المسرح الذهني في الشعر العربي القديم

دكتورة/ زكية بنت عوض الحارثي
قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب– جامعة الملك سعود

مقدمة :

اتجه شعرنا العربي القديم نحو بلورة واقعه وتصوير حياته تصويرا لا يخلو من حكي لقصص الفرد الذاتية أو الجماعية؛ إمتاعا للقارئ ومؤانسة للسامع، إذ "ليس تخلو الأشعار من أن يُقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فتبهج السامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز على ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء" [١]، وتجلت مظاهر هذا الحكي في دراميته التي غذّت مضامينه ودلالاته؛ فـ "عندما يصبح الشعر دراميا فإنه لابد أن يكون أقدر على ترجمة الرؤية الوجودية، وأن يكون الشعر في مستوى الكشف عن شعرية الحياة وحيويتها المتدفقة" [٢]، ومنه فقد تخللت القصيدة القديمة عدة أجناس أدبية ظهرت مسمياتها فيما بعد؛ إذ لا يزال الأدب ينمو مع نمو الحضارة، حتى عجّت المكتبة الأدبية بكمٍّ هائل من الإنتاج الأدبي المختلف كمًّا وكيفا، وأضحت مسألة فرز وتصنيف هذا الإنتاج من الناحية الكيفية أمرا ملحا؛ لوضع كل النصوص التي تحمل نفس الصفات والخصائص تحت مسمى واحد، يسهل به دراسة النص الأدبي وتحديد موقعه والتعرف على طبيعته البنائية والتركيبية.

وإذا سلمنا بأن الجنس الأدبي يعد " مبدأ تنظيميًا للخطابات الأدبية، ومعيارًا تصنيفيًا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية، والفنية والوظيفية من خلال مبدأي الثبات والتغيير " [٣]، فإنه – مع الوقت– سيكون هناك إنتاج أدبي جديد له صفات جديدة،

---

[١] – ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: جلال الخياط، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢م، ص٦٥.

[٢]– عبدالكريم برشيد: المسرح الشعري وقضايا المجتمع العربي، ندوة الشعر المسرحي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة،٢٠٠١م، ص١٨٧.

[٣]– جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)،ط١، ٢٠١١م،ص١٣.

وربما كانت هذه الصفات وراثية من جنسين أدبيين مختلفين، إذا سيكون "من العسير أن نضع حدا لتكاثر الأنواع، وستوجد أنواع أخرى في المستقبل لا نتصورها نحن اليوم على الإطلاق" [1]، إضافة إلى هذا فيجب ألا ننسى أن "أي شكل أدبي جديد يحور ويعدل من جنسه" [2]، وقد كان لهذه العقبات صداها على مسألة التجنيس الأدبي؛ فـــفي العصر اليوناني القديم كان للأدب جنسان رئيسان، هما: التراجيديا والكوميديا، وعند العرب القدماء ظل الشعر والنثر متسيدًا الساحة الفنية بما يندرج تحت مظلته من أنواع وتصنيفات، أما في العصر الحديث فلدينا أجناس رئيسة يندرج تحت كل جنس منها العديد من الأقسام.

ومن منظور أكثر دقة، فقد ولدت من الجنس الواحد عدة أجناس، كما هو الحال في المسرح؛ فقد خرج من رحمه عدة فنون مسرحية كالمسرح التراجيدي، والكوميدي، والموسيقي، والغنائي، والشعري، والذهني، وغيرها.

وتعويلا على ما سبق فإن هذه الدراسة تهدف إلى تأصيل مفهوم المسرح الذهني عربيا من خلال شعرنا العربي القديم، ومنه فقد جاء عنوانها: "المسرح الذهني في الشعر العربي القديم"؛ لتجيب عن عدة تساؤلات هي محور هذه الدراسة، وهي:

١- ما المسرح الذهني؟

٢- ما العلاقة بين الشعر والمسرح؟

٣- هل تضمن شعرنا العربي القديم عناصر المسرحية كما تضمن عناصر القصة؟

٤- ما الجوانب التي تجلى فيها المسرح الذهني في القصيدة العربية القديمة؟

تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة اتخذت من المنهج التحليلي النقدي منطلقا لها؛ حيث استقراء النصوص، وتحليلها ونقدها، واكتشاف مدى ارتباطها بمفهوم المسرح الذهني.

كما أنه يمكن أن تعد هذه الدراسة من باكورة الدراسات في مجال تأصيل المسرح الذهني عربيا؛ فلم أجد في المكتبة العربية عملا بهذا السمت والاسم، وهي تجربة واجهت عدة عقبات تمثلت في ندرة المصادر والمراجع التي تناولت المسرح

---

[1] – جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، ص٧٥.

[2] – دوبرو: نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: باقر جاسم، مقال منشور في مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العـــدد ٣- ١٩٩٧،٤م،ص٦٠.

الذهني في الشعر العربي القديم من ناحية، كما أن مسألة تأصيل المسرح الذهني في شعرنا القديم تتطلب وعيا بآليات المسرح الذهني، ودلالته ومضامينه من ناحية أخرى.

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن أقسمها إلى ثلاثة مباحث متوالية في ترتيب زمني منطقي متضافر، وسياقات استقرائية تحليلية ونقدية، تعقبها خاتمة، بيانها كالتالي:

- المقدمة، وفيها استعراض لأهمية البحث وموضوعاته.
- التمهيد: مفهوم المسرح الذهني.
- المبحث الأول: المسرح الذهني في الشعر الجاهلي (تجليات الصراع بين المتناقضات).
- المبحث الثاني: المسرح الذهني في الشعر الأموي (الأسطورة والسرد الضمني).
- المبحث الثالث: المسرح الذهني في الشعر العباسي (الكثافة الدلالية في الدراما الذهنية)
- الخاتمة: وفيها أهم نتائج الدراسة.

تمهيد

مفهوم المسرح الذهني

ما انفكت إشكالية الأجناس الأدبية وتأصليها تلقي بظلالها على الساحة الأدبية والنقدية؛ فقد ولّدت الحداثة وما بعد الحداثة ألوانا جديدة من الفنون الأدبية، ترتب عليها مسائل عدة، من حيث الجنس الأدبي، والتأصيل الفني، وتعد إشكالية تأصيل المسرح الذهني واحدة من هذه المسائل الهامة التي لم تنل حظها من البحث؛ إذ لا تزال العديد من الأسئلة المطروحة في هذا الباب بلا إجابة قاطعة، لعل أهمها يتمثل في سؤالنا: هل عرف العرب الأقدمون المسرح؟ وهل تجسدت خصائصه في شعرهم؟

وإلى أي مدى وظف شعراؤنا دلالات ومضامين المسرح عامة والذهني خاصة في شعرهم؟

قبل الشروع في إيجاد أجوبة لهذه التساؤلات، لابد من التنويه على اختلاف ثقافات الشعوب وتنوع طرق تناولهم للفن الواحد؛ فـــكل شعب له موروث مسرحي ليس بالضرورة أن يكون متطابقا مع غيره من الأشكال المسرحية لدى الشعوب الأخرى، وهو ما انطلق منه شموئيل موريه في كتابه "المسرح البشري في البلاد العربية خلال القرون الوسطى" إلى رفض آراء معظم الباحثين القائلين إن العرب لم يعرفوا فن المسرح منذ الجاهلية، وقد أطلق عليه مصطلح "خيال"، وذلك قبل انتقال مسرح خيال الظل إلى البلدان الإسلامية بعدة قرون" [١]. فليس بالضرورة أن يكون العرب قد عرفوا المسرح بشكله الغربي حتى نُقِرَّ بأسبقيتهم إليه، ولكن "يمكن القول – بكثير من الوثوق– أن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. وإذا مررنا على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها، وهو: مسرح خيال الظل" [٢].

وبذا يمكن الاطمئنان إلى أن العرب قديما عرفوا المسرح الذهني بثيمته وسماته التشكلية الأولى من خلال استقراء وتحليل النصوص لإثبات ذلك، بيد أننا في البدء سنسلط الضوء على علاقة الشعر بالمسرح؛ لاستكناه العناصر المشتركة بينهما.

---

[١] – Shmuel Moreh, Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World (Edinburgh: Edinburgh University Press, ١٩٩٢),P.١١٨.

(نقلا عن: معاذ خطيب: الأدب المسرحي في فلسطين، بحث لنيل لقب BA في اللغة العربية، جامعة حيفا ، تموز٢٠٠٨م.

[٢] – على الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٩٠م، ص٢٩.

اعتلى الشعر عرش الأدب العربي قديما، بطاقته الإيحائية والإبلاغية، وبحضوره الموسيقي الاحتفالي، فـ "في البدء كانت قداسة الشعر من قداسة السلطة. وكانت قداسة الشعر من سلطة المقدَّس، فكانت الشعيرة والتميمة والأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية... إلخ، ومن ثم كان الشعر الغنائي والملحمي والدرامي" [١]. وتتركز طاقة الشعر الوجدانية والروحية في دراميته؛ فـ "الدراما تمثل المرحلة العليا في الشعر وفي الفن عموما. ويتحدد ذلك في كون الحوار هو وسيلة التعبير القادرة على نقل المضمون الروحي، إضافة إلى ذلك تمتلك الدراما ميزة أخرى، فهي تُحِّد في ذاتها موضوعية الشعر الملحمي، وذاتية الشعر الغنائي. وفي الختام، تصور الدراما الفعل الكامل والتام وتعرضه كفعل واقعي. ويكتمل وجود الدراما بالتجسيد المسرحي." [٢]

وهو ما يعني أن الشعر العربي القديم تمدد خارج مساحته التقليدية، وتضمن فنونا أخرى، تشكلت فيما بعد أجناسا مستقلة، فقد عمدت القصيدة العربية القديمة إلى القالب الحكائي السردي؛ كونه مثير ذهني، وعنصر فعال في توليد دهشة المتلقي وسحره واستمالته، كما حرصت على توظيف الصراع الدرامي؛ للسيطرة على مشاعر القارئ وكأنه يعايش واقعا حقيقيا. فهناك اتصال وثيق بين شعرنا العربي القديم والفنون الدرامية كالمسرحية والقصة، و "الدارس لدواوين الشعراء الجاهليين لا يعدم أن يجد قصصا شعرية؛ فقد لجأ الكثير منهم إلى القصة وسرد الحوادث مما أضفى على الشعر حيوية امتزج فيها الغنائي بالسردي والواقعي بالخيالي؛ وأضحت بالتالي القصص في الشعر الأداة الناجعة التي استخدمها الشعراء لنقل أفكارهم وتجاربهم في شتى الموضوعات، ولكن هذا لا يعني أن الشاعر كان ينقل الواقع، بل يصوغه صياغة تخييلية تكشف عن مدى قدرته على الخلق والإبداع." [٣]

وإنما نال الشعر – قديما– مكانة عليا، واستحوذ على عقول العامة والخاصة دون سائر فنون الأدب؛ لأنه كان أوسع منها خيالا وأذكى، فـ "المنثور من الكلام يشارك الشعر في اشتماله على الصور الخيالية، ولكن نصيب الشعر منها أوفر. وهو بها أعرف، كما يمتاز بأحد أنواع التخييل، وهو مالا يتوخى به صاحبه وجه الحقيقة، وإنما يقصد به اختلاب العقول " [٤] ، ومؤشر نجاح عنصر الخيال في الشعر يتوقف

---

[١] – محمد بري العواني: دراسات مسرحية– نظرية وتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠١٣م، ص٧٧.

[٢] – أ. أنبكست: تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما، من هيغل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، ٢٠٠٠م، ص١٠٠.

[٣] – إبراهيم صالح الزهراني: توظيف العناصر المسرحية والقصصية في شعر علي النعمي، جامعة أم القرى،١٤٣٥هـ،ص١٤.

[٤] – السيد محمد الخضر: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية في دمشق، سوريا، ١٩٢٢م، ص٥.

على ثقافة الشاعر وسعة أفقه؛ فـ "إنه لغزارة مادته وسعة مجاله تكون مخيلته أكثر عملا في إنشاء المعاني وإبداعها، وكثرة العمل مما تترشح به هذه القوة النفسية فيكون صاحبها أقدر على صناعة التخيل، وأرسخ فيها." [١]

وإذا كانت المسرحية هي "الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، يصف الحياة أو الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث أو الحوار على خشبة المسرح" [٢]، فإننا لا نبالغ إن قلنا أن الكثير من نصوص الشعر العربي القديم قد تضمنت عناصر المسرحية من حيث الفكرة والحبكة والشخصيات والحدث والراوي، لتبقى خشبة المسرح والممثلين هي الفاصل المادي بينهما، فإذا ما نحينا خشبة المسرح والممثلين، تقاربت المسافات بين الشعر والمسرحية إلى درجة كبيرة، وهو ما نلمسه في المسرحية الذهنية؛ حيث "تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو التناقضات" [٣]، إذ يقوم هذا النوع من المسرحيات على الفكرة المتنامية في ذهن القارئ، ولا يعتمد على الممثلين فوق خشبة المسرح، فـ "هو يخلو من الحركة والصراع الخارجي، وهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز" [٤]، ولو تطرقنا إلى عناصره ألفينا تلاقيا وتشابها كبيرا مع بعض العناصر الفنية في القصيدة العربية القديمة؛ فالصراع معنوي غير مرئي، يدور بين إرادة الإنسان والزمان والمكان اللامحدود، مكونا قضية فكرية، فالصراع هنا صراع أفكار لا صراع سيوف ورماح أو صراع عواطف وأهواء، و "هذه الأشياء المبهمة، والأفكار الغامضة قد تصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان"[٥].

تبدو الشخصيات في المسرح الذهني أفكارا، فهي لا تبدو حية نابضة، بيد أنها مسؤولة عن فاعلية الصراع الذي يجري داخل الذهن، وهي أداة المؤلف في معالجة أفكاره وقضاياه؛ ليصل من خلالها إلى ذروة الصراع في البناء الدرامي.

تجلت الفروض الذهنية في أنماط شعرية قديمة، وهي عنصر رئيس من عناصر المسرح الذهني؛ فالمؤلف يشرع في معالجة بعض النتائج التي قد ينتج عنها

---

[١] – السيد محمد الخضر: الخيال في الشعر العربي، ص٣٩.

[٢] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص١١٧.

[٣] – إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ط١٩٧١،١م، ص١٤٤.

[٤] – بولحواش وردية: ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني، مسرحية (بجماليون) أنموذجا، ص١٦٢.

[٥] – محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر،القاهرة، ط٣، د.ت، ص٣٩.

افتراضات، لو تحققت غيرت مجرى الحدث، ثم يعرج على تفنيد هذه الفروض ونتائجها وفقا لطبيعته النفسية، ونظرته الذهنية للحياة والأحياء فيها.

ومن ناحية المضامين والدلالات والمعالجات النفسية، فنجد المسرحية الذهنية عالجت نفس القضايا التي سبقت إليها القصيدة العربية قديما؛ كجدلية الزمن والذات، وهي قضية عالجها توفيق الحكيم (مصر) في مسرحيته (أهل الكهف)، أو القدرة والحكمة، التي عالجها توفيق الحكيم في مسرحيته (سليمان الحكيم)، أو الالتزام بالمبادئ والتمسك بالأيديولوجيات كما ناقشها أبو العيد دودو (الجزائر) في مسرحيته (البشير)، وكما عالجها الطاهر وطار (الجزائر) في مسرحيته (الهارب)، وكلها قضايا فكرية تناولتها القصيدة العربية القديمة في كثير من نماذجها ــ كما سيبين البحث إن شاء الله ــ.

ويعد المسرح الذهني فناً أدبيًا له جذوره التاريخية، وإن كان مسماه حديثا؛ إذ يعود في نشأته إلى توفيق الحكيم الذي أطلق مصطلح (المسرح الذهني) على بعض نماذجه المسرحية، يقول: " أما تسميته الذهني أو الفكري أو التجريدي، فإنها تسمية خاصة بنا فيما يبدو. ذلك أن النقد الأوروبي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشمل على جوانب ذهنية وفكرية." [1] وكان الحكيم قد استهوته فكرة المسرح الذهني بعد عودته من فرنسا، يقول: "إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، واجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز" [2]، كما أعجب بتيار المسرح الفكري الأوروبي، خاصة مسرح ابسن (النرويج)، وبيراندللو (إيطاليا)، وبرنارد شو (أيرلندا)، ويعني هذا أن المسرح الذهني كان موجودا في أوربا قبل وجوده في أدب الحكيم، مع اختلاف المسميات. وإذا كان الاسم هو الحد الفارق في تحديد أيهما أسبق- وهو أمر يحتاج إلى مزيد من الروية – فإننا من خلال الصفحات التالية سنثبت- من خلال النصوص – أسبقية الشعر العربي القديم إلى هذا الفن المسرحي، مؤكدون على العلاقة بينهما؛ إذ "يرتبط الشعر والفن المسرحي بعلاقة وثيقة للغاية، وهذه العلاقة ليست وليدة عهد قريب، وإنما هي وليدة عهود ماضية" [3]، وليس كما ذهب الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه (في النقد المسرحي) إلى أنه "لا علاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرا." [4]

---

[1]- صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة ١٩٥١-١٩٧١م، مطابع الأهرام التجارية ، مصر، ١٩٧١م،ص١٨٧.

[2] - توفيق الحكيم: بجماليون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، ص٤.

[3]- أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة غزة، ٢٠١٥م،ص٥٦.

[4]- د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥م، ص٥٠.

المبحث الأول
المسرح الذهني في الشعر الجاهلي
تجليات الصراع بين المتناقضات

عرف العرب قديما الشعر على أنه "صناعة وضرب من التصوير" [١] واتخذوا من جمال التصوير معيارا لقياس حذق الشاعر، كما يقول الجرجاني: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب" [٢]، وتعد الصورة الذهنية أحد أنواع الصور الشعرية في القصيدة الجاهلية، بل لا نبالغ إن قلنا أنها تحتل مرتبة عظمى بينها؛ فقد "جعل القدماء مفهوم الصورة قائما على تفكير ذهني منطقي" [٣]، ونعني بالصور الذهنية هنا: تلك التي "تخترق الحدود المرئية؛ لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحواس" [٤]، حيث غياب الحس ليحل محله الذهن والتخيل. ويصحب هذا النمط من الصورة دلالات ورموز تثري النص؛ إذ تتكون هذه الصورة عادة من الشخصيات الخيالية أو الأسطورية، والفكر الدرامي الناتج عن الحوار الداخلي، والصراع بين القيم وتناقضات الحياة، أو بين الحركة في مواجهة الحركة المقابلة، والعقدة المتمثلة في ذروة الصراع ولحظة تأزّم الأحداث، وأخيرا القيمة المطلقة، والفكرة الضمنية للصورة، وكل هذا يوفر مجالا للعرض من خلال الفكرة، والتشويق وانتظار الحوادث المقبلة، بيد أن هذه الصورة –رغم وفرة عناصرها– يمكن تصوُّرها ولا يمكن أداؤها في عالم الحقيقة، وهي الفكرة نفسها التي تقوم عليها المسرحية الذهنية؛ باعتبارها "نمط يُكتب لا ليؤدَّى على خشبة المسرح وإنما يكتب ليقرأ ويُستمتع به، وتدور أحداثه على خشبة الذهن الإنساني، فتتحول الأفكار إلى شخصيات وهميّة مخترعة، أو شخصيات اعتبارية تتصارع داخل الذهن" [١]، ويمكن

---

[١]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٦٦.

[٢]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص١١٢.

[٣]– فضل سالم العيسي: النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية ، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦، ص١٨٤.

[٤]– صبيحي التميمي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م، ص١٢.

الذهن" [1]، ويمكن استجلاء هذه النماذج عند الوقوف على بعض القصائد الشعرية من العصر الجاهلي، كقول عنترة بن شداد[2]:

دَعْ مـــا مَـــضَى لـــكَ فـــي الزَّمـــانِ الأوَّلِ وعلـــــــى الحَقِيقَـــةِ إنْ عَزَمْـــتَ فَعَـــوِّلِ
إنْ كُـــنتَ أَنْتَ قَطَـــــعْتَ بَـــرًّا مُقْفِـــــرًا وَسَـــلَكْتَهُ تحـــــــتَ الـــدُّجى فِـــي جَحْفَـــلِ
فأنا سَـــــرَيْتُ مـــــــعَ الثُّرَيَّا مُـــفْرَدًا لا مُؤْنِسٌ لـــــي غَيْـــرَ حَـــــــدِّ المُنْـــصلِ
والبدْرُ مِن فـــوقِ الـــسَّحـــــــابِ يَـــسُوقُهُ فَيَـــسِيرُ سَـــيرَ الرَّاكـــــبِ المُـــسْتَعْجِـــــلِ
والنِّسرُ نحـــوَ الغَـــرْبِ يرمـــــــــي نَفْـــسَهُ فيكادُ يعثـــرُ بالـــسِّمـــــــاكِ الأعْـــــــزَلِ
والغُـــــــــولُ بينَ يَدَيَّ يَخْفَـــــى تـــارةً وَيَعُـــودُ يَظْهَـــرُ مِثْـــلَ ضَـــــوءِ المَـــشْعَلِ
بنَوَاظِـــرٍ زُرْقٍ ووَجْـــهٍ أَسْـــــــــــوَدٍ وأظـــــــــافرٍ يُشْبِهْنَ حَـــــــدَّ المِنْجَـــلِ
والجِّـــــنُّ تَفْرَقُ حَـــــوْلَ غابـــاتِ الفَـــلا بِهَمَـــــاهِمٍ وَدَمَـــــــــادِمٍ لَمْ نَغْفَـــــــلِ
وإذا رَأَتْ سَيْفِي تَـــضِـــــــجُّ مَخَـــــافَةً كَـــضَجِيجِ نُـــوقِ الحَـــيِّ حَـــوْلَ المَنْـــزِلِ
تلكَ اللَّيالـــــي لَـــــوْ يَمُـــــرُّ حَدِيثُـــها بِوَلِيـــــــدِ قَـــــــوْمٍ شابَ قَبْـــلَ المَحْمَـــلِ
فـــاكْفُفْ وَدَعْ عَنْـــكَ الإطَالَـــةَ واقْتَـــصِرْ وَإذا اسْـــتَطَعْتَ اليَـــوْمَ شـــيئًا فَافْعَـــلِ[3]

تمثل العنصرية قضية الإنسان الأولى؛ حيث التمييز بين أفراد الجنس البشري، لأسباب العرق أو اللون أو اللغة، وهي قضية عانى منها الشاعر منذ طفولته؛ فـ "بالرغم من التحاق عنترة بنسب أبيه شداد، فقد ظل عرضة للتهكم من قبل شباب القبيلة، كما كان محتقرا من شيوخ القبيلة وزعمائها، ومكروها من الشعراء والفرسان لسواد جلده، وعدم نقاوة نسبه، وقد نشأت في نفس هذا الفتى العربي الشهم عقدة نقص

[1]- بهلول أحمد سالم: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم، شهرزاد أنموذجًا، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية ، جامعة دمنهـور، مصر، ٢٠١٤م، المجلد ٦، العدد ٣،ص١٥.

[2]- هو عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسي، ولد بحدود سنة ٥٣٠م، يروى أن أباه قد وقع على أمة حبشية يقـال لهـا زبيبـة فأولدها عنترة، وكانت العرب في الجاهلية إذا كان للرجل منهم ولد من أمة استعبده، وقد ظلت عبودية عنترة هذه فترة من الـزمن لأن أباه حرره بعد الكبر، وبعد شق النفس وبذل الجهد والتضحيات، بلغ من الفروسية والشجاعة ما لم يبلغه أقرانه، وهـو أحـد شـعراء العرب، وأصحاب المعلقات، مات سنة٦١٥م، وله من العمر تسعون عاما. (راجع: ديوان عنترة: شـرح: الخطيـب التبريـزي، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

[3]- ديوان عنترة بن شداد: شرح: حمد وطماس، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٦٠.

منذ طفولته؛ عقدة كانت دائما تجرح كبرياءه وتفتّ في عضده هي الشعور بأنه عبد أسود، وأنه غير مكتمل النسب العربي" [1]، وقد حوّل عنترة هذه العقدة إلى قضية وجودية عامة، وفكرة اجتماعية تمثل صراع الإنسان وتناقضات الحياة، وكثيرا ما عالج هذه الفكرة في شعره، فنراه تارة يصبغ الطبيعة بصبغة بشرته السوداء، وتارة يشحن قصائده بالحماسة والفخر الفردي، ولسنا هنا في مجال تتبع حياة عنترة، وإنما هي لمحة لمعرض النص، وفكرته العامة، والتي سيتم النظر إليها من زاوية التأمل الفكري وصراع الأفكار؛ لاستنباط ما وراء النص، واستجلاء عوالمه الموازية، والكشف عن مضامينه الفكرية، وعلاقتها بالواقع.

إن المتأمل للنسيج الفكري في النص السابق يجد الصورة تتحرك في مجال الصراع الفكري؛ إذ توحي الطبيعة الخارجية بدلالتين، الأولى: تتمثل في صورة الزمان الأول، والثانية: في صورة الحقيقة المعوّل عليها، لتبدأ مراحل الصراع بين المتناقضات في محاولة لإثبات الذات، فعنترة يخاطب بعض فرسان العرب مستعرضا صفاته البطوليه، ومتخذا من الطبيعة، وعناصرها مقوما مقابلا لما سلبه منه المجتمع ومنحه لهم.

ورغم أن صوت الشاعر– وحده– الذي يبدو ظاهرا في الأبيات، إلا أنه يمثل بنية درامية نلمسها في صوته الخارجي العام، الذي يخاطب به الآخر، فصوته الداخلي الخاص الذي يبرز من خلال هواجسه وخواطره وأفكاره المقابلة لما يدور في ظاهر الفكرة، وهذه الثنائية هي نفسها التي يشكلها المونولوج في المسرح الذهني، الذي يعتمد على تجلية أحد الوجهين المتقابلين في التركيبة الدرامية لتبرز في الوقت نفسه تجلية الوجه الآخر، وهو ما نلمسه بوضوح في المطلع الدرامي –هنا– حيث تعلو نبرة التوتر؛ كرد فعل للحالة المزاجية للشاعر المهضوم حقه اجتماعيا، ويمثل التوتر في تردد ضمير المخاطب سبع مرات في بنية البيتين الأول والثاني: (دَعْ، عزمتَ، فعوّل، كنتَ، أنتَ، قطعتَ، سلكتَهُ)، بينما يمثل السرد الذاتي في باقي الأبيات صوته الداخلي الخاص، الذي يعين على الحركة الذهنية، ويلاحظ أن عنترة حصر نصيب الآخر في البيتين الأول والثاني، وانتزع لنفسه ثمانية أبيات يعرض فيها مرافعته ويدافع عن قضيته، ثم يأتي البيت الأخير ليمثل إسدال الستار على تلك الصورة الذهنية.

[1] – ديوان عنترة بن شداد: شرح: حمد وطماس، ص٦–٧.

تشكل الشخصيات برمزيتها معلما هاما من معالم هذه الصورة؛ إذ تطفي عليها نوعا من الحركة تخلق تناقضا بين الواقع والمنشود، من شأنه أن يؤكد الدلالة ويقويها، كما تخلق بُعدا ذهنيا يدفع المتلقي إلى التعاطف مع الشاعر في مبدئه العام، ومن ثم الإيمان بفكرته والاقتناع بها، ويمكننا تخيل الحركة الذهنية من خلال العملية الدرامية التي تمثلها حركية الصورة، كالتالي:

تسير الفكرة الدرامية في اتجاهين متقابلين، تمثل المفارقة السمة الرئيسة لهما؛ فقد نال الآخر حقه من حظوظ الحياة:

إنْ كُنـــتَ أَنْـــتَ قَطَعْـــتَ بَـــرًّا مُقْفِـــرًا وَسَـــلَكْتَهُ تحـــتَ الـــدُّجى فِـــي جَحْفَـــلِ

وهي صورة حسية مباشرة يمكن تجسيدها، وقد رسمها الشاعر الفارس للطرف المقابل لتتناسب مع مكانته الاجتماعية كفارس، لا يخشى السير في الصاري المقفرة، وكقائد يتقدم الجحافل الجرارة يقطع بها الفلوات تحت ستر الليل البهيم. ورغم الشجاعة التي تتوشح بها الصورة، إلا أن بعدها الدلالي يرمي إلى التقليل من شأن صاحبها؛ فتجريدها من الذهنية والرمزية يفقدها متعة التخيل ولذة التصور من ناحية، وإدراجها في مقارنة مع صور بطولات الشاعر الفارس، والتي تمثلت في ثلاثة مشاهد ذهنية، يمكن الوقوف عندها كالتالي:

المشهد الأول:

فأنـــا سَـــرَيْتُ مـــــعَ الثُّرَيَّـــا مُفْـــــــرَدًا لا مُـــؤْنِسٌ لـــي غَيْـــرَ حَـــدِّ المُنْـــصلِ

والبـــدْرُ مِـــن فـــوقِ الـــسَّحابِ يَـــسُوقُهُ فَيَـــسِيرُ سَـــيرَ الرَّاكـــبِ المُـــسْتَعْجِلِ

والنِّـــسرُ نحـــوَ الغَـــرْبِ يرمِـــي نَفْـــسَهُ فيكـــــادُ يعثـــرُ بالـــسِّماكِ الأعْـــزَلِ

يمثل ضمير المتكلم (أنا) منبِّهًا ذهنيًا يستدعي صورة الشاعر المقدام، وقد اتخذ من الثريا[١] رفيقة درب في رحلة سراه، كما اتخذ من حد المُنصل مؤنسا متفردًا له يبث له خوالجه وهواجسه في رحلة المجهول، وتعمق الاستعارة التمثيلية دلالة الوحشة في الصورة؛ حين نتخيل البدر يسوق السحاب أمامه يتعجلها، ويتوسط المشهد صورة النسر[٢]، وقد رمى بنفسه نحو الغرب ليفسح الطريق للشاعر المغوار، حتى لكأنه سيتعثر بالسماك[٣]؛ إجلالا ومهابة لهذا الفارس.

المشهد الثاني:

والغُـــولُ بـــينَ يَـــديَّ يَخْفَـــى تـــارةً وَيَعُـــودُ يَظْهَـــرُ مِثْـــلَ ضَـــوءِ المَـــشْعَلِ

بنَوَاظِـــــرِ زُرْقٍ وَوَجْـــهٍ أَسْـــوَدٍ وأظـــــافرٍ يُشْبِهْنَ حَـــــدَّ المِنْجَـــلِ

تستدعي فكرة الغول[٤] صورة كلية معقدة، تشحذ الذهن لتخيلها؛ تستدعي الخرافات والأوهام، وتستشعر الخوف والترقب؛ حيث الليل الموحش في البيداء مترامية الأطراف، يمثل مرتعا للوحوش و مسرحا للأشباح، وها هو الغول بأنيابه الزرق ووجهه الأسود المخيف، وأظافره التي تشبه حد المنجل [٥] في طولها وانحنائها وحدتها، يظهر أمام الشاعر الشجاع مرة ويختفي أخرى، فلا يزيده إلا أُنسًا واطمئنانا.

المشهد الثالث:

والجِّـــنُّ تَفْـــرَقُ حَـــوْلَ غابـــاتِ الفَـــلا بِهَمَـــاهِمٍ وَدَمَـــــادِمٍ لَـــمْ نَغْفَـــــلِ

---

[١]- بندر بن سعد الحربي: مذكرة الأنواء ومنازل القمر، ١٤٢٧هـ،ص٤٠.

الثريا: ستة نجوم صغار متقاربة تشبه عنقود العنب، تظهر في أول طوالع فصل الصيف، وفي وقتها يشتد الحر وتكثر العواصف، تقول العرب: إذا طلع النجم ،يعني الثريا، فالحر في حَدم، والعشب في حَطم، والعانات في كَدم .

[٢]- محمد فؤاد: مواقع النجوم و الكويكبات وساعة الشعرى اليمانية، ٢٠١٨م، ص٢٦.

النسر: أحد نجوم كوكبة العقاب، وهو ألمع من النجم القطبي بحوالي ثلاث مرات، ويبعد عنا حوالي ١٧ سنة ضوئية.

[٣]- بندر بن سعد الحربي: مذكرة الأنواء ومنازل القمر، ١٤٢٧هـ، ص٥٢.

السماك: نجم نير أزهر، آخر النجوم الشامية، تزداد برودة الجو في الليل، وتهب الرياح الجنوبية، تقول العرب: إذا طلع السماك ولت العكاك فأجل حراك، وأصلح خباك، وصوب فناك، فكأنك بالفرقد أتاك.

[٤]- آن تحسين محمود الجبلي: الجن والغول في شعر عبيد بن أيوب العنبري، مجلة التربية والعلم، المجلد١٤، العدد٢٠٠٧،٤م، ص٦٩.

والغول: ذلك الحيوان الأسطوري الذي يعد من أشهر أنواع الجن، وكل ما اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول، والتغول: التلون، ويقال: تغولت المرأة إذا تلونت، وغالته غول وقع في مهلكة، والغول = تعني الهلاك والهول والخوف والموت والشر جميعا.

[٥]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، د.ت، المجلد ١١، مادة (نجل)، ص٦٤٧.

ويقال للحديدة ذات الأسنان: منجل، والمنجل ما يُحصد به، والمنجل: الذي يقضَب به العود من الشجر فيُنْجَل به أي يرمى به.

وإذا رَأَتْ سَـــيْفِي تَـــضِـــــجُّ مَخَافَـــةً كَـــضَجِيجِ نُـــوقِ الحَـــيِّ حَـــوْلَ المَنْـــزِلِ

لا يختلف المشهد الثالث في ذهنيته عن سابقيه؛ فالغموض والغرابة يدفعان الذهن إلى تخيل كائنات الظلام الخرافية المفزعة في عالم اللامتوقع واللامألوف، وهنا تستدعي لفظة (الجن) أصوات الهواتف غير المرئية في جوف الليل الساكن، وتنتاب النفس قشعريرة الخوف والحذر من ذاك الشر الخفي؛ فقديما "تنازع الناس في الهواتف والجان... وإن ما تذكره العرب وتنبئ به من ذلك إنما يعترض لها من التوحد في القفار، والتفرد في الأودية، والسلوك في المهامة الموحشة؛ لأن الإنسان إذا سار في هذه الأماكن روع ووجل وجبن، وإذا هو جبن داخلته الظنون الكاذبة والأوهام المؤذية السوداوية الفاسدة فصورت له الأصوات، ومثلت له الأشخاص، وأوهمته المحال، لأن المتفرد المتوحد يستشعر المخاوف، ويتوهم المتآلف، ويتوقع الحتف؛ لقوة الظنون الفاسدة على فكره، وانغراسها في نفسه، فيتوهم ما يحكيه من هتف الهواتف به واعتراض الجان له" [1].

ورغم ما تمثله الصورة الذهنية السابقة من مشاعر الخوف وأحاسيس التوتر والقلق، والتي كان المتوقع أن يتلبس بها الشاعر المتفرد في رحلته ليس له مؤنس غير حد المنصل، فقد تدهشنا المفاجأة حين نرى الصورة معكوسة؛ فالجن هو الخائف الفزع لا الشاعر، فالضجيج والتخبط جراء الفزع حين ترى حد سيفه اللامع هو الذي يشحذ الذهن ويحدِث المفارقة الذهنية بين المتوقع واللا متوقع في دهشة تستثير متعة التخيل.

تجمع الشخصيات في المشاهد الثلاثة دلالاتها الرمزية؛ فقد وظف عنترة الثريا، وحد المنصل، والبدر، والنسر، والسماك، والغول، والجن، باعتبارها نماذج مُثلى لعناصر الطبيعة، يسعى كل إنسان للوصول إليها، بيد أن عنترة سما بنفسه فوقها، وجعلها دونه؛ ليثبت أنه الأنموذج الأول بينها، ومنه فلا مجال للمقارنة أو المفاضلة بينه وبين فرسان قومه. ورغم أن هذه الدراما لا تصلح لخشبة المسرح، ولا يجوز أن ننسبها إلى مجال الشعر القصصي، فإنها قريبة الشبه بالمسرحية الذهنية؛ حيث فكرها الميتافيزيقي، ومضمونها في معالجة قضايا الإنسان، فقد انتصر عنترة لقضية الاضطهاد العنصري بطقوسه الخاصة، فوظف الفكرة الدرامية المقنعة، والحوار الداخلي، والشخصيات الرمزية الخيالية التي تشعل الصراع داخل الصورة الذهنية

[1] – أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: يوسف أسعد داغر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٨١م ، ج١،ص٢٥٤.

المعقدة، وكلها عناصر نجدها في المسرح الذهني، ومنه نخرج إلى وجود نواة للمسرح الذهني في القصيدة العربية الجاهلية قبل تجنيسه كجنس أدبي مستقل.

المبحث الثاني
المسرح الذهني في الشعر الأموي
الأسطورة والسرد الضمني

تكشف العديد من النصوص الشعرية في العصر الأموي عن وجود جماليات المسرح الذهني داخلها؛ فبعيدا عن بلاغتها المتميزة وإيقاعها الموسيقي، نجد اللغة الإيحائية والصور لخيالية، والتراث الحكائي الأسطوري، والمضامين والدلالات السردية، وغيرها من أبجديات عناصر المسرح الذهني؛ ويمكن تتبع هذه الجماليات في نماذج عديدة، كالتي تبرز في شعر أبي المطرب عبيد بن أيوب[1]:

لقدْ خِفْتُ حتَّى لو تمُرُّ حَمامةٌ لَقُلتُ عدُوٌّ أو طليعَة مَعْشَرِ
وإذا رَأَتْ سَيْفِي تَضِجُّ مَخَافَةً كَضَجِيجِ نُوقِ الحَيِّ حَوْلَ المَنْزِلِ
فإن قيل أمْنٌ هذِي خديعةٌ وإن قيل خوفٌ قلتُ حقًّا فشَمِّرِ
وخَفتُ خليلي ذا الصَّفاء ورابَني وقيل فلان أو فلانة فاحذَرِ
فلله دَرُّ الغُول أيُّ رفيقةٍ لصاحِبِ قفْرٍ خائفٍ متقتِّر
أرنَّتْ بلحْن بعد لحن وأوقدَتْ حَواليَّ نيرانًا تلوح وتزهرُ
وأصبحتُ كالوحْشيِّ يَتبَعُ ما خلا ويترك مأبُوسَ البلادِ المدَعْثَر[2]

تترسم جماليات المسرح الذهني في النص السابق؛ فهو يجسد الواقع، ويغوص داخل أبعاد أعمق من التجربة الذاتية، إذ يناقش فضاء الخوف، وما يسطّره من مؤثرات على النفس.

---

[1]- نوري حمودي القيسي: عبيد بن أيوب العنبري، حياته وما بقي من شعره، مجلة المورد، بغداد،المجلد٣، العدد ٢، ١٩٧م، ص١٢١. وأبو المطرب عبيد بن أيوب، من بني عنبر، من شعراء العصر الأموي، كان أحد الصعاليك، واشتهر بلصوصيته، وكان جنى جناية، فطلبه السلطان وأباح دمه، فهرب في مجاهل الأرض، وأبعد لشدة خوفه، وكان يخبر في شعره أنه يرافق الغول والسِّعلاة، ويبيت مع الذئاب والأفاعي، ويأكل الظباء والوحش. ورد ذكره في: (ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، د.ت، ج١، ص٧٨٤. والجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي ،مصر، ط٢-١٩٦٦م،ج٤، ص٤٨٢

[2]- الجاحظ: الحيوان، ج٦، ص١٦٥.

جاء الحوار في النص داخليا، طرفاه الشاعر ومعادل النفس، وهو شيء وهمي يناسب طبيعة الفكرة؛ إذ تزداد حدة الخوف بالوحدة والعزلة، "هذا الخوف الناجم من جناية جناها الشاعر، ويبدو أن هذه الجناية التي لم نعرف طبيعتها ولا ماهيتها كانت سببا قويا جعل السلطان يطلبه، ويبيح دمه، ولم تكن نفسه رخيصة إلى الحد الذي يبيح تسليمها للسلطان لإهدار دمه، فهرب، ووجد في الصحراء ملجأ، والفيافي ديارا، والقفار أماكن تستره وتخفيه، بيد أن المتربصين به كُثر، فأحاط به الخوف من كل جانب، حتى بدا له كل أحد عدوا يلاحقه".[١]

ويلتقي الحوار الداخلي في النص بطبيعة الحوار في المسرحية الذهنية؛ إذ يعزز دراميته، ويبرز أعماق الفكرة فيه، كما يساهم في "تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية، ووصف المناظر." [٢]

إن العزلة الإجبارية التي اضطر إليها أبو المطرب جعلته يألف التشرد، وأذاقته مرارة القلق والتخفّي، فهو دائم الترقب لمفاجآت الغد، ومثل هذا تفزعه كل حركة حوله، ولذلك نجده يختار المسالك والدروب البكر التي لم تطأها غير الوحوش ومردة الجن، ولا يأمن لغير ذاته يحدثها. فالحوار بين الأنا الشاعرة المتمثل في ضمير المتكلم، ومعادل النفس المتمثل في ضمير الغائب (قيل)، يمثل حوارا دائريا حيث يدور في حلقة ضيقة، ينطلق من الذات ليسكن إليها، و "يقوم بدور تحليلي في اتجاهه لبواعث الشخصية، وأنماط سلوكها ومواقفها معتمدا الحدس والتوقع والترجيح واستكشاف الأسباب اللاشعورية من خلال رصد الحركة الشعورية نفسها" [٣]، وهو ما يحول القضية عن فرديتها إلى فكرة واقعية، وقضية اجتماعية؛ فليس شعور الخوف هنا ذاتيا، بل هو معاناة الإنسان المنبوذ المطارد في أرجاء الأرض، وهو ما يؤكده التناقض الظاهري بين الخوف ومصاحبة الغول؛ فليس الخوف هنا ذاتيا؛ وإنما الخوف من الفردية المتمثلة في خلعه من القبيلة، وهي قضية عامة عانى منها الصعاليك؛ حيث الغربة النفسية، والقلق الأزلي.

وتتلاقى الشخصيات في النص مع الشخصيات في المسرحية الذهنية؛ حيث صعوبة تجسيدها، وضعف فاعليتها؛ فصوت الأنا الشاعرة الموازي لصوت معادلها

---

[١]- نوري حمودي القيسي ، عبيد بن أيوب العنبري ، حياته وشعره، ص١٢١.

[٢]- فريد ميليت، بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م، ص٦٩.

[٣]- فاتح عبدالسلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١١١.

النفسي الكامن خلف فعل القول المبني للمجهول (قيل) يصعب تشخيصه؛ إذ هي مجرد أفكار تدور في ذهن الشاعر، كما يصعب تجسيد الغول وصداقتها، فهي ضرب من الخرافة واللامعقول يتوسل الشاعر الخائف برمزيتها وإيحائها إلى عرض فكرته.

والصراع في النص فكري، يمثله الاضطراب النفسي الداخلي والخوف الذي يطارده في وحدته، وينعكس على حواره وشخصياته و رؤيته للحياة، وهذا الصراع الدرامي هو نفسه الذي نلمسه في المسرح الذهني؛ " فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة بين واقعيتها ومثاليتها هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع" [1]، فقد تحول العالم في النص إلى صراع بين الخوف والأمن، وأضحت كل عوامل الطبيعة ملجأً آمنًا عدا الإنسان لأخيه الإنسان، وهذه الصورة من صور الصراع يعبر عنها الشاعر في رؤيته الفكرية الذهنية، ويلح عليها في نصوص أخرى، يقول:

أذِقني طعْمَ الأمـــــن أو سَـــلْ حقيـــةً ... علـــيَّ فـــإن قامتْ ففـصِّـــــل بنانيَـــا

خلعتَ فؤادي فاستُطـــــــيرَ فأصـبَحَتْ ... ترامي بـــــي البيـدُ القِفـــــــارُ تَرَاميـــا

كأني وآجـــالَ الظِّبـــــاء بقَفـــــرَةٍ ... لنـــا نـــسـبٌ نرعـــاه أَصْـــــبَح دانيَـــا

رأين ضئيلَ الشَّخْصِ يَظْهَـرُ مَـــــــرَّةً ... ويَخْفَى مرارًا ضامِرَ الجِسم عاريا

فأجْفَـــلنَ نفْـــرًا ثمَّ قلنَ ابـنُ بلـــدةٍ ... قليـلُ الأذى أمـســـــى لكُـنَّ مُـصافيَا

ألا يـــا ظبـــاءَ الـــوَحْشِ لا تُـشْهِرُنَّني ... وأخفِيننـي إذ كنْـتُ فيكُـــن خـــــــافيَا

أكلت عُـرُوق الـشَّرْيِ مَعْكُـنَّ والْتَـوى ... بحَلقـــيَ نُـــوْرُ القَفْـــرِ حتَّـى وَرانيـــا

وقد لقيتْ منـــي السِّباعُ بلـــــــيَّـــةً ... وقد لاقـت الغيـــلانُ مِنّـــي الدَّواهيـــا

ومنهنَّ قـــد لاقيت ذاك فـــــلم أكُـنْ ... جبانًا إذا هَـــوْلُ الجبـــان اعترَانيـــا

أذقت المـنايا بَعْـضَهُنَّ بأسهـــــمي ... وقدّدْن لحمي وامتَـشَقْـــنَ رِدائـــــيا

أبِيتُ ضجيعَ الأسْوَدِ الجَون فـي الهَـوى ... كثيرًا وأصـــــناءُ الحِـشاش وسـادِيَا[2]

---

[1]- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص٢٤.

[2]- الجاحظ: الحيوان، ص١٦٥-١٦٦.

يبدو النص كمشهد جديد مرتبط في مضمونه ودلالته بالمشهد الأول، ويمثل البيت الأول المشهد الافتتاحي المفعم بالإثارة والتشويق القائم على التوتر الدرامي من خلال التناقض بين صورتي الأمن والخوف، وهو ما يثير ذهن المتلقي ويشد انتباهه، بالإضافة إلى تركيز الفكرة الرئيسة في المصير الإنساني. وهو ملمح من ملامح المسرح الذهني الذي يعتمد على الإثارة الذهنية للمتلقي في المشهد الافتتاحي، فيعمد إلى "تبيان المشكلة التي تعالجها المسرحية بشكل واضح، سواء أكانت هذه المشكلة هي تحقيق غاية بعد صراع قوتين متعارضتين داخليتين، أم خارجيتين، أم نتيجة لعمل ما" [1]، فالصراع بين الخوف والأمن فكرة النص الرئيسة، وهي مشكلة اجتماعية واقعية وصّفها الشاعر فكريا بأسلوب درامي لامس مشاعر المتلقي، ودفعه إلى الاندماج في المشهد، وإثارة ذهنه بتوقع ما سيحدث؛ فإذا انتقلنا إلى الحوار في النص ألفينا المناجاة الذاتية، والسرد الضمني المعبر عن الحالة الشعورية، وهو ما نلمسه في الحوار الداخلي في المسرحية الذهنية، ما يؤكد لنا الصلة الوثيقة بين عناصر النص الشعري القديم والمسرح الذهني؛ "فالمنولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي يسمع ولا يقال، و به تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، فخواطر الإنسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله وتسجيلها واجب على الفنان محتّم" [2].

إن الحوار بأسلوبه الداخلي العميق يعكس حالة التذمر التي يكابدها الشاعر من واقعه الأليم. وتتفاعل اللغة الدرامية في مزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية في النص؛ فكلها أفعال وصور ذهنية تُتخيل ولا تمثل، كقوله: (أذقني طعم الأمن، خلعت فؤادي، يا ظباء الوحش لا تشهرنني وأخفينني، لقيت مني السباع بلية، لاقت مني الغيلان الدواهيا، أذقت المنايا بعضهن بأسهمي، أبيت ضجيع الأسْود الجوُن في الهوى). هذه البنيات الموظفة في ديناميكية الحوار تخلق قدرة هائلة في وصف المشهد، وتربط بين صوت الذات المستغيثة، و ذهنية المتلقي المتأرجحة بين الأضّداد؛ إذ يمثل (الخوف) الركيزة الثابتة والمعضلة الأولى، بينما تمثل (وحشة البيد القِفار، ومنازلة السِّباع، ومقاتلة الغِيلان، ومشاركة الأسْود الجُون في مبيته، المنايا) المقابل المضاد لها

[1] – فريد ميليت، بنتلي: فن المسرحية، ص٤١٠.

[2] – فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيـروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١١١.

بما تمثله من مظاهر الشجاعة والجرأة، ويمكن رسم ملامح الصورة الذهنية السابقة من خلال الشكل التالي:

وهذه المفارقة تؤول بذهن المتلقي إلى الثيمة المنشودة؛ فالعزلة النفسية الناجمة من شدة الخوف من البشر دفعته إلى أن يجد أُنسَه وأُلفته مع وحش الصحراء وسباعها وغِيلانها وسُود حيَّاتها، وأن يجد في نفسه –مع الوقت– انتماء روحي لعالم آخر شخصياته مختلفة في شكلها وهيئتها، وطباعها عن عالمه البشري.

وإذا انتقلنا إلى الشخصيات في النص وجدناها من اللامعقول والخرافة؛ فخواء الصحراء المخيف، والسباع، والغيلان، والحيّات السُّود شخصيات صامتة يستعيرها الشاعر ليقتبس بعض صفاتها وطبائعها ويوظفها بأسلوب التناقض، فنراه يأخذ من خواء الصحراء، والسِّباع، والأسْود الجُون، والمنايا مؤثرات للخوف والفزع الظاهري، ليبرز حالته الشعورية من خلال المفارقة في صحبتها، حينا ومنازلتها أحيانا أخرى. وتتلاقى الشخصيات في النص بالشخصيات في المسرح الذهني من حيث رمزيتها ودلالتها لا حضورها الذاتي، فدلالة (السباع والغيلان) ترمي إلى الفتك الذي يحدق به من كل جانب، كما يرمز (الأسْود الجُون) إلى الغدر واللؤم، في حين تشير (المنايا) إلى أسباب الهلكة التي تلاحقه في كل مكان، فاستدعاء الشخصيات يتوقف على مدلولها ومناسبة ذكرها، من خلال رمزيتها وارتباطها بالحدث أو موضع النص، وإثرائها للصراع الدرامي في ذهن المتلقي، وهو ما نلمسه في جماليات النص؛ إذ يسعى الشاعر إلى "تجسيد بعض أبعاد رؤيته في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال

تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها" [1]، بيد أن الصراع في النص نفسي، طرفاه الخوف والأمن؛ فالشاعر مُطارد من كل ناحية، لا يملك إلا اليقظة والحذر سلاحا يجابه بهما المخاطر، ويقارع الخطوب، يمعن في الهرب بعدما فقدَ أُنس العشيرة وأمن الوطن، يلاحقه الخوف في بحثه عن الأمن المفقود.

وتلتقي اللغة في النص بلغة المسرح الذهني في كثافتها ودلالتها؛ واختصارها لحيز السرد من خلال المعاني الإيحائية، والمضامين الإبلاغية، ففي البيت الأول:

أذِقتـــي طعْـــمَ الأمـــن أو سَـــلْ حقيقـــةً علـــيَّ فـــإن قامـــتْ ففـــصِّل بنانيَـــا

تعطي لفظة (أذقني) دلالة مألوفة في إسنادها إلى المفعول به (طعم)، حيث تستدعي حاسة التذوق في مخيلة المتلقي، بينما تمثل لفظ (الأمن) رمزا للسعادة والراحة النفسية، وحين توظيفها في التركيب الإضافي (طعم الأمن) تتولد المفاجأة؛ حيث تتحول الدلالة من محسوس إلى معنوي، ويتولد عن الكلمات الثلاث صورة ذهنية يرمز فيها بالأمن إلى طعام شهي لذيذ يطلبه الشاعر وينشده، وفي البيت الثاني تشّع بنية الأفعال دلالة الفزع من فقدان الأمن، يقول:

خلعـــتَ فـــؤادي فاســـتُطيرَ فأصـــبَحَتْ تُرامـــي بـــهِ البيـــدُ القِفـــارُ تَرَاميـــا

يمثل الفعل (خلع) منفردا دلالة عامة يخصصها المفعول به (فؤادي)؛ لتوحي بالفزع والهلع، ويثير في الذهن صورة الخوف اللا متوقع، ويأتي الفعل الثاني (استُطير) يحمل دلالة امتداد الخوف، ويكمل صورته إلى اللامحدود، ويعطي الفعل الثالث (تُرامي) دلالة الحالية فإذا أسندت للفاعل (البيد) بما تحمله من دلالة الهلكة والضياع اكتسبت دلالة أقوى في التعبير والتصوير، وكأنه هشيمة محتضرة لا حول لها ولا قوة، تتقاذفه معاول الهلكة، فلا تزيده إلا خوفا وفقدانا لحريته، وفي البيت الثالث:

كـــأني وآجـــالَ الظِّبـــاء بقَفـــرَةٍ لنـــا نـــسبٌ نرعـــاه أَصْـــبَح دانيَـــا

تتعدى دلالة حرف التشبيه في صدر البيت (كأن) حيز المشابهة إلى مثير ذهني يستدعي انتباه المتلقي لتخيل الصورة المستقبَلة، كما تتعدى دلالة لفظة (نسب) في الشطر الثاني حيز القرابة إلى الألفة الناشئة بين الشاعر الخائف الضارب في الصحراء الموحشة وسكانها من الظباء، فالعلاقة الجديدة تعوض ما كان من نقص الأمن، وتحقق نوعا من المعايشة المستدامة. وفي البيت الرابع:

[1]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية المعاصرة: مكتبة ابن سينا، ط٤، د.ت، ص١٩٤-١٩٥.

رأيـــن ضـــئيلَ الـــشَّخْصِ يَظْهَـــرُ مَـــرَّةً ويَخْفَـــى مـــرارًا ضـــامرَ الجِـــسم عاريـــا

خلع الشاعر صفة الرؤية البشرية على ظباء الصحراء من خلال إسناد الفعل إلى نون النسوة، وكان حقها تاء التأنيث الساكنة؛ باعتبارها من جنس مالا يعقل، بيد أن علاقة النسب في البيت السابق قد مهدت لهذه الرتبة الجديدة، وكأنه يعطيها من الأنس والألفة ما يرتقي بها عقليًا، ولو تجاوزنا دلالة الفعل إلى المفعول به في تركيبه الإضافي (ضئيل الشخص)، أخذتنا الدهشة من تصغير جسمه رغم فخره بشجاعته في مقاتلة الوحوش والغيلان من ناحية، ومن استبداله لفظة (الشخص) مكان (الجسم)، والحقيقة أن الشاعر في توظيفه للمركب الإضافي أبرز لنا براعة التصوير وجمال الدلالة؛ فقد استعار لنفسه كلمة (الشخص) لما توحيه من دلالة على الذات فقط، بعدما انبرى جسده، وهزل وضمر، ولمناسبة الظهور مرة والتخفي مرات، ولو قال (ضئيل الجسم) لسلب الوصف دلالة الشخوص والظهور، وهو ما يتعارض مع دلالة البيت، ولذلك قال:

ألا يـــا ظبـــاءَ الـــوَحْشِ لا تُـــشْهِرُنَّني وأخفِيننـــــي إذ كنْـــــتُ فـــــيكُن خافيَـــــا

فكأنه يلح على صورة التخفي والتستر عن أعين المتربصين والرقباء، فمن خلال الترادف في قوله: (لا تشهرنني وأخفينني) تتضح معالم الصورة، وفي المقابل ترتفع درجة التوتر المصحوب بالخوف؛ إذ تلعب الاستعارة المكنية دورا دلاليا في تنبيه المتلقي إلى طبيعة هذه الظباء التي تحولت من مجرد حيوان صحراوي إلى جنس متعايش يشعر بمعاناة الشاعر المظلوم، ويؤنسه في وحدته النفسية، يسمعه، ويفهم لغته، ويتآزر معه.

هكذا تمثل اللغة مركز إشعاع للدلالة؛ إذ تحمل الكلمة داخل سياق النص كمًّا هائلا من المضامين والدلالات التي تثير ذهن المتلقي وتثير مخيلته، بالإضافة إلى دورها في رسم الصورة وتشكيلها ونقلها من عالم الصمت إلى عالم جديد مفعم بالحركة والحياة، وهو ما يتكئ عليه المسرح الذهني القائم على الذاكرة اللفظية كبديل للذاكرة البصرية، إذ الغرض من المسرح الذهني أن يكون مقروءا وليس قابلا للأداء على خشبة المسرح من قبل مجموعة من الممثلين، وهو ما يسهِّل تصوّره وتأمله، لكن من الصعب أن يتم أداؤه أمام الجمهور. فهو" من النوع الذي كُتب ليُقرأ فيكتشف القارئ من

خلاله عالماً من الدلائل والرموز التي يمكن إسقاطها على الواقع في سهولة لتسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع تتسم بقدر كبير من العمق والوعي" [1].

ويتجسد فضاء الزمان والمكان من خلال دلالات اللغة؛ إذ تعمل كمثير ذهني للقارئ في تخيل الصورة، بحيث تغدو بديلا عن تقنيات خشبة المسرح، ونتلمس هذا الفضاء في لغة النص، يقول:

أكلتُ عُروقَ الشَّرى مَعْكُنَّ والتوى بِحَلقِي نُور القَفر حَتى رَوَانيا

ولَقد لَقيت مِنِّي السِّباعُ بَليَّةً وقد لاقَت الغِيلانُ مِني الدَّوَاهيا

يتجلى حيز الزمن في دلالة الفعل الماضي(أكلتُ، لَقيت، لاقَت)، وهي ومضات كافية لاستشعار زمن القصة، كما يستشعر حيز المكان من معجم البيئة؛ فمجرد تخيل صورة (عروق الشَّرى،السباع،الغيلان)يستدعي أنماط بيئتها الجغرافية، وحدود حركتها.

ولا نبالغ إن قلنا أن اللغة هي أكثر العناصر مشابهة وتقاربا بين النص الشعري القديم، والمسرح الذهني؛إذ تستبطن الذات،وتعبرعن دواخل الشخصيات، وتعمل كفضاء تتعالق فيه عناصر العمل الأدبي،بالإضافة إلى قوتها الدلالية، وطاقتها الرمزية.

المبحث الثالث

المسرح الذهني في الشعر العباسي.

الكثافة الدلالية في الدراما الذهنية

عكس الشعر العباسي في العديد من نماذجه صورة المسرح الذهني، فبقدر ما حفل به شعر هذه الحقبة من بنية درامية جسدت الصراع بين الإنسان والإنسان، أو الإنسان والحيوان، أو غيرها من صور المسرح الدموي، و ما صوره من أشكال الصراع بين الإنسان وعواطفه، من حب و بغض، وعدل و ظلم، وغيرها من صور المسرح التمثيلي، فقد حفل –كذلك– بصراع الإنسان مع قضاياه الفكرية العرقية، والاجتماعية والقومية، وغيرها من صور المسرح الذهني. ويمكن استجلاء تلك الصور والكثافة الدلالية في شعر أبي العلاء المعري [2] كأنموذج لشعر هذه الفترة، يقول:

---

[1]– بهلول أحمد سالم: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم" شهرزاد نموذجًا"، مجلة الدراسات التربوية والانسانية، جامعة دمنهور، ٢٠١٤م، المجلد السادس، العدد٣، ،ص٩.

[2]– . أبو العلاء المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبدالعزيز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ص٧. هو أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي المعري، نسبة إلى معرة النعمان، وهي بلدة بالشام، ولد سنة ٣٦٣هـ، وعمي بالجدري أول سنة ٣٦٧هـ، غشى يمنى عينيه بياض، وذهبت اليسرى جملة، وكان يقول: لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، كان رجلا سوداوي المزاج، ممعنا في

الدهرُ يَصمُتُ وهـــو أبلـــغُ ناطِـــقٍ مـــن مُوجـــزٍ نَـــدُسٍ ومِـــن ثَرْثـــارِ
يمشـــــي علـــى قدمين من ظلمـــائه ونَهَـــارِه مـــا هَمَّـــتا بعثـار
ضَنَّتْ يداه وتلـك منـــهُ سجيـــَّـــةٌ أن تُجريـــا أحـــدًا علـــــى الإيثـــار
والعيشُ ضِـــــدُّ القـــولِ يُحمَـدُ طولُـــهُ ويُـذَمُّ هـــاذي القـــومِ فـــي الإكثـــــارِ
والـــسيلُ إن بعـــثَ النبـــاتَ مـــن الثَّـــرى فلـــهُ بحَظـــرِكَ سيـــــئُ الآثـــــارِ
قتلتكُمُ الدنيـــــا فـــهل من قـــــائمٍ فـــي أُمِّكُـــمْ يُرْضِـــي بمطلـــبِ ثـــارِ؟ [1]

تتجلى في النص فكرة المسرحية الذهنية؛ فالفكرة هي أساس النص، تتشكل شيئا فشيئا من خلال الصراع الذي تدور رحاه في فلك الواقع، فقد نقل لنا المعري حقيقة الحياة بنسق درامي تبدو فيه الشخصيات مجرد أفكار تتحرك؛ فالدهر، والعيش، والسيل، كلها شخصيات بعيدة عن عالمنا، تفتقر إلى التنامي والتطور، قريبة من صور أفكار تتحرك في عالم من الحقائق الذهنية.

يرمي النص إلى إبراز حقيقة الدنيا، وحب الإنسان لها رغم عداوتها له؛ فهو دائما ما يلاقي منها الشر والأذى، تدور نوائبها لتجني عليه، وتسلبه طيب عيشه وراحته، وتقتل فرحته كما تقتل إخوانه وأخدانه، وهو أمام حقيقتها حريص عليها لا يجرؤ على أخذ ثأره منها. وتمثل الفكرة أولى بذور المسرح الذهني في النص؛ إذ أهم ما يميز المسرحية الذهنية –كما يقول توفيق الحكيم– توافر الفكرة؛ فـ "ما من عمل فني عظيم على الإطلاق إلا وكان الفكر نخاعه." [2].

وتعد الفكرة عاملا مشتركا بين النص الشعري والمسرح الذهني؛ إذ تمثل حقيقة الدنيا قضية عامة تمس الوجود الإنساني بمختلف أديانه وطوائفه وأجناسه، وهي الفكرة نفسها التي يقوم عليها المسرح الذهني؛ إذ هو "في جوهره قضية ومشكلة .. منها تنبع رؤى الحياة وتتكون ملامح الشخصيات" [3]. على أن الفكرة ذاتها موضوع المسرح الذهني، الذي

السخط على الحياة، ورغم ذلك كان مطلعا واسع الاطلاع على آداب أكثر الأمم التي نقلت آدابها إلى العربية، وعالما واعيا بأخبارها، وهو إلى ذلك شاعر فنان، عريقي الفن، عارف بروائعه، خبير بأسرار الجمال، ومواطن الجلال، وهو حر الفكر، واسع الخيال، فياض المعاني، مشرق الديباجة، لا يعتاقه عن بلوغ غايته شأو، ولا يقف في سبيله حاجر. توفي رحمه الله سنة ٤٤٩هـ. .

[1] – أبو العلاء المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبدالعزيز الخانجي، ص٤٢٠. شرح لزوم مالا يلزم ، ج٢،ص٢٥٠–٢٥١.

[2] – صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم (من سنة ١٩٥١–١٩٧١م) ، مطابع الأهرام التجارية ،مصر،١٩٧١م، ص١١٥.

[3] – الفريد فرج: توفيق الحكيم قال لي، دار الهلال ،مصر ، العدد٥٩٩،نوفمبر ١٩٩٨م، ص٢٨٠.

تخطى حاجز النفس وتجاربها الذاتية إلى حيز الإنسان وقضاياه الوجودية، ويقرر الحكيم هذه الفرضية بقوله: "وعندي أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع؛ إنه لا يصارع قوى خارجية عنه بل يصارع قوة مرتبطة بذات وجوده المادي والمعنوي، وهي ليست قوة مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل في أن الإنسان سجين إطار معين، هو الزمان والمكان والغرائز والطباع، وأن إرادته ترتبط أحيانا بكل هذه العوامل وهو يحاول المروق منها، وهو ينهزم ولكنه لا يسلم بهزيمته أبدا..." [1]، فقضية الصراع في النص فكرة أضحت فيما بعد موضوعا رئيسا للصراع في جنس أدبي جديد، هو المسرح الذهني، وقد وجدنا كتاب المسرح الذهني يعالجونها في مسرحياتهم؛ كالصراع مع الحقيقة في مسرحية (أوديب ملكا) لـــتوفيق الحكيم، أو الصراع بين الإنسان والزمن كما في مسرحيته (أهل الكهف)،أو الصراع مع الحياة كما في روايته (عودة الشباب)، وغيرها. وإذا استدعى الذهن في هذا المقام قول الجاحظ: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير"[2]، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن تتكرر الفكرة في العديد من نصوصنا الشعرية القديمة، كالتي يعالجها البحث، وغيرها من النصوص التي غض الطرف عنها؛ لضيق المقام، وتجتمع لهذه الفكرة الموحّدة عناصر المسرح الذهني من شخصيات فكرية، ودراما ذهنية خيالية، وأحداث تجري في عالم اللامعقول، وغيرها من عناصر تشكّل منها المسرح الذهني فيما بعد.

فإذا انتقلنا إلى الناحية الدرامية، وجدنا المعري قد أضفى على نصه لمسة درامية من خلال تشخيصه للدهر ونوائبه، فمنحه قدرا من الذهنية لم تكن لتوجد في النمط التقريري المباشر، بيد أن هذه الدراما لا يمكن أن تخضع للتمثيل أو الحركة المسرحية العادية؛ إذ هي مجرد أفكار أكثر منها شخصيات بالمعنى الحقيقي، وإنما ترجع أهميتها إلى كونها المحرك الأول للأحداث، والمولد لطاقة الصراع الدرامي في النص؛ فالدهر يشعل درامية النص بصمته وسكوته عن النصح لابن آدم، رغم أنه –بخبرته بحقيقة حياتنا– أفصح من أكثرنا فطنة؛ إذ تتمثل الدراما هنا بين فكرة البذل والضنّ، بين ما يجب أن يكون وما هو كائن، بين المنتظر من الدهر في تقديم النصح

[1]– ألفريد فرج: توفيق الحكيم قال لي، ص٢٦٥.

[2]– الجاحظ: الحيوان، ج٣، ص١٣١.

والتحذير للإنسان وضنّه عليه. وتزداد وتيرة الحركة الدرامية بقدرة الشخصية على تسيير الحدث؛ فالدهر يسعى بقدميه في حدثانه يراقب الصراع مع الحياة وتقلباتها على ابن آدم ليل نهار، بيد أنه بخيل ضنين عليه. ويسدل الستار الذهني على طبع الدهر الذي لا يزال فيه ولا ينفك منه، فلا يرجى نفعه.

بينما يبدأ المشهد الثاني معززًا للفكرة؛ فهذه الحياة المشينة مرغوب فيها، يحرص عليها كل أحد، ويمثل التناقض بين الرغبة فيها ونفور أهلها من المعمّرين فيها حدة الصراع في هذا المشهد، فيلعب التناقض دورا فعالا في بقاء الفعل الدرامي في النص، وهو ما ينشده المؤلف في جذب ذهنية المتلقي.

ولا يبعد المشهد الثالث عن سابقيه؛ فإذا كان تعلق المرء بالدنيا لخير يرتجيه، فلا شك أن هذا الخير يتبعه شرور، فالسيل إن كان يرجى منه نفع في نبت الزرع، فإنه لا يعدم من الضرر بالناس ومتاعهم. وتتجلى الفكرة في نهاية المشهد حين يشخص المعري الدنيا بقاتل يؤذي ابن آدم ويقتله، مطالبا بأخذ الثأر منها، متحديا سجية الإنسان الجهول أن يصحو من غفلته ويتنبه لقضيته.

تنهض الشخصيات بتجسيد الصراعات من خلال الحوار الداخلي المتعمق، والذي يجسد الشاعر من خلاله –أيضا– رؤيته في تسلسل فكري يمكن تخيله كالآتي:

يبدو الصراع مُجزّءًا حسب طبيعة المشاهد وشخصياتها، بيد أن فكرة الصراع بين الإنسان والدنيا هي القضية العامة التي يعالجها النص، والتي من أجلها شخّص المعري الدنيا كشخصية رئيسة، يفترض وجودها شخصيات ثانوية، هي الدهر والعيش والسيل، وبها حرّك أحداث نصه، وخلق دراميته، وأذكى صراعه؛ ليصل في نهاية الأمر إلى عرض قضيته وإيضاح فكرته، وإن كان قد ترك لنا الحرية في التخيل واتخاذ القرار. وهذه الدوائر المتشابكة هي نفسها التي تبنى عليها المسرحية الذهنية؛ فـ "المسرحية تتطور في يدمؤلفها، إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستاني. إن المؤلف

بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة إلينا، فالقدر يعرف ما هو صانع بنا نهاية الأمر، ولكنه يترك لنا حرية الكلام والحركة التي تقتضيها دوافعنا الداخلية" [1].

عند انتقالنا إلى اللغة في النص، نجدها لا تناسب العامة، بل الطبقة المثقفة، وهو نفس الجمهور الذي يُكتب له المسرح الذهني؛ فـ "إننا في المسرح وفي أغلب الحالات نجد شخصيات لبقة في كلامها، أو فصيحة ومقنعة في حديثها، وتتحدث أحيانا كلاما مفعما بالشاعرية والحكمة، مثلما تتطلب السياقات الدرامية" [2]، وتعد اللغة الجسر الوحيد بين المؤلف باعتباره مرسل جماعي، وبين الجمهور باعتباره المتلقي الجماعي في الفنون الذهنية، ولذا ترتكز على الإيحاء وكثافة الدلالة، وهو عامل مشترك بين النص الشعري القديم والمسرحية الذهنية؛ فكلاهما يوقر الكلمة ويجلها، فـ "كما يخضع البيت الشعري للوزن وكلماته معدودة ومنسجمة مع الوزن، على الجملة في الحوار أن تخضع للإيجاز والتلميح والتكثيف؛ فالحوار عدو الحشو والإطالة، شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة والتكرار" [3]، ولو تتبعنا حركة الدلالة في النص وجدناها نابعة من الدقة في اختيار اللفظة، والمهارة في حسن السبك، ومثل ذلك توظيف ثنائية التضاد، مثل:

الدهرُ يَصمُتُ وهـــو أبلـــغُ ناطِـــقٍ مـــن مُوجِـــزٍ نَـــدُسٍ ومِـــن ثَرْثَـــارِ

بمشـــــي علـــــى قدمين من ظلمـــائه ونَهَـــــارِه مـــــــا هَمَّـــــتا بعِثَـــار

ضَنَّتْ يـــداه وتلـك منـــــهُ سجيـــَّـــةٌ أن تُجريـــا أحـــدًا علـــــــى الإيثـــار

والعيشُ ضِـــــدُّ القـــولِ يُحمَـدُ طولُـهُ وَيُـذَمُّ هـادي القـــومِ فـــي الإكـــثـــارِ

والـــسيلُ إن يعـــثَ النبـــاتَ مـــن الثَّـــرى فلـــهُ يحَظـــرِكَ سيـــــئُ الآثـــــارِ

تبرز فاعلية التضاد على مستوى الدلالة بشكل واضح؛ فقد جمع المعري بين الضدين (يصمت–ناطق)، (موجز–ثرثار) في البيت الأول، وبين (يمشي–عثار)، (ظلمائه– نهاره) في البيت الثاني، وبين (ضنت–إيثار) في البيت الثالث، وبين (يحمد–يذم) في البيت الرابع، وبين (بعث–حظر) في البيت الخامس، وهذه التناقضات "كفيلة

[1]– توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣م، ص١٥٨.

[2]– إريك بنتلي: الحياة في الدرامة ، ص٨٥.

[3]– إريك بنتلي: الحياة في الدرامة ، ص٨٢.

بإيقاظ القارئ واستنفاره، مما يسمح بخلق فجوة أو مسافة توتر، وبالتالي توليد طاقة دلالية أكبر؛ لأن ازدياد درجة التضاد قادرة على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[١]، والتقنية نفسها نجدها في مسرحيات الحكيم الذهنية، كالذي نجده في مسرحية (أهل الكهف):

"مرنوش: حقيقة ! قرب السماء من الأرض ! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار !

يمليخا: لا تسخر... إن الله حق...

مرنوش: لا شأن لله بنا ها هنا. نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة... ومع ذلك... فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه... فقد حدث بفعل إنسان" [٢]

تؤدي ثنائية التضاد والمقابلة في الحوار المسرحي السابق الدور نفسه الذي يؤديه التضاد في النص الشعري، فالمقابلة بين (السماء–الأرض)، وبين (إن الله حق–لا شأن لله بنا)، وبين (أوقعنا بنفسينا في التهلكة–ما أوقعت نفسي)، وبين (كل شيء على هذه الأرض بأمر الله–إلا ما نحن فيه.. فقد حدث بفعل إنسان)، تنعش ذهن المتلقي من ناحية وتكثف الدلالة من ناحية، والأمر نفسه في مسرحية (بجماليون):

"أبولون: هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا –نحن الآلهة– هذا الامتياز: في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم.. أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا..

إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا على أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة بأن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها... لأنهم أحرار في السمو، ونحن سجناء في النواميس!" [٣]

فتوظيف اللغة وسبك الأسلوب على شكل ثنائيات متقابلة تدفع القارئ إلى تعدد الملاحظة، واكتشاف المعاني الخفية خلف المفارقات؛ فالمفارقة "تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم" [٤]، ولذلك فإن ثنائية المفارقة بين (هؤلاء بشر–نحن آلهة)، وبين (في طاقتهم أن يسمو على أنفسهم–نحن لا نستطيع أن نسمو

---

[١]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٧م، ص٤٧.

[٢]– توفيق الحكيم: أهل الكهف ، دار مصر للطباعة ، د.ت، ص٢٣.

[٣]– توفيق الحكيم: بجماليون، دار مصر للطباعة، د.ت، ص٣٥–٣٦.

[٤]– د.سي. ميوبك: المفارقة وصفاتها ، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ت، ص٥٨.

على أنفسنا)، وبين(قادرة–ليس في إمكاننا)، وبين (إنهم أحرار في السمو–نحن سجناء في النواميس) تثري البنية السطحية جماليا، وتكثف الدلالة في البنية العميقة الخفية من خلال الإشارات الذهنية التي تحملها المفارقة؛ إذ "يعتمد الحوار المسرحي على الإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف" [١].

هذا التشابه بين موضوعات وفنيات نصوصنا الشعرية القديمة وبين المسرح الذهني صعب أن يكون من قبيل الصدفة، أو أن يندرج تحت قول الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق"؛ فإذا سلمنا بتقارب الفكرة وتشابه الموضوع فإن فنيات وجماليات المسرح الذهني –والتي تضمنتها القصيدة العربية القديمة– تؤكد أصالة هذا الجنس عربيا، ولو "أردنا أن نجزم بأن الشعر القديم غنائي محض، فهناك أشكال درامية اتخذت طريق الشعر القصصي بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو إفصاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يطور حكاياته لو وجد الدافع أو أدرك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة." [٢]

[١]– توفيق الحكيم: فن الأدب، ص١٤٨.

[٢]– جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي ،دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢م، ص٦٥.

الخاتـــمة

يختلف المسرح الذهني عن المسرح التمثيلي بخلوه من الحركة والصراع الخارجي؛ فهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي، عالم يحتفي بالقيم والمثل العليا، فهو مسرح قائم على الفكرة التي تنمو في صراعه الداخلي، كما أن شخصياته عبارة عن أفكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية ثوب الرمز، لا تخضع لعنصر التجسيد والتمثيل.

إذن هناك علاقة وطيدة بين الشعر والمسرح؛ فقد احتفى شعرنا العربي القديم بالقصص والصور والأخيلة، كما احتفل بالحوار وتقنياته، وتضمن العديد من فنون القول التي لا زال بعضها محل البحث وكثير منها غائب في طيات قصائده. والحقيقة أنه تضمن الكثير من براعم الأجناس الأدبية التي بدأت تنمو على الساحة الأدبية، كما تضمن العديد من تلك التي بزغ نجمها فيما بعد. وربما كان للاهثين خلف الفنون والآداب الغربية يد في نسب هذه الفنون والأجناس التي وقفنا على أبزر معالمها حية في القصيدة العربية القديمة، وتم تأصيلها غربيا. وربما كان لطبيعة الحياة العربية؛ فـــ "الغالب على الظن عندنا أن العرب الأقدمين يختلفون عن أهل الحضارات الأولى المشار إليها، حين نتوقع أن يكون لهم مثل المسرح الديني الذي كان عند الفراعنة واليونان والهند وغيرهم، كانوا قبائل متنقلة لا يطول لها الاستقرار إذ كانوا يؤثرون أن يعيشوا أحرارا على أن يقيموا تحت نيران سلطان واحد وسلطة كهنوتية موحدة قوية، وهذه الحال التي أدت إلى نشأة المسرح في الحضارات الأولى" [1]، وإن كان المسرح الذهني يختلف في طبيعته وتقنياته عن المسرح بمفهومه العام، فقد كشف البحث عن أجه حضوره في نماذج شعرية مختارة من الشعر العربي القديم.

وعليه يبقى شعرنا العربي القديم أنموذجا زخر بالعديد من بذور الفنون والأجناس بعده، إن لم يكن احتواها كاملة دون أن يسميها.

ومنه فإن تأصيل المسرح الذهني عربيا مسألة لا مراء فيها ولا تكلف، وقد سقنا من الأمثلة والبراهين ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه؛ فقد عالجت القصيدة العربية القديمة الموضوعات والمضامين نفسها التي عالجتها المسرحية الذهنية واتخذتها مجالا لها، فتناولت قضايا الإنسان ومشكلاته العِرقية والاجتماعية وصراعه مع الحياة، ونضاله من أجل قيمِه ومبادئه، وصورت هذه القضايا وذاك الصراع في صور ذهنية تخترق حدود المرئيات، وتعبر عما تعجز عنه الحواس، وهي الصورة عينها التي قامت عليها المسرحية الذهنية، حتى تقنياتها من حوار داخلي، و لغة درامية، وطاقات دلالية وإيحائية كانت هيكلا بنائيا للمسرحية الذهنية.

---

[1] – عبدالرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر ،د.ت، ص١٠٩.

المصادر والمراجع

المصادر:

- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: جلال الخياط، دار الحرية ، بغداد، ١٩٨٢م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، د.ت.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، د.ت.
- أبو العلاء المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبدالعزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: يوسف أسعد داغر، دار الأندس للطباعة والنشر، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٦٦م.
- عبد القاهر الجرجاني:

١. أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي،المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
٢. دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

- عنترة بن شداد: الديوان ، شرح: حمد وطماس، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٤م.

المراجع:

- إبراهيم حماده: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار الشعب- القاهرة-ط١-١٩٧١م.
- إبراهيم صالح الزهراني: توظيف العناصر المسرحية والقصصية في شعر علي النعمي، جامعة أم القرى، ١٤٣٥هـ.
- أحمد تيمور باشا: أبو العلاء المعري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر، د.ت.
- توفيق الحكيم:

١. أهل الكهف ، دار مصر للطباعة ، د.ت.
٢. أوديب الملك ، المكتبة النموذجية ، الحلمية، مصر ، د.ت.
٣. بجماليون، دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

- توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣م.
- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي ،دار الحرية، بغداد، ١٩٨٢م.

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- السيد محمد الخضر: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية في دمشق، سوريا، ١٩٢٢م.
- صبيحي التميمي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م.
- صلاح طاهر: أحاديث مع توفيق الحكيم (من سنة ١٩٥١-١٩٧١م) ، مطابع الأهرام التجارية، مصر، ١٩٧١م.
- عبدالرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر.
- عبدالكريم برشيد: المسرح الشعري وقضايا المجتمع العربي ، ندوة الشعر المسرحي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة ، ٢٠٠١م.
- على الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٩٠م.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية المعاصرة: مكتبة ابن سينا، ط٤، د.ت.
- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- فضل سالم العيسي: النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية ، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦م.
- كمال أبو ديب: في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٧م.
- محمد بري العواني: دراسات مسرحية ، نظرية وتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق،٢٠١٣م.
- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥م.
- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة ، ط٣،د.ت.

المراجع المعربة:

- أ. أنبكست: تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما، من هيغل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، ٢٠٠٠م.
- د.سي، ميوبك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، د.ت.

- فريد ميليت، بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
- Shmuel Moreh، Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World (Edinburgh: Edinburgh University Press، ١٩٩٢،P.١١٨. .

الدوريات والرسائل:

- أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة غزة، رسالة ماجستير، ٢٠١٥م.
- آن تحسين محمود الجبلي: الجن والغول في شعر عبيد بن أيوب العنبري، مجلة التربية والعلم، المجلد١٤، العدد٤، ٢٠٠٧م.
- بهلول أحمد سالم: الذهنية في مسرح توفيق الحكيم، شهرزاد أنموذجا، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية ، جامعة دمنهور، مصر، ٢٠١٤م.
- دوبرو: نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة: باقر جاسم ، مقال منشور في مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد، العدد ٣-٤،١٩٩٧م.
- الفريد فرج: توفيق الحكيم قال لي، دار الهلال ،مصر، العدد ٥٩٩- نوفمبر ١٩٩٨م.
- معاذ خطيب: الأدب المسرحي في فلسطين، بحث لنيل لقب BA في اللغة العربية، جامعة حيفا ، تموز ٢٠٠٨م.
- نوري حمودي القيسي، عبيد بت أيوب العنبري، حياته وما بقي من شعره، مجلة المورد، بغداد، المجلد٣،العدد٢،١٩٧٤م.