الفانتازيا في النص المسرحي السعودي المعاصر
مسرحية (موت المؤلف) لسامي الجمعان أنموذجاً

إعداد

الباحثة/وفاء عمر عثمان الفوتي

أستاذ مساعد - جامعة طيبة بالمدينة المنورة - المملكة العربية السعودية

إصدار يوليو لسنة ٢٠٢١م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

ملخص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة إحدى مسرحيات الأديب سامي جمعان وهي مسرحية (موت المؤلف) التي تعدُّ محاولة جديدة وجريئة في إطار الأدب الفانتازي الذي يخترق الواقع والمنطق ويحلّق في عالم الخيال.

ويسعى البحث إلى الوقوف على خصائص هذه التجربة المسرحية التي تعدُّ حدثاً استثنائياً نادراً في الأدب المسرحي في المملكة العربية السعودية ومعرفة طريقة المؤلف في تشكيل ملامح العامل الفانتازي في مسرحيته.

ويشتمل البحث على مقدمة وأربعة مباحث يتناول أولها المفاهيم المتصلة بمصطلح (الفانتازيا) وما يشتبك معه من مفاهيم ومصطلحات. ويختص المبحث الثاني بتحليل مضمون المسرحية والوقوف على قيمها المعنوية وما بثه المؤلف فيها من أفكار. ويهتم المبحث الثالث بدراسة عناصر البنية المسرحية في مسرحية (موت المؤلف) التي تتشكل من الشخصيات والأحداث واللغة والحوار والزمكان. أما المبحث الرابع فيتناول التقنيات المشتركة بين سامي الجمعان وسعد الله ونوس ودور التناص في كشف ما أحدثه مسرح سعد الله ونوس من أثر كبير في مسرحية سامي الجمعان. وينتهي البحث بخاتمة تتضمن أبرز النتائج يعقبها مصادر البحث ومراجعه.

المقدمة

أصبحت الفانتازيا ظاهرة ذات حضور متميز في الأدب المسرحي المعاصر، وأقبل على تناولها عدد غير قليل من الكتاب بعد أن وجدوا فيها شكلاً يختلف عن أشكال النصوص المسرحية التقليدية، فأخذوا يستلهمون الأدب الفانتازي في كتابة مسرحيات فانتازية تعتمد على عالم الخيال الجامح وتخترق قواعد المنطق والمألوف.

وبرغم أهمية الأدب الفانتازي فإن المسرحية الفانتازية لا تزال تحت التجريب، ولذلك فهي توظف حرفيات متعددة، وتستخدم تقنيات مختلفة، وتوظف كثيراً من الخصائص التعبيرية من أجل إبطال مفعول العالم الواقعي، فيعمد المؤلف إلى رسم شخصيات غريبة يحركها في أجواء ضبابية أو خيالية ويدير الأحداث في أماكن مجازية أو افتراضية ويفتت الأحداث ويغوص بالقارئ في عالم خيالي.

ونظراً لندرة الأبحاث التي تتناول أدب الفانتازيا سواء في الرواية أم المسرح، فإن هذا البحث يعني بدراسة النص المسرحي الفانتازي من خلال مسرحية (موت المؤلف) التي خطا فيها الأديب سامي الجمعان(*) خطوات جريئة وجديدة جديرة بالدراسة والوقوف على أبعادها ومعالمها ومدى براعة المؤلف في تشكيل هذا العالم الفانتازي المتخيل.

- **أهمية البحث:**

تكمن أهمية البحث فيما يأتي

١. الوقوف على مكانة هذا الفن الأدبي (الفانتازيا) في الأدب المسرحي في المملكة العربية السعودية باتخاذ مسرحية (موت المؤلف) للأديب سامي الجمعان أنموذجاً.

(*) د. سامي بن عبد اللطيف الجمعان، باحث – كاتب مسرحي – شاعر – حصل على درجة الدكتوراه من كلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض، ويعمل بقسم اللغة العربية بجامعة الملك فيصل بالإحساء، وحاز على عدة جوائز في مجال الإخراج والتأليف المسرحي، وله نشاط ثقافي بارز. ومثّل المملكة في عدة مؤتمرات ومهرجانات بالخارج. وله عدد من المسرحيات التي قام بتأليفها، منها مسرحية المشي على الكرسي – مسرحية القبو – مسرحية نهاية المباراة – مسرحية موت المؤلف.

٢. تتبع سمات النص الفانتازي وأبعاده الفنية والجمالية بوصفه جنساً أدبياً مستحدثاً بالمملكة.
٣. التأطير النظري والتطبيقي للمسرحية الفانتازية من خلال دراسة مسرحية (موت المؤلف).

- **أهداف البحث:**

١- يهدف البحث إلى دراسة الفانتازيا في إحدى المسرحيات التي تنتمي إلى الأدب السعودي المعاصر وعرض مضامينها الفكرية والجمالية وكيفية توظيف الكاتب لهذه المضامين اعتماداً على توظيف عناصر الفانتازيا.
٢- قياس قدرة الأديب السعودي على تمثيل هذا الفن واستيعابه بالقياس إلى حداثة وجوده في الأدب السعودي.
٣- الكشف عن دور الفانتازيا في تلوين النص المسرحي.

- **مشكلة البحث:**

تجد الباحثة ضرورة في البحث عن العالم الفانتازي في المسرح السعودي وتحديد عناصره ومعالمه وتقديم رؤية نقدية للنص المسرحي موضع الدراسة ولكنها تواجه مشكلة ندرة الدراسات المتصلة بهذا الموضوع، وندرة التجارب المسرحية التي اتجهت إلى مجال الفانتازيا.

- **أسباب اختيار الموضوع:**

يرجع اختيار دراسة الموضوع للأسباب الآتية:
١- ندرة الدراسات التي تتناول موضوع الأدب الفانتازي بالمقاربة أو التحليل.
٢- عدم وجود دراسة أو بحث علمي يتناول مسرحية (موت المؤلف).
٣- الرغبة في الوقوف على ملامح هذا الفن وأبعاده من خلال دراسة المسرحية.

- **منهج البحث:**

اعتمدت الباحثة على المنهج التحليلي الذي يهتم بتحليل المضمون والعناصر الفنية والوقوف على خصائصها وسماتها.

- **خطة البحث:**

يشتمل البحث على أربعة مباحث وذلك على النحو الآتي:

المبحث الأول: المفاهيم:

يختص هذا المبحث بتحديد مفهوم مصطلح (فانتازيا) والمفاهيم المرتبطة به كالعجائبي والغرائبي وأدب الخيال العلمي والأسطوري والواقعية السحرية.

المبحث الثاني: تحليل المضمون:

يهتم هذا المبحث بتحليل مضمون مسرحية (موت المؤلف) تحليلاً يكشف عن مضامينها وطبيعتها وما بثّه فيها المؤلف من أفكار.

المبحث الثالث: عناصر البنية الفنية:

يعنى هذا المبحث بتحليل العناصر الفنية في مسرحية (موت المؤلف) فيتناول دراسة الشخصيات والحدث واللغة والحوار والزمكان ومعرفة كيف وظف المؤلف هذه العناصر في تشكيل العالم الفانتازي في مسرحيته.

المبحث الرابع: التقنيات المشتركة بين سامي الجمعان وسعد الله ونوس:

يختص هذا المبحث برصد التقنيات الفنية المشتركة بين سامي الجمعان وسعد الله ونوس والتركيز على تقنية التناص التي جمعت بين الكاتبين وأوضحت تأثر الجمعان بمسرح سعد الله ونوس بشكل كبير.

- **خاتمة البحث ونتائجه.**

المبحث الأول

المفاهيـم

يتناول هذا المبحث تحديد المفاهيم المتصلة بالبحث وتحريرها للوقوف على ما بنيها من فوارق. وهذه المفاهيم هي: الفانتازيا العجائبي – الخيال العلمي – الواقعية السحرية وغيرها.

مفهوم الفانتازيا: (تحديد المصطلح):

مصطلح (الفانتازيا) يقابله في اللغة الإنجليزية كلمة (Fantasy) ومن معانيها: وهم، خيال، وتعرف الفانتازيا بأنها لحن متحرر من القيود التقليدية. ومن معانيها كذلك: خيالي، وهمي، غير واقعي، غريب، غريب الأطوار[١].

وتوصف الفانتازيا بالخيال الجامح «وهو خيال مسرف، لا تحده عوائق في تشكيل صور ذهنية تقوم على الغرابة والمفارقة المضحكة، ويطلق المصطلح على عمل أدبي تدور حوادثه – مثلاً– في عالم لا وجود له ولا واقعية، مثل بلاد الجان، أو تتضمن شخصيات غير قابلة للتصديق مثل (الطائر الأزرق) لميتر لنك»[٢].

وتعرف الفانتازيا كذلك بأنها «عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجوداً فعلياً ويستحيل تحقيقها. و(الفانتازيا الأدبية): عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغاً في افتتان خيال القراء. و(الفانتازيا القصصية): هدهدة للاوعي القارئ ومكبوتاته المبهمة»[٣].

ويحدد د. محمد عناني مفهوم الفانتازيا فيقول:

---

(١) منير بعلبكي: المورد القريب، قاموس إنكليزي – عربي، ط. دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٥٤.

(٢) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٩م، ص١٥٦.

(٣) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١٦)، ١٩٨٥م، ص ١٧٠.

«نعني بالفانتازيا أي موقف خيالي أو فكرة خيالية تكسر حدود المعقول، أو تصور وضعاً لا يتحقق عادة في حياتنا اليومية. ويدخل في هذا النطاق القصص التي تصور غزو الإنسان للكواكب وسكانها، والحديث مع أهلها المتخيلين وهكذا. كما يدخل في نطاق أي فكرة غير معقولة تقوم على افتراض غير مألوف بقصد تجسيد فكرة تصدم القارئ أو المتفرج، مثل مشاهد شكسبير التي تقدم الأرواح الشريرة والجان وأشباح الموتى، أو مسرحية (فاوست) التي تقدم الشيطان بشخصه على المسرح عند (جيته) وتقدم إلى جانب الشيطان ملائكة الخير والشر عند (مارلو).

ويعتمد بناء الفانتازيا على وضع الإنسان بمنطقه السليم الذي يسير عليه في حياته اليومية أمام هذا المستحيل .. أي أمام هذه الفكرة الخيالية، ثم تحليل أحاسيسه وأفكاره في تلك اللحظات والوصول إلى أعماق لا تستطيع المواقف المألوفة ارتيادها»[1].

وأبرز ما في هذا التعريف تحديد الفانتازيا بأنها موقف خيالي أو فكرة خيالية تكسر حدود المنطق، غير أن الأمثلة التي ساقها د. عناني تجعل مفهوم الفانتازيا مختلطاً بمفاهيم أخرى كالعجائبي والغرائبي والأسطوري.

ولعل أدق مفهوم للفانتازيا هي تناول الواقع الحياتي من رؤية غير مألوفة من خلال معالجة إبداعية خارجة عن المألوفة والواقع المعيش، وتتلخص الصفات المميزة للفانتازيا في إدراج العناصر الخيالية داخل إطار متماسك ذاتياً.

فالعالم الفانتازي عبارة عن خرق للقوانين الطبيعية والمنطق حيث تضطلع الفانتازيا بتأسيس منطقها الخاص بها. كما أنها « تطرح نوعاً من الشك بخصوص العالم الذي تنتمي إليه – أهو هذا العالم أم عالم مغاير تماماً؟»[2].

ويرى ت. ي. أبتر أن الفانتازيا مسألة لاواعية، ولا يمكن التحكم بها[3]، كما تقدم هروباً من الواقع[4]. ويرى كذلك أن الكاتب الفانتازي يقدم حالات يكون فيها التوقع الاعتيادي متعطلاً[5].

---

(١) د. محمد عناني: الفانتازيا والبناء الدرامي، مجلة المسرح، العدد ٣، مارس ١٩٦٤م.

(٢) أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع، ت. ي. آبتر، ترجمة صبَّار سعدون السعدون، ط. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م، ص ١٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٨.

(٥) نفسه، ص ١٢١.

فالفانتازي تُحلّق في عالم الخيال متجاوزة حدود الواقع ومنطق أحداث لتبني عالماً خاصاً متحرراً من قيود المنطق والقوانين الطبيعية للحياة.

والفانتازيا في الأدب هي الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل والإخبار ويعتمد اعتماداً كلياً على إطلاق سراح الخيال، ويطلق هذا المصطلح على جنس أدبي تقع أحداثه في عالم متخيل يخضع لقوانين فيزيائية تختلف عن العالم الذي نعيش فيه، ويتناول شخوصاً غير واقعية وخيالية، وتصور عالماً لا يمكن أن يكون، وتتناول ما لم يحدث ولن يحدث[1].

نشأة الفانتازيا وتطورها:

الفانتازيا جنس أدبي حديث تطور في النصف الثاني من القرن العشرين وحقق انتشاراً واسعاً في الأدب والسينما والمسرح.

يرى بعض الدارسين أن أصداء الفانتازيا ترددت في الأساطير القديمة وعادوا بها إلى ملحمة جلجامش كما ظهرت في العصور الوسطى في "الكوميديا الإلهية" لدانتي وفي بعض مسرحيات شكسبير ومنها "حلم ليلة منتصف الصيف" و"العاصفة"، كما كان لها حضور واضح في قصص "أليس في بلاد العجائب" للكاتب لويس كارول، في أواخر القرن التاسع عشر.

وبرزت الفانتازيا بوصفها جنساً أدبياً حديثاً في النصف الثاني من القرن العشرين حيث أصبحت تركز على العوالم المتخيلة البحتة من دون أي أثر للعامل الواقعي وأصبح الهدف منها تجاوز منطقية الأحداث والتحرر من قوانين كل ما هو مألوف أو معقول. ويعد تولكين [ر] J. R. R. Tolkein من أهم الكتاب الذين تطور على أيديهم هذا الفن من خلال ثلاثية (سيدة الخواتم).

وعادة ما يؤرخ أدب الفانتازيا الحديثة بداية من جورج ماكدونالد الكاتب الأسكتلندري صاحب روايات مثل الأميرة والجني وفانتاستس ١٨٥٨[2].

كما برزت الفانتازيا في أعمال الكاتب (وليم موريس) ما بين ١٨٣٢ – ١٨٩٦م حيث أبدع في أعماله عوالم متخيلة بعيدة عن العالم الواقعي.

---

(1) John Clute and John Grant, (eds.). The Encyclopedia of fantasy, 1997, p. 12.

وانظر: Brin Attebry, Strategies of Fantasy, 1992.

(2) The Encyclopedia of Fantasy, 1997.

فالفانتازيا تتضمن في مفهومها الواسع أعمالاً أدبية كثيرة تبدأ من الأساطير والملاحم القديمة وتمتد لتشمل أعمالاً حديثة حيث ازدهرت وتطورت وبرزت بوصفها جنساً أدبياً حديثاً ومستقلاً في النصف الثاني من القرن العشرين وحقق انتشاراً واسعاً في الأدب.

وقد تشعبت الفانتازيا في أواخر القرن العشرين إلى فروع كثيرة، منها الفانتازية الاجتماعية والفانتازية الواقعية والفانتازية التاريخية والفانتازية الكوميدية والفانتازيا الأسطورية والفانتازيا الرومانسية. والمهم في ذلك كله أن يكون عنصر الفانتازيا هو الجوهر والأساس وليس الاستثناء.

الفانتازيا في الأدب العربي:

انتقلت الفانتازيا –بمفهومها الحديث– إلى الأدب العربي المعاصر وبرزت بصفة خاصة في عدد من الروايات، وتسمى (أدب الخيال) ويعرف بأنه فن يقوم بالأساس على الخيال الواسع، وصار يتمتع بجاذبية قوية بسبب قدرته على أخذ المشاهدين أو القراء في رحلة ممتعة في فضاء الخيال، ولما ينطوي عليه من تشويق وإثارة وتقنيات مذهلة للبصر ومؤثرات خاصة لا حدود لها. ويعد أبو عمر مصطفى من أبرز رواد هذا النوع من الأدب في العالم العربي[1].

مصطلحات ذات صلة بالفانتازيا:

هناك مصطلحات أخرى ذات صلة بالفانتازيا ومنها:

العجائبي:

يتردد هذا المصطلح بعدة مسميات، منها العجائبي، والفانتازيا The fantasy والسحرية والخيال الخارق أو الخيال الحر.

ويعرفه تودروف بأنه « التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي»[2].

ويشير تودروف إلى أن توافر صفة العجائبي في نص ما تكون مرهونة بثلاثة شروط، هي أن يرغم النص قارئه على التردد بين مستويين من التفسير للأحداث، أحدهما تفسير طبيعي والآخر فوق طبيعي،

---

(١) الموسوعة العربية، ص ٤٢٠.

(٢) تودروف – تزيفتين: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ط. دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص ١٤٤.

والشرط الثاني أن يكون هذا التردد محسوساً من طرف شخصي في النص. أما الشرط الثالث فيتعلق بالقارئ ذاته من حيث اتخاذ موقف إزاء النص[١].

فالعجائبي يعني استكناه الواقع بوسائل غير واقعية تتجاوز المألوف[٢].

ويميز بعض النقاد بين الواقعية السحرية والعجائبية (الفانتازيا) ويرون أنه لا يوجد ترادف بينهما، وذلك لأن الواقعية السحرية تهدف إلى التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع ولا تنتج تردداً لدى المتلقي بين مستويين من التفسير لهذه الأسرار ما يفعل العجائبي[٣]. حيث يحضر الطبيعي والفائق للطبيعة من الأدب العجائبي بصفته عالماً تخييلياً مبهماً، في حين نجد هذا الحضور في الواقعية السحرية منسجماً ومتماسكاً.

ويعرف د. كمال أبو ديب الأدب العجائبي بأنه مصطلح يعبر عن ذاك النوع السردي المخصوص بالعجائبية، ولا شأن له بالواقع[٤].

فالأحداث في الأدب العجائبي لا تخضع للشروحات المنطقية، ولا يحاول الكاتب فيها أن ينسج الواقع كما يفعل الكتاب الواقعيون، ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن في أحشائه.

ويتردد مصطلح (الواقعي العجائبي) بوصفه مرادفاً للفانتازيا، وكان أول من صاغ هذا المصطلح هو (أليخو كاربنتير)، ويبدأ العجائبي حين يكون ناجماً عن تغيير غير متوقع للواقع. والواقعية العجائبية عبارة عن سلسلة من الوقائع خارج قوانين الطبيعة[٥].

مصطلح غرائبي:

هناك من يرى أن الغرائبي مرادف للعجائبي، وهناك من يفرق بينهما، فيرى أن الغرائبي L'etrange عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطاً لازماً للثاني[٦].

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٢) د. فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١١.

(٣) النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، د. نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٥٤.

(٤) د. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ط. دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

(٥) د. نجلاء مطري: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ط. الانتشار العربي، من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٤٣٧هـ – ٢٠١٦م، ص ٨١.

(٦) د. فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١١.

يعرف مصطلح (غرائبي) في الأدب بأنه «ما يرد في نص سردي من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقلياً بخلاف مصطلح (عجائبي) الذي يعني ورود أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقلياً»[١].

وتعد رسالة فرويد التي تحمل عنوان الغرائبي The Uncanny أفضل رسالة كتبت حول هذا الموضوع، وقد كتبها عام ١٩١٩م وذكر فيها أن «الغرائبي ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل. الغرائبي أو الغريب يشير في الحقيقة إلى تكرار شيء مألوف جداً، إلا أنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام. إنها تعني غير الاعتيادي وغير المألوف، وتعني كذلك السري – المخفي»[٢].

ومن الواضح أن فرويد ينظر إلى مصطلح (غرائبي) في ضوء نظرية التحليل النفسي ويفسره في ضوء هذه النظرية.

وترى د. نجلاء مطري أن الفانتازيا «تميل أكثر نحو العجائبي وإن كان الاختلاف يعتمد على تردد القارئ، فالعجائبي والغرائبي يتوقف على النهاية التي تحيل على ما هو طبيعي أو فوق طبيعي وبينهما يوجد الفانتاستيك، أي أن عنصر التفسير يبقى مكوناً أساسياً بأهمية تَعزى إلى أنه يدفع الكثير من اللبس عن المحكي الفانتاسكي الذي يجمع بينهما بمهارة»[٣].

- **الأسطوري:**

تختلف الفانتازيا اختلافاً واضحاً عن الأدب الأسطوري، فالأسطورة نمط من السرد تتوارثه الشعوب عن كائنات تتجاوز العقل وتخرق التصور العادي وتدور حول الآلهة والأحداث الخارقة[٤].

فالأسطورة «رواية خرافية مسرحها الكون، ولها من عناصر التعبير الطليق الفسيح الأبعاد ما يعوض علينا انحصارنا في عالمنا الضيق المحدود في إمكاناته»[٥].

- **السريالية:**

---

(١) مجموعة من الباحثين العرب: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ط. الرابطة الدولية للناشرين المستقلين. تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص ٣٠٠.

(٢) آبتر: أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٣) د. نجلاء مطري: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٧٧.

(٤) د. فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص ١٣.

(٥) د. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط. بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٤.

تعتمد السريالية على المزج بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية أو الفانتازية «وتهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي»[١].

والسريالية –بهذا المفهوم– تقترب –إلى حد ما– من الفانتازيا.

- **الواقعية السحرية:**

برزت الواقعية السحرية بوصفها اتجاهاً مهماً في الرواية في أدب أمريكا اللاتينية ويعد جارثيا ماركيز من أبرز روادها، وفيها يمتزج الواقع بالسحر والخرافة ويتعانق فيها عالمان هما: عالم الواقع وعالم الفانتازيا حيث يتشكل من هذا المزج عالم ثري يتجاوز المألوف[٢].

فالواقعية السحرية تربط العناصر الخيالية والوهمية بالواقع، يقول الروائي العالمي ماريو بارجس يوسا: «فيما يتعلق بالواقعية السحرية لا أحد يستطيع أن يعرفها بطريقة محددة وحاسمة، فالبعض يقول أن (أليخو كاربنتير) هو أكثر من قدَّم هذا العالم الذي لا يمكن أن نسميه (واقعياً) ولا يمكن أن نسميه (فانتازيا) ومن هنا نشأ مصطلح (الواقعية السحرية) أي الجمع بين عنصرين مهمين هما: الواقع والفانتازيا»[٣].

وتذهب د. نجلاء مطري إلى أن «الواقعية السحرية هي توليف وخليط من الواقع المليء بالسحر (العجائبي – السوريالي – الأسطوري) يؤمن به جماعة أو مجتمع أو بيئة حتى تصبح جزءاً من ثقافتهم وأفكارهم ورؤيتهم للواقع والحياة، مع الاعتقاد الجازم الذي لا يداخله شك في مصداقية هذا الواقع السحري»[٤].

- **الخيال العلمي:**

هناك خلط بين أدب الفانتازيا وأدب الخيال العلمي، غير أن هناك فروق واضحة بينهما، فالفانتازيا شكل فني وأدبي يعتمد على الخيال الجامح أو المنطلق دون قيود أو حدود أو منطق، فهي أقرب إلى أدب الخيال اللاواقعي بينما أدب الخيال العلمي ينطلق من العالم الواقعي ويقوم على التنبؤ بتطورات أو نظريات علمية يمكن أن تتحقق في المستقبل.

---

(١) د. شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، ص ٧٧.

(٢) د. فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٣.

(٣) د. حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ط. دار سندباد للنشر والتوزيع، ص ٢١.

(٤) د. نجلاء مطري الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٧٣.

وفي ضوء ما سبق يتبين لنا أن الفانتازيا ذات صلة بما ذكرناه من مصطلحات ولكنها تحتفظ بخصوصيتها من كونها تعتمد على الخيال الجامح وتتجاوز المنطق والمألوف وتتحرر من القيود التقليدية وتؤسس منطقها الخاص بها.

المبحث الثاني

تحليل مضمون المسرحية

مدخل:

المسرحية الفانتازية

تُعَدُّ المسرحية الفانتازية ظاهرة لها حضورها المتميز في المسرح العربي المعاصر. وفي هذا الصدد يعرف د. إبراهيم حمادة المسرحية الفانتازية الخيالية Fantasy play بقوله «يقوم موضوع المسرحية الفانتازية على سرحة الخيال إلى عوالم وهمية لا تشكل الواقع. ولربما تجاوز السرحان فيها نفسه إلى آفاق الغيبيات البعيدة، وما فوق الظواهر الطبيعية. ومسرحية (الطائر الأزرق ١٩٠٨م) لميترليك يمكن أن تمثل الفنتزة. وقد تستخدم المسرحية الفانتازية نظريات في العلوم الطبيعية لم تُكتشف بعد كما يحدث –عادة– في المسرحيات العلمية. كما يمكن تحميلها مدلولات ترمز إلى واقع سياسي أو أخلاقي»[١].

ويحدد التعريف السابق المسرحية الفانتازية تحديداً دقيقاً حين يجعلها تنطلق من عوالم وهمية إلى آفاق بعيدة عن الواقع، ولكنه –من جهة أخرى– يخلط بينها وبين أدب الخيال العلمي أو مسرحية الخيال العلمي التي تتفتح على آفاق العلم والتنبؤ باكتشافاته. وإن كان هناك من يرى أن نتاج كاتب مثل توفيق الحكيم –يبدو في بعض جوانبه– خليطاً من الفانتازيا والخيال العلمي وإن اقترب أكثر من الفانتازيا منه إلى الخيال العلمي.

---

(١) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ٢١.

فالمسرحية الفانتازية تخلّق في أجواء خيالية جامحة وتخترق المنطق وحدود العقل وتتجاوز المألوف، ولكنها –مع ذلك– قد تستند إلى بعض الظلال الواقعية ولكنها تغلفها بطابع فانتازي، وهذا ما يؤكده (أبتر) بقوله: «تعتمد الفانتازيا في الأدب على مزيج غريب وغير متوقع من الواقع الداخلي والخارجي»[1].

تحليل مضمون مسرحية (موت المؤلف)

تبدأ اللوحة الأولى من المسرحية بمنظر فضاء يظهر في عمقه سور مقبرة، ممتد، وعلى يمين الخشبة لوحة إرشادية مدون عليها العبارة (التاريخ نص كبير).

ثم يبدأ المشهد بظل عسكري يتجول حول سور المقبرة من الخارج وصوت وقع خطواته يبدو مسموعاً بوضوح ثم يظهر صوت الحكواتي من الخارج ليؤدي دور الراوي المؤرخ فيعلن أن سنة ألف وتسعمائة وسبع وتسعين جرت فيها أحداث كثيرة منها عدة وفيات. وفي اليوم نفسه حدث أمر جلل على غثره جرى نهر يروي دمعاً وكآبة، وولولت بلاد الشام عويلاً ونواحاً، وأسدلت ستائر البيوت الدمشقية حزناً لغيابه. حيث وافت المنية السيد المؤلف إثر مرض عضال. ويمضي الحكواتي في سرد وقع هذا الخبر المزلزل على محبي هذا الرجل، فتروي الروايات والمشاهدات أن وقعاً شديداً وشنيعاً ومريعاً لهذا الخبر على محبي ذاك الرجل الفقيد، حيث افتقده الأهل والخلان، وانطفأت الأضواء وصممت الألحان، وإن من أغرب الروايات التي رويت في سياق الحزن عليه، ودونتها مكتبات دمشق أن زمرة من الشخوص شعروا بموتهم بعد موته، ويقال إن هؤلاء الشخوص له عليهم فضل كبير، فهو مبتكرهم، وهو من استحضرهم، وشكّل نماذجهم، وفوق هذا وذاك سعى إلى أنصافهم».

هكذا يبدأ المشهد الأول بتسجيل الحكواتي تاريخ وفاة المؤلف الذي يصفه بـ(الحادث الجلل) الذي اهتزت له أركان مدينة دمشق. وبالرجوع إلى سيرة الكاتب السوري سعد الله ونوس نجد أن هذا التاريخ الذي ذكره الحكواتي وهو الخامس عشر من آيار عام سبع وتسعين وتسعمائة وألف، هو تاريخ وفاته بالفعل. وأنه دفن بدمشق، وإلى هذا الحد فنحن أمام حدث واقعي بالفعل هو موت سعد الله ونوس، وهو ما يشير إلى عنوان المسرحية (موت المؤلف) الذي يميل إلى مقولة رولان بارت عن موت المؤلف أي انقطاع صلته بالنص بعد الفراغ من تأليفه. غير أن سامي جمعان يتناص مع مقولة بارت تناصاً عكسياً ويفندها بالدليل الساطع من خلال نصه المسرحي، فيثبت مدى الوشائج القوية بين المؤلف وأشخاص رواياته، وذلك بوصف ما أصاب هؤلاء الأشخاص من فواجع بوفاته، ومنها أن أشخاصه «شعروا بموتهم

---

(١) ت. ي. آبتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، مرجع سابق، ص ٥٣.

بعد موته»، وكيف ينسى هؤلاء الأشخاص فضل سيدهم المؤلف وهو الذي ابتكر شخصياتهم في مسرحياته وشكل تمازجهم وسعى إلى إمضائهم.

وبعد هذا المدخل الواقعي تجذبنا المسرحية إلى الفضاء الفانتازي حيث يتخيل سامي جمعان مؤلف المسرحية أن هؤلاء الأشخاص خرجوا من (مدينة النص) وعبروا عن فجيعتهم في موت المؤلف.

وقد اختار سامي جمعان شخصيات مختلفة من مسرحيات سعد الله ونوس، وجعلهم محور الحدث الجلل، فنقل عن الرواة وأهل الحكايات أن شخصية من تلك الشخوص ويدعى القباني ظل صامتاً سبعة أيام بلياليها كمداً على وفاة المؤلف، ويقل إن منادي المدينة قاطع طبلته ومهنته وأعلن محتجاً عزلته، فلم يناد على خبر من أخبار المدينة من بعده، وكذلك فعل (المتفرج) الحزين الذي أقسم بالطلاق أن يقاطع صالة المسرح ويصمت دهراً، فلا يناقش ولا يحاور ولا يجادل البتّة، كما أضرب (الحكواتي) عن الكلام ولازم الصمت أياماً، تاركاً مقعده الخشبي في كل مقاهي الشام للوجوم والصمت، وفعل مثله ذاك (الممثل) فحكم على نفسه بأنه لا يتكلم إيماء لعشرة أيام.

ويمضي المؤلف –فيستدعي في أجواء فانتازية– شخوص مسرحيات سعد الله ونوس، واصفاً ما أصابهم من حزن شديد وفجيعة كبرى لوفاة سيدهم المؤلف، ونتعرف من خلال حشد الشخصيات على تقنيات سعد الله ونوس الفنية بابتكار شخصيات مسرحية بعضها يكتسب طابعاً شعبياً كالحكواتي والمنادي، وبعضها يشير إلى ابتكار سعد الله ونوس لشخصيات بعينها ترفد مسرحياته بتقنيات جديدة، كتوظيف شخصية الممثل الذي حكم على نفسه بالانقطاع عن الكلام عشرة أيام حزناً على المؤلف، وشخصية (المتفرج) الذي أشركه سعد الله ونوس في أحداث مسرحياته ليسقط بذلك ما يمسى بـ (الحائط الرابع) فقرر بدافع الحزن ألا يناقش أو يحاور أو يجادل وأن يقاطع صالة المسرح.

ويمضي سامي جمعان في إطلاق العنان لخياله مجسداً الفانتازيا في أدق معانيها، فيستدعي أبرز شخوص مسرحيات سعد الله ونوس، ومنها شخصية (حنظلة) الشخصية الرئيسة في مسرحية (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة) فوصف ما أصابه من جراء موت المؤلف الذي شكّله وأسمع صوته للناس ووصف رحلة العذاب والمعاناة في حياته، ولكنه مات قبل أن يجد حلاً لتعاسته. كما أن (خضور) بكل مسرحية (مأساة بائع الدّبس الفقير) أصابه ما أصاب أضرابه، فأهمل بضاعته وحطم معصرته حتى أصبحت دمشق وضواحيها تعيش بلا دبس لأيام عدّة. ولم يسلم (فيل الملك) في مسرحية (الملك هو الملك) من هذه التداعيات، فأصابه ما أصاب غيره وانزوى حزيناً وقاطع المأكل والمشرب، ومن عجب ما قاله المؤرخون إن جنازة أخرى سير بها في يوم وفاة المؤلف هي جنازة المملوك جابر الذي دارت حوله أحداث مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) فكانت جنازته بعد أن فصل سياف ملك بلاد العجم رأسه عن جسده كما حدث في المسرحية.

وتحتشد عناصر الفانتازيا في هذا المشهد السردي ، فينقل المؤلف خبراً وصف بالأكثر دهشة وعجائبية – لاحظ استخدام المؤلف لمصطلح عجائبية وهو ما يصور وعيه بتوصيف مسرحيته، ويتلخص هذا الخبر العجائبي فيما قيل عن هروب عدد من الشخوص التابعين للمؤلف المتوفي، حيث هربوا مضرين عن البقاء في النص، رغبة منهم في السير مع الجنازة . والمشاركة في مأتم من له عليهم فضل كبير كما يقولون. هكذا هيأ سامي جمعان لمسرحيته جواً عاماً مغرقاً في الفانتازيا من خلال هذا المشهد السردي ليبتعد بمسرحيته عن الواقعية ويلحقها بالعجائبي/ الفانتازي.

وفي المشهد الأول نرى شخوص مسرحيات سعد الله ونوس قد تجمعوا بعد أن خرجوا من مدينة النص في مشهد فانتازي متحلقين حول مقبرة المؤلف، مصممين على القيام بواجب العزاء وقراءة الفاتحة على قبر سيدهم المؤلف.

ويرسم سامي جمعان مشاهده الفانتازية في براعة، ويشير إلى كل شخص من الشخوص بعلامة سيميائية تميزه وتشير إلى دوره في مسرح سعد الله ونوس؛ فالقباني يشكو من تعنت الشيخ سعيد الغبرا معه والهجوم عليه في خطبه الدينية إذ اعتقد أنه خارج من النص لتكوين جوق تمثيلي جديد كالذي كان، وحنظلة يشكو سوء حظه الذي يلازمه كما حدث في المسرحية، و(خضور) بائع الدّبس يأتي مهرولاً بعد أن كان يسير في الطرقات ينادي على دبسه، وقد حضر معهم الممثل بأقنعته وأزيائه التنكيرية ومعه المنادي والحكواتي ليشكلوا مجموعة تسمى (أصدقاء النص) وقد أخذوا يبحثون عن مكان مقبرة المؤلف حتى شاهدوا شرطياً يجلس عند قبره ويبكيه بحرقة ويضع زهرة على قبره ثم تحرك خارج سور المقبرة وانتهزت المجموعة الفرصة واقترحوا أن يقفزوا من على السور واحداً تلو الآخر. ليضاء القبر لحظتها إضاءة مميزة له ويبدو الحزن واضحاً على الجميع ويبدؤون في ممارسة طقوس آداء الواجب تجاه سيدهم، فيتقدم القباني ليضع لفافة على كتفه، وأحدهم يضع تاج الملك، وثالث يضع طاقيته، ورابع ينثر الورد، وخامس يضع شيئاً يخضه لتنشد المجموعة غناء طقوسياً معبراً يقول فيه:

يا كاتب الألم الحزين
أنت الحزين على الورق
يا مبتكر ألق الوجوه على النصوص
وفي دهاليز الأرق
جئنا إليك بلا نهار
حين ارتخى خيط الستار
حين انطفى ضوء الشفقْ
جئنا هروباً منك لك

جئنا من النص البعيد
جئنا لنقرأه معك
فإليك فاتحة السلام
والحب كل الحب لك

وهكذا جسدت هذه الأنشودة العلاقة الحميمة بين المؤلف وشخوصه نفياً لفكرة رولان بارت عن القطيعة بين المؤلف والنص، وقد وصفت الأنشودة سعد الله ونوس بـ(كاتب الألم الحزين) و(مبتكر ألق الوجوه على النصوص) في إشارة لتقنياته في ابتكار شخصيات جديدة كالحكواتي والمتفرج والمنادي والممثل، وقد عبروا عن العلاقة الممتدة بينهم وبينه فقد جاءوا من النص البعيد ليقرأوه معه حاملين إليه فاتحة السلام وكل مشاعر الحرب.

فهذا المشهد الفانتازي المغرق في الخيال يوهم المشاهد بأنه أمام واقع حقيقي وأنه يشاهد ملحمة حب حقيقية يعزفها أصدقاء النص وأحباب المؤلف وقد بلغ بهم الحزن مداه حتى لنرى (خضور) يرتمي على القبر ويبكي بصوت مسموع. ويقطع هذا المشهد الحزين مفاجأة الشرطي لهم وإشهار سلاحه باتجاههم واتهامهم بأنهم خرقوا القانون حين دخلوا للمقابر ليلاً ويتهمهم بواحدة من عدة تسهم، إما سرقة الجثث والمتاجرة فيها وإما دفن ميت مقتول أو التخطيط لعمل إرهابي ويسوقهم أمامه إلى المحقق.

وفي اللوحة الرابعة تقف المجموعة أمام المحقق مدافعين عن أنفسهم بأنهم لم يرتكبوا جرماً، وإنما جاءوا إلى المقبرة ليقرأوا الفاتحة على قبر سيدهم المؤلف الذي كان له فضل عليهم في تقديمهم للناس في أبهى حلّة وأجمل صورة وأرقى مقام. ولكن المحقق يصر على اتهامهم بأنهم عصابة تمتهن الاختباء بين قبور الموتى ويأخذ كل عضو في الدفاع عن قضيته، والإشادة بالمؤلف ويدور حوار طويل بين المحقق والمجموعة يكشف عن الهوة في التفكير بين الطرفين حيث ينطلق المحقق من عقلية سلطوية جامدة ويعاملهم باستعلاء، فيضع حذاءه فوق الطاولة، ويتهكم عليهم ويراهم أشخاصاً مخبولين، لاسيما وهم يصرون على أنهم جاءوا من مدينة النص، حتى إنه ينكر عل ى القباني لباسه وطربوشه حيث لم يعد هناك مجال لهذا الزي الآن في مواجهة بين الماضي والحاضر.

وفي هذه الأجواء الفانتازية يؤكد سامي جمعان انحيازه إلى فكر سعد الله ونوس وقناعته بتجربته المسرحية، وإنصافه لأبي خليل القباني ووقوفه إلى جانبه في شروعه في إقامة مسرح بدمشق لنشر الوعي بين الناس، وينتهي المشهد بقول المحقق.

– «كونوا في انتظار مصيركم .. الحكم في قضيتكم مطروح للتداول».

وهنا يوظف الجمعان تقنيات سعد الله ونوس بإشراك المتفرج والحكواتي، حيث يقول على لسان المتفرج:

– «الاستسلام أو اليأس كلاهما يعني الفناء، ونحن لا نريد أن نفنى .. في عروقنا حياة لن يستطيعوا قهرها».

وهذه المقولة تكشف عن رفض الجمهور –جمهور المتفرجين الذين ينطق المتفرج باسمهم– للاستسلام والتصميم على تبني أفكار سعد الله ونوس التنويرية.

وتنتهي المسرحية حين يتقدم الحكواتي محدثاً جمهور الصالة:

– أيها الحضور الكرام

صلوا على سيد الخلق

عليه أفضل الصلاة والسلام

بين كلام وكلام يوجد فرق

فالوردة في عيون العشاق ليست

هي ذات الوردة عند من لا يرى

الوردة أصلاً

وهذه حكاية جمعت الخيال والتاريخ والتاريخ

وجنحت إلى التأويل

فإن أجمعتم عليها منذ أحسن

وإن اختلفتم فيها فهذا أحسن

ولكن لا حرمكم الله المتعة

في الحالتين

وفقكم الله وشكراً لحضوركم

هكذا حذا سامي الجمعان حذو سعد الله ونوس وصنيعه في أن تأتي نهاية المسرحية على لسان الحكواتي كما في مسرحية (الملك هو الملك) حيث يخاطب الحكواتي جمهور المتفرجين

في صالة العرض ليهدف من وراء ذلك إلى تحقيق التفاعل بين نصه المسرحي وبين الجمهور، ومن خلال دور المتفرج الذي يشير إلى حرص المؤلف على ألا يتركه خارج العمل وألا يقتصر دوره على مجرد التلقي وإنما يقحمه في داخل العمل ليصبح مشاركاً في العرض بعد أن كان متلقياً للرسالة.

ولم يكن اختيار الجمعان هذا الجو الفانتازي بمحض الصدفة، وإنما لأنه وجد أصداء له في مسرح سعد الله ونوس، ففي مسرحية (الملك هو الملك) عمد ونوس إلى تأطير الحكاية بجو غرائبي موغل ف الغرائبية بل والعبثية ولكن يحسب للجمعان وقوعه على هذه الفكرة الطريفة التي جعلها محوراً لمسرحيته، وهي الانطلاق بخياله الذي جعله يتصور خروج شخصيات سعد الله ونوس من نصوص مسرحياتهم للاحتفاء بالمؤلف الذي ابتكرهم وشكّلهم وقدّمهم في مسرحياته، ليس هذا فحسب، بل للدفاع عن فكر المؤلف وعن اقتناعهم بأدوارهم في النصوص التي تعكس أدوارهم في الحياة. واتخذ من التاريخ متكأ أو هيكلاً يبني عليه ما يريد أن يقول، ولكنه لم يقدم حلّاً محدداً بل ترك الحكم للجمهور الذين يمثلون القاعدة الشعبية، وشبه الموقف بالوردة، فهناك عيون ترى الورد رسول الجمال والعشق والغرام وثمة عيون لا ترى الورد أصلاً، وهذه العبارة تخضع لـ لمتأويل؛ فليس كل ما يراه محبُّو الجمال والاستنارة صحيحاً وجميلاً هو عند الآخرين كذلك. وهناك فرق بين كلام وكلام أي بين فكر مستنير وفكر جامد متزمت. وهو مكا يؤكد فكرة إخضاع النص أو المعنى لتلأويل التي أشار إليها الحكواتي وعكس بها رؤية سامي (الجمعان)، فالأدب الفانتازي ليس أدباً فارغاً بلا مضمون أو محتوى، ولكنه مجال يتيح للمؤلف فيه أن يوجه سهام النقد إلى مواقف في العالم الواقعي بإحالتها إلى سياق غير مألوف في عالم بالغ الخيال.

وقد امتد هذا التأويل ليشمل عنوان المسرحية ف (موت المؤلف) يشير إلى حقيقة وفاة سعد الله ونوس، ولكنه في الوقت نفسه يحيل إلى مقولة رولان بارت عن موت المؤلف التي أكّد الجمعان رفضه لها، فالمؤلف باق بنصوصه وأعماله لا ينفص لعنها، وجاء الخيال الجامح ليؤكد هذه الفكرة من خلال تخيُّل خروج شخصيات مسرحيات سعد الله ونوس من مدينة النص للاحتفاء بالمؤلف وشكره والحزن لوفاته.

وكثيراً ما تنتهي المسرحيات الفانتازيا دون أن تقدم حلّاً بل تترك المشاهد أمام عديد من الأسئلة والتأمل والتفكير والسعي إلى تأويل الأحداث.

والمسرحية تتوافر فيها عناصر الفانتازية، ففيها الخيال الجامح الذي لا تحده عوائق أو حدود وهي مليئة بالتخيلات التي لا تمتلك وجوداً فعلياً في الواقع، وقد صدر فيها سامي الجمعان عن رؤية غير مألوفة، ونجح في إدراج العناصر الخيالي داخل إطار فني متماسك. وسنرى مدى توافر هذه العناصر الفانتازية في المبحث التالي الخاص بدراسة عناصر البناء الفني في المسرحية.

المبحث الثالث

عناصر البنية الفنية في النص الفانتازي

ابتدع سامي الجمعان مؤلف مسرحية (موت المؤلف) تشكيلاً فنياً جديداً في نصه المسرحي ينتقل بالفن من حالة سائدة إلى حالة فانتازية غريبة تشدُّ الأنظار وتكتسب أهمية وحداثة في مسيرة الحركة المسرحية السعودية.

وتصنف المسرحية ضمن المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التي تلائم الحدث الواحد الذي يستوعب التجربة المسرحية وتتوزع على أربع لوحات وتتميز بالوحدة على مستوى البناء الكلّي، فكل لوحة من اللوحات الأربع لها وظيفتها.

وإذا كان لكل مسرحية عناصر بنائية مشتركة كالحدث والشخصيات والحوار والفضاء الزماني والمكاني، فإن النص المسرحي الفانتازي يطبع هذه العناصر بطابعه ويكسوها بملامحه وسماته الخاصة، فتكتسب هذه العناصر شكلاً جديداً يميز النص المسرحي، وهذا ما سنوضحه من خلال عرضنا لهذه العناصر.

الشخصيات:

تُعدُّ الشخصية من أهم عناصر بناء النص المسرحي حتى لنجد بعض الكتاب «يدفعون شخصياتهم إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث»[1].

---

(١) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، ط. الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٨٢.

ويختلف مفهوم الشخصية باختلاف الاتجاه الفني الذي يشكلها، فهي عند كتاب الواقعية شخصية حقيقية تحاكي الواقع الإنساني، وفي اتجاه فني آخر تبدو الشخصية وقد امتزج فيها الواقع بالخيال.

ولا شك في أن الشخصية لها دور بارز سواء في الرواية أو المسرحية، فهي «قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض، واختيار بالعلاقات التي تنشأ بينها»[١].

فالشخصية لها دور مهم في المسرحية «وبخاصة إذا كانت مهيأة للصراع، واستطاع الكاتب أن يرسمها من داخله، ويظهر تناقضاتها وتوترها»[٢].

ويبرز دور الشخصية في النص المسرحي أو الروائي بصورة واضحة «فهي التي تصنع الأحداث وتوجهها وتدير الحوار وتصنع اللغة وتقوم بعبء السرد وتحرك الصراع وتتفاعل مع الزمن وتتأثر به كما تملأ المكان بوجودها وأفعالها»[٣].

وتتحدد معالم الشخصية وصفاتها وطبائعها من خلال عدة وسائل، أبرزها وصف الكاتب أو مؤلف النص للشخصية، ومنها ما تقوم به الشخصية ذاتها من وصف أو إخبار عن صفاتها، ومنها ما يستنتجه القارئ أو المتلقي من أوصاف من خلال سلوك الشخصية وتصرفاتها داخل العمل الأدبي «لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[٤].

ويختلف بناء الشخصية باختلاف المذاهب الأدبية، فالشخصية في المذهب الواقعي «كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها وشقاوتها»[٥].

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٢٦٩.

(٢) د. خليل الموسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٧٢.

(٣) د. سحر حسين شريف: دراسات نقدية في الرواية العربية، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١١م، ص ١١٢.

(٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٠.

(٥) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص ٨٥ – ٨٦.

ويختلف الأمر في النص الفانتازي، فالشخصية فيه تتسم بسمات خاصة، حصرها بعض الباحثين فيما يأتي[1]:

أ- الشخصية في الأدب الفانتازي، باحثة ومغامرة في رحلة مباشرة أو غير مباشرة للدخول في عوالم الفانتازيا.

ب- تتميز الشخصية الفانتازية بالاندفاع والفضول، وهذا يسهم في اختراقها للعوالم الفانتازية.

ج- حضور الجوانب اللاواقعية وغير المألوفة في تكوين الشخصية.

د- قد تتسم الشخصية بصفة الخوف في مواجهة أحداث فانتازية.

هـ- الشخصية الفانتازية لا تتطلب تصديق القارئ لغرابتها[2].

والشخصية الفانتازية -في الغالب- شخصية خيالية ليس لها ملامح محددة أو واضحة لأن جوهر النص الفانتازي يقوم على خلق شخصيات متخيلة، ولذلك فهي تطلُّ بصورة غير واقعية أو غير مألوفة، وقد تدمج عالمين منفصلين: عالم المألوف واللامألوف»[3].

وتتحرك الشخصية الفانتازية في عالم غريب أقرب إلى عالم التيه، وقد تصادف خوارق وأحداث غير منطقية، كما تتصف الشخصية الفانتازية بالتحول أي الانتقال من وضع إلى آخر قد يكون مناقضاً للوضع الأصلي أو عن طريق المسخ أو التحول من صورة بشرية إلى صورة حيوان أو طائر أو جماد أي الانتقال من عالم واقعي إلى عالم خيالي أو غير واقعي، وقد يلحق هذا التحول الجمادات أو الحيوان حين يحولها المؤلف إلى كائنات بشرية.

وتتصف الشخصية الفانتازية بمزج ما هو داخلي بما هو خارجي «إذ يبدو الواقع يحمل أطراً محددة المعالم للواقع الخارجي»[4].

إن هذه السمات تعد سمات فارقة للشخصية في النص الفانتازي ويستطيع المؤلف أن يستثمرها كيفما يشاء أو يرسمها وفق ما تراه مخيلته، فقد يجعلها تحلّق في فضاء خيالي بعيد عن

---

(١) نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص ١٢٣ – ١٢٤.

(٢) آبتر: أدب الفانتازية – مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون السعدون، ص ١٢.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق، ص ٥٣.

عالم الواقع، وقد يحقق فيها فكرة المزج بين المتخيل والواقع، ولذلك فإن هذه السمات العامة لا تمنع من وجود صفات خاصة يهتدي إليها خيال المؤلف.

وقد جاءت مسرحية (موت المؤلف) ثرية بشخصيات فانتازية متعددة ومختلفة تثير الدهشة والغرابة عبر عنصر التنوع الثري للشخصيات حيث يجد القارئ نفسه أنه في عالم مخلخل يتأرجح بين الواقعية واللاواقعية، وكانت الشخصيات محركة لأحداث تقترب إلى الفانتازيا أكثر من كونها شخصيات منتجة حيث جعل المؤلف تلك الشخصيات تتحرك في المطلق.

استطاع سامي الجمعان أن يستثمر عنصر الشخصية في مسرحية (موت المؤلف) في خلق عوالم فانتازية تتحرك في بناء دائري يقوم على التراكم. وهذه الشخصيات ليس لها ملامح خارجية أو وجود فيزيقي في الواقع وإنما هي أشكال متخيلة استدعتها مخيلة المؤلف من شخصيات مسرحيات سعد الله ونوس ودمج فيها الجمعان بين عالمين منفصلين: عالم المألوف واللامألوف، كما مزج بين ما هو داخلي بما هو خارجي، واتسمت هذه الشخصيات بطابع فانتازي جعلها لا تتطلب تصديق القارئ لغرابتها.

وقد استدعى الجمعان شخصيات سعد الله ونوس واحتفظ لكل شخصية بصفاتها وطباعها كما وردت في المسرحية الأصلية، فحنظلة صاحب الرحلة العجيبة، (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة) تظهر على ملامحه آثار العذاب والعناء وينعي حظه التعس حتى ليقول عنه المنادي:

– ومتى كان حنظلة في معزل عن المصائب والمآزق وسوء الطالع .. حياة هذا المسكين سلسلة من المتاهات .. هكذا جاء في النص ..

وهذا يعني التطابق بين صفات حنظلة عند الجمعان وونوس.

وكذلك جاءت شخصية أبي خليل القباني .. فقد كان شخصية واقعية ولكنه تحول إلى شخصية ميتافيزيقية في مسرحية الجمعان، فقد كان يسكن النص، ثم خرج منه لحضور جنازة سيده المؤلف الذي أنصفه من عنت المتزمتين، وقد جعله الجمعان يكشف عن ملامح شخصية فقال القباني:

– حينما سمع الشيخ سعيد بأمر خروجي من النص لحضور جنازة سيدنا المؤلف.. شكك في ذهابي بك أعلن في إحدى خطبه الدينية بأنني عقدت العزم لمؤامرة جديدة .. أعتقد أنني خارج من أجل تكوين جوق تمثيلي جديد كالذي كان، باقياً على اعتقاده أن جوق التمثيل إنما ينشر الميوعة والخلاعة والمجون والعهر بين سائر الناس .. لقد أوهم الغبرا نفسه بهذا الأمر،

فأقام عليَّ الدنيا ولم يقعدها .. كنت أسير في طرقات دمشق والصبية يتغنون في تقبيلي بشتى صنوف الأحجار والأحذية والقاذورات ولم أستطع الهرب إلا بمساعدة من الزملاء محمود وأنور وعبد الرحيم وبقية الزملاء في النص .. سامحك الله على فعلتك التي دمَّرت حياتي، وذبحت بدافع تزمتها مشروعي البكر، وأخرجتني مرغماً من مدينة النص .. مكسور الخاطر .. مذبوح الإرادة.

ونلاحظ من هذا السرد أن جمعان قدَّم شخصية القباني في إطار فانتازي .. ومزج بين الواقعي وغير الواقعي .. فالقباني في الأصل شخصية واقعية، والحدث الذي واجهه من تعنت المتزمتين ومحاربتهم له حدث واقعي .. ولكن الجمعان امتد بالحدث والشخصية ونقلهما من الواقع إلى الخيال، فتخيل القباني يسكن النص وقدّمه في اللحظة الراهنة –وليس الزمن الماضي– حين أخرجه من مدينة النص ليحضر جنازة سيده المؤلف، واستحضر الحدث الماضي: حدث مطاردة الشيخ سعيد الغبرا له والتشهير به في خطبه الدينية وإغراء الصبية بمطارته وقذفه بالحجارة ورميه بالقاذورات فاستحضر بذلك الموقف ذاته ووضعه في إطار فانتازي عندما جعله يصرح بأنه يستطع الهرب والنجاة من البطش به إلا بمساعدة من زملائه في النص... وهكذا اختلط الواقع بالخيال وتحول القباني من شخصية تاريخية واقعية إلى شخصية افتراضية خيالية تسكن النص وتقبع داخله.

واستحضر الجمعان شخصية (خضور) بائع الدّبس الفقير واحتفظ بصورته التي رسمها له سعد الله ونوس، وأضاف إليها بعض الظلال الفانتازية، فقال على لسانه:

– لقد عطّلني عن القدوم ذلك اللعين الذي ظهر لي في أربع صور ألعن من سابقتها».

ولكنه لم يفصح من هذا اللعين الذي تمثَّل له في أربع صور مما يندرج في سياق العجائبية.

وقدَّم الجمعان شخصيتي الشرطي والمحقق بوصفهما رمزين من رموز السلطة المتسلطة؛ فالشرطي يحاصر مجموعة الشخصيات التي خرجت من مدينة النص ويعاملهم بقسوة، ويطلب منهم أن يجعلوا وجوههم إلى الوراء وأياديهم إلى الخلف، وفي الوقت ذاته يختلس لحظات ليذهب إلى قبر المؤلف ويضع عليه زهرة وهو يبكي. أما المحقق فيبدو في شخصية المستهزئ بالمجموعة، المشكك في كلامهم وموقفهم.

أما الحكواتي وهو الشخصية التي ابتكرها سعد الله ونوس ووظفها توظيفاً جيداً في مسرحياته، فقد استدعاها الجمعان، ورسمه في صورة فانتازية من خلال ملابسه الغريبة أزيائه القديمة وأسند إليه مهنة الحكي والإخبار، فقال عن مهمته مجيباً المحقق:

- كنت أخبر السادة الحضور عن مجريات الأحداث، وأحكي لهم ما حدث في حكايتنا، فالأمر كما يبدو لي عويص ومأزوم.

ويقدم نفسه للمحقق قائلاً:

- أنا هو الحكواتي وتلك هي مهمتي .. لو زرتنا في مدينة النص .. في الواقع أنا أحكي .. أحكي لنعيش .. لقد نفض الفقيد عن كاهلي غبار الزمن وجاء بي من كتب الحكايات الغابرة كي أشارك الناس قضاياهم الحاضرة .. كنت أموت وأنسى هناك في متاحف التراث وبين صفحات الكتب الحقيقة لكنه أحياني بجعلي معاصراً ونابضاً بحكاية كل جديد ..

هكذا عبَّر الحكواتي عن شخصيته التي رسمها الجمعان، وخلخل بها الواقع، وأي وتشكيلها في إطار فانتازي.

أما شخصية المنادي التي استدعاها الجمعان من نصوص سعد الله ونوس، فقد رسمها على هذا النحو:

المنادي (بثقة عالية بعد أن يطرق عدة طرقات على طبلته) سيدي: إنها أزياؤنا التي اعتدنا عليها ولم بند لها أبداً، كيف لنا أن نستبد لها وهي مطلب رئيس لوظائفنا هناك .. أعني في مدينتنا .. كيف سيتمكن مناد مثلي من القيام بمهمته إنه لم يرتد ملابس وظيفته ويُعلّق طبلته على صدره، ويسير بين الأزقة ويصيح: يا أهل المدينة – يا أيها النَاس– يا سادة يا كرام .. عذراً يا سيدي المحقق .. فليس بوسعكم الاستغناء عني مهما تقدم بكم الزمن .. إني صورة من صوركم العالقة في الذاكرة.. الضاربة في أعماق الذهن ..

فشخصية (المنادي) تقع بين الوهم والحقيقة .. بين الماضي والحاضر .. وتكتسب أبعاداً من الموروث الشعبي .. أما شخصية الممثل فقد استدعاها الجمعان في صورة التنكر حيث تلازمه حقيبة يدوية جهز فيها ملابس وأزياء متنوعة الأشكال والألوان .. فهذا ثوب يوناني .. وذاك رداء إسلامي .. وهذا قناع لوجه ضاحك .. وقناع لوجه شبح .. وتلك ملابس نسائية .. وهذه بعض

الألوان .. «إنها أدواتنا التي نستعملها في وظائفنا بمدينة النص»، هكذا قال الممثل لتضع عبارته وهيئته وحالته إلى مدينة النص – تضع الشخصية في إطار فانتازي.

إن شخصية (المتفرج) فليس لها ملامح واضحة محددة، سوى أن المؤلف أشركه مع المجموعة في النص للتعليق على الأحداث، فالشخصية عن الجمعان عبارة عن رمز أو فكرة أو دلالة على موقف.

وعلى هذا النحو استطاع اسمي الجمعان أن يستثمر عنصر الشخصية في خلق عوالم فانتازية تجعل القارئ يتأرجح بين الواقعية واللاواقعية، وكلما أوشك على التصديق خالجه التردد والشك وهو يرى أن تلك الشخصيات تتحرك في إطار مدينة النص وتحرك الأحداث من خلالها، وتبدو باحثة ومغامرة ومتحدية للظروف، ووفية لسيدها المؤلف الذي رسمها وشكلها ونفض عنها غبار النسيان والعدم، ولعل هذا ما يحيل إلى الشروط التي حددها (تودروف) لتحقيق الفانتازيا، ومنها أنه يتعين في النص الأدبي أن يحمل القارئ على اعتبار عوالم الشخصية (الشخصيات الدرامية) كأنها أشخاص أحياء، في الوقت نفسه يتعين على القارئ أن يجمل على التردد بين التفسيرين (الواقعي والخيالي)[1].

الحدث:

تتكون المسرحية منذ أن قنَّن لها أرسطو من عدة أجزاء أو عناصر، أهمها (الحدث) أو (القصة)، «فهو العنصر الرئيس للمسرحية، وإذا كانت قصة المسرحية هي أهم عناصرها، فالنتيجة المنطقية أن الكاتب المسرحي هو أهم العناصر في المسرح، فإنه هو الذي يقدم موضوع العمل المسرحي أو فكرته الرئيسة، وبدون هذا الموضوع لا تقوم للعمل المسرحي قائمة»[2].

غير أن مفهوم (الحدث) يختلف في المسرحية الفانتازية عن غيرها من أنواع المسرحيات، وقد رأى (تودروف) أن الأحداث في النص الأدبي إذا فسرت ضمن نظام المالوف، فهذا يعني أن النص اتخذ منحى واقعياً، أما إذا فُسِّر ضمن نظام (اللا مألوف) فقد اتخذ منحى متخيلاً، وإذا انتهى النص إلى التردد بين تفسيرين (المألوف واللامألوف) فإن ذلك يدلّ على أن ثمة حيرة إزاء وجود النص على الحد الفاصل بين الواقع والخيال، ليأتي دور الفانتازيا في رسم تلك الحدود التي

---

(١) تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ص ١٩ – ٢٠.

(٢) د. علي الراعي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٨.

تتأرجح بين الواقعي والمتخيل، ولذلك وضع تودروف عدة شروط لتحقيق الفانتازيا، منها ما يخص تردد الشخصية (الدرامية) في تلقيها للحدث الفانتازي؛ إذ يمكن ملاحظته في سلوك الشخصيات من خلال أفعالها[١].

إن الفانتازيا تمثل قطيعة قوية مع عالم الواقع، حيث تتحول إلى عوالم تتخلى فيها عن واقعيتها، ويمكن معرفة تلك العوالم من خلال (الحدث) وهو عنصر من عناصر البناء الأدبي، وذلك على النحو التالي:

١- قد يكون الحدث غير متعارض مع قوانين الطبيعة مما سمح بتفسير الظواهر، وهذه ما يمكن حدوثه في العالم الواقعي.

٢- قد يكون الحدث مصطدماً مع القوانين مما لا يمسح بتفسير الظواهر، وهذا يحيل إلى إقحام العالم الفانتازي بالحدث الواقعي.

٣- هنالك عالم لا يسمح بتفسير الظواهر ولا يمكن استبداله بقوانين جديدة.

بل يسمح لعلوها على مستوى الواقع، لذا يكون العالم فوق الطبيعي (الحدث الفانتازي). ومن هذه العوالم يتكون لدى المؤلف آلية في تكوين نسيج تمكنه في تكوين أحداث الحكاية على مستوى السرد أو الفكرة[٢]، لذا كانت الفانتازيا «شكلاً مروياً جامعاً لكل هذا الشتات يقوم على خصائص أهمها الغموض والانفتاح والتردد تسهم في ربط عناصر السرد المتباينة بهذا الشكل من الخيال الواسع المستعصى على التجديد[٣].

وقد اتجه الجمعان إلى استلهام الأدب الفانتازي على نحوٍ يخدم البنية الدرامية في تقديم مسرحية فانتازية تستمد من عالم الخيال حبكات درامية كاملة، وتخرج عن المألوف الواقعي.

لقد قام المؤلف بعملية تشكيل تخيلات لا تلك وجوداً فعلياً، وجعل القارئ يستدعي مقولة (آبتر): «في أعماق الفانتازيا في القص الحديث ثمة شك بخصوص العالم الذي تنتمي إليه

---

(١) توردوف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ص ١٩ – ٢٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٣) ينظر: العجائبي في الرواية العربية، نورة بنت إبراهيم العنزي، مرجع سابق، ص ١٧ – ١٨.

– أهو هذا العالم أم عالم مغاير تماماً؟»[1]. كما يمكن قراءة الحكاية الفانتازية – في أغلب الأحوال– بوصفها قصة رمزية[2].

وقد أضفى الجمعان على (الحدث) في مسرحية (موت المؤلف) ملامح الفانتازيا، فقد وصف موت المؤلف بـ (الحادث الجلل) وتخيل أن شخوص مسرحياته خرجوا من (مدينة النص)، رغبة منهم في السير مع الجنازة، والمشاركة في مأتم من له عليهم فضل كبير، وفي بنية فانتازية نشاهد تلك المجموعة المتخيلة وهم يقفون عند سور المقبرة بعد أن انتهت الجنازة ولم يستطيعوا الحضور في الوقت المناسب لكنهم صمموا على القيام بواجبهم تجاه سيدهم المؤلف وحاولوا الدخول إلى المقبرة ليضعوا شاهداً ووروداً عليها لكن الشرطي المكلف بحراسة المقابر شاهدهم وحرمهم من القيام بمهمتهم، وساقهم إلى المحقق، لينتهي الحدث دون نهاية حاسمة.

فالحدث يأتي في سياق الخيال ويكتسب ملامح فانتازية بخروجه عن المألوف الواقعي، فليس هناك ترابط منطقي بين الأحداث، وإن كان هدف المؤلف أن يقف أمام الحدث في الماضي ما تزال جذوره تمتد إلى الحاضر، وإن غلّفه بثوب فانتازي.

اللغة في النص الفانتازي:

اللغة هي الوسيط الرئيس لعملية التواصل والتخاطب، «وهي بالتالي مركز المسرحية التي تملي أساليب العمل على غيرها من عناصر التخاطب في المسرح من حركة وتصميم وإضاءة وغيرها»[3].

فاللغة هي قطب الزاوية في مجال المسرح لأن المسرح خطاب، واللغة المسرحية هي لغة مشهدية في الأساس.

وحين تندمج اللغة بالتراث، وتستحضره في صورها ومفرداتها وتشكل به رؤيتها فإنها تقوم بدورين، فإلى جانب دور اللغة في عملية التوصي وتبليغ الرسالة الأدبية، يقدم التراث بعداً ثانياً عميقاً وهو البعد الدرامي القائم على استدعاء صور قديمة تكتسب حدّتها خلال السياق الكلي للعمل الفني.

---

(١) آبتر: أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع، مرجع سابق، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢.

(٣) د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، مرجع سابق، ص ١٥.

كما نجد ونوس يستعمل اللغة الارتجالية، تلك اللغة التي تناسب نوعية المسرح الارتجالي.

ويستخدم النص الفانتازي – عادة – لغة تخرج عن اللغة المألوفة في الأجناس الأدبية الأخرى، فقد يمزج النص الفانتازي بين اللغة الفصحى واللهجة العامية، وقد يستخدم لغة غير منطقية تخترق الواقع، وقد يستخدم الكاتب لغة رمزية أو بدائية، وكثيراً ما يعتمد على المجاز في تشكيل صور تكون العلاقات بين أطرافها غرائبية أو غير منطقية، وقد يستخدم التناص في تشكيل عوامل النص الفانتازي لتعزيز مبدأ اللامعقول وإثراء عالم الخيال، وذلك باستدعاء فكرة أو مقولة أو قصة أو حدث يرتبط بموروث ديني أو تاريخي أو أدبي أو خرافي ويستثمر المؤلف هذه الخصائص اللغوية في تشكيل الفانتازيا داخل النص.

ويعتمد الكاتب في الفانتازيا على تشكيل صور مجازية وتراكيب لغوية تقوم بعملية تمويه للواقع.

وإذا كان الجمعان قد تأثر بتجربة سعد الله ونوس المسرحية، فمن الطبيعي أن يتأثر بلغته المسرحية كذلك، فهناك ما يسمى خصوصية اللغة التي وظفها ونوس في مشروعه المسرحي، إذ كان حريصاً على إيجاد أسلوبيته الخاصة التي تشبه البصمة، وظهر ذلك جلياً في طريقة بنائه للجملة واستخدام الألفاظ وغياب العناصر اللغوية التقليدية.

وقد حاول الجمعان أن يكون له لغته الخاصة، فكان لديه القدرة على ابتداع تراكيب جديدة، من أبرزها اقترابها من لغة التخاطب اليومي، ومن ذلك قوله:

- وكذلك فعل المتفرج الحزين الذي أقسم بالطلاق أن يقاطع صالة المسرح..
- ومن جهته أضرب صديقي الحكواتي عن الكلام المباح ..
- دارت الإشاعات في الأزقة والحواري ..
- قهوتي بردت وأحتاج كوباً من القهوة الساخنة ..
- على من تنادي أيها المخبول المهبول ..
- مازلنا في حيص بيص ..

فهذه العبارات تقترب كثيراً من لغة التخاطب اليومي والموروث الشعبي كقوله (أضرب عن الكلام المباح).

وأضفى الجمعان على لغة مسرحيته ظلالاً وأبعاداً تاريخية كقوله:

- هذا بالحق ما حدث أو ما جرى في هذا العام من وفيات ..
- ثم دخلت سنة ألف وتسعمائة وسبعة وتسعون[1] وفيها جرى من الأحداث الكثيرة..
- وفي اليوم نفسه حدث أمر جلل على إثره جرى نهر يروي دمعاً وكآبة ..
- وإنَّ من أغرب الروايات التي رويت في سياق الحزن عليه، ودونتها مكتبات بغداد أن زمرة من الشخوص شعروا بموتهم بعد موته ..

وهذه العبارة الأخيرة تحمل ظلالاً فانتازية حيث حملت العبارة دلالات الغرابة والعجائبية واخترقت المألوف.

وتشكلت اللغة الفانتازية كذلك من الصور المجازية غير المألوفة، ومنها على لسان المنادي: أحضر كلما غفت الأعين وارتخت الجفون ..

ومنها:

- ولولت بلاد الشام عويلاً ونواحاً ..
- حدث أمر جلل جرى على إثره يروي دمعاً وكآبة ..
- أحدث موته ضجة عارمة، وأيقظ الحياة النائمة ..

كما اعتمد الجمعان على التناص بأنماط مختلفة، فهناك تعالقات نصية داخل النص مع نصوص أخرى .. ومنها:

- نحن محكومون بالأمل .. حقاً نحن محكومون بالأمل ..

فقد جاءت هذه العبارة على لسان القباني وهي مقولة شهيرة من مقولات سعد الله ونوس .. ومنها:

- إذا أنت لم تحترق .. وهو لم يحترق ! فمن أين تأتي النار؟!

فقد وردت هذه العبارة على لسان حنظلة في مسرحيته (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة).

وبصفة عامة، فإن اللغة المستخدمة في المسرحية هي اللغة الفصحى، وهي لغة تكتسب خصوصية بما وفّره الجمعان لها من ظلال شعبية وتراثية وتراكيب مجازية.

الحوار:

---

(١) كذا في الأصل وهو خطأ لغوي.

الحوار إحدى التقنيات التي يستخدمها النص المسرحي، ويبدو فيه عنصراً جوهرياً، فالمسرحية تعتمد اعتماداً كبيراً على الحوار الذي يؤدي عدة مقاصد، منها الكشف عن أبعاد الشخصية والتعبير عن الحداث والزمان والمكان.

فالحوار يوضح طبيعة الشخصية ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التي تشكل حياتها المتخيلة[1]. ولذلك يعد الحوار «من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات»[2].

ومن خصائص الحوار أن يكون مركزاً ومكثفاً. ويعتمد النص المسرحي – غالباً – على الحوار المباشر، الديالوج (Dialogue) وهو الذي تتبادل فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في مشاهد المسرحية، فهو أساس في العمل المسرحي حيث يحرك الأحداث وينميها وبواسطته تتصل شخصيات المسرحية بعضها ببعض اتصالاً صريحاً مباشراً.

فالحوار المسرحي – كما يصفه د. محمد غنيمي هلال – «فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقاً أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام. وقد يقوم الحوار – وحده دونما حدث – بالوظيفة المسرحية في بعث الحركة المسرحية»[3].

ويعتمد النص المسرحي على الحوار بصورة كبيرة، فهو «الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع إلى غايته»[4].

فالحوار يُعَدُّ بمنزلة العمود الفقري للنص المسرحي حيث يعرض الحقائق والأفكار غير أنه يختلف باختلاف المواقف، ولذلك تتغير طبيعة الحوار بتغير شكل النص المسرحي ونوعه، ولا يمكن فهم طبيعة الحوار بتغير شكل النص المسرحي ونوعه، ولا يمكن فهم طبيعة الحوار في مسرحيته (موت المؤلف) إلا باستدعاء شكل الحوار عند سعد الله ونوس، نظراً لتأثر الجمعان بتجربة ونوس المسرحية ومحاولة محاكاة أسلوبه وطريقته.

---

(١) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ط. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، ص ٤٤.

(٢) د. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٣٥.

(٣) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط. دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٦١٤.

(٤) د. خليل الموسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٧١.

لقد وفّر ونوس لحواره الحيوية والحركة والإثارة واعتمد على عقد تقنيات مثل (الحدوتة) التي جعلها عنصراً مثيراً ينطلق منه الحوار، كما بالغ في الاهتمام بوسائل التشويق والتوتر الدرامي، كما يرتبط الحوار بحياة المتفرج ولذلك فهو يشركه في الحوار.

ونجد كثيراً من هذه الخصائص في مسرحية (موت المؤلف)، ففيه الحيوية والتشويق والحرارة والتركيز وسرعة الإيقاع، كما يتضح في هذا المثال:

القباني: انظروا يا أصدقاء النص .. الشرطي لم يعد جالساً في مكانه .. أخشى أَنْ عَلِمَ بمكاننا وأبلغ عنا مخر الشرطة .. أو يكون قادماً نحونا ..

المتفرج: يبدو أنه ذهب بذاك الاتجاه.

فالحوار هنا يتسم بسرعة الإيقاع وعنصر التشويق وقد اشترك فيه المتفرج واكتسب طابعاً فانتازياً لاسيما من خلال أسلوب النداء (يا أصدقاء النص).

ويؤدي الحوار وظيفة الاستدعاء أو التناص مع بعض مواقف مسرحيات سعد الله ونوس، كما في المثال الآتي:

حنظلة للشرطي: ألا تتذكر يا رجل .. لقد كنت حارساً على زنزانتي حين قبضت الشرطة علي .. دقّق في وجهي المليح جيداً .. هيا دقّق، وسوف تتذكر حنظلة الفقير الذي سلبت منه قوت أبنائه لقاء إخراجه من زنزانة السجين .. ثمانية آلاف حررتني من سجنكم اللعين .. ولكنك كنت وفياً معي .. قمت فعلاً بتهريبي من السجن اللعين .. ولكنك كنت وفياً معي .. قمت فعلاً بتهريبي من السجن بمجرد استلامك النقود.

الشرطي: (تذكر بتوجس) حنظلة .. أنت هو حنظلة عدَّاد النقود بالبنك .. أنت هو الذي .. يبتسم الشرطي ثم يحاول التأكد منه..

حنظلة: .. نعم أنا هو.

فالحوار هنا يستدعي ما جاء في مسرحية (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة) ويجعل الوشائج قوية بين نص الجمعان ونص سعد الله ونوس.

ويستعيد الجمعان الموقف ذاته مع حنظلة في حواره مع المحقق، فيقول:

حنظلة: لن أسمع لك بإهانتي .. اتهمني بما تريد واحكم علي بما تشاء ولكن لا تجرح كرامتي .. فلولا أهميتي لما أتمتم الدنيا عليَّ ولم تقعدوها .. اسألوا صديقي حرفوش كيف جندتم كل طاقاتكم من أجل الإيقاع برجل فقير معدم مثلي .. رجل يعمل في أحد البنوك ليعدّ للناس

نقودهم المعدنية فحسب، إلا أنَّ الواقع أثبت لي عكس ذلك!! فمأساة حنظلة ومن هم على شاكلته صنعها الظلم وحاكها الشك – قل لي بربك ما هو الذنب الذي اقترفته يداي كي أسجن ..

كي أُعذَّب .. كي أطرد من وظيفتي .. كي تقذفني زوجتي خارج اسوار المنزل .. هل بات المهمشون أمثالي عرضة للنهش والذبح؟ كما يفع لحضرتك الآن؟!.

فهذا المونولوج الحواري الطويل الذي يتدفق على لسان حنظلة يصل نص الجمعان بنص سعد الله ونوس ويؤكد التماهي بينهما بحيث يختلط النصان ويتكرر الموقف ذاته ويتحقق التناص ويكتسب الحوار طابعاً فانتازياً.

ونجد الشيء نفسه في حوار المنادى مع المحقق:

المحقق: أنت واهم .. لن نلتفت إلى مثلك في ظلك ما نعيشه من تقدم.

المنادي: عيشوا ما شئتم .. وكيفما شئتم، ولكنَّ حضوري إليكم ضرورة من ضروراتكم .. أحضر كلما غفت الأعين وارتخت الجفون .. أحضر في اللحظات الحاسمة كي أوقظكم حين يأخذكم النعاس .. أو تغوصون في براثن الإيهام .. هذا ما قاله سيدي المؤلف – وقد التزمت به وقمت به على الوجه الأكمل .. فقد كان حريصاً على أن لا أترك الناس متوهمين مخدَّرين ..

فموقف المنادي هنا هو الموقف ذاته في مسرحيات سعد الله ونوس، ووظيفته هنا هي نفس وظيفته هناك، وقد نطق لسانه بعبارات سيده المؤلف الذي حدَّد وظيفته ومهمته الجليلة في إيقاظ الوعي وهو ما رددده الجمعان في مسرحيته وآمن به.

ويؤدي الحوار في المسرحية مهمة الكشف والتنوير، فتطل شخصية أبي خليل القباني من خلال هذا الحوار الذي يخاطب به المحقق:

القباني: أنا يا سيدي صاحب الحكاية الشهيرة التي ربما قرأت عنها .. أنا من قذفته الصبية في حواري دمشق القديمة بالأحذية والبصل والقاذورات .. أنا من دفع ضريبة رغبته في إنشاء فرقة تمثيل في مجتمع لم يعرف المسرح ولا فنون التشخيص.. أنا من هاجر بعد أن تنكر له الأهل والخلان، ونبذه مجتمعه الذي نشأ فيه ..

هكذا كشف الحوار عن شخصية القباني وتاريخه وكفاحه من أجل التنوير وما صادفه من عنت وقسوة من مجتمعه الذي تنكر له حتى اضطر إلى الهجرة إلى مصر وممارسة نشاطه الفني هناك ...

غير أن الجمعان لا يترك هذا المشهد قبل أن يعلّق عليه على لسان الحكواتي:

الحكواتي: لقد أراد سيدنا المؤلف إحياء ذكرى القباني شهادة منه على تجربته وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق آنذاك .. وقد أنصفه مشكوراً في موقفه مع المتشددين الذين قمعوا مشروعه في بواكيره الأولى .. حتى إن تزمتهم دفعهم لإغلاق مسرحه .. وإحراقه .. وكأنهم بذلك أحرقوا تاريخاً بأكمله.

فالجمعان يستدعي هنا – على لسان الحكواتي – مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) لسعد الله ونوس ويشير في هذا الحوار إلى تعاطف ونوس مع القباني وإنصافه له، وبذلك يتشابك النصان: نص الجمعان ونص سعد الله ونوس في حميمية وتلاحم وانسجام.

لقد كشف الحوار في مسرحية (موت المؤلف) عن دوره الحيوي في الكشف عن طبيعة الشخصية والتعبير عن الأحداث وربط الماضي بالحاضر ووفّر له عناصر التشويق والحيوية والإثارة.

الزمكـان

يؤدي كل من الزمان والمكان دوراً مهماً في العمل المسرحي، وهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً حتى إن (باختين) يرى أن أحدهما لا ينفصل عن الآخر[١].

وتتفق المسرحية مع الرواية في أن الزمن هو عمودها الفقري الذي يشدُّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها[٢].

ومن المستحيل إهمال عنصر الزمن في العمل المسرحي، فلابد أن يرتبط العمل بزمن معين، ومن هنا دعا النقاد إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في العمل الفني، وذهب بعضهم إلى أن فهم أي عمل فني متوقف على فهم وجوده في الزمن[٣].

ويختلف مفهوم الزمن في العمل الأدبي باختلاف المذاهب والاتجاهات، فيتوزع بين زمن واقعي أو زمن نفسي أو زمن خيالي، «وقد يمارس الكاتب لعبة فنية فيقدم ويؤخر في زمن ما يروى عنه»[٤].

الزمـان:

(١) ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط. دمشق، ١٩٩٠م، ص ٢٣٠.

(٢) د. مها حسن القصراوي: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م،ص ٣٦.

(٣) د. حسن بحراوي: أبنية الشكل الروائي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٠٩.

(٤) د. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م، ص ٢٣١.

وفيما يتصل بالزمن في مسرحية (موت المؤلف) فيرتبط بزمن وفاة سعد الله ونوس حيث يقول الجمعان في المشهد التمهيدي: «ثم دخلت سنة ألف وتسعمائة وسبعة وتسعون[1] وفيها جرى الأحداث الكثيرة .. ويستعرض الحكواتي عدداً من الأحداث الحقيقية التي وقعت في عام ١٩٩٧م».

ويقول المؤلف على لسان الحكواتي: «في الأول في شهر كذا حدث كذا. أما في خامس عشرة وقد كان صباح يوم أربعاء حدثت عدة وفيات ..». فالأحداث محددة بزمن وفاة المؤلف حيث سعى أصدقاء النص إلى حضور جنازته وتكريمه تقديراً لفضله عليهم. لكن المسرحية لم تكتف بتحديد هذا الزمن بل أحالت إلى زمن آخر هو الزمن الذي عاش فيه أبو خليل القباني الرائد المسرحي الذي حورب وكان من الشخصيات الرئيسة في المسرحية.

المكـان:

إنَّ المكان يعكس الواقع الذي تدور فيه الأحداث، ويرى (باشلار) «أن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، وذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[2].

ويقسم بعض النقاد المكان إلى ثلاثة أنواع[3]:

١- المكان المجازي (الافتراضي):

وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو الأقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع فيه الأحداث، ويمكن تمييز المكان الافتراضي عن المكان الواقعي من خلال أن المكان المتخيل "بناء لغوي" وفضاء تصنعه اللغة، وتقيمه الكلمات طواعية، لأغراض التخيل وحاجاته، ويضفي على نصه نوعاً من الإثارة والتشويق والغرابة، والغوص بالقارئ في عالم الخيال»[4].

٢- مكان العيش:

وهو المكن الذي عاش فيه المؤلف ثم انتقل عنه لسبب أو لآخر، وصار يحنُّ إليه ويعيش بخيال فيه.

---

(١) كذا في الأصل وهو خطأ لغوي.

(٢) باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٤١.

(٣) د. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ط. منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، ط١، ٢٠١٠م، ص١٣.

(٤) د. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ط. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٠٤.

٣- المكان الهندسي:

وهو المكان الواقعي الذي يظهر في العمل الأدبي من خلال وصف المؤلف له أو الإشارة إليه بوصفه من الأمكنة التي تجري فيها الأحداث: كالمدينة أو القرية أو الحي ... إلخ.

فالمكان إما أن يكون مكاناً موضوعياً (واقعياً) أو مكاناً افتراضياً، وهو في كل الأحوال لا يخضع لقانون ثابت، ولا يكون منعزلاً عن العناصر الفنية الأخرى كالحدث والشخصيات، فقد تنتقل الشخصية من مكان مألوف إلى مكان آخر غير مألوف حيث يتشكل بصورة متغيرة.

وفي مسرحية (موت المؤلف) نجد أن هناك مكانين، أحدهما واقعي وهو (دمشق) المكان الذي توفى فيه المؤلف ويتصل ذلك بمكان آخر واقعي هو (مقبرته) التي سعت شخصيات المسرحية إلى الدخول إليها.

أما المكان الآخر، فهو مكان افتراضي خيالي وهو ما سماه المؤلف (مدينة النص) حيث تسكن تلك الشخصيات التي ابتكرها خيال سعد الله ونوس واستدعاها الجمعان وأدار حوله الأحداث.

فمدينة النص) هي المكان الخيالي الذي تتردد الإشارة إليه في المسرحية كثيراً، ومن ذلك قول خليل القباني:

- الشيخ سـ عيد الغبرا الذي شنَّ باسم الدين حملة عليَّ؛ فدمر طموحاتي، وأباد مشروعي .. الشيخ سعيد الذي نازعني في مدينة النص حتى الملل.

وينشد المؤلف على لسان المجموعة:

- جئنا من النص البعيد .. جئنا لنقرأه معك ..

ويقول (المتفرج) مخاطباً الشرطي:

- (نعم .. نعم .. أنت من مدينة النص .. أنت من مدينتنا ..)

ويقول الحكواتي مخاطباً المحقق:

- أنا هو الحكواتي، وتلك مهمتي ووظيفتي التي اعتاش منها .. صدقني . لو زرتنا في مدينتنا ..

المحقق: (مقاطعاً وبتهكم واضح أيضاً) تعني مدينة النص؟

الحكواتي: بالفعل يا سيدي .. مدينة النص التي ملأت مقاهيها وشوارعها وحاراتها بفيض حكاياتي، وسحر قصصي ...

فمدينة النص مدينة خيالية سكنها أشخاص خياليون، وافترض المؤلف أنها مدينة واقعية تمتلئ بالمقاهي والشوارع والحارات وتتردد عنها وفيها الحكايات والقصص. ولكنه فضاء مجازي غير مألوف يؤثر في سلوك الشخصيات وتحركاتها وأفعالها وإن بدا أنه يحمل ظلالاً واقعية.

وعلى هذا النحو يتعانق المكان والزمن في تشكيل العالم الفانتازي في مسرحية (موت المؤلف) حيث يؤدي كل من المكان والزمان دوراً مكملاً لدور الشخصيات الافتراضية أو الفانتازية، ويتولد فعل الانبهار أو الدهشة من أفعال تلك الشخصيات الفانتازية التي تتحرك في أمكنة فانتازية وتنطلق من عالم غير معروف.

المبحث الرابع
التقنيات الفنية المشتركة
بين الجمعان وسعد الله ونوس

مفهوم التقنية:

هناك عدة تعريفات للتقنية تختلف باختلاف المجال الذي تستخدم فيه.

والتقنية –في أبسط تعريفاتها– أداة من أدوات البناء المسرحي والدرامي تؤدي إلى إنتاج الفعل المسرحي للنص. وتقوم بوظائف مختلفة. ولكل مدرسة من مدارس المسرح تقنياتها الخاصة التي تميزها عن غيرها[1].

وهناك من يرى أن التقنية «هي مجموعة من القواعد، يقوم بضبطها وإحكامها التقني المتخصص بدقائق ذلك الجانب التطبيقي، مستعيناً في ذلك بمجموعة من الأدوات أو الوسائل أو العناصر التي تقوم – حديثاً – على أسس علمية»[2].

---

(١) حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٥٠ –٥١.

(٢) مصطفى محمود محمد: تقنيات المخرج المؤلف والمؤلف المخرج في العرض المسرحي المصري في الفترة من ١٩٨٠ – ٢٠٠٧م، رسالة ماجستير بكلية الآداب جامعة حلوان، ٢٠١١م، ص ٢٤.

وتقوم التقنية – عادة – على خلق واقع فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه من حيث الزمان والمكان ولكنه لا ينفصل عنه من حيث الدلالة.

ولا يمكن دراسة مسرحية (موت المؤلف) إلا بالرجوع إلى تجربة الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، فمسرحية (موت المؤلف) تنطلق من فكرة جديدة طريفة تدور حول تعلق شخصيات مسرحيات ونوس بمؤلفهم واعترافهم بفضله عليهم، ولذلك تخيل الجمعان أنهم خرجوا من (مدينة النص) للذهاب إلى مقبرة المؤلف لتكريمه وإظهار مشاعر الامتنان والحب تجاهه. وبرزت براعة سامي الجمعان في بناء مسرحيته على حبكة فانتازية تقوم على افتراض خيالي غير مألوف، كما ظهرت براعته كذلك في توظيف عدد من التقنيات الفنية التي وظفها سعد الله ونوس في مسرحياته ليحقق – من خلال التناص – التماهي بين التجربتين.

والمسرحية تؤكد إعجاب سامي جمعان بالكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس (١٩٤١ – ١٩٩٧م) وتقديره لجهوده المسرحية ودوره الكبير في تطور الأدب المسرحي، وانبهاره بتقنياته المسرحية، وانحيازه لرسالته المسرحية التي طرح فيها قضايا عبرت عن البؤس والقهر والظلم والاستبداد السياسي وإشكالية العلاقة بين المواطن البسيط والسلطة الحاكمة والتصدي للفكر الجامد والعقلية المتزمتة[1].

إن مسرح سعد الله ونوس اتسم بثراء الأشكال الفنية وتنوعها ورفض القوالب الجاهزة حيال المسرح.

ولم يقتصر إعجاب سامي جمعان على الدور الكبير الذي اضطلع به سعد الله ونوس في إثراء تجربته المسرحية الرحبة، بل امتد ليشمل توظيف بعض التقنيات الفنية التي وظفها ونوس في مسرحياته، فترددت أصداء هذه التقنيات في مسرحية (موت المؤلف) ومنها :

١– استلهام التراث بأشكاله المختلفة، ومن ذلك:

أ– فن الحكواتي:

وظف سعد الله ونوس شخصية الحكواتي في بعض مسرحياته ليضفي عليها طابعاً شعبياً حكائياً، ومن ذلك مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) حيث تبدأ أحداث المسرحية داخل المقهى الذي سيصبح (خشبة) ورواده هم (الممثلون) ويبدو المكان مزدحماً بالزبائن الذين ينتظرون العم (مؤنس) بشوق ليحكي لهم حكاية الظاهر بيبرس لكن الحكواتي يرفض حكي هذه السيرة قبل أن يحكي لهم حكاية مغامرة

(١) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، ط. دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.

المملوك جابر، ومن ثم فإن الحكاية كلها تجري على لسان (الحكواتي). كما أن نهاية المسرحية جاءت على لسان الحكواتي كذلك[1].

وقد وظف سامي جمعان هذه التقنية في مسرحية (موت المؤلف) فيعتمد على هذه الصيغة التراثية التي اعتمد عليها سعد الله ونوس في نصوصه وجعل له دوراً واضحاً في وظائفه، ففي المشهد الأول من المسرحية يسمع صوت الحكواتي وهو يستعرض عدداً من الأحداث الحقيقية التي وقعت في عام سبع وتسعين وتسعمائة وألف ويؤدي دور الراوي فيهيئ لما وصفه بـ(الحادث الجلل) والذي اهتزت له أركان دمشق وهو (موت المؤلف). ولكن سامي جمعان لا يكتفي باقتصار مهمة الحكواتي على الحكي فقط بل يجعله شريكاً في الأحداث، فيشركه في الحوار ويسند إليه دوراً وظيفياً مهماً فيقول على لسانه:

الحكواتي: نحن مصممون على القيام بواجبنا تجاه سيدنا المؤلف، حتى وإن حبسونا وقطعونا[2].

وهكذا على امتداد المسرحية يشارك الحكواتي شخصيات المسرحية في الحدث الرئيس في الاحتفاء بجنازة المؤلف صاحب الفضل في وجودهم.

ب- المنادي:

وهو من الشخصيات التي حضرت بقوة في نصوص سعد الله ونوس، وقد وظف سامي جمعان هذه التقنية في مسرحيته حيث تبرز شخصية (منادي المدينة) الذي تأثر بموت المؤلف، فقيل إنه «قاطع طبلته، وقاطع مهنته، وأعلن محتجاً عزلته، فلم يناد على خبر من أخبار المدينة من بعده»[3]. ولكنه أشركه في الأحداث بعد ذلك.

ج- الممثل:

شكّل الممثل في مسرح سعد الله ونوس أهمية استثنائية، فالممثل هو من يعطي الحياة لنص الكاتب المسرحي وهو من يؤدي الدور الذي يرسمه له الكاتب.

وقد وظف سامي جمعان شخصية (الممثل) في مسرحيته وأسند له مهمة التنكر التي وظفها ونوس في بعض مسرحياته.

ومنها مسرحية (الملك هو الملك) حيث استمد ونوس بنية الخروج التنكرية لهارون الرشيد ووزيره جعفر.

---

(١) ينظر: مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر.

(٢) مسرحية رأس المملوك جابر.

(٣) المصدر السابق.

د- المتفرج:

وهو من الشخصيات التي ابتكرها ونوس في مشروعه المسرحي وربما تأثر في ذلك بمسرح بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٩م) حيث كان يجعل المتفرجين في حالة يقظة دائمة ويجعل المتفرج يشارك بفكره وعقله في القضايا المطروحة استجابة لدعوته لإزالة ما يسمى بـ (الحائط الرابع) وقد أخذ سامي جمعان هذه التقنية ووظفها في مسرحيته فجعل المتفرج مشاركاً في الأحداث ومعلقاً عليها.

هـ- المقهى:

وهي من العناصر الشعبية التي وظفها سعد الله ونوس في بعض مسرحياته ومنها مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) حيث تبدأ أحداث المسرحية داخل المقهى الذي سيصبح خشبة ويصبح رواده هم الممثلون، « وقد نصبح جزءاً من الجمهور فنعلق على ما يحدث وهو ما يقترب من تقنية المسرح داخل المسرح»[١]، وقد شارك زبائن المقهى في الحداث حين عبروا عن امتعاضهم من نهاية المسرحية وأصيبوا بإحباط لما آل إليه مصير جابر وهو ما يعبر عن رفضهم للواقع الذي تعكسه المسرحية، والذي هو – بالرغم من الفارق الزمني – واقعهم.

وقد برزت شخصية (صانع القهوة) في مسرحية (موت المؤلف) ولكنها كانت شخصية مسطحة لا تؤدي دوراً افعلاً.

٢- استلهام شخصيات بعض مسرحيات سعد الله ونوس:

استمد سامي جمعان شخصيات مسرحيته (موت المؤلف) من شخصيات مسرحية سكان لها حضورها الواضح في مسرحيات سعد الله ونوس، وهذه الشخصيات هي:

- شخصية أحمد أبو خليل القباني:

هو أحد رواد المسرح العربي وأحد الشخصيات التي استثمرها سعد الله ونوس في بعض مسرحياته، ومنها مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني).

وقد استدعى سامي جمعان هذه الشخصية في مسرحيته وصور العنت الذي تعرض له من القوى المتزمتة في دمشق التي استصدرت أمراً بإغلاق مسرحه وإحراقه فاضطر إلى الرحيل إلى مصر عام ١٨٨٤م وصادف فيها نجاحاً ملحوظاً[٢].وقد تعاطف سامي جمعان مع شخصية أبي خليل القباني.

- شخصية حنظلة:

---

(١) د. فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص ١١٢.

(٢) ينظر كتاب: الشيخ أحمد أبو خليل القباني للدكتور محمد يوسف نجم.

هو الشخصية الرئيسة في مسرحية سعد الله ونوس (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة).

- شخصية خضور:

وهو بائع الدّبس الفقير والبطل في مسرحية (مأساة بائع الدّبس الفقير).

- استدعاء شخصيات أخرى وردت في نصوص سعد الله ونوس المسرحية مثل (منصور وحلاق المدينة وعرقوب واليساف وعبيد وزواهد وعزة وغيرهم).

٣- استدعاء مقولات سعد الله ونوس:

استدعى سامي جمعان بعض مقولات سعد الله ونوس ووظفها في مسرحيته، ومن ذلك قوله على لسان القباني:

- نحن محكومون بالأمل.

حقًا نحن محكومون بالأمل.

وهي مقولة شهيرة من مقولات ونوس وردت في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)[١].

ومن ذلك قوله على لسان المتفرج:

- الاستسلام أو اليأس كلاهما يعني الفناء، ونحن لا نريد أن نفنى .. في عروقنا حياة لن يستطيعوا قهرها.

وقد وردت هذه المقولة في مسرحية (الاغتصاب) لسعد الله ونوس.

ومن ذلك قوله على لسان حنظلة:

- «إذا أنت لم تحترق .. وهو لم يحترق ! فمن أين تأتي النار».

وهذه إحدى عبارات مسرحية (رحلة حنظلة من اليقظة إلى الغفلة)[٢].

ومن ذلك قوله على لسان خضور:

« صمتاً .. صمتاً .. ما نحن سوى تماثيل في الساحة. نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن».

وقد وردت هذه العبارة في مأساة (بائع الدبس الفقير)[٣].

كما استدعى سامي جمعان بعض ما ورد من نصوص في بعض مسرحيات سعد الله ونوس، ومن ذلك ما جاء على لسان الشيخ أبي خليل القباني في مسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني):

---

(١) أشار سامي جمعان في إحالاته للمسرحية إلى أنها من مقولات سعد الله ونوس.

(٢) أشار المؤلف إلى ذلك في إحالاته.

(٣) أشار المؤلف إلى ذلك في إحالاته.

- «أستغفر الله .. لا يصح أن تتهمنا بالكفر .. المسرح ليس بدعة .. بل وسيلة طيبة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة .. في الظاهر يترجم الأحوال والسير وفي الباطن يقدم المواعظ والعبر»[١].

٤- توظيف التراث الغنائي:

ضمن سامي جمعان مسرحيته بعض المقاطع الغنائية مقتدياً في ذلك بهذه التقنية التي وظفها سعد الله ونوس في مسرحياته، ومن ذلك الأنشودة الشهيرة بأصوات مجموعة من الأطفال يسخرون من القباني[٢]:

أبـــــو خليـــــل النشـــــواتي يـــــا مزيـــــف البنـــــات
ارجـــع لكـــارك أحســـن لـــك إرجـــع لكـــارك نشـــواتي
أبـــو خليـــل مـــين قـــال لـــك علـــى الكوميضـــيا مـــين دلّـــك
إرجـــع لكـــارك أحســـن لـــك إرجـــع لكـــارك قبـــاني

٥- توظيف تقنية اللافتات:

استخدم سعد الله ونوس هذه التقنية في بعض مسرحياته كما في مسرحية (الملك هو الملك) « حيث يتشكل التغريب أيضاً من اللافتات التي تؤكد كسر الإيهام»[٣]، وتذكر بأن المسرحية ل عبة، وتكثر اللافتات في مسرحية (الملك هو الملك) حيث نشاهد في المدخل لافتة (الملك هو الملك) واستعان سامي جمعان بهذه التقنية في مسرحيته (موت المؤلف) حيث وصف (المنظر) في اللوحة الأولى «بفضاء يظهر في عمقه سور مقبرة، ممتد، وعن يمين الخشبة لوحة إر شادية مدوَّن عليها العبارة (التاريخ نص كبير) وهذه العبارة المكتوبة على اللافتة تعدُّ مفتاحاً مهماً من مفاتيح المسرحية التي وصفها مؤلفها بأنها (حكاية جمعت بين الخيال والتاريخ).

---

(١) أشار المؤلف إلى ذلك في إحالاته.

(٢) نقل المؤلف هذه الأنشودة من كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث) للدكتور خليل الموسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م، ص ١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٠ – ١٢١.

٦- المسرح داخل المسرح:

وهي تقنية معاصرة، استخدمها سعد الله ونوس في مسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني)، وفيها ينهض المسرح داخل المسرحية، لتقوم شخوصها بأدوار أخرى تدعم فكرة المسرحية الأم، وتكون رافداً يصبُّ فيها لتعميق الفكرة والمضمون والحدث»[١].

وقد استعان سامي جمعان بهذه التقنية في مسرحيته.

٧- الإطار التاريخي:

وفي محاولته للبحث عن صيغة مسرحية عربية جديدة لجأ سعد الله ونوس إلى استلهام لغة التراث التاريخي كما نجد في مسرحية (الملك هو الملك) التي نجد فيها أصداء بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) وكما في مسرحية (سهرة مع ابي خليل القباني) التي قرأ فيها التراث المسرحي قراءة فنية مسرحية، فقد «يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصيات مشابهة مع شخصيات أو أحداث معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعش فيه»[٢]، ولكن «لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا، فالتاريخ لبس في النهاية إلا أحداثاً كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط، مختلفة الرموز»[٣].

وقد استغل سامي جمعان في مسرحيته الإطار التاريخي لبعض الأحداث فأشار ضمنياً إلى نشأة المسرح في سورية على يد أبي خليل القباني فضلاً عن بعض الأحداث التاريخية الأخرى، وكان واعياً بهذه التقنية حتى إنه وصف مسرحيته بأنها (حكاية بين الخيال والتاريخ) كما نص في بداية مسرحيته على أن (التاريخ نص كبير).

٨- استخدام تقنية التأليف التلقائي:

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٢) د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠١٠م، ص ٢٠٥.

(٣) د. عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، ط. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٥٢.

غلب على بعض مسرحيات سعد الله ونوس استخدام المؤلف لتكنيك التأليف التلقائي، وهو تكنيك أشبه بأسلوب الحركة الذاتية عند (أندريه بريتون)، أي التلقائية التامة في التعبير[١].

وقد تأثر سامي الجمعان بهذه التقنية في مسرحيته بإدخال شخصيات مثل المنادي – الممثل – المتفرج – لتؤدي أدواراً يغلب عليها الأداء التلقائي.

٩– دراما الأفكار:

تُعرف معاجم المصطلحات الدرامية (دراما الأفكار) Drama of ideas بأنها «المسرحية التي تعني في المحل الأول بمناقشة الأفكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية[٢]. ولا يعني هذا أن مسرحية دراما الأفكار «هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها المؤلف أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي يتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع»[٣].

وتعد مسرحيات سعد الله ونوس من هذا الضرب حيث حرص على إدخال أفكاره ومفاهيمه الأخلاقية والاجتماعية في المسرحية «وبذا تصبح وظيفة المسرحية تحقيق الاستنارة التي تنتج «عن امتصاص المتفرج الواعي للآلام التي تعانيها الشخصيات، الأمر الذي يزيد من إدراكه لحقيقة آلامه النفسية، وهكذا يزداد المتفرج وعياً وفهماً وإدراكاً من خلال المعاناة والمقاساة والآلام»[٤].

وقد حذا سامي جمعان حذو سعد الله ونوس، فحمَّل مسرحيته بأفكاره التنويرية وبدا فيها وكأنه يتكلم من باطن الشخصيات ذات النزعة التنويرية.

هكذا وجد سامي جمعان بغيته في مسرح سعد الله ونوس، فتأثر به بوصفه كاتباً قديراً يمتلك الرؤية والخبرة والحنكة في الصياغة المسرحية، والبراعة في رسم الشخصيات الدرامية المختلفة واستخدام تقنيات فنية أضافت إلى نصوصه المسرحية ثراء وأكسبتها دلالات عميقة.

---

(١) موريس تادر: تاريخ السريالية، ترجمة ريتشارد هوارد، عن د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٢م، ص ٦٢ – ٦٣.

(٢) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط. دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٩٧١م، ص١٤٤.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٣٩.

(٤) د. فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط. الهيةئ المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٨٣.

وكما أعجب سامي الجمعان بالقيمة الفنية لسعد الله ونوس، أعجب كذلك بمضامينه وافكاره وحرصه على التعبير عن هموم الناس وتعرية تناقضات الواقع والتصدي لقهر الإنسان المعاصر وجرأة التناول في القضايا المعاصرة بشكل فني محكم.

نتائج البحث

بعد مقاربتنا للنص المسرحي (موت المؤلف) توصل البحث إلى النتائج الآتية:

١- قدَّم سامي الجمعان تجربة مسرحية جديد وجريئة في إطار الأدب الفانتازي من خلال رؤية واعية بهذا الشكل الأدبي حيث وصف محاولته بأنها تنتمي إلى عالم الخيال.

٢- أكد البحث أنه لا يمكن دراسة مسرحية (موت المؤلف) إلا بالرجوع إلى تجربة الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس إذ استدعى الجمعان أبرز شخصيات مسرحياته ووظفها في إطار فانتازي مدهش.

٣- وظف الجمعان كثيراً من التقنيات الفنية التي وظفها سعد الله ونوس في مسرحياته، كتوظيف فن الحكواتي والمنادي وإشراك المتفرج وتقنية المسرح داخل المسرح، وترديد بعض مقولات سعد الله ونوس المسرحية.

٤- هيأ الجمعان لمسرحيته جوَّاً عاماً مغرقاً في الفانتازيا من خلال المشاهد السردية ورسم الشخصيات والحوار والزمان والمكان، فابتدع بذلك تشكيلاً فنياً جديداً ينتقل بالنص المسرحي من الشكل التقليدي أو الواقعي إلى الشكل الفانتازي.

٥- توافرت في النص المسرحي للجمعان سمات الشخصية الفانتازية الباحثة والمغامرة وحضور الجوانب اللاواقعية وغير المألوفة، ولذلك احتشدت المسرحية بشخصيات ثرية تثير الغرابة والدهشة.

٦- أضفى الجمعان على الحدث صفة الفانتازية حيث ارتكز على فكرة خروج شخصيات مسرحيات سعد الله ونوس من (مدينة النص) وتحريكهم للسير في جنازة المؤلف صاحب الفضل عليهم.

٧- حاول الجمعان أن تكون له لغته الخاصة من خلال ابتداع تراكيب جديدة وتشكيل صور مجازية تقوم بعملية تمويه للواقع.

٨- اتسم الحوار بالحيوية والإثارة والتوتر الدرامي واعتمد على عدة تقنيات فنية كتوظيف "الحدوتة".

٩- تشكلت الفانتازيا من خلال (المكان) حيث تدور الأحداث في مكان افتراضي خيالي هو ما سماه المؤلف (مدينة النص) وهي مدينة خيالية.

١٠- استطاع الجمعان أن يبثَّ من الشكل الفانتازي أفكاره التي تنحاز إلى التنوير ومواجهة الفكر المتخلف.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. الجمعان (د. سامي): مسرحية (موت المؤلف).

ثانياً: المراجع العربية:

٢. أبو أحمد (د. حامد): في الواقعية السحرية، ط. دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة (د. ت).

٣. إسماعيل (د. عز الدين): قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٤. بحراوي (د. حسن): بنية الشكل الروائي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.

٥. بعلبكي (منير): المورد القريب – قاموس إنكليزي – عربي، ط. دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٣م.

٦. جلال (د. مصطفى): الفانتازيا في النص المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية طنطل نموذجاً)، مجلة أبحاث ميسان، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع والعشرون، ٢٠١٦م.

٧. حليفي (د. شعيب): بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ١٩٩٧م.

٨. حمادة (د. إبراهيم): معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٩. خليل (إبراهيم): بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط. الدار العربية للعلوم (ناشرون)، ط١، ٢٠١٠م.

١٠. خليل (أحمد خليل): مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط. بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

١١. أبو ديب (د. كمال): الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ط. دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢. الراعي (د. علي): فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، القاهرة، ١٩٥٩م.

١٣. سلام (د. محمد زغلول): دراسات في القصة العربية، ط. دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧١م.

١٤. شحاتة (حازم): الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.

١٥. شريف (د. سحر): دراسات نقدية في الرواية العربية، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١١م.

١٦. الصالح (د. نضال): النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
١٧. علوش (د. سعيد): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٨. عمار (د. فاتن علي): سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث.
١٩. عناني (د. محمد): الفانتازيا والبناء الدرامي، مجلة المسرح، العدد ٣، مارس ١٩٦٤م.
٢٠. العنزي (د. نورة بنت إبراهيم): العجائبي في الرواية العربية، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠١١م.
٢١. عياد (د. شكري): البطل في الأساطير، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٢. عيسى (د. فوزي) الواقعية السحرية في الرواية العربية، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٣. فتحي (إبراهيم): معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، المؤسسة العربية للناشرين، ١٩٨٦م.
٢٤. فهمي (د. فوزي): المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦م.
٢٥. القاضي (د. عبد المنعم زكريا): البنية السردية في الرواية، ط. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٦. القصراوي (د. مها حسن): مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية. ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٧. القط (د. عبد القادر): من فنون الأدب (المسرحية)، ط. دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.
٢٨. لحمداني (د. حميد): بنية النص السردي، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢٩. مجموعة من الباحثين: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ط. الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
٣٠. محمد (مصطفى محمود): تقنيات المخرج المؤلف والمؤلف المخرج في العرض المسرحي المصري – في الفترة من ١٩٨٠ – ٢٠٠٧، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ٢٠١١م.
٣١. مرتاض (د. عبد الملك): في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

٣٢. مطري (د. نجلاء علي): الواقعية السحرية في الرواية العربية، ط. الانتشار العربي، من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٣٧هـ – ٢٠١٦م.
٣٣. الموسى (د. خليل): المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير – تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.
٣٤. نجم (د. محمد يوسف): المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط. دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.
٣٥. هلال (د. محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، ط. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د. ت).
٣٦. وادي (د. طه): دراسات في نقد الرواية، ط. دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.
٣٧. الورقي (د. السعيد): تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٠م.

ثالثاً: الكتب الأجنبية المترجمة:

٣٨. أبتر (ت. ي): أدب الفانتازيا – مدخل إلى الواقع، ترجمة صبار سعدون السعدون، ط. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.
٣٩. باختين (ميخائيل): أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، ط.دمشق، ط١، ١٩٩٠م.
٤٠. باشلار (غاستون): جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٤١. تودروف (تزفيتين): مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ط. دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م.
٤٢. موير (أدوين): بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، ط. الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

43. Brinattebry: Strategie of fantasy, 1992.
44. Johnclate and John Grant, (eds, The Encyclopedia of fantasy, 1997).

الفهرس

ملخص البحث ١

المقدمة ٢

أهداف البحث ٣

خطة البحث ٤

المبحث الأول

المفاهيم ٥

المبحث الثاني

تحليل مضمون المسرحية ١٢

المبحث الثالث

عناصر البنية الفنية في النص الفانتازي ١٩

المبحث الرابع

التقنيات الفنية المشتركة بين الجمعان وسعد الله ونوس ٣٦

نتائج البحث ٤٤

المصادر والمراجع ٤٥