Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Employing the Traditional Character in the Dramatic Text: Analytical Study

Dr. Ahmed A. Mohamed Ali
Associate Professor of Literature and Criticism
Al-Jouf University - Ain Shams University.
aamali@ju.edu.sa

Received:9-9-2023 Revised:10-12-2023 Accepted: 19-2-2024 Published: 29-1-2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.235298.1547
Volume 25 Issue 1 (2024) Pp154-194

Abstract

The study examines the use of the traditional character as a speaker who evokes through his dialogic utterance the conditions of his era, its values, and its intellectual and cultural foundations. The study has chosen three short plays, each of which represents a distinctive pattern in the use of the traditional character into the dramatic text. The importance of the study lies in its focus on this popular literary art, and its treatment of the phenomenon of employing the traditional character. The study adopted the Analytical approach, which seeks to explore the manifestations of the historical employment of the character in the dramatic text, and the different artistic qualities with which this employment was made, while linking it to the neighboring elements of drama. The study included an introductory, and three sections; namely: (Images of the employment of the traditional character - Dimensions of the traditional character and its elements and structure - Character patterns). Finally came the conclusion that included the most important results of the study and its recommendations. The study has reached several results, including: Al-Asir (The Captive) was the richest and most committed of the three plays to drama; in terms of the multiplicity of characters, the text, changing the decor of the theatre, in addition to the dramatic plot and the use of dialogue to contribute to the building of characters and their growth.

Keywords: Traditional character- Theatre- Dramatic elements- Space– Time- Conflict.

توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي: دراسة تحليلية

أحمد عبدالعظيم محمد علي
أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية – كلية العلوم والآداب بطبرجل - جامعة الجوف
وقسم اللغة العربية – كلية الألسن - جامعة عين شمس
aamali@ju.edu.sa

المستخلص:

تتناول الدراسة إحدى ظواهر استلهام التراث في المسرح العربي؛ ممثلة في توظيف الشخصية التراثية بوصفها ناطقا يستحضر عبر ملفوظه الحواري ظروف عصره وقيمه ومرتكزاته الفكرية والحضارية. وقد اختارت الدراسة لمقاربة هذه الظاهرة ثلاث مسرحيات قصيرة لأدباء مختلفين، تمثل كل واحدة منها نمطا مميزا في توظيف الشخصية التراثية وإدراجها فنيا في بناء النص المسرحي. وتكمن أهمية الدراسة في إلقائها الضوء على هذا الفن الأدبي الجماهيري من جهة، وفي تناولها ظاهرة توظيف الشخصية التراثية من جهة أخرى، بما لهذا التوظيف من أثر في غرس القيم المتعلقة بالذات والهوية والتاريخ، مما يشكل إثراء للوظيفة الخلقية للفن المسرحي. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، الذي يسعى إلى استجلاء مظاهر التوظيف التاريخي للشخصية في النص المسرحي، والكيفيات الفنية المتباينة التي تم بها هذا التوظيف، مع ربطه بعناصر الفن المسرحي المجاورة (المكان – الحوار – الخطابات الشارحة – الصراع الدرامي). واشتملت الدراسة على تمهيد تضمن الحديث عن أهمية توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي، وعوامل توظيفها. ثم ثلاثة مباحث؛ هي: (صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة - أبعاد الشخصية التراثية وعناصر وبنائها - أنماط الشخصية). وأخيرا خاتمة تضمنت أهم نتائج الدراسة وتوصياتها. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ منها: أن استدعاء الشخصيات التراثية في المسرحيات الثلاثة هو أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، وهو توجه أدبي مشروع، ما دام ملتزما بالشروط الفنية للكتابة المسرحية؛ وفي رأي الباحث أن مسرحية (الأسير) كانت أكثر المسرحيات الثلاثة ثراء، والتزاما بأدبيات الفن المسرحي؛ من حيث تعدد الشخصيات، والنص على تغير ديكور المكان المسرحي، إضافة إلى الحبكة الدرامية وتوظيف الحوار بما يسهم في بناء الشخصيات ونموها.

الكلمات المفتاحية: الشخصية التراثية – المسرح – العناصر الدرامية – المكان – الزمان – الصراع.

مدخل:

لا شك في أن ألوان الفنون والآداب على اختلاف أنواعها، وتباين أدواتها، وتغاير أبنيتها وتشكيلاتها، تمثل سلوكا إنسانيا مبدؤه ومنتهاه الذات الإنسانية ممثلة في أشخاص تتنوع أجناسهم وتتباين قرائن تشكيل صفاتهم الحسية والنفسية والاجتماعية، فهي –أي هذه الفنون والآداب- سلوك يمارسه قطاع محدود من شخصيات حقيقية هم الأدباء، الذين يستهدفون به قطاعا أكبر من الأشخاص الآخرين والبشر الذين يشاركونهم في عمارة هذا الكون، وبهذا المعنى يمكننا أن نتوقع في بناء هذه الفنون والآداب وتشكلاتها أنها تأتي عاكسةً

أنماط بناء الشخصية/الشخصيات التي أنتجتها من ناحية، ومتضمنة في ثناياها بذورا وشفرات وإشارات مؤثرة في بناء شخصية الذات/ الذوات المخاطَبَة بهذه الفنون والآداب من ناحية أخرى.

وإذا كان هذا الحكم يسري على الفنون والآداب في عمومها وشمولها، فإنه –لا شك- يصير أكثر سريانا وصحة في حق ألوان خاصة من هذه الفنون والآداب، وهي فنون السرد على اختلافها وتنوعها، من قصة قصيرة ورواية وأدب رحلة وسيرة ذاتية ومسرحية؛ تلك الفنون التي تمثل الشخصية أحد مكوناتها، بل أحد أركانها وعناصرها التي لا تستقيم هذه الفنون دون وجودها والعناية بها وبتشكيلها وصياغتها.

والمسرح تحديدا من بين هذه الفنون السردية يولي الشخصية عناية فائقة، بوصفها أحد أهم عناصر بناء النص المسرحي، بل هي عموده الأساس؛ "فالمسرح أولاً وقبل كل شيء هو شخصية مسرحية"[١]. وقد بلغ من أهمية الشخصية في الفن المسرحي أن الكلاسيكيين قد ذهبوا إلى أن "المسرحية التي تتولد من شخصية أقوى من المسرحية التي تتولد من المواقف والظروف"[٢]. والحق أنها -في المسرح- ليست شخصية واحدة، بل هي شخصيات تدير حوارا يخدم صراعا، ويعزز فكرة أو قيمة، ويفضي إلى لحظة تنويرية فاصلة معززة لهذه الفكرة أو القيمة التي تمثل مغزى النص المسرحي وغايته الأيديولوجية.

ومن هنا فإن قيمة النص المسرحي وأهميته الموضوعية والفنية تكمن -في الأساس- في طريقة بناء هذا العنصر المهم من عناصره، سواء من حيث اختيار أنماط الشخصيات وما يدور بينها من صراع؛ وصولا إلى نتائج هذا الصراع وما يعزز من قيم إنسانية إيجابية أو سلبية، أو من حيث طريقة بناء هذه الشخصية فنيا، وصياغة ملفوظاتها الحوارية صياغة بلاغية قادرة على إحداث الأثر الجمالي المرجو.

موضوع البحث:

يتناول هذه البحث بالدراسة النقدية إحدى ظواهر استلهام التراث في المسرح العربي؛ ممثلة في توظيف الشخصية التراثية بوصفها ناطقا يستحضر عبر ملفوظه الحواري ظروف عصره وقيمه ومرتكزاته الفكرية والحضارية. وقد اختارت الدراسة لمقاربة هذه الظاهرة ثلاث مسرحيات قصيرة لأدباء مختلفين، تمثل كل واحدة منها نمطا مائزًا في توظيف الشخصية التراثية وإدراجها فنيا في بناء النص المسرحي.

أهمية البحث:

وتكمن أهمية هذا البحث في جملة أسباب نذكر منها:

١- إلقاءه الضوء على هذا الفن الأدبي الجماهيري (فن المسرح) وما له من دور اجتماعي بوصفه انعكاسا للمجتمع ومجالا لمعالجة ونقد وإعادة بناء قضاياه.
٢- تناوله مكونا مهمًّا وظاهرة لافتة هي ظاهرة توظيف الشخصية التراثية، بما لها من أثر توجيهي مهم في غرس القيم المتعلقة بالذات والهوية والتاريخ، مما يشكل إثراء للوظيفة الخلقية للفن

١ - رجاء النقاش، في أضواء المسرح، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥، ص٢٣.
٢ - عمر الدقاق، ومحمد نجيب التلاوي، ومراد عبدالرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، طبع دار الأوزاعي -لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص٩٩.

المسرحي بوصفه فنا جماهيريا يوجه خطابه للجمهور عبر حوار شخوصه على خشبة المسرح، أو في فضاء المتخيل المكاني.

٣- كونه قراءة انتقائية لنوعية محددة من المسرحيات المناسبة لمعالجة الظاهرة محل الدراسة (توظيف الشخصية التراثية)؛ فهي دراسة لثلاث مسرحيات قصيرة تنتمي إلى ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي".

منهجية البحث:

اعتمد البحث على المنهج التحليلي، الذي يسعى إلى استجلاء مظاهر التوظيف التاريخي للشخصية في النص المسرحي، والكيفيات الفنية المتباينة التي تم بها هذا التوظيف، مع ربطه بعناصر الفن المسرحي المجاورة (المكان – الحوار – الخطابات الشارحة – الصراع الدرامي) مع التركيز على عنصر "الحوار" تحديدا، الذي يمثل مجلىً الشخصية ولباسها الكاشف عنها نفسيا وفكريا وعقديا.

المصادر والمراجع المعتمدة في البحث:

أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدها البحث فهي تتوزع على عدة حقول:

أولاً: مصادر البحث المتمثلة في ثلاث مسرحيات؛ هي: "العبور" لـ"عماد الدين خليل"، و"ذرية بعضها من بعض" لـ"علي شلق"، و"الأسير" لـ"عبدالتواب يوسف". والمسرحيات الثلاثة جميعها مضمنة في كتاب "مسرحيات إسلامية قصيرة" الصادر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

ثانيًا: الدراسات المعنية بالفن المسرحية، وهي دراسات تستعصي على الحصر.

ثالثًا: الدراسات النقدية التي عنيت بدراسة الشخصية سواء في الفن المسرحي أو في غيره من فنون السرد المختلفة (رواية – قصة – سيرة ... إلخ)؛ وهي كذلك من الكثرة بما لا يسعف المقام باستقصائها؛ ولذلك سنكتفي بما ورد منها في فهرس المصادر والمراجع في ذيل هذا البحث كاشفا عن أهم هذه المصادر.

خطة البحث:

جاء البحث في تمهيد وثلاثة مباحث (يتضمن كل منها مطالب فرعية) تستقصي الجوانب الفنية في بناء الشخصية التراثية في النص المسرحي أو تمهد له، وذلك على النحو الآتي:

- **التمهيد:** وتضمن الحديث عن أهمية توظيف الشخصية التراثية، وعوامل توظيفها في النص المسرحي.
- **المبحث الأول:** وتناول صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة؛ حيث تم استعراض النمط الموظف في كل مسرحية، من خلال التعريف بكل مسرحية من المسرحيات الثلاثة وعرض فكرتها.

- **المبحث الثاني:** واستعرض أبعاد الشخصية التراثية وعناصر بنائها؛ حيث تم الحديث عن أهم العناصر الموظفة في بناء الشخصية التراثية ورسم ملامحها؛ وهي: (المكان/ الحوار/ الخطابات الشارحة/ الصراع الدرامي).
- **المبحث الثالث:** وتناول أنماط الشخصية؛ وفيها استعرض الباحث ثلاثة من أبرز أنماط الشخصية التي تم توظيفها في المسرحيات الثلاثة؛ وهما: (الشخصية النمطية/النموذج – الشخصية الرئيسة - الشخصية النامية).
- **وأخيرا خاتمة تضمنت أهم نتائج البحث وتوصياتها.**

***

١- تمهيد:

١-١- أهمية توظيف الشخصية التراثية في النص المسرحي العربي:

يمثل التراث أحد أهم روافد تشكيل الآداب بصفة عامة، وأدبنا العربي بصفة خاصة، وهو حاضر في فنون الأدب المختلفة، ومنها الفن المسرحي بطبيعة الحال؛ "إذ يمثل التراث مصدر إلهام للكتاب بشكل عام، وكتاب المسرح بشكل خاص بعدِّه مصدرا يستدعيه الكاتب لزمن حاضر يتم معالجته فنيا وفكريا وجماليا وتقنيا في متن النص المسرحي"[٣]. ويعد توظيف الشخصية التراثية في المسرح أحد مظاهر التراث المستدعاة إلى بنية النص المسرحي؛ وهذا التوظيف -لا شك- يعد لونا مائزا وأسلوبا مهمًّا من أساليب بناء الشخصية وطرائقها في نصوص المسرح العربي؛ فهو أداة الكاتب لإنتاج نص أدبي محمل بقيم تراثية، بما تتشكل منه هذه القيم من روافد عربية وأخرى إسلامية تمتزجان معا لتشكلا الهوية العربية التي لا يكاد ينفصل فيها ما هو عربي عما هو إسلامي.

ولما كانت النظرية النقدية الغربية قد أولت الحديث عن الشخصية في فنون السرد عنايتها الفائقة، كما نلفي عند فلاديمير بروب، ثم عند خلفه جريماس في مخططه الوظيفي الشهير لبناء الشخصية[٤]، وبالأخذ في الحسبان ما بين نظرة كليهما تحديدا من تكامل، في توزيع الأهمية بين الشخصية بصفتها ذاتا من جهة، وبين فعلها ووظيفتها التي تمثل المجلى الأهم لإظهار الشخصية وبروزها في الحكاية/ الدراما، والمحدد الأكبر لأهميتها وقيمتها البنائية في تغذية البنية الدرامية والقصصية؛ تبرز أهمية الحديث عن ذلك التوظيف لهذا النمط من الشخصيات المحملة برصيد تاريخي في مسرحياتنا محل الدراسة.

وقد أخذ الباحث بعين الاعتبار في تناوله لهذه الشخصيات المستدعاة من ذاكرة التاريخ العربي والإسلامي إلى النص المسرحي الحديث والمعاصر ما خلص إليه بعض الباحثين من ضرورة النظر إلى الشخصية في إطار بعدين اثنين: الأول: وصفي يرتبط بما يسمي بالقرائن التي تشير إلى الهيئات المتعلقة

---

٣ - سهى طه سالم، الرؤية الإخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٤ سنة ٢٠٢٢م، ص٤٢.

٤ - لاستعراض موجز للجهود البنيوية في دراسة الشخصية وتصنيفها، يُنظر: أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي: مجمع الأمثال للميداني نموذجا، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٥م / ١٤٣٦هـ، ص٢٦ - ٣٠.

بالشخصية داخل النسق السردي. والثاني: حدثي يشير إلى ما تقوم به الشخصيات من أفعال تسهم في تشكيل الحدث (وظائف الشخصية)[٥].

من جهة أخرى يعد توظيف الشخصيات التراثية أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، ذلك المصطلح الذي أطلقه بعض النقاد والأدباء، وصفا لإنتاج بعض كتاب المسرح العرب ونقاده من أصحاب التوجه الإسلامي في الكتابة، مثل: نجيب الكيلاني، وحكمت صالح، ومحمد عزيزة، وعمر محمد طالب، إضافة إلى مؤلف إحدى هذه الأعمال المسرحية محل الدراسة، وهو "عماد الدين خليل"[٦]. وهذا المسرح الإسلامي يعني أن يكون نابعا من التراث العربي الإسلامي، وصادرا عن ثوابت العقيدة الإسلامية؛ إذ **"لا يمكن الحديث - فعلا - عن مسرح إسلامي حقيقي إلا إذا كان مسرحا أصيلا نابعا من التربة العربية، وصادرا عن عقيدة الإنسان المسلم، إن بنية، وإن مضمونا، وإن رؤية"**[٧].

ولعلنا في غنى عن التأكيد هنا أن توظيف الشخصية التراثية لا يعني بحال أننا إزاء كتابة تاريخية بمعنى تسجيل دقيق وصادق لوقائع وأحداث تاريخية كما وقعت في الحقيقة، أو كما يُظَنُّ أنها وقعت في الحقيقة؛ فليس هكذا الأدب والفنون، وليس هكذا المسرح الذي هو جنس منها؛ بل "إن المؤلف الدرامي يهدف أثناء مرحلة كتابة النص إلى وضع الشخصية المسرحية في موضعها الذي ينعكس في قالب درامي لا إلى وصفها كما هي في الحياة"[٨].

الكاتب المسرحي إذًا ليس معنيا بالالتزام بمراعاة طبيعة حياة شخصياته في الحياة؛ وهو من باب أولى ليس معنيا بالتسجيل التأريخي لها؛ ولعل من المناسب في هذا المقام أن نستحضر شهادة أحد كتاب المسرح الكبار من ذوي التوجه التاريخي القومي والإسلامي الواضح، وهو علي أحمد باكثير؛ حيث يرى أن الكاتب المسرحي "إذ يتناول موضوعا تاريخيا لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ، أما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالما جديد تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتتعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام، مستهديا في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه والرسالة التي يريد أداءها"[٩].

وهكذا، ينبغي النظر إلى توظيف المؤلف المسرحي للشخصية التراثية بوصفه فعلا إبداعيا يهدف إلى استغلال الطاقات الحضارية والرمزية لهذه الشخصية في بناء رؤية معاصرة تخدم الواقع وتلبي احتياجات القارئ المعاصر فكريا وثقافيا إلى جانب احتياجاته الجمالية والنفسية.

٥ - يُنظر: أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي، ص٣٤، ٣٥.
٦ - يُنْظَر: جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، الطبعة الأولى ٢٠١٦م، ص٥.
٧ - جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، ص٦. وفي النص "صادرة عن ..." والصواب: "صادرا عن...".
٨ - بحري قادة، معالم الشخصية المسرحية والنموذج الإنساني، مجلة النص، ديسمبر ٢٠١٩م، ص٦٠.
٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، طبع مكتبة مصر - ١٩٨٤م، ص٣٨.

هذا ما تحقق في مسرحية **"العبور"**[١٠] باستحضار شخصيات من عمق التاريخ الإسلامي يجمعها قاسم مشترك واحد هو العبور بهذا الدين وتلك الحضارة العربية الإسلامية نجاةً من الآخر العربي الكافر الرافض لهذه العقيدة المستعلي عليها (كفار قريش)، أو غزوا للآخر الغربي الجاهل بهذه العقيدة المتعنت في قبولها (أوربا)، أو دفعا لعدوان هذا العدو الصهيوني المعاصر عبورا لقناة السويس في حرب أكتوبر ١٩٧٣م، فاستلهمت المسرحية هذا الرصيد الإنساني لهذه الثلة من الأبطال في سياق فني أدبي راق، وصولا إلى اللحظة الراهنة رابطة بين الماضي (الهجرة الأولى إلى الحبشة فرارا بالعقيدة وحماية لها وللأنفس) إلى الحاضر (مواجهة العدو الصهيوني دفاعا عن الأرض والعرض).

وهذا أيضا ما تحقق في مسرحية **"ذرية بعضها من بعض"**[١١]؛ عبر التنقيب بحثا عن جذور الشخصية الإسلامية الشهيرة في تاريخنا الإسلامي "أحمد بن حنبل" مجلية فكرة صناعة الشخصية البطل، أو الشخصية القيمة، فهي تهدف إلى إبراز السياق الإنساني الذي أنتج لنا شخصية عظيمة كهذا الإمام (أحد أئمة المذاهب الأربعة) لتعزز قيمة إنسانية ومعرفية مهمة، هي أن الأشياء العظيمة لا تأتي صدفة، بل نتيجة عمل وجهد وتجهيز وبيئة مناسبة تفرزها.

والأمر ذاته تحقق في مسرحية **"الأسير"**[١٢]؛ حيث مثَّل استحضار الشخصيات المنتمية إلى حقبة البعثة النبوية (صدر الإسلام) ممثلة في الأسير ونفر من المسلمين، مطية لتعزيز قيم إسلامية أصيلة تجلت عبر مواقف التاريخ الإسلامي الناصع إبان قوته وازدهاره، وتوارت في حقب ضعفه وانهزامه، فكان استحضاره لها محاولة لربط الجمهور عامة، والناشئة منهم خاصة بقيمهم الإسلامية.

وهكذا الأمر، فمهما ساءلنا النص الأدبي أخلاقيا أو فتشنا في مضامينه الفكرية والموضوعية، فإننا أبدا لا نعامله معاملة النصوص المعرفية، فهو ليس وعاء للمعرفة الصادقة، وقضية الصدق والتمييز فيها بين ما يسمى بالصدق الموضوعي والصدق الفني باب استهلكته الأقلام قديما وحديثا في مؤلفات البلاغة والنقد على السواء. وطبيعة الشخصيات في النصوص المسرحية محل الدراسة؛ وما بينها من لقاءات ومحاورات خير شاهد على ذلك، فهي -مهما استلهمت وقائع الماضي واستعانت بشخصيات تراثية/تاريخية- ليست تأريخا وشخصياتها تتشكل في النص تشكلا يناسب متطلبات الحبكة الفنية أكثر مما يوافق حقائق التاريخ؛ ولا عجب في ذلك فكثير من المدارس النقدية الغربية أكدت هذه الخصوصية للفن الإبداعي، ومدرسة براغ -على سبيل المثال- ذهبت إلى أن العمل الفني لا يقاس بصدق المعلومات المنقولة عبره أو دقتها، وأن العلامات في العمل الفني والأدبي تحيا عالمها الخاص وتتحرك بحرية بين الفنان والمتلقي[١٣].

---

١٠ - عماد الدين خليل (العراق)، العبور (مسرحية قصيرة)، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب، ضمن إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، العبيكان – السعودية، ص٩- ٢٠.

١١ - علي شلق (لبنان)، ذرية بعضها من بعض "ولادة أحمد بن حنبل"، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب (السابق نفسه)، ص٤١- ٤٨.

١٢ - عبدالتواب يوسف (مصر)، الأسير، ضمن كتاب مسرحيات إسلامية قصيرة، مجموعة كتاب (السابق نفسه)، ص٥٥- ٨٠.

١٣ - نقلا عن: حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، طبع مكتبة الأسرة – مايو ٢٠٠٥، ص٣٦.

فإذا طبقنا ذلك على مسـرحية "العبور" فهمنا كيف أحدث المؤلف المسـرحي ذلك اللقاء المتخيل الافتراضـي بين شـخصـية "جعفر بن أبي طالب" من التاريخ القديم وشـخصـية "المقدم عبدالمتعال حلمي" من تاريخنا الحديث؛ فهو إذ يقترف هذه الخطيئة المعرفية، يخدم غايات عمله المسـرحي، معززا لفكرته التي جعلها محورا فكريا وأيديولوجيا وحدثا متكررا في سائر أحداث نصه المسرحي، وهي الفكرة الحدث "العبور" التي بلغ احتفاءه بها حد إعلانها عنوانا لنصه المسرحي.

١-٢- عوامل توظيف الشخصية التراثية:

وإذا تطرقنا إلى الحديث عن عوامل توظيف المؤلف المسرحي للشخصيات التراثية والتاريخية في عالمه المسرحي؛ فسنجدها تتعدد تعددا يوازي نظيرتها في الشعر؛ فكما أن "هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر- كصورة من صور الارتباط بالموروث"[١٤]؛ كذلك تتعدد العوامل التي تحفز إرادة الكاتب المسرحي لاستلهام شخصيات عالمه الفني من هذا التراث القديم المتباعد زمنا عن تاريخ التأليف والعرض؛ ولأن الانشغال بتعداد هذه العوامل ليس مطلبا رئيسا في مثل هذه الدراسة فسيُكتفَى بالإشارة الموجزة إلى هذه العوامل؛ وأهمها -في رأي الباحث- العوامل الفنية والثقافية والقومية.

فمن هذه العوامل ما يتمتع به التراث من قيمة كبيرة في نفوس الناس؛ خاصة أن هذا التراث ينتمي إلى ماضيهم المشرق الذي عجزت اللحظة التاريخية الراهنة عن استعادته أو مجاراته إضافة إلى تجاوزه؛ وبذلك فالكاتب المسرحي (وأي كاتب أدبي) بتوظيفه عناصر هذا التراث وشخصياته ومعطياته "يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها"[١٥]. وهكذا تغدو الشخصية التراثية أداة أصيلة من أدوات الكاتب المسرحي، بوصفها استلهاما لمحيطها الحضاري والثقافي، واستثمارا لطاقاتها الدلالية في معالجة واقعه الحضاري المأزوم.

سبب آخر ذكره علي أحمد باكثير مفسرا به شغفه بالموضوعات التاريخية، يتمثل في قدرة أحداث التاريخ القديم وشخصياته على التعبير الرمزي أكثر من الأحداث المعاصرة، يقول: "إن الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد ... وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر؛ لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني"[١٦].

***

١٤ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طبع دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، ص١٥. وقد أجمل الكاتب هذه العوامل في خمس مجموعات تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل؛ وهي: عوامل فنية، وعوامل ثقافية، وعوامل سياسية واجتماعية، وعوامل قومية، وعوامل نفسية.

١٥ - السابق نفسه، ص١٦.

١٦ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٤٤.

٢- المبحث الأول: صور توظيف الشخصية التراثية في النصوص المسرحية الثلاثة:

لا شك أن صور الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم تتنوع وتختلف، بل تتنوع طرائق توظيفها لدى الكاتب الواحد في أعماله المسرحية المختلفة. وهو تنوع يرجع لأسباب ونواحٍ عدة منها موضوع المسرحية وفكرتها الرئيسة، ومنها الأهداف الأيديولوجية التي يسعى إلى بثها للمتلقي (القارئ/ المشاهد)، ومنها اعتبارات فنية تتعلق بسلوك طرائق فنية واتجاهات مسرحية جديدة في معالجة الشخصية وتقديمها داخل النص المسرحي... إلخ. ومن ثم فإن مطالعة النصوص الثلاثة محل الدراسة؛ تجعلنا مع كل نص مسرحي أمام نمط مختلف وطريقة مغايرة في توظيف الشخصية التراثية داخل النص المسرحي؛ وهو ما دفع الباحث إلى تصنيف الشخصية التراثية في الأعمال الثلاثة في ضوء ما يفصح عنه كل نص؛ وذلك على النحو الآتي:

٢-١- الشخصية الاعتبارية (النموذج) في مسرحية "العبور":

٢-١-١ - التعريف بالمسرحية:

مسرحية "العبور" هي مسرحية قصيرة للكاتب والأكاديمي العراقي/ عماد الدين خليل، أدار فيها حواره بين شخصيات تاريخية/ تراثية إسلامية تنتمي إلى عصور مختلفة؛ حيث افتتحها بقوله: **"يطالع القارئ في هذا النص حوارا على لسان شخصيات تاريخية في عصور متباينة، جمع بينها في هذا النص الإسلامي، الذي يجرب من خلاله لأول مرة -في نص إسلامي- تقنية أدبية عالية، سبق أن استخدمتها مسرحيات قلائل في المسرح التجريبي"**(١٧).

٢-١-٢ فكرة المسرحية:

تتحلق أحداث هذه المسرحية حول فكرة واحدة تمثل مرتكزا ومفتاحا ومحورا لشخوصها وأحداثها وحواراتها؛ حيث اتخذ الكاتب من فكرة "العبور"، التي اعتمدها عنوانا لنصه المسرحي، متكأ لعبور زمني في صحبة ثلة من الشخصيات الإسلامية ذات الحضور المؤثر في تاريخ فتوحاتنا الإسلامية. والمسرحية بذلك تحقق شرطا من شروط العمل المسرحي هو تأسسه على فكرة أساسية واحدة؛ إذ "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها..."(١٨).

لقد كانت نقطة الانطلاق لأحداث هذه المسرحية مع **"جعفر بن أبي طالب"** في الهجرة الإسلامية الأولى إلى الحبشة:

"مركب في عرض البحر حيث يبدو إلى اليسار جانب من الشاطئ يقف جعفر بن أبي طالب على حافة المركب يحيط به حشد من المهاجرين.."(١٩).

١٧ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.
١٨ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٣٨.
١٩ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.

ثم يسلم جعفر بن أبي طالب الراية عبر انتقال المشهد والصوت إلى **"عبدالله بن أبي السرح"** في معركة ذات الصواري أول معركة حربية بحرية بين المسلمين والبيزنطيين:

"ابن أبي السرح: ارموا الكلاليب والحبال على مراكبهم، واعبروا إليهم.. وقاتلوهم هناك، فوالله ما أريد أن يسمع أمير المؤمنين بأننا قد هزمنا في أول لقاء بحري حاسم مع العدو..."[٢٠].

لينتقل الصوت إلى **"طارق بن زياد"** في عبوره إلى الأندلس:

"طارق بن زياد: (يتحلق حوله في المركب حشد من المقاتلين) بلغني أيها المجاهدون أن لوذريق قد أعد لنا جيشا كبيرا، وما نحن الآن إلا قلة، ولكنني مصمم على أن أعبر إليه وأقاتله..."[٢١].

ثم إلى **"مسلمة بن عبدالملك"** متربصا مع جند المسلمين في حصارهم البحري للقسطنطينية، حيث يجبره طول الأمد وتفشي الوباء على العودة وفك الحصار:

"مسلمة بن عبدالملك: (على مركبه، قبالة القسطنطينية مع حشد من قادته وجنده) أرأيتم أيها المقاتلون؟ ها هي الشهور تمر، والأسابيع تنصرم، وليس ثمة ما يوحي بالنصر المرتجى.. إن العبور إليهم، واقتحام أسوارهم لهو المستحيل..."[٢٢].

وبعدها يسلم الكاتب الصوت والراية إلى الفقيه المعروف **"أسد بن الفرات"**، في توجهه إلى صقلية:

"أسد بن الفرات: (وهو يمد بصره شمالا من مقدمة المركب الذي يقله وحشد كبير من الجند) لن يطول بنا السرى، فما هي إلا بضع ساعات ونكون عند شطآن صقلية بإذن الله!"[٢٣].

ثم يصل بنا الحوار الدرامي إلى القائد الأشهر **"محمد الفاتح"** في حملته على القسطنطينية:

"محمد الفاتح: (على المركب نفسه تحيط به حاشيته وقادته وتبدو بعض أسوار القسطنطينية واستحكاماتها) أيها المسلمون، هذا يومكم الذي انتظرتموه طويلا .. أربعة قرون وأنتم تحلمون به..."[٢٤].

لتنتهي السلسلة بـ**"المقدم عبدالعال حلمي"** أحد قادة الجيش المصري في معاركه ضد المحتل الصهيوني، وهو الشخصية التي تغلق دائرة الدراما المسرحية عبر إعادة استحضار القادة السابقين جميعهم وهم يشاركون في المعركة شاحذين الهمة ومؤكدين استمرارية السعي والعبور، أو وجوبها في حق من يحملون هم نشر دعوة الله في الأرض؛ لتنتهي المسرحية بهذا الحوار الافتراضي المتخيل الذي يجمع الآخِر "المقدم عبدالعال حلمي" بالأول "جعفر بن أبي طالب":

٢٠ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٠.
٢١ - السابق نفسه، ص١١.
٢٢ - السابق نفسه، ص١٢.
٢٣ - السابق نفسه، ص١٣.
٢٤ - السابق نفسه، ص١٤.

"جعفر: (مقاطعا) هيا يا عبدالعال لكي نلحق بتلك الوحدة المتقدمة، فننال معها شرف مقاتلة العدو مرة أخرى.. إن الكلام لا يجدي نفعا.. لقد علمنا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن نفعل ولا نتكلم، أن تكون أفعالنا هي الكلمات.

المقدم: (وهو يضع أمشاط الرصاص في رشاشه) صدقت يا بن عم رسول الله..."[٢٥].

وهكذا فالمسرحية تسعى إلى إحداث ربط تاريخي بين الماضي والحاضر مستلهمة روح الماضي الذي اتقدت فيه قيم الجهاد وعزة المسلم في عصور العز والازدهار، مع ربط هذه الروح بنظيرتها في واحدة من أزهى لحظات تاريخنا الحديث متمثلة في حرب أكتوبر ١٩٧٣هـ، وما ظهر فيها من روح إسلامية وعربية صلبة قوية في موجهة الخصوم والأعداء. وهو ربط يوظف الشخصية التراثية لتعزيز قيم تربوية في وجدان المتلقين من خلال حشد الصور والمشاهد المتتالية عبر التاريخ مع اختلاف الأزمنة والشخوص والأمكنة واتحاد الغاية والقيمة والمعتقد.

٢-٢- الشخصية الحفرية في مسرحية ذرية بعضها من بعض:

٢-٢-١- التعريف بالمسرحية:

عنوان المسرحية هكذا **"ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل"**، وهي مسرحية للكاتب والأكاديمي اللبناني/ علي شلق، وتتخذ من ولادة أحد أئمة المذاهب الأربعة "أحمد بن حنبل" موضوعا لها، عبر خمسة شخصيات رئيسة تمثل مهادا لإبراز غير مباشر للقيمة التاريخية والإنسانية لأحمد بن حنبل، عبر تجلية السياق التاريخي الذي أفرزه؛ وهي شخصيات: حنبل (جد أحمد بن حنبل لأبيه)، ومحمد (والد أحمد بن حنبل)، وزوجة محمد (أم أحمد بن حنبل) وعبدالملك بن سوادة (شيخ وقور من رفاق الجد)، وثمامة (عالم من بني شيبان قوم أحمد بن حنبل).

٢-٢-٢- فكرة المسرحية:

توظف المسرحية الحوار بين شخصياتها لإظهار فكرة لا تبعد كثيرا عن فكرة المسرحية السابقة "العبور" وهي فكرة إسلام الراية من جيل إلى جيل، فهي -كما وصفها الكاتب في عنوان المسرحية- **"ذرية بعضها من بعض"**؛ وهذه الفكرة يتم تعزيزها عبر حوار تتبادله الشخصيات؛ مظهرة عدة خصائص مهمة في نسب "ابن حنبل"؛ أهمها:

- أصالة جده وسيادته في قومه؛ فهو حسب وصف الكاتب له ضمن شخصيات المسرحية **"حنبل: جد أحمد لأبيه وسيد قومه، في الستين من عمره"**[٢٦]، وهي أصالة وسيادة وشرف تنضاف إليها حكمته المتجلية في بلاغة حديثه، وحسن منطقه على مدار المسرحية.
- همة والده وتطلعه إلى العلا؛ عبر ملفوظاته العديدة التي يبدي فيها رغبته في الجهاد، وسعيه إلى اللحاق بركب المجاهدين في سبيل الله اقتداء بالسابقين من بني شيبان ممن لهم صيتهم وجهدهم في الماضي.

٢٥ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٩، ٢٠.
٢٦ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

"محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

حنبل: حسن، حسن، بارك الله فيك، أنت فرع من دوحة، ولكن أتظن يا ولدي أن الجهاد في سبيل الله سبحانه، موقوف على الحرب؟"(٢٧).

- رؤيا والده التي مثلت بشارة بولادة عالم سيكون له شأن عظيم؛ وتتجلى في تفسير جده "حنبل" لها:

"حنبل: يا للبشرى!!! ثم تكتم مثل هذه الرؤيا السعيدة يا محمد!!

محمد: ماذا تعني يا أبتاه؟

حنبل: عالم بدين الله، يملأ الدنيا علما يخرج من صلبك، ويكون واحدا من كبار شُرَّاح كتاب الله، فَمُه فَمُك، محشوٌّ نعمة"(٢٨).

وهكذا، فالمسرحية تعمل في عدة مسارات؛ فهي من جهة تقدم لونا من الترجمة لشخصية تراثية لها قدرها في تاريخنا الإسلامي، وتحديدا تنبش في جذور الشخصية وأصولها التي يمثل العلم بها فرعا عن تصور بنائها الإنساني/الأخلاقي والعقدي/الديني على السواء، ومن جهة أخرى توقد في وجدان المتلقي العربي (القارئ/ المشاهد) قيم الجهاد والتضحية وسمو الهمة وعزة النفس، وفي مسار أخير هي تعمل -كذلك- على إمداد المتلقي بوجبة أدبية شهية في لغة رفيعة جزلة، وبأسلوب مشوق جذاب.

٢-٣- الشخصية النامية في مسرحية الأسير:

٢-٣-١- التعريف بالمسرحية:

مسرحية **"الأسير"** هي مسرحية للأديب المصري الشهير/ عبدالتواب يوسف -رحمه الله- الذي كان أحد أعلام أدب الطفل في أدبنا العربي الحديث؛ وهي المسرحية الفائزة بجائزة أحسن عمل درامي إذاعي قدم من خلال "صوت العرب" في التسعينات(٢٩). تتخذ المسرحية من واقعة بدر، وما نتج عنها من وقوع أسرى كفار قريش في يد المسلمين، ثم ما تبع ذلك من جعل فداء بعض هؤلاء الأسرى تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، مطية لإبراز جملة من القيم الإسلامية الرفيعة؛ من خلال تقديمها عبر الحوار الدرامي الدائر بين الأسير من جهة وطائفة من المسلمين من جهة أخرى (الحارس "مصعب" – المساعد "حسان" – الشيخ الكبير – الطفل – الرجل – الأمي ١ – الأمي ٢ – الأمي ٣ – الأمي ٤).

٢-٣-٢- فكرة المسرحية:

يمكن القول إن الفكرة الرئيسة لهذه المسرحية هي فكرة "الأسر"؛ وهي فكرة يتم الكشف عنها مبكرا منذ بنية العنوان **"الأسير"**. غير أنه من الملاحظ هنا أن الأسر يتبدى في صورتين أشبه بمفهوم التورية في

٢٧ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.
٢٨ - السابق نفسه، ص٤٣/ ٤٤.
٢٩ - عبدالتواب يوسف، الأسير، هامش ص٥٥.

البلاغة العربية؛ حيث يطلق اللفظ وله معنيان معنى قريب غير مقصود ومعنى بعيد هو المقصود والمطلوب من قبل المتكلم/ الكاتب؛ وذلك على النحو الآتي:

أولا: المعنى الظاهر القريب للأسر هنا كما ينبئ عنوان المسرحية **"الأسير"**، وكما ينبئ النص التقديمي الشارح لها، هو الأسر المادي المتمثل في أسر أحد كفار قريش عقب معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون؛ إذ تُستهَل المسرحية بوصف خشبة المسرح المتمثل في غرفة الأسر وهي غرفة في إحدى الدور القديمة في المدينة المنورة؛ ثم وصف الأسير في محاولته للهرب، والتي ستتكرر بعد ذلك أكثر من مرة: **"الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها، في اللحظة التي يكاد ينجح فيها يُفتح الباب، ويدخل الحارس "مصعب" ومن خلفه يظهر مساعده "حسان".. الأسير يتراجع بسرعة من عند النافذة.."**(٣٠).

ثانيا: المعنى البعيد المقصود من المسرحية هو الأسر المعنوي المتمثل في ضلالة الكفر وعبادة الأوثان؛ وذلك ما يتجلى رويدا رويدا عبر أحداث المسرحية، وما يدور من حوار بين شخصياتها؛ حيث يتوالى الحوار ويتكرر بين الأسير من جهة والحارس ومساعده من جهة أخرى، وهي حوارات تتراكم معها صورتان متناقضتان:

- صورة الأسير في كفره وغيه؛ حيث إيمانه الباطل بإله صنعه من العجوة كلما أراد معاقبته أو شكره أكل أحد أطرافه؛ حيث يدور الحوار بين الأسير والحارس: **"الأسير: معي في الصرة (إله).. (هامسا). الحارس: (مفزوعا) ماذا؟!... الأسير: إنه إله من "العجوة" سويته بنفسي..."**(٣١).
- وصورة الحارس ومساعده التي تمثل سماحة المسلم وحلمه في التعامل مع الأسير، وإن كان كافرا بلغ به كفره حد مواجهة المسلمين وقتالهم؛ حيث الأسير **"يفاجأ بالحارس ومساعده يفتحان الباب حاملين الطعام. الحارس: جئتك بالثريد واللحم..."**(٣٢).

وتستمر المحاورة حتى يصل المتحاوران إلى فكرة مفصلية، وهي إمكان فداء هذا الأسير نفسه بتعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، وهو ما مثل فرصة ذهبية للأسير لنيل حريته، وفرصة للكاتب في إبراز فرادة هذا الدين الإسلامي العظيم عبر استعراض صور شتى من القيم الإسلامية السامية؛ بدءا من إبراز دعوة الإسلام للعلم والتعلم، إضافة إلى احترام المعلم وإجلاله ولو كان على غير الإسلام، مروا بإظهار همة المسلم، ومروءته وإحسانه وشكره للنعمة وحفظه للفضل ولو جاءه من غير المسلم، ناهيك عن احترام الإسلام للمرأة وحرصه على تعليمها وإشراكها في بناء المجتمع عن وعي وعلم ومعرفة، وصولا إلى حفظ المسلم للعهد الذي تجلى في إعطاء الأسير حريته؛ حيث يكتشف الأسير أنه أصبح أسيرا لأمر آخر أكبر من الأسر في سجن أعدائه، وهو أسره بالمعروف وحسن المعاملة: **"الأسير: كل هذا أعرفه.. لكنني أقول: إنكم أسرتموني بإحسانكم.. أسرتموني بعطفكم.. أسرتموني بنبلكم.."**(٣٣).

---

٣٠ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.
٣١ - يُنْظَر النص كاملا: السابق نفسه، ص٥٧.
٣٢ - السابق نفسه، ص٥٧. وتُنْظَر الصفحتان ٥٨، ٥٩. فضلا عن سائر صفحات المسرحية.
٣٣ - السابق نفسه، ص٧٩.

ففي هذه اللحظة التنويرية يقودنا ملفوظ الأسير نفسه إلى المفهوم الثاني للأسر، وإن قدم لنا ذلك بصورة غير مباشرة؛ عبر وصفه للأسر بأنه أسر الإحسان والعطف والنبل وغيرها من القيم التي عامله المسلمون بها؛ إذ يبدو الأسر حالة واجبة، ليس بإمكان الإنسان الفرار منها، لكنه مخير بين أسرين: أسر للوثنية والشرك وما يقتضيانه من قيم الضلال والتيه، وأسر المعروف الذي يقود إلى أسر الانقياد لعبادة الله وتوحيده. والرجل هاهنا انتقل بين هذين الأسرين؛ فانتقل من الأسر للكفر والضلال (حالته الأولى) إلى الأسر لقيم الإسلام وتعاليمه وتوحيده، الذي نتج عن أسره لمعروف تلكم الشخصيات الإسلامية التي تعامل معها وتحاور معها وعايشها عبر فصول المسرحية.

ومع هذا التحول الذي مرت به الشخصية تبلغ الدراما المسرحية ذروتها بهذا الصراع الذي يعتمل في وجدان الأسير، وهو الصراع الذي ينتهي بقراره الدخول في هذا الدين العظيم بعظم مبادئه، ومتانة رجاله الذين حملوا قيمه بصدق في سلوكهم وأقوالهم وحركاتهم وسكناتهم: **"الأسير: بل لقد شفاني.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد..**

اسمعوا مني..

أشهد أن لا إله إلا الله..

وأشهد أن محمدا رسول الله..

عليها أحيا وعليها أموت..

الجميع: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر"(٣٤).

***

٣- المبحث الثاني: أبعاد الشخصية التراثية وعناصر بنائها:

في معجم اللغة المسرحية حُدِّدَت الشخصية بأنها "هيئة ورقية تتغذى في تشكلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة الجماعية، وكذلك من الواقع والوثائق التاريخية، يصوغها الكاتب من خلال ماهية ثابتة (تكون عاكسة لقيم أو طبائع قارة) أو يوردها متشظية مأزومة كصدى لعالم متفكك، متحول"(٣٥). والشخصية المسرحية تتشكل من ثلاثة أبعاد مهمة تتضافر معا في تشكيل صورة الشخصية في وعي المتلقي؛ ولذلك وجب على الكاتب أن يتفنن في إبرازها وتصويرها لغة وإيحاء وأداء تعبيريا، وهذه الأبعاد هي(٣٦):

١- **البعد الجسماني (الجسدي):** من صفات جسدية كالطول واللون والمظهر العام... إلخ.

---

٣٤ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٨٠.

٣٥ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح: عربي – فرنسي – إنجليزي، طبع مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، المعاجم: ٣، الشخصية: Fr: personage / En: character.

٣٦ - يُنْظَر في هذه الأبعاد: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص١٠. وعمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص١٠٠ - ١٠١.

٢- **البعد الاجتماعي:** ويتعلق بالطبقة الاجتماعية والديانة والوظيفة والمكانة الاجتماعية والعادات اليومية... إلخ.

٣- **البعد النفسي:** ويتعلق بالسلوك وما يحركه ويرتبط به من مشاعر نفسية إيجابية أو سلبية، ترتبط ارتباطا قويا بالبعدين الجسماني والاجتماعي؛ فهي ثمرة البعدين الآخرين (الجسماني والاجتماعي).

ويمكن القول إن هذه الأبعاد الثلاثة "تؤثر تأثيرا عميقا في صاحبها، وأنها هي التي توجهه وتتصرف فيه، وهي التي تحدث العقدة المسرحية ... وتستطيع أن تطبق هذا على أية مسرحية لتجد أن عقدتها وجميع ما فيها من فعل أثر من آثار هذه الأبعاد الثلاثة التي تتكون منها الشخصية مجتمعة"(٣٧). كما يُلْحَظ أن هذه الأبعاد لا يظهرها المسرحي دفعة واحدة عن طريق الوصف كما يفعل الكاتب الروائي، وإنما تظهر الأبعاد من خلال الحوار عبر مواقف عديدة بحيث تظهر هذه الأبعاد بالتدرج، ويستنتجها القارئ/ المشاهد من خلال فعل الشخصية وحركتها ومنطوقها في أحداث المسرحية(٣٨). ولا يمنع ذلك بالطبع أن يمهد الكاتب لبعض هذه الأبعاد في خطاباته الوصفية الشارحة في مستهل فصول المسرحية، غير أنها تظهر أكثر مع منطوق الشخصيات وتطور الأحداث، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي. كما تسهم العناصر الدرامية الأخرى في بناء هذه الشخصيات، واستيفاء صورتها وأبعادها النفسية والاجتماعية؛ فالمكان له دوره، وللصراع الدرامي -كذلك- دوره في رسم ملامح الشخصيات التراثية؛ إذ يتشكل الصراع من الأحداث والأفعال، والأحداث والأفعال هي الوجه الآخر أو اللسان الناطق للشخصية؛ فالعلاقة بين الشخصية والحدث أو الفعل (الذي ينتج الصراع) كما صاغها أحد الباحثين في هذا السؤال التقريري: "ما هي الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة؟ وما هي الحادثة إن لم تكن توضيحا للشخصية؟"(٣٩).

وهكذا يمكن استقصاء مظاهر تشكل الشخصيات المسرحية في علاقتها بعناصر النص المسرحي المختلفة على النحو الآتي:

٣-١- المكان وبناء الشخصية:

لا يقتصر المكان في النص المسرحي على مجرد كونه فضاء لأحداثها وحركة شخصياتها، بل يتعداه في بعض النصوص إلى وظائف دلالية رمزية تتعلق برسم ظلال الشخصية وتقديم معادلات رمزية لنفسياتها ونموها وتطورها؛ وذلك "لأن المكان الذي تعيش فيه الشخصية من أهم الأدوات لصياغة أبعاد الشخصية، وبخاصة بعديها النفسي والاجتماعي"(٤٠).

ومثال ذلك يتجسد في أجلى صوره في مسرحية "الأسير"؛ فالمكان الرئيس في مشاهد المسرحية الثلاثة هو غرفة احتجاز الأسير مع تعديلات في وصف الديكور(٤١) والإضاءة والمحتويات؛ بما يعكس تطور

---

٣٧ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم ص١٠، ١١.

٣٨ - يُنْظَر: عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص١٠٠ - ١٠١.

٣٩ - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة (٣٦)، طبع ١٩٩٨م، ص١٥٢.

٤٠ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص٦٣.

٤١ - إذ يدخل ضمن وظيفة الديكور أن يترجم النص تصويريا، وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحي أو التاريخي. يُنْظَر: عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، طبع الهيئة العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٦م، ص١٥٩.

الشخصية خلال فترة احتجازها/ أسرها؛ فالغرفة في المشهد الأول "غرفة في دار من الدور القديمة في المدينة المنورة، بعد هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم إليها.. الغرفة يغلب عليها الظلام.. هناك كوة صغيرة عالية يدخل منها القليل من النور.. كما أن هناك نافذة واحدة واضح أنها مغلقة جيدا.. الباب صغير.. يفتح ويوصد بشكل سريع.. عموما، تشعرنا الغرفة بأنها "سجن" ليس بها إلا القليل من الأشياء؛ قدر صغير للماء في جانب، بجواره بعض أواني الطعام. هناك صرة ثياب معلقة في ركن من أركان الغرفة"(٤٢).

ثم يأتي الوصف في بداية المشهد الثاني متحدا في وصفه العام (غرفة الأسر)، لكنه مغاير في بعض التفاصيل المهمة لما كانت عليه الغرفة من قبل؛ "نفس المنظر الأول، لكن يخلو إلى حد ما من مظاهر الحبس والسجن، الإضاءة أصبحت أقوى، ومن الممكن فتح النافذة..."(٤٣).

وفي ثنايا هذا المشهد الثاني نفسه يتم إحداث تغيير في الغرفة ينبئ بما تُقبِل عليه شخصيات المسرحية كلها من تغيير وتحول ناتج عن أثر عملية التعليم والتعلم التي ستجري من قِبَل الأسير تجاه طلابه؛ فنقرأ هذا الفاصل الوصفي "يقومون جميعا لتهيئة المكان ويخرج المساعد.. الحارس يعمل ستارا داكنا.. الطفل يعد مجلسا للعلم.. والشيخ الكبير يأتي بألواح ورق غزال والأقلام من البوص.. يدخل أربعة أشخاص ومن خلفهم مساعد الحارس.. يضعون وسادة ليجلس عليها المعلم، وأخرى ليسند ظهره إليها.. مصباح زيتي.."(٤٤).

والملحوظ في هذه الفقرة الوصفية للمكان أن عملية التغيير والتهيئة هذه تم إشراك جميع شخصيات المسرحية فيها (باستثناء الأسير تقريبا) إبرازا لعدة قيم يتعلق معظمها بنفسية هذه الشخصيات وقيمها الخلقية؛ فهي مؤشر على ما تتسم به هذه الشخصيات (المقبلة على التعلم) من مبادرة وجدية ورغبة حقيقية في التعلم؛ إضافة إلى حب النظام وتقدير العلم والمعلم؛ وهي كلها مؤشرات تمهد للنتيجة التي ستتطور إليها الأحداث، والتغيرات التي ستطرأ على الشخصيات سواء شخصيات الطلاب المتعلمين من المسلمين الذين ستتطور شخصياتهم من الجهل (أو الأمية بتعليق الشخصيات نفسها) إلى العلم الناتج عن عملية التعليم التي قام بها الأسير مضافا إليها الجهد المرفود بالإصرار والعزيمة والرغبة الصادقة من قبل الطلاب/المتعلمين. أو شخصية الأسير نفسه الذي سيتغير هو الآخر تغيرا موازيا لتغير شخصيات طلابه؛ ولكن ليس بأثر تعليمه هو لهم، وإنما بالأثر المقابل الذي تلقاه من شخصيات طلابه سلوكا وتصرفا وخُلُقا.

أما في المشهد الثالث فنحن مع النقلة الأخيرة الأكثر قوة في وصف محتويات الغرفة وصفا يعكس حالة التغير التي جرت على شخصيات المسرحية، والتطور والنمو الذي أصابها؛ حيث "نفس المكان -وقد انتهت منه بالكامل مظاهر السجن.. رفع الستار الداكن.. الأسير يلملم أشياءه.. يدخل الحارس.."(٤٥).

إن وصف المكان في المشاهد الثلاثة كان بمنزلة المعادل الرمزي لتطور شخصية الأسير؛ الذي بدا في المشهد الأول مظلما كئيبا يعكس حال الأسير الحبيس في جهله وكفره وضلالته، ثم بدأ المكان في المشهد الثاني يشهد تغيرا يعكس حال الأسير الذي صار يتهيأ رويدا رويدا لتقبل حالة التغيير المنتظر في شخصيته،

٤٢ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.
٤٣ - السابق نفسه، ص٦٢.
٤٤ - السابق نفسه، ص٦٧.
٤٥ - السابق نفسه، ص٧٤.

من خلال صفقة الفداء التي عقدها مع الحارس ومساعده، التي بمقتضاها سيتم تحريره من أسره مقابل تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة، فالغرفة في هذا المشهد قد تخففت "إلى حد ما" -لاحظ دقة التعبير الوصفي- من مظاهر الحبس والسجن، والإضاءة "أصبحت أقوى"، و"من الممكن فتح النافذة".

وهكذا يتحول وصف المكان في المشهد الثالث إلى ذروة التحرر من مظاهر الأسر "انتهت منه بالكامل مظاهر السجن"، و"رفع الستار الداكن"، وهو ما يؤشر رمزيا لتحرر الشخصية الرئيسة في المسرحية "الأسير" من أسرها المادي (أسره لدى المسلمين) ومن أسرها المعنوي -وهذا هو الأهم- من أوهامها وجهلها وكفرها، لتعبر الشخصية في نهاية المسرحية عن تحررها وشفائها -حسب ملفوظها- من جهلها وكفرها وأوهامها: "الأسير: بل لقد شفاني.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد.."(٤٦).

وهكذا يتجلى دور المكان بكل مفرداته، في الدلالة الرمزية على ما يصيب شخصيات المسرحية من نمو وتطور وتغيير؛ وقد تم ذلك من خلال عناصر ما يسمى بـ"الديكور" وذلك "على اعتبار أن الديكور هو عنصر مهم من عناصر اشتغال الفعل الدرامي"(٤٧)، ولعل أهم هذه المفردات المنتمية إلى "الديكور" المشكل للمكان في هذه المسرحية تحديدا تمثل في الإضاءة؛ حتى ليمكننا القول إن "الإضاءة عامل مهم من عوامل تكوين العرض المسرحي، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية، وإضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح"(٤٨). ولا شك في أن الفعل الدرامي والمواقف الدرامية التي يسهم "الديكور" المسرحي للمكان في تفعيلها وإبرازها وتفسيرها، تصب بدورها في بناء الشخصية ونموها وتطورها.

٣-٢- الحوار وبناء الشخصية التراثية:

لعل من أصدق العبارات التي تصف الحوار ودوره في بناء النص المسرحي هذا النص الذي يمثل خلاصة تجربة عملية ثرية في التأليف يقدمها الكاتب المسرحي علي أحمد باكثير؛ حيث يقول: "يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية"(٤٩). وتكمن أهمية هذا النص في إبرازه للدور الذي يضطلع به الحوار في بناء الشخصية جنبا إلى جنب مع توضيح الفكرة الأساسية مما يؤكد التلازم الشديد بين الشخصيات وأفكارها ومنطوقاتها الحوارية؛ فهي جميعا تبدو كحلقات متصلة يسلم بعضها إلى بعض. وبتعبير باحث آخر فإن "الحوار هو الذي ينشئ الشخصية، وهو الذي يعطيها أبعادها ويحدد أزماتها وردود أفعالها ويرسم علاقاتها مع الآخرين ... وإذا كانت الشخصية لا تبدو لنا إلا من خلال حوارها، فلا بد من دراسة ذلك الحوار في علاقته ببناء الشخصية"(٥٠).

---

٤٦ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٨٠.

٤٧ - حمزة أحمد غني ومحمد مهدي حسون الماحي، الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك أسود أنموذجا"، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٦ – ٢٠٢٢م، ص٢٩٢.

٤٨ - عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص١٥٩.

٤٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٨١.

٥٠ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص١٦٥.

وبالانتقال إلى أحد نصوص هذه الدراسة ممثلا في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" نلحظ كيف كان الحوار الثري بين شخصيات المسرحية أداة فاعلة لبناء صورة شخصياتها الناطقة ابتداء، وصولا إلى بناء صورة للنتيجة التي اختتمت بها أحداث المسرحية متمثلة في ولادة الإمام "أحمد بن حنبل" فكانت الحوارات بين الشخصيات تجسيرا للانتقال من الأصل/ الجذر الناطق حوارا (الشخصيات) إلى الفرع الصامت (الإمام أحمد بن حنبل).

ولمزيد من فهم هذا الدور الذي يؤديه الحوار في كشف ملامح الشخصيات وبناء صورتها النفسية والخلقية والاجتماعية نطالع هذا النص الحواري في مستهل المشهد الأول:

"حنبل: أراك على شيء من الذهول يا ولدي، ما هكذا يكون الشاب الذي بنى بعروسه منذ شهر.

محمد: لا شيء مما ذكرت يا أبي، سوى أنني أفكر بأمر.

حنبل: ما هو؟ سلمت لأبيك.

محمد: بنو شيبان عدد الحصى، لهم في الجاهلية منعة. ولهم في الإسلام بلاء مجيد، "فالمثنى بن حارثة الشيباني، قائدهم في الجهاد، ورائدهم إلى الجنة، وأنا...

حنبل: أنت ماذا؟

محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

حنبل: حسن، حسن، بارك الله فيك، أنت فرع من دوحة"[٥١].

ويُلْحَظ هنا كيف وظف المؤلف هذا الحوار بين محمد (والد أحمد) وحنبل (جده) في بناء جذور شخصيته الهدف "الإمام أحمد" وذلك عبر مسارين:

أما المسار الأول فبيان حال الأب "محمد" تعزيزا لأصالة ما اتسمت به الشخصية الهدف من خصال كريمة؛ فالأب هنا مهموم بالجهاد، وهو لا يزال عريسا غضا أكمل بالكاد شهره الأول، حتى إنه يظهر كراهيته للزواج لكونه يمثل حاجزا يحول بينه وبين شرف الجهاد في سبيل الله، وهو الأمر الذي تأكد عبر مناقشته في حوارات الشخصيات في أكثر من موضع من المسرحية، كما يؤكده ما ورد في كتب التاريخ من كونه كان جنديا، وفي رواية للأصمعي نص فيها على كونه قائدا في الجيش[٥٢]. ولا شك أن هذه الصورة التي يتم رسمها لشخصية الأب تلقي بظلالها على الابن "أحمد بن حنبل"، بل هي تشير من بعيد إلى شيء من حقائق حياة الإمام أحمد، وهي تأخره في الزواج؛ حيث ذكرت كتب التاريخ على لسانه قوله: "ما تزوجت إلا بعد الأربعين"[٥٣]. والذي يغلب في ظن الباحث أن هذا التأخر كان لانشغاله بالعلم.

---

٥١ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

٥٢ - يُنْظَر: ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الأولى – مطبعة السعادة بالقاهرة، د.ت، ص١٩.

٥٣ - السابق نفسه، ص٢٩٨.

وأما المسار الثاني فتعزيز نسبه بذكر شيء من مآثر قومه "بني شيبان"؛ فهم -كما وصفهم محمد بن حنبل "عدد الحصى، ولهم في الجاهلية منعة. ولهم في الإسلام بلاء مجيد..."، وهو الأمر الذي تكرر في أكثر من موضع من المسرحية على لسان شخصياتها، بل بعض هذه النصوص التي أجريت على ألسنة الشخصيات هي مأثورات ترجع إلى حقبة أقدم؛ ومن ذلك ما ورد على لسان محمد كذلك من تساؤل عن قول مأثور في فضل شيبان:

"محمد: من قال يا أبت؟ "إذا كنت في ربيعة فكاثر بشيبان، وفاخر بشيبان، وحارب بشيبان"؟

حنبل: قول شاع يا ولدي كالهواء والشعاع، أظن أنه للخليفة عمر، عندما أشار مع الأمير "سعيد بن أبي وقاص" – رضي الله عنهما- أن يبني البصرة، فنزلتها جموع شيبان، وذلك بعد بلائها تحت إمرة "المثنى" في حرب الفرس، قبل إمرة "سعد".

محمد: وفيها بنى ذوونا مسجد "مازن".

حنبل: أولئك آبائي فجئني بمثلهم ... إذا جمعتنا يا جرير المجامع.

محمد: زهو وخيلاء في الإسلام يا أبت؟!!

حنبل: زهو وفرح ببناء مساجد يذكر فيها اسم الله.

الزوجة: وفي ذلك فليتنافس المتنافسون"[٥٤].

حيث يثبت الحوار السابق نسب أحمد بن حنبل إلى بني شيبان وبني مازن؛ وهما -لا شك- محل فخر منذ الجاهلية، ولهما في الإسلام فضل لا ينكر، وفيهما قيلت هذه العبارة التي ذكرها محمد ونسبها أبوه حنبل -على الظن- إلى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ وهي العبارة التي ذكرها كثير ممن ترجموا للإمام أحمد[٥٥]. كما يرد فيه كذلك الإشارة إلى مسجد "مازن" الذي بناه أجداده؛ حيث يؤثر عن الإمام أحمد أنه كان يكثر الصلاة فيه؛ وحين سئل عن ذلك قال: إنه مسجد آبائي[٥٦].

وكما يُلْحَظ على ما تضمنه الحواران السابقان من الأوصاف المسوقة على ألسنة الشخصيات، ومن العبارات التقريرية التي تتناول نسب "أحمد ابن حنبل" أنها جميعها نابعة من معرفة بالحقائق التاريخية؛ وهي مسألة مهمة في بناء حوار يسهم بالفعل في رسم الشخصيات[٥٧]؛ حيث "يقوم النص بسرد جزء من تاريخ

٥٤ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٥، ٤٦.

٥٥ - حيث ورد ذكرها في تاريخ بغداد هكذا "إذا كنت في ربيعة فكاثر بشيبان وفاخر بشيبان، وحارب بشيبان". الخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد ابن علي)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام منذ تأسيسها حتى سنة٤٦٣هـ، دار الكتب العلمية – بيروت- د.ت، ج٤، ص٤١٤.

٥٦ - يُنْظَر: مصطفى الشكعة، الأئمة الأربعة: (٤) الأمام أحمد بن حنبل، دار الكتاب المصري – القاهرة ودار الكتاب اللبناني – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص١٣.

٥٧ - هذا الحكم عام في حق الشخصية المسرحية، غير أن الشخصية التراثية/التاريخية تتميز -كما ورد في معجم اللغة المسرحية- عن الشخصية المتخيلة بأنها محكومة في بنائها وتشكلها بجملة من الوثائق المادية (مخطوطات، كتب، صور، نقوش). يُنْظَر: التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية التاريخية.

الشخصيات إما لتأصيل الجانب الاجتماعي فيها أو لإبانة أزمة الشخصية أو تقديم المعلومات"[٥٨]. ولا عجب أن يكون أحد أسباب جودة الحوار في النص المسرحي هو "معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن، وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل"[٥٩].

ومن هذه الملفوظات الحوارية التي تقرر حقائق تاريخية بشأن نسب أحمد بن حنبل:

- إثبات نسب أمه إلى بني شيبان في قول محمد بن حنبل: "أرادني الوالد أن أبني بشيبانية أختارها، والطاعة تقتضي الامتثال..."[٦٠].
- إثبات رحلة نسب أحمد بن حنبل من مرو بخراسان وصولا إلى محل ولاته ببغداد، حيث ورد ذكرها أكثر من مرة على ألسنة الشخصيات أبرزها إثباتا لمولد الإمام أحمد بها ما علَّق به جده حنبل بقوله: "المولود الآتي جواب آفاق عابر فلوات، فقد حملت به أمه في مرو، وعرج به على الكوفة، وحل في البصرة واستقر ببغداد"[٦١]. وهو ما أثبته كتب التاريخ في حقه؛ حيث أثبتت نسبه إلى مرو، وأنه بصري من أهل خراسان، وأن مولده كان ببغداد[٦٢]. ولا يخفى ما في ملفوظ الجد من إشارة رمزية إلى مكانة الإمام أحمد، وما صار إليه؛ فهو "جواب آفاق" إن لم يكن بجسده[٦٣] فبعلمه الذي جاب الدنيا وعبر التاريخ فلا يكاد يخلو بيت من ذكر الإمام أحمد، إما باشتماله على أحد مؤلفاته، أو اشتماله على غيرها من الكتب التي لا تخلو من ذكر اسمه مقرونا بمسنده "مسند الإمام أحمد" أو بمذهبه الفقي "الحنبلي" أو بغيرهما من آثار علمه.
- إدراج اسم "عبدالملك بن سوادة" بوصفه جدا لمحمد بن حنبل والد الإمام أحمد؛ حيث ورد على لسان حنبل موجها ابنه محمدا لاستقبال عبدالملك بن سوادة: "استقبل جدك استقبالا يليق بأخلاق وشمائل شريف من شيبان يا محمد"[٦٤]. غير أن وصف الرجل هنا بأنه جد محمد بن حنبل على المجاز؛ إذ الحقيقة التاريخية تقول إنه جد صفية أم الإمام أحمد بن حنبل؛ حيث أورد ابن الجوزي: "كانت أم أبي عبدالله أحمد بن حنبل شيبانية واسمها صفية بنت ميمونة بنت عبدالملك الشيباني من بني عامر، كان أبوه نزل بهم وتزوج بها، وكان جدها عبدالملك بن سوادة بن هند الشيباني من وجوه بني شيبان"[٦٥].

---

٥٨ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص١٦٢.
٥٩ - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص٨١.
٦٠ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٢.
٦١ - السابق نفسه، ص٤٥.
٦٢ - يُنْظَر: ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٥. والخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد بن علي)، تاريخ بغداد، ج٤، ص٤١٢، ٤١٥.
٦٣ - مع العلم أن الإمام أحمد كان جواب آفاق بجسده، فقد ارتحل في طلب العلم زائرا كثيرا من البلدان؛ وفي ذلك يقول ابن الجوزي: "ابتدأ أحمد رضي الله عنه في طلب العلم من شيوخ بغداد، ثم رحل إلى الكوفة والبصرة ومكة والمدينة واليمن والشام والجزيرة". ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص٢٢.
٦٤ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٢.
٦٥ - ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٩، ٢٠.

- ذكر شيء من أخبار جده "حنبل" وذلك على لسانه حيث يقول: "على أنني أحببت البصرة، وكنت واليا على "سرخس" من خراسان، فذقت حلاوة الدنيا، وعرضني الميل إلى بني العباس ودعوتهم إلى سخط الأمويين وتعذيبهم، إلا أن بغداد أنستني كل بلاء مر..."[٦٦]. وهي أخبار توافق ما ورد في كتب التاريخ حول حنبل جد الإمام أحمد؛ حيث قيل في حقه: "وجده حنبل بن هلال ولي سرخس وكان من أبناء الدعوة"[٦٧].

نحن إذًا في النص المسرحي أمام فكرة أو قيمة أيديولوجية أو تجربة إنسانية، تتجسد عبر حوار حي ثري متنوع بين شخصيات المسرحية، ولأجل ذلك، ولتخفيف حدة الفكرة والقيمة وتحريرها من المباشرة التي تنافي الفن وتقتله، ينبغي على الكاتب أن يعزز من القيم الجمالية عبر اللغة والأسلوب؛ ليصبغ الحوار القائم بين شخصياته صبغة جمالية تثريه فنيا وجماليا، وتعزز قدرة الفكرة والقيمة على اختراق وعي المتلقي والتأثير فيه.

ويدخل ضمن هذه القيم الجمالية قدرة الكاتب على صياغة ملفوظات شخصيات المسرحية بما يناسب طبيعتها وبما يكشف عن نفسيتها ومستواها الثقافي والاجتماعي وعمرها ...إلخ، ويدخل ضمن هذه القيم كذلك ما يرفد ملفوظ الشخصيات من قيم تحاكي هيئة الشخصية ونبرة صوتها وطريقتها في الأداء ... إلخ؛ حيث "يستخدم الكاتب المسرحي أدوات لغوية بالأساس، ويعرف أنها لا يجب أن تنتج نصا للقراءة فقط، وألا تكتفي بأنظمة اللغة الدلالية. وإنما عليه أن يحول هذه الأنظمة اللغوية إلى شفرات مرئية ومسموعة على السواء، أي إلى أنظمة مناسبة للاتصال الشفوي الذي يميز المسرح. إن الكاتب المسرحي يعرف أنه ليس المنتج الأخير للنص. وإنما هو أحد منتجي العرض المسرحي، وأن نصه ليس سوى أحد عناصر هذا العرض"[٦٨].

وبناء على هذا، "وإذا كانت المسرحية مكتوبة، فالكاتب يشير ببعض الجمل لتوضيح ذلك على أساس أنها لا تظهر في الحوار، ولا يمكن أن نتعرف على سمات الشخصية المكتوبة إلا من خلال الحوار بخلاف المعروضة أمامنا على خشبة المسرح"[٦٩]. ومن هنا تظهر براعة الكاتب في التعويض عن هذه الهيئات المفقودة نصا يحكي ويصف؛ وهذا ما نجده في كثير من مواضع المسرحيات محل الدراسة؛ ففي مسرحية "العبور" يكاد لا يُقدَّم نصٌّ حواريٌّ إلا ممهَّدًا له بعبارة واصفة (حالية) إما مقتضبة موجزة (بتأثر – مبتسما – صارخا ... إلخ)، أو تفصيلية شارحة نحو "مندفعا بالاتجاه نفسه حاملا بندقيته الرشاشة صارخا بالجنود من ورائه"[٧٠]؛ فهي عبارة كما نرى تتركب من ثلاثة أحوال متتابعة (مندفعا ... – حاملا

٦٦ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤٤.
٦٧ - ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، ص١٥. حيث يقصد بالدعوة دعوة بني العباس المطالبة بالخلافة.
٦٨ - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص٤٠.
٦٩ - علي أحمد مصطفى مصطفى، نماذج بناء الشخصية في مسرح ميخائيل رومان، بحث منشور في مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، ع١٢ – يوليو ٢٠١٨م، ص٥٣٢.
٧٠ - عماد الدين خليل، العبور، ص١٦.

... – صـارخا ...) وهو صـنيع لا شـك يسـهم في إضـاءة النص، ومن ثم تعزيز إشـراك القارئ في أحداث المسرحية.

٣-٣- الخطابات الشارحة وبناء الشخصية التراثية:

الخطابات الوصفية والشارحة هي إحدى أدوات الكاتب في رسم شخصياته أو ما يسمى بـ"الإرشادات المسرحية" التي تعد أحد أدوات ما يسمى بـ"تمييز الشخصية" وهي -كما عرفها باتريس بافي- تقنية مسرحية تستعمل لتزويدنا بمعلومات حول شخصية أو موقف؛ بهدف مساعدة المشاهد في رؤية وتخيل العالم الدرامي، ومن وسائلها: التعليمات المسرحية وذكر أسماء الأماكن والطباع وخطابات الشخصية، إضافة إلى النبرات والإيماءات ... إلخ(٧١). وعلى ذلك فإن هذه الخطابات الشارحة والإرشادات المسرحية تعد "سمة تميز النص المسرحي عن غيره من النصوص السردية؛ فهي نص موازٍ تكمل مع الحوار تشكيل النص المسرحي... لتقوم بوظائف أبرزها تحديد صفات الشخصية"(٧٢).

ويُلْحَظ في مسرحيات هذه الدراسة الثلاثة سلوكا ترشيديًّا في اعتماد هذه الأداة من أدوات رسم الشخصية؛ لأسباب فنية عديدة: منها اعتماد منطوق الشخصيات وسياق الحكي ليقوم بدوره في هذا الباب، ومنها إيجاز الشخصيات مع تركيزها على قيم موضوعية وفكرية أكثر من تركيزها على تصوير نفسية الشخصيات أو الجوانب الاجتماعية والجسدية وأثرها في الصراع بين الشخصيات وتصاعد الأحداث الروائية. ويمكننا تحديدا أن نعد مسرحية ذرية بعضها من بعض أكثر المسرحيات الثلاثة مباشرة في توظيف هذه الآلية بتقديم معلومات أساسية تتعلق بالصورة العامة لأهم شخصياتها في مستهل المسرحية وقبل مشهدها الأول؛ حيث يقول المؤلف تحت عنوان "شخصيات المسرحية":

- "حنبل: جد أحمد لأبيه وسيد قومه، في الستين من عمره.
- محمد: والد أحمد بن حنبل، شاب في الثلاثين من عمره.
- عبدالملك بن سوادة: شيخ وقور، ذو شخصية قوية، في السبعين من عمره.
- زوجة محمد: امرأة في الخامسة والعشرين، أم أحمد بن حنبل.
- ثمامة: عالم بني شيبان، في الستين من عمره"(٧٣).

ويُلْحَظ أن هذه البنية الوصفية الشارحة قد استغرقت في مجملها الجوانب الاجتماعية، من حيث السن (شاب/ شيخ)، والنوع (ذكر / أنثى)، والدور الاجتماعي (زوج / أب / أم / جد)، والمكانة الاجتماعية (سيد قومه/ عالم بني شيبان)، إضافة إلى السمات الشخصية (ذو شخصية قوية).

٧١ - باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م، عملية تمييز الشخصية: Caracterisation، ص١٠٩ – ١١٠.

٧٢ - هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص٨٩.

٧٣ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١.

كما يُلْحَظ أن هذه البنية الوصفية الشارحة قد أتت لهدفين وظيفيين: الأول، مساعدة المتلقي في تتبع أحداث المسرحية وما يدور بين شخصياتها من حوارات؛ إذ لا يتسنى له ذلك إلا في ضوء معرفة بطبيعة الشخصية وصفاتها وأدوارها الاجتماعية. والثاني، وهو الأهم -في رأي الباحث- يتمثل في بناء تراكمية وصفية للشخصية المحورية الرئيسة (رغم غيابها فعليا عن أحداث المسرحية) وهي شخصية "أحمد بن حنبل"، وهي الوظيفة التي يدل عليها بوضوح هذا الاستحضار، في تعريف ثلاثة من هذه الشخصيات الخمسة، علاقتها بـ"أحمد بن حنبل"؛ فهذا جده، وذاك والده، وتلك أمه. وهو ما ييسر بعد ذلك في تصوير المسكوت عنه من رصيد هذه الشخصية التراثية المؤثرة ممثلا في أصلها التليد المستمد مما يتسم به أفراد أسرته من خصال السيادة والشرف والهمة كما تكشف أحداث المسرحية.

ثم تأتي مسرحية "الأسير" بتقنيات أقل مباشرة، لكنها أكثر كميا ودلاليا؛ إذ تنتشر وتتكرر في فواصل النص المسرحي ومشاهده؛ محملة بقيم دلالية متنوعة نفسية واجتماعية حول شخصيات المسرحية من خلال القرائن الوصفية المتكررة. وأول هذه النصوص الواصفة يأتي في مستهل المسرحية: "الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها، وفي اللحظة التي يكاد ينجح فيها يفتح الباب، ويدخل الحارس "مصعب" ومن خلفه مساعده "حسان".. الأسير يتراجع بسرعة عند النافذة.."[٧٤]. ففي هذه الفقرة نلتقي مع الوصف الأول لثلاث من شخصيات المسرحية: الأولى شخصية الأسير التي تقدم من خلال تصوير حركتها الحذرة "على أطراف أصابعه"، تلصصا ومحاولة للفرار من الأسر (يتلصص / يحاول فتحها)، إضافة إلى وصف حالة الوحدة التي تلبست به في المكان "الأسير وحده". ثم يأتي وصف الشخصيتين الأخريين (الحارس / مساعده) موجزا مقتضبا من خلال بيان القرينة الاجتماعية لكل منهما. ثم تتكرر الإشارة الموجزة المقتضبة في وصف شخصيتي الشيخ والطفل "يدخل شيخ كبير يمسك بيده طفلا صغيرا"، ويُلْحَظ هنا الإصرار على تأكيد القرينة الوصفية ذات الرتبة الاجتماعية ببيان السن والحالة فالشيخ "كبير" وهو يمسك طفلا "صغيرا"، ولا شك أن لهذا التأكيد على بيان القرينة الوصفية الاجتماعية دلالة رمزية تصب في خدمة فكرة المسرحية وأحداثها، فالشيخ والطفل هنا قد جُرِّدَا من اسميهما، لأن الاسم ليس مهمًّا بقدر الحالة الاجتماعية التي يتطلب إجلاء الفكرة توظيفها لبيان مدى أهمية العلم لكافة أفراد المجتمع المسلم كبيرهم وصغيرهم، رجلهم وامرأتهم، وهو السبب نفسه الذي جعل من بين المتعلمين العشرة امرأتين، الأمر الذي أثار دهشة الأسير:

الأسير: ماذا؟! امرأتان؟!

المساعد: نعم.. أي شيء في هذا؟!

الأسير: وأين هما؟

المساعد: ستتعلمان من وراء هذا الحجاب (يشير إلى الستار الداكن...)

الأسير: إنه لأمر مدهش.

٧٤ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.

المساعد: ما الذي يدهشك فيه؟

الأسير: نحن نئد المرأة هناك، وتعلمونها هنا!

المساعد: بالعلم تربي أبناءها على العلم.."[٧٥].

فالمرأتان هنا -كما حدث مع الشيخ والطفل- تم استدعاؤهما لا باسمهما، ولكن بوصفهما الاجتماعي (الجنس/ امرأة)، تعزيزا لفكرة التنوع ابتداء، ولقيم الشمولية والعدالة والتنوير التي ينطوي عليها المجتمع الإسلامي في حركته وعلمه وتوزيعه للحقوق والواجبات. وليس أدل على ذلك من الاستراتيجية المتبعة مع المتعلمين الأربعة الباقين الذين اقتصر ذكرهم على بيان دورهم الوظيفي بوصفهما أميين يرغبون في التعلم استفادة من صفقة الفداء مع الأسير الكافر؛ فقد ورد ذكر الأربعة هكذا (الأمي١ / الأمي٢ / الأمي٣/ الأمي٤)[٧٦]. إذ لما استقصى الكاتب صور الشخصية التي يحرص على العناية بها: طفل صغير / شيخ كبير / امرأة / رجل / محارب (الحارس ومساعده)، وجد فيها وفاء بغاياته الأيديولوجية؛ فاكتفى في تحديد الشخصيات الباقية بصفة مكررة "أميَ" إذ لم يعد بحاجة إلى تحديد انتمائها الاجتماعي أو رتبتها ... إلى غير ذلك من قرائن تشكيل الشخصية المختلفة.

٣-٤- الصراع الدرامي وبناء الشخصية المحورية:

لا شك أن الصراع أحد أهم مكونات الفن المسرحي؛ بل يعده بعض منظري المسرح "أهم عنصر يتحتم على الكاتب المسرحي أن يستخدمه حين تأليف المسرحية"[٧٧]، وهو مرتبط في نشأته بالشخصيات المسرحية؛ وفي معجم المصطلحات الأدبية الصراع هو "التصادم بين الشخصيات أو النَّزَعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة"[٧٨]، فالصراع بهذا المعنى يحمل معنى المواجهة بين شخصيتين أو عدة أشخاص؛ إذ "ينتج النزاع الدرامي من قوى منافسة في الدراما، ويضع شخصيتين أو أكثر في حالة خصام ورؤى مختلفة للعالم، أو مواقف إزاء الموقف نفسه."[٧٩]، فلا شك -إذًا- في أن هذا الصراع سيكون مؤثرا في تصوير هذه الشخصيات المشاركة فيه، ورسم أبعادها المختلفة، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي منها؛ فهو عنصر يرتبط ببناء الشخصية وما تعانيه من توترات درامية، ولذا ينبغي للكاتب المسرحي -إن أراد لعمله النجاح- أن يظل ملازما لتطور عمله المسرحي في كل منظر أو حديث أو عبارة؛ بحيث "لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يتحمل في الواقع وجود منظر أو حديث أو عبارة لا تسهم بصورة مباشرة في تطوير العقدة المسرحية وخلق التوتر، وبناء الشخصية والجو الملائم"[٨٠].

---

٧٥ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٦٧.

٧٦ - يُنْظَر: السابق نفسه، ص٧٥، ٧٦.

٧٧ - لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، طبع مكتبة الأسرة، - سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م، ص١٦.

٧٨ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان – بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٤م، الصراع conflit.

٧٩ - باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م، نزاع: conflit.

٨٠ - لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، ص١٧.

وإذا كان "من أهم ظواهر الصراع المسرحي ظاهرة "الانتقال"؛ أي التحول من حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف"[٨١]؛ فإن هذا البعد الأخير تحديدا، من أبعاد الصراع القائم على فكرة الانتقال والتحول، يمكننا أن نطبقه على مسرحية "الأسير" التي بدأت فعليا بنقطة انتقال مهمة، وهي نقطة الانتقال من الحرية إلى الأسر؛ التي بدأ الأسير يتعامل معها بمفهوم المقاومة (محاولة الهرب)؛ وتدرج إلى الاستسلام تحت وطأة التقييد المضاعف الذي لجأ إليه الحارس ومساعده، ثم التكيف الذي تمثل في بارقة الأمل التي مُدت إليه عبر فكرة الفداء مقابل تعليم المسلمين، وهي المرحلة التي شهدت صراعا صاعدا دؤوبا بين الحق (ممثلا فيما مارسته شخصيات المسلمين المتعاملين مع الأسير) والباطل (ممثلا في عقيدة الأسيرة وأفكاره الساذجة بشأن إله العجوة)، وصولا إلى الحل واللحظة التنويرية بتكشف انتصار قيم الإسلام على قيم الكفر في ذهن الأسير؛ إننا إذًا أمام لون من الصراع الدرامي الصاعد؛ وهو نوع من الصراع يأتي نتيجة فكرة واضحة وشخصيات مكتملة الأبعاد وظروف مفهومة، ولأسباب منطقية[٨٢].

كذلك يمكننا أن ندرج ضمن فكرة الانتقال هذه مسرحية "ذرية بعضها من بعض"؛ إذا اتخذنا من فكرة انتقال "محمد" والد "أحمد بن حنبل" من حياة العزوبية إلى حياة المتزوجين، وما ولدته من صراع داخلي عنده بين غاية شريفة هي "الجهاد" وفعل أقدم عليه تلبية لرغبة الوالد "الزواج"؛ وهو انتقال بدا على قسمات وجهه الشارد؛ الذي نتج عنه تعزيز فكرة الانتقال من خلال حديث الوالد الذي كشف له عن حقيقة الصراع الداخلي عنده، وأنه في الحقيقة جهاد فكرتين تنتميان إلى أصل واحد هو الجهاد؛ غير أن أحدهما جهاد في المعركة، والآخر جهاد في بناء أسرة وتكوين ذرية ونسل يحفظ لهذا الدين عمقه وامتداده وانتشاره، وهو ما تحقق فعليا بولادة "أحمد بن حنبل".

"حنبل: أراك على شيء من الذهول يا ولدي، ما هكذا يكون الشاب الذي بنى بعروسه منذ شهر.

...

محمد: إن الزواج يحول بيني وبين الجهاد يا أبت، لقد نذرت نفسي للشهادة.

...

حنبل: بناء البيت، وإنجاب النسل الصالح، وصلة الرحم، وبر الوالدين جهاد"[٨٣].

فمصدر الصراع هاهنا، والمحرك للانتقال تمثل في عامل الرغبة غيابا وحضورا؛ ولا عجب في ذلك؛ فالرغبة تمثل محددا من محددات واقعية الشخصية؛ بحيث "يبدو أن الشخصية لا تكون واقعية إلا بقدر ما ترغب"[٨٤].

٨١ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم ص١٦.
٨٢ - يُنْظَر: عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٧٥.
٨٣ - علي شلق، ذرية بعضها من بعض، ص٤١، ٤٢. وقد أورد الباحث النص مختصرا نظرا لذكره آنفا. يُراجع المبحث ٣-٢ من هذه الدراسة نفسها.
٨٤ - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص١٥٨.

وهكذا يمكن القول بأن مسرحية "ذرية بعضها من بعض" تمثل توظيفا مغاير للصراع، إنه صراع هادئ أقرب إلى السكون؛ إنه الصراع الذي ينتج حينما تتوافر القوتان المتضادتان اللازمتان له، لكن دون أن تلتحما أو تتصارعا بما يكفي لحدوث الصراع[٨٥]. فالصراع في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" ليس كذلك الصراع الذي يطالعه القارئ لمسرحية "الأسير" -على ما سبق بيانه- بل هو صراع أيديولوجي تكاملي يهدف إلى إجلاء الفكرة والإسهام في بناء الصورة المبتغاة للبطل الغائب "أحمد بن حنبل".

أما "الانتقال" الممهد للصرع في مسرحية "العبور" فقد جاء مصدرا في بنية عنوانها الدالة على الحركة والانتقال "العبور"؛ وهو انتقال يبلغ أقصى درجات التوتر مع الآخر؛ فهو انتقال مرفود تارة بمشاعر الغيظ من كفار قريش، والتحدي الواثق بيقين الله في النصر القريب:

"جعفر: الحمد لله، ها نحن قد ابتعدنا عنهم، ولا أعتقد أن بمقدورهم الآن اللحاق بنا، لقد كادت أيديهم تصل إلينا قبل أن نضع أقدامنا على هذا المركب.. ماذا يريدون؟ فوالله ليمضين هذا الدين بأذرعنا إلى حيث أراد له الله.

ابن مظعون: إنما هي محنة وسنتجاوزها إن شاء الله.

جعفر: ونرجع إليهم لكي نصفي معهم الحساب..."[٨٦].

وتارة يكون الانتقال غزوا وفتحا، وأخرى يكون دفعا للعدوان واستردادا للأرض[٨٧]، فهو صراع محموم يحمل الأشخاص على العبور والانتقال والمواجهة، لا بدافع الرغبة -كما في موقف شخصية محمد بن حنبل من الجهاد والزواج في مسرحية "ذرية بعضها من بعض"- ولكن بدافع الكراهية وما يتعلق بها من حوافز سلبية أخرى؛ كالجهل والإعاقة؛ فمثل هذه الحوافز تمثل مناط تشكيل الشخصية ومصدر الصراع في أحداث المسرحية عبر أفعال شخصياتها وأقوالهم[٨٨].

إن الانتقال هنا هو نمط من أنماط الحدث الذي يمثل أحد مظاهر توليد الصراع وتشكيله؛ وهو كذلك بوصفه فعلا يُعد أبرز عناصر تشكيل الشخصية المسرحية من خلال ما يسمى بـ**"التشخيص بالفعل** الذي يعد أبرز عناصر التشخيص وأقواها، فتظهر الشخصية للقارئ/ المشاهد عبر ما تفعله أو تقوم به"[٨٩]. إنها إذًا حلقة دائرية متصلة باستمرار بين عناصر العمل المسرحي وفي مقدمتها الشخصية المسرحية؛ "فالصراع

٨٥ - ينظر: علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، مجلة علوم اللغة والأدب – كلية الآداب – جامعة المنيا، مجلد٤، عدد٤ – أكتوبر ٢٠٢٢م، ص١٦.

٨٦ - عماد الدين خليل، العبور، ص٩.

٨٧ - يُنْظَر: السابق نفسه، ص١٠ - ٢٠.

٨٨ - حيث تحدث تودوروف عما أسماه بالحوافز الأساسية للعلاقات بين الشخصيات في الأعمال السردية؛ حيث رأى أن الشخصية تعرف بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وهذه العلاقات محكومة بمجموعة من الحوافز، وهي –كما تذكر يمنى العيد- ثلاثة إيجابية (الرغبة–التواصل– المشاركة)، وثلاثة سلبية (الكراهية–الجهل-الإعاقة). يُنْظَر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص٥١، ٥٢. وعبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٤٤.

٨٩ - هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م، ص٩١.

الدرامي مسؤول عن حركة الحدث داخل النص، والحدث المسرحي مسؤول عن حركة الشخصية، والشخصية المسرحية مسؤولة عن حركة الصراع"[٩٠]... وهكذا يستمر التكامل بين عناصر النص المسرحي في خدمة الفكرة؛ فإذا عدنا إلى مسرحية "الأسير" نموذجا فسنجد الصراع الدرامي بين الحق والباطل كان المحرك الرئيس للحدث داخل النص في شكل متواليات من الفعل والفعل المعاكس (محاولة الهرب – إحباط المحاولة)، أو في شكل أحداث/أفعال كاشفة عن عمق الأزمة والهوة بين أهل الكفر والباطل (فعل تناول الأسير لإلهه المصنوع من العجوة عقابا له)، وبين أهل الحق وأهل الإيمان في أفعال المسلمين التي اتسمت بحسن الخلق، بدءا من المعاملة الكريمة التي أبداها الحارسان تجاه الأسير، ثم ما تلاها من سلوكيات المتعلمين أظهرت حسن أخلاق المسلمين من المتعلمين تجاه معلمهم على الرغم من كونه أسيرا محاربا كافرا اجتمعت فيه أسباب الشر. ثم كانت كل هذه الأفعال والأحداث مسئولة بدورها عن إظهار الشخصيات في تباينها وتفاوتها، والشخصيات بسلوكياتها وأفعالها وما ينتج عنها من أحداث كانت معززة لفكرة الصراع وهي "الأسر" الذي يستبطن العلاقة بين الكفر والإيمان، بحيث يمكن القول إن سلوكيات/أفعال الشخصيات المسلمة قد أفضت إلى تحول جوهري في شخصية الأسير، ومن ثم أدت إلى إنهاء الصراع وحسمه لصالح الفكرة الأخلاقية للإسلام.

***

٤- المبحث الثالث: أنماط الشخصية:

تمت الإشارة آنفا إلى أن أنماط الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم تتنوع وتختلف، بل تتنوع طرائق توظيفها لدى الكاتب الواحد في أعماله المسرحية المختلفة؛ وهو تنوع دفعنا إلى وسم الشخصية في كل عمل من الأعمال الثلاثة محل الدراسة بما يناسب النمط الموظف فيها؛ فصنفناها إلى (الشخصية الاعتبارية/النموذج – الشخصية الحفرية – الشخصية النامية) وهو تصنيف لا يعدو أن يكون اجتهادا من الباحث في تقريب صورة التفاوت في توظيف الشخصية التراثية في النصوص الثلاثة؛ وهو ما يستدعي من الباحث مزيدا من الاستعراض والإيضاح لأهم أنماط الشخصية الموظفة في النصوص المسرحية الثلاثة؛ في ضوء ما أرسته الدراسات والمعاجم المسرحية والأدبية من تسميات وأنماط؛ وذلك لما ينطوي عليه هذا الاستعراض من كشف عن التباين الواضح في خيارات كل كاتب في بناء شخصيات مسرحيته بما يخدم استراتيجياته وأفكاره وأهدافه الفنية والأيديولوجية؛ وسيكتفي الباحث ببيان ثلاثة أنماط كانت هي الأكثر حضورا في المسرحيات الثلاث التي تمثل عينة الدراسة؛ وهي: (الشخصية النمطية/ النموذج – الشخصية الرئيسة - الشخصية النامية).

٤-١- الشخصية النمطية/ النموذج:

وتسمى كذلك بالشخصية "المنمذجة" -أو كما أسميناها من قبل الشخصية النموذج- وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي "Personnage Typé"؛ وهي "شخصية تظهر دائما لتمثيل دور معيَّن ناسبها وعُرفت به كالخادم المخلص، والمرأة المستهترة، والمشاغب ... والشخصية النمطية character type شخصية القصة أو المسرحية التي تظهر فيها صفات مجموعة من الناس متماثلين في السمات ... أو فئة

٩٠ - علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، ص١٠.

من الناس يتصـــفون بصـــفات واحدة كالبخلاء مثلا"[٩١]. ويتقيد المؤلف في البناء الدرامي لهذا النمط من الشـــخصـــية "بصـــفات قارة وعلامات ثابتة، فتبدو وكأنّما صـــيغت في قالب جاهز، وتأتي محنّطَة بعض الشـــيء. تظهر هذه الشـــخصـــية المنمّطَة في نوعية محدّدة من الأدوار (الخادم المغناج، الشـــيخ المتصابي)"[٩٢].

إن هذا بالضـــبط ما نجده في مســـرحية "العبور" التي جاء عنوانها -ذو الدلالة الحدثية- بمنزلة التمهيد لهذا النمط الغالب من الشخصيات النموذجية/النمطية المتمثلة فيما يمكن تسميته بـ"شخصية العابر" أو "شخصية المجاهد/المحارب" التي يندرج تحتها كل الشخصيات المستدعاة إلى فضاء المسرح على جلال قدرها وعلو شأنها من أسماء صحابة كرام وتابعين بلغت سمعتهم الآفاق. ولعل هذا الصنيع كان بهدف إبراز الرسالة الفكرية التي تتمثل في تعظيم الفعل والغاية التي تتضاءل إلى جوارها قيمة الرجال مهما عظموا، وهي نصرة هذا الدين من خلال العبور به (هجرة وفتحا ودفعا)، وهو الأمر نفسه الذي دعا الباحث في المبحث الأول من هذه الدراسة ليصنف الشخصية في هذه المسرحية بالشخصية الاعتبارية/ النموذج، فهي اعتبارية إذا نظرنا إلى الفكرة/ المصدر "العبور"، والنموذج إذا استحضرنا صيغة اسم الفاعل "العابر"؛ حيث شخصيات المسرحية على اختلاف أسمائها ووظائفها تلتقي حول وظيفة رئيسة هي العبور، وهو الأمر الذي عززه الكاتب من خلال اختيار المكان البحر، أو إن شـــئت الدقة المركب الذي يعبر البحر فرارا ونصـــرة للدين أو غزوا وفتحا لأرض جديدة أو دفاعا واســـترددادا لأرض الإســـلام. والاستعراض الموجز الذي قدمه البحث لمسار الأحداث في المسرحية التي أخذت شكل لقطات متباعدة زمنيا وتاريخيا، يكفي لإبراز هذه الشـــخصـــية النموذجية المتمثلة في "شـــخصـــية العابر" بما يغني عن التكرار[٩٣].

وبالعودة إلى مصـــطلح "الشـــخصـــية الاعتبارية" الذي ورد ذكره في الفقرة الســـابقة، يحيل هذا المصـــطلح إلى نمط آخر ينطلق من علاقته بالنمذجة ليحلق في دلالات أكثر انفتاحا تتعلق بهذا النوع من الشخصيات غير البشرية التي قد تكون شيئا، وقد تكون فكرة أو قيمة معنوية مجردة. وهي شخصية يتم توظيفها في النصوص السردية والمسرحية على السواء بدلالتيها السابقتين (الشيئية والمعنوية)، فإذا كان الأصل في الشخصية عموما أن تكون شخصية إنسانية تنتمي إلى عالمنا البشري، فإنها في المسرح -كما سبق القول- تتحول إلى "هيئة ورقية تتغذى في تشكلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة الجماعية..."[٩٤]. ومن هنا، ولعوامل كثيرة تتعلق بفكرة العمل المسرحي واستراتيجياته، فإن الشخصية قد لا تقتصـــر على الجانب الإنســـاني فحســـب، بل قد تكون فكرة، كما قد تكون جمادًا أو حيوانًا؛ هذا بالطبع إذا نظرنا إلى الشخصية بالمعنى الأوسع -بوصفها "فاعلا"- حيث يظهر الفاعلون كقوى معينة في نص معين؛ بحيث قد يكون الفاعل تجريدًا كقيمة فكرية مثل الحرية، أو شخصية جماعية، أو مجموعة من الشخصيات تؤدي

٩١ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، الشخصية النمطية type، ص٢٠٨، ٢٠٩.

٩٢ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية المنمذجة "Personnage Typé"، ص١٦٦.

٩٣ - يُنْظَر المطلب ٢-١-٢ من هذه الدراسة.

٩٤ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية: personage / En: character، ص١٦٢.

نفس المهام (شـخصـية نموذج مثلا)[٩٥]، وبتعبير موجز آخر فإن "الممثل قد يكون أو لا يكون حاضـرًا على المسرح ، وليس من الضروري أن يظهر في أقوال الشخصيات - قد يكون المفهوم التجريدي العام الذي يتم تقديمه على المستوى الأيديولوجي للمسرحية"[٩٦].

وهكذا تبدو مسـرحية العبور النموذج الأبرز لتجلية هذا النمط من الشـخصـية الاعتبارية، التي يمكن أن نعدها فكرة "العبور"، وإن شئنا حددنا "المركب" نفسه بوصفه شخصية اعتبارية لها حضورها وتأثيرها، كونه يتكرر ذكره في كل حادثة، وفي كل رحلة عبور إلى الآخر.

غير أن التوسـع في فهم الشـخصـية الاعتبارية يكاد يجعل من كل مسـرحية نموذجا لتوظيف الشخصية الاعتبارية التي تتجلى ابتداء في فكرتها التي غالبا ما تتمثل في مصدر الحدث الجوهري الذي يمثل حدثا رئيسا للمسرحية أو عقدتها الأساسية؛ هذا الأمر يمكننا تمثله في مسرحية الأسير، التي يبدو فيها الأسير الشخصية الرئيسة البطل، وفي الوقت ذاته يمكننا النظر إلى فكرة الأسر (المعنوي الكامن خلف فعل الأسر المادي) بوصفها شخصية اعتبارية كرس الكاتب أحداث مسرحيته كاملة وشخصياته وحواراته من أجل إبرازها، وتمثلت ذروة المسـرحية في كشـف حقيقة هذا الأسـر، ثم تجلى الحل لعقدة المسـرحية في نهايتها بتحرر الشـخصـية البطل (الأسـير) من هذا الأسـر المعنوي، بتحرره من الكفر، ودخوله في الإسلام.

٤-٢- الشخصية الرئيسة:

الشـّخصـية الرئيسـيّة هي ترجمة للمصـطلح "Personnage principal"؛ حيث "توصـف الشخصية بالرئيسية عند توفّر شرطين أساسيين إذا انتفيا عُدّت ثانوية، يتعلّق الأوّل بالكمّ ويتمثّل في ظهورها في عدد هامّ من المشـاهد، والثّاني في الكَيْف ويرتبط بانخراطها المؤثّر في الفعل الدراميّ"[٩٧]. وبمطالعة المسرحيات الثلاثة محل الدراسة يقف الباحث على تقنيات متغايرة في تشكيل ما يمكن تسميته بالشخصية الرئيسة؛ حيث:

في مسرحية "الأسير": تبدو الشخصية الرئيسة متجلية بشكل لا يدع مجالا للشك في "الأسير" الذي مثل بحضـوره الكمي وانخراطه الكامل في مجريات الحدث/الصـراع المسـرحي، بجسـده وفعله وملفوظه الحواري؛ بحيث يكاد يكون "الأسـير" طرفا رئيسـا في كل الملفوظات الحوارية، ثم تتبادل الشـخصـيات الأخرى (الحارس/ المسـاعد/ الشـيخ/ الطفل/ الأمي١-٢-٣-٤) الحديث معه، في حين تكاد تغيب "المرأة" بملفوظها الحواري المباشـر، بحيث تغدو كل الشـخصـيات المذكورة -خلاف الأسـير- شخصيات ثانوية بما فيها المرأة، التي مثل حضورها دلالة رمزية تتعلق باستيفاء نماذج وشرائح المجتمع الإسلامي كما سلفت الإشارة.

95 -See: Wanda Rulewicz: A Grammar of Narrativity: Algirdas Julien Greimad. www.gla.ac.uk.
96- Ibid , preface.
٩٧ - التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، الشخصية الرئيسة "Personnage principal"، ص١٦٣.

أما في مسرحية "ذرية بعضها من بعض" فالقارئ مع لون محير من توزيع الأدوار بين الشخصيات، يجعل من الصعب تحديد الشخصية الرئيسة بصورة مطلقة؛ ورغم ذلك تبدو شخصية "الإمام أحمد بن حنبل" أقرب شخصيات المسرحية لشغل هذه الوظيفة السيميائية داخل النص المسرحي، على الرغم من غيابه الفعلي والواقعي عن أحداثها؛ ولا عجب في ذلك فالشخص الذي يمثل الشخصية الرئيسة ليس بالضرورة أن يكون بطل المسرحية، بل "قد يكون هو البطل أو غير البطل ما دام هو المحور الرئيسي لأحداث السرد"[٩٨]. وإنما استحق "أحمد بن حنبل" شغل هذه الوظيفة على الرغم من غيابه المادي عن أحداثها لاعتبارين اثنين:

أولهما: تصدير اسمه في بنية العنوان، وتحديدا العنوان الشارح أو المكمل "ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل".

ثانيهما: اشتغال النص المسرحي كله على بناء صورة ذهنية لهذه الشخصية الغائبة بجسدها وملفوظها الحاضرة بأصلها ونسبها وجذورها المتمثلة في أهم شخصيات المسرحية وصلته بها: (الأب/ الأم/ الجد/ أحد سادة قبيلته التي ينتمي إليها) فمن هذا الأصل الطيب خرجت هذه الذرية الصالحة المتمثلة في شخصية "أحمد بن حنبل"، وهم في سائر حضورهم ومناقشاتهم يجسرون لبناء هذه الصورة الذهنية الإيجابية لشخصية "أحمد بن حنبل".

فإذا انتقلنا إلى مسرحية "العبور" وجدناها تكاد تخلو من "شخصية رئيسة"، اللهم إلا إذا جاز لنا أن نعد الشخصية النموذج "العابر" شخصية رئيسة، أو عددنا فكرة "العبور" دفعا وفتحا -بوصفها شخصية "اعتبارية"- شخصية رئيسة؛ حيث تتوارى جميع شخصيات المسرحية -على علو قدرها ومنزلتها- خلف الفكرة الرئيسة التي كرس الكاتب لها هذا العدد من الشخصيات التي تناوبت فعل العبور.

ولعل إجلاء هذا النمط من الشخصيات الرئيسة في المسرحيات الثلاثة يرتبط بوصف مهم من أوصاف الشخصية، هو "نمو الشخصية" الذي يحيلنا بدوره إلى ما يمكن تسميته بـ**"الشخصية النامية"**.

٤-٣- الشخصية النامية:

الشخصية النامية هي الشخصية المسرحية الحقيقية الجديرة ببناء مسرحية قوية فنيا ودراميا؛ بل ذهب بعضهم -ويوافقه الباحث الرأي- إلى أن "المسرحية الرديئة فقط هي التي لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال إلى حال"[٩٩]. وعلى الرغم من وجاهة هذا الطرح فإنه لا يناسب ذلك النمط من المسرحيات القصيرة محل الدراسة؛ إذ لا يسمح قصر المسرحية وقلة أحداثها ببناء تراكم معرفي ونفسي واجتماعي قوي للشخصية يظهر نموها عبر أحداث الشخصية ومن خلال تصاعدها الدرامي؛ وتكاد مسرحية "الأسير" هي الوحيدة من بين المسرحيات الثلاثة -محل الدراسة- التي استوفت هذا الشرط الفني المتمثل في نمو الشخصية؛ وتحديدا الشخصية الرئيسة (البطل) المتمثلة في الأسير.

٩٨ - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الشخصية الرئيسية protagonist، ص٢٠٨.
٩٩ - لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، مقدمة المترجم، ص١٢.

في هذه المسرحية لدينا شخصية رئيسة تتمثل في "الأسير" الذي ساقه القدر ليقع أسيرا بين أيدي المسلمين عقب معركة بدر الشهيرة التي أبلى فيها المسلمون بلاء حسنا، حيث أسروا عددا من كفار قريش، ثم كان الاجتهاد البشري من النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- وبعض صحابته في افتداء هؤلاء الأسرى لأنفسهم، ولما كان من بينهم من لا يملك من المال ما يفتدي به نفسه، فقد جعل النبي فداء هؤلاء أن يعلموا عشرة من المسلمين القراءة والكتابة. هذا هو الخيط الذي التقطه الكاتب؛ فجعله مطية لبث رسالته الاجتماعية والأخلاقية ذات البعد العقدي الجلي؛ موظفا من باب البلاغة "التورية" في عنوانها الذي يشير هو ذاته إلى الشخصية الرئيسة "الأسير".

ومن الطريف هنا أن نمو هذه الشخصية ذاتها، الذي تم عبر الحوارات والأحداث التي جرت طوال المسرحية، كان هو الأداة الموصلة إلى إجلاء التورية في لون من المفارقة الدرامية التي تكشفت على لسان البطل في محاورته المتأخرة قرب نهاية المسرحية؛ حيث دار الحوار الآتي بينه وبين حارسه وغيره من الطلاب الذين علمهم ونال بسببهم حريته من أسره المادي:

"الحارس: ماذا بك؟!

الأسير: إني أسير..

الطفل: نعم، نحن نراك تسير!

الأسير: لا لا.. لا أقصد هذا.. أعني أنكم أسرتموني..

الحارس: هذه حكاية قديمة، قاتلناك ونصرنا الله.. وأسرناك فعلَّمت منا عشرة..

الشيخ الكبير: فصار لك الحق في أن تكون طليقا..

الطفل: وتعود إلى مكة معززا مكرما..

المساعد: ومعك من يحرسك على الطريق..

الحارس: كل هذا أعرفه.. لكنني أقول: إنكم أسرتموني بإحسانكم.. أسرتموني بعطفكم.. أسرتموني بنبلكم..

الشيخ الكبير (يضحك): أهذا ما تقصده؟

الأسير: أي نعم.. لذلك لا أظنني بقادر على المشي إلى مكة..

...

(يجلس وحده.. يخرج من طيات ثيابه جلد الغزال وعليه آيات من القرآن الكريم... يتلوها...)

...

(يمضي إلى الباب.. يناديهم..)

الأسير: تعالوا..

الحارس: ماذا بك؟

...

المساعد: إن كنت مريضا فابق إلى أن يشفيك الله..

الأسير: بل لقد شفاني الله.. شفاني من سقم الروح والنفس.. شفاني من الجهل والظلام.. شفاني من الكفر والإلحاد..

اسمعوها مني..

أشهد أن لا إله إلا الله..

وأشهد أن محمدا رسول الله..

عليها أحيا وعليها أموت..

الجميع: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر"[١٠٠].

فمعنى الأسر هنا مر بثلاث مراحل من الدلالة؛ أولها الأسر المادي كما جسدته المشاهد الأولى محبوسا في غرفة مظلمة محاولا الهرب والفرار، ثم تحول هذا الأسر -كما في الفقرة السابق الاستشهاد بها- إلى الأسر المعنوي تحت تأثير حسن الخلق بالإحسان والعطف والنبل، التي هي خصال المسلم التي ينبغي أن يتحلى بها، فإن تحلى بها ملك القلوب وفتحت له أبواب الدنيا، وأخيرا تحول الأسر في دلالة غير مباشرة مستقاة من تطور الأحداث في آخر المسرحية -كما يفيد النص السابق ذاته- إلى شفائه من سقم الروح والنفس ومن الجهل والظلام ومن الكفر والإلحاد؛ إذا لا يعدو هذا سوى التحرر من الأسر الحقيقي، وهو أسر الكفر وفساد المعتقد، الذي تخلص منه "الأسير" بدخوله في الإسلام ونطقه للشهادتين أمام الجموع.

ولا يخفى هنا كيف جاء نمو الشخصية وتطورها نتاجا طبعيا لصراع خارجي (حواري أيديولوجي مع شخصيات المسلمين حراسا وطلابا)، وصراع داخلي محموم؛ بحيث بدا نمو الشخصية هاهنا بمنزلة "رد الفعل الذي تظهره الشخصية للنضال الذي يكتنفها"[١٠١]. ويكفي لبيان ما أصاب الشخصية هنا من تطور ونمو كبير على المستويات النفسية والفكرية والعقدية، أن نقارن بين مشهد الختام آنف الذكر، ومشهدين في بداية المسرحية:

١٠٠ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٧٨ - ٨٠.

١٠١ - عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص١٤٥.

الأول وصفي يصف غرفة الأسر وحال الأسير؛ منه: "غرفة في دار من الدور القديمة ... الغرفة يغلب عليها الظلام... تشعرنا الغرفة بأنها "سجن"... الأسير وحده، يتحرك في الغرفة على أطراف أصابعه، يتلصص عند الباب.. يطمئن.. يذهب إلى النافذة، يحاول فتحها..."[١٠٢].

والثاني حواري عقب مشهد وصفي؛ حيث يلاحظ الحارس الأسير وقد أخفى في طيات ثيابه شيئا كان يتلمظ به؛ فيستفسر الحارس منه عن ماهية هذا الشيء، ويصر في الطلب حتى يفصح له الأسير؛ ويدور هذا الحوار:

"الأسير: معي في الصرة (إله).. (هامسا)

الحارس: (مفزوعا) ماذا؟!

الأسير: قلت لك: إله!

الحارس (يقهقه): ماذا تقول يا رجل؟

الأسير: إنه إله من "العجوة" سويته بنفسي.

الحارس (مستمرا في الضحك): هل يخلقك الإله أم تخلقه؟!

الأسير: نحن والآلهة نتبادل المنافع والمصالح...

الحارس: لكن، لماذا لم يستطع إلهك هذا أن يحميك من الأسر؟

الأسير: لا أدري.. وقد عاقبته بشدة على ذلك!

الحارس (يضحك): عاقبته؟ كيف؟!

الأسير: أكلت ذراعه.. وكان لذيذا.."[١٠٣].

إن هذا النص الحواري الأخير، الذي جاء في بدايات المسرحية -بما تضمنه من سخرية لاذعة- لجدير إذا ما وضع إلى جوار مشهد النهاية بأن يوضح إلى أي مدى تطورت الشخصية الرئيسة ونمت، وهو نمو أجراه الكاتب ببراعة فنية عبر العديد والعديد من المشاهد الوصفية والحوارات الدرامية بين الأسير والشخصيات، مع ما تخلله ذلك من إبراز القيم التي سعى الكاتب إلى إبرازها وتقديمها للمتلقي بصورة فنية ثرية بأدوات الفن المسرحي من مشاهد وحوارات وسخرية ...إلخ.

أما إذا انتقلنا إلى مسرحية "العبور" مثلا فسنجد أن الشخصية هنا -كما أشرنا من قبل- شخصية نموذج أكثر من كونها شخصية بعينها؛ إنها شخصية العابر، ولأن غاية المسرحية الفكرية كانت تعزيز فكرة العبور، بما يتفرع عنها من معانٍ فرعية؛ كالإيمان والعمل والدعوة إلى الله، والانتصار للحق، ومحاربة الشر

١٠٢ - عبدالتواب يوسف، الأسير، ص٥٥.

١٠٣ - السابق نفسه، ص٥٦، ٥٧.

والكفر، ورفع راية الجهاد في سبيل الله؛ أقول: لأجل تعزيز فكرة العبور هذه؛ فإن الكاتب حرص على ثبات الشخصية أكثر من نموها؛ وإن كان لونا من الثبات الإيجابي على فكرة إيجابية وقيمة إيجابية. اللهم إلا إذا جعلنا التتابع الزمني للشخصية العابرة (جعفر بن أبي طالب – عبدالله بن أبي السرح ... المقدم عبدالعال حلمي)، مؤشرا على النمو الذي حققته الشخصية الإسلامية التي بدأت بكفاح جعفر بن أبي طالب هربا في هجرته عن ضعف وهوان من الجزيرة العربية، مرورا ببداية الفتح الإسلامي للغرب بحرا؛ نجاحا (على يد طارق بن زياد ومحمد الفاتح) أو إخفاقا (كما حدث مع مسلمة بن عبدالملك وجيشه)، وصولا إلى حالة استعادة المجد والقوة (على يد المقدم عبدالعال).

أما مسرحية "ذرية بعضها من بعض" فنمو الشخصية فيها جاء مغايرا بالكلية للنموذجين السابقين؛ فهو ليس نموا لأي من شخصياتها الفاعلة القائمة بالحوار، وإنما هو نمو في صورة الشخصية التي يطيب للباحث في أكثر من موضع من الدراسة تسميتها بـ"الشخصية الهدف"، وهي شخصية الإمام/ أحمد بن حنبل، الذي أسهمت كل الحوارات التي دارت بين الشخصيات -كما سلفت الإشارة إليه في موضع سابق- في بناء صورة معرفية حوله أصلا ونسبا وأخلاقا وعلو همة؛ كونه امتدادا لأبيه محمد، ولجده حنبل، وجده عبدالملك ابن سوادة، ولسائر قومه من بني شيبان وبني مازن، الذين نجحت المسرحية على لسان شخصياتها في إجلاء شرف نسبهم وعلو قدرهم في الجاهلية وفي الإسلام.

***

الخاتمة

وفي الختام خلصت هذه الدراسة إلى عدد من النتائج؛ أهمها:

- يعد توظيف الشخصيات التراثية في المسرح أحد مظاهر ما يسمى بـ"المسرح الإسلامي"، وهو توجه أدبي مشروع، ما دام ملتزما بالشروط الفنية للكتابة المسرحية، وهو الأمر الذي تحقق في هذه النصوص المسرحية الثلاثة على تفاوت بينها في مدى اعتبار العناصر الفنية أو طغيان الجوانب التربوية والحماسية على شروط الفن المسرحي؛ وفي رأي الباحث أن مسرحية (الأسير) كانت أكثر المسرحيات الثلاثة ثراء، والتزاما بأدبيات الفن المسرحي؛ من حيث تعدد الشخصيات، والنص على تغير ديكور المكان المسرحي بما يناسب الأحداث والحالات النفسية للشخصيات، بالإضافة إلى الحبكة الدرامية وتوظيف الحوار بما يسهم في بناء الشخصيات ونموها، وخاصة الشخصية الرئيسة "الأسير". فيما تبقى المسرحيتان الأخريان متميزتين في جوانب الإيقاع الحماسي، واللغة الخطابية (مسرحية العبور)، وجوانب التوثيق المعرفي والتاريخي للشخصية (مسرحية ذرية بعضها من بعض).
- تتعدد عوامل توظيف المؤلف المسرحي للشخصيات التراثية والتاريخية في عالمه المسرحي، ومن هذه العوامل الفنية والقومية؛ حيث يتمتع التراث -الذي تُستلهم منه تلك الشخصيات- بقيمة كبيرة في نفوس الناس؛ وبذلك تغدو الشخصية التراثية أداة أصيلة من أدوات الكاتب المسرحي، بوصفها استلهاما لمحيطها الحضاري والثقافي، واستثمارا لطاقاتها الدلالية في معالجة واقعه الحضاري المأزوم، خاصة أن هذا

التراث ينتمي إلى الماضي المشرق الذي عجزت اللحظة التاريخية الراهنة عن استعادته أو مجاراته فضلا عن تجاوزه.

- تتنوع أنماط الشخصية التراثية وطرائق الكتاب في توظيفها في مسرحياتهم، وهذا ما يلمسه القارئ لدى مطالعته للمسرحيات الثلاثة؛ بحيث يمكن وسم الشخصية في الأعمال الثلاثة محل الدراسة بما يناسب النمط الموظف فيها؛ وذلك إلى: الشخصية الاعتبارية/النموذج (مسرحية العبور) – الشخصية الحفرية (مسرحية ذرية بعضها من بعض) – الشخصية النامية (مسرحية الأسير) التي تمثل النموذج الأكثر وضوحا للشخصية الرئيسة في المسرحيات الثلاث.
- الشخصية التراثية كسائر أنماط الشخصيات في الفن المسرحي لها أبعاد ثلاثة رئيسة: البعد الجسدي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، وهذه الأبعاد قد يقدم بعضها في أهداب النص وعتباته من نصوص شارحة وتمهيدات استهلالية في مطالع النصوص المسرحية وثناياها، في حين يظل الجانب الآخر منها مرهونا بعناصر الفن المسرحي المختلفة، متولدا في ثناياها؛ وأهم هذه العناصر: الحوار، والمكان، والصراع الدرامي.
- أدَّى المكان دورا مهمًّا في رسم أبعاد الشخصيات ووظائفها، ومظاهر تطورها ونموها النفسي والاجتماعي؛ وخاصة مسرحية الأسير، حيث كان المكان الرئيس في مشاهد المسرحية الثلاثة هو غرفة احتجاز الأسير، مع إضفاء تعديلات في وصف الديكور والإضاءة والمحتويات تعكس تطور الشخصية خلال فترة احتجازها/ أسرها؛ وبذلك كان وصف المكان في المشاهد الثلاثة بمنزلة المعادل الرمزي لتطور شخصية الأسير؛ الذي بدا في المشهد الأول مظلما كئيبا يعكس حال الأسير الحبيس في جهله وكفره وضلالته، ثم بدأ المكان في المشهد الثاني يشهد تغيرا يعكس حال الأسير الذي صار يتهيأ رويدا رويدا لتقبل حالة التغيير المنتظر في شخصيته، إلى أن تحول وصف المكان في المشهد الثالث إلى ذروة التحرر من مظاهر الأسر، فانتهت منه بالكامل مظاهر السجن، وهو ما يؤشر رمزيا لتحرر الشخصية الرئيسة في المسرحية "الأسير" من أسرها المادي (أسره لدى المسلمين) ومن أسرها المعنوي من أوهامها وجهلها وكفرها.
- يقدم لنا النص المسرحي فكرة أو قيمة أيديولوجية أو تجربة إنسانية، تتجسد عبر حوار حي ثري متنوع بين شخصيات المسرحية؛ وهنا يبرز دور الحوار في بناء الشخصيات واستكمال صورتها على النحو الذي يخدم أهداف الكاتب المسرحي، وهذا بالضبط ما حدث في المسرحيات الثلاثة بصفة عامة، وفي مسرحيتي (الأسير / ذرية بعضها من بعض) على وجه الخصوص، ففي المسرحية الأخيرة، نلحظ كيف كان الحوار الثري بين شخصيات المسرحية أداة فاعلة لبناء صورة شخصياتها الناطقة ابتداء، وصولا إلى بناء صورة للنتيجة التي اختتمت بها أحداث المسرحية متمثلة في ولادة الإمام "أحمد بن حنبل" فكانت الحوارات بين الشخصيات تجسيرا للانتقال من الأصل/ الجذر الناطق حوارا (الشخصيات) إلى الفرع الصامت (الإمام أحمد بن حنبل).
- الخطابات الوصفية والشارحة هي إحدى أدوات الكاتب في رسم شخصياته؛ وقد تم توظيفها في المسرحيات الثلاثة لكن بنوع من الترشيد؛ بحيث يمكن القول إن مسرحية "ذرية بعضها من بعض" هي أكثر المسرحيات الثلاثة مباشرة في توظيف هذه الآلية بتقديم معلومات أساسية تتعلق بالصورة العامة

لأهم شخصياتها في مستهل المسرحية، ثم جاءت مسرحية "الأسير" بتقنيات أقل مباشرة لكنها أكثر كميا ودلاليا؛ إذ تنتشر وتتكرر في فواصل النص المسرحي ومشاهده؛ محملة بقيم دلالية متنوعة نفسية واجتماعية حول شخصيات المسرحية من خلال القرائن الوصفية المتكررة.

- كما أن الصراع يعد أحد أهم مكونات الفن المسرحي، فهو أيضا أحد أهم أدوات الكاتب المسرحي في بناء شخصيته التراثية، وفي رسم أبعادهم المختلفة، وخاصة البعدين النفسي والاجتماعي منها؛ وهو ما تجلى واضحا في حالة الصراع التي عانتها الشخصية الرئيسة "الأسير" في مسرحية الأسير، وفي حالة الصراع النفسي الداخلي لشخصية "محمد" والد الإمام أحمد بين رغبته في الجهاد وداعي الزواج تلبية لرغبة الوالد، وهو ما أنتج في المسرحيتين تراكما رمزيًّا مهمًّا في رسم صورة الشخصية من حيث قناعاتها ومن حيث نموها وتطورها.
- أدت الشخصية الاعتبارية دورًا مهمًّا في النصوص المسرحية محل الدراسة، وعلى وجه الخصوص في مسرحية "العبور" التي جاء عنوانها -ذي الدلالة الحدثية- بمنزلة شخصية اعتبارية؛ فهو الفكرة الرئيسة التي التفت حولها كل الشخصيات المستدعاة إلى فضاء المسرح، وهو صنيع كان الهدف منه هو إبراز الرسالة الفكرية التي تتمثل في تعظيم الفعل والغاية التي تتضاءل إلى جوارها قيمة الرجال مهما عظموا، وهي نصرة هذا الدين من خلال العبور به (هجرة وفتحا ودفعا).
- تعد شخصية "الأسير" الشخصية النامية الأكثر حضورا في المسرحيات الثلاثة، ولعلها بذلك قد أضفت على العمل المسرحي بأثره قوة جعلته جديرا بما نال من تقدير تمثل في حصولها -كما سلفت الإشارة- على جائزة أحسن عمل درامي إذاعي قدم من خلال "صوت العرب" في التسعينات.
- وهكذا تبدو معالجتنا لظاهرة استدعاء الشخصية التراثية/ التاريخية في النص المسرحي العربي الحديث متصلة بدلالاتها الثقافية والحضارية؛ إذ لا شك أن كل شخصية من تلكم الشخصيات تقدم نسقا رمزيا له دلالته المقصودة من قبل الكاتب، في مواجهة تهذيبية خلقية مغلفة بجمالية الفن في مواجهة القارئ/ المشاهد المستهدف، فهي شخصيات ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية؛ إذ يتم استدعاؤها بهدف تقديم مقاربة فنية لوقائع اجتماعية معاصرة ذات أبعاد إشكالية، في محاولة لإحالة العقل الجمعي العربي المعاصر إلي أبجديته التراثية القديمة التي تفسر له كثيرًا من معطيات السلوك التداولي المحيط به في لحظته الراهنة؛ وهي محاولة تبني دعائمها على هذا العنصر الأكثر فاعلية (الشخصية) تعظيما لدور هذه الشخصية التراثية في بناء الحضارة وإعادة صياغة تاريخ مشرق لا تزال أصداؤه تملأ فضاءات العالم الحديث على الرغم من تأخره الظاهر في سلم الحضارة المعاصرة. إن الكاتب المسرحي باستدعائه تلك الشخصية التراثية يحول عدسته -التي هي نافذة المتلقي للرؤية- إلى الماضي مستلهما منه قيمًا حضارية وإنسانية وفكرية واجتماعية تمثل مدادا تهذيبيا مهمًّا ولازمًا لتجاوز اللحظة الحضارية العصيبة الحاضرة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

أحمد يحيى محمد، شخصية المرأة في التراث العربي: مجمع الأمثال للميداني نموذجا، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٥م / ١٤٣٦هـ.
باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطَّار، مراجعة: نبيل أبو مراد، طبع: المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى: فبراير ٢٠١٥م.
بحري قادة، معالم الشخصية المسرحية والنموذج الإنساني، مجلة النص، ديسمبر ٢٠١٩م.
التيجاني الصلعاوي، ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح: عربي – فرنسي – إنجليزي، طبع مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، سلسلة المعاجم (٣).
جميل حمداوي، المسرح الإسلامي: المكونات والسمات، الطبعة الأولى ٢٠١٦م.
ابن الجوزي (الحافظ أبو الفرج عبدالرحمن)، مناقب الإمام أحمد بن حنبل، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الأولى – مطبعة السعادة بالقاهرة، د.ت.
حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، طبع مكتبة الأسرة – مايو ٢٠٠٥.
حمزة أحمد غني ومحمد مهدي حسون الماحي، الفعل الدرامي وتحولاته في العرض المسرحي العراقي "مسرحية فلك أسود أنموذجا"، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٦ – ٢٠٢٢م.
الخطيب البغدادي (الحافظ أبو بكر أحمد بن علي)، تاريخ بغداد أو مدينة السلام منذ تأسيسها حتى سنة٤٦٣هـ، دار الكتب العلمية – بيروت- د.ت، ج٤.
رجاء النقاش، في أضواء المسرح، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥.
سهى طه سالم، الرؤية الإخراجية والمعالجة السوسيولوجية للتراث في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي – عدد ١٠٤ سنة ٢٠٢٢م.
عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٨م
عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
عثمان عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، طبع الهيئة العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٦م.
علياء علاء رمضان، الفضاء الدرامي والبناء الفني في مسرح السيد حافظ، مجلة علوم اللغة والأدب– كلية الآداب– جامعة المنيا، مجلد٤، عدد٤ – أكتوبر ٢٠٢٢م.
علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، طبع مكتبة مصر - ١٩٨٤م.
علي أحمد مصطفى مصطفى، نماذج بناء الشخصية في مسرح ميخائيل رومان، بحث منشور في مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، ع١٢ – يوليو ٢٠١٨م.
علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طبع دار الفكر العربي – القاهرة – ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
عمر الدقاق، ومحمد نجيب التلاوي، ومراد عبدالرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، طبع دار الأوزاعي -لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، طبع مكتبة الأسرة، - سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م.

مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، طبع مكتبة لبنان- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.
مجموعة كتاب، مسرحيات إسلامية قصيرة، ضمن إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، العبيكان – السعودية، ومنها هذه المسرحيات تحديدا:
عماد الدين خليل (العراق)، العبور (مسرحية قصيرة)، ص٩- ٢٠.
علي شلق (لبنان)، ذرية بعضها من بعض "ولادة أحمد بن حنبل"، ص٤١- ٤٨.
عبدالتواب يوسف (مصر)، الأسير، ص٥٥- ٨٠.
مصطفى الشكعة، الأئمة الأربعة: (٤) الأمام أحمد بن حنبل، دار الكتاب المصري – القاهرة ودار الكتاب اللبناني – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
هلالة بنت سعد الحارثي، بناء الشخصية في مسرحيات فهد ردّة بين النص والعرض: نماذج مختارة، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، ج١٤٦، سبتمبر ٢٠٢٢م.
والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، نشر المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي للترجمة (٣٦)، طبع ١٩٩٨م.
يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

English References:

Wanda Rulewicz: A Grammar of Narrativity: Algirdas Julien Greimad. www.gla.ac.uk

Translation of Arabic References:

Abdou Diab, Dramatic Author, Al-Amin Publishing and Distribution House - First Edition, 1422 AH/2001.

Abdul Wahab Al-Raqiq, in Narration (Applied Studies), Dar Muhammad Ali Al-Hami, Tunisia, first edition 1998 AD.

Ahmed Yahya Muhammad, The Personality of Women in Arab Heritage: The Complex of Proverbs for Al-Maidani as a Model, Dar Treasures for Knowledge, Publishing and Distribution - Jordan, first edition 2015 AD / 1436 AH.

Alia Ala 'a Ramadan, Dramatic Space and Artistic Construction at Mr. Hafez Theatre, Journal of Language and Literary Sciences, Faculty of Literature, University of Minya, Majled4, issue 4 - October 2022.

Ali Ahmed Bakathir, The Art of Play Through My Personal Experiences, published by the Library of Egypt - 1984 AD.

Ali Ahmed Mustafa Mustafa, Models of Character Building in the Michael Roman Theater, research published in the Journal of the Faculty of Arts - Port Said University, No. 12 - July 2018.

Ali Ashry Zayed, Invoking Traditional Figures in Contemporary Arabic Poetry, published by Dar Al-Fikr Al-Arabi - Cairo - 1417 AH / 1997 AD.

Al-Khatib Al-Baghdadi (Al-Hafiz Abu Bakr Ahmad Ibn Ali), History of Baghdad or the City of Peace from its founding until the year 463 AH, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya - Beirut - D.T., vol. 4.

Bahri Leaders, Features of Theatrical Character and Human Model, Text Magazine, December 2019.

Hamza Ahmed Ghani and Mohammed Mahdi Hassoun al-Mahi, The dramatic act and its transformations in the Iraqi theatrical show "Black Astronomy play as a sample", Academic Magazine - Issue 106-2022.

Hazem Shehata, Theatrical Act in the Texts of Michael Roman, Family Library Edition - May 2005.

Helaleh bint Sa 'ad Al-Harthy, character building in Fahd plays a response between text and presentation: Selected models, Journal of Thought and Creativity - Association of Modern Literature, J146, September 2022.

Ibn al-Jawzi (al-Hafiz Abu al-Faraj Abd al-Rahman), Manaqib al-Imam Ahmad ibn Hanbal, al-Khanji Library - Cairo, first edition - Al-Saada Press in Cairo, d.t.

Jamil Hamdawi, Islamic Theater: Components and Features, first edition 2016 AD.

Lagos Egri, The Art of Writing the Play, translated by: Drini Khashaba, published by the Egyptian Anglo Bookshop, d.t.

Luis Vargas, The Guide to the Art of Theater (Drama), Translated by: Ahmed Salama Mohamed, Reviewed by: Morsi Saad El-Din, Family Library Edition, - Arts Series, 2005.

Majdi Wahba and Kamel Engineer, Dictionary of Arabic Terminology in Language and Literature, Printing Library for Lebanon - Beirut, 2nd edition 1984.

Mustafa Al-Shakaa, The Four Imams: (4) Imam Ahmed bin Hanbal, Dar Al-Kitab Al-Masry - Cairo and Dar Al-Kitab Al-Lubani - Beirut, third edition 1411 AH - 1991 AD.

Omar Al-Daqqaq, Muhammad Najib Al-Talawi, and Murad Abdel-Rahman Mabrouk, Features of Modern Prose and its Arts, published by Dar Al-Awza'i - Lebanon, first edition 1997 AD.

Othman Abdel Moati, Elements of Vision in the Theater Director, printed by the General Book Authority - Literary Studies Series, 1996 AD.

Patrice Pavy, Theater Dictionary, translated by: Michel F. Khattar, review: Nabil Abu Murad, printed by: The Arab Organization for Translation - Beirut, first edition: February 2015 AD.

Rajaa al-Naqash, in Adwa' al-Maraha, Cairo, Dar al-Ma'arif 1965.

Soha Taha Salem, Directorial Vision and Sociological Treatment of Heritage in Theatre Show, Academic Journal - 104 year 2022.

Wallace Martin, Modern Narrative Theories, translated by: Hayat Jassim Muhammad, published by the Supreme Council for Culture - The National Project for Translation (36), printed in 1998.

writer's group, Short Islamic plays, a book collection, among the publications of the International Islamic Literature Association, first edition 1432 AH / 2011 AD, Obeikan - Saudi Arabia, including these plays specifically:

Imad al-Din Khalil (Iraq), Al-Obour (short play), pp. 9-20.

Ali Shalak (Lebanon), dhriat baediha min baedi: wiladat 'ahmad bin hanbal, "descendants of one another :The Birth of Ahmad Ibn Hanbal," pp. 41-48.

Abdel Tawab Youssef (Egypt), Al-Asir, captive, pp. 55-80.

Youmna Al-Eid, Techniques of Novel Narration in Light of the Structural Approach, Dar Al-Farabi, first edition 1990 AD.