٢٥ــ لوثروب ستودارد ، حاضر العالم الاسلامى ، الترجمة العربية ، الطبعة الرابعة ، ١٣٩٤ هـ/١٩٧٣ م ، دار الفكر ، بيروت ، ص ٢٦٤ .

٢٦ــ مصطفى مسعد ،«أثر دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب فى حركة عثمان بن فودى الاصلاحية فى غرب افريقيا» اسبوع بحوث الشيخ ، مرجع سابق ، ص ٤٢٦ــ٤٢٧ . وراجع أيضا : الغزوات فى كتاب تاريخ نجد ، ص ٨٩ــ٢٠٦ .

٢٧ــ د. وهبه الزحيلى ، مرجع سابق ، ص ٣٢٣ .

٢٨ــ راجع فى ذلك :

Evans-Pritchard, E.E., The Sanusi of Cyranca, O.U.P. London 1968.

ووصف المؤلف الزوايا السنوسية وجوانب الحياة اليومية داخلها والحرب التى خاضتها الحركة السونسية مع الاستعمار الايطالى خلال الفترة من سنة ١٩١١ الى سنة ١٩٣٢ م .

٢٩ــ مصطفى مسعد ، مرجع سابق ، ص ٤٢٨ ، وما بعدها .

الأسس النظرية لاخراج « رسالة الغفران » على خشبة المسرح

د. أبو الحسن عبد الحميد سلام
(قسم المسرح ــ كلية الآداب)

الأسس النظرية لاخراج « رسالة الغفران »
على المسرح

يحتفى العالم الغربى أيما احتفاء بتراثه الأدبى والفنى ، ويخرجه أو يعيد عرضه بشتى الطرق ، ويبتكر لذلك من الأساليب الفنية أو هو يسخر فنونه الأخرى من أجل اعادة اكتشاف هذا التراث أو القاء الأضواء الباهره عليه . فكم من الأعمال المسرحية أو السينمائية قد انطلقت مبدعة من قواعد أدبية شامخة كـ (الالياذة) ، أو كـ (الأوديسيا) ، أو ك (الكوميديا الإلهية) .

و « رسالة الغفران » ذلك العمل الادبى الاسلامى الكبير ، لم يأخذ نصيبه — بعد — من الاضاءة . فعلى الرغم من أن قلم أستاذتنا الدكتورة « عائشة عبد الرحمن » قد كانت من الوعى ، ورفاهة الحس الفنى بحيث تسجل لرسالة الغفران ، قيمتها كعمل مسرحى ، حيث بيّنت تلك القيمة فى أكثر من مرة عبر كتاباتها المتعددة حول ذلك ، وتوجّب ذلك الاتجاه باعداد نص « الغفران » اعدادا دراميا مسرحيا ، عن طريق حذف بعض الاستطرادات وتقسيم النص حسب ما هو منصوص ، الى مشاهد وفصول ، ووضع أسماء الأشخاص قبل قولها ، ووضع لغة الاشارات والتهيئة المكانية والزمانية وحالات الشخصية المتباينة بين أقواس .

وعلى الرغم من محاولات بعض رجال المسرح العرب ، لتقديم « رسالة الغفران » فان ذلك لم يفها حقها ، حيث لم يخدم كل ذلك خدمة اعلامية تتناسب وجلال التعرض وروعة العروض[1] .

---

(١) عرضها فى مصر المخرج فؤاد الجزايرلى بعنوان (ربانية جهنم) على مسرح البالون فى السبعينات ، وأعدها وعرضها الكاتب التونسى عز الدين المدنى فى تونس سنة ١٩٧٥ مع الاستفادة باستطراداتها فحسن عرضه ، حيث جعل للاستطرادات دورا ، جسّده على خشبة مسرحية مجاورة لخشبة التمثيل .

ولربما كانت لغتها الصعبة متعذرة على أفهام شباب عصرنا ، ولكن ذلك يسير أمام امكانات العرض المسرحى أو السينمائى ، حيث تحل الصورة المرئية التعبيرية محل الصورة السمعية أحيانا ، وتصاحبها أو تلازمها فى أغلب الأحيان ؛ الأمر الذى يعدّ ترجمة فورية للكلمات .

أو قد تكون الاستطرادات التى توقف نمو الحدث الدرامى فتنأى به عن طبيعة التكثيف، التى هى الأساس فى لغة الحوار المسرحى سببا حائلا. ولكن لكل هذا علاج أيضا عند التناول التجسدى .

واذا كانت عناصر العرض المسرحى تعتمد على الصورتين التعبيريتين : السمعية والمرئية فى آن واحد ، بما يؤكد دورهما فى التأثير المقنع ، والممتع ، وبمساعدة عناصر آلية أو حرفية ؛ فإن ذلك قمين بأن يقضى على الزعم بصعوبة فهم لغتها أو ايجاد دلالة معنوية ، معاصرة للغتها .

والأمر بالنسبة للفن السينمائى اكثر يسرا ، على أساس أنه فن الصورة التعبيرية البصرية فى المقام الأول . الّا إذا كانت لغتها متعذرة على فنان مسرحى أو سينمائى .

فالزعم بأن اللغة متعذرة الفهم ينفيه فهم العامة للأفلام الأجنبية ، وأقبالهم عليها ، مع أن لغتها المنطوقة غير معروفة لهم بالمرة .

ونحن اذ نعرض لموضوع نص له أهمية فنية كبرى تغيّر من حسابات رجال أدب وعلماء نص مسرحى ونقد أدبى ، كانوا قد نفوا وجود دراما فى الأدب العربى استنادا الى عدم صلاحية شيء منه للتمثيل والى عدم وجود دراما . فلقد كان قياسهم اعتمادا على منظور رجل المسرح فى حين أنهم رجال أدب ونقد ، فحكموا على لون أدبى بمقاييس العرض والتناول وليس بمقاييس النص ، ففاتهم أن نص الغفران تأسس على عناصر درامية مسرحية اختلطت بالضرورة بعناصر ملحمية وهو صالح للعرض الذى يعنى فى كل زمان ومكان حق القائمين على تنفيذ العرض فى اختيار مشاهد وفصول من النص المسرحى ، بحيث يظل مترابطا فى حالة

حذف بعض المشاهد أو العبارات من الحوار ، مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة ، بما يتلاءم مع العصر الذى يعرض فيه موضوع النص[١] .

وبعد أن انتهينا من هذا المدخل الذى نراه ضروريا قبل التعرض لموضوع بحثنا ، نعرض للعناصر التى تأسس عليها بحثنا هنا :

وهى تتمثل فيما يلى :

أولا : مستويات الفكرة الاساسية التى ينبنى عليها النص وتفرعاتها .

ثانيـــا : مستويات الصراع فى النص .

ثالثـــا : مستويات الفعل .

رابعـــا : مستويات الشخوص .

خامسا : مستويات اللغة .

سادسا : الاسس النظرية لعرض رسالة الغفران على المسرح .

---

(١) انظر أبو الحسن سلام ــ الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران ــ رسالة ماجستير ــ مخطوط بمكتبة كلية الآداب بالاسكندرية ١٩٨٤ .

أولا : مستويات الفكرة الأساسية فى النص :

يبدأ النص بـ « الجبر الذى نسب اليه جبريل » وهذه البداية تعكس ما بداخل النص ، أو بمعنى آخر يترتب عليها كل ما يطرح كمحتوى . فلأن البشر خطأوون ، ولأنهم مجبرون على كل ما يصدر عنهم ؛ فانهم غير مسؤولين عن تلك الأخطاء ؛ ومن هنا وجبت المغفرة ، التى ترتب عليها وجود هذا الرهط من الشعراء والأدباء واللغويين وعلماء الكلام فى الجنة الغفرانية التى اكتسبت الرسالة عنوانها ، كنتيجة محتومة بالمنطق الجبرى الذى افتتحت به .

ويجرنا هذا بالضرورة الى التعرض لطبيعة العلاقة بين الدراما وبين معتقد الجبر الإلهى . وفى هذا يقول الدكتور عز الدين اسماعيل :

« سبق لى أن أبديت رأيى فى أن الحضارات الزراعية كحضارة أوربا فى العصر الوسيط وحضارتنا الى عهد قريب كانت تؤمن بمسئولية الانسان عن أعماله وعن خطاياه على الرغم من ايمانها نظريا بقوة القدر مما جعل تطور الدراما أمرا صعبا لأن الإيمان بمبدأ الاختيار يفضى فى النهاية الى تحميل الانسان كافة المسؤولية عن خطاياه مما يجعله أقرب الى الوغد أو الشرير منه الى البطل الذى يستحق العطف » « الدراما لا تتحقق الا عندما نحس أن خطيئة الخاطئة إنما كانت بقوة أكبر منها الى حد ما دفعتها للغواية »[1] .

وهذا حال شخصيات « الغفران » انطلاقا من مقدمتها ، فكل من فى غفران المعرى ، ليسوا مسؤولين عما أحدثوه فى دنياهم ؛ من هنا غفر لهم .

وقريب من هذا موقف الدراما الملحمية من معتقد الجبر — الجبر الطبقى الاجتماعى — إذ أن الدراما الملحمية لا تعترف بالخطيئة ، ولكن بالخطأ الذى نشأ عن جبر طبقة ما من طبقات المجتمع لطبقة أخرى أو لأفراد من طبقات أخرى على الخطأ ، الأمر الذى يدعونا ليس الى العطف عليه ولكن الى الوعى باسباب

(١) انظر د. عز الدين اسماعيل — قضايا الانسان فى المسرح المعاصر . دار الفكر العربى — الألف كتاب العدد ٤١٢ .

خطئه ، ومن ثمّ عزوفنا عن ممارسة هذا الخطأ ، ونزع مسبباته الاجتماعية الطبقية[1] .

وللصراع أسباب متعددة فى عالم الغفران ، ذلك لأن الصراع قائم ومتشابك على مستويات .

ثانيا : مستويات الصراع فى نص الغفران :

هناك صراع نفسى يعتمل فى داخل المؤلف ، على أساس أن الأحداث كلها يعاد تصويرها بوساطته بصفته راويها . وهناك صراع ظاهرى تمثله الأحداث التى تجرى بين (ابن القارح) وشخوص الغفران فى الفردوس أو بينه وبين الحية التى فى جنة الحيّات ، حيث راودته عن نفسها ، اذ انقلبت له أنثى ، أو بينه وبين شخوص النار ، أو بينه وبين بعض الحيوانات ، أو بين فكرة وأخرى على ألسنة هذا أو ذاك ، أو بين وجدان فردى ووجدان جماعى . من هنا تعددت مستويات الفعل فى الأحداث .

ثالثا : مستويات الفعل :

على ذلك فان الفعل ينقسم الى عدة مستويات تتمثل فى فعل يعاد تجسيده باسترجاع المؤلف — الرواية فى الوقت نفسه — لشخوص بأفعالها وعلاقاتها ودوافعها. وفى فعل يجسد مباشرة بشخوص حاضرين ، أو بفعل متصور من (الراوية) حيث يشكل مرحلة وسيطة سابقة على الفعلين : المعاد تجسيدها أو استحضارها من الماضى بالتشخيص ، والمجسد بحضور الشخصية وبفعلها التجسيدى المباشر .

رابعا : مستويات الشخوص :

نحن هنا أمام شخصيتين أساسيتين ، وشخصيات يعاد تجسيدها . واحدة تستحضر الأخرى التى تدفع الشخصيات جميعا الى الفعل ، وكأن شخصية

(١) أنظر بريشت — نظرية المسرح الملحمى ت.د./جميل نصيف ، وزارة الاعلام العراقية .

الراوية ـــ أبا العلاء ـــ تتصور شخصية ابن القارح مجسدة ، وتشخص لها شخوصا فردوسية أو جهنمية لتتعامل معها ، على كره من هذه الشخوص ، بما يؤكد عدم ملاءمة شخصية ابن القارح مع البيئة التى أوجدته فيها شخصية الراوية (المعرى) . وهذا ما يصنع الصراع ـــ تعارض الارادات ـــ وتعارض العادات البشرية ـــ مع البيئة الجديدة ـــ الفردوس . وفى هذا تقول الدكتورة بنت الشاطىء « مهما تكن حقيقة ابن القارح ، وصورته فى كتب التراجم ، فالمهم أن نعرف ملامح الصورة التى كانت ماثلة فى خاطر أبى العلاء وهو يقدم بطل مسرحيته ، ويختار له الدور الذى يلائم شخصيته ويفرضه عليه ، من حيث لم يتوقع »[1] .

واذا كانت صفة ابن القارح عند المعرى هى : « الشر والعقوق ، والغدر والنفاق » كما تقول د. عائشة ، وأراد المعرى تجسيد صورته تلك دون مباشرة ، فيكون من الطبيعى كتابة مقدمة الغفران الدرامية بهذا الأسلوب » فكانت مقدمة الغفران ، رمزا لشخصيته فى وجدان أبى العلاء ، ثم كانت المسرحية التى ألفها معبرة عن ذاته ، كما كان أسلوب اخراجها ملائما لشخصية البطل »[2] ، كما كان تصويره لشخصية ابن القارح منفردا فى خلق صراعات ، وتحريك ذكريات دنيوية بين نفوس أهل الجنة ، مما يجعله شخصا غريبا عن شخوص الجنة فكأن صفة الشر فيه متأصلة وغير مصرح بها ، بل هى مجسدة بفعله .

وهذا هو أسلوب المسرح (تشخيص حالة أو موقف أو شخصية أو رمز ، باعادة التجسيد إن لم يكن بالتجسيدالحاضر . واذ أرى أن المعرى قد وضع شخصية ابن القارح فى مكان هو ليس ملائما له : (الجنة) ؛ فهى جنة أشبه ما تكون بجحيم (سارتر) الذى عبر عنه فى مسرحيته الشهيرة (لا مفر) حيث تقول احدى شخصياتها ان الجحيم هو الآخرون . فابن القارح فى جنة الغفران

(١) د. عائشة عبد الرحمن ـــ قراءة جديدة فى رسالة الغفران ، نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى . معهد البحوث والدارسات العربية بالقاهرة ١٩٧٠ ، ص ٤٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٧ .

هو (الآخرون) الذين تحدث عنهم (سارتر) فى مسرحيته تلك » . فلا لغة مشتركة بينه وبين أهل الجنة الغفرانية ، ولا ملاءمة حياتية أو فكرية . من هنا فهم بالنسبة له (جحيم) وهو بالنسبة لهم كذلك ؛ وذلك قريب من رؤية الدكتورة عائشة عبد الرحمن : « ومن الملاحظ اللافتة ، أن أبا العلا فى تمثله لعالمه الآخر واحضاره اياه ، قد صرف عن مسرح الغفران شخوص أحبابه الذين تعلق بهم فى حياته وأنس اليهم ، وحزن لفراق الذين سبقوه منهم الى القبور » .

وهذا فى ظنّى يؤكد درامية النص ، اذ أن الحدث فى الجنة يتعلق بابن القارح وليس بالمعرى فابن القارح هو صاحب الفعل ، وهو محرك الأحداث ، وهو الرابط بينها ومجريها ، والمعرى ما هو الاّ الممهد له والمعلق عليها والناقد أحيانا لطبيعة سير الحدث أو الشخصية . فاللغة لغة ابن القارح ، والشخصيات الأخرى فى داخل الأحداث . وهى لغة المعرى فى الرواية السردية الممهدة أو المعلقة أو الناقدة .

خامسا : مستويات اللغة :

تنقسم اللغة فى نص (الغفران) الى مستويات ثلاث هى : لغة التجسيد واعادة التجسيد (الحوار) ولغة السرد للتمهيد أو للوصف أو للتعليق أو للنقد . وتلك لغة (صائتة) ، أما المستوى الثالث فتحتله لغة الايضاح والارشادات الوصفية (ما يوضح عادة فى النص المسرحى بين الأقواس) توضيحا لمكان أو لزمان أو لشىء أو لحركة أو لمناخ أو لجو ، وهو ما قد يأخذ به المخرجون عند الترجمة الحركية على خشبة المسرح أو ما لا يلتفت اليه المخرجون المفسرون عند الاخراج ، ولا تخلو اللغة فى نص الغفران من الاستطراد والتطويل والتعقيد . وهذا ضد طبيعة المسرح بالطبع ، حيث تأسست اللغة فيه على السماع لا على القراءة ، أى أنها تكتب كما يقول د. بسفيلد الابن[1] (تكتب بالأذن لتسمع بالأذن) ، وهذا هو معنى الحضور المسرحى أى القدرة على الترجمة الشعورية الفورية عن طريق الصورتين السمعية والمرئية ارسالا واستقبالا ـــ فى آن واحد ـــ

(١) روجر بسفيلد الابن ـــ فن الكاتب المسرحى ف ١١ صعوبات الحوار ، ص ٢٦٣ ، دار نهضة مصر ١٩٧٨ ، القاهرة .

حتى وإن كان التطويل والتعقيد ضروريين للشخصية على أساس أن هذا التطويل والتعقيد يوضحان طبيعتها غير المرغوب فيها فى عالم لا يهتم بتلك القضايا الدنيوية ، ولا مكان فيه الا للنعيم واللذة بعد صراعات مريرة فى الحياة الأولى . فان المسرح يعتمد التكثيف أسلوبا شأنه شأن الشعر ، ولكن المؤلف بالطبع لم يكن يقصد بها التجسيد على خشبة المسرح — لانتفاء التمثيل على أيامه ، وفق نص مسرحى . على أن « رسالة الغفران » نص تمثلت فيه عناصر النص الدرامى المختلط بعناصر ملحمية[1] حيث الأحداث تتجاور ويعاد تجسيدها أو طرحها ليرى فيها المتلقى رأيا جديدا ، محتملا . وحيث الشخصيات نمطية ، وحيث الانسياح فى الزمان وفى المكان ، وحيث صراع الأفكار والمعتقدات ، وحيث اللغة تعتمد على مستوى سردى ، وحيث العقدة واهية ، وحيث وجود مسافة شعورية بين الشخصيات | وأفعالها أو بين الأحداث المرسلة ، باعادة التجسيد ، وبين المتلقى عن طريق ابطال مفعول الايهام فى الحدث المعروض .

وتتحقق تلك الثقافة باستطرادات (الراوية | — المعرى نفسه) اذ تبتعد بالمتلقى عن الموقف الدرامى ؛ فلا يكون هناك اتصال متعاطف بينه وبين أى من الشخصيات ، وخاصة « ابن القارح » .

الاسس النظرية لاخراج رسالة الغفران على المسرح

لأن الأفكار كثيرة فى هذا النص ، فلابد من التعويل على ما هو درامى فيه ، مع وضع أولويات لأهمها .

أولا : الأسس النظرية فى تجسيد فكرة الجبر الإلهى :

تتجسد الأفكار فى المسرح عن طريق الصورة السمعية ، وعن طريق الصورة المرئية .

---

(١) وهو أمر قد أثبتناه فى بحث لنا بعنوان (الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران) مخطوطة بحث الماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية .

والنص هنا يطرح (فكرة الجبر الإلهى) فى سطوره الأولى — السطر الأول منه — « قد علم الجبر الذى نسب اليه جبرئيل » .

ولما كان المقصود بالتجسيد الصوتى ، هو خلق صورة صوتية معبرة تعبيرا دراميا مقابلا للكلام السردى والتشخيصى (كلام الشخصيات : الحوار — المناجاة — الجانبية — التمهيد والتعليق بالقول السردى) . وكان المقصود بالتجسيد المرئى هو خلق صورة حركية معبرة تعبيراً دراميا فقد انحصر قياسنا النظرى فى الصوتيات وفى المنظورات فى النص ، تمهيدا علميا لتحقيق تجسيده .

الموقف الذى يراد تجسيده : (صوتا وحركة درامية معبرة) :

يبدأ النص بالمؤلف (راوية) . يتضح لى أنه يكتب هذه الرسالة مضطرا . ذلك لأنه يشك فى نوايا (ابن القارح) — الذى هو بطل الرواية — لذلك يفتتحها بهذه العبارة : « المعرى : قد علم الجبر الذى نسب اليه جبرئيل » .

مهمة الاخراج :

تجسيد هذا الاضطرار والتعبير عنه بالصورة الصوتية الدرامية ، والجمالية ، وبالصورة الحركية الدرامية والجمالية . ويتحقق ذلك بما يلى :

١ — يكون على ممثل دور أبى العلاء « أظهار حيرته فى بداية أماليه لمفتتح الرسالة ، بالتعبير الحركى الذى يوحى بعدم الراحة ، بالتأمل ، واستعراض الكلمات ، والصورة والدلالات ، عن طريق الذهن . وبالتململ فى جلسته الأرضية ، مما يلفت أو يشد انتباه (ناسخه) وتلميذه فاننا نرى انعكاس ما بداخله ظاهرا على وجه تلميذه الذى لم يعتد ذلك منه .

وربما ساعد على ابراز ذلك لفظ (المعرى) لحرف (قد) ثم توقفه برهة عن مواصلة اصدار صوت يحمل بقية عباراته ، وكأنه يراجعها فى داخله قبل التصريح بها . وهذا ما يجعل تلميذه يميل على قرطاسه بعد أن حبّر قلمه ، فيخط (الحرف) ثم يظل على حالته منكفئا على وجهه فى قرطاسه ، وما يلبث هكذا

حتى يفقد الأمل فى وصول صوت أستاذه حاملا العبارة الافتتاحية التى أعمل فيها فكره ، فيظل القلم ثابتا على مركز بداية الحرف الأول من الكلمة التالية — وهو ما لم يره الجمهور بالقطع الا فى التصوير السينمائى — لـ (قد) فى حين يرفع ناظريه رويدا نحو شفتى أستاذه انتظارا للكلمة التالية التى تظهر على وجهه أنه استشفها من بين ثنيات وجه أستاذه . ولما يئس من صدورها بصوت أستاذه ، كان عليه اصدار فعل يدفع أستاذه الى رد فعل : (استكمال جملته) .

٣ــ يعيد الناسخ على مسمع أستاذه لفظ (قد) التى سبق أن أملاه أياها ، ودافعه الى ذلك حث أستاذه على اكمال املائه واعلامه بأنه انتهى من نسخ ما املاه ايّاه على أساس افتراض قائم على أن (المعرّى) أعمى ، ولم ير أن ناسخه قد انتهى من كتابة اللفظ الذى أملاه عليه . من هنا وجب على الناسخ تنبيهه .

دافع الاخراج الى هذا التصور الافتراضى للتجسيد السابق :

ودافع الاخراج الى ذلك التكرار : هو ترسيخ تردد (المعرى) فى املائه بما يجسد شكه فى (ابن القارح) الذى يملى الرسالة من أجله ، أو هى رد عليه . كما أن للاخراج دافعا آخر أهم ، وهو (حسن الاستهلال) ، ذلك العنصر الهام من عناصر الفن ، حيث يكون هاما للغاية كعنصر جذب ، بما يتركه من انطباع أوّلىّ يجذب المتلقى ، ولا ينفرّه ، أو هو يهيؤه للدخول الشعورى فى عالم الأحداث المعروضة أو الاحاطة العقلية الأولية بمفاتح الغيب فى فكرتها الأساسية التى سوف تظهر لنا مجسّدة بعناصر منها المعروض علينا[1] .

٤ــ يكون على (المعرى) اذاً : أن يرد على فعل تلميذه بكلماته المنصوص عليها فى الحوار . فيقول : (قد علم الجبر) .

٥ــ ولأن التوكيد عنصر من عناصر الفن ، يستخدم للفت الانتباه الى أهمية

(١) ويرى « ستانيسلافسكى » فى كتابه (اعداد الدور المسرحى) : أن للانطباعات الأولى أهمية تكاد تكون حاسمة (الانطباع الأول ينعكس على القلق كما أنه ينعكس على الاداء ، فاذا كان حسنا فان الأداء والتلقى قبله يكون كذلك . ترجمة د. شريف شاكر ، وزارة الاعلام السورية ، سنة ١٩٨٠ ، دمشق .

قول ، أو فعل ، أو حدث ، أو رمز ، أو شعور ، أو منظر ، أو موقف . ولأن (الجبر) هو اسم (الله) خالق كل شىء ، (ومحصى كل شىء عددا) (خالق الانسان وفعله) عند (الجبرية) من اهل الكلام ، وأراد المعرى هنا أن يضفى على محتوى نصه فكرة الجبرية كمبرر حتمى للغفران ، فقد ظهر المتكلم هنا ، وهو المعرى — الراوى — (جبريا) ليؤسس على مقولة أن الانسان مجبر ومسيّر حتمية غفران من أجبره أو سيّره لكل ما اقترف فى دنياه ، انطلاقا من اسمه (الغفور) . وهذا هو منطق الفكر الذى هو منطق الفعل . ومن هنا برزت — نظريا — حتمية مكان الأحداث التى سوف تصوّر لنا ، وحتمية زمانها : (العالم الآخر) .. بعد الموت ، أو يوم الحساب . وهو أمر وإن كان معلوما من (عنوان النص) الا أن أهمية توكيد فكرة (الجبر) هنا لازمة لزوم توكيد ما يترتب على معتقد (القَدَرية)[1] من غفران الأفعال الخاطئة لمن ألزمه قدره بكل ما فعل منذ ولادته ، وحتى موته .

— ولأن (التكرار) يصلح أداة للتوكيد فقد يكون مناسبا أن يردد ممثل دور التلميذ (الناسخ) جملة (أبى العلاء) نفسها : « قد علم الجبر الذى نسب » .

ولأن (التنويع) عنصر آخر من العناصر الهامة فى الفن ، فان ترديد (الناسخ) لقول : (المعرى) لابد وأن يختلف من حيث الاداء الصوتى ليأخذ لونا أدائيا آخر ، يختلف فى زمنه عن الزمن الذى استغرقه المعرى فى ادائها ، فالصوت عند لفظه مرتبط بالفكرة من وراء الكلمات بنسقها المحدد فى الذهن سلفا ، ومن ثمّ يخرج أسرع من خروجه ترديدا من فم تال لمخرجه الأصلى ذلك لأن المردد — هنا — شخص آخر ، وله طبيعة أخرى فى الاداة ، وفى الأداء ، وفى الدافع (فالناسخ) — هنا — يردد الجملة مصاحبة فى لفظها لقلمه . فهو يرسمها بلسانه لفظا مطابقا لرسمه لها بقلمه . وهذه ضرورة تحتم التنويع الادائى لجملة واحدة تقال فى زمن تال على زمن قائلها الأول ، تقال على لسان غير لسان صاحبها الذى كانت له طبيعة مختلفة ، ودافع مختلف ومن ثمّ اداء مختلف .

(١) ليس المقصود هنا اولئك الذين يقدرون أفعالهم بأنفسهم من أهل الملل ولكن المقصود هو من يؤمنون بالقضاء والقدر .