جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

إشكالية الهوية والفن
في مسرحية "ألا من يشتري سهراً بنوم"

إعداد
د. ياسر جلال شعبان
مدرس الأدب والنقد بالكلية

(العدد الواحد والأربعون)
(الإصدار الثاني ٠٠ أكتوبر)
(الجزء الثالث (١٤٤٤هـ /٢٠٢٢م)

الترقيم الدولي للمجلة(ISSN) 2536-9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٢/٦٢٧١م

إشكالية الهوية والفن في مسرحية "ألا من يشتري سهراً بنوم"

ياسر جلال شعبان محمد

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر ، أسيوط ، مصر.

البريد الإلكتروني : yassershaaban.47@azhar.edu.eg

الملخص:-

المسرح فن من فنون الأدب، له قدم راسخة في التاريخ الأدبي حضورًا ونشأة، وإذا كان التاريخ هو مسرح الدنيا فإن له حضوره على خشبة المسرح؛ فأحداثه تتحرك في دراميته، وأشخاصه أبطال محركون لهذه الأحداث وفق رؤية وفلسفة الكاتب المسرحي، مهما تعددت المذاهب الفلسفية، واختلفت المشارب الثقافية والاجتماعية. وترتبط رؤية المؤلف بتوجهه، فلسنا نطلب منه الصدق في تدوين التاريخ، ولكن القدرة للإسقاط منه على الواقع، وتلعب هوية المؤلف المسرحي دورها في إسقاط التاريخ على رؤيته ليس بقصد خلخلة التاريخ واستباحته؛ إنما من خلال توظيفه لإعادة تفسير التاريخ برؤية معاصرة، وهو ما تحاول هذه الدراسة الكشف عنه من خلال تحليل لمسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" للكاتب محمد الحسناوي، وتهدف الدراسة إلى بيان صلاحية الهوية للتوجه الفني، من خلال نص مسرحي يستلهم التاريخ؛ لبيان الهدف من العودة إليه، والكشف عن هذه الرؤية من خلال تحليل تقنيات البناء الفني للمسرحية، وذلك بتحليل عناصر اللغة (الوصف، والحوار)، ورمزية الشخصيات ودلالتها، والصراع ودوره في دينامية العمل المسرحي، وثنائية الغياب والحضور للعنصر النسائي في المسرح لما يكشفه من دور الهوية في توجه الكاتب.

الكلمات الافتتاحية: (المسرح– الهوية– التاريخ– اللغة– المرأة–النص– العرض)

The problem of identity and art In the theater

"It is not the one who buys a night when he sleeps"

Yasser Jalal Shaaban Mohammed
Department of Literature and Criticism , Faculty of Arabic Language , Al-Azhar University , Assiut , Egypt
Elmail : yassershaaban.47@azhar.edu.eg

Abstract

Theater is an art of literature. It has a well-established presence in literary history, and if history is the theater of the world, then it has its presence on the stage, so its events move in its drama. His characters are the protagonists of these events, according to the playwright's vision and philosophy, no matter how many philosophical sects, and the different cultural and social trends. The author's vision is linked to his orientation. We do not ask him to be honest in writing history; But the ability to project it onto reality, and the identity of the playwright plays its role in projecting history onto his vision, not with the intention of disturbing and perverting history; Rather, by employing it to reinterpret history with a contemporary vision; This is what this study attempts to reveal through an analysis of the play "No One Who Buys Late Night" by Muhammad Al-Hasnawi; ; The study aims to demonstrate the validity of identity for artistic orientation, through a theatrical text inspired by history; To clarify the goal of returning to history, and revealing this vision by analyzing the techniques of the artistic construction of the play and explaining this by analyzing the elements of language (description, dialogue), the symbolism and significance of the characters, the conflict and its role in the dynamism of theatrical work, and the duality of the absence and presence of the female element in the theater because of the role it reveals Identity in the direction of the writer.

Keywords: *(Theater , Identity , History , Language , Women , Text , Presentation)*

المقدمــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين، ورحمة الله للعالمين، وعلى آله وصحابته البررة المكرمين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين...

أما بعد

فالمسرح فن من فنون الأدب، له قدم راسخة في التاريخ الأدبي حضورًا ونشأة، وهو وسيلة من وسائل تنمية الوعي، واستنهاض الهمم، وإيقاظ الضمائر، ويبقى المسرح خطابًا فنيًا يتفرع من دوحة الأدب مهما تعددت مذاهبه الفلسفية، ومشاربه التاريخية والاجتماعية، فهو يشترك مع بقية الفنون في تصوير الآمال والآلام، ويصف الحياة بلحظات ضعفها وقوتها، وما يعتري بني الإنسان، وما يتداول بينهم من طموح وصراع، والمسرح العربي جزء من هذا الأدب العالمي، فمن خلاله تقاس الهوية وتتمايز، فيظهر مستوى حضورها، من خلال تمثله لتراث الأمة، وجوهرها الأصيل.

ويحاول البحث الإجابة عن إشكالية الهوية في الإبداع، وهل تصلح الهوية منطلقًا للتوجه والإبداع الفني؟ هذه التساؤلات هي ما تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عنه وتجليته من خلال الدراسة التحليلية لمسرحية" ألا مَن يشتري سهرًا بنوم" لمحمد الحسناوي، الذي أراد أن يقدم مسرحًا إسلاميًا من خلال المعالجة الخلقية، والدراسة تسلط الضوء على الحدث التاريخي الذي استمد منه الكاتب مادته الأولى واستلهمها في هذا العمل، وبيان الرؤية والهدف من وراء الاحتماء بالتاريخ، ومدى توفيقه من عدمه في استلهام مادته لتقديم رؤيته، وذلك بتحليل المسرحية، والوقوف على مقوماتها الفنية المتمثلة في اللغة، والوصف، والحوار، والشخصيات، والصراع، والموازنة بينها وبين الأعمال المناظرة لها في تقنيات النص عند "علي أحمد باكثير" لبيان وجه الإجادة والقصور، مع قراءة لثنائية الغياب والحضور في المسرحية من خلال العنصر النسائي في المسرحية بين النص والعرض.

وأما الدراسات السابقة في المسرح– بوجه عام – فكثيرة لا يمكن حصرها، لكن لم أقف على شيء من الدراسات الخاصة المتعلقة بهذه المسرحية موضوع الدراسة.

منهج البحث: وقد اعتمد الباحث في دراسته على المنهج التحليلي، والمنهج السيميائي، والبنيوي.

خطة البحث: جاء البحث في مقدمة ومدخل وثلاثة مباحث وخاتمة.

المقدمة: وفيها الحديث عن أسباب اختيار الموضوع ومنهج الدراسة، وخطة البحث.

مدخل: تأصيل وإضاءة

١- الهوية

٢- المسرح العربي

المبحث الأول: – الكاتب – النص

١- محمد الحسناوي ومنطلقه الفكري

٢- الخلفية التاريخية للنص المسرحي.

المبحث الثاني: البناء الفني لمسرحية" ألا من يشتري سهرًا بنوم"

١- عتبة العنوان

٢- اللغة والحوار

٣- الوصف

٤- الشخصيات.. رسمها ودلالتها

٥- الصراع

المبحث الثالث: ثنائية الغياب والحضور في المسرحية

١- المرأة بين النص والعرض

٢- التاريخ بين الماضي والحاضر

الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي تمخضت عنها الدراسة.

مدخل
تأصيل وإضاءة

١- الهويـــة

الهوية في اللغة: يتعذر أن نقف على مدلول اللفظة على نحو يقارب دلالتها المعاصرة اليوم في معاجمنا القديمة مثل العين أو اللسان أو القاموس ونحوها، مما يعني أنه ليس للفظة امتداد تاريخي في الذاكرة العربية، غير أن معجم اللغة العربية المعاصرة يرى أنها مصدر صناعي موضوعٌ من الضميرِ (هُوَ)[١] بإلحاقِ ياءِ النسبِ وتاءِ التأنيثِ الدالةِ على المصدريةِ، وهناك من يرى أنها مصدر مشتق من "... الهُو (هُوَ، وَهِي) فِي مُقَابلَة الغيريّة "[٢] .

والغريب أن الزبيدي لم يشر إلى الهوية بمدلولها اللغوي المعروف لنا كما سبق أن ذكرت، ومع هذا فإنه يحدد مفهومها في معجمه فيقول: " والهُوِيَّةُ عنْدَ أَهْلِ الحقِّ هِيَ الحَقِيقَةُ المُطْلَقَةُ المُشْتملَةُ على الحَقائِقِ اشْتِمالَ النَّواةِ على الشَّجَرةِ فِي الغَيْبِ المُطْلَقِ"[٣] .

وهو قريب من المفهوم الفلسفي" المطلق الذي لا تكون هويته موقوفة على غيره"[٤]

---

(١) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، الناشر عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ج ٣، ٢٣٧٢

(٢) الأحمد نكري: دستورِ العلماء" جامع العلوم في اصطلاحات الفنون"، الناشر دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م، جزء ٣: ٣٣٠

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، الناشر دار الهداية [د– ت] ، جزء ٤٠/ ص ٣٣٣

(٤) ابن سينا: تفسير سورة الإخلاص، تحقيق ودراسة: د/عبدالله عبد الرحمن الخطيب، مجلة المشرق– مجلة نصف سنوية عن دار المشرق –بيروت، السنة السادسة والسبعون– كانون الثاني/ يناير– حزيران/ يونيو ٢٠٠٢م، ص ١٢١

أما أحمد مختار فيعرف الهوية بأنها : " إحساس الفرد بنفسه وفرديته وحفاظه على تكامله وقيمته وسلوكياته وأفكاره في مختلف المواقف"(١).

ويذهب صاحب " الكليات" إلى أن الهوية لفظ " يطلق على معان ثلاث: التشخص والشخص نفسه والوجود الخارجي..." (٢) فالشيء باعتبار تشخصه يسمى هوية، ذلك لأن الأحق باسم الهوية من كان وجود ذاته من نفسها، وهذا يجعلنا نقترب من المفهوم السهل والواضح للهوية بعيدًا عن التصور الفلسفي الذي يغمض على كثير من غير أهله. وهذا المفهوم يتمثل في معنى: التفرد، الكيان، التمايز، ومن ثَم كان تعريف الهوية في المعجم الفلسفي أقرب إذ يقول: " الهوية: حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره"(٣). وتشير الكلمة بشكل عام إلى ما يعرف بـ" البعد الاجتماعي"(٤)، وهي حالة من التجاوز الفردي إلى المعنى الجماعي أو القومي، وأعني بذلك أن الهوية مجموعة ثقافية، ودينية، وجغرافية، فهي وإن تعددت صورها فإن لها بعدًا يدل على الجماعة، أي: التشارك والتماثل في جملة الصفات والأفكار. وهذا هو المقصود من الهوية؛ لأن الهوية الذاتية المأخوذة من لفظ " هو" ليست محل البحث، وإن كانت مرادة في تجربة الكاتب، فهي جزء لا يتجزأ من الهوية الجماعية، ومقدمة للبعد الاجتماعي. فالهوية روح الأمة، ورصيدها الباقي، وجوهرها الأصيل،

---

(١) معجم اللغة العربية المعاصرة، جزء ٣ / ٢٣٧٢

(٣) أبو البقاء الكفوي: الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت– مؤسسة الرسالة ط ١٤١٩هـ ١٩٩٨م، ص ١٥٤٠

(٤) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر ط ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م، ٢٠٨

(٥) ينظر: أحمد نبيل أحمد: ملامح الهوية الثقافية في دراما مسرح الطفل العربي، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، المجلد ٤٤، يناير – مارس ٢٠١٦م، ص ٤٣٨

والأدب إن كان في أمة ناهضة سيأتينا إبداع متميز، وإلا جاء استنساخًا من غيره، أو مسخًا مشوهًا، ويستحيل النقد بعد ذلك إلى أصداء أصوات الآخر.

مظاهـــر الهويـــة:

أولًا : الدين والمعتقد :

وهو أعمق مظاهر الهوية؛ إذ يتأسس على مرتكزات روحية، وهو عند العامة الارتباط الروحي الراسخ بمعتقد تخلع عليه هالة من القداسة تؤدي طقوسَه وتؤمن بقيمه، ويتطور عند الخاصة إلى تمحورات فلسفية تؤصل لهذه الهوية، وتكسبها الأرضية الفكرية دون النظر إلى صواب المعتقد أو بطلانه، وهكذا نرى العبادات الوثنية تترسخ في نفوس أصحابها، يدافعون عنها دون التفكير بعمق في صحتها أو بطلانها، أو في جدوى وقيمة ما يعتقدون.

إذا كان هذا – فيما يؤسس النظر الواعي ببطلانه – يصبح هوية لها قداستها عند معتقديها، يدافعون عن بطلانها بما ملكت أيمانهم وعقولهم، فما بالك بعقيدة التوحيد التي ترسخت في نفوس المسلمين اعتقادًا ونظامًا، وتغلغلت في شغاف قلوبهم فأنارتها بنور الحق، وتشربت الروح بها، فشفت، ورقت، وتهذبت، وبين يديها كتاب ربها وسنة نبيه، وخلفها التاريخ المؤسس للإسلام وقيمه وتراث من المرويات، والمصادر حول العقيدة والشريعة، ومعها تاريخ من الجهاد ضد المتربصين بها، ومن الكفاح العقلي في سبيل فهمها وتيسيرها وحملها إلى سائر الأمم، بما مثل حمولة فكرية يمثل الإسلام فيها المعتقد والتاريخ والتراث والمنظور والاستشراف لآفاق الغد، إن كل ذلك يمثل أرضية الوعي التي تقوم عليها الهوية الإسلامية.

ثانيا : اللغة

فهي تحقق الانتماء إلى جماعة تشترك ظاهريًّا في اللسان، ويشترك أصحاب اللسان الواحد في بقعة جغرافية واحدة غالبًا، وخلفية معرفية واحدة، ونمط من العادات والسلوك متشابه تقريبًا، وقد يجمع بينهم منطلق قومي أو معتقد ديني، وتحقق اللغة حبل التواصل بينهم، بما يمكنهم من بناء حضارة مشتركة، ومن هنا تتشابه تطلعاتهم وأمانيهم، وكل هذه المشتركات تميزهم عن غيرهم. ولست مع ما يرى الدكتور "عبد السلام المسدي من أن هناك تباينًا بين اللغة والهوية، وأنهما لا يصلحان في تركيبة واحدة، وتبريره لذلك بأن اللغة ظاهرة اجتماعية، والهوية ظاهرة رمزية مجردة غير مكتسبة خلافًا للغة، وأن "الهوية مُعْطَى حضاري... واللغة مُعْطَى وظيفي يتحقق في الزمن الراهن وإن وَفَدَ من الأزمنة المواضي"[(١)]. وأن الهوية انتماء يتوارث، وينتقل من الآباء والأمهات، لا علاقة لها بعالم الحس والمادة[(٢)]. وهذه المغالطات – مما يؤسف له – في فكر دعاة الحداثة فيها تهوين من شأن اللغة وتقليل من أهميتها، مع أن النظرة المتأنية تظهر أن دوائر الالتقاء بينهما شديدة اللصوق، ليس فقط لأنهما خاصيتان إنسانيتان، فإرادات الناس وطموحاتهم تتشكل داخل عقل الإنسان من مردود معرفي، والشعور بالذات والإحساس بالانتماء ترتبط بطرائق التفكير والتاريخ والمشاعر، ولتأكيد وجهته التغريبية؛ يقتطع مقولة لابن خلدون من سياقها، وهي قوله فـ" اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة"[(٣)] ليبني عليه أن اللغة سلوك اجتماعي تحدده حاجات الأفراد، وهي بهذا المفهوم تخضع لعوامل الزمان والمكان، فهي مكتسبة

---

(١) الهوية العربية والأمن اللغوي دراسة وتوثيق، الناشر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط أولى بيروت، يوليو ٢٠١٤م، ص ٢٥٩.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٥٩.

(٣) ابن خلدون: المقدمة، الجزء الثاني، ص٣٧٨

من خلال السماع في مفرداتها وتراكيبها، وكأن اللغة الفصيحة في المسرحية جزء من السياق التاريخي والزمني، فمثلما استحضر التاريخ استحضر كذلك اللغة. مع أن السياق التاريخي هذا يحول اللغة إلى ملكة، (فتكون ملكة أي صفة راسخة)[1]، وهذا بتعبير ابن خلدون نفسه. فيصبح الاعتزاز باللغة اعتزازًا بالذات، والانتماء إليها هوية، والتعبير بها انتماء.

ثالثا: المعطيات التاريخية:

التاريخ ذاكرة الأمم وسجل أيامها وأحوالها، والإنسان منتمٍ لتاريخه ونازع إليه، والسياق التاريخي رافد من الروافد الدالة على تسرب الهوية في عقل، وقلب الإنسان المنتمي للمجتمع، هذا الفرد الذي وعى ذاته أولًا قبل أن يعي الآخرين، والذاكرة التاريخية هي العاصمة للأمم من التفسخ والتحلل، والهوية العربية عبر تاريخها تطورت من هوية تنزع نزوعًا قبليًّا قبل الإسلام، ثم تفاعلت بعد الإسلام بما مر في تاريخها من صعود وهبوط ومد وجزر، فكان تفاعل الأمة مع كل هذه الموجات عاملًا من عوامل تطور الهوية، ثم كان الصدام الحضاري مع الغرب بكل تجلياته الفكرية والثقافية والاقتصادية والسياسية، أن وصلنا إلى حالة من التشرذم والنزوع للفردية، لم يبق للهوية العربية في الذاكرة عبر التاريخ غير المعتقد واللغة، وهذان لا يسلمان من حرب ضروس تحاك لهما للدخول في مرحلة التفسخ وضياع الذات العربية، ومن هنا تأتي أهمية دور الغيورين على الهوية العربية في تأصيل التاريخ بما حمل من مشتركات العقيدة واللغة بل والعادات والتقاليد، فضلًا عن جغرافية المكان لتبقى في الذاكرة منطلقًا لهويتنا العربية.

([1]) ابن خلدون: المقدمة ، ص٣٧٩

٢-المسرح العربي

ممـا لاشـك فيـه أن نشـأة المسـرح العربـي قـديمًا قـد تناولهـا النقـاد العـرب فـي دراساتهم، ولكنهم اختلفوا في النشأة عند العرب وجودًا وعدمًا، وتأييدًا ورفضًا، ومن ثم أحاول في هذا الجزء من الدراسة أن أقتصر على شيئين:

١- جذور المسرح العربي

٢- أسباب تأخر المسرح العربي

فيـرى فريـق مـن النقـاد يمثلـه: د. "محمـد منـدور، د. شـوقي ضـيف، د. محمـد العزب، د. عماد الدين خليل"[(١)]، أن فن المسرح لم يعرفه الأدب العربي القديم، حيث أقـروا بالنشـأة الغربيـة للمسـرح شـكلًا مضـمونًا، وأنـه لا أحـد يمـاري فـي "أنّ الشـكل المسرحي نبتـة تفتحت فـي الغرب، ثمّ أينعت وآتت كل أكلها هنـاك"[(٢)]، وهو المعنـى نفسه الذي أكده صاحبه في كتابٍ آخر إذ يقول عن المسرح ونشأته "المسرح أساسًا من معطيات القارة الأوروبية، تميزت بـه منذ أن طلعت أثينا على العالم بتراجيدياتها الكبرى"[(٣)] ثم إننـا نجـد د. شـوقي يصـنف المسـرحية تحـت عنـوان "فنـون مسـتحدثة" ويقول: "إنّ هناك فنونًا نثرية أخرى استحدثناها وأنشأناها مستلهمين في إنشائها أعمال

(١) ينظـر: د. محمـد منـدور: الأدب وفنونـه، ط دار نهضـة مصـر، ص٦٥ ومـا بعـدها، وكـذا د. محمـد أحمـد العـزب: عـن اللغـة والأدب والنقـد، المركـز العربـي للثقافـة والعلـوم – بيـروت لبنـان (د.ت) ص ١٨٧، وكذا: د. عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة – بيروت لبنان (د.ت) ص١٨١.

(٢) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص١٨٠.

(٣) عمـاد الـدين خليـل: فوضـى العـالم فـي المسـرح الغربـي المعاصـر، مؤسسـة الرسـالة – بيـروت، ط١٤٠٩هـ، ص١٤٨.

الغرب وما أقامه–ويقيمه– فيها من نماذج مختلفة، وهي المقالة والقصة والمسرحية"[١]

ونستنبط مما سبق:

أن المسرح خرج من عباءة الغرب، معبرًا عن البيئة من ثقافة ومعتقدات، فالمسرح معطى من معطياتها، ومظهر يَنُمّ عن مضمونها.

في المقابل نجد فريقًا يميل إلى أن العرب عرفت أشكالًا من المسرح، هذا الفريق يمثله: د. علي الراعي، ويوافقه د. عمر الدسوقي، فالراعي ينص على أنه" يمكن القول –بكثير من الوثوق– : إن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالًا مختلفة من المسرح، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"[٢] وتتمثل هذه الأشكال في مسرح خيال الظل، ومجالس الخلفاء ومواكبهم، وأيضًا مجالس القصاصين في بغداد.

وإلى مثل هذا المعنى يذهب د. عمر الدسوقي حيث يقول: " وإذا بحثنا في الأدب العربي وجدنا كثيرًا من أصول الأدب المسرحي، بيد أنها لم تتم وتتطور...." [٣].

مناقشة وردّ:

ما ذهب إليه د. علي الراعي للتدليل على وجود جذور للمسرح العربي ، فيه شيء من التكلف؛ وهذا المذهب يستوقفنا من عدة وجوه يمكن اختزالها فيما يأتي:

أولًا: صعوبة قبول ما ذهب إليه كما جاء على لسان د. فاروق عبد القادر في مقدمته لكتاب" المسرح في الوطن العربي" إذ يقول: " قد يكون صعبًا أن نجعل من

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف–مصر، ط عاشرة ص٢٠٤.

(٢) المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والآداب – الكويت– سلسلة عالم المعرفة، ط ثانية ١٩٩٩م، العدد ٢٤٨، ص٢٩.

(٣) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي – مصر ص١٢.

مجالس لهْو بعض الخلفاء، أو مواكبهم عروضًا مسرحية، مهما تفننوا في محاولة إحداث الشعور بالانبهار عن طريقها، ومهما حفلت بالألوان والأضواء والحركة، فالعنصر الأساسي المفتقد – هنا– هو تلك العلاقة المتفق عليها ضمنًا بين المؤدي/الممثل وجمهوره، ذلك العقد غير المرئي بين قطبي التجربة"[١].

ثانيًا: أننا لو سلمنا بصحة ما ذهب إليه د. الراعي من أشكال ومظاهر للمسرح لدى العرب، لأسلمنا هذا القول بأن كل مظاهر الحياة تصلح لأن تكون جذورًا للمسرح في كل البيئات.

ثالثًا: السؤال الذي يفرض نفسه بقوة الآن هو: ما الداعي لتكلف البحث عن جذور عربية للمسرح؟! والعجيب أن د. الراعي لم يكن المغرد الأوحد على هذا الغصن، إنما انضم إليه د. "محمد عزيزة" الذي يرى أن المقامة امتداد للمسرح أو على حدّ قوله: إن المقامة ما هي إلا " أشكال مجهضة للمسرح"[٢] في صورة أبطال المقامة مثل عيسى بن هشام، وأبي زيد.

وهنا أسجل اعتراضي على أن المقامة امتداد للمسرح، مثلما سجلت من قبل اعتراضي على أنها امتداد للقصة، فالمقامة ليست محاولات مجهضة، وإنما هي فن عربي أدبي قائمٌ بذاته تمثلت فيه عبقرية التأليف والخيال، وامتلاك ناصية البيان.

فَلِم نحرم أنفسنا من خصيصةِ فنٍّ لنلهث وراء فن آخر نبتَ في تُربةٍ غير تربتنا.

ثم من أين تتلاقح الحضارات إذا تشابهت؟ وكيف تبرز الثقافات إن تطابقت؟

---

(١) مقدمة "المسرح في الوطن العربي"، ص١٦.

(٢) الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، الناشر عيون المقالات ط دار قرطبة– الطبعة الثانية – البيضاء ١٩٨٨م، ص٦١.

لكنَّ الذي يمكن مناقشته وقبوله هو سبب تأخر المسرح عند العرب، فقد كانت حياتهم بعيدة عن الشكل المسرحي لما يأتي:

١- أن حياة الارتحال لا تؤسس لذلك، وبالرغم من أن المسرح اليوناني ارتبط في نشأته بالشعر، وأمَّة العرب لم تعدم الشعر فقد كانت أمَّة بيان، بيد أن المسرح هو شِعْر النَّفَس الطويل كما أنه وليد حياة الاستقرار.

٢- الشعر فن مشترك بين الأمم، لكن تشابه الظروف لا يعني بالضرورة الحصول على نتائج متشابهة.

٣- كان الشعر عند العرب منطقة نفوذهم، ومضمار سباقهم، وفي المقابل يعتمد المسرح اليوناني مكونات الصراع، والأساطير والوحدات، والساحات للعرض، هذه التراجيديا اليونانية" إذا جردت من كيانها المسرحي... فلن تكون إلا أشعارًا غربية، وما فائدة ترجمة شعر غير عربي؟ وهل نحن بحاجة إليه حقًا؟"[١].

وهذا سبب مقبول في مجال الدراسة الأدبية، لكنه ليس سببًا رئيسًا أو وحيدًا لتعليل تأخر ظهور المسرح عند العرب، فضلًا عن أنني لا أوافق ما ذهب إليه د. "محمد عزيزة" من إطلاقه تعبير "خطيئة الكبرياء"[٢] على العرب بسبب إحجامهم عن المسرح اليوناني.

٤- أن حركة التماس الحضاري التي تمت في العصر العباسي بين الحضارة الإسلامية، ومثيلاتها من الحضارات الأخرى مثل اليونانية، والهندية قد اهتمت بالطابع العلمي والفلسفي أكثر من اهتمامها بالمسرح، فلم تحاكه؛ لما يحمله هذا المسرح من خلفية وثنية تتعارض مع ما جاء به الشرع.

---

(١) د. محمد عزيزة: الإسلام والمسرح ص ٣٢.

(٢) ينظر: الإسلام والمسرح ص٣٢.

٥- الصراع: ذلك الطابع الذي صبغ الثقافة والفن الأوروبي، والذي انحصر في علاقة بعينها هي علاقة الإنسان بالإله" حيث ابتكر خيال الأوروبي مئات من الآلهة التي لم تكتف بمصارعة الإنسان وإنزال عقابها الصارم به، بل راحت تتصارع فيما بينها، من أجل أن يعلو بعضها على بعض، ومن أجل أن يستأثر بعضها دون بعض بالنساء والأموال والبنين"(١).

والمتتبع لحركة التاريخ الأوروبي يلحظ أن الصراع القديم -قدم اليونان- لم يتوقف عن مطاردة هذه العلاقة حتى بعد مجيء المسيحية، والتي ألبست الصراع مصطلح الخطيئة وصلب الإله يسوع -كما يزعمون- ثم يصاحب صراع الخطيئة في العصر الحديث صراع الوجود، وأعني به وجود الإله على يد اللادينيين أو العلمانية.

ونخلص من هذا أن عامل الصراع بهذا الوصف غير مناسب للمسرح عند العرب والمسلمين، فلم يظهر المسرح ابتداءً رغم نشاط حركة الترجمة، وتماس الثقافات؛ لأن مفهوم الحرية في المسرح اليوناني هو قبول فكرة الصراع بين الإنسان والإله، وفكرة الإنسان نصف البشري بينما ينتمي نصفه الآخر إلى الآلهة!

(١) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر/ ص١٤٩.

المبحث الأول
الكاتب النص

أولا : محمد الحسناوي ومنطلقه الفكري

ثانيا: الخلفية التاريخية لمسرحية " ألا من يشتري سهرًا بنوم "

أولًا – محمـد الحسـناوي ومنطلقـه الفكـري

هو الأديب محمد محمود محمد الحسناوي، ولد[١] في مدينة جسر الشغور عام ١٩٣٨م، وهي مدينة تقع على نهر العاصي، وعلى منتصف الطريق بين حلب واللاذقية، وهي مدينة من أعمال محافظة إدلب، و توفي في الأردن ٢٠٠٧م بعد معاناة مع المرض.

المؤهلات العلمية:

أتم الدراسة الثانوية في اللاذقية، والجامعية في دمشق، حيث تخرج بالليسانس في كلية الآداب – قسم اللغة العربية بجامعة دمشق عام ١٩٦١م، وفي كلية التربية بدبلوم عامة عام ١٩٦٢م، وفي كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية – بيروت بشهادة الماجستير في موضوع (الفاصلة في القرآن) عام ١٩٧٢م.

والكاتب في مراحل حياته الأولى تابع الحركة الأدبية المحلية والعربية، وكتب في المجلات الأدبية والإسلامية المعروفة، مثل: مجلة(الآداب) و(الأديب) و(الفكر) اللبنانيات، ومجلة (حضارة الإسلام) و(المعرفة) ومجلة (مجمع اللغة العربية) الدمشقيات، ومجلة(البعث الإسلامي) الهندية، ومجلة (المشكاة) المغربية، ومجلة (الفكر) التونسية .

أعماله ومناصبه:

عمل مديرًا لتحرير مجلة حضارة الإسلام لمدة عام (١٩٦١م)، كما عمل مدرسًا للغة العربية في محافظة حلب طوال ثمانية عشر عامًا (١٩٦٢– ١٩٨٠م)

(١) ينظر: أحمد الجدع: معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، دار الضياء للنشر والتوزيع– عمان –الأردن، ط أولى ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٩٧٢

عضو في رابطة الأدب الإسلامي، وعضو مؤسس لرابطة أدباء الشام.

نال الجائزة الأولى لمهرجان عكاظ الجامعي عام ١٩٦٠ م .

والجائزة الثانية في أدب الأطفال من رابطة الأدب الإسلامي عام ١٩٩٩م .

والجائزة الأولى في القصة الإسلامية من مهرجان الإسراء في الموصل ٢٠٠١م .

المؤتمرات الأدبية :

اشترك بمهرجان الشعر – دورة الشاعر أبي فراس الحمداني – بقصيدة (ميزان السماء) عن الصحابي عبد الله بن أم مكتوم عام ١٩٦٢م . كما اشترك عام١٩٩٠م بالملتقى الدولي الأول للفن الإسلامي في جامعة الأمير عبد القادر الجزائري في قسنطينة – الجزائر – ببحث (العواطف البشرية في الأدب والتصور الإسلامي) ، وفي عام ١٩٩٩م اشترك بالمؤتمر الثاني لكلية الآداب – جامعة الزرقاء الأهلية – الأردن ببحث عنوانه (توظيف التراث في الشعر الإسلامي الحديث) وبأكثر من قصيدة، وبالملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي دورة محمد مختار السوسي – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – أغادير ببحث (خماسيات عمر بهاء الدين الأميري) وبقصيدة عن الشهيد (محمد الدرة) عام ٢٠٠١م، وفي العام نفسه بمهرجان الإسراء في جامعة الموصل وكلية الحدباء ببحث عنوانه (تجليات الشكل في القصة الإسلامية الحديثة).

مؤلفاته:

في الشعر :

- ربيع الوحدة ١٩٥٨م .
- عودة الغائب ١٩٧٢ م .

- في غيابة الجب (شعر حديث) ١٩٦٨ م .
- ملحمة النور ١٩٧٦ م .

في القصة :

- الحلبة والمرآة – مجموعة قصصية – ١٩٧٢م .
- بين القصر والقلعة – مجموعة قصصية – ١٩٨٨م .
- بلد النوابغ – مجموعة قصصية – ١٩٩٩م .
- خطوات في الليل – رواية – ١٩٩٤م .

في الدراسة الأدبية :

- الفاصلة في القرآن – (رسالة ماجستير) – ١٩٧٣م .
- في الأدب والأدب الإسلامي – ١٩٨٦م .
- في الأدب والحضارة – ١٩٨٥م .
- صفحات في الفكر والأدب – ٢٠٠٠م .
- دراسات في الشعر العربي (قديمه وحديثه: رؤية إسلامية) ٢٠٠٢م .

مـن خـلال المتابعـة والنظـر فـي جُـلّ كتابـات محمـد الحسـناوي– أو جميعهـا_ الشعرية، والقصصية، والبحثية كذلك، فضلًا عن رسالته الجامعية" الماجستير" نجد أن الكاتب ينطلق منطلقًا إسلاميًا في إبداعه ونقده، هذا المنطلق كان له الدور البارز في اختيار العمل أو النص التاريخي؛ كي يصب فيه الهدف الخلقي الذي يسعى من أجله.

ثانيا : الخلفية التاريخية لمسرحية " ألا من يشتري سهرًا بنوم"

تحكي الرواية أن أخوين من ملوك اليمن قتل أحدهما الآخر، فَمُنِع القاتل النوم جزاء ما فعل(١) .

حيث كان الملك "حسان بن تُبَّان أسعد أبي كَرِب" ملكًا على اليمن يريد أن يتسع ملكه، ويتوسع في فتوحاته بأن يطأ بجيشه أرض العرب والعجم، فأوغل في أرض خراسان، ثم المغرب، وأضاف إليهما العراق، بيد أن بعض قبائل اليمن وحمير كرهت هذا الخروج، الذي يُفني الأعمار، ويغيبهم عن الأهل والعيال، ويحرمهم من الاستمتاع بالأموال، فضلا عن خشيتهم من الإغارة على من خلفوه وراءهم، فتُسبى نساؤهم، وتقتل أولادهم، فيلحقهم العار أبد الدهر، ومن ثَم لم يجدوا مخرجًا إلا تأليب

---

(١) ينظر: محمد بن حبيب البغدادي: أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط أولى ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م، ص ٣٢

وينظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: سمير جابر، الناشر دار الفكر – بيروت، الطبعة الثانية، جزء ٢٢/ ص ٣١٨

وينظر: محمد بن جرير الطبري: تاريخ الرسل والملوك، دار التراث – بيروت، ط ثانية ١٣٨٧هـ، ١١٥/٢

وينظر: خلاصة السير الجامعة لعجائب أخبار الملوك التبابعة لـ نشوان بن سعيد الحميري اليمني ت ٥٧٣هـ، تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد ، إسماعيل بن أحمد الجرافي، دار العودة – بيروت، ط ثانية ١٩٧٨هـ، ص١٤٤.

وينظر: ابن قتيبة الدينوري: المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ثانية ١٩٩٢مـ ص٦٣٣.

وينظر: ابن الأثير: محمد بن محمد: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمرو عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي – بيروت لبنان، ط أولى ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، جزء أول، ص٣٨٣.

وينظر: ابن كثير: إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، دار الفكر ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ١٦٧/٢.

أخيه "عمرو" عليه بقتله مقابل أن يتولى الملك بعده، فأجمعوا أمرهم، وحاكوه بليل، ولم يشذ عنهم إلا "ذو رعين" الحميري، ذلك الرجل الحكيم الذي نصحه بألا يشتت أهل بيته ومملكته، لكنّ "عمرًا" لم يقبل منه النصح، فدفع "ذو رعين"(١) إلى الملك "عمرو" صحيفة أودعها إياه أمانة، كتب فيها:

[الوافر]

ألا مَنْ يَشْتَرِي سَهَرًا بنَوْم سَعِيْدٌ مَنْ يَبِيتُ قريرَ عَيْنِ

فإن تكُ حِمْيَرٌ غَدَرَتْ وَخَانَتْ فَمَعْذِرَةُ الإِلهِ لِذِيْ رُعَيْنِ(٢)

وتمر الأيام إلى أن يتم لـ"عمرو" ما دَبَّره، ووسوس له به شياطين الإنس، فأقدم بعد ترددٍ، فدخل على أخيه وهو نائم على فراشه، فقتله، واستولى على ملكه، فكان عاقبته أن مُنع النوم، فاستشار الأطباء والعرافين فأشاروا عليه بقتل من أمره بقتل أخيه والغدر به، حتى إذا جاء الدور على "ذي رعين الحميري" قال له: إن لي عندك براءة من القتل في الصحيفة التي أودعتك إياها، فلما قرأها "عمرو" قال: [الوافر]

تَنَادَوْا عند غَدْرِهِمُ: لَبَاتِ وقد بَرَزَتْ مَعَاذِرُ ذي رُعَيْنِ

و" لبات" في لغة حمير معناها: لا بأس.

---

(١) ذو رعين: هو شراحيل بن عمرو بن شمر ينعم بن شراحيل بن معدي كرب، وذو رعين هذا خال "عمرو بن أسعد"، قال ابن دريد: ذو رعين تصغير رَعْن، والرَّعن: أنف الجبل النادر حتى يستطيل في الأرض (الاشتقاق: ص٥٢٥)، والراء والعين والنون أصلان: أصل يدل على تقدم في شيء، وأصل يدل على هوج واضطراب مثل رجل أرعن وامرأة رعناء.

ينظر: ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، جزء ٢، ص٤٠٧.

(٢) هكذا في الاشتقاق لابن دريد: أبو بكر محمد بن الحسن: فإن تك حمير غدرت وخانت.

ينظر: الاشتقاق لابن دريد، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الجيل – بيروت لبنان، ط أولى ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص٥٢٥.

وسمي "عمرو" بعد ذلك بـ "موثبان" للزومه الفراش وقعوده الدائم.

والقصة لها امتداد سردي في التاريخ، حيث إن الهرج والمرج قد شاع بعد في البلد، ومَلَكَهم رجلُ سوء قتل أخيارهم، بيد أن الكاتب في العمل المسرحي قد توقف عند حادثة الملك من أنه مُنع النوم، وكان ذلك عقابًا يستأهل أن يكون صالحًا لنهاية هذا العمل المسرحي؛ ليوصل الكاتب ما أراد لمتلقيه من مغبة الغدر والخيانة، وصمّ الآذان عن سماع النصح.

هذا وقد ورد في القصة لفظ "الأقيال" جمع: قَيْل، وهم ملوك حمير، أو هم دون الملك منزلة، فيكون القَيْل بمنزلة الأمير أو الوزير، ذكر [ابن سعيد الأندلسي] أن الأقيال "هم بمنزلة المرازبة عند الفرس، يولونهم على الولايات العظيمة، ولا يكلم الملك غيرهم، وقد قيل: إن الأذواء فوقهم، وهم الملوك الذين كانوا يلون الجهات ، فتنسب إليهم، فيقال: ذو رعين، وذو أصبح"(١)، والمرازبة واحدة مَرْزُبان: القائد والكبير ولكنه دون الملك، والمقصود بالأذواء: ذو كذا وهم ملوك اليمن ذو يزن، وذو نواس وغيرهما، فهم جمع لـ"ذو" فيقال: أذواء اليمن، لكن الراجح أنهم دون الملوك في الرتبة.

وورد لفظ "قَيْل" في السنة النبوية الشريفة من حديث عمرو بن حَزْم عن أبيه عن جدَّه: "أنَّ رسولَ اللهِ صلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ كتب إلى أهلِ اليمنِ بكتابٍ فيه الفرائضُ والسننُ والدِّياتُ ، وبعث به مع عَمرو بنِ حزمٍ ، وقُرئتْ على أهلِ اليمنِ ، وهذه نسختُها : بسمِ اللهِ الرحمنِ الرحيمِ ، من محمدٍ النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – إلى

(١) نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: د. نصرت عبدالرحمن، الناشر: مكتبة الأقصى – عمان – الأردن، ص٩٣ [د.ت]

شُرَحبيلَ بنِ عبدِ كُلالٍ ، والحارثِ بنِ عبدِ كُلالٍ، ونُعيمِ بنِ عبدِ كُلالٍ ، – قيل : ذي رُعَينٍ ، ومعافرَ ، وهمدانَ...." (١).

كما ورد لفظ "الأقيال" في مقدمة ابن خلدون حينما افتتح حديثه عن التاريخ مبينًا قيمته وأثره، وأنه فَنٌّ "تشد إليه الركائب والرحال، وتسمو إلى معرفته السُّوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال"(٢).

وفي العموم أن "القَيْل" هو العظيم

أمَّا الذي اشتهر في ملوك اليمن وقادتها من تسميتهم بـ"الأذواء" فيقال: ذو رعين، ذو نواس، ذو كُلال، فإن "ذو" بمعنى صاحب دلالة على الوصف، لكنهم لا يقولون: صاحب رعين؛ وذلك لأن الوصف بـ "ذو" (أشرف عندهم من الوصف بصاحب؛ لأنهم ذكروا أن "ذو" أبدًا لا تكون إلا مضافة لاسم، فمدلولها أشرف، ولذلك جاء ذو رعين، وذو يزن، وذو الكلاع، ولم يسمعوا بصاحب رعين، ولا صاحب يزن ونحوها)(٣).

ومن ثَمّ وصف الله – تعالى– نفسه بـ "ذو الجلال"، وأيضًا بـ "ذو الفضل"، لأن الوصف بـ "ذو" أشرف، ومع ذلك امتنع الوصف بـ "ذو" في صحابة رسول الله – صلى الله عليه وسلم–؛ وفي هذا لطيفة لغوية فلا تقل: ذو رسول الله – صلى الله عليه وسلم–، ولكن قل: صاحب رسول الله؛ لأن المضاف "ذو" أشرفُ في الوصف

---

(١) صحيح ابن حبان، ترتيب: الأمير أبو الحسن علي بن بلبان، وتعليق الألباني "التعليقات الحسان على صحيح ابن حبان"، دار باوزير للنشر والتوزيع – جدة – المملكة العربية والسعودية، ط أولى ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ٢٧٨/٩.

(٢) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب – دمشق، ط أولى ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، الجزء الأول، ص٨١.

(٣) أبو حيان: البحر المحيط، تحيق: صدقي محمد جميل، الناشر: دار الفكر بيروت ط١٤٢٠هـ، ٥٤٦/١.

من المضاف إليه خلافًا للفظ صاحب، فحسُن قول: صاحب رسول الله- صلى الله عليه وسلم ، حيث إن المضاف إليه هو الأشرف وليس المضاف "صاحب".

والكاتب "محمد الحسناوي" في عمله المسرحي يسترفد التاريخ؛ ليؤصل للهوية الخلقية النابعة من معتقدٍ إسلامي، وكأنه بهذا الوعي يتناص – في خفاء – مع قصة ابني آدم، ويعجب كيف بالأخ أن يقتل أخاه؟!

ففي إحدى حواريات المسرحية يقول ذو رعين- مخاطبًا بعض الأقيال-:

" لا يأس في الإصلاح، ولا تنسوا أن حسانًا وعَمْرًا أخوان شقيقان من أم واحدة ومن أب واحد.

هل من السهل أن يقتل أحدُكم أخاه؟

وإذا اضطر إلى ذلك، هل سوف يشعر بالراحة بقية عمره؟"

فالهوية متأصلة هنا تاريخًا عربيًا من حيث الرافد، ومتأصلة معتقدًا إسلاميًا من حيث الهدف والانتماء.

المبحث الثاني

البناء الفني لمسرحية" ألا من يشتري سهراً بنوم"

١- عتبة العنوان

٢- اللغة والحوار

٣- الوصف

٤- الشخصيات.. رسمها ودلالتها

٥- الصراع

١-عتبة العنوان "ألا مَنْ يشتري سهرًا بنوم "

مما يلفت الانتباه في العنوان كسر أفق التلقي، حيث جرت العادة قديمًا حتى صارت من التقاليد الكلاسيكية في المسرح أن يكون العنوان "اسم عَلَم"، الذي هو في حقيقته اسم الشخصية الرئيسية أو البطل، وهذا ملمح فني سيّما في المسرح التراجيدي مثلما نجده في أعمال شكسبير" هاملت – عطيل – ماكبث"، " وفي هذا نوع من توجيهٍ لاهتمام الجمهور بهذه الشخصية بالذات"(١).

لكنّ عنوان المسرحية –هنا– شطر بيت "جملة شعرية" تشير إلى مضمون العمل المسرحي من جهة، ومن جهة ثانية تتعاضد الحوارية السردية مع صنوها "الشعر" ومن جهة ثالثة تمثل الجملة الشعرية نصًّا غائبًا يتكشف شيئًا فشيئًا خلال متابعة العمل الأدبي قراءة ومشاهدة؛ ليتمخض النص عن حكمة بالغة" سعيد من يبيت قرير عين".

عنوان المسرحية الذي هو شطر بيت اختزل حالة الضيق والقلق، والهمّ المصحوب بالندم، جزاء فعلة الأمير "عمرو" في حق أخيه الملك "حسان"، وكأن الحالة هذه تستدعي في ذاكرة العقل الجمعي قصة ابني آدم، وما حاق بالقاتل من حيرة فأصبح من الخاسرين النادمين.

و "عمرو" القاتل ندم؛ لأنه طمع، ولم يحسن اختيار الناصح، ولهذا اهتم الكاتب بالإسقاط على الواقع، وبدورنا نختار العمل لدلالة الواقع عليه واحتياجنا له، فكم من خسارة وقعت لفقدان الناصح، وكم من دماء أهدرت؛ لأن القوم لا يحبون الناصحين.

---

(١) د/ ماري إلياس، ود/ حنان قَصّاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العَرْض، مكتبة لبنان ناشرون، ط أولى ١٩٩٧م، ص٣٢٤.

كذلك اختزل العنوان مفهوم السعادة من حيث الوجود والعدم، بوصفها – أي السعادة– مسكوتًا عنه، فالمال والسلطان لم يسدا مسدها، ولم يغنيا عنها؛ لأن لحظة من صفاء النفس وصلاح البال تعدل ذلك كله وترجحه.

فضلًا عن أن التداخل الفني أو الأجناسي قد وقع في العمل المسرحي بـ " استحضار الماضي في تأزم الحاضر، وضبابية المستقبل والحضور الشعري المتمثل في بعض الأبيات الشعرية"(١). كل ذلك من خلال عتبة العنوان حيث يمتزج السرد بالشعر، فتغدو الصورة أكثر إيحاءً وتلاحمًا بين شطري الأدب مثلما هي متلاحمة بربط الحاضر بالماضي، وتعالقهما معًا.

٢ -اللغـــــة والحوار

تمثل اللغة أداة التواصل في الأدب عامة، وتناولها في دراسة المسرحية يأخذ أكثر من شكل، وهذه الأشكال تتبلور في مجموعة العلاقات التي تربطها بالموضوع، والمستوى اللهجي، والتاريخ، والهوية، والواقعية الفلسفية بوصفها مذهبًا أدبيًا.

كما أن لغة المسرح ليست مجموعة من الوحدات اللغوية الصوتية المنطوقة، بل يدخل في حساب الكاتب المدى الزمني للنطق بها مع حساب الوقف ومدة الصمت إذ الصمت في الحوار المسرحي ليس فضاء، بل يسكنه فضاء المسكوت عنه، وله وظيفة تعادل التلفظ، إضافة إلى اللغة غير المنطوقة كالإشارة والإيماءة، فهو في إقامته للحوار يتمثل الموروث البشري في الخطاب، حتي يوقظ ذهنية المتلقي ومخيلته.

(١) محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي: حكاية جاد الله نموذجًا، جمعية المسلم المعاصر/ مج ١٤، عدد ٥٣ ط المحرم – سبتمبر ١٩٨٨م، ص١٠٨.

ومن هنا أقول إن كاتبنا قد استخدم اللغة الفصحى في مسرحيته؛ لأن الموضوعات التاريخية تعد مجالًا خصبًا للغة الفصيحة؛ ليستشعر المتلقي الجو التاريخي للنص، ومن ثمَّ يرى بعض النقاد أنه "لا بديل عن الفصحى، ولا معارض لاستخدامها، ولا نقص في إقناعها وتأثيرها"(١). فهي جزء أصيل من ذلك الزمان، وأنها الأقدر على نقل الصورة بكل جوانبها وإحساساتها.

ولنا أن نتساءل: إلى أي مدى وفق الكاتب في اللغة الحوارية لمسرحيته ؟

أقول إن مسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" تساوت حوارات شخصياتها في درجة اللغة، فالقارئ للمسرحية يجد قصورًا واضحًا في استخدام اللغة، فلا هي اللغة الفصيحة في ألقها التاريخي، ليستشعر المتلقي الجو التاريخي للنص، كما أن حواره لم يكن كاشفًا أو مستبطنًا للدوافع النفسية للشخصيات، فرغم فصاحة لغة المسرحية فإنها بدت فقيرة ومسطحة، بل كانت جافة ومقتضبة، خالية من شبق الحوار المسرحي، وجعلها خطابًا فجًّا ومسطحًا، واكتفت بالسرد المباشر للأحداث مما حجّم الحوار المسرحي في (قلت وقال) دون أن يسري في كيانها خط درامي مشع مشبع بالدلالات والإسقاطات، فلم يشعر المتلقي بمستويات تعبير تناسب كل شخصية، فبدت كلغة الراوي للأحداث، مما غيب دينامية الحوار، ولم تقنع لغة المسرحية المتلقي أنه أمام شخوص تختلف في الرتبة والمنزلة أو درجة التفكير، فالمسرحية تساوت في درجة اللغة، فبدتْ كلها صوتا واحدا بوجه عام، فأنطق جميع شخوص المسرحية بلغة الصوت الواحد إلا ما كان من "ذي رعين" في وصيته حيث مالتْ اللغة إلى المجازية،

(١) رياض عصمت: المسرح العربي .. سقوط الأقنعة الاجتماعية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١م، ص١٤.

ففي المشهد الثاني يدور هذا الحوار بين الأمير عمرو الحميري وأربعة من أقيال حمير بينهم ذو رعين المتصف بالحكمة [١] :

الأمير عمرو : مرحبًا مرحبًا بوفد حمير

الضيوف: عم مساء أيها الأمير العظيم عمرو

عمرو : بلغني أنكم جئتم تمثلون أقيال حمير وقبائلها كلها، فماذا وراءكم ؟

سعيد : أيها الملك السعيد، جئنا نشكو إليك جور أخيك الملك حسان

ذو الساعدين : أنت تعلم ما نحن فيه من الجهد والعناء

ذو رأس: الملك حسان اغتصب أموالنا وسلبنا ما في أيدينا، وحرمنا حقوقنا من الغنائم ... لا هم له إلا اللهو والشراب، والاحتجاب عن ذوي الحاجات

سعيد: لقد تداولنا الرأي والمشورة مع أقيال حمير كلها، وقرروا أن يقدموا لك وحدك السمع والطاعة، على أن تخلصهم من هذا الملك الطاغية، ونحن نكره أن يخرج الملك منكم أهل البيت إلى غيركم

ذو رعين: أيها الملك الحكيم أنا ذو رعين، أخالف كل من يدعوك إلى قتل أخيك، حلًّا لمشكلاتهم قبل أن نحاول معه الإصلاح بالحوار والحكمة والموعظة الحسنة.

انظر كيف أتي الحوار مسطحًا متساويًا في درجة اللغة على لسان كل الشخصيات، ولا مشاحة بين التساوي في درجة اللغة، وبين واقعية التصوير؛ لأن

---

(١) المشهد الثاني من مسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" محمد الحسناوي مجلة الأدب الإسلامي العدد٤٧، ١٤٢٦هـ– ٢٠٠٥م، ص٩٠.

.

القدرة على إنطاق الشخصية بما يناسبها هو المعوّل عليه في المسألة. ولما كان اعتماده على الرواية التاريخية فقد صار أسيرها، وأضحى الحوار بعيدًا عن الواقعية ومصداقية التصوير للشخصية، فالأوفى أن يضع الحوار على لسانها حسب بيئتها وثقافتها ووفق أبعادها الثقافية والاجتماعية والنفسية، ومن ثم يكون حوار الملك غير حوار العامة، والمثقف غير الذي لم ينلْ قسطًا من المعرفة، وهذا يتطلب كاتبًا ذا خيال إبداعي لا يبعده عنه التزامه بالمستوى اللغوي الرصين، لكن كاتبنا بدا وكأنه ينقل لنا شهادة على العصر،

ولبيان الفارق بين الكاتب محمد الحسناوي وبين كاتب متمرس موهوب مثل: " باكثير" في بعض مسرحياته القصيرة [١] التي يجمع بينها وبين مسرحية الحسناوي كونها توظيفًا لقصة تاريخية من التراث الإسلامي كما يجمعهما أنها مسرحيات قصيرة التزم كل منهما بما ورد في الأصل التاريخي. غير أن "باكثير" عمد إلى حكاية تعددت الروايات حولها فهو ثراء يمنح الكاتب حرية الاختيار، وقد وفق "باكثير" فاختار من كل رواية ما يراه الأنسب من الوجهة التاريخية والفنية، لنرى كيف تعامل باكثير مع النص في مسرحية" جار أبي حنيفة "[٢] وكيف أنطق أبطاله، فالجار مزعج بسكره وغنائه، ومع ذلك يذهب أبو حنيفة إلى الأمير عيسى بن موسى ليشفع له حتى يطلقه من الحبس بعد أن حبسه العسس، فيلقى الإمام ما يستحق من الحفاوة، فيطلق

(١) نشرت هذه المسرحيات ضمن المجموعة (هكذا لقي الله عمر) ومسرحيات أخرى ؛ مكتبة مصر [بدون تاريخ]

(٢) أوردها ابن خلكان[ت ٦٨١هـ] في (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) تحقيق: إحسان عباس، الناشر: دار صادر– بيروت ١٩٩٤م، ج ٥ / ص١١٠، وتنظر القصة في تاريخ بغداد ١٣: ٣٦٢، والأغاني ١: ٣٨٩

سراح كل من قبض عليه مع الجار حتى يوم زيارة أبي حنيفة إكرامًا له، وقد اختار "باكثير" الرواية التي تؤكد توبة الجار تأثرًا من موقف أبي حنيفة الكريم معه.

ولنقتطف جانبًا من الحوار بين أبي حنيفة وتلميذه أبي يوسف (١)

أبو يوسف: لا ينبغي لأحد أن يشفع في حد من حدود الله.

أبو حنيفة: لست هناك يا يعقوب. إني لن أشفع في حد يقام عليه، ولكن سألتمس منهم إطلاق سراحه بعد ذلك.

أبو حنيفة: ويحك يا فتى! إن لهذا الجار أياديَ عندي تقتضيني المروءة أن أجزيه عليها.

أبو يوسف: ما سمعت كاليوم عجبًا. أي أيادٍ يمكن لسكير مثله أن يسديها لأبي حنيفة؟

أبو حنيفة: (محتدًا) اسمع إذن وافهم. كنت أقول لنفسي: إذا كان هذا الجار يعاف النوم ويقضي الليل كله مرددًا ذلك البيت من الشعر وهو لا يرجو ثوابًا من الله ولا جزاء من الناس، فما بالي أثاقل عن القيام وأنا أدعو الله وأبتهل إليه وأطمع في خير ما عنده؟

أبو يوسف: هذه يد واحدة فماذا غيرها؟

أبو حنيفة: كان يقع في نفسي أن هذا الرجل ما تخير هذا البيت خاصة ليتغنى به كل ليلة، إلا أن حيفًا ربما وقع عليه من بعض من كان يرجوهم من الناس، فهو

(١) مسرحية (جار أبي حنيفة) علي أحمد باكثير ، نشرت هذه المسرحية ضمن المجموعة التي تحمل اسم (هكذا لقي الله عمر) ومسرحيات أخرى، مكتبة مصر [د- ت]، ص ٧٧-٧٨

يجد في ترديد البيت تنفيسًا عن كربه وتهوينًا لخطبه، فكنت أقول لنفسي: الحمد لله الذي أغناني عن الناس جميعًا فلا أشكو منهم ظلمًا ولا حيفًا، وأفقرني إليه وحده سبحانه وهو العادل الرحيم لا يظلم أحدًا ولا يقسو على أحد.

أبو يوسف: هذه ثانية ... والثالثة؟

أبو حنيفة: كنت أعجب من أمره كيف يرفع عقيرته باللحن ليدل العسس على مكانه ويرشدهم إلى نفسه، فكنت إذ قمت ليلة وسمعته بعد هناك تعجبت من طول حلم الله وستره عليه فأقول لنفسي: هذا ستر الله سبحانه على هذا العبد المتهتك، فما بالك بستره على المستورين من عباده.

وبنظرة إلى الحوار نرى أن الكاتب قد عمد إلى جمل تعبيرية نابعة من الحدث ودافعة لنموه الدرامي، طبعت بأسلوب أصحابها في منطقية جعلت الخطاب محددًا ومقنعًا ومعبرًا عن السياق العام لموضوع المسرحية وتطور أحداثها، فنراه يستخدم حجاجية اللغة، بل إن مساحة الحوار الواسعة عند "باكثير" – خلافًا للحسناوي –جعلته ينوّع في طرائق القول، بين " أبي حنيفة" و" وأبي يوسف" وتوصل إلى الربط بين الفكرة والنتيجة عن طريق الحجاج اللغوي الذي أحدث في نفس المتلقي شعورًا بالإقناع المغلف بالبعد الإيماني، ومن ثمّ فإن حجاجية اللغة في هذا المثال قد جمعت بين القياس العقلي والتأثير النفسي.

كما خلا نص "الحسناوي" مما يمكن أن نسمّيه بـ " الحوار المرسوم" وهو الذي يحدد للمتلقي مستوى الصوت، وطبيعة النبر، مثلما يصور تعبيرات الوجه، وحركة الجسد، خلافًا لـ" باكثير" الذي استطاع رسم الحوار، ولنقتطع جزءًا من مسرحية " البيت العتيق " حين يصور حوارية بين سيدنا" إبراهيم" وبين سيدنا " إسماعيل وزوجه":

" هي: إذن فقد أمرت ....[تخرج]...

إبراهيم : [معجبًا] ما أذكاها وأعجبها ؛ إن فيها لمشابه من هاجر

إسماعيل : [يضحك] لها الله ... لقد شغلتنا عن العمل

إبراهيم: [يقف عن العمل] دعنا نسترح قليلًا يابني [١] .

وهذا الحوار المرسوم تقنية فنية لدى "باكثير" موجودة في مسرحياته بوجه عام، ولنأخذ مثالًا آخر من حوارية بين الملكة" إيلات" وبين " ماروت وهاروت":

" إيلات: [تنظر إليهما نظرة فاحصة] لا مناص لي من اختيار أحدكما...

ماروت: [ينهض فرحًا] شكرًا يا مولاتي

هاروت: [يستوقفه وينتحي به جانبًا] حذار يا أخي...

ماروت: [في ارتياب] اطمئن

هاروت: حذار، إن في ذلك هلاك الأبد.

ماروت: [دون أن ينظر إليه] قلت لك: اطمئن"[٢]

فالحوار هنا تصوير ورسم بالكلمة، وهذا جيد للنص المقروء، لأنه يقوم في خيال المتلقي بدور العرض المسرحي في حواره ؛ ليدلل على عدالة قضيته.

كما ينتمي الحوار في مسرحية "محمد الحسناوي" إلى الحوار الخارجي، فالكاتب لم يفسح في نصه مساحة للحوار الداخلي" المونولوج" لأي من الشخصيات داخل النص، مع وجود عدة شخصيات يمكن استنطاقها بحوار داخلي؛ نظرًا لأن

(١) مسرحية " البيت العتيق "، نشرت هذه المسرحية ضمن المجموعة التي تحمل اسم (هكذا لقي الله عمر) ومسرحيات أخرى، مكتبة مصر [د– ت] ص ٢٠

(٢) مسرحية هاروت وماروت، الناشر مكتبة مصر– الفجالة [د– ت] ص ٩٣

الحالة تسمح بذلك، ولنأخذ مثالين من شخصيات المسرحية يتطلب دورهما حوارًا داخليًا في مواقف عديدة منها:

المثال الأول: الأمير "عمرو" الذي لم يراجع نفسه حين طلب منه أقيال حمير أن يقتل أخاه، وهنا مساحة لم يستغلها الكاتب في توليد حوار داخلي للأمير "عمرو" يوضح فيه نزعات النفس بين التطلع إلى الإمارة، وبين الوفاء لأخيه الملك "حسان".

المثال الثاني: القيل "ذو رعين" حين علم أن الأمير "عمرًا" طلبه بعد أن قتل الأقيال، وكل من أشار عليه بقتل أخيه.

وهنا أيضًا حالة يستطيع الكاتب أن يصور من خلال الحوار النفسي جملة المشاعر التي تتجاذب "ذا رعين" أملًا ورجاءً، أو تفتك به خوفًا ورهبةً من أن يلقى مصير أقيال حمير.

ولكن هيهات.. فقد خلا النص من الحوار الداخلي، ولو فعل لكان أليق بالمقام، وألصق بالهدف الخلقي الذي يسعى إليه في المسرحية.

ويبقى للحسناوي بعدُ حفاظه على اللغة العربية في رصانتها، وتوظيفه للأمثال العربية وما في مستواها من العبارات الدالة، فجاء عنوانها مختزلًا لموضوعها، كما وظّف المَثَل توظيفًا جيدًا في ثنايا الحوار، بما يمكن أن نسَمِّيه بالتناص، وهو يعطي بعدًا تاريخيًا مجاورًا للبعد الفني والثقافي، ذلك أن كل مثل يروي حكاية وموقفًا في الموروث المعرفي، والمتتبع للنص المسرحي يجده مشتملًا على أربعة أمثال، استهل الكاتب بواحد منها في العنوان "ألا من يشتري سهرًا بنومٍ" وقد سبق الحديث عنه في عتبة النص.

ثم جاء المثل الثاني في المشهد الأول[١]:

ذو رعين: لابدّ أن الذي جاء بكم في مثل هذا الوقت من الليل أمرٌ عظيم!

سعيد: صدقت. الليل أخفى للويل.

فالشاهد هنا: الليل أخفى للويل[٢] ومعناه: افعل ما تريده ليلًا فإنه أستر لسرّك.

والمثل قد ناسب المقام زمانًا إذ جاءوا ليلًا، وحلّوا ضيوفًا على "ذي رعين" مثلما ناسب المقام خبرًا؛ لأنهم عزموا عزل الملك" حسان" الحميري وتولية أخيه الأمير "عمرو".

وجاء المثل الثالث في حوارية بين الأقيال:

سعيد: أجمعنا على تحريض الأمير عمرو كي يقتل أخاه الملك حسانًا، وعلى تولية الأمير الملك من بعده، مع تقديمنا لعمرو حُسْن الطاعة والمؤازرة.

ذو رعين: ألم تحاولوا النصح والإرشاد للملك حسان، وتبصيره مغبة ظلمه وفساده؟

ذو الساعدين: إنه جبار بطاش لا يجرؤ أحد على مصارحته.

ذو رعين: ومع ذلك لابد من إفراغ الوسع، وتقديم النصح للملك قبل استخدام القوة أو السيف والدخول بالوقيعة والشحناء بين الأخوين.

---

(١) الميداني: مَجْمَع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مصر – مطبعة السنة المحمدية ط١٩٥٥م، ١٩٣/٢.

(٢) محمد الحسناوي: ألا من يشتري سهرًا بنومٍ" مجلة الأدب الإسلامي العدد٤٧، ١٤٢٦هـ– ٢٠٠٥م، ص٩٠.

ذو الرأس: نحن يائسون منه، "بلغ السيل الزبى"[١]

فهذه العبارة لم تصدر من القوم إلا بعد أن غصب الملك "حسان الحميري" أموالهم، ومنعهم الغنائم في غزوهم، فلم يقسم لهم منها شيئًا، وكأن الأمر معهم قد بلغ منتهاه، بحيث لا يمكن الاصطبار والتحمل، كذا الرابية التي لا يعلوها الماء، فإذا بلغها السيل كان جارفًا، هكذا كان رد القبائل حين غطاها الظلم.

وأما المثل الرابع " سبق السيف العَذَل" متممًا لمشهد التجاوز والتستر ليلًا، فقد اجتمع الرأي على تقديم السيف، كما لاقت الفكرة قبولًا لدى الأمير "عمرو" بحيث لا رجعة وإن كان لومُ.

ودار الحوار بين الأمير "عمرو" وبين "ذي رعين" في مشهد تتجاذبه وجهتا نظر، وتتقاطعان شدًّا وجذبًا، وقبولًا ورفضًا مع إصرار كل طرف على صحة مذهبه.

عمرو: يا ذا رعين، هل تظن أخي الملك ممن يسمعون للشكاوى، أو ممن يحكمون عقولهم في حلّ المعضلات؟ إن أحوال الرعية قد ساءت، وإن الموازين قد انقلبت، حبل الأمن مقطوع، الحرمات مستباحة، لم يبق إلا أن يغير علينا أحد الملوك المجاورين، ويسلبنا ملكنا وأرضنا وعيشنا الرغيد.

ذو رعين: أفهم منك – أيها الأمير – أنك موافق على خطة أقيال حمير؟

عمرو: وهل هناك بديل آخر يا ذا رعين؟

ذو رعين: البديل عندي مراجعة الملك قبل عزله، وإذا شئتم أن أنوب عنكم في مصارحته....

(١) مجمع الأمثال ٩١/١.

الضيوف: "سبق السيف العَذَل"[١]

عمرو: لقد فات أوان المراجعة.

وهكذا جاء المثل الرابع بدلالة الإجماع من الضيوف، ولم يأت على لسان شخص واحد، ومن ثَمَّ جاء الخطاب مستدعيًا التناص في المثل، بل إن الأمر لم يقف عند دائرة الاستدعاء بقدر ما تعداه إلى صيرورة النسيج الواحد في النص، مثلما كان الإجماع في الرأي.

تعقيب:

من المقرر فنيا أنه يوجد في النص المسرحي بنيتان:

١- بنية حوارية

٢- بنية قيمية

فالبنية الحوارية عنصر أساس في أي نص مسرحي، تتخلله وتسري بداخله في مواضع كثيرة، تطول وتقصر حسبما يتطلبه المقام، أمّا البنية القيمية فأعني بها الجانب الخلقي الذي تمخض عن الخبرة التي تراكمت مع مرور الزمن فأعطت معنىً للنص، وقدّمت صراع الفرد مقابل الجماعة حين همسوا في أذن الأمير "عمرو" بأن يغدر بأخيه الملك "حسان".

إلا أنه لم يَثْنِه عن رأيه، ولم يتزحزح موقفُه قِيد أَنْمَلة، لأنه على حق وخير فيما ذهب إليه واعتقده ، فكأنه هو الجماعة ولو كان وحده.

(١) مجمع الأمثال: ٣٢٨/١.

٣-الوصف

الوصف في النص المسرحي يسهم في التداخل الفني للعمل المسرحي؛ ذلك أن المسرح يعتمد الحوار، والوصف صورة من صور السرد الذي هو عماد النص الروائي، ومن ثمَّ يحضر السرد أو الجانب الحكائي في النص المسرحي عن طريق شيئين:

أولهما: الوصف، وثانيهما: المونولوج "الحوار" بنوعيه الداخلي والخارجي، فالداخلي هو مناجاة النفس، والخارجي مناجاة (الغير) سواء أكان شخصيًا أم جمهورًا من العرض.

والمعلوم سلفًا أن الكاتب المسرحي لنصٍ ما هو المتكلم الأول في النص، ومن ثم يقع على عاتقه جملة من التوجيهات، مثل التعريف بشخصيات العمل "النص المسرحي"، وذكر الزمان والمكان، ووصف الأشياء مثل المنازل والقصور؛ لأن ذلك معين على فهم السياق المكاني والزماني، فضلًا عن أن الوصف – في النص المسرحي – يقوم مقام الرؤية البصرية، أو العرض على خشبة المسرح.

هذا الوصف لم يتوفر في مسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" ولا سيما والعمل يتحدث عن حقبة تاريخية يحتاج المتلقي إلى وصف مكانيّ، فضلًا عن وصف الهيئات بالنسبة للأشخاص.

هذا الوصف الذي ألفناه عند كتَّاب المسرح، وها هو ذا على أحمد باكثير في مسرحية مناظرة لعمل الحسناوي، وهي مسرحية "أوزيريس" لـ "باكثير"[١] حيث يقدم وصفًا تفصيليًا حتى كأنك ترى النص عرضًا مجسمًا. إذ يقدم المشهد الأول من

(١) علي أحمد باكثير: أوزيريس، الناشر مكتبة مصر – الفجالة (د.ت)، ص٦

المسرحية بفقرة وصفية تغنيك عن الرؤية البصرية، يقدم فيها وصفًا دقيقًا للمكان والزمان والشخوص قائلًا:

" بَهْو فخم في القصر الأخضر قصر أوزيريس ملك مصر، محلاة أعالي جدرانه بزخارف بديعة، قوامها زهر اللوتس على أرضية يتدرج لونها من الأخضر الفاتح إلى الأخضر الغامق، يتوسط صدر المسرح كرسيّ طويل وحوله كراسي أخرى صغيرة، للبهو بابان يؤديان إلى داخل القصر، وهذان يقعان في أقصى اليسار وأدناه، وباب ثالث يؤدي إلى الحديقة خارج القصر، وهذا يقع في أدنى اليمين، الوقت: أول الصباح عند طلوع الشمس".

وقد دأب "علي أحمد باكثير" على الوصف في أعماله، فلم يقتصر الأمر على مسرحية "أوزيريس" وحدها، بل تعداها إلى كثير من أعماله، مثل "أصحاب الغار" و"هاروت وماروت"، وأعضد قولي بمسرحية "هاروت وماروت" إذ يقول في مقدمة الفصل الرابع منها:

"ساحة البرج [برج بابل] المبنى فوق تل يشرف على مدينة بابل، الجانب الأيسر من المسرح يشغله جزء من قاعدة البرج، ومن هذه القاعدة يرتفع درج جانبي على شكل لولبي حتى يصل إلى قمة البرج، ولا يرى من ذلك بالطبع غير الجزء الأسفل على قدر ما يسمح به ارتفاع فتحة المسرح، يرى في هذا الجزء من قاعدة البرج تجويف تشغله زنزانة تحوطها قضبان من الحديد، اعتاد أهل بابل أن يسجنوا فيها كبار المجرمين ممن لا أمل في إطلاق سراحهم، أما الجانب الأيمن من المسرح فهو جزء من ساحة البرج تقوم بأركانه مصاطب مما يجلس عليه حرس البرج، وهو ينحرف بالتدريج إلى سفوح التل من كل جانب.

الوقت : أول الصباح" [١]

وكأن "باكثير" بهذه المقدمة الوصفية الضافية يؤسس للعرض المسرحي وما يحتاجه من مقومات مثل: الديكور، والإضاءة، وفي هذا دليل على أن "باكثير" مؤهل لكتابة المسرحية الإسلامية، إذ يمتلك أدواتها ووسائطها.

لكن الجانب الوصفي التقديمي مفقود في المسرحية موضوع الدراسة، مما أفقد النص عنصر الخيال الذي يعيشه المتلقي قارئًا ومستمعًا، والوصف لا يقف عند هذا الأمر فقط؛ بل إن مهمته أن يؤرخ للمدة الزمنية التي تجري فيها الأحداث وبيان طرائق العمارة واللباس والزينة.

٤-الشخصيات.. رسمها ودلالتها

الملك حسان الحميري

الأمير عمرو

القيل" ذو رعين"

أقيال حمير" سعيد – ذو رأس – ذو الساعدين"

الضيوف

الجلاد.

وقد اعتمد الكاتب في رسم الشخصيات على دلالتها التي تظهر للمتلقي من خلال الكلمة على لسان الشخصية، والموقف الذي تتبناه الشخصية داخل العمل/النص، فالملك حسان الحميري شخصية لها من المهابة، والاستئثار بالرأي ما يجعل القوم يخشونه، فلا يسعهم إلا قول: سمعنا وأطعنا، وإذا أشار عليهم بالغزو

(١) مسرحية هاروت وماروت، الناشر مكتبة مصر- الفجالة [د- ت] ص ١٠٥

والقتـال فـي الحـرب خرجـوا إليـه زرافـات ووحـدانًا، فضـلًا عـن أنـه هضـم حقـوقهم فـي الغنائم، ولم يجعل لهم نصيبًا منها.

ودونكم شـهادات القوم فـي الملك " حسان"، فيقول أخوه الأمير عمرو– مخاطبًا ذا رعين–: " هل تظن أخي الملك ممن يسمعون للشكاوى، أو ممن يحكمون عقولهم في حل المعضلات؟

ويصفه ذو الساعدين" قائلًا: إنه جبار بطاش، لا يجرؤ أحد على مصارحته.

ويـأتي ثالـث هـو القيْل " سـعيد" واصفًا ظلمـه وطمعـه بقولـه: حملنـا علـى الغـزو معـه أكثـر مـن مـرة، فغنمنـا غنـائم كثيـرة مـن إبـل وأغنـام وأبقـار وعبيـد، فاسـتولى علـى الغنائم كلها، ولم يقسم لنا منها شيئًا.

أما القيل" ذو رعين" فرجل تسربل بالحكمة والموعظة، والأناة، وليس ممن يساق وراء القبيلة في الرأي– مع شدة انتمائه إليها– بالرغم من أن التبعية كانت سمة جاهلية عبر عنها " دريد بن الصمة" بقوله:

وهل أنا إلا من غزيّةَ إنْ غوتْ غَويتُ وإن تَرْشَد غَزيةُ أَرشَدِ[1]

[الطويل]

ومثـل ذلـك يقـال فـي دلالـة الشخصـيات، فالأقيـال جماعـة مـن النـاس اجتمعـوا مقدّمين المصلحة الخاصة لهم ولذويهم، من دون النظر إلى مآلات هذا الأمر، ولا سيما أنهم أساءوا التدبير، ولم يخلصوا النصح حين زرعوا بذرة الغدر في قتل الأخ لأخيه.

(1) البيت في الديوان برواية: "وما أنا إلا من غزية"، تحقيق د/ عمر عبد الرسول، سلسلة ذخائر العرب– الناشر دار المعارف – القاهرة [د– ت]، ص ٦٢

ونخلص من هذا أن الكاتب لم يستطع رسم شخصياته بحيث تستبين من خلالها ملامح الشخصية الجسدية، طولًا وقصرًا، بدانة ونحافة، لون البشرة، أو الملامح الدالة على عقلية ونفسية كل شخصية. وأن شخصيات العمل- بصفة عامة- من حيث رسمها ودلالتها مستخرجة من القصة التاريخية، وليس للكاتب دور في رسمها.

٥-الصراع

لا مسرح بغير صراع، فالصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي، وهو أهم عناصر الحبكة الدرامية، بدونه يفقد العمل الخيط المتنامي الرابط للأحداث، ويصبح البناء الفني للعمل مفككًا ؛ لأنه يشكل " إحدى البنيات الممسكة بالعلاقات الظاهرية والخفية بين الشخصيات من جهة، وبين عوالمهم وبنياتهم من جهة ثانية"(١).

والصراع في اللغة : صَرَعَ: الصاد والراء والعين أصل واحدٌ يدل على سقوط شيء من الأرض عن مِرَاسِ اثنين(٢) وهو صورة للتشابك والصدام يؤدي إلى نتيجة ما.

ودائمًا يميل التعريف اللغوي للكلمة نحو المادي أو الظاهري ثم يتولد منه بعد ذلك تعريفات معنوية ومجازية.

والصراع الدرامي علاقة تصادمية بين طرفين سواء أكانا شخصين أم جماعتين، أو هو صراع داخلي بين الإنسان ونفسه، و" يجب أن يكون صراعًا بين إرادات

(١) محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي حكاية جاد الله نموذجًا، جمعية المسلم المعاصر، ط محرم – سبتمبر ١٩٨٨م، مج ١٤، عدد٥٣، ص٩٤.

(٢) ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الفكر ١٣٩٩-١٩٧٩م، جزء٣، ص٣٤٢.

إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسانٍ آخر، أو مجموعة أخرى من البشر"[١]

وصراع الإرادات أنسب للعرض من صراع الأفكار، والأذهان، والذي قد يضعف النص على خشبة المسرح.

والصراع له أهميته التي تنبع من ضرورة وجوده في العمل الأدبي.

هذا الوجود مشروط بالإبانة عنه بأسلوب فنِّي يجلِّي أثره ودوره في العمل، أو النص من خلال الأبعاد، والنماذج، والأحداث، والعواطف.

كما أن الصراع لابد له من مقومات في الواقع السياسي أو الثقافي أو الاجتماعي أو الاقتصادي، وأهم هذه المقومات وجود " قُوَى فعّالة تتجلى ماديًا بشكلٍ ما ضِمْن حَيّز محدد"[٢]، والمقصود من القوى الفعالة أنها تحمل بداخلها صراعًا تتنازعه مع قوى أخرى في المجال نفسه، أو في مجالين مختلفين، وذلك لأن القوى المجردة لا تمثل طرفًا في أي صراع.

مقومات الصراع :-

لكي يكون الصراع ناجحًا لابد من توافر عدة مقومات تضمن له الجودة ومن هذه المقومات :-

١- أن تكون الشخوص متباينة متناقضة؛ ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم في النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني.

---

(١) عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٩٨، ص١١٠.

(٢) د. ماري إلياس، ود. حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص٢٨٨.

٢- أن تُرسم الشخصية المحورية في النص رسمًا فنيًّا جيدًا يساعد على تدفق الصراع واستمراره كأن تكون من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول، فإما يبلغ كل ما يريد أو يتحطم.

٣- أن يتدرج الصراع في الصعود تدرجًا منطقيًّا ليس فيه ركود أو جمود، إلى أن يصل إلى القمة، وهذا يصدق على نوعي الصراع الرئيسي والفرعي في المسرحية.

٤-أن يكون الصراع قريبًا من مشكلات القارئ أو المشكلات الإنسانية العامة حتى يتم التفاعل بينهما.

٥- أن يختار الكاتب لمسرحيته-مأساة كانت أو ملهاة – الصراع الذي يحقق لها منهجيتها، بمعنى أن يوظف الصراع في المسرحية توظيفًا مراعيًا الاختلاف القائم بينهما، ففي المأساة نرى على الدوام صراعًا بين القوى المادية بعضها ضد بعض، أو الذهنية بعضها ضد بعض، أو بين القوى المادية والذهنية معًا. وفي الملهاة نجد باستمرار صراعًا بين الشخصيات، وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع. (١)

والصراع في مسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" بين أخوين أحدهما مَلك والآخر أمير ينازع أخاه الحكم، فالذي ينازع الحكم ساندته قوة فعّالة استمدها من القبائل عن طريق شيوخها الذين أوعزوا للأمير أن يثور على أخيه الملك طمعًا وغدرًا.

فإذا لم تكن هذه القبائل مساندة له، استحال إلى قوة مجردة، أقصى ما يوصف به أنه الأمير التابع لأخيه بيد أنه لا يحمل صراعًا ولا صدامًا.

---

(١) الالتزام في مسرح باكثير التاريخي سحر أشقر، مكة المكرمة ،مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، ٢٠٠٩م / ص٤٤٩-٤٥٠

والبطـل فـي مسـرحية "ألا مـن يشـتري سـهرًا بنـومٍ" يخـوض صـراعًا مزدوجًـا، ومعركة متعددة، بدأها بالنفس وأنهاها بالنفس، فكانت البداية" معركة نفسية شرسة، إذ تتدافع أمواج الطمع واللذة والسيطرة وتواجهها لذعات الضمير "[1].

تتوسطها معركة مع شياطين الإنس والجن الذين زينوا له القبيح، وأحلوا له الخطيئة بالغدر والحسد بقتل أخيه، هؤلاء الشياطين من بني البشر ما كان لهم أن يزينوا إلا بعد أن لاح لهم في أفق النفس البشرية طمع في الملك، وحسدٌ من الأخ لأخيه، مما دفعهم لتقديم النصح المسموم مغلفًا بأحقية الغادر في ملك أخيه.

وبعد التوسط في الصراع كانت معركة النهاية مع النفس مثلما بدأت مع النفس، وهذه النهاية تبلورت في أن القاتل قد مُنِعَ النوم، إذ لاحقه الذنب، ولَوم النفس وكأنه استغرق كل الوقت ليلًا ونهارًا، يقظة ونومًا، حتى قضى نحبه.

من أجل ذلك أقول: إن الصراع في مسرحية " ألا من يشتري سهرًا بنومٍ" صراع سلطوي خلقي، سلطوي لأنه إزاحة عن الملك، وخلقي لأنه يحمل في أحشائه أجنة الغدر والطمع والحسد، فلم يرع حرمة أو نسبًا وصلة، ومن بطانة السوء التي أوحت إليه، وأذكت نار الحسد، وأشعلت فتيل الفرقة داخل البيت الواحد.

وقد اختفى الصراع النفسي تحت شهوة طمع الأمير في السلطة فاختفى صراع العاطفة أمام شهوة الملك؛ ثم عاد للظهور ليس ندمًا على الفعل ؛ وإنما هربًا من القلق الذي انتابه لفظاعة الجرم الذي ارتكب نتيجة قتل أخيه، فعاود الندم قابيل، لكنه ندم صاحبه التشفي والانتقام.

وقد وفق الكاتب في اختيار حدث تاريخي جاهز بدراميته وصراعه، لكنه لم يوفق في التناسب بين المطلع الذي هو عتبة النص "العنوان" (ألا من يشتري سهرًا

(١) د. نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت أولى ١٩٨٥م، ص١٠٧.

بنوم) وبين النهايات، وينبغي أن يكون السهر وامتناع النوم مرادفًا للموت أو هو مفضٍ إليه، ولا سيما وأن الكاتب قد التزم الخط العام للحدث التاريخي، بيد أنه خالف هذا الخط في نهاية القصة، إذ جعلها نهاية سعيدة من خلال العفو الصادر من الملك " عمرو" عن " ذي رعين" ، والذي صار صديقًا حميمًا للملك!

بهذه النهاية خالف الكاتب ما ورد في القصة التاريخية من هلاك للملك "عمرو"، وتفرق أمر حمير بعد ذلك، وأراها نهاية طبعية ومنطقية مقنعة للمتلقي قد تمخضتها مقدمات الغدر والخيانة، وبطانة السوء.

المبحث الثالث
ثنائية الغياب والحضور في المسرحية

١- المـرأة بيـن النـص والعـرض

٢- التاريـخ بـين الماضـي والحاضـر

١-المرأة بين النص والعرض

المتأمل في النص المسرحي- موضوع الدراسة- يجده خاليًا من العنصر النسائي وليس كون النص يعالج مسألة تاريخية مبررًا لخلوه من العنصر النسائي، ولا سيّما أن أحداث التاريخ في البلاط الملكي، أو قصور الأمراء إنما كانت تحركها من وراء حجاب سيدات القصر في كثير من القصص. ولعل الكاتب- هنا- أوجد تناصًا بالمخالفة، أي: بالمخالفة للتاريخ، حيث إن المرأة على اختلاف العصور والأزمان لها دور بارز في الحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، أمثال بلقيس، وهي ليست ببعيدة عن جغرافية النص المسرحي، ومن النساء العباسة، وسكينة بنت الحسين في الحياة الأدبية.

ومن ثَمَّ فإن سؤال النقد يطرح إشكالية النص والعرض في خطاب المسرح الإسلامي تجاه العنصر النسائي غيابًا وحضورًا.

- فما موقف النقاد من هذه الإشكالية؟

- وهل كل نص مسرحي صالح للعرض؟

وللإجابة عن السؤال الأول من حيث موقف النقاد من إشكالية المرأة بين النص والعرض فقد انقسم النقاد أقسامًا بين مؤيد ومعارض ومحايد ومبرّر، وبشيء من البسط والتفصيل أقول: إن النقاد والأدباء مقسمون أربعة أقسام:

١- قسم يرى حضورها مشروطًا: وهذا يمثله" نجيب الكيلاني، وجميل حمداوي" إذ لا يمنعان من ظهور المرأة على المسرح، وتمثيلها مجموعة من الأدوار المسرحية

الجادة، واشترطا لذلك شروطًا[١] من أهمها: الزي الساتر "الشرعي" مع تجنب الإثارة في الحركات المكشوفة، والكلمات أو الإيحاءات التي تخدش حياء المتلقي.

٢- قسم يعارض حضورها، ويمثله كل من: محمد المويلحي، وعبدالقدوس أبو صالح، وعماد الدين خليل.

إذ المعلوم سلفًا أنه لا خلاف بين النقاد من حضور المرأة في النص المسرحي، بينما وقع الخلاف في العرض المسرحي.

فالدكتور عبدالقدوس يرى استبعاد المرأة تمامًا من المسرح الإسلامي[٢] أي من العرض على خشبة المسرح.

بينما ذهب عماد الدين خليل إلى عدم الممانعة من وجودها نصًا من دون أن يكون لها حضور مادي على المسرح[٣]، وقد ذكر تفسيرًا للوجود الماديّ بأنه تفسير "ديناميكي"، ولا أدري ماذا يقصد بالوجود الديناميكي؟ هل هو الحضور الصوتي؟ أو قيام الرجل بدورها؟

وأقرب تفسير للكلمة هو النشاط والفاعلية أي نشاط حواري على طريقة: قالت فلانة من دون تجسيدها للشخصية النسائية.

---

(١) ينظر نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، سلسلة كتاب الأمة- قطر، العدد ١٤، ص١١٢، وكذا: جميل حمداوي: نحو نظرية إسلامية جديدة للمسرح، مقال على موقع الألوكة بتاريخ ٢٠١٣/٩/١١م.

(٢) ينظر: نجدت كاظم لاطة، المسرح الإسلامي المعاصر وضرورة إشراك المرأة فيه، مجلة الوعي الإسلامي- وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية- الكويت العدد٤٥٨، شوال ١٤٢٤هـ- أكتوبر ٢٠٠٣م، ص٥٨.

(٣) المرجع السابق، نقلًا عن جريدة المسلمون عدد ٢٨٧.

أماّ الكاتب محمد المويلحي " فله تجربة إبداعية "حديث عيسى بن هشام" بث فيها رأيه بعد أن شاهد "التياترو" وعايش التجربة على لسان أبطاله، بأن ما يقام على خشبة المسرح أو يشخص بعيدٌ كل البعد عن أصل التثقيف والتأديب، فهو لا يختلف عن أماكن اللهو ومعاقرة الخمر شيئًا، وإذا "كان التشخيص على هذا النمط معدودًا بينهم بابًا من أبواب الآداب، وهم يحضرون ويشاهدون على هذا الاعتقاد، فإن شره عندي أعظم من شر الملاعب والمراقص الأخرى"(١).

ويمكن أن نستنبط أسباب الرفض عند المويلحي في نقاط:

– أن التشخيص قائم على نشر ثقافة الخمر واللهو.

– أن التمثيل قائم على أساس قصص العشق والغرام.

– أننا لم نراع البيئة والتربية عند نقل أو تقليد شيء ما من المعارف والعلوم وكذلك الآداب إذ " لا يتحتم أنّ ما يكون ذا نفع عند الغربيين يكون له نفع عند الشرقيين؛ لاختلاف ذلك كله فيهم وتفاوته بينهم. (٢)

– أن الشرع وضع ضوابط وحدودًا في علاقة المرأة بالرجل، "وليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن"(٣).

٣– قسم حائر يرى أن القضية معقدة، وأن حضور المرأة على خشبة المسرح من أعقد المشاكل، ولا يوجد لها حل حتى الآن، وهذا الفريق يمثله: طاهر دفع الله(٤).

---

(١) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، الناشرون دار ف المحدودة ف لندن ، ص٢٨٢.

(٢) حديث عيسى بن هشام، ص٢٨٣.

(٣) السابق: ص٢٨٤.

(٤) في المسرح الإسلامي، حوار في مجلة المشكاة، المغرب، العدد٥،٦ يونيو ١٩٨٦م، ص١٠٩، نقلًا عن جميل حمداوي: نحو نظرية إسلامية جديدة للمسرح.

٤- قسم يبرر غيابها عن المسرح، ويمثله د. محمد مصطفى هدارة" الذي يرى أن غياب المرأة عن المسرح خصوصية للمسرح الإسلامي [١] ومزية له، كما أن المسرح لن يضار بهذا الغياب.

وكأن ما ذهب إليه د. هدّارة شبيه بكسر أفق التوقع لدى المتلقي، أو هو نوع من كسر التابو بالنسبة للمسرح الكلاسيكي العالمي، فمثلما حدث التجاوز في قاعدة الوحدات الثلاث يحدث في غياب المرأة عن المسرح، بل قد كان إلزام الكاتب- في المسرح الكلاسيكي- ألا يمثل مناظر القتل والعنف شرطًا من شروط هذا المسرح" ومن ثم انتقدوا "سوفوكليس" في إظهاره "أوديب" والدم يتدفق من عينيه"[٢].

وكل هذا كُسِر الآن في المسرح المعاصر.

مناقشـة:

احتج النقاد والأدباء المؤيدون ظهور المرأة وحضورها على المسرح، بأن حضورها جزء من حضورها الكليّ في مناحي الحياة، واستكمال لدورها في مجالات الطب والهندسة والتعليم. وهذا غير مسلّم؛ لتفاوته بين ما هو ضروري، وما هو نافلة قولٍ، إذ لا أسوي حضورها في المجال الطبي والتعليمي بحضورها على المسرح، ولا يعني هذا أن يكون الأدب ذكوريًا، ويهمش دور المرأة، لكننا أمام إشكالية النص والعرض، فبعض كتَّاب المسرح تناولوا قضايا المرأة ودورها مثل" علي أحمد باكثير" في مسرحيات (سر شهرزاد- شجرة الدر- زهرة الوادي-صديقة من كرمان-زوجتان صالحتان) مما يدل على حضور الشخصية النسائية في النتاج الأدبي المسرحي، وهنا تأتي المفارقة التي

(١) ينظر: نجدت كاظم: المسرح الإسلامي المعاصر، ص٥٨

(٢) جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث-الدوحة-قطر، ط أولى ٢٠٠٩م، ص٢٦.

تبين أن الخلاف القائم بين المؤيدين والمعارضين يتوجه إلى النص المعروض لا إلى النص المقروء، وأن تمثيل المرأة على خشبة المسرح قضية تجسيد لا تأليف.

وبعض من كتاب المسرح الآخرين خلت نصوصهم من الحضور الأنثوي مثلما فعل "عبدالرحمن أحمد البنا" في مسرحيته: "غزوة بدر" عام ١٩٤٦، ويتم تمثيلها على مسرح حديقة الأزبكية، ويرى "علي محمد الغريب" أن هذه المسرحية" تجربة رائدة للعمل المسرحي الخالي من العنصر النسائي، وجعله الحاضر الغائب عن طريق ذكر النساء دون ظهورهن"[١] وشبيه بهذا العمل كذلك مسرحية" ألا من يشتري سهرًا بنوم" إذ خلت من العنصر النسائي، بغض النظر عن الإخلال من عدمه، سيما وقد ذكرتُ من قبل أن النساء يلعبن دورًا كبيرًا وخفيًا بين جدران القصور، إلا أن أحداث القصة لم تستدعِ دورًا لهن داخل العمل.

أمّا كون العمل صالحًا للعرض، فهي مسألة تتفرع من إشكالية المرأة بين النص والعرض.

وقد يكون هذا الطرح– النص المفقود– خروجًا من المأزق والخلاف الواقع بين المؤيدين والمعارضين لحضور المرأة على خشبة المسرح.

فمن الممكن وجود نص مقروء يستوعب أدوارًا رئيسة ومحورية للمرأة من دون أن ينتقل النص إلى مرحلة العرض، أو أن يكون نوع العمل منتميًا إلى مسرح الفكر "الفلسفي" وهذا أقرب الأشكال إلى عدم صلاحية العمل للعرض، فهي نصوص مسرحية صالحة للقراءة والاستماع؛ لأن الفكرة الذهنية المجردة قد يصعب تجسيدها على خشبة المسرح إما عن طريق المخرج من خلال عجز أدواته ورؤيته عن استيعاب ما يعنيه الكاتب، وإما عن طريق الممثل وعدم قدرته على تنفيذ هذه الأفكار بأبعادها الفلسفية.

(١) مسرحية غزوة بدر... الملائكة في مواجهة الشياطين، موقع رابطة أدباء الشام.

فضـلًا عـن أن الواقـع المعـيش يخبرنـا أن كثيـرًا مـن النصـوص المسـرحية قـد عايشناها قراءة لا مشاهدة، وقليل جدًا ما تمَّ عرضه، ومن ثمَّ فإن قضية المرأة بين النص والعرض أراها قضية خلافية على الورق، وبين أروقة الدرس، أما الواقع فإنه يقول: إن الغياب والحضور للمرأة يسيران في خطين متوازيين، والساحة الأدبية تعج بالتيارات والمذاهب من الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية إلى أن وصلنا للحداثة وما بعد الحداثة، حتى وإن ادعى بعضهم موت الكلاسيكية بقيام الرومانتيكية أو مدرسة أخرى، وشبيه بهذا –أيضًا– تصنيف الكتّاب من واقعيين، يساريين وغيرهما فإن ما ذهب إليه دعاة المسرح الإسلامي من حيث التطبيق على الواقع في ظلّ تسيّد تيارات متعددة لا يمنع من تقديم كل اتجاه رؤيته للكون والحياة والإنسان، ولا سيما أن المجتمع ليس خالصًا لفئة بعينها، فينبغي مراعاة الواقع بكامل معطياته وفئاته.

وعدّ بعض النقاد موقف المسرح الإسلامي من المرأة بين النص والعرض، أو الجانب الوثني في الأسطورة، فضلًا عن الجانب الخلقي، عدّ كلَّ ذلك إشكالية في المسرح الإسلامي، والسبب في هذا "أنه مسرح لا يخالف مضمونه، ولو في أبسط الأمور"(١).

وبدوري أسأل: هل يوجد مسرح يخالف مضمونه؟

إن أي مسرح ينطلق من معطيات مذهبه ومعتقده، فالمسرح اليوناني حين قدم أعماله انبثق من معتقده الوثني في الصراع القائم بين الإنسان والآلهة! ، ومثله المسرح المنبثق من المذاهب المادية والفلسفية كل يعبر عن مضمونه.

(١) أحمد بغالية: إشكالية المسرح الإسلامي، مجلة الفنون المسرحية بتاريخ ١٨-٤-٢٠١٨م، موقع الشبكة الإلكترونية خاص بالكاتب محسن نصار.

ومن ثَم فإن المسرح الإسلامي لو خالف مضمونه استحال إلى مسرح لا يقدم رؤيته، ولا يعبر عن طموحاته ورسالته.

وأخيرًا فإن لي ملحظًا على مسرحية" ألا من يشتري سهرًا بنوم" يتمثل في أن الطريقة التي عالج بها المسرحية أو القصةَ "الحدوتة" لم تكن على مستوى الفكرة من حيث الحجم، بمعنى أن الفكرة تستحق أن تبسط في العمل الأدبي أكثر من مجرد إخبار عن واقعة أو قصة متخيلة؛ وذلك لأن مجيئها في صفحات معدودة يوقعنا في إشكالية من "عدم التوازن الدائم بين حجم الحدوتة وحجم الحدث، ففي مسرحيات معينة يمكن سرد الحدوتة في سطور قليلة لا أكثر ولا أقل"(١).

والحدوتة هنا – المراد بها القصة سواء أكانت من التاريخ أو من الأسطورة، أمّا سرد القصة داخل العمل الأدبي فهو الحدث من خلال الطريقة، أو البناء الفني، واللغة الشعرية أو شاعرية اللغة في العمل النثري.

وأرى أن الكاتب في مسرحية "ألا من يشتري سهرًا بنوم" قد انساق وراء الحكاية والحدوتة "أكثر من المعالجة الفنية للحدث، ولمّا أراد المعالجة قَدّمها في صورة تناص لجملة أمثال عربية نجح في التقاطها وتوظيفها، لكنّ الحدث كان باردًا، وكأنك تقرأ عملًا للتسلية، فانساق الكاتب وراء الحكاية "الحدوتة"، ولم يخرج عن القص التاريخي، فأعاد إنتاجها مرة أخرى، بالرغم من أن "جيرار جينيت"(٢) يرى أن الحكاية شيء من

(١) د. عبدالعزيز حمودة: البناء الدرامي، ص٣٥.

(٢) ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم –عمر حلّي – عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة–المشروع القومي للترجمة، ط ثانية ١٩٩٧م، وينظر: عودة إلى خطاب الحكاية لجنيت، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي—الدار البيضاء– ط أولى ٢٠٠٠م، الفصل التاسع(حكاية الأقوال) ص ٦٣

الماضي أو ما يعرف بموت الحكاية؛ لأن الكاتب لم ينقلها من حيث هي قصة واقعية، أو تاريخية بل للتعبير بها عن شعرية اللغة، والتكثيف، واشتداد الصراع.

ومعنى أن تكون الحكاية شيئًا من الماضي أي: الحكاية الأولى، لأنك تستعيدها في البناء النصي للقصة، وكأن الكاتب يعيد إنتاج الخطاب الذي انقضى بانقضاء زمنه، وبخاصة في الحكاية التاريخية.

ولعل تركيز الكاتب على ذكر الفضائل، والوفاء بالعهد وعدم الخيانة جعله يهمل المعالجة الفنية، مما أسلمه إلى المباشرة وسطحية التناول، فضلًا عن خلو الحكي من أي مكون جمالي، أو أية صورة ترقى بالحدث، مستثنيًا من هذا تناصه الشعري، أو التناص في المَثَلِ.

٢-التاريخ بين الماضي والحاضر

التاريخ جزء من هوية الأمة، والعرب -قديمًا- يحتفون بأيامهم وأخبارهم، فالاهتمام بالتاريخ معين على استمرارية الأمة وعدم ذوبانها وسط أمواج الهويات، وهبوب رياح الحضارات، وتلاقح الثقافات.

ومن ثم فإن الاتكاء على التاريخ في الأعمال الأدبية يوحي بعدة أمور منها:

١- العبرة والقدوة: فالتاريخ يحمل وجهين أو معنيين: مثلما هو الحال في التورية، حيث يمثل السرد: المعنى القريب أو الظاهر للتاريخ، بينما تمثل القدوة: المعنى البعيد والباطن، فالظاهر يتمثل في أن التاريخ ما هو إلا إخبار عن الدول والأيام والإنسان، أمّا الباطن فهو "نظرٌ وتحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلمٌ بكيفيات الوقائع

وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يُعَدّ في علومها وخليق"[١].

فالحكمة مخبوءة في باطن التاريخ لا يعيها إلا من كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد، ولا يتم الاقتداء بالشيء إلا بالوقوف عليه.

وإن الجمع بين العبرة والقدوة في دراسة التاريخ، وإعادة طرحه في صورة أدبية يشير من طرف خفي إلى حالتي السمو والازدهار ماديًا ومعنويًا "خلقًا"، ومن جهة ثانية إلى حالة الهبوط والضعف التي تصيب الأمم والدول.

٢- الثراء الموضوعي: حيث يتجه الكتَّاب بوجه عام إلى التاريخ لما يمتاز به من ثراء الموضوعات "**والأحداث التاريخية، ونماذجها المترعة بالقيم والأفكار الحضارية، التي تصلح أن تُقَدّمَ وتوظف في أعمال إبداعية**"[٢].

وثراء الأحداث ليس مشروطًا بفكرة الانتصار والتفوق، كما أنه ليس مقصورًا على البطل الخارق الذي لا يقاوم، ولكنّ ثراء الأحداث يشمل ما سبق، فضلًا عن شراء الموقف الذي يكون بالسلب مثلما يكون بالإيجاب، وأعني بذلك أن لحظات الضعف، والمواقف المأزومة حيث يطرحها الكاتب – إنّما يُنَبّه عليها، وينذر من خطورتها ويحذر من تكرارها مثلما هو الحال **في مسرحية" ألا من يشتري سهرًا بنوم"، وما فيها من عمق دلالي.**

٣- المعادل الموضوعي: يُلحُ الواقع على الكتاب إلحاحًا شديدًا بحثًا عن معادل موضوعي يرصد من خلاله الأحوال، معبرًا عن الآلام والآمال، ولن يتأتى ذلك إلا

---

(١) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، ص٨١.

(٢) د/كمال سعد خليفة: المسرح والتاريخ تعالق إبداعي دراسة تحليلية في مسرحية "مماليك للبيع"، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا- العدد الثاني والعشرون ٢٠١٨م، جزء أول، ص٥٨٨

بالوعي الواضح بتراثه وتاريخه، بل بالتراث العالمي كذلك، فإن اتساع معرفته تجعله في فسحة من انتخاب ما يناسب الفكرة، بحثًا عن الخروج من الأزمة، أو بعثًا للأمل في النفوس، أو تقويمًا للأخلاق. ويمكن القول: إن دراسة التاريخ واستلهامه من خلال أحداثه المختلفة والمتنوعة يمثل إعادة إنتاج للواقع المعيش بكل صراعاته وتداعياته، وذلك بالاتكاء على الحدث بوجه عام، أو الاتكاء على الشخصية.

بل إن الوعي بالذات "الهوية" سبيل لدراسة التاريخ، وشرط الفعالية الحقيقية هو أن "**الوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع؛ لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر**"(١).

إذ لا يكفي مجرد النقل من التراث أو التاريخ، لأنني في حاجة إلى الاستلهام الجمالي، والإسقاط الفني، والتوظيف التناصي الذي يحقق جدلية الإبداع بين الواقع والتاريخ.

والكاتب في مسرحية " ألا من يشتري سهرًا بنوم" يرتبط بالتاريخ زمانًا ومكانًا، وهذا شكل كلاسيكي للمسرح تَقَيَّد فيه الكاتب بالوحدات الثلاث: **(الحدث– المكان – الزمان)**

كل ذلك في إطار تقليدي لم يحاول المزج فيه بين الماضي والحاضر، وقد نجد له عذرًا ومخرجًا لهذا الشكل الذي طرحه الكاتب من أنه "يحاول عن طريق الإيهام أن يستلبنا من واقعنا لكي يرتد بنا إلى التجربة التاريخية فنعيش في واقعها، نتعرف على الشخوص، ونعاين الأحداث، ونلم بكل التفصيلات، حتى لنصبح – بوصفنا متلقين– جزءًا من هذه التجربة"(٢)؛ وذلك لأن الأدب معايشة، وليس تقريرًا يدوّن عن مرحلة أو حدث تاريخي. أمّا المخرج الثاني الذي دفع الكاتب إلى هذا الشكل فهو الإيحاء بالنص الغائب أو المسكوت عنه، ومن ثمّ يترك للمتلقي إكمال البياض في النص الأدبي.

(١) د/ عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول العدد ١– أكتوبر ١٩٨٠م، ص١٧٣.

(٢) توظيف التراث: مرجع سابق، ص ١٧٤.

الخاتمة

يحمل المسرح في طياته كثيرًا من القضايا والموضوعات الإبداعية والنقدية، منها إشكالية الهوية تاريخًا، ولغةً، فضلًا عن جدلية الغياب والحضور للعنصر النسائي في النص والعرض المسرحي، وانتهت الدراسة إلى ما يأتي:

- أن الهوية ليست في كل أحوالها منطلقًا للإبداع، بخاصة إذا لم يكن الكاتب مؤهلًا لامتلاك أدوات هذا النوع، متمرسًا لوسائطه، فالحسناوي قصد كتابة مسرح إسلامي، لكن "باكثير"– مثلًا– لديه المقدرة، فتصرف في فنون القول.
- لا حاجة في تكلف البحث عن جذور عربية للمسرح؛ لأن فنّ المسرح قد خرج من عباءة الغرب، معبرًا عن ثقافة ومعتقد القوم.
- أن الاتكاء على التاريخ في الأعمال الأدبية يمثل معادلًا موضوعيًّا، وإعادة لإنتاج الواقع المعيش بكل صراعاته، وتداعياته.
- أن الوعي بالذات سبيل لدراسة التاريخ، وشرط للتفاعل الحقيقي.
- نجح الكاتب في كسر أفق التوقع لدى المتلقي من خلال عتبة النص" العنوان" حيث تعاضد الشعر مع السرد، فاختزل العنوان الذي هو شطر بيت" ألا من يشتري سهرًا بنوم" حالة الضيق والقلق، والهم المصحوب بالندم.
- لا يمكننا حصر اللغة الفصيحة في الموضوعات التاريخية فقط؛ لأن ذلك يسلمنا إلى فقرٍ في النصوص المسرحية، فنضيّق واسعًا .
- يخلط بعض الدارسين في مفهوم الواقعية، فالحقيقة أنها اتجاه فلسفي، وليست اتجاهًا لغويًا، وبهذا نستطيع معالجة قضايا الإنسان والمجتمع، والحياة اليومية من خلال لغة فصيحة تسمو بالمتلقي.

- اتجه الحوار في المسرحية إلى المباشرة بوجه عام، فضلًا عن قصره، وعدم رسمه ملامح الشخصية فيما يعتريها من حالات الفرح والسرور.
- أجاد الكاتب في استخدامه للاستعارات التمثيلية، إذ جعلها مشتقة من موضوع العمل، فكانت بمثابة الرابط بين أحداث المسرحية بطريقة متراتبة، تسلم مقدماتها إلى نهاياتها من خلال توظيف المَثَلِ.
- الصراع في المسرحية صراع مزدوج، بين الإنسان ونفسه من جهة، وبين الإنسان وغيره من جهة أخرى، وهو ما يصطلح عليه بصراع الإرادات.
- لم يستطع الكاتب أن يقدم لنا وصفًا فنيًا، ومكانيًا دقيقًا يقوم مقام الرؤية البصرية في العرض المسرحي، مما أفقد النص عنصر الخيال لدى المتلقي، فلم يوقفنا فيها على طرائق العمارة، واللباس، والزينة لمدة تاريخية وحضارية يؤرخ لها.
- لا خلاف بين النقاد من حضور المرأة في النص المسرحي، وإنما وقع الخلاف في حضورها على خشبة المسرح" العرض".
- أن ثنائية الغياب والحضور للمرأة بين النص والعرض قضية خلافية على الورق، وبين أروقة الدرس، أما الواقع فيخبرنا أن الغياب والحضور يسيران في خطين متوازيين؛ نظرًا لأن الساحة الأدبية تتسع لتعدد التيارات والمذاهب، وأن المجتمع ليس خالصًا لفئة بعينها، وهذا ما ينبغي مراعاته بكل معطياته.

مراجـع البـحث

مراجع قديمة:

- ابن الأثير محمد بن محمد: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي – بيروت لبنان، ط أولى ١٤١٧هـ/١٩٩٧م
- ابن حبان: صحيح ابن حبان ترتيب: الأمير أبو الحسن علي بن بلبان، وتعليق الألباني "التعليقات الحسان على صحيح ابن حبان"، دار باوزير للنشر والتوزيع – جدة – المملكة العربية والسعودية، ط أولى ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م
- ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: عبدالله محمد الدرويش، دار يعرب – دمشق، ط أولى ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م
- ابن دريد: الاشتقاق ، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الجيل – بيروت لبنان، ط أولى ١٤١١هـ/١٩٩١م
- ابن سعيد الأندلسي: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: د. نصرت عبدالرحمن، الناشر: مكتبة الأقصى – عمان – الأردن، ص٩٣ [د.ت]
- ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر١٣٩٩هـ/١٩٧٩ م
- ابن قتيبة الدينوري: المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ثانية ١٩٩٢م
- ابن كثير: إسماعيل بن عمر: البداية والنهاية، دار الفكر ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م
- أبو البقاء الكفوي: الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت– مؤسسة الرسالة ط ١٤١٩هـ ١٩٩٨م
- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: سمير جابر، الناشر دار الفكر – بيروت، الطبعة الثانية، جزء ٢٢/ ص ٣١٨

- أبو حيان: البحر المحيط، تحقيق: صدقي محمد جميل، الناشر: دار الفكر بيروت ط١٤٢٠هـ
- الطبري محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك، دار التراث – بيروت، ط ثانية ١٣٨٧هـ
- محمد بن حبيب البغدادي: أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط أولى ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م
- الميداني: مَجْمَع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مصر– مطبعة السنة المحمدية طبعة ١٩٥٥م
- نشوان بن سعيد الحميري اليمني [ت ٥٧٣هـ] : خلاصة السير الجامعة لعجائب أخبار الملوك التبابعة، تحقيق: علي بن إسماعيل المؤيد، إسماعيل بن أحمد الجرافي، دار العودة – بيروت، ط ثانية ١٩٧٨هـ

مراجع حديثة:

- أحمد الجدع: معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، دار الضياء للنشر والتوزيع– عمان –الأردن، ط أولى ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٩٧٢
- أحمد مختار عمر[دكتور]: معجم اللغة العربية المعاصرة، الناشر عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م
- الأحمد نكري: دستورِ العلماء" جامع العلوم في اصطلاحات الفنون"، الناشر دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م
- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث–الدوحة–قطر، ط أولى ٢٠٠٩م .

- رياض عصمت: المسرح العربي.. سقوط الأقنعة الاجتماعية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١م
- شوقي ضيف [دكتور]: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف- مصر، طبعة عاشرة
- عبد السلام المسدي [دكتور]: الهوية العربية والأمن اللغوي دراسة وتوثيق، الناشر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط أولى بيروت، يوليو ٢٠١٤م.
- عبد العزيز حمودة [دكتور]: البناء الدرامي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨م
- علي أحمد باكثير:

١- أوزيريس، الناشر مكتبة مصر، الفجالة (د.ت)

٢- مجموعة (هكذا لقي الله عمر) ومسرحيات أخرى، مكتبة مصر [د- ت]

٣- مسرحية هاروت وماروت، الناشر مكتبة مصر- الفجالة [د- ت]

٤- مسرحية"البيت العتيق" مجموعة(هكذا لقي الله عمر) مكتبة مصر[د- ت]

- علي الراعي [دكتور]: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والآداب – الكويت- سلسلة عالم المعرفة، ط ثانية ١٩٩٩م، العدد ٢٤٨
- عماد الدين خليل[دكتور]:

١- فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط١٤٠٩هـ.

٢- في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة – بيروت لبنان (د.ت)

- عمر الدسوقي[دكتور]: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي – مصر

- ماري إلياس[دكتور] وحنان قَصّاب[دكتور]:المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العَرْض، مكتبة لبنان ناشرون، ط أولى ١٩٩٧م
- مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر ط ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م
- محمد أحمد العزب[دكتور]: عن اللغة والأدب والنقد، المركز العربي للثقافة والعلوم – بيروت لبنان (د.ت)
- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، الناشرون دار ف المحدودة– لندن
- محمد زكي العشماوي[دكتور]: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ط أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
- محمد مندور[دكتور]: الأدب وفنونه، ط دار نهضة مصر
- نجيب الكيلاني:

١- آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت أولى ١٩٨٥م

٢- مدخل إلى الأدب الإسلامي، سلسلة كتاب الأمة– قطر، العدد ١٤

كتب مترجمة:

- جيرار جنيت:

١- خطاب الحكاية(بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم –عمر حلّي – عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة–المشروع القومي للترجمة، ط ثانية ١٩٩٧م

٢- عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي—الدار البيضاء- ط أولى ٢٠٠٠م .

- محمد عزيزة [دكتور]: الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، الناشر عيون المقالات ط دار قرطبة– الطبعة الثانية – البيضاء ١٩٨٨م

الدوريات:

- أحمد بغالية: إشكالية المسرح الإسلامي، مجلة الفنون المسرحية بتاريخ ١٨-٤-٢٠١٨م، موقع الشبكة الإلكترونية خاص بالكاتب محسن نصار.
- أحمد نبيل أحمد: ملامح الهوية الثقافية في دراما مسرح الطفل العربي، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، المجلد ٤٤، يناير – مارس ٢٠١٦م
- زغو محمد: أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية- جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف- الجزائر، العدد ٤ - ٢٠١٠م
- عز الدين إسماعيل[دكتور]: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول العدد١- أكتوبر ١٩٨٠م
- كمال سعد خليفة[دكتور]: المسرح والتاريخ تعالق إبداعي دراسة تحليلية في مسرحية "مماليك للبيع"، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا- العدد الثاني والعشرون ٢٠١٨م
- محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي: حكاية جاد الله نموذجًا، جمعية المسلم المعاصر- مج ١٤، عدد ٥٣ ط المحرم – سبتمبر ١٩٨٨م
- محمد الحسناوي: ألا من يشتري سهرًا بنومٍ" مجلة الأدب الإسلامي العدد٤٧، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م
- نجدت كاظم لاطة: المسرح الإسلامي المعاصر وضرورة إشراك المرأة فيه، مجلة الوعي الإسلامي- وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية- الكويت العدد٤٥٨، شوال ١٤٢٤هـ- أكتوبر ٢٠٠٣م