وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح –ورقلة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر النقد و مصطلحاته

البنية و المضامين في النص المسرحي "محاكمة الأسود العنسي" لنجيب الكيلاني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الأدب العربي

تخصص: الأدب المسرحي و نقده

نوقشت بتاريخ: 4 جويلية 2021

أ.د. العيد جلولي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –	رئيسا
أ.د. عمار حلاسة	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –	مقررا
نجلاء نجاحي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –	مناقشا
أ.د. علي حمودين	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة–	مناقشا
أ.د. سليم بتقة	جامعة محمد خيضر – بسكرة–	مناقشا
أ.د. عبد الرزاق بن دحمان	جامعة محمد خيضر – بسكرة–	مناقشا

إعداد الطالبة:

بن طبال نورة

إشراف:

أ.د.عمار حلاسة

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس

الموضوعات

قائمة المحتويات

مقدمه.	أ-ز
الباب الأول: الاتجاه الإسلامي و نجيب الكيلاني.	
الفصل الأول: نجيب الكيلاني	9
المبحث الأول: سيرة المؤلف	11
المبحث الثاني: الخدمات العلمية	13
المبحث الثالث: الإسهامات الأدبية	13
الفصل الثاني:الأدب الإسلامي	18
المبحث الأول: مفهوم الأدب الإسلامي	20
المبحث الثاني: خصائص الأدب الإسلامي	22
المطلب الأول: الإلتزام	22
المطلب الثاني: البطل	24
المطلب الثالث: ثنائية الشكل و المضمون	25
المطلب الرابع: أدب عقدي	27
الباب الثاني:.بنية المسرحية	
الفصل الأول: الموقف الدرامي وقوانينه	29
المبحث الأول: ماهية الموقف الدرامي	31

المبحث الثاني: قوانين الموقف الدرامي	32
المطلب الأول: البداية	42
أولا : البداية على مستوى نفسية البطل	36
ثانيا : البداية على مستوى المكان	37
ثالثا : البداية على مستوى الزمان	38
رابعا : البداية على مستوى اللغة	39
المطلب الثاني: تطور الأحداث	40
المطلب الثالث: النهاية	49
الفصل الثاني :الشخصيات	52
المبحث الأول: مفهوم الشخصية في المسرح	53
المبحث الثاني: أنواع الشخصيات في النص المسرحي	55
المطلب الأول: تقسيم الشخصيات المسرحية حسب "الدور"	55
أولا: الشخصيات الرئيسة	55
ثانيا: الشخصيات الثانوية	56
المطلب الثاني: تقسيم الشخصيات المسرحية حسب "الحضور"	57
أولا: الشخصيات البسيطة	57
ثانيا: الشخصيات المركبة	57

المطلب الثالث: تقسيم الشخصيات المسرحية حسب "المصدر"	58
أولا: الشخصيات الدينية	58
ثانيا: الشخصيات التاريخية	59
المبحث الثالث: نقد الفهم الخاطئ للشخصية المسرحية	59
المبحث الرابع: أنواع الشخصية في مسرحية "محاكمة الأسود العنسي"	62
المطلب الأول: الشخصيات الرئيسية	63
المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية	64
المطلب الثالث: الشخصيات البسيطة	66
المطلب الرابع: الشخصيات المركبة	70
المطلب الخامس: الشخصيات الدينية	72
المطلب السادس: الشخصيات التاريخية	75
المبحث الخامس : أبعاد الشخصية المسرحية	76
المطلب الأول: البعد المادي	77
المطلب الثاني: البعد الاجتماعي	78
المطلب الثالث: البعد النفسي	78
المطلب الرابع: البعد الثقافي	78
المطلب الخامس: البعد الديني	79

المطلب السادس: البعد السياسي	79
المبحث السادس: أبعاد الشخصية في مسرحية "محاكمة الأسود العنسي"	79
المطلب الأول: البعد المادي لشخصيات المسرحية	79
المطلب الثاني : البعد الاجتماعي لشخصيات المسرحية	82
المطلب الثالث: البعد النفسي لشخصيات المسرحية	84
الفصل الثالث:الفضاء المكاني	87
المبحث الأول: المصطلحات المقاربة لمفهوم المكان و أنواعها	88
المطلبالأول: مفهوم المكان	88
المطلب الثاني: أنواع المكان	89
المطلب الثالث: مفهوم الفضاء	91
المطلب الثالث: أنواع الفضاء	92
المبحث الثاني: بنية المكان في المسرحية	93
المطلب الأول: المكان الطباعي	93
المطلب الثاني: المكان المسرحي	99
الفصل الرابع: الفضاء الزماني	108
المبحث الأول: مفهوم الزمن المسرحي	109
المبحث الثاني: أقسام الزمن المسرحي	109

المطلب الأول: زمن الخلق	109
المطلب الثاني: زمن الحدث	114
المطلب الثالث: زمن العرض	115
المبحث الثالث: آليات الزمن في المسرحية	117
المطلب الأول: آليات تسريع الزمن	117
1- الحذف	117
2- التلخيص	119
3-التواتر المؤلف	121
المطلب الثاني: آليات ابطاء الزمن	122
1- الوصف	122
2-التواتر التكراري	124
المطلب الثالث: آليات توازن الزمن	125
1- المشهد	125
2- المونولوغ	126
الفصل الخامس: الإيماء و الحركة و الإنفعال	133
المبحث الأول: الإيماء	134
المبحث الثاني: الحركة	135

المبحث الثالث: الانفعال	136
الباب الثالث: مضامين المسرحية	
الفصل الأول: تيمات جدلية الزمن والذات.	146
المبحث الأول: الدين و السلطة	147
الفصل الثاني: تيمات جدلية الزمن و عدمية الذات	160
المبحث الأول: الصمت و الموت	161
الفصل الثالث: تيمات عدمية الزمن و جدلية الذات:	170
المبحث الأول: الشيطان و الإنسان	171
خاتمة.	182
قائمة المصادر والمراجع.	189
ملخص الدراسة	206

ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي في أذهان كثير من المسرحيين العرب بالتراث. فريق اقتصرت نظرته للتراث على أنه مجرد مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته ، و فريق اعتبر التراث –روح الماضي– روحا للحاضر و المستقبل على حد السواء ، بل التمسك به و التعامل معه يساعد في تطوير التاريخ و تغييره نحو القيم الإنسانية المثلى.

ولأن المسرح أرقى أشكال التعبير وأحد أهم أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، كان و لابد من أن يحذو المسرح العربي طريقه بعيدا عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح، و كذا بعيدا عن عملية النقل الحرفية و التي تشكل سلطة ليس من السهل الفكاك منها بل إنها تعرقل نشأة مسرح عربي مستمد من الموروث الشعبي و مستند إلى التاريخ.

و كان من ذلك أن أخذ بعض المسرحيين العرب الذين انفتحوا على الآخر بوعي و نضج و استفادوا من منجزاته الإيجابية أن أخذوا يرسمون المسرح بريشة عربية تغلب عليها الدفقة التراثية لإنشاد التأصيل على صعيد القومية.

و يعد نجيب الكيلاني من الأوائل الذين حاولوا إرساء دعائم مسرح إسلامي عربي ينبع في تراجيدياته من المأساة العربية لا الإغريقية و كانت أولى محاولاته عندما أخذ يكتب مسرحية "محاكمة الأسود العنسي " و التي نشرت في أول الأمر سنة 1998 .

كما لم يعد البحث في الأدب المسرحي غريبا عن الدارسين و لا بعيدا عن متناول الباحثين ، خاصة بعد أن جندت له الجامعة الجزائرية _في السنوات الاخيرة_ مشاريع جمة لإنقاذه و اخراجه إلى النور، إذ تخرج على إثرها باحثون ، أنعشوا الساحة الأدبية و النقدية ، و نفضوا عنها غبار السنين ، بعدما كانت جميع

الدراسات المتعلقة بالمسرح تصب اهتمامها على السينوغرافيا لا النص الذي لطالما اعتبر خارجا عن نطاق الإسلام لارتباطه بتعدد الآلهة و الأرباب .

و ما بحثي هذا إلا ثمرة من تلك الثمرات اليانعة و التي تريد أن تضيف للساحة الأدبية و تثريها من خلال هذه الدراسة التي تتمحور حول البنية و المضمون في مسرحية محاكمة الأسود العنسي لنجيب الكيلاني، و يعود اهتمامي بهذه المسرحية لما ارتأيت فيها من عمق و ثراء مفاهيمي .

أما إشكالية الموضوع فتتمثل في البحث عن السمات الفنية للعمل المسرحي ، في عمل يطغى عليه الجانب الأيديولوجي و السياسي من أجل توضيح كيف استطاع نجيب الكيلاني أن يوفق في عمله هذا بين الفني و الأيديولوجي، فكان عنوان البحث : "**مسرحية محاكمة الأسود العنسي لنجيب الكيلاني** "**دراسة في البنية و المضامين**". **و** هو سؤال يفتح نوافذ عدة تتيح لنا الإجابة عن أسئلة فرعية توزعت على فصول الأطروحة و مباحثها و يمكن إجمالها في ما يلي؟

- إذا كان لكل كاتب مسرحي مذهب أو اتجاه يدعو إليه من خلال اعماله فما هو مذهب نجيب الكيلاني في المسرح؟
- إذا كان للمسرح رسالة إنسانية فإننا نؤمن بأن لا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قالبها الفني و عليه كيف كانت بنية المسرحية؟ كيف كان طرحه للحدث؟ و ما الشخصيات التي اختارها لتجسيد الحدث ؟ و كيف توزعت على ساحة النص المسرحي؟ و ما البيئة التي اختارها لسير الأحداث؟ و ما أثر الزمان و المكان في بنية المسرحية؟
- إذا كان لكل عمل مسرحي مضمون صريح و آخر خفي يحتاج للقراءة و التأويل ، فماهي المضامين التي شكلت البنية التحتية للنص؟ و هل كانت لها علاقة بحياة الكاتب الشخصية؟

هذه الإشكالية و الأسئلة التي نجمت عنها تشكل كليات لها قابلية الانفراج عن طريق التحليل و المناقشة و النقد.

و يعود **اختياري** لهذا الموضوع لتفاعل جملة من العوامل الذاتية و الموضوعية أذكر منها:

- الرغبة في تقديم عمل يساهم في إثراء الدراسات النقدية المتعلقة بالفنون المسرحية شعرا كانت أو نثرا.
- الرغبة في لفت انتباه الباحثين إلى كتابات نجيب الكيلاني المسرحية ، خاصة أننا عهدنا انحيازهم للرواية على حساب المسرح.
- في حدود علمي ، لم أقف على دراسة علمية خصت مسرح نجيب الكيلاني بدراسة وافية على الرغم من تناول بعض الدارسين لشذرات من آرائه و افكاره بالدراسة و التحليل و النقد في ثنايا مؤلفاتهم و مقالاتهم ، الأمر الذي زاد من عزمي على تخصيص دراسة لإحدى مسرحياته.
- أني كنت قد جربت البحث الموضوعاتي أثناء مرحلة التدرج عندما جعلت البنية الموضوعاتية في الرواية الجزائرية موضوعا لمذكرة تخرج في مرحلة الليسانس، و كذا دراسة المصدر و المضمون في مسرحية اهل الكهف لتوفيق الحكيم في مرحلة الماستر، و هي تجارب على ما فيها من متعة و فائدة ينقصها النضج منهجا و معرفة و هو نقص قد تشفع له ظروف البحث.
- أن المسرحية استقطبت جل الأبعاد التي وظفها نجيب الكيلاني موزعة على في المسرحية، كالبعد العاطفي (حبه لآزاد) و البعد الديني (ربوبية الأسود العنسي) والبعد الحضاري (قضية الحكم) والبعد الذهني(الصراع ضد الزمن) فهي مسرحية جامعة، وبتداخل هذه الأبعاد كانت المواقف فيها أدعى إلى الصراع (جدلية) وذلك مانعتزم معالجته ،إذ حوت المسرحية عل ىتيمات كثيرة

و متنوعة من الصراعات ،أظهرت الشخصيات (عقل/قلب) وعملت على تقديم الأحداث لذا جاء هذا البحث ليدرس تيمات المسرحية وبيان أبعادها الفنية و الكشف عن الدلالات التي تمخضت عنها.

و ككل موضوع لا يخلو **من خطة** يلج بها إلى مرافئ الإجابات ، فقد حاول بحثي هذا، وضع خطة متدرجة إذ كل فصل أو مبحث يحيل إلى اللاحق عبر منهجية مكونة من ثلاثة أبواب و في كل باب عدة فصول ، و هو ما سأتحدث عنه في هذا الصدد:

خصصت الباب الأول المعنون **ب نجيب الكيلاني** و **الأدب الإسلامي** ، وفي هذا الباب يوجد فصلان ؛ خصصت الأول لدراسة حياة نجيب الكيلاني و خدماته العلمية و ذكر لأهم اسهاماته الأدبية ، في حين ذهبت في الثاني إلى دراسة الأدب الإسلامي الذي اسندت إليه أعمال نجيب الكيلاني الروائية و المسرحية فقدمت في هذا الفصل مفهوم الأدب الإسلامي مع ذكر لأهم خصائصه.

أما الباب الثاني فجعلته **لدراسة بنية المسرحية** وسعيت فيه لفك عدة تساؤلات تتعلق ببنية النص المسرحي، و قد جاء في خمسة فصول: تناول الأول الموقف الدرامي ، و تناول الثاني الشخصيات ، فيما تناول الثالث الفضاء المكاني، و تناول الرابع الفضاء الزماني، أما الخامس فقد وقفت فيه عند الارشادات المسرحية .

و بعدها تطرقت إلى الباب الثالث– **مضمون المسرحية** – و الذي تضمن بدوره ثلاثة فصول: تضمن الأول تيمات جدلية الزمن و الذات، أما الثاني فوسمته بتيمات جدلية الزمن و عدمية الذات، و عرضت في الثالث تيمات جدلية الذات و عدمية الزمن.

و من خلال هذه التيمات أكون قد لملمت بالمضامين الفرعية للنص المسرحي، هذا عن خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث للإجابة عن مختلف التساؤلات.

و بما أن أي دراسة نقدية واعية تستهدف الدقة و العلمية في الطرح و التي لا تستقيم إلا بالمنهج الذي يسهم في الوصول إلى النتائج السليمة ، فقد فرضت طبيعة الدراسة **منهجين** ساعدا في ضبط مسار البحث على النحو التالي:

استدعى الباب الأول المنهج المعياري لتحديد مفهوم الأدب الإسلامي و كذا عند الحديث عن سيرة الذاتية لنحيب الكيلاني، كما كانت الحاجة ملحة لاستغلاله في بقية الفصول البحث، كما اعتمدت على المنهج الموضوعاتي في دراسة المضمون (المواضيع) إذ تحتاج لآلية الموضوعاتية لرصد تيمات النص فهما الأنسب لمثل هذا البحث الذي يسعى إلى محاولة الإحاطة بالمسرحية بنية ، و الغوص فيها مضمونا ، حين اعتبرنا العمل المسرحي افصاحا عن اللاشعور.

و قد **تعددت مصادر بحثي** و مراجعه ،بين الأدبية و الفلسفية ، و بين الورقية و الإلكترونية، فكانت رحلة ممتعة في بطون الكتب ، رحلة أولى لجمع المدونة، و رحلة ثانية لدراستها.

و من أهم **المراجع الجوهرية** التي استغلت في البحث تباعا لعلاقتها المباشرة بالموضوع و تقديمها لما يحتاج إليه من الرؤى و الاستعانة من خلالها بالأمثلة التطبيقية، اخص بالذكر منها: كتاب أحمد موساوي في أدب نجيب الكيلاني أبعاد الصراع و امتداداته، و الذي سلط الضوء على أعمال نجيب الكيلاني الروائية لا المسرحية.

أما عن المادة التي استقيت منها و نهلت منها بشدة فكثيرة و متنوعة؛ منها ما هو في الفلسفة ككتاب "إنسانية الإنسان" لرالف بارتون ، و ما هو في التنظير المسرحي ككتاب" التأليف الدرامي" لعبده دياب و "فرحان بلبل " النص المسرحي الكلمة و الفعل" ، و ما هو متخصص في الأدب الإسلامي ككتاب" مدخل إلى الأدب الإسلامي" لنجيب الكيلاني، و كذلك ما تعلق بالنقد ككتاب" من قضايا الأدب الإسلامي لوليد قصاب.

و يمكن أن أضيف إلى ما سبق ما تهيأ من معجم المسرح لباتريس بافيس إذ وجدت فيه خير معين .

و على الرغم من أهمية الموضوع فقد كانت **الدراسات السابقة** عنه منعدمة ، إذ لم أعثر على أي دراسة خصت مسرح نجيب الكيلاني من قريب أو بعيد سوى إشارات بعيدة كل البعد تتعلق بعناوين مؤلفاته المسرحية فقط ،فأكثر الدراسات المتعلقة بأعمال نجيب الكيلاني كانت و لازالت لا تتعدى حلقة أعماله الروائية.

أما عن الدراسات الحديثة فيجدر بي في هذا الموقف أن نشير إلى أهم جهد صادفني و الذي كان له فضل السبق في هذا المجال فأذكر: كتاب الدكتور" أحمد موساوي" المعنون بـ:" في أدب نجيب الكيلاني أبعاد الصراع و امتداداته " و الذي تناول فيه المؤلف روايات نجيب الكيلاني لا المسرحيات، فقد أفادني في إشارته إلى المواضيع التي قدمها نجيب الكيلاني في أعماله و الاستفادة منها.

أما عن المشكلات التي واجهت بحثي هذا فصعوبة العثور على بعض المراجع التي كان بإمكانها تذليل بعض عقبات البحث لاسيما فيما تعلق بالفصل الثالث بالدراسة الموضوعاتية.

و ما كنت لأعدد **صعوبات البحث** التي واجهتني لولا طقوس المقدمات الأكاديمية ؛ و لولا طمعا في أن تفيد باحثا ،أو توجه قارئا. و أولى الصعوبات

صعوبة حصولي على النص المسرحي "محاكمة الأسود العنسي"، لكونه مفقودا من رفوف مكتبات الجامعة الجزائرية و حتى على مستوى المواقع الإلكترونية . و قد حصلت عليه و على غيره من المراجع التي أنعشت بحثي من مكتبة القاهرة تصويرا لا اقتناءا.

و ثانيها؛ ظروف كثيرة كانت تمنع استمرار البحث، و ربما عدم الاستقرار كان أشدها وطأة، وزاد انشغالي بتطبيب ابني لأربع سنوات متتالية ، فكان العمل ينقطع أحيانا لفترات تطول حتى لتصبح كلفة العودة أثقل من بداية عمل جديد؛ مما قصر بي بصراحة عن بلوغ ما كنت أطمح إليه.

كما واجهتني صعوبات في الفصل بين تيمات المسرحية لأن نجيب الكيلاني كثيرا ما يتداخل عنده الخطاب الاجتماعي بالديني بالسياسي، بحيث يجد المتلقي أو الدارس صعوبة في الفصل بين هذه الخطابات، و إن كانت متعة هذا البحث يسرّت كل عسير.

و قد أخذ هذا البحث وقتا وجهدا عظيمين ، و لا أسوق هذا من أجل ادعاء الإحاطة الكافية بكل القضايا المتعلقة بالمسرحية و الإجابة الكافية عن كل الأسئلة، فذلك طموح مثالي ، ومع هذا أطمع لنوال الأجرين و إلا ظفرت على الأقل بأجر الاجتهاد.

و في الأخير، أتوجه بخالص الشكر و العرفان للدكتور" عمار حلاسة" الذي أشرف على هذا العمل و رعاه بالعناية الكاملة و التوجيه المستمر إلى أن استوى على ما هو عليه.

كما أشكر كل أصدقائي و زملائي الباحثين الذين لم يبخلوا عليا بالعون و المساعدة ، أخص بالذكر منهم (فرحات عبد المتين محمد عمران)، و على الله قصد السبيل.

الباب الأول:
نجيب الكيلاني و الأدب الاسلامي

الفصل الأول: نجيب الكيلاني

- سيرة المؤلف
- خدماته العلمية
- اسهاماته الأدبية

مقدمة:

الأديب نجيب الكيلاني ، هو أديب و مؤلف مسرحي مصري، أشتهر كروائي ، و هو من مؤسسي الأدب الإسلامي من خلال تنظيره لهذا النوع من الأدب من خلال مؤلفاته المتعددة .

كما له العديد من المقالات و الدراسات التي نشرت في المجلات الإسلامية و العربية، كما لم يمنعه انشغاله بالتأليف في مجال الأدب (قصة/ رواية/مسرحية/شعر) بأن يؤلف في مجال الصحة البدنية و الصحة النفسية ، انطلاقا من كونه طبيبا قبل أن يكون أديبا لامعا في سماء الأدب الإسلامي.

و بفضل ثراء اسهامات نجيب الكيلاني في مجال الأدب الإسلامي تنظيرا و تأليفا خاصة في مجال الرواية، عدّ نجيب الكيلاني أحد رواد الأدب الإسلامي ، فهو أنموذج للكاتب العربي الذي يتمتع بالحس الإسلامي العميق، و الذي جعله يقدم الكثير و الكثير في مجال الأدب الإسلامي.

1-سيرة المؤلف(الكاتب/ الروائي).

اسمه الكامل نجيب الكيلاني بن عبد اللطيف بن إبراهيم الكيلاني ، الذي ولد في حزيران في عام 1931 بقرية شرشابة ، كان أبوه عبد اللطيف الكيلاني يعمل في الزراعة ، و كانت أمه من أسرة الشافعي الكبيرة في القرية و التي تهتم بتعليم أبنائها في المدارس الحديثة و الأزهر.

التحق في عمر الرابعة بكتاب القرية أين تعلم و حفظ كثيرا من سور القرآن الكريم ، و كان جده لأبيه من حرص على تعليمه لما لمس فيه من ذكاء و رغبة في

التحصيل، فتعلم القراءة و الكتابة و الحساب و قدرا من الأحاديث النبوية و سيرة الرسول و قصص الأنبياء و قصص الرسل.[1]

و في سن الثامنة انتقل إلى المدرسة الارسالية الأمريكية ليواصل تعليمه رغم الفقر الذي كانت تعيشه الأسرة ، فقد كان أبوه عبد اللطيف يحرم الأسرة من بعض المال ليقدمه له ، و كان نجيب يرد الجميل بالتفوق على أقرانه.[2]

أكمل نجيب الكيلاني تعليمه الثانوي في عام 1949 بمدينة طنطا عاصمة محافظة العربي ، و بذلك ذهب إلى جامعة القاهرة فالتحق بكلية الطب في عام 1951 ، و لم يمنعه هذا الاختصاص من التخلص من ميوله إلى الأدب ؛ حيث كان شغوفا بالقراءة و خاصة قراءة المجلات التي ظهرت في تلك الفترة كالرسالة و الثقافة و الهلال و عن طريقها تعرف على سيد قطب و العقاد و المازني.

و قد أدى تعرفه على جماعة الاخوان المسلمين و مؤلفاتها و مبادئها و نشاطها إلى تفهم روح الإسلام ، فتأثر بهم و ألف على نهجهم، و اشتهر فيما بعد على أنه من أهم الداعين إلى فكرة الأدب الإسلامي و هذا بسبب إيمانه الواضح برسالة الأدب و قدرته على التغيير، خاصة إذا كان الأدب الواعي الذي يصدر على هدي الإسلام الممثل للقيم الإنسانية الحقة[3]، و تمّ اعتقاله في عام 1955 عندما كان في السنة النهائية بالكلية بسبب نشاطه في جماعة الإخوان.

بعد اطلاق صراحه في عام 1959 رجع نجيب الكيلاني إلى الكلية و أكمل شهادته في مجال الطب في عام 1960.[4]

---

[1]- ينظر: **علي محدادي**، الاتجاه الإنساني في روايات نجيب الكيلاني، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2014/2013، ص 50.

[2]- ينظر: **أحمد موساوي**، أبعاد الصراع و امتداداته، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 2009، ص 9.

[3]- ينظر : **علي محدادي**، الاتحاه الانساني في رويات نجيب الكيلاني، ص 52.

[4]- **محمد سيف الرحمان**، اسهامات نجيب الكيلاني في الأدب الإسلامي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان، العدد الرابع و العشرون، 2017، ص 286.

و تعد تجربة السجن من أقسى التجارب في حياة نجيب الكيلاني ، حيث تركت آثارا عميقة في نفسه، فقد كان شاهدا على ما عان الإخوان في تلك الفترة و ما كان يلاقيه السجناء من تعذيب[1]، فخرج نجيب الكيلاني من السجن بروايته الأولى و التي ألفها في زنزانته" الطريق الطويل" و التي فازت فيما بعد بجائزة وزارة التربية.

بعد خروج نجيب الكيلاني من السجن تزوج كريمة محمود ابنة الشيخ محمود شاهين و هو يعتبرها نموذجا طيبا للمرأة الصالحة، و كانت حياته مع زوجته حياة سعيدة و العلاقة بينهما علاقة حب و كرامة ، و لهما ثلاثة أبناء و بنت واحدة.[2]

2- خدماته العلمية

بدأ الكيلاني العمل في مجال الطب في مستشفى أم المصريين في الجيزة ، ثم انتقل بعدها إلى قريته شرشابة و عمل هناك طبيبا في القسم الطبي ، كما عمل على تأسيس رابطة الأدب الإسلامي في الوقت نفسه، لينتقل بعدها إلى الخليج حيث عمل طبيبا في الكويت ، ثم انتقل إلى الإمارات العربية ليشغل منصب مستشار وزير الصحة بوزارة الصحة حتى تقاعد في عام 1992، ليعود إلى بلده بكتاباته الطبية الناضجة بعد غربة دامت ما يقارب ثلاثين عاما[3]، و ذلك بعد أن اشتد به المرض لفترة طويلة و هو في الغربة ليقرر العودة إلى وطنه و يقضي الأيام الأخيرة من حياته و هو يصارع المرض، حتى انتقل إلى رحمة الله في عام 1415هـ الموافق ل للسادس من ماس 1995 و دفن في مصر .

3- إسهاماته الأدبية

[1]- **أحمد موساوي**، أبعاد الصراع و امتداداته، ص 11.
[2]- **محمد سيف عبد الرحمان**، اسهامات نجيب الكيلاني في الأدب الإسلامي، ص 287.
[3]- ينظر: **علي محدادي** ، الإتجاه الإنساني في روايات نجيب الكيلاني، ص 53.

يعد نجيب الكيلاني عميد الأدب الإسلامي، فقد ترك أزيد من سبعين كتابا في مجال القصة و الشعر و المسرحية و الرواية ، داعيا بذلك إلى القيم الإسلامية كالتسامح وفعل الخير و المحبة بلغة بعيدة عن الإباحية و العرى مصورا بذلك مشاكل الأمة الإسلامية.

1- المسرح:

ألف نجيب الكيلاني في مجال المسرح كتب نظرية بالإضافة إلى أعمال مسرحية نذكر منها:

- الكتب التنظيرية(نقدية):
  - نحو مسرح إسلامي
  - حول المسرح الإسلامي
  - تجربتي الذاتية مع المسرح الإسلامي
- المسرحيات:
  - الوجه المظلم للقمر
  - سراييفو حبيبتي 1996.
  - على أبواب خيبر
  - محاكمة الأسود العنسي
  - الجنرال علي
  - على أسوار دمشق 1958.

2- الرواية:

كتب نجيب الكيلاني العديد من الروايات و التي كانت مواضيعها مستوحاة من التاريخ الإسلامي و من واقع الأمة الإسلامية ، من أعماله في هذا المجال نذكر:

- ملكة العنب، عذراء القرية ، امرأة عبد المتجلي.
- أميرة الجبل ، عذراء جاكرتا، حمامة سلام.
- اعترافات عبد المتجلي، الرجل الذي آمن .
- رمضان حبيبي، قاتل حمزة، في الظلام.
- رأس الشيطان، نهاية طاغية ، على أبواب خيبر.
- حكاية جاد الله، ابتسامة في قلب شيطان.
- أهل المحمدية ، عمالقة الشمال، أرض الأنبياء
- ليل الخطايا، الرايات السوداء، الظل الأسود .
- مملكة البلعوطي، رجال و ذئاب.
- رحلة إلى الله، الطريق الطويل، اليوم الموعود
- لقاء عند زمزم، أرض الأشواق
- الذين يحترقون، حارة اليهود.
- ليالي تركسان، ليالي السهاد، طلائع الفجر.
- الكأس الفارغة، قضية أبو الفتوح الشرقاوي.
- عمر يظهر في القدس، نور الله، الربيع العاصف
- النداء الأخير، ليل العبيد، مواكب الأحرار.

3-القصة القصيرة:

ألف نجيب الكيلاني العديد من القصص القصيرة و التي قد استوحاها من التاريخ و الواقع الاجتماعي، نذكر منها:

- العالم الضيق
- دموع الأمير

- فارس هوزان
- عند الرحيل

4- النقد:

- الاسلامية و المذاهب الأدبية: تناول نجيب الكيلاني في هذا الكتاب الفن الاسلامي خاصة و الأدب الاسلامي عامة ، كما تناول فيه التصور الانساني للكون و الانسان و الطبيعة.
- آفاق الأدب الاسلامي
- رحلتي مع الأدب الاسلامي

5- الشعر:

ترك نجيب الكيلاني تسعة دواوين تنوعت بين المطبوع و المخطوط:

- المطبوعة:
  - مهاجر
  - عصر الشهداء
  - كيف ألقاك
  - أغاني الغرباء
  - مدينة الكبائر
  - نحو العلاء
- المخطوطة:
  - الأمل الطريد
  - أغنيات الليل الطويل
  - لؤلؤة الخليج

6-الفكر:

- حول الدين و الدولة
- الطريق إلى اتحاد اسلامي
- أعداء الإسلامية
- تحت راية الإسلام

7- الصحة:

- احترس من ضغط الدم
- في رحاب الطب النبوي
- الغذاء و الصحة
- التحصين وقاية طفلك
- مستقبل العالم في صحة الطفل
- الدين و الصحة

8-السيرة الذاتية:

كتب نجيب الكيلاني في مجال السيرة الذاتية ، سيرة حياته تحت عنوان " **لمحاتمن حياتي**" مكونة من خمسة أجزاء يتحدث فيها عن جميع مراحل حياته التي عاشها من مصر إلى الخليج.

الفصل الثاني: الأدب الإسلامي
مفهومه
خصائصه

1- مفهوم الأدب الإسلامي

تمهيد:

قبل الولوج في مفهوم الأدب الإسلامي، يجب أن نشير إلى قضية الفصل في معنى المصطلح المراد بالدراسة لأن المركب الإسنادي "**الأدب الإسلامي**" يحيل إلى معنيين اثنين؛ الأول هو أدب مرحلة تاريخية ، و المقصود به فترة ظهور الاسلام كدين قائم له قواعده و أسسه، كقولنا الأدب العباسي و الأدب الأموي...

أمّا المعنى الثاني للأدب الإسلامي فهو المقصود من دراستنا اليوم ، أو هو العمود الذي يقف عليه بحثنا هذا ، و المقصود به هو الأدب الذي لا يشير إلى الإسلام كفترة و انما يشير إلى أدب نابع في مأساته و ملهاته من أديب مسلم يدعو من خلال مؤلفه إلى الأخلاق و الخصال الحميدة من خلال تقديم نموذج إنساني مسلم ينتصر في نهاية العمل، أو نموذج جاهلي يشير إلى الجاهلية لا كحقبة زمنية ، بل كحالة إنسانية ابتعدت عن منهج الخالق.

إن أول من أطلق مصطلح "**الأدب الإسلامي**" هو سيد قطب عام 1952، و كان يريد به" التعبير الناشئ من امتلاء النفس بالمشاعر الإسلامية " ثم جاء محمد قطب* ليؤكد هذا المصطلح ليقول في تعريف الأدب الإسلامي إنه" التعبير الجميل عن الكون و الحياة و الإنسان من خلال تصور الإسلام لهذا الوجود.[1]

و بعد المفهوم السابق للأدب الإسلامي تأتي محاولات نجيب الكيلاني في تقديم تصور جديد و هو مصطلح "**الإسلامية** " الذي سرعان ما تخلى عليه مؤلفه، و قد أشار إليه "شلتاغ عبود" في كتابه حين قال: " و في المقابل نجد الدكتور نجيب الكيلاني يطلق مصطلح" الإسلامية" على ما يريد من أدب إسلامي و هو مصطلح

*محمد قطب إبراهيم حسين شاذلي ، كاتب إسلامي مصري له عدة مؤلفات و هو شقيق سيد قطب.

[1]- ينظر: **عبود شلتاغ**، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة ، ط1، 1992، دمشق، ص 24.

يوحي لنا بأن الكاتب أثبته ليضاهي به مصطلحات مثل الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية و غيرها من مذاهب الأدب الغربي.. و الواضح أن المفهوم الذي قدمه نجيب الكيلاني لم يصادف هوى لدى الأدباء و النقاد الإسلاميين لاستشعارهم المنحنى الذي يجاري المذاهب الأدبية الغربية، لذلك لم نقرأه عنوانا لأي دراسة من دراسات نجيب الكيلاني في كتبه التي ألّفها، بل إن الكيلاني نفسه هجر هذا المصطلح(الإسلامية) و آثر مصطلح " الأدب الإسلامي" في كتبه التي ألفها ، ككتاب مدخل إلى الأدب الإسلامي 1987[1].

وما يمكن أن نلاحظه مما سبق، بأن استسلام نجيب الكيلاني و هجره لمصطلح "الإسلامية" أكبر خطيئة في تاريخ الأدب العربي، و ذلك لأنه لو تمسكنا بمصطلح الإسلامية كمذهب يضاهي المذاهب الغربية(الرومانسية/الكلاسيكية..) لأنتج الأدباء العرب أدبا إسلاميا بامتياز، و ليس أدبا عربي اللغة و غربي المذهب إن ترجم فلن يجد فيه الآخر جديدا ، بل بضاعتكم ردت إليكم.

مفهوم الأدب الإسلامي:

تعدد مفاهيم الأدب الإسلامي بتعدد المنطلق، مفاهيم انطلقت من الشكل ، و أخرى انطلقت من المضمون و أخرى انطلقت من المؤلف أو المنتج، و لعل أشهر تعريف للأدب الإسلامي هو تعريف رائد الأدب الإسلامي نجيب الكيلاني ، و الذي يعرفه على أنه التعبير الفني الجميل، المؤثر و النابع من ذات مؤمنة و المترجم عن الحياة و الإنسان و الكون، وفق الأسس العقائدية للمسلم، حيث يبعث هذا التعبير المتعة و المنفعة ، محركا الفكر و الوجدان و محفزا لاتخاذ موقف و القيام بنشاط ما.[2]

[1]- **شلتاغ عبود**، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة، ط1، 1992، دمشق، ص25/24

[2]- **نجيب الكيلاني** ، مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، ط1، 1407ه، قطر، ص 36.

و يرى الباحث من خلال التعريف السابق الموجز لشروط تصنيف أي عمل فني ضمن دائرة الأدب الإسلامي و هو كون المؤلف مؤمنا؛ بمعنى ليس كل أديب مسلم يمكنه أن يؤلف في مجال الأدب الإسلامي ، بل يشترط أن يكون مؤمنا أي يفهم جيدا أسس و عقيدة الإسلام و يطبقها و يدافع عنها و ينتصر لها في نصه.

كما يعرف الأدب الإسلامي على أنه" الأدب الذي يقف قبالة (الأدب الجاهلي) الذي يعبر عن الجاهلية التي هي حالة تصحب مسيرة الحياة الإنسانية حينما تبتعد عن منهج الخالق البارئ المصور، و تتبنى مفاهيم وضعية بشرية و مثلما تكون الجاهلية (حالة) و ليست مرحلة تاريخية محددة كما هو معروف، كذلك فالأدب الجاهلي لا يخص أدب مرحلة معينة من التاريخ بل يرافق كل مرحلة تكون الجاهلية سائدة فيها"[1]؛ بمعنى أن الأدب الإسلامي هو أدب حالة أو نفس مؤمنة و ليس أدب مرحلة تاريخية معينة، و ذلك انطلاقا من أنه يستند على مبادئ و تعاليم الإسلام(القرآن الكريم) الصالحة لكل زمان و مكان، و للإنسانية عامة.

أما **بريغش*** فقد عرّف الأدب الإسلامي على "أنه التعبير الفني الجميل للأديب المسلم في الحياة من خلال التصور الإسلامي"[2] بمعنى ؛ أن الأديب المسلم عنده هو من إلتزم بالإسلام فكرا و سلوكا و اعتقادا، فبعد تلقيه الحياة كلها من خلال التصور الإسلامي ، و ينفعل بها و يعانيها من خلال هذا التصور، ثم يقص علينا هذه التجربة الخاصة التي عاناها في صورة جميلة.

كما قدم بريغش شرطا مهما للأدب الإسلامي و هو شرط إسلام الأديب حين قال: " الأدب الإسلامي هو الأدب الذي يصدر عن المسلم ، أما من ناحية من النواحي

---

[1]- **شلتاغ عبود**، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص 25.

*- بريغش أديب و ناقد دمشقي و هو من أحد مؤسسي رابطة الأدب الإسلامي العالمية التي كان يرأسها سماحة الشيخ الحسن الندوي، و هو من أعظم النظرين للأدب الإسلامي بمؤلفاته المتعددة ، مثل الأدب الإسلامي المعاصر، الأدب الإسلامي أصوله و مؤلفاته...

[2]-**بدري نجيب زبير**، مفهوم الأدب الإسلامي عند الأديب محمد حسن بريغش، دراسة وصفية تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية و الأدبية، العدد الأول، جوان 2013، ماليزيا، ص 7.

أو أكثر، فهو أدب الفطرة السوية ، أو الأدب المحايد أو الأدب الموافق للإسلام و لكنه ليس الأدب الإسلامي قطعا".[1]

و يمكن أن نلخص مفهوم الأدب الإسلامي في المفهوم الذي قدّمه وليد قصاب حين قال:" إنه تعبير جمالي شعوري باللغة عن تصور إسلامي للإنسان و الكون و الحياة ، إنه تعبير فني راق، رؤية فكرية يحكمها التصور الإسلامي و المنهج الإسلامي، تمليها عقيدة الإسلام بكل ما تمد به الأديب من رؤى و مشاعر ، و بما تقدم له مقاييس الحق و الباطل ، و الخير و الشر ، و الجمال و القبح، و العدل و الظلم."[2]

و يتفق الباحث مع شرط بريغش في تعريفه للأدب الإسلامي حين قصر هذا الأخير على الأديب المسلم فقط، بمعنى لو قدم أديب غير مسلم عمل فني يتطابق في مضمونه مع الشريعة الإسلامية ، فإن ذلك لا ينفي وجود ثغرات في النص مادام الأديب لم يتجرد من معتقداته المنافية للإسلام.

2- خصائص الأدب الاسلامي

2-1- الإلتزام:

إن أول ما تبادر إلى ذهني عند سماع مصطلح " الإلتزام في الأدب الإسلامي" هو تقيد الكاتب أو المؤلف بمواضيع معينة و جمهور خاص، بل إن الحقيقة عكس ذلك تماما ، و هذا ما أشار إليه وليد قصاب حين قال:" الإلتزام في الأدب الإسلامي واسع رحيب، إنه إلتزام العقيدة الإسلامية بكل ما تنطوي عليه من عالمية و شمول ، و صدور عن تصوراتها للكون و الأنسان و الحياة، فهو ليس طبقيا، و لا فئويا و لا

[1]- ينظر: **بدري نجيب زبير**، مفهوم الأدب الإسلامي عند الأديب محمد حسن بريغش، دراسة وصفية تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية و الأدبية، العدد الأول، جوان 2013، ماليزيا، ص 7.

[2]- **وليد إبراهيم قصاب**، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، ط 2008، دمشق، ص 27.

محبوسا عند قضايا معينة، و جمهور خاص و زمان بعينه بل إنه إلتزام بقضايا إنسانية عامة لها صفة الديمومة و الخلود، إلتزام الخير و الحق في أشكالهما المجرّدة المطلقة و الدفاع عنهما حيثما وجدا و عند من وجدا، و الصراع فيه ليس بين طبقات اقتصادية ، بل بين العدل و الظلم، بين الحق و الباطل و الخير و الحق يتمثلان فيما أراد خالق العباد للعباد [1].

و مما سبق فإن الإلتزام لا يقيد الأديب بموضوع معين و جمهور خاص بل هو مواطأة الحق بمعناه العقدي العام أي التعبير عنه كما يراه الإسلام.

و لقد اختلف النقاد في كيفية الإلتزام الإسلامي في الأدب الإسلامي ، فانقسموا بذلك إلى ثلاث مجموعات ، و هي كالآتي:

الفريق الأول اشترط أن يكون الإلتزام في الشخصية، و يقصد به أن يكون الأدب الإسلامي هو الأدب الصادر من الأديب الإسلامي الملتزم بالإسلام، أما الفريق الثاني فاشترط الإلتزام في النص ، و يقصد به أن الأدب الإسلامي هو الأدب الداعي إلى ما دعا إليه الإسلام و إن كان صادرا من غير مسلم .

أما الفريق الثالث؛ اشترط الإلتزام في النص و الشخصية ، و ذلك بأن يكون الأديب موظفا في سبيل التوعية الإسلامية و صادر من مسلم ملتزم، فيكون الأدب الإسلامي صادرا من أديب مسلم متديّن، ملتزم بالعقيدة و أن يفيد القرّاء إفادة دعوية حيث إنهم بعد قراءة عملا منه يشعرون بأن هذا التأليف الأدبي قد زاد وعيهم الإسلامي و قرّبهم إلى الصراط المستقيم[2].

[1]- ينظر : المرجع السابق، ص 33/31.

[2]- ينظر: **نصر الدين إبراهيم** أحمد حسين، إشكالية الإلتزام في ضوء القصة العربية الحديثة ، دراسة نقدية تحليلية، مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية، ط1، ماليزيا، 2008، ص 52.

و يرى الباحث مما سبق بأن الرأي الأول هو الأرجح ، و ذلك لأن الإلتزام في الشخصية حتما سيدفع بصاحبه إلى الإلتزام في النص، أما الفئة الثانية الذي تشترط الإلتزام في النص فقط ، فهذا لا يحقق عنصر الصدق في العمل الأدبي فالمؤلف لم يتجرد بعد من معتقداته القديمة حتى و إن دعا إلى ما دعا إليه الإسلام.

أما النوع الثالث الذي يشترط الإلتزام في الشخصية و النص ؛ فهذا النوع يصّر على أن يكون الأديب مشهورا إسلاميا(متديّن) و ليس مسلما بالاسم فقط ، فإن أدبه لا يدخل دائرة الأدب الإسلامي و إن كان يدعو إلى مكارم الأخلاق، فهذا الشرط لا يتقبله المنطق لأنه :

- يحول الأديب من فنان إلى داعية في سبيل التوعية و نشر الإسلام.
- يعسّر من العملية النقدية و ذلك أن الباحث يجب أن يبحث أولا عن ما إذا كان الأديب متدين أو لا حتى يستطيع مباشرة العملية النقدية.

2-2- البطل(اختيار الشخصية):

البطل اسلاميا هو القدوة أو النموذج أو المثال الحي الذي تتجسد فيه القيم الإسلامية، لكنها لا تغلق الباب أمام نماذج الضعف البشري ، أو البطولة الناقصة التي تحتاج إلى تجربة و معاناة ، و هي في طريقها إلى النمو و الاكتمال و هذا دور لابد أن يحتفي به الأدب الإسلامي ، كما أن هذه النماذج الجائحة(نماذج الضعف البشري) أكثر جاذبية بالنسبة لحامل القلم.

كما أن البطل في الأدب الإسلامي ليس حكرا على طبقة اجتماعية دون أخرى ، بل يشمل جميع شرائح المجتمع، كما أن البطل هو تجسيد لفكرة يريد الكاتب ابرازها لتؤدي دورا تمتزج فيه المتعة لدى المتلقي ، فيتفاعل معها و يتأثر بها، بمعنى أن الكاتب لا ينتخب الشخصية عشوائيا و إنما اختيار واع من الحياة لشخصية جذبت

انتباهه بقوتها ، أو نقائها أو صمودها أمام العواطف و الأنواء، أو تمرّدها على الشر و الباطل ، أو جهادها في سبيل الحق ،أو تمسكها بقيم الحب و الفضيلة ، أو تضحياتها الملفتة للنظر[1].

كما أن الكاتب لا ينقل الشخصية (البطل) بأسلوب فوتوغرافي ، بل يضيف لمسات و سمات جديدة ، و يحشد لها الأحداث المناسبة و يتخيل الحوار المناسب و يدخل معها في وقائع و ممارسات متخيلة تكشف عن دخيلة الشخصية و يفسر حركتها و فكرتها ، المهم الكاتب قد يحذف و قد يضيف حتى يستوي أمامه النموذج الذي يريد، و هكذا نرى بأن شخصية البطل في الأدب الإسلامي ليست صورة طبق الأصل عن الواقع و لكنها كائن حي تكاملت لديه المواصفات و الأسباب التي تجعله قادرا على آداء دوره، و في هذه النقطة بالذات تتفاوت القدرات الإبداعية من كاتب إلى آخر[2].

و يرى الباحث مما سبق بأن قرار الغاء نجيب الكيلاني للنقل الفوتوغرافي للشخصية في محله، لأنه لوكان الأدب الإسلامي يلتزم بالنقل الحرفي لما جاء في كتب التاريخ و الكتاب السماوي(القرآن) فإنه لن يقدم عملا فنيا ، بل سيكون ما طرحه مجرد عرض تاريخي ، و يذكرني في هذا المقام قصة "أهل الكهف" التي قدمها توفيق الحكيم في قالب مسرحي فشل تأديته على خشبة المسرح و لكنه طبع أكثر مرة لأنه مسرحية ذهنية بامتياز ابتعد المؤلف فيها عن الالتزام الحرفي بما جاء في كتب التاريخ و الكتب السماوية.

2-3- ثنائية الشكل و المضمون:

[1]- ينظر: **نجيب الكيلاني** ، مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، ط1، 1407ه، قطر، ص 58/55

[2]- ينظر: **نجيب الكيلاني**، مدخل إلى الأدب الاسلامي، ص 58.

تتعلق قضية الشكل و المضمون بالنص كله من البداية إلى النهاية ، و لكن تختلف البدايات من كاتب إلى آخر ، فهناك من يبدأ في بداية الأمر من فكرة ما ثم يحاول تجسيدها من خلال ايجاد الشخصية المناسبة التي تمثلها، و هؤلاء الكتاب ينطلقون من معتقد أن الفكرة هي البطل الحقيقي.

أما الفئة الثانية فيختارون شخصية معينة ثم يقومون بوضع تصور لها(فكرة)، و لقد أشار نجيب الكيلاني إلى الفئة الأولى قائلا: "فبعد أن تكتمل الفكرة في ذهن الكاتب، يبحث لها عن نموذج إنساني يتلبس هذه الفكرة ويتحرك في نطاقها ويتأثر بها ،وهكذا تأتي ردود الأفعال مرتبطة بالفكرة اكثر من ارتباطها بالبطل حيث نلمح الفكر وراء كل حركة أو حوار[1]".

و يعتبر الشكل الفني المتميز وحده هو الذي يفرق _في الكلام_ بين ما هو أدب و ما هو كلام عادي ، فالمضمون_ مهما نبل وسما_ لا يصنع عملا أدبيا من غير تدخل يد الفنان ، فهي التي تحيل هذا الفكر إلى أدب رفيع[2].

أمّا من حيث الشكل، فقد تحدث نجيب الكيلاني عن ذلك حين قال :" قد يكتب أحدهم مسرحية ثرية المضمون قوية المعنى، نبيلة الغاية ، لكنها مهلهلة البناء، شائنة الحوار، لا عمق في تصوير شخصياتها، و لا حياة في حركتها المسرحية ، مثل هذه المسرحية لا تعدّ فنا على الإطلاق بل هي مجموعة من الخواطر و الآراء و المبادئ قذفوا بها على قارعة الطريق".[3]

بمعنى ؛ أنه ليس كل كلام ذكر فيه الإسلام ، أو قضية من قضاياه ، أو فكرة من أفكاره يعد أدبا إسلاميا ، بل يشترط فيه الجمال الفني شأنه شأن الآداب الأخرى.

---

[1]- **نجيب الكيلاني**، مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، ط1408،1ه، ص 59.
[2]- **وليد إبراهيم قصاب**، من قضايا الأدب الإسلامي، 80
[3]- **نجيب الكيلاني** ، الإسلامية و المذاهب الأدبية، ص 37.

و لقد أشار وليد قصاب إلى ما سبق شرحه ، حين قال:" الأدب الإسلامي رغم أهمية المضمون فإنه يرفض جعل العمل الأدبي شعارا أو بيانا دينيا أو خطبة عادية، بل يؤكد على أهمية الفكرة و القيم الخيرة حيث لا يقبل أن تقدم ساذجة مباشرة بل لابد من أن تقدّم بأسلوب فني حتى تكون أدبا"[1].

فالأدب الإسلامي حسب رأي وليد قصاب هو الأدب الذي ينهض على الشكل و المضمون معا و هما جناحاه اللذان لا ينهض _ كطائر_ إلا بهما ، و أن أي انتقاص من أحدهما على حساب الآخر يشوه صورة الأدب ، و يجعله طائرا كسيحا لا يملك إلا جناحا واحدا و لن يستطيع التحليق به أبدا.[2]

و يتشابه الرأي السابق إلى حد كبير مع رأي نجيب الكيلاني الذي يرى أن الأدب الإسلامي" يحرص أشد الحرص على مضمونه الفكري النابع من قيم الإسلام العريقة و يجعل من ذلك المضمون و من الشكل الفني نسيجا واحدا معبرا أصدق تعبير، و يعوّل في ذلك كثيرا على الأثر و الانطباع الذي يترسب لدى المتلقي، و يتفاعل معه ، و يساهم في تشكيل أهوائه و مواقفه و حركته الصاعدة أو المتدفقة إلى الأمام."[3]

و من خلال الآراء السابقة يتضح لنا بأن الأدب الإسلامي هو الأدب القائم على الشكل و المضمون في آن واحد، أي هو الأدب الذي لا ينحاز فيه المؤلف إلى الشكل على حساب المضمون بل يقدمها معا في قالب فني متكامل.

2-4- أدب عقدي:(الاديولوجي)

الأدب الإسلامي هو أدب عقدي بامتياز ، و ذلك لأنه الأدب الوحيد المرتبط بالعقيدة الإسلامية يصدر عنها، و يغترف من نبعها ، و العقيدة الإسلامية مفهوم

[1]- **وليد قصاب**، من قضايا الأدب الإسلامي، ص 80.
[2]- ينظر: المرجع السابق ، ص 94.
[3]- **نجيب الكيلاني**، مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص 34.

شامل للكون و الحياة و الإنسان ، تشمل كل صغيرة و كبيرة ، و تنعكس على أنشطة الإنسان جميعها ، فهي ليست مقصورة على الشعائر الدينية من صوم و صلاة و جهاد و ما شاكل ذلك، بل هي تصور كامل شامل لكل شأن من شؤون الحياة.[1]

و مما سبق فإن الأدب الإسلامي هو أدب عالمي أو أدب الحياة و الإنسان ، انطلاقا من استناده إلى المنهج الرباني الشامل ، الواضح التصور ، الصالح لكل مكان و زمان ألا و هو منهج القرآن الكريم بلسان عربي مبين.

[1]-ينظر: المرجع السابق، ص 28.

الباب الثاني:
محاكمة بنية المسرحية

الفصل الأول: الموقف الدرامي

- ماهيته
- قوانينه - البداية
- العرض
- النهاية

تعد لغة الدراما هي لغة السلوك و ليست لغة السرد، فعندما عرَف أرسطو الدراما في كتابه" فن الشعر" نص على أن الأصل في الدراما هو الحدث و ليس القصة و حتى كلمة دراما نفسها فإنها اشتقت من كلمة " دراميون" باليونانية و التي تعني :عمل أي شيء... و من هذا كان الحدث هو عصب الدراما و من هنا أيضا كانت طبيعة الحدث هي المدخل الأول لدراسة هذا الشكل الفني[1].

1- الموقف الدرامي:

هو التصرف الإنساني الكامل إزاء أمر أو شأن يحدث ، و يمكن القول أن الموقف الدرامي هو الهيكل بالنسبة للفعل الدرامي و لابد من أن تتوافر فيه :

- ✓ _ أن يكون فعلا كاملا أي لا دوافع تؤدي إلى وقوعه[2]
- ✓ _أن يحقق عنصر الصراع[3].

و جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو أن الأصل في الدراما هو الحدث و الحدث هو الفعل أو الموقف ، و مجموعة الأحداث السليمة البناء هي الدراما الجيدة التي نعتمد عليها في كل مرحلة من مراحل العمل الدرامي فالنقاش و الجدل و السرد لا قيمة لهم في العمل الفني[4].

كماقد حدد رشاد رشدي في كتابه "فن كتابة المسرحية" شروطا للموقف الدرامي حين قال: الموقف الدرامي أولا و قبل كل شيء مجموعة علاقات إنسانية و ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد يمكن أن تشكل موقفا دراميا فأول مواصفاته:

---

[1] _ ينظر: **سمير سرحان** ، دراسات في الأدب المسرحي، ص: 23.
[2] _**عبده دياب**، التأليف الدرامي، دار الأمين، جمهورية مصر العربية، ط1، 2001،ص:36.
[3] _ **هاري جرنفيل**، التأليف المسرحي، ترجمة نعمان عاشور،
[4] _ينظر: المرجع السابق، ص: 36.

- ✓ _لا يبنى على الصدفة.
- ✓ _عدم تشابه العلاقات التي تشكل الموقف لأن التشابه التام أو الاختلاف التام هو الذي يدمر الدرامية فكما أن الأول يخلق الركود كذلك الثاني يخلق الحركة السريعة الآلية التي تنتهي بانتصار محقق لأحد الطرفين*..باختصار هي الحركة التي تنشأ عن الاختلاف لا عن التناقض و الفرق بين الفريقين كبير[1].

كما يخضع الموقف الدرامي إلى ثلاثة قوانين(البداية، التطور، النهاية).

2- قوانين الموقف الدرامي:

2-1 البداية(التهيئة و التمهيد):

أولى القدامى و المعاصرون البداية عناية خاصة ؛ فهي بدء الكلام عند أرسطو و براعة الاستهلال عند العرب القدامى و الباب الذي ندلف منه إلى عالم النص الرحيب و لكن من الممكن ، في الوقت نفسه ، أن تصبح الجدار الذي يصرفنا عن الدخول إلى هذا العالم[2].

فالبداية الجيدة هي التي توحي منذ الوهلة الأولى بأهم المواضيع التي يطرحها العمل القصصي و بنيته الأساسية.[3]

كما يعرفها أرسطو أيضا:" هي الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض أن شيئا آخر يمكن أن يسبقه و الذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء".[4]و ليس

---

* _إذا كان البطل يحب البطلة و البطلة تحب البطل بنفس القدر من الحب ، لا يمكن أن ينشأ عن هذا موقف درامي، إلا أنهما يعيشان حياة سعيدة و ينجبان الأطفال أما إذا اكتشف البطل خيانة البطلة هنا يخلق موقف درامي.

[1]- **رشاد رشدي**، فن كتابة المسرحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1997، مصر، ص 80-83.

[2] _ **صبري حافظ**، البدايات ووظيفتها في النص القصصي ، مجلة الكرمل، 1986، ص: 141.

[3] _ نفسه، ص: 143.

[4] _ **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص: 25.

المقصود بالبداية المقدمة ؛ لأن المقدمة عبارة عن حوصلة لأحداث المسرحية و ملخصها.

و قد يبدأ المؤلف الدرامي عمله حسب ترتيب الأحداث التي سوف يكتبها و قد يبدأ من الوسط أو قريبا من النهاية ، فعنصر الاختيار مهم جدا لكل كاتب[1]، لذا عليه " أن يختار نقطة البدء بكل دقة لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الشخصية في مراحل نموها النفسي البطيء و لا تستطيع أن تعرضها في نواحي أنشطتها المختلفة"[2]

و الهدف من وراء هذا التمهيد هو إقناع المتلقي بما يقدم له و يصدقه و ينفعل به و يتجاوب معه شرط أن يكون داخل الخط الدرامي المرسوم و يمكن أن يتم عن طريق وضع المشاهد في الحالة النفسية الملائمة بحيث يقبل هذه الأحداث و يحس بالصدق فيها و يدرك أن ما حدث كان لابد من حدوثه[3].

كما يتم التمهيد بشكل تدريجي و في الوقت المناسب و ظروف مناسبة ، فموت الرجل الذي سقط فجأة ميتا يحسن أن يشير المؤلفإلى مرضه في أحداث سابقة على أن لا يركز كثيرا حتى لا يتوقع المستمع أو المشاهد انه سيموت[4].

إذا ما رجعنا إلى المسرحية المدروسة" محاكمة الأسود العنسي" للكاتب نجيب الكيلاني نجد عنصر البداية أو المرحلة الحتمية التي تحتم حدوث الأحداث الموالية هي لحظةادعاء بطل المسرحية "الأسود العنسي" النبوة حين خاطب قومه قائلا:

الأسود العنسي: بشراكم يا أهل اليمن..

لطالما عانيتم من المآسي و المحن

[1] _ نفسه، ص:34.
[2] _ **رشاد رشدي**، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1998، ص:42.
[3] _ ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص: 41.
[4] _ ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص:41.

الأحباش يثيرون الفتن و فارس تستلب

منكم الوطن.,,, حتى و لو لم يأت الوحي ..فأنا نبي ..إني

مؤمن أن النبوة إرادة و قوة . أردت أن أكون نبيا فكنت.[1]

و من هذه النقطة تنطلق أحداث المسرحية؛"النقطة التي تفجر الصراع و تحرك الأحداث"[2]، فبعد ادعاء الأسود العنسي النبوة انقلبت حياته رأسا على عقب و بدأت رحلة المأساة رحلة البحث عن الحقيقة المرتبطة بجواب نهائي لهذه الدعوة ، ترى هل سينتصر عليا محمد بن عبد الله ؟هل تكفي القوة و الإرادة لكي أكون نبيا ؟ من سيؤمن بي؟ من سيعينني؟ من سيخونني؟...

هذه البداية أغرقت الأسود العنسي في حالة من الاضطراب و القلقو فقدان الثقة بكل من حوله ،و هذا ما عبر عنه في حواره مع هارون اليهودي الذي جاء رفقة ابنه ليعلن ايمانه حين قال:

الأسود: محمد لعنكم في قرآنه

هارون: و ألصق بنا كل رذيلة

الأسود: كنتم تغدرون دائما

هارون: أتعتقد ذلك فعلا؟؟

الأسود: أصبحنا في زمن اختلط فيه الحق بالباطل... في زمن كهذا لا يفصل بين الناس إلا السيف.[3]

[1] **نجيب الكيلاني**، مسرحية محاكمة الأسود العنسي، ص 7،8،دار ابن الحزم، بيروت لبنان،ط1998،1.
[2] **عبد المجيد شكري**، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، ص:23.
[3] -المسرحية ، ص 13.

و عليه ستقود هذه البداية الأسود العنسي إلى تحول مفاجئ في مجرى حياته ، فبعد أن كانت النبوة رسالة مقتصرة على أهل اليمن يعدهم فيها بالطعام و الشراب و النساء، اتسعت و فاح عبيرها لتصل إلى اليهود في بلاد بعيد و كأن هذه الشريعة ملجأ لكل جائع.

الأسود: إن شريعتي هي:

لا زكاة و لا صيام

الطعام و الشراب و الغنائم قسمة بين الأنام

و لكم من النساء عشرا بالكمال و التمام .[1]

هذه الشريعة التي تشتت انتباه المتلقي و تطرح عليه جملة من التساؤلات ؛ ترى هل سيؤمن الجميع بهذه الشريعة المغرية أم أنها تذكرة سفر سيفر منها جمع كما فر أهل الكهف من سلطانهم ،هذا ما ستجيب عنه نهاية المسرحية.

و بالرغم من ادعاء النبوة(الرسالة) للأسود العنسي ووضعه لشريعة حرة إلا أنه ينفي جميع الشرائع بقوله:

شريعتي أسمى الشرائع...

و هل الشرائع إلا قيود تغلل من إرادة الناس؟؟

شريعتي هي الحرية ، و شريعتي كتبتها على الحيطان.[2]

و بكل ما تحمله المفردة الأخيرة" الحيطان" من معاني ، كالطريق المسدود و الصد و الاصطدام و الانغلاق و الفشل في الوصول إلى الهدف ، فإنها تشير بالدرجة

[1]- المسرحية، ص19.
[2]- المسرحية،ص18.

الاولى إلى صد كل من سيلتقي بهم الأسود العنسي و إلى باب لا يمكن الولوج عبره.

و بما أن البداية هي لحظة أو نقطة بداية الاتصال بين الباث و المتلقي يمكن دراستها في المسرحية من عدة مستويات؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أولا –البداية على مستوى نفسية البطل:

يرى عبده دياب أنه لابد من تطور الشخصية في العمل الدرامي ، فجمودها عند نقطة معينة و بسمات محددة يدعو للملل فالتطور يتحقق من خلال الأفعال[1].

و هذا ماجسدهنجيب الكيلاني في بداية المسرحية فنفسية البطل "الأسود العنسي" أولها ؛ شخصية معقدة متجبرة ادعت النبوة بالوحي فآمن بها القريب و البعيد خشية أعناقهم، ثم تأتي مرحلة تحول مفاجئ على مستوىنفسية هذه الشخصية تحت تأثير الخوف من الرسالة المحمدية لتتحول الشخصية إلى شخصية متسلطة و اندفاعية لم تأخذالوقت الكافي للتفكير في قضية الرسالة بل تعدت ذلك إلى السيف ، و لا نعلم إن كانت ستبقى في تعصبها هذا أم أنها ستنقلب عكس ذلك و هذا ما ستبرزه النهاية.

الأسود : نعم النبوة لا تكفي وحدها...

أما القوة أو الملك ..فهو الوسيلة التي تجعل من الرسالة و الوحي حقيقة..السلطة هي السيف و النبوة هي المبادئ.. و أنا صاحب الفضل في الجمع بين الاثنين[2]

[1] _ ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص:49.
[2] -المسرحية،ص42.

كذلك تظهر البداية على نفسية البطل من خلال الجمل الواصفة لحالة البطل المبنية على السرد أحيانا و على الحوار الداخلي أحيانا أخرى و التي استعملها نجيب الكيلاني في بداية المسرحية من بينها:

المبنية على السرد: نظراته المخيفة الجشعة..[1].

المبنية على الحوار:أردت أن أكون نبيا فكنت.[2]

ثانيا- البداية على مستوى المكان:

أما عن بداية المكان في المسرحية فقد اختار المؤلف مكانا يعبر عن البيئة العربية قديما، و هو "الخيمة" ، كما قدم وصفا لهذا المكان (**خيمة ، و سجاجيد فاخرة ، أدوات منزلية مختلفة من الذهب و الفضة ، سيوف معلقة ، و قناني الخمر و كؤوس و طعام من اللحم و الثريد و فواكه)**[3]مفردات بعيدة كل البعد عن البيئة الطبيعية (شجرة ، ظل ، الماء) و كأنه يهرب من العالم الطبيعي البسيط و الذي يسوده الهدوء و الأمان، إلى عالم مزدحم و معقد، عالم يعبر عن الحالة النفسية للبطل.

كما أضافنجيب الكيلاني لذلك المكان"**البخور**" يقول نجيب الكيلاني في نصه:

" **يملأالكأس مرة أخرى –و يروح و يجيء و يطلق البخور.**"[4]

" **و انطلق البخور من حوله بشتى الألوان**".[5]

[1]- المسرحية،ص3.
[2]-المسرحية ،ص،8.
[3]- المسرحية، ص8.
[4]- المسرحية، ص نفسها.
[5]- المسرحية ، ص15.

و بكل ما تحمله هذه المفردة من معاني ، كطريق الوهم و تتبع الشهوات و الشيطان و الفشل في الوصول إلى الهدف، فإنها تشير بالدرجة الأولى إلى نهاية حلم الأسود العنسي الذي تمسك بدخان مهما علا في السماء فأول ريح عابرة يمكن أن تأخذه معها.

ثالثا –البداية على مستوى الزمان:

استهل نجيب الكيلاني مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" في سياق حديثه عن الزمن بجملة مثقلة بالألفاظ الدالة على الزمن" النهار والليل" و هي ألفاظ دالة على الزمن الطبيعي أو الكوني إن صح التعبير ؛ و هي ألفاظ بعيدة كل البعد عن الزمن الحقيقي أو الساعة الحقيقية ، إذ لم يحدد نجيب الكيلاني الزمن في مسرحيته تحديدا دقيقا و صارمابالساعة و الدقيقة،كأن يختارساعة رملية تناسب فترة حكم الأسود، بل اختار الزمن الكوني الطبيعي الذي يحمل العديد من الإيحاءاتكالإيمان و الروحانية و يقترب فيه الفرد كثيرا من الكون و الإله و إن كان كذلك فإنه يمتزج هو الآخر برائحة البخور.

الأسود: ضعوا الزيت في القناديل و اجعلوها تضيء ليل نهار و أطلقوا البخور...[1]

و إن كان النهار يوحي إلى النور و الوضوح و البشرى و الانفتاح إلا أن مؤشر عظيم لا يبشر بالخير مادامت القناديل مشتعلة فيه؛ مؤشر يوحي بأن النهار و الليل متساويان و الظلام و الغموض و سلسلة المتاعب التي قد لا تنتهي؛ كما تحيل إلى إجابة تساؤل الأسود العنسي حول الخلود و السيطرة وأن هذه النهاية ستكون نهارا .

[1]- المسرحية،ص17.

كذلك يشير الكاتب إلى النهار في جل أحداث المسرحية و هي لحظة اختارها المؤلف بعناية فائقة، لحظة تشير إلى أن الأحداث قد تسرد في خطين متعاكسين ؛ خط استرجاعي يعود إلى الماضي ليسرد أحداث ماقبل مجيء الأسود العنسي، و خط طبيعي يسير نحو المستقبل ليبحث عن نهاية صدى رسالة الأسود العنسي مجسدا في رحلة المعارك التي خاضها الأسود على جميع بقاع الأرض .

كما تحدث عبده دياب عن قضية اختيار الساعة حين قال:"لو اختار ساعات النهار سيبدو الخبر عاديا و لكن لو اختار ساعة متأخرة من الليل فإنه يؤكد لنا أن الخبر هاما".[1] و هذا ما يعاب على نجيب الكيلاني حين اختار لبداية مسرحيته و لبداية أحداثها ساعات النهار ،و كأنه يرمي بأحداث المسرحية إلى سلة المهملات و لكن نجيب الكيلاني استفاق من نومه العميق فعدَل في بنية المسرحية لاحقا حين جعل بطل المسرحية "الأسود العنسي" يقص على أشهب ليلته :

الأسود: الليلة يا ابن ذؤيب– كنت أنعم في الجنة

أشهب: هل أخذك الملكان إلى هناك؟

الأسود: ... قضيت الليلة مع مليكتي "آزاد" أنا أشك أن يكون لها مثيلا في جنة الله..[2]

رابعا– البداية على مستوى اللغة:

في البداية كانت اللغة مستوحاة من قاموس العبودية و السلطة، فكانت اللغة منمقة كرسالة الأسود، و هذا ما يظهر من خلال الجمل الواصفة لحالة عبهلة و المبنية على الوصف أحيانا ، و على المونولوج أحيانا أخرى ، و كذا الجمل الواصفة للمكان

[1] _ **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص: 90.
[2] - المسرحية ،ص31.

التي استعملها نجيب الكيلاني في بداية المسرحية و كذلك مجموعة الأغاني التي تعبر مصطلحاتها على العبودية.

إنا أتينا عبهلة[1]

قد عطر الله موئله

جباهنا تخر له

حامي الحمى في الزلزلة...

لبيك لبيكعبهلة[2]

فهل ستبقى هذه اللغة في النهاية كما هي ؛ غامضة غموض بخور الأسود أم أنها ستتضح مع انتهاء آخر عبير في الأفق؟

و مما سبق؛ فإن البداية هي الأساس الذي يقوم عليه الحدث في العمل المسرحي فهي تحدد زمان و مكان الأحداث كما تقدم الشخصيات على الأقل الرئيسة، و تخلق الحالة الشعورية أو الجو النفسي الذي يسود المسرحية، كما تحدد المنطق الخاص الذي يربط المسرحية.[3]

2-2 تطور الحدث:

يعد الحدث الدرامي من الركائز الثلاث الأساسية في بناء العمل المسرحي و التي سبق أن حددها أرسطو في كتابه فن الشعر ، حين اشترط في العمل الدرامي قانون الوحدات الثلاث؛ أولها وحدة الزمان و التي تشترط بأن يكون عنصر الزمن

[1]- المسرحية،ص10.
[2]المسرحية،ص8.
[3]_ ينظر: **سمير سرحان** ،مبادئ علم الدراما، هلا للنشر و التوزيع،ط1، 2000م،ص:54.

داخل العمل واحدا و ضيقا أي لا يتعدى دورة شمسية و اعتبر تعدد الأزمنة عيبا دراميا من الدرجة الأولى.

و ثانيها وحدة المكان و التي توجب بأن تكون الأحداث في مكان واحد و اعتبر تعدد الأمكنة ذنبا لا يغتفر في حق المؤلف المسرحي، أما ثالثها فوحدة الحدث و التي تنفي تعدد الأحداث، بل حدث واحد مقيدببداية و وسط و نهاية.

و "إن يكن الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر قد جعلوا من هذه الملاحظات مبدأ جامدا صلبا اقتتلوا في سبيله و ضرورة التقيد به و سموه مبدأ الوحدات الثلاث"[1]؛ فمع مرور الزمن بقيت المصطلحات و تغيرت المفاهيم و صارت المسرحية حرة من قيدي وحدة الزمان و المكان في عالم الحريات، فأصبحت أحداث المسرحية تدور في يوم أو يومان أو ثلاثمائة سنة*، و ساد تعدد الأمكنة داخل العمل المسرحي الواحد.

و بالرغم من التحولات التي مست أقدس شيء في تاريخ المسرح ألا و هو قانون الوحدات الثلاث، فإن الحدث ظل صامدا متمسكا بمشرع قوانين المسرح .

و لأن الحدث هو المحور الأساسي الذي يحرك جميع عناصر البناء الدرامي التي تتفاعل مع بعضها، بل هو العامل الرئيسي لإحداث النبض في الصراع الدرامي[2]، فنجده بمثابة الفتيلة الأولى التي تجذب انتباه المتلقي فيسير معها في خط تصاعدي و آخر تنازلي وصولا إلى النهاية التي لطالما انتظرها بكل صبر و لهفة.

و لأن الحدث أهم عنصر في العمل الدرامي فإنه مبني على اختيارات واعية للمؤلف فهو يأخذ من الماضي و الحاضر كما يأخذ من رصيده الثقافي و خياله

[1] _ **محمد مندور**، الأدب و فنونه، ص:109.

* _ ثلاثمائة سنة الزمن في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم.

[2] _ينظر: **نصر محمد عباس**، فن الدراما المسرحية رؤية نقدية، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط1، 2014.ص:47.

الأدبي(الفني) و ينتج في النهاية لوحة مسرحية بامتياز لا مثيل لها على الساحة الأدبية و أحيانا أخرى ينتج نصا كأنه صورة مصغرة أو مكبرة لعمل آخر كنص توفيق الحكيم "أوديب" المستمد من مسرحية "سوفوكليس".

كما تحدث كذلك الدكتور محمد مندور عن البناء الدرامي في كتابه فن الأدب حين قال:" و البناء الجيد للمسرحية التقليدية هو الذي يتخذ الشكل الهرمي، فتبدأ المسرحية بالعرض ، أي عرض خيوط الأزمة و شخصياتها و العلاقة القائمة بينها،ثم تأخذ في النمو و التطور و الصعود حتى تصل إلى القمة ..لتأخذ بعد ذلك في الانحدار على السفح الآخر نحو الحل الذي تنتهي إليه."[1]

و أما عن مصدر المسرحية المدروسة، فنجده في الوهلة الأولى مستمدا من التاريخ و الواقع ،فهو يقدم شخصية واقعية حقيقة ، و كأنه بذلك يجمع بين التاريخ و الواقع و لا يفصل كثيرا في شخصية البطل ليضع القارئ أمام المغزى الفكري من هذه المسرحية، و هذا ما يصوره اقتباس نجيب الكيلاني في عمله المسرحي من كتب التاريخ الاسلامي و التوراة:

هارون: أشهد أنك رسول الله...خبرك جاء في بطون الأسفار...[2]

و الأمثلة كثيرة عن ذلك نذكر منها:

مثال 1:

الأسود: التاريخ يصيغه الأقوياء ، لا الرحماء...[3]

مثال 2:

[1]- **محمد مندور**، الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة،ط5،2006،ص112.
[2]- المسرحية،ص12.
[3]-المسرحية،ص20.

الأسود: محمد لعنكم في قرآنه.[1]

كذلك قضية الحلم : **و لكن أحلامي أيضا صحيحة...**[2]

كما يمر العمل المسرحي كما رأينا سابقا بعدة مراحل من بداية متقنة الاختيار إلى وسط يعنى بتطور الأحداث إلى نهاية مفتوحة أو مغلقة في أغلب الأحيان .

فالحدث يبنى تصاعديا انطلاقا من نقطة البداية ثم تتطور الأحداث تطورا منطقيا واضحا خاليا من الافتعال يتسم بالمعقولية و الطبيعية ، حتى يتجاوب معها المستمع أو المشاهد أو القارئ" فهي تتطور من موقف لموقف ، و تظهر لنا في كل موقف تصرفا جديدا يكشف لنا جانبا منها"[3] و ليس معنى التطور انقلاب الأحداث من الأسود إلى الأبيض ، و لكن لابد من تطوير الأحداث من خلال أفعال و مواقف حتمتها الظروف ، تدفع بالعمل الدرامي إلى الأمام.[4]

بمعنى أن الحدث ينمو و يتطور من خلال سلسلة الأحداث المتتالية ؛ فالحدث لا يكتمل نموه إلا عند وصوله إلى نقطة النهاية لأن الحدث في أبسط شروطه له بداية ووسط و نهاية.

ففي بداية الحدث كما ذكرنا سابقا ادعى الأسود العنسي النبوة و انتشرت دعوته فآمن به القريب و البعيد خشية أعناقهم، فجاءه اليهود من بلاد بعيدة و جاءه المرتدون عن الاسلام و جاءه أهل اليمن و صنعاء و زاد كفره و جهله و علا غروره إلى أفق السماء، و هذا على حد تعبير شيطانه يقول :

---

[1]- المسرحية، ص13.

[2]_ نفسه، ص:

[3]_ **عز الدين إسماعيل**، الأدب و فنونه، دار النشر المصرية، القاهرة، 1955،ص:166.

[4]_ ينظر: **عبده دياب** ، التأليف الدرامي، ص:42.

حذار من الغرور ، فلولاي لما صرت شيئا، النبوة تمتد بخيط إلى السماء ، أما الالتصاق بالأرض فهو للفلاسفة و للأدعياء.[1]

و هذا القول جاء اجابة على قول الأسود العنسي:

حتى و لو لم يأتني الوحي ..فأنا نبي

و كأن اختيار المؤلف لحرف الجزم "**لم**" اختيار واع يقطع جميع حبال الشك لدى الملتقي فهو لم يختر على سبيل المثال أداة النفي"لا" مثلا ، بل جزم بأن تكون العلاقة التي تربط الأسود العنسي بالنبوة و الوحي علاقة لا وجود لها بالأساس.

كما قد أضاف الكاتب لصورة الأسود العنسي جملة واصفة له حين قال:

أبشر يا عبهلة يا ذا الخمار[2]

و بكل ماتحمله مفردة " الخمار" من دلالة لغوية كالستر و الحجب و الغطاء و الاخفاء فإنها تندرج كذلك تحت مفهوم الخمر و سيطرته على العقل و هي دلالات تأخذ بيد المتلقي للبحث عن معاني عميقة للشخصية و كأن اختيار اسم الأسود لم يكن محل الصدفة بل كذلك لما يحمله معنى الكلمة من معاني فرعية.

و هكذا تسير الأحداث منذ البداية مخمرة ، لا مجال للشك فيها لأنها الشك عينه ، لأن ادعاء النبوة من دون وحي من السماء أمر يلزم التفكير و التدبر من طرف المتلقي.

و بهذه الدعوة للأسود العنسي تتطور الأحداث، و تسير في خط صاعد **و يعلو صوت الطبول و تسود المكان فورة و حماس...**[3]

---

[1]- المسرحية، ص8.
[2]- المسرحية ،ص8.
[3]- المسرحية، ص10.

إنا قصدنا عبهلة

قد عطر الله موئله

جباهنا تخر له

حامي الحمى في الزلزلة.[1]

فيأتي عبهلة الناس من كل فج عميق يؤمنون به و يتغنون به و هذا مازاده غرورا و اصرارا .

ثم ينطلق في رحلة مع سيفه في معارك كثيرة فنسمع تسجيلا لمعارك و صيحات و آلام و استغاثات و قرقعة سيوف، ثم يظهر عبهلة و يتنهد في تعب و يقول لخادمه:

أرأيت كيف ركعت صنعاء تحت أقدامي و عفرت جبينها بالتراب

قتلت مليككم شهر بن باذان.. و أخذت زوجته..إنها تساوي نصف ملكي..[2]

و يتبادر في ذهن الأسود أن ما حققه من معارك هو أول المعجزات ، و أن ما أصاب المسلمين من هزيمة في أحد يدل على أن الملائكة لم تكن معهم.

ثم يضرب بسيفه كل من كفر به شيخا كان أو شابا فهو الملك الجبار على حد قوله:

افعل مايحلو لك...

أنت ذو الخمار

الملك الجبار

و اضرب بسيفك كل كافر و متجني.[1]

[1]- المسرحية،ص10.
[2]- المسرحية، ص16.

ثم ينتقل عبهلة "الأسود العنسي" في الفصل الثاني من المسرحية من مرحلة القوة إلى مرحلة الخوف الشديد من الأعداء و الشك في الأقارب

فبعد افراطه في الشرب ينادي خادمه ابن ذؤيب و يقول له:

عبهلة: ألا تسمع

ابن ذؤيب: أنا لا أسمع شيئا

عبهلة: يقول لي أنهم سوف يقتلونني .. و سأصبح أضحوكة للعالمين.. و سيعلو شأن محمد و سيأخذون مني آزاد..[2]

و يمكننا اعتبار هذه المرحلة من المسرحية هي لحظة تأزم الأحداث و الأوضاع ، فالأسود الذي كان ملكا متجبرا يؤمن بأن النبوة قوة ملك ، عاد اليوم مفتونا بالملكة لا المملكة :

أنت أعظم من صنعاء كلها في عيني..بل اعظم من الملك و النبوة التي اعلنتها.. [3]

و يصبح بذلك حديث الصباح و المساء ليلته مع الملكة "آزاد" ، و بعد ذلك يعين الأسود وزيرين له : "فيروز" و "داذويه" المرتدان عن الاسلام و اللذان يمثلان شريحة كبيرة من الناس و هم الفرس.

كما عين قائدا للجند و هو "قيس" و يحذرهم في كل لقاء بهم من الخيانة.

الأسود: خيانة الوزراء أكبر الكبائر...لكن خيانة قائد الجند أبشع و أفدح.[4]

---

[1]- المسرحية،ص21.
[2]- المسرحية ، ص26.
[3]- المسرحية،ص26.
[4]- المسرحية،ص36.

و تظهر هنا رؤية الكاتب بأن المساعد الحقيقي للملكلا وجود له في الحياة فبمرور الوقت فإن جشع الانسان قد يجره إلى البلاء فيصبح بذلك خائنا و لصا من الدرجة الأولى.

ثم يبعث الأسود بوزرائه للقبض على معاذ بن جبل الإمام و المعلم الأول الذي يجوب البلاد و يحمل رسائل محمد، و لكن وزراءه يصارحونه بعدم مقدرتهم على ذلك الفعل لأن معاذ تزوج من امرأة أحبها و سكن في حيها ، فيقترح عليم الأسود ارسال:

جارية غانية ،في طرفها حور عين ، و قطوفها دانية[1].فمادام قد وقع في غرام النساء ، فمن السهل الفتك به و هنا ينسى الأسود نفسه فهو أيضا واقع في حب ملكته "آزاد" فمن السهل أيضا الفتك منه.

ثم ينتقل الأسود في الفصل الثالث إلى حالة بين الفرح و الهلع بين تحقيق المزيد من الانتصارات و بين خيانة الوزراء يقول: **ها قد امتد ملكي من حضر موت إلى الطائف إلى البحرين...المؤامرات حولي و الرجال الذين وثقت فيهم خانوني ، قيس، فيوز و دادويه.**[2]

بعدها يرسل الأسود رجاله الأشداء لتعقب وبر بن بخنس مبعوث محمد إلى أهل اليمن و أبو موسى الأشعري و معاذ بن جبل و يرصد لذلك الجواهر الثمينة.

ثم يأتيه وحيه المعتاد و يأمره بسفك دم كل إنسان لا يؤمن به.

شقيق: لا ترحم يهوديا أو حبشيا أو مجوسيا

[1]- المسرحية ، ص41.
[2]- المسرحية، ص47.

سحيق: و لا مسلما. [1]

ثم يعود للخمر كالمعتاد و يفرط في شربه و يقول: **صنعت النبوة ، فلم لا أصنع الألوهية..إذا كان الله هو الأقوى فلينزل إليا.. و ليبارزني.**[2]

فينتقل الأسود من تحقيق حلم النبوة إلى تحقيق حلم الألوهية مادام الجهل قائما

أشهب: كلما ازداد الجهل تفشيا كلما أسلس قيادة الناس لنا...ثم إنك تطعمهم و تسقيهم ، في أيام الشبع ينسى الناس التمرد..[3]

كما يشير الكاتب في المثال السابق إلى قضية عظيمة في تاريخ الانسانية و هي قصة الدينالبدائي (التشبث بالبعث الخاوي) ، فتجمد فكر الشعب و جوعه حتما سيقود الملك نحو طريق الغرور مرددا صدا نفسه كما قيل "عندما تجوع البطون تعمى القلوب".

و كما نرى من المثال السابق أن هذه الأحداث ما هي إلا صورة من واقع ما ألبسه الكاتب ثوبا لائقا من الكلام؛ إذ نجده يعتمد في المقطع السابق على التورية مما يجعل المتلقي يفتح بابا واسعا للتأويل بل بابا يعيد النظر في كل ما يحيط به.

و بعد ذلك يقوم الأسود العنسي باستدعاء جاسوسه اليهودي هارون رفقة ابنه و يقوم بقتلهما أمام العلن ، و ذلك لأن اليهود لم يأتوا للإيمان بالأسود كما كان قد وعده هارون بذلك من قبل. و منذ هذه اللحظة يزداد كفر الأسود فيقول: **ما أروع أن تملك مصائر الناس تقتل من تشاء .. و تحيي من تشاء.. هذه خطوة في الطريق إلى الألوهية.** [4]

---

[1]- المسرحية ص، 51.
[2]- المسرحية ،ص،61.
[3]- المسرحية ، ص29/28.
[4]- المسرحية،ص67.

نواصل مسيرة الأحداث بعد هذه المحطات التي أوجبت علينا التوقف عندها،

وفيما سبق يلخص نجيب الكيلاني الشخصيات الأربع التي التقى بهم الأسود العنسي، و هي نماذج بشرية بالرغم من اختلافها إلا أنها في الأخير أصبحت نموذجا واحدا يحمل الخير و الشر معا؛ و كأنها حرب خفية بين الذات و الزمن الذي كان كفيلا بتحويلها إلى شيء واحد ، فجعل الشخصيات تسبح في قوقعة واحدة .

مما سبق يصبح البحث عن الحقيقة نهرا دافقا من المأساوية التي لا تنتهي، وبعد كل تلك المآسي أوصلت الاسود العنسي إلى حالة من اليأس و الإحباط فلا الواقع بما يحويه كان معها و لا الزمن نفسه، فلم تبق غير جنةالحبيبة "آزاد" يشكوها جره و تنسيه همه.فيذهب إلى غرفته في مشهد أخير.

كانت هذه مسيرة ذات تسعى لتحقيق حلمها منذ البداية فهل حققت النهاية ذلك أم لا ؟ هذا ما ستثبته النهاية.

2-3-النهاية:

تأخذالنهاية حصة تعادل حصة البداية في العمل الدرامي ، بل تعادلها أهمية ففي كتاب فن الشعر لأرسطو اشترط بأن يكون للعمل بداية ووسط و نهاية ، فالنهاية هي آخر شيء يبقى في ذهن المتلقي.

و تتعدد النهايات فهناك نهاية تحمل المتلقي على نسيان العمل كله، و نهاية أخرى قد تترك أثرها و تدفع إلى التفكير العميق ، و مراجعة الأحداث و المواقف بحثا عن استخلاص الهدف من الموضوع. [1]

[1] _ ينظر: **عبده دياب**،التأليف الدرامي، ،ص:125.

و لقد أشار توفيق الحكيم في كتابه فن الأدب إلى النهاية حين قال: هذا الانحدار إلى الطرف أو إلى النهاية؛ هو الحل الذي يؤدي بالمسرحية إلى ختامها .. و هو في المآسي غالبا ما يكون الموت عقابا للبطل الأثيم و حدا لحياة البطل المجيد و في المهازل غالبا ما يكون الزواج هو الختام البهيج ، هذه المرحلة الأخيرة تأتي نتيجة لما سبق من حياة ، هي الجواب عن سؤال، هي الراحة بعد قلق معلق[1].

و إذا رجعنا إلى المسرحية المدروسة نجد النهاية مقسمة في المشهد الثالث من الفصل الأخير من العمل المسرحي حيث تبدأ النهاية عندما يتوجه الأسود العنسي إلى خيمته ليلتقي حبيبته "آزاد" و هو في حالة سكر

الأسود: آزاد ..آزاد أيتها الحبيبة

آزاد..لماذا لا تجيبين ؟أين أنت يا ملكة القلب و الجنان[2]

و لكن لا أحد يجيبه ثم يظهر من خلف ستار خيمته الوزير فيروز و قيس قائد الجند و داذويه بعد أن فتحو ثغرة في الجدار المغطى بالستار و يدور حوار طويل بين الأربعة حول تصفية حساب قديم و عاجل ، فيشم الأسود رائحة الغدر فينادي إلى حراسه و زوجته فتقفز مجموعة أخرى عبر الكوة و يلتفون حول الأسود :

فيروز: أرقت الدما دون تمييز

قتلت شهر بن باذان حاكمنا السابق

و سبيت آزاد الطاهرة

فتنت المؤمنين فأظهروا الإيمان بك تقية و فتنت قوما حديثي عهد الإسلام[3]

[1]_ توفيق الحكيم، فن الأدب، ص:148.
[2]- المسرحية، ص69.
[3]- ينظر، المسرحية ، ص75/74.

ثم يستنجد الأسود بشقيق و سحيق فيخبرانهفي صوت واحد: نحن تجسيد أحلامك السوداء و أطماعك الشريرة.

بعدها يتقدم فيروز بسيفه و يمسك قيس و داذويه و الآخرون برأس الأسود و يقومون بذبحه و ينطلق صوت رخيم:

الله أكبر. الله أكبر

أشهد أن لا إله إلا الله

و أن محمدا رسول الله

وأن عبهلة الكذاب عدو الله.[1]

ومايمكن ملاحظته حول هذه المسرحية انها خالية تماما من لحظات الصمت و التفكير التي تأتي بعد المشاهد الساخنة ، فبالرغم من كون لغة الصمت أبلغ و أعمق في التعبير من المواقف المتحركة؛ فإن لحظة الصمت محذوفة تماما من هذا العمل المسرحي،و يرى عبده دياب أن لغة الصمت يجب أن تأتي بعد سلسلة من الصراعات و المشاهد الساخنة التي ملأت بالصراخ و النقاش الحاد و كثر فيها الكلام المتواصل لكي يجد فيها المتلقي راحته.[2]

فالمتلقي في مسرحية الأسود العنسي لا يأخذ أنفاسه بل يتابع الأحداث دون راحة و كأن المتلقي كبطل العمل لا يرتاح أو يأخذ الوقت الكافي للتفكير و هذا ما يعد عيبا في حق النص الدرامي.

[1]- المسرحية ، ص79.

[2] _ ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي،ص:154_155.

الفصل الثاني: الشخصية المسرحية

- مفهومها
- أنواعها
- نقدها
- أبعادها

1- مفهوم الشخصية في المسرح:

تعد الشخصيات المسرحية من العتبات المهمة و الأساسية التي تفرض على المتلقي الوقوف عندها باعتبارها إحدى ركائز العمل الدرامي، فبدون شخصيات لا وجود للمسرحية ، و لا معنى للحدث الدرامي مادام القائم به غير موجود و لا نستطيع تخيل عمل مسرحي بدون شخصيات.

فالشخصيات هي التي تقوم بالفعل الدرامي و لا يمكن لأي عنصر من عناصر العمل القيام بدورها عكس العمل الروائي أو القصصي فالكاتب أو الروائي يمكنه أن يقوم بدور الشخصيات في مواضع عدة عن طريق تقنية السرد.

كما قد أجمع جل الباحثين على أن" الشخصية في العمل الإبداعي القصصي و المسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها آداة فنية يبدعها المؤلف و يرسمها و يجعل منها كائنا حيا، له آثاره و بصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي"[1].

و قد تحدث فرحان بلبل في كتابه " النص المسرحي " عن أهمية الشخصية داخل العمل الدرامي حين قال:" و أنا أحاول الوقوف عند هذا السر من كلامي عن (الشخصية المسرحية)لأن مبناها هو الركن الاصعب و الأرهف بين أركان الدراما، فالصراع المسرحي هو (عصب المسرحية) الأساسي لا يمكن وقوف مسرحية شامخة البناء من دونه، و الحبكة هي (لحمة المسرحية) لأنها تمكن الصراع من الانسلال إلى تضاعيف الحكاية.. أما الشخصية المسرحية فهي مستقر جميع عناصر المسرحية."[2]

كما أشار الدكتور محمد مندور في كتابه الأدب و فنونه إلى قضية "الشخصيات" حين اعتبرها عنصرا ثانويا في المسرحية اليونانية القديمة ، مستدلا

[1]-**ينظر:عبد الملك مرتاض**، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 67.
[2]- **فرحان بلبل**، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2003،ص 69/68.

بذلك على أن شخصيات تلك المرحلة كانت أسطورية لا أكثر، كما أن أرسطو لم يتحدث عنها و لا عن أبعادها و حتى شعراء المسرح الإغريقي لم يحرصوا كل الحرص على تدوين ارشادات كان يستعين بها مخرجو المسرحيات في اختيار الممثلين الصالحين للدور ، على نحو مايفعله المؤلفون المحدثون و لذلك اكتفى أرسطو بأن يتحدث على ما أسماه "بالأخلاق" و التي يقصد بها الشخصيات باعتبار أن كل شخصية تمثل نوعا هاما من السلوك و التصرفات فهي حاملة الأفكار و الانفعالات و التصرفات و أعطى بذلك أرسطو الأهمية الأولى في المسرحية للقصة أي الموضوع .[1]

و مما سبق نرى بأن الشخصية في النص المسرحي هي الأنموذج البشري الذي يرسمه المؤلف المسرحي في نصه بغية إيصال فكرة ما و ليست مجرد كائن ورقي خيالي كما هو الحال في القصص و الروايات.

و قد قنن الكتاب المحدثون عناصر الشخصية داخل العمل المسرحي فهذا واحد منهم يشترط الآتي:

- حتى لا تتكرر الأفعال و المواقف لا تجعل شخصياتك في نمط واحد.
- لا بد من تطور الشخصيات فجمودها عند نقطة معينة يدعو إلى الملل
- على الكاتب أن لا يعتمد على المفهوم الخاطئ للشخصية ، فليس كل فقير طيب و لا كل زوجة أب قاسية.
- الشخصيات قد تكون خيرة أو شريرة و قد تكون مزيجا بين الخير و الشر.[2]

[1]- ينظر: **محمد مندور**، الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة، ط5،2006،ص98.
[2]- ينظر:**عبده دياب** ،التأليف الدرامي، ص50/49.

و يرى الباحث أن الشرط الثالث المسمى "التنميط التمثيلي بالكاراكتر" هو الذي يفقد المبدع أو الكاتب من خلق شخصيات تقوم على المفارقة، فليس كل شجاع أن يكون مصقول القامة.

2- أنواع الشخصيات في النص المسرحي:

تعددت معايير تقسيم الشخصيات داخل النص المسرحي، فهي من جهة تقسم حسب دورها(رئيسة، ثانوية) ، أما من حيث حضورها فتتفرع إلى (بسيطة و مركبة) ، أما جهة انتمائها فهي(تاريخية، دينية)، و كل ذلك منها وفق معايير محددة يفرضها منهج الدراسة فالمنطلق من المنهج السيميائي مثلا ينطلق من أن كل شخصية عبارة عن علامة وجب تفسيرها و هكذا من منهج إلى آخر.

2-1- تقسيم الشخصيات المسرحية حسب الدور:

أولا_ الشخصيات الرئيسية:

تعد الشخصيات الرئيسية هي العنصر الأهم من بين جميع الأنواع الأخرى للشخصيات المسرحية و أكثرها تعقيدا ، إذ لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث أو هي التي تقوم بأهم الأدوار الحاسمة" البطولة" فيتعلق بها المتلقي و يتتبعها من بداية العمل إلى نهايته فرحا بفرحها و حزنا لحزنها فهي شخصية دينامية متحركة تمر في تعاملها مع المواقف إلى حالتين" الأولى داخلية حيث يقوم البطل باستخدام حدسه ليأخذ موقفا من الأشياء حوله و الحالة الأخرى خارجية و من خلالها يقوم البطل بالتعامل مع المواقف حسب ما يؤمن به و يتوافق مع مبادئه"[1].

و يمكن للشخصيات الرئيسة اقناع المتلقي و إثارة الدهشة لديه ، وقد حدد عبده دياب مواصفات يجب أن تتحلى بها الشخصيات المحورية أو الرئيسية:

[1]- **محمد مصطفى كامل**، موسوعة المسرح العربي، دار منهل اللبناني،ط1،2013،ص363.

- ✓ على الكاتب أن يهتم بالشخصية الرئيسة بشتى الطرق، حتى و إن كانت هناك شخصيات عديدة.
- ✓ أن تكون قوية تدافع عن رأيها و تحس بالمسؤولية.
- ✓ لا يشترط أن تكون محبوبة ، فقد تكون شريرة ، المهم أن تقنعنا بأفعالها.
- ✓ لا بد من تميز الشخصيات الرئيسة بصفات تؤكد فكرها و هدفها و رغباتها و قدرتها على العطاء.
- ✓ أن تكون واضحة بعيدة عن الغموض ليسهل فهمها[1].

و قد تعددت تسميات الشخصية الرئيسية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: المحورية ، المركزية، الأساسية، الرئيسة، البطولية، صاحبة الدور الأول، النموذج.

ثانيا: الشخصية الثانوية.

هي شخصيات لا يهتم المؤلف المسرحي برسم أبعادها المختلفة، لأن دورها درامیا أقل من الرئيسية فهيمكمل لدور الشخصيات الرئيسية ، و لا يفهم المتلقي من اسمها أنه يمكن الاستغناء عنها ، فذلك خطأ و الصواب هو أنها تقوم بدور محوري في الحدث الذي تظهر فيه.

كما هي المعين و المساعد الوحيد للوصول إلى المبتغى أو الهدف ، و تساهم في الدرجة الأولىبإلقاء المزيد من الضوء على الشخصية المحورية حتى يتمكن المتلقي من جمع كم هائل من المعلومات حول الشخصية الرئيسية، و يقول عبده دياب في تعريفه لدور الشخصية الثانوية" هذه الشخصيات المساعدة لخدمة العمل الدرامي،لا يقتصر دورها على خدمة الشخصيات الرئيسية ، و قد تشارك البطل في النضال، و قد تقف صامتة أو بعيدة عن هذا النضال و الصراع ، فهي شخصية قد لا تستطيع

[1]- ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص 53/52.

أن يكون لها القرار و الرأي ،و هي شخصية قد تقوم بخدمة البطل و السير في ركابه و التعليق على أفعاله، و هي تعمل أحيانا بمثابة الكورس اليوناني"[1].

كما قد تعددت تسميات هذه الشخصية نذكر منها: الفرعية، المساعدة، التالية، النجى*.

2-2- تقسيم الشخصيات المسرحية حسب الحضور:

أولا: الشخصية البسيطة.

هي الأكثر إهمالا مقارنة بالشخصيات الأخرى و لا يتعدى دورها في العمل المسرحي مجرد اسم لا أكثر، فهي شخصية متحجرة لا تؤثر و لا تتأثر بالأحداث أو الشخصيات، و لا تدهش متلقي المسرحية قولا أو فعلا ، إذ يسهل التنبؤ بسلوكها و لا تتطور أبدا مع تطور الأحداث و الصراع، كما أن لها وجها واحدا و مظهرا واحداو هي " الشخصية التي لا تملك خواصا محددة تميزها عن غيرها أو قد تملك خواصا أخرى تعززها"[2] فهي سكونية كقطعة أثاث معلقة على خشبة المسرح.

و قد تعددت ألقاب الشخصية البسيطة في الدراسات الحديثة نذكر منها: المسطحة، الجاهزة، النوعية، النمطية، المألوفة، المتحجرة، السلبية، الثابتة، الراكدة ، المستقرة، السكونية .

ثانيا- الشخصية المركبة:

[1]- **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص54.

*- يطلق على الشخصية الثانوية (النجى) و هي الشخصية الحبيبة إلى نفس البطل، الذي يأتمنه على أسراره و يحكي له إلهامه و أحلامه.

[2]- **محمد مصطفى كامل**، موسوعة المسرح العربي،ص375.

هي الشخصية التي يحملها المؤلف المسرحي شخصيتين مختلفتين بمعنى، هي الشخصية التي تحل محل الشخصية الرئيسية في حالة غيابها فتقوم بتأدية مهامها مؤقتا ، و هذا ماجعلها شخصية فاعلة تحوز على اهتمام المتلقي و المؤلف معا.

كما تعد الشخصية المركبة، شخصية غير مستقرة لا يمكن توقع تصرفاتها و لا حتى التنبؤ بمصيرها ، فتدهش القارئ بما لا يتوقعه و ذلك لأنها شخصية تحمل في جعبتها سلسلة المتناقضات كالتحرر و التقيد ،الخير و الشر، الحب و الكراهية، الظلم و العدل، الطموح و التردد ...

فتناقض الدوافع لديها حتما سيؤثر في سير الشخصيات و في مجرى الأحداث معا على خلاف الشخصية البسيطة التي لا تحرك في العمل المسرحي ساكنا .

كما قد تعددت تسميات هذه الشخصية المركبة في الدراسات السابقة نذكر منها: النامية، الإيجابية، الدينامية، المتطورة ، المعقدة، الممتلئة ، المكتملة، المغلقة، المدورة، و المنفردة لكونها تنفرد عن سائر الشخصيات بآرائها و مواقفها و قوة تأثيرها.

2-3- تقسيم الشخصيات المسرحية حسب المصدر:

يرتكز هذا التقسيم على السياق الخارجي للنص، بمعنى أنه مرتبط بالخلفية الثقافية للمتلقي ، فيصنف الشخصيات المسرحية انطلاقا من مصدرها تاريخي كان أو ديني و أحيانا قد ينطلق من الناحتين معا ، كما فعل توفيق الحكيم في مسرحيته "أهل الكهف" حين اقتبس من المصادر الدينية و كتب التاريخ عدد شخصياته و اسمائها و طبيعتها .

أولا- الشخصية الدينية:

" و يمكن تعريف الشخصية الدينية بأنها تلك التي تنطلق في سلوكها و معاملاتها و مواقفها المختلفة من مجموعة مبادئ دينية تفهمها فهما واعيا و تدعو إليها و تدافع عنها و تكتسب لذلك قدرا من الاحترام و التوفير من معظم أفراد المجتمع [1]"

و لا نقصر مفهوم الشخصية الدينية بتلك التي تندرج تحت مفهوم الإسلام ، فقد تكون متديّنة بغير الإسلام، كشخصية الراهب أو القديس و غيرها من الشخصيات المماثلة؛ بمعنى أن ننظر للشخصية من منظور ديني لا إسلامي، لأن الأول مفهوم واسع يشمل جميع الطوائف الدينية يهودية كانت أو مسيحية أو غيرها.

فالشخصية الدينية مما سبق ، هي الشخصية المؤمنة بمجموعة من المبادئ و القيم ، مستندة في ذلك على أحد الكتب السماوية أو المعتقدات الدينية.

ثانيا- الشخصية التاريخية:

"هي التي تتمتع بوجود تاريخي حقيقي كما ورد ذكرها في المصادر التاريخية بدون تحوير أو إحالة أو وضعها في وضعية سردية تبعدها عن إطارها التاريخي المعروف"[2]، كما هي الشخصية التي ترسم لنفسها تاريخا حافلا بالمعارك.

و مثال عن الشخصية التاريخية نجد نجيب الكيلاني يكتب رواية يسميها "مواكب الأحرار" يعرض فيها لشخصية "مصطفى البشتيلي" و أعاد الكيلاني إحياء هذه الشخصية في رواية تصور ثورة الشعب المصري في بولاق بعد قدوم الفرنسيين سنة1798[3].

3- نقد الفهم الخاطئ للشخصية المسرحية:

[1]- **عبد الرحمان محمد الرشيد**، الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي، طبع بدعم وزارة الثقافة، ط1، 2009، ص178.
[2]- **أحلام بن الشيخ**، الأبعاد الفنية و الموضوعية في أعمال مرزاق بقطاش الروائية ،أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح،2014/2013، ص104.
[3]- **ابراهيم خليل**، بنية النص السردي، الدار العربية للعلوم، بيروت ، لبنان،ط2010،1، ص202.

قدم فرحان بلبل في كتابه "النص المسرحي الكلمة و الفعل" جملة من الأغاليط التي شاعت في كتب النقد في قواعد بناء الشخصية المسرحية، و هي قواعد بلغت من الرسوخ في أذهان المسرحيين كتابا و نقادا حتى أصبحت معهم قيدا غليظا و صارت في الوقت نفسه من البديهيات التي لا يمكن مناقشتها.

و أول هذه الأغاليط أن على الكاتب أن يأتي بجميع جوانب الشخصية فلا يغادر شيئا من تكوينها النفسي و الاجتماعي و الفكري إلا استوفاه. و يتأكد لنا فداحة هذا الخطأ حينما نرجع لفن الرواية القادر على التمدد و الاستطالة حين نجد أن استكمال جميع جوانب الشخصية باطل في فنها .

و إن كانت الرواية التي يباح لكاتبها أن يستطيل بها كما يشاء يؤذيها زيادة الشرح، فكيف بالمسرحية التي لا يملك الكاتب فيها مثل هذه الحرية لأنه مقيد أشد القيمة بكمية الصفحات حتى تكون ملائمة لمدة العرض المسرحي.

و إن تحول كاتب اليوم إلى ثرثار مكروه لا يخجل متفرجه من الخروج من صالة العرض و يسارع قارئه إلى رمي المسرحية ببعض قليل أو كثير من التأفف.

و مجمل الكلام السابق يوصلنا إلى الفكرة الجوهرية التي أرجو من كتابنا المسرحيين أن يدركوها و هي أن من الخطأ أن يعرضوا جميع جوانب حياتها و تفكيرها و بيئتها و أن من الصواب أن ينتقوا لها جانبا واحدا ، ثم يستكملون وجوه هذا الجانب كلها.[1]

و يرى الباحث أن نجيب الكيلاني لم يقع في هذا الخطأ ، و المتمثل في ذكر جميع جوانب الشخصية ، بل كان شحيحا في وصفه للشخصيات المذكورة في مسرحيته.

[1]-ينظر: **فرحان بلبل**، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 88/69.

و ثاني الأغاليط أن النقاد قسموا الشخصيات إلى قسمين: شخصيات الفرد و شخصيات النوع، و شخصيات الفرد هي التي تكون الشخصية فيها متمايزة عن غيرها في الصفات النفسية بحيث لا تشبه غيرها، و شخصيات النوع هي التي تتكون من خصائص اجتماعية ، نفسية تنطبق على أناس كثيرين من النوع ذاته و شخصيات النوع هي التي تسمى " الأنماط".

و التنميط التمثيلي بالكاراكتر هو اختراع تكوين جسدي معين للشخصية النمطية كالنموذج العربي الشهم الشجاع لا بد أن يكون مصقول القامة واضح النبرات ، و البخيل لا بد أن يكون عجوزا منحني الظهر سريعا في جمع المال ، و النمام يجب أن يكون فاجر الضحكة.

و هذا التنميط أفقد تنوع الرؤية لكثير من الشخصيات الفائتة التي عرفها المسرح و منع عن الممثلين طرق الابداع و لكن لو يسأل الممثل نفسه: ألا يمكن أن يكون البخيل طويل القامة، جميل المحيا؟ ألا يخلق من التناقض بين المظهر الجميل و بين التصرف القبيح مفارقة قد تكون أكثر اضحاكا من تشخيصها بالجسد المشوه؟ ألا يمكن أن يكون النمام هادئ الأعصاب جميل الابتسامة خفيض الصوت فيكون لفعله و كلامه فعل السم الذي يسري في الجسد؟ ألا يكون تأثيره في هذه الحالة أبلغ من تأثيره حين يكون الجسد مشوه؟.[1]

و يرى الباحث أن نجيب الكيلاني خالف التنميط التمثيلي بالكاراكتر في العمل المسرحي المدروس حين قدم الملك شهر بن باذان في صورة بائسة تصور ملكا هزيل البنية .

[1]--ينظر: **فرحان** بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 88/69.

ابن ذؤيب: .. لقد كان زوجها الملك شهر رجلا ضعيفا هزيلا..[1]

و ثالث الأغاليط أن الشخصية المسرحية يجب ألا تكون ذهنية أي أنه لا يجوز لها أن تفيض في حوارها عن أفكارها و عن نفسها أو أن تتبادل مع الشخصيات الأخرى حديثا مطولا عن مقارنة الأفكار بحيث يقل أو ينعدم الفعل المسرحي و يسكن الصراع. و يتفرع عن ذلك وهم كبير شديد الخطأ و هو أن المسرحيات تنقسم إلى مسرحيات تصلح للقراءة فقط و لا تصلح للعرض و مسرحيات تصلح للقراءة و العرض معا ، و مسرحيات تصلح للعرض دون القراءة.

إن المسرحيات التي تصلح للقراءة دون العرض ليست مسرحا على الاطلاق بل هي حوارية لا تدخل في باب المسرح، أما النوع الذهني الذي يصلح للقراءة و لا يصلح للعرض كمسرحية " أهل الكهف" لتوفيق الحكيم و التي وصفها النقاد بأنها ذهنية فلا ننسى أن هذه المسرحية قد مثلت في مصر و في العديد من الأقطار العربية و نجحت في كل مرة فهي تصلح إذا للعرض ،و هي في الوقت نفسه من روائع الأدب الذي تتوازى فيه لذة القراءة الفكرية مع العرض.

و لا يخفى على المتلقي أن المسرح قبل كل شيء " أدب" كما هو الشعر و الرواية و القصة و من الممتع أن نقرأه و إن كان الكمال فيه أن يقدم على خشبة المسرح.[2]

و يرى الباحث أن المسرحية المدروسة لنجيب الكيلاني قابلة للعرض و ذلك لغزارة الإرشادات المسرحية المتواجدة ضمن متنها .

4- أنواع الشخصية في "مسرحية محاكمة الأسود العنسي".

[1]- المسرحية ، ص 27.

[2]- ينظر: **فرحان بلبل**، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 88/69.

4-1- الشخصيات الرئيسية:

أولا- شخصية الأسود:

تعد شخصية الأسود هي الشخصية الأهم في هذا العمل الفني و ذلك انطلاقا من عنوان المسرحية" محاكمة الأسود العنسي" فالمتلقي قبل اطلاعه أو قبل مشاهدته للعمل المسرحي يكون على يقين من أن شخصية الأسود هي الشخصية المحورية التي تمسك بزمام الأحداث و الشخصيات الأخرى، فهي المحرك الأساسي للحدث الرئيسي للعمل المسرحي.

و المتتبع لشخصية الأسود العنسي خلال النص المسرحي المدروس يجد بأن الأسود هو لب الموضوع، بل أكثر من ذلك فالأحداث تنطلق من عنده و تنتهي إليه فيجد أن أول أحداث المسرحية كما رأينا سابقا هو لحظة ادعاء الأسود النبوة و الملك معا ، ثم تسعى هذه الشخصية في تجسيد ما طمحت اليه مستندة بذلك بشخصيات ثانوية مساعدة.

كما يرى متصفح مسرحية الأسود العنسي أن المؤلف أعطى هاته الشخصية مكانة كبيرة داخل نصه المسرحي المكتوب أو المشاهد، و ذلك لأنه افتتح جميع مشاهد فصوله و أنهاها بخطاب الأسود أو بخطاب واصف للأسود، و يمكن تلخيص ذلك في الآتي :

- يبدأ المشهد الأول من الفصل الأول بخطاب الأسود (الصفحة 8)
- ينتهي المشهد الأول من الفصل الأول بخطاب الأسود (الصفحة 22)
- يبدأ المشهد الأول من الفصل الثاني بخطاب الأسود (الصفحة 25)
- ينتهي المشهد الأول من الفصل الثاني بوصف المؤلف للأسود.(الصفحة 30)

- يبدأ المشهد الثاني من الفصل الثاني بوصف المؤلف للأسود (الصفحة31)
- ينتهي المشهد الثاني من الفصل الأول بخطاب الأسود.(الصفحة 43)
- يبدأ المشهد الأول من الفصل الثالث بخطاب الأسود (الصفحة 47)
- ينتهي المشهد الأول من الفصل الثالث بخطاب الأسود (الصفحة 54)
- يبدأ المشهد الثاني من الفصل الثالث بوصف المؤلف للأسود (الصفحة 55)
- ينتهي المشهد الثاني من الفصل الثالث بخطاب الأسود (الصفحة 67)
- يبدأ المشهد الثالث من الفصل الثالث بوصف المؤلف للأسود (الصفحة 68)
- ينتهي المشد الثالث من الفص الثالث بوصف مقتل الأسود (الصفحة 79).

كما يلاحظ على هذا النص المسرحي المكتوب أننا في كل صفحات المسرحية نجد حوار الأسود سواء مع غيره أو مع نفسه، فلا تخلو صفحة من ذكر الأسود و لا يخلو حوار بين اثنين أو أكثر من وجود الأسود طرفا في الحوار، هذه الأهمية و المكانة التي أعطاها المؤلف لشخصيته المحورية جعلها الشخصية الوحيدة الرئيسة و لا ثاني لها مساو في الرتبة و كأنه بذلك يقصر دور الشخصيات الرئيسية في شخصية الأسود وحده.

4-2- الشخصيات الثانوية. و هي الشخصيات التي ساعدت بطل المسرحية " الأسود" في الوصول إلى غايته المنشودة و هي كالآتي:

أولا- شخصية هارون :

و هو يهودي مرتد عن دين محمد عليه السلام ، آمن بدعوة الأسود العنسي و أعلن إيمانه جهرا ،كما راح يساعد في نشر تلك الدعوة التي لا شريعة لها و هذا بعد أن طلب من الأسود أن يحميه هو و قومه من محمد و أتباعه.

هارون: إن يهود يؤمنون بذلك ، و لقد أراق محمد دمهم أنهارا ، و دمر حصونهم، و بددهم بددا و لم يرحم امرأة و لا ولدا، و أحكم الحصار حولهم،علمتنا التجارب يا نبي الله أن القوة هي الحق الظاهر...فكن معنا و لا تكن علينا[1].

ثم يختفي ظهور هذه الشخصية لتظهر في الفصل الثالث بعد أن فشلت في نشر تلك الدعوة البائسة فيحضره الأسود ليعاقبه بقطع رأسه لسوء فعلته

هارون: مولاي الملك النبي.. كفرت باليهودية و بمحمد و آمنت بك.. و ليس هناكدليل واحد يدفعني للخيانة.

الأسود: (ساخرا) عندما تكون يهوديا فلن تحتاج إلى دليل إدانة

هارون: إن محمدا لم يفعل بنا ذلك.. عاقب المخطئين منا و ترك البقية . و مازالوا يعيشون في أماكنهم.[2]

و هنا يظهر المؤلف كذب هارون فهو في الحوار السابق يقذف محمد ، أما في هذا الحوار فإنه يمدح محمد عليه السلام و هذا ما أجاب عليه المؤلف على لسان الأسود و ربما هي وجهة نظر الكاتب تجاه اليهود.

و كما ذكرنا سابقا في تعريف الشخصية الثانوية فإن شخصية هارون تنطبق عليها جميع المواصفات من حيث، وقفت بعيدة عن النضال أو الصراع و الدليل عدم إيمان اليهود بدعوة الأسود و كذلك شخصية هارون لا تملك القرار، فقرار

[1]- المسرحية، ص14.
[2]- المسرحية ، ص65.

الأسود بقطع رأسها طبق في الحال، كما أنها شخصية حاولت خدمة البطل و السير في ركابه و التعليق على أفعاله .

هارون: يا عبهلة ...يا ذا الخمار...يا نبي هذا

الزمان.. أشهد أنك رسول الله...خبرك

جاء في بطون الأسفار، و تحدثت عنه

الأخبار..[1]

و في موضع آخر نجد هارون يعلق على حديث الأسود حيث يقول:

هارون: يا إلهي ..هذا كلام أنبياء ..و أفكار حكماء

...صدقت .. صدقت

بوركت من نبي.[2]

4-3- الشخصيات البسيطة: و هي الشخصيات المسطحة داخل العمل المسرحي نذكر منها:

أولا- شخصية آزاد:

و هي زوجة الملك شهر بن باذان الذي قتله الأسود و تزوج منها فيما بعد، و أصبحت بالنسبة إليه جنة الله فوق الأرض على حد تعبيره .

[1]- المسرحية، ص12/11.
[2]- المسرحية، 14/13.

و لا نكاد نعثر على مشهد تظهر فيه آزاد أو مقطع حوار يسمع فيه صوتها و كأن المؤلف يساوي بين فكرة الحب وفكرة الدين من حيث التعلق بكائن خفي هو مصدر الإنعام.

الأسود: أوه يا "آزاد" أيتها الملكة الفاتنة.. لقد قتلت

زوجك الملك " شهر بن باذان" لأحظى بك..

أنت.. فأنت أعظم من صنعاء كلها في عيني..

بل أعظم من الملك و النبوة التي أعلنتها...

ثانيا– شخصية يعقوب:

و هو ابن هارون اليهودي حيث لا يسمع صوت هذه الشخصية داخل المسرحية أبدا، حيث يظهر رفقة أبيه هارون في الفصل الأول و يطبق ما يطلب منه.

هارون: تقدم يا يعقوب أنت في حضرة النبي ذي الخمار(يفعل الولد مثلما يأمره أبوه).[1]

ثم تختفي هذه الشخصية لتظهر هي الأخرى في الفصل الأخير فيقطع رأسها هي الأخرى.

الأسود: (يصرخ) أدخلوا هارون زحفا على يديه و ركبتيه.(بعد لحظات يدخل هارون وولده يعقوب و هما يحبوان على الأرض).[2]

فالمتتبع لأحداث المسرحية من البداية إلى النهاية يستنتج أن شخصية يعقوب هي شخصية راكدة متحجرة، سكونية لم تتأثر لا بالأحداث و لا بالشخصيات لم تضف

[1]- المسرحية ، ص13.
[2]- المسرحية ، ص62.

شيئا على المسرحية فهي أقرب في التشبيه بحقيبة يد يمكننا الاستغناء عنها و الظهور بدونها، و ذلك لأنها لم تدهش المتلقي و سهلت عليه التنبؤ بسلوكها.

ثالثا– شخصية مقلقل:

هو ابن الأسود الوحيد ، صاحب شخصية ضعيفة كما يذكره المؤلف حين عرف بشخصيات مسرحيته ،و المتتبع لشخصية " المقلقل" يجد بأنها شخصية ساذجة مسطحة لا تستطيع الدفاع عن نفسها ولا حتى التعبير عن رأيها.

بالرغم من مكانة "مقلقل" فهو ابن الملك و النبي إلا أن المؤلف قضى عليه وجعل الشخصيات الأخرى أكبر منه منزلة وذلك استنادا على الدور الذي تؤديه .

و المتتبع لشخصية المقلقل يجد بأنها ظهرت في دور "الخادم" إذ يقتصر دوره على تقديم الضيوف و هذا ما ورد ضمن فصول المسرحية و مشاهدها.

مقلقل: هذا اليهودي يصر على لقائك.[1]

مقلقل قائد الجيش قيس بن يغوث يريد المثول بين يديك.[2]

مقلقل: قدم فيروز الديلمي.[3]

مقلقل: ..جاء داذويه.[4]

فالملاحظ للأمثلة السابقة يرى بأن دور ابن الملك كدور الحارس ، بل إن دور الحارس يتعدى دور المقلقل، لأن للحارس دور أهم من تقديم الضيوف ألا و هو حماية الملك و القصر و هذا ما أشرنا إليه سابقا حيث على الكاتب أن لا يعتمد

[1]- المسرحية ، ص 11.
[2]- المسرحية ، ص48.
[3]- المسرحية ، ص 49.
[4]- المسرحية ، ص 51.

على المفهوم الخاطئ للشخصية ، فليس كل فقير طيب و لا كل زوجة أب قاسية و لا كل ابن ملك ينوب الملك إن غاب.

كما تظهر في النص المدروسمظاهر عبودية شخصية مقلقل و الطاعة العمياء لأبيه الأسود و كأن الكاتب يريد أن يطبق الحديث النبوي" **أنت و مالك لأبيك**" ، فنجد مقلقل لا يستطيع الرد على أبيه في أي نقاش أو حوار و يظهر ذلك في المقتبسات التالية:

مقلقل: شيء محير فعلا يا أبتي[1].

أبي ملأ الأرض معجزات[2]

الوقائع ستكذبهم يا أبتي[3]

لبيك يا أبتي.. أنا طوع أمرك.[4]

كما نجد "مقلقل" يخاف من الأسود حتى في لحظات الإفراط في شرب الخمر هاته اللحظات التي كانت بمثابة تأشيرة تمكن شخصية مقلقل من التعبير عن كل حوائجها نجد العكس تماما، و هذا ما جاء في حواره مع أبيه الذي أفرط فيشرب الخمر و راح يكفر بالله و يدعي الألوهية.

مقلقل: (مرتجفا): أبتي.. معذرة.. لقد أفرطت في الشراب.[5]

رابعا– شخصية المجموعة:

[1]- المسرحية ، ص 12.
[2]- المسرحية ، ص20.
[3]- المسرحية ، ص56.
[4]- المسرحية ، ص60.
[5]- المسرحية، ص61.

تظهر المجموعة في النص المسرحي تنشد في فترات متقطعة و لا تضيف على الحدث شيئا، تقدم مقطوعات لتمجيد الأسود لا أكثر.

المجموعة: إنا أتينا عبهلة

يشدنا الشوق و الوله

يا ذا الخمار جئتنا بآيات المنزلة

أنت حامي ذمارنا

و أنت أسمى منزلة[1]

4-4- الشخصيات المركبة : هي الشخصية التي يمكن أن تعوض الشخصية الرئيسية مؤقتا ، فتؤدي نفس المهام إلى غاية رجوع الشخصية المحورية من مهمتها و لا ننسى بأنها شخصية مساعدة و معارضة في نفس الوقت لكي لا نتفاجأ بنهايتها.

و لقد ألقى نجيب الكيلاني الضوء على الشخصيات المركبة و التي تبادلت الأدوار بينها و بين الشخصيات الأخرى، و يمكن حصرها في نوعين : شخصيات بشرية مرئية، و شخصيات شيطانية غير مرئية.

أولا- شخصية قيس:

و هو قائد الجند عند الأسود حارب معه منذ البداية ، و هو الأسبق من فيروز و ذادويه في الإيمان، و هو ذو فكر لامع يتفق الأسود معه دائما في الرأي ، و لكن في النهاية ينقلب على الأسود لأنه مسلم و أخفى اسلامه تقية، فيكيد رفقة المسلمين مكيدة يقضون فيها على الأسود نهائيا.

[1]- المسرحية ، ص 9.

و من المواقف التي قام بها قيس و التي جعلت منه شخصية مركبة هو المنصب الذي يمتلكه في جمهورية الأسود العنسي ، فقد كان قائدا للجند و هذا معناه أنه يمكن أن يخوض معارك دون الأسود.

ثانيا- شخصية فيروز و ذادويه:

كانا بمثابة الذراع اليمين و الذراع الشمال للأسود، فهما الوزيران اللذان لطالما كانا في خدمة الأسود من أول العمل إلى وسطه، و لكن المؤلف أشار في بداية العمل إلى أنهما مسلمان يخفيان إسلامهما تقية حتى لا يبطش بهما الأسود، فنجد في المشهد الأخير من الفصل الأخير فيروز و ذادويه يقومان بعصيان أوامر الأسود و تذكيره بأخطائه الفادحة تجاه الدين ، و تجاه الناس فيقومان بقتل الأسود في غرفة نومه.

من لحظة القتل يستنتج المتلقي أن فيروز و ذادوية هما وجهان لعملة واحدة و هي الشخصية المركبة ، الشخصية التي تحمل الحب و الكره ، الخير و الشر و نحو ذلك.

ثالثا- شخصية سحيق و شقيق:

شيطانان ، و الأسود يسميهما ملكين و أحيانا شيطانين يقومان بتنزيل الوحي على الأسود .

الصوتان معا: و نحن* الذين أوحينا إليك بحلو الكلام

الأسود: ...أنتما صدى نفسي ، و صوت ضميري لكم أحبك يا شيطاني العظيم

شقيق و أنت يا سحيق.[1]

*- هنا يظهر عجز اللغة العربية فلا يوجد ضمير يدل على متحدثين اثنين و استخدم نيابة عنه ضمير جمع المتحدثين "نحن" .

و لكن سرعان ما يندثر ذلك الحب، ففي نهاية المسرحية و في آخر حوار لهم يستنجد الأسود بشيطانيه لكنهما يقفان موقف الضد تجاهه

سحيق و شقيق: نحن تجسيد أحلامك السوداء و أطماعك الشريرة

الأسود: و لكنكما لم تقولا لي ذلك من قبل

سحيق و شقيق: الشياطين لا تحذر أحدا، بل تسول لك، و تدفعك للشر.

الأسود : أنتما أكذوبة

سحيق و شقيق: بل حقيقة مرة .[2]

فشخصية سحيق و شقيق شخصية مركبة مساعدة كانت تحمل الحب للأسود، و تحولت بعد ذلك إلى الاتجاه المعاكس فأصبحت معارضة تقف موقف الضد للشخصية الرئيسية.

و من المواقف التي قامت بها شخصية (سحيق و شقيق) و التي جعلت منهما شخصية مركبة هي الأوامر التي كانت في صورة الوحي المنزل على الأسود ، بمعنى أن الأسود كان يطبق بكل مايمليه عليه الشياطين(سحيق و شقيق) .

4-5- الشخصيات الدينية: برزت في عدة شخصيات نذكر منها:

أولا-شخصية محمد:

هي الشخصية المعارضة أو المضادة لشخصية الأسود ، و لم تظهر هاته الشخصية و لم نسمع صوتها في العمل المسرحي ، و لكن الأسود كان يذكرها دائما و يذكر بأفعالها و كانت معظم حواراته حول هذه الشخصية حوارات يغلب عليها طابع

[1]- المسرحية، ص 9/8.
[2]- المسرحية ، ص 78.

المقارنة، ففي المشهد الأول من الفصل الأول نجد الأسود يفتح خطابه بحديثه عن شخصية محمد:

الأسود: إن محمد بن عبد الله يقترب من القبر...[1]

ثم نجده في الفصل نفسه يتحدث مع هارون اليهودي الذي أعلن إيمانه به يقول:

الأسود: محمد لعنكم في قرآنه.[2]

كذلك نجد الفصل الثاني يفتتحه الأسود بحديثه عن شخصية محمد يقول:

الأسود: .. و سأصبح أضحوكة العالمين .. و سيعلو شأن محمد ...[3]

ثم نجده في الفصل نفسه يتحدث عن محمد :

الأسود: " **إرادة إلهي أم إله محمد**[4]" و في موضع آخر" **إن لدي من القصص مايفوق ما لدى محمد**[5]"، " **تركتما دين محمد و اعتنقتما ديني**[6].." كما نجده في الفصل الثالث يتحدث كذلك عن محمد " **أردتم أن تضربوا محمدا بي ، و تضربونيبمحمد**[7].." و في مقطع آخر يقول" **ها أنت تفضل محمدا علي**[8].."

إن المتتبع لأحداث المسرحية من البداية إلى النهاية يجد أن المؤلف في جميع مشاهد المسرحية يذكر شخصية "محمد"، فأول المشاهد افتتح بمحمد و آخر المشاهد اختتم بالصلاة على محمد ، كما جعل الكاتب من هذه الشخصية كائن خفي آمن

[1]- المسرحية ، ص 7.
[2]- المسرحية، ص 13.
[3]- المسرحية ، ص 26.
[4]- المسرحية ،ص 34.
[5]- المسرحية، ص 42.
[6]- المسرحية، ص 36.
[7]- المسرحية ، ص 65.
[8]- المسرحية ، ص 66.

بوجوده الأسود و راح يصارعه من بعيد صراعا عقائديا ينطلق فيه من مجموعة مبادئه الدينية التي يدعو إليها و يدافع عنها.

و بما أن شخصية محمد الدينية هي الشخصية المعارضة و المضادة لشخصية الأسود فيمكن كذلك تصنيف شخصية الأسود على أنها هي الأخرى شخصية دينية، انطلاقا من أن كلا منهما انطلق في سلوكه و معاملاته من مجموعة مبادئ دينية آمن بها و دعا إليها و دافع عنها.

و لا يمكننا اعتبار شخصية محمد شخصية مسطحة لعدم مشاركتها أو ظهورها من خلال النص المسرحي أو العرض المسرحي، و ذلك لأن الكاتب تعمّد عدم تصويرها تصويرا مباشرا لأن ذلك لا يتناسب مع خصائص الأدب الإسلامي، فتصوير الأنبياء و الرسل محرم داخل المنهج الإسلامي .

كما أن التصوير المباشر للشخصيات يشبه إلى حد كبير قضية الإيماء و الإفصاح عن الشيء ، فكلما كان الشيء غامضا ،أو غائبا يكون أبلغ من الإفصاح عنه.

ثانيا–شخصية معاذ بن جبل، موسى الأشعري، و بر بن يخنس:

هي شخصيات معارضة لشخصية الأسود، مساندة مدافعة لشخصية محمد و هي شخصيات أدت دورها في نشر الرسالة المحمدية على حسب تعبير الأسود.

إن متلقي نص المسرحية لا يجد أثرا للشخصيات السابقة، لأن ظهورها منعدم و لا نجد حتى رسالة من هاته الشخصيات نسمع فيها صوتها لأن المؤلف كان يسرد تاريخها و مغامراتها على لسان الشخصيات الأخرى لا أكثر، و كأنها دعوة خفية للمتلقي للرجوع إلى كتب التاريخ الإسلامي لمعرفة ما حققه كل من معاذ بن جبل، موسى الأشعري، و بر بن يخنس" في سبيل نشر الإسلام.

الأسود: إنه معاذ بن جبل

الإمام و المعلم الأول الذي يجوب البلاد

و يحمل رسائل محمد إلى الخونة من العباد

و يشق علينا عصى الطاعة[1]

و نجد الأسود في الفصل الأخير يرصد الجواهر الثمينة لقتل الثلاثة تثمينا للواجب الذي قاموا بتأديته في سبيل نشر الإسلام ، يقول الأسود:

أرصد الجواهر الثمينة ، و ابعث الرجال الأشداء و افعل كل ما تستطيع لتعقب معاذ و أبي موسى الأشعري ووبر بن يخنس[2].

4-6 – الشخصيات التاريخية:

أولا- شخصية الأسود:

يمكن اعتبار شخصية الأسود شخصية تاريخية و ذلك انطلاقا من كونها شخصية تتمتع بوجود تاريخي حقيقي كما ورد ذكرها في المصادر التاريخية ، و قد قام مؤلف المسرحية بالإشارة إلى ذلك حين قال في مقدمة المسرحية في تقديمه للشخصيات

الأسود العنسي: يتميز بالصفات التي وردت في كتب التاريخ من حيث لونه الأسود و الخمار الذي يضعه على وجهه أحيانا، و نظراته المخيفة الجشعة، و من أسمائه عبهلة[3].

كذلك يمكن اعتبار جل شخصيات المسرحية شخصيات تاريخية لأنها فعلا عاشت أحداث هذا التاريخ.

---

[1]- المسرحية ، ص 39.
[2]- المسرحية ، ص 53.
[3]- المسرحية ، ص 3.

5- أبعاد الشخصية المسرحية:

و يقصد بها جملة التفاصيل الخاصة بكل شخصية من نواحي عدة، كالمواصفات المادية و النفسية و الاجتماعية و الثقافية، و التي تكون موزعة ضمن فصول المسرحية، و جمعها يساعدنا في التعرف أكثر على الشخصية و توقع مصيرها .

و يختار المؤلف طريقة خاصة أو مزيجا من الطرق لتوضيح أبعاد الشخصية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ أولها عن طريقة تقديم الشخصية لنفسها، أي تتولى مهمة التصريح عن أبعادها فتسرد مغامراتها و مكانتها في المجتمع، كما تكشف عن مشاعرها الباطنية و أفكارها و آرائها و هو ما يسمى بالتشخيص بالمونولوج .

و ثاني الطرق هو تقديم شخصية عن طريق شخصية أخرى، بمعنى هو معرفة الشخصية انطلاقا من ما تطرحه الشخصيات الأخرى عنها من آراء و انطباعات ، و هو ما يسمى بالتشخيص بالرأي.

أما ثالث الطرق، فهو الكشف عن الشخصية انطلاقا من سلوكها، فكل فعل أ و قول للشخصية كفيل بإبانة البعد و الخلفية ، فموقف معين يمكن أن نستنتج منه أبعادا عديدة للشخصية انطلاقا من أن أفعال الشخصيات هي المرآة التي تعكس باطنها، و هذا ما يسمى بالتشخيص بالفعل.

و تختلف الأبعاد التي يرسمها المؤلف المسرحي من شخصية إلى أخرى انطلاقا من الأهمية التي تمتلكها الشخصية داحل العمل الدرامي؛ فنجده مثلا يركز الشخصية الرئيسية على حساب الشخصيات الأخرى فيقدم وصفا ملما بجميع أبعادها.

و إن تفاوتت درجات تقديم الشخصية ، فإن أبرز ما تتصف به كل شخصية هو:

5-1- البعد المادي(الجسماني):

يهتم بالتركيب الفسيولوجي للشخصية ، و هو ما تنطلق منه عملية التشخيص بالمظهر و يتعلق بالمواصفات التالية:

- الجنس: ذكر، أنثى
- المظهر العام: أنيق، قبيح، نحيف، بدين، طويل ، قصير.
- الحالة الصحية: سليم ، مريض(نوع المرض).
- السن: سنوات عمره، مكانها و ظروفها.
- عاهة معينة: أحدب، أعرج، أصم ، أعمى.[1]

5-2- البعد الاجتماعي:

يهتم بالتركيب السوسيولوجي للشخصية ، و هو ماتنطلق منه كذلك عملية التشخيص بالمظهر، و يتعلق بالمواصفات التالية:

- بيئة الشخصية: المدينة أو الريف، فقر، غنى.
- مهنة الشخصية أو عملها الوظيفي و ما قد يطبع الشخصية بطريقة معينة في الحديث و التصرفات ، فهذا شاب يطارد فتاة من كل مكان تذهب إليه ،لو كان فقيرا لا يملك سيارة لصعبت عليه المطاردة ولكن إذا كانت مهنته سائق سيارة أجرة أو يعمل سائقا لدى أسرة أثرية تسلمه سيارتها وبذلك تتيح له التنقل في حرية فتسهل مهمته .
- العمل أو الوظيفة: ساعات العمل و ساعات الفراغ.
- الحالة المالية: من الوظيفة أو من مصادر أخرى
- الحالة الاجتماعية: متزوج و عدد الأطفال، أعزب ، مطلق، أرمل.

[1]- ينظر: **عبده دياب** ، التأليف الدرامي، ص 56.

- الديانة: مسلم، مسيحي، مدى اهتمامه بدينه.
- عادات و هوايات: ساعات الفراغ ، نادي معين، هواية معينة.
- المكانة داخل المجتمع: إمعة ،ضعيف، قيادي.[1].

5-3- البعد النفسي:

و يهتم بالتركيب السيكولوجي للشخصية، إذ يتعلق بالحالة النفسية و الطباع و الميول و المزاج النفسي التي تكون عليه الشخصية، و ظروفها و أثرها في الشخصية و يمكن حصرها في الآتي:

- مركبات النقص و العقد النفسية: الحرمان نتيجة لانفصال والديه، و تربيته داخل مكان لم يحبه، أو فشل في الحب أو في الدراسة، أو في العمل.
- طباعه: حاد الطباع ، متشائم أو متفائل
- قوى الاحتمال: متوتر ، قلق، متهور، مرح.
- المواجهة: لا قدرة له على السيطرة، عاطفي، خائف بصفة دائمة، مضطرب التفكير، انطوائي، مكافح، مستسلم.[2]

5-4- البعد الثقافي:

الجاهل الأمي يختلف عن الذي نال قسطا من التعليم، البعد الثقافي يشمل:

- التعليم و الشهادات الحاصل عليها
- نوع المدارس و الجامعات
- مقدار الثقافة من قراءة الكتب

[1]- ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص 56.
[2]- ينظر : **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص 57.

- مقدار الثقافة من الحياة المحيطة به[1]

فرسم هذا البعد للشخصية مهم جدا، فسقوط شاب فاشل في دائرة الإدمان أسهل من سقوط شاب مثقف و ناجح و يستعد للزواج من فتاة يحبها، و إقناع جاهل بارتكاب جريمة يختلف عن إقناع شريف لارتكاب نفس الجريمة[2].

5-5- البعد الديني:

و المقصود به مدى تعلق الشخصية و النص المسرحي بالدين ، هل الشخصية مؤمنة أو كافرة ؟ و كذا مدى تعلق كاتب النص بالدين (اقتباس/ تناص) في عمله المسرحي و يظهر ذلك جليا في مدى حب الشخصية لدين و الغيرة عليه و الدعوة إليه.

5-7- البعد السياسي:

و يقصد به ما إن كانت الشخصية تمارس نشاطا سياسيا(الأحزاب) فهل هي شخصية مؤيدة أو معارضة أو محايدة ، كذلك يتعلق البعد السياسي بدور الشخصية في المشاركة في القرارات السياسية للبلاد فهل تشارك في الانتخابات أم تقف محايدة لذلك؟.

6- أبعاد الشخصية في مسرحية "محاكمة الأسود العنسي":

6-1- البعد الفزيولوجي لشخصيات المسرحية:

يعتبر البعد الفيزيولوجي أو الجسماني من الأبعاد الأساسية و الضرورية التي يعتني بها المؤلف المسرحي فيذكر جلّ تفاصيلها لتسهيل عملية تجسيد النص المسرحي فوق ركح الخشبة، ولتسهيل اختيار الشخصيات المناسبة لآداء الدور، و يتجلى هذا

[1]- ينظر : **عبده دياب** ، التأليف الدرامي، ص57.
[2]- نفسه ، ص 58.

البعد في وصف نجيب الكيلاني لشخصية الأسود في بداية مسرحيته حين قال:" **الأسود العنسي: يتميز بالصفات التي وردت في كتب التاريخ من حيث لونه الأسود و الخمار الذي يضعه على وجهه أحيانا، و نظراته المخيفة الجشعة، و من أسمائه عبهلة[1].**"

و لا يخفى عن المتلقي أن الخمار الذي يضعه الأسود على وجهه يشير إلى مدى قبح شكله فهو يبتعد كل البعد عن الوسامة، كما يمتاز من الناحية الجسمانية بحالته الصحية الجيدة و بالقوة و الشراسة.

الأسود: لكني لست وسيما

ابن ذؤيب: الوسامة تشين الرجال، و القوة و الشراسة هي ميزات الرجولة.[2]

أما عن العصر الذي يعيش فيه فهو عصر عهد النبي عليه الصلاة و السلام و يستنتج ذلك المتلقي من خلال ذكر الأسود لشخصية محمد.

كما استخدم المؤلف الوصف الجسماني لأشهب بن ذؤيب قائلا: " **خادم الأسود– قصير– ذو كرش و لحية"[3].**

كما استعمل المؤلف الوصف الفيزيولوجي الكئيب للشخصيات على لسان الشخصية الرئيسة " الأسود" حين تحدث عن الملكة "آزاد" التي كانت زوجة الملك" شهر بن باذان" و الآن هي زوجة الأسود ، ملكة فاتنة الجمال، تظهر عليها ملامح الحزن، صامتة لا يسمع صوتها.

الأسود: قل لي يا ابن ذؤيب.. ما سر تلك المسحة من الحزن التي تنسدل على وجهها الجميل[1].

[1]- المسرحية ، ص 3.
[2]- المسرحية ، ص 27.
[3]- المسرحية ، ص 3.

ثم تتحول أو تنقلب المظاهر الفيزيولوجية إلى نقيضها فيتحول الوصف السابق لآزاد إلى نقيضه و هذا ماجاء على لسان الأسود قائلا: " **لقد انصلح حالها .. و ابتسمت ..أقول لك ابتسمت ذهب الحزن و الصمت .. ماذا يعني ذلك يا ابن ذؤيب..**"[2]

كما يظهر في النص المدروس الوصف الجسدي لمقلقل ابن الأسود العنسي حيث يقدمه نجيب الكيلاني للمتلقي في صورة بائسة عكس ما يتوقعه المتلقي حينما نعتبر مقلقل ابن ملك و نبي، يقول:" **مقلقل: ابن الأسود العنسي، شاب نحيف ضعيف الشخصية**"[3]و ينسحب نفس الوصف على يعقوب ابن هارون اليهودي.

و لقد استعمل نجيب الكيلاني الوصف الجسماني للسخرية من شخصية قد يكن لها مشاعر العداء أو قد لا يتوافق مع أفكار و آراء هاته الشخصية، و يظهر ذلك في أثناء حديثه عن الزوج السابق للملكة "آزاد" فيقول على لسان ابن ذؤيب" **مولاي ..إنها مبهورة ..هي في حلم .. لم تكن تصدق أن تتزوجها .. لقد كان زوجها الملك شهر رجلا هزيلا ضعيفا أما أنت ..(يقهقه الأسود في سعادة)...النساء يعشقن الرجل القوي و يأسرهن الذهب.**[4]"

ثم تظهر شخصية " قيس" و هو قائد الجند عند الأسود ، يتميز بقوة البنية، يلبس زيا عسكريا و يتميز ببيانه الجزل و يصفه الأسود بالعبد الصالح و صاحب الفكر الثاقب الألمعي ، يقول الأسود:" **أما ضمانك أنت يا قيس فهو ماضيك المشرف و فكرك الثاقب الألمعي.**"[5]

---

[1]- المسرحية ، ص 26.
[2]- المسرحية ، ص 32.
[3]- المسرحية ، ص 4.
[4]- المسرحية ، ص 27.
[5]- المسرحية ، ص 37.

كما تظهر ملامح هارون اليهودي في النص واضحة للعيان يقول نجيب الكيلاني في اللغة المشهدية الواصفة" **(بعد أن ينتهي الإنشاد ، يشق الحشد رجل قميء قصير ذو لحية طويلة مدببة ، و يتحدث بلهجة معروفة عن اليهود و بمكر و دهاء)**[1].

و لا يخفى عن المتلقي أن الوصف الفيزيولوجي للشخصيات لا يقتصر على الشخصيات الرئيسية فقط، إذ نجد نجيب الكيلاني يقدم وصفا و بشكل ظاهر في بداية المسرحية بدقة لا متناهية حول الشيطانين" شقيق و سحيق" حيث يقول: "**شيطانان يظهران دائما في زي غريب و يلبسان طرطورين على رأسيهما و يتميزان بخفة الحركة ، و على وجهيهما " مكياج" يميز الواجد عن الآخر ، و الأسود يسميهما ملكين و أحيانا شيطانين.**"[2]

كما يظهر في النص الوصف المادي لشخصية "داذويه" مرتديا ثيابا عادية :" **(يدخل الثلاثة ، قيس يلبس الزي العسكري و فيروز و ذادويه يلبسان زيا عاديا)**"[3]

و ينطبق نفس الوصف السابق على شخصية فيروز.

و هكذا و مما سبق فإن تظافر المواصفات المادية الفيزيولوجية في العمل المسرحي يساعد في تكميل الصورة المشهدية للأحداث فنيا و موضوعيا، حيث أنه لا يمكننا فهم الشخصيات في حالة قصور وصفها ماديا من طرف المؤلف المسرحي .

6-2- البعد الاجتماعي لشخصيات المسرحية:

أما من الناحية الاجتماعية ، نجد نجيب الكيلاني في الفصل الأول من المسرحية يقدم الشخصية الرئيسية "الأسود" على أنه غني يعيش في بيئة فاخرة و حالته المالية

[1]- المسرحية ، ص 11.
[2]- المسرحية ، ص 3.
[3]- المسرحية ، ص 33.

تظهر من خلال المشهد الأول: **(خيمة و سجاجيد فاخرة ، و أدوات منزلية مختلفة من الذهب و الفضة ، و سيوف معلقة ، و قناني خمر و كؤوس و طعام من اللحم و الثريد و فواكه)**[1]، كما أنه متزوج و لا يوجد ذكر لزوجته إن كانت على قيد الحياة أو ميتة، كذلك نجده قد تربى في أحضان الكهنة و تتلمذ على يدهميقول: **لقد عشت في " كهف خبان" سنوات أترنم بسجع الكهان ، و أهتف بالحكمة و أقدم المعجزات تلو المعجزات، و كان الناس ينبهرون بقولي "**[2].

أما من حيث الدين فنجده يضع لنفسه دينا خاصا به يدعو إليه و يحارب عنه ، كما نجده في مراحل متطورة ينتقل من ادعاء النبوة إلى ادعاء الألوهية و هذا نتيجة غروره.

الأسود: و لما لا ؟ لقد صنعت النبوة ، فلما لا أصنع الألوهية ..هل تعتقد ..

أن الله أقوى مني؟ إذا كان الله هو الأقوى فلينزل إليّ ..(و يلوح بسيفه) .. و ليبارزني.[3]

كما يتجسد البعد الاجتماعي كذلك في شخصية "أشهب ابن ذؤيب" فهو مثال للشخصية الواعية فبالرغم من مكانته " خادم" إلا أن الأسود كان يحكي له كل أسراره و مغامراته مع ملكة عرشه " آزاد" و يستشيره الأسود في كل ما يتعلق بالملكة ، لأنه يرى بأن منطقه منطق حكماء و يظهر ذلك جليا في الحوار الآتي.

ابن ذؤيب: النساء يعشقن الرجل القوي و يأسرهن الذهب و الحرير و تسكرهن السلطة.

[1]- المسرحية ، ص 7.
[2]- المسرحية ، ص 20.
[3]- المسرحية ، ص 61.

الأسود: (يقهقه) و يضرب بيده الثقيلة على كتف أشهب و يقول.. أيها الملعون، تتحدث كالحكماء ..لا بل كالأنبياء أخاف أن تنقلب عليا و تدّعي النبوة..[1]

كما تظهر شخصية "ذادويه"فهو فردمن الفرس و من الطبقة الحاكمة بالتحديد قبل مجيء الأسود، و عليه سيمة الوقار و هو مسلم يخفي إسلامه تقية حتى لا يبطش به الأسود ، و تنطبق نفس المواصفات السابقة الذكر على شخصية فيروز .

و يظهر كذلك البعد الاجتماعي في وصف الأسود لجنوده الذين لا يملكون إلا أن يؤمنوا به فهم حفاة عراة ، جوعى أمّيين.

الأسود: يا ابن ذؤيب ..إن ورائي كما هائلا من الجنود.. المشكلة أنهم أغبياء.. جوعى.. عراة.. لا يعرفون شيئا عن النبوة..

أشهب: سوف يتعلمون

الأسود: ليس لدينا الوقت للتعليم" أن حياتنا هي الحرب" إننا نمارس وجودنا تحت ظلال السيوف.

أشهب: (يضحك في خبث) كلما ازداد الجهل تفشّيا كلما أسلس قيادة الناس لنا.[2]

6-3- البعد النفسي لشخصيات المسرحية:

ذكرنا سابقا أن المقصود بالبعد النفسي هو الحالة و الميول و المزاج الذي تكون عليه الشخصية ، و يتحقق هذا البعد في شخصية الأسود فهو ذلك الإنسان الذي

[1]- المسرحية ، 28.
[2]- المسرحية ، ص 28.

يعيش حالة نفسية معقدة ، فهو خائف بصفة دائمة من محمد و أتباع محمد مما جعله حاد الطباع و متشائم و قلق و متوتر ، مضطرب التفكير و تسيطر عليه دائما فكرة " الخيانة" أي عدم الثقة فيمن حوله .

الأسود (في غضب): الحقد الأسود يملأ النفوس ، و أنا لن أرحم خائنا أو طامعا[1].

و في مقام آخر يقول:" **إنني في حيرة من أمري.. كثرت الأحداث و اتسع الملك ، و كثرت المؤامرات و عرفت الأرق لأول مرة في حياتي أصبحت أشك.. أشك في من حولي حتى ضاقت نفسي.. و أكاد أضرب أعناق كل من حولي..**"[2]

فلا يجد الأسود غير عنق هارون و ابنه يعقوب متنفسا لشكوكه يقول:" **اضربوا عنق هذا الرجل و ابعثوا برأسه مع ابنه إلى يهود ليعرفوا ماذا ينتظرون مني..(يسود الصمت لحظة و يسمع صراخ هارون بلكنته اليهودية ..كما يسمع صراخ ابنه.)**"[3]

و بالرغم من ذلك نجد شخصية الأسود شخصية وفية، محبة و يظهر ذلك في حديث الأسود عن سحيق و شقيق.

الأسود: عبهلة يعرف الوفاء ، و لا يتنكر للأحباء فأنتما

صدى نفسي، و صوت ضميري لكم أحبك يا

شيطاني العظيم شقيق و أنت يا سحيق[4].

[1]- المسرحية ، ص 55.
[2]- المسرحية ، ص 50.
[3]- المسرحية ، ص 66.
[4]- المسرحية ، ص 9.

ثم تتحول الأبعاد النفسية لشخصية الأسود في نهاية المسرحية إلى النقيض فهذا الأسود بعد أن كان " **أترنم بسجع الكهان**[1]"أصبح مجنونا لا محال" **الكذاب لقد جنّ على أعتاب الموت**[2]".

كما تتحول الأبعاد النفسية كذلك عند سحيق و شقيق ، فبعد أن كانا هما صدى النفس و صوت الضمير ، يتحولان في نهاية العمل المسرحي إلى عكس ذلك و يظهر ذلك في حوار الأسود في المشهد الأخير من المسرحية حين استنجد الأسود بهما من الموت.

الأسود: سحيق .. شقيق يا ملاكي الحبيبين.. أين أنتما.. إنها اللحظة التي أحتاج فيها إليكما.. لقد كنتما إلى جواري دائما.. النجاة..

شقيق و سحيق: (في صوت واحد) نحن تجسيد أحلامك السوداء و أطماعك الشريرة.[3]

فكل الحالات النفسية السابقة لها أسبابها و دوافعها و تصرفاتها و أثرها في حياة الشخصية، إذ يجب الإلمام بها، و دراستها عن طريق علم النفس و الحالات النفسية المشابهة لها و التي قد تصادفنا في الحياة.[4]

[1]- المسرحية ، ص 20.
[2]- المسرحية ، ص 78.
[3]- المسرحية ، ص 78/77.
[4]- ينظر: **عبده دياب** ، التأليف الدرامي، ص 57.

الفصل الثالث: الفضاءالمكاني

- المصطلحات المقاربة لمفهوم المكان و أنواعها
- بنية المكان في المسرحية

يعد المكان من العناصر الأساسية المكونة للعمل الأدبي، فهو الأرضية الأولية التي يقوم عليها العمل إذ لا يمكن تصور عمل أدبي مهما كان نوعه(رواية ، شعر ، مسرحية) بدون ذكر أو إشارة للمكان وذلك لأن العمل يكتسب خصوصيته و أصالته انطلاقا من المكان.

و إذا ما رجعنا إلى العمل المسرحي فنجد وظيفة المكان تتعدى تأطير الأحداث و الشخصيات ، بل أكثر من ذلك إذ أصبح يحمل إيحاءات تحمل مجموعة من القيم و الدلالات التي تتوزع في ثنايا النص و التي تشير إلى القصد و المعنى الذي يحتويه النص.

1- المصطلحات المقاربة لمفهوم المكان و أنواعها:

لقد تعددت المصطلحات المرادفة لمفهوم المكان في المعاجم العربية و التي لا يجوز لغويا الخلط بينها أو استخدامها جزافا و ذلك انطلاقا من أن للغة قوانين تفرض احترام سياق الكلمة داخل الجملة، كما أن المرادفات ليست ترفا لغويا بل ضرورة تقتضي التعبير، فظهرت مصطلحات عديدة للدلالة على المكان نذكر منها: الفضاء ، المكان، الحيز....

1-1- مفهوم المكان:

عرف المكان في اللغة العربية على أنه نهايات الأجسام أو هو التقاء أفقي بين المحيط و المحاط به[1]، و هو ثلاثة أنواع: مبهم و معين و محصور.

المبهم و هو المكان الذي لا يستمد معناه من ذاته بل يتعدى ذلك لمعلم يستمد منه دقة معناه كقولنا : خلف الجدار و أمام الباب.

[1]- ينظر: **الكندي** ، الحدود و الرسوم، تحقيق عبد الأمير الأغسم ضمن كتابه المصطلح الفلسفي عند العرب، منشورات الفكر العربي، ص 192.

أما المعين فهو المكان المستقل في معناه دون الحاجة لكلام يفسره و هو مكان سمي باسم بسبب أمر دخل في مسماه مثل تسمية البيت، فتسميته بسبب الحائط و السقف و غيرها.

أما المكان المحصور فهو ما تدل عليه تسميته فهو المكان المحصور داخل ما يحويه أو يحصره[1].

و يعرف اصطلاحا على أنه الفضاء الذي يحتوي جميع عناصر البناء الفني من شخصيات و أحداث و صراع، و ينتقل المكان في المجال الأدبي من كونه مدركا حسيا إلى رمز أو معطى تخييلي نفسي يتجاوز حدود المرئي إلى اللامرئي.

1-2- أنواع المكان:

ينقسم المكان إلى أنواع متعددة و متنوعة نلخص مجملها فيما يلي:

أولا- المكان الطباعي:

و هو المكان الذي يحتله النص-الكتابة- من مساحة صفحات العمل الأدبي و يشمل الغلاف و الفصول و العناوين، و في المسرح يعرف على أنه" الحيز النصي و هو الحيز المعتبر و المعترف بماديته التصويرية و الصوتية و الخطابية و هو المساحة التي توزع فيها الحوارات و توجيهات المؤلف المسرحي."[2]

ثانيا- المكان المجازي:

و هو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي بل هو مجرد فضاء افتراضي تدور فيه الأحداث كخشبة المسرح ، فهي ليست المكان الحقيقي لمجرى الأحداث[3]، و يعرفه

[1]- ينظر: **عبد القادر الجرجاني**، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت ، ط 1، 1985، ص 203.
[2]- **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة ، ط1، 2015، ص 214.
[3]- ينظر: **إبراهيم خليل**، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 133.

باتريس بافيس على أنه" حيز اللعب أو الحيز الحركي و هو الحيز المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره و تنقلاته و علاقته بالمجموعة و تموضعه فوق الخشبة"[1].

و هو أيضا الحيز الذي يوجده التطور الحركي للمثلين فهو ليس حيزا واقعي،

كما يعرف كذلك بالمكان المشهدي و الذي يعني خشبة المسرح أو حيز الآداء ، و نذكر جملة المصطلحات التي خصت هذا النوع من الأمكنة في مجال المسرح منها: فضاء الركح، فضاء الخشبة، فضاء اللعب، الحيز الحركي، حيز الآداء ، المكان المشهدي.

ثالثا– المكان المفتوح:

و هو المكان الذي يشمل أماكن الانتقال كالساحات و الأحياء و الشوارع و المحطات،[2] و انبثق عن هذا النوع من الأمكنة أنواع عديدة من المسارح كمسرح الشارع و مسرح الجمهور الشعبي و غيرها من الأنواع.

و ليس المقصود بالمفتوح على أنه غير منتهي، لأن المكان اللامنتهي هو المكان الذي لا يخضع لسلطة أحد كالصحراء الشاسعة مثلا.

رابعا – المكان المغلق:

و هو مكان الاقامة الاختيارية كالبيت و الكوخ[3]، كما يشمل أماكن الاقامة الجبرية كالسجن و المنفى و لقد أورده المؤلف في مسرحيته على لسان الأسود: **لقد عشت في كهف خبان سنوات أترنم بسجع الكهان ، و أهتف بالحكمة و أقدم المعجزات تلو المعجزات..**[4]

---

[1]- **باتريس بافيس**، معجم المسرح،ص 214.
[2]- ينظر : **حسن بحراوي** ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، دط، 1995، ص 40.
[3]- ينظر : نفسه، ص 40.
[4]- المسرحية ، ص 20.

خامسا– ا لمكان المعادي :

و هو المكان المعادي للشخصيات كالطبيعة الخالية من البشر و كذا هو أماكن الإقامة الجبرية كالسجن و المنفى و الغربة.

سادسا – المكان الحنيني:

و هو المكان المألوف الذي يضل عالقا في الأذهان كالمدرسة الابتدائية التي تعلمنا فيها أول حرف ، و كبيت الطفولة و يظهر في النص المدروس من خلال حديث الأسود" .. **وقفت سنوات على جبال صنعاء أدعو إلى دعوتي..**"[1].

سابعا – المكان الجغرافي:

و هو المكان الذي تدور فيه الأحداث ، إذ يقوم المؤلف أو المخرج بذكر اسم المنطقة أو المدينة و يتركنا ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذا المكان ، و يظهر ذلك جليا انطلاقا من عنوان المسرحية الذي يشير إلى قبيلة عنس في اليمن.

1–3– مفهوم الفضاء:

يوحي مصطلح الفضاء في المعاجم العربية إلى الاتساع و الحيز و الفراغ و المدى و المساحة و الانتهاء،[2] و الامتداد في كل الاتجاهات، إذ يعبر عن المساحة اللامحدودة من الأرض و الممتدة في جميع الاتجاهات و التي تشمل بدورها العديد من الأمكنة، أي أن الفضاء هو سلسلة الأماكن الموجودة على فوق سطح الأرض و تحت السماء.

[1]- المسرحية ، ص 20.
[2]ينظر: **جروان**، الكنز –فرنسي –عربي، دار السابق للتأليف و النشر، باريس ، دط، دت، ص 325.

و يطلق على مصطلح الفضاء العديد من المصطلحات نذكر منها: السعة، الحيز، الفسحة ، الفراغ.

1-4- أنواع الفضاء:

ينقسم الفضاء نوعين فضاء درامي و هو المكان في النص و فضاء مسرحي و المكان في العرض.

أولا - الفضاء الدرامي:

هو الحيز الدرامي أو الحيز الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، و هو حيز مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال و يتناقض هذا الحيز المرمز له مع الحيز المسرحي المدرك حسيا إذ يتميز الأخير بأنه يرى و يتحقق في الاخراج المسرحي ، أما الأول فهو حيز يبنى من قبل المشاهد أو القارئ بغية تثبيت إطار تطور الفعل الدرامي و الشخصيات ، فهو ينتمي إلى النص الدرامي و لا يمكن مشاهدته إلا عندما يبني القارئ في خياله هذا الحيز.[1]

و يمكن اعتبار الفضاء الدرامي بأنه العرض الوهمي للمسرحية في ذهن المتلقي انطلاقا من أن المؤلف يقدم جملة من المؤشرات البصرية من خلال نصه و التي تبنى تلقائيا في ذهن المتلقي.

ثانيا: الفضاء المسرحي

هو الفضاء المرئي و المدرك حسيا على خشبة المسرح و الذي يتم تصويره بعناصر الديكور و المناظر، أو هو المكان المادي الذي تظهر فيه الشخصيات و تقع فيه الأحداث و ينشأ فيه الصراع.

[1]- ينظر: **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ص 213.

و ليس شرطا أن يكون هذا الحيز مقتصرا على خشبة المسرح (المنصة) فقد يكون هذا الحيز مقهى أو شارع كما هو الحال في مسرح الشارع، و في المقابل نجد "باتريس بافيس" يعرف الحيز المسرحي على أنه الحيز الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون، و ينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون وسط الجمهور[1]. ولا يتفق الدارس مع هذا الرأي انطلاقا من أن الفضاء المسرحي هو أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي.

2- بنية المكان في مسرحية محاكمة الأسود العنسي:

يعطي المؤلف أو المخرج أولوية هامة لعنصر المكان داخل العمل المسرحي مكتوبا كان أو معروضا و ذلك انطلاقا من كونه الأرضية الخصبة و المؤثر الفاعل في المنظومة الدرامية ، فكل من الشخصيات و الأحداث و الصراع و اللغة ..الخ مجرد توابع أو لواحق للمكان و كل تغيير في البنية التحتية للمكان حتما سيغير في مجرى الأحداث و في طباع الشخصيات و في شكل الصراع.

و يمكن تقسيم المكان في المسرحية إلى أنواع عديدة و متنوعة، إذ نكتفي بسرد بعضها .

2-1- المكان الطباعي:

و يمكن تلخيصه في العناصر التالية:

أولا: الغلاف.

[1]- **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ص 213.

تقدم الصورة المتربعة على واجهة المسرحية مشهد مظلم لغرفة تظهر فيها نافذتان ينبثق منهما نور ساطع، و سيف مائل يطلق هو الآخر نورا في الأفق، و ستار قد رفع جزء منه لتظهر صورة النافذة و السيف.

أما الألوان التي استخدمت في الصورة ، فهي توحي بزمن المسرحية ، و هي بين الأحمر و الأسود و الأصفر ، كما تظهر صورة النافذة و السيف بلون الأبيض الناصح لتشير إلى النور الذي ينبثق من ظلام المجتمع و جهله.

كما يظهر على وجه الغلاف اسم الكاتب في أعلى يمين الصفحة ، بينما يتوسط الصفحة عنوان المسرحية "محاكمة الأسود العنسي" حيث اختار المؤلف بأن تكتب كلمة "محاكمة" باللون الأصفر ، و الذي يرمز إلى الثراء انطلاقا من أن اللون الأصفر يعود إلى لون الذهب و لون الشمس؛ كما أن كلاهما يرمز إلى الخديعة و الغش.

كما يرمز اللون الأصفر إلى الوجه المناقض للفرح و السعادة و هو الحزن و الذبول و كذلك الموت و الفناء، و هذه الدلالة ترتبط بالطبيعة بشكل أساسي بالخريف، فيستنتج القارئ لواجهة المسرحية بأن نهاية المحاكمة لشخص ثري و ذي مكانة و هو مخادع و غشاش حتما الموت أو الإعدام.

ثم نجد الكاتب اختار اللون الأحمر ليكتب " الأسود العنسي" و هو لون يدل على القوة و الجرأة و الحب ، ليستنتج القارئ لواجهة المسرحية قبل مضمونها أن الأسود العنسي شخصية تؤمن بالحب و ثائرة على العادات و التقاليد و قوية بمعنى الكلمة، كما يرمز اللون الأحمر إلى الدم و هو النهاية الحتمية للأسود.

ثم يظهر المؤلف اسم دار الطبع و النشر دون الإشارة إلى مصمم الغلاف في أسفل الصفحة، ثم ينتقل في الصفحة الموالية –2– إلى عدد الطبعة و هي الطبعة

الأولى (1418هـ/1998م) ، و ملاحظة لدار الطبع(الكتب و الدراسات التي تصدرها الدار تعبر عن آراء و اجتهادات أصحابها) ثم اسم دار الطبع(ابن حزم) مع ذكر البلد(لبنان) و العنوان(ص ب 14/6366).

و يبدأ القارئ بالتعرف على أهم الشخصيات المسرحية في الصفحة الثالثة و الصفحة الرابعة ، حيث يعرض المؤلف شخصيات المسرحية معرفا بها و بأدوارها و مواصفاتها.

كما لا يسبق التعريف السابق إهداء شخصي أو ملاحظة المؤلف حول التأليف، فتنطلق أحداث المسرحية في الصفحة" 7" و تنتهي عند الصفحة "79".

ثانيا: العنوان

يعد العنوان من أصعب الأمور التي تواجه المؤلف إذ لا يمكن تقديم عمل مسرحي دون ذكر عنوانه ، وقد يختار المؤلف عنوان عمله الأدبي أو المسرحي من البداية أي قبل الانطلاق في كتابة نصه و أحيانا أخرى يخطر العنوان أثناء الكتابة و أحيانا عند الانتهاء من كتابة العمل ، و يرى الباحث أن اختيار العنوان يجب أن يكون من البداية لأن المؤلف يملك في ذهنه قصة الكتاب الذي يكتبه مسرحية كان أو رواية و أن من يحسن الابتداء حتما سيحسن الانتهاء من عمله، و إذا أخفق المؤلف في البداية فسيصعب عليه الانتهاء أو أن يختار وقتها نهاية مفتوحة أو نهاية مرفوضة لدى المتلقي.

فالعنوان باعتباره أولى عتبات النص و التي تساهم في الولوج في غياهب النص فإن الاختيار الخاطئ له يمكن أن يصرفنا بعيدا عن النص.

و إذا ماعدنا إلى النص المدروس" محاكمة الأسود العنسي" فنجد أنه عنوان لا يميل إلى الكوميديا إذ لا نجد أي مظهر للفكاهة فيه كما لا يحمل أخطاء هجائية ترمز

للفكاهة، فلو كان العمل كذلك لختار المؤلف عنوان" محاكمة ذا الحمار" و و هو نسبة" لأن له حمارا معلما يقول له أسجد لربك فيبرك فسمي بذلك، و في رواية (لأبن إسحاق) مر به حمار فلما عثر لوجهه فادعى أنه سجد له و لم يقم الحمار حتى قال له : "شأ" و هي كلمة تستعمل عند استدعاء الحمار"[1].

و إذا نظرنا إلى الجانب المقابل و هو الجانب التراجيدي فنجد أنه هو الآخر لا يظهر من خلال العنوان إذ لا نجد ما يدل على الجانب الحزين، بل إن القارئ في أول الأمر قد يفهم معنيين مختلفين انطلاقا من العنوان؛ المعنى الأول هو أن المسرحية تلخص محاكمة الأسود من طرف القاضي أو السلطان أو الملك، و المعنى الثاني هو أن الأسود يقوم بمحاكمة بعض الأطراف و أن الأسود هو الملك و القاضي و السلطان.

كما أن العنوان يحيل أو يشير إلى عصر معين(فترة تاريخية) و التي يمكن أن تحمل اسقاطات على الظروف التي يعيشها وطن المؤلف أنذاك و هذا مايعاب على المؤلف لأنه قد يصرف المتلقي عن الفهم الصحيح الذي ينشأ من العنوان.

و يرى الباحث أن بإمكان تغيير عنوان المسرحية من "محاكمة الأسود العنسي" إلى "الأسود العنسي" أو " عبهلة ذا الخمار" فبذلك يكون العنوان جذابا و مثيرا للاهتمام و يدفع القارئ أو المشاهد للتساؤل عما سيقدم له حول الأسود العنسي.

و لكن بعد تتبع الباحث لقصة الأسود العنسيفي كتب التاريخ و كتب الدين وفي الفكر اليمني خاصة، أرى بأن الكاتب نجيب الكيلاني لو أنه اكتفى بعنونة المسرحية "بالأسود العنسي" فلن يجد قارئا لنصه هذا انطلاقا من أن الأسود العنسي منبوذ اجتماعيا في الساحة العربية عدا اليمن، و التي ترمز إليه بالبطولة و تمجد سيرته و

[1]- **سعد عبود سمار**، قبيلة عنس في صدر الرسالة الاسلامية، مجلة واسط للعلوم الانسانية ، جامعة واسط، كلية التربية، العدد 25، ص 50.

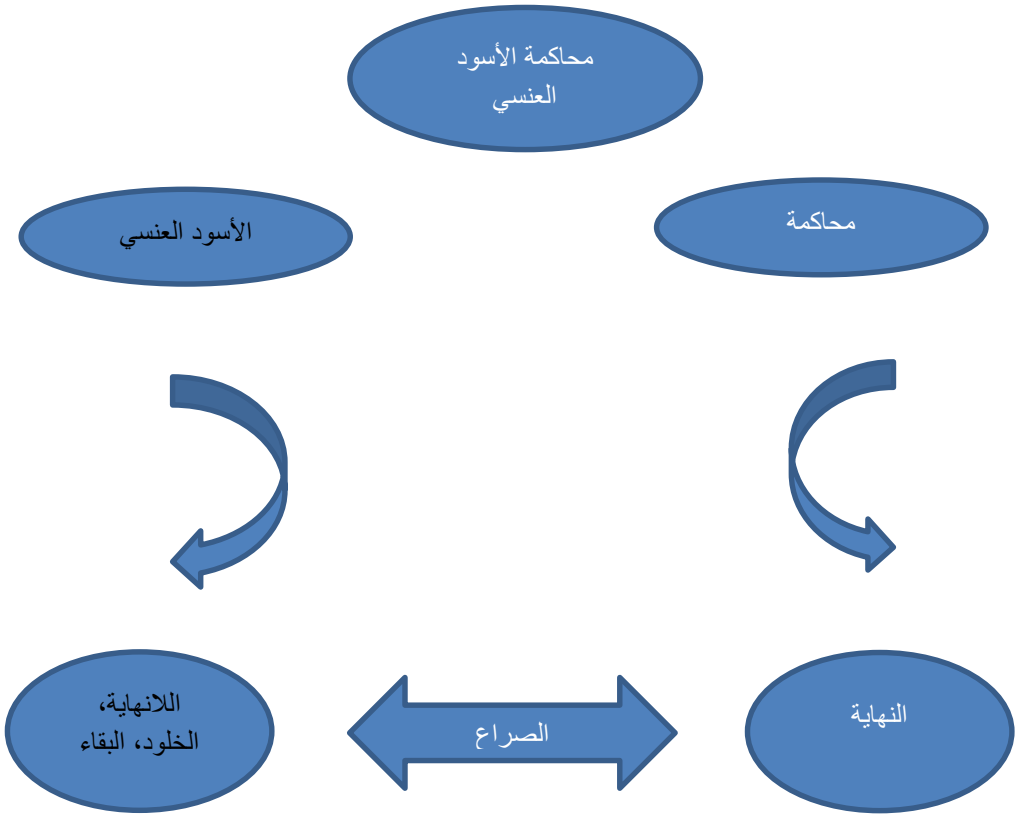
ينطلق البعض منهم إن لم نقل جلهم من الفكر العبهلي، و الذي يعني ماجاء به الأسود العنسي.إذ نجد كتب التاريخ اليمني تمجد عبهلة و ترى بأنه نبيها و سيدها و أنه مات مغدورا كما هو الحال عند الشيعة حول مقتل الحسين.

و يتكون العنوان من مركب اسمي(مسند و مسند إيه) و هو "محاكمة" و " الأسود العنسي" الأول يعني النهاية أما الثاني فهو مركب يتكون من اسمين ، إذ لم يكتف المؤلف بلفظ "الأسود" ليضيف" العنسي" و هذا للدلالة على اصرار الأسود و ثباته و استقراره حول موضوع الألوهية و الخلود و التي تعني البقاء عكس المحاكمة و التي تعني نهاية المسيرة.

كما يظهر من خلال العنوان أن هناك صراع حول خلود الأسود العنسي أو نهايته بعد المحاكمة، هذا الصراع الذي سينسحب على كامل النص بعد أن اختزله المؤلف في العنوان.

كما أن اختيار المؤلف لاسم "الأسود العنسي" بدل من "عبهلة بن كعب بن عوف العنسي" يشير إلى العنصرية الموجودة في أحداث المسرحية كما تشير إلى عنصرية الحاكم نفسه و التي لا يراد بها سواد لون البشرة، بل يقصد سواد القلب.

و يمكن توضيح ما سبق من خلال المخطط التالي:



و يتضح مما سبق أن العنوان هو الوتر الحساس في النص المكتوب أو المعروض فهو إما أن يقود المتلقي إلى المقصود من النص و إما أن يصرفه بعيدا عن ذلك.

ثالثا : عدد الفصول.

تتكون مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" من ثلاثة فصول يضم الفصل الأول مشهدا واحدا و يضم الثاني مشهدين ، أما الثالث فيضم ثلاثة مشاهد.

و يرى الباحث أن دلالة العدد ثلاثة(عدد الفصول) هو مدة حكم الأسود أو مدة دعوته انطلاقا من أنها ظهرت في الفصل الأول و انتهت في المشهد الثالث من الفصل الثالث بمقتل الأسود و ذهب الأستاذ سعد عبود سمار بأن حركة الأسود العنسي " لم تكن أكثر من حركة تمردية على دولة الرسول(ص) ارتبطت بقائدها (الأسود) .. سرعان ما ساد الاختلاف بين زعيمها و قادته حتى أنها لم تستمر أكثر

من ثلاثة أشهر و إن الاجهاز عليها كان بأسلوب سياسي من الرسول (ص) و ليس بالجيوش ما يؤكد أن هذه الحركة ارتبطت بزعيمها أكثر من ارتباطها بأنصارها و مبادئها"[1].

2-2- المكان المسرحي:

سنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص المسرحية من زاويتي الفضاء المفتوح و الفضاء المغلق.

أولا- المكان المفتوح:

1-كهف خبان:

ذكره نجيب الكيلاني في المشهد الأول من الفصل الأول للمسرحية على لسان الشخصية الرئيسية "عبهلة" حين قال: " لقد عشت في كهف خبان سنوات أترنم بسجع الكهان، و أهتف بالحكمة و أقدم المعجزات تلو المعجزات ، و كان الناس ينبهرون بقولي ثم ماذا؟؟ لا شيء سوى الإعجاب و الثناء.."[2]

فبكل مايعنيه لفظ "الكهف" من دلالات كالظلام الموحش و الغموض و الانطواء فإنه يعني الهوية المظلمة للأسود و لقبيلة عنس التي لم تر النور ، إذ كانت البيئة الدينية أنذاك مختلطة فيها النصرانية و الوثنية و اليهودية و غيرها، متعايشة مع بعضها.

كما أن كهف خبان الذي تتلمذ فيه الأسود و تعلم فيه أسرار التكهين ساعده في حركة ادعاء النبوة و الألوهية ، فالمعروف قديما أن الكاهن كان يحظى بمكانة

[1]- **سعد عبود سمار**، قبيلة عنس في صدر الرسالة الاسلامية، مجلة واسط للعلوم الانسانية ، جامعة واسط، كلية التربية، العدد 25، ص 64.

[2]- المسرحية ، ص 20.

عظيمة في القوم ، حتى أن في زمن الحروب كان يستشار الكاهن في التقدم أو التأخر .

فكهف خبان هو الفضاء المقدس انطلاقا من أنه يكتسي رداء القداسة نتيجة الطقوس المتراكمة حوله .

كما يحمل الكهف قدسية من نوع خاص فهو المكان المهجور الذي يقصده الأنبياء و العباد (أهل الكهف/ الرسول) ، و هذا ما أشارت إليه **سيزا قاسم** حين فصلت بين الفضاء المقدس و الانساني حين قالت: " بين المقدس و الانساني ، يتم الفصل بين هذين النمطين من الأماكن من خلال إعطاء المقدس بعض العلامات الفارقة التي تختلف من ثقافة إلى أخرى، و لكنها تشترك في بعض السمات ، و يمكن تمييز الإنساني عن المقدس من خلال وضع جسدي مثلا ، ففي الدين الإسلامي عندما يتوجه المسلم للصلاة فإنه يأخذ وضعا معينا في التوجه نحو القبلة ، و بهذا الفعل يحوّل المكان الذي يقف فيه من إنساني إلى مقدس".[1]

و إذا ما رجعنا للنص المدروس نجد تحول على مستوى المكان فبعد أن كان مقدس، أصبح بمثابة القبر أو المكان الموحش الذي لطالما أراد الأسود الهروب منه، فالمؤلف جعل من عبهلة صورة لتلك الطبقة التي تريد التغيير بدأ من نفسها فادعت النبوة و الألوهية على أن لا تبقى مهمشة تقتل نفسها بنفسها و أصبح بذلك المكان بطل مضاد للشخصية البطلة إذ لا تجد فيه مبتغاها.

يقول الأسود: و كان الناس ينبهرون بقولي ثم ماذا؟؟

[1]- **سيزا قاسم**، القارئ و النص، العلامة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط1، 2002، ص 43.

فمن خلال المقطع السابق نستنتج أن المكان الدرامي شكل قوة ضغط و تأثير على الشخصية و على نفسيتها و حواراتها و أفكارها ، فكل فرد من قبيلة عنس كان يستغل الأسود لخدمة مصالحه(التكهين) مما وضع البطل في حالة نفسية قاهرة .

كما أن علم التكهين الذي تلقاه الأسود في كهف خبان " أترنم بسجع الكهان" كان كفيلا بأن يساعده على مخاطبة أتباعه بكلام مسجوع على غرار السجع القرآني و يظهر ذلك من خلال العديد من الأمثلة التي تناثرت على فصول المسرحية و مشاهدها ، نذكر منها:

مثال **1: أرسلوا إليه جارية غانية**

في طرفها حور و قطوفها دانية

يفوح عبيرها فيسكر القلوب

لها نعومة الأفعى و مكر الثعلوب.[1]

مثال **2 : و لكم من النساء عشرا بالكمال و التمام**

و لمن السبايا و الإماء و المدام

هكذا أوحى إلى الملك العلام.[2]

هذه اللغة المنمقة ساعدت الأسود في بداية دعوته في السيطرة على عقول و قلوب الكثيرين و هذا ماجاء في حوار الأسود خادمه:

الأسود:..إن ورائي كما هائلا من الجنود ..المشكلة أنهم أغبياء ..جوعى ..عراة..

[1]- المسرحية ، ص 41/40.
[2]- المسرحية ، ص 19.

لا يعرفون شيئا عن النبوة و الأنبياء..

أشهب: (يضحك في خبث) كلما ازداد الجهل تفشيا أسلس قيادة الناس لنا[1].

2-الخيمة:

لقد قدم نجيب الكيلاني صورة مشوهة للصورة المألوفة للخيمة ، إذ اعتبرها حانة يرتادها الفاسدون لنسيان آلامهم و همومهم و مشاكلهم و أحزانهم، فبعد أن كانت الخيمة محل الاستقرار أصبحت محل الفساد و هو الفساد الذي ساد اليمن زمن الأسود العنسي فالخيمة هي الصورة المصغرة لليمن.

و لقد خص نجيب الكيلاني الخيمة بالأسود العنسي الذي يحتسي الخمر و يغني و يطلق البخور و لا يفكر بالثورة أو مصلحة البلاد ليدل على انتشار الفساد عند أصحاب السياسة " **خيمة و سجاجيد فاخرة ، و أدوات منزلية مختلفة من الذهب و الفضة، و سيوف معلقة ، و قناني خمر، يقف عبهلة وحده و يده كأس من الخمر ..يقذف الكأس دفعة واحدة في فمه**"[2].

و في موقف مشابه تتكرر نفس الحالة، يقول نجيب الكيلاني: " **يبقى وحده .. يملأ الكأس و يشرب.. يرقص و الكأس في يده و يغني:**

املأ الكأس و اسقني و على الكأس غنني

لا تلمني فإنني لست عنها بمنثني.[3]

من خلال المقطع السابق نرى بأن مجلس الأسود ليس مجلس شورى لقضايا البلاد بقدر ماهو مجلس خمر، فكما أن الخمر تضلل أو تحجب العقل فإن دعوة الأسود

[1]- المسرحية ، ص 28.
[2]- المسرحية ، ص 8.
[3]- المسرحية ، ص 25.

هي كذلك تحاول حجب الحقيقة و ابقاء العقول مخمرة : "**عبدي خلقتك لي وحدي.. ملأت خزائنك بالخمور و العطور**". فهذه دعوة واضحة لتسكير القلوب و العقول أنذاك.

ثانيا– المكان المغلق:

1–قصر غمدان:

يعتبر فضاء القصر من الفضاءات التي يكثر توظيفها في معظم الحكايات الشعبية ، و الحكايات العجائبية و حكايات الجن و السلاطين و الملوك، إذ تدور أحداثها في أروقة القصر و ساحاته و حدائقه.

و إذا عدنا إلى مسرحية نجيب الكيلاني " محاكمة الأسود العنسي" فإننا لا نجد وصفا لمعالم القصر أو ذكر لجماليته عدا ذكره كمسمى و يظهر ذلك من خلال المقطع التالي: **(الأسود في قصره و حوله حراسه و خاصته، يبدو عليه القلق و الاضطراب و يروح و يجيء صامتا)** [1]

فمن خلال المقطع السابق يظهر القصر بدون هوية أو هو الهوية المغتصبة من طرف الأسود ، باعتبار أن قصر غمدان هو قصر الملك شهر بن باذان الذي قتله الأسود و سبى زوجته آزاد .

و يظهر تأثر نجيب الكيلاني بالتراث الشعبي حين ينقطع فضاء القصر عن العالم الخارجي، يقول الأسود في وصف الليلة التي قضاها مع آزاد:

الأسود: الليلة.. كنت أنعم في الجنة

أشهب: هل أخذك الملكان إلى هناك؟

[1]- المسرحية ، ص 47.

الأسود: أيها الأبله.. الجنة هنا ..قضيت الليلة مع مليكتي "آزاد" أنا أشك أن يكون لها مثيلا في جنة الله.. أو لعلها هربت منها و زلزلت إلى الأرض ..إني أذوق النعيم لأول مرة في حياتي.. هل تفهم الأشياء يا ابن ذؤيب؟؟ [1]

من خلال المقطع الحواري السابق نرى بأن المؤلف متأثر بالثقافة الشعبية لنموذج حياة القصور ،إذ شطح بخياله فتصور عوالم النساء في قصور السلاطين و قصور الحكايات الخرافية و العجائبية أين تظهر النساء في صورة شبقية و بشكل بارز.

و يمكن اعتبار القصر مما سبق على أنه السلطة ، و ذلك لأن المؤلف قدم السلطان الأسود على أنه السكران الثمل، و الذي يوحي بتكسير تلك الصورة الموسومة بالهيبة و التي ترافق السلطان طيلة حكمه.

كما أن عدم ذكر معالم القصر يشير إلى تلك الفوضى و الضياع و التيه ، و هي علاقة السلطة بالسلطان و الرعية و التي حتما ستنتهي بزوال أحد الأطراف، و في نص نجيب الكيلاني المدروس تنتهي الفوضى بزوال الأسود و الذي يعتبر مصدر الضلال و التيه.

2-الغرفة:

يحضر فضاء الغرفة في نص مسرحية محاكمة الأسود العنسي كنقطة تجسيد أحلام العنسي و هذا ما عبر عنه في حواره مع أشهب ابن ذؤيب، يقول:

الليلة يا ابن ذؤيب كنت أنعم في الجنة ..قضيت الليلة مع مليكتي آزاد أنا أشك أن يكون لها مثيل في جنة الله.. أو لعلها هربت منها و نزلت إلى الأرض.. إنني أذوق طعم النعيم لأول مرة في حياتي، هل تفهم الأشياء يا ابن ذؤيب[2].

[1]- المسرحية ،ص 32/31.
[2]- المسرحية ، ص 32/31.

هكذا يبدأ النص بتسييج شخصية الأسود في فضاء جميل يتسم بالنعيم و الراحة ألا وهو الغرفة أو جنته انطلاقا من أنه لا يعول كثيرا على الجنة الموعودة.

الأسود: أيها الأبله الجنة هنا ..في قصري .. أنا لا أعول كثيرا على الجنة الموعودة في الآخرة .. [1] و يظل فضاء الغرفة يجذب الأسود دون تأخر (يأتي أشهب ابن ذؤيب مهرولا ، و ينقض على أذن الأسود هامسا ..يبدو الاهتمام على وجه الأسود، و تشرق الفرحة في وجهه، يهم واقفا دون إبطاء ..و هو يقول)

الأسود: الملكة تستدعيني لأمر جلل لابد أن ألبي ..(يرقص و يغمز بعينيه و يغني) : آزاد يا أنشودة الحب في جحيم الحرب[2].

كما يقف نجيب الكيلاني على وصف معالم الغرفة و محتوياتها من خلال لغة الارشادات المسرحية إذ يقول: **(غرفة نوم الأسود ، تكسو حيطانها الستائر الحريرية و بها بعض قطع الأثاث الفاخر، مائدة عليها الفواكه و الخمر و مستلزماتها، بعض بقايا الطعام ، سيوف و خناجر و دروع معلقة من ناحية من نواحي الغرفة)**[3].

إن فضاء الغرفة في هذه المسرحية يتماوج مع الواقع و الحلم في آن واحد و هذا ما جاء على لسان الشخصيات: **مولاي .. إنها مبهورة ..هي في حلم .. لم تكن تصدق أن تتزوجها.. لقد كان زوجها الملك شهر رجلا هزيلا ضعيفا أما أنت..**[4]

كما يمكن اعتبار فضاء الغرفة على أنه الخلوة التي تنأى عن قهر و ضغوط الواقع في المتنفس الوحيد و هي مصدر السكينة و الهدوء و الراحة.

[1]- المسرحية ، ص 31.
[2]- المسرحية ، ص 43/42.
[3]- المسرحية ، ص 68.
[4]- المسرحية ، ص 27.

الأسود: أنا لم أسقط ..لكني.. لكني (يتثاءب) آه.. رأسي ثقيل .. ثقيل.. لقد أكثرت من الشراب لأرضي الحبيبة آزاد.. لكني سأنتعش عندما تأتيني بجمالها الفائق و تصب لي الماء البارد على رأسي هذه ليلة أنس خالدة.[1]

إن هروب الأسود من واقعه المأساوي الذي يملأه الحقد الأسود و الخيانة و الطمع إلى فضاء الغرفة ، فضاء بديل يسوده الهدوء و النشوة و السعادة ووسيلته في ذلك "الخمر" الذي شكل جسرا نحو الهوية الضائعة و التاريخ المسلوب، إذ نجد الخمر في كل مجلس و في كل مكان يتجرع الكأس منه دفعة واحدة.

و ينتقل فضاء الغرفة في المشهد الأخير من المسرحية إلى فضاء المقبرة ، فهي الأخرى كانت تجهز قديما على اعتبار أن هناك حياة بعد الموت فهي محطة انتقال الميت إلى عالم آخر يتسم بالراحة و السعادة ، أو هي المكان الذي تظهر فيه حقيقة الإنسان بلا زيف أو غموض و يتحول بذلك فضاء الغرفة من كونه فضاء الراحة إلى فضاء الحساب و الموت، أو فضاء الرجوع إلى الأصل و الامتزاج بالمكان و الذوبان فيه.

فيروز: أمور يجب أن نحسمها

أسود: في هذا الوقت بالذات... كيف دخلت من هذا الجانب المغلق

فيروز: لم نستطع أن ندخل من باب القصر ..لهذا فتحنا ثغرة في هذا الجدار[2].

فبعد أن كانت الغرفة فضاء مغلق نجد الكيلاني قد جعل منها فضاء مفتوحا من خلال ثغرة الجدار، و التي دخل عبرها فيروز و ذادويه و قيس لمحاكمة الأسود بقطع عنقه.

[1]- المسرحية ،ص 69.
[2]- المسرحية ، ص 70.

و مما سبق نجد أن ثغرة الجدار هي أعمق نقطة يصل إليها الوعي الفاصل بين الحقيقة و السراب و هو ما يشير إليه الحوار السابق.

الفصل الرابع:
الفضاءالزماني

- مفهوم الزمن المسرحي
- أقسام الزمن المسرحي
- آليات الزمن في المسرحية

1- مفهوم الزمن المسرحي:

اهتم الفلاسفة منذ القدم بالزمن في المسرح ، حيث كان هدف أرسطو و من بعده في ألا تتعدى أحداث المسرحية التراجيدية "دورة شمسية واحدة أو ألا تتجاوز إلا قليلا فهو عملية إقناع من أجل أن يكون الحدث مقاربا للطبيعة بقدر الإمكان "[1]، فالزمن هو البنية الأساسية التي تقع فيها الأحداث و التي تتأسس ابتداء من اللحظة التي تتحدث فيها الشخصية مع نفسها أو مع غيرها.

و تختلف دراسة الزمن في المسرح عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى و ذلك لأن المسرحية تخضع لازدواجية"القارئ و المتفرج" ، إذ يتعلق الأول بالزمن من حيث النص فيرجع إلى الوراء أو إلى الظروف المحيطة بالنص لكي يستطيع إدراك الزمن الفعلي للنص .

أما الثاني–المتفرج– فإنه يتعلق بالعرض و يسير معه إلى الأمام دون الالتفات إلى السياقات الخارجية المحيطة بالنص، فيتابع تسلسل أحداث المسرحية من البداية إلى النهاية حتى يتمكن من ادراك الزمن.

و يمكن تقسيم الزمن في المسرحية إلى ثلاثة أزمنة مختلفة ،حيث ينطلق النوع الأول من السياقات الخارجية المحيطة بالكاتب ، فيما يخضع النوع الثاني و الثالث لسلطة النص و العرض .

2- أقسام الزمن المسرحي:

2-1- زمن الخلق:

[1]- **عادل النادي**، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله ، ط1، 1987، تونس.

يرتبط المؤلف المسرحي ارتباطا وثيقا بالواقع، باعتبار هذا الأخير المحفز الأول للتفكير و لإهاجة الخلق و إيقاظ ملكة الابتكار، فالأديب يأخذ شحنة موجبة تعينه عن التعبير عن كل ما يجري حوله فتولد علاقة تأثر ثم تأثير ، فيأخذ من مسرح الحياة و من آلام الشعوب لينتج مسرحا حيا يفيض أملا مصورا به صراع الانسان مع زمنه سواء أكان اجتماعيا أو دينيا أو فكريا.

كما قد يخلق المؤلف المسرحي عمله من شيء تافه ليجعل منه فكرة عميقة و قضية انسانية ، و من الآراء الغريبة التي قيلت في هذا الشأن مقولة بديع خيري الشهيرة :" هكذا فعلنا كما فعل جحا يوم عثر على حذوة حصان فآثر الانتفاع بالغنيمة فيشتري لها جوادا".

هكذا فعل بديع خيري حين ألف مسرحية " حسن و مرقص و كولين" مع نجيب الريحاني ، حيث صرح الأول في مقال له حكى فيه عن الظروف التي صاحبت المسرحية " كانت البداية عندما استدعى انتباهنا في الطريق لافتة فوق أحد المتاجر (مستودع ..الأمانة لصاحبه ل. ابخرون و ص. عثمان) و قلت لصديقي نجيب الريحاني : ألا ترى عنوانا كهذا جديرا– و قد لفت أنظارنا نحن– بأن يلفت إليه كذلك أنظار الناس فيما لو أطلقنا مثله على مسرحية اجتماعية نعالج فيها ذلك الاتجاه الذي يوفق بين مختلف المعتقدات في سبيل التآخي من أجل العيش ؟ و عل الفور أجابني الريحاني: و كم يكون أجمل و أروع إذا أضيف للشريكين المسلم و المسيحي شريك آخر يهودي. و من هنا نبتت فكرة المسرحية و فعلنا كما فعل جحا."[1]

[1]- **بديع خيري** ، حسن و مرقص و كوهين، الهلال، القاهرة، مارس 1966، ص 62.

و مهما كانت أنواع الأعمال الدرامية – تراجيدي أم كوميدي – و مهما كانت مصادرها و مهما كان البناء و المضمون أو الأسلوب فلا بد من وجود الفكرة الأساسية المقتبسة من الزمن المعيش.

و يرى بعض النقاد أن هناك موضوعات تصلح و أخرى لا تصلح ، و لا نشاطر هؤلاء في الرأي مادامت الدراما هي الحياة و كل ما في الحياة يصلح أن يكون للدراما.

كما أن الإطار الاجتماعي هو" المثير لانفعالات الفنان، فليس معنى هذا أن كل إثارة انفعالية تصلح موضوعا بالضرورة للعمل الفنيو ذلك أن بعض هذه المثيرات تكون أكثر تميزا و عمقا من غيرها."[1]

و إذا ماعدنا إلى المسرحية المدروسة– محاكمة الأسود العنسي– لنجيب الكيلاني نجده يشخص فيها قضية "القناع" أو "اللثام" الذي كان في كل الثقافات الانسانية و علاقته بالمواقف الحاسمة ، فاختار بطل القصة "عبهلة" أو "ذا الخمار" بطلا لعمله هذا فهو من دعاة المسرح الاسلامي لذلك قام باختيار اللثام أو الخمار ليقرب المسرح الاسلامي من المسارح الأخرى، فالإغريق استخدموا القناع في بداية معرفتهم لفن المسرح، و عند العرب كان اللثام يتناسب مع الطبيعة الصحراوية

و أحيانا أخرى اتخذ اللثام لإخفاء عار الفم و هو اللسان ، أي للحكم بالمنفى على عضلة لئيمة لا تضبط و هو الحال عند الطوارق .

كما أن مدعو النبوة كانوا في الغالب ما يرتدون أقنعة من ذهب كما كان الحال عند الملثم الخرساني (هاشم بن حكم) الذي كان يخفي وجهه بقناع من ذهب و

[1]- **عبد المحسن بدر**، الروائي و الأرض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، 1971 ، ص 25.

يدعي الألوهية، كما نجد اللثام كذلك عند السيد البدوي أشهر رجال التصوف في مصر و الذي لقب بالبدوي لأنه كان يشبه أهل البادية دائم تغطية وجهه باللثام.

و إذا ما رجعنا لربط زمن المسرحية بالزمن الحقيقي لمصر أنذاك فقد كرسنا جهدا ووقتا خاصة من الجانب السياسي فلم نجد أي صلة و لا أي وجه شبه بين المسرحية و الواقع المصري سنة 1998 و ذلك لأن الكاتب نجيب الكيلاني لم يكن يبحث عن المضمون و كيفية عكسه على الواقع ، بل كان يريد تقديم عمل مسرحي في قالب إسلامي لا أكثر.

و نعني بما سبق أن المؤلف المسرحي نجيب الكيلاني في عمله هذا حاول ربط المسرح بالإسلام و بذلك يكون للعمل للمسرحي ثلاثة أبعاد الأول يتمثل في تقديم مسرح اسلامي بعيد عن القيود الإغريقية ، و الثاني فكري ديني يحاول فيه الكاتب الانتصار لتسويغ الدعوة الإسلامية .

أما البعد الثالث و الأخير، فهو بعد اجتماعي يدعو إلى إعادة النظر إلى العنصرية في الحكم و ذلك لاختياره حاكم أسود (عبهلة) و ملثم بطلا لمسرحيته و هذا مانعلل به سبب اخيار قصة الأسود دون غيرها من القصص المماثلة كقصة الملثم الخرساني –هاشم بن حكم– الذي كان هو الآخر يدعي الألوهية .

و برجوعنا إلى تاريخ الواقع الاجتماعي في مصر سنة 1998 نجد نوعا من العنصرية و التي لا نقصد بها اللون أو الشكل أو الحالة الاجتماعية ، و إنما الاتجاه الديني فلقد شهدت مصر وقتها العديد من الصراعات الطائفية بين المسلمين و الأقباط في صعيد مصر أنذاك، و أشهر ماحدث فيها حادثة الكشخ*سنة 1998، و

*- مدينة الكشخ و تعني بلغة الصعيد إضمار العداوة و تم تغيير الاسم فيما بعد إلى دار السلام بعد اندلاع حروب طائفية في الكشخ و يرى المسؤولون أن تغيير الاسم يعطي إيحاء روح جديدة.

التي كانت نتيجة التمييز العنصري فهذا مسلم و الآخر من الأقباط و كذا لانعدام حقوق الانسان.

و بما أن الكاتب مسلم و هو من أراد إرساء دعائم مسرح إسلامي فنجد كرهه لليهود يظهر جليا في مشاهد المسرحية ، كما قد صورها سابقا في رواية "دم الفطير صهيون" ، إذ لم تبق اليهودية مجرد صفة دينية لتتحول إلى شخصية يتميز بها اليهودي عن الآخر، و التي تتغلب على أي شخصية تقابلها.

و لأن الشخصية اليهودية حتى و إن اعتنقت دينا آخر فستبقى بتلك الشخصية الطامحة من أجل المال و السلطة و التي تنظر إلى مصالحها فقط و لا تحكم القلب بل العقل و لا تقدر العلاقات و الأخلاق، و هذا ما يظهر من خلال حديث الأسود مع هارون اليهودي الذي يحكم العقل لا القلب:

هارون: رجل من يهود جاء من بعيد ليعلن إيمانه

الأسود: لكن يهود لها كتابها و نبيها و لم يأتني أحد منهم و لا من النصارى

هارون: اليهود لا يتعجلون الأمور...إننا أهل كتاب ، وليس من السهل أن نترك ديننا و تراثنا عبثا و لهوا.

الأسود: محمد لعنكم في قرآنه

هارون: و ألصق بنا كل رذيلة

الأسود: كنتم تغدرون دوما

و في موضع آخر يقدم نجيب الكيلاني صورة لفساد الشعب الناتج عن فساد عقيدته و تحريف تعاليم دينه، يقول:

هارون: ...القوة هي الحق الظاهر على هذه الأرض ...فالرحمة ضعف.. و العفو هزيمة .[1]

و في حوار آخر نجد:

هارون: تقول التوراة سيأتي نبي من العرب أسود الوجه ..أبيض القلب، يلبس الخمار...لو رددتني إلى قومي لسرقت منهم نسخة من التوراة ...مولاي النبي.. كفرت باليهودية و بمحمد و آمنت بك.. و ليس هناك دليل واحد يدفعني للخيانة.

الأسود: (ساخرا) عندما تكون يهوديا فلن تحتاج إلى دليل إدانة[2]**.**

إن المقاطع الحوارية السابقة توضح صورة اليهودي في المسرح الإسلامي خاصة زمن القرن العشرين ، حين ساير كل من الشعر و الرواية تطورات قضية فلسطين ضد إسرائيل.

و خلاصة ما سبق ؛ أنه لابد من تحديد جميع العلاقات و العوامل الخارجية و التي من شأنها تحديد زمن الخلق وإلصاقها دوما بالعمل المسرحي مكتوبا كان أو معروضا حتى نستطيع إدراك الزمن الفعلي للعمل المسرحي .

كما يتوجب على المؤلف المسرحي أن لا يهمل الإشارة إلى زمن الخلق في عمله، بل لابد أن يكون الزمن توثيقي في آخر العمل ، أو مصرحا به في وسط العمل حتى يعين الدارس على سبر أغوار المسرحية للإحاطة بملابساتها.

2-2- زمن الحدث:

[1]- المسرحية ، ص 14/13.
[2]- المسرحية ، ص64.

بالرغممن أن زمن الحدث يوجد في جميع الأعمال الأدبية إلا أنه يكتسب خصوصية درامية في المسرح و ذلك لأنه يرتبط بالمحاكاة ، بمعنى أنه محاولة وضع زمن متخيل يحاكي الواقع عن طريق إيهام المتلقي من أن ما يحدث أمامه واقعي .

و نقصد به الزمن المتخيل أو هو الزمن الحقيقي المذكور نصا و عرضا ، كما هو الابتعاد المؤقت عن الزمن الحاضر و نسيانه ، و الغوص في زمن الحدث المعروض أو المقروء ، و يتحقق ذلك كلما زاد عنصر التشويق و الاثارة ، أما إذا كان العكس فإنه يؤدي إلى الملل.

وعلى الرغم من ارتكاز نص مسرحية " **محاكمة الأسود*العنسي**" على حادثة مقتبسة تاريخيا من زمن ماض ، فإن الكاتب لم يهدف إلى إعادة تقديم الحادثة التي وقعت في زمنها، بل كان الهدف الأساسي و الرئيسي هو إتاحة الفرصة للمتلقي لكي يحكم على هذه الحادثة التي تبعد عنه زمنيا و التي ينفصل عنها عاطفيا من أجل إيقاظ وعي المتلقي في اقرار ما إذا كانت هذه الحادثة – محاكمة الأسود– و التي وقعت في زمن مضى، هل هي من أفعال العدالة أم الدين من خلال إصدار الحكم في زمن آخر غير زمن الحادثة.

2-3- زمن العرض:

و نقصد به الزمن الذي يستغرقه عرض عمل مسرحي فوق ركح الخشبة و الذي يتعلق أساسا بتقنيات الكتابة الموظفة من حوارات و حشو، فإن طال زمن العرض نتيجة الحشو الزائد و الحوارات الطويلة التي تقلل التركيز على المشاهد فإن المسرحية لن تلق رواجا ، كما أنها سوف ترهق المتفرج من جهة و تتعب الممثل من جهة أخرى.

*- يقال سمي بالأسود لأنه كان سيد قومه ، فيقال في اللغة فلان سيد قومه و فلان أسود قومه ، و كلمة أسود هي تفخيم و تعظيم لكلمة أسود، كما يعتبرها البعض من سخافات العرب كاسم ضدي لقبه العرب بالأسود العنسي.

فلابد أن لا يكون زمن العرض طويلا مملا و لا قصيرا مخلا، بمعنى أن لا يقوم المخرج بالأفعال التالية:

- بالقفز الزمني غير المبرر و الذي يزعج المشاهد على عدم إقناعه بالأحداثو المواقف، و الذي نعني به انتقال المخرج من فترة الى فترة زمنية أخرى دون أن يمهد لذلك.
- الحشو الزائد أو الحوارات الطويلة ، إذ يلجأ المؤلف أو المخرج إلى زيادة الحوار مضطرا في ذلك لكي يتيح لشخصية إحضار الأشياء مثل طول الحوار بين صاحب البيت و الضيف الذي حل الآن حتى يتمكن الخادم من اعداد الشاي أو القهوة ؛ و في هذه الحالة على المخرج الابتعاد عن تكرار جمل الحوار كالسؤال عن الحالة(كيف حالك؟ كيف حال أهل بيتك؟ كيف حال أطفالك؟...)
- الخلط بين زمن الدراما الضاحكة و التراجيديا، إذ يستوجب على المخرج و المؤلف أن لا يخلطا بين الزمن في العرض المسرحي الضاحك و بين الزمن في العرض المسرحي التراجيدي، و ذلك لأن الإيقاع في الأعمال الفكاهية يكون أسرع لقصر الحوارات أما الأعمال التراجيدية فتكون الحوارات الطويلة و يكون تحرك الزمن بطيء.
- اهمال وقت العرض، و نقصد به أن يختار المخرج و المؤلف الزمن المناسب لعرض المسرحية و ذلك لأن هناك العديد من المسرحيات التي لاقت رواجا كونها نصا مكتوبا و لكن فشلت جماهيريا و كان السبب وراء ذلك هو عدم التوفيق في اختيار الوقت المناسب لعرض المسرحية ، و لا نقصد من حديثنا هذا ما حدث للعروض الثلاثة الفاشلة لمسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم ، فهي بالأساس لم تكتب لتمثل بل كانت أول تجربة في المسرح الذهني.

و يمكن أن نضرب عدة أمثلة لأسباب فشل المسرحيات جماهيريا، كأن تقدم المسرحية أثناء فترة امتحانات الثانوية أو الجامعية حتما سيلحق الضرر بها ، خاصة أن رواد المسرح من الشباب، أو أن يقدم عرضا مسرحيا في فصل الشتاء و هو يتحدث عن جمال الربيع، أو أن يقدم عملا مسرحيا عن الثورة و نحن في زمن السلم بدون أن تكون هناك مناسبة وطنية[1] ، و الأمثلة كثيرة.

3-آليات الزمن في المسرحية:

3-1-آليات تسريع الزمن:

أولا- الحذف:

هو أحد آليات تسريع الزمن و التي يلجأ إليها مؤلف العمل الأدبي رواية كان أو مسرحية فيتخطى مدة زمنية قصيرة(لحظات) أو مدة زمنية طويلة ، و يكون الحذف بالانتقال من فترة زمنية إلى أخرى.

و يمكن تقسيم الحذف إلى نوعين؛ النوع الأول يعبر المؤلف فيه عن الحذف بإشارات زمنية(بعد أسبوع، مرت سنوات طويلة، بعد عام...) و يسمى في هذه الحالة بالحذف الصريح أو الظاهر المعبر عنه من طرف الكاتب.

أما النوع الثاني، فهو حذف ضمني إذ أن المؤلف لا يصرح بوجود قطيعة زمنية ، فتحدث انتقالات فجائية على مستوى الزمان دون تمهيد سابق لها، فيتفطن القارئ أو المشاهد إلى وجود ثغرة في التسلسل الزمني.

[1]- ينظر: **عبده دياب**، التأليف الدرامي، ص100/99.

و يعرفه سيد إبراهيم على أنه" حذف لا يصرح به و إنما يستنبطه القارئ من خلال ثغرات و فجوات التسلسل الزمني".[1]

و لقد وظف "نجيب الكيلاني" في مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" تقنية الحذف بشكله الضمني و ذلك لأن بطل المسرحية دخل في غيبوبة نتيجة افراطه في الشرب و هو لا يدري مداها الزمني، و التي لابد أن تكون هناك أحداث قد وقعت في قصر غمدان، و لكن المؤلف تجاوزها عن طريق تقنية الحذف الضمني و يتفطن المتلقي لذلك من خلال الثغرة التي حفرت في غرفة الملك" الأسود" و لا أحد قد شعر بوجودها، و التي قد استدعى حفرها فترة معينة من الزمن .

(يدخل الأسود و هو يتطوح يمنة و يسرة، و أمام و خلف لشدة السكر، و يتحدث بلكنة السكران)... أنا لم أسقط.. لكني.. لكني(يتثاءب) آه رأسي ثقيل ..ثقيل لقد أكثرت من الشراب لأرضي الحبيبة آزاد..لكني سأنتعش عندما تأتيني بجمالها الفائق و تصب لي الماء البارد على رأسي هذه ليلة أنس خالدة...(ينتبه الأسود قليلا ثم يقول): كيف دخلت من هذا الجانب المغلق

فيروز: منعنا الحراس لذلك فتحنا ثغرة في هذا الجدار(و يشير إلى الفتحة المغطاة بستارة تتماوج).[2]

و استخدم المؤلف أيضا هذه التقنية بطريقة صريحة في المشاهد الآتية :

الأسود: الملكة تستدعيني لأمر جلل.. لابد أن ألبي و سنلتقي غدا.[3].

بعدها مباشرة ينتقل الكاتب إلى يوم الغد أو اليوم التالي دون أن يذكر مادار بين الملكة و الأسود ، ليقول في افتتاح الفصل الموالي :

[1]- **إبراهيم سيد**، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ص 119.
[2]- المسرحية ، ص 70/69.
[3]- المسرحية ، ص 43.

(الأسود في قصره و حوله حراسه و خاصته يبدو عليه القلق و الاضطراب و يروح و يجيء صامتا).[1]

الأسود: ها قد امتد ملكي من حضر موت إلى الطائف إلى البحرين. [2]

فمن خلال المقطع السابق يلاحظ المتلقي أن هناك قفزة زمنية حذف بها المؤلف بما فيها من وقائع حروب و انتصارات و معارك ملخصا إياها في جملة واحدة ، و هو حذف يستنتج من تعبير الأسود عن انتصاراته.

و يتواصل الحذف في فصول المسرحية دون تحديد الزمن المحذوف بدقة لترك المجال أمام المتلقين لتحديده، كما يتواصل الحذف كلما فسح المجال للذاكرة، فالمعروف أن الذاكرة لا تحفل بالتفاصيل الدقيقة للأحداث السابقة مثل ما ذكر في الشواهد الآتية:

الأسود:

*** عشت في كهف خبان سنوات**

*** وقفت سنوات على جبال صنعاء أدعو الناس إلى دعوتي[3]**

النماذج السابقة توضح حذف لسنوات من عمر الأسود دون ذكر دقيق لعدد تلك السنوات.

ثانيا– التلخيص:

هو مقطع مضغوط من طرف المؤلف يختزل فيه أحداث كثيرة في مساحة نصية ضئيلة مقارنة بالاستغراق الزمني لها المفترض واقعيا، و هي تعتمد أساسا على

[1]- المسرحية ، ص 47.
[2]- المسرحية ، ص 47.
[3]- المسرحية ، ص 20.

الذاكرة لتقديم أحداث طويلة دامت أيام أو أشهر و سنين(تقديم الاسترجاع) و دون ذكر للتفاصيل الدقيقة.

إن مفهوم التلخيص الذي ذكرناه آنفا ينطبق هو الآخر على المسرحية المدروسة(محاكمة الأسود العنسي) ، فقد استخدم نجيب الكيلاني هذه التقنية على لسان شخصية الأسود، إذ يلخص سنين طويلة في أسطر وجيزة(المفاصل الكبرى) غير آبه بذكر للتفاصيل الدقيقة التي تنمحي بمرور الزمن، مما يؤدي إلى وظيفة نصية و هي تسريع الزمن.

الأسود: تربيت في أحضان الكهنة من قديم يا شقيق و ذكائي علمني كيف أقرأ الغيب يا سحيق.[1].

و في موضع آخر يذكر قصة فتحه لمدينة صنعاء دون أن يشير لأهم أحداث ذلك الفتح أو المدة التي استغرقتها، يقول الأسود في حواره مع خادمه الأشهب:

أما أنا فقد فتحت صنعاء بسبعمائة رجل..[2]

و يتواصل هذا النسق من التلخيصات في أغلب مشاهد المسرحية و هو ما نطلق عليه " السرد الاستعادي أو الاسترجاعي".

كما يتكرر التلخيص في المسرحية المدروسة في قول الكاتب:

(يلوح بسيفه- يطبق الظلام- نسمع تسجيلات لمعارك و صيحات- و آلام- و استغاثات- و قرقعة سيوف- ثم يظهر عبهلة(الأسود العنسي)، و هو يخلع عنه السيوف و الدرع و غيرهما . و يتنهد في تعب ، ثم يهتف بخادمه).[3]

[1]- المسرحية ، ص 8.
[2]- المسرحية، ص 20.
[3]- المسرحية ، ص 16.

فمن خلال الشاهد السابق نجد بأن الكاتب نجيب الكيلاني قد حاول الايجاز حتى في الحوادث الحاضرة و التي تتطلب صفحات أو مشهدا كاملا من المسرحية ، لكنه قدمها في سطرين أو ثلاثة لتسريع الزمن و طي الأزمنة الطويلة، وذلك لأن طبيعة العمل مسرحي و الذي يقتضي الايجاز في الحوادث ماضية كانت أو حاضرة، فقد اختصر أحداث معارك عديدة في ثلاثة أسطر.

كما أن الكاتب المسرحي مقيد بمساحة نصية ضيقة جدا ليقدم فيها أحداث سنوات طويلة مكتفيا بذكر أهم المحطات الكبرى.

ثالثا– التواتر المؤلف:

و يسمى التواتر النمطي و هو اختزال عدة أحداث في جملة واحدة أو حكيها مرة واحدة مع وجود إشارة دالة تكرار الفعل(في كل مرة ، تعودت ، كلما، تكرر، على مدار السنة ، كل يوم ، كل جمعة، عادة ، بانتظام...) ؛ بمعنى هو أن حكي مرة واحدة ما يحدث أكثر من مرة.

و يصوره نجيب الكيلاني في المسرحية في صورة الوحي الذي كان يأتي الأسود العنسي.

الأسود: تقول إن الوحي يأتيني.

أشهب: هذا واقع

الأسود : فعلا أنا يوحى إلي ..إن سحيق و شقيق ملكان يلزماني ..لكن دعني أعترف لك.. إن نفسي توحي إلي بأشياء ..أشياء أومن بها و أثق في صحتها

حتى و خالفت الملكين.. أشعر كثيرا أنني الوحي.. و الموحى إليه في نفس الوقت..[1]

فالتواتر في المثال السابق يتمثل في قضية الوحي الذي كان دائما يلازم الأسود ، و عبر عن ذلك من خلال جملة " **إن سحيق و شقيق يلزماني.**"

كما سجّل التواتر النمطي بالمفهوم الذي أوضحناه سابقا حضورا جليا في الشواهد التالية:

- **علمتنا التجارب يا نبي الله (ص 14)**
- **حاربت معي منذ البداية(ص 37)**
- **رافقتماني عمرا (78)**

3-2- آليات إبطاء الزمن

أولا- الوصف:

و تسمى الوقفة و الوقفة الوصفية ، و نقصد بها توقف المؤلف عن تقديم الزمن و ترك المجال لوصف شخصية أو مكان أو فعل؛ بمعنى استمرار الخطاب و انقطاع السيرورة الزمنية للقصة.

كما قد تكون الوقفة وصفية بلزاكية تصف المكان أو الشخصيات ، أو قد تكون وقفة تأملية تعبر فيها الشخصية بمعاناتها النفسية[2].

و يتنوع الوصف في مسرحية "**محاكمة الأسود العنسي**" بين وصف للفضاء ووصف للشخصيات ، ووصف يمزج بينهما، و ذلك كما توضحه المقاطع النصية الوصفية الآتية :

[1]- المسرحية ، ص 30/29.
[2]- ينظر: **جرار جنيت**، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص 112-116.

مثال:1.(وصف شخصية)

الأسود: يقول عنك محمد أنك الرجل الصالح.. لكن ألم تفكر في معنى الصلاح؟؟

.. الصلاح هو التعقل و الطاعة ، هو الرضى بما هو قائم عن إيمان و قناعة ، و الرضا بالقضاء و نسيان ما مضى ، و التتبل و العبادة ، حسبما تمليه أوامر القيادة .. هل فهمت يا فيروز.[1]

ففي المثال السابق يعمل وصف شخصية فيروز على ابطاء الزمن ، فبدل أن تسير الأحداث ، يتوقف المؤلف ليتحدث أن خصال شخصية فيروز.

مثال:2.(وصف مكان)

- **خيمة و سجاجيد فاخرة ، و أدوات منزلية مختلفة من الذهب و الفضة، و سيوف و قناني خمر و كؤوس و طعام من اللحم و الثريد و فواكه.[2]**
- **كرسي العرش ..البسط و الأضواء و مظاهر البذخ و الثراء.[3]**
- **مجلس الأسود.. أمامه بعض الفواكه ، و إناء من الخمر..[4]**
- **غرفة نوم الأسود_ تكسو حيطانها الستائر الحريرية_ و بها قطع الأثاث الفاخر_ مائدة عليها الفواكه و الخمر.. و سيوف و خناجر و دروع..[5]**

إن الأمثلة السابقة عبارة عن مقاطع بلزاكية ، بمعنى أنها تأطير مكاني للأحداث و تقديم لوحة واصفة للفضاء الذي تجري فيه أحداث المسرحية ، فهنا يتوقف الزمن تماما نتيجة اشتغال المؤلف بتقديم لوحة تعريفية بمجالس الأسود و هذا ما عطّل حركة الزمن.

[1]- المسرحية ، ص 35.
[2]- المسرحية ، ص 8.
[3]- المسرحية ، ص 31.
[4]- المسرحية ، ص 55.
[5]- المسرحية ، ص 68.

مثال:3 (وصف الشخصية و الفضاء)

_ الموكب في انتظارك ، و مولاتي الملكة آزاد بعثت بوصيفتها تستعجل قدومك عليها. و قصر غمدان قد تم إعداده تماما. و الناس يتشوقون إلى طلعتك البهية[1].

إن المقاطع السابقة ما هي إلا نصوص وصفية معيقة لحركة الزمن في المسرحية، لأن في حالة الوصف يتوقف الزمن كليا.

ثانيا– التواتر التكراري:

و نقصد به تكرار حادثة وقعت مرة واحدة خلال الزمن لكن يبقى صداها مترددا بين الشخصيات ؛ بمعنى أن نسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة لما للحدث من وزن و تأثير، فيصبح بذلك موازيا للحدث المركزي، و يظهر في المسرحية المدروسة من خلال تكرار ذكر الأحداث و الأقوال التالية:

- كهف خبان، و تم الاستشهاد به في موضعين:

الأسود: تربيت في أحضان الكهنة من قديم ..و شنفت الآذان بسجع الكهان.[2]

و في موقف مماثل يقول: **لقد عشت في كهف خبان سنوات أترنم بسجع الكهان.**[3]

- حادثة مقتل الملك شهر بن باذان و التي أعيد ذكرها في موقفين:

الأسود: ..قتلت مليككم " شهر بن باذان" .. و أخذت زوجته الجميلة لي وحدي...إنها تساوي نصف ملكي..[4]

[1]- المسرحية ، ص 30.
[2]- المسرحية ، ص 8.
[3]- المسرحية ، ص 20.
[4]- المسرحية ، ص 16.

و في موقف مماثل يقول: **أوه يا آزاد لقد قتلت زوجك الملك " شهر بن باذان" لأحظى بك .. فأنت أعظم من صنعاء كلها في عيني..**[1]

- حادثة لعنة محمد لليهود و التي ذكرت في موضعين اثنين:

هارون: .. أراق محمد دمهم أنهارا، و دمر حصونهم و بددهم بددا و لم يرحم امرأة أو ولدا.[2] و في موقف آخر يقول: **إن محمدا لم يفعل بنا ذلك ..عاقب المخطئين منا و ترك البقية..**[3]

فمن خلال الشواهد التي سقناها يتضح جليا كيف قام الكاتب بتكرار أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة بشكل حرفي ، أو بتكرار الأحداث و الأقوال مع تغيير بسيط في الأسلوب.

3-3- آليات توازن الزمن:

أولا- المشهد:

يعد المشهد أحد تقنيات توازن و اعتدال الزمن في المسرحية كما في الأجناس الأدبية الأخرى، و نقصد به تلك المواقف الحوارية يتساوى فيها زمن القصة الحقيقي مع زمن العرض ، أي أن المشهد في الحقيقة يساوي الزمن في العرض ، و لقد تطرقت يمنى عيد إلى تعليل سبب تسمية المشهد بهذا المصطلح " و سميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار حيث يغيب المؤلف و يتقدم الكلام كحوار بين صورتين و سرعة الكلام تطابق زمنها أو مدتها و كأن القصة مشهد تصغى إليه و هو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان" [4] .

---

[1]- المسرحية ، ص 26.
[2]- المسرحية ، ص 17.
[3]- المسرحية ، ص 65.
[4]- **يمنى عيد**، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 81.

بمعنى هو تركيز و تفصيل للحادثة بكل تفاصيلها و دقائقها و يكون " حول الأحداث المهمة فيترك المؤلف الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحا"[1].

كما تنقسم المشهد إلى قسمين لا ثالث لهما ؛ مشهد حواري آني يصور حادثة تقع الآن بكل تفاصيلها الدقيقة و مشهد حواري استرجاعي ينطلق من الذاكرة في سرد تفاصيل القصة، و يمكن أن نمثل النوع السابق(استرجاعي) من المسرحية مثل ما قدمه هارون اليهودي في المسرحية حين أخبر الأسود بما كتب عنه في التوراة.

الأسود: (ساخرا) ماذا تقول التوراة عني؟

هارون: تقول التوراة " سيأتي نبي من العرب : أسود الوجه.. أبيض القلب، يلبس الخمار و يصبح نبيا ملكا كسليمان و داوود و ستدين له الأرض ..عندئذ يفرح بنو إسرائيل، و ينضوون تحت لوائه و تمتلأ الأرض عدلا و رخاء.. و يدخل بيت المقدس.[2]

كما قد يقدم المشهد وظائف عديدة ؛ نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- تقديم الشخصيات
- اخبار بما حدث سابقا
- تفسير لما سبق من الأحداث

ثانيا– المونولوج(المشهد الداخلي):

[1]- **عبد العالي بوطيب**، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص169.

[2]- المسرحية ، ص 64.

هو "خطاب يوجهه الممثل إلى ذاته، و هو أيضا مناجاة النفس"[1]، و يتميز المونولوج عن الحوار بغياب تبادل الكلام، و هو ينقسم بحسب الوظيفة الدراماتورجية إلى ثلاثة أنواع:

- "المونولوج التقني(الحكاية): إنه عرض لشخصية منفردة أن أحداث ماضية ، أو لا يمكن تقديمها مباشرة .
- المونولوج الوجداني(الغنائي): لحظة من التفكير و الانفعال لشخصية تستسلم لبوح الأسرار.
- مونولوج التفكير و التقدير: إذ تعرض الشخصية نفسها لنفسها عندما توضع أمام خيار دقيق كل الدلائل و الدلائل المضادة لسلوك ما (مأزق/تداول)"[2].

و يظهر هذا النوع في المسرحية المدروسة من خلال المشهد التالي لحوار الأسود مع نفسه :

(فترة صمت يقول الأسود بعدها)

الأسود: أجل ..أجل.. أنا النبي المرسل.. قالت لي السماء أنت مبعوثنا يا ذا الخمار ..فافعل ما تشاء، و أنت الملك الجبار..

(يدور يمينا و يسارا و يستطرد)

الأسود: أمر السماء وحده لا يكفي لأن تكون نبيا، لا بد أن تكون كفأ لذلك.. بل لعل الكفاءة هي التي تمهد الطريق إلى النبوة..[3]

[1]- **باتريس بافيس** ، معجم المسرح، ص 344.
[2]- نفسه ، ص 345.
[3]- المسرحية ، ص 85.

فمن خلال المثال السابق نرى بأن المونولوج قد عمل على تعطيل أو ايقاف الزمن الخارجي ، ليطفو بذلك العالم الداخلي للشخصية (حالة التأمل النفسي) على سطح زمن المسرحية.

أما بحسب الشكل الأدبي فإن المونولوج ينقسم إلى نوعين :

- "حديث ذاتي: تكفي بعض الكلمات للدلالة على حالة فكر الشخصية"[1]، و على غير الواقع ، لا يعثر قارئ مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" على حوارات داخلية معروضة ذاتيا عن طريق ضمير المتكلم إلا ما جاء في الصفحة (50) الذي جسده نجيب الكيلاني في المسرحية على لسان شخصية الأسود، إذ يقول:

- **إنني في حيرة من أمري.. كثرت الأحداث و اتسع الملك ، و كثرت المؤامرات و عرفت الأرق لأول مرة في حياتي أصبحت أشك.. أشك في كل من حولي حتى ضاقت نفسي.. و أكاد أضرب أعناق كل من حولي..**[2]

- مقطع شعري: شكل مقطور جدا قريب من موشح غنائي، أو أغنية عادية للموازنة بين الحسنات و السيئات[3].

و لقد تجسد النوع السابق بكثرة في مسرحية الأسود العنسي، إذ نجده في كل فصول المسرحية، ففي الفصل الأول نجد الأغاني التالية:

(يسمع عبهلة أناشيد جميلة تملأ الآفاق تخالطها موسيقى دينية تتوافق مع الكلمات التي ينشدها القادمون):

إنا أتينا عبهلة

[1]- **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ص 345.
[2]- المسرحية ، ص 50.
[3]- ينظر : **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ص 344/343.

يشدنا الشوق و الوله

يا ذا الخمار جئتنا بآيات المنزلة

أنت حامي ذمارنا

و أنت أسمى منزلة

و أنت فينا منزه

لا ريب أو مساءلة

أهلا بربان الهدى

أهلا بحادي القافلة[1].

ثم يعود غناء المجموعة مرة أخرى:

إنا قصدنا عبهلة

قد عطر الله موئله

جباهنا تخر له

حامي الحمى في الزلزلة

حيث الزحزف المجلجلة

لقد وردنا جداوله

نروي النفوس القاحلة

[1]- المسرحية ، ص 10/9.

لبيك لبيكعبهلة.[1]

أما في الفصل الثاني فيغلب مشهد غناء الأسود حول عشقه الأبدي للخمر:

(يبقى وحده.. يملأ الكأس و يشرب.. يرقص و الكأس في يده و يغني)

املأ الكأس و اسقني و عللا الكأس غنني

لا تلمني فإنني لست عنها بمنثني[2]

و في موقع مماثل في المسرحية يظهر الأسود في صورة العاشق لآزاد :

الأسود: الملكة تستدعيني لأمر جلل.. لابد لأن ألبي و سنلتقي غدا..

(يرقص الأسود و يغمز بعينيه و يغني)

الأسود: لبيك لبيك عبهلة.. لبيك لبيك عبهلة.. لبيك يا آزاد يا أنشودة الحب في جحيم الحرب.[3]

أما الفصل الثالث، فيغلب الطابع الغنائي بشدة على شكل حورات بين الشخصيات:

سحيق:(غناء) النصر لك و المجد لك ، يا عبهلة ، يا صاحب المعارك المزلزلة

شقيق: أنت الذي تقدست منازله، أنت الذي تباركت محافله، أنت المرجى و المصون

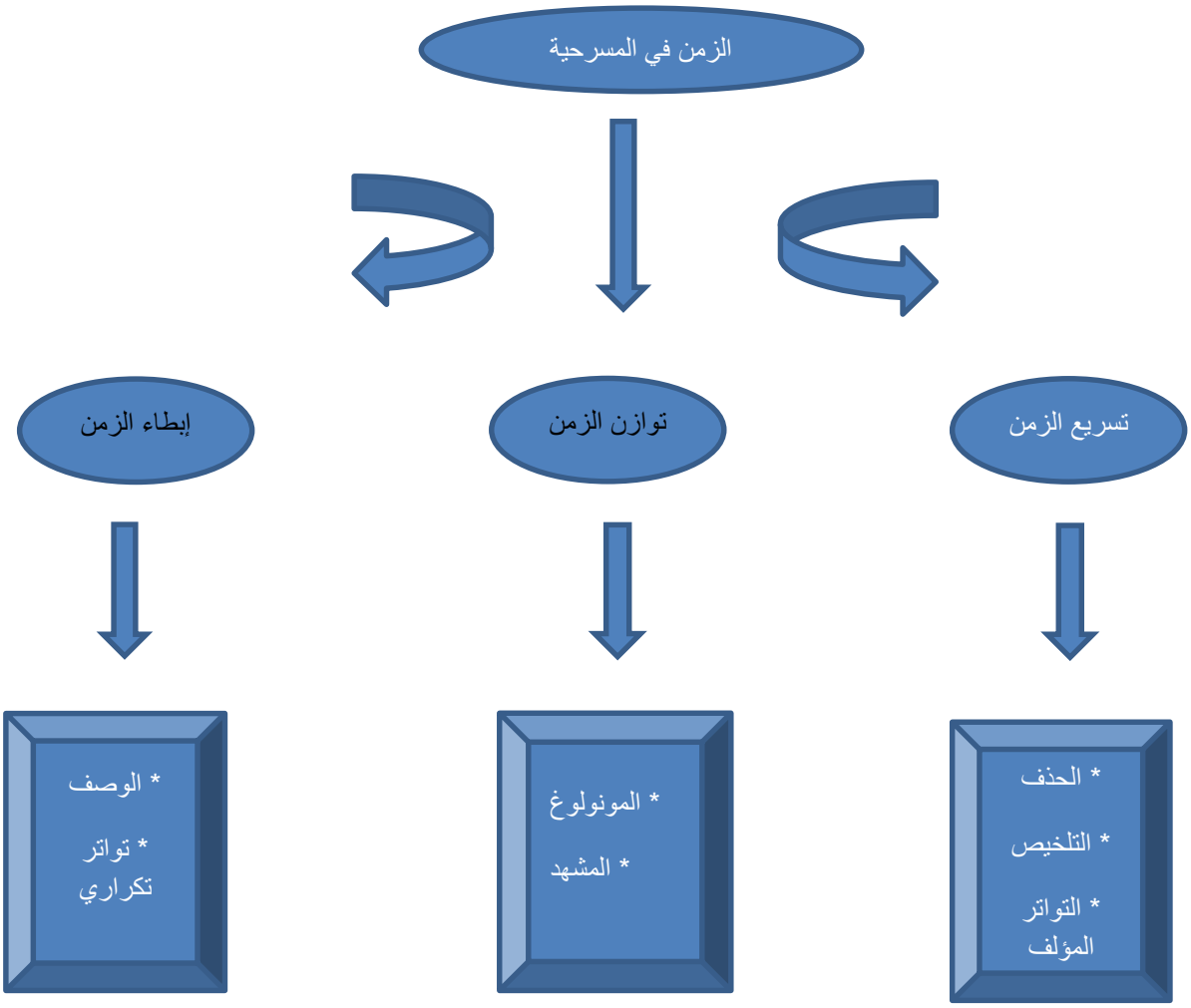
عبهلة

[1]- المسرحية ، ص 10.
[2]- المسرحية ، ص25.
[3]- المسرحية ، ص 43.

الأسود:(و هو يرقص و الكأس في يده) أنا المرجى ، أنا المصون عبهلة، أقوى من الرعود المرسلة، أنا الخلود و الجنون و الوله... [1]

ويمكن تلخيص ما تم تقديمه سابقا حول الزمن في المخطط التالي:

[1]- المسرحية ، ص 60/59.


الزمن في المسرحية
تسريع الزمن
توازن الزمن
إبطاء الزمن
* الحذف
* التلخيص
* التواتر المؤلف
* المونولوغ
* المشهد
* الوصف
* تواتر تكراري

الفصل الخامس: الإيماء و الحركة و الانفعال

- مفهوم الإيماء
- مفهوم الحركة
- مفوم الإنفعال
- الارشادات المسرحية

1- الإيماء:

أعتبر الإيماء قديما، عبارة عن كل عرض (مرئي سمعي) أي يجمع بين الصورة و الكلام لكل ما يمكن تقليده ، سواء بواسطة الصوت أو الحركة .

و في روما نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، فصلت الإيمائية النص عن الحركة، فكان الممثل يقدم مشاهد إيمائية يعلق عليها الكورس و الموسيقيون؛ ثم في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر، شهد العرض الإيمائي عصره الذهبي (تهاريج و استعراضات، و ألاعيب صامتة..) حيث كان يستعمل الكلام أحيانا بصورة مخادعة و شيء من المزاح.

أما اليوم فلا يستعمل العرض الإيمائي الكلام مطلقا، كما أصبح فنا قائما بذاته ، و في الوقت نفسه العنصر الضروري في كل عرض مسرحي تراجيدي كان أو كوميدي؛ و بشكل خاص في المشاهد التي تطلق العنان لآداء الممثلين إلى الحد الأقصى و تساعد في ابراز التمثيل المسرحي عبر اللوحات الحية في داخله[1].

و يمكن تعريف الإيماء على أنه حكي قصة بحركات دون كلام يخدم العرض لا النص، كما هي لغة الحركات و تعابير تقاسيم الوجه(التعبير الوجهي) ووظيفة هذا النوع من التعبير تتخطى الملفوظ للدلالة أو لتسجيل ردة فعل نفسية لحافز معين، أو لإيصال رسالة تبليغ بالنظر ،أو بإشارة عدم الرضى ، بالانشراح أو باسترخاء عضلات الوجه و بالتناقض بين النظر و الفم.

و يمكن أن نضرب أمثلة قليلة لتوضيح المعنى السابق:

- ✓ تحريك الرأس يمينا و يسارا : للدلالة على الرفض(لا)

[1]- ينظر : **باتريس بافيس**، معجم المسرح، ص 375.

- ✓ تحريك الرأس إلى الأعلى وإلى الأسفل: للدلالة على قول الصدق و الصحيح(نعم).
- ✓ تثبيت الرأس إلى الأعلى : للدلالة على التفكير و التذكر و التأمل.
- ✓ تثبيت الرأس إلى الأسفل: للدلالة على الهم و الحزن و التذمر و الاكتئاب.

و مما تقدم، نستخلص بأن الإيماء هو فن التمثيل الصامت، و الذي لا يقتصر على الكوميديا فقط، بل حتى الأعمال التراجيدية انطلاقا من أن الحركة أبلغ من الكلام؛ كما يستند في ذلك إلى وضعية الجسد و تعابير الوجه بعيدا عن الكلام، كالغمز بالعين و تحريك الرأس بالقبول أو الرفض ، أو إخراج اللسان.

كما أن للعلامات الإيمائية مهام عديدة ، و هي تأكيد الفعل أو تلميح أو تقديم صورة ايجابية أو سلبية.

2- الحركة:

تعد الحركة أحد العناصر المهمة في العرض المسرحي، فهي جزء من الخطاب المسرحي ، ترافق الكلام أحيانا، و تنوب عنه أحيانا أخرى، و نقصد بها التقليد و المحاكاة للحركة الحقيقية في واقع الحياة و التي تكون مختارة بعناية و دقة.

و تختلف الحركة في المسرح عن الحركة في الحياة ، كون الأولى غير اعتباطية و انما اختارها المؤلف و المخرج عن غيرها من الأفعال لدلالة ما، كما أن المخرج لا يملك مساحة كبيرة لعرض كل الحركات، لأن المسرح لا يسمح بالإسهاب انطلاقا من أن الجمهور يتعامل مع فعل حي.

و يندرج الكلام في باب الحركة، انطلاقا من أن " الكلام هو لحظة من الفعل كما في الحياة، و إن وجد فقط لإصدار الأوامر ، و الدفاع عن الأشياء و عرض المشاعر في شكل مرافعات شفوية للإقناع أو للدفاع ، أو للاتهام و لإظهار القرارات

كما للمبارزات الكلامية ، كذلك و للرفض و الاعترافات...الخ. باختصار هو دائما في حركة"[1].

و خلاصة ما سبق تقديمه عن الحركة نلخصه في التالي:

- الكلام في المسرح له فاعليته ، بمعنى (قال= فعل).
- الحركة في المسرح ليست عملية بسيطة(تحركات /إثارة مسرحية) يمكن إدراكها بسهولة ، إنما تقع أيضا و خصوصا في عمق الشخصية المسرحية بتطورها و قراراتها و في حديثها.

3-الإنفعال:

و يصح أن نعرفه على أنه لغة المشاعر و العواطف التي تموج في نفس الشخصية ، و التي تظهر في صورة فعل أو رد فعل ، مصاحب للغة المنطوقة أحيانا و مفارق لها في أحيان أخرى ؛ ويشمل رفع الصوت و خفضه، الضحك و القهقهة ، الابتسام و الحزن و الفرح، و غيرها من العواطف.

و يمكن أن نوضح ما سبق شرحه في الأمثلة الآتية:

- ✓ الصمت: رد فعل يدل على القبول و الرضى/ الخوف و الرعب/ هوية للموت.
- ✓ رفع الصوت : فعل يدل على الغضب
- ✓ خفض الصوت: فعل يدل على الخوف و الاحترام
- ✓ الابتسام: رد فعل يدل على القبول و الرضى عن الوضع
- ✓ الحزن: رد فعل يدل على الألم و الفقر و الذل.
- ✓ الضحك: رد فعل يدل السخرية أو السعادة

[1]- **باتريس بافيس** ، معجم المسرح، ص 68.

✓ البكاء: فعل يدل على شدة الحزن و أحيانا على أعلى درجات السعادة.

و مما تقدم نلاحظ أن الإيماء و الحركة و الانفعال أكثر أشكال التعبير تداخلا و تآزرا، إذ يصعب الفصل بينها، فلا حركة دون إيماء و لا إنفال دون حركة ، و لكن في الأخير تبقى الأكثر تعبيرا من الكلمات في العرض المسرحي ؛ لذلك سنقتصر الحديث عنهم على الارشادات المسرحية ، و أورد ذلك في الجدول التالي محددة العبارة و نوعها و دلالتها.

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعه	الدلالة
01	يقف عبهلة و حده و في يده كأس من الخمر	07	حركة	المكانة و التشويق لبداية المسرحية
02	يملأ الكأس مرة أخرى و يروح و يجيء و يطلق البخور	07	حركة	لفت الانتباه
03	يجيئه صوت من بعيد	08	انفعال	لفت الانتباه
04	يصغي السمع	08	انفعال	تأمل
05	يقهقه الأسود	09	انفعال	السعادة
06	فترة صمت	09	إيماء	تأمل
07	شقيق و سحيق يرقصان	09	حركة	الفرح و السرور
08	يسمع عبهلة أناشيد جميلة	09	انفعال	تأمل
09	يتغنى الجميع	10	انفعال	الفرح و السرور
10	يتطوح في سعادة و نشوة و هو يستمع إليهم	10	انفعال	الفرح و السرور
11	يخطب فيهم	10	انفعال	الوعد و الوعيد
12	قاطعا	12	انفعال	الغضب

13	عبهلة يهز رأسه في حيرة	12	إيماء	التفكير
14	يفعل الولد مثل ما يأمره أبوه	13	حركة	الطاعة
15	يمسك الأسود بسيفه بعصبية	13	حركة	الغضب و القوة
16	يصرخ الأسود	14	انفعال	الغضب
17	يخرج اليهودي وولده	15	حركة	القبول
18	انطلق البخور من حوله	15	حركة	لفت الانتباه
19	يأتي مهرولا	16	إيماء	الخوف
20	يصمت قليلا	16	إيماء	تأمل
21	يجلس الأسود بعد أن كان واقفا	17	حركة	التعب
22	يفتح عينيه ثم يقول	17	حركة	لحظة استرخاء
23	رجل من أقصى المدينة يصيح	18	انفعال	الغضب
24	يمد بصره	18	انفعال	الغضب
25	لا يجيب أحد	18	إيماء	الخوف من جبروت الأسود
26	تحدث ضجة	18	حركة	تضارب الآراء
27	يلتفت الأسود إلى الجمع	18	حركة	للفت انتباه الجميع
28	يلتفت إلى الشيخ العجوز	21	حركة	الرفض
29	يمسك عبهلة بسيفه	22	حركة	تمهيد للقتل

الفصل الثاني:

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعه	الدلالة
01	يبقى وحده يملأ الكأس و يشرب و يرقص و يغني	25	انفعال	السعادة و الفرح
02	يأخذ الكأس من يده	26	حركة	الشفقة
03	يهز رأسه و ينظر إلى السماء	26	ايماء	التأمل
04	يلتفت إلى الأشهب	26	حركة	لطرح السؤال
05	يقهقه الأسود في سعادة	27	انفعال	السعادة و النشوة
06	يضع يده على وجهه	27	إيماء	التأمل و التفكير
07	يقهقه	28	انفعال	السعادة
08	يضحك في خبث	28	انفعال	الخبث
09	يبتسم	30	انفعال	الرضى و الثقة في النفس
10	يضرب الكرسي بقبضته	31	انفعال	الرفض و القوة
11	يتنهد في سعادة	31	انفعال	الرضى
12	في غضب	32	انفعال	الانزعاج
1314	يدخل الثلاثة	33	حركة	القدوم
15	ينحني و يهم بالانصراف	34	حركة	الإيمان
16	ملتفتا إلى الثلاثة	34	حركة	تحذير
17	غامزا	34	إيماء	تحذير
18	يضع يده على كتف فيروز	35	حركة	القبول و التشجيع و الدعم
19	يغير سحنته و لهجته يقول في	36	انفعال	تهديد

	تهديد صائحا			
20	يمسك تفاحة و يقضمها في غلظة	37	انفعال	الغضب
21	الأسود يهمهم و يطلق البخور	38	حركة	شعوذة
22	يهتز جسد الأسود كالمصروع	38	حركة	نزول الوحي
23	يشير بأصبعه نحو فيروز	39	إيماء	الأمر بمهمة و تحديد المقصود بالكلام
24	في شيء من الهلع	39	انفعال	الخوف
25	ساخرا	39	انفعال	اللامبالاة
26	في ثقة	40	انفعال	الراحة
27	يدق الأرض بقدمه و صرخ	40	انفعال	الغضب و القوة
28	صارخا	41	انفعال	الغضب و رفض الوضع
29	بصوت خفيف	41	انفعال	الخوف و عدم الإزعاج و التقدير و الاحترام
30	يأتي أشهب بن ذؤيب مهرولا	42	حركة	الخوف
31	يرقص الأسود	43	حركة	الفرح و السرور
32	يغمز بعينيه	43	إيماء	الفرح و السرور
33	يغني	43	انفعال	الفرح و السرور

الفصل الثالث:

الرقم	العبارة	الصفحة	نوعه	الدلالة
01	يروح و يجيء صامتا	47	حركة	كثرة الوساوس
02	ملوحا بسيفه	47	إيماء	التحذير
03	يصرخ في حدة	47	انفعال	الغضب
04	في غضب	47	انفعال	الغضب
05	يدفعه في غلظة	47	حركة	التسرع وقت الغضب
06	استشاط غضبا	48	انفعال	الغضب
07	يبتسم في سعادة	50	انفعال	الرضى
08	ساخرا	51	انفعال	اللامبالاة و اظهار القوة و التحدي
09	يخرج مقلقل	51	حركة	أخبار جديدة
10	يقهقه	51	انفعال	فرح و السرور
11	يشرب كأسا من الخمر	51	حركة	سكير
12	يسدد إليه نظرات ثاقبة	52	إيماء	الشك
13	يمسك الأسود بيد ذادويه	54	حركة	القبول و التشجيع
14	يزأر الأسود كما يزأر الأسد الجائع	54	انفعال	غضب و القوة
15	في غضب	55	انفعال	غضب
16	يدق الأرض ثائرا	56	حركة	غضب القوة

17	يلوح بسيفه	56	إيماء	التهديد و اظهار القوة
18	يقهقه	56	انفعال	فرح
19	يتراقص أمامه	57	حركة	فرح و سرور
20	في ذهول	57	انفعال	دهشة و الانفعال
21	يدور يمينا و يسارا	58	إيماء	الوساوس و الشك
22	يلتفت حوله فلا يجد أحد	60	حركة	البحث عن الآخر
23	يصرخ	60	انفعال	غضب
24	يجر ولده مقلقل و يجذبه إليه	60	حركة	اظهار القوة
25	الفرح الساذج على قسماته	61	انفعال	فرح
26	يلوح بسيفه	61	إيماء	التهديد
27	مرتجفا	61	انفعال	الخوف
28	يرفع سيفه في غضب	61	انفعال	الشروع في القتل
29	منحنيا رأسه	62	إيماء	الإيمان
30	يبتسم	62	انفعال	الرضى
31	يقهقه في سعادة	62	انفعال	الفرح
32	يصرخ	63	انفعال	الغضب
33	في دهشة	64	انفعال	عدم تقبل و تصديق الواقع
34	يحاول أن يرفع رأسه	65	حركة	الخوف
35	يهمس	66	حركة	الخوف
36	يدخل الأسود و هو يتطوح يمنة و يسارا	67	حركة	الافراط في الشرب

37	يتثاءب	69	إيماء	التعب
38	يقف مشدوها	70	انفعال	الخوف
39	يهز برأسه كأنما يطرد السكر	70	حركة	الاستعداد
40	ينتفض غضبا	71	انفعال	غضب
41	يقف متنمرا	72	انفعال	غضب
42	يضرب الأرض بسيفه	72	انفعال	غضب
43	يسدد نظراته هنا و هناك	73	إيماء	غضب
44	يصيح كالجريح	75	انفعال	استغاثة
45	باسما في صخرية	75	انفعال	اللامبالاة
46	ينظر إليهم في ذلة	77	إيماء	الاحتقار و لفت انتباه المرسل إليه
47	يصيح في استماتة	77	انفعال	استغاثة
48	يهبط على المسرح شبحا	77	حركة	الوحي

و لقد لاحظنا من خلال دراستنا لأفعال الإيماء و الحركة و الانفعالالواردة ضمن الفصول الثلاثة للمسرحية الآتي:

- ورد الإيماء و الحركة و الانفعال في المسرحية المدروسة في شكل متجانس إذ صعب الفصل فيما بينهم.
- تداخل كل من الايماء و الحركة و الانفعال في رسم الصورة المشهدية و في تقديم العرض المسرحي ، إذ لا انفعال دون حركة و لا حركة دون إيماء.

- غلبة "الانفعال" ، للدلالة على الشخصية الانفعالية " شخصية الأسود" و التي يقدمها الجدول السابق على أنها شخصية تتراوح في انفعالاتها بين الغضب(رفض الواقع) و الفرح (قبول الواقع).
- ورود الإرشادات المسرحية الدالة على الغضب عشرين مرة ، مقارنة بالفرح الذي ورد سبعة عشر مرة.
- حصة الأسد للإرشادات المسرحية تقاسمها كل من الانفعال و الحركة .
- الإيماء ورد تسعة عشر مرة و هو الأقل بالنسبة لسابقيه ، لكن من المؤكد أنه أبلغ و أقوى من التعبير بالكلمة عن المواقف المختلفة في الآداء المسرحي.

الباب الثالث
محاكمة مضامين المسرحية

الفصل الأول: تيمات جدلية الذات و الزمن

1- الدين و السلطة

يعد تحديد المفاهيم مدخل أساسي لكل دراسة علمية، و دراستنا هذه لا تستقيم إلا بتحديد مفهوم التيمة و التي يقصد بها تتبع موضوع يتحدث عنه المؤلف في إبداعه الفني بصورة واعية أو هي شبكة الهواجس التي شغلت الحيز الكبير عند كاتب المسرحية .

كما لا يخفى على الباحث أن مصطلح " تيمة " هو مصطلح مقترض من اللغة الفرنسية و بالتحديد من كلمة(THEME) و التي تعني " موضوع ما" و هي المرادف لكلمة(SUJET).

و إذا عدنا لموضوع مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" لنجيب الكيلاني فماهو إلا صورة عن واقع مصر الديني و السياسي ، ألبسه الكاتب ثوبا لائقا من الكلام منطلقا من قصة مدعي النبوة " الأسود العنسي" ؛ إذ يعتمد على التعرية و التوضيح خاصة فيما تعلق الأمر بنظرة المؤلف تجاه اليهود(صهيونية) ، و على التلميح و الاشارة تارة أخرى .

و أول التيمات التي استهل بها الكاتب هي:

تيمات جدلية الذات و الزمن:

و نقصد بها تلك التيمات التي تتجسد في صورة صراع الذات و الزمن، و بعد صراع طويل نكاد لا نعرف من الغالب ؟ و من المغلوب؟ و من تلك التيمات: الدين، السلطة و التي شكلت صراعا بينها و بين الزمن.

1-الدين و السلطة:

بعد أن كان الدين هو الإيمان بكائن علوي مفارق و خفي هو مصدر الإنعام ليتحول في مسرحية "محاكمة الأسود العنسي" إلى إيمان الشعب بكائن أرضي هو مصدر الإطعام.

و هو يشبه الدين الشعبي الذي كان سائدا قديما و الذي لطالما اعتمدت عليه الانسانية في فترة ما، و بالأخص البسطاء في تسيير حياتهم العادية ، و نقصد به أن يخطئ الفرد و يسرق و يسكر و يزني ثم يتوجه إلى المسجد ليطلب المغفرة انطلاقا من أن الله غفور رحيم.

فهذا الفرد يجهل تماما الأحكام الشرعية و يعلل دوما ما قام به كان بسبب ظروف الحياة تحت شعار "الجوع كافر" ، أما عن دين الأسود فهو أبسط بكثير من الدين الشعبي و إن كان يشببه قليلا، فهو موجه للناس عامة ، أو بالأخص للجهلة الذين لا يعرفون من الحياة إلا بطونهم ، فهمهم الوحيد أن يأكلوا و يشربوا، و يظهر ذلك في خطاب الأسود:

إن شريعتي هي:

لا زكاة و لا صيام

الطعام و الشراب و الغنائم قسمة بين الآنام

و لكم من النساء عشرا بالكمال و التمام

و لكم السبايا و الإماء و المدام[1].

[1]- المسرحية ، ص 19

فعندما يكون الشعب جاهلا لدينه و لتاريخه يسهل قيادته كما تقاد الماشية لترعى مادام العقل فارغا و البطن جائعا على حسب تعبير الأسود: "**إنك تطعمهم و تسقيهم ، في أيام الشبع ينسى الناس التمرد**"[1] .

فالدين بالنسبة للمؤلف هو وسيلة يتوصل بها القائد إلى قيادة أكبر عدد من التابعين(مسيحي، مسلم ، يهودي) شرط أن يطعمهم، هنا يشير الكاتب إلى " الفقر" لأن الفرد الجائع يمكن أن ينحرف عن الدين ، أو يخون الوطن، أو ينظم للجماعات الإرهابية.

كما يشير المؤلف إلى قضية "الجهل" فكلما كان المجتمع جاهلا بماضيه و حاضره فإن أصغر عراف أو كاهن يمكن أن يسيطر على عقله و يقوده كيفما شاء.

و هذا ما جاء في الخطاب الصريح بين الأسود و خادمه الأشهب:

الأسود: يا ابن ذؤيب ... إن ورائي كما هائلا من الجنود.. المشكلة أنهم أغبياء ... جوعى .. عراة.. لا يعرفون شيئا عن النبوة و الأنبياء.. ليس لدينا الوقت للتعليم ..إن حياتنا حياة حرب..

أشهب: (يضحك في خبث) كلما ازداد الجهل تفشيا أسلس قيادة الناس لنا.[2]

و نستخلص من الحوار السابق أن السلطان في أي بلد و في أي مكان يستطيع رفقة المحيطين به أن يسرق ما يشاء و أن ينهب ما يشاء ، و إن صح التعبير تجويع الشعب ثم اطعامه ، و بذلك لم يبق الدين تلك العاطفة السرية التي نعيشها في خلوتنا الدائمة ليتحول إلى سياسة ملء البطون لتعمى العقول و القلوب.

[1]- المسرحية ، ص 29.
[2]-المسرحية ، ص 28.

فالسلطة في المسرحية المدروسة قائمة على فكرة تحويل الدين إلى وسيلة لامتلاك الرقاب و السيطرة عليها، فاستغل الأسود الدين ليحصل على السلطة انطلاقا من أن مفهوم الدين هو إطعام الجوعى فيصبح الطعام وسيلة في يد السلطة لإلهاء الشعب.

كما استعمل الدين في هذه المسرحية كوسيلة معادية للسلطة، فخيانة "آزاد" الطاهرة للزوج الملك" الأسود أمر محتوم ، فآزاد حسب قراءتي للموضوع هي رمز لمصر، و البحث عن بديل للسلطة هو المقصود بالخيانة.

الأسود: .. آزاد .. آزاد ..

فيروز: (باسما في سخرية) إن آزاد معنا و هي تعرف الآن كل ما يجري.

الأسود: لا أصدق ، أتخونني آزاد الحبيبة التي لم أحب أحدا في الدنيا كما أحببتها[1].

كما يظهر من خلال المقطع الحواري السابق رأي نجيب الكيلاني حول رجال الدين (الداعية الاسلامي) و الذين تتجلى فيهم قيم الشجاعة و الصدق و المجازفة من أجل نشر الإسلام، و لو كان ذلك على حساب أنفسهم؛ فتضحية آزاد بنفسها و مواجهتها الحاكم الظالم " الأسود" هي خصلة من خصال الداعية الإسلامي رجلا كان أو امرأة.

كما أن لثام الأسود الذي لا يفارق وجهه هو اشارة للسلطة السياسية التي لم يمط اللثام عنها، انطلاقا من أن النصوص(المسرحية) تمتلك جذور واقعية، كما أنها ليست مجرد تجريد فارغ لحادثة ما، و إنما خطاب مع وقائع محددة عاشتها مرحلة تاريخية معينة من تاريخ مصر.

[1]- المسرحية ، ص 75.

و في مرحلة أخرى يصور الكاتب تفطن الشعب للنظام السياسي الفاسد فيقول على لسان الأسود انطلاقا من أن الأسود يمثل النظام الساسي:

الأسود: كثرت الأحداث و اتسع الملك ، و كثرت المؤامرات و عرفت الأرق لأول مرة في حياتي...[1]

المؤامرات من حولي و الرجال الذين وثقت بهم يخونوني، قيس فيروز و داذويه.[2]

من المقاطع السابقة نستنتج أن كلا من فيروز و ذادويه و قيس يمثلون الوعي الوطني (القومي) إذ طفقوا يهاجمون الأسود (و الذي يمثل النظام السياسي الفاسد) بكل ألمعية و سعة حيلة لا تضاهى، فهم أمامه مؤمنون (من الساسة) و خلفه (من الشعب) يحضرون للإطاحة به و من هنا يظهر مضمون الدعوة في مقاومة كل سلطة تسلب الانسان حقه في أن يعيش سيد أفعاله لأن تحرير الفرد هو شرط أساسي من شروط تحرير المجتمع من جبروت الدولة المطلقة.

كما أن النيابة عن الألوهية (كلكم راع..) و النبوة لا تعصم الحاكم أو السلطان من المحاسبة و النقد بمعنى البحث عن بديل للنظام و هو النظام " الديمقراطي" .

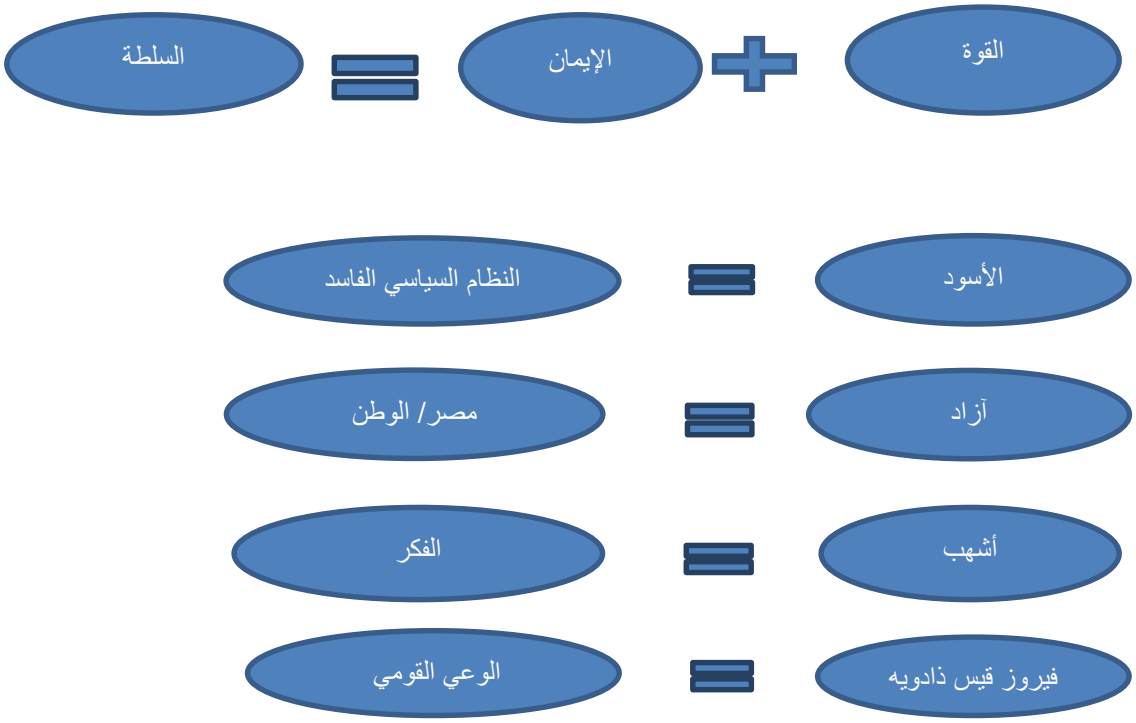
كما قدم نجيب الكيلاني صورة مخالفة للصورة النمطية للحاكم ، حيث لا يذكر التاريخ خليفة أو ملك أو سلطان إلا و اقترنت في أذهاننا تلك الرهبة المسلحة التي تحوطه، و القوة الظاهرة التي تظله، إلا أن الكاتب قدم الملك شهر بن باذان على أنه الهزيل الضعيف.

ابن ذؤيب: مولاي ..إنها مبهورة .. هي في حلم ..لم تكن تصدق أن تتزوجها.. لقد كان زوجها الملك شهر رجلا هزيلا ضعيفا ... النساء يعبدون القوة...

[1]- المسرحية ، ص 50.
[2]- المسرحية ، ص 47.

الوسامة تشين الرجال، و القوة و الشراسة هي ميزات الرجولة.. النساء يعشقن الرجل القوي و يأسرهن الذهب.[1]

و يمكن نلخص ماسبق عرضه في الملخصات التالية:



و يقدم المخطط السابق أن السلطة في مسرحية الأسود العنسي هي اتحاد القوة و الإيمان(الدين)، و أن الأسود هو رمز النظام السياسي الفساد، و أن آزاد الخائنة هي رمز للبلد الذي يبحث عن بديل للسلطة.

كما يمثل أشهب الفكر، في حين يمثل فيروز و ذادويه و قيس الوعي القومي.

كما قد ربط المؤلف نجيب الكيلاني الحاكم " الأسود" بالخمر ، فكان ظهور الأسود إما ثملا و إما يتجرع كأسا تلو الآخر ، و إما مشهد قناني الخمر حاضر في كل المشاهد ، و هذه إشارة واضحة و صورة مؤكدة لصورة الحاكم الذي اختمر عقله و

[1]- المسرحية ، ص 27.

حجبت عنه الحقيقة ، كما هي صورة للمجتمع المنحل الذي تنتشر فيه الملاهي و الحانات فتظهر أعلى درجات الفساد، كما يشير ذلك إلى أن الحاكم إذا ابتعد عن الدين (انطلاقا من أن الخمر محرم) فإنه بذلك يفقد سيطرته و رهبته و سلطته تدريجيا.

(خيمة و سجاجيد فاخرة ..و قناني الخمر..)[1]

كما قد أشار نجيب الكيلاني إلى الشخصية الدينية الداعية التي تصارع الزمن دفاعا عن الدين و التي كان قد قدمها في شكل نماذج بشرية معبرة عن وجهة النظر الدينية ، و نجد " فيروز" يمثل فئة الصلاح على حسب تعبير الأسود:

يقول محمد أنك الرجل الصالح.. لكن ألم تفكر في معنى الصلاح؟؟

الصلاح هو التعقل و الطاعة ، هو الرضى بما هو قائم عن إيمان و قناعة ، و الرضا بالقضاء و نسيان ما مضى ، و التتبل و العبادة ، حسبما تمليه أوامر القيادة ..هل فهمت يا فيروز.[2]

كما نجد " هارون" و الذي يمثل فئة الطالح أو الخائن على حسب تعبير الأسود:
عندما تكون يهوديا فلن تحتاج إلى دليل إدانة .[3]

و في موقف ثان مشابه يصور نجيب الكيلاني الصراع الديني الذي يرتكز على شخصيات حقيقية مستمدة من الواقع و على أحداث حقيقية كانت قد حدثت فعلا، فيكون الصراع قائما منذ الأزل بين الخير و الشر و بين الإيمان و الإلحاد، فاختار المؤلف نموذج مميز تتجسد فيه جميع المواصفات التي تحمل القيم الإسلامية و هي " قيس و فيروز و ذادويه".

---

[1]- المسرحية ، ص 7.
[2]- المسرحية ، ص 35.
[3]- المسرحية ، ص 65

كما كشفت أحداث المسرحية عن معدن هؤلاء الثلاثة ، و خصائص شخصياتهم المقنعة.

الأسود: الرجل الصالح فليدخل

فيروز: نحن علية القوم آزرناك و آمنا بك .. و لم ندخر و سعا في عونك

الأسود: أهو الخوف ، أم النفاق أم الدهاء.. كلمات حكيمة معقولة .. و مقبولة .. و لولا الحبيبة آزاد لكنت الآن في عداد الموتى.. [1]

و ما نلاحظه من المقطع الحواري السابق هو تقديم وصف للشخصيات الثلاث و التي تتسم بالذكاء و الدهاء و الحكمة و الصلاح، و هي شخصيات تصلح بأن تكون قائدة انطلاقا من أنها مؤمنة بالأسود ، و الدين عند الأسود هو السلطة.

و في موقف آخر نجد الأسود يدفع بهم إلى حلبة الصراع ممتحنا إياهم:

الأسود: داذويه

داذويه: أمر مليكي و نبي

الأسود: لو كنت مخلصا لي حقا لنفذت ما آمرك به

داذويه: السمع و الطاعة

الأسود: أرصد الجوائز الثمينة ، و ابعث الرجال الأشداء و افعل كل ما تستطيع فعله لتعقب معاذ و أبى موسى الأشعري ووبر بن يخنس[2].

[1]- **المسرحية** ، ص 50/49.
[2]- **المسرحية** ، ص 53.

إن ما يمكن ملاحظته من خلال هذا المقطع الحواري السابق هو محاولة استفزاز الأسود لذادويه للكشف عن قدرته على تلبية جميع أوامر الأسود ، و كانت النتيجة بقبول ذادويه العرض:

ذادويه : سأفعل ذلك اليوم قبل الغد

الأسود: عندئذ تستعيد ثقتي كاملة

ذادويه: ثقتك أثمن ما أعتز به

كما يقوم الأسود في موقف آخر بدعوة فيروز لقتل معاذ ابن جبل ، و للتأكد في نفس الوقت بمدى إيمان فيروز به ، فيضعه في اختبار صعب يحتم فيه عدم الرفض، أو التعليل بأي حجة أو سبب.

الأسود: أنت الذي سيأتيني برأسه

هكذا أمر صاحب الوحي

و حذاري أن تتعللوا بواهي الأسباب

فلا مرد لما جاء عندي في هذا الكتاب[1].

كل من الثلاثة، فيروز و قيس و ذادويه رجال دين في زي عسكري، أو رجال سياسة من الطبقة الحاكمة يدعون إلى رسالة محمد(ص) بدعوة خفية ، خفية أن يبطش بهم الأسود .

و من أجل نصرة الدين الإسلامي، يشارك فيروز و قيس و ذادويه (دعاة في زي عسكري) في قتل الأسود العنسي، حيث لا يقتصر على الدعاة " الوعظ" و إنما

[1]- المسرحية ، ص 39.

المشاركة على أرض الواقع في الوصول إلى سبيل الحق ، فيشاركون الناس صراعاتهم و آلامهم يقومون بمحاولة الحد من معاناة الشعوب.

" **يتقدم فيروز بسيفه ، بينما يمسك قيس و ذادويه و الآخرون برأس الأسود.. ثم يرفع فيروز السيف ثم يهوي به دون أن يرى المشاهدون مشهد الذبح.. و تضج الآفاق بالهتاف**

.. الله أكبر.. الله أكبر..

ستار الختام.[1]

بالإضافة إلى الدعاة الثلاثة، نجد آزاد كما قد سبق ذكرها تمثل الصبر و الثبات و الإرادة حيث كانت سبية ألقيت في حجرة الأسود، صمت و حزن ، ثم انصلح حالها و ابتسمت، بل رضخت لأمر الواقع بعد صمودها في وجه الإغراء قررت رفقة فيروز و قيس و داذويه التخطيط لمحاكمة الأسود.

كما نجد نجيب الكيلاني لم يعط لشخصية "آزاد" فرصة لتظهر متحدثة أو معبرة عن آرائها، فكانت موصوفة في جميع مشاهد المسرحية ،إذ نجد العديد من المقاطع الحوارية حولها بين الأسود و خادمه.

الأسود: قضيت الليلة مع مليكتي "آزاد"

..أنا أشك في أن يكون لها مثيل في جنة الله ، أو لعلها هربت منها و زلزلت إلى الأرض.. إنني أذوق طعم النعيم لأول مرة في حياتي.. هل تفهم الأشياء يا ابن ذؤيب؟؟

[1]- المسرحية ، ص 79.

.. لقد انصلح حالها .. و ابتسمت .. ذهب الحزن و الصمت ماذا يعني ذلك يا ابن ذؤيب.

أشهب: رضخت لأمر الواقع

الأسود: إلا هذه.

أشهب: السؤال يفسد المتعة.[1]

و بعد هذا النقاش يخرج الأسود منتصرا لذاته و نفسه: **(إنها لي ، و تستجيب لمشيئتي ، و لا ترفض لي طلبا)** لأنه يجهل أن شفاء النفس هو بمدى تقرب الإنسان من الله ، و ليس بمدى ارضاء الغرائز خمرا و نساء فينتهي به الأمر إلى الضياع و الانهيار ؛ لأن الإنسان يعيش معركة مقدسة بينه و بين دينه ، و هي معركة إما أن ينتصر فيها على نوازغ نفسه و إما أن ينتصر فيها لنوازغ النفس و هذا كله مرتبط بمدى إيمانه بالله تعالى.

و مما سبق نرى بأن نجيب الكيلاني صور في عمله هذا الشخصية الكافرة أو الملحدة التي لا تؤمن بالله و لا بجنته الموعودة، انطلاقا من أن النموذج" الأسود" ينطلق في تصرفه من قوة سلبية وجودها مقترن بالحرب و الدم و بالشيطانين "سحيق و شقيق" و ليس من قوة ايجابية فاعلة تحقق منهج الله.

الأسود: لقد صنعت النبوة ، فلم لا أصنع الألوهية .. هل تعتقد أيها الغبي أن الله أقوى مني؟؟ إذا كان الله هو الأقوى فلينزل إلي (و يلوح بسيفه) .. و ليبارزني..[2]

و في موضع مشابه يقول: **أنا لا أعول على الجنة الموعودة في الآخرة.**[3]

[1]- المسرحية ، ص 32/31.
[2]- المسرحية ، ص 61.
[3]- المسرحية ، ص 31.

كما يمثل الأسود نموذج الحاكم (النظام السياسي) الفاسد الذي لا يتسامح أبدا مع رعيته بل يعتمد العنف و القوة وسيلة في ذلك ، و قد تجلى ذلك حين أمر الأسود بقطع رأس هارون اليهودي وولده ، بعد أن صارحه هارون بأن محمدا لم يفعل معهم كما يفعل هو الآن و هي إشارة إلى أن في الدين الاسلامي يمكن أن تحيا العقائد الدينية متآزرة متآلفة بعيدة عن التعصب الديني و الحقد و الكراهية .

هارون: إن محمدا لم يفعل بنا ذلك.. عاقب المخطئين منا و ترك البقية . و مازالوا يعيشون في أماكنهم.[1]

الأسود: اضربوا عنق هذا الرجل و ابعثوا برأسه مع ابنه إلى يهود ليعرفوا ماذا ينتظرهم مني... اقتلوا كل كتابي.. وكل حبشي.. و كل مسلم و كل مجوسي..[2]

هذا التصرف هو محاولة الكاتب إيضاح فكرة أن الدولة ترى بأن الوحدة بين الأديان مستحيلة، بل هي من أحد الأسباب التي تشتت وحدة البلد، خاصة عندما تكون هناك فئة مسلمة و فئة مسيحية.

كما يظهر الأسود في موقف آخر بأنه الفرد الذي يدافع عن مصالح نفسه و لا يهمه إن كان الطرف الآخر أو الضحية مسلما أو يهوديا ، إذ حاول بكل ما لديه من قوة و جبروت للإطاحة بمحمد و اتباعه، فأعلن الحرب انطلاقا من فكرة أن الاسلام " وباء" يجب ايقافه ، فرصد الجواهر الثمينة و النساء للإطاحة بأي داعية يساعد في تكوين التجمع المحمدي.

الأسود: أرصد الجواهر الثمينة ، و ابعث بالرجال الأشداء و افعل كل ما تستطيع لتعقب معاذ و أبي موسى الأشعري ووبر بن يخنس[3].

[1]- المسرحية ، ص 65.
[2]- المسرحية ، ص 66.
[3]- المسرحية، ص 53.

... مادام قد وقع في غرام النساء ، فمن السهل الفتك به في الخفاء.. أرسلوا إليه جارية غانية في طرفها حور، و قطوفها دانية ، يفوح عبيرها فيسكر القلوب لها نعومة الأفعى ، و مكر الثعلوب.[1]

كما أظهر الأسودتعصبه الديني تجاه أي دين آخر بل أرغم العديد من المناطق على اعتناق دينه رغما عن أنوفهم بالقوة و الحرب، بحيث لا يعبر الشعب أبدا عن مطالبه و عن نفسه تعبيرا واعيا بل كل شيء في يد الحاكم أو السلطة.

الأسود: إن حياتنا هي الحرب إننا نمارس وجودنا تحت ظلال السيوف.[2]

و في نهاية المسرحية يذّكر قيس الأسود بالانتصارات التي كان يرى بأنها انجازات " سبيت آزاد الطاهرة"، و التي في الحقيقة ماهي إلا صورة عن الصراع الأزلي بين الحق و الباطل ، فينتصر فيه الحق و يعلو فيه صوت الأحرار في نهاية المسرحية.

الله أكبر. الله أكبر

أشهد أن لا إله إلا الله

و أن محمدا رسول الله

و أن عبهلة الكذاب عدو الله[3]

وكأن الدين قوة فاعلة تدفع الفرد إلى الثورة على كل ما هو غير حق.

[1]- المسرحية ، ص 41/39.
[2]- المسرحية ، ص 28.
[3]- المسرحية ، ص 79.

الفصل الثاني: تيمات جدلية الزمن و عدمية الذات

1- الصمت

2- الموت

تيمات جدلية الزمن و عدمية الذات:

و المقصود بها ، تلك التيمات التي لا تملك الذات فيها حقا واحدا ، و ذا الحق الوحيد هو الزمن، إذ يتلاعب هذا الأخير بها كيفما شاء ، و من أهم تلك التيمات: الصمت، الموت، البعث ، القدر.

1- الصمت.

ليس دائما علامة للقبول و الرضى، و ليس دائما دليل الخوف و الرعب ، و لكنه دائما هوية للموت و وسيلة نحتاجها دوما لمراجعة الحسابات.

لقد تكررت تيمة الصمت العديد من المرات، و في الكثير من المحطات داخل مسرحية محاكم الأسود العنسي، وفي كل ذكر لها نقف متأملين لإيقاع الحروف الثلاثة (ص.م.ت) لنصل إلى جوهر و دلالة ماتأسس عليه مجاز المسرحية؛ و لعل أهم معنى تستدعيه ذاكرتنا و خواطرنا كلما مررنا بلفظ (صمت)هو حرية التعبير.

و لعل تكرار كلمة الصمت في المسرحية إشارة من الكاتب نجيب الكيلاني إلى قضية حرية التعبير عن الرأي خاصة تجاه السياسة، فالتعبير عن الرأي جريمة يعاقب عليها القانون بالقتل، فليس من حق المواطن البسيط أن يتساءل عن الحقيقة أو يحاول حتى التفكير في ذلك؛ و في الجدول التالي بعض لحظات الصمت التي تناثرت في مشاهد المسرحية:

الرقم	العبارة	الصفحة	الدلالة
01	فترة صمت	09	الرضى
02	يصمت قليلا	16	الرضى

03	لا يجيب أحد	18	الخوف
04	تسود فترة صمت	38	الخوف
05	وما معنى ذلك الصمت الذي تلوذ به	27	الموت
06	يروح و يجيء صامتا	47	الخوف
07	فترة صمت	47	الرضى

فالصمت في هذا العمل المسرحي يساوي الموت العبثي من حيث عدم الفاعلية في حركة الزمن.

2- الموت العبثي (القتل).

الموت ، الحقيقة الوحيدة التي لم يستطع الإنسان فك رموزها، بل الحتمية اللصيقة بكل كائن حي، بل هي اللحظة الوحيدة التي ينتصر فيها الزمن، إنها المفاجأة السيئة التي لم يتوقعها أبطال المسرحية و شخوصها.

و لكم إذا عدنا إلى المسرحية المدروسة فلا يمكننا قراءة مشهد الموت بمعناه الحدثي (زوال الحياة) ، بل إن التقطيعات المشهدية تقودنا إلى قراءته على نحو خلافي و هو " قبر الحريات الفردية" انطلاقا من الموت كان عبثيا ناتج عن القتل العمد.

و يظهر مشهد القتل على شكل حلقات متتالية و هي بالترتيب في الآتي:

2-1- مصرع الحاكم شهر بن باذان:

و هو أول حادث صرّح به بطل المسرحية الأسود العنسي (عبهلة) بشكل مروي لا كحادثة وقعت أمام المشاهد ، و يرى الباحث بأن المقصود بسرد هاته الحادثة (موت الحاكم) هو الإشارة إلى موت رمز القيادة ؛ أي وطن بدون قائد.

الأسود: أرأيت كيف ركعت صنعاء تحت أقدامي

و عفرت جبينها بالتراب.. قتلت مليككم "شهر بن باذان"

.. و أخذت زوجته الجميلة لي وحدي... إنها تساوي نصف

ملكي هل رأيت آزاد يا أشهب؟[1]

2-2- مصرع الشيخ و ابنه:

و هو الشيخ الذي جاء إلى الأسود مستفسرا عن مقتل ابنه الذي قتل غدرا و بدون سبب ظاهر، فيأتيه الرد قاطعا لرأسه هو الآخر ، و يرى الباحث بأن هذا المشهد يلخص نهاية كل من يبحث عن الحقيقة ، و ذلك بأن الأمور ستبقى كما هي عليه من طبقية و ظلم و فقر و قهر ، و هذا ما يؤشر على مستقبل مظلم تضيع فيه الحقوق و تهدر فيه كرامة الإنسان.

الأسود: سوف نقطع رقبة هذا المارق

العجوز: لماذا؟ لقد جئت أشكو إليك

الأسود: مم؟

العجوز: قتلتم ولدي دون جريرة

الأسود: ذو الخمار لا يسأل عما يفعل

[1]- المسرحية ،ص 16.

العجوز: كان مظلوما

الأسود: لابد أنه رفض الإيمان بي

العجوز: قتلوه قبل أن يسألوه و سلبوه و أخذوا زوجته

الأسود: كان كافرا .. و أتاني الوحي بذلك

العجوز: أبدا

الأسود: أتكذب نبي الله ...يمسك عبهلة بسيفه و يهم بضرب عنق الرجل دون أن يظهر مشهد القتل.[1]

2-3- مصرع هارون اليهودي:

و يأتي دور هارون ليركب عجلة الموت بعد فشله أمام الأسود في نشر الدعوة و إقناع اليهود بدين الأسود ، إذ يقوم الأسود بقطع رأسه و بعثه لليهود لكي يكون عبرة لمن يعتبر.

و يرى الباحث أن هذه الجريمة في حق هارون ماهي إلا إشارة إلى انعدام حرية الاختيار و الانتماء العقائدي، و أن الأديان محال التقائها بل النزاع و الكره دائم بينها ، أو لعلها إشارة من نجيب الكيلاني إلى العنصر المسيحي(يهود) الذي تعرض كم مرة في تاريخ مصر إلى العديد من المجازر.*

الأسود: لن ترى أهلك مرة أخرى

هارون: (في دهشة) كيف؟

---

[1]- المسرحية ، ص 22/21.

*- تعرض الفرد المسيحي في مصر إلى العديد من المجازر نتيجة خلافه من الفرد الاسلامي، و من تلك المجازر نذكر: حادثة الكشح

الأسود: الجواسيس لا يرجعون بل يبقون معنا[1]

(تسود فترة صمت . يتنفس الأسود الصعداء ثم يلتفت إلى ابنه مقلقل في برود)

الأسود: اضربوا عنق هذا الرجل و ابعثوا برأسه مع ابنه إلى يهود ليعرفوا ما ينتظرون مني.. اقتلوا كل كتابي.. و كل حبشي.. و كل مسلم و كل مجوسي.. اقتلوهم أقتلوهم لا تبقوا على أحد... (يسود الصمت ، و يسمع صراخ هارون بلكنته اليهودية المعروفة).[2]

2-4- مصرع الأسود العنسي:

إن مجرد صياغة نجيب الكيلاني للعمل المدروس(محاكمة الأسود العنسي) يدل على مدى الذكاء الذي يتسم به ، و مدى الجرأة التي تحلى بها قلمه المبدع، إذ اختار قصة "عبهلة" (من قبيلة عنس في صدر الرسالة الإسلامية) التي لم يسبقه أحد إليها في حدود ما نعلم و عالجها بعقلية المؤلف المسرحي إذ لم يشر إلى أن "عبهلة" يطلق عليه لقب "كذاب اليمن"، بل العكس تماما و كأنه يرد على النقاد الذين رأوا أن المأساة فن إغريقي وثني يتعارض مع روح الإسلام ، دين الوحدانية .

كما حافظ نجيب الكيلاني على مفهوم التراجيديا الإغريقي القديم و هو صراع الانسان مع قوى خفية.

و كأي بطل تراجيدي يدعن في النهاية إلى الموت ، فلقد جاء دور الأسود العنسي ليركب هو الآخر عجلة الموت ، و ليتذوق مرارتها كما قد فعل سابقا بالحاكم شهر بن باذان و الشيخ و هارون.

[1]- المسرحية ، ص 65/64.
[2]- المسرحية ، ص 66.

في البداية كان الأسود يرى بأن قتله للحاكم شهر بن باذان و سبي زوجته آزاد هو أهم تحصيل حاصل، فآزاد في قصره بل في غرفته سجينة بين أربع جدران ، و لعل المقصود من ذلك هو مصر القديمة التي تحدث عنها توفيق الحكيم قائلا:إن مصر القديمة كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها و قلبها و عقائدها و مشاعرها :"البـــعث" وهي كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم:

وجهها الأول الموت ووجهها الثاني الزمن ووجهها الثالث القلب ووجهها الرابع الخلود. فهل أنا على حق في تفسير الكتب السماوية تحت ضوء مصر القديمة؟[1]

فعلا هذا ما كان سائدا في المسرحية فالبعث هو قضية الأسود الأولى ثم البحث عن الخلود مصارعا في ذلك الزمن مستنجدا بالحب، و هذا ما تدل عليه نهاية المسرحية .

كما تمثل آزاد العفيفة رمزا لمصر التي تبحث عن التغيير و تخطط له ثانية بثانية

الأسود: لقد انصلح حالها .. و ابتسمت .. أقول لك ابتسمت

ذهب الحزن و الصمت .. ماذا يعني ذلك يا ابن ذؤيب..

أشهب: رضخت لأمر الواقع.[2]

فلم يكن الأسود يعلم بأن ابتسامتها شيء مصطنع وراءه الكثير من المؤامرات و الدسائس، فهو العاشق الولهان الذي لا يرى من محبه إلا الجانب الايجابي ،" فكما أن الدين إيمان بكائن علوي مفارق هو مصدر الإنعام، فكذلك الحب هو إيمان النفس بكائن أرضي هو مصدر الإلهام، فكأن الحب هذا أسلوب في الطبيعة لحفظ

[1]- ينظر: **محمد مندور** ،مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة،ط3 ،دت،ص:42/41
[2]- المسرحية ، ص 32

الإيمان في النفس الإنسانية و تأكيد للصفة الدينية ، و على هذا فما أقرب الحب إلى العبادة".[1]

إن رضوخ آزاد بطلة المسرحية للأمر الواقع و عدم تمردها هو رمز الوطن الذي يبحث عن التغيير في نظام الحكم السائد ، و رمز للوطن الذي يبحث عن الاستقرار و التقدم في الازدهار ، و هذا ما فعلته آزاد حيث خططت للإطاحة بالأسود النظام الفاسد، حتى لا تكون صورة باردة و جامدة كصورة مصر القديمة التي بقيت تتخبط تحت أوجه الهرم الأربعة و هي البعث و الخلود و الحب و الزمن.

في المشهد الأخير من المسرحية عندما يدخل الأسود غرفته ثملا ، يجد فيروز و قيس و داذويه و بعض الحرس في غرفته يضعون السيف على رقبته و يذكرونه بالمجازر التي قام بها ضد الإنسانية و في حق آزاد أيضا.

يستنجد الأسود بآزاد الحبيبة و هو على عتبات الموت ليكتشف عن طريق فيروز بأن آزاد الحبيبة خائنة ، فيموت الأسود الموتة الأولى نتيجة خيبته بآزاد أنشودة الحب كما كان يتغنى بها ، ثم يموت بقطع رأسه و تنتهي هذه القصيدة.

الأسود (يصيح كالجريح) : آزاد.. أيها الحراس .. أيها الأنصار .. إن خاصتي يحاكمونني، يتحرشون بي ليقتلوني.. آزاد.. آزاد

فيروز (باسما في صخرية) : إن آزاد معنا، و هي تعرف الآن كل ما يجري.

الأسود: لا أصدق ، أتخونني آزاد الحبيبة التي لم أحب أحدا في الدنيا كما أحببتها.[2]

[1]- **عبد الحميد خطاب**، إشكالية الحب في الحياة الفكرية و الروحية في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية ، دط ، 2004، ص 19.
[2]- المسرحية ، ص 75.

وكأن الكاتب يقول : لا داعي للثورة أو التغيير مادام الموت نهاية كل حي، و هو مصير ينتظر الشجعان و الجبناء على حد السواء.

(يتقدم فيروز ، بينما يمسك قيس و داذويه و الآخرون برأس الأسود ثم يرفع فيروز السيف، ثم يهوي به دون أن المشاهدون مشهد الذبح لشدة التزاحم..)[1]

و نسأل نجيب الكيلاني في النهاية ، هل كل ما شغل بطله هو الحبيبة آزاد، ألم يهتم الأسود و هو على عتبة الموت بالموقف العقائدي الذي كان سببا لما هو فيه الآن؟؟

فجعل شخصية البطل (الأسود) ترتبط بالحياة أكثر من ارتباطها بالدين لدرجة أن حب الأسود أكبر و أهم من رسالة الأسود.

و يمكن تلخيص ماذكر سابقا بالمخطط التالي:

قتل الحاكم (شهر بن باذان) ⟸ يمثل انعدام العدالة

قتل ابن الشيخ ⟸ يمثل هدر لكرامة الإنسان

قتل الشيخ ⟸ يمثل القضاء عن كل باحث عن الحقيقة

قتل هارون ⟸ يمثل لا لتعدد العقائد الدينية

قتل ابن هارون ⟸ لا لحرية التعبير

قتل الأسود ⟸ يمثل إزاحة النظام الفاسد

[1]- المسرحية ، ص 79 (الأخيرة).

إن النظام الفاسد و المتمثل في شخصية الأسود يقضي في النهاية على الحاكم و المتمثل في شخصية الملك شهر، كما يقضي على كرامة الانسان و المتمثلة في شخصية ابن الشيخ ، كما يقضي على الباحث عن الحقيقة و المتمثل في شخصية الشيخ، بالاضافة إلى القضاء على حرية التعبير و الانتماء العقائدي.

الفصل الثالث: تيمات جدلية الذات و عدمية الزمن

1- الشيطان و الإنسان

تيمات عدمية الزمن و جدلية الذات:

بالرغم من قوة الأسود الجسدية كما قد ورد ذكرها في الروايات اليمنية، إلا أن تلك القوة لم تكن كافية لوحدها لتحقيق أحلامه، فاستنجد بالشيطان و اتخذه سبيلا و مرشدا.

1- الشيطان و الإنسان.

عندما ننتهي من قراءة أو مشاهدة مسرحية محاكمة الأسود العنسي(عبهلة) فإن أول من تستحضره الذاكرة هو شخصية "فاوست" الذي باع نفسه للشيطان فوجه الشبه عميق و ظاهر، إذ انطلق الأسود كما انطلق "فاوست" يبحث عن نفسه ، بل يبحث عن دين لنفسه يكون فيه هو الرب الأول و الأخير، و يضع لنفسه عقيدة جديدة يتحرر فيها من كل الأفكار و المعتقدات و النظريات القديمة ، و هو في ذلك يعدم الزمن و يحاول الانتصار عليه.

الأسود: شريعتي أسمى الشرائع

... لا زكاة و لا صيام

و الطعام و الشراب و الغنائم قسمة بين الآنام

و لكم من النساء عشرا بالكمال و التمام

و لكم السبايا و الإماء و المدام

هكذا أوحى إلى الملك الغلام.[1]

[1]- المسرحية ، ص19/18.

و كأن الأسود يتجه إلى المنهج التجريبي في الحياة بعد أن جعل لنفسه عقيدة يعوض بها عن كل مامر به في الحياة.

الأسود: لقد عشت في " كهف خبان" سنوات أترنم بسجع الكهان، و أهتف بالحكمة و أقدم المعجزات تلو المعجزات، و كان الناس ينبهرون بقولي ثم ماذا؟؟ لا شيء سوى الإعجاب و الثناء.. ووقفت سنوات على جبال صنعاء أدعو للناس إلى دعوتي فلا مجيب، و عندما امتشقت سيفي دانت لي الأرض و من عليها، و طأطأت لي الحياة[1].

و يمكن أن نقرأ مما سبق أن الأسود العنسي عند نجيب الكيلاني هو الانسان الذي يحمل في نفسه شوقا عارما لتحقيق ذاته و الوصول بها إلى أعلى مراتب القوة

فيستعين هذا الانسان بالشيطان و يمر معه في هذه الرحلة بمرحلتين :

1-**المرحلة الأولى** : هي مرحلة تجاوب الشيطان مع الانسان ، أو هي مرحلة تباهي الأسود بانتصاراته و انجازاته.

الأسود: أما أنا فتحت صنعاء بسبعمائة رجل.. أنا لا أقول إن الملائكة كانت معي، فهذا أمر مؤكد، لكني الأقوى و الأعظم.. أليست هذه معجزة؟؟[2]

و هي في موقف مشابه يظهر الإلحاد و ادعاء الربوبية بشكل بارز، و فيدعي الأسود الربوبية و يتحدى فيه الله، و يساعده في ذلك الشيطان شقيق و أخيه سحيق

مقلقل: (في تشوق) ما هو يا أبتي؟

الأسود: (و الفرح الساذج على قسماته): أن أصبح إلها.

[1]- المسرحية ، ص 20.
[2]- المسرحية ، ص 20.

مقلقل: إله؟

الأسود: و لما لا؟ لقد صنعت النبوة ، فلم لا أصنع الألوهية .. هل تعتقد أيها الغبي أن الله أقوى مني؟؟ إذا كان الله هو الأقوى فلينزل إلي..(و يلوح بسيفه) و ليبارزني.[1]

سحيق: فلتمشي في طريقك ، و لتضرب بسيفك فليس لمعاركك نهاية إلا بالنصر الكامل.[2]

2-المرحلة الثانية: مرحلة التوحد و الذوبان.

يمزج نجيب الكيلاني في هذه المرحلة من المسرحية بين شخصية الأسود و الشيطان و يجعل منهما شيئا واحدا، فتتوحد شخصية الأسود مع شخصية ابليس ، أي دمج الشيطان مع الانسان ، فيفقد بذلك الشيطان كيانه أو مكانته المستقلة ليتضح لنا في نهاية المسرحية أنه يمثل مستوى من مستويات النفس البشرية.

الأسود: سحيق.. شقيق يا ملاكي الحبيبين.. أين أنتما.. إنها اللحظة التي أحتاج فيها إليكما.. لقد كنتما إلى جواري دائما..(يهبط على المسرح سحيق و شقيق شيطاني الأسود و لا أحد يراهما غيره).

سحيق: ماذا تريد يا ذا الخمار

الأسود : النجاة...

شقيق و سحيق: (في صوت واحد) نحن تجسيد أحلامك السوداء، و أطماعك الشريرة.

[1]- المسرحية ، ص 61.
[2]- المسرحية ، ص 58.

الأسود: أنتما أكذوبة

سحيق و شقيق: بل حقيقة مرة.[1]

لقد نجح نجيب الكيلاني في المقطع الحواري السابق من جعل موقف الأسود أقرب إلى الانسانية في كسب تعاطفنا معه و هو على عتبات الموت ، خاصة حين تحول الصراع من صراع ظاهر بين الانسان و الشيطان إلى صراع نفسي داخل إطار نفس الأسود ، صراع بين الخير و الشر ،أو بين العقل و الرغبات اللاشعورية.

وبالرغم من تلك الوسائل التي كان الأسود يتكئ عليها من علم التكهين وشيطانين مطيعين، فلم يستطع في نهاية الأمر أن يصل إلى غايته و هي "احراز القدرة الالهية" فانتهى به المطاف دون تحقيق ذلك الطموح بتلك الوسائل القاصرة ، فيذبح في نهاية محاكمته .

تلك النهاية كانت نتيجة ضعف الوسائل المستخدمة مقارنة بمدى الطموح و الزهو الذي كان يصبو إليه الأسود و هو يشبه في حد كبير طموح الشيطان ، فالشيطان لم يطرد من جنة الله إلا لطموحه الزائد إلى الكبرياء.

ويرتبط بهذه النظرة فكر نجيب الكيلاني عن الجنة ، حين جعل الجنة حيث نكون و أين تكون الجنة يجب أن نكون، إنها جنة انسانية يعبر بها نجيب الكيلاني عن المرأة التي يكمل معها الانسان حياته ، و تكون بمثابة الزاد الذي ينتفع به طيلة حياته.

الأسود: الليلة (يا ابن ذؤيب) كنت أنعم في الجنة

أشهب: هل أخذك الملكان إلى هناك؟

[1]- المسرحية ، ص 77/76.

الأسود: أيها الأبله.. الجنة هنا.. في قصري .. أنا لا أعول كثيرا على الجنة الموعودة في الآخرة.. (يتنهد في سعادة) ..قضيت الليلة مع مليكتي "آزاد" أنا أشك في أن يكون لها مثيل في جنة الله.. أو لعلها هربت منها و نزلت إلى الأرض.. إنني أذوق طعم النعيم لأول مرة في حياتي.. هل تفهم الأشياء يا ابن ذؤيب؟؟[1]

من خلال المقطع الحواري السابق تتضح رؤية نجيب الكيلاني تجاه العالم الذي نعيش فيه، فالجنة عنده ليست عالما آخر ننتقل إليه بل هي عالم قائم في ذواتناو متصل بوجودنا، و عكس ذلك نجد الجحيم ، و هو جحيم أنفسنا أوجحيم ناتج عن سوء اختيارنا و سوء تصرفنا ، و يمكن أن نمثل له بالزوجة النكدية أو المرض أو السجن.

و كما ذكرنا سابقا أن أول من تستدعيه الذاكرة بعد قراءة المسرحية هو شخصية " فاوست" الشهيرة على مدى العصور و الأزمان ، تلك الشخصية التي تناولتها جميع العصور و الأزمنة متأثرة بالاتجاه السائد أنذاك.

و لعل تجربة نجيب الكيلاني هذه هي النسخة العربية من سلسلة فاوست ، و التي تصور عبد الشيطان انطلاقا من الأدب الاسلامي، فمن الطبيعي أن ننتبه منذ البداية إلى أن المسرحية المدروسة امتداد للأثر الفني "فاوست" فهو الالهام المباشر لها.

و نعلل سبب اختيار نجيب الكيلاني للأسطورة هو أنلمسرح العربي عامة قد لجأ إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية و جمالية و تمثلا لرؤية إبداعية واسعة حيث تمكنه من تجاوز البعد المحلي و ضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع توفر بعدا

[1]- المسرحية ، ص 32/31.ا

كونيا لمضامينه الحوارية ، و تشكل رابطا من روابط الاستثمار الحضاري، كما تمكن الأسطورة المسرح من دمج الدرامي بالميثيولوجي في تركيبة غنية تجعل النص معبرا عن همه البشري بكل زخمه[1].

و يعلق عز الدين اسماعيل عن قصة فاوست فيقول:" و يبدو أن المأساة التي تنبعث في الأصل من عنصر ديني لم تشأ أن تتخلى عن هذا الأصل الأصيل فيها، حتى في عصرنا الحديث فمازال هذا العنصر يقوم بدور أساسي في مأساة فاوست الحديث، و يضفي على شخصيته في كل حالة طابعا خاصا و مميزا".[2]

إن ما قصده عز الدين اسماعيل مما سبق ؛ هو أن الأسطورة القديمة " لفاوست" مازال صداها يداعب و يلهم تفكير الكتاب المحدثينو هي تلك القصة التي تصور "**الانسان الذي باع نفسه للشيطان**"و لكن كل كاتب يتناولها من وجهة نظره الخاصة ، أو انطلاقا من فهمه لعقيدته و فهمه للحياة المعاصرة دون أن يستغني في ذلك عن ظروف المجتمع الذي يعيش فيه.

كمالا يستطيع أي كاتب أن يباشر عملية التأليف دونما أن يستلهم مادته من مصادر الكتابة الإبداعية التي تختلف من كاتب إلى آخر، و من بينها :"التاريخ ، الموروث الديني،الأسطورة،المجتمع،أرشيف المحاكم،تجارب المؤلف الذاتية."[3]

و تختلف هذه المصادر من حيث القوة و الضعف و كذا من وطن إلى آخر، و يشكل الموروث الديني مصدرا من أهم مصادر التأليف الأدبي خاصة في مجال المسرحية لأنه كَسَبَ فضل السبق في دخوله هذا الميدان و ارتبط به منذ البداية،

[1]ينظر: **بلقاسم عيساني**، دور التناص في تأسيس النص المسرحي، مجلة الذاكرة ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد الثالث، أفريل 2014، ص :202.

[2]- **عز الدين اسماعيل**، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980، ص 175.

[3]- ينظر: **عبد المجيد شكري** ،فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي،مصر،ط1، 1432ه/ 2011م، ص:157-167.

فالكتابات المسرحية الأولى ارتبطت بتمجيد الآلهة و القدّيسين كمريم العذراء و قصة المسيح و حكاية آدم و غيرها.

كما قدم عز الدين اسماعيل خلاصة جميلة تلخص صورة فاوست عبر العصور ، يقول:" فاوست القديم الذي صنعت منه الأسطورة ساحرا يصنع الأعاجيب، و فاوست الذي ظهر عند كاليدرون في شخص ملحدا.. و فاوست الذي جعل منه مارلو انسانا و بطلا مأساويا من الطراز الأول ينشد القوة ... و فاوست عند جوته تواقا للمغامرة ."[1]

مما سبق فإن أسطورة فاوست تناولتها جميع العصور ، و لكن كل عصر بما يحويه من ظروف و اتجاهات فيصبغ فاوست بمعنى و دلالة جديدة.

و إذا ما عدنا إلى مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" فنجدها لا تقدم صورة جديدة عن فاوست بقدر ماهي تمثل خلاصة العصور السابقة ، فاختيار نجيب الكيلاني لقصة الأسود العنسي المستمدة من التراث العربي الاسلامي كان اختيارا نتيجة الهامه المباشر بأسطورة فاوست ، و يمكن أن نؤكد رأينا هذا من خلال اظهار وجوه التماثل العام بين مسرحية فاوست عبر العصور(في الأدب الغربي) و التي لخصها عز الدين اسماعيل كما ذكرنا سابقا و بين مسرحية محاكمة الأسود العنسي (فاوست العربي) من خلال الجدول التالي:

الرقم	**وجه التماثل(فاوست الغربي/فاوست العربي)**	**الدليل من مسرحية محاكمة الأسود العنسي**
01	كلا النموذجين ملحد	**الأسود:** إذا كان الله هو الأقوى فلينزل إلي..(و يلوح بسيفه) و ليبارزني.[2]

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص 174.
[2]- المسرحية ، ص 61.

02	اتخاذ الشيطان وليا	**الأسود:** الأسود: سحيق.. شقيق يا ملاكي الحبيبين.. أين أنتما.. إنها اللحظة التي أحتاج فيها إليكما.. لقد كنتما إلى جواري دائما..(يهبط على المسرح سحيق و شقيق شيطاني الأسود و لا أحد يراهما غيره).[1]
03	القوة	**الأسود:** حتى و لم يأت الوحي .. فأنا نبي .. إني مؤمن أن النبوة إرادة و قوة.. أردت أن أكون نبيا فكنت.[2]
04	حب للمغامرة	**الأسود:** تعلمها مني يا داذويه.. و أبلغها لمن شئت من أصحابك عندما يتحرر الإنسان من الخوف ، يمكنه أن يحقق المعجزات.[3]
05	الطموح الزائد لاخضاع ما بين الأرض و السماء	**الأسود:** ها قد امتد ملكي من حضر موت إلى الطائف إلى البحرين .. و غدا نصل إلى مكة و يثرب.[4] **الأسود:** (يقهقه)إن لدي من القصص ما يفوق ما لدى محمد ، إن جيوشنا يجب أن

[1]- المسرحية ، ص 76.
[2]- المسرحية ، ص 8.
[3]- المسرحية ، ص 41.
[4]- المسرحية ، ص 47.

		تتحرك على الفور لإخضاع باقي القبائل.. الفراغ يفسد الجنود.. و يدفعهم إلى التفكير المنحرف.. لن يمر يومان حتى..[1]
06	البحث عن الذات	**الأسود:** وقفت سنوات على جبال صنعاء أدعو الناس إلى دعوتي فلا مجيب، و عندما امتشقت سيفي دانت لي الأرض و من عليها، و طأطأت لي الجباه.[2]
07	استخدام السحر	**الأسود:** لقد عشت في كهف خبان سنوات أترنم بسجع الكهان[3]
	كسب تعاطف المتلقي	**الأسود:** (يصيح كالجريح) آزاد .. أيها الحراس.. أيها الأنصار.. إن خاصتي يحاكموننني، يتحرشون بي ليقتلوني.. آزاد .. آزاد. [4] (يتقدم فيروز بسيفه، بينما يمسك قيس و ذادويه و الآخرون برأس الأسود ثم يرفع فيروز السيف، ثم يهوي به دون أن يرى مشهد الذبح لشدة التزاحم حول الكذاب و يزاح الستار.)[5]

[1]- المسرحية ، ص 42.
[2]- المسرحية ، ص 20.
[3]- المسرحية ، ص 20.
[4]- المسرحية ، ص 75.
[5]- المسرحية ، ص 79.(الأخيرة)

ملاحظة:

من خلال الجدول السابق تتضح بعض وجوه التماثل بين أسطورة "فاوست" القديمة و بين "فاوست" النسخة العربية (الأسود العنسي)، هاته الأخيرة استطاع نجيب الكيلاني من خلالها أن يقدم "فاوست" من وجهة نظر خاصة ، و هي لا تنفصل عن عقيدته ، إذ اختار نموذج اسلامي و هو "عبهلة" أو" كذاب اليمن" كما يسميه البعض.

و خلاصة ما سبق من قضية التأثير و التأثر بأسطورة "فاوست"، هو تقديم صورة مختصرة لصراع الإنسان من أجل الخلود، و هو النموذج المثالي الذي يعبر عن جدلية الذات و عدمية الزمن.

خاتمة

خاتمة:

انطلقنا من كهف خبان إلى قصر شهر بن باذان فأدخلنا أروقة و أخرجنا من أخرى وهاهي سفن خطتي توصلنا للبر من جديد محملة بصيد أراه ثمين، إذ يجدر بي الآن أن أقدم موجزا لأهم الملاحظات والاستنتاجات التي توصلت إليها بعد دراستي هذه، و التي استغرقت عشرة مباحث:

1-لاحظت من خلال دراستي للباب الأول ما يلي:

- الأدب الإسلامي هو الأدب المستند إلى عقيدة الإسلام و يدعو إليها من خلال قالب فني متكامل شكلا و مضمونا.
- الإلتزام في الأدب الإسلامي لا يقيد الأديب بموضوع معين و جمهور خاص.
- الإلتزام في الأدب الإسلامي هو مواطأة الحق بمعناه العقدي العام ، أي التعبير عنه كما يراه الإسلام.
- البطل في الأدب الإسلامي ليس القدوة أو النموذج ، بل قد يكون نموذج للضعف البشري أو البطولة الناقصة.
- أهمية المضمون في الأدب الإسلامي لا تجعل منه شعارا دينيا أو خطبة .
- الأدب الإسلامي أدب عقدي مرتبط بالعقيدة الإسلامية ، و لكنه ليس مقصورا على الشعائر الدينية بل هو تصور لكل شأن من شؤون الحياة.

2-كشفت دراسة البنية ما يلي:

- الموقف الدرامي هو أساس الدراما أما الصراع فهو عصبها.
- يقف الموقف على ثلاثة قوانين: بداية و وسط و نهاية .
- البداية في مسرحية محاكمة الأسود كانت عند لحظة ادعاء عبهلة للنبوة لتتوالى من بعدها أحداث المسرحية .

- تطور الأحداث في مسرحية الاسود العنسي كان تطورا منطقيا بعيدا عن الافتعال ، لأن الأحداث كانت تسير نحو القمة(الذروة) .
- أمّا النهاية في مسرحية "عبهلة" فقد كانت نهاية حتمية لأن المسرحية تنتمي إلى الأدب الإسلامي ، فنهاية مدعي النبوة لابد منها، حيث انتهت المسرحية بذبح عبهلة و علو الهتاف الله أكبر الله أكبر.
- الشخصيات في مسرحية عبهلة متنوعة و متعددة ، و إن كانت شخصية عبهلة هي أساس العمل الدرامي المدروس.
- قسّم الباحث شخصيات المسرحية حسب الدور الذي تؤديه إلى :
- النوع الأول هو الشخصية الرئيسية و التي تمثلت في شخصية بطل المسرحية " الأسود العنسي" الذي فجّر أول حدث في المسرحية و هو ادعاء النبوة، فتطور الحدث عند هذا الانجاز العظيم و انتهى الحدث عند حادثة مقتله على يد المسلمين.
- النوع الثاني فهو الشخصيات الثانوية ، وهي شخصيات لم يهتم المؤلف برسم أبعادها المختلفة مثل شخصية هاروون اليهودي.
- أما تقسيم الشخصيات حسب الحضور فقد تم تقسيمها إلى بسيطة مثل شخصية يعقوب ، و شخصيات مركبة حلت محل الشخصية الرئيسية في حالات غيابها ، مثل شخصية قيس.
- التقيسم الثالث للشخصيات كان حسب المصدر ، أي حسب السياق الخارجي للنص ، حيث قسمت الشخصيات إلى دينية و تمثلت في شخصية محمد عليه الصلاة و السلام، و إلى شخصية تاريخية رسمت لنفسها تاريخا حافلا بالمعارك و هي شخصية عبهلة.

- كما أشارت دراستي للشخصية إلى المفاهيم الخاطئة لمفهوم الشخصية كأن يأتي المؤلف بجميع جوانب الشخصية ، فهذا يصلح للرواية و لا يصلح في المسرح.
- كذلك الغاء التنميط التمثيلي بالكاراكتر (شخصية نمطية) و الذي يقف أمام المبدع.
- العنوانهو الوتر الحساس في مسرحية"الأسود"، إذ يشير إلى العنصرية كما يشير إلى سواد القلب.
- دلالة عدد الفصول (ثلاثة) هو مدة حركة الأسود التمردية على دولة الرسول (ص).
- المكان المفتوح في المسرحية يتمثل في فضاء الكهف، و هو مكان مقدس في التاريخ الإسلامي (أهل الكهف، غار حراء).
- استخدام الكيلاني لفضاء القصر دون ذكر لأهم معالمه يشير إلى التيه و الضياع و الفوضى.
- الثغرة في جدار الغرفة هي أعمق نقطة وصل إليها الوعي القومي.
- ربط الكيلاني للمسرح بالإسلام لثلاثة أسباب، الأول أدبي يقدم مسرحا اسلاميا بعيدا عن القيود الإغريقية، و الثاني فكري ديني لتسويغ الدعوة الإسلامية ، أمّا الثالث اجتماعي يدعو إلى إعادة النظر إلى التمييز العنصري في الحكم.
- زمن الخلق في المسرحية هو زمن القرن العشرين، حين ساير الأدب العربي تطورات قضية فلسطين، فقدم الكيلاني صورة الفرد اليهودي المخادع.
- آليات الزمن في المسرحية تنوعت بين التسريع و التوازن و الإبطاء.

- آليات تسريع الزمن اعتمد فيها الكيلاني على الحذف، و التلخيص و التواتر المؤلف.
- آليات ابطاء الزمن اعتمد فيها الكاتب على الوصف و التواتر التكراري.
- آليات توازن الزمن اعتمد فيها المؤلف على المشهد و المونولوج.
- غلب عنصر الانفعال على الإيماء و الحركة عند دراستنا للإرشادات المسرحية ، و دلك لإبراز شخصية الأسود الانفعالية.
- حصة الأسد كانت للإرشادات المسرحية الدالة على الغضب

3- **كما لمست الدراسة التحليلية للمضمونما يلي:**

- إن العمل المسرحي مرآة عاكسة لإيديولوجيات وخلفيات المؤلف و هذا ما لمسناه من تحليلنا ، فالمصدر الذي استقى الكيلاني منه المسرحية هو الجانب الأيديولوجي (العقائدي).
- الصراع في محاكمة الأسود العنسي لا يقوم على صراع الإنسان و القدر بل على الزمن و لكنه لا يخلو من القدر الذي يلعب دورا ثانويا في مجرى الأحداث.
- إن استلهام التاريخ الإسلامي للكيلانيحاول من خلاله أن يوفق بين مادته القديمة و بين الشكل المعماري الذي اكتسبه من الحضارة الأوروبية و هو المسرحية.
- الكيلاني لم يكن مجرد ناقل انتقل بقصة "الأسود العنسي" من التاريخ الإسلامي إلى العمل المسرحي دون تغيير ، بل أضاف إلى المادة الأصلية من فكره ووجدانه مما جعلها مطبوعة بوجدانه.
- تتجلى مقدرة الكيلاني الفنية في قدرته على الإبداع و ابتكار الشخصيات (سحيق / شقيق) .

- إذا كان التاريخ الإسلامي قد طرح قصة "عبهلة" ليؤكد فكرة الألوهية للواحد الأحد، فإن الكيلاني قد صاغها فنيا ليؤكد صراع الإنسان ضد نظام الحكم الفاسد من أجل إزاحة العنصرية.
- بالتوازي مع فكرة ادعاء الربوبية الظاهرة في المسرحية ناقش الكيلاني مشكلة اجتماعية، وهي عدم القدرة على مواجهة الحاضر بالعقلية الغارقة في الأفكار القديمة (التكهين)، و هذا ما جسده من خلال رفض الشعب لحكم الأسود.
- إن تيمة الموت ما هي إلا رمز لموت الفكر و جموده، فهو فكر ارتبط بالوثنية و ادعاء الربوبية، و انتهى بها و يمثلها عبهلة.
- التقطيعات المشهدية لمشهد الموت قادتنا إلى قراءته على نحو خلافي، و هو قبر الحريات الفردية انطلاقا من أن الموت كان ناتج عن القتل العمد.
- يرمز موت (قتل) الأسد إلى إزاحة النظام الفاسد.
- ترمز أزاد إلى الوطن الذي يبحث عن بديل للنظام السائد.
- تساوي تيمة الصمت في العمل المسرحي تيمة الموت ، من حيث عدم الفاعلية في حركة الزمن.
- طرح الكاتب لتيمة الصمت هو طرح للنقيض و هو حرية التعبير.
- قدم الكيلاني في هذا العمل أسطورة فاوست في نسختها العربية ، من حيث تقديم الأسود في صورة الإنسان الذي يحمل شوقا عارما لتحقيق ذاته.
- اشترك فاوست مع الأسود في قضية الإلحاد و الطموح الزائد، و اتخاذ الشيطان وليا.

ختاما، لا أدعي أنني أتيت على جميع قضايا الموضوع و اشكالاته، بقدر ما اجتهدت في تذليل العصي و الإبانة عن الخفي فيه، كي يكون لبنة من لبنات البحث

في مجال المسرح الإسلامي ، و التي تتناول النص المسرحي الإسلامي دراسة و نقدا، راجية أن تكون فيه إفادة لدى كل من اطلع عليه.

و يصل الباحث هنا إلى إعادة ما قاله العماد الأصفهاني:" إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده ، لو غيّر هذا لكان أحسن، و لو زيد هذا لكان يستحسن، و لو قدّم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبر و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر"

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا: المصادر

(1) نجيب الكيلاني، **محاكمة الأسود العنسي**،دار ابن حزم،بيروت لبنان، ط1، 1998/1418

ثانيا: المراجع

(1) إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،ط1، 2010.

(2) إبراهيم سيد، **نظرية الرواية**، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، القاهرة.

(3) أحمد موساوي، **في أدب نجيب الكيلاني أبعاد الصراع و امتداداته**، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1 ، 1430هـ/2009م.

(4) الكندي، **الحدود و الرسوم**، تحقيق عبد الأمير الأغسم ضمن كتابه المصطلح الفلسفي عند العرب، منشورات العربي، دط، دت.

(5) بديع خيري، **حسن و مرقص و كوهين**، الهلال، القاهرة، ط 1966.

(6) توفيق الحكيم ،**فن الأدب** ،دار مصر للطباعة ،دط، دت.

(7) جروان، **الكنز-عربي-فرنسي**، دار السابق للتأليف و النشر، باريس، دت.

(8) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي، بيروت، دط، 1995.

(9) رشاد رشدي، **فن كتابة المسرحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، 1998.

(10) سمير سرحان، **مبادئ علم الدراما**، هلا للنشر و التوزيع،ط1، 2000م

(11) سيزا قاسم، **القارئ و النص ، العلامة و الدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

(12) عادل النادي، **مدخل إلى فن كتابة الدراما**، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله، تونس، ط1 ،1987.

(13) عبد الرحمان محمد الرشيد، **الشخصية الدينية في خطاب نجيب محفوظ الروائي**، وزارة الثقافة، ط1، 2009.

(14) عبد الحسن بدر، **الروائي و الأرض**، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة ، ط 1971.

(15) عبد الحميد خطاب، **إشكالية الحب في الحياة الفكرية و الروحية في الإسلام**، ديوان المطبوعات الجامعية ، دط، 2004.

(16) عبد القادر الجرجاني، **كتاب التعريفات**، دار الكتاب المقدس، بيروت ، ط1، 1985.

(17) عبد العلي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي**، مقاربة نظرية ، مطبعة الأمنية، الدر البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

(18) عبد الملك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

(19) عبد المجيد شكري ،**فنون المسرح والاتصال الإعلامي** ، دار الفكر العربي، مصر،ط1 ، 1432هـ/2011م.

(20) عبده دياب ، **التأليف الدرامي**، دار الأمين ، القاهرة،ط1، 1422هـ/2001م.

(21) عز الدين إسماعيل، **الأدب و فنونه**، دار النشر المصرية، القاهرة، دط،1955.

(22) عز الدين إسماعيل ،**قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة** ، دار الفكر العربي ،د ط ،دت.

(23) فرحان بلبل، **النص المسرحي الكلمة و الفعل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

(24) محمد مصطفى كامل، **موسوعة المسرح العربي**، دار منهل اللبناني، ط1 ،2013.

(25) محمد مندور، **الأدب وفنونه**، نهضة مصر ،القاهرة،ط2 ،2002م.

(26) محمد مندور ،**مسرح توفيق الحكيم**، دار نهضة مصر، الفجالة القاهرة ، ط3 ، دت.

(27) نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**،المحاكم الشرعية و الشؤون الدينية، قطر ،ط1 ،دت.

(28) نصر الدين إبراهيم أحمد حسين، **إشكالية الإلتزام في ضوءالقصة العربية الحديثة** ، دراسة نقدية تحليلية، مطبعة الجامعة الإسلامية العالمية، ط1، ماليزيا، 2008.

(29) نصر محمد عباس، **فن الدراما المسرحية**، رؤية نقدية ، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1 ،2014.

(30) عبود شلتاغ، **الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المعرفة ، ط1، 1992، دمشق

(31) هاري جرنفيل ، **التأليف المسرحي**، ترجمة نعمان عاشور،

(32) وليد إبراهيم قصاب، **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار الفكر، ط 2008، دمشق

(33) يمنى عيد، **تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

ثالثا:المعاجم

(1) باتريس بافيس، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ظ1 ، 2015.

رابعا: المجلات و الرسائل

(1) اسهامات نجيب الكيلاني في الأدب الإسلامي، مقال، محمد سيف الرحمان، **مجلة القسم العربي، العدد الرابع و العشرون، جامعة بنجاب لاهور باكستان،2017.**

(2) الأبعاد الفنية و الموضوعية في أعمال مرزاق بقطاش الروائية، رسالة دكتوراه، أحلام بن الشيخ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ،2013م/2014م.

(3) الاتجاه الإنساني في روايات نجيب الكيلاني، رسالة دكتوراه، علي محدادي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،2014/2013.

(4) البدايات و وظيفتها في النص القصصي، مقال، صبري حافظ، مجلة الكرمل،1986.

(5) **دور التناص في تأسيس النص المسرحي**، مقال، بلقاسم عيساني، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح، العدد الثالث، أفريل 2014.

(6) **قبيلة عنس في صدر الرسالة الإسلامية**، مقال، سعد عبود سمار، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، جامعة واسط،كلية التربية ، العدد 25.

(7) **مفهوم الأدب الإسلامي عند الأديب محمد بريغش**، دراسة وصفية تحليلية ، مقال، بدر نجيب زبير، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، جوان 2013، ماليزيا.

ملخص الدراسة

أولا- بالعربية:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ماهية الأدب الإسلامي، مع ذكر لأهم خصائصه، كما يبحث في نموذج من الأدب الإسلامي و هو مسرحية " محاكمة الأسود العنسي" لمنظر الأدب الإسلامي "الدكتور نجيب الكيلاني" ، حيث يقوم هذا البحث بالكشف على البنية الفنية و الموضوعاتية لمسرحية "محاكمة الأسود العنسي"

و قد جعلت هذا البحث في مقدمة و ثلاثة أبواب.

أماّ المقدمة ، فقد عرضت فيها أسباب اختيار الموضوع ، و كذا أهم المراجع التي كان من شأنها أن تنعش البحث.

انتقلت بعدها إلى الباب الأول حيث تضمن فصلين، الأول عرضت فيه سيرة و مسيرة نجيب الكيلاني، و ذكر لأهم اسهاماته الأدبية.

أما الثاني ، فقد عرضت فيه مفهوم الأدب الإسلامي ، وذكر لأهم خصائص هذا النوع الأدبي و التي جعلت منه أدبا متميزا.

و في الباب الثاني الذي خصصته لدراسة البنية الفنية ، فقد اكتفيت بدراسة أهم عناصر البناء الفني في المسرحية لأن المقام لا يسمح بعرضها جميعا.

درست الموقف الدرامي(الحدث) و الشخصية، و المكان و الزمان ، و الإرشادات المسرحية، و لم أتطرق لدراسة اللغة بناءا على أن اللغة في الأدب الإسلامي هي اللغة العربية الفصحى ،فدراستها لن تضيف للبحث شيئا.

و في الباب الثالث تناولت مضمون المسرحية مستندة في ذلك على أهم عناصر البناء الفني في المسرحية و هو عنصر الصراع ، و الذي تعمدت عدم ذكره في

الباب السابق، لأنه يقوم بدور كبير في باب المضمون أكثر من كونه مجرد عنصر من عناصر البناء فني ، مادام المسرح يقوم أساسا على عنصر الصراع.

حيث تناولت في هذا الباب الأخير ثلاثة فصول يتفاوت الصراع فيها بين الذات و الزمن في تشكيل بنية المضمون.

و في الخاتمة ، كنت قد وقفت عند أهم الأفكار التي تمت مناقشتها عبر فصول الأطروحة ، و كذا قمت برصد دلالة التيمات التي تناولها نجيب الكيلاني في مسرحيته المدروسة.

و مهما يكن من أمر فإن هذا البحث يدعو إلى نفث الغبار عن أعمال نجيب الكيلاني المسرحية المنسية ، و التي لم تعن بدراسات سابقة.

Abstract

This research aims to reveal the essence of Islamic literature and to review its most imortant characteristics. It also investigates a case in Islamic literature, which is the play “The Trial of the Al-Aswad Al-Ansi” by the theoretician of Islamic literature Dr. Naguib Al-Kilani. In this research we study the artistic and the matic structure of the play “The Trial of the Al-Aswad Al-Ansi”.

This dissertation is divided into three parts and an introduction.

In the introduction we provide the motivation behind the choice of the topic as well as the most important references that we use in the research.

The second part includes two chapters. In the first chapter we look at the biography of Naguib Al-Kilani and we review his most important literary contributions.

In the second chapter we present the concept of Islamic literature and review the most important features that have made it distinguishable.

The second part is devoted to the study of the artistic structure. I study in this chapter the most important elements of artistic construction in the play.

I study in this part the dramatic situation (event) and character, place and time, and the stage directions. I did not study language on the basis that the language in Islamic literature is Standard Arabic, so studying it will not add anything to the research.

The third part dealt with the content of the play based on that on the most important elements of the artistic construction in the play, which is the element of conflict, which I deliberately did not mention in the previous section, because it plays a major

role in the content more than it does in the form given that drama is essentially based on the element of conflict.

This last part is divided into three chapters in which the tension between self and time in forming the content structure is fully explored.

In the conclusion, I reviewed the most important ideas that were discussed throughout the parts of the thesis, and I also monitored the significance of the themes that Najib al-Kilani addressed in the play under study.

The ultimate goal of this research is to revive interest in the forgotten dramatic works of Najib Al-Kilani's as they were not the subject of previous studies.