول معاناة البحث عن ذلك الحب ، الذي يقع خلف الضباب، والمشهد الثاني في الفصل الأول هو أقل المشاهد مسافة في الأحداث، رغم أنها من أهم الأحداث وأعماقها في النص هو استيقاظ "الأب"، بعد أن ضمن السلامة وهو بين أبنائه ومنهم " ليالي "، وأما الفصل الثالث فيحتوي على مشهد واحد فقط.(٣)

٣ . ٤ . مسرحية " الجيران والمتجر " المؤلف: ميرزا زهير . ان المقاطع الخمسة التي تكون منها النص شهدا المشهد الأول تواصلت في المشهد الثاني ، ونلاحظ أن المبدع قسم مقاطعه ومشاهده تقسيماً يتقارب إلى التساوي ، في مساحة أحداثه وفي انتظام المقاطع، كما في مطلع المشهد الأول وخاتمة النص وخلال المشاهد (٤).

القسم الرابع : اللقطات

٤ . ١ . مسرحية "الفزاعة " المؤلف: حمد الشهابي . وجاء أوضح المقاطع التي تعنى بالتوازنات للأحداث في بداية الفصل الأول ، وتكاثفت المقاطع في الفصل الثاني ، نظراً لزيادة الأحداث واللقطات والشخصيات والأدوار

(١) خلف أحمد خلف - مسرحية (اللعبة) _ منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة القصة والمسرحية (١٦٢) - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٢ .

(٢) علي الشرفاوي - مسرحية (خور المدعي) مسرحية شعرية باللهجة العامية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية(٥) - مسرح أوائل - الطبعة الأولى - مايو ١٩٩٥ .

(٣) حمد الشهابي - مسرحية (حب خلف الضباب) _ الطبعة الأولى - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين - ١٥٢٢ د.ع / ١٩٩٣ .

(٤) ميرزا زهير - مسرحية (الجيران والمتجر) _ مراجعة : عبدالله خليفة - الطبعة الأولى - رقم الإيداع في المكتبة العامة - ١٨١٨ د.ع/ ٩٥ م .

، وتتوالى المقاطع في نهاية الفصل الثاني ، حيث تشكل نهاية الأحداث واعتراف الشيطان الكبير ، ويكتمل النص بهذين الفصلين فقط .^(١)

٤ . ٢ . مسرحية " أنا وأنتي والبقرة " المؤلف: عبدالرحمن بركات . امتدت اللقطات في الفصل الأول والثالث بسيل من التدفق والتمهل أحياناً ، وتحتشد لتشغل مساحة مقاربية بينهما، رغم تشابه المنظرين الفصل الثاني والثالث. أما الفصل الثاني فقد تواجدت اللقطات لتتلاقى وتتحدّر بقصر كثيف رغم نمو بعض الأحداث المتوترة، وهذا ما جعل أكثر أدوار النص فيه ولم يتعد المبدع هذه الفصول الثلاثة للنص.^(٢)

٤ . ٣ . مسرحية " يا يعيش " المؤلف: عبدالجبار المختار . قسم المبدع نصه منطلقاً من اللقطات الرنانة والحية واللافتة للنظر في سبع لوحات ، وبعض اللوحات تحتوي على مشهدين فقط ، وتحمل اللوحات مساحة للأحداث المقاربية وفي المسافة اللازمة لتنفيذها.^(٣)

٤ . ٤ . مسرحية "السيوف .. الإنتفاضة" المؤلف: عبدالجبار المختار . وقد قسم المبدع نصه إلى قسمين ويحتوي النص على ثلاث عشرة لوحة ، وتحتوي اللوحات على مشاهد ويصل البعض فيها إلى ثلاثة مشاهد وبعضها مشهدين والبعض مشهد واحد، مع ملاحظة قصر بعض المشاهد ، واللوحة الخامسة لا تحتوي على مشاهد في حين نجد كثافة التعقيم والانفراج والإظلام التام والإخفاث في النص، وهذا من متطلبات اللقطات وطبيعة النص.^(٤)

٤ . ٥ . مسرحية " امبراطورية بوجسوم " المؤلف: عيسى الحمر . وقد قسم المبدع نصه إلى فصلين ويحتوي كل من الفصل الأول و الثاني على لوحتين اثنتين . ويعتبر الفصل الأول أكثر مساحة من الفصل الثاني، حيث اتسع بلوحتيه من حيث الأحداث .^(٥)

القسم الخامس : اللوحات .

(١) حمد الشهابي - مسرحية (الفزاعة) _ سلسلة المسرح البحريني ٦ - وزارة الإعلام - دولة البحرين - ٨٦ / ١٩٨٧ م .

(٢) عبدالرحمن بركات - مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) _ مسرح أوّل - البحرين .

(٣) عبدالجبار المختار - مسرحية (يا يعيش) _ مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة ١٥٧٨ د.ع / ٩٤ - البحرين .

(٤) عبدالجبار المختار - مسرحية (السيوف .. الإنتفاضة) _ مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين ١٥٧٧ د.ع / ٩٤ _ البحرين ١٩٨٧-١٩٩١ .

(٥) عيسى الحمر - إخراج : ناصر الجوهر _ مسرحية (امبراطورية جوهر أو امبراطورية بوجسوم) .

٥ . ١ . مسرحية " الديك التائه " المؤلف: صلاح السيد . وفام المبدع بتقسيم نصه إلى أربع لوحات، وكثف أحداث النص في اللوحتين الأوليتين ، وذلك لانتقاء أكثر الحيوانات فيهما وتم تقسيم النص بما يحملانه من براءة وهذوء ويعد عن الحيوانات الوحشية .^(١)

٥ . ٢ . مسرحية " نجمة على الأرض " المؤلف: ابراهيم سند . وقد قسم المبدع نصه إلى ثلاث لوحات متوازية ومتساوية في المساحة المخصصة للأحداث الدائرة في النص. وقد تخلل النص بعض الأغنيات باللهجة العامية وتخللها موسيقى ملائمة للأجواء الفضائية .^(٢)

٥ . ٣ . مسرحية " صباح الخير يا عرب " المؤلف: محمد حميد السلطان . وجاء تقسيم النص إلى عشر لوحات متقاربة في المساحة المخصصة لكل لوحة ، ومسافات الأحداث ذاتها عدا اللوحة الثامنة . فإنها أوسع من اللوحات الأخرى نسبياً، وكما هو واضح من عنوان النص نفسه ، حيث أنه عبارة عن برنامج متنقل في كل مكان ، يجد فيه المذيع ظرفاً مناسباً أو مشكلة هي أهل لطرحتها أمام المجتمع والمشاهدين .^(٣)

وبهذا يمكن القول أن الحدث يتلون بتلون التيار والبيئة أو الترابط والالذان يتم توزيعهما لخدمة الموقف ذاته ، ويبقى تقسيم النص بحسب الهدف الذي من أجله سعى المؤلف لإبداع النص وبحسب ما تحتّمه مواكبة طبيعة الأحداث وما تحتويه من بيئة يضعها المبدع في اعتباره ، وما يثبت نجاح هذا التقسيم هو نجاح أو فشل الطعم عند المشاهد ومنه الشعور بالارتياح في اختيار هذا الحدث أو ذاك لهذا التقسيم أو ذلك ، وفي النصوص التي أمامنا وجدنا تقسيم الفصول والمشاهد والمقاطع واللقطات واللوحات . وهذا التقسيم لا يستغني عن الحوار المسرحي الذي يضمن نجاح الأحداث وتطوراتها في النصوص .

(١) صلاح السيد - مسرحية (الديك التائه) - المخرج : حمزة محمد - مدرسة : العلاء بن الحضرمي الابتدائية للبنين .

(٢) حمد الشهابي _ مسرحية (نجمة على الأرض) - مسرحية للأطفال - عن قصة : إبراهيم سند .

(٣) محمد حميد السلطان - مسرحية (صباح الخير يا ... عرب) - إخراج : سعد الجزاف - مسرح الجزيرة - المحرق - البحرين _ ١٩٧٤ .

الفصل الخامس

تقنيات بناء الحوار

- **الحوار** ؛ بناء الحوار - الحوار - الحوار السريع .

١ . ١ . اللغة والصور الشعرية والدلالات المتعددة في مسرح (إبراهيم العريض) : (وامعتصماه)، (بين الدولتين).

١ . ٢ . النماذج البلاغية : مسرحية (وامعتصماه) - المجاز المرسل - الاستعارة التمثيلية .

ثانيا : التوظيف الأدبي للموضوعات الأسطورية، مسرحية (ثلاثية عذاري) ؛

٢ . ١ . المجاز في الأسطورة ، مسرحية (ثلاثية عذاري) : ٢ . ٢ . المجاز المرسل .

٢ . ٣ . الاسناد المجازي .

ثالثا : دور الحكاية الشعبية في بناء الحوار، مسرحية (ثلاثية عذاري) تأليف: علي الشرقاوي

٣ . ١ . المستوى العام لبناء الحوار ، مسرحية (ثلاثية عذاري) . المؤلف: علي الشرقاوي

٣ . ٢ . بناء الحوار التقليدي .

٣ . ٣ . الحوار والتكوين المسرحي، مسرحية (كرسي عتيق) تأليف وإخراج: محمد عواد:

٣ . ٤ . المسرحية والغناء التقليدي، مسرحية (نجمة على الأرض) عن قصة : إبراهيم سند ، أعدها: حمد الشهابي .

رابعا : دور التراث والأمثال والحكايات الشعبية في بناء الحوار التقليدي .

٤ . ١ . مظاهر التراث في الحوار، مسرحية (خور المدعي) تأليف: علي الشرقاوي .

٤ . ٢ . مظاهر الأمثال، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) تأليف: عبد الرحمن بركات .

٤ . ٣ . ألوان من الحكايات، مسرحية (الفزاعة) تأليف: حمد الشهابي .

خامسا : الأجواء الشعبية والحوار التقليدي، مسرحية (توب توب يا بحر) تأليف: راشد المعاودة : البحر وبناء الحوار التقليدي، مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) تأليف: إبراهيم بوهندي .

سادسا : الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار الخارجي، مسرحية (الجاثوم، مسرحيات أخرى) المؤلف: يوسف الحمدان .

الحوار :

يمثل الحوار التكنيك المهم والمؤسس الضامن لنجاح المسرحية ، وتصل الأهمية إلى جل العناصر الأخرى وتنقلها إلى بر الأمان ، وتتوقف العناصر الأخرى كالسيناريو ودونه على هذا الحوار الذي يتم اختياره ، وعصب نجاحه هما الصراع الناجح والمعرفة الفريدة للشخصيات، وكل ما تؤديه من أدوار في المجتمع، ويعتبر الحوار (من أهم عناصر التأليف المسرحي. فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب ومما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه. ولكي يجود الحوار لابد من أمرين: الأول وجود الصراع الصاعد، فهو الذي يكسبه القوة والحياة. والثاني معرفة الكاتب بشخصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات يحمل خصائصها في ثناياه وكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تقصص عما هو الآن وتومي إلى ما سيكون هو المستقبل^(١).

ان الإثارة ويشتى ألوانها تحتاج إلى حوار خاص يلبي تطورات الأحداث ، وفق نقطة يتم التمحور حولها وشد انتباه المشاهدين ، وشاهدنا في الفصل الثامن مثلاً لمسرحية (بين الدولتين) الجزع والشعور بالبين كالسهم والشقاق بين المجتمع والنصر وتعاقب الضرب وتحمل عقاب الجلال والتباغت والضرب بالسيف وموج المنايا والجيش المنيع ، والمشاهدون يتوقون لظهور الاثارة ووفق ذروة آخذة في أعماق الحوار، وأما حياكة الحوار (مثل الحكمة فإنه لا يجوز للمقاطع الطويلة من الحوار أن يكون لها تقدم حسابي: ويلاحظ بيرسيغال وإيلدان الكاتب الناشئ له نمط من الحوار يتطور بهذا الشكل أ ، ب ، ج ، د ، هـ... في حين كاتب الحوار المجرب لا ينتهي أبداً من موضوع يسير قدماً. فهو يثير نقطة ثم يتركها ثم يعود إليها ثانية ثم يتركها ثانية ناقصة ولكن يعود إليها ثانية، وكل مرة يحفر فيها أعمق، ولهذا قد يكون التطور هكذا أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، أ ، ج ، و ، ب...^(٢).

(١) على أحمد باكثير - فن المسرحية "من خلال تجاربي الشخصية" - الفصحى والعامية - الناشر: مكتبة مصر - الفجالة - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ - ص ٦٩.

(٢) ستوارت كريش - صناعة المسرحية - الحوار - حياكة الحوار - ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ (دكتور) - ار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٦ - ص ١٣٩.

كما ان للحوار وظائف وخصائص عديدة وتتعدد حسب التوسع فى الوظائف الرئيسية ، كارتباطها بالعقدة وحلها منذ البداية إلى النهاية ، وخلال ارتباطها بتوضيح الشخصيات وكل ما يتعلق بها ، وسير الحوار ذاته وفق حديث ترسمه المسرحية لكل مشهد ، تظهر فيه الذروة أو تختفي، وإذا كان (للحوار المسرحى ثلاث وظائف رئيسية: أولاها السير بعقدة المسرحية أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها. وإن كل خطبة أو حديث يجب أن يكون خطوة إلى الأمام فى السير بالتمثيلية حتى العرض الذى يجلو أحداث الحاضر والمستقبل بإلقاء الضوء على الماضى. وإن لفظة درامة تعنى السير إلى الأمام باستمرار وذلك من خلال فعل وكلام محتومين إلى غاية أو نتيجة محتومة. ومن ثمة يجب ألا يحدث أى توقف فى الطريق، وكل فقرة من الحوار يجب أن تؤدى إلى مشهد الذروة الكبير الوحيد^(٣).

ولا يخلو الشعر من متطلبات المسرحية فى البناء الأسلوبى ، محاولا مجازاة التنامي المتزايد للنثر ، ووصل الأمر إلى استبداله بالنثر فى نهاية المطاف ، ومسرحية (ثلاثية عذاري) كتبت بالنثر خلال أكثر من نصف أجزائها ومشاهدها خلال أجزائها الثلاثة ، واستمرت بعض الانجازات على هذا المنوال إلى أن أعيد للشعر مكانه الطبيعي وداخل لغة المسرح، وأما من الوجهة التاريخية العامة فإن (الملحوظ على الحركة العامة للتأليف المسرحي عبر العصور أن الشعر قد عاش أجيالاً طويلة وهو الأسلوب الوحيد للمسرح، ثم مهدت الرومانتيكية لزحزحته عن عرشه ولتحل النثر محله، وتأكد ذلك مع الاتجاه الواقعي والطبيعي، ثم تنامت وتزايدت محاولات إعادة الشعر إلى مكانه من المسرح، مع ردة الفعل ضد الواقعية والطبيعة. وأما من الزاوية النقدية الخاصة فقد كان مثار الخلاف فيها هو الحرص على تحقيق الواقعية للحوار المسرحي، ومن يعارضون الشعر يعارضونه باسم الواقعية التى يرون أنها تأبى أن يكون الشعر لغة مسرح يقدم أحداثاً وشخصاً عصرية، ومن يؤيدونه يرون أن الشعر يعبر عن جوهر الواقع وحقيقته لا عن عرضه وحرفيته، ومن ثم فهو أصدق بياناً وأجمع تعبيراً^(٤).

بناء الحوار : يضطر المبدع إلى اختيار الحوار المتسارع، تماماً كتسارع الزمن القاسي وعلامات التيه والوقوع في الهاوية . ويرى الباحثون أن القطعة المسرحية تعتمد اعتماداً كبيراً على البناء الحوارى، الذى يتطلب تقنية تواكب المخاطبة والمحادثة للأدوار المطلوبة فى النص،

(٣) روجرم. بسفيلد (الابن) - فن الكاتب المسرحى - للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما - الحوار - وظائف الحوار - ترجمة وتقديم:

درينى خشبة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ١٩٨٧ - ص ٢٣٠.

(٤) اسماعيل الصيفى (دكتور) - الدراما بين شرقى وإباطة - الحوار - الشعر والمسرح - مكتبة الفلاح - الكويت - ١٣٩٧ هـ =

١٩٧٧م - ص ٢٢٣.

ويجب علينا أن نراعي الواقعية والنزول إلى مستوى المشاهد ، ومخاطبته بمعجمه ولهجته، بما فيها من خروج على قواعد العربية الفصيحة ، وما فيها من المعرب والدخيل القديم الحديث، مما يسميه اللغويون المعاصرون القرض المعجمي. ولكن ماهو الحوار ؟

الحوار هو ذلك الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر. ويمكن أن يطلق على كلام

شخص

واحد في حالة النجوى. ويؤكد آخرون أنه قد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية، أو تعليمية، أو نحوها، كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون، أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي. أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيمة خاصة منها: (يدفع إلى تطوير ونمو الحدث وتجليه، ومن ثم تتم المناضلة بين قوتين متعارضتين. ويعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية وصراعها مع الطبيعة والبشر والقدر ... إلخ. ويولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش. ويوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو (الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل).^(٥) ويصل الحوار إلى العفوية في التسارع وتبادل تصوير المعاناة والصراع مع الواقع والطبيعة كما هو الحال مثلا في مسرحية (ثلاثية عذاري) وما يعانونه كثير من الفلاحين ويصل الأمر إلى ضربهم بالسياط وفي كثير من المشاهد وعلى الأخص في المشهد الرابع للجزء الأول ، ولكن ما هي أشكاله ؟ وما كيفية أشكاله ؟

لم يكن المسرح الذي نحن بصددده بعيدا عن الواقع اليومي ، وقد صوره كواقع من الشارع كما هو تماما. وبمظهره ولمساته الظرفية والحوارية اليومية ، ويؤكد ذلك "صنوع" ويأخذ في (الدفاع عن اللغة العامية التي اختارها لمسرحه. ويوضح الأسباب التي دعت به إلى هذا الاختيار فيذكر أنه إنما يكتب مسرحيات كوميدية، وأنه ما دامت "الكوميديا تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس". فلا بد أن تكون صورة للواقع، ويتبع هذا أن تكون لغتها صورة للغة التي يستخدمها الجميع في أحاديثهم اليومية، ولا يستخدم الجميع في تلك الأحاديث سوى اللغة الدارجة. ثم يضيف أننا لو حاولنا أن ننصت إلى ما يجري على لسان أفراد الشعب لوجدنا أنه حتى المشايخ وأصحاب المعارف والفنون أنفسهم يتحدثون العامية)^(٦). ووجدنا أن العريض قد أثر استخدام

(٥) إبراهيم حمادة (دكتور). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. الصراع الدرامي. دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٥. ص ١٦٢.

(٦) نجوى إبراهيم فؤاد عانوس - مسرح يعقوب صنوع - مسرح صنوع - دراسة فنية - لغة المسرح عند صنوع ومشكلات الحوار - طبعة اللغة العامية ومشكلاتها عند صنوع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ٢١٥.

الفصحى في أبياته الشعرية للمسرحيتين مع الحفاظ على الكوميديا اللازمة في الأحداث التي دارت في النصين وعلى لسان الشخصيات .

الحوار السريع : مصطلح فرنسي الأصل. ويشير إلى الحوار الفكاهة الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر ، في إيقاع سريع كأنه خطبات سيوف متبارزة، ويدل على حضور بديهة. وتتسم به _ عادة _ الملهة الراقية (انظر).^(٧) ومنه العبارة الزمنية clause temporal - اللهجة الزمنية temporal dialect^(٨) ونجده كذلك في مرحلة معينة من تطورها التاريخي ، وأثناء مراقبة الحركات والإشارات من قبل المشاهد للممثل أو الإصابة ببرود في الحوار، التي تعتمد في حوارها على الانضباط الإيقاعي. ويؤدي الحوار إلى التشويق الذي يجعل المشاهد يتساءل، خلال مشاهد الهروب والقتل والشتم والتصفيق ورمي التاج والارتداء على الأقدام والدخول والخروج من خشبة المسرح وغير ذلك في مسرحية (وامعتصماه) وبداية الفصل الثاني ، وبالمثل في مسرحية (بين الدولتين) ، حيث حركة المسرحية تبدأ من السؤال إلى الجواب ومن المشكلة إلى الحل والمشاهد يسأل على سبيل المثال ويقول: (هل سيقتل هاملت الملك قبل أن يقتله الملك؟ وهل تكتشف ليدي تيزل مختبئة وراء الستار؟ وإذا ما حدث ذلك . فماذا سيكون رد فعلها ورد فعل الآخرين على المسرح؟ نحن نحس بالنهاية المحتملة لأوديب، ولكن نسأل كيف سيحدث ذلك، ومتى ومن سيقوم به؟)^(٩). ولكن هل للمسرح أن يخوض ما يهدف إليه بلغة خاصة ؟ وكيف لها أن تلبي حاجة تياره _ المثل الأعلى _ كما يراه هو أو يراه الآخرون؟

ولا تبتعد لغة الحوار عن مضمون الحديث الدائر في المسرحية ، سواء أكان عربيا عاميا كما هو الحال في كثير من المسرحيات وعلى سبيل المثال مسرحية (بنت النوخدة) وفي كل المشاهد أم خاصا ، كلاهما له جمهوره الخاص وإن تواجد في حديث غريب ظل مقيدا بحدود يصعب فك رموزها أو التعاطي معها ، وقد عبر سلامة موسى عن هذا التعارض بين لغة الحوار ، التي (يرى استخدامها فنيا ولغة الحوار التي يرى استخدامها لأسباب قومية، ورأى أنه لا بد أن يضحي بأحدهما، فهو يقول: أنا لا أنكر غرابية الحديث بالفصحى على المسرح أو السينما ولكننا نستطيع أن نضحي بذلك لمصلحة الوحدة القومية بين الشعوب العربية، لست أنكر أن في ذلك تضحية، ، هذا الحلم يستحق أن نضحي من أجله باللهجات وبشيء من الفولكلور

(٧) إبراهيم حمادة (دكتور)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، الحوار، حوار متسارع - عجيل، دار المعارف، القاهرة ص ١٠١، ١٠٢ .

(٨) نخبة من اللغويين العرب، معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، عربي - إنكليزي وإنكليزي - عربي، مكتبة لبنان، طبعة أولى ١٩٨٣م، ص ٩٣ .

(٩) ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، التوتر الدرامي، التشويق، التساؤل ترجمة د. عبدالله معتمد الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٣٩ .

الإقليمي. ومعنى هذا أن كاتب الحوار فى مرحلتنا الحاضرة عليه أن يضحى بأحد اثنين، إما بعامية الشعب إذا كتب بالفصحى كما أوضح محمود تيمور، وإما بجمهوره الأدبى فى مختلف الدول العربية إذا كتب بالعامية ولهذا يقول محمود تيمور. ان الكاتب المسرحى إذ يؤثر العامية على الفصحى إنما يقوم بتجربة أدبية فى هذا العصر الحائر، الذى لم تستقر فيه المذاهب من حيث اللغة ومن حيث مناهج الأدب فهو يلقى بتجربته بين يدى الجمهور ليحكم لها أو عليها. والمستقبل كفيل بإملاء إرادته على العصر الجديد. وكل ما يقال فى تقدير هذه الإرادة رجم بالغيب ونثر بالظنون^(١٠).

أولاً : البلاغة : ان للحوار فى المسرح نماذج البلاغية الخاصة وهي تقوم بدورها على اضافة العمق للمعاني من جهة والدلالة فى انتشارها خلال عرض الصور والحوار الدائر والمطلوب لكل ما يدور فى الحوار بين الشخصيات .

١ . ١ . اللغة والصور الشعرية والدلالات المتعددة فى مسرح (إبراهيم العريض) : (وامعتصماه)، (بين الدولتين):^(١١) إن للبناء المسرحي نسقا يتحرك من خلاله ويزيد فى التصاقه وتوظيفه للغة النص ويلعب دوراً فى جماله ودلالته، ويضفون حالات ثرية ومتوزعة على أقسام الحدث الكلامي، وكل ذلك يصب فى المظهر الجمالي والمظهر الدلالي للنص ، سواء منه ما يتعلق بالعقدة أو الشخصية أو الفنية فى المسرحية . ومنه الجانب الحسي (فى البناء الفكري للناقد أو الأديب ويكتشف عن طريق الدلالات اللغوية والنفسية والفنية. وفى التصور الذهني الذي يتم عن طريق التشبيه أو الاستعارة ، وظيفتها إحياء كل ماله علاقة بالاستعمال الاستعاري للكلمات المدرجة فى النص الأدبي).^(١٢) ففى (وامعتصماه) نرى المظاهر النحوية، كثرة حرف النداء (يا صاحب) (يا أخا)، (يا ابن) ، (يا عبقري)، (أيا) ، (يا غارة) ، (يا ساقبي) ، (يا يوم). وكذلك مسرحية (بين الدولتين) ومن ذلك (يا عم)، (يا صح)، (يا نصر)، (يا مروان)، (يا ابن العم). ومن التركيبات النحوية (الاستفهام)، فى مثل: (أهي من فضة ترى؟)، (كم؟) ، ... أفشين؟)، (فهل ترى أشغلك الضراب؟)، (ضقت ذرعاً؟)، (سئمت بـ "بغداد" المقام؟)، (وما الذى يسووك منها؟)، (وفيم تريد الخيل أن تتجشما؟)، (وكيف؟) (والموج؟) ، (أتعيب؟)، (فاكفف ألا تخشى من النفيث ؟)، (وما الذى تهاب من أمره؟)، (وثم ماذا؟)، (وماذا ترجي فى الأسر؟) ، ..

(١٠) يوسف الشارونى - مع الدراما - لغة الحوار وفنية التعبير - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ - ص ١١٧.

(١١) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - مسرح إبراهيم العريض مسرحية "وامعتصماه" ، (بين الدولتين) - مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ٩٥، ١٥٣.

(١٢) سمير حجازي (دكتور)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، فرنسي - عربي، صورة، مكتبة

مدبولي، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٥١.

ماذا نرتجي فيه؟) ، (ألم يقض نحبه فى المسيح؟!) ، (أما به للناس هدى صريح؟) ، (ألا حافز يلحقه بالعالم الثاني؟) ، (وهل فى السجون حصان؟ تصان؟) ، (ألا تخشاه؟) ، (ألا تخشاه؟) ، (أكلب يرسف فى أغلالى أم مولاه؟) (المهر؟) ، (ذاك الذى قد جعلته لي هديه؟) ، (من ذا على الباب؟) ، (وما وراءك؟) ، (ما فعلوه؟) ، (ألم تنهم عنا كتائب "توفل"؟) ، (.. والبطارق؟) ، (وما الرأي؟) ، (وأين ماطس؟) ، (فكيف أصبحت مطبوعا على جبن؟) ، (وما لقلبي لا يصغي لما قالوا؟) ، (وأما الاستفهام والتعجب معا ففى: (والآن!!) ، (ونحن!!) ، (لعلك تحسبني من بناتكم!!) ، (.. تطير!!) ، (قد طال السفر!!) .

ونرى مظهرا آخر فى التركيب النحوي وهو (التعجب) فى (وامعتصماه): (قد أجزناه!) ، (يفضله فى الغناء الترك والعرب!) ، (كفى!) ، (يا ابن الزيات!) ، (لك الإقبال!!) ، (إلا سألت لك بالذهب!) ، (على الرحب!) ، (أهلاً به!) ، (أنعم مساء سيدى!) ، (مسيب "أفشين" بخير!) ، (أفشين!) ، (كالغيم!) ، (جاءني الأمر!) ، (لا أرى لي مغنما!) ، (وينثني بالقتير..!) ، (مضمخاً بالعبير..!) ، (فى ظلال القصور..!) ، (ما كنت أعلم هكذا "بغداد"!) ، (عبث الزمان بأهلها فانقادوا!) ، (بها لرهبانة النصارى دير!) ، (وما البيع بالعسير!!) ، (ليدركه!) ، ("ضاحكاً" صدقت!!) ، (كأنى بالأمام هو الذى عنيت!) ، (فى الليل ما أحلى السمر!) ، (بدعوة الشرك!!) ، (لا صلو ولا صامو!!) ، (القتل!!) ، (كأس الردى كالشهد الليوث!!) ، (يا رب!) ، (لا ترحموه!!) ، (أظن الأسير مات!!) ، (بروحي!!) ، (سل صاحبيه!) ، (لا تدفنوه!!) ، (فتأكل الطير منه!) ، (يا عبقرى الروم!) ، (هذا صحيح!) ، (سيغمد فيكم!) ، (هيهات!) ، (قبحت من داع!) ، (ويلك!) ، (يجابه الملك بطغيان!!) ، (أتجمعني والرجال بسجن!!!) ، (صريعان!) ، (أسرت!) ، (فيا مرحبا بالأسيرة!) ، (لا تسترى الوجه بالمعصم!) ، (إليك عن المحصنات!) ، (.. ابسمي!) ، (أيا ظبية القاع!) ، (هبلتك الأم!) ، (فاصرخ ما شئت!) ، (فليجد بالبلق المطوية أسرك إن سمعت أذنائه!!) ، (وامعتصماه!) ، (وامعتصماه!!) ، (لا خير فى عصابة جاء ذمهم فى الكتاب!) ، (أحسننت أفشين!) ، (سمعاً لأمرك!) ، (إلى يا ساقى الكأس!) ، (سفر!) ، (لقد أضل الطريق!) ، (أراه يلهث!) ، (سله!) ، (يكاد ألا يفيق!) ، (يا ويلهم!) ، (سمعاً وتلبية!!) ، (يا ساقى!) ، (طوعاً لأمرك!!) ، (خابوا!) ، (فما لرجلي شلت لا تطاوعني!) ، (لطم بنات الرسول... ويله!!) ، (.... ألف لعنة عليك!) ، (يدخل!) ، (حييت!) ، (ما أحلى مقالته!).

أما (بين الدولتين) فقد وجدنا هذه الظاهرة أيضاً ومنها : (.. إلى سفر!) ، (يا عم كلا!) ، (إلا على الدل!) ، (قليلة هي!) ، (لله درك!) ، (دعائه!!) ، (فاسمع إذن!) ، (.. مثلي!) ، (هذا الذى أملتة نعمان!) ، (لا بأس!) ، (أمير المؤمنين!) ، (.... هربوا!) ، (ما كان فى القصر من

أموال!)، (لا غرو!)، (فالحمد لله!)، (أبا الورد!)، (مولاي!)، (بسواد عيني!)، (أمير المؤمنين!)، (فأدخله على عجل!)، (تكلم!)، (لقد هزلت على العلات!)، (أبى كشفه علي!)، (.. أمانك!)، (كفى!)، (فبث فيها الدعاة مستتراً هيهات!)، (سلمت يا نصر!)، (صباحاً!)، (.. إذن!)، (الفتى!!)، (.. لا ! لا ! لا!)، (خذوه!)، (خذوه!) (يا غلام اصبر!)، (أأنت الخائى الغدا ر!)، (خذوه!)، (ألم تك يا عدو الله!)، (.. لكن خنت!!)، (ما خنت!)، (فلا والله!)، (.. لا أقال الله من عرقل مسعانا!)، (حارث بالباب!)، (الأمر لله يا نصر بن سيار!)، ("يضره" خذها!)، (نعم!)، (كفاهم!)، ("تأخذ الحمية" مولاي!)، (تألبوا على القتال!)، (أبو العون!)، (فقم أبا الورد!)، (سمعا وطاعة!)، (مولاي!) .

إن أهمية المرونة تكمن في متطلبات أقسام المسرحية التي تركز على الاندماج اللغوي وفي حدوده الفصيح ، كما هو الحال في مسرح العريض والعامي ومنه في مسرحية (خور المدعي) وغيرهم وتتوزع حسب الافتراض والتصوير والاستبطان والكثافة ودونهم ، أما الممثل في بيئتنا فإنه (لم يكتشف بعد لغته المسرحية كما اكتشف الشاعر لغته ، القصا ص لغته ، والتشكيلى لغته وأعنى بذلك أن لغة المسرح السائدة فى نصوصنا المحلية إنما هى لغة أدبية عامة لا تختلف عما نقروءه فى النصوص والروايات . بينما نفترض للمسرح لغة خاصة لا حدود فيها للفصحى أو للعامية . إن جزءا منها قد يكون فى هذه أو فى تلك . لكن فى الحالتين هناك شرط أساسى وهو أن تنغمس خصوصيات التصوير والاستبطان والكثافة ونحوها من خواص التعبير الأدبى فى إيقاع الحركة والمكان والزمان وإيقاع التشكيل المسرحى لهذه العناصر الثلاثة . فما لم تندمج اللغة فى هذا الإيقاع ، وتصبح عنصرا فاعلا فى نظامه فإنها تتحول إلى لغة غريبة ، مقطوعة الصلة عن الممثل^(١٣) .

وجاء استخدام الجمل الاعتراضية عند (العريض) في مسرحية (وامعتصماه)، داخل التركيبات الشعرية ، ليوضح الاندماج اللغوي بكامل ايقاعات المسرح والمتطلبات الخصوصية أثناء سير المشاهد ، ومنها ؛ (فؤادي - يا رعاك الله - لا شئ يعزيه)، (كذبت على أمير المؤمنين - شبامهنده - سيغمد فيكم!)، (وامعتصماه!) - لقد أصبحت على ذل - وامعتصماه!!) ، (عشنا على مضض عامين - يومهما شهر - وشهرهما عام ولا يراق)، (إذا دعنكم - وأولى من تجود به في الله أنت - تولى لطمها الرجل)، (أكاد أن أحسبه - لكثرة - بلا عدد). وكذلك الأمر فى مسرحية (بين الدولتين)، حيث نجد: (خذها - أبا جعفر - حتى إذا مخضت)، (يرنو

(١٣) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - تكوين الممثل المسرحى - دراسة طبيعية التكوين الفنى والاجتماعي للممثل فى مجتمعات الخليج العربى - مشكلات تكوين الممثل - مشكلة التكوين اللغوى - مسرح أول - المحرق - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٧٧ .

إليك - كأن الشمس ترقبه من حيثما درت - مثل النرجس الزاكي)، (فلذا - أخي - ترى صديقك نافراً)، (ونحيبي طال - يا لبني - فرقي لنحيبي)، (كأنهم - وقد ألفوا التعدي قديما - يحسبون هو النظام)، (أجل. فلقد بلغت - لو جئت واعياً بمألكتي - لكن "مروان" في شغل)، (فانحل شمل - كان قبل منظما - أثر الخلاف قبائلا وعشائرا)، (إننى - مثلك - أطوي بين جنبي العداء)، (لقد أضرمت - يا ويحك - في قلبي نيرانا)، (فلم يعيش - ذلة - من فاته قود) ، (ولم يمت - عزة - من ضمة كفن) ، (لإحقاق حق بات - لولاه - معدما)، (فقد جئته - والناس فى البيت عكف - بـ "مكة" حتى يقبل)، (وأن يظهر - كما نأمل - الفر..)، (الطين - الهضب - وثبأ - والنجاد)، (فقد أخلصت - يا لبني - ودادي)، (تألق نجم نحس - من ورائي - على أفق "ابن سياد".. نفيل)، (طمع الخلافة - مثله - أرداه)، (فإن ظفرت - وهو ما آمله - بهم..)، (كما كنت تشركنى فى الحياة - حارث - .. يا ليت نفسي فداك)، (لك الله - يا مروان - تأمرين بما يعود ينفع - إن يعد - لك سائره)، (حتى تفى لي الجيوش - بما تصدر - مغنما).

ونرى حرف النداء فى المسرحيتين، مع التركيز على (يا) دون غيره، ففي مسرحية (وامعتصماه) نرى: (يا أمير المؤمنين)، (يا صاحب النغم العذب الذى شهدت)، (يا أخا الصيبين!)، (يا ابن الزيات!)، (يا ابن عم النبي!)، (يا قرّة الدنيا)، (يا للغريق)، (يا طائر البان فى ألحانه نغم)، (يا عبقرى الروم!)، (يا غارة الله قد عاينت فانتهكي)، (يا ساقبي!)، (يا لحالى بعد أن أصبحت فى الأسر وحيدة)، (يا يوم وقعة عمورية انصرفت). وأما مسرحية (بين الدولتين) فإنها أيضا شملت حرف النداء، فى مثل: (يا عم كلا!)، (يا حبذا لو كنت ذرة أتمد)، (يا طالما عمهم برأفته)، (يا صاح إما للعلاج غير بد).

١ . ٢ : النماذج البلاغية : بمسرحية (وامعتصماه) : تلعب النماذج البلاغية وعلى جميع ألوانها دورا فى غاية الأهمية والخطيرة لصفحات الحياة اليومية ، ويتم ذوبان وجدان الجماعة ونظرتها للحياة ، ويتميز المسرح الشعبي أساسا - مثله فى ذلك مثل الأدب الشعبي عموما - بالنظرة الشاملة الكلية للوجود لا بالنظرة التحليلية. فهو لا يعرض للأشياء لا فى انفصالها وتفرداها، بل فى تواصلها وترابطها، فى رؤية كلية تعبر عن نفسها بالضرورة عن طريق الرمز والاستعارة. فالمسرح الشعبي مسرح شعري فى جوهره حتى وإن كتب نثرا، إذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة، لا كسلسلة من الوقائع المحددة زمنيا ومكانيا، ولكن كما يمثل وجدان الجماعة بحيث غدت بعض هذه الوقائع جزءا من نسيجه الشعوري، أى جزءا من الرؤية الشاملة الكلية للجماعة.

أى أن التاريخ فى المسرح الشعبى يكتسب بعدا شعريا، بحيث تصبح الواقعة المحددة رمزا لسمة دائمة فى النسيج الوجدانى للجماعة^(١٤).

المجاز المرسل : نجد ان الشاعر لم يقصد الصليب والمادة التى يتكون منها والضوء المنتشر حول الصليب وإنما قصد ما يترتب على اتباع المعتقدات ومبادئ الصليب النورانية للهداية، التى تمكن الإنسان من اكتساب دلالة الإبداع ، مبادئ الأخلاق والمبادئ الإنسانية التى راجت، كالانسجام مع المتحضرين فى التصوير الواقعي والابتعاد عن التشويه، ويقوى بانتشار المد التاريخي للنور فى أي وقت وعلاقته الحالية: " لاوى : لقد عمر الله الصليب بنوره فهل جاد ليل الثائرين بريق." ^(١٥) والمجاز المرسل فى كلمة (فى ذمة الله)، فقد استعملت فى غير معناها الأصلي وهو الإنسان، وذلك لعلاقة غير المشابهة بين الإنسان والأيام، وهو ظرف زمان والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي، وهو وفاة الإنسان، وقد قصد بها (الأسير الثالث) تلك الأيام التى عاشها واقتضى ما أفرزته بيئته ^(١٦).

الاستعارة التمثيلية : عندما استعمل الشاعر تركيب (وفى السماء نيوب الليث بارزة) وكذلك (والحوت تغرر فاهها وهى تقترب)، واستوعب دلائله الفكرية، التى تمكن من خلالها استفتاح الإبانة التاريخية المنتظرة، والقرائن المرفقة منعتة ظاهراً من إرادة المعنى الأصلي باغت (بهرام) أهل المجلس بهذا التمثيل والتشبيه التمثيلي لجيوش المسلمين يدلنا به (ماطس) حيث شبههم بالجمال ومن فوق الجبال سحاب ووجه الشبه فيه صورة منتزعة من التعدد مما يعنى تشامخ جيش المسلمين فى تلك الحقبة التاريخية ^(١٧).

ثانيا : التوظيف الأدبي للموضوعات الأسطورية، مسرحية (ثلاثية عذارى) :

إن حاجة الإنسان للأسطورة لا تقتصر على الجانب المادي فى حياته اليومية فقط وإنما يتعداها إلى ما هو أسمى من ذلك ، إلى عقد الميثاقات العقدية وحمايته من دوافع الخوف والقلق وتنهض به وتلبى كل متطلباته الظاهرية والخفية والغيبية منها والمعلنة ، حتى لو اختلف على ذلك الدارسون - المتخصصون فى مجال الأساطير - فيما بينهم حول وظيفة هذا الشكل الأدبي الشعبى، فمنهم من يقول: "أن الأسطورة عملية إخراج لدوافع داخلية فى شكل موضوعى، والغرض من ذلك هو حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلى" .. بينما يرى فريق ثان -

^(١٤) نهاد صليحة (دكتورة) - المسرح بين الفن والفكر - المسرح المصري وقضية إحياء التراث - منين أحبيب ناس وقضية المسرح الشعبى - دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) بغداد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ١٣٩.

^(١٥) عياد الله غلوم (دكتور)، مسرح إبراهيم العريض - وامعتصماه - الفصل الأول - ص ١١٥.

^(١٦) المصدر نفسه . الفصل الأول . ص ١٠٨.

^(١٧) المصدر نفسه . الفصل الثالث . ص ١٣٥.

ومنهم د. (عبد الحميد يونس) أن "الأسطورة تعبر عن العقيدة وتركيبها وتقننها، وتصون الأخلاق وتدعمها، وتبرهن على كفاءة الطقوس، وتنظيم قواعد عملية لهداية الإنسان. وهى بذلك ميثاق عملى للعقيدة البدائية والحكمة الأخلاقية، وتمد الإنسان بالحافز على النهوض بالأعباء التى تملئها الطقوس والفضائل، كما تزوده بالإرشادات التى توضح له طريقة أدائها". ويتفق هذا الرأى مع ما يقوله (د. عبد الحميد أبو زيد) حيث يرى أن وظيفة الأسطورة هى: "تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الدينى - بالمعنى الواسع لهذه الكلمة - أكثر مما هو تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها.. ويتفق الباحث فى هذا الرأى، فى أن وظيفة الأسطورة هى تعليم الإنسان طريقة أداء الممارسات الدينية حيث أنها عبارة عن وثيقة عملية لتلك الممارسات العقيدة^(١٨).

ولكن ماهي الأسطورة؟ وكيف كان دورها فى كافة الفنون ؟ وما دورها فى كافة العلوم الإنسانية وغيرها ؟ لم تعد الأسطورة متوقفة على فن أو علم أو بيئة أو زمن معين ، لقد شملت الأسطورة سائر الحياة ومن فيها وجاء (مصطلح "الأسطورة"، والذي ورد فى "فن الشعر" لأرسطو ككلمة تفيد العقدة والبناء القصصي، الحكاية على لسان الحيوانات (Fable) ونقيضها ونظيرها هو "العقل" (Logos). "الأسطورة" شئ سردي قصة فى مقابل الحوار الديالكتيكي أي الشرح، كما أنها أيضا الحدسي وغير العقلى فى مقابل ما هو فلسفة منهجية: انها مأساة سأسخيلوس فى مقابل ديلكتيك سقراط. "الأسطورة" هى الاصطلاح المفضل فى النقد الحديث، وهى تشير إلى حقل هام من المعانى، يشترك فيه الديانة والفولكلور وعلم الإنسان وعلم الاجتماع والتحليل النفسى والفنون الجميلة. وفي بعض المتناقضات المعتادة (١٩).

والمسرحية التى بين أيدينا وفى الجزء الثالث " الدم " والمشهد الثالث حيث يذكر " أبوزيدان " قصة ذلك الطفل الكوني الذي فقد الرؤية ، وحول غروب الشمس التى تحولت إلى دماء تعلن عن موت شبحة ، ولذا (نستطيع أن نقول إذن أن هذه المعتقدات والأساطير والسحر قد تفسر الإلحاح على الجنس والرموز الجنسية فى مسرحيات صلاح عبد الصبور، ولا فرق كبير فى رأينا بين القصة الشعبية والأسطورة، إذ إن الحدود بينهما غير صارمة بين الأسطورة والحكايات الشعبية وهى موروثات باقية من الأساطير القديمة، وبخاصة أساطير الطبيعة. ويصبح الجنس - الطفل - الشجرة، كلها تدور فى فلك واحد: الخصوبة والنماء أى الأمل

(١٨) عصام الدين أبو العلا - مسرح نجيب سرور - أشكال الأدب الشعبى فى مسرح نجيب سرور - الأسطورة - الأسطورة الرمزية - الناشر: مكتبة مبدولى - القاهرة ١٩٨٩ - ص ٥٧.

(١٩) أوستين وارن، رينيه ويليك - نظرية الأدب - دراسة الأدب من الداخل - الأسطورة - ترجمة: محي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق - ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢م، ص ٢٤٥.

والتغيير ومعروف أن الإنسان الأول كان يناظر بين الخصب فى الأرض والخصب فى الإنسان وأن نماء الزرع ميلاد لأطفال نباتيين وأن ميلاد الإنسان نماء لنباتات بشرية. أفاد صلاح عبد الصبور إذن من الحكايات الشعبية والخرافات والسحر، وصهر هذه المعرفة من خلال مسرحياته، فحملت رؤاه وتدخلت فى تكنيكه للشخوص وأما الأحداث فقد أسهمت فى بنائه الدرامي^(٢٠).

والجزء الثانى من المسرحية وخلال المشهد السابع نرى كيف أن آلهة الأرض وآلهة الحب لا يقبلون خيانة "عذارى" وتوضيح "أبو زيدان" لطغيان "مقشاع"، ووصف "العجوز" للحب وكيف أن الفلاحين يضيئون التربة بالعرق اليومي، وهذه القراءة المجازية قريبة من معالجة لمسرحيات عديدة وأهمها معالجة (مسرحية شكسبير "كل شئ بخير إذا انتهى بخير" All's Well That Ends Well، بمصطلحات ما أعتقد أنه هدفها الشعرى الرئيسى: مسرحية انبعاث الإنسان ومحاكاة حالة "وئام العالم" Concordia Mundi والمسرحية يمكن قراءتها ككناية درامية توفق بين ما سماه غريفل "قوانين الطبيعة المتباينة"، وتمثل ما كان سدنى يدعوه بعالم ذهبي، لا عالم نحاسي. والمسرحية بتقديمها تصاعدا من حالة الموت إلى حالة الانبعاث، تعكس اهتمام عصر النهضة بفكرة تجدد الطبيعة وكمال الإنسان الدنيوي. إن الصراع الذي تسعى المسرحية فى فك أزمته إذا استعملنا لغة إحدى المشكلات الأساسية فى تاريخ الأفكار يمثل الصراع بين الطبيعة والروح. لا شك أن عمل المسرحية بتقاليدها الدرامية لا يشير بصراحة إلى قضية يمثل هذه الضخامة. أى أن المسرحية ليست منطقة فلسفيا، غير أن مندرجها المجازي أو الرمزي يقرن الفعل والموضوع إلى قضايا أكثر شمولاً من تلك التى تقدمها حرفيا فى جوهره البلاطى والرومانسي. والموضوع اللصيق أكثر من غيره بما يقع فى المسرحية، والوارد بالتالي أكثر من غيره فى تحليل الدراما، هو الصراع بين العشق والطهارة. وعلى هذا المستوى لنا أن نعتبر المسرحية، ما هى فعلاً بالحرف: دراما رومانسية حول صراعات الحب. ولكن مشكلة "الطبيعة ازاء الروح" ليست بمنأى عن مشكلة "العشق إزاء الطهارة". وفكرة الطهارة فى "كل شئ" (٢١).

(٢٠) محمد محمود رحومة (دكتور) - مسرح صلاح عبد الصبور "دراسة فنية" - التراث والنسيج الدرامي - صور الاستلهام - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٨٧.

(٢١) جبرا إبراهيم جبرا - الأسطورة والرمز "دراسات نقدية" - فحص العمل الأدبى - الأنماط العليا والتأويلات - العفة، والانبعاث، ونظام العالم فى "كل شئ بخير إذا انتهى بخير" أريك لاغوارديا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨٠ - ص ١٠٣.

ويرى البعض (أن الأمم القديمة دخلت في العصر التاريخي قبل غيرها، وبعضها الآخر ربما ظل إلى يومنا هذا يعيش العصر الأسطوري لظروف تاريخية وحضارية خاصة بهذه الشعوب).^(٢٢) والنصوص الأسطورية التالوسية تكتنف على دلالات عديدة، منها الخصوية والبراءة وروح الحياة والمياه الباردة وأسماء بريئة مشتقة من الطبيعة، وكل حقبة ولها معطياتها وصبغتها وما تتلون به من أفكار أسطورية، وذات اتصال بما يعانيه الإنسان كل يوم، (ويمكن حمل هذه العبارات على أنها تأكيد للجوهر الإنفعالي، الذي تقوم عليه حياة الإنسان، وللصلة بين الأسطورة وبين تلك الحقبة من التاريخ، الذي كانت فيه الأفعال والفكرة والعمل كلها شيء واحد).^(٢٣) وكانت تطلق على الممارسين لتلك الطقوس (الوردة) وترتبط بالاحتفالات المشهورة كرعاية الأمواج وانتظار الآتين من الغوص واقتناء اللؤلؤ:^(٢٤)

أبو زيدان: الوردة كانت امرأة خضراء كساحل تالوس. الأفق يمشطها والغيم ينام على كتفها . ترعى الأمواج وتنتظر الآتين من الغوص على اللؤلؤ. حين تراها العين لثائية، تحلم بها طول العمر".^(٢٥)

ومن بعض الغايات الأخلاقية والروحية التي يكرسها الأدب بكل توظيفاته البلاغية والجمالية القدرة على هبة الحياة وتمجيد الأخيار من الناس، وتوجيه العدالة وتعزية التوغل الكهني والشعائري، والنزول إلى مساواة السوقه بالنبله، من لدى حاكم (مينا ماس) اعتبره (سماهيح) انتقاداً لروح الهيبة وللتقاليد الكهنية في المعابد. ومن ذلك مدامه الناهيين للأرض وكوارث الطبيعة المتكررة، وانتشار البلاء وقتل الفلاحين، والإنهاك المفزع والأرض اليباب، واضطهاد الأطفال وضياح مشارب المياه، وولادة الأطفال في حفر الوحل الميتة وأكل الأحياء وإرسال العظام للآلهة، وافتقاد الأطفال للوهم وصفع السكر أينما كان، فإنها تقنيات تنم عن الصراع بين آلهة الخير وآلهة الشر، ومحاولات للتغلب على اسوداد الليل وإنقاذ ما هو على قيد

^(٢٢) محمد خليفة حسن احمد (دكتور) - الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم - دراسة في ملحمة كلكامش - العلاقة بين الأسطورة والتاريخ ، مدخل منهجي - طباعة ونشر: دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى - سنة ١٩٨٨ - ص ٢٣ ، ٢٤.

^(٢٣) شكري محمد عياد - البطل في الأدب والأساطير - منطق الأسطورة - منطق الاسطورة - دار المعرفة - القاهرة - الطبعة الثانية - فبراير ١٩٧١ - ص ٨٣.

^(٢٤) علي الشرفاوي - ثلاثية عذراي (مسرحية شعرية) _ سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية (٤) - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - صباحاً - حديقة قصر _ الطبعة الأولى _ ١٩٩٤ _ ص ١١ .
^(٢٥) المصدر نفسه - ص ١١ .

الحياة، تعد محاولات للاحتفاظ بالحياة الأبدية للقرية والزرع والفلاحين، ومنه إعطاء (أبو زيد) فرصة الانطلاق وحفر الخنادق وتفوق قدرته لتحطيم المكائد وإضمار الشر. (٢٦)

٢ . ١ . المجاز في الأسطورة ، مسرحية (ثلاثية عذارى):

يصف " أبو زيدان " الحلم " فى الجزء الأول المشهد الرابع قريته وهي إحدى قرى تاييلوس ، حيث أضحى الأكواخ تنتظر للأفق فلا يأتيها شيء غير صدى الأمواج المكسورة مثل الصخرة تحت أنين الفأس . وهذا يعني أن (هذا النوع - من أنواع الأساطير - بأنه "عبارة عن مجموعة من الرموز والمجازات لمعان وقوى ومثل، ولم تعد الآلهة - بهذا التفسير - سوى التشخيص لمبادئ أخلاقية ونواميس طبيعية" .. وبذلك فإن هذا النوع: "لا يخضع فى تصنيفه للأنواع الأسطورية السابقة.. ومن المؤكد أن هذه الأساطير قد ألقت فى مرحلة فكرية أرقى من تلك التى ألقت فيها جميع النماذج السابقة، فتفكير الإنسان لا ينحصر فى الأجواء السماوية وفى الظواهر الكونية، وإنما يتعداها إلى العالم الأرضى، عالم الإنسان)" (٢٧). وأما الصورة الفنية التى صورها "عذارى" "لمقشاع" حول اغتصابه للحكم والمناظر الحسية والمعنوية لتاييلوس ، بما فيهم البشر ويطلب منه بأن يحاول أن يلبس ثوبا فى حجمه وإلا فسوف يتم تحويل وجهه إلى مزلة التاريخ ، وهذا يعني ان هناك اتفاق جلي مع الدراما الشعرية، ولكن (ماذا من أمر الصورة الفنية فى هذا الشعر الدرامى - أو الدراما الشعرية؟ إن لفظة "صورة" تعنى أحد أمرين - أولهما الذاكر الواعى لمدرِك حسى سابق - كله أو بعضه فى غياب المنبه الأصيلى للحاسة المثارة. أى استرجاع منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه.. الخ بعد أن يبتعد عنه ويذول أثره المباشر على الحواس، وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوت أو قاصرا على جزء أو أجزاء منه. وثانيهما هو مفهومها فى الفن الذى إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازى أو الاستعارى أو أن يعممها ويتوسع فى نطاق دلالتها فيعنى التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق) (٢٨).

٢ . ٢ . المجاز المرسل: لقد احتذت (الوردة) وما سبقها من أجيال عند التزامها بالانتظار والوقت وما كان معها سوى (الأفق يمشطها) و (الغيم ينام على كتفها)، واستطاع المبدع أن

(٢٦) المصدر نفسه - المشهد الثاني - القصر - ص ١٧

(٢٧) عصام الدين أبو العلا - مسرح نجيب سرور - أشكال الأدب الشعبى فى مسرح نجيب سرور - الأسطورة - الأسطورة الرمزية -

الناشر: مكتبة مدبولى - القاهرة ١٩٨٩ - ص ٥٦.

(٢٨) محمد عنانى - دراسات فى المسرح والشعر - المسرح - الصورة الفنية فى المسرح الشعرى - مفهوم الصورة الفنية - مكتبة غريب

- الفجالة - ١٩٨٥ - ص ٣٠.

يمزج الكلمات التي في غير مكانها (الأفق، الغيم) في مجاز مرسل ببراعة وافتتان، وتحققت التأثيرات المطلوبة من الصورة والحدث. ^(٢٩) وعندما يرى الإنسان جماداً لا يملك للروح شيئاً سوى أنه قسم من أقسام الطبيعة، فهذا يعني استكشاف للطائف وبداع المبدع ومعاني الألفاظ الجميلة، عندما رأت آلهة الخصب سماهيج (الكهنة) بأنها أفضل نسباً وأفضل عرقاً في الأرض: "سماهيج: تراجع عنك الحق، نعم. آلهة الخصب رأتنا أفضل نسباً، أفضل عرقاً في الأرض، فأعطتنا الحكم وأعطتنا العقل. فلماذا لا تسمعها ؟؟". ^(٣٠) ومن هذه الصور صفاء الديباج ورونق الوصف والشعور العظيم لتاييلوس، ونبذ امتصاص الفرح والغبطة، لدرجة محاصرة كل عصفور يود الطيران أو العيش على أراضيها وحرمان الأطفال من الرضاعة:

"مقشاع: أن (مينا ماس) يا مولاي يشعر أن تاييلوس الجزيرة لن تكون عظيمة إلا إذا تركت وصايتكم. وأنتم دودة، بل حية تمتص بهجتنا، تحاصر خطوة العصفور. تسرق رضعة الأطفال في تاييلوس. لذا يا سيدتي لابد أن تقضي على مشروعه القروي قبل بنائه". ^(٣١) ويمكن للتصوير المجازي أن يضمن للكلام والألفاظ معناها، وتتفق العبارات بحسن المجاز المرسل، المطلوب في (سلطان البحر)، الذي رمى الرجل فوق الساحل، وما قام به ذلك السلطان من فزع وخوف، بين الناس بعد رحيل أمير البحر. (وترابط الألفاظ للتعبير عن الواقع الشعوري يتطلب إتقان الصياغة الأدبية، للحصول على تصوير يشمل جميع ما تولده الوقائع والأحداث الدائرة) في لحظة ارتشفت فيها (عذارى)، ولم تقبل (سينياباس) عشيقاً لغير الموت وريباً له، وباستطاعة السام السابح أن يقتله: ^(٣٢)

سينياباس: جنونى فيك ومنك .

عذارى: (تشير إليه)

قلبك هذا لا يمكن أن يعشق غير الموت . فأنت ربيب الموت إذا لم تقتل أحداً يقتلك السام السابح في عظمك.

^(٢٩) علي الشراوي _ ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - صباحاً - حديقة قصر - ص ١١ .

^(٣٠) المصدر نفسه - المشهد الثاني - الوقت : مساء - ص ١٨ .

^(٣١) المصدر نفسه - المشهد الثامن - القصر - ص ٣٩ .

^(٣٢) بيتر مونز ، حين ينكسر الغصن الذهبي - بنبوية أم طبولوجيا ، الرموز والإشارات ، ت : صبار سعدون السعدون ، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا ، وزارة الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، أعظمية ، ص ١١٤ .

يا سينياباس تعلم . أو حاول أن تتعلم من تجربة الحيوانات، فلا يوجد فى الدنيا طير وحشي يصطاد طيوراً لا يحتاج إلى لحمها لكنك أنت تقتل مجاناً تلهو بالناس كما تبغي ؛ لا أعرف تكوينك، جلد مملوء بالوحل، غبار يتحرك بين عروق الناس.^(٣٣)

٢ . ٣ . الاسناد المجازي: وهو إطار يشيع على السنة الكهان وغيرهم من الناس والقرية التي أصابها الجفاف وانقطاع الماء، توسمت فيمن يولد يوم الجمعة، يكون كالماء يروي القرية ويسد حاجة القرى الأخرى من الماء:

"أبو زيدان: (يبتسم وهو ينظر إلى تحت قدميه)

لم أصبح بعد . ولكن قريننا تتوسم فيمن يولد يوم الجمعة أن يصبح كالماء . يزيد عن القرية كي يروي الأخرى ."

نشاهد نموذج آخر وهو عندما وجه (مقشاع) الفلاح ١ إلى (ميناماس) الريان التهمة، في تفاقم سوء الأوضاع وتعرض النظم والقوانين والضوابط إلى حالة غير مستقرة، تشهدا تايلوس، ويرد عليه (مينا ماس) بتقديره لكل ما يدور من ظواهر يؤس وقحط يهلكان البلاد، وذلك بتأسيسه شورى الأعيان ومندوبي الفلاحين لمناقشة هذه الظروف:

مقشاع: أنت السبب الأول فى هذا التهديد، أخذت توسوس فى أذنيه إلى أن لان ومال إلى رأيك. ميناماس: احسب كلماتك يا مقشاع، فلست الساذج فى أن أقبل ما لم يقبله عقلي . إن أسست لشورى الأعيان ومندوبى الفلاحين لمناقشة حالة تايلوس، يعنى هذا إنى أقدر أن أعرف كل نواقصنا وأحاول أن أجد الحل لها قبل تفاقمها.^(٣٤)

وتتحول الأفعال إلى صور تلقائية وتظهر التشكيلات الحركية الخارجية بمظهر المشاعر المعاشة، وتستسلم لكل كابوس يزرع التوجس والقلق والخوف، والتعنت الذي تمكنت منه (سماهيح) أى (الكهنة)، من خلال ذلك سلم قسراً وتم استدعاء قلب (مقشاع)، وجر نفسه لنشوة روحية، مولعة بالميل الطبيعي، لذلك رد (مقشاع) أن يوهب (لسماهيح) تايلوس .

ثالثاً : دور الحكاية الشعبية في بناء الحوار، مسرحية (ثلاثية عذاري) تأليف: علي الشرقاوي : يمكن إدراك أسرار الشعوب بأقوال ذات خصوبة نصية خاصة وتصاغ التصورات بانتظام،

(٣٣) علي الشرقاوي _ ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الحادي عشر - ص ١٦٧

(٣٤) المصدر نفسه - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - صباحاً - حديقة القصر - ص ١٠ .

وكذلك التوظيف للأهداف المتفاوتة والمعززة فإنها لا تغفل الدافع النفسي لأي عمل أدبي، حيث تصاغ من خلاله أحداث المسرحية. فالروابط التي بين (داموزي) و(المجموعة) (أساسه إذن الدافع النفسي والمعاناة أثناء تعذيب الذات)^(٣٥). و تتابع الاهتمام الكبير (الذي توليه جماعة معينة عند اعتناقها وانفتاحها على الطباع المقروءة والممزوجة بملحمها الملحمي ويمكن ان يتراءى لها وهي تعيش تطورات الالتحام وعقد الحكايات الشعبية وترسخ لها العواطف المتعشقة)^(٣٦)، وواضح في التعابير التي تتحرك بنداواتها ومناجاتها لـ (داموزي) وبصوره التي كان عليها و كانت بينه وبينهم وهو تصور انتقائي محص:

(المجموعة: يا داموزي . يا داموزي . يا داموزي.)

ودعناك كما الأشجار تودع خضرتها عند نهايات الصيف.

ياداموزي . ياداموزي . ياداموزي

ودعناك كما الأنهار تجفف دمعها

ياداموزي . ياداموزي . ياداموزي

كنت لنا ملكاً وإلهاً

كنت لنا ابناً وأباً

كنت لنا أختاً وأخاً

الخير مضى . ياداموزي

والنور مضى . ياداموزي

والحب مضى . ياداموزي

(يخرجون من المسرح)

(٣٥) شكري محمد عياد . البطل في الأدب والأساطير . تناقض الذات والموضوع . تطور شخصية البطل في

الآداب العالمية . دار المعرفة . القاهرة . الطبعة الثانية . ١٩٧١ _ ص ١٤٥ .

(٣٦) السعيد الورقي (دكتور) - تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي - الدراما الشعرية - المسرح الشعري الدرامي - نجيب سرور ودراما المسرح - المسرح الشعبي - دار المعرفة الجامعية - إسكندرية - ١٩٩٠م _ ص ٢٤٠ .

أبو زيلان: بدلاً من تعذيب الذات، أليس من الأفضل تجميع عذابات الحزن لتكون على هيئة نهر يجرف هذا الظلم مع المظالم؟

الهرم: لو لم يرهقني العمر كنت أرافقهم في الطرقات

أبو زيلان: لماذا الحزن الدائم في تايلوس؟^(٣٧)

٣ . ١ . المستوى العامي لبناء الحوار ، مسرحية (ثلاثية عذاري) . المؤلف: علي

الشرقاوي : يمكن اكتشاف المستويات العامية من خلال وقائع بناء الحوار ، ويتلك

الانفعالات وأثناء محاكاة الواقع، والتمتع بالانشغال بصقل القدرات اللغوية واللهجية المفترضة ، وهذه القدرات قادرة على الإتيان بضوابط تمكن المبدع من تحقيق إبداع يؤول إلى الانتقال من مستويات بسيطة إلى مستويات رفيعة ومن مظاهر ذلك اتباع الأنماط السلوكية والمستجيبية لأن تهضم في الحياة اليومية. إن أكثر ما يحدد معالم الحكايات الشعبية ويميزها عن سائر الأنواع هو ذلك الدور الفعّال في بناء المجتمع، حيث نجد الاهتمام الروحي الشعبي والتمسك بوحدة الشعب، ونراها تحدثنا عن البطولة الشعبية وتتوسع بذلك لتشمل الحوار العامي الذي يدور في رواياتها الشفوية، فالبطل التاريخي يصور الشعب بمقدرته الشاعرية ويمجد بطولات القبيلة القادرة على صنع التاريخ ، واضح ذلك في تأكيد (واديان) على سحق التايلوسيين وفلول عساكر مقشاح وزمرته^(٣٨) .

غير أنه لم يحدث أن توانت لغات القبائل يوماً ما، عن اكتساب قواعد جديدة دائماً في الحياة اليومية، وإن كان المتعلمون يحاولون جاهدين التكلم بالعربية الفصحى. وإن وضوح التعرف على الأمور الصعبة يأتي عبر لسان التكلم ولهجات التجاوب بين العالم ، واتباع إيقاعي ومضاعفات لغوية تفصح عنها الأساليب البسيطة، يمكن أن نرى في داخل الأساليب العميقة والقوية، والتي نراها في الإدراكات الواسعة والشاملة لجوانب الحياة، سواء في نهضتها أو عاهاتها ، ومنه عند تصرف (التايلوسيين) الخائفين من الحرب وظروف الحرب، ومستويات المعاناة وصرخات من يقع ضحية في أيديهم . وأنهم (يتجاوزون المستويات العامية في الأحداث

^(٣٧) علي الشرقاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) مسرحية شعرية - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السادس -

سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية (4) - مسرح أوائل - الطبعة الأولى - ١٩٩٤م - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين - ١٠٥٥.د.ع/١٩٩١م - ص ٨٩-٩٠.

^(٣٨) نبيلة إبراهيم (دكتورة). أشكال التعبير في الأدب الشعبي . الحكاية الشعبية . تعريفها . دار غريب . القاهرة -

الطبعة الثالثة . ص ١٢٠

كالاكتداءات ، مما يتطلب الأمر تعبيراً تقنياً يتم الشروع من خلاله للإعلان عن متطلبات المقاومة اللازمة^(٣٩)، وشخصية (بارباروس) هي المتمكنة من الغموض وصعوبة اكتشافها أو الوصول إلى أعماقها ، كما ذكر وديان في النص:

(سينياس: قتلوا عشرة حراس في الساحل، اثنان على الهضبة !

ماذا يعني هذا يا وديان؟

وديان: الظاهر أنا أخطأ يا مولاي.

سينياس: في ماذا؟

وديان: كنا نتصور أن التايلوسيين يخافون من الحرب، لذلك لم نعط لهم حجماً، ركزنا على سحق فلول عساكر مقشاع وزمرته ونسينا أمر البحارة والفلاحين.

سينياس: البحارة ! الفلاحون!)^(٤٠)

وتؤكد لغة النص كما قرأناها أن من أهم عوامل القوة في المسرحية هو استخدامها لنمط لغوي واحد وهو اللغة الفصحى ، بل إن المشاهد تظل في ثبات مستمر وتذوق يضيف إلى الحوار الحيوي الذي قد يصل إلى السرعة والحوار الخاطف ، وأما عن استخدام نمطين لغويين اللغة الفصحى واللهجة العامية المحملة . فيرى بعض الباحثين انهم لا يوافقون على ذلك ، لأن (ذلك - في رأي - يشتت التركيز الذهني عند المتفرج بالإضافة إلى فرض نوع من الاختلال في التذوق الدرامي، والمشاركة في "إنجاز" الحدث المسرحي، وهذا على ما اعتقد عكس ما أراده المؤلف الذي أراد أن يطوع اللغة الفصحى واللهجة العامية عن طريق "التفجير الشعري" والحوار الخاطف والمونولوج المشبع بالإيماءات النفسية إذ إن "جبروت" اللغة الفصحى، وخصوصية

(٣٩) السعيد الورقي (دكتور) - تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي - الدراما الشعرية - المسرح

الشعري الدرامي - نجيب سرور ودراما المسرح - المسرح الشعبي - دار المعرفة الجمعية - إسكندرية -

١٩٩٠م - ص ٢٤٠.

(٤٠) علي الشرفاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) مسرحية شعرية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية [4] -

مسرح أوائل - الجزء الثالث - الدم - المشهد الثاني - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين -

١٠٥٥.د.ع/١٩٩١م - الطبعة الأولى - ١٩٩٤ م ، ص ١٣٣.

إشعاعها، وهارمونية تركيبها قلل - فى رأي - من قيمة وفعالية "اللهجة العامية" المطعمة بالشحنة الشعرية الشفافة^(٤١).

٣ . ٢ . بناء الحوار التقليدي: لكي نضمن المعرفة بين الناس لا بد من بناء حوار ولو تقليدي وتبسيط المفاهيم بشتى أشكالها والأخلاقية منها خاصة والاستعداد التام في الوقت نفسه أثناء الحوار، وكذلك الأمر عند تناول المشكلات التي يقاسي منها الإنسان، حتى لو حصد كثيراً من اللذات، وفي الوقت نفسه تحاول الانتهاء من القيود، ومسرحية (العلاء بن الحضرمي) التي توضح دخول الإسلام في البحرين تعدد صور الفخر والسؤدد ونور النبوة وإنصاف الرعية والبعد عن النعرات القبلية وعبادة الأوثان والبعد عن الكفر والهوى، وهذا ما شاهدناه في الفصول كلها وبداية المشهد الأول تحديداً، وإن بدت هذه الصور هادئة ظاهراً إلا أنها تحتوي على إرادة تضى على المرء إثارة الإيقاظ، الذي لم يكن يزيد عن إطار مادي سرعان ما ينساه المتفرج وهو يشاهد المسرحية. ويضاف إلى هذا أن تعريف المسرحية في صلب ما يعانيه الإنسان، بل هي صورة لما يعانيه المرء، فالمسرحية (عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة، إما عاطفية وإما نفسية وإما اجتماعية. ولكي يصل الكاتب إلى الإقناع والتأثير يجب عليه أن يحرص في عرض موضوعه على السرعة في التصوير، ولن يتم له ذلك إلا بأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل ما لهم من سمات وخصائص. فهو جدير بأن يجعل الصدارة للمعنى حتى يصل إلى الإفهام وعليه أن يعبر عنه من أقرب الطرق وأضمنها، أى باللغة التي تكون أكثر سداداً في بلوغ الهدف المقصود)^(٤٢).

وعندما يتحدث الممثل ويؤدي دوره الرسالي كما هو جلي في (العلاء بن الحضرمي) نراه بين الصراعات المتلاقية والمحملة بلغات يتعاش بها الناس، وهو يحاول جاهداً فك هذا النزاع والحصار المطوق عليه، سواء في المنزل أو العمل أو الشارع أو أي مكان آخر، فوصف الواقع الملموس بعمق وصفاء وانتقاء الصورة المجسدة يحتاج إلى شبكة من لغات يتحرك بمقتضاها. ويعيد للحياة التقليدية منها والعامية المساهمة في التكوين المسرحي. ولذا تتركب مشكلة اللغة عند الممثل في المجتمع الخليجي، ومسرحية (خور المدعي) توضح صور الواقع والبيئة معا ومنها عيون الماء والزراعة وكيفية العمل المنزلي التقليدي ودفع المهر للزواج والزواج

(٤١) محمد عزيز نظمي (دكتور) - السيد حافظ "بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي - رؤيا - وقوع الحلم الناصري في الأسر - حبيشي.. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والإنسان - اللغة الدرامية - سلسلة للدراسات المسرحية - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - رؤيا - المنشية - الإسكندرية - ج.م.ع - ١٩٨٩ - ص ١٦٩.

(٤٢) محمود تيمور - فن القصص - دراسات في القصة والمسرح - لغة المسرح - كلية الآداب - ومطبعها

والاحتفال بالزواج وذكريات الحياة الصعبة والعمل في البحر، وكل ذلك ومثله لا بد له من بناء حوار تقليدي، ومن (وجود لغة أدبية رسمية هي اللغة العربية الفصحى. ولهجة شعبية عامة هي اللهجة المحكية السائدة على الصعيد الاجتماعي في دول المنطقة، مع اختلافات تشدد وتتحد وتختفي فيما بينها. ولغة ثالثة هي التي يكتب بها النص المسرحي عادة، والتي تكون في كثير من الأحيان لغة غير مسرحية، منقطعة عن عالمها الدرامي الحقيقي. وإذا أضفنا إلى ذلك اللغة الداخلية عند الممثل.. واللغة المقموعة بالنص وتشكيل المخرج والمعمدة على ألفاظ الممثل وطريقته الخاصة في استبطان وعيه الداخلي وتشكيلها الجسدي. وإذا أضفنا ذلك نكون أمام شبكة معقدة من اللغات. هي الشبكة التي نرى الممثل يتحرك بين خيوطها، فلا يدرك نهاية مقنعة للجملة ولا يجد له مخرجاً منطقياً).^(٤٣)

٣ . ٣ . الحوار والتكوين المسرحي، مسرحية (كرسي عتيق) تأليف وإخراج: محمد عواد:

إذا ما أراد "سعد" وهو فراش في المكتب أن يحسس الآخرين ويوضح لهم مدى معاناته وصبره، في بداية الفصل الأول يخاطب الموظف "جمعة" ب حوار يحتوي على الجانب العاطفي، وأما الكلمات فتحتوي على نقد لاذع وسخط على التعامل الإداري تجاهه ومنه تجاهله سنين عديدة، رغم التفاني والإخلاص في العمل ولم يحصل بعد على المكافآت والامتيازات التي يستحقها، وكذلك الحوار العامي الدائري النص بين (يوسف) و (العم) في مطلع الفصل الثاني، الذي يدور حول المشاكل والخلافات الأسرية بين الزوج والزوجة وبين الأب وابنته إلى غير ذلك، حيث تم إعطاء المشاهد المعاني والحلول الكافية للمعاناة اليومية.^(٤٤)

والحوار الدرامي يتكون أساساً من (الحديث المشحون عاطفياً، والحقائق وحدها باهتة دائماً ويجب أن تكون المشاعر حاضرة وقت الكتابة كي توصل إلى المشاهدين ويشركون في الفعل الدرامي. وفي المثال السابق يمكن تحسن الخوف والرغبة في أصوات الشخصيات. وان أعلى نقاط الكلام الدرامي تكون مشحونة عاطفة إلى الدرجة التي لا يشعر فيها المشاهدون إلا بعواطف من العواطف المشحونة، والكلمات نفسها تصبح قاذفات من النار. بل ان هناك

(٤٣) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، تكوين الممثل المسرحي، دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي، المشكلات الفنية في تكوين الممثل، مشكلة التكوين اللغوي، سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية (٣)، مسرح أوائل، رقم الإيداع بالمكتبة العامة بالبحرين ١٠٠٠.د.ع/١٩٩٠م، الطبعة الأولى، ص ٧٦.

(٤٤) محمد عواد - مسرحية (كرسي عتيق)، المسرح البحريني - المحرق - البحرين - الفصل الثاني - سنة

١٩٧١م - ص ٢٨.

استثناءات حتمية إيصال المعلومات بطريقة جافة^(٤٥). ان لغة الفن المسرحي لها صبغتها وطوايعها الخاصة ، بل إنها تستجيب لشكل الأدوار والمشاهد ومضمونها ، وتضمن لمكونات هذا الفن بالتواجد بقوة وثبات ، فلا الزمان والمكان والشخصيات ودونهم قادرين على السعي بقوة وثبات دون الطواعية اللازمة في جميع المواقف ، والمسرحية قد اتخذت اللهجة العامية والمترجمة بالكلمات الفصيحة معيارا خاصا للتعبير في الحوار ، وللعلم فإن (أنصار الفصحى وأنصار العامية لم يتمكنوا من أن يلتقوا في منتصف الطريق أو أن يجدوا حولا لهذه المشكلة التي أوشكت أن تصبح تقليدية وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة.. ونسوا في خضم الجدل أن هناك لغة خاصة بالفن أو المسرح ولا بد أن يمثلها الكاتب المسرحي ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الذاتي وبوازع من دراسته لتقاليد المسرح من عصر سوفوكليس واريستوفانس حتى عصر بيكيت ويونيسكو.. وأن على الكاتب المسرحي أن يوجد لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذي يعالجه، وأن يطوع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله^(٤٦).

٣ . ٤ . المسرحية والغناء التقليدي، مسرحية (نجمة على الأرض) عن قصة: إبراهيم سند ، أَعَدَّهَا: حمد الشهابي ؛ بدأت المسرحية وفي اللوحة الأولى بأغنية تتخللها الموسيقى ودخول المجسمات ورائد الفضاء واستمر هذا الغناء التقليدي في لوحات أخرى أيضا. ولكن عند الشروع في الحوار التقليدي الغنائي لابد أن تستوي المستويات الصوتية وتثير معطيات ما يفترض شكلا لإبداعه ، كالنسيم ومظاهر الطبيعة الأخرى التي يمكن أن تعيد طرب السامع وتدشين مضامين الكلام والوحدات الصوتية والمتقارب منها والمتباعد. وهنا يمكن سرد الأغنية الشعبية حكائية كانت أو أقصوصة وتشرح ما حدث، ولكن لا يزال المسرح يفتقر إلى نبرات وإيقاعات خاصة ، تلائم المستويات التي تنتقل داخلها، خصوصا وأن (مسرح الأطفال يحتاج إلى إيقاعات غنائية تساعد الأطفال على تقبل المشاهدة المستميتة والمشاركة الفعلية ، والضامنة في إحراز أهداف كثيرة وأهمها الاستجابة والقناعة وكثير من المفاهيم التربوية الصحيحة والمصطلحات المتفق عليها عند الإنسان ، والبعد عن الأفعال الشريرة والأغنيات الحوارية والشعرية ، سواء بالفصحى أو بالعامية وترتيبها الشعري والموسيقي المرافق لها والملائم للمناسبة ذاتها كالفرح والحزن، من

^(٤٥) ستوارت كريفش - صناعة المسرحية - الحوار - الحديث المشحون عاطفيا - ترجمة: عبد الله معتصم

الدباغ (دكتور) - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨٦ - ص ١٣٦.

^(٤٦) نبيل راغب (دكتور) - لغة المسرح عند الفريد فرج - لغة المسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦

شأنها أن تسهل مهمات التشويق والمشاركة بالإقناع^(٤٧). وأثر النص في التقاط كثير من الأغنيات العامية والمصاحبة للمشاهد والموسيقى اللائقة لها وفي الأفعال والحركة والحوار والبيئة اللازمة ، كما هو الحال في نهاية اللوحة الثالثة حيث دار الحوار بالأغنية بين (نجمة وشخصية) من الشخصيات.^(٤٨)

رابعاً : دور التراث والأمثال والحكايات الشعبية في بناء الحوار التقليدي :

إذا ما انتقلت الأحداث اليومية والحوار الدائر بفرحه وخفته وثقله وحزنه ، فإنه يعيد الصورة كما كانت أو بوجه أوضح مما كانت عليه من ذي قبل ، ولا يمضي اليوم إلا كما تمضي المشاهد بما فيها من أمثال وحكايات يشتى ألوانها ، فكاهة وسخرية واستهزاء ربما لا يتقبله الآخرون أو يتقبله الآخرون بصورة أخرى ، وهذا قريب مما تميزت بها روايات تيمور ، (وأولها اللغة ، وقد جعل تيمور كل رواياته باللغة العامية. وطالما أثارت هذه مناقشات حادة طويلة بينه وبين كثيرين من الأدباء. على أنه كان يرى أن المسرح، مرآة الطبيعة يجب أن تنقل إليه الطبيعة كما هي من غير تزويق، ويرى الناس في أحاديثهم يتكلمون العامية ولا بد أن تكون كذلك على المسرح . لقد انقضى العهد الذي كان فيه المسرح أداة من أدوات أدب اللغة وجاء دور المسرح الحقيقي. وكثيراً ما قيل لتيمور إن العامية لا يمكن أن تصور الشعور الحقيقي خصوصاً في المواقف المحزنة المؤلمة، ولكنه كان يرى ذلك عجزاً ممن يقول له مثل هذا القول. فالعامية كأية لغة أخرى يمكن التعبير بها عن كل ما يراد التعبير عنه. وثاني ميزاته: المحاوره وإن له قدرة غريبة فيها، فالمحاورات في رواياته تنساق عذبة ظليلة كثيراً ما تتخللها فكاهة حلوة. ولا يقصد إيراد النكتة ولكنها تأتي عفواً وبمحاورات طبيعية لا أثر للصناعة فيها. وثالث هذه الميزات: بناء الرواية للمسرح، ومهارته في هذا لا تقل عن مهارته في المحاوره. وربما جاءت هذه المقدرة من تردهه على المسارح سواء في فرنسا أو مصر ووقوفه على المسرح ليمثل بنفسه^(٤٩).

ولقد عرف العرب المثل بأوجز عبارة ، وأدق معنى ، وأوضح تعبير ، (وقال إعرابي :
"الأمثال مصابيح الأقوال" . وقال ابن المقفع : (إذا جعل الكلام مثلاً كان ذلك أوضح للمنطق ،

(٤٧) عصام بهي - اللغة في المسرح النثري - الأسلوبية - فصول - مجلة النقد الأدبي - تصدر كل ثلاثة

أشهر - المجلد الخامس - العدد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق -

القاهرة - ج.م.ع - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٨٤م - ص ١٥٢.

(٤٨) حمد الشهابي _ مسرحية (نجمة على الأرض) عن قصة: إبراهيم سند .

(٤٩) محمود تيمور - مؤلفات محمد تيمور "الجزء الثالث: المسرح المصري - مقدمة بقلم الأديب الفاضل محمود

عزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٤ - ص ١٩.

وأبين في المعنى ، وأنق في السمع ، وأوسع لشعوب الحديث) . وقال إبراهيم النظام : (يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ، فهو نهاية البلاغة) . ويرى كثير من الباحثين أن الهدف من ذلك هو نقد الحياة (وتشعرنا بنقص في عالم الأخلاق . والتعبير عن خاتمة التجربة معناه رجوع بها إلى الوراء حتى بدايتها ، أي إننا نعيشها مرة أخرى . ولا تختلف التجربة في جوهرها إذا عبّر عنها في شكل قصة أو قصيدة أو إذا عبّر عنها بمثل . ويتم البحث هنا عن الحوار الملائم لهذه التجربة أو تلك)^(٥٠) . وإذا ما استحضّر المبدع مواهبه التراثية ، فقد يتاح له أن يستيق المعادة لانتهاج الأسلوب الذي يعرض المبدع من خلاله ما يمتلك من ألفاظ وحضور ، مع التزام بالإثراء المستمر ومع الحفاظ على التراث ، وتبدو كمشاهد ليس لها حدود أو اكتشاف ليس له إلا مشاهد في المسرح التقليدي في الشرق الأوسط ، ومن آثار ذلك ما يتم من الماضي وأنماط من التقاء الماضي ولو بالحاكاة التقليدية العربية ، الموروثة منها والمستحدثة ومن أمثال وحكايات شعبية ومنها ما يحافظ على النهوض وفي الوقت نفسه نرى تلهف النفوس وظاهرة الميول ، ومن الأمثال المشهورة في البحرين (ابن الحلال بذكره) أو (ابن الحلال بذجره) ، وأصوله : [أذكر غائبا تره] و [اذكر غائبا يقترب] و [اذكر غائبا يقرب] وقاله : عبدالله بن الزبير رضي الله عنه . ويضرب : لمن يحضر عند ذكره بخير . ومنها (بيت الظالم خراب) أو (دار الظالمين خراب) ، وأصوله : [دار الظالم خراب ولو بعد حين] وكان شائعا بين عامة معرفي المئة التاسعة للهجرة و [دار الظالمين خراب ولو بعد حين] ذكره العجلوني من المشهور على الألسنة في زمانه . ويضرب : لقرب نهاية ظالم ، ولنهاية ظالم بيد أقوى منه . وكذلك (بشاشة وجه المرء خير من القرى) أو (وجه بشوش ولا عشا ليله) .^(٥١)

٤ . ١ . مظاهر التراث في الحوار ، مسرحية (خور المدعي) تأليف : علي

الشرقاوي : ان التنويعات التراثية المعروفة عند المبدع يمكن ان يدفع بها في

الأجواء المختارة للنص وتلقائية الإحتفاظ الدقيق ، (العامل على الانضباط الرائع ، الذي

(٥٠) نبيلة إبراهيم (دكتورة) . أشكال التعبير في الأدب الشعبي . المثل الشعبي . سبب نشأته . دار غريب . القاهرة . الطبعة الثالثة . ص ١٧٨ .

(٥١) عبدالحمن التكريتي (عميد متقاعد) - وحدة المثل في الوطن العربي - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - معهد البحوث والدراسات العربية - قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية - بغداد - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - ص ١٥٤ ، ١٨٧ ، ٢٧٧ .

أتاح للحوار التقليدي الرائج بين الأفراد^(٥٢)، والذي لا تحجبه المشاهد في النص انتشرت بانتشار الشعر باللهجة العامية (وهذه الدعوة إلى اتباع لغة عربية مبسطة تحتاج إلى جهد في الدراسة الواسعة الشاملة التي تهدف إلى تهذيب العامية وتسهيل الفصحى واستعمال ما يثبت عريته من الألفاظ الدارجة ، مع البعد عن المستغرب والمنفر من ألفاظ الفصحى حتى يكون الحوار المسرحي متميزا بالموسيقى الجميلة ويعيدا عن التكلف ، وهو أمر يحتاج من معالجي التأليف المسرحي أن يكونوا متمكنين من ناصية الأسلوب العربى ، ملمين بالتراث اللغوى ومتمتعين بقدر كبير من التذوق الفنى الذى يخاطب وجدانات جمهور المسرح ويرفعهم ويأخذ بيدهم إلى مستوى جمال الأداء العربى فى تصويره للعواطف الإنسانية والعواصف بينها)^(٥٣)ومن هذه المشاهد فى المسرحية :

(الكاتب: ما يحتوي طال عمرك

تضيق وكنتك الغالي

وتتضايك

ترى الحجة السخيفة من حجي النسوان

ما تسوى يفكر فيها أي إنسان

المجدمي: وانت العود في الديرة

ومثلك دايم محسود

ناصر: وتلكاها مثل ما تعرف

مدزوزة من الحساد

وبالذات الطبل رشود

الطواش: وين راح الجرو

الكاتب: سافر وانتبر عنا

(٥٢) عصام بهى - اللغة في المسرح النثري - الأسلوبية - فصول - مجلة النقد الأدبي - تصدر كل ثلاثة

أشهر - المجلد الخامس - العدد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق -

القاهرة - ج . م . ع - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٨٤م - ص ١٥٦ .

(٥٣) أحمد شوقي قاسم - المسرح الإسلامى - لغة المسرح الإسلامى "روافده ومناهجه" - - لغة المسرحية الإسلامية - الطبع والنشر -

دار الفكر العربى - ١٩٨٠ - ص ٣٩٥ .

ناصر: ويمكن مات .. (يتوقف) لكن

الطواش: كول اشفيك تتبلعم

ناصر: راح رشود وتم سعود

ترى حرفين في المطوع

وكام يسب مثل أي حرمة مجنونة بلا ملفع

شاهر ظاهر يسببه في وسط السوق

ويسمي التجارة بوك (٥٤)

والحوار بذلك هو (أداة التخاطب في المسرحية وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح)^(٥٥).

٤. ٢ . مظاهر الأمثال، مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) تأليف: عبد الرحمن بركات :

إن لحظات الممارسة الحوارية اليومية التقليدية بين الأفراد _ وكما هو جلي في المسرحية _ لا يمكن لها أن تتطفي، خصوصاً إذا ما تخللها أمثلة ذات صبغة خاصة، ونص الحوار الدائر عبر (اصبر يا حمار لين ينبت المراني)، واختيار (أيش قصا المينو غير الطي) للشخص المسيء وهو قاصر العقل والفهم وعندما تدل عليه الأفعال وباتساع في (قالي تشوف لين مضى القدر .. عمى البصر)، عندما يفقد الأمل ويصاحبه الخوف والمصائب ، ويصل الأمر إلى احتجاج رؤية المستقبل، والتأوه في (ويعددين صارت معاه السيف لك .. والفرس لي) .^(٥٦)

وتجول العامية في الأمثال وما تعنيه داخل أذن الشخصيات بكل يسر وسهولة ، وتبعد عندها عن القفلة والتكلف والتعسر ، وتصور الفكاهة ودونها كما هي خارج خشبة المسرحية ، وكما يقول محمد تيمور أنه: (زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح وفعل هذا لأنه كان متلهفاً

(٥٤) علي الشرقاوي - مسرحية (خور المدعي) مسرحية شعرية باللهجة العامية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية "٥" - مسرح أوائل - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين - د.ع/١٩٩٥م - الطبعة الأولى _ مايو ١٩٩٥م - ص ٤٠-٤١.

(٥٥) عادل النادي (أستاذ) - مدخل إلى فن كتابة الدراما - المسرح - الحوار في المسرح - تعريف الحوار - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى - ١٩٨٧ - ص ٢٨.

(٥٦) عبد الرحمن بركات - مسرحية (أنا وأنتي والبقرة) مسرح أوائل - الفصل الأول - ص ١ - الفصل الثاني ص ٩-١٤ - الفصل الثالث ص ٢١.

على تملك أذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز، وبخاصة إذا كانت المسرحية فكاهية، والذين يسرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه في العامية وسوف يدهشهم ومع أنه كان يحرق أرضا بكرا - بانطلاقه ورشاقتة وخفة دمه وبعده عن القفلة والتعثر والتكلف^(٥٧).

٤ . ٣ . ألوان من الحكايات، مسرحية (الفزاعة) تأليف: حمد الشهابي : إن بساطة اللغة العربية الفصحى تمتد بامتداد تقبل جميع الأركان المسرحية ، من حوار وظرف وشخصية ودراما وحبكة ودونهم نراهم في أداء رفيع ويراعى كل نقطة انطلاقية وحبكة تجول أثناء الأحداث وفي كل ذروة فرعية أو رئيسية تستجيب لكل التصاعدات للصراع ونهاية للمشاهدين ، وهي واضحة في (عين الكاتب السحرية والتي تستطيع أن تؤدي خدمة جليلة للغة العربية، وتحاول أن تستخدم الألفاظ العامية الفصيحة في الوقت نفسه. بذلك نستطيع أن نرتفع بمستوى عاميتنا شيئا فشيئا، وأن نتخلص من تلك العادات اللغوية التي باعدت بين شعوب الأمة العربية الواحدة. ولهذا الاتجاه صدهاء عند بعض الأدباء وقد كان المازني مثلا يحاول أن يقرب اللغة الأدبية من اللغة التي تتحدث بها شخصياته الشعبية وباستخدام ألفاظ تبدو ولأول وهلة عامية صميمة ولكنها في حقيقتها من الفصحى^(٥٨).

وكما هو في الحوار الدائر أثناء المسرحية بين (الفزاعة) و(أمين) يؤكد على (الاكترات بدور الشياطين وكيف أنها تغوي الناس ويصل الأمر إلى التزيين وكسب السيئات دون الحسنات^(٥٩)). والتداول اللغوي الفصيح في النص يركز منذ البدء على انتقاء الألفاظ وأسلسها وأخفها للتعبير عن الدهشة والتوسل، ونجد ذلك في النص ومقدرته في مطلع الفصل الثاني ، حيث نرى التعانق النموذجي والوثوق الذي أعطى الحوار الفصيح مرونة واضحة ومنه :

(الفزاعة: على العموم أشكر لك هذا الشعور الطيب .. "اذهب وأيقظه"

أمين: أنا ؟؟ لم لا توقظيه أنت ؟

^(٥٧) يوسف الشاروني - مع الدراما - لغة الحوار وفنية التعبير - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ - ص ١٠٤.

^(٥٨) أحمد سمير بيبيرس (دكتور) - دراسات في المسرحية - لغة المسرح - مشكلة الفصحى والعامية - جامعة عين شمس - كلية الآداب - ص ٢٥٨.

^(٥٩) نبيلة إبراهيم (دكتورة). أشكال التعبير في الأدب الشعبي . الحكاية الشعبية . تعريفها . الطبعة الثالثة . دار غريب . القاهرة . ص ١١٩ - ١٢٠.

الفزاعة: كنت أحسب أن الشياطين لا تنام مطلقاً والآن عرفت أن الذي يحدث غير ما كنت أظنه .. هل سيغويننا إن صادقناه؟؟

أمين: أولاً لا أقدر على الإجابة فهذا وليد الليلة الماضية ثانياً من تكوني ليغويك هذا الشيطان الصغير فأنت لست سوى مجموعة عصي مركبة على بعضها البعض عدى ذلك يزينك .. ثالثاً كيف لي أن أتحقق مما تقولي .. الدنيا سيئات وحسنات .. (٦٠)

خامساً : الأجواء الشعبية والحوار التقليدي، مسرحية (توب توب يا بحر) تأليف: راشد المعاودة : كلما حاولت العلاقات بين ألوان الحوار التقليدي في التراث أن تنفرد بإنماء خاص، كالملائمة في الحوار، كلما تمت ممارسة التناقضات ونراها على شكل إبداعات بعيدة المدى ويتخللها وعي في التلقي ونهاية كثير من الأحداث. وثمة شخصيات تندمج اندماجاً في نسج الأجواء الشعبية (كالنهام والنواخذة والكاتب والبحارة)، وغناء البحارة في الفصل الأول ويتبعهم النهام بمواله المشهور وما دار من حوار بين هذه الشخصيات يتضح في النص وفي كل المشاهد ، خصوصاً وأن الأسرة في ذلك الوقت تشهد ما تجتازه من عوائق بسبب الظروف الاقتصادية الصعبة ، وتزدحم بشروط كثيرة يفرضها الواقع المحيط ، ومن أبعادها ما يعانیه (النهام) في داره من ظلم وجفاء ، ونجد الراداه يرددون جراء العذاب والنوح والغرام الذي يعيشه القلب، وقد جاء النص متمشياً مع هذه الألوان من الحوار وأروعها في مطلع الفصل الأول ومطلع المشهد الثاني من الفصل الثاني. (٦١)

٥ . ١ . البحر وبناء الحوار التقليدي، مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) تأليف: إبراهيم بوهندي : يمكن استدعاء الماضي عبر العيش في مناخ البيئة والبحر التي كان من المستحيل تدمير الخوف منهما أو إيجاد الطمأنينة وانتقال تخطي الأحداث، ولا بد لهذا العطاء الواضح في الحياة اليومية ولو من خلال التماشي والنهوض مع الأولويات الثمينة، سواء منها ما هو في عرض البحر أو الامتثال لاحتياجات الطموح الآتي عند الأفراد. وكذلك الارتقاء بالقيم ورسم المسارات، سواء قبل الرحيل أو الإبحار في طرق لا يقل رسم وسوغ معاييرها عن الإيثار، ومن مظاهره ما تنسجه

(٦٠) حمد الشهابي - مسرحية (الفزاعة)، الفصل الثاني - سلسلة المسرح البحريني ٦ - وزارة الإعلام - دولة البحرين - ١٩٨٧/٦٨ م - ص ٢٣-٢٤.

(٦١) راشد المعاودة - إخراج: سعد الجزاف - مسرحية (توب توب يا بحر) - البرنامج الثاني - مسرح الجزيرة - المحرق - وزارة العمل والشؤون الاجتماعية - قسم المسرح والفنون - الموسم الأول - ٧٤-١٩٧٥ م - ٢٧ أبريل ١٩٧٥ م - ص ٢١-٢٠-٢-١.

المشاحنات ، والمنجزات عند أرباب العمل وغيرهم. ومن هنا نلاحظ تعاطف الجمهور وتشجيعه لمحاولة راشد في مسرحية "بيت طيب السمعة" وبسبب تناوله لموضوع ملموس على النطاق الشعبي، بالإضافة إلى رغبة المؤلف في طرح وجهة نظره بالنسبة لظاهرة معينة من ظواهر المجتمع. ولم تؤسس هذه المسرحية فن الكتابة المسرحية عندنا، ولكنها (أسست هاجس النص المحلي الذي كان غائباً حتى ذلك الوقت. هذا الهاجس الذي بدأ يتحرك في اتجاهات متنوعة لدى العديد من الذين مارسوا كتابة الاستكشافات أو التمثيليات القصيرة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن لدى راشد المعاودة نفسه تجربة في هذا المجال، وخصوصاً أثناء نشاطه في "نادي شعلة الشباب"، حيث كتب وأخرج عدداً من الاستكشافات والتمثيليات القصيرة ، التي تميزت بالطابع الشعبي والذي يتعلق بحياة الناس اليومية، وغالباً ما نرى امتداد هذا الطابع في مسرحيته التي يكتبها بعد ذلك، والتي تستمد موضوعاتها من التاريخ المحلي المرتبط بالبحر،...) .^(١٢) وقد تتأثر الاستقامة في العلاقة بين الأفراد جراء القلق والخوف الناتجين من حرمان المداعبة وسهولة التوق بين الأفراد. والانبهار بالاحتفالات ، في كافة أرجاء البيئة والبحر، ويزداد الاضطراب عند تواطؤات الزمن وبغترات الهياج ، ومسح العادات المقبولة ومنها والاستهلاكية والأخلاقية، وهي هنا تضاف على الاضطرابات التي تعمل على اجتثاثات الوحدة والصحة والعشرة في الأسرة الواحدة. ونرى من ذلك في مسرحية (الجاثوم) وأثناء مشهد (أم حمار) حيث نرى كيف يجني المرء منها الخوف والأذى والإساءة ، و (أم الخضر والليف) تطمس الشعور بالأمان والاستقرار النفسي منذ الصغر، و (الجاثوم) يشير إلى إرغام الآخرين على الاختلاس والمضايقات والتوعد بالإقتناص للفرص ، حتى وإن حل الموت على الآخرين، ولا تتوقف مطاردة التراث والبيئة لإثارة التموه والاستفزاز ، كإدراك الإنسان في هيئة الحمار الصاهل الذي يملك إحساساً مثل الإنسان .^(١٣)

سادسا . الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار الخارجي، مسرحية (الجاثوم، مسرحيات أخرى) المؤلف: يوسف الحمدان ؛ يتسع في الحوار الداخلي الأسلوب الإيحائي ووجهة النظر الطبيعية

(١٢) قاسم حداد، المسرح البحريني، التجربة والأفق ١٩٢٥-١٩٧٥م، مسرح أوائل (١)، بداية السبعينات، راشد المعاودة، طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، دولة البحرين، ص ٤٩.

(١٣) يوسف الحمدان - مسرحية (الجاثوم ومسرحيات أخرى) - الجاثوم - الحظيرة - الطبعة الأولى - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - المنامة - البحرين - ١٠٤١/١٠٤١/ع.د. ١٩٩١م، ص ١٢-١٣-١٥-٣٥ .

وعبر مجالات عديدة، ويكتنفها السهولة والبساطة في الغمزات واللمزات اللاذع منها والفاضح، وفي نص الحظيره نرى مشهد "الحمار" في زربيته وهو يهش الذباب ويلعنه وذلك لتعلقه به أينما كان ، وفي مشهد آخر يندهش لعدم تمكنه من الاحساس والتذوق والسمع والشم والتخيل والتفكير والشكوى لغير الله مذله . وإذا ما تم الإهمال والمأزق المخادع فى الأدوار، فإن ماهية التريث أثناء المحاور نراها فى الحوار الخارجى وبأبسط اللهجات، بل بلهجات دارجة وشعور الترقب حيالها بفعل ماهية الحوار، ويرى المنظرون أنها (نرى المسرحيات الطبيعية، وليس مؤلفو هذه المسرحيات هم الذين يستنبطونها لهم، أو يحددونها لهم فوق المسرح، لأن هذا من وجهة نظر الكتاب الطبيعيين غير ممكن ولا معقول من وجهة النظر الطبيعية، والكاتب الطبيعي من أجل هذا لا يخاطب الناس إلا بلهجاتهم الدارجة ، التي خلقتها لهم البيئة وطول الممارسة، فلغته لهذا أبسط اللغات وهو لا يتورع عن أن يستعمل أكثر العبارات حاشية وأفضحها أسلوباً ... تلك العبارات التي يكفي مجرد ذكرها لكشف أعماق الفكر، وفضح ما يجول فيه من خلجات وأحاسيس، فإذا عجزت هذه العبارات عن القيام بذلك فلا بأس على الكاتب الطبيعي من أن يلجأ إلى الإشارات الفاضحة والغمزات واللمزات ، التي يستعملها أهل الطبقة الدنيا للتتويه عن تلك الخلجات والأحاسيس. وهنا يتفق الطبيعيون والرمزيون في استعمال هذا الأسلوب الإيجائي Suggestive ... لا الأسلوب التام الصريح. (٦٤)

ولذا فإن ما يضمن نجاح الأحداث هو بحث المبدع عن حوار مسرحي ناجح ، وليس عنده فقط بل يضمن نجاح تطورات الأحداث ومواكبة الواقع المعاش ومستويات المشاهدين والإيقاع الآني داخل كل مشهد ، صورة شعرية كانت أم ببلاغة في الأسلوب ، والموضوعات الأسطورية يمكن توظيفها من خلال حوار عقائدي أو غيبي أو روحي أ أسلوب بلاغي أو حكايات شعبية ولكن بمستويات حوارية عامية أو راقية وغناء داخل القصص ، ويقوم التراث والأمثال والحكايات الشعبية والبيئة بتغذية الحوار وتضمن له النجاح . وهذا النجاح بدوره لا يستغني عن المساحة الطبيعية والمكانية والزمانية اللازمة للنص والفصل التالي يؤكد نجاح هذه التقنية .

(٦٤) دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، المذهب الطبيعي، المذهب الطبيعي والمسرح شكلاً وموضوعاً، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، رجب ١٤٢٠هـ، أكتوبر ١٩٩٩م، ص ١٥٦.

الفصل السادس

تقنيات المظاهر الطبيعية والمكان والزمان

- المظاهر الطبيعية والمكان والزمان .
- أولا : المظاهر المكانية في الأسطورة .
- ثانيا : المظهر الزمني .
- ثالثا : الزمن وطابعه الرمزي عبر اللقطات الدرامية .
- رابعا : المظهر المكاني .

المظاهر الطبيعية والمكان والزمان :

تلتقي هذه الوحدات في العمل المسرحي بحيث تبدو كأنها ضرورة لنجاح التوظيف الفكري والشكل الفني في سياقات موضوعية بعينها ، والوحدات الثلاث الشهيرة: الحدث، والمكان، والزمان برغم أهميتها إلا أنها لم تكن شرطاً أساسياً لنجاح المسرحية ونضجها؛ إذ ان (الأمر كله يتوقف على وعي الكاتب بها وقدرته على توظيفها في خدمة مضمونه الفكري وشكله الفني. فهي مجرد أدوات ووسائل درامية إلى غايات فنية أشمل منها. ويتحتم على الكاتب المسرحي أيضاً أن يكون واعياً ومتمكناً من كل الأساليب والحيل الدرامية التي تمنحه القدرة على السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان. فلا بد أن يكون قادراً على شحن اللغة المستخدمة بحيوية وطاقات تعبيرية، لا تتأتى لها في الحياة اليومية برغم أنها من نفس اللغة، فيشعر بها المشاهد وكأنها تطرق مسامعه لأول مرة^(١). ونرى استجابة المشاعر والإصغاء داخل المسرحية والاختيار للزمان والمظاهر الطبيعية ومستوى الدهشة التي ينتظرها الجمهور، في مثل مسرحيات (اللعبة) ، (ثلاثية عذاري) ، (إذا ما طاعك الزمان) ، وأما (خور المدعي) فإن الظرف الزماني اتضح في " اليوم ، الليل ، الزمان ، الماضي ، الفجر ، العصر ، العمر ، الضحى ، اللحظة " والظرف المكاني في " وراء ، أمام ، وسط " .^(٢)

والمبدع يقوم بتوجيه شخصياته ويختار لها لغة مناسبة ووحدة فعل لا تتحرك إلا وفق أجواء مدروسة ووحدتي زمان ومكان تغطي ما يدور فيها من أحداث ، وحساسية درامية تستجيب لكل القضايا في المجتمع ، ولذا نراه يتقيد بقانون (الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان، كما يتقيد بوحدة المادة أو النغم ، وإذا كان يحتم أن تكون الشخصيات المسرحية شخصيات عظيمة أرستقراطية ، كالألهة وأنصاف الآلهة والملوك والأمراء وكبار رجال الدين والقادة، فهنا تكون لغته نظيفة عظيمة فصيحة تليق بهذه الشخصيات (^(٣) . وهذه الشخصيات

(٢) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ٢٥.

(٢) علي الشرقاوي - مسرحية (خور المدعي) مسرحية شعرية باللهجة العامية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية(٥) - مسرح أوائل - الطبعة الأولى - مايو ١٩٩٥ .

(٣) دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، المذهب الرومنسي، موازنة بين الرومنسية والكلاسيكية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ، رجب ١٤٢٠هـ - أكتوبر ١٩٩٩م، ص ١١٤.

واضحة في مسرح العريض ، تحديدا في المسرحيتين (وامعتصماه) و (بين الدولتين) ، وفي مسرحيات عديدة منها (ثلاثية عذاري) و (رجل من عامة الناس) وغيرهم .

إن الموضوع الذي تعالجه المسرحية يمثل تلك الأزمة التي تدور حولها المسرحية ، وليس مجرد مشاهد استعراضية ولها ان تتوالى دون حبكة مدروسة وملتحمة مع العناصر المسرحية الأخرى ، ضامنة للتقنيات الأخرى مع الالتزام بكل اتصال منطقي وداخلي يفهم من خلال الوحدات وظاهري قد يعرفه المشاهد أو يجهله أو يعطيه معاني أخرى خارجة عن الموضوع وما يقرب ذلك هو وجود الوحدات الأخرى كالزمان والمكان بسهولة ووضوح ، وقيام المسرحية الكلاسيكية على أزمة محددة هو الذى (أوحى إلى أرسطو بما يسمى فى المسرح الكلاسيكى بالوحدات الثلاث وهى: الموضوع والزمان والمكان . أما وحدة الموضوع فمعناها ألا تشتمل المسرحية على أزمة واحدة أى موضوع واحد، لأن المسرح الكلاسيكى كالمسرح الإغريقى الرومانى القديم، يرفض أن تتحول المسرحية إلى ما نسميه بالاستعراض أى مجرد مشاهد متتالية غير محبوكة الاتصال فيما بينها ولا يترتب أحدها على الآخر وفق منطق داخلى يوحد بينها ويجعلها موضوعاً واحداً. وأما وحدتا الزمان والمكان فإن أرسطو لم يحددهما على نحو دقيق ولم يجعل منهما أصولاً إجبارية يجب أن تلتزم بهما المسرحية، وإنما اكتفى بالقول ان من الضروري أن تجرى أحداث المسرحية فى زمان ومكان معقولين^(٤).

أولاً : المظاهر المكانية في الأسطورة .

يعد الظرف المكاني من أهم العناصر المسرحية وبدونه لا يمكن للأحداث ان تستمر وللمشاهد أن تتفاعل ، وفي مسرحية " ثلاثية عذاري " نرى المناظر كما كانت فى القدم وخلال عهد الحضارات القديمة " دلمون وأوال " وغيرهما والتي ذاع صيتهم وجاءت الأحداث ليست كما كانت ولكن شبيهة لما دار فى ذلك الوقت ، وأجواء التراتيل للكهنة فى بداية المشهد الثالث للفصل الأول كالوقت فى الصباح وأمام البحر والبحارة منشغلون بعملهم ويتم قرع الطبول والرايات تتقدم تؤكد هذا الصيت القديم واختيار أسماء الشخصيات بعضه من ذلك العصر والبعض من العصر الحالي ، ولم تلتزم المسرحية بمكان الأحداث ذاتها بل دارت الأحداث على خشبة المسرح . والانطلاقة الأولى لكل حدث تقوم برسمها وتوضيحها الوحدات المكانية ، وكل حركة درامية تقابلها قوة أدائية فى الكلام ، وترابط بين كل وحدة تسعى إلى الاتصال الوثيق بين المشاهد

^(٤) محمد مندور (دكتور): الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما - المسرحية الكلاسيكية - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة -

والبناء الدرامي . إن المكان المسرحي قد يرى أو يحس ويتم الاحساس والإيحاء به ، ولكن عبر بث متعاقب وترافف في الكلمات والأداء ، ويأتي الطرف المكاني (مجردا على المحسوس، وأن المرئي يحتوى اللامرئي دون أن يحدث العكس مطلقا إلا على مستوى البث الإيحائي في اللغة. بيد أن هذه اللغة التي قد ينطوى فيها المجرد على الحسي، أو يحتوى فيها اللامرئي على مرئي ما، تمثل في ذاتها - على الصعيد المفهومي - مكانا للتعاقب والترافف بين الكلمات، كما أنها تقع داخل عملية الموضوعة التي يمارسها إزاءها المكان المسرحي بوصفها وحدات تملك قوة أدائية (٥) ومسرحية " ثلاثية عذاري " يطغى عليها الجانب الحسي بوضوح ، حيث لا يخلو مشهد إلا وبدأ بتمهيد يوضح في المبدع المظاهر المكانية الموكبة للأحداث التي تلتزم بها الشخصيات ، سواء أكان قصرا أم أمام بحر أم حديقة أم قرية وهكذا .

والعناصر الخاصة بالشكل في المسرح أهمها الإضاءة والتقنية والإيقاع والاستواء والحجم والفراغ وتشمل كل العناصر المسرحية الظاهرية ، وإدراكها كعناصر أساسية ومستقلة بذاتها على نحو معروف ومنها تباعد الحزن والظلمة والأسرار، كلها تتطلب المظاهر الطبيعية الملائمة لهم ومنها الكهوف والملاجئ والنهر والبحر. والطبيعة الجغرافية تمثل هذه الأمكنة تفصح عن (احتواء مضمير للحزن والظلمة والأسرار وقليلاً ما يدخلها الضوء إن لم يكن بعضها مغلقاً ، كالقبر والسرخاب والجمجمة والحفرة، وبعضها ممتد بظلمته وبثقله الاجتماعي كالزقاق والكهف والملاجئ، وبعضها الآخر مانع للحياة، كالنهر والبئر والبحيرة، وبعضها مما هو من فعل الإنسان كالمقهى والبيت والقصر وكلها توحى بالعزلة، وبالتفرد السكنى فيها وهي من قبيل ارتباط مصير بالآخر. لكنها وهذا ما تدل عليه كل أبعادها الاجتماعية ولا توجد خارج فعل الإنسان، ولا تعرف إلا بمقدار العمل الذي تمنحه). (٦)

ومن ذلك أيضا ما نشاهده في مسرحية (اللعبة) حيث يستقر (الحاكم) بعد أن يمسك يد زوجته ومحاو لا إقناعها بإغراء إرادتها والعودة إلى القصر وتنتظر زيارته (٧) ، وقد مضى

(٥) وليد منير (دكتور) - جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة - تحليل صورة المكان - المكان في الدراما الشعرية - فلسفة المكان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧ - ص ١٧٠.

(٦) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، الشعر العراقي في ضوء إشكالية المكان، رؤى الأعماق، دراسة في شعر حسب الشيخ جعفر، المستوى الاجتماعي/النفسي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٨٦م، ص ٣٣٦.

(٧) خلف أحمد خلف - مسرحية (اللعبة) - الفصل الأول - المشهد الرابع - الجمهورية العراقية - وزارة الثقافة والإعلام - سلسلة القصة والمسرحية (١٦٢) - دار الرشيد - ١٩٨٢ - ص ٤٧.

(السلطان) في مسرحية (رجل من عامة الناس) في الحفاظ على قوة مكانته وسلطته ونظراً لامتلاكه القصر وما يتميز به من سيطرة وكبح أي حضور يضاھي ملكه أو تراخيه في أي لحظة [٢].^(٨) وتمنح الغرف الملاذ الفعال كضرورة الغرفة (للرجل) وعند معاناته الألم الذي عاناه في مسرحية (الخيول) والذي يواكب الصورة المختارة من قبل المبدع والغرفة المظلمة اختارها بعد اقتراب تجرد (الساعاتي) من الحياة [١].^(٩)

ونجد دور (الفلاح ١)، أي (مقشاع) في مسرحية (ثلاثية عذاري) يهدد (القائد) و(العجوز) بالسجن إذا لم يخبروه بالمكان الذي هو فيه وعندما يعلمون عن مكانه وهو جزاء يكون بعده حكم بالقتل [١] ^(١٠) و (فرحان) و(زبيدة) و(أبو الخير) تطلعوا في مسرحية (الفزاعة) واتخذوا الكهف ملاذاً وحصناً ضد أي بلاء أو مكروه ، حتى أن الذئاب تبيت تحرس على بابه . ونرى الكلمات الدالة على الظرف الزمني ومنها " العام ، السنوات ، اليوم ، الليل ، القرون ، الصباح ، الوقت ، اللحظة ، الساعة ، الشهر " والظرف المكاني تحدد في " المكان ، أمام " [١] ^(١١) و نرى (السكرتير) في نص (يايعيش) يدعو الموافقين والرافضين للمشروع المزمع ، أمام أمين الجلسة ، يدعو المتلقين في الصالة إلى المشاركة في عملية التصويت [١] ^(١٢)، ويعترف (الوزير) بحديثه إلى (الحراس) أنهم مجرد (كمبارس) وأنهم مجانيين ويطلب النجدة منهم في نفس الموقف ، بعد أن نجحوا في أن يقيدوه بأمر من الحاكم [١] ^(١٣) ومن ذلك عندما يحث (بارباروس) أو (الهرم)

(٨) عقيل سوار - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثانية - قصر السلطان - القاعة - سلسلة

المسرح البحريني - دولة البحرين - وزارة الإعلام - ١٩٨٣م - ص ١٢.

(٩) إبراهيم عبدالله غلوم (الدكتور) - مسرحية (الخيول) - كتاب كلمات [8] - أسرة الأدباء والكتاب -

ص.ب ١٠١٠ - البحرين - الطبعة الأولى - رقم الإيداع بالمكتبة العامة، ١٢٥ د.ع ١٩٩٢ - ص ٦٢-٧١.

(١٠) علي الشرقاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) - مسرحية شعرية - الجزء الثاني (الوهم) المشهد العاشر -

القرية صباحاً - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية [4] - مسرح أوال - الطبعة الأولى - رقم الإيداع

بالمكتبة العامة/البحرين ١٠٥٥ د.ع/١٩٩١م - ١٩٩٤م - ص ١١٠.

(١١) حمد الشهابي - مسرحية (الفزاعة) - الفصل الثاني - سلسلة المسرح البحريني - وزارة الإعلام - دولة

البحرين - ١٩٨٧م - ص ٣٦-٣٧.

(١٢) عبد الجبار المختار - مسرحية (يا يعيش) - المشهد الثالث - اللوحة السادسة - قاعة البرلمان - مكتبة

المعارف - بيروت - لبنان - ١٩٩٤م - ص ٦٠.

(١٣) خلف أحمد خلف - مسرحية (اللعبة) - سلسلة القصة والمسرحية (١٦٢) - الفصل الثاني - دار الرشيد

للنشر - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٨٢م - ص ٨٤.

(بوزيدان) أو (أطفال) في مسرحية (ثلاثية عذاري) على بناء ما تهدم في الجوانب النفسية بعد أن ملأ (مقشاع) أو (فلاح ١) الزنانات بشبان القرى . [٢] ^(١٤)

وفي مسرحية "إذا ما طاعك الزمان" نجد صور التعاون وانهماك النوخة على ظهر السفينة ، وإصراره على استخدام القوة واحترام الغواصين وغيرهم وبوسائل عديدة وبوظائف يرتبط بها القرقور ارتباطاً وثيقاً. [١] ^(١٥) . وهو قفص كبير مخروطي الشكل، يصنع من الأسلاك المتينة، له فوهة كبيرة جانبية يتصل بها من الداخل قفص آخر .. يستعمل لصيد السمك. والليوان في مسرحية (هامور عذاري)، ما ذكره (عصاة) لأي ليوان تجلب له (الجمال)، حيث وجه توبيخه إليه وأن لسانه (عوي) أي غير مستقيم، وتوقع أن زوج الحرمة (راقداً) أي نائماً في الليوان [١] ^(١٦)

ثانياً : المظهر الزماني : إن ما يهدف إليه الكاتب المسرحي لا يتوقف في اختيار الزمن فقط أو دونه من وحدات أو نقاط للتأزم الدرامي وعمليات الصراع ، لا يحددها الطرف الزماني الآني وإنما تجول خلف مآرب ومقاصد قد تتضح من خلال الإيحاء المباشر أو غير المباشر ، وهو قد يعطي بذلك إجابات وإبداء وجهات نظر نابعة من المشاهد أو كان يبحث عنها أو عن أفضل منها وكما يقول الناقد بروكس عن الطرف "عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى" .. ورغم أن (هذا الصراع لابد أن يتجسم أمامنا على خشبة المسرح في الحاضر وفي نطاق الزمن المسرحي، إلا أن جذوره غالباً ما تكون في الماضي .. فالحدث الحاضر هو غالباً نتيجة حتمية لأحداث سابقة على التي وصلت به إلى نقطة التأزم الدرامي، وعلى الكاتب أن يعرفنا بهذه الأحداث السابقة حتى نستطيع أن نتتبع معه تلك العملية المتطورة التي تحتوى على الصراع في الزمن الحاضر .. وهو إما أن يحيطنا علماً بهذا الماضي بطريقة إخبارية مباشرة أو عن طريق الإيحاء به ويعثه مرة أخرى في الزمن الحاضر عن طريق التجسيد. وهنا يتداخل الماضي مع الحاضر ويؤثر فيه، بل ويخلقه .. ولكن هذا أيضاً لا يكفي إذ لابد للماضي والحاضر معا أن

^(١٤) علي الشرقاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) - مسرحية شعرية - الجزء الثاني: الوهم - المشهد الرابع -

القرية الوقت رجال نساء مساء - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية [4] - مسرح أوال - الطبعة الأولى -

رقم الإيداع بالمكتبة العامة/البحرين ١٠٥٥.د.ع/١٩٩١م - ١٩٩٤م - ص ٨٣.

^(١٥) إبراهيم بوهندي - مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) مسرحية شعرية باللهجة العامية - الفصل الأول -

ص ٦.

^(١٦) حمد الشهابي، المخرج أحمد الصايغ، مسرحية (هامور عذاري)، عن قصة البريوط لانتوان تشيكوف،

مؤسسة المسرح الأهلي للإنتاج الفني والتوزيع - شعبة الإنتاج المسرحي، ص ٥١.

يوحيا بتطور معين في المستقبل.. والكاتب المسرحي الجيد يستبعد طريقة الأخبار المباشرة لأنها تتنافى مع أهم مبدأ من مبادئ الفن وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر^(١٧). والمسرحية لا تعيد الأحداث التي جرت بكاملها ، وأقرب إجابة أن هذه الأحداث والصراعات كانت قد وقعت في الماضي ، والمسرحية تحاول أن تقرب المسافات ولا تغير من ذلك إلا القليل منها (وعندما تحدث أرسطو عن وحدة الزمان قال: "فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلا". وعلى هذا نجد أن أرسطو لم يحدد أو يقرر الفترة الزمنية التي يجب أن تدور فيها أحداث المسرحية، ولكنه ذكر هذه العبارة "تحاول جاهدة" وأيضاً لم يذكر كلمة (وحدة) وألحقها بالزمان^(١٨).

تأتي المسرحية لكي تضع أمام المشاهد في حال وقع في مثل هذه المواقف ، والظرف الزماني يظل مفتوحاً دائماً ويستوعب كل ما يدور من أحداث أو صراع وبشئ أشكالهما وأنواعهما ، ومنها عندما يكون عرضة للرغبة في الانحراف وسوق ما يضره ويطيح نزواته وأطماعه، ويصل الأمر إلى جر الزوجة إلى مزيد من شروره، وتحفيزها وتهيتها وكأنما هي إجراءات مكانية وزمانية يسوقها المتيقظ لكثير من حالات الترهيب والترويع أو محاولة التحفيز عند البعض. وكما هو بائن في مسرحية (الكنز الثمين) حيث يذكر (الطفل ١) كيف أن أباه قد عصفت به الملمات وساعات الانحراف وأودت به إلى الهاوية وهو بلا شك يعكس ذات الفنان وواقعه. وكما هو الحال في الوقت الملائم لصيد السمك ومراعاة المد والجزر ، بل إن الليل يوشك أن لا ينتهي أو يبدأ المساء وما زال (عبدالله وأحمد ويوسف وراشد) في البحر وهم مشغولون بصيد السمك .

وفي مسرحية (ثلاثية عذارى): يتضح الظرف الزماني والمكاني من خلال اللحظات الآتية والتوافقات مع الواقع، داخل التكوين والبناء المسرحي، يظهران من خلال الإشارات التوضيحية، والتي يستعين بها المبدعون لتتبع المنحنيات الظرفية الملائمة، كما هو الحال في (المشهد الخامس: القرية) حيث التربة والضفاف وتاييلوس النخلة والفلاح والبحار وسيدة القصر^(١٩) وغير

^(١٧) سمير سرحان (دكتور) - دراسات في الأدب المسرحي - الحدث في الدراما - مفهوم الزمن - مكتبة غريب - الفجالة - ص ٢٥.

^(١٨) عادل النادى (أستاذ) - مدخل إلى فن كتابة الدراما - المسرح - المسرحية والوحدات الثلاث - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس - الطبعة الأولى - ١٩٨٧ - ص ٩٤ .

^(١٩) على الشرقاوى - ثلاثية عذارى - مسرحية شعرية - ص ١٤٣.

ذلك من الأصوات ذات المساحات المعبرة عن الحارات والأزقة وأصوات الجاريات، ومن الكلمات الدالة على الظرف الزمني والتي تكررت عدة مرات " الليل ، اليوم ، العمر ، الوقت ، الصباح ، الزمان ، العصر ، الأشهر ، اللحظة ، العام ، السنوات ، الأمس ، الماضي " . وأما الظرف المكاني فقد كان يتمثل في الكلمات " داخل ، بين ، فوق ، مكان ، أمام " فعندما كان المنادي في (المسرحية القصيرة ينادي على الناس معلناً عن الكارثة وشيكة الحدوث، كنا نشعر - بوصفنا متلقين - عبر تشكيل صوت الممثل بالمكان اقترباً وابتعاداً، وكأن تشكيل الصوت يمنحنا البعد المكاني ومساحته التي يعبر عنها في الحارات والأزقة دون وجود هذه الأماكن بشكل فعلي، رغم أن الممثل يتحرك في مساحة لا تتعدى عدة أمتار بالكاد^(٢٠).

ثالثاً : الزمن وطابعه الرمزي عبر اللقطات الدرامية : تسعى اللقطة الدرامية جاهدة لإثبات قوة دور الزمن في كل ما ترمز إليه المسرحية ، ولذا فإن الزمن يتحدد حسب اكتمال عناصر اللقطة وقوة أدائها ، وفي تجسيد الفكرة أو المبدأ الذي تسعى المسرحية لتبنيانه أو لتحقيقه ، ومواد الطبيعة هي الأصل في بناء اللقطة التي ترمز إلى الالتباس أو الغشاوة، ومن هنا (فالرمز هو الشكل الأولي للفن، حيث يتم تجسيد الفكرة المجردة في صورة عارضة، قد لا تتناسب ومضمون الفكرة كلياً، لأن الصورة لم تمتلك بعد الفريدة التي يتطلبها المثال، ولم يعثر الوعي على التجسيد الذي يماثل الفكرة، وهكذا كان الأسد رمزا للقوة ، ورغم تحديد المواد للطبيعة في ظاهرها إلا أن الفكرة لا تزال أقرب إلى عدم التحديد. ولهذا لا يمكن أن يتحقق المعنى تماماً في الصورة، التي تدور حول الظاهر أو الليل أو اليوم أو الضحى أو اللحظة أو القرن، إلى غير ذلك).^(٢١) ويمكن أن تعبر الأشكال التصويرية كثيراً من الضعف في أداء الأدوار التي تتكفل بها التنقلات المكانية والزمانية، وتصبح عرضة للمتاهات الزمانية وطابعها الرمزي، رغم أنها في دائرة الزمان والأفكار الفعالة. ومن ذلك أيضاً ما نسمعه في وصف الخراب الذي حل ببغداد على أيدي التتار ما لا يمكن تصوره، ولذلك فالمسرحية تقف كالبناء عند الموقف الرمزي ، يخرج بنا عند موقف رمزي يخرج بنا عن "الزمن التاريخي" فهي تتحول في اللحظات الأخيرة من الحوار إلى الرمزية الخالصة .(فابن العلقمي) يجد من يبقى على رمز الخيانة قائماً بنفس الاسم، ويظل (هولاكو)

(٢٠) هناء عبد الفتاح - حجازي شاعراً مسرحياً - سينوغرافية العرض المسرحي - الشعر العربي المعاصر -

فصول - الجزء الثاني - المجلد الخامس عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٦ - ص ٣٦٥ - ٣٦٧.

(٢١) أ.أ. نيكست- تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس- هيغل- الفن الرمزي، الكلاسيكي،

الرومانسي- ترجمة: ضيف الله مراد - نشرات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية - الجمهورية

العربية السورية - دمشق - ٢٠٠٠ - ص ٤٠ - ٤١

رمزاً، وإن كان هنا رمز لازمني، أي أن المسرحية تتحول في النهاية إلى استثمار دلالة المكان السلبية في تحرير الحدث من الزمن، بحيث يمكن أن نتصور وقوعها في أي زمان ونحن في آخر المسرحية نعرف أن المقصود ليس شخصاً بعينها بل هو "التاريخ اللاتاريخي" على حد تعبير غاري والر.^(٢٢)

ومن ذلك عندما يأتي المساء كما ذكره (طفل ١) في مسرحية (الكنز الثمين) وأن أباه قد عصفت به الملذات وساعات اللهو، ونسي ما يجب عليه في مثل هذه الظروف، التي تعيشها الجزيرة، وكلمات ظرف الزمان في "المساء، الأيام، الشهر، الصباح" وما يدل على الظرف المكاني "حول، المكان" [١]^(٢٣) وفي مسرحية (وامعتصماه) هو الوقت الذي عاشه (الأسير الثاني) ومن معه أثناء وجودهم خلف القضبان، ومن الكلمات الدالة على الظرف الزماني "الضحى، النهار، الزمان، البكور، الليل، الصباح، السحر، اليوم، الظهر، الأمس" والظرف المكاني في "جانب، حول، فوق، أطراف" [١]^(٢٤). ويتوفق إصرار (أحمد) في مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) عندما يخاطب البحارة على تحديده لتحقيق أي إنجاز بفترة معينة ولا تخرج عن فترة الضحى أو حقبة العصر [١]^(٢٥)

وواضح ذلك في مسرحيات (مالان .. وانكسر) وفيها الظرف الزماني ومنه "اليوم، الزمن، القرن، الساعة" والظرف المكاني ومنه "تحت، فوق، داخل، المكان أمام، (رجل من عامة الناس)، (يايعيش)، (ففي مسرحية (مالان وانكسر) حيث تود أن تشعر بها فاطمة) ولو في يوم واحد فقط وضمن فيها استحقاقها للحياة كما تقول [١]^(٢٦) وفي مسرحية (رجل من عامة الناس) نرى رغم هجوم (القائد) (جيم) وباقي الحراس على الخيمة وتتابع الحراس بفترات طويلة هذا الاقتحام، وما جرى من إهانات للآخرين (كالابنة) التي هرولت بعد هذا

(٢٢) سمير سرحان (دكتور)، الرافد، مسرح، عودة هولاكو، مجلة ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، العدد التاسع عشر - مايو/ يونيو ١٩٩٨م، ص ١٦.

(٢٣) ميرزا زهير، المخرج: علي سلمان، مسرحية (الكنز الثمين) مدرسة ابن طفيل الابتدائية للبنين، وزارة التربية والتعليم، ٩٨/٩٩م، ص ٣٧، ص ١٩

(٢٤) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، مسرحية (وامعتصماه)، مسرح إبراهيم العريض، دراسة نقدية، بواكير [١]، الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ١٠٨.

(٢٥) إبراهيم بوهندي، مسرحية (إذا ما طاعك الزمان)، ص ١٩.

(٢٦) راشد المعاودة، مسرحية (مالان .. وانكسر)، اللجنة الثقافية، مسرح أوائل، الموسم الثاني ٧١/٧٢، ص ١١.

الاقتحام[١] (٢٧) وتأكيذا على ذلك هناك في المسرح(كما يقول الناقد بروكس. "عملية متطورة تصل من خلال الصراع إلى معنى" .. ورغم أن هذا الصراع لا بد أن يتجسم أمامنا على خشبة المسرح في الحاضر، وفي نطاق الزمن المسرحي، إلا أن جذوره غالباً ما تكون في الماضي .. فالحدث الحاضر هو غالباً نتيجة حتمية لأحداث سابقة على التي وصلت به إلى نقطة التأزم الدرامي، وعلى الكاتب أن يعرفنا بهذه الأحداث السابقة، حتى نستطيع أن نتتبع معه تلك العملية المتطورة التي تحتوي على الصراع في الزمن الحاضر...)(٢٨)

رابعا : المظهر المكاني : يعد الطرف المكاني أساسا للصور التي تتحكم في كل الأفكار الايجابية والسلبية بل إن المناطق يرسمون دوائر تفيض عن بعضها أو تنفي بعضها وتصبح أحكامهم واضحة على الفور. وحين يواجه الفلاسفة الخارج والداخل منه فإنهم (يفكرون بمصطلحات الوجود والعدم. وهكذا فإن الميتافيزياء العميقة منجذرة في هندسة ضمنية تصفي مكانية على الفكر) (٢٩)، كما هو الحال في صور الحديقة والشارع والمقهى والبحر والفضاء والقرية وغير ذلك. ومن هنا فعلى المبدع أن يؤكد النضج الفكري طوال تلقائيات الصراع وازدهاره ، في بعد المكان وحتى الذي يقطن فيه الناس. غير أن نسبتنا إلى العالم (لا تنتهي عند الزمان من حيث طوله وقصره ولا عند الأشياء من حيث بعدها وقربها وعلوها وانخفاضها وثقلها وخفتها، بل هناك نسبة تتعدى كل هذه الأمور وهي نسبتنا إلى كل ما في العالم أو نسبة كل ما في العالم إلينا من حيث قيمته وإن جاز لي ذلك دعوتها "النسبة القيمية" ، فللزمان في حياتنا قيمة وللمكان قيمة). (٣٠)

ومن ذلك أيضا ما ورد في النصوص بما يسمى بالمقهى ويسمى بالعامية (الكهوة) أو القهوة وهي عادة ما تكون على أرصفة الشوارع ومكان ازدحام الناس ولا يترامى الهدوء فيها إلا في أوقات محدودة، كالفجر والظهر والمصباح والحوار الدائر بمسرحية (يابعيش) في القهوة بالعامية (الكهوة) بين (عبدان) و(الشاب) واضح ان فيه ازدحام الحديث على آخر التطورات

(٢٧) عقيل سوار - مسرحية (رجل من عامة الناس) - سلسلة المسرح البحريني[١] - دولة البحرين - وزارة

التربية والإعلام - ١٩٨٤م - ص ٢٠

(٢٨) سمير سرحان (دكتور)، دراسات في الأدب المسرحي، الحدث في الدراما، مفهوم الزمن، مكتبة غريب،

الفعالة، رقم الإيداع بدار الكتب ٣٤٠٧ - الترقيم الدولي ٥-٩٤ - ١٧٢ - ٩٧٧، ص ٢٥

(٢٩) غامستون باشلار - جماليات المكان - جدل الداخل والخارج - ترجمة: غالب هلسا - الطبعة الثالثة -

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٨٧ م - ص ١٩١

(٣٠) وليد منير (دكتور)، ميخائيل نعيمة، نقد الأدب[٥]، مختارات من الغريال، المقاييس الأدبية، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ١٣٤.

والأحداث الدائرة في ذات المجتمع. [١] ^(٣١) والبراحة بمسرحية (بنت النوخدة) يدرك (حسن) ما سوف تملؤه براحة المنزل عندما تخيل وهو يتحدث لـ(سارة) أنه سيملوها بالأطفال. ^(٣٢) وحول البحر حيث يؤكد (الساعاتي) في نص (اللعبة) أن كثيرا من الناس قد تجرعوا الإفلات من الأمان على سطح البحر. والفريخ حيث يستمر (أحمد) في علاقاته المشينة مع (الفريخ) بمسرحية (إذا ما طاعك الزمان) يترتب عليه تصد يلائم البيئة والواقع المعاش [١]. ^(٣٣) وكذلك الديرة حيث جاء ذكرها بمسرحية (بنت النوخدة) بعد عدة إخفاقات عاناها (مهدي) و(سارة) حتى أنهما فكرا في الخروج من (الديرة) وتحقيق ما يصبين إليه وهو الزواج ولكن يبقى الحاجز خارجاً عن إرادتهما ويستمران في البحث عن بدائل مرضية للجميع [١]. ^(٣٤)

وبهذا يمكن القول أنه إذا ما استقر المبدع على المساحة الطبيعية والمكانية والزمانية اللازمة للنص فإن ذلك يعني منحه الثقة بنفسه في السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره ، ويتضح ارتباط المشاهد بتقنية المظاهر في نقاط التأزم الدرامي وعمليات الصراع ، وكلما جاء المظهر مطابقاً للمشاهد وما يدور فيه جاء اطمئنان المشاهد وتعلقه طوال المشهد ، وهذا التطابق للمظهر نراه يعطي للرمز طابعه الدرامي واستثمار دلالة المكان والزمان ، وهذا الاستثمار يضمن بدوره التحكم في تلقائية الصراع ونموه من مشهد إلى آخر . والفصل التالي يتوسع في نمو الصراع من خلال الواقع المعاش والتناغم مع البيئة .

(٣١) عبد الجبار المختار، مسرحية (يا يعيش) ، مكتبة المعارف، ص.ب ١١/١٧٦١، بيروت، لبنان، ص ٣٧.

(٣٢) عقيل سوار، مسرحية (بنت النوخدة) ، ص ١٩.

(٣٣) إبراهيم بوهندي، مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) ، ص ١٧.

(٣٤) عقيل سوار، مسرحية (بنت النوخدة)، ص ٥٣.

الفصل السابع

الدراما (الصراع)

- الصراع .

أولا : الصراع والواقع ؛ الواقع والمجتمع ، مسرحية (ح. ب) .

ثانيا : التراث والمجتمع - ٢ . ١ . الصراع في التاريخ - ٢ . ٢ . الأسطورة والصراع ، مسرحية "ثلاثية عذاري" ٢ . ٣ . الخصائص الدرامية في (ثلاثية عذاري) .
- إطلالة :

أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ، ثانيا : التواصل والارتجال في عذاري .
ثالثا : توالد الحكايات في عذاري .

رابعا : العادات والتقاليد في عذاري .

أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ١ - الصراع الدرامي ٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية (اجتماعية - دينية - سحر) ٣ - أسطورية الشخصيات ٤ - تقنية التصوير .
- الخصائص الدرامية في عذاري ؛ أولا : العناصر الأسطورية في عذاري .
١ - الصراع الدرامي ٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية ((اجتماعية - دينية - سحر))
٣ - أسطورية الشخصيات ٤ - تقنية التصوير .

٣ - أسطورية الشخصيات : مقومات البناء الدرامي : (١) الميلاد والولادة (٢) الخيال (٣) البطل

٢ . ٤ . الخصائص الموضوعية في عذاري ؛ أولا : الصراع بين الخير والشر في عذاري ثانيا : البطل الشعبي في عذاري ؛ (١) الميلاد والولادة (٢) الخيال (٣) البطل المصاحب (٤) الرمز .

أولا : الصراع بين الخير والشر ؛ ويمكن لنا أن نختصر كل ألوان ذلك الصراع في النقاط التالية : ١- الصراع بين الحاكم والشعب ٢ - الصراع بين الأغنياء والفقراء ٣ - الصراع بين الأخيار والأشرار ٤ - الصراع بين الإنسان ونفسه ٥ - الصراع بين الرجل والمرأة .
ثانيا : البطولة الشعبية .

٢ . ٥ . خصائص الجوانب الدرامية في الثلاثية .

أولا : مكونات التقاليد الأسطورية في الثلاثية .

خامسا : الصراع والرمز .

سادسا : الصراع في فلسطين .

سابعا : الفكاهة .

الصراع : لوضوح هذا المصطلح يؤكد الباحثون أن من معانيه "تقليد (محاكاة) Imitation^(١) و "صراع و صراعات وتعني الصراع أو النزاع Conflit (s) وصراعات اجتماعية Image(s) Conflit وصورة وصور sociaux (s) وتقنيات الصور Images technicistes^(٢) ويكاد الصراع في النص يعيد الإعراف مع واقع يتواتره الوعي والفنور. ولكن الصراع، في مجمله الدلالي نوع من الجدل الفعال الذي ينزع إلى صيرورة تتجاوز العناصر في ذاتها ، وثمة كثرة من الصعوبات التي تتفق مع تبعاتها ويعتد بها المجتمع الواحد لا تفقد التأهيل للصراع ولكن وفق ائتلاف كل ما لا تتقبله ذات المجتمع. وأن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية (انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي وأن المسرحية لن تتفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه، بل إن الإبداع فيه عملية اجتماعية شاملة غير فردية ، رغم أن الظاهر يوحي بغير ذلك. فالكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يفكر في الجمهور وفيما يتقبله وما لا يتقبله. وما يناسب ظروف معيشته أو ما لا يناسبها ويظل المسرحي الواقعي مؤرقاً بأسئلة كثيرة تهم الجمهور من قبيل: ماذا أريد أن أقول؟؟ ولماذا؟ ولمن؟ وكيف أدفع تلك الطبقة إلى التغير أو العزلة؟ وهو لا يردد مثل هذه الأسئلة).^(٣)

ويستمر الصراع في المسرحية وفق ما يريد أن يصل إليه المبدع وما يسعى إلى تحقيقه ، وللجمهور أن يبدي رأيه في التقديم وبدايته وفي تخطي الشخصيات جميع نقاط القوة في المسرحية وكل قسم في الفعل والترتيب الهرمي لفريتاغ Freytag كان له (نفوذ كبير على النظرية الدرامية. فوفقاً لهذا الترتيب ينقسم الفعل في المسرحية إلى خمسة أقسام: " التقديم - التصاعد - الذروة - العودة أو التهاوى - الكارثة". والفعل المتهاوي يتضمن "بداية الفعل المضاد" و "لحظة الإثارة الأخيرة والفعل المتصاعد والفعل المتهاوي لهما أهمية متكافئة" وهذان القسمان الهامان في الدراما توحدتهما بقوة نقطة فعل تقع في الوسط مباشرة والوسط... وأى

(١) خليل أحمد خليل (دكتور)، معجم المصطلحات الاجتماعية، عربي - فرنسي - انجليزي، سلسلة المعاجم العلمية (٣)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص ٤٤٥.

(٢) بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، ت: نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص ٣٢١، ٣١٨.

(٣) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) وآخرون، مؤلفون عرب، المسرح وإشكالية الجمهور، أبحاث وتجارب (١)، أسئلة النقد وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص ٤٢. الجمهور أمام مشهد النقد

ذروة^(٤). ولكل موقف ما يميزه عن غيره ويتطلب منطق يلبي طبيعة الصراع والشخصيات المتصارعة ويصور التيار الدرامي الجديد في التعاطي مع الجمهور وإن العرض المسرحي يقوم على (صراع يتفجر حتميا من موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى المتصارعة وهو عرض درامي لاريب. ولا يختلف هذا المفهوم الجوهرى للدراما من تيار مسرحى إلى آخر. إن ما يميز الدراما البريختية مثلا عن الدراما الأرسطية أو العبثية أو غيرها هو الهدف وتصور كل تيار لوظيفة الدراما وقد يؤدي تصور تيار جديد لوظيفة الدراما إلى إعادة^(٥).

أولا : الصراع والواقع : إن كل مشاهد يشغل باله بموضوعات تحتاج إلى اجتياز صحيح وعائد عليه بالنفع ويأتي دور كل موقف يراه في المسرحية وعله يكون خير سبيل لخير مخرج من معاناة يعاني منها المجتمع ، وما يراه المشاهد أن الشخصية المحورية هي التي تحتاج إلى استجابة في المتابعة الخاصة والتمحص فيها أكثر من غيرها . وهو أمر ليس بالغريب والمسرحيات العديدة خير دليل ورغم كل ذلك يبقى الصراع فى اتزان من حيث التدرج والابتعاد عن كل طفرة تسرع فى ظهور نهاية الصراع أو الجمود الذي يحاول زرع الهبوط فى الأداء المطلوب . والصراع Conflict يأتي بعد (معرفة الكاتب بشخصه وحسن اختياره لها فى الموضوع الذي يعالجه والفكرة الأساسية التي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشخصيات متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم فى النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة فى كل عمل فني. ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخصيات شخصية محورية (Pivotal character) من ذلك الطراز القوى العنيد الذى لا يقنع بأنصاف الحلول. فلما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم. وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهورها فى المسرحية) قد بلغت أوج إكمالها ونضجها أو كادت ولا يتعين أن يكون هذا الشخص هو بطل المسرحية. فقد يكون كذلك كما هو الحال فى الحاكم بأمر الله وجحا وقد يكون غير البطل مثل ياجو فى مسرحية عطيل. وهذا الصراع ينبغى أن يكون متدرجا فى الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود فى الطريق ولا تثب بالطفرة حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع

(٤) حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - التركيب الدرامى - الذروة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٩٧٢ - ص ٦١٧.

(٥) نبيل فرج - العبث والواقع "مسرح محمد سلاموى" - اثنتين تحت الأرض - الواقعية التعبيرية: د. نها صليحة - المباشرة - دار "الف" للنشر - المعادى الجديدة - القاهرة ١٩٩٢م - ٢١٢.

الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها. كما يصدق ذلك على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد^(١).

ومن مظاهر الصراع مع الواقع ما نشاهده في مسرحية " الجاثوم " ، حيث نجد الإنسان المستلقي على هيئة حمار في النص داخل الحظيرة ونراه يسقط متألماً وتصدر منه روائح كريهة وتكاد تشبه الضواري والغريان ويزحف محاولاً الترنح والاهتزاز غير الثابت والخيبة بادية على مظهره، أما جنين المشيمة أو الرهينة فهو - بعد انفجار المشيمة - يعتريه الفزع والخوف ، رغم محاولاته الزحف بعناء والحزن للبحث عن معنى للطريق الذي وقع فيه والاصطدام بهذه النماذج مع الواقع المعاش .^(٢) وأما الاصطدام مع المساواة واتساع الهدوء في المجتمع واللامبالاة بالتحويلات الاجتماعية وغيرها فإنه يؤدي إلى اتخاذ نظام الرعاية والضمان الاجتماعي على المدى البعيد ، وفي مسرحية " سبع الليالي " وكذلك "توب توب يا بحر" وبعد الفصل الثاني في المسرحيتين يفقد المؤلف السيطرة على سير الأحداث لأنه (لا يريد أصلاً أن يفجر الصراع بين الطبقتين الغنية والفقيرة وجهاً لوجه) ويتوزع الصراع بشكل طريف بين الفقراء أنفسهم، وينشغلون بمسائل هامشية : عامر يحاول أن يتزوج أرملة تعد صديقة لأحدى صديقات ناصر ولكن أم ناصر ترفض لأن ابنها لم يمت في نظرها).^(٣) وعلى هذا النحو فإن قالب اللعبة في "رجل من عامة الناس" إنما يقوم بتحديد رؤيتها الواقعية المفسرة ويعمق لا تنقصه الدقة للطرف التاريخي في حركة القوى الاجتماعية، ذلك الطرف الذي يجعل الطبقات الشعبية مهزومة حقاً ، ، ولكن هذه الهزيمة لا تعني سقوطها الحتمي على الدوام وإنما تعني نهضتها المحتملة ولأنه ينطوي على ناحية جدلية واضحة ومستمدة من قوانين اللعبة نفسها وهي أن المهزوم قد ينبئ بإمكانيات النصر المحتمل حين لا تعدم طاقته من توجيه الضربات الموجهة كما فعل "عقبة" في المسرحية.^(٤)

(١) على أحمد باكثير - فن المسرحية "من خلال تجاربي الشخصية" - الصراع - الناشر: مكتبة مصر - الفجالة - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ - ص ٦٥.

(٢) يوسف الحمدا - مسرحية (الجاثوم ومسرحيات أخرى) - الحظيرة - الرهينة - الطبعة الأولى - رقم

الإيداع بالمكتبة العامة - المنامة - البحرين - ١٠٤١/ع.د/١٩٩١م، ص ٣٦-٣٧-٨٨-٨٩.

(٣) قاسم حداد، المسرح البحرين، التجربة والأفق ١٩٢٥ - ١٩٧٥م، مسرح أوائل (١)، بداية السبعينات، راشد المعاودة، طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، دولة البحرين، ص ٥٦.

(٤) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، (دراسات نقدية) ، تجربة عقيل سوار .. الانحياز من الأرضية الشعبية، الانحياز للمسرح من الحساسية الشعبية، استنباط القالب السوسيودرامي من اللعبة والأرضية الشعبية، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص ١٥٩.

- الواقع والمجتمع ، مسرحية (د . ب) : تقوم الشخصيات بأداء دورها الاجتماعي وفي كافة معاناته ومرضه أو صحته وظلمه أو تعديه على الآخرين وقد تتخذ الشخصية الآخرين عبرة لها ونموذجاً يحتذى به في انحرافها ووضوحها أو إيهامها وفي سعيها لوضع عدة مفاهيم ومقاييس لبعض الحياة أو إجمالها . والمجتمع بذلك لا ينفصل عن المسرح ومن المعتاد أن تفتتح مناقشة الصلة بين الأدب والمجتمع بالعبارة المقتبسة عن دي بونالد De Bonald : "الأدب تعبير عن المجتمع". ولكن ما معنى هذه البديهية؟ إذا كانت تفترض أن الأدب في أي وقت محدد يعكس الوضع الاجتماعي القائم "بشكل صحيح" وهي باطلة وسوقية ومبتذلة وغامضة ولكن إذا كانت تعني فقط أن الأدب يصور بعض جوانب الواقع الاجتماعي^(١٠).

وتأكيد ذلك ما نراه في المسرحية من خلال تحرك (إبراهيم) الموجه إلى (عبد الله) ويأتي فهم الشخصية للعالم المحيط به من وقائع تعكس المعرفة الكاملة بمن يعيش معه من أفراد رغم المؤثرات الأخرى منها المسكرة ك (البيتو) في المسرحية ويقصد به "البيرة" واستطاع (محمد) في إعادة تصوير نشاط مجتمعه وقد يرتكب العمل المخالف للمجتمع دون إدراك . ومنه عندما يكاد يتم الاكتشاف عن البدائل لدى (حسن) إلا أنه يتمسك بانفراده في السيطرة على الثروة ويهدد بالتفكير في قتل من يحاول الاقتراب منه.

وما موت ضمير (حسن) وعدم استعداد زوجها والدماء المتناثرة إلا صوراً تنم عن نهايات حزينة يكمن وراءها نضج ووعي وتغلغل بواقع المجتمع ومعرفته^(١١). ونجد مثلاً لذلك في "عبد الله" أحد الإخوة الثلاثة في مسرحية (د-ب) لخليفة العريفي كما نجده بصورة أعمق في مسرحية (سرور) فقد جعل المؤلف شخصية السكران تحمل المعاناة الاجتماعية وجعلها تشعر بهذه المعاناة من واقع يتصور بالمرارة والفقد والضياع ولأنه في هذه المعاناة "فرد واحد" كما يقول في المسرحية وأنه لم يستطع حملها بصبر ولم يقو على مواجهتها ولذا فهو يستعين في ذلك بالخروج من وعيه الحاضر.. الخروج السطحي المؤقت بمعاقرة الخمر الذي ينطوي في الوقت نفسه على ارتباط باطني بمرارة الواقع.. ويمكن لنا أن نستكشف شيئاً من ذلك عندما نقف مع هذا الحوار الذي يدور بين السكران

^(١٠) أوستين وارين، رينيه ويليك - نظرية الأدب _ الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب - الأدب والمجتمع - ترجمة:

محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق - ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م - ص ١٢٠.

^(١١) خليفة العريفي - مسرحية (د . ب) - الفصل الأول - ص ٢٦ ، الفصل الثاني ص ١٩ ، الفصل الثالث ص ٣٠.

والخادم وعلي وفجر.. بعد أن جاءت زوجة الأب "بوعلي" وتوجس الجميع خوفاً من أن تؤذي "سرور" الولد الصغير^(١٢).

ثانياً : التراث والمجتمع : إن ما يدور في القصص الشعبية هو انعكاس لما يعانيه المجتمع والطبقات الشعبية تحديداً وواقع الصراع الطبقي لم يكن حديث العصر ، حيث إن عمر القصص الشعبية ترجع إلى تلك الأساطير أو الحكايات الشعبية التي هي أحد الوسائل للتعبير عما يعانيه المجتمع وغالباً ما يستفاد من الأساطير أو الحكايات الشعبية في (تجسيد القضايا الاجتماعية والواقع الاجتماعي خاصة وأن هناك نوعاً من الحكايات الشعبية يصفه الدارسون بأنه حكايات ذات واقع اجتماعي وهي "تلك الحكايات التي تكشف عن الصراع الطبقي وعن علاقة الجماعات الشعبية بعضها ببعض". وأوردت نبيلة إبراهيم في كتابها "قصصنا الشعبي" العديد من الحكايات الشعبية التي تندرج تحت هذا النوع وهذه الحكايات "كثيراً ما تحقق للطبقات الشعبية حلمها الذي يراودها في أن ينتصر الفقير على الغنى". وأن يستطيع الفقير أن يعيش الحياة الكريمة التي يتمناها ويشعر فيها بآدميته وما حكاية ياسين وبهية إلا واحدة من هذه الحكايات ولو أن بها جانباً من الواقع أو سنداً من الواقع^(١٣).

ومن حكايات الصراع في التراث الشعبي ما نراه في مسرحية (ثلاثية عذاري) من حمل هم المخلوقات على الأرض والتخلص من المشاعر المزعجة والمؤلمة ومواجهة الواقع عن طريق حل المشكلات بالمصارحة بالرأي من دون خوف والاحترام المتبادل والقدرة الحسنة والثقة والشعور بالأمان والحب المعجون برائحة البحر وأشواق الرمان والانفتاح على المعارف العديدة التي لم يعرفها آباء جزيرة تاييلوس:

" فمهما كان الإنسان حكيماً كاللؤلؤ، قوياً كالنسر وله سيف القرش ومكر الثعلب، لا يمكن أن يحمل همّ المخلوقات على الأرض وأريد من الكل مصارحتي بالرأي بلا خوف يشعره الفلاح ولا أي مDAHنة يتقنها الأعيان. أريد لهذا العالم أن يعرف أن جزيرة تاييلوس ليست أرضاً حوطها البحر ولا بحراً يخزن في داخله اللؤلؤ . قوة تاييلوس هي قوة هذا الإنسان الطالع كالنخلة منها . قوة هذا الحب المعجون برائحة البحر وأشواق الرمان إلى النضج. وقوتنا في أن نبني ما لم يعرفه

(١٢) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - مظاهر المعاناة الاجتماعية في تجربة المسرح البحريني - السكر في

نموذج الشخصية المحلية - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٧٩.

(١٣) كمال الدين حسين (دكتور) - المسرح والتغير الاجتماعي في مصر - الاستفادة من الأدب والفن الشعبي - الدار المصرية

الليمانية - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ٢١٧.

الآباء. نرى المتحرك لا الجامد فينا. فلتكتب هذا يا بارياروس" .^(١٤) -^(١٥) وتتقلب أغصان الأشجار إلى طيور جارحة والقصر خراب والضحكة عواء، وذلك بعد أن أحاطت أم (عذراء) عذاري بالعطف والرعاية وشعور بالدفء والأمان، ويتكثف عدم الاتزان عند عذاري جراء حقد النبلاء على الفلاحين: " أمى ! كيف أحس أمومتها ؟ . وهى .. كيف أراها الآن ولا أنتزز حتى من نظرتها ؟ . أشعر أن الأرض تميل وتدور وأغصان الأشجار طيور جارحة والقصر خراب والضحكة ضحكاتها الرعناء عواء وأنا".^(١٦)

ولكن في العصر الحاضر أخذت الحكايات الشعبية منحاً خاصاً ، ومنه اختلاف العادات والتقاليد والمبادئ الأخلاقية عن ذي قبل ، والمسرح البحريني اعتمد على كشف كهذا قبل راشد المعاودة. كما أن أحدا لا يستطيع أن (يجد تجربة تنغمس فى هذا الكشف، وتتشغل به كما يجدها فى تجربة عقيل سوار. ومهما كان شأن الأسباب التى تصل مسرحيتي إبراهيم بوهندي "سرور" و "إذا ما طاعك الزمان" بعالم الحكاية الشعبية؛ فإن الأسباب بعيدة جداً بينها وبين خلق الفعل المسرحي من العادات والأخلاق التي تشع بها الحياة الشعبية. فقد كان اصطناع المظهر الملحمي في هاتين المسرحيتين يسبغ عليهما نزعة ذهنية وتشكل تسلسل المواقف بعقلانية تتلاشى معها التلقائية المفترض وجودها مع أجواء الحكاية الشعبية. وبداية تمثيل تلك الكيفية يمكن تلمس جذورها الأساسية في مسرحية "بيت طيب السمعة". فقد بنيت العقدة الدرامية لهذه المسرحية على فكرة الصراع مع منظومة طقس شعبي شديد الصلة بطائفة كبيرة من الناس)^(١٧).

وربما يدفع المؤلف إلى اتخاذ الوسائل التراثية من أجل أن يصل إلى ما يهدف له وإلى ما ينتظره الجمهور أيضاً هو رؤيته إلى ذلك الدور الذي يلعبه التراث والحكايات الشعبية من أثر واضح على المشاهدين وسهولة الوصول لمستويات عالية من الأداء ، وما يدفع المؤلف لتأكيد ذلك على هذا النحو هو (ذلك الاعتقاد بأن "بيت طيب السمعة" و"سبع ليالى" و"مالان وانكسر"، ونحوها

^(١٤) علي الشرقاوي _ ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - القصر - ص ١٤

^(١٥) بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - بنيونية أم طبولوجيا - الرموز وعلم النفس - ت: نصبار سعدون السعدون ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، أعظمية - ص ١٢٣ .

^(١٦) علي الشرقاوي _ ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٧ .

^(١٧) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي - تجربة عقيل سوار .. الانحياز من الأرضية الشعبية - الفعل المسرحي من الأرضية الشعبية - منشورات المجتمع الثقافي - الإمارات - أبو ظبي - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٤٤ .

هى التى دفعت عقيل سوار نحو اكتشاف القيم المسرحية من المورفولوجيا الشعبية.^(١٨) والتاريخ العربي الإسلامي خير دليل على تلك المادة التراثية الثرية بكل ما تحمله من مؤهلات للتعاطي مع الواقع المعاش ووسيلة لطرح قضايا اللحظة وسهولة تسخير التاريخ للتعبير عما يجيش في بال الجمهور . فالمسرحية إذن لصيقة بالمجتمع المعاصر وتقوم برسم القضايا التي يعاني منها وعلى الأخص التي تمثل رسم مصيره المحتوم وغده المنشود .

ولا ضير إذا ما تشكلت الأفكار وأوضاع الحياة الشعبية في المسرحية بتقنيات متطابقة تماما للواقع وبحوارها وشكلها وشخصياتها وظروفها ومحاولة دفعها إلى التطور الفكري والتغييرات الاقتصادية أثناء مسيرات البناء وقد كان الأمل يراود جميع كتاب المسرح في (كتابة الحياة الشعبية مسرحيا وقد اهتدى العديد منهم إلى ذلك وإن اختلفت الأساليب ولكي توضح ما نقصده هنا بالمسرحية الشعبية نقول : إنها ليست تلك المكتوبة باللهجة المحلية الشعبية ولا تلك التي تتناول شخصيات وأحداثا شعبية عاشها المؤلف واندمج فيها فكتب عنها وإنما هي تلك الحالات التي تفرزها حياة الشعب فتتشكل ممارسات وأفكار وأوضاع توحى بمجموعها بنقلة اجتماعية مميزة عن الفترة التي سبقها.....^(١٩) ولا غرابة من أن تعالج مسرحية (كرسي عتيق) أكثر من موضوعا دراميا حساسا ومعالجة التصرفات الإجرامية وتحطيم حياة الآخرين والخيانة واستغلال الطيبة في الواقع الجديد وتحديد في السبعينيات ، وهذا ما اعترف به (يوسف) في المسرحية ومحاورا الشخصية التي تمثل الخط الآخر وهو (حسن) في نهاية الفصل الثاني .

٢ . ١ . الصراع فى التاريخ : يحتفل التاريخ دائما بالشخصيات التي تدير الصراع الرئيسي والذي تدور حوله الأحداث وتجعل المسرحية هذه الشخصية في أكثر المواقف البطل ويتصارع مع الخير والشر أو مع أحدهما ، واختيار الشخصية التاريخية والأسماء في هذا الصدد وكما نراه في مسرحية "وامعتصماه" حيث يعيدها كما هي تماما ولكن بغلاف يتفاعل مع السياق الدرامي المتطور ويصل إلى استلهم التاريخ مع الحفاظ على الحوار والظرف والسيناريو المفترض في ذلك الوقت وكذلك المواقف والأحداث الثانوية المباشرة وغير المباشرة والهادفة إلى مقاصد عديدة ، سواء ظاهرة أو خفية ، فهناك معادلة صعبة لابد أن (يقوم بها الكاتب المسرحي الذى يتعامل

^(١٨) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - الخاصة المنفردة فى الخطاب المسرحي - تجربة عقيل سوار.. الانحياز من الأرضية الشعبية

الفعل المسرحي من الأرضية الشعبية - منشورات المجتمع الثقافي- الإمارات - أبو ظبي - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٤٣.

^(١٩) ياسين النصير - بقعة ضوء بقعة ظل "مقالات فى المسرح العراقي المعاصر" - المسرح والثقافة - المسرح

العراقي والمآثر الشعبي - إسهامات محلية - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق -

بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٩ - ص ٢٨١.

مع التاريخ أو التراث.. الطرف الأول من المعادلة يتمثل فى أن شخصيات التراث والتاريخ لها مواصفات معينة وصلت إلينا عبر الأجيال.. والطرف الآخر يحتم أن تكون لهذه المواصفات خصائص درامية تتفاعل داخل السياق الدرامى.. وتطوره إلى نتيجة الحتمية.. وبالتالي يتحتم على الكاتب أن يختار من المواصفات التاريخية أو التراثية ما يتلاءم ويتفاعل مع النص الدرامى.. كما أن من حقه أن يملأ الثغرات التى قد تحدث أثناء استلهاهم للتاريخ بأحداث فرعية ومواقف ثانوية من خياله وغير ذلك مما يتيح له الترخيص الدرامى^(٢٠).

ولا غرابة في اختيار "إبراهيم العريض" من أسلوبه وعناصره وصياغاته الواضحة من صراع نفسي عند بعض الشخصيات ومن العوامل لذلك الحب والغيرة والأخلاق والشرف ، وواضح ذلك عند "النعمان" والحب ومجالس الغناء في دار الخلافة والتعدي على الهاشميات ، والأديب لا يقصد التاريخ لذاته بل (للكشف عن خصال إنسانية نفسية ثابتة مشتركة بين بنى الإنسان فى كل زمان ومكان يجلوها للناس فيمتع ويعلم ويظهر كذلك حين يعيد رؤيته للتاريخ وصياغته له على مستوى المحتمل والممكن بوسيلة جميلة مزينة مزخرفة هى الشعر ، والمسرحيون الكلاسيكيون يستخدمون الصراع بين عامل نفسى كالحب أو الغيرة وآخر أخلاقى كالشرف أو المجد، فيكشفون الحقائق النفسية والصراع لديهم لا يكون سجلا أو متعادلا لا ينتج الكشف عن هذه الحقائق النفسية بل يغلب به الشاعر مبدأ على آخر وبما يتيح ذلك الكشف، فراسين يغلب الحب على الواجب ويدفع بشخصياته فيه إلى مستوى الجنون فالموت^(٢١).

وجاء التصوير للقوى الأجنبية والأحداث في مسرحية "وامعتصماه" أخف حدة عما كان يدور على أرض الواقع، وربما كان السبب هو محدودية رقعة الأحداث الدائرة أثناء المسرحية ، ومن نتائج ذلك جاءت الأحداث متصلة بحدود الصور المطروحة له ، وهى سقوط الدولة الأموية وظهور الدولة العباسية ، وفي "وامعتصماه" نجد مظهرا للصراع بين (الذات الإسلامية والقوة الأجنبية المتحدية (الروم) ولكنه صراع سطحي لا يتغلغل إلى أعماق المشكلة أو المواجهة بين القوتين، لأنه لا يعنى بتحليل النفس البشرية ولا تمنح له ملكة النظم بقيودها ولا ثقافته المسرحية المترددة بين أكثر من اتجاه ، حيث لا يمنح له ذلك الإمساك بزمام التحليل. بل ربما كان أكثر

(٢٠) فاطمة يوسف محمد - المسرح والسلطة فى مصر "من ١٩٥٢-١٩٧٠- الإسقاط التراثى فى ظل التحول الاشتراكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ - ص ٨٨.

(٢١) كمال محمد اسماعيل - الشعر المسرحى "فى الأدب المصرى المعاصر" - مسرح أحمد شوقي - الصراع فى مسرح شوقي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١ - ص ٢٠.

ما فلت منه هو هذا التحليل ولعل الشاعر لم يكن مستوعبا الوسائل المسرحية فى التشخيص الرومانسي رغم أنها وسائل أكثر واقعية من وسائل الكلاسيكية ولأنها تهتم أحيانا بدوافع الحالات النفسية والعاطفية ولأنها تهتم بتصوير تفاصيل الحياة المادية . فالعريض - مثلا - لا يربط سبب اندفاع المعتصم لغزو الروم سوى بصرخة المرأة الهاشمية، فى وقت كان هذا الموقف يفتح مجالا غير محدود لتحليل دوافع الغزو. كما لا يحلل الشاعر مواقف الشخصيات الأخرى باستثناء الأسرى الثلاثة الذى جسد العريض من خلالهم موقفا نفسيا هامشيا ساعد على إثراء البناء الدرامي، بيد أن ذلك يظل فى معزل عن موقف المعتصم ببواعثه النفسية والمادية. وفى "بين الدولتين" يمكن أن نستثني موقف النعمان بين قيس العاشق المتبرم. وفيما عدا ذلك لا نجد فى المسرحيتين سوى مواقف تاريخية متسلسلة زمنيا ينظمها الشاعر بلغة تقريبية وصفية أقرب إلى سرد القصص منه إلى التحليل الفنى. ورغم أن الصراع "بين الدولتين" قائم على أزمة دقيقة وخطيرة وهى تنافس طوائف المسلمين حول الخلافة إلا أن الشاعر لم يتمكن من تحليل دوافع الصراع، (٢٢)

٢ . ٢ . الأسطورة والصراع ، مسرحية " ثلاثية عذاري " : (٢٣) لا تخلو المسرحية الأسطورية من المشاهد المؤلمة والأحداث التي تنم عن صراع مع الأعداء ، وفي نهاية المشهد السابع من الجزء الثاني (الوهم) نشاهد الحياة في أحضان القاتل وفي أحزان المقتولين والدم لا يجف من الميدان الخامس وغيره ولا تتصوره شخصية (عذاري) أنه سوف يجف وتاييلوس ابنة آلهة الأزرق لا تعرف الدم ولم يدخلها الرعب ولم تعرف طعم الزنزانات ولا الإعدامات اليومية ، وكل ما يواجه الشخصيات من حواجز يضطر لبذل الجهود القوية بهدف الخلاص منها ، ويسعى الفرد المقيد بالمآزق خلالها إلى الجهود الروحية التي بحسب نظره المخلص والقاضي على تلك المآزق أو الظواهر التي يراها أمامه . وقد شهد اليونانيون القدماء الأسطورة بثتى ألوانها وأشكالها وهي المحرك الوحيد لجميع قضايا الحياة ومسائلها المعقدة والمسائل الغامضة وبوصفها مصدرا مهما للمسرح عامة والمعاصر خاصة وبمذاهبه المختلفة وتياراته المتعددة ، وجاء هذا المستوى القوي

(٢٢) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين - البدايات المسرحية فى الخليج العربى بين التأصيل وتراف البدايات - القيم المسرحية فى النص والإخراج - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٥١.

(٢٣) علي الشرقاوي - مسرحية (ثلاثية عذاري) مسرحية شعرية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية - مسرح أوائل - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين ١٠٥٥ د.ع / ١٩٩١ - الطبعة الأولى ١٩٩٤ - ص ٦٨ ، ٨٧ ، ٦٢

للحضور لمتطلبات الآداب بفضل المرونة والتطويع للأسطورة وبشتى أنواعها وألوانها ، وإن كانت الأسطورة هي (المصدر الوحيد الذى استقى منه اليونانى القديم مسرحه وموضوعاته المختلفة إلا إنها ما زالت إلى اليوم مصدرا مهما فى المسرح المعاصر من مصادر الاستلهام القصصى، وبالرغم من أن الأدب الأوربي قد تحرر بعد العصر الكلاسيكي من محاكاة التراث اليونانى والرومانى القديم بل وظهرت مذاهب أدبية وفنية ثارت ثورة عنيفة على تلك المحاكاة كالمذهب الرومانسي، إلا أن الأسطورة لم تختف من تلك الآداب حتى اليوم كمصدر للموضوعات المسرحية وإن لم تعد المصدر الوحيد "وذلك لما تمتاز به التجربة الأسطورية من مرونة سمحت بتطويعها للكثير من مذاهب الفن"^(٢٤).

وفى المسرحية يصارع الملك المغدور حيتان الظلمة خلال المشهد الخامس عشر للجزء الأول "الحلم" وهذا دليل على العلاقة الخاصة لذات الإنسان والتي ربما لا يراها الآخرون أو يسمعون بها أو يحسونها ، وهذا ما يؤكد من ان الأسطورة داخل الفرد وتساهم فى توجيهه وتقرير مصيره ، وعلاقة الإنسان مع ذاته علاقة (غريبة وغامضة ومعقدة والبحث عن أسباب الصراع المختلفة التى تنتاب الإنسان فى حياته لابد أن يأخذ فى الاعتبار الأول أهمية فحص هذه العلاقة أولا ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى البحث عن الدوافع البعيدة التى تفسر هذه العلاقة. ومنذ قديم الزمان تقوم الأسطورة فى حياة الإنسان بدور جوهري؛ فكانت بالنسبة له تفسيراً عاطفياً لعلاقته بالكون الكبير Macrocosmos والكون الصغير Microcosms على السواء. هذا التفسير العاطفى قد يمس روح الإنسان كذلك فى غير العصر الأسطوري. فالأسطورة لا تزال حتى اليوم تعيش فى ضمير الناس على نحو أو آخر بل ربما قامت بدور كبير فى توجيه حياة الفرد والجماعة لا يقل فى أثره عن الدور الذى كانت تؤديه فى عصر الأسطورة)^(٢٥).

٢ . ٣ . الخصائص الدرامية فى (ثلاثية عذاري) .

إطلالة : تعتمد الدراما فى جوهرها على الحركة ^(٢٦) وليس فقط ذلك الحوار الذى يدور بين

^(٢٤) كمال الدين حسين (دكتور) - المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر - الاستفادة من الأدب والفن الشعبى -

الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ٢١٦ .

^(٢٥) عز الدين اسماعيل (دكتور) - التفسير النفسى للأدب - فى الأدب المسرحى - سرشهرزاد - الناشر : مكتبة

غريب - الفجالة - الطبعة الرابعة - ١٩٨٤ - ١٨٢ .

^(٢٦) أن جوهر الدراما هو : الحركة ، لا الكلمة وأن المسرحيات إنما تكتب لكي تمثل ، والمأساة على ضوء

تعريف أرسطو الكلاسيكي هي محاكاة الحركة وكما تعرف فى النص المسرحي أن تتكلم يعني أن تفعل

الشخصيات وهذا ما حذا بأرسطو في تعريفه للكلاسيكي بأنها محاكاة الحركة وكلما كان هناك كلام يعني هناك فعل .

أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ، ثانيا : التواصل والارتجال في عذاري .

ثالثا (: توالد الحكايات في عذاري ، رابعا) : العادات والتقاليد في عذاري .

وتعد الأسطورة^(٢٧) واقع ثقافي معقد ، بل أنه تختلف حوله وجهات النظر ، وتتسم بالشمول عندما تروى تاريخا مقدسا ، وعند سردها للحدث الذي يقع في عصور ممعنة في القدم ، والعصور الخرافية التي تستوعب بداية الخليقة ، وقد تحكى الأسطورة بوساطة أعمال كائنات خارقة .

أولا : العناصر الأسطورية في عذاري ؛ إذا ما حلقت الأسطورة في دوران متواصل^(٢٨) ، من خلال نبع الطهارة وذاكرة النور والتراثيل وتقديم القربين وقذفها التي يلتزم بها الكهنة في كثير من المشاهد وأوضحها بداية المشهد الثالث عشر للجزء الأول (الحلم) ، فإنها تبدأ في عجلتها الزمنية في الدوران ويأخذ الأمس واليوم في التعاقب يظل كل شيء في سياق الزمن الجبري متوجها بفعل إرادة الإنسان القوية إلى تحقيق ذاته النقية ، ويبقى بسبب انجذابه الأزلي صوب ينابيعه الأولى مشدودا أبدا إليها ، كالنهر في حركته الحتمية جهة المنبع جارفا

(Au Theatre parler c est aqir) . محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة

والكتابة المسرحية في تونس - برج بابل - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٥٥

(٢٧) الأسطورة " واقع ثقافي معن في التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر . وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذي يتسم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم . عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة . أو بعبارة أخرى : تحكى الأسطورة بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة .. قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم .. وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السلوك الإنساني ، أو منظمة اجتماعية .. والأسطورة ، بهذا المعنى ، قصة (وجود ما) فهي تروى كيف نشأ هذا الشيء أو ذلك . وهى ترتبط بالواقع في أولياته ، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين " . هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبدالحميد إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - مقدمة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٥ ، ٦

(٢٨) ونلمس من تكرار ذاتها ولم تزل حركة تخلق ودوران متواصلة نبع الطهارة وذاكرة النور . وحتى حين تبدأ عجلة الزمن في الدوران ويأخذ الأمس واليوم في التعاقب ، يظل كل شيء في سياق الزمن الجبري متوجها بفعل إرادة الإنسان القوية إلى تحقيق ذاته النقية ، ويبقى بسبب انجذابه الأزلي صوب ينابيعه الأولى مشدودا أبدا إليها ، كالنهر في حركته الحتمية جهة المنبع جارفا كل ما يعترض طريقه من عثرات الواقع وعقبات الزمن . " علوي الهاشمي (دكتور) - ما قالته النخلة للبحرين ، دراسة للشعر الحديث في البحرين - الإنسان - المعالجة النفسية للإنسان - الإحساس بالزمن - الزمن الأسطوري - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية منقحة - ١٩٩٤ - ص ٤٣٦

كل ما يعترض طريقه من عثرات الواقع وعقبات الزمن . ومنها ما نراه في العناصر التالية :

١ - الصراع الدرامي ٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية (اجتماعية - دينية - سحر) ٣ - أسطورية الشخصيات ٤ - تقنية التصوير .

- الخصائص الدرامية في عذاري ؛ أولا : العناصر الأسطورية في عذاري .

١ - الصراع الدرامي ٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية ((اجتماعية - دينية - سحر)) ٣ - أسطورية الشخصيات ٤ - تقنية التصوير .

1- الصراع الدرامي : وجد الإنسان ناصيته في التعبير عن مآسيه ومنذ أن انفصل عن عناصر الطبيعة الأخرى^(٢٩) . وكان المسرح إحدى تعبيراته عن هذه المأساة الأزلية ، وجاءت عشتاروت إحدى هذه اللوحات المسرحية التي ابتدعها البشر أسطورة ورمزا ، والتي قدمها الأستاذ عمر بن سالم إلى المسرح التونسي والمسرح العربي علامة مميزة في مسيرة الفن الرابع في بلدنا . وجاء تعدد الصراع في المسرحية من مشهد لآخر وأوضحها ما جرى لـ (الورد) من هجوم من قبل القرصان . وأراد لها أن تصبح جارية في قصره ورفضت وظل يعذبها ومنع الماء عنها فقامت تشرب من داخلها ومنعها من النظر فقامت تنتظر من أخضرها ومنع الطين عنها وظلت تأكل من لحن الفلاح وظل يعذبها ويعذبها ويعذبها و لم ترسخ له .^(٣٠) ويمكن لنا أن نعرض مواقف درامية خمسة ، يمكن لنا أن نعرض لتطبيق نموذج العوامل لبروب ، من خلال الجدول التالي :

عوامل النموذج	الموقف الأول	الموقف الثاني	الموقف الثالث	الموقف الرابع	الموقف الخامس
---------------	--------------	---------------	---------------	---------------	---------------

^(٢٩) مأساة الإنسان منذ أن انفصل عن عناصر الطبيعة الأخرى . وكان المسرح إحدى تعبيراته عن هذه المأساة الأزلية ، وجاءت عشتاروت إحدى هذه اللوحات المسرحية التي ابتدعها البشر أسطورة ورمزا ، والتي قدمها الأستاذ عمر بن سالم إلى المسرح التونسي والمسرح العربي علامة مميزة في مسيرة الفن الرابع في بلدنا . " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٤٦

^(٣٠) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ١١ - ١٢

لا يتقبل سلوك العجوز ويصفها بالشمطاء .	قبوله وإعجابه بالعجوز .	يحيي مولاه مقشاع .	يأمر مقشاع بالتعطف .	يمنع الناس من التكلم ويأمرهم بالركوع .	- الشرير (القائد) - لواهيب (الكهنة) - المساعد (أبوزيدان) - الأميرة (مقشاع) - المكلف (الحارس) البطل (عذاري) - المزيف (الجميع)
--	-------------------------	--------------------	----------------------	--	--

وكذلك نتساءل عن إمكانية تحليل الفعل الدرامي خلال نموذج سورويو ، ولذلك يمكن وضع هذا النموذج - لتحليل المسرحية/نموذج التحليل - على النحو التالي :

عوامل النموذج	الموقف الأول	الموقف الثاني	الموقف الثالث	الموقف الرابع	الموقف الخامس
الأسد الشمس الأرض المريخ الميزان القصر	- يعمر الفلاحون الأرض ولكن الحاكم	- الحاكم يتوسع في نهب الأرض	- العمل الزراعي من قبل الفلاحون .	- الحق في ملكية الأرض .	- تسطع الأرض بنور عذاري ووعذاري تبني الرجال .

ويمكن لنا أن نرى نموذج سورويو^(٣١) يتميز عن نموذج بروب في أن عنصر (الشرير) . الذي يحتوي عليه نموذج بروب ، لا يوجد بالضرورة في القصة أو المسرحية ، كما أن وجود

(٣١) 'من خلال المواقف الدرامية الخمسة الأساسية ، يمكن لنا أن نعرض لتطبيق نموذج العوامل لبروب ، من خلال الجدول ' كذلك نتساءل عن إمكانية تحليل الفعل الدرامي خلال نموذج سورويو ، ونرى أن نموذج سورويو يتميز عن نموذج بروب في أن عنصر (الشرير) . الذي يحتوي عليه نموذج بروب ، لا يوجد بالضرورة في القصة أو المسرحية ، كما أن وجود (القمر أو المساعد) أكثر فعالية من (الشرير) " . عصام الدين أبو العلا - مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح - إمكانات الاستفادة من نماذج التحليل السيميولوجي - إمكانات تحليل الفعل الدرامي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥ - ص ١٢١ ،

(القمر أو المساعد) أكثر فعالية من (الشرير) . وهذا ما نشاهده في تصور (ميناماس) للصراع الدائر مع الحياة والمعاناة التي لا تنتهي إلا بانتهاء الإنسان ، حيث ترد على (سما هيج) بأنها كانت كالدوامة في بحر الظلمات و " موافدك ابرد من جلد الجثة . صدرك تابوت . بئر نضبت منه الأمواج . أمشي في عمري ، لا أسرع ، لا مجداف لا خشب يحملني ، وأحاديثك منذ الأيام الأولى ، حبات تلتف على عنقي ، تسحبني للقاء وتمتص دمي . تمتص هواء الرئتين ، وتمتص صباغة ذاكرتي . " (٣٢)

ولم تنخفض قوة الطقوس السحرية ، (٣٣) بل أن الإنسان استحدث تلك التغيرات وطورها إلى ما يصبو إليه ، على الرغم من ظهور التفسيرات وغيرها بشأن تغير الظواهر الطبيعية فإن الاعتقاد بقوة الطقوس السحرية لم تختف كلياً . إذ بقي الإنسان يعتقد بأن في مقدوره أن يسهم في استحداث تلك التغيرات التي من شأنها أن تساعد إله الخصب المحتجز أو الميت في العالم الأسفل في صراعه مع القوى الشريرة ليعود ثانية وتعود معه مظاهر الحياة إلى الأرض . وعلى هذا النحو امتزجت العقيدة الدينية القائلة ، على سبيل المثال بموت وبعث إله الخصب بالعقيدة السحرية القديمة القائلة بإمكان استعادة الإله من الموت . ومنه عندما طلبت (عذاري) من (أبو زيدان) أن تحدثه عن أوضاع القرية وأجابه " قريتنا مثل جميع قرى تايلوس . أكواخ تنظر إلى الأفق . ومن ذلك أيضا المحاباة التي سمح بها الحاكم وغيض النظر عنها وكانت على حساب مصالح وحقوق المجتمع ومجبي الطاعي (مقشاع) إلى تايلوس وهو خال (عذاري) وإلى زوجة الحاكم له أثر في معنى العيش وأن المجاعة زادت وضاعف حصته في الأرض ومنع الماء وألغى صيد البحر وحاسب المجتمع في حجم وقود الأرض وهو يأتلف مع الحاكم على الظلم ويختلف على كيفية تطبيق الظلم . (٣٤) فلا رأيتها شيء غير صدى الأمواج المكسورة مثل الصخر تحت أنين الفأس . رجال ينتظرون الخبز كما التكلّي تنتظر الغائب . " (٣٥) ويسري

(٣٢) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - ص ١٩

(٣٣) " وعلى الرغم من ظهور التفسيرات وغيرها بشأن تغير الظواهر الطبيعية فإن الاعتقاد بقوة الطقوس السحرية لم تختف كلياً . إذ بقي الإنسان يعتقد بأن في مقدوره أن يسهم في استحداث تلك التغيرات التي من شأنها أن تساعد إله الخصب المحتجز أو الميت في العالم الأسفل في صراعه مع القوى الشريرة ليعود ثانية وتعود معه مظاهر الحياة إلى الأرض . وعلى هذا النحو امتزجت العقيدة الدينية القائلة ، على سبيل المثال بموت وبعث إله الخصب بالعقيدة السحرية القديمة القائلة بإمكان استعادة الإله من الموت . " فاضل عبدالواحد علي (دكتور) - عشتار ومأساة تموز - اله وآلهة الخصب - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - سورية -

دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٩٩ - ص ١٧

(٣٤) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السادس ص ٩١ .

(٣٥) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع - ص ٢٦

الصراع بين الآلهة أيضا وذلك عند تحاور (أبوزيدان) مع عذارى ، يرى (أبوزيدان) أنه إذا كانت الآلهة الأكبر وغيرها يفنون فإنهم يعيشون الخبث ، يكيد الواحد منهم للآخر ، يقتتلون كما تقتتل كل القطط الوحشية فوق الساحات ، فماذا تنتظر من البشر الفانين ؟! . (٣٦)

إن عشق الأرض لا يحده حدود أو تمنعه حواجز أيا كانت والغرور هنا ليس خطيئة^(٣٧) أو مرضا معقدا ومحيرا ، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة ، تجاوزا سياسيا ، كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر . وكلما ازداد التعلق بالأرض كلما زاد العذاب وفي النص نشاهد أن الرادع من قبل (القائد) وهو يخاطب (أبو زيدان) ويأمره بأن يخرس ويناديه بالكلب وإلى (عذارى) يا كلبة ويصف (أبو زيدان) ما يجري له تحت الضرب وذلك جراء عشقه للأرض والنخل والبحر والوطن . (٣٨) لم تخلو المشاهد في الثلاثية من الاكتراث بالطبيعة ، وقد انصب أكثر الاهتمام بالأرض عموما وبالطبيعة بوجه خاص ، وكل ما شاهدناه في ازدهار الحضارات القديمة على وجه هذه الأرض - دلمون أو أوال - وتعاقيها عند كل حضارة تليها ، نراها تكثرث بالآلهة الأرض ، وإذا ما عرفنا أن طرفي الأسطورة البارزين^(٣٩) هما اله الماء (الذكر) - انكي - والهة الأرض (الأنثى) أو (الأم) نينهر ساجا ، فإننا ندرك أن الطبيعة التي تتولد عنهما عبر سياق الزمن هي فعل الحياة الدائم ، متمثلا في الزرع والنبات وما هو أخضر حي . ولا شك أن (النخلة) كانت أقوى أفعال التوالد والإخصاب بين الهة الأرض واله الماء ، وأكثرها رسوخا في ضمير الإنسان وأشد تعلقا بحياته على مر

(٣٦) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد الحادي عشر - ص ٥٣

(٣٧) " والغرور هنا ليس خطيئة أو مرضا معقدا ومحيرا ، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة ، تجاوزا سياسيا ، كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر . " محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٤١

(٣٨) ثلاثية عذارى - الجزء الثالث - الدم - المشهد الخامس - ص ١٤٥

(٣٩) " وإذا ما عرفنا أن طرفي الأسطورة البارزين هما اله الماء (الذكر) - انكي - والهة الأرض (الأنثى) أو (الأم) نينهر ساجا ، فإننا ندرك أن الطبيعة التي تتولد عنهما عبر سياق الزمن هي فعل الحياة الدائم ، متمثلا في الزرع والنبات وما هو أخضر حي . ولا شك أن (النخلة) كانت أقوى أفعال التوالد والإخصاب بين الهة الأرض واله الماء ، وأكثرها رسوخا في ضمير الإنسان وأشد تعلقا بحياته على مر الأزمنة والعصور ، وهذا بدوره يزيد إيماننا بعمق الإحساس بالزمن في التركيب النفسي للإنسان البحراني ، ويبرز في نفس الوقت تعلقه المستمر ، في كل الأزمنة بالمستقبل وما ستأتي به الأيام من واقع أنقى هو أشبه بالحلم الأول لذلك الإنسان . وهذا واضح من الملامح الكثيرة التي تفصح عن الإحساس بالزمن في قصائد الشعراء الجاهليين الذين عاشوا في البحرين . " علوي الهاشمي (دكتور) - ما قالته النخلة للبحرين ، دراسة للشعر الحديث في البحرين - الإنسان - المعالجة النفسية للإنسان - الإحساس بالزمن - الزمن الأسطوري - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية منقحة - ١٩٩٤ - ص ٤٣٦ ، ٤٣٧

الأزمنة والعصور ، وهذا بدوره يزيد إيماننا بعمق الإحساس بالزمن في التركيب النفسي للإنسان البحراني ، ويبرز في نفس الوقت تعلقه المستمر ، في كل الأزمنة بالمستقبل وما سنأتي به الأيام من واقع أنقى هو أشبه بالحلم الأول لذلك الإنسان . وهذا واضح من الملامح الكثيرة التي تفصح عن الإحساس بالزمن في قصائد الشعراء الجاهليين الذين عاشوا في البحرين .

وتحاول المسرحية هنا أن تعيد تشكيل المادة بفضل الفن الجديد ، ووفق تفسير الأسطورة القديمة وعلى الأديب أن يعيد تشكيل ^(٤٠) هذه المادة تشكيلا فنيا جديدا ، ويضمن الشكل فحوى مبتكرا من مخيلته أو يكسبه دلالة جوهريّة ، وأمامه لتحقيق ذلك سبيلان : أما أن يغير الأسطورة القديمة أو يعيد تفسيرها على ضوء فلسفة خاصة ومنظور بذاته ، يتساق وروح العصر والغاية المنشودة ، ومن الطبيعي أن تختلف قدرات الأدباء وطاقتهم من حيث الإفادة من مادة الأسطورة وتفهم المغزى العميق لفحواها ، أو من حيث استقراء ما تنتظمه من رموز وإيحاءات . " وكلما ازداد التعلق بالأرض كلما زاد العذاب والرادع من قبل (القائد) ويخاطب (أبو زيدان) ويأمره بأن يخرس ويناديه بالكلب وإلى (عذاري) يا كلبة ويصف (أبو زيدان) ما يجري له تحت الضرب وذلك جراء عشقه للأرض والنخل والبحر والوطن . ^(٤١) وتتعدد مشاهد الطاعني (مقشاع) في تابلوس وظلمه للناس وقتلهم ولم يكن البؤس الذي تعيشه الطبقات عبارة عن " غرور أو خطيئة أو مرضا معقدا ومحيرا ، بل ذنبا مقترفا ضد الجماعة ، تجاوزا سياسيا ، كذلك الحقد فهو تعبير عن حق قديم هو حق الثأر . " ^(٤٢) وما يجري في هذه المشاهد ، في الطقوس أو الأساطير ليس ببعيد عن " التاريخ في حركته وسعيه بصعوبة ولكن بتصميم إلى دحر البربرية

^(٤٠) " وعلى الأديب أن يعيد تشكيل هذه المادة تشكيلا فنيا جديدا ، ويضمن الشكل فحوى مبتكرا من مخيلته أو يكسبه دلالة جوهريّة ، وأمامه لتحقيق ذلك سبيلان : أما أن يغير الأسطورة القديمة أو يعيد تفسيرها على ضوء فلسفة خاصة ومنظور بذاته ، يتساق وروح العصر والغاية المنشودة ، ومن الطبيعي أن تختلف قدرات الأدباء وطاقتهم من حيث الإفادة من مادة الأسطورة وتفهم المغزى العميق لفحواها ، أو من حيث استقراء ما تنتظمه من رموز وإيحاءات . " إبراهيم درديري (دكتور) - تراثا العربي في الأدب المسرحي الحديث - المسرحية والأسطورة - مدخل - عمادة شؤون المكتبات - جامعة الرياض - الرياض - المملكة العربية السعودية - ١٤٤٠ هـ ، ١٩٨٠ م - ص ١٨٣

^(٤١) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الخامس - ص ١٤٥

^(٤٢) محمد عبّازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٤١

، وتتمو معها الثقة بأنه لا بد من تجديدها لأن في اكتشاف الإنسان لمدى ما قطعه من شوط ما يعطيه القوة والشجاعة والأمل لمتابعة المسيرة " . (٤٣)

٢ - الطقوس بطبيعتها الدرامية : ولذا جاءت الأساطير والطقوس بطبيعتها الدرامية ، حيث تربط الطقوس بعدة جوانب حياتية ، جاهدة في التأثير على النفوس وبالمقدر أو المخفي والمعروف أو المجهول ، وهي عدة أنواع وسنقتصر ثلاثة منها :

النوع الأول : الطقوس المتعلقة بالجوانب الاجتماعية ، حيث طالب (الفلاحون) من (الأعيان) بأن يتم تعليم الأطفال وتوسيع أماكن إيواء المرضى و الجرحى والأيتام وإلغاء قوانين حقوق السيد في قتل العبد وحق الوالد في قتل الابن وحق الزوج بقتل الزوجة . (٤٤) ومنه إصرار (سماهيج) على إظهار الحق وبفضل آلهة الخصب حيث رأته أفضل نسبا وأفضل عرقا في الأرض وأعطتهم الحكم والعقل . (٤٥)

، بل أن الصور المماثلة نراها في الظواهر الطبيعية الحية والجمادة وتعتبر عما يختلج في نفوس البشر (٤٦) ، من طمع وطموح وشجاعة وضعف وحب وكراهية ونجدة وجبن وشبق جنسي وتسامح وتضحية ، وما ينبثق في أذهانهم من تصورات وما تعمر به عقولهم وقلوبهم من معتقدات . وإذا كانت المسرحية قد تحدثت عن الآلهة وأدخلتهم في شؤون البشر وصورت وقائع أسطورية وأحداثا غير طبيعية فإن أرسطو المؤمن بمعتقدات عصره كان لا يفرق بين الآلهة والبشر بين أشكالهم وأعمالهم وأفكارهم وميولهم ولا يفرق بين الخوارق الأسطورية والوقائع الطبيعية فجميع هذه الوقائع الطبيعية في نظره حقيقة أو واقعية لم ينسجها الخيال ولكنها توالى على مسرح الواقع فعلا .

(٤٣) محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت -

دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٤١ ، ٢٤٢

(٤٤) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - ص ١٥

(٤٥) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - ص ١٨

(٤٦) " رآها تعكس صورا مماثلة للظواهر الطبيعية الحية والجمادة وتعتبر عما يختلج في نفوس البشر من طمع وطموح وشجاعة وضعف وحب وكراهية ونجدة وجبن وشبق جنسي وتسامح وتضحية ، وما ينبثق في أذهانهم من تصورات وما تعمر به عقولهم وقلوبهم من معتقدات . وإذا كانت المسرحية قد تحدثت عن الآلهة وأدخلتهم في شؤون البشر وصورت وقائع أسطورية وأحداثا غير طبيعية فإن أرسطو المؤمن بمعتقدات عصره كان لا يفرق بين الآلهة والبشر بين أشكالهم وأعمالهم وأفكارهم وميولهم ولا يفرق بين الخوارق الأسطورية والوقائع الطبيعية فجميع هذه الوقائع الطبيعية في نظره حقيقة أو واقعية لم ينسجها الخيال ولكنها توالى على مسرح الواقع فعلا .. " . محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار

سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٩ ، ٢٤٠

وتأكيدا على ذلك يأتي تحديد بعض طبقات المجتمع ، ولكن بصيغة أسطورية خاصة ونشاهد (مقشاع) لا يعترف بالفلاحين كقوة من الشعب وإنهم ليسوا غير رعا ع ووسخين وبنامون مع الأبقار ولصوص وعبيد ولا تصلح جلدتهم إلا للضرب اليومي . وكيف بهم مجالسة الفلاحين ، ومحاورة الطبقات المنذورة منذ الجد الأول حتى الآن لخدمتنا . وهل يتساوى السيد و الخادم ؟ وهل يتساوى العبد مع الحاكم . ^(٤٧) ويرد (سماهيج) على (عذارى) في حقها في الحياة مثل جميع نساء العالم ، ويدعوها بأن لا تقف سورا في درب حياته وهل ترضى بأن يتحول إلى عظما مكسوا بالجلد ويرد عليها باستفهامه (هل ترتاح عندما تأكل الديدان الوجه والجسد وأنه جسد محموم للحب ؟) و(هل يترك نيرانه تبرد في تنور الأشواق من أجل هدوء وراحة بال عذارى ؟) لا ، هذا لا تقبله آلهة الأرض ولا آلهة الحب . ^(٤٨) ويتمنى (سينياباس) بأن يتم تحقيق الأماني رغم محاولات الموت إيقافها ويطلب من (واديان) بأن يدع عنه الخوف ويخرج من كهونته ويحقق أمانيه ومنها عيون الأسماك . ^(٤٩)

النوع الثاني : وكذلك الحال في الطقوس المتعلقة بالجوانب الدينية ، يوجه (الهرم) حوارا إلى (عذارى) عن آلهة الخير وكيف أنها رضت عنهم عند سماعها إلى شكاويهم وقبول (عذارى) بأن تأخذها للرجل الطيب . ^(٥٠) ولا بد للخلود في حياة دلمون ومنطق الأسطورة الذي توحيه الحيوانات ، من أغنام وزرع وبحر وطير ، إلى غير ذلك وإذا ما نحن حاولنا ربط نعيب الغراب بصياح الديك ^(٥١) ، فإننا نستطيع الإحساس بما توحيه الأسطورة في منطقها الشعري بتدفق الحياة دون أدنى تناقض . ان الغراب بلونه الأسود الفاحم وصوته القبيح يوحي بظلام الليل

^(٤٧) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد السادس - ص ٣٥

^(٤٨) ثلاثية عذارى - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٥

^(٤٩) ثلاثية عذارى - الجزء الثالث - الدم - المشهد الرابع - ص ١٤١

^(٥٠) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد التاسع - ص ٤٦

^(٥١) وإذا ما نحن حاولنا ربط نعيب الغراب بصياح الديك ، فإننا نستطيع الإحساس بما توحيه الأسطورة في منطقها الشعري بتدفق الحياة دون أدنى تناقض . ان الغراب بلونه الأسود الفاحم وصوته القبيح يوحي بظلام الليل المخيف/الفراق ، كما يوحي صياح الديك بطلوع الصباح واللقاء . ومنطق الأسطورة يرفض وجود كليهما . لأن وجود الأول يستدعي وجود الآخر ، أي يوقع الحياة في منطق التناقض . وهذا ما تحاول الأسطورة الشعرية نفيه بشدة ، حتى تتحقق للإنسان في دلمون حياة الخلود : (تلکم دلمون ... أرض الخلود) هكذا تنتهي الأسطورة ، كما بدأت : تلمون أرض مقدسة ، ندية ، طهور . "علوي الهاشمي (دكتور) - ما قالته النخلة للبحرين ، دراسة للشعر الحديث في لبحرين - الإنسان - المعالجة النفسية للإنسان - الإحساس بالزمن - الزمن الأسطوري - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية منقحة - ١٩٩٤ - ص ٤٣٦

المخيف/الفراق ، كما يوحي صياح الديك بطلوع الصباح واللقاء . ومنطق الأسطورة يرفض وجود كليهما . لأن وجود الأول يستدعي وجود الآخر ، أي يوقع الحياة في منطق التناقض . وهذا ما تحاول الأسطورة الشعرية نفيه بشدة ، حتى تتحقق للإنسان في دلمون حياة الخلود : (تلكم دلمون ... أرض الخلود) هكذا تنتهي الأسطورة ، كما بدأت : تلمون أرض مقدسة ، ندية، طهور . وحضارة أوام ومن خلال النص نشاهد أن أثناء دخول (ميناماس) كان يحيطه رجال القصر وسماهيح وعذاري ومقشاع ونجد الكهنة يتقدمونهم بالتراتيل وهم يقذفون الأغنام والزرع إلى البحر . (٥٢) ونشاهد في القرية مجموعة من الأهالي يسرون في مجموعات كل منهم يحمل نعشا ويدخلون المسرح وهم يرددون بشكل جناز معهم ويضربون على رؤوسهم . (٥٣)

٣ - أسطورية الشخصيات : لم تعد هناك حواجز أو حدود للشخصيات الأسطورية ، عند تحركها أو سعيها لنحت نمط جديد ، يسعى الواقع المعاش في تحقيقه ، لدى البسطاء من الناس خاصة وطبقات المجتمع عامة ، ولدى جاء لحبيب بولعراس بالنص المؤسس للمسرح المأساوي الواقعي في نفس الوقت (٥٤) ، ويطرقه لهذا الشكل من المأساة في المسرح الواقعي التونسي يخرج من التهريج والشعاراتية والتوحيدية للأبطال وينحت لنا نمطا جديدا من الشخصيات التي تتحرك في إطار الحلم لكنها في نفس الوقت تعكس مشاغل الواقع المعيش من بسطاء الناس (عمال البحر) ومفكرهم (لنخبة) المنشغلين بالقوت اليومي وفي نفس الوقت بالتححر والإنعتاق لمناهضة القمع والكبت أيا كان مآثهما . وخرج لنا بولعراس بهذه العلاقة الجدلية بين الشخصيات بحيث أن حقيقة الشخصيات لا تتأتى فقط مما تقوله وتبوح به عن نفسها وإنما يبرز أيضا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى .

وللأبطال بنائهم الدرامي الخاص في الأساطير ويسعى المؤلف عند سعيه لتحقيق النظرة الإيديولوجية والدلالات ، في إعطاء الأبعاد والإحياءات والدلالات ما يراه مناسباً ، كما هو الحال

(٥٢) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثالث عشر - ص ٥٨

(٥٣) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السادس - ص ٨٩

(٥٤) جاء لحبيب بولعراس بهذا النص المؤسس للمسرح المأساوي الواقعي في نفس الوقت ، ويطرقه لهذا الشكل من المأساة في المسرح الواقعي التونسي يخرج من التهريج والشعاراتية والتوحيدية للأبطال وينحت لنا نمطا جديدا من الشخصيات التي تتحرك في إطار الحلم لكنها في نفس الوقت تعكس مشاغل الواقع المعيش من بسطاء الناس (عمال البحر) ومفكرهم (لنخبة) المنشغلين بالقوت اليومي وفي نفس الوقت بالتححر والإنعتاق لمناهضة القمع والكبت أيا كان مآثهما . وخرج لنا بولعراس بهذه العلاقة الجدلية بين الشخصيات بحيث أن حقيقة الشخصيات لا تتأتى فقط مما تقوله وتبوح به عن نفسها وإنما يبرز أيضا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى . " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٢٠

في الولادة والخيال والبطل المصاحب والرمز ، " والالتزام بهذه الأساطير كما وردت في كتب التاريخ أو عدم الالتزام بها تبرره مسألة حق التصرف للمؤلف المسرحي الذي يعالج موضوعات مستوحى من التراث معالجة درامية وبالتالي تجاوز المروي والمحفوظ في الذاكرة الجماعية وإعطائه من الأبعاد والإحياءات والدلالات ما يراه الكاتب معبرا عن وجهة نظره الإيديولوجية ورؤيته الجمالية ، فانعكس هذا الحق في التصرف والتوظيف على طرق الرواية الركحية للزمان والمكان وبالتالي على طرق البناء الدرامي للشخصيات وخاصة الأبطال عند عمر بن سالم الذين يحملون على عاتقهم كل المسرحية باعتبار أن المؤلف أعطى أسماءهم عنوانا لمسرحياته . وتأخذ القضية أبعادا أكبر عندما يختار عمر بن سالم أبطالا نسائية لمسرحياته ولربما لم يكن سباقا في هذه الظاهرة ، ظاهرة جعل أبطال المسرحيات الأسطورية نسائية ، لقد كانت فادر واليكترا وميديا وانتيقونة ولعله أراد بذلك أن يوحي بتلك القدرة اللامحدودة للمرأة الأسطورية ، للمرأة الإلهة على التأثير والاستقطاب وشحن العزائم والهمم . " ^(٥٥) وأسطورية الشخصيات تبني مقوماتها على العديد الدرامية وأهمها (١ : الميلاد والولادة ٢) الخيال (٣) البطل المصاحب (٤) الرمز .

(١) الولادة : الاهتمام بالولادة و يمكن الولادة كما ذكرت (عذاري) في حوارها مع (أبو زيدان) تؤكد أن الحاكم مهما عمر في الأرض سيرحل عنها لكن الأرض ضحكت للطفولة وهي لحن للملاعب وصونا له ولا يمكن تركها للأغراب يدوسون عليها ! هل أحد يرضى أن يترك من ولدته تحت الأقدام . ^(٥٦) ولنشر الفرحة في كل العالم ينتشرون في كل مكان وعند كل الناس سواء عند الأجداد أو عند آخر طفل يولد في أي لحظة . ^(٥٧)

(٢) الخيال : لم يعد البحث عن الحلول للمشاكل الحياتية غاية واحدة في الأساطير العربية ، بل هي معرفة يواكبها الخيال أينما يدور ويتعرف الإنسان من خلاله على حقائق الكون بكل ما فيه ، فالعربي باعتباره منهكا بمشاكله الحياتية ^(٥٨) لم يعيش يوما مشاكل ميتافيزيكية

^(٥٥) محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - يوم اللات -

دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٢ ، ٢٣٣

^(٥٦) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الخامس - ص ١٤٤

^(٥٧) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد العاشر - ص ١٦٥

^(٥٨) " فالعربي باعتباره منهكا بمشاكله الحياتية لم يعيش يوما مشاكل ميتافيزيكية تجعله يبحث في متاهات الخيال وعالم ما فوق الطبيعة ذلك العالم الذي كان يبحث عنه أبو القاسم الشابي في الموروث الفني العربي لأن غايته من البحث في الأساطير العربية إنما هي معرفة حظها من الخيال الشعري ، ذلك الخيال الذي يحاول الإنسان أن يتعرف من خلاله على حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة ... " .

تجعله يبحث في متاهات الخيال وعالم ما فوق الطبيعة ذلك العالم الذي كان يبحث عنه أبو القاسم الشابي في الموروث الفني العربي لأن غايته من البحث في الأساطير العربية إنما هي معرفة حظه من الخيال الشعري ، ذلك الخيال الذي يحاول الإنسان أن يتعرف من خلاله على حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة

وقد طال الخيال كثير من الشخصيات في الثلاثية وبألوانه الأسطورية المتعددة ، وتخيّل (عذاري) أن جسدها مل من الثوب الشتوي وتحس بأن مساحات الجلد طيور جائعة يخنقها الليل وأن لها أن تتنفس .^(٥٩) و(أبو زيدان) يؤكد أن الورد كانت امرأة خضراء كساحل تايلوس والأفق يمشطها والغيم ينام على كتفها وهي ترعى الأمواج وتنتظر الآتين من الغوص وعلى اللؤلؤ حين تراها العين الثانية وتحملها طوال العمر .^(٦٠) ويتوسع ميناماس في حوار مع (سماهيج) عندما كانت الدوامة في بحر الظلمات ومواقدها أبرد من جلد الجثة وصدرها تابوت وشفاهها بئر نبضت منه الأمواج ويمشي في غمرة من دون أشعة ولا مجداف ولا خشب يحمله وأحاديثها منذ الأيام الأولى عبارة عن حبات تلتف على عنقها وتسحب للقاع وتمتص دمه وهواء الرئتين وصباب ذاكرته .^(٦١)

وليس ببعيد الخيال عن الواقع ويرجع فضل ذلك إلى طريق التقنيات والأساليب الفنية المتبعة في البناء الدرامي ، ومنه جاء استقراء الحاضر العربي وتمت المعالجة فنيا وإيديولوجيا " إن علاقة المؤلف والنص بالأسطورة كما روتها كتب التاريخ والتراث العربي الإسلامي والواقعة خارج النص أعطت للمؤلف حرية كبيرة في عملية مزج الخيال بالواقع كما فعل غيره من الكتاب الذين عادوا إلى الأساطير وحبكوا داخل نصوصهم الإبداعية عن طريق التقنيات والأساليب الفنية المتبعة في البناء الدرامي للنص المسرحي . كذلك فعل عمر بن سالم ، حيث قام باستقراء الحاضر العربي وعالج فنيا وإيديولوجيا من خلال الخرافة المعالجة دراميا . " ^(٦٢)

ومنه اختيار التقنيات والأساليب الفنية في الثلاثية ، عندما شاهدنا (عذاري) وهي تجد الحل في حوارها لـ (أبوزيدان) وخصوصا أنها لم تعرف أين هو العقل الواسع أي (بارباروس) وأي مكان يسكن ولا تعرف كيف تواصل تايلوس المفجوعة ضحكاتها وصارت

محمد عبّاز (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة -

دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢١٥

^(٥٩) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ٩

^(٦٠) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ١١

^(٦١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - ص ١٩

^(٦٢) محمد عبّاز (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - يوم اللات -

دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٢

جسدا محتقنا بالدم وتعلق منه الغريان وتلهو فيه اليوم وتسكن مقبرة أو مدنا عامرة بالناس .
(٦٣) والأحلام عند أبناء القرية والساحل توضحها (بارباروس) وتذكرها بأسلوب استفهام فيما يقبلون أن تسرق منهم أحلام طفولتهم أم لا يقبلون ومن منكم يرضى أن تؤخذ منه بالقوة ألعاب صباه إلى أمكنة أخرى ، وإن القطة لا ترضى أن يأخذ منها أحد أطفالا ولدتهم ولماذا يرضى البعض بملازمة الصمت إذا كانت تربته تحتل وضحكته تغزى وملاعبه تنتثر مثل الرملة في الجو العاصف ولا بد لنا أن نتصدى للموت . (٦٤)

٣) البطل المصاحب: وإذا ما أردنا البحث عن بعد للشخصيات القريبة من البطل ينبغي علينا أن نحافظ على أدوارها الحيادية وإنجازاتها الحقيقية والواقعية والمستوى الأسطوري الضحل الذي تحافظ عليه ، وهذا ما قاد الحبيب بولعراس إلى البحث عن هذا المنزع (٦٥) كانت - على ما أعتقد - محاولة منه الإعتماد على الحقائق الأسطورية وذلك لتحديد الشخصيات الحقيقية والواقعية والبعيدة عن الأسطورية ليصورها في أجمل وأرق وأدق صورة الفتوة / النذالة / الخنوع / التمرد / البطولة / الإنهزام ، فوضعهم أمام هذه الثنائية لا من باب تقديس الماضي الذاتي للجماهير ، بل معاشية الحاضر ومعالجته مسرحيا .

ويصاحب البطل الكثير من المساعدين وأشكالهم عديدة ويرمز إلى الخير بشتى ألوانه وإلى الشر بكل أشكاله ، ومنه اشتراط (مقشاع) لعظمة تايولوس الجزيرة بترك الوصاية عنها ويصبحون دودة وحبّة تمتص البهجة وتحاصر خطوة العصفور وتسرق رضعة الأطفال .
(٦٦) ونجد أن (مقشاع) يعتبر نفسه صقر جارج لا يسأل عائلة الأرنب عن رغبته في أن يأكل أسمن من فيها . (٦٧) ونجد الأفعى تصاحب (عذاري) كواحد من الأسرة ولا يمكن الاستغناء عنها وهي تعيش وتأكّل في البيت وأن الأرض تميل وتدور . وأغصان الأشجار طيور جارحة والقصر خراب والضحكة ضحكته الرعناء وعواء أيضاً . (٦٨) والكلب يقوم

(٦٣) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الأول - ص ٧٥ - ٧٦

(٦٤) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الأول - ص ١٣٠

(٦٥) " وكانت النزعة التي قادت الحبيب بولعراس إلى البحث عن هذا المنزع كانت - على ما أعتقد - محاولة منه الإعتماد على الحقائق الأسطورية وذلك لتحديد الشخصيات الحقيقية والواقعية والبعيدة عن الأسطورية ليصورها في أجمل وأرق وأدق صورة الفتوة / النذالة / الخنوع / التمرد / البطولة / الإنهزام ، فوضعهم أمام هذه الثنائية لا من باب تقديس الماضي الذاتي للجماهير ، بل معاشية الحاضر ومعالجته مسرحيا . " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - ملخصها - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢١٩

(٦٦) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثامن - ص ٣٩

(٦٧) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الحادي عشر - ص ٥٢

(٦٨) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الحادي عشر - ص ٥٣

بعملية السحن ويتحول إلى عقرب وأما الأم فتصبح ثعبان يدور و يدور وينفث سمه في كل مكان يلقاه من حجر ومن وير ومن أشياء أخرى .^(٦٩) وترى الشخصيات أن شروق الشمس بكاء جاف يرسله طفل كوني وفقد الرؤية في الطرقات وما عاد يرى خطواته ويرون أحيانا أن غروب الشمس دماء وتضحية وتعلن عن موت شبجي لا يتم معرفة مصدره والشعور بالجهل تجاه الآخرين .^(٧٠)

٤) الرمز : لايقف عند الأسماء فقط بل كل ما في النص والأحاديث ودونهم يحملون الرمز وبكل معانيه و (عذاري) نفسها ترمز إلى الخصب والعطاء والخير و النماء ومن غير انقطاع ، وهذا ليس بغريب ، خصوصا إذا ما " انتقلنا إلى آلهة الخصب والجنس وقدرتها على استيعاب مجالات الكون الخصيبية وتراسها مع بعضها في وحدة كاملة تفصح عنها شجرة أنساب إلهية في سومر بشكل خاص باعتباره أولى عتبات النظام الميثولوجي الدقيق . ثم تناولنا بالتفصيل الطقوس التي عكست أدب الخصب والجنس كالأعياد والزواج المقدس والحزن الجماعي . " ^(٧١) ونجد ذلك أيضا في النص حيث يطلق على اسمها وزرعها وعطائها والتضحية في سبيل والحفاظ عليها وإنها ترمز إلى الاستمرارية والثبات والاستقرار في الحياة . والإله والإنسان والحيوان منابع صافية تبني عليها الأساطير مهدها ووحياها وكل ما تهدفه من إعادة بناء للحياة وعطاء دائمين ومن تلك النصوص التي اقتصرت بذلك هي تلك التي وظفت الأسطورة^(٧٢) ونفخت فيها الروح فبعثت فيها الحياة لتعيدنا إلى جذورنا البدائية وتداعينا بالشعر من منابعه الصافية ، منابعه الأسطورية فالشعر أسطورة والأسطورة شعر . بالأسطورة ومع الأسطورة وحي الأسطورة تعود الإنسانية إلى مهدها الأول ، إلى جذورها عندما كانت متحدة مع الطبيعة ملتحمة بها ، عندما كان الفارق منعما بين الألوهية والإنسانية والحيوانية ، كلها عناصر في الطبيعة متحدة اتحادا

^(٦٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٣

^(٧٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الثالث - ص ١٣٧ - ١٣٨

^(٧١) خزعل الماجدي - أدب الكالا .. أدب النار - دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم - مقدمة -

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ - ص ٧

^(٧٢) وظفت الأسطورة ونفخت فيها الروح فبعثت فيها الحياة لتعيدنا إلى جذورنا البدائية وتداعينا بالشعر من منابعه الصافية ، منابعه الأسطورية فالشعر أسطورة والأسطورة شعر . بالأسطورة ومع الأسطورة وحي الأسطورة تعود الإنسانية إلى مهدها الأول ، إلى جذورها عندما كانت متحدة مع الطبيعة ملتحمة بها ، عندما كان الفارق منعما بين الألوهية والإنسانية والحيوانية ، كلها عناصر في الطبيعة متحدة اتحادا مطلقا ، فلقامش (بطل الملحمة البابلية) إله وإنسان وحيوان في نفس الوقت (له قرنا ثور وجسم إنسان ، وقوة إله) . " محمد عيازه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٠٧

مطلقا ، فقلقأمش (بطل الملحمة البابلية) إله وإنسان وحيوان في نفس الوقت (له قرنا ثور وجسم إنسان ، وقوة إله) .

والحيوانات بشتى أنواعهم يرمزون إلى الخير والشر والثعبان والبقرة والبومة والكلب وغيرهم ونراهم في الأحداث يتم تسخيرهم كما يتطلبه المشهد من قوة أو ضعف ومن إحساس بالخوف أو الأمان وحتى الظروف الوقتية من ليل أو نهار أو صبح أو فجر أو ظهر أو عصر ولا يخلون من علامات تؤدي فيها أنواع الأساطير بعمق وقوة في الحياة والموت وقبل الحياة وقبل الموت ، وفي الجماد كذلك من صخر أو خشب أو رماد أو رمال أو غبار وغيرهم من النباتات وبشتى أنواعها كالوردة والنخلة والبقوليات المثمرة وتخصص للأكل أو لدونه ، والسجون والزنايات وآلهة الأرض و آلهة الحب ، وكل ذلك وغيرهم يحملون معاني لا تنتهي وظاهر منه وخفي وفي الألفاظ ذاتها مباشرة أو ما تعنيه من دلالات تنم عن اتساع معاني الأسطورة و شمولها لكل متطلبات الناس وفي ظاهريهم أو باطنيهم . وربما يكون

" هذا الوقع المتميز لكل عمل أدبي - والذي يستقبل ويردد أصداء أعمال أخرى على شاكلته في الأدب كلية ، وينساب مترفرا إلى بنية الأدب ، ومن هناك إلى الحياة - هو الذي غالبا ما يطلق عليه بطريق الخطأ : المجاز أو الرمز . وإنما يكون الرمز حين يوصل عمل أدبي بآخر ، أو يوصل بأسطورة من خلال ضرب من تفسير الدلالة والمعنى ، لا عن طريق البناء Structure . وهكذا تتصل قصة (رحلة الحاج The Pilgrim's Progress) رمزيا بالأسطورة المسيحية التي تتناول الخلاص من الآثام . وتتصل قصة هاوثورن (الوسواس The Bosom Serpent) رمزيا بعدد من الوسواس الأخلاقية في (سفر التكوين) . (٧٣)

٤ - تقنية التصوير البصري الدرامي : وللشخصيات الأسطورية مستواها الخاص في البناء الدرامي ويسير هذا المستوى التقني في التصوير وفق قدرات كبيرة في التصوير والوصف ، (٧٤) من خلال قدرة الشخصيات ذاتها على هذا الوصف والتصوير ، سواء في

(٧٣) هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٧٦ ، ٧٧

(٧٤) " لقد استطاع عمر بن سالم أن يعطي شخصياته الأسطورية - على مستوى البناء الدرامي والركهي - مسحة من التركيب الجدلي النسبي لشخصيات بطلنة تتطور وتتفاعل مع محيطها ، مقتنعة بقضيتها ومقتنعة في الدفاع عنها ، فأبرز بذلك قدرته على التعامل مع الشخصيات المسرحية المعبرة عن نفسها بالحوار وهذا لعمرى مجهود كبير بذله الأستاذ عمر بن سالم الذي كتب القصة والرواية قبل أن يدخل المسرح وعوالمه الدرامية ، لقد تمارس عمر بن سالم بالسرد والوصف " إن ضبابية النص المسرحي تنأت من حيث أن الكاتب المسرحي يحرم عليه اللجوء إلى الخطاب الوصفي التعليقي (Commentatif) للكاتب الروائي ، فكتابته بعيدة على ما أعتقد كل

التصوير عن ذاتها وما تعانیه نفسها أو ما يعانیه الواقع من حوله . والعالم الأسطوري يصور كما يراه البصر مباشرة ولا يدع جزء بسيط إلا ويصوره ، من ضرب بالسياط وصوت الريح القوية والصمت الذي تنقيد به الشخصيات وتصوير الجوع والسجون ومكان الأموات والعييد وجلسة الحاكم والحزم من حوله والحشم . والكتابة عن السلطة هاجس إنساني قديم ، " فتاريخ العالم يعج بأخبار مئات الحكام المجرمين الذين ساروا على جثث شعوبهم وما اهتمام الكتاب والمسرحيين بينهم بالخصوص بهذه الظاهرة إلا محاولة منهم لفهم مكانيزماتها والإحاطة بها من كل الزوايا حتى لا تظل شيئا منفلتا وشاذا ، لا يطوله العقل البشري ، وحتى تنتهي السلطة من أن تكون أمرا غامضا موسوما بالقداسة منذورا إلى الصمت فتتحول السلطة أمامنا على الخشبة أو بين دفتي كتاب إلى واقع حي ، له تجليات واضحة ، يعمل حسب شروط يمكن تحديدها والإحاطة بها وتقنيكها من أجل الخلاص من برائتها التي لا ترحم . " (٧٥) ومن ذلك ما نشاهده في النص أثناء حوار (عذاري) و (سماهيج) : " وأبو زيدان يمد يديه إلى الأم وسماهيج تنظر إليه بازدياء وتترك يده معلقة وأبو زيدان يقف لحظات صامتا ثم يخرج مسرعا " (٧٦)

وتأكيدا على ذلك يمكن القول أن " الصورة الأسطورية في الأدب والفن هي نتاج الخيال ولكنها ليست مجرد وهم . فلا محالة أن الفكر الأسطوري هو فكر خوارق ولكن عندما نستلهمه نستلهم منه الشجاعة والقوة اللازمة لتجاوز عالم الإحباط ، الذي نعيشه وعاشته أمم خلت ، وعاشته شعوب العالم الثالث في عصرها الحديث . " (٧٧) ويمكن أن يتم التصوير حسب أمر آلهة الأرض و آلهة الحب ودونهما ونرى تصويره كخارج عن أمر الآلهة ويجري عليه ما يجري من عقاب يستحقه في حياته أو بعد انتقاله إلى العالم الآخر ، ومن ذلك ما نراه من تحرك (عذاري) كاللبوة في قفص وتواجه أبو (زيدان) وتصرخ في وجهه . (٧٨) ويرسم الشخصية ويتمثيلها في

البعد عن الذاتية ، بحيث أن كل اعتراف أو سرد سيرة ذاتية ممنوع عليه منعا باتا ، لأنه لا يعبر عن نفسه إلا عن طريق خطاب شخصياته " . محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - يوم اللات - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٣

(٧٥) محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٦

(٧٦) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع - ص ٢٩

(٧٧) محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - عشتاروت - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٣٧

(٧٨) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثاني عشر - ص ١١٤

الحياة يقصد الكاتب محاولاته التحرر مما هو فيه وقد يكون هو نفسه أو عقله الواعي ، وللتأكيد على ذلك " يرى تيمور أن الكاتب يمكنه أن يرسم شخوصه إذا تمثل حياتها ، واستطاع أن يتلبس بها فيما يشبه التتويم المغناطيسي . يقوم به الكاتب ليتحرر من سيطرة العقل الواعي . (٧٩)

٢ . ٤ . الخصائص الموضوعية في عذاري ؛ أولا : الصراع بين الخير والشر في عذاري ثانيا : البطل الشعبي في عذاري ؛ التراث الشعبي يشمل كل موروث حضاري^(٨٠) وكذلك البقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر . وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم ، كما يضم الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس ، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان الفولكلور النمطي العربي العام ، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة .

أولا : الصراع بين الخير والشر ؛ والصراع الذي يشهده الإنسان لا يتوقف ، وكما نعلم كان قد بدأ هذا الصراع منذ الولادة الأولى للإنسان ، ولا يفتر هذا الصراع طالما يسعى الإنسان للفوز بالخير ودرء الشر أو طمع الإنسان إلا أن التملق قد نراه في الابتهالات والأدعية ، وقد نشأت

(٧٩) " يرى تيمور أن الكاتب يمكنه أن يرسم شخوصه إذا تمثل حياتها ، واستطاع أن يتلبس بها فيما يشبه التتويم المغناطيسي . يقوم به الكاتب ليتحرر من سيطرة العقل الواعي . وهي عملية تشبه ما كان يطلق عليه الأقدمون الوحي أو الإلهام في عالم الفن . ذلك أن العقل الواعي له منطق الذي يخضع لقوانين المجتمع وأعراف الجماعة وتقاليدها ، فلا يعترف بسلطان الغرائز البشرية ولا بأنواع الضعف الإنساني . يقول : (أن الفنان الحق لا يجيد رسم شخصياته واستبطان نواياها إلا إذا تمثل حياتها واجتاز تطوراتها وأحس مؤثراتها ، فكأنما هو إذ يمارس رسم الشخصيات قد نوم نفسه نوعا من التتويم المغناطيسي ، ليتحرر من سيطرة عقله الواعي ويتسنى له أن يتلبس بشخصيات قصته جهد امكانه " . حمدي حسين - الشخصية الروائية عند محمود تيمور ، بين النظرية والتطبيق - الشخصية في كتابات تيمور النقدية - الشخصية في نقد تيمور النظرية - وسائل تصوير الشخصية - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة - أكتوبر ١٩٨٨ -

ص ٥٥

(٨٠) مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري ، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر . وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم ، كما يضم الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس ، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان الفولكلور النمطي العربي العام ، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة . " سيد على إسماعيل (دكتور) - أثر التراث العربي في المسرح المعاصر - مقدمة - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، دار المراجيح (الكويت) - ٢٠٠٠ - ص ٢٣٧

الديانة الوثنية في المجتمع العربي كغيره من المجتمعات البدائية ، مستهدفة حقيقة الوجود وتفسير أحداث الحياة والتماس الوسائل الكفيلة بدرء المخاطر والكوارث التي كانت تتهدد تلك المجتمعات ، فنشأ صراع الإنسان مع الإنسان أو صراع الإنسان مع الإله أو صراع الآلهة مع بعضها أو صراع الخير والشر : وقصارى ما اهتدت إليه من إدراك الوجود وتفسير لأحداثه أن الحياة ميدان تتصارع فيه قوى خفية بعضها شرير يحاول إيذاء الناس وبعضها الآخر رحيم يتوخى خيرهم . وأن الوسيلة الوحيدة لدرد الشر ونشر الأمان وتحقيق الخير هو تملق هاتين القوتين بالابتهالات والأدعية وإقامة الشعائر الدينية . " (٨١) ولا تبتعد الأساطير عن أكثر المشاكل انتشارا بين الناس ، وتتناول الأساطير " أعظم القضايا والمشاكل التي لا تتبدل ولا تتحول ، لأن الرجال والنساء لا يملكون لأنفسهم تبديلا ولا تحويلا . إنها تتناول الحب ، والحرب ، والإثم ، والطغيان ، والشجاعة ، والمصير . وكلها تتناول بطريقة أو بأخرى علاقة الإنسان بتلك القوى الغيبية التي يراها تارة غير منطقية ، وتارة قاسية ، وتارة أخرى عادلة " . (٨٢)

وللتأكيد على هذين اللونين من الصراع علينا ندقق في قيمة الأسطورة العملية وأن الأسطورة عند ليفي شتراوس تشير دائما إلى " وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد لكن ما يعطي الأسطورة قيمتها العملية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد ، أنها تفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل . " (٨٣) وجل الثلاثية تؤكد على الجانب الموضوعي لهذه الثنائية ، " وقد أكد جيروم و . كلينتون Gerome W . Clinton مؤخرا أهمية القصة الإطارية التي يفترض أنها توفر نوعا من " السياق " إلى جانب الروابط " الموضوعية والسيكولوجية " مع

(٨١) محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - يوم اللات - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٢٨ + ٢٢٩

(٨٢) هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبدالحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٧

(٨٣) " وأن الأسطورة تشتمل على الزمن القابل للإعادة وأيضاً الزمن غير القابل للإعادة irreversible ، ولغتها لها خصائص التزامن والتتابع التي أكدها دي موسير . أن زمن الأسطورة يمكن تمثيله في ضوء ذلك كما يأتي : الزمن القابل للإعادة = الزمن البنيوي = اللغة = التزامن الزمن غير القابل للإعادة = الزمن الإحصائي = الكلام = التتابع . والأسطورة تشتمل على هذين الزمنين وتتضمن هاتين الخاصيتين المتعارضتين فكل أسطورة يمكن أن يوجد زمنها الخاص الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٧ على بعد التزامن - التتابع ، ومن ثم فهي تمتلك خاصية اللغة (التزامن) وخاصية الكلام (التتابع) والأسطورة هنا شبيهة في رأي ليفي شتراوس بالمدونة الموسيقية عندما تتم قراءتها بشكل متأن : من خلال التتابع (من الشمال إلى اليمين وصفحة وراء الأخرى) ومن خلال التزامن (من أعلى إلى أسفل) . " كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكر عبدالحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - مقدمة حول الأسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٥

الحكايات الخرى " . (٨٤) ونرى ذلك في بحث المناصرين للخير ، حيث وقفت في وجوههم موانع المناصرين للشر وازدادت الوتيرة بحسب الجانب الموضوعي الذي تدور فيه هذه الثنائية ، والعناصر الاجتماعية والدينية والسياسة والنفسية و التاريخية كل لها متطلباتها الحضارية التضادية والمعاكسة في المواقف والأهداف ، والأعمال الخيرة وآثارها تتضح وتسري في دم الخيرين ولا يستغنون عنها ، في حين أن الأعمال الشريرة ومساوئها تبدو وترى بالعيان عند الأشرار و الشرير يرافق الأعمال ، وأمثلة التأثيرات كثيرة ومنها معاناة التآلم والتفجع والجوع والعطش والحرمان وغيرهم والذي تعاني منه الطبقات الفقيرة وغيرها . ويمكن لنا أن نختصر كل ألوان ذلك الصراع في النقاط التالية : ١- الصراع بين الحاكم والشعب ٢ - الصراع بين الأغنياء والفقراء ٣ - الصراع بين الأخيار والأشرار ٤ - الصراع بين الإنسان ونفسه ٥ - الصراع بين الرجل والمرأة .

١- الصراع بين الحاكم والشعب : ولتوضيح هذا النوع من الصراع جاء توظيف التراث الشعبي في قوالب مسرحية ، تقوم بتمثيل روح الشعب وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وما يعانيه ، " ومن الملاحظ أن الأدب الشعبي ليس قاصرا على طبقة العوام من الشعب كما يظن البعض . بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الثقافية . لذلك نجد أن كتاب المسرح عندما أرادوا توظيف التراث العربي اتجهوا نحو التراث الشعبي . ذلك التراث الذي يمثل روح الشعب وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه . ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التراث الشعبي في مختلف فنونه . وكتاب هذه المسرحيات قاموا بخلق هذا التراث الشعبي في قوالب مسرحية ، كي يفسروه تفسيراً جديداً على ضوء وعيهم وفكرهم وقضايا عصرهم . ومن هنا وجدنا آثاراً جديدة ودلالات عديدة لهذا التراث . " (٨٥) ومن تلك المظاهر في الثلاثية ما شاهدها من السطوة التي نراها في كثير من المشاهد وخصوصاً في المشاهد التي تدور في القصر أو على قرب منه ، ولكن ما هو حجم هذه السطوة ؟ ومن يقوم بهذه السطوة ؟ وما هي أكثر الطبقات ضرراً جراء هذه السطوة ؟ وهل كل ذلك يعد ظلماً وجوراً أم سير لنشر الوعي وكغطاء للوصول إلى العدل ؟ وما هي أهم صفات الحاكم ومن حوله ودخل القصر وخارجه ؟ وما مدى اتساع حرمان

(٨٤) فوزى الجنس ، التحرر ، الخضوع : عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور النثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة - الوظائف التعلينية الأخلاقية والثقافية الاجتماعية : الجاذبية الموسوعية وتصفياتها ، من خلال نموذج دور أنثوى من الخضوع - سمر عطار - جيرهارد فيشر - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٢ - ع ٤ - شتاء ١٩٩٤ م (ص : ١٣٩) .

(٨٥) سيد على إسماعيل (دكتور) - أثر التراث العربى فى المسرح المعاصر - مقدمة - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، دار المراجيح (الكويت) - ٢٠٠٠ - ص ٢٣٧

الناس من حقوقهم ؟ وما أبرز هذه الحقوق ؟ ولكي نجيب على بعض من هذه الأسئلة يمكن أن نتبع التالي :

أولاً : فساد الحاكم في الثلاثية : وقد جاء توظيف الأساطير توظيفاً حديثاً ،^(٨٦) رغم انهيار بعض أجزار الركنين الأساسيين للأساطير وهما الفردية والفعل ، في دورهما لبناء وعي الإنسان ، من خلال الوعي المطلوب داخل المجتمع . ولكتابة الأسطورة ينبغي علينا أن نختار الكلمة المطلوبة ،^(٨٧) وكذلك المسرح اللائق وذلك لأن الأشكال هي التي تبقى في الواجهة ، وفي الثلاثية نشاهد فساد الحاكم والبحث عن رحلة جديدة من خلال المواجهة في سطوة القصر على الناس الضعفاء لم تتوقف منذ بداية الأحداث إلى نهايتها و (أبوزيدان) يؤكد أن الجوّاري أيضاً يقومون بأعمال السطو ويخاطب (عذاري) وهي ابنة الحاكم .^(٨٨) ونجد أن الضرائب التي تجمع جراء التجارة بالبضائع في الميناء وإغلاق الأسواق وعدم استيراد الناقص وضيق أماكن إيواء المرضى والجرحى والأيتام وقانون قتل العبد وحق الوالد في قتل الابن وحق الزوج في قتل الزوجة ودونها أيضاً ، وكثخيف الأعمال التي عانا منها الناس وخصوصاً (الفلاحون) وقبلهم (الأعيان) وقد واجهوا الحاكم بها بعد أن وقفوا وقفة واحدة أمامه وعلى شكل (جوقة) وهذا ما جعل الحاكم إلى الرضوخ لهذه المطالب ، وهذا ما دهش وأثار استغراب كل أهالي تايلوس والعسكر وكهان المعبد وفلاحو الموج ورعاع

^(٨٦) " ويمكن القول أن أدبنا في العصر الحديث استخدموا أساطير الأقدمين استخداماً مستحدثاً ووظفوها على أكثر من وجه إذ بدأ مثقفو الطبقة المتوسطة يشعرون بانهيار الركنين اللذين قامت عليهما حضارة هذه الطبقة وهما الفردية (عماد الرومانسية) والفعل (أساس الواقعية) . وبجانب الظواهر الوقتية التي أدى إليها هذا الانهيار في الأدب والفن ، كانت الظاهرة الأهم هي أن وعي الإنسان وقف مرة أخرى ، بقوة لعلها لم تسبق في تاريخه الفكري أمام تلك المنابع الأولى للحياة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره ، فظهرت الأسطورة مرة أخرى في الأدب وكان ذلك على وجوه عدة .. " إبراهيم درديري (دكتور) - تراثا العربي في الأدب المسرحي الحديث - المسرحية والأسطورة - مدخل - عمادة شؤون المكتبات - جامعة الرياض - الرياض - المملكة العربية السعودية - ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م - ص ١٨٢

^(٨٧) " والكلمة كلمة ، والمسرح مسرح ، وأن الكلمة ليست فعلاً ، وأن المسرح ليس بورة انتفاضة . كان الاستنتاج مخيباً ومراراً . وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم . نعم تبدد الحلم وانطوى ، أما الأشكال فتبقى في مواجهتي ، يقتلني ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة . كيف أصوغ الكلمة الفعل وكيف أنجز بالكتابة طموحا مزدوجاً وربما معارضاً ، أم أن هذه المحاولة مستحيلة ومحكومة دائماً بالإخفاق . " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - برج بابل - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٥٥ + ٢٥٦

^(٨٨) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ١٢

الساحات وقالوا بأن الحاكم (ميناماس) قد جن .^(٨٩) وجاء استغراب (سماهيچ) من (عذارى) وكيف تحس مذاق الفرحة بين يدي مصاص دماء الجزيرة! وهي كما نعلم زوجة للحاكم .^(٩٠)

ثانيا : فساد حاشية الحاكم في مجتمع الثلاثية : ويصل مستوى هذا الفساد إلى السخرية وشم الحاكم ولا يكثرثون بتخويف الفلاحين ويصل الأمر إلى الإستعجال لبلع العرش وقد ذكر كل ذلك (سينياباس) و(واديان)^(٩١) ولم يعد (مقشاع) وزيرا عند الحاكم بل هو الحاكم كما ذكر ذلك في حواره ويسخرية مع (عذارى) .^(٩٢)

ثالثا: محابة ذوي القرى في الثلاثية : ولم تبتعد الأسطورة عن طرح ما يعانیه المجتمع من رحلة الكفاح التي يشهدها كل شعب من الشعوب ، وتصور ما تسجله الأمم وتسطره من آلام تقصر أو تطول وأحلام تتحقق أو تتوقف .^(٩٣)

وهناك العديد من مظاهر تلك المحابة عند المقربين من الحاكم ويكاد لا يخلو مشهد إلا وتتضح معالم تلك الأعمال أو آثارها ، في كثير من فئات ذلك المجتمع ، وقد قام (مقشاع) أيضا بحرق الأكواخ ويهدد بعدم ترك أي كوخ يهنا فيه العبد بلا أجر ولن يترك أرضا يرتاح بها الفلاح ويزرعها حسب هواه وحسب قوانين (ميناماس) وهذا ما جعل صرخات الأطفال وعويل النسوة وغممة الفلاحين تتم مشاهدتها وسماعها خلال أحد المشاهد^(٩٤).

٢- الصراع بين الأغنياء والفقراء : وللد من درجة حدة بوتقة الضغينة ينبغي على الإنسان النظر بترو وحذر دائمين وأن لا يدع الحبل على الغارب ويقول : إنها المصالح الخاصة

(٨٩) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ١٥ ، ١٦ ، ١٧

(٩٠) ثلاثية عذارى - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٩

(٣٦) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني عشر ص ٥٥

(٣٧) ثلاثية عذارى - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الخامس - ص ٨٦ - ٨٧

(٩٣) " ويمكن أن نعتبر أن كل أمة من الأمم وكل شعب من الشعوب مر في حياته وتاريخه الطويل بمرحلة أسطورية ، سجلت آلامه وأحلامه وعاداته ونضاله من أجل الحياة ، من أجل البقاء والاستمرار ، صور عبر من خلالها عن إحساساته وعواطفه ، قوته وضعفه ، تمرده وخضوعه ، حبه وكرهه ، حياته وموته : فشكلها مرتبط في ذهن البدائي بقدرته على الارتفاع عن الواقع الطبيعي الموضوعي بشكل منطقي وعقلي بالارتفاع عليه ارتفاعا حسيا ووهيميا ورمزيا بحيث تظل علاقة محددة قائمة بين ذاك الشكل الأسطوري والواقع الطبيعي الموضوعي . " محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٠٨ + ٢٠٩

(٩٤) ثلاثية عذارى - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثالث عشر ص ١١٦ .

أو بلون آخر من المصالح العامة ، فلا الود نحصل عليه من شخص تولع بكرهه للآخرين ولا الضغينة تخمد نيرانها وزادها هدم القيم والمبادئ الإنسانية ، وإذا ما أُرنا السمو عن مثل هذه الرذائل ولتحقيق الأسمى منها علينا أن نتمحس من مقاصده التي أخذت تتضح ، رغم سعيه للحب والإخاء والتسامح .^(٩٥) ومن المشاهد المألوفة في الثلاثية والدالة على ذلك ، ما تعاني منه الطبقة الفقيرة وحرمانها لأهم الضروريات في الحياة ومنها الأكل والملبس والمسكن والمهن ويصل الأمر إلى التماذي على الفقراء من حيث كيفية النوم والحرمان من خيرات الأرض وعدم إيواء الجرحى والأيتام والضرائب وتوطيد حقوق السيد في قتل العبد وإلى غير ذلك من توسيع التفاوت وانتشار الفقر بين الضعفاء والشعور بالذل في كل يوم ولحظة.^(٩٦) ويصل مستوى الفقر إلى أن الوالد يستيقظ وينشغل مباشرة بتدبير أمر عيشه ويجمع ممن حوله ما يحتاجه من مراسيم وطقوس الدفن ويتم سماع عواء الجوعى .^(٩٧)

وانتحال صفة الآلهة لدى الطغاة وكما هو في النص وتحديدًا في شخصية (مقشاع) ليس بذى جدوى أو فائدة ، ولا يبقى لهم بعد رحيلهم سوى صورة ما عملوه ، خير أو شر ، عدل أو ظلم ، حتى لو كان تعد على الآلهة ، ورغم ذلك فإن " البعض يعتقدون أن المقصود بهذه الأمور أعمال الملوك والطغاة الذين انتحلوا لأنفسهم مظهر الآلهة ثم استسلموا بعد ذلك لمشئنة القدر . لم يبق لهم سوى ذكرى أعمالهم المفيدة الهائلة . وبهذا يجردون هذه الأسطورة من مغزاها الحقيقي وينجحون إلى حد ما في أن يزيلوا عن الآلهة كل ما هو شائن ويلقوا به على البشر . " ^(٩٨) وخلال النص نشاهد أنه حتى الخادמות في القصر لا يسلمن من السخرية والإهانة ويصل الأمر

^(٩٥) " فهو يزعم أن الحب والإخاء والتسامح وما إلى ذلك من معنويات سامية كفيلة بأن تستل الضغينة من النفوس ، وتقضي على أسباب الشقاق والصراع بين طبقات الناس المتضاربة المصالح ، وفي الحق أنها كفيلة بذلك فيما إذا افترضنا جدلاً إمكان بثها في النفوس وتمكينها برغم استفحال مظالم الظالمين . ولكن أية نتيجة نصل إليها في هذه الحالة المفترضة ؟ سنصل إلى النتيجة التي يتحرق الغرب إليها ، وهي أن تظل طبقة ذات السيادة مستبدة بالشعوب ، مستغلة لمواردها ... " محمد عيازه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - برج بابل - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٥٣ +

^(٩٦) ص ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الأول - ص ١٨ .

^(٩٧) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد التاسع - ص ٤٣ ، ٤٤ .

^(٩٨) أحمد عثمان (دكتور) - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم - أسطورة إيزيس وتفسيراتها عند بلوتارخوس - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي ، الجيزة - مصر - الطبعة الأولى -

إلى نهرهن وإبعادهن إلى خارج القصر وغيره .^(٩٩) والفقراء يرصدهم القتل وكذلك يرصدهم سيف الجوع وسيف الجلادين والحرقة في القلب ومرصودين إلى الموت ، عراة في البرد ، ونرى غلبة القحط الذي ليس له آخر وسيل الدم ينزف منهم وطابور القتلى لا ينقطع وانتشار المرض فيهم والغربة يعيشونها كل يوم .^(١٠٠) ومن أهم انعكاس لهذا الصراع ما نراه من خوف يجول داخل النبلاء وحاشية الحاكم أمثال (مقشاع) حيث يشعر بانتشار العبيد في الأرض كالطاعون وهم كالجراد وسوف يأكلون ما يصادفونه وأن الثورة سوف تعم كل العبيد في أقرب الأوقات .^(١٠١) وعناد الفلاحين كالثر بل أن الفلاحون يتقون بأنفسهم إلى حد الموت وإن الفلاحين الجوعى يغتتمون الفرصة في الزحف على تايلوس والإستيلاء عليها من دون دماء .^(١٠٢)

٣- الصراع بين الأخيار والأشرار : تزداد حدة الصراع وتخف من مشهد لآخر ومن حدث لآخر وقد تتخفف عند شخصيات الأخيار في الأساطير ، وترتفع عند الشخصيات الشنيعة والشريرة ، كالفائد وارثابه الجرائم بنفسه وقيام (مقشاع) بسجن الكثيرين في الزنانات وهذا ما شاهدناه في الجزئين الأول والثاني ، وقد يكون على العكس من ذلك تماما وقد يتقاربون في مستوياتهم ولكن كل شخصية ولها صفاتها وأعمالها وحوارها الخاص بها داخل الأحداث ، وصفات الخير والحسن والجمال في الجانب المادي والمعنوي مطلوبة في الشخصية الخيرة وأما صفات القبح والقسوة والعنف والظلم والجور والتعدي على الآخرين وغير ذلك فهي صفات الشخصيات الشريرة .^(١٠٣) ولكن رغم كل ذلك يظل تفسير

^(٩٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٧

^(١٠٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثامن - ص ١٤٤ ، ١٤٥

^(١٠١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثامن - ص ٤١

^(١٠٢) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثامن - ص ١٠٠

^(١٠٣) " لقد بين فرويد أن عملية التحضر تنطوي على مسألة لا بد فيها على للرجال والنساء على السواء من أن يتغلبوا على حاجاتهم الجنسية الغريزية وأن يتجاوزوها ويتساموا بها من أجل تحقيق ذاتية مكتملة . وعن طريق " الثقافة " يتم ضبط حاجاتهم ورغباتهم الجنسية ، وقمعها وتهذيبها . فلا يمكن أن يكون هناك تحضر دون عملية كبح وتسام . غير أن فرويد يغفل أو ربما (بسبب تركيزه على المجال البيولوجي - السيكولوجي وليس الاجتماعي - التاريخي) لا يولي اهتماما كافيا للعوامل الاجتماعية - الاقتصادية والأبنية الاجتماعية - السياسية داخل مجتمع معين ، التي تؤثر على طريقة تطور الحضارة تاريخيا . ولهذا فقد ذهب هيربرتر ماركيز Herbert Marcuse إلى تحليل نمط معين من القمع أطلق عليه " فائض القمع " Surplus - repression الذي قد لا يكون حتميا أو ضروريا في عملية التحضر ، لأن فاعليته ترجع إلى " الأسس التي يتضمنها مبدأ واقعي معين " يتصل على سبيل المثال بالتقسيم الاجتماعي للعمل أو " استمرار نظام الأسرة القائم على الزواج الأحادي وعلى السلطة الأبوية " . فوضى الجنس ، التحرر ، الخضوع : عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور النثى في القصة الإطارية لآلاف ليلة

الأساطير كقيل بموقف المؤلف نفسه أو البيئة التي يعيش فيها أو الديانة التي ينتسب إليها ، كما هو الحال في التفسير التاريخي العقلي الذي ينطلق من منطق إسلامي ، ووفق منظومة معرفية توحيدية .^(١٠٤) وأما من حيث الانتصار والهزيمة والقوة والضعف في شخصيات الثلاثية فإن الشخصيات الخيرة هي أكثر انتصارا في نهاية الصراع الدائر والشائك والقاسي في أكثر المشاهد . ولكن " ثمة نشأة كونية أخرى أو سجل للخلق يقول إن الأرض والأريوس والحب كانوا المخلوقات الأولى . الحب (بروس) خرج من بيضة الليل التي كانت تعوم على الكاوس ، ويقوسه ونشابه لذع وأنعش كل الأشياء خالقا للحياة والبهجة . " ^(١٠٥) ولكن هذه النماذج من الشخصيات لا تكتمل بين صبيحة وضحاها ، حيث نشاهد أن الشخصية الخيرة غالبا ما تقاوم وبقوة ويطول نفس وتحمل ما تكبده وتبذله وتستند عليه الشخصيات الشريرة وبعزيمة قوية وطاغية على كثير من المواقف ويكاد يستحيل هزيمتها ، وهي مما لا شك فيه رسالة إلى الأشرار وتقابلها رسالة الأخيار للأخيار وطلب انتشار الخير وتعميمه والسعي الحثيث في تحقيقه ودون كلل أو ملل . وقد زخرت الأساطير بنماذج أولى في عالم البشر وتحمل في ذاكرتها ما تعانيه الجماعة وتضع في نصب عينها كل وئام وصراع ووجدان الأمم جيل بعد جيل .^(١٠٦)

وليلة - القصة الإطارية - النشاط الجنسي وصلية التحضر - سمر عطار - جيرهارد فيشر (ص : ١٣٤ - ١٣٥) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٢ - ع ٤ - شتاء ١٩٩٤ م .
^(١٠٤) " حاول ابن أبي أصيبعة أن يفسر تلك الأساطير اليونانية تفسيراً تاريخياً عقلياً من منطلق إسلامي ومنظومة معرفية توحيدية فاعتبر الآلهة اليونانية ملائكة ، فكان منه هذا الموقف المعتدل من الفكر الأسطوري ، نفر آخر قرأ عن الشخصيات الأسطورية فقبل قسماً من أخبارها وأعلن شناعة قسم آخر وعدم تمكنه من ذكره . ولعل مقصده مخالفتها التوحيد وقيامها على تعدد الآلهة ومن هؤلاء ابن جليل صاحب كتاب " طبقات الحكماء " . محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢١٢ + ٢١٣
^(١٠٥) آدموند فولر - ترجمة : حنا عبود - موسوعة الأساطير ، ميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية - تمهيد - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٥
^(١٠٦) هـ " وقد صارت الكلمة تدل على الأمثلة أو النماذج الأولى في عالم البشر بما تزخر به من أساطير وأبطال وأحداث ، أو بما سماه عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج Carl Gustav Jung (١٨٧٥ - ١٩٦١) " الذاكرة الجماعية للبشر " ، بحيث تعني كل ما ورثته الأجيال من تجارب الأسلاف في كل مناحي الحياة من خير وشر ، وئام وصراع ، وحب وكره ، وحياة وموت .. إلخ . وتتجسد تلك المعاني في رموز مكثفة الدلالات ، وإشارات حاوية لمعانيتها جميعاً ، يحملها وجدان الأمة أو الأمم جيلاً بعد جيل في شكل حادثة شهيرة أو شخصية بطولية خارقة ، أي في شكل أسطورة تخلقت في وجدان البشرية . ويصبح مجرد استدعاء الأسطورة مثاراً لكل تلك المعاني السالفة . "يرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد

وفي النص أمثلة عديدة على الأخيار من الشخصيات وعلى الأشرار من الشخصيات .
ومن الشخصيات الخيرة : ما نشاهده في الأسطورة عند (لافوتين) ومعظمها من الحيوانات ولكن كيف صورها وهو لا يكاد يعرفها ؟ إذ أنه كثيرا ما أطلق اسم حشرة على الأفعى ... فيخلط بين الصرصار والجرادة والفأر والجرذ ، ... " (١٠٧) وفي الثلاثية جلي من ذلك في مشاهد كثيرة ، حيث أن عذاري ابنة الحاكم قد عاشت في صراع دائم مع الأشرار والأقرباء والبعيدون والأكثر صراعا عاشته مع (مقشاع) وهي تحاول جاهدة في سبيل الحفاظ على عائلتها الحاكمة رغم قوة الأشرار الغالبة . (١٠٨) وكذلك الأمر بالنسبة للعامل وتعيشه مع مجتمعه ، حيث يشير بافيز إلى أنه " يجوز أن يكون العامل الواحد على مستوى التفكير متجسدا في أكثر من شخصية ؛ مثل شخصية (الأم شجاعة) لبريشت :

(العامل : التعايش مع الحرب)			
شجاعة	الطاهي	الجنود	رجل الدين

ويتضح أن تجسد الشخصية يمكن أن يؤدي بوساطة ممثل أو أكثر ، أو يلعب مجموعة من الممثلين وجها واحدا من أوجه وجودها . " (١٠٩) ومن الشخصيات الخيرة في الثلاثية :
١- الكهنة : ونشاهدهم ينشرون الحب ويدعون إليه في كل مكان ويلبون حاجة الناس من حلول للضمان التي تحاول أن تخون أصحابهم ويحاولون أن يتعدون على حقوق الآخرين . (١١٠) ولا يغيب عنا ذلك الصراع الذي يكون أحيانا بين الإله والآخرين ومنه "

إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - حول المؤلف والدراسة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ١٦

(١٠٧) " ولم يكن (لافوتين) ليهتم كثيرا بتلك الصفات التي تطلق على الحيوانات كالحيلة للثعلب والبلادة للحمار ، فهو يدرك أن علم نفس الحيوانات علم مستحيل لكن المهم في هذا أن الحيوان كائن حي يتألم ويفرح ، يحب ويكره ويمكن أن يفكر . فهو يعتبرهم كائنات حية لها أحاسيس التي قد لا توجد عند الإنسان نفسه . ويحسن بالإنسان أن يتعرف عليها ويقوم بدراساتها وأن يقلدها . " فاطمة عابدين - بين ابن المقفع ولافوتين ، مدخل إلى دراسة مقارنة - المادة الأساسية في قصص لافوتين - الحيوان - الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ٢٠٠١م - ص ٥٦

(١٠٨) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الخامس عشر - ص ٦٦ ، ٦٧

(١٠٩) عصام الدين أبو العلا - مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح - إمكانات الاستفادة من نماذج التحليل السيميولوجي - إمكانات تحليل الفعل الدرامي - دراسة الشخصية الدرامية ولغة الحوار - الهيئة

المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥ - ص ١٣٧ ، ١٣٨

(١١٠) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثالث عشر - ص ٦٠ ، ٦١

صراع الإله أبوللو وفينوس من ناحية ، والبشر في المسرحية من ناحية أخرى و هو صورة للصراع بين الخالق والمخلوق . " (١١١)

٢- أبو زيدان : وهو أحد الناس العاديين وأحد الفلاحين ويخاف على مستقبل بلده والمعلوم منه والمجهول ويذكر الخوف اليومي ومعاشرة الصمت وإن الرعب يعانون منه الناس في تايلوس ومنهم الفلاحين الذين يتعرضون لكثير من التعذيب . (١١٢)

٣- سترة : أم عذاري وتحرص من جهتها على زرع الحسن والجمال وحسن التصرف ويزداد حرصها على زرع الخير وأما نشره فإنه يقودها إلى الخوف على عذاري من الأشرار ومنهم جنود القصر وقادتهم وقائدهم المشهور والقوي وهو (مقشاع) .

وأما شخصيات الأشرار فإنهم ينتشرون بانتشار الشر وهم أشد وأقوى من الأخيار ومنهم :

١- ميناماس : وبعد الحاكم الذي يسعى لأن تكون تايلوس مقبرة ويدعو سماهيج للبيع والشراء في أرواح الناس ، والجانب العاطفي مفقود عنده ولذا كل ما يفكر فيه هو أنه يريد الوصول إليه بغض النظر عن المضار والهلكة للآخرين . (١١٣)

٢- مقشاع : قائد عسكري شرير ويحاول جاهدا إزاحة الحاكم ويقود عمليات الإعدامات اليومية ويجعل الناس يذوقون طعم الزنزانات ويحرمهم من مذاق الفرحه ، بل أنه مصاص دماء ويشبه نفسه بالصقر الجارح . (١١٤)

٣- سماهيج : وقد كانت زوجة الملك الأول وقاسية على الناس ولا تؤيد عذاري في اعطاء الفرصة لأبسط الناس وذلك للسيطرة عليهم وجعلهم أذلاء وضعفاء ولا

(١١١) وفي رأي الحكيم أن المخلوق الفنان يكتسب من فنه صفة الخالق ، ويستطيع أن يتفوق على الآلهة . يقول أبوللو إله الفن وراعي الفنانين : (هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الامتياز ، في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم . أما نحن فلا نستطيع أن نسمو عل أنفسنا ؛ إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها ؛ لأنهم أحرار في السمو ونحن الآلهة سجناء في النواميس !) هذا كلام أبوللو ، أما فينوس راعية الجمال ورمز الحب والحياة فتد عليه ، وكأنها تخاطب نفسها قائلة : (قوة الفن ! ما قوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد ؟ !) . " أحمد عثمان (دكتور) - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم - المقدمة - الصراع الأبدي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان- الدقي ، الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٣ - ص ٢٨

(١١٢) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الأول - ص ٧٦ ، ٧٧

(١١٣) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد العاشر - ص ٤٨

(١١٤) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٦ ، ٩٩

يستطيعون المطالبة بحقوقهم وسلوك الخير يعني الضعف والهزيمة للخير الذي تتشده وكما تراه هي وأن الموت أو الحياة للناس العاديين أمر سيان .^(١١٥)

٤ - الصراع بين الإنسان ونفسه : يقع الإنسان العربي ضحية الصراع من أجل البقاء ، وإذا ما حاصره الواقع حاول تصويره من خلال إبداع الفن وإشراق الحياة والفكر العميق والشعور الدقيق .^(١١٦) ويعيش الإنسان في الصراع الذي لا ينتهي مع نفسه ويتضح في كثير من الشخصيات المسرحية وهذا ما أكدته المدارس النفسية عموما والمدارس التي تهتم بالتحليل الفردي لكل ظاهرة نفسية ويتراوح هذا الصراع بين الجانب المادي والمادي معا وبين الجانب المادي والمعنوي من جهة وبين الجانب المعنوي والمعنوي معا ، وأما عن اختلاف المستويات في عمق أو حجم هذا الصراع فهو راجع إلى اختلاف الصراع نفسه والشخصية نفسها والجانب الظاهري هو أكثر اتضاحا في الماديات والقضايا المرتبطة بالصراع عموما وصراع الإنسان مع الآخرين أيضا . ولا غرابة من انتقال الصراع إلى داخل الإنسان ، خصوصا وأن القوى الخارجية تعد غذاء واسعا لصراع النفس وأغوارها وغيرها من مشاعر وأحاسيس ودونها ، وغدت بذلك التراجيديا ظاهرة نفسية وإطارها القصة الأسطورية .^(١١٧) ولشواهد الصراع في الثلاثية ما نجده دور أهم الشخصيات ومنها :

^(١١٥) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧

^(١١٦) " بالنسبة إلى الإنسان العربي الحياة عنده واضحة وضوح الصحراء والعيش لا يرحم فإذا لم يصب قوت يومه فتلك نهايته ، فمشاكله الوجودية هي مشاكل البقاء (Des Problemes de subsistance et non des problemes d existence) لذلك حاصره الواقع فهمش الأسطورة وضخم المعيش وهرب من الخيال . ولم يكن في حاجة إلى الرمز فكان استنتاج الشابي : ورأيت في هذه الأساطير هو أنها لا حظ لها من وضاعة الفن وإشراق الحياة وإذا ضاق المجال وظن الباحث أنه يجد فيها ما ألف أن يجده في أساطير الرومان واليونان من ذلك الخيال الخصب الجميل ... فالآلهة العربية شبيهة بلعب الصبية ولعب الأطفال وبقية الأساطير الدينية لا تفصح عن فكر عميق أو شعور دقيق ولا ترمز لمعنى من المعاني السامية ... " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢١٥ + ٢١٦

^(١١٧) " وقد نجم عن انتقاء الدلالة الدينية أو العقديّة للأساطير أن انتقل موطن الصراع من خارج الإنسان إلى باطنه .. ولم يعد صراعا بين الإنسان وقوى خارجية إلهية أو شبه إلهية أو طبيعية وإنما غدا صراعا ميدانه النفس الرحبة .. والنفس بما يعتل في أغوارها من مشاعر وأحاسيس .. من عقل وقلب .. ومن فكر وعاطفة .. وتتبادل هذه المشاعر والأحاسيس والأفكار والظفر والهزيمة . وقد ترتب على ذلك أن التراجيديا أو المساة أصبحت بحثا أو أشبه بالبحث لظاهرة نفسية في إطار قصة أسطورية .

١ - يسعى (مقشاع) للوصول إلى العرش والطرق عديدة وصعبة ومن المشاهد المتناقضة لديه أنه يحاول أن يتودد لنساء العرش ويزرع الحب بينه وبينهم ولكنه في مشاهد أخرى يحاول القضاء على الحاكم وتولية العرش وهو يقوم أيضا بالقتل وسفك الدماء ومحاولة السيطرة على الناس بالقوة وهذا يعني أنه واضح في صراعه الظاهري المادي ولكن مع محاولته الحفاظ على صراعه المعنوي في اقترابه إلى نساء العرش وهذا ما يحتم عليه من بناء جسر عاطفي متين ، بين عواطفه المتلاطمة من جهة مصالحه الخاصة من جهة أخرى

٢- ونشاهد (عذارى) في صراعها الداخلي مع نفسها واضح من خلال حفاظها على علاقاتها مع الأسرة المالكة في القصر ، رغم ما تقوم به من ظلم وتعد على الناس وفي نفس الوقت لا تقطع علاقاتها مع الناس العاديين ، من فلاحين وعبيد وغيرهم رغم ما تراه من قتل وتعذيب أمام عينها .

٣- والصراع الداخلي مع النفس يتضح في تنفيذ حاكم ميناماس لكثير من عمليات الظلم والجور والتعذيب على كثير من الناس من جهة والحفاظ على عرشه من جهة أخرى ، حين يأمر بدراسة ما يعانيه الناس وإعطائهم حقوقهم المادية في المأكل والمشرب والسكن والملبس وإبداء الرأي رغم معارضة الآخرين كالقائد العسكري (مقشاع) على هذا المسلك .

٤ - الصراع النفسي الداخلي يزيد عند (أبوزيدان) في كل احتدام مع الأعداء وذلك لأنه يتعرض للتعذيب مرات عديدة إلا أنه يحاول دائما في الحفاظ على وحدة وطنه والاقتراب من العرش والحفاظ عليه وهذا واضح من خلال حوار مع (عذارى) ويكاد يتعادل الصراع المادي لديه مع الصراع المعنوي في داخل نفسه .

٥ - وتقع (سماهيح) في صراع نفسي مستمر ودائما ترجع إلى نفسها بسبب الخوف وما تراه من أعمال الحاكم رغم أنها زوجة الملك السابق ، وهذا ما جعلها تقع في أحلام أشبه بالمعاناة التي يعانون منها الناس والظاهر منه والخفي والحقيقي أو في دائرة الخيال والأحلام ، رغم قساوتها أحيانا على الأسرة الحاكمة ولكن ذلك غير ظاهر عليها ، إلا أنها تسعى لتحقيق مآربها المادية . ولأجواء الخيال والحرية والأحلام عالمهم الواسع ، ولم يعد المبدع

إبراهيم درديري (دكتور) - تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث - المسرحية والأسطورة - مدخل - عمادة شؤون المكتبات - جامعة الرياض - الرياض - المملكة العربية السعودية - ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م - ص

معزولا الآلهة وتبادلها في المحاور والفكر والخوارق والمعجزات ، ودون ذلك من قوة لازمة تمكنه من تجاوز كل أزمة يواجهها . (١١٨)

٥- الصراع بين الرجل والمرأة : يتوزع الصراع وينتشر بين الرجل والمرأة في كل الأحداث ولكن الأكثر حدة نراه عند الشخصيات الرئيسية والقوية وفي الجوانب الحياتية المتعددة ، ومنها السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية . كما أن الإرادات تختلف من شخصية لأخرى وقد تغلب الإرادة لدى الشق الأنثوي على الرجولي وقد يكون العكس ، وسلطة المرأة قد تتحول إلى رجولية وتملك الذكاء والدهاء والمكر ولا يستطيع الرجل الوقوف أمامها أو الكيد لها في حين قد تعيش المرأة في ذل ومهانة وحرمان لحقوقها وضربها وجرحها كما يجر العبيد . وكما نرى في النص كيف أن (سماهيرج) زوجة الملك الأول تستمر في صراعها مع الرجل وتقوم بالكيد والدهاء والمكر من أجل الوصول إلى العرش وسقوط الحاكم ، وتحاول إصدار الأحكام وتأمّر بالقتل والظلم والجور والسيطرة القوية والقاسية على الناس . (١١٩) وأنوثة (عذاري) سهلة بسيطة وضعيفة الشخصية وتتعرض للضرب والاهانة والذل والجر إلى أن تسحب في قفص كاللبوة ، رغم أنها ابنة الحاكم إلا أنها تعترف بمشاركتها وتقاسمها مع معاناة الفلاحين وتترك مائدة الراحة في القصر وتقف في صراعها مع كلا من الحاكم ومقشاع الطاعي ومقشاع هذا هو الذي كسر الحلم وأحرق أنفاس الناس . (١٢٠) وفي مقابل الصراع القوي نرى الصراع الأنثوي من أجل الشراكة في الحياة عند الطبقة البسيطة من الناس ، وهما الأول الجانب الاجتماعي والتقارب مع الرجل ، بغض النظر عما يملكه من مال أو ثروة ولا غريبة من أن (المرأة) هي التي تبادر الرجل بالزواج منه ، ويعد الصراع الطويل مع (فلاح ٢) ، يواجه الطرفان العدو الأول الذي يواجهونه كل يوم وهي السلطة الحاكمة ولا تدعهم في مأمن أو استقرار ونشاهد ضربهم بالسياط على يد القائد والجنود . (١٢١)

(١١٨) " ومنه ما نظر به المبدع التونسي إلى عالم الأساطير ، هذا العالم المليء بالخيال والحرية والمتناقضات حيث يلتحم المبدع بالآلهة وأنصاف الآلهة ويمتلك قدرة رهيبة على محاورتها والعيش معها في ذلك الجو المليء بالمغامرات والقدرات الخارقة التي تجعل الفنان فنانا . والفكر الأسطوري باعتباره فكر خوارق ومعجزات عندما نستلهمهم نستلهم الشجاعة والقوة اللازمة لتجاوز عالم الإحباط الذي نعيشه . " محمد عباذه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢١٦

(١١٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٦ ، ٩٧

(١٢٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الأول - ص ١٢٩

(١٢١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الخامس - ص ٣٢ ، ٣٣

ثانيا : البطولة الشعبية : وجلي في النص كثير من الجوانب الحياتية ، وفي المشاهد تموت الناس كما تموت الحيوانات جراء المعاناة وعدم مشاركة الفلاحين لشورى الأعيان ومن يصل القصر بهدف إيصال المطالب يكون مصيره الموت ولا يعرف أحد عن جثته ، وهذا ما ذكره (الهرم) ، ونشاهد (أبوزيدان) يقف بطل شعبي في هذا المشهد وهو التاسع للجزع الأول (الحلم) والمشاهد الأخرى ، ويظل المسرح الأسطوري يؤرخ وجدان الجماعة ويصور لكل ما يصبو إليه المجتمع " ولذلك تعددت المرجعيات في هذا النص من الاقتصاد إلى الاجتماع ، إلى الثقافة ، إلى الأسطورة ، إلى الدين . فالمسرح الخالد هو ذلك الذي يستقي مادته أساسا من الأفكار والرموز الخالدة في تراث الإنسانية لأن المسرح الأسطوري الإيحائي هو مسرح يؤرخ وجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها ، بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة من نظم سياسية وموروثات اجتماعية ، وثقافية ، وأخلاقية ، ولغوية ، وتقاليدي وعقائدية وعادات وشعائر وكل ما ترسب من التجربة الحياتية في اللاوعي الجماعي في شكل أساطير وحوادث ورموز . " (١٢٢)

ولا ننسى دور السير والملاحم في إحياء ضمير الأمم ، وهي لهذا تتخذ من الشخصيات والأبطال منهم خصوصا أبعادا قلما نرى نظيرها عند شخصيات أخرى ، " ولعل للسير والملاحم خصوصية ، وتفردا مهمين في ضمير الأمة العربية والإسلامية . فهذه السير التي يتمحور بعضها حول الأفراد أو القبائل أو الأحداث أفرزت بمجملها أبطالاً ملحميين أسطوريين . هم ذلك الحلم المأمول لهذه الأمة ، خصوصا عند تعرضها للانتهاك والتخريب واللعب بمقدراتها أرضا وثقافة . قامت لتلهم بالأمل والرجوع إلى الذكريات والتواصل ، وذلك من خلال الاستعانة برواية السير والملاحم لأبطال غير تاريخيين ، وجاء بعضهم من امتداد الأحقاب القديمة لما قبل الإسلام ومن تواريخ أسطورية . " (١٢٣) ومصادر الصراع للبطل الشعبي تتلون بتلون متطلبات الناس العاديين وخصوصية البطل الشعبي ولا بد له من النموذجية التي لا تراها في شخصية أخرى ، سواء أكانت هذه الشخصية اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو دون ذلك ، ولذا فعليه أن يلبي ما يحتاجه كل فرد وما يحتاجه الصراع من مقومات درامية ومتطلبات تراجيدية ، ولا غرابة

(١٢٢) محمد عبازة (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة -

ملخصها - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٢٢

(١٢٣) فاروق أوهان (دكتور) - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي

- السير والملاحم ، البعد المسرحي للسير والملاحم ، بين فعل الأداء المسرحي وفنون القص وبين الرواية

والتدوين - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ - ص ٩٠

من أن تفرز السير والملاحم أبطالاً ملحميين أسطوريين ، ولكي تتضح معالم البطل الشعبي يمكن لنا أن نذكر بعض الأسماء والألقاب التي اشتهروا بها على مر الملاحم السابقة ، منها :

" أسماء البطل "

علامة من العلامات لتحديد الشخصية تسمية اختارها الراوي بحرية مطلقة
(صفة أو علامة يمكن الرجوع إليها) (للتمييز بين شخص وآخر)

له معنى

أو تكون بلا معنى	قد يكون لها معنى	
سلسلة	مرجان	- أميرة البرتقالات الثلاث
آنت	الشاطر حسن	- ست الحسن والجمال
لوزياك	الشاطر محمد	- بعروور (الجمال الصغير)
		- كشكول ذهب (أو الوعاء الذهبي)

وفي الحكاية الشعبية البطل هو اسم يصل بين أفعال مختلفة . وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين . إن شخصيات الحكاية ليست مزدوجة ، فلا يمكن أن تكون الشخصية طيبة وشريرة في آن واحد ، وهي تختلف بذلك عنا ، وعن جميع البشر وعن الواقع . " (١٢٤)

وميولات الجماعة تتعد عند الصغير والكبير ولدى الغني والفقير ولذا فعليه أن يراعي العديد من المتطلبات الفنية في المجتمع ، والجانب الموضوعي هو أهم نهج يسير عليه ، ورغم كل ذلك فإن البطل قد يكون خرافياً أو أسطورياً أو دون ذلك ، ويرسم السعي الدائم للإنسان ورغبته العارمة للتخلص من حدود الزمان والمكان . (١٢٥) والتنمية والبناء والتطور هي آمال

(١٢٤) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - الرمز في الحكايات الشعبية - العالم الإنسان - أسماء البطل - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٦٠ ، ٦١

(١٢٥) " ولكن الأبطال في الحكاية الشعبية لا يرتبطون بوجود تاريخي واقعي ، فقد يكون البطل خرافياً أو أسطورياً أو حيواناً .. ذلك أنها تستند إلى موروث شعبي ، هو بقايا المعتقدات والأساطير . ومن ثم يسخر البطل فيها الجان والمصنوعات السحرية وما يتصل بها ؛ لينتقل من مكان إلى مكان في سرعة تفوق الخيال .. ولعل هذا يكشف عن رغبة الإنسان العارمة ، وسعيه الدائب للتخلص من محدودية الزمان والمكان ، مما يمكن أن يعد إرهاباً لما حقق الإنسان بعضه - في حياتنا المعاصرة - بالفعل لا بالكلمة والحلم . " غراء حسين مهنا (دكتورة)

البطل الشعبي الإيجابي وأما البطل الشعبي السلبي فهو على العكس من ذلك ومنه التخريب والفساد وانتشار الظلم وانتهاك الحقوق هي أهم أهدافه .^(١٢٦) وقد وعد (أبو زيدان) بالبطولة رغم أنه من الطبقة الفقيرة ، وهذا أمر ليس بالغريب في القصص الشعبية ، ولطالما اعتبر أن تضحيته وفدائه للناس حياة لهم واستمرار للحياة .^(١٢٧) (١٢٨) ولا يعني الفشل أو الهزيمة التي يعيشها البطل ابتعاد عن آمال المجتمع وأحلامه وطموحاته ، التي يتوق الوصول إليها ، وقد يتحقق شيء منها أو معظمها إلا أنه يبقى رمز لهذه الفئة من الناس .^(١٢٩) ونشاهد البطل الشعبي في نص الثلاثية يتركز على شخصيتين أولهما (أبو زيدان) وهو من الطبقة

- أدب الحكاية الشعبية - المقدمة - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر -
الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١

^(١٢٦) "وميلاد البطل في الحكايات يكون خارقا للعادة أو يتم بمعجزة . ولشرح مصير البطل الذي ينتصر على الحياة فيما بعد ، تحاول الحكاية أن تجعل ميلاده مصحوبا بضجيج : فإما أن تكون ولادته في الوقت الذي ماتت فيه أمه ، فيكون بذلك موضوع اليتيم وزوجة الأب ، أو تكون ولادته مصحوبة بنبوذة ويتعرض الطفل لعملية إبعاده ، أو أحيانا يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية . وسواء كان يتيما أو طفلا مبعدا أو وحيدا فهو يصير بطلا وملكا . " غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - الرمز في الحكايات الشعبية - البطل - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٦٣

^(١٢٨) "البطل كولد ومنذ الطفولة غير مألوف ، فمن المعروف أن إبراهيم ، موسى ، يوسف ، ويعض الأنبياء في الأديان السماوية يظهرون موعودين بالنبوذة أو بالبطولة منذ طفولتهم . الأمر نفسه ملحوظ في القصص الشعبية المكتوبة ، وولادة البطل الشعبي من أم تختلف عن المألوف أو من أبوة غير شائعة ومن طبيعة إلهية أو جنية وقد يكون أبا فائقا رائعا ... بل قد يكون أقارب البطل - إن لم يكن والديه - قريبين من الألوهية ، وولادة البطل اللاعتمادية تنبؤ بولادته ، حلم الأم بذلك ، حصول تغيرات طبيعية . وقد تحلم أم البطل حلما غريبا يفسره لها المنجمون ، أو ما شاكل بأنه إشارة لمولودها العظيم . " علي زيعور (دكتور) - قطاع البطولة والفرجسية في الذات العربية ، المستعطي والاكبري في التراث والتحليل النفسي - البطل والجماعة - مرحلة ما قبل الولادة ، الظهور والاستعداد - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - شباط (فبراير) ١٩٨٢ - ص ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥

^(١٢٩) "وبطل الحكاية ينتصر دائما وإن إمكانية الفشل تكون أحيانا مجرد عامل من عوامل شد انتباه السامع . والبطل يتزوج في النهاية ويعتلي العرش بالرغم من الصعاب التي تقابله . إن جعله ملكا في النهاية يرمز إلى حالة من الاستقلال الحقيقي ، يصبح فيها البطل سعيدا وآمنا . " غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - الرمز في الحكايات الشعبية - البطل - البطل المغامر - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٦٥

الفقيرة ويتحدث باسمهم ويعاني ما يعانونه ويتعرض للتعذيب كما يتعرض الفلاحين وغيرهم وهو رمزهم في الطيبة والفداء والتضحية ويؤمن أن قتله وموته حياة للآخرين وبقاء للتراب والحفاظ عليه وهو يظل في حمايتها والخوف عليها ليل نهار ويكاد اليأس يدب في مسيرته وخطواته الشائكة والرياح العاتية . وأما الشخصية الثانية فهي من قلب الأسرة الحاكمة هي (عذاري) وهي ابنة الحاكم وتتعرض للسجن والتعذيب وتحمل كل ذلك رغم التهديد بقتلها في أكثر من احتدام في الصراع مع الحاكم والقائد العسكري وتظل تتحمل قوة المهانة والذل وأنها ستستمر في عيشها كما يعيشون وتموت كما يموتون وتشعر بتعب روحها من ربطها بالملك والعرش وجبهتهم القوية ذات العداء الكبير والمآزق التي لا تنتهي وكل هذا كما نعلم غذاء لنمو الصراع ويولد البطولات الإنسانية .^(١٣٠) ولطالما ربط ما يعود على البطل من وعود بقدر ما يحققه من بطولات ، وهي بلا شك علاقة واضحة ومن أهم معالمها نرى أن الرغبة لديه تتحقق كما يتصورها أو تجول في خاطره ، سواء أكانت أميرة أو مركزا أو دونهما ، ولا يغيب عنا تلك العقبات على شتى ألوانه وأشكالها ، وهي رغم كل ذلك تساهم في منحه القوة الظاهرة أو الخفية ، والتي تحتاج إلى سفر أو تنقل سريع غير متوقع أو معلوم .

ولطالما ربط ما يعود على البطل من وعود بقدر ما يحققه من بطولات ، وهي بلا شك علاقة واضحة ومن أهم معالمها نرى أن الرغبة لديه تتحقق كما يتصورها أو تجول في خاطره ، سواء أكانت أميرة أو مركزا أو دونهما ، ولا يغيب عنا تلك العقبات على شتى ألوانه وأشكالها ، وهي رغم كل ذلك تساهم في منحه القوة الظاهرة أو الخفية ، والتي تحتاج إلى سفر أو تنقل سريع وغير متوقع أو معلوم ، ولا غرابة من " أن الأميرة هي مكافأته التي ينتظرها وهي الشيء المرغوب الذي يجد فيه البحث عنه ، ويتحمل المشاق من أجله ويخوض الأهوال في سبيله :

العلاقة

البطل ← الأميرة

الرغبة

والشخصية الشريرة : تعترض طريق البطل وتضع العقبات أمامه . وقد تؤدي دورين وتمثل شخصيتين : شخصية العدو (أو المعتدي) وشخصية البطل المزيف . وقد يكونان شخصا واحدا أو شخصين : البطل ↔ الشخصية الشريرة

(١٣٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الثالث - ص ١٣٨ ، ١٣٩

والبطل المزيف قد يكون هو الشخصية الشريرة ، ويلعب في الحكاية دورا ثانويا ؛ لأنه هو الشكل السلبي للبطل الأصلي . والشخصية المساعدة أو المانحة تعطي القدرة على الفعل للبطل ، وتعاونه في التغلب على العقبات التي تضعها في طريقه الشخصية الشريرة . كما أنها تمنح البطل الأداة السحرية التي تمكنه من إنجاز ما يكلف به من مهام ، وتحقيق ما تملىء به نفسه من رغبة ، وهي تظهر وتختفي سريعا حسب الدور المرسوم لها ، ويصادفها البطل في طريقه دون تهديد يعلن عن حضورها ، وكذلك يكون اختفاؤها دون تهديد لهذا الاختفاء .

الشخصية المانحة ← البطل → الشخصية الشريرة

قوى تساعد البطل

قوى تعترض طريق البطل

وبين الشخصية الشريرة والمانحة ، وبين (السؤال) الذي تطرحه إحداها و (الإجابة) التي تعطيها الأخرى يقوم البطل بدور الاتصال . والمرسل : شخصية تقف وراء البطل ، فالبطل - غالبا - لا يسافر إلا إذا أرسله شخص ما ، ويغريه بمكافأة مجزية ، ويعدّه بعطية سنوية ومن هنا تنشأ العلاقة بين المرسل والمرسل وفي أحيان كثيرة يكون المرسل هو الملك وأحيانا الأب . " (١٣١) ومن خلال المشاهد في الثلاثية يمكن القول أنها " قصة تكون بعض شخصياتها الرئيسية آلهة أو كائنات أعظم قوة من الإنسان ومن النادر أن تضعها في مكان من التاريخ : حيث يتبوأ الحدث الأساسي فيها مكانا في عالم (يتجاوز أو يسبق الزمن العادي in illo temoore) على حد تعبير ميرسيا إياد Mircea Eiaade . ومن ثم فإنها ، كالحكاية الشعبية اطار قصصي مجرد . تستطيع الشخصيات فيها أن تفعل ما تشاء ، أي كما يريد قاص القصة : فليس ثمة من ضرورة كي تكون مقبولة عقلا أو منطقية في بواعثها وأسبابها . والأشياء التي تحدث في الأسطورة هي نفسها الأشياء التي تحدث القصص فحسب ، حيث هي عالم أدبي مستقل . وهكذا يجد الكاتب الروائي في الأسطورة ما يجده في الحكايات الشعبية من افتتان وسحر طبيعي . " (١٣٢)

٢ . ٥ . خصائص الجوانب الدرامية في الثلاثية :

أولا : مكونات التقاليد الأسطورية في الثلاثية : احتار الناس في الإجابات على الأسئلة المستعصية في الحياة القديمة ولم يجدوا سوى الأسطورة كمتنفس ووسيلة لتجاوز كل ما هو

(١٣١) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - بناء الحكاية ووظيفتها - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٨٦ ، ٨٧

(١٣٢) هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شريحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٦٧ ، ٦٨

صعب يحيط بهم وعاجزون عن الوصول إليه ولا يمكن تحقيقه إلا بفضل الأساطير والقوى الخارقة والغلبة على قدرات الإنسان التعليمية والتعلمية والمعرفية والفهمية في الطبيعة والحياة والظاهر والخفي والباطن والعلن . ومرحلة الثقافة الأسطورية يغلب عليها الكلامية في الظاهر واتخاذ البواطن وسيلة للوصول للحلول الظاهرية في الطبيعة ولكن المنبع الأساس بواطن المخلوقات وليس فقط تقتصر على الإنسان وهذا ما تؤكد المععتقدات الدينية والتوقعات التخمينية حول قضايا الحياة اليومية وأسئلة الكون المحيرة ، والطابع الشعبي في الأساطير أعطاها ثقلا ومكانة عالية عند الفقراء من الناس وأعلام في الطبقة وهذا ما حفظ الحكاية الشعبية وجعلها تنمو وتخصب في كل ألوانها وأنواعها ورموزها المتعددة . وكل جزئية في التصوير الأسطوري تعبر عن خوف الإنسان وجذعه من دورة الموت والميلاد والبعث الغامضة الماثلة في تعاقب السنوات والفصول . (١٣٣)

وما رمز للخير والشر فإنه يثير ويدهش الناس ويستدعي لهم منابع الجواهر والأصول ، والتي يبحثون من خلالها لكل الأسئلة المحيرة والقضايا الشائكة ، وجاءت القصص الشعبية لتعمق عناصر الأساطير وماهيتها وتؤكد مصداقيتها وتقوي جوانب اقتناع الناس ، وتعطي هذه القصص الجوانب الدرامية حقها في الاحتفاظ بمصادر وتفسير الأساطير ، ولا يمكن الاستغناء عن الدراما الأسطورية لكونها عمودا وعنصرا تبني عليه الأساطير كثير من شعائرها وطقوسها القوية والسهلة منذ بداية نشأتها وانتهاء بتطلعات الشعوب وآمالهم المعقودة عليها في كل شيء . ولكن هل هناك لون خاص للحكايات في الأساطير؟ وللإجابة على هذا السؤال نجد الأسطورة تحتوي على عدة ملاحظات :

الملاحظة الأولى : تتلون الحكايات في الأساطير بتلون ما تعالجه كل الأساطير وهناك الحكايات الأسطورية والخرافية والقصصية والفكاهية والتهذيبية والنوادر وغيرهم .

وإذا ما نظرنا عن قرب إلى الطريقة التي يتم تفسيرها بها فإننا سوف نجد أن التشابه يكمن في نمط الحكاية ولكن الاختلاف يكمن في التفاصيل ، وأن الجزئية في التفاصيل توازي كل قسم

(١٣٣) وفي ارتباطه بذلك الغموض المحير الذي يعتري مولده وطبيعته وموته . هذا فضلا عن أن التصوير الأسطوري لمثل هذه الموضوعات يكشف بجلاء عن محاولة الإنسان لعمل شيء ما حيال جل تلك الألغاز التي تذكره دائما بعجزه ، وتتحداه في الوقت نفسه باحتمالات لا نهاية لها من السيطرة والتحكم في خيالاته وأفعاله " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - مقدمة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٨

آخر فيها ، وحتى لو أعيد أحدها فإنها لا تخرج عما وضع من تفصيل أو مضمون " . (١٣٤)

وهذا ما يجعل الأسطورة تسير في خضم ما تدعو إليه هذه الحكاية أو تلك ولكن هذا النهج للحكايات لا يخرج عن دائرة الأساطير من حيث ما تتصف به أو ما تدعو إليه ، كالقدرة الخارقة وزرع الخوارق الخارجية عن الإرادة البشرية ، كما هو الحال في ملاحم الشعوب وهذا الأمر جلي في ثقافتها وأساطيرها والسير ، وعلى الأخص ما هو قريب من الإله والأديان . (١٣٥) وما يميز الحكايات أنها تختلف في التأثير على الناس من حكاية لأخرى ، وهذا يعني أن الحكايات الفكاهية تختلف من واحدة لأخرى وكذلك التأثير العام كالحكاية الفكاهية حيث أنها تختلف في التأثير والوسائل وغير ذلك عن الخرافية وكذلك الدور المناط بكل حكاية هو الجذر الرئيس في الاختلاف في التأثير والتأثر وبالإضافة إلى أن البيئة تختلف عن كل بيئة أخرى أيضا لا يغيب عنا أن البيئات تتأثر وتأثر وتتغير وتتطور أو تكون عرضة للتخلف وهكذا .

الملاحظة الثانية : المكونات الأسطورية الظاهرة والضمنية : تتميز المكونات الظاهرة بأنها واضحة المعالم سواء في السيناريو المرافق للأحداث والشخصيات أو أسماء الشخصيات

(١٣٤) " أن نمط الحكاية متشابه لكن التفاصيل تختلف . فمثلا ، طبقا للحكاية ، يمكن أن يكون هناك سبب أو أصل كالقتال بين قريتين أو بين مدينتين ، وهو قتال ينجم عن حالة تلبس بالزنا ، ولكن يمكن أن تكون القصة أما أن الزوج قد قتل عشيق زوجته ، أو أن الأبناء قد قتلوا عاشق أختهم أو أن الزوج قد قتل زوجته لأن لها عشيقا غيره ، وهكذا يمكنك أن ترى أن لدينا خلية تفسيرية أو خلية مفسرة explanatory call تكون بنيتها الأساسية متشابهة ، لكن مضمون الخلية ليس هو نفسه ويمكن أن يختلف ، وهكذا فإن هذه تعد - كما يمكنني القول - أسطورة صغيرة -mini-myth- وذلك لأنها شديدة القصر وشديدة التكثيف لكنها ما زالت تملك خاصية الأسطورة لأننا يمكن أن نلاحظ في ظل أنواع مختلفة من التحويلات ، وعندما يتم تحويل عنصر معين فإن العناصر الأخرى يجب أن يتم إعادة تنظيمها بما يتفق مع ذلك " . كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكر عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - متى تصبح الأسطورة تاريخا - الأسطورة والمعنى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٦١ ،

٦٢

(١٣٥) " ولهذه السيرة أشباه وردت في ثقافات وأساطير كثير من الشعوب القديمة ، بخاصة في ابتكارها لملاحمها التي تصور واقع انتقالها ، من طور حضاري إلى آخر . كالانتقال من مهنة الرعي إلى مهنة الزراعة . وما يلاقيه إله الرعي على يد إله الزراعة ، التي تمثلتها الأديان الوثنية ، مثل سيرة تموز (دموزي) الذاهب للعالم السفلي ومحاولة عشتار لإعادته . وسيرة أوزوريس الذي قطعت أوصاله ونشرت في النيل ومحاولة إيزيس إعادتها وجمعها . " فاروق أرمان (مكتدر) - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي - السير والملاحم ، البعد المسرحي للسير والملاحم ، بين فعل الأداء المسرحي وفنون القص وبين الرواية والتدوين - السير والملاحم الشعبية - السيرة الهلالية - بين السير الأخرى - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ - ص ٩٣

والمناطق وما تتصف به الشخصيات من سلوكيات وأجواء نفسية إلى غير ذلك ، في حين تعد المكونات الضمنية استبطا واكتشافا واستخلاصا من الأجواء الشعبية وما يدور فيها من أحداث وغيرها ومن المكونات الروحية للأسطورة ، ويؤكد هذا الأمر ما نراه في منطق "السامر الشعبي المصري" حيث يركز إلى أحاديث وقصص ، هي مادة النص وأداته ، تساعد لإحداث التأثير المناسب في الجمهور ، من خلال ما تعتمل في نفس الجمهور المشارك من هواجس وانفعالات وجدانية ، يعتبرها "يوسف إدريس" من دعائم العرض المسرحي ، ويضيف المخرج إليها لتساعده على إيصال المضمون المطلوب باستعمال سحر الكلمة والحرص عليها عند التمثيل . " (١٣٦) ولكل من هذه المكونات دوره المهم والفاعل وقربه العميق من روح الدراما ، ويمكن تحديد هذه المكونات في ثلاثة : ١ - المكونات الفكرية أو العقلية للأسطورة . ٢ - المكونات الأسلوبية للتعبير الأسطوري . ٣ - المكونات والعناصر الأسطورية بشكل عام .

الملاحظة الثالثة: الطابع الدرامي في المكونات الدرامية : ينتشر الفكر الدرامي في كل ما يجري في الثلاثية من أحداث ، وكما نعلم أن كتاب المسرح العربي قد اهتموا بالأساطير اليونانية وغيرها وأصبح بعدها مصدرا مهما للأدب المسرحي ، والذي ما زال باقيا وسبيقا في المستقبل وإلى الأبد والطابع الدرامي جاء ليؤكد على الفكر الدرامي الحي في كل الأساطير وفي أبسطها أو أصعبها إلى غير ذلك .

ثانيا : الصراع الدرامي : يسود الإنسان في ذلك الوقت أكثر من وسيلة وأكثر من هدف وخير وسيلة للحلول المحيرة والأسئلة المستعصية نراها في التفسيرات والإجابات المقنعة لكل ما هو عالق في ذهنه وحياته الروحية والاجتماعية ، والتمسك بآلهة الخصب جاء بعد أن أعطتهم الحكم والعقل وترى أنهم أفضل نسب من بين الأنس وهذا ما جعلهم يقتنعون بكل ما تعلن عنه وترشده لهم آلهة الخصب ، ويؤكد (ميناماس) بأنها ليست آلهة بل عقلية وتدور أحداثها وقصصها وحكاياتها في الجانب العقلي من الإنسان ولذا جاء التصوير لأسماك القرش عندما تهاجم وتنهش وتبلغ ما صادفها من أسماك وتوزع خير الأرض بلا تبرير أو عذر . (١٣٧) وقد يأتي ما ترشد إليه الآلهة على أشكال ونماذج عديدة ومنها في

(١٣٦) فاروق أرمان (دكتور) - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي -

الاتجاهات المعاصرة - البيانات الشخصية - المسرح الذي نريده : يوسف إدريس ومثاله التطبيقي - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ - ص ١٧٧

(١٣٧) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني - ص ١٨

شكل شخصية أو حيوان أو شيء أو موضوع .^(١٣٨) ولا تتمسك الأسطورة بما يبحث عنه الناس من حلول لمشاكلهم المعاصرة بل تشفع في عرض الحكايات ذات الصلة مع القضايا التي يعاني منها المجتمع^(١٣٩) ولا يبتعد الكاتب في إجابته على أسئلة المجتمع ، وله أن يختار التوقيت والمشهد المناسبين أثناء تنفيذ التقنيات التي اختارها ،^(١٤٠) ونجد أن (سينيباس) يخاطب نفسه ووحده حيث يجبره الأوغاد على القتل وسفك الدماء وهو لا يحتاج لذلك ، ويروي أن الحيوانات تريد مزاحمة الإنسان على موقد نار كالماء وهم يخشون من النار وأن الغموض في كل الأشياء ، ويتعجب العبد الذي يحدق فيما يحمله السيد وأن هذا العالم ملعون منذ خروج الكلبة من ضلع الكلب .^(١٤١)

ونضيف لهذه الشخصيات الخرافية شخصيات أخرى مساعدة أو مانحة ، وقد تكون أيضا أعداء للبطل . " فالحيوانات تقوم بدورها إلى جانب الإنسان : بعضها يساعده والبعض الآخر يعاديه الحيوان في الحكايات :

- مساعدة النبات أو الوظائف أعداء النبات أو الوظائف
- الحصان الوصول سريعا إلى مكان بعيد - الكلاب الضخمة التهام
- الغراب / الديك النصيحة - الخنازير البرية

^(١٣٨) " فمن الشخصيات : الدون جوان (أبو زير النساء) ، والمتمرد والرجل العصامي والمرأة الفاتنة (القيم فانتال ، هو التعبير الفرنسي) ، أما الحيوانات فتشمل الأسد والنسر والثعلب والحية وغيرها مما منحه الخيال الإنساني أدوارا تعكس مخاوف أو أفكارا معينة . وتشمل الموضوعات إضافة إلى موضوع الخلود ، ... أما الأشياء فمنها الوردة والصليب والسيف وغيرها كثير . " ميجان الرويلي (دكتور) ، سعد البازعي (دكتور) - دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا - نقد النماذج العليا / النقد الأسطوري - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٢ - ص ٣٣٨

^(١٣٩) " وربما كانت هذه النصوص السردية الكبيرة هي التي صاغت هذه النزعة وأرهفت وعي الإنسان بضرورتها وبحاجته المستمرة إليها . لأن وعي الإنسان بأنه حيوان قاص ، مولع بالحكايات ، تواق إلى الدخول في شباكها اللغوية ، لا ينفصل عن وعيه بمثل هذا النوع من القص الذي بلغ ذروة نضجه وتبلوره مع إبداعه أمهات النصوص السردية ، ومعرفته بمواضعها ، وتسليمه بقواعد الاستجابة إليها " جليلات البنية السردية، المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ - صبري حافظ - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ٢ - صيف ١٩٩٤ م (ص : ٢٠) .

^(١٤٠) " وكأنه بهذا وقد توحّد صوته بصوت المؤلف يجيب على سؤال أساسي من أسئلة النص ؛ وهو السؤال الذي يبحث عن مبررات لجوء نجيب محفوظ إلى هذا الشكل السردية ، وفي هذا التوقيت الزمني بالذات ، وبعدما يقرب من نصف قرن على انتهاج الكاتب للكتابة الواقعية . " جليلات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ - استبدالات الإطار ودلالاتها الفكرية - صبري حافظ (ص : ٣٥) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ٢ - صيف ١٩٩٤ م .

^(١٤١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثالث - ص ٢٤

- النسر / الصقر الحماية - الذئب التهام وإيذاء
- الطاووس الأسود
- البقرة / الخروف الإطعام
- الكلب / القط / الفأر المساعدة
- الثعبان إعطاء قدرة سحرية
- السمكة / الدجاجة إعطاء ثروة
- الديك / الحمار " (١٤٢)

وليس ببعيد السؤال المحير عن الموت والذي احتار في الإجابة عليه كثير من الأساطير ولكن أجابت عليه أساطير أخرى وياقتناع وقرائن ملموسة ، والبحر ومداهمة الخطر فيه واللعة التي كتبت في تايلوس والخشية من المستقبل يؤدي إلى الخوف من الموت وهذا ما واجهه (أبوزيدان) في أسئلته إلى آلهة الأرض . (١٤٣) وتغزو الأرض كثير من الحكايات والقصص ومنها حول رائحة البحر والطيور التي تنقر الرأس ، والدود الذي ينخر العظم كما ينخر ماء جثة في الرمل وغزو بنت البحر لـ (سينياباس) ، ولعنة تايلوس ستصيب المرجان ووجه البحر وممزوجا بعواء الشمس وأن العين الشهلاء كقرص النحل الأشهل في أول أيام الإخصاب والروح رائحة بشراستها وتحديها وروعة قساوتها ورغم ذلك يشعر (سينياباس) الفرح والحب . (١٤٤) وهذه الصور والسلوكيات نراها أيضا في الأدب والأساطير والأحلام ، في الحضارات القديمة أيضا حيث تستعيد أمجادها في الانتصارات والنكبات . (١٤٥) وكما

(١٤٢) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - الرمز في الحكايات الشعبية- عالم الحيوان - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونغمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٧٤ ، ٧٣

(١٤٣) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الأول - ص ٧٥

(١٤٤) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد التاسع - ص ١٥٧

(١٤٥) "ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى بأنه نمط من السلوك أو الفعل أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص أو صورة أو رمز ، في الأدب والأساطير وكذلك في الأحلام ، ويعكس أنماطا أو أشكالا بدائية وعالمية تجد استجابة لدى القارئ . ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث في بعض الثقافات القديمة ، كأسطورة تموز لدى البابليين وأدونيس لدى اليونانيين القدماء ، التي تعكس في الأعمال الأدبية في هياكل مختلفة ، مثل أن يشير الكاتب إلى الوطن الذي يستعيد أمجاده رغم الكوارث أو البطل الذي ينتصر بعد الهزيمة . ففي هذه كلها تجد تواترا لأنموذج الخلود الذي منحت الأساطير البدائية هياكل متعددة وما زال يتكرر في الكثير من الثقافات المعاصرة بهيئات مشابهة أو مختلفة . " ميجان الرويلي (دكتور) ، سعد البازعي (دكتور) - دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا

للحلم دوره في المحاولة للخلاص مما يعانيه الإنسان ويتعرض له كل يوم من خير أو شر ولا غرابة حين يصبح عقل الإنسان كعقل النمل وخصوصا أثناء الشعور بالعجز ومن ذلك عندما تحولت عذارى إبنة (ميناماس) أميرة تايلوس إلى حاكمة لم تحكم أحدا .^(١٤٦) والقضايا التي عالجتها الأساطير وذات الصلة مع المجتمع ضمنت للأساطير بقائها واستمراريتها إلى مراحل زمنية متعددة وهذا ما جعل للمسرح مكانته وأهميته في المجتمع ولكونه يحمل على عاتقه ما يعاني منه المجتمع في الحياة اليومية ، ومن أهم ما امتازت به الموضوعات الأسطورية ما يلي :

١- أن الأساطير لم تترك جزئية من مجالات الحياة إلا وتطرقت إليه بل أنها لم تدخل صورة تخلو من الصدق أو التردد أو السهولة في المعالجة ، وهذا ما ضمن لها الجدية والقوة في الدخول لكل جانب في الحياة والاستماع لشكاوى تايلوس وطبيعتها المعروفة في الزراعة وثمار أشجارها وحسن أخلاق الناس وطبيعتهم ، وقد أكدّه (الهرم) في حوار مع (عذارى) وذكر (الهرم) أن آلهة الخير رضت عنهم وقبلت ما يعانون منه وجعلته في نصب عينها واستمرت مشغلة به في علاجها لكل ما يعانيه الناس .^(١٤٧) والدروس والعبر الأخلاقية لم تخلو من الأساطير الأخرى ، كما هو في أساطير (لافوتين) وتصل هذه المستويات الأخلاقية إلى المثالية عند إبرازها للعالم .^(١٤٨)

٢ - الصراع المستمر والمتواصل والمباشر منه وغير المباشر وذلك لأن الأسطورة تحتوي على كل الأفعال للناس ، في حين أن الدراما الذي تضعه في نصب عينها فعلا معيناً وتحاكبه وتعيد صياغته وتصويره ولكن على نحو عمل معرفي واعي وعميق وتمثيلي

معاصرا - نقد النماذج العليا / النقد الأسطوري - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب -
الطبعة الثالثة - ٢٠٠٢ - ص ٣٣٧ - ٣٣٨

^(١٤٦) ثلاثية عذارى - الجزء الثالث - الدم - المشهد الرابع عشر - ص ١٧٨ - ١٧٩

^(١٤٧) ثلاثية عذارى - الجزء الأول - الحلم - المشهد التاسع - ص ٤٥ - ٤٦

^(١٤٨) " لا يلتزم (لافوتين) في أسطوره أن يقدم مبدأ أخلاقيا ، لكنه يبرز لوحة إنسانية تنغرز في القلب ، فليس فيها نصائح بل فيها أسف محزن كما في هذا البيت من قصيدة الذنب والحمل : " إن مبدأ القوة هو دائما المبدأ الأفضل " . يكون الدرس غالبا في أسطورة (لافوتين) مفيدا في التأمل ويمكن أن يضع فيها درسا أخلاقيا ، فهي تبرز لنا العالم كما هو ، لا كما يجب أن يكون ... عالما ليس جيدا ، عليك أن تستفيد من الدرس دون أن تكون خبيثا . وهذه الأخلاقية ليست تربية لكنها الأخلاقية المثالية . وهذه المبادئ العملية تستحق ثمنها . "فاطمة عابدين - بين ابن المقفع ولافوتين ، مدخل إلى دراسة مقارنة - المادة الأساسية في قصص لافوتين - المغزى الأخلاقي - الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ٢٠٠١م - ص ٥٨ ، ٥٩

ويستحضر فيه التجارب والأحداث الماضية في الأسطورة وكذلك الصراع المحتدم مع القوى على اختلاف درجاتها وألوانها ، سواء في الأساطير أو بين الناس ويرد و(اديان) على الحاكم (سينياباس) وفي قصره وأمام مجموعة من الرجال عن إله الأمطار عندما يعذب وهو يفتش عن النشأة الخضراء ولم يترك بلدا إلا وشمها بخضاب القدمين ولم يدخل مملكة إلا وزلزلها بمعاناة العاشق المقهور ، ويوضح بعدها أثناء حديثه المتواصل أن هذا الرعد المسموع هو صدى الصرخات وما هذا البرق سوى خيط الدمع وما زال يفتش عنها في الطبقات العليا والطبقات السفلى ، ويواصل معه (الرجل) بأن المفجوع تاه كقطرة طل في اليوم القائل ولم يعرف أي طريق يذهب ، ويتعجب (سينياباس) بالفجيعة ويسأل (واديان) عن أسباب الفجع ويجيبه (الرجل) أن المتسبب في ذلك هو مقشاع الطاعي ، ويستمر الدور الدرامي في الفعل ورؤيته المتجسدة والواعية في الاصطناع وبشكل محسوس (١٤٩) .

٣ - تمتد الأسطورة إلى كل ما هو حضور درامي قوي ، وسر هذا الامتداد الذي لا يتوقف هو طواعيتها ومرونتها لأي طرح أو دخول في معترك الحياة ، وتتقبل من الكاتب المسرحي التغيير أو التبديل أو الحذف أو الإضافة في كل موضوع فكري كان أو مادي وفي الحلم أو الحقيقة ويمكن حصوله أو لا يمكن تحقيقه ، وسهولة التناول والتنقل من قضية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر ومن تفسير أسطورة إلى أخرى ، وعلينا أن نراعي النمط الذي تنتمي له القصة ولا يبعد عنا مراعاتها لما يجري في الحاضر القريب أو البعيد ، مع الحفاظ على صياغة التاريخ الحقيقي . (١٥٠) ومن مراعاة صياغة التاريخ الحقيقي اختيار مكان المشهد وظرفه الزماني وهي فرصة

(١٤٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثاني - ص ٧٨

(١٥٠) " أن ما هو مضلل في الحكايات التفسيرية الانثروبولوجية القديمة هو أن نوعا من الخليط الغريب كان يتم صنعه بين تراث ومعتقدات تخص جماعات اجتماعية عديدة شديدة الاختلاف . وهذا جعلنا نفتقد رؤية الطابع الجوهري للمادة ، وهو أن كل قصة ذات نمط معين تخص جماعة معينة ، عائلة معينة ، سلالة معينة أو عشيرة معينة وتحاول أن تفسر قدرها أو مصيرها ، الذي يمكن أن يكون مكللا بالنجاح أو مليئا بالمحن ، أو أن هذه القصص تحاول تبرير وتفسير الحقوق والمزايا كما هي موجودة في الحاضر ، أو تحاول أن تجد أساسا من الصدق للدعوى الخاصة بالحقوق التي ضاعت منذ زمن . وعندما نحاول أن نصنع تاريخا علميا ، هل نقوم فعلا بشيء علمي أم نقوم أيضا بمد أحد ساقينا أساطيرنا في الطريق الذي نحاول فيه صياغة التاريخ الحقيقي . " كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د . شاكر عبد الحميد ، مراجعة : د . عزيز حمزة - الأسطورة والمعنى - متى تصبح الأسطورة تاريخا - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م . ص ٦٢ ، ٦٣

لتواجد أكثر قدر ممكن من التبدل والحذف والإضافة في الشخصيات ومثال ذلك (الجميع) و(الكهنة) وغيرهم حيث دار الحوار بينهم ولكن شمل معظم قضايا الحياة والصعوبات التي يواجهها الناس ، والتقرب إلى الكهنة وطلب رضاها عن كل شيء وبدون قيد أو شرط ، ولكن الجميع يبحث عن زرع الحب ويعالج قضايا المحتاجين وسلامة المسافرين وكذلك دون تلك المشاكل والعوائق العالقة في أذهان الناس ولا تكاد العطايا والقربان تتوقف للتقرب إلى الآلهة ، والأحلام وقتل اليقظة لمن يحلم وآلهة الحرب والآلهة المجنونة وصياغتها للقتل والتخريف (١٥١) ، وتاييلوس هي الأرض الخضراء والوردة وأجمل أرض للإنسان ، وكل ذلك يعد إظهار للحقيقة ومرونة وفلسفة لا يحدها حدود وسواء ما دار حول الحياة والموت والعشق والغربان واليوم والعقبان والطفولة ، وغير هؤلاء أيضا يملكهم الكاتب ويأتمرهم تحت إمرته كيفما يشاء . (١٥٢) وهذا التأثير الأسطوري على الإبداع الأدبي جلي من خلال هذه القوالب الموروثة ، الجديد منها والقديم ووضوح ذلك لدى المعتنقون بالمذهب النفسي والأنثروبولوجي . (١٥٤)

خامسا : الصراع والرمز : للفن أشكاله المتعددة وكل شكل يضمن للفكرة والهدف والمتمثلان من أجله كل لقطة وحدث أو تقنية يطمح المؤلف للفردة والنموذجية في الأداء ، ولا يغيب كل رمز وما يمثله أو يعبر عنه ويضعه عوضا لما يسعى من تحقيقه وتقوية المعنى والفكرة ذاتها . وتتوزع الرموز وتتحرك في مسرحية (ثلاثية عذاري) كل حسب الحدث والموقف ذاته والتداخل المطلوب مع التطورات التي تعيشها الشخصيات وتتمثل في القيم والمسائل التي تسعى الشخصيات من تحقيقها وبفضل الأداء الرفيع ، و"العصا المرفوعة فوق رؤوس أهالي تاييلوس" و"تحويل ضوء الشمس إلى ليل في وجه المدن البحرية" و"الاستناد على السيف كالجدار كي لا يتم السقوط في الوحل" وبعد هذا التحويل اتفاقا مع التطورات المتسارعة داخل الأحداث في المسرحية ، وللكاتب الحرية في (تشكيل الرمز وتحويره وتطويره بما يتفق مع التطورات

(١٥١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثالث عشر - ص ٥٨ - ٥٩

(١٥٢) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع عشر - ص ٦٢ - ٦٣

(١٥٣) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد الخامس - ص ١٤٤ - ١٤٥

(١٥٤) "على أن لاستخدام الأساطير تأثيرا آخر على الإبداع الأدبي ، بجانب تزويده السياق أو القصة أو الشخصية بروافد جديدة ، حيث يتجاوز التأثير إلى تشكيل الأدب ذاته وإمداده بقوالب جديدة أو تجديد قوالبه الموروثة . وهناك من النقاد من يرى أن للأساطير دخلا وأثرا خطيرا في فلسفة الأجناس الأدبية ، وخاصة لدى هؤلاء الذين يعتنقون المذهب النفسي والأنثروبولوجي في دراسة الأدب " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شبيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - حول المؤلف والدراسة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ١٧

والتغييرات التي تمر بها الشخصية التي لا بد أن تتغير وتتطور بسبب تسلسل الأحداث والمواقف في المسرحية.. ولذلك فليست هناك شخصية ترمز إلى الضياع فقط أو الكفاح أو الشرف أو الصراع أو الحب أو الكراهية.. وإنما تتداخل الرموز وتأخذ ما شاء لها من الخصائص الإنسانية المتعارضة طالما أن الموقف الدرامي الذي تعيشه الشخصية يحتم ذلك وأحياناً يقحم الكاتب شخصية أو شخصيتين في أعمالهم على سبيل الرمز الصريح المجرد وعند دخول هذه الشخصية أو قيامها بفعل معين يبرز الرمز الذي تتمثله ولا يتعدى دورها هذه الوظيفة^(١٥٥).

وتسعى المسرحية لضمان نوعين من الرمز سواء الأول خلال شخصياتها أو أحداثها أو أسماء المواقع والشخصيات، و"عذارى" اسم لأشهر عين للماء في البحرين ومنطقة مشهورة في نفس الوقت و"ميناماس" اسم لقدماء البحرين و"سماهيح" اسم لمنطقة مشهورة منذ القدم وغيرهم، والنوع الثاني هو ذلك الصراع مع الواقع الذي كان يعانيه القدماء وفنات المجتمع في ذلك الوقت . والرمزية في المسرحية (Symbolism) نوعان في المسرحية: نوع يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزاً لتلك المعاني وهذا ما يطلقون عليه كلمة Allegory حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمزاً لمعنى أو شيء آخر. ومن هذا القبيل ما فعله بعض الكتاب الروس إذ كتب مسرحية سماها (مسرح الروح) فجعل المسرح ذاته رمزاً للإنسان وجعل الشخص الذين يتحركون على المسرح رموزاً للصفات والخواص التي تصطرع في نفس الإنسان. وترون كثيراً من هذا النوع في المسرحيات المدرسية حيث يرمز إلى التاريخ مثلاً بشيخ هرم وقور وإلى مصر بفتاة جميلة وهكذا. والنوع الثاني هو ما يكون فيه الرمز كلياً عاماً شائعاً في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة بالحياة في حوادثها وشخصياتها كأي مسرحية جيدة. ولكن يكون لها فوق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع من الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت^(١٥٦).

وتتحرك الشخصيات في المسرحية وتحديدًا المشهد الرابع عشر للجزء الأول "الحلم" ومن خلال الأحداث و"الآلهة المجنونة" ترفض أن يحكم فلاح تايلوس و"آلهة الماء" و"آلهة الريح" و"آلهة الحرب" يجتمعون على صياغة أهدافها القتالية مع الآخرين وبوسائل الماء مرة وبالرياح على

(١٥٥) فاطمة يوسف محمد - المسرح والسلطة في مصر "من ١٩٥٢ - ١٩٧٠ - التوظيف الرمزي في أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ - ص ١٥٢ .

(١٥٦) على أحمد باكثير - فن المسرحية "من خلال تجارب الشخصية" التجارب الجديدة في الكتابة المسرحية - الناشر: مكتبة مصر - الفجالة - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ - ص ٨٩ .

شتى ألوانها مرة أخرى وبطرق الحرب والمكر والفر فيها وكل حسب رمزه ، فالماء رمز للخصب والخير والحرمان منه شر ويلاء والحروب تجر ويلات وهلاكاً .

وليس ببعيد عنا مسرح التعازي الشيعية حيث تقام سنوياً الاحتفالات وبشتى ألوانها وأنواعها ومجالس العزاء والوعظ والإرشاد وإقامة المشاعر الحسينية من حين لآخر ، وهي مناسبة تتكرر كل سنة ويطلق عليها بعاشوراء محرم وتستمر بالأحزان كلما مرت مناسبة وفاة النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم وأحد الأئمة الإثنا عشرية "عليهم السلام" وكذلك الأمر بالنسبة للأحزان ، فأحياء الأحزان يكون بذكرى إحياء وفاة الأئمة وبالأخص (الإمام الحسين "عليه السلام" ، وقد تكون المباشرة عيباً في المسرح الواقعي الذي يعتمد على الإيهام وفصل الجمهور بحاجز وهمي عن خشبة المسرح. لكنها لا تمثل عيباً درامياً في أنواع أخرى من المسرح مثل المسرح الوثائقي أو مسرح التحريض أو حتى مسرح التعازي الشيعية الإيراني. إن التقرير أو ترديد ما يقوله رجل الشارع أو الصحف اليومية أو حتى الانفعال الخطابي والتوجه بالحديث إلى الجمهور لا يمثل في حد ذاته عيباً درامياً. فالعبرة دائماً وفي النهاية بالتوظيف الدرامي والمسرحي والهدف منه ومدى نجاحه. إن التقرير أو الخطابة ليست سوى عناصر من الواقع حيث توظف فنياً وتصبح فناً لا تهمة(١٥٧).

وفي هذا الصدد تعددت المسرحيات في العالم العربي خاصة والإسلامي عامة ومنها "الحسين ثائراً" و"الحسين شهيداً" للأستاذ الكبير عبدالرحمن الشرقاوي واستمرت الأعمال إلى الآن ويتطور رفيع بحيث لم تترك مسألة تشغل بال الجمهور وتؤرقه إلا وشملته الأحداث والمشاهد في المسرحيات ومن هذه الأعمال "آلام الحسين" وهو أكثر (اكتمالاً من ناحية التكوين المسرحي المتسم بالوعي الدرامي كما أن هذا العمل قد صار موسماً له صفة الاستمرار، ويقوم بتمثيله طائفة الشيعة في مدن فارس وغيرها من الأقطار الإسلامية حيث يجرى الاحتفال السنوي بذكرى مأساة كربلاء(١٥٨). وطابع الحزن والرثاء جلي بلا شك في كل الأعمال وذلك لما للحدث من جلل عظيم ، وضربة قاصمة للدين كما يراها الأمويون ، في حين أنها لطمة فاجعة جعلتهم في مهلك حتمي وبلون كتبه التاريخ عليهم ، وشاء الله إلا أن يشتتوا ويقتلوا شر قتله ومن يريد أن

(١٥٧) نبيل فرج - العيب والواقع "مسرح محمد سلماوى" - اثنين تحت الأرض - الواقعية التعبيرية: د. نها صليحة

- المباشرة - دار "الف" للنشر - المعادى الجديدة - القاهرة ١٩٩٢م - ٢١٤.

(١٥٨) أحمد شوقي قاسم - المسرح الإسلامى "روافده ومناهجه" - بوادر تمثيله فى صدر الإسلام - آلام الحسين

- الطبع والنشر: دار الفكر العربى - ١٩٨٠ ص ٥١.

يشاهد ذلك يتجه إلى (إحدى المناطق فى البحرين ليشاهدها وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى السبعينيات من هذا القرن، أى أن توقفها حديث بينما ما زالت تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة. وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل الحسين، فإننا نجده يودى فى معظمه شعرا غنائيا فى رثاء الحسين وسردياً لواقعة القتل وقصصياً يروى مقتله؛ فالشعر هو الأساس الذي يبنى عليه الطقس الديني التمثيلي^(١٥٩).

وكما أن التراث مليء بالحكايات والقصص فإن لهذين الأدبين مكانة عالية وعميقة ولا تنتهي جذورهما عند حكايات محدودة أو قصص مقيدة بل إنها تتشعب ويصل مداها إلى عالم الناس الذين يعيشون فيه أو يطمحون لتحقيقه ، وهذا ما أعطى مقتل الحسين رمزا لانتصار الحق على الباطل ، وهذا يحتاج إلى أطروحات تحيي ما يعاني منه الناس وينطلقون من خلاله إلى مآربهم ورغباتهم من جهة ورضاء ربهم من جهة أخرى ، ولقد تطورت هذه الاحتفالات ومنها (قصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وتحكي قصة استشهاد، وكانت هذه القصائد تسمى "المقاتل". وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلي رمزي يشارك فيه الجمهور. وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالا طقسياً أدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل ثم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من شهر المحرم يوم عاشوراء والتمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية، والملاحظ أنه لم ينشر عنها نص باللغة العربية. وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة (الإسلام والمسرح). وقد يبدو من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها وليس هذا بصحيح؛ فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة^(١٦٠).

وإن المسرح لم يقيد هذه التعازي بخشبة أو ظرف زمني أو مكاني أو صراع أو حبكة وغيرهم بأريطة لا يتم التخلص منها ، وإنما على العكس من ذلك وفي كل ظرف واقعي أو معاناة ربما يتحملها الجمهور أو ينطلق إلى إبداء رأيه فيها ، ويصل الأمر إلى اتخاذ الهواء الطلق والساحة

^(١٥٩) أحمد شمس الدين الحجاجي - المسرح والتجريب (الجزء الثاني) الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية "دراسة فى الأوليات"، فصول - المجلد الرابع عشر - العدد الأول، ربيع ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ص ١٤٧.

^(١٦٠) أحمد شمس الدين الحجاجي - المسرح والتجريب (الجزء الثاني) - الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية "دراسة فى الأوليات"، فصول - المجلد الرابع عشر - العدد الأول، ربيع ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ص ١٤٦.

الواسعة فرصة لمشاركة بعض الحيوانات والدواب كالخيول وغيرها ومشاهد من الصراع الذي دار في ذلك الحدث والمصيبة المشهورة ، لا تزال (عروض المسرح الملحمي الديني (التعزية) و(الشبيه لها) تقدم في مناطق الشرق الأوسط حيث توجد أغلبية شيعية من السكان مثل إيران والعراق وجنوب لبنان. إلا أن أكثر عروض التعزية اتقاناً وأكبرها حجماً هي تلك التي استمر تقديمها في إيران. وتقوم فرق من الممثلين المحترفين والقرويين الهواة على حد سواء بتقديم عروض خاصة بالتعزية. وتوجد في كثير من المدن والقرى مبان خاصة (حسينيات) بنيت خصيصاً لتقديم هذه العروض وإقامة مجالس العزاء خلال شهر محرم. وغالباً ما يتم تقديم "التعزية" هناك. مع أنه قد يتم تقديمها أيضاً على مساحة خالية في الهواء الطلق لتتسع لأعداد غفيرة وحيوانات وعشرات من الممثلين بعضهم على صهوات الخيول وسواء كان الممثلون من بين الذين يتم التعاقد معهم لهذا الغرض أم من الهواة، فإن تقديم التعزية مسألة تخص المجتمع حيث توجد صناديق تعاونية لجمع الأموال لهذا الغرض. وقد تكون العروض طويلة أو قصيرة ولكنها عادة ما تستمر طوال اليوم خصوصاً أيام التاسع والعاشر من شهر محرم واليوم العاشر هو يوم استشهاد الإمام الحسين).^(١٦١)

سادساً : الصراع في فلسطين : تصور مسرحية "السيوف ... الانتفاضة"^(١٦٢) مدى الوعي الذي يمتاز به رجال الانتفاضة وقوتهم وضراوتهم في مواجهة الصهاينة الغزاة ، وهو في المقابل يصور مدى المعاناة التي يعانيها الفلسطينيون نتيجة لارتكاب الجرائم في حقهم والتكثير بهم كل يوم لذلك يكون من غير المنطقي محاولة دراسة المسرح أو الأدب بعزلة عن (السياق الاجتماعي الذي يعايشه والحقبة إننا إذا درسنا التحولات الكبرى في الآداب والفنون العالمية لأدركنا أنه لا يمكن فهمها وتفسيرها بمعزل عن التغيرات الاجتماعية المواقبة لها،...)^(١٦٣). ومسرحية "يا يعيش" ومن بداية اللوحة الأولى نرى " خطاب التقرير " وقد ضمنه برنامج الانتخابات ، واستمر إلى نهاية النص في " خطاب التقليد " ، وألقي داخل البرلمان بعد فوز " السيد العيش " في الانتخابات التي تمت وتعمق مكانة المؤلف في تيارات مختلفة داخل المجتمع

^(١٦١) محمد الخزاعي (دكتور) - دراسات في الأدب المسرحي - المسرح في الشرق الأوسط : وليم بيمان -

المسرح الملحمي الديني - كتاب العروبة - نادي العروبة - المنامة - البحرين - ص ١٢٦.

^(١٦٢) عبد الجبار المختار - مسرحية (السيوف .. الانتفاضة) _ اللوحة الخامسة - مكتبة المعارف - بيروت

- لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين ١٥٧٧ د.ع/٩٤ _ البحرين ١٩٨٧-١٩٩١ ص ٤٤

^(١٦٣) كمال الدين حسين (دكتور) - المسرح والتغير الاجتماعي في مصر - المسرح والمجتمع - الدار المصرية

الليمانية - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ٢٧.

وملتقطة بدقة وقد عزز ترسيخ المحاور التي يمكن الانطلاق منها واستئناف مسيرة المتطلبات الملحة وتوافد العطاء الدائم . (١٦٤)

سابعاً : الفكاهة : الروح الشعبية إحدى المصادر التي يتصاعد منها موقف تلو الآخر وبصورة فكاهية يتقبلها المجتمع ويرضى بها وذلك لصلتها بالجانب الحياتية والأخلاقية على الأخص والصور الشخصية المعهودة والآخذة في عمق المتطلبات الاجتماعية ، ولا تقف حدود بناء الفعل المسرحي عند (فكرة الصيغة العامة للحدث بل إن الكثير من التفاصيل تظل عند عقيل سوار تغمس وجودها في أعماق الحياة الشعبية ابتداء من التفاصيل الرثة التي يرسمها للبيئة الشعبية. ومروراً بتصيد القفشات الفكاهية الساخرة ذات الروح الشعبية الظاهرة وانتهاء بالأخلاق والمواقف البائنة لأغلب الشخصيات التي يدفع بها الكاتب على المسرح؛ مهما كانت صلتها واهية بالفعل المسرحي العام؛ تماماً كما كان يفعل المعاودة مثل ذلك في "سبع ليالى") (١٦٥).

إن ارتفاع مستوى الأداء الفكاهي وانخفاضه يتضح من خلال ماهية الفكاهة ذاتها من جهة ومصادقية الفكاهة من حيث الموجهة إليه أو الاحتقار من الشخصيات المعنية في كل موقف من جهة أخرى ، وهي بذلك إنما تعرض المسرحية لتشويه وهبوط محتمل ويتضح هذا الضعف في التهكم والاحتقار لبعض الشخصيات والفئات المحترمة في المجتمع والمرموقة وذوي المكانة الخاصة ، وفي تجربة المسرح البحريني اتخذ المظهر الهجائي (لونين بارزين أحدهما: الانتقاص والتشويه وثانيهما : القذح والقذف المقذع بالحوار... وكلا اللونين يعبران عن وسيلة هجائية تمسخ الهدف الاجتماعي في المسرحية وتشوهه لأنها تأخذ الشئ المهجو كما يقول "بوتس" الناقد الانجليزي "لتقارنه بشئ مضحك موجب السخرية أو تقارنه بشئ ذي سمعة سيئة أو بشئ محقر أو أنها تهاجم فئة أو طبقة بأن تأخذ نموذجاً منها لتجعله تحت عرضة السخرية والتهكم". ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب الهجائي في تجربتنا المسرحية في أكثر من عمل مسرحي ففي "مالان وانكسر" لراشد المعاودة نجد اهتماماً واسعاً بالحط من بعض النماذج البشرية كالخادمة الهندية التي عرضنا - فيما سبق - لمظهرها السلوكي الشاذ الذي جعله الكاتب وسيلة للإضحاك

(١٦٤) عبد الجبار المختار - مسرحية (يا يعيش) _ مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة ١٥٧٨ د.ع / ٩٤ - البحرين .

(١٦٥) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي - تجربة عقيل سوار .. الانحياز من الأرضية الشعبية- الفعل المسرحي من الأرضية الشعبية - منشورات المجتمع الثقافي- الإمارات - أبو ظبي - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٤٦.

يعمل على التهمك والسخرية منها ويمكن الرجوع فقط إلى جملة واحدة تصرخ بها أم يوسف في وجه هذه الخادمة الهندية التي أحبت بائع "السنبوسة" مستكراً عليها أن تعرف الحب وهي "مكسورة وتبرد" وهذه الجملة تتضمن الكثير من التهمك والانتقاص لأنها توحى بانتفاء مشاعر الحب عن إحدى الأقليات الاجتماعية في المجتمع.

وفي مسرحية "بيت طيب السمعة" نجد نفس الكاتب يستخدم وسيلة أخرى في الهجاء وهي مقارنة سلوك إحدى شخصياته "فرج" بشئ مضحك موجب السخرية - من وجهة نظر الكاتب - وهو الرجل الهندي الذي يصلح السيارات من غير أن يعرف في الميكانيكا شيئاً.. يدخل فرج على بوصالح وقد تغيرت هيئته وبدا يتحدث مقلداً الهنود في كلامهم وممسكاً بالأدوات والآلات اللازمة لإصلاح السيارات (١٦٦). ووسائل الإثارة في هذه المسرحية تتعدد بتعدد ما تسمح به المسرحية من ظروف زمانية ومكانية وحوارية وتقنيات تتوسع من موقف لآخر ومن حبكة مكثفة لأخرى وكلما استحكمت القضية متطلبات ومحاور تتطلب فكاهة أكثر إثارة واحتفاظ بأكثر من مفاجأة ويتوقعها الجمهور أو لا يتوقعها ، والمسرحية الغنية بالفكاهة وفي كل مشهد هي مسرحية (صباح الخير يا ...) للمؤلف : محمد حميد السلمان وبداية اللوحة الأولى وفي شارع أحد الأحياء يدور الحوار بين المذيعة والمذيع والأب وقد فقد الأب ابنته بسبب التقصير الواضح من قبل الأطباء ، واللوحة الثانية تعالج مشكلة البطالة ويدور الحوار بين المشتكيان أحمد ومصطفى وكيف أن البعض منهم يظل عالة على أسرته وهكذا في كل اللوحات . والمسرحية بهذا (قضية أو عدة قضايا اجتماعية وسياسية متناثرة بين لحظات من الشعر وأخرى من الأسى مع شئ من الفكاهة والكثير من الإثارة. ونرى ذلك في محاور المسرحية البطل والبطلة والشرير والمهرج، كما تحتفظ أغلب هذه المسرحيات بسر يفشى فجأة عند لحظة التحويل (١٦٧).

ويتم اختيار اللقطة بعد اكتمال عناصرها اللازمة في الشخصية أو الأحداث أو الأدوات المختارة أو الصراع الذي يتطلب أن تعيش الشخصيات أداء دورها على أكمل وجه وما يجعل الشخصية

(١٦٦) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - مظاهر الكوميديا الإضحكية في تجربة المسرح البحريني - المظهر الهجائي المقذع - شركة الربيعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٢١٧.

(١٦٧) السعيد الورقي (دكتور) - تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر - مسرح الميلودراما - الميلودراما الاجتماعية وتطور الاتجاه - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٠ - ص ٥٢.

أكثر تأثيراً هو مظهرها وتصرفها وسذاجتها وبساطتها وعندما تتخذ من الهزل ومعانيها الاجتماعية وغيرها إحالة للكوميديا الجادة والقوية في الأداء ويعد راشد المعاودة من الكتاب الذين أسرفوا في استخدام المظهر السلوكي والجسماني لإثارة الضحك وهناك أمثلة من المواقف والمشاهد والصور لهذا الإسراف، ورغم ذلك فإنها استطاعت أن تؤثر في بعض كتاب النص المسرحي الهزلي وبصورة خاصة "يوسف سند" في مسرحية (نواخذة الفريخ) ومسرحية (فرجة) حيث يلجأ فيهما إلى الاستحواك عن طريق رسم صور متحركة في إطار هزلي خالص كالرجل الهندي في المسرحية الأولى والفراش ومدير الشركة في الثانية وتكتسب مثل هذه الشخصيات قدرتها على الإضحاك عن طريق سلوكها الشاذ وتصرفها ونطقها وحركتها التي تصل إلى درجة العشوائية الأمر الذي يقود إلى تشويه الدلالة الاجتماعية التي تركز عليها كما حدث مع الفرش في مسرحية (فرجة) وهو الرجل المسوق بسيطرة المدير واستغلاله وإذلاله عندما نجد اللقطة الكاريكاتيرية المسرفة تحيل هذه الشخصية إلى إنسان لا يختلف عن أى وصولي مرتش ويجمع المبالغ الطائلة من الرشاوى^(١٦٨).

ويمكن القول بعد هذا كله أن للواقع المعاش مراحل القوة والضعف، ولا يعني الضعف هنا الهبوط في الأداء أو الصراع، والتناغم مع البيئة لا يعني ضعف وتيرة الصراع وإنما هي من متطلبات المعاناة الاجتماعية كاحترام المتبادل والقدرة على كسب الآخرين. وقد لا يحيد الصراع في التاريخ عن ذلك الصراع في الحقة ذاتها، وإذا ما أراد أن يحيد عن هذا الصراع يكون وفق معادلة صعبة وبمقاصد قد تكون غير مباشرة ومنها التغلغل في تحليل النفس البشرية. والصراع في الأسطورة لا يقف عند حدود المسائل العقائدية المعقدة أو المسائل الغامضة، بل هو عمود فقري للاستلهام القصصي. ولانتقال من صراع درامي وطقوسي في آن واحد، إلى صراع موضوعي لا بد من طقوس دينية يظهر من خلالها أسطورة الشخصيات والميلاد أو الولادة والخيال والبطل المصاحب والرمز. والخصائص الموضوعية للصراع في ثلاثية عذاري يمكن مشاهدتها من خلال الصراع بين الخير والشر الذي يتضح في الصراع بين الحاكم والشعب والصراع بين الأغنياء والفقراء والصراع بين الأخيار والأشرار والصراع بين الإنسان ونفسه والصراع بين الرجل والمرأة ومن خلال البطولة الشعبية. ومن خصائص الجوانب الدرامية في الثلاثية أنها تعد جانب داخلي للإنسان وأنها تشتمل على ترابط للحكايات ومكوناتها التقليدية

(١٦٨) إبراهيم غلوم - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - مظاهر الكوميديا الإضحائية في تجربة المسرح البحريني - المظهر السلوكي والجسماني - شركة الريبعان للنشر والتوزيع - صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ - ص ٢١٦.

خير دليل . وتتوزع الرموز في هذين الصراعين وكلما سعى المبدع لتقوية المعنى والفكرة كلما اعتمد على التوسع في استخدام الرموز ، والرمزية بهذا في كل شيء ، في الشخصيات والحوادث والمظاهر وفي كل جزئية ، ويظهر على ساحة المسرح البحريني التوظيف الدرامي للتعازي الشيعية والصراع الفلسطيني في بعض المناسبات . كما لا تغيب الفكاهة عن الأداء المسرحي الممتع والمخفف عن هموم المشاهدين والمعبر عن سخريتهم تجاه الواقع المعاش . والفصل الآتي يضع الشخصية حسب إمكانياتها وتمكنها في الأداء من دور لآخر .

الفصل الثامن

الشخصية

- تمهيد .

أولا : أنماط الشخصية .

ثانيا : أدوار ووظائف الشخصيات الأسطورية .

ثالثا : المكون الأسطوري الطقوسي وطبيعته الدرامية في (ثلاثية عذاري) .

٣ . ١ . أسطورية شخصيات الثلاثية .

١ - الخيال .

٢ - الميلاد المعجز .

٣ - الرمز .

٤ - البطل المصاحب .

٣ . ٢ . الوصف البصري في الدراما .

رابعا : البنية العاطفية في الشخصيات ، مسرحية (وامعتصماه) .

خامسا : البعد النفسي والاجتماعي والبيئي والحواري للشخصيات ، مسرحية (السيوف ..

الانتفاضة)، المؤلف: عبد الجبار المختار .

سادسا : الشخصيات البسيطة ، مسرحية (صباح الخير يا عرب) المؤلف: محمد حميد

السلطان .

تمهيد :

ان التعريف بالشخصية يرجع إلى اختيار المهام المنوطة بها ويقوم المؤلف بوضع تلك الشروط التي تضمن لدور الشخصية من النجاح والقوة في الأداء ورغم اختلاف معاني الكلمة بين بعض التخصصات والآداب إلا ان ذلك راجع إلى الخواص التي تميزها عن الأداء الآخر ، فالشخصية العاطفية تختلف تماما عن الشخصية السياسية والكوميديية ليست كالتراجيدية والشخصية character فى تمييزها عن الشخصية personality تتضمن عادة (أحكاما أخلاقية وعاداتية، لهذا فكلمة character تستعمل فى السيكولوجيا الأمريكية بتقدير شديد ولو أن الكتابات الأوروبية تعادل بين الكلمتين character , personality , ولحسن الحظ نجد أن الكلمة العربية "شخصية" تعادل أيضا بين الكلمتين Personality character , ولكن رغم ذلك فالباحث المتفحص يجب أن يميز الخيط الدقيق الذى يفصل بين الكلمتين. فعند وصف الخواص السيكولوجية المميزة لأي شخص معين جرت العادة على التمييز بين مظهرين رئيسيين للحياة الذهنية والتي سماها الكتاب المبكرين بالذهنية Intellectual والعاطفية Emotional).^(١)

وان استعدادات الشخصية تكاد لا تنقطع ولا يحددها ظرف أو حدث أو صراع دون آخر وكلما ملكت ناصية عناصر اللقطة ومن بداية أول مشهد إلى آخر حبكة رئيسية أو فرعية ، جاءت قوة الشخصية أو ضعفها ويكون ذلك حسب تمكنها وتطورها من مشهد لآخر وحسب فعلها أو قدرتها على الفعل وحسب قدرتها ، على عكس منظومة الأفكار والقيم والمبادئ التي تعتقدها ، وهي لا تحيد عن كل ما يدور في واقعها الذي تعيش في وسطه وتنتقل فيه من صراع لآخر وخاص أو عام وظاهر في العيان أو خفي لا يفهم إلا عند فئة محدودة من الجمهور ، ويعتقد كثيرون من أصحاب الآراء والنظريات فى الكتابة المسرحية أن المسرحية إنما (تنشأ من الصراع الدائر بين الشخصيات. ويقول أحد هؤلاء فى ذلك: "إن الصدام الذى ينشب بين هذه الشخصيات هو الذى يمدنا بالمسرحية". ولكن قبل أن ينشب أى صدام حقيقى بين شخصيتين أو قبل أن ينشب صراع داخلى فى صميم الشخصية يكون مما لا بد منه للكاتب أن يتخيل ذوات شخصياته تخيلا تاما وأن يطورها تطورا كاملا. وما لم يعرف الكاتب نواحي القوة ونواحي الضعف فى شخصه يكون من غير المحتمل أن يستطيع إحداث أى لون من ألوان الصراع الأصيل الذى ينشأ منه الفعل

(١) حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - الشخصية الدرامية - تعريف الشخصية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٩٧٢ - ص ٣٥١.

فى المسرحية. كتب جونسورذى مرة فى بحث له عن الطريقة التى تتم بها عملية خلق الشخصية قال: "إن الكاتب المسرحى الناضج يسوى شخصياته وحقائقه داخل فكرة مسرحية سائدة الفكرة التى تشفى لبانات نفسه وتعبّر عما يعتلج فيها". وقد كانت خطوة جونسورذى الذى تلى ذلك هى أن يتناول شخصياته بعد هذا ثم يربط بينها وبين بعض برباط فكرته^(٢). وشخصية الخليفة "المعتصم" فى مسرحية "وامعتصماه" هى المحورية وكذلك شخصية "إبراهيم الامام" هى محور الدولة العباسية فى مسرحية "بين الدولتين".^(٣) ولا تتحرك شخصية إلا فى مهمتها ، وما يؤكد هذا الأمر هو المظهر الخارجى للشخصية وانطلاقها الأول فى بداية كل حدث وحوارها الخاص والعام فى أداء دورها ويؤكدون ما تماز به عن غيرها وباقي الشخصيات وقد توضّح لنا ماهي هذه الشخصية والتعريف بها غالبا فى بداية الحكمة الأولى وعن خارج خشبة المسرح يظل الجمهور يبحث عنها وينتظرها كما عرف عنها أو لم يعرف عنها إلا بالسماع وأما التعرف على خصائص الشخصية فيتأتى من (أربعة مصادر: الأول يتمثل فيما تقوله الشخصيات عنها والثاني فيما تقوله هي عن نفسها والثالث فيما تفعله والرابع فى مظهرها الذى يدل عليها - إن سلبا أو إيجابا وكثيرا ما تدخل الشخصية إلى المنصة بعد أن نسمع وصفا لبعض ملامحها سواء من الكورس أو الراوي أو الشخصيات).^(٤)

وللمؤلف اختيار ما يريد أن يقوله لمجتمعه وأن يوضحه لهم بشتى الوسائل والطرق ومسرحية "حب خلف الضباب" تبين كيف أن الحب الذى يعاني منه الكثيرون ويحجبه كثير من الوسائل والحواجز والموانع وكل هذه الطرق لها ما يميزها من أدلة وعلامات والبعض منها ظاهر والآخر يظل خفي ويتحكم فى ظهوره كل من يعاني من آلام هذا الحب والإخلاص لوطنه وطبيعته ولون وحجم الأشكال تتعدد من ظرف لآخر ، والمجتمع يساهم فى خلق تلك الأشكال ومن يعاني من ذلك يساهم فيه وقد يكون الجان أو الظروف الطبيعية وغيرها ، وفي نهاية المشهد الأول للفصل

(٢) روجرم. بسفيلد (الابن) - فن الكاتب المسرحى - للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما - خلق الشخصيات - يجب تصور الشخصيات تصورا تاما قبل الشروع فى الكتابة - ترجمة وتقديم: درينى خشبة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ١٩٨٧ - ص ١٦٨.

(٣) إبراهيم عبد الله غلوم (دكتور) - مسرح إبراهيم العريض - دراسة نقدية - وامعتصماه - بين الدولتين - بين الدولتين - بواكير - سلسلة أدبية تعنى بتوثيق ودراسة بدايات الحركة الأدبية والثقافية فى البحرين والخليج - مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦م - ص ٩٥-١٥٣ .

(٤) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ٥٦ .

الثاني نشاهد (الفرقد) يذكر أن آلامه تسري في عروق (ليالي) ويحمل ما تحمله ويصيبه ما أصابها ويدعوها بأن تحول ما بها إلى جسده ، بل أنه يعترف أن جسمه مخزن لآلامها وآهاتها. وأمسك بكل مشاعرها .^(٥) وهناك وسائل كثيرة ليبيدي برأيه ورأي الآخرين تجاه ما يشعر به ورغم كل ذلك يظل التأثير على الجمهور هو أهم المميزات التي تسعى الشخصيات للوصول إليه ، وبساطة الوسائل المستخدمة للإقناع ربما ترجع إلى بساطة المشاكل المطروحة وإلى بساطة المجتمع نفسه ، وإذا ما تحدثت شخصية عن نفسها شخصيتان تتحدث إحداها عن الأخرى شخصيتان تتحدثان عن ثالث غائب ، هذه كلها " وسائل أدنى (من الناحية الفنية) لعكس الفعل الدرامي ولكن يمكن استخدامها بمهارة. والكشف عن النفس شائع جدا عند جيكون حيث ينجح بسبب المقارنة الممتعة بين انشغال الشخصية الكاملة بنفسه وعدم اكتراث من حوله له. ولكن عامة يجب أن يتجنب كما يقول بيكر "عندما تقف الشخصية خارج نفسها واصفة ما تشعر به وإن المتكلم هو في الحقيقة المؤلف نفسه متكررا يصف ما هو عاجز - لقلة قوته التعاطفية - عن تقديمه بطريقة دقيقة بسيطة ومؤثرة. وقد تكون الشخصيات تتحدث عن الآخرين وهم ليسوا على المسرح " ^(٦).

ومن الملاحظ أن حجم الشخصية ومكانتها المادية والمعنوية لهما قد يتحكمان في تحركهما في كل مشهد ولكن لا يفي بذلك كل غرض إلا إذا تم التعرف على كل جوانب الشخصية ، سواء اجتماعيا أو نفسيا أو اقتصاديا أو سياسيا أو غيرهم وحسب ما تقتضيه المشاهد وتحرك الشخصيات وما يحرك الشخصية هو كل رسم لتلك الدوافع التي يسعى الكاتب للبحث عنها من شخصية إلى أخرى وكلما تعددت الدوافع عند الشخصية استطاعت حينئذ أن تضمن ذلك التوالد والانفعال الدرامي والقوي والمؤثر داخل حياة تصرفات الناس وإراداتهم وصراعاتهم ، وقوة الشخصية هي تلك التي تقوم بتحريك كل الدوافع وبشكل حاد أو بسيط ويسهل التعامل معه ومع أبسط الشخصيات ، مع الاحتفاظ بعناصر القوة وخصوصا عند التصدي تجاه أقوى الشخصيات وأعنفها قوة وضراوة وردة الفعل عند باقي الشخصيات يعد بعض مظاهر تلك القوة والشدة لدى أقوى الشخصيات . وشخصية "بوجسوم" أو "جوهر" في مسرحية "امبراطورية بوجسوم" تسيطر

(٥) حمد الشهابي - مسرحية (حب خلف الضباب) - الطبعة الأولى - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين - ١٥٢٢ د.ع / ١٩٩٣ .

(٦) ستوارت كريش - صناعة المسرحية - خلق الشخصيات - شخصيات يتحدث بعضها عن بعض - ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ (دكتور) - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والأعلام - بغداد - ١٩٨٦ - ص ١٢٤ .

على معظم الشخصيات في المسرحية وتسيرها كيفما تشاء وكل وقت تريد وتتحكم في كل تصرفاتها العامة منها والخاصة ، وتأكيذا لذلك نجد الحوار الدائر في نهاية اللوحة الثانية للفصل الأول بين (علي) و (جاسم) حول محاسبة (جاسم) لعلي على شرب السجائر يحمل تهديدا بالعقاب القاسي إن علم أبيهما (بوجسوم) ، وفي نهاية اللوحة الثالثة للفصل الأول أيضا نشاهد معارضة (بوجسوم) الشديدة لدراسة (جاسم) للفن وتعمق هذه المعارضة ما أدت إليه من تشويش فكر (جاسم) وشعوره بالضيق إذا ما سمع طلب والده له بالتخلي عن هذا المجال ، ويقع في حلم طويل وعميق .^(٧) ويجب أن تكون دوافع الشخصية (كافية ومنطقية، وتكون الدوافع غير كافية عندما تبدو تصرفات الناس في المسرحية غريبة عن شخصياتهم، فالشخصيات مخلوقات قولبتها المواقع والحالات التي يرغب الكاتب المسرحي في أن يقذف بها. وفي المسرحية الجيدة تكون الشخصيات هي التي تولد الدراما، فتكون لها حياتها وارادتها الخاصة. ولكن يحدث كثيرا في أعمال دون المستوى المطلوب أن المؤلف يدفع بهم إلى الأمام ويقذف بهم في صراعات يتحكم هو في نتائجها التي يريدها مثل محرك الدمى، وهذا بالضبط ما تتحول إليه الشخصيات، تتحول إلى دمي في مسرح للعرائس وليس إلى أناس أحياء .^(٨)

وعلى الكاتب ان لا يحيد عن مظاهر كل شخصية اختارها ورسمها في الأحداث والحدة في ذلك بادية تماما في المسرحيات التاريخية وفي دراستنا لنماذج عديدة كمسرحية "وامعتصماه" ومن الشخصيات الخليفة (المعتصم) والمغني (إسحاق الموصلي) والسياف (إسحاق المصعبي) ، ومسرحية "بين الدولتين" ومنهم (إبراهيم الإمام) محور الدولة العباسية و(أبومسلم الخراساني) صاحب الدولة و(نصر بن سيار) والي خراسان ، ومسرحية " العلاء بن الحضرمي" وأهمهم (المنذر) و (العلاء) و(الراهب) و (المتى) و (الحاخام) و (الحطم) وغيرهم ، حيث يلتزم الكاتب بطول وعرض ومظهر وشكل الشخصية بل وبيديها ومذهبها وانتمائها السياسي وحالتها النفسية والاجتماعية والدينية وإلى غير ذلك من جوانب قد اختارها بناء على المسرحية التي اختارها لتلك الظروف التاريخية . ولكن ذلك أهون عند الكاتب في المسرحيات الأخرى حيث يكون الكاتب أكثر حرية وانطلاقا دون قيد أو شرط في اختيار الشخصيات وما تلتزم به من مظاهر وإمكانيات وربما يجدها عند غيرها ويستطيع استبدالها وبحثا للأحسن ، و شخصية

(٧) عيسى الحمر - إخراج : ناصر الجوهر _ مسرحية (امبراطورية جوهر أو امبراطورية بوجسوم) .

(٨) ستوارت كريفش - صناعة المسرحية - خلق الشخصيات - الدوافع الكافية - ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ

(دكتور) - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦ - ص ١١٨ .

"بوجسوم" أو "جوهر" في مسرحية "امبراطورية بوجسوم" ، و(الفرد) و(ليالي) في مسرحية "حب خلف الضباب" مثال على ذلك ، ورسم الشخصية أو التشخيص غرضه لكي (يوفق الكاتب في رسم شخوصه وينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي ويجب عليه المعرفة الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة ويتوقف نجاحه في رسم شخصياته . فالبعد الجسماني هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير أم طويل ويدين أو نحيف وقوى البنية أم ضعيفا وسليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات وهكذا ولأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية.^(٩)

ان دور الشخصيات لا يتوقف عند طبيعتها هي فقط بل يتعداه إلى كل طبيعة تتسم بها عناصر المسرحية الأخرى والظروف المحيطة بها، وفي كل لحظة أو فكرة ملائمة للحوار والشخصية ولا يتم لها النجاح إلا إذا أظهرت حوارا تتصدى له باقي الشخصيات بقوة تضاهيها وليس أضعف منها وإلا يصبح حوارها هشا وصراعها سهل إخماده ومن أبسط الشخصيات والتأقلم مع كل شخصية هو من أبسط أشكال النجاح في الحوار، ونجاح الحوار في مسرحية "رجل من عامة الناس" جلي في قوة أداء الأدوار رغم التباعد المستمر بين أهواء بطل المسرحية وهو "عقبة" ويمثل دوره "رجل من عامة الناس" وقد اختارته "الأميرة" زوجا لها في نهاية المطاف ، رغم الفروق البعيدة بينه وبينها من حيث الميولات النفسية والغرائزية والاجتماعية والسياسية وغيرها ، في حين لم يتمكن "الوزير" من الاقتراب لقلبها وأن يتزوجها كما كان يحلم بذلك رغم ما شنه من حرب واسعة ضد "عقبة"^(١٠)، والكاتب إذا كان قد (تصور شخصياته تصورا كاملا وفي وضوح تام فلا بد أن يسمح لهذه الشخصيات بأن تتفاعل وتتفاعل بكل ما يقتضيه الموقف الناشئ عن ظروف البيئة في مجرى العقدة وأن يدع شخصياته لهذا السبب تتولى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما. ولا يخفى بالطبع أن النجاح في ذلك يتناسب رأسا والكمال الذي يبلغه الكاتب في خلق شخصياته. على أن الشيء الوحيد الذي لا شك فيه هو أن يكون الحوار ملائما للشخصية ولا

(٩) على أحمد باكثير - فن المسرحية "من خلال تجاربي الشخصية" - رسم الشخصية (التشخيص) - الناشر:

مكتبة مصر - الفجالة - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ - ص ٦٤.

(١٠) عقيل سوار - اخراج: قحطان القحطاني - مسرحية (رجل من عامة الناس) - اللوحة الثالثة -

الصحراء - ص ١٥ ، ص ٢٤.

يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو أو كما صورها للجمهور^(١١).

أولاً : أنماط الشخصية : للكاتب اختيار نمط الشخصية التي يراها مغذية للموضوع وذات عطاء واسع وكلما أخذت منحاً وبعداً واسعاً كلما تمكنت وببساطة من التأثير في مجريات الأحداث والصراع واختياره لشخصية متطورة يعني إسهامها في البناء التقني المتطور وذات المغزى المعاصر وحسب مجريات ما يريد أن يحققه الكاتب من هذا العمل ، ونجاح الشخصيات في كل ثأيا المسرحية مكن عبد الصبور من أن يميز شخوصه في (نزوعهم إلى النمطية Stock characters ولا يعني هذا عدم قدرة الكاتب على رسم ملامح الشخصية المتطورة فالدور الذي تقوم به في المسرحية لا يجعلنا نتوقف أمام الفرق بين النوعين النمطي والمتطور " وليس هناك فرق بين الشخصية النمطية والشخصية المتطورة " ما دامت الأولى تؤدي الغرض الذي يريده الكاتب. ويكثر عند صلاح عبد الصبور إطلاق الوظائف أو العاهات أو الأحوال أعلاماً لشخصه.)^(١٢).

وأقسام الشخصيات لا تتعدى الثلاثة والرئيسية هي المحرك الأول والأخير لأحداث المسرحية ولكل ما يدور فيها وهي تملك نصيب الأسد في اتخاذ نقطة البداية لكل شخصية أو تقنية في النص وأما المساندة لها فهي التي تقوم بمتابعتها ومرافقتها والاطمئنان عليها في كل لحظة ولا تخلو صورة أو مشهد إلا وهي مرافقة مع الرئيسية عدا المشاهد التي تتطلب الانفراد مع شخصيات أو أحداث خاصة أو تتطلبها الظروف والبيئة ، وأما المساعدة فهي التي تقوم بخلق تلك الأحداث وتنفيذها بناء على الخطوط المرسومة لها وهي التي تمكن للشخصيات الأخرى من أداء دورها دون انتقاص أو ضياع وتعد الدليل لدامغ على الوقائع وحدثها ، وكما هو واضح في مسرحية "رجل من عامة الناس" أن الشخصيات الرئيسية هي "السلطان" و "الأب" "علقة" و "الوزير" و "عقبة" ، ويقسم المخرج الشخصيات إلى (مساعدة subsidiary وأحيانا يكون التمييز بين الشخصيات الرئيسية principal والشخصيات إلى) رئيسية Principal

^(١١) روجرم. بسفيلد (الابن) - فن الكاتب المسرحي - للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما - الحوار - ملاءمة الحوار للشخصية - ترجمة وتقديم: دريني خشبة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ١٩٨٧ - ص ٢٢٣.

^(١٢) محمد محمود رحومه (دكتور) - مسرح صلاح عبد الصبور دراسة فنية - البناء الفني عند صلاح عبد الصبور - التشكيل الفني للبنية الدرامية - الشخصية النمطية ووزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٢٣.

ومساندة supporting ومناصرة supporting ومن الصعب الحكم عليه. وهذا لا يهم كثيرا لأسباب أكاديمية بقدر ما يهم لأسباب تتعلق بفهم وتفسير وإخراج المسرحية. والشخصيات الرئيسية تتألف من تلك الشخصيات التي تدور بينها صراعات تؤدي حتما ومباشرة إلى نتيجة وحل للمشكلة الرئيسية في المسرحية. وهي تخلق الخط الرئيسي للفعل والشخصيات المناصرة supporting والخطوط المساهمة وإن كانت أقل درجة للفعل. والشخصيات المساعدة subsidiary هي عادة جزء من البيئة والجو. وهكذا فإن تقسيم الشخصيات إلى تلك الفئات categories الثلاثة يعطي للمخرج شيئا عن بناء المسرحية باعتبارها كيانا قائما بنفسه. وهذه المعرفة بالأدوار والشخصيات لا تساهم في تفسير المسرحية فحسب بل أيضا في تقديم المعلومات المطلوبة لإجراء التدريبات والطرق التي تنتهج^(١٣).

وعلى الكاتب أن يوجه الشخصيات حسب ما تقتضيه الظروف لا ما تقتضيه الشخصيات ومواقفها المعلنة أو الخفية وإبراز الشخصية النمطية على سبيل المثال يجب أن يكون نابعا من التطورات والأزمات التي يعاني منها الجمهور ويتمثل في شخصية " عقبة " كما شاهدنا مسرحية "رجل من عامة الناس" ، رغم عدم الإفراط في زرع البسمة والراحة النفسية وتغيير الأجواء المكبوتة على المشاهدين ، وللفنان مطلق الحرية في استخدام هذه (الأنماط طالما أنه يضعها في خدمة النص وطالما أنها تساعد في دفع عجلة الأحداث عن طريق التأكيد أو التذكير أو التناقض أو السخرية لأن ظهور الشخصية النمطية لابد وأن يكون ذا دلالة درامية.. مما يحتم على هذه الشخصية أن تؤكد معنى معيناً يريد الكاتب إبرازه أو أن تذكر الجمهور بأن ما يحدث على المنصة له علاقة بالموقف الذي ظهرت فيه من قبل على سبيل المثال (١٤). ومنه في بداية اللوحة الثامنة حيث نشاهد احتقار " الوزير " لعقبة في عدة مشاهد وكما هو واضح في رد " الوزير " على " عقبة" من أنه لا يعرف الداء ولا الدواء ويتهمة بالخداع والكذب في مشاهد أخرى .

ثانيا : أدوار ووظائف الشخصيات الأسطورية ؛ وتمتاز العناصر الأسطورية بظواهر وأجواء توفر للحكايات الشعبية وغيرها وبشتى ألوانها ومستوياتها ، وما يوضح هذه الظواهر والأجواء ما تمتاز به الشخصيات السبع وما تقوم به من أدوار والوظائف العديدة التي تتضمنها الحكايات ،

(١٣) أحمد زكي - اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) "الصورة الإبداعية - النظرة التحليلية - فحص التقنيات واحتمالاتها الدرامية - قيم الاحتمالات الدرامية - الشخصية - القيم الجماعية - فئات الشخصيات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الأولى - ١٩٩٨ - ص ١٨٧.

(١٤) نبيل راغب (دكتور) - الدراما الواقعية عند نعمان عاشور - الشخصيات النمطية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ - ص ١٦٢.

وهذا ما يؤكد Propp في تعريفه المزدوج للحكاية الشعبية " إنها نص به سبع شخصيات :
البطل - البطل المزيف - الأميرة - الشخصية المانحة ، الشخصية الشريرة - المرسل ،
الشخصية المساعدة أو الوسيلة . والتعريف الثاني للحكاية ، هو : أنها تتضمن عددا محدودا من
الوظائف (٣١وظيفة) . ويرسم شكلا للحكاية :

١ - الوضع الأولي أو الابتدائي :

شخصية تتغيب . يحل Propp هذا المقطع
هذا الغياب تعقبه مأساة . ويقسمه إلى سبع وظائف
يظهر شخص شرير أو خائن . تمهيدية ، تبدأ بها الأحداث ،
يستفسر عن الضحية . ولكنها ليست دائما موجودة .

يستغلها بقصد الإساءة إليها .

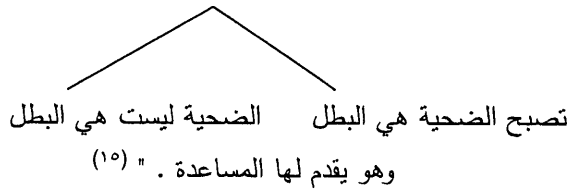
٢ - الوظائف الرئيسية :

ما تقوم به الشخصية الشريرة .

وينتج عن ذلك نقص ما .

ويبدو هذا النقص ظاهرا .

وتأخذ الأحداث أحد هذين المسارين :



وكذلك في المكانة بالنسبة للحكاية الشعبية وخصوصا الواضحة في النص الذي نحن بصدد
وأحداثه المتتالية والمنطلقة من أكثر من حكاية شعبية ، وأهم العناصر الأسطورية التي نراها
كالتالي : أن لكل مشهد زمانه الذي يحدده الكاتب في بداية كل مشهد وكذلك الأمر بالنسبة
لأماكن أحداث النص والتي يتم ذكرها في بداية كل مشهد وخلال ما يجري من أحداث . وما
يؤكد ذلك هو أن " للحكاية الشعبية عالمها الخاص الذي لا تزال أسرارها مجهولة حتى الآن والذي
يرتبط ارتباطا وثيقا بتجارب البشرية . ولا تكتفي الحكاية الشعبية بدورها المسلي ، ولا بالتعبير
عن أحلام وآلام البشر ، ولكن لها وظائف أخرى متعددة ومنها : أن لها وظيفة تعليمية أو
إخبارية ، لأنها مصدر للمعلومات ، فهي تعكس صورة المجتمع الذي تعيش فيه . ولها

(١٥) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - بناء الحكاية ووظيفتها - الشركة المصرية العالمية
للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٧٩ ، ٨٠

أيضا وظيفة وعظمية ، لأنها دروس أخلاقية وتضرب لنا مثلا يحتذى . وأخيرا فالحكاية الشعبية خليط من الواقع والخيال ، من الماضي والحاضر ، من الجد والهزل ، فيظهر الخيال واقعا والواقع خيالا . وتتشابه الحكاية من بلد إلى بلد وهذا التشابه له عدة تفسيرات . " (١٦) ولكي نتسع ونتعمق أكثر في هذه الوظائف يمكن لنا أن نعمن النظر في تلك الفروق بين الحكاية الشعبية والأنواع الشعبية الأخرى وعلى الأخص الأسطورة ، فعندما " نفرق بين الحكاية الشعبية والأنواع الشعبية الأخرى كالأسطورة والميثية mythe ، نجد أن الحكاية على ألسنة الحيوان أو الفابيولا . وأن الأسطورة تحكي عادة عن حياة قديس ، أما الميثية فهي محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية ، والأبطال يكونون عادة من الآلهة أو القوى الخارقة ، وتهدف كل من الأسطورة والميثية إلى تفسير الظواهر الخارقة ، وتختلفان عن الحكاية في بنيتهما . وإذا جردنا الميثية عن محتواها الديني فقد نصل إلى خلق حكاية شعبية أو خرافية ، وهذا ما يسميه Jan de Vrise " الحكاية - الميثية" وما يطلق عليه Ploix "حكاية ميثية" . أما الحكاية التي على ألسنة الحيوان فهي تدور في عالم الحيوان وتتضمن حكمة أو درسا أخلاقيا والجدول التالي يوضح ما تهدف إليه هذا اللون من الأساطير :

الحكاية	الميثية	الأسطورة	الفابيولا
العالم	إنساني + خارقة للطبيعة	إلهي	خارقة للطبيعة * حيوان
الموضوع	شئى	ظواهر خارقة	
النهاية	سعيدة	-	مأساوية
			تشتمل على موعظة أو درس أخلاقي

الحكاية	الميثية	الأسطورة	الفابيولا
العالم	واديان	آلهة الأرض	الإله داموزي
			سلطان البحر

(١٦) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - تمهيد ، حول أصل وانتشار الحكاية الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١٤ ،

الموضوع	مرافق للحاكم	الماء والخضرة	تقديم القرابين إليه	العطايا
النهاية	نجاته من لعنة تابلوس	الناس والفلاحون يعمرون	نشر الخير والبركة	نشر الحب

والحكاية الشعبية تتنوع مواضيعها فتجد الحكاية الخرافية (غيلان - سحرة - قوى خارقة) وهي ما يسميها الحكاية التي تتكون من سبعة أشخاص (البطل - الأميرة - الشخصية الشريرة - المرسل - الشخصية المانحة - البطل المزيف - العامل أو الأداة المساعدة) أما Levi - Strauss فهو يعرفها بأنها الحكايات التي تبدأ من نقطة انطلاق ، وتمثل في الخيانة وتنتهي إلى نقطة وصول أو التقاء ، تتمثل في الزواج ، وبينهما مجموعة كبيرة من الوظائف : مكافأة - مساعدة - عدوان . ونجد أيضا حكاية الحيوان وهي من الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافي أيضا ، فالحيوانات تتكلم وتمتلك قوة سحرية . و..... . وتمثل الحيوانات الشخصيات الرئيسية ، وتنقسم إلى مجموعتين : الخادع والمخدوع . أما في الثانية فتساعد الحيوانات البطل . ويوجد أيضا الحكايات الدينية والهزلية والمسلية ، كما توجد حكايات التحذير ، ولكنها تشترك كلها في صفة واحدة أن لها طابعا خرافيا يزيد في بعضها ويقل في البعض الآخر : والتدرج التالي يوضح الأمر :

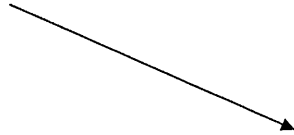
الحكاية الخرافية

حكاية الحيوان

الحكاية الدينية والهزلية

الحكاية المسلية

الطابع الخرافي



في تناقص

ولكن كيف تصنف الحكايات ؟ ومن الممكن أن نقسمها وفقا لمواضيعها . " (١٧) والإنتاج الأدبي للحكايات الشعبية يراعي كل ما يتطلبه المجتمع ، ولا يقتصر في روايته على فرد معين والبعض يضيف عليه ويحذف في التفاصيل ، ويعد " الأدب الشفهي بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة

(١٧) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - تمهيد ، حول أصل وانتشار الحكاية الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ١١ ،

خاصة عمل إنساني عام شعبي غير فردي ، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع ؛ فهو إنتاج تلقائي لشعب ما . عمل مجهول المؤلف ؛ فهو إنتاج لشخص أو اثنين ، ولكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعديله وتملكه ، وتضيف إليه أو تحذف منه ، فهي تنتقل من راو إلى آخر ، فيضيف الأول بعض التفاصيل ويحذف الآخر البعض أو يدمجها مع تفاصيل أخرى . " (١٨) ويتضح الصراع في النص الذي نحن بصدده من خلال أوجه عديدة ، وأهمها ذلك الصراع في البيئة الزراعية ، وواضح من خلال ذلك الصراع بين الفلاحين ونهجهم في الحياة من جهة وبين الحاكم وما يهدف إليه من سيطرة على الضعفاء والفقراء في المجتمع ،

" بل إن هذا الصراع حول الزراعة والبداءة يتبدى بشكل واضح جلي في معظم الملاحم والسير والأساطير وخاصة في سيرة أو ملحمة بني هلال التي لا تعدو أن تكون امتدادا للصراع بين الفلاحين والبدو ... فأبو زيد الهلالي بدوي رعوي عدواني بينما خصمه الزناتي خليفة حميري أو قحطاني يماني . لذا وعلى هذا لم يتمكن أبدا أبو زيد الهلالي قاتل آلاف الأبطال ، من قتل الزناتي خليفة ولم يتمكن من قتله - كما تحفظ الملحمة أو السيرة - إلا قحطاني أو حميري على شاكلته وهو ذياب بن غانم الذي تعارف عليه الشعب المصري بالزغبى . " (١٩)

وقد استمر الصراع من بداية النص إلى نهايته بين الحاكم (ميناماس) والحاكم العسكري من جهة وبين الفلاحين وعلى رأسهم (أبوزيدان) وباقي الناس العاديين و(عذاري) التي انضمت مع ضعفاء المجتمع والفقراء من جهة أخرى ولم يتوقف أو تكون له نهاية وظل وحاشيته وقواده العسكريين وكل ذلك تكرر في خلق أجواء نفسية واجتماعية عانت منها المرأة جراء الأوضاع التي عاشها الناس وظلوا يعانون منها إلى آخر المشاهد . (٢٠)

ثالثا : المكون الأسطوري الطقوسي وطبيعته الدرامية في (ثلاثية عذاري) .

إن للطبيعة الدرامية ألوانها العديدة وكل لون لا بد له أن يراعي الدلالة الرمزية والأداء الصوتي والكلمات والعبارات ، وحتى الآلهة لا بد لها أن تراعي كل الألوان والأجواء . (٢١) وإذا ما أردنا أن

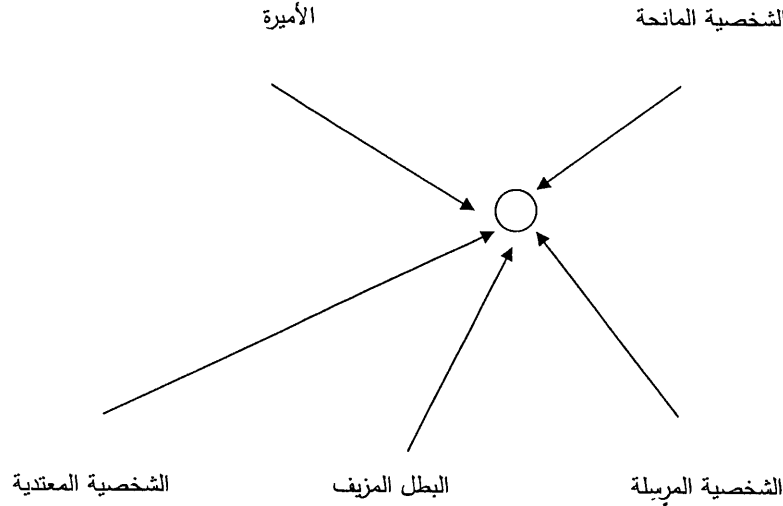
(١٨) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - تمهيد ، حول أصل وانتشار الحكاية الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٥ ، ٦

(١٩) محمد عيازه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي - التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبية والمسرح في تونس - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٩٣

(٢٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الأول - ص ١٢٩ - ١٣٠

(٢١) أن للأداء الجماعي والحركي دوره المرتبط والوثيق مع كل حدث درامي في الطقوس الدرامية ونجد اختيار اللباس المناسب والأجسام المناسبة من حيث حجمها ولونها واختيار كل شيء ملائم وذو دلالة رمزية وأداء صوتي وكلمات وعبارات ووجوه وألوان لكل شيء يلائم الوضع الدرامي للطقوس ونشاهد في النص أن آلهة

نتوسع في الطبيعة الدرامية وألوانها العديدة يمكن لنا البحث في وظائف الشخصيات عموماً والحاملة على عاتقها البطولات وكذلك المساعدة لها أو المانحة فإنها لا تغادر مسيرة شخصية البطل ، في العقبات أو في أبسط الطرق وأقصرها ولها الخيار في الظهور أو الخفاء ، والمخطط التالي يوضح لنا ذلك :



وإذا كانت الشخصيات الثانوية قد ظهرت في بعض الحكايات دون بعض ، فإن الشخصيات – النمطية (الفاعلة) لا تكتسب هذه الصفة إلا إذا تكرر ظهورها في مجموعة من الحكايات ، وقد تجتمع هذه الشخصيات الفاعلة في شخصية واحدة تؤدي نفس الدور : الزوج والزوجة ، الابن والأب

الأميرة الشخصية الشريرة الشر الخير الشخصية المانحة
البطل المرسل

وتنقسم الوظائف إلى ثلاثة أنواع :

١ – فالوظائف التي تتعلق بالبطل تكون متصلة اتصالاً مباشراً بسيرته الذاتية وحياته الشخصية ، من حيث الميلاد الذي تصاحبه الخوارق والمعجزات ، النمو السريع لاختيار وتجربة القدرات ، الرحيل ، المغامرات ، الغزوات

الخصب تنشر الخصب على كل أرض وتعطي العقل للإنسان ويدرك حسن التصرف ، وجلس الملك فوق العرش ولباس الكهنة الخاص بهم وطقوسهم التي لا تبتعد عن كل ما يشغل الناس من جوع ومسكن واحتراق بالنار أو بلا لهب ونار وكبح السخرية الحمقاء وتلوث العواطف الفردية والطقوس الليلية كالمعلقة بالدوامات في الظلمات ومحاصرة الموت ومقاومته واختيار الأجواء النفسية الأكثر درامية كالغربة وآلامها وامتصاص الدماء وصباغة الذاكرة وغيرهم . ثلاثية عذاري – الجزء الأول – الحلم – المشهد الثاني – ص ١٧ – ١٨ – ١٩

٢ - وأما الوظائف التي تتعلق بالأعداء والشخصيات المساعدة : مانحة كانت أو شريرة ، فإنها تقوم على وضع العقبات أمام البطل ، وتعقيد أموره ، أو تذليل الصعاب ، ومعاونته على تخطي العقبات ، والتخلص من الورطات التي يقع فيها .

٣ - وأما فيما يتصل بالشخصية التي يبحث عنها البطل ، ويبذل في سبيلها كل ما لديه من طاقة فهي المكافأة بعد التعب ، والسعادة بعد الألم والشقاء . " (٢٢)

ولا بد لنا من دراسة الواقع للطقوس في هذه الثلاثية لكونها الشاهد على الألوان والطبيعة الدراميتان وانتقالهما من زمن لآخر واعتبارهما انعكاسا للبيئة والمجتمع وسنركز على أهم ثلاثة ألوان :

١ - اللون الأول : الطقوس الأسطورية لا تخلو من العادات الاجتماعية التي جرى عليها الشعوب واعتادوا عليها منذ القدم ولذا نرى في النص أن عادة القتل تستمر دائما وباستمرار ونشاهد اجتماع آلهة الماء وآلهة الريح وآلهة الحرب ليقرروا صيغ القتل دون الذي اعتادوا عليه من قبل . (٢٣) واختيار آلهة الأرض لم يكن اعتباطا وإنما وفق قواعد حقوقية اجتماعية لتعمير الأرض وتأسيس الشعوب على أسس قوية وإنزال العقوبات على من يخرج عن القيم والمبادئ والقوانين الاجتماعية وإيجاد الحلول لكل مشكلة يواجهها المجتمع . (٢٤) وآلهة الأزرق تحمل على عاتقها ما يواجهه المجتمع من إدخال الرعب فيهم وحمايتهم من الزلزلات والإعدامات اليومية والتعذيب والأحزان بسبب المقتولين والحد من روائح القتلى في تايلوس وانتشار البؤس . (٢٥)

٢ - اللون الثاني : الطقوس الدينية تتلون بحسب المكانة الكهنوتية لكل آلهة ومنه ما نراه في عالم الأسطورة لهذا النص ، حيث يتقدم الكهنة بالتراتيل وهم يقذفون الأغنام والزرع إلى البحر وكان الوقت صباحا ويرافقهم (ميناماس وسماهيح وعذاري ومقشاع) ولم يكتفوا بقذف ذلك فقط بل أنهم يقذفون كل ما تطلبه الآلهة منهم . (٢٦) والأسطورة بهذا تحمل على عاتقها أبنية تقنية عديدة

(٢٢) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - بناء الحكاية ووظيفتها - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٨٤ ، ٨٥

(٢٣) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع عشر - ص ٦٢

(٢٤) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد السادس - ص ٣٥

(٢٥) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٨ - ٩٩

(٢٦) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثالث - ص ٤٦ - ٤٧

وأهمها المعتقدات الدينية والتراث التاريخي والافتراضات التخمينية حول الكون في مجتمع من المجتمعات . (٢٧)

٣ - اللون الثالث : الطقوس المتعلقة بالسحر ، وتحويل الملعون إلى حجر والآخر وحلا في التربة وإلى خيولا تحرث في البحر ، وتأتي لعنات الموتى في شكل الفيضانات والطاعون والقحط والريح والبركان وغيرها تعد من الأعمال السحرية التي لا غنى عنها في الحياة اليومية ، وحين يكون اللعب بأحداث الموتى المنتظرين على عتبات الطبقات السفلى يمثل مشروعا ضمن القوانين السائدة ويعد ضربا من الطقوس وكذلك الأجواء السحرية ، حيث تحقق أغراضا يسعى لوصولها الكهنة والمجتمع ويعقدان بدورهما آمالا كبيرة على الأساطير . (٢٨) (٢٩)

٣ . ١ . أسطورية شخصيات الثلاثية : ١ - الخيال : وتتلون الأشكال الخارقة في الأسطورة وفق حاجة الناس ومشاكلهم ومعاناتهم اليومية وتشتد وتيرة الخيال والتعاطي مع الأحلام إذا ما وقع العقل البشري في عجز وحيرة ، ونجد كل ذلك واضحا عند البطل في الثلاثية وتحركه عند تعاطيه لمواجهة خصومه ، و(سماهيح) لم تتعد حواجز وموانع الحاكم من محاولة التعدي عليه ويبقى أمر الحاكم في غموض ومجهول المصير وخصوصا أنهم لم يعد يعلموا له مصير أو أكله من قبل الحيتان ، وتقوم (عذاري) بدعوة (سترة) للحلم بالأجمل والطهارة وأنها قبر بدون أبيها واليوم لا يتوقف عن النعيب فيها والموت ينتشر في كل مكان وبدون توقف . (٣٠) والفنان بهذا أكثر قدرة من غيره على خلق الخيال وعوالمه البعيدة وأحلامه المعقودة وما كتب عن حاضرة بابل وأثينا خير شاهد على ذلك . (٣١) وإذا ما تخيلت شخصيات الأساطير فإن البطل يكون قد

(٢٧) " ففي المقام الأول نرى أن الأسطورة ، بوصفها بناء يحدد المعتقدات الدينية والتراث التاريخي والافتراضات التخمينية حول الكون في مجتمع من المجتمعات ، أو باختصار كل نطاقات التعبير اللفظي فيه تعد مهد الأدب الذي ما زال يتردد عليه ويرتاده قطاع عريض من الشعر . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شحبة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٧١

(٢٨) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الدم - المشهد العاشر - ص ١٦٤ - ١٦٥

(٢٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثالث - الوهم - المشهد العاشر - ص ١٠٧

(٣٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٤ - ٩٦

(٣١) " ولربما كان الفنانون أكثر الناس قربا من الأساطير لأن ذلك كان ناتجا عن قدرتهم على الخيال والسياسة في عوالمه العجيبة والغريبة والتي يبدو فيها الإنسان قادرا على تحقيق آماله وأحلامه . لقد سحرت الأسطورة الفنانين ببخورها المتصاعد ورائحة دماء الأضاحي والقرايين التي كانت تقدم للآلهة في حاضرة بابل أو أثينا . لقد أغرتهم بفلسفتها وخطاباتها وفنونها وعلومها في تلك المجتمعات الغابرة التي كان فيها المواطن يعشق وطنه عشقا صوفيا وكان فيها الفنانون مثال المواطن . " محمد عيازه (دكتور) - مقاربات للمسرح التراثي -

دخل بانتظام حالة الألوهية وإعطاء الصورة حقها في التمثيل والدخول في العالم الإنساني والكهنوتي والعلوي على أكمل وجه . (٣٢) ولكبح جماح الخيال لا بد من تقييده ولكن بمرونة وتصميم فني وهذا الأمر جلي عند مقارنة هذا الكبح بلوحة الفنان الهولندي ، حيث أن قراءة اللوحات الهولندية غالب على النظر إليها ، وأكثر الأسباب في ذلك أنها تأخذنا ببراعتها الفنية الفائقة . (٣٣)

٢ - الميلاد المعجز : لا يعيش الإنسان إلا بفضل ميلاده ودورته الحياتية ولا يعيش في النور إلا في ضوء النهار الموعود ، ولا غرابة من اختلاط الشمس والبطل ، لأنهما المولدان الحقيقيان للإنسان رغم وقوعه في قبضة الظلام والظلم والخذلان . (٣٤) ومن دورات الحياة ما نشاهده في

الأسطورة والكتابة المسرحية في تونس - الأسطورة - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩ - ص ٢٠٩

+ ٢١٠

(٣٢) " وأهمية وجود الآلهة أو البطل في الأساطير كامن في أن مثل هذه الشخصيات التي تتخيل في شكل إنساني على حين أن لها اليد الطولى فوق الطبيعة ، تبنى بالتدريج رؤية لمجتمع خاص قدير وراء طبيعة لا تبالي . وهذا هو المجتمع الذي يدخله البطل بانتظام في حالته الألوهية . وهكذا فإن عالم هذه الألوهية يبدأ في الانسحاب من محيط دورة البحث الأولى (في مرحلة أسطورة البحث) حيث كل الانتصارات مؤقتة . ومن ثم فإننا إذا نظرنا إلى أسطورة البحث بوصفها صيغة تصويرية ، فسوف نرى بحث البطل قبل كل شيء في ضوء وقوعه وتحقيقه . ويعطينا هذه الصيغة المحورية للصور النمطية العليا ، صورة البكارة التي نرى فيها العالم في ضوء القدرة الإنسانية الكاملة على الفهم . إنها تقابل في الدين صورة العالم العلوي أو الجنة ، وعادة ما توجد على شاكلتها ، ويمكن أن نطلق عليها الصورة الملهاوية للحياة في مقابل الصورة المأساوية التي تنتظر إلى البحث في نطاق دورته الكهنوتية فحسب . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شريحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - النماذج العليا للأدب - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٣٧ ، ٣٨

(٣٣) " والإستعانة بالمعقولية لكبح جماح الخيال أمر ظاهر التناقض والتضارب فهو إذ يسعى تقييد الخيال فإنه في الوقت نفسه يجعله أكثر مرونة من ناحية تصميمه الفني . ومن ثم فإننا نجد أن مقدرة الرسام - في داخلية لوحة واقعية هولندية مثلا - على طلاء سطح القماش الناعم اللامع قد حدثت من قوة تصميمه الفني من ناحية ، وجعلت تتناول هذا التصميم الفني أصعب في النظرة الأولى من ناحية أخرى . والحق أننا غالبا ما (نقرأ) اللوحات الهولندية بدلا من النظر إليها ، نقرأها مأخوذون ببراعتها الفنية الفائقة ولكننا نظل في الوقت نفسه غير متأثرين بالحس الواعي الغالب على بنائها الكلي . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شريحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة ، أدب الالتزام - الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٦٥

(٣٤) " أن دورة الإنسان في اليقظة والحلم تتشابه كثيرا دورة الطبيعة في النور والظلام ، وربما في هذا التشابه تبدأ في كل الحياة الخيالية . والتشابه هو ضرب من المقابلة أو الطباق إلى حد كبير : ففي ضوء النهار يكون الإنسان في قبضة الظلام نهبا للخذلان والوهن ، وفي ظلام الطبيعة يستيقظ المجموع الكلي للطاقة الجنسية Libedo أو الذات البطولية المنتصرة . ومن ثم فإن الفن ، الذي سماه أفلاطون حلم العقول اليقظة ،

ذكر (الهرم) الميلاد المعجز لعذاري وغيرها ، حيث أن آلهة الخير رضت عنهم ولذا جاءت (عذاري) من هذه الآلهة وأن الحاكم طالع من الطين ويوضح (الهرم) أن وجه (عذاري) يمثل طيبة وبراءة تايلوس ويقوم الجميع في (جوقة) يناشدون فيها (عذاري) ويصارحونها عن الخير والثراء الذي تعيشه والبذخ في الأسرة الحاكمة وعن الشراب واللعب واللهو والنوم ولم يأتي ذلك إلا بعد ترك الأطفال يجوعون وقتلهم في كل مكان . (٣٥) والميلاد المعجز يميز البطل دون غيره ويوصفه ليس شخصا عاديا ، سواء من حيث الولادة أو سائر النشاطات ، والحديث هنا حول البطل الشعبي أو الرغبة الجماعية الإنسانية ، وكذلك الأمر بالنسبة للأعمال الخارقة . (٣٦) وفي النص الذي نحن بصدده نجد من مشاهد الذل الذي تعيشه البطلة (عذاري) ، حيث توضحه إلى (ستر) من أن أخوها كلب يسجنها . وقد تحول إلى عقرب وأن الأم ثعبان يدور ويدور وينفث سمه في كل مكان يلقاه ، سواء على الحجر أو في البر أو دونهما ، وهذا الحضور يعد تدشينا لحكايات ومفارقات غريبة تتضح سماتها من خلال ما تسلكه (عذاري) من نهج مخالف تماما عن أبيها الحاكم وهذا ما جعل الحاكم يحاول أن يبعدها عن الميراث أو نقله لها بعد موته . (٣٧) وأما عن الظرف الزمني الذي تدور فيه أكثر الأحداث للأبطال وأساطيرها وقصصها الخيالية وملاحمها فهي " مرحلة الفجر والربيع والميلاد ، حيث تدور حولها أساطير ميلاد البطل ، والإحياء والبعث ، الخلق وانهزام في الظلام والشتاء والموت (لأن المراحل الأربع هي تمام الدورة

يبدو وقد جعل غايته تحليل المقابلات ، واختلاط الشمس والبطل ، وتحقيق عالم تلقني فيه اتفاقا الرغبة الداخلية والواقع الخارجي . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - النماذج العليا للأدب - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٣٧

(٣٥) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد التاسع - ص ٤٦

(٣٦) " ليس البطل - كما سبق - شخصا عاديا ، لا من حيث الولادة أو الطفولة أو سائر النشاطات والسلوك والقصد . انه أرفع من المألوف ، ومتميز عن العادي إذ هو يرتفع إلى مستوى رباني . والحديث عنه صوفيا كان أم بطلا شعبيا ، (غريزة) أو رغبة جماعية إنسانية ، موجودة في أمم الأرض . لذا يلقي العامة (والكتاب) على البطل مناقب وأفعال مثالية ، فنادرا ما يتسمون بنواح هزيلة أو واقعية تكون مألوفة في حياته . وهكذا تلغى من البطل السمات المتعارضة ، ولو في أدنى درجة ، مع السامي والغريب والخارق . " علي زيعور (دكتور) - قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية ، المستعلي والاكبري في التراث والتحليل النفسي - البطل والجماعة - الشبه في البنية والوظيفة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - شباط (فبراير) ١٩٨٢ - ص ٩٦

(٣٧) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٣

(. أما الشخصيات المساعدة أو الثانوية في هذه المرحلة فهي : الأب والأم . وهذا هو النموذج الأعلى لقصص الخيال الرومانسية ولمعظم شعر المديح المفرط Dithyrambic والشعر الملحمي الحماسي Rhapsodic . " (٣٨)

٣ - الرمز : كل فكرة ولها رمزها ويوضع بحسب العرف الذي تم الاتفاق عليه ولا يقتصر على فئة معينة في المجتمع أو نمط معين من الأفكار ، والحضور الرمزي ينتشر ويغذي كل حالة يعبر عنها المبدع ويحقق من خلالها التطابق الطبيعي للرمز في وظيفته التفسيرية ، كالميزان في رمزه للعدل وحاتم الطائي في كرمه . (٣٩) ورموز هموم وسعادة البشر تتضح من خلال الحكايات التي تشتمل على أكثر من المعنى المباشر ولا يمكن أن نصل إليه إلا من خلال فكر الإنسان وهواجسه وقلقه ، " وأن ما يشد انتباهنا في الحكاية ليس فقط السرد والرواية ، ولكن المعنى الرمزي للعبارة . فالرمز يعني شيئا خفيا ، غامضا ، والحكاية تشتمل على أكثر من المعنى الواضح أو المباشر ، فهذا المعنى لا يمكن تحديده بدقة أو تفسيره كلية ؛ فالإنسان يحمل في فكره كل الهواجس والقلق ، وكذلك هموم وسعادة العالم في شكلها البدائي أي الرمز . " (٤٠) ويتضح هذا في عدم الاستقرار في تايلوس وهو واضح تماما من خلال ما ترمز إليه المعاناة التي تجعل (سينياباس) الرجل العادي يصرخ وشريانه تغلي كالبركان وتحول أنفاسه إلى عاصفة وزفيره إلى ريح ، وهذه المعاناة ترمز إلى ما يعانيه المجتمع في ذلك الوقت وتحديدًا الطبقة الفقيرة جراء

(٣٨) هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شحبة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - النماذج العليا للأدب - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة -

(٣٩) "ويطلق عليه بيرس اسم الرمز Symbol ، وهو علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنه عبر عرف ، غالبا ما يفتن بالأفكار العامة ، التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه ، فالرمز إذن نمط عام أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية ، ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة ، وهو ليس عاما فحسب وإنما الموضوع التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضا . إن العام يتحقق من خلال الحالات التي يحددها ، ولهذا فلا بد من وجود حالات لما يعبر عنه الرمز ، ولكن علينا أن نفهم معنى (الوجود) هنا بأنه الوجود الذهني الممكن الذي يشير إليه الرمز بشكل غير مباشر بتلك الحالات التي تعبر عنه وذلك من خلال تلك الترابطات أو من خلال عرف آخر ... ونرى أن أوضح مثال يمكن أن ينطبق على وصف بيرس لطبيعة الرمز هو (الميزان) الذي يرمز به عادة إلى (العدل) ، وتكون الرابطة التي تربط بين الرمز كمفسرة والعدل كموضوع هي مبدأ (التساوي) أو (المساواة) ، ... " عصام الدين أبو العلا - مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح - نموذج العلامة وأقسامها عند بيرس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥ - ص ٥٠ ، ٥١

(٤٠) غراء حسين مهنا (دكتورة) - أدب الحكاية الشعبية - الرمز في الحكايات الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ - ص ٥٧

ما يقوم به الحاكم وحاشيته ويصل الأمر إلى احتكار ضرورات العيش اليومية .^(٤١) والمثل الأعلى للرمز في الأسطورة وبكل قوتها المعرفية المحورية ، نراه في السرد أو المعنى وعندما يدور الحوار حول شخص بعضه شمس وبعضه خصوبة وإله ومخلوق إنسي .^(٤٢) و نرى في النص ما يرمز إليه كل ما يرصد من سيف الجلادين والحرق والعرات أثناء الموت وفي البرد يقابلها ضجة الطفولة ولحن الملاعب في الصبي وحرمان الإنسان من الأرض ونزيف الدم ومرثية الغريان وأنياب العقبان ولسعات العقرب والأفعى كلهم يرمزون إلى دلالات فكرية وشعورية تعكس ما يدور من صراع الناس من جهة وفيما بينهم وبين السلطات الحاكمة ولا يخلو ذلك من اختزال للطاقت الباطنية لكل تجربة ذاتية أو رمز لبراءة الطفولة مثلاً والقسوة والطغيان والظلم المنتشر والشأم الذي تنتشره الغريان هنا وهناك وتضمنها تلك التقنيات الميثولوجية وفي كل دراما .^(٤٣)

٤ - البطل المصاحب : لا يستغني البطل عن مصاحبة شخصية أخرى ملازمة له في كل خطوة يخطوها أو عقبة لا بد من تخطيها بكل سهولة ويسر ، وعلى البطل المصاحب مسئولياته العديدة وتأثيراته المطلوبة على الآخرين ، ويكون بذلك المنبع والرافد الذي ينبع منه التراث الأدبي والقيمة الرفيعة لكل عمل روائي أو إبداع مسرحي .^(٤٤) وللابطال أو من يصاحبهم وظائفهم

(٤١) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الثاني عشر - ص ٥٥ - ٥٦

(٤٢) " أن الأسطورة هي القوة المعرفية المحورية التي تعطي الطقوس معنى أو رمزا مثاليا أعلى ، وتهب الوعي الغيبي Orocie سردا مثاليا أعلى . ومن ثم فإن الأسطورة هي النموذج الأعلى ، وإن كان من المناسب أن نذكر الأسطورة حين نشير إلى السرد ، والنموذج الأعلى حين نتحدث عن المعنى أو الرمز . إن في الدورة الشمسية في اليوم ، ودورة الفصول في السنة ، ودورة الحياة لدى الإنسان ، صيغة واحدة من المعنى تتسج فيه الأسطورة سردا محوريا يدور حول شخص بعضه شمس وبعضه خصوبة نباتية وبعضه إله أو مخلوق انسي أعلى . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبد الحميد إبراهيم شحبة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - النماذج العليا للأدب - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ٣٣

(٤٣) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الخامس - ص ١٤٤ - ١٤٥

(٤٤) " كل ذلك بلا ملابس ولا ديكور ولا خشبة مسرح ولا تمثيل ... إنما هو مجرد حكاية رجل موهوب يجيد الحكاية قد أحدث في الناس هذا التأثير العجيب ، الذي قل أن يوجد نظيره في مسرح حقيقي ، لانعدام الاتصال المباشر بين الحضور والممثلين فوق المسرح .. هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء ... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني ، وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار - وقد سبق أن نبهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن - فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه ... " . توفيق الحكيم - قالبنا المسرحي - مقدمة - دار مصر للطباعة - ص ١٤

العديدة ومساهماتهم في إعادة بناء الواقع المعاصر ومدلولات الأساطير وإسقاط أدواتها وما تزخر به من أنماط عديدة من الأبطال .^(٤٥) إن سفر النوم الذي عاشت فيه (سماهيح) هي استجابة لتسهيل العقبات التي تواجه البطلة (عذاري) ، بوصفا البطل المصاحب للبطل عذاري ، ولذا فقد رأت (عذاري) خيوط مياه تنبع من تحتها وتغسلها وتعود إلى نفسها وإذا ما توقف هذا النبع فإن (سماهيح) تتحول إلى حالتها الأولى حجرا ، في حين أن صوت (عذاري) عبارة عن نخل مقطوع الرأس ويدها شرعاعان بلا صارية في حين ان الناس بدون لسان وبدون عيون ولا آذان .^(٤٦) وعطايا البحر التي لا تنتهي تنالها (عذاري) وأهل تايلوس ويوضحها (أبوزيدان) ويركز على اللؤلؤ والمرجان وعلى البسر والرطب وأصناف الأكل المعروف وغير المعروف وأكثر ما يصاحب (عذاري) هو (أبوزيدان) وفي معظم مواجهتها للأعداء والوقوف مع الطبقات الفقيرة وعلى وجه الخصوص الفلاحين .^(٤٧)

٣ . ٢ . الوصف البصري في الدراما ؛ يتعد الوصف بالنظر حسب ما تقوم به الشخصية من مشاهدة عينية لما تراه بأمر عينها ويحلله كل من ينظر لهذه المشاهدة أو تلك ، وفي تجريده للحوار تكون الصورة الحركية الإيمائية هي المؤثر الأولدى للمشاهدين ، " هو ما يقوم بتنفيذه (صلاح القصب) في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد . فهو يستعين فقط بالمضمون الأصلي لكي يوظفه في عرضه المسرحي وذلك من خلال تجريد الحوار عن الشخصيات فهي مسرحية مكتوبة . قد تصل في النهاية إلى مضمون متعلق برسم العلاقات بالصورة الحركية الإيمائية فقط ، لقد قام (القصب) بتهشيم كل القوالب الحوارية ليخلق صورته المسرحية الجمالية . " ^(٤٨) ومن المشاهدة المؤثرة في الثلاثية ما شاهده (عذاري) من حالات البؤس التي تعيشها تلك القرية

^(٤٥) " وقد تنبه جان بول سارتر - وهو من ألد أنصار الالتزام - إلى هذه الحقيقة ، وبخاصة في كتاباته المسرحية التي استدعى فيها الأسطورة بغية إسقاط أدواتها وما تزخر به من مدلولات على الواقع المعاصر . ففي مسرحية (الذباب The Flis) التي كتبها عام ١٩٤٣ ، يوظف سارتر أسطورة أوريسستيس Orestes الاغريقية ، ذلك البطل (الذي يعد النمط الأول للبطل التراجيدي في المسرح الاغريقي ، والذي ورد فيما لا يقل عن سبع مآس في المسرح الحديث) . " هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أدريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبدالحميد إبراهيم شحبة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - أدب الالتزام - مقدمة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ص ١٦

^(٤٦) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ١٠

^(٤٧) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الرابع - ص ٢٦ - ٢٧

^(٤٨) فاروق أوهان (دكتور) - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي

- الاتجاهات المعاصرة - تجارب استقطاب الجمهور - المسرح الصورة - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة

الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ - ص ٢١٧

والمباني وخرائبها وقذارتها ومجاعتها وتعاستها وتتسع الطرقات ، وهي تئن وتذكر في هذه المشاهدة والوصف لعجوز القرية المعجونة بالطين وأضاءتها بتهكمها وبالسخرية الممزوجة باليأس ، وأنها لا تنسى نظرتها عندما سخرت من فستانها وكحلها ومن وجهها وبشرة لونها ومن^(٤٩) ويذكر (القائد) ما قاموا به الجنود من غارات على أكواخ الفلاحين وقد هتكوا أعراض النسوة والفتيات واغتالوا من يحمل ما يشبه سيفاً أو خنجرًا . وتتضح تفكك الذاكرة الثقافية وتتزعزع وذلك بإبداع الماضي من جديد ، فضلاً عن الجوانب الخارقة .^(٥٠) وتصور (عذاري) حال تابلوس التي دخلها الرعب ولم تعرف من قبل ما تدوقه الآن من طعم للزنازانات والإعدامات اليومية ومص الدماء على يد الحاكم والقائد العسكري والجنود .^(٥١) والنجاح يكمن في ضمان إيصال الرسالة وجمال مدلولاتها ، "والمسرحية بهذا تتويع جمالي يختص بفهم جمالية الصورة وإيصال الرسالة عن طريق مدلولاتها ، من خلال جمالية سهلة الاستيعاب ، غير تهويمية أو ضبابية وإنما بتشكيلات صورية . كونت بمجملها لغة صورية مسرحية ، اشتملت على الهمس والضوضاء واللائنتظام والإيقاع معا . وتحل المشاهد الحوارية مساحة ضئيلة على طول العرض . " ^(٥٢)

^(٤٩) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الأول - ص ٧٦ - ٧٧

^(٥٠) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد الثاني عشر - ص ١٧١

(٥١) " ويتصل بأن تصدع ذات الفنان الحدائي يستتبع بالضرورة تصدع ذاكرته الثقافية ، أو الصورة المعرفية القديمة للفنان . والحادثة تستوجب تفسير هذه الصورة المعرفية ؛ بمعنى تفكك وزعزعة الذاكرة الثقافية ، وذلك بإعادة الفنان الحدائي قراءة تلك الذاكرة التراثية وفق منظور متطور حدائي . إن المبدع الحدائي عندما يعيد قراءة ماضية - موروثة - فهو يستهدف إبداع هذا الماضي . وإبداع الماضي من جديد ضرورة لا بد منها لإبداع الحاضر . ولإبداع الماضي ، يستحضر الفنان الحدائي صور الماضي والموروث استحضاراً يتفق ومنظوره الحدائي فيلتقط من تراث الماضي الجوانب المبتكرة ، أو الجوانب الشخصية - وبالذات الحلمية ، فضلاً عن الجوانب الخارقة للمألوف . كما أنه يحرق الذاكرة الشعبية المكبوتة بفعل تحكم الثقافة الرسمية في ذلك التراث الشعبي . " المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة - ملامح الحداثة - الملمح الخامس للحداثة - رأفت الدويري - (ص : ٩٤) - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٤ - ع ١ - ربيع ١٩٩٥ م .

^(٥٢) ثلاثية عذاري - الجزء الثاني - الوهم - المشهد السابع - ص ٩٩

^(٥٣) فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي - الاتجاهات المعاصرة - تجارب استقطاب الجمهور - المسرح الصورة - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ - ص ٢١٦

ومن جماليات الصورة ما تصفه (عذاري) شخصية أمها التي تنتقز من نظرتها وتشعر أن الأرض تميل وتدور وتتحول أغصان الأشجار إلى طيور جارحة والقصر خراب والضحكة ضحكة رغاء عواء وأنها كالإثم والطاعون الذي أمامها ، وسوف يدمر هذه الأرض ويخربها ويرسلها للقاع بل أنها الإثم الذي يدمرها ويقتلها .^(٥٤)

رابعا : البنية العاطفية في الشخصيات ، مسرحية (وامعتصماه) : تقوم الشخصية بأداء دورها المطلوب منها كما رسم لها الكاتب في تصرفاتها وتعاملها مع باقي الشخصيات ، ولكن يبقى المظهر الخارجي رهين الوضع النفسي الذي يحدده الموقف الذي يشرع فيه منذ أول حدث وأبسطه إلى أكبر حدث في الصراع الدائر فيه ، وتزداد وتيرة الجانب النفسي وتتضح أمام العيان عندما تشد وتتكثف وتصبح أحد هموم الشخصية وشغلها الشاغل وعندها يتم ذكر لون ونوع المعاناة ومدى انتشارها ورقعتها وهي تتمركز وتتكثف في المسرحية الحزينة والمؤلمة وذات النهاية المأساوية والتراجيدية ، ولكن رغم كل ذلك تظل تهيمن البنية العاطفية أو Sentimentality على كل تصرفات الإنسان في كل لحظة^(٥٥) وتمثل الجانب الوجداني أو النفسي ومنه سعي الفرد إلى أن ينال محبة وعطف المحيطين به بلا نهاية وعندما لا يفلح في هذا السعي نراه مكتئبا وقلقا ومضطربا^(٥٦) ولقد اخترع المسرح (جمعاً حاشداً من الإشارات والتعبيرات العاطفية والوقفات المسرحية والتغيرات الصوتية والنغمات والمقاطع المنمقة والحيل المسرحية ومناهج التمثيل التي تصبح ميكانيكية لا شعورية ولتكون جميعاً تحت إمرة الممثل دائماً وحين يشعر بنفسه عاجزاً كل العجز وأثناء وقوفه على المسرح بـ "روحه الجوفاء"^(٥٧) . وفي المسرحية التي نحن بصددتها اختصر المؤلف بدوره ما أداه (إسحق الموصلي) من غناء امتدح فيه (المعتصم) في دار الخلافة ببغداد ولم تخل أبياته من العواطف الرقيقة الشفافة وأوشكت من

(٥٤) ثلاثية عذاري - الجزء الأول - الحلم - المشهد الحادي عشر - ص ٥٣

(٥٥) عبد المنعم الحفني (دكتور) - موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - مكتبة مدبولي - مطبعة أطلس - القاهرة رقم الإيداع ١١١٣٦/١٩٩٣ - الطبعة الرابعة ١٩٩٤ - ص ٧٨٦ .

(٥٦) عبد المنعم الحفني (دكتور) - الموسوعة النفسية الجنسية - الجوع العاطفي - الجوع العاطفي والجوع الجنسي - مكتبة مدبولي - القاهرة - الطبعة الأولى ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ١٢٠ .

(٥٧) أريك بينتلي - نظرية المسرح الحديث - صانعو المسرح الحديث العشرة - فن المسرح - من الواقع الدرامي إلى نقاده - ديفيد مكارشاك : الذاكرة العاطفية - ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٦ - ص ٢١٧ .

شدة رقتها أن تقحم أداء صاحب المزمار في المقام نفسه ويعد شعوراً عاطفياً التفت إليه (ابن الزيات) وربما شعر به آخرون ولم يستطيعوا التعبير عنه.^(٥٨)

"ابن الزيات :

نغمة في اللهاث كادت من الر قة تترى بصاحب المزمار"

ومن مظاهر الجانب العاطفي في المسرحية أن العار على الجيش يتضح عندما يلهو بالنعيم ويغرق ويسهو ويغفو أو يغفل لحظة من اللحظات وجنوده عن الاستعداد كل لحظة وحين الأمر يحملون السلاح ولا يخيفهم أو يستميلهم نوح الباكيات أو رقة النساء القاطنات بمساكنهن أو ينزعجون حال سماعهم ضجيج الجيوش وحمة الخيول ويغضب (أفشين) عند سماعه التقصير بين فئات أمنية ضارية.^(٥٩) والخليفة في النص كغيره من الشخصيات يحتاج إلى الخروج للعالم ويسير كما يسرون ويعيش كما يعيشون وإن بعد كثيراً فإنه يحن لذلك، حتى أن بعضهم يصاب بمرض نفسي تبدو آثاره على الجسم أو على جزء من جسمه ونحول جسم المعتصم مرجعه إلى ذلك وقد شبه نفسه بالأسير في غرف القصر.^(٦٠) وتبقى القلوب وما فيها من مكتوم لا يكشفه المستيقظ والواعي للشخصية التي تقابله بل يكتمه ولا يديه إلا الآخرون القليلون وهذا ما أكدته في النص (إبراهيم ابن المهدي). ولذا فالشعور يختلف عند الصغير عنه لدى الكبير وعندما يستمر العالم في علمه نجد راحة النفس في المسير وأثناء أوقات معينة كحين الجلوس ولا يقر به قرار إلا في ظروف معينة:

"إبراهيم بن المهدي :

يحضرني ما رواه قوم عن بعض أنجال "ارديشير"

الجسم يرتاح في الشواء وراحة النفس في المسير

المعتصم : الكل في قوله مصيب واختلف الناس في الشعور

.....
(٦١)

^(٥٨) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، مسرح إبراهيم العريض - وامعتصماه - المقدمة - ص ٩٥.

^(٥٩) المصدر نفسه - ص ١٥٥.

^(٦٠) المصدر نفسه - ص ١٥١.

^(٦١) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور)، مسرح إبراهيم العريض - وامعتصماه - المقدمة - ص ١٠٢.

ونرى الجوانب العاطفية عندما يدنو أجل الشخصية وشعورها يختلف عن الشعور الآخر، فيصيبه الهلع والذعر وفقدان الأمل وفي العودة مرة أخرى إلى الدنيا، وصور هذا الموقف (إبراهيم بن المهدي) عندما رأى غريقاً في شرق نهر (دجلة).^(٦٢) وسقم الشخصية لا يشفيه ولا يعمل بما يداويه إلا أقرب الناس إليه وهم يمرضون لمرضه ويشفون من السقم إذا شوفي وعوفي والحب والعطف والحنان لا تنقطع أبداً عن بعضها مادام هو منها وهي منه وأهداف صلة القرابة لا تبقى ولا تذر معلولاً إلا وأن يداوى ويشفى ولا يترك سقيم الهوى أو الغواية و (الأسير الثالث) لم يستطع أن يخفي هذه الأواصر والعلاقات الحميمة.^(٦٣) ولكن رغم ذلك لا يدخل في وجدان الشخصية أو تتخلل أبنيتها العاطفية إلا من قرب إليه وصارت له مكانة نادرة وشعور خاص بالراحة والطمأنينة لدرجة تضحك النجوم لها وتبدو له مكحولة أعينها وهي قريبة بفتاة فتنت صاحبها وجذبتة إليه، إنها (بغداد) في باديتها وداخل صدر (المعتصم):

"المعتصم :

يممت عن " بغداد " بادية تضاحكها النجوم

مكحولة الألفاظ بالسحب التي لا تستقيم^(٦٤)

ويعد (المعتصم) الشخصية الرئيسية ولذا نرى كيف يحلو الشراب في ظروف معينة ومقامات مشهورة للشخصية ذاتها وتشهد لها طعمها والطعم والذوق يختلف من ظرف لآخر ومن حالة مزاجية ووضع نفسي إلى آخر ورفض الشراب لا يعني عدم قبوله ولكن عدم تقبله وتأجيله عندما يحرز القائد النصر ويطمئن على ما أراد تحقيقه، و (المعتصم) رفض إتمام شرابه عندما سمع خبر حال (الهاشمية) وما أصابها من ذلك وانتهاك لعرضها وأعراض غيرها وما جرى لباقي من كان معها في السجن.^(٦٥) وأما الأسير المظلوم وإن تعرض للتكيل والضرب والإهانة فهو شعور بالإذلال وتدمير للمعنويات الشخصية وإن كانت امرأة فأدهى وأمر وإنه تدمير وإجفاف في حق البشرية، و (الإسيرة) تتاجي وتبدي ما تعرضت له من تكيل وإجفاف.^(٦٦) وأسلوب المناجاة هو أسلوب متبع في الأعمال الدرامية الشعرية لدى

(٦٢) المصدر نفسه - ص ١٠٣.

(٦٣) المصدر نفسه - ص ١٥٩.

(٦٤) المصدر نفسه - الفصل الثاني - ص ١٢١.

(٦٥) إبراهيم عبدالله غلوم (دكتور) ، مسرح إبراهيم العريض - وامعتصماه - الفصل الثاني - ص ١٢٨.

(٦٦) المصدر نفسه - الفصل الثالث - ص ١٣٣.

الأوربيين وقد فطن إليه شاعرنا في تصويره لشخصية الهاشمية وأول لقاء لنا بهذه الشخصية

يتم من خلال مناجاة خارج المسرح تعبر فيها عن واقع حالها المؤلم^(٦٧) والمظاهر الخارجية للشخصية قد توحى في كثير من الأحوال إلى ما تعانيه أو تشعر به وقد يكون من ضعفها وجبنها عند تعرضها للموقف أو ما يخاف منه وتذهب به يمنة ويسرة ولا تدري إلى أين يسعى ؟ أو في أي موطن ؟ والصخرة هي التي لا تهزها العواصف أو الرياح أو القضية التي تهز ما حولها أو القضية العابرة التي لا تذكر ، و (شرحوم) أصيب بعدم استقرار في بنيته العاطفية مما بدا عليه ذلك وشابه الريش ونراه يغدو به الريح و يروح كيفما يشاء.^(٦٨)

خامسا : البعد النفسي والاجتماعي والبيئي والحواري للشخصيات ، مسرحية (السيوف .. الانتفاضة)، المؤلف: عبد الجبار المختار . إن لأبعاد جوانب الشخصية أثرا بالغاً في أداء الأدوار والبعد الاجتماعي والبعد النفسي كلاهما له ثماره في الأبعاد وكما أن للطبقة التي تنتمي إليها الشخصية ونوعية العمل الاجتماعي الذي تقوم به لهم أعظم الأثر في الأداء وينعكس ذلك في (مزاج وميول الشخصية والجوانب والمعايير الأخلاقية والحياة الجنسية والأهداف لها آثار بالغة في مدى الابتكار والذوق وطريقة التفكير)^(٦٩) وهي عوامل لها أثر في التراجع عند الشاب الفلسطيني كما هو واضح في النص المسرحي (السيوف . الانتفاضة) إلا أن الفرد عرضة لامتلاك ما يدعم الوعي العاطفي والسياسي المطلوبان .

وتعيش هذه المسرحية واقع الشخصيات وعلى الأخص الرئيسية ومنهم "شرحبيل" و"الشاب" و"القاضي" و"أبوسلام" والشخصيات الثانوية والمكملة والمعانة التي يعاني منها كل فلسطيني على الأرض المحتلة تجاه ما يقوم به العدو من محاولات القضاء على كل أثر عربي أو إسلامي ويطال محو الناس وأنفسهم ومن مظاهره القتل المنظم والتهجير والإبعاد والحواجز ودونهم ، وكل ذلك وغيره ساعد في ظهور الإنتفاضة وتشمل جميع جوانب الحياة ضد العدو وتشتد وتقوى فترة بعد أخرى ويعترف العدو بتدهور الوضع الأمني وفي المشاهد تتضح المحاكمات الجائرة وشدة الحصار وغيرهم ضد كل فلسطيني وعلى المستوى الواقعي .

^(٦٧) محمد الخزاعي (دكتور) - دراسات في الأدب المسرحي "وامعتصماه" وملاحظات حول تجربة العريض

المسرحية - كتاب العروبة - المنامة - البحرين - ص ٣٠.

^(٦٨) المرجع نفسه - ص ١٣٧.

^(٦٩) عادل النادي (أستاذ) . مدخل إلى فن كتابة الدراما . المسرح . الشخصيات في المسرح . نشر وتوزيع

مؤسسات عز الكريم بن عبدالله . تونس . الطبعة الأولى . ١٩٨٧ . ص ٤٧.

وإشراقة السيف العربي المسلول في المسرحية والذي حملته (شرحبيل بن مسعود) في مطلع النص إلى نهاية القسم الأول وما نسجه المبدع من انتصارات في الشام وفلسطين على الإسرائيليين وغيرهم في القسم الثاني يعد ارتقاء بنبض الانتفاضة والتماس التوجه والإنقراض المباغت وعدم التراجع والإستشهاد المتناول هي من أبعاد شخصيات الشباب والفتيات وكذلك إطلاق النار عليهم من قبل الجنود الإسرائيليين ، وما دار في (دار المحكمة الإسرائيلية) بين (المدعي العام) والمحامية (فالسالانفر) و (القاضي) والفلسطيني المجرم كما يدعون .^(٧٠) وعند تحليل الانطباعات إلى نماذج من القيم والأبعاد المحتملة لنموذج آخر نشاهد بذلك النزعة الاجتماعية المتزايدة التي تكون عرضة للتحكم في أصداء الأحداث.

والمسرحية بذلك حملت على عاتقها أزمة إنسانية - القضية الفلسطينية - واتخذت من كل بعد إثارة يبحث عنها المشاهد وتجدد ما لديه من أفكار وبصيرة وتعمل على توسع مداركه ورؤيته مع امتلاك المتعة والخفة والذوق الجاذبين للجمهور رغم ما تحمله من واقعية يومية وعلى مسمع العيان وأمام نظرهم ، وفي الدراما الجادة التي تحمل هموم البشر يحرص المؤلف على (بلورة قضايا قيمية وأخلاقية بشرط ألا يلجأ إلى الوعظ أو الإرشاد أو النبوة العالية ولأنه يملك أدوات فنية ممتعة وأساليب درامية مثيرة للفكر والوجدان وتعيد صياغة منظور المتفرج إلى الحياة وتعمق رؤيته وتثير بصيرته ، وغير ذلك من الأساليب التي تعد جزءا يسيرا من القنوات العديدة التي يشقها مضمون المسرحية كي يستحوذ على المتفرج)^(٧١).

سادسا : الشخصيات البسيطة ، مسرحية (صباح الخير يا عرب) المؤلف: محمد حميد السلطان: كلما تطورت الحياة واتسعت رقعة متطلبات المجتمع يوما بعد يوم ونهضة يفتخر بها كل مجتمع وشخصية كلما أضحت الحاجة الماسة لمعاينة الإنجازات الجديدة دائما في روحها، وتظل الشخصيات أبطالاً وبطلات وأشرارا من الأنماط الأولية ثابتة بصورة ملحوظة عبر الزمن ، وضرب (الرجل) للمرأة في بداية اللوحة السادسة وسقوطها على كرسي الطاولة أرضا وصراخها المبالغ فيه وتدخل من كانوا حاضرين يعد تعد صارخ على المرأة ومبادئها السامية ، وتضحى

(٧٠) عبد الجبار المختار - مسرحية (السيوف .. الانتفاضة) اللوحة الأولى - المشهد الأول - اللوحة السادسة

- المشهد الأول - القسم الثاني - المشهد الثاني - مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة

العامية - البحرين - ١٥٧٧.د/ع/٩٤ - ص١٦-١٧-١٨-٥٢-٦٨-٦٩-٨٠.

(٧١) نبيل راغب (دكتور) - فن العرض المسرحي - التأليف الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان -

الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ٧٢.

البطلة في مثل هذه المواقف بعد مواجهتها للرواسب الجاهلية . وطول القامة أو عرضها وضعفها أو تحولها للشخصية وغيرهم هي من الملامح التي يحرص المؤلف على تجسيدها وتمشيها مع المستوى المطلوب في بناء السياق وما يشد المشاهد أكثر ذهولاً هو اتفاق المصالح الفردية و الحالات الطبيعية والمصطنعة. وتتوغل التوترات في الحياة اليومية راجع إلى امتزاج العلاقات وبعد تسليط الأضواء بدقة متناهية ويمكن إبراز إعادة صياغة الأحداث بتنوع حوارى عامي ونسمع نبراته وإيقاعاته على لسان كثير ممن يعانون من مشاكل يعيشونها وبواقع قد لا يستطيعون الهروب منه إلا بعد الانتقال إلى عرض من النماذج، ومنها ما نشاهده في نهاية اللوحة الأولى وتحديدًا في مشهد المستشفى حيث لم يتوقع (الأب) أن تموت ابنته بعد العملية مباشرة ولم يتم لها العناية الكافية قبل استفحال المرض ، خصوصاً وأن المرض مزمن وهو أبو صفار أو التهاب المرارة . وفي نهاية اللوحة الثامنة يدور الحوار بين (الرجل) و(المذيع) و(المخرج) ويعالج المشهد حول قضية البطالة . والمفتاح الذي يمكن له الاستجابة لمتطلبات ومطالب الجمهور وقرب الوصول إليه يتم بطرق عديدة كالإذاعة والتلفزيون والنص المسرحي نموذج يحمل في نصه العديد من هذه المهمات الحيوية ومن الشخصيات "المذيع" و "المشتكى ٢" و "الأب" و"الطبيب" و "الكفيل".^(٧٢) وبعد الذوبان في الوسط الاجتماعي كما في الأدوار الساذجة وغير الساذجة يتم تصوير ما في البيئة والمجتمع الإنساني وقد طرحت أهمية إضافة المؤشرات التي تبين مدى سلطة الرجل ومشاركته في صنع القرار بالنسبة لشخصه ولعائلته ولعشيرته ولبيئته ولمجتمعه. وكلما أمعنا النظر في مستوى أداء بعض فئات المجتمع المهمة سوف نصطدم بالعمود الفقري لها وهي المرأة بوصفها نصف المجتمع وفي كل صغيرة وكبيرة . ولكن كيف بها وهي ترى الرجل قد سلبت حقوقه ونزعت منه كلمته ورأيه !؟

وبهذا فإن الأسرة نموذج ننهل منه كثيرا من ألوان الصراع بين الشخصيات داخل المجتمع النامي والمتطور والمتغير على إثر تطور الحياة وتجديدها واستيعابها غير المحدود ولكل ما يتوق له الفرد من بناء اجتماعي يواكب المتغيرات مع المحافظة على المبادئ والعادات والتقاليد وكل ذلك يعكس دراما جادة تصور هذا الواقع كما هو تماما ومنذ عرض مسرحية "عانس" أصبحت الأسرة (بتقاليدها ونظمها وهيكلها النموذجي هي الدراما وليست باعتبارها مسرحاً لعملية صراعات جارية ودائمة وإنما لكونها نموذج التركيب" السوسيودرامي" في العمل المسرحي، فالأسرة المتغيرة

(٧٢) محمد حميد السلطان - إخراج : سعد الجزاف - مسرحية (صباح الخير يا عرب) - اللوحة الأولى - اللوحة الخامسة - اللوحة السادسة - مسرح الجزيرة - المحرق - البحرين _ ١٩٧٤ م .

هي النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير وهي النموذج الفني الخالص للدراما المحلية الجادة، والتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغيير في المجتمع ما دامت هذه الأسرة تكون الوحدة الرئيسية في البناء الاجتماعي^(٧٣).

والشخصية إذن ومن خلال المشهد درامية وتوضح اختلاف الشخصية عن الأخرى ومن خلال دورها أيضا ، كالسياسية أو الكوميديّة ، والشخصية عرضة للقوة والضعف وما يثبت هذا الجانب هو حسب تمكّنها وتطورها من مشهد لآخر ، رغم تعرف المشاهد على الشخصية من خلال الحبكة الأولى ، حتى لو سمع عنها المشاهد ولم يراها ، ومن الملاحظ أن أكبر الدور في تحكمها وتحركها هو حجم الشخصية من جميع الجوانب ومكانتها المادية والمعنوية ، رغم دور المؤلف في دفعهم وقذفهم في الصراع . ويتم اختيار نمط الشخصية حسب ما يراها الكاتب من دورها في تغذية الموضوع من حيث ما تملكه الشخصية من تقنيات وملامح متطورة حسب الدور الذي يطلبه الكاتب منها . وأغلب الكتاب يقسمون الشخصيات إلى ثلاث شخصيات رئيسية وأولها (الرئيسية) والثانية (المساندة) أو المساعدة والثالثة (المناصرة) ، ولكن يظل الكاتب في توجيهه للشخصيات حسب ما تقتضيه الظروف والأجواء البيئية للنص ، وألوان ومستويات الحكايات الشعبية يتضح فيها ملامح كل شخصية ومن ثم السماح لها بالانطلاق للدور الذي يكلف به في كل مشهد ، سواء أكان مشهد طقوسي أو اجتماعي أو ديني أو سحري أو أسطوري خاص بالشخصيات ، في الخيال والميلاد المعجز والرمز ، وفي المكونات الأسطورية الدرامية وخصوصا في الوصف البصري للشخصيات ذاتها وبنيتها العاطفية وبعدها النفسي والاجتماعي والبيئي والحواري ، والشخصيات البسيطة تحاول أن تكون أبطال رغم الدور المهموش الذي تؤديه في الأداء . والفصل الآتي يضع الشخصية حسب إمكانياتها وتمكّنها في الأداء من دور لآخر . وإذا ما أردنا أن نخطو نحو بناء اجتماعي نموذجي علينا أن ندقق النظر في النتائج التي نحاول الوصول إليها ومتمنين أن تلبي حاجة المجتمع والبناء التقني لكتابة النص المسرحي في المسرح البحريني .

(٧٣) عباس قاسم مراد - توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي - الفرق المسرحية والبحث عن الذات - قسم الدراسات والبحوث - إدارة الثقافة - والفنون - دولة قطر - الطبعة الأولى - ١٩٩٨م - ص ١٧ .

خاتمة الدراسة

النتائج:

لنقف عند جملة من النتائج التي توصلنا من خلالها إلى الترابط القوي بين عناصر تقنيات كتابة النص المسرحي في المسرح البحريني والعلاقة المتلازمة بين الجزئيات التقنية الرئيسية منها والفرعية ، وجاءت مجمل التقنيات مؤدية دورها على أكمل وجه .

أولاً : التاريخ والتراث : مصدران مهمان للتقنيات الكتابية في كتابة النص المسرحي ، وهذا سر نجاح مسرح إبراهيم العريض في محاولاته لصياغة الرؤية التاريخية عموماً ورؤيته الخاصة واتجاهه في الحياة .

- ، بل إن التناغم واضح بين الصور الشعرية في النص المسرحي، وكذلك الدقة التامة للنواحي الدينية والسياسية والاجتماعية أثناء عرض الوثائق التاريخية.

- الدقة أثناء عرض الأحداث والوعي الاقتصادي المنتشرة بين معظم التفاصيل ، والترابط الداخلي لكثير من المشاهد لأوضاع الدولة الإسلامية في ذلك الوقت .

- البعد عن التنقل المعقول من حدث لآخر ويصل لمستوى المحاكاة والالتزام بلغة الشعر ، مع المعاشة للتبارين الكلاسيكي والرومانسي .

- نجاح مسرح العريض في عرضه للوثيقة التاريخية وتحديدًا لظروف عصر نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية ، وجاءت الدقة في المشاهد لكثير من جوانب الحياة ومركزاً على الجانب الديني والسياسي والاجتماعي .

- اتضحت جلياً تقنيات كتابة النص المسرحي عند العريض في مسرحه ، حيث راعى العنصر الدرامي في الصراع الدائر بين الدولتين من جهة والصراع داخل الدولة من جهة أخرى ، والصراع الذي يتضح داخل صراع الإنسان نفسه ، حتى يصل الأمر إلى الشعور بالضيق عند بعض الشخصيات والإيمان القوي عند الشخصيات الأخرى ، وأدت كل شخصية دورها على أتم وجه ولها مكوناتها وإمكاناتها التقنية التي من خلالها استطاعت التفاعل مع الشخصيات الأخرى أثناء أداء المشاهد ، وأما التقسيم النصي فقد أعطى المسرح عند العريض سهولة أثناء التمثيل والانتقال من مشهد لآخر ، وظرفي الزمان والمكان اتضحاً من خلال كل جزئية في النص وأسماء الشخصيات التاريخية والمشاهد ومظاهر الطبيعة التي اختارها العريض ، وفي كل المشاهد نلاحظ ذروات الحكمة ويشقى ألوانها ودرجاتها ومستوياتها أثناء كل عرض ، حيث تم

اختيار الحوار الفصيح السهل في أدائه العميق في معانيه السلس في فهمه ومعرفته، وجاء على شكل حوار شعري ونثري في نفس الوقت .

- ان الإقدام على القيم التافهة يولد الشعور بالضيق، في حين الإيمان بالقيم الإنسانية كالشجاعة الأخلاقية والحفاظ على القيم السمحة والموروثة خصوصا يعزز القيم الإيجابية لدى الفرد ويحقق السعادة التي يمكن أن ينبئه بها الآخر وتجعله أكثر بعداً عن البؤس والحرمان .

- ورأينا التراث منعكسا في المسرحيات ومكتملا في عناصره التقنية وأبسطها التقسيم النصي الذي أعطى المسرحيات حرية تسمح بحيوية أداء التمثيل بسهولة ويسر ودون قيود ، واختيار الشخصيات ذات التوظيف الواقعي في العمل المسرحي، وفي الصراع شاهدنا عمق ودقة الأوضاع الواقعية، وما دار من صراع بين الشخصيات ومظهرها واسمها القديم وسلوكها ووظائفها المنوطة بها المناسبة ومآربها المواكبة للظروف الواقعية ، والحوار العامي الرسمي والجاري على لسان العوام ، وأما الحكمة فإنها تنطلق بانطلاقة أداء المشاهد في حيوية وخفة ولا تترك حدثا إلا وعرضته وسعت في حملها إلى حبكة أخرى ، وظرفا الزمان والمكان لم يتركأجواء شعبية إلا ورسمها كما لو كانت طبيعية وتم إعادة بناء الطبيعة من جديد وأمام المشاهد بحيث يشعر كأنه يعيش في هذه الأجواء بل كأنه واحد من أولئك الممثلين على خشبة المسرح .

- ان التوظيف التقني والفني للأمثال والحكايات والأغنية الشعبية جاء مندمجا مع الواقع المعيش ، وتصور المشاهد كل ما يدور من معانات وإرهاصات جراء تغير الأوضاع في الحياة ، من صعوبة وشظف في العيش وقسوة في التعامل مع الآخرين والرؤية الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت .

- ان استلهم الأجواء الشعبية عبر الوصف للتقاليد وفي الصراع الآتي مع الزمن من ناحية ومع مظاهر الطبيعة من جهة أخرى ، نراهم في مشاهد البحر والمقهى والطرق والحارات وشخصيات الأجواء الشعبية وبنيتها الجسدية، وعند اتخاذ الممثل الشعبي ركيزة مرتبطة بكل نواحي الحياة، والأغنية الشعبية أتت مقياس على صحة النقاط راحة البال جراء المصاعب وتحمل ألوان شظف العيش في تلك البيئة . وكذلك يمكن مشاهدة الأجواء الشعبية في التوظيف الفني والدرامي الخاص بها ، وبما فيها الأجواء وتوالد الحكايات وتتأسل الحكاية الرئيسية وأبعاد العوامل الحاملة على عاتقها عناصر البناء اللازمة لضمان التناسل والتوالد للحكايات وأهمهم التضمين والشخصية والوظائف التي تقدمها تقنية تناسل الحكايات ، وهدفها التأثير على المتلقي ومن وسائل هذه التأثيرات التأجيلية والترفيهية .

ثانيا : تقنيات بناء الحبكة : أنها ساهمت في التقارب بين أجزاء النص المسرحي ومكوناته التي لا بد من اكتمالها وتوافقها ، داخل البداية والوسط والنهاية، ويمكن أن يتضح في اتفاق الأدوار مع رؤية المؤلف المسرحي .

- إن الصراع ينمو وينتشر ويتأثر بالسلوك والدوافع ذات الأجواء والأشكال ، الأكثر اتصالاً بالجوانب الداخلية للإنسان، متغلغلة في تطور الأحداث والشعور بالمرارة، عندها يتم الترابط والتحكم البناء والحبكة المحكمة بين جميع الأحداث .

- أنها تساهم في التخفيف من قلة التركيز عند المشاهد وتحول الاندماج والمشاركة البسيطة إلى وصول إلى الذروة لأية حبكة يتم رسمها من قبل المؤلف مسبقا ، وتسعى كل حبكة في رسم محاولات التوافق عند الأفراد لمتطلبات الحياة والمؤثرات الأخرى .

- تم تحقيق التأثيرات الفنية والتقنية النصية بفضل النماذج الحكيمة المنتظمة ، وتقسيم كل حبكة بما تستحقه من متطلبات للأحداث والشخصيات ، من اتساق وتوافق داخل النص المسرحي ، وإذا ما تم الانحراف البسيط والمباغت داخل الحبكة فإن الاختلاف الدقيق بين ركيزة الحبكة واردة لا محالة ويهيمن عندها الانهيار والضعف في الحبكة.

- تتأثر الحبكة بالصراع الحاضر والماضي وبمستقبل الواقع والأحلام ، والحوار الدائر بين الشخصيات يتضح فيه مستوى كل حبكة من حيث القوة والضعف والركود والحيوية والشدة والليونة ، رغم سعي بعض الشخصيات المتناقضة إلى أداء أدوارها إلا أنها تقترب من تناقض وضعف في مستوى الترابط بين أجزاء البناء الدرامي ، رغم ما تقدمه بعض الشخصيات من علاقات إنسانية ونضج للأفكار ومن فرص للخروج من السقوط أثناء الأداء .

- إن أجزاء الحبكة البداية والوسط والنهاية تتعرض إلى مستويات متذبذبة ، وهذا ما يكتب على النص تفكك وابتعاد بين جزئياته الحكيمة وتقنياته النصية ، ولم يظهر المستوى القوي والحيوي في الإثارة والجرأة في الصراع أثناء التمثيل وسريان الأحداث .

ثالثا : تقسيم النص : يختلف التقسيم النصي للمسرح حسب ما تحويه من تقنيات نصية اقتضتها الأحداث والصراع والظرف الزماني والمكاني ، ولا مفر من فترات زمنية الهدف ومنها خلق جو من الراحة والتجديد لدى الممثلين والجمهور وجل من يقومون بتقديم باقي التقنيات كالسيناريو والديكور والهندسة الصوتية وغيرهم .

- إذا ما سعى المؤلف لإقناع الجمهور بحلول ومعالجات معينة ، وذات الصلة بما يعاينه الجمهور فإنه يحرص على مشاركته في كل قسم حككي ، وكلما منح الجمهور الفسحة والوقت الكافيين فإن الجمهور حتما سيجد نفسه قد شارك المؤلف فيما يهدف إليه .
- ان أحداث النص تتطلب تقنيات نصية معينة وهي تقوم بتمهيد إلى الأجواء المعتادة على الوتيرة المتصاعدة في الصراع المتطور وقد تستمر إلى نهاية الصراع .
- يضطر المبدع المسرحي إلى الالتزام بالفصول والمشاهد، وذلك لمراعاة ما تقتضيه أحداث النصوص، كالمساحة المعينة أثناء ترديد الموالم وحجم التعامل مع المشاهد، لضمان التحكم البارع وقوة الإبقاء على الوسائط والروابط بين أجزاء البناء الدرامي. وهنا لابد من وضع تقنية خاصة للحدث وتقييم للحبكة وإلا سوف يكون العمل عرضة للكساد التقني .
- يمتد الانتقال داخل الفصل الوحيد للنص وذلك لحماية التعامل الهادف مع الأطفال والمستويات السهلة والغموض البسيط لما يدور في النص من أحداث . وهذا ما يجعل المؤلف من اختيار تقنيات نصية تختلف عن مسرحيات الكبار .
- تتعدد وتتشابه المشاهد والأحداث الأسطورية واليومية فإنهما قريبان من مظاهر الحياة ويحتاجان عندها إلى انسجام مع الأحداث التي تدور في اليوم الواحد .
- الأغنية تحتاج إلى متطلبات تقنية خاصة في المشاهد كالوقت والمكان والسيناريو والأداء وإلى التهيئة قبل البدء وفي الختام وإلى انسجام خاص مع مكونات المسرحية .
- يمكن ان يقوم المؤلف بتخصيص مشهد واحد يدور حول قضية واحدة وهنا يزيد الترابط من حيث المعنى وما يهدف إليه المؤلف ، في حين يظل التباين والفروق بين مشهد وآخر ، وهذا يعطي الجمهور ترابطا أقوى من ذي قبل في نفس المسرحية أو في عمل مسرحي آخر .
- ان المقطع الواحد أو المتعدد داخل الفصل الواحد أو داخل المشهد وظيفته الأساسية التخفيف من حدة المشاهدة المكثفة والطويلة ، فكلما كانت الأحداث طويلة كلما احتاجت إلى المقاطع وهذا جلي في مسرحيات الأطفال .
- لا غنى عن اللقطات حيث يحتاجها المؤلف كلما توترت الأحداث في الدور الدرامي وهي تعطي العمل المسرحي تواجدا ملفتا للنظر وتقرب ما يهدف إليه المبدع ، وتحتاج في المقابل إلى تقنية نصية وإمكانات هندسية خاصة كالسرعة والخفة والتمكن والضوء والظلام المستمرين أثناء الأداء وبدونهم لا تصبح للقطات رونقها وذوقها المطلوبين في المسرحية .

رابعاً : الحوار المسرحي : كل مسرحية ولها ما يواكبها من حوار ، فصيح كان أم عامي دارج كان أم فصيح عامي ، ويعد وسيلة الاتصال والتفاهم داخل العمل المسرحي ومع الجمهور ، وكلما كان الحوار قريباً للجمهور كلما فهمها بسهولة ويسر وكذلك الأمر بالنسبة لباقي التقنيات النصية حيث تؤدي دورها بتمكن وقوة ويقين .

- الحوار السريع ضرورة حتمية وكلما ازدادت المسرحية حدة في الأحداث وتوترت في المواقف كلما احتاجت إلى مثل هذا الحوار ، مع مراعاة الإيقاع المطلوب في كل مشهد .

- ان المسرحية الشعرية لها حوارها الخاص والفصيح البسيط منها وهو ما يجعلها ذات خاصية منفردة ، واحتوائها على الحوار الدلالي يرفع من شأنها ويمكنها من اللغة واللفظ ذات المعاني المتعددة وهي توسع من أفق المؤلف وما يصبو إليه .

- ان المسرحيات الأسطورية لها حوارها الخاص وذلك راجع إلى طبيعة الأجواء والحياة التي تعيشها الأحداث ، وهي لذلك لا تقف عند حد الطابع الديني وإنما يتخللها الجانب القصصي والحدسي والحكايات والقضايا التي يعيشها الناس ، إلى غير ذلك من صراع بين الطبيعة والروح وبين البشر ، ولا غربة إذا شاهدنا الحوار الفصيح والأسلوب المجازي والمجاز المرسل والاسناد المجازي .

- ان الأجواء الشعبية حقل خصب لبناء الحوار العامي ، فالحكايات الشعبية والمستوى العامي للحوار والحوار التقليدي والغناء التقليدي والتراث والأمثال تعد انطلاقات تبنى عليها عناصر التقنيات النصية في المسرحية ، وأسرار هذه المجتمعات ومعاناتها بشتى أشكالها لاتقف عند حد معين ، ولذا تسعى المسرحية جاهدة في عرضها كما هي أمام الجمهور .

- ان الحوار الداخلي والخارجي لا يبتعدان كثيراً أثناء الأداء ، والتقنيات النصية تبقى محافظة على مستوياتها ، وإحساس الجمهور يختلف باختلاف الحوار الداخلي وأهداف المؤلف تحتاج إلى إيضاح أكثر عند استخدامه الحوار الخارجي .

خامساً : الظروف المكانية والزمانية : ان المسرحية لا تحيد عن الظروف التي رسمها المؤلف ، وكذلك العناصر التقنية النصية في تواجدها طوال عرض المسرحية ، ولذا لابد من اختيار الشخصيات وأسمائها وصفاتها وأدائها في كل مشهد ، وتلبية ما ينتظره الجمهور من تطرق للحياة اليومية وما فيها من قضايا عصرية في أشد الحاجة لمن يؤازره عليها .

- يمكن للمؤلف أن يجسد المؤلف المظاهر المكانية بمستويات تلبي كل ما تحتاجه المشاهد والأحداث ، وتستمر في العطاء والارتباط مع كل الشخصيات وصفاتها والبناء الدرامي والبيئة المناسبة .

- ان الظرف الزمني يرسمه المؤلف ويشكله وفق امتلاكه للتاريخ والحياة الاجتماعية والقيم ذات الطابع المتناسب تماماً لما تحتويه أحداث المسرحية ، وهذا ما شاهدناه في الأعمال المسرحية ، رغم أن الأحداث قد جرت في الماضي إلا أن المؤلف أعادها على المسرح .

- ان الطابع الرمزي الذي تملكه اللقطات الدرامية راجع إلى قوة دور الزمن ، وتجسيده لعدة عناصر تقنية نصية ، وكل لحظة أو تسمية تحمل في طياتها دلالات تخرج عن نطاق الصراع الدائر في المسرحية ، ويزدهر هذا الرمز كلما تأزمت الأحداث ووصلت إلى ذروتها .

- إن الظرف المكاني يعد تأقلاً مع التقنيات النصية وامتداد المشاهد عبر كل أداء يؤكد ارتباط المكان الذي اختاره المؤلف بكل حبكة أو شخصية أو حوار يدور ويزدهر بتطورات الأحداث والصراع بين الشخصيات .

سادساً : الصراع : ان المسرحية انعكاس لما يدور في الحياة من واقع اجتماعي يؤرق الفرد ويشغله وإيجاد الحلول والاقتراحات الطارئة في الأحداث الدائرة والنماذج الرفيعة . - ان أكثر المشاهد حضوراً نراه في لقطات التسلط الفردية ، ويزيد هذا الحضور بازدياد التحولات الحياتية والمعرفية للمجتمع وإرادته ، وتتطابق مع ظروف المجتمع وصيغته مع ما يملكه من مستوى معرفي ، ويتواصل العمل المسرحي في طيات هذه السياقات ، ويبدو الصراع في كل المواقف وداخل الأسرة ومحتوى الشخصية وظاهرها ووفق القيم الإنسانية المتبعة والميلودراما لكل دور ، وتنتقل رؤية الشخصيات بتنقل هدف الكاتب من كل تقنية نصية .

- ان لظهور النفط آثاره الواضحة على النظم والمجتمعات والأسرة وصحبه تغير في الحياة، ويقوم العمل المسرحي ببلورة كل ما يتقبله الجمهور وباستبصار الماضي والتوغل فيه واتخاذ وسيلة للحفاظ عليه وإحيائه وليس التمرد عليه . ويصل مستوى الصراع إلى الأداء المؤثر والجاد والساخر من الآخرين ويتوسع ويتضح في العيش مع الجنون وصفاته الملتصقة و معاناته في المجتمع .

- يعد التراث بما يملكه من قصص وحكايات شعبية مصدراً خصباً يغرف منه المؤلف المسرحي تقنياته النصية ويربط موضوعاته وواقعه الاجتماعي بكل ما يجري في مسرحيته ، ويتناول

الأحداث الواقعية برونقها التراثي وصبغتها المحلية ، وإن اللهجة محلية يكتب بها المؤلف عمله
لحين معالجة الأوضاع حسب التغيرات المحلية .

- لم يخل التاريخ من الصراع وراح الكاتب المسرحي يعيد الماضي ويتفاعل مع النص الدرامي
بما يتفق والمواصفات التاريخية ، وجاءت التقنيات النصية متغلغلة في تفاصيل الحياة التاريخية ،
سواء في الشخصيات أو ظرفي الزمان والمكان وكذلك في الحوار والأحداث وغيرها .

- ان المسرحيات الأسطورية لا تقف عند حد الحلول للأسئلة المحيرة عند الناس وإنما تصور لنا
مشاهد من الصراع الدائر مع العالم الآخر والدوافع البعيدة منها والقريبة .

- ان الرموز تتوزع بتوزيع وامتداد الصراع في جميع الأحداث المسرحية ولا تخلو تقنية نصية من
رمز يتطور ويتداخل مع باقي الرموز ، والصراع مع الواقع يرسمه المؤلف المسرحي بحسب
اختيار الأحداث والشخصيات ، وتشهد التعازي الشيعية دراما واقعية تتعدد خلالها مآرب الناس
ورغباتهم ومعاناتهم وفي الوعظ والإرشاد والأحزان ، وتعيد قضية الإمام الحسين (ع) وفق
تطلعات إلى الفضيلة والتغيير والإصلاح والبعد عن الضياع والتشرد .

- ان القضية الفلسطينية لم تكن غائبة عن المسرح البحريني ، والوعي بالقضية تعكسه الأعمال
الفنية وتقنياتها النصية .

- ان الفكاهة لا تبتعد عن التقنيات النصية ولا تحيد عنها في كل حبكة أو صراع أو مظهر
للشخصية أو حوار يتم تنشيطه ومسئولية الفكاهة جذب المشاهد وتعلقه بكل حركة أو إشارة أو
إثارة ولا بد منها أثناء أداء المشاهد وإلا سوف يسري الملل وتفقد الراحة والمتعة والرفاهية
للجمهور .

سابعاً : الشخصية : ان الشخصية بشئى مستوياتها تمتلك الإمكانات التي تؤهلها من تأدية
دورها على أكمل وجه ، والصراع بشئى أشكاله يحتاج إلى شخصية قوية وشديدة في المواقف
الشديدة ولينة في المواقف البسيطة ، والشخصية رأيناها في المسرح محافظة على مكانتها المادية
والمعنوية .

- ان كل نمط من الشخصيات ولها أبعادها النفسية والاجتماعية والبيئية والحوارية وتمتلك
تصورات بلا حدود وتطال رؤية الإنسان تجاه كل أنواع المعاناة لهذا العصر ، ومن كل ذلك
تستقي الشخصية الدرامية الجادة والواقعية والعاطفية في تحولاتها وتجسيدها لتطورات الحياة
وأهدافها وقراراتها تجاه متغيرات الحياة اليومية .

- ان كل شخصية لا تخلق من بعد نفسي واجتماعي وبيئي وحواري ، فهي نموذجاً لكافة جوانب المعاناة الاجتماعية ، وتحمل على عاتقها الرؤية الثاقبة والنبيرة العالية في الوعظ والإرشاد ، وتتناول كل قضايا الحياة ، حتى لو كانت شخصية بسيطة وتعيش في المشاكل اليومية العادية .

- والشخصية اذن تملك ناصية القوة والضعف ، حسب تحكمها على سائر عناصر التقنيات وتنقلها من صراع لآخر وحوارها الذي يساهم في بناء أبعاد الكائنات وتحركاتها وإراداتها وسيطرتها وصراعاتها والتي لا تخفض حدتها إلا بانخفاض قوة الأحداث والمواقف ويختلف من مشهد لآخر .

- ويمكن القول أن الكاتب يظل في توجيهه للشخصيات حسب ما تقتضيه الظروف والأجواء البيئية للنص ، وألوان ومستويات الحكايات الشعبية يتضح فيها ملامح كل شخصية ومن ثم السماح لها بالانطلاق للدور الذي يكلف به في كل مشهد ، سواء أكان مشهد طقوسي أو اجتماعي أو ديني أو سحري أو أسطوري خاص بالشخصيات ، في الخيال والميلاد المعجز والرمز ، وفي المكونات الأسطورية الدرامية وخصوصاً في الوصف البصري للشخصيات ذاتها وبنيتها العاطفية وبعدها النفسي والاجتماعي والبيئي والحواري ، والشخصيات البسيطة تحاول أن تكون أبطال رغم الدور المهموش الذي تؤديه في الأداء .

وكل مجتمع ينطوي تحت هذا العالم الكبير ، وإن كان خاضعاً لإرادة الغير أو خالي الجوهر أو ملزماً نفسه بالأوامر والنواهي ، أو قابلاً للتناقضات الهشة والمستجدات العصرية ، ومن نماذجهما التقنيات النصية المعاصرة ، كالحوار العامي للعوام والحوار العامي الرسمي ، والصراع المادي الضعيف والصراع المعنوي الواسع في ثقافته وماهية الشخصيات في البيئة الماضية والحقة الحالية .

وتبقى الأطروحة محاولة متواضعة وجادة متمنيا لفت الأنظار - ما أمكن - إلى كل الاختيارات الضمنية وإعادة الصياغة إلى واقع ملموس أو مفهوم أخلاقي ، يساهم المبدعون فيه حسب امتلاكهم لناصرية الأحقية ، فالمؤلف والممثل والقارئ والمشاهد لا ينفصلون عما ينتمون ويرتأون إليه ، لأن شواغر الحياة ما برحت ترنو إلى مستقبل واع ، ترمي إليه أواصر التقارب والتلاحم وليس السطو المخل لنوازع الخير .

وفي نهاية المطاف تسوقنا الدعوة إلى نسج التناول المتواصل وصوغ الانغماس الواقعي ، وبتناغم وانسجام ، حسب متطلبات الحياة المتجددة والفنون الجامعة والأفكار السائدة ومقتضى الحال عند معالجة المشكلات والانتباه إلى الباطن عند أداء الأدوار .

مصادر البحث ومراجعته

أولا : المصادر :

- ١- إبراهيم بو هندي- إخراج: عبدالرحمن بركات - مسرحية (سرور) - مسرح أوال - اللجنة الثقافية - مسرحية شعرية باللهجة الشعبية - الموسم الخامس ١٩٧٥ / ١٩٧٦ .
- ٢- _____ مسرحية (إذا ما طاعك الزمان) مسرحية شعرية باللهجة العامية .
- ٣- إبراهيم سند - إخراج : ياسر ناصر - مسرحية (يوم واحد فقط) سيناريو للأطفال _ قدم على خشبة مسرح نادي الحالة - ١٩٩٨ .
- ٤- إبراهيم غلوم - مسرحية (الخيول) - كتاب كلمات (٨) - أسرة الأدباء والكتاب - ص.ب- ١٠١٠ - البحرين _ الطبعة الأولى - أغسطس ١٩٩٢ .
- ٥- أحمد فردان - إخراج : محمد القفاص - مسرحية (نار ياحبيبي نار) - المسرح الشعبي - ١٩٩٧ م .
- ٦- _____ مسرحية (أي دمة حزن لا لا لا) - ١٩٩٦ .
- ٧- حمد الشهابي - إخراج : أحمد الصايغ - مسرحية (هامور عذاري) - عن قصة البريوط لأنطوان تشيكوف - مؤسسة المسرح الأهلي للإنتاج الفني - ١٩٩٩م
- ٨- _____ مسرحية (الفزاعة) _ سلسلة المسرح البحريني ٦ - وزارة الإعلام - دولة البحرين - ٨٦ / ١٩٨٧ م.
- ٩- _____ مسرحية (حب خلف الضباب) _ الطبعة الأولى - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين - ١٥٢٢ د.ع / ١٩٩٣ .
- ١٠- _____ مسرحية (بيت خاص جداً) — مؤسسة المسرح الأهلي للإنتاج الفني والتوزيع - دولة البحرين - ٣٢٣٣٢٨ - ١٩٩٧ م .
- ١١- _____ مسرحية (نجمة على الأرض) - مسرحية للأطفال - عن قصة : إبراهيم سند .
- ١٢- خلف أحمد خلف - إخراج : عبدالله ملك - مسرحية (ثعلوب الحبوب) _ جمعية رعاية الطفل والأمومة - ١٩٨٦ .
- ١٣- _____ مسرحية (اللعبة) _ منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة القصة والمسرحية (١٦٢) - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٢ .

- ١٤- خليفة العريفي - مسرحية (السوق) عن مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) قاسم محمد - إدارة الثقافة والفنون ومراقبة النصوص - وزارة الإعلام - دولة البحرين .
- ١٥- _____ (تأليف وإخراج) - مسرحية (ح . ب) _ مسرح أوّل _ اللجنة الثقافية - الموسم الرابع ٧٤ / ١٩٧٥ .
- ١٦- راشد المعاودة - إخراج: سعد الجزاف — مسرحية (توب توب يا بحر) ، قسم المسرح والفنون - وزارة العمل والشؤون الإجتماعية - دولة البحرين _ الموسم الأول - ٧٤ - ١٩٧٥ .
- ١٧- _____ مسرحية (مالان .. وانكسر) _ مسرح أوّل - اللجنة الثقافية- الموسم الثاني ٧٢/٧١ .
- ١٨- _____ مسرحية (سبع ليالي) ، عام ١٩٣٩ .
- ١٩- سعاد جبارة - إخراج: هيا يعقوب - مسرحية (أرنوب الكسلان) - مدرسة عقبة بنت نافع للبنين - مدرسة فاطمة بنت الخطاب للبنات - وزارة التربية - دولة البحرين.
- ٢٠- صلاح المسيد - مسرحية (الديك التائه)- المخرج : حمزة محمد - مدرسة : العلاء بن الحضري الابتدائية للبنين .
- ٢١- عبدالجبار المختار - مسرحية (السيوف .. الإنتفاضة) _ مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة - البحرين ١٥٧٧ د.ع/٩٤ _ البحرين ١٩٨٧-١٩٩١ .
- ٢٢- _____ مسرحية (يا يعيش) _ مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - رقم الإيداع بالمكتبة العامة ١٥٧٨ د.ع / ٩٤ - البحرين .
- ٢٣- عبدالرحمن بركات - مسرحية (أنا وانتي والبقرة) - مسرح أوّل .
- ٢٤- عقيل سوار . رجل من عامة الناس (مسرحية) . سلسلة المسرح البحريني (١) . دولة البحرين . وزارة الإعلام . ١٩٨٤ .
- ٢٥- _____ بنت النوخدة (مسرحية) .
- ٢٦- علي الشرقاوي - مسرحية (خور المدعي) مسرحية شعرية باللهجة العامية - سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية(٥) - مسرح أوّل - الطبعة الأولى - مايو ١٩٩٥ .
- ٢٧- _____ ثلاثية عذراي (مسرحية شعرية) _ سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية(٤) _ مسرح أوّل - الطبعة الأولى _ ١٩٩٤ .
- ٢٨- عيسى الحمر - إخراج : ناصر الجوهر _ مسرحية (امبراطورية جوهر أو امبراطورية بو جسوم).

٢٩- فؤاد عبيد - مسرحية (الملل) - مسرح الإتحاد الشعبي - البحرين - مكتبة مسرح الصواري
_ التصنيف م/ن ٤٤ .

٣٠- لجنة السمر والإنشاد - مسرحية (سر الصندوق المسروق) - النشاط الصيفي - جمعية
الإصلاح - فرع مدينة حمد - ١٤١٨ - ١٩٩٧ .

٣١- مبارك الخاطر ، المسرح التاريخي في البحرين ، مقدمة .. ونموذج ، عبدالرحمن المعاودة ،
مسرحية (العلاء بن الحضرمي) ، ١٩٢٥-١٩٥٣ ، دراسات خليجية ، البحرين ١٩٨٥ .

٣٢- محمد حميد السلطان - مسرحية (صباح الخير يا ... عرب) -إخراج : سعد الجزاف -
مسرح الجزيرة - المحرق - البحرين _ ١٩٧٤ .

٣٣- محمد عواد (تأليف وإخراج) - مسرحية (كرسي عتيق) - المسرح البحريني - المحرق
- البحرين - ١٤ يناير ١٩٧١ .

٣٤- ميرزا جعفر زهير _ مسرحية (ما جرى للبستان) .

٣٥- _____ مسرحية (الكنز الثمين) -إخراج : علي سلمان - مدرسة ابن طفيل
الإبتدائية للبنين - وزارة التربية - ٩٨ - ١٩٩٩ م .

٣٦- _____ مسرحية (الجيران والمتجر) _ مراجعة : عبدالله خليفة - الطبعة
الأولى - رقم الإيداع في المكتبة العامة - ١٨١٨ د.ع/٩٥ م .

٣٧- يوسف حمدان- مسرحية (الجاثوم) ومسرحيات أخرى - الطبعة الأولى ١٩٩١ - رقم
الإيداع بالمكتبة العامة - المنامة - البحرين - ١٠٤١ / د.ع / ١٩٩١ م .

ثانيا : المراجع العربية :

١- إبراهيم درديري - تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث - عمادة شؤون المكتبات

- جامعة الرياض - الرياض - المملكة العربية السعودية - ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م

٢- إبراهيم حمادة . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٥ .

٣- إبراهيم عبد الله غلوم - تكوين الممثل المسرحي - دراسة طبيعية التكوين الفني والاجتماعي
للممثل في مجتمعات الخليج العربي - مسرح أوائل - المحرق - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ .

٤- _____ ، الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي ، منشورات المجمع الثقافي ،
أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ .

٥- _____ وآخرون، مؤلفون عرب، المسرح وإشكالية الجمهور، أبحاث وتجارب (١)،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ .

٦- _____ ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - شركة الربيعان للنشر والتوزيع -
صفاة - الكويت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ .

- ٧- _____ مسرح إبراهيم العريض ، دراسة نقدية ، وامعتصماه ، بين الدولتين ، بواكير - سلسلة أدبية تعنى بتوثيق ودراسة بدايات الحركة الأدبية والثقافية في البحرين والخليج ، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ .
- ٨- أحمد زكى - اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثانى) "الصورة الإبداعية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الأولى - ١٩٩٨ .
- ٩- _____ عبقرية الإخراج المسرحى "المدارس والمناهج" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ .
- ١٠- أحمد سمير بيبرس - دراسات فى المسرحية - جامعة عين شمس - كلية الآداب
- ١١- أحمد شوقى قاسم - المسرح الإسلامى "روافده ومناهجه" - الطبع والنشر: دار الفكر العربى - ١٩٨٠ .
- ١٢- أحمد عثمان - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي ، الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٣ .
- ١٣- اسماعيل الصيفى - الدراما بين شوقى وإباضة - مكتبة الفلاح - الكويت - ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م .
- ١٤- توفيق الحكيم - قالبنا المسرحى - دار مصر للطباعة .
- ١٥- جبرا إبراهيم جبرا - الأسطورة والرمز "دراسات نقدية" - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨٠ .
- ١٦- حبيب غلوم - العناصر الأصلية فى المسرح العربى - المسار للدراسات والاستشارات والنشر - الشارقة - الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .
- ١٧- حسين رامز محمد رضا - الدراما بين النظرية والتطبيق - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - لبنان - بيروت - الطبعة الاولى - ١٩٧٢ .
- ١٨- حمدى حسين - الشخصية الروائية عند محمود تيمور ، بين النظرية والتطبيق - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة - أكتوبر ١٩٨٨ .
- ١٩- خالد محي الدين البرادعى - خصوصية المسرح العربى "دراسة" - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ١٩٨٦ .
- ٢٠- خزعل الماجدي - أدب الكالا .. أدب النار - دراسة فى الأدب والفن والجنس فى العالم القديم - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ .
- ٢١- خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات الاجتماعية، عربى - فرنسي - انجليزي، سلسلة المعاجم العلمية (٣)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م .
- ٢٢- دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، رجب ١٤٢٠ هـ ، أكتوبر ١٩٩٩ م .

- ٢٣- السعيد الورقي . تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر . دار المعرفة الجامعية . اسكندرية . ١٩٩٠ .
- ٢٤- سمير حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، فرنسي - عربي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٠ م .
- ٣٥- سمير سرحان - المسرح والتراث العربي - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٩ .
- ٢٦- _____ دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، الفجالة ، رقم الإيداع بدار الكتب ٣٤٠٧ - الترقيم الدولي ٩٤-٥ - ١٧٢ - ٩٧٧ .
- ٢٧- سيد على إسماعيل - أثر التراث العربي في المسرح المعاصر - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، دار المراجيح (الكويت) - ٢٠٠٠ .
- ٢٨- سيزا قاسم - القارئ والنص - العلامة والدلالة - المجلس الاعلى للثقافة - ٢٠٠٢ .
- ٢٩- شكري محمد عياد - البطل في الأدب والأساطير - دار المعرفة - القاهرة - الطبعة الثانية - فبراير ١٩٧١ .
- ٣٠- عادل النادي . مدخل إلى فن كتابة الدراما - نشر وتوزيع مؤسسات عز الكريم بن عبدالله . تونس . الطبعة الأولى . ١٩٨٧ .
- ٣١- عباس قاسم مراد - توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي - قسم الدراسات والبحوث - إدارة الثقافة - والفنون - دولة قطر - الطبعة الأولى - ١٩٩٨ م .
- ٣٢- عبد الكريم برشيد - حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الأولى ١٤٠٥ - ١٩٨٥ .
- ٣٣- عبدالرحمن التكريتي - وحدة المثل في الوطن العربي - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - معهد البحوث والدراسات العربية - قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية - بغداد - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م
- ٣٤- عبدالرحمن الشرقاوي ، أحمد العشري ، البطل في مسرح الستينات ، بين النظرية والتطبيق ، دراسة تحليلية ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .
- ٣٥- عبدالرحمن زيدان ، أسئلة المسرح العربي ، سلسلة الدراسات النقدية ٧ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ١٤١٧ - ١٩٨٧ .
- ٣٦- عبدالمنعم الحفني - الموسوعة النفسية الجنسية - مكتبة مدبولي - القاهرة - الطبعة الأولى ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .
- ٣٧- _____ موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - مكتبة مدبولي - مطبعة أطلس - القاهرة - رقم الإيداع ١١١٣٦/١٩٩٣ - الطبعة الرابعة ١٩٩٤ .

- ٣٨- عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب - الناشر: مكتبة غريب - الفجالة - الطبعة الرابعة - ١٩٨٤ .
- ٣٩- عصام الدين أبو العلا - مسرح نجيب سرور - الناشر: مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٨٩ .
- ٤٠- _____ مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥ .
- ٤١- علوي الهاشمي - ما قالته النخلة للبحرين ، دراسة للشعر الحديث في لبحرين - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية منقحة - ١٩٩٤ .
- ٤٢- على أحمد باكثير - فن المسرحية "من خلال تجاربي الشخصية" - الناشر: مكتبة مصر - الفجالة - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ .
- ٤٣- علي زيعور - قطاع البطولة والنجسية في الذات العربية ، المستعطي والاكبري في التراث والتحليل النفسي - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - شباط (فبراير) ١٩٨٢ .
- ٤٤- غراء حسين مهنا - أدب الحكاية الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الدقي - الجيزة - مصر - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ .
- ٤٥- فاروق أوهان - آفاق تطويع التراث العربي للمسرح - دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي - وزارة الإعلام والثقافة - الإدارة الثقافية - أبوظبي - الطبعة الأولى ١٩٩٩ .
- ٤٦- فاضل عبدالواحد علي - عشتار ومأساة تموز - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٩٩ .
- ٤٧- فاطمة عابدين - بين ابن المقفع ولافتين ، مدخل إلى دراسة مقارنة - الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ٢٠٠١ م .
- ٤٨- فاطمة يوسف محمد - المسرح والسلطة في مصر "من ١٩٥٢-١٩٧٠- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ .
- ٤٩- قاسم حداد، المسرح البحريني، التجربة والأفق ١٩٢٥م - ١٩٧٥م، مسرح أوائل(١)، طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، دولة البحرين .
- ٥٠- كمال الدين حسين - المسرح والتغير الاجتماعي في مصر - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .
- ٥١- كمال محمد اسماعيل - الشعر المسرحي "في الأدب المصري المعاصر" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١ .
- ٥٢- محمد الخزاعي - دراسات في الأدب المسرحي - كتاب العروبة - نادي العروبة - المنامة - البحرين .

- ٥٣- محمد خليفة حسن احمد - الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم - طباعة ونشر: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى - سنة ١٩٨٨ .
- ٥٤ - محمد سعيد الجوخدار - مبادئ التمثيل والإخراج - دار الفكر - الجمهورية العربية السورية - دمشق .
- ٥٥ - محمد عزيز نظمي - السيد حافظ "بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي - سلسلة للدراسات المسرحية - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - المنشية - الإسكندرية - ج . م . ع . - ١٩٨٩ .
- ٥٦ - محمد عناني - الشعر المسرحي "حاضره ومستقبله - مهرجان القراءة للجميع - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠١ .
- ٥٧ - _____ دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، الفجالة، رقم الإيداع ٨٥/٥٧٤١، سبتمبر ١٩٨٦ م .
- ٥٨ - محمد محمود رحومة - مسرح صلاح عبد الصبور - "دراسة فنية" - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى ١٩٩٠ .
- ٥٩ - محمد مندور - الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - ١٩٨٣ .
- ٦٠ - محمود تيمور - فن القصص - دراسات في القصة والمسرح - كلية الآداب - ومطبعاتها بالحماميز - ص ٢٧٠ .
- ٦١ - _____ مؤلفات محمد تيمور "الجزء الثالث: المسرح المصري - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٤ .
- ٦٢ - محمد عباذه - مقاربات للمسرح التراثي - دار سحر للنشر - تونس - أكتوبر ١٩٩٩
- ٦٣ - ميجان الرويلي ، سعد البازعي - دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٢ .
- ٦٤ - نبيل راغب - الدراما الواقعية عند نعمان عاشور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ .
- ٦٥ - _____ فن العرض المسرحي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - الطبعة الأولى ١٩٩٦ .
- ٦٦ - _____ المسرح عند الفريد فرج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

- ٦٧- نبيل فرج - العبث والواقع "مسرح محمد سلماوى" - دار "الف" للنشر - المعادى الجديدة - القاهرة ١٩٩٢ م .
- ٦٨- نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب - القاهرة - الطبعة الثالثة .
- ٦٩- نجوى إبراهيم فؤاد عانوس - مسرح يعقوب صنوع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ .
- ٧٠- نخبة من اللغويين العرب، معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، عربي - إنكليزي وإنكليزي - عربي، مكتبة لبنان، طبعة أولى ١٩٨٣ م .
- ٧١- نهاد صليحة - المسرح بين الفن والفكر - دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ .
- ٧٢- وليد منير - جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧ .
- ٧٣- _____ ميخائيل نعيمة، نقد الأدب [٥]، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ م.
- ٧٤- ياسين النصير - اشكالية المكان في النص الأدبي - دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ .
- ٧٥ - _____ بقعة ضوء بقعة ظل "مقالات في المسرح العراقي المعاصر" - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الأولى لسنة ١٩٨٩ .
- ٧٦- يوسف الشاروني - مع الدراما - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ .

ثالثا : المراجع الأجنبية المترجمة :

- ١- أ.أ. نيكست - تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس- ترجمة: ضيف الله مراد - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية - الجمهورية العربية السورية - دمشق - ٢٠٠٠ .
- ٢- آدموند فولر - ترجمة : حنا عبود - موسوعة الأساطير ، ميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - سورية - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٩٧ .
- ٣- أريك بينتلي - نظرية المسرح الحديث - ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٦

- ٤- أوستين وارين، رينيه ويليك - نظرية الأدب - ترجمة: محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق - ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .
- ٥ - بيار أنصار، العلوم الاجتماعية المعاصرة، ت: نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٩٩٢ م .
- ٦- بيتر مونز - حين ينكسر الغصن الذهبي - بنبوية أم طبولوجيا - ترجمة: صبار سعدون السعدون - مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - العراق - بغداد - أعظمية - ١٩٨٦ .
- ٧- جون غاسنر، أدوارد كون، قاموس المسرح، ت: مؤنس الرزاز، راجعها: رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م .
- ٨- د. سي. ميويك - موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها - ترجمة : د.عبدالواحد لؤلؤة - دار المأمون للترجمة والنشر - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - الجمهورية العراقية - ١٩٧٧ .
- ٩- روجرم. بسفيلد (الابن) - فن الكاتب المسرحي - للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما - ترجمة وتقديم: دريني خشبة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الفجالة - القاهرة ١٩٨٧ .
- ١٠- ستوارت كريفش، صناعة المسرحية ، ترجمة د. عبدالله معتصم الدباغ ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦ م .
- ١١- غاستون باشلار - جماليات المكان - ترجمة : غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧ م .
- ١٢- كلود ليفي شتراوس - ترجمة وتقديم : د. شاكرا الحميد ، مراجعة : د. عزيز حمزة - مقدمة حول الأسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - أعظمية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م .
- ١٣- لاسل ابركرومبي - قواعد النقد الأدبي - ترجمة: د. محمد عوض محمد - دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية - العراق - بغداد - أعظمية - الطبعة الثانية - ١٩٨٦ .
- ١٤- مارك رازوفسكي - تأليف: مجموعة من المؤلفين _ السرد والمسرح - ترجمة: أشرف الصباغ - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ .
- هيرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبدالحميد إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة .
- ١٥- والاس مارتن - نظريات السرد الحديثة - ترجمة: د. حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٨ .
- ١٦- يرمان نورثروب فراي ، ماكس أديريث - تقديم وترجمة وتعليق : د. عبدالحميد إبراهيم شيحة - في النقد والأدب ، الأدب والأسطورة - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة .

رابعاً : الدوريات :

- ١- أحمد شمس الدين الحجاجي- المسرح والتجريب (الجزء الثاني) " - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - المجلد الرابع عشر - العدد الأول، ربيع ١٩٩٥ .
- ٢ - جلين ويلسون- ترجمة : د. شاكر عبدالحميد - مراجعة د. محمد عناني - سيكولوجية فنون الأداء - عالم المعرفة ٢٥٨ - سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت صفر ١٤٢١ هـ - يونيو / حزيران ٢٠٠٠ م .
- ٣- رأفت الدويرى - المسرح العربى المعاصر ما بين التراث والحداثة - ملامح الحداثة - الملمح الخامس للحداثة - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٤ - ع ١ - ربيع ١٩٩٥ م (ص : ٩٤) .
- ٤- سامية أحمد أسعد ، المسرح.. والشعر - جماليات الإبداع والتغير الثقافى - فصول - الجزء الثانى - المجلد السادس - العدد الرابع - يولييه - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج.م.ع ص ١٤٥ .
- ٥- سمر عطار - جيرهارد فيشر- فوضى الجنس ، التحرر ، الخضوع - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٢ - ع ٤ - شتاء ١٩٩٤ م .
- ٦- سمير سرحان (دكتور)، مسرح، الرافد، مجلة ثقافية جامعة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، العدد التاسع عشر - مايو/ يونيو ١٩٩٨ م .
- ٧- صالح البدرى - دراسات فى مسرح السيد حافظ - الجزء الثانى - مجلة عالم الفن - سبتمبر ١٩٨٤ .
- ٨- صبري حافظ - جدليات البنية السردية، المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ - فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مج ١٣ - ع ٢ - صيف ١٩٩٤ م - ص ٢٠ .
- ٩- عبدالكريم برشيد - المسرح والتجريب والمأثور الشعبى - مورفولوجيا الموروث الشعبى - فصول - المسرح والتجريب - الجزء الأول - المجلد الثالث عشر - العدد الرابع شتاء ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ج.م.ع ص ١٧ .
- ١٠- عصام بهى - اللغة في المسرح النثري - الأسلوبية - فصول - مجلة النقد الأدبي - الأسلوبية - تصدر كل ثلاثة أشهر - المجلد الخامس - العدد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة - ج . م . ع - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٤ م .

- ١١- المحرر الثقافي _ ثقافة - الأيام - يومية سياسية مستقلة - تصدر عن مؤسسة الأيام
للصحافة والنشر والتوزيع - ص . ب . ٣٢٣٢ - مملكة البحرين - المنامة - العدد ٦٥٤٠ -
الثلاثاء ١٦ صفر ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧/٣/٦ .
- ١٢- هناء عبد الفتاح - حجازى شاعرا مسرحيا - سينوغرافية العرض المسرحى - فصول -
الشعر العربي المعاصر - الجزء الثانى - المجلد الخامس عشر - العدد الثالث - خريف
١٩٩٦ .