قدري في كل الأيام
الغضبى أن أعبر بحر
النسيان
أن تلفحني في
شوق كل النيران
أن أرتجز الأبيات
الغضبى ..
لكي لا أبكي أبدا في
يوم طعان
أو أسعى مثل الناس
لكي أعطى
«منديل أمان» .
عبده بدوي

الدراما في شعر عبده بدوي

حديثي هنا يتناول ما كتبه د. عبده بدوي - رحمة الله عليه - ليكون شكلا دراميا شعريا متكاملا، أي مسرحية شعرية، لا ما يمثل الدرامية كعنصر من عناصر شعره، من ثم ينصرف اهتمامي إلى أعمال أربعة هي بحسب صدورها:

١ - مسرحياته في ديوانه باقة نور سنة ١٩٦٠ م.
٢ - الأرض العالية أوبرا أفريقية سنة ١٩٦٥ م.
٣ - محمد عليه الصلاة والسلام قصيد سيمفوني سنة ١٩٦٦م.
٤ - ثم يخضر الشجر سنة ١٩٦٦ م.

بقلم: د. سعد أبو الرضا

ولاشك أن الشعر في الدراما يضاعف من تأثيرها لأنها بذلك تؤثر في القارئ على مستويين دفعة واحدة دراميا وشعريا معا، مما يضاعف من حدة الإثارة الدرامية [1]، وذلك إذا تهيأ للنص الدرامي الشاعر الجيد.

وبالنسبة للأوبرا والقصيد السيمفوني، فللإخراج والديكور والموسيقى دور كبير قد لا يقل عن دور الشاعر المبدع، فبتصورات أصحاب هذه الوسائل الدرامية المعينة والمتخصصين فيها تتجلى أهمية الشكلين السيمفوني والأوبرالي. علما بأن «الأرض العالية» كانت إحدى مسرحياته التي صدرت في ديوانه: باقة نور.من ثم فالذي يعنيني هنا النص الدرامي، وسيكون حديثي عن «ثم يخضر الشجر» وأدرس أنموذجا واحدا منها هو: «العودة في أطراف الليل».

توظيف التراث:-

للقاضي أبي علي الحسن بن علي محمد التنوخي كتاب بعنوان: «الفرج بعد الشدة» يضم كثيرا من الأخبار والنوادر والطرائف التي جمعها ودونها لأهداف عدة منها التسلية، وكشف بعض جوانب عصره، خاصة فيما يتعلق بالمسؤولين والحكام وعلاقتهم بالمحكومين.

وبرغم أن العنوان «الفرج بعد الشدة» يمكن أن نجده على عدة مؤلفات أخرى لأشخاص آخرين، لكنها أقل حجما، وأوجز عبارة، وربما كان ذلك مما دفع القاضي التنوخي إلى تأليف كتابه «الفرج بعد الشدة» في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي [٢]، ليكون أغزر مادة، وأشمل أخبارا ونوادر وطرائف.

وقد اهتم بهذا الكتاب بعض المستشرقين منهم مارسنيون ومارجليوس وسنوك وكارل بروكلمان وغيرهم.

ولكن اهتمام د. عبده بدوي مختلف، لأن الكتاب في نظر هؤلاء المستشرقين لا يخرج عن كونه مجموعة من الأخبار والنوادر التراثية العربية، بينما جعله د. عبده بدوي وسيلة لاستثمار التراث في شكل درامي، يحاول من خلاله معالجة الواقع المعيش بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أعني أن يستخدم مادة الخبر دون تغيير، أو قد يغير في بعض الأحداث.

وموقف المبدع من التراث تاريخا ونوادر وطرائف، موقف مهم، لأن المفروض فيه أن يحافظ على جوهر هذا التراث ليحقق الصدق الأخلاقي والأمانة، لكنه في الوقت نفسه يقدم رؤية له، ومن ثم فقد تختلف هذه الرؤية في عرض تفاصيل التراث، أو تقديم بعضها على بعض أهمية وتأثيرا، وقد يغير بعض هذه التفاصيل، بما يتلاءم مع التوظيف لمعالجة قضايا الواقع المعيش، وتحقيق الأهداف الإنسانية المنوطة بهذا التوظيف، في هذا الشكل الفني.

فماذا فعل د. عبده بدوي وهو يعالج بعض الأخبار أو النوادر من كتاب «الفرج بعد الشدة»، تحت عنوان «ثم يخضر الشجر»؟

إن اخضرار الشجر لابد أن يسبقه خريف يتعرى فيه هذا الشجر أو تسقط أوراقه، وكذلك الإنسان قد يواجه أزمة تدهم حياته، وتوقعه في المعاناة والألم، ثم تنفرج هذه الأزمة، لكن الألم والمعاناة والانفراج، لابد أن يكشف عن طبيعة النفس الإنسانية وموقفها من الحياة والناس والمتغيرات من حولها، من ثم يتجلى العمل الدرامي كاشفا الأهداف الذاتية والإنسانية الإسلامية، وبذلك يخرج من نطاق الفردية الضيقة إلى المجال الإنساني الرحب الفسيح، خاصة عندما تتجلى في هذا العمل رؤية المبدع للعالم والواقع المعيش، وقد تزداد هذه الرؤية جلاء بالمقارنة بين الأصل التراثي المتمثل في الخبر أو النادرة، وبين المسرحية التي تم توظيف هذا الخبر فيها، ولذلك فإن د. عبده بدوي قد ألحق الأخبار التاريخية التراثية بمسرحياته الثلاث: «ثم يخضر الشجر» لمن أراد أن يرجع إلى الأصل التراثي.

مسرحية العودة في أطراف الليل
توظيف الشخصيات:

١ - الراوي:-

هذه هي المسرحية الأولى من المسرحيات الثلاث التي تكون مجموعة «ثم يخضر الشجر» للشاعر عبده بدوي، وتتألف هذه المسرحية من ثلاث لوحات درامية شعرية، يسبقها الراوي الذي يمكن أن يمثل الجوقة في المسرحية اليونانية، وهو أبو علي التنوخي نفسه، مبشرا بالفرج بعد الشدة، والسعة بعد الضيق، والمنحة بعد المحنة، والنعمة بعد النقمة، والموهبة والعطية بعد النكبة والرزية [٣]، وهي أهداف إسلامية إنسانية عامة مردها إلى الله سبحانه وتعالى، وبذلك يتضح اتجاه إسلامي يشكل هذا العمل الدرامي، كما يلخص الشاعر فيه أهدافه المنوطة به.

وبرغم أنها مقدمة نثرية لكنها لم تخل من إيقاع يجذب المتلقي إلى هذا العمل وأهدافه، بالإضافة إلى أن اختيار شخصية أبي علي التنوخي راويا إيهامٌ بواقعية المسرحية.

٢ – الشخصية الرئيسة:-

بل تزداد هذه الواقعية تجليا عندما يكون مسلمة بن عبد الملك القائد الأموي إحدى الشخصيات الرئيسة في هذه المسرحية، وقد انتصر على الروم. وهو شخصية تاريخية عسكرية حقيقية، حاول الشاعر عبده بدوي أن يبرز أبعادها «النفسية والاجتماعية دراميا من منظور أقرب إلى التصوف، فقد جعله في حالة استغراق بعد صلاة العشاء، مناجيا ربه شاكرا لأنعمه ؛ خاصة انتصاره على الروم، راجيا رضاه سبحانه وتعالى، متضرعا إليه بالدعاء،

وربما كان الشعر من أهم الوسائل في الكشف عن مثل هذا المنظور، لما فيه من تكثيف وغرابة وتصوير، ولذلك فقد ترددت على لسان مسلمة كلمات من مجال التصوف مثل: (ياربي، رضاك – النور – أصّاعد – القرآن – أطل عليك – تقبلني – دعني في نفسي – الأوّاب –)، كما اقترن مجيء هذه الكلمات بصور تدعم إيحاءاتها الصوفية، تشكلها كلمات من الحقل الدلالي نفسه وهو التصوف كمصاحبات لغوية لها، مثل: توجني برضاك الأعظم – أصّاعد نحوك في نجم مكسور – الليل الحيران – أثقب حزني بالقرآن – نجم يتولد في قلبي – أجنحة النور المبهورة– قلب النور).

وربما كان هذا جانب نفسي، لكنه يقترن بالبعد الاجتماعي المتمثل في علاقة القائد العسكري بجنوده من ناحية، وبواقعه وعدوه من ناحية أخرى، بل ربما كان ذلك وسيلة الشاعر للإطلال على العصر الحاضر الذي نعيش فيه ومتغيراته ؛ فبينما يحاول الجندي إخبار مسلمة بالأسير الذي جاء به إليه، يسأل مسلمة الجندي هل كان يحاول قتل مسلمة نفسه وهو يتلو القرآن، ثم يربط ماضي التاريخ بحاضره ومستقبله عندما يسأله إن كان هناك من لا يعبأ بالدماء تسيل فوق المصاحف، وربما كان في ذلك إشارة إلى التحكيم الذي تم بين علي ومعاوية وخرج عليه الخوارج وحاربوا الفريقين، وخوارج اليوم كخوارج الأمس، كلاهما خرج على نظام الدولة الإسلامية، وكذلك يسأله هل هناك من ينشر قمصانا أخرى في هذا العصر : مشيرا إلى قميص يوسف عليه السلام قديما وهو دليل كذب وافتراء، ويمكن أن يتكرر هذا الكذب في أي عصر في الحاضر والمستقبل، كما حدث في الماضي، وبذلك يحذرنا الشاعر من الكذب بصفة عامة، وفي السياسة بصفة خاصة، وفي علاقة الحاكم بالمحكوم: يقول مسلمة للجندي:

«أتراه كان سيقتلني وعلى شفتي القرآن

أتعود دماء أخرى تسبح فوق المصحف؟

أتنشّر قمصان أخرى من فوق منابر هذا العصر؟» (٤).

كما كان حرصه على سلامة الأسير الشيخ وإكرام الجندي له، مثلا من أمثلة رعاية قواد المسلمين لأسراهم، خاصة الشيوخ منهم.

وقد كان على وشك قتل الجندي جاسر إحقاقا للعدل ، بدلا من فرنسيس بعد أن ضمن الأول الثاني ليذهب إلى زوجته الرومية التي تركها تعاني سكرات الموت، لأنه تأخر عن الحضور، لكن هذا الضمان قد أثار القائد، كما كان وسيلة استمرار الحدث وتتابعه، والكشف عن علاقة الشخصيات الثانوية كجاسر وفرنسيس بالشخصية الرئيسية القائد، وتجلي كثير من صفاته كالعدل والرأفة بجنوده، والرحمة بكل الناس.

٣ – جاسر:

عن طريق الاسترجاع تجلت علاقة جاسر بفرنسيس الرومي، وهو الذي ضمنه بعد ما توسم فيه الشيخ صلته به، فقد كان حفيده، إذ سبيت أمه ماريا منذ أكثر من إحدى وعشرين سنة، وأعتقها زوجها، وصارت تسمى ليلى، وهكذا اكتشف جاسر أهل أمه من الروم عندما عزم فرنسيس بعد العفو عنه أن يصطحبه معه، وقد حمله بذكريات أمه وهدايا له ولها.

قانون الوحدات الثلاث:

المسرحية بلوحاتها الثلاث، وشخصياتها الخمس، لا تكاد تخرج في بنائها عن الشكل الأرسطي المسرحي، من حيث قانون الوحدات الثلاث، خاصة بالنسبة لوحدتي الحدث والزمان.

وحدة الحدث:

تتجلى «بداية الحدث» والقائد مسلمة بن عبد الملك في خيمته، يتهيأ لرحلة روحية بعد أن من الله عليه بالنصر في حربه مع الروم، ثم يدخل عليه أحد جنوده ممسكا بأسير رومي اسمه فرنسيس، في سن الستين مرتعشا خائفا باكيا لأنه تصور أنه سيقتل كما قتل غيره، كما كان له مطلب عند القائد.

ويبدأ «منتصف الحدث» عندما يطلب فرنسيس من مسلمة أن يمهله للغد، حتى يذهب ليدرك زوجته التي توشك على الموت فقد يقوم بتجهيزها، ونظرا لمعرفته أنه لابد من تقديم ضامن حتى يعود، فقد سمح له مسلمة بذلك، من ثم أخذ يدور بين الجنود باحثا عمن يضمنه عند القائد، حتى توسم بغيته في جندي يسمى جاسر قبل أن يضمنه.

وتتمثل «نهاية الحدث» في تأخر وصول فرنسيس عن موعده، ويوشك مسلمة أن ينفذ حد القتل في جاسر، إلى أن ظهر فرنسيس من بعيد مناديا أنه قد وصل، ليوقفوا تنفيذ الحد في جاسر، مما دفع مسلمة إلى العفو عنه.

وحدة الزمان:

وهكذا أيضا لم يستغرق ذهاب فرنسيس وعودته قبل غروب اليوم التالي لذهابه، أكثر من دورة شمسية واحدة، مما يكشف عن وحدة الزمان الأرسطية، عمادا لهذه المسرحية، ويعلي من واقعية الحدث.

ويبدو أن فرنسيس الرومي بعد أن تفرس في ملامح الجنود، لفت نظره ملامح جاسر، وتوقع أن يكون حفيدا له، لأن ابنته ماريا سبق أن أسرت منذ أكثر من عشرين عاما كما أشرت سابقا، فلعلها أعتقت بعد أن أنجبت، وكان جاسر ابنها، وفعلا تأكد ذلك من حديث بين فرنسيس وجاسر، إثر سؤال مسلمة جاسرا عن سبب قبوله ضمان فرنسيس، فبين أن الرجل توسم فيه القبول فما أحب أن يخذله.

وما أن تعرفا على بعضهما حتى عفا مسلمة عن فرنسيس الذي استأذن مسلمة أن يصحبه جاسر ليكافئه، وفي الحقيقة ليعرفه بخالاته وأقارب والدته، كما حملوه لوالدته بعض مقتنياتها التي كانت موجودة لديهم، بجانب هداياهم له ولها، وفعلا عندما عاد جاسر إلى أمه التي كانت تنتظره في بلاد العرب هي وخادمتها بعد وفاة زوجها والد جاسر عرفت كل ذلك، وكان لقاء إنسانيا، عندما عرفت أن والدها وأخواتها أحياء، وأن جاسرا لم يقتل أهلها.

الإحساس المأساوي:

يمكن أن نعتبر البطولة هنا موزعة بين مسلمة بن عبد الملك، وجاسر، فأولهما القائد المؤمن القوي الذي يسير الحدث، لكن دور جاسر لا يقل درامية عنه، بل ربما كان أكثر منه، في التأثير في الحدث، بضمانه لفرنسيس الذي ذهب ليجهز زوجته للدفن، وقد تأخر عن موعد حضوره المتفق عليه، من ثم فقد تجلى في جاسر الإحساس المأساوي إلى حد كبير بناء على التصور الأرسطي لمثل هذا الموقف، فهو البطل الخير الذي

ضمن الرومي فرنسيس، الذي تأخر، مما جعل القائد مسلمة يتهيأ لتنفيذ الحد في جاسر، فكيف وهو الخيّر، يكون جزاؤه القتل؟ لكن هذه المسرحية لا تستمر في إطار التصور الأرسطي لهذه القضية، عندما تتحول سعادة البطل الخير إلى شقاء، وإن كنا قد وجدنا جاسرا متهيئا لقبول القتل، وما أن يظهر فرنسيس عائدا ليتلقى مصيره، حتى ينقذ جاسراً مما كان سينزل به، وفاء بما وعد، بذلك تنتهي المسرحية بسعادة هذا البطل الذي يلتقي بأهل والدته مؤكدا للحب والسلام وناشرا لهما، وتلك نهاية مقبولة إسلاميا لما فيها من تساوق بين الخير ونتيجته، وهي في الوقت نفسه، تعتبر خروجا على ما رآه أرسطو في المأساة اليونانية، برغم ما في ذلك من اقتراب من الرواية التاريخية في كتاب (الفرج بعد الشدة).

التدافع (الصراع):-

بناء على ما سبق بالنسبة لموقف جاسر فقد كان المفروض أن يكشف لنا عبده بدوي عن جاسر بين الخوف والرجاء، وبين الحياة والموت، وبين الاستعداد لأن ينفذ الحد فيه، والرغبة في النجاة، وغير ذلك من المشاعر التي تكشف عن التدافع أو الصراع في نفسه، التي يمكن أن تكون ممزقة بين هذين الجانبين.

لكننا على العكس من ذلك تماما، وجدنا جاسرا مرحبا بالموت، بل لقد كان في انتظار إقامة الحد عليه بنفس راضية لقاء ما قدم من ضمان لفرنسيس، بل أكثر من ذلك لقد طلب من مسلمة القائد ألا يجعل في نفسه أملا لنجاته[٥]، ولا شك أن هذه بطولة لكنها مهما تكن فهي بطولة مثالية، تتجاوز إمكانات البشر.

عناصر الخطاب المسرحي:

١ - العنوان:

«العودة في أطراف الليل»: يمثل هذا العنوان التزام الشاعر عبده بدوي في هذه المسرحية بالحدث التاريخي، فقد عاد جاسر إلى أمه ليلى في أطراف الليل، بعد زيارته لأهلها مع جده فرنسيس، وكانت على أحر من الجمر هي وخادمتها، فرد الحياة إلى أمه وإلى البيت نفسه، لكن المسرحية في نهاية اللوحة الثالثة وهي الأخيرة تبشر «بعودة الفجر والاهتمام بالمستقبل»،

وذلك هدف إنساني جدير بأن يرتبط به توظيف هذا الخبر في هذا العمل الدرامي، كما أن هذا الهدف الإنساني كان وسيلة الشاعر للانتقال من التاريخ إلى الواقع المعيش كما سبق أن أطل مسلمة على هذا الواقع نفسه، ولذلك فإن عنونة هذه المسرحية بالفجر الجديد أو المستقبل، يمكن أن يكون عنوانا مناسبا لها، خاصة ودلالته اللغوية والإنسانية تتسق مع العنوان العام لهذه المجموعة «ثم يخضر الشجر»، من حيث عودة الابن لأمه حاملا لها كل ما يطمئنها عن أهلها، والأهم من ذلك هو إيناسه لها، وملؤه لحياتها من جديد.

٢ - الحوار:

من البدهي القول إن الحوار عماد المسرحية، لكن الأهم هل حقق الحوار هنا الأهداف المنوطة بهذا العمل الدرامي فأضاء المواقف، وكشف عن داخل الشخصيات، وجسد حركتها الدرامية وصولا إلى الأهداف المنوطة بالمسرحية؟

غالبا ما يتميز الحوار في هذه المسرحية بطول جمله، إذ يغلب عليها محاولة البرهنة والإقناع، فمسلمة القائد مستغرق في مناجاته، وبيان اختلاف موقفه عن موقف الجندي الذي جاء إليه، خاصة وهو مستغرق في قراءة القرآن، خير حافظ له [٦]، والجندي يريد أن يوضح صفات الأسير، وموقفه منه. ومسلمة القائد نفسه تواق لتطبيق العدل حتى ولو على نفسه، من ثم فقد تهيأ لتنفيذ الحد في جاسر عندما تأخر فرنسيس الذي قد ضمنه جاسر ويريد أن يقنعه بذلك، وجاسر نفسه مقتنع بتطبيق الحد، كما يحاول أن يبين لمسلمة القائد ألا يظهر في نفسه أي أمل في العفو [٧]، كما كان حريصا على أن يقنع أمه بأنه لم يقتل أهلها، وهي نفسها تريد أن تتأكد من ذلك[٨]، وهكذا تهيمن محاولة الإقناع على الجميع ولذلك طالت الجمل.

إن أساس الدراما الحركة، ولذلك فهي منسوبة أصلا إلى الفعل اليوناني «درا» بمعنى يفعل، لكننا نجد بعض المواقف الغنائية التي تتوقف فيها الحركة في هذه المسرحية، وفي غيرها من مسرحيات د. عبده بدوي الشعرية، لكن هذه المواقف الغنائية هنا قد ترتبط بمستويات فنية تتعلق بجوهر العمل الدرامي نفسه، كأن يكون الموقف مناجاة، كحديث القائد مسلمة في بدايات اللوحة الأولى من هذه المسرحية [٩]، وكحديث الجندي عن موقفه من الأسير الرومي فرنسيس واهتمامه الإنساني به [١٠] في اللوحة الأولى نفسها، وكذلك بعض مواقف جاسر في اللوحتين الثانية والثالثة [١١]، وكذلك بعض مواقف فرنسيس الأسير الرومي [١٢]، ومواقف الأم ليلى أيضا في اللوحة الثالثة [١٣]، وربما كانت هذه المسوغات الإنسانية في مثل هذه المواقف مدعاة للغنائية فيها، خاصة إذا كان الشعر أسلوبا لها. ومع ذلك فإن ابتعاد الشاعر عن الغنائية في الدراما حتى ولو كانت شعرية مطلب أساسي فيها.

هذا برغم أن هذه المواقف قد كشفت عن داخل الشخصيات، فتجلى القائد مسلمة ورعا تقيا مستوعبا لأحداث التاريخ، كما تجلت شخصية جاسر خيرًا بارا بأهله خاصة أمه، كما وضحت شخصية فرنسيس مدركا لمسؤولياته نحو زوجته وابنته ماريا، من ثم فقد تجلت أهداف عدة من أهداف هذه المسرحية كشف عنها حوارها، مثل رعاية قواد المسلمين للمسنين من أعدائهم، وحرص الجنود على أداء واجبهم، والأكثر جلاء ووضوحا هو التحذير من الكذب والخروج على الأمة والحث على الاهتمام بالمستقبل والعناية به، وأهمية الشباب في بناء هذا المستقبل.

٣ - اللغة:

اللغة الشعرية لغة جمالية تصويرية، تتميز بالتكثيف والرمز، فإذا ما وظفت في الدراما ازدادت فاعلية وحيوية وجمالا، فمادة «خضر» وارتباطها بالنبات والحيوية والتفاؤل أو ما هو عكس ذلك، تشكل حقلا دلاليا يستثمره الشاعر عبده بدوي خلال بناء هذه المسرحية، بدءا من عنوان المجموعة حتى نهاية مسرحيته الأولى «العودة في أطراف الليل»، فالفعل «يخضر» في العنوان: «ثم يخضر الشجر» بعد «ثم» التي تفيد طول الانتظار حتى تحققت خضرة الشجر، يوحي بعودة الحيوية والنشاط والخير للنبات، وفي الوقت نفسه يتضح كونه رمزا للحياة الجديدة للإنسان، ملؤها البشر والأمل.

وجاسر وهو ينتظر عودة فرنسيس الذي ضمنه وقد تأخر، يبدأ يستشعر الألم والحزن للمصير الذي ينتظره وهو القتل، من ثم تتحول الخضرة في قوله: «والأوراق الخضرا تهوي في أعماق الصمت الذابل» [١٤] إلى إحساس بالموت والذبول، والتشاؤم، ورمز لانتهاء الحياة.

بينما فرنسيس وقد عاد ليتلقى الموت بناء على وعده لمسلمة ولجاسر بعد أن جهز زوجته للدفن، لكن مسلمة يعفو عنه ويهب له حياته، ويسمح له بالعودة إلى أهله، ولا يعود إلا مع حفيده جاسر وتصبح «الخضرة» رمزا لحياة جديدة ملؤها الحب، والتئام شمل الأهل بعد أن تعرف جاسر على أهل أمه:

فرنسيس: «لن أرجع إلا مستندا
لذراعه
ولفجر أخضر في صوته
فالناس هنالك في الأرض
الأخرى في شوق يغمرهم
كالبحر لوجهه» [١٥].

وإذا ما عاد جاسر إلى أمه المتلهفة إليه، بعد أن عرفت بموت أمها، لكنها فرحت بعودة ولدها، تصبح «الخضرة» على لسان جاسر رمزا للتأكد من الحياة الجديدة الخصبة البناءة المعطاءة واستقبالها بالبهجة والتفاؤل، إذ يقول جاسر لأمه ليلى:

«فحياة الإنسان الخضراء أمامه
ولقد ودعنا الماضي
وزرعنا بستانا، وبنينا بيتا
وأمتنا الموت» [١٦]

والصورة الرمزية الثانية والثالثة قائمة على تراسل الحواس مما يعلي من قيمة فاعلية الصورة وجمالها وهذا يضاعف ما فيها من تكثيف كشفا عن داخل الشخصيات.

وهكذا استطاع د. عبده بدوي توظيف التراث خلال الدراما للكشف عن الواقع المعيش، وهو ما تغياه في كل مسرحياته على اختلاف مستوياتها ووسائلها الدرامية في هذه المجموعة «ثم يخضر الشجر».

نظرة سريعة إلى مسرحياته في ديوان باقة نور:

وإذا كانت الغنائية التي أشرنا إليها في مسرحية «العودة في أطراف الليل» ربما تكون قد جاءت مبررة في المناجاة، فإنها قد تأتي غير مسوغة في مسرحياته الثلاث الأول التي كتبت في نهاية ديوانه باقة نور، وهي «الشاعر والفجر وإفريقية» و «المصباح الخالد» و «ضربة الجزاء»، ولا يقلل ذلك من قيمة الأهداف الإنسانية والإسلامية التي تتضح في هذه المسرحيات البسيطة حدثا وشخوصا وعقدة وحلا، إذ يعالج في «الشاعر والفجر وإفريقية» أمل هذه القارة في الحياة والحرية، تلك القارة التي ارتبط بها الشاعر عبده بدوي.

أما مسرحيته «المصباح الخالد» فتعلي من قيمة العمل والإخلاص للحياة والأرض، وتقارن ذلك بما عليه الأرستقراطيون من فساد وكسل، بينما مسرحيته «ضربة الجزاء»، تعالج قضية الأسلحة الفاسدة التي تاجر بها بعض الفاسدين في الأربعينيات في مصر.

المهم أن الشاعر عبده بدوي كان خصبا في فكره وأدبه وفنه، وعلمه وثقافته، وقد تجلى ذلك في شعره في دواوينه المتعددة، ومقالاته في الصحف والمجلات التي أشرف عليها، كما كانت مسرحياته وجها آخر من وجوه هذه الخصوصية، بالإضافة إلى عمله الأكاديمي في جامعتي عين شمس والكويت، حيث أثرى البحث العلمي خاصة في مجال النقد الأدبي ومعالجة النص وتحليله، بالعديد من الكتب والأبحاث وإشرافه على كثير من رسائل الماجستير والدكتوراه لها، فرحمه الله رحمة واسعة. ■

هوامش:

(١) انظر ف. أ. ماثيش: ت. إس إليوت الشاعر الناقد ترجمة إحسان عباس المكتبة العصرية – صيدا – بيروت سنة ١٩٦٥ م.

(٢) انظر د. عبده بدوي «ثم يخضر الشجر»: الاستفتاح ص ٥ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ م.

(٣) السابق نفسه ص ١٣، ١٤.

(٤) السابق نفسه ص ٢١.

(٥) السابق نفسه ص ٣٢، ٣٣.

(٦) السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٧) السابق نفسه ص ٢٧.

(٨) السابق نفسه ص ٤٧.

(٩) السابق ص ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢.

(١٠) السابق نفسه ص ٢٤.

(١١) السابق نفسه ص ٢٧، ص ٤٠.

(١٢) السابق نفسه ص ٣٤.

(١٣) السابق نفسه ص ٣٦، ص ٤٣، ص ٤٤ وغيرها.

(١٤) السابق نفسه ص ٣٥.

(١٥) السابق نفسه ص ٥٠.