لحظة ملحمة في سياق الكتابة الدرامية: دراسة لنماذج مسرحية عربية

An epic moment in the context of drama writing: A study of the types of Arabic theatre

Babak epik dalam konteks penulisan drama: Satu kajian tentang jenis-jenis teater Arab

محمد قادة *

ملخص البحث:

الدrama من الأشكال الأدبية التي ترتقي إلى مستوى الحركية، وهي جنس أدبي يعبر على مستوى من النضج وارتقاء التجربة الأدبية، ولذا لم تعرفه الثقافة العربية إلا بما هو دخیل على الأشعار الغنائية الضاربة في تاريخ ما قبل الإسلام، وهو ما دفع إلى تنوع الدراسة حول هذا الموضوع وبأبعاد مختلفة، تتوفر الدrama على معاشة اللحظات الملحمية واللحظات الغنائية معاً؛ وبهذا فهي تؤسس لذاتها عالماً مستقلاً لا هو الملحمة ولا هو الغنائية وإنما شكل ثالث مستقل. بهذا التقديم لا ينبغي لنا أن ننظر إلى الدrama إلا بوصفه حقلاً من الحقول الفنية المعرفية التي لا تزال غريبة عن ثقافتنا الشفهية والمكتوبة، وفي هذا الإطار بالضبط وعليه تتحدد المعطيات التي ينبغي توخيها بغية التشكيل الصحيح للبناء الدرامي، خاصة في حقبة كهذه يغلب عليها طابع التأليف العام بدلاً من التأليف المنبثق عن الفكرة المحملة في شخصية البطل على الطراز القديم، وهي المرحلة التي أصبح فيها للتاريخ والمجتمع دور محوري وأساسي في صياغة وتشكيل البناءات الدرامية المتداولة حديثاً. من نتائج الدراسة: إن حاجة مسرحنا إلى التراث لا تتعلق بنفض الغبار عنه وترميم بدائيته كما يفعل المؤرخون وأصحاب المتاحف، إنما ترتبط هذه الحاجة -عضوياً- بدراسته وتقييمه بعمق واكتشاف عناصره الجوهرية التي مازالت حية، وتحفظ بقدرات العطاء والتأثير والتفاعل مع حركة وجدلية واقعنا الراهن باتجاه التغيير والتقدم.

الكلمات المفتاحية: السرد - الملحمية - الدrama - الشكل المسرحي - الغنائية.

* أستاذ محاضر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مستغانم، الجزائر.

Abstract:

Drama is a form of literature that alleviates to the level of movement. It is therefore a genre that represents maturity and ascension of the literary experience. Due to this, the Arab culture does not recognize it except for what was brought in upon the singing poems of the pre-historic Islam. This has resulted in the studies of this topic from different dimensions. Drama comes into being through the coexistence between the moments of epic and chanting. For this reason it creates in itself an independent world that is neither an Arab epic nor chanting but rather an independent third form. With this we should look at drama as a field of art that is still a stranger to our oral and written traditions. In this light we should be careful to construct the correct structure for drama especially in this current period of time when writing orientation is rather general and not specifically drawn from the character of a protagonist as it was before. It is a period that necessitates a central role for history and society to construct the widespread structures of drama. Among the conclusions: The need of our drama to tradition does not mean restoring its beginning as the what museum curators are doing; but the need is only meaningful through studying and evaluating it thoroughly to extract its valuable elements that are still alive while at same time preserving its abilities to give and interact with the needs of our current reality in order for it to move forward and progress.

Keywords: narrative – epic – drama – theatrical forms – chanting – tradition.

Abstrak:

Drama ialah satu bentuk sastera yang dilonjakkan kepada satu tahap pergerakan. Ia adalah satu genre yang matang dan satu peningkatan tarap dalam sastera. Oleh kerana itu, budaya Arab tidak mengitirafnya sebagai satu budaya tulen mereka kecuali apa yang mereka dapati dalam syair-syair nyanyian zaman Jahiliah dahulu. Ini telah mendorong beberapa kajian daripada beberapa aspek untuk melihat dengan lebih dekat lagi perkara ini. Drama adalah satu hasil gabungan di antara babak-babak epik dan alunan nyanyian. Oleh kerana itu ia menghasilkan satu bentuk seni yang bukan dari jenis epic Arab mahupun nyanyian bersyair. Kerana itu kita perlu melihat drama sebagai satu bentuk seni yang masih lagi asing kepada tradisi oral dan penulisan kita. Sehubungan itu kita seharusnya berhati-hati dalam melatetakkan gagasan untuk struktur yang bersesuaian untuk seni ini terutama dalam keadaan sekarang yang menyaksikan penulisan sastera lebih bersifat umum dan tidak lagi berkisar tentang satu watak protagonist lagi

seperti dahulu. Walaubagaimanpun, drama yang mendapat dengan meluas pada masa ini perlu difikirkan strukturnya oleh masyarakat. Di antara kesimpulannya ialah: keperluan kita menghubungkan drama dengan tradisi tidaklah bermakna menyempitkan usaha tersebut kepada hanya menyingkap asal-usulnya dan menjelaskannya umpama apa yang diusahakan oleh sang pemulihara artifak lama muzium. Apa yang diperlukan ialah untuk melihat aspek-aspek tersebut yang masih lagi tampak pada hasil seni seumpunya sekarang dan pada masa yang sama berusaha mengekalkan pengaruhnya yang mampu berinteraksi dengan keadaan dan kehendak semasa untuk ia terus berkembang dan maju.

Kata kunci: naratif- epic – drama –syair nyanyian – jenis teater – tradisi.

مقدمة:

تتوافر الدراما على معايشة اللحظات الملحمية واللحظات الغنائية معاً، وبهذا فهي تؤسس لذاتها عالماً مستقلاً لا هو الملحمة ولا هو الغنائية، وإنما شكل ثالث مستقل يمثل وجه الحياة الذي لا يطبق الهدوء. بهذا التقديم لا ينبغي لنا أن ننظر إلى الدراما بوصفها حقلاً من الحقول الفنية المعرفية التي لا تزال غريبة عن ثقافتنا الشفهية والمكتوبة.

في هذا الإطار بالضبط وعليه تتحدد المعطيات التي ينبغي توخيها، بغية التشكيل الصحيح للبناء الدرامي خاصة في حقبة كهذه يغلب عليها طابع التأليف العام بدلاً عن التأليف المنبثق عن الفكرة المحملة في شخصية البطل على الطراز القديم، وهي المرحلة التي أصبح فيها للتاريخ والمجتمع دور محوري وأساسي في صياغة وتشكيل البناءات الدرامية المتداولة حديثاً.

يعرف مسرحنا الراهن-خلال هذه السنوات- اتجاهاً شمولياً واستثنائياً يعني بتوظيف السرد بوصفه أداة أساسية في البناء المسرحي، وهي حالة عامة ترجع في أصلها إلى النزعات الملحمية البريختية التي بدأت تعبر الثقافة المسرحية العربية الحديثة على الرغم من كون السرد عنصراً نوعياً في التشكيل الملحمي والقصصي، وما يلفت الانتباه ويثير المخاوف، أن هذا الاتجاه يكاد أن يتخطى معظم الخصوصيات النوعية للمسرحية وطبيعة ثوابتها الدرامية متذرعاً تارة بالتراث وأخرى بالأصالة، وهذا ما ترك العديد من إنجازاتها المسرحية عاجزة أو مشوهة على المستوى الفكري والجمالي والتطبيقي درامياً.

هذا ما يدفعنا إلى التأكد من قيمة هذا الاتجاه والتعرف على سماته الفكرية والفنية؛ لذلك لابد من استيعاب السرد بوصفه دلالة ومفهوماً ومتابعة علاقاته التاريخية بالدراما لاستقراء تأثيراته السلبية والإيجابية في

عناصرها النوعية، ومن ثم استنباط أهميته بالنسبة إلى طبيعة الكتابة الدرامية بشكل عام، كذلك هو الحال بالنسبة إلى أشهر الكتاب الدراميين العرب بمختلف توجهاتهم الفكرية وأساليبهم الإبداعية (توفيق الحكيم، وأحمد شوقي، ويوسف العاني، وعلي عقلي عرسان).

أولاً: السرد: ماهيته ووظيفته في الدراما

السرد هو الحكي بشكل من الأشكال وفقاً لنمط الأجناس الأدبية القديمة أو القصص على النمط الحديث المباشر من قبل الكاتب أو من قبل الشخصية في النتاج الفني، ويهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات والمشكلات لتوضيح النماذج والكشف عنها عبر تلك الظروف، وينسق القضايا ويرتب المواقف، ويعمل من أجل تنظيم الحكاية وبلورتها.

عرف السرد بوصفه مصطلحاً أدبياً فنياً وأداة تعنى بحكاية أحداث أو رواية أخبار أو قص وقائع سواء أكان ذلك من صنع الواقع أم إبداع الخيال، والسرد طريقة أو أسلوب في الكتابة الفنية تلجأ إليه القصص والروايات والسير والمذكرات، وتستفيد منه المسرحيات بمنطق في خاص يسير وفق مبدأ الضرورة. ارتبط السرد بعد الملاحم بالشعر الغنائي الكورالي الذي يمثل جانباً أساسياً من الاحتفالات الدينية تكريماً للآلهة الأسطورية القديمة، وتسلسل إلى جوقة الديثورامبوس¹ ليضفي خصوصيته الفنية على معظم الأغاني الاحتفالية.

وحينما ظهر قائد للجوقة طراً تغيير كبير على هذه الأغاني، خاصة بعد دخول هذا القائد الذي يتقمص شخصية الإله الأسطوري القديم ويحمل سماته؛ في حوار ونقاش مع أحد أعضاء جوقته في ظروف طقسية احتفالية تخص العبادة والتقليد فتوفرت لأول مرة على بدايات الحوار والجدل، فاقتضى الأمر أن يتخذ السرد موقعاً خاصاً به في هذا السياق.

ومع زيادة عدد الممثلين بعدما بدأت تبلور فكرة الممثل على يد ثيسبيس وتم - إضافة الممثل الثاني من قبل إسخيلوس، والثالث من قبل سوفوكلس - ظهرت زيادة ملحوظة في نسبة الأفعال المجسدة، وهذا ما عزز الموقف الدرامي بنطاق واسع، وقلص دور السرد في البناء المسرحي دون أن يلغيه؛ إذ بقيت بعض المواقع السردية محتفظة بأهميتها البنائية تلبية لدواعي طقسية وأسطورية ظلت تلازم المنظور الفكري والجمالي للدراما. كانت مهمة السرد توكل أساساً إلى الجوقة -الكورس-² وهذا طارئ جديد على مهمة الجوقة فضلاً عن دورها الغنائي الراقص، وقد يساعد على هذا الأمر الرسل والخدم والمخبرون والوصفاء، وهي كلها في الأساس مادة ملحمة تستخدمها الدراما فنياً. تساعد الجوقة على تنفيذ هذه المهمة في المسرحيات الإغريقية الأولى - خاصة أعمال إسخيلوس - كونها النماذج الأولى الأكثر اكتمالاً من الناحية الفنية الدرامية التي وظفت حتى

الممثلين في حالات كثيرة، للقيام بمهمة السرد إلى جانب الجوقة حتى أصبح السرد يشكل أكثر من نصف الكلام في هذه المسرحيات. وفي المراحل اللاحقة عرف المجتمع الإغريقي تطورات وتحولات كبيرة -اجتماعية سياسية وثقافية- تركت تأثيراً كبيراً في الدراما فكرياً وفنياً، وهذا التأثير حرر الدراما من قيودها الكهنوتية والأسطورية، وانتقل بها إلى دراما أرضية اجتماعية متكيفة فنياً مع القضايا الحياتية المستجدة، ومتقدمة بموافها الدرامية المهيمنة على أكبر مساحة ممكنة في بناء المسرحية، وهكذا راحت الجوقة تفقد تأثيرها تدريجياً خاصة في الأعمال الدرامية الناضجة ليوريديس.^٣

لقد رفضت الكنيسة ظاهرة المسرح وحاربتها بضراوة في القرون الأولى من هيمنتها على روما والغرب بوصفها تقليداً وثنياً، إلا أنها عادت للتعزز على هذه الظاهرة في القرون اللاحقة بوصفها وسيلة إيضاح مباشرة- بسبب صعوبة اللغة اللاتينية إلى جانب أسباب أخرى- لتوصيل تعاليمها ومواعظها الدينية إلى بسطاء الناس والتأثير في مشاعرهم وترسيخ إيمانهم، إلا أن هذه العودة لم تتم اعتماداً على القيم والمبادئ الدرامية المعروفة عند الإغريق والرومان، إنما ارتكزت إلى فعاليات طقسية اعتيادية مقرونة بحكايات وقصص من حياة السيد المسيح كميلاده وبعثه، فضلاً عن الأغاني والتراويل من الكتاب المقدس، والتي تنسج بشكل مقاطع دينية تمثل وتنشد أمام الجمهور داخل الكنيسة، ثم تطورت هذه المقاطع إلى تمثيلات دينية ابتداءً من القرن الحادي عشر- تمثيلية ميلاد المسيح، قيام عازار- حتى تمثيلات المعجزات والأسرار والآلام والمذائحيات في القرن الخامس عشر، كلها تتأسس على خطاب قصصي وعظي يعتمد أسلوب السرد يتخلله بعض عادات الإنشاد بالترتيل والتناوب على الرغم من ممارسة الحوار والتقطيع إلى مشاهد وفصول، وإذا توافر بعضها على مواقف درامية فهي أحادية ساكنة لا تكشف عن تضاد نؤهل للتطور والتغير. ولعل هذا يرجع إلى كون هذه التمثيلات تنبع من قصص الكتاب المقدس، وهي في كافة الأحوال إلهية مطلقة لا تقبل النقد والنقاش، وأنها غير جدلية لأنها ذات بعد واحد، تبغي احتواء البشرية بأسرها،^٤ وهذا يتنافى جوهرياً مع طبيعة الموقف الدرامي وخصوصيته التي تكشف عن صرع يؤدي إلى التغير.

إن تجاوز المواقف الدرامية-الجدل والتغير- وترسيخ الوضعيات القائمة والمحافظة عليها في التمثيلات الدينية أدى بالضرورة إلى اعتماد السرد الأخبار والإنشاد والتلاوة، كأدوات أساسية -في تشييد تلك التمثيلات- لأنها أكثر انسجاماً مع القصص المقدسة والمواعظ والأخلاق الدينية من حيث الثبات والاستقرار.

وعلى الرغم من احتفاظ مسرحيات عصر النهضة بعناصر السرد والغناء عبر الجوقة -نسجاً على منوال المسرحية الإغريقية- فإن المسرحيات الإليزابيثية في إنجلترا قد أبدلت الجوقة بشخصيات تصاحب

الأبطال، كشخصية البهلول-المهزج في مسرحية الملك لير- وهو ريشيو في مسرحية هملت، والأشباح والسحرة والجن في مكبث والعاصفة وغيرها لشكسبير، وهي معطيات فرضتها ثقافة العصر مستلهمة أياها من ممارسات القرون الوسطى، والمهمة الأساسية لهذه الشخصيات هي سرد الأخبار وكشف الغموض والتنبؤ والقاء الضوء على ما سوف يحدث.

أما عن المسرح الفرنسي- في القرن السابع عشر- أو ما يسمى بالمسرح الكلاسيكي الجديد الذي لم يخرج في مجمله عن النموذج اليوناني إلا في ما أملت ضرورة العصر فقد التزم بمفهوم اللائق وغير اللائق، والواجب والعاطفة وما إلى ذلك فجعله قليل الاهتمام بالحدث، حتى أصبح الكتاب يتحاشون الصراعات العنيفة ويتوارون وراء السرد والأخبار، فضلاً عن أن طبيعة المواضيع التاريخية والأسطورية وما هي في حقيقتها إلا بعث للأشكال التراثية اليونانية وما تتضمنه من أحداث وتفاصيل وخوارق استدعت أدوات سردية جديدة^٥ -إلى جانب المواقف الدرامية- فكان الوصفاء والأصدقاء... فضلاً عن الحوارات الداخلية والحكايات والأخبار التي يسردها- حتى- الأبطال أحياناً هي التي تنبئ عليها الدراما الكلاسيكية الفرنسية في شموليتها.^٦

لقد استغنت مسرحيات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن الجوقة والرواة والوصفاء واستبدلتها بالشروح والتنبيهات والملاحظات في بداية المشاهد والفصول أو تضعير الحوارات بغية تفسير الشخصيات وإلقاء الضوء على سلوكها وتصرفاتها وهيئة المعلومات اللازمة للمخرج والممثل والمشاهد. اهتم هنريك إبسن (H. Ibsen) كثيراً بالتنبيهات والشروح في بداية الفصول^٧ والمشاهد كما ضمنها خلال الحوارات أيضاً؛ أما جورج برنارد شو (G.B.Shoe) فقد أعارها أهمية استثنائية، فهو في مسرحيته تلميذ الشيطان، لا يشرح الوضعية التي تطور فيها الفعل والزمن والمكان فحسب وإنما يصف طباع سيده تعد من الشخصيات المهمة في المسرحية.

ثانياً: التيار الملحمي والمسرح العربي

أخذ التيار الملحمي -والتسجيلي- بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية يزداد انتشاراً وتأثيراً، ولعل أهم ما ميز هذا التيار الإكثار من استعمال الأدوات الملحمية الصرفة والأخبار والوصف والغناء بنسب عالية إلى جانب المواقف الدرامية، وكونه لم يتجاهل المبادئ الأساسية للدراما من أجل توسيع الحدود في النوع الدرامي من جهة، وتوفير وسائل تعبير ملائمة للتأكيد والبرهنة على أن مجريات الأمور والأحداث لا علاقة لها بالأقدار، إنما هي من صنع قوانين اجتماعية اقتصادية من جهة أخرى، فضلاً عن تكسير الوهم-اندماج الممثل والمشاهد- لتوفير الانتباه واليقظة بغية تقييم الواقع والتحرك من أجل تغييره.

لم يدخل بروتولد بريخت (B. Brecht) في التناقض-بالدرجة الأولى- مع القواعد الأرسطية فهي مدهشة لزمناها مثلما هي اليوم، إنما مع وظيفة المسرحية في فترة الرأسمالية المتأخرة من هذا القرن، وعليه فقد بدت أن وظيفة المسرح هي التغيير بدلاً من التطهير.^٨

عرفت الدراما العربية السرد بأشكاله الاعتيادية -الأخبار بواسطة المراسلين الخدم أو الوصفاء- فضلاً عن الشروحات والملاحظات التي يدونها المؤلفون في بداية الفصول والمشاهد وما بينهما لوصف الزمان والمكان، وكشف طبائع الشخصيات وخصوصيتها كما هو معروف في الدراما التقليدية والعالمية.

أما حين هبت رياح التيار الملحمي والتسجيلي، ابتداء من الستينيات حتى اليوم على المسرح العربي، فإن سرداً جديداً-كماً ونوعاً- أخذ يتغلغل في معمار الدراما العربية تأثراً بالتقنيات الملحمية والتسجيلية التي تولي السرد اهتماماً متميزاً لأسباب إيديولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية، ومما يسر مهمة السرد وحببها إلى نفوس الدراميين العرب، اعتماد الدراما الملحمية أو التسجيلية على رواية -يتعهد السرج إلى جانب الممثلين- له ما يماثله في الفولكلور أو الأدب الشعبي، كالملاح والبقول في مغرب الوطن العربي أو الحكواتي في مشرقه. أخذ بعض المبدعين يستعيز عن الرواية بمغني "منشد" أو بالمجموعة "الكورس" وأحياناً بممثلين يتناوبون على سرد أجزاء أو مقاطع من المسرحية لأداء مهمة الراوي نفسه.

حين نتتبع مسرحية **لوموبا** لرؤوف مسعد^٩ التي تتناول جريمة اغتيال الشهيد لوموبا وأسبابها ونتائجها، فسوف نجد كل الشخصيات في المسرحية من وجود فردي أو جماعي -حتى المتضادة والمتناقضة- قد وظفت سردياً، وعلى الرغم من التناقضات الحادة بين هذا الوجود تبقى المجاهبات تقريرية والصراعات سكونية؛ لأنها تنحصر في لحظات ماضية لا منفذ لها إلا الحاضر، فضلاً عن كونها تتحرك في مدار سردي يركز إلى السماع والرواية بدل التشخيص والرؤيا.

ف نجد كل فئة أو شخصية تلقي ما يجول بخاطرها ومشاعرها-في فترة ماضية- ثم تمضي في سبيلها دون جدل أو مجابهة.

و فضلاً عن كورس الشباب المنحاز إلى لوموموبا وكورس الشيوخ اليميني هناك الجند السود والجند البيض، وإمكانية التضاد والصراع عالية جداً فيما بينهم، لكننا لا نلمس غير التقريرية والوصف المباشر لحالات ذاتية أو عامة إزاء الظواهر.

والسرد في هذه المسرحية لا يقتصر على المجاميع والحلقات فقط وإنما يتناول الأفراد أيضاً، والجميع يتكلمون بصيغة الماضي حتى في حالات المواجهة؛ فالرجل الأبيض يتحدث وحده في ست صفحات دون انقطاع عن حسبه ونسبه وثقافته ومعرفته، ثم يرى أن موت لوموموبا يشكل ضرورة بالنسبة إلى البيض، وفي

رأيه أن يقتل من قبل رجل أسود مثلاً، ثم هناك القناع -العرف الإغريقي- الذي جاء ليتابع لومومبا لمساعدته وهو لا يستطيع الانفكاك عن الماضي حسب النص.

لم يستطع المؤلف -بسبب تركيزه على السرد كأداة أساسية في تشكيل بناء مسرحيته- أن يجعل الأحداث الماضية كما لو أنها تحصل في الحاضر -مثلما يعالج التاريخ أو الأسطورة مسرحياً-. إن غياب قاعدة -الآن هنا- هو الذي عصفت بالمواقف الدرامية الممكنة؛ لذا لم تظهر صراعات نامية متطورة تقود إلى تبديل أو تغيير، إنما كانت هناك تقريرية خطابية عن حالات ماضية -لم تتمسرح- تتضمن وجهات نظر مختلفة معروفة ومقررة مسبقاً في الأوساط الثقافية والسياسية، جرى نسجها سرداً، وعبر الحوار بعد أن قسمت إلى فصول ولوحات.

يستعير الكاتب التونسي عز الدين المدني لمسرحيته **الزنج**^{١٠} تقنية تراثية "الاستطرد"^{١١} معروفة في الكتابات الأدبية العربية القديمة، معتبراً إياها مبدأً جمالياً أضفى على عمله شكلاً مسرحياً مبتكراً، أمكنه من تركيب عمل درامي حركي جدلي -أعانه أو كاد أن يعينه- على الانصراف عن فنيات المسرح الغربي الكلاسيكي والطلائعي^{١٢}، وحين نتفحص هذا الاستطرد الذي عولج في أكثر من موضع ضمن المسرحية تتضح المؤشرات الآتية:

استغرق الاستطرد الأول صفحات عديدة وهو إعادة وتكرار لما جاء من معان وأفكار وأهداف في الفصل الأول- الذي سبق الاستطرد نفسه- حيث جرت المناظرة بين الحرب والبناء، وانتهت بتفضيل الحرب على البناء، لأن الثوار جهلة- كما يقول النص- والحرب أسهل عليهم من مهمة البناء.

وبعد الفصل الثاني الذي انصب على فتح البصرة والتطلع نحو غزو الأهواز والكوفة ووضع الخطط للزحف على واسط وبغداد، يرد الاستطرد الثاني ويستغرق عشر صفحات (٦٠-٧٠) يتناول التفاوض ومعاهدة الصلح والتعاون بن العباسيين والزنج، وبعد التعارف والتناظر يتم الصلح وتتوقف الحرب على أن يقدم الزنج ملح السباح للعباسيين، وبالمقابل يزود العباسيون الزنج بالمهندسين والبنائين والأطباء والمعلمين، وبعد صمت قصير-يقدره المؤلف بعشر سنوات- يتواصل السرد خمس عشرة صفحة أخرى (٧٠-٨٥) مشيراً إلى خرق الزنج للاتفاق بسبب تقصيرهم في إنتاج الملح وتصديره إلى العباسيين من جهة، واستياء العباسيين وتصميمهم على قطع الاتفاق والمساعدات عن الزنج من جهة أخرى، وحين يلتبس علي بن محمد "قائد الزنج" من الوفد العباسي الحفاظ على الاتفاق والإبقاء على المساعدات وهو تبرير لأحد المواقف حين يتمرد أحد الضباط الزنج "رفيق" على قائده فيرفع راية حمراء وهو يصرخ: "نح عن الطريق ولتفش الثورة"^{١٣}.

وبنهاية هذا الاستطراد تنتهي المسرحية على مستوى الأحداث إلا أن المؤلف يأبى أن يتركنا دون استطرادات أخرى.

لقد هيمن السرد الحوارى-رواية أخبار وخطب متبادلة ووصف علاقات متشعبة-على فصلي مسرحية الزنج-الذين يحظيان بأربع عشرة صفحة- على الرغم من سخونة بعض الأحداث المروية، فالحوارات المتبادلة خطابية تقريرية سكونية؛ أما المواقف الدرامية- الأفعال المتضادة الجدلية والمشخصة عياناً والتي تؤدي إلى التغيير- فهي ضعيفة واهية ضائعة في خضم التقريرية والوصفية الشاملة.

لو تابعنا مسرحية **الأجواد** لعبد القادر علولة الجزائر لوجدناها مسرحية شخصيات؛ إذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث، الموقف كما تبلور الفكرة أيضاً.

تتمحور المسرحية على سبع شخصيات أساسية، كل واحدة منها تنطوي على ذاتها مشكلة بناء متميزاً ليس بينها علاقات متبادلة ولا أحداث مشتركة، لا يجمعها سوى انتمائها إلى فئات اجتماعية متقاربة من حيث معاناتها المعاشية وإخفاقاتها الحياتية بسبب البيروقراطية وما شابهها من ظروف قاهرة، ومعظم شخصيات المسرحية تنأسس على السرد "الرواية" المتمثل في الخبر التفصيلي عن حياة الشخصية المعنية وظروفها بشكل تقريرى مباشر من قبل مغني "قوال" أو من قبل الممثل نفسه على مسامع المشاهدين، وقد تتوارى الشخصية ذاتها ويكتفى بذكرها والحديث عنها فقط كما حصل بالنسبة إلى علال الكناس، وسكينة-عاملة مصنع الأحذية- المصابة بالشلل، وقدر عامل البناء الذي لا يستطيع ترميم بيته حيث يوشك أن ينهار لقدمه، ومنصور عامل المصنع المحال على المعاش بمرتب ضئيل، فالمغني "القوال" وراء المايكروفون (السماعة) قد ناب عنهم جميعاً حين راح يعدد مناقبهم ويكي معاناتهم ويتألم لهمومهم، وهكذا حرم المغني المشاهدين من التعرف على الشخصيات المذكورة ولم يسمح بإقامة الجسور معها والاحتكاك بها عياناً وشعورياً بوصفها نماذج مجسدة لدلالات إنسانية واجتماعية وفكرية عبر علاقتها المشخصة بمن سبب معاناتها وشقاءها.

وفضلاً عن الشخصيات المروية ثمة لوحات ثلاث، كل منها تتناول شخصية معينة: ربوحي الحداد، وعكلي ومنور، والفهائمي، وتتكون اللوحة من مقدمة تسرد بشكل مفصل حياة الشخصية المعالجة بعدها تظهر الشخصية نفسها على المسرح، لا لتجسيد مشاكلها وهمومها عبر السلوك والعلاقات مع الآخرين، إنما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل ودون إفادة من أي موقف درامي لتجسيدها عدا لوحة ربوحي الحداد التي توفرت في بعض هذه المواقف بوصفه منولوجاً ربوحيّاً مع الحيوانات ولقائه مع حارس الحديقة؛ أما اللوحات الأخرى فغنية بالخامات الدرامية، إلا أن السرد عصف بفعاليتها وتأثيراتها. لهذا ظلت شخصيات الأجواد حبيسة آفاقها القصصية السردية رغم المؤثرات التعبيرية والغنائية ومهما يكن من أمر لا يتأتى ابداع

أية شخصية درامية عبر الإخبار عنها، ومهما كانت عبارات الثناء والإكبار، ربما ترك هذا الإخبار بعض التأثير سيكون عابراً ومشوشاً؛ إذ سرعان ما يتشتت "بوصفه خيراً" بين احتمالات التصديق والتكذيب. إن التركيز على مبدأ السرد بوصفه وسيلة وهدفاً دون الأخذ بعين الاعتبار أهمية المواقف الدرامية، جعل من **الأجواد** رواية أو مقامة شاملة تحتوي كل ما تعانيه الأمة من هموم ومشاكل، تكدست خلال أكثر من ثلاث ساعات بشكل خطابي وعظي وصفي ساكن مع بعض الرقصات والأغاني، وبسبب أحادية نظرتها في طرح القضية-التركيز على النتائج (المظالم) وإهمال الأسباب (الظلام) -فقدت جدليتها؛ لأنها لم تغير شيئاً بل حافظت على الوضعيات القائمة فالظروف التي نددت بها- إخبارياً ووصفياً- بقيت على حالها ولم تتأثر أو تتغير لا بنحيب القوال ولا ببيكاء المجاميع، ومع ذلك فالوضع يستدعي موقفاً حضورياً يقلب مجرى الأحداث رأساً على عقب ويشكل بدوره وضعية درامية.

ثالثاً: استنتاجات

بعد متابعة بدايات ظاهرة السرد وتغييراتها والتعرف على بعض ملامح خصوصياتها-في المسرحية العالمية- ومن ثم محاولة استقرار مدى تأثيراتها- الإيجابية والسلبية- في مسارنا الدرامية الحاضرة، عبر بعض المسرحيات العربية المعروفة يمكن ملاحظة المؤشرات الآتية:

ظلت الدراما تستعير السرد-أداة البناء الأساسية في معمار جنس الملحمة-وبدرجات مختلفة عبر مراحل تطورها الفكري والفني، في المراحل الأولى من نشأتها- مراحل الفكر الغيبي المطلق-سواء عند الإغريق أم الكنيسة (القرون الوسطى) كانت نسبة السرد عالية جداً، ثم أخذت تتقلص تدريجياً مع انحسار هذا الفكر وانبثاق النزعة الجدلية -في الاستقرار والاستنباط- المقترنة بالتطورات الحضارية والثقافية، ومع تلك التطورات لم تتردد المؤسسات الدينية وبعض الأيدولوجيات السياسية -ذات التفكير الأحادي الجانب- المطلق حتى في عصرنا الحاضر، من العودة إلى السرد بوصفه حجراً أساسياً في البناء المسرحي لدوره الكبير والفعال في الوعظ والتوجيه، والتقليل من شأن المواقف الدرامية أو إلغائها في حالات كثيرة للتخلص من عواقب الجدل، والتغيير والحفاظ على معالم الثبات والاستقرار.

أسلوب السرد بالنسبة إلى الدراما -أيدولوجيا- يشتت الوعي ويربك جدلية الصراع والتغيير، فالقوى الاجتماعية تكاد أن تكون مجردة ومبهمة يصعب تشخيصها، ويتعذر تجسيد مواقف وحالات تناقضاتها ومجابهاتها المبدئية- في الواقع الحياتي-عن طريق السرد.

لغة السرد تقوم على الجمل الخبرية، وهي كما يقول اللغويون: قابلة للتصديق والتكذيب، وهي من ثم لا تصلح للتشخيص؛ أما اللغة الدرامية فتقوم على الجملة الإنشائية التي تتضمن جملة الأمر، والدعاء،

والاستفهام، والنهي، والهتاف، والنداء فضلاً عن كونها لغة السلوك، وهي أشد التصاقاً بالمشاهد والممثلين من لغة السرد؛ لأن الأصل في الدراما هو الحدث أو الفعل.

الشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتبلور عبر ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان المغني أو الراوي بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير الحي، وتعيش في حالة الماضي الساكن، بلا قاعدة في الحاضر، وأنها أحادية الجانب، تعني بالنتائج؛ أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وطالما تغيب بين إكراهات السرد والإخبار.

اتخذ المسرحيون العرب من السرد مبدأً أساسياً شاملاً يهيمن على البناء العام للدراما دون أن يحفلوا بأهمية الثوابت الأساسية-الموقف الدرامي- التي تشكل الصورة المسرحية وتميزها من الأجناس والأصناف الأدبية والفنية الأخرى، واعتقد كثير منهم أن ترجمة عملية السرد القصصي إلى حوار يمكن أن تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته إلى أسئلة وأجوبة، وهذا كافٍ لبناء الدراما المطلوبة؛ لكن هذا الاعتقاد لا يكاد أن يملك -على المستوى الدرامي- ما يبرره فكرياً ولا فنياً؛ لأن بناء الدراما-بمعناها الفني- لا يتم إلا في حالة الاختيار الدقيق والواعي للدوافع الخاصة بالعملية الوصفية، وما تتوافر عليه من تناقض وتضاد، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالحدث الجوهرى.^{١٤}

ثمّة دعوة إلى استعارة أسلوب تراثي في الكتابات القديمة "الاستطراد" بغية توظيفه في البناء الدرامي باعتباره- كما يزعم الداعي- مبدأً جمالياً وشكلاً مسرحياً مبتكراً؛ لكن الممارسة الفعلية لهذا الأسلوب- كما تتبعنا في نموذج سابق- أثقلت العملية الدرامية وقاطعت الأحداث وأعاقت تطورها، إن لم تستثنها بين تكديس الأخبار والمعلومات والتفاصيل التي لا لزوم لها في عملية التشييد الدرامي التي تقوم على الانتقاء والتكثيف والتركيز لخلق الموقف الدرامي- الضرورة- فكرياً وفنياً ومراعاة لزمان المسرح ومكانه، وهذا يشير إلى إخفاق أسلوب الاستطراد وعجزه في احتواء الموقف الدرامي والقيام بمهامه في كشف الأحداث وتطورها باتجاه التغيير والاستطراد برأي جورج فيلهلم فريدرش هيغل (G. W. F. Hegel) غالباً ما يقاطع الحدث ويسير بصورة متعارضة مع طبيعة الدراما.^{١٥}

يبقى موضوع التعامل مع التراث من أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والثقافية التي تواجه حياتنا الحاضرة، خاصةً وهناك من ينظر إلى التراث بخشوع وقداسة، ويرفض الجدل والاجتهاد بشأنه -على الرغم من تغير الظروف والدوافع التي وجد فيها، ونشوء دوافع وظروف جديدة تتطلب اختيارات بديلة مناسبة- ويصر على الاحتفاظ بأدواته التقليدية السلفية بوصفه أشياء أبدية -كما يتصور- تعبر عن ثوابت الأمة، وترمز إلى

أصالتها وفي المدار نفسه تتحرك آراء بعض المسرحيين العرب داعية إلى تبني الحكواتي "القول" بوصفه الأصل والمصدر للمسرحية العربية، وكي تحتفظ هذه المسرحية بأصالتها ونقائها يتعين عليها أن تطلق الأساليب والمفاهيم الدرامية العالمية الوافدة، وتركز على أسلوب السرد- الأداة الأساسية للحكواتي والقول بوصفه حجر الأساس في بنائها- لا سيما - كما يزعمون- أن السرد يقرب إلى ذوق العربي وإدراكه من الأساليب الدرامية العالمية المعروفة، وعند مراجعة هذه الافتراضات يمكن ملاحظة الآتي:

إن الزعم بكون الحكواتي "القول" هو أصل المسرحية العربية ومصدرها لا يقوم على أساس تاريخي وموضوعي؛ لأنه شكل من أشكال الفرجة الفلكلورية الشعبية، لم يتطور إلى شكل مقارب إلى المسرح، ولم يقدم بديلاً عنه منذ نشأته حتى التعرف على المسرح العالمي في أوساط القرن التاسع عشر-مثل محاولات ماورن النقاش التي أسست المسرحية العربية بمعناها الفني-.

أما الزعم بأن الإدراك والذوق العربيين أقرب إلى السرد من التركيب الدرامي الحديث، فهو مرتجل ويفتقر إلى اللياقة والوعي الحضاري في آن واحد، فضلاً عن التشكيك في إمكانات العقل العربي في تقبل الجديد ومواكبة العصر.

الفن ومن مجالاته المسرح يهتم وبشدة بالتراث الشعبي وبكافة أشكاله عبر العصور باعتباره القاعدة والمنطلق لتطوير محاولات وإثراء تجاربه في كل إبداع وتجديد، بيد أن هذا الاهتمام لا يقتصر على معالجة هذا التراث بأشكاله الأولية وقوالبه البدائية التي استنفدت طاقاتها الإبداعية وفقدت إمكاناتها الحياتية، وباتت عاجزة عن تقبل العصر واحتوائه ومن ثم مواكبته حضارياً وفنياً، لأنها ظهرت ووجدت في ظروف ودوافع روحية وحياتية تختلف عن الروح والدوافع السائدة اليوم.

الخاتمة:

إن التأصيل لا يتحقق بنش مخلفات الماضي ولا بدراسة متاهات القرون المندثرة ولا بمراجعة تعاليم الوهم والشعوذة، إنما بصدق الإحساس وصفاء الوعي وعمق الإدراك بمعاني الحياة والجمال في المحيط والفن، حين ينجز المسرحي العربي نصه الفني بصدق ومهارة خلاقة، فهو لا يعبر في هذا النص "المسرحي" عن روح أجنبية غريبة، إنما يعكس بطبيعته -وتلقائيته- الروح العربية بأصلها وفصلها. وحاجة مسرحنا إلى التراث لا تتعلق بنفض الغبار عنه وترميم بدائيته كما يفعل المؤرخون وأصحاب المتاحف، إنما ترتبط هذه الحاجة -عضوياً- بدراسته وتقييمه بعمق واكتشاف عناصره الجوهرية التي مازالت حية، وتحتفظ بقدرات العطاء والتأثير والتفاعل مع حركة وجدلية واقعنا الراهن باتجاه التغيير والتقدم.

إن الدراما متوترة وجدلية لا تتعايش مع السكون ولا تتهادن مع الاستقرار والركود، حتى لقاءات الود والمجاملة في بعض مساراتها، والمتسمة بالرفق والتفاهم تنقلب-بالنتيجة- إلى مجابهة مصحوبة بتغييرات مهمة وخطيرة. وهذه الخصوصية تجعل الدراما حريصة وحذرة إزاء الأساليب والأدوات السكونية والإنسيابية كالسرد وما شابهه، وتخشى هيمنتها وطغيانها على ثوابتها وأركانها الأساسية، لكن هذا لا يعني أنها ترفض السرد وتنزعه من تلايف نسيجها كلياً.

والدراما تعني بالسرد وتلتجئ إليه في أكثر من حالة، خاصة بالنسبة لما يتعذر تشخيصه عياناً، ويمكن الركون إليه أحياناً في تأجيج المواقف وتغذية التوتر وإثارة المشاعر عبر كشف الخلفيات للأشخاص والأحداث؛ لكن مثل هذا السرد لا يتوفر دون عناية فائقة ودراسة شاملة مع مهارة درامية واعية؛ لأن السرد غير الواعي بذاته وغير المتكيف فنياً مع خصوصية الدراما وثوابتها التقنية، سوف يستبد -بطبيعته الإخبارية الخطابية والوصفية- بالصورة الدرامية فيخرق مقاييسها ويعصف بمبادئها الفكرية والفنية.

هوامش البحث:

- ^١ نوع من الانشاد القديم تقدمه الجوقة تسرد فيه قصة ميلاد، ديونيزوس، إله الخصب والثمار وتتغنى بأمجاده وأحزانه بمصاحبة الرقص والغناء.
- ^٢ الكورس يعني به في الغالب الأعم الجوقة في حين هناك دراسات تثبت أن الكورس كان في أصل نشأة المأساة لاسيما ما قدمه الفيلسوف الألماني -فريدريك نتشه- في مؤلفه: نشأة المأساة منذ روح الموسيقى.
- ^٣ يوربيلس، الأعمال الكاملة، مأساة "هيوليتوس"، (بيروت: دار النهضة العربية، د.ت)، ص ٢٩.
- ^٤ جان، فرايه، المسرح الديني في العصور الوسطى: نصوص مختارة، تحليل وتعليقات، هوامش تفسيرية، ترجمة: محمد مندور، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٠م)، ص ١٩٧.
- ^٥ وهي المعضلة التي ظلت مطروحة بقوة في هذه الحقبة، وتتضمن البحث عن الشكل المسرحي الصحيح وممارسة تقاليد الكتابة الدرامية.
- ^٦ والمقصود هنا الكتابات التي عرفت هذه المرحلة كورني وراسين، ومن تأثر بها من بعد.
- ^٧ ابسن، هنريك، البطلة البرية، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٧م)، مقدمة الفصل الأول.
- ^٨ قيس، الزبيدي، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٣م)، ص ٣٧.
- ^٩ انظر: رؤوف، مسعد، مسرحية لومومبا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م).
- ^{١٠} انظر: عز الدين، مدني، ديوان الزنج، (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣م).
- ^{١١} الاستطرد: تقنية كانت تستعمل في الممارسات الفكرية الموسوعية ويعني بها الانتقال من موضوع إلى آخر اعتبر قديماً من مظاهر الشمول الثقافي، أما اليوم بعد سيادة المنطق والواقع فهو من العيوب المشوهة للفكر والأسلوب.
- ^{١٢} انظر: جبور، عبد النور، المنهل: قاموس فرنسي - عربي، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٣م)، ص ١٨.
- ^{١٣} انظر: عز الدين، مدني، ديوان الزنج، (تونس)، ص ٢٤، مقدمة المؤلف للمسرحية.
- ^{١٤} انظر: المرجع السابق، ص ٨٥.

^{١٥} انظر: جماعة من المتخصصين السوفيت، نظرية الأدب، الدراما، ترجمة: جميل نصيف التكريني، (بيروت: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م)، ص ٥٧٧.

References:

المراجع:

Ibsin, Henrik, *al-Baṭah al-Barriyah*, (Bghdād: Dār al-Madā Lilthaqāfah wa al-Nashr, 2007).

ʿiz al-Dīn, Madni, *Dīwān al-Zanj*, (Tunisia: al-Dār al-Tūnisiyyah Lilnashr , 1973).

Jabūr, ʿabd al-Nūr, al-Manhal, *Qāmūs Farnsi ʿarbiyy*, (Beirut: Dār al-ʿilm Lilmalāyīn , 1973).

Jamāʿah min al-Mutakhaṣṣīyn al-Sufyīt, *Nḏaiyyah al-ʿadab*, *al-Dirāmā*, Tarjamah: Jamīl Naṣīf al-Takrīnia, (Beirut: Dār al-Rashīd Lilnashr, 1980).

Jān, Frābīh, *al-Masrah al-Dyny Fī al-ʿuṣūr al-Wuṣṭā*, *Nuṣūṣ Mukhtārah*, wa *Taʿlīqāt*, *Hawāmish Tafsīrāt*, Tarjamah: Muḥammad Mandūr, (Cairo: Maktabah al-Nahḍah al-Miṣriyyah, 1960).

Qais, al-Zubaidi, *Masrah al-Taghyīr*, *Maqālāt Fī Manhaj Brishit*, (Beirut: Dār al-Nahḍah al-ʿarbiyyah, 1983).

Raʿūf, Masʿad, *Masrahiyyah Lumumbā*, (Cairo: al-Haiyʿah al-Maṣriyyah al-ʿāmah Lilitaʿlīf wa al-Nashr, 1970).

Yurbids, al-Aʿmāl al-Kāmilah, *Maʿsāh Hibulitus*, (Beirut: Dār al-Nahḍah al-ʿarbiyyah, no. date).