الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر النقد ومصطلحاته

لغة النص المسرحي العربي المكتوب بين الجمالية والواقعية

➢ إعـداد **الطالب:**
وليد معبـــدي

➢ **إشراف:**
أد.أحمد التجاني سي كبير

السنة الجامعية: 2021/2020

ثناء وتقدير

الحمد لله صاحب الفضل كله ربنا جل في علاه ، أتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذ الدكتور المشرف **أحمد التجاني سي كبير** على مساندته وموآزرته، وعلى طول صبره معي وعلي طيلة سنوات ومراحل هذا العمل، والله وحده الكفيل بتوفيته جزاءه .

وأخص بالشكر أساتذتي الذين تفضلوا بمناقشة هذا العمل، خصوصا رئيس اللجنة الأستاذ الدكتور **علي محدادي**، ولهم مني كل التقدير وآي الاحترام، ولي منهم شرف ذلك وأعتز به ولا أنسى كل من ساهم في هذا العمل والدفع به حتى رأى النور، ولو عن طريق بحثهم وعتابهم وسؤالهم، وقد منّ الله علينا بكثير منهم ممن أخجلوني بحرصهم وتفقدهم.

فهرس المحتويات

المقدمة: .....أ

الفصل الأول: الجمالية في الأدب واللغة:

توطئة: 2

المبحث الأول: مفهوم الجمالية. 4

أولا:مفهوم الجمالية لغة واصطلاحا: 4

ثانيا:مصطلح الجمال في الفكر اليوناني: 6

ثالثا:مصطلح الجمال في الفكر الإسلامي: 8

رابعا:مصطلح الجمال في الفكر الحديث: 11

المبحث الثاني: الجمالية في الدرس النقد والبحث اللغوي 14

أولا:الجمالية في النقد الأدبي: 14

ثانيا:الجمالية بين اللغة والأسلوب: 18

المبحث الثالث : سمات الجمالية في الخطاب الأدبي: 21
أولا: السياق الجمالي: 21
ثانيا:النظام اللغوي: 23
ثالثا: نظرية التناسب: 24
رابعا: السياقين الداخلي والخارجي: 26
خامسا: ثنائية الشكل والمضمون: 28

الفصل الثاني: المذهب الواقعي في الأدب

توطئة: 32
المبحث الأول: مفهوم الواقعية: 33
أولا: مفهوم الواقعية لغة واصطلاحا..... ..... **46 ..**
ثانيا:الواقعية وجدلية المصطلح: 35
ثالثا:مصطلح الواقعية في الأدب :.....37
رابعا: الخصائص العامة للمذهب الواقعي: 39
المبحث الثاني:اتجاهات المذهب الواقعي:.....41
أولا:الواقعية النقدية :Critique Réalisme La : 41
ثانيا:خصائص الواقعية النقدية: 41
ثالثا: الواقعية الطبيعية:NaturelIe Réalisme La 44
رابعا: خصائص الواقعية الطبيعية : 44
خامسا: الواقعية الاشتراكية:Social Réalisme La 45
سادسا:خصائص الواقعية الاشتراكية: 46
سابعا: الواقعية الإسلامية: 48
ثامنا:مبدأ الالتزام بين الواقعية في الأدب الغربي والأدب الاسلامي: 48
المبحث الثالث: أثر المذهب الواقعي في الأدب: 50
أولا: أثر المذهب الواقعي في الأدب الغربي:.....50
ثانيا: أثر المذهب الواقعي في المسرحية الغربية:.....51

ثالثا: أثر المذهب الواقعي في الأدب العربي الحديث: 54
رابعا: دوافع و أسباب التوجه إلى المذهب الواقعي في الأدب العربي: 55
خامسا:أثر المذهب الواقعي في المسرح العربي: 56
الفصل الثالث: البناء الدرامى فى مسرحية طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس.
المبحث الأول: الشخصية في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات.....61
أولا : مفهوم الشخصية في المسرحية: 61
ثانيا: أنواع الشخصية المسرحية.....85
المبحث الثاني : اللغة في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات: 72
ثانيا: لغة الشخصيات: 76
ثالثا: الصّورة الفنيّة:.....78
رابعا: استعمال العاميّة:.....80
المبحث الثالث: الحوار في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات: 83
أولا:مفهوم الحوار في المسرحية:.....83
ثانيا:أنواع الحوار في المسرحية:.....83
المبحث الرابع: صراع في مسرحية طقوس الإشارات والتّحوّلات:.....91
أولا: مفهوم الصراع في المسرحية: 91
ثانيا:أنواع الصراع في المسرحية.**.....127**
الفصل الرابع: البناء الدرامي في مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن لنجيب الكيلاني.
االمبحث الأول: الشخصيات في مسرحيتي كفر الكماعين والعلم نورن......106
أولا: مفهوم الشخصية المسرحية:.....106
ثانيا:أنواع الشخصية المسرحية: 106
المبحث الثاني: اللغة في مسرحيتي كفر طماعين والعلم نورن. 120
أولا: اللغة المسرحية بين العامية والفصحى: 120
ثانيا: قرآءة في العنوان:.....123
ثالثا:الأمثال الشّعبيّة: 126
المبحث الثالث: الحوار في مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن......132
أولا: مفهوم الحوار في المسرحية:.....132

ثانيا:أنواع الحوار المسرحي: 133
المبحث الرابع الصراع: في مسرحيتي كفر الكماعين والعلم نورن. 144
أولا: مفهوم الصراع في المسرحية: 144
ثانيا:أنواع الصراع في المسرحية: 145
الخاتمة: 151
ملخص البحث : لغة النص المسرحي المكتوب بين الجمالية والواقعية 154
قائمة المصادر والمراجع: 154

المقدمة

المقدمة:

تعد المسرحية من أقدم الأجناس الأدبية، وقد مضت عليها أدوار عديدة من حين نشأتها إلى أيامنا هذه، فقد بدأت في المعابد وبالرقص في الاحتفالات الدينية إلى الدراما المعاصرة والأفلام السينمائية، والتي أصبحت ركيزة أساسية في حياة المجتمع المعاصر وفي التأثير على توجهاته ومشاعره وأفكاره، فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه.

وقد طمحت همم الباحثين لدراسة هذا الفن، وسبر أغواره لأنه يحتاج أكثر من غيره إلى نضج الملكة، وسعة التجربة والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، ويَتَحدد مضمون هذا البحث، من خلال عنصرين أساسين وهما: لغة النص المسرحي العربي المكتوب أولا، والجمالية والواقعية كخلفية فلسفية وفكرية للغة النص المسرحي ثانيا.

وللمسرح قدرة أكثر للتواصل مع النفوس البشرية مقارنة بغيره من الفنون، فهو يُعبر عن أفكارنا ورغباتنا، مع تجسيد لواقع الإنسان وآلامه، والنص المسرحي ليس نصا للمطالعة فحسب، بل إنّ الفكرة الأصيلة فيه نقل صورة الواقع تجسيداً بكل ما في الحياة الإنسانية من ظواهر وخفيات حتى تبدو ماثلة للعيان، وعلى المتلقي سواء كان مشاهدا وهو الأصل، أو قارئا أن يكون مستعدا في صفاء ذهن وراحة بال وسعة أفق،لاستقبال رسائل الكاتب الموّجهة من خلال المسرح، كما أنّ للمسرح بما يمتلك من خصائص مقدرةً على التأثير والتغيير والتواصل وإن تباينت مستويات المتلقين، فله مشاهدون من عدة شرائح في المجتمع منها العامي والمتعلم، الكبير والصغير دون استثناء، وهذا سر فاعليته، ولا عجب أن يغلق المستبدون وطغاة الحكام والمستعمرون المسارح بعدما استشعروا تأثيرها في تحريك الوعي لدى الجماهير، وكما قيل: "أعطني مسرحا وخبزا أعطك شعبا عظيما"، فللمسرح دوره الهام في تنمية المجتمع، والسعي به قدما نحو الرقي والحضارة.

إن للدراما والفنون التمثيلية سحرا خاصا على الجماعات والأفراد، وقدرة فائقة على التأثير والتفاعل، وتميّز المسرح بشكله الخاص وخشبته عن السينما والتلفزيون وغيرها من سائر الفنون البصرية المعاصرة، إذ إنّ المشاهد في المسرح يرى تمثيلا واقعا ومحسوسا يعايشه بكلياته ويتناغم معه بوجدانه، لذا بقي المسرح مختصا بهذه الميزة عن غيره من الفنون الأخرى، فهو فن تفاعلي تواصلي يقوم على المحاكاة والتقليد، وكما هو معلوم فإن للفنون الدرامية أثرها الواضح في المجتمعات المختلفة، فنحن نلاحظ تأثير الأفلام الكرتونية على صغارنا فيسعون لتقليد ما شاهدوه بل والمحاورة على طريقة أبطال تلك الأفلام وشخصياتها وربما حتى إلى تقمصها، وهذا التأثير حتى عند الكبار فمازال فيلم الرسالة من إخراج المبدع العقاد حاضرا بكل تفاصيله في المخيال الشعبي وكثيرا ما استعيرت عباراته، في مواقف حياتنا اليومية، كما تأثر الجزائريون عامة بالمسلسلات المكسيكية المترجمة إلى الفصحى في فترة سابقة ممّا ساهم في إحياء هذه الأخيرة واستساغة تداولها بين الشباب،

ومثلها روائع وليد سيف (صقر قريش، وربيع قرطبة، وملوك الطوائف، وصلاح الدين الأيوبي)، والتي سعى فيها إلى إبراز القيم الجمالية في عموم الحضارة الإسلامية والعربية فضلا عن لغتها وعلومها.

ثم اجتاحت الأعمال الدرامية كما في المسرح من قبل موجة الترجمات الحديثة للعامية الشامية تبعا للدراما السّورية، وبرغم عاميتها إلا أنها انتشرت بشكل ملحوظ في الأوساط العربية، وترجمت بها حتى بعض الأعمال من لغات أخرى على غرار التركية مثلا. وشاعت على لسان الصغار والكبار فراحوا يحاكونها ويقلدونها، في تشابه كبير مع موجة انتشار العامية المصرية في فترة سابقة مع طفرة الإنتاج الدرامي المصري من مسرحيات وأفلام وغناء.

وإن السؤال المطروح: لم لا نروج للغتنا الفصحى وهي الأقدر والأحق في التعبير عن تاريخنا وتراثنا وحضارتنا في بعدها العربي والإسلامي؟، ولطالما تراودنا تساؤلات عديدة في ضوء هذه الجدلية، فما الذي ميّز الفصحى عن العامية في المسرح؟ وما هي اللغة الأصلح له؟ وكيف تعامل كبار المسرحيين مع هذه الإشكالية؟ ولماذا تجد العامية لنفسها رواجا في المسرح مقارنة بالفصحى؟ وهل الفصحى تعكس جمال لغتنا وأدبنا؟ لكنها تقصر عن نقل الواقع وتصويره عكس العامية؟ وهل الجمالية مقصورة على الفصحى؟ ولماذا لا تكون الفصحى هي لغة المسرح التي توحدنا وهي ثقافتنا وتاريخنا؟ وهل يمكن لنا التوفيق بين اللغتين في لغة عامية مفصحة؟.

ومن الأسئلة التي تثار: ما هو المتكأ الفكري والفلسفي حين يستعمل الكاتب المسرحي الفصحى أو العامية، في كتابة النص المسرحي؟، وهنا العنصر الثاني من الرسالة، فالسؤال يقودنا للبحث في الأصول الفلسفية، للكتابة بالعامية أو الفصحى، فالغالب على الذين يكتبون بالفصحى أنهم متأثرون بالاتجاه الجمالي، وأما الذين يكتبون بالعامية فيغلب تأثرهم بالمذهب الواقعي ونظرية الانعكاس والالتزام بقضايا المجتمع .

إنّ موضوع الفصحى والعامية في المسرح والمرتكزات الفكرية مابين جمالية وواقعية لكل تيار ليس بالموضوع الجديد، فهو نقاش مثار منذ أن نقل هذا الفن إلى أدبنا العربي؛ ولقد أُلف في شأن هذه المسألة، والانتصار لرأي على حساب آخر، العديد من الكتب والمقالات، ومن أهم الرسائل التي ناقشت هذا الموضوع بشكل جيد مذكرة الأستاذ عبدالرحمن بن عمر الموسومة بـ(لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية)؛ والتي قدمت في إطار نيله لشهادة الماجستر للموسم الدراسي 2012 /2013، وقد سبر في هذه الأطروحة أغوار المسرح الجزائري ومدى نجاح كل تجربة بالعامية أوبالفصحى كما أعطى نماذج لكل تجربة واجرى دراسة لغوية على هذه النماذج غير أنه اقتصر على المسرح الجزائري فقط، ولم يخض في تفاصيل التيارات الداعية للكتابة بالعامية أو الفصحى وفلسفة أفكارها.

كما أقيمت له العديد من المؤتمرات الوطنية والدولية، ويُعد توفيق الحكيم - من الأوائل الذين تناولوا هذه الجدلية في المسرح العربي -محاولا إيجاد حل لها بطرحه للغة الوسط في الكتابة المسرحية. كما عقد مهرجان للمسرح المحترف (1986-1987) بالجزائر العاصمة تحت عنوان (لغة المسرح)، وطرحت فيه قضية المسرح بين الفصحى والعامية.

ولعل دافعي لاختيار هذا الموضوع، هو الرّغبة في استجلاء نقاط هذا الصراع والنقاش ومدى تأثيره على الساحة الأدبية عموما، وعلى الأدب المسرحي بالخصوص، وكيف شقت كل من الفصحى والعامية طريقها إلى المتلقي العربي، وكيف كان أدبها ومسرحها، تحت راية مسرحيَّين كبيرين تملَّكا ناصية اللغة والأدب وأبدعا بالفصحى والعامية، هما سعد الله ونوس ونجيب الكيلاني، رحمهما الله وحاولت من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على المسرح العربي ولغته المكتوبة في بعدها الجمالي الواقعي، ولم أعتمد خلالها على منهج بعينه، لأن الدراسة تحتاج إلى أكثر من منهج بحسب الفصول والمباحث وهي: المنهج التاريخي والوصفي والفني، ولقد وجدت شحا في الدراسات الأكاديمية لهذا الفن التواصل والتفاعلي، عدا بعض الدراسات الفردية والتي لم يمكني الحصول عليها كالبحث الموسوم بـ (البعد الجمالي عند ونوس) وهو في الأصل، رسالة دكتوراه بجامعة بيروت، سنة2019، وقد اعتمدت في بحثي هذا على مراجع ومصادر عديد تنوعت وتشعبت لكن أهمها:

1. التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم، جمالية الخبر والإنشاء، في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية) لحسين جمعة.
2. الأسس الجمالية في النقد العربي، لعز الدين إسماعيل.
3. الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية للرشيد بوشعير.
4. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي كلاهما لصلاح فضل.
5. المعجم المسرحي ماري إلياس وحنان قصاب حسين:
6. سعد الله ونوس في عقده الأخير لصلاح صالح.
7. محمد إسماعيل بصل: قراءات سميائيّة في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التّسعينات نموذجاً)،
8. الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، حلمي محمد القاعود.
9. مدخل إلى الأدب الإسلامي لنجيب الكيلاني.

وقد حاولت في هذا البحث استجلاء الأسس الجمالية في الأدب واللغة، بدءًا بالوقوف على مفاهيم الجمال والجمالية، ثم تاريخ هذا المصطلح في الفكر اليوناني والفلسفة الإسلامية فالفلسفة الغربية، التي أثرت في الأدب الغربي والعربي عامة، وفي الدرس اللساني والبلاغي، وخضت في بعض إشكالاتها كالسياق الجمالي واللغة والأسلوب وثنائية الشكل والمضمون.

ثمّ انتقلت في الفصل الثاني للبحث عن مفاهيم المذهب الواقعي باعتباره الاتجاه الثاني في التأثير على كُتّاب المسرحية، فتطرقت لمفاهيم الواقعية وجدلية المصطلح من منظور فلسفي وأدبي، الواقعية كمذهب أدبي، ثم الاتجاهات الواقعية الثلاث، الواقعية النقدية، والواقعية الطبيعية، والواقعية الاشتراكية، مع الوقوف على خصائص كل اتجاه. وتطرقت للواقعية الإسلامية باعتبارها تشترك مع عموم المذهب الواقعي في مفهوم الالتزام الأدبي الذي بحثناه بشيء من الإجمال من منظور إسلامي. ثم في مبحث أخير ناقشنا أثر المذهب الواقعي على الأدب العربي والغربي عموما وعلى المسرح بوجه خاص، والدوافع التي جعلت المذهب الواقعي يزدهر في أدبنا العربي.

وكان الفصلان الأخيران الثالث والرابع محاولة لاستجلاء مكامن تأثير الاتجاهين الجمالي والواقعي على المسرح العربي من خلال دراسة نموذج لكل اتجاه.

ففي الفصل الثالث أخذت نص مسرحية **"طقوس الإشارات والتحولات"** للكاتب المسرحي "سعد الله ونوس" كنموذج للنص المسرحي المكتوب بالفصحى في بعدها الجمالي وكما تقول فاتن علي عمار "إن نص سعد الله ونوس طقوس إشارات وتحولات مليء بالاحتمالات، والاستعارات والدلالات، حاشد بالرؤى والتحولات الجذرية، في مناخاته وشخوصه، فالمسرحية ليست بسيطة كما يعتقد وما سبب هذا الاعتقاد سوى وضوح لغة ونوس وإفصاحه وشاعريته وشفافيته في بناء شخصياته ومناخه المسرحي" فحاولت استجلاء مكامن الجمال والشاعرية في هذا النص، من خلال دراسة الشخصيات واللغة والحوار والصراع، باعتبارها من أهم مكونات النص المسرحي، وأكثر ما يظهر خصوصيته عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى.

وفي الفصل الرابع اخترت نصي مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن للكاتب المسرحي والروائي نجيب الكيلاني، وهما نموذج للنص المسرحي المكتوب بالعامية، وسبب اختياري لهذا النص أنه انعكاس لرؤية نجيب الكيلاني، حول الأدب الإسلامي عموما، والواقعية الإسلامية بوجه الخصوص، وعلى مثال سابقتها حاولت استجلاء مدى واقعية المسرحيتين، ومدى نجاحها في الالتزام بقضايا المجتمع المصري، في فترة الستينات وهي فترة تأليفها، وذلك من خلال دراسة الشخصيات واللغة والحوار والصراع تأسيا بالنموذج السابق فكرةً وطرحا، واللافت أن فصول المسرحيتين متصلة بعضها ببعض، حتى كأنهما مسرحية واحدة، وهذا ما حدا بدار الطباعة لإخراجهما في كتاب واحد، وحتى زمان ومكان تأليفهما كان واحدا، بسجن أسيوط سنة 1656، وهذا ما جعلني أبقيهما معا خلال الدراسة إتماما لفكرة المؤلف.

وكعادة كل بحث وعمل لا يخلو من صعوبات، ولم تكن الصعوبة في ندرة المؤلفات، إلا في حالة مسرح الكيلاني، الذي يبدو أنه لم يُعطَ حقه من الدراسة والبحث والنقد، أما المشكلة التي بدت في سائر الفصول وعموم البحث هي الربط بين الأفكار المتناثرة في ثنايا

الكتب والدراسات التي تطرقت لهذا الموضوع الواسع، وهو نقطة تقاطع هامة بين العديد من التيارات والمذاهب والرؤى، التي تباينت أطروحاتها ونظرتها لهذا الموضوع.

وعلى العموم فقد كان البحث محطة هامة من محطات التزود الفكري والرصيد المعرفي، والاطلاع على خلفيات فلسفية ونقدية ووجهات نظر عديدة مست مجالات متنوعة بين الفلسفة والفكر والأدب، وسمحت لي فرصة للاطلاع على ماحققه المسرح العربي من تقدم على يدي سعد الله ونوس ونجيب الكيلاني ولكل بصمته ورؤياه، النابعة من صميم التراث العربي وكأنه لايتأتى للأديب أن يجدد ويلبس ثوب الحداثة حتى يغوص أعمق فأعمق في فلسفة وأدب أمته فيكون تجديده وحداثته من روح تراثه وأمته وأدبها، والشكر موصول ودائم لحضرة أستاذي المشرف سيادة الأستاذ الدكتور سي كبير أحمد التجاني فقد كان نعم الحاضن والمربي والمعلم الذي صبر علي طول هذه المسيرة والله وحده الكفيل بمجازاته وتوفيته حقائق الأجر والثواب إنه ولي ذلك والقادر عليه والحمد لله رب العالمين.

ورقلة في: 5 مارس 2022

وليد معبدي

الفصـــــل الأول :

الجمالية في الأدب واللغة

توطئة:

هذه التوطئة مقاربة للجمالية من حيث المصطلح والمفهوم، وإضاءة لبعض الجوانب المتعلقة بالأبعاد الجمالية وتجلياتها على مستوى النسيج اللغوي لاسيما في الخطاب الأدبي إبداعا وتلقيا.

والجمالية أو علم الجمال هو موضوع مشترك بين الأدب والفلسفة وهي تعنى " بدراسة مطلق الجمال في الطبيعة والفن من حيث تجسيده واقعيا من ناحية، وإدراكه عقليا وشعوريا من ناحية ثانية"[1]، ويبدو أن فكرة الجمال من الأفكار الشائعة بين الناس، خاصة في مجال الأدب والفنون إذ أنّ " أغلب الناس يعتقدون أن الفنان يركز ذهنه وجلّ همه على ما في الأشياء من انسجام وجمال، وإنه بطبعه يعزف عن القبح والشذوذ "[2] والجمال "جزء أصيل له أهميته في العملية الإبداعية من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان المتلقي أثناء حالات الاستجابة من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية"[3] ويبدو أن الانفعال العاطفي، أحد المقومات المهمة في خلق الجمال الفني، فضلا عن الخيال الجامع، والتجربة، والثقافة العامة، المتمثلة بالاختزان الفني، كذلك التفاعل والمحاكاة مع المواقف والأحداث العامة والخاصة، ومن السهل" أن نفرق بين الجمال كما يبدو في الطبيعة وعند الفنان الحسّاس الذي يتركز الجمال في خياله المبدع الذي يخلعه على الطبيعة غير واع، فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة تتوافر فيها الصّفة الجمالية، وهو يقوم على أساس من عمليات الاختبار والتفسير والتّنظيم، وهذا عكس النقل الحرفي لهذا الجمال الطبيعي، فهو يخلو من أي رغبة أو إسباغ الصورة الجميلة ذات المعنى على بعض الأدوات، ويكتفي بأن يتضمن الحقيقة الموضوعية للشيء المنقول بصورته ونظامه والمتعة الجمالية التي فيه"[4].

وفي تراثنا العديد من الرؤى الجمالية في معالجة كثير من قضايا الأدب والفن، واللغة والبلاغة... فضلاً عن قضايا الحياة والدين.. وربما مثَّل قسمٌ منها تقارباً في الصيغ والأهداف والوظائف سواء تعلقت بمسألة الشكل الفني أم تعلقت بالمضمُون، ثم مسألة أخرى ألا وهي " القيمة الفنية للجمال أو البلاغة، وهل تكمن في الكل أو الجزء، فالتّذوق له دوره المهم في استنباط البلاغة، والجمال هو الجدير بالتأكيد والبحث عنه وتقديره وتقويمه، مع مراعاة أنّ الذوق الذي تعنيه هو الذوق المدرب الواعي، وهو لا يتأتى إلّا من الدُربة والدراية والممارسة

---

[1]- كمال بن عمر: الجمالية وأبعادها في الأدب واللغة، مقال بمجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر بالوادي، العدد 09 جويلية2016، ص69.

[2]- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص47.

[3]- مصطفى عبدة: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص69.

[4]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص27.

والتّعامل مع جميع الأجناس الأدبية في القديم والحديث، كل ذلك مع ثقافة واسعة شاملة في كافة الآداب والفنون".[5]

ومن يطّلع ـ مثلاً ـ على " علم البلاغة العربية يدرك بكل وضُوح أن مصطلح البلاغة الذي جعله البلاغيون العرب غالباً مماثلاً للفَصاحة، وكلاهما ملازم للبيان إنما يحملان ملامح الصفاء والنقاء والبهاء؛ والجودة والإتقان، والوضوح والدقة في الدلالة والاختيار، وتنقية كل أسلوب من أي لفظ يشينه، تحسيناً وتزييناً، ليغدو النصّ متلاحم الأجزاء، عذباً رقيق الحواشي، بعيداً عن التقيّد والغموض والهشاشة والضَّعف والتنافر... إنّه قطعة نسيج حَبِرة دقيقة الصنع ناعمة الملمس، قوية التأثير... مثيرة للعاطفة والفكر معاً..."[6].

ولعلّ من أكثر السِّمات المرتبطة بالخطاب الأدبي ولغته " السّمة الجمالية؛ فكثيرا ما نقرأ ونسمع عن الجماليات المتعلقة بعناصر مختلفة من العمل الأدبي؛ فهناك جمالية اللفظة، وجمالية التركيب أو العبارة وجمالية الصورة، وجمالية الإيقاع، وجمالية الوصف والسرد، وجمالية الاتساق والانسجام، وجمالية الأسلوب بوجه عام وغير ذلك من الجماليات"[7]، ويبدو أن " الحواس هي التي تدرك الجمال في الجميل، وهناك الجمال المعنوي الذي يدرك بالبصيرة، ولكن لما كان العمل الأدبي في الواقع عملا محسا، فقد انصرفت الأغلبية إلى الاهتمام بالجمال الشكلي الذي يتأدى إلى الحواس فيلذها ... .وكان قصارى العمل الأدبي الناجح أن يُحدث اللذة "[8] وبهذا الاعتبار فإنّ " كل مادة ترتقي إلى البلاغة والفصاحة إنما هي شكل جمالي؛ وكذلك كل ما يتعلق بأحوال الإسناد والذكر والحذف، والتعريف والتنكير...ورأى آخرون أن الجمال يتركب ـ فقط ـ من نظام الأشياء أو الظواهر وفق مفاهيم أرسطو"[9]

وقد وقع الجمال في الإبداع البلاغي كما وقع في غيره من أنماط إبداعية إنسانية، ولأنّ "التذوق الجمالي عند الفنان ليس مجرد استحسان لما يقع عليه حسه من صور أو أشكال أو ألوان أو نغمات أو حركات، فالفنان ليس مجرد مستحسن وملتذ، بل هو أكثر من هذا مستقبل ومنفعل وهاضم ومحيل ما يهضمه إلى عصارة من لحم كيانه الوجداني. فما يتذوقه الفنان لا يظل كما هو، بل يستحيل إلى نسيج القوام الفني"[10] ومنه "حَرَصت أساليب البلاغة على استخراج أسرار الجملة اللغوية والنحوية والأدبية في وقت واحد لتصل بالكلام العربي إلى مرتبة البيان الناصع المؤثر الساحر الذي يثير النفس والفكر إذا سمعه البلغاء؛ كما جرى مع سيّد المرسلين حين استمع إلى عمرو بن الأهتم وأعجب بقوله فقال: [إن من البيان لسحراً] ، ولعلّ هذا كله ما جعل ابن الأثير

---

[5]- يسري عبد الغني عبد الله: الجمال وصلته بالبلاغة، أنفاس [مجلة إلكترونية]، صفحة تاريخ وتراث، 18 أكتوبر 2008 م، 47: 14، ص1.

[6]- حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دار رسلان للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2013، ص17.

[7]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص69.

[8]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص171.

[9]- حسين جمعة:المرجع السابق، ص18.

[10]- يوسف ميخائيل أسعد: المرجع السابق، ص50.

يربط بين البيان والجمال؛ فيقول: شيئان لانهاية لهما: البيان والجمال، فالبيان/الجمال في أساليب العربية أدباً وبلاغة"[11].

وفي غمرة هذه الجماليات المتعددة والمتنوعة، قد يكون من المفيد العودة من حين إلى آخر إلى نوع من التأصيل العلمي والمنهجي للمصطلحات والمفاهيم، وما يتصل بها من تحديدات نظرية، " خصوصا في الموضوعات الكبيرة المتشعبة التي تطرح باستمرار أسئلتها وإشكالاتها كما هو الحال في موضوع الجمالية ذلك أن مثل هذا التأصيل والتحديد يعد هو المنطلق الصحيح لطريق البحث العلمي من خلال الكشف عن أبرز أبعاده، ومعالمه، ومحدداته، وبذلك تتضح الرؤية، ويستقيم السير إلى أن يحقق البحث أهدافه"[12].

المبحث الأول: مفهوم الجمالية.

أولا:مفهوم الجمالية لغة واصطلاحا:

1- لغة:

الجمالية مصدر صناعي مشتق من (الجمال) و" الجمال في اللّغة هو الحسن في الخلق والخلق وأجمل في الطلب: اتأد واعتدل فلم يفرط، والشيء: جمعه عن تفرقه، والحساب؛ ردّه إلى الجملة، والصنيعة :حسّنها وكثّرها"[13]، وجاء في (لسان العرب) لابن منظور: " الجمال مصدر الجميل، والفعل (جمل)والجمال بالضم والتشديد يعني أجمل من الجميل :﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ [النحل: 6،]الآية معنى البهاء والحسن، ويقول ابن سيده: الجمال: الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمُل الرّجل بالضم، جمالا، فهو جميل، والجمال يقع على الصور والمعاني، قال ابن الأثير: "والجمال يقع على الصور والمعاني؛ ومنه الحديث: إنّ الله جميل يحث الجمال أي حسن الأفعال كامل الأوصاف..."[14].

وفي كتاب فقه (اللغة للثعالبي) نجد فصلاً تحت عنوان في تقسيم الحسن، حدد فيه لكل كلمة مجال استعمالها، فقال: " الصباحة في الوجه، والوضاءة في البشرة، والجمال في الأنف، والحلاوة في العينين، والملاحة في الفم، والظرف في اللسان، والرشاقة في القد، واللباقة في الشمائل، وكمال الحسن في الشعر"[15].

---

[11]- حسين جمعة: المرجع السابق، ص18.
[12]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص69.
[13]- ينظر، الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، ص139.
[14]- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الرحمن محمد قاسم النجدي، دار صادر، ط1، بيروت، 1992، ج3، ص202.
[15]- أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط2، 2000م، ص101.

واستعمل القرآن الكريم الكثير من الألفاظ للتعبير عن الجمال ومن ذلك: الجمال والحسن، والبهجة، والنظرة، والزينة، كما أشار إلى بعض وسائل التجميل كالحلية والريش والزخرف... كما استعمل ألفاظًا أخرى للتعبير عن آثار الجمال منها: السرور والعجب ولذة الأعين...

ويلاحظ أن القرآن الكريم استعمل لفظ الجمال في نطاق ضيق لم يتجاوز ثماني مرات، واحدة منها بصيغة المصدر، والباقي كانت صفة، وكلها في مجال الأخلاق باستثناء قوله تعالى :﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾[النحل: 6،]، يعني الخيل والإبل، وحتى في هذه الآية فإنّ أبا هلال العسكري يراه من باب الوصف المعنوي حيث يقول: في الفرق بين الحسن والجمال "إنّ الجمال هو ما يشتهر ويرتفع به الإنسان من الأفعال والأخلاق ومن كثرة المال والجسم، وليس هو من الحسن في شيء، ألا ترى أنّه يقال لك: في هذا الأمر جمال، ولا يقال لك فيه حسن، وفي القرآن ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾ يعني الخيل والإبل، والحسن الأصل في الصورة ثم استعمل في الأفعال والأخلاق والجمال في الأصل للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في الصور"[16]

2-اصطلاحا:

إنّ الباحث في مفهوم الجمال سيجد "أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين، في مختلف العصور والأمكنة، ذلك أنّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثّل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال، وطبيعي أن يختلف النّاس في فهم الأشياء، خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة، كما هو الشّأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة"[17]، والذي زاد من صعوبة تحديد هذا المفهوم، هو أن الجمال نفسه، " ليس شيئا واحدا فهو يمكن أن يكون أرضيّا ماديّا، ويمكن كذلك أن يكون معنويا أو مثاليا أو مفارقا لعالم الواقع، أو غير ذلك من المعاني المتعدّدة للجمال، لذلك حيّر الجمال عبر تاريخ البشرية المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النّفس والنّاس بشكل عام، وتعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنّقدية والإبداعية والعلمية والإنسانية له، تلك التي حاولت تفسيره، أو الإحاطة بمظهره ومخبره، وظلّ الجمال يروغ دوما من كل التفسيرات"[18]

وعن الجمالية يقول عباس حسن هي: " مصدر صناعي مشتق من الجمال، والمصدر الصناعي يطلق على كل لفظ زيد في آخره حرفان، هما ياء مشّددة بعدها تاء تأنيث مربوطة ليصير بعد زيادة الحرفين اسما دالا على معنى مجرّد لم يكن ليدل عليه قبل الزيادة، وهذا المعنى المجرد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ، مثل الاشتراك والاشتراكية،

---

[16]- الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري أبو هلال: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980م، ص81.

[17]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص34.

[18]- شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2017، ص14.

والوطن والوطنية، والإنسان والإنسانية"[19]، يُفهم من هذا أن الجمالية لا تحمل معنى الجمال فقط، بل تتضمن معان أخرى إضافية، فهو مصطلح مراوغ، يصعب فهمه لذا اختلفت التّعريفات وتعددت والسبب هو اللغة في نظر عز الدين إسماعيل "واللغة أولا وقبل كل شيء، فهي التي أمدتنا بكلمة(الجميل)، فرُحنا نطلقها على الأشياء، ونربط بينها وبين أمور كثيرة في محاولة تحديدها"[20] فاللغة كوسيلة اتصال، كانت عائقا في التحديد الدقيق لهذا المصطلح.

وعرّف بعض الدّارسين " الجمالية بأنها محبّة الجمال، غير أنّ الكلمة ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر مشيرة إلى شيء جديد، ليس مجرد محبّة الجمال، بل صارت تحمل مفهوم الفّن من أجل الفن"[21]

والتعريف التقني للجمال، ولعله محل شبه اتفاق وإجماع بين العلماء والباحثين، أن "علم الجمال Aesthetics or-esthetics نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجماليّة موجودة موضوعيّا، في الأشياء التّي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك، وقد يُعرَّف الجمال كذلك على أنّه فرع من الفلسفة، يتعامل مع طبيعة الجمال، ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا"[22] فهذا المصطلح فلسفي، أو من مجالات علوم الفلسفة فالجمالية فعلم الجمال موضوع فلسفي في المقام الأول، وهذا المصطلح "يعرف في القاموس الفرنسي بأنه جزء من الفلسفة يدرس الجمال، تاريخه ومبادئه "[23]، ويعرفه معجم الفلسفة بأنه "العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي يقذفها فينا"[24].

ثانيا:مصطلح الجمال في الفكر اليوناني:

ولقد شغلت فلسفة الفن والجمال التفكير الفلسفي منذ العصر اليوناني والعصور الإسلامية أيضا إلى غاية العصر الحديث ولعلّ من أبرز فلاسفة اليونان الذين تناولوا هذا الموضوع سقراط، أفلاطون، ثم أرسطو، وأفلوطين، وغيرهم فقد " أشار (فيثاغورث) إلى أن الجمال يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام، بينما(ديمقريطس) يخضع الجمال إلى الأخلاق وربطه بالاعتدال، وقرنه(سقراط) بالخير والمنفعة، في حين اعتبره (أفلاطون) صورة عقلية تنتمي لعالم المثل، وربطه(أرسطو) بالتآلف والنقاء والإشعاع والتوازن

[19]- عباس حسن النحو الوافي: دار المعارف، مصر، ج3، ط8، 1987م، ص186.
[20]- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص19.
[21]- ينظر: ر. ف جونسون: الجمالية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، ص65.
[22]- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص18.
[23]- Dicionnaire de français, Larousse, mauryTurolivres Manchecourt. 1999 p15

[24]- Didier j.ulia, Dictionnaile (le la philosophie, Esthétipue ,Larousse,1964.

والنظام، وقرنه (أوغسطين) بتناسق الأجزاء وتناسب الألوان، وحدّده (توما الاكويني) بأنّه الذي لدى رؤيته يَسُر".[25]

وركزّ **سقراط** على **البعد الحسي للجمال** رادا حقيقته إلى النفس، إذ أنّه " لا يأبه بالجمال الحسي الذي يتغنى به فنانو عصره وشعراؤه.....قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل"[26]

بينما "ذهب أفلاطون إلى أن حقيقة الجمال تنصهر في إدراك الجمال الإلهي"[27]، واشتهر **أفلاطون بقول نسبية الجمال في الأشياء،** لأن الإنسان يستطيع تحسس الجمال ولكنّه لا يستطع أن يقيسه أو يُحدد مصدره بدقة؛ لأنّ تلك مهمة العقل الواعي وليست مهمة العاطفة، فالأشياء في رأيه ليست جميلة جمالا مطلقا، " وإنما تكون جميلة عندما تكون في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها، والحوار الذي جرى بين "سقراط وهيبياس" يثبت ذلك:

سقراط: أفي الحجر الجميل جمال

هيباس: إذا كان في مكانه الصّحيح وجب أن نوافق على ذلك

سقراط: وإذا سألنا السائل عمّا إذا كان قبيحا عندما يكون في غير مكانه، أأوافقه أم لا

هيباس: يجب أن نوافقه.

سقراط: عندئذ سيقول أبلغت بك حكمك إلى تقرير أنّ العاج والذهب يجعلان للأشياء منظرا جميلا عندما يكونان مناسبين للغرض وإلّا فهي قبيحة...

وتستمر المحاورة لتؤكد أن موافقة الأشياء لنا لا تكسبها إلا جمالا عارضا"[28].

أما **أرسطو** فيرى:" أنّه لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدّة أن يكون جميلا إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسّقة وفقا لنظام ومتمتعة بحجم لا اعتباطي؛ لأنّ الجمال لا يستقيم إلّا بالنّسق أو المقدار"[29]

---

[25]- ينظر: شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص8.

[26]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م، ص31.

[27]- ينظر: أميرة حلمي مطر: المرجع السابق: ص 43-44.

[28]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص38.

[29]- دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر حسين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975، ص41.

ويتضّح من كلام أرسطو أنّ " الجميل لا يكون جميلا إلّا إذا كان متناسقا من حيث التشكل العام وعلاقة أجزائه بعضها ببعض، ثمّ يكون متمتعا بحجم مناسب لذلك التمتع الحاصل في الشكل أو" كما يسمى قانون وحدة الشتات، فالصورة الجميلة بنية حيّة، تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها، وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي في الواقع نتيجة لكل تلك العلاقات.وإدراك هذه العلاقات في الصورة هو كشف في الواقع عن عناصر جمالها"[30]

ثالثا:مصطلح الجمال في الفكر الإسلامي:

وكان للفكر الإسلامي والعربي نظرات وإسهامات في بلورة مفاهيم الجمال، قال الراغب في نص يؤصل فيه للجمال من منظور إسلامي: " الزينة الحقيقية ما لا يشين الإنسان في شيء من أحواله لا في الدنيا ولا في الآخرة، فأما ما يزينه في حالة دون حالة فهو من وجه شين. والزينة بالقول المجمل ثلاث: زينة نفسية كالعلم والاعتقادات الحسنة، وزينة بدنية؛ كالقوة وطول القامة، وزينة خارجية كالمال والجاه. فقوله :﴿**وَزَيَّنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ**﴾ (الحجرات: 07) فهو من الزينة النفسية. وقوله :﴿**مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ**﴾)الأعراف: 30) فقد حمل على الزينة الخارجية؛ وذلك أنه قد روي أن قوما كانوا يطوفون بالبيت عراة فنهوا عن ذلك بهذه الآية، وقال بعضهم: بل الزينة المذكورة في هذه الآية هي الكرم المذكور في قوله : ﴿**إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ**﴾)الحجرات: 13"[31]

كما تميزت المعطيات الجمالية في الإسلام " بتأكيد الإعجاز الإلهي عبر الموجودات الحياتية، والتي تكشفت في (القرآن الكريم) بوصفها آيات بيّنات لتأكيد الصياغة الجمالية للخالق المبدع، إذ تمتع (القرآن الكريم) بجملة معايير جمالية إبداعية أسهمت في إبانته بطريقة إعجازية حققت تأثيرها الفاعل في نفس الإنسان المسلم، ولعلّ من أهم المعايير الجمالية للتصوير الجمالي في (القرآن الكريم) هي: التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والإيقاع والتناسق والتقابل والإيجاز والإطناب وقوة البيان ودقة الإجمال ووحدة الصورة ."[32]

وانعكست التوجهات الفنية الجمالية في التصوير القرآني على الذائقة الفنية للإنسان المسلم " فالفنان المسلم من دأبه أن يقدم دائما صوراً جديدة يخضعها بذوقه وعقله وتجربته

---

[30]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص125.

[31]- الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2008، ص219، مادة (زين)

[32]- ينظر كل من :عبد التواب صلاح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم،الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، مصر، 1995م، الصفحات: 43 ، 58 ،67 ،74، 116 ،134، 140، 155، 165، و ينظر أيضاً : الصغير محمد حسين علي: الصورة الفنية في المَثَل القرآني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (288)، العراق، 1981م،الصفحات :215،198،166،154،150 ،نقلا عن: حنتوش محمد عباس: فلسفة الجمال الإسلامية ومقاربتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي(مسرحية الحر الرياحي أنموذجاً)، مجلة نابو للبحوث و الدراسات جامعة بابل كلية الفنون الجميلة، العراق، ج2008، ع3، (31 ديسمبر/كانون الأول 2008)،ص98.

للأصول الجمالية والقيم النافعة في معالجة محررة... تقوم بخاصة على أسس الاتزان والتقابل والتماثل والإشباع ومعالجة الفراغ في إحكام دقيق وحس مرهف وشعور بقدسية ما يعمل وما ينشئ مع الابتعاد عن المغالاة والمبالغة ،..."[33]

وكانت المعايير الجمالية عند الصوفية، من البذرات الأولى للتوجه بالأفكار الإسلامية نحو نوع من الفلسفة الإسلامية، إذ "...يبدو الجمال في نظرهم متجاوزاً مظاهره الحسية مقابل النظر في الوجود على المستوى الانطولوجي الذي من شأنه أن يعكس القيمة الجوهرية لتحقيق الجمالية، وما تعكسه هذه الصورة من تطابق لآثار جمالها في الوجود ... لقد كانت الرؤية (الصوفية) نزوعاً نحو معرفة إرادة الحق عبر رموز الموجودات وما لها من التجلي والقدرة الإبداعية من ذات الحق وهو ما برهن عليه (المتصوفة) من خلال تعلقهم بالباري جلّ اسمه ،..."[34]

وإذا نحن رجعنا إلى الصوفي الإمام أبي حامد الغزالي رحمه الله (505هـ،1113م) نجده ميّز بين " الجمال المدرك بعين الرأس الذي يعكس جماله وهو مدرك لذاته وبين الجمال المدرك بعين القلب وهو مدرك آخر وأيضاً لذاته مقسماً الجمال إلى جمال ظاهر وجمال باطن ، إلا إنّه لا يستبعد تمازج جمال الظاهر والباطن عندما يؤكد دور الحواس في إدراك الجمال الظاهر والتي بقبولها لما تدركه واستحسانها له تمهد الطريق للبصائر الباطنية لإدراك الجمال الباطني للتشكيل الحسي الخارجي ، فالجمال والجميل عنده "[35] ".. في الأصل وضع للصورة الظاهرة المدركة بالبصر، مهما كانت بحيث(تلاءم)البصر وتوافقه، ثم نقل إلى الصورة(الباطنية)التي تدرك بالبصائر"[36]

والموضوع الجمالي وفق رأي (الغزالي) لابد أن يتمتع " بمستوى عال من المعايير (اللائقة) بما ويتفق ومتطلبات ظهوره المؤثر فلا يقتصر جمال الشيء بما يمتلكه من مضمون جمالي بل لابد أن يمتلك مظهراً حسياً تتوفر فيه كل المتطلبات الحسية اللائقة لإظهاره بشكل حسن"[37]، فـ"..الحسن هو الذي جمع كل ما يليق .. من هيئة وشكل ولون..."[38]، لذا فهو يسند الاتجاه نحو الحسي و غير الحسي من ناحية إدراك الجمال ، فإذا " .. كان الجمال بتناسب الخلقة وصفاء اللون أُدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة، أُدرك بحاسّة القلب... ويستطرد

---

[33]- الشال محمود النبوي: التذوق وتأريخ الفن، مكتبة الضحى، الكويت، ص259.
[34]- فيدوح عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص73-74.
[35]- محمد عباس حنتوش: المرجع السابق، ص105.
[36]- أبو حامد الغزالي: المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى ، تحقيق : فضلة شحاذة ، دار المشرق، لبنان، د.ت، ص126.
[37]- محمد عباس حنتوش: المرجع السابق، ص105.
[38]- ينظر: عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص139.

(الغزالي) فيؤكد أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلّا وهو حسنة من حسنات الله (سبحانه وتعالى) وأثّر من آثار كرمه... "[39]

وهذا التفسير للذة وارتباطها بالحواس هو " بعينه ما نجده عند ابن طباطبا العلوي في كتابه:(عيار الشعر) عندما كان بسبيل تفسير الحسن والقبح، أو ما نقبله ونرفضه في الشعر. وكتاب ابن طباطبا العلوي هذا في النقد، وهو يقوم على اختيار الحسن والقبيح من النماذج الشعرية، بعد مقدمة نظرية في أساس هذا الاختيار"[40].

إلّا أنّ الغزالي" أضاف القلب أو البصيرة الباطنة بتعبيره للحواس من حيث هو أداة للإدراك، بل يرى أنّه أقوى من البصر الظاهر، فـ " القلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالفعل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ"[41]

وهنا نلاحظ أنّ الغزالي " قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة، ولكنّه تحوّل - تحت تأثير اتجاهه الديني- إلى الجانب الأخلاقي حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من ذلك المدرك بالحواس، وإذا كان الاتجاه الأخلاقي لم ينفذ إلى نفوس الأدباء والنقاد، ولم يؤثر في اتجاهاتهم الفنية بحسب كثير من النصوص، فقد بقي أن يكون الجمال الذي وقف عليه النقاد ووصفوه أو اهتموا ببيانه هو في الغالب - الجمال الشكلي الذي يلمس بالحواس"[42].

وإذا نحن رجعنا إلى أبي حيان التوحيدي "- وهو والجاحظ، من بعض الاعتبارات، الصورة القوية للفكر العربي- فإننا نجده يقف من مشكلة الجمال والقبح موقفا طريفا حين يلمح فكرة النسبية في القول بالجمال أو القبح، وحين يلمس الأسس التّي يقوم عليها الحكم الجمالي بصفة عامة" [43] ففي نظره أن الحسن والقبيح لا بد " من البحث اللّطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحا، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح، ومناشيء الحسن والقبيح كثيرة؛ منها طبيعي ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشيء صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك "[44].

---

[39]- أبو ريان محمد علي: فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، ط5، 1977، ص20.
[40]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص138.
[41]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ، نفس الصفحة.
[42]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ، ص139-140.
[43]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص140.
[44]- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، ج1، ص150.

فأبو حيان يلمس خمسة عناصر تشترك في تكوين الجميل: " العنصر الطبيعي أو لنقل الأساس الحسي، ثمّ العنصر الاجتماعي (بالعادة)، أو لنقل الأساس الاجتماعي، ثم العنصر الديني أو الأساس الديني(الشرع)، ثم العنصر العقلي أو الأساس الفكرى، ثم عنصر الشهوة أو الأساس الجنسي،"[45]

ومن هذا وجد أن الشكل الحسي المتصف بالجمال من كان يمتلك " (كمالاً) في الأعضاء و(تناسباً) بين الأجزاء (مقبولاً) عند النفس"[46] وهذه المعايير تجعل الشكل الجسدي للإنسان أقرب للكمال في النموذج الجمالي ، إذ بما أن " ... أنسب الأشياء إلى الإنسان و أقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعاتها هو الشكل الإنساني(لذا) كان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه .. من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته فيلهج كل إنسان بالحسن من المرئي ... بمقتضى الفطرة "[47]

رابعا:مصطلح الجمال في الفكر الحديث:

لقد شهد الفكر الفلسفي الحديث في هذا المجال مقاربات عديدة ومتنوعة امتدت من الفلسفة المثالية لدى "كانط" و"هيجن" إلى الفلسفية الوجودية لدى "هايدجر" و"سارتر" وبينهما إسهامات فلسفية تباينت اتجاهاتها من المثالية الميتافيزيقية إلى الواقعية المادية، بالإضافة إلى الاتجاهات الحدسية، والوجودية، والرمزية.

ولعلّ من أكثر المقاربات الفلسفية " أصالة وعمقا في بحث فلسفة الفن والجمال مقاربة الفيلسوف الألماني "عمانوئيل كانط" (1724-1804) في كتابه (نقد الحكم)"[48]، وممّا يلاحظ على كانط أنّه استوعب ما قاله سابقوه حول فكرة الجمال إلا أنّه خالفهم عندما رفض الجمالية المتعالية: جمالية نموذج النّماذج ومثال المثل، " لأنّ الجمال الحقيقي يبتدئ في الشيء دون العودة إلى تصور مثالي نحاكيه، إنه يدرك مباشرة، كما خالفهم عندما أكدّ على استقلالية علم الجمال عن طبيعة الموضوع لأنّه لن يكون علما لموضوع الشعور الجمالي كما كان يطمح باومغرتنBaumgarte وإنّما علما لحالة الذات المدركة هذا الشعور الجمالي"[49].

إنها قطيعة نهائية مع الجمالية الأفلاطونية الأرسطية القائمة على مفهوم المحاكاة والتمثيل،"إنها بداية التحرر من التمثل لإدراك الأشياء بحد ذاتها، بل وبظواهر الأشياء ليصبح الجمال الحقيقي عند **إمانويل كانط** هو الجمال الطبيعي "[50]

---

[45]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص140.

[46]- بهنسي عفيف: علم الجمال عند أبي حيان ومسائل في الفن، السلسلة الفنية18، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1972، ص31.

[47]- فرج داود سلمان: فلسفة الجمال عند العرب ، مقال في : مجلة آفاق عربية ، السنة الثانية العدد 4 ، كانون الأول، بغداد ، 1976م ص120.

[48]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص70.

[49]- حميد حمادي ،إستطيقا الحكم.. إستطيقا الإبداع، أيس، العدد الأول، 2005، رواق الكتاب، الجزائر، ص63.

[50]- دني هويسمان: مرجع سابق، ص11.

يقول ((كانط): " الجميل هو ما يَسُر كليا بمعزل عن أي مفهوم"[51]، فكون الموضوع "يثير اللذة أو الألم لدى الجميع يعنى أن الحكم بأن هذا الشيء جميل يحدث عندهم جميعا إذ لو كان الذوق شينا فرديا تماما لاكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه فقط، مادام أنّ أحدا لن يفهمه ولن يتفق معه في الحكم على عمله" [52]

إذن فالحكم الجمالي عند كانط حكم إستيطقي ذوقي ذاتي مستعصي على القياس والتحديد يعتمد على تأثير الشيء في النفس، يرجع إلى تأثير الذات لأنّه " صادر عن الذوق والذوق صادر عن الرضا أو السرور الذي لا يأتي من ورائه منفعة "[53]، هكذا يصبح الجميل " في إستيطيقا الحكم مستقلا عن طبيعة موضوع التمثل لشيء ما كما في نطاق مسألة المعرفة إنما هو علم لحالة الذات المدركة للشعور"[54]، فالذي يقوم " بالحكم ثمّ اللذة في موضوع ما، وهذه اللذة لا تقوم على أي تصور للموضوع أو على تحقيق لعلّة أو غرض أو عرف"[55] إنّ حكم الذوق ليس حكما منطقيا لأنّه لا يمدنا بالتصورات مثل الفهم الصوري، ولا يمدنا بالأفكار مثل العقل، بل هو تصور أو قاعدة تأتي من حيث المنشأ من ملكة الحكم وهو ما أكدّه قول جون لاكوست " إنّ تصور كانط، لا يستند إلا إلى شعور اللذة ربما عن كثب الجمالية والذاتية" [56]، من خلال ما سبق من عرض لفلسفة كانط الجمالية يتضح لنا أنّ: " مفهوم الجمال في مذهبه هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التي تأتي من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، وأنّ هذا التوافق هو ما يكفي لتعريف الجمال"[57]

فالتحول الذي طرأ على فلسفة الجمال في العصر الحديث مهّدت له النقدية الكانطية لإستيطيقا الحكم، إستيطيقا المتعة الخالصة" متعة النّص والشكل واللون واللحن، الذي يبحث عن الجمالية في ذاتية الجمال المحض "[58]، حيث يتحول الجمال عندهم إلى إحساس منبعه الذات " المنزه عن الغرض والمصلحة، ولكن دون فقدان المشاركة الكلية للآخر"[59]، وقد تبنى هذا الاتجاه ونمّاه في ألمانيا كريسيان وولف (1679-1754 (وألكسندر بومجارتن (1714-1762) وفي إنجلترا إدموند بيرك (1729-1779 (ووليم هوجارت(1697-1764)، أما في فرنسا فنجد بتو (1784-1713)، فكل هؤلاء الفلاسفة ذهبوا إلى القول بوجود حاسة الذوق الفني، وحاولوا جميعا ربط الجمال بالإحساس، وميّزوا بين الشعور

---

[51]- إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت، 2009، ص131.
[52]- رمضان الصباغ، كانط ونقد الجميل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص13.
[53]- رمضان الصباغ: المرجع السابق، ص11.
[54]- بن حجية عبد الحليم، الجمالية الكانطية كتأسيس حقيقي لإستيطيقا، المجلة الخلدونية، جامعة وهران، ص480.
[55]- رمضان الصباغ: المرجع السابق، ص12.
[56] - Jean Lacoste- Philosophie présente- les aventures de l'esthétique- qu'est ce que le beau ?BORDAS- Paris- 2003-p177-178

[57]- رواية عبد المنعم عباس وعلي عبد المعطي محمد: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص120.
[58]- جميل قاسم: نقد الحكم الجمالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد:188، 1999، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص39.
[59] - بن حجية عبد الحليم،: المرجع السابق، ص480.

الخالص بالجمال وبين المنفعة " وإلى بومجارتن Boumgarten يرجع الفضل في ذيوع كلمة Aesthetics وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها"[60]، حتى اعتبر هو المؤسس الحديث لهذا العلم.

وربما مقاربة الفيلسوف الإيطالي **بينديتو كروتشيه Benedetto Croce** (1866 - 1952) في كتابه (علم الجمال كعلم للتعبير واللغة العامة)، لا تقل عن مقاربة وطرح كانط أصالةً وعمقًا، ويرى كروتشه " أنّ علم الجمال أو فلسفة الفن علم اللغات التعبيرية، لأنّ اللغة تشبه الفن، فهي تمثل عملية إبداع مستمر، وأن المعيار الحقيقي للجمال هو الحدس المشترك بين الناس جميعا، فهو يرى أننا كلنا قادرون أن نعكس إحساسنا بالجمال من خلال أنماط سلوكية مختلفة، فهناك من يُعبر بشكل صريح عن القيمة الجمالية، وهناك من يُعبر بتعبيرات معقدة وهي ما يطلق عليها بالأعمال الفنية "[61] فعلى هذا النحو يبدو مبحث الفن عند كروتشة وكأنه منبثق تماما من فلسفته في الروح، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير، وجعل من "النشاط الفني حدسا تعبيريا مستقلا تماما عن شتى الاعتبارات العملية، والأخلاقية، والتاريخية، والدينية ...إلخ"[62]، ومن الخصائص الأساسية للحدس في فلسفته " أنه لا يمكن فصله عن التعبير، فما أن يكون الشخص حدسا، حتى يخلق في نفس الآن تعبيرا عنه "[63] فالفن عند كروتشه هو حدس ومفهوم الحدس عنده " ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل، كما لو كان سطحيا خاليا، وإنّما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني، وهو منتج للصور، أي أنّه ليس مجرد تسجيل، بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون"[64]

---

[60]- أحمد أمين: النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ج2، ص272.

[61] -ينظر: وفاء إبراهيم: علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)، دار غريب للطباعة، ص84.

[62] -زكرياء إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار طباعة مصر، مصر، ص132.

[63] -كريمة محمد بشيوة: أعلام الفن في الفكر الغربي المعاصر،المجلة الجامعة، جامعة طرابلس، ليبيا،ع15،ج3، 2013، ص84.

[64] - أميرة حلمي مطر: المرجع السابق، ص194.

المبحث الثاني: الجمالية في الدرس النقد والبحث اللغوي

أولا:الجمالية في النقد الأدبي:

ويعتبر هذا المصطلح من الألفاظ الفلسفية التّي ترسبت على المدارس النّقدية الحديثة، " فالجمال أو الجمالية لم يعرف بهذا الاسم النقدي قبلا وإنما كان له مصطلح سابق هو علم البلاغة والذي كان يبحث بدوره عن دقائق الأسلوب العربي، وكانت غايته استكشاف الأسرار الجمالية والأسلوبية التي اندست في نصوص الآثار الأدبية شعرا ونثرا" [65] فالجمال موجود في الطبيعة ومتى نقل من الواقع إلى العمل الفني سبح في فلك الفلسفة الجمالية، يقول شوقي ضيف: "..والجمال حقا موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا ممّا يُهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوّله الفنان إلى أعماله أو لم يحوّله، إنّما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان"[66]، أمّا روز غريب فترى أنّ الإنتاج الفني يصدر عن توازن وانسجام في نفسية الفنان، " فالجمال يُعرَف بأنه توازن وانسجام في الخطوط والأصوات والألوان، وأثره في النفس توازن وانسجام، والإنتاج الفني نشاط عقلي قائم على العاطفة والخيال والفكر، والتذوق أيضا نشاط عقلي ووجداني معا"[67] أمّا أدونيس فيجمع بين الأخلاق والجمال ويرى أنّ" الأخلاقية الجمالية هي التي تجعلنا نمارس الإبداع في الحياة "[68].

ومفهوم الجمال في الدراسات الفلسفية، " هو كل ما يثير الحواس، ويلهب المشاعر الإنسانية وهو مفهوم ينبثق من صلب الإدراك والتصور، يمثل عنصرا مهما من عناصر الرؤية الفنية، وفي الغالب يؤلف جوانب الشّكل والصياغة والبناء والعرض والحصة العظمى فيما يتعلق بإثارة الحواس "[69] فالتصوير المتخيل المثير جوهر الإبداع، " فهو أجمل المعاني، وأبدعها، بل هو رأس المعاني وسيدها،عند بعض الدارسين"[70]، وهذا عين ما أدركه النقاد والبلاغيون العرب القدماء، ولعل " أسبقهم إلى إطلاق الأحكام الجمالية عبد الله بن المقفع (ت 142هـ) حيث يقول: اعلم أنه ستمر عليك أحاديث تعجبك؛ إما مليحة، وإما رائعة، فإذا أعجبتك كنت خليقاً أن تحفظها، فإن الحفظ موكل بما مَلُح وراع..."[71]

ويعرف جبور عبد النور علم الجمال بأنّه علم يدرس ناحيتين:" طبيعة الإحساس الفني، وما يبعث الجمال في شكل من أشكال الفن أو التعبير"[72].

---

[65] -عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983، ص11.
[66] - شوقي ضيف، البحث الأدبي، مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1972، ص118.

[67]- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، دار العلم للملايين، د.ط، 1952، ص45.
[68]- أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: زمن الشعر، بيروت، د.ن، ط6، 2005، ص64.
[69]- إبراهيم العاتي: الجمال في الفكر الإنساني، دار المنتخب العربي، بيروت، 1999، ص181.
[70]- مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، لبنان، ص33.
[71]- حسين جمعة: ابن المقفع بين حضارتين، منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق، 2003، ص227.
[72]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص85.

ويبدو تعريف جبور وكأنه " شرح أو توضيح للتعريف الموجز الذي أوردناه سابقا من معجم الفلسفة، ونصه هو: العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي يقذفها فينا، هذا عن علم الجمال"[73]، أما الجمال (Le beau) ذاته، فهو " ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر فني من صنع الإنسان"[74] ومعنى هذا الكلام أنّ الجمال هو " ذلك القدر من الانتظام والتناغم والكمال الذي يتوفر في الطبيعة أو في الفن، أي (الواقع الخارجي) ليُلامس في داخل الإنسان (الواقع الداخلي) مواطن الإدراك والشعور فيعيش بذوقه هذا الجمال في حالة من اللذة والاستمتاع والبهجة والسّرور"[75] وعليه " يمكن تمثيل مشكلات الجمالية في مفهومين، مفهوم الإبداع ومفهوم الاستقبال الجمالي (La esthétique perception) "[76].

وقد يُعَبِّر الإنسان المبدع عن هذا الإحساس الجماليّ فنيا، " فينتقل من دائرة الإدراك الجمالي(La esthétique perception) " و هذا المرتكز الأول في بحث الجمال الأدبي القائم على " كيفية تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية، وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية، يُسعى إليها لذاتها، وهذه الدراسة غذّت الأدب ونقدَه بكثير من النظريات "[77] فعلم الجمال الأدبي قبل أن يتناول الظاهرة الأدبية في ذاتها، يبحث أولا في كيفية تشكلها في نفس الأديب قبل نقلها إلى" دائرة الإبداع الجمالي (la esthétique création) "[78]، فتؤثر في المتلقي وهنا المرتكز الثاني الذي يرتكز عليه علم الجمال الأدبي وهو كيفية تأثير الإبداع الأدبي في المتلقين؟ " وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد وعلاقته بالجماعة، حتى ليقول بعض النقاد إنّ الأدب تعبير عن المجتمع "[79]

ولقد دار جدل عظيم حول الجمالية " ارتبط بدلالتها وطبيعتها باعتبار أنّها تشكل جوهر التجربة الجمالية؛ لأنها نظرية النقاء الفني الجمالي في عناصرها وآلياتها"[80].

فالجمالية - عند بعض النقاد- هي دراسة مسائل؛ مثل: " ما الجمال؟ ما علاقة الشكل بالمضمُون في الموضوع الجمالي؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة من عناصر الجمال...؟ فموضوع الفن والجمال قد أثار - ولا يزال - أسئلة كثيرة لدى الفلاسفة والباحثين والنقاد حول كنهه، وموضوعه، ووظيفته، وطبيعة تأثيره وما إلى ذلك من النوايا المتصلة به"[81]، كتلك الأسئلة التي تاه فيها الأخوان الفنانان: إدمون وجول جونكور، حيث قالا في

---

[73]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص70.
[74]- جبور عبد النور: المرجع السابق، ص85.
[75]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص70.
[76]- عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص11.
[77]- محمد عبد المنعم خفاجي: النّقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكلّيات الأزهرية، 1975، ص17.
[78]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص70.
[79]- محمد عبد المنعم خفاجي: المرجع السابق، ص28.
[80]- ينظر، جيروم ستولنتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص3 وما بعدها؛ و202،29.
[81]- انظر: ر.ف. جونسن: الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص273، ومعنى الجمال ص11.

صدد حيرتهما من مفهوم الجمال: ".... من أين يأتي؟ وما الذي يجعله يعيش؟ وما عنصره؟ أفلاطون، أفلوطين... صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية؟ كما ندركه مختلطًا أم تجميع ارستطالي لأفكار النظام والمقدار،

ما أدراني؟....آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها... إن هي إلا ألفاظ"[82]

وتتوالى الأسئلة الباحثة عن كنه الجمال وتحديد مفاهيمه " فأين يتمثل جوهر الجمال، أو -بالأحرى- القيمة الجمالية (La valeur esthétique) هل في وجوده الخارجي، أم في مدى إحساسنا به؟ أم في الاثنين معا؟، وما هي العناصر أو الخصائص الواجب تضافرها ليتحقق الجمال؟ وما نسبة كل منها في تشكيل الجمال؟ وكيف تتألف فيما بينها لصناعة الجمال"[83]

كل هذه الأسئلة وغيرها عن الجمال وعلمه وليس هذا - بطبيعة الحال- مقام الإجابة عنها، وإنما أثرْناها بناء على وجهة نظر مفادها أن " الاقتصار على بعض التعريفات المعجمية المختصرة قد يكون فيه إخلال بذا الموضوع الكبير: الفن والجمال وعلم الجمال أو الجمالية فاتخذنا السؤال مطية للإطلالة على هذا العالم الفسيح بقضاياه وإشكالاته"[84]

ويذهب كثير من الدارسين إلى اعتبار النظرية الجمالية نظرية " غربية برمتها في مصطلحها ومفهومها النقدي... وقد يكون هذا صحيحاً من جهة الاصطلاح. فالجمالية مصطلح مترجم عن الكلمة الأجنبية: استاطيقي:Aesthetis وأصلها اللاتيني: (Aisthesis) ومعناها التطلع إلى موضوعات طريفة الشكل وإدراكها، وهي ترادف عند بعض الدارسين المحدثين مصطلح الجمالي،والشكلي، والفني"[85]

والجمالية مصطلح فلسفي أيضا، ميدانه الجمال، يتناول سبيل دراسة المدركات الحسية، وربما كان هذا المعنى لمصطلح الجمالية " متمثلا عند (كانط) في الفصل الذي عقده بكتابه البحث Critique والذي يناقش فيه زمكانية المدركات الحسية، وهذا المعنى الحرفي هو الذي كان في رأس (باومجارتن) عندما عرّف علم الأستيطيقا بأنه علم المعرفة الحسية ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي"[86] فهي مجال واسع لتناول الظاهرات الجمالية المتنوعة، وتتعرض لمسائل الذوق الفني وما يشتمل عليه، فلم تعد الجمالية مقصورة على المجال الفلسفي " فقد تسربت

---

[82]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، الناشر دار نهضة، مصر، ص6-7

[83]- كمال بن عمر: المرجع السابق ، ص71.

[84]- كمال بن عمر:نفس المرجع، نفس الصفحة.

[85]- ينظر: جيروم ستولنتز، المرجع السابق، ص29 وَ علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1979، ص434،78.

[86]- عز الدين إسماعيل : المرجع السابق، ص15.

إلى المدارس النّقدية الحديثة والتّي في معظمها لا تستغني عن الجمالية (الإستتكية)، في تقويم أي أثر فني أدبا كان أم رسما أم نحتا أم رقصا أم تمثيلا أم موسيقى"[87]

ويقول عبد السلام المسدي عن الجمالية (L'esthétique) " تستعمل نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التّي يُميّز بها الإنسان الجميل من غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال، على أن هناك من يلجأ إلى اللفظ المعرّب (استيطيقا)

وفي الفلسفة يُميَز بين الجمالية النظرية أو العامة، والجمالية التطبيقية أو الخاصة.. فالأولى تُعنى بمجموع الخصائص التي تُوَلد لدى الإنسان إدراك الجمال أو الإحساس به والثانية تعنى بالأشكال المختلفة للفن"[88].

وهذا التعريف يتميز بثلاث خصائص مطلوبة في كل تعريف معتبر وهي: " الوضوح والدقة والشمول؛ فسمة الوضوح - ها هنا - بارزة لا ريب فيها أما الدقة فتتجلى - بوجه خاص في تحديد مدلول " الجمالية " في استعمالاتها المتداولة مع التمييز الواضح والدقيق بين كل استعمال وآخر: (الجمالية نعتا/الجمالية اسما). (الجمالية النظرية/الجمالية التطبيقية) أما سمة الشمول فتتمثل في استيفاء أهم القضايا التي يشير لها المصطلح في استعمالاته المختلفة"[89] إنه منهج جمالي يرتكز في أساسه على نظرية علم الجمال (الاستطيقا Aisthetic فالمتلقي يحكم به على أشياء طبيعة، أو على إبداع إنساني ما؛ أو على صنعة من الصناعات بأحكام وصفات جمالية كأن توصف بأنها جميلة أو فاتنة... وإذا نقصت جماليتها وصفت بأحكام تذمها مثل دميمة، ورديئة..

أمّا **الجمالية** بالمنظور الأدبي والفني خصوصا، فهي تعني عند سعيد علوش:"

1) نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته
2) وترمي (النزعة الجمالية) إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقا من مقولة (الفن للفن).
3) وينتج كل عصر (جمالية). إذ لاتوجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال/الحضارات/الإبداعات الأدبية والفني.

[87]- عبد الملك مرتاض : المرجع السابق، ص11.
[88]- عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص113.
[89]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص71.

4) ولعل شرط كل إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساسات المعاصرين "[90]، ولعل الذي يهم هو ما ذكر في " العنصريـن: الأول والأخير لأنّ لهما الصلة الوطيدة والمباشرة لمقاربة التجليات الجمالية في الخطاب الأدبي تشكيلا وتلقيا"[91].

ثانيا:الجمالية بين اللغة والأسلوب:

إنّ الحديث في موضوع الجمال بين" أهل الفكر وعلماء البلاغة هو التركيز على إبراز المعاني المشتركة بين الجمال والبلاغة، "[92].

وقد طرح الفيلسوف الإيطالي (بينديتو كروتشيه) فكرة جوهرية في كتابه (علم الجمال كعلم للتعبير واللّغة العامة) وخلاصة هذه الفكرة أنّ اللغة - في جوهرها-، ظاهرة جمالية فهو "يلفت انتباه علماء اللغة إلى أنّه كلّما قمنا بتحليل قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية؛ فاللغة نفسها في جميع مظاهرها إنّما هي تعبير خالص، ومن ثمّ فهي علم جمالي، وهي أصوات منظّمة مهيأة من أجل التعبير، وهذا التصور للغة إنما هو تصور أسلوبـي"[93]؛ ففي نظر صلاح فضل " هذه أول بارقة لطرح يتصور أسلوبية للغة ، وذاك قبل أن يظهر أول كتاب وضعه (بالي) عن علم الأسلوب، ذلك " أن اللغة من ناحية المبدأ فن يصل إلى ذروته في العمل الأدبي، حيث لا ينفصل المحتوى الداخلي والشكل الخارجي، بل يكونان وحدة حميمة لا تنفصم عراها، فالعزل الخارجي للعناصر البلاغية عن الجانب النفسي الذي يكمن وراءها لا يؤدي إلا إلى تحريف قيمها الأسلوبية"[94]، وهذا التصور الأسلوبي للغة بوصفها تعبيرا جماليا يقتضي عدم الفصل بين الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى على الطريقة التقليدية على حسب رؤية المسدي النقدية فالأسلوبية لا تقبل الفصل بين اللفظ ومعناه فهي تتناول الخطاب غير مجزأ " وتختلف نظرة الأسلوبية إلى النص عن مثيلتها، فالأسلوبية ترى أن النص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته ولا مجال للفصل بينهما أو بحث أحد الجانبين دون الآخر من حيث أن أولها مفض إلى الأخر، أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي بمعنى الفصل بين الشكل والمضمون بل في نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم "[95]، إذا فإن " موضوع الأسلوبية المفضل هو الأسلوب وغايتها هي الوصول إلى أبعاده الفنية والجمالية."[96] بحيث تنحصر وظيفة الأسلوبية في "وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص"[97]،

---

[90]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشو بريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص63.

[91]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص71.

[92]- يسري عبد الغني عبد الله: المرجع السابق، ص1.

[93]- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص44.

[94]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص45.

[95]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص32.

[96]- إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص27.

[97]- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للثباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ص20.

ولقد كانت " النظرية الجمالية **لكروتشيه** بالغة التأثير على علماء اللغة الإيطاليين وامتد تأثيرها إلى المدرسة المثالية الألمانية التي تزعمها **كارل فوسلير** (1872- 1949) وظهر ذلك جليا، في بحثه المنشور سنة1904بعنوان (أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة) وقد أهداه إلى كروتشيه"[98]

إلاّ أن " فوسلير بعد استيعابه لنظرية كروتشيه توصّل إلى التمييز بين علم الأسلوب وعلم اللغة بخصوص علاقة كل منهما باللغة، فعلم الأسلوب يمثل المجال اللغوي كإبداع، بينما يمثل علم اللغة المجال اللغوي كتطور وتاريخ، من ذا يستطيع عل الإطلاق أن يُميز - بالرغم من كل الجهود بين اللغة والأسلوب؟ إنّ اللغة في أصلها كانت إبداعا روحيا.. والتعبير ما هو إلا الواقعة الجمالية ذاتها"[99] فمفهوم اللغة عند فوسلر " طاقة ونشاط خلاق، وهي بديهة وتعبير عن الروح، كما أنها ليست عضوا مستقلا، أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة - كم يقول الوضعيون ويطلق كارل فوسلر على النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي والفني اسم الأسلوبية أو النّقد الأسلوبي"[100]

ولعل من " نافلة القول الآن البرهنة على أن اللغة إنما هي تعبير، وكان هذا هو مدخله لتقديم إضافته الرئيسية إلى علم الأسلوب، على أساس تصور الأسلوب كمصب لجميع الوسائل التعبيرية والجمالية معا"[101] ويقدم فوسلير هذا التصور في مشهد متميز بقوله:... " إن من يستخدم المقولات النفسية في دراسته اللغوية كمن يمشى عل حرف جبل فاصل بين مآءين: فنظره يقع من ناحية على الوديان والمصادر المتعلقة بالإشارات النفسية للمتحدثين الفرديين، ويلمح من ناحية أخرى الأنهار الجارية ونظم تطور اللغة، ويتحدّر السفح الأول إلى السهول الفردية والشخصية للغة؛ إلى الأدب، أمّا السفح الآخر فإلى مناطق مجالات علم الأسلوب وتاريخ الجماعات والقرابات اللغوية؛ إلى ميادين النحو التاريخي المقارن" [102].

ولقد كان " اهتمام فوسلير منصبًّا على دراسة البعد الجمالي للتعبير اللغوي في علاقته بشخص المتكلم وهذه الرؤية "وسّعها وطوّرها من بعده خلفه الباحث (ليوسبستر) (1887-1960) أحد أبرز مؤسسي ما يعرف بالأسلوبية النفسية ولئن كانت مقاربة فوسلير يغلب عليها الطابع الفلسفي، فإن أبحاث (سبستر) عالجت مشاكل أسلوبية محددة"[103]، ولقد أثار منهج ليوسبستر اهتمام المنّظرين للأسلوبية " فالناقد يقرأ العمل الأدبي ثمّ يعيد قراءته دون إهمال أي جزء منه، إلى أن يألفه لدرجة ينتابه انطباع جمالي نفسي مهيمن، ويمكن لهذا الانطباع الجمالي النفسي المهيمن أن يسمى الأثر، وعندها يصبح هذا الانطباع أكيدا وثابتا

---

[98]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص72.

[99]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص47.

[100]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص181.

[101]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص47.

[102] -VOSSLER, KARL: "Introduccion a la estilistica Ro- mance". Trad. Buenos Aires, 1932 p50, 47 نقلا عن: صلاح فضل: المرجع السابق، ص

[103]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص55.

وهذا لا يكون إلاّ بعد قراءات متكررة ومتتالية ينطلق الناقد في العملية الثانية وهي تتمّ كذلك في سلسلة من القراءات المتتالية للنصّ ذاته يتعلّق الأمر هنا باكتشاف تفصيل شكلي، أو عادة لغوية، أو خاصية كلامية تلفت انتباه القارئ من حيث هي سمة متكررة في العمل من جهة، ومن جهة هي ترتبط بالانطباع المهيمن..."[104]، وتتركّز إشارة مولينيه السابقة حول شرح منهج سبيتزر المؤلّف " من مبدأ تعدّد القراءة للعمل الأدبي، نعتقد مع هذا السياق التداولي أنّ مزايا التشكيل اللّغوي وفق الزخارف اللّفظية بجميع المواد اللّسانية السّماعية المنمنمة لنسيج الخطاب هي بمثابة المحفز لنشاط التلقي، يقوى هذا الوازع ويتمتن حتى يكون مولّدا لقراءات مختلفة في مجموعها حيث تكوّن الطاقة التواصلية اللّسانية الجمالية الأسلوبية للنصّ الأدبي"[105] وقد شرح صلاح فضل منهج ليوسبيتزر بقوله: "ويمثل منهج سبتسر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التّذوّق الشخصي لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق على اسم منهج الدائرة الفيلولوجية ويتم تطبيقه على مراحل متعددة فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص ثم يختبرها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى"[106]، كما أنه " يتفق فوسلير وليوسبيتز على أنّه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبية واللغوية"[107].

[104]- جورج مولينيه :الأسلوبية، تر: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص75،74.

[105]- ينظر: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النّصّ)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ،1999، ص105.

[106]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص66.

[107]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص55.

المبحث الثالث : سمات الجمالية في الخطاب الأدبي:

أولا: السياق الجمالي:

بعد هذا التمهيد المختصر الذّي وقفنا من خلاله على بعض المفاهيم في مجال جمالية اللغة والأسلوب، سنحاول جلاء الموضوع بشيء من التبيان والتفصيل بتحديد أهم الخصائص الواجبة الحضور في الإنتاج والأعمال الأدبية، ليتحقق شرط الجمالية، وبعد ذلك نجلو الأبعاد الأساسية للظاهرة الجمالية في الخطاب الأدبي والمسرحي منه بالخصوص.

ولعلّ من" أبرز تلك السّمات ما يتصل بما يطلق عليه مصطلح (الإطار الجمالي) أو (السياق الجمالي) "[108]أو بحسب ريتشاردز تتمثل في "أن يعطي نظاما وتلاحما وكذا حرية لجسد التجربة، أن يفعل ذلك من خلال الكلمات التي تعمل بوصفها هيكلها العظمي، بوصفها بنية تضبط بواسطتها الدوافع التي تشكل التجربة أحدها وفقا للآخر، وتعمل معا"[109]، وهو " يتولّد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرّصيد المعجمي للغة، ثمّ تركيبها تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال، وإنّ الأسلوب الذي يشكل تجليات هو تعادل أي التوافق في البناء وتكافؤ فيه يرتكز إلى التفاعل بين جدولي التوزيع والاختيار، إنّ التطابق بين (جدول التوزيع) الذي للرصف، و(جدول الاختيار) الذي للكلام، يقرر الانسجام بين مفردات النّص الأدبي، باعتبارها علامات استبدالية، أي وحدات لغوية، معجمية، تستخدم في عملية الإبداع الأدبي"[110].

وهذه الظاهرة هي التّي " يلح عليها كل الأسلوبيين المعاصرين ممّا يجعلهم يعرّفون الأسلوب بأنّه الانتظام الداخلي لأجزاء النّص في صلب علاقات متآلفة تحددها نوعية بنيته الألسنية، وهو التعريف المفضي إلى اعتبار الأسلوب المحل الهندسي لنقطة تقاطع محورين اثنين: أحدهما عمودي وهو محور الاختيار وثانيهما أفقي وهو محور التوزيع"[111]، وهذا يدل أنّ " الأسلوب يُموضع الألفاظ وفق اختيار يحقق تناسقها الدلالي انطلاقا من رباط ناظم يشكلها جماليا ويحقق طاقتها التعبيرية"[112].

---

[108]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص73.

[109]- ك.م. نيوتن:نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، مطابع دار روتابرينت، ط1، 1996، ص41

[110]- عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق) دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص46.

[111]- عبد السلام المسدي: المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، ع13، 1 يناير1976م، ص160.

[112]- عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث الجامعة الأردنية، ج3، ملحق4، 2016، ص1814.

وهذا يعني أنّ الجمال في العمل الأدبي غالبا ما " يرتبط بإطار محدد، أو بسياق معين فلا يمكن أن نعزل المفردة أو الصّورة عن السياق الذي وردت فيه لنحاول بعد ذلك إدراك جمالها في ذاتها وهذا ينطبق على العمل الفني بوجه عام "[113] فالجمال "هو ما يصنعه الفنان في موضعه الملائم من عمله الفني....ويقاس على ذلك التشبهات والصور في الأدب، فإنها لا تُختار على أساس جمالها في ذاتها، ولكن لمَا يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي، وكل شيء على حسب درجته النسبيّة هذه"[114]، بحيث يفسح الاحتيار الأسلوبي " المجال لوعي البدائل اللغوية التي تكسب البنى تأثيرها في سياق التوظيف الجمالي المسؤول عن فتنة اللغة وأوهاج الدلالة"[115] ، وهنا يتضح أن" الغاية من الاختيار جمالية تسعى إلى تشكيل الإثارة والدهشة عند المتلقي، ولذلك تصبح فكرة الاختيار غير بريئة من قصدية المنشئ الذي يستعمل اللغة استعمالا مقصودا وإراديا يختلف عن استخدام اللغة العادية التي تستخدم في الغالب بصورة تلقائية، وتكون غير صادرة عن وعي واختيار، لأن اللغة الأدبية تصدر عن فرد يختار ما يختار بوعي وإدراك"[116]، وإلى مثل هذا أشار باحث آخر بقوله: " إنّنا لا نحكم بأن الكلمة المفردة أو الجملة جميلة ما لم نتعرّف على موقعها في الجمل، أو في العمل الأدبي، من مسرحية أو قصيدة أو قصة، وفي الموقف العام، أمّا هي في حد ذاتها، فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح "[117]

ويبدو أنّ هذه الفكرة تعد محلّ اتفاق بين النّقاد والدارسين على اختلاف لغاتهم وآدابهم؛ ذلك أنّ جوهر الجمال في اللغات والآداب واحد بالرّغم من الفروق والاختلافات التي تميّز بينها بحسب منطق كل لغة وخصوصياتها البنائية فالكلمة لا تكتسب قيمتها الحقيقية إلا إذا نُظر إليها بوصفها لبنة فعّالة ضمن بناء كلي هو القول، وهذه النظرة تأسيسية في وعي الاختيار الأسلوبي بدءا باتساق الأبنية وفق سلطة تحقق المزايا الجمالية، ويوافى هذا المنحى تعريف الأسلوب عند ريفاتر حيث يقرر أنّه " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وجمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يُعبر والأسلوب يُبرز"[118]، ويقول ريفاتر بأسلوبٍ آخر: " إنّ السياق الأسلوبي هو تلك المقابلات الوظيفية في اللّغة والتي تؤسّس بنية لغوية محتملة "[119]، وهذا المعنى أكدّه أحد الباحثين الغربيين بقوله: " الكلمة هي دائما عضو متعاون في جسم كلي شامل هو (القول)"[120]، وينبني على هذا التصور ما اصطلح عليه جيرو " بالحقول الأسلوبية، فلكل كاتب لغته الخاصة تكتسب فيها الكلمات معانيها في علاقاتها

---

[113]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص73.

[114]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص296.

[115]- عبد الله العنبر: المرجع السابق، ص1815.

[116]- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص29.

[117]- ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980، ص71.

[118] - عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص79.

[119]- Michael Reffater , Essais de stylistique structurale ‘presentation et traduction de daniel delas Flammarion Paris 1971.p58

[120]- آ.أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد غانمي وناصر الحلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص73.

السياقية مع الكلمات الأخرى في النص..."[121] فلكلّ فرد " طريقته الخاصّة في بناء الجمل، والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصّيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى "[122].

وعليه فليس في الإمكان إصدار أيّ نوع من الأحكام أو تقييم على الكلمة إلاّ من خلال هذا المنظور" فلا يمكن الحكم على كلمة بالجودة أو بالرداءة، بالصواب أو الخطأ، بالجمال أو القبح، أو أي حكم آخر يعني الكاتب، بعزلها وإفرادها"[123] وقد تنبه علماء الغرب إلى "وظيفة الترابط بين أجزاء النّصّ ووحداته، حيث تعود كلّ وحدة إلى الأخرى، وترجع كلّ فقرة إلى سابقتها حيث لا يمكن عزل حلقة منها عن سياق الترابط الذي يحكمها".[124]

لكن قد كان لعدد من العلماء والنّقاد سبق تقرير هذه الفكرة في تراثنا اللغوي والأدبي فمستوى إتقان بلاغة البيان في نظر الجاحظ بقدر التحّكم في الموافقة بين الألفاظ والمعاني بحيث "يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[125]، ولعبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النّظم - نفس الرأي - الذّي يقول بعد مباحثة وتفحص وجريا على هذا السياق:" فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر "[126]

ثانيا:النظام اللغوي:

وخاصية ارتباط الجمال في العمل الأدبي بإطار عام، أو بسياق محدد، تقتضي وجود خاصية أخرى عليها يقوم الإطار ويتحدد السياق، وهي النظام الذّي يُعد شرطا أساسيا في الجمال في مجال الطبيعة، ومجال الفن على حد سواء يقول أرسطو في هذا المعنى:" إنّ كل شيء جميل، سواء أكان كائنا حيا، أم شيئا يتكون من أجزاء يجب أن ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه"[127]

والنظام في النسيج اللغوي ولاسيّما في العمل الأدبي يعني " حسن اختيار الألفاظ الدالة على المعاني المراد التعبير عنها، أو الموحية بها، ومهارة رصف تلك الألفاظ بعضها بجوار البعض الآخر في سياقات تركيبية محكمة البناء على نحو يتناسب مع الدلالات المقصودة وظروف القول المحيطة، ليتشكّل من ذلك النظام - أي: من حسن الاختيار والتركيب - خطابٌ أو نصٌ مكتمل بنيةً ودلالة تتحقق فيه أبرز شروط الجمالية من اتساق وانسجام وتناسب وتناغم في مستوياته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية وهذا النظام

---

[121]- بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، ص82

[122]- شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982، ص29.

[123]- آ.أ.ريتشاردز: المرجع السابق، ص56.

[124]- ينظر: محمد صالح الضالع:الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص66.

[125]- الجاحظ ، أبو عثمان :البيان والتبيين ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1968، ج1، ص97.

[126]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص46.

[127]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص125.

الذي يقوم عليه العمل الأدبي"[128]، والاتجاه الجمالي يقر بأن " جمال هذا العمل كامن فيه، وأنّ مهرة الصنعة الفنية والخبيرين بدروبها هم الذين يستطيعون أن يستكشفوا هذه العناصر الموضوعية التي تحقق للعمل الموضوعي جماله "[129]، إذ أنّ البلاغة ينبغي أن تكون "علامة على البراعة في استخدام الأدوات التّي تحقق أقصى درجات الجمال مضمونا وشكلا ليتم التواصل بين الفنان والمتلقي"[130].

ذلك أن النّص الإبداعي " أياً كان جنسه – مكابدة لغوية أسلوبية ذات بعد دلالي وهو يؤكد خصائصه باتجاهين: الشكل والمضمُون؛ ولا فَصْل بينهما... مما يحقق للنصّ صورته الإيجابية الفعَّالة، ومن ثمّ تجسد ماهيته الجمال بكل وجودها الذاتي وعلاقتها بتوليد المعاني البلاغية واللغوية...لأن للكلام جسدا وروحا.. "[131]، وذلك أنّ العمل الأدبي قوامه ما يطلق عليه الناقد مصطفى ناصف عبارة (النشاط اللغوي) ويعني بالنشاط اللغوي بأنه ".. مغامرة في داخل تنظيم الكلمات، وتفاعلها من أجل أن يجعل الموضوع المعبّر عنه، وطريقة التعبير نفسها شيئا واحدا.... أن العمل الأدبي خلاق لمعناه ....إنه يذيب العناصر كلها، ويعطيها شكلا أو قواما جديدا....ملتقى مناطق من التجارب أو المعاني التي لم تلتق من قبل بواسطة الإحساس والحدس" [132].

وأهمية النّظام في الصناعة الأدبية وفاعليته في جمالية العمل الأدبي ممّا تطرق له تراثنا النقدي والبلاغي ومن أهم مبادئه التناسب وهو حسن الاختيار ومهارة التركيب والتأليف ويوضح أبو هلال العسكري ذلك فيقول: " وتخيّر الألفاظ وإبدال بعض من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، وإن اتفق له أن يكون موقعه من الإيجاز والإطناب أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال كان جامعا للحسن، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوّله يكشف قناع آخره كان قد جمع نهاية الحسن"[133] وحسن النظم والتأليف مع جودة الرصف والسّبك وأثر ذلك في المعنى "وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا... وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها وتمكن في أماكها... وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها".[134]

ثالثا: نظرية التناسب:

كان للتناسب حظ وافر في دراسات النّقاد القدامى اللسانية النّصية ، لما له من أهمية بالغة في تلاحم النص وإثبات نصيّته ولعل حازم القرطاجني أشدهم اعتناء به إن لم يكن المنظّر الأول له فقد " استلهم ما أتى به عبد القاهر الجرجاني في " المعاني الأُوَل والثواني، ونمَّى نظرية (النظم) حين أردفها بنظرية التناسب التّي أتى بها"[135]، وهاهو يؤكد على

---

[128]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص74.
[129]- عز الدين إسماعيل: آفاق المعرفة في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 2003، ص50.
[130]- منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، 2002، الإسكندرية، ص18.
[131]- جمعة حسين: المرجع السابق، ص21-22.
[132]- ينظر: مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)، ص192.
[133]- ينظر أبي هلال العسكري: الصناعتين، مطبعة بابي الحلبي، مصر، ط2، 1971، ص147-148.
[134]- أبي هلال العسكري: المرجع السابق،167.
[135]- حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص44.

ضرورة تناسب الحروف، وتناسب اللفظ للمعنى وتناسب العبارات بعضها مع بعض،" ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه، والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلامِ بالنظر إلى ائتلافِ بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الاعتدال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال "[136] ولم يغفل التناسب بين الأغراض والمقاصد والأوزان، " ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية كالطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"[137] وهذا كله قد يساهم في الجودة الفنية للعمل الأدبي، فعندما يتحقق **التناسب** بين جميع أجزاء النص يقدم للنص حلاوته ولذته " فالتأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"[138] وما نستشفه من كلامه أنه" يعتبر مبدأ التناسب هو أساس الوحدة، فبه تتماسك عناصر العمل الأدبي؛ لأنه يقوم بضم كل مؤتلف ويوقع التشابه بين ما كان يبدو لنا للوهلة الأولى مختلفا، لذلك إذا تحقق هذا المبدأ على جل المستويات المختلفة الإيقاعية واللغوية، فسيبنى العمل الأدبي بوصفه كلا واحدا متماسكا غير منفك."[139]

ونخلص ممّا تقدّم أن صاحب المنهاج " اعتبر مبدأ التناسب هو الأساس في ربط الوحدات الصغرى كالحروف والألفاظ، ثم الأجزاء الكبرى بجعلها كلّا متناسب العناصر، فارتباط هذه الجزئيات يظهر الجودة "[140]، وهو يرى أنه " كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس، وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[141]

ثم يأتي حازم القرطاجني" بشواهد تقوي رأيه في نظرية التناسب في الكلام المؤلف... والمهم لدينا أن العناصر الجمالية في الكلام المؤلف تدخل في فاعلية التوحّد بين الدلالة والشّكل وقدرته على الإمتاع والتأثير النفسي والفكري دون تنافر أو تعقيد أو غموض يسقط من جمالية الكلام... ومن هنا تبرز جمالية التناسب التي تعطي الجملة سحراً أخاذاً" [142]، والذي يمعن النظر في مقولة القرطاجني يستخلص أنه " قد ربط النظم بالأسلوب كما ربط الأسلوب بطبيعة أوصاف القول لأن لكل قول غرض وبالتالي فإن أوصافه تتغير والموقف الانفعالي يتبدل ،كما ربط الأسلوب بالمعاني باعتبارها صورة ذهنية أخرجت بشكل أسلوب

---

[136]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3،1986، ص222.

[137]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، نفس الصفحة.

[138]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص267.

[139]- ملياني إكرام: التناسب لدى حازم القرطاجني، مجلة الموروث، جامعة وهران1أحمد بن بلة، ج8، ع1، 2020، ص269.

[140]- ملياني إكرام: المرجع السابق، نفس الصفحة.

[141]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص245.

[142]- حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية)، مرجع سابق، ص45.

تعبيري ،فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية " [143]، ومن هنا فالتناسب عند صاحب المنهاج وسيلة من وسائل تحقيق الجمال الفني، فـــ" أول هذه الأسس الجمالية هي قضية التناسب فالقدرة على إظهار التناسب بين أضلاع العمل الفني، وإخاء المنافرة، هي عنصر جمالي له تأثيرات بالغة في غايات الفن، وأظهر صور التناسب عند حازم هي التناسب بين الغرض والمعاني المتخيلة فيه"[144].

رابعا: السياقين الداخلي والخارجي:

إنّ القيمة الجمالية في الأسلوب الأدبي لا ينبغي أن تلتمس إلّا من خلال التكامل بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون مع مراعاة سياق القول بنوعيه: الداخلي والخارجي، كما يقول السكاكي:"وإنما أغنت هذه لأن مثارات الخطأ إذا تفحصتها ثلاثة: المفرد، والتأليف، وكون المركب مطابقا لما يجب أن يتكلم به"[145] فالمراد بالسياق الداخلي " النسق اللغوي للكلام من حيث حسن اختيار الألفاظ، وجودة تركيب العبارات، ومهارة التأليف بينها"[146]، وهو ما أوصى به إبراهيم بن المدبر حيث يقول:" وأدر الألفاظ في أماكنها وأعرضها على معانيها، وقلبها على جميع وجوهها حتى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقلةً نافرة، فمتى صارت كذلك هجنت المَوضِع الذي أردت تحسينه، وأفسدتْ المكان الذي أردتَ إصلاحه، واعلم أن الألفاظ في غير أماكنها والقصد بها إلى غير مَظانها كترقيع الثوب، الذي إذا لم تتشابه رِقاعه، ولم تتقارب أجزاؤه خرج عن حد الجدة وتغير حُسنه"[147].

أمّا السياق الخارجي، فهو " ما يحيط بالقول من ظروف وملابسات وأحوال تتعلق بالمتكلّم والمتلقي وما يربط بينهما من دوافع الكلام، وطبيعة موضوعه وعصره، ومستوى لغته وغير ذلك من الاعتبارات التي عُني بها- بشكل أو بآخر- الدرس البلاغي والنقدي قديما، كما يُعنى بها الدرس التداولي والنقدي حديثا "[148]

وقد سبق حازم القرطاجني النقاد المعاصرين في الحديث عن " عناصر الاتصال اللغوين وعلاقتها بالأدب، فمن قبل **ياكوبسون** بسبعمائة عام -مات حازم 1258م- حيث ذكر أنّ الأقاويل الشعرية"[149] ومثلها سائر الأعمال الأدبية " تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التّي يعتني الشاعر فيها إيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى

---

[143]- سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي عند العرب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص46.

[144]- الخيال مصطلحا نقديا بين حازم قرطاجني والفلاسفة: صفوت عبد الله الخطيب مجلة فصول، العدد:34، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، ص65.

[145]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص75.

[146]- السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان،1987، ص8.

[147]- إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، صححها وشرحها زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1931، ص29-30.

[148]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص75.

[149]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قرآءة نقدية لنموذج معاصر)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص17.

القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له"[150]، فعلى هذا يتوافق **القرطاجني** مع **ياكوبسون** في أربعة عناصر " نحددها كالآتي:

1. ما يرجع إلى القول نفسه الرسالة.
2. ما يرجع إلى القائل المرسل.
3. ما يرجع إلى المقول فيه السياق.
4. ما يرجع إلى المقول له المرسل إليه."[151]

ثمّ يزيد القرطاجني الأمر ايضاحا وبيانا فيشير " إلى تركز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي المرسل والمرسل إليه كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة "[152] فيقول " الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه، هما عمودا هذه الصنعة، وما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"[153]،على أنّ القرطاجني يركز أن " اللغة هي لب التّجربة الأدبية، وهي حقيقتها، وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية)"[154] فيقول: "إن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه، أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته للوضع"[155]،

فمن هنا يمكن القول أن العمل الأدبي لا يبلغ الغاية من وظيفته التأثيرية كاملة إمتاعا وإفادة مالم يُراعي ظروف التلقي ومقتضياته على السواء ، ولا يتأتى هذا على الوجه الأمثل إلّا " إذا توفر في الخطاب الأدبي قدر كاف من التكامل الجمالي الذّي يتبدى من خلال التناسب والتناغم بين الشكل والدلالة من جهة، وبين السّياق الداخلي والسّياق الخارجي من جهة ثانية"[156]

ويتبيّن مما سبق أن دراسة عملية التواصل أو الاتصال قديمة، تعود جذورها إلى الدراسات التنظيرية الأولى عند الجاحظ... وأبي هلال العسكري... وحازم القرطاجني وغيرهم، "لكنها ذات طابع معياري؛ تهتم بأثر الناتج مباشرة عن الرسالة، والشروط التي تجعل الخطاب ناجحا، وفي هذا ملامح للتداولية الحديثة، فكما ركز هؤلاء المنظرون على المرسل والمتلقي والرسالة وعملية التأثر والقصد ونوايا المتكلم والفائدة من الكلام والإفهام... فإنها أيضا تعد جوهر النظرية التداولية[157].

كما تجدر الإشارة إلى أنّ البلاغين العرب كان لهم سبق التفطن والانتباه للمقام "الذي يعد حقلاً تحدث فيه الدلالة المقالية مختلفةً بحسب ظروف المقام الذي وردت فيه، وقد ساق

---

[150]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص346.
[151]- عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص17.
[152]- عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص17-18.
[153]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص346.
[154]- عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص18
[155]- حازم القرطاجني: المرجع السابق، ص346.
[156]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص75.
[157]- راضية خفيف بوبكري: التداولية وتحليل الخطاب الأدبي مقاربة نظرية، مجلة الموقف الأدبي(شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، ج34، ع31،399 يوليو/تموز 2004، ص13.

البلاغيون أمثلة على ذلك، فنجد العبارة القائلة " لكل مقام مقال ،ولكل كلمة مع صاحبتها مقام"[158]، فقد "اهتم اللغويون العرب نحاة وبلاغيين، كما هو معلوم، بدراسة هذا البنيات في إطار التفاعل بين بنية (المقال) ومقتضيات (المقام)"[159]، وبغض النظر عن السابق واللاحق في التفطن للسياق فإن أخذه بعين الاعتبار في دراسة النصوص المكتوبة أو المنطوقة يخلع على النص فهماً أدق وأكثر توافقاً مع قصد المتكلم أو منتج النص أو الخطاب بالإضافة إلى قيمته الجمالية.

خامسا: ثنائية الشكل والمضمون:

إنّ المتتبع لرؤى الإمام عبد القاهر النقدية في كتابه دلائل الإعجاز " يظهر له أنه كان ينزعج كثيرا أثناء مراجعته لتراث السابقين لما وجد من الآثار السلبية التي لحقت بالتفكير النقدي والبلاغي بسبب ثنائية اللفظ والمعنى فكان أول ما اهتم به القضاء على تلك الثنائية"[160]، إذ أنّ " الخصوصية والتفرد في مدار الجرجاني اللساني لثنائية اللفظ والمعنى،لا يسجل لأي من طرفي المعادلة وإنما باجتماعهما معا داخل أبنية التراكيب"[161]وهذا هو " عين ما قرّره النّقاد والباحثون في العصر الحديث بطرق اختلفت صِيَغُهَا واتفقت مراميها"[162]، فعند ماركيوز" العمل الفني لا يكون أصيلا أو حقيقيا بحكم (مضمونه) - أي بحكم اشتماله على تمثيل صحيح للشروط الاجتماعية - ولا بحكم شكله (الخالص)، وإنّما لأن المضمون صار شكلا"[163]وذاك أنّ " الأسلوب والفكر شيء واحد، وإن من الخطأ محاولة فصل الشكل عن المادة"[164]، فاتحاد الشكل والمحتوى لا يمكن فصله، كما يقول دونالد استوفرعن القصيدة بأنها "تتمتع بشخصية متماسكة حية، وأنها وحدة تتألف من عناصر مختلفة كثيرة، وهي متماسكة ومتوازنة، من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منهما على حدة"[165]، ويعتقد الناقد الأمريكي (كلينث بروكس) "أنّ جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلاً موحداً، أي يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر، لأن الجوهر في هذه الحالة هو المركب الجديد من بناء لا ينفصل عن موسيقاه، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة، أي القصيدة ذاتها"[166].

فشدة الارتباط بين " المادة والصورة أو بين اللفظ والمعنى، أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية، والخيال واللفظ من ناحية ثانية، إذ كان هذان صورة لذينك، وأي تغيير في المادة

---

[158]- الصادق إبراهيم البصير: البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، منشورات جامعة سبها، ليبيا، ط1، 2006، ص100.
[159]- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، المغرب، ط1، 1985، ص8.
[160]- حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النّظم، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، 1417، ص27.
[161]- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1، ص99.
[162]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص75.
[163]- ماركيوز هربرت: البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشى ، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص20.
[164]- وليم فان أوكونور: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت، 1960، ص102.
[165]- حياة جاسم، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، مطبعة الجمهورية، 1972، ص151.
[166]- محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجليل للطباعة، القاهرة،(د.ت)، ص114.

يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح"[167]، وعلى رأي بدوي طبانة " ليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، ولا شك عند المنصفين أن وجوب مراعاة جانب المعنى لا يقل شأناً عن وجوب الاهتمام بالألفاظ"[168]، وقد اهتمّ شوقي ضيف بالمسألة، في كتابه (النقد الأدبي) وتوصل إلى استحالة الفصل بين اللّفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون " فليس هناك محتوى وصورة، بل هما شيء واحد، ووحدة واحدة، إذ تتجمع في نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ويأخذ تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي، وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه بدون قراءته، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو شكله أو لفظه، دون أن تقرأه، فهو يعبر عن الجانبين جميعاً مرة واحدة، وليسا هما جانبين، بل هما شيء واحد، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم"[169].

وفي هذا المعنى يقول عبد الملك مرتاض: أن " النتـاج الفني يفترض فيه الكمال، على نحو أو على آخر: فكرة وبنية، أي مضمونا وشكلا، ولذلك ينشد المتاع الفني عادة في المكتوبات (الأعمال الأدبية)، التي تدبج تحت سلطان التأمل العميق، والتي تنقح مرة أو مرارا ، قبل أن تذاع بين الناس"[170]، ويضيف مبينا "من أجل كل ذلك، فإنّه خارج البنية لا يمكن تصور وجود أي فكرة فنية، إنّ النزعة الثنائية le duqlisie للشكل والمضمون يجث أن تعوض بمفهوم الفكرة التي تنجز داخل بنية ملائمة، والتي تلتمس عبثا حارج هذه البنية"[171].

فالجمالية باعتبارها منهجا نقديا- لا تتكفئ على " الشكل لتتعرف إلى عناصره الخارجية المتعلقة به فحسب، بل تسعى إلى إحداث التناغم الجمالي الحقيقي بين الشكل والمضمون.. فالألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع ليست مجرد أشكال صوتية، أو صور جمالية حسية، وإنما هي أشكال جمالية تختزن لغز الروح الجمالية الأصيلة المي يتذوقها الوي الفردي بعد معايشتها لإصدار حكم القيمة الجمالية"[172]

وهذا الكلام قريب للصواب فالفصل بين الشكل والمحتوى في النص الأدبي لا معنى له، ذلك أن حياة هذا النص قوامها "التكامل العضوي بين البعدين، وأنّ جوهر القيمة الجمالية للنّص إنّما يصنعه هذا التكامل، ومؤدى هذا الكلام أن محاولة الفصل بين قطبي اللفظ والمعنى - بلغة القدامـ، أو بين الشكل والمحتوى -بلغة المحدثين- هي بمثابة الحكم بموت النص الأدبي تماما كفصل الروح عن الجسد بالنسبة إلى الكائن الحي، لأن للكلام جسداً

---

[167]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1968، ص246.

[168]- بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة مخيمر، القاهرة، 1954، ص138-139

[169]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، 1966، ص165،163.

[170]- عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص12.

[171]- عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص20.

[172]- حسين جمعة: التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم، مجلة الموقف الأدبي(شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، ج34، ع403، 30 نوفمبر/تشرين الثاني 2004، ص32.

وروحاً، وكذا لكل جسم جوهر وحقيقة"[173]، وبتعبير بابن رشيق "فاللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه.. فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه"[174]، فهذا النوع من التقعيد والتقرير أقرب إلى القصد والاعتدال منه إلى التمحل والتعقيد، " فالصورة عند ابن رشيق لا تكون واضحة الرؤية خصبة التخطيط إلا من خلال عنايتها باللفظ لتجعله الوسيط الدال على المعنى المراد لأكيد الصلة ووشيج النسب بينهما"[175]لأن التفكير في "اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة عقلية واحدة، فإذا رتبت المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً، وإذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتداعيها، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حسن الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة بها خطابة، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعراً من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ"[176]، وهذه النظرة التكاملية هي روح البعد الجمالي في النص الأدبي.

[173]- كمال بن عمر: المرجع السابق، ص75.
[174]- ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمده في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1972، ص124.

[175]- محمد حسين علي الصغير: نظرية لنقد العربي رؤية قرآنية معاصرة، دار المؤرخ العربي، بيروت، ص33.
[176]- إبراهيم سلامة: بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، القاهرة، 1950، ص151-152.

الفصـــل الثانـي :

المذهب الواقعي في الأدب

توطئة:

من المسلم به أن الواقعية تتميّز عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى بعدّة خصائص جوهرية تجعل دراستها " منطلقا لإثارة كثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة، لا مجرد استعراض مرحلي لفترة معينة من تاريخ النقد الأدبي"[177]، فهي من أكبر المدارس الأدبية التّي "صاحبتها تغيّرات تارة ذات صبغة سياسية وتارة أخرى ذات صبغة أدبية، فهي مدرسة مزجت بين الظروف التّي غلبت على المجتمع والعمل الأدبي، أي أنّها تعبير عن الظروف السياسية داخل إنتاج أدبي"[178]، وقد عُدّ المذهب الواقعي ثلث المذاهب الأدبية من حيث النشأة، وثاني مذهب أدبي بعد المذهب الرومانسي في عمق التأثير، وأول مذهب من حيث طول المدة التي استمر فيها.

وفي القرن التاسع عشر كان تيار الرّومانسية يمثل ثورة عارمة على الكلاسيكية "التّي قامت على أساس التأويل الأوربي للمبادئ الفلسفية والفنية الإغريقية في مرحلة محددة من تطور الفكر الغربي ثمّ فقدت بمرورها مبررات وجودها وأصبحت غير قابلة للاستزراع في تربة أخرى فالرومانتيكية التي لم تكن سوى تعبير حاد عن تأزم المشكلة الفردية في ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأوربا الغربية في القرن الماضي والرغبة في التحرر من القيود الكلاسيكية التّي كانت قد أرهقت روح الإبداع الفني بشروطها المتعسفة"[179]، ونظرا لتلك الظروف فقد طُبعت الحياة بطابع نفسي مميز، اتسم به هذا الاتجاه فـ " حان الوقت للأديب لكي يصبح ضميرا متأزما .....وكانت أول حركة صدرت عنه هي : اتخاذه الالتزام بشكله الحقيقي إمّا بتحمله عبء موقفه أو برفضه الكتابة عن ماضيه"[180] ، إذ أنّ "مشاكل الإنسان ليست نابعة كلّها من طبيعته كإنسان بل من وضعه كفرد في المجتمع"[181]، وهكذا تأسّست أهم النظريات الفلسفية التي وضعت في هذا العصر.

فالحركة الرومانسية، أول حركة طرقت الموضوعات الاجتماعية في الأدب وبرغم التحول الهام الذي أحدثته في مجال الأدب والنقد بزعزعتها القيم والمفاهيم الأخلاقية والجمالية الثابتة، التي كانت تخدم المجتمع الأرستقراطي، فإنّ إسرافهم في مذهبهم الذاتي إسرافا شديدا، وجنوحهم للمثالية والخيال واللجوء إلى الطبيعة، وصبغ أدبهم وشعرهم بصبغة من الحزن والكآبة والهروب من الواقع، مع مساندتهم الطبقة التي انتمى إليها كتّابها، جعلها تظهر بمظهر سلبي، لا يتجاوب أصلا مع روح الالتزام، التّي تمقت الهروب من الواقع والانطواء على الذّات والنّفس الإنسانية وتكره الحياة مع الآلام والأوهام والخيالات والشرود والأشجان المتصلة، فكان لابد أن تظهر الدعوة إلى مذهب جديد، يصحّح دعوة الابتداعيين المُمعِنة في ذاتيتها وأصالتها وبُعدها عن الحياة، ولجوئها إلى الخيال .. وقد حدث هذا فعلاً،

---

[177]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1980، ص5،6 بتصرّف.

[178]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(البحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986، ص341.

[179]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص5،6. بتصرّف

[180]- Roland Barthes «Le degré zéro de l’écriture» éd. du seuil – Paris-1979-p.8:

[181]- محمد مندور: الأدب و مذاهبه، دار النهضة، القاهرة، ص52.

مع الواقعية التي حرصت على الارتباط بالواقع وتسجيل خباياه وأسراره، وهي بخلاف الرومانسية التي قامت على فكرة الخلق "الأديب لا يحاكى العالم وإنما يخلقه من العدم ويبعث فيه الحياة"[182]، فدعت إلى الاتصال بالحياة كما هي، لا كما يجب أن تكون عليه، ونادت بمشاركة الأدب والشعر للمجتمع مشاركة صحيحة فعّالة، مع قوة الملاحظة ومعرفة الجزئيات التي تؤدي إلى الكليات، ومع الإيمان بالتجربة والاتكاء على الحس، وتناول الأحداث الصحيحة أو الممكنة، ووصف الأشخاص والبيئات والزمان والمكان وتصوير كل ذلك تصويرا يجيء طبق الواقع المشاهد مع البراعة في تصوير الحقيقة وواقع الحياة، ومع العناية باللفظ والصيغة والصورة فارتبطت بالواقع وعمدت إلى تسجيل كامل خباياه وأسراره وتصوير أدق خصائصه وهو مالم تقم به كل من الكلاسيكية والرومانسية وهذا ما جعل الكتاب الواقعين يرفضون التّمسك بالقديم على أساس عدم مسايرته للتطورات التّي تشهدها المجتمعات، فابتعدوا في كتاباتهم عن "الروح الأكاديمية اللصيقة بالإبداعات الكلاسكية وعرّوا عن حياة العمّال والفلاحين والشرائح الاجتماعية الفقيرة، فجاءت موضوعاتهم مُعبّرة عن تنوع الحياة وتشعبها"[183].

ولكن وعلى الرغم من هذا " النقد الموّجه للرومانسية إلاّ أنّ المذهبين الرومانسي والواقع يلتقيان كلاهما بهدف التعبير عن الفرد، ولكن أحدهما يُعبر عن الفرد من خلال مجتمعه، وبيئته، وكلاهما يهدف إلى حرب الكلاسيكية والثورة على التقاليد البالية وتحطيم القيود التي كبّلت حرية الفكر والتصور والعقيدة زمنا طويلا"[184]

فمصطلح الواقعية كمذهب في الأدب والفن كلمة جديدة، دخلت الدائرة الأدبية في منتصف القرن التاسع عشر، أمّا دلالتها اللغوية من حيث تصوير الواقع والتعبير عنه فقديم قدم الفن والأدب قبل أن يكون لها مفهوم خاص، ومدرسة مستقلة .

المبحث الأول: مفهوم الواقعية:

أولا:الواقعية لغة واصطلاحا:

1-لغة:

لم تعرف اللغةُ العربيةُ مفهوم " الواقع كمفهوم مجازي حديث، يدل على ما يدل عليه عند سماعِه لدى الإنسان العربي المعاصر، وإن اشترك مع المعنى القديم في شيءٍ مِن معناه الحديث.

وفي اللغة يُفيد الفعل الثلاثي" وَقَعَ، واشتقاقاته" يقع، وقعًا، ووقوعًا :"السقوط، وإنزال الشيء على الشيء، وهذا ما يُفيده في الكلام حقيقة، كأن تقول: وقع الطير على أرض أو شجر، أو وقع المطر على الأرض، أو وقعت الدواب؛ أي: ربضت على الأرض..."[185]

أما في " الاستخدام المجازي، فَوَقَعَ بمعنى: حصول الشيء وثبوته، كالقول: وقع الحق؛ أي: ثبت، ووقع الحق عليه؛ أي: ثبت، ووقع في الشرك: حصل فيه"[186]

---

[182]- بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السابع، فيفري،2005، ص3.

[183]- بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: المرجع السابق، ص53.

[184]- بدير حلمي: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص25.

[185]- علي بن جعفر بن على السعدي أبو القاسم ابن القطاع الصقلي: كتاب الأفعال، ج3، عالم الكتب، ط1، 1983،ص8.

[186]- ابن منظور: المصدر السابق، ج7، ص42.

ومن هنا " فمفردة الواقع ضمن هذا السياق المجازي تعني: الحاصل ومنها النازل، ومنها كلمة الواقعة؛ أي: النازلة، ووقائع؛ أي: نوازِل، وقال الراغب الأصفهاني" :ولا تقال إلا في الشِّدَّة والمكروه"، وقد عُرفت الوقائع عند العرب بـ(أيام العرب)، ودلَّتِ الواقعةُ على "النازلة من صنوف الدهر"، وبهذا سمَّى القرآنُ يوم القيامة بالواقعة في قوله تعالى} :إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ] {الواقعة: 1]؛ أي: القيامة بما فيها من شِدَّة وأهوال"[187]

2-اصطلاحا :

بحسب الاستقراء فقد "ظهرت كلمة الواقعيّة بمعناها الحديث في عام 1833 للدَّلالة على فنّ لا يَتأتّى من الخَيال أو من الذِّهن، وإنّما من مُلاحَظة الواقع بشكل دقيق ، وقد تَكرّست الكلمة في الخِطاب النقديّ الأدبيّ منذ أن أعطاها مُنظِّر الواقعيّة في الأدب الفرنسيّ جول شانفلوري Champfleury 1831-1889 مَعنى إيجابيًّا واعتبرها مُرادِفًا للصِّدق في الفنّ، وذلك في مجموعة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «الواقعيّة»1857،كما استُخدمت كلمة الواقعيّة في عام 1955 لوصف أسلوب الرسّام الفرنسيّ غوستاق كوربيهG. Courbe الذي اعتَبر أنّ صِفة الواقعيّة قد أُلصقت به لصقًا لكنّه يَقبل بها ولا يَرفضها"[188]

ورغم عراقة الواقعية (Réalism) وامتداد جذورها في الآداب العالمية فإنّ الباحث عن تحديد مفهوم المذهب الواقعي في الأدب، سيجد اختلافات كثيرة بين العلماء والنقاد حول تعريف واضح له " فلا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا فى اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوّعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت بها لفظة ReaIisme الأوربية وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو لفظة واقع"[189].

وعلى هذا " فمصطلح الواقعية من المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة، وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ومنظري الأدب من جهة أخرى ؛ ففي الفلسفة نجد الاسميين الظاهراتيين (PhenomenoIogistes) الذين ينكرون وجود المعاني والمفاهيم المجرّدة الكلية يعدون هذا المصطلح مجرد اسم مثل سائر الأسماء، وعلى العكس من ذلك نجد المثاليين الذين يعدونه دالا على واقعية الأفكار المجردة ووجودها بالفعل"[190].

ويختلف الأمر في حقل السياسة حيث يعني "مصطلح الواقعية القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة، فالواقعية هنا مرادفة للسلبية والاستسلام، وقد يعدها بعضهم مرادفة للرؤية الموضوعية الإيجابية كما فعل الدكتور محمد النويهي"[191]

والواقعية " نسبة إلى الواقع le Réel: وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان: حقيقي وفني؛ والأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا و أمينا لموافقته ما هو موجود و كائن؛ إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية، و الثاني و هو المعوّل عليه في الأدب- يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره، صحيح أنّه يغترف عناصره من الواقع الحقيقي؛ لكنه يُحور و يزيد و ينقص و يختلق و يعيد

---

[187]- أنور أبو طه، باحث فلسطيني، محتويات العدد صفرين، موقع الملتقى www.moqatel.com :.

[188]- ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص516-517.

[189]- محمد مندور: المرجع السابق، ص90 -92 .

[190]- الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، دمشق، دار الأهالي، ط1، 1996، ص7.

[191]- نفس السابق، نفس الصفحة.

التكوين ليأتي بواقع ليس نسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محاك له و ممكن الوجود و التصور، لأنه يجري في نطاقه و يخضع لشروطه و آلياته العادية"[192]

يقول شلتاغ عبود شراد أن " الحياة في التصور الواقعي ليست دار نعيم وصدق وبراءة، بل إنّ شرها أكثر من خيرها وآلمها أكبر من سعادتها، وإن العدل فيها وهم وسراب، وإن الناس فيها تحركهم غرائزهم وتقودهم أطماعهم إلى الغش والكذب والاحتيال وما تلك المعاني من مثل الكرم والوفاء والشرف والأمانة والنبل إلا أوهام الشعراء"[193] فالحياة تحمل في ثناياها الشر والألم أكثر من الخير والسعادة، كما يشير إلى الطبيعة البشرية الأنانية التي تفضل نفسها وهذا هو الواقع والسبب في مرارته ومأساويته وما المعاني السامية والأخلاق الفاضلة في نظره إلا أوهام الشعراء و تخيلاتهم، وهكذا "الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيما خيرة فهي ليست واقع الحياة الحقيقية، بل"أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان، وهو ذلك الذي عبّر عنه الفيلسوف الانجليزي الواقعي هوبز بقوله: الإنسان للإنسان ذئب ضار"[194]

وفي رأي مندور هي" فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظار أسود، وترى أنّ الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببن البشر لا المثالية والتفاؤل"[195] فإذا كانت "المثالية ترد حقيقة الأشياء إلى الذات وترى أن جوهر الواقع لا يتجلى إلا عبر الإنسان ومن خلال وعيه الذي يضفي المعاني والدلالات على الحياة وهو ما يعرف بالتمركز حول الذات فإن الواقعية وعلى العكس من ذلك تؤكد اللاأنا أي ما هو خارج الذات"[196]، فترى أن الواقع الخارجي" هو الذي يتحكم في الأبنية المعرفية ويحدد أطر الوعي بالذات والعالم على أنقاض مركزية الذات واللوغص، وتؤسس لمبدأ حتمية الواقع وتحكمه في الإنسان"[197]

ثانيا:الواقعية وجدلية المصطلح:

يرى مندور أن مصطلح الواقعية "محدد في الغرب لم ينزل به الاضطراب، ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقي الأصلي الذي يعود إلى لفظة الواقع على العكس ممّا عندنا نحن العرب، والحقيقة أنّ هناك اضطرابا كبيرا في مفهوم هذا المصطلح، ليس عند العرب فحسب، ولكن عند الغربيين أيضا، فليس من شك في أن مفهوم الواقعية في نظر إميل زولا أو فلوبير يختلف تاما عن مفهومها عند جوركي أو فيشر أو جورج لوكاش؟، ويمكن القول بأن بذور المذهب الواقعي قديمة جدا، تلاحظ في طبائع البشر الذين ينقسمون إلى مثاليين وواقعيين بطبيعتهم"[198]

ومصطلح الواقعية " ظهر أولا في الفلسفة وتداوله الفلاسفة لمعارضة المثالية، ثمّ ظهر في الأدب على يد الألمان، حيث تحدث شيلر في كتاباته عام 1798م عن الأدباء الفرنسيين فوصفهم بأنهم واقعيين أكثر منهم مثاليين، ثمّ شاع هذا المصطلح بعدها بين الأدباء الرومانسيين الألمان بمدلوله البدائي البسيط دون أن يتضمن إشارة إلى مذهب أدبي معين، وعنهم أخذ الفرنسيون هذا المصطلح، وأقاموا منه مذهبا أدبيا، ففي عام 1833م استخدم

---

[192]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م ، ص133.

[193]- شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1998م، ص204.

[194]- محمد مندور: المرجع السابق، ص93.

[195]- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ص94.

[196]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص12.

[197]- بودربالة الطيب.د جاب الله السعيد: المرجع السابق، ص53

[198]- الرشيد بوشعير: المرجع السابق، ص8.

مصطلح الواقعية من قبل الناقد الفرنسي جوستاف بلانش **Blanche .G** المشهور بعدائه للرومانسية، وإن كانت الواقعية عنده ترادف المادية، وتعني الوصف الدقيق للملابس والعادات، ولم يتحدد مدلول هذا المصطلح (الواقعية) بدقة إلا من خلال خصومة حادة نشبت في منتصف القرن التاسع عشر بين بعض النقاد التشكيليين من جانب، وكاتب قصصي من الدرجة الثانية هو **شامفلوري 'ChampFleury** من جانب آخر"[199] حيث قام " سنة 1852م بوضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية فعلى الروائي، قبل كل شيء، أن يدرس مظهر الأشخاص، ويسألهم ويمحّص أجوبتهم، ويدرس مساكنهم، ويستجوب الجيران، ثم يدوّن حججه، واضعا حدّا لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة، فيكون المثال الأعلى نوعا من اختزال مقاصد الأشخاص، وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة، إنّ الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساسي، فلقد زال الهوى و الوهم، إنّ الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية"[200] فالمثاليون لا يحبون الانغماس في الواقع، ويميلون إلى التحليق بخيالهم في عوالم أسطورية، أو يؤثرون الانسياق وراء الأماني الوهمية التي قد تصبح في نظرهم حقيقة ملموسة وعلى حد تعبير الدكتور محمد مندور، فإن " رغبات النفس قد تبلغ أحيانا من القوة بحيث تختلط بالواقع، فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينه وبين الحياة وأما الواقعيون فإنهم يمتازون بالحذر وشدة الانتباه إلى الحياة المحيطة بهم ورؤيتها مجردة كما هي في الواقع من غير تزييف، وهذا يعد مفهوما آخر لمصطلح الواقعية يضاف إلى بعض المفاهيم التي أشرنا إليها، وإذا كانت بذور الواقعية ملاحظة في طبائع البشر منذ القدم فإنّها بالتالي ملاحظة بالضرورة في الأدب بوصفه معبرا عن طبائع الناس ونفسياتهم وعاكسا لها"[201]

ويبدو أن " دراسة الواقعية بطريقة منهجية معمقة لم تظفر في النقد الأدبي العربي بالعناية التي تستحقها، بالرغم من كثرة ترديد نقادنا لمصطلح الواقعية إلى درجة الابتذال، لكنهم قليلا ما أجهدوا أنفسهم في تحديده بطريقة علمية موضوعية دقيقة، اعتمادا على أن إطلاق التسمية يُحيل إلى مفهوم واضح بيّن"[202]، وهي نفس الإشكالية في الضفة الأخرى فقد أخذ منهم تحديد هذا المصطلح ردحا من الزمن "على أنّ هذا التحديد لم يصل إليه الفكر الغربي نفسه - مع طول عهده بالواقعية إلا منذ فترة وجيزة نسبيا على يد بعض عمالقة النقد المعاصرين مثل: لوكاتش وفيشر وجولدمان...

---

[199]- ينظر؛ صلاح فضل : المرجع السابق، ص13،11 .

[200]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، ص241.

[201]- الرشيد بوشعير: المرجع السابق، ص8.

[202]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص5-6، بتصرّف

أما في نقدنا العربي فإنّ الإشارة إلى الواقعية قد اقتصرت على تيارين:

أحدهما : يعرض لها بشكل مبتسر عام، و يخلط بينها وبين الطبيعية التي تتسم بالتشاؤم وتغرق في مستنقع السلبيات الآسن وتغفل ما في الحياة من قدرة على التفوق والشعر .

والثاني: يغرقها في الحمام الأيديولوجي الماركسي بطريقة مذهبية متعصبة، متجاهلا انتصار الواقعية النقدية في الآداب الغربية والعربية على السواء"[203]

لكن رغم هذه الفوضى والقلق حول تحديد هذا المصطلح لدى المشتغلين بالنقد " فقد ظل لدى كثير من النقاد - خاصة من الشباب - نوع من الحدس الصائب بأن الواقعية لا يمكن أن تقف عند هذا الحد، ولا أن تقتصر على هذين التيارين، غير أن الظروف العصيبة التي مروا بها في العقدين الأخيرين - خاصة في مصر قد فرضت على كثير منهم عزلة حجبت عنهم امكانية استشراف هذه الآفاق الرحبة"[204]

ثالثا:مصطلح الواقعية في الأدب :

لقد ظهرت بذور الواقعية "عند كثير من أدباء الإغريق، من أمثال »هوميروس» الذي نجد سمات واقعية ملموسة في ملحمتيه الإلياذة والأوذيسة،منها سمة الأسلوب الممثل للأشياء بجميع أبعادها وجوانبها وأجزائها، بحيث تبدو تلك الجوانب منظورة، واضحة محددة، لا لبس فيها ولاغموض، فالأشياء عند هوميروس كلها معرضة لضوء الأسلوب المباشر الذي يعطينا كل أبعادها من أول لحظة، ومنها أيضا عدم التورع عن مزج التي تسمو على الحياة اليومية المألوفة بالحوادث التي يمكن اعتبارها مبتذلة إلى حد بعيد"[205]

أما في الأدب العربي، فقد اشتمل على بعض ملامح الواقعية بدء من العصر الجاهلي، فقد صورت قصائد الشعر الجاهلي الحياة العربية في تلك الفترة تصويرا يكاد يكون فوتوغرافيا، كما عكست المدارس الغزلية الحياة اللاهية في عصر بني أمية لاسيما شعر عمر بن أبي ربيعة، كما عكست النقائض واقع الانقسام السياسي آنذاك، وقد تضمن الأدب العباسي كذلك بعض ملامح الواقعية كشعر المتنبي الذي مثل ما تبقى للعرب من فضيلة وتعال مع طموح للحكم والإمارة، وفي أدب الجاحظ تبرز ملامح الواقعية بقوة، وقد قال عنه محمد بركات حمدي أبو علي بعد مقارنته بأعلام الواقعية في الغرب: " فإذا كان زعماء المذهب الأوروبي الواقعي أمثال بلزاك وفلوبر وغيرهما، يمتدحون الأديب والشاعر والناقد، الذي يجعل إنتاجه الأدبي منجذبا للواقع، ومصورا له، بشّره وخيره، بحسنه وقبحه، بقوته وضعفه، فإن الجاحظ عرف هذا قبل بلزاك وفلوبر بعشرة قرون، وسلك بأدبه ذلك الطريق الذي سلكوه، ودعوا إليه، فربط بينه وبين الحياة برباط وثيق، وأقامه على أسس من دقائقها وأحداثها، وكل قطعة من كتاب البخلاء شاهد قوي على دقة تصوير الجاحظ، وروعة ملاحظته الفاحصة"[206] فهناك ملامح الواقعية في الأدب العربي في مختلف العصور المذكورة آنفا، وهي تظهر مدى ميل هذا الأدب للواقعية، لكنها واقعية تختلف عن واقعية الأدب الحديث في القرن التاسع عشر.

ويعد بلزاك" رائد المذهب الواقعي، و عن دوره في بروز المذهب الواقعي يقول صلاح فضل": "و قد كان أثر بلزاك حاسما في انتصار الواقعية، إذ أنّه هو الذي أدخل

---

[203]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص7. بتصرّف.

[204]- نفس المرجع، نفس الصفحة.

[205]- الرشيد بوشعير: المرجع السابق، ص8-9.

[206]- محمد بركات حمدي أبو علي: دراسات في الأدب،دار وائل للطباعة والنشر، ط1، عمان، 1999، ص120.

مصطلح 'Melieu'الفرنسي الذي يعني البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب، وتعد مقدمته التي كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى (الكوميديا البشرية) والتي أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي، كما كانت مقدمة (كروموبل) لفيكتور هوجو هي إعلان الرومانتيكيه".[207]

والواقع أن المدلول الاصطلاحي " للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية"[208]

أما في الأدب فإن هذا المصطلح يقصد به أحيانا " ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويرا فوتوغرافيا حرفيا وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله.

وبرى بعضهم أنّ الواقعية هي تلك التّي لا تهتم إلّا بمشكلات المجتمع وحياة الشعب"[209]، كما أنّ الواقعية في الأدب تعني " الموضوعية، وتصوير الحياة الواقعية تصويرًا فوتوغرافيًا بعيدًا كلّ البعد عن عناصر الخيال والتشويق والمجاز، وبذلك تكون الواقعية فيها موضوعية صارمة، تمنع تسرب أيّ عاطفة للكاتب،إنما تسلّط اهتمامها على حياة الشعوب والمجتمعات كما هي وبنظرة موضوعية بعيدة عن الانطباعات الذاتية"[210]

ويقول عز الدين إسماعيل بأن" الواقعية هي تصوير الحياة على ما هي عليه"[211]،وهذا التصوير مبدع " للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية ولوكانت تفصيلات مبتذلة وكل ذلك ضمن الإطار الواقعي المألوف"[212]، فعلى الكاتب الواقعي "خلق أشخاصه ورسم ملامحها ويصور البيئة كما يشاء ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا يشعر إزائها بالغرابة والاستنكار"[213] إذ أنّ الواقعية فن " ينبغي أن يُقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية"[214]، فهي تقوم على " ملاحظة مظاهر الحياة وتسجيلها كما هي، بحيث يكون الأديب كعدسة مُصَور، فهو يحصر جهده في اختيار المشهد الذي يروقه ويقوم بتصويره، وبعضهم يضيف إلى ذلك أنَّ المناظر التي تحظى باهتمام عدسة الأديب الواقعي هي تلك التي تنبثق من مشكلات عامة الناس وقضاياهم، وتبرز مآسيهم ومظالمهم"[215]

---

[207]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص15.

[208]- محمد مندور: المرجع السابق، ص93.

[209]- الرشيد بوشعير: المرجع السابق، ص7.

[210]- غسان السيد ووائل بركات ونجاح هارون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق, كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة دمشق، دمشق، 2003، ص53 .

[211]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط9، 2013، ص20.

[212]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص133.

[213]- عبد الرزاق الأصفر: نفس المرجع نفس الصفحة.

[214]- شلتاغ عبود شراد: المرجع السابق، ص204.

[215]-عبد الرحمن رأفت الباشا: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، ص25.

ويُوسع الفيلسوف الفرنسي **روجي غارودي (Garaudi. Rger)** صاحب كتاب: واقعية بلا ضفاف مجال الواقعية أكثر ففي رأيه " أنّ كل عمل فني أصيل، يُعبر عن شكل الوجود الإنساني في العالم، ومن هنا لا يوجد أبدا فن غير واقعي"[216] .

وللأدب الواقعي غاية نبيلة فهو " يؤثر في القارئ ويقوده إلى أن يتخذ موقفا أو رد فعل معين، فالقصة مؤثر، يستثير عفويا موقفا من القاري نفسيا أو سلوكيا، فهو يضع القارئ مثلا في موقف رفض؛ فيرفض من تلقاء ذاته، ويثير إعجابه بأمر إيجابي؛ فيقبل عليه، ويولد لديه نوعا من التعاطف مع النموذج الإنساني؛ فإذا به يحبه ويقدر فيه فضائله أو يكرهه ويمقت مخازيه"[217]

وليست العواطف وحدها ما يوجهه الأدب الواقعي بل يساهم أيضا في" تحريض الفكر، وشحذ الإرادة، وتقوية الشخصية، وإشعار القارئ بأنه مسؤول عن مصيره ومصير مجتمعه، ومشارك للكاتب في البحث عن الأسباب والدوافع وإيجاد الحلول ومنها أيضا التحليل، الذي يتجلى في البحث عن العلل والأسباب والدوافع والنتائج، فلكل ظاهرة اجتماعية سبب"[218]فمهمة الأديب الواقعي لا تقتصر على عرض الظاهرة أو بسط المشكلة مجردة،" بل يبحث عن سببها، ويوجه النظر إليه؛ ليصل بالقارئ إلى القوانين المحركة للمجتمع، وبهذا يزداد وعي القارئ، واستبصاره، وقدرته على التحليل، والتأمل، والملاحظة، والاستقراء، ويصبح مؤهلا لوعي الواقع وتفسيره"[219]

رابعا: الخصائص العامة للمذهب الواقعي:

للواقعية خصائص تميزها عن غيرها من الاتجاهات، ويمكن إيجازها فيما يلي:

- النزول إلى الواقع الطبيعي والاجتماعي والانطلاق منه.
- حيادية المؤلف .
- التحليل
- البحث عن العلل والأسباب والنتائج لكل ظاهرة .
- تفضيل النثر على الشعر لأنّه اللغة الطبيعية للناس فاختاروا جنس القصة، والرواية، المسرحية .
- اللغة المأنوسة الواضحة البعيدة عن التكلف
- الإبداع والخلق
- تركيب عالم شبيه بالواقع، وليس نسخة منه
- البعد عن التقرير، والمباشرة، والخطابة والوعظ
- تجنب الإكثار من التفصيلات التافهة
- التحليل وعدم التسطح
- براعة الوصف والتصوير على المستوى الداخلي، والخارجي لجذب القارئ براعة النمذجة ؛ أي رسم النماذج الإنسانية المختلفة

---

[216]- فاسي مصطفى: البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص307.

[217] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص26.

[218] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص26.

[219] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص27.

- استعمال العاطفة مع إرضاء الحاجات الفكرية والخيالية
- تلاحم الشكل والمضمون[220]
- السعي إلى عرض الحقيقة .
- معالجة الموضوعات العادية.
- استخدام التفاصيل النوعية المعتمدة على دقة الملاحظة.
- تفسير الحياة ومواجهتها بشجاعة دون تهرب.
- تفضيل التصوير اليومي على الخيال الشعري المتكلف[221]

[220] - عبد الرزاق الأصفر: المرجع سابق، ص141-142.
[221] - نسيب نشاوي: المرجع سابق، ص324.

المبحث الثاني:اتجاهات المذهب الواقعي:

أصبح مصطلح الواقعية علَما على مذهب كبير له خصائصه وقد تشعب الاتجاه الواقعي إلى عدة اتجاهات، "اختلفت فيما بينها في المبادئ والأهداف، وإن كانت تتفق كلها في استمداد تصورها من النظرة المادية الحيوانية للإنسان، القائمة بدورها على الداروينية وكما أنها تأثرت كثيرا بالفلسفات الوضعية والتجريبية، والمادية الجدلية".[222]

فظهرت ثلاث اتجاهات للمذهب الواقعي هي؛ الواقعية النقدية، الواقعية الطبيعية، و الواقعية الاشتراكية، يمكن تفصيلها على النحو الآتي:

أولا:الواقعية النقدية :Critique Réalisme La :

لقد تعددت المصطلحات المستخدمة علما على هذا الاتجاه، وهي: "الواقعية الأم، الواقعية المتشائمة، الواقعية الأوروبية، والواقعية النّقدية وهو أكثرها تداولا، والأكيد أنّ وصف هذا الاتجاه من الواقعية بالنّقدية " لم يجئ عفوا ولا اعتباطا، وإنما جاء محصّلة ناضجة لإعادة تقييم الاتجاه الواقعي وإثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية"[223]

والمقصود بالواقعية النقدية ذلك "المذهب الواقعي الأصلي الذي ساد في فرنسا وبلاد أوربا لدى معظم الكتّاب بشكله العام مع الاحتفاظ بالاختلافات المحلية والفردية وتعتد الألوان ضمن التيار الواحد؛ وبشكل أكثر تحديدا الواقعية قبل أن تتفرّع منها الواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية الجديدة"[224]وهو مايُفسر تسميتها بالواقعية الأم.

ولعل تعريف صلاح فضل للواقعية أكثر قربا من تعريف WILIC NIH رينيه ويليك حيث يعرفها " بالتمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر"[225]وكان هذا المفهوم للواقعية النقدية وراء الدعوة إلى " تدمير سلطان الكاتب على عمله الأدبي لكي لا يكون مشروعا وهميا، ولكن لنولي ثقة أكبر للحياة نفسها حتى يتدفق تنوع الحياة في الأدب بحرية، ومن هنا تنبثق الدعوة إلى اللاشخصية، وإلى اختفاء الكاتب خلف الأبطال والمادة ليعلن نفسه مجرد أداة سلبية، مجرد سكرتير وهاهو ذا بلزاك BALZAC يسجل ما يمليه عليه المجتمع نفسه"[226]

ويمكننا القول بأن انبثاق الواقعية النقدية "محصلة لمجمل صيرورة الأدب العالمي السابقة، ويمكن القول إنّه قد أرسيت في تجربة الأدب العالمي، فيما بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، المبادئ الفكرية ـ الجمالية للواقعية النقدية وأسسها كمنهج فني"[227]

ثانيا:خصائص الواقعية النقدية:

يقول محمد مفيد الشوباشي " أنّه مما تتميز به الواقعية النقدية أنها اتخذت من الواقع الموضوعي مصدرا لموضوعاتها بدلا من سيحات الأحلام، وأنها استبدلت دقة التعبير،

---

[222]- أنور الجندي: على الفكر الإسلامي أن يتحرر من سارتر وفرويد ودوركايم، دار الاعتصام، القاهرة، 1979، ص20،12، (بتصرف).

[223]- صلاح فضل:المرجع السابق، ص35.

[224] - عبد الرزاق الأصفر:المرجع السابق، ص137.

[225] - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987، ص197.

[226] - غورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوخل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990، ص264.

[227] - س.بيتروف: الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2012،ص6.

وإتقان الصور بالغموض والتهويل، والإبهام، وآثرت الصدق على التمويه والتضليل، واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة دون الميل مع الهوى واهتمت بالمجتمع أكثر من اهتمامها بالإنسان وعنيت بالمشكلات الاجتماعية أكثر مما عنيت بالعواطف الذاتية"[228]

ومن خصائصها الارتباط بالإنسان في محيطه البيئي وتفاعله وصراعه مع المحيط الطبيعي والاجتماعي يستمد المبدع من هذا المحيط موضوعاته وشخصياته وكذا حوادثه وجميع تفصيلاته، مبتعدا عن كل ما هو مثالي وخيالي.[229]

وتعدد النماذج كما في المجتمع فمنها الرأسمالي، الإقطاعي، العامل، الفلاح، البرجوازي، الأجير، اللص، المحتال، المجرم، المرأة الطيبة، و رجل السلطة... إلخ، وقد أحجمت هذه الواقعية في تجسيدها لهذه النماذج عن التعامل مع العالم الغيبي كالجن والأرواح والملائكة وغيرها، لأن مايهمها هو الإنسان بغرائزه وحاجاته وآلامه وظروفه الموضوعية، لذا سميت مجموعة "بلزاك" الروائية الكوميديا البشرية في مقابل الكوميديا الإلهية لدانتي[230]

ومن خصائصها أيضا"العناية بالتفصيلات الدقيقة والثانوية مما يتعلق بوصف الملامح والأصوات والألبسة والألوان والحركات والأشياء إمعانا في تصوير الواقع وكأنه حاضر"[231]

والتركيز "على الجوانب السلبية في المجتمع كالأخلاق الفاسدة والاستغلال والظلم والإجرام، حتى دعيت الواقعية بالمتشائمة، رغم أن هذا التشاؤم ناشئ عن الرغبة في الرصد والمعالجة، لا عن الرغبة في التشاؤم لذاته.

وأيضا حيادية المؤلف، التي تعني العرض والتحليل، وفق واقع الشخصية بشكل موضوعي لا وفق معتقدات الكاتب ومواقفه الخاصة، فالكاتب الواقعي مجرد شاهد، يدلي بشهادته حسب منطق الحوادث، لكن هذا لا يعني أن الكاتب غير مبال بما يجري حوله، بل يعني أنه لا يريد أن يفرض آراءه وميوله على القارئ"[232]

ومن مميزات الواقعية النقدية كما يرى الناقد واسيني الأعرج " تكمن في جوهرها الرافض للحلول التجارية التي يطمح المجتمع الرأسمالي إلى فرضها على الكاتب"[233]

فبهذه "الخصائص تتفاوت مكانة الأدباء الواقعيين، وفي ظل هذا الاتجاه الواقعي، أصبحت معضلات الحياة وجميع الألوان المحلية، وعادات العصر، وقيمه الجديدة وأحداثه سواء منها المقبول أو غير المقبول، وسواء منها ما تعزف عنه النفس أو ترضى، أصبحت جميعها موضوعات أدبية نقدية تستحق التناول والعلاج كما أصبحت لغة الأدب لا تنفر من الخوض في شؤون الحياة العادية واليومية أو مشاكل الطبقات الدنيا، بل تتسع مفرداتها

---

[228] - محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1970، ص122.

[229] - ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص138-140.

[230] - ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص140-142.

[231] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص121.

[232] - صلاح فضل: المرجع السابق، ص123.

[233]- واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص15.

وأساليبها لتصوير كل زاوية، والدخول إلى جميع أزقة الحياة الشعبية"[234]، وأبرز مثال على هذا النوع من الواقعية رائعة فلوبير مدام بوفاري

[234]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة(مصر)، ص212،178.

ثالثا: الواقعية الطبيعية :La Réalisme NaturelIe

إنّ ما يسمى الواقعية الطبيعية، " هي مذهب زولا، بما تتضمنه من معالجة علمية وتتطلبه من فلسفة مادية حتمية "[235] حيث تعتبر الواقعية الطبيعية في حقيقة الأمر" تطورا طبيعيا للواقعية، فأصحابها يؤمنون بأنّ المسيطر على البشرية هو حقائق حياتهم العضوية كالغرائز وحاجات البدن المختلفة، وأمّا الروح فظاهرة ثانوية لا سلطان لها على البشر، ومن هنا يردون تصرفات الإنسان إلى عمل الغرائز الغامض"[236]،وهذا " الاتجاه تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر على يد إميل زولا، ولم يجر تحديد هويته إلّا في القرن العشرين"[237] فقد أسس زولا " بكتاباته النظرية، ورواياته التّي جاءت تطبيقا لما دعا إليه هذا المذهب وتأثر في مذهب LOKAS بالنظريات العلمية التي شاعت في عصره، ولا سيما ماورد في بحث الوراثة للوكاس، حتى غدا يرى الإنسان مسيَّرا في الحياة، فلا اختيار له"[238]، وهذا ما جعل شخصيات روايته تبدوا مسلولة الإرادة تحركها الغرائز والوراثة.

وقد استعان أصحاب هذا الاتجاه بالعلوم التجريبية وعلم النفس لتحليل الواقع الاجتماعي فظهرت نظرياتها في آدابهم، وهو ما يؤكده بشيء من التفصيل "محمد مندور" بقوله: "ويتصل بهذا المذهب ظهور علم التحليل النفسي .Psychanalyse وقد راجت تلك الأبحاث في ألمانيا و النمسا ثم امتدت إلى أوروبا كلها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وكذلك في أمريكا، فكتب فيها فرويد وأدلر وينج وغيرهم ممن بحثوا عن مركبات وعُقَد النفس والأحلام وعمل الغرائز، وصاحب ذلك أيضا نمو علم النفس التجريبي وهو الذي يدرس الإنسان في المعامل ككائن عضوي، وكل هذه الدراسات من شأنها أن تساعد على نمو الاتجاه نحو الطبيعية في الأدب"[239] فقد وجهت هذه العلوم ممثلي هذا الاتجاه وفي مقدمتهم إميل زولا، وجهة مغايرة في بعض النقاط عن الواقعية النقدية " بحيث صاغ إميل زولا معلم هذا الاتجاه في كثير من كتاباته النظرية أهمها كتابه الرواية التجربيية ويعود زولا بالطبيعية إلى "ديدرو" مؤكدا أن الطبيعية ليست مدرسة أدبية بل هي طريقة فحسب، كما أنها ليست حالة ثورية وفوضوية، بل هي تطور طبيعي، كان هدفه إدخال الكاتب الطرق العلمية الخاصة بالطبيعة في الأدب، ثمّ البراهين التي تقدمها هذه العلوم، فالطبيعية كما أرداها زولا تتبع الواقعية فيما يتعلق بالملاحظة، والكاتب الذي يعترف به زولا دائما هو بلزاك، لكن يجب على الملاحظة أن يقودها افتراض يفترض التدقيق فيه"[240]

رابعا: خصائص الواقعية الطبيعية :

---

[235]- رينيه ويليك: المرجع السابق، ص191.

[236]- محمد مندور: المرجع السابق، ص111.

[237] - عبد الرزاق الأصفر:المرجع السابق،ص142-143.

[238] - فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 1989، ص76.

[239]- محمد مندور: المرجع السابق، ص111.

[240]- ينظر: فيليب فلن تيغيم: المرجع السابق، ص256،249

و يمكننا إجمال أهم خصائص هذا الاتجاه على النحو الآتي:

- تُصور العالم من الوجهة العقلانية المادية فقط، والابتعاد التام عن المثالية، والإخلاص الكامل للعلم الطبيعي، والفلسفة المادية والوضعية، ولم تكتف الواقعية الطبيعية بذلك، بل أخذت تهاجم الأديان، وتسخر منها، فالدين عندهم معوق للتقدم، وقد أضاف (زولا) إلى هذا السيجمونفرويدية في التحليل النفسي كعقدة (أوديب) وعقدة (إليكترا)، وكون الجنس المحرك العميق للسلوك، كما أضاف تأثير البيئة في تكوين السلوك والطباع، فبدت رواياته رديفة للعمل التجريبي، الذي تطور على يد (داروين)، (وكلود برنار)، (وفرويد) وغيرهم.

-ابتعاد الواقعية الطبيعية عن الحياد، فالموقف صريح، واضح إلى جانب التقدم البورجوازي، والديمقراطية، ومحاربة الفساد، والظلم والانهيار الأخلاقي .

-المبالغة في التعبير عن الواقع الطبيعي إلى درجة الاهتمام بالأمور القبيحة والوضيعة، والألفاظ البذيئة بدعوى أن ذلك من تصوير الواقع الحقيقي، تصويرا علميا أمينا، فلا مبرر للمواربة والتنميق

- تنظر الواقعية الطبيعية إلى المجتمع في إطار الوحدة الكلية المتماسكة، أي كالجسد الواحد، يتضامن أعضاؤه جميعا في مسؤوليتهم صلاحا وفسادا[241]

- " التفاؤل واليقين بانتصار العلم والحب وسيادة الحرية والديمقراطية والعدل، لكن هذا الاتجاه من الواقعية لا يلغي الاستثناء، إذ ظهر الكاتب "هنري بيك 'H.Beeque في كتاباته المسرحية متشائما لا مباليا بالهدف الإصلاحي ومن أمثلة كتاباته مسرحيتا: الغربان، والباريسية"[242]

خامسا: الواقعية الاشتراكية :Social Réalisme La

الواقعية الاشتراكية كما يقول جلال فاروق الشريف " رؤية للمجتمع والكون، ومنهج في العمل الأدبي ، والفني"[243] وهي " تصور المجتمع كوحدة كاملة بشكل يحدث أثرا فوريا، و أن تكشف النسق الذي يجري عليه تطوره"[244]، ونجد بذورها الأولى في" فلسفة سان سيمون 1760-1825م في دعوته لتوجيه الفن وجهة اجتماعية، وفلسفة جوزيف برودون 1809-1865م الذي نادى بوجوب خدمة الفن للمبادئ الاجتماعية ثمّ أصبحت مادية اشتراكية فيما بعد"[245]

والواقعية الاشتراكية هي في واقع الأمر "مدرسة إيديولوجية ملتزمة سواء على الصعيد الإبداعي أو النقدي؛ ولكنها تلح دوما على أن يكون الالتزام نابعا من صميم القناعة، يتفق من لقاء ذاته وليس مجلوبا أو مفروضا أو مرائيا أو مجاملا"[246]، فهذا الالتزام الذي تلح عليه الواقعية الاشتراكية و تؤكد على ضرورته، تشترط فيه الحرية أما الناقد الجزائري محمد بوشحيط فيرى" أن الواقعية التي نفهمها هي امتزاج الأنا، والنحن والكل امتزاجا عضويا في وحدة غير قابلة للانفصال."[247]

---

[241] - عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص209.

[242] - ينظر: عبد لرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص142-143.

[243]- جلال فاروق الشريف: إن الأدب كان مسؤولا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978، ص14.

[244]- انظر: جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي، دار الآفاق للنشر والتوزيع، مصر، 1119، ص131.

[245]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص328.

[246]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص145.

[247]- محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص125.

كان ظهور الواقعية الاشتراكية " رد فعل على الاتجاهين السابقين للواقعية، فقد ناهضتهما الواقعية الاشتراكية التّي كان من أول من بشّر ببعض مبادئها مكسيم جوركي"[248] ويرى نبيل راغب أن " جوركي هو أول من صاغ اصطلاح الواقعية الاشتراكية كمقابل مضاد للواقعية النقدية وحاول تطبيقها في أعماله وفي بلورتها في اتجاه أدبي له ملاحمه المتميزة ولكنها تطرفت بعد ذلك في العشرينات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن وأصبحت المرجعية والنقدية اللعبة المفضلة لأدباء الواقعية الاشتراكية"[249]، وانتشرت مع اتساع الدراسات الاشتراكية و التطبيق الاشتراكي "، ولمّا كانت الاشتراكية نظرة فلسفية واجتماعية تشمل كل فروع المعرفة والحياة فقد اهتمت بالأدب الواقعي ووجهته وجهة خاصة تناسبها، ووجدت فيه خير مصور للواقع، وباعث للوعي وحافز إلى التغيير باتجاه التقدم، ومن هنا نشأت الواقعية الاشتراكية في الأدب وأصبحت مدرسة علمية لها منهجها العقائدي المتميز الذي تم من خلاله استخلاص مدرسة نقدية سميت بمدرسة الواقعية الاشتراكية، وقد تبلورت معالمها في الثلاثينيات من القرن العشرين"[250]

وفي فلسفة الواقعية الاشتراكية " الحياة الاجتماعية تتكون من بنيتين، بنية تحتية وبنية فوقية تكمن فيها النظم الثقافية والسياسية والوعي الذي فيه الأدب، والبنية التحتية المؤثرة والفعالة في البنية الفوقية وبالتالي فإن أي اهتزاز في البنية التحتية لابد وأن يوافقه تغيير في البنية الفوقية إلا " أن ذلك الدور السلبي للوعي والثقافة، لم يكن عند الفلاسفة الأوائل ولكنة تجلى في قول ماركس: ليس وعي الإنسان هو الذي يحدد وجودهم بل العكس من ذلك وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم، ومن هما نلتقي بالمعادلة الآتية:

اهتزاز في البنية التحتية >— تغير طبقي

تغير طبقي >— وعي + أدب متغير

جاعلة للصراع الطبقي بين الإقطاع والبرجوازيين، أهمية باللغة في تعبير الأدب"[251]

ويقوم موقف الاتجاه الاشتراكي من قضية الالتزام ومن الأدب "على إحكام الصلة بين الأدب و الحياة وعلى رسالة الأديب ودوره الفعال في توجيه المجتمع وتثقيفه وتحريره وبث الوعي فيه وقيادته في طريق التطور والتقدم والتغيير والتحرر من كل ما يقيّده ويعوق مسيرته"[252]، وتختلف الواقعية الاشتراكية عن الواقعية الأوروبية في ناحية واحدة، "فالواقعية الأوروبية واقعية نقدية تصف حالة المجتمع كما هي دون أن تضع الحلول بينما الواقعية الاشتراكية تصور الشر وتفتح نوافذ للتخلص منه"[253]

سادسا:خصائص الواقعية الاشتراكية:

إجمالا يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

---

[248]- محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص178-179.

[249]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، مصر، ص42.

[250]- عبد الرزاق الأصفر:المرجع السابق، ص144.

[251]- نبيل راغب: المرجع السابق، ص331.

[252]- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص37.

[253]- سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ص83.

-تنطلق الواقعية الاشتراكية من الواقع المادي من خلال فهم عميق للمجتمع والعوامل الفاعلة فيه والصراعات التي ستفضي بالتغيير

-الواقعية الاشتراكية علمية تؤمن بوحدة قضايا الشعوب ووحدة نضالها في سبيل التحرر الاجتماعي والسياسي، وتدين مختلف أنواع الاستعمار والاستغلال والتمييز الديني والعنصري.

-للأديب رسالة جوهرية إيجابية وهي الاتجاه مع المجتمع لبناء مستقبل أفضل للجماهير العريضة، فالواقعية الاشتراكية متفائلة، تؤمن بانتصار الإرادة الجماهيرية التي تكون وجهتها في طريق الحق والخير دائما.

- طغيان النظرة الماركسية على هذا الاتجاه الواقعي .

-عدم الاكتفاء بالتصوير بل لابد من تطعيمه بالتحليل واستخلاص العوامل المساعدة على صياغة المستقبل التقدمي، فالكاتب ليس شاهدا أمينا بل هو يتدخل لتغليب الإيجابيات وتعزيز النضال.

–تعطي الواقعية الاشتراكية أهمية كبرى لرسم وإبراز النموذج البطولي في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير والوعي والتضحية، بحيث يصبح نمطه مثالا للمناضلين ليقتدوا به.[254]

-لا تهمل الواقعية الاشتراكية " المقومات الفنية، كالمقدرة اللغوية، والأسلوبية، وبراعة التصوير الطبيعي، والنفسي، وحرارة العاطفة، وهي تتجه إلى الجماهير في خطابها، ولذلك تختار اللغة السهلة المتداولة، ولا تقيم وزنا لأدب، يؤدي الأهداف دون حس مرهف وأداء فني، فالمضمون والشكل متكاملان"[255]

ومما تميّزت به أيضا "عدم انتصار الذات على الموضوع في الأعمال الأدبية، وانتصار المضمون على حساب الشكل، وكان الإصلاح يتم عن طريق النقد المباشر، كما عنيت بتصوير واقع جديد فليس من الضروري لكي يوصف الأديب بالصدق أن يقص ما يحدث فعلاً أو ما يغلب حدوثه، بل يكفي أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولية"[256].

فهذه الاتجاهات الثلاثة؛ الواقعية النقدية"، "الواقعية الطبيعية"، و الواقعية الاشتراكية "شكلت مجتمعة المذهب الواقعي الذي ترك تأثيرا بارزا في مختلف الآداب، و برزت فيه أقلام أدبية عالمية متميزة مثل بلزاك، فلوبير"، زولا، و "جي دي موباسان"...إلخ

---

[254] - عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص146.

[255] - عبد المنعم تليمة: المرجع السابق، ص210-211.

[256] - محمد مندور: الأدب ومذاهبه،ص104

سابعا: الواقعية الإسلامية:

اقترح هذا المصطلح(الواقعية الإسلامية) أحمد بسام ساعي في كتابه(الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد) ، وقد حاول أن يوضح مفهوم مصطلحه من خلال التمييز بينه وبين أنواع الواقعيات التي عرفها الأدب، فالواقعية الإسلامية في نظره تصور " الإنسان-من خلال واقعه الحقيقي-ليس عقلا فحسب، أو قل ليس مادة خالصة، إنه روح ومادة، وعقل وما وراء العقل، وواقع وحقيقة، إن كلا من الواقع-الواقع الأرضي المادي-والحقيقة-الحقيقة السماوية العليا-يتعاضدان لقيام الواقعية الإسلامية في الأدب"[257]

ويوظف حلمي محمد القاعود مصطلح (الواقعية الإسلامية) كذلك في كتابه (الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني) ، ويُبيّن وجوه اختلاف الواقعية الإسلامية عن الواقعية الأوروبية (الانتقادية والطبيعية) والواقعية الاشتراكية (الماركسية) مع وجود أسس موضوعية وفنية مشتركة بينهما ويؤكد أن الواقعية الإسلامية مع انتقادها للواقع" تنطلق في انتقادها من التصور الإسلامي الذي يكون دائما منصفا، فلا يبالغ ولا يهول، أيضا، لا يتحامل بسبب المغايرة في الانتماء، ولا يحبذ الصراع بين الطبقات كما يبتغي الواقعيون الاشتراكيون، فضلا عن أن الأمل في الواقعية الإسلامية، هو أمل إيماني يقوم على أساس نصرة الله في كل الأحوال، حياة وموتا"[258]

كما أن الواقعية الإسلامية من هذا المنطلق"تمثل الصياغة الفكرية والتطبيقية لمفهوم الأدب الإسلامي في صورته المقبولة والمؤثرة في مجال الرواية والقصة على الخصوص، حيث تحقق الغاية الخلقية والفنية لعملية الإبداع الأدبي"[259]

ثامنا:مبدأ الالتزام بين الواقعية في الأدب الغربي والأدب الاسلامي:

إن القاسم المشترك بين الواقعية في الأدب الغربي والأدب الإسلامي هو مبدأ الالتزام "الوافد من فرنسا، وتحديدا من جان بول سارتر، فقد ظهرت دعوة التزام الشاعر في فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة عام 1935"[260]، ويرجع مفهوم الالتزام في الأدب إلى " تقيّد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، والتزامهم بالتعبير عنها، والدعوة إليها، وتقريبها إلى عقول الجماهير"[261]

وإذا كان الالتزام في المذهب الماركسي يفرض على الأديب نوعا من القضايا وفي الفلسفة الوجودية دعوة إلى الحرية المطلقة، فإن" الالتزام في نطاق الحرية الإسلامية، لا

---

[257]- أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة للنشر، جدة، السعودية، ط1، 1405هـ-1985م، ص17.

[258]- حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1416هـ-1996م، ص15.

[259]- حلمي محمد القاعود: المرجع السابق: ص16.

[260]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص457.

[261]- حسين محمد بن سعد: الالتزام الإسلامي في الأدب وبحوث أخرى، الرياض، مطابع الفرزدق التجارية، 1984م، ص13.

يضع قيدا على فكر ولا يعطل مسيرة أي جهد علمي، ولا يصادر إبداعا فنيا، إنّه تحرير للطاقات الإنسانية كي تؤدي دورها، وتحقق ذاتها، ولا يحد من طبيعة التفاعل الإنساني الخلاق"[262] والالتزام من وجهة نظر الأدب الإسلامي شيء فطري وأمر طبيعي لأنه غالبا ما نجد " في الإنسان ميلا للالتزام، ميلا لأن يلتزم بأشياء معينة وينفذها، ولو وجد في نفسه طليقا من كل التزام خارجي لفرض على نفسه أمورا معينة والتزم بها... إرضاء لما في طبيعته من ميل للالتزام، ومن ثَم فالفوضى المطلقة لا وجود لها، ولا يمكن أن توجد، لأنها ليست جزءا من طبيعة الإنسان، ومع عمق هذا الميل للالتزام في الطبع البشري فإن فيه إلى جانب ذلك ميلا للإحساس بأنه غير ملتزم، وأنه يؤدي الأشياء لأنه هو يريد أن يؤديها لا لأنها مفروضة عليه"[263]

وممّا سبق نستطيع القول بأن عنصر الالتزام " ظل يرافق الأدب الإسلامي منذ نشأته ولم يظهر بشكل جلي إلا مع بروز أبحاث محمد قطب في كتابه: منهج الفن الإسلامي، ونجيب الكيلاني في كتابه: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ومحمد إقبال في كتابه: جمالية الأدب الإسلامي وغيرهم، وكلها تدور حول تعريف الالتزام الإسلامي "[264] بأنّه " ليس جمودا وتحجرا، وذلك لأنه التزام بالثوابت والأصول التي لا تتغير أبد الدهر...وهكذا تبقى القيم الخالدة ما بقي الدهر ويبقى الالتزام بها حفاظا على الحياة وحماية لها من الزيغ والفساد والانحراف والظلم والفتن"[265]، إذا فالأدب الإسلامي،" قديمه وحديثه، ملتزم بالرؤية الإسلامية تجاه الكون والحياة والإنسان... ومن هنا يصبح للالتزام، كما ينبغي أن يدركه الأدباء المسلمون، أربع شعب رؤيوية، وداخلية وأدبية وخارجية، أي تصورية وذاتية وفنية واجتماعية، إنّه بؤرة تتجمع عندها جميع الجوانب المذكورة لتخلق معادلة تعطي كل جانب حقه من الوظيفة فلا يغيب عنصر لصالح بقية العناصر، ولا يتم التركيز على جانب دون الجوانب الأخرى كما هو حاصل في قطاع كبير من الإبداع الأدبي الإسلامي"[266]

---

[262] - نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي،(د ط) رئاسة المحاكم الشرعية بقطر، ط1، قطر، ص8.

[263]- محمد قطب: دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، بيروت، 1974م، ص120.

[264]- لخضر العرابي : مفهوم الالتزام في الأدب الإسلامي، مقال بمجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،ع6، ماي، 2007م، ص85.

[265]- نجيب الكيلاني: المرجع السابق، ص83.

[266]- محمد إقبال عروى: جمالية الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص13.

المبحث الثالث: أثر المذهب الواقعي في الأدب:

أولا: أثر المذهب الواقعي في الأدب الغربي:

فضّل المذهب الواقعي الأدبي باتجاهيه النقدي والطبيعي النثر بأنواعه وعلى رأسها الرواية والمسرحية على الشعر، أما الاتجاه الثالث أي الواقعية الاشتراكية فقد امتد تأثيرها على الشعر أيضا، ولهذا الأمر عدة أسباب موضوعية غالبا، بعضها راجع إلى طبيعة خصائص المذهب الواقعي في حد ذاته وفي هذا يقول عبد الرزاق الأصفر: " فضّل الواقعيون النثر على الشعر لأنّه اللغة الطبيعية للناس أمّا الشعر فبالرومانسية أشبه ولها أنسب، فاختاروا جنسي الرواية والمسرحية، ونالت الرواية النصيب الأوفى من أدبهم لأنها تتيح مجالا واسعا ومَرِنًا للوصف والإضافة والتعليل، وتستوعب أزمانا طويلة وتغطي أمكنة كثيرة، وتتضمن شخصيات غير محدودة وأتت المسرحية في المقام الثاني ثم جاء الشعر في وقت متأخر مع المد الاشتراكي، وهذا لا يعني أن النثر الواقعي مجرد من عنصر الشعرية بصرف النظر عن الوزن والقافية، لقد استفاد كتاب كثيرون من اللمسات الشعرية المستحبة ولاسيما في تصوير العواطف والتصوير الخيالي الفني، كما فعل بلزاك الذي عرف كيف يستفيد من الرومانسية في إبائها فأكسب أسلوبه الحيوية والحرارة وبراعة الصورة وموسيقى العبارة"[267]

وقد ظهرت الواقعية في الأدب والمسرح منذ الأزمنة البشرية الأولى؛ لأنّ "الواقعية حتمية، تفرض نفسها منذ ومضات الفكر الإنساني الأول، وما كان الإنسان ليفكر، أو ينتج، لولا تفاعل فكره مع العالم المحيط به"[268]، "لأنّ المسرح الكلاسكي نفسه، في أيام اليونان، كان يعرف الواقعية ولاسيما في كثير من مآسي يوربيدز، وملاهي أرستوفانز وميناندر، وغيرهما من الكتّاب الذين ضاعت مؤلفاتهم، ومعظم مآسي يوربيدز إذا نزعنا عنها الشعر وما كان في كل منها يعرض مشكلة اجتماعية أو يهاجم خرافة دينية أو يسخر بمبدأ سياسي أو يهدم تقليدا سخيفا من التقاليد التي لم تكن تستقيم في نظره وما يجب للحياة من حرية وانطلاق"[269] فغاية الواقعية هي "محاولة دراسة واقع الإنسان، وتحسين حاله، عن طريق الكشف عن حقيقته كشفا موضوعيا، وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها، وتتحكم بصياغته ككائن،"[270] والواقعية " تتجاوز كل الحدود المكانية والزمانية بالنظر إلى ارتكازها على مبدأ الانعكاس الموضوعي، وتمثل الأدب للواقع أيا كان مكانه أو زمانه"[271]

---

[267]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص141.

[268]- رشيدة مهران: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، الإسكندرية، مصر، 1979م، ص17.

[269]- دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، الدار المصرية اللبنانية، ص213.

[270]- إبراهيم حمادة: المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1994، ص287.

[271]- انظر: صلاح فضل: المرجع السابق، ص6.

وقد جعلت الواقعية "المسرح يتخلص من أرديته القديمة، وأبعدت الدراما الحديثة عن الطنطنة اللغوية، وجعلتها أقرب ما تكون إلى اللغة العادية، التّي عدت أول ملامح المسرح الحديث، الذي تأثر بالثقافة الجديدة والمشكلات المستحدثة للرجل العادي، فصور حياة الأغلبية المطلقة من أبناء الشعب، مُعبرا عن آلامهم، ويبحث في أهدافهم العامة والخاصة، وفيما يخضعون له من عوامل"[272]

وتطور المسرح شكلا ومضمونا تبعا لتطور المجتمع، وتماشيا مع الظروف المتغيّرة، فهو فن جماهيري، يتحول إلى فن أخلاقي وسياسي " ينشد الانسجام الاجتماعي، ويعبّر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية، ويحبّذ بالضرورة سياقا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعي، ويندد بأضدادها"[273] فالفن، كما يقول رينيه ويليك: "لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكّدنا على قدرة الفنان الخلّاقة المُشَكِّلة، فالواقع كالحقيقة، أو الطبيعة، أو الحياة هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي كلمة مشحونة بالقيمة، وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى"[274]

ثانيا: أثر المذهب الواقعي في المسرحية الغربية:

يعد "إبسن النرويجي هو أول من أدخل الواقعية إلى الدراما، وتبعه برناردشو الإنجليزي، وأنطون تشيخوف الروسي، وقد التزموا جميعا، بقضايا مجتمعاتهم"[275]، فالمسرحية الواقعية " تدين في فنها و موضوعها للمبدع النرويجي إبسن الذي كان له تأثير على كل المبدعين الأوروبيين، لاسيما الإنجليزيين منهم، كانت أولى مسرحياته الواقعية مسرحية :رابطة الشباب) و مسرحية (أعمدة المجتمع)، ثم توالت مسرحياته الواقعية فكان منها: (بيت الدمية)، (عدو الشعب)، (أشباح)، و(البطة البرية)، تميّزت مسرحياته باللون المحلي وبكونها مسرحيات أفكار لا مسرحيات قصص، بحيث تأتي الفكرة أولا ثم تأتي القصة بعدها، وقد صور فيها المجتمع المعاصر له بكل مشكلاته و أبعاده، بحيث رثى حال الطبقات الكادحة المستغلة من قبل الحكام والتجار، وأوصى الشباب أن يكونوا خيّرين لنفع وطنهم، وأن يسعوا إلى تغيير المنكر، كما أوصى المرأة أن تكون مستقلة لها كيانها وأفكارها الخاصة، وألا تكون مجرد دمية بيد الغير، كما حذّرها من الغطرسة وحب التظاهر والخيلاء، وحذر الآباء من حياة الطيش قبل الزواج، كانت هذه أفكاره في مذهبه الواقعي"[276] وعن إبداع إبسن وتأثيره يقول عمر الدسوقي: " لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجرؤ أحد على

---

[272]- فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص84.

[273]- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، مصر، ص149.

[274]- رينيه ويليك: المرجع السابق، ص184.

[275]- انظر: سهى إبراهيم عبد السلام: الواقعية في المسرح المعاصر نعمان عاشور نموذجا، مصر العربية للنشر، ط1، ص16.

[276]- ينظر:عمر الدسوقي: المسرحية- نشأتها- تاريخها- أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص171،174.

الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها، لقد كشف عن مساوئ المجتمع بصراحة بشعة...وفتحت هذه الصراحة أمام كتّاب المسرحية طرقا عديدة، فلم تنقلهم من المسرحية الإبداعية الرومانسية إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية فحسب، ولكن دلتهم على موضوعات كانت مغلقة، وبمعالجة هذه الموضوعات أتتهم أفكار جديدة ونظريات حول العالم، وعلى يد إبسن ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير، وإن شاهدت رواية الأشباح فلن تجد شيئا يمثل في الواقع، وإذا شاهدت (بيت الدمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسيا لا عضويا، و لم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة، وإنّما هي حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترتسم على وجوههم أمارات الحزن والمَسَّرة، والحب والكراهية، والرجاء واليأس في صورة بسيطة واقعية وقد وُجدت طريقة إبسن تلميذا بارعا أربى على أستاذه فيما أنتج، وفاقه شهرة وعبقرية واستقرّت على يده المسرحية الفكرية، ذاك هو جورج برناردشو"[277]

وإن كان برناردشو" رائد هذا النوع من المسرحيات أي- المسرحية الفكرية- فإن كاتبا آخر إنجليزي الأصل هو جون جولز ورثي كان أعظم كتّاب المسرح الإنجليزي ذي التوجه الواقعي الطبيعي، من مسرحياته؛ (الصراع)، (الهاوية)، و(الصندوق الفضي)، وكذلك برع من كتّاب المسرحية الإنجليز: سومرت موم، و بشكل عام، فقد كانت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب، وظلّت كذلك حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، لذا سادت المسرحية الاجتماعية طبقا للمذهب الواقعي"[278]

وفي روسيا"نجح تولستوي فيما فشل فيه زولا، فقد كان طبيعيا إلى حد بعيد في تمثيلية: سلطان الظلام، حيث صور قوة تأثير البيئة وتحكمها تحكما جبارا طاغيا في الفرد"[279]، كما كان من أبرز كتاب المسرح و المسرح الواقعي فيها أنطون بافلوفتش تشيكوف المبدع الذي تميّزت "مسرحياته الواقعية باستخدام تقنية الحدث المباشر، وتعد جزءا مُكملا للتراث المسرحي العالمي، لقد أظهر فيها تفهما كبيرا للطبيعة الإنسانية في أوضاعها المتنوعة والكثيرة"[280]، و" قد سار جوركي (1868-1939) وتشيكوف (1890-1904) على أثر تولستوي، فصوّرا تلك المعركة الحزينة المؤلمة بين المرء وبيئته تصويرا طبيعيا، غير أنهما عنيا عناية شديدة بهذه النفوس الضعيفة العاطفية المسلوبة الإرادة"[281]

أمّا المسرح الفرنسي الذي عرف الأدب المذهب الواقعي أولا فتقول ليلى عناني أن تأثير المذهب الواقعي كان كبيرا في الفن المسرحي خارج فرنسا"... فالمسرح الواقعي عرف

---

[277]- عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص178.

[278]- ينظر:عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص179.

[279]- دريني خشبة: المرجع السابق، ص177.

[280]- إبراهيم خليل: أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الإيراني، ضمن كتاب؛ من الصمت إلى الصوت فصول أدبية و لغوية، لمجموعة من المؤلفين، ط1، دار لغرب الإسلامي، بيروت، 2000، ص 319.

[281]- دريني خشبة: المرجع السابق، ص178.

خارج فرنسا ازدهارا لم يعرف له مثيل في بلد الواقعية نفسه"[282]، والسبب في رأيها "أنّ القصة كان لها مرة أخرى نصيب الأسد من الميراث الواقعي لأدب القرن التسع عشر"[283] وكان من كتّاب المسرح الواقعي الفرنسي "إميل زولا رائد الواقعية الطبيعية، إذ " أن زولا - أمير القصة الطبيعية في الأدب الفرنسي - أدرك ما للمسرح من خطر في هذا الميدان، فحاول أن يغزوه بتمثيلية من النوع الطبيعي اسمها "تريزا راكان" ففشل، وفشلت تمثيليته.."[284]

وقد أخذ على مسرحه الطبيعي وعلى الاتجاه الطبيعي في المسرح عدة مسائل منها "تحويل المسرح إلى مكان مماثل للمشرحة، بما فيها من مناظر مؤذية للمشاعر أو تحويله إلى معمل تجارب حقيقي يتعامل مع المادة الصرفة الجامدة دون اعتبار لشعور أو جمال أو فضيلة، كذلك أخذوا على مسرحياته أنها لم تتمثل تنظيرات زولا في اتجاه النزعة الطبيعية ولم تحرز أي نجاح يذكر إلا في جانب المنظر المسرحي الذي جسد أثر البيئة بما يقتضيه الحدث المسرحي والشخصية، كذلك أخذ على زولا ضعف رسمه لشخصية (تريزا) إلى جانب لجوئه إلى حِيَل درامية مع أنه يرفضها في تنظيراته، وأخذ على تلك النزعة تقييدها لخيال الكاتب ولخيال الجمهور، وأخذ عليها وعلى زولا اللجوء إلى المصادفة في بنية الحدث، واللجوء إلى بناء درامي متدرجا وإنهاء مسرحيته تريزا راكان نهاية قائمة على عدالة القصاص من البطلين القاتلين مناقضا رفضه لمثل تلك النهاية فيما نظّر له في كتاباته المُؤسسة للنزعة الطبيعية حيث طالب أدباء الطبيعية برفض فكرة تدرج البناء الدرامي ودعوته لعشوائية البناء"[285] فأبرز انتقاد وجِّه إلى زولا والمسرحيات الطبيعية بشكل عام هو التناقض الظاهر بين النظرية والتطبيق، وهو ما تظهره مسرحية زولا السّالفة الذكر، حيث تحكي مسرحية تيريز راكان، تفاصيل خيانة زوجية تقع فيها امرأة تدعى تريز وهي " زوجة رجل قصير القامة، هزيل، ذو شعر أشقر باهت، يدعى كميل، وهو رجل مريض يرتجف دائما من الحمّى، مع صديق له يدعى لوران وهو رجل قوي البنية، عريض المنكبين. فكّرا في تنفيذ جريمة خرساء تُنفذ دون خطر للتخلص من الرجل العليل بعد أن أصبحا عشيقين. وفعلا نفّذ لوران جريمته برمي كميل في النهر وكل ما استطاعه كميل هو عض رقبة لوران وانتزاع قطعة منها، وبعدها تظاهر الخائنان بالغرق، وبعد عدّة أشهر من تنفيذ جريمتهما انتهى بهما الأمر إلى الزواج وقد أعانتهما بائعة الخرداوات والدة كميل والتي أصيبت بالشلل والبكم بعد سماعها لاعترافهما بقتل ولدها الوحيد، فكانت تعاودها فكرة واحدة بطريقة آلية ولداي قتلا ولدي، لكن مع الوقت، استحالت الحياة بين القاتلين فراح يسعى كل منهما للتخطيط لجريمة جديدة تخلصه من جريمته الأولى، فبدا لهما قتل أحدهما للآخر أمرا طبيعيا

---

[282]- ليلى عناني: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، ص55-56.

[283]- ليلى عناني: المرجع السابق، ص56.

[284]- دريني خشبة : المرجع السابق، ص178.

[285]- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006، ص50-51.

وحتميا فرضه قتلهما لكميل، وبعد أن تنّبه كل واحد منهما لرغبة الآخر في التخلص منه، اقتنعا بضرورة موتهما معا، وتنتهي هذه المسرحية بتناولهما السم من كوب واحد فانتحرا وكان ذلك أمام مرأى السيدة راكان"[286].

أكسبت الواقعية المسرح " سمات خاصة وواضحة على صعيد الكتابة والعرض إذ كانت المسرحيات الواقعية استمرارا للمسرح التقليدي عل صعيد البنية الفنية، لكنّها من جهة أخرى اقتربت كثيرا من الواقع سواء من خلال الشخصيات أو اللغة المسرحية حيث أصبحت تلامس الحياة اليومية للناس، عن طريق إبرازها لتفاصيل الحياة اليومية مفسرة دوافع وأفعال الشخصيات وفق أسباب اجتماعية أو نفسية، متوجهة إلى البحث عن صيغ حداثية تعالج عن طريقها تلك الموضوعات المطروحة، وما ساعد على هذا هو ظهور فن الإخراج"[287] وبالتأكيد كان أثر المذهب الواقعي في المسرحية كبيرا وفعّالا، تتوج بظهور نوع جديد من المسرحيات هو ما يعرف بمسرحية النكرة، كما برزت أسماء في سماء المسرح العالمي، كان لها ثقلها الأدبي وتأثيرها في مسار المسرحية، أمثال "إبسن"، "برناردشو"، تشيكوف"، وآخرون ممن خلدوا هذا المذهب الأدبي وخلّدهم.

ثالثا: أثر المذهب الواقعي في الأدب العربي الحديث:

مع "بداية القرن العشرين بدأ الحديث عن المذهب الواقعي كمذهب أدبي بكل أبعاده النظرية نتيجة للتأثر المباشر بالثقافة الغربية دون أن يكون مفهوما فنيا تجريبيا واضحا"[288] وإذا نحن أردنا أن نحدد بدقة متى ولدت المدرسة الواقعية العربية في الأدب المعاصر فإنّه يشق علينا ذلك ويستعصي، لاختلاف أراء النقاد وتضاربها أحيانا، بيد أن هناك شبه إجماع وتوافق على أن خروجها من الرحم كان قبيل الخمسينيات من القرن العشرين، فمحمد غنيمي هلال يقول: " أن هذا الاتجاه ظهر حوالي منتصف هذا القرن"[289]

وأحمد أبو أسعد" يُقيد بدء ظهوره في العراق بعام 1948م إثر خسارة العرب لفلسطين"[290] ، أمّا لويس عوض فهو لا يبتعد كثيرا عن هذا التحديد، ولكنه ينهي تاريخ " المد الواقعي بمصر عام1963م، إذ يعتقد أن الرومانسية حلّت محله فيما بعد"[291]

إلاّ أنّ حسين مروة يرد على هذا الأخير بقوله " إن الجيشان الرومانسي الذي يتحدث عنه الدكتور عوض هو من طبيعة الواقعية الجديدة، ويثبت في كتاباته أن الواقعية الجديدة لا تعادي الإبداع الرومانسي بوجدانه وخياله الحالم وإنما تحتويه، وأن الواقعيين الجدد أمثال

---

[286]- ينظر: إميل زولا: تيريز راكان، ترجمة سليمان عقيقي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983.

[287]- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت،1971، ص16.

[288]- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، 2002، ص68.

[289]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص468.

[290]- أحمد أبو أسعد: الشعر والشعراء في العراق، ط1، دار المعارف المصرية، القاهرة، مصر، 1959، ص31.

[291]- نسيب نشاوي:المرجع السابق، ص334.

صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازي...لم ينفضوا عنهم غبار الرومانسية"[292]و إنما أراد من خلال قوله هذا إثبات استمرار المد الواقعي في مرحلة الستينات والسبعينات.

أما عز الدين إسماعيل فيشير إلى " بدء الواقعية الجديدة في مصر ظهور ديوان قصائد في القتال لـ كيلاني سند في أوائل الخمسينات"[293]

وعمر الدقاق " يُحدد زمن نشوء الاتجاه الداعي إلى الواقعية في سوريا بانهيار الدوحة الرومانسية في طليعة النصف الثاني من القرن العشرين"[294] فعز الدين إسماعيل وعمر الدقاق أرادا أن يسندا أعمال الخمسينات إلى الاتجاه الواقعي وعدم نفي صفة الواقعية عن أعمال وكتابات أوائل الخمسينات.

إلّا أنّ الملاحظ في " أدباء الواقعية العربية لم ينتهجوا نهج الواقعية الغربية، بنظرتها العابسة، المتشائمة وعدم قبولها للحياة بل سلكوا لأنفسهم مسلكا خاصا، مستوحى من واقع المجتمعات العربية، نفسها بعلاتها الاجتماعية، والسياسية؛ فمضوا، يفضحون مثالب المجتمع، ويجسدون مظاهر البؤس والحرمان، وما كانت غايتهم من وراء ذلك كله إلا الإصلاح"[295] .

وخلال الفترة الممتدة ما بين 1905- 1906 ظهرت أعمال أدبية قليلة تمثلت في: عذراء دنشواي، وحديث عيسى بن هشام، في وادي الهموم، وقد حملت بعض ملامح الاتجاه الواقعي وبشّرت به دون أن تقدم نموذجا كاملا له.

رابعا: دوافع وأسباب التوجه إلى المذهب الواقعي في الأدب العربي:

اجتمعت عدّة ظروف و أسباب هيأت المناخ لتأثير المذهب الواقعي في أدبنا العربي، كان من بين هذه الأسباب والظروف:

- قيام الحرب العالمية الثانية وما خلفته من دمار أدى إلى يقظة الشعوب العربية ومطالبتها بالحرية والاستقلال.

-الأحداث المتتابعة منذ الحرب العالمية الثانية، كحرب فلسطين سنة1948م، وحرب جويلية 1952م، ثورة الجزائر، والحركات التحررية في جميع البلدان العربية.

---

[292]- حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت, 1988، ص141.
[293]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ص403-404.
[294]- عمر الدقاق : فنون الأدب المعاصر في سوريا بين 1870و1970، نشر دار الشرق، 1971، ص389.

[295] - نسيب نشاوي: المرجع السابق، ص319.

-نمو الوعي القومي الذي لعب دورا فعّالا في التحول إلى الواقعية كما كان هذا التحول نتيجة منطقية لحركة البعثات والرّحلات إلى أوروبا، ممّا مكّن أبناء العروبة من التعرف على حياة الأوروبيين ومعالم حضارتهم، الأمر الذي عزّز روح المحاكاة في نفوسهم، وأدى إلى شحن نفوسهم بالثورة والتمرد على الأوضاع المتردية في بلدانهم.

-ظهور التيار الاشتراكي بمبادئه وأفكاره كان له تأثيره الفعال في التوجه إلى الواقعية لاسيما في عصر تميّز بالتقدم التكنولوجي وخاصة وسائل الاتصال التي سهّلت الإطلاع على حضارة الغرب والتعرّف على المذاهب الأدبية والاتجاهات الفكرية المختلفة كالواقعية الغربية والاشتراكية مثلا [296]

-نشوء الكيان الإسرائيلي وحصوله على تأييد دولي ومؤازرة من عديد الدول الغربية وفي مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية ابتداء من سنة1948، وبالمقابل كانت نكبة فلسطين باضطهاد أبنائها وتهجيرهم من أرضهم. وقد رافقها تخاذل الحكام العرب ودخول بعضهم في المؤامرة الكبرى التّي حيكت ضد الأمة العربية ممّا ترتب عنها هزيمة العرب ولحاق العار بهم، وهو ما أدى إلى تعرية الواقع المأساوي الذي قاد إليها.

-صراع الإيديولوجيات في الوطن العربي حيث تجاذبته عدّة تيارات فكرية وإيديولوجية كان أبرزها: تيار القومية العربية، تيار القوميات المحليّة، التيار الإسلامي، والتيار الماركسي الذي تمثل في الأحزاب الشيوعية والنزعات الاشتراكية التي ظهرت بداية في مصر وسوريا، ثمّ في باقي الدول العربية" [297]

-دعوة بعض المبدعين والمفكرين العرب أمثال سلامة موسى" إلى توجيه الأدب إلى الشعب"[298]

خامسا:أثر المذهب الواقعي في المسرح العربي:

استطاع المذهب الواقعي أن يحدث " تأثيرا عميقا في النقد والأدب العربيين، فقد عرف الأدباء والنقاد العرب مختلف الاتجاهات الواقعية وكانت مصر البلد العربي الأول الذي سار أدباؤه في الاتجاه الواقعي و كانوا يطلقون على الواقعية المدرسة الحديثة أو مدرسة الحقائق"[299] والنثر العربي مثله مثل النثر الغربي كان أكثر تأثرا بهذا المذهب، كما كان للمسرح نصيبه من هذا التأثر فالواقعية تعمل على نقل أحداث الحياة والتطورات الاجتماعية نقلا تصويريا يطابق والحياة بصورة واضحة وشفافة، وذلك بحسب الملاحظة

[296]- ينظر: حمدي الشيخ: جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، (د،ط)، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2005، ص7،10.

[297]- ينظر: أحمد أبو حاقة: المرجع السابق، ص297،307.

[298]- ينظر سلامة موسى: الأدب للشعب، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت.

[299]- حلمي بدير: المرجع السابق، ص92.

التي يلاحظها كاتب المسرحية، ويسجلها دون تحوير بمثابة الواقعة الحية، لأنّ الأدب وخاصة الأدب التمثيلي يسعى إلى بث الرسالة الواقعية الاجتماعية، وإلى تناول قضايا المجتمع، وفي هذا السياق يقول فوزي الحاج: " الكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلًا حرفيًا أو نقلًا فوتوغرافيًا .. بل يُلخصها ويُعطيها جوهرها"[300] ويقول عمر الدسوقي: " إنّ الأديب حين يُنطق شخصياته بعبارات واقعية، إنما يتخيل أن هذه الشخصيات لو وُجدت في واقع الحياة كانت تفوهت بمثل هذه العبارات"[301] فالواقعية هي محاكاة الواقع وصورة عنه.

وفي المسرحية اتجه الكتّاب العرب نحو الواقعية محدثين قفزة نوعية في الكتابة المسرحية، كما أنهم أدخلوا نوعا جديدا من المسرحيات هو: المسرح الفكري أو المسرح الذهني، ويعتبر توفيق الحكيم رائد هذا النوع من المسرحيات في أدبنا العربي.

وقد "عبّر الحكيم عن ذلك في كلّ مراحل كتاباته في المسرح ما سُمي بالمسرح الذهني وبالمسرح الاجتماعي أو مسرح المجتمع وكان كلّ صنف من هذين المسرحين يعكس واقع المراحل التاريخية وينتمي إليها فمسرحه الذهني كان يعكس كل التأثيرات التي تلقّاها الحكيم من الخارج في أثناء إقامته في باريس للاختصاص أمّا مسرحه الاجتماعي الذي كتبه في الخمسينيات من القرن العشرين فتمكّن فيه من تجسيد استجابته لمتطلبات المرحلة السياسية والاجتماعية من خلال رؤية اجتماعية واقعية"[302]

فإضافة إلى المسرح الاجتماعي الذي كتبه والقائم على " الطريقة المألوفة من اختيار شخصيات وأحداث ومواقف تُصوّر جانبا من حياة المجتمع، ويمكن إخراجها على خشبة المسرح "[303] كتب مسرحيات ذهنية، و" الذهنية تقوم على الفكر والعقل، كما تهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات، تضاف إليهما مسحة من الماضي....إنّ هذا المسرح يعبّر عن المأساة الداخلية للإنسان ويغوص في عالمه الخفي الغامض"[304] ،وقد أشار هو نفسه إلى هذا النوع من المسرحيات وعرّف به في مقدمة مسرحيته: بجماليون، فقال: "...أنّي اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز!... إنّي حقيقة مازلت محتفظا بروح ال **Coup de Théate** ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة... لهذا اتسعت الهوّة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة!.. لقد تساءل البعض: أوَ لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ ... أمّا أنا فأعترف

---

[300]- فوزي الحاج: المسرحية والرواية والقصة القصيرة، جامعة الأزهر، ط2، ص48

[301]- عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص292.

[302] جابر عصفور: سلسلة أبحاث المؤتمرات توفيق الحكيم حضور متجدد، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، ص352 353.

[303] إبراهيم عبد الرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص285.

[304] - وردية بولحواش: ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني مسرحية بجماليون أنموذجا، مجلة معارف العدد09، جامعة العقيد آكلي محند أولحاج، البويرة، ص162.

بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل: **أهل الكهف، وشهرزاد، ثم بجماليون!...** ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات؛ بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة المسرحيات الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل!..."[305]، فالمسرح الذهني لا يُمثَّل أو على الأقل لا يُمثل بالطريقة ذاتها التي تمثل بها المسرحية التقليدية .

وإن كان توفيق الحكيم في هذه المقدمة قد ركز اهتمامه على تبيان أنّ مسرحية بجماليون ومثيلاتها هي مسرحيات من نوع مختلف، لم تكتب لتجسد على خشبة المسرح، فإنّه في مقدمة مسرحيته: يا طالع الشجرة يفصِّل أكثر في ماهية المسرح الفكري، مشيرا إلى أعلام هذا النوع من المسرح في الغرب وهم: بيراندللو، إبسن، وبرنارد شو، فقال: "...بل إن إبسن وبرناردشو كانا أيضا وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلا الخاصة، أما تشيخوف فلم يكن أحد قد فكّر في مسرحه بعد أو جرؤ على محاولة إخراجه في باريس، هذا ما كان يسمى بالمسرح الحديث في ذلك الوقت...كان على العكس، مسرحا يقوم على المعنى والمنطق والعقل، بل وخاصة على العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد، ومن هنا كان اتجاهي إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العلم يومئذ، غير أنّي تحولت به التحول الذي يناسب طبيعتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه، ذلك أني لم أشعر في ذلك الوقت أنّ مجتمعي قد تهيأ بعد للدعوات الاجتماعية التي كان يبشر بها إبسن، وبرناردشو، ولا للتحليلات النفسية التي كان يعالجها بيراندللو، فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل: أهل الكهف، وشهرزاد، وسليمان الحكيم"[306]

تأثر توفيق الحكيم بالأعمال المسرحية لهؤلاء الأعلام أي بالنماذج المسرحية للمذهب الواقعي أكثر من تأثره بهذا المذهب في جانبه النظري بحيث تأثر ب بيراندللو بشكل خاص في نسبية الحقيقة، وبطريقته النفسية في بناء الشخصيات المسرحية، وفي هذا السياق يقول إبراهيم عبد الرحمن " وقد تأثر توفيق الحكيم..... في مسرحياته الذهنية على وجه الخصوص، بفلسفة بيراندللو في نسبيّة الحقيقة، وبطريقته النفسية في بناء شخصياته المسرحية، كما يظهر في شخصيات مسرحياته: أوديب، وبجماليون، وأهل الكهف، وشهرزاد "[307]، في حين تأثر ب إبسن فيما عدا هذا، أي في تكنيك هذا النوع من المسرحيات وفي غيرها من الأمور، فرسالة المسرح الواقعي " تتعدى مجرد التسلية والترفيه والإمتاع الحسي بل تتجاوز ذلك إلى الإمتاع الفكري ليصبح المشاهد قادرا في أعقاب المشاهدة على مناقشة الأفكار، والتحرك بشكل إيجابي حيث أنه يصبح مستفزا تحركه الأفكار نحو الثورة على الأخطاء التي تحكم الفكر المستعمر لهذا العصر...."[308]،

---

[305]- توفيق الحكيم: بجماليون، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1974، ص 3، 5، (المقدمة).

[306]- توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب،مصر، ص10(المقدمة).

[307]- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، مصر، ط1، ص189-190.

[308]- محمد عبد المنعم: الأدب والفن، مقال بمجلة الحوار المتمدن، العدد3148، مصر، 2010/10/08.

تنوعت موضوعات المسرحية العربية فمنها ما هو " اجتماعي، ومنها ما هو ثقافي، ومنها ما هو سياسي ولذلك كثرت هذه المسرحيات التّي تتناول الجوانب السياسية والاجتماعية، وكانت أهم موضوعاتها:هزيمة حزيران، حرب تشرين، السلطة والقمع، القضية الفلسطينية، السلطة والمثقف، الفساد العام والموات"[309]

كما " تظهر شخصية المرأة بصورة إيجابية، فهي تحظى بالاحترام والتقدير، ولها كامل الحق في الاختيار والرفض في كل أمور الحياة لاسيما ما تعلّق بأمور حياتها كالحب والزواج، كما صُوّرت الشخصية النسائية في بعض الأعمال بملامح القسوة والخشونة والعنف مما اضطر بعض النقاد إلى اتهامهن بفقدهن للذوق العام والرّقة"[310]

وينفرد توفيق الحكيم بموقفه المزدوج من المرأة، حيث أظهر في كتاباته الأولى التي شملت مسرحيته الذهنية (بجماليون) كرها وعداء للمرأة، لكنه غيّر موقفه هذا بعد زواجه حيث قدّم مسرحيات دافع فيها عن المرأة وعن دورها في النهوض بالمجتمع، وهذه العداوة فيما يرى إبراهيم عبد الرحمن ليست حقيقية بل هي شعور بالضيق نتيجة لتجاربه الفاشلة مع المرأة، إذ يقول: " أن هذه العداوة التي ادّعاها الحكيم للمرأة، لم تكن عداوة حقيقية وإنما كانت شعورا بالضيق نتيجة لتجاربه الفاشلة مع المرأة ... وآية ذلك أنّ الحكيم استطاع أن يحل مشكلته مع المرأة بعد أن تزوج عام 1946م، وأنجب، ومنذ هذا التاريخ اتسمت مسرحياته بطابع الدفاع عن المرأة" [311]

وكان من أعلام المسرح الفكري العربي بالإضافة إلى توفيق الحكيم، لطفي الخولي، يوسف إدريس، فتحي رضوان، صلاح عبد الصبور، ومصطفى محمود، وغيرهم ممن طوّروا المسرحية بشكل كبير بتأثير المذهب الواقعي ومن خلال نماذجهم الإبداعية، وفي المسرح الإسلامي برزت نصوص وأعمال مسرحية معاصرة جديرة بالذكر والإشادة منها: الملحمة الإسلامية الكبرى..عمر في تسعة عشر جزء للأديب الكبير علي أحمد باكثير، وله نصوص مسرحية أخري كـإله إسرائيل، مسرحيات عبد الحميد جودة السحار ومنها: الله اكبر،عالم وطاغية، ويوسف الصديق ليوسف القرضاوي، وعروة بن حزام لهاشم الرفاعي، ومحكمة الصلح الكبرى لمحمد ماضي أبو العزايم، والنجاشي ملك الحبشة وجوار الله، والأبطال، وهرقل عظيم الروم لمحمد عبد المنعم العربي، ومسرور ومقرور لأحمد بهجت، ومحاكمة رجل مجهول لعز الدين إسماعيل، ومحكمة الهزل العليا.. تحاكم الأيدي المتوضئة لجابر قميحة، .....وغيرهم، كما برزت فرق مسرحية كـفرقة الشبان المسلمين.

---

[309]- أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926م/1986م، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،1998، ص12.

[310]- ينظر: أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، مصر، 2002، ص441-448.

[311] - إبراهيم عبد الرحمن: المرجع السابق، ص317.

الفصـــل الثالـث :

القيم الجمالية في البناء الدرامي لمسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات لسعد الله ونوس

المبحث الأول: الشخصية في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات

أولا : مفهوم الشخصية في المسرحية:

إنّ الشخصية هي أداة للعمل الفني فهي عنصر مهم في المسرحية فلا مسرحية بدون شخصية، بل إن التشخيص هو سر المسرح فقد نهض به إذ قام أساسا على محاكاة الشخصيات وأفعالها، (وربما شخص حتى الأفكار والمثل).

جاء في لسان العرب لابن منظور: "شخص الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وأشخاص، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"[312]،حيث إن هذا المصطلح يطلق على كل جسم بارز وظاهر والغرض منه إثبات الوجود.

والشخصية المسرحية هي " الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العامة، وأنها بهذا-دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع - أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[313]، فالشخصية من أهم عناصر البناء المسرحي، فهي تقوم بأداء الأدوار وتحريك الأحداث وتجسيدها على خشبة المسرح، لذا ينبغي على الكاتب المسرحي في بداية كتابته للنص أن يفكر في الشخصية ويتخيّلها كيف تكون لتناسب الدور المنوط بها، فهي أساس العمل مسرحي.

والشخصيات المسرحية " تنظيم ديناميكي متكامل بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث ولما يميّزها اجتماعيا وفكريا وسياسيا وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بيئتها الداخلية والخارجية"[314] أي أن لكل شخصية داخل العمل الفني وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء معمارية النّص وتشكيله الفني، ولا تكتمل صورة أية شخصية إلا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى.

وفي **طقوس الإشارات والتّحوّلات** يقدم ونّوس لشخصيّات النّص في الموضحة الإخراجية بقوله: " أبطال هذا العمل هم ذوات فرديّة تعصف بها الأهواء والنّوازع، وترهقها الخيارات، وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشّخصيّات من خلال تفرّدها وكثافة عوالمها الداخليّة، وليس كرموز تبسيطيّة لمؤسّسات تمثلها، إنّ أبطال هذه المسرحيّة ليسوا رموزاً ولا يمثّلون مؤسّسات وظيفيّة، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفرّدة والشّخصيّة"[315].

---

[312]- ابن منظور: المصدر السابق،ج7، ص45، (حرف الشين، مادة شخص)

[313]- عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نويال للطباعة،القاهرة، ط1، 1998، ص15.

[314]- يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص15.

[315]- سعد الله ونّوس: طقوس الإشارات والتحوّلات(مسرحية)، دار الآداب بيروت، ط3، 2005، ص5-6.

فهي شخصيات " تقف دائما على حد الحافة وشفا الهاوية، أو غوايتها بتعبير النص، في سياقات متحولة، وتلك التحولات تكوينية تشي بتبدلات في الطبيعة والتكوين، وليست فقط تغييرا في السلوك أو انحرافا في العلاقات، قطعا هناك تغيرات في العلاقات والسلوكيات ولكنها تغيرات لاحقة وتابعة لتغيرات الطبيعة والخلقة والتكوين، ويركب النص بتلك الشخصيات القلقة، بميراثها الشائك وعوالمها المتداخلة، نموذج علاقات تبدأ خطية، أحادية، مكتومة، ثم تكتسب مع التتابع النصي مستويات متعددة فتصبح علاقات مركبة ومتحولة"[316]، فشخصيات المسرحية متنوعة رمزية اجتمعت في عمل فني متكامل، بحيث لكل شخصية عمقها وتأثيرها الخاص بها، وانتقى المؤلف شخصيات مسرحيته بعناية فائقة، وقد كان لاختيار الأسماء أيضا دلالات واضحة، زادت من جمالية النص،"وما من شخصية، في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، تبدو فائضة عن الحاجة أو يبدو حوارها محض كلام عابر.. بل إن التقابلات في المشهد، عبر ترتيب الثنائيات، جعل نظام المسرحية يخضع إلى منطق حسابي دقيق، وكل ثنائي يقدم جانبا من القضية لتكتمل الصورة، في النهاية، وفق ترتيب التضاد أو الازدواج في الشخصية.."[317] وعلى الرغم من التمايز بين الشخصيات من حيث درجة حضورها وفاعليتها، فإن اعتمادنا في تصنيفها سيكون على أساس الوظائف والأدوار التي أسندت لكل شخصية.

ثانيا : أنواع الشخصيات:

1-الشخصية العميقة: يطلق عليها الشخصية المدورة، المكثفة والرئيسة " فهي التي تفاجئ المتلقي وتغني حركة العمل، وذلك بفضل قدراتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها"[318] فهي تتزعم قيادة الأحداث وتوجهيها في شكل درامي يسهم في بلورة رؤية الكاتب، وبلوغ النص غايته الجمالية والفنية، ومن الشخصيات المحورية في مسرحية **طقوس الإشارات والتحوّلات:**

-شخصية المفتي: واسمه محمد قاسم المرادي، ولاسمه دلالة جمالية لرمزيته في **الإسلام**، وأيضا فإنّ اسم العائلة من الأسماء الكبرى في التاريخ العلمي الديني لمدينة دمشق[319]، وهذه الشخصية محورية ورئيسية إذ كان عليها المدار في ضبط نظام المدينة يقول:" المسألة هي أن النظام في المدينة يرتكز على مراتب وتوازنات"[320]، وإدارة أهم المناصب الشرعية، كما كان لصراعاته **الذاتية** مع نقيب الأشراف ونقيب الشرطة، الدور الرئيسي في ما تتابع من أحداث، وهي شخصية قيادية طموحة تتقن التدبير والتخطيط

---

[316]- محمود نسيم: الطقوس والإشارات صعود الفردية أم انكسارها وماذا بعد الحافة، مقال بمجلة الطريق، بيروت ع1، فيفري1996، ص167.

[317]- فاطمة المحسن: قراءة في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات،(ثنائية الجسد والروح في مكبوت الذاكرة العربية) مقال بمجلة الطريق ،ع1، بيروت،1فيفري1996، ص181.

[318]- غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والتوزيع، ط1، 2004، ص384

[319]- راجع كتب التراجم، خصوصا; سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر لمؤلفه: محمد خليل بن علي المرادي .

[320]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص23.

والإطاحة بخصومها، بل وتتقن ضبط نفسها في مَوَاطن الضعف **كما في** مَوَاطن الانتقام والتشفي والضغط والشهوة والغضب، في سبيل كسب قلوب العامة ومن ثم قيادتها، وقيادة دفة الحدث: "حميد: (مندفعا) دعني أتبرك فيك، (يتناول يده يقبلها).

المفتي: أستغفر الله ..أستغفر الله.

حميد: في مثل هذه المواقف تعرف معادن الرجال، مابدر منك أمامنا زادك علوا وسموا."[321]

ويظهر دقة رسم الكاتب لشخصية المفتي الكثيفة بملابساتها الداخلية، وحوارها النفسي في أحلك اللحظات وأدقها " وأخيرا ... تخطيت الوسواس، واستعدت زمام أمري، وغدا ترتج المدينة لذكري وهيبتي...أأترك وهما من العشق يمكر بي ويضيعني"[322]، وهذه الحوارت وضّحت شخصية المفتي من الداخل مما زاد في جمالية الإشارات الدالة على التحولات القادمة" بوضعية مضادة لرجل الدين المتزمت، يتجلى لنا عشقا ذاهبا إلى المرأة الغاوية قابلا لصيغتها الخاصة راضيا بشروطها للعلاقة والوجود، في قوة العاشقين واليائسين، وحين تدرك ألماسة، أن المفتي قد تجاوز مثلها حد الحافة وشفا الهاوية، تبادله هي الأخرى عشقه ويأسه، فتستحضر له وجودها كاملا وجسدها متحققا وترقص، فيجاوبها المفتي، بكلماته الأخيرة العاشقة والفادحة معا (إن أعضائي تذوب، إنني أفنى فيك، وأولد جديدا في فنائي)، ثانية ثنائية الفناء والولادة، والتجلي الأخير لرقصة المرأة المشتهاة أمام الشيخ الذي يوجد الآن في لحظته الأقصى"[323] لتولد شخصية **المفتي** في ثوبها الجديد، بعد أن خلعت عنها **الماسة** ثوبها القديم

-شخصية مؤمنة (الماسة): إن سعد الله ونوس قد ارتفع في هذه المسرحية، بالذات، من خلال " شخصية الماسة، وبعض الشخصيات الأخرى، المدروسة بعناية، إلى مرتبة هؤلاء الكبار من كُتّاب المسرح والرواية، أو هو يسير على الطريق الصحيح الصاعد في هذا الاتجاه، وأكاد أرى في شخصية الماسة، تحديدا، كل عناصر البطل التاريخي، والنّموذج الإنساني العام والمتميز، في آن، من نوع (غفروش) فكتور هيجو، و(هاملت) شكسبير، و(فيغارو) بومارشيه، و(فاوست) غوته، و(دون كيشوت) سرفنتس، فقد برع ونّوس في خلق العناصر الضرورية، والطبيعية، التي تجعل من الماسة نموذجا بشريا واقعيا، ذا دلالات اجتماعية وثقافية وأخلاقية"[324]، بدأ بتغاير اسميها ففيه رمزية التناقض والصراع وجمالية الظاهر والباطن، "إني أبحث عن اسم يبرق في حروفه ولفظه.. ياقوته ...لا اللفظ كامد، **ألماسة** ..نعم هذا يشع "[325]

---

[321]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص20.
[322]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص119.
[323]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص172.
[324]- كريم مروة: قراءات في فكر سعد الله ونوس وفي بعض شخصيات مسرحياته الجديدة، مقال بمجلة الطريق، بيروت، ع1، فيفري1996، ص201.
[325]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص82.

وشخصيتها تعشق تجربة الحرية، رغم كل أنواع القيود الاجتماعية من أعراف وتقاليد، تقول مخاطبة للمفتي " ...لم يخطر ببالك، أني حية، وأن لي أهواء وأفكارا..... وأخشى هذه المرة، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة "[326]

كما تميّزت بذكاء مفرط ونفس تواقة وعقل ناقد لحالها وللظروف والأعراف المحيطة بها، ثم عرفت كيف تستغل أخطاء غيرها وصراعاتهم الذاتية(زوجها نقيب الأشراف والمفتي) لتحقيق ما تصبو إليه، ليغدوا اسمها رمزا للمصائر التي تنتهي لها مكائد الكبت والظلم الاجتماعي والمسكوت عنه في مجتمع يلبس زور المحافظة والتدين، تقول " أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل، أنا وسواس وشوق وغواية، والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية...إنّ حكايتي ستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر، إنّ ألماسة تكبر وتنتشر.."[327] نعم الحكاية لا تموت ولأن الماسة كانت حكاية وكانت " نموذجا بشريا واقعيا، ذا دلالات اجتماعية وثقافية وأخلاقية، يحاكي ويحاكم مجتمعا بكامله، بل ربما عصرا بكامله، لأمة بكاملها، في الماضي والحاضر، عل حد سواء، على أن هذه النماذج البشرية المشار إليها، والمعروفة جدا، إنما هي نماذج خاصة بشعوب معينة، في فترات زمنية محددة، ولكنها، برغم خصوصيتها هذه، تحمل سمات وملامح تتصف بالعمومية، وتصلح بسبب هذه العمومية، كنماذج بشرية، لكل شعب، في كل زمان وعصر، ولذلك هي تعيش، اليوم، كما لو أنها أسماء علم لأناس حقيقيين، يمتلكون القدرة عل اختراق الأزمنة كلها، وخصوصيات الشعوب والأمم كلها، ويدخلون في نسيج الحياة اليومية للنّاس أجمعين"[328]

-شخصية نقيب الأشراف: واسمه عبد الله حمزة وهي أسماء شائعة في آل البيت، مع ما فيها من جمالية التّعلق برموزهم الخالدة ومحاولة إعادة إحياء الماضي، وفي شخصية النقيب تعكس التناقض بين الآباء والأحفاد، غيور على منصبه يقول:" عبد الله لا يقبل أن يشاطره أحد الماء الذي يحييه، لو علمت أن رجلا آخر يمس هذه الكنوز"[329] فالمنصب عنده تشريف لا تكليف، بعد أن أفرغه من محتواه وبقي مجرد علامة " أين العمامة الخضراء ..... إنها علامتي يا وردة "[330] لكنه بعد كل هذا ينتبه، ويؤخذ عن كل هذا بل يؤخذ عن نفسه وحسه، في حالة سمو روحية، لتكون مكائده ودسائسه سبيلا لمصيره في طريق التصوف والسلوك، يقول معبّرا عنها" ما أعظم أشواقي، اسقوني يا ثقاتي، قطّروه واسقوني، أسكروني حتى أفقد بصر عيني، وأبصر ذاتي، الله الله الله .."[331] إن شخصية عبد الله "الذي افتتح النص ملتذا مع خليلته، يختتم مشهد التحولات الوحشية هاذيا بكلمات صوفية مبهمة، مجذوبا بالمرقعة والرقعة وانمحائه الجسدي، يطوف بالأسواق والطرقات طريد مدينته المتهاوية، وما بين قوسي البداية والختام، يعكس عبد الله -حتى في لحظات اختفائه النصية-

[326]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص38.
[327]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص150.
[328]- كريم مروة: المرجع السابق، ص201.
[329]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص12
[330]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، نفس الصفحة.
[331]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص93.

وجودا مهيمنا على علاقات الشخصيات وسياقاتهم، فبتأثير فضيحته تبدأ المكائد وتحولات المصائر، وبتأثير من تجربته الجنسية المُخفقة مع مؤمنة تبدأ جسديتها النافرة في فك الطوق وفض الختم، ختم الأب والزوج والأعراف، إنّ بناء عبد الله في النص يتبدى في جدلية متراوحة بين الخفاء والظهور، كأنه رؤيا منام كالتي تراوده في تحولاته وتباغته كلما هفت روحه، وتحرك جسمه صوب ملذاته القديمة"[332]، وكأن شخصيته بثقلها الاجتماعي، وتربيتها الدينية، ثم بتحولاتها وتجربتها الصوفية مفتاح لفهم باقي شخصيات النص.

-شخصية العفصة: من الشخصيات المحورية ورغم أنه لم يكن من أهل المكائد والتدبير، إلا أن مكيدته كانت إخفاء شخصيته الحقيقية ومحاولة التظاهر بالرجولة يقول " كم تعذبت وشقيت كي أخفي هذا الأمر..كان كالدمل يسحمني في داخلي "[333]،

إنّ شخصية العفصة تكمل صورة " الأخلاق الجنسية التقليدية تقوم مقام منطق الهيمنة الذكوري الذي تحاول المسرحية تسفيهه، وعلى الشخصيات أن تكشف عن ذاتها خارج حدود الموعظة الاجتماعية لكي تقود نفسها إلى القدرة عل الاستماع إلى الآخر وتفهّم حاجاته، والشبق وفق هذا المنطق أحد أهم أسس معرفة الذات لدى المرأة، وكما أتيح للجنسية النسائية أن تعبر عن نفسها بحرية وانطلاقة تبدو أكثر ثراء من الجنسية الذكورية التي تتحول إلى مسخ على امتداد المسرحية، حتى عند الذين يحاولون مواجهة ذواتهم بالصراحة المطلقة، فالرجل الذي يكتشف المجتمع مثليته يقتل نفسه هربا من العار"[334]، فبعد مقاساة طويلة بين تناقض ظاهره وباطنه يتشجع لكي يكون هو كما هو فجمال الحقيقة لا يضاهى وإن كانت بشعة في أعين الناس يقول " ما أغرب هذه الدنيا....إن كتمت وأخفيت، عشت وتكرمت، وإن صدقت وكشفت نبذوك وأخرجوك منهم، .....أحبني حين كنت كذبا وهيئة، ثم ازدراني ورماني حين جئته صافيا كالبلور.."[335] ولأنّ الحقيقة قاتلة فقد كان مصيره الانتحار، وكما قال " فهذه الدنيا ظالمة لا يعيش فيها إلا المزور أو الكاذب"[336]

2-الشخصية المسطحة: فهي تمثل " الشخصية البسيطة التي تمضي على الحال لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها"[337] كما تسمى بـ " الشخصية السلبية، لأنها تفاجئنا ولا تستطيع أن تؤثر كما لا تستطيع أن تتأثر"[338] فدور هذه الشخصيات تكاملي مع الشخصيات الأخرى داخل العمل الفني، ساهم تكاملها في بناء معمار النص، والغالب عليها السطحية فهي بدون عمق، مع الاقتصار على سمات محددة.

---

[332]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص173.
[333]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص32.
[334]- فاطمة المحسن: المرجع السابق، ص179-180.
[335]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص109.
[336]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص109.
[337]- غريد الشيخ: المرجع السابق، ص383.
[338]- غريد الشيخ: المرجع السابق، ص399.

في مسرحية **طقوس الإشارات والتحوّلات** الكثير من الشخصيات المسطحة، التي نجح سعد الله ونوس في رسمها، وتحريكها داخل النص المسرحي من بينها:

-شخصية عزت بك: قائد الدرك في المدينة، ويمثل قوة السلطة السياسية، ويدها في ربط التحالفات وتدبير المكائد، وخوض الصراعات يقول **للمفتي** " هل نحن حليفان ...ولكن أرجوا أن تراعي ما بيننا ولا أعتقد أنه سيكون مفيدا أن يدب بيننا الخلاف "[339] لتودي به هذه التحالفات والصراعات، وتنقلب عليه ألاعيبه مع **المفتي،** فهو لم يكن في مستوى ذكائه وتدبيره كي يجاريه، مع طيش وتهور يؤنبه عليه **المفتي"** أنك غاليت، وتجاوزت في الصيد حدود المعقول...."[340] ،ليكون مصيره السجن ويصاب بالجنون يخاطبه أحد أعوانه موضحا مصيره " ما أنت الآن إلا سجين مخبول ...

عزت: (وهم يلبسونه جلباب السجن) جنون ..ورأس أمي هذا جنون...اختلت الموازين وعميت الموازين "[341] في تعبير عن الخلل الذي أصاب النظام الاجتماعي في المدينة، بتأثير المكائد.

-الغانية وردة: واسمها يوحي بالجمال والتفتح على مباهج الحياة، مع الأنوثة والضعف، وهكذا كانت شخصيتها فتخطفتها ظروف الخدمة في بيوت الأكابر نحو طريق الغواني تقول " ألم أكن خادمة لديكم ألم يكن الشيح الجليل..أبوك الذي علّمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ....ثم ألقوا بي في الشارع "[342]، وكان لها حضور في كل الأحداث التي عصفت بالمدينة بدءا بالقبض عليها مع **عبد الله نقيب الأشراف** في حديقته، ثمّ دخولها السجن معه، لتكون أيضا معلّمة لأيقونة التحولات في المدينة **الماسة،** ولعلها وجدت في هذا فرصة للانتقام والتشفي، تقول مخاطبة **لمؤمنة(الماسة)** :"ستكونين بنتي، وحقي عليك الخضوع والطاعة والولاء، يا الله ولكن من يصدق...أن يأتي يوم، وأصبح سيدة الأشراف، وأن تصير ابنة ذلك الشيخ الجليل بنتي في الكارّ...هل أنا أحلم ..؟"[343]

-الوالي: شخصية بسيطة ساذجة رغم منصبها الكبير، همّها الهدوء في المدينة إرضاء للسلطة العليا يقول : " أنتم تعرفون أني لا أحب المشاكل وهذا الحديث عن البارود لا يعجبني"[344] ولا يقلقه إلا المساس بمركزه يقول :" وهذا الخرا عزت، ماذا يريد ، هل يحاول أن يشعل الفتنة في ولايتي، أيريد أن يزعزع مركزي، هل يجري الماء تحتي وأنا لا أدري

[339]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص23.
[340]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص24-25.
[341]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص59.
[342]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص78.
[343]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص82.
[344]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص53.

.." وهو أحد الذين استهوتهم فتنة **الماسة** فحرص على الدفاع عنها، " الخصي :..... أعتقد أنّه لم يصدر فتاويه إلا بعد أن علم أنك مولع بألماسة.

الوالي : حقا كدت أنسى، كيف تعيش ألماسة الآن..؟ ينبغي أن نتخذ الاجراءات التي تضمن حمايتها، يجب أن تذهب إليها، وتطمئنها، وسأرسل الدرك كي يحموا بيتها"[345]

-عبدو: يد **المفتي** وأمين سره، يعمل في فلكه ويدبر له، وله اطلاع على تدبيرات المفتي بشهادة **العفصة** الذي يقول عنه :"إن مفتينا عميق جدا، ومظهره لا يكشف مخبره، إن المخبر ما قاله عبدو، لا ما قاله المفتي "[346]، وبعد تدهور الأوضاع في المدينة ينسحب من خدمة **المفتي** ويسعى لتولي زمام الأمور مع **العباس** ويقول له متحدثا عن **المفتي** وعن مشاورته في تسيير أمور البلد بدلا عنه بعد تحوله لصف **الماسة** " لا تحدثني عن المفتي إن ذكره يثير غضبي وتقززي لا ..لم يعد المفتي شيئا بالنسبة لي .....

عباس: ماذا تريد إذن؟

عبدو: أصغ إلى يا عباس ...إن أكابر البلد فسدت أحوالهم وانحطت مقاماتهم، وهم لم يكونوا أكابر إلا على أكتافنا، ...وأذرعنا القوية ....والآن بعد تفسخ الأكابر وفاحت روائحهم، لن يحفظ القيم والنظام ويحمي القيم سوانا"[347]

-العباس: تصور شخصية الرجل الصلب (الزكرتي) كاسمه الموحي بالشدة والعبوس، مع عنجهية واعتداد بقوته يقول : " أنا لا أسلم أمري إلا لهذا الدبوس، وهذا الخنجر"[348] وهو مع هذا صريح في مواقفه " سئمت هذه السيرة، أنا رجل صريح، ولا أعرف التعامل مع المخبر والمظهر"[349]، مع خلو قلبه من المشاعر، والعواطف " كلما تحدثت عن العشق، سقطت من عيني أكثر"[350]

-صفوان: شاب في مقتبل العمر، يبحث عن مكانة ويشعر بازدراء أبيه **الشيخ محمد** له فيقول له :" وأنا...لماذا لا تعبّرني، ولا توجه الكلام لي؟

الشيخ محمد: اسكت أنت

صفوان: لماذا أسكت

---

[345]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص121.
[346]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص27.
[347]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص145.
[348]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص28.
[349]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، نفس الصفحة.
[350]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص88.

الشيخ محمد: لأنّك ترغي كثيرا، وتدبر قليلا، أفسدتك أمك بالدلال"[351]

ويحاول صفوان إثبات ذاته لنفسه ولأبيه وللمجتمع فلا يجد شيئا يستر ضعفه إلا قتل أخته الماسة، بدعوى الحفاظ على سمعة العائلة وشرفها ليصيح بعد قتلها " قتلتها ...بخنجري هذا قتلتها... إني رجل ..إني رجل ...انظر يا أبي.. إني الرّجل بينكم ..إني الرجل بينكم"[352]

-الخادم والخادمة: يمثلان الطبقة البسيطة من المجتمع التي لا يبال بها أي شخص، كما يظهر في تنكير اسمهما، الذي لم يذكر إلا نادرا، يعيشان شاهدان على كل الأحداث والتحولات التي يرونها غريبة، ويتتبعون تحولات **المفتي** و**عبدالله** و**الماسة**، " الخادمة : لو رأيته...كان كالميت بين يديها ضائع اللب، مسلوب العزيمة، كنت أسمع أن الحب قتّال، ولكن لم أصدق حتى رأيت المفتي، وعاينت أحواله.

الخادم: مهما أوغل المفتي في العشق، فإنّه لن يصل إلى مرتبة سيدنا عبد الله، أحيانا أخشى أن يفارق الحياة من كثرة التوسل والبكاء"[353] ويقارنان بين الحبين واختلافهما، ويتساءلان أين حبهما لبعضهما من كل هذا، ولما هو بسيط، " الخادمة:..... لماذا لا تقول لي كلاما حلوا عن الحب.

الخادم: (وهو يضرب عجزيتها) نحن نعيش الحب، فما حاجتنا للكلام.."[354]، ويبدو أن هذه الحياة البسيطة والهادئة والحب الساذج، كان مثار غيرة الآخرين وإعجابهم فتسألها سيدتها " الماسة: هل أنت سعيدة مع زوجك؟

الخادمة:إني أخجل يا سيدتي أن أقول..إنّ قلبي لا يتحمل مزيدا من السعادة، طبعا لولا نعمتك علي....

الماسة:(مقاطعة) أتحبينه...

الخادمة: وهو يحبني، لا يعرف كيف يزين الكلام، ولكن حين يقول لي ..أنت نصفي وأنا نصفك، أشعر أن الدنيا لا تسعني، وأني أريد أن أظل في حضنه إلى الأبد.

الماسة: إني أغبطك.

الخادمة: سيدتي تغبطني..."[355] نعم تغبطها، لأن ما تعيشه الخادمة هي ما تبحث عنه **الماسة**، وتجربة زاوجها الفاشل، هي سبب تحولاتها.

---

[351]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص112.
[352]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص150.
[353]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص142
[354]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص142-143
[355]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص148.

ثالثا:الأبعاد الدلالية للشخصيات: تحدد الأبعاد الدلالية السيمات التي تتميز بها الشخصيات داخل العمل الدرامي من خلال:

1-البعد الاجتماعي (السيكولوجي): يتمثل في الوصف الاجتماعي للشخصية " كالوضع الطبقي، ونوع التعليم، ونوع العمل والحياة الأسرية والمالية والدين والجنسية والهوايات وما إلى ذلك من ظواهر التركيبية الاجتماعية للشخصية، وأفعالها وطموحاتها ورؤيتها للعالم، فالشخصية التي تنشأ في مسكن يفتقر إلى الشروط الإنسانية اللائقة تختلف انطباعاتها وأفعالها عن الشخصية التي تعيش وسط أسرة منحلة أو مفككة الروابط"[356]، ولقد تباينات شخصيات ونوس في مسرحيته طقوس الإشارات والتحوّلات من حيث مستواها الاجتماعي، كما كان لهذه الأوضاع الاجتماعية السبب المباشر في تحريك الحدث المسرحي، فـ"تلوح المسرحية في البداية وكأن مؤلفها يتقصى مرحلة سياسية واجتماعية واضحة المعالم، ثم تتوارى الرغبة عند نهاية ربعها الأول مفسحة المجال إلى صراع الشخصيات الروحي كمحرك لعنصر-الجدل فيها- وهنا يتوضح منطق المسرحية الأساسي، فالذي يشغل المؤلف من الدراما علاقة الجسد بمكبوته، ليس لدى الأبطال حسب، بل لدى الشخصيات المكملة التي تنوء بوزر الإحساس بالخطيئة، ما لها حالة الفصام بين وضعها الاجتماعي، وما هي عليه أهواء جسدها، الذي تشف الحدود بينه وبين الروح في بعض الحالات، ليغدوا وجهان لصبوة واحدة"[357] .

فالصراع كان بين مناصب اجتماعية كبيرة الإفتاء ونقابة الأشراف ومنصب الوالي، فقد ساهمت التركيبة الاجتماعية لكل أشخاص المسرحية في إيصال فكرة المسرحية، فنقيب الأشراف حريص على منصبه ومدافع شرس عنه، مهتم بهيئته من أجل ذلك، وعمامته الخضراء لا تفارقه، حتى وهو مختل مع الغانية وردة التي دفعتها ظروف الفقر وحالتها الاجتماعية لسلوك سبيل الغواني، وعدو النقيب المفتي حريص على منصبه وهيبته أمام العامة، وحفظ النظام وسط المدينة، كما هو حريص أيضا على الإطاحة بخصومه، وحاول جاهدا ثني الماسة عما تفعل ودعاها للزواج بعد حبه لها حفاظا على منصبه الاجتماعي، وعلى منصبها أيضا فهي بنت أحد مشايخ البلد تلقت تعليما جيدا على يديه ورتلت القرآن، وهذا ما جعل صدمة المجتمع بانحرافها كبيرة جدا،فقد كان لأبيها وعائلتها سمعة طيبة في البلد، وحرص أبوها على أن يظهر دوما رجلا في بيته وبيئته، البيئة التي تعظم الرجولة ولو كانت كاذبة كما هو حال العفصة الذي عذبه التناقض الذي ظل يقاومه مدة طويلة من أجل إرضاء الناس وحفاظا على مركزه الاجتماعي بين (زكرتية) المدينة ورجالها.

ولقد أبدع ونوس في رسم البعد الاجتماعي لشخصياته، مما زاداها رمزية وجمالا في ظل التحولات التي حلت بكل شخصية،

---

[356]- عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية قرآءة في مسرحية كيلو بترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005، ص28.

[357] - فاطمة المحسن: المرجع السابق، ص179.

-البعد النفسي: يرتبط البعد النفسي بالأحوال النفسية للشخصية وما يخالجها من هواجس ووسواس وتحولات نفسية إذ أنّه ذلك الكيان " المتصل بالتركيب العصبي، والشعوري للشخصية، هو الذي يحيي في الشخصية ميولها ومزاجها وعقدها وهواجسها وعوارضها المرضية، ومن ثمّ يتحكم في سلوكها وعلاقاتها، ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها واحتكاكها بالآخرين"[358] وهو وطيد العلاقة برغبات الشخصية ودوافعها، وللبعد الاجتماعي صلة بالبعد النفسي فسلوك الشخصية وما ينتجه مفصحة عن مكنوناتها الطبيعية النفسية فـ"البعد النفسي وثيق الصلة بالبعد الاجتماعي، فهذان البعدان يؤثران سلبا أو إيجابا على تكوين البعد النفسي"[359] فغالب ما تعانيه الشخصية هو انعكاس لخلفية اجتماعية معيّنة أوصلتها لهذا الطبع (أي المعاناة)، ويتحدد البعد النفسي عن طريق سلوكات الشخصية في المسرحية.

كان البعد النفسي في شخصيات ونوس واضحا جدا، فالصراع الذي بدأ اجتماعيا بين أقطاب المدينة وأعيانها، انقلب في النهاية لصراع نفسي مرير داخل كل شخصية، والمكائد التي كانت تحاك من شخصية لأخرى حدد مصائر الشخصيات، وفجر معاناتها النفسية وكشف عن أزماتها التي ظلت مستترة بغشاء واه من العادات والتقاليد، فالنقيب عبد الله الذي كان مزهوا بمنصبه ومتهالكا على ملذات الحياة ومباهجها، كان السجن والفضيحة بابه لتحول نفسي كبير نحو سبيل التصوف والزهد يقول " ...ما السجن إلا كسواه من الأمكنة، وهنا في هذا السجن، عرفت الإشراق وجاءتني الإشارة، إن السجن الفعلي، هو سجن النفس .."[360] ليكون السجن نقطة البداية لمعراجه الروحي الذي قاده في الأخير للتلاشي والاضمحلال والنطق بعبارات الحلول والاتحاد فيدخل للسوق ويقول " أنا هو.. وهو أنا.. غطاني بنوره، فحجب عني الخلائق كلها، ثم سألني: ماذا تريد، قلت: أريد أن لا أريد،..قال: قد أعطيناك، أنا هو.. هو أنا..سبحاني..ما أعظم شأني الله الله الله "[361]، ولا يخفى ما في هذا من جماليات ورمزية فالنفس سجن والانطلاقة كانت من السجن ّأي من الضيق والظلمات إلى الله نور السموات والأرض.

ولكن السجن في حق عزت بك نقيب الدرك كان سبيلا للجنون، بعد أن وقع ضحية مكيدة المفتي فاهتزت نفسيته وفقد الثقة بما حوله وساوره الشك في الجميع بعد أن تخلوا عنه يقول " ماذا أفعل ؟ كيف اتفق أن أحدا لم يقف معي، كيف اتفق أني الوحيد الذي رأى ماذا رأيت ماذا رأيت؟ أحقا رأيت؟ جنون، ورأس أمي جنون."[362]، ويظل يطالب بالحقيقة والبحث عنها ليدرك بعد معاناة أن الحقيقة وكما يقول في حواره مع عبد الله الذي يمثل الصوفي الباحث عن الحقيقة "هي ما وافق أهواء السادة، وما انقادت إليه العّامة انقياد

---

[358] - نجية طهاري: بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

[359] - عبد المجيد شكري: فنون المسرح الاتصال والإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص179.

[360]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص126.

[361]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص151.

[362]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص62.

الأعمى، وعدا ذلك لا توجد إلا الافتراءات والظنون" فالحقيقة التي يدركها ويبحث عنها البريء المتهم غير الحقيقة التي تتجلى للباحث الصوفي.

ولعل البعد النفسي كان متجليا أكثر في شخصية **المفتي** من خلال حوارته الطويلة مع نفسه، فقد كان حب الماسة يعصف به، وعبثا حاول إقناع نفسه بأن هذه خوطر شيطانية وحاول كبتها فهو القائل" (محنقا) نعم...إن لدي أهوائي ووساوسي، ولكني أضبها وأكبح جموحها، ."[363] ،لتذهب محاولاته أدراج الرياح ويخضع "...كيف أهدئ هذا الخفقان في روحي؟..يارب.. إني مأخوذ، وإني عاشق، لم تبق في هذا القلب أي مسرة..لاشيء إلا الوسوسة والكدر."[364]

وكان للبعد النفسي في شخصيتي **الماسة** و**العصفة** الأثر الكبير في صناعة الحدث وبلورة مفاهيم طقوس التحولات، وشن الحرب عليهم ظاهرا، من شتى طبقات المجتمع، ومن أقرب الناس لهم، مع أنهم كانوا محل قصد لسائر فئاته حتى المفتي الذي أهدر دمهم لتغدو قصتهم على كل لسان، لكنهم تجاوز ذلك تقول الماسة "..وأول المقامات في رحلتي هو أن أرمي ظهري معاييركم، ينبغي أن أتحلل من أحكامكم، ونعوتكم، ووصاياكم كي أصل إلى نفسي، ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي، وأتعرف عليه،" وتواصل الماسة في فضح البنية الهشة للمجتمع، ونظرته المريضة للمرأة " صنعتم مني عورة هشة، يمكن أن تنتهكها الكلمة، والنظرة واللفتة، وجعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة، فصرنا جميعا زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب والمظاهر والقيود..."[365]

[363]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص102.
[364]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص103.
[365]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص101-102.

المبحث الثاني : اللغة في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات:

اللّغة قيمة إنسانية تتيح لنا التعبير عن أفكارنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، كما تحقق التواصل بين الناس، واللغة المسرحية مختلفة عن لغة فنون الأدب الأخرى، لتميزها بالجمال والدقة والوضوح والصفاء، وهي زاخرة بالمفاجآت والتحولات الموحية.

أولا: مفهوم اللغة في المسرحية :

ربما تكون اللغة أعظم شيء ابتكرته البشرية في الوجود، وهي من أرقى مظاهر السلوك الإنساني، تظهر على شكل منطوق أو مكتوب مُعبرة عن الأفكار والآراء وتستعمل اللغة للتواصل من مجتمع إلى آخر ومن فن إلى آخر، وتعتبر نظاما من الرموز إذ " إنها نظام من الإشارات وإنّ هذه الإشارات ليست سوى أصوات تصدر عن الإنسان نفسه، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو توصيل هذه الفكرة أيضا "[366]، أي أنّ اللغة نظام من الإشارات صادرة عن الإنسان على شكل أصوات محمّلة بفكرة معينة.

والنص المسرحي يتطلب لغةً سليمة هادفة، لإيصال فكرته ومضمونه للمتلقي حيث يحتاج للأسلوب السليم والعبارات الهادفة، فاللغة أداة تعبيرية للشخصية فبدون اللغة لا تستطيع الشخصية الإبلاغ عن أفكارها وقراراتها، وبهذا تفقد المسرحية مصداقيتها وقدرتها على إقناع الجمهور، فلغة المسرح لغة خاصة تميزه عن باقي الفنون الأخرى، لأنّها تحمل في طياتها أبعاد دلالية وجمالية، تظهر في الحوار بين الشخصيات، أو بينها وبين نفوسها، راسمة أدق تفاصيلها ويشترط في اللغة الترابط بين الكلمات إذ " إن اللّغة تشكل كما يعلم الجميع من أصوات وهي الحروف التي تؤسس الكلمة الدالة على معنى، ومجموعة من تلك الكلمات تبني جملة تفيد العقل بأمر ما، وتلك الجملة إنّما هي جزء من الفقرة والفقرات المترابطة المنّظمة هي خطاب لغوي"[367]، فاللغة تخرج بالنص إلى العلن وبأسلوب جميل متنوع خال من أي غموض أو إبهام تكتنفه الرشاقة اللفظية بمعنى تصوير الجمال اللغوي على النص المسرحي .

والواجب تميُز لغة المسرح بالرّقي، أي بألفاظ منتقاة بأسلوب جيّد مميز "من أجل ذلك كله كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة إن ألّف صاحبه مأساة، وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السّخرية والمرح والفكاهة، إن ألّف صاحبه ملهاة، ذوق يُحكم التعبير ويضبطه وكأنما ليختار منها أرشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها"[368]

---

[366]- فاطمة يوسف: دراما الطفل، أطفالنا والدراما المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص239.
[367]- ياسر مدخلي :أزمة المسرح السعودي، دار ناشري الالكترونية، (دط)، (دت)، 1976، ص240.
[368]- شوقي ضيف: المرجع السابق، ص240.

فاللغة في العمل المسرحي تمتاز بمقومات ومن هذه المقومات الكشف عن الحقائق وملابسات النفوس، فاللغة وسيلة للشخصية بصياغتها وسلامة نطقها الكاشف عنها محققةً التواصل مع الشخصيات الأخرى والجمهور، واللّغة المسرحية أنواع فمنها اللغة الشعرية تأتي معبرة عن العواطف والأحاسيس، مغرقة في الجمالية والإيحاء، واللغة النثرية تأتي لتجسيد الأحداث بسيطة عادية خالية من الخيال، وقد انقسمت لغة ونوس في مسرحيته بين هذين النموذجين.

ـلغة مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات: نجد لغة المسرحية لغة فصحى نقية سليمة هادفة، مع قليل جدا من العامية، عالجت قضية دقيقة وحساسة في المجتمع، وصوّرت شخصيات قلقة، ومتأرجحة نفسيا، ورفعت الغشاء عن العري الداخلي والرغبات المكبوتة، والأحاسيس والمشاعر المدفونة، وقد وُفق ونوس في تصوير هاته المشاعر، والعوالم الدّاخلية لشخصيات المسرحية، وذلك بالإفصاح عنها بلغة مناسبة وراقية واختار الفصحى لجماليتها وقدرتها على التعبير عن أدق التفاصيل، مع الترميز والإيحاء فالقضية اجتماعية جدية وشائعة، ولكنّها من قبيل المسكوت عنه، ولها بعد فلسفي ورمزي في المجتمعات المحافظة، والفكر الإنساني عامة، ولهذا فاللغة الفصحى هي اللغة الأنسب والأجدر للتعبير عن هذه المضامين، إذ تعطيها طابعا سلسا ومحكما وجديا، مع رمزية وإيحاء، يناسب ما تتسم به المشاعر الداخلية من غموض وتغير وتحول، وتعكس قلقها واضطرابها، وما يفسر ذلك حسب كل شخصية وتحولاتها وأحاسيسها.

ثانيا: قراءة في عنوان مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات:

يتميّز كل عمل فني بعنوان يحمل معانيه ودلالاته، أو المغزى العام من هذا العمل الفني، وتأتي أهميّتة بوصفه: "يشغل منطقة إستراتيجيّة في عمليّة تلقّي النّص؛ فهي المنطقة الأولى بصريّاً ودلاليّاً التي يقع فيها حدث التّصادم بين القارئ والنّص، وبالتّالي فإنّ الكشف عن أسرار هذه المنطقة الخطابيّة يقودنا إلى إماطة اللّثام عن منطق التّشكيل النّصي للنّص ذاته بنية ودلالة وتداولاً "[369] لكن من جهة تفسيره وتحليله وفهم معانيه والوقوف على مراميه، فذلك اختصاص المتلقي على حسب قدراته وقرآءاته، وعملية التّفسير والتحليل تتم في بداية العمل، لأنّ العنوان هو أول ما يلفت انتباه المتلقي، ومن خلاله يُمكن التنبؤ بمحتوى المسرحية، وبعد انتهاء المسرحية يحكم المتلقي إن كان العنوان مطابق لمضمون المسرحية أم غير مطابق له، ومن الممكن اختصار وظائف العنوان في النّص الأدبيّ بالتّالي:"1. التّسمية. 2. تعيين محتوى النّص أو الإيحاء به. 3. إغواء القارئ وإغراؤه"[370].

ويتكون عنوان المسرحية من ثلاث كلمات هي (طقوس) و(الإشارات) و(التحوّلات)، والعنوان شعريّ بامتياز، وغاية في الجمالية من حيث " كثافة مدلولاته التي

[369]- خالد الحسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008، ص100-101.
[370] -خالد حسين: المرجع السابق، ص47.

يكتنفها الغموض والإيحاء، ولعلّ الدّلالة الأولى التي تقدّم نفسها هي صيغة الجّمع للكلمات التي تشكّل العنوان، ثمّ تأتي الدّلالة الثّانية والأهمّ في استباق النّص واستذكاره في آن معاً وهي المفارقة بين ما هو طقسيّ وما هو متحوّل، أي بين ما هو ثابت، وما هو متغيّر"[371]، فشعائر الجماعات الغالب أن تكون ثابتة لأنّها تعبّر عن فكرها وممارساتها كما أنّ "الطّقس والشّعيرة تكرّسان أخلاقيّات الجماعة وسلوكيّاتها في الفضاء السّوسيوثقافيّ، في حين أنّ (الإشارات والتّحوّلات) ما هي إلا ارتباكات الصّيرورة من تغيّرات في ممارسات الجّماعة ذاتها، وهكذا يرصد العنوان بعناصره، ما يطرأ على الثّابت من تحوّلات وتغيّرات"[372].

ولكل كلمة من هذا العنوان، دلالتها الخاصة الملقية بظلالها على مضمون العمل المسرحي، فـــ " طقس وهي كلمة يونانية الأصل تعني نظام الخدمة دينية وعبادات، وتشير إلى النظام والترتيب في أداء الشعائر"[373] واختيار كلمة الطقس كإيحاء بغرابة النفس البشرية وبعد غورها وعدم إدراك لطبيعتها، وغاية تصرفاتها، فالعادة أن الطقوس تكون غير مدركة المعنى من ظاهرها وباطنها غامض.

أما الإشارات وهي جمع إشارة وهي" دال غير لغوي على مدلول، وهي علامة طبيعية أو صناعية تتوسط بين الباث والمستقبل بقصد التنبيه والإثارة"[374]، فكأن حياة الشخصيات ونمط المجتمع وما يعيشه من صراعات ومشاكل وأهواء مكبوتة ونفوس مقهورة يوحي وينذر بإشارات واضحة نحو تحولات جذرية سواء على مستوى الأفراد أو الحياة العامة "وإذا كانت اللغة المنطوقة قد تتوقف على ألسنتنا لسبب أو آخر، فإن لغة الإشارات الجسمية لغة مستمرة متواصلة، لا تتوقف عن التعبير، إنها في تواصل مستمر مع الآخرين، كما أنها تعلن في كل وقت عن مكنونات النفس والفكر، وإذا كانت اللغة المنطوقة يمكن أن نخفي بها مشاعرنا ونكذب بها على الآخرين، فإن لغة الإشارات الجسمية تكشف دائما عما نخفيه، بل وكثيرا ما تفضحنا أمام الآخرين"[375]، وعليه فكلمة الإشارات في عنوان المسرحية " دال لا يقع مدلوله في ذاته، ولكن يقع خارجه في الوقائع والأمور التّي تحمل صفة الإشارة، ولذا لا تتكشف حقيقة دال الإشارات إلّا بتأويلها في المستقبل، فهناك انفصال بين الدال والمدلول، يترتب عليه دال ظاهر ومدلول باطن"[376]

---

[371]- محمد إسماعيل بصل: قراءات سميائيّة في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التّسعينات نموذجاً)، دار الأهالي، دمشق، ط1، 2000، ص66.

[372]- خالد الحسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص463.

[373]- نايف سلوم: قراءة في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مقال بمجلة الحوار المتمدن، مجلة الكترونية، العدد: 5827 - 26/ 3 / 2018 -08:28 ، ص1.

[374]- مصطفى السعدني: إستاطيقا الإشارة، دراسة بلاغية سيميوطيقية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1994، ص12.

[375]- كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، منشورات المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص30-31

[376]- منى سعيد عبده أبو الوفا: التلقي النقدي في مسرح سعد الله ونوس (مسرحية طقوس الإشارات والتحولات نموذجا)، مقال بالمجلة العربية مداد، الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم، دار المعارف، القاهرة، عدد 6أفريل2019، ص53.

أما كلمة التحولات فهي " ترجمة للكلمة اللاتينية **metamorphosis** تعني الانمساخ، والتحول أوالتغير الصارخ في المظهر أو الصفة أو الظروف، وقد ترجم ثروت عكاشة ديوان (أفيد) (ميتامورفوسيس) عن اللاتينية تحت عنوان (مسخ الكائنات) أو (التحولات)، بينما ترجمه أدونيس عن الفرنسية تحت عنوان (التحولات) . والانمساخ تعني انحطاط ونكوس الكائن ومنه البشري إلى دركات سفلى تقود إلى إفقاره وخوائه، والحول: التحرك في أدوار"[377] ، وفي كلام العرب " حالت القوسُ واستحالت، بمعنى، أَي انقلبت عن حالها التي غُمِزَت عليها وحَصَل في قابِها اعوجاج "[378] وفي ذلك إشارة للتحولات الكبرى التي هزت شخصيات المسرحية، فخرجت بها عن نمطيتها وتركيبتها الاجتماعية، التي نشأت عليها، وبتحولها قوّضت واقع مجتمعها، وهزت مفاهيمه، ونمط حياته، لتستقل كل شخصية بفرديتها وخصوصيتها، وتصبح رمزا للتماوج والصراعات القديمة المتجددة في كل نفوس البشر، " كما يشير عنوان (الإشارات و التحولات) إلى " العالم الصوفي الذاتي، فهما من التعابير التي يكثر ورودها في هذا العالم"[379].

وهناك عنوانين فرعيين لقسمي المسرحية فالقسم الأول بعنوان: المكائد، والقسم الثاني بعنوان المصائر، والعنوانان " يحيلان إلى عالم الواقع الاجتماعي، فيشير دال مكائد إلى مدلولات الخداع والغش والمكر للظفر بالعدو، فظاهرها الخفي لا يكشف عن نفسه إلا بعد تمام المكيدة، فيتعارض مع الباطن ولا يتفق معه، وتشبه المصائر التحولات في اتحاد الظاهر والباطن والدال والمدلول معا، وتشبه المكائد الإشارات في انفصال الدال والمدلول، ويختلفان في تقديم دال الإشارات على مدلوله المباشر الذي يتجاوز إلى المدلول غير المباشر، فالإشارة تقع أولا ثم تكشف عن مدلولاتها الخيِّرة فيما بعد، بينما يتقدم مدلول المكائد أولا، فيكشف عن الدال الذي لا يحمل إلا الشر فيما بعد"[380] وعنوان المسرحية الرئيسي (الإشارات والتحولات)، مع عنواني قسميها (المكائد والمصائر) "يوجهان إلى كيفية قراءة المسرحية قاصدا بهذا الدلالة على الصراع بين الفردي الصوفي الذي كشف عنه عنوان (الإشارات و التحولات) والاجتماعي الذي كشف عنه (المكائد والمصائر)، وما يحمله العنوان من دلالة على الظاهر والباطن."[381] ، والعنوان وإن لم يرد بحرفيّته وحذافيره في النّص لكنّه " سيطر على مجريات النّص وأحداثه بالمجمل، ولا يكاد يمرّ مشهد دون أن يتداعى العنوان في ذهن المتلقّي ليذكّره أنّ ما يحدث هو طقوس من الإشارات والتّحوّلات فعلاً"[382].

---

[377]- نايف سلوم: المرجع السابق، ص1.
[378]- ابن منظور: المصدر السابق، ج4، 275.
[379]- منى سعيد عبده أبو الوفا: المرجع السابق، ص53.

[380]- منى سعيد عبده أبو الوفا: المرجع السابق، ص53.
[381]- منى سعيد عبده أبو الوفا: المرجع السابق، نفس الصفحة.
[382]- نجود إبراهيم ديب:اللّغة المسرحيّة عند سعد الله ونّوس فترة التّسعينيّات نموذجاً، رسالة ماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين، قسم اللغة العربية، سوريا، 2010، ص116.

ثانيا: لغة الشخصيات:

وتتميّز الشّخصيّة المسرحيّة بوصفها " تعبّر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"،[383] فمغزى حياة الشّخصيّة المسرحيّة لا يرتبط "بأيّ عرض مسرحيّ معيّن، ولا بأيّ حضور ماديّ متميّز، بل هو مرتبط باللّغة المسرحيّة وبالموقف الذي تخلقه تلك اللّغة"[384].

ولعلّ شخصية **الماسة**، تميزت" بمقدرتها على تطويع ألفاظ اللّغة بما يتناسب وغرضها"[385]ونتعرف على لغتها في الحوار التّالي مع **المفتي**:

" المفتي: كانت الحشمة تقتضي أن أرسل الحريم، ولكنّ المسألة حسّاسة، ولا أستطيع أن أعهد بها إلى خفّة الحريم.

مؤمنة: كثّر الله خيرك. هل جئت كي تصفني بالخفّة!

المفتي: (مرتبكاً) لا.. عنيت حريمي.

مؤمنة: ألا يسمّوننا جميعاً، الحريم!.. لم تشرفنا بالزيارة، كي نتبادل الحديث عن الحريم"[386]، والمتأمل في كلامها يلاحظ أن " الدّال (الحريم) يتكرّر خمس مرات في الحوار السّابق، وهو الأمر الذي أرادته مؤمنة في محاولة منها للفت انتباه المفتي إلى قضيّة معينة"[387]

وفي حوار آخر مع المفتي تقول في جمالية لغة تزدحم بالإيحاءات والرموز وهي تشرح حالها "سيبدو ذلك غامضا، ويصعب شرحه، حيث أتأرجح على الحافة، وتناديني الهاوية، يُخيّل إلي أنّه، وفي لحظة سقوطي، سينبت من مسامي ريش ملون، من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهراً ومكتملاً، وسأحلق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشّعة الشّمس، أريد أن أقطع الأمراس الليفية الخشنة التّي تحفر لحمي، وتقمع جسدي، أمراس مجدولة من الرّعب والحشمة والعفّة ومشاعر الدنس والقذارة..... من المواعظ والآيات و والتحذيرات والأمثال ووصايا الأسلاف، صفائح فوقها صفائح، يذبل الجسد داخلها ويضمر،"[388] لتلخص من هذا كله وتجيبه عن سؤالها ماذا تريدين فتقول: " أريد يا شيخ قاسم أن أعتق جسدي، وأفك عنه هذه الحبال التّي تمتص دمه، وتقمعه، أن يغدو حرا، وأن يستقر في مداره الذي خلق له، كالورد وأوراق الشجر، كالقمر وأعشاب الأرض، كالغزلان وينابيع السّفوح، كالنّور وكل ما هو حي في هذا الكون، أحلم أن أصل إلى نفسي، وأن أكون شفافة كالزجاج،

---

[383]- جبور عبد النور: المرجع السابق ، ص270.

[384]- الدراما والدرامية: س.و داوسن،تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989، ص74.

[385]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق ، ص82.

[386]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص34.

[387]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص82.

[388]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص100.

ما تراه العين مني هو سريرتي، وسريرتي هي ما تراه العين مني، إنّ في قلبي مواجد مُحرقة، وأشواقا كاوية، من العسير أن أشرحها، أو أجد تعبيرا يُلائمها"[389]، إنّ ما يميّز لغة **مؤمنة/الماسة** في حواراتها أنها " لغة بلّورية قاسية ومصقولة كالماس الذي سميت باسمه، لغة جذّابة عميقة وقوّية صلبة ومتلألئة براقة إلا أنّها باردة و قاطعة كالماس كلّما غاص المتلقّي في أعماقها كلّما ازدادت وضوحاً ونقاء وشفافية ولمعاناً"[390]

و**المفتي** نفسه تعتريه هذه التحولات ويتعرى باطنه أمام نفسه وأمام المجتمع الذي حرص دوما على أن يبدوا كقدوة وقيادة له، فـ" لغته لا تشي بلغة رجل دين بل برجل سياسة محنّك على عكس لغة نقيب الأشراف التي استُمدت من معجم ألفاظ القرآن الكريم"[391] وترّحب به **الماسة** ترحيب المستغرب من حاله مذكرة له، بسابق كلامها، وترحيبها وإن كان في البيت، فهو يومئ إلى ترحيبها به في فضاء الهاوية كما تقول" ها نحن نلتقي في الهاوية ووراءها، (تضجع الشيخ على الفرش المبسوطة، وترتب له المساند والوسائد) استرح يا شيخ، واهدأ، لقد اجتزت مفازة وعرة، وأنجزت رحلة عسيرة، كيف نفذت إليك الغواية ! وكيف تبدّلت الطمأنينة، قلقا ووحشة؟"[392]، فيجيبها بعد أن استسلم أمامها وهي التّي كان يحاورها ويرى في ما تقول عجبا لا يفهمه، ليقول مثلها كلاما مُرمَزا مُلغزا مليئا بالإشارات الدّالة عن مكنونات نفسه، وهو متفاجئ بانهياره وتحوّله" ومن يدري كيف تخادعنا الأقدار، أو كيف نخادع أنفسنا..! ما كنت أظنّه طمأنينة لم يكن إلّا حجابا يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة، كان الوجد يتخمّر، ويفور في الدنان المسدودة، حتى لاح ضوؤك، فانزاح الحجاب وتدفق الهوى والشّوق والوجد كنهر عظيم أفلت بعد انحباس، وحالي يا ألماسة هي حال رجل ضعيف، ينجرف ويتلاطم في عباب هذا النهر العظيم."[393]

ولم يكن **العفصة** أقل تعبيرا وجمالية، وترميزا وإيحاءا من **المفتي** و**الماسة** فحاله من نفس حالهما، وتحوله كان صدمة له ولغيره، ، فبعد أن برحت به لواعج الشوق وسحقت كل تمثيل ومظاهر خادعة، يقول لعباس في شفافية ووضوح وتوسل "لا تقتلني يا أبا الفهد، ما فعلت هذا إلا من أجلك، وأنت تعرف أنّ ما فعلته باهظ التكاليف علي، إنه في بلدنا كالموت أو أسوأ من الموت، ولكنك تتظاهر بالغضب والنفور، لأنك تبحث عن حجة كي تقطع ما بيننا (يغص وينخرط في البكاء) إني لا أتحمل هجرانك.. إني لا أتحمل أن ترميني بعد أن غيّرت تكويني، غدوت كالماء في صفائه ووضوحه، كيفما نظرت إلي، ستجدني واحدا، هيئتي هي سريرتي وسريرتي هي هيئتي، ألم تقل إنّك تنفر ممن له مظهر ومخبر،..... أردت أن أقوي أسباب الود بيني وبينك، وأن أعترف دون مداورة أو تستر أني أعشقك، هذا العشق هو الذي

---

[389]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص100-101.
[390]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص83.
[391]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص84.
[392]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص138-139.
[393]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص139.

جرأني على نفسي وعلى الناس، وهو الذي يمدني بالشّجاعة والحياة"[394] واللّغة التي يتكلّم بها **العفصة** " هي لغة الزّكرتية بكلّ ما فيها من شهامة ونخوة وقذارة في الألفاظ."[395]

ووظّف ونوس المصطلحات الصوفية، وهو يُنطق نقيب **الأشراف عبد الله** بتجربته الروحية، وكان هذا التوظيف رائعا، مع جمالية اللغة الصوفية، وإغراقها في الرمزية، وتمثيل المعاني بالحس تقريبا لعالمهم المثالي الفهواني، فعن نظرتهم لهذه الحياة وتقلّباتها يقول متحدثا عن البلاء " كان وليي ومعلّمي، حين لا يلحق به بلاء أو يُصيبه عناء، ينادي ربّه فيقول.. إلهي.. بعثت إلي خبزي، وما بعثت إلي بلائي، آكله معه، وكان يقول.. البلاء للأولياء كاللّهب للذهب، وهو غذاء الرجال من مرتادي الوصال، ومريدي الاتصال"[396]، ويصف السلوك والطريق في اصطلاحهم فيقول" إنّ العبد إذا تخلّق، ثمّ تحقّق، ثم جُذب، اضمحّلت ذاته، وذهبت صفاته، وتخلّص من السوى، عند ذلك.. تلوح له بروق الحق بالحق، فيطّلع على كل شيء، ويرى عند الله كل شيء، فيغيب بالله عن كل شيء، ولا شيء سواه.. وهذا أول المقامات"[397]، والتّدقيق في حوارات **عبد الله** يبيّن مدى تأثّره العميق بالدّين " فالألفاظ مشتقّة من القرآن الكريم، كما في قوله (الثّعبان- زيّن لك- يدي مبسوطة) كلّها تذكرنا بآيات وردت في الذّكر الحكيم. والمثل الذي ضربه **لعزت بيك** هو الآخر قصّة من قصص القرآن الكريم، وهي غواية الشّيطان لآدم وحواء بأكلّ التفاحة، التي كانت سبب طردهما من الجنّة، أي أنّ هذه الشّخصيّة مشبعة بروح الإسلام، وسلوكها المشين ما هو إلا وضع استثنائي"[398].

ثالثا: الصّورة الفنيّة:

لغة المسرح لغة الكثافة تعتمد على الصّورة الفنيّة أداة للتواصل مع المتلقّي، و"الصور الفنيّة أشكال حيّة، ومتعيّنة، وحسيّة، لواقع موضوعيّ؛ أوهي رؤية جماليّة يعيشها الفنّان أو الكاتب أو الشّاعر.. فالصّورة وحدة جدلية يتداخل فيها الحسيّ والمنطقيّ، والمتعيّن والمجرد، والمباشر وغير المباشر، والجزئيّ والكلّيّ، والعَرَض والضروريّ، والخارجيّ والداخليّ، والمظهر والجوهر، والشّكلّ والمضمون، وتعبر عن أفكار، ومشاعر... ويطرحها الفنّان في قوالب جماليّة محدّدة تتناسب معها، وتنسجم مع أهمّيتها وعمقها وسموّها، والخيال هو أداة الفنّان التي تجمع كلّ ذلك وتوجهه الوجهة الفنيّة والفلسفيّة بحسب مراده"[399]. وهذا من وجهة النّظر الفلسفيّة لموضوع الصّورة؛ ثم انسحب فيما بعد على الأدب.

---

[394]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص87.
[395]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص85.
[396]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص127.
[397]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص127.
[398]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص81.
[399]- عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في"العربية والإنجليزية و الفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية واللاتينية والعبرية واليونانية"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 2000، ص476-477.

ومن أهمّ سمات الصّور الفنيّة أنّها " وليدة الإلهام واللاّشعور؛ فهي داخليّة نفسيّة، ومنطقها الحساسيّ يرفض التّنظيم والتّخطيط المسبق والإرادة الشّعرية، ويعتمد على الحلم الذي يعزلها عن العالم الخارجيّ المألوف"[400]،لأنّ الدّلالات الحقيقيّة لها تكون خارجة عن التّعبيرات المعتاد عليها والمعروفة، ومحمّلة بكثافة دلالية وجمالية تغني الشّخصيّة عن قول الكثير من الجمل المحمّلة بالأقيسة المنطقيّة والتّراكيب العقلانيّة.

زخر نص مسرحية **طقوس الإشارات والتّحوّلات** بمجموعة كبيرة من الصّور الفنية التي تناثرت في ثناياه لتحدو به نحو الغاية في العمق والجمال الأدبيين.

ففي حوار **مؤمنة** وزوجها **عبد الله** وهي معه في السجن، تصف فيها الرّاقصة التي أحيّت حفلة زفافهما، تقول: " كان جسدها حرّا، يكاد يضيق به فناء داركم الواسعة، كان جسدها يتدفّق، يتماوج، يمتدّ، يضحك، ويشهق، كانت حرّة كالهواء، ثوبها البرّاق يودّ لو يتساقط، ويتركها تجمع وتضيء اللّيل"[401]، ترد الصّورة كلّية ثمّ تمعن في تجزئتها إلى أجزاء متلاحقة، وصفت الجسد دفعة واحدة (كان جسدها حراً) ثمّ أردفته بجزئياته بشكلّ متتالي ووصف دقيق؛ فهو متدفق منساب كالماء ليدل على سلاسته وعذوبته، ومتماوج كالبحر في طراوته ولينه، والسّطوة المكانية لهذا الجسد ظاهرة في مده ولينه، وهو ضاحك لحد أن يشهق، وجسد الرّاقصة هو المعنيّ بالوصف دون شخصها لأنّ تعبيرات هذا الجسد بلغت الغاية في الجمال والصدق وحرية صاحبة هذا الجسد خلّفت انطباعا رائعا في نفس **مؤمنة**، حرّية كحرية الهواء فلا أحد يمسكه أو يسيطر عليه أو يحبسه وهو ملك للجميع في نفس الوقت، وانسحبت حريتّها على ثوبها الذي كانت ترتديه حتى ودّ لو يتساقط عنها ويأخذ حريته هو أيضا، " لأنّه وفي جنون تلك اللّحظة وجمالها كانت قادرة بنورها الدّاخلي وحريّتها اللامتناهية أن تجمع اللّيل الممتد وتكثّفه في الفسحة المكانيّة التي ترقص فيها وتضيء سواده وحلكته. ولا نستطيع أن نتجاهل أنّ الصّورة تعبّر أيضاً عن الرّغبة الكامنة في أعماق مؤمنة في امتلاك جسد كهذا الجسد حرٌّ متحرّرٌ وكامل"[402]

وعندما يعجز **عبد الله** عن فهم السّبب الذي دفع زوجته إلى الحديث بتلك الطريقة يقول لها: "يا ربّ.. إنّك مجروحة، وجرحك عميق، لا شك أن جرحك هو الذي يتحدّث من فمك "[403]، إذن " فالذي ينطق بالكلام السّابق ليست زوجته بل جرحها الطّري الذي لم يندمل بعد"[404] لأنّ فمها في منظور زوجها لا يمكن أن يصدر منه هذا الكلام، فالانزياح الواقع في الصّورة هو جرح يأخذ مكان الفم، ليتحدث عن معاناته وآلامه، بعد يأس من الدواء.

والشّخص الوحيد الذي تفصح له **مؤمنة** عن حلمها وغايتها هو المفتي لتفرسها فيه أن له دخيلة كدخيلة نفسها وتشعر في أعماقها أنّه من الممكن أن يشاركها مقصدها، يوما ما

---

[400]- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة(دراسة)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص86.
[401]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص50.
[402]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص98.
[403]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص50
[404]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص98.

ولذا يسألها عن غايتها من هذا التّحول الصادم من **مؤمنة** زوجة نقيب أشراف دمشق إلى **ألماسة** الغانية، تقول: " أريد أن أقطع الأمراس اللّيفيّة الخشنة التي تحفر لحمي، وتقمع جسدي. أمراس مجدولة من الرّعب والحشمة والعفّة ومشاعر الدّنس والقذارة..من المواعظ والآيات والتّحذيرات والأمثال ووصايا الأسلاف"[405]، والذي يسترعي الانتباه في الصّورة التي رسمتها هو طبيعة الأمراس التي تقيد جسد وروحها، فهي" أمراس صنعت من خليط عجيب من المشاعر مشاعر الرّعب والخوف والقلق؛ رعب من تخطي المسموح، وخوف دائم من الفضيحة التي جعلت من المرأة كياناً هشاً تابعاً لكيان أقوى يسيطر ويحكم ويضع القوانين التي تحكمها، وقلق من التّفكير وإعمال العقل لأنّها لو حدث وارتكبت تلك الخطيئة ستنفتح بوابات الجحيم على مصراعيها"[406]، وعندما قطعت **ألماسة/مؤمنة** أمراسها، وقع ما كانت تخشاه، وسادت الفوضى أرجاء المدينة، وتحققت نبؤة المفتي عندما قال لها قبل أن تتحول **ألماسة** وتتربع على عرش غواني المدينة بلا منازع: " إنّ امرأة لها عزمك وقدرتك على الكلام، يمكن أن تفسد سلطنة من النّساء"[407]، و حقا فلم يفسد تحول **ألماسة** النّساء فقط، بل أفسد المدينة كلها وجعلها تتخبط في الفوضى، وفي ذهول كبير لوقع الصدمة ؛ وكما يقول **حميد العجلوني** أحد أعيان المدينة في وصف أوضاعها وحال أهلها في صورة فنية بديعة: "أسفر الشّر عن وجوهه، وبالغ في السّفور"[408]، والصّورة تكاد تكون مُعبرة عن كل النّص المسرحيّ ومن صميمه " فالسّفور الأوّل كان **لمؤمنة** عندما طلب منها مفتي دمشق أن تحل في السّجن محل الغانية **وردة** لإنقاذ سمعة زوجها نقيب أشراف مدينة دمشق، ثمّ كان سفورها الثّاني عندما خلعت اسمها وكلّ ما كان يقيد حريتها وتحولت إلى **ألماسة** الغانية"[409] تلك الغانية التي سلبت للمدينة لبّها وقلبت أوضاعها رأساً على عقب، وغدت رمزا للتحول و(المودا).

رابعا: استعمال العاميّة:

كان لاستخدام اللغة العاميّة في المسرح نصيب وافر مما كتب ونوقش؛ دون الوصول إلى حلّ شاف وجذري للمشكلّة " فدعاة الفصحى في المسرح يتّهمون دعاة العاميّة بالتّحلل والدّعوة إلى التّغريب و(الأوربة) والانسلاخ عن الجذور، ودعاة العاميّة يتّهمون دعاة الفصحى بالتخلف والقوقعة والجمود والأحادية "[410]، ودعاة العاميّة يرونها أشدّ التصاقاً بالجماهير من الفصحى، وأقدر في التّعبير عن مشكلاتهم وهمومهم اليوميّة، لكن الطّرف الآخر يرى أنّ النّص المسرحيّ لا سبيل أمامه للرقي لمستوى الأدب ما لم يكتب باللّغة الفصحى، وفي هذا الإطار يقول ونّوس: "منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة

---

[405]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص100.
[406]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص100.
[407]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص102.
[408]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص115.
[409]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص100.
[410]- عبد الله خلف العساف: تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى في المسرح العربي الحديث، مجلة البيان، الكويت، العدد393، أفريل،2003، ص16.

إشكالية، ما كان بوسعي أن أتبيّنها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها، أو عبْر ومضات خاطفة، لكن حين تقوّض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف"[411] إذن فليست ليست المشكلّة في الفصحى أو العاميّة، " وإنّما في بناء المسرحيّة والمشاكلّ التي تعالجها، ففي اللّحظة التي تكون المشكلّة المطروحة فيها حيّة، ولها امتدادها في الواقع الذي يعيشه المتفرّج، فإنّ هذا المتفرّج يجتاز حاجز اللّغة بسهولة ويركز انتباهه ويستوعب كلّ ما يقال، دون أنّ يشعر بالبعد أو بالمسافة بينه وبين القواعد اللّغوية التي تضبط حوار هذا أو ذاك من الممثلين"[412]، إذن فالأمر عند ونّوس لا علاقة له باستخدام الفصحى أو العاميّة بل بطبيعة هذا الاستخدام، وكما يقول: " إنّنا نجد أنّنا قادرون على استخدام مستوى من مستويات الفصحى، يتضمن بشكلّ أو بآخر طريقة التّعبير المحكيّة أو العاميّة "[413] ويشير إلى ذلك بقوله في آخر ما كتب : " قلت لك إني لا أحب الفخامة، وإني أحاول أن أروي الحكاية بأبسط الكلمات وأقلها غموضا"[414]

وفي نص مسرحية **طقوس الإشارات والتّحوّلات** يستخدم ونّوس العاميّة على مستويين، "الأوّل الألفاظ الفصحى التي نستخدمها في العاميّة، والثّاني الألفاظ الأعجمية التي دخلت لغتنا اليوميّة لأسباب عدّة وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من لغة حديثنا اليوميّ"[415] على أنّ "إيراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية في الّتراكيب الفصيحة لا ينال من اللّغة الفصحى، ولا يجعل منها لغة عاميّة أو أجنبيّة، فالألفاظ المفردة لا تخلق اللّغة ولا تميّزها، ذلك أنّ خاصة كلّ لغة تتمثل في قواعد نحوها، أو علم التركيب فيها، وفي ذلك تتجلّى قدرة اللّغة على التّعبير عن المعاني الدّقيقة والمشاعر الرّفيعة، كما تتجلى خصائصها الجمالية"[416].

وفي هذا النّص مفردات عامية مثل (الطاسة- الكار- الشراميط- العرصات) وتأتي هذه الألفاظ بشكلّ عام على لسان شّخصيّات محسوبة على عامّة الشّعب، من قبضايات وغانيات، وقلّما تأتي على لسان علية القوم إلا في لحظات الغضب الشديد، وتمنُّع هذه الشّخصيّات عن التّلفظ بهذه الكلمات له دلالاته النّفسية، الراجعة لعدة أسباب منها نمط تربيتها من جهة، والوضع الاجتماعي والمناصب التي تشغلها من جهة ثانية.

أمّا الألفاظ الأعجمية فقد وردت على لسان **وردة** و**عباس** أحد قبضايات المدينة المحسوبين على المفتي، الذي هرع مع صديقه **العفصة** ليزف للمفتي بشرى فضيحة نقيب الأشراف ظنّاً منهما أنّهما سيسعدانه بالخبر، وهما يجهلان أنّ لدى المفتي ضيوفاً من وجهاء المدينة، فيغضب غضباً شديداً من فِعلتهما، ويتصنع هذا الغضب حتّى يحفظ نفسه أمام

411- صلاح صالح: سعد الله ونوس في عقده الأخير، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ع 16، س4، شتاء 1997، ص30.

412- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ج1-2-3، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004،ج3 ،ص125-126.

413- سعد الله ونوس: المصدر السّابق، ص127.

414- إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة/الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، ط1، 1996، ص7.

415- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق ص132.

416- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحيّ، دار العودة، بيروت، 1975، ص86.

الوجهاء،و يثير هذا الرد حفيظة **عباس** وغضبه، ويحاول **العفصة** أن يخفف من حدّه غضبه، فيجيبه **عباس** بقوله: " إنّي غاضب. لا أستطيع أن أنسى الطّاسة الباردة التي سكبها على رأسي "[417]، والطّاسة لفظة أعجمية، وهي وعاء يستخدم لسكب السّوائل عادة، "والتّعبير سكب طاسة باردة على رأسي هو تعبير دارج، ويستخدم عادة عندما يكون المرء منهمكاً بأمر ما ثمّ يحدث طارئ ما فيوقظه من انهماكه"[418]، وتقول وردة في حوارها مع مؤمنة: "وهل تظنين بسلامتك أنّ الكار بيت داشر"[419]. والكار هو المهنة أو الصنعة، وداشر بمعنى ليس مفتوحاً لكلّ طالب، وتقول لها أيضا:"ستّ الأشراف تطلب الدّخول في سلك الشّراميط "[420] ، ولفظة الشّراميط هي جمع لـ (شرموطة) وهي " اسم المومس أو العاهر بلغتهم، وهي تمارس الدّعارة بأجر.. العاهر البغي، وأصلها(سرموزه) وسميت بها لكثرة وطئها"[421]، والألفاظ السّابقة في معظمها ألفاظ تركيّة، وذاك لأن أحداث النّص المسرحيّ تجري في القرن التاسع عشر الميلادي؛ أي أنّه كان قد مضت أربعة قرون على الوجود التّركي في الوطن العربي،" وحسب قوانين تطور اللّغة وتغيرها كان لابد لبعض المفردات التّركية أن تصبح أساسيّة في لغة الاستخدام اليومي بفعل الاحتكاك المباشر من جهة ومحاولات التّتريك التي كانت تسير على قدم وساق في تلك المرحلة من جهة ثانية"[422].

[417]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص27.
[418]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص132
[419]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص80.
[420]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، نفس الصفحة.
[421]- أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت،1987، ص190.
[422]- نجود إبراهيم ديب: المرجع السابق، ص133.

المبحث الثالث: الحوار في مسرحية طقوس الإشارات والتحوّلات:

تتميّز المسرحية بالحوار عن غيرها من الفنون الأخرى، وهو من أشكال التواصل الفكري، يُظهر ويكشف أفكار الشخصيات ويُعبر عن مستوياتها العقلية والثقافية والاجتماعية.

أولا:مفهوم الحوار في المسرحية:

تقوم المسرحية على الحوار وهو عنصر مهم فلا وجود للمسرح بلا حوار فهو بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي برمّته، بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فهو أداة المسرحية، "يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"[423] كما أنّ الحوار يميّز المسرحية عن القصة والرواية وباقي الفنون الأخرى، ويستخدم للكشف عن الشخصيات فمُهمته أن " يظهر الشخصيات ويبرز الفكرة ويعبر عن الحوادث وتتابعها"، كمالا بد " لموضوع الحوار أن يكون مرتبطا بحياة المتفرج أو مشاكله من جهة، ونوع المعالجة وشكلها، لكي لا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية، حيث لا بد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار.."[424]، فالحوار عنصر أساسي في بيان الشخصيات، والفكرة المركزية التي تدور حولها المسرحية للمتلقي، " كما نجد ونوس قد بالغ في الاهتمام بوسائل التشويق، والتوتر الدرامي خلال حواره في مسرحياته، هذا التشويق الذي يعرفه كريفش بأنه: " يعني جذب الاهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلا تماما بما سيحدث، لكنه يتلهف عليه، وعندما يخمن جزئيا ما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكد أو يتردد لأنه يخاف من الحالة المتواضعة فإنه يكون في حالة تشويق لأن اهتمامه يشغل تماما أكان بإرادته أو دونها"[425] ، وعن التوتر يقول كريفش أيضا "إنه العصب المركزي أو اللولب المحرك للدراما"[426]،ويعرّف الحوار بأنه " المحادثة بين شخصين أو أكثر والحوار في المسرح هو تبادل بين (أنا المتكلم) و (أنت المستمع)، وكل مستمع يتحول بدوره إلى متكلم"[427] إذن فالحوار محادثة بين شخصين أو أكثر أو بين الشخص ونفسه والسامع يتحول إلى عنصر فعال وشخص متكلم.

ثانيا:أنواع الحوار في المسرحية:

---

[423]- خليل النعيمي: الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لـ "سعد الله ونوس"، مجلة الباحث، ع3، س2، 1979، ص44.

[424]- شوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم، الدباغ، دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص133.

[425]- إدريس الذهبي : المسرح عند سعد الله ونوس، مقال بمجلة فكر ونقد المغربية الالكترونية، ع95، فيفري2008 ص1. http://www.aljabriabed.net

[426]- شوارت كريفش: المرجع سابق، ص37.

[427]- عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص263.

ومادام الحوار هو التخاطب بين شخصيتين أو بين وجهين فإنّه نوعان:

1-الحوار الخارجي : وهو الحوار بين شخصيتين أو أكثر و تكون صيغة التخاطب بين الشخصين بنظام الدور فيتم التحدث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم يأتي دورها و تتحول إلى المتكلِم المُخاطب و الآخر يسمع،

وفي مسرحية **طقوس الإشارات والتحوّلات** مقاطع حوارية خارجية، كثيرة، لعل أهمها، وأكثرها تشويقا وجاذبية ما درا بين أقطاب التحولات، خصوصا حوارت مؤمنة/الماسة مع المفتي ،التي امتازت بالحبكة، "وأهم ما في تطوير الحوار الحبكة أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها لنهاية القصة"[428]، وعندما تشتد الحبكة وتتطور فهذا بواسطة الحوار الذي يشتد على لسان كل شخصية وهي تتصارع مع الشخصيات الأخرى:

" المفتي: دعينا ننسى ما جرى، ولنتعاون على حل هذه الورطة.

ماذا نقترح؟

المفتي: هل أخبروك القصة، وتفاصيلها!

مؤمنة: أخبروني كل شيء.

المفتي: إذن.. أصغي إلي، عليك أن تتزوّقي قليلا، وأن تتهيئي للخروج عندما يهبط الليل.

مؤمنة: وإلى أين تريدني أن أخرج

المفتي: (متلفتا حوله) أمتأكدة أن أحدا لا يسمعنا !

مؤمنة: لا..كن مطمئنا

المفتي: لقد دبّرت السجان، وكل شيء جاهز، حين يهبط الليل، سنأخذك إلى السجن، ونستبدلك بالغانية التي أمسكوها معه.

مؤمنة: والله إنه تدبير لطيف يا مفتينا، هذه فكرة لا تخطر إلا للدهاة من الرجال.

المفتي: ونجاحها مؤكد، ستنقلب الورطة على قائد الدرك، حين يعلم الوالي والناس، أنه قبض على النقيب وزوجته."[429]

فإذا كانت الشخصية تعبر عن نفسها بالحوار،" فالحوار هو الذي يخلق الموقف ويطور الشخصية ويحدد مسارا الأحداث ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ويهبط معها حتى النهاية"[430]

---

[428]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص109 .
[429]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص35-36.
[430] - فاطمة يوسف: المرجع السابق، ص174.

ويساهم في تطوير الحبكة وهو ما ظهر أيضا في الحوار التالي بين العباس والعفصة:

" العباس: وتتحدث عن العشق وأكل الهوى..! لا يكون بين الرجال عشق وغرام

العفصة: ماذا كان بيننا إذن !

العباس: أتريد الصراحة !

العفصة: نعم.. حان وقت الصراحة ولو كان فيها مقتلي

العباس: ما كان بيننا هو شهوة تزول مع قضاء الوطر، وكان يلذ لي أن أعلو رجلا محسوبا على الزكرتية، وأن أرى قامته تنكسر وتتصاغر بين فخذي. أما الآن، فأي لذة سأجنيها من اعتلاء مخنث رقيع!

العفصة: أتعلم يا أبا الفهد.. إن مواجهة كل زكرتية البلد مجتمعين لا يحتاج إلى الشجاعة التي احتجتها كي أفعل بنفسي ما فعلت .

العباس: دعنا من النفخة.. أهي شجاعة أن تمسخ نفسك، وتصبح عورة لمن يعاشرك أو يقترب منك؟ "[431]

ويتواصل الحوار ليبلغ ذروته في نفور العباس من العفصة، والتخلي عنه كلية رغم توسلاته "العفصة: تخليت عن كل ما يخصني، لكي أخصك وحدك، ولكي يعرف الجميع أني منذور لك، فهل يكون هذا التفاني عرّة تخجل منها، وتتحاشاها..! لو كنت تبادلني العشق، لقدّرت ما فعلت من أجلك .

العباس: كلما تحدثت عن العشق، سقطت من عيني أكثر.

العفصة: سقطت من عينك لأنك تريد أن تقطع ما بيننا، لا تظن أني لا أعرف ما يجري. منذ أن طلبت منك قحبة الحسب والنسب ألماسة أن تكون حاميها، بدأت تبتعد عني وتظهر الفتور لي، لا يزعجني أن تكون حاميها، وسأعمل بين يديك خادما وسندا، ولكن لا تقطع ما بيننا. لا أعرف ماذا أفعل بحياتي إن تقطّع ما بيننا.

العباس: أشعر بالنفور، ولم يعد يلائم سمعتي أن تكون بيننا صلة

العفصة: أرجوك تمهل....

العباس: هذا قراري، ولا تذل نفسك أكثر،"[432]

كما تميّزت حوارت المسرحية بالحيوية والنشاط والتدفق، دلت عليها حركات الشخصيات أعضائهم وأجسامهم، فـ " الحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من

---

[431]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص87-88.

[432]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص88.

حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حيث يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها شخصيات بذاتها"[433]، إنّ الحيوية تظهر في الحوار بمساعدة حركاته فتبين ما يعتلج في نفس الشخصية و تكشف ما يميز كل شخصية من حيث الطابع الاجتماعي أو الفكري أو النفسي و هنا تتمثل الحيوية في المسرحية، وقد ظهرت هذه الحيوية في حوارات كثيرة بين شخصيات المسرحية، ولعل حوار مؤمنة/الماسة مع الغانية وردة، حين زارتها في بيتها لتبلغها برغبتها في الانضمام لسلك الغواني من أغنى حوارات المسرحية بالحيوية فهاهما " (في بيت وردة. وردة ومؤمنة)

وردة: (محرجة وقلقة) نوّرت البيت، أي والله.. أضاء البيت نور غسلت الملاية، وبخرتها بالمسك، لو أرسلت الخادمة.. هذا شرف لا أستحقه.. أن تأتي مقامك، وشرفك إلى بيتي .(تتناول وردة الملاية المطوية والملفوفة بعناية، وتقدمها لمؤمنة

مؤمنة : لم أزرك كي أسترد الملاية

وردة: (يزداد حرجها) طيب.، تفضلي، (تحاول مؤمنة أن تجلس على إحدى الطنافس المصفوفة في المكان، فتأخذ وردة بيدها) لا.. لا.. الجلسة هنا أكثر راحة (تجلسان، تتعمد وردة الجلوس في مكان أوطأ، بينما تتفرس مؤمنة في المكان بعينين لاهبتين)

وردة: هل أنت مرتاحة؟

مؤمنة : لا تشغلي بالك.. فأنا مرتاحة. إن بيتك لطيف،.....

وردة: هذا من ذوقك. (تصفق بيديها عدّة مرات، تظهر الخادمة بسمة) أين الضيافة يا بسمة؟ هاتي ما يليق.. .....

مؤمنة : لا أريد شيئا

وردة: هل تكسرين خاطري؟ يالله يا بسمة.. (تخرج بسمة، يرين صمت، ووردة تتحاشى أن تلقي عيناها بعيني مؤمنة) إذا أردت أن تسألي.... لا أدري.... إني مرتبكة، أتريدين أن تسألي.. عني وعن.. السيد النقيب؟

مؤمنة : لن أسألك عن علاقتك بالسيد النقيب"[434]

وبعد مصراحة مؤمنة وردة بطلبها الذي صدمها وصدم الخادمة، ازداد الحوار حيوية وتدفقا، لأثر الصدمة على وردة، مما جعلها تتفاعل أكثر وأكثر في حوارها مع مؤمنة

" وردة:.....لا مؤاخذة، حتى الآن لم أعرف سبب تشريفك لي؟

[433]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، بيروت، ط7، 1979، ص248.
[434] - سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص76-77.

مؤمنة : جئت أرجو أن تأخذي يدي، أريد أن أنضم إليك، وأن أغدو واحدة من غواني هذا البلد

(تهب وردة واقفة، وكأنما لسعتها عقرب، تحملق بمؤمنة مبهوتة وغاضبة، تبادلها مؤمنة نظرتها دون أن تنكسر عيناها)

وردة: ماذا قلت؟

مؤمنة : أريد أن أصير غانية مثلك

وردة: (تنفجر) أجئت تتفقسين علي أجفت كي تزدرني وتحطي من شأني! هل كتب علي أن يلاحقني بيتكم بالإهانة طوال عمري! من دربّني، وأسلكني هذا الدرب! أتذكرين.. لا.. لا تذكرين، أو لعلك لا تريدين أن تذكري، ألم أكن خادمة لديكم، ألم يكن الشيخ الجليل.. أبوك هو الذي علّمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثمّ تناوب علي الابن مع الأب، ثم ألقوا بي في الشارع....وها أنت بعد هذه السنوات، تأتين بجلالك لكي تنكئي الجرح القديم، وتبصقي علي في بيتي.

مؤمنة : (تنهض بدورها مذهولة، وكأنها تحدّث نفسها) وإذن ..أنت واحدة منهن، من ذلك السرب الطويل الذي تعاقب على حضن الوالد، والشيخ الجليل لا تشيع طبيعته، ولا تستكين"[435]

ويبدو أنّ الجو كان مشحونا جدا بسبب الحوار الساخن، بينهما حتى عم توترهما المكان، وكان من الطبيعي أن يلحظ أي داخل عليهما هذا التوتر، وربما ناله شيء من الغضب والتوتر كما حصل مع الخادمة بسمة التي: " تدخل بسمة حاملة صينية كبيرة عليها قهوة ومكسرات وفواكه مجففة

بسمة: أين أضع الصينية يا معلمتي؟

وردة: ضعيها أنى شئت

(تلاحظ بسمة الجو المتوتر، تضع الصينية، وتقف منتظرة)

وردة: (بغضب) ماذا تنتظرين! اخرجي ..

(تخرج بسمة، تتحاشى المرأتان تبادل النظرات ويرين على الجو توتر مثقل بالغضب والدهشة) "[436]

[435] - سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص77-78.
[436] - سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص78-79.

ويسير الحوار في حيويته ونشاطه، مع سير مؤمنة في طقوس تحولاتها إلى الماسة، فهاهي بعد أن غيّرت الاسم، تنتقل إلى تغيير لباسها في طقس احتفالي وحوار حيوي مع وردة وجواريها، فهاهي تصرخ على خادمتها التي ذهلت تحت وقع الصدمة:

" وردة : مالك هل أصابك صمم

بسمة: وكأنها تصحو من كابوس) نعم.. نعم ..،

وردة : هاتي ثوب الفتنة.

(تحيط البنات بألماسة، ويبدأن بنزع ثيابها على إيقاع غنائهن).

البنات: (يغنين ووردة تقود الغناء وحركاتهن)

اسم الله.. اسم الله يازينة يا وردة جوة الجنينة

زهر القرنفل يا عروسة والورد خيّم علينا

.....

(تدخل بسمة حاملة ثوب الفتة وهو ثوب يميّز وردة، وترتديه للإغراء. تغدو ألماسة شبه عارية، لم يبق عليها إلا بعض الملابس الداخلية، أفرد البنات شعرها، مشطنه، فيما انهمكت وردة بتزويقها، حين تصبح جاهزة، يلبسنها مع الغناء والرقص ثوب الفتنة)

البنات: عالدلالي....عالدلالي هالنقلة نقلة غزالي

لبست شلحة وشلحت شلحة وتحت الشلحة شي ضوالي. (تتم التلبيسة)

وردة : دعيني أرى.. تفتّلي قليلا.. الله.. خزيت العين. بدر واكتمل، انظري إلى نفسك بالمرآة يا ألماسة (تنظر ألماسة إلى نفسها بالمرآة نظرة غريبة ومسحورة، تقترب منها وردة).

وردة : هل ألمح ندما في عينيك يا ألماسة!

ألماسة: لا.. لا ندم، هذا كالسحر، إني مبهورة

وردة : هاتي كؤوسا وشرابا حقيقيا يا بسمة، بالخمر سنساعدها على تخطي العتبة، وبالخمر سنبارك الاسم والصحبة، وبالخمر سنسقي البهجة والموجة، يا الله يا بنات ..

يا قضامة مغبرة ويا قضامة ناعمة شوف عيني شوف

(تبدأ بالرقص، والبنات يرافقنها بالغناء والتصفيق، بعد عدة دورات تسحب ألماسة إلى الرقص لتحل محلها، بعد تردد قليل، تبدأ ألماسة بالرقص بينما يشتد التصفيق، ترافقها وردة وكأنها تعلمها كيف تجعل أداءها أفضل)"[437]، "وترتدي المرأة التي خلعت نقابها في

[437]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص82-83-84.

السجن وأعطته لخليلة زوجها، ثوب الفتنة، ومثلما بدأت إشارات ميلادها الجديد بالرقص في عتمة السجن الضاوية، فإنها تؤكد الميلاد وتستشرف عالمها الاختياري برقصة أخرى، كأنما، في الرقص، يتبدل الجسد، وفي الطقس يكون"[438]

2-الحوار الداخلي(المونولوج): وهو هو حديث النفس للشخصية، الرئيسة أو الثانوية، وهو " تعبير يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي"[439]، ويلتقي مع المناجاة في حديث النفس، فكلاهما " نشاط فردي يتكلم فيه الشخص وحده"[440]، وكلاهما تأمل في النفس وتجاوب مع مشاعرها، غير أن المناجاة تتخذ "عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه، مثال: لن أنتظره وقتا طويلا، نعم، ولكنه سينزعج كثيرا، لا يهم ..الخ"[441]والحوار الداخلي يَهدِف أن "يصور الحياة كما تراها الشخصية، يكشف عما يدور في النفس الإنسانية؛ للوصول إلى حقيقتها، وأسرارها الدفينة، وطريقة تفكيرها، وفهمها للحياة، ومعالجتها للقضايا الشائكة، ويصور غالبا، حياة الإنسان اللاشعورية "[442]، وقد حقق ونّوس هذه الأهداف في الحوارات الداخلية، بالمسرحية، بصدق وجمالية، وفنية عالية، ولغة شعرية ثرية بالصور الفنية، مع رمزية وإيحاء، وتجسد هذا في عدة حوارات لعل من أكثرها صدقا وجمالا، حوار العفصة مع نفسه، وهو يحضر طقوس انتحاره، بعد أن صدمه عدم تقبل عباس لطقوس تحولاته رغم أنه لم يفعل ذلك إلا من أجله، فهاهو يجلس في البيت حزينا ومسحوقا، وبين يديه حبل عقدت في طرفه أنشوطة. بحركات شاردة يحف الحبل بقطعة صابون كي يلين، ويصبح زلقا، ليعلو صوته بحوار كله أسى وكآبة مع نفسه " لم يعد هناك أمل أو رجاء، آه لو أحسن الكلام .. ولكن ما جدوى الكلام إذا لم يكن هناك من يصغي..! فقدت مكاني في عيون الناس، والذي كشفت سري من أجله، رماني وسماني عرّة، فماذا بقي أمامي..! هي خطوة محتومة، وعلي أن أخطوها، ما أغرب هذه الدنيا..! إن كتمت وأخفيت، عشت وتكرّمت، وإن صدقت وكشفت، نبذوك وأخرجوك منهم، لم أعرف كيف أُعبر له.. إني أشجع منه، أحبني حين كنت كذبا وهيئة، ثم ازدراني ورماني حين جئته صافيا كالبلور بلا كذب أو هيئة، هو الكذب، وهو الجبن، لم يفهم الشجاعة التي تحليت بها، والعذابات التي كابدتها كي أتصالح مع نفسي، وأغدو شفافا، لا أستطيع أن أندم.. لا أستطيع أن أتراجع، ولا أستطيع أن أتقدم، أغلقت الأبواب، وهذه الدنيا ظالمة لا يعيش فيها إلا المزور أو الكاذب"[443]

وكان للمفتي المضنى بحب الماسة، والحريص على مكانته في نفس الوقت، نصيب كبير من الحوار الداخلي، فاحتدام معركة التحولات بداخله، كان يلقي بظلاله على نفسه، فيظل ينازعها ويناقشها، مستغربا من الحال التي ألمّت به، وبعد أن أعلن بفتواه الحرب على الماسة، يجلس وحيدا ويحدث نفسه قائلا: "وأخيرا.. تخطيت الوسواس، واستعدت زمام

---

[438]- محمود نسيم : المرجع السابق، ص170.
[439]- علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص206
[440]- علوش سعيد: المرجع السابق، ص209.
[441]- علوش سعيد: المرجع السابق، نفس الصفحة.
[442]- نجم محمد: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر،1955، ص80، بتصرف واختصار.
[443]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص109.

أمري، وغدا ترتج المدينة لذكري وهيبتي، أوعدتها بالحرب، وهاهي الحرب تنشب، كيف قبلت هذا الخور والضعف! أنا الذي برعت في مقاومة أعدائي، والمكر بحسادي.. أترك وهما من العشق يمكر بي، ويضيعني! وما شأنك أيّها الرجل بالهوى وجنونه، للهوى صبية وحمقى.. أما أنت.. فهل يحق لك أن تلبّس على نفسك وهما وهياما..!، آه... إني أستفيق من غفلتي وفتوري، ولكن في قلي وخزة، وفي حشاشتي أنينا، لن أصغي إلى الأنين، ولن أبالي بوخزات القلب وهذه السالفة طويناها. الليلة، طويتها. نعم.. إني أطويها (يتناول سجادة الصلاة، يفرشها على الأرض، يتوقف حائرا، يبدو عليه الحصر، يتهاوى على كرسيه، ويجلس محلقا في الفضاء بعينين فاترتين وخاويتين) .تتلاشى الإضاءة "[444]، ويكشف حواره عن محاولات يائسة وبائسة للتخلص والتملص من شرك غواية الماسة، ويشير تقاعسه عن الصلاة وتوقفه عن تردد كبير بعينين فاترتين خاويتين جوعا لجسد الماسة ووهج فتنتها.

ونستنتج مما سبق أنّ المسرحية حملت أساليب متنوعة وجميلة، بلغة سلسة وجذابة موحية، مناسبة لأحوال الشخصيات وما اكتنفها من تجاذبات، تجذب المتلقي وتغريه بالتأمل والاستنتاج، ولعل اللغة والحوار أهم الوسائل للكشف عن خفايا العمل المسرحي والبعد الذي يرمي له ونوس، و"لا يمكننا أن ننسى خصوصية تعامله مع اللغة، وحرصه على إيجاد أسلوبيته الخاصة؛ إن كان في نصوصه الإبداعية أو نصوصه الأخرى، وقد تبدى ذلك في طريقة بنائه للجملة والألفاظ التي يشكل منها جملته، ومقدرته على تنظيم أفكاره وتفقيرها ووضعها في منظومة بحثية فكرية، تقدم أولا؛ وتناقش لتصل بعد ذلك إلى نتائجها النابعة منها هي"[445]، إذ أنّ العمل الدرامي يقوم على عنصر (الشخصية والزمكان والحدث والحوار والصراع) إلا أنّ اللغة تبقى الرابط الوحيد بين هذه العناصر وتجعلها متناسقة متماسكة.

[444] - سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص119.

[445]- محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع 6، س15، 1980، ص235.

المبحث الرابع: صراع في مسرحية طقوس الإشارات والتّحوّلات:

مع وجود الإنسان على وجه الأرض وجد الصراع، بينه وبين نفسه، وبينه وبين غيره، خصوصا مع بني جنسه، وعلى شتى المستويات الفكرية والدينية والثقافية والسياسية، وظهر في سائر الأمم واستمر وتنوع وأخذ وجوها عدة ولازال، وإذا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو المظهر المعنوي لها، والفكرة في التأليف المسرحي إذا لم تتبلور من خلال الصراع فقدت تأثيرها وقوتها.

أولا: مفهوم الصراع في المسرحية:

هو قوام البناء الدرامي للمسرحية، ومن أهم العناصر فيها ويستمد قوته من مقدار التباعد بين موقفين أو فكرتين أو قوتين متعارضتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان متقاربتين كان الصراع قويًا، والمسرحية الناجحة هي التي يكون فيها الصراع سببًا في الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذي تخلقه الشخصيات مدفوعة برغبتها في الوصول إلى الهدف العام، ولكي" يصل العمل الدرامي إلى قلوب وعقول الناس في سهولة يسر ويحقق الهدف منه لابد من وجود الصراع، فالصراع هو جوهر وروح الدراما، وهو يحكم العمل الفني من البداية حتى النهاية، وهو العمود الفقري في البناء الدرامي والشخصيات الدرامية تقوم بحمل عبء الصراع من خلال أحداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع، فهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول إلى ذروة العمل وقمته"[446]، فالصراع هو محرك الأحداث، ووقودها وبه يبلغ العمل الفني ذروته، وهو نتيجة حتمية لمعطيات ومواقف معينة، فالأحداث تدفعه إلى التطور من موقف معين بحيث ينحصر باتجاه احتمال واحد، ليغدو ضرورة لا بديل عنها، وتلغى الصدفة، فـ"الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة من البشر"[447]

والصراع بين إدارتين أشبه ما يكون بتيار مستمر بين أخذ ورد و بين مد وجزر، يتجاذبه طرفا الصراع، فمرة يميل إلى جانب هذا ثم يميل لجانب الطرف الثاني مما يدفع المتلقي للتعاطف و تأييد طرف على آخر، فالصراع ركيزة أساسية، وعنصر هام من عناصر البناء الفني، فلا سبيل لتخيّل المسرح بدون صراع، مما يجعل المتلقي يحس بالمتعة إضافة لعنصر التشويق المصاحب للمسرحية حتى النهاية، ممّا يثير التوتر والترقب في قلب المشاهد وما " يمثل الصراع الدرامي في العمل المسرحي صورة من تشابك الأفكار والمواقف والرؤى لشخصيات العمل، مما يولد عنصر التشويق، ويبعث لدى المتلقي إحساسا مريحا في متابعة الحدث المسرحي، وإحداث التوقع للممكن حدوثه، أو ما يقبل الحدوث سواء

---

[446]- عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين طبع ونشر وتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص72.
[447]- عبد العزيز حموده: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص110.

أكان ذلك متوافقا مع مرئيات المتلقي وإحساسه وتوقعه؛ أم مناقضا له"[448] فالصراع في العمل المسرحي، إنما هو "وسيلة لتأجيج العواطف والمشاعر، ودفع المشاهد للتفاعل مع الحدث المسرحي بل نقله إلى داخل العمل ليصبح جزءا منه "[449]، وهذا يقودنا نحو ما يسمى بالتطهير[450]، وهو معالجة أحوال الناس وتطهير النفس، فالمتلقي يأخذ العبر من العمل المسرحي فالتطهير أحد الأهداف التي يرمي لها العمل المسرحي.

ثانيا: أنواع الصراع في المسرحية:

لا يقتصر الصراع في المسرح على الشخصيات فيما بينها، فأحيانا يكون صراعا داخليا بين الشخصية و ذاتها يعنى داخل الشخصية حيث تعيش جوا من الاضطراب، والقلق وتعبر عنه وعليه فللصراع شكلان هما:

1-الصراع الخارجي: يتجلى في الحوار والحركة والفعل ويكون بفعل قوى خارجية فيجري الصراع بين الشخصية المسرحية وقوة خارجية عن ذاتها أو تجسده قوتان أو شخصيتان متضادتان على خشبة المسرح حين" يكون صراعا خارجيا مبنيا على تنافس بين شخصيتين، و يتجسد على الخشبة على شكل أفعال أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية"[451]، و يتمثل الصراع عادة بين " شخص و آخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة و فكرة"[452] والصراع يكون في سبيل أهداف، ومطامح ومكاسب معينة، (اقتصادية و اجتماعية وفكرية و عاطفية) وكل ذلك راجع لاختلاف وجهات النظر بين شخصيين أو فكرتين أو مجتمعين أو شخص ومجتمع، ولتعدد الأهواء ونغزات النفوس، وعلى ضوء ما سبق، يمكن قراءة الصراع الخارجي في مسرحية **طقوس الإشارات والتّحوّلات** من خلال مستويات كثيرة نختار منها نموذجين:

أ-الصراع بين المجتمع والفردية:

---

[448]- نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011، ص44.

[449]- نصر محمد عباس: المرجع السابق، نفس الصفحة.

[450]- المقصود بالتطهير في المسرح هو تخليص المتلقي من الأمراض النفسية وما يخالج الشعور من شر وحق وكره وبغض وحب السيطرة وأنانية.

[451]- عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009، ص105-106.

[452]- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،(دط)،1999، ص44.

يقدم سعد الله ونوس، مسرحيته طقوس الإشارات ولتحولات - موضحا منذ البداية-، أن أبطال العمل ما هم إلا " ذوات فردية، تعصف بهم الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات، وإنّه من سوء الفهم الكبير إذا لم تُقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية"، إذ تتبدى لنا شخصيات النص في ما يمكن أن يسمى " الموقف الأقصى، أي في أكثف حالاتها الوجودية وفي أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها، في مخاضات قاسية تتخلق عبرها ذوات متحوّلة وعوالم متصادمة، هي شخصيات قلقة، انقلابية، قابلة للتفكك وإعادة التركيب الدائمين، قائمة عل سلب شروط الوجود الممكن في ارتهان خطر لوجودٍ محتمل، تتجاذبها أطياف الغوايات، وتشدها أبدا دنيا محرمة، فتمضي مستجيبة لنوازعها الخفية وأعماقها المطمورة تحت ثقل المواريث وضغط المكان والمكانة، نحو تحقيق فرديتها وبناء عالمها الذاتي بانجذاب غامض، شبه صوفي، وبإرادة تبدو فاعلة ومسيرة في آن"[453] فشخصيات المسرحية، شخصيات فردية أو ساعية نحو إثبات الفردية، بعبارة أدق، فالفردية هو خيارها المرهق، في ظل مجتمع يقدس روح الجماعة ونظامها، وليقع الصراع بين فكرة الفردية التي تتبناها شخصيات، وفكرة الجماعة والمجتمع التي تتبناها شخصيات أخرى، وفي سبيل تحقيق كل طرف فكرته التي يؤمن بها، تحاك المكائد، بشكل يؤجج الصراع.

فالمفتي مزهو بتدبير مكيدته وإحكامها، والمسألة عنده لا تعدو استبدال الغانية بالزوجة، متجاوزا مؤقتا عداوته للنقيب، حفاظا على نظام الجماعة وهيبة مؤسستها، وفي الحقيقة هي نزعة فردية للحفاظ على منصبه هو أولا، واتخاذ ذريعة حفظ النظام مكيدة أخرى منه للإطاحة بنقيب الدرك عزت بك، الذي جاء يزف له البشرى، ليفاجأ بموقف المفتي :

" عزت بك: يا للعجب.. بدلا من الشكر، أراك تنقلب علي، ما الذي تغيّر حتى تدافع عنه!

المفتي: لم أنقلب عليك، ولا تظن أني أدافع عنه، المسألة هي أن النظام في هذه المدينة يرتكز على مراتب وتوازنات. وما يضبط كل شيء هو عدد من المناصب التي ينبغي أن تحفظ حرمتها، وتصان هيبتها، كما أن هيبة الدولة واحدة ومتضافرة، فكذلك الحال في مدينة الشام. اسمع.. لو أهان أحد منصب الوالي، ألا تصيب الإهانة الصدر الأعظم والباب العالي وكل الدولة.."[454]، لتتحطم فردية عزت بك، على صخرة المجتمع والنظام ويزج به في السجن تلك الفردية، التي حاول تضخيمها على حساب نقيب الأشراف، وعقد تحالفا مع المفتي، الذي يكمل مسيرة تحقيق فرديته المتوازنة مع نظام المجتمع، لكن هوى الماسة وفتنتها التي أجتاحت روحه، أذهبت لبه، كما أذهبت بخططه ومكائده أدراج الرياح، لتطفو فردية استولى عليها الهيام والغرام،"المفتي: ..... لم أعرف من قبل جيشان الهوى، وصبوات الشباب. لم أجرب الحب، وما حسبت أني سأجربه

الماسة: في عمرك هذا، ولم تعرف الحب!

---

[453]- محمود نسيم : المرجع السابق، ص167.

[454]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص23.

المفتي: كنت أظن أن الحب فساد ابتكره المجان والبطالون .

الماسة: ولم تراودك أشواق!

المفتي: أمضيت عمري في ترتيب سيرتي ونفوذي، وكانت تلك هي أشواقي التي تغذي عزيمتي .

الماسة: والآن.. ألا تعتقد أن ما تشعر به ليس إلا فضولا وتخييلا!

المفتي: ليته كان تخييلا.. إني مريض يذوي وجدا وشوقا

تداعى العقل والعزم، ولم يبق إلا هذا الهوى الذي يحرقني، ويذهلني عن نفسي. لا أعرف لغة العشق، ولم أتدرب عليها، إني أحبك يا ألماسة. إني أسيرك ولك أن تفعلي بي ما تشائين."[455]

وفي أنانية مغرقة وفردية محرقة، لكل ما يعكر عليه صفو تحولاته، ينقلب حتى على منصبه، ويتلاعب بالنظام والمجتمع، عن طريق التلاعب بالفتاوي ، فتسأله:

"الماسة: والفتوى !

المفتي: سألغيها. سألملم ما بقي من عزمي، وأعلن فتوى أخيرة تبطل كل الفتاوى

الماسة: أتملك الشجاعة على مواجهة الناس، وإبطال الفتوى !

المفتي: بعد أن تجرأت على نفسي لم يعد هناك ما يخفني أو يحط جرأتي. حين غلبني الوجد وقررت المجيء إليك، أحرقت سفني ورائي، إن في الآن قوة العاشقين واليائسين معا"[456]، فحين أتى الماسة أحرق سفن العادات والتقاليد وتراتيب النظام والمجتمع، لتنتصر فرديته في صراعها على مجتمعه

أما بالنسبة لـ مؤمنة.، فإن استبدالها بالغانية يعني انجذابا لهاوية تراودها، وهو ما تبدى في: "(عيناها شارتادن)، وسأكون تلك التي قبضوا عليها، وهي شبه عارية...تلك التي كانت تتأود على الإيقاع"[457]، وهي كذلك خطوة أخرى نحو إثبات فرديتها، فتستغل الفرصة وتقايض مساعدتها للمفتي بأخذ وعد منه، وهو الذي زادت قوته بعد خوض غمار المكائد، والإطاحة بخصومه، بالضغط على زوجها لكي يطلقها، وطلاقها كسر للقيد الاجتماعي الضابط للزوجة، تلك القيود التي صنعت منها على حد تعبيرها، "عورة هشة، يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة. وجعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة ،فصرنا جميعا زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب و المظاهر والقيود، وأنا يا شيخ قررت أن أخرج من

[455]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص138.
[456]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، نفس الصفحة.
[457]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص38.

المستنقع النتن ، وأصير بحرا لا ينتن"[458] ليغدو السبيل مفتوحا أمامها نحو هذا البحر بحر الغواني حيث اللذة والتفرد والذات، "في ذلك المشهد المحوري، والزّوجة تستبدل ملابسها مع الخليلة وتدعوها هادئة للخروج، لتكتمل حلقات المكيدة، مع وعد غامض بتكرار اللقاء، هنا لم تقتصر لعبة الاستبدالات عل الملابس والمظهر الخارجي وإنما شملت الوجود ذاته، فمع خلع النقاب والملاءة ارتدّت الزوجة إلى سفورها الجسدي واجتلائها الحسي في لحظة قبض نادرة على العصي في الروح والقصي في الجسد، وإرادة امتلاك باهرة للمصير الوليد"[459] ولكي تتم تلك التحولات الحادة، كان لابد أن تزور مؤمنة وردة لتعلمها وترشدها في فن الغواية والغواني، وتقبل وردة تعليمها في صورة إشباع لفرديتها وذاتيتها، وتستهويها اللعبة، "وتجد في دورها الجديد كمرشدة ومعلّمة لسيدة الأشراف إشباعا جزئيا وتعويضا عن امتهانها الاجتماعي والجسدي، فإنها تبدأ في طقوس تعميد حسية للغانية الوليدة، وتبدأ تلك الطقوس بتغيير الاسم، لتكسب مؤمنة، اسما مشعا بارّقا كجسمها الواعد باندفاعاته والتهاباته، يصبح اسمها (ألماسة)، ومع تغيير الاسم يتغيّر الجسد، شكله وأوضاعه وحالاته،"[460]

لكن لم يكن الزواج كرجل ونظام، هو الخصم الوحيد لمؤمنة في صراع فرديتها، بل المجتمع ككل وخصوصا في دائرتها المقربة الأسرة، لتذهب ضحية فردية أخرى تسعى نحو إثبات وجودها، " فقد جسّد قتل صفوان لأخته طقس إعلان ولادته رجلا من مفهوم الرؤية الاجتماعية، ولذا بعد قتلها أخذ يكرر عبارة إني رجل صفوان: (يصحو من بهوته) قتلتها..بخنجري هذا قتلتها ..إني رجل ..إني رجل.. أنظر يا أبي.. إني الرجل بينكم ..إني الرجل بينكم، لقد كان جسد ألماسة القربان الذي قدّمه صفوان لكسب رضا المجتمع والاعتراف به رجلا"[461]

ويمثل العفصة في طقوس حلقه لشاربه رمز الرجولة في المجتمع الذكوري، وما أجراه على جسده من تجميل ليوافق ذاته كما هي، تجربة أخرى نحو الفردية، المصارعة لنظم المجتمع وقوانينه، القوانين التي تقدس المظهر على حساب المخبر، ولا تعترف بالقيَّم شجاعة وحبا - وهو ما تحلى به العفصة- إلا إذا كانت هذه القيم مغلّفة بمفاهيم المجتمع ومظاهره، "إن كتمت وأخفيت، عشت وتكرّمت، وإن صدقت وكشفت، نبذوك وأخرجوك منهم، لم أعرف كيف أعبّر له.. إني أشجع منه، أحبني حين كنت كذبا وهيئة، ثم ازدراني ورماني حين جئته صافيا كالبلور"[462]، وتشابه تجربته تجربة الماسة، لتتشابه نهاية " الشخصيتان اللتان حاولتا اختراق مواضعات الواقع والنوع، انتحارا واغتيالا، فتأرجح الجسد النشاز على مشنقته (عفصة)، وتهاوى الجسد العصي على بساط الغرفة ممتزجا بدمه وغواياته ملتمعا بحافته الخطرة والنصل المرشوق في نسيجه الحي (مؤمنة/الماسة)"[463]،

---

[458]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص101-102.
[459]- محمود نسبم : المرجع السابق، ص168.
[460]- محمود نسيم : المرجع السابق، ص170.
[461]- منى سعيد عبده أبو الوفا: المرجع السابق، ص55-56.
[462]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص109.
[463]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص174.

ليتدلى جسده المشبع بالذاتية والفردية وسط الغرفة، الخاوية كخواء المجتمع الذي لم يقبل صدقه وتجرده، "وها هو الآن يتحشرج متواريا في غيابه النهائي بعد خطاب فردي شارح ولغة تقريرية واصفة تستعير صوت المؤلف لا صوت الشخصية، وهكذا- في واحد من التحولات الوحشية، الفادحة، يأتي فعل الانتحار ليضع المشهد الأخير للجسد الذي صاغ بتكثفه الفاضح توافقا إراديا مع نفسه وافتراقا نهائيا مع مجتمعه، فانفض نسيجه الفردي بانقضاء نسيجه الاجتماعي"[464].

وفي سياق آخر يخوض عبد الله نقيب الأشراف تجربة فردية أخرى، مصارعة للمجتمع، تجربة تتماهى مع النور الإلهي، وعالم الروح ، عالم آخر له قوانينه ونظمه ومفاهيمه الخاصة، التي تناقض نظم مجتمع النقيب، بل ربما الأصل فيها مهاجمة هذه النظم، بما تحمله من أنانية واستعلاء وجاه، تقتضيه الرتب ومنازل الناس في قلوب الناس، فعالم عبد الله الجديد النظام فيه على أساس منزلتك من الله لا من الناس، وكل ما يعظمك ويرفعك في عيون مجتمعك يجب التخلص منه، تلك هي أول الخطوات وأهمها التي يرقي به الولي مريده عبدالله، حين يستجدي منه النصح في كيفية السلوك :

" عبد الله: أما من نصيحة؟

الولي : أهمل بدنك حتى يتراكم عليه الوسخ، وعفر وجهك ومرقعتك حتى يزدريك من يراك، لا تقص ظفرا ولا شعرا، واترك القمل، يتناثر على وجهك وثيابك، ثمّ ادخل إلى حيّك الذي تُعظَّم فيه حتى ينظر إليك أصحابك، ويسقط باللوم جاهك، ويلاحقك الصبية بالتقريع والسخرية

عبد الله: ألا يوجد سبيل آخر؟

الولي: ابتدىء بهذا قبل كل شيء حتى تسقط جاهك، وتذل نفسك، ثم عد إلى معتزلك خفيفا، لا تملك شيئا ولا يملكك شيء."[465]

فخرق ما تعارف عليه المجمتع من مواضعات وتراتبية، وهدمها سبيل لتحقيق الفردية والذاتية في الصلة بالله والاتحاد بالنور الإلهي ليأتي المشهد الختامي لـ "عبد الله، حاملا هو الآخر إشارات الغياب والحلول - وتلك هي اللمحة الإبداعية الخاطفة في النص فقد تماثل الضدان في النهاية وتشابه الخصمان في فقد المنصب الاجتماعي والموقع وقوة الثروة وهيمنة الإطار الاجتماعي، وها هما يلتقيان في اللمسات الختامية، أحدهما يقبع في داره منطفئا وضاويا معا، والثاني يهيم في طوافه الروحي في الطرقات، ومثلما ابتدأت تحولات نقيب الأشراف، بفضيحة وتجريس اجتماعي، تؤطر تحولات المفتي فضيحة مماثلة وتجريس

[464]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص171.
[465]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص92.

مشابه، وكأن الشخصيتين على وعد مع نذر الفضيحة وإشارات التحولات"[466]، المنذرة بتصاعد الفردية وتهشيم صنم المجتمع.

ب-الصراع السلطة بين والسلطة:

دار الصراع بين سلطات عدّة في النص المسرحي، بل يكاد يظن المتلقي وهو يطالع أول مشاهد المسرحية أنّ الصراع في المسرحية بين السلطة الدينية، والسلطة السياسية، فمشهد تجريس نقيب الأشراف عبد الله، أحد رموز السلطة الدينية في المدينة، من طرف نقيب الدرك عزت بك ممثل الوالي والسلطة السياسية، سيفتح بابا من الصراعات السلطوية كما حذر من ذلك عبد الله نقيب الأشراف، ونبّه عزت بك إلى خطورة ما يفعل، إذ يتجاوز التجريس شخصه وحتى مكانته الاجتماعية ليقحم المدينة في صراع بين أعظم سلطتين فيها،

"عبد الله: ماذا حدث! هل تغيّر الوالي ! هل تغيّر السلطان !

عزت: ورأس أمي لم يتغير السلطان الأعظم، ولم يتغير الوالي.

عبد الله: إذن.. كيف تجرؤ! ألا تعرف من أنا! إني نقيب الأشراف

عزت: لا أرى أمامي إلا نقيب الكيف والزّنى، (للدرك) انظروا.. أتتعرفون على نقيب الأشراف في هذه القيافة! تعالي يا خانم.. سنتابع نزوات السيد عبد الله ومجونه، ارتدي الثياب، وأكملي هيئتك.

وردة: (محرجة) يا بيك.. استر، سترك الله.

عبد الله: إنك تتجاوز كل الحدود يا عزت بيك .

عزت: وأنت... ألم تتجاوز الحدود تعالي، ونفّذي الأمر .،

وردة: أرجوك ..

عزت: قلت تعالي.. وما همّك أنت! ستتفرج عليك الشام، وأنت تتبخترين بثياب النقيب، (يجرّها، ويجبرها على ارتداء ملابس النقيب)

عبد الله: هل جننت! هل تعرف عاقبة ما تفعل إنك تهين كل الأشراف، إنّك تشعل فتنة في المدينة .

عزت: ماذا تعلّك! هل تهدد الحكومة! سنرى إن كان الأشراف يحامون السكر والفسق والفجور.. يا خانم ..أنت جميلة بهذا الزي، إنّه يليق بك أكثر منه.

[466] - محمود نسيم: المرجع السابق، ص174.

عبد الله: أعرف أن هذا تدبير المفتي، إنك تورّط نفسك يا عزت بيك في أمر لا يعنيك، هذه غلطة فاحشة، ستدفع ثمنها غاليا، أنت وذلك الثعبان الأرقط"[467]

والفتنة التي حذر منها عبد الله جراء الصراع بين السلطتين، كانت واردة على ذهن المفتي، مدبر هذه المكيدة إلا أنها اتخذ منها طُعما ليبلعه نقيب الدرك، فيسهل على المفتي التخلص منه، بعد توريطه، لذايتفاجأ من موقفه بعد الذي حصل،

" عزت : لا أفهم شيئا ما تقول، ولا أعرف كيف يمكن أن تصيبك إهانة، لحقت بعدوك اللدود.

المفتي: نعم.. إن الرجل عدوي، ولكن نقابة الأشراف مرتبة تسند مرتبتي، وهيبتها تعزز هيبتي، حين وضعت العمامة الخضراء على رأس قحبة، أهنت الأشراف، وأهنت عمامتي أيضا، ومن يعامل نقيب الأشراف بهذا الاستخفاف، قد يعامل المفتي لدى أول خلاف بالاستخفاف ذاته"[468]

ولأنّ نقيب الدرك تجرأ على نقابة الأشراف وهي شق السلطة الدينية فلا يمكن للمفتي وهو الشق الثاني من هذه السلطة، أن يسمح بتمدده ولا ببقائه حتى، في منصبه، فبعد أن صرع شق سلطة الدين(نقيب الأشراف) بالسلطة السياسية(عزت بك)، يكمل تدبيره ومكيدته ليتخلص منهما معا كسلطة، ويغدو وحده مجمعا وممثلا لكل السلطات وبيده أمرها، وهو وعده لعبد الله وفي ضمنه وعد للآخرين سلطة وشعبا " هذا فصل الختام يا عبد الله. وأعدك أن يكون فصلا داويا ومثيرا"[469]

لكن الذي كان غائبا من حساب المفتي وهو يحبك الصراعات بين سلطات المدينة السياسية والدينية، أنه يغذي صراعات أقوى، ستودي به وبالمدينة كلها فطقوس الإشارات التي أوقد فتيلها المفتي بصراعه على السلطة وطمعه فيها، كانت إيذانا بتغير جذري، في بنية المجتمع، وبتحولات شاملة فيها،" تفككت علاقات المدينة وتقوّضت صورتها التي افتتح بها النّص مشاهده، فالمدينة المبنية على الأركان العتيدة نقيب الأشراف، والمفتي، وقائد الدرك، تنتهي في مشاهد فاجعة: قائد الدرك، في زنزانة يهذي متسائلا عن الحقيقة، والمفتي يقبع ذاهلا في بيته فاقدا مكانته المهيبة وقوّته المهيمنة، ونقيب الأشراف، يُصبح مع تجربته الروحية الشّاقة مجذوبا يتمتم بعبارات رامزة وجمل ملغزة، بينما يتناثر حطام الأجساد الأخرى على مجمل المشهد المسرحي"[470].

2-الصراع الداخلي: هذا النوع من الصراع يتعلق بداخل الشخصية الواحدة أي بالذات البشرية، الذي يقوم بين إرادتين كالصراع بين العقل، أو الواجب، أو الضمير من

---

[467] - سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص13-14.
[468]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص23.
[469]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص21.
[470]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص175.

جهة، وبين العاطفة من جهة أخرى، أو كالصراع بين الخير والشر، والخصام هنا " ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين"[471] فالشخصية واحدة تبرز على خشبة المسرح وتعبر عن انقسام ذاتها إلى قسمين مختلفين وتعبر كل واحدة عن موقفها، فالصراع الداخلي هو صراع " ساكن هادي لا يكاد يظهر فهو نفسي فكري أكثر من كونه عملي"[472] فهو يظهر على الشخصية أي في أوج معاناتها، ومسرحية **طقوس الإشارات والتّحوّلات** ثرية بمثل هذا النوع من الصراع على مستوى شخصيات عدة وغالبها كانت من الشخصيات الرئيسية.

-شخصية مؤمنة/الماسة: كان للتحولات التي عصفت بشخصية مؤمنة قبل بلوغها الغاية في صورة الماسة، جذروه في دخيلة نفسها، من قلق واضطراب وميل للهاوية، ورغبة في خوض تجربة الجسد، مذ كانت في بيت أبيها، حتى إذا جاءها لبيتها بعد فضيحة تحولها للماسة، باحت بما كان يعتلج في نفسها من صراع " نعم أيها الرجل التقي.. إني مسكونة، مسكونة بالأشباح التي كانت تتخفى في القمة، مسكونة برائحة الشهوة التي كانت تملأ أعطاف البيت. كنت أميز الروائح التي تعرّفتها طفلة، والتي أدمنتها بالغة، نعم..... مسكونة بالهمس المكتوم والفضائح المخنوقة، أتحدثني أيّها الرجل التقي عن التربية.؟ هل تعرف ما هي النار التي وشمت جسدي، وأنضجته قبل أوانه ! إنّها نار شهوتك التي لا تفتر، ومعها شهوة بكرك الذي تفاخر به، إنها نار الحرقة في دموع أمي، وصمتها الموجوع، إنها نار عينيك اللتين كانتا تلحقان بي في الدار، وبيت والخلاء ومحل النوم والخلوة"[473]، فصراع مؤمنة مع نفسها ورغباتها المكبوتة قديم منذ اصطدمت بواقع أبيها في البيت والآن تخمّر صراعها، ونضج فتخاطبه في لغة عاتبة"لا تلم إلا نفسك يا أبي، أنت من مزّق حيائي، وأنت من زرع الغواية في نفسي، نعم لقنتني كلمات، لكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها، وكيف تختلس النشوة من أضدادها؟ حفظتني القرآن، وعلمتني في الوقت نفسه كيف يكون ترتيل القرآن ستارا للتهتك والفسوق، إني ابنتك وأهوائي ثمرتك، وما أفعله الآن تخمر، ونضج بتلك الرائحة الحريفة التي كانت تنبع من ظلمات البيت، وتنتشر في أرجائه"[474]

ولم يفارقها هوسها بتجربة الجسد وإطلاق العنان لأنوثتها حتى في ليلة زفافها،فتمنّت أن تأخذ مكان الراقصة بل تمنّت حريتها وجسدها " إذا شئت الحق، كنت أغبط تلك الغانيات، ولكن ليس لأنك كنت معهن، بل لأنهن غانيات، .....كم تمنّيت أن أنهض عن الأسكي، أن أمزق الثوب الذي يحزمني، ويصبني كالقالب، وددت أن أقفز، أن ألتقط الإيقاع، وأنضم إلى الرّقص، يومها أحسست أني قادرة على الرقص حتى الصباح، وكنت متيقنة أني لن أمس

---

[471]-خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي(تأريخ، تنظير، تأطير)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،(دط)،1997، ص7.

[472]- ياسر مدخلي: المرجع السابق، ص25.

[473]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص95.

[474]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص96.

الأرض إلا مسّا عابرا، سأظل في الجو، في الهواء، في هذا الفضاء الليلي المنعش، وسأكون حرة، حرة مثلها، حرة إلى الأبد، ويومها قلت في نفسي.. لعلي أفعل ذلك حين يخلو بي الغرفة ضيقة، ولكني سأجعل الجدران تنزاح، وسأترك جسدي يتدفق، ويتضاعف (باشمئزاز) .. وأنت تعرف الباقي"[475] في تعبير عن صدمتها بالقيود التي أرهقتها وزادت من صراعها الداخلي.

وها هي الفرصة تأتيها بعد احتدام الصراع بين المفتي و زوجها النقيب، لتحدث المفتي عمّا يكتنف تجربة استبدالها بالغانية من مزالق ومخاطر، وكأنّه أحيا فيها تلك الرغبة القديمة المتجددة، " الزوجة الغانية، والغانية الزوجة، هذا تلاعب لطيف.. وخطير أيضا، لا يا شيخ.. إنك تدفعني في طريق وعر، لا أدري أين يفضي بي . ."[476] فبالنسبة لها، " فإن الهاوية تهزني من جذوري، يرعبني السقوط، ويغويني في الوقت نفسه، وبين الرغبة والرعب، أهتز اهتزاز الشجر في اليوم العاصف، هل تصدق !أحلامي، هي هذا المزيج من الرعب واللذة. ولكن..... إني أرفض، لأني أقاوم الدخول في فتنة الغواية، لو قبلت، فسأنزلق إلى موقع الهشاشة، هشاشتي وهشاشة أوضاعنا، سأكون على طرف الهاوية، وأخشى هذه المرة، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة"[477].

ولأنها أرادت أن يكون الاستبدال تاما وحقيقيا فقد شرطت على المفتي طلاقها من زوجها ثمنا لانخراطها في طقوس مكائده، " إن الهاوية تهز المرأة وتدفعها في اتجاه الغواية فتجلس مؤمنة، أمام المرآة، والحريق على أصابعها، كي تضع مساحيق الغانية وتكتسب تدريجيا صورتها الوليدة،"[478]، الماسة التي بدأت تلوح لها، وهي جالسة أمام المرآة، " والآن يا مؤمنة.. هل نلبي نداء الهاوية، ونبدل كل شيء؟ في ظهري قشعريرة باردة. هل أجلس أمام المرآة، وأبدا الزواق..) في ظهري قشعريرة باردة، هل أرمي اسمي، وأكسر أول قيد كبلني منذ مولدي.. ؟ في ظهري قشعريرة باردة.."[479] وإذ ترمي اسمها ، وتكتسب اسم ألماسة البرّاق في تحولها عن مؤمنة ، فإنها "مع التتابعات النصية تتجاوز حدودها الفردية لتصبح ظاهرة تقلقل علاقات المدينة والبنية الدينية وأعماق النّفوس المختفية والملتبسة، تكشف الماسة، التّي أصبحت حكاية وغواية، العري الداخلي والانطواء على الرغبات المكتومة والأشواق المنسية، تصبح عامل تفجر وتخلخل، وتضفي طابعها عل المدينة وعلى التفاصيل الصغيرة، تصبح حالة مبثوثة واسما يطلقه الناس على أشيائهم اليومية، العطور والمشروبات والمنتجات، وفي تحولها الأخير ذلك الذي يتجاوزها كحالة فردية، تتجلى غواية الهاوية التي طالما تجاذبتها"[480].

---

[475]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص50.
[476]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص37.
[477]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص38.
[478]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص168.
[479]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص41.
[480]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص170.

-شخصية المفتي: كان لقاء المفتي مع مؤمنة في بيتها ليلة تدبيره مكيدة استبدالها، بالغانية في السجن، لقاءا فارقا في حياة المفتي ونفسيته المستقرة " المفتي: الحمد لله.. ليس في دخيلة نفسي أخجل من إعلانه على الملا، الحمد لله الذي جعل التقوى باطني وظاهري، وروّض لي النفس الأمارة بالسوء على الطاعة والرضى .

مؤمنة: سعيد أنت يا شيخ. ومن يتراءى له، أنه يعرف نفسه لابد أن يكون سعيدا، إني أغبطك على ثقتك ويقينك.

المفتي: إن اليقين ضروري لمثلي، ولا أعتقد أن الوقت مناسب المفتي أن للحديث عن النفس وأهوائها، علينا أمر، ينبغي ننجزه"39.

فطقس اللقاء وما صاحبه من إشارات، ونظرات تفحص، وحوار حساس" المفتي: (وهو يتفرس في وجهها) كانت الحشمة تقتضي أن أرسل الحريم، ولكن المسألة حساسة"[481]، فحساسية الموقف، وكلام مؤمنة عن الغواية والحافة والاهتزاز، حرّك نفسية المفتي وهزّها هزا عنيفا، ليخرج من عندها مفتتنا بين التعجب والإعجاب،" ما أعجب هذه المرأة! حقا، ما أعجبها! "[482]، مع أثر باق في نفسه منذر بتحول خطير وصراع داخلي بدأت طقوسه، بتلقي " إشارة تحول مبهمة: كلف خادمه بتقصي أخبار زوجة النقيب وتسقط أحوالها وحركاتها، في حين تصاعد آذان الغروب، يستشعر المفتي، فتورا عن الصلاة وخمولا في الروح والجسد، فيستغفر الله ويناجيه في خطاب تتطاير منه عبارات كاشفة، نستدل منها على تغلغل المرأة في نسيجه الحي وتخللها حواسه الراغبة، وهكذا في لعبة ارتدادات عكسية للمكائد ترتد مكيدته عليه، فلا ينجو من أثر زيارته التي ظنها عابرة للمرأة عارضا عليها حيلة لتخليص زوجها"[483]، ليتأجج صراعه النفسي في ما بعد أكثر وأكثر، وينقسم المفتي على نفسه بين المفتي السلطة والقدوة والمفتي الإنسان المحب العاشق، وعبثا حاول المفتي وبكل الوسائل حسم هذا الصراع، بدءا بعرض الزواج " مؤمنة: وكيف ترى السبيل إلى إصلاح ما حدث !

المفتي: إني أعرض عليك الزواج .

الماسة: أتتزوج عاهرة يا شيخ قاسم

المفتي: لا تسيئي إلى نفسك.. إن معدنك أصيل، وما حدث هفوة يمكن أن نتغاضى عنها .

الماسة: إنّه عرض كريم، ولكن لا أعتقد أني أستحقه.

المفتي: إنك أفضل من يستحقه. سأنسى كل شيء، سأجعلك المدللة بين نسائي

الماسة: وهل تفعل هذا كله كي تريح ضميرك،

---

[481]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص34.
[482]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص41.
[483] - محمود نسيم: المرجع السابق، ص171.

المفتي: بل.. ولم لا.. أريد أن يكون ضميري مستريحا .

الماسة: لا تحمل ضميرك أي وزر....كنت أنتظر أي صدفة كي أتبع غوايتي. وما أفعله هو خياري وحدي

المفتي: ومع هذا.. ما زلت أعرض عليك الزواج، "[484] 99-100،

ثمّ بإصدار الفتاوي في تحد لنفسه وأهوائه قبل تحدي للماسة وغوايتها، وبين الفتوى والزواج يحاول المفتي الخروج بنفسه من صراعه، مع نفسه التي تغرق شيئا فشيئا، في غواية الماسة،

الماسة: وماذا تريد أن تفعل؟ :

المفتي: إن سلاح الفتوى يستطيع أن يفعل الكثير: .

الماسة: هل أفهم أنك تعلن الحرب؟

المفتي: هذه حرب لا أريدها، ولا أتمناها، أصغي إلي.. من منا لا تراوده في خلوته أهواء وأشواق![485] ، تلك الأهواء والأشواق التي كانت سببا في تصعيده لحربه ضد مغويته، وكأنه بما أصدر من فتاوي اتسمت بالحِّدة والشطط والشدة،" يُحصن نفسه من الانجراف المتوقع، ويذود عن جسده نداءاتها القابضة، ففي إجراء انقلابي مفاجيء يعقبه إجراء مضاد بنفس الدرجة، يصدر المفتي فتاوى قطعية بإباحة دم الغواني والمخنثين، ويخص ألماسة، بتحريماته القطعية، ويتجاوز في شطط ديني يُنبي عن تلف في الروح واضطراب في الحس، فيحرم قراءة الكتب غير الدينية والغناء والرقص والخمر، ويبيح إحراق الكتب والخمارات، إنّه في لحظة وَهَن نفسي حتى لو بدا متطرفا في قوّته الدينية، وفي حالة تحول حتى لو نمّ وجوده عن رسوخ لحظي، لقد ظنّ أنه بلجوئه إلى الحماية الدينية والتحريمات المتزمتة، قد تخطّى وساوسه وتغلب على أهوائه، فيتناول سجادة الصلاة، ولكنه بدلا من انتظامه التعبدي في حركات السجود والقيام، يتهاوى على مقعده بعينين خاويتين، لقد تفجرت خلاياه وانفرطت بشهواتها وأشواقها، وانفك بناؤه النفسي والاجتماعي،"[486] ولذلك يتجلى لنا في مشهده التالي مباشرة، وتيار الهوى والحب أخذ مجراه، وأخذ معه المفتي إلى حضن الماسة وأقدامها بعد أن استسلم لصراعه الداخلي واختار السلام مع نفسه، واختار قضاء ليلة راقصة مع "الماسة الليلة سأرقص لك، سأدع جسدي يتفتح، ويتدفق، سأريك كيف يطير الجسد، كيف يتسع، ويفيض فيغدو بحرا"[487].

-شخصية محمد خراز الرسمي : هذه الشخصية التي امتد صراعها الداخلي لسنوات، بين أهوائها ورغباتها وبين التقوى والكف عن الانزلاق في حضيض الغواية ويتذكر ذلك

---

[484]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص99-100.
[485]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص102.
[486]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص173.
[487]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص140.

الصراع في حواراته مع ابنيه، فيكشف الشيخ عن "طبيعته الثنائية المنقسمة الضدّية، ثم المتوحدة والمتصالحة: (خلقني لله، وخلق معي في ذاتي عدوي، وأمضيت ردحا من عمري أعاند قضائي وأتخبط في حربي مع نفسي، ثم ألهمني لله أنّي وعدوي من خلقه وقضائه، وأن عليّ أن أبدل الحرب مساكنة وصحبة، فقرّت نفسي، وما زال الواحد يلبي نداء الآخر طوعا وحبا) في هذا النص الذي لا يسعى به قائله إلى تبرير الذات، أو استجداء الوجود، بل يتقصّى نواة التكوين الأولى والبذرة الخام في الروح، ويصوغ ذاته المتوّحدة المتصالحة مع جسدها في أقصى حالاته حسّية وتطرفا وربما ابتذالا، والمتوافقة مع غوامض الرّوح وخشوعها الديني"[488].

وكما امتد صراعها الداخلي في الزمن فقد امتد أثر هذا الصراع على غيرها، فكان سببا في اندراج وردة في سلك الغواني، وتذكر مؤمنة بفعل أبيهاهل كتب علي أن يلاحقني بيتكم بالإهانة طوال عمري! من دربّني، وأسلكني هذا الدرب! أتذكرين.. لا.. لا تذكرين، أو لعلك لا تريدين أن تذكري، ألم أكن خادمة لديكم، ألم يكن الشيخ الجليل.. أبوك هو الذي علّمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثمّ تناوب علي الابن مع الأب، ثم ألقوا بي في الشارع...."[489]وليست وردة إلا واحدة من كثيرات كن ضحايا صراع الشيخ مع نفسه، كما تتذكر مؤمنة "وإذن ..أنت واحدة منهن، من ذلك السرب الطويل الذي تعاقب على حضن الوالد، والشيخ الجليل لا تشيع طبيعته، ولا تستكين"[490]

-شخصية العفصة: كان انتحار العفصة ذروة الصراع النفسي الذي طحن ذاته المتحملة لعذاب الانقسام، بين ظاهر الرجولة وباطن الأنوثة، والصراع بينهما " آخ.. كم تعذبت وشقيت، كي أخفي هذا الأمر، كان كالدمل يسحمني في داخلي"، وفي اللحظة التي ظن فيها أنها وجد متنفسا لذاك الصراع، عن طريق الاتفاق مع عباس، في صفقة تحفظ له ظاهره أمام المجتمع،

"(وهو يمرغ وجهه بيد عباس) هل تعدني أن يظل كل شيء، كما هو في الظاهر؟

(وهو يداعبه) إذن سيكون لنا، مخبر ومظهر!"[491]

ليجد نفسه مضطرا لإتمام سيرة تحوله وانكشافه، مع ذاته المنقسمة، والمصالحة مع صراعه النفسي، إرضاء لمن ظن أنّه يبادله الحب، في مشهد يصور بلوغه أقصى تحولاته

"(عباس، يدخل العفصة حليق الشوارب، ناعم الوجه، يتعمد التخنث بحركاته وكلامه)

عباس: (يرمقه باستغراب ونفور) قاتلك الله.. ماذا فعلت عباس بنفسك؟

---

[488]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص176.
[489]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص78.
[490]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص78.
[491]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص32.

العفصة: فكرت أن أقدم لك هدية يا نور عيني

عباس: أي عفريت ركبك !

العفصة: لم يركبني إلا هواك .

عباس: وهل قلبت سحنتك من أهل هواي؟

العفصة: لا تجعلني أبكي.. أردت أن أحلو في عينيك، لاحظت ان ولعك يخف، وأنك تبتعد عني، فأصابني فزع رهيب. وفكرت.. كيف أرسي حيي.. كيف أرضيه..! وخطر لي أن أقدم لك اثمن مالدي وأخر ما يمرني في عيون الناس. (يخرج من جيبه منديلا حريريا معقودا بأناقة، ويقدمه لعباس). تفضل يا أبا الفهد.. إنها هديتي لك

عباس: ماهذا؟

العفصة: افتحها، وسترى ما فيها

عباس: (يفك ربطة المنديل، فيظهر مافيها) أهي شواربك !

العفصة: نعم.. هي شواربي، أهبها لك. ويمكنك أن تعلن في طول المدينة وعرضها أن شوارب العفصة ملكي، وأن العفصة كله ملكي"[492] غير أن صراحة عباس وصراحة العفصة من قبل كانت الفتيل الذي أشعل رغبة الانتقام من جسده في طقس نهائي، فالعفصة، " الذي حلق شواربه وصرّها في منديل حريري وقدمها هدية لـعباس، وتخنث شكلا وهيئة متصالحا مع طبيعته الناشزة، يحف الآن الحبل بقطعة صابون كي يصبح زلقا توطئة لوأد جسمه المنحرف، مستشعرا قهر الطبيعة وقد صكته كلمات عباس، المفاجئة والكاشفة لحقيقة العلاقة بينهما، فهي لا أكثر من لحظة شهوة عابرة، لقد فضّ عفصة، عن جسمه هيئته المتوارية وقدّمه للآخر في علانية فاضحة، إنه انقلاب خطر لوجود على الحافة"[493]، وهو حافة النهاية لجسده ولصراعه الداخلي معا.

[492]- سعد الله ونّوس: المصدر السابق، ص75-76.
[493]- محمود نسيم: المرجع السابق، ص170-171.

الفصـــــل الرابع :

البعد الواقعي في البناء الدرامي لمسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن لنجيب الكيلاني.

المبحث الأول: الشخصيات في مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن.

أولا: مفهوم الشخصية المسرحية:

الشخصية المسرحية نموذج للشخصية الإنسانية، بكل ما تحمله من أفكار، وطبائع ومشكلات وأهواء، ومطامح، وعلى هذا فإنّ عملية خلق الشخصية المسرحية بجميع أبعادها ومعطياتها ليس أمرا سهلا، إذ تستوجب من الكاتب خبرة واسعة، وموهبة فذة، إنه مطالب فلا بد أن تكون شخصياته مقنعة في أبعادها وسلوكياتها وغاياتها،"فالكاتب هو أقرب ما يكون إلى شخصياته لأنه يعرفها تمام المعرفة ويعرف مكامنها، ففي عملية التبسيط والتوضيح نشعر كأننا نعرف شخصيات المسرحية أكثر فتنا للأشخاص الذين تربطنا بهم علاقة وثيقة في الحياة الواقعية "[494]، ويختلف رسم الشخصيات باختلاف المؤلفين المسرحيّين أنفسهم، فبعضهم يحرص على الرسم الدقيق والمفصل للشخصيات الدرامية، والبعض الآخر يترك الشّخصيات تتحرك على نحو يشبه المصادفة، فالشخصيات المسرحية "وحدة بنائية تقوم عليها أركان العمل على المستوى الفني والموضوعي، وتنطلق منها أفكار الكاتب وتشكل منها أوصاف وصور الواقع في أشكاله المختلفة"[495]، ويرى نجيب الكيلاني أنّه لابد للكاتب المسرحي أن يهتم " برسم الشخصية اهتماما فائقا، فالشخصية تُعبّر عن موقف، أو ترمز إلى قيمة أخلاقية معينة، أو تومئ، إلى جانب من جوانب الحياة، أو تدل على حالة نفسية خاصة، أو تترجم عن فئة أو طبقة أو عمل من الأعمال، أو حرفة من الحِرَف، ولهذا فإن الملبس يعطي سِمة من سماتها، والحوار ينبئ عن صفة من صفاتها، والحركة تدل على مِيزَةٌ بعينها، فالبخيل مثلا له سلوكه المرتبط بقناعاته الشخصية، والمنافق .. والحقود .. والعاشق الولهان.. والخيّر.. والشرير.. والصادق.. والكاذب.. والمتديّن ..والمُتحلل، كلها نماذج محددة ترمز إلى واقع وسلوك وآثار خاصة"[496]، ويرى في رسم القرآن الكريم لشخصياته نموذجا يحتذى، بل هي "النماذج الخالدة : فرعون ..قارون.. هامان.. مرج ابنة عمران... تلك الشخصيات المميزة التي يضرب بها المثل حتى يومنا هذا... "[497]

وفي مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن يُبدع نجيب الكيلاني في رسم شخصياته المستوحاة من الواقع المصري في حقبة الستينات، والمؤلف عايش هذه الحقبة بكل تفاصيلها، فجاءت شخصيات مسرحياته متناغمة مع المرحلة محمّلة بكل ما يحيط بواقعها ومصورة له، وتنوعات هده الشخصيات بحسب دورها وما أراد المؤلف بثّه من خلالها من رسائل وأفكار.

ثانيا:أنواع الشخصية المسرحية:

---

[494]- فردب ميلت/ جرالدين بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، ص442.

[495]- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري،(مرايا الوهن للشاعر محمود آموني، دراسة تطبيقية) دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2012، ص35.

[496]- نجيب الكيلاني: حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1980، ص24.

[497]- نجيب الكيلاني: المرجع السابق، ص24-25.

يكثر في عالم الشخصية استخدام المصطلحات المُعبّرة عنها " مكانة ورتبة ووظيفة، وقد يعز رصدها كليا باعتبار ما يعتري هذا المجال من تفريع شديد، وتفاوت في وجهات النظر حال تقييم درجة الشخصية، هذا فضلا عن الاختلاف الواضح في إثبات مصطلح بعينه للشخصية نفسها وما يصاحبه من استبداد في ذلك بين النّقاد، مع مراعاة اختلاف اللغات والمشارب، الذي يؤثر على اختلاف الترجمة أيضا"[498]، وسنتعرض لأهم الأنواع التي تشيع في الدراسة والمعاجم المتخصصة، ونجد من ذلك ما يلي:

1-الشخصية الرئيسية الأساسية أو المركزية: وهي أهم شخصية تحرك الأحداث وتؤثر في مجراها، ويستغرق دورها جميع أجزاء العمل المسرحي؛ فهي"الشخصية التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرواية أو أي أعمال أدبية أخرى، وتعني الكلمة في أصلها اليوناني المقاتل الأول، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك مناهض أو خصم لهذه الشخصية"[499] ومن الشخصيات المحورية في المسرحيتين:

علوان : هذه الشخصية تقريبا هي الشخصية المحورية، في مسرحية كفر الطماعين، مستوحاة من الواقع المصري، يغلب عليها البساطة، وقلة التعليم، مثل غالب شخصيات المسرحية، وتمثل صورة الفلاح المصري الجاد في عمل الأرض، وهو أب حريص على تربية أولاده ومستقبلهم، يحاول بشتى الطرق دفعهم نحو سبل النجاح، وتوفير ذلك لهم، ويظهر هذا من خلال تأنيبه لابنه " خلاص فتحت عينك يا بايظ يا ابن المركوب. . . داير لي تشطح هنا وهناك. . . لا نافع في زرع ولا في قلع (يرفع صوته) . .يا إخواني أنا غلبت مع الواد ده.. وديته الكتاب بقى يهرب منه ويقعد تحت الجميزة ويلعب الحكشة طول النهار. . . دا ابن عمه الله يطرح البركة فيه ...فضل يذاكر لحدما بقى مستوظف قد الدنيا بيقبض يجيله خمستاشر جنيه ياريتني ما دفعت لك البدلية كان زمانك عسكري قد الدنيا. . . لكن اللي يمشي ورا النسوان ميشوفش خير أبدا... هي المحجومة أمك اللي وقفت فى سكتي كانت فاكراك حتطلع صيديت تقرا في البندر والموالد. . . لكن خيبتك طلعت قوية ..."[500]، وعيبه الطمع والجشع الشديد للمال وللمركز الاجتماعي، ومن هنا سهل على الشيطان إغراؤه " الشيطان: ضربه فاس وتجوز وتتريس ويمكن تيجى فى مشيخة البلد . . .ضربة فاس وتجوز بنت عبد الحميد شيخ البلد . . .ضربه فاس وتتمتع وتزور البندر وتروح مصر .ضربه فاس وتشتريلك كراكه للدريس . . .وماكينة مايه تأجرها وتجيبلك فلوس فلوس كتير. .. ضربة فاس ضربة واحدة. . . ويبقى فى إيدك حجة بعشرين فدان.

---

[498]- علي محدادي: الاتجاه الإنساني في روايات نجيب الكيلاني، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2014/2013، ص199.

[499]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986، ص211-212.

[500]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص6.

علوان: ضربة فاس. . . عشرين فدان. . . عشرين فدان"[501] ومن ثم ورطّه في دم ابنه، وهو يظن أنه قتل ابن أخيه، طمعا في نصيبه من التركة وتأجير الكراء، ليصاب بصدمة ويفقد عقله، ويدخل السجن ومستشفى الأمراض العقلية.

-الشيطان: شخصية محورية مع شخصية علوان في مسرحية كفر الطماعين، وتعتبر رمزا للشر، والفتنة والذنب والمعصية والبعد عن الله، وبسببه ارتكب علوان جريمة القتل، فقد ظل يوسوس له، ويزين له قتل ابن أخيه، ويغريه في ثوب الناصح الأمين،فيقول لعلوان " أنا بأدلك. . . أنا بنصحك. .. علشان تقولى دا بيصلي ويصوم... أنا بأدلك على الكنز اللى مش هيكلفك إلا ضربة فاس. . . ضربة واحدة وتحقق كل اللى فى بالك. . ودى فرصة ...حامد دخل البلد بالليل لا قابل حد ولا محتد... خلص عليه... لا مين شاف ولا مين درى. .. وتبقى طاقة القدر اتفتحت لك"[502] . حتى أوقعه فيما وقع فيه، ولم يتركه حتى في السجن فيأتيه ليعود معه سيرته الأولى " (فجأة يسمع علوان ضحكة الشيطان) علوان. . . علوان. . . دخلت السجن وبقيت قاتل يا علوان (ضحك) أقولك اقتل حامد تقتل جبيصى. .. ابنك. .. ضناك. . . أنا مـهنش على أسيبك مرمى جيت أطلعك. . . مليش إلا طلب واحد بس "[503]، ثم أيأسه من رحمة الله، وقنّطه من عفوه، بعد سماعه لـ "(صوت حامد): على كل حال قضا ونفذ. . . بس عود لربك.

الشيطان: (يضحك) بقا اللى يقتل ابنه ربنا يغفر له مش مكن (يكررها مرات)

علوان: مش مكن. .. (يكررها مرات) مش مكن مش مكن ."[504]

وتلك هي مهمة الشيطان مع الإنسان عموما، يوقعه في الذنب، ثمّ يسد عليه أبواب الرحمة ليمنعه من التوبة، ويبقيه مقيما على ذنبه.

-العمدة: شخصية محورية في مسرحية العلم نورن، تمثل السلطة في القرى والنجوع المصرية، مع بساطة الحال، والشوق لمصر(القاهرة)، ومدنيتها، وهو صورة عن الفلاح المصري العامي، أول اصطدامه بالمدنية الحديثة، ونمط المعيشة فيها، والأخذ بأسباب التقدم، وهو ما عبر عنه في حديثه مع الدكتور الجندي "الحكاية إن إحنا عمدة كفر الطماعين ومعئا بسطويسى شيخ الغفر حبيبنا نشم شوية هوا فى مصر... ميخائيل أفندى ناظر عزبة الفرماوى بيعزنى جوى بسطويسى يردد: جوى جوى معرفة عشرين سنة وعيش وملح سوا... قال أنا حـدلك على أوكنده حلوه جوى... وادانى توصيه لسلامه أفندى ابن عمه اللى بيشتغل فى الأوكنده. .. وعنها وجينا هنا... مش دى أوكنده (السعادة الأبدية)، (الدكتور يضحك ضحكا متواصلا ويأمر بإدخال المرضى)

---

[501]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص14.
[502]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص16.
[503]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص37.
[504]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص38.

.الدكتور الجندي: لا ياحضرة العمدة. . . لوكـانده «السعادة الأبدية» فى المبنى اللى جنبـينا. .. إحنا هنا فى مستشفى المجاذيب . .

العمدة: السرايا الصفرا. . . يا خرابى."[505]

والعمدة يقدر العلم والمثقفين، ويحتفي بهم، ويظهر ذلك في تسليته لعلوان في قلقه على ولده مذكرا إياه بنجاح ابن أخيه " كل الأولاد كده اليومين دول. . قليل اللى ربنا هاديه زى ابن عمه اسم النبى حارسه راجل تتحسد العيله اللى فيها راجل زيه. . . والشهادة الكبيرة والوظيفة الميرى ومفيش حد قده"[506]

ويعاتب نفسه على عدم أخذها بأسباب العلم والتحصيل،" ما هو الحق علينا. . . إحنا لو كنا إتعلمنا ما كانش حد ضحك علينا أبدا . .أنا لازم أسافر البلد حالا. .. ومش حشوفك يا مصر... إلا لما أتعلم القراية والكتابة . . .صدق اللى قال. . . العلم نورن "[507]

-بسطويسي: شخصية محورية في مسرحية العلم نورن، بجانب شخصية العمدة، هو شيخ الغفر في القرية، ورفيق العمدة، في رحلته إلى القاهرة، يغلب عليه البساطة، ورقة الطباع والطيبة، مع تظاهر بالنخوة والشجاعة، ويحاول يطمن العمدة "ماتخدش ولا فى بالك يا عمدة. . . مدد . ..مدد وحط فى بطنك بطيخه صيفى) ...يضرب بالعصا فى الأرض وهو يرتعش ويبرم فى شنبه) معاك سبع يا حضرة العمدة"[508] مع سذاجة في التعامل، مما يسبب له وللعمدة الكثير من المشاكل مع تعقيدات المدينة، وحيل أهلها، وهو مابدا جليا في حواره مع العمدة في غرفة الحجز" العمدة:وله يا بسطويى... شايف يا وله

بسطويسي: اسكت يا حضرة العمدة لحسن يقولوا علينا مابنفهمش.

العمدة:لى يا وله

بسطويسي: مش الشيخ عبد السميع قالك أن كل واحد فى مصر حر يعمل اللى هو عايزه. . . احنا هنا فى مصر... وواحد مزاجه أرمنت تعمل له إيه..

العمدة:أيوه قلت لى يا وله

بسطويسي: والظاهر الناس ولفوا على كده ..

(يقبل نحوهما فاروق أحمد فؤاد.)"[509] لما سمع سذاجة خطابهم، أدرك أنهم سيكونون لقمة سائغة فأقبل عليهم.

---

[505]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص56-57.
[506]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص8.
[507]- نجيب الكيلاني: العلم نورن،الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص56.
[508]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص47.
[509]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص22.

2-الشخصية الثانوية :وهي من الشخصيات التالية للشخصية الرئيسية، وأقل رتبة منها، "وتنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة معينة...وقد تقوم بدور تكميلي مساعد أو معيق"[510]، وهذه الشخصيات " أقل عمقا وتعقيدا وكثيرا ما تختفي بمجرد أن تنهي ما وظفت لأجله"[511]، تعددت الشخصيات الثانوية في المسرحيتين، فارتأيت تقسيمها بحسب الدور الذي أدته، والرسالة التي أراد المؤلف إرسالها من خلال هذه الشخصيات:

-شباب كفر الطماعين : وفي مقدمتهم جبيصي ابن علوان ، الذي ذهب ضحية جشع أبيه، وكذلك عويس، وجاد، وعبد الشكور، ومخيمر، وهؤلاء يمثلون الشباب المتسكع، في القرية، الذي فشل في التعليم، ودخول الحياة العملية من بابها، كما أنه كاره لعمل الأرض والفلاحة، يحاول أن يثور على واقعه ويتشبه بأبناء المدن، فيتجمع حول الشيشة وأنواع الملهيات، مع ولع بالغناء، مواهب لم تجد الفضاء المناسب، أو غياب التأطير والتوجيه، ويظهر هذا في حوارهم في مضيفة بيت علوان " عويس: مالك كده يا مخيمر جاعد زى الماجور. . زى ما تكون بالع مركوب. .. ماتقولنا حاجة يا جدع وافرد لنا بوزك ده اللى طوله شبرين .

مخيمر: حا جول إيه وأعيد إيه يا عويس يا ولد عمى والدنيا غدّارة والزمن كاسر . (يغنى)، دا أنا جمل صلب لكن على الجمّال

لوى خزامى وشيلنى تقيل الأحمال

جبيصى :سلامتك من الآه يا مخيمر. .. دا إحنا السبعة ومين يعادينا

عبد الشكور: مش حتقول لنا حاجة النهاردة يا جاد

جاد:حنجول لكم النهاردة غنوة مزاج جوى

عويس: (مقاطعا) أدفع رهان إذا ما كانتش رخمة زى كل نوبة

جاد: دى ولا البوصطجية اشتكوا

عبد الشكور: جعر جعر... أهو كله عند العرب صابون

(الجميع يقول بعدم اهتمام واستهزاء): طب جول."[512]

-الشخصيات المثقفة أو المتعلمة: يمثلها حامد وصابر من أبناء القرية الذين نجحوا في تعليمهم، أو مازالوا في طور التحصيل، والدكتور الجندي بمستشفى الأمراض العقلية، والشيخ طلبة، بالسجن، هذه الشخصيات يغلب عليها الالتزام في الحياة، والتربية الدينية، مع

---

[510]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص57.
[511]- علي محدادي: المرجع السابق، ص199.
[512]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص3-4.

طيبة القلب، ومحبة الخير للجميع، وتحاول جهدها مساعدة الجميع، مع معاملة راقية وأدب جم، فهذا حامد على حسب وصف العمدة " حامد... يا سلام... ابن أصل تمام. .. لما جبيصى ولد علوان مات وعلوان دخل السجن... حامد كل يوم والتانى يشوف أولاد عمه اللى كان عايز يقتله . . . هوه اللى بيصرف علهم دلوقت... وودوا الكبير منهم المدرسة فى البندر. . . وقبل ما علوان ما ييجى هنا كان بيزوره فى السجن ما فوتش ولا شهر."[513]

وهذا ما أكدّه الدكتور الجندى: " دا شخصيتة ظريفة. .. ودايما ييجى هنا كتير وإحنا سمحينله يدخل فى أى وقت أيدخل"[514]

وصابر يشهد له بذلك صديقه صبحي عند أبيه العمدة فيقول له " الحقيقة يعنى. . . إن صابر غير الشبان بتوع اليومين دول... وأول ما سكنا مع بعض رحنا عاملينه : إمامنا فى الصلاة علشان حافظ القرآن .

العمدة: دا كله من أصلكم. . . باين عليكم الهداية والأنوار."[515]

-الشّخصيات المستغربة: يمثلها أصحاب صابر من الشباب الجامعي المتأثر بالحضارة الغربية، ومظاهرها، ويسعى للاقتداء، بها في حياته، وتقليدها في نمط معيشتها، وحتى في كلامها، فيستعمل ألفاظا أجنبية، وفي هذا المقطع من حوارهم يظهر نمط تفكيرهم

" **سامي:**good night

صبحي: أهلا جميل

جميل: مساء الخير

سامي: أهلا إزيك ياcheri

صبحي: أهلا يا أبو زُمُل... مالك عمال بتبص على إيه؟

جميل: الشيخ صابر هنا

صبحي: لسة خارج من شوية.

صبحي: قزازة براندى. .. يسلم ذوقك. . . فرجت يا سامى

جميل: وفرصة الشيخ صابر بره. . . يعنى حنشرب على رواقة لا وعظ... ولا أخلاق ولا يحزنون . . .

---

[513]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص59.
[514]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، نفس الصفحة.
[515]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص48-49.

صبحي: جيت في وقتك ... اسمع يا سامى. . . خليك معانا . . .شوية فرفشة. .. وتفكر معـانا فى الموضوع بجد.

سامي:I like you as ."[516]

ـشخصيات السجناء: يُمَثِلون فئة اجتماعية، أدّت بهم سُبُل عدّة نحو السجن، بسبب الفقر والمشاكل الاجتماعية، وأحيانا باسم أعراف وأفكار اجتماعية واقعية، ترى أن الرجولة في السجن، والدخول في صراعات، تمثل القوة والبطش، معارفهم بسيطة، ونظرتهم للحياة ساذجة لا تخرج عن دائرة، السجن والزعامات، التي يتذكرها" **حميدو:**الله يرحم زمان... أيام المعلم كفته والمعلم شوال والمعلم شلاطه...الواحد منهم يقفل شارع لوحده ويخليها ضلمه . .. . كانوا رجاله ....مش اللى سارق لى فرخه واللى ناشل لى موظف واهو الاسم سجن .

قرقر: بتصور المعلم فلفل قعد فى التأديب سنة لابس الشوال.. . كان سبع. . . مش زى بتوع اليومين دول... الواحد منهم اسمه عنتر وهو بيخاف من خياله .

حميدو: صدقت يا معلم قرقر... أنا فى الزيارة اللى فاتت كان كل اثنين فى شباك. . . عشان كان زحمه يوم (عيد الأم) كان معايا فى الشباك الواد اللى اسمه الضبع.. أمه بتقول له شد حيلك يا أبو محمد كلها شهرين وتخرج.. دا السجن للرجاله... يقوم يقول لهـا تره بس خـدينى "[517]

لكنّهم مهتمون بالشأن الوطني، وعلى اطلاع بما يجري في بلادهم و يشاركون مواطني بلدهم مشاعر الدفاع عنها، ومحبتها، ومتشبعون بروح وطنية، وهو ظاهر في حوارهم " **حميدو:** أتابى أنا بقـالى كام يوم أسمع الراديون يقول إن قناة السويس الجيش احتلها وخد الشركة . ..وأعلنوا التتميم الشرعى. .. والشركة بتقمر عيش دلوقت

قرقر: هو كل ما اكلم يا شيخ كرفس تقـاطع كـلامى (يكمل حديثه) حكومة مصر قالت إن القناة بتاعتنا فلوسها فلوسنا. . . والمال أصحابه أولى به.

حميدو: دا الشركة كسبت كتير قوى. . . دا ابن عمى كان يشتغل بواب وبيقبض ٤٠ جنيه

قرقر: آخر سف. . . وآخر طمع.

زقلط : دا طمعهم ولا طمع الشيخ تلفزيون بتاع كفر الطماعين .

---

[516]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص44-45.
[517]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص26-27.

قرقر: النهاردة الإضراب علشان هم عايزين يفضلوا يمصوا فى دمنا ويفضل خيرنا لغيرنا. . . وإحنا بنشارك الشعب المصرى. . . الله يحميك . . .وينصرك على كل من يعاديك يا مصر. "[518]

-الشخصيات السُلطوية: يُمَثِلها **الشاويش محمدين،** رئيس القسم، مزهو بمنصبه، جاد في عمله إلى حد القسوة، كأنه صورة الضعيف الذي استقوى، فيبطش بالآخرين، تلذذا بالقوة، والسلطة والسطوة، كما ظهر في معاملته لأحد السذج الذين دخلوا يشتكون له:" الشاريش محمدين: إنت فاكرنى لعبة دا أنا الشاويش محمدين . . .لو كان كل حاجة معلهش كانت الحكومة حطت قدامى دفتر الأحوال ليه، لو كان كل حاجة معلهش كانت الحكومة حطت على إيدى تلات شرايط ليه .

حسين عقل: أنا فى عرضك يا حضرة الشاويش .

الشاويش محمدين: أنا مش حسيبك... لازم أدوقك برد الميرى... وأكـلان الميـرى... يا حسين هوسه. . . يا حسين بدنجان (ينادى) يا عويس (يدخل عويس) .

عويس: تمام يا أفندم .

الشاوش محمدين: إركن اللوح ده فى التخشيبه .

(يمسك الرجل ويدخله وهو يستغيث: فى عرضك يا شاويش)"[519]

حريص على النظام وعلى هيبته، لأن في حفظه حفظ منصبه، ودوام تسلطه، ويُلق هذا لضباطه" الشاوش محمدين: اسمع يا زكى يا شاطر فتح ودانك معايا . . .يجى أنا بـجالى ٣٠ سنة فى الخدمة... راجل دوغرى... أحب الضبط والربط وشغل الميرى تمام... تفتح عينك للشغل إحنا هنا الحكومة. .. إحنا سلطة الأمن فى البلد أظن كلامى ده يملا المخ.. لما تدخل علىّ هنا لازم تعظم وتقول تمام يا أفندم حصل كذا. . . تمام يا أفندم ما حصلش كذا. . . مفهوم."[520]

وهو صورة من الواقع المصري، في فترة تأليف المسرحية، حيث نجح انقلاب الضباط الأحرار على الملكية، فعلا شأن العسكر، وتحكموا بزمام السلطة بها، والفوضى التي أحدثها تولي شخصية (زكي الشاطر)، وهو وجه من وجوه السلطة ومن تستعين بهم، تمثل نظرة العسكر للأمور من حيث المشي على خط واحد من دون روية ولا تثبت، والتقليد الأعمى لمن هو أعلى سلطة منهم" زكي الشاطر: اسمك إيه؟

خليل ولعه: واسمى يفيد فى إيه دلوقت

---

[518]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص29-30.
[519] - نجيب الكيلاني: العلم نورن،ص6.
[520] - نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص8.

زكي الشاطر: دى أوامر الميرى.

خليل ولعه: (بغيظ) خليل ولعه

زكي الشاطر: الشكوى أو التهمه.

خليل ولعه: أنا بقولك البيت مولع.

زكي الشاطر: يعنى مالكش لاتهمه ولا شكوى (يقلد الشاويش محمدين) بقى أنا راجل دوغرى.. أحب الضبط والربط. .. وشغل الميرى تمام... وتفتح عينك كويس. . إحنا هنا الحكومة. . . إحنا هنا سلطة الإمن فى البلد . .أظن الكلام ده ملا مخك.

خليل ولعه: يا شاويش أنا جاى علشان تتصرفوا ...والحريقة تنطفى والجرحى يروحوا الإسعاف .

زكى الشاطر: بصوت عال وهو يكتب) علم وستجرى اللازم (ويصرخ) عايز حاجة غير كده؟

خليل ولعة: (يخرج الرجل وهو يخبط كفا بكف ويزعق)"[521]

-الشخصيات المحتالة: يمثلها أحمد فاروق بك الذي يدعي أنّه صاحب شركة استيراد، وينصب على السذج والبسطاء، صورة عن تطور سبل الاحتيال واللّصوصية ، مع تطور المدنية، وتشابك العلاقات، فبعد أن كان اللص يتسور البيوت، ويتخفى، هو الآن يتزيا بزي أنيق، ويتحدّث بلغة لبقة ويصطاد ضحاياه علانية، وهذا ما أثار دهشة الضابط بقسم الشرطة،" (يدخل عسكرى ومعه أفندى أنيق جدا)

الشاويش محمدين: (يفتح دفتر الأحوال) إسمك إيه؟

فاروق: فاروق أحمد فؤاد

(يقرأ من أوراقه) النصب وادعاء أنه مدير شركة سينمائية. .. يا عويس على التخشيبه .

(يتأمل عويس الأفندى من فوق لتحت بدهشة ثم يدفع به إلى التخشيبه)"[522]

ومن الشخصيات المحتالة أيضا (عزام الطرابلسي)، الذي ورّط قريبه زهير الطرابلسي في تجارة الحشيش، وفي هذا دلالة على انتشار الاحتيال والنصب، في واقع المجتمع المصريو بشتى الطرق والوسائل، ولم ينجوا من الاستغلال حتى الطارئ الغريب واستغل عدم معرفته بالبلاد، وغرّه بالاستقبال وبالترحيب والفرح خداعا وتمويها "وكيف

[521] - نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص9-10.
[522] - نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص12-13.

أهدى نفسى الله يلعن هداك اليوم اللى نزلت فيّه عند ابن عمى عزام الطرابلسى فى مصر. . . رحتلله على البيت ولمّا شافنى خدنى بالحضن ورحب فيه.... جميل؟.....

ما بديش أطول عليكم فى الكلام. . ٠ رد على.. . تعرفوا شو قالى.

قال لى بس هيك؟ إحنا تعت الطلب يا عمو. . . بديلك ورقة فيها عنوان واحدة عندها جمال ما يمكن أوصفها لك.

ملاك. . . حورية من الجنة. . . صرخت فيه وقلت له أنا بعرضى عويناتك سيدى. .. فين هادى الورقة. .. ويدخل جوه أوضه وغاب شوية وأجا وهو حامل شنطه بإيده اليمين والورقة بإيده الشمال وقالى يتخذوا هادى الشنطة وبتروح على العنوان اللى فى الورقة وحين ما تخبط على الباب تطلع لك السنيوره إياها. . .

رحت بعجل واخدهم منه وقلت له ما بتسألك هادى الجميل... ونزلت أدحدل على الدرج ورحت بفورى أدور على العنوان هون وهناك وفى الآخر لقيته. . ولسه عم بخبط ع الباب مالقيت إلا وشوية شرطة بيحوطونى .

الله يلعن الحشيش. .. واللى عما بيهربوا الحشيش واللى عما بيتاجروا فى الحشيش . .واللى عما بيشربوا حشيش... وكمان اللى فى اسمه حشيش."[523]

وهذه الشخصيات تكشف الجانب المعيب من الحضارة والمدنية الحديثة، فرغم أنها قدمت الكثير في مجال الخدمات للإنسان، إلاّ أنها فشلت في تحسين أخلاقه و تقويم سلوكه.

ثالثا: الأبعاد الدلالية للشخصية المسرحية:

1-البعد المادي (الفيزيولوجي): يرتبط البعد الفيزيولوجي بتركيب الشخصية، أكان ذكرا أم أنثى إضافة إلى العمر والطول وغيرها من الصفات المتصلة بالملامح الخارجية للجسم، لم يُركز المؤلف على هذا البعد كثيرا في مسرحيته، إلا ما أتى في السياق فيظهر الشخصيات الأكبر سنا، ممن هي في مرحلة الشباب، وبعض التفاصيل الجزئية كعمامة العمدة وعصاه التي توحي بموطنه ومنصبه الاجتماعي، كعمدة للبلد، حيث "يدخل العمدة ومعه بسطويسى حاملا سبتا فى يمينه وقفة فى الشمال، وقد أمسك العمدة بيده عصا غليظة وضخمة وعلى رأسه عمامة كبيرة"[524]، وبسطويسي المهتم بشواربه، كرمز على الرجولة والشهامة والقوة، في مجتمعه الريفي،فـ " يضرب بالعصا فى الأرض وهو يرتعش ويبرم فى شنبه"[525] وأناقة فاروق بك تساعده فيما هو بصدده من السرقة والاحتيال، وتعطي انطباعا لدى ضحاياه أنه كما يصور نفسه، مدير شركة ويستحق أن تعقد معه شراكة، فـ "(يدخل عسكرى ومعه أفندى أنيق جدا)

---

[523]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص28-29-30.
[524]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص43.
[525]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص47.

الشاويش محمدين: (يفتح دفتر الأحوال) إسمك إيه؟

فاروق : فاروق أحمد فؤاد..(يقرأ من أوراقه) النّصب وادعاء أنّه مدير شركة سينمائية. .. يا عويس على التخشيبه

(يتأمل عويس الأفندى من فوق لتحت بدهشة ثم يدفع به إلى التخشيبه)"[526]، ولابد أن مظهره كان أنيقا جدا، وإلا لما لفت انتباه عويس، وجعل يتأمله مليا.

2-البعد الاجتماعي : هو بعد "يهتم بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعى وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه"[527] ويحقق التمايز بين الشخصيات فلا تكون متشابهة ومستنسخة؛ فالتعلم والطبقة والمعتقد والعلاقات والعادات والتقاليد والقيم، كلها عناصر تشكل هذا البعد الذي يجب أن يتوفر في الشخصية المسرحية.

وقد صوّرت المسرحية، شخصياتها من فئات اجتماعية متباينة، ومن الواقع المصري فمن أهل القرى والفلاحين البسطاء كعلوان وابنه، وأصدقاء ابنه والعمدة، وبسطويسي، كما توحي بذلك بيئتهم ففي الفصل الأول تظهر " (مضيفة فى أحد البيوت الريفية ذات ثلاث أبواب -٥ أشخاص جلوس يدخنون وأمامهم موقد)

(يفتح الستار وجبيصى ابن صاحب الدار يغنى موالا. . ويردد الآخرون أثناء الغناء بكلمات إعجاب)"[528]

ومن أهل المدن كالدكتور الجندي،وأصدقاء صابر في الجامعة، ممن لم يعرفوا إلا حياة المدن، ما شوّقهم لزيارة الريف" إنت شوقتنى كتير أزور بلدكم يا صابر ...والظاهر عليها، **werrnent ane**"[529].

ومن طبقة جمعت بين حياة المدن والريف كحامد وصابر، فهم في شوق للريف ولا ينقطعون عن زيارته كما جاء على لسان " **صابر**: إمتى الواحد يرجع البلد. . . إمتى ييجى يوم السبت واخلص من امتحان الشفوى. . . لسه الاتنين والتلات الواحد بقت روحه هنا.

سامي: هانت يا صابر.. . إنت أول واحد أشوفه يحب مروح بلدهم ويسيب مصر"[530]

كما صورت الاختلاف في مستوى التعليم، بين طبقة نالت قسطا وافرا منه، وطبقة غرقت في الجهل والأمية، وصورت حياة السجناء ومعاناتهم في السجون، وأنماط تفكيرهم، وأملهم في معاملة أفضل، وأناس تدعو لله داخل السجن كالشيخ طلبة الذي يرسم الأمل

---

[526]- نجيب الكيلاني: العلم نورن،ص12ص13.
[527]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دت)، 2009، ص48.
[528]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص3.
[529]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص43.
[530]- نجيب الكيلاني: العلم نورن،ص41.

ويمزجها بالدعوة لله يقول " زمان كانوا ينظروا للمساجين على إنهم مش بنى آدمين ويحرموهم من كل شيء... ويطلع الواحد ناقم على الدنيا واللى فيها ويشيطن أكثر من الأول... دلوقت عايزين يشعروا المسجون أنه بنى آدم ويمكن كل واحد يصلح غلطته وباب التوبة مفتوح... يعنى يا أولاد العرب. . . إذا ضيقوها علينا ميعجبش وإذا وسعوها علينا برضه ميعجيش."[531]

وصورت فئة اجتماعية أخرى ممن احترفوا الاحتيال والنصب على الناس، كما صورت شخصية الأمني ومعاملته للناس، وعلى العموم حملت المسرحية مظاهر عديدة، من مظاهر المجتمع المصري في تلك الفترة، التنافس على الأرض، والقتل من أجل الإرث، وأحداث تأميم قناة السويس وتفاعل الشعب المصري معها، وبعضها باق للآن، حيث خفة الدم ومحبة آل البيت، وزيارة مقاماتهم بالقاهرة، والاعتقاد في الصالحين وبركاتهم، " بسطويسى: متخفش يا عمده معاك سبع (يقولها وهو يرتعش) أنا حقرا الفاتحة سبع مرات والصمدية ٧ مرات... وقل أعوذ برب الفلق ٧ مرات. .. وباذن الله ربنا يفتح الأبواب .

العمدة: وكمان الفاتحة لسيدى الشعرانى... سره باتع والمدبولى.. . دا إحنا هنا فى حماهم،"[532]

3-البعد النفسي: هذا البعد يهتم " بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها، وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها"[533]،وهو ثمرة للبعدين السابقين، ويشكل الميول والمزاج والإحساس، إذ أنه يرسم الجانب النفسي الذي تحمله الشخصية لتبرير مواقفها وأفعالها.

وقد كان البعد النفسي طاغيا جدا على شخصية **علوان،** وصراعه مع الشيطان، ومع نفسه لدرجة أنّه كانت تتمثل له شخوص من يحاورهم، كأنها شاشة تلفاز أمامه، ويسمعهم ويحاورهم، "**علوان:** بيعاكسونى فى التلفزيون. . . بيهدده فى ...حيبلغواعنى. . . حيبلغواعنى....

الشيطان: (يضحك) دا اللى يقتل إبنه مش ممكن ربنا يغفر له. . مش ممكن مشى ممكن .

(صوت الشيخ طلبة): كل واحد بيغلط وحديث رسول الله يقول: والذى نفس محمد بيده لو لم تذنبوا لذهب الله بكم وأتى بقوم يذنبون فيستغفرون فيغفر لهم؟

الشيطان: (يضحك) مش ممكن. . . مش ممكن

علوان: (في ذهول) مش ممكن. .. مش ممكن..، (نضحك ضحكة هستيرية) حوشوهم. .. يا ناس حرام بيعكسونى فى التلفزيون . . .حوشوهم.

---

[531]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص34.
[532]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص51.
[533]- شريبط أحمد شريبط: المرجع السابق، ص49.

الشيخ كرفس: هم مين يا شيخ علوان

(صوت العمدة): لازم أخرب بيتك... مش ممكن حسيبك مش ممكن.

(صوت حامد): ربنا يتقبل التوبة يا عمى.

الشيطان : (يضحك) مش ممكن. . . مشى ممكن .

علوان: حوشوهم. . . حوشوهم (يضحك في هستيرية ويتخبط في الحجرة)."[534]

إلى أن استدعى ذلك نقله إلى مستشفى الأمراض النفسية، ومكوثه فيها، إلى أن توفي فيها.

وما خلا علوان فلم يظهر البعد النفسي إلا قليلا، كمثل هوس **الشاويش محمدين** بالسلطة وهو ما ظهر في زهوه على مكتبه، وفي معاملته القاسية للبسطاء من عامة الشعب " الشاويش محمدين: يا دى الوقعة اللى زى بعضها. . . تعطل وقتى ووقت الحكومة وتزعج الأمن والسلطة علشان، أولاد القطة. . . أنا لازم أعملك محضر ...اسمك إيه "[535]

ومثل الحالة النفسية عند شباب الجامعة من أصدقاء صابر فمحاولة تشبهم بالغرب وبحياتهم، يظهر حالتهم النفسية لدى المغلوب الذي يغرى بتقليد الغالب المنتصر، فكثر استعمالهم للمصطلاحات الأجنبية، بوصفها مظهرا من مظاهر التقدم، كما استنكروا على صديقهم صابر، التزامه ومحافظته على نمط حياته الريفي ورأوه عتيقا وقديما جدا، وكرهوا كل ما يذكر بحياة الفلاحين" طيب: أنا أوصل أجيب مزه عند البقال . .رأيكم مجيب إيه؟

جميل: حتة جبنه وشوية طرشى

سامي: ما تبطلوا فلح بقى... هات نص كبدة . .وجنبرى وسودانى مقشر. . . ونرجع **quichley**.

صبحي: حمامة

جميل: إزاى الأحوال؟

سامي: زى ما أنت شايف الواحد غرقان فى الكتير ...عامل زى التلامذة اللى بصحيح . . .

جميل: أنا عارف أنتم طايقين الشيخ صابر إزاى . . .وأنا لو كنت منكم كنت طقيت. .. دا من الدقة القديمة قوى... كل ما أسمعه بيتكلم أفتكر ستي "[536]

---

[534]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص 39-40.
[535]- نجيب الكيلاني: العلم نورن،ص5.
[536]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص44-45.

المبحث الثاني: اللغة في مسرحيتي كفر طماعين والعلم نورن.

أولا: اللغة المسرحية بين العامية والفصحى:

تُعتبر اللغة من أهم دعائم أي عمل أدبي، وهي في العمل المسرحي أهم، عرضا ونصا، فهي قناة التواصل التي تواجه المشاهد المتلقي، وتؤثر فيه مباشرة، وقد كثر النزاع وطال النقاش حول اللغة المناسبة للعمل المسرحي، أهي الفصحى في مستواها الجمالي الراقي والفني أم العامية في قدرتها على نقل الواقع وقربها من الجمهور ومن هذا المنطلق اختلفت اللغة المسرحية من عمل لآخر نتيجة تأثيرات عدة، كالموضوع المراد تناوله، والتوجه الفلسفي الذي يتكئ عليه الكاتب في إنتاجه الأدبي.

ويقول فرح أنطون في هذا الشأن، في مقدمة مسرحيته مصر الجديدة، محددا هذه المشكلة :إنما مجلس التمثيل (المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلّدون غيرهم، فإذا كانت الروايات معرّبة، صحّ جعل اللغة العربيّة الفصحى لغة لها بحسبان أن الرواية (يقصد المسرحية) حكاية حالة قوم لغتهم أعجميّة، ولنا حق اختيار اللغة التي نجعلها قالبا لتلك الحكاية، لكن إذا كانت الروايات تأليفا وإنشاء، وموضوعها شئون من لغتهم المحكية - اللغة العربية العامية، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية صرفا - خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها، وخالفنا الواقع في شكله وصورته، وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية"[537].

فاللغة هي التي تنمي " حركة الإبداع الفني بقالبها اللغوي وباشتقاقاتها المورفولوجية وبصيغها المجازية والتركيبية، فهذه لغة خلاقة متى احتاج إليها المسري أو القاص أو القوال أو الشاعر أو المداح وجدها"[538] ومن جهة ثانية يعتبر أنصار العامية أنها لغة النص ولغة الجمهور، "فالعامية هي وحدها التي تقنع المتفرج وتوصله إلى حالة من الفهم، وليس اللغة الفصيحة المستمدة من كتب علم الاجتماع أو الفلسفة أو المسرحية الإنشائية"[539]

وكما يقول نجيب الكيلاني "إذا كان الإسلام قد دعانا إلى تعلم اللّغات الأجنبية لنشر الإسلام في بلاد بعيدة، أفلا يجيز لنا الإسلام أن نعلم ذوينا (بالعامية) عند الضرورة، ولمرحلة معيّنة من مراحل الزمن؟؟، ولا يعني ذلك أن تكون العامية لغة كتابة، بل لغة تفاهم أو تخاطب في أوساط معينة، وفي أزمنة معينة، وقد أمر الرسول صلى الله عليه وعلى آله وسلم، أن يُخَاطَبَ النّاس عل قدر عقولهم"[540]

1-العامية في المسرح:

---

[537]- فرح أنطون: مقدمة مصر الجديدة، نقلا عن : محمد مندور، المسرح النثري، نهضة مصر، القاهرة، (دت)، ص73.
[538]- عبد الكريم حمو: إشكالية اللغة في أعمال عبدالقادر علولة بين الفصحى والعامية، مؤلفات المركز، ص90.
[539]- لحوالة سهيلة:اللغة في المسرح الجزائري بين طبيعة النص وجمالية المتلقي، رسالة ماجستير،2006/2005، ص54.
[540]- نجيب الكيلاني: المرجع السابق، ص39.

وقد ألقت هذه الدعوة بظلالها على المسرح إذ تعد اللغة من القضايا الشائكة التّي تدوالها روّاد المسرح وكتّابه، وقد اختار روّاد المسرح العربي كمارون النّقاش ويعقوب صنّوع- كما هو معلوم، في الكتابة بالعامية تماشيا مع الأشكال المسرحية السائدة كخيال الظل والحكواتي، فهم اختاروا الفن الكوميدي الذي يهتم بالنقد الاجتماعي كهدف يسعى إليه في مقابل إغفال الرقي بالفن المسرحي والذوق العام، لذا فقد ركزوا على الملهاة وتغافلوا عن المأساة التي تحتاج إلى تعامل خاص مع اللغة في نظرهم، بينما اتجه أحمد أبو خليل القباني إلى المسرحيات التاريخية كعنترة، وهارون الرشيد والتي تستلزم لغة فصحى راقية استعمل فيها السجع والشعر معا[541]

ولعلّ لاعتماد المسرح العربي في بداية نشأته على العاميّة كلغة يخاطب بها جمهوره الدور الفاعل في تجذر هذا الخلاف، ومجارة الذائقة العامة لدى الجمهور، فلو كانت الفصحى هي المعتمدة من الأول ربّما تغيّر الحال .

ويرى محمد الدالي أنّ المسرح عبارة عن لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته وتُمتَدَح المسرحية عادة إذ جرى الحوار على ألسنة الممثلين تمثيلا طبيعيا، بحيث يحس المتفرجون بأن ما يشاهدونه هو ما ينطقه نظراؤهم في الحياة الواقعية، هذا إذا كان ما يقدّمه المؤلف المسرحي مثكلة خاصة لفرد أو مشكلة اجتماعية[542]، إذا فإنّ "استخدام الفصحى ربما يجعل المسرحية مقبولة القراءة، ولكنها عند التمثيل تلتزم هنا الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل زمان أو مكان"[543]

وقد سار على كتابة المسرح بالعامية كثير من المسرحيين العرب بدأً بالرّواد من أمثال مارون النقّاش، ويعقوب صنّوع، ثمّ تبعهم من بعدهم كثير من المسرحيين العرب، مع اتفاق الأسباب الداعية لذلك أحيانا واختلافها أحيانا أخرى كالتأثر بالاتجاه الواقعي والتعصب للحدود الوطنية الضيقة كموجة تمصير الأدب والفن التي اشتاحت مصر في فترة ما.

2-لغة المسرحيتين :

كتب نجيب الكيلاني مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن بالعامية المصرية، وهذا استثناء بالنسبة لغالب الأعمال الأدبية له فهو متعود على الكتابة بالفصحى ومتشبع بها، ولكن لما كانت المسرحية تعالج مشاكل وقضايا من صميم المجتمع المصري، ومن واقعه المعاش وحياته اليومية، اختار العامية المصرية لأنها أبلغ في التعبير عن الواقع، وقضية توظيف اللغة الدارجة أو العامية في العمل الأدبي تحت مبرر الانعكاس الاجتماعي (أو الإنساني)، قضية اختلف حولها الأدباء والنقاد كثيرا، لقد كان الواقعيون عموما والماركسيون خصوصا يرون وجوب استعمالها، وحتى الذين لم يوجبوا " لم يمانعوا من أن يستعمل الأديب اللغة

[541]- ينظر: عمر الدسوقي: المرجع السابق، ص22.
[542]- ينظر: محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1986، ص41.
[543]- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1966، ص123.

العامية في بعض أعماله أو في أجزاء معيّنة كالحوار، بشرط أن يتطلب العمل الأدبي نفسه وجود اللغة العامية"[544] ، أو" كالحوار الذي يجري على ألسنة العامة أو الشخصيات التي تمثل موروثا شعبيا ما أو طقسا خاصا، على ألا تكون مجرد رغبة من الكاتب في إقحامها أو تأكيد أهميتها، حتى لا يتحول الأمر إلى فوضى لهجات حين يكتب كل أديب بعاميته مما يؤدي تدريجيا إلى خطر إهمال الفصحى"[545]، وفي هذا الصدد، وفي تنظير للكتابة بالعامية يقول نجيب الكيلاني " لكاتب المسرح الإسلامي اكتب بالفصحى.. ثم ترجم ما إلى اللغات الأخرى.. وإلى العامية عند الضرورة.. ولا يؤنسك شدة الإقبال الجماهيري على المسرح الكوميدي التجاري الاستهلاكي الذي يؤدي وظيفة ذات طبيعة زمانية ومكانية مؤقتة، فمع ارتفاع المستوى الثقافي، وارتقاء الأذواق، وبلورة الهدف، فسيُصبح لدينا مستوى رفيع من الألوان المسرحية المختلفة، وسيكون لدينا الجمهور الواعي المتذوق . .كل الذي يهمنا كما يقول توفيق الحكيم هو ألّا تتنافر اللغة مع الشخصية"[546]، فكأنه راعى هذه الجزئية حين كتب مسرحيته هذه بالعامية، فلم تتنافر اللغة مع الشخصيات، بل صور سماجة استعمال الفصحى في عير سياقها في أحد مشاهد المسرحية، فالعامية هي لغة الواقع والشذوذ عنها وتكلف الفصحى والأسجاع، منفر للأسماع والطباع، كما في مشهد المشتكين لدى الشاويش محمدين حين اختصموا عنده، وأخذ يحقق معهم،" الشاويش محمدين: وانت؟ ...الثاني: سأروى لك ما حدث بلا تطويل ولا تحوير .. .بلا تزويق ولا تنميق فإن كثرة الكلام ينسى بعضه بعضا هكذا يقول الحكماء . .

الشاويش محمدين: خلينا فى الصرة. . . يا سيدنا الشيخ .

الثاني (الشيخ): انتظرني فإني لا شك آتى٠ ٠٠ ولا محالة آتى ..ولا ريب سندخل فى الصرة وسأروى لك ما كان من أمرها... فالصرة صرتى لكن ما حيلتى... صحيح أنى رجل لا أحب كثرة الكلام... وخير الكلام ما قل ودل (وكأنه يخطب) وأقول لك باختصار وأطالبك يا حضرة الجاويش... أن تعيد الحق إلى نصابه وترد الباطل على أعقابه، فتعيد إليّ صرتى، أما . . .هؤلاء فلينصرفوا بالتى... هى أحسن."[547]

واستعمل المؤلف أيضا العامية الشامية على لسان شخصية (زهير الطرابلسي)، وكانت مفهومة لدى عامة المصريين، لكثرة الروابط الثقافية بين مصر والشام، فهاهو يسترسل في قصته بعامية أهل الشام ".... ملاك. . . حورية من الجنة. . . صرخت فيه وقلت له أنا بعرضى عويناتك سيدى. .. فين هادى الورقة. .. ويدخل جوه أوضه وغاب شوية وأجا وهو حامل شنطه بإيده اليمين والورقة بإيده الشمال وقالى يتخذوا هادى الشنطة وبتروح على العنوان اللى فى الورقة وحين ما تخبط على الباب تطلع لك السنيوره إياها....جميل"[548]

---

[544]- شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، ص81.
[545]- علي محدادي: المرجع السابق، ص47.
[546]- نجيب الكيلاني: المرجع السابق، ص40.
[547]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص13-14-15.
[548]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص30.

وفي هذا تصوير لواقع العلاقات بين البلدين والشعبين، خصوصا في تلك الفترة، حيث أصداء القومية العربية، والوحدة بين القطرين، وسائر الأقطار العربية.

واستعمل المؤلف أيضا ألفاظا أجنبية وإن كانت قليلة، تعكس واقع الشباب الجامعي في مصر في حقبة الستينات حيث التأثر القوي بالحضارة الغربية، إلى حد الانسلاخ وقد وردت هذه الألفاظ على لسان سامي أحد أصدقاء صابر لما حدثه عن جمال الريف " زاى يا صابر... أنا نفسى أزورك وأتمتع بجمال الريف وإنت عارفنى غاوى مناظر طبيعية و amatewsرسم

إنت شوقتنى كتير أزور بلدكم يا صابر ...والظاهر عليها.werrnent ane "[549]

وقوله مرحبا وواصفا العمدة وبسطويسي " أهلا وسهلادا الظاهر عليهمsuinple خالص"[550]

ثانيا: قرآءة في العنوان:

إنّ النظر إلى العنوان بوصفه أحد مكوّنات النص يَمنَحُه على صعيد التلقي أهميّة استثنائية، فمن خلاله " يتأسس التفاوض بين الخارج (القارئ) والداخل (النص)، وهنا ثمّة أمران: إمّا حالة أيروسية تقع بينهما، فتفكك الحدود حيث يذوب القارئ في النص شوقا والنص في القارئ هياما، وإمّا القطيعة فيحل النّكوص وينهار فضاء التفاوض"[551]

ومن هنا ندرك مدى أهمية العنوان في عملية التلقي لأنها"ستنصب أول ما تنصب على العنوان"[552]،فإما أن يغري المتلقي بقراءة النص فيقبل أو يصده فيدبر.

ونظرا لكفاءة العنوان" في استدراج المتلقي من جهة وحمولته الدلالية المتنوعة من جهة ثانية، فقد أولت الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة أهمية بالغة لدراسة العنوان وتحليله"[553]

1-عنوان المسرحية الأولى (كفر الطماعين): يتكون العنوان من كلمتين، (كفر وطماعين) و"الكفر:القرية ، سريانية ، ومنه قيل كفر توتى وكفر عاقب وكفر بيا ، وإنما هي قرى نسبت إلى رجال ، وجمعه كفور . وفي حديث أبي هريرة - رضي الله عنه - أنه قال : لتخرجنكم الروم منها كفرا كفرا إلى سنبك من الأرض ، قيل : وما ذلك السنبك ؟ قال :

---

[549]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص41، 43.
[550]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص46.
[551]- خالد حسين: المرجع السابق، ص41.
[552]- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص10.
[553]- مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران(السانيا)، 2013-2014، ص24.

حسمى جذام أي من قرى الشام . قال أبو عبيد : قوله كفرا كفرا يعني قرية قرية ، وأكثر من يتكلم بهذا أهل الشام يسمون القرية الكفر"[554] و "الطَّمَعُ: ضِدُّ اليَأْسِ. قال عمر بن الخطاب، رضي الله عنه: تعلمن أَنَّ الطَّمَعَ فَقْرٌ وأَنَّ اليَأْسَ غِنًى. طَمِعَ فيه وبه طَمَعاً"[555] وجمعها على طماعين، ومراده بلد الطماعين، في دلالة لفحوى المسرحية، إذ ترصد الطمع في المجتمع الريفي، وكيف كان سببا في خراب بيت علوان، فقتل ابنه، وتشرد أبناؤه من بعد دخوله السجن، واستولت عليه الوساوس، وانتهى به المطاف في مستشفى الأمراض العقلية، وكل هذه المصائب جرّها عليه الطمع في المال والأرض، والجاه والمنصب، ويبدو أن القرية لم يكن اسمها كفر الطماعين وإنما لصق بها بعد الحادثة، كما هي عادة العامة في تغيير أسماء المناطق بما حصل فيها، تعييرا وتذكيرا، فالعمدة يقول عن نفسه " أهو إحنا ... عبد الموجود الشنواني عمدة كفر الشيخ سلامه "[556]

-وفي ملمح آخر يشير له العنوان، ويستشف من خلال كثرة كلام أهل قرية كفر الطماعين، عن القاهرة ومدنيتها، والشهادات والوظائف الكبيرة، وطمعهم في حياة المدن والترف، كقول "العمدة: المثل الصيت ولا الغني ، كفاية كده لما تزوره في مصر ... آه يا مانفسي أشوفك يا مصر واتمتع ... آه يا نارى "[557]، وكقول " بسطويسي : أهلا وسهلا ... وإزاى مصر كده ... با سلام على مصر يا أولاد ... مصر أم الدنيا الترماى اللي بيمشي بالزمارة والحلزونة اللي بتفط ولا بغلة ميخائيل أفندى ناظر عزبة الفرماوى ... وجنينة الحيوانات والسبع والضبع والحمير الحصاوي..."[558] وهي ظاهرة عامة في الريف، إذ يغلب عليهم الطمع في المدنية و الحضارة، فيتهافتون عليها دون إدراك لسلبياتها، ووعي بمخاطر المدن، وما تحمله من قلق للإنسانية وارتباك في مستوى الأخلاق ونفسياتي ساكنيها، وكان الأجدر بهم التلفت إلى ما هم فيه من نِعَمِ الريف وحياة الهدوء والسكينة التّي فيه.

-ومن وجه آخر فإن "الكفر ، بالفتح : التغطية . وكفرت الشيء أكفره ، بالكسر ، أي سترته . والكافر : الليل ، وفي الصحاح : الليل المظلم لأنه يستر بظلمته كل شيء . وكفر الليل الشيء وكفر عليه : غطاه . وكفر الليل على أثر صاحبي : غطاه بسواده وظلمته . وكفر الجهل على علم فلان : غطاه . والكافر : البحر لستره ما فيه ، قال : ومن ذلك سمي الكافر كافرا لأنه ستر نعم الله عز وجل"[559]، فكأن العنوان يشير إلى أن الطمع يكفر(يستر) النِعَم، كما يستر عن الإنسان حقيقة الحياة الدنيا، فيطمع في ملذاتها، ويجري وراء شهواتها راكبا في ذلك كل مطية، وسالكا لها كل سبيل ولو كان سبيل الشيطان، حتى يَهلك ويُهلك، وهو ما جسّدته شخصية علوان في المسرحية، وكذلك غطى فعله الشنيع حتى اسم قريته فبعد أن كان اسمها (كفر الشيخ سلامه) غدت (كفر الطماعين).

---

[554]- ابن منظور: المرجع السابق، ج13، ص85.
[555]- ابن منظور: المرجع السابق، ج8، ص240.
[556]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص45.
[557]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص8-9.
[558]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص11.
[559]- ابن منظور: المرجع السابق، ج13، ص85.

-وأيضا روي عن معاوية أنه قال:" أهل الكفور هم أهل القبور، قال الأزهري : يعني بالكفور القرى النائية عن الأمصار ومجتمع أهل العلم ، فالجهل عليهم أغلب وهم إلى البدع والأهواء المضلة أسرع ؛ يقول : إنهم بمنزلة الموتى لا يشاهدون الأمصار والجمع والجماعات وما أشبهها، والكفر : القبر، ومنه قيل : اللّهم اغفر لأهل الكفور"[560]، فالعنوان يحمل معنى ما يُعانيه أهل القرى، من إهمال ونسيان من حظهم في التنمية، والبنى التحتية، على مرّ السياسات المتوالية على مصر، ما كثّر فشو الجهل فيهم والآفات الاجتماعية، فأصبح غاية أحدهم الطمع في العيش المدن، أو التشبه بأهلها.

2-عنوان المسرحية الثانية (العلم نورن):هذه العبارة هي النصف الأول من حكمة مشهورة وأثر متداول يقول (العلم نور والجهل ظلام)، واختارها المؤلف عنوانا للمسرحية الثانية، في دلالة على أهمية العلم ونشره، وكربط لما سبق مع موضوع المسرحية الأولى، فالذي سلّط الشيطان على علوان هو الجهل، والجهل كان سببا لأن أن يقع العمدة وبسطويسي، في كل تلك المشاكل والمتاهات مع أن مقصودهما نبيل خيّر،ونيتهما طيّبة، لكن هذا لم يشفع لهما، مع جهلهما.

ونطق **العمدة** بعبارة **العلم نورن،** بقلب التنوين نونا أصلية، كما كتبها المؤلف في عنوان المسرحية، " صابر:نزل أبلغ القسم .

العمدة لا متبلغش. .. ما هو الحق علينا. . . إحنا لو كنا إتعلمنا ما كانش حد ضحك علينا أبدا . .أنا لازم أسافر البلد حالا. .. ومش حشوفك يا مصر... إلا لما أتعلم القراية والكتابة . . .صدق اللى قال. . . العلم نورن "[561]

في دلالة على أن الشخصية من عامة الشعب وأمية ولسانها عامي محض، فكانت صورة حية عن الأمية والجهل المتفشي في واقع المجتمع المصري، إبان تلك الفترة، وكتابة العنوان بالعامية ملفت جدا، ويشوق القارئ لإكمال النّص ومعرفة المغزى من المسرحية، وخصوصا أن العبارة شهيرة جدا، ومتداولة على جميع المستويات.

-والملاحظ على العنوانين وكمضمون المسرحيتين أيضا، أنهما يعكسان تصور نجيب الكيلاني حول الأدب الإسلامي وواقعيته على العموم، والمسرح الإسلامي بشكل خاص، وهذه المفاهيم كان المؤلف من أوائل المنظرين لها والداعين إليها، كما وضح ذلك في كتاباته النقدية والتنظيرية حول هذه الأطروحات والأفكار، فهو يرى أن الأدب الإسلامي وكما صورت هاتان المسرحياتان ومن خلال عنوانهما أيضا " يستوعب الحياة بكل ما فيها، ويتناول شتى قضاياها ومظاهرها ومشاكلها، وفق التصور الإسلامي الصحيح لهذه الحياة، ولا يزيف حقيقة، أو يخلق وهما فاسدا، أو يحابي ضلالا، أو يزين نفاقا، ويطلق نيرانه على

[560]- ابن منظور: المرجع السابق، ج13، ص85.
[561]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص56.

شياطين الانحراف والقهر والظلم ، ومن ثم ينهض بعزائم المستضعفين، وينصر قضايا المظلومين، ويخفف من بلايا وأحزان المعذبين، ويبشر بالخير والحب والحق والجمال"[562]

ثالثا:الأمثال الشّعبيّة:

إنّ أمثال كلّ أمّة هي خلاصة تجاربها، وسجل وقائعها، وترجمان أحوالها، ومرجع عاداتها، ومتنفس أحزانها، ومحتكم منازعاتها، ومصدر من مصادر تراثها؛ فهي مرآة الأمة تعكس واقعها الاجتماعي والفكري والثقافي والأخلاقي بصفاء، ووضوح؛ كما أنّها خيرٌ مُعبِر عن ثقافة المجتمع - عاداته وتقاليده، قيَمه ومعتقداته - وعن طريق المثل يتم التصوير والتوضيح والتأثير في الآخرين ومن خلاله تتضح المعاني، فالمثل "هو لغة ولسان الشّعب بجميع شرائحه الاجتماعيّة والفكريّة.. فمن هذه الأمثال ما يصدر عن الخاصّة .. ومنها ما يصدر عن عامّة النّاس فتعكس شؤونهم وشجونهم وعاداتهم وتقاليدهم وأنماط سلوكهم.. إنّها تراثٌ خلّفت من خلاله الأجيال الماضية عصارة تجاربها وحكمها على مسرح الحياة.. إنّها سجل محفوظ من ذاكرة الشّعب، تنطبع فيه شخصيّة المجتمع وتصوّرها تصويراً دقيقاً بكلّ ما فيها من تناقضات وإفرازات"[563].

1-تعريف الأمثال الشعبية:

يمكن تعريف الأمثال الشعبية بأنها" جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها، من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعمّا يوجه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها، واستجيز من الحذف ومضارع ضرورات الشعر فيها ما لا يستجاز في سائر الكلام"[564]، كما يُعرف (أحد أمين)؛ الأمثال الشعبية بأنها" نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه، وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنتج من كل طبقات الشعب، وليست في ذلك كالشعر والنثر الفني، فإنهما لا ينبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية "[565] "وإن القوة الدلالية الخفية التي يحملها للمثل جعلت باحثاً مهما كبارث يقول: « إن المثل هو النموذج للاستقراء السيميائي، البلاغي فنحن ننتقل من عنصر خاص إلى عنصر خاص آخر، بواسطة حلقة خفية، إننا نستنتج من موضوع ما الطبقة و منها ننطلق لنعطي موضوعاً جديداً، فالمثل

[562]- نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي(مرجع سابق)، ص34.
[563]- منير كيال: معجم درر الكلام في أمثال أهل الشام، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993، ص13-14.
[564]- طلال حرب:أوليّة النص(نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص145.
[565]- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والتفافة، القاهرة، ط2، 2012، ص69.

يمكـن أن يأخـذ أي بعـد، إذ يمكنه أن يكون كلمة أو حدث أو مجموعة من الأحداث أو قصة من هذه الأحداث، إنه تشبيه إقناعي أو حجة بواسطة التشابه. »[566]

فالمثل مقوم أساسي من مقومات التراث الشعبي، يُجسد عصارة تجربة إنسانية عاشها، متداول على ألسنة عامة الناس وشائع في خطاباتهم، ويعبر عن الخصوصية الثقافية لكل شعب،ويمكن عد الأمثال الشعبية أكثر المأثورات القولية جريانا على الألسنة، بوصفها أقوالا موجزة تلخص التحارب الفردية للإنسان، لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية.

وتتميز الأمثال الشعبية بأنها "موضوعات مصاغة بأسلوب درامي ساخر وتعبير متكامل، وربما تأتي صياغة أدواتها التعبيرية بالكلمات العامية، أو بالفصحى أو بلغة أعجمية مستعربة، إلا أنّ مرجعية المثل بشكل عام تعود إلى طبيعة اللّغة التّي صدر عنها، وغالبا ما تخضع صياغة الأمثال إلى ما تأتي به وقائع الأيام وتجارب الزمان وأحداثه، قد اهتمت الأمم والشعوب منذ القدم بالأمثال الشعبية، فكان لكل مجال من مجالات حياتهم مثل يستشهد به"[567]، "فمثلاً لنلاحظ هذا المثل الساخر : أَنَا نْقُلُـو عَتْـرُوسْ وَهُـو يْقُلِّـي أَحْلَـبْ.

فقائل المثل هو الذي يسخر من غباء المتلقي، ولكن المثل الموالي يحدث الحاكاة الساخرة حين يقول له ـ المتلقي : إِذَا عْطَـاكْ رَبِـي مَـنْ حْمَـارْ تُمْخُـضْ. فتتحول سمة التهكم من القائل الأول إلى القائل الثاني ، والجدير بالذكر أن المحاكاة الساخرة تحدثها تركيبة معينة من الأمثال الساخرة في حد ذاتها والتي تعتمد على المفارقة كوسيلة للانزلاق إلى المعاني التهكمية الساخرة. وتستمد هذه الأمثال شيوعها إضافة إلى ما سبق"[568] " من خلال صياغتها بطريقة محكمة تجعل انتقالها بين النّاس سريعاً، واستقرارها في ذاكرتهم الجمعيّة ثابتاً وراسخاً"[569].

2-مميزات المثل الشعبي:

المثل موروث شعبى، ينتقل من مكان لآخر، وتتوارثه الأجيال عبر الأزمة شأنه شأن سائر الأشكال الأدبية الشعبية الأخرى، إلا أنه يختلف عنها بعدد من المميزات التي أجمع الباحثون عليها وهي كالآتي:

"فهو يتميّز بإيجاز اللفظ: بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير، فهو مكون من أقل قدر الألفاظ، و أكبر قدر من (الدلالة)، وهي كلمات عادة ما تحمل وراءها (حدثا) صارت به مثلا.

566- رولان بارث، **قراءة جديدة في البلاغة القديمة**، تر: عمر أدكان، دار افريقيا الشرق، ص53 نقلاً عن أحمد التجاني سي كبير، الأمثال الشعبية في منطقة ورقلة، منشورات دار خيال، ط1، 2020، ص198.

567- علي عبدالله: واقع التراث الشعبي في المسرح العربي (المسرح العراقي أنموذجا)، البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمّان الأهلية، الأردن، 2014، ص54.

568- أحمد التجاني سي كبير، الأمثال الشعبية في منطقة ورقلة، ص221.

569- صلاح صالح: المسرحية نصاً أدبياً عند سعد الله ونوس، مجلة الحياة المسرحيّة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد40، 1994، ص55.

وهو متميز بإضافة المعنى: فشرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على المعنى المراد، دون تزايد أو تقصان.

وهو متميز أيضا بحسن التشبيه ولا يخفي أن حسن التشبيه مطلب بلاغي بدأ به ابن: المعتز في (بديعه) للدلالة على أنواع البلاغة (البديع)

وهو متميز بجودة الكناية: وبهذا يصبح قمة البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصبغة المطلوبة."[570]

ومن الملاحظ أنّ هذه المميزات تظهر لنا القيمة الأدبية واللغوية التي يتمتع بها المثل فهو محكم شكلا و مضمونا، فإذا ضرب في محل فإنه يصيب، ولأن المثل شديد الصلة بحياة النّاس وعاكس لعلاقاتهم ونمط تفكيرهم وسلوكهم، وجد نجيب الكيلاني باستخدامه سبيلا واسعا للوصول إلى أعماق المتلقّي العربيّ عموما والمصري بشكل خاص، فالمثل يحتّل مساحة واسعة من الذّاكرة، وذو ارتباط وثيق ببيئته وواقعه، وبتوظيفه للمثل أراد للمتلقّي إعادة التّفكير في طبيعة مخزونه من الأمثال الشّعبيّة وما غرست فيه من قيم ومبادئ، وهزّ وجدانه من خلال الوضع الذي تعبّر عنه، وما تحمله من دلالات.

وقد خلص الدكتور أحمد التجاني سي كبير في كتابه المثال الشعبية الى أن الأمثال الشعبية "تتميز بجملة من الخصائص اللصيقة بها والتي تعتبر هويتها الحقيقية التي تميزها عن باقي فنون الأدب ونذكر منها: التأرجح بين الغموض والسذاجة/ الإيجاز والإيقاع/الاستعمال/ المثل الشعبي يمثل فلسفة الشعب العميقة بألفاظ بسيطة /اللغة الشعبية العامية/قدرة المأثور على التكيف مع الحياة الجديدة /التناقل الشفهي/القبول الجمعي أو استحسان الناس لها/علاقة المشابهة/عدم ثبات الصياغة /السيرورة والتداول /المضرب/ المورد /إيجاز العبارة "[571]

3-**الأمثال الشعبية في المسرحيتين:** وظّف الكاتب الأمثال الشعبية في المسرحيتين، ونجد أن توظيفه كان وليد التفاعل مع قضايا عصره وواقع المشاكل الاجتماعية، التي كانت في البيئة المصرية، وكان انتقاء الكاتب لهذه الأمثال الشعبية واعيا، وقد وظفت توظيفا ملائما في أغلب الحالات لموضوعها في المسرحية ومنها:

-**الصيت ولا الغنى:** جاء هذا المثل على لسان العمدة في حواره مع علوان وهو عنده ببيته:

[570]- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2002، ص32.

571- أحمد التجاني سي كبير، الأمثال الشعبية في منطقة ورقلة، منشورات دار خيال، ط1، 2020، ص(65-70)

"علوان :قطع الخلف على اللي بيخلفوه ... هو ربنا كاتب علينا الشقا ...مخفى الاسم جبيصي ملموللي على شوية عبال ما وارهمش غير الجوزة والكركرة والمسخرة وقلة الأدب .

العمدة: كل الأولاد كده اليومين دول .. قليل اللي ربنا هاديه زى ابن عمه اسم النبى حارسه راجل تتحسد العيله اللي فيها راجل زيه ... والشهادة الكبيرة والوظيفة الميرى ومفيش حد قده

علوان: هي الناس حاسدانا على إيه ... دلولا ستر ربنا كنا اتفضحنا ... طب والنبي ومين نبى النبى نبى لا برضى أمد ايدى للإيجار اللي بلموله على داير المليم من المؤاجرين.

العمدة: أهو برضه الخير والبركة ... وقال على رأى المثل الصيت ولا الغنى ، كفاية كده لما تزوره في صر . ... آه يا مانفسي أشوفك يا مصر واتمتع ... آه يا نارى"[572].

في سفر الأمثال لسليمان الحكيم من الكتاب المقدس. تأتي عبارة (الصيت أفضل من الغنى العظيم والنعمة الصالحة أفضل من الذهب والفضة) لتشكل إحدى المثل والنصائح المهمة التي حواها الكتاب. وقد تكون العبارة السالفة هي أساس المثل الشائع «الصيت ولا الغنى» الذي يشير في باطنه إلى أن الأخلاقيات العليا والمبادئ التي يلتزم بها الإنسان تمثل قيمته الحقيقية بغض النظر عن مستواه المادي أو طبقته الاجتماعية التي ينتمي إليها.

-**أهو كل واحد يعمل بأصله:** هذا المثل جاء على لسان علوان، لمّا أساء له أحد الشبان في السجن، في حوارهم معه " حميدو :. قوللي بقى يا شيخ تلفزيون ... أنت قتلت ابنك في زعله والا ... (يشير بيده إلى فمه).

قرقر : أنت من كفر الطماعين والا من كفر الكدابين .

علوان : كفر الطماعين أول بندر الجيزة .

قرقر : نعرف أول بندر الجيزة إيه ... جنينة الحيوانات.

قرقر : (ضحك) (يخرج قرقر ثم يعود) .

الشيخ كرفس : يا ناس عيب دا زى أبوكم .

علوان : أهو كل واحد بيعمل بأصله."[573]

وهذا المثل يرمز لنمط فكري ساد مجتمعاتنا زمنا طويلا ، وإن كانت بعض بقاياه قائمة،لا تزال المقولة السابقة قيد التداول، نقولها ونكررها يوميا مرات ومرات، نقولها حين

[572]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص8-9.
[573]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص30-31.

يصدر عن أحد الأفراد عملا أو قولا شائنا، ويكون بذلك القول المذمة لأصله، أي لذويه وأهله الذين لم يحسنوا تربيته وتنشأته، وكانتا من السوء بحيث قام بما قام به من سوء القول والفعل، ونقولها حين يصدر عن أحد الأفراد عملا أو قولا حسنا ، ويكون بذلك القول مديحا لأصله ، أي لذويه وأهله الذين أحسنوا تربيته وتنشأته ، وكانتا من الحسن بحيث قام بما قام به من حسن القول والفعل. وبذلك يكون الأهل يتحملون نتائج تربيتهم لأبنائهم، وعليهم تحمل وزرها ووزر من عمل بها، كما أنهم سيحمدون على هذه التربية الصالحة، إن أحسن الفرد، وتحلى بحميد الخصال، وقام بخير الأفعال، كما يقال هذا المثل بصيغة (أصله بيرُده) لأن ما تربى عليه الفرد سيكون حاسما بدرجة ما على سلوكياته، وسيعيده إلى أصله مهما حاد عنه، وكأن السلوك القويم أو الشائن صفات لها مورثاتها.

-**دبور زن على خراب عيشه:** وهذا المثال أيضا جاء على لسان العمدة، لما رأى تغير حال علوان في مستشفى المجانين، بعد أن كان أحد أحبابه وجيرانه" **العمدة:** السلام عليكم يا علوان .

علوان : بيعاكسوني في التلفزيون ... بيهددونى . حيبلغوا عنى ... حبخربوا بيتى ... ابعدوا ابعدوا ... بيعاكسوني في التلفزيون.

العمدة : دا إحنا حبايب يا علوان ... يا خسارة يا رجاله دا العقل زينه .

علوان : حيقتلونى ... حيبلغوا عني . حنخربوا بيتى

(ليدخل حامد ... وعلوان يتهادى) .

العمدة : دبور زن على خراب عيشه .... لا طال أرض ولا ولد"[574]

وهو مثل يضرب لمن يتسبب في أذى نفسه بغباء ولجاجة، والدبور هو الزنبور (حشره)،وزن هو صوت الزنبور (طنين) من خلال طنينه يجلب انتباه الناس وبدورهم يخربون بيته خوفاً من اللسع والإزعاج.

والأصل فيه ما حكي أن فلاحاً يملك حديقة جميلة مليئة بالورود وكان في هذه الحديقة نحل كثير، فقرر الفلاح بناء خلية كبيرة له، وكان الفلاح سعيد جدا بشكل حديقته والأزهار وخلية النحل، وفي يوم من الأيام كان الفلاح نائماً، وفجأة سمع صوت زن دبور من النحل يلف حوله ولم يتوقف عن الزن وإزعاج الفلاح الذي كان يحاول أبعاده أكثر من مرة لكن بدون فائدة ،غضب الفلاح غضباً شديداً، وقام بأحضار فأسه وحطم به خلية النحل التي بناها من قبل.

ومن هنا جاء المثل الشعبي المعروف (دبور وزن على خراب عشه) والمقصود به إذا كان الإنسان في وضح مريح وبدون مشاكل لا يبحث عما يزعج به الآخرين ولا ينبش

[574]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص61.

فيما لا يعنيه، أو بمعنى أصح لا تحارب في عكس التيار وتجلب ما يسبب لك المتاعب والأذى.

ـ **الضفر ميطلعش من اللحم وعمر الدم ما بيقى مايه:** جاء هذا المثل أيضا على لسان العمدة، متأثر بحنان حامد على عمه علوان رغم أنه أراد قتله، لكنّه "(يندفع حامد نحو عمه)

حامد : عمى ... عمى

العمدة : برضه الضفر ميطلعش من اللحم وعمر الدم ما بيقى مايه

أبدا يقف الجميع في تأثر .

حامد: يقول في قوة صدق الله العظيم إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا (فاطر:1)"[575]

والمثل يطلق والمعنى أنه مهما نشبت خصومة وعداوة بين أفراد العائلة الواحدة لا يمكنهم الاستغناء عن بعضهم البعض، أي الدم لا يتحول إلى ماء. والمراد مهما يكن بين الأقارب من شقاق فالدم الذي يجمعهم واحد ولابد لهم يوما من الائتلاف، وكما لا يخرج الزفر من اللحم مهما حصل، كذلك لا يخرج الفرد عن عائلته وأقاربه مهما صدر منه.

ـ**بحسبك موسى تطلع فرعون:** وهذا المثل قاله العمدة متوعدا ابنه صابر، ظنا منه أنه حاد عن طريق الصلاح وإن تظاهر به " العمدة : والله عال يا صابر ... وكمان . فاتحها غرزه ... بس لما أشوفك يا مجطوم الرجبه ... بحسبك موسى تطلع فرعون"[576]

وفي هذا المثل إشارة واضحة ومباشرة إلى قصة سيدنا موسى عليه السلام، وفرعون الحاكم الظالم، ولكن القدامى استخدموا هذا المثل عندما وجدوا البعض يقوم بأفعال صالحة كثيرة أمامهم ثم اكتشفوا فيما بعد أن هذه الأفعال غير صالحة كما تبدو أمامهم على الإطلاق، فشبهوا البداية والأعمال لصالحة بأخلاق الرُسل وهذا المقصود (بحسبك موسى)، ثم شبّهوا انكشاف حقيقة هذه الأفعال السيئة بأخلاق فرعون وهنا معنى (تطلع فرعون)، نظرًا لاختلافها بشكل كلي عن البداية، وهذا مضمون المثل الشعبي (اللى تحسبه موسى يطلع فرعون).

[575]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص62.
[576]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص33.

المبحث الثالث: الحوار في مسرحيتي كفر الطماعين والعلم نورن.

أصبح من المعلوم أنه، "كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار، ذلك أنّ الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها"[577]

ومن هذا المنطلق فإنّ الحوار هو " أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة و الجاذبية في المسرحية . ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أنّ المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي لها إلّا عن طريق الحوار وخشبة المسرح"[578]

فالحوار الجيد الذي يقصد به: أنه فعل من الأفعال يزيد المدى النفسي عمقًا والحدث المسرحي تقدمًا للأمام، فلا ركود في لغة المسرح، فالجملة الحـــوارية وضُعِتْ لتقال وتنطق، حتى لو كانت خطابية فإن هناك من المواقف الدرامية ما يحتاج إلى الخطابية، ومنها ما يحتاج إلى الفصيح أو العامي، وهذا كله يشكل بنية الحوار المسرحي الجيد الحي، الذي يجعل الجمهور في حالة توقد دائم، ينتبه لكل كلمة، فـ (التأليف المسرحي) " يعتمد اعتمادا كليا على الحوار .. في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى ، شعرية ونثرية ، كالقصيدة ،والقصة، والرواية أن تستغني عنه؛ كما أن هناك فنونا تمثيلية، إذاعية، وتليفزيونية، وسينمائية، اعتمادها عليه متفاوت"[579] على حسب الحاجة إليه في العمل الفني.

والممثل يُعبر عن أفكاره وعواطفه في الحوار المسرحي، دون تلعثم أو تردد أو خروج عن الموضوع كما يحدث عادة في الحوار العادي في الحياة اليومية، بل يعتمد أسلوبا كأنما أعد لمواجهة الموقف من قبل، هذا من حيث إحكامه وطلاقته وتتابعه، فـ"الحوار المسرحي حوار نموذجي برغم ما يبدوا في الظاهر من أنه (طبيعي)، يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة."[580]

أولا: مفهوم الحوار في المسرحية:

إنّ المسرحية بمختلف أنواعها، تختلف تماما عن القصة، أو الرواية كونها" لا تعتمد على السرد أو الوصف بل على الحوار"[581]، فهو عنصر أساسي حيث يعرف ويظهر الشخصيات ويبين للمتلقي الفكرة الأساسية التي تعبر عنها المسرحية، ويعتبر " أوضح جزء في العمل الدرامي. وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويُعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المُقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها،

---

[577]- توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1952، ص146.
[578]- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، الطبعة الأولى، 1987، ص28.
[579]- عدنـان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص59.
[580]- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص33.
[581]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، ط9، 2008، ص134.

والحوار الجيّد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنّه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلّقين"[582] فهو بهذا الاعتبار والحيثية " الوسيلة الأدبية للتفاهم، والتخاطب، بين الممثلين، وبالتالي نقل الأفكار، وسرد الحوادث للجمهور والذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحية، بشتى أجزائها، العرض، والتأزم، والموقف، والحل"[583]

فالحوار المسرحي ليس " مجموعة أقوال تلقى على الجمهور، بل حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون في مجابهة شخصيات أخرى"[584] فالحوار بهذا المعنى، "هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات. فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام"[585] و منحى آخر لتعريف الحوار، يمكن القول أنه " وسيلة التخاطب، والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح..وسواء وجه الحوار الى المتفرج، والمسرحية تعرض، وتمثل، أو وجه إلى القارئ بين دفتي كتاب، فهو الذي يطور موضوع المسرحية، ويكشف سرائر شخصياتها، ويجذب الانتباه إلى فنيتها.."[586].

ثانيا:أنواع الحوار المسرحي:

1-الحوار الخارجي:

هو حوار يشترك فيه شخصين أو أكثر في العمل الروائي حول قضية معينة، يكون فيه تبادل الأفكار بين الشخصيات المتحاورة بطريقة مباشرة، وهذا النوع من الحوار يعتبر أكثر انتشارا واستعمالا من قبل المسرحيين والروائيين للكشف عن ملامح الشخصيات عن طريق الألفاظ المنطوقة، أو العبارات المستعملة، وكذا ملامح الوجه والحركات والانطباعات التي تظهر على الشخصيات أثناء الحوار حتى تكون أكثر واقعية وتأثيرا من خلال التعبير بصدق عن أفكارها ومشاعرها.

فالحوار الخارجي" يكون فيه الطرف الأول وهو المتكلم والطرف الثاني الذي يكون مستمعا أو مستقبلا للرسالة، هذان العنصران هما اللذان يشكلان اللّغة في النص، حيث يجمع، بينهما زمان ومكان واحد أثناء الحوار، أي توقف دوران الزمن لحظة المحادثة أو لحظة الأخذ والعطاء في الكلام، ونجد كلا من المتكلم والمستقبل يعيشان هذا الموقف، ويحسانه بصدق وعفوية حتى يؤثرا في المتلقي ويجعلانه يتفاعل مع هذا الحوار"[587]، وهذا

---

[582]- عادل النادي: المرجع السابق، ص28.
[583]- عدنـان بن ذريل: المرجع السابق، ص59.

[584]- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975، ص52.

[585]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل(دراسة)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003، ص107.
[586]- عدنان بن ذريل: المرجع السابق، ص72.

[587]- كنزي عزيزي: بنية الحوار في رواية(كبرياء وهوى)، ص16-17.

ما تجلى في سائر الحوارات الخارجية في المسرحيتين، وسنتحار حوارين من كل مسرحية نموذجا للحوار الخارجي:

-الحوار الخارجي في مسرحية كفر الطماعين:لعل حوار الشيخ طلبه مع المساجين خير ما يمثل الحوار الخارجي: "(يدخل الشيخ الطلبة)

الشيخ طلبة : السلام عليكم ... مالكم قاعدين كده لا نفضتم أبراش ولا مليتم الجردل والزنزانه متبهدله كده ... مين عليه الدورى ؟

حميدو : الشيخ كرفس النظافة ... والشيخ علوان الجردل ....

الشيخ طلبة : ياجماعة لألأ ... دازى والدكم ولازم تاخدوا بالكم منه ... دا خدمته فيها ثواب .

زقلط : اقعد والله يا شيخ طلبه ... فين أخبارك الحلوة والله أنا كل ما بشوفك كده قلبي بيتفتح .

الشيخ طلبة : (وهو يهم بالجلوس بيقولوا فيه حفلة في مولد النبي ... حفلة تمثيل وبتوع الجامعة الشعبية جايين . زقلط : يعنى الحبسة اتحسنت ... الشهر اللي فات حفلة وسيماو..

الشيخ طلبة : بس كده ... دا مجلة السجون جه فيها إن مصلحة السجون حتدخل سراير ونور كهرباء ... وفي سجن مصر وإصلاحية الجيزة خلاص كل حاجة بقت تمام

زقلط : أمال حنطلع نعمل إيه ... إذا كان السجن بقى فيه كانتين ورياضة و سيما و مرسح ولحمة كل يوم وبصاره يوم الاثنين .... ولسه

الشيخ طلبة : (بتعجب) نطلع نعمل إيه ... هي الحرية تتعرض يا ابنى ... دا الواحد ياكلها بدقة وما ينحبس في قصر .. دا كفاية بهدله الأولاد ... وكمان الإيد البطالة وحشة."[588]

-الحوار الخارجي في مسرحية العلم نورن: في الحوار الذي دار بين حميدو بالحجز والعمدة وبسطويسي نموذج واقعي عن الحوار الخارجي:" حميدو:.. الجدعان جايين في إيه؟

العمدة : جايين زي ما أنت جاى ... ننتظر ابني صابر .

حميدو : صابر مين ؟

بسطويسي : هو أنت متعرفوش ... إحنا جايين من البلد لقينا العنوان بتاع صابر ابن حضرة العمدة .... الشارع في جسم الجيزة فجينا على هنا.

[588] - نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص31-32-33.

حميدو : والجدع ده أظن ما قال لكم أن صابر صاحبه الروح بالروح وعايز يعمل مشروع تجارى معاه ... مش كا كده.

العمدة: حصل ... فيه الخير.

حميدو: دا أكبر نصاب... وصابر مش جاى... . وأنت هنا في الحجز.

العمدة : الحجز

بسطويسي : يعنى أوضة التليفون بتاع البندر .

حميدو : الشاويش لسانه طويل وكلها كام دقيقة والضابط بيجوا وتروحوا لابنك .

العمدة : ظلمتك يا صابر يا ابني .

العمدة : لكن إيه اللي جابك هنا .

حميدو : كتبوا لى محضر في خناقة"[589]

2-الحوار الداخلي:

الحوار الداخلي هو عكس الحوار الخارجي؛ حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة، أي أنه حديث النفس لذاتها جراء موقف ما أو استرجاع لذكريات ماضية وقد عرّف بأنه: "حديث النفس للنفس بعيدا عن إسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما على أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح في حين تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم "[590]

بمعنى أن هذا النوع من الحوار يوجه إلى الداخل ليعبّر عن الحالات النفسية التي تمر بها الشخصية، أو العقد التي يواجهها الإنسان في حياته، وقد ظهر هذا النوع بصورة جلية في الرواية العربية الجديدة التي استفادت من علم النفس، كما عرف " بأنه حوار المرء مع نفسه وأيضا هو الحوار الواعي الذي يديره المرء بينه وبين نفسه محاسبا ومقيّما في لحظات تأمل وهدوء، بعيدا عن المواقف الانفعالية، ويكون غالبا أثناء فترة يخلو فيها المرء مع نفسه"[591]

الحوار الداخلي في مسرحية كفر الطماعين: خير من يمثل الحوار الداخلي هو حوار علوان مع نفسه ووهم الشيطان، وتحريضه على قتل حامد فبعد أن تفرق عنه الجميع بقي "(علوان وحده ويدخل الشيطان ليوسوس له).

---

[589]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص36-37.

[590]- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996، ص141.

[591]- سعيد إسماعيل علي: الحوار منهجا وثقافة، دار السّلام للنشر والطباعة والترجمة، ط1، 2008، ص106.

الشيطان: فرصة وجاتلك يا مسكين تخلص نفسك من ديونك وتجيب الجلبيه الكشمير ... وتتجوز بنت عبد الحميد شيخ البلد...وتزود القيراطين اللي عندك كام فدان طين..... فرصة في إيدك أوعى تطير .

(تدور أعين علوان في المكان وينظر نظرات حادة مضطربة في اتجاه المكان ويعود صوت الشيطان فبدي ويقول لعلوان) ضربة فاس .

علوان: (في تعجب) ضربه فاس .

الشيطان :ضربة فاس ... أيوه ضربه فاس وتجوز وتتريس ويمكن تيجي في مشيخة البلد ... ضربة فاس وتجوز بنت عبد الحميد شيخ البلد ... ضربه فاس وتتمتع وتزور البندر وتروح مصر .. ضربه فاس وتشتريلك كراكه للدريس

علوان: ضربة فاس... عشرين فدان...عشرين فدان..."[592]

الحوار الداخلي في مسرحية العلم نورن: كان لجلوس الشاويش محمدين، على المكتب ببدلته الأمنية، أثر بالغ على نفسه واعتزازه بما وصل إليه، عبّر عنه في حواره معها، مستحضرا أمه " والله جالك اليوم اللي جعدت فيه على مكتب يا محمدين ... يا فرحتك يا أم محمدين لما تشوفي وَلَدِك محمدين وهو جاعد على الكرسي وجدامه دفتر الأحوال (يمسك بدفتر الأحوال) يا فرحتك يا أمه لما تشوفيني وأنا جدامي التليفون ... حاجة تفرح ... حاجة تطول الرجبة ... هو يعنى محمدين جليل في البلد دى ... جيمة ومركز ووظيفة ميرى"[593]

ثالثا:خصائص الحوار المسرحي:

يعد الحوار الدرامي من أهم وأخص أدوات التعبير عن الأفعال في النص المسرحي والانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات، بحيث يدفع الأحداث الجارية نحو هدفها فـ" الشخصية المسرحية المتحاورة هي في الحقيقة في وضع فاعل يؤدي فعلا فان الحوار يعتبر النص العنصر الذي يحمل الدراما، وإمكانية تحقيق الدراما مرتبطة بإمكانية تحقيقه.. إن الحوار الدرامي وجد ليقال أي يقوم على فعل وليس الروى، لهذا كان له مواصفات معيّنة لابد من توافرها ليصبح دراميا وليس سرديا"[594] ومن أهم هذه المواصفات والمميّزات:

1-التركيز والإيجاز(الاقتصاد):

عرف العمل المسرحي بالتركيز والإيجاز وذلك لارتباطه بعوامل مساعدة يقوم بها الممثل لإبراز أفعال الشخصية " فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية لارتباطه المباشر بالمتلقي، ولارتباطه بالأداء والإشارات التّي تفضح عن الطبائع، وبذلك كان الحوار في

[592]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص13-14.
[593] - نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص3.
[594]- فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، 2001، ص55-56.

المسرحي موجزا مركزا"[595]، لكن بعض الأحيان تكون الخطابات طويلة بسبب مواقف وأحداث معينة وتستدعي التعبير عنها من طرف الشّخصية لكن الأصل أن لا يترك المؤلف "شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج في حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضي على البناء الدرامي للمسرحية.. أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم"[596] وقد تميزت حوارت المسرحيتين بالإيجاز ومنها في مسرحية **كفر الطماعين:** " العمدة : سيبنا م الهجص الفارغ ده ... وخلينا في الجد (يرشف رشفة من القهوة) إلا با أبو جبيصى ... بكره الخميس وليلة الجمعة .

بسطويسي : (يصيح بصوت عال ليلة) مفترجة .

العمدة: أم كلثوم بكره والسمع يحله (العمدة يصفق مع الكلمات الأخيرة) عايزين الرحه مضبوطة والماركة مضمونة"[597]

وفي مسرحية **العلم نورن:** تدور الحوارات أيضا بإيجاز واقتصاد

"صبحى: أهلا جميل .

جميل: مساء الخير

سامى: أهلا ... إزيك يا cheri

صبحي : أهلا يا أبو زُمُل ... مالك عمال بتبص على صبحى إيه ؟

جميل : الشيخ صابر هنا .

صبحى:لسة خارج من شوية .

صبحى: قزازة براندى ... يسلم ذوقك ...فرجت يا سامي.

جميل : وفرصة الشيخ صابر بره ... يعنى حنشرب على رواقة لا وعظ ... ولا أخلاق ولا يحزنون

صبحى: جيت في وقتك ... اسمع با سامى ... خليك معانا ... شوية فرفشة ... وتفكر معانا في الموضوع بجد."[598]

---

[595]-رابح دياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، مذكرة ماجستر، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011/2010، ص108.

[596]- عادل النادي، المرجع السابق، ص 30.

[597]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص9-10.

[598]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص43-44.

وهذه الحوارت تعكس مدى الإيجاز في الحوار الذي دار بين الشخصيات في المسرحيتين، فكان الكلام على قدر المراد، من غير تطويل ممل ولا تقصير مخل، وهذا لا يعني أن المسرحييتن خلت من الحوارت الطويلة التي تقتضيها بعض المواقف.

2-مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

عندما تتطرق المسرحية لموضوع من المواضيع وفي فترة زمنية معيّنة، وفي بيئة ما، فإنها تختار لغة تلك البيئة ولغة تلك الفترة ولغة ذلك الموضوع "فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوبُ لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي. ولغة المأساة تختلف عن المسرحية الكوميدية، وأسلوب المسرحية التاريخية التي تدور أحداثها في العصر الجاهلي يختلف عن مسرحية تاريخية من العصر العباسي أو العثماني"[599] ولغة الواقع اليومي والعصر الحديث أيضا تختلف عنهم.

ولما كانت المسرحيتين من صميم المجتمع المصري في فترة الستينات وواقعه المعاش، فقد كانت العامية هي الأنسب في هذا المقام، وامتزجت فيها عامية أهل الريف مع عامية أهل المدن كما يظهر في هذا الحوار بين **العمدة** و**بسطويطسي**، القادمين من الريف وأصدقاء صابر من أهل المدن" العمدة : الواد صابر راح فين ... هو بيسهر بره كتير والا إيه .

سامي: أبدا هو راح يجيب مذكرات مسك الدفاتر علشان امتحان الشفوى بتاعه يوم السبت.

العمدة : مسك الدفاتر .

بسطويسي : يمسك الدفاتر ودى حيتعلم فيها إيه ... دا عندنا في البلد الواد يبقى طوله شبرين ... ويمسك دفتر و دفترين وتلاتة من غير غلام ولا حاجة

سامى: دي حاجةgentil .

العمدة : صحيح حاجة تجنن .

العمدة : لازم الواد صابر جاى

العمدة : دا بيصفر .

سامى: الظاهر دا صبحى ... لأن صابر راجل له شوية عادات كده ... الحقيقة يعنى كويسه ....ومش ممكن يصفر علشان نفتح له.

[599]- ينظر: فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص121.

بسطويسي : عندنا في البلد ... لا مؤاخذة ... الفرس بنصفر له علشان يشرب... "[600]

3-توالدية الحوار:

الحوار ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها، أما الحوار فينتقل - بمنطقية وتسلسل - من نقطة إلى نقطة، وهذا "النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية، فقد يطلب الابن من والده مالاً، فيرد الأب عليه بأنه أخذ البارحة مالاً كافياً لمصروفه، فيرد الابن بأنه يقلل لـه مخصصاته المالية لأنه يحب ابن الزوجة الثانية أكثر مما يحبه، فيرد الأب بأن زوجته الأولى هي التي أجبـرته على الزواج لأنها كانت تهمله، وهنا قد تدخل الزوجة الأولى وتعيّـره بأنها تزوجته غصباً عنها وإنها تطلب الطلاق، وبهذا الشكل يحتدم الصراع بينهما، وهو صراع ولَّده الحوار المتنامي بمنطق السببية الذي يبني الحكاية، وهذا النمـو والتوالـد يجب أن يتـم بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المـدة الزمنية القصيرة المتاحة لـه"[601]

وقد تجلّت خاصية التوالد في الحوار الدائر بين شخصيات المسرحية كالحوار بين **جبيصي** وأصدقائه، في مضيفة بيتهم "عويس: مالك كده يا مخيمر جاعد زى الماجور .. زي ما تكون بالع مركوب ... ماتقولنا حاجة يا جدع، وافرد لنا بوزك ده اللي طوله شبرين.

مخيمر: حاجول إيه وأعيد إيه يا عويس يا ولد عمي والدنيا غدّارة والزمن كاسر.

(يغني)

دا أنا جمل صلب لكن على الجمّال لوى خزامى وشيلنى تقيل الأحمال

جبيصى: سلامتك من الآه يا مخيمر .... دا إحنا السبعة ومين يعادينا

عبد الشكور : مش حتقول لنا حاجة النهاردة يا جاد .

جاد: حنجول لكم النهاردة غنوة مزاج جوى .

عويس: (مقاطعا) أدفع رهان إذا ما كانتش رخمة زي كل نوبة .

جاد : دى ولا البوصطجية اشتكوا .

عبد الشكور : جعر جعر ... . اهو كله عند العرب صابون .

(الجميع يقول بعدم اهتمام واستهزاء) : طب جول.

---

[600] - نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص47-48.

[601]- فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط2001،2، ص122.

جاد : (يغنى) إلام الخلف يا زينب إلام دنا شيخ مقلوظ بالعمامة

عبد الشكور : (مقاطعا) شوف الجدع يا خي عشان ما عرف له كلمتين في الكتاب عاملى فصيح ولا بتوع المدارس

(اضحك يسمع أثناءه قرع شديد على الباب الخارجى).

جبيصي: الراجل جه يا أولاد ... ياخراب مستعجل ... إطفى الولعة يا عبد الشكور .

ليتسللون إلى الخارج ويبقى جبيصي وحده"[602]

4-الخاصية الصراعية: إن الأقوال " المحكومة بالصراع أو بالسّمة الصراعية وتضارب الأقوال ووجهات النظر، من شأنه أن يخلق جوا صراعيا ضروريا لخلق فضاء درامي كله حركة وتصادم، هذا الطابع الصراعي يتجلى عبر تلك التدخلات القوية المتشنجة التي تتخذ في أغلب الأحيان نسقا تصاعديا يعبر عن الاحتداد والتشنج "[603]، كما حصل في الحوار بين صابر وأصدقائه حول طبيعة الحياة الريفية، وطبيعة أهلها المحافظين، وتشبث صابر بتقاليد تلك الحياة ومبادئها "صابر : إمتى الواحد يرجع البلد ... إمتى يجي يوم السبت واخلص من امتحان الشفوي ... لسه الاتنين والتلات الواحد بقت روحه هنا .

سامى: هانت يا صابر ... إنت أول واحد أشوفه يحب يروح بلدهم ويسيب مصر .

صابر :هو الريف وحش ... مش ناوى تزورنايا سامى ...واللا إذا ما كانش التصبيف في إسكندرية مينفعش ..

سامي: إزاى يا صابر ... أنا نفسي ازورك وأتمتع بجمال الريف وإنت عارفني غاوى مناظر طبيعية ورسم amatews

صبحي: وأنا من غير ما تكلم عازم نفسي عندك أقلها شهر ... أخوك مش وش كسوف زي ما أنت سامى صبحى راسى .

صابر : يحصلنا الشرف يا إخوانا ... وحتشوفوا

صابر :يحصلنا الشرف يا إخوانا ... وحتشوفوا صبحي : صابر : الفلاحين الناس اللي عايشين على الفطرة .. أهو أنا مثلا الوحيد من بلدنا اللي في الجامعة ... وطبعا بيضرجوابى المثل .

---

[602]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص3-4-5.

[603]- بن أيوب محمد: العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الذاكرة، مج2014، ع31،3-12-2014، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ص159.

صبحى: بيضربوا بيك المثل في إيه ... إنت برضه لسة مش ملحلح .

يعنى يا صبحى اللي يمشي مستقيم ويعرف ربنا يبقى مش ملحلح ... لازم أشرب خمرة وأرقص مع النسوان ... علشان أبقى ملحلح ... لأمش كده ... دا الواحد يبوس إيده وش وضهر ويحمد ربنا على كده .

صبحى: أنت زعلت والا إيه .

صابر: أبدا . "[604]

5-مناسبة الحوار للشخصية :

يجب أن يتطابق الحوار مع الشخصية فاللغة الدارس والعالم والمثقف غير لغة الجاهل والأمي والفلاح، فيجب أن تنسجم هذان العنصران ليؤدي ذلك إلى نجاح العمل ثم "إن الحوار الجيد يرتكز في الأساس على تناسب الجمل الحوارية مع طبيعة الشخصية المسرحية وعوامل تكوينها من عمر وثقافة ورؤية للحياة كما يرتكز على قدرة هذه الجمل على تقل الفكرة المسرحية وإيصالها للمتلقي "[605] لأنّ الشخصية لها دور كبير في توضيح الفكرة تعبر عما بداخلها وتوجه حركاتها بل تخلق وجودها ذاته عبر منطوقها، لذلك نرى الشخصية تفضح نفسها وهي تتكلم وتعرف برأيها وتكشف عن خواطرها بل حتى عن رمزيتها بشفافية كبيرة، وذلك بخلفيتها السّابقة حيث تساعد في توضيح وفهم الفكرة وتبسيطها للمتلقي .كما كان الحوار في المسرحيتين منسجما مع الشخصية في تعبيرها عن طموحاتها ورغباتها وهذا ما جاء في المقاطع الآتية:

-"عويس: مالك كده يا مخيمر جاعد زى الماجور .. زي ما تكون بالع مركوب ... ماتقولنا حاجة يا جدع، وافرد لنا بوزك ده اللي طوله شبرين .

مخيمر: حاجول إيه وأعيد إيه يا عويس يا ولد عمي والدنيا غدارة والزمن كاسر .

(يغني) دا أنا جمل صلب لكن على الجمّال لوى خزامى وشيلنى تقيل الأحمال

جبيصي: سلامتك من الآه يا مخيمر .... دا إحنا السبعة جبيصى ومين يعادينا"[606]

وقد كشف هذا المقطع الحوار عن نفسية مخيمر المرهقة بالهموم، والمثلقة بالمطامح وحالت معيشة الريف، وغياب التنمية فيه، عن أن يحقق الشاب أمانيه وطموحاته.

---

[604]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص14-42.
[605]- نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011، ص54.
[606]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص3-4.

-"العمده كل الأولاد كده اليومين دول .. قليل اللي ربنا هاديه زى ابن عمه اسم النبى حارسه راجل تتحسد العيله اللي فيها راجل زيه ... والشهادة الكبيرة والوظيفة الميرى ومفيش حد قده .

علوان: هي الناس حاسدانا على إيه ... دلولا ستر ربنا كنا اتفضحنا ... طب والنبي ومين نبى النبي نبى لا برضى أمد أيدي للإيجار اللي بلموله على داير المليم من المؤاجرين .

العمده أهو برضه الخير والبركة ... وقال على رأى المثل الصيت ولا الغنى..... "[607]

وأظهر الحوار مدى حزم علوان في تعاملاته المالية، واهتمامه بالأرض، ليتطور هذا الاهتمام فيما بعد إلى جشع وطمع ويغدو بابا يتسلل منه إليه الشيطان، ويفتنه في دينه ودنياه، ويسعى لقتل ابن أخيه، طمعا فيما كان يدخر له.

-"حسين عقل : أصل القطة ولدت يا حضرة الشاويش .

الشاويش محمدين : يا دى الوقعة اللى زى بعضها ... تعطل وقتى ووقت الحكومة وتزعج الأمن والسلطة علشان أولاد القطة ... أنا لازم أعملك محضر اسمك إيه .

حسين عقل : (مستعطفا) معلهش يا حضرة الشاويش .

الشاويش محمدين : معلهش إزاي أنا لازم أوديك اللومان ... أنا لازم ألبسك جنايه ...

حسين عقل : مفيش لزوم يا حضرة الشاويش .

الشاويش محمدين : إنت فاكرني لعبة دا أنا الشاويش محمدين ... لو كان كل حاجة معلهش كانت الحكومة حطت قدامى دفتر الأحوال ليه ، لو كان كل حاجة معلهش كانت الحكومة حطت على إيدى تلات شرايط ليه .

حسين عقل : أنا في عرضك يا حضرة الشاويش .

الشاويش محملين : أنا مش حسيبك ... لازم أدوقك برد الميرى ... وأكلان الميرى ... يا حسين هوسه ... يا حسين بدنجان (ينادى) يا عويس

(يدخل عويس).

الشاويش محمدين : إركن اللوح ده في التخشيبه

(يمسك الرجل ويدخله وهو يستغيث : في عرضك يا شاويش)"[608]

---

[607]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص8-9.
[608]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص5-6.

وقد كشف هذا المقطع عن شخصية الشاويش محمدين المتسلطة، والقاسية والمستبدة، والمعتزة بقوة السلاح، وغياب المعاني الإنسانية والرحمة في التعامل مع الناس، وقد كانت صورة حية عن شخصيات واقعية متوحشة رآها المؤلف في السّجن الذي كان فيه، وألف فيه المسرحيتين.

-"سامي: ما تبطلوا فلح بقى ... هات نص كبدة .. وجنبرى و سوداني مقشر ... ونرجع quichley

صبحي : حمامة .

جميل : سامى إزاي الأحوال ؟

سامى : زي ما أنت شايف الواحد غرقان في الكتير . عامل زي التلامذة اللي بصحيح .

جميل : أنا عارف أنتم طايقين الشيخ صابر ازاى ... وأنا لو كنت منكم كنت طقيت ... دا من الدقة القديمة قوى ... كل ما أسمعه بيتكلم أفتكر ستي "[609]

في هذا المقطع تتبدى شخصية سامي وجميل النافرة، من تراث الأجداد والآباء وقيمهم المحافظة، والراغبة في تمثل الحياة الغربية، بكل مظاهرها المتفسخة والمتحللة من كل القيود، في صورة عاكسة لحال الشباب حين لا يتغذى بالروح الإسلامية.

[609]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص45.

المبحث الرابع الصراع: في مسرحيتي كفر الكماعين والعلم نورن.

إن الأصل في المسرح أنه كُتب ليعرض لا ليقرأ، وبناءً عليه يهدف المؤلف لجذب الجماهير وإبقائهم في مقاعدهم حتى نهاية العرض المسرحي، وما يحقق هذا الهدف هو احتواء العرض على صراع درامي قوي، فالصراع الدرامي لأهميته يوصف بأنه العمود الفقري للأعمال المسرحية، إذ "يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"[610]،

أولا: مفهوم الصراع في المسرحية:

الصراع هو "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضي تصادمهما الحدث الدرامي"[611]، فهو الأصل الذي تقوم عليه الرواية التمثيلية بتمامها، ولو فقدته لاستحالت إلى سرد أحداث متوالية وحوارات متتالية لا تفضي بك لشيء.

والصراع **conflict** يعود في جذوره إلى "الفعل اللاتيني الذي يعني يصطدم أو هو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر ، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات موجودة ضمن الذات البشرية ، ولكي يكون هناك صراع ما في الواقع السياسي أو الاجتماعي أو غيره ، لا بد أن تتواجد قوي فعالة تظهر ماديا بشكل ما ضمن إطار محدد ، وكل طرف من أطراف الصراع يرتبط باتجاه خاص به ، إضافة إلى وجود علاقة بين القوى المتصادمة ، فيمكن أن يكون الصراع بين عناصر تنتمي إلى نفس المجال ، أو يكون صراعا بين مجالين مختلفين يتصارعان عنصرا مختلفا"[612]

فشد المتلقي إلى العمل المسرحي عن طريق استمالته إلى أحد الأقطاب المتنازعة في المسرحية، وسواء أكانت هذه الأقطاب إرادتين متناقضتين، أم فكرتين متصارعتين، فإن الغلبة متوقعة لأحدهما دون الآخر، مما يحفز المتلقي لمتابعة أحداثها انتصارا لأحدهما، دون كلل أو ملل، فبالصراع يحصل التوتر والترقب والتشويق، لمتابعة أحداث المسرحية، وبه يدفع الملل، وبه أيضا تبرز القيمة الفنية أو المغزى من العمل، كأن ينتهي بانتصار الخير على الشر، أو العدل على الجور، أو الحق على الباطل، ولكن ليس أصلا انتصارهم، فالمهم هي إثارة عواطف المتلقي،وإثارة عقله وتنويره وتطهير نفسه.

إذ أن الصراع هو " المظهر المعنوي للمسرحية وهذا لا يقل في جوهره بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة بين الخير والشر، وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المطلقين، لا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة ومن ثم يرتبط المسرح

---

[610]- عبد العزيز حمودة:المرجع السابق، ص105.
[611]- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص162.
[612]- ماري اليأس و حنان قصاب : المرجع السابق، ص288.

بالحياة أشد ارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثل في الإنسانية"[613]

واستمرار الصراع إلى نهاية المسرحية يضفي عليها إثارة، ولكي تبقى أنظار المشاهد معلقة بالمسرح لا بد من أن يعلو الحق تارة ويعلو الباطل تارة أخرى، وأن يتصارعا صراعا مريرا، كما هي الحياة فالصراع على الأرض قديم قدم وجود الإنسان" إذ أن الحدوتة التي كان الرجل البدائي يقصها أمام كهفه لزوجته وأطفاله في يومه وعن صيده كانت البذرة الأولي في تاريخ **الدراما** ولكنها كانت في شكل بدائي لا يتعدي حركات جسمانية وبعض الأصوات التي تجسد صراعا، صراعاً بين الإنسان والحيوان من أجل البقاء، وبالتالي لم يكن صراع الإنسان البدائي صراعاً درامياً لأنه لم يكن صراعاً متكافئاً بين إرادتين وبنفس الطريقة"[614]

ثانيا:أنواع الصراع في المسرحية:

قد يكون الصراع في المسرحية إما خارجيا بين شخصيتين أو أكثر، أو فكرتين أو قيمتين أو إرادتين، وإما داخليا تعبر عنه الشخصية بطريقتها الخاصة،وسنحاول الوقوف على أنواع الصراع في المسرحيتين إجمالا، بحكم اتصال فصولهما بعضها ببعض، واتصال الفصول هذا يوحي باتصال الفكرة نفسها في المسرحيتين.

1-الصراع الخارجي: الصراع الخارجي هو " الصراع الذي يتجسد خارج ذات الإنسان، و يتضح بصراع الشخصيات فيما بينها - صراع الإنسان مع الإنسان أو صراع الإنسان مع القدر، فضلا عن الصراع بين قانونين، وصراع العقيدة والاجتماع والسياسة "[615]، وهذا أمر حتمي وواقعي في حياة الناس ويجسد تصادم و تضارب المصالح والمبادئ، والأفكار، و" يعد الصراع الخارجي من أقدم ألوان الصراع المفجع، وهو صراع ناشب بين قوتين ماديتين ..... ، أو بين شخص و قوة أعلى منه"[616]

ولعل ما تميّز به الصراع الخارجي في المسرحيتين أنه كان صراع قيّم انعكست على واقع حياة المجتمع المصري، وهذا ماسعى إلى تجسيده نجيب الكيلاني، من خلال سائر فصول المسرحيتين، بحكم خلفيته المتشبعة بالروح الإسلامية، وهو موافق لما كان ينظر له ويسعى أن يجسده من خلال " الأدب ذي الرؤية الإسلامية على أنه صراع يسعى إلى تمكين الخير والنبل وكل القيم الإيجابية، وبالمقابل يدفع الشرور والآثام وسبلها، إنه بتعبير المصالح المرسلة في الثقافة الإسلامية : درء المفاسد وجلب المصالح . وهكذا كان الكيلاني الذي تنبثق رؤيته من التصور الإسلامي نفسه؛ فالصراع بين شخصياته دائما من أجل الدفاع عن الحق، والمثل العليا للدين التي إنما شرعت الخير الإنسانية وسعادتها"[617]

---

[613]- عز دين إسماعيل : المرجع السابق، ص132.

[614]- عبد العزيز حمودة:المرجع السابق، ص100.

[615]- محمد عبد الرسول جاسم السعدي: فاعلية الصراع في مسرحية ثانية يجيء الحسين للشاعر محمد علي الخفاجي، مقال بمجلة ال البيت عليهم السلام، جامعة كربلاء، ع17، ص212.

[616]- الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2012، ص174.

[617]- علي محدادي: المرجع السابق، ص127.

فكان الصراع الخارجي في المسرحيتين، بين المبادئ الإسلامية العلم، والرحمة، والفضيلة، والالتزام بالشرع الإسلامي، والصدق في المعاملة، وقيم مضادة لكل هذا وساعية لهدمه، من أناس باعوا ضميرهم للشيطان واتبعوا أهواءهم، وطائفة أخرى غرّتها المناصب فتجبرت في الأرض وطغت، وطائفة زين لها إتباع الإفلاس الحضاري الغربي، وجذبها بريق شعارات التقدم والتطور.

ونجد هذه الصراعات ظاهرة، في عدد من مقاطع المسرحية، وأول ما يطالعنا من الصراعات صراع قيمة القناعة والوفاء مع قيمة الغدر والطمع في شخصية علوان مع ابن أخيه فيحاول أن يغدر به ويقتله طمعا في المال وجشع في الميراث والأرض، والشيطان يحرك فيه غرائز الغدر وحب المال " الشيطان: أيوه عشرين فدان ... أهو دلوقت نايم على السرير ولا في باله ... كل خمس تشهر بيجى ياخد الإيجار ويطلع إيد ورا وإيد أدام ... اصحى قوم إديله ضربة فاس ... إدى حامد ضربة فاس .

علوان : (في ذهول) حامد ... حامد ابن أخويا ... مش ممكن ... مش ممكن . الشيطان: مش ممكن ليه ... قلبك عليه قوى ... بيقبض الماهية ويقول لك خد ... والإيجار بيديلك منه حاجة ولا اللضا ... وانت اللي بتشقى في الأرض ... وتتعب مع المؤاجرين وانت اللي هنا في البلد ... ولولا عينك على أيديهم كانوا خربوا له الأرض ونهبوه ... وهوه بياخد الفلوس من غير لا شغله ولا مشغله ... إنت عارف بيصرفها فيه؟"[618]

وصراع آخر من صراعات القيم تمثل في شخصية صابر المحافظة والملتزمة بالشرع، في صراعه مع أصدقائه الذين يرون ذلك تخلفا ورجعية، وأنّ على الشاب التمتع بمباهج الحياة ومفاتنها ولو كانت على حساب مبادئه وأخلاقه، وهذا ماتجلى في هذا المقطع من حوار بين صابر وزملائه "صابر: يحصلنا الشرف يا إخوانا ... وحتشوفوا الفلاحين الناس اللي عايشين على الفطرة ... أهو أنا مثلاً الوحيد من بلدنا اللي في الجامعة ... وطبعا بيضربوا بى المثل.

صبحي : بيضربوا بيك المثل في إيه ... إنت برضه لسة مش ملحلح .

صابر: يعنى يا صبحى اللي يمشي مستقيم ويعرف ربنا يبقى مش ملحلح ... لازم أشرب خمرة وأرقص مع النسوان ... علشان أبقى ملحلح ... مش كده ... دا الواحد يبوس إيده وش وضهر ويحمد ربنا على كده .

صبحى: أنت زعلت والا إيه.

صابر: أبدا ."[619]

وآخر ما يطالعنا من صراعات القيم والمبادئ، في المسرحيتين الصراع بين العلم والجهل، والحيلة والنصب، ضد الطيبة والصدق، وهو ما تجسد في شخصيتي العمدة

[618]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص 15.
[619]- نجيب الكيلاني: العلم نورن، ص42.

وبسطويسي، من خلال هذا المقطع الأخير " العمدة: واد يا بسطويسي هات لنا كام فطيرة مشلته ... خلينا ناكل لقمتين قبل ما ننام .

صبحي: أنا أستأذن علشان رايح أذاكر بره .

بسطويسي : مفيش إلا قوالب طوب ... عملوها الحرامية اللى في الحجز ... عملها حميدو...

العمدة : المحفظة ... المحفظة ... عملوها ولاد الحرام.

صابر : أنزل أبلغ القسم .

العمدة : لا متبلغش ... ما هو الحق علينا ... إحنا لو كنا إتعلمنا ما كانش حد ضحك علينا أبدا ... أنا لازم أسافر البلد حالا ... ومش حشوفك يا مصر ... إلا لما أتعلم القرابة والكتابة . صدق اللي قال ..... العلم نورن "[620].

2-الصراع الداخلي: هو الصراع الذي يكون داخل الشخصية المسرحية وفي ضوء معاناتها، كصراع الفرد مع نفسه ، وصراع العقل مع العاطفة ، أي ما " كان تمثله في عالم الشخصية فضلا عن الصراع بين فكرتين، أو الصراع بين العقل الباطن، والعقل الواعي"[621]

ودقائق الصراع الداخلي بحسب رأي نجيب الكيلاني مما يجب على " الكاتب المسرحي الإسلامي أن يتمثله وهو يعالج قضية الصراع بين النفس الأمارة بالسوء ، وبين نداء الضمير الحي، والوجدان الخير، والفكر اليقظ المتزن، وقد رأى البعض أن الكاتب المسلم يجب أن يكتفي بتصوير لحظات الضعف والاقتراب من الخطيئة ، وأن يتوقف قبل السقوط، ثم يوصل مسيرته في تحليل الصراع الذي يجب أن ينجلي عن يقظة ضمير تمنع الخطيئة، والواقع أن هذا الرأي يحد من اكتمال الصورة في بعض الأحيان، ويحجب عن المتلقي ملامح السقوط ومأساته وآثاره، والكاتب هنا لا يصور الشر للشر ولكن كما يقول الشاعر التوقيه ، ومن لا يعرف الشر يقع فيه"[622]

وهذا تماما ما طبّقه وتمثّله نجيب الكيلاني مع شخصية علوان فصوّر بداية صراعه النفسي حين وسوس له الشيطان والشيطان في هذه الحالة النفس الأمّارة بالسوء ، والجانب المظلم والحاقد من الشخصية، وقد كان صراع علوان مع شيطانه عنيفا يدل على ذلك كثرة استدلالات علوان فهو يعرف حرمة ما يُقدم عليه، قبل أن يستسلم لنفسه الأمّارة، ويقرر قتل حامد وهذا مايصوره هذا المقطع " علوان: حامد دا من دمي وكمان قتل النفس حرام .

الشيطان: أنت حتقوللى حلال وحرام ... قوم ... قوم ...الفجر قرب يدن وحامد قرب يقوم ... إقتله وبعدين استغفر ربك ... الفاس جنبك في الزريبه .. قوم متضيعش وقت

---

[620]- نجيب الكيلاني: العلم نورن،ص55-56.

[621]- عباس عبيد عليوي العامري: المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى1995(دراسة نقدية)،رسالة ماجستر، جامعة بغداد،1998، ص65.

[622]- نجيب الكيلاني: المرجع السابق، ص47.

(يقوم الأب ليبحث عن الفأس وفي عينيه لهفة وعزم ...) "[623]

ويخضع وتحت وطئة الصراع المضطرم بداخله، بين نوازع الخير والشر ونفخ الشيطان، ويقدم على القتل لكنه قتل ابنه وهو يظن أنه قتل حامد فيصاب بالصدمة، ويغمى عليه " (يدخل علوان حاملا الفأس ويتوجه نحو غرفة حامد ... تسمع صرخة عالية من خارج المسرح)

علوان:(يخرج علوان من الحجرة إلى المضيفة وهو ينظر خلفه في ارتباك) أهو خلصت عليه والأرض بقت ليه.

حامد: (يدخل وهو يجفف بديه) أشهد أن لا إله إلا الله .

علوان:(يرى حامد فيصعق) أنا قتلت مين (يضحك الشيطان ضحكة عالية) ابنى... ابني!!!

(يصرخ علوان ويقع على الأرض مغمى عليه)

(في الوقت نفسه يضحك الشيطان وينقطع بصوت المؤذن)

المؤذن: الله أكبر الله أكبر "[624]

ورغم أن الآذان قطع ضحك الشيطان، إلا أنه لم ينهي الصراع الداخلي، في ذات علوان، فقد ظل الشيطان يلاحقه في السجن، (فجأة يسمع علوان ضحكة الشيطان) علوان. . . علوان. . . دخلت السجن وبقيت قاتل يا علوان (ضحك) أقولك اقتل حامد تقتل جبيصى. .. ابنك. .. ضناك. . . أنا مـهنش على أسيبك مرمى جيت أطلعك. . . مليش إلا طلب واحد بس "[625]ولم يعد الشيطان وحده فقط من يلاحقه وينفخ في صراعه مع نفسه وعذاب الضمير فهذه صورة و "(صوت جبيصى يبكى) ، (صوت جبيصي) : كده يا أبه تقتل ضناك وتعمل في ولدك كده وتجيب لنا العار"[626] ، وكذلك "صوت العمدة بقى تقتل ابنك ياعلوان ... جبت الفضيحة للبلد ... أنا اللي بلغت البندر عنك ... وأنا وراك لحد ما أخرب بيتك ... يا خاين العيش والملح ... لازم أقتلك يتراجع علوان وكان بدين تخنقه[627]" وبقي حامد وفيا لعمه حتى في مخيلته فهذا " (صوت حامد) : متسمعش كلامه ... دا شيطان والشيطان كذاب .... ارجع لربك يا عمى دا ربنا غفار .. أنا مسامحك بس توب إلى الله"[628]، ولم ينتهي هذا الصراع إلا بوفاة علوان في مستشفى الأمراض العقلية بين يدي حامد وهو يتلو آية تجسد حقيقة هذا الصراع " حامد: (يقول في قوة) صدق الله العظيم وإن الشيطان لكم عدو فاتخذوه

[623]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص17.
[624]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، 18-17.
[625]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص37
[626]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص38.
[627]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص39.
[628]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص37.

عدوا(فاطر:6)."[629]، فقد تتبع المؤلف وصوّر بدقة مراحل إتباع الشيطان ونهاية من سلك سبيله، في شخصية علوان، المجسدة لروح وواقع المجتمع المصري ومشاكله وهمومه.

[629]- نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، ص62.

الخـــــاتمـــة

الخاتمة:

إن المؤكد والجلي أن هذا البحث، ما هو إلا نزر يسير، أمام هذا الموضوع المتشعب الآفاق، لكني حاولت لملمة الموضوع من أطرافه، بين المتكآت الفلسفية جماليةً وواقعية، كمورث حضاري في درسنا النقدي والبلاغي، وكتيارات وافدة من الحضارة الغربية، وبين تجلياتها في أدبنا المسرحي العربي، ثم إنالنص المسرحي هو ذلك الفضاء الثري من حيث رموزه ودلالاته وإشاراته وإيحاءاته المتعددة والمختلفة، والتي تحتاج من القارئ والناقد جهدا مضنيا لفكها وسبر أغوارها؛ ذلك أن النص المسرحي فضاء مفتوح وقابل للعديد من القراءات التي لا يسعنا حصرها، وما درسناه في هذا البحث يوضح أننا -وإن اجتهدنا - لا يمكننا الإلمام بموضوع هذه الجدلية التي ألقت بظلالها على المسرح العربي.

وقد وجدنا من خلال هذه الدراسة ألا فرق بين الفصحى والعامية سوى إهمالها للإعراب وبعض التراكيب التي تمتاز بها العامية عن نظيرتها الفصحى، كما أن هناك تشابها في المعاني والبيان والبديع، وهذه نقاط اتفاق يمكن أن تمهد لربط الفصحى بالعامية، وترقية اللغة المسرحية من العامية المبتذلة إلى العامية المفصحة،كما يمكن أن تتجلى الواقعية والجمالية من خلال الفصحى والعامية، ومن ثم الوصول بالنص المسرحي إلى الرقي والإبداع .

ولقد ظل المسرح العربي يترنح بين الفصحى والعامية في نصوصه وعروضه، ولعل للفصحى الأولوية في النص المقروء، بينما تقدم العامية في النص المعروض، لكون العامية ثرية بفنونها النثرية والشعرية لكنها لا تستساغ قراءتها وهي مكتوبة، فالعرض أليق بها وهي أحلى وأشد تأثيرا في الأسماع منها في الأبصار، وأكمل في نقل صورة الواقع سواء أكانت شعرا ملحونا أو قصصا مروية أو عرضا تمثيليا، وتبقى الفصحى هي الأقدر والأمكن على الجمع بين المقروء والمنطوق وهذا مما يحسب لها.

وهذه التجليات التي مثّلها نص **طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس**في شق جمالية الفصحى، هذا النص الذي انطلق من جمال الواقع، وجمال التراث، واستثمرهما، ليتجاوز الحدود الإقليمية، ويقف على الإنسانية في إطلاقها وجماليتها وفرادة تجربتها. وفي هذه التجربة يقول رفيق صبان: "إن ضمير وقلب سعد الله ونوس، أبحر دائما في اتجاه الإنسان وتناقضاته، أحلامه وإحباطاته، فشله النبيل وآماله المحبوسة في قمقم، إن قلمه ازداد شفافية وسحرا، تحت وطأة الألم، بحيث أصبحت شخوص مسرحيته، **طقوس الإشارات والتحولات** أثيرية مطلقة، تكاد تكون قبسا من نور، تحيك بها الظلمات، فتعكس ظلالها المدهشة على جداران ذاكرتنا ومشاعرنا وقلوبنا".

كما مثّل تلك التجليات في شِقّواقعية العامية نص **كفر الطماعين** و**العلم نورن لنجيب الكيلاني**، وهو نص عكس واقع المجتمع المصري، كما مثل نموذجا للمسرح المكتوب بالعامية،خارج إطار المسرح السائد وهو مسرح القطاع الخاص، وهذا المسرحُ لا تعنيه اللغةُ

الفصحى بقدر ما يعنيه الربح المالي، وهو مسرحٌ ذكي لأنــه يعـرف تماماً ما يريده النظّارة منه.

إنّ تجربـة مسـرح نجيـب الكيلانـي، العاميّـةأطّرت لرؤيتـه حـول الأدب الإسـلامي، الهـادف، الـذي يسـعى لتنـوير المجتمـع ورسـم صـورته فـي أبعادهـا الإنسـانية، فـأدب الكيلانـي بالإضـافة لكونـه واقعيا وإسلاميا، فهو إنساني قبل ذلك، فقد سعى كما يقول علـي محـدادي "أن تبرز إنسـانية الأدب الإسـلامي، فلسـنا أقل إنسـانية ممن يدعيها بـل علـى استطاعة تامـة، بمـا نملكه من تراث حضـاري إنساني، أن نتوجه للإنسان وقضاياه، بل وأن نضاهي فيه غيرنا بما تتميـز بـه حضـارتنا مـن موازنـة بـين المـادة والـروح، وبمـا تراعيـه مـن حاجـات الإنسـان بإنصـاف"، والواقعيـة والجماليـة وسـائر المذاهب والفلسـفات تدعي حق الـدفاع عن الإنسـان وقضاياه.

وانطلاقا مما سبق يمكن استنتاج ما يلي:

- أن اللغـة لـم تكـن حـائلا عـن الإبـداع فـي المسـرح العربـي، والمكتـوب منـه علـى وجـه الخصـوص، فحين تنضج الفكرة، ويتماهى المؤلف مع النص المسرحي، تذوب ثنائية، الشكل والمضمون في العمل الأدبي، ويولد النص متكامل النسج والبناء.
- اللغـة العربيـة فـي مسـتواها الفصـيح أقـدر وأكثـر فنيـة وسلاسـة وجاذبيـة، فـي بسـط المضـــامين الفلســفية، والــرؤى الفكريــة البعيــدة الغــور علــى الصــعيد الإنســاني والحضاري، كما بدا ذلك جليا في نص طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس.
- اللغة العربية في مستوى عامية صالحة للكتابة المسرحية، حين يراد من هذا المسرح تقويم المجتمع، وتعليمه وتربيته، والدفاع عن قضاياه، وتنوير طبقات الشعب، وتوعيتها بمسؤوليتها الحضارية والاجتماعية.

وفـي الأخيـر فـإن هـذا البحـث يفتح آفاقـا للدارسـين للاهتمـام بالمسـرح العربـي عمومـا ومسـرح (ونـوس) و(الكيلانـي) علـى وجـه الخصـوص، فتجربـة كـل واحـد منهمـا تعـد إحـدى النقلات النوعية في تاريخ المسرح العربي بشكل عام، وهما بأدبهما وقوة لغتهما قد غاصا في مشاكل وأزمات المواطن العربي المعاصر، وحاول كل منهمـا طـرح تلـك القضـايا بمـا يوافـق نظرته ونظرة عصره حول مختلف القضـايا المتشـابكة والحساسـة فـي عالمنـا العربـي كالـدين والسياسية والجنس والقضايا التاريخية، الثقافة والمثقف ومجالات أخرى، وفي تراثهما الكثير والكثير مما يستحق الوقوف عنده وأن يعطى حقه من الدراسة والنقد وهو مما يوصى به.

ملخص الأطروحة

ملخص البحث : لغة النص المسرحي المكتوب بين الجمالية والواقعية

تنازع الكتابة المسرحية في الأدب العربي تياران هما دعاة الفصحى ودعاة العامية، ويسعى هذا البحث إلى إثارة السؤال حول جماليات الفصحى والعامية ، عن طريق بسطٍ لطبيعةِ المشكلة ، وعرضٍ لأبعادها في المشهد النقدي ، وعمقها الفلسفي والجمالي . كما قدم نموذجا عن كل نوع من الكتابة، زيادة في استجلاء صورة البحث.

تتعرض الدراسة في الفصل الأول للأسس الجمالية في الأدب واللغة، بدءًا بالوقوف على مفاهيم الجمال والجمالية، ثم تاريخ هذا المصطلح في الفكر اليوناني والفلسفة الإسلامية

فالفلسفة الغربية، التي أثرت في الأدب الغربي والعربي عامة، وفي الدرس اللساني والبلاغي، وخضت في بعض إشكالاتها كالسياق الجمالي و اللغة والأسلوب وثنائية الشكل والمضمون.

وفي الفصل الثاني مفاهيم الواقعية وجدلية المصطلح من منظور فلسفي وأدبي، الواقعية كمذهب أدبي، ثم الاتجاهات الواقعية الثلاث، وخصائصها، وتطرقت للواقعية الإسلامية باعتبارها تتشرك مع عموم الذهب الواقعي في مفهوم الالتزام الأدبي الذي تناولته الدراسة أيضا، وأثر المذهب الواقعي على الأدب العربي والغربي عموما وعلى المسرح بوجه خاص، والدوافع التي جعلت المذهب الواقعي يزدهر في أدبنا العربي .

ففي الفصل الثالث أخذت نص مسرحية **طقوس إشارات وتحولات** للكاتب **المسرحي سعد الله ونوس** كنموذج للنص المسرحي المكتوب بالفصحى في بعدها الجمالي ودرست البناء الدرامي فيه من خلال أربع عناصر هي الشخصيات، واللغة، والحوار، والصراع .

وفي الفصل الرابع اخترت نص مسرحيتي **كفر الطماعين والعلم نورن** للكاتب المسرحي والروائي **نجيب الكيلاني**، وهما نموذج للنص المسرحي المكتوب بالعامية، في بعدها الواقعي، وعلى منوال سابقه درست البناء الدرامي فيه من خلال نفس العناصر الأربع وهي : الشخضيات واللغة، والحوار، والصراع.

Résumé de la recherche:

le langage du texte théâtral écrit entre esthétique et réalisme L ’écriture théâtrale dans la littérature arabe lutte contre deux courants, les défenseurs du classique et les défenseurs du familier. Cette recherche vise soulever la question de l’esthétique du classique et du familier, en simplifiant la nature du problème et en présentant ses dimensions dans la scène critique, et sa profondeur philosophique et esthétique. Et a également fourni un modèle pour chaque type d’écriture, clarifiant davantage l’image de recherche. L’étude est exposée dans le premier chapitre aux fondements esthétiques de la littérature et de la langue, en commençant par une position sur les concepts de beauté et d’esthétique, puis l’histoire de ce terme dans la pensée grecque et la philosophie islamique, la philosophie occidentale, qui a influencé la littérature occidentale et arabe en général, et dans la leçon linguistique et d'éloquence et dans certains de ses problèmes tels que le contexte esthétique, la langue, le style, la double forme et le contenu. Dans le deuxième chapitre, les concepts de réalisme et la dialectique du terme d’un point de vue philosophique et littéraire, le réalisme en tant que doctrine littéraire, puis les trois tendances réalistes, et leurs caractéristiques, et

ont abordé la réalité de l'islamique comme il s'engage avec l'ensemble de l'or réel dans le concept d'engagement littéraire également abordé dans l'étude, l'impact de la doctrine réaliste sur la littérature arabe et occidentale en général et sur la scène en particulier, et les motifs qui ont fait fleurir la doctrine réaliste dans notre littérature arabe. Dans le troisième chapitre, le texte de la pièce a pris le rituel des références et des transformations du dramaturge Saadallah Wanouss comme modèle du texte théâtral écrit en classique dans sa dimension esthétique et a étudié la construction dramatique en celui-ci à travers quatre éléments: les personnages, le langage, le dialogue et le conflit. Dans le quatrième chapitre, j'ai choisi le texte des pièces Kafr Al-Tamain et Al-Alam Norn du dramaturge et romancier Najib Al-Kilani, un modèle du texte théâtral écrit en langage familier, dans sa dimension réelle, et de la même manière que le précédent a étudié la construction dramatique à travers les mêmes quatre éléments: les personnages, le langage, le dialogue et le conflit.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، صححها وشرحها زكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1931.
2. ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمده في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1972.
3. أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، ج1.
4. أبو حامد الغزالي: المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى ، تحقيق : فضلة شحاذة ، دار المشرق، لبنان، د.ت.
5. أبو منصور الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط2، 2000.
6. أبي هلال العسكري: الصناعتين، مطبعة بابي الحلبي، مصر، ط2، 1971، ص147-148.
7. الجاحظ ، أبو عثمان :البيان والتبيين ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1968، ج1.
8. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
9. الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2008، ص219، مادة (زين).
10. سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ج1-2-3، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004،ج3 ،
11. سعد الله ونّوس: طقوس الإشارات والتحوّلات(مسرحية)، دار الآداب بيروت، ط3، 2005.
12. السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان،1987.
13. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
14. العلم نورن، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.
15. نجيب الكيلاني: كفر الطماعين، الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

قائمة المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986،
2. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور:لسان العرب، تحقيق عبد الرحمن محمد قاسم النجدي، دار صادر، ط1، بيروت، 1992.
3. أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت،1987،

4. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والتفافة، القاهرة، ط2، 2012.
5. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان.
6. منير كيال: معجم درر الكلام في أمثال أهل الشام، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993،

قـــــائمة المراجع :

❖ المذكرات والأطروحات والمقالات:

1. أحمد التجاني سي كبير، الأمثال الشعبية في منطقة ورقلة، منشورات دار خيال، ط1، 2020.
2. إدريس الذهبي : المسرح عند سعد الله ونوس، مقال بمجلة فكر ونقد المغربية الالكترونية، ع95، فيفري2008.
3. أنور أبو طه، باحث فلسطيني، محتويات العدد صفرين، موقع الملتقى :. www.moqatel.com.
4. جميل قاسم: نقد الحكم الجمالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد:188، 1999، مركز الإنماء القومي، بيروت.
5. رابح دياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، مذكرة ماجستر، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011/2010.
6. صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم قرطاجني والفلاسفة: مجلة فصول، العدد:34، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1987.
7. عز الدين جلاوجي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009،
8. علي محدادي: الاتجاه الإنساني في روايات نجيب الكيلاني، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2014/2013.
9. عبد الله خلف العساف: تساؤلات حول جماليات العامية والفصحى في المسرح العربي الحديث، مجلة البيان، الكويت، العدد393، أفريل،2003.
10. فاطمة المحسن: قراءة في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات،(ثنائية الجسد والروح في مكبوت الذاكرة العربية) مقال بمجلة الطريق ،ع1، بيروت،1فيفري1996.
11. فرج داود سلمان: فلسفة الجمال عند العرب ، مقال في : مجلة آفاق عربية ، السنة الثانية العدد 4 ، كانون الأول، بغداد ، 1976م
12. كريم مروة: قراءات في فكر سعد الله ونوس وفي بعض شخصيات مسرحياته الجديدة، مقال بمجلة الطريق، بيروت، ع1، فيفري1996.
13. كريمة محمد بشيوة: أعلام الفن في الفكر الغربي المعاصر،المجلة الجامعة، جامعة طرابلس، ليبيا،ع15،ج3، 2013.
14. كمال بن عمر: الجمالية وأبعادها في الأدب واللغة، مقال بمجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمّة لخضر بالوادي، العدد 09 جويلية2016،
15. لحوالة سهيلة: اللغة في المسرح الجزائري بين طبيعة النص وجمالية المتلقي، رسالة ماجستير،2006/2005.

16. لخضر العرابي : مفهوم الالتزام في الأدب الإسلامي، مقال بمجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،ع6، ماي، 2007م.
17. محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع 6، س15، 1980،
18. محمد عبد الرسول جاسم السعدي: فاعلية الصراع في مسرحية ثانية يجيء الحسين للشاعر محمد علي الخفاجي، مقال بمجلة ال البيت عليهم السلام، جامعة كربلاء، ع17.
19. محمود نسيم: الطقوس والإشارات صعود الفردية أم انكسارها وماذا بعد الحافة، مقال بمجلة الطريق، بيروت ع1، فيفري1996.
20. مسكين حسنية: شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران(السانيا)، 2013-2014،
21. ملياني إكرام: التناسب لدى حازم القرطاجني، مجلة الموروث، جامعة وهران1أحمد بن بلة، ج8، ع1، 2020.
22. منى سعيد عبده أبو الوفا: التلقي النقدي في مسرح سعد الله ونوس (مسرحية طقوس الإشارات والتحولات نموذجا)، مقال بالمجلة العربية مداد، الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم، دار المعارف، القاهرة، عدد 6أفريل2019،
23. نايف سلوم: قراءة في مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مقال بمجلة الحوار المتمدن، مجلة الكترونية، العدد: 5827 - 26/ 3 / 2018- 08:28
24. نجية طهاري: بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.
25. نجود إبراهيم ديب:اللّغة المسرحيّة عند سعد الله ونّوس فترة التّسعينيّات نموذجاً، رسالة ماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة تشرين، قسم اللغة العربية، سوريا، 2010،
26. وردية بولحواش: ملامح التأصيل والمعاصرة في المسرح العربي الذهني مسرحية بجماليون أنموذجا، مجلة معارف العدد09، جامعة العقيد آكلي محند أولحاج، البويرة.

❖ المراجع المترجمة:

1. آ.أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد غانمي وناصر الحلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
2. الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2012.
3. إميل زولا: تيريز راكان، ترجمة سليمان عقيقي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1983.

4. إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت، 2009
5. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي.
6. جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، الناشر دار نهضة، مصر،
7. جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي، دار الآفاق للنشر والتوزيع، مصر،1119.
8. جورج مولينيه :الأسلوبية ، ترجمة: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006،
9. جونسن ر- ف: الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص273، ومعنى الجمال .
10. جيروم ستولنتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص3 وما بعدها؛ و202،29
11. الدراما والدرامية: س.و داوسن،تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989.
12. دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر حسين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975
13. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987.
14. س.بيتروف: الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2012.
15. سعيد إسماعيل علي: الحوار منهجا وثقافة، دار السّلام للنشر والطباعة والترجمة، ط1، 2008.
16. شوارت كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم، الدباغ، دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986،
17. غورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة نوخل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990.
18. فردب ميلت/ جرالدين بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت،
19. فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3.
20. ك.م. نيوتن:نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، مطابع دار روتابرينت، ط1، 1996،
21. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النّصّ)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ،1999،
22. وليم فان أوكونور: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت، 1960.

❖ **المراجع باللغة العربية:**

10. .إبراهيم العاتي: الجمال في الفكر الإنساني، دار المنتخب العربي، بيروت، 1999،
11. إبراهيم حمادة: المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1994.
12. إبراهيم خليل: أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الإيراني، ضمن كتاب؛ من الصمت إلى الصوت فصول أدبية و لغوية، لمجموعة من المؤلفين، ط1، دار لغرب الإسلامي، بيروت، 2000.
13. إبراهيم سلامة: بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، القاهرة، 1950.
14. إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، مصر، ط1.
15. أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2006.
16. أبو ريان محمد علي: فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، ط5، 1977.
17. أحمد أبو أسعد: الشعر والشعراء في العراق، ط1، دار المعارف المصرية، القاهرة، مصر، 1959.
18. أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
19. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1968.
20. أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، المغرب، ط1، 1985.
21. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ج2
22. أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة للنشر، جدة، السعودية، ط1، 1405هـ-1985م.
23. أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926م/1986م، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،1998.
24. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للثباعة والنشر والتوزيع،القاهرة
25. أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، مصر، 2002.
26. إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008،
27. أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: زمن الشعر، بيروت، د.ن، ط6، 2005،
28. إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة/الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، ط1، 1996،
29. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.

30. أنور الجندي: على الفكر الإسلامي أن يتحرر من سارتر وفرويد ودوركايم، دار الاعتصام، القاهرة، 1979، (بتصرف).
31. بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مطبعة مخيمر، القاهرة، 1954.
32. بدير حلمي: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.
33. بهنسي عفيف: علم الجمال عند أبي حيان ومسائل في الفن، السلسلة الفنية18، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1972
34. توفيق الحكيم: بجماليون، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1974
35. توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1952.
36. توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، مصر، ص10(المقدمة).
37. جابر عصفور: سلسلة أبحاث المؤتمرات توفيق الحكيم حضور متجدد، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق.
38. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984
39. الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
40. جلال فاروق الشريف: إن الأدب كان مسؤولا، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978.
41. حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النّظم، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، 1417.
42. الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري أبو هلال: الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980م
43. حسين جمعة: ابن المقفع بين حضارتين، منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق، 2003.
44. حسين جمعة: التجربة الجمالية قراءة في النشأة والمفاهيم، مجلة الموقف الأدبي(شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، ج34، ع403، 30 نوفمبر/تشرين الثاني 2004.
45. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دار رسلان للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2013،
46. حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،.
47. حسين محمد بن سعد: الالتزام الإسلامي في الأدب وبحوث أخرى، الرياض، مطابع الفرزدق التجارية، 1984م.
48. حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.
49. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2002.
50. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، 2002.

51. حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، دار البشير، عمان، الأردن، ط1، 1416هـ-1996م.
52. حمدي الشيخ: جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، (د،ط)، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2005.
53. حميد حمادي ،إستطيقا الحكم.. إستطيقا الإبداع، أيس، العدد الأول، 2005، رواق الكتاب، الجزائر
54. حياة جاسم، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، مطبعة الجمهورية، 1972.
55. خالد الحسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008،
56. خالد الحسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصية، دار التكوين، دمشق، 2007،
57. خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي(تأريخ، تنظير، تأطير)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،(دط)،1997،
58. خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة(دراسة)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،
59. خليل النعيمي: الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لـ "سعد الله ونوس"، مجلة الباحث، ع3، س2، 1979،
60. دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، الدار المصرية اللبنانية.
61. راضية خفيف بوبكري: التداولية وتحليل الخطاب الأدبي مقاربة نظرية، مجلة الموقف الأدبي(شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، ج34، ع31،399 يوليو/تموز 2004.
62. رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،(دط)،1999.
63. الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، دمشق، دار الأهالي، ط1، 1996.
64. رشيدة مهران: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، الإسكندرية، مصر، 1979م.
65. رمضان الصباغ، كانط ونقد الجميل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية
66. رواية عبد المنعم عباس وعلي عبد المعطي محمد: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005
67. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، دار العلم للملايين، د.ط، 1952
68. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، مصر. 2006
69. زكرياء إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار طباعة مصر، مصر
70. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي عند العرب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

71. سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت.
72. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة، الكويت،1971.
73. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشو بريس، الدار البيضاء، ط1، 1985،
74. سلامة موسى: الأدب للشعب، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت.
75. سهى إبراهيم عبد السلام: الواقعية في المسرح المعاصر نعمان عاشور نموذجا، مصر العربية للنشر، ط1.
76. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2017
77. الشال محمود النبوي: التذوق وتأريخ الفن، مكتبة الضحى، الكويت
78. شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط.
79. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دت)، 2009،
80. شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982
81. شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1998م.
82. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، 1966،
83. شوقي ضيف، البحث الأدبي، مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1972.
84. الصادق إبراهيم البصير: البنيوية في اللغة والأدب والخطاب، منشورات جامعة سبها، ليبيا، ط1، 2006،
85. صلاح صالح: المسرحية نصاً أدبياً عند سعد الله ونوس، مجلة الحياة المسرحيّة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد40، 1994.
86. صلاح صالح: سعد الله ونوس في عقده الأخير، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ع 16، س4، شتاء 1997،
87. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998،
88. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، 1980، بتصرّف.
89. طلال حرب:أوليّة النص(نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999،
90. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، الطبعة الأولى، 1987.
91. عباس حسن النحو الوافي: دار المعارف، مصر، ج3، ط8، 1987م.

92. عباس عبيد عليوي العامري: المسرحية الشعرية في العراق منذ النشأة حتى1995(دراسة نقدية)،رسالة ماجستر، جامعة بغداد،1998.
93. عبد التواب صلاح الدين: الصورة الأدبية في القرآن الكريم،الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، مصر، 1995م
94. عبد الرحمن رأفت الباشا: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5.
95. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م
96. عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006،
97. عبد العزيز حموده: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،
98. عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نويال للطباعة،القاهرة، ط1، 1998.
99. عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1.
100. عبد الكريم حمو: إشكالية اللغة في أعمال عبدالقادر علولة بين الفصحى والعامية، مؤلفات المركز.
101. عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث الجامعة الأردنية، ج3، ملحق4، 2016.
102. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قرآءة نقدية لنموذج معاصر)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
103. عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983
104. عبد المجيد شكري: فنون المسرح الاتصال والإعلامي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2011.
105. عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية قرآءة في مسرحية كيلو بترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005.
106. عبد المنعم الحفني: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة في"العربية والإنجليزية و الفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية واللاتينية والعبرية واليونانية"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 2000،
107. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،
108. عبده دياب: التأليف الدرامي، دار الأمين طبع ونشر وتوزيع، القاهرة، ط1، 2001،
109. عدنان بن ذريل : النص والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق) دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000
110. عدنـان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
111. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي.

112. عز الدين إسماعيل: آفاق المعرفة في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 2003.
113. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، بيروت، ط7، 1979،
114. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط9، 2013.
115. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م،
116. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985،
117. علي بن جعفر بن على السعدي أبو القاسم ابن القطاع الصقلي: كتاب الأفعال، ج 3، عالم الكتب، ط1، 1983.
118. علي عبدالله: واقع التراث الشعبي في المسرح العربي (المسرح العراقي أنموذجا)، البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمّان الأهلية، الأردن، 2014.
119. عمر الدسوقي: المسرحية- نشأتها- تاريخها- أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.
120. عمر الدقاق : فنون الأدب المعاصر في سوريا بين 1870و1970، نشر دار الشرق، 1971.
121. غريد الشيخ: الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والتوزيع، ط1، 2004،
122. غسان السيد ووائل بركات ونجاح هارون: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة دمشق، دمشق، 2003.
123. فاسي مصطفى: البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
124. فاطمة يوسف: دراما الطفل، أطفالنا والدراما المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.
125. فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ط1، 1989.
126. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004،
127. فرح أنطون: مقدمة مصر الجديدة، نقلا عن : محمد مندور، المسرح النثري، نهضة مصر، القاهرة، (دت.
128. فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق ط2001،2،
129. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل(دراسة)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003.
130. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها، تالة للطباعة والنشر، ط1، 2001.
131. فوزي الحاج: المسرحية والرواية والقصة القصيرة، جامعة الأزهر، ط2

132. فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.
133. فيدوح عبد القادر: الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م،
134. كريم زكي حسام الدين: الإشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل، منشورات المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1991،
135. كنزي عزيزي: بنية الحوار في رواية(كبرياء وهوى).
136. ليلى عناني: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة.
137. ماري إلياس وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.
138. محمد إسماعيل بصل: قراءات سميائيّة في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التّسعينات نموذجاً)، دار الأهالي، دمشق، ط1، 2000.
139. محمد إقبال عروى: جمالية الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية، ط1، الدار البيضاء، 198613.
140. محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، 1986.
141. محمد بركات حمدي أبو علي: دراسات في الأدب،دار وائل للطباعة والنشر، ط1، عمان، 1999.
142. محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.
143. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010،
144. محمد حسين علي الصغير: نظرية لنقد العربي رؤية قرآنية معاصرة، دار المؤرخ العربي، بيروت.
145. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة(مصر.
146. محمد صالح الضالع:الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
147. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.
148. محمد عبد المنعم خفاجي: النّقد العربي الحديث ومذاهبه، مكتبة الكلّيات الأزهرية، 1975.
149. محمد عبد المنعم: الأدب والفن، مقال بمجلة الحوار المتمدن، العدد3148، مصر، 2010/10/08.
150. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، ط9، 2008.
151. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982،.
152. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، 1975.
153. محمد قطب: دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، بيروت، 1974م.
154. محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجليل للطباعة، القاهرة،(د.ت).

155. محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1970.
156. محمد مندور: الأدب و مذاهبه، دار النهضة، القاهرة،
157. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، 1966.
158. مصطفى السعدني: إستاطيقا الإشارة، دراسة بلاغية سيميوطيقية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1994،
159. مصطفى عبدة: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.
160. مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، لبنان، (دت)..
161. مصطفى ناصف:دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة، القاهرة، (دت).
162. منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، 2002، الإسكندرية،
163. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها)، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003،
164. ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980.
165. نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري،(مرايا الوهن للشاعر محمود آموني، دراسة تطبيقية) دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2012،
166. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، مصر.
167. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996.
168. نجم محمد: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر،1955.
169. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي،(د ط) رئاسة المحاكم الشرعية بقطر، ط1، قطر.
170. نصر محمد عباس: فن الدراما المسرحية رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2011،
171. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(البحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986،
172. واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.
173. وفاء إبراهيم: علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)، دار غريب للطباعة،
174. ياسر مدخلي :أزمة المسرح السعودي، دار ناشري الالكترونية، (دط)، (دت)، 1976،
175. يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
176. يسري عبد الغني عبد الله: الجمال وصلته بالبلاغة، أنفاس[مجلة إلكترونية]، صفحة تاريخ وتراث، 18 أكتوبر 2008 م، 47: 14،
177. يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

المراجع باللغة الاجنبية:

1. Dicionnaire de français‹ Larousse‹ mauryTurolivres Manchecourt. 1999 Didier j.ulia‹ - * - - Dictionnaile (le la philosophie‹ Esthétipue ‹Larousse‹1964
2. Jean Lacoste- Philosophie présente- les aventures de l'esthétique- qu'est ce que le beau ?BORDAS- Paris- 2003
3. Michael Reffater ‹ Essais de stylistique structurale ‘presentation et traduction de daniel delas Flammarion Paris 1971
4. Roland Barthes «Le degré zéro de l’écriture» éd. du seuil – Paris-1979
5. VOSSLER‹ KARL: "Introduccion a la estilistica Ro- mance". Trad. Buenos Aires‹ 1932