الدكتور سعد أبو الرضا

الأدب الإسلامي والمسرح

الطبعة الأولي

١٤٣٣هـ - ٢٠١٢ م

حقوق الطبع والنشر محفوظة

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة:

المسرح من أهم الفنون في الحياة، لقوة تأثيره فيها، وسرعة توجيهه لها، خاصة وهو يوظف أكثر من حاسة من حواس الإنسان متسللا إلي قلبه وعقله.

لذلك فقد اعتمد عليه كثير من الفلاسفة والمصلحين لبث آرائهم والدعوة لأفكارهم، مستثمرين قوة الصلة بين الممثل وفعله وقوله الفني والمتلقين الذين تتوطد علاقتهم بما يشاهدون وما يسمعون وما يثيرهم، وما يترتب علي ذلك من فاعلية في تحريك هؤلاء المتلقين نحو القيم والمبادئ والمثل، والتفكير في القضايا المستثارة لاتخاذ موقف إيجابي منها.

ولو أن المسرحية كانت معروفة للعرب معرفتهم للقصة ما تواني القرآن الكريم عن توظيفها في الدعوة إلي الله، لاسيما والمسرح يمكن أن يضاعف من تأثير الكلمة الفنية في المتلقين، وهي تتآزر مع غيرها من وسائل العرض المسرحي في تحقيق هذه الغايات الإنسانية، فالعرب هم الذين قالوا: "جرح اللسان كجرح السيف"، لبيان أثر الكلمة وفاعليتها فيمن توجه إليه.

بل يتضاعف أثر المسرحية بدرجة أعظم إذا استطاع الناقد أن يقدم التحليل الكاشف لمستوياتها، المبين لأهم أهدافها، موظفا ما لديه من وسائل يستمدها من قراءاته الإسلامية، ومناهج النقد المعاصرة، والعلوم الإنسانية المختلفة، كي تحقق المسرحية أعظم النتائج وأوسع الآثار في المتلقين، خاصة إذا تعددت بيئات كتاب هذه المسرحيات، وتنوعت انتماءاتهم، وتباينت تصوراتهم حول الكلمة الجميلة المعبرة عن الرؤية الإسلامية الصافية النقية الصادقة. وهذا ما حاولت هذه القراءات أن تحققه.

من ثم فقد عرضت لمسرحيات من مصر واليمن وسوريا والجزائر، منها ما وظف التراث، ومنها ما اعتمد علي معالجة الواقع المعيش، بل منها ما توجه توجها أسطوريا فنتازياً منتقلا بين الماضي والحاضر، مستشرفاً لمستقبل أفضل، كما عرضت لأعمال بعض رواد كتابة المسرحية ممن لهُم باع طويل في هذا المجال كعلي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم.

وقد تناولت مسرحيات للجيل التالي لهؤلاء الرواد المتمرسين، مثل عبده بدوي، وأحمد بسيوني وحسين علي محمد من مصر، وغازي طليمات من سوريا، ومحمد

مراح من الجزائر، وقد عرضت لمسرحيات شعرية وأخري نثرية لتتضح بعض مزايا الأولي في مجال بناء المسرحية وتحقيق جوهرها الفني.

وقد بدأت بتحرير موقف الإسلام من المسرح خلال كتاب لناقد تونسي يكتب بالفرنسية هو محمد عزيزة، ثم عرضت لبعض ملامح الاتجاه الإسلامي، من أعضاء رابطة الأدب الإسلامي، ألمحت إلي بعض تصوراتهم ومواقفهم من معالجة قضايا المسرحية، خلال رؤيتهم الإسلامية.

ثم قدمت تحليلاً لمجموعة علي أحمد باكثير المسرحية "من فوق سبع سماوات" كشف عن تصوره لتوظيف القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، عندما يلتحمان بالبناء الدرامي للمسرحية ليشكلا رؤية الكاتب الإسلامي في هذا المجال بما يمثل ريادة جديدة بالإفادة منها وتمثلها لإثراء ساحة الدراما العربية.

وثمة كاتب له جهود متميزة متعددة في هذا المجال هو أحمد بسيوني، لذلك فقد عرضت له ثلاثة أعمال متباينة التوجهات ما بين تراثي وواقعي، وغيرها، لكنها تعالج قضايا الشباب في واقعنا المعيش مما يجعل لأعماله مكانتها في التغيير والحث علي إصلاح حياة شبابنا ومجتمعاتنا في سائر أرجاء عالمنا الإسلامي والعربي، خاصة وهو يوظف الشعر المسرحي في معالجة قضايا الواقع المعيش.

ولقد حظي توظيف التراث لدي كل من عبده بدوي وغازي طليمات ومحمد مراح بعناية واضحة، وتوجهات متباينة تثري هذه القضية أمام راغبي استثمار التراث في معالجة الواقع، والكشف عن جوانبه المشرقة وفاعلية أثرها في تغيير حياتنا، وترسيخ قيمنا الإسلامية، بغية تحقيق نهضة إسلامية تصل الحاضر بالماضي، وتستشرف مستقبلا زاهرا سعيدا إن شاء الله، كل ذلك وهم يحاولون أن يضعوا لبنات في بناء نظرية الأدب الإسلامي في اليوم مبتغين رضا الله ونهضة الأمة، وهم يوظفون المسرح في هذه المجالات.

وقد ألحقت بهذا العمل نموذجين لمسرحيتين إسلاميتين قصيرتين هما: "عودة الخنساء" لغازي طليمات، والثانية هي: "الفارس اللاحق" لمحمد مراح. وبذلك يجتمع في هذا العمل نماذج للنص وتحليله، أملا أن يجد القارئ ما يبتغيه من إدارك لملامح المسرحية الإسلامية اليوم. والله من وراء القصد،

عليه التوكل ومنه العون.

سعد أبو الرضا

الإسلام والمسرح

تحت هذا العنوان صدر كتاب بالفرنسية لمحمد عزيزة التونسي الأصل، وقد ترجمه إلي العربية الدكتور رفيق الصبان وأصدرته دار الهلال في مصر سنه١٩٧١م، وقد أشار إلي أن الحضارة الإسلامية تمتلك تراثا حضاريا غنيا في مختلف الفنون عدا المسرح الذي كان يتجاهله العالم العربي حتى ١٨٤٨ م عندما ترجم مارون النقاش "البخيل" لموليير ومثّلها. وربما كان هذا ادعاءً، فقد تضمنت حياة العرب كثيرا من العناصر المسرحية لكنها لا تشكل أعمالا كاملة وقد رصدها د. علي الراعي وتحدث عنها [١] ،وقد سجل محمد عزيزة للعرب معرفتهم التقاليد الهندية القديمة وكل مآسيها المقدسة، كما عرف العرب الإرث اليوناني في القرون الوسطي بفضل المترجمين والمعلقين العرب، بل نشروه في كل أرجاء الدنيا في القرون الوسطي خاصة في الغرب، لكنهم لم يترجموا شيئا لإسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيدس وهم رواد المسرح اليوناني في القديم [٢] ،وعندما واجه ابن رشد كتاب فن الشعر لأرسطو واجه صعوبة لغوية في ترجمه كلمتي "الكوميديا" و "التراجيديا" وقد ذهب إلي أن الأولي تعني "الهجاء" والثانية تعني المديح، وربما كان السبب في ذلك أنه لم يكتب عن اليونانية، وإنما عن الترجمة السوريانية، والسوريان أيضا كالعرب لم يكونوا يعرفون المسرح كمعرفة اليونان له [٣].

وقد حاول محمد عزيزة أن يتتبع أسباب عدم معرفة العرب للمسرح فناقش عدة آراء منها رأي زكي طليمات وهو أحد المهتمين بالمسرح في مصر في العصر

---

[١] – انظر د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير (كانو الثاني)١٩٨٠ القسم الأول: الأصول من صـ١١: ٥٣

[٢] – انظر محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، كتاب الهلال، القاهرة – سلسلة ثقافية شهرية، العدد ٢٤٣ صفر ١٣٩١هـ، أبريل سنه ١٩٧١، صـ ٨،٩ وانظر أيضا د. محمد زكي العشماوي المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، إصدار مؤسسة عبد العزيز سعود. البابطين للأعمال الشعرية، الأعمال النقدية الكاملة صـ٩٥.

[٣] – انظر د. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف – القاهرة صـ ٧٥ –٧٦ .

الحديث، وقد فسر موقف العرب من عدم معرفتهم للمسرح بسبب بداوة الحياة قبل الإسلام ورحيل القبائل الدائم وعدم استقرارهم، بينما أجناس الأدب الموضوعية كالمسرح والقصة تحتاج التأمل والاستقرار اللذين لم يتوفرا للعرب الذين كانوا رحلا بحثا عن الماء والكلأ، وهذه دعوي قد أثارها بعض المستشرقين تعصبا فقد كانت هناك لدي العرب حواضر مستقرة مثل مكة ويثرب والطائف وغيرها، وبعد ذلك كانت هناك دمشق ثم بغداد والقاهرة وبيروت. [1] وهي حواضر اهتمت بالمسرح اهتماماً عظيما بعد ذلك.

ومن هذه الآراء التي تتصدي لتفسير اختفاء المسرح لدي العرب، وقد عرضها محمد عزيزة أيضا، رأي أحمد أمين الذي أرجع ذلك إلي الدين الذي يمنع التصوير وبالتالي التمثيل [2].

ولم يتضح في القرآن الكريم شيء في هذا المجال إلا تحريم عبادة الأوثان والأصنام كاللاة والعزي وغيرهما، أما تحريم التصوير أو التمثيل وما يتعلق بالفن، فلم يرد إلا في الحديث النبوي الشريف.

وقد أشار محمد عزيزة اعتمادا علي ما كتبه المستشرق ماسينيون، إلي اللعنة التي تحل علي عبدة القبور وصور الأنبياء والقديسين، وعقاب صانعي الصور والتماثيل – من الله عندما يطلب منهم يوم القيامة بعث الحياة فيما صوروه أو صنعوه [3]، وقد أشار محمد عزيزة إلي أن تحريم التصوير ليس مقصورا علي الإسلام وحده، فهناك الكثير من التحريمات بشأنه قد وردت في بعض الكتب المقدسة، بل إن موقف الإسلام في هذا الشأن ليذكرنا بتشدد البروتستانت واستنكارهم التصوير. [4]

---

[1] – انظر د. سعد أبو الرضا، في السرد: نظرة تاريخية وقراءة لنماذج مختارة ط سنه ١٤٢٢هـ سنه ٢٠٠١م – القاهرة من صـ٤: ١٥ .

[2] – الإسلام والمسرح (م. س) صـ ١٢.

[3] – السابق نفسه صـ١٣.

[4] – السابق نفسه صـ١٤.

وحقيقة نحن لا نجد في القرآن الكريم ما يتعلق بما سبق إلا تحريم التماثيل التي كانت الجن تصنعها لسليمان عليه السلام، كما جاء في سورة سبأ "يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات، اعملوا آل داود شكرا، وقليل من عبادي الشكور[1]"، وربما كان هذا من الجائز في ذلك الشرع، كما رأي ابن عطية في تفسيره [2].

لكن محمد عزيزة أشار بعد ذلك إلي أن استعراضا سريعا لتطور تفسير الأحاديث من قبل رجال الدين المسلمين يقودنا إلي تطور وجهات النظر، ومرونة الأحكام حتى إن القرطبي المتوفى سنه ١٢٧٣هـ قال في كتابه "أحكام القرآن" إن فئة من المفسرين انتهت بأن اعتبرت الفن والتصوير شرعيين اعتماداً علي ما جاء في سورة سبأ السابقة [3]، كما انتهي إلي أن التحريم في الروايات المختلفة "إنما هُو للتمجيد الذي يصل إلي حد العبادة" [4] .

بالنسبة للمسرح:

وهو لم يقس المسرح علي التصوير أو التماثيل، وإنما ناقش بعض أراء ماسينيون وجان دفينيو، وجاك بيرك، ولويس جارديه، وتتلخص في إيمان المسلم بالقدر، واعتبار نفسه جزءا منه، ولذلك لا يمكن أن يتمرد عليه، فحرية الإنسان المسلم فقط في إرادة ما يريده الله ..... الخ، هذه الدعاوي التي تُظهر الإنسان مصيَّرا وليس مخيَّرا، وبالتالي لا يقوم الصراع في نفسه، ومن ثم فهو غير مهيئ للدراما لأن الصراع جوهرها [5]، بالإضافة إلي أن المسرحية اليونانية كانت الآلهة تتدخل فيها مزكية الصراع بينها حينا وبين البشر في أحيان أخري. يضاف إلي ما سبق من وجهة نظر

---

[1] – سورة سبأ آية (١٣).

[2] – انظر ابن عطية: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ح ٤ ط دار الكتب العلمية بيروت صـ ٤٠٩ وكذلك انظر الشيخ سيد سابق فقه السنة ح٢ ط مكتبة الرشد، الرياض سنه ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م صـ ٥٢: ٥٤.

[3] – الإسلام والمسرح صـ ١٥ (م. س)

[4] – السابق نفسه صـ١٦.

[5] – انظر السابق نفسه (م. س) من صـ ١٩: ٣٤.

محمد عزيزة – قناعة العرب الداخلية بتفوقهم في الشعر وتفردهم به [1] ،واقتصار لغتهم علي القديم، وعدم ملاءمتها للمسرح الذي يرتبط بالحياة ومتغيراتها.[2]

وهذه كلها دعاوي فندها التاريخ وفنون العرب من شعر وقصة ومسرحية وغيرها، وسنقصر حديثنا هنا علي ادعاء عجز العرب والمسلمين عن المسرح.

إن محمد عزيزة وغيره، قد أشاروا إلي بعض أشكال مسرحية لدي المسلمين، مثل مسرحية "التعزية" التي كان الشيعة يمثلونها في ذكري وفاة الحسين رضي الله عنه، وهي تتجاوز كونها مجموعة عناصر درامية متفرقة لتشكيل مسرحية علي نحو ما [3] ، حقيقة يؤمن المسلم بالقضاء والقدر، لكن القرآن الكريم كان واضحا في تقرير تحمل الإنسان لنتائج ما يفعل، وإن كان ذلك يوافق ما أراده الله له، تلك الإرادة التي تسبق الأفعال، ومن ثم يختار الإنسان بحريته ما يشاء، "كل امرئ بما كسب رهين" [4]، كما يقول تعالي: "وهديناه النجدين [5]" ،والإيمان بالقضاء والقدر علي هذا النحو ليس معطلا ولا مثبطا لقوي الإنسان، وإنما هو مصدر سعادته واستقراره نتيجة ثقته بالله سبحانه وتعالي، بل إن إيمانه به تعالي وبوحدا نيته، إلاها قادرا مصدر اطمئنانه لعدله سبحانه وتعالي، وإرادته الخير له.

وهذا يخالف ما طبع عليه اليوناني قديما وهو يخضع لآلهة تتعدد وتتناحر وتتصارع صراعا بشريا، مما يهبط بمنزلتها، كما أن الصراع في المسرحية العربية الإسلامية صراع بين البشر وليس بين الآلهة، وليس ضد الله سبحانه وتعالي،ـــ وهو أقرب إلي مجال التنافس في فعل الخير والأعمال الصالحة، وبذلك يختلف عن الصراع في المسرحية اليونانية، أو أي صراع لا يصدر عن البشر وطبائعهم.

---

[1] – انظر السابق نفسه (م. س) صـــ٣٦

[2] – انظر السابق نفسه صـــ ٣٧ : ٤١.

[3] – انظر السابق نفسه صـــ٨٨ وما بعدها.

[4] – سورة الطور آية (٢١).

[5] – سورة البلد آية (١٠).

ولم تكن قناعة العرب بتفوقهم في الشعر، وتعبيرهم به عن اهتماماتهم ومواجدهم حائلا بينهم وبين التجديد في هذا المجال كما شهد بذلك تاريخ أدبهم خاصة في العصر العباسي الذي كثرت فيه المتغيرات، سواء منها ما كان داخليا أو نتيجة اتصالهم بغيرهم من أصحاب الحضارات الأخرى كالفرس والروم والهنود وغيرهم، حتى جاء العصر الحديث وازدهر المسرح في العالم العربي وتنوعت أشكاله، بل لقد ترجم كثير من المسرحيات العربية إلي اللغات الأجنبية المختلفة لتوفيق الحكيم وغيره من رواد المسرح العربي.

كما أن هناك فتوى سنشير إليها بعد قليل قد صدرت في سورية عن الشيخ الدكتور مصطفي الزرقا يبيح المسرح بناء علي ما ينتظر من ورائه من نفع وحث علي فعل الخير، فالأعمال بمقاصدها.

معالجة كتاب مجلة الأدب الإسلامي لقضايا المسرحية

(من مقومات المسرحية الإسلامية)

أهمية المسرحية في الدعوة إلى الله:

المسرح أبو الفنون لقدمه وأصالته، وهو من أجناس الأدب الموضوعية، ومن أهم الأشكال الفنية تأثيراً في الجماهير المتلقية، وتوجيهها نحو ما تبتغه من رسالة أخلاقية حضارية أو دعوة إنسانية، أو فكرة اجتماعية أو قضية فلسفية، بالإضافة إلي ما تحققه المسرحية من متعه وجدانية، وترفيه يمكن أن يروح عن القلوب ساعة بعد ساعة، حتى تستقبل حياتها ونشاطها بفاعلية أكثر؛ ووعي أشد، فإذا ما عملت عملا أتقنته، وإذا ما أنيط بها مسؤولية نجحت في أدائها.

وليس المسرح المعاصر – الجاد منه – علي اختلاف اتجاهاته إلا تجسيدا حيا للقيم والمؤثرات التي تعمل عملها في الحضارات والتجارب الإنسانية.

وذلك لأن العمل المسرحي لا يتم إلا بتعاون كثير من التجارب البشرية؛ كالمؤلف والممثل والمخرج وغيرهم، كما يدعم العمل المسرحي كثير من الوسائل المادية كالديكور بتقنياته الحديثة الثرية، والإضاءة بفنونها المختلفة، بالإضافة إلي الجمهور الذي يتفاعل مع العرض المسرحي، وهذا العرض نفسه جماع فنون كثيرة؛ كالكلمة والحركة والموسيقي، والصورة. والإنسان المتلقي نفسه يتعامل مع المسرحية بأكثر من حاسة كالسمع والبصر، مما يضاعف من تأثيرها فيه، سواء تحققت الأهداف المنوطة بها عن طريق اندماجه وانفعاله بالعرض المسرحي كما يري أرسطو، أو تحققت هذه الأهداف بالتعليم والتفكير

كما تري بعض الاتجاهات المسرحية كالبريختية مثلا. [1] وإلي ذلك قد تنبهت الأمم وكل المهتمين بالفنون والآداب علي مستوي العالم كله، فوجدنا أوربا تعود إلي تراثها المسرحي اليوناني والروماني لتبدأ به نهضتها الحديثة، فأعادت أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ويربيدس وغيرهم، ثم أخذت تضيف إلي هذه الأعمال المسرحية نماذجها العصرية ليتكامل ويتصل تراث الأمس بمنجزات اليوم الفكرية والأدبية، فوجدنا فولتير، وإبسن، وبرنارد شو، ويوجين أونيل، وتشيكوف، وسارتر[2] وغيرهم يوظفون هذا الجنس الأدبي في التعبير عن أهم قضايا العصر، والتبشير برؤاهم ووجهات نظرهم في الحياة والأحياء، ويؤثرون في كل المجتمعات بأفكارهم سلبا أو إيجابا.

أليس من حق المسلم اليوم أن يوظف هذا الفن في ضوء تصور الإسلام للإنسان والكون والحياة، ويجعل من النص المسرحي الإسلامي رسالة حضارية إلي البشرية تهديها في ظلمات الفوضي والتيه الذي ران علي القلوب، وأغلق الصدور، وباعد بينها وبين تقوي الله؟

بلي، إن من واجب الأديب المسلم أن يوظف المسرحية لتحمل نور الله إلي كل الآفاق، وألا يقف هذا المسلم عاجزاً، والدنيا من حوله تنوع وسائل التأثير، وتمارس فعاليتها في التبشير، ونشر قيم ومبادئ ما أنزل الله بمها من سلطان، وقد تتغلغل في نفوس وعقول ووجدانات أبنائنا وشبابنا، بل وبعض مفكرينا ورجالاتنا، المنوط بهم قيادة حياتنا، والسير بها إلي كل تقدم وازدهار.

وإذا كان القرآن الكريم قد وظف القصة أيما توظيف، وحقق بها ما يشاء من غاياته وأهداف، فطمأن الرسول (ﷺ)، وهدأ من روعه، كما مكن لدعوة الحق في النفوس، وأبرز العبرة والعظة، وهدي البشرية إلي طريق الحق

---

[1] – انظر:د. سعد أبو الرضا: التعبير الدرامي ط٣ ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، القاهرة صـ١٨.

[2] – انظر د. عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤١٢هـ-١٩٨١م صـ١٨٢

والخير، كما ربط الماضي بالحاضر استشرافا لمستقبل أفضل، دعما لكرامة الإنسان خليفة الله في أرضه كي يبني ويعمر، ويحقق الغاية من خلقه، فإن المسرحية شكل فني قوي التأثير ووسيلة تعبيرية مهمة، تشترك مع القصة في أكثر من عنصر كالحدث والشخصية والمكان والزمان، والعقدة والحل وغير ذلك، ولو أنها كانت معروفة عند السلف رضوان الله عليهم، ماتوا نوا عن توظيفها في الدعوة إلي الله في وقت كانوا أحوج ما يكونون فيه إلي تعدد وسائل الدعوة، وتباين أشكال الأدب بغية رفع راية الحق، وإعلاء كلمة الله، والتأثير في وجدان الشعوب وعقولها، أليس من حق الأديب المسلم اليوم أن يمارس فعاليته موظفا لهذا الشكل الأدبي في عصر أصبحت المسرحية فيه غنية بوسائل التأثير والإقناع، زاخرة بضروب الفن والإمتاع كما أوضحت؟ بلي.

وإذا كانت المسرحية فنا غربي النشأة، أجنبي المظهر والتكوين، فكيف يستقيم توظيفه في الدعوة إلي الله؟

إن من أهم عناصر المسرحية: الشخصية والحدث والحوار والصراع، وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية أو الرومانسية تتخذ من الإنسان الفرد بطلا، فقد تتوزع هذه البطولة في الأشكال المسرحية الأخرى كالملحمية والواقعية [٣]، وعلي هذا البطل الإنسان تقع كل التبعات، وقد تظهره هذه الأشكال في صورة لا تليق به كإنسان، إذ نجد بعض المذاهب يعلي من قيمته حتى يجعله غاية في حد ذاته، ويتضاءل جانب المجتمع، وكل ما عداه، كالوجودية مثلا، أو العكس عندما تعلي بعض المذاهب الاشتراكية من قيمة المجتمع، حتى لتلغي الفرد، لكن الإسلام قد كرم الإنسان بصفة عامة في جانبيه الفردي والاجتماعي معا، فلم يجعله إلها، وإن أعلي من شأنه وفضله علي كثير من خلقه، ولم يهدر

---

[٣] - انظر: التعبير الدرامي (م.س) صـ١٥: ١٧.

كرامته، وإن أوصاه بالتواضع والاعتدال، "ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطبيات، وفضلناهمّ على كثير ممن خلقنا تفضيلا". [٤] والتقويم هنا يمكن أن يكون تقويما ماديا ومعنويا، ويرتبط بهذا التصور الإسلامي مفهوم البطولة في الأدب والمسرح خاصة، فهو ليس مفهوما خرافيا أسطوريا ميتافيزيقيا، ولكنه مجال للتنافس الإنساني في فعل الخير والخشية من الله ورعايته، كأنه يراك إن لم تكن تراه، وأعدل مقياس لها قوله تعالى: "إن أكرمكم عند الله أتقاكم" [٥]، والتقوي مجال مطلق يمكن أن يشمل ما صغر من الأمور، وما عظم منها في الوقت نفسه.

الرؤية الإسلامية لبعض العناصر الدرامية:

ويمكن أن يتجلي التصور الإسلامي في محاولات كتاب الأدب الإسلامي في هذا المجال كعلي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني وعماد الدين خليل، ومحمد عبد الحميد أحمد ومحمد الحسناوي، وغيرهم.

ولقد تكونت رابطة الأدب الإسلامي العالمية سنة ١٩٨٤م، وكان مقرها في الهند، ورأسها الشيخ أبو الحسن الندوي، ثم أصبح مقرها في الرياض بعد وفاته، ثم تولي رئاستها د/ عبدالقدوس أبو صالح، وصار لها خمسة عشر مكتبا في أنحاء العالم الإسلامي والعربي، وقد صدر أول عدد من مجلة "الأدب الإسلامي" في ديسمبر سنة ١٩٩٣م، ثم تتابع ظهور أعدادها فصلية إلي اليوم، وبذلك فقد صدر منها أكثر من ستين عددا، يتضمن كل عدد من أعدادها مسرحية من فصل واحد، وإن كانت تتكون من أكثر من مشهد، وبذلك صار

---

[٤] – سورة الإسراء، آية (٧٠)

[٥] – سورة الحجرات آية (١٣)

لدينا أكثر من ستين مسرحية إسلامية مختلفة المستوي، بالإضافة إلي ما كتبه غير هؤلاء الكتاب ويدخل ضمن الإطار الإسلامي مثل بعض مسرحيات علي أحمد باكثير، حتى أصبح لدينا والحمد لله مجموعة من النصوص المسرحية المتباينة المستوي، لكتاب يمكن من خلال اجتهاداتهم، أن يسهموا في التشكيل الإسلامي لبعض جوانب هذا الفن.

ويمكن أن نشير إلي بعض العناصر الفنية الدرامية التي لمستها الرؤية الإسلامية في تشكيل المسرحية، عند هؤلاء، من هذه العناصر: "التدافع"، وهو "الصراع"وهو قائم في المسرحية اليونانية علي أساس التضاد بين الآلهة والإنسان، وبطشها به، بحيث يصبح ألعوبة في يدها، ويكون ضحية لما بين هذه الآلهة من صراعات، وانتقام بعضها من بعض، في الوقت نفسه، وفي نموذج "أوديب" سوفوكليس، وتحطم حياته ما يمكن أن يصور هذا المنحي.

وهنا نلاحظ ضعف الإنسان، وافتقاده لشخصيته، وهبوط الآلهة إلي مستوي البشر، وغير ذلك مما يتناقض تماما مع ما فطر عليه الإنسان من خضوعه إلي إله قادر متفرد واحد أحد، وهو سبحانه قوة يجد الإنسان في رعايتها له أمنه واطمئنانه، إن استقام هذا الإنسان علي الطريق القويم، كما تتحقق ثقته بالمولي سبحانه وتعالي.

ولئن تطور مفهوم "الصراع" في كثير من المسرحيات الحديثة، حيث حلت الحتمية الاجتماعية مثلا كطرف للصراع في مقابل الإنسان، كما في بعض المسرحيات الاجتماعية الواقعية لنعمان عاشور ورشاد رشدي وسعد الدين وهبه وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم، فما يزال الصراع علي هذه الشاكلة أيضا غير محقق لما يجب أن تكون عليه صورة الإنسان السوي، الذي كرمه الله سبحانه وتعالي علي كثير من خلقه (ولقد كرمنا بني آدم) [٦]، ولا

---

[٦] - سورة الإسراء آية (٧٠)

يتحقق هذا التكريم إلا إذا أصبح هذا الصراع بين قوي بشرية، يدرك الإنسان أبعادها ، وتتشكل جوانب حياتها من المعقولات التي نستطيع أن نحيط بها، بداية ونهاية، فإذا ما قام الصراع علي هذا النحو، كان صراعا عادلا، وهو أقرب ما يكون إلي التنافس الشريف، وبذلك يمكن أن نستخدم اللفظة القرآنية "التدافع" بدلا من لفظة "الصراع" خاصة وقد استخدام القرآن الكريم لفظة التدافع للتعبير عن مثل هذه المواقف (ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع ومساجد يذكر فيها اسم الله) [٧]،وقد وضح ذلك في مسرحيات منها:

- عودة الخنساء لغازي طليمات في سوريا [٨]
- الفارس اللاحق لمحمد مراح في الجزائر [٩]
- إمام عظيم لعلي أحمد باكثير في مصر [١٠]
- علي أسوار دمشق لنجيب الكيلاني في مصر [١١]

وبذلك يكون مجال التدافع تقوي الله التي تشمل ما صغر من الأمور وما كبر، ومناطه أفعال البشر الواضحة، حتى يسود المخلص التقي مهما طال الصراع، ويبوء بالخسران الظالم الفاسد، وهنا يتضمن هذا التدافع ونتيجته المنطقية – من انتصار للخير – من التفاؤل ما يملأ نفس الإنسان ثقة في هذا الخير، وحثا للإقدام عليه، خاصة عندما ينتصر علي الشر.

---

[٧] – سورة الحج آية (٤٠).

[٨] – مجلة الأدب الإسلامي العدد: ٥٦، رمضان سنة ١٤٢٨هـ أكتوبر سنة ٢٠٠٧م من صـ٧٦: وهناك دراسة عن هذه المسرحية لكاتب هذه السطور نشرت بالعدد ٥٩ من مجلة الأدب الإسلامي: سنة ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م صـ٢٢ تحت عنوان: توظيف التراث في مسرحية "عودة الخنساء". وهي موجودة ضمن هذا العمل الذي بين أيدينا حالياً

[٩] – انظر مجلة الأدب الإسلامي: العدد ٢٩، المجلد الثامن ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م صـ٧٤.

[١٠] – انظر مجلة الأدب الإسلامي العدد ١١ سنة ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦م صـ٦٨ وانظر لكاتب هذه السطور: الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون: ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية ط ١ سنة ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

[١١] – انظر مجلة الأدب الإسلامي: د/ حسين علي محمد: قراءة في مسرحية علي أسوار دمشق العدد ٩، ١٠ صـ٧٩ سنة ١٤١٦ هـ/١٩٩٥م.

وليس في الوجود شر؟ بلي، ولكن ليس هذا ما يمكن أن تستقيم معه الحياة، نعم هناك الشر، ولكنه ما وجد إلا ليتجاوزه الإنسان السوي، ليتحقق الخير المنوط به في عمارة الكون عندما يختار الإنسان الطريق السوي عملا بقوله تعالي "وهديناه النجدين"[١٢] ،وذلك مرجعه إلي اختلاف "مفهوم القدر" في المسرحية الإسلامية، عنه في المسرحية اليونانية أو غيرها من المسرحيات التي قد تصور القدر بصورة شائهة، لا تليق به، ولا يستروح الإنسان في ظلها أمنا ولا طمأنينة، ولا عدلا ولا سكنية، فالقدر في الإسلام هو ما أراده الله سبحانه وتعالي، وأوجده وفق مشيئته، وعلي المسلم الإيمان بهذا القضاء والقدر والثقة به، وهو سبحانه وتعالي "خير حافظا وهو أرحم الراحمين" [١٣]، وأن حكمته تعالي بالغة، وهو الأعلم بشؤون عباده، كمالا وإبداعا، ومصلحة، ومن ثم فالخير لا بد أن ينتصر، حتى وإن تراءي لنا غير ذلك، فربما يكون الشر ابتلاءً، لأنه سبحانه وتعالي حق وعدل وخير، "ولا يظلم ربك أحداً" [١٤].

وبذلك أيضا يتغير "مفهوم البطل" وصورته في المسرحية الإسلامية، فليس انكسار البطل وموته وفشله وانتهاؤه هو النهاية المعتد بها كما كان في المأساة اليونانية، وإنما قيمة البطل في صموده علي الحق والخير حتى يثبت وجوده، ويحقق غايته الإسلامية، في رضا تام بقضاء الله وقدره، مهما صال الصراع الذي يواجهه.

وقد يزعم زاعم أن المسرحية بذلك لا يمكن أن تجلي "إحساسا تراجيديا"، ومن ثم لا يمكن أن تحقق فكرة "التطهير" وهي القيمة الأخلاقية التي جعلها أرسطو منوطة بسقوط البطل الخير العظيم في المأساة، عندما ينزل به من الشر ما لا يتناسب مع خيريته وعظمته، لكن ما يمر به البطل من صراع

---

١٢ - سورة البلد آيه (١٠).

١٣ - سورة يوسف آية (٦٤).

١٤ - انظر سورة الكهف آية (٤٩).

ضد الشر، ومحاولته التغلب عليه تارة، وانتصار الشر تارة أخري، يمكن أن يحقق من "الإحساس التراجيدي" ما يستثير عاطفتي الخوف والشفقة لدي المتلقي، ويحدث "التطهير" بشرط ألا تنتهي المسرحية إلا وقد تحقق الخير، وانتصر علي الشر، مهما طال أمد هذا الأخير، بذلك يتحقق للمسرحية ذلك البعد الأرسطي وهو "التطهير"، لكنها في الوقت نفسه لا تنتهي إلا وقد تحقق انتصار البطل لا سقوطه، وهو ما يمكن أن يستقيم وكرامة الإنسان التي أثبتها المولي سبحانه وتعالي له، كما أن في ذلك مدعاة للتفاؤل بالخير، وتحقيقا له، مهما طال الصراع، مما يتوافق مع مشاعر المتلقي ويريحه إنسانيا ونفسيا، كما سبق أن أوضحت.

وما أكثر القضايا الفكرية التي تناولتها المسرحيات الإسلامية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا،ويمكن أن نضرب بعض الأمثلة علي ذلك، فنجد علي أحمد باكثير في مسرحيته "التوراة الضائعة" يكشف تفسخ المجتمع الإسرائيلي من الداخل أمام حركة المقاومة الفلسطينية، وضياع أحلام اليهود المهاجرين في الاستثمار المستقر، بالإضافة إلي هيمنة اليهود علي الاقتصاد في أمريكا [١٥]، وكذلك "شعب الله المختار" [١٦] إلي غير ذلك من مسرحيات باكثير التي لم تمثل وفيها دعوة قوية لمقاومة المستعمر كمسرحية "الفردوس المفقود" التي تنتقد الاستعمار الهولندي في إندونيسيا انتقادا شديدا، وقبلها كانت مسرحية "مسمار جحا" [١٧] التي انتقد فيها الاستعمار الإنجليزي في مصر، وقد بشرت بخروج بريطانيا منها مهزومة.

وثمة في الجزائر مسرحية "المسعور" التي قدمتها فرقة مسرح النهضة في عنابة سنة ١٩٨٩م من تأليف وإخراج عبد الحميد الوكيل، وهي تنتقد سياسة

---

[١٥] - انظر د/ محمد أبو بكر حميد، مجلة الأدب الإسلامي العدد ٥٨ سنة ١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨م صـ٢٦.

[١٦] - انظر: التعبير الدرامي (م.س) من ص١٢٤: ١٢٩.

[١٧] - مجلة الأدب الإسلامي (م.س) العدد ٥٨ صـ٢٦.

الانفتاح والاستهلاك واستيراد الفاكهة وغيرها من الأدوات المنزلية، وغير ذلك مما يكشف عن فساد الحياة السياسية والاقتصادية، وما يصاحب ذلك من اختلاس وفساد ورشوة تهدد الوطن، والمسرحية من وراء ذلك تبحث عن البديل الإسلامي وتبشر بالبطل المنتظر [١٨].

وربما كانت قضية التحريم أو الإباحة من أهم القضايا التي واجهت المسرحية الإسلامية، وقد بحثها د/ غازي مختار طليمات فيما كتبه بعنوان "نحو منهج إسلامي للمسرح" [١٩]، فعرض لتحريمها بناء علي ما فيها من شر ونفاق وخداع وتغيير خلق الله، كما يري المحرمون، ثم يشير إلي رأي المبيحين لها وفي مقدمتهم رأي د/ مصطفي الزرقا الفقيه السوري الذي يبيحها بناء علي ما ينتظر من ورائها من نفع، وحث علي فعل الخير، وأن الأعمال بمقاصدها، من ثم ينتهي الكاتب إلي الإباحة بشروط منها:

١- من حق المسرح الإسلامي أن يختار ما يشاء من الأشكال المطروحة، وأن يحتكم فيما يختار منها إلي العقيدة التي التزمها، والآداب التي تأدب بها، فإذا اكتمل التصور الشامل للعمل الفني في أذهان القائمين علي المسرح الإسلامي تفتحت أمامهم سبل كثيرة، وانبسطت حولهم عوالم فسيحة، فيختارون أو يبتكرون، والحاجة أم الابتكار [٢٠].

٢- وسيلة التعبير هي اللغة الفصحي [٢١] ، لكنني أقترح اللغة الفصيحة الجمالية.

٣- تحقيق التوازن بين جوانب الحياة، والمواءمة بين المادة والروح، والتكامل بين المثل العليا والحياة الدنيا.

---

[١٨] - انظر د/ حفناوي بلعاوي مجلة الأدب الإسلامي العدد ٤٥ سنة ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥م صـ٤٠، ٤١.

[١٩] - انظر د غازي طليمات: نحو منهج إسلامي في المسرح، مجلة الأدب الإسلامي: العدد ٢٠ سنة ١٤١٩هـ/ صـ٤.

[٢٠] - السابق نفسه صـ١٣.

[٢١] - انظر السابق نفسه صـ١٤.

٤-تعاون الكاتب والمخرج والممثل علي البر والتقوي لإنجاز العمل المسرحي وفق المنهج الإسلامي وتصوره.

نموذج لمسرحية إسلامية:

ولدينا من النماذج المسرحية ما يمكن أن يمثل التصور الإسلامي في التغييرات في شكل الصراع، ومفهوم القدر، وصورة البطل، ونهاية المسرحية.

ففي مسرحية "بطل عظيم" لعلي أحمد باكثير، عندما يدخل الكاتب مباشرة إلي قلب "الحدث" ليصور موقف الخير العظيم، أحمد بن حنبل ممن عذبوه في عهد خلافة المأمون والمعتصم، لأنه رفض أن يقول "إن القرآن مخلوق"، وقد جيء له بالجلادين الذين ضربوه حتى غشي عليه، والرجل ثابت علي اعتقاده، معتصم بإيمانه، لم يتحول عنه، ثم تفتش الشرطة داره ظنا منها أنه يخفي أحد العلويين من أعداء العباسيين، لكنهم لم يجدوا أحدا، وهكذا تتحول حياته من السعادة إلي الشقاء، لكنه راض بالقضاء والقدر، قوي النفس، مما يستثير لدي المتلقي "إحساسا تراجيديا" تجاه هذا البطل، الصابر أمام هذا العذاب الذي ينزل به، دون أن يضعف إيمانه وهو متمسك بالحق، ثابت علي المبدأ، وهكذا يمكن أن يتحقق "التطهير" ذلك المبدأ الأرسطي.

لكن نتيجة هذا الصراع تختلف عن تصور أرسطو له وللبطل، عندما ينتصر هذا البطل الخير العظيم في هذه المسرحية الإسلامية، إذ يستدعي الخليفة المتوكل الإمام أحمد بن حنبل، وقد اقتنع برأيه وشخصيته، ويعزم الخليفة علي أن يقتص له من ابن أبي دؤاد، الذي تولي مهمة تعذيبه، في عهد المأمون والمعتصم، لكن الإمام الخير العظيم أحمد بن حنبل يواجه الظلم بالصفح، والعذاب بالمغفرة، والشر بالخير، والابتلاء بالصبر، من ثم يعفو عن كل من عذبوه أو ظلموه، ولا يملك الخليفة المتوكل نفسه إلا أن يرجوه أن يبقي بجواره، لكن الإمام العظيم يتخلص بأدب، مؤثرا مسلكه الإيماني القوي الزاهد،

وقد انتصر الخير على الشر، على عكس المآسي اليونانية، إذ يقول له المتوكل: "أترغب عن جواري يا أبا عبد الله، أم تشكو من تقصير في حقك؟

فيجيبه أحمد بن حنبل: "سأصدقك القول يا أمير المؤمنين، إني لا أحب لك أن تكون أقسى علي من المعتصم أبيك."

- المتوكل: كيف يا أبا عبد الله؟
- أحمد بن حنبل: سامني أبوك فتنة الدين أمس، وأنت اليوم تسومني فتنة الدنيا بما تغدق علي وعلي أهلي من عطاياك، وقد نجوت من الأولى يا أمير المؤمنين، وأخشي ألا أنجو من الثانية.
- المتوكل: قد فهمت قصدك يا أبا عبد الله، ولك ما تحب".

وهنا تتجلي الصياغة الجمالية الدرامية في الحوار، الكاشفة عن قوة العقيدة في التصور الإسلامي للحياة، خلال "الموازنات" بين أفعال الخلفاء الرافضة لسلوك أحمد بن حنبل، والمؤيدة لها، و"التقابل" (بين فتنة الدين وفتنه الدنيا، وأمس واليوم، وأنجو ولا أنجو)، ليتجلي موقف شخصية أحمد بن حنبل النموذج المعتدل من زعم خلق القرآن الكريم ورفضه لهذا الفكر المنحرف.

هكذا حاول كتاب مجلة الأدب الإسلامي أن يلمسوا بعض جوانب المسرحية الفنية والفكرية وفق التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة، وما يزال المجال مفتوحا لجهود المخلصين في هذا المجال.وسوف أقدم هنا فيما سيأتي تحليلا لبعض المسرحيات الإسلامية.

نحن بحاجة ماسة إلى مسرحيات إسلامية تكشف قيمنا ، وتجلي مبادئنا الإسلامية ، وتثري فكر شبابنا وتوجهه ، وتمتع وجدان المتلقين ، ولقد أحسنت رابطة الأدب الإسلامي العالمية ، وهي تقدم في كل عدد من أعدادها إحدى المسرحيات الإسلامية ، ويستطيع المخرج أن يتصرف في هذه النصوص ، بما يحقق لها خلوصها الكامل لمبادئ الإسلام .

وتأتي مهمة الناقد لإضاءة هذه المسرحيات وتقديمها للقراء ومن هذه المسرحيات :

ملامح الاتجاه الإسلامي عند علي أحمد باكثير
في مجموعته المسرحية " من فوق سبع سماوات "

فاتحة :

يشكل الاتجاه الإسلامي خطاً واضحاً في كثير من مسرحيات علي أحمد باكثير ، (١) وذلك نتيجة عوامل عدة ، منها نشأته في بيئة إسلامية متدنية ، واتصاله الوثيق بالثقافة الإسلامية طفلاً وشاباً وشيخاً ، من ثم فإن مجموعته المسرحية " من فوق سبع سموات " (٢) يمكن أن تجلي ذلك جلاء كبيراً ، حيث يوظف فيها القرآن الكريم والحديث الشريف والتراث الإسلامي توظيفاً متميزاً ، فتصبح الآية القرآنية أو الحديث الشريف أو التاريخ الإسلامي جزءاً مهماً في تشكيل المسرحية ، يقوم عليه بناؤها الدرامي ، فيسهم في تطور الحدث ونموه ، ويكشف تحولات الشخصيات أو ثباتها ، مجلياً العقدة والحل فيها ، مضيئاً لرؤيته ، ومستثيراً لدى المتلقي كثيراً من القيم الفنية والأخلاقية التي تجليها هذه المسرحيات .

ولعل تجلي قيم الإسلام ومبادئه فاعلة في تشكيل المسرحية وإحكام بنائها كما سأوضح ينقض زعم الزاعمين في حيادية الشكل الفني من ناحية ، ومن يزعمون أن الأدب الإسلامي أدب موضوع ولا أثر لقيم الإسلام ومبادئه في تجلي الشكل الفني .

وسأعرض بالتحليل لهذه المجموعة رأسياً وأفقياً ؛ رأسياً عندما أقدم تحليلاً كلياً للمسرحية الأولى كشفاً لبنائها وتفاعل عناصرها الدرامية في تجلي القيمة الإسلامية فاعلة في بناء المسرحية ، ثم أعرض لبقية المسرحيات الأخرى عرضاً أفقياً يتناول بعض ما تشترك فيه هذه المسرحيات فنياً وأخلاقياً ، لإضاءة الرؤية الإسلامية لباكثير في هذا المجال .

وهذه المجموعة تتألف من سبع مسرحيات من ذوات الفصل الواحد المتعدد المشاهد ، كما يتضح فيها كثير من آراء أرسطو في بناء المسرحية كما رآها في كتاب " فن الشعر " .

(١)

في المسرحية الأولى وعنوانها : " من فوق سبع سموات " يشكل هذا العنوان محوراً رئيساً في بنائها لأن إحدى الشخصيات فيها هو أبو ذر الغفاري رضي الله عنه ، يتخذ من القرآن الكريم وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم مرجعية دائمة له في كل ما يتحدث فيه أو يفتي به ، وبذلك تتصل مقولاته اتصالاً وثيقاً بوحي السماء إيضاحاً وكشفاً ودعوة ، وذلك ملمح إسلامي رئيس في هذه المجموعة كلها .

وتشكل " الثنائيات اللغوية المتقابلة " التحول في هذه المسرحية حدثاً وشخصية وصراعاً ، ومكاناً وزماناً ، فنجد الإعطاء والمنع ، والتصدق والحرص ، واليسر والضيق ، والتعفف والسؤال ، والصدق والكذب ، وسعة المكان وضيقه ، والقرب من المسجد والبعد عنه ، والتردد على المكان والانقطاع عنه ، والغنى والفقر ، والاستنبات والشك ، والإسلام والكفر ، والإيمان والنفاق ، والأمانة والخيانة ، والشكر والجحود ، والوعد والإخلاف ، والعقل والجنون ، والهداية والزيغ ، والخير والشر بصفة عامة .. إلخ .

كما تسهم بعض " الثنائيات اللغوية المتماثلة " في هذا التشكيل أيضاً انطلاقاً من الحقول اللغوية الدلالية لهذه الثنائيات المتقابلة السابقة مثل : الجناية والسَّوْق ، والطاعة والاختيار ، وقول الله تعالى وقول رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم ، وغيرها .

من ثم يتجلى حدث بسيط كما رأى أرسطو ، فعل له بداية ووسط ونهاية ، عندما يذهب ثعلبة بن حاطب إلى أبي ذر الغفاري ليسأله أن يتصدق عليه ، وذلك لحاجته ؛ فزوجته على وشك الوضع وهو لا يملك شيئاً ، إنه فقير " ومسكين " ، ولكن أبا ذر برغم تصدقه عليه يرفض وصفه لنفسه بالمسكين ، مذكراً إياه بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم : " ليس المسكين المتعفف " (٣) ، وهكذا تكشف

ثنائية السؤال والتعفف " حال ثعلبة بن حاطب ، وبداية " الحدث " في هذه المسرحية خاصة عندما يذكره أبو ذر الغفاري بقوله تعالى [لا يسألون الناس إلحافاً] (٤) ، فيدعم بذلك هذه البداية للحدث بتجلي الوجه الإسلامي لعلاقة الفقير الربه بمجتمعه ، وأنه متعفف ، لا يلحف في السؤال ، كما يكشف عن مسلك صحابة رسول الله عليه وسلم وهم يؤثرون غيرهم على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة ، فلم يكن أبو ذر يملك غير ما تصدق به .

ويستمر الحدث في الصعود والتعقيد ، كما تكشف ثنائية لغوية أخرى هي " التصدق والحرص " عن تعقيد الصراع في نفسية ثعلبة ، التواق للغنى ليتخلص من فقره ، والراغب في التصدق برغم أن الحرص يسري في دمه ، كما سيكشف عن ذلك تطور الحدث فيما بعد ، عندما يعود ثعلبة إلى زوجه زهيرة بما تصدق به عليه أبو ذر : صاعين ؛ صاعاً من تمر وآخر من شعير ، ويوصيها ألا تصيب شيئاً منهما قبل وضعهما ، حتى لا يكذب على صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وتشكل زهيرة " تقابلاً " حاداً مع زوجها ثعلبة ، فبينما هو يتسول ويلحف في السؤال ، كما يعتمد على الآخرين في حياته ، فإنها ترفض ذلك موجهة زوجها للعمل والسعي خيراً من السؤال ، لكنه لا يرفض دعوتها فحسب ، بل يكشف عن مسلكه غير الإسلامي في اعتماده على غيره ، عندما يخبرها بأن أباها لو كان غنياً لأغناهم (٥) .

وهكذا تتجلى لهفته الشديدة على المال كاشفاً عن عقدة هذه المسرحية ، وتتضح حقيقته أكثر عندما يلتقي بأبي ذر مرة أخرى ، فيتعجب الأخير من فعله وقوله ، فزوجه لم تضع حملها بعد ، وأنه تصدق بشيء مما تصدق به عليه أبو ذر ، رغم أنه لم يفعل ذلك إل بعد جدال شديد مع زوجه ، إثر رفضه الشديد لإخراج زكاة الفطر ، فثعلبة يزعم أنه تواق للمال ليتصدق به على المساكين ، ثم يعدد له أبو ذر مجالات التصدق الواسعة في الإسلام وقد استقاها من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وسمعها منه : " تعدل بين الإثنين صدقة ، وتعين الرجل في دابته فتحمله عليها أو ترفع

له عليها متاعه صدقة ، والكلمة الطيبة صدقة ، وتمسك عن الشر صدقة " ، لكن ثعلبة يؤكد لأبي ذر حرصه على تيسير الله له الرزق ، ويعرب عن تعجلـــه في الـــذهاب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ليطلب منه الدعاء له بالمال حتى يحقق بغيته ، وهو لن يتحول عن توقه للمال برغم أن أبا ذر يوجهه إلى أن يسأل الرسول عليـــه الـــصلاة والسلام بأن يدعو له بما هو خير من المال ، ولذلك يعود فرحاً مبتهجاً إلى زوجته بعد دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم له بالغنى الذي ينتظره ثعلبة ويتوق إليه .

من ثم " ينتصف الحدث " وتحكمه ثنائيات لغوية عدة مما أشرت إليه في بدايـــة حديثي ، وتتآزر هذه الثنائيات في كشف ثعلبة وفضحه ، وذلك عندما يتحقق دعـــاء رسول الله صلى الله عليه وسلم له بالغنى بعد الفقر ، من ثم يبدل مكانه الضيق بمكان أوسع منه في الضاحية ، لكنه بعيد عن مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، كما قد كثرت أغنامه ، حتى أصبح يخشى أن تضيق بها شوارع المدينة ، وبرغم ذلك تجلى حرصه وضعف إيمانه في تأففه ومراوغته لعامل الصدقات ، عندما جاءه طالباً منه زكاة ماله الذي اتسع وتضاعف بعد ضيق وفقر ، لكنه يتهرب من أداء هذه الزكاة ، بـــل يراوغ عاملها عندما يطلب منه أن يذهب إلى الآخرين أولاً ، ثم يتهمه بأنه ســـيشهد عليه عند رسول الله صلى الله عليه وسلم بالغش والحقد إن لم ينصرف عنـــه ، لكـــن العامل حريص على أداء ما وكل إليه من جمع للصدقات .

ولقد هيمن ضمير المتكلم المفرد على معظم حوارات ثعلبـــة مـــع غـــيره مـــن الشخصيات خاصة بعد ثرائه ، وهو يستخدمه مضافاً إليه بعد المال ، ولـــذلك فقـــد تكررت كلمـــة " مـــالي " عدة مرات في سياقات تكشف عـــن الطمـــع والحـــرص الشديد (٦) ، مما يؤكد هذا الملمح الذي أبرزته المسرحية في هذه الشخصية لتجسيد نموذج الشر فيها .

من ثم فقد كشف خداع ونفاق وحرص ثعلبة ، وهو يحاول أن يهادنه ، فيطلـــب ثعلبة منه أن يستر عليه عند رسول الله صلى الله عليه وسلم (٧) ، زاعماً أنـــه كـــان

يختبر إخلاصه عندما حاول إغراءه بالرشوة ، من ثم يتركه عامل الصدقات فيما هو فيه من بخل وشح وكذب ونفاق متوجهاً إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم .

ويزداد وضوح سوء هذا النموذج (ثعلبة) بشدة التقابل بينه وبين زوجه زهيرة التي ترفض كل تصرفاته وأقواله مع عامل الصدقات ، محذرة إياه من غضب رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فيملؤه ذلك خوفاً وفرقاً ، من ثم يتجه هو وزهيرة للاستنجاد بأبي ذر ، ليشفع له عند رسول الله صلى الله عليه وسلم ليقبل زكاته ويعفو عنه ، لكن أبا ذر يعتذر عن ذلك مذكراً إياه برفض رسول الله صلى الله عليه وسلم لماله الذي يتفاخر به ، مع حرصه وبخله الشديد ، كما يذكره بقوله تعالى فيه وفي أمثاله ممن يعدون بالتصدق وفعل الخير وقت حاجتهم وفقرهم ، فإذا ما غمرهم فضل الله وأغناهم تنكروا وبخلوا وأخلفوا ما وعدوا به ، وذلك وحي جاء من فوق سبع سموات ، ولذلك فقد استثارت كلمة أبي ذر تلك ثعلبة ، خاصة وقد ذكره بكشف القرآن الكريم له ولأمثاله ؛ من الكذابين المنافقين المخلفين لما وعدوا به من تصدق وفعل للخير بعد أن أغناهم الله ، يقول تعالى : [ومنهم من عاهد الله لئن آتانا من فضله لنصدقن ولنكونن من الصالحين فلما آتاهم من فضله بخلوا به وتولوا وهم معرضون] الآية رقم ٧٦ من سورة التوبة .

وقد جعله ذلك يهذي لدرجة الجنون ، وما أسوأها من نهاية للشر والمخلفين وعدهم لله تعالى ، وليست هذه نهاية مأساوية بالمفهوم الأرسطي ، لأن الشخصية الرئيسة هنا وهو ثعلبة ليست شخصية خيرة ، ومع ذلك فإن هذيانه والتياث عقله وجنونه الذي شهدت به زوجته ، يمكن أن يجلي درساً أخلاقياً في وجوب شكر الله على نعمه وفضل عطائه لعباده ، ووجوب قيام الإنسان بما عليه نحو ربه ومجتمعه .

ولقد وظف علي أحمد باكثير " العلمية " هنا توظيفاً ملائماً للشخصية عندما سمى الشخص المنافق الكاذب الشرير " ثعلبة " ، وهي لفظة توحي بالدهاء والمكر والخداع والنفاق ، وهكذا كانت هذه الشخصية وهي تحتك بغيرها من الشخصيات الأخرى كأبي ذر رضي الله عنه ، وعامل الصدقات ، من ثم كان جزاؤه من جنس عمله ، بينما

كانت زوجه " زهيرة " المؤمنة السوية ، واسمها يوحي بالنور والهداية والإشراق (٨) ، ولذلك فقد كانت على عكس زوجها رافضة لسلوكه غير السوي ، وبخله وحرصه الشديد على المال ، كما رفضت سوء معاملته لعامل الصدقات .

وهكذا تقدم هذه المسرحية نماذج للصحابة ، وهم من هم إيماناً وتقوى ، كما تكشف نماذج الأشرار المنحرفين ، وهي بذلك دعوة للسلوك السوي القرين بالإيمان وأداء حق الفقير فيما رزق الله به الإنسان الغني ، ووجوب شكر الإنسان لله على ما أنعم به عليه من فضل وخير .

(٢)

إن المسرحية الأولى في هذه المجموعة " من فوق سبع سموات " تتخذ من آيات القرآن الكريم مرجعية مباشرة لها على ألسنة شخصياتها ، مما يسهم في تطور حدثها ونموه ، كما يكشف تحولات الشخصية وصراعها ، لكن المسرحية الثانية في هذه المجموعة وهي " هلك المتنطعون " تتخذ من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم مرجعية مباشرة لها ، بل لقد اتخذت هذه المسرحية الحديث النبوي الشريف عنواناً لها ، كما تجلى إحكام بنائها وتطور حدثها ، وتوثق عنوانها بها عندما أصبح هذا الحديث الشريف " حلاً " لعقدتها ، بعد أن اختلف الصحابيان أبو الدرداء وسلمان الفارسي رضي الله عنهما في الرأي .

فقد كان أولهما منصرفاً إلى العبادة انصرافاً كاملاً صلاة وصياماً .. وغير ذلك ، من ثم فقد كان منشغلاً عن تجارته وأهله وأصدقائه ، وعندما نبهه سلمان إلى ما يجب عليه نحو ذلك من حقوق ، لم يوافقه على هذا الرأي ، بل بين لسلمان أنه بهذا التوجيه يصرفه عن العبادة ، من ثم فقد احتكما إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي قال لأبي الدرداء " سلمان أفقه منك يا أبا الدرداء ، هلك المتنطعون " (٩) .

وبذلك فهذا " الحل " يكشف عن شمولية النظرة الإسلامية للدنيا والآخرة ، كما تتأكد هذه النظرة بما كان من تقابل بين الشخصيتين الرئيسيتين أبي الدرداء وسلمان رضي الله عنهما .

(٣)

ثم تأتي المسرحية الثالثة : " الأسير الكريم " ودلالة هذه المسرحية تتجاوز الكرم المادي إلى الكرم المعنوي الذي يتمثل فيما يتمثل سلوكاً وعقيدة تتجلى في فعل الشخصية الرئيسة خلال نمو حدث المسرحية وتطوره ، ولذلك فهذه المسرحية تدعم قيم الدين الإسلامي من حرص على فعل الخير ، وتمسك بالخلق الكريم ، ودفاع عن الحق والعدل ، وحسن معاملة الأعداء بالحكمة ، كما تكشف عن حب المسلمين للرسول صلى الله عليه وسلم ، وافتدائهم له بأنفسهم ، ورقة معاملتهم لأطفالهم وشدة حبهم للاستشهاد في سبيل الله ، وشدة تمسكهم بالدين الإسلامي ، وقد تجلى ذلك في سلوك هذا الأسير " خبيب " رضي الله عنه ، وقد كان الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية الثالثة .

من ثم فقد كشف عن كل ما سبق خلال احتكاكه بالشخصيات الثانوية ، كما برز تعطش الأعداء من المشركين إلى الانتقام من المسلمين وهم يتعاورونه برماحهم (١٠) .

لكن سلوكه الإسلامي القويم خلال نمو حدث المسرحية وتطوره قد اجتذب جليلة وابنها عامر ، مع أن شخصية هذه المرأة كانت من أشد الأعداء حرصاً على الانتقام منه . ولذلك فإن رصد هذه المسرحية لتحول جليلة وابنها من الكفر إلى الإسلام ، ومن البغض الشديد لهذا الأسير إلى العطف عليه والإعجاب بأخلاقه ليؤكد عظمة قيم الإسلام وأثرها في خلق هؤلاء الأبطال وسلوكهم ، كما يؤكد الأثر العظيم للإسلام في تحول معتنقيه من الكفر إلى الإيمان ، عند أصحاب النفوس السوية المتطلعة إلى الحق والخير والعدل .

وتستثير هذه المسرحية إحساساً تراجيديا ثرياً ، فخبيب المتمسك بعقيدته ، وقد أسره المشركون ، كان يمكنه أن ينجو بالهروب من السجن بعد أن كان سبباً في هداية جليلة وابنها ، إعجاباً بما عليه من خلق وإيمان ، وذلك خطأ وليس خطيئة .

لكنه آثر البقاء حتى لا ينتقم زوجها وأخوها وأهلها منها هي وابنها ، بعد إيمانهما واهتدائهما إلى الحق ، من ثم فقد واجه خبيب بثبات وإخلاص حقد المشركين السلدين تدافعوا رمياً له برماحهم حتى مات ، بعد أن أدى رسالته في هداية جليلة وابنها عامر إلى الإسلام ، وكشف حقد المشركين ، من ثم فهو شخصية فاعلة برغم ما يمثله من بطولة ملحمية ، واستثارة للإحساس التراجيدي الذي يختلف في مسرحيات باكثير عن الإحساس التراجيدي في المسرحية اليونانية عندما يصبح البطل التراجيدي شخصية ضعيفة غير فاعلة ، ويواجه مصيره بسلبية ، دون أن يكون لها هذا الأثر العظيم الذي تجلى في شخصية هذا البطل المسلم عند باكثير (١١) ، وسيتضح مثل ذلك أيضاً في مسرحيته الخامسة من هذه المجموعة ، وباكثير في ذلك يفيد في تجلي بطولة البطل ومايستثيره من إحساس تراجيدي من كاتبين مصريين آخرين هما صلاح عبد الصبور في مأساة " الحلاج " ، وعبد الرحمن الشرقاوي في" الحسين ثائراً " و " الحسين شهيداً "

وبرغم أننا قد لا نجد من نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف مكوناً مباشراً في بناء هذه المسرحية كالمسرحيتين الأولى والثانية ، لكن مرد هذه القيم والأخلاق التي تجلت في سلوك شخصية " خبيب " رضي الله عنه وبطولته إنما يرجع إلى الإسلام قرآنا وسنة بطريقة غير مباشرة ، وهكذا تتعدد طرق ووسائل علي أحمد باكثير في بناء مسرحياته ذات التوجه الإسلامي بها اعتماداً على القرآن الكريم والحديث الشريف بطريقة فنية مباشرة ، وغير مباشرة .

(٤)

أما المسرحية الرابعة فعنوانها : " زوجتان صالحتان " وهما صحابيتان جليلتان : أم حكيم زوج عكرمة بن أبي جهل ، وفاختة أخت خالد بن الوليد رضي الله عنهم جميعاً، وهي زوج صفوان بن أمية ، فقد أسلمتا قبل زوجيهما ، ونجحت كل منهما في أن تعطف قلب زوجها نحو الإسلام ، ومن ثم أسلما ودخلا فيما دخل فيه المسلمون من إيمان بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم .

من ثم فهذا العنوان ينطبق تماماً على هاتين السيدتين ، كشفاً عن داخلهما ، وإخلاصهما لدين الله ، وحبهما لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، فقد هداهما الله إلى الإسلام قبل زوجيهما .. وأليست الهداية من الله ، مما يمكن أن يتصل بالعنوان الرئيس لهذه المجموعة على نحو ما " من فوق سبع سموات " [إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء] (١٢) .

أما كيف دخلا في الإسلام فهذا هو صلب الحدث في هذه المسرحية ، لقد كان ما بين كلا الزوجين من حب وارتباط عاملاً مهماً في هذا التحول نحو الإسلام ، بل إن هذا " التحول " يمكن أن يكون رابطاً مهماً بين مسرحيات هذه المجموعة ، " من فوق سبع سموات " وقاسماً مشتركاً بينها ، وهذا التحول غالباً ما يمثل العقدة والحل في هذه المسرحية ، عندما تأزمت الأمور بين كلا الزوجين وأوشك الانفصال أن يحل محل الاتصال بينهما ، ذلك أن عكرمة بن أبي جهل قد أهدر الرسول صلى الله عليه وسلم دمه لما صدر عنه من إيذاء وعدوان عليه بالقول (١٣) ، مما دفعه إلى الهرب من مكة متوجهاً إلى اليمن ، وما أن علمت أم حكيم بذلك حتى لحقت به في الطريق بعد أن استأمنت رسول الله صلى الله عليه وسلم له ، فأمنه ، من ثم حلت أم حكيم نصف مشكلته ، ثم كان تناصحهما وتذكير كل منهما لصاحبه بما بينهما من مودة وحب ، مستثيراً لما بينهما من مشاعر الزوجة الكريمة ، وتحكيم للعقل في الموقف السوي ، الذي يمكن أن يجمعهما فيلتقيان على طاعة الله ورسوله .

ثم كان موقف فاختة من صفوان الذي أحبها وأحبته ، وأقسمت بالله ألا تكلمه حتى يؤمن بالله ورسوله مما جعله يراجع نفسه ويأوي إلى زوجته فاختة محافظاً على علاقته بها وقد حسن إسلامه ، بل لقد كان ممن هاجر مع رسول الله صلى الله عليه وسلم عندما عاد إلى المدينة بعد فتح مكة وموقعة حنين ، وفيها استقبلا أم حكيم وزوجها صفوان بعد إسلامه ، وقد شهد خالد بن الوليد أخو فاختة هذا اللقاء الكريم رضي الله عنهم جميعاً .

ولقد هيمن على حوار هذه المسرحية لغة عمادها ألفاظ الحب والوفاء ، والحق والهداية والإيمان ودين الله ، في مقابل البغض والقطيعة والكفر ، ولقد كانت هذه الألفاظ مفاتيح العلاقات بين أجزاء الحدث وتطوره في هذه المسرحية ، كما كان هناك التوثيق التاريخي لبعض الأحداث التي مرت بالإسلام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، مما يجلي واقعية الحدث ومصداقيته كالإشارة إلى عودة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة بعد فتح مكة وموقعة حنين (١٤) ، كما كان الانتقال في المكان بين مكة والمدينة قرينا بالحل في اجتماع شمل هاتين الأسرتين ، مما يضاعف من تأثير المسرحية في المتلقي ، بالإضافة إلى اعتمادها على سمو المشاعر ونبل الأهداف وغير ذلك من قيم الإسلام التي تعمر بها قلوب المسلمين الأوائل نساء ورجالاً ، وبها صلحت حياتهم واستقامت ، حتى لكأني بالكاتب يقدم لنا هذه النماذج بسلوكها وأخلاقها سبيلاً لاستقامة حياتنا اليوم ونقائها إن اقتدينا بها .

(٥)

وتأتي المسرحية الخامسة في المجموعة وهي " الإمام الشجاع " لتشكل ملمحاً إسلامياً آخر من الملامح التي تتضح في مسرحيات علي أحمد باكثير ، ألا وهو أن "اختلافهم رحمة " خاصة في مواجهة ملمات الحياة وعدوان الآخرين عليهم خلال تاريخهم الممتد منذ بعثة المصطفى صلى الله عليه وسلم إلى اليوم ، وهو اختلاف يجلي إخلاص المخلصين من علمائهم وفقائهم ، وفي الوقت نفسه يكشف من هم غير ذلك ، كما يؤكد هذا الاختلاف شمولية النظرة الإسلامية إلى الدين والدنيا ، واليوم والغد ، وذلك عندما يقوم ابن تيمية بقيادة نضال المسلمين في الشام ومصر ضد التتار ، في السلم والحرب ، مجلياً " الحدث " الرئيس في هذه المسرحية ، من ثم يشكل حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم " كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار " بطريقة غير مباشرة العناصر الدرامية لهذه المسرحية وتفاعلها ، وهنا نجد توظيف مادة " بدع " ومشتقاتها أكثر من عشر مرات ، مثل : (بدعة ، مبتدع ، ابتداع ..

إلخ) ، خلال حقل لغوي يضم ما يرتبط بها من مصاحبات لغوية متقابلة كالفتنة والهداية ، والشك واليقين ، والضلال والاستقامة ، وغيرها .

وهو ما يبرز صراعاً داخلياً وخارجياً بين شخصياتها : ابن تيمية الذي يمثل الخير ، والشيخان ابن مخلوف في مصر وابن الزملكاني في دمشق ، اللذان يمثلان الشر ، عندما يتهم أولهما ابن تيمية " بابتداع " بعض الفتاوى الدينية ، من ثم يحرض السلطان الناصر في مصر ضده حتى يوقف " تضليله " للمسلمين وفتنته لهم ، في الوقت الذي كان فيه ابن تيمية مهموماً بمقاومة التتار عندما أخذوا يهددون العالم الإسلامي ، وقد نجح ابن تيمية في ردهم عن الشام بالإقناع والحجة ، ثم بالحرب مستعيناً بالسلطان الناصر في مصر الذي كان يعرف قدر ابن تيمية وإخلاصه ، من ثم لم يأبه في أول الأمر بتحريض هذين الشيخين ، لكن عودة التتار مرة أخرى جعلت ابن الزملكاني يتهم ابن تيمية بخداع المسلمين والتآمر مع هؤلاء التتار ، مما جعل هذا الأخير يرد عليه ، بل يعلن تدربه على حمل السيف وأنه سيكون في أول صف يقاتلهم ، كما يستدعي السلطان الناصر بجيشه من مصر ليتم دحر هؤلاء التتار ، من ثم فقد تحقق الانتصار عليهم ، وتجلي إخلاص ابن تيمية وصدقه في مقابل كذب وادعاء مخالفيه ، كما ارتفعت مكانته ، مما زاد من ضيق هؤلاء المخالفين وحقدهم ، حتى إن ابن مخلوف يطلب من السلطان الناصر استدعاء ابن تيمية إلى مصر للمناظرة وكشف الحق ودرء الفتنة التي أحدثتها أراؤه وفتاويه ، ودحض هذا الضلال كما يزعم ابن مخلوف .

ويتكرر عودة التتار وتصدي المسلمين لهم بقيادة السلطان الناصر وابن تيمية اللذين يستقبلان خبر استقبال في الشام ، كما يتكرر ادعاء بعض العلماء في اتهام ابن تيمية " بالابتداع " ، وأنه خالف الأئمة الأربعة والفقهاء جميعاً (١٥) ، من ثم تتضاعف استثارتهم السلطان ضده ، فيطلب من نائبه على الشام أن يضعه في السجن إذا لم يسحب فتواه ، لكنه يصر على رأيه (١٦) .

وبرغم حرص ابن تيمية على إظهار الحق ، لكن تآمر أعدائه ومخالفيه ضده في الشام ومصر خاصة بعد تصديه لأدعياء التصوف ، يودي به إلى السجن ، وبذلك يبلغ

" الصراع " قمته ، مجلياً " عقدة " المسرحية ، التي يتم حلها بزيارة نائب السلطان له في السجن ، ليبلغه بأن السلطان قد أمر أن يحال بينه وبين الكتب ، مما يضاعف من إحساسه بشدة المحنة عليه ، إيذاناً بقرب نهاية هذه الشخصية ، برغم أن نائب السلطان قد وافق على طلبه منه أن يسمح لأخيه زين الدين بأن يتردد عليه في السجن ويخدمه ، لكن اجتماع الشدائد عليه : السجن ، وحرمانه من القراءة والكتابة والتأليف ، وتآمر المتآمرين عليه ، وانقطاعه عن الناس ، كل هذا قد أنهى حياته بالموت في السجن بعد أبلغ وصيته لأخيه كي يبلغها للناس : (قد أحللت كل من عاداني من الناس وهو لا يعلم أني على حق ، وأحللت السلطان من حبسه إياي ، وأحللت كل أحد مما بيني وبينه إلا من كان عدواً لله ورسوله صلى الله عليه وسلم " (١٧) .

والبطل في هذه المسرحية لا يختلف كثيراً عن بطل المسرحية الثالثة من حيث استثارته للإحساس التراجيدي ، وفاعليته ، فقد قام بمقاومة التتار ، وكشف المنافقين والمخادعين ، بل لقد ضرب القدوة بنفسه وهو يهتم بالدين والدنيا فيتدرب على حمل السلاح كما يواجه التتار ، ويوضح أمور الدين ، ويخلص النصح للحاكم والمحكومين ، ولم يواجه الموت إلا بعد أن أدى رسالته على خير وجه ، لكنه سجن ، وحيل بينه وبين ما يرغب من قراءة وكتابة ودعوة .

وهذه المسرحية قد لا تختلف كثيراً عن مسرحية أخرى كتبها علي أحمد باكثير أيضاً هي " إمام عظيم " (١٨) ، إلا أن بطلها هو الإمام أحمد بن حنبل عندما واجه فتنة خلق القرآن وعذب وسجن في عهد الخليفة المتوكل ، لكنه صبر وانتصر ، وقد عفا عن أعدائه أيضاً ، وكلاهما كانا من الزاهدين ، إلا أن مسرحية " الإمام الشجاع " قد انتهت بموت البطل ابن تيمية .

بل لقد اتخذ ابن تيمية أحمد بن حنبل قدوة له في صبره على أعدائه كما أشارت مسرحية " الإمام الشجاع " (١٠٩) ، ولذلك فكلتا المسرحيتين تؤكدان الاتجاه الإسلامي في مسرح علي أحمد باكثير ، وتكشفان عن ملمح مهم فيه ، ألا وهو استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في بناء مسرحياته كشفاً عن قيم الإسلام

ومبادئه التي تأتي إلينا " من فوق سبع سموات " ، وهو العنوان الذي يضم هذه المجموعة المسرحية ، وهاتان المسرحيتان " الإمام الشجاع " ، و " إمام عظيم " تسهمان مع بقية مسرحيات هذه المجموعة في تقديم القدوة الصالحة لحكام المسلمين وأبنائهم وشبابهم .

(٦)

أما المسرحية السادسة " الخاتم " (٢٠) فإنها تختلف في بنائها عن المسرحيات السابقة جميعها من حيث اعتمادها على " الاسترجاع " كملمح فني رئيس يشكل هذا البناء ، كما يكشف العلاقات الدرامية بين شخصياتها التي يسهم الحضور والغياب في تفاعلها كما تبينه لغة هذه المسرحية .

فهارون الرشيد الخليفة العباسي قد تزوج بأمينة قبل أن يتولى الخلافة ، ودون أن يعلم أبوه الخليفة المهدي ، وقد أنجبت منه أحمد الذي لم يره صغيراً ، وقد اختفت أمينة عند الحاجة خديجة الحموية في البصرة ، بينما كان هارون الرشيد مع زوجته الثانية زبيدة ببغداد التي اختارها له والده ، وعندما بحث عن زوجته الأولى لم يجدها بعد أن "غابت عنه " كما " غاب " عنه ابنه أحمد .

وقبل وفاة أمينة عرّفت أحمد والحاجة خديجة بصلتها بالخليفة هارون الرشيد ، كما تركت خاتماً كان قد أهداه إليها هارون ، ليكون برهان صلتها به إذا أراد الابن أن يتصل بأبيه .

وبرغم أن أحمد بعد أن كبر وقد توفيت أمه ، قد " حضر " لدى والده ، لكن حياة القصر لم تعجبه ، فقد كان زاهداً فيما حوله من ثراء ونعيم ، وعندما اختلف مع والده حول ذلك ، ضاق بالقصر وغادره ، و " غاب " عن والده الذي لم يعرف سبيلاً للوصول إليه ، وقد عاد أحمد إلى الحاجة خديجة الحموية ، ليعمل بناء ، كما كان يتصدق كثيراً كما اعتاد ، إلى أن أرهقه الزهد والعمل ومات ، بعد أن حمل صديقاً له هو عبد الله بن الفرج أمانة ليوصلها إلى أبيه هارون الرشيد ، وهي الخاتم الذي تركته أمه أمانة عند الحاجة خديجة الحموية ، التي صارت أما له بعد " غياب " أمه الحقيقية بالموت ، وما أن أوصل الصديق عبد الله بن الفرج الخاتم ، حتى صحبه هارون فزار قبر

ابنه أحمد ، وزوجه أمينة ، كما اتصل بالحاجة خديجة الحموية ، وكان " حضوره " عندها وسيلة الكاتب ليعتمد على " استرجاع " هذا الماضي حضوراً وغياباً بين هذه الشخصيات ، ومشكلاً الحدث والعقدة والحل في هذه المسرحية .

وإذا كان هارون الرشيد وقصره يمكن أن يمثل " حضور " الدنيا والإقبال عليها ، فإن شخصيات الحاجة خديجة الحموية ، وأمينة وابنها أحمد ، يمكن أن يمثلوا "غياب " الدنيا والانصراف عنها للعمل من أجل الآخرة ، وما يمكن أيضاً أن يتصل بما "فوق السماوات السبع " ، عنوان هذه المسرحية ، هذا برغم ما عرف عن هارون الرشيد من أنه كان يحج عاماً ويغزو عاماً في سبيل الله .

وهذه المسرحية قد تجاوزت أيضاً قانون أرسطو في وحدة الزمان ووحدة المكان ، وذلك بانتقال الحدث ما بين بغداد والبصرة ، وبامتداد الزمان بميلاد أحمد ونموه وكبره وموته ، مما جعل هذه المسرحية تتصل بسيرة هارون الرشيد وتاريخه على نحو ما أيضاً ، وهي كسابقاتها تبين أهمية الزهد والعمل والاهتمام بالدين والدنيا معاً كما تجليه بعض مسرحيات باكثير .

(٧)

وهكذا نصل إلى المسرحية السابعة والأخيرة ، فنجد لغتها تكشف عن ملمح رئيس في المسرحيات كلها وهو " الزهد المستنير " الذي يحرص على العبادة والعمل في الوقت نفسه ، حتى يمكن أن تكون هذه المسرحية تلخيصاً لما سبقها من ملامح في هذا الاتجاه ، ففي المسرحية الأولى كان أبو ذر الذي تصدق بصاعين أحدهما تمر والآخر من شعير ، ولم يكن يملك سواهما ، والمسرحية الثانية " هلك المتنطعون " وجدنا سلمان الفارسي يرشّد سلوك أبي الدرداء الزاهد حتى يجمع بين الدين والدنيا في اعتدال ، وفي المسرحية الثالثة " الأسير الكريم " وجدنا خبيب بن عدي ذي الإخلاص المتفرد والبطولة الملحمية التي قد تتجاوز الواقع وتصوراته الممكنة إخلاصاً للمبدأ والعقيدة ، وهو تصور مثالي قد لا نجد له نظيراً في الحياة ، ويمكن أن يكون عكس النماذج السابقة واللاحقة ، فهل ذلك معدود للكاتب أم عليه ؟ ، وتأتي المسرحية الرابعة

"زوجتان صالحتان " لتبين أن هذه النماذج الإسلامية المتميزة موجودة بين الرجال والنساء أيضاً ، كما نجد في المسرحية الخامسة " الإمام الشجاع " التاريخ الإسلامي " حافلاً بكثير من هذه النماذج التي تجمع في اعتدال واستقامة بين الدين والدنيا ، والفقه والعبادة ، مثل ابن تيمية ومن قبله أحمد بن حنبل ، وفي المسرحية السادسة " الخاتم " : إذا كان هناك من الخلفاء من كان منصرفاً لشؤون الرعية وشؤون نفسه ، فقد كان هناك من أبنائهم من كان زاهداً متبتلاً ، فلا غرو أن تأتي المسرحية الأخيرة جامعة بين خصائص هذه النماذج الزاهدة ، في اهتمامها بالدين والدنيا ، والعمل والعبادة ، وأداء حق الله وحق عباده ، وتحقيق هذا القول المأثور " اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا " .

من ثم فسنجد في هذه المسرحية معجماً يضم كثيراً من مفردات التصوف والزهد مثل (الطريق – الإخلاص – السياحة – المجاهدة – الطالب – المريد – الملازمة ... إلخ) ، بل إن هذه المفردات التي تشكل بناء هذه المسرحية هي ألفاظ مركزية ترتبط بمصاحبات لغوية تشكل حقول هذا المعجم الصوفي اللغوي ، من هذه المصاحبات : الشكر ، الإيثار ، الرزق ، الصبر ، الوداع ... وغيرها .

هكذا كانت لغة بطليها إبراهيم بن أدهم وشقيق البلخي ، اللذين مثلهما حدث المسرحية ، أولهما داخل إلى طرسوس بحثاً عن عمل ، وثانيهما راحل عن طرسوس اجتهاداً في طريق التصوف ، من ثم تجمعهما المجاهدة والسياحة للوصول إلى طريق الله متخذين من مقامات العبادة كالشكر والصبر وغيرهما وسيلة إلى الله ، كما يستقلان أي زمن يقضيانه في سبيل طاعة الله [وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون] (٢١) ، كما يتخفى بعضهم (٢٢) تواضعاً ، وحتى لا يشغلهم شاغل عن أداء الواجب نحو الرب ونحو العبد ، من ثم يتظاهرون بأسماء غير أسمائهم مثل إبراهيم بن أدهم .

وإذا كانت هذه الملامح قد تجلت في المشهد الأول بصفة عامة ، فها هي تتجلى في موقف خاص بإبراهيم بن أدهم في المشاهد الأربعة المتبقية التي تشكل بقية جسم

الحدث ، عندما عاون شقيق البلخي إبراهيم بن أدهم في أن يعمل حارس بستان (ناطور) ، وتلك بداية الحدث .

ثم يتوسط هذا الحدث ، عندما يتحرج إبراهيم أن يأكل شيئاً من ثمار البستان ، فلا يقربه فمه ، ويزداد الخط الصاعد في المسرحية عندما تلح عليه سائلة محتاجة وأطفالها جياع طالبة منه شيئاً من فاكهة هذا البستان التي حرمها هو على نفسه ، فيعطيها بعد تردد ، عازماً على أن يسدد ثمن ذلك من أجره لوكيل صاحبة هذا البستان الذي قبل منه ذلك ، غير مدرك لصدق هذا المسلك الزاهد ، وهذا الوكيل هو الذي عينه في هذه الوظيفة .

وتتمثل " العقدة " في تكليف الوكيل لإبراهيم بأن يجمع من خير ثمار هذا البستان ما يليق بتقديم صاحبته لزائرتيها اللتين رفضتا الأكل من هذه الفاكهة الحامضة التي لم تنضج بعد ، مما أحرج مالكة البستان وجعلها تتأذى من موقف زائرتيها ، وعندما تلوم وكيلها يخبرها بأن حارس البستان هو الذي جمع هذه الفاكهة ، وأنه قد أوصاه بحسن اختيارها ، فيملؤها العجب والضيق لعدم معرفة حارس البستان مستوى نضج الفاكهة التي يجمعها ، بل إنها لم تصدق أنه لم يذق شيئاً مما في البستان (٢٣) يوماً ما ، ولذلك فقد طلب إبراهيم إعفاءه من العمل في البستان .

ثم تأتي السائلة التي قد أعطاها فلا تجده ، فترجع دون أن تسأل الوكيل الذي كان على باب البستان فيستثيره الموقف ، ويعلم منها أن ما أعطاه إبراهيم ثمنه إنما كان من أجل هذه السائلة ، فعرف أن إبراهيم لم يتعامل مع ثمار البستان مطلقاً ، من ثم فهو لم يميز بين ناضجها وحامضها ، وهذا هو السبب في أنه لم يحسن اختيار ما طلبته مالكة البستان لزائرتيها ، وقد أكد شقيق البلخي هذا الموقف عندما جاء يطمئن على صاحبه ، فلم يجده ، وقد أخبره الوكيل بأنه لم يطرده وإنما هو الذي استعفى ، عندما لم تصدق صاحبة البستان أنه لم يتعامل مع ثماره ، ومن ثم فهو لم يقصد ما حدث ، إذ ليس له خبرة في هذا المجال ، وقد أكد شقيق ذلك عندما بين للوكيل أن إبراهيم زاهد

ولا يمكن أن يأخذ لنفسه من فاكهة البستان شيئاً أمانة وإخلاصاً ، مما جعل الوكيل يندم على افتقاد هذا الحارس الزاهد الأمين ، فهو كنز قد ضاع .

ويمكن ان نعتبر حديث السائلة ، وشقيق مع الوكيل هو " الحل " للعقدة التي سبق أن تمثلت في طلب إبراهيم إعفاءه عندما لم تصدق صاحبة البستان كلامه ، وهي نهاية مأساوية بالنسبة للشخصية الخيرة ، فلم يحقق له إخلاصه وأمانته وخيريته ما هو جدير به من خير ورعاية ، مما يستثير إحساساً تراجيداً تجاه موقف هذا البطل الخير وما أصابه من سوء تقدير لموقفه .

أما لغة الحوار في هذه المسرحيات فهي تؤثر اليسر والسهولة ، وإن تضمنت بعض المفردات ذات الصلة الوثيقة بعصرها في القرون الهجرية الأولى ، وربما يكشف ذلك عن شيء من الغرابة ويمكن أن يمس فصاحتها (٢٤) مثل (التاث — لحن القول — المشتهى — تباله — إلباً — يتضاعون) ، وهي يمكن أن تدل في الوقت نفسه على تمكن باكثير من اللغة العربية ، كما كان يفعل الشعراء العلماء في العصر العباسي .

وربما تكون مثل هذه المسرحيات أنسب للقراءة ، حتى لا تظهر شخصيات الصحابة رضي الله عنهم على خشبة المسرح توقيراً لهم ، وأتصور أن الإخراج اليوم يستطيع أن يتجاوز ذلك بالتقنيات الحديثة في الإخراج والعرض فيحقق لهذه الشخصيات الحضور الدرامي لا الحضور المسرحي المباشر .

ولقد كان التوجه الإسلامي واضحاً جلياً في هذه المجموعة ، لكنه قد لا يكون على المستوى نفسه في مسرحيات أخرى مثل " قطط وفئران " و " مأساة أوديب " وغيرهما من مسرحيات باكثير .

الهوامش :

١- انظر د . محمد مندور : قضايا جديدة في أدبنا الحـــديث ، ط دار الآداب بيروت ١٩٥٨ ص ١٤٩ وما بعدها .

٢- علي أحمد باكثير : " من فوق سبع سموات " ، سلسلة اقرأ دار المعارف – العدد ٣٦٣ ، ١٩٧٣/١/١٥م .

٣- السابق نفسه ص ٧ .

٤- السابق نفسه ص ٨ .

٥- السابق نفسه ص ١٠ .

٦- انظر السابق نفسه ص ١٩ على سبيل المثال .

٧- انظر السابق نفسه ص ١٥ .

٨- انظر مختار الصحاح (محمد بن أبي بكر الرازي) ط دار الجيل – بـــيروت لبنان ١٤٠٧هـــ ١٩٨٧م ص ٢٧٦ .

٩- انظر : " من فوق سبع سموات " ص ٤٠ .

١٠- السابق نفسه ص ٧٦ .

١١- انظر : د . أسامة أبو طالب " البطل التراجيدي مسلماً ، الهيئـــة العامـــة لقصور الثقافة – القاهرة سنة ٢٠٠٤م ، ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٤٢ .

١٢- سورة القصص الآية ٥٦ .

١٣- انظر السابق نفسه ص ١١ .

١٤- انظر السابق نفسه ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ .

١٥- انظر السابق نفسه ص ١١٢ ، ١١٤ .

١٦- السابق نفسه ص ١١٤ .

١٧- السابق نفسه ص ١١٥ ، ١١٦ .

١٨- مجلة الأدب الإسلامي ، العدد الحادي عشر (محرم – صفر – ربيع الأول) سنة ١٤١٧هـ (مايو – يونيه – يوليه) سنة ١٩٩٦م .

١٩- انظر " من فوق سبع سموات " ص ١٠٦ .

٢٠- السابق ص ١١٧ .

٢١- الآية رقم ٤٧ من سورة الحج .

٢٢- انظر " من فوق سبع سموات " ص ١٤٨ .

٢٣- انظر السابق نفسه ص ١٥٥ .

٢٤- انظر السابق نفسه ص ٢٢ ، ٢٦ ، ٤٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ١٣٦ ، ١٥١ ، وغيرها .

الدراما في شعر الدكتور 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 .

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 (١) ، وذلك إذا تهيأ للنص الدرامي الشاعر الجيد .

وبالنسبة للأوبرا والقصيد السيمفوني ، فللإخراج والديكور والموسيقى دور كبير قد لا يقل عن دور الشاعر المبدع ، فيتصورات

أصحاب هذه الوسائل الدرامية المعينة والمتخصصين فيها تتجلى أهميـــة 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 هـــو : " العودة في أطراف الليل "

توظيف التراث :-

للقاضي أبو علي المحسن بن علي محمد التنوخي كتاب بعنوان : " الفرج بعد الشدة " يضم كثيرا من الأخبار والنوادر والطرائف الـــتي جمعها ودونها لأهداف عدة منها التسلية ، وكشف بعـــض جوانـــب 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 المستشـــرقين منـــهم مـــا ســـنيون ومارجليوث وسنوك وكارل بروكلمان وغيرهم .

ولكن اهتمام د . عبده بدوي مختلف ، لأن الكتاب في نظر هـــؤلاء

المستشرقين لا تخرج 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

زاويا إيهام 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 لحوك في نجم مكسور – الليل الحيران – ألقب 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 تسيح فوق المصحف ؟

– أتنشر 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 خيمتـــــه ،

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 مســـلمة أن يمهله للغد ، حتى يذهب ليدرك زوجته التي توشك على المـــوت فقـــد يقوم بتجهيزها ، ونظرا لمعرفته أنه لابد من تقديم ضامن حتى يعـــود ، فقد سمح له مسلمة بذلك ، من ثم أخذ يدور بين الجنود باحثا عمـــن يضمنه عند القائد ، حتى توسم بغيته في جندي يسمى جـــاسر قَبِلَ أن يضمنه .

وتتمثل " نهاية الحدث " في تأخر وصول فرنسيس عن موعـــده ، ويوشك مسلمة أن ينفذ حد القتل في جاسر ، إلى أن ظهر فرنسيس من بعيد مناديا أنه قد وصل ، ليوقفوا تنفيذ الحد في جاســـر ، ممـــا دفـــع 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 وحـــدة الزمان الأرسطية ، عمادا لهذه المسرحية ، ويعلي من واقعية الحدث .

ويبـــدو أن فرنســـيس الرومي بعد أن تفرس في ملامح الجنود ،

لفت نظره ملامح جاسم ، 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 وجاسم ، إثر سؤال مسلمة جاسم عن سبب قبوله ضمان فرنسيس ، فبين أن الرجل توسم فيه القبول فما أحب أن يخذله .

وما أن تعرفا على بعضهما حتى عفى 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 جاسم إلى امه التي كانت تنتظره في بلاد العرب هي وخادمتها بعد وفاة زوجها والد جاسم عرفت كل ذلك ، وكان لقاء إنسانيا ، عندما عرفت أن والدها واخواتها أحياء ، وأن جاسم لم يقتل أهلها .

الإحساس المأساوي :-

يمكن أن نعتبر البطولة هنا موزعة بين مسلمة بن عبد الملك ، وجاسر ، فاولهما 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 الروماني فرنسيس ، الذي تآمر ، مما جعل القائد مسلمة ينهيا لتنفيذ الحد في جاسم ، فكيف وهو الخير، 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 جاسم منهيا لقبول القتل ، وما أن يظهر فرنسيس قائدا ليتلقى مصيره ، حتى ينقذ جاسم مما كان سيؤول 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 جاسم فقد كان المفروض أن يكشف لنا عبده بدوي عن جاسم 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 جاسما مرحبا بالموت ، بل لقد كان في انتظار إقامة الحد عليه بنفس راضية لقاء ما قام من ضد فرنسيس ، 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 بأنه 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 البديهي القول إن الحوار عماد المسرحية ، لكن الأهم هل حقق الحوار هذه الأهداف المنوطة بهذا العمل الدرامي فأضاء المواقف ، وكشف عن دخائل الشخصيات ، وجسد حركتها الدرامية وصولا إلى الأهداف المنوطة بالمسرحية ؟

غالبا ما يتميز الحوار في هذه المسرحية بطوله جله ، إذ يغلب عليها محاولة البرهنة والإقناع، فمسلمة القائد مستغرق في حاجاته ، وبيان اختلاف موقفه عن موقف الجندي الذي جاء إليه ، خاصة وهو مستغرق في قراءة القرآن ، غير حافظ له (٦) . والجندي يريد أن يوضح صفات الأسير ، وموقفه منه . ومسلمة القائد نفسه توافق لتطبيق العدل حتى ولو على نفسه ، من ثم فقد قيأ 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 فهيمن محاولة الإقناع على الجميع ولذلك طالت الجمل .

إن أساس الدراما الحركة ، ولذلك فهي تسعى دائما 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 خيرا بارا بأهله خاصة أمه ، كما وضحت شخصية فرنسيس مدركا لمسؤولياته نحو زوجته وابنته مارية ، من ثم فقد تجلت أهداف عدة من أهداف هذه المسرحية كشف عنها حوارها ، مثل رعاية قواد المسلمين للمسنين

من أعدائهـــم ، وحرص الجنـــود على أداء واجبهـــم ، والأكثر جلاء ووضوحا هو التحذير من الكذب والخروج علـــى الأمـــة والحث على الاهتمام بالمستقبل والعناية به ، وأهمية الشباب في بناء هذا المستقبل .

٣ ـ اللغة : ـ

اللغة الشعرية لغة جمالية تصويرية ، تتميز بالتكثيف والرمز ، فـــإذا ما وظفت في الدراما ازدادت فاعلية وحيوية وجمالا ، فمادة " خضر " وارتباطها بالنبات والحيوية والتفاؤل أو ما هو عكس ذلك ، تشـــكل حقلا دلاليا يستثمره الشاعر عبده بدوي خلال بناء هذه المســـرحية ، 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 ، يـــوحي بعـــودة الحيوية والنشاط والخير للنبات ، وفي الوقت نفسه يتضح كونه رمـــزا للحياة الجديدة للإنسان ، ملؤها البشر والأمل .

وجاسر وهو ينتظر عودة فرنسيس الذي ضمنه وقد تأخر ، يبـــدأ يستشعر الألم والحزن للمصير الذي ينتظره وهو القتل ، من ثم تتحول الخضـــرة في قوله : " والأوراق الخضرا تهوي في أعمـــاق الصـــمت الذابل " (١٤) إلى إحساس بالموت والـــذبول ، والتشـــاؤم ، ورمـــز لانتهاء الحياة .

بينمـــــا فرنسيس وقد عاد ليتلقى الموت بناء على وعده لمسلمة

وجاسر بعد أن جهز زوجته للدفن ، لكن مسلمة يعفو عنه ويهب لـه حياته ، ويسمح له بالعودة إلى أهله ، ولا يعود إلا مع حفيده جاسـر 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 ، فالنـاس هنـالك في الأرض الأخـرى في شوق يغمـرهم كـالبحر لوجهه " (١٥)

وإذا مـا عاد جاسر إلى أمه المتلهفة إليه ، بعد أن عرفت بمـوت أمها ، لكنها فرحت بعودة ولدها ، تصبح " الخضرة " علـى لسـان جاسر رمزا للتأكد من الحياة الجديدة الخصبة البناءة المعطاءة واستقبالها بالبهجة والتفاؤل ، إذ يقول جاسر لأمه ليلى :

" فحياة الإنسان الخضراء أمامـه

ولقـد ودعنـا 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 التـراث خـلال المـدراما للكشف عن الواقع المعيش ، وهو ما تفياه في كل مسرحيـاته 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" ، فتعالج 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 والكـويت ، حيث أثرى البحث العلمي خاصة في مجال النقد الأدبي ومعالجة النص وتحليله ، بالعديد من الكتب والأبحاث وإشرافه على كثير من رسائل الماجستير والدكتوراه لهـا ، فرحمـه الله رحمة واسعة .

هوامش :

١- انظر ف . أ . ماثيش : ت . إس إليوت الشـاعر الناقـد ترجمة إحسان عباس المكتبة العصرية – صيدا – بيروت سنة ١٩٦٥ م .

٢- انظر د . عبده بدوي " ثم يختفر الشجر " : الاستفتاح ص ٥ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ م .

٣- السابق نفسه ص ١٣ ، ١٤ .

٤- انظر السابق نفسه ص ٢١ .

٥- انظر السابق نفسه ص ٣٢ ، ٣٣ .

٦- السابق نفسه والصفحة نفسها .

٧- انظر السابق نفسه ص ٢٧ .

٨- انظر السابق نفسه ص ٤٧ .

٩- انظر السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ .

١٠- انظر السابق نفسه ص ٢٤ .

١١- انظر السابق نفسه ص ٢٧ ، ص ٤٠ .

١٢ – انظر السابق نفسه ص ٣٤ .

١٣ – انظر السابق نفسه ص ٣٦ ، ص ٤٣ ، ص ٤٤ وغيرها .

١٤ – السابق نفسه ص ٣٥ .

١٥ – السابق نفسه ص ٥٠ .

أحمد بسيونى .... والنبوءة

تشكل مسرحية " النبوءة " لأحمد بسيونى رؤيته للتاريخ التى تتجاوز كونه أحداثا تاريخية، لتصبح تصورا ممتدا من الماضى إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل، مبينا أن الظلم والإرهاب والاستبداد لا تقوم عليه حياة الفرد أو المجتمع أو الأمة، بل هو يدمرها جميعا، من ثم فهو إلى زوال.

لذلك فالكاتب يستثمر قصة موسى عليه السلام عندما يقترض من القرآن الكريم متناصا مع هذه القصة فى كثير من أجزائها، كاشفا خلال ذلك ظلم فرعون واستبداده، وتواطؤها مان وحاشيتهما فى نشر الفساد.

وإذا كان حلم فرعون قد فسر بأن ثمة صبيا من بنى اسرائيل سيولد يحطم فرعون وملكه، مما دفع فرعون إلى أن يذبح المواليد الذكور، اتقاء لذلك، بل إن رجال استخباراته أخذوا يعبثون فسادا لتحقيق هذا الأمر، ويتتبعون القابلات حتى يخبرنهم بكل ذكر يولد، وإذا كان فرعون ورجاله قد تصوروا مقدرتهم على إحكام هذه الخطة فإن إرادة الله التى هى فوق كل إرادة، وحكمته التى هى فوق كل حكمة قد جعلت أم موسى تضعه فى التابوت، ثم تضعه فى النيل، ليرسو عند قصر فرعون، ثم تحمله الوصيفات إلى سيدة القصر آسية التى تعجب به، وتستأذن فرعون فى تبنيه، فيوافق، لحاجتهما إلى ولد ينفعهم، لكن الخلاص من فرعون وحكمه سيكون على يديه عندما يبعث عليه السلام.

والمسرحية لا تعرض لكثير من تفاصيل قصة موسى مكتفية بكشف موقف فرعون وقتله للذكور الذين يولدون، ولكنها تعتمد على استثارة ما لدى القارئ من تفاصيل هذه القصة، وفى مقابل فرعون وطغيانه وألوهيته المزعومة، كانت زوجته آسية المؤمنة التى انتهت المسرحية وهى تناجى الله راجية عفوه وغفرانه وتدميره للظلم والظالمين، مستبشرة خيرا بزوال الشر والفساد وانتشار الأمن والأمان والإيمان.

ولقد تجلى"الصراع" فى مواقف فرعون وهامان والحاشية سواء فى قتل الذكور الذين يولدون، أو تأييد الفساد كما فى موقف الوجيه المصرى من سالومى الجميلة وزوجها وحماتها التى بنت كوخا فى أرض هذا الوجيه، وسرقت بعض القمح من مخازنه، لأنه قصر فى إعطائها ثمن تيسير معاشرته الفاسدة لزوجة ابنها، ومن ثم فقد فضحته أمام

مجلس فرعون وحاشيته، بل إن رئيس الشرطة أيضا قد جذبته سمعة جمال سالومى واتصل بها، وهكذا يعم الفساد وينتشر، بالإضافة إلى معاناة الناس، سواء فى بناء مقابر الملوك بالسخرة والظلم، أوسوء الحياة لما فيها من فقر وقاقة وحرمان.

وإذا كانت خصائص الشخصية الرئيسة كما حددها أرسطو قد تحققت فى فرعون، كما تآزرت الشخصيات الثانوية فى كشف أبعاده النفسية والاجتماعية، فقد تمثل الخير فى شخصية آسية زوجته، التى انتهت المسرحية وهى تتوجه إلى الله فى مناجاة كاشفة عن خيريتها.

لكن نهاية فرعون المأساوية لم تتحقق، بل لم يوجد ما يدل على ذلك سوى مناجاة آسية، وهى مناجاة تنيط هذه النهاية بالله سبحانه وتعالى، دون أن يرى المتلقى شيئا من ذلك، اللهم إلا ما يعرفه من قراءة القصة فى القرآن الكريم، مما يجعل القارئ قد يستشعر نقصا فى نمو الأحداث واضطرادها نحو "العقدة" إيذانا بإدراكه"للحل".

ولكن يوجد "عقدة أخرى" أوجدها الكاتب فى استمرارية النبوءة على لسان الكاهن الذى صرح وهو بين الحياة والموت باستمرارية التهديد لفرعون وعرشه على يد صبى يولد، من ثم فقد انزعج فرعون، كما انزعج رجال شرطته، حتى عرفوا أن المولود الذى هربته القابلة قد غرق هو وأبوه وأمه فى النيل، وهى"عقدة" قد تضاعف من إحساس المتلقى بظلم فرعون، لكنها لا تضئ الحدث بما يريح القارئ، من نهاية مأساوية للشر.

وثمة "إحساسا مأساويا" قد يهز مشاعر المتلقى محققا شيئا من التطهير الأرسطى يتمثل فى بكاء الأمهات الخيرات، بل كل الخيرين والخيرات من أجل ذبح المولود بين من الذكور إثر رؤيتهم للحياة مباشرة على يد زبانية فرعون.

المسرحية على هذا النحو تحكمها آراء أرسطو فى تصور بنائها، لأن الكاتب قد حصر نفسه فى هذا التصور، لكن متغيرات البناء المسرحى وأسسه قد تجاوزت ذلك، فتعددت أشكاله ما بين إبسن وتشيكوف وبرخت وبراندللوا وبيكيت وغيرهم، وهو ما أتصور أن الأستاذ أحمد بسيونى سيأخذ نفسه بالاتصال بهم، خاصة وقد قرأت له مسرحيته الشعرية لؤلؤة الشروق ذات التوجه الإسلامى الواقعى.

لقد كسب الأدب الإسلامى كاتبا دراميا جديدا هو أحمد بسيونى المتمرس بلغة الأدب وجمالياتها،الواعد بالمزيد، الذى نأمل له مزيدا من القراءة والدرس للأشكال الأدبية، يتسق مع مقدرته الفنية الطموحة.

ملامح بناء المسرحية الإسلامية فى لؤلؤة الشروق (١) لأحمد بسيونى

هذه مسرحية شعرية، اعتمدت معظمها على التفعيلة، إلا قليلا جدا من الأبيات التى جاءت بالشكل المحافظ والغريب أن يكون هذا على لسان إحدى الشخصيات المحورية، وهو الأمير سهيل بن الأمير شداد حاكم إمارة لؤلؤة الجزيرة، علما بأن هذا الابن كان راغبا فى تجديد الحياة، إيثارا للعدل ودفعا للظلم، ونصرة للكادحين، فهل يمكن أن يكون ذلك مشيرا إلى أحد توجهات هذه الشخصية وهى تؤثر الالتزام بالأصول والحق والعدل ورعاية الكادحين؟ وبذلك يشكل ما سبق ملمحا من ملامح البعد الاجتماعى لهذه الشخصية، كما يشير إلى خصوبتها وخيرتيها وثرائها الفنى، كما ستكشف عنه هذه المسرحية وربما كان ذلك إيذانا بتحول سهيل من اليسار إلى الإسلام، وإذا كان ذلك كذلك فلم خرج هذا الابن على أبيه؟ وهل يمكن أن يكون هذا الخروج مقاومة للظلم وكشفا لفساد الحاشية الذى لم يكن الأب الأمير الحاكم يدركه، فقد أغرقته هذه الحاشية - (الوزير الأول ووزير الدفاع ورئيس الاستخبارات وغيرهم) - فى التقارير الكاذبة البعيدة عما يعانيه الشعب من ظلم وفاقة وحرمان!

وهكذا تتجلى بداية " تقابل" حاد بين الخير والشر، والظلم والعدل، وإهمال الحاكم لرعيته وحرصه على رعايتها، وهو تقابل رئيس يسهم فى تشكيل بناء هذه المسرحية، كما يضئ توجهاتها الإسلامية.

ويمتد هذا التقابل خلال الخط الصاعد للمسرحية، ومع مزيد من التعقيد الدرامى الذى يجليه صراع الأمير ياقوت الحسن أمير إمارة مرمرة وحاكمها وهى المجاورة لإمارة لؤلؤة الجزيرة كان ضد ابن أخيه الأمير مروان الحسن وزير الدفاع لديه، وهو فى الوقت نفسه خطيب ابنته نوران المنحرف أخلاقيا. ولقد كان الأمير ياقوت الحسن يلتزم قيم الإسلام ومبادئه فى حكم رعيته، من ثم فقد ساد العدل والخير ونعم الناس بالرفاهية والأمن، بعكس ما هو موجود فى إمارة لؤلؤة الجزيرة، وبذلك يشتد "التقابل" الذى يجليه التجاور فى المكان، والتباين فى الأشخاص.

ولقد كان ذلك مستوى من مستويات صراع هذا الأمير وسنرا نعه .

وعندما ضاق سهيل بفساد الحياة فى لؤلؤة الجزيرة داخليا، ورفضه لسياستها الخارجية فى خضوعها لدولة أورسيليا الأجنبية وحاكمها أبرهة،فقد فر إلى إمارة مرمرة لاجئا سياسيا إليها، مما ضاعف من تجلى محور الخير، فهو معجب بحكم أميرها ياقوت الحسن داخليا، كما يزكى خطه السياسى الخارجى فى مواجهة الدولة الأجنبية المهيمنة على المنطقة فى ذلك الوقت، وقد ضاعف هذا اللجوء من حدة التوتر بين الأمير شداد أمير إمارة لؤلؤة الجزيرة وحاشيته فى جانب، وابنه سهيل وأمير إمارة مرمرة فى الجانب المقابل، خاصة عندما بدأ الأمير شداد يحشد جنوده على حدود إمارته، كما استعان بالدولة الأجنبية أورسيليا لتدعم موقفه فى التآمر ضد ياقوت الحسن، خاصة وكل أرصدة إمارته من عائدات البترول تستثمر فيها، ومنها يتم استيراد كثير من الأطعمة ومختلف أنواع الأسلحة.

ويزداد الخط الدرامى الصاعد تعقيدا، كما تتضاعف حدة التوتر بين الشخصيات عندما تسوء علاقة نوران بخطيبها مروان الحسن لفساده، فى مقابل تبادل الإعجاب بينها وبين سهيل اللاجئ إلى إمارة أبيها، كما رحبت به وبشعره فيها، مما أثار مروان الحسن ضده فتآمر على قتله، لكنه نجا من هذا التآمر الذى أحرج الأميرة ووالدها، فضاعف من ارتباطهما بهذا الضيف اللاجئ وتقديرهما له، وفى الوقت نفسه فإن هذا الارتباط والتقدير قد زاد من سخط وضيق مروان الحسن ضد عمه وابنته، حتى دفعه إلى التآمر ضدهما، فتولى حكم إمارة مرمرة بعد تحديد إقامة عمه وابنته، وتلك "عقدة"المسرحية الكاشفة عن قمة تأزم الأحداث.

وهكذا تتحول حياتهما من السعادة إلى الشقاء وهما الخيران المخلصان المحبان للإمارة وشعبها، كما تحولت من قبل حياة سهيل برغم خيريته، عندما فر لاجئا إلى إمارة مرمرة، ويستثير هذا التحول إحساسا تراجيديا يرتبط بمبدأ التطهير الذى رآه أرسطو فى كتابه "فن الشعر".

لكن ذلك ليست النهاية لهذه الشخصيات الخيرة، إذ يأتى " الحل" عندما يستثير تآمر مروان الحسن وفساده المخلصين فى إمارة مرمرة، وهم المعجبون بحكم الأمير ياقوت الحسن الإسلامى وعدله، فيهبون للدفاع عن الإمارة وأميرها، وتصيب مروان رصاصة تنهى حياته، وبذلك تبدأ نهاية الشر، وبداية تحول الشقاء إلى السعادة، عندما يعود ياقوت الحسن إلى حكم الإمارة مرة أخرى ويتحرر هو وابنته

نوران من الإقامة الجبرية فى قصرهما بعد موت مروان، لتعود حياتهما طبيعية كما كانت.

كما يتسع هذا " الحل" ليشمل ثورة المخلصين فى إمارة لؤلؤة الجزيرة ضد فساد أميرها شداد وحاشيته، فيهبون لتخليص إمارتهم من الفساد والانحراف، كما يستدعون سهيلا ليتولى الحكم مكان أبيه، خاصة وقد أصابت هذا الأب رصاصة طائشة قضت عليه، وكان ذلك إيذانا بزوال الشر.

وتتضاعف بهجة ياقوت الحسن وابنته نوران، عندما يطلب سهيل يد نوران من أبيها الذى يعرض على سهيل فى الوقت نفسه – بعد موافقته على هذا الزواج- توحيد الإمارتين فى إمارة لؤلؤة الشروق تفاؤلا بعهد جديد، يتحقق فيه الخير للإمارتين معا"، وبذلك يصبح سهيل ملكا على هذه الإمارة الجديدة، كما تصبح نوران ملكة عليها، وقد سادت مبادئ الحق والعدل والخير للرعية، وبذلك يتحقق انتصار الخير بفضل قيم الإسلام ومبادئه التى طبقت فى هذه الإمارة الجديدة، كما تتعمق هذه الفكرة نفسها وجدان المتلقى، خاصة بعد أن يجتمع فريقا عمل من كلتا الإمارتين لتصفية ما علق من مشكلات بينهما، ويتم توفيق كثير من الأوضاع التى كانت مختلفة، ثم إعلان الإمارة الجديدة ويتبادل الجميع التهانى.

وهى نهاية فرحة سارة على عكس ما رأى أرسطو فى بناء المأساة اليونانية، وهذا الابتهاج والتفاؤل من أهم الملامح التى تؤكد إسلامية هذه المسرحية، بالإضافة إلى أنها نهاية تريح القارئ والمتلقى والمشاهد جميعا لما فيها من تفاؤل وانتصار للخير على الشر.

كما كان الصراع هنا بين شخصيات بشرية وقوى إنسانية ظاهرة بعيدا عن صراع الآلهة وما تمثله من تناقضات فى المسرحية اليونانية، كما كان بعيدا عن مظاهر الصراع فى الدراما الحديثة وما تمثله من تناقضات تظهر القدر بصورة شائهة.

والبطولة فى هذه المسرحية ندرك أبعادها البشرية ومقومات هذه البطولة من استقامة وخيرية، مناطها الالتزام بقيم الحق والعدل والخير وغير ذلك من القيم الإسلامية ،وهى ليست مطلقة، وإنما قد اعترتها الهزيمة نتيجة متغيرات الحياة

وانتصار الشر، لكن ذلك لم يدم إلى النهاية عندما ساد الخير، وانتصر الخيرون:سهيل وياقوت الحسن وابنته نوران.

ولعل فى اختيار الكاتب لأسماء شخصياته ما يبشر بهذا التحول الإسلامى المتفائل: سهيل من مادة "سهل"، ثم هذا التصغير الذى يوحى بالعظمة والقوة، وياقوت الحسن وارتباط علميته بهذا الحجر الكريم، ثم نوران التى يتضح فيها تثنية نور مما يوحى بخيريتها، واتساقها مع الشخصيتين اللتين ارتبط بهما مصيرها فى المسرحية سهيل خطيبها ثم زوجها، وأبيها ياقوت الحسن، ليمثل الثلاثة محور الخير الذى انتصر أخيرا، فى مقابل محورالشر الذى يمثله شداد وحاشيته ثم مروان وأتباعه، وقد انتهت حياة هاتين الشخصيتين إيذانا بزوال الشر وانتهائه، ودعما لتجلى الخير وانتصاره.

وثمة بعض الملاحظات على بناء هذا العمل، فربما بدا تحول نوران وارتباطها بسهيل سريعا، وإن كان الكاتب حاول تسويغ ذلك بالإشارة إلى تذوق نوران لشعره وإعجابها به قبل أن تراه، بالإضافة إلى إعجاب أبيها به.

كما أن مواقف البهجة والتهنئة فى نهاية المسرحية فى المشهد الثالث من الفصل الرابع قد سادتها الغنائية، عندما تقف الشخصية مهنئة فى شعر طويل مما يوقف حركة المسرحية، وقد تكرر ذلك عدة مرات.

كما أن استخدام بعض الرموز الجنسية فى المسرحية بصورة قد تبدو غير ملائمة لعدم ملاءمتها للسياق الدرامى وتجاوزها حدود اللغة المهذبة (٢)، مما يمس لغة الشعر الجميلة، التى تمكن الشاعر من صياغتها صياغة درامية شعرية، وظفت كثيرا من القيم والأفكار والمبادئ بطريقة سلسة عذبة، كما عرض الكثير من متناقضات الحياة ما بين عولمة منحرفة وقيم إسلامية مشرقة أسهمت فى انتصار الحق والخير والعدل.

الهوامش :

١)أحمد بسيونى، لؤلؤة الشروق، مطبعة حورس، شبين الكوم سنة ٢٠٠٥ جمهورية مصر العربية

٢)أنظر السابق صـ٥٨،٩٥.

٣)أنظر : لؤلؤة الشروق صـ ٣٦.

مسرحية (عاشق في غير زمن العشق) والمتغيرات
لأحمد بسيوني

هذه مسرحية شعرية كتبها صاحبها بعد إصدار عدة مسرحيات كتب أكثرها بالشعر، ويبدو أنه قد آثر المسرح الشعري ولاء للفن، فهناك من يرى أن الشكل الشعري للمسرح أكثر ثراءً لأنه يؤثر في المتلقي على مستويين يتآزران معاً للتأثير في هذا المتلقي؛ المستوى الدرامي، والمستوى الشعري، مما يضاعف من إحساس المتلقي بهذا العمل، وما يحققه من إثارة درامية.

ولذلك فمما يحسب لهذه المسرحية اتخاذها الشكل الشعري وسيلة لتجسيد الواقع المعيش، وإبراز كثير من تفصيلاته، وبذلك تتحقق الواقعية الفنية خلال هذه المسرحية ذات الشعر السلس الذي ينساب في رقة ونعومة، تكشفان عن مقدرة المؤلف التي تجلت في أعمال فنية متعددة قصائد ومسرحيات وقصص وروايات.

و"التقابل" الذي يبرزه العنوان مهم جداً في الإشارة إلى بناء هذه المسرحية الاجتماعية، التي تحاول مناقشة كثير من مشكلات الشباب: العمل والفراغ والزواج والسفر إلى الخارج، وكأن ما ينوء به هؤلاء الشباب من مشكلات وتناقضات، خاصة في انشغالهم بأعباء الحياة، ولهاثهم خلف أسباب المعيشة غير مهيء للحب والعشق، الذي هو تعطش إنساني مشروع، بل هو حق كي تستقيم الحياة، وتتحقق العدالة فيها، ويغمرها السكن والرحمة والمودة كما أراد الله لها، وهي ملامح إسلامية كثيرا ما يهتم بها كاتب هذه المسرحية الأستاذ أحمد بسيوني.

وإذا كان قلة من الشعراء هم الذين يتعاطون المسرح الشعري، فإن قلة من هذه القلة هم الذين يوظفون الشعر في المسرح للتعبير عن الواقع المعيش دون اعتماد على التاريخ أو الأسطورة.

الشخصيات وبداية الحدث:

والكاتب حريص على الشكل الأرسطي للمسرحية، فالحدث الدرامي هنا فعل له بداية ووسط ونهاية، من ثم فهو يتسع لكشف شخصية "أمجد" الشخصية الرئيسة التي ربما يكون لها من اسمها صفات كثيرة، فهو شاعر رقيق الحس، يعمل أمينا لمكتبة إحدي كليات الجامعة، وهو عفيف الخلق، وله خمسة أصدقاء يحبونه ويحبهم، وهم مثله من خريجي الجامعة وإن

كان هو أكثرهم تفوقاً، وكذلك عين في وظيفة حكومية، بينما هم بدون عمل، في انتظار أن يشملهم التعيين إن أتيح لهم ذلك، وليس هو بمتاح، وهم بموقفهم هذا يمثلون مشكلة معظم الشباب في مصر وغيرها من البلاد العربية الذين تخرجوا في الجامعة ولا يجدون العمل الحكومي المناسب، فوعى كثير من الناس في مصر مرتبط بمقولة "إن فاتك الميري اتمرغ في ترابه"، ولأن كثيرين من أبناء الشعب من طبقة البلورياتاريا، وليسوا برأسماليين ولا برجوازيين.

من ثم فمنهم من يقضي وقته جلوساً على المقهى، ومنهم من يتجول بائعاً بعض الملابس، أو قد يحترفون بعض المهن اليدوية التي قد لا تحقق لهم الكفاف، وهم بهذه الصورة عالة على أهليهم الذين كان من المفروض أن يقوم هؤلاء الشباب بمساعدتهم، أو على الأقل يكفون أنفسهم مؤونتها.

وسط الحدث:

وعلاقة أمجد بهؤلاء الشباب علاقة وثيقة، يزورونه أحياناً، ويتجاذبون أطراف الحديث في أمور دنياهم، وخلال ذلك تتضح مشكلة أخرى يواجهها قطاع أخر من الشباب ، أولئك الذين ينصب اهتمامهم على السفر إلى الخارج توقعا لمزيد من الرزق، وهؤلاء صيد ثمين للأفاكين وسماسرة السفر الذين ينصبون شباكهم لاستغلالهم، ووعدهم لهم بالسفر غير المشروع إلى خارج الوطن عن طريق البحر خفية، فيتسللون إلى بعض السفن التي يخفيهم فيها بعض المارقين ممن لا حول لهم ولا طول في هذه السفن، أو يملئون بهم زورقاً بعيداً عن أعين الجمارك وحرس الحدود البحرية في مطروح أو السويس، فيصلون إلى ليبيا، وقد يصلون بعد جهاد أو تخفى إلى إيطاليا، بعد أن يكون كل منهم قد دفع لمن عاونهم على ذلك خمسين ألفاً من الجنيهات التي استدانوها، ريثما يسددونها بعد نجاح رحلتهم الواهمة التي تواجهها الإجراءات الصارمة الحكومية في الجمارك،أو عند حرس الحدود فتهيها بالقبض عليهم وتجريمهم، فإذا نجوا من ذلك فقد يلقيهم قبطان السفينة في البحر تخلصا منهم، بعد أن قبض الثمن، وهذا ما حدث لطارق أخي خالد أحد أصدقاء أمجد، بينما نجا وهدان الذي كان معه، فقد كان ماهراً في السباحة إلى أن أنقذته سفينة أخرى عابرة.

فإن نجت الرحلة المزعومة من عواصف البحر وتقلباته المميتة، أو ينجو مغامروها من غدر قباطنة السفن، كانت نهايتهم في البلد الأوروبي الذي يمسكهم فيه حرس الشواطئ لتسللهم إليه.

بل إن هاشم أخو أمجد، قد ذهب إلى فينا باحثاً عن رزقه في غربته، فالكل يهرب، وهكذا يصدم هؤلاء الشباب حديثوا العهد بالتخرج في الجامعة، نتيجة متغيرات الواقع وما فيه

من فقر وعوز وضيق ذات اليد، وبطالة تهيمن على معظمهم، فلا يجدون إلا المال والضيق والكآبة، والفراغ القاتل، والبحث عما يشغلهم، وقد ينصرف بعضهم إلى العبادة التي تصل إلى حد التطرف وسوء الفهم للدين، وفي ذلك ما فيه من خطر عليهم وعلى المجتمع والأمة.

الشباب والزواج:

ثمة جانب مهم يتعلق بهؤلاء الشباب وعلاقتهم بالجنس الأخر، وهو يشكل قسماً كبيراً من حدث هذه المسرحية، يقوم على "التقابل" أحد طرفيه "مصلح" وهو مفسد، فقد اتهمته إحدى النساء بالتحرش الجنسي بها، وقبض عليه، وسجن حتى أفرج عنه بكفالة بعد أن ضرب وأهين، وقد أخذ درسا لن ينساه، ولذلك فقد نصح بقية أصدقائه بالحذر، وإن كان ما يزال يتطلع إلى إشباع هذه الرغبة بالزواج، فعسى أن يتحقق، وهي رغبة عند كثيرين من هؤلاء الشباب، لكن ما يسود الواقع من ضيق ذات اليد والبطالة والعوز يتهدد آمال هؤلاء الشباب وطموحاتهم المشروعة في الحياة السوية المستقيمة.

نهاية الحدث:

أما الطرف الآخر من "التقابل" فيمثله شخصية أمجد باستقامته وأخلاقه، وقد اتصل "بربينة" التي التقى بها مصادفة في حديقة الشاطئ العامة، وتبادلا المشاعر بصورة مبدئية، لأنها كانت مخطوبة لابن خالها، وهو شخصية "غير ناضجة في نظرها، وقد شغلت هذه العلاقة بأمجد جزءً كبيرا من الحدث، خاصة بعد أن اكتشف الرفاق انشغال أمجد بربينة، وأصبح حديثهم عنه وعلاقته بها، شاغلاً للجميع، بالجد تارة، وبعير ذلك تارة أخرى، خاصة عندما يتدخل مصلح – قبل القبض عليه – متباهياً بخبرته المزعومة بالنساء التي لا يتمتع بمثلها أمجد أو أي أحد من الرفاق في نظره.

النهاية المأساوية والعقدة والحل:

أما أمجد نفسه، فقد كان جاداً في مشاعره، وقد التقى بها عدة مرات، إلى أن انقطعت عنه، وساءت حالته، حتى د همه المرض بسبب انشغاله بمن يحب، دون أن تحقق هذه العلاقة، وما أحاط بها من مشاعر متأججة أهدافها، فهي حبيسة عدم الاتصال بينهما، بل قد تأكد ذلك عندما قرأ الجميع في الصحف حادثة ذهبت ضحيتها فتاة اسمها ربينة، مما ضاعف من سوء الحالة الصحية لأمجد، حتى شارف على الموت وتلك هي عقدة المسرحية وقمة تأزمها.

وبينما أمجد والرفاق معه يواسونه، وينتظرون الطبيب الذي ستعرض حالته عليه، يطرق بابه فتاتان إحداهما ربينة التي فجعت بحالته، وعندما حاول الرفاق إخباره بمجيئها تُفتح عيناه ليراها، لكن صدمة الفرح برؤيتها بعد طول استشعار فقدها يقضي عليه.

وهكذا تنتهي المسرحية، هذه النهاية المأساوية، وقد تبدو نهاية درامية منطقية، وهي تكشف عما يصادفه هؤلاء الشباب من فقر وضياع وفقد وسوء حال، وهي مشكلات تستثير كل جهات الدولة مؤسسات ومسئولين، كما تستثير أصحاب رؤوس الأموال والمشروعات كي يتعاونوا على تأمين حياة هؤلاء الشباب بتيسير سبل العمل لهم، وبإيجاد المشروعات التي تستوعبهم، والجمعيات الخيرية التي تساعدهم، كجمعية مساعدة الراغبين في الزواج، وهو مشروع اقترحه هؤلاء الشباب خلال المسرحية، لعل بعض الخيرين يلتفت إليه، ويرتبط ذلك المقترح بغيره من اللمحات الإسلامية في المسرحية ليشكل توجها مهما من توجهاتها الإنسانية.

انتساب المسرحية للدراما الحديثة:

أما الجانب الفكه الذي يقترن في المسرحية بالنهاية المأساوية ليشكلا معا انتسابها إلى الدراما الحديثة، فيمثله شخصية "مصلح" الذي ليس له من اسمه شيء، فهو مفسد، تؤكده مغامراته النسائية، المتعددة، وتباهيه بخبرته بالنساء، والفتيات وفهمه المزعوم لهن، وقد تهاوى كل ذلك عندما قبض عليه بتهمة التحرش الجنسي بإحدى النساء. من ثم فقد كانت هذه المفارقة مثيرة للضحك هي وكثير من تعليقاته على علاقات الشباب بالنساء والفتيات، وادعاءاته المتكررة، بهذه الخبرة المزعومة، بينما الآخرون في نظره لا خبرة لديهم بهذا المجال، وهم في الحقيقة أفضل منه لأنهم التزموا جانب الأخلاق والاستقامة، فعصمهم ذلك، من ثم فقد كان ضحكهم عليه ومنه كثيراً، وهو الذي يرى "أن الحب خبل"، بينما هو محروم منه.

اللغة:

أما لغة هذه المسرحية فهي الشعر بجمالياته عندما ما يعانق الدراما، من ثم فقد كان تكثيف الصور وترابطها، وقوة تفاعل عناصرها كاشفا عن داخل الشخصيات، مبينا مدي الصداقة بينهم، وقوة الحب بين أمجد وربينة، برغم أنهما "في غير زمن العشق" لما في الحياة من معاناة، وما يواجهه الشباب من أزمات مادية ومعنوية، اقتصاديا وفكريا ونفسياً.

تأمل كيف يصف أمجد حبه وتجربته مع ربينة وهي تحكي لصاحبتها لبني ماذا قال لها:-

- "أطلي وانظري نحوي
- فقد يغتالني موجي
- إذا لم تأت شطآنك"

كما تقول ربينة للبني صاحبتها أيضا واصفة مشاعره نحوها:

- "رأيت الصدق شفافا

- بنيراته"

كما يقول هو واصفا ربيعة لأصحابه:

- "رأيت دماء خديها
- علي الأزهار خجلانة
- أطلت وهي في حذر
- بعين الحب فتانة"

ولقد حققت هذه الصور المتآزرة كثيرا من أوجه الجمال فيها. "بالتناسب" بين عناصر الصورة والموقف الذي قيلت فيه، والارتباط الموحي الثري بين ألفاظها، والأفكار التي تتضمنها، بالإضافة إلي المشاعر الإنسانية الفياضة التي تكشف عنها هذه الصور: في الصورة الأولي: الاغتيال والموج والشطآن المنقذة، وفي الثانية: الصدق والشفافية، والنبرات، الكاشفة عنه، وفي الثالثة: الدماء والخجل والعين والفتنة.

ولا تأتي هذه الصور جزافا فهي مرتبطة بعناصر المسرحية كاشفة عنها فالأولي تمثل بداية الحدث والاتصال بين أمجد وربيعة، والثانية تكشف وسط الحدث عندما جمع بينهما التجاوب، والأخيرة كشفت مدي قوة الارتباط بينهما، وغني مشاعر الحب التي وثقت الاتصال بينهما، فإذا غابت ربينة عن أمجد، فقد كان المرض المميت والنهاية المأساوية.

وثمة ملاحظتان:

لكن كثرة الأصدقاء في المسرحية قد يكون غير ممسوغ دراميا، اللهم إلا إذا كان مدعاة لتعدد الأصوات في بعض القضايا التي تناقشها المسرحية.

كما أن توظيف بعض مفردات اللغة أحياناً قد يكون بحاجة إلي مرجعية معجمية كي تضبط استخدامه: مثل لفظة "تشجيني" فهي من الشجا بمعني الحزن، لا السرور كما استخدمتها المسرحية علي لسان لبنة"وهي تطلب من ربينة سماع أخبارها مع أمجد، وتريد أن تُسر بذلك. وهذه ملاحظات هينة، لا تمس مقدرة هذا الكاتب المسرحي المتميز الواعد الذي يحتاج التفاتة مسؤولي المسرح ومخرجيه في مصر والعالم العربي كي يوضع هذا الكاتب ذي المسرحيات الست في المكان الملائم، ويأخذ حقه اللائق به في عالم المسرح والتمثيل للقضايا المعاصرة، والكشف عن هموم الأمة واهتماماتها.

مارس د. حسين علي محمد الكتابة في معظم فنون الأدب: الشعر والقصة، والمسرحية، كما مارس الكتابة في دروب النقد الأدبي المختلفة، لكنني سأشير في هذه الدراسة إلى جانب من اهتمامه بالمسرح، فقد كتب ست مسرحيات هي "الرجل الذي قال" عام ١٩٨٣م، و"الباحث عن النور"؛ أبو ذر الغفاري "عام ١٩٨٥م" والفتى مهران ٩٩" عام ١٩٩٩م" و"بيت الأشباح" عام ١٩٩٩م"، و"سهرة مع عنترة عام ٢٠٠١م" والزلزال عام ٢٠٠٤م"، ويتضح في هذه المسرحيات الحس الإسلامي قوياً، سواء تمثل في المضمون بصفة عامة، أو في فعل الشخصيات، وذلك عندما يستدعي الشخصية الإسلامية، كما في شخصية أبي ذر الغفاري رضي الله عنه، هذا بالإضافة إلى كتابه: "دراسات معاصرة في المسرح الشعري"[1]، ورسالته في الماجستير عن عدنان مردم شاعراً مسرحياً، ورسالته في الدكتوراه "البطل في المسرحية الشعرية المعاصرة" في مصر.

توظيف الشعر في كتابة المسرحية:

وقليلون هم أولئك الشعراء الذين تعاطوا القصيدة الغنائية، كما وظفوا الشعر في صياغة المسرحية، منذ بدأ ذلك أحمد شوقي في مطالع القرن العشرين، ثم عزيز أباظة، ومن بعدهما عبدالرحمن الشرقاوي، وصلاح عبدالصبور، وفاروق جويدة، ومحمد ابراهيم أبو سنة وغيرهم، ويبدو أن تجارب هؤلاء قد لفتت نظر د. حسين علي محمد خاصة عندما كتب مسرحيته : "الفتى مهران ٩٩"، متأثراً بما كتبه عبدالرحمن الشرقاوي في "الفتى مهران"، التي استدعى فيها مهران البطل الشعبي، وكان الشرقاوي أرسطياً في بنائه إلى حد كبير، خاصة وهو يتحرى ملحمية البطل، ثم سقوطه التراجيدي، محققاً الإحساس التراجيدي بجلاء، كما وظف التاريخ في تشكيل الشخصية وفعلها المسرحي، مبرزا قضية "الحرب والسلام"، وفعل المقاومة ضد الحاكم الظالم والمستعمر الأجنبي، ونفاق بعض رجال الدين، وهي قضايا قد تجمع بين الجوانب الإنسانية العامة في كل زمان ومكان، والمحلية الخاصة بمصر في العصر المملوكي وكان ذلك من

الشرقاوي في سنة ١٩٨٦م تقريباً[٢].

بينما د. حسين علي محمد حاول أن يكون أكثر عصرية، فقد كتب بعد الشرقاوي بأكثر من ربع قرن، "الفتى مهران٩٩"، أو "رجل في المدينة"، وقد جدت من المتغيرات ما حاول د. حسين علي محمد أن يعكسها على شخصية مهران في نهاية القرن العشرين، وبذلك تختلف شخصية مهران لديهما من حيث القضايا التي عالجاها، كما سيتضح، وإن تقاربا في اعتمادهما على البناء الأرسطي، فالحدث لديهما، فعل له بداية ووسط ونهاية، كما انتهت مسرحيتيهما بموت بطليهما نهاية مأساويةلكن الذي مات لدى الشرقاوى هو مهران نفسه، بينما في مسرحية د. حسين علي محمد مهران هو الذي قتل الملك، وهما يتصارعان بطريقة فانتازية إلى حد كبير، ولذلك فقد تجلي عنصر الفانتازيا الذي أساسه الحلم عنصراً أساسياً في بناء مسرحية "الفتى مهران ٩٩" عند د. حسين علي محمد وقد مثل مهران في مسرحية الشرقاوي البطل المأساوي حقاً، لكنه عند حسين علي محمد مثل انتصار الشعب وتحقق الحرية بقتله للملك الظالم المستبد.

القضايا المعالجة:

وقد عالج الشرقاوي -فيما عالج- قضية خضوع الحاكم للتجار في مصر، وتوجيهه الجيش لمحاربة من ينافسونهم من تجار السند، بينما الوطن مهدد من أعدائه القريبين منه، كما عالج د. حسين علي محمد قضية إنسانية كبرى، وهي الحرية والحرص عليها، وتمسك الشعوب بها، وقد تمثل ذلك في الشرب من ماء النهر، الذي حرمه الملك علي للشعب من أجل حلم رآه؛ يتمثل في أن من يشرب من هذا النهر تنبت له قرون،وقد يتسمم نتيجة أفاعي نفثت سمها فيه، وقد شرب كل الشعب منه، بينما لم يشرب الملك والمؤدب، مما أوجد "مفارقة"مهمة في بناء مسرحية "الفتى مهران ٩٩"، فقد مثل الملك والمؤدب المجانين في نظر الشعب، بينما كل الشعب أصبحوا في نظر الملك وحلمه مجانين وثيران بقرون لأنهم شربوا من ماء النهر.

الراوي:

دور الراوي في مسرحية (الفتى مهران ٩٩) أساسي في تشكيلها[٣]؛ فهو الذي يفتح المسرحية لتقديم شخصياتها الرئيسة خاصة الملك، كما كانت تفعل الجوقة في المسرحية اليونانية، كما أنه الذي يتحدث للجمهور مرهصاً بالأحداث، فقد قدم الملك كما أشار إلى بعض صفاته التي ستؤكدها الأحداث، فهو شخصية تتمتع بكثير من سمات الفانتازيا، وهو عادل، مريخي، مصارع للثيران، هبط إلى الأرض كي يحكم دفتها فلا تتأرجح، وما يبصره في النوم يكون حقيقة[٤].

وهو الذي يستدعي الشخصيات التاريخية التي تحدث الملك إليها، والتي كان أخرها "الفتي مهران"، وهو الذي سيدعوهما للمصارعة – الملك ومهران – لتسلية المشاهدين، وفي الوقت نفسه يتم التخلص من الملك وظلمه عندما يصرعه مهران.

والراوي هو الذي يتدخل في كثير من المواقف بين الشخصيات الدرامية والجمهور حتى تتكامل الدراما في المسرحية وتتماسك أجزاء الحدث.

وهذا فارق مهم من الفوارق بين بناء مسرحية الشرقاوي، ومسرحية د. حسين علي محمد، يتجلى في طبيعة الحدث فيهما، فهو مبني عند الشرقاوي على المنطق الدرامي، بينما يزيد الراوي والفانتازيا عند د. حسين علي محمد.

تجلي الدراما الحديثة :

وبينما نجد مسرحية "الفتى مهران" للشرقاوي تمثل المأساة بالمفهوم الأرسطي كما أشرت فإن "الفتى مهران ٩٩" لحسين علي محمد تمثل الدراما الحديثة في مزجها بين المأساة والملهاة[٥]، ولذلك فالعنصر الفكاهي جلي جداً، وهي فكاهة تعتمد على المبالغة في القول، والتناقض، وتجاوز المعقول وغير ذلك مما يثير الضحك والفكاهة، خاصة في اللوحتين الأولى والثانية اللتين يتألف منهما الفصل الأول، وكما في حديث الملك مع الملكة عن شعبه ومكافأته له بمنحهم صك السعادة الأبدية، إن هم أطاعوه ولم يشربوا من ماء النهر، وهذا الصك في

نظره هو أن يجعل شباب المملكة يبدون فحولتهم للنسوة، كما تستمتع هؤلاء النسوة بذلك[٦].

وكذلك أن يحلم الملك وهو واقف يتكلم مع وزيره بمنتهى اليقظة، فيرى ذلك الحلم الذي بمقتضاه كل من يشرب من النهر تنبت له قرون، ومن ثم أصبح كل الشعب على هذه الحال ما عدا الملك والمؤدب[٧].

كما يستدعي هذا الملك بواسطة الراوي عظماء التاريخ، وهذا التاريخ في نظره سيد لا يعجبه، لكنه معجب بزوجته الجغرافيا[٨]، وفي نهاية اللوحة الثانية من الفصل الأول يكون مهران آخر من يستدعيهم الراوي ليتشكل الفصلان الثاني والثالث، وهما يتألفان من ثلاث لوحات، فيقدمان جانباً من التدافع (الصراع) بين الملك ومؤدبه من ناحية، والملكة والوزير والطبيب من ناحية أخرى، وهم يحاولون كل فريق منهم أن يجتذب الآخر نحو رأيه في وجوب الشرب من النهر كما يري فريق الملكة والطبيب والمؤدب والوزير، أو عدم الشرب كما يرى الملك، وهكذا يتجلى الشرب من النهر، رمزاً للحرية التي تحاول المسرحية تجسيده، حرية الإنسان فيما يبتغي في حياته، وهو ما يقف الملك أمامه مدافعاً عن شعبه حتى لا يدهمهم خطر سموم الأفاعي التي صبتها في النهر، وحتى لا يصبحوا جميعاً ذوي قرون، لكنه في الوقت نفسه يقيد حرية هذا الشعب عما يتبغيه، وإن اتخذ سمة الدفاع عنه، وهو لون من ألوان خداع الحكام لشعوبهم في العصر الحديث، عندما يلبسون الباطل ثوب الحق، فأساس موقف الملك حلم رآه، وما كانت مثل هذه الأحلام وسيلة لتعزيز حرية الشعوب أو الدفاع عنها، أو المحافظة عليها، ومن ثم فقد تجلت الحرية قيمة إنسانية تحرص مسرحية "الفتى مهران ٩٩" على إبرازها وجلائها، وقد أشار الشرقاوي في مسرحيته إلى تحقيق مهران.

بل إن مستوى التفكه والإضحاك ليتضاعف عندما توظف المسرحية بعض المصطلحات التي تستخدم في الطعام لنوع من اللحوم المشهورة في مصر كالبسطرمة وكباب الحلة، عندما يري الملك أنه بإصدار أوامره لمسرور ليقتل من

يأمره بقتلهم، كي يصنع من عظماء التاريخ بسطرمة، ومن نهود الملكة كباب حلة، لأنهم شربوا من ماء النهر وصارت لهم قرون كالثيران بل أصبح يشعر أنه في مملكة الثيران[٩].

لكن شخصية الملك-كما كشف الراوي-شخصية قواله وليست فعالة، لأنه قد يتراجع عن كثير من أحكامه لطيبته كما أنه قد ينسي، وهذا هو ما يحدث فعلاً[١٠].

بل إن هذه الصفة حافظت للشخصية المسرحية على انتظام سلوكها المشكل للفعل المسرحي عندما تتصل الفانتازيا بالواقع في كثير من مواقفه الدرامية.

لغة المسرحية وتجاوز الفنائية:

تبرز قراءة مسرحيات د. حسين علي محمد مقدرته على اختيار الكلمة المناسبة في الموقف المناسب غالباً، وذلك لخبرته الطويلة في ممارسة فنون القول المختلفة، وطول مدارسته للغة العربية شاعراً وكاتباً وأستاذاً ، ويتأكد ذلك منذ اللوحتين الأوليين في مسرحيته "الفتى مهران٩٩"، وهو يستدعي كثيراً من عظما التاريخ ليحادثهم الملك مثل هتلر وأنطونيو وكليوباترا وقمبيز، وموسيليني، وبوكاسا، وشجرة الدر ونابليون وغيرهم،وهو مسلك يكشف عن رصيده المعرفي من ناحية ومقدرته على توظيف اللغة المناسبة من ناحية أخرى.

ولقد كان استدعاؤه لمهران وزوجته مي، وسلمى وزوجها هاشم، وهم من شخصيات مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي استدعاء ذكيا، فقد وسع من توظيف هذه الشخصيات لإبراز قضية الحرية في وقت كانت الهم الشاغل لكل الشعوب، كما تباينت سياقاتها الوظيفية الدرامية عن سياقات الشرقاوي، فتجلت مقدرته كاتباً مسرحياً استطاع أن يوظف خبراته وقراءاته ولغته في أن يضيف إلى المسرح العربي ما يدل على خصوصيته بناء ولغة وفكراً.

إن المواقف الفنائية هي ما يهدد المسرحية الشعرية إلى حد كبير، لكن د. حسين علي محمد استطاع أن يتجاوز ذلك بوسائل عدة لعل في مقدمتها اعتماده على الراوي الذي كان تدخله في مثل هذه المواقف متوجهاً إلى الجمهور موضحاً

أو شارحاً،ليبعد هذه الغنائية عن مواقفه الدرامية، مثل موقفه في افتتاح المسرحية[١١].

وهذا الاتصال بالجماهير يجعلهم يشاركون في نمو الحدث على نحوما، مما قد يلغي الحاجز الرابع ويتوثق اتصال الجماهير بالمسرحية فكرة وبناء وممثلين، بالإضافة إلى قصر الجمل الحوارية مما يساعد الجمهور على المتابعة والتلقي والاستمتاع، في شيء من الملحمية التي عرف بها بريخت .

وقد تختلف وجهات النظر في هذه المسرحية، خاصة عندما يشعر المتلقي أن استدعاء شخصية مهران في نهاية اللوحة الثانية من الفصل الأول قد يشعر بالانفصال بين الفصل الأول والفصلين الثاني والثالث، لكن هذا الانفصال يمكن أن يزول إذا نظرنا إلى دور الراوي في استدعاء الشخصيات لإضاءة ملامح شخصية الملك وهي إحدى الشخصيات الرئيسة في مسرحية "الفتى مهران٩٩".

الهوامش

(١) انظر : حسين علي محمد: دراسات معاصرة في المسرح الشعري، أصوات معاصرة ط٢ سنة٢٠٠٢م ١٤٢٢هـ

(٢) انظر لكاتب هذا المقال: فيّ الدراما، اللغة والوظيفة: الخطأ المأساوي وقضية الحرب والسلام في مسرحية الفتى مهران ، نر مؤسسة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٩م ص ٤٩، ص ٨١.

(٣) انظر: د. حسين علي محمد : الفتي مهران ٩٩ أو رجل في المدينة، ط درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ٢٤، ٣٥، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٥.

(٤) انظر المرجع السابق نفسه ص ١١.

(٥) انظر د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط عام ١٩٧٩م ص ٥٤٨ وما بعدها.

(٦) انظر : الفتى مهران ٩٩ أو رجل في المدينة ص ١٤.

(٧) انظر المرجع السابق نفسه ص ٢٣.

(٨) انظر المرجع السابق ص ٢٧.

(٩) انظر المرجع السابق ص ٥٨.

(١٠) انظر المرجع السابق ص ٣٥، ص ٧٠.

(١١) وكذلك انظر المسرحية نفسها ص ٣٥، ص ٧٠، ص ٧٤.

مسرحيـة

" عودة الخنساء " [١٣] لغازي طليمات ، فصل واحد من مشهدين ، وقد اعتمد الكاتب على استثمار التراث ، المتمثل في فقد الخنساء الشـاعرة لأبنائهـا الأربعة في معركة القادسية ، وعودتها في عصرنا .. عصر العولمة وزعم التطبيع مع إسرائيل للبحـث عنهم وعن كل أبناء المسلمين ، من ثم يجعلها تحمل لواء الدعوة والإرشاد ؛ فهي تدعو كل شباب المسلمين المخلصين لأمتهم ، المؤمنين بالله ، إلى الإباء والعزة ، ورفض هيمنة العولمة ، كما تحثهم على تحرير فلسطين ، وتطهـير الأوطـان من الظلم والظالمين ، وترشدهم إلى طريق الوحـدة لتحقيـق هـذه الأهداف ..

الزمان والمكان :

في هذه المسرحية يتصل الماضي بالحاضر مرهصا بالمسـتقبل ، فـإذا كانـت الخنساء عرفناها في صدر الإسلام أي منذ أكثر من أربعة عشر قرنا تقريباً ، فهـا هي بيننا اليوم عن طريق " الاستدعاء " ، كما تستخدم لغتنا ومصطلحاتنا ، بـل وتتراسل فكريا مع شبابنا حاثة مشجعة ، مضيئة طريق العزة والإبـاء والنصـر والحرية .

وهكذا انتقلت من الجزيرة العربية بالأمس إلى أي دولة عربية اليوم ، وهـذه النقلة بمقوماتها الزمانية والمكانية واللغوية والفنية بصفة عامة هي الـتي سـاعدت الشاعر على توظيف هذه الشخصية واستدعائها للإيحاء بالأهداف السابقة الـتي أناطها بالمسرحية ، وكشفت عن دورها في الدعوة والإرشاد .

الشخصية الرئيسية :

من ثم يعتمد الكاتب على عنصر الإيهام أو " الفنتازيا " في تقديم الشخصية الرئيسة ، فيجعل الخنساء في المشهد الأول تتكئ على عصا غليظة ، وتطل من المنصة على جمهور محتشد وراء باب حديدي من قضبان متقاطعة ، أمامه جنود أشداء يدفعون الجمهور والباب المغلق الذي يتزعزع ولا يفتح ، فهم سجناء ، وقد ظهرت الخنساء من حيث لا يتوقع خروجها ، فقد " اخترقت " جدار قلعة شماء لحماية الحاكم ، وهذا الجدار ليس به أي فتحات ، مما يستثير الشرطية الحارسة ، التي عندما تفاجأ بظهور الخنساء ، تهددها بمسدسها ، بل وتطلق عليها الرصاص ، " فتتصيد " الخنساء هذه الرصاصات ، وتقدمها للشرطية التي تزداد دهشة ، ولا تملك إلا أن تضع القيد في يديها وتحكم إغلاقه ، لكن الخنساء تتحداها " وترده إليها مفتوحاً " فتتضاعف دهشتها ، ولا تملك إلا أن تستنجد بزميلة لها حارسة في السجن ، وتخبرها بأنها ستأتي لها سريعا بمتهمة كي تودعها السجن ريثما تحاكم على تهديدها للحاكم وقلعته ، واستثارتها للشباب وتحريضهم ضد العولمة والتطبيع ، وخلال ذلك تتضح قوة إيمان الخنساء بالله ، وأن الموت والحياة بإذنه تعالى وأمره ، وأن الحارسة لا تملك لها شيئا من ذلك .

الحدث :

هكذا يتصاعد الحدث الذي " بدأ " بظهور الخنساء ، ثم يتوسط ببحثها عن أولادها ، وكل شباب المسلمين لتحثهم على العزة والإباء ، وهو ما اعتبرته السلطات إزعاجا لها ، وفتنة وثورة هيجت الناس ، بالإضافة إلى سخريتها من

العولمة والتطبيع ، وما فيهما من خضوع وإذعان وتبعيـــة ، ودعوتهـــا إلى تـــنفير الشباب من ذلك ، وإرشادهم إلى طريق الحق والدفاع عن الأمة وكرامتها .

وينتهي الحدث بمحاكمتها ، وتلك هي " عقدة " المسرحية التي يأتي " حلها " باختفاء الخنساء ، وعودتها إلى السماء عندما تنطفئ أضواء المسرح ، من ثم يفرح الشباب المعتقلون الذين يحاكمون معها ، لأن الخنساء لم يمسها حكم القضاة عليها بالموت بأي ضرر .

والحدث على هذا النحو حدث بسيط كما تمثله أرسطو : فعـــل لـــه بدايـــة ووسط ونهاية ، ولكنه كاشف عما أنيط بالمسرحية من أهداف ، ودعوة وإرشاد .

الإحساس التراجيدي :

ويتصل ما سبق بمستوى الإحساس التراجيدي الذي يمكن أن تـــثيره هـــذه المســـرحية ، فالخنساء الخيرة ، التي استشهد أبناؤها الأربعة في موقعة القادســـية قديما ، تفيض خيرية وإيمانا بالله وثقة به ، كما تعتز بكل هؤلاء الشـــباب الـــذين اعتقلتهم السلطات اليوم لأنهم ضد التطبيع والعولمة ، لكنها برغم خيريتها يُقبض عليها وتُحاكم ويُحكم عليها بالإعدام الذي لا يمسها بسوء لعودتها إلى الســـماء ، بالإضافة إلى سخريتها المتكررة من القضاة الذين يحاكمونها ، وكشفها لتبعيتـــهم ، وخضوعهم للظلم ، وعدم تأييدهم للحق والعدل .

وبذلك فقد انتصرت البطلة ، ولم تنته المسرحية نهاية مأساوية ، برغم ما يمكن أن تثيره لدى المتلقي من خوف وشفقة عليها إزاء القبض عليها ومحاكمتها بـــرغم خيريتها وإخلاصها لأمتها .

لكن هذه النهاية المنتصرة في الوقت نفسه ، ترتبط بانتصار الخير على الشر ، وهي بذلك تخالف المأساة اليونانية التي كانت تنتهي بموت البطل الخـــير وانتهائـــه

حتى يحدث التطهير لدى المتلقي ، وانتصار الخير مؤشر إسلامي يجعل مثل هذه المسرحية ممثلة بذلك للتوجه الإسلامي ، كما تدعم الرؤية الإسلامية في تحقق العدل والخير ، والتمسك بالأصالة ورفض التبعية .

وتعنيني هنا لغة المسرحية ، وهي تؤكد ما أدته عناصرها الدرامية السابقة من كشف وتبيان لأهداف عليا تناهض التطبيع والعولمة ، كما تجلي تاريخ إسرائيل في العدوان والظلم ، وسلب الأرض من أصحابها بعد طردهم منها ؛ وقد تجلى ذلك خلال " حوار " الشباب المعتقلين في السجن وهم يستجيبون للخنساء ، فقد مثلوا في البداية أبناءها المعتقلين ، ثم الثوار المظلومين ، كما جعلهم الشاعر يمثلون ما يشبه الجوقة في المسرحية اليونانية ، ويؤدون وظيفتها ، عندما يكشفون قوة صمودهم وهم يجيبون على الخنساء ، عندما طلبت من هيئة المحكمة تبرئتهم حتى يثأروا من اسرائيل ويطهروا الأرض من المعتدين ، وأكدوا لها بصورة جماعية تمسكهم بالثأر والاستشهاد ومحو العار ، وعندما أخذ القضاة يتداولون بينهم الحكم همسا ، يكشف الشبان بصورة جماعية أيضا أن الحكم الجائر صادر وجاهز ضدهم ، لأنهم جميعا والخنساء ضد التطبيع والعولمة ، ثم بعد أن صدر الحكم بقتل الخنساء وسجنهم ، يخاطبون الخنساء مبينين لها أنهم على عهدهم معها باقون، متمسكون بالإباء والنخوة والرغبة في الشهادة ، رافضين للتهجين والتدجين والعولمة والتطبيع ، من ثم كان تكرار النداء في مفتتح ردودهم :

" يا أمنا الخنساء يا سيدة النساء "

بإيقاعه وشعريته حاملا دفقة عاطفية إنسانية أزكت الفعل الدرامي ، وضاعفت من تأثيره في المتلقي بالرؤية الإسلامية التي تحملها المسرحية .

إن المسرحية الشعرية بصفة عامة غنية بوسائلها الدرامية الشعرية ، فإذا ما وظفت في مجال التاريخ ، وهي بذلك من أنسب الأشكال لاستدعائه وتوظيف شخصياته التراثية ، أكسبت الموقف الدرامي جلالا وروعة ، ويتجلى ذلك في

الصياغة وما يتمكن الشاعر من تشكيله في مجال الدراما من وسائل على المستويات التركيبية والتصويرية والإيقاعية .

فعندما سألت الخنساء القضاة عن سبب سجن هؤلاء الشباب كان من بين ما اتهموهم به إساءتهم " إلى جارة وادعة تدعو إلى السلام " يقصدون إسرائيل طبعا ، وأخذوا يدافعون عنها ، بل يلتمسون الأعذار لها في حصدها آلاف الأرواح في دير ياسين ، وقانا وبحر البقر ، وهي دائما شاكة السلاح ..

فتقول الخنساء :

"– حسبك قد عرفتها

– تلك التي تقتات من لحم البشر

– ولا تحس الأمن إلا حين تنشر الخطر

– قد حدث التاريخ عن تاريخها المقرون بالأرزاء

– حدث عن فطيرها المعجون بالدماء

– عن شعرها المخضوب بالنجيع لا الحناء

– ليس لجارة تروم الجور من جوار

– فبرئوا بني كي يأخذوا بالثار

– ويغسلوا أوضار هذا العار " (١٤)

وبرغم أن اسم اسرائيل لم يرد في هذا المقطع بالإضافة إلى عدم وروده في المسرحية كلها ، لكن إيحاء المسرحية به واضح تماما عن طريق لفظة " التطبيع " ومصاحباتها اللغوية ، وما يقترن بذلك من صفات لإسرائيل في الماضي أو الحاضر ؛ بالإضافة إلى أفعالها وانتهاكاتها وعدوانها ، من ثم فالرمز هنا شفيف ، كما تتآزر عدة صور معه لتجسيد فظاعة عدوانها وقتلها للفلسطينيين (تقتات من

لحم البشر – فطيرها المعجون بالدماء – شعرها المخضوب بالنجيع – تروم الجور ...) .

أما عن الإيقاع الذي يرتبط بما سبق ، للتأثير بالفكرة في المتلقي فهو غني في هذه الفقرة ، بالإضافة إلى التفعيلات نجد توافق نهايات بعض الأسطر الشعرية ، والكلمات المتوازنة : الأمن ، الخطر – النجيع ، الحناء – هذا بالإضافة إلى ما بينها من تقابل وتطابق ، كما نجد الجناس : الجور – الجوار ، الشار – العار .. وهكذا يتآزر الإيقاع مع الصور والتراكيب لتجسيد جزء من الحدث ، وهو ما يتعلق بفعل إسرائيل التي يدافع عنها القضاة .

الصراع :

لكن الشباب والخنساء يرفضون ذلك ، من ثم يتجلى " صراع " على مستوى الأفكار لا الأفعال التي يجليها التاريخ ، كما تتجلى الرؤية الإسلامية في وجوب الحفاظ على الهوية الإسلامية والأصالة العربية دون ذوبان في العولمة أو خضوع لهيمنتها ، كما يتأكد ما سبق بالتمسك بفلسطين والدفاع عنها .

وهكذا تتسع مسؤوليات الأدب الإسلامي لتشمل كل اهتمامات المسلمين وأشواقهم وآمالهم وآلامهم في الحاضر ، كما يبشر بمستقبل زاهر ، في ظل التمسك بالإسلام ومبادئه ، وكل ما يتصل بقضايا الإنسان في الكون والحياة ، شاملا لما هو حسي وما هو غيبي ، وما يتعلق بالدنيا ، وما يتصل بالآخرة ، في بيئة هذا المسلم ومجتمعه ، بل وما يتصل بعلاقاته على مستوى العالم ، في واقعه وما يتراءى له من صور وخيال .

الهوامش

١- مجلة الأدب الإسلامي : المجلد الرابع عشر العدد السادس والخمسون ، رمضان – ذو القعدة سنة ١٤٢٨هـ / تشرين الأول (أكتوبر) كانون الأول (ديسمبر) سنة ٢٠٠٧م ص ٧٦ : ٨١ .

٢- السابق نفسه العدد ٥٦ ص ٨١ .

بناء الحدث وتصعيد نموه :-

هذه المسرحية من مسرحيات الفصل الواحد ، وتتألف من خمسة مشاهد ، وهي تعتمد على " المفارقة " وسيلة لتشكيل الحدث وتصعيد نموه ، من ثم يتجلى في بدايتها تحمس الصغار والكبار وسرعة استجابتهم لنداء رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمدينة ، للخروج لحرب الروم الذين أعلنوا عزمهم القضاء على الإسلام والمسلمين ، بينما يتباطأ أبو خيثمة متثاقلاً ناكصاً عن الإسراع في الانضمام للجيش الذي يتهيأ لهذه المعركة .

يتمثل الصغار في الصبية الزبير ، وحامد ، وجابر ، وأسيد ، الذين انطلقوا – استجابة لنداء رسول الله صلى الله عليه وسلم – ، ليمضوا فترة التدريب قبل أن يعرضوا أنفسهم على رسول الله ، ولينضموا بعد ذلك إلى الجيش الذي يتهيأ للخروج لهذه المعركة ، بينما نجد أبو خيثمة " والد أسيد مترددا بين الذهاب والقعود ، مشغولاً بأمور حياته الخاصة ، ولقد كان اهتمامه بأمر المسلمين في هذه المعركة يتراءى له خلال ذلك أحياناً ، دون أن يتحول هذا الترائي إلى فعل مباشر إلا في نهاية الحدث وقرب نهاية المسرحية .

التدافع (الصراع) :-

وتمتد " المفارقة " في هذا الحدث لتشكل " تقابلاً حاداً " بين " أبو خيثمة " وابنه أسيد ، عندما جاء هذا الأخير ليخبر أباه بعزمه على الخروج للقتال بعد أن أثبت جدارته في التدريب ، والتصر على أقرانه بسيف التدريب الخشبي ، مما يشكل المقارنة في نفس الأ ب (أبي خيثمة) بين رغبة الصبي الابن في الخروج للقتال ، وتفكير الأب في النكوص والقعود ، هنا تتجلى " المناجاة " كاشفة عن

لوم أبي خيثمة نفسه على هذا القعود ، خاصة عندما يشتد " التدافع " في نفسه بين موقفه المتردد وهو الكبير ، وموقف أسيد ابنه المتحمس وهو الصغير ، ولا يملك الأب إلا أن يغادر منزله منكسر النفس .. في نهاية المشهد الثاني .

وهكذا يتقدم الحدث في خطه الصاعد في هذه المسرحية في المشهد الثالث عندما يحتك موقف أبي خيثمه المؤثر للراحة في بيته الوثير الفرش ، بموقف أسيد ابنه الباكي لأنه حيل بينه وبين الخروج ، كما تدعم " المناجاة " الموقف عندما يتجلى حزن أسيد الابن " والدموع تنهمر من عينيه " ، كاشفا عن أسفه الشديد إذ مضى الجيش دون أن يكون أحد جنوده ، بل إن أمه قد نهرته ، لأنه بذلك يخالف أمر رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وقد حذرته من إخبار أبيه بموقفه ، من ثم يكون رده عليها هو السخرية والأسف من موقف أبيه الذي قعد عن الانضمام للجيش .

لكن " التدافع " في نفس أبي خيثمة يتصاعد لينتقل من داخلها إلى خارجها ، عندما لاحظت زوجته فاطمة شرود ذهنه وقلقه وكدره الدائم ، خاصة عندما جاءه صديقه التاجر ليخبره بمعاناة جيش المسلمين وما يلاقيه من أهوال تأكيداً لهذه المعاناة ، وما يقاسونه من عطش في الحر ، حتى اعتصرو بطون الإبل ليشربوا ما فيها من ماء ، حتى صارت " العسرة " علما على هذا الجيش ، فسمي بجيش "العسرة".

العقدة والحل :-

هنا يبدأ التحول في الحدث ببداية الخط الهابط في المسرحية قرينا بالتحول في شخصية أبي خيثمة في المشهد الرابع ، عندما يستشعر الأسف والحزن الشديدين، لأنه ضن بنفسه على الله ورسوله ، وقد أخذ يلوم نفسه أشد اللوم ، وهو يقارن بين بيته وما فيه من راحة ونعيم ، وما يعانيه المسلمون ،والرسول صلى الله عليه

وسلم في الحر والشمس وشدة المعركة ، كما تضاعف إحساسه بالتقصير ، فتغيض ابتسامته ، ويعاف الطعام ، ويكثر صمته ، مما يكشف عن احتدام التدافع بداخله ، وتلك هي " عقدة المسرحية " ، من ثم لا يخرجه من هذه المعاناة وذلك الصمت إلا لحاقه بجيش المسلمين ، كما يجليه المشهد الخامس ، وهو " الحل " النابع من نمو الحدث وتعقيده وتصاعد التدافع فيه ، من ثم تتجلى نهاية المسرحية ، وقد توقع قدومه الرسول صلى الله عليه وسلم ، الذي دعا له بالخير ، كما بشره الصحابة رضوان الله عليهم بذلك ، وسعد أبو خيثمة ، بنصر الله ، وشارك المسلمين فرحتهم به .

هذه : النهاية السعيدة : القرينة بالتحول من السعادة إلى الشقاء ثم إلى السعادة ، ومن النكوص والتردد إلى الإقدام والحماسة لنصرة الإسلام والرسول صلى الله عليه وسلم ، نهاية إسلامية لما فيها من تحقق الخير ، واستقامة في الدفاع عن الإسلام والمسلمين ، أصبح فيها البطل سليم العقيدة ، ملتزما بواجباته كمسلم . وهي بذلك تختلف عما عرف من نهايات مأساوية في المسرحيات اليونانية ، عندما تنتهي المأساة بموت البطل مهما كانت خيريته ، وقد تحول من السعادة إلى الشقاء .

كما تجلى " التدافع " هنا خلال إرادات بشرية ، دون أن يكون للآلهة تدخل فيه ، كما كان في المسرحية اليونانية أيضا ، مما يشكل ملمحا إسلاميا آخر في هذا النص .

الحضور الدرامي لشخصية الرسول الكريم :

وقد برزت شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم متمتعة بحضور درامي متميز ، دون أن يظهر على خشبة العرض ، وهذا مما يجب أن يراعى في شخصية الرسول الكريم ، وصحابته رضوان الله عليهم ، وقد تم ذلك خلال أحاديث غيره

الحدث والشخصيات :-

وتشكيل الحدث على هذا النحو يكشف عن ملامح شخصية أبي خيثمة كشخصية رئيسة يقوم عليها هذا الحدث ، من ثم فقد أوضحت الشخصيات الثانوية التي احتكت به كثيرا من سماته النفسية والاجتماعية ، فهو على علاقة طيبة بكل من تعامل معهم ، وإذا كان قد ران عليه شيء من التردد والنكوص في سبيل الدعوة والداعية ، فسريعا ما تغلب الجانب الخير فيه على ما سواه ، ولم ينقذه مما تردى فيه من تردد وقعود إلا لحاقه بجيش " العسرة " ليؤدي واجبه في الدفاع عن الدعوة والداعية .

كما تجلى الجانب الخير في دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم له ، وتوقع مجيئه وحسن استقبال رفاق الجيش له كي يسعد معهم بالنصر .

وتبرز علاقة زوجته به ، زوجة مسلمة خيرة ، تهتم بزوجها وبيتها وابنها ، كما تحسن مشاركته همومه ، وتهيئة بيتها لتجد فيه الأسرة راحتها في نظامه وتربيته، حتى تستقيم حياتها فيفرغ الزوج لمسؤولياته ، وينشأ الابن على احترام والديه ، وأداء واجبه نحو دينه ووطنه وأمته ، وهكذا أحسنت في معاونة زوجها وحسن استقباله باستمرار ، فتغلب على ما ران عليه من تردد ، مما أسهم في دفعه إلى أداء واجبه كمسلم .

كما تجلت علاقتها بهند الخادمة علاقة طيبة أيضا ، فبينهما من المودة والتعاون ، ما هيأ الخادمة لتقوم بواجباتها تجاه الأسرة خير قيام . كما أدت دورها الدرامي فكشفت عن بعض ملامح الزوج الشخصية الرئيسية (عيافه للطعام – صمته – كدره) ، كما نقلت للزوجة أخبار جيش " العسرة " .

وثمة ملامح تاريخية تحدد زمان ومكان المسرحية ، فالمكان بالمدينة المنورة رغم أنها لم تكن تسمى بذلك حينئذ ، والزمان في صدر الإسلام والرسول صلى الله عليه وسلم يقود الحياة الإسلامية في الحرب والسلام ، لكن المسرحية برغم ذلك يمكن أن تشير عن طريق الموازنة التي يقوم بها المتلقي بين بيئتها بمكانها وزمانها وبين بيئتنا اليوم إلى حاجتنا إلى النهوض والتقدم وترك ما نحن فيه من انهزام وتردد ليصبح اليوم امتدادا للأمس ليتحقق انتصارنا على أنفسنا وعلى عدونا ، فنكون خير أمة أخرجت للناس .

الحوار :

ولقد حقق " الحوار " في هذه المسرحية كثيرا من وظائفه الدرامية ، فكشف عن داخل الشخوص خاصة في تلبيتهم لدعوة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكيف سارعوا في الاستجابة لها صغارا وكبارا ، وقد أكدت محاورات الصغار والكبار أنهم يحملون قلوبا يملؤها الإيمان والإخلاص للدعوة والداعية ، فتجلت الرؤية الدرامية الإسلامية واضحة في السلوك والأقوال حتى عند أبي خيثمة عندما تحول من النكوص والقعود والتردد إلى التمرد على هذا الواقع ، ومن ثم الفرار إلى المعركة للحاق بالرسول صلى الله عليه وسلم .

لغة المسرحية :

وبرغم استدعاء المسرحية للتاريخ ، واستحضارها لملابسات " جيش العسرة" في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، لكنها حققت بلغتها كثيرا من ملامح الواقعية الفنية أجلى تحقيق ؛ فكشفت عن مستويات الشخصيات العمرية والعقلية ، من ثم كانت لغة الصبية سهلة واضحة أقرب إلى المباشرة ، بينما تجلى في لغة الكبار شيء من عمق المضمون الفكري ، فأبو خيثمة ينصح أسيدا بحسن الاستعداد للقتال كي يصرفه عن هذه الفكرة قائلا له : " إن مؤهلات القتال لا

تتأتى بهذه السهولة ، فانصرف راشدا " ، وفاطمة تقول لزوجها المتردد : " أراك مفرق النفس شارد الذهن " .

كما يتجلى في لغة المسرحية بصفة عامة كثير من مظاهر الاقتراض من القرآن الكريم ، ولغة التراث ، اقتراضا يكشف عن ثراء الدلالة الذي يعلي من مضمون هذه المسرحية ، كما يجلي إسلاميتها ، فجابر الصبي يقول لرفاقه واصفا سرعة استجابة المسلمين في المشهد الأول من المسرحية : " انْطَلَقوا لا يلوون على شيء " وحامد يصف قسوة جو المعركة : " الجو حار فلا يقوى على السير إلا من أوتي إيمانا عميقا وتحملا شديدا .. " وفاطمة زوجة خيثمة في المشهد الثالث تحذر ابنها من الخروج على ما أمر به الرسول صلى الله عليه وسلم فتقول له : " .. أُتَقَدِّمُ بين يدي الله ورسوله "،وأبو خيثمة يكشف عن شيء من تردده في المشهد الثاني قائلا " أين ذلك الشوق الجارف يوم مددت يدي مبايعا رسول الله صلى الله عليه وسلم على الطاعة في المنشط والمكره ، وهي الكلمات نفسها التي استخدمت في الموقف زمن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بل إن الكاتب يسترجع على لسان أبي خيثمة في المشهد الرابع مقولة خالد بن الوليد على فراش الموت ، كاشفا عن تمرده على تردده قائلا " فلا نامت أعين الجبناء .. " وكان توظيف هذه العبارة التراثية في المسرحية كاشفا عن تحوله من القعود إلى النهوض ، ومن الهروب والتردد إلى الفرار للحاق بالجيش أداء لواجبه الإسلامي تجاه الدعوة والداعية . والكاتب بذلك يوظف لغة التراث ويستثمرها في غير زمانها مما يضاعف من أثرها اليوم .

وقد شكل العنوان " الفارس اللاحق " ثنائية لغوية عمادها التماثل لا التضاد، كشفت عن حركة بطل المسرحية خلالها ، وهو ينتقل من هذه الحال

المترددة المترددة إلى استعادة لياقته كفارس يدافع عن الإسلام والمسلمين ، فيفر من هذا التردد للحاق بالجيش .

وثمة ملمح توحي به لغة المسرحية عندما تكشف ما فيه من مرح وتفكه ، كما يخفف من مأساوية الموقف الدرامي ، وفاطمة تستقبل زوجها مرحبة مهللة ، بينما هو قلق مكدر شارد الفكر ، مفرق النفس ، فتسأله إن كان قلقه بسبب عدم وجود من يجمع له غلة الموسم ، وتلك مفارقة للتفكه ، فليس هناك زراعة ولا موسم ولا غلة ، وإنما هي تحاول أن تتفكه معه لتفرج همه ، وتزيل كدره مما جعله يقول لها مذكراً إياها بما هو فيه من هم وقلق وغم : " هل أنت صافية لمثل هذا يا امرأة ؟!.

فتجيبه بلباقة وذكاء ، وهي أكثر ما تكون التصاقا بنفسه ، وتجاوبا مع موقفه، متسللة إلى أعماقه بمشاعر الزوجة المحبة المخلصة ، الحريصة على سعادة زوجها وراحته ، قائلة له : من كانت في كنفك لا يعرف الكدر إلى نفسها سبيلا ! مما يضاعف من إحساس المتلقي بمشاركتها له في همه ، وشدة رعايتها له ، بل إنه عندما يصارحها بحقيقة أزمته ، وأن الكدر لا يفارقه منذ انطلق جيش المسلمين، فيكون دعاؤها له بردا وسلاما عليه سائلة الله تعالى أن يذهب همه ، ويعافي نفسه وماله وولده وأهله ، وهكذا توحد الأزمة بين مشاعر الزوجين المخلصين مما يقرب تهيؤ الزوج لاجتياز محنته ، بفضل فيض مشاعر زوجته ، بدءا من التفكه المرح ومرورا بالمشاطرة الوجدانية ، وانتهاء بالدعاء المخلص ، مما يكسب هذه المسرحية قدرا من الدرامية التي تربطها بالدراما الحديثة من أوسع أبوابها .

بل إن لفظة " العسرة " التي جاءت على لسان هند الخادمة ، لتتجاوز بدلالتها اللغوية على الشدة ، كونها صفة لهذا الجيش المتوجه لقتال الروم ، لتصبح مفتاحا لهذه المسرحية ، فقد كشفت عما واجهه الجيش من شدائد ومحن في الحر

الشديد ، مع العطش الشديد ، حتى اعتصر الجنود بطون الإبل ليشربوا ماءهـا ، ولقد كانت هذه "العسرة " من أهم المسوغات الدرامية لتحول شخصية البطل ، وبذلك تتسع دلالتها لتضيء موقف بطل المسرحية نفسه وهـو يواجـه أزمتـه ومأساته في كونه فارسا ممن سارع ببيعة رسول الله صلى الله عليه وسلم في المدينة، لكنه يتردد ولا يتحمس للذهاب مع الجيش ، حتى تنبـسط نفـسه ، وتـزول "عسرته" إثر مقارنته بين موقفه المتدني ، وموقف المسلمين بقيادة رسول الله صلى الله عليه وسلم المتأبي على الشدائد في هذه المعركة ، وبذلك تحول من القعود إلى النهوض واللحاق بالجيش .

وإذا كانت هذه المقارنة مسوغة لهذا "التحول" فإن تردد هذا البطل ، لم يكن مسوغا ، مما يتهدد البداية المنطقية للحدث والمسرحية على السواء ، اللهم إلا إذا اعتبرنا ما كان فيه من حياة الدعة والراحة والفراش الوثير مسوغا للقعود .

---

١) انظر مجلـة الأدب الإسلامي العدد ٢٩ سنة ١٤٢٢هـ والمسرحية لمحمـد مراح من الجزائر .

توفيق الحكيم وتوظيف التراث

يمثل توفيق الحكيم ريادة فريدة في تاريخ أدبنا العربي ، وهي ريادة لها حظها الوافر من العالمية في الوقت نفسه ، وقد تجلى ذلك في اهتمامه بالكتابة للمسرح العربي فنا ونقدا وتوجيها ، بغية الكشف عن أصالتنا وجذورنا التراثية .

وبينما نجد كثيرين سافروا إلى أوروبا في مطالع نهضتنا الحديثة من الأدباء والفنانين العرب قد انبهر بمشاهدة المسرح هناك ، ومن ثم كان حظه من التقليد والنقل أكثر من ابتكاراته في الكتابة لمسرحنا العربي ، فمازون النقاش وأمثاله ممن حاولوا استنبات هذا الفن في أدبنا الحديث ، قد اعتمدوا على النقل والتعريب إلى حد كبير ، وهو جهد طيب يذكر لهم ، لكن توفيق الحكيم كان أوسع تصورا ، وأكثر اهتماما بمسؤوليات غرس هذا الفن في تربتنا ، معبرا عن قضايانا وهمومنا ، مناظرا للفن نفسه في أوروبا تنوعا وتقنية ، كما كان يحاول أن يكشف عن أصالتنا وكينونتنا وجذورنا باستحداث قالب أو شكل مسرحي لصيق بنا من أرضنا وتراثنا (١) ، وهو هم كان ينوء به طوال حياته الفنية .

لكنه في الوقت نفسه كان حريصا على أن يملأ الفراغ الكبير في أدبنا العربي عندما أحس بافتقاره إلى ذلك الفن بمختلف ضروبه وأشكاله ، حتى يطاول أدبنا بقامته فنون العالم وآدابه شرقه وغربه ، ولذلك فقد استفاد إيجابيا من معظم الأشكال والقوالب المسرحية ، برغم تعدد انتماءاتها من أرسطو إلى بريخت وتشيكوف وإبسن وبرانديللو ، إلى برنارد شو وبيكيت وأونيسكو ، وأداموف وغيرهم ، لكن عينه وعقله وفكره في الوقت نفسه لا تتحول عن قضايانا وجذورنا وأصالتنا ، بل والإنسانية عامة مما يكشف عن حيويتنا وإسهامنا في تيار الحضارة والفكر، وذلك بأعماله الفنية الكثيرة ، فالتاريخ لن يعود إلى الوراء(٢)

وفي الوقت نفسه فقد أخذ يستلهم ثوابتنا وتراثنا وأساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة ، وهو يعالج فنيا قضايانا المصيرية .

وقد استفاد من القرآن الكريم في "أهل الكهف" سنة ١٩٣٣م و"سليمان الحكيم" سنة ١٩٤٣م ، وهو يعالج فعل الزمن في تغير الأفكار ، وأثر المتغيرات في الإنسان ، بغية حث المتلقي على إيجاد التعادل والتوازن بين رغباته وطموحاته ومقدرته وإمكاناته ، حتى تستقيم حياته وحياة الآخرين معه .

ثم كان التاريخ الإسلامي في مقدمة ما وظفه عندما كتب سيرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - في حواريته " محمد " سنة ١٩٣٦م ، وقد راد بها هذا المجال ، كما أكد على أن هذا العمل للقراءة وليس لتمثيل ، ثم كان "السلطان الحائر" سنة ١٩٦٠م لمناقشة قضية الصراع بين القانون والقوة لتحقيق العدل ، ثورة مصر سنة ١٩٥٢م تحاول أن تخط طريقها في مواجهة تحدياتها التاريخية ، وهو مسلك يكشف عن إيمان توفيق الحكيم بالقانون والعدل في كل زمان ومكان ، وتلك رؤية حضارية تحقق للإنسان الخير ضاً في كل زمان ومكان ؛ فبرغم أن منطلق هذه المسرحية تاريخي ، وقد استهدفت مواجهة قضايانا محلية ، لكنها في الوقت نفسه كاشفة عن ثراء البعد الإنساني فيها ، عندما استخدم شخصيات مطلقة : لطان ، وقاض ، ووزير ، وغانية .. الخ ، مما يجعلها تتجاوز النطاق المحلي برغم اتصالها به .

هو يستلهم تراثنا الشعبي في بعض مسرحياته مثل "شهرزاد" سنة ١٩٣٤م و"الصفقة" ١٩٥٦م بغية الكشف ن الصراع بين المادة والروح ، أو العقل والقلب في الأولى ، وإحياء فنوننا الشعبية في الثانية ، ستعادة الثقة في هذا التراث الخصب ، الفاعل في الحاضر ومتغيراته ، خاصة وهو يضرب بجذوره في عماق .

د كان للأساطير كتراث إنساني وبمختلف انتماءاتها المكانية والزمانية دورها في تشكيل المسرحية ، وهو يستثمرها في معالجة الحاضر وقضاياه ، استشرافا لمستقبل أفضل ، وهو بذلك يواكب رقي راسات الانثروبولوجية ، وبحث الأدب الدرامي عن وسائل فنية تثريه ، وتمكنه من الكشف عن سالة والجذور التراثية .

ي هذا المجال فقد قام بتوظيف الأساطير الفرعونية كما في "إيزيس" سنة ١٩٥٥م ، لإبراز القيمة سانية للعمل وأثره في بناء الحياة ، خاصة إذا تعاون الحاكم المخلص مع رعيته ، لكنها في الوقت ه كشفت عن جانب من الصراع على السلطة ، وأن الخير لا بد أن ينتصر مهما استأسد الأدعياء ، ى الحاكم أن يكون كيساً فطنا ، واعياً لكل من حوله وما حوله .

نه وظف الأساطير ، اليونانية ، كما في " بيجماليون " سنة ١٩٤٢م والملك أوديب سنة ١٩٤٩م ، دا في الأولى علاقة الفنان بالفن ، وإخلاصه وولاءه له ، وبرغم ما قيل وقت صدورها أو تمثيلها من تمثل عزلة الفنان ، في برجه ، وتعاليه على الواقع ، فهي على العكس من ذلك قد كشفت عن فاعلية المبدع ، فولاؤه لفنه وانشغاله به ، قد يكون في الوقت نفسه كشفا عن تخلصه من سلبيات واقعه ، يقه بانحرافات مجتمعه التي ينبغي تغييرها ، وفي الثانية كشف عن موقف الإنسان من القدر بغيـــــة

الحث على الموقف الإنساني السوي الذي يصبح فيه الانسان معادلا لنفسه ، لا للإله سبحانه وتعالى ، وقد نظر إليها بمنظار إسلامي فجردها من صراع الآلهة وجبرية المصير ، وغير ذلك مما كان لصيقا بالنظرة اليونانية للأسطورة نفسها (٣) .

بل قد تتعدد استلهاماته للأسطورة الواحدة كاشفا عن اتساع رؤيته للحياة ، وثراء وسائله الدرامية ، وذلك عندما استثمر أسطورة " فاوست الألمانية " ، جاعلا من الشيطان عن طريق "الإيهام" وسيلة درامية خصبة للإيحاء بكثير من القيم التي تحتاج إليها الحياة ، لبنائها وتحقيق الاستقرار والسعادة فيها ، وهذا هو سر طرافة هذا التوظيف ، فإذا كان الشيطان كما ألفناه شريرا موسوساً للإنسان غير السوي الذي قد يضعف أمام إغراءاته ، فها هو ذا في مسرحية " الشيطان فى خطر " سنة ١٩٥٦م يلجأ إلى الإنسان كي ينقذه من الخطر المدمر، بالبحث عن وسيلة لتجنب خطر القنبلة الذرية ، وبذلك يصبح الإنسان أقوى من الشيطان إذا أحسن هذا الإنسان استثمار طاقاته البشرية في تحقيق الخير لنفسه ولغيره من البشر والمخلوقات ، هذا على المستوى الإنساني العام ، بينما هذه المسرحية نفسها على المستوى الخاص تدعو إلى إعادة النظر في العلاقات الاجتماعية خاصة فيما يتعلق بالأسرة لتقوم على المودة والتعاون والرحمة ، حيث إن هذا الشيطان قد لجأ إلى الفيلسوف للبحث له عن حل يقيه خطر القنبلة الذرية ، بينما الفيلسوف نفسه كانت علاقته بزوجته بحاجة إلى إعادة النظر فيها بغية تغييرها لتحقيق الخير والاستقرار على المستوى الأسري.

كما يوظف الأسطورة نفسها " فاوست " مرة أخرى في مسرحيته " نحو حياة أفضل " سنة ١٩٥٦م في مجموعته المسرحية – المسرح المنوع – قارنا بين الأسطورة والحلم للكشف عن أهمية إصلاح النفوس كوسيلة لتطوير الإنسان وتحقيق تقدمه ، فالله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ؛ فالمصلح في هذه المسرحية عندما صحب زوجته لقضاء بعض الوقت في قرية أهلها ، وقد كان مشغولاً بقراءة مسرحية " فاوست " كما كان يشغله إصلاح الريف وما ساءه فيه من رؤيته لمظاهر التخلف ، من ثم فعندما نام رأى فيما يرى النائم أن الشيطان يتحالف معه على إصلاح هذا الريف ، على شريطة أن يخبر الناس بتعاون هذا الشيطان معه ، وهو ما رفضه المصلح في أول الأمر ، لكنه قبله أخيراً من أجل تحقيق ما يبتغيه للريف من إصلاح ، لكن للأسف قد تحقق التغيير ، لكنه في المظهر دون المخبر ، وفي العرض دون الجوهر ، وغير ذلك مما يجلي رؤية توفيق الحكيم الفلسفية الإصلاحية ، وهي وجوب تغيير النفوس وإصلاحها حتى يتحقق صلاح الحياة ذاتها ، فالإنسان بحاجة إلى ترقية وعيه ، وترشيد فكره قبل التصدي لتغيير الحياة نفسها على مستوى الريف أو المدينة ، بل العالم كله .

بل يبلغ به الحماس في استلهام أساليبنا الشعبية ومحاولة استكمال الأشكال المسرحية في أدبنا العربي أن يتجه نحو اللا معقول ، ليعبر عن الواقع بغير الواقع ، لأنه يخشى أن يجمد فننا في قالب واحد في الوقت لذى يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات ، ومن ثم كانت مسرحيته " يا طالع الشجرة " ١٩٦٢م ، والتي أشار في مقدمتها إلى هذا التوجه ومسوغاته في نظره(٤) هذا برغم أن مثل هذا الشكل قد صعب على بعض مجتمعاتنا العربية أن تتفاعل معه ، نظرا لما يسودها من أمية ، ومع ذلك فقد قدم هذا عمل الفني ، محققاً للكشف عما ينوء به الواقع من انقطاع وانفصال ، وتباين بين الآمال والطموحات ما يتغياه الفرد ، من ثم فهو يوحي هنا بوجوب الاتصال بين البشر وإعادة النظر في العلاقات بينهم على ختلف المستويات ، لتحقيق التفاهم والسعادة والاستقرار ، وفي الوقت نفسه يكشف عن فاعلية تراثنا حيويته ، ومقدرته على التأصيل للفكر المعاصر .

ذا كان من بدءوا الكتابة لمسرحنا العربي لم يعنوا بتوظيف تراثنا وهو ما كان يجب أن يبدأوا به ، لك لانبهارهم بما عند الغرب ، فقد جعل توفيق الحكيم من أولى اهتماماته - كما أوضحت - الكشف ، أصالتنا والبحث عن " قالبنا المسرحي " وهو العنوان نفسه الذي اتخذه لأحد كتبه سنة ١٩٦٧م ، نما قام بمحاولة فريدة في تاريخ المسرح، إذ حاول إعادة صياغة أروع المسرحيات العالمية لكبار تاب العالميين ، ولكن في إطار قوالبنا التراثية كالمداح والحكاواتي وخيال الظل وغيرها ، وهكذا أعاد ة بعض مسرحيات أ سخيلوس وشكسبير وبراندللو وغيرهم ، وهي تجربة تكشف عن ذلك الهم الكبير ي كان ينوء به في محاولته التأصيل لفن المسرح في أدبنا الحديث ، من خلال أروع النماذج العالمية ، ني به يحاول أن يثري أدبنا بجعل هذه الروائع ملكا للعربية وتراثها ، كاشفا عن أصالة هذا الفن فيها تلهام جذورنا التراثية .

اك زعم يصف مسرح الحكيم بالذهنية ، والفكر والمجرد ، مما يمكن أن يمس فنية مسرحياته كما في طان الحائرْ ، وْنهر الجنونْ ، وْشمس النهارْ ، وغيرها ، وإذا كان الفكر هو جوهر المسرح عند كل اب المسرحيين العالميين ، فذلك مما يكشف عن مكانة مسرح توفيق الحكيم ، بالإضافة إلى أن راج المسرحي والتقنيات الحديثة فى الديكور والتجسيد خير معين على تجاوز مثل هذا الموقف .

كيم في كل ما سبق بل في مسرحه بصفة عامة - يوظف لغة راقية ، تأخذ من الفصيحة حظا ما، وهي في الوقت نفسه تتحرى الواقع النفسي والسلوكي محققة ولاءها للفن ، هذا برغم ما حاوله سماه " اللغة الثالثة " في مسرحيته الصفقة " وهي تلك اللغة التي تصطفي المشترك بين الفصيحة ية ،

بغية تحقيق الواقعية لعمله الفني ، وهو ما يكشف عما بذله من جهد في توظيف اللغة الفصيحة للفن ، مع العلم أنه لم يفرط أبدا في ولاء لغته للمستوى الجمالي ، مما يؤكد نزعته في الحفاظ على العربية وتراثها.

ويسلمنا الحديث عن اللغة بصفة عامة إلى طبيعة حواره بصفة خاصة ، وما يتميز به هذا الحوار من دقة وتركيز وإيجاز وفن ، مما جعله متميزا في هذا المجال بحيث يحقق له أصالة وتفردا ، حتى إن هناك بعض البحوث الجامعية المتميزة اتخذته مجالاً للدرس والتحليل والكشف مثل (الحوار في مسرح توفيق الحكيم للدكتور / يوسف نوفل) .

بل لا يغالي الإنسان إذا زعم أن لكل عمل من أعماله المسرحية شكله الخاص به ، كما أنه في كل ما كتب كان يحاول فيما يحاول - ترشيد الواقع المحلي دون أن يفقد اتصاله بالواقع العالمي ، موظفا للتراث، مؤصلا للفن ، ومحاولا أن يجد مكانا لأدبنا العربي بين آداب الدنيا في العصر الحديث ، مما جعل أكثر من ثلاثين عملاً مسرحياً له تترجم إلى اللغات المختلفة كالفرنسية والإنجليزية والألمانية والأسبانية والروسية ، مما يؤكد ريادته على المستوى العربي ، وتجلى فنه على المستوى العالمي .

هكذا حافظ الحكيم على التراث باستثماره في مجال الأدب المسرحي فنا ولغة ، كما كشف عن فاعلية هذا التراث وحيويته ، وأهميته في التأصيل للفكر المعاصر ، وقد ثبت دعائم الفن المسرحي في أدبنا الحديث بأكثر من ستين عملاً مسرحياً .

الهوامش

١- انظر على سبيل المثال : توفيق الحكيم قالبنا المسرحي ص١٥ وكذلك يوسف إدريس مقدمة مسرحية الفرافير ص ١٨ ، ص٣٠

٢- انظر د/ عبدالقادر القط في الأدب العربي الحديث ص ٣٦٧

٣- انظر لكاتب هذا المقال : التعبير الدرامي ط ٣ ص٩١

٤- انظر توفيق الحكيم مقدمة مسرحيته ياطالع الشجرة ص١٨ وما بعدها .

عندما طلبت مني الأخت /عذباء محمد العجاجي أن أكتب لها تقديما لرسالتها للماجستير ،لأنها تريد أن تصدرها في كتاب مطبوع ، استعدت ما في ذاكرتي متعلقا بمراحل نمو فكرة هذا العمل قبل أن يسجل لنيل درجة الماجستير في قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض ، فقد كنت طموحا إلى أن تحقق الطالبة في هذا المجال فتحا يسجل للأدب الإسلامي حركته وفاعليته في مجال الدراما رؤية وأداة ،ومن ثم فقد أشرت عليها بكثير من المصادر والمراجع التي تعينها على الإسهام في تحقيق ذلك ،ومعاودة الرصد والقراءة والبحث ،حتى تم بفضل الله تسجيل الموضوع .

وكان أن عدت إلى جامعتي بمصر بعد انتهاء إعارتي ،وقام أخي وصديقي د.حبيب بن معلا المطيري بمتابعة الإشراف.

وبشاء الله بعد سنوات قليلة أن أعود معارا إلى كلية اللغة العربية ، وأن أحضر المناقشة العلنية لهذه الرسالة ، وأن أشهد ملاحظات المناقشين عليها ، وأدرك كم كانت الطالبة مقتنعة بالموضوع فكرة ووسيلة وغاية ،لكن أي رسالة للماجستير ليست إلا تدريبا مبدئيا على البحث العلمي والتحليل والدرس الأدبي في سبيل تشكيل مقدرة الباحث ، وصقل مواهبه ،وتثقيف أدواته .

ونظرا لحرصي على أن تحقق الطالبة كثيرا مما نأمله ونرجوه في مجال البحث العلمي من ناحية ،ودعم توجهات الأدب الإسلامي في دراسة فنون الأدب الإسلامي المختلفة من ناحية أخرى قبلت تحقيق رغبة الباحثة

وبرغم أنها ليست أول من كتب في هذا المجال ، لكنها حاولت أن تثبت جدارتها ، وهي تتصل بكثير من المسرحيات ذات التوجه الإسلامي ، كما تدرس أصول الدراما في كثير من مراجعها ومصادرها ،مع وجود فارق مهم بين من سبقوها ،وما قامت به ،فهي قد حاولت توظيف الوسائل النقدية في مجال الدراما بصفة عامة لتطبيقها في مجال المسرحية الإسلامية ،خاصة وأنه قد يكون هناك من كتبوا في استدعاء الشخصية التاريخية في المسرحية ،لكنهم قليلوا العدد ،بينما هي ربما كانت ترتاد دراسة التوظيف لهذه القضية في المسرحية الإسلامية ، وللارتياد مخاطره ومزالقه ،التي حاولت الباحثة أن تتجاوزها بقدر الإمكان .

من ثم فقد اهتمت الباحثة في تمهيد الرسالة وفصولها بإضاءة كثير من مصطلحات بحثها مثل مفهوم الشخصية، والاستدعاء ، وطبيعة المسرحية الإسلامية ،وكثير من مفردات البناء الدرامي ،كما عرضت لكثير من القضايا الموضوعية في المسرحية الإسلامية ، خاصة فيما يتعلق بالمضمون الفكري عقديا وسياسيا واجتماعيا ، واتضح لها أن الإصلاح كان هدفا رئيسا في كثير من المسرحيات التي عالجتها .

وكان طبيعيا أن تحاول الكشف عن دور الشخصية التاريخية في البناء الفني خلال أبعادها وعلاقة ذلك بغيره من عناصر هذا البناء كالحدث والحبكة والصراع ،كما اهتمت بالكشف عن بعض ملامح اللغة الموظفة في هذه المسرحيات .

وقد تجلى خلال تحليلها للمسرحيات العلاقة التبادلية بين الماضي والحاضر بغية التغيير والإصلاح ، كما كشفت عن موقف الكاتب من التاريخ ، وأهمية توظيف الخيال ،ولقد شكل من – وجهة نظرها – التاريخ والحقيقة والأسطورة بالإضافة إلى الخيال أهم مصادر بناء المسرحية .

يبقى سؤال مهم ماذا قدم هذا العمل في مجال بناء المسرحية الإسلامية ؟وهو سؤال جدير بالاعتبار والبحث خاصة في مجال التأصيل لفنون الأدب الإسلامي ،ولدى كل المهتمين بهذه القضية.

فهي قد رأت أن الاستدعاء للشخصية التاريخية التراثية يعد اعترافا بشخصية لها دور مهم يتفاعل مع التراث الإنساني ،مما يعد إبرازا لجانب من تراثنا للكشف عن وجوه الإشراق والفاعلية فيه .

كما سجلت اهتمام الأدب المسرحي الإسلامي بالأسلوب التصويري البعيد عن الوعظ والتقريرية ،واهتمامه باللغة العربية وماتتمتع به من تصوير ورمزية وشعرية مؤثرة .

وقد أبرزت الباحثة محاولة ظهور منهج إسلامي في المسرحية تستقي ملامحه من القرآن الكريم والسنة النبوية بتجسيد نموذج للخير في مقابل غيره من نماذج الباطل والشر ،لتتجسد بذلك قوة الحق ،كما أبرزت لحظات الضعف في قوى الشر ،ولم تصور التراجع عن الخير كصفة إنسانية لعدم توافق ذلك مع الفطرة الإنسانية السوية ، كما جسدت الشيطان كائنا ملموسا ، مما يبعث الأثر القوي في نفس المتلقي ،وتتحقق كثير من الأهداف الإسلامية والإنسانية المنوطة بالمسرحية الإسلامية.

وقد تجلت في المسرحيات الإسلامية النظرة الإيجابية الصحيحة للقضاء والقدر من حيث ضرورة التسليم بهما ، كما جعلت هذه المسرحيات "الموت" قنطرة يعبر عليها المسلم إلى الآخرة والخلود والسعادة .

هذا وقد أبرزت الباحثة دور المسرحية الإسلامية في التوفيق بين الدعوة والفن ،والبعد عن تزوير التاريخ .وواءمت بين الحقيقة والفن الأدبي في ظل الحرية المتاحة للأديب .

ولقد ذكرتني هذه المحاولة بمواجهتي للقضية نفسها منذ أكثر من ربع قرن ،عندما حاولت أن أنظر لفنون الأدب الإسلامي في كتابي :" الأدب الإسلامي قضية وبناء" الذي صدر عام ١٤٠٣هـ عن مكتبة عالم المعرفة بجدة ،وقد حاولت يومها أن أسهم في مجال المسرحية الإسلامية ، ببعض التصورات ،التي لعلها تتآزر مع ما توصلت إليه الباحثة في رسالتها ، وما يمكن أن يضيفه غيرنا إلى هذا المجال الفني الحيوي من مجالات الأدب الإسلامي لتتكامل أسس نظرية الأدب الإسلامي .

وفق الله المخلصين إلى ما يحبه ويرضاه،ونفع بهم .

خاتمة

لعله قد وضحت بعض ملامح المسرحية الإسلامية متمثلة في اختلاف مفهوم القدر وبطولة الشخصية وطبيعة التدافع، وشكل النهاية وبعض العلاقات الداخلية في المسرحية الإسلامية عن غيرها من النماذج الأخرى، بما يتفق والتصور الإسلامي للإنسان والكون والحياة، كما كانت اللغة الجمالية الفصيحة قوام هذا البناء.

مع الحفاظ علي شخصية الرسول (ﷺ) وصحابته رضوان الله عليه، بعيدة عن الحضور المسرحي المباشر اعتماداً علي الحضور الدرامي غير المباشر، ويستطيع مخرجو المسرحيات المتمرسون ذووا الإحساس الإسلامي المعتدل أن يوظفوا من التقنيات الحديثة في الديكور والسيناريو ما يحقق الأهداف الإسلامية الإنسانية العليا، دون انغلاق أو وقوع في المحظور.

وفي الوقت نفسه تفيد النصوص والإخراج من كل جديد يعين علي توظيف الدراما في الدعوة إلي الله، وبذلك يتكامل جانب من جوانب نظرية الأدب الإسلامي بما يبذله المخلصون في مجال المسرح، سواء في هذا الدراسة، أو ما يرفدها من دراسات أخري للمهتمين بهذا المجال الحيوي، والله ولي التوفيق.

الملحقات:

مسرحية: عودة الخنساء (١)

المشهد الأول:

(في صدر المسرح صرح ضخم، كأنه قلعة قديمة، تخترق جدار السور الخالي من الأبواب عجوز تتكئ على عصا غليظة وتطل من المنصة على جمهور محتشد وراء باب حديدي من قضبان متقاطعة، وأمام الباب جنود أشداء يدفعون الجمهور والباب المغلق، فيتزعزع الباب ولا يفتح).

العجوز: تناجي نفسها-: ... ويحك يا تماضر ... شخت، ولم يشخ طموحك المغامر، متّ ولكن ما طوت شبحك المقابر.... أتعشقين الخلد أم يكرهك الفناء؟

العجوز وهي تنظر إلي الصرح والجموع: ما ذلك الصرح الذي يناطح الجوزاء؟ ومن أولئك الرجال الحمس والنساء.

العجوز توجه كلامها إلي شرطية تحت المنصة: أياً أبنتي، أيتها الفارعة الفرعـــاء ... أين أنا؟ وما الذي يجري أمامي هاهنا؟

الشرطية وقد شهرت مسدسها مهددة : ويلك من أين ارتقيت المعقل المحصنا؟

وهو لحاكم البلاد القلعة الشماء ... ويلك كيف جزت هذه الحصون.. هيا انزلي من قبل أن أوردك المنون

العجوز: وردتها والله من قرون لكنني لما أزل أعد في الأحياء.

الشرطية: هيا أنزلي ... قبيل أن يصعد من مسدسي القضاء ...

قبيل أن يرفعك الموت إلي السماء.

العجوز: لن تستطيعي أبداً.

الشرطية: وهي تطلق النار: بل أستطيع وإليك من مسدسي الردي.

العجوز : وقد تصيدت الرصاصة من الهواء: أبا الحديدة التي شهرتها تختصر الأعمار؟ أم في نواة تمرة تختبئ الأقدار؟

---

(١) د. غازي طلايمات، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٥٦ ص ٧٦

العجوز: وهي تدفع الرصاصة إلي الشرطية: خذي التي زعمت أن طيها هلاكـــي ... بأمره لا بأمر من ولاك ... هو الذي يمسك أو يهلك.. لا ذاك الذي أشلاك.

الشرطية ترمي بضع رصاصات والعجوز تتصيد الرصاصات وتقدمها إلي الشرطية): لن تستطيعي أبداً.. فالميت لا يموت.. إلي يا أبنتي، إلي قبل أن أفوت ... وقبل أن يطير بي الملاك في الأفلاك.

الشرطية وهي صاعدة: من أنت؟ ما تخفين في العباءة السوداء؟.. كيف تصيدت ســهام الموت بالأنامل العجفاء؟.. لم تجرحي ، وبعضها يكفي لقتل حوت... أمن نساء الجن أم ساحرة شمطاء..

العجوز: لا ذي ولا ذي، إنني تماضر الخنساء.

الشرطية: وهي مروعة : من أنت من ؟

الخنساء: أم البنين الأربعة!؟ أم الذين استشهدوا وهم رماح مشرعة.. أكرمني الله بهم.. منذ قضوا في المعمة.. وبث في منهم الروح التي تعانق البقاء وحيثما توثبــت أصقاعنا الموات للجهاد.. بحثت عن بني في مخايل الأحفاد.

الخنساء وهي تشير إلي الجمع المحتشد: ها هم أولاء أبصري.

الشرطية: بعد أن ترسل بصرها: لم أر غير فرقة من عسكر.. ترد عن حاكمنا تــدفق الغوغاء... وليس فيهم أحد يحب الاستشهاد.

الخنساء: أعني الألي يزلزلون هذه القضبان ... كأنهم أبنائي الشجعان.

الشرطية: ألم يبيدوا؟

الخنساء : استشهدوا، ثم أعيدوا بعد للميدان،.. فالشهداء لا يبيدون ولو مزقت الأشلاء.. بادوا وعادوا عودة الربيع.. وعودة الخصب إلي التراب بعد الجذب والصقيع.

الشرطية: وكيف عادوا؟

الخنساء: اخترقوا حواجز الزمان والمكان ليبعثوا النخوة في الخائف والجبان!

الشرطية: أنت وإذن ومن ولدت مصدر البلاء.. أنت وأبناؤك قد أثرتم الدهماء..، نشرتم الوباء في الأرض وفي الفضاء.. وهجتم الفتنة في جوانح الشبان.

الخنساء: أي وباء ذا؟

الشرطية: بعد أن رن هاتفها الجوال : نعم جيهان... حالا، سآتي ومعي أسيرة رعناء... مخبولة، وتدعي بأنها الخنساء.

(الشرطية تخرج كبلاً وتعلق إحدي حلقتيه في يد الخنساء وتجرها بالأخري): امضي ورائي .. أسرعي.

(الخنساء وقد نزعت الكبل وقدمته إلي الشرطية) : أمضي بلا كبل ولا تمنع..

الشرطية: كيف فتحت القفل؟ والمفتاح جاث في يدي.

الخنساء: كما نفذت من جدار صرحك الممرد... بقدرة القاهر لا بقدرة الإنسان.

المشهد الثاني:

(قاعة كبيرة تتصدرها منضدة فخمة وراءها خمسة قضاة في زي كنسي، وعلى رؤوسهم ضفائر بيض، وعلى جانب المسرح الأيمن تقف الخنساء في قفص الاتهام تحرسها جيهان، وعلى الجانب الأيسر قفص كبير فيه شبان معتقلون)

الخنساء: من هؤلاء الخمسة الكبار؟

جيهان: قضاتنا الذين عنهم يصدر القرار.

الخنساء : وما على رؤوسهم؟

جيهان: أغطية من شعر أبيض مستعار.

الخنساء: أكلهم صُلْع وقُرْع؟

جيهان: لا ، لا. وهل في الصلعات عورة أو عار؟ رمز القضاة.

الخنساء: بئس هذا الرمز من زور ومن خداع.. أيدعون العدل، والزور على هاماتهم شعار؟.. ومن كساهم كسوة الكهان والأحبار؟.. أمن بني النضير هم أم نسل قينقاع؟

جيهان: زي الفرنج.

الخنساء: ويحكم ما أقبح المسخ والاتباع!!! (كبير القضاة بعد استشارة من حوله وقرع المنضدة بمطرقة خشبية):

باسم ظلال الأمن في دولتنا المحترمة.. باسم القوانين التي تدين كل مجـرم ومجرمـة باسم انسياح موجة التطبيع باسم العولمة.. يفتتح الجلسة قاضي المحكمة.

الخنساء: من أين جاءت هذه الأسماء؟.. من باطل التلمود، أم من بدع نكراء؟.. بهن قد تقضي على راشيل لا الخنساء.

القاضي: فلندع الأسماء والألقاب... أما زعمت أنك اقتحمت سورا ، ماله أبواب؟.. من أين جئت؟.. هل هبطت فوقنا من كوكب المريخ؟

الخنساء: خرجت من محرابي الوادع في التاريخ ... ذاك الذي يحيـا، فـلا يهـرم، لا يشيخ.

كبير القضاة: من أين جئت؟

الخنساء: لست أدري.

كبيرة للقضاة: كيف لا تدرين؟.. وقيم رعت شعبنا في ربعه الأمين؟.. فجرت فيه هيجة، لم يرها التاريخ منذ سنين.

الخنساء: قد قلتها ولم أزل أقول: لست أدري.. وكل ما أدريه أن ملكاً قد شق عني قبري ... نشرت منه قبل يوم النشر ... بارحته هائمة أبحث عن أربعة البنين... كل من حاورني أنكرني ... حتى نكرت أمري.

كبير القضاة: أأمس كان ذاك؟.

الخنساء: لا، من دهر... بل من سنين غبرت، تعد بالمئين..

كبير القضاة: ما زلت عن أربعة البنين تسألين... أنت إذن عن أرؤس الفتنة تبحثين... طوفي بها جيهان بين القوم أجمعين ... لعلها تدلنا على رؤوس الشر..

جيهان وهي تقود الخنساء إلي القفص الكبير : هيا انظري.

الخنساء: من كل هؤلاء؟.. ما هذه الملامح العرباء؟ أني تجولت أصافح أوجه الأبطال.. خلف سجون القهر والإذلال.. من كل هؤلاء.

جيهان: قلت انظري، أذاك من بنيك؟

الخنساء: يالشمخة الجبال! والعزة القعساء في سواعد الرجال!

الخنساء بعد تفرس: نعم.. وذا.. وذاك... والليث الذي إزاءه.. وكـل مـن أبـصر أو يبصرني وراءه..

القاضي: الأول: أكلهم بنوك؟

الخنساء: كلهم نعم ... لا تلد الأشبال إلا لبوةٌ بين الأجم.

القاضي الثاني: أقررت والإقرار سيف.. فوق رأس المتهم.

الخنساء: وإن تشأ فإنني أشفع قولي بالقسم ... نعم، نعم أربعة كانوا، وهم في عصركم ألوف.. إذا أنقضي زحف أتي من خلفه زحوف.. موج وطبع الموج أن ينساح في صفوف ... أن يرفض الركود، أن يناطح الشطآن ...

كبير القضاة: عودي بها جيهان.

جيهان: وهي تدخلها القفص الصغير : هيا ادخلي... لا تمضغي حرفاً إذا لم تسألي.

الخنساء غاضبة: تأمرني جيهان يا قضاة بالسكوت ... ولو عشقت الصمت لم أخرج من التابوت... فالصمت للإنسان موت قبل أن يموت..

كبير القضاة: رفقا بها جيهان فإن أقسي ما تقاسي المرأة السكوت والكتمان..

الخنساء: وإن أعدي ما يعادي الظالم اللسان.

كبير القضاة: صدقت لكن لا يعادي الألسن الرزان... بل ألسن الإجرام.

الخنساء: ما اجترم الشباب يا قضاة كي يعتقلوا؟

القاضي الأول: لم يعقلوا الألسن لم يمتثلوا..

الثاني : لم يعملوها في الذي يباح فيه العمل.

الثالث: بل أعملوها في الذي يحرم النظام..

الخنساء: وما المباح؟

الرابع: أن تلوك هذه الألسنة الطعام.

الخنساء: وما الحرام؟

كبيرة القضاة: ولغها المشبوه في مستنقع الكلام..

الخنساء: أفي الخنى والقذف؟

القاضي الأول: ليس القذف في القانون بالحرام

الخنساء: هل أخبروا الأعداء بالأسرار؟

الثاني: أعداؤنا أدري بما نكتم من أسرار..

الخنساء: هل نقدوا الزعيم..

الثالث: لا، لقد لقنوا المدح وهم صغار.

الخنساء: هل جهروا بالكفر؟

القاضي الرابع: لا ، بل بالذي يبغضه الكفار..

الخنساء: وما يضير إن رضوا أو أبغضوا؟.. أو رفضوا وامتعضوا..

كبير القضاة: الضير فيما أرجف الشبان فيما حرضوا..

الخنساء: أأرجفوا بالكيد للسلطان؟ أم حرضوا الناس على الطغيان؟

كبير القضاة: لا ذا ولا ذا فهم أجبن من فئران ... قد أرجفوا بجارة كالحمل الوديع ... وأرسلوا في شرقنا مباضع التقطيع ... وناهضوا العولمة السمحة والتطبيع ..

الخنساء: من هذه الجارة؟ وما العولمة السمحة، ما التطبيع؟ أسمع ألفاظاً ولا أدرك ما تحويه من معان.

كبير القضاة: جارتنا وادعه، تدعو إلي السلام ... تؤمن بالأمن وبالوئام ... وتكره الخصام ... لكنها مد جاورتنا تشهر الحسام..

الخنساء: ما هذه الوداعة المشحوذة النصال؟.. في جارة تنزع للصيال.. وأس سلم سلمُ من يتخذ الأهبة للقتال؟.. أما أعتدت يوما على النساء والأطفال...

كبير القضاة: عن غير قصد حصدت بضعة آلاف من الأرواح..

الخنساء: في الدور والحقول أم في ساحة الكفاح؟

كبير القضاة: في دير ياسين وقانا..

الخنساء: قل : وفي بحر البقر.. حسبك قد عرفتها ... تلك التي تقتات من لحم البشر.. ولا تحسّ الأمن إلا حين تشعر الخطر ... قد حدث التاريخ عن تاريخها المقرون بالأرزاء .. حدث عن فطيرها المعجون بالدماء ... عن شعرها المخضوب بالنجيع لا الحناء ... ليس لجارة تروم الجور من جوار ... فَبرّئوا بني كي يأخذوا بالثأر ويغسلوا أوضار هذا العار..

الشبان من وراء القضبان بصوت واحد : يا أمنا الخنساء يا سيدة النساء ... بدمنا التواق للفداء ... سنغسل الأوضار ... وندرك الثأر ونمحو العار..

كبير القضاة: وهو يضرب بالمطرقة : لا تزعجوا القضاة بالضوضاء.. والهتف باسم هذه المخبولة الحمقاء ... بل أهتفوا للسلم للتطبيع للعولمة السمحاء..

الخنساء: عدت إلي الهراء ... واللغو بالتطبيع والعولمة السمحاء ... ما القصد بالعولمة السمحاء والتطبيع؟

كبير القضاة: القصد أن نذوب الأبعاض في الجميع ... أن نمحو الفروق ... لن نمـــرج الأديان والألسن والعروق... في عالم يقر فيه الجار للجيران بالحقوق..

الخنساء: أيرجع الغاصب كل ما أغتصب؟ وتخلص الأرض من المحيط للخليج أرضـــا للعرب ... ويطرد المحتل مما أحتله أو استلب؟

كبير القضاة: قاطرة التطبيع لا تمشي إلي الوراء ... ترنو إلي الموجود لا المفقود فـــي القضاء ... وتجعل الحاضر أولي زمن نحياه بالبقاء ... وتدفن الغابر في مقابر الفناء ... لتدخل الشعوب في الفردوس أي في العولمة.

الخنساء: أقبح بتطبيع يروم القهر والتركيع!! يسوقنا وراء جزار، كأن شعبنا قطيـــع ... ويسحب الشرق وراء الغرب كالتبيع ... ليبلع البلاد والتلاد، بئس البلعمة .... وبئس ما تكيد للأمة هذي المحكمة.

القاضي الأول: إن الذي قد قلته يدين ألف متهم..

القاضي الثاني: بلا شهود أو دليل أو قسم..

القاضي الثالث: فليصدر الحُكّمَ الحَكَم.

كبير القضاة : يشاور زملاءه والشبان يهتفون من القفص بصوت واحد): عـــلام هـــذا الهمس والتشاور؟.. والحكم أيا كان حكم جائر ... وهو عن التطبيع لا التشريع من قبل الصدور صادر..

كبير القضاة: وهو يضرب بالمطرقة : باسم ظلال الأمن والتطبيع ... باسم العولمة ... وبعد إقرار صريح من فم المتهمة ... نحكم بالموت على الخنساء ... والسجن والشغل على الأبناء.

الشباب بصوت واحد: يا أمنا الخنساءُ يا سيدة النساء ... قتلك لن يقتل ما أحييت مـــن إباء .. بل يبعث النخوة في أحفادك الأحياء ... في جيلنا السجين ... في شعبنا الرافض للتهجين والتدجين (تنطفئ الأنوار ثم تعود فإذا قفص الخنساء فارغ)

الشباب يصرخون بصوت واحد: عادت إلي السماء ... عادت إلي محرابها الوضاء ... فليحكموا ما يحكمون، حكميم هباء ... عادت الي السماء.. (في أثناء الإنشاد تسدل الأستار ببطء ... وتنتهي المسرحية).

مسرحية: الفارس اللاحق (١)

المنظر:

ساحة من ساحات المدينة المنورة المائجة بحركة غير اعتيادية، النـــاس يبـــدو علـــى وجوههم وفي تصرفاتهم الجد والصرامة، اجتمع ثلاثة من الفتيان:

حامد: إن المسلمين يجمعون قواهم تلبية لنداء النبي صلى الله عليه وسلم

الزبير (مقاطعا في دهشة): هل نادي رسول الله صلى الله عليه وسلم المسلمين لأمر؟

حامد (ساخراً): أحسبك لم تستيقظ من نومك – بعد – يا أخي

(يضحكون جميعا)

جابر: أراك نسيت الخبر الذي ذاع في المدينة عن نية الروم في القضاء على الإســـلام والمسلمين.

الزبير: أجل بلغ هذا الأمر النبي صل الله عليه وسلم فأمر المنادي بالانطلاق في المدينة ينادي المسلمين للاجتماع به في المسجد.

جابر: علم المسلمون أمر النبي، فانطلقوا لا يلوون على شئ كل يبغي الإســـتعداد قبـــل الآخر

الزبير: لقد... بدأت أفهم... أجل لقد سمعت أبي يسر لأمي أمراً يحاولان إخفاءه عني، فارتفعت أصواتها، فلم أفهم شيئا سوي قول أمي في صرامة : سأنطلق إليه في الغد بنفسي لأعرض أمر خروجنا جميعا: أنت وأنا والزبير

جابر: أما أبي فقد أمرني بالإستعداد ليعرضني على رسول الله أملاً في خروجي معهم

حامد (في حسرة): لكن هل يقبل رسول الله صل الله عليه وسلم ذلك؟ فأنا سأقدم نفـــسي له، يقولون: إن المسافة شاسعة والجو كما ترون حار فلا يقوي على السير إلا من أوتي إيمانا عميقاً وتحملاً شديداً

(يدخل أسيد)

أسيد:السلام عليكم

---

(١) محمد مراح ، مجلة الأدب الإسلامي، العدد ٢٩ ص ٧٤

الأطفال (معا): وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته

أسيد: هل علمتم خبر الاستعداد للقاء الروم؟

جابر: أجل علمنا بذلك، وكلنا نريد الانضمام إلى الجيش.

أسيد (فرحاً): رعاكم الله، لقد وافق رأيكم رأيي، هيا بنا نمض فترة تدريب أولاً قبل أن نعرض أنفسنا على رسول الله.

الزبير:لكني لا أري في أيديكم غير أعواد لا تغني شيئاً!

حامد: (رافعاً عوده): بمثل هذا تشد السواعد التي تمسك السيوف الصوارم.

(ينطلقون مبكرين)

المشهد الثاني:

المنظر:

حديقة غناء يفوح أريج أزهارها فتنتشي له النفوس، أغصانها منسدلة تميس لهبوب نسائم عليلة، طيورها مغردة، وماؤها رقراق، يُري "أبو خيثمة" وقد انزوي في ناحية من نواحيها مسنداً ظهره إلي أصل شجرة، أطلق بصره بشق الحجب:

أبو خيثمة (يحدث نفسه): أيها اليوم السعيد، كم أنا مشتاق إلي نسمة من نسماتك، أين ذلك الشوق الجارف يوم مددت يدي مبايعاً رسول الله على الطاعة في المنشط والمكره، إني أهفو للانطلاق عبر الزمن لأبلغ الماضي الحبيب، لعلي أجد ما يملأ نفسي شوقاً ورغبة للانضمام لجيش المسلمين.

(يدخل أسيد وهو يقفز فرحاً وسروراً) أسيد: أبي، أبي... أثبت قدرتي على القتال اليوم.

أبو خيثمة: (يبتسم إبتسامة مصطنعة) كيف يا بني؟

أسيد (يلوح بسيفه الخشبي): استطاع هذا السيف الإطاحة بسيوف كل الأقران في منازلتنا الطويلة

أبو خيثمة (يقبل على ابنه متلطفا): مازلت دون ذلك يا بني، إن مؤهلات القتال لا تأتي بهذه السهولة، فانصرف راشداً.

أسيد (وقد سقط سيفه الخشبي منه): ما عهدتك هكذا يا أبت!

أبو خيثمة (في صرامة): ما هكذا أمرك الله ورسوله فى معاملة والديك يا بني.

أسيد: لكن يا أبت ماذا سيقول عني أقراني إذا اجتمعوا في صلاة المغرب ولم يجدوني بينهم لنعرض أنفسنا على رسول الله صلى الله عليه وسلم؟

أبو خيثمة: رعاك الله يا بني وحفظك

(يخرج أسيد وكل شئ فيه ينطق بالجد والصرامة)

أبو خيثمة (يحدث نفسه): ليت أمك لم تلدك يا أبا خيثمة، هل بلغ الهوان أن يتقدم الصبية يعرضون أنفسهم على رسول الله وتركن أنت للراحة؟!

(يخرج منكسر البال)

المشهد الثالث:

المنظر:

بيت أبي خيثمة الحافل بالفرش الوثيرة، المحفوف بكل مظاهر الراحة، تسري فاطمة زوجة أبي خيثمة مشغولة.

(يدخل أسيد)

أسيد (والدموع تنهمر من عينيه): مضي جيش المسلمين دون أن تكون أحد جنوده يا أسيد... إنك دون ذلك... هكذا قيل لك... امكث إذن بين أحضان أمك.

فاطمة: ويحك يا بني، هذا أمر رسول الله، أتقدم بين يدي الله ورسوله؟ كف عن هذا الهراء، وإلا أخبرت أباك.

أسيد (يبتسم ساخراً): إنه هو الآخر قعد عن الانضمام إلى جيش المسلمين.

فاطمة (تنهره): كف عن هذا، لقد كان أبوك في طليعة جيش المسلمين، دائما، هيا انصرف واستغفر ربك.

(يخرج أسيد، ثم يدخل أبو خيثمة)

فاطمة: أهلا بك، شرفت بيتك وأهلك.

(أبو خيثمة مطرق الرأس، شارد الفكر)

فاطمة: أراك مفرق النفس، شارد الذهن يا أبا خيثمة، لعلك قلق إذا لم تجد من يجمع لك غلة الموسم؟

أبو خيثمة: هل نفسك صافية لمثل هذا يا إمرأة؟

فاطمة: من كانت في كنفك لا يعرف الكدر إلى نفسها سبيلاً.

أبو خيثمة: الكدر صار لا يفارقني منذ انطلق جيش المسلمين.

فاطمة: أذهب الله همك، وعافاك في نفسك ومالك وولدك وأهلك.

(تدخل هند جاريته)

هند: بالباب مناد يا سيدي

(يخرج أبو خيثمة مسرعاً)

فاطمة جعله الله منادي خير، فأنباء جيش رسول الله صلى الله عليه وسلم انقطعت عنا منذ أيام.

هند: أري انشغالك بشؤون زوجك وبيتك صرفتك عن تتبع الأخبار.

فاطمة: تقصدين أن أخباراً وردت عن رسول الله وجيشه؟

هند: أجل، فقد لاقى المسلمين شدائد عظيمة في طريقهم.

فاطمة: لهف نفسي عليك يا رسول الله!

هند: كيف تكون حال أبي خيثمة وقد علم أخبار الجيش؟

فاطمة: آه الآن عرفت مصدر همه

(ينادي أبو خيثمة بإفساح الطريق، فتخرج هند وفاطمة، ثم يدخل مع صديقه التاجر) أبو خيثمة: قلت إنك إلتقيت ببعض سرايا المسلمين؟

التاجر: أجل.. وعلمت أنهم لا يكادون يخرجون من عسرة حتى تستقبلهم أخرى.

أبو خيثمة: لهف نفسي عليك يا رسول الله.

التاجر: إيه... إن رقابهم كادت تتقطع عطشاً، فاستأذنوا رسول الله أن يأذن لهم فى بقر بطون الإبل واعتصار ما فيها من ماء.

أبو خيثمة: أعززتَ عليك نفسك يا أبا خيثمة حتى ضننت بها على الله ورسوله؟!

التاجر: هيا بنا ندرك الصلاة في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم

(يخرجان)

المشهد الرابع:

المنظر:

زوجة أبي خيثمة وجاريته تعدان البيت.

فاطمة طال غياب أبي خيثمة، ليس من عاداته التأخر، وألسنة الشمس تلهب كل شئ!

هند: إن حاله تزداد كل يوم سوءاً... غاضت ابتسامته، عاف الطعام، كثر صمته.

فاطمة: إنه لا يكف عن ترديد الأخبار الواردة عن جيش رسول الله صلى الله عليه وسلم.

هند: سمعته يسميه (جيش العسرة).

فاطمة: إن الأهوال التي لاقاها المسلمون أكبر من أن يحتملها وصف الواصفين.

(يدخل أبو خيثمة، فيجيل نظره في بيته، فكل شئ فيه يغري بالراحة. فتتغير ملامحه)

أبو خيثمة: مرحى، مرحى، متى باتت النفس سيدة الموقف، أرسول الله في الضحّ والريح والحرّ والنصب الشديد، وأنت يا أبا خيثمة ماض في اقتناص الراحة والنعيم؟ فلا نامت أعين الجبناء.

(يخرج مسرعاً)

المشهد الخامس:

عبد الله: من الفارس يا ترى؟

قيس: لا أحسب أن بصري يخادعني، إن قلت إنه أبو خيثمة.

عامر: صدق رسول الله إنه هو... أبو خيثمة، إذ ما كاد يري خياله يتراءى من بعيد حتى قال: "كن أبا خيثمة".

أبو خيثمة: آن لجوادك أن يصهل صهيل كرائم الجياد يا أبا خيثمة.

عامر: وحق لأبي خيثمة أن يفرح معنا بنصر الله

قيس: مرحى، كذّب إيمانُك الظنون يا أخا الإسلام.

عبد الله: واكتملت الثلاثون ألفا بنجم من نجومها المتألقة.

عامر: أبشر يا أبا خيثمة إن رسول الله يدعو لك بخير.

أبو خيثمة: الحمد الله الذي أتم على نعمته وأبلغني رضي رسوله.

(يتعانقون)

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
- فاتحة	٢
- الإسلام والمسرح	٤
- معالجة كتاب مجلة الأدب الإسلامي لقضايا المسرحية	٩
- ملامح الإتجاه الإسلامي عند على أحمد باكثير في مجموعته المسرحية " من فوق سبع سماوات"	٢١
- الدراما في الشعر عبده بدوي	٤٠
- من جهود أحمد بسيوني في تشكيل المسرحية	
- النبوءة	٥٨
- لؤلؤة الشروق	٦٠
- عاشق في غير زمن العشق	٦٤
- الدكتور حسين على محمد كاتب المسرح	٦٩
- توظيف التراث فى مسرحية "عودة الخنساء" لغازي طليمات	٧٦
- حركة النمو الدرامي في مسرحيه: "الفارس اللاحق" لمحمد مراح	٨٣
- توفيق الحكيم وتوظيف التراث	٩١
- استدعاء الشخصية التاريخية في المسرحية الإسلامية	٩٦
- خاتمة	٩٨
- ملحق نص مسرحية: "عودة الخنساء" لغازي طليمات	٩٩
نص مسرحية: "الفارس اللاحق" لمحمد مراح	١٠٦
- الفهرس	١١٢

كتب أخرى للمؤلف

م	عنوان الكتاب	الناشر	التاريخ
١	الاتجاه النفسي فى نقد الشعر العربى	مكتبة المعارف – الرياض- السعودية	١٩٨١م
٢	الكلمة والبناء الدرامي (ط٢ ٢٠٠٠ م)	دار الفكر العربي – القاهرة	١٩٨١م
٣	الأدب الإسلامي قضية وبناء	عالم المعرفة – جدة	١٩٨٣م
٤	فى الأصالة وبناء الدعنم	مكتبة العليقى الحديثة – بريدة – السعودية	١٩٨٤م
٥	التعبير الدرامي – دراسة نصية (ط ٣)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٨م
٦	فى البنية والدلالة – رؤية لنظام العلاقات فى البلاغة العربية	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٧م
٧	فى الدراما – اللغة والوظيفية ط ٢ (٢٠٠٦م)	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٨م
٨	قراءة فى دبون الشعر السعودي	مكتبة الرضا – القاهرة	١٩٨٩م
٩	معالجة النص فى كتاب الموازنات التراثية ط ٢ (٢٠٠٢م)	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٨٩م
١٠	آثر جى دى موبسان فى القصة المصرية القصيرة	مكتبة الرضا – القاهرة	١٩٩٠م
١١	البنية الفنية والعلاقات التاريخية – دراسة فى الأدب المقارن	منشأة المعارف – الإسكندرية	١٩٩٠م
١٢	النص الأدبى للأطفال – رؤية إسلامية (ط ٢)	مكتبة العبيكان – الرياض	٢٠٠٥م

١٣	فى جماليات الأدب الإسلامى النموذج والنظرية	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٦م
١٤	أدب الأطفال التنموى	نادى القسم الأدبى – السعودية	٢٠٠٠م
١٥	التراث والمتغيرات ... البلاغة العربية نموذجاً	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	١٩٩٩م
١٦	الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون – ملامح إسلامية فى الشعر والقصة والمسرحية (ط ٢ ٢٠٠٤م)	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٠م
١٧	فى السرد رؤية تاريخية وقراءة لنماذج مختارة	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠١م
١٨	اتجاهات حديثة فى أدب الأطفال	دار هاجر للطباعة – بنها – مصر	٢٠٠٢م
١٩	النقد الأدبى الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٤م
٢٠	المقالة الإصلاحية فى أدب الشيخ محمود شاكر	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٤م
٢١	الحياة تتجدد : مجموعة قصصية	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٥م
٢٢	من قضايا النقد الأدبى	المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة	٢٠٠٦م
٢٣	الذى لا يقهر : مجموعة قصصية	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠٠٧م
٢٤	الشعر قيمة إنسانية متجددة	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠٠٩م
٢٥	بلاغة السرد بين الجنسين	مطبعة المصطفى – بنها	٢٠١١م

رقم الإيداع : ٤٧٠٦ / ٢٠١٢

الترقيم الدولى : 978-977-716-628-7